



GRATAJ VE RASTLANTI İMGENİN OLUŞUM KİPLERİNİN BİÇİMSSEL VE ONTOLOJİK ANALİZİ

Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi ORCID:
0000-0002-7498-4722

REFERENCE: Atalay, M. C. (2025, 13–14 Kasım). Grataj ve rastlantı imgenin oluşum kiplerinin biçimsel ve ontolojik analizi. VI. International Congress of Cultural Landscapes within the Framework of Sustainable Development içinde (s. 614–628), Amasya, Türkiye.

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, resim sanatında “Grataj” tekniğini rastlantı faktörleri ile birlikte kullanan Max Ernst ve Joan Miro’ya ait iki yapıtını ontolojik bir açıdan incelemek ve rastlantının rolünü yorumlamaktır. “Grataj” tekniği, boyalı bir yüzeyin ıslak veya kuru iken kazınarak, alttan beklenmedik biçim veya renklerin oluşacak şekilde çizilmesi-kazınması tekniğidir. Bu teknik ile yüzey oluşarak, bir resme dair beklenmedik bir imge ortaya çıkabilir. Bu sayede Resim sanatında sürrealizm akımının bir aracı hâline gelir. Gerçeküstücülük akımı bilinçaltını serbest bırakmak için tekinsizliği resmin konusuna dâhil etmeyi kuramsal olarak benimsemiştir. Bu kapsamda, teknik bu anlamda, sürrealizmin amacına hizmet etmektedir. Rastlantı boyutuyla, ressamın çalışmaları görsel, beklenmedik tepki veya şans eseri birtakım biçimsel nitelikler kazanmaktadır. Bu teknik birçok sanatçı tarafından kullanılmış olsa da tekniğin sürrealizm içinde tanımlanması “Max Ernst” sayesinde olmuştur. Sanatçı, 1926 yılında bu tekniği kullanmaya başlamıştır. Sanatçılar bu tekniği kullanırken birçok geleneksel materyali kullanmakta ayrıca kendilerine özgü birtakım araçlar yardımıyla da tekniği uygulamaktadırlar. Bu türden çalışmalar, sanatçının yalnızca kendi estetik tavrını değil, aynı zamanda izleyenin oluşturduğu estetik anlam ve yargı bakımından da resim sanatının bir konusudur. Görsel etki izleyenlerde anlamlandırılır ve izleyenlere farklı bir estetik duyum sağlamaktadır. Araştırma süreci; Max Ernst ve Joan Miro’nun yapıtları üzerinden geliştirilen Sürrealist kuramsal okuma, Yöntem olarak, plastik dil çözümlemelerine dayanan biçimsel karşılaştırma ve araştırmacının kendi üretimlerini içeren güncel bir deneysel uygulama dizisi üzerinden şekillenir. Çalışmada ek olarak, “Grataj” tekniği ile dört tane resim üretilmiştir. Bu sayede inceleme yapılan konu hakkında bulgular sıranmış ve biçimsel, ontolojik analiz yapılmıştır. Grataj tekniğini Max Ernst ve Joan Miro’nun tarihsel mirası ve güncel deneysel uygulamalar ekseninde ele alınmıştır; kazıma eyleminin salt bir yüzey etkisi değil, rastlantı, yıkım ve katmanlaşma yoluyla izleyiciyi anlamın yeniden inşasına davet eden ontolojik bir "yüzey arkeolojisi" ve açık yapıt rejimi olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Resim Sanatında Grataj, Max Ernst, Ontolojik İmge, Katman, Rastlantı



GRATTAGE AND CHANCE IN THE FORMAL AND ONTOLOGICAL ANALYSIS OF MODES OF IMAGE FORMATION

ABSTRACT

The aim of this study is to ontologically examine two works by Max Ernst and Joan Miro, who employed the “Grattage” technique in painting alongside chance factors, and to interpret the role of chance therein. The “Grattage” technique consists of scratching or scraping a painted surface—while wet or dry—so that unexpected forms or colors emerge from beneath. Through this technique, the surface is articulated, and an unforeseen image of the painting emerges. Thus, it becomes an instrument of the Surrealism movement in the art of painting. Theoretically, Surrealism accepts the incorporation of the uncanny into the subject of painting in order to liberate the unconscious. In this context, the technique serves the objective of Surrealism. Through the dimension of chance, the artists' works acquire unexpected visual responses or fortuitous formal qualities. Although many artists have used this technique, its definition within Surrealism was established thanks to Max Ernst. The artist began to employ this technique in 1926. While employing this technique, artists utilize various traditional materials and also apply it using specific tools of their own devising. Such works concern not only the artist’s aesthetic stance but also the art of painting in terms of the aesthetic meaning and judgment formed by the viewer. The visual effect is interpreted by the viewers and affords them a distinct aesthetic sensation. The research process is shaped by a Surrealist theoretical reading developed through the works of Max Ernst and Joan Miro, a formal comparison based on plastic language analysis as a method, and a contemporary series of experimental applications involving the researcher’s own productions. Additionally, four paintings were produced using the “Grattage” technique within the scope of the study. Thus, the findings regarding the subject under investigation were tested. Within this scope, both formal and ontological analyses were conducted. Addressing the Grattage technique through the historical legacy of Max Ernst and Joan Miro alongside contemporary experimental applications, this article reveals that the act of scraping is not merely a surface effect, but an ontological “surface archaeology” and a regime of the “open work” that invites the viewer to the reconstruction of meaning through chance, destruction, and layering.

Keywords: Grattage in Painting, Max Ernst, Ontological Image, Layering, Chance



GİRİŞ

Grataj tekniği, resim sanatında tarihsel olarak kullanılan önemli tekniklerinden birisidir. Grataj (grattage) (Kazıma) yöntem olarak: bir yüzeye sürülen boyanın üzerine kullanılan kalın boyanın ıslakken ve yahut yumuşakken üzerinin kazınarak alttaki renk öğelerinin ve çeşitli biçimlerin- desenlerin ortaya çıkartılmasıdır.

“Grataj; dokulu bir yüzey veya nesne üzerine yerleştirilmiş, henüz kurumamış boyalı bir tuval yüzeyinin kazınmasını içerir. Böylece tuvalin kazınan alanları, altta yatan formun şeklini ortaya çıkarır.” (Atkin, 2022, s. 144).

Kazıma resim sanatında Antik Çağdan itibaren kullanılmaktadır. Örneğin “Matisse'in (özellikle 1908 ve 1918 yılları arasında) yaygın olarak uyguladığı kazıma, çizme, aşındırma ve resimlerinin yüzeyini yaralama gibi yöntemleri vardır” (Bock-Weiss, 2012: 207). Ve bunlar “kazıma” olsalar da Grataj sayılmamalıdır. Grataj çalışmalarının sembolik anlamını sürrealizm akımı sağlamıştır. “1920'lerden itibaren Sürrealist sanatçılar tarafından, Otomatizm ilkesini keşfetmenin bir yolu olarak kullanılan sanatsal teknik. Tekniğin avangart tanımı, sürrealist bir bakış açısı ile yapılmıştır.” (Solomon R. Guggenheim Museum, 1999, s. 32).

Sanatçı Max Ernst ile imlenen teknik “, ...doğanın yaratıcı gücü ile yıkıcı gücü arasında köprü kurar. İlginçtir ki, onun teknik makineleri aynı zamanda savaş makineleridir (Parsa, 2025, s. 194).

“Sanatta otomatizm, tamamen bilinçli olarak manuel tekniklerden (görsel sanatlarda frotaj, Grataj ve dekalkomani, müzik bestelerinde algoritmik veya istatistiksel prosedürler veya şiirde rastgele sözel kolajlar gibi) veya kazara değişmiş bilinç durumlarından (örneğin sarhoşluk, halüsinasyon, trans ve vecd) kaynaklanabilir. Sanatsal olarak, otomatizm başka bir amaca (örneğin bilinçdışı deneyime erişim) veya kendi başına bir amaca ulaşmak için bir araç olabilir” (Guter, 2010, s. 25)

Freud'un bilinçaltı ya da bilinç dışı birtakım kavramları teorisi, sürrealistler sanatlarına dahil etmişlerdir. Sanatçılar bilim adamının kuramından etkilenecek sürrealist sanat kuramı için başlıca bir kaynak olmuşlardır. Grataj tekniği gibi rastlantısal birtakım öğeleri resim tekniğine dönüştüğü bir çalışmadır.

Bu tekniğin seçilme nedenleri, farklı bağlamlar içerir. Kapsam olarak, rastlantısal karar matrislerinin¹ bilinçaltı edimini provoke etmesi, açığa çıkarması-belirmesi ve buradan izleyicinin yargıda bulunmasına dair özgünlük talebi ile oluşturulmasıdır. Ortaya çıkan rastlantı matrislerinin sonucu olan resim yüzeyi, sürrealist resim arka planı için ontolojik bir bağlam oluşturur. Sanatçının seçtiği bütün araçların çeşitli basamaklar halinde seçilmesine rağmen ortaya çıkan şekillerin karar süreçlerinde sanatçının müdahaleleri dışında gerçekleştiği hem rastlantı niyetine ama entropik belirsizliğe yol açan bir süreç değil mi?

Kazıma şeklinde en önemli etki yeni biçim-renk-lekelerin izleyenler de beklenmedik ve farklı görsel algı tepkimelerinin ortaya çıkartma ihtimalidir. Bu yapıtların anlam kipi; izleyiciyi fenomenolojik bir düşünsel ortama davet etmektedir. İzleyenin, düşünme payını artırmayı

¹ Sanatçı Karar Matrisi kavramı, salt matematiksel bir dizge veya sayısal bir hesaplama aracı olmanın çok daha ötesindedir. Bu kavram; estetik nesnenin tinsel aurasını ve varoluş sürecini (*poiesis*) şekillendiren ontolojik bir rahim, kapsayıcı bir canlı toprak ve çok katmanlı bir karar mimarisi olarak işler. Sanatçının atölye pratiği, bilişsel, duyuşsal ve sezgisel mekanizmaların senkronize işlediği, zihindeki kaotik verilerin estetik bir düzene (*kozmos*) tahvil edildiği karmaşık bir süreci ifade eder. Bu dinamik alanda sanatçı, karşılaştığı plastik problemleri bazen rasyonel bir müdahaleyle anında çözer, bazen de bilinçli bir stratejiyle askıya alır; nitekim bu durum, imgeyi sürekli yeniden inşa eden döngüsel bir kararlar dizgesini gösterir. “Sanat yapıtı bu düşünsel ve teknik çalışmalarının yanında sanatçının sanatsal ifade kurarken yaptığı sağaltma, ayıklama ve tercih etmelerinin ana ögesi konumundadır.” (Atalay, 2019 s. 185-186).



hedefleyen araçsallık, kazıma yöntemiyle ortaya çıkan görüntü herhangi bir şeye işleyici açısından benzetilmesinin bilinçaltı provaskonuna dairdir ve bu gerilim, görsel birtakım çağrışımlara ve estetik kararlara sebep olabilir.

“Grataj deneyinin “otomatik” yönü, imgenin yorumlanmasıyla devreye girer: Yönlendirilmemiş kazımlar, izleyiciden öznel yorumlar talep eder; bu yorumlar ise bireyin bilinçli düşünceleri ile Bilinçdışı düşünceleri arasında kurulan çağrışımlara bağlıdır” (Atkin, 2022, s. 144).

Bu sürece dahil olan, estetik bir deneyimin mekanizmasıdır. Teknik, görüntüler oluşturulurken, kural koyucu sanatçı niyeti azaltılmış sanatçı üretimlerinin izleyiciler içinde deneyimlenen bir estetik önerir. Diğer boyut, her görüntünün farklı farklı izleyicilerle farklı yorumlayabilme estetik kapasitesidir. Sanatçının niyetini daha geri planda bırakarak sanatçının izleyenlere daha fazla pay verdiği ve çalışmalar dahil ettiği bir sürecin kapılarını açabilir tabi ki Grataj tekniği ve bilinçaltı faktörlerinin sanatçılar tarafından tahrik edilmesinden ortaya çıkar.

“Sanat eseri, apayrı bir dünya, apayrı bir düzen gösterir. Yine yaratılmış olan bu eser süje için, bilinç sahibi bir ben için yaratılmıştır. Bu bilinç sahibi ben, estetik objeye, sanat eserine eğilir, onunla arasında belli bir bağ ve ilgi kurar” (Tunalı, 1984. s. 55).

Kompozisyonel kurguyu tahkim eden her bir plastik bilhassa biçim, renk, espas (boşluk) ve ritim yalnızca fiziksel bir uyaran değil ve bu unsurlar, izleyicinin bilincinde hem duygusal bir ilişki, getirebilir. Hem de yapıtın bütünüyle kurdukları yapısal ve hiyerarşik ilişki üzerinden; tinsel ve arketipsel kodlar taşıyan, çözümlenmeyi talep eden estetik deneyim talep eder.

Sanatçının öznel niyetinin dışlandığı anda dahi yapıtın her daim bir “karar izi” taşıdığı yadsınamaz. Diğer olasılıklar arasından sıyrılarak görünür kılınan her form, temelde bir seçme, eleme ve estetik bir düzenleme sürecini ortaya koyar. İdealize edilmiş saf fikir ile üretim esnasında beliren doğaçlama jestler arasındaki bu diyalektik gerilim, sabanı farklı yönlerle çeken güçlü bir direnişi andırır. İşte bu gerilimin hangi yöne ve ne şiddette evrileceğini, sanatçının matrisindeki estetik irade belirler. Sanat tarihi boyunca portre gibi klasik bir konunun dahi farklı akımlar ve kuramlar ışığında nasıl başkalaştığına bakıldığında, üslupsal tutumun belirleyiciliği açıkça görülür. Bu sürecin en kritik ontolojik eşiği ise matris içerisinde üretilen bu estetik etkilerin izleyiciye ne ölçüde ifşa edileceğidir. Tüm potansiyel anlam katmanlarını filtresiz bir biçimde sunmak, estetik iletinin gücünü zayıflatma riski taşır. Bu nedenle, neyin görünür kılınacağı ve neyin ayıklanacağı (gizleneceği) sorusu, iletinin niteliğini ve izleyicinin algı sürecini yöneten stratejik bir ifşa ve gizlemedir.



Max Ernst tarafından: The Forest (1927-1928)



Resim 1: Max Ernst, *The Forest*, 1927–1928. Tuval üzerine yağlıboya, 96, 3 × 129, 5 cm. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venedik. Envanter no: 76. 2553. 72. Telif: © 2023 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

Max Ernst'in "*The Forest*" (Orman) başlıklı yapıtı, plastik dilin olanakları ve malzemenin ontolojik sınırları zorlanarak kurgulanmış; bilinçdışı ile somut gerçeklik arasındaki gerilimin yüzeye taşındığı deneysel bir manifesto niteliğindedir. Sanatçının tuval yüzeyinin altına yerleştirdiği heterojen materyaller üzerinde gerçekleştirdiği kazıma eylemi, salt teknik bir doku arayışı değil; yüzeyin derinliklerinde gizlenen tinsel katmanları açığa çıkaran bir "yüzey arkeolojisi" olarak okunmalıdır.

Sanatçının yüzeyde kurguladığı o dokusal ve biçimsel müdahaleleri, salt teknik bir gösteri veya estetik bir yüzey zenginleştirilmesi olarak okumak yetersiz kalır; zira bu eylem, maddenin ve imgenin sabit bir formda dondurulmasına inatla direnen, aksine sürekli bir akış, başkalaşım ve "oluş" halini görünür kılan ontolojik bir karşılaşmadır. Bu bağlamda yapıt, izleyiciye "bitmiş, durağan ve konforlu bir manzara" vaat etmez; bunun yerine sınırların eridiği, maddenin titrestiği ve anlamın sürekli dönüştüğü dinamik ve canlı bir süreci deneyimler.

Estetik yaratım, zihindeki ilk imgeden başlayarak renk, leke, form, boşluk, ritim ve hatta rastlantısallığın ontolojik müdahalesiyle işleyen çok katmanlı bir süreçtir; bu süreçte her plastik öge yalnızca fiziksel bir uyarıcı değil, kendine özgü zamansallığı ve varoluşsal ağırlığı olan, izleyicide duygusal-simgesel etkiler üreten estetik bir gösterge olarak işler.

Kuramsal bir perspektifle ele alındığında bu çalışma, Sürrealist manifestonun temelini oluşturan "saf ve psişik otomatizm" anlayışının plastik sanatlardaki somut bir yanıtı niteliğindedir. Kazıma eylemi sırasında sanatçının rasyonel kontrolü ve niyeti bilinçli bir stratejiyle askıya alınmış; böylece ortaya çıkan rastlantısal formlar ve niyet edilmemiş imgeler, bilinçdışının kendini dolaysızca ifşa ettiği estetik bir zemine dönüşmüştür. Ernst, bu yöntemle iç dünya ile dış dünyayı sentezleyen, bilinç ile rastlantısallık arasındaki o gerilimli eşikte duran özgün bir estetik gerçeklik inşa etmiştir.



Joan Miro tarafından: The Gold of the Azure (1967)



Resim 2: Joan Miro, *The Gold of the Azure*, 1967. Tuval üzerine akrilik; Grataj tekniği. 205 × 173, 5 cm. Joan Miro Vakfı, Barselona.

Joan Miro “*The Gold of the Azure*” başlıklı yapıtı, Japon resminin etkisinde bir estetik ile batı sanatı ekseninde bir senteze sahiptir. Kaligrafik etkilere bağlı “çizgisel” ifade somut olarak okunmaktadır. Minimalize bir ifade ile Sarı arka plan, Zen Budizm’deki boşluğu yansıtmaktadır. Batı resmi ile doğu resmi arasındaki “boş” ve “dolu” alan kullanımı belirgin olarak bu resimde mana oluşturmada etkindir. Uzak doğu estetiğini sentezleyen çalışma, geleneksel Japon resminin tinsel bağlamda, gölgesini saklamaktadır. Resimde altın, siyah, kırmızı başlıca palet renkleridir. Nadir olarak yeşil küçük bir nokta vardır. Resimde üç renkte başat bir planlama tercih edilmiştir. Siyah ince çizgiler, Miro’nun resimlerinde genel olarak görülmektedir. Bu çizgiler fırça ile yapılmışken yıldızlar kazıma veya fırça çizimi ile oluşturulmuştur. Çizgiler zaman zaman nokta lekelerle oluşturulmuş bu sayede, insan imgesinin algılanmasına dair bir dil geliştirilmiştir. Sanatçının kaligrafisi kullandığı bu çalışmada, boşluk önemli bir ağırlığa sahiptir ve bu Zen etkisi ile açıklanabilir. Grataj’ın yapıldığı en somut alan beyaz ve mavinin bütün bir puan gibi görüldüğü altın-güneş ışığı azur amorf formun etrafını saran altın planlardır. Mavinin bir tonu olan azur renk hem resim başlığında geçmekte hem de güneş rengi olarak betimlenen altın yüzey üzerinde önemli bir ağırlığa sahiptir. Çalışma, soyut dışavurumculuk ile gerçeküstü akımın birleşimi biçim ifadelerine sahiptir. Altın renge ait espas içinde süzülen mavi dairesel form bir amorf niteliğinde ve yalnızdır. Uzak doğu Asya sanatını anımsatan bu çalışma, Japon şiiri Haiku’lara benziyor ve kısa ve öz bir dizgeye sahip. Mavi formlarla iletişimde olan büyük eğri bir çapa niteliğinde amorf formula ilişki içindedir. Boya tekniği bazı kaynaklarda yağlıboya görünmekle beraber, yapıtın “akrilik boya” olduğu söylenebilir (<https://www.fmirobcn.org>). Yağlıboya ve akrilik boya tekniği kazıma işlerinde çok farklı tepki vermektedir. Yağlıboya rahatlıkla kazıma için esneklik verirken, akrilik boya hemen kurumaya uygundur.

Resimde, Miro, kazıma yapıldığı somut olarak beliren boya ıslakken dairesel hareketlerle kazıma gerçekleştirmiştir. Burası; amorf mavi biçimdir. Akışkanlığı gösteren bu çizimler,



sürrealizmin otomatizm ile ilişki kurar. Ayrıca öyle anlaşıyorlar ki, mavi amorf biçim, dairesel hareketlerle ve boya akışkan kıvamdayken hareket sağlanmış. Burada beyaz yüzey belirsiz ve kenar geçişkenliği bakımından bulanıktır. Temsil veya hikâyelemeyi tercih etmeyen bu dizge öyle gözükiyorken, yeterince açık tanımlanmış bir sanat yapıtıdır. Aynı zamanda Miro, primitiv sanata ilgi duyan bir sanatçı olarak, mağara duvarlarına yapılan kazıma ile bu biçim arasında ilişki kurduğu söylenebilir.

Miro tüm büyük eserlerinde koruduğu gizemli, arkaik, kompozisyonun kendisini daha fazla açıklamak yerine izleyende yeni bir duyum sağlama ediminde gibi yorumlanabilir.

Max Ernst (The Forest, 1927-1928), Joan Miro (The Gold of the Azure, 1967): Kazıma Dayalı Bir Karşılaştırma

İki büyük sanatçının kazıma ilgileri doğal olarak farklı bir yöndedir. Buna göre, sanatçı Max Ernst ve Joan Miro kazıma eylemlerinde sürrealist ortaklık bulunur.

Çalışmanın en heyecan verici amacı sanatçılarda yeni bir ifade oluşturmaktır. Bu amaç resimlerine kendilerince kattıkları yaratıcılık ve planlamadır. İki sanatçının yapıtı da, Rastlantıyı, Grataj ile oluşturulmaktadır. Bu sanatçı tarafından önerilen ve oluşturulan yüzeyin ontolojik anlamının duyumsanmasına dönük davettir. İmgesel alanı rastlantı, iz ve belirleme ortaya çıkarma edimi somut olarak söylenebilir. Ancak Ernst için bu yaklaşım, bilinçdışı ve doğaya ait bir gösterme ve düşündürme eylemi haline gelir. Miro ise daha eğlenceli sevimli-çocukçu ve primitif dönem resimleri ile sentezlenen bir yaklaşım geliştirir. Miro hem şiirseldir hem de minimalist Ernst ise kasvetli ve korkutucu bir eşik sunar.



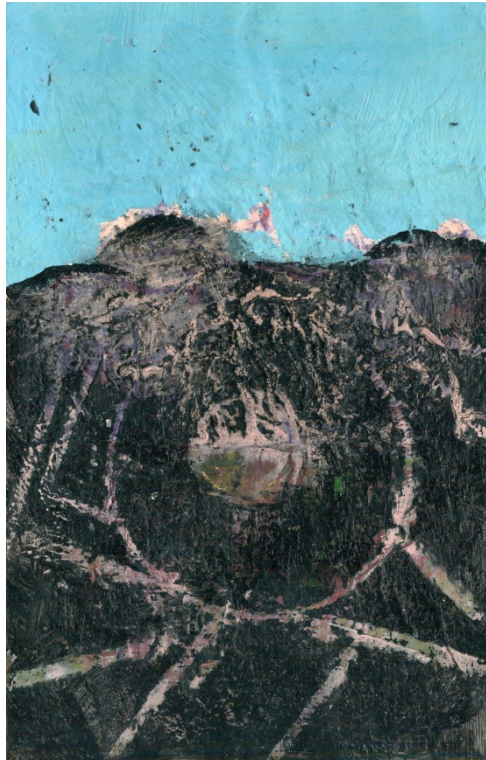
Resim 3: *Grataj*, Mustafa Cevat Atalay, 2025, kağıt üzerine akrilik, taş verniği, parafin, siyah mürekkep ve kazıma, 7x10 cm, Sanatçı arşivi.

Resim 3 değerlendirildiğinde, Grataj tekniğinin örnek çalışmalarından ilkidir. Bunun ardından kabartmalı ve zaman zaman dokuların olduğu akrilik kağıt yüzeyi üzerine farklı renk ve lekeler halinde katmanlar oluşturmuştur. Üstteki mavi bölüm ilk bölüm ikinci bölüm yoğun kazıma yapılan orta bölüm, üçüncü bölüm en alttaki siyah hattır. Çalışma akrilik boya ile yapılmıştır. Üzerine uygulanan taş verniği uygulanmıştır. Vernik üzerine parafin uygulanmış ve renkli



yüzey üzerinde film tabakası oluşturulmuştur. Üzerine sürülen parafinde silme-ovma işlemi gerçekleştirilerek dokulara nüfus etmesi ve yayılması sağlanmış ve üzerine siyah mürekkep (silinebilen su bazlı gerektiğinde suyla açılabilen) boya uygulaması yapılmıştır. Üst taraftaki mavi renk bölüm yoğun olarak silinirken, alt kısım daha az silinmiş ve boyanın kurummasının ardından kazıma işlemine geçilmiştir. Kazıma işlemi belli ölçülerde yapılmıştır buna göre bu ölçüler gökyüzü ve yeryüzü arasında bir bağ oluşturacak şekilde çizgisel tarama gerçekleştirilmiştir. Kazımanın altından çıkan canlı renkler; pembe, yeşil, sarı'dır. Kazıma işleminde alttan hangi rengini ortaya çıkacağını bilinememesi sürrealistlerin rastlantı kavramıyla kurdukları ilişkinin bağlamında geçerlidir. Kazıma işlemi ile resmin üç ana blok halinde değerlendirilmiştir. Kazıma işleminin bu niyeti, koyu orta ve açık lekeleri belirginleştirirken, aydınlık ve karanlık değerler ortaya çıkartmaktadır. Çalışmanın iki mekânlı düalliteyle bölünmesi manzara hafızasını tetikler. Ve izleyen okuması bu yönde ilerler. Makale kapsamında üretilen deneysel çalışmalarda renk paletinde soğuk bir ağırlık bulunmaktadır.

Deneysel çalışmaların hepsi, kazıma sayesinde elde edilen yoğun bir duygusal etkiye ve dışavurumcu bir tavra sahip ve "zamana ait" renk-biçim arkeolojisi izleyici tarafından deneyimlenebilir. Resim duygusal olarak yorumlandığında iki boyutta değerlendirilebilir. Gökyüzü gibi algılanan turkuaz bölge sessizdir. Boşluk olarak, bir aydınlık gibi okunabilir. Alt taraf ise koyulaşmıştır. Kazıma hem tekstürün belirginleşmesini sağlamış hem de resmin genel okumasında apokaliptik bir jeolojik-arkeolojik yüzey okumasına davet eder. Alt kısımdaki dikey kazmalar kafes perde parmaklık ya da ağaçlar izlenimi vermektedir. Bu izleyiciye renklerle kendisi arasında bir sınır olduğunu öneren bir ifade olabilir.



Resim 4: *Grataj*, Mustafa Cevat Atalay, 2025, kağıt üzerine akrilik, taş verniği, parafin, siyah mürekkep ve kazıma, 6, 4x10 cm, Sanatçı arşivi.

Resim 4'deki çalışmanın kazımadan önceki hazırlığı diğer deneysel çalışmalarla benzerdir. Kağıdın altına koyulan malzemeler geometrik formlar oluşturacak eşyalardan seçilmiştir. kazıma işleminde kağıdın altında yer alan dairesel form ve bir metal gönye kalıp olarak kullanılmıştır. Çalışmanın iki alanındaki hem gökyüzü hem de yeryüzü bağlamında ortaya çıkan radyal görüntü ve etrafında oluşan ve gönye ile elde edilmiş olan düz çizgiler sayesinde



merkeze doğru çekilen bir izleyici algısı ve çukur bir form ilişkisi oluşmaktadır. Çalışmadaki kazıma miktarının azalması ile siyah boşluklar geometrik karolara bölünmüştür. Merkezdeki dairesel form, kompozisyonun odak noktasını belirlerken aynı zamanda izleyicide belirsiz fakat süreklilik taşıyan bir mekân algısı üretir; çevresindeki biçimlerin coğrafi topoğrafyayı, mimari öğeleri veya yol hatlarını çağrıştırmaları, bu mekânsal algının hem kurulabilir hem de görsel veriye dayanarak sınanabilir- yanlışlanabilir olduğunu önermektedir.

Çalışma temsile ait yönlendirici öğeleri askıya alarak, rastlantı faktörünü merkeze oturan bir önerme sağlar. Anlama dair üretim, rastlantı, kazıma, ortaya çıkarma ve bundan dolayı eksiltmeyle önerilir. Her müdahalede ortaya çıkan renk ve biçimler, geleneksel resimdeki yığmadan tamamen farklı bir yönde seyir izlemektedir. Bu sayede izleyicide duygulanım oluşturan, alt ve üst biçim renkleri, kendi aralarında rastgele boşluk doluluk üzerinden yeni bir iletişim oluştururlar. Zira boyanın azalması aslında katmanda ve derinlikte yer alan görüntülerin ortaya çıkartılmasını sağlayarak bir perdenin açılmasını ve arkasından zeminde olanların, gözükmelerini tetikleyen ve merakı tahrik eden bir yapı da sanatçı tarafından önerilir. Çalışmalardaki bu çok katmanlı- basamaklı yapı aynı zamanda “yeni” yüzeyi ortadan kaldırmak yeni estetik ifadeyi doğurmakla kalmaz. Çalışma değişim gösteren dinamik bir yapı içermektedir. Çağdaş bir malzeme terminolojisi ile yapının kat kat boyalarla yıllanmış bir duvar kalıntısı gibi anılar-zamanlar renkli yüzeyler olarak yığılması ve koyu değerlerin kazınması ile arkeolojik bir metafor analogisiyle ilişkilendirilebilir. Bu ontolojik bir deneyim önerir. Yapı, hem alttakini ortaya çıkartır. Üstteki siyah ağırlığı azaltır, görüntünün kazınması ile gökyüzü- yeryüzü, yüzey-zemin diyalogunda bulanıklaşan ama birbirlerini rastlantı üzerinden de tetikleyen zamansal ve bir eşik yapı sunar. İki alanlı yeryüzü ve gökyüzü bağlamında karşıtlık-dinginlik biçimsel hareket ve tekstür derinlik gökyüzü arasında gerilimi tetikler.

Kazıma eylemi ile ortaya çıkan rastlantı biçim ve konturlar ile sanatçı kontrolünden ayrılan resim içeriği, bilinçdışı bir jest olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısı ile sanatçının iradesi tartışmalıdır. Ve karar matrislerinde rastlantının tercih edilmesi vardır. Freud’un serbest çağrışım mantığına uygundur. Yüzey, görünen imge olmasından yana çevreleyen ve bilinçdışı imgeleri yüzleştiren bir tetikleyici haline gelir. Sonuç olarak, görüntü belirlenmiş hem bir sanatçı önermesi sunmaz hem de belirlenen bir anlam sunmaz. Bu nedenle sürekli okunmaya uygun hale gelir ve simgesellikten uzaklaşır. Yüzey izleyenler açısından onlarla karşılaşan ve onların zihninde yeniden planlanan bir geçmiş görüntüler ortamının algılanması olarak konumlanmıştır. Elde edilen işe dair çıkarsama, izleyiciyi bakma-deneyimleme eşiğinde kalmaya davet ederken, izleyenin kendi psişik oluşunu oluşturma amacıdadır.



Resim 5: *Grataj*, Mustafa Cevat Atalay, 2025, kağıt üzerine akrilik, taş verniği, parafin, siyah mürekkep ve kazıma, 6, 98 x10cm, Sanatçı arşivi.

Resim 5 deki çalışma de Mavi üst bölüm ve siyah mürekkeple silme işlemi yapılan aşağı bölümle iki plan olarak oluşmuştur. Bu plan resmi iki estetik alanla imler. Alttaki yoğunluğa ve renk ağırlığına sahip biçimler geometrik formlara benzemektedir. Dairesel ve kare biçimli şekiller sayesinde kağıdın üstü kazınarak bu biçimler yapılmış ve katmanlı uzam perspektifinden okunabilir. Resimde hakim ana gövde geometrik, dokunsal formlar ile oluşturulmuştur. Kompozisyon yapısı daha merkeze odaklanan ve perspektif olarak merkeze izleyici çeken bir yapıyla ele alınmalıdır. Peyzaj görüntü ve ufuk silikleşmiştir. Bu nedenle, biçimsel-geometrik kurgu izleyicinin sahnesinde merkezdedir. Önde görülen yapı daha ön planda ve daha dominanttır. Bu resimde dairesel hareketle geometrik hareket bizi odak olarak merkezi alır ve ufuk burada ikinci planda değerlendirilir dolayısıyla resim 3 ve resim 4’de manzara olarak bizi hafızayı çağırıştır.

Dairesel formun etkili görünümü, bir girdap gibi oluşan bir kompozisyona dairdir. Form dinamikdir ve çalışmanın ontolojik ağırlığı geometrik formların algılanışındadır. Bu biçim, hiyerarşik bir şekilde içe çökmekte, alttan sıza sarı pembe tonlar siyahın içinden ortaya çıkmaya çalışan ve siyahı parçalayan bir yapı olarak diğer çalışmalardan farklılaşmaktadır. Bu sayede, derinlik, hiyerarşi önerir. Burada çalışma, üstteki rengi parçalamaya ve alttaki sarı ve tonlarıyla karanlığı bozma-açma halindedir. Bu aynı zamanda bir gerilim oluşturur. Her doğum sancılıdır ve alttakinin orta çıkması ile iki yüzey çatışma-çözülme alanının karşılaşması haline gelmiştir. Siyah rengin alttaki renkleri kapatması, bir hakimiyet ve perdeleme görevi gören bir kapsayıcı rahim konumunda iken aşağıdan gelen renk ve biçimler yıkım ve yaratım sahnesinin oluşmasını sağlar. Sarı rengin ışıması ve bu sayede resmin bedensel olarak dağılımı ilginç yüzeydeki gerilimi arttırmakta ve bu sayede tahrip edilmiş olanla ortaya çıkmakta olanın aktarmanın ontolojisi olarak yorumlanabilir.



Resim 6: *Grataj*, Mustafa Cevat Atalay, 2025, kağıt üzerine akrilik, taş verniği, parafin, siyah mürekkep ve kazıma, 14, 83x10 cm, Sanatçı arşivi.

Resim 6'deki, çalışma yatay kompozisyonudur. Resim3-4-5'den farklılaşmıştır. Bu çalışma yukarıdaki üç kompozisyonlardan farklı olarak belirgin olarak manzara yönelimini öneren klasik bir ufuk çizgisini sahiptir. Kağıdın buruşmaları, kıvrımları kullanılarak dokunsak bir duvar yüzeyi etkisindedir. Gökyüzünü ve yeryüzünü olarak çözümlenebilecek planların okunabilir. Kazımlar ile siyah çizgiler önde net ve imgeleme dair çağrışım sağlar. Arkaya doğru daha fazla kazınmış siyah mürekkep ile manzara mekanında perspektif oluşturmakla rezonans sağlar. Mavi plan ve kağıdın kendi hatları ve kıvrımlarına sahiptir. Bize gökyüzünü ima eder. Yine alt kısım ile bütünsel bir ilişki kurarak bize soyutlanmış bir manzara hatırlatımı- iması yapar.

Resimsel alandaki pembe besin siyahlar aynı zamanda bize bir beden etkisinde karışımında bulunabilir. Söz konusu yapıt, izleyiciye estetik bir haz veya konforlu bir manzara seyri sunmayı reddeder; aksine horizontal kurgunun ima ettiği veya dayattığı zorlayıcı bakış açısı ve yüzeyden sızan kromatik yorgun pembe renk katmanı aracılığıyla, izleyiciyi endüstriyel bir sonsan sonra bunu rezonansına katılan "kurban" telmihi duyumsayabilir. Hafıza tortularla yüzleşmek zorunda bırakan sarsıcı ve dokunsalığı duyumsanan bir ima anımsaması sağlanabilir. Yankı; izleyiciye ilk olarak kuruyan ağaçlardan oluşmuş bir çöl görüntüsü bir arazi görüntü hatırlatımı vermektedir. Beden, toprak, ve ağaçlar gibi imalar bu hatırlatımın sahneleridir.

Resimde bozulmuş, silikleşmiş ya da yanlış-biçimlenen ve izleyicinin belleğinde "ağaç" iması olarak yer eden formlar, varoluşun süreksizliğini; tükenişi, entropik dağılmayı ve yok oluşu işaretleyen ontolojik bir alan kurar. Bununla birlikte bu formlar, temsili bir anlatı üretmek üzere düzenlenmemiş; yüzeyde en yoğun "izlek" etkisini açığa çıkaracak biçimde konumlandırılmıştır.

Sonuç

Grataj tekniğini tarihsel, biçimsel ve ontolojik katmanlarıyla mercek altına alan bu metin; rastlantısallığın imgeyi var etme sürecindeki kurucu rolünü üç ana damarda somutlaştırır:



Sürrealizmin iki uç kutbu Max Ernst ve Joan Miro üzerinden yürütülen kuramsal inceleme, biçimsel analiz ve araştırmacının atölye pratiği denemeler. Ortaya çıkan veriler şunu kanıtlar: Grataj, yüzeyi bezeyen dekoratif bir efekt değildir. Aksine o; görünme ile saklanma, imha ile ifşa, tortu ile katman ve bilinç ile bilinçdışı arasındaki diyalektik gerilimi yöneten, kendine has bir "ontolojik imge" üretim rejimidir

Ernst örneğinde tekniğin, doğa ve bilinçdışı eksenli tekinsiz, yoğun ve kasvetli bir atmosfer kurduğu; Miro'da ise Zen kaynaklı boşluk anlayışı, kaligrafik çizgi ve minimal renk paletiyle eklenilerek şiirsel, hafifletilmiş, Haiku benzeri bir imge ekonomisi ürettiği görülmektedir.

Deneysel çalışmaların tümünde sanatçı niyeti sınırlıdır. Üretim sürecinde ressamın böyle bir yönelimi ya da bilinçli bir amacı bulunmamaktadır. Kazıma eylemi ve karar matrislerinde rastlantının devreye sokulmasıyla oluşturulmuştur. Anlamanın izleyiciyle birlikte gerçekleşen belirme sürecinden doğması; Sanatçı öznesinin geri çekilmesini ve resmi kurarken belirlenen yönlendirici kararlarda, sürrealistlerin grataj amacını deneyimleme niyetiyle çerçevelenmiştir. Temel uygulama bileşenleri olarak kazıma, mavi üst plan ve kapatıcı mürekkep yüzey tercih edilmiştir. Çalışmaların ima ettiği, yüzer arkeolojisi; renk ve boya uygulamalarının mürekkep kazıması sayesinde alttan ortaya çıkması ile oluşur. İzleyiciye önerilen izlekler; Gökyüzü, yeryüzü, karanlık, aydınlık ikilemleri etrafında düşünme çağrısıdır. Seride özellikle gökyüzü olarak temsil edilen üst bandın mavile kurgulanması, Ernst'in tekniğinden bir alıntıdır. Renklerin katmanlar arasından sızmasına olanak tanıyan yüzey izleyicide; kozmik/kavramsal bir arka plan, hem de izleyiciye yorum payı bırakan bir "manzara eşiği" olarak işlev görmektedir. Buna karşılık yeryüzü katmanı, arkeolojik bir zemine benzer biçimde hem açığa çıkan hem yeniden kapanan, kısmen silinen ve tekrar beliren bir tortu alanı olarak örgütlenmektedir. Böylece yüzey, yalnızca bir resim düzlemi değil, geçmiş izlerin, kısmi silinmelerin ve yeniden belirmelerin üst üste bindiği bir "ontolojik tortu" alanı olarak okunabilir.

Geçicilik kavramı bu bağlamda görselleştirilmiş bir "işleyiş deneyi" (prosedürel süreç) olarak kavranabilir: Arkeolojik bir kazıda zemindeki biçimlerin açığa çıkıp yeniden örtülmesi nasıl bir zamansal kesitler dizisi ise, grataj yoluyla ortaya çıkan ve sonra kısmen örtüşen/silinmiş biçimler de nesnelerin ve imgelerin geçiciliğine, kırılabilirliğine ve kısmi ifşasına vurgu yapmaktadır. Çalışma, bu yönüyle yıkım, tarihsel/arkeolojik tortu, yeniden doğuş ve görünür olma (ifşa) dinamiklerinden beslenen süreç-merkezli bir estetik öneri sunar.

Deneysel pratiklerin yüzeyinde beliren ve katmanlar aracılığıyla somutlaşan o zamansallık; izleyiciyi salt görsel bir temasın ötesine geçirerek, anlamın derinliklerine doğru kışkırtıcı bir yolculuğa davet eder. Bu süreç, pasif bir seyirden ziyade; yapının izleyicinin imgelem dünyasında yeniden var edildiği ve bireysel bellek kodlarıyla yeniden biçimlendirildiği aktif bir edimdir.

Sanatçının, yaratıcı iradesini bilinçli bir stratejiyle askıya alıp yüzeyi rastlantısal prosedürlerin akışına terk etmesi; aslında izleyiciye "kendine ait olanı" bulması için açılmış ontolojik bir alandır. İşte tam bu noktada izleyici, kendi özgün ve tinsel deneyimini inşa ederken; görselin anlamlandırılması eylemi, tek taraflı bir dikte olmaktan çıkıp sanatçı ile izleyicinin müşterek rol üstlendiği diyalektik bir ortaklığa dönüşür.



KAYNAKÇA

Atalay, M. C. (2019). Resim sanatında imgelem ve biçimin estetik yapısı. In H. Arapgirlioğlu & S. Akkaş (Eds.), *Güzel Sanatlar Alanında Yeni Ufuklar* (pp. 177-223). Gece Kitaplığı. ISBN: 978-605-7749-90-1.

Atkin, W. (2022). *Historical dictionary of surrealism* (2nd ed.). Rowman & Littlefield. (Historical dictionaries of literature and the arts)

Bock-Weiss, C. C. (2012). *Henri Matisse: A guide to research*. Routledge. (Original work published 1996)

Guter, E. (2010). *Aesthetics A–Z*. Edinburgh University Press.

Parsa, M. (2025). *Machinic ontology*. Springer Nature Switzerland. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-99561-3>

Solomon R. Guggenheim Museum. (1999). *Surrealism: Two private eyes, the Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi collections* (E. Weisberger, Ed.). Guggenheim Museum Publications.

Tunali, İ. (1984). *Sanat ontolojisi*. Sosyal Yayınlar.

www.fmirobcn.org/en/colection/catalog-works/5423/p-the-gold-of-the-azure-p

Görsel Kaynakça

Resim: 1 <https://www.guggenheim.org/artwork/1133>

Resim 2: <https://www.joan-miro.net/the-gold-of-the-azure.jsp>

Resim 3-6 Atalay, M. C. (2025) Atalay, M. C. (2025,) kağıt üzerine akrilik, taş verniği, parafın, siyah mürekkep ile *Grataj*, (kazıma), 5, 6x10 cm, Sanatçı arşivi.



Ekler



a- *Grataj*, Mustafa Cevat Atalay, 2025, kağıt üzerine akrilik, taş verniği, parafin, siyah mürekkep ve kazıma, 14, 83x10 cm, Sanatçı arşivi.



b- *Grataj*, Mustafa Cevat Atalay, 2025, kağıt üzerine akrilik, taş verniği, parafın, siyah mürekkep ve kazıma, 14, 83x10 cm, Sanatçı arşivi.