

T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
UYGULAMALI SANATLAR ANASANAT DALI  
GRAFİK PROGRAMI

**1960'DAN GÜNÜMÜZE,  
TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN  
VE  
ÇAĞDAŞLIĞIN  
ÖZGÜN BASKI SANATINA ETKİLERİ**

( YÜKSEK LİSANS TEZİ )

99600065 Irmak İNAN

Danışman: Doç. Ayşegül İzer DRAHŞAN

İSTANBUL – 2002

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	II
ÖZET .....	IV
SUMMARY .....	V
GİRİŞ .....	VI
<b>1. Baskı Sanatının Tarihsel Gelişimi</b> .....	1
1.1 Özgün Baskı Kavramı .....	12
<b>2. Rauschenberg ve Johns'un Çağdaş Baskı Sanatına Katkıları</b> .....	15
2.1 Rauschenberg'in Özgün Baskı Sanatına Getirdiği Yenilikler .....	15
2.2 Johns'un Sanatsal Anlayışına Uygun Denemeleri .....	23
2.2.1 Ofset Litografi ve Yararları .....	25
2.2.2 Gemini Gell'in Kuruluşu ve Baskı Sanatına Katkıları .....	26
<b>3. 1960-80 Yılları Arasındaki Dönemde, Özgün Baskı Sanatında Karma Tekniklerin, Sanatsal Oluşumlar Açısından Önemi</b> .....	36
3.1 Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme ) .....	36
3.2 Bauhaus .....	37
3.3 Optik Sanat ( Op Art ) .....	41
3.4 Kinetik Sanat ( Kinetic Art ) .....	45
3.5 Pop Sanat ( Pop Art ) .....	45
3.6 Fluxus .....	57
3.7 Foto Gerçekçilik ( Hiperrealism ) .....	61
3.8 Geç Resimsel Soyutlama ( Post Painterly Abstraction ) .....	71
3.9 Minimal Sanat ( Minimalism ) .....	75
<b>4. Yüksek Teknoloji ve İnsan Eli</b> .....	79
4.1 Heykel Sanatçıları ve Özgün Baskı Eserleri .....	79
4.2 Özgün Baskı Sanatında El Yapımı Kağıdın Yeri .....	84
4.3 Mono Baskı .....	88
<b>5. 1980 Sonrası Özgün Baskı Sanatı</b> .....	97
5.1 Özgün Baskı Sanatında Fotoğrafın Kullanımı .....	97
5.2 Özgün Baskı Sanatında Digital Baskı Teknolojilerinin Kullanımı ...	128
<b>SONUÇ</b> .....	134
<b>Resimler</b> .....	137
<b>Resimler Listesi</b> .....	159
<b>Sözlük</b> .....	170
<b>Kaynaklar</b> .....	182
<b>Özgeçmiş</b> .....	183

## ÖNSÖZ

Teknolojik gelişmelerin her geçen gün hızla arttığı günümüzde, her alanda (sosyal, ekonomik, siyasal, kültürel, psikolojik vb.) yaşanan değişim, sanatı da bu sürece sokmaktadır. Teknolojik yenilikler ile iletişimde ulaşılan son nokta, sınırların tamamen ortadan kalkmasını, dünyanın neresinde olursanız olun, tüm yeniliklere ve bilgiye anında ulaşabilmenizi sağlamaktadır. Sınırların hızla yok olduğu dünyamızda, sanat da kültürler arasındaki etkileşimi güçlendiren, bilgiye ve düşünceye dayalı, sınırları, kuralları olmayan bir araç durumuna gelmektedir. Günümüzde sanat eserlerini resim, heykel, özgün baskı, müzik, performans gibi adlar ile birbirlerinden ayırmak yerine, sahip oldukları düşünsel ve anlamsal yapılarıyla değerlendirilmelidirler.

20. yüzyılın ikinci yarısında üretilmiş olan özgün baskı eserlerine, düşünsel ve anlamsal boyutlarıyla , yeni arayışlar ile geliştirilen teknik yeniliklerin günümüz sanat ortamına katkıları sebebiyle duymuş olduğum hayranlık ve ülkemizde bu alanda duyulan kaynak ihtiyacı , tez konumu belirlememde yardımcı olmuştur.

Tez çalışmama başladığım zaman, Türkçe kaynak açısından oldukça zorlandığımı belirtmeliyim. Türkiye'de özgün baskı sanatı ve bu alandaki yeniliklerle, gelişmeleri kapsayan kaynak yok denecek kadar azdır. Bu noktada internet teknolojisinin sunmuş olduğu sonsuz bilgi kaynağı, kitap seçimimden kullanacağım görseller ile bir çok bilgiye ulaşmamda yardımcı olmuştur.

"1960'dan Günümüze, Teknolojik Gelişmelerin ve Çağdaşlığın Özgün Baskı Sanatına Etkileri" isimli tez çalışmamda değerli bilgilerini ve yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Sayın Doç. Dr. Ayşegül İzer Drahşan'a, bilgi ve fikirlerinden yararlandığım Prof. Çiler İnan ve Prof. Ergin İnan'a, tez konumun belirlenmesinden, araştırmamın tamamlanmasına kadar geçen sürede, beni yüreklendirerek destek veren Sayın Volkan Akçadoğan'a, çevirilerimde yardımcı olan Sayın Gül Gözaydın'a

ve destekleri sebebiyle, görev yaptığım T.C. Maltepe Üniversitesi Mimarlık Mühendislik Fakültesi'ne teşekkürlerimi sunarım.



## ÖZET

"1960'dan Günümüze, Teknolojik Gelişmelerin ve Çağdaşlığın Özgün Baskı Sanatına Etkileri" başlıklı tez çalışmasında özgün baskı kavramı ve baskı sanatının tarihsel gelişimi kısaca özetledikten sonra, özgün baskı sanatına önemli yeniliklerle, farklı bakış açıları getirmiş sanatçılar, 1960'lardan günümüze kadar olan dönemi içeren sanatsal oluşumlar ve bunların özgün baskı sanatıyla olan kesişimleri, tarihsel gelişim sürecinde araştırılmıştır.

Giriş bölümünde sanatsal değişim sürecinde, özgün baskı sanatının önemine kısaca değinildikten sonra,

1. bölümde, baskı sanatının tarihsel gelişimini ve özgün baskı kavramı,
2. bölümde, Rauschenberg ve Johns'un çağdaş baskı sanatına katkıları,
3. bölümde, 1960-80 yılları arasındaki dönemde, özgün baskı sanatındaki karma tekniklerin, sanatsal oluşumlar açısından önemi,
4. bölümde, yüksek teknolojide insan faktörünün önemi,
5. bölümde, 1980 sonrası özgün baskı sanatını, araştırılmıştır.

Sonuç bölümünde ise, teknolojik gelişmeler ne denli sınırsız olursa olsun sadece bir araç olarak görülebilecekleri, önemli olanın ise sadece sanatçının düşünsel anlamda ifade etmek istedikleri olduğuna dikkat çekilmek istenmiştir.

## SUMMARY

In my thesis entitled "The Effects of Technological Developments and Contemporaneity on Print Making Art from 1960 to the Present", after briefly summarizing the historical developments of the art of print making and the term print making, I studied the artists who brought different perspectives into print making art through significant innovations, and I also investigated art formations from the 1960s to the present, and their intersection with the print making art, within the scope of historical developments.

In the introduction within the process of artistic transformations, after mentioning the significance of printmaking art,

In the first chapter, the definition and the historical developments of print making art,

In chapter II, the contributions of Rauschenberg and Johns to contemporary print making art,

In chapter III, during the period between 1960-80, the importance of mixed techniques in the art of print making in terms of artistic formations,

In chapter IV, the importance of human factor in high technology,

In chapter V, print making art after the 1980s were elaborated.

In the conclusion section, I wanted to point out that no matter how unlimited the technological developments are, they can only be seen as a tool, and that the significant thing is what the artist wants to express in the intellectual sense.

## GİRİŞ

Değişim her alanda olduğu gibi sanatın gelişim sürecinde de kaçınılmazdır. Sanatın işlevi de sürekli bir değişim içerisindedir. Taş devri insanının, mağarasının duvarına çizdiği hayvan figürlerinin, büyü amacını taşıması, Mısır, Roma ya da Grek Uygarlıklarına baktığımızda ise sanatın, tamamen dinsel inanışların gerekliliği olarak, yaşamın zorunlu bir ögesi olması, Ortaçağ'da da üretilmiş bütün sanat eserlerinin kişisellikten uzak, katedrallerdeki nişlerinde anlamlandırılan dini elemanlar oluşu , Rönesans'la başlayıp 18.yüzyıl sonlarına doğru büyük değişim ve gelişmeler göstermesine kadar devam etmiştir.

Sanayi Devrimi ile teknolojik alandaki gelişmeler sanatı da kökten etkilemiştir. Sanatın amacı ve işlevi tamamen değişim sürecine girmiş ve bu geleneksel yapıdaki anlam çözülmesi, sanatçının önüne sonsuz olanaklar alanı açarak, onu tamamen özgür kılmıştır.

20. yüzyıla kadar sanat değerli olanı ebedileştiren bir hatırlama eylemiyken, fotoğrafın gelişimi, teknik ve mekanik gelişmeler, o güne dek sanatçının önemli bir özelliği olan teknik beceriyi anlamsız kılarak, makina estetiğini ön plana çıkarmıştır. Artık değerli olan bir şey yapmak değil, düşünmektir.

Çağımız, teknikle bilimsel kuram arasında daha önce hiç gerçekleşmeyen, çok sıkı bir ilişki içerisinde. Artık günümüz sanatının kendisini, çağdaş bilime, teknolojik gelişmelere ve uygulamalara kapama lüksü yok. İletişimin çok büyük önem kazandığı günümüzde, sanatçı ile izleyici arasındaki ayrımı kaldıran eserlerle izleyici, sanatçı konumuna çıkarılabilirken, sanatsal disiplinler arasındaki belirleyici unsurlar da tamamen ortadan kalkmıştır. Resimde iki boyutlu gerçeklik düzleminin tartışılmaya başlaması 19. Yüzyılın sonlarına rastlar. Artık resimler üç boyutlu olabildiği gibi, performans gösterileri, müzik,

video, dans, sanatın anlatım elemanları olarak çağdaş sanatta yerini almıştır. Önemli olan tek şey, artık sanat eserinin düşünsel arka boyutudur.

Özgün baskı sanatıda, bu çok sesli sanatsal disiplinler ortamında, sanatçının vurgulamak istediği düşüncüyü ortaya koymada, hayal gücünün sınırlarını zorlayan, geniş bir boyuta sahip araç konumundadır.

1960'dan bugüne, özgün baskı sanatı, sanatsal üretimin aralıklarında yer alan konumundan sıyrılarak, sanatsal üretimin merkezine oturmuştur. Günümüzün en iyi sanatçılarının baskı üretimiyle uğraşıyor olmasının yanısıra, aynı zamanda günümüzün en iyi sanat eserlerini de zaten baskı ürünleri oluşturmaktadır. Bunun en önemli sebeplerinden birisi de sanırım günümüz sosyal, ekonomik ve kültürel olgularının seri üretimi zorunlu kılmasından kaynaklanmaktadır. Seri üretim, tüm yaşantının hızla hareket etmesine ve tüm değerlerin çok hızlı bir şekilde değişmesine neden olmuştur. Bu değişim içerisinde kültüre ve sanata olan talebin artması, çok sayıda üretilebilen ve bundan dolayı da maliyet sorunun küçülmesini sağlayan özgün baskı sanatının yeniden gündeme gelmesine sebep olmuştur.

Sürekli yeni arayışlar içerisindeki günümüz özgün baskı sanatçılarının, teknolojik yeniliklerin sağladığı yeni malzeme ve teknik olanakları zorlayarak ortaya koydukları yeni anlatım yolları ve bu eserlerin düşünsel alt yapıları araştırmamın konusunu oluşturmaktadır.

Araştırmamda 1960 yılını başlangıç noktası olarak ele alıp, kırk yılı aşan bu sürede ortaya konmuş olan baskı biçimlerini ve kullanım şekillerini, çağdaş baskı sanatının tarihçesiyle, sanatçılarının fikirleri, teknikleri ve bu sanat dalını, bugünkü konumuna getirmiş olan sosyo-ekonomik etkenlere ilişkin olan temel bilgileri derledim.

Bunu yaparken de asıl kaygım, baskı sanatını, günümüzün önemli sanat fikirleriyle kesişen ve etkileşen bir sanat dalı olarak sunmak olmuştur.



Özgün baskı eserleri, tarzları ve süreçleri gereği, günümüz sanatına temel teşkil eden pek çok kaygıyı ifade edebildiği için önemli bir sanat biçimi haline gelmiştir.

Ve tezimde baskı teknolojilerini, uygulama anlamında değil de, sanata olan etkileri bağlamında ele alarak, eserleri düşünsel boyutuyla birlikte irdelemeye çalıştım.



## 1. BASKI SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

İnsan, doğa ve kendi benliği ile verdiği mücadele süresince bilgi edinmiş ve bu bilgileri de yine bu yolda ilerlemek için kullanmıştır. Kesin olarak baskı tekniklerinin ilk olarak ne zaman ve nerede başladığını söyleyemesek de, mağara devri insanların öldürdükleri hayvanların kanlarına buladıkları ellerini, mağara duvarlarına bastırarak elde ettikleri izler, düz baskı yada monotipi baskı tekniğinin ilk ürünleri olarak değerlendirilebilirler. Bunun yanında Paleolitik devir insanların iletişim yada büyü amacıyla mağara duvarlarına, kazımak suretiyle yapmış oldukları resimleri de ilk gravürler olarak düşünebiliriz.

Zamanla mağara duvarlarındaki resimsel kazımalar, anlatım işaretlerine, sembollere ve daha sonra da çivi yazısına dönüşerek gelişim göstermiştir. Mısır, Mezopotamya ve Çin'de bu yazı türünün ilk örneklerine rastlanmaktadır. Yaklaşık M.Ö.1400'lerde bulunan Fenike yazısı ile de alfabenin ilk temelleri atılmıştır.

İlk ahşap baskı örnekleri sayılabilecek baskılar, mühür amaçlı olarak Mısırlılar ve Babilliler tarafından, şekiller üzerine oyulmuş tahta rölyefleri boya vererek basmak suretiyle elde edilmiştir.

Yazının bulunması ve ardından da kağıdın bulunması , yazılmış olan metinlerin çoğaltılıp yayılabilmesini olanaklı kılmıştır. Metinlerin taş yada tahta üzerine çizilerek oyulması ve boya verilerek ipek yada pirinç kağıda basılmasıyla ilk gerçek anlamda baskı, böylece üretilmiştir. Bunun günümüze ulaşan ilk örneği M.S. 868 yılına ait Çin tahta baskısıdır. Ancak "Çin kaynakları, bu tekniğin bulunuşunun çok daha öncelere gittiğini bildirmektedir. Bu kaynaklara göre ilk kez 105 yılında TSEİLUN adında bir bakan , ahşap baskı resim yapmıştır."<sup>1</sup>

Japonlar 9. Yüzyılda geliştirdikleri ahşap baskı tekniği ile 11. Yüzyılda seri üretime geçtiler. Dini kitap niteliğindeki bu baskılar, sonradan elle renklendirilmiş, teknik açıdan çizgisel anlatıma sahip çalışmalardı. "Japon

<sup>1</sup> G.THIEM, H.Ü.G.S.F. Yayınları, "20. Yüzyıl Alman Ağaç Baskı Sanatı Konulu Dia Gösterisi için Giriş" , Sayı:6 , S:8

İmparatoriçesi SHOTOK'un isteği üzerine de iki Budist rahip tarafından (M.S. 762- 769) tahta baskı tekniği ile bezenen DIAMOND-SUTRA da ilk basılı kitap olarak tanındı. Bu kitapta BUDA'nın takipçisi SUBHUTİ'nin hayatı anlatılıyordu."<sup>2</sup>

"Estamp" adı verilen Japon ahşap baskılarını, Japon rahiplerin bu dönemde büyü ve sihir amacıyla hazırladıkları muskalara , mühürü andıran yüzüklere bezir yağı ve iste hazırladıkları boya ları sürmek suretiyle elde ettiklerini öğreniyoruz.

Avrupa'ya ilk ahşap baskı Uzak Doğu'dan ulaştığı sırada henüz kağıdın varlığının burada bilinmemesi sebebiyle, baskılar kumaş üzerine yapılmış desenleri kapsamaktaydı. (Avrupa'da bulunan ilk kalıp 1350 yılına aittir.) "12. Yüzyılda İspanya'da Valensia şehrinde; 1276 yılında da İtalya'da kağıt yapıldığı bilinmektedir. Almanya'da kağıt ilk kez 1390 yılında yapılmıştır."<sup>3</sup>

Bundan sonra çok daha ucuza mal edilebilen ve çok miktarda üretilen kağıt üzerine uygulanmış baskı örneklerine ilk olarak 1417-1418 yılları arasında rastlanır. Bu yıllarda basılmış olan ilk kitap Brüksel Krallık Kütüphanesi'nde bulunmaktadır.

Bu dönemlerde klise tarafından dinin halk arasında yayılması ve öğretilmesi amacıyla, okuma yazma bilmeyen halkında anlayabileceği resimsel kitaplar baskı yoluyla halka dağıtıldı. Özellikle bu tür resimler Almanya'da çok önem kazandı.

"14. Yüzyılda Almanya'da yaşayan iki şöhretli sanatçı Albrecht Dürer ile Hans Holbein, baskı sanatına büyük atılımlar kazandırmışlardır. Desenleri uçla çalışılmış gibi görüntü veren Dürer'in şaşırtıcı bir yeteneği vardır. Eserlerinde

<sup>2</sup> Nevide GÖKAYDIN, H.Ü.G.S.F.Yayınları, " Türkiye'de ,Almanya'da Ahşap Baskı Sanatı ", Sayı:6, S:46

<sup>3</sup> Mustafa ASLIER, M.Ü.G.S.F. Yayınları, Sayı:1 ,22

sade din konularına yer vermiş bu iki sanatçının baskıları, çok doğru zarif ve nefis zenginlikte, bu alandaki en önemli çalışmalardandır."<sup>4</sup>



Resim 1

15. yüzyılda ahşap baskı tekniği bütün Avrupa ülkelerinde yayılmaya başlamıştı. Bu baskılarda da Rönesans anatomisi ve perspektif derinliğinin incelikleri göze çarpmaktaydı.

<sup>4</sup> Nevide GÖKAYDIN, H.Ü.G.S.F. Yayınları, Sayı:6 , 47

Mesafelerin uzaklığı Doğu ve Batı'nın etkileşimine olanak vermemesinin de sebebiyle Çin ve Japonya'da baskı ve biçim anlayışı kendilerine has özellikleriyle yüzyıllar boyu devam etti.

1440 yılında Gutenberg tarafından matbaa icat edildi. Tipografi sistemin geliştirilmiş olduğu dökümevinde basılan ilk kitaplar, kuma kurşun akıtma yoluyla dökülen , sonra kazı kalemiyle düzeltilen kurşun harflerle yapıldı.

"İlk renkli kalıp denemesi 1457 yılında Schöffer'in Psalterium Fusta'yı basmasıyla gerçekleşti. Daha sonra sırasıyla Erhard Radtold ve Jacob Hanman'ın renkli baskıları gerçekleştirildi."<sup>5</sup>

"Tahta baskı, üstün yararlılığına karşın, imgelerin üretiminde oldukça kaba bir araçtı. Bu kabalığın, kimi zaman etkili olduğu da doğrudur. Geç Ortaçağın bu yaygın baskıları günümüzün en iyi ilan afişlerini anımsatırlar. Çizgileri basittir, ucuz araçlardan yararlanırlar. Fakat çağın büyük sanatçılarının çeşitli tutkularına tahta baskı pek uygun düşmüyordu. Bu ustalar ayrıntıdaki ustalıklarını, gözlem ve yeteneklerini göstermek istiyorlardı. Bunun için de daha ince etkiler yaratabilen bir başka yol seçtiler: Ağaç yerine bakır kullandılar."<sup>6</sup>

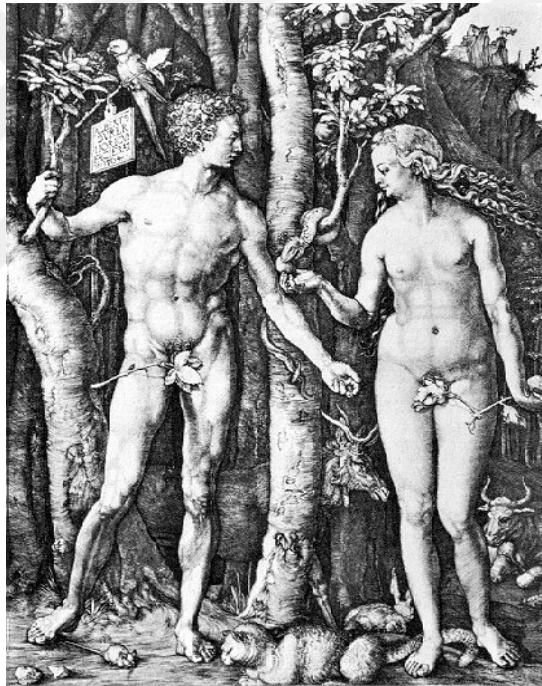
İlk denemelerine Almanya ve İtalya'da rastladığımız metal oymalarda, yani gravürlerde kalburlama metodunun kullanıldığını görmekteyiz. Bu yöntemde levhanın üzerinde çekiç ile elde dilmış sayısız noktacık, çukur yerleri oluşturur.

Bunun dışında kalan yükseltilere boya verilerek kağıda geçirilmek suretiyle baskı elde edilmiş olur. Bu işlemin tersi düşünüldüğünde, yani çukur yerlere boya verilip, yüzey temizlenerek basıldığıında, çukur yerler siyah, yüzey beyaz olacaktır. Bu teknik çukur baskının temelini oluşturur.

<sup>5</sup> A.İ .DRAHŞAN, Sanatta Yeterlilik Tezi,9

<sup>6</sup> E.H.GOMBRICH, Sanatın Öyküsü,215

Albrecht Dürer (1471- 1528) baskı sanatının en büyük ustalarındandır. Bakır üzerine kuru kazı, asitle yedirme ve ağaç baskı tekniklerinde, çizgi, nokta, çapraz taramadaki ustalığıyla eşsiz baskı eserleri meydana getirmiştir. Hassas ayrıntılarla 1498 yılında oluşturduğu "Apokalips" dizisi o güne kadar tahta üstüne oyulmuş en ince güzellikteki eserlerdendir. "Şövalye", "Ölüm", "Melankoli", "Şeytan", "Aziz Hieronymus Hücresinde" , "Adem ile Havva" gravürleriyle sanatının en üst noktasına erişmiştir. (BKZ.Resim 1 ve 2)



Resim 2

Bu dönemde Rafael, İtalya'da kurmuş olduğu gravür okulunda öğrencilerine, eskizlerinden gravür yaptırmıştır.

17. yüzyılda Flandra'da Rubens Okulu'nun baskı ressamı da, ustalarının yağlı boya ve eskizlerini metal plakalara aktarmayı sürdürmüştür.

"17. ve 18. yüzyıllarda resimden çoğaltma amacını aşarak gravür sanatına yenilikler getiren ustalar yetişmiştir. Bu sanatçıların eserleri ve geliştirdikleri yöntemler günümüz sanatçılarına dek etkisini göstermektedir. Bu gurubun en büyük ustası Rembrandt'dır. (1606-1669) Asitle yedirme tekniğini kullanarak portrelerinde insan yüzünün ifadelerini araştırmış, dini konularda ise kuvvetli bir ışık-gölge yaratmıştır."<sup>7</sup>



Resim 3

Yine 17. Yüzyılda Hercules Seghers (1590-1640) çukur baskıda siyah mürekkep yerine boya kullanarak ilk renk denemelerini yapmıştır.

<sup>7</sup> Gündüz GÖLÖNÜ, Kazı Resim,78

Adriaen van de Velde (1636- 1672) ilk defa acquatinta tekniğini, Ludwig van Siegen (1609- 1676) ise dişli bıçak (mezotint) aletini kullanmıştır. Bu dönemde mezotint tekniğini ustaca kullanmış olan sanatçılara Joseph Wright (1734-1797), Richard Cosway (1740-1821) örnek verilebilir.



Resim 4

18. ve 19. Yüzyıl çukur baskı sanatı kısır döngü içerisinde sadece yağlı boya eserleri çoğaltmak amacı ile kullanılırken, bu duruma karşı kendi duygu ve istemlerini plakasına aktaran Francisco Goya (1746-1838) acquatinta tekniğini de en ustaca kullanan sanatçılardandır.

İngiliz William Blake, farklı lak formülleri geliştirerek rölyef etkileri sağlayan gravür yöntemlerini araştırmıştır.

19. Yüzyılın önemli olaylarından biri olan fotoğrafın bulunmasıyla, sürekli yeni arayışlar içerisinde bulunan yaratıcı sanatçılar, bu yeni tekniğin de olanaklarıyla, eserlerine neler katabileceklerini araştırma yoluna gitmişlerdir.



Hatta fotoğraf makinasının henüz icat edilmediği dönemlerde bile kara kutu adı verilen bir araçtan, sanatsal amaçlarla yararlanıldığını ve aynı zamanda bu aracın perspektifin bulunuşunda da çok büyük rol oynadığını bilmekteyiz.

Bu dönemin olanaklarıyla, kendi tarzlarına yeni teknik gelişmelerle katkıda bulunan sanatçıların başında James Ensor (1860-1949), Pierre Auguste Renoir (1841- 1919), Georges Rouault (1871- 1958) ve Alma- Tadema Lawrance (1836- 1912) sayılabilir.



Resim 5

"20. Yüzyılın başlarında Jacques Villon (1875-1963) gibi sanatçılar ise yeni uygulamalara yönelmişlerdi. Villon, modern baskının babası sayılır. Fovizm ve Kübizm'den etkilenen sanatçı, 1910'da çizgi ağları ile kübist bir espas yaratarak

kazı ressamlarının halen kullandıkları çok modern ve değişik bir espas anlayışını kazı resme uygulamıştır."<sup>8</sup>

İngiliz asıllı Stanley William Hayter isimli bir sanatçının önderliğinde 1927 yılında Paris'de kurulan "Atölye 17", bünyesindeki birçok gravür sanatçısı ile birlikte, çelik kalem, kuru kazı, asitte yedirme, acquatinta tekniklerini daha da geliştirerek, baskı resmin bağımsız bir sanat dalı olarak önem kazanması için büyük çabalar sarf etmiş ve bunda da başarılı olmuşlardır.

18. Yüzyıla geri döndüğümüzde baskı sanatının önemli gelişmelerinden biri olan litografi tekniğinin 1796 yılında Münih'te Alois Senefelder tarafından bulunduğunu görmekteyiz. Senefelder'in yazılarını ucuza çoğaltabilmek amacı ile tesadüfi olarak keşfettiği baskı yöntemi önceleri sanat eserleri için hiç kullanılmamıştır. 1810'dan itibaren sanatçıların sadece resimlerinin röprodüksiyonları bu teknikle basılmaya başlanmıştır.

Gericoult, Delacroix, Carle Vernet, Bonington, Charlet, Nantevil gibi bir çok sanatçı tarafından litografi tekniğinin benimsenmesiyle, önceleri bir çoğaltım aracı olarak görülmüş olan bu baskı tekniği, kısa sürede Avrupa'ya ve daha sonrada dünyaya yayılarak gelişmiştir.

Litografi tekniği İspanya'ya ulaştığında yetmişli yaşlarında olan Goya da bu teknikten etkilenerek "Bordeaux Boğaları" isimli baskı serisini gerçekleştirdi.

Toulouse Loutrec'de rengin bu teknikle kullanılmaya başlamasıyla afişlerini litografi tekniği ile çoğaltmıştır.

19. Yüzyılda fotoğrafın bulunup, gelişmeye başlamasıyla, giderek sanatsal içeriğini kaybeden litografi, yüzyıl sonuna doğru Whistler, Manet, Degas, Redon, Bonnard gibi sanatçıların çalışmalarıyla yeniden büyük bir atılım yaptı. Bunun yanısıra Kahnweiler gibi yayıncılar da 20. yüzyılın ilk yarısında litografi tekniğinin

<sup>8</sup> Gündüz GÖLÖNÜ, KAZI RESİ M,86

yayılmada önemli rol oynamıştır. 50'li yıllara baktığımızda ise Picasso, Braque, Miro, Chagall, Leger, Max Ernst gibi sanatçılar ve Mauriot gibi yapımcı ve matbaacıların işbirliği ile Paris'i, litografi sanatının merkezi durumuna getirmişlerdir.

Litografi tekniği de diğer baskı teknikleri gibi günümüzde de, birçok yaratıcı sanatçının araştırmalarıyla daha da gelişerek çağdaş özgün baskı sanatına hizmet etmektedir.

20. Yüzyılın başlarında Bauhaus hareketinin ahşap baskıya, kendi içinde yer vermesiyle bu teknik yeniden gündeme geldi. Pablo Picasso'da bu tekniğe ilgi duydu ve 1906 yılında "Baş" isimli ahşap baskısını gerçekleştirdi. Kandinsky'nin de bu alanda önemli çalışmaları olduğu bilinmektedir.

Serigrafi baskı tekniğinin tarihçesini araştırdığımızda ise ilk kez nerede ve nasıl uygulandığını kesin bir tarihle belirtebilmemize karşın " bin yıl kadar önce bazı kültürlerde Eski Mısırlılar, Romalılar, Çinliler ve Japonlar'da duvar, yer, tavan süslemeleri ile çömlekçilikte ve dokuma bezlerinde şablon tekniğinin kullanıldığını gösteren kalıntıların varlığından" söz edilmektedir.<sup>9</sup> Ancak 17. Yüzyılda Japonya ve Çin'de hem bir meslek hem de sanat yapmak amacıyla kullanılmaya başlanan elek baskı yönteminin, bu günkü serigrafi tekniğinin başlangıcı olduğu söylenebilir.

Çin'de hem resim sanatında hem de dekorasyon işlemlerinde kullanılmıştır. Bu işi yapan kişilere de Stencils denilmiştir.

Aynı yüzyılda İngiltere ve Fransa'da bu tekniğin, desenleri duvar kağıtlarına ve tekstil ürünlerine aktarmada kullanıldığını ve Fransa'da Jean Popillon'un geliştirdiği metodla yapılan duvar kağıtlarının büyük beğeni

---

<sup>9</sup> Hasan PEKMEZCİ , Tüm Yönleri ile Serigrafi ile Baskı, 9

kazandığını görmekteyiz. İlk bilinen tahta şaseli kasnak ise 1850'li yıllarda sergilenmiş ve kısa sürede Avrupa'da kullanımı yaygınlaşmıştır.

1920'li yıllarda Biegeleisen ve Kosloff isimli iki sanatçı "Siebdruck" diye adlandırdıkları ipek baskı tekniğini önce Berlin'de, sonra da İngiltere'de tanıtarak, bu tekniğin de sanatsal bir amaca yönelmesine katkıda bulunmuşlardır.

Serigrafi baskı tekniği 19.yüzyılda Uzakdoğu'lu göçmenler tarafından Amerika'ya getirilerek ülkeye yayılmış, fotoğrafın bulunmasıyla da gelişerek önem kazanmaya başlamış ve tekstil endüstrisi 1920 ve 1930'larda filmlerle, foto şablonlarla çalışarak, tasarımcılara ait desenleri yüksek kaliteli dokumalara basmışlardır.

"1930 Dünya Ekonomik Krizi sırasında durgun haldeki Amerikan piyasasını harekete geçirmek için yaygın ve etkin bir reklam, tanıtım ve propaganda hareketine gerek duyuldu. Bu amaçla içinde ipek baskı üniteleri bulunan WPA (Works Progress Administration) Baskı Sanatları Projesi oluşturuldu. Bu proje, çalışmaları ile iki yıl içinde kendini kabul ettirdi. New York şehri WPA içindeki, ipek baskı bölümü ayrıldı. Bölüm Antony Welonis başkanlığında ve onun ön ayak olması ile teknik ve estetik başarılar kazandı."<sup>10</sup>

Serigrafi tekniği ile ilgili ilk bilimsel eser 1930'larda yine Antony Welonis tarafından yazıldı. Bundan birkaç yıl sonra da Guy Macoy ilk kişisel serigrafi sergisini gerçekleştirdi.

Antony Welonis'in önderliğinde birkaç sanatçı 1936 yılında bir araya gelerek serigrafi tekniğinin estetik potansiyelini gözler önüne sererek, bu tekniği sanatsal anlamda değerli kılmak için çalışmışlardır.

---

<sup>10</sup> Jules HELLER, Printmaking Today,271

Serigrafi, sadece tüketim alanında kullanılan bir araçken 1960'lı yıllarda sanatsal anlamda doruk noktasına ulaşmıştır.

Geleneksel saydığımız bu yöntemler, başlangıçta ne amaç için keşfedilmiş olursa olsun, sanatın sınır tanımaz kişiliği ile sürekli gelişmeye devam etmektedir. Günümüzün çağdaş teknikleri de yarının geleneksel teknikleri olarak bu döngüdeki yerini alacaktır.

### 1.1 ÖZGÜN BASKI KAVRAMI

Grafik kelimesi, Yunanca'da yazmak-resim çizmek anlamına gelen grapnikos-graphein sözcüklerinden türemiştir.

"GRAFİK (graphite, graphische Künste, Graphic arts, fine art printing, fine-art print making, arts graphique, graphisme, graphei)

1. Özgün Baskı: Grafik ve tipografik beceri, orijinal resim veya metinleri manuel tekniklerle elde edilen kalıp yardımıyla basarak çoğaltma işlemlerinin tümüne verilen ad.
2. Röprodüksiyon: Orijinal resim ve metinlerin, fotomekanik ve fotokimyasal yöntemler kullanarak elde edilen matris yardımıyla basarak çoğaltma işlemlerinin tümüne verilen ad."<sup>11</sup>

" GRAFİK,

1. Manuel tekniklerden yararlanarak, resim veya yazının çoğaltılması ilkesine bağlı olarak yapılan sanatsal baskı yöntemlerinin tümüne verilen ad.
2. Oyulan kalıpları elle basma işlemi (Baskı Grafığı) "<sup>12</sup>

<sup>11</sup> A.i .DRAHŞAN, Sanatta Yeterlilik Tezi

<sup>12</sup> A.i .DRAHŞAN, Sanatta Yeterlilik Tezi

Özgün baskı, sanatçının, sanatını ifade edebilmek amacıyla kullandığı tekniklerden biridir. Özgün kelimesinin anlamına baktığımız zaman, kendine has özellikler taşıyan, diğerlerinden farklı tanımıyla karşılaşmaktayız. Baskı ise herhangi bir görüntünün çoğaltılması amacıyla kullanılan tekniktir. Özgün baskı kavramı üzerindeki çelişki de bu sebeple ortaya çıkar. Buradaki özgünlük, sanatçının yaratım süreci üzerindeki rolünden kaynaklanmaktadır.

Özgün baskı sanatçısı, eserinin tasarımından, baskı kalıbının hazırlanmasına, baskı işleminin yapılmasından son düzeltmelere kadar tüm işlemleri bizzat kendisi yürütür. Bu işlemlerde sanatçının doğasında olan yaratıcılık, onu en özgün işi üretmeye iter ve bu amaçla deneyler, araştırmalar yapar. Vermek istediği etkiyi yakaladığı son noktada özgün baskı eseri çoğaltılmaya hazırdır.

RTP "right to print" yani "basılmak için doğru" anlamındaki kısaltma, basım içerisinde yer alan bütün baskıların birbirine uyması amacıyla, sanatçı tarafından geliştirilmiş prova baskıdır. Bu aşamadan sonra baskılar, sanatçının kendisi yada belirleyeceği profesyonel baskı atölyelerinde RTP baskısı örnek teşkil etmek suretiyle, prosedüre uygun olarak, belirtilen sayıda basılacak, numaralanacak ve sanatçısı tarafından imzalanacaktır.

Numaralandırma işlemi, baskının sol alt köşesine, kurşun kalemle, 2/20, 3/15 örneklerinde olduğu gibi yapılır. İlk rakam baskının sıra numarasını, ikinci rakam ise basılacak baskı adedini gösterir. Eserin sağ alt köşesine sanatçı imzasını, orta alt kısma da eserin ismini yazar. Son olarak da basım işlemi bittiğinde, sanatçı kalıbı imha eder.

"Özgün baskı resimler sanatçı eliyle numaralanır, imzalanır ve sonuçta bütün çalışmaların kalıpları bir daha kullanılmamak üzere çeşitli yollarla iptal edilir. Orijinal (Özgün) Kavramı; röprodüksiyon, endüstriyel baskı ve tekrar yapımlara karşı, sanatçıların, sanatsal çevre ve koleksiyoncuların benimsedikleri,

uluslararası ilkeler ve ölçütler bütünüdür. Sanatçısının elinden çıkmış yapıtları belirtir. Bu nitelikleri taşımayan baskılar röprodüksiyon olarak kabul edilir."<sup>13</sup>



---

<sup>13</sup> Asım-Aksoy İŞLER, Kazım Taşkent Sanat Galerisi Sergi Broşürü, 1989

## 2. Rauschenberg ve Johns'un Çağdaş Baskı Sanatına Katkıları

Robert Rauschenberg ve Jasper Johns 20. yüzyılın en önemli baskı sanatçıları olarak kabul edilirler. 1950'lerin sonlarında, pek çok sanatçıya ve Harold Rosenberg de dahil olmak üzere pek çok eleştirmene göre "sanatın sanatçının özyaşamından ayrılamaz"<sup>13</sup> bir olgu olarak kabul edildiği bir dönemde Rauschenberg ve Johns'un yaptığı sanat; sanatçının öznel ve duygusal yaşamına yoğunlaşmaksızın dış dünyayı içine alarak, dış dünyanın insan zihni tarafından kavranış biçimini incelemesiyle radikal bir alternatif sunmuştur. 1960'larda bu iki sanatçının litografi ve daha sonra diğer baskı tekniklerine de el atmaları, baskı sanatının yalnızca resimle anlatım aracı olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir alan olarak da kabul görmesini sağlamıştır.

### 2.1 Rauschenberg'in Özgün Baskı Sanatına Getirdiği Yenilikler

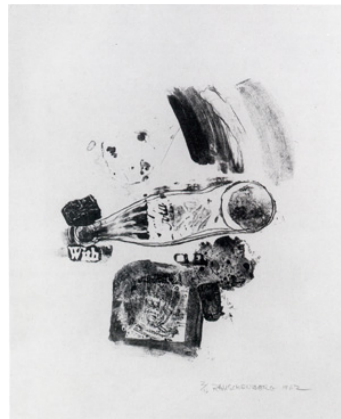
Kariyerinin başlangıç aşamasında Rauschenberg baskı sanatına pek çok farklı yenilik getirmişti: 1950'de Susan Weil'le birlikte güneş ışığına tutulmuş kopya kağıdı üzerinde insanlarla nesnelere gerçek boyutta gösteren fotogramlar yaptı, 1951'de besteci John Cage'den, A model Ford arabasını bir mürekkep birikintisinde yürüttükten sonra New York kentindeki bir caddeye boydan boya serilmiş olan bir kağıdın üzerinden geçmesini istedi, bunun sonucunda da 70 metre boyunda bir mono baskı elde etti. Öte yandan 1960 yılında ULAE (Universal Limited Art

<sup>13</sup> Harold ROSENBERG, " The American Action Painters ", Art News 51



Editions)'a ilk kez davet edildiğinde geleneksel baskı sanatı pek ilgisini çekmiyordu. Şimdi pek meşhur olan şu sözü de o günlerde söylemiştir: “Yirminci yüzyılın ikinci yarısı kayalar üzerine yazmaya başlama zamanı değildir.”

1962’de ULAE’da çalışmaya başladıktan sonra ürettiği ilk litografi çalışmaları bir ya da iki taş kalıptan oluşan, Siyamlı kedilerle beyzbol oyuncularının görüntülerine ve karalanmış imzalara ve sıçramış mürekkep efektlerine yer veren eserlerdi. *Merger (1962) / Birleşme* (Bkz Resim: 6) adlı eserinde yer alan Coca-Cola şişesi görüntüsü elle çizilmişti, ancak çok geçmeden yağlı mürekkep sıvalı nesnelere doğrudan taşlara aktarmaya başladı. Rauschenberg “ Bir resmin olduğundan farklı görünmesini değil, olduğu gibi görünmesini istiyorum. Ve bir resim ancak gerçek dünyadan hareketle yapılırsa gerçek dünyaya benzer ” diyordu.



Resim 6

Rauschenberg uzun bir dönem boyunca kolaj ve assemblaj teknikleriyle çalıştı, baskı sanatı ona zengin olanaklar sunuyordu ki bu, soyut nesnelere gerçeğe tıpatıp uygunluğuna takılıp kalmaksızın onları günlük yaşamın birikimiyle birleştirmenin bir yoluydu. Derlediği birbirinden farklı çeşitli nesnelere, örneğin yaprakları, araç gereçleri, defter kağıtlarını taş kalıplar ve eski New York Times baskı kalıpları üzerine bastı, ortaya çıkan fotoğraf görüntüleri kabartma halinde olduğundan kurşun baskı tekniğiyle basılabildi. Seçtiği görüntüler o kadar özel, çarpıcı ya da güzel değildi, ki bunu da “eğer bir görüntü kendi başına ilginçse zaten bana ihtiyacı yok demektir”<sup>14</sup> sözleriyle açıklamıştır. Bu görüntüleri de standart, herkes tarafından kolaylıkla anlaşılacak bir sistem olmaksızın tanzim etti. Rauschenberg de aynen Johns gibi eserlerinin kişisel duyguların yansıması olması yerine, baskılı yüzeyin sanatçı ve izleyici arasına yerleştirdiği belli belirsiz yer değiştirmelerden, farklı uygulamalardan zevk almayı tercih etmiştir. Taşın aracı olması ve ödünç alınmış resimlerle sanatçının gevşek ve ressamca eklemelerinin bir araya gelerek oluşturduğu grafik yığını içerisinde artık çalınan ve icat edilmiş olanı birbirinden ayırt edebilmek mümkün değildi.

Rauschenberg’in yeni arayışlar içerisindeki sanatsal tavrı, hem kendisine , hem de ULAE’ye uluslararası şöhret kazandıran *Accident/ Kaza* (1963) (Bkz Resim7) adlı eseri oluşturmasını sağlamıştır. İlk prova sırasında kullanılan birinci taş kırılınca Rauschenberg görüntüyü ikinci bir taş üzerine yeniden çizdi, ancak

---

<sup>14</sup> Robert RAUSCHENBERG, Universal Limited Art Editions: A History and Catalogue, 1989

birkaç provadan sonra bu taş da kırılınca asıl suçlunun merdane altına sıkışmış olan küçük bir karton parçası olduğu anlaşıldı. Provalar sırasında oluşan bu kazaları eserine şu şekilde yansıttı: lithografiyi kırık taşın her iki yarısından basıp oluşmuş olan parlak beyaz yarığı da dramatik bir öge olarak kullanarak en aşağıya da eklenen ikinci bir taş yardımıyla bir enkaz yığını görüntüsüne ulaştı. *Accident/ Kaza* adlı bu eser, birbiriyle bağlantısı olmayan grafik göndermelerin yarattığı karmaşıklıkla aynı zamanda kendi özel tarihinin de yansımasıdır.



Resim7

Rauschenberg, “ Litografi maceramın resimlerime de büyük etkisi olmuştur” demişti. ULAE’de çalışmaya başladığı sene ticari amaçlarla hazırlanmış serigraf baskıları tuval üzerine resim yapmada da kullanmaya başladı. Serigrafı, ona

aynen litografide yaptığı gibi fotoğraf görüntülerini tuval üzerinde yeniden birleştirip olduğundan farklı göstermek imkanını, hatta bu kez baskısını yapacağı nesnelerin fiziksel boyutlarına bağlı hareket etmek istemediğinden, daha fazla bir esneklikte sağlıyordu. Fotoğraf perdelerinin hemen her boyutta yapılabilmesi mümkündü. Hem baskılar, hem de resimler genel tarzları açısından oldukça grafik ürünlerdi ve piyasa koşullarında geçerli olan gazete ve dergilerin görüntüsüne uyuyorlardı, ancak ölçükleri bakımından oldukça farklıydılar. Örneğin, *Barge / Mavna* (1963) adlı resim, *Breakthrough I ve II / İlerleme I ve II* (1964) adlı litografi eserlerinin kapladığı alanın onsekiz kat daha fazlasını kaplar. Ayrıca, litografi tekniği ve baskı kalıpları ortaya çıkan görüntülere, tablolarıda görülen yumuşak sis efektine pek benzemeyen oldukça farklı, sert bir güç katmakta oldukları söylenebilir.

"1964'de Rauschenberg ve ULAE'deki diğer baskı sanatçıları Rauschenberg'e resimlerdeki bütünsel esneklik olanağını sağlayan; serigraf görüntülerini taş üzerine geçirmenin bir yolunu buldular. İşte bu noktadan sonra ortaya çıkan baskılarda, fotoğraflar, daha önceki taş baskıların üzerindeki mürekkep lekelerinin ve fırça darbelerinin kapladığı alana kıyasla giderek daha geniş bir alan kaplamaya başladı. *Drizzle/ İnce Yağmur* (1967) ya da *Landmark / Dönüm Noktası* (1968) gibi kompozisyonlar neredeyse tamamen Rauschenberg'in belli bir hiyerarşi takip etmeyen ancak belli bir amaç doğrultusunda seçip düzenlediği ödünç görüntülerden oluşur."<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, sf 34

Rauschenberg "üzerinde çalıştığı esere son şeklini vermeyi mümkün olduğu kadar sonraya ertelemeyi" sevdiğini söyler, ki kompozisyonlarında da bu açıklık ve esneklik fikri hep vardır. " Estetik anlayışı, kariyerinin başlangıcında, arkadaşı John Cage'in eseriyle tasdik olmuştur. Marcel Duchamp'taki aklın yanlış yönlendirmesi fikrinin ve Zen felsefesinin üstün ayrılma anlayışının etkisi altındaki Cage, nefse ve nefsin duygusal taleplerine sürekli gönderme yapmayarak dünyaya kendi öz anlamını kabul ettirmeye çabalamadan katılan bir sanat biçimi arayışı içindeydi. Cage müziğini de kaostan bir düzen yaratma çabası olarak değil de yaşadığımız hayatın ta kendisine gözlerimizi açmak ya da "hayatın bir tasdiki" olarak görüyordu. Kişisel ifadenin ve kişisel beğenin boyunduruğu altına girmemek için Cage, 1950'den beri bestelerini yaparken I Ching gibi tesadüfi metodlar kullanıyordu. Asıl uğraşısı müzik olmasına rağmen Cage, aynı zamanda, fikirlerini yazılarıyla, çizimleriyle ve 1960'ların sonlarında da baskılarıyla dile getirmiştir."<sup>16</sup>

Cage'in Calvin Sumsion'la birlikte gerçekleştirdiği baskısı *Not Wanting to Say Anything About Marcel (1968) / Marcel Hakkında Hiçbir Şey Söylemek İstememek* (Bkz Resim8) ile Rauschenberg'in Tatyana Grosman'ın bir kitap yapması yolundaki önerisine karşılık icat ettiği cevap olan *Shades / Gölgeler* (1964) ( Bkz Resim9) arasında çok açık bazı benzerlikler vardır. *Shades / Gölgeler*, dikey bir biçimde ahşap bir kaide üzerine oturtulmuş ve sahibinin arzusuna göre yeniden düzenlenebilecek altı adet plexiglas tabakası üzerine basılmıştı.

---

<sup>16</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf35

Cage'in baskısı ise yine aynı şekilde, iki adet litografinin eşlik ettiği birkaç adet serigraf baskılı plastik cam tabakasından oluşuyor ve pleksigraflar içeriyordu. Cage, görüntüleri ve sözcük parçacıklarını seçmede ve bunları sayfa üzerinde yapılandırmada I Ching metodundan yararlanmıştı. Çözümlerin bu denli bol ve çeşitli olması; izleyicinin zihnini istediği gibi kullanması için açık bir alan bırakarak izleyiciye kabul ettirilmeye çalışılan herhangi bir anlamın varolma ihtimalini tamamen ortadan kaldırmaktaydı. "Şayet soyut ekspresyonistlerin amacı Rothko ve Gottlieb'in ifade ettiği gibi ' izleyicinin dünyayı kendi gözünden değil de bizim gözümüzden görmesini sağlamak ' idiyse , Cage'in ve Rauschenberg'in yaptığı da izleyiciyi dünyayı kendi istediği biçimde görmek üzere serbest bırakmak, onu sanat dehasının pasif alımlayıcısı olmaktan çıkararak anlamın yaratılışında aktif katılımcı olmasını sağlamaktı." <sup>17</sup>

Bu baskılarda tam olarak kendini gösteren esnek ve çok zengin/çeşitli sanatsal obje düşüncesi, varlığını Marcel Duchamp'a borçluydu. " *Gölgeler ve Marcel Hakkında Hiçbir Şey Söylemek İstememek* " adlı eserler hem Cage'in verdiği bu adlarla, hem de Duchamp'ın şaheseri *La Mariée mise a nu par ses célibataires, meme* (1915- 23) ya da bilinen adıyla *The Large Glass / Geniş Bardak*'ı hatırlatan, saydamlığı kullanım biçimleriyle Duchamp'ı çağırıyordu. Duchamp, daha yüzyılın ilk başlarında sanatın olmazsa olmaz kabul edilen el işçiliği, nadirlik, hatta görsel çekicilik gibi birtakım öğelerinden vazgeçmişti. "Orijinallik kavramını tamamen

---

<sup>17</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf :35

ortadan kaldırmayı" isteyen Duchamp, Richard Hamilton'ın ifade ettiği gibi, yaşamı boyunca orijinal ve yedek arasındaki farkı tartışmaya açık hale getirinceye dek, basılı reproduksiyonlar ve tasdikli kopyeler aracılığıyla kendi başarılarını yaymakla uğraşmıştır.

Rauschenberg ve Johns, aynen Duchamp gibi, baskı sanatında ortaya konacak en iyi çalışmanın resim sanatından beklediğimiz gibi asıl ve tek bir ifade olmak yerine bağlantıların bir araya getirilmesi olduğunu anlamışlardı. Johns'a göre Duchamp'ın eserleri herhangi bir şeyin ne anlama geldiğini bilmenin zorluğunu anlatıyordu. " İşte bu baskı sanatında daha da şiddetlenen bir güçlütür, çünkü görüntü birden fazla kopyede yer aldığı bir objeden tam olarak hangi noktada vazgeçilip diğer bir objenin devreye gireceği gibi basit görünen bir soru oldukça zihin karıştırıcı bir hal alır. Görüntü tersine çevrildiğinde, yani elinizde tuttuğunuz şey sanatçının çizdiği şey değil de , pekala yalnızca ona sürtünmüş olan bir şey de olabilir. Johns'a göre çoğul baskılar insanın aklına : " Acaba hepsi birbiriyle özdeş mi, yoksa tamamen birbirinden farklı mı? ya da Ne tür farklılıklara anlayış gösterebilirsiniz ve ne tür farklılıkları teşvik edersiniz?" türünden oldukça ilginç sorular getiriyordu. "<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, sf 36

## 2.2 Johns'un Sanatsal Anlayışına Uygun Denemeleri

1960 yılında ULAE'de çalışmaya başladığında Johns litografi tekniği hakkında pek bir şey bilmiyordu, ancak tek bir taşın birbirini takip eden yeniden düzenlenmiş görüntüler oluşturduğunu ve ard arda aynı taşla basılmış rakamlar serisinin sıfırdan dokuza doğru sıralandığını kavramıştı. İlk taşına , geniş bir sıfır çizmişti. Baskı yapıldıktan sonra, daha büyük bir sayı oluşturulmuş ve baskı tekrarlanmış, bu işlem tekrarlanırken sıfır kısmen silinmişti. Her geçişte, bir önceki rakamın izleri korunmuş ve böylece görüntünün gelişiminin görsel bir tarihçesi oluşturulmuştu. Bu fikir Johns için her zaman önemli olmuştu ki bunu uygulayabilmek için sonradan gelenlere rağmen önceki fırça darbelerinin de korunmasını sağladığı için kullanımı oldukça güç bir boya malzemesi olan sıcak balmumunu seçmişti. *0-9 (1960–1963)* (Bkz Resim 10) adlı baskıda apaçık görülen sıraya dizilmişlik özelliği de Johns'un ilgilendiği noktalar ve baskı prosedürlerinin doğal kaynaşmasını yansıtıyordu. Buna benzer bir anlayıştan yola çıkarak Johns, resimlerinde yer verdiği alçıdan vücut uzuvlarına eşdeğer sayılabilecek şekilde, baskı eserlerinde, kendi vücudunu bir baskı ögesi olarak kullandı. *Hand, Skin with O'Hara Poem/ El ve Deri ile ile O'Hara Şiiri ve Pinion / Kuş Kanadı (1963)* (Bkz Resim 11), adlı eserlerin hiçbiri vücut resimleri değil ancak vücudun doğrudan baskılarıydı, ve bunlar rahatsız edecek derecede kişisel, duygusuzca ve mekanikti.

" Johns'un ilk başlarda ürettiği baskıların çoğu genelde yakın plan çizimleri temel alıyordu. Ancak bu eserleri pek çok baskı uzmanının ilk başta yaptığı gibi



“reprodüksiyonları üretilebilir” diyerek bir kenara atmak Johns’un her zaman görüntülerini tekrar tekrar kullandığı gerçeğini de göz ardı etmek demektir : Öyle ki, Johns’un çizimleri baskıya, heykelleri çizimlere, baskıları da zaman zaman resimlere dönüşebiliyordu. Bir zamanlar enteresan olarak nitelenmiş fakat artık solmuş gölgelere dönüşmek yerine, Johns’un fikirleri her bir tekrarla daha da bir büyüyor, ağırlık kazanıyordu. Sunuş şeklini değiştirirken, görüntüyü tekrarlayarak Johns “onları birleştiren ve ayıran şeyleri” açıklayabiliyordu. *1st Etchings / 1. Metal Oymalar (1967)* ve *1st Etchings 2nd State / 1. Metal Oymaların 2. Durumu (1967 – 69)* adlı eserlerinde Johns, daha önceden yapmış olduğu heykel ve rölyeflerin elle çizilmiş ve foto-gravür tekniğiyle yapılmış metal oymalarını sunar. Sanki öğretici bir kıyas ya da temsil değeri taşıyan modeller sunmak istercesine, birinci dosyanın her bir yaprağı bir heykel çalışmasının metal oyma ve foto-gravür şeklini içerir. İkinci dosyada ise, hem fotoğraflı hem de elle çizilmiş kalıplar karalanmış ve çizilerek daha zengin etkiler taşır hale gelmiştir. Johns metal oymacılığın avantajını "bakır levhanın pek çok bilgi katmanını depolayabilme yeteneğine bağlayarak sanatçı bir levhada çalıştıktan sonra gidip başka bir biçimde çalışabilir ve ortaya çıkan baskı bütün bu farklı aşamaları tek bir anda gösterebilir" demiş ve "işte bu lithografinin doğasında yoktur", diye de eklemiştir. <sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf 37

### 2.2.1 Ofset Litografi ve Yararları

Ofset litografi tekniğinde görüntü, metal bir kalıptan kauçuk bir blankete sonra da kağıt üzerine basılır , böylece sağ/sol tersine çevirme problemi de ortadan kaldırılmış olur. İnsan emeğinin daha az olduğu kalıptan kalıba ya da kalıptan taş sistemiyile de ofset litografi tekniği çabuk kuruyan çok ince yapılı mürekkepleri ile belli belirsiz efektler ve saydam katmanların meydana getirilmesini mümkün kılar. Ofset litografi genellikle foto mekanik süreçlerden yararlanır. Yüksek hız gerektiren ticari litografi baskılarında kullanılan bu metod, yıllar boyunca Bavyera kireçtaşlarını ya da elle çalışan presleri kullanmayı tercih eden güzel sanatlar kökenli baskı sanatçıları tarafından küçümsenmiştir. ULAE'deki pres ise endüstriyel gelişmelerden de bir nebze payını almış olmasına karşın küçük olduğu için sanatçıların elle kullanma arzusuna da yanıt verebiliyordu.

Bir ofset litografi eseri olan *Decoy/Tuzak Yemi* (1971) (Bkz Resim 12) Johns'un semiotik ilişkileri ve zihinsel tereddütleri en ustaca birleştirmiş eserlerinden birisidir. Baskı hemen hemen tamamen önceden de kullanılmış ve yeniden bir araya getirilmiş malzemelerden oluşmuştur. *Passage II / Pasaj II* (1966) adlı resmin fotolitografik bir reproduksiyonu olan *Passage I / Pasaj I* (1965 – 66) adlı eski bir baskı eserinden alınmış bir levha *Decoy*'un temelini oluşturmuştur. *Passage II* adlı bu resim de zaten, boya olarak varolan renkler, sözcüklerle tarif edilen renkler, ahşap sözcükler, neon ışıklarından yapılmış sözcükler, alçı kalıplarından yapılmış bacaklar gibi farklı objeler ve anlamların bir araya toplanmasından oluşmuştu. Bütün bu unsurların pek çoğu *Decoy*'a yapılmış farklı eklemelerin gerisinde hala

görülebilmektedir, ki bu eklemeler arasında *1st Etchings 2nd State*'den kalma bir friz ve Johns'un heykel çalışmalarına ve onun ardından gelenlere model olmuş Ballantine markalı bir bira kutusu da bulunmaktadır. *Decoy* bir taştan ve 18 ayrı litografi kalıbından oluşmaktaydı. Johns için pek alışılmamış olmayan bu teknik zorluk ULAE'nin aldığı bir ofset prova presi yardımıyla mümkün kılınmıştı.

### 2.2.2 Gemini Gel'in Kuruluşu ve Baskı Sanatına Katkıları

Başında usta baskıcı Ken Tyler'ın bulunduğu Gemini GEL 1966 yılında kurulmuştu ve yüksek teknolojiye ait yenilikler konusundaki ünü ve sanatsal üretime sanayi ölçeğinde yaklaşılmaya gönüllü olması, özellikle canlı performans ve teknolojik sanatlarla giderek daha fazla uğraşmaya başlayan Rauschenberg'i çekmişti.

"Rauschenberg'in Gemini'de yaptığı *Booster* (Bkz Resim 13) ve *Seven Studies (1967)* gibi projeler hem fiziksel, hem de teknolojik anlamda ULAE'de girişilen projelere kıyasla daha fazlasını hedeflemiş çalışmalardı. Ana görüntüsü Rauschenberg'in röntgen ışığıyla çekilmiş vücut filmi olan *Booster* herhangi bir litografi kalıbından daha geniş olduğundan tek bir sayfa üzerine iki bölüm halinde basılmak zorunda kalmıştı. Bu eser, kinayeli bir kişisel portre anlamı ifade etmesine karşın, Rauschenberg'in daha önceden yaptığı anlaşılabilirliği daha güç olan baskılarına kıyasla daha az radikaldi."<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf 39

Rauschenberg'in seçtiği ve kullandığı fotoğraf malzemeleri giderek daha artan bir biçimde belli bir içerik ve ikonografik anlamlar içermeye başlamıştı. Örneğin, litografi ve serigrafi tekniklerini aynı görüntü üzerinde birleştiren *Stoned Moon Series / Taşlı Ay Serileri (1969)* adlı eser, Rauschenberg'in aya insan götüren uzay gemisi Apollo II'nin aya inişine tanıklık etmiş olmasının bir ürünüydü. Rastgele toplanmış resim örnekleri yerine bu baskılar NASA'dan alınan resmi fotoğraflar, havacılık tarihine ilişkin başka resimler ve Florida eyaletine özgü hayvan örneklerinden oluşturulmuştu. Eserin kapladığı alan muazzamdı; öyle ki 33 adet baskıdan oluşan çemberin ana görüntüsü 2.25 metre yüksekliğinde bir *uzay gemisiydi ki* bu, o güne dek yapılmış en geniş sanatsal litografi örneğidir. Eleştirmen Lawrence Alloway bu eseri Rubens'in *Medici* çemberinin teknolojik eşdeğeri olarak nitelemiştir.

Aynı zamanda, Johns'da Gemini'nin sunduğu teknik imkanlardan faydalanarak ölçeğini *Color Numerals / Renkli Rakamlar (1969)* ve *Black and White Numerals / Siyah Beyaz Rakamlar (1968)* adlı eserlerinde de görüldüğü üzere oldukça genişletmiş, *Lead Relief / Kurşun Rölyef* adlı eserinde de geleneksel baskı tekniklerini kullanmayıp kurşun kalıplar üzerine denemeler yapmıştır. Johns'un ULAE'de gerçekleştirdiği baskıların hepsinin temel özelliği olan görüntü yinelemeleri biraz daha azalarak sürmeye devam etmiştir. *1st Etchings* portföyleri aynen Johns'un önceden yaptığı heykellerindeki beyin sorgulamaları ve kumtaşı kullanımı gibi unsurları içerirken, 1972'de Gemini'de yaptığı taş baskılar önceden yapmış olduğu resimlerin parlak, şematik versiyonları gibiydiler: Resimlerdeki orijinal renkler

gri ve altın renginin titrek ışıklarına dönüşürken, yakma boya ile yapılmış olan yükselteli yüzeyler litografik lekelerle, orijinal tuvale iliştilirilmiş olan katırtırnakları, gül yaprakları ve diğer tüm objeler de izlere, silüetlere ya da sözcüklere dönüşmüştü.

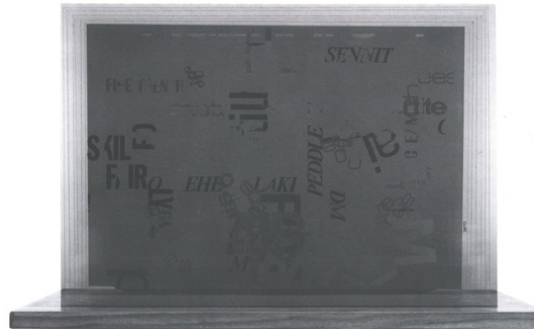
*Four Pannels from Untitled / İsimsizden Dört Panel 1972 (Bkz Resim 14)*

adlı eser, Johns'un sanatsal gelişiminde önemli bir yer tutan bir resmin yeniden ifade edilişiydi, ki bu eser, Johns 1970'lerin hemen tamamında onu etkisi altında bırakan paralel çapraz çizgi deseniyle tanışmasını sağlamış ve bütünlük ve parçalanma olgularına olan ilgisini müthiş bir titizlikle ifade etmişti. Baskı, aynen resmin dört kısımdan oluşan yapısını yineliyordu. Serbest çizimle oluşturulmuş bir paralel çizgi hattı ; iki adet belli belirsiz bir biçimde birbiri üzerine binmiş "kaldırım taşı" motifi, - ki bunlar resimdekilerin neredeyse tıpatıp taklidiydi - ; dördüncü olarak da, gelişigüzel ahşap (fotoğraf halinde olarak reproduksiyonu yapılmış olan) bir armatür üzerine yerleştirilmiş halde parçalanmış vücut uzuvları. Üzerindeki yinelemeli soyutlamalarla dolu olan bölümler ile verilmek istenen, birbirinden tamamen farklı öznelerin eşit duygusal mesafe ile ele alınma çabasıydı.

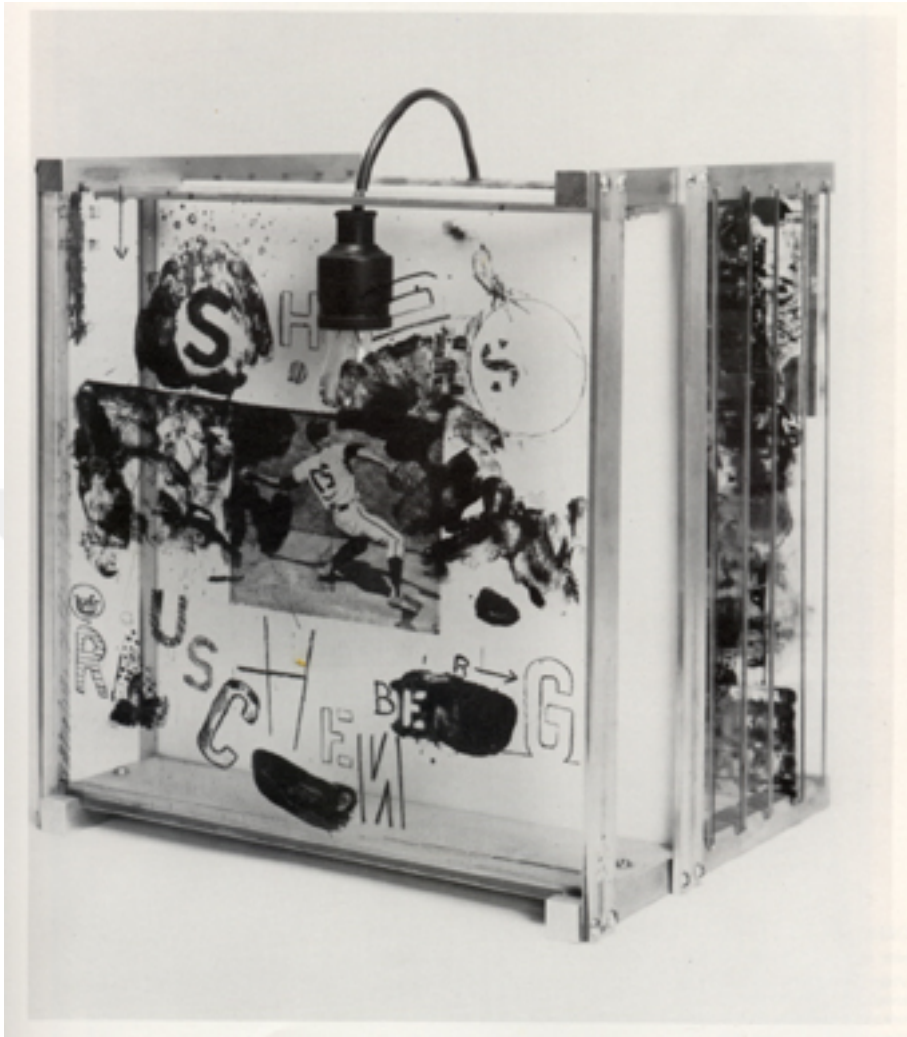
Bundan sonra ki baskılarında, mekanik ve mantıksal permutasyonlar ana araçlar olarak kullanıldı: "birleştiren ve ayıran şey nedir" sorusuna yanıt vermek için aynı görüntünün iki farklı versiyonu soyut işaretler ve üretimde kullanılan farklı malzemelerin oluşturduğu dil içinde kullanıldı: Yuvarlanan, tekrar birleşen ve ters dönen, birbirini yansıtan ya da farklı malzemelerde tekrarlanan ince tarama motifleri. *Scent / Koku (1975 – 76)* adlı eseri, birbiri ardına gelen ofset litografi, linocut ve tahta

kalıp baskılardan oluşuyordu. 1970'lerde yaptığı serigraf baskılarda, bu tekniğin en önemli özelliği olan düz yüzey bir tür incelik ve çeşitlilik çalışmasına dönüştürülmüştü. Titrekçe parıldayan *Usuyuki* serigrafı (Bkz Resim 15) üst üste elde boyanmış eleklele, yinelemeleri dengeleyen oldukça hassas ve özgün görüntülerin bir araya gelmesiyle oluşmuştu.

Gemini Gel'in teknolojik anlamda sunduğu yenilik ve gelişmeleri Rauschenberg ve Johns gibi farklı yollardan gitmeyi seven , deneysel olduğu kadar, düşünsel altyapısı olan çağdaş eserler üreten sanatçılar tarafından daha da ileriye götürülmüştür.



Resim 8



Resim 9



Resim 10

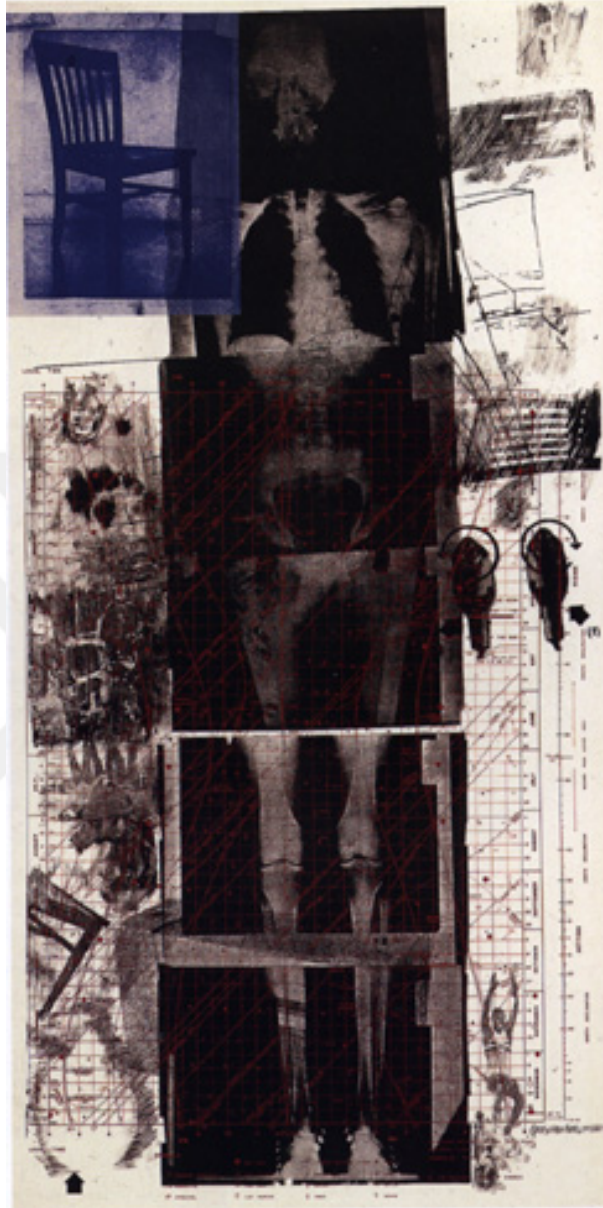




Resim11



Resim 12



Resim 13



Resim 14



Resim 15

### 3. 1960- 80 Yılları Arasındaki Dönemde, Özgün Baskı Sanatındaki Karma Tekniklerin, Sanatsal Oluşumlar Açısından Önemi

#### 3.1 Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme)

26 Ekim 1960'ta, sanat eleştirmeni Pierre Restany'nin öncülüğünde Paris'te kurulmuş olan "Yeni Gerçekçiler" gurubunun tüm etkinlikleri en geniş kapsamıyla varoluşla ilgilidir. "Dünyaya bakış açısı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiden yararlanma, yaşanan anı sahiplenme, günlük yaşantının şiirselliği, yeni gerçekçi sanatçıların ele aldığı başlıca konulardır. Bu tavır estetik bir kaygıdan değil, Dada, Duchamp ve Schwitters'inkine benzer bir davranıştan kaynaklanmaktadır."<sup>21</sup> Bu gruba dahil olan sanatçılar arasında Yves Klein, Arman, François Dufrene, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Mimmo Rotella, Niki de Saint- Phalle ve Christo sayılabilir.

1960'ların başında Fransa'da Nouveau Réalisme çatısı altında birleşen sanatçılar "sosyolojik gerçekliği" eserlerine günlük hayattan objeler katarak yakalamaya çabaladılar: Arman bu objeleri topladı, Christo paketledi; Klein da onları kendi imza pigmentleriyle kapladı. Bu proje, baskı halinde değil de, karışık teknikler kullanılarak doğal bir forma kavuştu. Arman'ın ilk başlardaki baskıları, heykellerinin bolluk ve hapsoluş efektlerini yeniden yaratmaya çalışan elle çizilmiş çalışmalardı. Martial Raysse ve Alain Jacquet, aynen Alman sanatçılar Wolf Vostell ve Sigmar Polke'nin yaptığı gibi, tuvallerine serigraf baskı tekniğini uyguladılar.

Yeni Gerçekçilik akımının önde gelen temsilcilerinden olan, İsviçre'li sanatçı Daniel Spoerri, yayınlanmak üzere sanat eserleri üretmek ve böylece sanatın öteden beri muzdarip olduğu ekonomik ve sosyal anlamda tecrit edilmişliğini kırmak amacıyla MAT (Multiplication d'Art Transformable) adlı organizasyonu kurdu. Spoerri'nin ortaya koyduğu kriterler şöyleydi: Eserler

<sup>21</sup> Semra GERMANER, 1960 Sonrası Sanat, sf 13

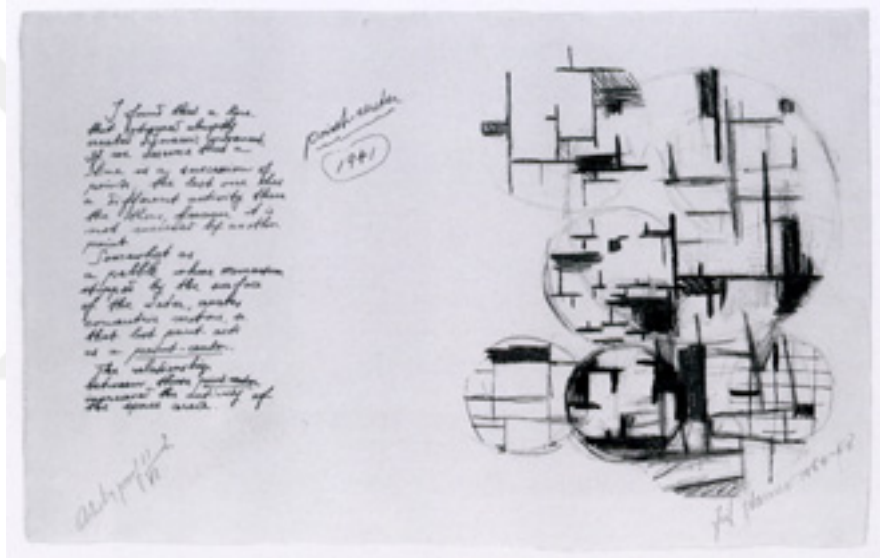
sanatçının “kişisel el yazısını” dayanak almamalıdır, çünkü böyle olduğu zaman kopyalar ortada olmayan orijinal bir eserin salt taklidi olmaktan öteye gidememektedir; eserler baskı, dökme ya da duvar işlemesi gibi bilinen reproduksiyon metodlarıyla yeniden üretilmemelidir; ve eserler değişken ya da devinimsel bir unsur içermelidir, çünkü karışık teknik örnekleri, durağan bir fikrin giderek artan yinelemesine yol açmaktan öte, tek bir desenden pek çok eserin doğmasına imkan verir.

Bu ilk MAT girişimi her ne kadar ticari anlamda bir başarısızlıkla sonuçlandıysa da, sanat piyasasının gösteriş ve kendi çıkarları için kullanma çabalarından uzak, herkese açık ve izleyicisine tepki veren bir sanat kavramı olarak özellikle Avrupa’da geniş yankı uyandırdı. Sanatsal teoride varolan her iki sanat anlayışına da hitap ediyordu, ki bu anlayışların ilki, Dada geleneğinin bir devamı olan ; estetik değerler ve kurumsal standartların sarsak düzenini parçalamayı amaçlamış olan anlayış, diğeri de, Bauhaus geleneğinden gelen ve gerçekten demokratik bir sanatsal üretimi evrensel anlamda mümkün kılmayı amaçlayan anlayıştı.

### **3.2 Bauhaus**

1920’lerde Bauhaus sanatçıları elişi üretimin seçkinciliğini reddetmişlerdi. Öyle ki Lazlo Moholy-Nagy koleksiyoncunun tek olana sahip olma arzusunun, yoğun tüketimin kültürel tüketim potansiyelinin önündeki engel olduğunu bile söylemişti. Sanayi üretimini insanın manevi dünyasıyla uzlaştıracak; rasyonel anlamda kararlı ve evrensel anlamda kabul gören ve yoğun üretim potansiyeli olan bir soyutlama fikri getirmişlerdi. Geliştirdikleri biçimler; bir makineyi insan eli için geliştirilmiş lüks bir süs eşyasını hünersizce taklit etmeye zorlamaktan öte, sanatçının makine ile işbirliği yapıp mekanik güç noktalarına dayanarak insanın ihtiyaçlarına karşılık vermesi fikrine dayanıyordu.

Bu fikirler 1960'lara aralarında Joseph Albers, Max Bill, Richard Paul Lohse ve Fritz Glarner'ın da bulunduğu yaşça daha büyük bir Avrupalı sanatçılar grubu tarafından taşındı. " Glarner'ın, resimlerinde, rastgele ya da kişisel dokunuşların izlerini tamamen bertaraf etmeyi tercih etmesinin yanında, litografilerinde, özellikle *Recollection (Hatıra) (1964-68)* (Bkz Resim 16) adlı eserinde estetik anlayışının gelişme detayları gözlemlenirken, resimlerinin ve cilalı yüzeylerinin yerini üstünlük ve sıradanlığın aldığı da göze çarpar."<sup>22</sup>



Resim 16

Bill ve Albers, sanatın yanısıra endüstriyel ve grafik tasarımın prensiplerine de önem veren Bauhaus sanatçılarındandı. Lohse ise, grafik tasarımcı olarak yetiştirilmişti, onlar için makine ile çalışmak stilde çok küçük bir değişiklik yapmayı gerektiriyor; öte yandan biçim, çizgi, renk ve kompozisyona yönelik farklı yapıları denemeyi mümkün kılıyordu. Bu sanatçıların hepsi 1940'lardan beri baskı eserleri üretiyorlardı, fakat 1960'larda geometrik soyutlamaya olan ilgi inanılmaz biçimde arttı. Bill ve Lohse'nin etkisi Avrupa'da

<sup>22</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, 70

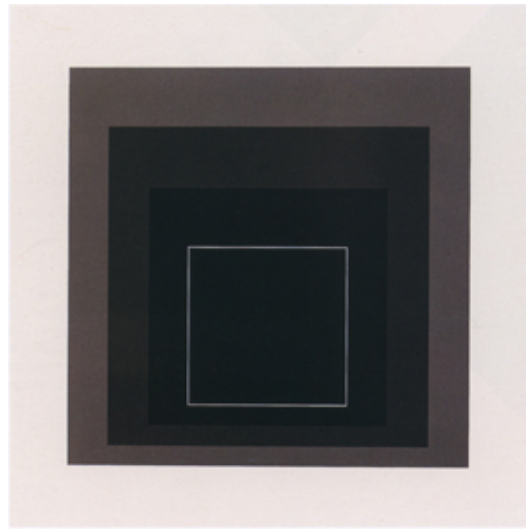
güçlü bir biçimde hissediliyordu. Kendisi gibi profesyonel tasarımcılık geçmişinden gelen ve matematiksel görüntülerin cazibesine kapılmış olan diğer İsviçreli sanatçılar gibi düşünen Karl Gestner karışık tekniklerin kullanımını “mümkün olan en muhteşem özgünlüğü mümkün olan en düşük fiyata üretmek” olarak gördüğü için bu yeni arayışların önemli bir savunucusuydu. 1950’lerde, Gestner, çoktan, izleyici tarafından çok çeşitli motifler biçiminde algılanabilecek üzerine serigraf baskı yapılmış PVC şeritlerinden ve ahşaptan oluşan bir görüntünün hakim olduğu *Diagon 31 / Köşegen 31 (1956 –62,)* (Bkz Resim 17) gibi eserler üretmeye başlamıştı.



Resim 17



Albers, Bauhaus ekolünün Amerika'daki en güçlü temsilcisi haline geldi. Black Mountain College ya da Yale Üniversitesi'nde verdiği derslerde de sanatçıların, aynen tasarımcılar, mühendisler ya da doktorlar gibi, ellerindeki çalışma malzemesini çok iyi kavramış olmaları gerektiğini vurgularken rengin etkileşimi konusunda da detaylı çalışmalara girişti. Albers'in 1960'lar ve 1970'lerdeki eserlerine hakim olan dikkatle ayarlanmış renk blokları mekanik reproduksiyona son derece uygun olacak biçimde düzenlenmişti." Amerika'da litografi ve serigrafi eserlerine yer veren galerilerin giderek çoğalmasıyla birlikte oldukça üretken bir sanatçı haline gelen Albers, 1961'den 1971'deki ölümüne dek neredeyse 300 adet baskıyı tamamlamıştır. Gemini GEL'in ilk asıl yayınları olan *The White Line Squares / Beyaz Çizgi Kareleri* (1966) (Bkz Resim 18) kurumun teknolojik üstünlüğünün de ilk göstergesiydi; öyle ki bu projede kenar, renk gibi unsurlar daha önce örneği görülmemiş bir biçimde tutturulmuş ve Bauhaus ruhu içerisinde projenin üretiminde posta ve telefon imkanlarından bile faydalanılmıştı. (Rengin aslına yakınlığını garantilemek için Albers çalışmalarını yarıda keserek bir yarısını üzerinde çalışılması için Gemini'ye göndermiş, diğer yarısını da provada kullanmak üzere muhafaza etmişti.)<sup>23</sup>



Resim 18

<sup>23</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, 70

### 3.3 Op- Art (Optik Sanat)

Optik Sanat, "post painterly" ( geç resimsel soyutlama ) anlayışına karşıt olarak Avrupa'da 1950'li yıllarında ortaya çıkmış bir akımdır." Optik Sanat öncelikle gözde oluşunla ilgilenmekte ve görsel mekanizmayı harekete geçirmeyi, uyarmayı amaçlamaktadır. Bu akım, kavramanın bütün olaylarıyla ilgilenir ve amacına varmak için bazı renk ve çizgilerin yanyana konulmasıyla elde edilebilecek optik etkileri elde edebilmek için bilimsel yöntemlere başvurur. Bu ciddi ve mantıksal çalışma, action painting'in tam tersine önceden belirlenmiş bir tasarıma göre geliştirilir ." <sup>24</sup>

1950'ler boyunca yayınlanan bildirgelerde, Vasarély standart biçim ve renklerin mekanik yollarla üretilmiş sanatından söz etmişti. Kendi önerilerine uyarak ürettiği türlü serigraf baskı ya da litografi eserleri, kilimler, bulmacalar ve heykel objelerin hepsi sanayi tipi üretim prensibinden yola çıkılarak üretilmişti, öyle ki bütün bunların sonucunda Vasarély bir sanatçıdan çok küçük bir sanayinin temsilcisi olarak görülmeye başlandı. Vasarély bütün bu çalışmaları sosyal bir reform çabası olarak değerlendirirken şöyle diyordu: "sanata ilişkin düşünce ve yöntemlerin tamamı, ancak içinde bulunduğu zamanın en ileri düşünce ve tekniklerine paralel olarak gelişme gösterebilir. İşte, ancak bu yolla kültür ve medeniyetin birlikte olma hayali gerçekleştirilmiş olur." <sup>25</sup>

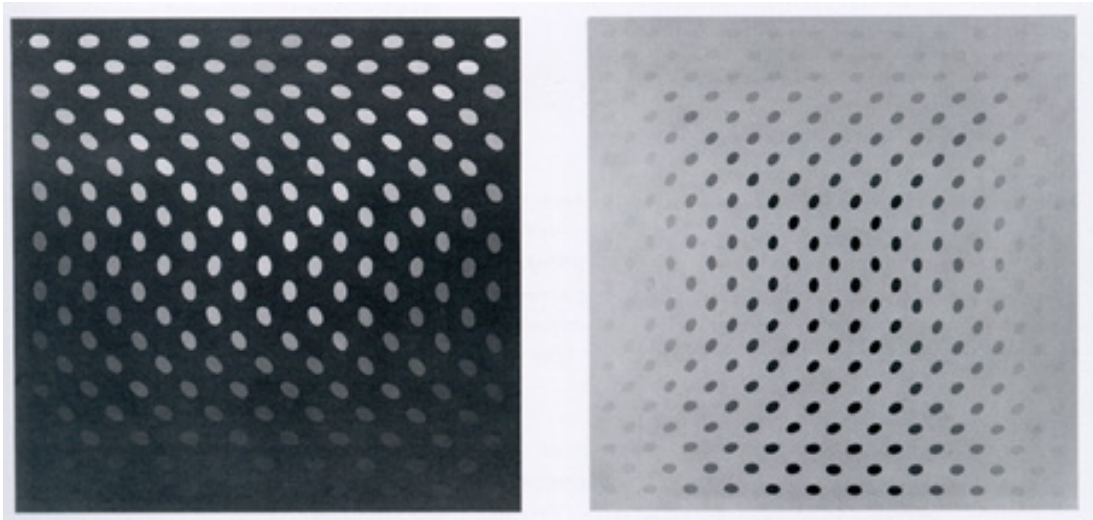
"Bu fikirler, dikkatlice ayarlanmış ışık efektleri ya da sanat eserlerini, hareketin kalitesi ile donatmak için gerçekten hareket eden parçalar kullanarak sanat tecrübesini gerçeğe dökmeyi amaçlayan "devinimsel" ve "ışıkta yararlanan" pek çok sanatçı tarafından kabul gördü. Fiziksel anlamda hareket eden, ya da hareket ediyormuş gibi gözükten çeşitli eserlerin ve baskıların en önde gelen yayımcı kuruluşları arasında Vasarély'nin kuruluş aşamasında yardımcı olduğu Denis René tarafından işletilen Paris Galerisi ve Daniel Spoerri

<sup>24</sup> Semra GERMANER, 1960 Sonrası Sanat, 28

<sup>25</sup> Victor VASARELY, Alexandre Dauvillier'e Saygı,

ve Karl Gerstner'in yardımıyla birlikte 1964'te MAT'ı yeniden canlandırın, Köln'deki Der Spiegel galerisi yer alıyordu. 1960'ların ortalarından 1970'lerin ortalarına dek bu karışık teknikle üretilmiş eserler çok popülerdi ve koleksiyoncuların, satıcıların ve müzelerin yoğun ilgisine maruz kalıyordu. Yenilik çok önemli bir faktördü, öyle ki Denis René'nin kendisi bile bu tür yeniliklerin hileler olarak algılandığı ve bu yüzden teknolojik anlamda şaşırtıcı olan pek çok eserin pek de hoş karşılanmadığı korkusunu taşıyordu. " <sup>26</sup>

"Öte yandan Britanyalı sanatçı Bridget Riley'nin kontrollü renk skalası (sanatçı 1960'ların büyük bölümünde yalnızca siyah-beyaz çalıştı) görsel frekansları ve ışık sıçrayışlarını özenli bir biçimde harmanlamış olması eserlerine yalın bir özellik katmıştır. Üstün nitelikli serigraf baskı seti *Greys / Griler* (1968) (Bkz Resim 19) hoş renk geçişlerinden keskin uçlardan ve serigraf baskının duygusal anlamda dokunaklı görüntüler yaratan düzlüğünden yararlanmıştır. Riley şöyle demişti, 'Ne yaparsam yapayım yaptığım şey öznel olacaktır'. " <sup>27</sup>

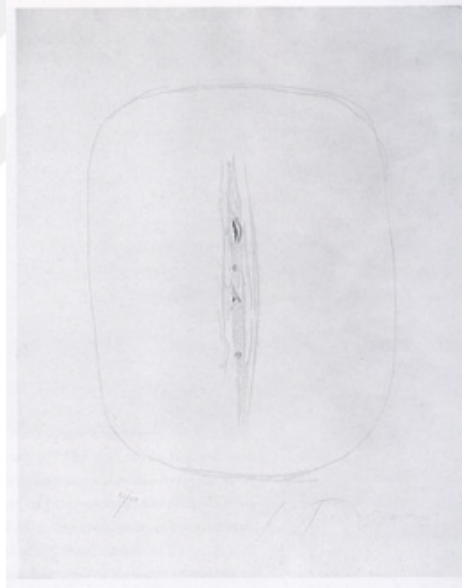


Resim 19

<sup>26</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, 71

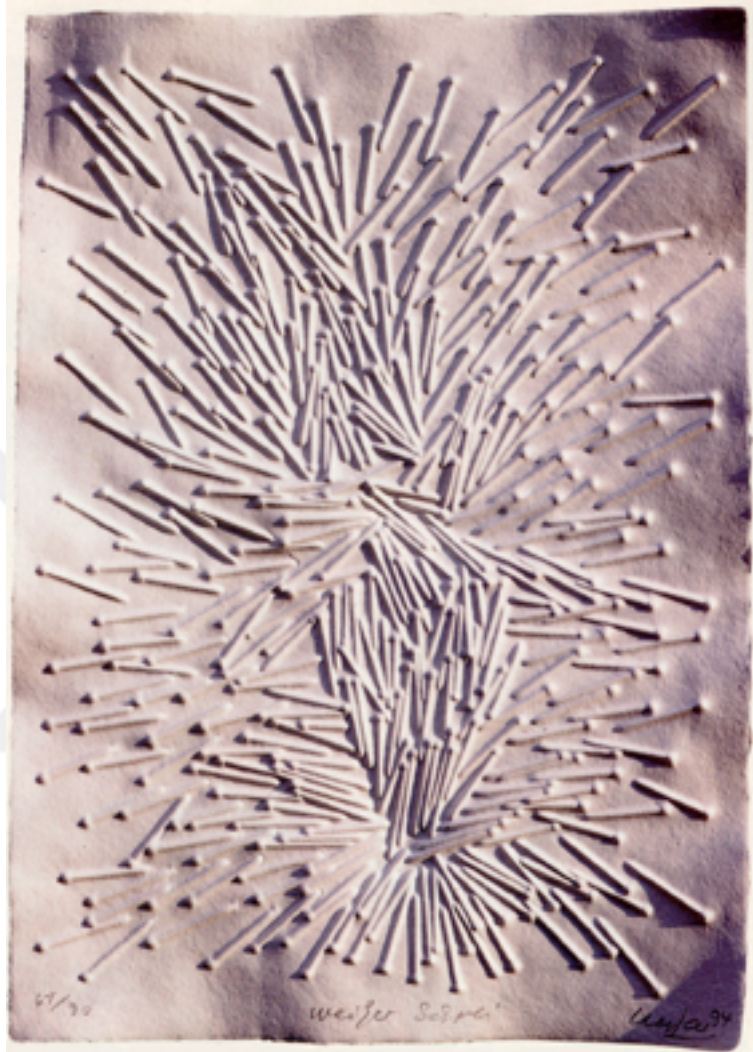
<sup>27</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, 71-72

Lucio Fontana ise, aynen kendisinin resim çalışmalarında tuvallerin kutsallığı olgusunu çiğnemesi gibi, baskı sanatının en temel ilkelerini çiğneyerek başarıya ulaşan oldukça dikkat çekici oyma baskılar yaptı. Fontana, ileri görüşlülüğü sonucunda sanatı dünya ile bütünleştirme çabası çerçevesinde tuvallerini kesip resimli kısmını delerek resmin kavramsal alanıyla gerçek hayatın alanını birbirine kattı. Oyma baskı çalışmalarında Fontana'nın kalıpları çok derin kazılmış ve öylesine yüksek bir basınçla basılmıştı ki kağıt neredeyse patlayacak hale gelmiş, yosunumsu aquatint bölgesine doğru şiddetli bir kesik motifi oluşmuştu. Yaratılmış olan efekt en ince detayına kadar dikkatle planlanmış olduğundan baştan savma bir sonuç elde edilmemiş; tam tersi, ulaşılmak istenen amacın yoğunluğu tam anlamıyla hissedilir hale getirilmişti. (Bkz Resim 20)



Resim 20

"Zero" gurubu üyesi olan Alman sanatçı Günter Uecker'de bu akımı benimseyen sanatçılardandır. Kendisinin meşhur olmasını sağlayan, önemli çalışmalarından biri *Weisser Schrei (Beyaz Çığlık)* (Bkz Resim 21) da sanatçı beyaza beyaz, metal baskı tekniğinde çivileri kullanarak, baskı kağıdı üzerindeki dinamik, rölyef etki ile optik ışık oyununu yakalamayı amaçlamıştır.



Resim21

### 3.4 Kinetik Sanat (Kinetic Art)

Belçikalı kinetik sanatla uğraşan heykeltıraş Pol Bury iki boyutlu baskı eserlerini çeşitli unsurlar yardımıyla hareketli hale getirmişti: Örneğin, "Ramolissements" adlı eserinde ünlü yerler ve kişilere ait görüntüleri esnek aynalar yardımıyla çarpıtarak esnek fantaziler oluştururken, "Cinétisations" adlı eserinde de görüntüleri keserek çizgisel dilimler şeklinde yeniden birleştirmişti. "Yapıtın anonimliğini savunan bu akımda , seyirci-sanat ve bilim arasındaki çelişkinin dışında, etkin ve yaratıcı bir role sahiptir. " <sup>28</sup>

### 3.5 Pop Sanat ( Pop Art)

Teknolojinin gelişmesi, farklı sanatsal merkezler arasındaki iletişim hızının giderek artması, deneysel projelerin daha geniş alanlarda duyulması ve değişikliğe uğramasına, daha çabuk bir biçimde de tüketilmesine sebep olmuştur. 1950'lerin sonlarında İngiltere ve A.B.D'de yaygınlık kazanan bir sanat hareketi olan Pop Sanat'ta böyle bir dönemin sonucudur. Gerçek bir toplumsal olay sayılan Pop Sanat, doğrudan doğruya yaşamın kendisine değil, tüketim dünyasının gerçeklerini yansıtan bir tür reklam, gösterge ile ilgilidir. Pop Sanat yapıtlarında tüketim dünyası, onun geçiciliği, aldatıcılığı ve göz boyayıcılığı eleştirilmeden kabullenilmiştir.

Başlıca Pop Sanatçıları arasında Richard Hamilton, David Hockney, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jim Dine, Eduardo Paolozzi, James Rosenquist, Tom Wesselmann, Wolf Vostel, Joe Tilson, Wayne Thiebaud, Richard Smith, Allen Jones, Ron B. Kitaj, Öyvind Fahlström, Peter Blake, Richard Artschwager sayılabilir.

Amerikan Pop Sanatı, popüler kültürün elemanlarını tarafsız bir gözle inceler ve resmi kişisellikten arındırmaya çalışır. Kitle iletişim araçlarının

<sup>28</sup> Semra GERMANER, 1960 Sonrası Sanat, 34

yararlandığı öğelerin görsel ve estetik değerinin farkına varan sanatçılar, bu elemanlara kendi anlatım teknikleri ile eserlerinde yer vermişlerdir. Andy Warhol reklam panoları, Roy Lichtenstein moda desinatörlüğü, Oldenburg gazete illüstrasyonları yapmıştır. Wesselman çizgi film, Rosenquist de afiş tasarımları yapmıştır. Yaptıkları mesleklerin sanatlarına yansması, bir bakıma gerçek dünyayı sanatın içine sokma çabasını göstermiştir.

Pop Sanat, sanata girmesi imkansız sayılan, değersiz görülen ne varsa, sanata sokmuş ve her zaman karşılaştığımız, alışılmış öğelere başka bir gözle bakmamızı sağlamıştır.

Robert Rauschenberg, resmin tüm sanat dallarına ve yaşama bağlı olduğunu, her ikisinin de eksik bırakılmaması gerektiğini savunur. Rauschenberg, resimlerine, içi samanla dolu bir tavuk yada keçi gibi bir takım öğeler ekliyerek, eserlerin izleyiciler tarafından çözülmesi gerekli bir şifreymiş gibi görülmemesi gerektiğini vurgulamak istemiştir. O'nun amacı, eserlerinde bir anlam aranmaması, sadece o anki görüntüsü ile değerlendirilmesi gerektiğidir.

Çağdaş litografinin gelişmesine en büyük katkıda bulunan sanatçılar arasında Robert Rauschenberg gelmektedir. O her tür öğeyi eserini farklı bir boyuta taşımak amacı ile kullanır. Taş üzerine işlenen gazete baskı klişesi yardımıyla çok kolayca görülebilen çizgilerle, bilerek verilen kaba imaj ile baskı taşının ince greni arasında çarpıcı bir zıtlık oluşturmaya çaba harcamıştır. El yapması kağıtla üzerine fotolitografi tekniği ile oluşturduğu eserleri önemlidir. (Bkz Resim 22,23)

Robert Rauschenberg ve Jasper Johns plastik değerlere diğer sanatçılardan daha fazla önem vermişlerdir. Soyut Ekspresyonizm, Dadaizm'den etkilenmişler ve Dadaizm'min mizah yönünü fazlasıyla kullanmışlardır.



Resim 22



Resim 23

Jasper Johns'un amacı çok anlamlı bir eser oluşturmaktır. Sürekli yeniden ele aldığı konular üzerinde çalışmıştır. Bayraklar, nişan tahtaları, sayılar, haritalar vb. Jasper Johns'un eserlerine eklenmiş nesnelere dendir. (metre, kaşık, tahta, fincan, neon lambası ile ışıklandırılmış harf) Litografilerini el ve ayak izleri ile zenginleştirdiği görülmektedir.

Her zaman çocuksu bir yapıya sahip olan Roy Lichtenstein'in eserlerine baktığımızda ise onun, çocuksuluğunu akıllıca kullanarak sanat ortamına çok dikkat çekici eserler bırakmış olduğunu görürüz. Eserlerinde çizgi romanlardan seçtiği bir kesiti büyütürken, güncel ve popüler konu ve olaylarla birlikte sunmuştur. Lichtenstein, çizgi roman görüntülerini büyütürken bu çizgilerdeki belirgin ve sert grafiksel özellikleri, daha abartılı bir biçimde vurgulamıştır. (Bkz Resim 24, 25)





Resim24



Resim25

Andy Warhol'unda Lichtenstein'a benzeyen yönleri vardır. Çizgi roman unsurunu daha resimsel bir anlatımla kullanan sanatçı, boya akıtarak, karalama ve silmeler yaparak Lichtenstein'ın koruduğu sert görüntüyü biraz yumuşatmıştır.

Andy Warhol gündelik tüketim malzemelerini ya da ele aldığı bir yüzü eksiksiz bir biçimde tekrarlamıştır. Sıradan bir nesneyi bir sanat eserine çevirip çoğaltarak yüceltmış, popüler bir kimliği de sonsuz kez çoğaltarak, seri üretimin bir parçası haline getirerek sıradanlaştırmıştır. (Bkz Resim 26, 27)

"Andy Warhol; Marilyn'in resimlerini oluştururken tuval yüzeyine aktardığı renklerin kurumasından sonra, ipek baskı kasmağını, bu kez fotografik bir imajı vermek için kullanıyordu. Resmin temel motifi böylece alttaki renk alanın kromatik etkisini artırıyor ve sonucu belirliyordu." <sup>29</sup>



Resim 26



Resim 27

Claes Oldenburg ise yiyecek tüketim malzemelerini devasa boyutlarda, abartılı ve dikkat çekici biçimde büyüterek bir sanat eseri olarak sergilemiştir. Bunlar hamburgerler, dondurmalar, sosisler vb. ürünlerdir. Oldenburg'un amacı

<sup>29</sup> Rifat ŞAHİ NER, Türkiye'de Sanat Dergisi, 47

bu nesnelere insanların gülmesini sağlayarak onları değersiz kılmaktır. (Bkz Resim 28,29)

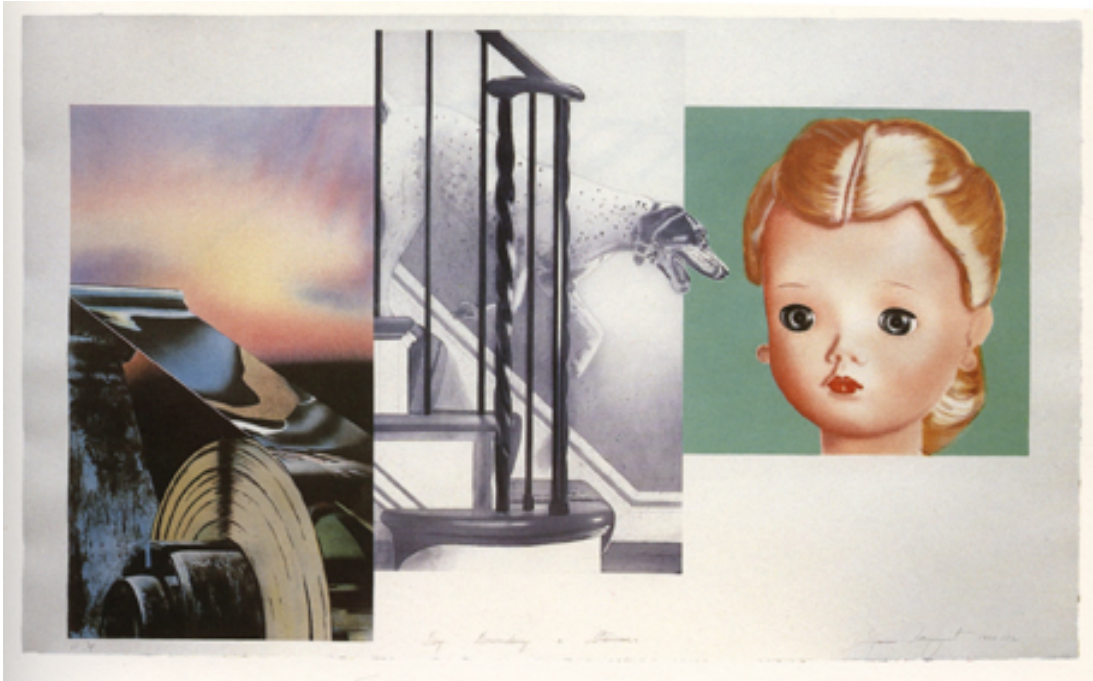


Resim 28



Resim 29

Eserlerinde çağdaş kent yaşamından alınmış görüntülere yer veren James Rosenquist ise, çok büyük boyutlu eserler oluşturmuş ve endüstri boyalarını kullanmıştır. En ünlü eserlerinden birisi " Büyük Amerikan Nü"leri olan Rosenquist, Milendorf Venüs'üne benzeyen bir takım kadın figürleri üzerine sanat tarihine ve döneme ters düşen çiçek, kumaş desenleri yapmış ve tarihi kadın sembolünü gayet popüler ve sıradan bir hale sokmuştur.



Resim 30

Amerika'da karışık teknikler ile üretilmiş ürünler, genellikle Popüler sanatla özdeşleştiriliyordu. Aynen Pop baskılarının yaptığı gibi tüketim mallarının görüntü ve yarattığı hissi taklit eden Oldenburg'un heykel basımları bunlara bir örnektir. Ayrıca, zaman zaman Richard Artschwager'in *Locations / Konumlar* (1969) (Bkz Resim 31) eseri gibi daha fazla zihinsel sorgulama göstergeleri içeren eserlere de rastlanıyordu. Artschwager'in formika kaplı sergi kutusunda yer alan yumurta biçimli şekil'leri kullanılış amacı yazıda nokta ve virgölün verdiği

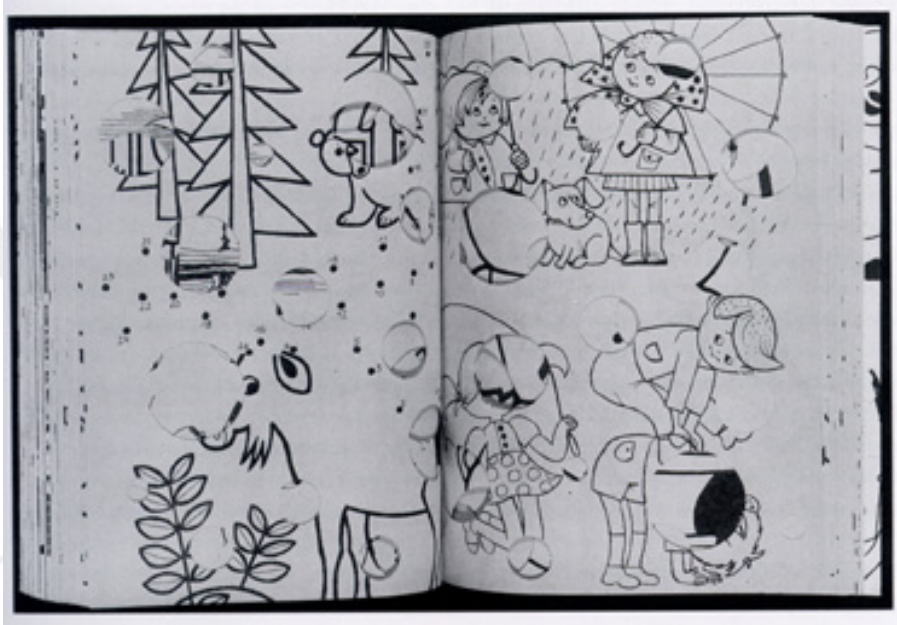
etkiyi sağlamaktı. Kutuda yer alan elemanlar kızıl ağaç, ayna, formika ya da lastik kaplı at kılı gibi farklı bir malzemededen üretilmişti.



Resim 31

Baskı sanatına hiçbir sanatçı Dieter Roth kadar (aynı zamanda Dieter Rot olarak da bilinir) yenilikçi anlayış ve entellektüel görüş getirmemiştir. Kitaplarında, çok amaçlı eserlerinde ve diğer baskılarında Roth hep görsel kültürü ve görsel anlamı yeniden değerlendirme amacını gütmüştür. Roth'un 1950'lerin sonlarında ve 1960'ların başlarında yaptığı "Book" (Bkz Resim 32) kitaplarıyla yapmak istediği yalnızca metnin ve görüntünün yeniden şekillendirilmesi değil, kitabın yapısının yeniden yorumlanmasıdır. Roth kitabın yapısını alışlagelmiş öykü yapısından Richard Hamilton'ın "düzgünce ayarlanmış değişkenlikler yansıtan bir yüzeyler çeşitliliği" olarak tanımladığı şekle dönüştürür. Roth'un ilk MAT koleksiyonuna yaptığı katkı, izleyici tarafından yeniden düzenlendiğinde

sonsuz sayıda düz çizgili hareli desen çeşitlemelerine dönüşen siyah beyaz desenli sayfalardan oluşan bir kitaptır. Entellektüel anlamda zorlayıcı tasarımların merkezi İsviçre’de tasarım eğitimi almış olan Roth’un en iyi çalışmaları çeşitli şekillerin komplike analizlerini içerdiğinden yıkıcı bir hayalgücüne yönlendirir. Roth, alışılmışın dışında çok amaçlı eserler, şiir, plaklar, video ve geleneksel zarif baskı teknikleri gibi çeşitli biçimlerde çalışmalar yapmıştır.



Resim32

"1960’larda Roth, üst üste görüntüler kullanmaya başlar, bunlar arasında en çok, kartpostallar ve bir araya getirdiği farklı, sabit olmayan çeşit çeşit objeler göze çarpmaktadır. *Braunschweig Landscape with Cheese Trees / Peynir Ağaçlı Braunschweig Manzarası, 1973*, (Bkz Resim33) yumuşak peynire bulanmış ve kokuşmuşluğun kanıtlarını, görsel ipuçlarını ortadan kaldırmadan saklamak için plastik kılıf içine yerleştirilmiş olan cadde manzarası, resimli bir kartpostaldır."<sup>30</sup> Roth, baskı süreçlerinin doğasında var olan tabakalar halinde dizilebilme ve değiştirilebilme özelliklerini sonuna kadar kullanarak, görsel yenilikleri ve

<sup>30</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, 76

oluşumları irdelemiştir; değişken harelî desende, sabit olmayan şekillerin kullanımında ya da kokuşmuş peynir örneğinde olduğu gibi deneysellikler içerir.



Resim 33

"Pop kavramının genellikle bir Amerikan ya da İngiliz fenomeni olarak algılanmış olmasına karşın, Roth'un ucuz popüler baskı malzemelerini kullanarak dönüştürmesinde, sosyal ve mekanik olana ilgisinde her zaman yadsınamaz bir pop niteliği göze çarpar." <sup>31</sup>

Wolf Vostel, objelerden çok hareketlerle ilgilenmişti ve yaptığı baskıların çoğu kısa ömürlü olayları belgelemektedir. Ancak, ilk başlarda yaptığı serigraf baskılardan bir kısmı, tüketim kültürünün zevkleriyle korkunç savaş ve ölüm görüntülerini birleştirerek politik prensipleri ve Pop estetik anlayışını ateşlemektedir. Serigraf baskı ile oluşturulmuş bir B-52 bomba uçağı, bomba yerine gerçek rujlar atarken, ya da Alman savaş uçaklarına göz kamaştırıcı yıldızlar püskürtürken amaçladığı bir yüceltme değil, tam tersidir.

<sup>31</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, 76

"Polke ve Richter'in yaptığı baskılar daha gizemli olmalarıyla göze çarpmaktadır. Polke'nin eserleri Pop olarak nitelenen bikinili kızlar içeren *Freundinnen / Kız arkadaşlar*, 1967 (Bkz Resim 34) adlı baskısından, 14 ofset fotoğraftan ve Polke'nin düğmeden, eldivene hatta kendi vücuduna kadar pek çok farklı unsuru model olarak kullanmasıyla yaptığı palmye ağacı görüntülerinden oluşan *Yüksektekiler Emir Verir*, 1968 adlı farklı bir yöntemle oluşturulmuş esere kadar değişmektedir. İçeriği anlamak için bu imajları okuma çabası öylesine sistemli bir biçimde ve isteyerek engellenir ve Polke'nin kararları da öylesine inatçı bir biçimde gerçekdışıdır ki, eser neredeyse gizemli bir yapıya bürünmüş gibi algılanır."<sup>32</sup> 1971'de yaptığı *Self-portrait / Kişisel Portre* adlı eseri, bir Janus kafası gölgesi, hatalı baskıdan çok manevi bir doğuşu çağrıştıran ışık ve gölge parçaları ve fotografik buğu damlaları içeren esrarengiz bir ofset fotoğraf baskısıdır. Özellikle düşük kaliteli ofset litografi tekniğiyle ucuz kağıt üzerine basılmış olan bu görüntülerde kullanılan malzemelerin de etkisiyle başka dünyalara aitlik olgusu güçlendirilmiştir.



Resim 34



Resim 35

<sup>32</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, 77



Öyvind Fahlström ise dönemin politik idealizmine ve yaratıcı cömertliğine örnek olarak içlerinde yer alan görsel unsurların sabit olmayıp arzuya göre yeniden şekillendiği “değişken” resimler üretmiştir. Bu resimlerden bazılarında resim parçalarını metal bir zemin üzerine iliştmek için mıknatıslar (Bkz Resim 36), bazı eserlerinde de küçük göletler üzerinde gezinen gemiler vardır. *Eddie (Sylvie’s Brother) in the Desert / Eddie (Sylvie’nin Erkek Kardeşi) Çölde (1966)* adlı baskı eseri, içerisinde katlanıp yeniden düzenlenebilen ağaçlar, binalar ve insanlar bulunan bir kağıt bebek seti şeklindedir. Fahlström’ün görsel kaynakları karikatür kitapları, haritalar, bulmacalar ve çeşitli oyunlardan oluşmaktadır. Tüm bu görsel kaynakların özelliği, karmaşık bilgileri basit biçimlerde ileten yapılar, endüstriyel üretimin ruhunu yansıtan ve görsel bir Pop stili sunan baskılı ürünler olmasıdır. Fahlström, 1964’te şöyle yazmıştır: “İzleyicinin resimli bir oyunda rol üstlenmesi; ancak, bu eserlerin daha fazla sayıda kopyasının üretilmesi ve ilgilenen herkesin evinde bulundurabileceği resim makinesi yardımıyla dünyayı kendi seçenekleri ya da bana ait seçenekler doğrultusunda manipüle edebilecek hale gelmesiyle anlam kazanacaktır.”<sup>33</sup> Bu resimli oyunlar, dünyadaki güç simsarlığı oyunlarının bir parodisini sunarken, aynı zamanda, izleyiciye, ya da oyunların sahibine daha işbirlikçi bir rol verir.



<sup>33</sup> Öyvind Fahlström, *Manipulating the World, Art and Literature*, 3

### 3.6 Fluxus

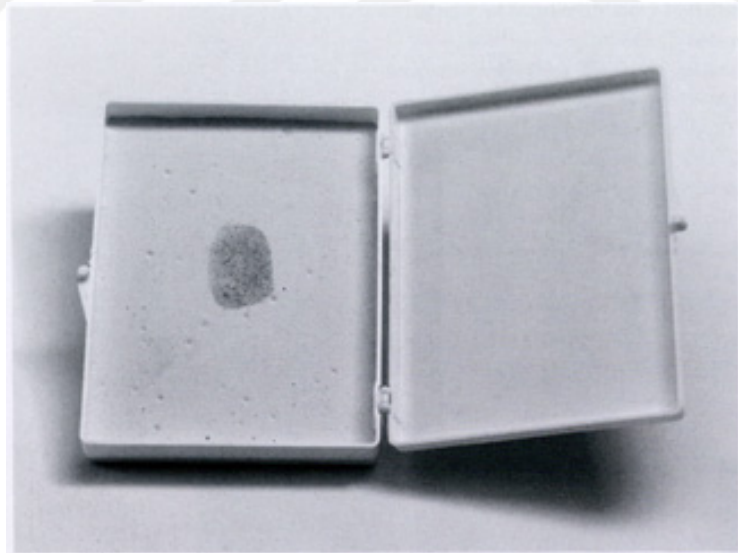
"1961 yılında ABD Hava Kuvvetleri adına tasarımcı olarak Avrupa'ya gelen ABD'li George Maciunas, burada Koreli Nam June Paik, Karl Stockhausen, Hollandalı Mary Baumeister, Karl Erik Welin, Wolf Vostel, Jean Pierre Wilhelm, ABD'li Emmett Williams ve Benjamin Patterson'la tanışmış ve aynı yıl sürekli hareket yada akma anlamına gelen "Fluxus" terimini ortaya atmıştır."<sup>34</sup>

Fluxus hareketini ayakta tutan asıl kişinin hareketin hem yöneticisi, hem arşivcisi, hem yayıncısı ve hem de ideolojik savunucusu gibi davranan George Maciunas olduğu görülür. Fluxus hareketine katılan sanatçılar sayıca oldukça fazla ve çeşitliydi: Bu sanatçılar arasında, baskı sanatının resmi yönüyle sanatsal banknot, posta pulu ve parmak izleri üreterek dalga geçen George Brecht, Nam June Paik, Robert Watts gibi sanatçılar ve Robert Filliou, Ben Vautier, Wolf Vostell, La Monte Young ve hatta kendisi pek kabul etmese bile Maciunas tarafından bir Fluxus sanatçısı olarak kabul edilen Joseph Beuys da vardı. Maciunas'a göre bütün bu sanatçıların ortak yönü Cage, Duchamp ve Zen'den gelen bir özellik olan önemsiz ayrıntılarla zihinlerini meşgul etmeleri ve ticari ürünlerden hiç hoşlanmamalarıydı. İlk başlarda Fluxus faaliyetleri küçük, samimi performanslar olarak göze çarparken, 1960'ların ortalarından itibaren postayla sipariş yoluyla dağıtım yapan ve her iki kıtada da Fluxus sanatçılarının işlettiği Flux dükkanlarının açılmasına ön ayak olan bir yayıncılık şirketine dönüştü. 1960'ların ortalarından itibaren yaygın biçimde satışı yapılan *Flux kutuları* ve *Flux setleri* (Bkz Resim 37) basılı ürün, buluntu objeler, oyunlar ve farklı sanatçı gruplarının performans gösterilerini içerir. Bu kutular ve setler gelen sipariş miktarına göre her seferinde biraz daha farklı malzemelerle hazırlanmaktadır.

<sup>34</sup> Nancy ATAKAN, Arayışlar, Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar, sf 64



Resim 37



Resim 38

Maciunas, hem estetik hem de sosyal arzularına dayanarak Fluxus hareketini; aynen Fluxus yayımlarının sahip olduğu düzensiz ve düşük maliyetli

üretim özelliklerinin, sanatın lüks tüketim olarak algılanması anlayışını yok ettiği gibi, sanatçıyı sıradışı bir yaratıcı kahraman olarak kabul eden olguyu da ortadan kaldıracak bir hareket olarak tasavvur etmiştir.

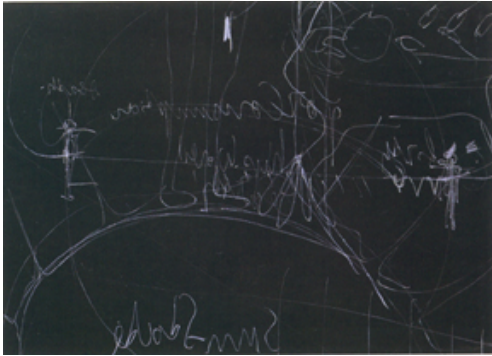
"Maciunas ve Fluxus sanatçıları bütün Fluxus işlerini seri üretebilmek amacıyla, yaratıcı eylemi kimliksizleştirmeyi, ortak çalışmayı öne çıkarmayı ve ender, eşsiz nesne üretmekten kaçınmayı hedef edinmişlerdir."<sup>35</sup>

Fluxus'un yayımcılığı, dağıtımı, yaratılışı ve tüketimi yeniden yapılandırma yolundaki kargaşalı çabaları Kavramsal Sanatın büyük bir kısmı ve sanatçı kitapları, xerox sanatı, ve posta sanatı gibi pek çok alternatif baskı sanatı faaliyeti için öncü olmuştur. Kesin olan şudur ki, 1970'lerin ve 1980'lerin ciddi sanat akımları arasında, karışık teknikler ve yeni arayışlar ile üretilmiş olan Fluxus Sanatı örnekleri, olaylara insanı, sürprizi ve gelip geçiciliği katarak, muzip hatta zaman zaman mistik yaklaşımlarıyla sanat ortamını hareketlendirmiştir.

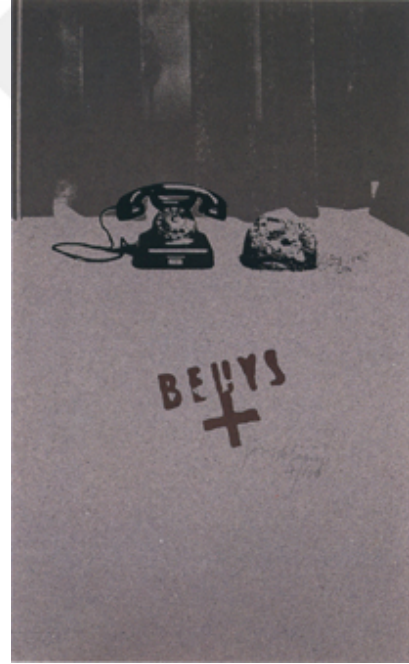
Avrupa'da karışık tekniklerle üretilmiş eserler ve baskı ürünleri, sosyal vicdan ve manevi üstünlüğe ulaşma gibi amaçlarla üretilmiştir. Sanatsal üretiminin önemli bir kısmını sınırlı basımlara ayıran Beuys'u karışık tekniklerin neden bu kadar çektiği açıktı: basımlar daha geniş bir ölçek içerisinde yayılabiliyor ve daha az maddesel hayranlık uyandırıyor. Savaş sonrası Almanya'sının en etkileyici sanatçısı olan Beuys, sanatçı olarak rolünün yalnızca lüks mallar üretmek değil aynı zamanda manevi enerjiyi hareketlerle, öğretilerle ve dolaylı olarak da objelerle ortaya çıkarmaya yönlendiren bir tür aracı olduğunu düşünüyordu. Beuys'a göre objeler, yaşayan gerçek sanatın, canlıların etkileşimine dayanan atıklarıydı. Tek ve çok amaçlı ya da orijinal ve reproduksiyon arasındaki ayırım da soyuttu. Litografileri, metal oyma baskılarını, filmleri, ahşap kartpostalları, ofset litografi posterleri ve tüm diğer ürünlerinin hepsi özünde iletişimden arta kalan kalıntılardı. *The Minneapolis Fragments / Minneapolis Fragmanları (1977)* (Bkz Resim 39) elle karalanmış notlarla birlikte

<sup>35</sup> Nancy ATAKAN, Arayışlar, Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar, sf 66

sunulan beyaz üzerine siyah baskılı versiyonuyla bir kişisellik yansıtırken, siyah üzerine beyaz baskılı versiyonu da halka açık bir karatahta özelliği taşıyordu. *Zeige Deine Wunde 1977 (Yaranı Göster)* adlı performans dokümanı şeklindeki eser, dokümanter pek çok sanat eserinde olduğu gibi alışlagelmiş ofset litografi formu içerisinde değil de yekpare çelik kaplı bir cam kutu şeklindeydi. *Erdtelefon (Yeryüzü Telefonu,)* ( Bkz Resim 40) 1973 adlı eser de, kalın gri keçe kumaş üzerine basılmıştı ki, bunu da Beuys," İkinci Dünya Savaşı sırasında donmuş vücudunun Tatarlar tarafından yağ ve keçeyle sarılarak, hayatının kurtuluşunu çağrıştırmak için bu şekilde yapmıştı. Söz konusu serigraf basılı telefon motifi ise kesinlikle tüketim kültürüne yapılan bir pop göndermesi olarak değil; fiziksel ve manevi iletişimin ikna edici metaforik bir unsuru olarak kullanılmıştır."<sup>36</sup>



Resim 39



Resim 40

<sup>36</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf 73

### 3.7 Foto Gerçekçilik (Hiperrealizm)

"1960'lı yıllar Amerikan sanatında fotografik gerçekliğin yayılmasının izlendiği etkinliklerle dikkat çeker. Keskin ve net odaklı resimler eski realist anlayışa yeni ve modern bir gelişimin başlamasını gerçekleştirir. Sanatçılar fotoğrafın ne derece etkili olduğunu sanatçılardan daha iyi kimse göremez ve bu gerçekle yola çıkan sanatçılar fotoğrafın teknolojik başarısını aşan yapıtların arayışına yönelirler. Bir başka yaklaşımla da foto gerçekçi anlayış figüratif bir resim anlayışının yeniden ve gerçekçi boyutlarda ortaya çıkmasını gerçekleştirir."<sup>37</sup>

"Fotoğrafın yanıltıcılığını aşmak ve gerçeğin betimlemesinin sanatsal kodunu çözerek ona yeniden sahip çıkmak pek çok hiperrealistin endişesi olmuştur."<sup>38</sup>

"Hiperrealistlerin amaçları, ele aldıkları konuyu, lirizme ve öznelliğe düşmeden, belgesel fotoğrafın algısal ve kavramsal yorumundan uzaklaştırarak, nesnel bir bakış açısından aktarmaktır. Bu uygulama sonucunda sanat yapıtı sanatçının öznelliğinden arındırılmaya çalışılır. Sunulan gerçeklik salt dış dünyanın katışıksız ve bire bir gerçekliğidir. Hiperrealizm de büyük bir hızla insanı nesnelleştiren tüketim ekonomisini en gerçek görünümüleriyle sunar."<sup>39</sup>

Hiperrealizm akımının önde gelen temsilcilerinden biri olan Gerhard Richter 1965'ten 1974 yılına dek, ofset litografiler, serigraf baskılar ve pek çoğu fotoğrafın pek inandırıcı olmayan bulanık versiyonları olan fotogravürler yaptı. *Objekte (1969)* adlı dosyasında ofset litografiler, üzerinde yeniden çalışılmış kafa karıştırıcı, fiziksel anlamda imkansız gözükten geometrik yapılar içermekteydi. Deniz manzaraları ve bulutlar içeren litografileri ve gravürleri, ki

<sup>37</sup> Kıymet GİRAY, Türkiye'de Sanat, sayı:17, sf 64

<sup>38</sup> Semra GERMANER, 1960 Sonrası Sanat, sf 66

<sup>39</sup> Kıymet GİRAY, Türkiye'de Sanat, sayı:17, sf 65

Richter'in gravürleri zarif baskı denemeleri olarak göze çarpar , zekice oluşturulmuş ve belli belirsiz sinsi bir yapaylık içeren fotomontajlardan oluşur. *Schiff 1972, / Gemi* (Bkz Resim 41) adlı oyuncak gemi baskısı o derece bulanıktır ki, artık oyuncak bir gemi görüntüsünden sıyrılmış ancak gerçek dünyaya ait gerçek bir şeyin fotoğrafa özgü ruhunu hala korumakta oluşuyla göze çarpar. Richter, fotoğraflardan resim yapmaya kişisel dokunuşun etkilerinden kaçmak için başlamıştır. Fotoğrafları bulanıklaştırarak, belli bir olayın öyküsel yanını yok etmeyi amaçlamıştır. Fotoğraflarda yer alan görüntüleri basmak yoluyla aynı zamanda, sanatçıyı tek yaratıcı konumundan da çıkarmıştır.



Resim 41

"Richter'in son baskı serileri görsel anlamda da farklıdır. Stil, kompozisyon, ve yargılamanın son izlerini de silen eseri, *Renk Tarlaları: 1260 Renkten Yapılan 6 Renk Düzenlemesi 1974*, hem kişisel tercih konusunu, hem

de kişisel olmayan sistemleri alaya alır. Richter, basit bir formül uygulayarak metotlu bir renk değişim skalası oluşturmuştur, ancak, üst düzey gerçekçilik durumu bu formülün her baskıda aynı 999 rengi vermesiyle bozulur ve geriye kalan 261 renk ise 999 sistematik renk arasına serpiştirilir; işte böylece sistemin bütün okunabilirlik ve anlam özellikleri de ortadan kaybolmuş olur."<sup>40</sup> Richter, "Benim nasıl hissettiğim ve ne düşündüğüm hiç de ilgi çekici olmadığından genellemeyi tercih ederim." demiştir.

Zamanın en gözle görülür yeni gelişmelerinden biri olan Hiperrealizm, pop'un kavramsallaşması ve Minimalizm'e verilen realist bir tepki olarak tanımlanır. Chuck Close, Vija Celmins ve Franz Gertsch gibi sanatçılara göre, fotoğrafları kopyalama işi, kendi başına bir anlam ifade eden fotoğraf öğeleri olmaksızın varlığını sürdürebilen ve izole olabilen bir yöntemdir. Celmins'in de söylediği gibi "kompozisyonu ve ortaya konan yeniliği ortadan kaldırdıktan sonra bile sanat olarak kalabilen"<sup>41</sup> bir biçimdir. Açık seçik olarak görülebilecek bir şekilde ortada kalan ise; insan isteği, insan eli ve bu iki unsurun üzerinde çalıştığı kolay işlenebilir malzeme arasındaki zorlu araştırmalardır. Özellikle baskı eserlerinde bu sanatçılar, kılı kırk yaran çabalarıyla, inanılmaz derecede gerçekçi fakat bir o kadar da öznel anlatım yollarını benimsemişlerdir. Close, parmak izlerinden, tahta parçalarından, renkli kağıt hamuru parçacıklarından yüzler yapmıştır. Baskı yapması konusunda davet aldığında, Close alışılmadık bir biçimde mezzotint tekniğiyle çalışmayı seçer, ancak, ne kendisi ne de baskıcısı Kathan Brown bu teknikle ilgili bir deneyime sahiptir ve söz konusu teknik daha önce hiçbir zaman Close'un önerdiği kadar geniş bir ölçek üzerinde denenmemiştir. Close bu tekniği kendine yakın bulmuştur. Çünkü, açıktan koyuya geçişte oluşturduğu bulanıklık, resimlerinde fotoğraf efekti yakalayabilmek için kullandığı boya spreyini andırmaktadır. Ancak bu görsel yumuşaklığın kötü tarafı mezzotint kalıplarının çabuk yıpranıyor olmasıdır ki, Close'un üzerinde çalışmaya başladığı ilk kısımlar, görüntünün diğer kısımları tamamlandığında çoktan aşınıp yok olmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan, Close'un daha önce yapmış olduğu

<sup>40</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, sf 79

<sup>41</sup> Vija CELMINS, Chuck Close ile söyleşi, A.R.T. Press, 1992, sf 17



eserlerinde gizli olan kareler sisteminin gözle görülür bir yapı olarak ortada olmasıydı ve bu sistem, Close'un daha sonraki eserlerinde de kullanılmıştır.

Close'un yüzleri gibi, Celmins'in galaksileri, okyanusları, ve çölleri, mimari boyutlarda genişletilmiş insan yüzü yerine bize samimi bir düzeye indirgenmiş, kavranması güç bir enginlik sunar. Celmins'in görüntüleri çizimin mümkün olan en güçlü fiziksel dirençle karşılaştığı durumlarda bile başarılı olmuştur. Mezzotint tekniğiyle yapılmış gece gökyüzü görüntüleri ya da okyanus görüntülerini sertleştiren ve yoğunlaştıran tahta baskı eserleri bu fiziksel dirence örnek olabilir. Aynı durum Gertsch için de geçerlidir, öyle ki Gertsch'in büyük portreleri ve tahta kalıp baskı tekniğiyle yapılmış manzaraları (Bkz Resim 42) küçük ışık parçacıklarının seçilmesiyle yapılmıştır; bu şekilde fotoğraflardaki tanecikli efekt; gelişigüzel kimyasal dağılma yöntemi ile değil de doğrudan el yordamıyla yapılan ayarlamalarla



Resim 42

elde edilmiştir. Bu işlerde göze çarpan işçilik inanılmaz şaşırtıcıdır: Örneğin, Celmins Ocean /Celmins'in Okyanusu(1992) adlı eseri için bir yılı yalnızca tahta blokları kesmekle geçirmiştir, ancak burada vurgulanmak istenen bunun salt işçilik yönü değil, Close'un da dediği gibi "alınmış olan bir kararlar bütünü" varlığıdır.

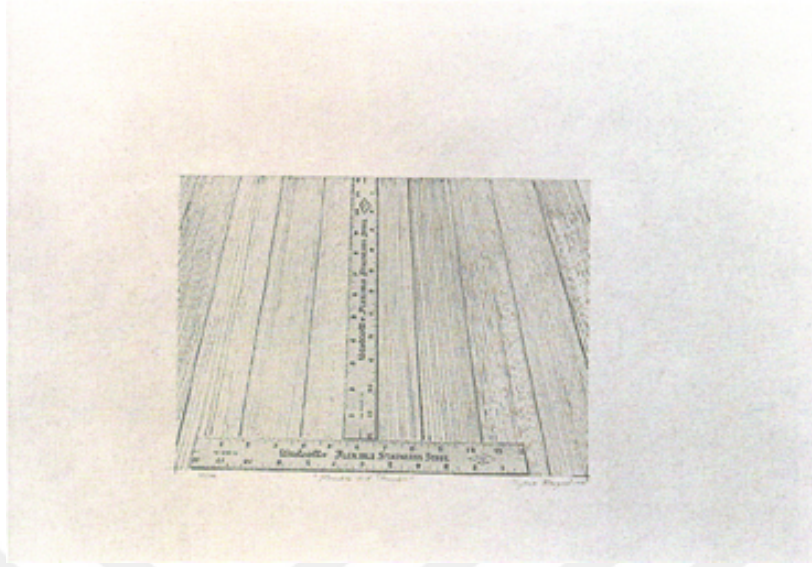
Robert Cottingham, Robert Bechtle ve Richard Estes'in de aralarında bulunduğu bir başka grup fotorealist ise, fotoğrafçılığın özünü keşfetmek için duygusuz Amerikan gökdelenlerini kullanmışlardır. "Estes'in karışık serigraflarında boşluk sıkıştırılmış, yansıyan yüzeyler uzatılmış ve görsel olaylar yüzey üzerine düzgünce yayılmıştır. Cottingham'ın parçalanmış mühürü gibi, Estes'in *Urban Landscapes / Şehir Manzaraları* adlı eseri ıssız boşlukları, çöpleri ya da gerçek dışı olayları betimler. Bunlar, aslında gerçek dünyanın grafik tasarımı ile düzenli sadeleştirmelerine dayanan, kenarları belirlenmiş, aydınlık ve gerçek dışı manzaralardır."<sup>42</sup>

"1970'lerin realist baskıcılığı hayatın "gerçekliğini" yansıtmakla ilgili olmayıp, gerçek hayattan görüntüler kullanarak, hemen hemen Kavramsal Sanatın yapmış olduğu gibi, algılama ve kavrama konularını keşfederken araştırmasının yönünü değiştirerek beyincikten ele yönelmiştir. Sylvia Plimack Mangold ve Philip Pearlstein'in baskılarında el; istemsiz, salt adale hareketiyle bile sınırlı ancak önemli bir yer tutar. Örneğin, Plimack Mangold'un *Flexible and Stainless (1975) / Esnek ve Lekesiz* ( Bkz Resim43) adlı baskısı kavramsal bir eser gibi görülmesine rağmen; aldatıcı biçimde realist döşeme tahtaları ve cetveller görüntünün kağıda sınımsız yapışık görünmesini sağlarken, yeri, sanki geriye çekiliyormuş gibi göstermektedir. El yapımı bir litografi baskı oluşu da, dikkati eserin yapılış sürecine çekiyor ve izleyiciyi el işçiliğinin coşkunu fikri ile doldurmaktadır."<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, sf 127

<sup>43</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, sf 128

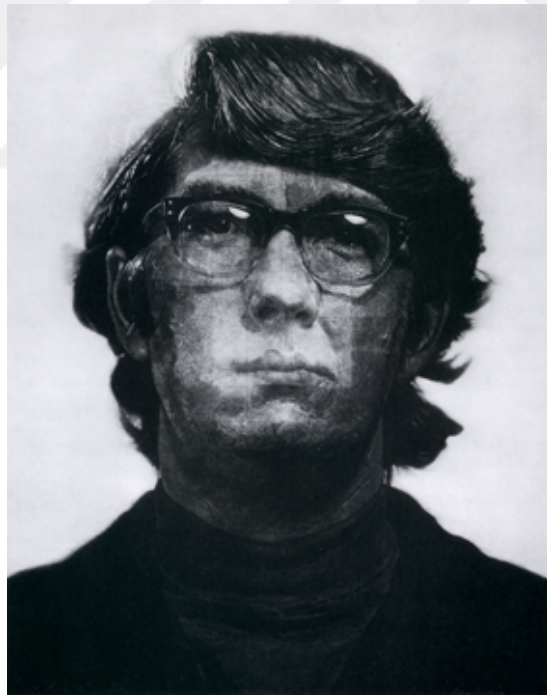


Resim 43

Philip Pearlstein, “ Benim amacım gerçeğe tıpatıp benzetmek değildir. Bu bir süreçtir. Benzerliği yakalamaya çalışma sürecinde edindiğim tecrübedir benim amacım...” Pearlstein’in süreci gözle görülür hale getirmeyle ilgili olması onun çalışmalarını Close ve Celmins’in çalışmalarına yaklaştırmakla beraber, aslında, Pearlstein’in çalışmaları direkt hayatın kendisinden doğar. Genellikle konu edindiği erotik kadın çıplaklığı şaşırtıcı derecede tutkusuz bir biçimde çalışmalarına yansır, Pearlstein’e göre bununla elde edilen sonuç “bastırma“ ile ilgilidir. Et, düz bir motife dönüşüp dekoratif kumaşlar ve döşemelerle birbirine sarılmış dolaşık bir çizgi halini alırken eserin tamamı Japon Ukiyo – e tahta kalıp baskılarındakine benzer bir biçimde somut bir şehvetle dolar. (Bkz Resim44) İlk litografilerinde varolan el işçiliğinin verdiği temiz ancak yüzeysel nitelik, daha sonraki aquatint çalışmalarında düzgün bir renk yoğunluğu için terkedilmiştir.



Resim 44



Resim 45



Resim 46

"Chuck Close'un dev portreleri, halk arasından seçilmiş kişilerin büyütülmüş fotoğraflarıdır. Sanatçı bu fotoğrafları sade bir biçimde, titizlikle kopya eder."<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Semra GERMANER, 1960 Sonrası Sanat, sf 68



Resim 47



Resim 48

Alex Katz, hayatın boyutsal karmaşıklığını sosyal ve soyut biçimlerin oyununa dönüştürebilme yeteneğine sahip bir sanatçıdır. Maddi anlamda elde edilmesi kolay bir sanat üretebilme arzusuyla serigraf baskılar yapmaya başlamış olmasına rağmen, Katz, biçimin düzlüğü, kesinliği ve dengesi arasında sanatı, kalıpları, blokları ve baskı teknikleri için çok önemli olan yakınlıkları keşfeder. Hemen her baskı tekniğinde çalışmış olmasına karşın, en güçlü baskılarının, tahta baskı eserleri olduğu görülür.



Resim 49

### 3.8 Geç Resimsel Soyutlama (Post Painterly Abstraction)

1964'te Soyut Dışavurumcu'lardan sonraki ikinci kuşakı belirten "Post Painterly Abstaction" ( Geç Resimsel Soyutlama) akımına John Ferren, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Artur McKay, Ellsworth Kelly, Jules Olitsky gibi sanatçılar katılmış ve aynı adla bir de sergi düzenlemişlerdir.

"Bu sanatçıların ortak yanı, kendilerinden önceki kuşak gibi sanatsal bilgilerinin Avrupa resminden değil, soyut dışavurumcuların plastik önerilerinden kaynaklandığı yolundaki görüşlerdir. Hafif, ince bir boya kullanımı, dokulu yüzeylerden kaçınmak, boya tabakasının altından tuvalin görünmesini öngören saydam bir kompozisyon ve dolayısıyla biçim ve altlık arasındaki hiyerarşinin kalkmış olması, yalın ve özentisiz, çoğu kez -önceki kuşakın tersine- kişisel fırça vuruşları ve jestlerden arınmışlık ve ön plana çıkmış canlı renkler Post Paintererly Abstraction'ın tanıtıcı yönlerini oluşturmaktadır." <sup>45</sup>

1970'lerin ortalarında, Helen Frankenthaler, ilk kez cisim ve görüntüyü aynen resimlerinde olduğu derece ayırt edilecek biçimde birleştiren tahta kalıp baskıları yaptı. Frankenthaler, oluklu marangoz kalemleri ya da keskiler yerine testere ile çalıştığından tahtanın ağırlığını, direncini ve dokusunu not ettiği çizgisel olmayan ve tahtanın üzerine yapıştırdığı kağıdı da aynı biçimde dikkate alarak yeni bir çalışma biçimi geliştirmiştir. Örneğin, *Essence Mulberry (1977) / Dut Esansı* ( Bkz Resim 50) adlı baskısında sanatçı, dört farklı çeşit ağaç kullanmış ve görüntünün neredeyse yarısını dut kağıdından oluşturmuştur. *East and Beyond (1972- 73) / Doğu ve Ötesi* adlı baskı eseri, Field'a göre, "o kadar derin bir gidişi anlatır ki, neredeyse, birbirini takip eden tüm tahta kalıpları dile getirdiği düşüncüyü kapsar."

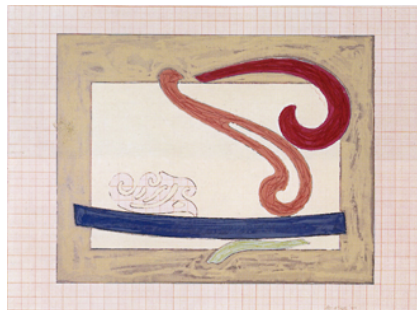
<sup>45</sup> Semra GERMANER, 1960 Sonrası Sanat, sf 35





Resim 50

Bu akımın önde gelen sanatçılarından Frank Stella'nın baskı sanatında, klasik uygulama biçimlerinin dışına çıkan bir tarza dönüşmesinde el yapımı kağıdın yeri önemlidir. 1970'lerin sonlarında, barok bir renk ve biçim bolluğuyla patlayan resimleri gibi Stella'nın baskıları da yeni bir tür geometrik ve işaretel taşkınlık sergilemeye başlamıştır. *Exotic Bird Series / Egzotik Kuş Serileri* (Bkz Resim 51) çalışmasının üzerine basıldığı sahte grafik kağıdı karalanmış çizgiler, yaldızlı mürekkepler, ve Fransız kıvrımlarının sevimli düzensizliğinin fıskırdığı düz bir arka perde olarak değerlendirilir. *Circuits Series (1982 –84) /Devreler Serisi ve Swan Engravings ( 1982 – 85) / Kuğu Gravürleri* (Bkz Resim 52) adlı eserlerinde “baskı teknikleriyle resim yapma” alışkanlığından sıyrıldı. *The Swan Engravings / Kuğu Gravürleri* adlı eser, kesilmiş figürler ve başka rölyef çalışmalardan ve plastik dantel masa örtüsü üretim kalıplarından kalan artıkları da içeren çok büyük metal kolajlardan oluşmuştur. *Circuit / Elektrik Devresi* baskıları için asıl esin kaynağı rölyeflerin başka bir yan ürünü olmuştur; ki bu da, üzerinde rölyeflerin lazerle kesildiği, bu yüzden de üst üste binmiş motifler şeklinde lazer oyukları bulunan ahşap masa üstü tezgahıydı. *Pergusa Three State 1 (1983) Pergusa Üç Durum 1* (Bkz Resim 53) adlı eserde sanatçı 10 farklı renkte el yapımı kağıt ve onunda üzerinde 30 farklı baskı boyasının birçok farklı teknik ile uygulamıştır. Bu eser, hiçbir biçimde resimde yapılmış görsel keşiflerin kağıt üzerinde yeniden ifade edilişi olmayıp geleneksel bütün kategorilerin dışında yer alan; ne baskı sanatının ne de resim sanatının tarzlarına uyan, kendine özgü bir eserdir.



Resim 51



Resim 52



Resim 53

### 3.9 Minimal Sanat (Minimalism)

"Minimal Sanat" terim olarak ilk defa 1965 yılında "Art Magazine" de Richard Wollheim'a ait makalesinde kullanılmıştır.

"Minimalist sanatçılar bir sanat yapıtının yalnızca kendini çağrıştırması gerektiğini savunmuşlardır. Bu nedenle yapıtlarını görsel olmayan her türlü çağrışımdan arındırmaya çalışmışlardır. İki boyutluluğu vurgulamak ve tümüyle görsel bir izlenim uyandırmak için sert kenarlar ve basit biçimlerin yanı sıra çizgisel bir anlatım geliştirmişlerdir." <sup>46</sup>

Bu akımın önde gelen sanatçıları arasında Sol LeWitt, Richard Serra, Robert Mangold, Brice Marden, Robert Ryman, Walter De Maria, Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd, Mel Bochner, Robert Morris, Joel Shapiro, Robert Smithson sayılabilir.

Joel Shapiro, küçük öteberi parçalarını pres satıh üzerine yayarak; tahta ışık demeti figürlerini, boşlukta üzerinde geometrik bazı şekiller oyulmuş olan tahta bloklarla dizerek, hareket anlamı ima eden kombinasyonlar haline getirerek baskılar yapmıştır. Öyle ki yamuk şeklindeki fincanlar, devrilecekmiş gibi gözükken toplar, çarpışacakmış hissini uyandırıyor; etraftaki marangoz kalemikle yapılmış izler de bütün bu unsurların buldukları yere bağlı durmasını sağlıyordu. Shapiro litografi ve pochoir teknikleriyle de çalışmıştır. Aldo Crommelynck ile yaptığı aquatint baskılarında renk blokları hafif ve hoş, hatta sanki ağırlığı olmayan heykel malzemesiymiş gibi gözükür. (Bkz Resim 54)

Aynı zamanda bir heykeltıraş olan Richard Serra ise baskılarıyla ilgili olarak şöyle yazmıştır: "ben portre yapmak, resmetmek ya da var olan çalışmaların şemasını çıkarmak için çizmiyorum. Biçimler, sesin, bir detayın, bir ucun ya da bir ağırlığın oluşturduğu küçük bir anın içerisinde ortaya çıkıyor".

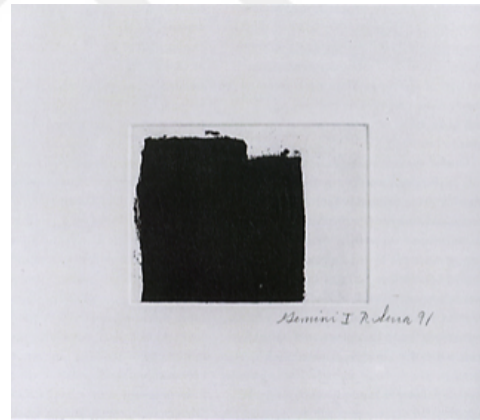
<sup>46</sup> ANA BRITANNICA, Cilt no:16, sf.120

"Serra siyah rengi "Gutenberg'den bu yana bir grafik ya da baskı yöntemiyle eşanlamlı olarak" nitelerken, yaptığı baskılar da aynen heykellerinin yapımlarında kullanılmış olan malzemelerin ve çevresinde var olan unsurların asıl ağırlığını, vurgusunu ve hacmini açığa çıkarması gibi yaptığı baskılarda da özünü keşfetmeye çalışır. Serra'nın 1992'de yaptığı *Afangar* (Bkz Resim55) adlı aquatint baskıları İzlanda açıklarında bir adaya gönderme yapar. Serra, bölgenin topografyasını betimlemek ve ağıt tarzı bir geçiş hissi yaratabilmek için eserin etrafına bazalt dilimleri yerleştirmiştir. Bu aquatint baskıları, kısa boylu bir yetişkinin boyundan (ki bu aşağı yukarı 500 gram kadar bir mürekkep tüketimine eşdeğerdir), karton kapaklı bir roman boyuna kadar olmak üzere çok çeşitli ebatlarda yapılmıştır. Ayrıca beton gibi sert kağıt üzerine taşın yapısını güçlü bir biçimde yansıtacak şekilde abartılı bir rölyefle basılmıştır."<sup>47</sup>

Resim 55



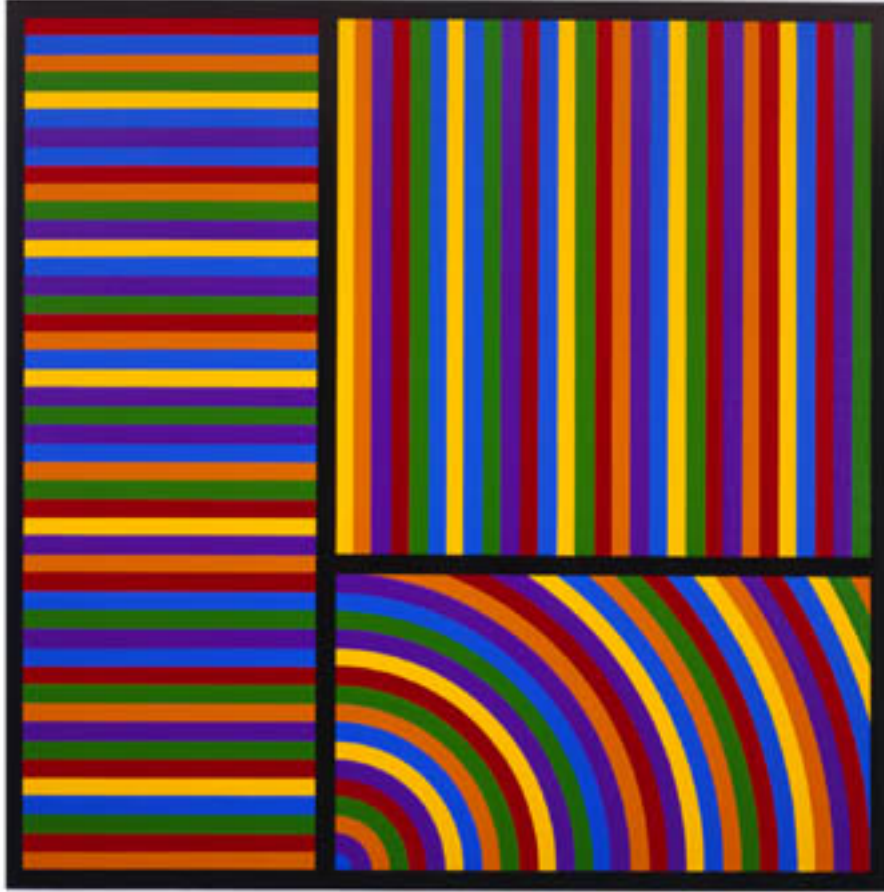
Resim 54



Önemli minimalist sanatçılardan biri olan Sol Lewitt'e göre, "Eğer bir sanatçı düşüncesini derinleştirmek isterse, keyfe ve rastlantıya bağlı kararlar olabildiğince sınırlanmalı, kapris, beğeni ve özentiler sanatsal uygulamanın

<sup>47</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf.139

dışında tutulmalıdır." Bu düşünceleriyle sanatçı kavramsal sanatın oluşum sürecini başlatmış sayılabilir ancak kendi eserlerine baktığımız zaman görsel yapının, düşünsel boyutun önüne geçmiş olduğunu görürüz.



Resim 56



Resim 57



Resim 58

#### 4. Yüksek Teknoloji Ve İnsan Eli

1971 Mayıs'ında New York Modern Sanat Müzesi'nin, Gemini GEL'in başarılarını sergilemek amacıyla sergi düzenlemesi, Gemini'in örnek oluşturduğu teknolojik düzeyin üstünlüğünün resmi anlamda tasdik edilmesiydi ve aynı zamanda da giderek etkisini yitirmekte olan bir anlayışın ulaştığı en yüksek noktayı da göstermekteydi. Hem yüksek, hem de aşağı kültürlerde, teknolojinin vadettikleriyle beraber gelen güvensizlikle, 1960'lardaki endüstriyel sanatsal üretimine olan iyimser kayma yerini daha geleneksel bir hayat anlayışına bıraktı. Ancak, baskı üretiminden hiçbir biçimde vazgeçilmedi, bunun yerine hem Batı'dan hem de dünyanın başka yerlerinden sanatçılar ve baskıcılar, baskı teknolojilerinin temelini oluşturan el işi geleneklerine yöneldiler. Bu dönemi sanat eleştirmenleri de özetlemekte güçlük çektiler. "Soyut Ekspresyonizm" ya da "Pop" gibi kullanımı kolay ve basitleştirilmiş terimlerle anılmak yerine Amerika'da 1970'ler, sınırlamaktan çok pek çok şeyi kapsamak anlamına gelen "Pluralism" terimiyle özdeşleştirilmiştir. Gerçekte, hem teknik, hem de ekonomik anlamda, 1970'lerin ilk başında, Amerika'daki özgün baskı sanatına yatırım yapan kuruluşlar ve galeriler muazzam bir büyüme yaşanmıştır. Bu durum, o zamana kadar hiç olmadığı kadar farklı alanlarda çalışan sanatçıları, çok çeşitli teknik ve stilde baskı eserleri üretmeye olanak tanıyarak cezbetmiştir.

##### 4. 1 Heykel Sanatçıları ve Özgün Baskı Eserleri

1970'ler, özgün baskı alanında en dikkat çekici başarılarından biri de, normalde iki boyutlu biçimlerde çalışmayan sanatçılara kadar genişlemiş olmasıydı: Öyle ki, performans ve giderek sayıları artan heykel sanatçılarının fikirleri, özgün baskı çalışmaları yardımıyla belgeleniyor ya da ifade ediliyordu. Avrupa'da heykel sanatçılarının baskıları, Amerika'da olduğundan daha yaygındı. Alberto Giacometti ve Henry Moore çizimlerine çok benzeyen baskılar yapmıştı. Eduardo Chillida'nın gravür ve tahta baskıları, baskı sanatının çizim ve heykel sanatlarının teknik özelliklerini birleştirme yönünü gözler önüne serer. Küçük bir



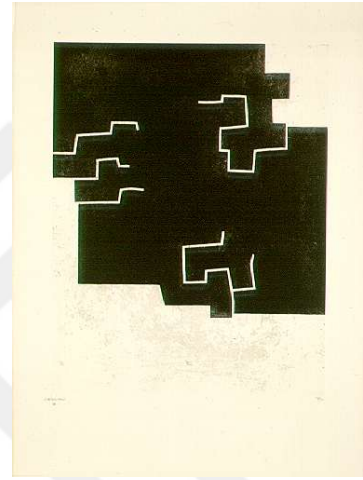
metal oyma çalışması olan *Eldu* (1971) gibi eserler, Childe'nın el çizimlerinin çizgisel naturalizmi ile heykel sanatını ileriye götüren, mimarlığa özgü iç içe geçmiş unsurları birleştirir. Daha büyük olan *Euzkadi* (1976) adlı eserde de, biçimli ve dokulu bir kalıp, kağıdın kenarlarından taşarak boş kağıdı baskılı biçimiyle daha eşit bir bütünleyici role yükseltir ve her iki kağıdın da iç içe girmesini sağlar. (Bkz Resim 59,60,61)



Resim 59



Resim 60



Resim 61

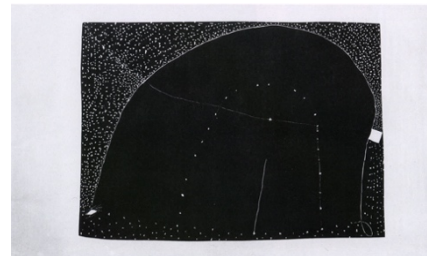
Hollandalı heykeltıraş Carel Visser, 1950'lerin ve 1960'ların sonlarında tek yalın bir tahta kalıbı tekrar tekrar basarak ve soyutlamanın beklenmedik bir biçimde yerçekimi ve başka yeryüzü güçlerine maruz bırakıldığı geometrik yapıları derleyerek göz alıcı baskılar yapmıştır.



Resim 62



Resim 63



Resim 64

Amerika'da Lee Bontecou'nun 1963-64 aralığında yaptığı ilgi çekici litografileri 1960'ların sayıca pek az olan önemli heykeltıraş baskılarından; ve

1970'lerin başlarında Richard Serra'nın *Circuit (1972)/ Elektrik Devresi* gibi litografi eserleri bunları takip etti. Sanatçılara aynen kağıt üzerine çizilmesine baskı yapabileme imkanı sunan litografi ve asitle yedirmenin aksine, inatçı bir maddesellik ve doğal bir doku efektini yansıtan tahta baskı da iki boyutlu bir sonuç elde etmek, aynen heykel yapım sürecine benzer bir süreçle mümkündür. Mel Kendrick, ancak ince tahta parçalarını oymaya yarayan testere ile çizim yapmayı öğrendiğinde baskı yapmaya başlayabildi. Martin Puryear'ın *Dark Loop (1982) / Koyu Halka* (Bkz Resim 64) adlı eserindeki yay biçimli ya da çadıra benzeyen şeklin yansıttığı sağlamlık heykelin kütleli yapısına uygunluk göstermektedir. "Hiçbir zaman obje yapmak istemediğini söyleyen Judy Pfaff'ın izleyiciye üzerinde yürüme imkanı da veren üst üste binmiş parçalar olarak göze çarpan ortalıktaki birtakım yerleştirmeleri, sanatçının Katolik hayalgücüsüyle, baskı metodunu duvardan pres satihına taşımasını sağlamıştır. *Six of One (1987) / Altıda Bir* adlı seri, birbirinden farklı pek çok unsurun bir araya gelmesiyle oluşmuştu, ki bu unsurlar arasında bulunmuş birtakım objeler, elle oyulmuş cici bicili küçük eşyalar, kafesler ve daktilo harfleri yer alıyordu. Seri boyunca, görüntüler gözden kaçabiliyor, akıp yayılabiliyor ya da farklı yerlerde yeni biçimlerde gözükabiliyordu, ki eser, sanatçının heykellerinin ölçeğinde olmasa da heykelleriyle aynı şaşırtıcı etkiyi ve sıralı açıklığı taşıyordu."<sup>48</sup>

Resimle obje arasındaki ikilik baskının heykeltıraşlara sunabileceği zenginliklerden yalnızca biridir. Richard Deacon, dört baskıdan oluşan eseri *Muzot (1987)* 'da kalıplar üzerine çizilmiş şekillerle kalıplardan kesilmiş şekilleri karıştırarak hem normal kağıt üzerine, hem de eski bir muşamba üzerine bastı. (Bkz Resim 65) Muşambanın yarattığı hisle pek bağdaşmayan görüntüsü, dış ve içle karşılaştırmalar oluşturuyordu. Eserlerini genellikle bulunmuş objelerle birleştiren İsviçreli heykeltıraş Nat Vital, sanatın basit ve kısa ömürlü doğasını değiştirmek için baskı tekniklerinden yararlanmıştı. Totemik eser *Tongue (1990) / Dil* (Bkz Resim 66) bir öküz dilinin zemine konarak kalıp üzerine basılmasıyla oluşmuştur.

<sup>48</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf.139

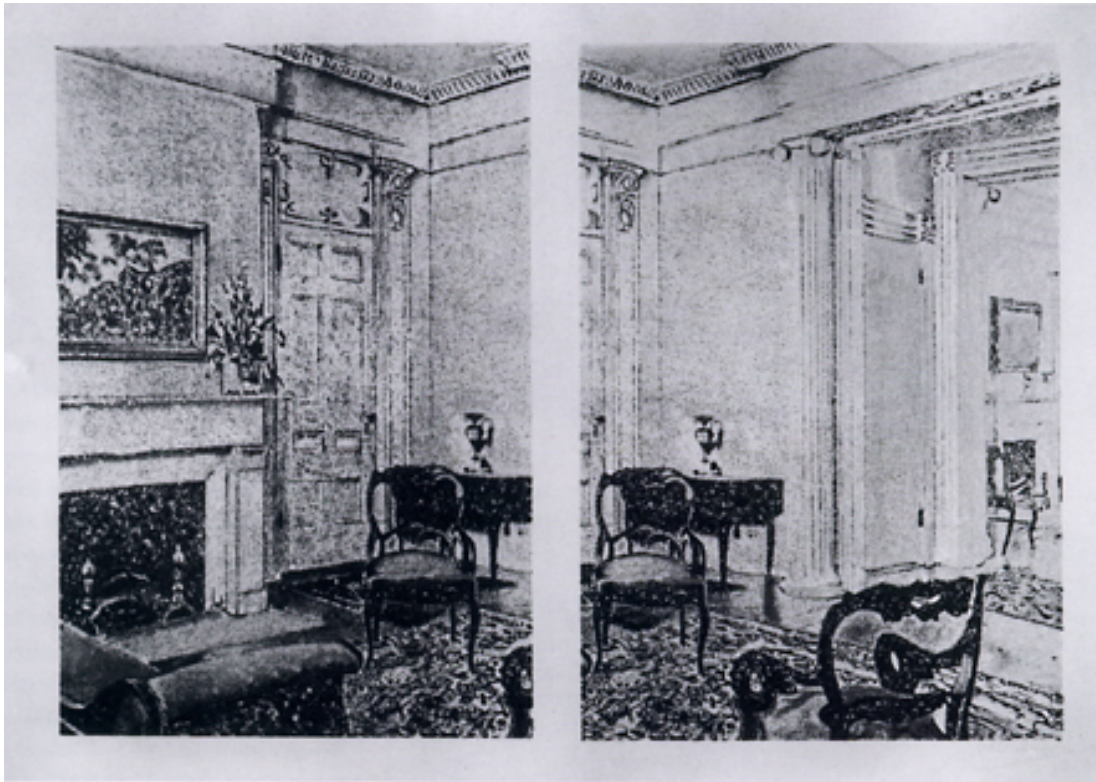


Resim 65



Resim66

Richard Artschwager, ilk serigraf baskılarında, yüzeyi cisimden ve cisimi de yüzeyden ayırmak için aynen heykellerinde kullandığı ahşap formika oranında fotoğraflar kullanmıştır. *Sailors ve Interiors / Denizciler ve İç Kısımlar* (ikisi de 1972'de yapılmıştır) adlı eserlerinin her ikisi de, celotex kağıdı (yüzeyindeki ağır dokunun etkisiyle görüntülerin parça parça gözükmelerini sağlayan endüstriyel bir kağıt ürünü) üzerine yaptığı resimlerin cüretkar bir biçimde yeniden oluşturulmasıdır. Artschwager, daha sonraki baskı çalışmalarında, resimsi efekt elde etme ve bunun algılanması çabası arasında gidip gelen iddialı oyma yüzeyler yaratmıştır. (Bkz Resim 67, 68)



Resim 67



Resim 68

## 4.2 Özgün Baskı Sanatında El Yapımı Kağıdın Yeri

Bir çok özgün baskı eserinde, basılı görüntü ve kağıt desteği birbirine o denli yaklaşır ki sonunda tek ve aynı şey halini alır. Görüntü ve zemini birleştirme arzusu ile; özellikle el yapımı kağıtlar, üzerinde teknik yeniliklerin denenmesini ve tahta baskı gibi eski tekniklerin de yeniden canlandırılmasını sağladığından, 1970'lerin baskı sanatının ayırt edici özelliklerinden biri durumuna geldiği görülmektedir. 1970'lerin sonlarından itibaren tahta baskı , linol baskı tekniği ve diğer yüksek baskı teknikleri daha geniş ölçüde kullanılmaya başlanmıştır.

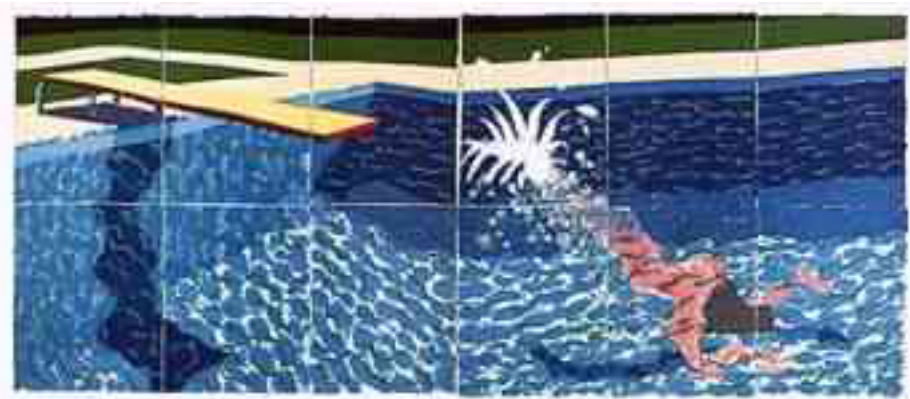
Baskı sanatının önemli bir ögesi olan, baskının üzerine basıldığı kağıt da ciddi anlamda dikkat çekmeye başlamıştı. Robert Rauschenberg'in 1973'de saygın Fransız kağıt fabrikası Richard de Bas ile yaptığı çalışma sonucu, önde gelen bir çağdaş sanatçının eserleri, ilk kez el yapımı kağıt üzerinde yayımlandı. 19 *Fuses / Fitiller* , parlak renkli serigraf baskılı chine collée'ler içerirken, *Pages / Sayfalar* adlı eser, hiç baskı içermeyen beyaz üzerine beyaz desenli kağıtlar üzerine yapılmıştı. Bu çalışmalarda, ve *Bones and Unions (1975) / Kemikler ve Birleşmeler* gibi Hint ipeklerine ve "kağıt harcına" yer verilmiş birbirini takip eden yayımlarda ya da yarı saydam kumaşlardan oluşmuş ve içerisinde Kaliforniya'ya çeşitli göndermeler bulunan *Hoarfrost Editions (1974) / Kırağı Yayınları* (Bkz Resim 69) gibi çalışmalarda, Rauschenberg, cisimlerin ince şiirselliğini güçlü bir mekan fikriyle birleştirmiştir.

Tanya Grosman gibi önemli baskı yayıncıları zaten kağıda her zaman dikkatli bir özenle yaklaşmışlardı, ancak artık kağıt kendi başına bir araç olarak göze çarpmaktaydı. Gemini'den 1973 yılında ayrılan Ken Tyler, New York eyaletindeki yeni atölyesi Tyler Graphics'de kağıt imalat işlerine girişti. Kaliforniya'da da Garner Tullis'e ait olan Uluslararası Deneysel Baskıcılık Enstitüsü, büyük ölçüde kağıt imalatı ve kağıdın işlenmesiyle uğraşan bir kuruluştur. " Kenneth Noland, Ellsworth Kelly ve Chuck Close ise doğrudan kağıt hamuruyla çalışarak kalıplar, stensiller ya da doğrudan el yardımıyla

şekillendirerek yinelenebilir görüntüler oluşturan sanatçılardandı. Bu çalışmalar arasında en dikkat çekici olanı David Hockney'nin *ninety-five Paper Pools / doksan beş Kağıt Havuzu* (Bkz Resim 70) adlı eseri idi. (Havuzlarda göze çarpan Kaliforniya'ya özgü parlıltıya rağmen, aslında, havuzlar Tyler'ın New York Westchester County'deki havuzundan esinlenerek çizilmişlerdi.) Tek panelli çalışmalardan 12 panelli manzara çalışmalarına değişen *Pools / Havuzlar*, renkli kağıt hamurunun sanatçının çizimlerine uygun olarak çıkarılmış metal kurabiye kalıplarına dökülmesi ve daha sonra da kağıt hamuru, boyalar, hindi pişirme yağı, fırçalar ve köpek tüyü taraklarıyla yüzey üzerinde yapılan el çalışmasıyla ortaya çıkmıştır.<sup>49</sup>



Resim 69



Resim 70

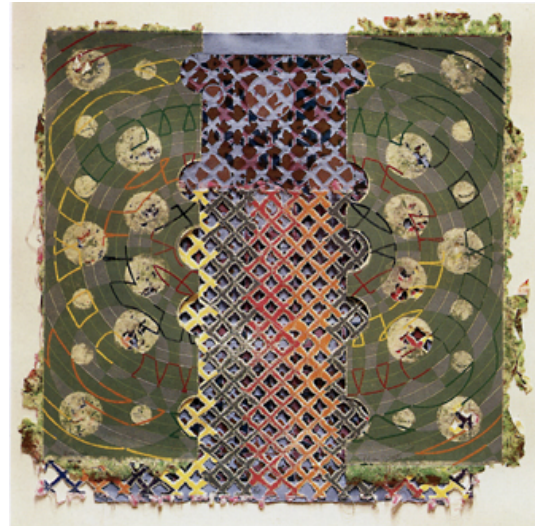
<sup>49</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf.135

Bu tip kağıt çalışmalarının baskı olarak sayılıp sayılmayacağı, değerlendirilen eserin hangisi olduğuna ve değerlendirmede hangi tanımın kullanıldığına bağlıdır. "Frank Stella ve Richard Axsome, Stella'nın kağıt rölyeflerinin baskı olmadığı konusunda hemfikirdirler. Başka tanımlara göre, pek çok "yapılmış kağıt" projesi baskı sınıfına girer; çünkü kağıt hamurunun kalıplara uygulanması pochoir baskı tekniğinde pigmentlerin kalıplara uygulanmasından pek farklı değildir. Buradaki sorun, olsa olsa, çalışmaların yararına değil de sınıflandırılmasına (hangi çalışmanın hangi bölüm tarafından alınacağına) ilişkindir. Ancak kesin olan odur ki, kağıtın pasif bir destek olmanın ötesinde aktif bir araç olarak ortaya çıkışı, soyut ve somut görüntülerin kaynaşmasını sağladığı için her türden baskı üretimini etkilemiş olmasıdır."<sup>50</sup> Robert Motherwell'in en usta baskı eserlerinden, *The Stoneness of the Stone* (1974) / *Taşın Taşlığı* (Bkz Resim 71) iki tonlu elyapımı kağıtla ve litografi kalıbının rengi, ebatı ve dokusu ile birleşmesinden oluşmuştur. William Weege ve Alan Shields hem yepyeni hem de arkaik efektli görüntü elde edebilmek için alışılmadık kağıtları keserek, dikerek, dokuyarak ve sererek süslü ve renkli yapılar oluşturmuşlardır. (Bkz Resim 72)

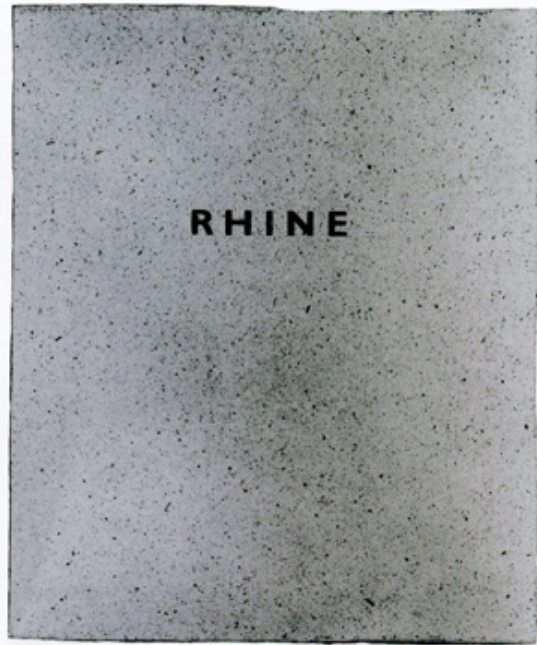
Resim 71



Resim 72



<sup>50</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf.135



Resim 73



Resim 74



### 4.3 Mono Baskı

Kişisel varlığa ulaşma çabası bazı sanatçıların, standart kalıplardan tamamen uzaklaşmasına neden olmuştur. 1960'larda yeniden canlanan baskı sanatının, seri üretimi vurgulayıcı tavrından sıkılan sanatçılar, 1970'lerde, özgün baskı sanatını yeniden keşfetme yoluna gittiler. Ressam ve baskı sanatçısı Nathan Oliveira: "aynen Soyut Ekspresyonistlerin fikirlerinin resimlerinden doğması gibi, kendi fikirlerinin de litografik çizim malzemelerinden doğduğunu, tek bir görsel olayla yetindiği içinse baskılarının ya hiç olmadığını ya da sınırlı olduğunu" yazmıştır. 1972'de Oliveira, düz cam ya da metal bir klişe üzerine mürekkeple resmederek ya da çizerek yapılan bir baskı çeşidi olan ve sabit bir kalıp olmadığı için de yinelenmesi mümkün olmayan görüntüler oluşturan monotip baskılar (Bkz Resim 75) ile çalışmaya başlar.



Resim 75

17. yüzyılda keşfedilmiş ve 19. yüzyılda yeniden canlandırılmış olan monotip baskı tekniği, sıvı ve kendiliğinden gelişen yöntem olarak göze çarpar, öyle ki ince yapılı mürekkepler kalıp üzerinden rahatlıkla temizlenebildiği için resimden ya da çizimden daha doğaçlamadır. 1968'de Fogg Sanat Müzesinde

Degas'ın mono baskılarının sergilenmesi ve daha sonra Metropolitan Sanat Müzesi'nde monotip üzerine araştırma yapılması, pek çok sanatçının konuyla ilgilenmesini sağlamıştır. Sam Francis ve İtalyan Emilio Vedova gibi Soyut Ekspresyonist sanatçılar, monotip tekniğinin neşeli doğaçlama yapısından sonuna kadar faydalanmışlardır. Amerikalı David Reed ve Britanyalı Thérèse Oulton (Bkz Resim 76) gibi daha genç sanatçılar, monotip tekniğinin parlaklığından, yüzey sıkışmasının ve aldatıcı derinliğinin tuhaf karışımından yararlanmışlardır. Özellikle, David Reed'in monotip baskının, arkası aydınlık gibi olan sinematik görünümünü sonuna kadar kullanmıştır. (Bkz Resim 77)



Resim 76



Resim 77

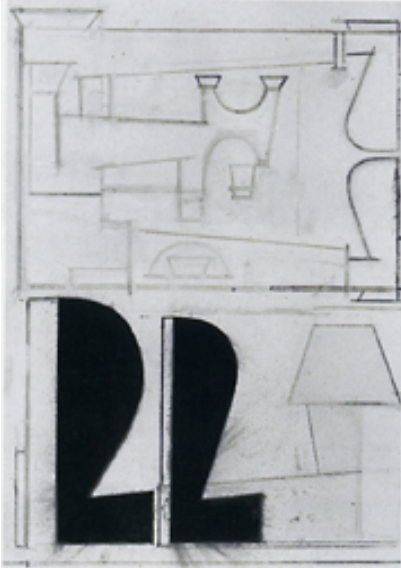
"Mono baskının önde gelen uygulayıcılarından olan Michael Mazur, tekniğin hem "dizinsel avantaja", hem de doğaçlamaya imkan vermesini şu şekilde anlatmıştır: Baskıyı yaptıktan sonra, görüntünün kalıp üzerinde kalan solgun izleri soluk bir baskı için ya da daha farklı bir detaylandırma ve değişiklikler için kullanılır. İşte bu "şablonlar" ya da aynı kökten gelen unsurlar, Mazur'un hayranlık uyandıran serileri, *Wakeby Day, Wakeby Night (1982 – 83)* ( Bkz Resim 78) da olduğu gibi sürüp giden bir tartışmanın temelini de oluşturur. İşte bu "hayaletlerin" korunması ve tekrar kullanılması belli bazı baskı sanatçıları için özel bir uğraşı olmuştur. Örneğin, Derriere Etoile'dan Maurice Sanchez tek monotip bir çizimden yayın türü bir çalışma yapmıştır. David Storey'nin Sanchez'le birlikte yaptığı monotipler ( Bkz Resim 79), çizimlerinin şiddetli siyahlarını ve tozlu sıçramalarını da içerir, ancak daha rahat bir hayal gücünü yansıtır. Sonuç ise görüntünün sınırsız uyarlama biçimlerine açık olduğu ve bu yüzden de pek çok farklı çözümü ortaya çıkarabileceğidir. "<sup>51</sup>



Resim 78

<sup>51</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf.142

Geleneksel baskı teknikleri arasında, elle uygulanan izler ve yinelenmesi mümkün olmayan çeşitlemeler 1970'lerde giderek daha yaygın hale gelir. Mel Bochner, Claes Oldenburg, Pat Stier ve Wayne Thiebaud'un yaptığı elde boyama baskılar ve Andy Warhol'un elde boyama baskısı *Flowers (1974) / Çiçekler* mekanik görüntü neslinin el çalışmalarına kayışını gösteren en belirgin eserlerdendir.



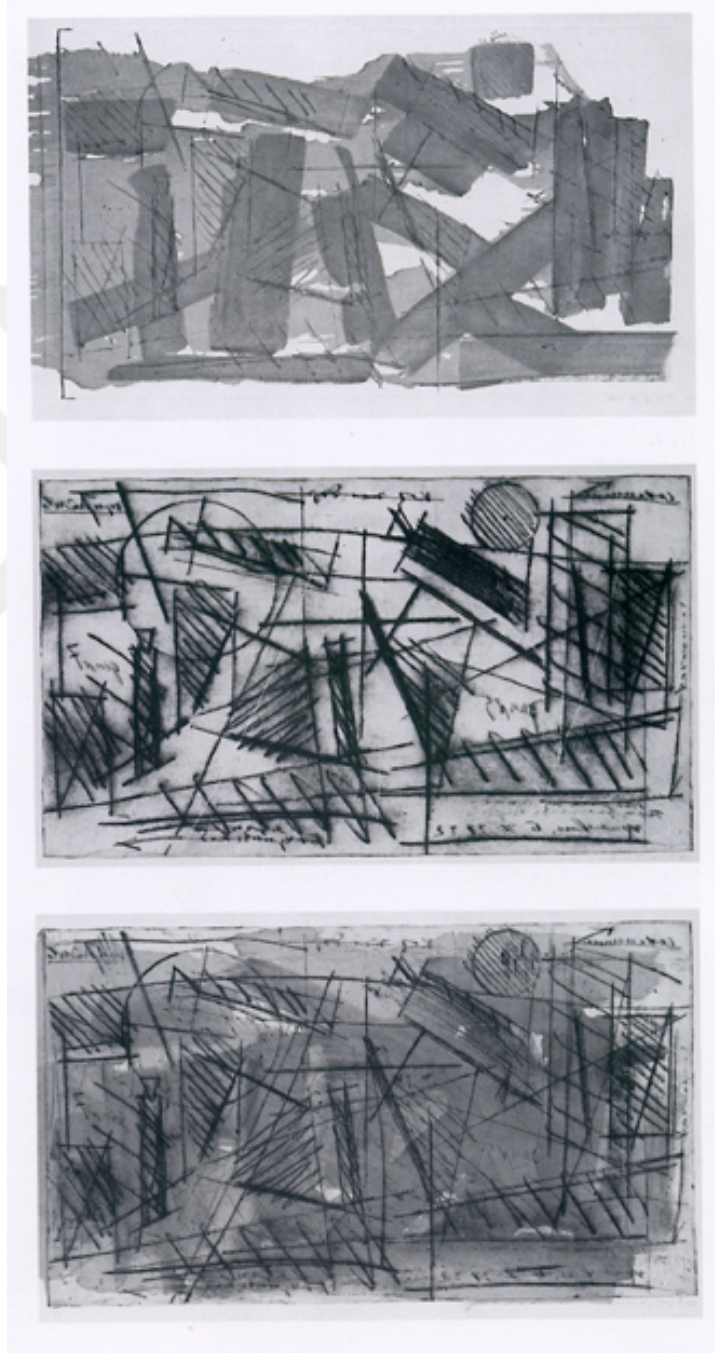
Resim 79



Resim 80

Heykellerinde bilimsel gözlemlene ve bilinmeyene yakarışı birleştiren Nancy Graves, üzerinde yoğun çalışılmış monotip baskıların yanısıra parlak, elde boyama oyma baskılar da yapmıştır. (Bkz Resim 80)

Oleg Kudryashov ise elde renklendirilmiş, düzensizce boyanmış ve zaman zaman kesilmiş, katlanmış ve üç boyutlu rölyefler üzerine yapıştırılmış gevşek biçimde dizili geometrik şekillerden oluşan geniş ölçekli kuru kazıma çalışmaları yapmıştır. (Bkz Resim 81)



Resim 81

John Cage'in anlık oluşumlardan çok etkilenmesi, ateş ve dumanı baskı kağıdı üzerine taşımasına neden olmuştur. Nemli kağıdı yanmakta olan gazete üzerine koyup presten geçirerek yanık izi ve gazete mürekkebinin kağıda emdirip, ardından da kağıt üzerine yerleştirerek, Japon elik aydanlıklarının alt kısımlarıyla da, halka izleri basarak monotipler üretmiştir. *Missing Stone (1989) / Kayıp Taş* ( Bkz Resim 82) gibi gelişigüzel yerleştirilmiş taşların uyumlu kenar çizgilerinin, dumanlı kağıt tabakaları üzerine basıldığı, yinelenebilme özelliği olmayan baskılar da üretmiştir.



Resim 82

Richard Tuttle'in bir yayımcının elde boyama baskı siparişi üzerine yaptığı *In Praise of Economic Determinism (1973) / Ekonomik Determinizme vg İle* adlı eseri, üzerinde kurşun kalemle çizilmiş bir kavis olan, arka tarafında ise iki delik ve basılı talimatlar bulunan bir tabaka kağıttır. Bu eserde, istenen

bütün özellikler vardır ancak, ters olan, baskının görülebilmesi, elde yapılan boyamanın pek de renkli olmayışı ve alışlageldiği üzere kağıdın göz alıcı bir çerçeve içerisinde sunulmak yerine iki çivi deliğiyle tutturulmuş olmasıdır. Benzer bir eser grubu olan *In Praise of Historical Determinism I, II, and III (1974) / Tarihi Determinizme Övgü İle I, II, II* (Bkz Resim 83) adlı çalışmalarda ise, iki çerçeveli litograf baskı arkada duvar ve yer arasında 45 derecelik bir açı ile yaslanan ahşap destekler yardımıyla sertleştirilmiş parlak sarı bir serigraf baskıya eşlik eder. Bu tip çalışmalara, kağıttan ayrı düşünmenin ya da kağıdı yerleştirmeden ayrı düşünmenin imkansız olduğu anlayışıyla yaklaşmak gerekmektedir. Sanatçının burada eserin asıldığı düzlemi ve asılma şeklini sorgulamakta olduğu düşünülebilir.



Resim 83

Ancak basılı ve elle uygulanmış izlerin yerleştirilmesi, bir çalışma metodu olarak en incelikli biçimiyle Howard Hodgkin'in çalışmalarında görülür. (Bkz Resim 84,85,86) Bu çalışmalardaki elle renklendirme salt basılı yapılar üzerindeki

bir renklendirme olmayıp kompozisyonun bütününe ait bir parça olarak düzenli bir baskı oluşumunu sağlayacak biçimde baskının tamamında istikrarlı bir biçimde göze çarpar. Hodgkin, hem renk, hem de siyah beyaz görüntüler oluşturabilmek için genellikle aynı kalıpları kullanır. "*Monsoon and Black Monsoon (1987) / Muson ve Kara Muson* adlı eserindeki kırmızı çerçeve birinci baskıda çok belirgin olup ikincisinde gözden kaybolurken, gri bir leke yüzeye taşarak çok farklı bir duygusal içeriği iletir. Bu baskılar, aynen Hodgkin'in resimleri gibi hafızaya gömülü duygulanım anlarını konu edinir. Öte yandan, katmanları inceltmiş ve açığa çıkarılmış baskıları geniş ve parlaktır. Önemli bir nokta da elle renklendirme işleminin sanatçının kendisi tarafından değil de, sanatçının talimatları doğrultusunda hareket eden bir yardımcı tarafından yapılmış olmasıdır."<sup>52</sup>



Resim 84

<sup>52</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf.144





Resim 85



Resim 86

## 5. 1980 Sonrası Özgün Baskı Sanatı

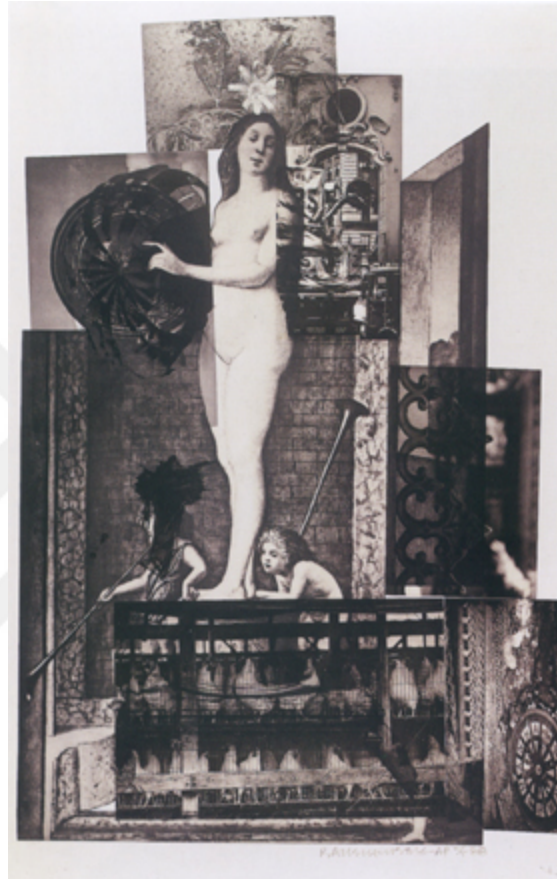
### 5.1 Özgün Baskı Sanatında Fotoğrafın Kullanımı

Rauschenberg, Warhol ve Hamilton'ın 1960'larda fotoğraf tekniğini kullanmaları, özgünlük, gerçeklik ve varlık gibi ressamlığa özgü kutsal değerlere karşı bir saldırı olarak görülmüştü. Ancak daha sonraki yıllarda fotoğraf görüntüsünün, sanatsal anlamda, birçok farklı teknikle kullanımı yaygınlaşmıştır. Örneğin, Hamilton ilk başlardaki serigraf baskılarında, orijinal fotoğraf malzemelerini radikal biçimde yeniden renklendirerek kolajla oluşturmuştur. 1988'de yaptığı *The Apprentice Boy* (Bkz Resim 87) / *Çıracak Çocuk* adlı baskısı, aslında bir fotoğraftan başka bir şey değildir; bir başka deyişle, bilgisayar yazılımı yardımıyla yeniden yapılandırılmış bir fotoğraf görüntüsünün renkli transfer baskısıdır. Dijital teknoloji, fotoğrafa özgü gerçeklik ruhunu korurken görüntüyü yeniden biçimlendirme olanağını sunmuştur.



Resim 87

Rauschenberg, *Accident* (1963) / *Kaza* adlı eserindeki sert ve dinamik oluşumları 1980'lerde, içerisinde çağdaş şehir yaşamına ait fotogravürlerin ve onbeşinci yüzyıl resimlerinin yan yana durduğu ve üst üste bindiği, temiz, düzgün ve etkileyici *Bellini* serilerine geçmiştir. (Bkz Resim 88)



Resim 88

Fotogravür, tram yerine yumuşak yarı saydam aquatint tekniğinin kullanıldığı bir fotomekanik oyma tekniğidir. Fotogravür sayesinde, Rauschenberg, serigraf tekniğinde zorunlu olarak gözden çıkarılan, fotoğrafın geniş renk skalasını korumayı, genellikle can sıkıcı olan yüzeyin yerini rahat ve fiziksel olarak çekici bir unsurla değiştirmek suretiyle başarmıştır. 1970'lerde pek makbul olmayan, belirsiz bir baskı tekniği olarak kabul edilen fotogravür, 1980'lerin sonuna gelindiğinde baskı konusunda uzmanlaşmış hemen her büyük baskı atölyesinin sunduğu hizmetler arasındaydı, ki bu da fotoğrafın yeni kültüre olan etkisinin bir yansımasıdır.



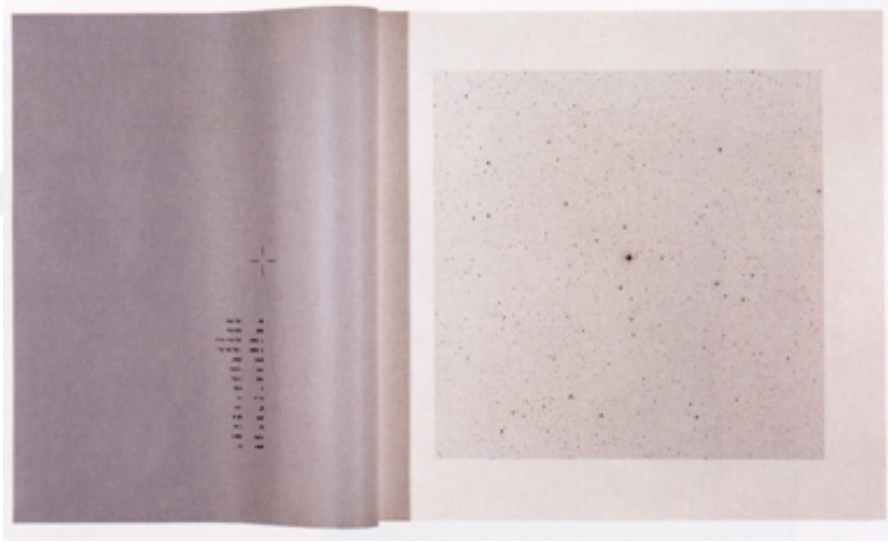
Resim 89



Resim 90

"Fotoğraf; hem fiziksel, hem de ekonomik anlamda resmin yerini alınca, aynen bir zamanların ressamı gibi, giderek daha fazla sayıda fotoğraf

sanatçısı, baskı atölyeleriyle çalışmak üzere davet edilmeye başlandı. Bu şekilde, baskı atölyeleri aracılığıyla baskılar ortaya çıkaran fotoğrafçılar arasında, Joel-Peter Witkin, Lee Friedlander, Thomas Ruff (Bkz Resim 91) ve Cindy Sherman da vardı. Yüzeylerin şehvetinin fotoğrafın önemli bir unsuru olduğunu düşünen Robert Mapplethorpe, fotoğrafta ulaşılmaması mümkün olmayan dokuları keşfetmek için gravür, serigraf ve taşbaskı tekniklerini kullanmıştır. Yaptığı gravür serilerinde, çiçeklerin taç yaprakları, seramikler, ve siyah deri gibi unsurlar içeren resimli yüzeyler; serigraf, elle renklendirme ve hatta floklama teknikleriyle desteklenerek bu görüntülerin gerçek hayattaki yüzeylerine karşılık gelebilecek hale getirilmiştir. Fotoğraflar dokunma dürtüsünü engellerken, bu çalışmalar bu dürtüyü bir kültürel karşı koymalar çerçevesinde aktif biçimde ortaya çıkarır."<sup>53</sup>



Resim 91

Fotoğraf 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başlarında, yeryüzü sanatı çalışmalarını, performans sanatı çalışmalarını, kavramsal sanat eserlerini belgelemeye yarayan ciddi bir sanat biçimi olarak görülmeye başlandı.

"Richard Long ya da Joseph Beuys gibi fotoğrafın dokunulamayan bir sanatın dokunulabilir kaydı olduğunu düşünen sanatçıların yanı sıra, John Baldessari ve Ger Van Elk gibi, fotoğrafı, hemen hemen aynen, Ruscha'nın dili

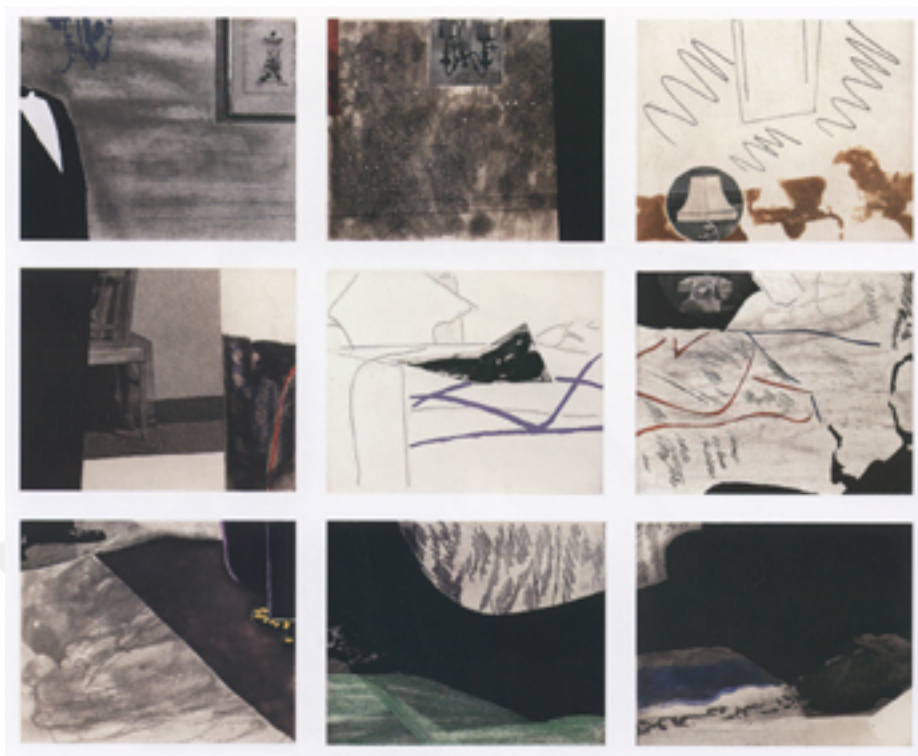
<sup>53</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, sf.202

kullandığı gibi kullanan başka sanatçılar da vardı. Bu sanatçılar, fotoğrafın öyküsel güvenilirliğiyle, Pop ve Kavramsallık arasında orta bir yerde bulunan bu sanatın literalizmiyle oynamışlardı. Fotoğrafın gelişigüzel otoritesinin bir dereceye kadar havasını taşıyacak ; ancak gerçek anlamda fotoğraf olmayacak bir biçim ararken, bu sanatçılar, fotoğraf kolajları oluşturmuş, tuval üzerine fotoğraflar basmış ve fotoğrafları yarı heykelsi yapılar şeklinde biçimlendirmişlerdir."<sup>54</sup>

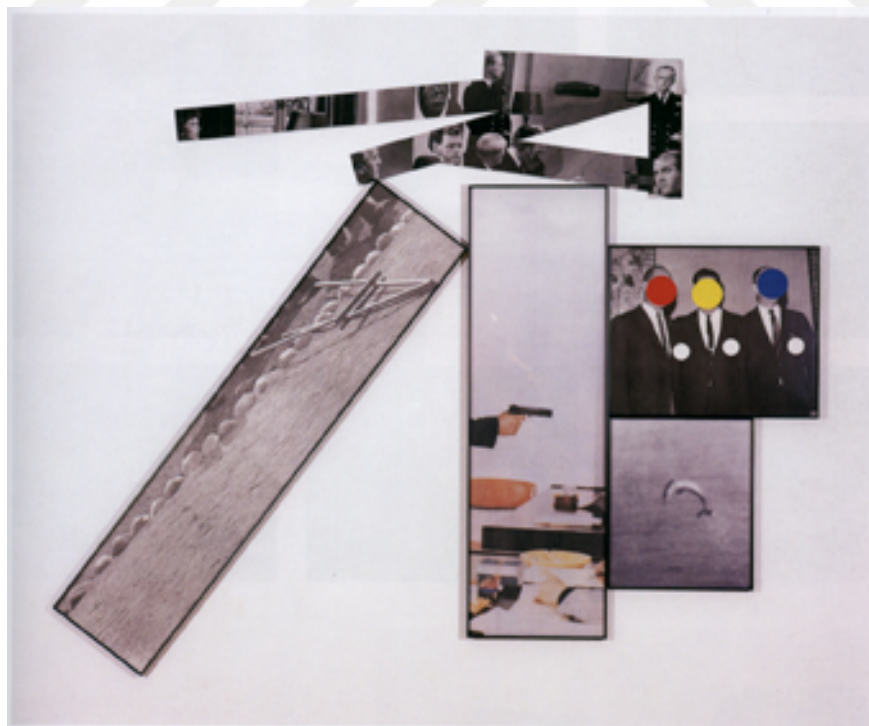
Baldessari, 1970'lere kadar ara sıra baskılar yapmıştı, ancak bir metal oyma portföyü olan *Black Dice (1982) / Kara Zar* (Bkz Resim 92 ) adlı eserini yapana dek fotoğraf ve yeni varyasyonlarını oluşturma safhasındaki baskı tekniklerini kullanmamıştı. Baldessari, 1960'ların başında kullandığı bir metodla, eski bir filmi dokuz bölüme ayırarak her birini kendi başına bir baskı şeklinde izlenebilecek biçimde ya da ayrı bir fragman olarak değerlendirilebilecek biçimde banyo etti. "Baldessari bir keresinde şöyle demişti, 'Fotoğraf sanatına yapılacak en kötü şeylerden biri de fotoğraf makinelerine mercek koymaktır.' Bununla kastettiği ise şuydu: Fotoğrafçıya oluşmuş bir enstantaneyi seçme imkanını verdiği için, mercek, görülen karenin tamamlanmış ve yeterli olduğu hissini verir. *Black Dice* eserinde Baldessari, bu deneyimin tamamlanmamış doğasını bir kez daha vurgularken, yalnızca mercek için hazırlanmış bir sahneye, hiçbir kinayeye yer vermeyecek biçimde oluşturur."<sup>55</sup> Daha sonraki baskılarında, örneğin *Fallen Easel (1988)* (bkz Resim 93) , adlı eserinde izlediği yöntemler daha minimalist ve daha stilizedir. Fotoğraf görüntüleri, gizli hareketlerin ve göz atmaların ağını ortaya koyacak biçimde, toplanmış, renklendirilmiş ve maskelenmiştir.

<sup>54</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf.202

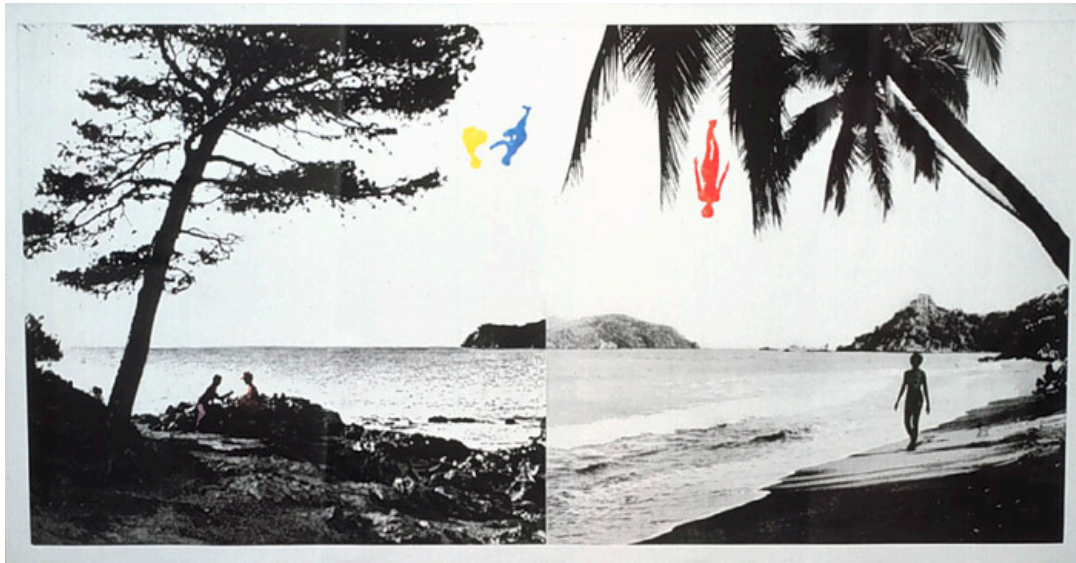
<sup>55</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf.202



Resim 92



Resim 93



Resim 94



Resim 95



Resim 96



"Ger van Elk , sanat tarihine ilişkin belirli anları anlatan, üzerinde yeniden çalışılmış fotoğrafları (*About the Reality of G. Morandi, 1972 / G. Morandi Gerçeği ile İlgili*) ya da kompozisyonun değerleriyle ilgili olan (*The Symmetry of Diplomacy, 1972/ Diplomasinin Simetrisi*) adlı eserlerinde, gerçek objeler ve bu gerçek objeler üzerine sanatın yüklediği değişimler arasındaki bölümü inceler. Van Elk'in, serigraf baskılı fotoğrafları ve foto litograflarında (Bkz Resim 97) doğanın zengin düzensizliği, Hamilton'a özgü bir fotoğraf ve resamlara özgü düzeltmelerin kaynaşması olmaksızın insan manipülasyonunun yapaylığını dengeler. Serigraf vuruşları fotoğraf yüzeyinden kesin biçimde ayrı tutularak hiçbirisi elışı olmadığı halde varolan fark vurgulanmıştır."<sup>56</sup>

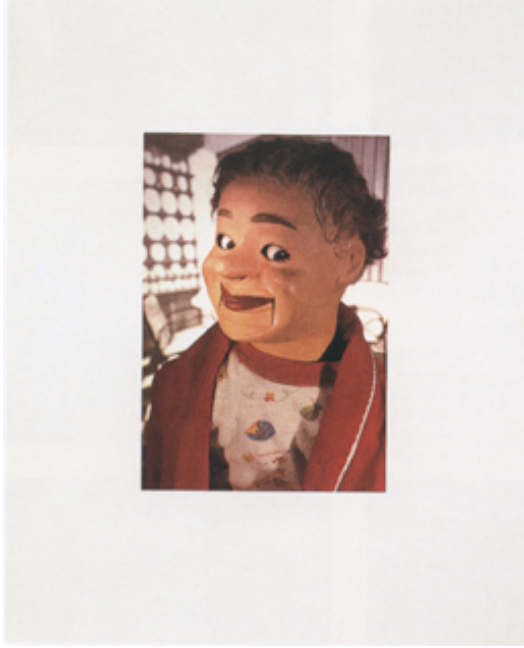


Resim 97

"Çoğu genç sanatçı, öyküsel yapılara ilişkin şüphe taşıyordu ve fotoğrafı popüler ya da ticari biçimlerin yerini alacak ve onları ortadan kaldıracak bir araç olarak görüyordu. Litografi ve gravür gibi özgün baskı teknikleri o medyatik yöne sahip olmasalar da, güzel sanat klişesinin yerini alabilecek eşdeğer bir unsura sahipti. Laurie Simmons'ın *Ventriloquism (1986)* (Bkz Resim 98) adlı portföy eseri, ağırbaşlı siyah-beyaz fotografer ve oldukça şık ve göz alıcı renkli foto litografilerle aynen reklamlardaki mankenler gibi konuşamayan plastik mankenlerle dolu bir dünyayı canlandırır. Sarah Charlesworth'ün *Tartan Sets (1986)/ Ekose Kumaş Setleri* (Bkz Resim 99) adlı eseri, sanatçının kültürel

<sup>56</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf.202-203

ikonları izole etmek ve onları amblem olarak fotoğraf biçiminde sunmak stratejisini litografi biçiminde yansıtır. Charlesworth'ün çalışmalarının çoğunda bu ikonlar bir renk tarlası üzerinde bırakılmış ve ayırt edilebilir fotoğraf kırıntılarıdır. Ancak üç ekose kumaş hem görüntü hem de alandır, ve fotoğrafın gerçek dünyaya ait oluş özelliği yapay bir berraklıkla yer değiştirmiştir; öyle ki kumaşın orijinal fotoğrafları serseri yün ve pamuk parçacıklarıyla doludur ve bilgisayarda taranarak dijital anlamda yeniden inşa edilerek ekose kumaşın gerçeğinin hatasız bir simülasyonu haline getirilmiştir."<sup>57</sup>



Resim 98



Resim 99

"Baskı projeleri, fotoğraf sanatçılara, yalnızca farklı malzemelerle çalışma fırsatı sunmakla kalmamış, aynı zamanda, alaycı bir biçimde, eserlerin hızlı yayılmasını da inceleme fırsatı sunmuştur. Fotoğrafın, yeniden üretilebilme imkanına sahip, kendi başına bir baskı aracı olmasına rağmen, yeniden üretilebilirlik özelliği; kendi eserlerinin de resimlerle aynı ilgiyi uyandırmasını

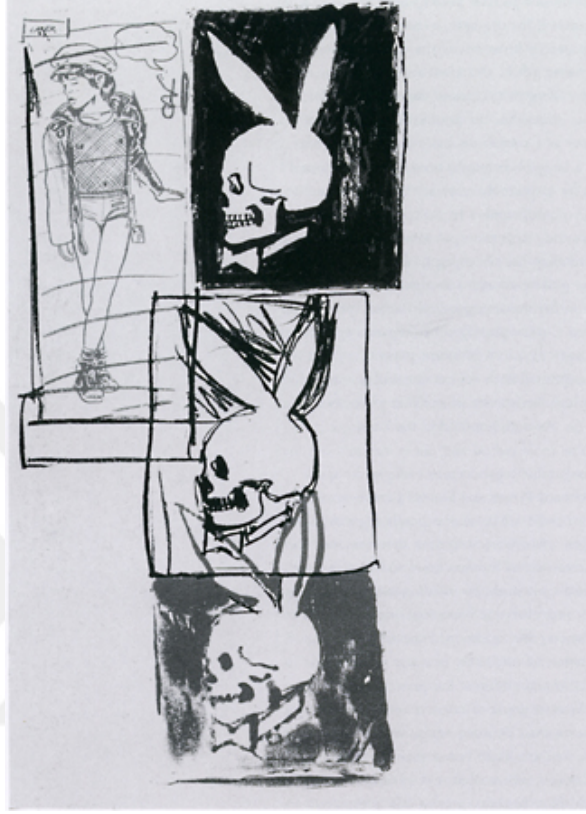
<sup>57</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, sf. 203

isteyen ve bir çalışmanın kopya sayısının, aynen başka bir unsur gibi anlamın bir unsuru olduğunu anlamış olan sanatçılar tarafından, bilerek önemsizmiş gibi gösterilmiştir. Örneğin, Clegg ve Guttman'ın büyük portre fotoğrafları, başlı başına tek ve bir amaç doğrultusunda tüzel gücün ve aristokrat hamiliğin sahte davranışlarını birbirine sarmalamıştır. Clegg ve Guttman bu çalışmayı basım haline getirdiklerinde ise, basım, izleyicinin başarısız olmuş konuya ilişkin popülist fantazisine yönelik olarak ortaya çıkmış ve yalnızca tek büyük bir fotoğraftan oluşmakla kalmayıp, ayrıca izleyicilerin de "resme dahil olmasını" sağlayacak sandalyelere yer vermişti. Pek çok fotoğrafçı da baskı yayımcılarıyla çalışmada benzer yaklaşımlar seçtiler: Fotoğrafı bırakmayarak onu daha ayrıntılı bir yapı ile örtmek. Thomas Ruff'ın sanat dergisi Parkett (Bkz Resim 91) için hazırladığı yayında C – baskı fotoğraflar (gece gökyüzüne ait negatif baskıları) yarı saydam kağıt üzerine serigraf baskı ile dizilmiş astronomik bilgiler eşliğinde basılmıştır. Sonuçta ortaya, duvarda değil de , elde incelenmesi daha iyi olacak eğitici bir obje çıkmıştır. <sup>58</sup>

Fotoğraf reproduksiyonunun en radikal ve direkt kullanımı Richard Prince ve Sherrie Levine'in çalışmalarında göze çarpar; her iki sanatçı da varolan görüntülerin, örneğin dergilerdeki Marlboro reklamlarının ya da modern sanat şaheserlerinin yeniden fotoğraflarını çekmişler ve bunları kendi eserleri olarak sergilemişlerdir. Herkesin bildiği eserleri izole ederek ve yeniden üreterek, bu idollerini, anlamlandırdıkları kendi mekanlarının dışına taşıyarak, özgünlüğün değerini ve tanımını, kültürel eleştiri ortamına taşıyarak sorgulamışlardır. Bu eserler, bu türden reproduksiyon çalışmalarının hiçbir yenilik anlamı ifade etmeyeceği yayım dünyasının içinde değil de tek başlarına sergilenmiştir. Prince, içerisinde, yeniden fotoğraflanmış dergi resimlerinin yer aldığı kitaplar yapmıştır. Baskı sanatıyla uğraşmaya el ya da daktilo ile yazılmış fıkraları tuval ve kağıt üzerine geçirmek için başlamıştır. 1991'de yaptığı litografi portföyü (*no title*) / (*isimsiz*) (Bkz Resim 100) adlı çalışması, düzensizce dizilmiş gag-line katmanlarından, yarı-hoş

<sup>58</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf. 203

karikatürler içeriyordu ki, bunlar devamlı tekrarlanıyor, bunun sonucunda da espri yok oluyor ve geriye korku, kızgınlık ve endişe izleri kalıyordu.



Resim 100

Sherrie Levine, *Meltdown* (1989)/ *Erime* adlı dört tahta kalıp baskıdan oluşan eseri, 1983'te çektiği Monet, Kirschner, Mondrian ve Duchamp'ın resimlerine (ve Leonardo'nun LH002 eserinin revizyonuna) ait fotoğraflarını konu edinmiştir. Bu fotoğraflar her görüntüyü on iki çeyrek daireye böldükten ve her birinin egemen olan renk değerinin analizini yapıldıktan sonra bilgisayarda tarandı ve bilgisayar analizi ile kendilerini meydana getiren resimlere hiç benzemeyen tahta baskı ile oluşturulmuş dört geometrik soyutlama haline dönüştü. *Meltdown*, teknolojinin sunduğu olanaklar ile oluşturulmuş bir yorumlama çalışmasıdır. Aynen Baldessari'ninkiler gibi Levine'nın da baskıları aracılığıyla yönelttiği önemli soru; hemen hepsi başkaları tarafından başka

amaçlar için yaratılmışken dünyadaki objeler arasında nasıl bağlantılar kurulacağı ve bunlara nasıl kişisel anlamlar yükleneceği ile ilgiliydi.

"80'ler boyunca, sanat tarihi ve klasik edebiyatın "yüksek" kültürü ve reklamcılığın, televizyonun ve filmlerin "aşağı" kültürü orijinal kaynaktan alıntılar yapan ve bunu beklenmedik ve çelişen içerikle dolduran sanatçılar tarafından sahiplenildi ve geriye dönüştürüldü. Baskılarda ise, bu durum bir taraftan ticaretle flört halinde olma ile, diğer taraftan da abartılı bir biçimde küçük ölçekli tarihçiliğe ve samimiyete sarılmakla kendini göstermiştir. Joan Nelson'ın litografileri (Bkz Resim 101) eski manzara resimlerinden, bu resimlerdeki görüntülerde zaman içerisinde oluşmuş olan romantizmi ve başka dünyalara aitmiş havasını koruyan, ancak orijinal kompozisyonun içeriğini gereksiz kılan, kareleri yansıtır."<sup>59</sup> Matt Mullican ise, bilgi ve sunuş sistemlerini çağrıştıran çalışmalarında, baskının endüstriyel ve nostaljik bağlantılarını da korumaya çalışmıştır. 1990'da Mullican, 19. yüzyıldan kalma bir ansiklopedinin resimli sayfalarından magnezyum rölyef kalıplar yapmış, daha sonra bunların balmumu kopyelerini çıkarmış ve sonunda resimlerin orijinal netliğini ağır boyalı aslına yakın kopyelere dönüştürmüştür. (Bkz Resim 102)



Resim 101

<sup>59</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, sf. 205



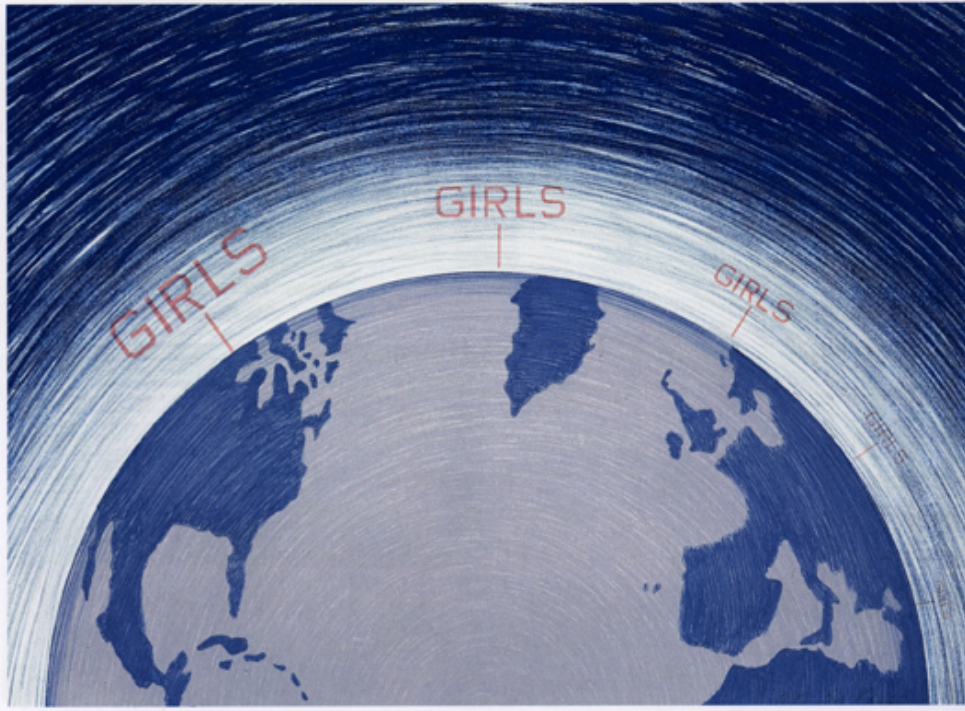
Resim 102

"Baskı tekniğini kullanmasıyla etkili olan eski sanatçılardan Ed Ruscha, içerisinde içi boş literalizmin acı bir duygusal değişim gösterdiği metal oyma ve litografi baskı eserleri vermiştir. *World Series/ Dünya Serileri* adlı litograflarında kabataslak çizilmiş yeryüzü manzaralarından parçalar yer alır ve bu parçaların her biri aynen haritalar gibi ya da dosyaların konduğu çekmeceler gibi, görülmeyen objelere ve olaylara ait yerlerle etiketlenmiştir. (Bkz Resim 104) Daha sonra gelen silüetlerde ise, Kızılderili çadırları, tahta çitler, çimenler üzerinde at binenler, horozlar ve Amerika'yı çağrıştıran diğer film sembolleri basmakalıp bir nostalji ve Don Kişotvari bir görkem eşliğinde sunulmuştur."<sup>60</sup>



Resim 103

<sup>60</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf. 205



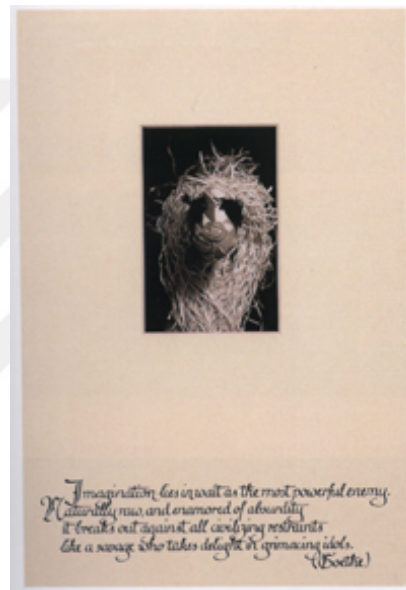
Resim 104

"Özgün baskı sanatında sözcükler ve edebiyat eserlerinden alıntılar, fotoğraf görüntüleri ve birçok farklı teknik bir arada kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin, Lesley Dill'in *The Poetic Body (1992) / Şiirsel Vücut* (Bkz Resim 105) adlı baskı dizisinde Emily Dickinson'ın şiirlerinden alınan parçalar tipo baskı ile basılmış ve insan vücuduna ait kulaklar, gözler, eldivenler, elbise gibi birtakım fiziksel nitelikleri oluşturmada kullanılmıştır. Mike Kelley *Goethe Quote (1992) / Goethe'den Alıntı* ( Bkz Resim 106) adlı eserinde bir totem fotoğrafını, serigraf baskı ile Goethe'nin hayal gücüyle ilgili yaptığı "berbat putlardan zevk alan bir vahşi" tanımı ile birlikte sunmuştur. Tim Rollins ve K.O.S.'un eseri olan *Temptation of St. Antony (1990) / St. Antony'nin Günaha Daveti* ( Bkz Resim 107) adlı foto gravür ve aquatinta tekniğindeki baskıları, Flaubert'in şiirlerinden alınmış sayfalar üzerine basılmıştır. Metin kısmen, belirsiz biçimler tarafından örtülüdür. Bu biçimler de, sanatsal amacın yanısıra, kimyasal deneylerden doğan laboratuvar lekeleri, virüsleri, bulanık röntgen filmi yığınları gibi modern dünyanın görülmez korkunç canavarları olarak nitelenen unsurları betimler. Rollins

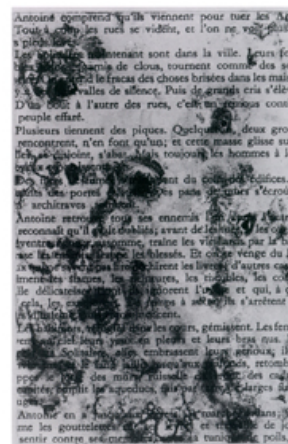
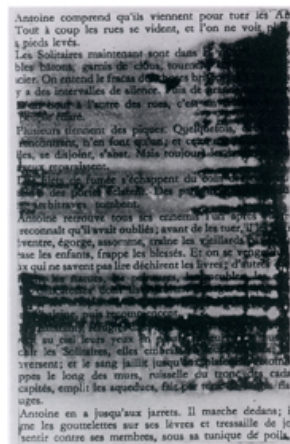
eserinde, bu sayfaların okunmak üzere yapılmadığını, ancak okunsa da okunmasa da, sayfaların varlığının, görüntülerle bir bütün oluşturduğu hissini vermek istemiştir. K.O.S.'un ("Kids of Survival") / ("Hayatta Kalan Çocuklar") Güney Bronx'da yaşayan 13 – 20 yaş arası gençlerin ve genç yetişkinlerin kurduğu bir dernek olması nedeniyle, Avrupa edebiyatı kurallarını kullanım biçimleri, bireysel kimliğin egemen kültürle etkileşimi gibi konuları da ortaya çıkarır."<sup>61</sup>



Resim 105



Resim 106

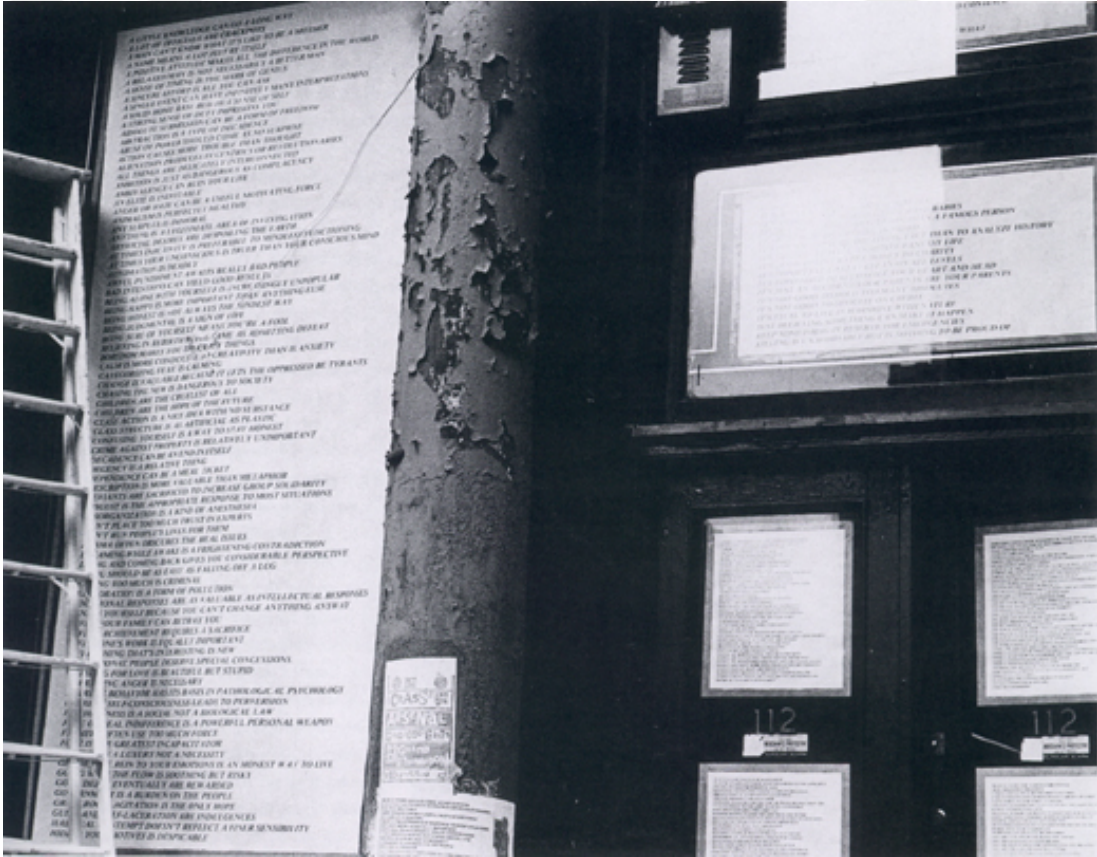


<sup>61</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf. 205-206



Resim 107

Barbara Kruger ve Jenny Holzer , dil, betimleme ve güç gibi benzer konulara hitap eden daha dinamik ve ekonomik bir dil olan medyayı kullanmışlardır. Holzer'in meşhur *Truisms / Gerçeklikler* (Bkz Resim 108) adlı eseri, ilk önce ofset litografi posterler şeklinde, 1970'lerin sonlarında New York kentinin duvarlarını kapladı. Kendisinin Batı ve Doğu düşünce biçiminin "Okuyucu Özeti" versiyonu olarak nitelediği boş nükteli söz baskılarından oluşan *Truisms* adlı eseri, iyi huyludan korkutucuya doğru kayan bir duygular panoraması sunmaktaydı.



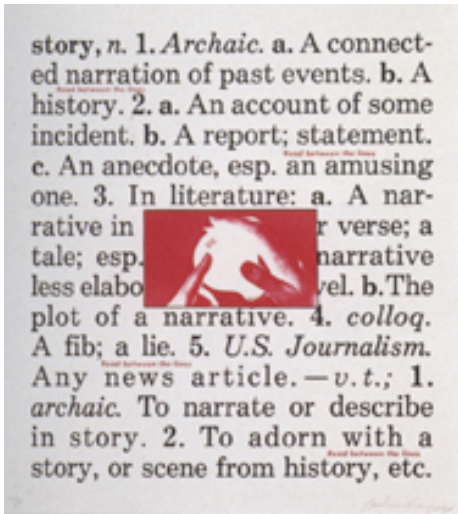
Resim 108

Bu baskıların tasarımları ve uygulanış şekilleri oldukça pratikti; öyle ki bu çalışmalar, galeri duvarlarının gerisindeki dünyaya açılan kapı hizmeti görüyordu. Bununla ilgili olarak Holzer şöyle demişti: "Benim çalışmalarım asıl olarak bilgiye dayandığı için , bu çalışmalarını baskı; ya da bir tür sınırsız, çok amaçlı eserler

şeklinde kabul etmek bir anlam ifade eder. Çalışmalarımı insanların çalması bile hoşuma gider, çünkü o zaman dağıtım işinin bir kısmı benim adıma yapılmış olur.

" 62

Barbara Kruger'in çalışmaları ise, hoş magazin mizanpajları görünümündeydi; ki bu çalışmalar metin parçalarıyla kaplı gözalıcı fotoğraflardı, ancak Kruger, bıkkınlık verici reklam yinelemelerinden öte, görüntü ve içerik arasında bir ayırım yaratmaya çalışmıştır. Mekan çalışmalarında, T-shirt baskılarında (Bkz Resim 109, 110, 131) ve billboard'larında, görüntülerin belli ekonomik ve sosyal gündeme gönderme yapan bir tavrı vardır. Örneğin, *Your Body is a Battleground / Vücutunuz bir Savaş Alanıdır* adlı kürtaj hakları kampanya çalışmasında sanatçı, eserini doğrudan politik bir hareketi teşvik etmek için de kullanmıştır.



Resim 109



Resim 110

<sup>62</sup> Jenny HOLZER, The Print Collector's Newsletter, sayı 19, sf.45

Sue Coe ve Art Spiegelman'ın baskıları ise, sanatçının eline ve gözüne gözle görülür bir öncelik verir biçimde, kendilerine özgüdür, bu da 1930'ların büyük sosyal realist baskılarını hatırlatır.( Bkz Resim 111, 112)



Resim 111



Resim 112

1980'lerin sosyal eleştirel sanatında fotoğraf unsurunun büyük ölçüde görülüyor olmasına rağmen, aynı zamanda parçalama, reproduksiyon gibi benzer tekniklerle birlikte uygulanabilen el yapımı görüntüler de yoğun biçimde kullanılmıştı. Randy Bolton (Bkz Resim 113) ve Matthew Lawrence (Bkz Resim 114) gibi bazı baskı sanatçıları, el yapımı resimlere olan nostaljiden faydalanıp onu yavaş yavaş yok ederek, fotoğraf görüntülerinden çok, baskı görüntü sistemini sarsarak yeniden yapılandırmışlardır.

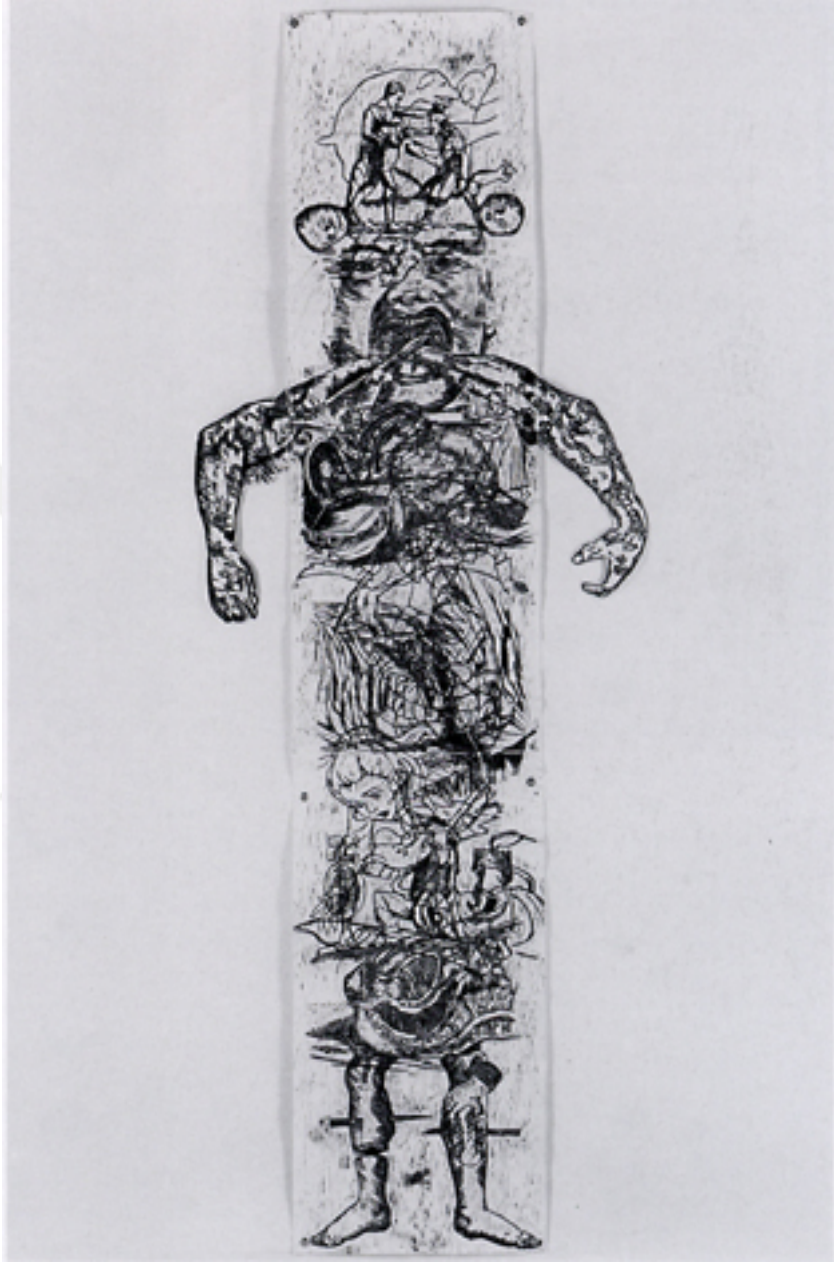
Christopher Wool ise, kesim merdaneleriyle uygulanan bildiğimiz duvar kağıdı tekniği ile ressam dokunuşunu birleştirerek tuval ve kağıt üzerine baştan aşağı eşsiz soyutlamalar basmış, ayrıca harf stensilleri yardımıyla da yoğun ve karşı karşıya gelen çeşitli sözcük parçalarını resmetmiştir.

Çalışmaları insan vücudunun işlevleri ve deneyimleriyle ilgili olan Kiki Smith, baskı sanatını, reproduksiyonun mekanik ve organik biçimlerini çağrıştırmak için kullanmıştır. Birçok yarısaydam pelür kağıdından oluşan *All*

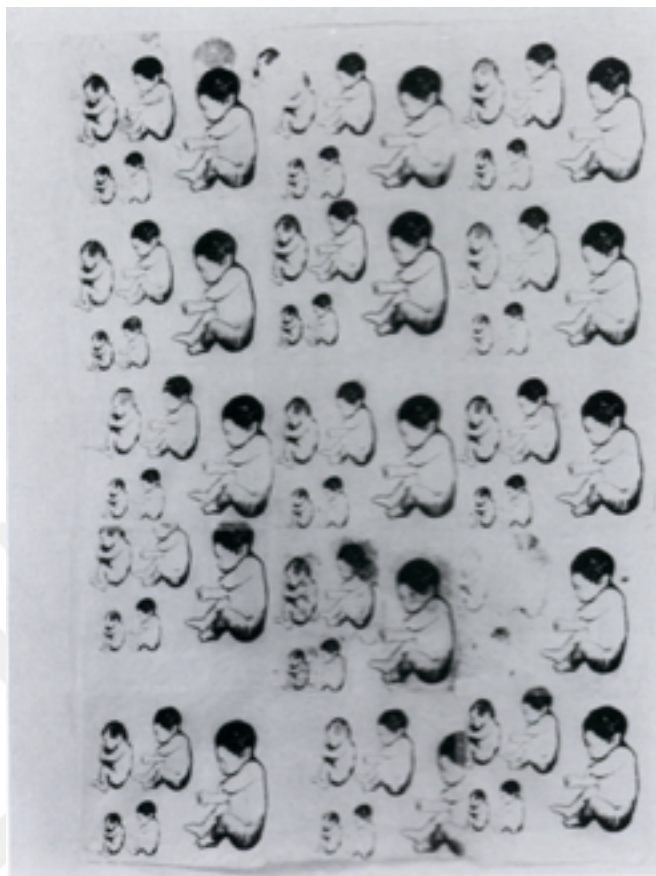
*Souls (1988) / Bütün Ruhlar* (Bkz Resim 115) adlı eserindeki tekrarlanan yeni doğmuş bebek grubu resimleri, hem yinelemeyi, hem de bireyselliği çağırıştırıyordu. Smith serigraf baskının "cansızlığı" olarak nitelediği düzenli ve sonsuz sayıda reproduksiyon oluşturabilme yeteneğini giderek yok ederken, aynı zamanda, çizimlerden daha az kişisel olan görüntüler oluşturma kapasitesinden de yararlamıştır. ULAE ile yaptığı baskı eserlerinde, Smith yineleme tekniğini yatay değil de görüntüleri yoğun ve yeniden birleşen bir biçimde, dikey bir tarzda kullanmıştı. Eserlerindeki yinelemeler teknik beceri ile daima dikkatle planlanmış olsada, Smith'in baskıları, yaratıcı, özgün ve mistik bir geleneğe kadar uzanır. 2000 yılında yapmış olduğu çalışmalarında ise fotoğrafı önemli bir unsur olarak, fakat daha sert ve çarpıcı bir görsellikle kullandığı görülmektedir.



Resim 113



Resim 114



Resim 115



Resim 116



Resim 117

"Smith'in özellikle doğal olan görüntüleri ticari ürünlerin anonimliği karşısında bir alternatif sunmaktaydı, ancak doğrusu şu ki, sanat dünyasının başka bir bölümünde ticari üretim daha önce hiç olmadığı kadar kullanılmıştı. Sanatçılar, günlük elışı ürünler görünümüne bürünmüş çalışmalar tasarladılar ve bunların tüketicisi olan halk da, sanatla ilgili bir geçmişten geliyormuşçasına, resimlerden çaydanlıklara kadar üretilmiş olan her şeyden zevk alıyor gözükiyordu. Değişik tarzda eserlerin revaçta olduğu günlerin tersine, burada amaç, yeni bir sosyal ve estetik etkileşim dönemine işaret edecek radikal anlamda yepyeni bir sanat eseri üretmek değil, gerçek dünyada iyi tanınan ve çok kullanılan yararlı biçimlerin yaygınlaştırılmasıydı. Sol LeWitt, Roy Lichtenstein ve Richard Tuttle işlevsel mobilya şeklinde eserler üreten pek çok sanatçıdan birkaçıydı; Cindy Sherman yap-bozlar tasarlarlarken, Limoges porselen; Jenny

Holzer çoraplar; Donald Sultan iskambil kağıtları; Gerhard Richter, David Hockney ve Barbara Kruger de halı tasarlıyordu. Avrupa ve Amerika'dan kavramsal sanat ya da performans sanatıyla ilgilenen pek çok sanatçı için, böylesi "geçit değeri taşıyan" eserler özellikle etkiliydi. Örneğin, Sophie Calle'nin *Tie (1993)/ Kravat* (Bkz Resim 118) adlı eseri, takılabilecek bir kravatı ve aynı zamanda illüstrasyon, aksesuar ve bir öykü senaryosuydu; ki bu öyküyü anlatanın, kötü bir kravat takmış olan çekici bir adamla ilgilenmesiyle onu tepeden tırnağa giydirmek için yolladığı anonim Noel hediyeleriyle ilgiliydi.<sup>63</sup>

Resim 118



<sup>63</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf. 211-212



Müzisyen ve görsel sanatçı Christian Marclay, hemen hemen çalışmalarının tamamını tek bir ev eşyasına, gramofon plağına, dayandırmıştı. Yaptığı aynen şöyleydi: eşyanın biçimini değiştirerek ikonik varlığını ayrıştırmak. Öyle ki, monotip baskılarında, plakları pres satışı üzerinde renk vererek basmıştır. Bununla, plağı çok ince, hafif bir cisimmiş gibi göstererek, sesin varlığını değil de vadettiği şeyi yansıtmaya çalışmıştır.

"Nadir ve yaygın olanla sanat arasındaki sınır üzerinde bir yerlere kondurulmuş olan baskının bu pozisyonu, çalışmaları yerine getirilmesi güç taahhütleri ve mülkiyete ihaneti çağrıştıran, Barbara Bloom, Christian Boltanski ve Felix Gonzales–Torres gibi sanatçılar için özellikle faydalı olmuştur. Bloom'un yayınları, yaptığı yerleştirmelerin hem öğeleri, hem de hatırlatıcı unsurları olarak göze çarpar. Barbara Bloom'a ait, *Esprit de l'Escalier (1988)* adlı, birden çok odada sergilenmek üzere yapılmış; görünürlük ve görünmezlik, varlık ve yokluk; inanç ve şüphe adlı parçalı eserde, sanatçı, üzerinde UFO'lara ait fotoğraflar filigranlar halinde, yeniden üretilen el yapımı kağıt tabakalarında sergilemiştir. Filigranlar, yalnızca kağıdın arkasına ışık tutularak görülebildiği için, söz konusu kağıtlar tamamen boşmuş gibi gözüküyor, böylece de izleyicinin görüntüyü bulmak için önce görüntünün varlığından şüphe duyması gerekiyordu."<sup>64</sup>

Christian Boltanski eserlerini, halka açık eserler ve özel koleksiyonlar arasındaki uçurumda, köprü vazifesi gördürmek için kullandı. Topladığı çok sayıda anonim fotoğraf, hafızanın hatırlama güçlüğüne ve görüntülerin ve objelerin kaybedilmiş olanı hatırlamadaki başarısızlığına işaret eder. *Gymnasium Chases (1991) / Lise Takipleri (Bkz Resim 119)* adlı portföy eserinde Boltanski, 1937 Viyana'sındaki bir Yahudi Lisesindeki son sınıf öğrencilerine ait yirmi dört silik, siyah beyaz portre fotoğrafını fotogravür tekniğiyle yeniden oluşturmuştur. Bu portföy bir lise yıllığı olarak göze çarparken yüzlerin isimsiz oluşu ise dikkat çeker ve Boltanski, fotoğrafların özelliklerini öylesine bulanıklaştırmıştır ki özel ve genel arasındaki çizgi ortadan kalkmıştır. " Boltanski,

<sup>64</sup> Susan TALLMAN, *The Contemporary Print*, sf. 212

gravür kullanarak bulunmuş resimlerin sıradanlığından kurtulmuş, bunun yerine hissedilir bir yoğunluk kazandırmıştır ki, bu da küçük ve belli belirsiz bir biçimde bütün dramatik ışıklandırma, genişletme, çerçeveleme ve yapılandırmayı sağlar , bu da, sıradanlıktan öteye geçemeyecek bir eser için kazanılan saygı demektir.

65



Resim 119



Resim 120

<sup>65</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, sf. 213



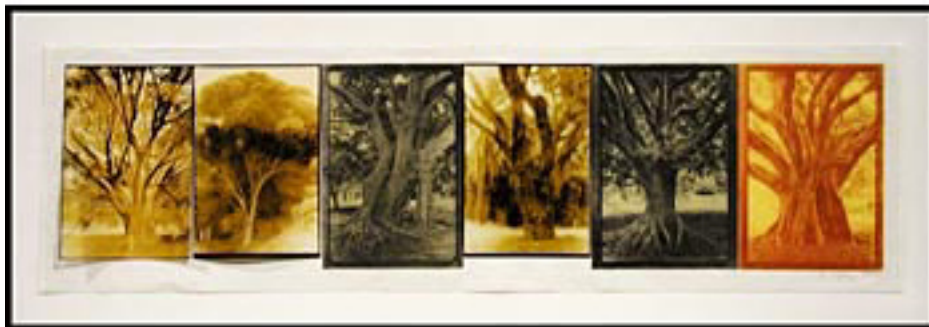
Resim 121



Resim 122



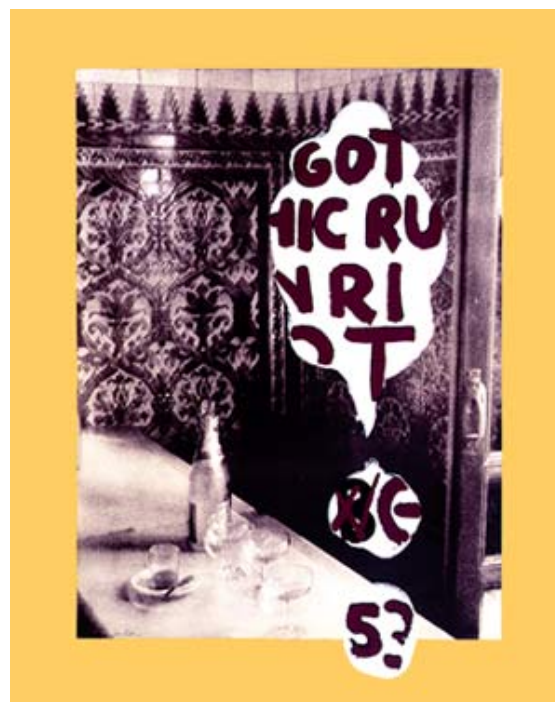
Resim 123



Resim 124



Resim 125



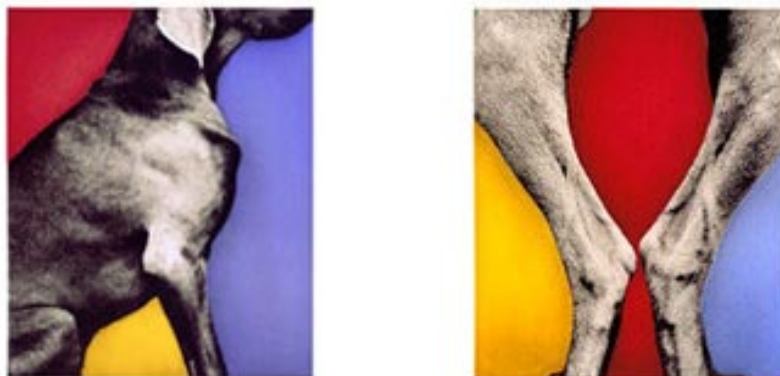
Resim 126



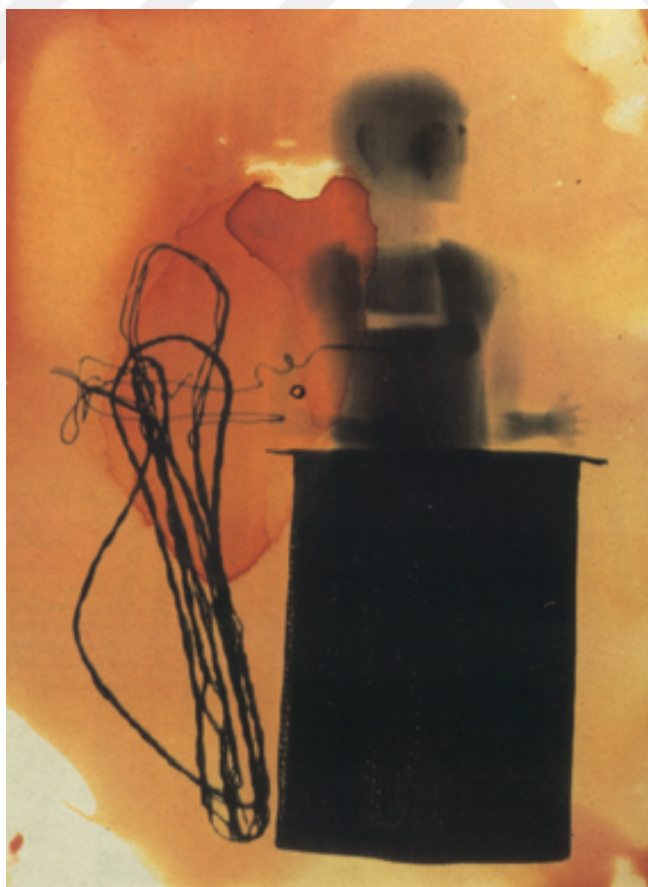
Resim 127



Resim 128



Resim 129



Resim 130



Resim 131



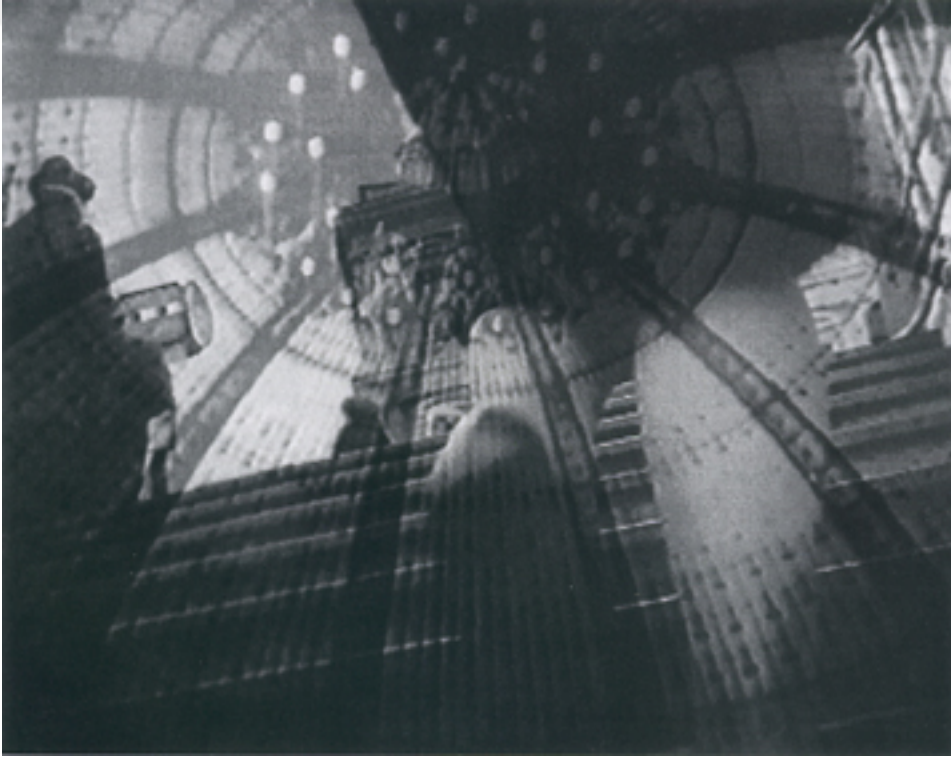
## 5.2 Özgün Baskı Sanatında Digital Baskı Teknolojilerinin Kullanımı

21. Yüzyıl'la birlikte, özgün baskı sanatı, giderek daha da yoğun bir biçimde, sanatsal anlatım aracı olarak öne çıkmaktadır. En ham ve saygın baskı metodları yeniden canlandırılmış; litografide, çukur baskıda, rölyef(kabartma) baskıda ve kağıt imalatında yepyeni teknolojik incelik ve karmaşıklık düzeylerine erişilmiş ve son dönemde de dijital baskı teknolojileri, sanatçılar için yeni olanaklar sağlamıştır. David Hockney, giderek daha çok günlük hale gelen ve ucuzlamış olan fotokopi ve faks makineleri, bilgisayar yazılımı ve donanımı gibi bilinen ofis ekipmanlarının sağladığı görsel keşif ve kolay dağıtım fırsatlarını gözler önüne sermiştir.

Bilgisayar, sanatçılara görüntüleri yeniden oluşturmak için yeni olanaklar, bu yeni görüntüleri "basılı kopya" olarak alabilmek için yeni baskı teknolojileri ; ve yeni dağıtım fırsatları sunmuştur. Bugün için bu olanaklar arasında en önemlisi birincisidir. Victor Burgin'in *Fiction Film / Uydurma Film (1991)* (Bkz Resim 132) adlı, André Breton'un sürrealist romanı *Nadja/Nadya* romanından uyarlanmış kayıp bir filmin hayali yeniden yapılandırılması olan eser, bilgisayar ortamında oluşturulmuş ve çift renkli serigraf baskı olarak üretilmiştir. Hamilton'ın *Apprentice Boy/Çıracak Çocuk* ( Bkz Resim 87) , Charlesworth'ün *Tartan Sets/Ekose Setleri* ( Bkz Resim 99), ve Levine'in *Meltdown/Erime* adlı eserleri, hep bir fotoğrafın bilgisayarda taranması ile ortaya çıkartılan, sonra da yazılım ortamında değiştirilmiş ve basılmış görüntülere örnektir. Bu sanatçıların hepsi baskıda, fotoğraf, litografi ve tahta kalıp baskı gibi eski tekniklere dönmüşlerdir.

"Bilgisayar yazıcıları eşsiz bir hız ve özgün biçime, tıpatıp benzeme olanağı sunar. Ancak bilgisayar yazıcıları, yakın zamana dek hem ebat, hem de görüntülerinin yüzey kalitesi açısından sınırlıydı. Bu anlamda en yaygın iki teknoloji biçimi, temel anlamda fotokopi makineleri gibi çalışan ve toz kartuş

kullanan lazer yazıcılar ve giderek daha karmaşık hale gelen ve kullandığı mürekkep biçimleri ve böylece de ürettiği yüzeyler daha da çeşitlenmiş olana mürekkep püskürtücü yazıcılarıdır. (Aynen fotoğrafçılıkta olduğu gibi tabii ki, mürekkep püskürtücü ya da lazer yazıcı çıkışlı görüntüler, gerçek anlamda “özgün baskı” değildir, çünkü oluşum süreçlerinde sabit bir matris ya da bir kalıp üzerinde kağıda fiziksel basınç uygulama sözkonusu değildir. Ancak müzeler ve kütüphaneler elektronik medya ürünü kağıda dayalı çalışmalar için özel bölümler ayırana dek bu tür çalışmalar görüntüye ve sanatçıya bağlı olarak baskı ya da fotoğraf olarak sınıflandırılmaya devam edecektir.) <sup>66</sup>



Resim 132

"Dijital alanın en önemli potansiyeli, tek sanat ürünü ya da ticari ürün olup olmadığına bakmaksızın geleneksel anlamda baskının ilgi alanı olarak bilinen, sahip olduğu görüntü dağıtım kapasitesidir. Bundan böyle sanatçıların, elektronik panolar üzerine gönderdikleri görüntüler çok geniş sayıda izleyiciye

<sup>66</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, sf. 214

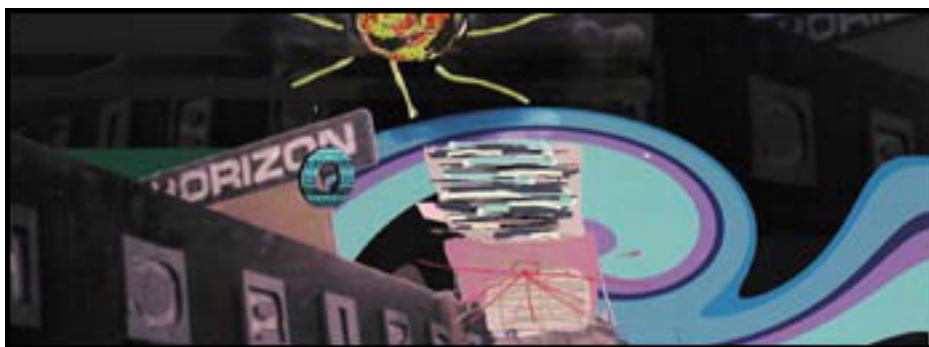
ulaşan, monitörler yardımıyla ya da kağıt üzerine basılı bir halde izlenebilecektir. İşte böylece, baskı sanatının tarihi boyunca pek çok insanın başına dert olmuş olan görüntü ve fiziksel çerçeveselendirilmesi konusu nihayet birbirinden tamamen ayrılabilmiştir. "<sup>67</sup>

Bilgisayar hayatımızın her alanında olduğu gibi, sanatsal üretim sürecinde de önemli bir yer edinmiştir. Tarayıcılar aracılığıyla bilgisayar ortamına taşınmış görüntülerin, desenlerin, bilgisayar ortamında, tablet (kablosuz pad üzerinde kullanılan kalem şeklindeki mouse) ve çeşitli programlar ( Adobe Photoshop, Fractal Designe Painter vb.) yardımıyla oluşturulması ve son şekillerini alması, sanatçılara hız ve zaman kazandırmaktadır. Aynı zamanda sanatçının bir sonraki adımı çok kolay görebilmesini, ekleme ve çıkarma işlemlerini yaparak sonuca ulaşmasını çok hızlandırmıştır. Sadece geleneksel yöntemlerle baskı yapmayı tercih etmiş olan özgün baskı sanatçıları için bilgisayar, sadece eskiz kağıtlarının yerini alırken, daha yenilikçi sanatçılar tarafından üretilmiş dijital baskı eserleri, sanat piyasasındaki yerlerini çoktan almışlardır.



Resim 133

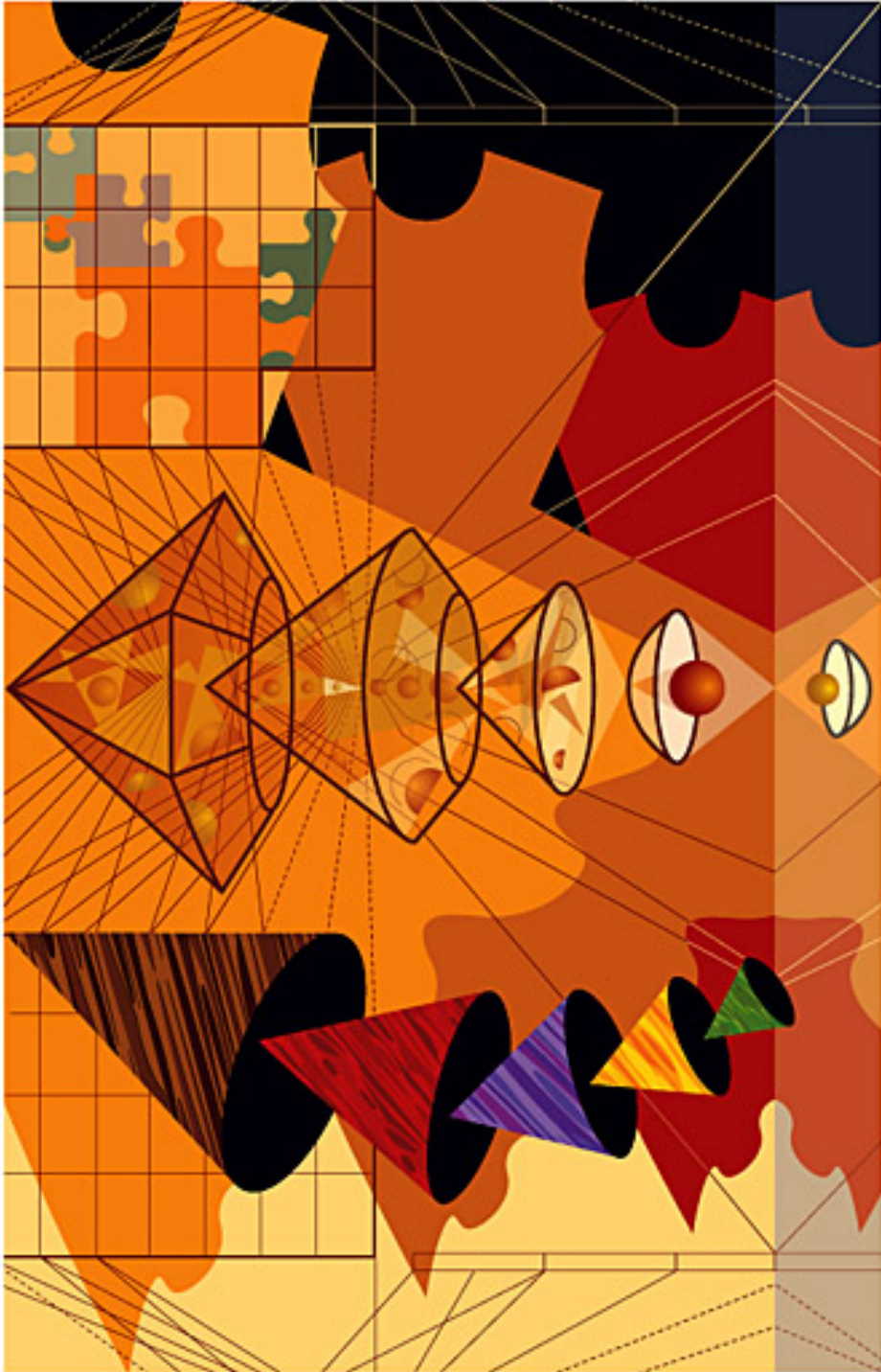
<sup>67</sup> Susan TALLMAN, The Contemporary Print, sf. 214



Resim 134



Resim 135



Resim 136



Resim 137

## SONUÇ

İnsanlığın başlangıcından günümüze, sanatın konumuna baktığımız zaman, sanatın amacının ve işlevinin sürekli bir değişim içerisinde olduğunu görmekteyiz.

Günümüz sanatında ulaşılan bu noktada sanatçı, çağının ona sağladığı bilimsel gelişmeleri, teknik yenilikleri eserlerinde kullanırken asıl amacı, ifade şeklini güçlendirecek yeni anlatım dillerini oluşturmak ve geliştirmektir. Teknik gelişmeler bu anlamda sanatçının ifadesini güçlendiren araçlar konumundadır. Buradaki tehlike, teknolojik yenilikler ve malzemelerin kullanımı sırasında, eserin anlamsal boyutunun derinliği unutulurken, malzemelerin salt biçimsel yönlerine takılıp kalınmasıyla ortaya çıkar.

Ortaya konmuş herhangi bir işin sanat değeri taşıması, sanat eseri konumuna yükseltilerek kabul görebilmesi için en önemli etken ifade etmek istediği gerçeklerdir. Arkasında durduğu düşünce sistemi, felsefesi ve kendi yapısındaki derin anlamsal yaratımdır. Kullanmış olduğu tekniğin bu bağlamda pek önemi yoktur. İster geleneksel yöntemler isterse de teknolojinin sağlamış olduğu en son yenilikler kullanılmış olsun burada önemli olan eserin düşünsel boyutudur.

Günümüz çağdaş sanat eseri, görsel bir değer yaratmanın dışında, tamamen düşünsel anlamda sınırları zorlayan, fikirleri çarpıştırıp-birleştiren, estetik kaygılardan uzak, şaşırtarak eserin içine alan, bilgilenimleriyle yeni tartışmalar başlatacak sınırsız bir yapıya sahiptir. Bu sınırsız yapı, onu, düşünsel arka boyutunda verilmek istenen olguyu en iyi ifade edecek araçları seçerken de tamamen özgür kılar. Ve çağımız sanatının en önemli özelliklerinden biri de, sanatsal disiplinler arasındaki ayrımın ortadan kalkmış olmasıdır. Bir sanat eserini, resim heykel yada özgün baskı gibi isimlerle sınırlandırmak yerine, eserin ifade etmek istediği gerçekleri irdelememiz gerekmektedir.

Sanat eseri günümüzde artık bilgi nesnesine dönüşmüştür. Estetik kaygıların yerini bilgilenimler, düşünceler ve söylemler almıştır. Ve sanat yapıtlarının çıkış noktaları artık doğa değildir. Betimlemek zorunda olunan doğada artık yoktur. Çünkü teknolojik gelişmeler bunu çoktan anlamsız kılmıştır. Rönesans sanatçısının ulaşmaya çalıştığı teknik anlamda yetkinliğin, günümüz sanatında hiçbir önemi kalmamıştır. Sanatın, çağlar boyu koruduğu insanlar arası iletişim aracı olma özelliği de, tamamen teknolojinin tekeline geçmiştir. Sanatçının bu durum karşısında tavrı tabii ki, çağlar boyunca olduğu gibi teknolojiyi kendi amaçları doğrultusunda kullanıp geliştirme yönünde sürmektedir.

Günümüz sanatçılarının önemli bir çoğunluğu, teknik olanaklarının çeşitliliği, karışık tekniklere olanak sağlaması, araştırmaya ve geliştirmeye yönelik deneysel tarzı ve çağın gerçeklerine uygunluğu sebebiyle, özgün baskı sanatını kullanmaktadırlar. Özgün baskı sanatının tarihsel gelişim sürecine baktığımız zaman, başlangıçta tamamen belli amaçlar için, kesinlikle sanatsal kaygı güdülmeden ortaya konmuş olduklarını görürüz. Belli amaçlar için keşfedilmiş olan bu teknikler, sanatsal anlatım aracı olarak benimsenmeleriyle daha da gelişerek geleneksel baskı tekniklerini oluşturmuşlardır. Senefelder'in yazılarını ucuza çoğaltabilmek amacı ile keşfettiği litografi baskı yöntemi, nasıl bugün özgün baskı sanatının geleneksel tekniklerinden biri halini aldıysa, yarında bu tekrarlanacaktır. Öylesine hızlı bir değişim ve gelişim içerisindeyiz ki, bu gün için ütopik olan her türlü teknik, yarın geleneksel olmak durumundadır.

Özgün baskı sanatı da, yeniliklere açık, deneysel araştırmalara olanak sağlayan, teknik gelişmeleri yakından takip edebilen yapısıyla bu döngü içerisinde yerini almaktadır.

Ancak, teknik gelişmeler ve yenilikler ne denli sınırsız olursa olsun, önemli olan onu kullanan beyinlerin ürettiği düşüncelerdir. Fotoğrafın kullanımı, dijital baskı yöntemleri, bilgisayar teknolojisinin kullanımı, karışık baskı yöntemleri

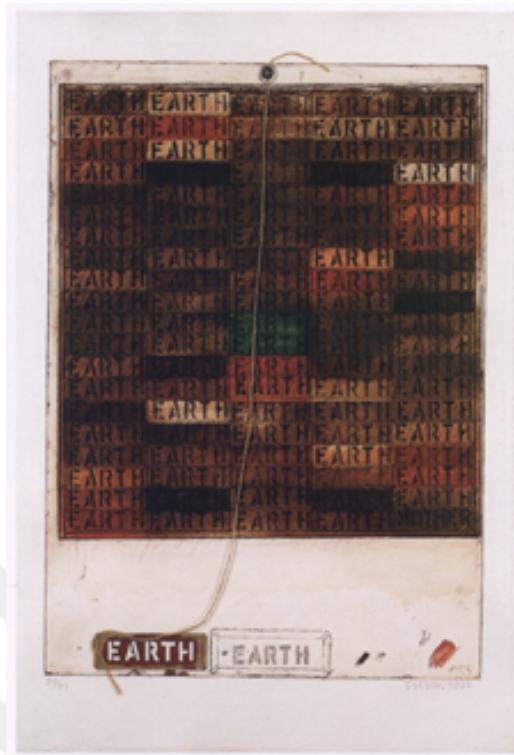


yada daha henüz adını bilmediğimiz, hatta keşfedilmemiş baskı yöntemleri, her biri sanatçının düşüncesinin aktarım sürecinde birer araçtır. Önemli olan sadece ve sadece sanatçının düşünsel anlamda ifade etmek istedikleri ve amaçla gerçekleştirdiği yaratımlarıdır.

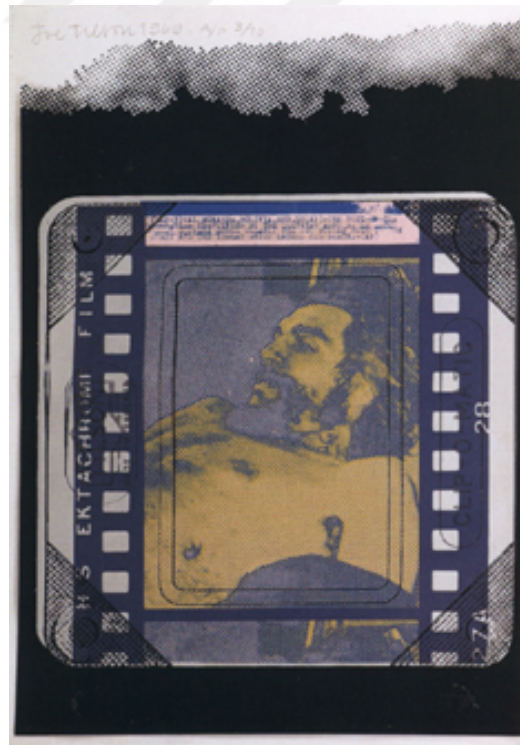




Resim 138



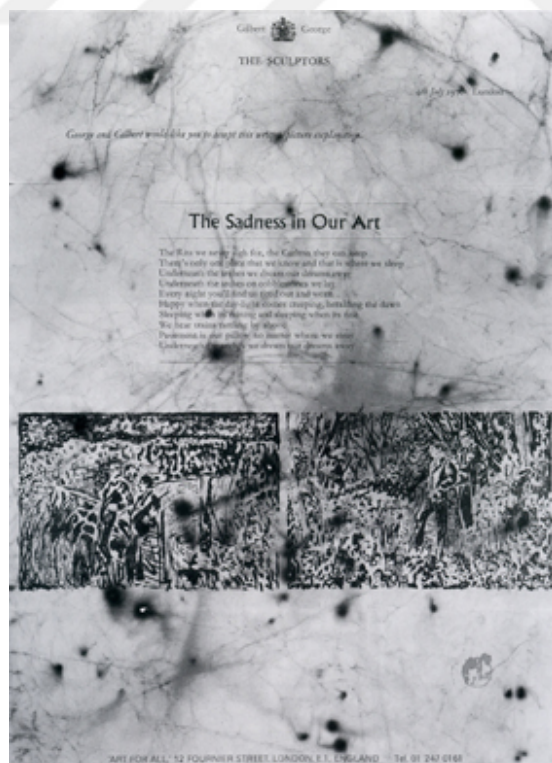
Resim 139



Resim 140

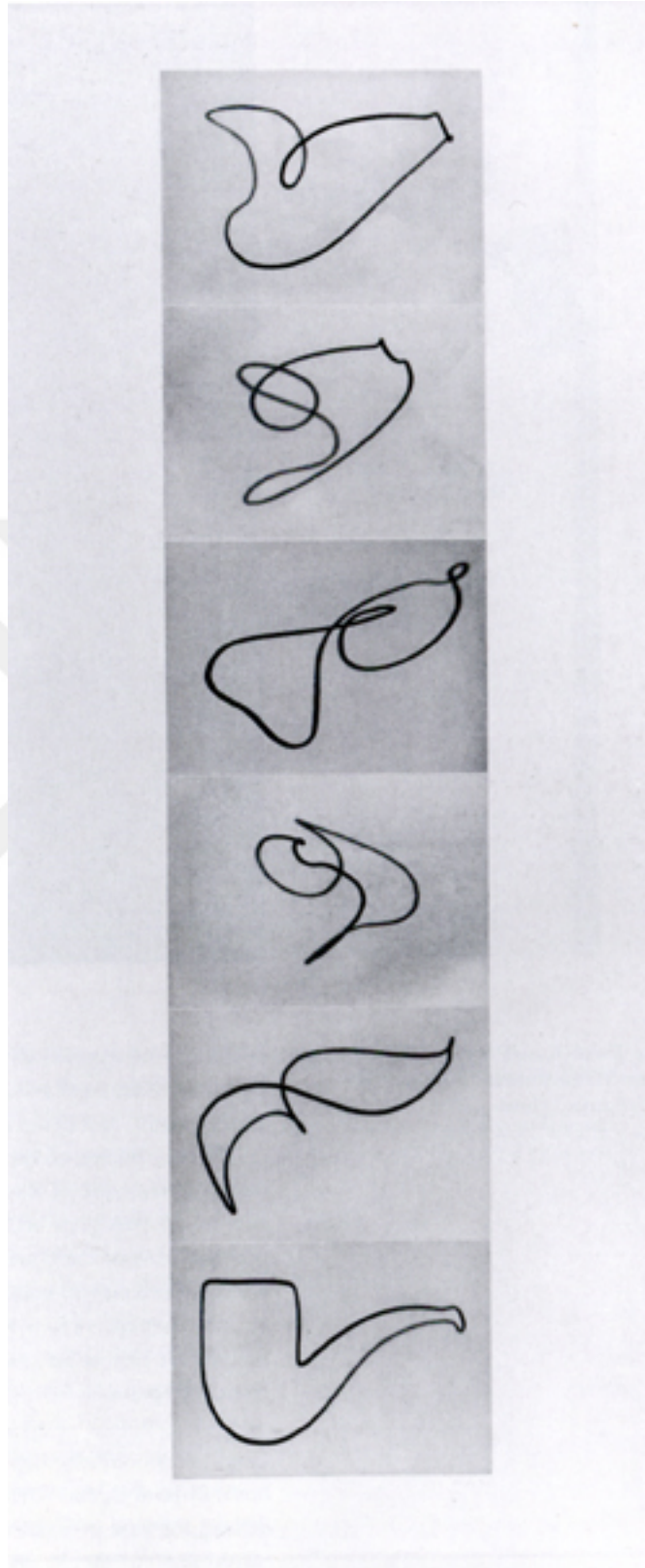


Resim 141

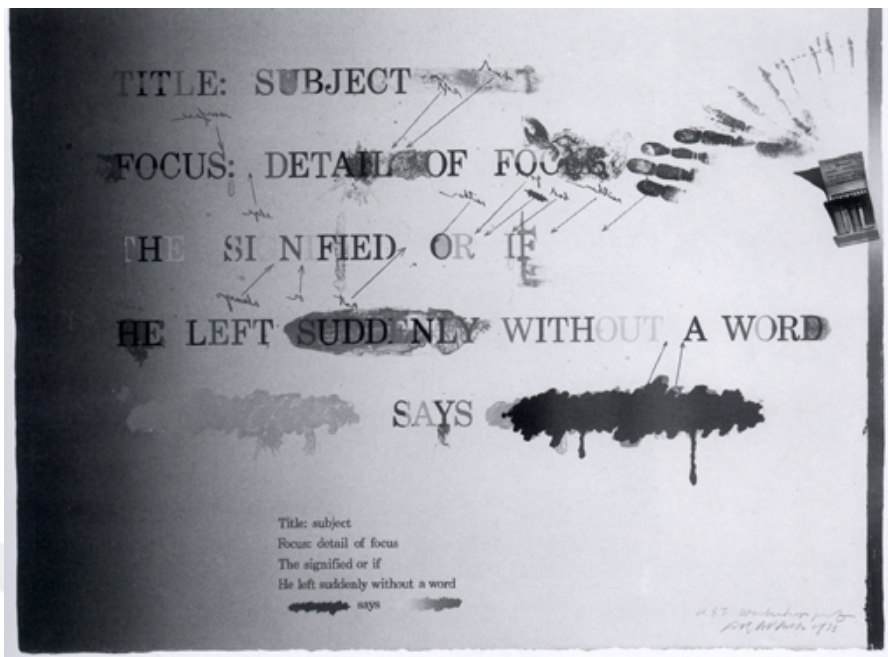


Resim 142

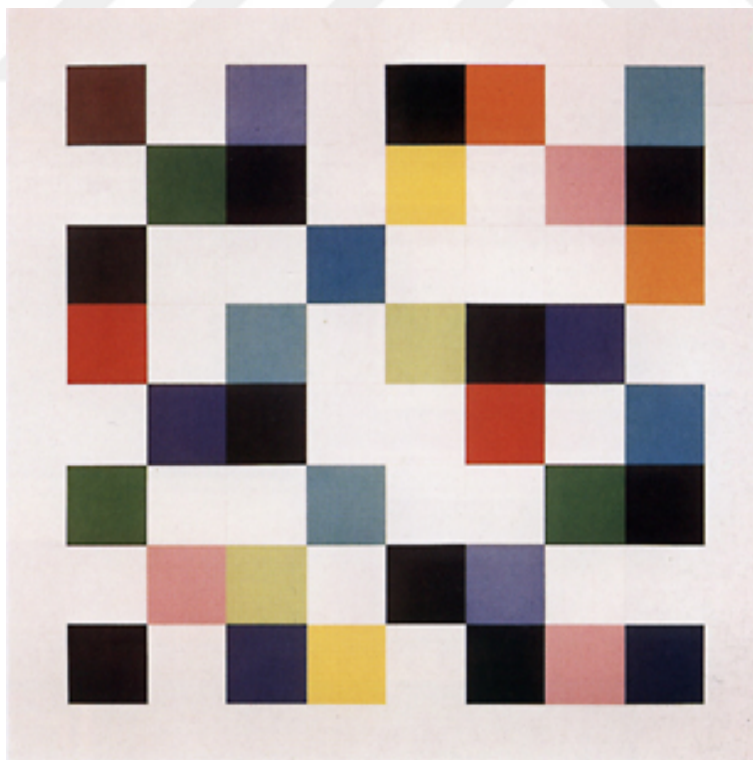




Resim145



Resim 146



Resim 147



Resim 148



Resim 149





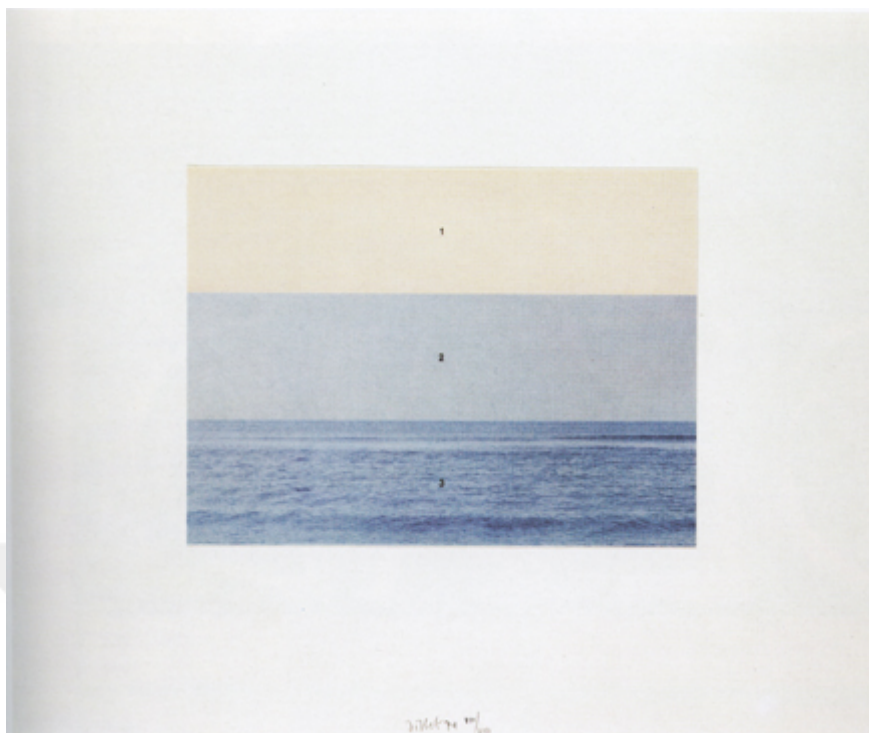
Resim 150



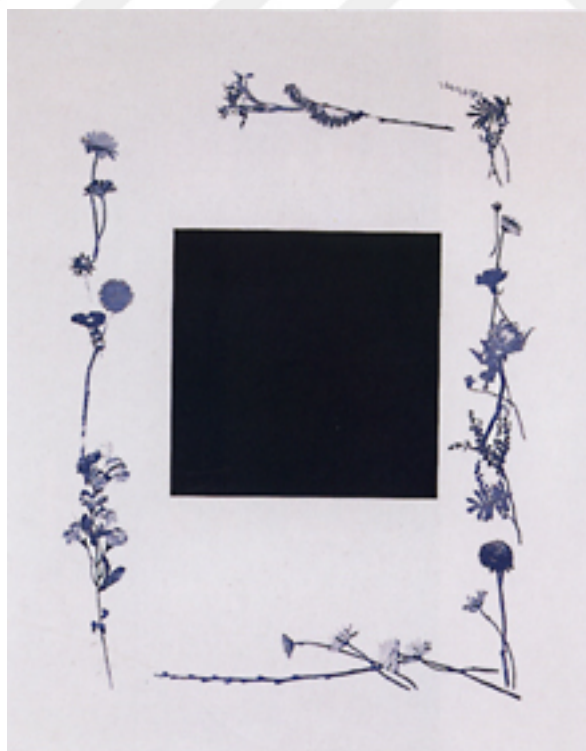
Resim 151



Resim 152



Resim 153



Resim 154



*10000 Lire*

*Chris Sanders 1977*



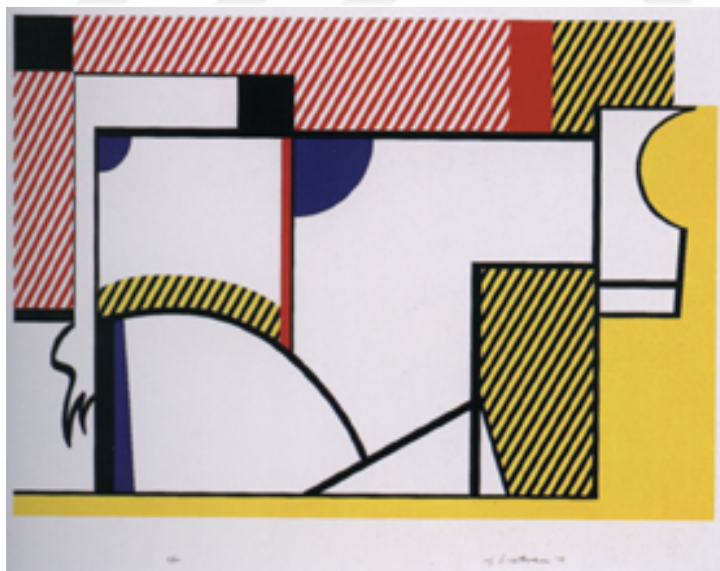
*10000 Lire*

*Chris Sanders 1977*

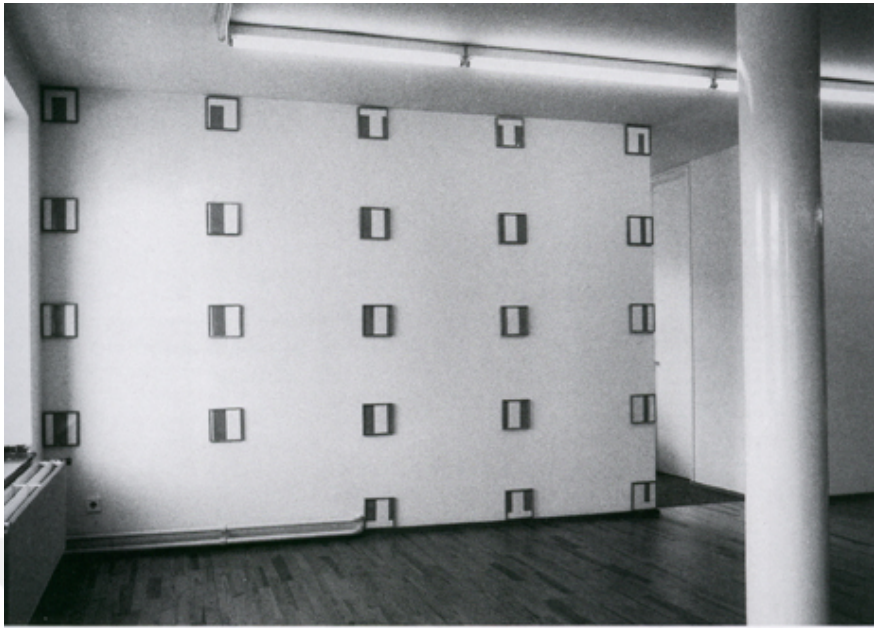
Resim 155



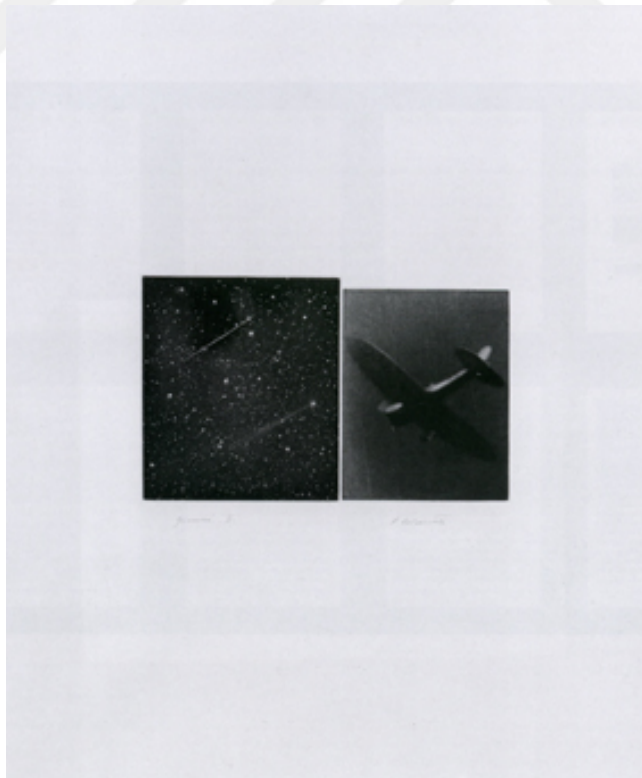
Resim 156



Resim 157



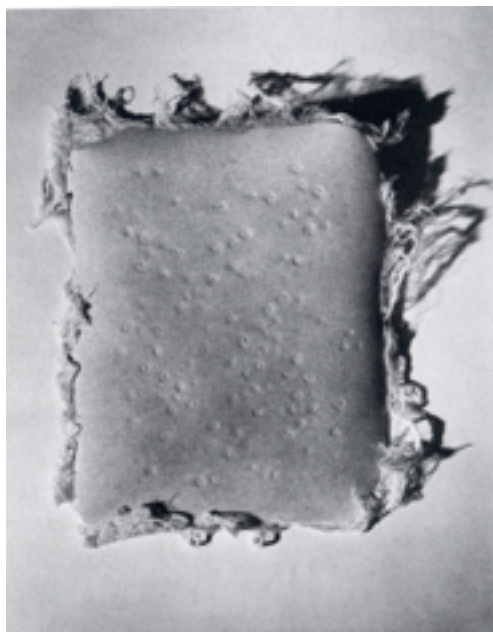
Resim 158



Resim 159



Resim 160



Resim 161



Resim162



Resim 163



Resim 164

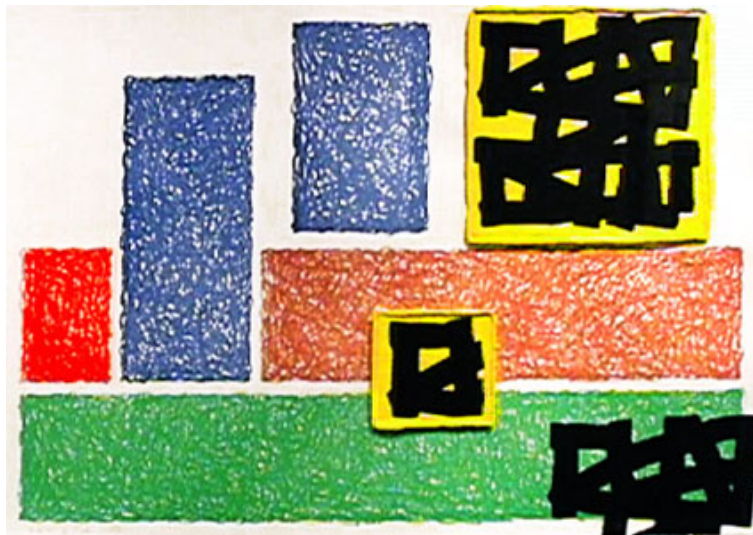




Resim 165



Resim 166



Resim 167



Resim 168



Resim 169



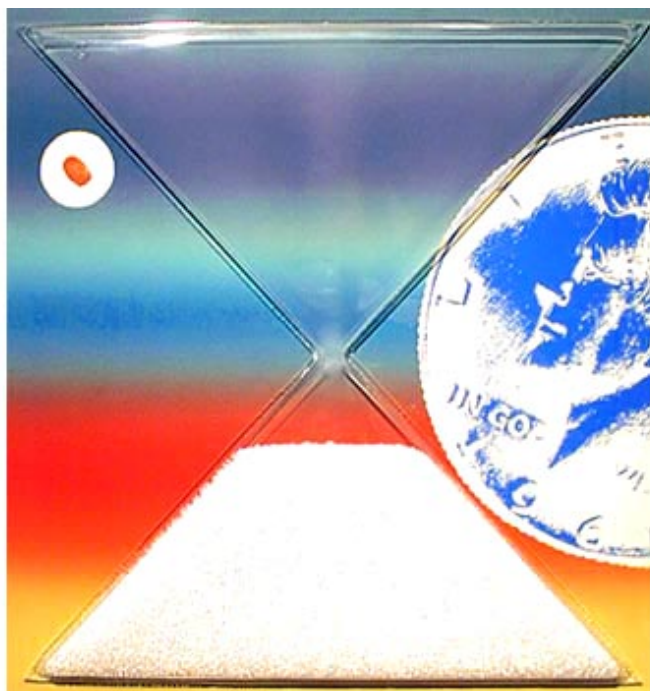
Resim170



Resim 171



Resim172

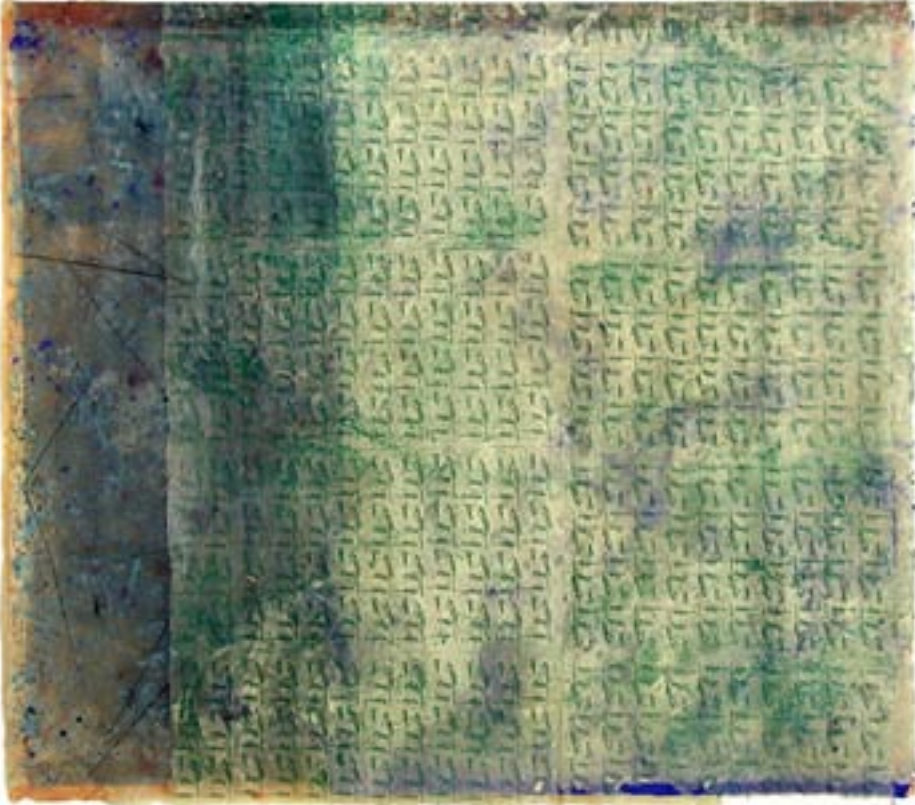


Resim 173



Resim 174

Resim 175



## RESİMLER LİSTESİ

### I.Bölüm

Resim 1: Albrecht Dürer, " Kıyamet: Kuyunun Anahtarıyla Melek".

Resim 2: Albrecht Dürer, (1471-1528), " Adem ile Havva".

Resim 3: Rembrant, " Rembrant'ın Annesi Masada", 1631, etching.

Resim 4: Richard Cosway, " Europa" , (1740- 1821), mezzotint.

Resim 5: Alma Tadema- Lawrence, (1836- 1912), fotogravür.

### II. Bölüm

Resim 6: Robert Rauschenberg, "Merger", 1962, Litografi.

Resim 7 : Robert Rauschenberg, "Kaza", 1963, Litografi.

Resim 8: John Cage ve Calvin Sumsion, " Not Wanting to Say Anything About Marcel" ,  
1969, sonradan düzenlenebilir, 8 serigrafi baskılı plexigram, tahta baza üstünde.

Resim 9: Robert Rauschenberg, "Gölgeler", 1964, hareketli plexiglas zemin üzerin litografi  
teknîği ile basılmış, alüminyum kasa içerisine yerleştirilerek bir ampul ile  
aydınlatılmış.

Resim 10: Jasper Johns, " 0-9 " , 1960- 63, litografi (52.1x39.4 cm)

Resim 11: Jasper Johns, "Pinyon" 1963- 66, renkli foto zemin üzerine siyah renklendirilmiş  
litografi elyapımı kağıt üzerine.

Resim 12: Jasper Johns, " Tuzak ", 1971, renkli litografi (104.1x73.6 cm)

Resim13 : Robert Rauschenberg, " Booster", 1967, renkli litografi ve serigrafi  
(182.8x90.2 cm)

Resim 14: Jasper Johns, "İsimsizden Dört Panel", 1972-74, litografi, enbossing ve  
debossing, (101.6x72.4 cm)

Resim 15 : Jasper Johns, "Usuyuki", 1979- 81, renkli serigrafi (74.9x120.6cm)



### III.Bölüm

Resim 16: Fritz Glarner, " Merkez Brun 1941, Recollection'un ikinci sayfasından",  
1964- 68, litografi, (36.5x57.2 cm)

Resim 17: Karl Gerstner, " Köşegen 31",1956-67, değiştirilebilir serigrafi basılı  
plastik çubuklar, (62x62 cm)

Resim 18: Joseph Albers, " Beyaz Çizgi Kareleri VII" ,1966, litografi,( 53.3x53.3cm)

Resim 19: Bridget Riley, "19 Greys",1968, serigrafi, (76.2x76.2 cm)

Resim 20: Lucio Fontana, "Sei Acquaforti Originali", 1964, etching, sarı beyaza  
basılmış, (44.1x33.2 cm)

Resim 21: Günther Uecker, "Beyaz Çıgılık", 1994, malzeme kullanılmış metal gravür.

Resim 22: Robert Rauschenberg, "Tanya", 1974, üç ayrı baskı kalıplı litografi el  
yapımı kağıt üzerine

Resim 23: Robert Rauschenberg, "Quarry", 1963, litografi.

Resim 24: Roy Lichtenstein, "Girl and Spray Can", 1964, yazılı renkli litografi  
(40.2x57.8 cm)

Resim 25: Roy Lichtenstein, " Tatlı Rüyalara Bebek", 1963, renkli serigrafi,  
(95.6x70.2 cm)

Resim 26: Andy Warhol, "Marilyn",1964, serigrafi .

Resim 27: Andy Warhol, "Campbell Çorbaları I", 1968, serigrafi.

Resim 28: Claes Oldenburg, "Çay Poşeti", 1966, keçe, plexiglas ve plastik üstüne  
serigrafi, (99.8x71.4x7.6 cm)

Resim 29: Claes Oldenburg, "Orpheum İşareti",1961, etching ve aquatinto,  
(29.8x23.8 cm)

Resim 30: James Rosenquist, " Merdivenden İnen Köpek", 1980-82, sol bölüm  
alüminyum plaka ile litografi, orta bölüm gravür, sağ bölüm taş baskı,  
toplam 21 baskı kalıbı.

- Resim 31: Richard Artschwager, "Konumlar", 1969, kutu (tahta üstüne formika) ve 5 obje ( tahta, cam, formika, plexiglas, kauçuklanmış at kılı),  
( 38.1x27.3x12.7 cm)
- Resim 32: Dieter Roth, "Book 3b and Book 3d: Reonstrucktion", 1961- 74,  
(23x17 cm)
- Resim 33: Dieter Roth, " Peynir Ağaçlı Braunschweig Manzarası", 1973, plastik içinde, elle basılmış ofset litografi üstünde yumuşak peynir,(32x49 cm).
- Resim 34: Sigmar Polke, " Kız Arkadaşlar", 1967, mukavva üstüne ofset litografi,  
(48x61 cm)
- Resim 35: Sigmar Polke, " İsimsiz", 1988, serigrafi ve ofset litografi, (98.5x69 cm)
- Resim 36: Öyvind Fahlström, "İşçi Sınıfından Elemanlar", 1976, fırınlanmış mineler, metal üzerine mıknatısla iliştilirilmiş, (70x70 cm)
- Resim 37: Fluxus, (George Brecht, Joe Jones, Ay- O, Takehisa Kosugi, Ben Vauteier, George Maciunas vs), "Fluxkit", 1964, karışık teknikli vinil kutu,  
(30.5x43.2x12.7 cm)
- Resim 38: Robert Watts, "Parmak İzi", 1965, plastik kutu, kağıt üstüne ofset, flaster, mürekkep, (10.2x12x2.5 cm)
- Resim 39: Joseph Beuys, " Minneapolis Fragmanları", 1977, siyah litografi baskılı yüzey üzerine, beyaz baskı, (64x89 cm)
- Resim 40: Joseph Beuys, "Dünya Telefonu", 1973, keçe pano üzerine serigrafi  
(99x60 cm)
- Resim 41: Gerhard Richter, "Gemi", 1972, renkli ofset litografi, (50x65 cm)
- Resim 42: Fraz Gertsch, "Kara Su", 1990- 91, tahta baskı, (274x217 cm)
- Resim 43: Silvia Plimack Mangold, "Esnek ve Lekesiz", 1975, renkli litografi,  
(53.3x74.3 cm)
- Resim 44: Philip Pearlstein, "Aynada Modeller", 1983- 85, renkli etching ve aquatint,  
(90.5x137.2 cm)
- Resim 45: Chuck Close, "Keith", 1972, mezzotint, (132.1x106.7 cm)

Resim 46: Chuck Close, "Alex", 1991, 47 tahta block, 95 renkli Ukiyo- e baskı.

Resim 47: Chuck Close baskısını imzalarken.

Resim 48: Chuck Close baskı öncesi çalışırken.

Resim 49: Alex Katz, " Siyah Ayakkabılar ", 1987, renkli etching ve aquatint,  
(57.2x73.7 cm)

Resim 50: Helen Frankenthaler, "Dut Esansı, Durum I", 1977, sekiz renkli  
tahtabaskı, (103x47 cm)

Resim 51: Frank Stella, "Noguchi'nin Okinava Ağaçkakanı" "Egzotik Kuş  
Serileri"nden, 1977, renkli litografi ve serigrafi, (86x116.5 cm)

Resim 52: Frank Stella, " Kuğu Gravürleri ", renkli rölyef baskılı etching.

Resim 53: Frank Stella, "Pergusa III Durum I", 1983, El yapımı boyanmış kağıt  
üzerine, magnezyum plakalardan ve tahta bloklardan oluşmuş 40  
renkli rölyef baskı.

Resim 54: Joel Shapiro, "İsimsiz", 1990, renkli aquatint, (94.9x69.2 cm)

Resim 55: Richard Serra, "Videy Affangar no.5", 1991, etching, (24.5x30.5 cm)

Resim 56: Sol Lewitt, "Bands of Equal", 2000, linol baskı, parlak kadife somerset  
beyaz kağıt üzerine.

Resim 57: Sol Lewitt

Resim 58: Sol Lewitt

#### **IV. Bölüm**

Resim 59: Eduardo Chillida, "Paris", serigrafi ve kolaj, 1995.

Resim 60: Eduardo Chillida, " Sanat ve Uzay ", 1969, 7 litho kolaj

Resim 61: Eduardo Chillida, "Euzkadi II", etching.

Resim 62: Carel Visser, "Kompozisyon", 1961, tahta baskı, (61x85 cm)

Resim 63: Mel Kendrick, "İsimsiz", 1990, tahta baskı (152x119.3 cm)

Resim 64: Martin Puryear, "Karanlık Halka", 1982, tahta baskı (57.8x76.2 cm)

- Resim 65: Richard Deacon, "Muzot", 1987, muşamba üzerine etching (64x64 cm)
- Resim 66: Not Vital, " Dil ", 1990, şekerli lak tekniğinde öküz dili ve aquatint kullanılmıştır, (107.9x107.9cm )
- Resim 67: Richard Artschwager, " İç ", 1972, serigrafi, (83.2x116.8 cm)
- Resim 68: Richard Artschwager, " Denizciler ", 1972, serigrafi, (62.9x45.1 cm)
- Resim 69: Robert Rauschenberg, " Hoarfrost Yayınları", 1974, ipek üzerine transfer ve kolaj, (170.2x241.3 cm)
- Resim 70: David Hockney, " Kağıt Havuzu 18", 1978, 12 parçalı, renklendirilmiş, preslenmiş kağıt hamuru, (182.9x217.2 cm)
- Resim 71: Robert Motherwell, "Taşın Taşlığı", 1974, litografi, (104.1x76.2 cm)
- Resim 72: Alan Shields, "Tuhaf İş", 1984, tahta baskı, asitte yedirme, dikiş ve kolaj elyapımı kağıt üstünde, (106.7x106.7)
- Resim 73: Richard Long, "Nil'den: Nehir Çamurundan Kağıtlar", 1990, 14 farklı nehirden alınmış çamurla yapılmış el yapımı kağıt üzerine serigrafi, 22 yaprak, her yaprak ( 38x31 cm) boyutundadır.
- Resim 74: Chuck Close, " Manipüle edilmiş Phil " , 1982, elyapımı kağıt.
- Resim 75: Nathan Oliveira, "Londra Mevki 8- 11", 1984, elle renklendirilmiş monotip, (66x55.9 cm)
- Resim 76: Therese Oulton, "İsimsiz", 1989, monotip, (97.1x66 cm)
- Resim 77: David Reed, " Francesco de Cairo için ", 1987, monotip, (71.1x233.7 cm)
- Resim 78: Michael Mazur, " Wakeby Day II ", 1983, pastel ve monotip, (182.9x365.8 cm)
- Resim 79: David Storey, "İsimsiz", 1988, monotip, (94x59.7 cm)
- Resim 80: Nancy Graves, "Ngetal", 1977, elle renklendirilmiş etching ve aquatint gravür ve kuru kazıma (80x90.2 cm)
- Resim 81: Oleg Kudryashov, "Kompozisyon", 1982, kuru kazı, sulu boya ile renklendirilmiş monotip baskı, (72.4x121.3cm)
- Resim 82: John Cage, "Kayıp Taş", 1989, tütsülenmiş kağıt üzerine, spit bite ve aquatint, etching, (137.2x104.1 cm)

- Resim 83: Richard Tuttle, " Tarihi Determinizme Övgü I,II,II ", 1974, 2 litografi ve 1 serigrafi,  
(76.2x55.9 cm)
- Resim 84: Howard Hodgkin, "Muson", 1987, litografi , suluboya ve guaş, (107.5x135 cm)
- Resim 85: Howard Hodgkin, "Kara Muson", 1987, litografi ve guaş, (107.5x135 cm)
- Resim 86: Howard Hodgkin, "Boş Bir Odada", 1990, karborandumla etching ve guaş,  
(120x150 cm)

## V. Bölüm

- Resim 87: Richard Hamilton, "Çırak Çocuk", 1988, dijital ortamda kolajlanarak oluşturulmuş  
Baskı , (64x63 cm)
- Resim 88: Robert Rauschenberg, "Bellini", 1988, renkli intaglio, (152.4x97.8 cm)
- Resim 89: Robert Rauschenberg, "Vamp", 2000, çok renkli serigrafi,
- Resim 90: Robert Rauschenberg, "İsimsiz 2K", 2000, Dijital İris baskı,
- Resim 91: Thomas Ruff, "C- Baskıları", 1991, yarı saydam kağıt ambalajında C baskıları, her  
iki tarafta astronomik data serigrafi ile basılı, (49.5x49.5)
- Resim 92: John Baldessari, "Kara Zar", 1982, 9 renkli etching ( aquatint, foto etching,  
yumuşak zemin,şeker lak) ve eşlik eden fotoğraflar, (42x50 cm)
- Resim 93: John Baldessari, "Düşmüş Ressam Sehпасı", 1988, 9 parça renkli litografi ve  
ışığa duyarlılaştırılmış alüminyum ve kağıt üzerine serigrafi, (188x241.3 cm)
- Resim 94: John Baldessari, "Cennet", 1989- 90, renkli aquatintle foto gravür,
- Resim 95: John Baldessari, " 6 Renkli Gag (erkek) ", 1991, renkli aquatint ve spit bite  
aquatint ile foto gravür.
- Resim 96: John Baldessari, " İki Seri " , 1989-90, renkli aquatintle fotogravür.
- Resim 97: Ger van Elk, "Roquebrun II", 1980, serigrafi ve foto litografi (56x103 cm)
- Resim 98: Laurie Simmons, "Vantrilogluk", 1986, renkli litografi ve foto litografi  
(85x67.6 cm)
- Resim 99: Sarah Charlesworth "Ekose Kumaş Setleri", 1986, foto litografi, (81.3x61 cm)

- Resim 100: Richard Prince, "İsimsiz", 1991, litografi (38.1x27.94 cm)
- Resim 101: Joan Nelson, "İsimsiz", 1990, litografi ve serigrafi (40.6x40.6 cm)
- Resim 102: Matt Mullican "İsimsiz", 1990- 91, magnezyum rölyef plakaların merdanelenmesiyle yapılmış 449 balmumunun oluşturduğu tahta kabin. Bu plakalar 19.yy ansiklopedisinden fotografik olarak üretilmiş, kabinin (144x77.5 cm), kağıdın ( 66x48.3 cm) ve (66x96.5 cm)
- Resim 103: Ed Ruscha, "Tails", "Cameo Cut"stan, 1992, iki renkli litografi baş sayfasıyla birlikte ve sanatçı tarafından tasarımı yapılmış kolofan, (30.5x30.5 cm)
- Resim 104: Ed Ruscha, "Dünya Serileri: Kızlar", 1982, renkli litografi, (63.5x86.36 cm)
- Resim 105: Lesley Dill, "Şiirsel Vücut:Şiir Eldivenler", 1992, tipo baskı ve kolaj, (45.7x33.02 cm)
- Resim 106: Mke Kelley, "Goethe'den Alıntı", 1992, serigrafi ve fotoğraf, (63.5x44.5)
- Resim 107: Tim Rollins ve K. O. S., "St. Antony'nin Günaha Daveti XXV-XXVI-Tektaş mücevherler", 1990, fotogravür ve chine colle' le aquatint (41.3x29.8 cm)
- Resim 108: Jenny Holzer,"Gerçeklikler", 1978, poster enstelasyonu,
- Resim 109: Barbara Kruger, "Satırların Arasını Oku", 1989, gravürle birlikte ofset litografi (63x58 cm)
- Resim 110: Barabara Kruger, "Vücudunuz Bir Savaş Alanıdır", 1989, ofset litografi poster,
- Resim 111: Sue Coe, "Seçme", 1991, litografi (76.2x55.9 cm)
- Resim 112: Art Spiegelman, "Mickey, Mouse ve Maus", 1992, 3 renkli litografi, (20.3x15.2 cm)
- Resim 113: Randy Bolton, "Görmek ve İnanmak", 1990, 3 panel serigrafi, (151.1x81.3 cm)
- Resim 114: Matthew Lawrence, "Temizleyici", 1992, tahta baskı, (304.8x121.9 cm)
- Resim 115: Kiki Smith, "Bütün Ruhlar", 1988, 15 iliştilmiş kağıda serigrafi,
- Resim 116: Kiki Smith, "Kızlar Izgaralar Hakkında Ne Bilirler: Leslie Gore, Mo Tucker, Laura Nyro, Ma Cass için, 2000, yumuşak zemin etching ve 8 değişik Japon kağıdı ve 4 fotoğraf ve bir zarf üzerine rölyef,
- Resim 117: Kiki Smith, "Kelebek", 2000, boyutsal iris baskı ve kolaj.

- Resim 118: Sophie Calle, "Kravat", 1993, ipek kravat üzerine serigrafi.
- Resim 119: Christian Boltanski, "Lise Takipleri", 1991, 24 foto gravür ve kolofandan portfolyo, (62.3x41.9 cm)
- Resim 120: Christian Boltanski, "Yahudi Okulu 1939", 1992, ofset litografi, yapışkan Bantlar ile.
- Resim 121: Eduardo Paolozzi, "Bunuel Serisi", 1996, 5 renkli serigrafi.
- Resim 122: Eduardo Paolozzi, "Bunuel Serisi", 1996, 5 renkli serigrafi.
- Resim 123: James Rosenquist, "Hediye Paketinde Oyuncak Bebek", 1993, litografi.
- Resim 124: Judy Pfaf, "İsimsiz", fotograavür.
- Resim 125: Marcel Duchamp, "L.H.O.O.Q" 1920- 42,
- Resim 126: Julian Schnabel, 1995, ell renklendirilmiş serigrafi,
- Resim 127: Jessica Stockholder, " isimsiz ", 2000, kolaj elemanlarla mono baskı,
- Resim 128: William Wood, " isimsiz II " , 1998, fotograavür ve akvatint,
- Resim 129: William Wegman, " Profil ve Şarap Kadehi ", 1999, fotograavür ve renkli akvatint,
- Resim 130: Jürgen Klauke, " Büyük Uyku ",
- Resim 131: Barbara Kruger, " İsimsiz ", 1991, enstelasyon Mary Bloom galeri, kağıt üzerine fotografik serigrafi , yerde vinil boya,
- Resim 132: Victor Burgin, " Uydurma Film ", 1991, iki renkli serigrafi verniklenmiş, (76.2x95.3 cm)
- Resim 133: Scott Becker, " Arasında ", 2001, bilgisayar baskı,
- Resim 134: Sabine Off, " Gölge Parlamıyor ", 2000, Digital baskı,
- Resim 135: Christina McPhee, " Stockyards Serileri V ", 1997, dijital monobaskı,
- Resim 136: Robin Locke Monda, " Yansıma ", 2001, sulu boya kağıdı üzerine dijital baskı,
- Resim 137: Scott Becker, " En Kötü Kabus ", bilgisayar baskı,

## VI. Bölüm

- Resim 138: Joe Tilson, " Tek Gökyüzü ", 1967, vakumla şekillendirilmiş ve vakumla

metallendirilmiş objelerle birlikte üçboyutlu serigrafi, ( 124x69 cm)

Resim 139: Joe Tilson, " Earth Mantra " , 1977, yumuşak zemin üzerine etching ve akuatint,

Resim 140: Joe Tilson, " Saydamlık Vallegrande Bolivia, Ekim " , 1969, Sert PVC üzerine serigrafi , lumiline ve kağıt, kolajlanmış, (71x51 cm)

Resim 141: Jannis Kounellis, " İsimsiz " , 1975, embossing ve korunmuş kelebekte ofset litografi galvenize demir kutu içinde, (57x42 cm)

Resim 142: Gilbert ve George, " Sanatımızdaki Keder " , 1970, kömürleşmiş kağıt üzerine ofset litografi, ( 37.4x25.4 cm)

Resim 143: Giovanni Anselmo, " Dikey " , 1966- 73, renkli fotoğraf, (83x56.5 cm)

Resim 144: Joseph Kosuth, " On Numaralandırılmamış Düzeltmeden Bir Tanesi " , 1991, on rölyef baskılı, fotogravür süiti, (25.4x25.4 cm)

Resim 145: Marcus Raetz, " Gölgeler " , 1991, fotogram, gravür ve akuatint, (176.5x67.3 cm)

Resim 146: Shusaku Arakawa, " İsimsiz V " , 1973- 74, renkli litografi ve serigrafi, (57.2x76.4 cm)

Resim 147: Ellsworth Kelly, " Gridde Renkler, Serigrafi " , 1976, serigrafi ve litografi, (122.6x122.6 cm)

Resim 148: Frank Stella, " Double Grey Scramble " , 1972- 73, elli renkli serigrafi, (73.6x128.9)

Resim 149: Mel Bochner, " İkinci Renkli Kuarted " , 1990, dört yaprak üzerine renkli litografi (88.9x114.3 cm)

Resim 150: Sandy Gellis, " Bahar 1987: Kuzey Yarım Küre'de " , 1987-88, oniki renkli foto etchings, (30.5x30.5 cm )

Resim 151: Tom Phillips, " Sanatın Doğuşu " , 1973, aşama aşama aşındırılmış çinko kalıp ve rölyef baskı, (26.4x58.4 cm)

Resim 152: Tom Phillips, " 64 Vana Kapağı " , 1976, serigrafi, (101.3x71.1 cm)

Resim 153: Jan Dibbets, " İsimsiz " , 1974, manzara portfolyosundan ışık baskısı (colotype) ve serigrafi, (33x40 cm)



- Resim 154: Jannis Kounellis, " İsimsiz ", 1979, akuatint ve foto etching, (114.3x91.4 cm)
- Resim 155: Chris Burden, " Diecemila", 1977, kağıdın her iki yüzeyine basılmış renkli foto etching, (25.4x35.5 cm)
- Resim 156: Roy Lichtenstein, " Boğa Profili Serileri : Boğa 2 ", 1973, litografi ve linecut, (68.6x88.9 cm)
- Resim 157: Roy Lichtenstein, " Boğa Profili Serileri: Boğa 4 ", 1973, litografi ve linecut, (68.6x88.9cm)
- Resim 158: Daniel Buren, " Çerçevenlenmiş, Sökülmüş Bozulmuş ", 1979, 25 ayrı ayrı çerçevenlenmiş fragman üzerine renkli aquatint, (20.3x20.3 cm)
- Resim 159: Vija Celmins, " Eş Merkezli Rotalar B ", 1983, aquatin, kuru kazı ve mezotint, (43.2x38.1 cm)
- Resim 160: Richard Hamilton, " Picasso'nun Meninas'ı ", 1973, etching ( sert ve yumuşak zemin, noktalama, open bite, şekerli lak aquatint, kuru kazıma ve mıska lama ), (75x50.5 cm)
- Resim 161: Michelle Stuart " Tsikupuming ", 1974- 75, rölyeflendirilmiş litografi kağıt üzerine yerleştirilmiş tül bent, (34.9x28 cm)
- Resim 162: Frank Stella, " Calvinia ", 1995, 88 renkli serigrafi, litografi, etching, rölyef, aquatint, kolografi, gravür,
- Resim 163: Robert Mangold, " İsimsiz ", 2000, el yapımı kağıt üzerine tahta baskı,
- Resim 164: Richmond Burton, " Solex ", 2000, etching, rölyef, pochoir,
- Resim 165: John Chamberlain, " After Dogberry ", 1993, serigrafi, kolajla birlikte rölyef baskı,
- Resim 166: Jim Dine, " Soluk Kendi ", 1995, mukavva rölyef ve intaglio,
- Resim 167: Jonathan Lasker, " Şehir ve Taşra ", 2000, etching, linol baskı, el yapımı kağıt,
- Resim 168: Susan Halfer, " Transformasyon 2 ", 1989, rölyef etching, kolografi, line engraving ve elle mıska lama,
- Resim 169: Louise Nevelson, " Nightscape ", 1975, siyah döküm kağıt rölyef,
- Resim 170: Frank Stella, " Roncador ", 1998, litografi, serigrafi, rölyef, etching ve gravür,

Resim 171: Frank Stella, " Iffish ", 1998, litografi, serigrafi, rölyef, aquatint,

Resim 172: Jim Dine, " Kudüs Ağacı ", 1983, litografi, kuru kazı, elektrikli aletler ve gravür,

Resim 173: James Rosenquist, " Dünya ve Ay ", 1971, litografi ve plexiglass,

Resim 174: Roy Lichtenstein, " Saçta Yansıma", 1990, litografi, serigrafi, rölyef ve metallenmiş PVC kolaj embossingle birlikte,

Resim 175: Joan Hall, " Duyularla Yönetilmiş ", 2001, fotolitografi, geleneksel ve dijital kolaj, el yapımı kağıt üzerine kağıt hamuru boyama.



**SÖZLÜK****A**

**aquatint:** Düz bir renk alanı yaratmada kullanılan bir çeşit oyma işlemi. Aside dirençli maddelere (toz halinde reçine veya asfalt, sprej vernik, ya da sprej boya gibi) ait partiküller kalıp üzerine yerleştirilerek sabitleştirilir. Kalıp aside batırıldığında da, yalnızca partiküllerin etrafındaki yarıklar tutunur. Partiküller bir çözücü yardımı ile ortadan kaldırıldığında ise kalıbın yüzeyi küçük oyuklar ve çıkıntılarla dolu tanecikli bir görünüm sergiler. Partiküllerin miktarına, dağılışı biçimine ve asidin faaliyetine bağlı olarak aquatint tekniği, kadifemsi pürüzsüz ya da pürüzlü ve partiküllü bir efekt yaratabilir.

**asphaltum:** (asfalt lak) Aside dirençli olan bir çeşit katranlı bileşik. Genellikle metal oyma baskı zeminlerinde ve aquatint tekniğinde kullanılır. Litografi tusche'ü yerine de kullanılabilir.

**C**

**carborundum/karborandum:** Karbon ve silikondan yapılmış bir çeşit aşındırıcı pudra. Litografi matrislerine yeni bir doku vermede kullanılan bu madde, Dox Thrash tarafından 1930'larda icat edilen bir oyma baskı biçiminde de kullanılır. Kalıp üzerine yerleştirilen karborundum'un pürüzlü tanecikli yüzeyi aquatint tekniği gibi faaliyet gösterir.

**cast paper:** heykel kalıbı yardımıyla yapılan bir çeşit kağıt. Kağıt hamuru kalıp üzerinde kuruyarak kalıbın üç boyutlu şeklini alır.

**chine collé:** Baskı süreci sırasında ince bir kağıt parçasını baskının yüzeyine yapıştırıcı yardımıyla ilişirme metodu. Kullanılan kağıt genelde ince ve pürüzsüz olur, böylece de aşağıdaki daha büyük ölçülü kağıdın alacağından daha ince bir baskıyı alabilir. Çağdaş baskılarda tamamen estetik nedenlerden ötürü sık sık kullanılan bu teknik, basılı çizgiyi yeniden üretmedeki çevikliğinden çok, iliştirilen kağıdın görsel niteliklerinden yararlanır.

**collagraph:** (kolografi) Genellikle birtakım unsurların yapıştırıcı ile kolajlanmasıyla oluşturulan üç boyutlu bir matris. Çukur ve/veya kabartma baskı metodlarıyla basılabilir.

**collotype:** Ondokuzuncu yüzyılda icat edilmiş fotoğraflık bir baskı metodu olan bu yöntem tramlar yerine sürekli renk basar. Cam ya da çinkodan yapılmış bir kalıp ışığa duyarlı jelatinle kaplanıp ışığa maruz bırakılır. Jelatinin ışık tarafından sertleştirilen bölgelerine daha fazla miktarda mürekkep yapışırken jelatinin yumuşak ve nemli kalan bölgelerine daha az miktarda mürekkep yapışır. Ortaya çıkan görüntü çok narin olduğundan uzun baskı turlarını sürdürmek güçtür. Nadir kullanılan özel bir baskı tekniği olan collotype göz alıcı zarafete sahip görüntüler ortaya çıkarır. Richard Hamilton tarafından *I'm Dreaming of a Black Christmas (1971) / Siyah Bir Noel Hayal Ediyorum* eserinde ve başka bazı eserlerinde oldukça etkileyici biçimde kullanılmıştır. Bu yöntem bazen "heliochrome" olarak da adlandırılır.

**D**

**debossing:** Ters yüz edilmiş bir kabartma baskı (embossing) biçimi. Bu yöntemde kağıt tabakasının altına yerleştirilen kabartma kalıbı prestan geçirilir.

**deckle edge:** Elyapımı kağıt tabakasının doğal olarak düzensiz olan uç kısmı. Deckle edge, kağıt hamurunun kağıt yapım eleğinin uçlarına gelince incilmesiyle oluşur.

**digigraph:** Bilgisayarda tasarlanmış ve manipüle edilmiş, daha sonra da mürekkep püskürtücülü, lazer ya da boya arıticılı bilgisayar yazıcılarından çıkarılmış olan görüntü.

**dry lithography:** Geleneksel litografinin suya ve yağa dirençli olma özelliklerini kullanmayan, son dönemde ortaya çıkmış bir litografi biçimi. Su ve yağa dirençli olma yerine görüntü su içerisinde fotokopi renklendirici solüsyon yardımıyla çizilirken kalıbın baskıda kullanılmayan kısmı silikonla kaplanır. Geleneksel yağlı kalemler ya da baskı mürekkepleri de kullanılabilecekken, kullanılan bu yöntem biraz daha karmaşıktır.

**drypoint:** Asit ya da özel hakkak kaleminden yararlanmayan bir oyma baskı yöntemi. Görüntü çıplak bir kalıp üzerine bir iğne ile kazınırken çizginin her iki tarafına da metal parçacıkları sıçratır. Yüksek miktarda boya tutan bu parçacıklar, drypoint'lere özel bulanık bir görüntü kazandırır. Oldukça narin olan bu parçacıklar kalıbın dışı çelikten yapılmamışsa oyma preslerinin basıncı altında özelliklerini çabuk kaybettiklerinden fazla sayıda basıma olanak tanımazlar.

**E**

**embossing:** Kağıdın kalıp ya da matris üzerinde yer alan fiziksel kabartmayı/rölyefi aldığı mürekkepsiz baskı yöntemi.

**engraving:** Yivlerin çelik kalem ile çıplak bir kalıp üzerine oyulduğu en eski çukur baskı tekniği. Üzerine mürekkep bulaşan metal kırıntıları yüzeyden temizlenir ; sonuçta ortaya çıkan oyulmuş çizgiler pürüzsüz, dolambaçlı ve uçlarına doğru farklı biçimde incelen yapılarıyla göze çarpar.

**etching :** Onaltıncı yüzyıldan kalma bu çukur baskı tekniğinde kalıp aside dirençli bir zeminle kaplanır ve keskin metal bir oyma iğnesiyle bu zemin üzerine çizgiler çizilir. Kalıp asit içerisine yerleştirildiğinde açıkta kalan çizgiler çukurlaşırken, kalıbın korunan yüzeyi asitten etkilenmez. Çizginin direnci asidin direncine ve kalıbın asit içerisinde kalış süresine bağlıdır. Bu teknik çizim yapmayı daha rahat hale getirir.

**F**

**foul biting**: Bir oyma kalıbı üzerindeki aside dirençli zeminin kırılması ya da çizilmesi sonucu planlanmamış bir biçimde ortaya çıkan aşınma. Brice Marden'ın *Adriatics* (1973) adlı eserinde belli belirsiz yüzey ya da renk hareketliliği oluşturmak için kullanıldığı gibi çoğunlukla kasten kullanılır.



**halftone**: Kesintisiz bir renk görüntüsünün ( bir çizim, resim, fotoğraf, vs.) ölçekli bir cam ya da kontakt film perdesi aracılığıyla fotoğraflanarak siyah-beyaz küçük parçacıklara dönüştürülme süreci.

**heliogravure**: Kesintisiz resim görüntüleri basmaya yarayan bir tür fotoğrafik oyma tekniği. Bu teknikte film üzerinde halftone perde kullanılmaz. Bunun yerine, fotoğrafik olarak açıkta tutulan bir jelatin yaprağı daha açık renkli alanlarda sertleşip daha koyu alanlarda yumuşadıktan sonra aquatint zeminle hazırlanan bir kalıp üzerinde sabitlenir ve böylece aquatint dokusu halftone perde yerine renk sağlama işlevini üstlenmiş olur. Yumuşak jelatin yaprağı ile kaplı olan bölgeler daha sert yaprakla kaplı olan bölgelere göre daha çabuk oyulur. Her bir tramın aynı derinlikte oyulduğu yalnızca çaplarının birbirinden farklı olduğu foto metal oyma ya da foto oyma tekniklerinin tersine, heliogravure tekniğinde koyu renkli bölgeler daha derin oyulur. Sonuçta ortaya emsalsiz bir renk zenginliği ve sıcaklığı çıkabilmektedir.

**heliorelief**: Fotomekanik tahta kalıp baskısı üretmek için 1980'lerde Graphicstudio'da icat edilmiş bir teknik. Fotoğraf filmini duyarlı hale getiren bir madde (emülsiyon) tahta kalıp üzerine sürülür ve saydam bir mylar ya da başka çeşit bir saydam pozitif üzerindeki çizimin içerisinden geçerek ışığa maruz bırakılır. Böylece, emülsiyon bazı bölgelerde sertleşirken diğer bölgelerde etkisiz hale gelir. Daha sonra tahta kalıp zımparalanarak üzeri emülsiyon kaplı olan bölgeler rölyef içerisindedir kalır. Sonra da emülsiyon tamamen temizlenerek kalıp baskıya hazır hale getirilir.



**intaglio:** Bu teknik, mürekkebin kalıp üzerine uygulandıktan sonra yüzeyden temizlenerek yalnızca kesikler ya da yarıkların içerisinde bırakıldığı bir baskı yöntemidir. Pres merdanelerinden geçirilince mürekkep nemli kağıt üzerine yapışır. İntaglio/çukur baskılar, kalıbın uçlarının kağıda desen verdiği eğimli kalıp izleriyle ve mürekkebin kağıt tarafından emilmek yerine kağıdın üzerine oturma biçimiyle dikkat çeker. **Aquatint, drypoint, engraving, etching** ve **mezzotint** metodlarının her biri çukurların boyanması tekniğidir.

**L**

**lift ground:** Şekerli bir çözeltinin aquatint üzerine sürülerek asfaltla kaplandığı bir oyma metodu. ( "sugar lift" olarak da adlandırılır.) Ilık su içerisinde konduğunda şeker kabarak asfaltı kaldırır ve alttaki aquatinta açığa çıkar. Böylece, kalıp aside batırıldığında yalnızca boyalı bölgeler tutunurken metal yüzeyin geride kalan kısmı aside dirençli zeminle kaplı kalır. Bu yöntem sanatçıya baskı yapan izlerin negatif olarak stop-out'la taslağını çizmek zorunda kalmadan doğrudan resmetme imkanı sunar.

**linocut:** Desenin linolyum tabakasına kazınması anlamına gelen bir çeşit rölyef baskı yöntemi. Tahtadan farklı olarak okside edilmiş bezir yağından oluşan linolyum maddesi içerisinde hiç tanecik barındırmadığı için, daha akışkan yontmaya uygun olup, düz renk bölgelerinde daha bütünsel baskı sonucu sağlar. 1930'larda Matisse tarafından popüler hale getirilen bu yöntem, 1950'lerde de Picasso tarafından yaygın olarak kullanılmıştır.

**lithography/litografi:** Yağ ve suyun kimyasal direncine dayanan bu baskı yöntemi 1798 yılında Alois Senefelder tarafından icat edilmiştir. Görüntü tanecikli alüminyum bir kalıp ya da kendiliğinden geçirgen olan olan Bavyera kireç taşı üzerine yağlı mürekkep ("tusche") veya mum boya ile uygulanır. Kalıp ya da kireç taşı daha sonra, asit ya da Arap zamkı ile oyularak üzerindeki görüntü sabitlenir ve boş yüzeyler suyu alıcı hale gelir. Yağlı su yüzeye uygulanınca sanatçının işaretleri üzerine yapışır ancak yüzeyin geri kalan kısmından atılır. Kağıt yüzeyiyle karşılıklı gelecek şekilde yerleştirildikten sonra kireç taşı ya da kalıp kazıyıcı presten geçirilir. Litograf baskılar genellikle çok yayvan ve cilalı bir yüzeye sahiptir.

<b>M</b>
----------

**magnesium plate /mağnezyum kalıp:** Hem rölyef, hem de intaglio baskılarında kullanılan (genellikle Tyler Graphics tarafından kullanılan) bir matris çeşidi. Magnezyum kalıplar hafif ve çok dayanıklı olduğu için çok büyük ebatlarda basılabilir; dirençli bir sıvı ile boyanabilir, ya da fotokimyasal yöntemler uygulanabilir.

**matrix / matris:** Görüntülerin basılmasında fiziksel temel olarak kullanılan herhangi bir yüzey. Metal oyma kalıpları, litografi taş kalıpları ve tahta kalıplar hep matris örnekleridir.

**mezzotint/ kuru leke kazı:** İtalyanca'da "yarım hafif renk" anlamına gelen *mezzotinto* sözcüğünden gelir. Genellikle, "wiegeeisen" ya da "rulet" olarak adlandırılan testere dişli aletlerle, bütün yüzeyi çopurlu hale getirilmiş metal kalıpla yapılan bir çeşit çukur baskı tekniği. Sanatçı, kazıma ve perdahlama yoluyla, pürüzlü yüzeyi pek çok farklı düzeyde pürüzsüzlüğe ulaştırana dek koyudan açığa doğru çalışır. Yüzey ne kadar pürüzlüyse o kadar fazla mürekkep tutar ve o kadar koyu baskı çıkarır. Mezzotint kadifemsi siyahlar ve yumuşak renk geçişlerini ortaya çıkarır. 1642 yılında icat edilen bu teknik onsekizinci yüzyıldaki resim reproduksiyonlarında oldukça yaygın kullanılmıştır.

**monoprint/monobaskı:** Geleneksel baskının gerçekte tek değişkeni. Bu terim; net olarak nitelenebilir olmak yerine ekspresif bir ifade taşıyan oymalar için, bir baskıdan bir sonrakine değişen çok çeşitli baskı unsurlarından oluşan baskılar için, ya da elle boyanan ya da baskıdan önce ya da sonra elle tekrar işlenen baskılar için kullanılır.

**monotype:** Sabit bir matris kullanmadan , genellikle, üzerine resim ya da çizim yapılan düz metal ya da cam kalıbın, merdaneler yardımıyla kağıda geçirilmesiyle yapılan özgün baskı. Baskı süreci sırasında, mürekkebin çoğu, kalıptan kağıda transfer



olur ve "şablon" ya da "kökteş" olarak adlandırılan ikinci baskılar, sanatçının uygulayacağı yenilikler için baskı ya da kullanım zemini oluşturur.

**multiple / karma teknikli / çok türlü (sanat eseri):** Geleneksel baskı, kalıp heykelciliği ya da kumaş işlemeciliği kategorilerine uymayan basılı sanat eserlerinin hepsini kapsayan bir terim. Multiple/ çok türlü eserler yirminci yüzyılın tamamı boyunca üretilmiştir, ancak bu terimin en popüler olduğu dönem 1960'lardır. Bu dönemdeki yaygın eğilim pahalı olmayan, seri üretilmiş ve çoğu motorize, ya da sahipleri tarafından değiştirilebilecek parçalara sahip sanat eserlerineydi.



**ofset litograf:** 1960'ların baskı sanatçıları tarafından adapte edilmiş ticari baskıcılığın hemen hemen tamamını kapsayan teknik. Ofset preste görüntü litografi kalıbından silindir biçimli blankete, daha sonra da kağıda aktarılır. Bu ikili hareket sonucunda görüntüler, oymacılık, geleneksel litografi ya da rölyef baskıcılıkta olduğu gibi tersten gözükmez. Ayrıca ofset baskı daha çabuk kuruyan ince mürekkeplerle yapılır ve belli belirsiz renk değişimleri elde etmeye yarayan çeşitli saydam katmanların oluşmasını sağlar. Ofset litografi genellikle fotomekanik süreçlerden yararlanır.

**open bite:** Kalıbın korumasız bölgelerinin çok açık bir ton oluşturmak üzere aside maruz bırakıldığı bir tür oyma tekniği. Asidin faaliyeti stop-out olmuş bölge etrafındaki kalıbın yüzeyini aşağıya çeker, ancak her iki bölge de pürüzsüz kaldığından mürekkep yalnızca yukarı kalkmış desenin dış kenarlarında tutunur. Open bite, kabarık yumruları yok edip mürekkebi tutan çukurların derinliğini azaltarak daha açık baskı yapmasını sağladığından aquatint'teki rölyefi aşağıya indirmekte de kullanılır.



**kağıt:** Keçeleşmiş selüloz liflerinden oluşan ve baskıda en çok kullanılan materyal. Çin'de Milattan Önce birinci yüzyılda keşfedilmiş olan kağıt yapımı Avrupa'ya 1500 yıl sonra gelmiştir. El yapımı kağıt üretmek için üzerine bir ağ gerili olan, iki kısımdan

oluşmuş tahta elek kullanılır. Bu elek selüloz lifleri ve sudan oluşan bir bulamaç içeren büyük bir fıçı içerisine daldırılıp kaldırılarak suların süzülmesini ve liflerin düzgün bir biçimde dağılmasını sağlamak için sallanır. Eleğin üst kısmı çıkarıldıktan sonra tabaka blanketler üzerine yapıştırılarak kurumaya bırakılır. Kağıtlar neredeyse sonsuz bir çeşitlilik gösterir: Oyma ve litograf baskılarda en yaygın kullanılan kağıtlar , değişen renk ve gramajlarda üretilen Arches and Rives BFK kağıtlarıdır. 1970'lerde Amerika'daki baskı sanatçıları, dut ağacı kabuğunun dayanıklı ve sert liflerinden yapılmış Gampi ve Kozo gibi geleneksel Japon el yapımı kağıtlarının cazibesine kapılarak kağıdı sanat çalışmalarının bir aracı olarak görmek yerine kendi içerisinde bir sanat çalışması olarak görmeye başlamışlardır. Sanatçıların kağıt hamuru ile "resim" , "çizim" ve "heykel" yapmasına olanak veren çok sayıda metod ortaya çıkmıştır. Rauschenberg'in *Pages and Fuses / Sayfalar ve Fünyeler* (1973 – 74) ve Hockney'nin *Paper Pools* (1978)/ *Kağıt Havuzlar* adlı eserleri bu gelişmelerin en göze çarpan örnekleridir.

**photo- engraving:** Üzerine baskı yapılmayacak olan bölgelerin asit kullanımıyla yok edilmesinin sağlandığı fotoğrafik bir rölyef kalıbı yapma biçimi.

**photo- etching:** Oyma kalıbının aside dirençli ve ışığa hassas bir zeminle kaplanarak bir tram aracılığıyla fotoğrafik bir görüntüyle ışıklandırıldığı bir oyma tekniği. Işık düşürülen bölgelerde bir "negatif" çözülürken ışıklanmayan bölgelerde sertleşir. Böylece, çukurlar oyularak fotoğraf görüntüsü içerisinde açık renkli olarak görülen bölgelerde mürekkebin tutulmasını sağlar.

**photogravure:** Genellikle hem her türden fotoğrafik oyma süreci için, hem de , asıl olarak **heliogravür** olarak adlandırılan sürekli renk süreci için kullanılan bir terim.

**photolithography:** Işığa hassas kalıpların genellikle halftone/ yarım ton perde aracılığıyla bir fotoğraf görüntüsü üzerine ışık düşürüldüğü bir litografi biçimi. Fotolitografların büyük bir bölümü ofset kalıplar için alüminyum kalıplar üzerine basılırken, taş kalıplarla fotolitograf basımı da mümkündür.

**photomechanical:** Bir fotoğraf görüntüsünün mekanik bir matris üzerine transfer edilmesine olanak tanıyan süreçlerden herhangi biri. Bu da genellikle, fotoğrafçılıktaki

sürekli değişimlerin siyah ya da beyaz noktacıklara veya renkli süreçlerde dört renkli noktacıklara dönüştüğü tramlar yardımıyla yapılır.

**photoscreenprint:** Işığa hassas direncin perdeye uygulandığı ve tramlar kırılan bir fotoğraf görüntüsünü ışıklandırdığı bir serigraf baskı biçimi. Işığa maruz kalan bölgeler sertleşirken ışığa maruz kalmayan bölgeler sertleşmeyerek akıp gider ve böylece mürekkebin içinden geçebileceği bir ağ oluşur.

**pochoir:** "stensil" teriminin Fransızca'daki karşılığı. Stensiller kağıttan, filmde, plastikten yapılmış olabileceği gibi ince metalden oyularak da elde edilmiş şablonlar olarak tanımlanabilir. Renk, fırçalar ya da boya tabancaları yardımıyla ya da başka aletler aracılığıyla uygulanır. Matisse'ten Joel Saphiro'ya kadar pek çok sanatçı tarafından stensil, başlı başına bir teknik olarak kullanılmış olup bir basım içerisinde yer alan baskıların tutarlı bir biçimde elle renklendirilmesinde kullanılan yaygın bir yöntemdir.

**R**

**relief printing / rölyef (kabartma) baskı:** Tahta kesim ya da linocut baskı teknikleri gibi, çıkıntılı bölgelerin mürekkeplenerek basıldığı, girintili bölgelerin ise mürekkeplenmeden ve basılmadan bırakıldığı herhangi bir baskı biçimi.

**S**

**screenprint/serigraf baskı:** Yirminci yüzyılın başlarında icat edilmiş olan bu baskı yöntemi eski stensil/şablon tekniğinin bir türevidir. Bazı bölümleri bloke edilmiş olan yüzeyi file biçimli gerilmiş bir kumaş üzerine mürekkep uygulanır. ( Kullanılan bu kumaş geleneksel olarak ipek olmalıdır, ancak günümüzde genellikle sentetik kumaş kullanılmaktadır). Bu yöntemi diğer yöntemlerden başlı başına farklı kılan en temel özellik, görüntünün yüzeyden aktarılacak yerine yüzeye geçirilmesidir. Aynada tersine çevrilmeye gerek kalmaz. Yüzeyin bazı bölümlerinin bloke edilmesi elle uygulanan tutkal ya da cila ile ; yapışkanlı filmle ya da bıçakla kesilebilen ince kağıt parçasıyla yapılır ve perdeye uygulandıktan sonra da ışığa hassas direnç, perde üzerine resmedilerek

fotoğraf halinde tab edilir. Sanatsal bir yöntem olarak yükselişi ve popüler hale gelişi, bir anlamda ticari bağlantılarına bağlı olarak, asıl olarak 1960'larda olmuştur. Bu yükselişin bir diğer nedeni de, sert uçlu ve düz motiflerde kolaylıkla uygulanabilmesine ve fotoğraf manipülasyonlarına uygun oluşuna bağlıdır.

**silkscreen:** screenprint'e bakınız.

**soft ground / yumuşak zemin:** (vernismou) Yumuşak çizgiler ve karmaşık dokular üretmede kullanılan, kurumayan bir metal oyma zemini. Kumaş ve başka nesnelere zemin üzerine bastırılarak aside maruz bırakıldıktan sonra kalıp üzerinde bir görüntü bırakır. Bir kumaş ya da kağıt parçası yumuşak zemin üzerine yerleştirilerek üzerinde çizim yapılabilir: Şöyle ki, kumaş ya da kağıt zeminden kaldırıldığında yapışkan zeminin bir kısmını da beraberinde kaldırarak bir metal oyma iğnesinin yapabileceğinden daha tanecikli ve geniş bir çizgi oluşturur.

**spit bite:** Sanatçının genellikle aquatint zeminiyle hazırlanmış kalıp üzerine asit sıçrattığı ya da sürdüğü bir oyma yöntemi. Sonuç; güçlü, ressamı bir dokunuştan narın, saydam bir püskürtmeye değişkenlik gösterir.

**stop-out:** Yüzeyi aside batırmadan önce aside dirençli bir lak ile boyayarak aquatint alanın biçimlendirilmesidir. Stop-out'la kaplanan alanlar yok olmazken, stop-out kaplı bölgeler yok olur. Stop-out cilası, çizgisel oymacılıkta ya da yumuşak zemin oymacılığında alıp aside konmadan önce kazara açıkta bırakılmış olan bölgelerini kaplayarak hataları düzeltmek için kullanılır.

**U**

**Ukiyo-e:** Tahta kalıp baskı sanatındaki muhteşem Japon geleneği. Teknik anlamda bu baskıları Batı'da yapılan tahta kalıp baskılardan ayıran özellik, çizgisel bir deseni izole etmek için üzerine rölyef kazınmış kalıplar yerine mürekkeplenmiş ve daha sonra birlikte düzenlenmiş biçimli kalıplardan yapılmış olmasıdır. Ayrıca bunlar, yağ bazlı mürekkepler

yerine su bazlı mürekkeplerle basılırken, bir pres yerine elle ovalanır. Sonuçta ortaya suluboya görüntüsüne çok yakın , zarif ve saydam bir görüntü çıkar.

**W**

**waxtype:** Graphicstudio'da geliştirilmiş ve geleneksel serigraf baskı mürekkepleri yerine balmumu pigmentleri kullanan bir serigraf baskı yöntemi. Sonuçta ortaya daha büyük ebatlı bir rölyef ve dokunma isteği uyandıran bir sonuç çıkar.

**woodblock print/tahta kalıp baskısı:** Şekil verilmiş tahta kalıplardan yapılmış bir rölyef baskı biçimi. Tahta kesim tekniğinde baskı yüzeyine oyulması zorunluysen bu teknikte tahta baskı yüzeyine oyulmak zorunda değildir. Ancak rölyef baskıların çoğu şekil verilmiş kalıplarla oyulmuş kalıpları birleştirdiğinden bu terimler zaman zaman birbirlerinin yerine kullanılırlar.

**woodcut/ağaç kesimi:** Çin'deki T'ang Hanedanı'na (M.Ö. 618 – 906) kadar uzanan en eski baskı biçimi. Ünlü yazılı eserlerin taşlar üzerine hakkedilmiş kitabelerinin kağıt üzerine kopye edilmesi uygulamasından doğmuştur. Bir ağaç kalıp üzerine kazınan rölyef, mürekkep üzerinde yuvarlanarak kağıt üzerine bastırılır, böylece yukarıda kalan bölgeleri basılırken aşağıdaki bölgeleri basılmaz. Avrupa'daki ağaç kesimi geleneğinde, sanatçı kalıp üzerine çizgisel bir deseni çizerken geri de kalan kısım genellikle zanaatkarlar tarafından kesilerek atılır. Avrupa'da bu tekniğin bilinen en büyük destekçisi Dürer olmuştur. Onaltıncı yüzyıldan sonra daha fazla detay sunabilen bir teknik olan engraving ağaç kesim tekniğinden daha fazla tercih edilmiştir. Ağaç kesim tekniği ondokuzuncu yüzyıl sonlarında Gauguin ve Munch'ün ellerinde yeniden hayata dönmüş ve yirmi- otuz sene sonra Alman ekspresyonistler tarafından da ele alınmıştır. Asya geleneğindeki rölyef baskı tekniği yağ bazlı mürekkepler yerine su bazlı mürekkepler kullanmasıyla ve presler yerine elle kopyesini çıkarma yoluna başvurmasıyla teknik anlamda Avrupa'dakinden ayrılır. Ancak yirminci yüzyıl sanatçılarının her iki yöntemin öğelerinden de faydalandıkları görülür.

**wood engraving/ ağaç kazıma:** Onsekizinci yüzyıl sonlarında Bewick tarafından icat edilen bir **rölyef baskı** biçimi. Bu yöntemde kazıma aletleri yardımıyla

görüntü bir ağaç kalıbının dokusu içerisine oyulur. Bu yolla renk değişimi yanılması sağlayan son derece narin ve düzgün çizgiler meydana çıkar. Ondokuzuncu yüzyıl boyunca gazete ve dergi illüstrasyonlarında kullanılan standart metod olmuştur. Son yıllarda oldukça nadir olarak kullanılan aşırı biçimde yoğun bir süreç olan bu teknik, en dikkat çekici biçimde Peter Blake tarafından kullanılmıştır.



## Kaynaklar

- ATAKAN Nancy, Arayışlar, Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar, Y.K.Y. 1. Baskı İstanbul, 1998
- BAUDRILLARD Jean, Kötülüğün Şeffaflığı, Ayrıntı, 2. Basım, 1998
- BENJAMIN Walter, Pasajlar, Y.K.Y, 3. Baskı, İstanbul, 2001
- CASLEMAN Riva, Prints of the 20<sup>th</sup> Century, World Of Art
- Çağdaş Düşünce ve Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1
- DRAHŞAN Ayşegül İzer, " Özgün Baskıda Klasik Teknikler ve Yeni Arayışlar ", Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1992
- GERMANER Semra, 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Yayın Evi, 1.baskı, İstanbul, 1996
- GÖLÖNÜ Gündüz, Kazı Resim, D.G.S.A. Yayını, no:8, İstanbul, 1979
- Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Çağdaş Teknoloji ve Sanat, no:8
- İNAN Ergin, Baskı Resim Teknikleri, Tez
- LUCIE Smith Edward, Art Today, Phaidon, 1995
- Salı Toplantıları 92-93, Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat, Çağdaşlık Sorunları, Y.K.Y, 1.baskı, İstanbul, 1993
- SONTAG Susan, Fotoğraf Üzerine, Altıkkırkbeş Yay.2.baskı
- TALLMAN Susan, The Contemporary Print, Thames and Hudson, 1.baskı, Londra, 1996
- Art, no:12, Aralık 1995
- Türkiye'de Sanat Dergisi, Ocak/Şubat 1995, Sayı 17
- Türkiye'de Sanat Dergisi, Eylül/Ekim 2000, Sayı 45

## İnternet Site Adresleri

- [http://www.mtsu.edu/art/printmaking/print\\_links.html](http://www.mtsu.edu/art/printmaking/print_links.html)
- <http://www.prints-posters.com/cpbegin.htm>
- <http://www.paceprints.com/>
- <http://www.elliott-smith.com/index.html>
- <http://www.artincontext.org/image/term.html>
- <http://rubens.anu.edu.au/htdocs/surveys/prints/bytechnique/>
- <http://www.artchive.com>
- <http://www.masterworksfineart.com/index.html>
- <http://www.crownpoint.com/html/home.html>
- [http://www.ginkopress.com/\\_cata/ima1/chilli-0.html](http://www.ginkopress.com/_cata/ima1/chilli-0.html)
- <http://www.library.georgetown.edu/dept/speccoll/prints/printsA27.htm>
- <http://www.nga.gov/gemini/>

## **N. IRMAK İNAN**

- 1974** Yılında İstanbul'da doğdu.
- 1992** Yılında M.Ü.G.S.F Resim Bölümü'ne birincilik ile girdi.
- 1994** Ayşe Ercümen Kalmık Vakfı'nın Düzenlemiş olduğu yarışmada Türkiye'de Sanat Dergisi Özel Ödülünü aldı.  
BP Türkiye " Genç Türk-Azeri Sanatçılar Sergisine katıldı.
- 1995** Ayşe Ercümen Kalmık Vakfı'nın Düzenlemiş olduğu yarışmada özgün baskı eseri sergilenmeye yayık görüldü.  
M.S.Ü. Resim ve Heykel Müzesi'nin " I. Kağıt İşler " sergisine katıldı.
- 1996** Devlet Güzel Sanatlar Galerisinde " 7x7 " isimli yedi kişilik grup sergisine katıldı.  
İ.M.K.B.'nin 10.Yıl sebebiyle düzenlemiş olduğu Resim Sergisine katıldı.  
Deniz Kuvvetleri Komutanlığı I. Geleneksel " Deniz " konulu resim yarışması sergisine katıldı.
- 1997** Tekel'in Düzenlemiş olduğu 9. Resim Yarışmasında eseri Sergilenmeye hak kazandı.  
Türkiye Jokey Kulübü'nün düzenlemiş olduğu sergiye katıldı.  
Deniz Kuvvetleri Komutanlığı 2. Geleneksel " Deniz " konulu resim yarışması sergisine katıldı.  
Kızıltoprak Sanat Galerisi'nde genç sanatçılarda oluşan karma bir sergiye katıldı.  
M.Ü.G.S.F. Resim Bölümü'den Birincilik İle mezun oldu.
- 1998** M. S.Ü.G.S.F. Grafik Bölümü'nde Yüksek Lisans Eğitime başladı.
- 1999** 1999 Devlet Güzel Sanatlar Galerisinde " 7x7 " isimli yedi kişilik grup sergisine katıldı.
- 2000** Maltepe Üniversitesi Mimarlık Mühendislik Fakültesi



Sergi Salonunda Kişisel Sergisini açtı.

Maltepe Üniversitesi Mimarlık Mühendislik Fakültesi

Grafik Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak göreve başladı.

**2001** 2001 Koleji Sergi Salonu'nda " 7x7 " isimli yedi kişilik grup sergisine katıldı.

Maltepe Üniversitesi Mimarlık Mühendislik Fakültesi

Sergi Salonunda düzenlenen " 2. Renk " isimli

Öğretim Elemanları Sergisine katıldı.

**2002** İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde " 7x7 " isimli grup sergisine katıldı.

