

**BASKİRESİM SANATINDA
SOYUT EĞİLİMLER**

Yüksek Lisans Tezi

HÜLYA AVDAN

Eskişehir

Mart 1995

Soyut eğilimlerini baskıresim tekniklerini kullanarak uygulayan sanatçı sayısı oldukça fazladır. Bu sanatçıların içinde boyaresim ve heykel çalışmaları yanında baskıresim üretenler olduğu gibi, salt baskıresim üzerine çalışanlar da bulunmaktadır. Soyut baskıresimlerin geliştiği dönemle birlikte bu dönem sanatçılarının da incelenmesi zorunludur, ancak bu yolla saptamalar yapılabilir. Çünkü sanatı yapıtlarıyla geliştirenler sanatçılardır.

Meanwhile also the abstract art develops as a current. The abstraction tendency which is a way of narration under the era conditions, affects also the other currents of currents of the era. The abstraction defined as keeping away from real forms, in modern art strikes to eye as a general trend. The abstraction tendency developing as a member of the century begins to be observed in the art of printmaking, too. These two art fields constituting centuries ago and having developed in the 20 th century are used together and realised new artworks.

The abstractive artists have brought novelties to printmaking through the new opened workshops while improving their own understanding. These workshops have important role also in developing printmaking. Some of these workshops which had been established by the support of persons or a foundation have been closed with the result of unabling finding sponsor.

As for Türkiye, printmaking has been understood late. It can be said an infant field because widespreading after 1970's hardy. In our country, with fine art schools, private printmaking workshops have also spread and thanks to the zealous works of artists, printmaking has come to an important place. Same avant-gard artists to be established a few printmaking workshops Mustafa Aslier, Sabri Berkel, Mürşide İçmeli, Hayati Misman and Atilla Atar have established workshops in universities, Süleyman Saim Tekcan contributed to the Turkish printmaking art with his private workshop. It is possible to see among Turkish artists in the field of mere printmaking both abstractive ones and the ones who are interested in printmaking realizing different typed works in abstractive understanding.

The number of artist applying their abstractive tendencies with the use of printmaking techniques is quite alot. Among these artist, there are ones who work

on only printmaking with sculpture and painting. It is obligatory to study also the artists of that time and the era in which the abstractive printmaking spread; only in this way, same fization can be got. Because who developpe the art with their works are the artists.

İÇİNDEKİLER

SAYFA

ÖZET.....	tv
SUMMARY	vii
RESİM LİSTESİ	xtv
GİRİŞ.....	1
SORUN.....	1
ÇALIŞMANIN AMACI	1
SINIRLANDIRMALAR.....	1
YÖNTEM	2

BİRİNCİ BÖLÜM

BASKİRESMİN VE SOYUT SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI, ÖZELLİKLERİ VE GELİŞİMİ

1. BASKİRESİM NEDİR?	3
2. BASKİRESMİN TARİHÇESİ	4
2.1.ÇUKURBASKI VE YÜKSEKBASKI.....	4
2.2.DÜZBASKI (TAŞBASKI)	8
2.3.ŞABLONBASKI (İPEKBASKI)	10
3. TÜRKİYE'DE BASKİRESMİN TARİHÇESİ	11
4. SOYUT SANAT	16
4.1.SOYUTUN TANIMI VE BAŞLANGICI	16

4.2.SOYUT SANATIN GELİŞİM VE ENDÜSTRİ TOPLUMU	18
4.3.MODERN SANAT İÇİNDE SOYUT SANATIN VE SANATÇININ YERİ	21
5. TÜRK SANATINDA SOYUT EĞİLİMLER	23
5.1.SOYUT SANATIN BAŞLANGICI VE SOYUT EĞİLİMLİ SANATÇILAR	23
5.2.SOYUT SANATIN TÜRK SANATINDAKİ YERİ	27

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN SANAT İÇİNDE BASKİRESMİN GELDİĞİ NOKTA VE BASKİRESİMDE SOYUT EĞİLİMLER

1. NEDEN BASKİRESİM?	30
2. BASKİRESİMLERİN GELİŞİMİ VE ATÖLYELERİN PAYI	31
2.1.BASKİRESMİN GELİŞİMİNİ ETKİLEYEN NEDENLER VE SANATÇILARIN KATKILARI	31
2.2.ATÖLYELERDEKİ YENİLİKLER VE YENİ TEKNİKLER	39
2.3.İŞBİRLİĞİ YAPAN SANATÇILAR VE YENİ YÜZLER	43
3. BASKİRESİMDE SOYUT EĞİLİMLER	45
3.1.JOSEF ALBERS	45
3.2.MINNA CITRON	48
3.3.RONALD DAVIS	49
3.4.STUART DAVIS	51
3.5.RİCHARD DIEBENKORN	55
3.6.SAM FRANCIS	57
3.7.HELEN FRANKENTHALER	59

3.8.HANS HARTUNG	63
3.9.STANLEY WILLIAM HAYTER	64
3.10.JASPER JOHNS.....	65
3.10.1.TAŞBASKILARI.....	68
3.10.2.GRAVÜRLERİ.....	75
3.10.3.YÜKSEKBASKILARI.....	75
3.11.WASSILY KANDINSKY	76
3.12.ELLSWORTH KELLY	80
3.13.WILLEM DE KOONING	81
3.14.GEORGE MIYASAKI	85
3.15.ROBERT MOTHERWELL.....	87
3.16.GABOR PETERDI	89
3.17.JACKSON POLLOCK.....	91
3.18.DOROTHEA ROCKBURNE.....	93
3.19.THEODORE ROSZAK.....	95
3.20.ANNE RYAN.....	98
3.21.LOUIS SCHANKER	100
3.22.RICHARD SERRA	103
3.23.FRANK STELLA	103
3.24.ADJA YUNKERS	108

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK BASKİRESMİNİN GELDİĞİ NOKTA VE TÜRK BASKİRESMİNDE SOYUT EĞİLİMLER

1. TÜRKİYE'DE BASKİRESMİN YERİ	111
2. TÜRK BASKİRESMİNDE SOYUT EĞİLİMLER.....	113
2.1.ATILLA ATAR	114
2.2.SABRİ BERKEL.....	115
2.3.BURHAN DOĞANÇAY	117
2.4.GÜNGÖR İBLİKÇİ.....	120
2.5.MÜRŞİDE İÇMELİ.....	122
2.6.HAYATİ MİSMAN.....	124
2.7.SÜLEYMAN SAİM TEKCAN	124
 SONUÇ VE ÖNERİLER	 128
KAYNAKÇA	131

RESİMLER LİSTESİ

SAYFA

RESİM 1: Sam Francis, "The White Line" (Beyaz Çizgi), 1960	35
RESİM 2: Michael Heizer, "Monotype", 1977	41
RESİM 3: Josef Albers, "White Line Square XII ve XIII" (Beyaz Çizgili Kare), 1966.....	47
RESİM 4: Minna Citron, "Squid under Pier" (Rıhtım Altında), 1949.....	50
RESİM 5: Ronald Davis, "Brick" (Tuğla), 1982-83.....	52
RESİM 6: Ronald Davis, "Nebula Two" (Bulut 2), 1983.....	54
RESİM 7: Stuart Davis, "Detail Study for Cliché" (Kalıp İçin Stüdyodan Detay), 1957	56
RESİM 8: Richard Dibenkorn, "Untitled" (İsimsiz), 1982	58
RESİM 9: Sam Francis, "Speck" (Benek), 1971	60
RESİM 10: Helen Frankenthaler, "East and Beyond" (Doğu ve Ötesi), 1973...	62
RESİM 11: S.William Hayter, "Cinq Personnages" (Genç İnsanlar), 1946.....	66
RESİM 12: Jasper Johns, "Two Maps" (İki harita), 1966	71
RESİM 13: Jasper Johns, "Gray Alphabets" (Gri Alfabe), 1968	72
RESİM 14: Jasper Johns, "Ciceda" (Ağustos Böceği), 1979-81	73
RESİM 15: Jasper Johns, "Four Panels from Untitled" (Dört İsimsiz Pano), 1975.....	74
RESİM 16: Wassily Kandinsky, "Klein Welten" (Küçük Dünyalar), 1922	78
RESİM 17: Wassily Kandinsky, "Klange" (Ses), 1913.....	79
RESİM 18: Elsworth Kelly, "Blue/Red Orange/Green" (Mavi, Kırmızı Turuncu, Yeşil), 1971	82
RESİM 19: Willem de Kooning, "Minnie Mouse", 1971	84

RESİM 20: George Miyasaki, "February" (Şubat), 1958.....	86
RESİM 21: Robert Motherwell, "Soot-Black Stone 1" (İsli Siyah Taş 1), 1973	88
RESİM 22: Gabor Peterdi, "The Vision of Fear" (Dehşetin Görünüşü), 1953.....	90
RESİM 23: Jackson Pollock, "Untitled" (İsimsiz), 1951	92
RESİM 24: Dorothea Rockburne, "Radiance" (Parlaklık), 1983	94
RESİM 25: Theodore Roszak, "Staten Island" (Staten Adası), 1934.....	96
RESİM 26: Anne Ryan, "Orpheus", 1947	99
RESİM 27: Louise Schanker, "Abstraction with Heart" (Kalple Soyutlama), 1938.....	102
RESİM 28: Richard Serra, "To Bobby Sends" (Bobby Sends'e), 1981	104
RESİM 29: Frank Stella, "Star of Persia I" (Pers Yıldızı 1), 1967	106
RESİM 30: Frank Stella, "Black Stack" (Siyah Yığın), 1970	107
RESİM 31: Adja Yunkers, "Untitled" (İsimsiz), 1960	110
RESİM 32: Adja Yunkers, "Homage to the Monks of Saigon" (Saigon'un Ölmüş Keşişlerine Saygı).....	109
RESİM 33: Atilla Atar, "Kompozisyon", 1993	116
RESİM 34: Sabri Berkel, "Soyut"	118
RESİM 35: Burhan Doğançay, "İkili Mutluluk", 1991	119
RESİM 36: Güngör İblikçi, "Kompozisyon"	121
RESİM 37: Mürşide İçmeli, "Diriliş".....	123
RESİM 38: Hayati Misman, "Kompozisyon", 1990.....	125
RESİM 39: S.Saim Tekcan, "Eskiden Yeniye"	127

GİRİŞ

SORUN

Sanat yapıtlarının geniş bir insan topluluğuna yayılması; insanların sanata olan ihtiyaçlarını büyük ölçüde karşılayabilir özelliğe sahip olan baskiresim yoluyla olabilir. Soyut sanat, anlayış olarak ve verdiği yapıtlarda modern çağın içinde geniş bir yer tutmaktadır. Soyut sanat ve baskiresim, başlangıcından itibaren incelendiğinde uzun bir yol almıştır.

Bu araştırmada soyut sanat ve baskiresmin bazı önemli benzerlikleri ve kesişme noktaları vurgulanmaya çalışılmıştır. Burada önemli olan nokta modern sanat içinde her iki alanın önemli bir görevi yerine getirdiğinin ortaya konulmasıdır.

ÇALIŞMANIN AMACI

Soyut sanatın ve baskiresmin eski çağlardan günümüze kadar izlediği yol incelenerek bu iki alan arasında bir bağ kurulmaya çalışılmaktadır. Figüratif ve soyut ayrımları yapılmadığı zaman baskiresmin bir antolojisi yapılmış olur. Ancak baskiresmin soyut ürünlerle beraber ele alınması ile bu iki alanın varoluşlarındaki birlik ortaya koyulmuş olmaktadır. Buradaki amaç soyut baskiresmin nasıl bir yerde olduğunun incelenmesi ve tanımlanmasıdır.

SINIRLANDIRMALAR

Modern baskiresimlerin, oldukça geniş bir yelpazeye sahip olduğu bir gerçektir. Soyut baskiresimlerde benzer eğilimli sanatçıların hepsi alındığında yine geniş bir yer tutacaktır. Ancak sanatçılar arasından bazılarının alınmaması, onların

önemsizliğinden değil sınırlandırma gereksinimi duyulduğundandır. Amaç baskiresimde soyut eğilimlerin irdelenmesi olduğu için benzer eğilimli sanatçılar arasından ancak bazıları alınabilmiştir.

YÖNTEM

Soyut sanat ve baskiresimle ilgili olarak yapılan bu araştırmada, bu iki alan hem kendi içlerinde ayrı ayrı hem de birlikte incelenmiştir. Bu ayrılığın nedeni ise herbirinin kendi alanında geniş bir yer tutmasıdır. Bu iki alanın çok fazla ayrıntılarına inilmeden kısaca: Neden ortaya çıkmıştır? Hangi ihtiyaçları karşılamıştır? Sonuç olarak hangi yenilikleri yapmıştır? gibi soruların karşılıkları verilmeye çalışılmış, sonra da soyut baskiresimlerin nasıl bir yerde olduğu incelenmeye başlanmıştır.

Araştırmanın bölümlerinde ele alınan konular şöyledir:

Birinci bölüm genel bir tarihçedir ve soyut sanatın ve baskiresimin önemli noktaları belirlenir. İkinci bölümde dünyadaki soyut eğilimli baskiresim sanatçıları incelenir. İkinci bölümün iki numaralı kısmında (baskiresimlerin gelişimi ve atölyelerin payı), baskiresmin soyut yapıtlar vermesindeki gelişim ve atölyelerde yapılmakta olan çalışmalar özellikle incelenir. Çünkü baskiresmin nasıl bir atmosfer içinde üretildiği ve hangi engeller ve desteklemelerle karşılaştığı araştırma için önemlidir. Sanatçılar ayrı olarak incelenerek baskiresime katkıları ve çalışmaları örnek verilerek de kendi soyut anlayışları gözler önüne serilir. Üçüncü bölümde Türk soyut baskiresmi ile sanatçıları incelenir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BASKİRESİMİN VE SOYUT SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI, ÖZELLİKLERİ VE GELİŞİMİ

1. BASKİRESİM NEDİR ?

Kalıbın hazırlanmasından basımına kadar geçen tüm aşamaların sanatçı tarafından gerçekleştirilip, sanatsal amaçla kağıda ve benzeri malzeme üzerine basılarak çoğaltılması yoluyla yapılan resime *baskıresim* denir. Baskıresimler belirli sayıda basılır, sanatçısı tarafından imzalanır ve kullanılan kalıp baskı bitiminde yok edilir.

Baskıresim sözcüğü ilk kez 1972 yılında Mustafa Aslıer tarafından kullanılmış ve kısa sürede benimsenmiştir. Daha önceleri sanat grafiği, gravür, kazıresim şeklinde adlandırılan baskıresim, estetik değerler ve özgünlük açısından boya resminden farklı değildir. Tek önemli fark baskıresmin belli sayıda çoğaltılmasıdır. Baskıresim estetik anlatım biçimi ve teknik zenginlikleri nedeniyle sanatçılara geniş olanaklar sağlamaktadır.

Sanatçıya çok değişik ve çeşitli olanaklar sağlayan baskıresim şu şekilde sınıflandırılabilir:

1- Yüksekbaskı

Linolbaskı

Ağaçbaskı

Ağaç Gravür

Metal Üzerine Yüksekbası

2-Çukurbaskı

Elle Oyma Teknikleri

Asitle Aşındırma

3-Düzbası

Taşbası

4-Şablonbası

İpekbaskı (Kınıklı ve diğerleri, Eskişehir, 1993)

2. BASKİRESMİN TARİHÇESİ

2.1. ÇUKURBASKI VE YÜKSEKBASKI

Sert yüzeyleri çizgilerle oyarak desen yapma, eski çağlardan bu yana kullanılan tekniklerden biri olarak kabul edilir ve insanın bu eğilimi paleolitik devirden beri görülmektedir. Kaya, boynuz ve kemik gibi malzemeler üzerine sivri bir aletle meydana getirilen çizgiler, bugünkü sanatçının kol kuvvetiyle kullandığı çelik kalemin (burin) bakır levha üzerinde meydana getirdiği çizgilerle benzer özelliktedir. Sümerler oyulmuş silindir mühürleri kil üzerinde döndürerek bası tekniğini kullanmışlardır. Bu işlem ilk bası yöntemi olarak kabul edilebilir.

Tarih boyunca metal ustaları silah, zırh, at koşumları, çeşitli ev eşyaları ve takı gibi altın, gümüş veya bronzdan yapılmış değişik madenleri sivri aletlerle oyarak süslemişlerdir. Bu insanlar yaptıkları işlerin etkisini görebilmek için oydukları desenleri yumuşak kil üzerine basmış olabilirler. Ancak bugünkü bası sanatının temelleri kağıdın bulunuşu ile atılacak, el yapısı kağıt ve mürekkep gibi malzemelerle yapılan baskılar, çelik kalem ile çalışan ustalar için yepyeni bir anlatım yolu olacaktır.

Batı Avrupa'da oyulmuş tahta veya metal levhadan ilk kez hangi tarihte baskı yapıldığı bilinmiyor, ancak bu tekniklerin, kalan eski örneklerle dayanarak 15. yüzyılda Avrupa'nın bazı ülkelerinde kullanıldığı söylenebilir. Bir başka önemli bulgu da tahtabaskıların metalbaskılardan daha önce, asitle yedirme tekniğinin ise bu iki teknikten daha sonra kullanıldığıdır. Baskı tezgahının bulunuşu ile tahtabaskılar dini kitapları süslemek amacı ile kullanılmış, baskı için madeni levha oyma yöntemi ise ilk defa olarak bu devirde metal oymacılığının ustaları olan kuyumcular tarafından geliştirilmiştir.

Bu devirlerde Almanya ve İtalya'da kullanılan kalburlama (crible) yönteminde, madeni levhanın üzerinde sayısız noktacılar meydana getiren bir teknik kullanılmaktadır. Bu teknikte çekiçle vurularak oyuklar yapıp, boyanan levhanın üzerine kağıt bastırılarak baskılar elde edilmektedir. Bu baskılarda oyuntular beyaz, diğer kısımlar ise siyah çıkmakta, aynı levhanın oyukları mürekkeple doldurulup yüzeyi temizlenerek basıldığında ise oyuklar siyah, diğer kısımlar ise beyaz olarak çıkmaktadır. Böylece tek levhadan birbirinin zıttı iki baskı elde edilmektedir. Bu baskı, çukurbaskının (intaglio) kaynağı olarak kabul edilebilir. Bu baskıları yapan kişilerin bugünkü anlamıyla sanatçı olmayıp, asil kişiler veya kilise emrinde çalışan zanaatçılar olduklarını da belirtmek gerekmektedir.

Bu devrin diğer bir baskiresim türü ise "*niello*" tekniğidir. Bu teknikte bakır, gümüş veya altın levha üzerindeki oyuklar siyah kimyevi bir madde ile doldurularak yüzeyde siyah beyaz değerler elde edilmektedir. İtalyan kuyumcu Maso Finiguerra (1426-1464) ilk nielloocularardandır. Usta bir oymacı olan Finiguerra, Floransa'da kendinden sonra yetişecek olan baskı sanatçıları etkileyecektir. Ancak Finiguerra'nın atölyesinde yapılan baskılar dekoratif amaçlarla yapılmaktadır. Ondan sonra yetişen baskiresim sanatçıları salt baskı sanatı yapmak için levha oymaya başlamışlardır. Antonio Pollaiuolo (1429-

1498) baskı sanatının ilk büyük sanatçılarından ve o da niello atölyelerinde çalışmıştır.

Baskiresim tekniklerini kullanan sanatçılardan biri olan Albrecht Dürer, baskı sanatının en büyük ustalarındandır ve tahtabaskı, bakır üzerine kuru kazı ve asitle yedirme (etching) tekniklerini kullanmıştır. Çizgi, nokta ve çapraz taramanın bütün imkanlarını kullanan Dürer, ayrıntıları büyük bir titizlik ve incelikle oymuş, kullandığı değişik dokularla siyah-beyaz dengesini özenle kurduğu yapıtlar üretmiştir. Devrinin ilmi araştırmaları, çözümlenemeyen sorunlar, insanın değişmekte olan çevresi ile ilişkileri Dürer'in baskılarında dramatik ve buruk bir atmosfer içinde yansıtılmıştır. Baskiresim kısa zamanda birçok sanatçı tarafından benimsenmiş, büyük ressam Rafaello İtalya'da bir gravür okulu kurarak öğrencilere resimlerinin eskizlerinden gravürler yaptırmıştır.

17.-18. yüzyıllarda resimden çoğaltma amacını aşarak baskiresim sanatına yenilikler getiren ustalar yetişmiştir. Bu sanatçıların eserleri ve geliştirdikleri yöntemler günümüz sanatçılarına dek etkisini gösterecektir. Bu grubun en büyük ustası Rembrandt'tır. İlk önceleri salt dağlama tekniğini kullanan Rembrandt, sonraları buna kuru kazı tekniğini de ilave etmiş, daha sonra ise desenlerinde kullandığı rahat ve coşkulu kalem darbelerini madeni levha üzerine kuru uçla işlemiştir. Bu devrin diğer bir ustası Hercules Segers, çukurbaskı (intaglio) da renk ile denemeler yapan ilk sanatçıdır.

17. yüzyılda İngiltere, Fransa ve Hollanda'da gelişen kazı resim okullarında baskı sanatına resmi çoğaltan ve taklit eden bir sanat dalı olarak bakıldığında gravürde resim etkisi yaratacak yöntemlerin aranmasına devam edilmiştir. Yumuşak ve dolgun dokular sağlayan lekebaskı (acqua tinta) ve siyah tarz (mezzotint) teknikleri ilk olarak bu dönemde kullanılmıştır.

18. ve 19. yüzyıllarda kazı resim sanatı kalıplaşmış bir duruma gelmiştir. Asitle yedirme, siyah tarz, çelik kalem tekniklerinin kullanıldığı büyük boyutlardaki çelik levhalarla yağlıboya resimlere çok benzeyen baskılar yapılmış, ancak bu tekniklerin hemen hepsi salt resmi taklitle yönelmişlerdir. Bu anlayışı benimsemeyip dilediği gibi çalışan Francisco Goya (1746-1828), lekebaskı tekniğini (acqua tinta) ustaca kullanan bir sanatçıdır. İngiltere'de ise William Blake teknik yönde araştırmalar yapmış ve baskıresme yenilikler getirmiştir.

20. Yüzyılın başlarında Jacques Villon 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 baskıresim sanatçılarılarının halen kullandıkları çok modern ve değişik bir espas anlayışını baskıresme uygulamıştır. Gravür sanatında, 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar yağlıboya tabloları kopya ederek çoğaltma yöntemleri ağır basmış, bu dönemlerde yağlıboya, suluboya veya desen gibi tekniklerden daha az önemsenmiştir. Baskıların çoğunlukla siyah-beyaz olarak yapılması ve çoğaltılarak daha ucuza satılabilmesi halkın gözünde onları fakirlerin tablosu durumuna düşürmüştür.

Stanley William Hayter gravür sanatçıları'nın grup halinde çalışarak kazı resimde yeni anlatım olanakları aramalarının faydalarına inanmış ve bu amaçla 1927 yılında, Paris'te, sonraları Atölye 17 adı ile tanınacak olan atölyesini kurmuştur. Atölye 17'nin sanatçıları çelik kalem (burin), kuru kazı (pointe-sèche), yedirme (ething) ve tozlama (acqua tinta) gibi gravür tekniklerinin sonsuz olanaklar sağlayabileceğini ve bu tekniklerin sistemli olarak araştırılıp geliştirilmesi sonucunda baskıresmin başlı başına bağımsız bir sanat türü olarak ortaya çıkabileceğini ileri sürmüşlerdir. Bu açıdan hareket ederek çalışmalarını sürdüren sanatçılar, 1933 yılında levha yüzeyinde çelik kalem ile valörlerin mekanik üretimini anlamsız bularak gerektiğinde yansız (nötr) bir

yüzey sağlayabilecek yöntem olan yumuşak vernik üzerine doku (tekstür) yapma işlemine başlamışlardır.

Atölye 17'nin sanatçılarından olup 20. yüzyıl gravüre teknik yönden büyük katkılarda bulunan Max Ernst, değişik dokuları bir levhada toplayarak kolaj yöntemini uygulamıştır. Beyaz tümsek (rölyef) kullanma Japon tahtabaskıcıları tarafından daha önceden bilinmekle beraber tek levhada değişik yükseltideki tümsekler ve çukurlarla (intaglio) renkli baskı yapmak 1933 tarihinde ilk defa bu atölyede kullanılmıştır. Bu atölye sanatçılarından Hayter'in gravür sanatına getirdiği en büyük yenilik, renk veren elemanların içindeki yağ miktarından (viscosité) ve oyulan levhanın tümseklerinden faydalanılarak tek baskıda tek levha ile değişik renklerin bir arada kullanılması olmuştur.

Hayter'in ileri sürdüğüne göre gravürün, resim ve heykel sanatları ile birçok ortak yanları vardır. Bu sanatların her çeşit doku ve değerleri gravür teknikleri ile verilebilir. Hatta büyük esnekliğe sahip olan baskı sanatlarında daha denenmiş birçok yollar vardır ki, malzemelerin vereceği beklenmedik sonuçlar sanatçılara yeni araştırma olanakları sağlayacaktır. Deneme ve araştırmalara açık olan baskı sanatları zamanımızın en önemli anlatım yollarından biri durumundadır(Gölönü, İstanbul, 1979).

2.2. DÜZBASKI (TAŞBASKI)

Taşın yüzeyinde ilk defa baskı yapmayı Alois Senefelder adlı kişi 1796 yılında denemiştir. Başta çok zorluk çekmesine karşın kimyasal baskı yöntemini mükemmele ulaştırmayı başarmıştır. Senefelder, öğrenci iken tiyatro oyunları yazmaya başlamış ve oyunları bir tipo matbaacısına bastırmıştır. Ancak matbaacının zaman zaman onu oyalamasına kızmış ve kendi baskısını kendisi yapmak isteyerek çalışmalara başlamış ve raslantı sonucu taşbaskıyı

bulmuştur(Hakan, Eskişehir, 1989).

Senefelder önceleri bakır plaka ile çalışırken bakırın basıldıkça yıpranması üzerine aynı teknikleri taş üzerinde denemeye başlamıştır. Birçok denemeden sonra aradığı yöntemi bulmuştur: Senefelder denemeler yoluyla tekniğini geliştirmiştir. Taşın üzerine yağlı mürekkeple desenler çizer, zamkla asitledikten sonra baskı için mürekkep sürüldüğünde nemli kısımlar boyayı almaz, salt önceden mürekkep sürülmüş kısımlar boyayı alır. Taşbaskının sırları adı altında yayınlanan kitapta yaratıcısının verdiği sırlar anlatılmıştır. Ancak yaratıcısı bundan nasibini alamamıştır.

Kısa zamanda matbaalar bütün Avrupa'ya yayılır. Johann André'nin kuzeni olan François Johannot'la beraber bir grup, sanatsal amaçlarla yeni bir dal meydana getirmek için kredi alırlar. Bunların arasında baskıları 1801 başlarında çıkan ve Offenbach matbaacısı Wilhelm Reuter de vardır. 1804'de Reuter, mürekkeple oluşturduğu renkli taşbaskılarını yayınlar.

Taşbaskıyla ilk yıllarından itibaren birçok sanatçı ilgilenmiş ve çalışmıştır. Eugene Delacroix 1825'te taş üzerinde çalışmalar yapar. Senefelder'in kitabı henüz İngilizce ve Fransızcaya çevrilmiştir ve bu arada Goya ilk taşbaskısını yapar. Büyük taşbaskı sanatçılarından Honoré Daumier ve Henri de Toulouse-Loutrec tekniğin gerçekten de iyi örneklerini yaratmışlardır. Edouard Manet, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Edgar Degas, Paul Cézanne, Odilon Redon, Henri Fantin-Latour, Jean-Louis Forain, Maurice Denis, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Edvard Munch, Oscar Kokoschka, Emil Nolde, Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, Joan Miro, Paul Klee, Salvador Dali, Winslow Homer, Jackson Pollock ve daha birçokları baskı tekniklerini kullanan sanatçılar arasında sayılabilir(Eichenberg, New York, 1976).

2.3. ŞABLONBASKI (İPEKBASKI) .

Kağıt, karton, deri, plastik, metal levha vb. yüzeyleri keserek, oyarak yapılan şekillendirmelere şablon ve bu şablonlara sürülen boyaların kağıda geçirilmesiyle yapılan baskılara da şablonbaskı denir. Şablonbaskı, elekbaskı, ipekbaskı adları ile anılan bu yöntemin uluslararası ortamda genel adı Serigrafi olarak yerleşmiştir. Bu adlandırma Carl Zigrosser tarafından Latince adından yararlanarak yapılmıştır.

Şablonbaskıların tarihi oldukça eskilere dayanır. Tasarlanan şablonların elek niteliğinde bir yüzeye yapıştırılması, boya geçiren alanların kontrol edilebilmesi ve bunların istenen yüzeylere basılabilmek kolaylığının sezilmesi elekbaskının temelini oluşturur. Nitekim, bu yöntemle ilgili çeşitli kaynaklarda bin yıl kadar önce bazı kültürlerde Eski Mısırlılar, Romalılar, Çinliler ve Japonlarda duvar, yer, tavan süslemeleri ile çömlekçilikte ve dokuma bezemelerinde şablon tekniğinin kullanıldığını gösteren kanıtların varlığından söz edilebilmektedir.

Japonlar yüzyıllar öncesinde bir bakıma bugünkü eleklerle yapılan baskının ilk örneklerini oluşturmuşlardır. Japonlar tasarımlarını birbirlerinin tam eşi olan iki kağıdı şablon halinde kesip, insan saç tellerini birinci şablonun bütün yüzeyini ve şablon parçalarını kapsayacak ve onun üzerine de ikinci parçayı tam yüzyüze gelecek şekilde yapıştırmışlardır. Böylece arada kalan saç telleri ile şablonun tüm parçalarını bir arada tutmayı sağlamışlardır. Bugün de kesilen şablon parçalarının gergin baskı elekleri üzerine yapıştırılması ile benzer yöntemler uygulanabilmektedir. Japonya'da insan saçından yararlanılarak yapılan şablonbaskı yönteminin yerini sonraları saf ipek dokumalı eleklerin alması ile çok büyük teknik kullanım kolaylıkları geliştirilmiştir. İpekbaskı, adını bu ipek dokumalardan almıştır.

Avrupa'nın ipekbaskı ile tanışması Avrupalıların 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Japon kültürü ile ileri derecede ilgilenmeye başlaması ile birlikte gerçekleşmiştir. Böylece 1900-1910 yılları arasında Avrupa'nın pek çok ülkesinde ipekbaskı tekniği bilinmektedir ve yine aynı yüzyılda uzakdoğulu göçmenler tarafından Amerika'ya getirilmiş ve kısa sürede ülkeye yayılmıştır. 1915 yılında ilk fotografik yöntemin bulunması ile ipekbaskı yeni bir hayat kazanır.

İpekbaskı, tekstil endüstrisinde, duvar kağıtlarında, mobilyalarda, afişlerde, cam, plastik, deri oyuncaklar ve eşyalarda kullanılmıştır ve kullanılmaktadır. Bu geliştirilmiş baskı türünün uygulama alanı sonsuzdur. Serigrafi-İpekbaskı ile ilgili ilk bilimsel eser Antony Welonis tarafından 1930'larda yazılmış, bundan iki yıl sonra da Guy Maccoy ilk kişisel sergisini Çağdaş Sanatlar Galerisinde açmıştır(Pekmezci, Ankara, 1992).

Avrupa'da 1950'li yıllardan başlayarak Picasso, Leger, Dufy, Braques gibi sanatçıların ilgisini çeken serigrafi, özellikle 1960'lı yılların Pop Art, Op Art gibi sanatsal yaklaşımlarına, estetiklere yanıt veren bir teknik olmuştur. Raushenberg, Andy Warhol gibi sanatçılar fotoğraf imajlarını kullanabilmelerine olanak tanıyan serigrafiden yararlanmışlardır. Vasarely'ye evrensel estetiğini yaygınlaştırmada en uygun yöntem olarak serigrafiyi benimsemiştir(Aysan, 1985, S.79).

3. TÜRKİYE'DE BASKİRESMİN TARİHÇESİ

Baskiresim teknikleri Türk sanatının çok yeni bir dalıdır. En eski baskı tekniği ise taşbaskıdır. Harita ve kitap basmakta kullanılan bu teknikle bazı halk resimleri de yapılmıştır. Önceleri ordunun hizmetine sunulan bu teknikten ilk yararlanan sanatçı askeri okullarda öğretmenlik yapan Hoca Ali Rıza'dır. 19.

yüzyılın son yarısında karakalem resimlerinin benzerlerini taşbaskı ile yapmıştır. 40 yıl kadar önce halk kahvelerinin duvarlarına asılan "*Köroğlu*", "*Ferhat ile Şirin*", gibi renkli eserler taşbaskı ile yapılmışlardır. Bu baskıları Türk baskı grafik sanatının öncüleri sayabiliriz.

Türkiye'de ilk gravür çalışmaları Cumhuriyetten önce II. Abdülhamid devrinde azınlıklar, evlerinde kullandıkları baskı makineleri ile basmışlardır. Ayrıca yurt dışından gelen bazı yabancı gravürcülerin de ülkemizde bir takım çalışmaları olmuştur. Yalnız yapılan baskılar hakkında herhangi bir bilgi yoktur. 1882 yılında Osman Hamdi Bey tarafından açılan Güzel Sanatlar Akademisinde (Sanayii Nefise Mektebi) bir gravür (hakkaklık) bölümü de kurulmuştur. Ancak o bölümden yetişenlerin ne eserleri ne de isimleri günümüzde bilinmemektedir.

"1932 yılında açılan Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Bölümünde 1935 yılından başlayarak monotipi, linolyum ve tahta gibi malzemelerle yüksek baskı çalışmaları yapılmaya başlanır"(Randa ve diğerleri, Eskişehir). 1936 Cumhuriyet döneminde Leopold Levy'nin Türkiye'ye Güzel Sanatlar Akademisine gelişiyle bir gravür atölyesi resmen açılmıştır. Bu atölyede taşbaskı çalışmaları başlamış ve metal plakalar üzerinde çalışan ilk Türk gravürcüleri yetişmiştir.

İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulunda iyi donatılmış yeni bir özgün baskı atölyesinin Mustafa Aslier tarafından kurulması (1960) genç sanatçıların gravür tekniklerine yönelmelerini sağlamıştır. Yeni tekniklerle kişisel yaratma güçlerini birleştirme olanağını bulan gençlerin kısa zamanda yeni ve kaliteli eserler ortaya çıkardıkları görülebilir. Bu atölyenin kurulduğu yıllardan yani 1960 yılından sonra Türkiye'de özgün baskıresim alanında hızlı bir gelişme ve yayılma başlamıştır. Bu başlangıçtan 10 yıl sonra grafik sanatçısı Mustafa Aslier ulusal özgün baskı sanatımız konusunda bir sergi düzenlemiş,

yaşayan 25 sanatçının eserleri katılmıştır. Bu eserler ileri Avrupa ülkelerinde övünçle gösterilmiştir.

Sonraki yıllarda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi özgün baskı atölyesi onarılmış, Sabri Berkel yönetiminde çalışmalara açılmıştır. Bugün resim öğretmeni yetiştiren kurumlardan birisi olan Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi'nde de özgün baskı atölyesi bulunmaktadır. 1985 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Atilla Atar tarafından baskıresim atölyesi kurulmuştur. Bu atölye bugün Türkiye'nin en kapsamlı ve donanımlı baskıresim atölyelerindendir.

Tahta ya da linolbaskı, taşbaskı, bakır kazısı, ipekbaskı gibi tekniklerde baskı yapmış olan sanatçılarımızın asıl çalışmaları yağlıboya türünde olup, zaman zaman baskı tekniklerini de kullananlar vardır(Berk ve Özsezgin, 1983).

Türk Baskıresim Sanatının gelişmesine çalışmaları ve çabaları ile katkıda bulunan sanatçılar: Aliye Berger, Turgut Zaim, Sabri Berkel, Muammer Bakır, Gündüz Gölönü, Mustafa Aslier, Mürşide İçmeli, Nevzat Akoral, Ergin İnan, Mustafa Pilevneli, Ali İsmail Türemen, Hayati Misman, Fevzi Karakoç, Gören Bulut, Atilla Atar, Güler Akalan sayılabilirler.

Çeşitli sergilere baskıresimlerini veren Sema Ilgaz Temel, İlhami Ercivan, Basri Erdem, İsmailHakkı Demirtaş, Ahmet Aydın Kaptan, Ayşegül İzer, Emin Koç, Mahmut Durmuş, Uğurgün Pamir, Sema Boyancı, Muhammed Şengöz, Devabil Kara, Mürteza Fidan, Şakir Gökçebağ ve daha bir çok sanatçının da baskıresime katkıları gözardı edilemez.

Diğer bir grupta ise boyaresim ve heykel çalışmaları yanında baskıresim üzerine de çalışmaları olan sanatçılar yer alır. Bu sanatçılar şunlardır: Bedri

Rahmi Eyüboğlu, Ercüment Kalmık, Nurullah Berk, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Cihat Burak, Nuri İyem, Neşet Günel, Orhan Peker, Abidin Dino, Adnan Turani, Nevide Gökaydın, Ali Teoman Germaner, Özer Kabaş, Devrim Erbil, Zühtü Müridoğlu, Erol Deneç, Ercan Gülen, Alaattin Aksoy, Asım İşler, Şükrü Aysan, Mehmet Güler, Gül Derman, Hasan Pekmezci, Hüseyin Bilgin, Zafer Gençaydın, Zahit Büyükişleyen, Halil Akdeniz, Mehmet Özer, Berna Türemen, Nail Payza, Mehmet Uyanık, Kadri Özayten, Filiz Özayten (Başaran), İbrahim Çiftçioğlu, Aydın Ayan, Teoman Südor, Gülseren Südor, Tayfun Erdoğan, Şenol Yoroğlu(Randa ve diğerleri, Eskişehir).

Bir de yeni yetişen genç kuşak sanatçılar vardır. Bunlardan ikisi Saime Hakan, Gonca İlbeyi'dir. Bu iki sanatçı salt baskiresim üzerine çalışmaktadır. Bilgehan Uzuner ise seramik çalışmaları yanında gravür ile ilgilenen sanatçılardandır. Ancak burada sayılmayan daha birçok sanatçı vardır.

Bizim dilimize sanatsal baskı çalışmalarında *İpekbaskı*, ticari üretim alanında da *Serigrafi* olarak yerleşen şablon baskının ülkemizde uygulanmaya başlaması ile ilgili olarak kesin bir tarih verilmemekle beraber Avrupa'daki gelişmelere koşut çalışmalar yapıldığı görülür. Özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da endüstriyel ürünlerin işaretlenmesi ve markalanmasına çok uygun bir basım tekniği olması nedeniyle yaygınlaşması ile birlikte bizde de benzer amaçlarla değişik alanlarda uygulanmaya başlamıştır. Şablonbaskı tekniğinin yurdumuza, teknolojik gelişmelerle ve dış yardımla kurulan bazı sanayi dalları ile (özellikle tekstil sanayi içinde) girdiği söylenebilir. Buna Sümerbank basma fabrikalarını ve benzeri tekstil kuruluşlarını örnek göstermek mümkündür.

1950'den sonra ekonomideki sistem değişikliği ile oluşan serbest piyasa anlayışı bu alana büyük hareketlilik kazandırmıştır. Reklam, tanıtım, grafik tasarım ve ambalaj gereksinimleri için ipekbaskıdan yararlanma çabaları

başlamıştır. Yine 1950'lerde bazı sanatçılarımızca merak ve deneme isteği ile ele alınmasına, resim üretiminde kullanılmasına karşın üzerinde yeterince durulmadığı, yaygınlaşmadığı, bazı sanat kurumlarında ilgilenilmiş ise de çok basit denemelerden ileri gidemediği görülür. İpekbaskıyı resim alanında ilk kullanan sanatçılarımızdan ikisi Eren ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur.

İpekbaskının bir sanat eseri üretim yolu olarak ele alınması ve ilgilenilmesi, Güzel Sanatlar eğitimi veren kurumlarda ders olarak okutulması ve bu yolla incelenmeye ve irdelenmeye başlanması 1970'lerden sonra olabilmıştır. Bu gelişmede, önce İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü'nde, sonra Güzel Sanatlar Akademisinde ipekbaskı atölyelerini oluşturan, kurduğu özel atölyesinde pekçok ressama baskiresim çalışma olanağı sağlayarak tekniğe saygınlık kazandıran Süleyman Saim Tekcan'ın payı büyüktür. İpekbaskı atölyesine sahip diğer eğitim kurumları ise Gazi, Hacettepe, Ortadoğu Teknik, Bilkent ve Anadolu Üniversiteleridir.

İpekbaskı yöntemini kullanan sanatçılarımız şöyle sayabiliriz: Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu, S. S. Tekcan, Nevide Gökaydın, Elif Naci, Cihat Burak, Devrim Erbil, Burhan Uygur, Yılmaz Aysan, Şükrü Aysan, Gül Derman, Şenol Yoroğlu, Zahit Büyükişliyen, Hasan Pekmezci, Şükran Pekmezci, Kadri Özayten, Zeki Fındıkoğlu, Mehmet Özer, Basri Erdem, İbrahim Çiftçioğlu, H. Telat Cengiz, Devabil Kara, H. Yakup Öztuna, Hasan Rıza Cerrah, Fevzi Karakoç, Burhan Doğançay...(Pekmezci, Ankara, 1992)

4. SOYUT SANAT

4.1. SOYUTUN TANIMI VE BAŞLANGICI

Sanat tarihçileri tarafından yapılan araştırmalarda, eski çağlar, sanatın başlangıcı olarak gösterilir. Bunun sonucunda bu insanların taşları yontmak, oymak ve mağaraların duvarlarına şekiller yapmak yoluyla ortaya koydukları herşey, görsel sanatlar için inceleme konusu olmuştur.

Daha sonraları yaratılan sanat eserleri ise, ortaya koydukları ile ortaya koyuluş biçimleri açısından zaman zaman ortaya çıkan akımlara dahil edilirler. Modern sanatı içine alan 20. yüzyıl içinde ortaya çıkan akımlar Kübizm, Soyut Sanat, Ekspresyonizm, Fovizm, Fütürizm, Sürrealizm, Orfizm gibi isimler almıştır. Bunların içinden soyut sanatın, eski çağlarla bağlantılarını araştırıp bulan ve "tarihçesini yazan Olivier le Corneur, bu sanatın insanlık kadar eski olduğunu hatırlatıyor. Eski çağ insanların yaptıkları şekillerle, soyut biçimlerin temelini attıklarını söylüyor"(Berk, S. 515, 1959).

Öyleyse eski çağlarda da varolan soyut biçimler tarih içindeki gelişimini nasıl sürdürmüştür? Le Corneur'ın araştırma sonuçlarına göre "soyut biçimler Ege sanatında, Mısır sanatında, Maya ve Peru sanatında görülür. Ve ona göre İslam sanatı da baştan başa soyuttur. Doğa kavramı sanatta gitgide büyüyen bir yer almaya başladığı zamanlarda ise soyut biçimler süsleyici bir karaktere bürünmeye başlamışlardır"(Berk, S.515, 1959). Doğa kavramını ön plana çıkaran bu anlayışa *Natüralizm* ismi verilir. Natüralist eserler, doğa biçimlerini ön plana çıkardığından, bir anlamda soyut sanatla karşıtılır. Denilebilir ki "Anti-natüralist sanat anlayışları *soyut* kavramı altında toplanır. Worringer, tüm soyut sanatın ana niteliğini "*realiteden mutlak-değişmeye kaçış*" olarak göstermiştir"(Tunalı, 1981). Gerçeklerden uzaklaşmak yada gerçekte, yani doğada olan biçimleri bırakıp doğanın dışına çıkmak şeklinde kendini gösteren

soyutun sözcük kökeni de eskidir. "Soyut (abstract) sözcüğünün kökeni latince "abstrahere" sözcüğüdür ve bu şekliyle çıkarmak, eksiltmek, azaltmak v.s. gibi çok matematiksel bir anlamı vardır. Ayrıca nesneler dünyasında bir yer almayan, yani nesnel olmayan, salt düşünceler dünyasında kalan herşey, soyut sözcüğünün kapsamına girer"(Çağa, S.73, 1984).

Soyutlama kavramı içinde Non-figüratif diye bir tanım daha vardır. Soyutun tanımından sonra Non-figüratif yaklaşımın da yerinin belirlenmesi gerekmektedir. Buna göre, soyut yaklaşımlar Soyutlama ve Non-figüratif olarak iki alanda incelenebilir:

"Soyutlama: Doğal görünümleri basit normlara indirgeme yada doğayı arktektonik yapı içinde soyutlama olarak tanımlanabilir. Buna göre:

1-Sanat nesnesi, nesnel dünyanın görünümü yerine, onun düşünsel yanlarını ortaya koyar. Paul Klee ve Cézanne'nın yapıtları böyledir.

2-Müzik ve mimarlık sanatlarının tavrı ile dış dünyayı ve aktüel görüşleri kendi başına bağımsız biçimler oluşturacak biçimde parçalayıp sanat nesnesi olarak yeniden kurulur. Picasso ve Brancusi'nin yapıtları böyledir.

Non-figüratif: Düşünsel soyut elemanlarla sanat nesnesi oluşturmak; saf soyutlama/Konstrüktif-soyut. Buna göre:

1-Romantik-organik: Kandinsky, Miro, Arp, Kline

2-Klasik-geometrik: Malewitch, Gabo, Nagy, Mondrian, Nicholson

3-Soyut Ekspresyonizm: Gotlieb, Pollock, de Kooning, Rothko, Tobey, Motherwell"(Genç ve Sipahioğlu, İzmir, 1990)

Yüzyıllar öncesi insanının soyut biçimleri, mistik güçleri temsil etmek amacıyla yaptığı tahmin ediliyor. Bu kesin olarak bilinmemektedir ama 1900'lerin başlarından itibaren yapılmaya başlanan soyut eserlerin ortaya çıktığı zaman ile eski çağlar arasındaki farklar çok iyi biliniyor. Ve modern çağda soyut kavramı daha da genişleyerek soyutlama ve non-figüratif diye iki alanda incelenmeye başlanıyor. Şimdi modern çağda ortaya çıkan değişimler inceleyebilir. Sanayideki değişimler insan yaşamını da etkisi altına almıştır. İnsan yaşamındaki yansımaları gözler önüne seren ilk atılımlardan biri de görsel sanattır.

Natüralist sanat, artık ne anlatılmak istenenlere ne de çağa uygun değildir ve naturalist sanatın ortaya çıktığı zaman ile endüstri çağı arasında çok fazla fark vardır. Birbirinin tam zıttı olan bu iki çağın sanatı da birbirinin tam zıddı olacaktır. Bu düşünceyle sanatçılar, yeni sanat anlayışları oluşturma çabasına girerler. Özellikle Natüralist sanatın son dönemi olan İzlenimcilikte, duyularla algılanan ışıklı, parlak anlatımlar yer almaktadır. Nesnelerin esas yanının, algılamalara göre değişmeyen özünün verilmesi gerekmektedir. Bunun da gerçekleşmesi duyularla değil ancak akılla olabilecektir. Descartes'in akılcı felsefesi sanatçılara yol göstermiştir.

4.2. SOYUT SANATIN GELİŞİMİ VE ENDÜSTRİ TOPLUMU

19. yüzyılın son çeyreğinden bu yana süratle gelişen endüstri, bireyi baskı altına almış ve ondan kendine hizmet edecek bir robot yaratma yoluna gitmiştir. Aklın eseri olan endüstriden kaçış yeri olarak değerlendirilebilecek olan bilinçaltı, onun yeni sığınağıdır. Bilinçaltının keşfi, çağımızın endüstri ve atom fiziği yanında üçüncü bir devrimi olarak kabul edilmiştir(Turani, 1974).

1910 yılında Picasso, Braque ve Juan Gris öncülüğünde yeni bir biçim dili olan Kübizm ortaya çıkar. Kimi sanatçılar bu biçim dilini benimsemiş, kimileri ise natüralist sanata bağlı yeni yollara girmişlerdir. Soyut resimleri ilk yapanlardan Kandinsky ise "tabloların tersi yüzü olamayacağı, biçimlerin her yönden güzel olabilecekleri, bu bakımdan da doğayla bağlarını kesip kendi varlıkları ile yaşayabilecekleri prensibine varmıştır"(Berk, S.515, 1959).

1910 ile 1930 yılları arasında büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. Fakat II. Dünya Savaşı ile duraklamaya girilir ve 1950 yılından sonra yeniden canlanarak günümüze dek sürer. Nasıl natüralist sanat Leonardo, Michelangelo, Bramante gibi sanatçıların öncülüğünde 600 yıl sürmüştü, endüstri sanatı da Picasso, Corbusier, Mondrian, Kandinsky ve diğer sanatçıların öncülüğünde günümüze dek sürmüştü, teknolojinin yeniliklerini insanlığa sunmuştur.

Bu yıllarda büyük sanatçıların çevresinde toplanan sanatçılar kısa sürede dağılıyor, bir gruptan öteki gruba geçiyor, yada birkaçına birden bağlanabiliyorlar. Bu nedenle bu dönem sanatçıları bir grubun adıyla anabilmek mümkün değildir. Örneğin, Picasso kübik, ekspresyonist, neorealist (pembe ve mavi dönemleri), gerçeküstü resimler yapmıştır. Öteki sanatçılardan da böyle olanlar vardır. Bunun nedeni her şeyin sürekli değişimidir. İlerleyen zaman içinde daha önce yapılanlardan sürekli kuşku duyuluyor. Çünkü yeni yapılan araştırmalar ve buluşlar daha önceki bilgilerin yetersizliğini ortaya koymaktadır. Bunlar sanatçıların davranışlarını etkilemektedir.

Endüstri çağının biçim dili yaratıldıktan sonra sanatın kültür işlevi gündeme gelir. Sanat yaşama katılmalı, endüstri, dünyasına yeni bir biçim verilmelidir. 1919 yılında Almanya'da Weimar'da bu amaçla Bauhaus okulu açılır ve mimari ağırlıklı olan bu okulda güzel sanatların her dalında dersler verilir. Her meslekten öğretmenler, öğrencileri grup çalışmalarına hazırlar. Kötü

fabrikasyon formlarını güzelleştirmek için açılan bu okulda Klee, Kandinsky gibi ünlü ressamlar da ders vermişler, öğrencilerin yaratıcılıklarını ortaya çıkarmak için çaba göstermişlerdir.

Bauhaus'ta sanat ile uygulamalı sanatlar birleştirilip küçük el sanatları da öğretilmiştir. Bauhaus, emeğe ve el ustalığına dayanan ve rönesans atölyelerindeki usta-çırak geleneğini devam ettiren bir okul olarak görülebilir. Fabrika mallarına biçim vererek kalite kazandırılmış, böylece, okulla yaşam, sanat dünyası ile endüstri dünyası arasında sıkı bir işbirliği kurulmuştur. Bauhaus, sosyal sorumluluk taşıyan yeni bir sanatçı tipinin merkezi olmuştur. Mimar, yarının efendisi olacak, kolektif bir çalışma ile çöller bahçeye dönüştürülecek, göklere tırmanan harikalar yaratılacaktır. 1933'de Hitler tarafından kapatıldıktan sonra dağılan sanatçılar diğer ülkelere özellikle Fransa ve Amerika'ya giderek Bauhaus'un fikirlerini oralarda yayarlar.

I. Dünya savaşı'ndan sonra da Zürich'te Dada akımı şiddetli bir başkaldırı olarak başlar ve tüm dünyaya yayılır. Dadacılar, sarsılmaz sayılan değerleri, sahte otoriteleri, kurumları kokuşmuş bularak gülünçleştirir. Şok etkisi yaparak halkın gözünü açmak isterler; ayrıca ütü, telefon, oturak gibi eşyaları başka adlarla sergilerler. Bu türün ilk örneklerini Marcelle Duchamp ve Man Ray vermişlerdir. Daha önce yapılan sanat eserlerindeki estetik ve güzel yanları yererek estetik dışı objeleri sanat eseri olarak sunarlar.

Böyle bir ortamda sanat, özel dünyaları yansıtmayan, toplumu etkileyen, yeni bir yaşam üslubu yaratan bir nitelik kazanmıştır. Yaşam içinde sanatçılar daha etkin roller alırlar. Bauhaus'un etkisiyle moda ve tekstil gelişmiş, reklamcılık ve grafik gibi yeni olanaklar endüstri toplumuna sunulmuştur. Öte yandan Pop-Art, Op-Art, Heppening, Aksiyonculuk gibi yeni akımlar ortaya atılır. Bu yapıtların çoğu kısa ömürlüdür, sergi kapandıktan sonra atılırlar, kalıcı olmaktan çok,

olumlu yada olumsuzluk amaçlanıyor yada gözü şenlendirmek için yapılıyorlar. Bozkırlar yeşillendiriliyor, yeni çevre düzenlemeleri yapılıyor, dünyayı saran moda salgını ile kişisel özellikler, etnik ve cinsel ayrılıklar ortadan kaldırılıyor; orta tipler yaratılıyor; dünya standartlaşmaya doğru gidiyor ve herşey durmadan değişiyor(Altınok, S.9, 1994).

4.3. MODERN SANAT İÇİNDE SOYUT SANATIN VE SANATÇININ YERİ

20. yüzyıldaki bütün değişimler sanatçıların düşüncelerini derinden etkilemiştir. "Malevich, Mondrian, Kandinsky ve Delaunay gibi soyut sanatın öncülerinden hiçbiri soyut biçimi, gerçekte var olan bir nesneyi gösterme olayından bütünüyle ayrı olarak görmemişlerdir. Picasso'nun "Soyut sanat diye bir şey yoktur. Daima bir yerden başlamak zorundasınız" deyişi, soyut sanatın olamayacağını anlatmaz. Yalnızca soyut sanatın köklerinin, insanın gözle algıladığı deneylerde yattığını öne sürer.

Savaştan önce neredeyse yok olan soyut sanat, savaştan sonra hızlı bir biçimde başarı kazanmıştır. Bunda Faşizm ve Kominizmin soyut sanatı yasaklamasının etkisi vardır ve buna bağlı olarak: Soyut sanat, özgür bireylerin olduğu kadar, özgür toplumların da simgesi olmuştur"(Lynton, İstanbul, 1982) denilebilir.

Sanatçılar soyut eserler üretirken, soyut sanata kendilerinden de bir şeyler katmışlardır. Bunlar soyut sanatın içinde bulunduğu söylenebilecek bazı anlayışlardır. Bunların bazıları şunlardır: Soyut Ekspresyonizm, Minimalizm, Ressam Sonrası Soyutlama, Tachisme (Lekecilik). Soyut sanatın farklı şekilleri diye tanımlanabilecek bu anlayışlar, sanatçı grupları tarafından ortaya atılmış, ancak etkisini fazla sürdürememiş anlayışlardır. Bütün bu anlayışlar soyut sanata çeşitlilik ve zenginlik katmıştır.

Ressam Sonrası Soyutlama diye adlandırılan bir sanat görüşünde anlam bir kenara bırakılmıştır. Sanatçılar, yüzeyin düzlüğü ve düzlüğün sınırlanmasıyla ilgilenip, kişisel özelliklerini göstermeyen, kesin berraklık ve açıklığa doğru kaydettikleri gelişmeyi izlemektedirler. Yumuşak olsun parlak olsun, renk başlıca önemi taşır. Louis, Noland, Olitski ve Stella bu sanat görüşünde eserler gerçekleştirmişlerdir.

Yaygın bir akım olan Ekspresyonizmde, 1950'den (ve Amerika'daki soyut sanatın önem kazanmasından) bu yana Soyut Ekspresyonizm dediğimiz bir yan akım gelişmiştir. Bu akımın önde gelen temsilcisi ve savunucusu Kandinsky'dir. Jackson Pollock ve Willem de Kooning, Soyut Ekspresyonizmin Action Painting adlı kanadının öncüleri olarak bilinirler. Soyutun, geometrik olarak ele alınışını temsil edenler ise Amerika'da Josef Albers, Ellsworth Kelly ve Ad Reinhardt, Avrupa'da ise Victor Vasarely ve Norbert Kricke sayılabilir.

1960'ların ortalarında ortaya çıkan bir sanat hareketi olan Minimal sanat, Soyut Ekspresyonizme bağlı bir akımdır. Bu akımın en belirgin özelliği salt yalınlığa doğru gitmesidir. Konstrüktivizm'e kesin bir tepki olarak doğan Tachisme'de (Lekecilik), eserler resmin tamamını kaplayan bir leke şeklinde görülür. Tobey, Hartung, Pollock lekeciler arasında sayılabilir.

Modern çağın sanatçısı, soyut eserlerini ortaya koyarken içinde yaşadığı zamanın etkilerini yansıtmıştır. Zaten eski çağ insanının yaptıklarına 'biçim', çağımız sanatçısının yaptıklarına da 'eser' adı verilmesi bu yüzdendir. Çağımız sanatçısı bilinçli olarak üretir.

Soyut sanatın ne olduğu ve neden bu yolun kullanıldığı çoğu zaman tartışma konusu olmuştur. Bu sanata da her şeyde olduğu gibi olumlu yada olumsuz eleştiriler olması kaçınılmazdır. Ancak şunu söylemek gerekir: soyut sanat,

çağın sanatçısı getirdiği yerdir ve sanata getirdiği anlam yadsınamaz.

5. TÜRK SANATINDA SOYUT EĞİLİMLER

5.1. SOYUT SANATIN BAŞLANGICI VE SOYUT EĞİLİMLİ SANATÇILAR

Türk sanatının kökenlerinde, İslamın da etkileriyle varolan dekoratif sanatlarda, soyut biçimlerin var olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Fakat modern bağlamda soyut sanatın batıda ortaya çıkmaya başladığı zamanlarda Türk sanatı, figüratif sanatı henüz yeni tanımaktadır. Önceleri pek anlaşılamamış olan soyut sanat, Türk sanatçılarına pek çekici gelmemiş ancak 1960'lardan sonra bu konu üzerine eğilmişlerdir.

Türk sanatındaki soyutla ilgili ilk yazılara 1947'lerde rastlanmaktadır. Ancak 1930'lardan 1950'lere değin resimlerimiz, şematik kübizme dayanan bir çeşit modernizm ile, 1910'lardan bu yana benimsenmeye başlanılan izlenimci bir anlayışın ölü dalgalarının oluşturduğu bir zemin üzerindedir. 1943 yılından sonra Picasso-Braque'ın sentetik kübizmi çevresinde yaklaşımlar arayan kişiler, Refik Epikman, Nurullah Berk, Sabri Berkel ve zaman zaman da Cemal Tollu'dur. Salih Urallı ise, figürle ilgili çizgisel kesişmelerin ritmik konstrüksiyonunu tekrarlamaktadır. 1949 Devlet Resim Sergisi'nde yer alan Ferruh Başağa'nın "Aşk" adlı resmi, aslında birer erkek ve kadın silüetinin soyutlaması olup bu sergide birincilik ödülü ile onurlandırılmıştır.

Belirtilen süre ile ilgili gelişim çizgisi üzerinde yer alan 1949'ların bu aşk resmi, soyuta yaklaşımın bizdeki en cesaretli örneğidir ve bu tarihte henüz hangi noktada olduğumuzu göstermesi bakımından önemlidir. İçinde bulunduğumuz bu anlayış durumunu saptayan en güzel bir diğer kanıt, Nurullah Berk'in bir yazısıdır. Bu yazıda açıkladığı üzere Nurullah Berk, 1947 yazında Paris'e gidiyor, hocası André Lhote ile görüşüyor ve ona, o sırada bu kentte gördüğü

sergilerde yer alan ve ilgi gördüğünü anladığı soyut resimlerden söz ediyor. Nurullah Berk, bu anlayışı o sırada dikkatlice inceleme olanağını ilk kez bulduğu için Lhote'dan kesin kanısını soruyor. Kübizmin bir çeşit akademik temsilcisi olan Lhote da, kişisel bir görüş olarak soyutu benimsemediğini ve bu anlayışta bir gelecek görmediğini belirtiyor. Bu saptamayı yapan yazının Nurullah Berk'e ait olması ve bu ressam yazarımızın ülkemizde modern resim ile ilgili ilk yazıları yazması, bizde soyut ile ilgili eğilimin bu tarihteki durumunu açıklamaya yetmektedir.

1945'lerden 1950'li yıllara değin Ankara ve İstanbul sergilerinde görülen çalışmalarda böyle bir eğilim de gözlenmemektedir. Zaten bu sıralarda yayımlanan yazılar incelendiğinde, o tarihlerde yaşamakta olan Arif Kaptan'ın soyut içerik üzerine düşünmediği saptanabiliyor. Çünkü, *"Paris ve Resim Sergileri"* adlı yazısında belirttiği kişiler, Grommaire, Braque, Picasso ve Sérusier'den ibarettir. Nurullah Berk'in de yazılarında, o sıralardaki genel sanat konuları ile *"D grubu"* işleniyor. Figüre bağımlı bir çeşit konstrüktivizmin bizdeki yetkili temsilcilerinden, Refik Epikman'ın 1945-1948 tarihlerinde soyut resimlerle ilgili bir yaklaşımına hiç rastlanamıyor. Zaman zaman bağımsız bir dışavurumculuğun izlenimleri görülebilen Malik Aksel ise, 1947 tarihli bir yazısında: *"Acaba elli seneden beri süregelen kübizmin anlaşılması için daha mı beklemek gerekecektir"* diye yazıyor.

Kısacası, bu dönemin yazılarından ve gerçekleştirilen yapıtlardan anlaşılan, o sıralarda ülkemizdeki resim anlayışının, en çok genel bir kübist biçimlendirme ile kimi fova yakın bir biçimlendirme sınırı içindedir. Bugün yapılabilen daha rahat bir gözlemle, o dönemin kübist biçimlendirmesi, bir analitik-kübist anlayışın araştırmacılığından çok uzaktır.

İlginç olan bir saptama şudur: Nurullah Berk'in 1947'deki Paris'e gitmesinden önce, bizde soyut resme değinen ilk ressamımız olarak Malik Aksel ortaya çıkıyor. Ancak Aksel'in değeriendirilişii şöyle: "...mücerret resim, gayri tabilikler, imkansızlıklar içinde bocaladı." Aksel'in belirtilen yazısında sözünü ettiğı mücerretten soyutlamayı mı, yoksa non-figüratifi mi kastettiğı anlaşılmamaktadır.

Eldeki kaynaklara göre bizdeki ilk soyut çalışmaları saptayan Bülent Ecevit'in yazısı çok ilginçtir. Ecevit, soyut çalışan ilk öncüler olarak Cemal Bingöl, Nejat Devrim, Eren Eyüboğlu ve Füreyya Kılıç'ı gösteriyor. Daha sonraları tamamen geometrik non-figüratif, bir çizgide olan iki genç ressam ortaya çıkıyor. Bunlar, Adnan Çoker ve Lütfi Günay'dır. Bu iki sanatçı 1954'de İstanbul'da Maya galerisinde, Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nin girişinde soyut çalışmalarını sergiliyorlar.

Böylece 1953-1954 yılları arasında önemli çıkışlar gözlenebilmektedir. Yapılanlar da tamamen geometrik soyut anlayıştadır. Ancak Devlet sergilerinin jürileri, Cemal Tollu'nun bir yazısında belirttiğı gibi, bu anlayışa pek iltifat etmiyor. Bu nedenle söz konusu çalışmalar özellikle özel sergilerde topluma sunulabiliyor. Buna karşın dış ölkelerde bu anlayışta çalışan kimi sanatçılarımızın yapıtları kimi galeriler tarafından sergileniyor. 1950'lerden 1958'lere değin dış ölkelerde açılan Türk ressamlarının sergilerinden Nejat Devrim, Selim Turan ve Fahrünissa Zeid'inkiler, bizim soyut resim tarihimizde önemli bir yere sahiptir. Bu arada Adnan Turani'nin de Hannover, Hamburg ve Batı-Berlin galerilerinde açılmış sergileri vardır. Dış ölkelerde Türk ressamları arasında non-figüratif çalışmaların en önce yapılanı, Selim Turan'a aittir (Berk ve Turani, C. II, 1981).

Ülkemizde, soyutla ilgili gelişim çizgisi üzerinde 1959'lu yıllara değin yapılan çalışmalar, giderek batıdakine koşut olarak artan bir ilgi yaratırlar. Öyle ki, bizde ancak 1959 yılından sonra Devlet Sergilerinde bu anlayışa ait çalışmaların büyük yer kazandığına tanık olunabiliyor. Bu duruma karşılık İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin çatısı altında bu anlayışa yönelen ancak iki ressamımız vardır. Bunlar, Zeki Faik İzer ve Sabri Berkel'dir. Ayrıca Halil Dikmen'de dikkate alınabilir. Ancak Dikmen'e ait çalışmaların sağlıklı bir organik gelişimde olduklarını söylemek zordur. Zeki Faik İzer, 1955'li yıllardan sonra figüratif, dışavurumcu renk ve fırça vuruşundaki anlayışını terketmeden, soyutlamaya yönelmiştir. "1960 yılında *"Sultanahmet Camii'nin Camları"* isimli yapıtı Guggenheim Müzesinde sergilenmek üzere seçilmiştir. Bu resimde Soyut Ekspresyonist duyarlılıkların biçimlendiğini saptamak mümkündür. Ancak 1965 yılında yapılan *"Soyut Kompozisyon"* tam bir non-figüratif ekspresiviteyi yansıtan bir resmidir"(Turani, S.1/4, 1982). Sabri Berkel ise, geometrik, çizgisel kesişmelerden oluşturulan *"Simitçi ve Mimar Sinan"* portresinden, bizim eski yazı esprisine dayanan bir soyuta, oradan da geometrik ya da lirik olmayan non-figüratif bir anlayışın statik lekeçiliğine yönelmektedir.

Yenilikçi davranışlarıyla Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bu tarihlerdeki durumunu da açıklamak gerekir. Onun 1958 Brüksel Dünya Fuarı'ndaki Türk Pavyonu için yaptığı mozaik panosu, kimi soyutlama öğelerine karşın, figüratif bir anlayıştadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu Almanya'da soyut resim alanında tanınmış ressamlardan Ernst Wilhelm Nay ile Heinz Trökes'i ziyaret etmiştir. İlginç olan, onun İstanbul'a gelir gelmez soyutla ilgili çalışmalara başlamasıdır. Bu soyut resme ilgi, bizde 1959'lardan sonra, onun kuşağından olan başka ressamlarımızda da görülecektir.

1959 ve 1960'larda İstanbul ve Ankara'da saptanan durum şudur: İstanbul'da Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Şemsi Arel, Ercüment Kalmık, Ferruh

Başıağa, Nuri İyem ve Adnan Çoker, soyut anlayışı benimsemiş aktif çalışan ressamlardır. Ankara'da ise, Cemal Bingöl, Adnan Turani, Lütfi Günay ve Cemil Eren, Eşref Üren soyutun çeşitli anlayışlarını temsil etmektedirler.

5.2.SOYUT SANATIN TÜRK SANATINDAKİ YERİ

Türkiye'de soyutlama ve non-figüratif alanlarda detaylı çalışmalar olduğu pek söylenemez. Gelişmeleri ancak açılan sergiler aracılığıyla öğrenmek mümkündür. "Türkiye'de açılan toplu sergiler ciddi olarak ancak 1960'larda başlamıştır. Bu çalışmalar bir iki yıllık titiz çalışmaların sonucudur"(Çoker, S. 3/25, 1984). 1960 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde, özellikle Müstakiller ve D grubu sonrası kuşağının desteklemesi ile soyuta karşı ilginin arttığı saptanıyor. 1929-1930'larda yurda dönen Müstakiller ve D grubu ressamı, Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat gibi hocalarının resim anlayışlarını devam ettirmeyip kendilerine yeni yollar bulmaya çalışmışlardır. Soyutun bizdeki ilk temsilcileri, bu yeni kuşaktır. Böylece soyut anlayış, ancak 1960'lı yıllardan sonra etkinlik ve yayılma gücü gösterebilmiştir.

Soyut sanat ve non-figüratif sanat terimleri anlam bakımından birbirine yakın olmakla beraber aralarında bazı farklar vardır. "Soyut sanat, sonuç bakımından soyut görünüşlü olmakla beraber, başlangıçta sanatçı bir doğa esini yada niyeti ile başlayabilir. Yani resmin başlangıcı doğadan, sonu ise doğadan tamamen uzaklaşmıştır. Oysa Non-figüratifte, başlangıçtan itibaren doğaya bağlı olmadan bir çalışma söz konusudur"(Turani, İstanbul, 1993). Bunun yanında 'Soyut' terimi sanat yapıtı hakkında bilgi vermektedir ve böyle yapıtlara genel olarak 'Soyut' demek de yeterlidir. Ancak genellikle Türk sanatçıların yapıtları hakkında saptamalar yapılırken 'Non-figüratif' ve 'Soyut' ayrımı yapıldığı gözlenmektedir. Türk soyut sanatı için şu sınıflandırmalar yapılmıştır:

- 1- Geometrik soyutlamacılar,
- 2- Lirik soyutlamacılar,
- 3- Geometrik non-figüratifler,
- 4- Lirik non-figüratifler.

Bu sınıflamalar içinde yer alan sanatçılardan, kesin olarak tek bir soyut anlayış içinde çalışmalarını sürdürenler azdır. Bu gruplamalara giren sanatçılar şu şekilde ayrılabilir:

Geometrik Soyutlamacılar: Hamit Görele, Ercüment Kalmık, Burhan Doğançay.

Lirik Soyutlamacılar: Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Abidin Dino (kimi çalışmalarıyla), Fahrünnisa Zeid, Arif Kaptan, Hasan Kavruk, Mustafa Esirkuş, Özdemir Altan, Turan Erol, Devrim Erbil (ilk dönem çalışmalarıyla), Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın, Burhan Uygur (resimlerindeki figür anlatımı, oldukça soyutlanmış bir dışavurumculuğu da yansıtmaktadır, aynı anlayışı Süleyman Velioğlu, Tamer ve Tangül Akakıncı ile Güngör Taner'de de görmek mümkündür), Bedri Rahmi Eyüboğlu (zaman zaman lirik soyutlamaya yer vermiştir), Fethi Kayaalp, Zahit Büyükişleyen, Altan Gürman.

Geometrik non-figüratifler: Cemal Bingöl, Şemsi Arel, Sabri Berkel, Cemil Eren (1960'larda figürlü resme yönelmiştir), İsmail Altınok, Halil Akdeniz, Elif Naci (kimi çalışmaları), Gencay Kasapçı, Hüseyin Bilişik, Bekir Sami Çimen, Adnan Çoker.

Lirik non-figüratifler: Selim Turan, Abidin Elderoğlu, Eren Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Fethi Arda, Turan Erol, Hasan Kaptan, Muammer Bakır,

Güngör İblikçi.

Batıdaki aksine, bizde geometrik non-figüratif çalışanların giderek lirik soyutlamaya yada lirik bir non-figüratife itibar ettikleri, hatta giderek kimilerinin bir o, bir bu anlayışta çalışmalarını sürdürdüklerine tanık olmak zor değildir. Ayrıca bizde, batıdaki aksine, kimi sanatçıların bir grup halinde tek anlayış çevresinde birleşemediklerini, daha önemlisi yeni bir akım yada soyuta bağlı bir anlayış yaratamadıkları saptanmaktadır(Berk ve Turani, C.II, 1981).

1977'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin başlattığı ve kararlı bir tutumla sürdürdüğü Sanat Bayramı kapsamındaki Yeni Eğilimler sergileri sanat ortamı için bir temel taşı olmuştur, ancak bu sergi henüz uluslararası boyutlara ulaşamamıştır. Öte yandan Türkiye'nin geçmişteki sanatını bütünüyle, güncel bir yorumla ve uluslararası nitelikte sunan Anadolu Medeniyetleri Sergisi bu doğrultuda gerçekleştirilen olağanüstü bir atılımdır(Madra, 1983).

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN SANAT İÇİNDE BASKİRESMİN GELDİĞİ NOKTA VE BASKİRESİMDE SOYUT EĞİLİMLER

1. NEDEN BASKİRESİM ?

Baskiresim sanatsal üretim içindeki yerini çok eski çağlarda almıştır. Ancak baskiresmin, kullanılmaya başlandığı ilk yıllarda aldığı yolun kısaca anlaşılması açısından durum incelendiğinde şöyle bir tablo ortaya çıkmaktadır:

Baskiresim, salt tekniğin gereği olan çoğaltımla özdeşleştirilmiş, bunun sonucu olarak yalnızca kopya yapımında kullanılmıştır. Sayıca fazla olduğu için fiyatının da ucuz olması baskiresmi çok farklı bir yere götürmüştür. 18. ve 19. yüzyıllarda ise büyük yağlıboya tabloların taklitleri yapılmaya başlanmıştır. Ancak bu işlemleri gerçekleştirenler sanatçı değil zanaatçılardır. O dönemlerin sanatçıları, sanatlarını baskı tekniklerine uygulamayı ihmal etmemişlerdir.

Baskiresmin aldığı bu yol incelendiğinde şu sonuca varılabilir; baskı teknikleri ilk kullanıldığı yıllarda yalnızca tekniğin sağladığı imkanlar için tercih edilmiştir. Baskiresim sanatsal değerine daha sonraları kavuşacaktır.

20. yüzyılda modern sanatın tekniği kullanması, kendine yeni yollar araması sonucu baskiresim daha farklı bir şekilde gündeme gelmiştir. Ancak bundan baskiresmin bir dönem yok olduğu ve sonra tekrar ortaya çıktığı anlaşılmamalıdır. Baskiresim, hep yoluna devam etmiştir; ancak modern sanat içinde sanatsal bir değere ulaşmıştır.

Baskiresme olan ilginin nedeni, anlamlarından dolayıdır. Baskiresim bugünkü anlamıyla çağa uygundur ve çağı yakalamış, toplumun, modernizmle birlikte ulaştığı noktada sanat eserlerine yeni bir görümün sağlamıştır. Sanat eserlerinin tek olmasının topluma ulaşamamasının doğrultusu değişmiştir.

Endüstri çağına giren toplumda fabrika mallarına estetik bir form kazandırma amacına yönelik olarak Bauhaus okulu kurulmuştur. Bauhaus'ta esas alınan nokta birden fazla üretimde estetiği yakalamaktır. Dünyanın genişleyen yapısına uyum sağlamak için sanat eserlerinin de çoğaltımı yapılmaya başlamıştır; bu çoğaltımlar fotoğraflarla yapılır; ancak çoğaltımda kullanılan fotoğraf, renklerde değişiklik yapmaktadır. Bu noktada baskiresim gerekliliği ve önemi ortaya çıkmaktadır. Modern çağdaki daha çok insana estetiğin ulaşması düşüncesi baskiresimle tamamen uyumaktadır.

Baskiresimler özgün olan ve çoğaltılan eserler olarak, ihtiyaç duyduğu zamanda topluma sunulmuştur. Çünkü baskiresimler, çağdaş yaşam biçimine uygundurlar. Böylece 20. yüzyılda sanat eserleri, belli kişilerin elinden alınıp toplumun ve yaşamın içine sokulmuştur.

2. BASKIRESİMLERİN GELİŞİMİ VE ATÖLYELERİN PAYI

2.1. BASKIRESİMİN GELİŞİMİNİ ETKİLEYEN NEDENLER VE SANATÇILARIN KATKILARI

Baskiresim atölyelerinin geçmişi 15. yüzyıla dayanmaktadır. Bunlar zanaatçıların çalıştığı atölyelerdir. Daha sonraları bazı sanatçıların yağlıboya atölyeleri yanında baskı atölyeleri de olduğu anlaşılmaktadır. Bu sanatçıları arasında Dürer, Rafael ve Rembrandt sayılabilir. 20. yüzyılda ise daha geniş sanatçı gruplarının çalıştığı atölyeler kurulmuştur. Bu atölyelerden bazıları tarih

içinde kapanmış, bazıları ise zamanın şartlarına ayak uydurarak ayakta kalmayı başarabilmişlerdir. Avrupa ve Amerika'da yoğunlaşan bir çok atölye vardır. Bu atölyeleri şu şekilde sıralayabiliriz: "Mourlot Atölyesi, Desjobert Atölyesi, George C. Miller (ve Oğulları) Atölyesi, Tamarind Litografi Atölyesi, Evrensel Sanat Baskıları Atölyesi (ULAE), Hollanders Atölyesi, Gemini Grafik Baskılar Limited, Pratt Grafik Merkezi, Indiana Üniversitesi Grafik Atölyesi, Tyler Grafik Sanatlar Okulu Atölyesi, Wisconsin Üniversitesi Grafik Atölyesi, Baskıresim Atölyesi, Baskı Atölyesi Şti.(İlbeyi, Eskişehir, 1993) Bu atölyelerden bazıları kişiler, bazıları ise kuruluşlar tarafından kurulmuş ve desteklenmiştir.

Baskıresim yapımı çeşitli okulların değişik düşünceleri sonucunda farklı yerlerde farklı bir gelişim yolu izlemiştir. Kimi okullar desteklerken kimileri çoğaltıma karşı olduğunu açıklar. 1920'li yıllarda Paris'teki gelişmeler baskıresim açısından sevindiricidir. Kurulmuş olan baskıresim atölyelerinde baskı çalışmaları sürmektedir. Baskı atölyeleri baskıresmin gelişiminde çok önemli bir yere sahiptir. Bu atölyeler birçok sanatçıyı bir araya toplamıştır ve bir çok sanatçıya da bu teknikleri tanıtmıştır. "Avrupa'da bu dönemde Braque ve Picasso tarafından yapılan bir avuç dolusu harika, yaratıcı ve ilgi çekici kübist drypoint (kuru uç) çalışmaları vardır. Ve aynı zamanda Matisse'in "*Fauve*" (*Vahşi*) u geçmiş dönemlere ait yüksek baskıları ve Münih'teki Blau Reither grubu ile Dresden'deki Alman Ekspresyonistlerce taş ve bakıra karşı acımasız saldırılar ortaya çıkmıştır. I. Dünya Savaşından sonra Max Beckmann'ın keskin, acımasız Neue Sachlichkeit baskıresimleri ve Oskar Kokoschka'nın taş baskı portreleri ortaya çıkmıştır. El Lissitzky, Kurt Schwitters ve diğer Dada sanatçılarının desenleri, medyada üretilen, diğer grafik fikirlerinden daha fazladır. Bunun dışında Chagall, Miro ve Max Ernst örnek olarak baskıresim çalışmalarına önemli ölçüde taş ve bakır kullanarak başlamışlardır"(Melot ve Griffiths, Geneva, 1988).

Hans Hartung ve Pierre Soulages, Tashisme'in (Lekecilik) etkisiyle mürekkep kullanarak kağıtta yaratıkları etkiyi taş'a yansıtmayı başaramışlardır. "Hartung ve Soulages, 1960 yılından sonraki çalışmalarında kendilerinin serbest hareketli çizgilerinden vazgeçip daha titiz bir arıtma işlemi uygulamışlardır"(Castleman, 1988).

Jean Dubuffet'in olgunlaşmamış figürleri, soyut anlayışla yaptığı deneyler Soyut Ekspresyonizmin Fransa'daki yansımalarıdır. Jean Dubuffet'in baskıları örnek oluşturmalarına karşın çok yüzeysel yapıtlardır ve Pollock ya da de Kooning'in eserlerindeki karakteristik özellikler olan yarılsamacı enerji, dinamik gerilim ve yüzeysel tutulmayı vermekten uzaktır. Aslında Pollock, renkli baskılar yapmamış, sonuç olarak da çalışmaları için oldukça önemli olan tonlama inceliği kaybolmuştur.

50'li yılların sonunun yeni çalışmaları Alman Kurt Sonderborg tarafından yapılmıştır. Onun gösterişli ve kaliteli aquatintleri (lekebaskı), sadece incelten kalınlaştıran fırça darbelerini içermiyor, aynı zamanda hissedilebilir farklılıktaki tonlamalarla başarıya ulaşıyor. Bu eserlerin gücü, Sonderborg'un gerilebilir kıvrımlarından çok, çaba sarfedilerek disipline edilmiş hızlı fırça darbelerinin tekrarlarından ve merkeziliği kontrol etme eğiliminden ortaya çıkmıştır.

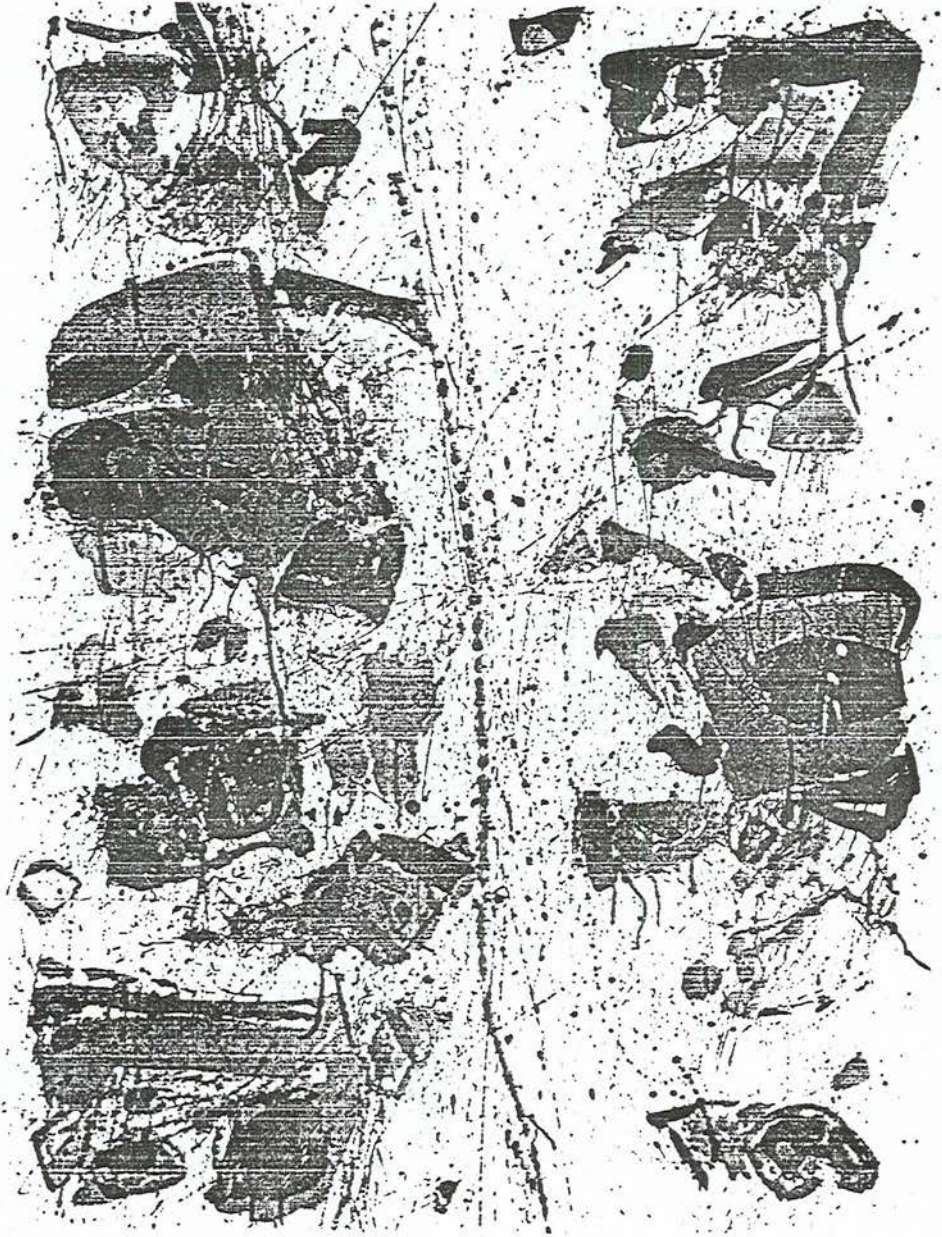
Avrupa'daki bu gelişmeler devam ederken Amerika'da "1950'lerde New York okulunda hakim olan Soyut Ekspresyonizmin, büyük ölçüde baskı üretimini desteklemeyen ve baskı yapımındaki çoğulculuğun yerine tekliği ödüllendirmeye olan eğilimi göze çarpar. Dolayısıyla bu hareket baskı alanında önemli bir karşıtığa neden olmuştur"(Zigrosser). Önceleri baskı üretimine karşı çıkılır; ancak 1960 yılında baskı çalışmalarının özendirici etkisi görülmeye başlar. Bununla birlikte atölyelerin açılışları başlar, çoğu atölye 1950 sonları ile 1960 başlarında artan ilgi sonucu kurulur.

"Sam Francis, Ekspresyonist tarzda veya Amerikan okulu tarzında önemli baskılar yapan ilk sanatçıdır. 1957'de Japonya'ya yaptığı seyahatte Japonların 'flung ink' veya 'haboku' tarzıyla kendi tarzı arasındaki yakın ilişkiyi ortaya çıkarmıştır. Francis 1959 yılında ULAE'de (Universal Limited Art Editions) ilk taşbaskı çalışmalarına başlamıştır. 1960 yılında Avrupa'da Emil Matthieu ile birkaç renkli taşbaskı yapmıştır. *"The White Line" (Beyaz Çizgi)* (Resim 1) savaş sonrası Amerikan ve Avrupa soyut okullarının farklılıklarını anlatan ilk baskılardan biridir"(Castleman, 1988).

Avrupalı sanatçılar imajlarını merkezileştirmeye çalışırken, Francis kağıdın ortasındaki kısmı boş bırakarak, renkli noktacıları sayfanın kenarlarına dağıtmıştır. Francis'in İsviçre ve Los Angeles'ta yaptığı desenleri büyük çoğunlukla saydamlığı sağlayıcı bir şekilde ve duygusal desenciliğin önemini temsil eder türdendir.

Bunun tam zıddı ise Avrupa'nın önemli Soyut Ekspresyonist ressamılarından İspanyol Antoni Tapes'in eserlerinde görülür. Tapes'in eserlerinde bazen mürekkep kullanımından söz edilebilirken, yoğun olduğu nokta, biriken örgüler ve dokulardır. Tapes'in, onu çağdaşlarından ayıran eserleri, gerçek ile gözle görülen arasındaki gerilimi korur ve yalnızca dünya görüşünün sonucu olan taklit edilemez bir ölçü taşır.

Tamarind ve ULAE sanatçıları Soyut Ekspresyonizm'in üstünlüğüne farklı şekilde tepki göstermişlerdir. Doğu sahili sanatçıları fazla hareketin, yanılısamanın veya dokunaklılığın cesaretini kırma yollarını ararken, batı sahili sanatçıları büyük ölçüde duygusal ve Ekspresyonist olmaya devam etmişlerdir; Richard Diebenkorn'un soyut olan bazı ilk çalışmalarındaki gibi.



Resim 1: Sam Francis, "The White Line" (Beyaz Çizgi), 1960, taşbaskı

Bayan Grosman için Lary Rivers, Fritz Glarner, Grace Hartigan ve Robert Motherwell çarpıcı ama seyrek olarak taşbaskılar yapmışlardır. Bu sanatçılar boyalı yüzeyin zengin tabakası ile uyuşmaya çalışmamışlardır. Bunun ötesinde içgüdüsel olarak, belki Tatyana Grosman'ın inanılmaz duyarlı sabrının etkisinde kalarak, taşbaskının gizli saydamlığını yaratmaya çalışmışlardır. Rivers'in ilk kullandığı, iki-boyutlu, alaycı ve hareketli biçimdeki anlatımı, (George Washington ve Lucky Strike gibi) taşbaskı temsilciliğine tam anlamıyla uymuştur. Bu hareket ve geometrik şekillerin tuhaf karışımından oluşan Glarner'in hatalı neoplastik kuralcılığı gibi bir alaycılık üretmiştir.

1960'lı yıllarda olgunluğa ulaşan Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski, Helen Frankenthaler, Elsworth Kelly ve Frank Stella'dan sadece Frankenthaler ULAE'de onyıllık bir süre içinde baskı yapımına katkıda bulunmuştur. Yine 60'lı yıllar boyunca Soyut Ekspresyonistler diye de anılan bir grup sanatçı, baskı çalışmaları yapmışlardır. Barnett Newman'da bu dönemde birkaç eser üretmiştir. New York'taki Pratt Grafik atölyesinde ilk çalışmalarını 1961 yılında yapmaya başlar. Bu çalışmalar siyah-beyaz taşbaskılardır. Newman'ın karakteristik üslubunun sadık birer temsilcileri gibi olan bu baskılar, onun kendi özel renklerini kullanarak yaptığı "*Cantos 18*" adlı albümünde yer almaktadır(Castleman, 1988).

Bayan Grosman 1960 yılında Jasper Johns'a, düz konularının inanılmaz zengin yüzeylerini taşbaskıya çevirmesi umudu ile atölyesinde çalışmaya çağırmıştır. "*Targets*" (Hedef), "*Coat Hangers*" (Palto Askısı), "*Flags*" (Bayraklar), "*0 through 9*" (0'dan 9'a) gibi ilk eserlerinde, Johns, taşta sıradışı çeşitliliklerde çizgiler çizerek derinlik, çeşitli tonlamalar ve yeni teknikler geliştirerek büyük bir başarı kazanmıştır. Johns'un bu taşbaskıları sanat dünyasında ilgi çekmiştir. Özgünlüğü salt teknik keşiflere dayalı olmayıp, resmin doğasını incelemek ve görsel iletişimi incelemek olan baskı yapımını yeni alanlara götürmektedir.

Johns bu araştırmalarında yalnız değildir. Robert Rauschenberg 1962 yılında Tatyana Grosman'ın atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Rauschenberg'in resim alanı ile izleyici arasındaki alana gerçek objeler (kullanılmış hurda veya uygun stüdyo malzemeleri) uyguladığı için Johns'un çalışmalarından daha yenilikçi ve şaşırtıcı olmuştur. Rauschenberg, baskılarında fotoğraf görüntüleri de kullanmıştır. Onun 1962-64 yılları arasında yaptığı "*License*" (*İzin*), "*Breakthrough*" (*Delmek*) ve "*Front Roll*" (*Yuvarlanma*) isimli çalışmalarında kullandığı değişik teknikler (isli duman ile ttslemek, küçültme, genişletme, boyama, tekrarlama) ilginçtir.

Taşbaskı, Soyut Ekspresyonizm tarzının mirasını uzlaştırdığı için, 50'li yılların sonu ve 60'lı yılların başında ne durumda ise, ipekbaskı da aynı yılların ortaları için aynı yerdedir. O dönemin Pop Art ve Op Art'a olan ilgileri, Noland, Olitski, Stella, Kelly ve Lois gibi soyutuları pek etkilememiştir.

İpekbaskı teknikleri çok farklı biçimlerin kullanımına da açıktır. Roy Lichtenstein 1964-1966 yıllarında çoğunluğu ipekbaskı olan beş tane önemli eser ortaya çıkarmıştır. Bunlar onun ilk baskiresimleridir (POW'da dahil olmak üzere). Lichtenstein'in baskiresimleri, soyut teknik terimler ve algılamamanın basamaklarıyla tam bir koşutluk içindedir. Lichtenstein'in kesin soyutluk kavramını algılayış biçimi; sistemli ve sanatsal olarak soyut bir ayna imajıdır. Bazı görüntülere ayna tutmuş yapıtlarında onların yansımalarını yapmıştır. Onun soyutluk anlayışı budur. Genelde seçtiği konular çizgi-roman görüntüleridir. Fakat geometrik biçimlerden oluşan baskiresimleri de bulunmaktadır.

Frank Stella, 1967 yılında Los Angeles Gemini'de baskı çalışmalarına başlamıştır. Birçok sanatçının yaptığı gibi, Stella da daha önce yapmış olduğu yağlıboya resimlerini taşbaskı serileri halinde tekrarlamıştır. Sanatçı motiflerini

yağlıboya resim çalışmalarından yaptığı halde, baskı yapımına uygun hale getirmiştir. Ellsworth Kelly'nin baskının sınırlı alanı içinde büyük renkli şekilleri serbestçe kullanmasına karşın, Stella'nın denemeleri kağıt üzerindeki renklerin nasıl bir etki yapacağını araştırır niteliktedir. Daha sonraları Kelly'nin çalışmalarında renklerdeki yalınlık, şekillerde de yalınlığa yayılmıştır ve böylece yalın kabartmalı ipekbaskısını da (*Large Black Curve (Büyük Siyah Eğri)*, 1974) içine alan 70'li yılların ortalarında sıradışı çalışmalar ortaya çıkmıştır. Böylece renkten biçime dönüş yapan Kelly, minimalistlere katılmıştır.

Soyut Ekspresyonizme konu gereksinimi 1960'lı yıllarda birçok biçim değişikliğine yol açmıştır. Aynı zorunluluk geleneksel Amerikan resmine de damgasını vurur. 1970 yıllarında gittikçe güç kazanan önemli gelişmeler olmuştur. Henüz Pop, Minimal, Kavramsal, Soyut Yanılsamaya karşı anti-yanılsama gibi bir resim yapımı modelinden bahsetmek için erkendir. 60'lı yılların sonunda Newman, Johns, Ryman ve diğerlerinin gravürleri Pop ve Soyut Yanılsamaya karşı bir yol açmıştır ve Johns ipekbaskıya başlamıştır. Rockburne zengin tekniklerinden oluşan baskıları, yeni fikirlerin oluşumunu yaratır.

Soyut Ekspresyonist unsurlar gittikçe güç kazanmaya başlar ve bu başlangıç için 1972 yılında Richard Serra'nın inanılmaz güçlü taşbaskıları örnek sayılabilir. Buna benzer özellikler Roman Opalka, Bryan Hunt, Arnulf Rainer, Rolf Iseli ve Willem de Kooning'in çalışmalarında da görülebilir. Bu sanatçılar 1971 yılında çok parlak şeffaf siyah-beyaz taşbaskılar yaratma şansı bulmuşlardır.

Baskı tekniklerindeki yenilikler ve gelişmelerin yanında baskılara hayat veren çeşitli kağıtların üretimi de sanatçıların çabalarıyla gerçekleşmiştir. Büyük miktarlarda iyi kağıt üretimi hep Avrupa'da olmuşken Amerika'da bunun ortaya

çıkışı biraz gizemlidir. Eva Hesse, Linda Benglis, Carl Andre, Robert Morris ve Richard Serra'nın baskıresimleriyle bir grup olmalarının iki nedeni vardır: çalıştığı kağıdı hazırlayan, işleyen sanatçıların çoğu baskıresim dalında eğitim görmüşlerdir. Kısa bir zaman önce değişik kağıtları kullanmaya başlayan Garner Tullis, Joe Wilfer, Laurence Barker ve diğerleri 50'li yılların sonlarındaki kabartma baskıresim tekniğinden etkilenecek bu işe başlamışlardır. Hepsinin ortak özelliği yanılsamadan kaçınmaları, kabartma ve dokuya duydukları hayranlık ile görsel yapının üreticisi olarak baskıdaki işlemleri geliştirmeleridir.

Belli başlı birçok ressam, Kenneth Tyler'in rehberliğinde çalışırlar. Bunların en başında Robert Rauschenberg gelir. Rauschenberg 1974 yılında Fransa'ya, Richard De Bas'ın kağıt fabrikalarının bulunduğu yere yaptığı seyahatte, kağıtları birbirine ekleyerek ve bunları boyalı ince tabakalara geçirerek "*Pages*" (*Sayfalar*) ve "*Fuses*" (*Erime*) isimli eserlerini yaratır. Aynı yıl son yılların en farklı serilerinden biri olan "*Hoarfrost*" (*Kırağı*) serisini çıkarmıştır. Bu dönemdeki baskı yapımında çoğulculuk devam etmektedir. Kağıt çalışmaları gibi maddesel ve fiziksel olaylarla hazırlanmış yapılar üzerinde durmuşlardır(Melot ve Griffiths, Geneva, 1988).

2.2. ATÖLYELERDEKİ YENİLİKLER VE YENİ TEKNİKLER

1970'lerin başları Gemini atölyesi için bir değişim ve farklılık dönemidir. Atölyede: el yapımı kağıtlar, taşlar, levhalar, değişik taşbaskı yayınları, kabartmabaskılar, üç adet ipekbaskı atölyesi ile heykel ve oyulmuş diğer eserlerle dolu bir atölye bulunmaktadır. Atölyede onsekiz baskı sanatçısı da çalışmalarını sürdürmektedir. Bir dönem Gemini Atölyesinin karşısında başka bir bina daha kiralanarak atölye genişletilir. Burada hem heykel hem de ipekbaskı atölyesi olarak ayrılmış olan mekanlar vardır. Buradaki yer dağılımı ise, sanatçıların istekleri ve ihtiyaçlarına cevap verebilecek şekilde değişik

tasarılar için bölümlere ayrılarak yapılmıştır.

Ronald Davis'in "*Cubes*" (*Küpler*) u ile Roy Lichtenstein'in "*Modern Heads*" (*Modern Başlar*) i işbirliği yapılarak gerçekleştirilmiştir. 1970'li yılların başlarında ipekbaskı atölyelerindeki etkinlikler en üst noktadadır. Düz, koyu renkli, geniş kalıplı yapıtlar burada üretilen karakteristik yapıtlardır. Delikli kalıp kullanan bazı sanatçılar form ve renk açısından değişik bir teknik denemişlerdir. Frank Stella, Kenneth Price, Ronald Davis ve Robert Graham bu sanatçılardan bazılarıdır. Jeff Sanders 'da Gemini'de çalışan sanatçılardandır; ancak 1972'de atölyeyi terk ederek tek başına çalışmaya karar verir.

Diğer sanatçıların tersine Michael Heizer'in bir dizi monotip baskısı (Resim 2) vardır ve bunlar mürekkeple bir ipek ekran üzerinde boyanmıştır. Bu yıllardan sonra sanatçıların ipekbaskı metoduna ilgileri artmıştır. Ancak Jeffrey Wasserman'ın 1975 yılında Gemini'den ayrılıp kendi atölyesini kurmasıyla Gemini ipekbaskı atölyesi kapanmıştır. Bundan sonra ekranbaskıların çoğu Ron McPherson tarafından La Paloma'da düzenlenmiştir.

1970'lerde Sam Francis, David Hockney ve Ellsworth Kelly Gemini'de belli bir düzenle çalışmaya başlamışlardır. Atölyeye daha seyrek gelen sanatçıların çalışmaları bu onyıllık dönemin Amerikan sanatını belirleyen sıradışı çeşitliliği yansıtır. Birçok sanatçının çalışmalarının karakteristik özelliği yapı, materyal ve işlemlere verdikleri önemdir. Edward Ruscha için fotoğrafta metod ile kolajın imajı, Keith Sonnier ve Robert Rauschenberg için kağıt yapımı, Joe Goode için parçalama ve spreyleme ve Michael Heizer için doğrudan metal üzerine çalışmak çok önemlidir. Willem de Kooning, Edward Kienholz, Robert Graham ve Philip Guston çeşitli betimlemelerini gerçekleştirmişlerdir. Robert Motherwell ve Bruce Nauman'ın yoğun siyah baskılarında olduğu gibi, soyut yapılar ve kelimelerle iletişim kurma, bu dönemde Gemini tarafından yayınlanan eserlerin



Resim 2: Michael Heizer, "Monotype", 1977, monotip ipekbaskı

farklı bir özelliğidir.

Gemini'nin ilgi alanının merkezi taşbaskı olmaya devam ederken, Sidney Felsen ve Stanley Grinstein gravüre ilgi gösteren sanatçıların çoğalmasını sağlamışlardır. Bu on yıllık sürecin sonlarında çoğalan ihtiyaçlar Gemini'nin çalışmalarında büyük çapta değişiklikler oluşturmuştur. Heykel ve ipekbaskı atölyeleri kapandıktan sonra, yayıncılar yanyana alanlar kiralamayı durdururlar bu alanlar sadece özel çalışmalar için veya depo olarak kullanılmıştır. Los Angeles kökenli mimar Frank Gehry 1979'da tamamlanan geniş tasarılarıyla Gemini'nin çalışmalarına yenilikler getirmiştir. Daha çok galeri, ofis alanı ve depolama imkanı, sistemin daha düzenli bir şekilde işlemlerini sağlamıştır. Bütün bunlar, Gemini'nin yayıncılığı göze alışıında yenilik olmuştur(Fine, New York, 1984).

S. W. Hayter ve onun Atölye 17'si gravürün yeni metodlarının yaratımında yeni bir uyanışa önayak olmuştur. Bu atölyede çalışan sanatçılar Hayter'in desteğiyle kendi çalışmalarına uygun yeni yöntemler geliştirmişlerdir:

"Sue Fuller; renkleri sulandırmıştır. Fred Becker; çeşitli levhaları düzenli olarak bir araya getirmiştir. Raoul Ubac ve Karl Schrag tek bir levhayı titreşim ve derinliğini renkli mürekkep üzerindeki etkisini denemek amacı ile tek bir levha üzerinde denemeler yaptılar. Hayter 18. yüzyılda William Blake ile başlayan yardımlaşma tekniğini geliştirerek Ruthven Todd ve Juan Miro ile de çalışmıştır. Krishna Reddy ise renkli baskılar için mürekkepleri karıştırma yöntemini bulmuştur. Oyma levhalardan renkli baskı yapma tekniği Amerika'da yeni ve enerjik bir çağa girilmiş olur"(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990).

2.3. İŞBİRLİĞİ YAPAN SANATÇILAR VE YENİ YÜZLER

1979 yılında Gemini'nin imkanlarının genişletilmesi, 1980'li yıllarda atölye etkinliklerindeki gelişmelere de yansımıştır. Atölyenin getirdiği esneklik sonucu, atölyede aynı anda çalışan iki sanatçının özel ihtiyaçlarını karşılaması açısından atölye kapasitesi arttırılmıştır. Ayrıca ayrı ayrı sanatçılara ortak çalışma alanları sunulmuştur.

Atölyenin ayakta kalabilmesi ve sanatçılarla çalışmalarını sürdürmek için biçim değiştirme gereği duyulmuştur. Her sanatçıya sadece kendine ait özel bir stüdyoda çalışıyormuş gibi bir rahatlık sağlanmıştır. Gemini Atölyesi bunun sonucunda daha önceden çalışmış olduğu bazı sanatçılarla yeni çalışmalar yayınlamıştır. Bu sanatçılar: Ronald Davis, Mark di Suvero, Robert Graham, Michael Heizer, Edward Kienholz, Bruce Nauman, Edward Ruscha, James Rosenquist ve Richard Serra'dır. Atölye ile yeni çalışmaya başlayan sanatçılar ise: Jonathan Borofsky, Vija Celmins, Richard Diebenkorn, Isamu Noguchi, Dorothea Rockburne ve Donald Saff'dır.

Taşbaskı atölyesinin çalışmaları sayesinde Gemini Atölyesi ayakta kalmıştır ve sanatçılar da yeni çalışmalar üretme imkanı bulabilmektedir. Dorothea Rockburne atölyede yeni bir baskı tekniği (Transpagra) geliştirmiştir. Bu teknik kesme ve katlamalardan oluşur. Richard Serra'nın alüminyum levhalar üzerine yaptığı geniş ve yoğun çizimler, taşbaskının gücüne yeni bir boyut kazandırmıştır.

Michael Heizer, Jonathan Borofsky ve Richard Serra ipekbaskı üzerine La Paloma'da Ron McPherson ile çalışmıştır. Onlar farklı ve özel imajları için değişik baskı teknikleri kullanmışlardır ve heyecan verici yeni hedeflerle ipekbaskı yönteminin olanaklarını genişletmişlerdir. Borofsky'nin olağanüstü

büyük bir parça üzerinde açık ekran kullandığı çalışmanın adı şöyledir: *"I dreamed I was having my photograph taken"* (kendi fotoğrafımın çekildiğini hayal ettim). Heizer'in *"Swiss Survey #1"* (İsviçreli İnceleme) de bir çok mürekkep çeşitlemeleri ile fotokalıp ve çeşitli resim malzemelerinin kullanımını ekrana geçirmiş ve Serra'nın *"Robeson"* u için üstüste mürekkep katmanları oluşturmuştur.

1979'da gravürdeki teknik ustalığından dolayı takdir edilen Donald Saff, atölye malzemeleri ve personel alımında danışmanlık görevi yapmıştır. Hidrolik kabartma presine ilave olarak atölyede ilk olarak Gemini tarafından 1960'lı yılların sonunda Albers ve Johns'un tasarıları için kullanılan iki adet gravür presi bulunmaktadır. Peter Carlson tarafından tasarlanan büyük reçine püskürtme dolabının yanısıra aquatint için gerekli olan reçineyi eritmek için bir fırın kullanılmaktadır. Bu da çelik yüzeyli levhaların geniş baskılarının yapımı için kolaylık sağlamaktadır. Jeff Sanders atölye için sağlam ve derin lavabo tasarıları yapmıştır. Büyük kağıt nemlendirme ve kurutma malzemelerinde, preslere uyacak en geniş levhayı sağlamak için ayarlamalar yapılmıştır. Atölye, sanatçıların taleplerini karşılamaya her zaman hazırdır. Donald Saff sekiz baskı tamamlayarak ve Raushenberg'in Çin'deki tasarısında olduğu gibi bir çok gravür tasarısına teknik tavsiyeler sunmuş, hem bir sanatçı hem de teknik açıdan yardımcı olabildiğini kanıtlamıştır.

Gemini Atölyesi yıllar boyunca değişik alanları birleştiren baskılar üreterek sanatçılarla işbirliği yapmıştır. Robert Raushenberg'in *"Earth Day"* (Yeryüzü Günü) poster (1970) bunun ilk örneklerindendir. Son zamanlarda buna çok örnekler gösterilebilir. Richard Diebenkorn'un *"Untitled"* (İsimsiz) ve Arata Isozaki'nin MOCA baskısı Gemini'de, Los Angeles Çağdaş Sanatlar Müzesinin yararına basılmıştır; 1981'de Gemini, Çağdaş Temsil Sanatları Kurumu yararına sekiz portfolyo baskı tamamlamıştır.

1980'lerin başında Gemini'nin bazı yayınları atölyeden uzakta bir yerde üretilmiştir. Bunlardan en önemlisi Robert Rauschenberg'in 1982 yılında Çin'de tamamlanan *"7 Characters"* (7 Karakter) adlı eseridir. Yakın geçmişteki tasarımların en gelişmiş İsamu Noguchi ile oluşmuştur. Onun yirmisekiz baskısı Gemini'nin görüşüne yeni bir bakış açısı getirmiştir. Noguchi'nin baskı çalışma kararlılığı Gemini'nin de süregelen başarısını nedenini gözler önüne serer(Fine, New York, 1984).

3. BASKİRESİMDE SOYUT EĞİLİMLER

Soyut biçimler yüzyıllar öncesinde ilkel çağlarda görülmekle birlikte sanat olarak ele alınışı 20. yüzyıla raslamaktadır. Özgün baskı içinde benzer bir saptama yapılabilir. Sümerlerin kullandığı oyulmuş silindir mühürleri kil üzerinde döndürerek baskı yapması ilk örnek sayılmaktadır. Ancak soyutun ve baskının sanatsal açıdan değerlendirilmeye başlanması 20. yüzyıla raslamaktadır. Yüzyıllar öncesi varolan bu iki sanat objesi ancak 20. yüzyılda birlikte kullanılmaya başlanır.

Baskiresmin önemi sadece soyut eserler vermesiyle sınırlandırılmak istenmemektedir. Ancak konunun genişliği belli bir sınırlama yapmayı gerekli kılmaktadır. Soyut eğilimli baskiresimleri incelerken sanatçılar ayrı ayrı ele alınmıştır. Bu sanatçılar ele alınırken dünyadan ve Türkiye'den ayrı bölümler halinde bahsedilecektir.

3.1. JOSEF ALBERS

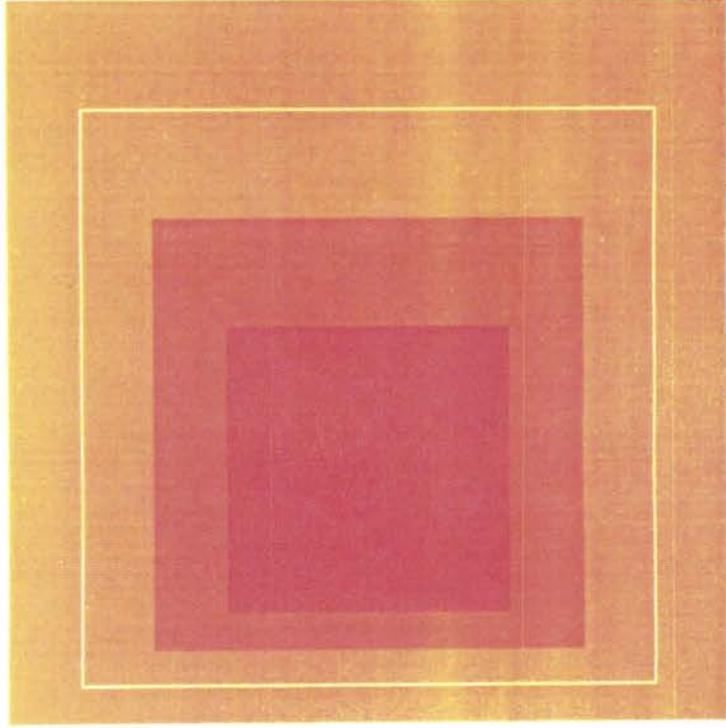
Geometrik soyutlama türünde çalışmalar yapan Albers, Bauhaus öğrencilerindendir. Bauhaus'un inceleme ve araştırma olguları, Albers için bir başlangıç oluşturur. Renklerle ilgili araştırmalar yapmış, resimlerinde renkleri

geometrik biçimler üzerinde kullanmıştır. "1963 yılında *"Renklerin Etkileşimi"* adlı incelemesini tamamlamış, ondan daha önce, 1949'da *"Kareye Saygı"* adlı resim ve baskı çalışmalarına başlamıştır"(Lynton, İstanbul, 1982). *"Kareye Saygı"* adlı resim dizisinde kareyi değişik renkler kullanarak yorumlamıştır.

Albers, hem Gemini hem de Tamarind'de çalışmalar yapmıştır. Hayatının sonuna doğru Gemini atölyesiyle işbirliği yaparak (çünkü kendisi atölyede bulunmadan sadece eskizlerini göndermiştir) baskı çalışmaları yapmıştır. Burada gerçekleştirdiği üç baskı çalışması şunlardır: *"White Line Square"* (Beyaz Çizgili Kare) (onyedi baskı), *"Embossed Linear Constructions"* (Kabartmalı Doğrusal Yapılar) (sekiz baskı) ve *"White Embossings on Gray"* (Gri Üzerine Beyaz Kabartma) (on baskı). Bu çalışmalarda varolan özellikler, *"Structural Constellations"* (Yapısal Takımyıldızı) isimli çalışmasında da görülebilir.

"Albers, Gemini'ye çalışmalarını önce posta yoluyla göndermiş, baskı çalışmalarını New Haven'da bulunarak kontrol etmiştir. Renkli taslakların birini mürekkepleri hazırlaması için California'daki Tyler'e, bir diğerini atölyeye gönderir. Albers'in tariflerine göre her renk için ayrı kalıp hazırlanıp daha sonra tabakalara geçirilerek dokuz ay boyunca genç baskıcılarla çalışmalarını sürdürmüştür.

"White Line Squares" serisindeki her taşbaskı üç renkte basılmıştır. Albers, kareleri *"Homage to the Square"* (Kareye Saygı) adlı eserinde de kullandığı, şöyle bir yapıyla gerçekleştirmiştir: Baskılar, dikey ekseninde simetrik fakat yatay ekseninde asimetrikler. *"White Line Square XII ve XIII"* (Resim 3), in her biri üç farklı tonda renk tasarımlarını içermektedir. Beyaz bir karenin çizgileri bu üç renkli alanlardan birini ikiye böler. XII'de en dış kareyi, XIII'de ise ortadakini



Resim 3: Josef Albers, "White Line Square XII" (Beyaz Çizgili Kare XII),
1966, taşbaskı

ikiye bölerek bir renk tonu daha varmışçasına bir etki gerçekleştirir. Albers, bu baskılarını açıklarken *"Homage to the Square"* tasarısına dikkat çekiyor, *"Bu seride yalnız üç renk kullanılmıştır, çünkü beyaz çizginin yerleştirilmesi dördüncü bir renk yanılsaması yaratmış ve böylece yapısal bütünlük korunmuştur."*(Fine, New York, 1984)

Albers'in baskılarındaki teknik çok iyidir. Her bir form bir diğerine bitişik olarak basılmış ve basılırken de boşluklar olmadığı için çok iyi bir teknik ortaya çıkmıştır. Böylece renklerinin yoğunluğunun ve etkisinin ortaya çıkması sağlanmıştır.

3.2. MINNA CITRON

Minna Citron'un yapıtları, 1940'ların ortalarından saf soyutluğu temsil eden bir biçime sahiptir. Atölye 17'de başladığı baskı çalışmalarını ise çok kısa sürede hızlandırmış, kendi düşüncelerine uygun baskı teknikleri geliştirerek baskı çalışmalarını sürdürmüştür. *"Squid under Pier"* Citron'un Atölye 17'de yaptığı en önemli eseridir. Sanatçının çalışmaları Hayter tarafından da desteklenmiştir. Bu atölye dışında bir de baskıresim atölyesinde çalışmıştır.

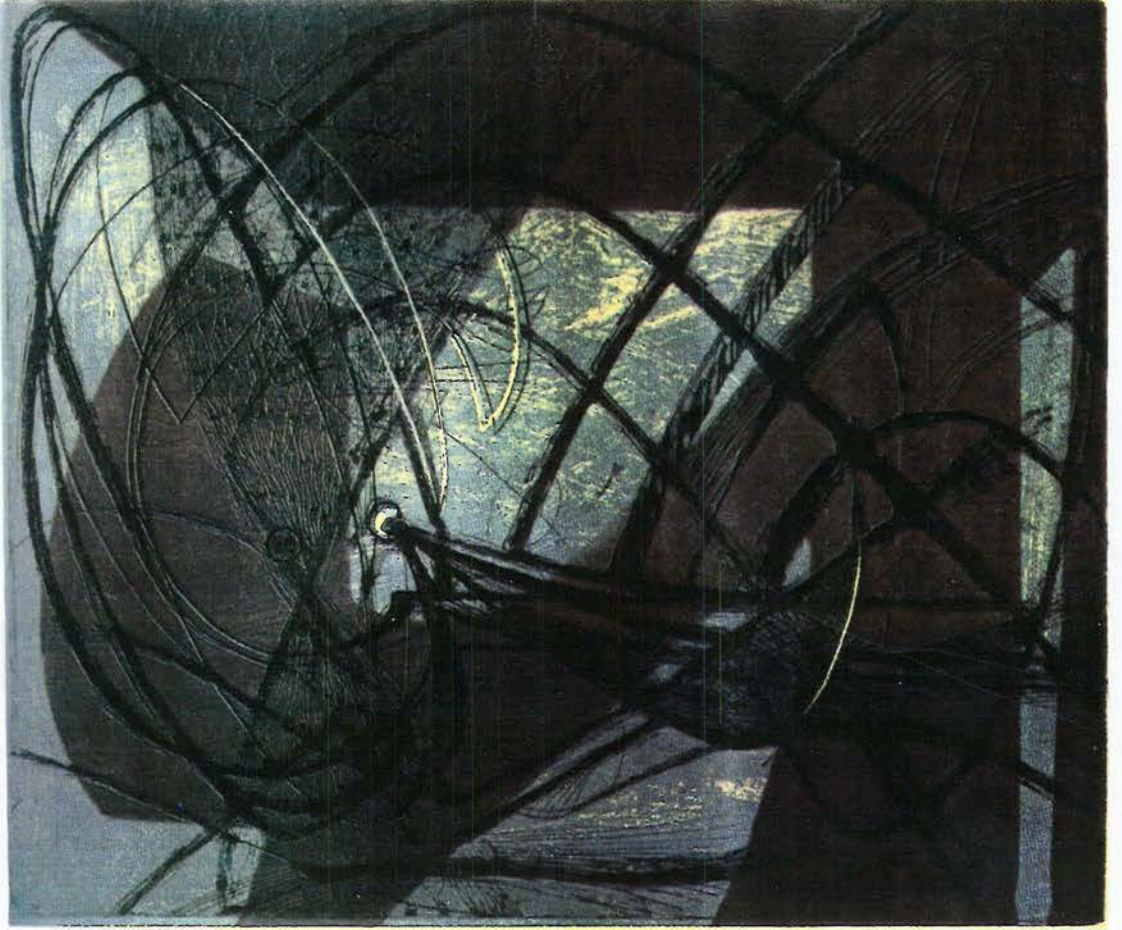
"Atölye 17'ye katıldığında, bu baskı atölyesinin yaratıcı atmosferinde ve S. William Hayter'in Soyut Sürrealizmi yörüngesinde kendi benliğini geliştirip soyut düşüncelerini kristalize etmiştir. Bu atölyede geliştirilen tekniklerden birisi olan, bakırı asitle eritip şekil verme tekniği ile tanışır. Ve burada ilk renkli baskı denemesini görerek, 1946 yılında *"Mime" (Pantomim)* isimli ilk renkli baskısını gerçekleştirir. Bu baskı imaj ve teknik olarak Sue Fuller'in *"Clown" (Soytarı)* unun benzeridir"(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990).

Citron'un çalışmalarındaki soyutlama lirik yaklaşımdadır. Bu lirik yaklaşımın bir örneğini *"Squid under Pier" (Rıhtım altında)* (Resim 4) de görmek mümkündür. Geri planda görülen mavi ve kahve rengi zemin üzerindeki renklerle bunların üzerine koyu renkle yapılan çizgiler birbiriyle bütünleşmekte, açık renkteki çizgiler ise tamamlayıcı özellik taşımaktadır. Teknik olarak bakıldığında değişik aşamalardan geçtiği söylenebilir. Zemindeki mavi ve kahve rengi ile diğer renklerin dokusundaki farklılık göze çarpar. "Bu baskıda, Atölye 17'de geliştirilen bir teknik kullanılmıştır. İlk önce ipekbaskıyla iki renk uygulanmış daha sonra koyu renkle beyaz renk basılmıştır.

Okyanus yüzeyinin hemen altındaki dünyada güneş ışığı yavaşça hareket eden suda ışıklı yansımalar yapmaktadır. Deniz ve gökyüzü arasındaki açık alanda da gölgeler vardır. Bu baskıyı keskin bir gözün bakış açısı olarak düşünebileceğimiz gibi, dünyaya bir balığın gözüyle bakan bir izleyici olarak da görmek mümkündür. Sanatçı bu eseri bir kez şöyle tanımlamıştır; *"suyun derinliğinden ve emniyetinden yüzeye, barışa çıkış, sonuç olarak uzayın sonsuz boşluğuna ya da açık denize varış."* Eserin başarısı; özgün konusundan, eşsiz bakış açısından ve anlatımındaki soyutluktan kaynaklanmaktadır. Citron biçimi, çizgiyi ve renkleri ustalıkla birleştirmiştir. Boyutları belirlerken kullandığı saydamlık yoluyla plan ve kalıbın ritmik uyum içinde olmasını sağlamıştır"(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990)

3.3. RONALD DAVIS

Ronald Davis'in ilk eserleri, geometrik formlarla oluşturulmuş çalışmalardır. Davis'in çalışmalarındaki bu geometrik formlar, gitgide, hızla boşluklarla kaplı alanlarla yer değiştirmeye başlar. Hiçbir zaman barışçıl olmayan fakat aynı zamanda korkutucu da olmayan zıtlıklarla dolu bir çağı anlatır gibidir. Bu yeni çalışma şekli, sanatçının bilgisayar kaynaklı görüntüler ve Soyut Ekspresyonist



Resim 4: Minna Citron, "Squid under Pier" (Rıhtım altında), 1949, metal gravür

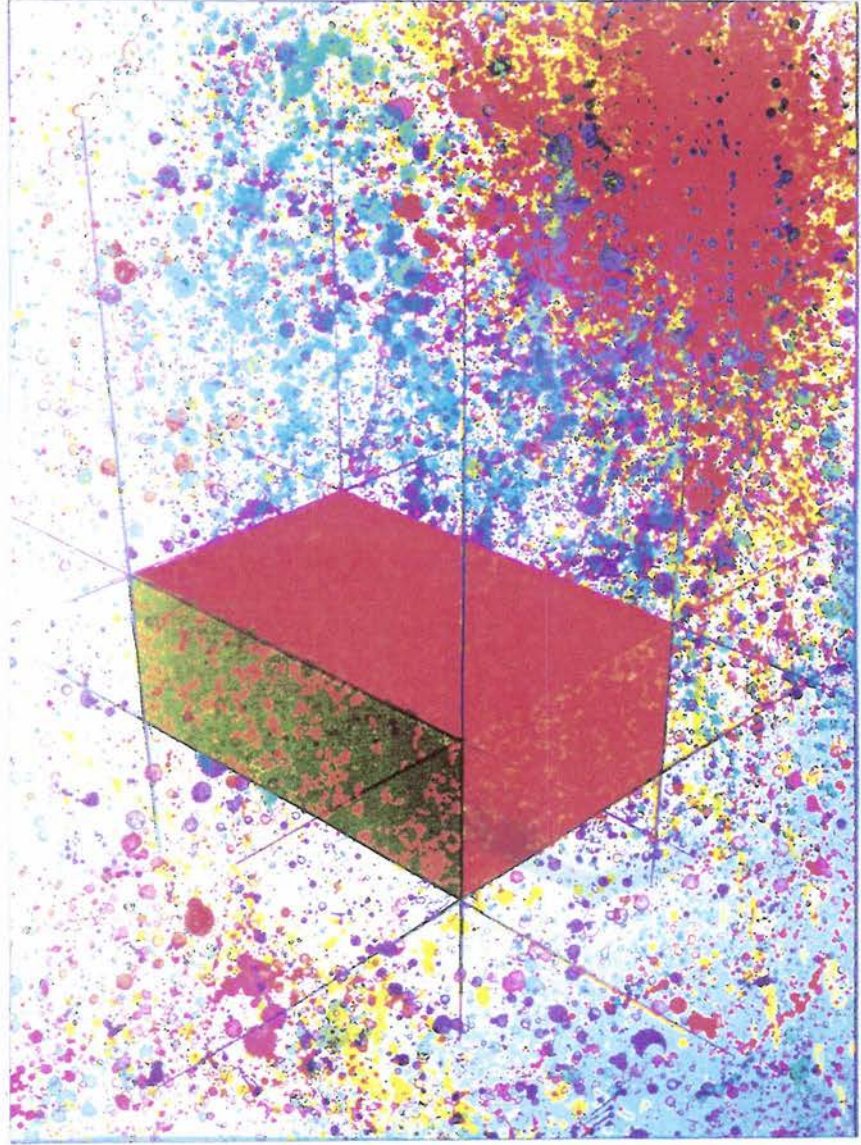
uzaysal bir boşluğa götürür, kimileri ise (Brick gibi) boşluk fikrine iyice faktörle etkilenmesiyle belirginleşmiştir. Kimi çalışmaları (Nebula gibi) izleyiciyi, alıştırırken, geometrik formların izlerini taşımaktadır.

1982 yılı boyunca Davis, Gemini'de, içlerinden biri "*Brick*" (*Tuğla*) (Resim 5) olan (ki bunda doğrusal çizgilerle boşluğun içinde bir form oluşturmuştur) sekiz taşbaskı yapmıştır. "*Brick*" in yüzeylerinin benzerliği ve atmosfer benzeri bir boşluğu andıran çevresine, renklerin de yardımıyla yumuşak bir etki verilmiştir. "*Brick*" in yüzeyleri, kağıda üç ayrı yoğunluktaki dokularla çalışılmıştır. Davis, bu taşbaskı çalışmasını izleyen yılda (1983), Gemini'nin gravür atölyelerinde çalışmaya başlar ve burada dokuz baskıyı tamamlar. Bu defa atmosfer benzeri bir alanda boşlukta duran formlar, geniş bir alanı kaplar ve çerçeve dışına da taşarak sınırları zorlar.

Bu baskılardan ikisinin özelliği, daha az aktif olan bir alanda havada süzülerek belli bir yerde kalan sistematik formlardan oluşmasıdır. En şaşırtıcısı ise başka bir dünyadan fırlatılmış gibi, içinde yüzen geometrik formların bulunmadığı "*Nebula One*" (*Bulut 1*) ve "*Nebula Two*" (*Bulut 2*) (Resim 6) çalışmalarıdır. Bu baskılar dinamik ve soyuttur. Madde katmanının üzerinde oluşturulan katmanlardaki zengin farklılaşmalar yalnız aquatint kullanımıyla başarılmıştır(Fine, New York, 1984).

3.4. STUART DAVIS

Stuart Davis 20. yüzyılın önde gelen Amerikalı modern ressamlarından. Soyut sanata bağlı kalmış ve böylece kendi gerçekliğini yansıtmıştır. Sanatçı, sade soyut biçimlerle gerçekleştirdiği çalışmalarında, modern estetikle, Amerikan kültürünü birleştirerek bu birleşimlerden yepyeni görüntüler ortaya çıkarmıştır.

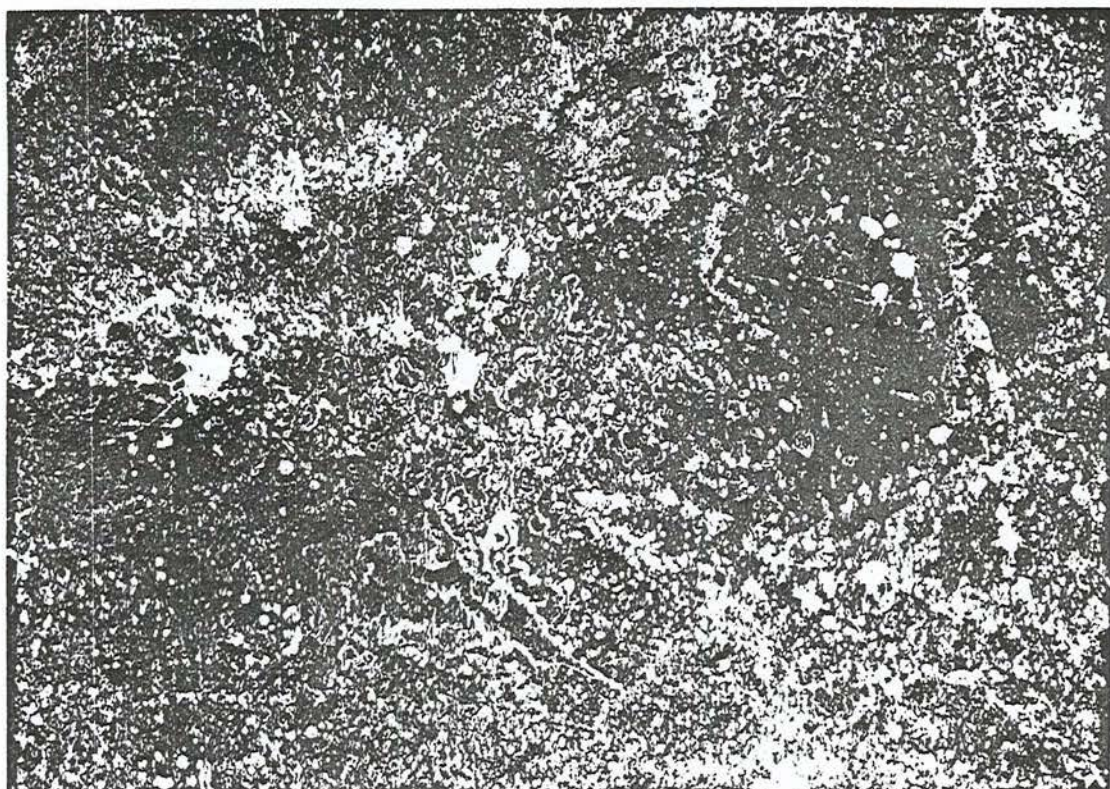


Resim 5: Ronald Davis, "Brick" (Tuğla), 1982-83, taşbaskı

Davis hergün görülen nesneleri 1927'de yaptığı "*Yumurta Çırpıcısı*" dizisindeki soyut kümelere dönüştürme işine girer. Daha sonra da Amerikan yaşayışından alınmış işaretlerle, adları tanınabilecek başka sahneleri bir araya getiren belirsiz bir mekan duygusu ve açık seçik canlı renk düzeni içinde veren, irili ufaklı resimler yapmıştır. Bu iç açıcı, hareketli görüntüler 1945 sonrası Amerikan resmiyle Amerika'da 19. yüzyıl sonrasında gelişen gözaldatım (trompe l'oeil) geleneği arasında güvenli bir bağ kurmaktadır(Ragon, İstanbul, 1987). Davis, baskı çalışmaları üzerinde yoğunlaşırken, sentezlerden oluşan biçimini baskı tekniklerine uyarlamamıştır. Sanatçı oldukça başarılı baskılar üretmiştir.

Sanatçının ilk renkli baskısını "*Shapes of Landscape Space*" (Manzaradaki Şekiller) New York'ta FAP grafik sanatlarında 1939'da yapmıştır. "*Detail Study for Cliché*" (Kalıp için Ayrıntılı Çalışma) (Resim 7) ise eserlerinden belki de en çok çaba harcanarak ve en kontrollü yapılmış olanıdır. Yirmibeş baskısından dört tanesi renklidir ve diğer ipekbaskıları küçük resimlerinin uyarlamasıdır. 1950'lerin başlarında Margaret Lowengrund New York'ta Pratt Grafik Sanatları Merkezinde Stuart Davis'in tanınmış eserlerini düzenlemiştir. Davis'in 1955'de yaptığı kompozisyonlar ilginçtir: "*Cliché*" (Kalıp) ve "*Ready to Wear*" (Hazır Giyim). "*Detail Study for Cliché*" üç çinko levhadan basılmıştır. Baskıdan algılanan yüksek tansiyon ve enerjidir. Levhalarla Pratt Grafik Atölyesinde, sanatçının karıştırdığı renkler kullanılarak kırk baskı yapılmıştır. Bu taşbaskı 1958'da Cincinnati Sanat Müzesinde Sergilenmiş ve Amerikan hatıra posta pulu olarak basılmıştır(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990).

Davis, "*Detail Study for Cliché*" adlı baskısında renklere hakimdir, renkler uyum içindedir, kesilmiş izlenimi veren basit biçimler ve düz renkler kullanılmıştır. Kıvrımlar halinde yerleştirilen kırmızılar, diğer renklerden daha az alan kaplayarak denge oluşturmuştur. Çalışmada düzlük ve yanılsamacı bir derinlik vardır ancak renkler arasındaki geçiş yumuşaktır ve renkler dengelidir.

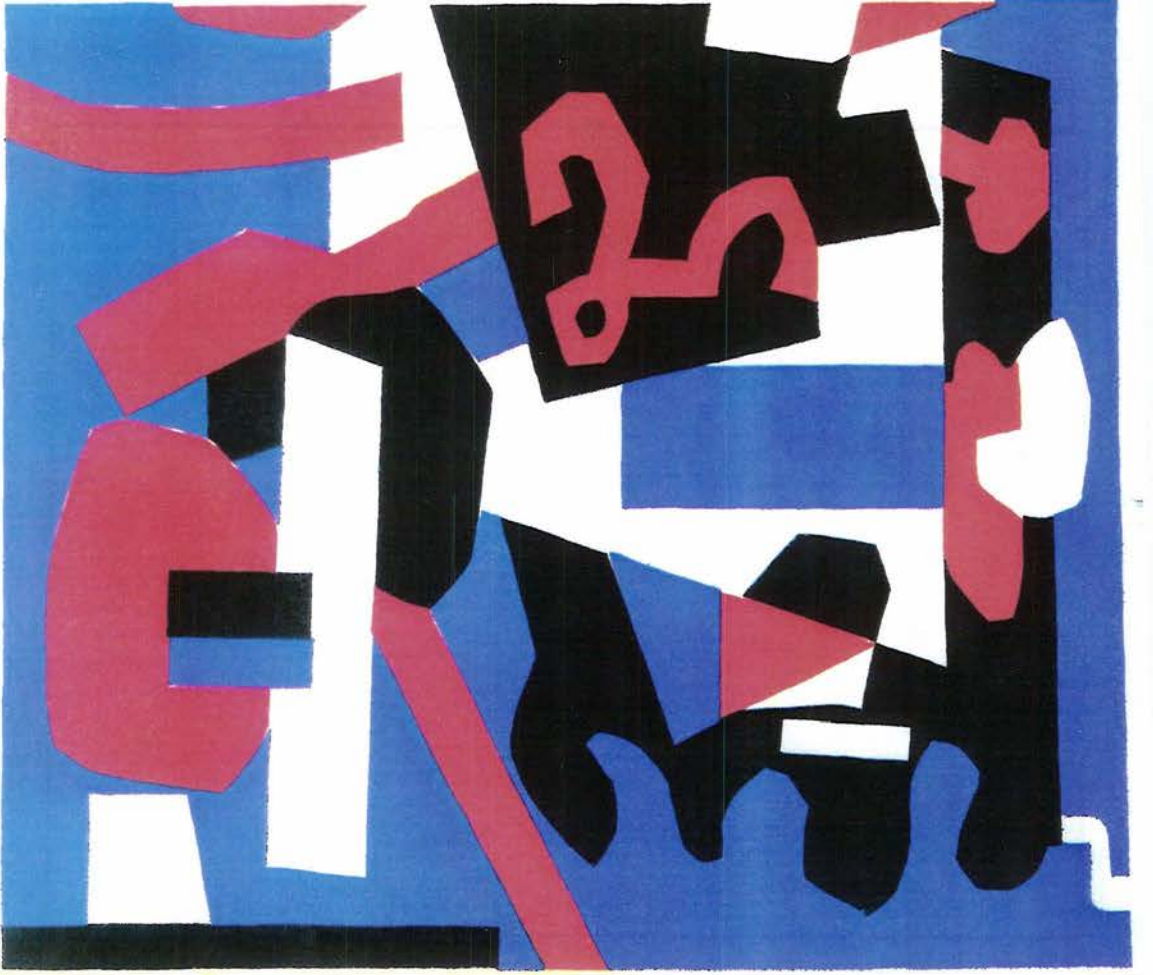


Resim 6: Ronald Davis, "Nebula Two" (Bulut 2), 1983 , aquatint

3.5. RICHARD DIEBENKORN

Diebenkorn'un Gemini'de ilk çalışması, "*Untitled*" (*İsimsiz*) (Resim 8) adlı taşbaskı ile olmuştur. Bu baskıyı Los Angeles'daki Çağdaş Sanat Müzesi yararına basılan ve ressamların yayımcıların ortak katılımıyla gerçekleşen "*Eight by Eight to Celebrate the Temporary Contemporary*" için yapmıştır. Diebenkorn bu baskıda, kendisini son zamanlarda meşgul eden, konuları şekillendirerek kullanmıştır. Sanatçı taşbaskıda kullandığı baskı mürekkebine, pastelin yumuşak etkisini taşımıştır.

"*Untitled*" adlı baskı, aslında pastelle yapılan bir çalışmadan ortaya çıkmıştır. Ana renklerden biri olan kırmızı, baskıda Diebenkorn'un kattığı siyahın yayılması ile seyrek bir yaprak haline gelir. Diebenkorn'un sanatında esas olan duygulardır. Mavinin ve kırmızının yumuşak işaretleri yoğun siyah alanla karşılaşmış zarif şekilde altında kalan yaldızla ve yüzeyi kaplayan inanılmaz narin bir sisle ayarlanmıştır. Siyah artar ve sağa yerleştirilmiş üçgen bir formda yoğunlaşır"(Fine, New York, 1984). "*Untitled*" adlı baskıda gül kırmızısı, mavi ve siyah renkler ayrı ayrı kullanılmıştır. Fakat mavinin içinde kırmızının yansımaları görülebilir. Neredeyse bütün yüzeyi kaplayan koyu rengin altından, mavi renk yüzeye çıkarken siyahın koyuluğuyla birleşmiştir. Baskının kenarları sert çizgilerden oluşur fakat birbirinin içine girmiş olan renkler, koyu rengin etrafını sararak sertliği biraz da olsa yumuşatmıştır.



Resim 7: Stuart Davis, "Detail Study for Cliché" (Kalıp için Ayrıntılı Çalışma),

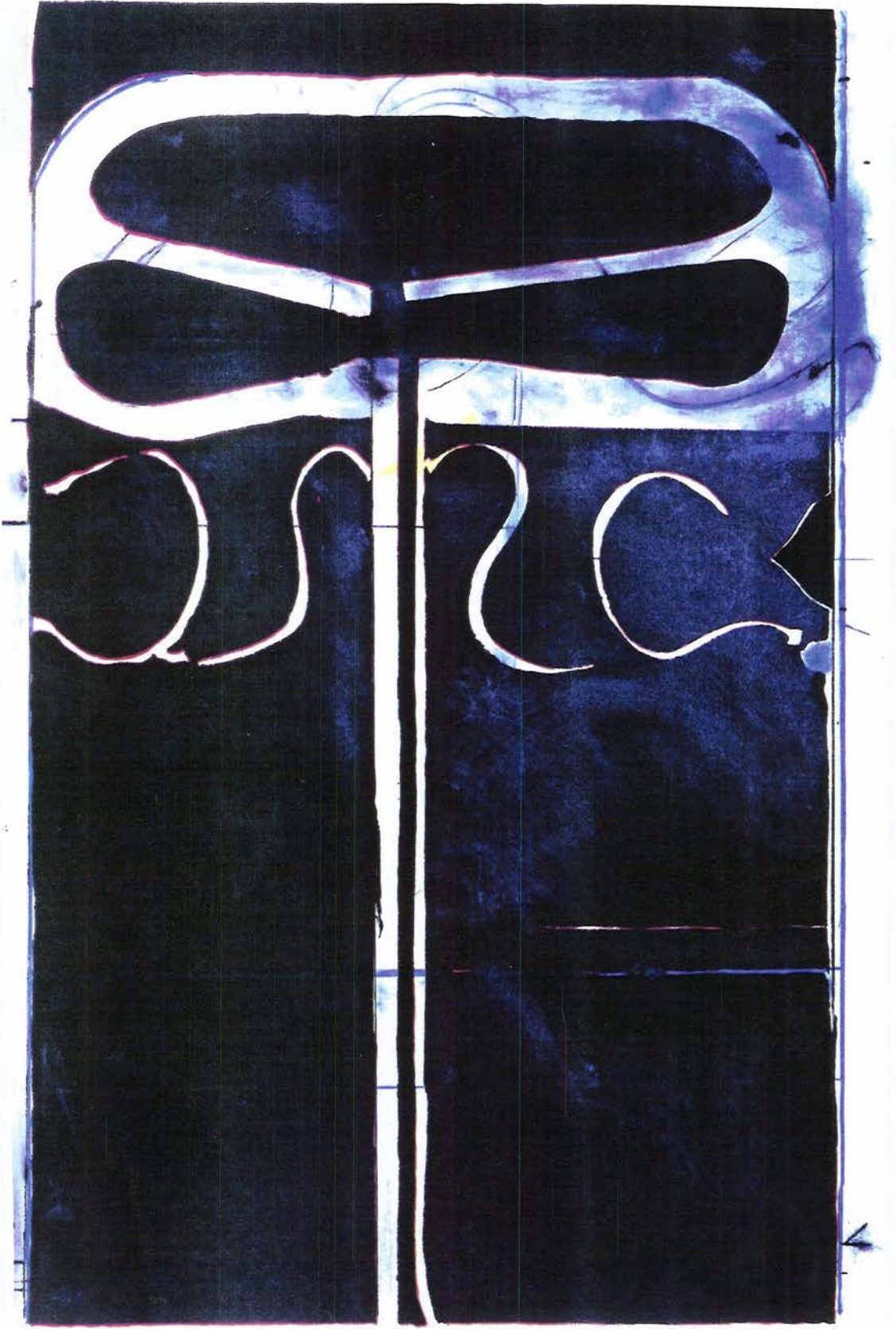
1957, taşbaskı

3.6. SAM FRANCIS

Sam Francis, 1950 gibi erken zamanlarda hem baskı yapan hem de Soyut Ekspresyonist olan bir kaç sanatçıdan biridir. Francis, Gemini'de taşbaskı, ipekbaskı ve gravür gibi tekniklerin hepsini kullanmıştır ve yaklaşık olarak elli baskısı vardır. Bu baskılarda renkler çeşitli yoğunluk ve ağırlıklara sahiptir, bol kullanımdan, cimrice kullanımlara kadar çeşitlilik göstermektedirler. Francis baskılarını sıradışı bir şekilde sergiler.

"Onun sanatı, görsel ve dokunsaldır, geçişin, kütlenin ve boşluğun renkleriyle çalışarak, bir boşluk yaratmak için uğraşır. Francis'in baskıları doğu ve batı düşüncelerinin birliğiyle oluşmuştur. Varolmadan çok oluşum fikri onun hayal dünyasının merkezini oluşturur. Baskılarının dengesi, tecrübenin gerekliliğini anlatır. Hafif yoğunluktaki alanlar yüzeyin alanıyla zıtlık oluşturur. Boşluk bir işaretin sınırlandırılmasıyla yaratılmıştır. Sanatçının malzemeyi kullanış biçiminde bir genişleme ve büyüme göze çarpar: sıçrayan lekeler, hareketler, ışık geçirmez, şeffaf, doğal alanlar oluşturulur. Isının, açıklığın, kapalılığın, ışıkla karanlığın duygularını çağırıştırır"(Fine, New York, 1984).

Francis'in baskıresimleri, deneme isteğini ve malzemeleri daha iyi kullanabilmek için hangi yolları takip edeceğini araştırdığını gösterir. Çalışmalarında oldukça belirgin şekiller veya serbest biçimler gözler önüne serilir. Bu kaygılar, Francis'in sanatının gerçekleridir ve baskılarında kurallar yıkılmaya çalışılmıştır. Francis, taşbaskı kadar, yüksek ve çukurbaskı da yapılabilen Litho Shop adında özel bir baskı atölyesine sahiptir. Bu atölye yavaş adımlarla olayların doğal yollarla değiştiği baskılar üzerinde çalışmak için kullanılabilir. Ancak Gemini gibi büyük ve beraber çalışılabilecek yardımcılarının bulunduğu bir atölyede çalışmak, ihtiyaçları karşılamak açısından her zaman daha iyidir.



Resim 8: Richard Diebenkorn, "Untitled" (İsimsiz), 1982, taşbaskı

Francis için, baskılarını gerçekleştirirken gizlilik önemlidir ve bir yapıtı gerçekleştirme aşaması, genellikle uzun süreçlerle aralıklı olarak yapılabilir. Francis önceden belirlenen bir eskizle çalışmaz. Bir süre tabaka ve taşlara o anki hisleriyle çizimler yapar. Francis, çalışmalarını etkileyen nedenleri şöyle anlatıyor: *"Varolan her şey kararlarımı etkiler. Bütün raslantılar çok önemlidir. Ben raslantıların bir tür yol gösterici olduğuna inanırım. Bize ipuçları veren rüya gibi şeyler de vardır."*(Fine, New York, 1984)

"Speck" (Benek) (Resim 9) ve *"Yunan"* isimli baskılarında beneklerle oluşturulan dokular açıkça görülür. Bu iki baskı, birbirinin eşi veya birbirinin devamı hissi verir. Renklerin farklı tonlarını birarada görmek mümkündür. Sıçramış, damlamış boyalar ince bir tabaka halindedir. *"Speck"* te daha fazla alan boş bırakılmıştır. Diğer baskılarında da sıçramış ve damlamış geniş lekelerle çalışmıştır.

3.7. HELEN FRANKENTHALER

Helen Frankenthaler, edebiyat fakültesini bitirmesine karşın Bennington'da Paul Feeley ile resim çalışmaları yapmıştır. New York'ta ise sanat öğrencileri kulübünde Vaclav Vytlačil Rufino Tamayo ve Hans Hofmann ile çalışır. İlk kişisel sergisini 1959 yılında New York'ta açar ve o zamandan beri New York okulunun en saygın ve etkin sanatçılarından birisi sayılmaktadır.

Frankenthaler'ı Soyut Ekspresyonistler arasında saymak gerekir. O da kendi döneminin bütün sanatçıları gibi sezgilerin ve duygularının etkisinde kalmıştır. Sanat yaşamına önce resim çalışmalarıyla başlamış olan Frankenthaler, daha sonra baskiresim üzerinde yoğunlaşmış ve malzemeye kısa sürede hakim olmuştur. Sanatçı baskiresim tekniklerinin hepsini denemiştir.



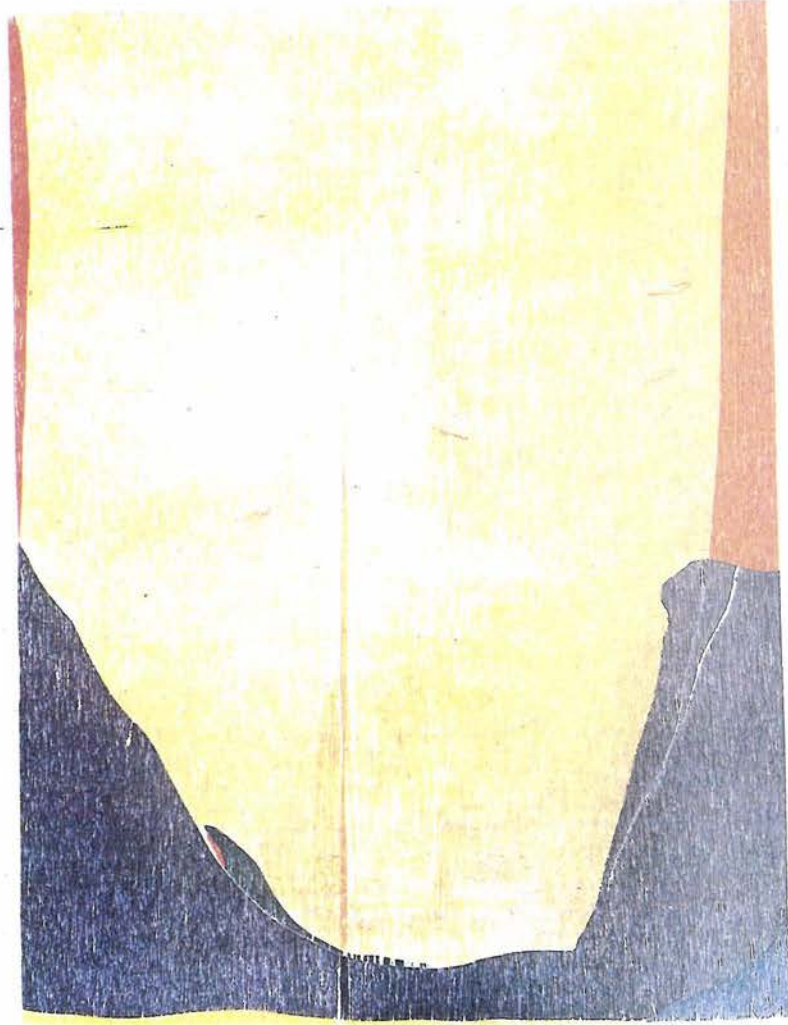
Resim 9: Sam Francis, "Speck" (Benek), 1971, taşbaskı

Frankenthaler 1961'de daha önceki çalışmalarını aratmayacak bir beceriyle yapılmış olan ilk taşbaskısını tamamlar. Taşbaskı, ipekbaskı, metalbaskı, pochoir, ahşapbaskı, monotip tekniklerinden oluşan çalışmaları vardır. Sanatçının baskılarında göze çarpan özellikler; doğal akıcılık, hareketlilik ve görkemli yüzeylerle ortaya çıkan büyüleyici bir görüntülerdir. Göze çarpan diğer bir özellik de eserleri üzerinde tekrar tekrar çalışması, doğru biçimi ve rengi buluncaya kadar inceliği ve zarafeti olan denemeler yapmasıdır(Field ve Fine, New York, 1987).

Helen Frankenthaler, baskı yapımına ULAE'de başlamıştır. İlk baskıları taşbaskı ve metalbaskılardan oluşmuş, daha sonraları ahşapbaskı yapmaya başlamıştır. Sanatçı, ahşapbaskılarını gerçekleştirirken ağacın tüm dokularını kullanmış, renklerin karışımını ve kağıt seçimini yaparken ahşabın olanaklarını göz önünde tutmuştur. Kendisine çok sempatik gelen ahşapla, baskı yapımında hangi aleti kullanacağına tüm aletleri araştırdıktan sonra karar vererek çalışmıştır. Ahşap kullanarak ortaya çıkarmış olduğu eserleri gerçekten etkileyicidir.

"East and Beyond" (Doğu ve Ötesi) (Resim 10) adlı eseri ilk ahşapbaskısıdır. Baskıdan ışığın dağılımı açısından renk, yüzey ve ağırlık önemli bir yer tutar. Baskıda ahşap yüzey, oryantal bir etki yaratır. Baskının küçük boyutlarına karşın keskin kenarlar, geçişli alanlar ve parlak renkler bir araya gelir. Frankenthaler, bu ilk ahşapbaskısından sonraki on yıl içinde New York'taki ULAE ve Tyler Graphics Ltd. için pek çok baskı çalışması yapmıştır.

"Cedar Hill" (Cedar tepesi) isimli baskıda alışılmadık bir yöntem olan kaba zerrelili ahşap kullanılmıştır. 1983'de ıhlamur ağacı ve mahagoniden yapılan onüç blokdan oluşan çalışma, on renkte basılmıştır. Bu baskıdan sonra sanatçı



Resim 10: Helen Frankenthaler, "East and Beyond" (Doğu ve Ötesi), 1973,
tahtabaskı

alandaki gösterişsiz mavi ve yeşiller, sonra iç kısımda sarıdan kırmızı ve mora doğru yayılan renkler vardır, renkler yukarıya çıkıldıkça yoğunluk kazanır. Parlak serpintiler canlı maviler, yeşiller ve lacivertin kullanılışı ufku belirler. Gerçek biçimler kullanılmamıştır, dış kısımdaki mavi ve yeşiller neredeyse çerçeve gibidir. İnce kırmızı paralel çizgiler merkezden doğru yayılır, bazı yerlerde kontrol altında, bazı yerlerde serbest bırakılmışlardır. Çapraz çizgiler yavaş yavaş zenginleşip yoğunlaşır. Biçimler akıcılık ve deneyimle yoğunlaşır. Bilerek işlenmiş bir hata hissine kapılırsınız. Herşeyin tahmin edilebilir bir niteliği vardır.

3.8. HANS HARTUNG

Hartung'un çalışmalarını tanımlamak gerekirse, Tachisme (Lekecilik) kelimesi doğru olacaktır. Hartung'un yapıtlarının ortaya çıktığı yıllar, ilk soyut sanatçıların yapıtlarını gerçekleştirdikleri yıllara rastlamaktadır.

İlk soyut suluboya resimlerini 1921-1922 yıllarında gerçekleştirir. Ancak çok daha sonraları savaştan sonraki yıllarda tanınacaktır. Çalışmalarının özelliği o zamana kadar görülmemiş, ne temsili ne de geometriktir: İleride Lirik Soyutlama olarak adlandırılacaktır. 1946 yılında fransız vatandaşlığına kabul edilir. Fakat savaş sırasında yaptığı desenlerini, yaralandığı dönemde kaybeder(Ragon, İstanbul, 1987). Çalışmalarının özünde dinamizm vardır. Çarpıcı fırça darbeleri günlük yaşamın yansımalarıdır. Büyük lekeler halinde gerçekleştirilen çalışmalarındaki renkler açık yeşil, kahverengi, limon sarısı ve siyahtır.

Pierre Soulages, Hartung'la hemen aynı yıllarda çalışmalarını sürdüren bir başka lekeci sanatçıdır. Soulages'da lirik soyutlamanın öncülerinden biri sayılmaktadır. İlk soyut çalışmalarını 1946'da gerçekleştirmiştir. Soulages'in çalışmalarında göze çarpan farklı bir yan vardır o da renk seçimi, Hartung'un

savaş sırasında yaptığı desenlerini, yaralandığı dönemde kaybeder(Ragon, İstanbul, 1987). Çalışmalarının özünde dinamizm vardır. Çarpıcı fırça darbeleri günlük yaşamın yansımalarıdır. Büyük lekeler halinde gerçekleştirilen çalışmalarındaki renkler açık yeşil, kahverengi, limon sarısı ve siyahtır.

Pierre Soulages, Hartung'la hemen aynı yıllarda çalışmalarını sürdüren bir başka lekeci sanatçıdır. Soulages'da lirik soyutlamanın öncülerinden biri sayılmaktadır. İlk soyut çalışmalarını 1946'da gerçekleştirmiştir. Soulages'in çalışmalarında göze çarpan farklı bir yan vardır o da renk seçimi, Hartung'un biraz daha renkli olan çalışmalarına karşıt olarak siyah, Soulages'in vazgeçemediği bir renktir. Resimin neredeyse tamamını siyah bir leke kaplar. Soulages, ilk baskı çalışmalarını 1952 yılında gerçekleştirmiş, 1957 yılında ise gravürleri, taşbaskıları ve guvaşlarla beraber sergilenmiştir(Ragon, İstanbul, 1987).

3.9. STANLEY WILLIAM HAYTER

Stanley William Hayter, hem Soyut Sürrealizmle Soyut Ekspresyonizmin hem de 1940'ların sonlarına doğru, Amerika'da çukurbaskının en güzel örneklerini de vererek önderliğini yapmıştır. New York'ta renkli baskıdaki kendi çabaları ve araştırmaları ile Amerika'da çukurbaskının gelişmesine önderlik etmiştir.

1940'da hem kendisinin hem de Amerika'nın ilk ipekbaskı-çukurbaskı birleşimi olan "*Maternity*" (*Annelik*) yi yapmıştır. Edindiği deneyimlerle, değişik levhaların yerleştirilmesinde ve mürekkeplemede ortaya çıkabilecek problemlere yer vermemek için değişik renkleri tek bir levhaya uygulayarak levhaların hepsini presten geçirme yolunu seçmiştir. 1943'te renkli mürekkebi levha üzerine delikli kalıpla uyguladığı; başarılı bir oymabaskı olan "*Centauresse*" u yapmıştır. Altı yaşında ölen oğlu için yaptığı "*Cinq Personnages*" (*Genç İnsanlar*) (Resim 11)

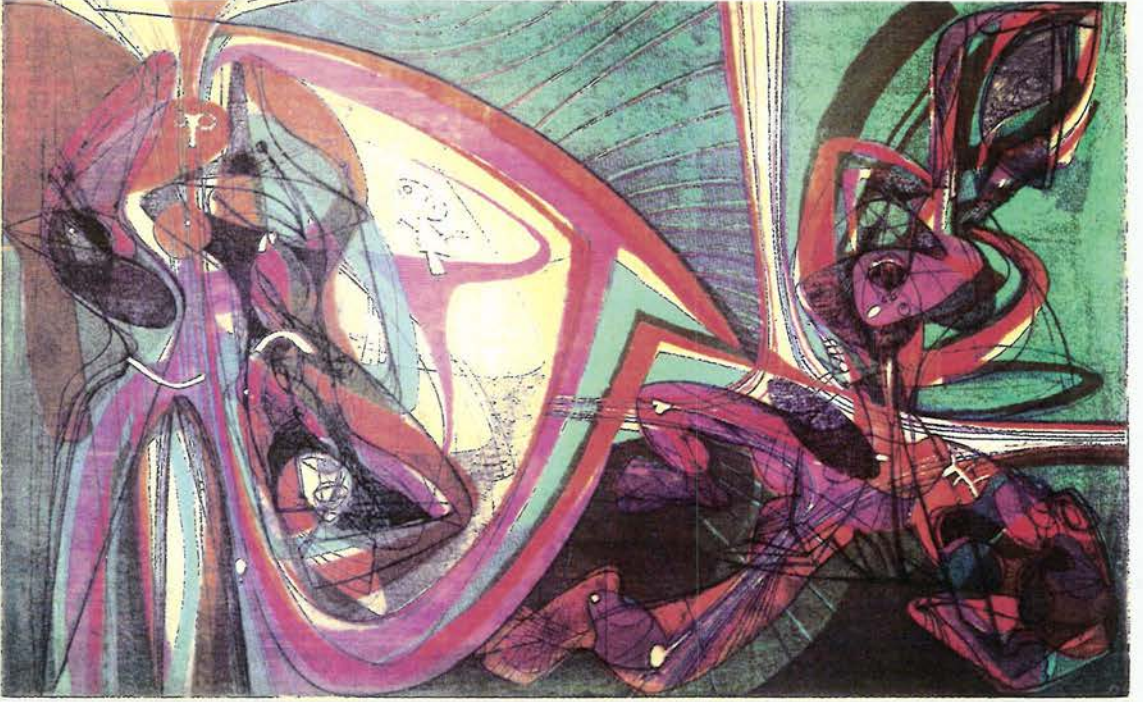
sanatçının en önemli baskılarından biridir ve ilk büyük renkli metalbaskısıdır. Hayter bu eserin oluşumunu ve tekniklerinin gelişimini, *"New Ways of Gravure"* (Gravürde Yeni Teknikler) adlı kitabında açıklamıştır. Siyah mürekkeple basılmış karışık bir oymabaskı ve levhanın yüzeyine verilen transparan renklerden oluşur. Sanatçı beş ya da altı renk türetebileceği üç ana rengi titizlikle seçmiştir(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990).

Acı ve ölümün ruhsal karşılığı olan *"Cinq Personnages"* la, 1930'da yaptığı İspanya iç savaşını betimleyen eseri paralellik gösterir. Hayter, figürlerinin aslını renkli taslaklarını oluşturduktan sonra bakır levhalara geçirmektedir. Sanatçı yüzeyde ipek, ağ ya da buruşturulmuş kağıtlar gibi çeşitli malzemelerden etkilenmiş, onları pres altında değişik aşamalardan geçirmiştir. Hayter'in kompozisyonlarında göze çarpan, orta kısımlarda serbestçe dolaşan soyut biçimlerdir.

"Cinq Personnages" in bütün deneyimleri ve aşamaları Hayter'in atölyesinde pek çok insanın da yardımıyla tek bir levhadan, renkli baskı yapılmıştır. Bu baskı oldukça karışık biçimlerden oluşmuştur. Kimi yerlerde kübizme kadar ulaşan geniş bir anlatım biçimi kullanmıştır. Hayter *"Cinq Personnages"* da renk yeşil, pembe ve turuncu kullanmıştır. Bu renkler kimi yerlerde birbirinin üzerine getirilerek yeni karışımlar ortaya çıkarılmıştır(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990).

3.10. JASPER JOHNS

Jasper Johns, taşbaskı, gravür ve ipekbaskı tekniklerinin hepsini kullanmıştır. Baskıresim tekniklerinin özgünlüğü, son yılların mihenktaşı olan çalışmalarında büyük bir rol oynamış, yüzyılımızın en önemli grafiksel anlamlarını yaratmak için doğal kaynakları ve simgesel objeleri kullanmıştır. Alfabeler, sayılar,



Resim 11: S.William Hayter, "Cinq Personnages" (Genç İnsanlar),

1946, metal gravür

bayraklar, haritalar, hedef tahtası bu objelerdendir.

Yapıtları bizi resmin işlevi ve süreci hakkında doğrudan doğruya tartışma konusu olabilecek sorunlarla karşı karşıya bırakır(Lynton, İstanbul, 1982). Kullandığı objeler günlük hayatta kullanılan objelerdir, ama ele alış şekli günlük değildir. Çünkü bu objeler artık günlük hayattaki işlevlerini sürdürmezler. Pop sanata yakın gibi gözükebilir ama onun ele alış, insanların her gün kullandığı eşyaların başka türlü de kullanılabileceği görüşünü getirmektedir.

Sanatçıların tamamen soyut sanattan vazgeçmeye ve obje çalışmalarına dönmeye çalıştıkları zamanları, Johns, çalışmalarında çok iyi ifade etmiştir. Johns, konularını soyutlama yolu ile anlatır, objeleri ise daha çok bir ilham kaynağı olarak ele almıştır. 1950'lerin sonlarında ortaya çıkan çalışmalarda olduğu gibi, sanattaki bir objenin yeni ve belirsiz yönünü ilan eden ilk sanatçılardan biridir(Castleman, 1988).

Baskılarında, kendi anlatımına uygun yeni teknikler kullanmıştır. Gemini'de bastığı ve kurşun kullandığı kabartmalı baskıları bulunmaktadır. Baskılarında kendisini tekrardan uzak tutmaya çalışır, sürekli yenilik peşindedir. 1963 yılında Johns, el ve hatta ayaklarını kullanarak iki taş boyamıştır: "*Skin with O'Hara Poem*" (O'Hara'nın şiiriyle deri) (1965) ve "*Pinion*" (Kanat) (1966). "Johns 1960 yılında yaptığı "*Maps*" (Haritalar) adlı eserinde veya 1970'li yıllarda yaptığı gölgeli baskı tekniğinin kullanıldığı eserlerinde yanılsama ve soyutluk kavramları net bir şekilde ortaya koymuştur"(Melot ve Griffiths, Geneva, 1988).

Johns'un baskı çalışmalarına başladığı yıllarda Soyut Ekspresyonizm dalgası, baskıcılığın üzerindeki etkisini çok geçmeden göstermiş, bir çok Soyut Ekspresyonist sanatçı baskı yapmıştır. Johns, hiçbir zaman akımların kendisini kısıtlamasına izin vermemiştir. Johns'un çok fazla baskısı olduğu için çeşitli

baskı çalışmalarını ayrı başlıklarda inceleme gereği ortaya çıkmış, taşbaskıları, gravürleri ve yüksek baskıları gibi başlıklar altında incelenmiştir.

3.10.1. TAŞBASKILARI

Johns, taşbaskı çalışmalarını iki atölyede gerçekleştirmiştir. Bunlardan birincisi 1960 yılında Tatyana Grosman'ın Long Island, West Islip'teki Universal Limited Art Editions (ULAE) adındaki atölyesi, ikincisi ise Gemini G.E.L. atölyesidir. O sıralarda bazı atölyeler dışında Amerika Birleşik Devletlerinin hiçbir yerinde sanatçılara baskı deneyimi kazandırmaya yönelik bir taşbaskı makinası bulunmamaktadır. Johns ULAE'de çalışmaya başlayarak kısıtlı olan olanaklardan yararlanmıştır.

"Johns, ilk çalışmalarından olan *"Target" (Hedef)* isimli taşbaskısında sadece yağlıkalem kullanmıştır. Johns'un baskıları, izleyicinin de katılımıyla zenginleşir. Clement Greenberg Johns'un 1958-1960 arasındaki durumunu *"Sanatın kendi gelişmesinin bir yansıması"* olarak nitelendirmiştir(Field).

Johns'un ilk baskıresimleri başka taşbaskılardan etkilenme sonucu değil, tamamen özgün çalışmalardır. Johns'un *"0 through 9" (0'dan 9'a)* adlı baskısının çok daha cesaretli ve pozitif görünmesinin nedeni, daha önceki çalışmalarından kaynaklanan tecrübesidir. *"Figure 1"* isimli taşbaskısında sayılardan 1'i kullanmıştır. *"Color Numerals Series: Figure 1" (Renkli Numaralar Serisinden Figür 1)* aslında tek renk yapılmıştır ama merdaneye verilen renkli mürekkepler sayesinde renkli basılabilmektedir. *"0 through 9" (0'dan 9'a)* isimli çalışma, her numaranın diğerinin içinden görülebileceği konusu üzerine kuruludur, fakat rastlantısal bir adlandırma değildir. Burada 4 ve 5, 3 ve 8 ve diğer sayıların 6 ve 9'un içinden görülebileceğine ait kurgular söz konusudur. Johns'un 0 sayısından başlayarak diğer sayılar arasında sistematik bir denge

kurmak istediği açıktır. Düşük ve yüksek konturların ağırlığı bu çabanın ürünüdür(Field). Sonuçta, taşbaskının ortasında sade bir alan oluşur ve daha az koyuluk ve kontrastlıkla sayılar seçilebilir. Gri el yapımı kağıt kullanılmış olan bu iki çalışmada, ayrı teknikler ve ayrı renkler kullanılmıştır.

Baskılarda boşlukların olmayışı doğal olarak baskının dengesinde bazı problemlere yol açabilir. Ama Johns yeni çözümler getirip imajı değiştirirken özgünlüğünü de koruyabilmiştir. Toby Mussman, kavram ve obje arasındaki zıtlığı şöyle yorumlamıştır: *"Bir daire asla tam anlamıyla kavramsal olanı kadar gerçek çizilemez. Johns bu karşıtlam tanımına bağlı kalmadan "Device Circle" de soyut bir daire yapmış ve boyamıştır."*

Johns *"Two Maps" (İki harita)* (Resim 12) te figür ve zemin üzerindeki değerleri sorgulayarak yeni oluşumlar arar. *"Two Maps"* in normal resmi beyaz kağıda siyah renkle basılınca negatif bir imaj verir. *"Two Maps"* te öğrenme konusunda maddelerin isimlendirilmesi gibi yeni soruları gündeme getirir. Harita bazı formların görünümü değil, öğrenilmiş bilgi birikimleridir. Bir çocuğun maviye kırmızı demek yerine mavi demesini öğrenmesi gibi, bazı şekilleri isimlendirerek ülkesini öğrenir. Fakat Johns'un haritası, öğrendiğimiz ama kullanılamayacak bir biçimdir. Verilmek istenen esas konu, her görüntü bir şeyi temsil eder, dil ise işaret ettiğini anlatır(Field).

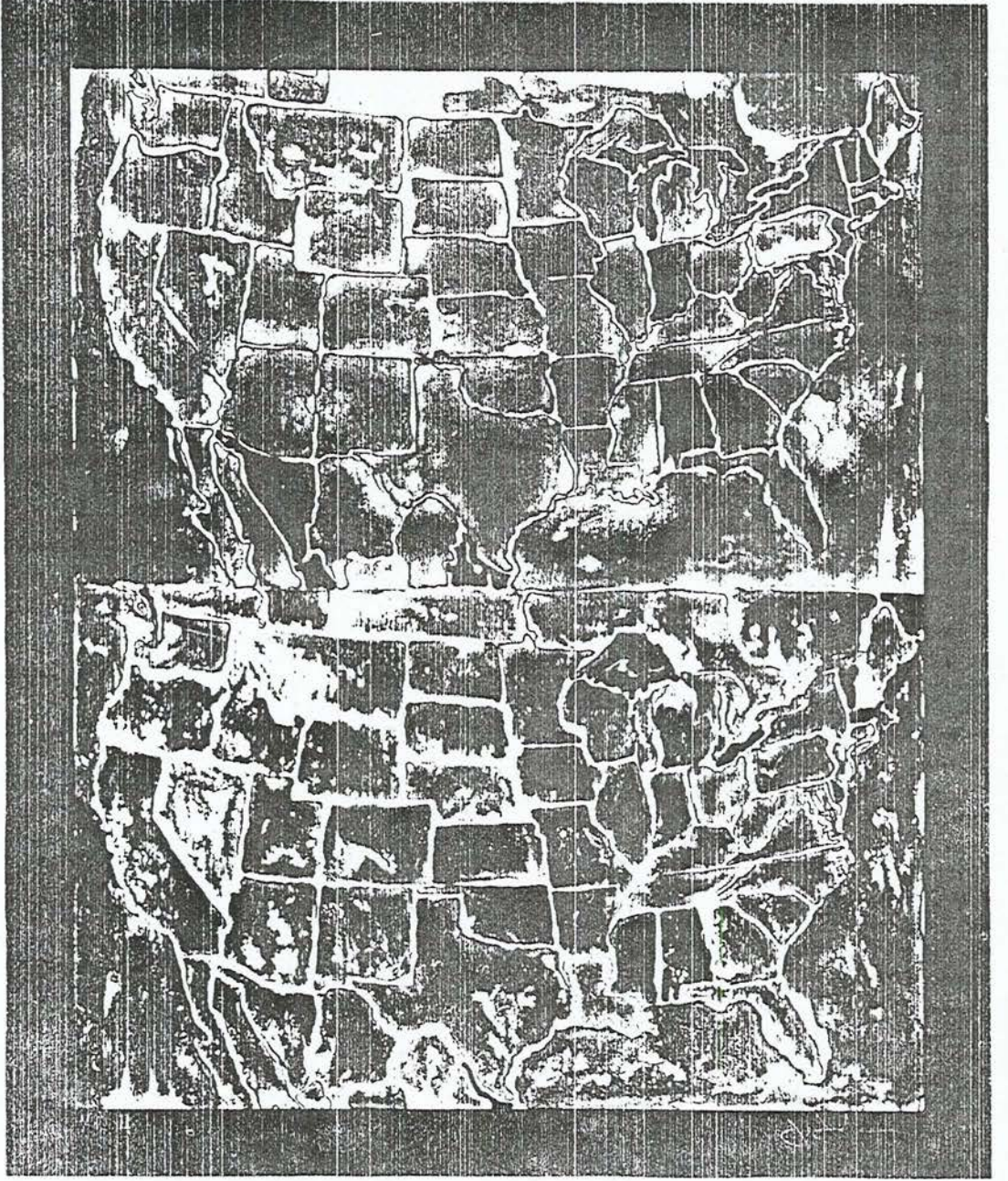
"Bazen bilinçsizce birşeye geri döneriz, yine, bazen birşeyin görüntüsü bilinçsizce başka bir resimle karşınıza çıkar. Bunun dışında çalışmada birşey daha var ki, o da çalışmaya değişmeye yönelik bir yönde başlanırsa bu eğlenceli olabilir üstelik dinlence amacıyla geçmişe dönülebilir. Ve sonra aniden her zaman yapmak istediğiniz ama hiçbir zaman yapamadığınız bir şeyi yapmak için bir sebep bulursunuz."

Jasper Johns, Hopps 1966.

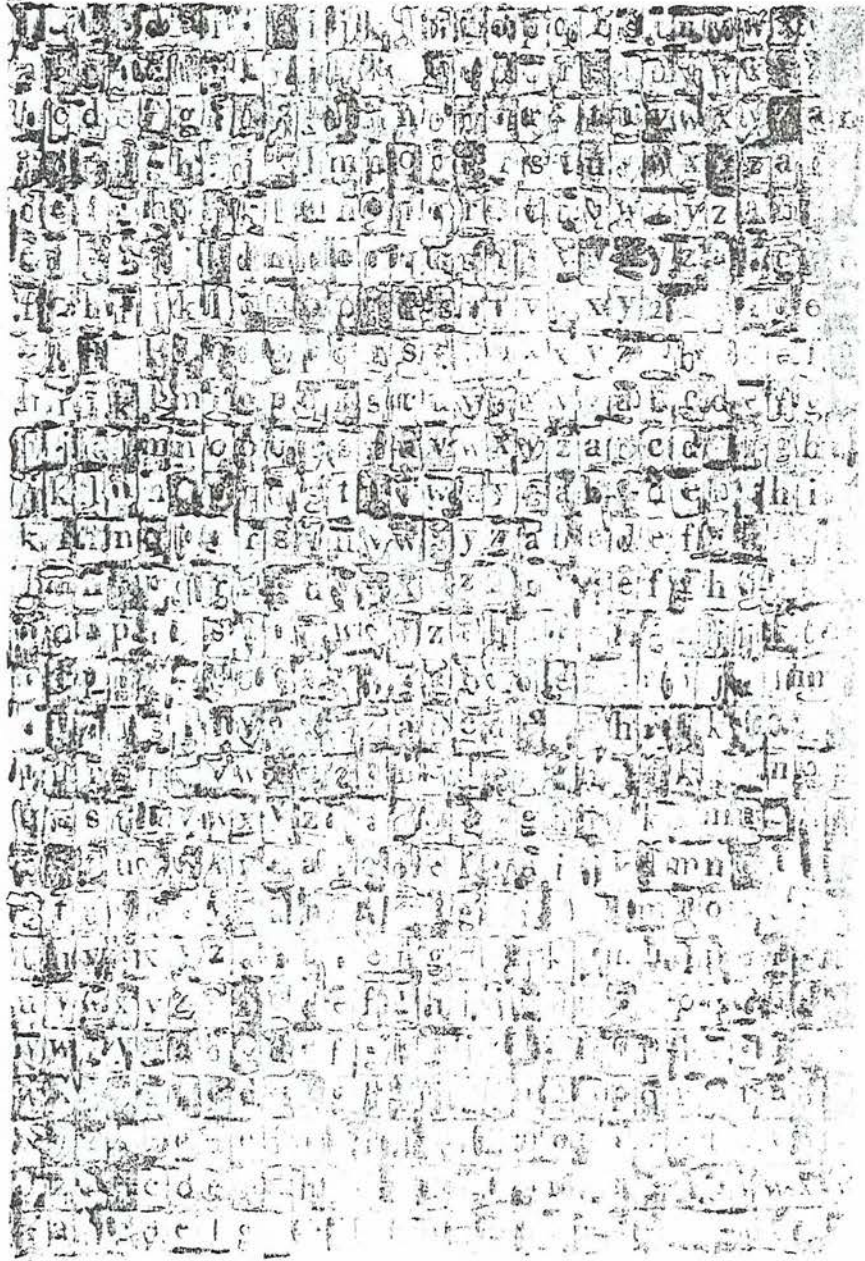
Johns'un sanatının farklılığı 1966-1967 yıllarında yaptığı çalışmalarla doruğa çıkar. Bu çalışmalar 1965'teki çalışmalarının evriminin yansımalarıdır ve 1965 sonrası baskılarında daha açık olarak görülebilir. Onun kompozisyonlara haritaları, bayrakları ve sayıları doldurma eğilimi vardır. Büyük yüzeylerin küçük, düzenli vurgularla kullanımı Kübizm ve Pointilizm'e bir atıfta bulunur. Kübizm yüzeyden ayrı olarak düşünülen her objeyi reddeder. Johns'un Kübizm ve Soyut Ekspresyonizmdeki gibi darbe ve tonlamaların büyük rol oynadığı çalışmaları vardır. Max Kozloff'a göre her harf ve onun kapladığı alan dikkat çekmek amacıyla bütün kompozisyonla çatışan minyatür resimlerdir. Harfleri çok iyi bildiğimizi bilen Johns, buna karşın bizleri, üstelik de alfabedeki harfler bütününü değiştirmeden çalışmasını anlamamız için düşünmeye itmiştir. Renkli olarak basılmış olan *"Gray Alphabets"* (*Gri Alfabe*) (Resim 13); günlük yaşamda kullanılan objelere dayanır, geneldir, saymaca bir şekle sahiptir. Tamamen kendisinin bir sistemini içerir. Johns her zaman için eski olsa bile birşeyi değişik yapma isteğini hep taşımıştır.

Sayılar, beklenti ve fikirlerimizin miktarını tahmin etmemize olanak tanır. Renk, kuvvetli siyah-beyaz *"Numerals"* ı sürekli ve düşünsel bir duruma çeviriyor. Renkler bu dokuları değiştirmekle kalmayıp, numaraların yapısal karakterini seyreterek odağımızı değiştirir. Kapatıcı ve saydam renklerin birleşiminin oluşturduğu saflık ve derinlik, resmi boşluğa taşır. Ana renklerin (kırmızı, sarı ve mavi) birleşimi Johns'u oldukça etkilemiştir. Sayıların anlamı hakkında ne kadar çok şey bilinirse, renklerin etkileyciliği de o kadar az algılanır ve anlamın biçimleri örtme tehlikesi vardır. Bu yüzden Johns sayıları gri tonlarda basmıştır.

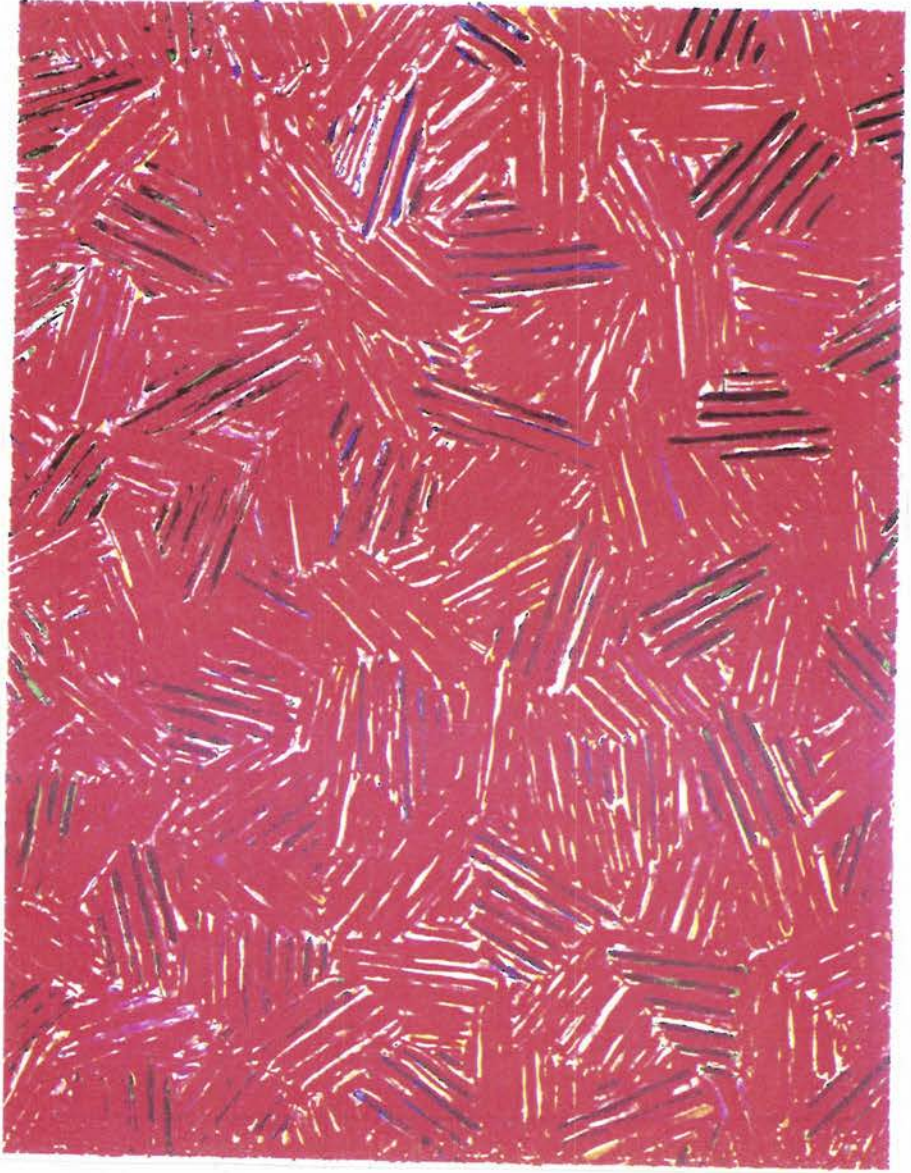
"Ciceda" (*Ağustos Böceği*) (Resim 14), kırmızının yoğun olarak kullanıldığı bir taş baskısıdır. *"Four Panels from Untitled"* (*İsimsiz Dört Pano*) (Resim 15) isimli taşbaskısı ise isimsiz dört ayrı parçadan oluşan bir çalışmadır ve siyah ve gri tonlardan oluşur.



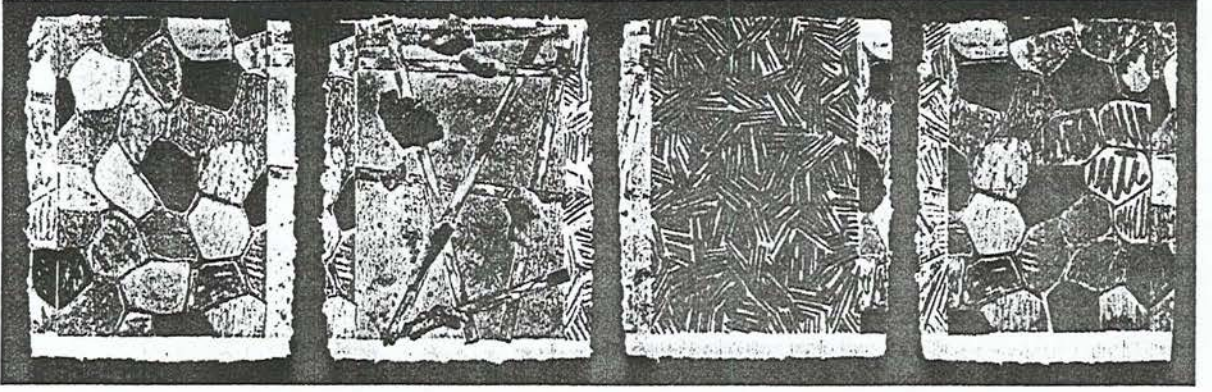
Resim 12: Jasper Johns, "Two Maps" (iki harita), 1966, taşbaskı



Resim 13: Jasper Johns, "Gray Alphabets" (Gri Alfabe), 1968, taşbaskı



Resim 14: Jasper Johns, "Cicada" (Ağustos Böceği), 1979-81, taşbaskı



Resim 15: Jasper Johns, "Four Panels from Untitled" (İsimsiz Dört Pano),

1972, taşbaskı

3.10.2. GRAVÜRLERİ

1966 yılında Grosman'lar, Milli Sanat Fonundan çukurbaskı bir çalışma için bağış alırlar. Sonraki yıl Johns bu imkanları Lee Bontecou, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Berthe Marisol ve Barnett Newman'la birlikte çalışarak kullanmıştır.

Şekiller boşlukta olmalarına karşın bir anlam ararlar ve anlamla formu birlikte yakalayan izleyicidir. "*Flag*" (*Bayrak*) ve "*Numbers*" (*Sayılar*) daha yoğun etching (dağlama) lerdir ve Johns'un yaratıcılığını tamamı ile kullandıkları eserlerdir. Bütün çevirileri arasında sayıların bir yüzeyde aynı zamanda varolduğu "*0 through 9*" (*0'dan 9'a*) en saydam olanıdır(Field). "*Entombment*" (*Gömme*) (1654) ve "*Three Crosses*" (*Üç Haç*) (1653 ve 1659) ta gravür çalışmalarındaki kaliteyi tamamen değiştirmiştir. Johns ayrıca diğer çalışmalarında ışığı hissedilir yapar, bunun yanında da uzamsal ve dokusal karakteristikleriyle beraber resimlerle, bizlerin ilişkilerini değiştirir. Her çalışmayı bir önceki karakteriyle değiştirmek Johns'un yaklaşımıdır

3.10.3. YÜKSEKBASKILARI

Kayboluş konusu bir dizi resmin merkezini oluşturur. Bunlar Kozloff'un grup haline getirdiği "*Shade*" (*Gölge*), "*No*" (*Hayır*), "*Disappearance I ve II*" (*Kaybolma 1 ve 2*) ve "*Liar*" (*Yalancı*) dır. "*No*", 1968-69'da Gemini Atölyesinde sergilenen harika bir kabartma baskıdır. "Doğanın işleyişi ile ilgili uğraşlarında bütünün dışında, insanların, karşılıklı konuşmanın birer parçası olduğunu anlatır. Sonuç olarak içeriğinde kavranması gereken bir şey olmadan, çalışma hava ve ışıktan daha ağır bir atmosferdir. Bunlardan sonra sürekli olmayan bu iletişim modlarını bir mesaj oluşturmak için birleştirebilir miyiz? yada Johns'un da istediği gibi bu oluşumlara, sembol ve formlara uymalı mıyız? Anlamlı

etkinliğin özeti için sorular sorabiliriz. Johns, bir çatal, bir kelime, bir boya fırçası, birkaç kutu bira veya hiç birşey yerine bir tel asmayı yeğlemiştir. Sanat, kendi anlamının saf damıtımı mı olmalı? yoksa, bizlerin yaşam denemesini oluşturan düşünce ve duyguların karışıklığını ve ürkütücülüğünü mü yansıtmalı?.

"Bir resim gerçekten bir objeyse, bir tekrarsa : resmedilen gerçekten bir objeyse salt görsel bir fenomen olamaz. Görsel duyguyu vermelidir. Johns'un bir resmi çizime yansıtılabilir veya bronz ve metal heykellerle ferahlatılabilir."

Steinberg, 1963

Gemini rölyefbaskıları, "No" (Hayır) da ve "Alphabet" (Alfabe) de kullanılan kabartma tekniklerindeki gelişim görülebilir. Bu baskılardan "Bread" (Ekmek) ise tam bir semboldür. Yanılsama tamamen yüzeyin üzerinde kalır(Field). 1969 yılında Gemini atölyesinde balmumu ve alçı modelleri yaptığı kullanarak birçok değişik çalışmaları bulunmaktadır. "Bread", "Light Bulb", "Numerals", "Flag", "Fool's House" isimli çalışmalarını baskı yapılan kağıdın üzerine çeşitli malzemeleri eklemek yoluyla gerçekleştirmiştir.

3.11. WASSILY KANDINSKY

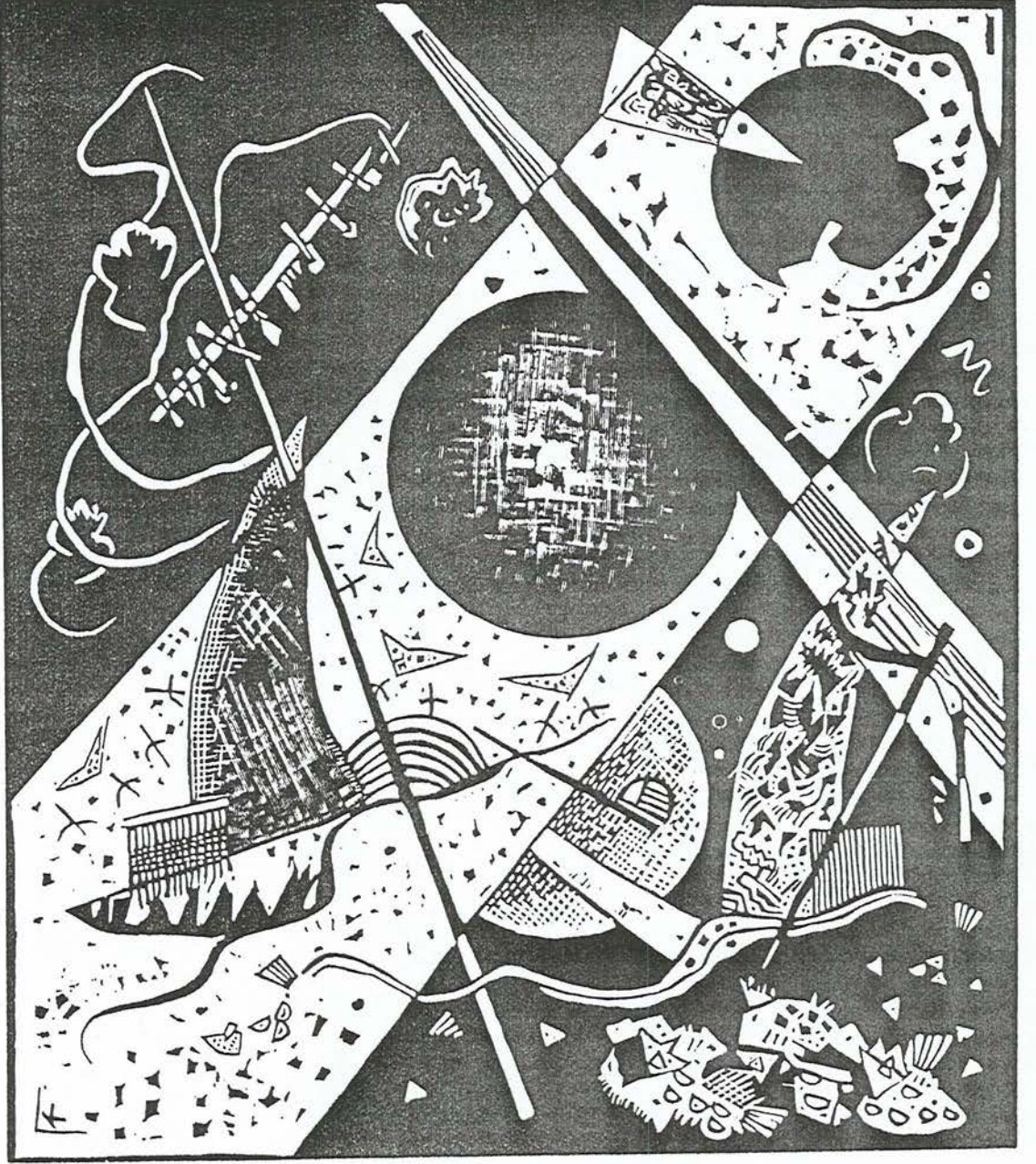
Soyut sanatın önderlerinden Wassily Kandinsky, Rus olmasına karşın önce sanat yaşamının büyük bir bölümü Almanya ve Fransa'da geçmiştir. Modern sanatın en karakteristik soyut örneklerini veren Wassily Kandinsky, bakıresim tekniklerini kullanmayı ihmal etmemiştir. Kandinsky'nin özellikle "Klein Welten" (Küçük Dünyalar) serisindeki soyut ahşapbaskıları büyük önem taşır.

Bütün doğal objelerin elendiği, rengin, çizginin ve yüzeyin bir duygusal cevap oluşturduğu soyut boyamanın, (kendi deyimiyle sınırsız boyamanın) gelişiminde

bir öncü olmuştur(Zigrosser).

Resim çalışmalarının yanısıra sürekli olarak kitaplar yazmıştır. Bunların bazıları: *Geri Bakışlar*, *Nokta ve Çizgiden Yüzeye* ve *Sanatta Zihinsellik Üstüne*'dir. Bu kitaplar da kuramsal düşüncelerini ortaya koymuştur. Ona göre noktalar, çizgiler, açılar, kıvrımlar ve bunların kalınlıkları, yönleri ve pozisyonlarının (sağ veya sol, yukarıda ve aşağıda) duygusal anlamları vardır. İç ve dış, psikolojik ve maddesel çalışmaları birbirinden ayırmıştır. Resimde soyutluğun çeşitli derecelerini analiz etmektedir. "Kandinsky, kitabının amacını ve geçirdiği oluşumu şöyle anlatıyor: "*Sanatta Zihinsellik Üstüne*" ve aynı biçimde "*Mavi Süvari*", her şeyden önce, gelecek için mutlaka gerekli olan ve sonsuz deneyimleri olanaklı kılan bir yeteneği, maddi ve soyut nesnelerle zihinsel olanı duyumlama yeteneğini uyandırmak amacını güdüyor."(Kandinsky, İstanbul, 1993) "*Sanatta Zihinsellik Üstüne*" adlı kitapta kuramsal bilgilerin yanısıra yaptığı ağaçbaskılarını da görmek mümkündür. Birbirinden bağımsız olarak gerçekleştirilmiş bu baskılar; tek renkli ve küçük boyuttadır.

"*Klein Welten*" (*Küçük Dünyalar*) (Resim 16) isimli baskısını geleneksel boyamadan kurtarıp üç boyutlu yansımalara dönüştürmüştür, başka bir dünyaya açılan bir pencere gibidir. Sınırsız boyamanın bir başka çeşidinde yansıma kullanılmaz; tekstil motiflerinde olduğu gibi düz ve iki boyutlu biçimlerde yoğunlaşmıştır. Bu, kağıt ölçülerinin içinde kalmak diye adlandırılır. Başka bir soyutlama biçiminde öğeler kağıt yüzeyinin önüne yansımıştır (Kandinsky'nin bazı kübist çalışmalarında olduğu gibi). Düz, yansıyan öğelerin birleştirildiği bir yaklaşımda soyutluğun en yüksek gizil gücü farkedilir. Kandinsky'nin 1922'de yaptığı ahşapbaskıyı gören bir kimse onun kahince, gezegenler arası boşluğun çevresini ve şeklini görüntülediğine neredeyse inanır(Zigrosser).



Resim 16: Wassily Kandinsky, "Klein Welten" (Küçük Dünyalar), 1922, tahtabaskı



Resim 17: Wassily Kandinsky "Klange" (Ses), 1913, tahtabaskı

Soyut Ekspresyonist sanatçılar, kendileri pek rölyefbaskı yapmadıkları halde Kandinsky'nin düzenli kompozisyonlarını gerçekleştirdiği ağaçbaskılarını esinlendirici bulmaktadırlar(Castleman, New York, 1983). "*Klange*" (Ses) (Resim 17) rus folk sanatıyla yeni biçimleri birleştirdiği soyut bir kompozisyonudur.

3.12. ELLSWORTH KELLY

Ellsworth Kelly'nin 1954'te soyutlamalar yaparak başladığı çalışmaları Amerikan sanatının gelişiminde önemli bir güç haline gelir. Kelly'nin çalışmalarını incelerken, onları herhangi bir grubun içine sokabilmek mümkün değildir. Çünkü eserlerinin arkasında, bağımsızlık isteği yatmaktadır ve geliştirdiği değişik sergileme yollarıyla bunu kanıtlamıştır.

"Bir duvarı kaplayacak kadar ve tümü tek bir kompozisyon oluşturan bir dizi tual; bir duvarın aşağı kısımlarına dik olarak asılan bir tual, ona dik açı oluşturarak yere yatay serilen bir başka tualle birleştirilerek"(Lynton, İstanbul, 1982) sergilenen eserler Kelly'nin farklı anlatım yolunu gösterebilmektedir. Ancak Kelly, 1960'ların ortalarında ortaya çıkan bir sanat hareketi olan Minimalizmin öncüsü ve en iyi örneği olarak görülür. Şekil olarak sade olan Kelly'nin sanatı, geometrik ve renkçi bir anlayışa dayanır ve gündelik yaşamdan uzak kabul edilir. Kelly'nin çalışmalarındaki her biçim, onun düşüncelerini en açık ve dolaysız yoldan belirtir. Onun formlarındaki boyut, denge, ağırlık, renk, yoğunluk, şekil, kütlenin etrafındaki boşlukla olan ilişkilerini geliştirerek bağlantı kurar.

"Kelly 1950'deki taşbaskısının dışında, ilk baskılarını 1964 ve 1966 arasında Paris'te yapmış ve 1970 yılından sonra Gemini'de taşbaskı, ipekbaskı ve gravür teknikleriyle yüzden fazla baskı gerçekleştirmiştir. Çalışmalarının odak noktası seriden seriye değişiklik gösterir. 1970'in ortalarına doğru, siyah, beyaz ve gri

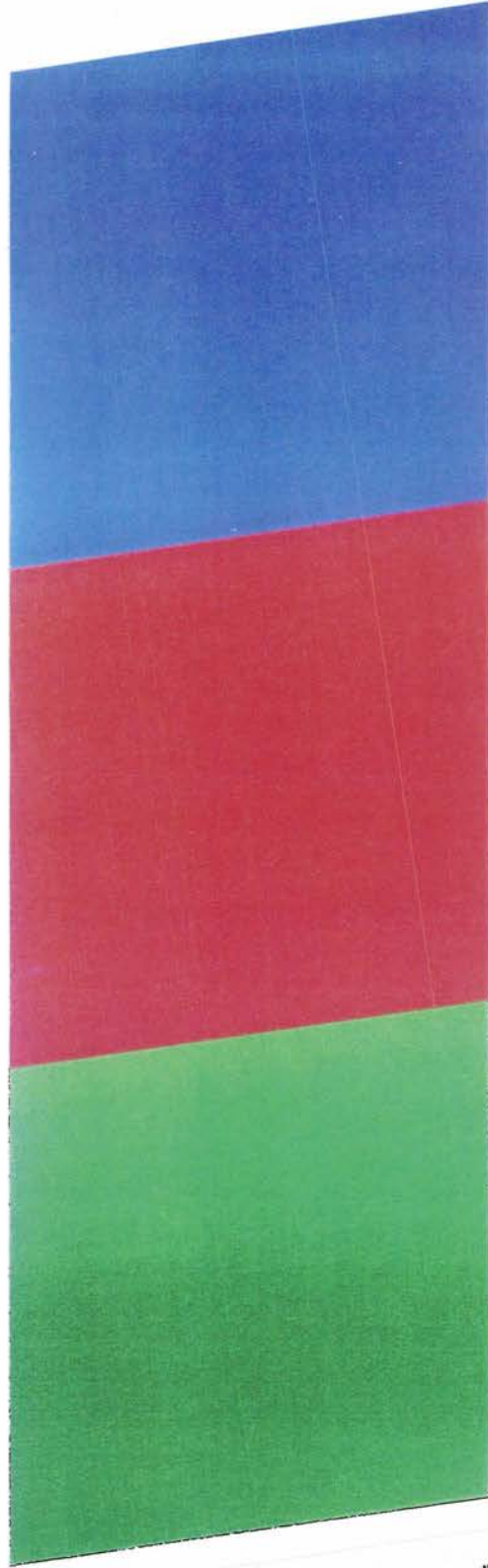
çok yaygındır. Kelly, 1973'te dört ve 1978'de oniki baskı gerçekleştirmiştir. Bunlar şekillerdeki seçkin davranmayla karakterize edilir. Bir şeklin bir diğerinin form almasına izin veren yansıma fikri Kelly'nin ışık ve gölge fotoğraflarında açıktır. Kelly genelde renkli baskılarını, çizimlerini en uygun renkle birlikte çalışarak yaratır: *"Form genelde ilk durumdur. Form yapılır sonra renk uygulanır. Bazı zamanlar form ve renk eşzamanlı oluşur."* Kelly'nin gerçek keşfi ise figürün zeminle olan ilişkisidir. Baskılarında, kağıdın pozisyonu uygulanabilir bir alandır. Değişen ilişkilerle şekillerin bu alana yerleştirilmesi ufak çapta seçenek sunar.

Sürekli olarak Kelly'nin baskılarının geniş düz renklerle sürdürülmesi büyük bir meydan okumadır. Mürekkebin üzerinde çok az geçen bir merdane açık tonda, daha çok geçen bir merdane daha koyu bir tonda olur. Bununla ilgili olarak Kelly şöyle diyor: *"Bu tam olması gerektiği gibidir. Fakat bu baskının ne hakkında olduğuyla bağlantılıdır. Hepsini tek bir tonda göstermek gerekebilir."*(Fine, New York, 1984)

Kelly'nin *"Blue/Red Orange/Green"* (Mavi, Kırmızı Turuncu ve Yeşil) (Resim 18) isimli baskısı 1970 yılında gerçekleştirilmiştir. Baskıda renkli formlar yanyana sırayla yerleştirilmiştir. Üç renkten oluşan biçim yana yatırılmış olarak görülür ve simetriden uzaktır. Seçmiş olduğu bu renkler florasan ışığının ana renkleridir.

3.13. WILLEM DE KOONING

Willem de Kooning, Avrupa kültürüyle gelişmiş bir sanatçıdır. Fakat ABD'ye yerleşerek çalışmalarına orada devam eder. Soyut Ekspresyonizmin Action Painting dalındaki sanatçılardandır. '40'lı yılların sonlarında biomorfik görünümlü siyah-beyaz tualler yapmıştır. Soyutlamanın son sınırlarına varan



Resim 18: Ellsworth Kelly, "Blue/Red Orange/Green" (Mavi, Kırmızı Turuncu ve Yeşil),
1971, taşbaskı

sanatı, soyut anlatımcılığın öz oluşturan bir eylemsel şiddet kazanır. Bu yapıtlarda görülen mekansal belirsizlik ve gerginliğe 1955'ten sonra yaptığı daha sade biçimler içeren büyük soyut resimlerinde 1963'ten sonra gerçekleştirdiği ve çoğunlukla kadın figürlerinin duygusal bir değer kattığı peyzajlarında yine 1969'tan sonra yapmaya başladığı desen ve heykellerinde de rastlanır"("de Kooning", İstanbul).

Kooning, yaratıcılık ve güç bakımından Pollock'un yanında yer alır. Üslubu ise Soyut Ekspresyonizmin Ekspresyonist yanını vurgular. Ara sırada olsa soyutluktan uzaklaşma pahasına, boyanın dokusundan çıkan görüntülerle uğraşır. Andy Warhol'un kadınlarının öncülü olduğu için, bir bakıma Pop Art'ı etkilemiş sayılmaktadır(Madra, İstanbul, 1983).

Willem de Kooning'in baskı tekniklerinde çok fazla eser verdiği söylenemez, az sayıda taşbaskısı vardır. Bu çalışmalarından birini California Üniversitesinin atölyesinde gerçekleştirmiştir. "California'da taşbaskı ile ilgilenen bazı sanatçılar, Berkeley 'deki California Üniversitesinde dersler vermekteydiler ve Willem de Kooning'i bu üniversitenin atölyesinde çalışmak için ikna ederler. Willem de Kooning, 1960'da yaptığı "*Untitled*" (*İsimsiz*) adlı geniş ve siyah-beyaz taşbaskısı ile fırça darbelerini ölümsüzleştirmiştir"(Castleman,1988). Lekeci ve Ekspresyonist etkileri olan fırça darbeleriyle yaptığı bir diğer baskısı "*Minnie Mouse*" (Resim 19) dur. "*Minnie Mouse*" ta daha çok, yağla suyun karşılaştığı andaki dokuyu andıran lekeleri görmek mümkündür. Sanatçı 1970'lerde figüratif elemanlara geri döner. Willem de Kooning'in 70'lerden sonraki çalışmalarında soyutlamaya yakın figüratif bir anlayışı yakalamaya çalıştığı söylenebilir.



Resim 19: Willem de Kooning, "Minnie Mouse", 1971, taşbaskı

3.14. GEORGE MIYASAKI

George Miyasaki Soyut Ekspresyonist türde çalışan bir sanatçıdır. 1956'da taşbaskı yapmaya başlamış, çok güzel renkli baskılar üretmiştir. Miyasaki resimlerindeki yorumlarını baskılarına da aktarabilen bir kaç sanatçıdan birisidir. Bu baskılar, boyaresim tekniğine çok yakın olarak gerçekleştirdiği çalışmalardır.

"Diebenkorn ve Nathan Oliveira, Miyasaki'nin taşbaskılarındaki Soyut Ekspresyonist ruh haline dikkati çekerler. Sanatçının baskıları doğrudan resimlerden uyarlanmışlardır. Kabartma veya çukurbaskının tersine, taşbaskılarında sanatçının çizdiği tüm mimikleri ve ayrıntıları ayırabilmek mümkündür. Miyasaki'nin hazırlık aşamasından baskı aşamasına kadar tüm çalışmaları kendisinin yaptığını da vurgulamak gerekir"(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990).

Miyasaki baskılarının, yerküre, mevsim yada günün saatleri gibi adları vardır. Baskılarına verdiği bu isimlerle anlatmak istediği, doğanın gücü ve güzelliğidir. Çalışmalarındaki dinamizm, karmaşa ve incelik semboliktir. "*February*" (*Şubat*) (Resim 20) de baskının oluşma aşamaları, malzemenin kalitesi ve kullanılışı ilk göze çarpan öğelerdir. Bu baskı, her bir rengin ayrı olarak basıldığı ama üstüste basılma sonucu birleşen renklerden oluşan bir baskıdır.

Sanatçı baskılarında, çizimdeki gücünü vurgulamaktadır. Betimlemelerden her biri, diğerlerinden türetilmiş izlenimine sahiptir. Çizim ve renkler konusundaki tüm kararları titizlikle ve dikkatle kendisi vermiştir. "*February*" de renkler zengin tonlardadır. Biçimlerin soyutluğuna karşın uzay ve derinlik yanılsamaları yansıtılabilir. Miyasaki'nin renkli baskıları en ilgi çekici olanlarıdır, çünkü renkler



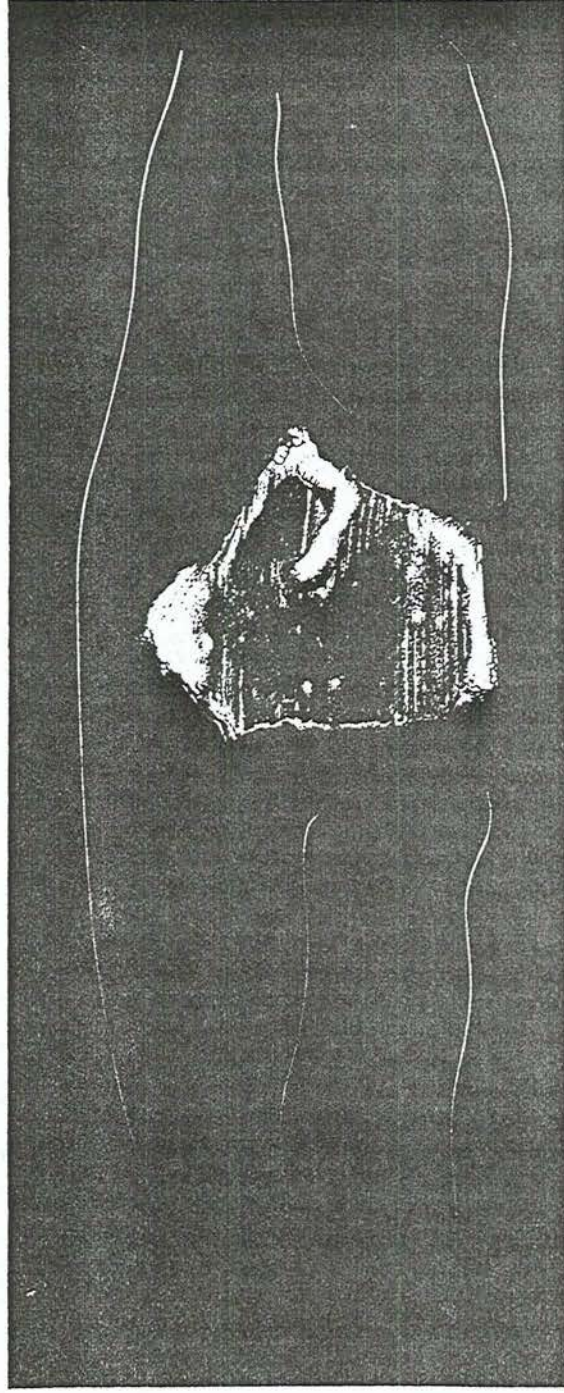
Resim 20: George Miyasaki, "February" (Şubat), 1958, taşbaskı

büyük bir ustalıkla yayılmıştır. Renkler birbirlerine üstün gelmek için çaba harcarlar. Miyasaki'nin kullandığı dil, hem baskıresim hem de boyaresim dilidir ve bu iki dil birbiriyle çok iyi birleşmiştir. "Sanatçı, taşbaskılarda hem kalem hem de mürekkep kullanmış, mürekkep kullanımını transperant boya için seçmiştir. Sanatçı için son söylenecek şey; imajdaki yanılsamaları ve renk dengesini çok iyi kullandığıdır"(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990).

3.15. ROBERT MOTHERWELL

1973 yılında Gemini'de çalışmaya başlamış olan Motherwell, Fransız kültüründen etkilenmiştir. Bu yüzden Fransız estetiğini çok iyi bilen bir sanatçıdır. Eserleri Soyut Ekspresyonist türdedir. Sanatçının çalışmaları, onun sanat ve baskı yapımında kullandığı malzemelerindeki zevkini açıkça kanıtlamaktadır. "Uzun bir süreyi Los Angeles'ta geçirerek üç gruba ayrılan yirmi baskıyı tamamlamıştır. Bunlar "*Soot-Black Stone 1*" (*Islı Siyah Taş 1*) (Resim 21), "*Summer Light Series*" (*Yaz Işığı Serisi*) ve "*Atascadero I, II, III*" dir. Son üç baskısı 1976 yılından başlayarak tamamlanmıştır. "*Soot-Black Stone 1*" isimli baskıda yoğun bir siyahın etkisi, bu rengin içinden çıkan açık bir gri ton ile iyice belirlenmiştir. Siyahın sert yüzeyi ile orta kısımdaki dokulu organik alan zıtlık içindedir. Hawthorne of Larroque kağıdı Motherwell için özel olarak yapılmıştır ve her sayfa filigrandır"(Fine, New York, 1987).

Motherwell'in baskılarındaki sanatı, onun yaptıklarının doğruluğuyla ortaya çıkmaktadır; basıncın gerektiği yerde basınç, uygun olan yerlerde gizleme; ağırlık veya zerafet; yoğunluk veya şeffaflık; şiddet veya sakinlik, hemen hepsi görsel olarak ihtiyaç olduğu oranda yerini bulmuştur. Bütün bu duygular "*Soot-Black Stone*" serisisinin altı taşbaskısında açıkça gözler önüne serilir. Hemen hepsinde yüzeyin zenginliğini sunmak için, engin katmanların altındakileri anlatmak için taşbaskının gücü bütün yoğunluyla kullanılır. Motherwell'in



Resim 21: Robert Motherwell, "Soot-Black Stone 1" (İsli Siyah Taş 1),
1973, taşbaskı

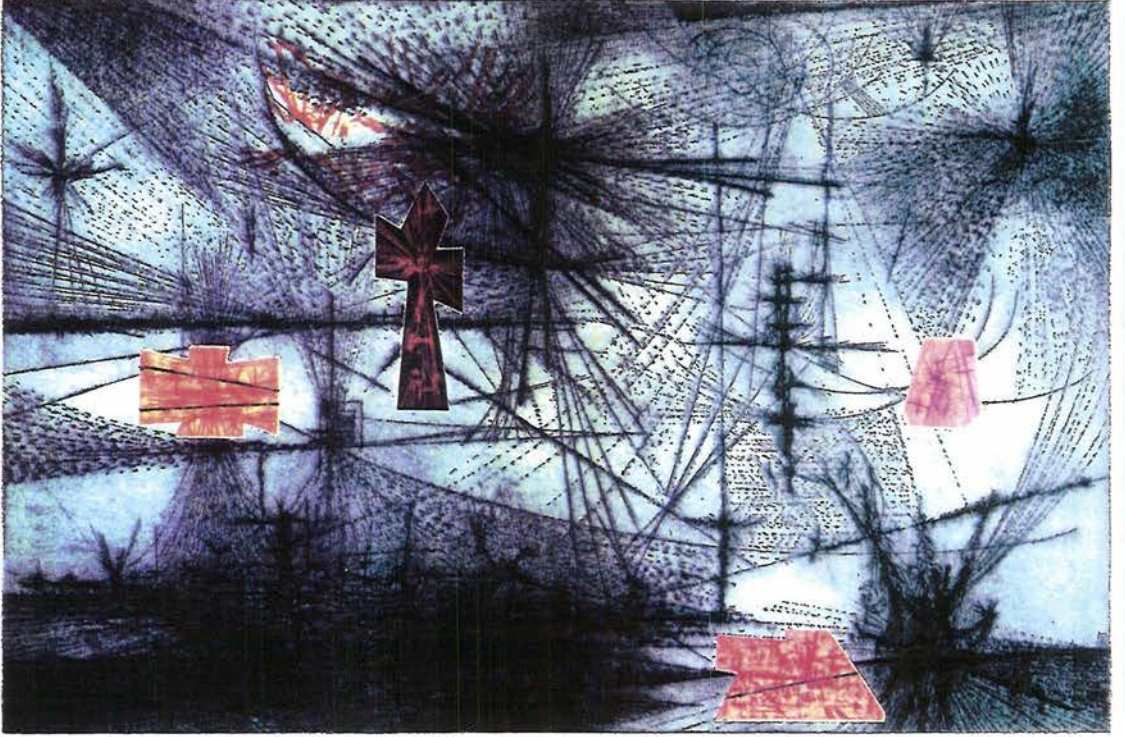
baskılarında herkesin bulabileceği kaprisli, sıkıntılı biraz da değişik motifler, küçük boyutta olmasına karşın, anıtsal çalışmaları anımsatır.

3.16. GABOR PETERDI

Gabor Peterdi, 1944'de Amerikan vatandaşı olduktan sonra, orduya katılarak, ordunun haber alma ünitesinde kartograflik yapmaya başlar. Peterdi'nin en önemli baskıları, savaş deneyimlerinden yola çıkarak yaptıklarıdır. Bu savaş onu çok etkilemiştir. Eserleri aynı zamanda atom bombasına karşı tepkisini de dile getirmiştir. Peterdi, kozmik yerkürenin insanların yok edici gücü ile çevrili olduğunu, dünyanın; bombalarla kirletildiğini vurgulamak istemiştir ve *"eğer askerseniz, doğa size düşmandır"* diye yazmıştır.

"The Vision of Fear" (Dehşetin Görünüşü) (Resim 22) isimli baskısında savaşı kınayan bir düşünce söz konusudur. Sürekli patlamaların şiddeti ve birbirine benzer türde oluşu ilginçtir. Kullandığı teknik çok etkili görüntüler yakalamasını kolaylaştırmıştır. Plakanın yarılmasıyla oluşturulan dokular yangın ve patlamaları anlatmakta kullanılmış ve dramatik bir etki yaratılmıştır.

"Sanatçı savaş ve patlama konularını uzaydan dünyaya bakış açısı olarak düşündüğü eserinde kullanmıştır. Aşağıdan bakıldığında bombalar, yukarıdan bakıldığında zavallı yerküre görülür. Ufuk kısa, perspektif ise değişkendir. Aşağıdan bakan bir kişi öldürücü bomba sembollerini görür. Uçakların arasında uçuşan ışık kümeleri geceyi deler. Yukarıdan ise yerde patlayan bombaları görürsünüz. Rüzgarlı bir günde yayılan duman, yaşamı yok eden bombanın etkisini vurgulamıştır. Gökyüzü hareketli ve enerjiktir. Uçuşan roketler ve parlayan bombalar, uçak sembollerinden türetilmiştir ve İsa'nın kurban edilmesini de çağrıştırmaktadır. Peterdi bu mistik eseri ile son hükmü izleyiciye bırakır.



Resim 22: Gabor Peterdi, "The Vision of Fear" (Dehşetin Görünüşü), 1953,
metal gravür

"The Vision of Fear" ı bastıktan sonra hatalarına göre tekrar denemeler yapmıştır. Bakır levha üzerine siyah ve turuncu mürekkep kullanarak gerçekleştirmiştir"(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990).

3.17. JACKSON POLLOCK

Amerika'da savaş sonrasında soyut sanatın yaşama girmesiyle resmin geleceğini biçimleyen önemli değişimler olmuştur. Soyut Ekspresyonizmin Amerika'daki oluşumundaki en belirgin özellik, sürekli dinamizm ve devinimdir. Sürekli dinamizmin önderi ise Jackson Pollock'tur(Madra,S.51, 1983).

Pollock'un kullandığı damlatma (dripping) tekniğindeki yaklaşımının organik olduğu ve geleneği kökten değiştirdiği söylenebilir. Pollock her hattın, her desenin hareketini doğrudan kontrol etme gerekliliği duymaktadır ve bu duygusu gerçekten çok kuvvetlidir. Bu çeşit bir kontrol etme isteminin sonuçlarının daha mekanik olacağı şüphesizdir. Çalışmalarında önce boyama, ardından ise damlatma tekniği gelir. Bu denemeleri, izleyen 1-2 yıl içerisinde damlatma tekniği dış hatları takip etmekten çok onları değiştirmeye yönelmiştir. Pollock serpme ve damlatma tekniğini 1937 yılı başlarında denediği taşbaskıda da kullanmıştır. Bu eserin ismi ise "*Komposition with Figure*" (*Şekillerle Kompozisyon*)(Rose, New York), 1948'deki çalışmasının ismi ise "*Number 1*" (*Sayı 1*) dır(Field). Pollock boya resimlerinin yanında zaman zaman baskı tekniklerini deneyen sanatçılarıdır. Onun değişik yıllarda yaptığı çalışmalar diğer çalışmalarının bir benzeridir ancak baskıları genellikle siyah-beyazdır. Pollock boyaları akıtarak siyah-beyaz bir ipekbaskı gerçekleştirmiştir. Bu baskının ismi "*Untitled*" (*İsimsiz*) (Resim 23) dir. Baskının sağ köşesinde soyutlanmış bir yüz görülmektedir.



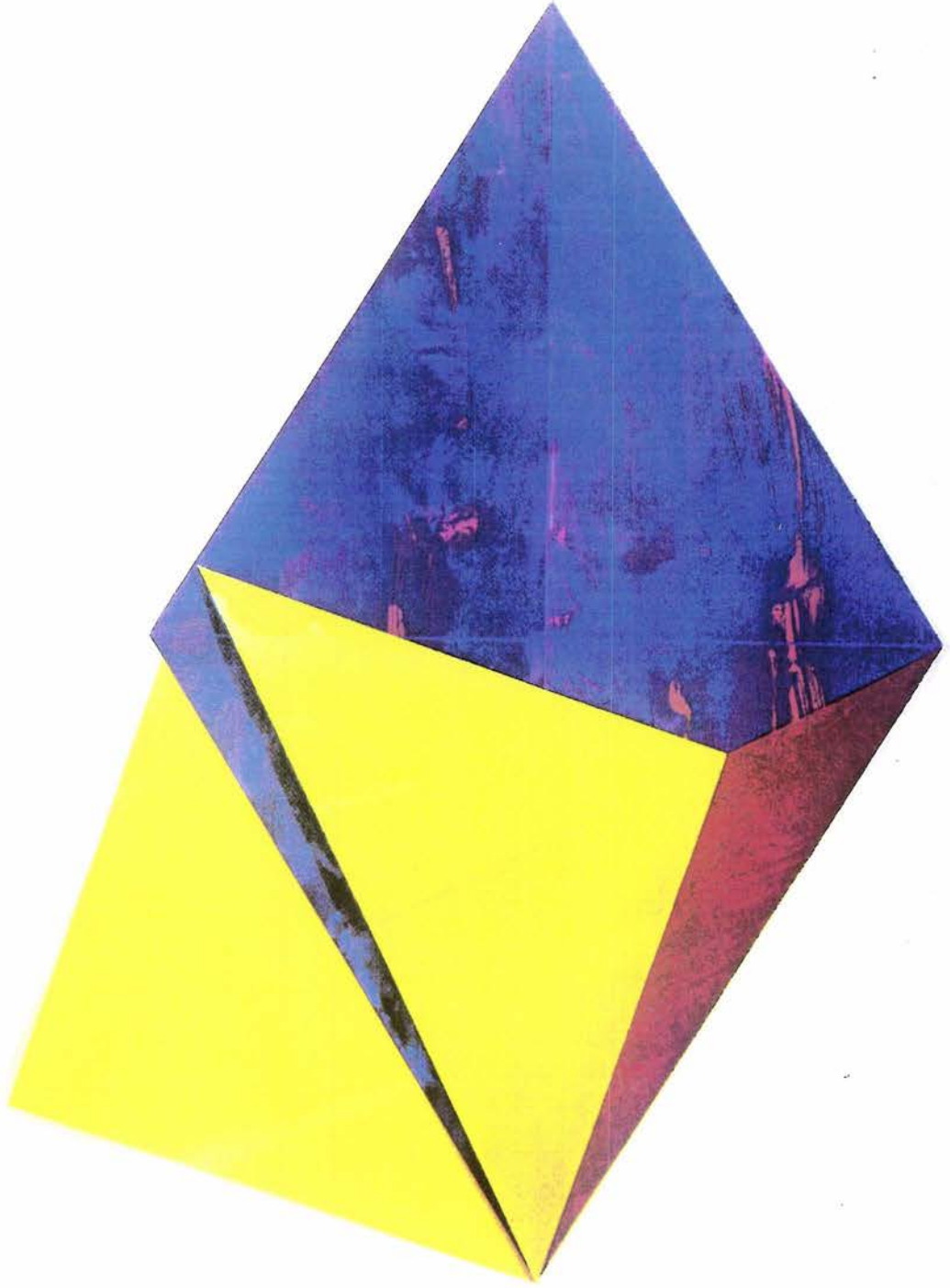
Resim 23: Jackson Pollock, "Untitled" (İsimsiz), 1951, ipekbaskı

3.18. DOROTHEA ROCKBURNE

Rockburne, 1970'lerin ortalarında sanatının odağını oluşturan bazı fikirlerinin ışığında çalışmalarına başlamıştır. Bu düşüncelerden biri de; üzerinde çok düşündüğü altın kesim ve dikdörtgenin çeşitli boyutlarıdır. Sanatçılar uzun yıllardır altın kesimde, armoni ve güzelliğin, doğal manasını aramaktadırlar. Rockburne'ün konuyla ilgisi bu orantıyı kendi modern ve kişisel görüşüyle, antik kökenli gelenek ve estetiği birleştirmesi doğrultusunda olmuştur. Rockburne'ün eserlerinin temeli, fikirlerini ve ilgileri, sanat tarihine, özellikle Rönesans'ın ilk başlarıyla mistik düşünceye dayanır.

"Radiance" (Parlaklık) (Resim 24), Dorothea Rockburne'ün Gemini'de ilk gerçekleştirdiği dört taşbaskıdan birisidir. Bu çalışması orantısal formları keşfederken, malzeme ile sürece büyük ilgi gösterir. Baskıların isimleri de bize Rockburne'ün sanatının yalnızca teoriler üzerine olmadığını anımsatır, ama aynı zamanda bu baskılar, sanatçının yalnızca metafizikle ilgilenmediğini de doğrudan anlatır: *"Radiance" (Parlaklık)*, *"Uriel" (İdrar)*, *"Devine Ray" (Kutsal Işık)* ve *"Melencolia" (Keder)*.

Sanatçının amacı hareket halindeki nesneleri kullanarak, duygularını görsel formlara çevirmektir. Rockburne'ün baskılarındaki ölçü ve doğruluk renkler yoluyla tamamlanmıştır. "Çok kuvvetli ve dikkatli karıştırılmış renkler kişisel ve saftır, bazen koyu, bazen de akıcıdır. Şekilden şekile, katmandan katmana ve yoğunluktan yarı şeffaflığa formlar dikkatle karıştırılır ve eşzamanlı durağan uçuşu yada kütesizliği anlatmaya çalışır.



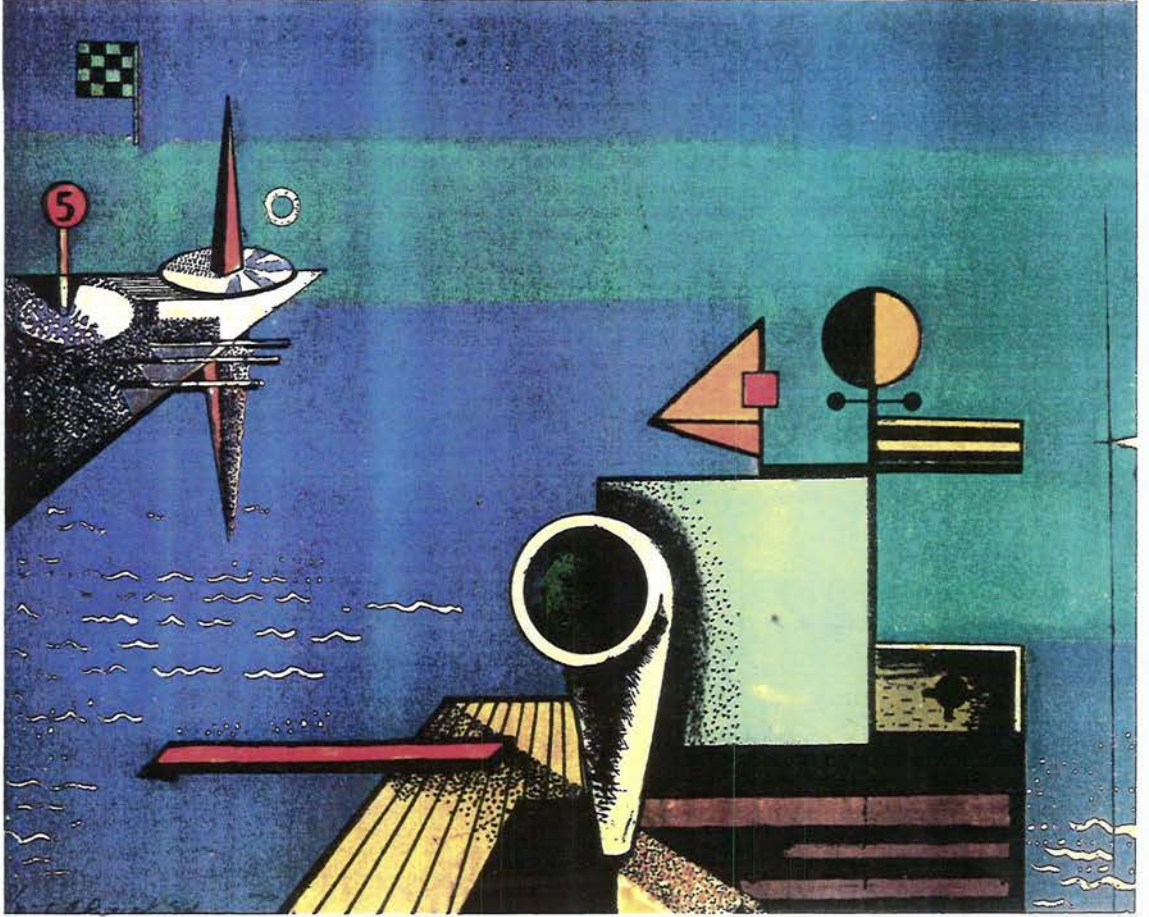
Resim 24: Dorothea Rockburne, "Radiance" (Parlaklık), 1983, taşbaskı

"Radiance" in anlamının gerçekleşmesi için mürekkebin kalitesi, kağıt, baskı yöntemi, kesme-katlama ve taping (hafif vuruş, delip yada kesip içindeki sıvıyı çıkarma işlemi) süreçleri çok önemlidir. Bu çalışma için kullanılan kağıt olan transpagra; üç katmanlıdır. "Radiance" (Parlaklık), transpaganın bir yüzeyine dört renk, ikinci yüzeyine iki renk basılmıştır. Dört renkli taraftaki ince mavi çizgiler, renkli alanları tanımlamak ve kesimle katlamanın yapılacağı yerleri belirlemek için yapılmıştır"(Fine, New York, 1984).

3.19. THEODORE ROZSAK

Theodore Roszak, Bauhaus etkisinde 1930 ve 1940'larda yaptığı çarpıcı heykel çalışmalarıyla tanınmış, daha sonraları Soyut-Sürrealist biçimde çalışmalar yapmıştır. Kariyerinin ilk yıllarında geniş ölçüde taşbaskı çalışmaları vardır. 1920'lerde Avrupa'ya yaptığı bir gezi ile modern sanatın tüm çevresi, görsel zenginliği ve entellektüel karmaşası konusunda bilgi edinerek, türünü değiştirmiştir.

Onbeş ay yurt dışında kaldıktan sonra 1931'de Amerika'ya dönerek; New York'taki Staten adasında yerleşir ve orada Tiffany Foundation'ın mali desteği ile iki yıl çalışır. Aylar süren Avrupa gezisinde edindiği tecrübe ve fikirlerine yaratıcılığı ve enerjisini de ekleyerek şekil vermiştir. Değişik biçim ve tekniklerde deneyimleri vardır bunlardan birisi de fotoğrafçılıktır. Roszak, aynı zamanda kendi baskı makinasında bir kaç önemli baskı da yapmıştır. "Staten Island" (Staten Adası) (Resim 25), 1934, Taşbaskı) da bunlardan birisidir. O sıralarda pek az Amerikalı sanatçı kendi baskılarını yapabilmektedir. Soyut eserler verenler çok az olduğundan bu baskılar sıra dışı ve çok önemlidir.



Resim 25: Theodore Roszak, "Staten Island" (Staten Adası), 1934, taşbaskı

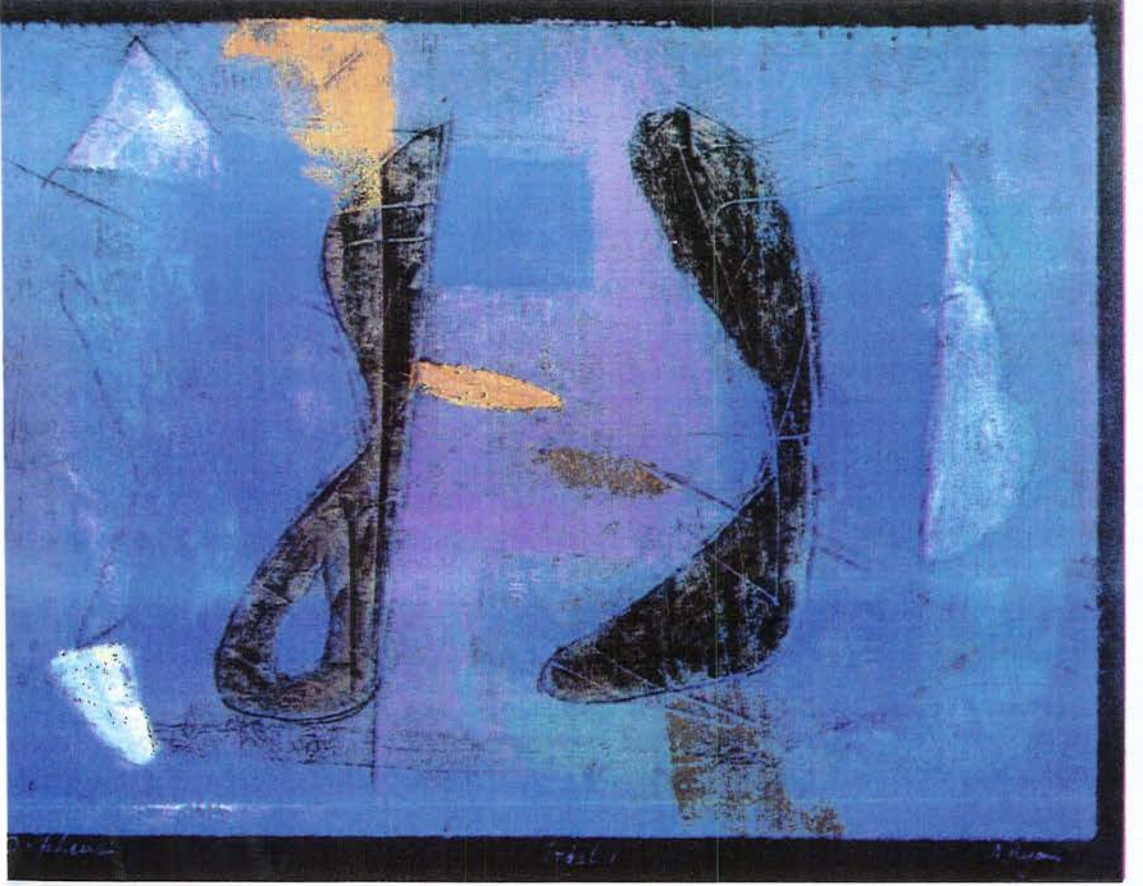
"Roszak, Staten adasındaki mekanları Modern Avrupa biçimindeki deniz resimlerine göre betimlemiştir. 1933'de baskılarından bir tanesini, yağlı boya resimlerinin birisinden alarak uyarlamıştır. Roszak'ın bu yağlı boya resimleri figürleri kapsadığı ve bu eserlerinde uzakta parlayan aydınlık şehir ışıkları kullanıldığı halde, baskılarında bu ışıkları kullanmayıp soyut bir anlatım kullanmıştır"(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990). Bu taşbaskıda parlak renkler, deniz ve gökyüzünün gün ışığında parıldayışını yansıtmaktadır. Suyun yüzeyindeki dalgalar, soyut detaylar ve baskının bıraktığı etki, seyircinin konuyu kavramasını sağlamaktadır. Denizci kulesi suya yansıtmakta, yüzen şamandıranın üzerindeki bayrak ufukta dalgalanmaktadır. Böylece ön planda tekneyi anımsatan biçimlerle uyum içinde bulunmaktadır. Kompozisyondaki bazı biçimler iki bazıları da üç boyutlu olarak ele alınmıştır. Roszak'ın resimlerinde kullandığı gölgeleme ve iç içe örülmüş şekiller, sanatçının Konstrüktivizm'e olan ilgisini işaret eder.

"*"Staten Island"* aynı zamanda Roszak'ın ölçü aletlerine olan tutkusunu da ortaya koyar. Ölçüm Roszak'ın eserlerinde 1930'larda ortaya çıkmaya başlamıştır. Denizciliğe ve astronomiye ait aletleri, fiziksel ve fizikötesi kainatta insanın pozisyonunu belirleyen allegorik semboller olarak kullanılmıştır. Son baskılarında yerküreyi basit bir geometri ile anlatmıştır. Kainata hükmeden bir güç olduğunu ve insanın da bu hüküm ile kendi yerini bulmaya gücü yettiğini anlatmaya çalışmıştır. Roszak bu taşbaskıyı iki çinko levhadan kendisi basmıştır. Düzlükler yağlı kalemle yapılmış ve mürekkep fırçayla yayılmıştır. Mürekkebin yayılışından, özellikle mavi kısımların iki kere basıldığı anlaşılmaktadır. Bazı renkler ise sonradan uygulanmıştır. Sanatçı son olarak alt kısımları, siyah mürekkeple ortaya çıkarmıştır. Roszak'ın yirmi taşbaskısı da eşsiz renklerden oluşmuştur"(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990).

3.20. ANNE RYAN

Anne Ryan yaşamının son altı yılında yaptığı ve karışık-kolaj tekniği kullandığı çalışmalarıyla tanınır. Aynı zamanda baskı sanatçısıdır ve renkli ahşapbaskıları etkileyici ve bireyseldir. Baskıları Avrupa modernizminin özellikle de Soyut Sürrealizm ve Soyut Ekspresyonizm etkilerinin New York'a geldiği 1940 sonlarının tipik örnekleridir. Ryan'ın eserleri bu hareketlerin etkisiyle oluşmuştur.

Ryan 1945-1949 yılları arasında renkli ahşapbaskı çalışmaları yapmıştır. Bunlar 16.-17. yüzyıl Avrupasının popüler eserleri ile benzeşmektedir. Georges Rouault ile yardımlaşp, ahşapbaskı ile dört yıl süren ilgisi boyunca Cézanne, Matisse ve Picasso'yu örnek almıştır. Renkli baskılarında dini öğeler de kullanmıştır(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990). Ryan'ın Soyut Ekspresyonist hareketin öncülerinden olan Stanley William Hayter, Jackson Pollock, Hans Hofmann ve diğerleriyle, ahşapbaskıları arasında bir benzeşme vardır. Hayter gibi Ryan'da kompozisyonların ortasında serbestçe dolaşan soyut biçimleri tercih etmiştir. Bunu gök mavisi alan içinde hareket eden sarı, beyaz ve siyah biçimlerin bulunduğu "*Orpheus*" (Resim 26) da görebiliriz. Bu eserdeki soyut biçimlerin, mitolojiden esinlenerek yapılmış Orpheus ve Eurydice'i temsil etmektedir fakat bu çok fazla belirgin değildir. Resimlerinde olduğu gibi, ahşapbaskılarının da çoğunda isimler, antik mitoloji veya klasik edebiyatla bağlantılıdır. Ryan, baskılarında genellikle fazla tahta blok kullanmayı tercih etmemiş, tek bir baskı için üç ahşap bloktan fazlasını kullanmamıştır. Tahta bloklarını oymak için bıçağı rahatça kullanımı göze çarpar. Sanatçı için, mürekkepleme ve baskı, aktif yaratıcı aşamalardır. Çünkü Ryan'ın bütün baskıları esas olarak tektir bir baskıdan bir tane daha yoktur.



Resim 26: Anne Ryan, "Orpheus", 1947, tahtabaskı

"Ryan, baskı yaparken pres yada sert bir cisim yerine ellerini kullanmıştır. Sanatçı avucunun yumuşak hareketleri ile bastırarak boyaları kağıda geçirmiştir. Kalın boya maddelerinin içine parlak yüzeylerle mat yüzeyleri yanyana getirmiştir. Mürekkebi çok serbest kullandığı için baskıların yüzeyinde kalın bir boya tabakası oluşmuştur. Ağır görünümlü yüzey, baskıya, boyaların içine balmumu karıştırılmış izlenimi uyandırır. Baskıdan sonra sanatçı ahşapbaskısını renkli kalemler ve pastellerle tamamlar. Ryan'ın baskılarının yüzeylerindeki etki ve kalite, resimlerinin benzeri görünümündedir. Ryan blokları basmadan önce ütölemiş, Adja Yunkers gibi siyah kağıt üzerine baskı yapan diğer sanatçılar da aynı yöntemi kullanmışlardır"(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990).

O dönem New York ahşapbaskı sanatçıları gibi, Ryan da ahşapbaskılarında Japon kağıtları kullanmıştır. Hatta sanatçı siyah kağıtla basmayı denemiş ve çoğu ahşapbaskılarında siyah kağıt kullanmıştır. Ryan'ın tek bloklu ahşapbaskılarında siyah kağıda basılan renkler, beyaz kağıttakinden oldukça farklıdır; kalın yayılmış mürekkepten organik yüzeylerin algılanabildiği farklı bir anlatım göze çarpar.

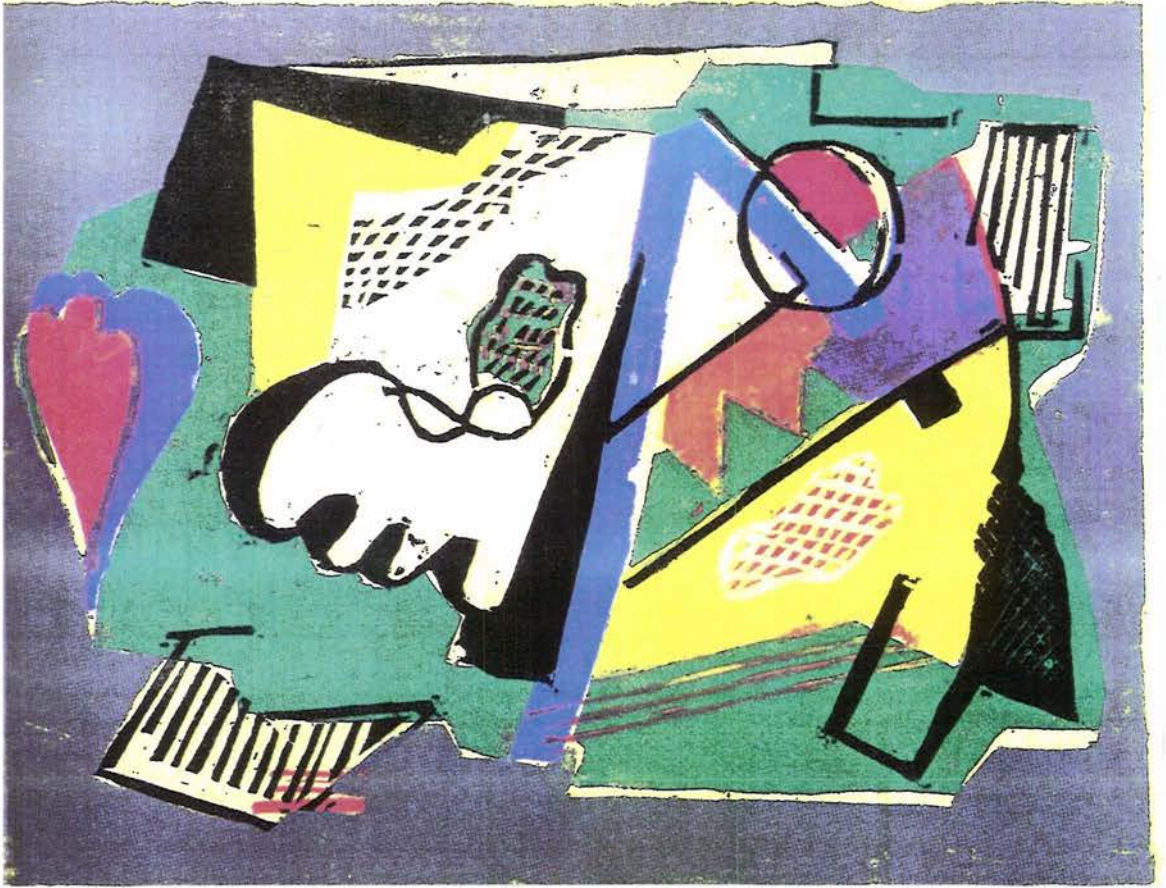
3.21. LOUIS SCHANKER

Louis Schanker 20. yüzyılın ortalarında New York'daki en büyük ahşapbaskı sanatçılarından birisi olarak bilinir. 1930'ların başlarında baskıya karşı artan ilgi üzerine etkinliklerini öğretmen olarak sürdürür. Schanker, baskıyı 1930'ların sonlarında denemiştir. Önceleri hareket üzerine yoğunlaştığı, figüratif bir biçimi vardır. "*Abstraction with Heart*" (*Kalple Soyutlama*) (Resim 27) isimli baskısı onun soyut anlayışını gösteren en başarılı eserlerinden birisidir. "*Abstraction with Heart*" da onun baskılarının pek çoğunda olduğu gibi belirsizliği vurgulamak isteyen kırık ve kesik koyu siyah çizgiler vardır. Bu kompozisyonda üst üste

yapılmış hareketler saydamlıkla vurgulanmış, organik ve geometrik biçimler birbirinin içinde uyum içinde kullanılmıştır.

Sanatçının Avrupa modernizminden türeyen bir biçim vardır. Schanker'in baskılarında geometrik şekiller, parlak renklerle yansıtılmıştır. Çizgiler kesilmiş hissi verir. Bu baskıdaki enerjik atmosfer Schanker'in renkçi olduğunu doğrular. Sanatçı, renkleri biçimlerin bir uzantısı olarak görür.

"Schanker'in *"Abstraction with Heart"* isimli baskısı Stanley William Hayter'in tekniğinden etkilendiğini de gösterir. Sanatçının daha önceki ahşapbaskıları elde yapılan kumaşla kaplı malzemelere basılmıştır. FAP atölyesiyle olan işbirliği ile sürdürdüğü çalışmaları boyunca kendi tekniğini geliştirmiştir. Çeşitli bloklardan yararlanmış ve yağlı mürekkebi bloklara serbestçe uygulamıştır. Parlaklık ve tonun yeni etkilerine ulaşmak için baskı renklerini nemlendirilmemiş kağıt üzerine uygulamıştır. Schanker'in baskı yöntemindeki belki de en etkileyici şey kağıdı kuru kullanmasıdır. Mürekkebi, bloklara kalın bir tabaka halinde sürer ve renklerin karışımı ise baskı sırasında ortaya çıkar. İki rengin karışımı kağıtta görülür"(Adams ve Beall, Hong Kong, 1990). *"Abstraction with Heart"* da beş renk kullanılmıştır. Yağlı mürekkep kağıda çok kalın sürülüp iyice yedirildiği için ahşabın üzerindeki zerreler görülmez. Schanker daima bloklarını kendisi hazırlamıştır. Yüzeyde tel fırça ve törpü gibi aletleri kullanarak pürüzler oluşturur. Schanker *"geleneksel aletler artık verimli olmuyor, ahşapbaskıda önemli olan yaratıcılıktır"* diyor.



Resim 27: Louis Schanker, "Abstraction with Heart" (Kalple Soyutlama), 1938,

tahtabaskı

3.22. RICHARD SERRA

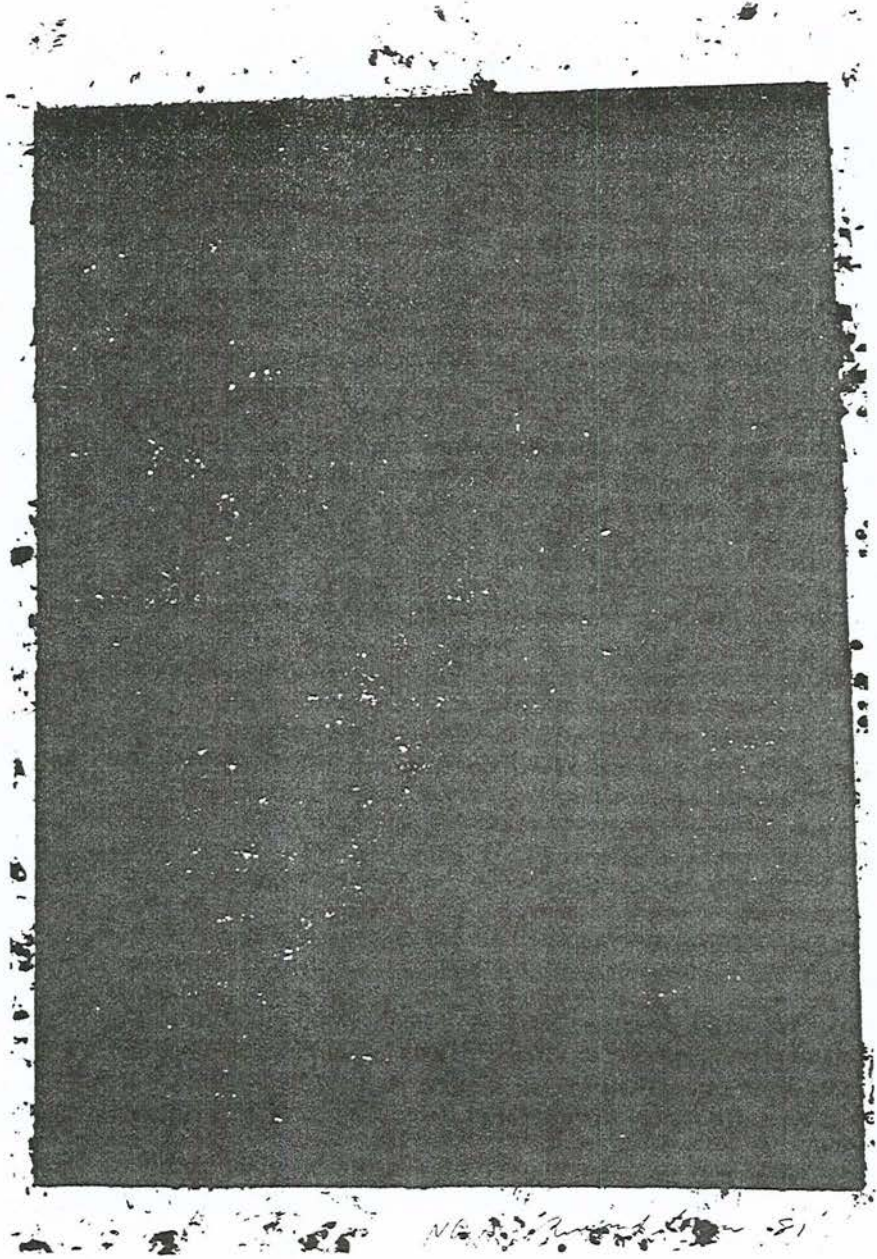
Richard Serra'nın baskılarını Gemini ve Tamarind'de üretmiştir. Baskı çalışmalarında genellikle transfer kağıdı kullanmaktadır. 1972'de ilk tasarısı, büyük transfer kağıdı üzerine yapılmış çizimlerin arasından sanatçılar tarafından seçilerek gerçekleştirilen yedi taşbaskıyı kapsamaktadır. Serra 1980'den sonra Gemini'de baskı çalışmalarına yardım eden sanatçılar arasına girmiştir. Serra Gemini'deki çalışmaları sırasında serigrafinin gizil gücünü keşfeder.

"Taşbaskı atölyesinde *"To Bobby Sends"* (*Bobby Sends'e*) (Resim 28) gibi beş büyük baskı ve *"Sketch 1"* (*Taslak 1*) dan *"Sketch 7"* (*Taslak 7*) a kadar yedi küçük baskısını tamamlamıştır. Daha sonra TWU'ya bağlı olarak transfer kağıdına doğrudan yapılmış bir takım çizimler, semboller ve taslaklardan yararlanarak üç tabaka baskı ve otuzaltı heykel gerçekleştirir"(Fine, New York, 1984).

Serra, *"To Bobby Sends"* ve diğer dört büyük taşbaskıyı çalışırken yedi *"Sketch"* lerin transfer kağıdından aktarılırken siyahın yoğunluğunda ve çizgilerin kalitesinde farklılık oluşmasını önlemek için yağlı kalemle kalın bir tabaka halinde doğrudan alüminyum tabaka üzerine çalışmıştır. Böylece baskı oldukça koyu dokulardan oluşmuştur. Baskının etrafında herhangi bir sınır görülemez. Boyalar etrafa öylesine sıçramıştır ki boya taşıyor izlenimi uyandırmıştır.

3.23. FRANK STELLA

Eserlerinde resim imgenin kendisi, imge de resmin kendisi olmuştur. 1960'da çubuklardan oluşan bir dizi resim yapmıştır. Bu çubuklar, tual yüzeyini bölmek

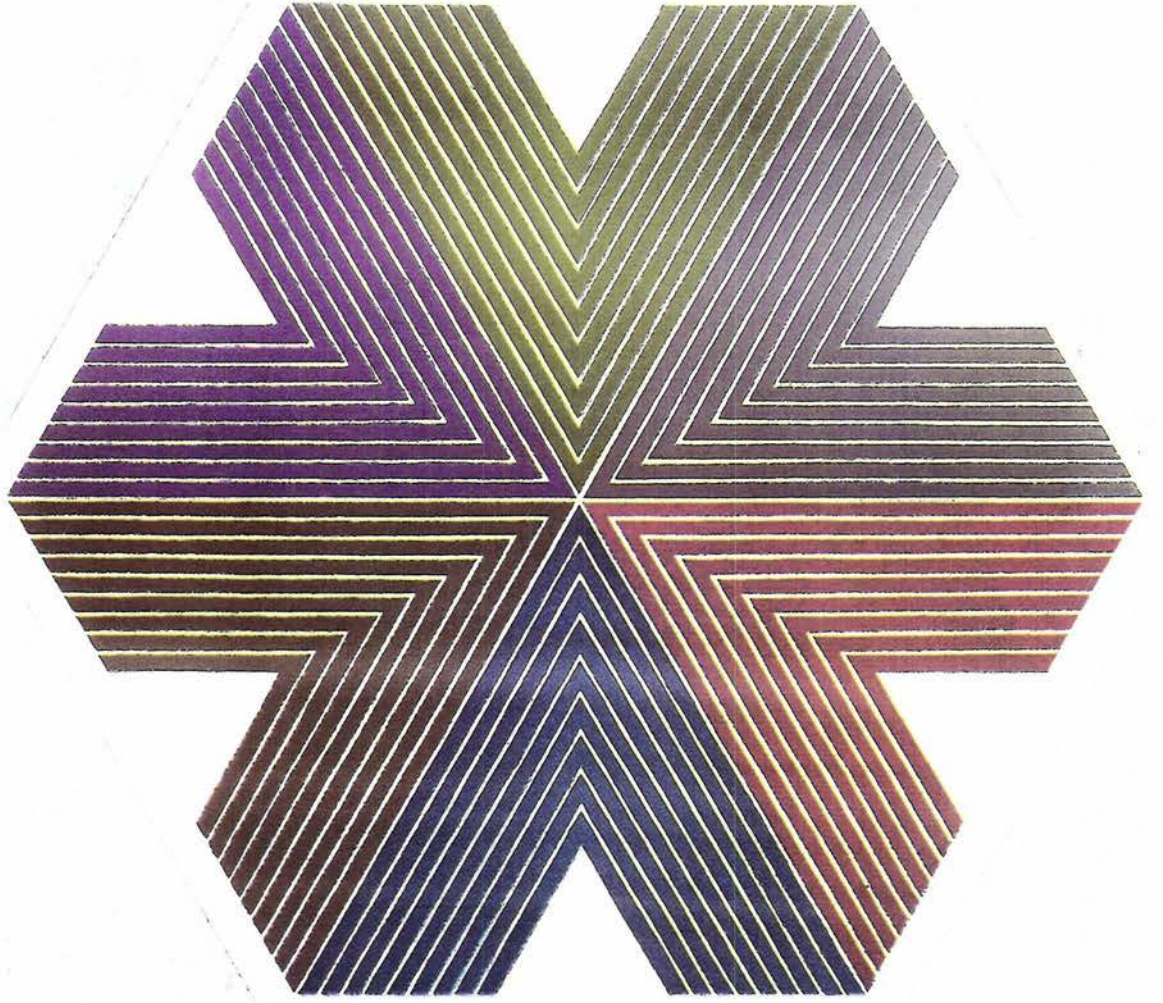


Resim 28: Richard Serra, "To Bobby Sends" (Bobby Sends'e), 1981, taşbaskı

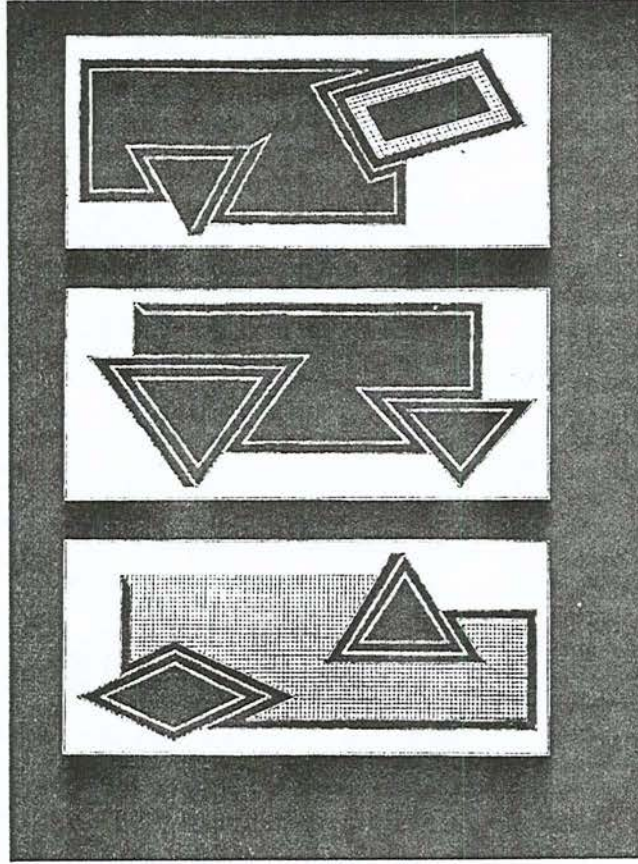
için değil, tualin dikdörtgen olmayışı gösteriliyormuş gibi kullanılmıştır (Lynton, İstanbul, 1982). Stella, Konstrüktivizm etkisindedir, önceleri siyah tual üstüne koştur çizgiler yapmış, daha sonra yalnız duvara asılacak yapıtlar değil, tüm duvarı etkileyen resim-nesneler yapmaya başlamıştır(Madra, S.59, 1983).

"Star of Persia I" (Pers Yıldızı) (Resim 29) Stella'nın yayınlanan ilk baskıresmidir ve üç taşbaskıdan birisidir (diğer ikisi; *"Star of Persia II"* ve *"Irving Blum Memorial Edition"* (Irving Blum'un Hatıra Yayını) dir. Stella baskı çalışmalarına kendine özgü yenilikler getirmiştir. Bunlar milimetrik kağıt ve metalik mürekkep kullanımıdır. Bu metalik mürekkepler, Gemini atölyesinde Stella'nın bu baskıları için ilk defa kullanılmıştır.

"Pastel Stack" (Pastel Yığını) ise Stella'nın ilk ipekbaskısıdır. Bu baskı birbirine benzeyen üç seriden birisidir ve milimetrik kağıda basılmıştır. Diğerleri, taşbaskı olan *"Black Stack" (Siyah Yığın)* (Resim 30) ve *"Grid Stack" (Grid Yığını)* dir. Bu baskılarda düzensiz çokgenler olarak hazırlanmış çizimlerden biraraya getirilmiştir. "Üç *"Stack"* baskısındaki elemanların farklılığı ve *"Pastel Stack"* de çok sayıda rengin kullanılması, Stella'nın daha önceki baskılarıyla zıtlık oluşturur. *"Pastel Stack"* bitişik olmayan renklerin anımsattığı ilişkilerle uzaysal hareketin gerçek boşluğa olan benzerliğini dolaylı yoldan anlatır, fakat Stella'nın bir sonraki on yıla kadar olan baskılarında genelde görünmez. Bütün tasarımlarda, her elemanın bir fonksiyonu olduğu kadar açık bir yapısı da vardır. 1970'de Stella'nın baskılarının ebatları genişler, büyük boyutlu eserleri seyirciyle eser arasında karşılaşmayı etkili kılar. *"Pastel Stack"*, Gemini'nin ipekbaskı atölyesinde çalışmaya başlamadan önce üretilmiş, önce Aero Display Company'de, sonrasında Glendale California'da basılmıştır"(Fine, New York, 1984).



Resim 29: Frank Stella, "Star of Persia I" (Pers Yıldızı), 1967, taşbaskı



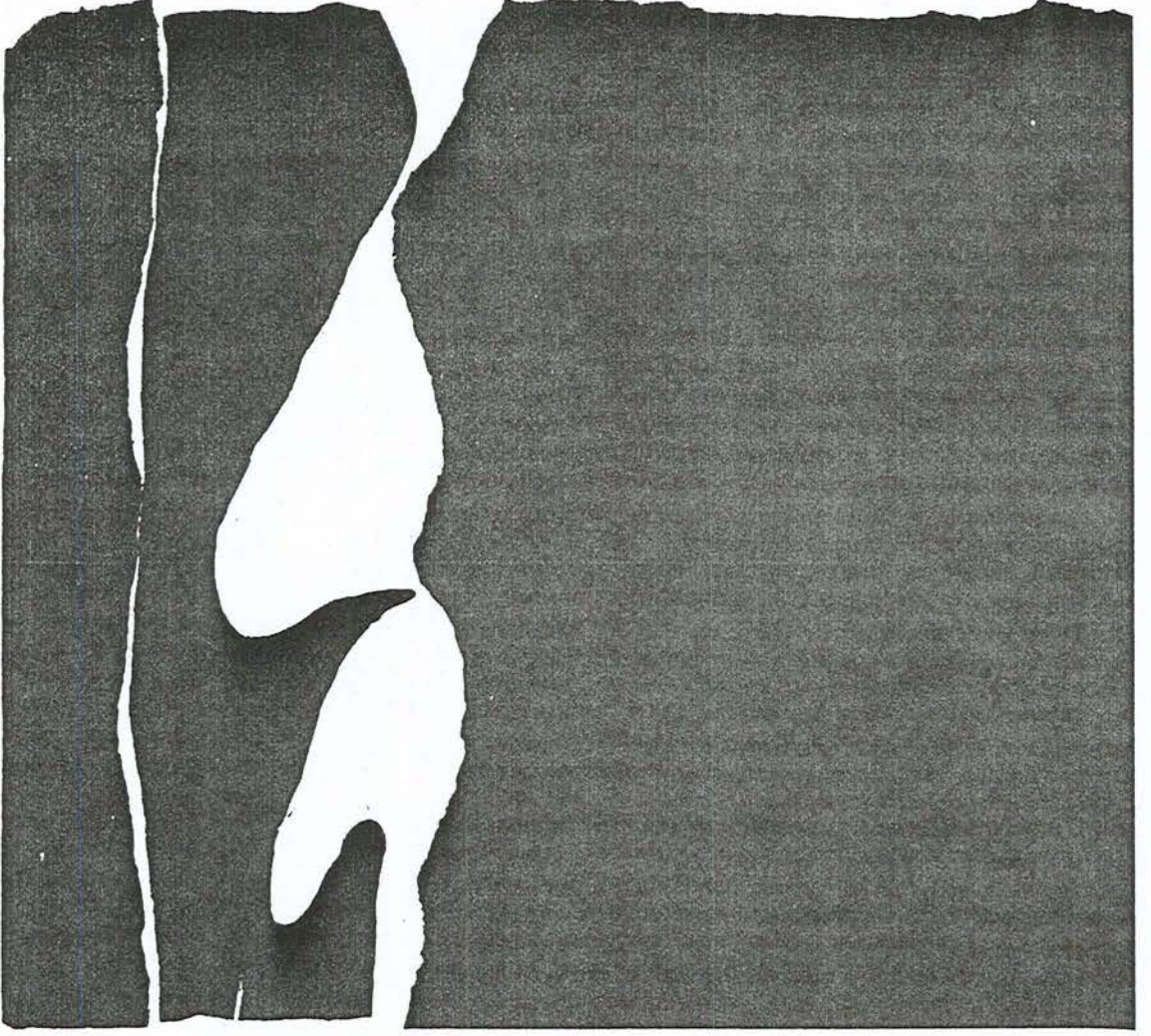
Resim 30: Frank Stella, "Black Stack" (Siyah Yığın), 1970, taşbaskı

3.24. ADJA YUNKERS

1950'lerde New York okulunda hakim olan Soyut Ekspresyonizm, büyük ölçüde baskı üretimini desteklemeyen ve baskı yapımındaki çoğulculuğun yerine tekliği ödüllendiren bir yapıdadır. Dolayısıyla bu hareketle baskı alanına önemli bir karşıtlık söz konusudur. Bütün bunlardan sonra kendiliğinden ortaya çıkan hareket-resmi, baskı yapımı gibi düşünülmüş bir araç olup sıradışıdır(Zigrosser). Kendisi bağımsız bir sanatçı olmasına ve bu grubun bir üyesi olmamasına karşın Adja Yunkers'ın renkli ipekbaskı ve taşbaskıları New York Okulunun çalışmalarını temsil eder niteliktedir.

Sanatçı anlatmak istediği noktayı dolaylı yoldan soyut ve sembolik olarak, anlaşılması zor işaretlerle belirtmiştir. "Yunkers, *"Homage to the Monks of Saigon"* (Saigon'un Ölmüş Keşişlerine Saygı) (Resim 31) isimli baskısında Budistlerin Vietnam savaşına karşı yaptıkları mücadelelere değinir. Siyah arka planda alev rengi şekiller oluşmuştur. Böylece baskı ani bir alev patlaması olarak görülebilir. Büyük siyah alan insanlığın ölümünü temsil eden sıkıntılı bir tepkiyi dile getiriyor denebilir. Bu çalışmanın militarizm dünyasında, keşişlerin hareketlerinin etkisi yada etkisizliği hakkında yapılan ince alaysı bir yorum olduğu da söylenebilir"(Zigrosser).

"Untitled" (İsimsiz) (Resim 32) adlı çalışmasında geniş fırçanın mürekkebi yayarken oluşturduğu dokulardan yararlanılmıştır. Etkisi oldukça doğal olan bir çalışmadır. Bu Kooning'in de baskılarında zaman zaman kullandığı bir tekniktir ve bunlar Soyut Ekspresyonist etkiyle oluşan serbest fırça vuruşlarıdır.



Resim 31: Adja Yunkers, "Homage to the Monks of Saigon" (Saigon'un Ölmüş
Keşişlerine Saygı), tahtabaskı



Resim 32: Adja Yunkers, "Untitled" (İsimsiz), 1960, taşbaskı

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK BASKİRESMİNİN GELDİĞİ NOKTA VE TÜRK BASKİRESMİNDE SOYUT EĞİLİMLER

1.TÜRKİYE'DE BASKİRESMİN YERİ

Türkiye'de baskı tekniklerinin kullanılmaya başlanması 1831 yılına kadar (Henry Cayol'un kurduğu atölye olarak alınmıştır) dayanmasına karşın sanatsal bir çaba olarak gelişimi yenidir. Eğitim kurumlarında programlara alınması ve sanatçıların sabırlı çalışmaları, baskiresime önemli katkılarda bulunmuştur.

Avrupa ve Amerika'da ise çok eski yıllarda başlayan baskı çalışmaları sanatsal değer açısından 1900'lerde önemli bir yere ulaşmıştır. Oysa Türk sanatına çok geç giren baskiresmin, çoğaltılabilir özelliği sanatsal açıdan değersiz görüldüğü için ancak 1970'lerden sonra gerçek değerine ulaşabilmiştir. Ancak gelinen nokta küçümsenir düzeyde değildir.

Baskiresminde son 15-20 yılda gerçekleşen bu önemli gelişmeleri eleştirmen Turgay Gönenç şöyle sıralıyor;

- Son dönemde genç ustalar oluşmuştur.
- Baskiresim ikinci derecede bir resim görünümünden kurtulmuştur.
- Eski ustalardan bu alanda ilk kez çalışmalara başlayanlar olmuştur.
- Salt baskiresim sergilerinin sayısı önemli ölçüde artmıştır.
- Baskiresim dergi kapağı, kitap kapağı gibi çalışmaların ötesinde bir

anlam ve içerik kazanmıştır.

-Sanatçılar kendi baskiresim atölyelerini kurmaya yönelmişlerdir.

-En önemlisi alıcı sayısı artmıştır.

1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisinde başlatılan özgün baskı çalışmaları ile bu kurumun etki alanında, özgün baskiresimler yapan ilk çağdaş sanatçı grubu oluşmuştur. Bu grup içinden yalnızca Sabri Berkel ile Fethi Kayaalp 1960 sonrasında da özgün baskı çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Yine Türkiye'de 1960'a dayanan soyut sanatın gelişmeye başladığı tarih özgün baskı için de başlangıç sayılabilir(Özsezgin ve Aslıer, C.IV, 1989). 1935 yılından sonra baskı çalışmalarına başlayan Gazi Eğitim Enstitüsünden mezun olan sanatçılar ancak 60'lı yıllardan sonra kendilerini tanıtmaya başlamışlardır. Bunlardan Adnan Turani, soyut baskılar yaparak çalışmalarına devam etmiştir.

Türk baskiresim çalışmalarının devamı büyük ölçüde üniversiteler yoluyla gerçekleşmektedir. Sanatçıların özverili ve öncü nitelikteki çalışmalarını da unutmamak gerekmektedir. Yalnız İstanbul'da sanatçıların özel olarak kurdukları onbeş baskiresim atölyesi bulunmaktadır. Üniversitelerdeki eğitimlerini bitirdikten sonra yurtdışında baskı konusunda uzmanlaşan sanatçılar da bunlara katılınca gerçekleşen birikimle 1970'li yıllardan sonra baskiresimimiz büyük yol almıştır.

Türk sanatçıları, modernizmi bir çok dünya ülkesine oranla geç yaşamış bir toplumda, bu anlayışları ortaya koyan yapıtlarını gerçekleştirmişlerdir. Bunda yurt dışında çalışmış olan sanatçıların büyük payı vardır. Ve "bunların çoğunluğunu baskiresim yapan sanatçılar oluşturmaktadır. Ancak, baskiresim sanatçısı tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de azdır. Çünkü atölye ve diğer malzemelerin bulunması oldukça zordur, bunların yanında yaratıcılığa ve atölyede uzun süre bıkmadan çalışabilecek zanaatçı bir kişiliğe sahip olan bir

sanatçı olması gerekmektedir. Tüm bu ihtiyaçları ve özellikleri bir arada bulmak oldukça zordur"(Ünver, S.122, 1988).

2.TÜRK BASKİRESMİNDE SOYUT EĞİLİMLER

Baskiresimde soyut eğilimli olan Türk sanatçılarıncı incelerken öncelikli olarak yapıtları yol gösterici olmaktadır. Çünkü bu sanatçıların kendilerine özgü soyutlama anlayışları vardır. Ve aynı zamanda çeşitli çalışmaları 'soyuta yakın' yada 'soyuta uzak' gibi tanımlamalarla değerlendirilebilir. Şimdi soyuta yakın yada soyutlama eğilimli sanatçılar saptanabilir.

Sabri Berkel, geometrik non-figüratif resim yapanlardan ve resimlerinde renkler daha fiziksel, biçimler organımsı etki yaparlar ve kurgular çok yalındır. Ercüment Kalmık, geometrik soyutlamacı bir yorumlama ile linolbaskılar yapmıştır. Resimlerinde, nesnel biçimler algılanmakla beraber, soyutlama ve biçimci bir kurgu ile, duyarlıktan çok biçimsel etkisi olan sonuçlara ulaşmıştır.

Güngör İblikçi, çukurbaskılarında figürsüz soyut kurguları ile özgün yoruma ulaşmıştır. Baskılarında doku-biçim ilişkilerini özgün bir yorumla bütünleştirmektedir. Dokularında kıvrak, kaligrafik izlerden yaralanmakta, figürsüz soyut kurgulara ulaşmaktadır. Süleyman Saim Tekcan, özellikle son yıllarda yaptığı ipekbaskılarında hem kurguda hem de biçim yorumlarında tam bir soyutlamaya yönelmiş durumdadır.

Şükrü Aysan ve Halil Akdeniz'in ipekbaskılarında kurgu, tam geometrik ve şematiktir. Daha lirik bir non-figüratif dil kullanan Adnan Turani ve Ferruh Başağa'nın da anılmaları gerekir. Turani çok rahat ve kaligrafik biçimlerle ve etkili renklerle özgün bir anlatıma ulaşır. Ferruh Başağa biçim ve renklerinde tutumlu ve hesaplı görünür. Doğal dokulu soyut biçimlerle, yinelemelerden

yararlanarak, oluşturduğu figürsüz kurgularla Yalçın Özel'i de belirtmek gerekmektedir. Eren Eyüboğlu, lirik non-figüratif türde çalışmalarını baskı tekniklerine de uyarlamıştır.

Atilla Atar'ın pentür tadındaki renkli taşbaskılarındaki anlatımında, düşünle gerçek arası gidip gelen bir soyutlama eğilimi hakimdir. Saime Hakan, geometrik ve yalın biçimlerle yaptığı baskılarında çeşitli baskı tekniklerini kullanmaktadır. Burhan Doğançay ise salt soyut resim çalışmaları yanında bir grup ipekbaskı yapmış ve bunları sergilemiştir.

Son yıllarda, yayılma merkezi oluşturan öğretim kurumları dışında, sanatçılar da özel baskıresim atölyeleri kurmuşlardır. Bu atölyelerin de katılmasıyla, sanatçıların baskıresim yapma olanakları çoğalmış olur. Sonuç olarak bu alanda daha çok sanatçı, daha çok ve sürekli baskıresim yapmaktadır(Özsezgin ve Aslıer, C.IV, 1989).

2.1. ATILLA ATAR

Atar, Gazi Eğitim Enstitüsünün mezunlarından ve yurtdışında eğitim gören baskıresim sanatçılarından. Sanatçı Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin baskıresim atölyesini kurarak Türk baskıresmine büyük katkılarda bulunmuştur. Atar, baskıresim çalışmalarını, taşbaskı üzerinde yoğunlaştırmış, pentür tadındaki baskılarıyla yurtiçinde ve yurtdışında birçok sergi açmıştır.

Atar'ın baskılarında, bir yanda pentür ağırlıklı çalışmaları diğer yanda da geometrik biçimlemeler görülebilir. Sanatçının baskıresimleri somut bir dünya ile soyut düşünle imgelerinden oluşmaktadır. Geometrik biçimlerin yoğun olarak hissedildiği bir kompozisyonunda, (Resim 33) renklerin, koyu renkli dokulara göre daha az kullanıldığı gözlenir. Sanatçının somut-soyut arası birleşimlerini

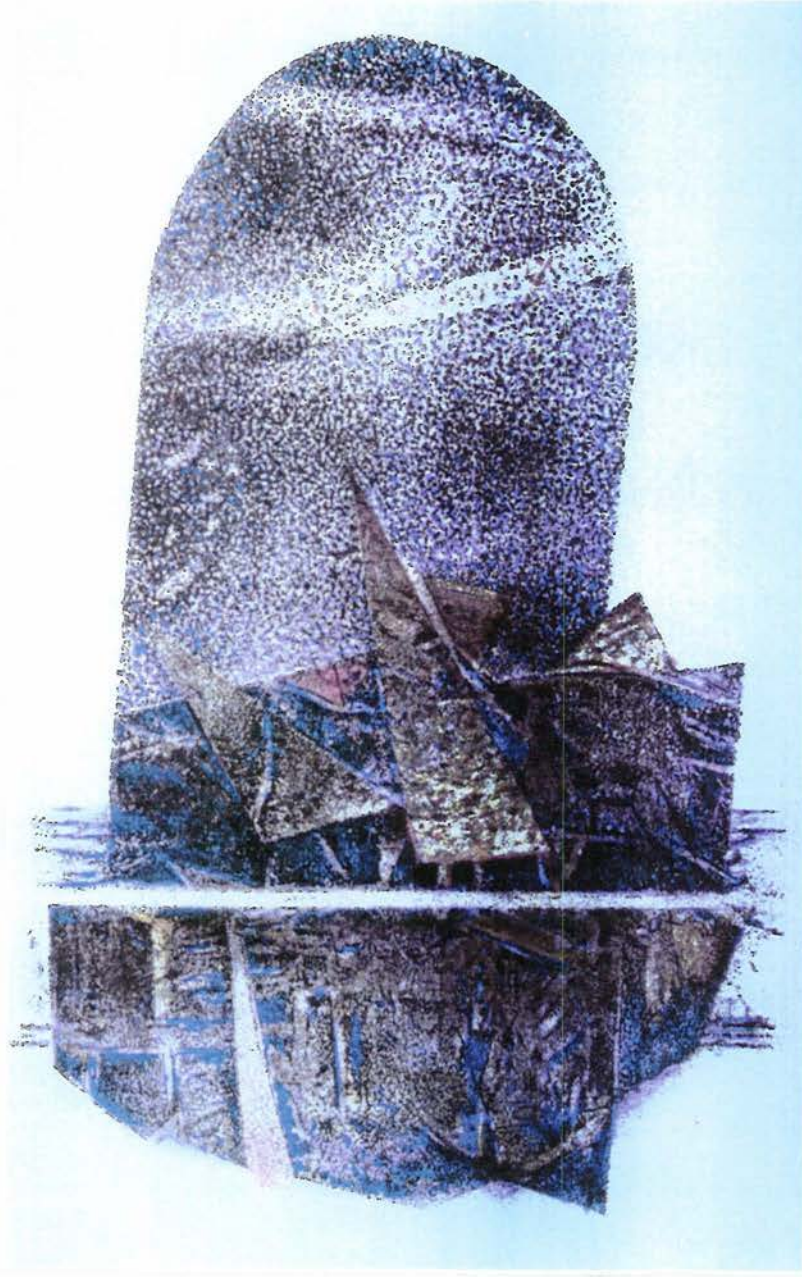
gerçekleştirdiği "çalışmalarından *"Dönüşüm"* serisinin görkemli evreni, izleyiciye birçok şeyi düşünme fırsatı veriyor. Anadolu bozkırlarının ışık ve renginden, anlatımcı leke çalışmasının soyutlama istemine dönüşene dek düşünme fırsatı yakalanabiliyor"(Gülmez, S.151, 1991). Çoğunlukla renkli çalışmaları olan sanatçı, taşbaskı tekniğinde uzmanlaşmıştır. Sanatçının "Kompozisyon" (Resim 33) isimli taşbaskısı, son dönemlerde yaptığı bir kaç çalışmasından birisidir. Geometrik formların görüldüğü bu taşbaskıda, koyu olan dokuların daha ağırlıklı bir yeri vardır, renkler açık tondadır ve daha az yer kaplar.

"Atilla Atar'ın son dönem yapıtları, taşbaskının sınırlarını zorlayan bir soyutlama gücünü simgeleyen resimler olarak özellikle vurgulanabilir. Atar taşbaskıda hissedilen derinlik duygusunu, kimi resimlerinde otuza varan ayrı kalıpla gerçekleştirmiştir"(Erinç, S.175, 1993).

2.2. SABRİ BERKEL

Sabri Berkel, geometrik non-figüratif türde resimler üreten bir sanatçıdır. Berkel'in resimlerindeki renkler ve biçimler oldukça yalın kullanılmıştır. Tek bir harekette ve hızlı bir şekilde ortaya çıkarılmış izlenimi veren yapıtlarında, kaligrafi etkisiyle oluşan geometrik biçimler, geniş bir yer tutar. Fakat renklerin önemini de unutmamak gerekmektedir. Berkel, soyut kompozisyonları 1950'lerde denemiştir.

"Sanatçı Kübizm çıkışlı stilize bir anlatımdan, minyatür ve kaligrafi çıkışlı bir biçimlemeye uzanan ve bir çok ara anlatımı da kapsayan çok sayıda deneme yapar. Figürün yer yer, uç noktada soyutlanmış ya da stilize edilmiş bir biçimde ortaya çıktığı bu çalışmalar kaligrafik resimlemeyle açıkça ilişki içindedir"(Sadak, S.127, 1989).



Resim 33: Atilla Atar, "Kompozisyon", 1993, taşbaskı

Sabri Berkel, Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde açılan baskıresim atölyesinde Leopold Levy ile beraber bu tekniklerin öğretilmesine başlamıştır. Türkiye'de baskı tekniklerinin gelişmesine büyük katkıları olmuştur. 'Berkel baskıresimlerini daha çok 1960'dan sonra, ipekbaskı ve monotipi ile yapmıştır. Berkel sanatın bölgesel bir duyuş olarak değil, evrensel bir dil olarak biçimlenmesini ister. Bu

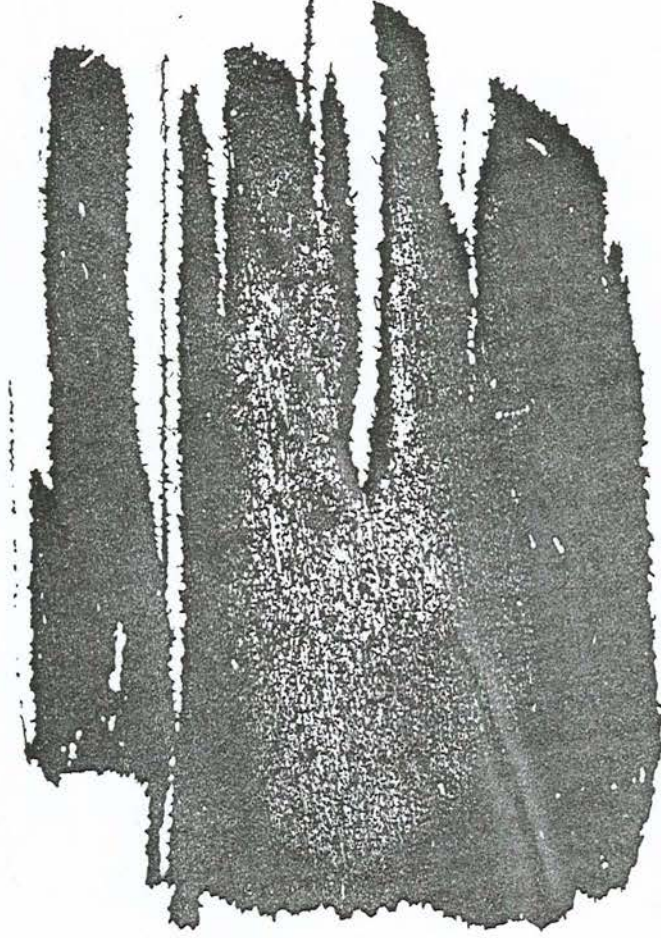
anlayışını biçimlerini ve renklerini seçerken, ayıklarken değerlendirir. Hiç bir duygusal ve hikayeci yoruma olanak bırakmayacak bir yalınlıkta soyut biçimlerle özgün baskılarını oluşturur. Genelde anlatımcılığın ağır bastığı Türk resmi içinde Berkel'in sanatı evrensel ve kararlı bir yer alır'(Özsezgin ve Aslıer, C.IV, 1989).

Sabri Berkel'in "*Soyut*" (Resim 34) isimli çalışması tek renk olarak basılmış, lekesele bir baskıdır. Berkel'in tek bir fırça darbesiyle oluşturduğu bu baskısı tereddütsüz olan anlayışının bir örneğini sunar.

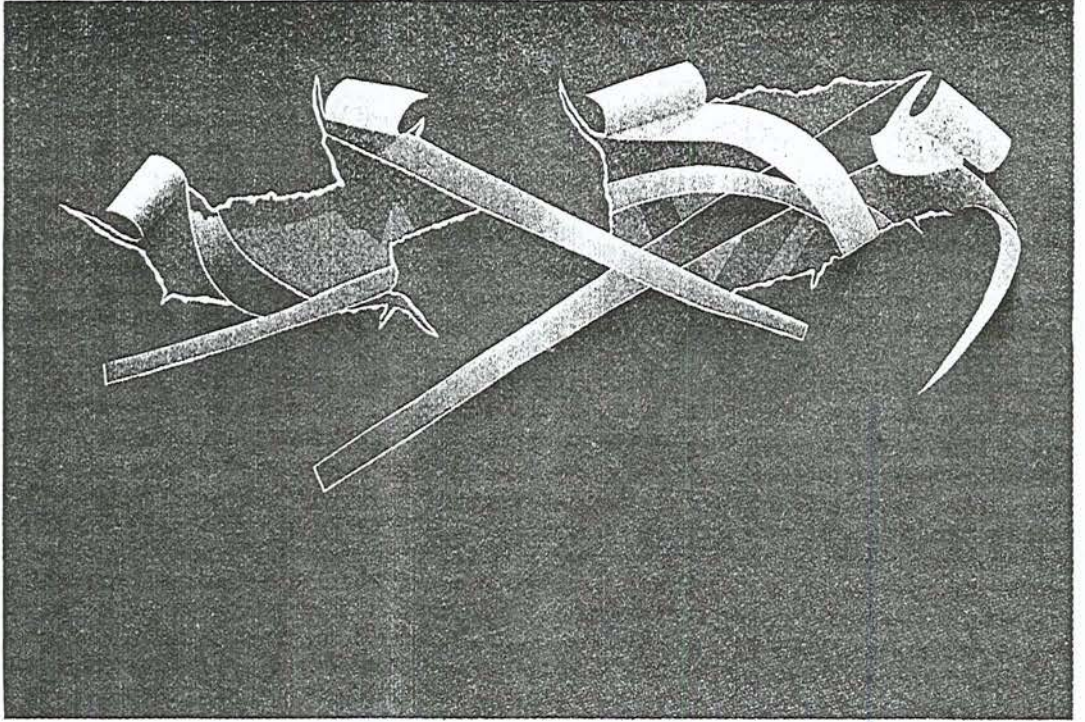
2.3. BURHAN DOĞANÇAY

Geometrik soyutlama türünde çalışmalar yapan Doğançay'ın sanatındaki bütün inceliklere, ipekbaskılarında da raslamak mümkündür. O da baskıresim çalışan diğer sanatçılar gibi, boya resim çalışmalarının yanında baskı teknikleri üzerinde çalışmıştır. Sanatçı baskı çalışmalarına da boya resim çalışmalarında kullandığı tarzını uygulayabilmiştir.

"Doğançay, Aralık 1990 ile Ocak, Şubat, Mart 1991'de Süleyman Saim Tekcan'ın yönetiminde Çamlıca Sanat Evi'nde çalışmalar yapmıştır. Sanatçının "*İkili Mutluluk*" (Resim 35), "*Dönüşümler*", "*Dönüş*" ve "*Gölge*" gibi isimler taşıyan



Resim 34: Sabri Berkel, "Soyut", ipekbaskı



Resim 35: Burhan Doğançay, "İkili Mutluluk", 1991, ipekbaskı

özgün baskılarında, espasın ve gölgelerin kullanılışında duvarların bir iletişim aracı olmasına tanık oluyoruz"(Nirven, S.155, 1991).

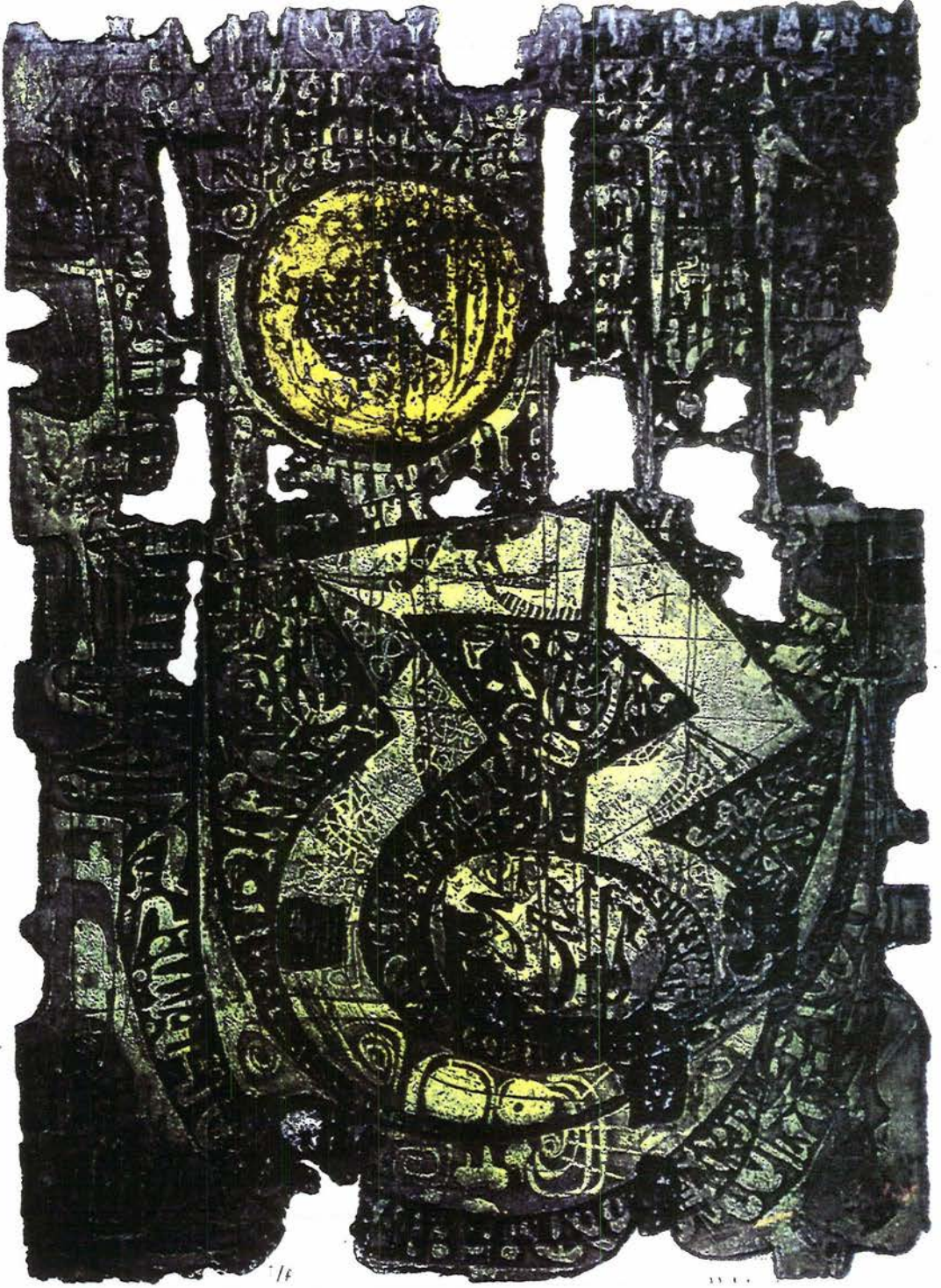
Burhan Doğançay'ın eserlerinde, renkli kağıtlardan oluşturulan yırtıklarla kolaj izlenimi yaratılmış bir sisteme rastlanır. "Doğançay çeşitli ülkelerde insanların duvarlardan bir iletişim aracı olarak nasıl yararlandıklarını inceleyip, bu informel kitle iletişim aracından aldığı iletilere 1963 sonrasında, sanatsal yorumlar getirerek yanıtlar vermiştir"(Nirven, S.155, 1991).

2.4. GÜNGÖR İBLİKÇİ

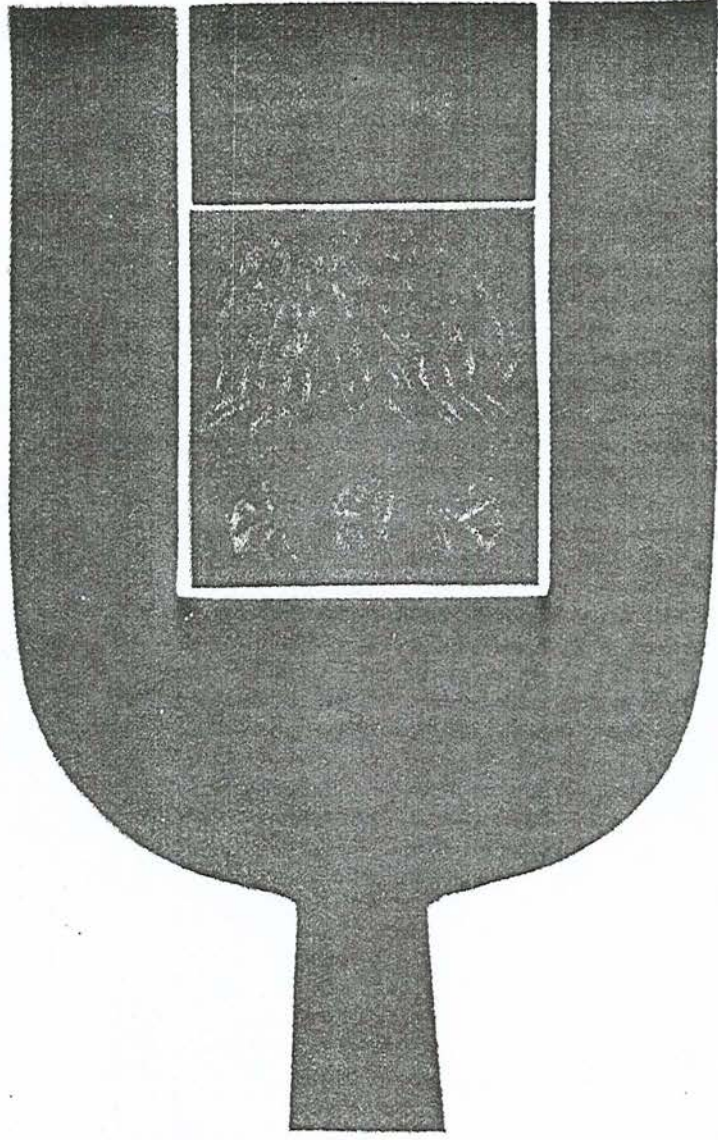
Lirik non-figüratif türde eserler veren Güngör İblikçi, yoğunlukla çukurbaskı tekniklerini kullanmıştır. Sanatçının baskılarında, ince, yoğun olan ve işlemleri andıran bir teknik göze çarpar, dokuların yoğunluğu gözü etkileyerek renklerle birleşir ve farklı bir yorum izlenir.

"Onun soyut kompozisyonlarında eski çağ kaya resimlerinden doğu kaligrafisine, İslam sanatlarının yineleme ritminden kendine özgü bir fantezi dünyasının görkemi ve gizemine uzayan esintiler bulunabilir. Güngör İblikçi'nin baskılarında, öteden beri duyumsanan, evrenin özündeki varoluşla yokoluş arasındaki sürekli devinim, sınırsız ve çelişkili oluşumu çağrıştıran sarmal arabesklerle biçimlenmiş motifler birleştirilmiş, yeni gravürlerine eklediği altın ve bakır yaldızlarla daha da çekici bir niteliğe yönlendirilmiştir"(Köksal, S. 256, 1991).

İblikçi'nin "*Kompozisyon*" (Resim 36) isimli renkli metalbaskısında bütün dokular oldukça net görülebilmektedir. Baskının derin olan kısımlarında bulunan renkteki koyulukla etkili biçimler gözler önüne serilmekte ve baskının üst kısmındaki sarı dairesel bölüm tüm baskıda etkili olmaktadır. Sanatçının metal



resim 36: Güngör İblikçi, "Kompozisyon", metallbaskı



Resim 37: Mürşide İcmeli, "Diriliş", metalbaskı

2.6. HAYATİ MİSMAN

Misman, Gazi Eğitim Enstitüsünün mezunudur ve yurtdışında eğitim görmüştür. O da soyutlama eğiliminde olan baskiresim sanatçılarımızdandır. Geometrik biçimlerle birlik oluşturan figürlerinde soyutlama eğilimi saptanabilir.

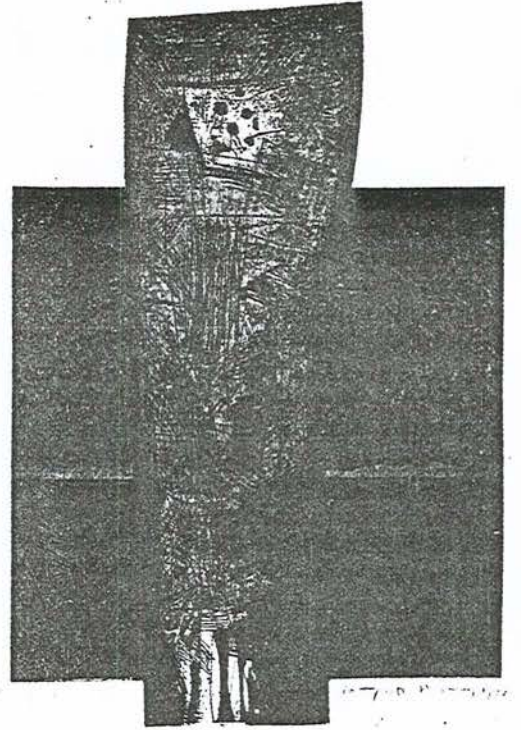
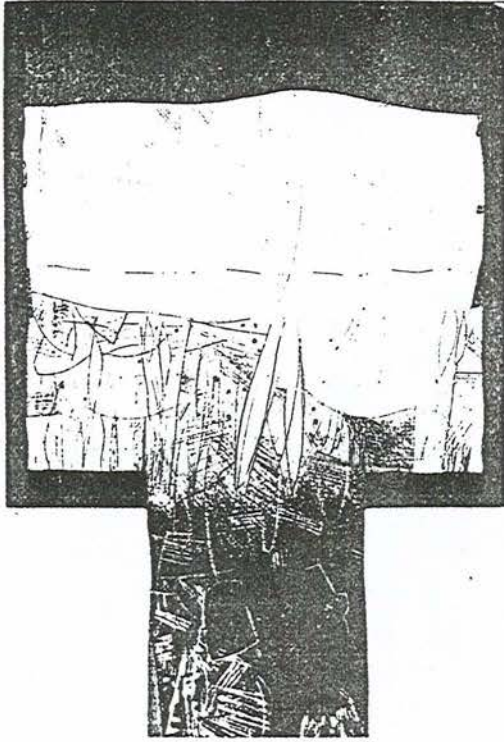
Misman baskılarını şöyle gerçekleştirir; "önce geometrik bölmeler içinde büyük renk lekeleri ile resmin çatısını ortaya çıkarır ve serpiştirilmiş gibi duran bütün figürleri soyut çizgisel öğelerle beraber çoklukla birlik oluşturur"(Ersoy, S.138, 1990). Misman'ın resimlerinde çatıyı oluşturan büyük lekeler, zamanla meydana gelen değişimin dışında genelde birbirinden çok farklılık göstermeyen geometrik bir kurgudur. Misman'ın çalışmaları kendisine özgü fantazi ve gerçek arası renk ve biçim dünyalarıdır(Akdeniz, S.138, 1990).

Hayati Misman baskiresim teknikleri arasından metalgravür dalında uzmanlaşmıştır. Misman'ın "*Kompozisyon*" (Resim 38) isimli gravürleri geometrik formlar ve çizgilerle oluşturulmuş, figürlere rastlanmayan çalışmalarıdır. Bu baskılara fondaki koyulukla üç boyutlu bir etki kazandırılmıştır

2.7. SÜLEYMAN SAİM TEKCAN

S. Saim Tekcan Türk özgün baskiresim sanatı içinde önemli bir yere sahiptir. Türkiye'yi dışarıda sergiler ve bienallerde temsil etmektedir. Kendi baskiresim atölyesi olan az sayıda sanatçıdan birisidir.

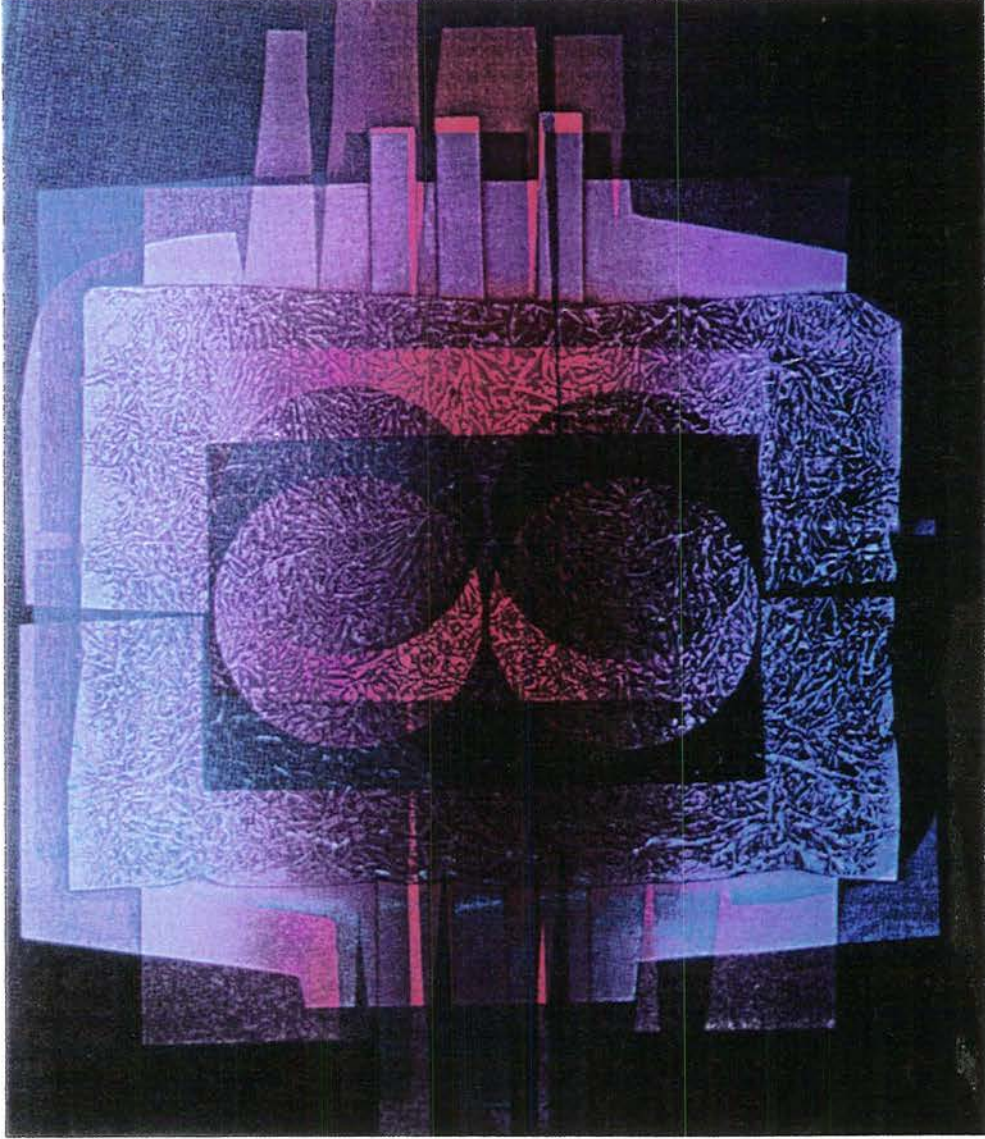
"Tekcan'ın daha 1970 yılında "*Türk Çeşitlemeleri*" adını verdiği, geleneksel nakışlar, işlemeler, tuğralar, kaligrafi ritmlerinden esinlenen serigrafi dizileri vardır. Bu baskiresimlerinde Anadolu Uygarlıklarındaki taş oymacılığı, idoller ve



Resim 38: Hayati Misman, "Kompozisyon", 1990, gravür

mezartaşı formlarından soyutlamalar yaparak çağdaş bir yoruma ulaşma çabasıdır. Sanatçı sanatına uluslararası bir boyut kazandırma isteği ile kültürel ve biçimsel değerleri kucaklamayı amaçlamaktadır. Soyutlanmış formlar üzerinde ritmik çizgi dokularıyla çağdaş bir yoruma ağırlık verilmiştir. Son dönem çalışmalarında salt soyut ve renkçi formlar, ritmik çizgi dokuları ve derinlik etkisiyle minyatürden esinlenmiş figüratif öğeler arasında bir üslup ayrımı görülebilirse de, bu özellik yeni bir dönüşümün ya da aşamanın ipuçları sayılabilir"(Köksal, S. 200, 1988).

Tekcan, hem metal gravür hem de ipekbaskı tekniklerini kullanarak ortaya attığı düşüncelerinde ve yorumlarında, "mekanik tutku ve diyagonal bir hız dikkati çekiyor, düşünceyle duyarlığın dengesini ustaca saptıyor"(Gönenç, S.67, 1984). Tekcan çoğu çalışmasında soyutlamaya yer vermiştir. Sanatçının soyutlamaları geometrik bir yapıya sahiptir. Tekcan'ın geometrik yapıdaki baskılarından birisi olan "*Eskiden Yeniye*" (Resim 39) isimli baskısı salt soyut anlayışını vurgulayan çalışmalarındandır. Renklerdeki tonlamalar planlı olarak gerçekleştirilmiş, bazı renklerin tonları ile gölgelendirmeler sağlanmıştır.



Resim 39: S. Saim Tekcan, "Eskiden Yeniye", ipekbaskı

SONUÇ VE ÖNERİLER

Soyut biçimler ve baskiresim ilk olarak eski çağlarda yani mağara duvarlarında kullanılmıştır. O dönemlerde mistik inanışların sembolü olarak kullanılan soyut biçimler, sonraları süslemeciliğe doğru kaymıştır. Baskiresmin aldığı yol ile soyut biçimlerden farklı bir kadere sahip olduğu söylenemez. 20. yüzyıla kadar sadece çoğaltım amacıyla kullanılan baskiresim, zaman zaman sanatçılar tarafından, kendi yağlıboya tablolarının kopyalarının üretimi için kullanılmıştır.

Daha sonraları anlayış olarak, daha önceki dönemlere göre çok farklı bir çağ olan modern çağda, bu iki alanın bir anlamda yeniden ortaya çıktığı görülür. Modern çağda insanın ve kültürünün aldığı yön farklı bir açıda yol almaya başlamış, endüstri önemli bir odak noktası haline gelmiştir. Seri üretim önemli bir iş kolu haline gelince fabrika mallarına estetik bir form kazandırma ihtiyacı da ortaya çıkmış ve buna yönelik olarak Bauhaus okulu kurulmuştur. Bauhaus'ta esas alınan nokta birden fazla üretimde estetiği yakalamaktır. Bu arada estetiğin çoğaltımı (röprodüksiyon) da gündeme gelmiştir. Sanat eserinin çoğaltımı yapılmaya başlanınca baskiresmin gerekliliği ve önemi ortaya çıkmaktadır. Modern çağın daha çok insana estetiğin ulaşması düşüncesi, baskiresimle tamamen uyuşmaktadır.

20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından sonra, sadece müzelerde görülen sanat, yaşamın içine girmeye başlar ve baskiresimler, dosyalardan duvarlara, tabloların yanına yerleşir. Baskiresmin kazandığı değer nereden; bugünkü anlamıyla çağa uygun, çağı yakalamış, toplumun modernizmle ulaştığı noktada sanat eserlerine yeni bir görümün kazandırmış olmasındandır. Sanat eserlerinin tek olmasının topluma ulaşamamasının doğrultusu değişmiştir.

Soyut sanat da tüm bu gelişmelerin içinde yerini alır. Modern sanat soyutlamaya doğru bir yol almıştır ve bu yol kaçınılmazdır. Bu çağda baskiresim, soyut sanatla birleşir ve soyut yapıtlar baskiresim teknikleri ile de üretilmeye başlanır.

Soyut sanat ve baskiresim modern çağda hakettiği yere ulaşmıştır. Soyut yapıtlar üreten sanatçılar, kendi anlayışları bağlamında, soyut sanata getirdikleri yenilikleri (bunlardan akımlar sayılabilir) baskiresim tekniklerine de uygulamışlardır. Böylece soyut yapıtlar baskiresim ile geniş bir insan topluluğuna ulaşır. Soyut eğilimli baskiresim sanatçıları bu araştırmada alındığı kadar değildir. Bu sanatçılar, özellikle yoğun baskı çalışmaları olanlar ile özgün baskı tekniklerini geliştirenler arasından seçilmiştir.

Dünyadaki örnekleri çok fazla olan soyut eğilimli baskiresim sanatçıları Türk sanatında da yer almaktadır. Ancak Türk sanatında soyut sanat çok fazla yer tutmaz. Bunun nedeni geç anlaşılmış olmasındandır. Yine soyut sanat gibi baskiresim de çok geniş bir sanatçı kitlesi tarafından yapılmamaktadır. Türkiye'de soyut sanatın yaygınlaşması 1960'lı yıllardan sonra ve baskiresmin yaygınlaşması ise bundan on yıl sonra gerçekleşmiştir. Bu oluşumların geç olmasının nedenlerinden birisi de ekonomik yetersizliklerdir.

Türkiye ve dünyadaki gelişmeler göz önünde bulundurularak şöyle bir saptama yapılabilir:

Amerika ve Avrupa'da çok yaygın olan baskiresim, özel atölyeler yoluyla geniş bir sanatçı kadrosuna sahiptir. Türkiye'de ise baskiresim atölyeleri önceleri öğretim kurumlarında devlet desteğiyle yapılmaktadır. Sonraları sanatçıların çabalarıyla özel atölyeler kurulmuştur.

Soyut sanat, ortaya çıktığı dönemlerde batılı sanatçılar doğu sanatını incelemekteydiler. Soyutu doğu kaynaklı görmek yanlış olmaz. Çünkü islam sanatında, süslemeler yani soyut biçimler önemli bir yer tutmaktadır. Ancak Türk sanatı içindeki yerine geç ulaşmıştır.

Bu araştırmada yer alan konular ve sanatçılar, sınırlılıklar nedeniyle yeterince geniş kapsamda incelenememiştir. Türkiye'deki ve dünyadaki gelişmeler daha ayrıntılı olarak ayrı ayrı inceleme alanı olabilecek kapasiteye sahiptir. Örneğin, Asya ülkelerinde, baskiresimdeki gelişmeler, eski yıllardan beri kullanılmakta olduğu için geniş bir araştırma konusudur. Diğer ülkelerden bazıları da baskiresim konusunda bir inceleme konusu olabilir.

Baskiresmin, daha bir çok alanla birlikte incelenmesinin yanında kendinde varolan bazı özelliklerin de ayrıntılı olarak incelenebilir bir niteliği vardır. Baskiresmin, çukurbaskı, yüksekbaskı, düzbaskı, şablonbaskı gibi değişik alanlarından salt birisi de inceleme konusu olabilir. Bu tekniklerden birisi, soyut veya bunun dışında, daha farklı bir anlayış bağlamında da incelenebilir ve incelenen bu alanla baskiresmin benzer ve farklı yönleri araştırılabilir.

Baskiresim ve soyut sanat, modern çağda hem teknolojiyi yakamıştır hem de çağa uygun olarak önemli roller üstlenmiştir. Bu iki alanın, bu çağdaki önemi üzerinde durularak toplum ve sanat bağlamında araştırma yapılabilir. Ayrıca Türkiye'de baskiresmin gelişiminin daha ayrıntılı olarak irdelenebilmesi için, atölyeler üzerinde derinlemesine bir araştırma yapılması gerçekten gereklidir. Bunun yanında Türkiye'de baskiresmin gelişimi üzerindeki değişik etkenler, sanatın değeri açısından ele alınabilir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ADAMS, Clinton ve BEALL, Karen F. **A Spectrum of Innovation**, South China Printing Co., Hong Kong, 1990, s.166

BERK, Nurullah ve ÖZSEZGİN, Kaya **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, T. İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s.96-99

CASTLEMAN, Riva. **Prints from Blocks**, the Museum of Modern Art, New York, 1983

CASTLEMAN, Riva. **Prints of the 20th Century**, Thames and Hudson, 1988, s.134-138

EICHENBERG, Fritz. **The Art of The Print**, Hary N. Abrams Inc., New York, 1976, s.372-439

FIELD, Richard S. **Jasper Johns Prints 1960-1970**, Pearl-Pressman Liberty Inc.

FIELD, Richard S. ^{gml}ve FINE, Ruth E. **A Graphic Muse Prints by Contemporary Amerikan Women**, Hudson Hills Press., New York, 1987, s.79-80

FINE, Ruth E. **Gemini G.E.L. Art and Collaboration**, Abbeville Press. Publishers, New York, 1984

GENÇ, Adem ve SİPAHİOĞLU, Ahmet. **Görsel Algılama**, Sergi Yayınevi, İzmir, 1990, s.192-193

GÖLÖNÜ, Gündüz. **Kazı Resim**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No. 68, İstanbul, 1979, s.72-89

KANDINSKY, Vassily. **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.8

KINIKLI, Oya ve diğerleri. **Sanat ve İş Teknolojisi**, A.Ü. Açıköğretim Fakültesi Yayınları No: 271, Eskişehir, 1993, s.83

LYNTON, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.271

MELOT, Michel ve GRIFFITHS, Antony. **Prints History of an Art**, d' Art Albert Skina S.A., Geneva, 1988, s.188-231

PEKMEZCİ, Hasan. **Serigrafi**, İlke Yayıncılık San ve Tic. Ltd Şti., Ankara, 1992, s.9-23

RAGON, Michel (çev. Vivet Kanetti). **Modern Sanat**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1987, s.169

RANDA, Günsel ve diğerleri. **Türk Plastik Sanatlar Tarihi**, A.Ü. Açıköğretim Fakültesi Yayınları No. 275, s.124-128

ROSE, Bernice. **Jackson Pollock Works on Paper**, New York, Graphic Society Ltd. Greenwich, s.13

TUNALI, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981, s.142

TURANİ, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Varlık Yayınevi, 1974, s.109-111

TURANİ, Adnan. **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.128

ZIGROSSER, Carl. **The Appeal of Prints**, KNA Press Inc., s.124

TEZLER

HAKAN, Saime. **Litografide Aktarma Teknikleri**, Anadolu Üniversitesi, Yüksek lisans Tezi, Eskişehir, 1989, s.5

İLBEYİ, Gonca. **Geçmişten Bugüne Litografi**, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik tezi, Eskişehir, 1993, s.37-49

MAKALELER

ALTINOK, İsmail. **"Soyut Sanat"**, Sanat, S. 9 (Temmuz 1994)

AKDENİZ, Halil. **"Hayati Misman ve Sanatı"**, Sanat Çevresi, S.138 (Nisan 1990), s.64

AYSAN, Şükrü. **"Sanatsal Serigrafi"**, Sanat Çevresi, S.79, (Mayıs 1985), s.56

BERK, Nurullah. **"Soyut Sanat Üstüne"**, Varlık, S. 515 (Aralık 1959), s.4

ÇAĞA, Sema. **"Özgürlük-Soyut Resim ve Sanatçının Yalnızlığı Üzerine"**,
Sanat Çevresi, S.73 (Kasım 84), s.41

ÇOKER Adnan (Düz.). **"Bir Sergi "**, Boyut, S. 3/25, (Ekim 1984), s.30

ERİNÇ, Sıtkı M. **"Oluşum Sanat Galerisi'nde Atilla Atar Sergisi"**, Sanat
Çevresi, S.175, (Mayıs 1993), s.63

ERSOY, Ayla. **"Hayati Misman'ın Öğünbaskı Resimleri"**, Sanat Çevresi,
S.138 (Nisan 1990), s.61

GÖNENÇ, Turgay. **"Süleyman Saim Tekcan'ın Baskıresimleri Üzerine
Notlar, Saptamalar "**, Sanat Çevresi, S.67, (1984), s.20-21

GÜLMEZ, Bahadır. **"Atilla Atar: Özgün Baskıda Sürekli Yenilenen Bir
Anlayış"**, Sanat Çevresi, S.151, (1991), s.48-50

KESKİNOK, Kayıhan. **"Mürşide İçmeli'nin Sanatı Üstüne Düşünceler"**, Sanat
Çevresi, S.90, (Şubat 1986), s.24-25

KÖKSAL, Ahmet. **"Yeni Yılın Getirdikleri"**, Milliyet Sanat, S. 26, (Ocak 1991),
s.47

KÖKSAL, Ahmet. **"Yeni Bir Mevsime Girerken"**, Milliyet Sanat, S.200, (Eylül
1988), s.55

MADRA, Beral. **"1981 Köln Batı Sanatı Sergisi "**, Sanat Çevresi, (1983), S.51-
S.59

MADRA, Beral. **"1983'te Evrensel Sanat Ortamı "**, Sanat Çevresi, Özel Sayı 1, (Ekim 1983), s.22

NİRVEN, Nur. **"Burhan Doğançay'ın Özgün Baskıları "**, Sanat Çevresi, S.155, (1991), s.42-43

SADAK, Yalçın. **"Sabri Berkel'in Resimleri İçin Bir Çerçeve Denemesi"**, Sanat Çevresi, S.127, (Mayıs 1989), s.14

ÜNVER, Bircan. **"Hayati Misman: Sanat Öncelikle Sosyal Bir Olaydır"**, Sanat Çevresi, S.122, (Aralık 1988), s.26-27

ANSİKLOPEDİLER

BERK, Nurullah ve TURANİ, Adnan. **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 1981, C.II, s.139-174

ÖZSEZGİN, Kaya ve ASLIER, Mustafa. **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 1989, C.IV, s.166-178

-----, **"de Kooning" Büyük Larousse**, Interpress Basın ve Yayıncılık A.Ş., İstanbul, s.2959