GENİŞLEYEN SINIRLAR YA DA BASKIRESİMDE DENEYSELLİK
Hayri Esmer

Günümüzde baskıresmin sınırlarına dair neler söylenebilir? Geleneksel kurallar, bir sınır olmaya devam edebilir mi? Bu kurallar ne zaman, hangi ihtiyaçlara cevaben ortaya çıkmıştı? Bunların, bugün kabul edilebilirliği nedir? Vazgeçilmez mi? ya da sınırlara dair tartışmaların süregittiği günümüzde hala bu kurallara sadakat üzerinden bir baskıresim tanımlaması mümkün olabilir mi?

Günümüzde baskıresimden bahsetmek aynı zamanda bu tür sorulara yanıt aramak anlamına geleceğinden ötürü, baskıresmin zaman içindeki işlevi, gelişimi ve kendi gereklilikleri ekseninde bugüne evrilmesi, onun bugününü tanımlamak açısından da önem taşımaktadır. Bu nedenle onun tarihsel gelişimi ve dönüşümü, bugün onun deneysel uygulamalarına dair söyleyebileceklerimizi de içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda geleneksel baskıresim uygulamalarından ayrıksılaşan, sınırları genişleyen, diğer disiplinlerle ilişkileri önemseyen, hatta onlarla birlikte varolmayı zorunlu gören bir baskıresimden bahsedebiliriz. Baskıresmin 'kendine has' özelliklerini, özellikle de kalıp ile çoğaltma yönünü referans alan, aynı zamanda çağdaş sanatın dil ve sorunsallarını tartışan bu eserlerin, baskıresim alanı için ayrıcalıklı olduğu söylenebilir.

Geleneksel Tutum ya da Kuralların Uygulanışı

Bugün, birçok alanda farklı disiplinlerin ilişkilerinden ortaya çıkan sonuçları benimsememize karşın, baskıresimde bu yeni bileşenlerle oluşan anlatımlar yerine, onun kendi özgül nitelikleri üzerinden yapılan tanımlamaları kabul etmek daha kolay gelebilir pekçoğumuza. Eğer onun, hala bir *'çoğaltım aracı'* olduğuna yönelik inancımızı koruyorsak tabii… Eğer hala onu çerçeve içinde, özel kağıtlara basılmış ve duvara asılı bir şekilde hayal ediyorsak… Bu eksendeki yaklaşımlar, büyük ölçüde baskıresmi, *çoğaltım ve anlatım aracı*, *teknik yetkinlik* ve yapıtı *olgunluk seviyesi* açısından görmüş ve bu yönleriyle birlikte dönüşmesini sağlamıştır. Ancak bu bakış, ona özellikle dil ve öteki diller/disiplinler ile arasındaki ilişkilere yeni bir perspektif kazandırmada etkisiz kalmıştır.

Bu tür yapıtlarda, ince işçiliğin/titizliğin ne kadar kusursuzca icra edilmesi gerektiği, ya da yapıtın bir yol kazasına uğramamak için bilindik kurallara ne kadar titizlikle uyulması gerektiği, ve de bu yöntemlerin gerekliliğini bir ihtiyaç olarak görmek kaçınılmaz görülür. Ayrıca bu tür bir tercih, yani malzeme, yöntem ve teknoloji üstünlüğüne dayalı bir yapının, eseri etkin kıldığı ve 'görülebilirliğini' artırdığı da söylenebilir. Baskıresme içeriden bakmak, onu, sahip olduğu geleneksel kurallarla birlikte düşünmemizi zorunlu kılacaktır. Burada yöntemler, çalışma koşulları, araçlar, malzemeler ortak yön olarak hemen kendisini gösterecektir. Bilindiği gibi, baskıresimin üretim süreci, uzun zaman alan, belli sistematik yöntemleri izlememizi gerektiren ve sanatsal sonuç almayı da nihayetinde bu çalışma şekline bağlı olduğu zorunlu bir süreçtir. Doğal olarak da burada izlenmesi gereken bir süreç, uyulması gerekli kurallar vardır. Bunlara uyulduğu oranda da baskıresimin kendisi tanımlanabilir; bu da üretim yaklaşımı olarak geleneksel bakışın haklılığını ortaya çıkarır. Ancak bu üretim süreci haklılık ve sanatçıya bir kolaylık sağlasa bile, ne yazık ki aynı kolaylık onun değişmesinin önündeki engel de olabilmektedir. Çünkü bu kurallara, çalışma şekline gösterilen sadakat ve onları normalleştirme eğilimi, zaman içerisinde kurallarla daha güçlü bağların oluşmasını sağlamış; kendi içine

kapanan ve kendi haklılığını meşrulaştıran bir sürece evrilmesine yol açmıştır. Kendisine dışarıdan bakmayı, özeleştiri yapmayı, sorgulamayı ve bu düşünme şeklinin gerektirdiği, yol acacağı sonuçları zorlaştırmıştır. Bu durumu daha çok, kendisini baskıresim ile tanımlayan, onun ile sınırlayan sanatçılar için sözkonusu olduğunu söylemek gerek. Içeriden bakmak, konumumuza ve düşünme şeklimize meşruiyet kazandıracak; eleştirel düşünceyi bertaraf edecektir.

Bu tür baskıresimleri, genel olarak modernist kurallara gösterilen sadakat üzerinden tanımlamak mümkündür. Modern dönemde kullanılan malzeme, teknik ve sergileme yöntemleri; diğer disiplinleri yapıtın bileşeni yapmaktan uzak tutan bakış açısı; yapıtın kimliğine, dil yapısına ilişkin sorgulamaların cılızlığı gibi özellikler bu yaklaşımın ortak yönleri olarak görülebilir. Yine bu bakışa göre, baskıresim tekniklerin birbirinden bağımsız düşünülmesi, ayrışması gerektiği, herbirinin kendisine özgü karakterlerinin öne çıkarılması, kısaca 'dil arayışları' ve 'yenilikçi uygulamalara' kapalı olmaları oranında özgün oldukları kabul edilir. Sözgelimi gravür ise sözkonusu olan, kazıma veya aşındırıcılar ile metal kalıp üzerinde klişe oluşturma, buna boya verilerek, kağıda aktarma olarak düşünülmüş; diğer teknik ve uygulamalarla birlikteliği gözardı edilmiştir. Teknik olarak 15. yüzyılın ortalarından, yani keşfedildiğinden itibaren yapılan esas itibariyle budur. Deneysel uygulamalara kadar da neredeyse bir araç olarak değişmeden bu şekilde kalmıştır. Özgünlük ve deneysellik arayışları da sanatçının biçimleme anlayışına, yorumuna ve uslubuna sıkışmıştır. Nitekim ülkemizde de baskıresimin büyük ölçüde bu perspektiften algılandığına tanık olmaktayız. Daha çok teknik süreçlerin kusursuzluğuna, kuralların uygulanışına ve modernist sınırlar içinde kalmaya adanmış yapıtlardır bunlar. Kendisini baskıresim ile özdeşleştiren bir çok sanatçıda bu geleneksel bakışı rahatlıkla görebiliriz.

Güvenilebilir ve Geçerliliği Olan Kriterler

Baskıresmin gelişim sürecine baktığımızda, özellikle 15. Yüzyıldan itibaren başlayan ve 20. Yüzyıl boyunca devam eden süreç, güvenilebilir ve geçerliliği tartışılamayacak ölçüler oluşturma ve bunun kabul edilebilir zemininin nasıl oluşturulacağı arayışının tezahür ettiği bir süreç olduğu görülür. Güvenilebilir bir reçeteye olan ihtiyacın 'herkes' için faydası olacaktı. Baskı sayısında, teknik uygulamalarda ve işlevde… Bu da, doğal olarak, bir dizi kuralı bir standart olarak kabul edilmesini doğallaştırdı. Sözgelimi bugün artık kanıksanan imzalama alışkanlığı rönesans ile, yapıtı numaralandırmanın ise 19. yüzyıldan itibaren başladığını görüyoruz. Bu gerekli idi de. Çünkü, bir taraftan çoğaltılabilir olmanın zorunlu kıldığı standardizasyon, diğer taraftan piyasa ve pazar gerçeği, suistimal ve kötü amaçlı kullanımın önüne geçmeyi zorunlu kılıyordu. Nitekim bu gerekliliklere yönelik ilk girişimin, ya da ilk önlemin William Hogarth'tan geldiğini görüyoruz. 1735'de Hogarth yasası olarak bilinen yasa, Hogarth'ın çabasıyla çıkarılan izinsiz çoğaltmayı engellemeyi hedeflemekteydi. Sonraki yıllarda da bu tür yasal yollarla baskıresmin kural, kriter ve gerekliliklerini oluşturan düzenlemeler de yapıldı. Örneğin 1971'de ABD'de tüketiciyi kurumak için 'Kalifornia Baskı Kanunu' çıkarıldı.

Bu tür düzenlemeler, bir taraftan sanatçı haklarını, diğer taraftan esere itibar atfederek tüketiciyi güvenceye alıyordu. Bununla birlikte yasalarda olmayan baskıresimle uğraşanların da kendi kendilerine benimsedikleri ve uygulayageldikleri kurallar vardı. Bunlar: baskıresmin kağıt üzerine basılması; belli bir büyüklükte olması; edisyonu yani numaralandırılması; kalıbın sanatçı tarafından hazırlanması; çerçeve içinde sunulması;

tüm nüshaların birbirinin aynısı olması; sergilenme yöntemleri gibi… Bu kuralların tümü baskıresimde kabul görmüş standartlarının oluşmasını sağladı. Sözgelimi gravürün hangi kağıt türünde, litoğrafinin hangisinde daha etkili olduğu ya da olması gerektiği; numaralandırmanın kendi içinde kısaltılmış kodlarla belirlenmiş anlamları ve bu benimsenen kuralların vazgeçilmez kabul edilmesi, bunları uygulamayanların baskıresim nitelendirmelerinin dışında görülmemesi ya da ayıplanması gibi tutumlar kurallara bağlılığı daha görülebilir hale getiriyordu. Bu kuralları önerenlerin ya da uygulayanların haklı olduğu yönler elbette sözkonusu olabilir. Mesela bir kalıptan basılmış örneklerin, birbirinden farklı olmaması gerektiği beklentisi bir koleksiyoncu için hayati öneme sahipti; ya da kurallara göre numaralandırılmamış baskılar güvensizlik telkin ettiğinden dolayı alıcı bulamayabilirdi. Ya da baskı işlemi bittikten sonra kalıbın imha edilmesinin zorunlu görülmesinin sanatçıya sağladığı güven… Tüm bunlardan ötürü her baskıresim tekniğinin olmazsa olmaz kabul edilen kuralları oluştu/oluşturuldu ve zaman içerisinde de bu kurallar, aynı zamanda onun, 'kendisi' olmasının garantisi sayıldı

Baskıresimde Arayışlar

Baskıresimde deneysellik ifadesi, geniş anlamıyla hernekadar iki boyutlu çalışmalar için geleneksel uygulama ve tekniklerden ayrıksılaşan eserleri için de kullanılıyor olsa da, günümüzde tüm bunlarla birlikte geleneksel baskı yöntemlerinin, başta öteki disiplinlerle, mekan/mimari ile, üçboyutluluk ve hatta zaman ile ilişkilerinden doğan sonuçlar için kullanılır. Baskıresmi, mekanın, malzemenin olanakları ile ilişkilendiren; disiplinlerarası bir bakışla biçimsel arayışlar içine giren; bunları yeni sunum biçimleri ekseninde yorumlayan yapıtlar için tercih edilir. Modernist süreçte oluşan ilke ve kuralların sorgulandığı, daha çok da onların ihlal edildiği, yok sayıldığı durumlar için kullanıldığı söylenebilir. Bu tür kullanımların tarihi çok eskilere gitmez. İlk örneklerini ikinci dünya savaşı sonrasında ortaya çıktığı; bu dönemdeki sanatsal/estetik değişimlere paralel geliştiği, çeşitlendiği ve günümüzde de yaygın şekilde sanatçılar tarafından tercih edildiği görülmektedir.

Bu tür çalışmalar her ne kadar 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıksa da, baskıresmin sanatçılar arasında yaygın bir anlatım dili olarak dikkat çekmesi, sanatsal dinamiklerin yoğun olduğu yüzyılın başına rastlar. Bu yıllar, ağırlıklı olarak dışavurumcuların gerekse farklı akımlara mensup sanatçıların baskıresmin olanakları ile tanışıp; bunu kendi anlayışları ile örtüştürme arayışları sonucunda baskıresmi anlatım açısından zenginleştiren yıllar idi. Önceleri, çizgi, leke gibi anlatım araçları ile daha çok siyah-beyaz ile özdeş görülürken, Empresyonizm'den başlayarak, renk kalıplarının da kullanılmasıyla farklı akım/tekniklere ait karakteristiklerin etkisiyle baskıresimin zenginleşen bir anlatım dili haline geldiğini görmekteyiz. Bu yıllarda baskıresim artık anlatım dili olarak önemli bir seçenek olmuştu. Bu dönemde yaygınlaşmasının nedenlerinden birisi de, yüksek tirajda baskı alınabilme olanağından dolayı ekonomik olması idi. Gerçi bu onun çok eski bir özelliği idi. Sözgelimi Rembrandt'ın varsıllığını, onun bu özelliğini kullanmasına bağlayanlar var. Ancak bu dönemde oluşan sanat piyasası faktörünün de baskıresmin yaygınlaşmasında önemli bir etkisinin olduğunu düşünmek gerek. Ancak nedeni ne olursa olsun, ister ekonomik, ister uygun bir anlatım yöntemi, bu yıllarda baskıresim yapan sanatçıların sayısında artış görüyoruz. 20. Yüzyılın başında neredeyse her sanatçının bu yöntemleri kullanarak eser üretmesinin yanısıra, sanat yaşamını sadece baskıresme adayan sanatçılar da görüyoruz. Bu ilgi,

baskıresim üzerinde özellikle teknik açıdan arayışları da beraberinde getirdi. Sözgelimi Stanley William Hayter, *Atölye 17* ismini verdiği atölyesinde gravür tekniğinin sınırlarını ve olanaklarını sahip olduğu sürrealist anlayış ile yorumlayarak, ilginç sonuçlara ulaştı. Bu anlamda çevresindeki sanatçıları da baskıresim yapma konusunda etkiledi. Öyle ki savaşın etkisiyle New York'a taşındığında orada da Atölyesini sürdürerek bu kez de soyut dışavurumcu sanatçıları etkileyen işler yaptı.

Deneyime Kuşkulu Bakış

Baskıresim alanında, deneysel çalışmaların ilk örneklerini 1960'lı yıllardan itibaren görmeye başlıyoruz. Özellikle farklı malzeme, araç ve yöntemin birarada kullanımnı mümkün kılan avangard yaklaşımlar, baskıresimde de etkilerini bu yıllarda göstermiştir. Bu gelişmeyi, öteki disiplinlerle birlikte düşünmeyi mümkün kılan bir anlayış ile birlikte düşünmek gerek. Pop Art'dan başlayarak, dönemin neredeyse tüm yenilikçi anlayışlarında, hazır basılı materyaller, dijital ve yenilikçi baskı uygulama yöntemlerinin kullanıldığını görmekteyiz. Bu anlamda serigrafinin sanat çevrelerinde yaygınlaşan bir uygulama olarak, alışık olduğumuz kağıt dışında, farklı yüzeylere basılarak diğer teknikler ile birlikte kullanılmasına da sıklıkla rastlıyoruz. Hazır imgenin aktarılmasında pratiklik sağlayan serigrafi, tuval başta olmak üzere, dokuma, ahşap, fiber, ipek neredeyse koşulların el verdiği ölçüde her yüzey üzerine basıldı. Örneğin Andy Warhol, tuval üzerine yağtığı baskıların yanısıra, ahşaptan ürettiği Brillo kutularının üzerindeki yazı ve görselleri de serigrafi ile basıyordu. Yani serigrafiyi üçboyutlu bir nesne ile birlikte sergi mekanında görmüş oluyorduk. Yine Robert Rauschenberg'in bez dokuma üzerine litoğrafi tekniğini kullanarak yapmış olduğu eserlerde transfer yöntemini kullanarak hazır imgelere yer verdiğini görüyoruz. Rauschenberg, bu eserlerin sergilenmesinde de, gelenekesel kullanımda tercih edilmeyen bir sunumu ortaya koyar. İki metreyi aşan boyutlarıyla, dokuma üzerine basılmış, hazır imgelerden oluşan bu litografileri çerçevesiz sergiler. Bu yaklaşım da, geleneksel baskı sunumunun dışında konumlanmış; ve önceki örneklerden ayrıksılaşan bir tercih ortaya koyulmuştur.

Öte tarfatan 1969'da John Cage 'Not Wanting To Say Anything About Marcel' isimli bir çalışma gerçekleştirir. Bu çalışma, ahşap zemin üzerine sabitlenmiş, sekiz adet fiberglas üzerine serigrafi/litografi tekniğiyle basılmış harfler, sayılar ve görüntülerden oluşuyordu. Burada baskıresmin sıradışı kullanımı, daha doğrusu iki boyut yerine üçboyutlu ve malzeme ile, mekan ile ilişkilendirilerek kullanımı sözkonusu.

Bu yıllarda, sanatın *ne*liğine ve estetiğe ilişkin yapılan sorgulamaların yanısıra, dilin yapısına ilişkin de geleneksel bakma şeklinden ayrıksılaşan seçeneklerin üretildiğini görmekteyiz. Disiplin merkezli bakma şekli, dönemin bir çok anlayışında önemini yitirmiştir. Eskinin yerine, farklı dillerin biraradalığına dayalı yapıt seçeneklerinin, geçmişin kurallarıyla biçimlenen baskıresim uygulamalarına bir alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Işte yukarıdaki söz konusu örnekleri, bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Üçboyutlu, numaralandırılmayan, kağıt üzerine basılmayan, boyut sınırı tanımayan bu yaklaşımlar, geleneksel baskıresimle ilişkilerin koptuğunu ya da farklı bir zemindeki yeni bir duruma işaret eder. Bu anlamda yukarıda bahsettiğimiz geleneksel baskıresmin kanıksanarak vazgeçilmez sanılan pek çok kuralının da bu dönemden itibaren terkedildiğini görmek sıradan bir durum haline gelmiştir.

Atölyeler ve Baskıresme 'Dışarı'dan Bakmak

Baskıresimde teknik altyapı ve atölye donanımı öteden beri önemli görülmüştür. Başlangıçta işbölümü ile sanat eserine yönelik oluşan talebi hızlı karşılamak için kurulan atölyeler, 20. Yüzyılın başından itibaren de çağdaş sanatın oluşumunu ve dönüşümünü etkileyen mekanlar olmuştur.

Gerek ABD'de gerekse Avrupa'da açılan bu atölyelerde profesyonel teknisyenler eşliğinde sanatçılar çalışmaktaydı. Burada, çalışma yöntemi olarak yapıtın yaratıcı yönünün-kalıp oluşturma- ve teknik uygulama süreçlerinin biribirinden ayrıldığı görülmektedir. Bilindiği gibi baskıresimde kalıp hazırlığı/oluşturulması süreci ve çoğaltma işlemi, zor, zahmetli ve uzun zaman almakta; detalı, incelikli bir üretim disiplini içinde çalışmayı zorunlu kılmaktadır. Atölyeler bu hizmeti teknisyenleri aracılığıyla sununca, sanatçı bu zorlu sürecin sorumluluğundan kurtulmuş oldu. Bu çalışma yöntemi sayesinde, teknik deneyimi olmayan, doğrudan baskıresim ile ilgili olmayan sanatçılar da baskıresim yapmaya başladı. 20. yüzyılın ikinci yarısında gerek Avrupa'da gerekse ABD'de açılan, başta Atölye 17, Tamarind, Pratt Contemporaries, ULAE , Crown Point Press, Quensen gibi pekçok atölye verdikleri böyle hizmetler ile kendi başına baskıresim yapabilme deneyimine sahip olmayan sanatçılara bu teknik desteği ve altyapı olanağını sunarak sanatçıları baskıresim yapmaya cesaretlendiren bir işlevi yerine getirdiler. Bu tarz bir çalışmaya inanmayan ve burada çalışmayı kabul etmeyen geleneksel anlayıştaki sanatçılara ragmen, başlangıçta John Miro, Jackson Pollock, Jasper Johns, Ed Ruscha, Robert Rauschenberg gibi sanatçılar bu atölyelerde çalışıp eser ürettiler. Yine bu arayışlara paralel olarak, bu atölyelerdeki gravür, litografi gibi yöntemleri beklentilerine uygun görmeyen bazı sanatçılar da, -özelikle de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Robert Rauschenberg, Richard Hamilton gibi santçılar- daha ticari olan serigrafi ve ofset litografi gibi tekniklere yöneldiler. Pop Art sanatçılarının**,** tuval üzerine serigrafi uygulamaları, baskıresmin dönüşümünde önemli bir aşama olmuştur. Bu sanatçıların ilk kez, özellikle de kağıt dışında bir malzemeye baskı yapması yeni bir uygulama olmuştur. Cam arkasında ve çerçeve içinde görmeye alıştığımız serigrafi artık tuval veya başka yüzeylere de basılıyordu ve de üstelik numarasızdı, yani çoğaltılmıyor idi.

Aslında bu tarihlerden sonra, sanatın ele alınmasında, estetiğin sorgulanmasında, diller arasında oluşan yeni ilişkilerin belirleyici etkisini, baskıresimde kendisini daha belirgin şekilde gösterdiğini söyleyebiliriz. Evet belki bir taraftan, baskıresmin yukarıda bahsettiğimiz kurallara sadakat üzerinden tanımlanmasından bahsetmemiz mümkün. Ancak diğer taraftan da numaralandırılmayan, farklı yüzeyle basılabilen, bir yapıtın birçok bileşeninden birisi olan bir başka baskıdan da bahsetmemiz mümkün olmaya başlamıştır. Aslında bugün deneysel diye nitelendirilen baskıresmin ilk örneklerinin bunlar olduğu söylenebilir. Sözgelimi, Rauschenberg'in bir çeşit kolaj ile oluşturduğu 'Combine Painting' şeklinde isimlendirdiği çalışmalarda da baskıresmin olanaklarından yararlandığını biliyoruz. Tuval, boyama, malzeme ve baskıresim ile ilişkilendirilen çalışmaların farklı disiplinlerin olanaklarına yaslanarak varolduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu tür eserlerin artık ne kadar resim, ne kadar heykel ve ne kadar baskıresim olduğunu tartışmanın anlamsızlığı ne kadar açıksa, o güne değin sadakat gösterilen kurallara bağlılığın anlamsızlığı da o kadar açık hale gelmektedir.

Yıllar sonra bu çalışma şekli sanatçılar arasında benimsendi. Teknik destek ile çalışmanın sağladığı kolaylık, baskıresim uygulamalarının sanatçılar arasında ilgi

görmesini sağladı. Kimi sanatçılar kendi anlayışlarında çoğaltmanın olanaklarını kullandı; kimileri bu uygulamalarla mekan/yüzey düzenlemeleri yaptı; kimileri de baskı uygulamalarını multidisipliner çalışmalarının bileşeni haline getirdi. Sanatçılar için bu uygulamalar kuşku yok ki deneme alanı idi. Bu da, bir taraftan onların sanat perspektiflerini zenginleştiriyor, diğer taraftan da baskıresmi geleneksel yapısının dışına çıkartıyordu. Gunter Uecker, Jörg İmmendorff, Georg Baselitz, Mona Hatoum, Christian Boltanski, Damien Hirst, Felix Gonzales-Torres, Francesco Clemente, Hanne Darboven, John Baldesari, Kiki Smith gibi ismini sayamayacağımız sanatın farklı disiplin ve üretim şekilleriyle ilgilen pek çok sanatçı hayatlarının belli dönemlerinde baskıresimin olanaklarını deneyimlemiş; ve üretimlerde bulunmuştur. Ancak bu çalışma şeklinin en büyük kazanımı, bu sanatçıların baskıresim disiplini içinden bakmamış olmaları; kendilerini bu disiplinin kurallarına bağlı hissetmemiş olmaları olmuştur. Bu da yüzyılın ikinci yarısından başlayarak bugüne değin baskıresmin değişiminin, disiplinlerarası bir kimlik kazanmasında en önemli nedenlerinden birisi olmuştur.

Kurallar Öncesi Döneme Atıf

Baskıresmin modern öncesi örneklerine, özellikle de primitif örneklerine baktığımızda farklı amaç ve ihtiyaçlar için üretilmesinden dolayı olsa gerek, katı kurallarının olmadığını görürüz. Gerçekten bugün baskıresme ait olduğunu düşündüğümüz pek çok ölçü ve gerekliliklerin çok sonraları yani zaman içinde geliştiğini ve oluştuğunu biliyoruz. Sözgelimi kağıt bulunmadan önce, ahşap kalıp kullanılarak duvar süslemeleri yapıldığını, deri, ipek ve kumaş dokuma gibi farklı yüzeyler üzerine baskı yapıldığını biliyoruz. 105 yılında kağıt keşfedildiğinde, ancak kağıt üzerine ilk baskılar yapılır; yani kağıt bulunmazdan önce de baskı vardı ve kullanılmaktaydı. Yine son dönemlere dek yapılan baskıresimlerde ne imza, ne numaralandırma ne de bugün benimsediğimiz basım kuralları önemsenir idi. Bu çalışmaları baskıresim olarak değerlendirmemizi gerekli kılan en önemli yön, onların kalıp kullanılarak yapılmış olması idi; yani çoğaltılabilir niteliği idi. Nitekim ilk baskı örneği olarak kabul edilen 'Daimond Sutra', beş metrelik bir rulo 'kitabın' ilk sayfasındaki -ahşap kalıp kullanılarak yapılmış- bir görseldir. Görsel, Buda ve onu çevreleyen öğrencilerini konu almaktadır. İlk baskı çalışmalarının kitap görseli ya da metin ile birlikte kullanılan kitap resimleri olması, amacı ile örtüşen gerekliliklere göre biçimlenmesini sağlıyor idi. Bu kitap görseli olarak kullanılma geleneği, Rönesans'ta ve sonrasında da devam etti; hatta ofset baskının keşfine dek sürdü.

Gerek bu dönemlerden kalma, gerekse sonraki yıllara ait kalıp ile çoğaltılmış pekçok görsel, sonradan fırçayla renklendirilmiştir. Yani baskıresim çalışmaları boyama yöntemleri ile birlikte kullanılmıştır. Japon sanatındaki ilk Ukiyo-e örnekleri ve Gotik'in son dönemlerinde yapılmış pek çok baskıresim örneğinin suluboya ile renklendirilmesi bu şekilde yapılmıştır. Yine bu baskıların deri, ipek ve dokumalar üzerine yapıldığında, bunları bazı kullanım nesnelere giydirilerek üçboyutlu bir hal de alabilmekteydi. Tabii tüm bunlar, ne kadar usta ve ince işçilikli zanaatkarlar tarafından yapılmış olursa olsun, 'sanatsal amaç ve kaygılar' ile yapıldığını söylemek güçtür. Bu tür üretimler daha çok ihtiyaçların belirlediği sonuçlar idi. Toplumsal, dinsel, ruhsal ve bireysel ihtiyaçlar…. Aslında söylemek istediğimiz şey: yüzyıllar boyunca yapılan baskıresimlerde nasıl ki sistemleşmiş kurallar örgüsüne ihtiyaç duyulmamış; ihtiyaçların gerektirdiği ölçü ve yöntemler ile baskıresimler yapılmış ise, günümüzde yapılan deneysel baskılarda da,

modern dünyanın tasavuru olan bu kuralların pekala olmayabileceğini düşünmek zor değildir.

Baskıresimde Boyut ve Ötesi

Baskıresimde boyut/büyüklük öteden beri, baskı preslerinin ve kağıt ölçülerinin sınırlarıyla ilintili olarak küçük kalmıştır. Bu durum, ilk örneklerinin kitap resimleri olması ile ilintilidir. Matbaanın keşfinden sonra bile, yazı ve resimlerin birarada basılabilme teknolojisi olmamasından dolayı, kitaplarda kullanılan görseller baskı teknikleriyle basılmıştır. Baskıresmin uzun süre bu amaçlarla kullanılması, sanatçıların boyutlar üzerinde düşünme gereksinimi duymamalarının nedeni olarak görülebilir.

Daha sonraki dönemlerde ise, baskıresimlerin toplumsal alışkanlık, sorun ve meseleleri diziler şeklinde ele almış olduklarını görüyoruz. Francisco Goya'nın *Kapriçyolar*, *Savaşın Felaketleri*; William Hogarth'ın *Modaya Göre Evlilik*; veya Giovanni Battista Piranesi'nin *Hayali Hapishaneler* dizi resimlerinde olduğu gibi… Bu baskı dizilerinde bazen bir öykünün süregiden aşamaları, bazen de bir olay örgüsünün farklı yönlerinin etkili bir şekilde görünür kılmak çabası ile betimlendiğini görmekteyiz. Bu tür anlatımlar ve ihtiyaçlar, baskıların küçük boyutlarda kalmasında bir sakınca oluşturmasa da, bu yaklaşımlar 19. Yüzyıldan itibaren değişmeye başlamıştır. Bu değişim, esas itibariyle baskıresimin artık, pratik, gündelik ya da belli ihtiyaçları karşılamaktan çok, sanat alanına ait bir ifade dili olarak benimsenmesi ile ilgilidir. Bu yıllarda sanat, sanatçıların, onun bileşenleriyle oynayabileceği, onu yeniden kurabilecekleri bir alana dönüştü nihayetinde. İşte baskıresmin vazgeçilmez bir özelliği gibi kabul edileğelen, boyutların sorgulanmasını da bu tarihsel arka plan ile birlikte değerlendirmek gerek.

Tüm bunlardan sonuç alınması için 20. Yüzyılın ikinci yarısını beklemek lazım. Bu yıllarda boyutların büyüme süreci, öncelikle baskı preslerinin büyütülme girişmi şeklinde başladığını görüyoruz; yine basılan küçük boyutlu eserlerin parçalar halinde yanyana getirilerek daha büyük kurgular oluşturulması da sanatçıların tercih ettiği başka bir yöntem olmuştur. Grayson Perry, Kiki Smith, Katsutoshi Yuasa, Libby Hague gibi sanatçıların bu şekilde, birbirine eklemlenerek büyük boyutlu gravür ve ahşap baskılar yaptıklarını görüyoruz. Yine yukarıda sözkonusu ettiğimiz atölyelerin bir kısmında da büyük boy presler kullanmış; ve dönemin ünlü çağdaş sanatçılarını atölyeye davet ederek, büyük boyutlu baskı çalışmaları yaptıklarını görmekteyiz.

Bazı sanatçılar ise olanaklar dahilinde presleri terk ederek onların dışında büyük baskı yapabilmenin olanaklarını araştırmışlardır. Sözgelimi Alman sanatçı, **Thomas Kilpper,** boyut açısından sıradışı bir tutum ortaya koymuştur. Kilpper, 20 metre büyüklüğe ulaşan büyük boyutlu baskıları için, tarihi mekanların, spor salonlarının, terkedilmiş evlerin parke zeminlerini kalıp olarak kullanmayı tercih etmiştir. Mekanların yaşanmışlığı ve taşıdığı kimliği de önemli gören sanatçı, büyük boyutlu eserlerinden birisi olan "Don't Look Back," isimli ahşap baskısını Frankfurt yakınlarında bulunan, 1945'te Amerikan gizli servisinin, Nazi subaylarının sorgulamalarında kullanılan Camp King'deki basketbol sahasının ahşap zeminini kullanır. Sanatçı baskılarını, pres yerine, geleneksel yöntemlerden hareket ile kendi geliştirdiği uygulamalar ile yapmıştır. Kilpper bu uygulamalarında, çoğu kez kağıt yerine bez kullanmayı tercih etmiş; ayrıca sergileme esnasında da çerçeveyi bir tarafa bırakmıştır.

Kilpper bu büyük boyutlu, ancak binaların cephelerinde sergilenebilen baskılarının yanısıra, mekanı da kullanan, onu yapıta dahil eden ve yeniden düzenlenmesini sağlayacak enstalasyonlar da yapar. Aslında baskıresmin deneysel uygulamalarını gerçekleştiren sanatçılar, mekanın olanaklarını da içeren bir bağlam ve sergileme şeklini de önemli bir faktör olarak görmüşlerdir. Üçboyutluluk, boşluk ve mimariyle olan ilişkilerde varılan sonuçlar, baskıresmin kullanım sınırlarını genişletmiştir. Yapıtın artık geleneksel baskıresim ile olan ilişkileri ya da baskıresim alanı içinde değerlendirilmesi de tartışmalı hale gelmiştir. Bu tür işlerin artık geleneksel baskıyla ilişkisi de büyük ölçüde kopmuştur.

Boyut olarak görüş açımıza sığmayan, mimari yapıyı keşfe çıkarak kavramanın olanaklı olduğu işler üreten **Regina Silveria**, duvar yüzeylerine dijital çıktıları giydirme suretiyle eserlerini üretir. O, imgelerini gölgeler, izler şeklinde, varlık-yokluk kavramları ekseninde oluşturduğu yorumlar ile çoğu kez mekanı kuşatan, mekanda atmosfer yaratacak şekilde kullanır. Yer, duvar, tavan, iç-dış mekan gibi bazen mimarinin tümünü bazen de bir kısmı kullanılır. Mekanın özellikleri ile örtüşen kavramsal tercihler yapar. Bunlar öylesine çarpıcı ve dikkat çekici özellikler -renk, büyüklük, yanılsama- sergiler ki, oluşan atmosfer çoğu kez mimariyi etkisizleştir. İllüzyondan, imgelerin huzursuz edici özelliklerinden ve algının zaafiyetlerinden yararlanarak onu adeta istikrarsızlaştır. Ancak her şekilde yapıt mekanın her yerindedir; mimariye direnir ve ona karşı ezici bir üstünlük kurar. Silveria'nın bu işleri dijital baskının olanaklarıyla, baskıresmin referanslarıyla biçimlenmiş olması deneysel baskıresim alanında dikkat çekici işler olarak görülür.

Christoph Loos'un çalışmaları, malzeme, tema, teknik ve diğer özellikleriyle baskıresim ve heykel geleneğini referans alır. Ahşap malzemesi, onun eserlerinde brutal karakterini korumakla birlikte, farklı işleniş şekilleri ile mekan düzenlemelerine dönüşür. Onun eserleri, baskıresmin üçboyuta evrilmiş, ya da evrilme süreçlerini görüyor gibiyiz. Ahşabın baskı kalıbı şeklinde merdaneye dönüşmüş hali, baskıresim tarihinde ilk referans örnekler olarak görülen sümer rulolarını anımsatır. Kağıt yerine ahşap kaplamaların kullanılması; monokrom, yalın formlar; renklendirilmiş kütleler; baskı tarihine atıflı çalışma şekilleri; mekana yayılan baskı kalıbı görünümlü objeler, yapıtın heykel mi? enstalasyon mu? yoksa baskıresim mi? sorusuna sordurur.

Kalıp ve Çoğaltım Meselesine Yeni Yorumlar

Aslında bugün yapıtları tanımlarken bu tür soruların bir anlamı olmayabilir. Nitekim çağdaş sanatta dil probleminin asıl mesele haline gelmesinden bu yana, bu melezleşmenin daha çok görünür olduğu muhakak. Ötekiyle ilişkileri olanaklı hale getirmek; karşılaştırmalar yapmak; oluşmuş sonuçlarını kullanmak; onunla birlikte varolmak ve onunla yol almak…. Sanatçılar, bunun, yapıtı 'tek boyutlu' olmaktan kurtarıp ona çağcıl bir kimlik kazandırdığının farkındadır. Yapıtı dönüştürme konusunda önemli bir fırsat olduğunun da… *Dışarı*dan bakmanın mümkün olmadığı her durumun, *içeri*nin meşruiyetini katmerleştireceği ve onu doğallaştıracağı da açıktır. Bu anlamda deneysel baskıresim ile ifade edilen çalışmaların tümü, *dışarı*dan bakış ile inşa edilen; ve yenilik arayışları uğruna sahip olunan birikimin ve deneyimin terkedilebileceğini işaret eder. Onun ne olduğunu tekrar düşünülür hale getirerek yeniden tanımlar. Onun için vazgeçilmez olanın ne olduğu sorgulanır ve yeniden konumlandırılır. Deneysel baskı

örneklerinde bu konumlanmanın ve atıfın *'kalıp ile çoğaltma'* lehine geliştiği ve buna sıkı sıkıya bağlı kaldığı görülmektedir.

Nancy Spero, tam da baskıresmin vazgeçilmez kabul edilen kalıp kullanma özelliğini yeniden yorumlayarak farklı bir bağlama taşır. Spero, hazırladığı figür kalıplarını yan yana birçok kez tekrar tekrar basarak kompozisyonlarını oluşturmaktadır. Aynı kompozisyon içinde aynı figürün çoğaltılarak defaaten kullanıldığını görürüz. Sonra bunları eğer ister ise renklendirir. Bunları çoğu kez dış mekan, tavan, kriş, ipek ve başka türlü malzemeler üzerine basarak sıra dışı bir ilişkilendirme ve yaklaşım içinde sergiler. Onun bu tutumu, geleneksel baskıresim ile arasına mesafe koyduğunu göstermektedir. Burada kalıp stabil, oluşturduğu kompozisyon ise değişkendir. Ayrıca kalıp kompozisyonun tümünün değil, onun bileşeninin kalıbıdır. Kullanılan kalıplar, birçok kez kullanılarak, yüzeyde mekan ile ilişkili düzenlemeler oluşturulur. Spero, kompozisyonlarında, malzeme, teknik ve yöntem sınırlılıklarını neredeyse kaldırır. Kağıt, deri, parşömen, plastik ve başka malzemeleri, baskı ve boyama ile kendine özgü bir çeşit kolaj ile bütünleştirir; kullandığı araçlar/malzemeler, tarih ile bugün arasında zamanlararası bir diyaloğun kapılarını aralar. Eski çağlarda mitolojik hikayelerde anlatılan kadın imgesi ile çağdaş kadın imgesini ilişkili olarak, eleştirel bir yaklaşımla ele alır; bunu baskıresmin deneysel olanaklarıyla kendine has bir kurguyla yorumlar. Vietnem savaşı protestosu, insan hakları, kadına yönelik şiddet gibi toplumsal, politik ve feminist sorunlardan beslenmesi; bunları bilindik yöntemleri dışlayarak dil arayışlarını da serüveninde önemli görerek anlatması, onu çağdaşları arasında ayrıcalıklı bir yere konumlandırır.

Spero gibi aynı kalıpları, duvar düzenlemleri ve diğer disiplinlerle ilişkilendirerek tekrar tekrar kullanan başka bir sanatçı ise **Libby Hague**'dur. Hague'de, bir taraftan kalıp tekrarı vurgusunu geometrik bantlar ile belirgin bir şekilde görülür kılınırken, diğer taraftan kendine özgü bir anlatı önceliğini önemsediğini dörürüz. Özellikle anlayış, üslüp ve dil olarak da melez bir karakterden (Çizim, baskı, heykel, yerleştirmeler, video) hareket etmesi, ele aldığı gündelik yaşamın kaotik yapısını hem görünür kılar, hem de onu aşmaya yönelik metaforik anlam katmanları oluşturmada ona katkı sağlar. Izleyiciye 'dünyada nasıl iyi olabiliriz?' sorusunu sordurarak, özeleştiriye ve hayatımız üzerinde düşünmeye davet eder.

Deneysel baskıyı uğraş alanı olarak gören sanatçıların, yukarıda söz konusu ettiğimiz, baskıresim ile 'özdeş görülen' kuralları terk ettiğini; imge çoğaltımını sağlayacak yeni bakma şekillerinin yenilikçi sonuçlar doğuracak şekilde, yani kalıp kullanmaya devam ettiklerini görüyoruz. Bu anlamda bazı sanatçıların geleneksel yöntemlerle kalıp üretmek yerine, 'hazır kalıp' arayışına giriştiklerini görüyoruz. Hazır nesne nasıl sanatın bir parçası olabiliyorsa, o halde etrafımızdaki bütün nesneler, kaydedilebildiği, sabitlenebildiği ve aktarılabildiği ölçüde kalıp olarak kullanılabilme olanağına sahip olabilir varsayımından hareketle denemeler ortaya konulmuştur. Bunu baskıresmin olası ilk örnekleri arasında görebileceğimiz el ve ayak izlerinin alınması gibi de düşünebiliriz. Işte çağdaş sanatçıların bir kısmı, kalıp hazırlamak yerine, hazır nesneyi kalıp olarak kullanma, kağıt hamurunu çevremizde bulunan nesneler veya rölyefimsi alanlar üzerine dökerek onların yüzey görüntüsünü almak esasına dayalı çalışmalar yapmış ve bunları sergilemişlerdir. **Willie Cole** büyük boyutlu ahşap baskılarının yanısıra, gündelik bir nesnenin izlerinden hareketle oluşturduğu çalışmalar ile de ilgilenir. Cole**,** kızgın bir ütüyü, kağıt üzerinde bekleterek, onun renk değiştirip bir miktar yanması ile oluşan

izlerinden kompozisyonlar oluşturmak şeklinde çalışmalar yapılmıştır. Buna benzer hazır malzemelerin kalıp olarak kullanılarak geniş arazilerde karlı mevsimlerde geniş arazileri kullanarak Land Art ile de ilişkili olabilecek örneklerin denendiği bilinmektedir. Bu tür denemelerin daha çok baskıresmin primitif örnekleri ile ilişkilendirilebileceği, onları referans aldıkları açıktır. Mısır'da Mezopotamya'da ya da uzakdoğuda duvar, ahşap, deri, dokuma üzerine ahşap kalıplar kullanılarak yapılan baskılar gibi… Bu ilk örneklerde de çağdaş sanatçılarınkine benzer olarak, tek kalıpın çok sayıda yanyana basılması yani imgelerin çoğaltılması suretiyle, süsleme dekorasyon ve dinsel amaçlı - Buda imgeleri- kullanımlar için baskı kalıpları tercih edilmiştir.

Sonuç olarak söylenebilir ki, uzun bir tarihsel geleneği olan ve farklı amaçlarla kullanılmış olan baskıresmin bu değişimi, kendi tarihsel ve güncel kimliğine atıfla ilişkili olarak oluşmuş doğal evrimini göstermektedir. 19. Yüzyıldan itibaren yavaş yavaş, endüstriyel/grafik alanından sıyrılmaya başlamış; 20. Yüzyılın başından itibaren de sanatsal bir dil olma yönünde önemli bir yol katetmiş; bu tarihlerden itibaren, sanat anlayışlarının çeşitliliğiyle kurduğu ilişki sayesinde yepyeni biçimsel nitelikler kazanmıştır. Buna belki de tarihte ilk kez baskıresmin olanaklarının çeşitlenerek zenginleştiği ve önemli bir doygunluğa ulaştığı dönem de diyebiliriz. Artık ilgisiz kalınamayan, sanatçılar için önemli bir eksikliği/boşluğu dolduran bir alan olmuştur.

Bugün artık onun, ne çoğaltılabilir özelliğine ihtiyacımız var, ne de yüzyıllardır biriktirilen ve vazgeçilmez sanılan kurallarına. O, sadece sanatçının kendisini ifade etmede kullandığı bir araçtır. Araçların da kutsanmaması gerek; aynı zamanda suçlanmaması… Ülkemizde uzunca bir süredir, modernist gelenekten beslenen baskıresme gösterilen sadakat, ne yazık ki bu tür deneysel gelişmelerin ve dönüşümünün önünde engel teşkil etmiştir.

Bugün, sanatçılar için bir seçenek oluşturan deneysel baskıresim, artık geleneksel teknik uygulama sınırlarına sığmayacak şekilde farklılaşmıştır. Dijital kopyalamanın bütün yöntemleri, her tür basılı materyaller, hazır/basılı imge kullanımı, çoğaltım mantığına atıf, bunların hareketli görüntülerle kullanımı, mekan ile ilişkili kurgulamalar kısaca baskı ile özdeşleşmiş, özellikle de kalıp olma karakterleriyle ilişki kurulabilecek tüm tercihlerin, cesur ve yaygın bir şekilde kullanıldığını görüyoruz. Hangi teknik ve yöntem kullanılarak yapıldıktan çok, toplumsal, estetik ve ruhsal beklentilere, biçimsel açılıma en uygun tercih ne olabilir? sorusunun önemli görüldüğü, dil arayışlarına seçenek oluşturan bakışların önemsendiği muhakaktır.

HAYRİ ESMER CV

İlk ve orta öğrenimini Diyarbakır Çermik'te tamamladı. 1987 yılında Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-iş Eğitimi Bölümü'nden mezun oldu. Lisans eğitiminin ardından, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, plastik sanatlarda ve günümüzde şiddet olgusunu inceleyen, bu konudaki sanatsal uygulamaları içeren Yüksek

Lisans ve Sanatta Yeterlik tezlerini hazırladı. Bu konudaki çalışmalarını yurtiçinde ve yurt dışında sergiledi.

1999-2002 Yılları arasında UNESCO AIAP Türkiye Ulusal Komitesi, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Ankara Şubesi Yönetim Kurulu üyeliği yaptı. 1999-2001 Yılları arasında Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nde çalıştı. 2001 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları bölümünde göreve başladı. Aynı üniversitede Sanatbilimi Anabilim Dalı Başkanlığı, Baskı Sanatları Bölüm Başkanlığı, Çağdaş Sanatlar Müzesi ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü görevlerinde bulundu. 'Anadolu Sanat' dergisinde Yayın Kurulu Üyeliği ve editörlük yaptı. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde 'Sanat ve Tasarım' dergisini hazırlama çalışmalarını sürdürdü; burada Baş Editörlük yaptı. 2003 yılında Doçent, 2008 Yılında Profesör oldu. Dergi ve gazetelerde resim ve baskıresim sanatı üzerine yazı, eleştiri ve incelemeleri yayınlandı. Bugüne kadar üçü yurtdışında olmak üzere15 kişisel sergi açtı Ulusal ve Uluslararası yarışmalarında eserleri, 9 ödüle değer bulundu. Çeşitli Müze ve Koleksiyonlarda eserleri bulunan sanatçı, yurtiçi ve yurtdışında bienal, trienal, sergi vb. etkinliklere katıldı.

Sanatçı, yaşamını Eskişehir'de sürdürmekte; Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Baskı Sanatları Tarihi, Çağdaş Sanat, Deneysel Baskıresim, Gravür ve Çukur Baskı Teknikleri vb. dersleri vermektedir. Esmer, ağırlıklı olarak çağdaş sanat ve baskıresim alanlarında, kuramsal ve sanatsal uygulamalar yapmaktadır.