BASKIRESİMDE DENEYSEL ARAYIŞLAR

Baskıresim, sanat disiplinleri içinde teknik sınırları ve kuralları en fazla belirlenmiş sanat alanı olarak bilinmektedir. Kağıt malzemesiyle ile anılması, numaralandırılması, kalıp ile çoğaltılması, çoğu zaman çerçeve içinde sunulması ve belli bir büyüklükte üretilmesi gibi kural ve alışkanlıklar günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Uzun yıllar boyunca, özellikle de 20. Yüzyılın başından itibaren bu ilkelere uymak, kural olarak kabul edilmiş; baskıresmin orjinalliği bu kurallara sadakat derecesi üzerinden tanımlanmıştır. Burada esas olan, teknik ve uygulama detayları karmaşık ve suistimale açık olan baskıresmin kurallarını ahlaki sınırlar içinde belirlemek ve herkesin onlara uygun üretim yapmasını sağlamaktı. Böylece bir standart oluşturulacaktı. Sanatçının hazırladığı kalıba sadık kalmak ve numaralandırılan eserlerin birbirinin aynısı olması önemli idi. Hatta bazı kurumlar, tıpatıp benzerliği o kadar önemli görmekteydi ki, bundan emin olmak için bazı durumlarda aynı kalıptan basılmış iki eseri görmek isterdi. Ancak böyle numaralandırılan eserlerin aynı olması test edilebilirdi. Benzer şekilde kağıda basılması da önemli ve vazgeçilmez bir kuraldı. Bu kurala uygun şekilde numara verilmesi ve yapıtın çerçeve ve cam arkasında sunulması bugün hala ağırlığını ve önemini koruyan uygulama şekilleri olarak görülmektedir.

İkinci dünya savaşı sonrasında sanata bakışta ortaya çıkan yeni düşünceler, bu kuralların ihlal edilebileceğini gösterdi. Özellikle sanat ve estetiğe yönelik geleneksel bakışın sorgulanmasıyla beraber ortaya çıkan yeni seçenekler ve disiplinlerarası bakışların yaygınlaşması, dünyada baskıresmin diğer disiplinlerle ilişkili üretimlerin ortaya çıkmasına önayak oldu.

Daha 60'ların başından itibaren **Andy Warhol** serigrafilerini kağıt ile birlikte tuval üzerine de basarak onların geleneksel sunum şeklini bir tarafa attı. Kağıt üzerinde ve cam arkasında görmeye alıştığımız serigrafiyi tuval ve benzeri malzemeler üzerinde görmeye başlandı ve üstelik numarasız idi. Warhol sadece resim dilini değil baskıresmin dilini de değiştiriyordu. Benzer bir yaklaşımı **Rauschenberg'**in birleştirilmiş resimlerinde (Combine Painting) ve bez üzerine bastığı çalışmalarında da görüyoruz. Rauschenberg, baskı yüzeyi olarak kağıdın yanısıra bez, tuval ve farklı malzemeler de kullandı ve bunların birkısmını çerçevelemeden sergiledi. **Rauschenberg'in** çalışmaları baskıresmi kolaj ile buluşturmanın yanısıra, farklı meteryallarle ve hazır nesnelerle birlikte kullanılabileceğinin yolunu açtı.

Warhol ve Rauschenberg ve dönemin başka sanatçılarında da görüldüğü gibi baskıresimler başta tuval yüzeyi olmak üzere, kağıt yerine farklı malzemelere basılmaya sonraki yıllarda da devam etti. Ahşap, fiber, dokuma, duvar yüzeyi gibi çeşitli malzemelerle birlikte teknolojik olanakların etkisiyle uygulama çeşitliliği de arttı. Ancak burada teknik uygulamalardan çok baskıresmin sıradışı uygulamalarıyla; yüzyıllardır özenle oluşturduğu kuralların, yenilik uğruna nasıl ihlal edildiğiyle; ve bu süreçte sınırlarının nasıl genişlediğiyle ilgilenmek istiyoruz.

Bu konudaki somut örneklere geçmeden önce bu değişimin nasıl oluştuğuna bakmak isteriz. 20. Yüzyılın başından beri baskıresim, sanatçılar arasında ilgi odağı olmuş; nerdeyse tüm sanatçıların uygulama yapmış olduğu bir alandı. Bu ilgi onunla ilgili deneysel arayışları da beraberinde getirdi. Bu arayış zemini, Avrupa'da zaten güçlü idi. 1935-43 arasında Amerika'da **Federal Sanat Projesi** kapsamındaki üretimler ile önemli bir ivme kazandı. Bu yıllardan sonra Pop Art'lı yıllarla birlikte, Amerika'da açılan baskı atölyelerinin önemli bir katkısının olduğu unutulmamalıdır. Bu atölyeler, sadece baskıresim yapanlara değil aynı zamanda farklı alanlarda sanat yapan sanatçılara da hizmet vermiştir. Tekniğe, uzmanlık düzeyinde hakim olan teknisyenler eşliğinde hizmet veren bu atölyeler, farklı disiplinlerin baskıresim merkezli buluşmalarının da merkezi olmuştur. Bu farklı alanlardan gelen sanatçılar, bu atölyelerde geleneksel baskının sınırlarını zorlamış; ve yenilikçi uygulamalar gerçekleştirmişlerdir. Bir taraftan sanat ve estetiğe getirilen avant-gard yorumlar, diğer taraftan başta Atölye 17, Tamarind, Pratt Contemporaries, ULAE gibi atölyelerin çalışmaları bu yenilikçi uygulamaların yaygınlaşmasını sağladı. Bu atölyelerde çalışan bir kısım sanatçılar, kendi usluplarında baskıresim yaparken, bir kısım sanatçılar da baskıresmin olanaklarından yararlanarak yeni arayışlar içerisine girmişlerdir.

20. Yüzyılın ilk yarısı baskıresim alanında önemli bir birikim oluşturmuş; 50'li yıllardan itibaren yapılan çalışmalarda da temel denilebilecek sorgulamalar geliştirilmiştir. Bunun sonucunda da

kalıplardan ve çoğaltım mantığından yararlanılan, ancak geleneksel baskı uygulamalarında olduğu gibi numaralandırmayan ya da baskı yüzeyi için kağıt yerine başka malzemelerin tercih edildiği görülmektedir.

Sözgelimi **John Cage'in** 'Not Wanting To Say Anything About Marcel' isimli 1969 tarihli çalışması, serigrafinin fiber üzerine basılması ve bu fiberlerin ahşap bir zemine yerleştirilmesinden oluşur. Bu ve benzeri çalışmalarda baskıresmin olanaklarından yararlanılmasına karşın hem malzeme hem de sunum şekli itibariyle tamamen yeni bir durum yaratıldığı görülmektedir. Baskıresmin artık üçboyutlu yapıtın bir bileşeni olması, onun heykel gibi mekana taşınabileceği ve kullanılabileceğini de gösterir.

Kuşku yok ki, 60'lı yıllar, sanatın ve dil yapısının sorgulandığı bu nedenle de alışılmış disiplin merkezli anlayısın etkisini yitirdiği yıllardır. Farklı disiplinlerin biraradalığından doğan yeni dillerin gerekliliğine duyulan inanç, ve bunun gittikçe yaygınlaştığı sürece evrilmekteydi zaman… ve sanat herzamanki gibi yenilikler/farklılıklar üzerinde inşa edilerek risk alanına girme yönünde yol almaktaydı. Bu modernizmin kendisine yasakladığı ve hoş görmediği sularda yön bulmaktı aynı zamanda. Estetiğin masaya yatırıldığı, neyin sanat olup olmadığının tartışıldığı bu dönemde baskıresimde gerek teknik, gerek malzeme, gerekse boyut açısından sınırlar esneyebildiği kadar esnedi. Heykel, mekan ve nesne ile ilişkisinden yeni uygulama şekilleri ortaya çıkarken, küçük boyutlarla sınırlı olan baskıresimler, büyüyerek mekana sığmaz oldu.

Boyut sınırı kuşku yok ki öteden beri baskıresmin önündeki en büyük engel idi; ve neredeyse baskıresim kağıt ve pres ölçüsü ile sınırlı kalmıştı. Zaten ilk ortaya çıktığı yıllarda da yaygın olarak, kitap boyutuyla sınırlıydı. 20. Yüzyılda önce boyutun sınırları zorlandı ve alışılmışın dışında, baskıresimler birbirine eklenerek boyut büyütüldü, sonra baskı makineleri büyütüldü. Daha sonra bu da yetmeyince ise baskı makineleri bir tarafa bırakılarak onların dışında seçenekler araştırıldı. Bu anlamda Alman Sanatçı **Thomas Kilpper** alışılmışın ötesinde boyutlar kullandı. Devasa boyutta merdaneler, kalıp olarak kullanılan basketbol sahasının zeminindeki ahşaplar ve 20 metreyi aşan baskı alanları onu sıradışı boyuttaki baskı uygulamalarının sahibi yaptı. Kilpper, boyutlarıyla izleyenleri şaşırtsa bile, kağıt yerine bez kullanarak da geleneksel bakışın dışında bir tutum sergiledi. Onun çalışma meteryalleri, üretim ortamı, kullandığı yüzeyler ve sergileme şekli kuşku yok ki tamamen yeni idi. Mekan içinde sergilediği nisbeten daha küçük boyutlu olan işlerden yapılan düzenlemeler de sıradışı sunumun örnekleri olarak görülebilir. Tüm bu yenilikçi ve sıradışı uygulamalara karşın, Kilpper'in baskıresim ile bağını hala koruyan şey: baskıresmin çoğaltılabilme özelliğinden ve kalıp kullanmaktan vazgeçmemiş olması idi.

Kuşku yok ki, kalıp kullanma baskıresmin vazgeçilmez bir özelliği. Kalıp aracılığıyla imgelerin basılarak çoğaltılabilmesi neredeyse baskıresim olmasının temel koşulu olarak bugüne kadar geldi. Baskıresmin bütün uygulama şekilleri çoğaltılabilme olanaklarını sunma üzerine inşa edildi. Ağaçbaskı, Gravür, Litoğrafi, Serigrafi, Dijital baskı ve günümüzün diğer yenilikçi uygulamaları bu esas üzerine yapılandı. Günümüzde baskıresim geleneğinden beslenen çağdaş sanatçılar da aslında kalıp kullanmaktan vazgeçmedi. Daha çok mekanla ilişkide, sergilemede ve yüzey organizasyonunda arayışlara yöneldiler.

Kalıp üretimini ve bunları aynı yüzeyde birçok kez tekrar ederek kullanan sanatçılar da oldu. Sözgelimi **Nancy Spero** kalıplarını slikon benzeri malzemelerden üreterek, bunları kağıt, duvar, ipek gibi farklı malzemeler üzerine birçok kez basarak kompozisyonlarını hazırladı. Bu yöntem kağıt bulunmadan önce de baskı yapan ustaların kullandığı bir yöntem idi. Aslında çağdaş baskıresim sanatçıları Rönesanstan itibaren oluşmuş ve vazgeçilmez sanılan kuralları ihlal ederken, bir bakıma kurallar öncesi baskıresim geleneğini referans alıyorlardı denilebilir. Çünkü 105 yılında kağıt bulunmadan önce yapılan baskıresimlerde ne çerçeveleyip sergileme ne de numaralandırma alışkanlığı vardı. Mısır'da, Mezopotamya'da ve uzakdoğuda yapılan baskıların, ahşap, deri, duvar ve dokuma üzerine yapıldığı düşünüldüğünde çağdaş baskıresimler ile primitif örnekler arasında malzeme ve teknik olarak güçlü ortaklıkları bulmak da zor olmayacaktır. Sappero'da, bitmiş kompozisyonun kalıbını hazırlayıp baskısını yapmak yerine, kompozisyonu oluşturan öğelerin kalıbını hazırlayıp, bu kalıpları bazen bir kez, bazen de baskıresim mantığına uygun olarak birçok kez yüzey üzerine basarak kullandı. Böylece resim alanı aynı imgenin tekrarından oluşan bir yüzeye dönüştü. Sapperro bu

kompozisyonlarına boyama ve kolajı da ekleyerek baskıresimin çoğaltılabilir gerçeğini boyama ve kolaj ile kendine has bir uygulama gerçekliğinde birleştirdi. O bu teknik arayışında olduğu gibi bu eleştirel bakışını, kadın kimliğine yönelik geleneksel bakışa karşı da sergilemiş oldu. Ötekileştirilen, şiddet gören ve modern toplumda araçsallaştırılan kadın kimliği üzerinden yaptığı çalışmaları her yönüyle yenilikçi bakışın somut göstergeleri oldu.

Sappero gibi, kalıp ile ilgili farklı bir uygulama içinde olan başka bir sanatçı da **Willie Cole** idi. Cole daha çok yerleştirmeler ve nesneler ile ugraşan bir sanatçı. Yaptığı bir dizi çalışmada kızgın ütüyü ahşap ve kağıt üzerine bastırarak belli oranda yanmasını sağladı. Böylece yanıkları kurgusunun istediği kısımlarına getirerek figürler ve düzenlemeler yaptı. Sanatçının hazır bir materyali kalıp gibi kullanarak çoğaltması, malzeme ile baskıresim arasındaki lişkiyi açıklaması açısından ilginç bir örnek olarak görülebilir. Yine kağıt hamurunu hazırladıktan sonra herhangi bir yüzeye döküp, onu kalıp olarak kullanan **Kelecsenyi Csilla**'nın çalışmaları da baskı makinasını bir tarafa bırakıp, herşeyin kalıp olarak kullanılabileceğini göstermesi önemli görülmelidir.

Baskıresim kalıplarıyla sorunları olan ve onlar üzerinden dil yapısını geliştiren sanatçılardan birisi de **Cristoph Loos'tur**. Loos, Ahşap kalıparı, bazen kağıt üzerine basılan çalışmalarla birlikte, bazen de heykel gibi kullandı. Gerek sergileme şekli gerekse üçboyut ile baskı arasında kurulan ilişki açısından ilginç örnekler ortaya koydu. Ağaçbaskı ve heykel geleneğinden uzak olmadığı her halinden anlaşılan mekan yerleştirmeleri, eskiden beri varolan boyama heykel alışkanlığına da bir atıfta bulunur. Ağaç malzemesinin doğal kullanımı, renkli olmayan boyama tercihi ve resimsel olarak yalınlaşmış form anlayışı, Loos'un çalışmalarında güçlü bir birliktelik oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Loos'un yapıtlarının ağaçbaskı ile diğer uygulama alanları arasındaki ilişkiden üretilmiş deneysel uygulamalar olduğu söylenebilir.

Son zamanlarda sıklıkla kullanılan dijital baskının da iç ve dış mekanı dönüştürme noktasında şaşırtıcı alternatiflerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu örneklerin bilgisayar ortamında üretilmesi, ve uygulanmasının sponsorluk projeleriyle çözümleniyor oluşu, sanatçının uğraş ve emek sınırını ortadan kaldırarak büyük projelerin uygulanabilme kapısını aralamıştır. Böylece sanatçının düşgücü ve fantezileri teknolojik olanaklarla uygulanma olanağı yakalanmıştır. Devasa binaların içi ve dışı sınır tanımaksızın, sanatçının formlarıyla yapıtın bir parçasına dönüştürülmüştür. Burada ilginç olan sergileme mekanının sınırsızlaştırılması; yanılsama teknikleriyle metaforik anlamlar yaratılmasıdır.

Bu yönde çalışmalarıyla dikkat çeken Regina Silveria, mimari yapıların iç ve diş cephelerini saran formlarıyla yapıta tek noktadan bakma ve ona hakim olma alışkanlığımızı altüst eder. Yapıt artık mekanın tüm bölgelerindedir; ve mekanın deneyimlenmesiyle eşdeğerdir neredeyse. Ayrıca sanatçının iç mekanda fiziksel mekanla/nesneyle onun gölgesi arasında kurduğu ilişkilere dayalı işleri de baskıresim geleneği ile ilgili yapıtlar olarak görülebilir.

Herşeye karşın tüm bu yapıtlar ne kadar baskıresim? ne kadar heykel? ne kadar resim? olduğu soruları akla gelebilir. Hangi kategoride değerlendirilirse degerlendirilsin, bu yapıtların baskıresim ve diğer alanlarla olan ilişkisini gözardı etmemiz olanaksız. Öte taraftan bu yapıtların modern anlamda baskıresim olmadıkları da muhakkak. Bugün nasıl ki, baskıresmin tarihini yazarken, baskı makinası olmaksızın duvar, ahşap, deri ve ipek yüzeye basılmış örnekleri ilk baskıresim örnekleri olarak gösteriyorsak, en az bunlar kadar baskıresim kuralları ile ilişkili günümüzün deneysel örneklerini de baskıresim olarak görmek yanlış olmasa gerek. Öte taraftan günümüzde, bir yapıtın bir alanın kurallarına sadakatle bağlı olma zorunluluğu da bulunmadığına göre, bu yeni yapıtların modern yapıtların kurallarına bağlı olma zorunluluğu da bulunmamaktadır.

Sonuç olarak tüm bu yapıtların baskıresim ile ilişkisi tartışılsa bile baskıresmin bu yapıtların çok önemli bir bileşeni olduğu gözardı edilemez. 1990'lardan sonra küresel olgularla birlikte bu tür çağdaş baskıresmin daha çok tartışılmaya başlandığı görülmektedir. Ayrıca bu yapıtlar sadece teknik ve dil alanındaki değişimlerin yanısıra, yapıtın kavramsal boyutu, imgenin/imgelerin kullanımı, yeni kurgusallık ve mekanı da dışlamayan bir sunum şekli ile izleyiciyi etkilemektedir. Bu yıllarda mekan düzenlemeleri, duvar üzerine uygulamalar, hazır nesnelerin kalıp olarak kullanılması, mekana müdahale ve her tür yüzeyin yapıt için

kullanılabilir olması, baskıresim geleneğiyle ilgili uygulamalar olarak görülmektedir. Bu yeni uygulamalar, baskıresmin günümüz sanatı içindeki çağdaş görünümüdür artık.