



**BASKİRESİMDE YÜZEY ARAYIŞLARI VE
GOFRE BASKI**

Yüksek Lisans Tezi

Emre İnan

Eskişehir 2022

BASKİRESİMDE YÜZEY ARAYIŞLARI VE GOFRE BASKI

Emre İNAN



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2022

ÖZET

BASKİRESİMDE YÜZEY ARAYIŞLARI VE GOFRE BASKI

Emre İnan

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Bu çalışmada, yüzeyin sanat tarihi sürecinde değişimi, gelişimi ve gofre baskı üzerine yansımaları incelenmiştir. Yüzey kavramının ilkel dönemlerdeki oluşumu, formu, biçimi ve kullanılış amacına yönelik araştırmalar yapılmıştır. Sanatın ve baskıresmin gelişimine paralel olarak yüzeyin işlevi ve yüzeyin bu gelişime etkisi sorgulanmaktadır. Gofre baskının yüzey ile kurduğu iletişimdeki sınırı nedir, iki boyutlu bir kağıt yüzeyinde üçüncü boyutun ne kadar mümkün olduğu gibi sorulara modern ve çağdaş sanatçı örnekleri üzerinden incelenmeye çalışılacaktır.

Bu çalışmada yüzey kavramının, öncelikle sanat, baskı resim ve ardından gofre ile ilişkisi üç bölüm olarak ele alınacaktır. Birinci bölümde yüzey kavramının temel ideolojisi, farklı disiplinlerle olan ilişkisindeki yeri ve önemi incelenerek kuramsal altyapısı oluşturulacaktır.

İkinci bölümde, sanatın ve baskıresmin yüzey ile ilişkisinin ne zaman, nasıl ve neden başladığı, gelişen toplum yapısı ve teknolojik ilerlemelerle birlikte nasıl bir şekil aldığı, hangi yüzeyin hangi sebeplerle tercih edildiğine dair sanat tarihinde kronolojik bir inceleme yapılmıştır.

Gofre baskının yüzey ile ilişkisinin incelendiği üçüncü bölümde, öncelikle gofre baskının tarihsel doğuşu ve gelişimi, uygulama teknik ve yöntemleri, ardından geliştirilen tekniğin sanatçılar ve eserleri üzerinden incelenmesi esasına dayanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Baskıresim, Yüzey, Gofre baskı

ABSTRACT
SEARCHES OF SURFACE IN PRINTMAKING ART
AND EMBOSSING PRINT

Emre İnan

The Printmaking Art Major

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, June 2022

Advisor: Prof. Hayri ESMER

In this study were examined the change and development of the surface in the process of art history and its reflections on embossed printing. Research has been conducted on the formation, form, form and purpose of use of the concept of surface in primitive times. Parallel to the development of art and printmaking, are questioned the function of the surface and the effect of the surface on this development. Questions will be tried to be examined such as what is the limit of embossed printing in communication with the surface, how possible is the third dimension on a two-dimensional paper surface, through examples of modern and contemporary artists.

In this study will be discussed the relationship between the concept of surface and art, printmaking and embossing in three parts. In the first part, will be created the basic ideology of the surface concept, its place and importance in its relationship with different disciplines will be examined and its theoretical infrastructure.

In the second part, a chronological analysis has been made in the history of art about when, how and why the relationship of art and printmaking with the surface began, how it took shape with the developing social structure and technological advances, and which surface was preferred for what reasons.

In the third part, which examines the relationship of embossed printing with the surface, first of all, the historical birth and development of embossed printing, its application techniques and methods, and then the analysis of the developed technique through artists and their works are based on.

Keywords: Art, Printmaking, Surface, Embossing Print.

ÖNSÖZ

‘Baskıresimde Yüzey Arayışları ve Gofre Baskı’ isimli tez çalışma sürecimde, bilgi ve deneyimlerini, zamanını ve ilgisini eksik etmeyen Prof. Hayri ESMER’ e, bu zorlu süreçte üzerimden manevi varlığını ve desteğini esirgemeyen Ali ÖZEKEN’ e teşekkürü borç bilirim.

Her kararında yanımda olan, beni destekleyen aileme, tüm süreçte bana inanan hocalarım, dost ve arkadaşlarıma, teşekkür ederim.

Emre İnan



ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Emre İNAN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YÜZEY KAVRAM İDEOLOJİSİ.....	1
1.1. Yüzey	1
1.1.1. Fiziksel anlamda yüzey kavramı.....	2
1.1.2. Mimari alanda yüzey kavramı	3
1.1.3. Heykel sanatı ve yüzey ilişkisi	3
1.1.4. Mekân kavramı ve yüzey ile ilişkisi	5
1.2. Bir Yaratma Mekanizması Olarak Yüzey	6
1.3. Yüzey Ve Hacim İlişkisi	8
1.3.1. Hacim	8
1.3.2. Yüzey nitelikleri ve hacim	9
1.3.3 Yüzey ve kütle ilişkisi	9
1.4. Sanat, Yüzey Ve Hacim İlişkisi.....	10

1.4.1. Resim ve yüzey ilişkisi.....	11
1.4.2. Baskiresim ve yüzey ilişkisi.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÜZEY KAVRAMININ SANAT TARİHİ SÜRECİNDE İNCELENMESİ

2.1. Kadim Dönemden 20.Yüzyıla: Yüzeyin Serüveni.....	13
2.1.1. İlkel başlangıçlar	13
2.2. Yeni Yüzey Arayışları	15
2.2.1. Değişen yaşam biçimlerinin yüzeye yansımaları	17
2.2.2. Yüzeyin yeni biçim ve formları	19
2.3. Geleneksel Baskiresmin Yüzey ile İlişkisi.....	20
2.3.1. Yeni bir yüzeyin doğuşu: Kâğıdın icadı	21
2.3.2. Yüzeyde yeni bir icat: Derinlik	26
2.4. Makineye İtaat: Fotoğrafın İcadı	33
2.5. Yüzeyde Modernizmin İnşası	33
2.5.1. Sonun başlangıcı: Nesnesiz yüzey	45
2.5.2. Nesnenin egemenliğine doğru	48
2.5.3. Yüzeydeki geleneği yakma isteği.....	50
2.5.4. Yüzeyde var olmayanın görüntüsü	52
2.5.5. Eylemin yüzeye yansması: soyut dışavurumculuk.....	53
2.6. Baskiresmin Gelişiminin Yüzeye Yansımaları.....	57
2.7. Deneysel Baskiresim ve Yeni Yüzey Olanaklarının Oluşumu.....	60
2.8. Dijital Baskiresim	61
2.9. Yüzeyin Değişen Sınırları.....	63

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 2 BOYUTLU YÜZEYDE 3.BOYUT YARATMA MESELESİ: GOFRE BASKI

3.1. Gofre Baskı Tanımı ve Tarihsel Gelişimi	70
3.2. Gofre Baskı ve Tekniksel Uygulama Yöntemleri.....	79
3.2.1. Yüksek baskı.....	80
3.2.2. Çukur baskı.....	81
3.2.3 Kolografi baskı	82
3.2.4 Planografik baskı.....	82
3.2.5. Ready-made kalıplar ve yeni teknolojik olanaklar	83
3.3. Uygulanabilir Yüzey Özellikleri ve Yüzeyin Deformasyonuna Karşı Alınabilecek Önlemler	85
3.4. Yüzeyde Yeni Oluşumlar: Çağdaş Sanatçı Örnekleri.....	88
3.4.1. Franck Goudolin.....	88
3.4.2. Kyla Cresswell	89
3.4.3. Haku Maki	90
3.4.4. Mürşide İçmeli.....	93
3.4.4. Denise Lach	94
3.4.5. Mathias Muleme	95
3.4.6. Günther Uecker	97
3.4.7. Luiz Carlos Offi Cina.....	99
3.4.8. Sandra Richard.....	100
3.4.9. Clément Vinot-Battistoni	102
SONUÇ	104
KAYNAKÇA.....	106
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Hayvan İmgeleri, Lascaux Mağarası, M.Ö 35-10.000 arası.....	14
Görsel 2.2. M.Ö. 2600 yılına ait taş silindir mühür ve baskısı	17
Görsel 2.3. Antik Mısır Sanatı Rölyef Örneği M.Ö 2500.....	18
Görsel 2.4. Amfora Örneği M. Ö 7.yy.	19
Görsel 2.5. Testi Örneği M. Ö 7.yy.....	19
Görsel 2.6. Hitit Kil Mühürler, Çatalhöyük	21
Görsel 2.7. Diamond Sutra, Bilinen En Eski Kitap Örneği, M.S.868.....	22
Görsel 2.8. Giovanni Batista Tiepolo, Rönesans dönemi fresk örneği, 1696-1770, Almanya.....	24
Görsel 2.9. 1455 yılında Almanya’da Gutenberg Tarafından basılmış İncil.	25
Görsel 2.10. Martin Schongauer “Çarmıh Taşıyan İsa” 28.9 × 42.9 cm, Gravür Baskı, 1475-80	25
Görsel 2.11. Albrecht Dürer “Mahşerin Dört Atlısı” Ağaç Baskı, 38,7 x 27,9 cm, 1498	26
Görsel 2.12. Agostino d'Antonio di Duccio “İsveçli Aziz Bridget Kural Antlaşması” Kabartma Rölyef, 1459.....	27
Görsel 2.13. Masaccio “Kutsal Üçlü” 667 x 317 cm, 1425-1427	27
Görsel 2.14. Rembrandt van Rijn “Otoportre” 15,5 x 12,9 cm, 1648.....	30
Görsel 2.15. Eugene Delacroix “Ben Senin Babanın Ruhuyum” Litografi, 1843.	31
Görsel 2.16. Francisco de Goya “Kadınısı Çılgınlık” Gravür Baskı 24x35 cm, 1823..	32
Görsel 2.17. Edgar Degas “Kadın Portresi” Monotip 1880-1883.....	36
Görsel 2.18. Paul Gauguin “Tahitili Kadın ve Şeytan Ruhu” Monotip, 1900.	36
Görsel 2.19. Edvard Munch “Çılgılık” Litografi, 36 x 24 cm, 1895.....	39
Görsel 2.20. Edvard Munch “Anksiyete” TÜYB, 94x74, 1894.....	39
Görsel 2.21. Kathe Kollwitz “Ölü Anne ve Çocuk” Gravür Baskı, 38x38cm,1910. ...	40
Görsel 2.22. Pablo Picasso “Ağlayan Kadın” Gravür Baskı, 1937.....	42
Görsel 2.23. Gerardo Dottori “Perugia’da Fütürist Gösteri” 1914.....	45

Görsel 2.24. Piet Mondrian, Ağaç Soyutlama Süreci	47
Görsel 2.25. Kazimir Maleviç “Siyah Kare” 79.5 x 79.5 cm TüYB, 1915	48
Görsel 2.26. Kazimir Maleviç “Beyaz Kare” 79 x 79cm TüYB, 1918	48
Görsel 2.27. El Lissitzky “Proun Odası” 1923.....	49
Görsel 2.28. George Grosz, John Heartfield, “Dada-merica” Kolaj, 1919	51
Görsel 2.29. Raoul Housmann “Sanat Eleştirisi” Kolaj, 1919	51
Görsel 2.30. Marcel Duchamp, “Çeşme” Porselen, 1917.	52
Görsel 2.31. Francis Picabia “İspanyol Gecesi” TüYB, 1922.....	53
Görsel 2.32. Max Ernst “Bülbülün Korkuttuğu İki Çocuk” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1924	53
Görsel 2.33. Jackson Pollock “Dripping” 1948	54
Görsel 2.34. Richard Hamilton “Günümüzün evlerini bu derece farklı, çekici yapan nedir?” 41,9 cm x29,8 cm, Kâğıt üzerine kolaj, 1956.	56
Görsel 2.35. Andy Warhol “Brillo Kutuları” Karton üzeri İpek Baskı, 1964.....	56
Görsel 2.36. Görme Engelliler için Oluşturulmuş bir alfabe örneği, 1837.....	60
Görsel 2.37. Gofre Baskı ile elde edilmiş harita örneği, 1837.....	60
Görsel 2.38. Deri üzerine gofre baskı uygulaması, 1837.....	60
Görsel 2.39. Frieder Nake “Paul Klee’ ye Övgü, Dijital Baskı,1965	62
Görsel 2.40. Frieder Nake “30/3/65 Nr” Dijital Baskı, 1965	62
Görsel 2.41. Andy Warhol Atölyesinden Bir Görüntü, Fotoğraf, 1960.....	63
Görsel 2.42. Robert Rauschenberg “Bellini” Fotogravür, Aquatint, 1988.....	65
Görsel 2.43. John Cage “Marcel Hakkında Bir Şey Söylemek İstemiyorum”	66
Görsel 2.44. Thomas Kilpper “Kontrol Devleti” Linol baskı, Yerleştirme, Berlin, 2009.	67
Görsel 2.45. Jose Dávila, Mona Hatoum, Nadia Kaabi-Linke, Christian Odzuck, Anri Sala, Regina Silveira “Duvarda Yürüyenler” Şablon Baskı, 2019.	68
Görsel 2.46. Renée Green “Hatıra Tuvaleti” 1992–94, Kumaş üzeri ipek baskı ve yerleştirme, Pat Hearn Galerisi, New York.	68

Görsel 3.1. Liliana Aleman, Gofre Baskı Sürecinden Görüntü, 2016	70
Görsel 3.2. Suzuki Harunobu “Karda Yürüyen Kadın” Ağaç baskı, gofre baskı, 1765-67	71
Görsel 3.3. Suzuki Horunobu “Şömine Önünde Karlı Akşam” 28.3 x 20.6 cm, 1765-67	72
Görsel 3.4. Surimono, Gofre Baskı ve Renklendirilmiş Gofre Baskı Detayı	73
Görsel 3.5. Gofre Baskı Yaygın Ticari Kullanım Alanları.....	76
Görsel 3.6. Ezio Martinelli “Figürler” Gofre Baskı, 41.5x 56.8 cm, 1961	74
Görsel 3.7. Etienne Hajdu “Dans” Gofre Baskı, 24 x 32.8 cm 1967	75
Görsel 3.8. Louise Nevelson “Gökyüzü Kapısı II” Gofre Baskı, 83x48 cm, 1982.....	76
Görsel 3.9. Boris Margo “Duvar” Gofre Baskı 1964.	76
Görsel 3.10. Lucio Fontana, Hulton Arşivinden, 1954.	77
Görsel 3.11. Omar Rayo “AGPA 73’ten Sessiz” Gofre Baskı, 77 × 57 cm, 1973.....	78
Görsel 3.12. Omar Rayo “Erotik II” Gofre Baskı, 1970	78
Görsel 3.13. Robert Rauschenberg “Cunningham” Arches Buff kâğıt üzerine Gofre baskı ve Renkli Gravür, 76.2x57.1 cm, 1974	78
Görsel 3.14. Gofre Baskıda Kâğıt ve Kalıp İlişkisi	80
Görsel 3.15. Nevelson’s Dawnscape, Charles Hilfer’in Baskı Sürecinden Görüntü, Deneysel Baskiresim.....	80
Görsel 3.16. Michael Ponce de Leon, Gofre Baskı Kalıbı ve Baskısı, 20.3 x 20.3 cm, 1980	81
Görsel 3.17. Gervasio Robles Hurtado, Çok Katmanlı Kolografi Kalıbından Gofre Baskı, 2004	82
Görsel 3.18. Alberto Burri "Siyahlar ve Beyazlar" Litografi, 64x64 cm 1960-69.....	85
Görsel 3.19. M. Kunz Gofre Baskı, 1902	84
Görsel 3.20. CNC ile oluşturulmuş Gofre baskı kalıbı ve baskısı	84
Görsel 3.21. Mike Lyon “Anthony” CNC ile Oyulmuş Ağaç Kalıp.	85
Görsel 3.22. Lazer Kesim Kalıp ve Baskı Örneği.....	87
Görsel 3.23. Yüzey deformasyonu sanatçı örneği, 2022.....	88

Görsel 3.24. Yüzey deformasyonu sanatçı örneği, 2022.....	89
Görsel 3.25. Franck Goudolin “Blok 2” Johannot Kağıt üzeri Gofre Baskı, 2019	88
Görsel 3.26. Franck Goudolin, Çalışma Sürecinden Görüntü, Sanatçı Arşivinden, 2019	89
Görsel 3.27. Kyla Cresswell “Kalıntılar III” Ağaç baskı ve Gofre Baskı, 14x53 cm, 2016	89
Görsel 3.28. Haku Maki “Şiir 13” Gofre Baskı, 22 x 27cm, 1969.....	90
Görsel 3.29. Haku Maki “Şiir 17” Gofre Baskı, 22 x 27cm, 1969.....	90
Görsel 3.30. Haku Maki “Hücre 2” 33x33 cm Gofre Baskı 1965.....	91
Görsel 3.31. Mürşide İçmeli "Figürler ve Kareler" 49x64 cm, 1985.....	94
Görsel 3.32. Mürşide İçmeli "Kuru Bir Ağacın Gölgesinde" 70x47 cm, 1986.....	94
Görsel 3.33. Mürşide İçmeli "Pencere" 27x26 cm, 1987.....	95
Görsel 3.34. Denise Lach “Kaligrafik Denemeler” Gofre baskı ve kaligrafi 2005.....	94
Görsel 3.35. Denise Lach “Kaligrafik Denemeler IV” Gofre baskı ve kaligrafi 2005	95
Görsel 3.36. Mathias Muleme “Çocukluk Dönemi” Renkli Gravür ve Gofre Baskı, 2005	96
Görsel 3.37. Mathias Muleme “Hayal Bahçesi” Renkli Gravür Gofre Baskı, 2006....	96
Görsel 3.38. Günther Uecker “Koruyan’ ı Sarmalamak” Gofre Baskı, 2015	97
Görsel 3.39. Günther Uecker “Büyük Sarmal” Gofre Baskı 118x118cm, 2010.....	98
Görsel 3.40. Luiz Carlos Offi Cina “Denemeler IX” Gofre Baskı, 35x25 cm, 2020...	99
Görsel 3.41. Luiz Carlos Offi Cina “Denemeler VII” Gofre Baskı, 35x25 cm, 2020	100
Görsel 3.42. Sandra Richard “Nakarat” Gofre Baskı 120x120cm, 2020	101
Görsel 3.43. Sandra Richard “Panoptikon” Gofre Baskı, 100x70cm 2015-2020	102
Görsel 3.44. Clement Vinot-Battistoni, Gofre Baskı Kalıbı, 2020	103
Görsel 3.45. Clement Vinot-Battistoni, Gofre Kalıbı ve Baskısı, 2019.....	104
Görsel 3.46. Clement Vinot-Battistoni, Gofre Kalıbı ve Baskısı, 2019.....	104

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YÜZEY KAVRAM İDEOLOJİSİ

1.1. Yüzey

Zihinsel bir eylem olduğu gibi sanat pratik alanında da dönem özelliklerine göre kavramların tanımları, işlev ve amaçları bakımından sürekli olarak değiştiği gözlemlenmektedir. Günümüz teknoloji çağında, geleneksel kullanım biçimlerinin dışında yeniden tanımlanmaya ve farklı biçimlerde ifade edilmeye çalışılan “yüzey” kavramının dönemlere göre değiştiği ve dönüştüğü, kullanım amaç ve yöntemlerinin çeşitlilik gösterdiği gözlemlenebilir bir olgudur. Yüzeyin bilimsel anlamda bir ifade aracı olduğu, farklı disiplinlerde farklı anlam ve kullanım alanları olan, düşünceyi kavramaya ve algılamaya hizmet eden özgür bir ifade alanıdır. Bu yönüyle de biçimi ve işlevi tartışılan, üzerinde deneyler ve araştırmalar yapılan bir yöntem olduğu görülmektedir. Yüzey, “bir nesneyi uzaydan ayıran dış ve yaygın bölüm, bir nesnenin dış yüzü, satıh (Püsküllüoğlu, 2002, s. 509). “Bir şeyin görünen bölümünde kullanılan kumaş (Hançerlioğlu, 1992, s. 553)” anlamlarıyla nesnelerin algılanan kısımları olarak da tanımlanabilir. Yüzey: bir nesneyi, figürü içinde bulunduğu derin boşluktan ayıran, algılanabilir bir form kazandıran alandır. Düşünceyi, soyut olan zihnin eylemlerini, çeşitli vasıtalar aracılığıyla belirli bir yüzeye aktararak oluşturulan ifade bütünüdür. Her nesnenin, kendisini o zihinsel boşluktan ayıran bir dış yüzeyi vardır. Bu sayede bizler görünür olan nesneleri, onlara anlamlar yükleyerek araç-amaç ilişkisi içerisinde dönüştürürüz. Örneğin, dünyanın bir yüzeyi vardır. Onu evrenin boşluğundan, ayıran bir dış alanı vardır. İnsanların da dışsal tüm alanların boşluğundan ayrılan yüzeyleri vardır. Dolayısıyla, algılanabilir olan her nesnenin bir yüzeyi ve kendisine ait özellikleri vardır. Böylelikle, birbirine temas eden iki maddenin her ikisine de ait olmayan ve bölünebilir bir hacmi olmayan ortak bir sınır olarak yüzey tanımı ortaya çıkar (Stroll, 1988, s:40–46)

Herhangi bir nesnenin, belirli yöndeki düzlemsel, iki boyutlu veya üç boyutlu uzantısı olarak da tanımlanabilen yüzey, üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her türlü alandır. Düzlemsel nitelikte olabileceği gibi, eğrisel de olabilmektedir (Sözen ve Tanyeli, 2003, s.258).

Bir nesnenin herhangi bir yöndeki düzlemsel ve iki boyutlu uzantısı olan 'yüzey' alt-üst-iç-dış-yan gibi ifadelerle nesnenin yönünü belirtir. Nesneye ait olan yüzeylerin yön farkları, ışığı farklı yönlerde yansıtmaları ve perspektifle ilgili olup, betimlenen nesnelerin yüzeylerinin yönlendirilişi kompozisyonda yansınan mekân içinde belirli bir hareketlilik sağlar. Nesnenin kendine ait rengi, dokusu, ışık, gölge aracılığı ile biçimlendirilmesi bakımından, nesnenin yüzeyini kavramak ve yorumlamak en önemli etmenlerden biridir.

1.1.1. Fiziksel anlamda yüzey kavramı

Fiziksel anlamda yüzey: iki boyutta ifade edilen bir nesnenin bir tarafını, öteki taraflarından ya da başka nesnelerden koparan sınır şeklinde ifade edilir. Yüzeyin iki boyutlu olmasının yanı sıra; kavrama alanında yüzey, nesnelerin doğrudan algılanan bölgesi olarak görülür ve üç boyutluluk çerçevesinde, nesne kavramının kapsamı içerisinde yer alır. ‘‘Duyusal deneyime sunulan maddesel somut bir bütün; duyuları etkileyen canlı varlıklar da dâhil her şey, nesne olarak ele alınır ve yüzey, nesnelerin algılanmasında ayırt edici bir öge olması bakımından önem kazanır (Destecioğlu, 1993, s.T1-T2). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere yüzey; ait olduğu nesnenin belirgin bir özelliği olmasının yanı sıra, onu diğer nesnelerden ayıran, koparan, algılanabilir kılan özelliklerini ortaya koyması bakımından sınırlayıcı bir o kadar da sınırsız olan boyutu ifade biçimi ile özdeş olan bir alandır.

Bilimsel yaklaşımı temsil eden G. A. Somorjai de yüzeyin fiziksel özellikleri olan fiziksel bir varlık olduğu görüşünü benimsemiştir; fakat O’na göre yüzeye ulaşmak için bir nesnenin merkezinden dışına doğru ilerlerken en son katmanına ulaşılmalıdır. En son ulaşılan atomlar katmanından daha ince bir şey yoktur ve elektron mikroskobu ile fotoğraflanabilen ve derinliği ölçülebilen bu katman da o nesnenin yüzeyidir. Somorjai de yüzeyin bir nesnenin en dış katmanı olduğunu belirterek sınır olarak yüzey kavramını benimsemiştir. Fakat bu dış katman sıradan insanın yüzey anlayışında nesnenin çıplak gözle görülebilen dış özelliklerinden farklı fiziksel nitelikler gösterir (Stroll, 1988, s:53-60).

1.1.2. Mimari alanda yüzey kavramı

Mimari alanda yüzey kavramı; binanın cepheleri, onu dış ortamdan sınırlayan yüzeylerdir (Özdemir ve Başkaya,2005, s.157). Tek noktadan üç boyutlu bir nesneye yöneltlen ışığın, nesnenin her bir yüzeyinde farklı izlenimler yaratması ve yüzeyde varolan eğrisel veya düzlemsel farklılıklar gelen ışığı farklı bir biçimde yansıtmasına neden olmaktadır. Bu perspektiften bakıldığında yüzeyin form özellikleri nesneyi belirlemede en büyük etkidir.

İnsanlar; karıncalar, arılar, kuşlar gibi canlılarla birlikte yuva yapan canlılar arasındadırlar. Leland M. Roth (2006, s:23), diğer canlıların yapıyı genetik özelliklerinin sonucunda oluşturmalarının yanında insanların bu süreçte düşünüp, belirli seçimler yaptıklarını hatırlatır. İnsanlar için yapı yapma aynı zamanda kararlar verme sürecidir. Mimarlık dış etkilere koruyucu bir barınak oluşturmakla birlikte simgesel ve sosyal anlamları da beraberinde taşır. Çevre ile fiziksel ve sosyal ilişkilerin kurulduğu dış yüzey binanın ilk görülen kısmı olarak tarih boyunca önemli bir temsil aracı olmuştur. (Aydın, 2008, s.13) İç mekân-dış mekân arasındaki ilişkinin belirginleşmesinde büyük önemi olan yüzeyin, dönemsel farklılıklar ve farklı mekân algılarına göre şekil almıştır.

Dönemsel kavrayış biçimlerine göre; insanlarla diyalog kurma, bilgi verme, ikna etme, düşündürme ve kanıları değiştirme gibi roller üstlenen mimari yapılarda yüzey kavramının önemi daha da belirginleşmiş, değişen ve gelişen teknolojik olanaklarla birlikte tek bir yüzey ile sınırlı kalmayıp hacimli yüzeylerde, mekânın bulunduğu alan ve seyircisi ile geliştirdiği ilişkilerde de yüzeyin önemi kritik ölçüde artmıştır. Hangi dönemde yapılsa yapılsın mimari kavramı sabitlik ve kalıcılığın sembolü olarak görülmektedir. Bu kalıcılığın da her birinin farklı bir yüzeysel kimliği ve yapısal özellikleri bulunmaktadır.

1.1.2. Heykel sanatı ve yüzey ilişkisi

Geleneksel anlamda bakıldığında heykel, etrafında dolaşılabilen, belli bir hacim ve kütleye sahip olan, bulunduğu mekân ve izleyici ile sürekli iletişim halinde olan, 20. yüzyılın ortalarına dek, parçanın bütünle ilişkisine dayanan kendine özgü bir konstrüksiyona sahip bir yaratma biçimidir. Dönemden döneme ise farklılık gösteren formlar değişimleri, genel olarak doğanın ve insanın optik çözümlemesine dayalı ve estetik odaklı bir noktaya oturtulmuş, kaide üstündeki kütleli yapının yüzeyinde aranmıştır.

Alkar'a göre heykel, boşlukta kütle düzenleme sanatıdır. Bir hacim sanatı olan heykel, estetik yaşantı oluşturma amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt olarak tanımlanabilir. Remzi Savaş'a

göre heykel üç boyutlu oluşu nedeniyle dokunulabilir, etrafında gezinilebilir, biçimle aynı atmosferi paylaşabilir ve heykelin gerçek bir ağırlığı vardır. Demirbaş’a göre ise heykel, üç boyut içinde ışığın göze yansmasıyla beliren değişik yönlerden ve açılardan sürprizler yaratarak sürekli yer değiştirirken değişen mesajlar ileterek devinen bir hacim ve mekân olgusudur. (Bulat, 2014, s.22).

Heykelin bir diğer ana kavramı hacimdir. Öyle ki, heykele ‘kütle sanatı’nın yanı sıra ‘hacim sanatı’ da denmektedir. Hacim, ‘maddenin uzayda (mekânda) kapladığı alan ya da alan miktarı’ olarak tanımlanır. Rogers’e göre: “Bir heykelin hacmi, onu kabataslak algıladığımız anda katı bileşenlerinin tamamının oluşturduğu, kapladığı alandır. Bu bir heykelin fazla derine inmeden algıladığımız en temel yapısıdır (Rogers’tan aktaran Apa, 2007, s.3)’’.

Heykel, bir kent meydanına kimlik yükleyecek bir değerden, kilise ve diğer kutsal mekân çeşitlerine kadar her mekânda toplumsal değerlerin sembolü olmuştur. Her zaman ve her türlü varlık biçimiyle de bir mekân sanatı olup, deyim yerindeyse mekânın başlıca sahibi olan heykel sanatının, bu kültür politikaları ve inanç sistemleriyle ilişkisi olmuş ve konumlandığı mekâna göre de formu değişmiştir. Heykel maddeye dayalı, üç boyutlu yapısıyla hem yapımı hem de sunumu için mekân gerektirdiği gibi aynı şekilde hacmi ve boyutlarıyla mekânı tanımlayan ya da sorgulatan bir sanat ürünü de olmuştur. (Karacan, 2014, s. 77)

Örneğin Karacan heykel sanatını şu cümlelerle özetler: “Heykel maddeye dayalı, üç boyutlu yapısıyla hem yapımı hem de sunumu için mekân gerektirdiği gibi aynı şekilde hacmi ve boyutlarıyla mekânı tanımlayan ya da sorgulatan bir sanat ürünü de olmuştur (Karacan, 2013, s.77)’’.

Modernizmin öncesi heykel üç boyutlu, doğayı temel alan, bir mekâna yerleştirilen, kendisini çevreleyen boşlukla arasında sınır çizgileri olan, genelde kapalı biçimlerin kullanıldığı, ahşap, taş, pişmiş toprak gibi sert malzemelerden çalışılan, ışık gölge değerleri olan, genelde bir kaide üzerine konumlanmış, kayalara yontulan rölyefler (kabartma) biçiminde değilse taşınabilen, kalıcı bir eserdir. (Huntürk, 2011, s.15).

Öte yandan Ahu Antmen (2002, s. 201-202) ise, günümüzde heykelin, hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle desteklenen mekânla bağlantısını koruyan bir kütleyle indirgenemeyeceğinden söz eder.

1.1.4. Mekân kavramı ve yüzey ile ilişkisi

Mekân; var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük, boşluk, hiçlik durumudur (Cevizci, 1996:359).

Mekân kavramı bilimsel olarak ele alındığında kökeni farklı dönem ve tanımlara çıkmaktadır. Ancak kavramsal olarak ele alındığında temeli Antik Yunan Felsefesine dayanmaktadır. Ancak kavrama olan yaklaşım bugün anladığımız ‘‘yer’’ algısı ile uyuşmamaktadır. Dönemsel anlayış ve kavrama biçimlerine göre farklı açılardan yorumlanmış, farklı ifade ve biçimleri temsil etmiştir. Mekân kavramı üzerine yapılan yorum ve açıklamalarda kavrama yönelik iki bakış açısı meydana gelmiştir. Bunlardan birisi fiziksel olarak ölçülebilen somut bir bakış açısı, diğeri ise nitel olarak değerlendirilen soyut bir bakış açısıdır.

Aristoteles, mekânın tek başına bir şey olmadığını, mekânın ancak içerdiği cisimler ve enerjilerle var olabileceğini söyler. Yeri tanımlarken ‘kab’ benzetmesi yaparak kabın bir cisimle mutlaka dolabilen ve biçimin sınırlayıcı olan özelliğine vurgu yapar (Aristoteles, 2001, s. 151- 15).

‘‘Descartes ise mekân konusunda görüşlerini materyalist bir yaklaşımla ele almıştır. O’na göre mekân maddeden meydana gelmiştir. ‘‘mekân işgal eden bir şey, yer kaplayan maddi bir şeydir; yer kaplama ise mekândır. Var olan her şeyin madde olduğunu savunan Descartes, Aristoteles gibi boş mekânı, maddi töz olarak görmez ve onun var olmadığını savunur (Cevizci,1996, s.359)’’.

‘‘Buradaki mekân anlayışı, bireyin konumuna göre perspektif olarak yapılan ve bireyin algıları üstüne odaklaşan bir mekân anlayışıdır; algısal, subjektif, perspektif, yaşantısal ve yaşamsal bir mekân söz konusudur. Bu anlayış, özellikle bireylerin ve psikoloğun mekân anlayışıdır. Oysa fiziksel-matematiksel mekân bunların her birini kucaklayan sonsuz boyutlu bir uzay mekânıdır. Mekân yaşamın hammaddesi olarak ve dolayısıyla bir nicelik olarak da değerlendirilir; çünkü mekân, insan eylem ve etkinlikleri için gerekli bir donatım, bir hammaddedir. Her varlık, zaten varolmak suretiyle bir miktar mekânı işgal etmekte ve tüketmektedir (Bilgin, 2003)’’.

Her ne kadar doğa bilimleri, sosyal bilimler ve sanat içerisinde geçen mekân kavramları birbirlerine referans verseler de bu disiplinlerin mekân anlayışları birbirlerinin yerini tutamaz ve çoğunlukla da karşıt dururlar. Her disiplinin ‘mekân’ı kullanma

gerekçesi farklı olduğundan sabit ve değişmez bir mekân kavramı bulmaya çalışmaktansa mekâna özgü bu çeşitliliği kabul etmek önemlidir (Hensel, Menges, 2009,38).

Mekân somut bir kavram olarak ele alındığında yaratılabilir bir olgu olması, algıya dayalı ve seyircisi ile doğrudan iletişimi olan bir yapının varoluşu anlamına gelmektedir. Yüzey kavramı ile ilişkisinde de uygulama biçimi açısından bulunduğu her forma ve içeriğe uygun bir izdüşümünün olması sebebiyle öznenin mekânda ilk olarak algılandığı şey o mekâna ait yüzey özellikleridir. Mekânın tüm boyut, form ve karakterine hizmet eden; o mekân ile özdeş, tıpkı mekân gibi yeniden yaratılması ve dönüştürülmesi mümkün olan bir ilişkiyi barındırmaktadır.

Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihsel birbirine bağlar. Karmaşık bir süreç oluşturur: (yeni, meçhul mekânların, kıtaların ya da evrenin) keşfi; (her topluma özgü mekânsal örgütlenmenin) üretimi; (yapıtların: manzaranın, anıtsallığı ve dekoruyla birlikte şehrin) yaratılması. Bu, evrimsel ve (doğuyla birlikte) genetik olarak işlese de bir mantığı vardır: aynı zamanlılığın genel formudur bu mantık; çünkü her mekânsal düzenleme, zekânın üst üste binmesine ve eşzamanlılığı üreten öğelerin maddi olarak bir araya gelişine dayanır (Lefebvre, 2004, s.25).

Lefebvre'nin mekân tasviri üzerinden bakıldığında mekânın yüzey ile olan ilişkisine de şu perspektiften bakmak mümkün olacaktır: Mekân kavramının hizmet ettiği bu bağlayıcı, karmaşık süreci anlamlandırma ve örgütsel üretimin temelinde mekânın kavranması ve algılanması yatmaktadır. Bu algının öncelikle yaratıcıda oluşması, süreç olarak işlenmesi ve üçüncü bir kişi tarafından algılanabilir olması mekânın yüzey ile paralel olan ilişkisinde yatmaktadır. Yüzey mekânı görünür kılan, verilen mesajın ve aktarılan düşüncenin seyirci ile arasında bir bağ kurmasına aracı olan temel bir yapı unsurudur.

1.2. Bir Yaratma Mekanizması Olarak Yüzey

Yüzey kelimesi bir yaratma mekanizması olarak, “üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren (Sözen ve Tanyeli,2003, s.258)”, biçim-içerik sürecinde düşüncenin ve kurgunun bilinç dışının baskısından kurtulup, yeni bir nesneye dönüştüğü alandır. Biçim ve içerik sürecinin incelenmesi sonucunda yüzeyde sınırlandırılmış bir mekân olgusu ortaya çıkar. Bu yaratma mekanizması; bir kâğıdın, tuvalin ya da benzeri malzemelerin fiziksel olarak sınırlandırılmasının yanında bir plan dâhilinde yüzeyde oluşacak boşluk ve derinlik ilişkisini de içermektedir. Yüzeye uygulanacak olan plan ise yapıtı meydana

getiren çizgi, renk, kütle-modle, biçim gibi elemanların biçimlendirilmeleri ile sağlanır. “Gölge, nesne ya da yüzey üzerinde, başka bir nesne o yüzey ve bir ışık kaynağının arasına konulduğunda oluşur. Oluşturulan bu gölgenin doğası ışık kaynağının konumu ve boyutu, araya giren nesnenin boyutu, şekli ve üzerine düşen yüzeyin karakterine bağlıdır (Ocvirk vd. 2015, s. 155)”. Yüzeyin form özellikleri, üzerinde uygulanacak ve izlenecek yolun sürecini baştan sona etkileyecek olan biçimler içermektedir.

“Bazı yüzeyler, yüzeyi ve sınırları farklı özellikler gösteren bir halı örneğinde olduğu gibi, sınırlarda bitebilirler. Bazı durumlarda nesnenin şekli, beyzbol topunda olduğu gibi, yüzey konturu ile tanımlanabilirken; bazı durumlarda ise yüzey, asfalt kaplı bir yolda olduğu gibi, nesne ile farklı bitiş dokusuna sahip olan ayrılabilen bir katmandır (Stroll, 1988, s:51-53)”.

“Yüzeyler renk, doku, form, malzemenin ışık emiciliği, katılığı veya yumuşaklığıyla ilgili niteliklerine göre; saydam-opak, pürüzlü-pürüzsüz, eğri-düz, iç bükey-dış bükey, renkli-renksiz, açık-koyu, sert-yumuşak, mat-parlak, sıcak-soğuk şeklinde sınıflandırılabilirler (Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, 2008, s. 1649)”. Yaratma evresinde yüzeye ait form özellikleri kendi sınırları içerisinde biçimi ve içeriği dönüştürme yetisine sahiptir. Yaratıcı ise süreci kurgularken yüzey üzerinde neyi, nasıl şekilde yansıtmak isteğine yüzeyin bu form özelliklerini dikkate alarak başlamaktadır.

Marurice Denis ise bir yaratma mekanizması olan yüzeyi 1890 yılında şöyle tanımlar: “Unutulmamalıdır ki bir resim, bir savaş atı, bir çıplak (nü) ya da herhangi bir öykü olmadan önce, belli bir düzene göre renklerle boyanmış düz (iki boyutlu) bir yüzeydir (Şenyapılı, 2003, s.43)”.

“Bugün geldiğimiz noktada, önce sanatı değil mekânı (yüzeyi) gördüğümüz açıktır. Gözlerimizin önünde canlanan o beyaz, ideal yüzeyin, aslında her görüntüden daha etkili bir biçimde yirminci yüzyıl sanatının arketipik simgesi haline geldiği iddia edilebilir; genellikle içinde sergilenen sanatla bağlantılı olarak tarihsel süreçte kaçınılmaz bir meşruiyet kazanmıştır (O’Doherty, 2010: 30)”.

Bu açıdan bakıldığında döneme göre sanatçılar herhangi bir yüzey üzerinde herhangi bir düzenleme yapmaksızın, var olan mekânı doğrudan sanat yapıtı olarak izleyiciye sunmuşlardır. Buradaki mekân algısı izleyici ile mekânın yüzeyi arasındaki doğrudan iletişim ve etkileşim ile bir ifade kazanmaktadır.

Sanatın tarihi; yüzeyin, mekânın ve hacmin yeniden sorgulanmasıyla iç içedir. Hatta sanatın tüm sürecinde tarihini bu kavramların uygulama biçimleri üzerinden okumak mümkün olacaktır. Toplumu ve toplum düşüncesini derinden etkileyen tüm pratik ve teorilerin evrilmesi paralel olarak sanatın da evrilmesine, tekrar tekrar sorgulanmasına neden olmuştur. Bu değişimin sanatçılar tarafından farklı biçimlerde ifade edilmesini ve izleyiciler tarafından da algılanmasını sağlayan en önemli unsurlardan birisi de ifade yüzeyinin değişimi, hacimsel farklılıkların yüzeye yansımaları ve mekânın yüzey üzerinde yaratmış olduğu algı paralelinde gerçekleşmektedir.

1.3. Yüzey ve Hacim İlişkisi

1.3.1. Hacim

Hacim; bir cismin uzayda doldurduğu boşluk, oylum, cirim, sıygı. (Türk Dil Kurumu) Var olan ya da bir araya getirilen yapıların yüzeylerini bizim farklı birimler olarak algılayabileceğimiz, farklı şekil ve boyuttan oluşan dolu formlardan ya da bu formların ilişkisinden oluşan yapı bütünüdür. Hacim, ‘maddenin uzayda (mekânda) kapladığı alan ya da alan miktarı’ olarak tanımlanır.

Hacim kavramı sanat tarihsel süreç perspektifinden bakıldığında; her dönemin yeni bir dil arayışı yaratma, oluşturma ve değiştirme gibi deneysel eylemlere temel olmuştur. Bu bağlamda hacim kavramı bilinen anlamlarının dışında farklı kimliklere bürünerek farklı disiplinlerde ve farklı sanat üretimlerinde yeniden sorgulanmaya başlanmıştır.

Bunda özellikle nesneyi parçalayan “Kübizm” in ve ardından “Fütürizm” le birlikte ortaya çıkan hareket, hız, enerji, zaman, uzay, kavramlarının önemli bir payı olduğu açıktır. Böylece, Platon’cu yaklaşıma göre dokunulmaz, irdelenemez, parçalanamaz olan hacimsel nesne anlayışının sona ermesi, nesnelerin bütün görüşleriyle sergilenmesine olanak tanımış ve sanat yapıtının çevresiyle kaynaşmasını sağlamıştır (Kedik, 1997: 50)’’.

Geleneksel olarak üç boyutlu nesneler ile özdeşleşen hacim kavramı; değişen ve gelişen teknolojik gelişmelerin ve de bu gelişmelere paralel üretimler meydana getiren bireylerin ışığında temel yapısı bu değişime uyum sağlayarak geleneksel yapısını yitirmiştir. Seyirci tarafından izlenen-seyredilen bir yapı olmaktan çıkmış ve alışılmış biçimsel ifadesinden sıyrılmış hacim kavramı, bir mekân-form ilişkisi içerisinde bulunduğu yüzey (mekân) ile farklı bağlar kurmaya başlamıştır.

1.3.2. Yüzey nitelikleri ve hacim

Hacmin en önemli özelliklerinden birisi; yapının karakterine, orantısal ilişkilerine, mekânsal düzenine ve bir araya gelme şekillerine göre benzerlik veya farklılık göstermesidir. Bir hacme sahip olan yapılar, üç boyuta sahip oluşu nedeniyle etrafında gezinmeye, dokunulmaya, biçim ile aynı atmosferi paylaşma gibi özelliklere sahiptir.

Yüzeyler, forma göre biçimlenirler. Formun biçimine göre, düz, eğri ya da amorf yüzeyler olarak nitelendirilebilirler. Form ve yüzeyin birlikteliğinden dolayı ayrı ayrı değerlendirilmesi güç olsa da yüzey niteliklerinin form hakkında daha fazla duyum verisi sağladığı söylenebilir. Formun algılanması açısından görme noktasının sınırlılığı ve harekete bağlılığı buna sebep sayılabilir. Ayrıca formun göreceli üstünlüğü boyut, renk, ışık, doku gibi yüzey nitelikleri ile değişebilir (Ocvirk vd. 2015, s. 147).

Bu perspektiften bakıldığında zaman belirli bir hacme sahip olan nesnelerde tek bir yüzeyin olmadığı, objeye bağlı olarak yüzey sayısının çeşitlilik göstermesi söz konusudur. Ayrıca nesneye ait olan yüzeyler; hammadde, yapı, işlev bakımından da farklılıklar gösterebilmektedir.

1.3.3 Yüzey ve kütle ilişkisi

Kütle Kavramı, fizik alanında ‘bir nesnedeki madde miktarı’ olarak tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumunun güncel resmî sitesinde ‘katı maddelerin büyük parçası, küme, yığın’ olarak ifade edilmektedir. (Türk Dil Kurumu, 2020). Bir nesnenin algılanabilir nitelikte olması için o nesnenin bir kütlesinin olması gerekmektedir. Madde ve nesne kavramı kütle kavramı ile ifade edilebilir niteliktedirler. Yani bir nesne kavramının yüzeyine getirilen tanım kütle kavramına da getirilebilmektedir. Böylece nesnenin algılanmasında ve tanımlanmasında yüzeyin fiziki yapısı ele alınmaktadır. Aynı şekilde kütle kavramının da tanımlanabilmesi için yüzey özellikleri ve temel yapısının algılanması söz konusudur. Kütle kavramı bir diğer fiziki anlamda yokluğun içinde varlığı ile bir boşluğu tanımlar. Aynı zamanda varlık kavramı da bu zıtlık ilişkisi içerisinde tanımlanır. Birbirleri ile tanımlanan bu kavramlar, biri olmadan diğerinin de var olmayacağını önemini vurgular. Bu ilişki içerisinde kütle ve yüzey kavramları; varlığı kavrama ve algılama, ifadesel bir yapı kazandırma ve bu yapıyı izleyiciye sunmayı temsil eder.

1.4. Sanat, Yüzey ve Hacim İlişkisi

Sanat, bir yüzey üzerinde renk ve malzeme ilişkisi ile beliren, farklı teknik ve uygulamalardan farklı biçim ve form yaratarak sürekli gelişen ve değişen mesajlar içeren bir yüzey-hacim olgusudur. Bir yüzeyde meydana gelen form olmasından öte bir hacme sahip olup izleyici ile ilişki içinde de bulunabilir. Ancak ‘’sanat yapıtı ile izleyici arasında duygulanım ve kavram oluşturmak için öncelikle yapıtın algılanması gerekir. İnsanın nesneler ile kurduğu iletişimin temeli olan algı, farklı teoriler ve yaklaşımlarla birey üzerindeki etkilerinin incelendiği geniş kapsamlı bir süreçtir. (Yıldırım, 2020, s. 1). Sanat nesnesinin dokunulabilir, duyulabilir ve hissedilebilir ve görülebilir olması için öncelikle soyut bir form olmaktan çıkmış, bir yüzey üzerinde (kâğıt, mekân vb.) bir hacminin ve kütesinin olması gerekmektedir. Bu zihinsel eylemin bir pratik bir eylem haline dönüşmesiyle, sanat-yüzey-hacim ilişkisi irdelenebilir. Bu teori-pratik ilişkisini ise George Lukacs şu sözlerle ifade etmiştir;

Sanatçı, eserini ortaya koyarken başlangıçta bireysel bir amaçtan yola çıkar. Çünkü sonuç olarak çevresini yorumlaması yine kendi duyularınca olmaktadır. Sanatçının bir eseri ortaya çıkarması belli ve sıralı bir süreç izlemektedir. Birinci aşama esinlenme olarak tanımlanabilir. Sanatçının bir ürün verebilmesi için ilk şarttır. Duyularınca hissettiklerini düş gücünün yardımıyla zihninde oluşturma sürecinde dış dünyadaki oluşumlar sanatçının zihninde simgesel anlamlara dönüşerek esinlenmelerde bulunacaktır. Burada sanatçının o andaki psikolojik durumu da yaratıcılığını etkileyecektir. Bu sürecin sonunda eserin nesnelleştirilmesi gerekmektedir. Bu da sanatçının üslubuyla meydana gelecektir (Lukacs,1994: 280).

Sanat: Bir başka deyişle; belki de en basit anlamıyla, zihinsel olan duygu ve düşüncüyü bir form haline getirebilme yeteneği ve becerisidir. Kendi içlerinde matematiksel işlemlere dayalı dil birliği oluşturup, gözün estetik bakımdan doymasını amaçlayan bir formül kullanılır. “Bir resim çizgi, renk, rengin tonal derecelendirmesi, boşluk, kütle ve yüzey gibi elemanların bir arada ya da ayrı ayrı kullanılması ile oluşmaktadır (Atalay,2002, s.93-104)”. Buradaki denklemin gerekliliği için ise en basit anlamda sanatçının izlenimlerini, aktarabilmesi için bir yüzeyden hareket etmeli, kurgu ve süreci bu yüzeyde şekillendirmelidir. Bu bir ressam için tuval, heykeltıraş için bir kaide, bir şair için ise kâğıt demektir.

1.4.1. Resim ve yüzey ilişkisi

Resim, uygulandığı yüzey ile bir bütündür. Resimde ifade alanı temel olarak bu zeminin planlanmasıyla başlar. “Yüzey, resim sanatı için ifadenin oluşturulduğu, soyut formların somutlaştırıldığı, değişken ve izlenilebilir bir alandır. Bu temel öğelerin beraberinde resim; tarihe kayıt olan ve gelecek nesillere aktarılan bir disiplindir. Dolayısıyla resim; bir yüzeyde anlamlı ve tutarlı bir bütün oluşturan görüntüler yaratmak için boya kullanma sanatı olarak da tanımlanmaktadır (Gürtuna,2007, s.27)”. “Bunun sonucunda mekân olgusu ortaya çıkar ki, resimde sınırlı yüzey olup, tuvalin ya da benzer malzemelerin fiziksel olarak sınırlandırılmasının yanında, yüzeyin boşluk ve derinlik ilişkisini de içerir (Atalay,2002, s.93-104)”.

Resmin yer aldığı ilk bağlam (mağara duvarı) uzamının bir parçasıydı. Resmin mekânla birincil ilişkisi, taşınabilir bir yüzey haline gelinceye kadar sürdü. Yapıtın taşınabilirliği, resim ile mekânın bir başka bağlamda ilişkisini de gündeme getirdi (Mert, 2016).

“Yüzey kavramı, belli bir zemini de ifade etmektedir. Pano, tuval ve benzeri zeminlerin boyanmak üzere hazırlanması söz konusudur. Amaç, zemin üzerinde boya ya da diğer tekniklerle çeşitli etkilerde eserler oluşturmaktır (Rona,1997, s.1962)”.

“Gözlerimiz, resimdeki yüzeyler üzerinde atlama ve gezinmelerle, resmin bütününe kavrar. Göz, yüzey dokularını tanımak için, üzerinde gezinirken; şekillerin biçimlerini, sınırlarını, plastik ölçülerini, kalınlıklarını kavramak ister ve resim, bu şekilde bütünlüğe kavuşur (Bigalı,1999, s.322-363)”.

Her resim, öncelikle saf (soyut), sınırlı bir yüzeydir. Yüzey: nokta, çizgi, renk, doku, biçim gibi kompozisyonun en önemli temel öğelerinden biridir. “Resim, bu elemanlarla yüzeyin bir organizasyonudur. Resme özgü bu elemanlar, bu saf yüzeye; birlik, çeşitlilik, zıtlık ve denge esasları gibi belirli ilişki ve etmenlere göre yayılırlar. Ayrıca, bu elemanlarla sağlanan yüzey organizasyonu; resmin algılanmasında, çözümlenmesinde ve yorumlanmasında önemlidir (Atalay,2002, s.94-97)”.

“Unutmayın ki bir resim bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmaktan önce üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir (Lynton, 2009: 17)”.

Bu tanımlarda da ifade edildiği gibi resim sanatının yüzey ile ilişkisi; ifadenin kurgulandığı alan, fiziksel algının oluşturulması, perspektifin kurgusu ile yaratılan derinlik ve değişkenlik ile uzun bir serüveni ve parçalanamaz bütünü ifade etmektedir.

1.4.2. Baskıresim ve yüzey ilişkisi

Günümüz çerçevesinde bir baskı örneğini her gün ve her yerde görebilmek mümkündür. Gelişen teknoloji beraberinde fotokopiler, afişler, damgalar, ambalaj kaplamaları, beğenerek aldığımız t-shirtler... Bunlar sadece günlük hayatın bize sunduğu birkaç örnek. Uygulama biçimi olarak baskıresim ise, giderek sınırları ve olanakları değişen onlarca teknikten ibarettir. Her bir tekniğin birbirinden farklı yüzey özellikleri olan kimliğe sahip olması, bu alanda üretilen sanatsal veya sanatsal olmayan örnekleri çeşitlendirmekte, baskıresim alanının gelişiminde önemli bir yer tutmaktadır. Yüzey kavramı baskıresim açısından değerlendirildiğinde, kullanılan malzemenin sunduğu olanaklar çerçevesinde tercihi sanatçısı tarafından yapılan bir değişkendir. Burada yüzey, herhangi bir resim tekniğinde olduğu gibi bir düşünceyi gerçekleştirme ve yansıtma yöntemidir. Ancak resmin yüzey ile ilişkisinden farklı olarak, oluşturulan kalıp yüzeyi, yüzlerce çoğaltmayı mümkün kılan, sadece kağıt değil birçok yüzeye uygulanabilen nitelikler taşımaktadır. Bu çerçevede sınırları sürekli değişen baskıresmin ve yüzey; giderek kağıttan koparak, yaşamın içinde mekanı sarıp sarmalayan, giyilebilen ve hatta bulunduğu kağıt yüzeyine sığmayıp taşan, tıpkı bir heykel gibi (III. Bölümde örneklerine sıkça değinilen) ifade edilen bir yaratımın ilişkisini ifade etmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

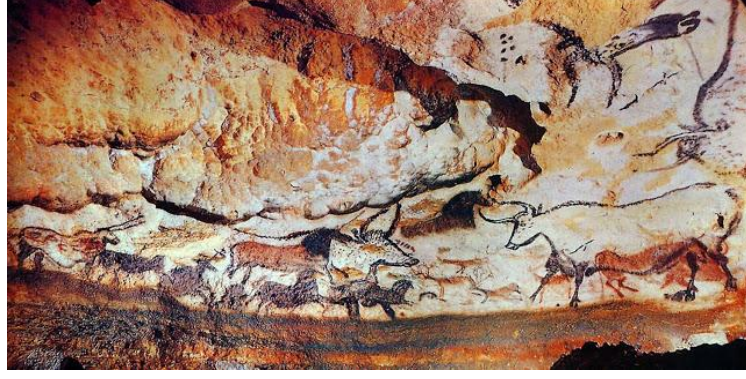
2. YÜZEY KAVRAMININ SANAT TARİHİ SÜRECİNDE İNCELENMESİ

2.1. Kadim Dönemden 20.Yüzyıla: Yüzeyin Serüveni

2.1.1. İlkel başlangıçlar

19. yy. da İspanya’da keşfedilen mağara duvarları ve kaya üzerine yapılmış olan bazı resimlere rastlanmaktadır. Sanat tarihinin başladığı nokta olarak kabul edilen bu örnekler, sanatın yüzey ile olan ilişkisinin çok erken bir dönemdeki yansımalarıdır. Zorunlu olarak yerleşim yerleri doğa olan bu insanlar, kendilerini doğanın olumsuz şartlarından korumak için kulübeler inşa etmişler ve mağaralara sığınmışlardır. Bunun yanı sıra; kendilerine zarar verebilecek doğal güçlerin olmasının ötesinde, öteki (ruhsal) güçlerin varlığına da inanmışlardır. Belki bir korunma ihtiyacından doğan, belki aralarındaki ifade edilemeyen iletişimin yansımaları olan bu resimlerin ortak özelliği ise; kendilerine en yakın ve güvende hissettikleri mekan yüzeylerinde var olmalarıdır. Kolay bir şekilde aşınmayan ve oldukça sert olması gibi özellikleri sebebiyle tercih edilen ve elde ettikleri sivri araç gereçlerle bu yüzeyleri gerek aşındırarak gerek elde ettiği renklerle boyayarak burada kalıcı bir iz bırakmayı hedeflemişlerdir.

Neden sanat üretilir? sorusuna günümüzde biyolojik olarak cevap vermek kısmen mümkün olsa da ilkel dönemlerde yaşayan bu bireylerin neden böyle bir yola başvurdıklarına dair kesin bir veri ileri sürmek mümkün değildir. Yine de kaya, duvar gibi farklı yüzeylerde meydana getirdikleri bu imgeler onlar için ne ifade ediyordu sorusuna Turani şu yorumları getirmiştir; ‘‘Bir varsayım olmakla birlikte, bu ilkel avcılar aletleriyle üstesinden gelebildikleri hayvanların resmini yaparlarsa eğer o hayvanın kendilerine boyun eğeceklerine inanıyorlardı. Bu sebepten ötürü avı için büyü yapar, tuzaklar kurar. Avını kayalara resmeder, resimde onu öldürür. Böylece avını yakalayacağına inanır (Turani, 2013, s. 33)’’.



Görsel 2.1. *Hayvan İmgeleri, Lascaux Mağarası, M.Ö 35-10.000 arası.*

İnsanın doğal bir duvar yüzeyi üzerinde meydana getirdiği bu çizgiler ve renkler, şüphesiz ki sanatın, insanın varoluşu ile başlayan doğumuna işaret etmektedir. Bildiğimiz üzere tek problemi yaşamını sürdürmek, beslenmek ve barınmak olan bu bireyleri oldukça sert kaya yüzeylerine imgeler inşa etmeleri için sebep tam olarak neydi?

İlkel insanın doğa karşısındaki güçsüzlüğünün, korkusunun ve bilgisizliğinin onu büyüye ve bu çaba ile de sanata yönelmiş olduğunu düşünebiliriz (Şişman, 2021, s. 34). Öncelikle inanç, bu toplumlarda karşılaşılan problemlerin üstesinden gelebilmek için bir anahtar niteliğindeydi. Kaya yüzeylerine resmedilen imgeler ise bu inancı yansıtan içsel bir güdü ile oluşturulan fakat kusursuz bir gözlem yeteneğinin örnekleridir. İlkel bilincin yüzey ile olan ilişkisi de korkularından beslenen inancın, doğayı taklit etme yetisiyle meydana getirilen somut örnekleridir. Coğrafi şartların ve imkanların elverdiği ölçüde bulunduğu bölgeyi değiştirme ve geliştirme ihtiyacı insanın doğası ile özdeş bir tutumdur. Mağara duvarları ve sert kayalar gibi yüzeyler ise bu gelişmelerden ilk etkilenenlerdir. Günümüz sanatının temeli niteliğinde olan bu yüzeyler öncelikle renklendirilmiş bir alan, ardından değişen şartların, öz bilincinin ve gücünün farkında olan bireylerin ellerinde evrilen sanatsal bir malzemedir.

Kültür ve coğrafya, insanı değiştiren ve dolayısıyla sanatı şekillendiren temel öğelerdir. Bunların sarsılması ise beraberinde yeni deneyimlere olanak tanımıştır. Kültür ve coğrafya değişimine maruz kalan toplumların buna paralel olarak yaşantısı, beklenti ve eylemleri de değişmiştir. Bu değişimler sanat üretimlerinde kendisini somut olarak göstermektedir. Örneğin yağmacı ve göçebe bir yaşam biçimi benimseyen toplumların kazımış oldukları imgeler, bulundukları bir yerden başka bir bölgeye taşıma olanağı olmadığı için o bölgeye ait bir malzeme olarak kalıyordu. Hatta çoğu bilimsel araştırmalar imgelerin defalarca üzerinin kapatıldığı ve tekrar tekrar yeni uygulamaların yapıldığına

dair kanıtlar sunmaktadır. Öyle ki bu doğal yüzeyler farklı farklı topluluk ve inançlara ev sahipliği yapmıştır. Yaşanılan coğrafya ise birbirinden farklı nitelikte yüzeyleri barındırdığından sanatsal malzemenin kimliği koşullara göre değişen doğal bir yapıya sahiptir. Ve sanatçıda, bu doğal çeşitlilik içerisinde bilgi ve becerisine uygun olan malzemeyi seçen; dini ritüelleri, didaktik eylemleri, anılarını ve deneyimlerini bu yüzeylere yansıtmıştır.

Yüzeyin sınırlarının değişimi ve gelişimi, geçicilik ve ihtiyaca yönelik uygulama alanı olmasından öteye geçişini sağlayan en büyük etken bu toplulukların tarım ile buluşması, yağmacı kültürün yerine üretken ve yerleşik kültürün benimsemesidir. Topluluklar bu sayede hazırcılık alışkanlığını bırakıp, üretim toplumunun getirmiş olduğu sorumlulukları üstlenmek zorunda kalmışlardır. Bu sorumlulukların getirmiş olduğu en büyük yeniliklerden birisi de toplu yaşama ihtiyacına karşılık veren ‘Site’ hayatı. Topluluklar site adı verilen şehirlerde bir arada üretmek ve yaşamak için mimari yapılar inşa etmişlerdir. İnsanlığın en temel ihtiyacına karşılık veren bu yapılar, gelişen toplum yetisinin üç boyutlu yapılar meydana getirebildiğinin göstergesidir. Mimari alanda yapılan bu gelişmeler zaman içinde anıtsal yapılara ve üç boyutlu imgelere ilham kaynağı olacaktır. Dolayısıyla site hayatı ile birlikte primitif halk sanatlarının sınırlı ve geçici yüzeylere bağlı olan pratikleri, mimari uygulamaların ve yeni boyutlar yaratmanın verdiği ifade biçimi ile yeni boyutlara taşınmıştır. Böylelikle sanatın kaya ve mağara duvarlarındaki yüzeyselliği; coğrafi şartlar ile şekillenen sınırlılığından uzaklaşıp, bir yapının unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2. Yeni Yüzey Arayışları

Genel olarak Orta çağ resimleri ifade olarak hacimli olmamakla birlikte, yüzeysel olarak resmedilmişlerdir. Bu yüzeysel ifade zaman içinde kuvvetlenerek, doğanın taklidi olmaktan çıkmaya başlamış ve sadece ana hatların belirlenmesi gibi imgesel unsurlara dönüşmeye başlamışlardır. Yine de resimlerin dillerine bakıldığında yağmacı kültürün etkisinin sürdüğü anlaşılmaktadır. Coğrafi şartların sanata yansımalarını da bu örnekler üzerinden görmek mümkündür. Örneğin İskandinav sanatında coğrafyanın zor şartlarından dolayı, bulunan kalıntılarda kaya yüzeyine yapılan resimlerin çok derin olduğu gözlemlenmiştir. Doğu-İspanya ise sanatında kazımalar oldukça yüzeyseldir. Bu ifade çeşitliliği, doğal koşullarda oluşan malzemelerin sanatçı ile ilişkisini yönlendiren

yüzey farklılıklarına bir örnektir. Öte yandan toplumların yaşam tarzı, yüzey üzerindeki sorgulamalara ve hatta yüzey tercihlerine de yansımıştır. Örneğin tüketici toplum yapısı yerine üretici toplum yapısını benimseyen Güney'e ait çalışmalarda renklerin ve ifade kuvvetinin daha da ilerde olduğu gözlemlenmiş, biçimlendirmeye elverişsiz, büyük ve sert olan yüzeylerin yerine kolay şekil alabilen, taşınabilir ve kullanışlı yüzeylere yönelmişlerdir. Fakat tüm toplumların ortak bir özelliği; yüzey üzerine meydana getirilen uygulamalarda doğanın taklidinin giderek terk edildiğidir. Turani bu durumu şu şekilde ifade etmektedir; "...doğadan uzaklaşma, kompozisyonun bütünlüğünü sağlamak için gerekli olmuştur (Turani, 2013, s. 33)". Toplumların yerleşik hayatı benimsemeleriyle meydana gelen bu kültürel değişim ve zenginlikler birbirini takip eder niteliktedir. Bu değişimlerin en büyük sonuçlarından birisi de savaşlardır. Yerleşik hayat beraberinde savaşı, yarışı, toplu göç ve ölümleri de getirmiştir. Bu olaylar sanat üretimlerine doğrudan yansımıştır. Bu durum ise yüzeyler üzerine farklı deney ve uygulamalara zemin hazırlamıştır. Örneğin, birbirini katleden toplumların; yüzey üzerindeki uygulamalarında yağma kültürünün etkisi azalmış, giderek insani eylemlerin olduğu görseller işlenmeye başlanmıştır. Savaşlar; yeni barınma ve yaşama alanları seçme, yaşamsal yeni olanaklar sağlamanın dışında kaybeden toplumların benimsedikleri dini ibareleri yok etme girişimleri ile sonuçlanmıştır. Yüzey ise birbiri üzerine çizilmiş, dönemin baskın kültürünü yansıtan görsellerle boyanmıştır.

Buzul Çağı'nda herhangi bir şekilde kendisini problem olarak ele almayan insan, Ortataş Çağı'nda yerleşik hayatın benimsenmesiyle artık kendini ve çevresini gözlemleyen ve bunu duvar, kil tablet, ağaç gibi yüzeylere resmeden bir toplum görülmektedir. Yüzey kavram olarak, dönemi ve bireyi kendisini sorgulayan, inancı gereği imgeler üretmeye devam eden ve hatta bu inancı da sorgulayan düşünce ve eylemlere zemin olarak düşünülebilir.

Süreç içerisinde tamamen insanüstü kuvvetlere bel bağlayan tasvirlerle tanıklık eden yüzey kavramı; soyut ifade, farklı biçim ve boyutlarda karşımıza çıkmaktadır. Özellikle heykel ile bütünleşen bu ifade tarzları, toplumların inançları gereği birer tapınma unsuru olmuşlardır. Primitif halk sanatları da denilen bu dönem ana köklerini tamamen büyüculük ve din kültürü üzerinden ele almışlardır. Atalarını tanrı gibi görme, bu doğrultuda atalarına ait heykeller-maskeler inşa etme geleneği de buradan gelmiştir. Bir

duvar yüzeyi ya da kayaya işlenen görseller artık toplumun yapısına eşlik eden üç boyutlu nesneler haline gelmiştir.

Yüzey kavramı kadim sanat kültürü ortamında genel olarak, sosyal ihtiyaçların, dini ritüellerin ve toplulukların birbiri ile etkileşimlerini yansıtan bir araç olarak görülmüştür. Genel olarak herhangi bir insani yaratım söz konusu olmayan doğanın elemanları yüzey olarak tercih edilmiş, zamanla toplumun gelişen düşünce yapısıyla farklı yüzeylere ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Bu ihtiyaçlar ise sonraki dönemlerde birbirinden farklı arayışlara, yaratımlara sebep olan gelişmeler bütünüdür.

2.2.1. Değişen yaşam biçimlerinin yüzeye yansımaları

“Sanatın tüm tarihi, gittikçe gelişen teknik yetkinleşmenin tarihi değil, değişen düşünce tarzının ve kurallarının tarihidir (Gombrich, 2016, s.42)”. İlkel sanat üretimlerinde gözlemlenen uygulamalarda, toplulukların doğayı gözlemlerini olduğu gibi yansıtmada son derece yetkin oldukları görülmektedir. Fakat değişen yaşam biçimleri beraberinde düşünceyi, sorgulamayı işlevsel bir biçime dönüştürmüştür. Artık insanlar, kendilerinin yarattığı tahtalardan, taşlardan tanrılara inanmak yerine, yöneten ve liderlik edenlerin kutsallığına inanmaya başlamışlardı. Bu yaşam biçimi; kabilelerin yüzey üzerindeki imge araştırmalarına ve hatta doğal yolla elde ettikleri malzemeler yerine topraklardan meydana getirdikleri tabletler, mağara ve kaya yüzeyleri yerine biçime elverişli yüzey arayışlarına yansımıştır. Krallara, liderlere ait heykeller, inançları gereği yapmak zorunda oldukları eserler meydana getirebilmek için yüzeysel formlar ve çizgilere elverişli sert malzemelere kıyasla üç boyutlu, hacimli ve yumuşak yüzeyleri tercih etmişlerdir.



Görsel 2.2. M.Ö. 2600 yılına ait taş silindir mühür ve baskısı.

Bu dönemlerde yüzeyin işlevsel kırılma noktası olabilecek bir uygulama biçimi keşfedilmiştir. ‘‘Rölyef’’. Artık yüzeyin üzerinde herhangi bir boyutu olmayan imgeler yerine, yüzeyi çeşitli katmanlarda aşındırıp, imgeleri bu yüzeylerde boyutlandıran uygulamalar yapılmaya başlanmıştır. Kuşkusuz, bulunulan coğrafya ve iklim, bu sanat üretimlerini etkileyen en önemli faktörlerden birisi olmuştur. Bu yüzey uygulamaları; elde edilen kil, alçı ve taş gibi malzemelerin yüzeylerinin alçak ve yüksek düzeyde aşındırılmasıyla elde edilmektedir. Gofre baskı kalıp oluşumunun temeli niteliğinde olan bu uygulamalar, ilkel haliyle yegane olmakla birlikte, gelişen toplum bilinci ve artan ihtiyacın beraberinde bu kabartmalar, rulo haline oyularak çok daha yumuşak yüzeylere basılıp çoğaltılabilmektedir. Keşfedilen bu yöntem belge, imza, mühür vb. uygulamaları yaygınlaştırmış, madalyon, sikke gibi kalıpların da temelini oluşturmuştur. Bu dönemde inşa edilen tapınaklar, piramitler ne kadar ihtişamlı ve büyük olursa yüceliği de o kadar büyüktü. Bu sebeple özellikle mimari alanda ilkel denilemeyecek kadar büyük yapılar meydana getirilmiştir. Bu mimari yapıları süslemek için soyluların eylem ve emirlerinden oluşan yüzey organizasyonları sıkça ele alınmıştır. Doğanın taklit edilmesi yerine, bu rölyeflerde figür ve olaylar son derece orantısız, abartılmış ve ifadesel anlam içermeyen; donuk, sadece var olan olayın anlatımına dayalı bir üslup benimsenmiştir.



Görsel 2.3. Antik Mısır Sanatı Rölyef Örneği M.Ö 2500.

Mısır sanatında yüzey genel olarak zenginliğin bir göstergesi olarak devasa boyutlarda taşların oyulmasıyla rölyefler yapılmıştır. Kavramsal açıdan bu yüzeyler; temelde soyluluğu ve egemenliği temsil etmek, ardında unutulmayacak miraslar bırakmak amacıyla ele alınan uygulama alanı olmuştur. Genellikle mezar odası duvarları, tapınaklar, soyluların sarayları sanatsal bir malzeme niteliğinde işlenmiştir. Ölümünden sonraki yaşama olan inanç, mısır sanatının ihtişamına ve yüceliğine dayanak olmuştur. Ölü kişinin zenginliğini ve kutsallığı ile paralel olarak kazanılan zaferlerin, yüceliğin ve

inanınçın canlı tutulmasını sağlamak amacıyla süslenen yüzeyler ve rölyef, antik mısır sanatı için son derece kutsal bir ifade alanı olmuştur.

Sonradan bu anıtsal mimari yapılara ait yüzeyler krallara ait savaşların ve topluma mal olmuş olayların betimlemelerini içeren resimsel öykülere dönüşmüşlerdir. Bu dönemlerde toplumlar yaşamış oldukları gerçek olayları duvar yüzeylerine resimlemiş ve kabartmalarını yapmışlardır.

2.2.2. Yüzeyin yeni biçim ve formları

Yüzey, toplulukların din ve büyüye olan inançlarına malzeme olmaktan henüz çıkmamış ve yeni bir serüvenin içerisinde var olmaya devam etmiştir. Bu serüvenlerden bir durak noktası olan ‘Mezopotamya Sanatı’ nda yüzey kavramı Mısır sanatında olduğundan farklı bir biçimde görülmeye başlanmıştır. Mısır sanatında mimari bir unsur ve süsleme aracı olarak karşımıza çıkan örnekler, Mezopotamya sanatında çömlek, vazo gibi objeler üzerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu duruma neden olan en önemli faktörlerden birisi de yine coğrafi bölgelerin olanaklarıdır. Mezopotamya, su ve toprağın yoğun olduğu bir bölgedir. Bu nedenle sanatın malzemesi; doğal olarak en yaygın biçimde ham maddesi toprak olan vazo testi gibi ürünlerin belirli oranda pişirilmesiyle sertleşen yüzeyler olmuştur.



Görsel 2.4. *Amfora Örneği M. Ö 7.yy.*

Görsel 2.5. *Testi Örneği M. Ö 7.yy.*

Amfora örneklerinde de gösterildiği üzere (Görsel 2.4), yüzey; Mezopotamya sanatı için sıklıkla günlük olarak kullanılan malzemelerin üzerine işlenmiş, şeritler üzerine ağırlıklı geometrik biçimde ele alınan süsleme unsurlarından meydana gelmiştir. Sonraki dönemlerde yerini tanrısal anlatımlara bırakacak olan bu yüzeyler zenginliğin ve lüks yaşamın göstergelerinden birisi olmuştur. Bu dönem sanat eserlerinden sonra uygulama

yüzeyi, daha çok figürlerin ve olay örgüsünü içeren anlatımlarla işlenmeye başlayacaktır. Ayrıca vazo süslemeciliği dışında tanrılara ait heykeller de görülmektedir. Bu heykeller, sütun halinde, herhangi bir hareket, ifade içermeyen katı üslupla ele alınmış eserlerdir. Yüzey, dönem sanatçıları için yalnızca krallığa hizmet eden bir araç olmakla kalmayıp, kırsal bölgelerde özgün nitelikte eserlerin meydana getirilmesi gibi uygulamalara da alan olmuştur.

2.3. Geleneksel Baskıresmin Yüzey ile İlişkisi

Baskıresim, bir kalıp veya şablon yüzeyine kazınan görselin bir başka yüzey (özellikle kâğıt veya kumaş) üzerinde çoğaltılmasına olanak sağlayan sanatın bir formudur. (McCarty, 2021) ‘’insanların doğaya bıraktığı ilk izler ile yaşıttır. (Türk Kaya, 2011) İnsan doğasına paralel bir biçimde değişen ve gelişen baskıresim, sanat tarihinin keşfedilen ilk örnekleri ile ortaya çıktığı düşünülmektedir.

‘‘M.Ö 4000-2000 yıllarında yaşamış olan Sümerler, sert bir yüzeyi oyarak elde ettikleri kalıpları mağara duvarlarına, kemiklere, kil ve tabletlere uyguluyorlardı. İnsanlar, kazıyıcı aletlerin yardımıyla, bu malzemelerin üzerine figürlerden oluşan imgeler kazıyor ve daha sonra bu imgeleri boyuyorlardı. İlk gravür baskı örnekleri olarak da kabul edilen bu örnekler günümüz baskıresmin kâğıt yüzeyindeki formunun kaynağını yansıtmaktadır. Baskıresmin, çukur ve yüksek baskı teknikleriyle benzerlik gösteren bu ilkel kazıma yöntemi, gündelik yaşamını pratikleştirmek, süsleme, aidiyet ve mülkiyet hakkı gibi alanlarda görmek mümkündür (Jensen, 2012, s.7)’’.

Çeşitli taş, mermer, ağaç gibi yüzeylerden oyulmuş, özellikle ağaç kalıplardan (kolay işlenebilmesi açısından) günümüze ulaşan mühürler bulunmaktadır. Genel olarak mühür, imza, mahkeme kararları, yazılı emirler; süsleme ve dekor gibi amaçlar için yapılan bu örneklerin ortak noktası, baskıya dayanıklı yüzeylerin seçimi esasına dayanmaktadır.

İstenilen bir motif ya da imgeyi yüksekte bırakacak şekilde çevresini oyup yüzeyine boya sürülerek bunun başka bir yüzeye aktarmak gibi yalın ve işlevsel özellikleri olan bir teknik (Esmer, 2005). Erken dönemlerde bu tekniğe ait renkli örneklerle rastlansa da, genel olarak yumuşak kil tabletlere uygulanan kalıpların kabartmalarına sıkça rastlanmaktadır.



Görsel 2.6. Hitit Kil Mühürler, Çatalhöyük.

2.3.1. Yeni bir yüzeyin doğuşu: Kâğıdın icadı

“İlk çağlardan beri çevresinde gördüğü her tür malzemeyi beklentileri doğrultusunda kullanan insanoğlunun, birincil amacı kuşkusuz yaşamlarını daha fazla kolaylaştırmaktı (Esmer, 2005)”. Gelişen yaşam biçimleri, dönüşen teknik olanaklara paralel olarak sürekli bir keşif halindedir. Kuşkusuz bu arayışlar beraberinde; insanlık tarihinin en temel icatlarından birisi olacak olan, kâğıt icat edilmiştir.

“Sanatsal nesnenin malzemesini oluşturan malzeme dünyasına, bu malzemelerden en önemlisini ekleyerek büyük bir keşfe imza atan insanoğlu, sanatsal malzemenin en pratiğini ve belki de en işlevselini bu dünyaya kazandırmıştır (Uğuz, 2019)”.

Bu devrim, bireysel ve toplumsal bilgi ve değerlerin geniş kitlelere ulaşmasını, paylaşılmasını ve çoğaltılmasını mümkün kılmıştır. “...yaşamın yönünü değiştiren, düşünsel birikimin yayılmasına hız faktörünü de katan önemli bir buluş, kâğıdın bulunuşudur (Esmer, 2005)”.

Önemli bir icat niteliği taşıyan kâğıdın bulunması, Çin’de bilginin ve imgelerin çoklu bir şekilde basılmasına ve yayılmasına olanak sağlamıştır. “İlk defa mühürlerin, taş rölyeflerin, duvar tuğlalarının üzerindeki resimler, çok basit bir işlemle kâğıt üzerine transfer edilebilmiştir (Balamber, 2015)”. Bu önemli keşif ile birlikte, medeniyetler birbirlerini etkilemeye başlamış, bilgi kuşaktan kuşağa aktarılmıştır.

Baskıresmin kâğıt yüzeyine basılan ilk örneği, ağaç rulo yüzeyine resimsel öge ve metinlerin oyulup basılmasıyla elde edilen yaklaşık M.S. 868 tarihli ‘Diamond Sutra’dır.



Görsel 2.7. *Diamond Sutra, Bilinen En Eski Kitap Örneği, M.S.868.*

Bilinen ve ulaşılan en eski örnek niteliğini taşıyan Diamond Sutra’ da görsel imgeler ve yazılı metinler ortak amaca hizmet eden öğelerdir. “Bu kitap, ağaç baskı kalıplarla 868 yılında Budist rahipler tarafından yapılmış olup ve resim etkisindeki ilk basılı kitap olarak kabul edilmiştir. Daha sonraki yıllarda Budist rahipler, Budizm’i yaymak adına el yazmalarını çoğaltmak ve bir arada toplamak için en ideal yol olan tahta baskı konusunda uzmanlaşarak onun gelişmesine öncülük etmişlerdir (Cawthorne 1997, s.87)’’.

Bölgesel ticaretin, iletişimin ve birbirinden etkilenen uygarlıklar aracılığıyla kâğıt yaygın bir kullanım yüzeyi olmuştur. Özellikle, Uzak Doğu’da dinin geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan bir yüzey işlevi görmüştür.

“Dokuzuncu yüzyılda Çin’de keşfedilmiş olan ağaç baskı, Hindistan’a ve oradan da İslam dünyası aracılığıyla batıya yayılmıştır. Avrupa’da ağaç baskının izleri, ancak 14. yüzyılda kendini göstermiştir. Bunun en büyük nedeni, seri üretim yapan kâğıt atölyelerinin Avrupa’da ancak 13. yüzyılın sonlarına doğru kurulabilmiş olmasıdır (Balamber, 2015)’’.

14. yüzyıla gelindiğinde ihtiyacın ve talebin artmasıyla Almanya, İtalya, Fransa’da kâğıt üretim fabrikaları kurulmuş, kâğıt küresel açıdan önemli bir malzeme haline gelmiştir. Bu duruma paralel olarak baskıresimde daha yaygın bir üretim olanağı bulmuştur. Basılan ve dağıtılan dini öğretiler sayesinde ağaç ve gravür baskı yaygın bir teknik haline gelmiştir.

Bölgesel sınırların giderek genişlemesi, ticaretin ve bu sayede iletişimin giderek yoğunlaştığı; insan aklının ve eylemlerinin hâkim olduğu Yeni Çağ görüşü ve düşüncesi beraberinde Rönesans'ı getirmiştir. Her alanda (sanat, edebiyat, bilim ve kültür) yeniden doğuşu simgeleyen bu kavram, özellikle sanat ve kültür alanlarında gelenekten kopuşu simgelemektedir. Akdeniz hakimiyetiyle gelişen ticarete egemen olan İtalya'da edinilen servetler ve bu servetin sahibi aileler antik eserleri ve himayelerindeki sanatçıları korumuşlardır.

“Hristiyanlığın toplum üzerindeki baskısı insanlara yeryüzü ve yaşanılır dünyayı neredeyse unutturmuştu. İnsan, yeryüzü yaşamında tek başına, güçsüz ve umutsuz bırakılmıştı. Din baskısı ile yapılan bir eserlerden anlaşıldığına göre, önemli olanın bu dünya yerine öteki dünya olduğu gerçeğine işaret edilmektedir. Sürekli insana hatırlatılan şey, öteki dünyanın varlıklarını düşündürmek ve bu dünyanın insanların öteki dünyaya göç edeceklerini unutturmamaktır. Bu devirde tüm bakışlar bu dünyadan öteki dünyaya çevrilmiştir. Orta çağ' ın sona ermesiyle insan, kilise dogmalarından kurtularak aklını keşfetmiş ve gözlerini bu dünyaya çevirmiştir (Şişman, 2021, s.117)’’.

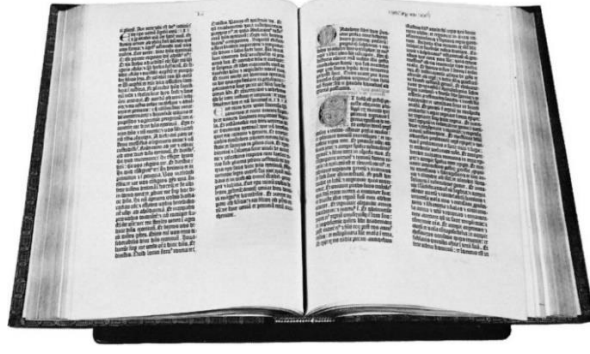
Gombrich' in 'Büyük Uyanış' dediği ve giderek sanatın özgürlüğüne giden yolda, kağıdın (bilginin) geniş kitlelere ulaşan gücü beraberinde, bireyin beceri ve gücünün farkında olan bir toplum modeli belirlemiştir. Bu gücün farkında olan sanatçılar ise giderek sorgulamaya ve yüzeyin olağan örneklerinin dışına çıkma cesaretini kendinde bulmaya başlamışlardır. Toplumdan topluma değişiklik gösteren bu durum, yüzeyin sadece dinsel veya siyasal amaçlar için değil, aynı zamanda sanatçının kendi değerini belirleyecek olan uygulamaları da sanat tarihine kazandırmıştır. Bu dönemde daha önceki topluluklarda görüldüğü gibi katı bir durum izlenmemiştir. Elbette hâkim olan inanışın örnekleri çok fazla olsa da bu dönemlerde sanatçılar, siyasi bireylerin veya dinsel inanışa ait putların, soyut imgelerin dışında farklı açılardan doğayı gözlemleyen, insan anatomisini araştıran gerçeğe yakın ifade biçimlerini benimsemişlerdir.



Görsel 2.8. Giovanni Batista Tiepolo, Rönesans dönemi fresk örneği, 1696-1770, Almanya.

Yahudi inanç biçiminin hâkim olduğu toplumlarda yasaklı bir din olan Hristiyanlığın yaygınlaşması bir hayli güç olmuştur. Bu sebeptendir ki, incilin doğru anlaşılabilmesi için ve hatta okur yazar oranının çok düşük olması gibi sebeplerle; dini metinlerin görselleştirilmesi için sanatçılar bu dönemde toplumda büyük bir rol oynamışlardır. Başlangıçta mağara duvarları, sert kaya yüzeyleri, kilden tabletler gibi yüzeylerde kendini gösteren sanat; bu dönemde kilise ve şapel duvarlarında fresk (**resim.**) olarak, cam yüzeylerinde vitray olarak karşımıza çıkmaktadır. Resmedilen yüzey özellikleri birbirinden farklılık gösteriyor olsa da bu yüzeylere resmedilen görseller de birbirinden farklılık gösterebilmektedir, asıl olan metne bağlılık ve dini mesajın doğru iletilmesidir. Sanatın ve doğal olarak uygulanan yüzeyin bu dönem için işlevi genel olarak aynı inancı benimseyenlere kutsal metinleri ve emirlerini yaymaktır. Fakat bu durum bununla sınırlı kalmayarak; bu dönemde sadece kiliselerin inşa edilmemiş, bunun yanı sıra zengin baronların da talepleri üzerine şatolar inşa edilmiştir. Sanatçılar dini bir metni görselleştirilmesine kıyasla bu mekanlarda daha özgün bir tavır benimsemişlerdir. Bu mekanlarda sanatçılar sadece duvar ve cam yüzeyler üzerinde çalışmamış, keten ve kenevir üretiminin yaygınlaşması ve işlenebilmesi ile elde edilen bezler üzerine soylu ailelerden portre siparişleri de yapmışlardır. Özellikle Venedikli ressamılar tarafından geliştirilen tuval bezi, fresk yapmaya elverişli olmayan nemli bir bölge olduğundan ve deniz filolarında sıkça kullanılan bir malzeme olduğundan tedarik etmesi ucuz ve yaygındı.

Tıpkı kağıdın yarattığı devrim gibi, tuval de sanatta ileriye atılan büyük bir adımdır. Bu yeni yüzey ile sanat; taşınabilen, alınıp satılabilen, giderek sınırları daha da öteye taşıyan özgün ve özgür bir varlık haline gelmiştir.



Görsel 2.9. 1455 yılında Almanya’da Gutenberg Tarafından basılmış İncil.

Gutenberg’in 15.yüzyılda devrim niteliğinde keşfi olan matbaa ile seri üretim olanakları sağlanmıştır. Matbaa’ nın yaygın olarak kullanılması, baskıresim sanatını da giderek daha yaygın bir medyum olmasına zemin hazırlamıştır. Çünkü matbaa ile basılan eserler başlangıçta ağaç baskı yoluyla basılıyordu. Gelişen sanatçı tavırları ve ustalık; ağaç baskının sert yapısının, detaylardaki hassasiyete duyarsızlığı sebebiyle farklı sertlikte metal yüzeylerini oymaya yöneltmiştir. Metal gravür tekniğini geliştiren ve bakır, çelik gibi levhaların yüzeyine oymalar yaparak bu alanda kendilerini ve baskıresmin tekniklerini daha da geliştirmişlerdir.



Görsel 2.10. Martin Schongauer, Çarmıh Taşıyan İsa, 28.9 × 42.9 cm, Gravür Baskı, 1475-80.

Uzak Doğu’dan Avrupa’ya kadar giden kâğıdın ve bu sayede değişen baskıresmin serüveni, başlangıçta dini bilgi ve öğretileri yaymak için kullanılmıştır. Sonraki dönemlerde ise gravürün gelişimi, bu konuda usta zanaatçıların giderek artmasıyla, sanatçıların altında çalışan onların eserlerini kopya eden baskıresim örneklerine

rastlanmaktadır. Böylece duvar ve tuval yüzeylerindeki çalışmalar ve sanatçılara ait farklı eskizler; çelik, bakır plakalara oyularak kağıt yüzeyinde çoğaltılabilme olanağı bulmuştur.



Görsel 2.11. Albrecht Dürer, *Mahşerin Dört Atlısı*, Ağaç Baskı, 38,7 x 27,9 cm, 1498.

Matbaa'nın sayesinde gelişen ve yayılan dini metin ve emirler, gelişen toplum bilinci ile giderek eleştirilmeye başlamıştır. Sanatın insan yaşamına paralel bir biçimde gelişme gösterdiği topluluklarda, dönemin şartlarının ve coğrafyanın hegemonyasında gerçekleştirilen sanat eserleri giderek gelişmeye ve araştırılmaya devam etmiştir. Büyük sorgulamalar ve ifade dili arayışları, yeni yöntemleri beraberinde getiren ve böylece sanatı günümüzdeki yapısına ulaştıran bir savaşın kıvılcımlarını oluşturmaktadır. Yüzeyin, dolayısıyla sanatın kıvılcımlarının giderek büyüdüğü ve yakında bütün dünyaya sıçrayacak olan bu alev, temelde kağıdın icadıyla başlayan bir sürecin gelişimiyle meydana gelmiştir.

2.3.2. Yüzeyde yeni bir icat: Derinlik

Ama o biçimler asla doğada değil, insan ruhunun içindeydi. Charles Baudelaire, 1846.

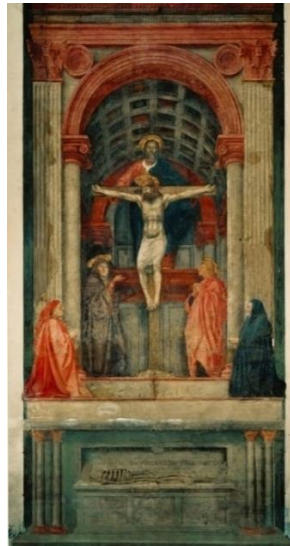
Baudelaire' in belirttiği üzere sanat üretimleri, doğada taklit edilmeyi bekleyen obje olmaktan öte insan bilincinden beslenen arayışın ürünleridir. Yeni Çağ sanatının giderek kendi bilincinin farkına varması, yeni bir yüzey arayışından öte, yüzey üzerinde farklı arayışları beraberinde getirmiştir. Bu arayışlardan birisi ve hatta en önemlisi düzlemsel yüzey üzerinde bir derinlik algısı yaratan perspektifin inşası ve giderek olgunlaşmasıdır. 'Perspektif kurallarının bulunarak uygulanması gerçeği, aslına ve akla uygun bir biçimde

ifade edebilme endişesinden doğmuştur. Perspektif, biçimi ve ışığı birleştirici bir anlayışla ele almayı sağlayan, geometrik ve matematiksel ilişkilere dayalı ifade edebilme ihtiyacını karşılamıştır (Şişman, 2021. s.121)''.



Görsel 2.12. *Agostino d'Antonio di Duccio İsveçli Aziz Bridget Kural Antlaşması, Kabartma Rölyef, 1459.*

Tuval yüzeyi üzerinde derinlik algısının oluşturulması mimar ve mühendis Brunelleschi' in öncülük ettiği yeni bir dildir. ‘... ilk kez, biçimsel olarak, tek bakış noktasına göre perspektif bilimini mimariye uygulayan sanatçıdır. Bu perspektif kurallarını sanata uygulayan ilk kişi Masaccio’dur. (Şişman, 2021. s. 118) Keşfedilen düzlemsel yüzeyde derinlik yaratma algısı, giderek heykel ve rölyef kabartmalarında dilini değiştiren bir üsluba dönüşmüştür.



Görsel 2.13. *Kutsal Üçlü, Masaccio, 667 x 317 cm, 1425-1427.*

Perspektifin keşfedilmesi ile, tuval yüzeyinde sanatçılara farklı olanaklar doğmuş, onlara kendilerini ve dünyayı tasvir etmek için yeni bir dil yaratma ortamı sunmuştur.

Örneğin; “Giorgione, kendisinden önce gelenler ve çağdaşları gibi önce nesneleri ve kişileri çizip sonra onları bir mekana yerleştirmiyor, doğayı, toprağı, ağaçları, ışığı, havayı, bulutları ve kentler, köprüleriyle bir bütün olarak düşünüyor. Bir bakıma bu, hemen hemen perspektifin keşfedilmesi ölçüsünde, ileri doğru atılmış büyük bir adımdı. O zamandan başlayarak resim sanatı, çizim ve renk toplamından öte bir şey oldu. Resim sanatı, artık kendine özgü yolları ve kendine özgü gizli yasaları olan bir sanattı (Gombrich, 2016, s.251)’’.

“16. Yüzyılda, yani sanatın tam da uzayı tasvir için bütün imkanları elinde bulundurduğu sırada...birincisinde bütün dikkat, sahnenin önüne paralel, birbiri ardına sıralanan düzlemlerle çevrilidir; ikincisinde ise gözü bu arka arkaya düzlemlerden kurtarmaya, onları değerden düşürmeye ve görülmez hale getirmeye çalışmıştır...bunun sonucu olarak da seyirci derinliğine bağlılıkları görmeye zorlanmıştır (Wölfflin, 1995: 90)’’.

“Klasik sanatın bu güzellik anlayışı. Rönesans’ta örneklerini portre sanatında, iç mekân ve dış mekân anlayışlarının, figürün, ışık, gölge ve biçim dağılışının yeni yüzey organizasyonu anlayışı ile çeşitlenmesinde görmekteyiz. Leonardo da Vinci, Holbein, Bellini’nin portreleri bu grup içinde değerlendirilebilir. Poussin’in tarihsel konulu çalışmalarının yüzey ve plan ilişkilerini ayarlamak için, ufak ahşap mankenleri bir tiyatro konumu içinde yerleştirmesi, sanatın belirlenmiş bir düzenden hareketle kompoze edilmesi açısından dikkate değer bir örnektir (Erzen, 1997, s.1038)’’.

“16. Yüzyılın başında kilisenin öğretilerine karşı başkaldıran Martin Luther King, Kilisenin öğretilerine giderek daha büyük şüpheyile yaklaşmaya başlamıştır. (Uğuz, 2019)’’. Böyle bir başkaldırı bireyin toplum üzerindeki etkisini ve gücünü fark etmesini sağlamış, sanata yansması da sanatın kurallarının sarsılmasıyla sonuçlanmıştır. Yüzey üzerinde uygulanan planlar, insan aklına olan inancın giderek artmasıyla kabul görmeye, taklit edilmeye ve sürekli bir değişim içinde uygulanmaya başlanmıştır. Rönesans sanatı ile Barok sanatı bu değişim sürecinden etkilenmeye ve planları üzerinde gözle görünür farklılıklara teslim olmuştur. Bu planlara örnek olarak; yüzeyde kurgulanan görsellerin kompozisyon değerleri içerisinde resmedilen olaydan bağımsız öğelere yer verilmesi, sanatın bir düzenleme unsuru olarak görülmesine neden olmuştur. Bu tavrın giderek resimlerden çıkarılması, gereksiz öğelere yer verilmemesi çokluk-birlik ilkesinin benimsendiğine işarettir. Resimlerin dış hatlarındaki çizgilerin tutucu bir rol üstlendiği,

bunun yerine de ışık ve gölgeye yönelen ve hatta çizgiyle de ışık ve gölgenin verilebileceği anlayışını benimseyen ifade biçimleri benimsenmiştir. Yüzey üzerinde kendi içerisinde sınırlı bir kompozisyon anlayışının yerine, artık tuval yüzeyinden taşan, sınırsız ve sadece verilen mesaja odaklanan açık bir kompozisyon anlayışı hâkim olmuştur. Böylece yüzey, hazır sunulan biçimlere göre hareket etmeyen resmin dışına izleyici sürükleyen, düşündüren, merak uyandıran ve en önemlisi resmin etrafına herhangi bir çizgi çekmeyen bir malzeme niteliği kazanmıştır. Serbest kompozisyon biçiminin yaygın olarak benimsendiği Barok sanatta ise yüzey, ışığın ve karanlığın hakimiyetine teslim olmuş, gerçekliğin ulaştığı zirveye tanıklık etmiştir. Söz konusu sanatçılar için tuval yüzeyinde gerçeği hissettirmek bir ilke olarak benimsenmekteydi. Bu durum mimari alanda da benimsenmiş, mekan yüzeyinin detaycılıkta tuval yüzeyinden farkı kalmamıştır.

Kilise öğretilerinin; insan aklına olan güven ile sorgulanmaya başlaması, dini otoritenin sarsılmasına sebep olmuştur. Böylelikle din ve devlet ayrımı, özerklik, birey, özel mülkiyet gibi siyasi ve sosyal kavramlar oluşmuştur. En büyük destekçisi kilise olan sanatçının da bu durumda gelir kaynağı azalmıştır. Artık sanat, daha çok soylu ailelerin tercih ettiği, zenginliğin, ihtişam ve şatafatın hâkim olduğu Rokoko dönemi; süslemeciliğin ve soyutlamanın egemenliğinde bir üslubu ifade etmektedir. Tuval yüzeyinde dilediği özgünlüğü yakalayan, fakat ekonomik bağıllık sebebiyle aristokrat ailelerin himayesinde üretim yapmaya devam etmişlerdir.

Bu derin bunalımın sonucunda sanatçıların, sanatı ifade biçimleri değişmeye başlamış, yeni konular aramaya başlamışlardır. Belirli konularda yapılan resimler (Kutsal Kitap'tan alıntılar, dinsel konular, aziz ve soylu ailelerin portreleri ve siparişleri; Tanrıların aşkları ve kavgaları gibi destansı kahramanlık öyküleri gibi alegorik konular) Fransız İhtilali'nin etkisiyle hızla değişmeye başlamıştır. “Batı sanatı tüm gelişim içerisinde dine, siyasi otoriteye ve aristokrat kesime hitap ederken, Fransız İhtilali'nin sonrasını izleyen yıllarda sanatta burjuvanın egemenliği başlar. (Bayav, Ateş, 2011, s.36)”. “...birdenbire sanatçılar, bir Shakespeare sahnesinden, güncel olaylara kadar, gerçekte hayal gücüne seslenen ve ilgi uyandıran, istedikleri her konuyu seçmekte özgür hissettiler. Dönemin başarılı sanatçıların ve başkaldırıp tek başına kalmış sanatçıların tek ortak noktası, bu geleneksel konuları umursamamalarıdır. (Gombrich, 2016, s.367)”.



Görsel 2.14. Rembrandt van Rijn, *Otoportre*, 15,5 x 12,9 cm, 1648.

Sanatın yüzey üzerinde konu edindiği seçeneklerin giderek artması, sanatçıları farklı dil ve biçim arayışlarına sürüklemiştir. Manzara, otoportre, model çalışmaları dönemin etkili konuları olmuştur fakat dini konular da bu süreç içerisinde varlığını göstermeye devam etmiştir.

Başlangıcından bu yana sanatın, ayakta kalmasını, yaşamasını sağlayan değerlerin giderek çökmeye başlamasıyla beraber sanat da modern anlamda tekne (insani yapıp etmelerin tümü) anlamından sıyrılarak zanaat kavramından sıyrılmaya başlamıştır.

Dilediği gibi özgür bir tavır takınan sanatçılar toplum içerisinde güvende hissedebilmeleri için üretimlerine toplumun taleplerine göre yön vermeye başlamışlardır. Çünkü her zaman “...sanatçının beğenisinin toplumun beğenisi ile uyuma olasılığı azalıyordu (Gombrich, 2016, s.382)”. Ne istediğini bilen ve daha çok aşına oldukları eserlere ilgi duyan bir toplum yapısı hakimdi. Böyle bir atmosferde, topluma ayak uyduran; ekonomik kaygılar sebebiyle ihtiyacına yönelik eserler üreten; diğer yandan kabul ettikleri yalnızlıkları ile gurur duyan sanatçılar arasında belirgin bir fark oluşmuştur. Zaman geçtikçe toplum arasındaki bu hiyerarşi belirsizleşmiş, sanatçının ifade biçimine tanınan özgürlük de genişlemiştir. Gombrich’ in “seçenek yoksa ifade de yoktur” sözüne kıyasla, tanınan bu özgürlük alanında yüzey uygulamalarına getirilen farklı üslup ve dil, artan seçeneklerden doğan farklı yüzey tercihleri ile zenginleşen bir üretim ortamı doğmuştur.

Teknik ilerlemelerin ışığında sanatçılar da farklı tekniklere yönelmişlerdir. Örneğin litografinin keşfi ve gelişimi, kireç taşı yüzeyinde su ve yağ tepkimesinin sonucunda çizilen görselin kağıt yüzeyine kopya edilmesi esasına dayanmaktadır. Gelişen teknolojik ilerlemeler ve sorgulamalar, yüzeyin sadece oyulan, çizilen bir alandan öte, kimya ile ilişkisinin sonucunda yeni olanaklara imkan tanıdığını göstermektedir. Böylece gravürün çizgi ve derinlik esasına dayanan zorunluluk, litografide yerini kireç taşı yüzeyindeki kimyasal tepkimeye bırakmıştır. Öte yandan tuval yüzeyinde aranan kusursuz gerçeklik taş yüzeyinde de elde edilmekle kalmayıp, seri üretim olanağına uygun olması sebebiyle giderek yaygınlaşmıştır. Gravür baskı ile basılan kitap görselleri, litografinin sunduğu seri ve ucuz üretim imkanı ile geniş kitlelere yayılmıştır. Kavramsal açıdan ise litografi yüzeyi, sanatçılara da ifade özgürlüğü sunan yeni olanaklar yaratmıştır. Örneğin; 19. Yüzyılın ortalarında Delacroix, “litografi baskıyı, yüksek ve gravür baskıya tercih ediyordu. Çünkü gravür ve yüksek baskı detay ve odaklanma gerektiren teknikler, litografi ise onun için çizimden farksızdı, spontane gelişen eylemlere karşılık veren özgür bir yapıya sahiptir (Hyatt Mayor, 1972, s.395)”.



Görsel 2.15. Eugene Delacroix, *Ben Senin Babanın Ruhuyum*, Litografi, 1843.

18. yüzyıl sonları, her alanda aydınlanma çağının yaşandığı, dinin ve devlet işlerinin birbirinden bağımsız işleyişi, seküler yaşam biçiminin benimsendiği bir dönem olmuştur. Savaşların getirdiği yıkımın etkisiyle daha içe dönük bir toplum modeli belirmiştir. Toplumsal olanın değil bireysel olan, çokluk yerine birlik kavramlarının hâkim olduğu bir atmosferde yüzey; dine yönelik hizmetini yerine getirmiş, aristokrasinin pek de alışık olmadığı toplumsal etkinlikler, bilinçaltı ve rüyalar, peyzaj gibi konuları yansıtan bir uygulama alanı olmaya başlamıştır.



Görsel 2.16. *Francisco de Goya, Kadınısı Çılgınlık, Gravür Baskı 24x35 cm, 1823.*

Dönemin düşünce ve sistemini yaptığı gravürlerle eleştiren, savaşı, şiddeti, toplumun eğlence anlayışını sıkça konu eden Goya, tuval yüzeyinde aradığı kurgusal gerçeği, bakır kalıp yüzeyinde çizgilerin oluşturduğu ışık ve karanlığın dengesinde de bulmuştur. Eserlerini daha ulaşılabilir kılan baskıresim teknikleri, kağıt yüzeyinde yakaladığı değerleri yansıtmak ve çoğaltmak, toplum-birey ahlakına getirdiği eleştirilerin farkındalığı açısından Goya için önemli bir yer tutmaktadır. Esmer, Goya'nın yüzey üzerinde girdiği savaşı şu sözlerle özetlemektedir;

“Goya bu dizilerdeki düşüncelerini, daha doğrusu eleştirel bakışını, aydınlanma taraftarı bir birey, yenilikçi, politik ve modern bir sanatçı kimliğiyle yapıtlarına yansıtmıştır. Onun tüm bu olay ve olguları, keskin bir doğa gözlemciliği, güçlü bir yorum yetisi ve zekice ilişkilendirilmeler ile satirik kurgulara dönüştürebilmesi yapıtların bugün de etkisini sürdürmesinin nedenidir (Esmer, 2009)”.

19. yüzyıla gelindiğinde, tam ve eksiksiz bir gözlem gücü gerektiren realizmin etkileri görülmektedir. Realizm ile birlikte tuval yüzeyinde aranan, var olması istenen güzellikten öte gerçektir. Algılanan doğanın kusursuz gerçekliği bu dönemde genel olarak tuval yüzeyine yansımıştır. Sanatçılar elde etmek istedikleri gerçekliği yakalamak ve daha etkili olabilmek adına büyük boyutlarda tuval yüzeylerini tercih etmişlerdir. Baskıresim teknikleri ise gerek malzeme boyutları gerek baskı ortamı yetersizliği sebebiyle bu akım doğrultusunda çok fazla tercih edilmemiştir.

Tuval yüzeyinde aranan bu gerçeklikle ilgili Courbet şu sözleri dile getirmiştir; “Ben melek resmi yapamam, çünkü hiç melek görmedim.” Buna göre gerçek, olduğu gibi, tüm detayları ve kusurlarıyla, yapay bir güzellik arayışına kaçmadan sanata yansımıştır (Bayav, Ateş, 2011, s.36)”.

2.4. Makineye İtaat: Fotoğrafın İcadı

Algılanan doğanın seçilmiş anlarını soyut bir depolama yüzeyi olan hafızasında sabitleştiren, ardından gözle görünen veya fark edilmemiş birçok detayın teknolojinin sağladığı olanak ile bir kağıt yüzeyinde görünür hale getiren fotoğrafın icadı, sınırsız edisyonu mümkün kılan bir buluştur. Bu yönüyle fotoğraf, doğadan alınan görüntülerden oluşan zengin bir arşiv izlenimi yaratmış; sanatın yegane oluşu, üzerinde öznel değerleri barındıran ifade dili karşısında hükmünü sürdürememiştir. “Dolayısıyla insanın hükmettiği anlamda öznel bir anlam ifade etmeyen fotoğraf; insan kararları resimlere bireysel nitelikler veriyor, resmi yapanın gören, düşünen, algılayan, fikir yürüten ve bu yaratıcı süreç içinde yarattığı şeyle kazançlı alışverişte bulunan gelişmiş organizma, bir kişilik olduğunu kanıtlıyordu. Halbuki fotoğrafı makine çekiyor ve teknoloji sabitliyordu (Topçuoğlu, 1992:123)’’.

Fotoğraf, bir sanat unsuru olup olmayabileceğine dair birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Fakat yüzey açısından bakıldığında bir makine hafızasındaki görselin sınırsız ve hızlı bir şekilde kağıda aktarılabilmesi elbette sanatı da şekillendiren bir gelişmedir. Sağladığı melezlik, yüzey üzerinde farklı boyutlara taşınabilen uygulamaların da yolunu açmıştır. Ancak dönem sanatçıları biçimsel olarak realizmden farklılığa sürükleyen de bir kıvılcımı ateşlemiştir. “...sanat natüralizm çizgisinden farklı bir yöne doğru kayar. İzlenimcilikle birlikte el izleri ve fırça darbeleri ön plana çıkar, resmi yapılan şeyle ilgili izlenimler önem kazanır (Şan Aslan, 2019, s.55)’’. Fotoğraf ise anları yüzeye sabitleyen; gerçeği, belleği, var oluşun bir kanıtı olarak gelişimini sürdürmeye devam etmiştir.

Gerçeğin; toplum yapısının eleştirilmesi, önemsiz olarak görülen değerlerin tuval ve kağıt yüzeyinde veya makine belleğinde, bir değer olarak görülmesi sanatın politik bir işlevinin olduğunu, diğer taraftan ise toplumun değerlerini yansıtan sosyal bir varlık olduğu gözlemlenebilmektedir. Yüzey; gerektiğinde dönem sanatçıları için bir silahtı, nereye, kime ve ne şekilde kullanılacağına kendileri yön vermişlerdir. Seçeneklerin giderek artmasıyla da yüzey kavramının boyutu, anlamı ve değeri; geleneği ile çatışan, insanın doğası ile özdeş, değişen ve gelişen bir ifade alanına dönüştüğü görülmektedir.

2.5. Yüzeyde Modernizmin İnşası

“Modernizm özetle; pek çok tarihçiye göre 19. yüzyılın sonlarındaki hızlı sanayileşme ve şehirleşmeye, yani sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusu gibi

paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepkidir (Shiner, 2020, s.346)’’.

19. ortalarına gelindiğinde, mitolojik konulardan beslenen kalıplaşmış yüzey resimleri, giderek sanatı kavrayan, benimseyen ve sayısal olarak en kalabalık katmanı oluşturan burjuva sınıfının estetik değerlerine hitap etmez olmuştur. ‘‘Daha çok güncel yaşam sahnelerine, manzaralara ve natürmortlara, başka bir deyişle akademik sanat anlayışının hiyerarşik olarak en düşük değeri attığı konulara ilgi duyan bu yeni izleyici kitlesinin resimleri, konularından boyutlarına kadar aristokrasiden farklı olan talepleri, 19.yüzyılda yaşanan sanatsal dönüşümün belli başlı nedenleri arasındadır (Antmen, 2019, s. 14)’’.

Akademik vermiş olduğu geleneksel eğitim biçimine alternatif olarak gösterilebilecek; özellikle Paris’te büyük Salon’larda sanat dünyasını temelden sarsan; bulundukları çağın yüzey algısını değiştiren, fotoğrafın da icadıyla gerçeği betimlemeye tam anlamıyla ihtiyaç duymayan, yüzey üzerinde yeni bir dil yaratmayı amaçlayan İzlenimci (empresyonist) bir sanatçı topluluğudur.

Empresyonist sanatçılar yüzeyde gerek kompozisyon biçimi gerekse üslup olarak yeni bir ifade dili yaratmıştır. Fakat yüzey düzenlemesi açısından bakıldığında; bu sanatçılar yaptığı araştırmalar ve denemeler beraberinde tuval yüzeyinde öncelikle herhangi bir konudan öte bir renk alanı yaratmak, dış dünyayı detaylarla değilde renklerle tanımlamaya soyunmuşlardır. Tuval yüzeyi empresyonist sanatçılar için sadece renkli bir alan değil, renklerin katmanlaştığı, fırça izlerinin ve dokunun hissedildiği alandır. Kağıt ise, kolay taşınabilir bir malzeme olduğundan genel olarak izlenimci sanatçılar için bulundukları her ortamda eskizler çizmeye ve bunları tuval yüzeyine aktarmaya olanak tanıyan bir yüzeydir.

‘‘Dünya sürekli bir değişim içindeyken sanatın bir noktada donup kalması beklentisi, gerçekçi bir beklenti midir? Brecht’ in iddia ettiği gibi, gerçeklik değiştikçe, onu temsil edebilecek yöntemler de değişmek zorunda kalmayacak mıdır? (Antmen, 2019, s. 18)’’.

Modern sanat dünyasında yüzeyin tam olarak işlevi; geleneksel anlamına paralel olarak yeni olana ayak uydurmak, ifade edilene hizmet etmek, değişimi yansıtmak ve aktarmaktır. Fakat onu geleneksel uygulama biçiminden ayıran nokta, insanın bireysel ve

toplumsal gerçekliğine dair algıları yansıtan özgür yapısıdır. Bilimsel gelişmelerin hızla yayılmasıyla, gündelik hayatı; iletişim ve ulaşımı kolaylaştıran keşifler, modern dünyayı da şekillendirmiştir. Örneğin sentetik boya, tüp boya gibi sanatçının atölyeden çıkmasında en büyük etken olan buluşlar sayesinde sanatçıların yüzeye bakış açısı da değişmiştir. Geleneksel açıdan bir sipariş unsuru olan, taklit ve teolojik görselleri barındıran yüzey, bu zincirleri kırıp doğa ile ilişkisinde sanatçının duygu ve izlenimlerini yansıtan araç olmuştur. Atölyelerden sıyrılan tuval yüzeyi ise; çavdar tarlalarında, bahçe ve parklarda, şehir merkezlerinde, gün doğumu ve batımında kısacası yaşamın içinde, toplumun her kesimine hitap eden sanatsal bir malzeme niteliği kazanmıştır.

Tuval yüzeyi kavramsal açıdan izlenimci sanatçılar için; yeni bir dil yaratma ve modern dünyanın görünümünü yansıtmaktan öte, bireysel ruh hallerini hissetmeye ve aktarmaya yardımcı bir alandır. Seçeneklerin çoğalmasıyla birlikte oluşan yeni konular, sadece güzel olanı arayan biçimsel ve teknik arayışlar değil; toplumun algısını ve görme biçimini değiştiren, sanatçının bilincinde var olanların yüzeye yansıtan birikimlerin sonucudur.

Gelişen ticaret ve bölgesel keşiflerin artmasıyla birlikte Uzak Doğu'dan gelen ambalajlar üzerindeki baskıları fark eden sanatçılar Ukio-e sanatının saflığı, kompozisyon biçimi, tekniğin kullanımı gibi ilkelere hayran kalmış, batının estetiğinden sıyrılabilmek, bu derin buhrandan çıkabilmek için kendilerine Japon baskı sanatını araç olarak görmüşlerdir. Böylelikle modern sanatın saflaşma sürecine Doğu'nun imgeleri, motif ve sembolleri yeni bir yorum getirmiştir. Şair Baudelaire'e göre bu etkileşim; "Şark'ın ilerlemediğine ilişkin kabul, modern toplum tasavvurlarının Şark'tan koparıken, modern sanatı Şark'a bağlar. Modern toplum nezdinde Şark'ı tarihsizleştirirken, modern sanat nezdinde çağdaştırır (Baudelaire, 2004, s.60)". Ötekileştirilen ve reddedilen bir kültürün gerek tuval yüzeyi gerekse kağıt yüzeyinde çağdaş bir konuma gelmesi söz konusudur. Yüzeyin bu birleştirici ve eleştirel yapısı ise onu her daim canlı tutan sanatçıların tavrı ile şekil almış ve değişmiştir.

Empresyonist ve Post Empresyonist dönem sanatçıları yüzey üzerinde yeniyi inşa etmek, gelenekten uzaklaşmak için özellikle farklı baskı tekniklerine yönelmişlerdir. Kağıt yüzeyinde birden çok edisyon almayı mümkün kılan baskıresim teknikleri, genel olarak bir plan ve kurguyu gerektiren, kalıp oluşturma ve baskı alma gibi süreçleri olan yaratma biçimidir. Bu süreç empresyonist dönem sanatçıların (atölyeye bağlı kalmak

istemediklerinden) değişime ve farklı arayışlara sürüklemiştir. Bu yenilikçi tavır doğaçlama eserler üretmek için sanatçıları baskiresme, özellikle monotip baskı tekniğine yöneltmiştir. Monotip, “Orijinal çizim ve baskı arasında olan, kesinlikle ikisinden birisiyle sınıflandırılmayan, mürekkebin veya boyanın inceltilip; bakır, çinko, cam vb. yüzeylerin üzerinde herhangi bir aşındırma yapılmadan eserin çizilip herhangi bir yüzeye basılmasıdır (Andemar, Cachin, 1974, s.74)”. Balamber ise monotip baskıyı şu sözlerle ifade etmektedir;

“Monotip, boş bir plaka ile başlayan bir baskiresim tekniği sonucunda ortaya çıkan baskılar için kullanılır. Çalışma ilk olarak boş bir plaka üzerine boyanır ve bu boş plaka yalnızca destekleyici bir unsur olarak görev alır (Balamber, 2020)”.

Spontane gelişen duygu durumlarını ve gözlemleri, renklendirilmiş pürüzsüz ve düz plaka üzerinde çizilen görselin gerek silinerek gerek çeşitli malzemelerin izlerini alarak kağıt yüzeyine alınması sanatta yeni bir değeri ifade etmektedir. Böylelikle sanatçılar, tıpkı bir fotoğraf makinesi gibi bulundukları anı kalıcılaştırmak ve bir tuvali renklendirmeden önce onu bir kağıt yüzeyinde kompoze etmek, ışık-gölge gibi resmin değerlerini monotipi baskı ile çözümleme olanağı bulmuşlardır. Herhangi bir yüzeyin kalıp görevi görmesi, çoğaltılabilmesi ve sanatsal bir araç niteliği kazanması, monotip baskının keşfiyle yüzeyin işlevselliğine işaret etmektedir.



Görsel 2.17. *Kadın Portresi, Degas Monotip 1880-1883 (soldaki).*



Görsel 2.18. *Tahitili Kadın ve Şeytan Ruh'u, Paul Gauguin, Monotip, 1900 (sağdaki).*

Yüzey üzerindeki bu arayış ve sanatı dünyevi betimlemelerden soyutlanmanın bir sonraki durağı; detaylardan arındırılmış, renklerin tüpten çıktığı gibi çiğ, olabildiğince

serbest fırça darbeleri ve bozuk bir perspektif kullanımı ile kendilerine vahşiler denilen fovist sanatçı topluluğudur. Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, Georges Seurat gibi sanatçılar tuval yüzeyini, derinlik ve figüratif anlatımdan soyutlayarak sadece görselliği ve duygu durumunu yansıtmayı hedeflemişlerdir. Fiziksel anlamda tuval yüzeyi, renk alanı oluşturma ve gerek doğayı gerekse izlenimleri renk ile çözümlemek için bir araştırma alanını ifade etmektedir.

“Hayalini kurduğum şey, konu baskısı ve sıkıntısından kurtulmuş bir denge, saflık ve denge sanatı (Yılmaz, 2013, s.43)”. Sözüne paralel olarak Matisse’ in yüzeye bakış açısının onu yorucu ve detaylardan arınmak olduğunu görmek mümkündür. Yüzeyin asıl amacı ifadeyi yansıtmaktır. Bunun için ışık gölge gibi resmin ana unsurlarını yüzeyden atarak, ışığı ve gölgeyi renklerde aramak fovist sanatçıların ilkeleri olmuştur.

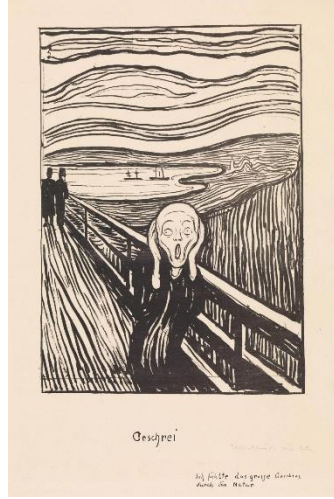
Yüzey üzerindeki bu sorgulamalar ve saflaşma arayışları, modernleşmeye karşı bir duruş ve eleştiri niteliğindedir. Sanatçıların resimleri, primitif dilin benimsenmesiyle giderek çocukluk ve ilkel kabile resimlerine benziyordu. “Batı’nın modern sanatçıları, ‘primitif’ olarak adlandırılan bu tür esin kaynaklarında zengin bir biçimsel ifadenin yanı sıra kendilerinin de peşinde olduğu saf ve dolaysız bir yaratma dürtüsü bulmuşlardır. Bu arayış sanatçıların saf bir sanatsal dürtüyle, içsel bir esinle yarattıkları düşüncesini de beslemiştir (Antmen, 2019, s.35)”.

“Akılcılık, bilim ve teknoloji üzerine kurulu modernleşme, dünyayı cennete değil, cehenneme çevirmek üzereydi. İnsanlar gerçekten umutsuz ve karamsarlık içindeydi (Yılmaz, 2013, s.42)”. Modernleşme ilkelerini reddetmek, modern hayattan uzak durmak, ilkel yaşama duyulan özlem, bu dönem için sanatçıların modernleşmekten kaçış noktalarıydı. Bu noktada tuval yüzeyi, Doğu-Batı sentezi denilebilecek nitelikte uygulamalara araç olmuştur. Yılmaz’a göre bu sentez; modernleşme karşıtı olan modern bir adımı ifade etmektedir.

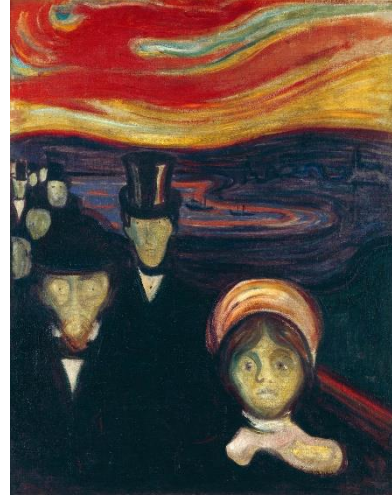
20. yüzyılın başlarına gelindiğinde, eylem ve düşünce birliğinin tam olarak sağlanamadığı bir toplum biçimi hakimdir. Fransa’da bir sanatçı topluluğu İzlenimci sanat topluluğunun ilke ve yöntemlerine farklı bir bakış açısı ile ortaya çıkmışlardır. Onlara göre yüzey; dışarının aktarımı değil, insan bilinçaltının dışavurumunun yansımasıdır. “İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur, sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur.” Sözüne ek olarak Norbert Lynton’a göre;

“Gauguin’ in Avrupa’dan ve simgesel olarak Avrupa uygarlığından kaçışı; James Ensor’un yalnızca ele aldığı konular değil, tekniğinin de şok edici tavrı; Edward Munch’un kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı sanrılı imgeleri; Van Gogh’un doğaya yönelik tutku dolu ifadesi ve ham, yoğun renkleri; Rodin’in heykellerinin pozlarında ve dokusunda hissettirdiği duygusal patlamaları. Tüm bunlar 20.yüzyılda Avrupa’da kendini önceden hissettiren en yaygın eğilim olan Dışavurumculuğun beslemiş olan kültürel damarlardır (Antmen, 2019, s.34)’’.

Sanatsal gerçekliği nesneler dünyasında değil, sanatçının kendi iç dünyasında arayan Dışavurumculuk akımı, dış dünya yerine kendini ifade etmeyi temel almıştır (Fırıncı, 2006, s.111). Resmedilen ile anlatılmak istenen arasındaki bütünlük yoktur. Somut olarak ele alınan, kavranmayı bekleyen derin bir mesajdır. Tuval, kâğıt vb. yüzey ise bu içsel haykırışı, derin izlenimlerin sanatçıdaki yansımalarını alımlayıcıya ulaştıran bir araçtır. Sanatçının yüzey ile ilişkisi de bu paralelde gelişen bir sürecin yansımasıdır. Dışavurumcu sanatçının yüzey tercihi daha çok kendini ve ruhsal durumunu ifade ettiği araç olmasıdır. Yaşanan sosyal problemler karşısında yüzeyde aranan benlik, yüzey tercihlerine de yansıyan bir durumdur. Örneğin dışavurumcu sanatçılar; baskı tekniklerinden sıkça faydalanmışlardır. Çünkü ağaç yüzeyinin sert ve dirençli yapısı sosyal olarak yaşanan olumsuzluklara karşı duruşun simgesi durumundadır. Kalıp üzerinde renk, çizgi, boşluk gibi temel unsurlara, duygu birikimlerini, rastlantı ve doğaçlama ilkelerini de katarak çoğaltılabilir bir yüzey elde etmeyi amaçlamışlardır. Sanatçıların çoğaltılabilir yüzey tercihleri, yaşanan olumsuzluklar karşısında farkındalık yaratmak, sanatın sosyal araç olarak toplumla arasındaki kopan iletişimine bir eleştiri niteliği taşımaktadır.



Görsel 2.19. Edvard Munch ‘‘Çığlık’’ Litografi, 36 x 24 cm, 1895 (soldaki).



Görsel 2.20. Edvard Munch ‘‘Anksiyete’’ Tüyb, 94x74, 1894 (sağdaki).

Sanatçılar da sanayileşmenin ve değışen yaşam biçiminin getirmiş olduğu ruhsal bunalımın hâkim olduğu bu atmosferin gerçekleriyle sıkı sıkıya ilişki içinde olup derin bir içtenlikle eserlerine yansıtmışlardır. İçinde bulundukları düzensizliğe direnmek, şiddetin her türlüşüne karşı koymak için renge ve biçime psikolojik anlamlar yüklemişlerdir. Bu açıdan değerdendirildiğinde Edvard Munch, seyirci ile kolaylıkla iletişim kurabilen, yüzündeki korku, endişe ve tedirginliği ilk bakışta hissettiren ‘Çığlık’ tablosuyla; detaydan uzak, verilen mesaja odaklanan, dönemin gerçek ruhuna ayna tutan avangard bir üslubu benimsemiştir.

‘‘Yüzyılın başında bu baskı altına alınmış, ruhsal dünyanın parçalanışına, yok oluşuna en iyi cevap Munch’un ‘Çığlık’ ile gelir. Bu resimde çığlık o derece yoğun ve içten gelmektedir ki izleyici resmin her zerresinde yankılandığı hissine kapılmaktadır. Çizginin akıcı ve şiirsel kullanımıyla da dalga dalga yayılan çığlık, izleyeni kuşatarak korku, yalnızlık, ölüm duygularıyla baş başa bırakır (Esmer, 2001, s.47)’’.

Savaş, siyasi ayaklanmalar, isyanlar, toplum hakları, kadın-erkek eşitsizliği gibi konular bu dönemde sanatçıların etkisinde kaldıkları başlıca konulardandır. Söz konusu problemleri farklı bir üslup ile ele alan Kathe Kollwitz, daha fazla kişiye sesini duyurmak, acısını, öfkesini ve hislerini yansıtmak için baskı tekniklerinden faydalanmıştır. Sanatçının yüzey tercihini etkileyen en önemli unsur ise savaşın içinde bulunduğu toplum biçimi ve bu durumun ortaya çıkardığı yoksulluk. Sıkça yaptığı desenler, yaşadığı problemlerin yansımalarıdır. Seçim yaptığı yüzey, sanatçının duygu durumunu en iyi

ifade eden ve topluma en doğru şekilde yansıtan bir araç niteliğindedir. “...Mesela işçi sınıfı lideri olan Karl Liebknecht’in zalim bir şekilde öldürülüşünü çarpıcı bir şekilde anlatabilmek için ağaç baskı tekniğini kullanmıştır. Afişlerinde yazı kullanması nedeniyle taşbaskıyı tercih etmiştir. Daha detaya yönelik illüstratif çalışmalarda ise gravür tekniğini uygulamıştır (Ayan, 2016 s.47)”. Sanatçının yüzey ile olan ilişkisi toplumun kendisi üzerinde yansıttığı duygu durumundan ibarettir. Ve sanatçı yüzey üzerinde topluma ayna tutan politik bir mücadele vermiştir. Sanatçı için Balamber şunları dile getirmiştir;

“Gerçekleri tüm yönleriyle nesnel biçimde aktarmak yerine, bilhassa görünür olmayanı göstermeyi amaçlayan sanatçı, savaşın duygusal ve psikolojik sonuçlarıyla ilgilenmiştir. Savaşın insan hayatı ve psikolojisi üzerindeki etkisinin ifade edilemezliği ve travmanın felci, sanatçının teması olmuştur (Balamber, 2019, s.65)”.



Görsel 2.21. *Käthe Kollwitz, Ölü Anne ve Çocuk, Gravür Baskı, 38x38cm, 1910.*

“Dışavurumcu sanatçılar, 20. yüzyılın başlarından itibaren yaşadıkları dönemin bireysel ve toplumsal problemleriyle yakından ilgilenmiş ve sanayi toplumunun teknolojinin ve savaşların yol açtığı parçalanmayı, barbarlığı, soykırımını, ezilmişliği ve yaşama yabancılaşmış bireyi en etkili bir şekilde görselleştirmişlerdir (Esmer, 1997, s.22)”.

Savaşlarla, toplumsal baskı ve şiddetlerle sarsılan ve bu sebeple ümitsiz ve yalnız kalan sanatçılar yeniden var olmak, gücünü yansıtmak için kolları sıvamıştır. Geleneği reddetmek yerine ondan beslenen, üretimlerinin kısırlaşmaması ve devingen bir yapısının olması için sanatsal yapının özgürce ve sınırsız bir biçimde kullanılması gerektiği inancıyla yeni bir dil yaratma yolunda ilerlemişlerdir.

Rönesans'tan itibaren süregelen doğanın üç boyutlu temsili, derinlik algısı gibi unsurların yüzeyden kaldırılmasıyla, yüzeyin algısı ve ifade biçimi de değişmiştir. Betimlenen nesnenin parçalanması, tek bir bakış açısıyla değil farklı açılardan ele alınması Cezanne ile başlayan bir sürecin başlangıcıdır. “O’nun, renk ve yüzey üzerinde yoğunlaşmış; hacmin yapısını aramış, doğanın kurgusunu geometrik biçimlerle ele almış; dış görüşten çok, değişmeyen yapıyı vermeye çalışmış olduğu görülür. Yüzeyi irdeleyen yapısıyla Cezanne 20.Yüzyıl bakış açısının genişlemesine öncü olmuştur. Küçük hacim parçalarına bölünen yüzey 20. yüzyılın oluşturucu ve parçalayıcı düşünce yapısının önceleyicisidir (Bayav, Ateş, 2011, s.37)’’.

Teknolojinin geliştiği, makine üretimlerinin ve seri üretim olanaklarının arttığı bu atmosferde, farklılıkların azaldığı, sıradanlık kavramlarına kıyasla yeniliği ve değişkenliği ilke edinen ve savunan Picasso ve Braque; yüzeye bakış açısını değiştiren sanatsal modernizmin öncüsü olmuşlardır.

“Kültürün niteliğine ve imkânlarına dair, pozitif bir yeniden değerlendirmenin de önünü açacak bu yaklaşım bindokuzyüzlü yılların başında yeni bir sanat görüşünü ortaya koymuştur. Bu görüş o güne dek süre gelen tüm sanat görüşlerinin önünde, sanatsal modernizmi savunan öncü bir hareket olmuştur. Bu hareket Yenidünya ve Paris ekolünün “stil yaratma” güçlerinin tükendiği ya da tökezlediği bir ortamda, endüstri toplumunun kudreti insanı her alanda kuşatan dev bir alan oluşturmuştu. Picasso böyle bir ortamda tam da bu ortamın psikolojisine uygun bir sanat anlayışını darmadağın bir ruh hali içinde “bir model” olarak ortaya koymuştur. Bu anlayış gelecekte, o güne dek ortaya konmuş en çarpıcı sanatsal bir özgürlük ve özgünlük anlayışını da temsil etmiştir (Altıntaş, 2013)’’.

“Doğanın betimleyici değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması aramak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekçiliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devinim yaratmıştır (Antmen, 2019, s.46)’’.

“Sanatta önemli olan, geçici izlenimleri değil, doğanın derinlerindeki mutlak yasaları keşfetmek ve bunu yorumlamaktır (Yılmaz, 2013: 39)’’.



Görsel 2.22. Pablo Picasso, *Ağlayan Kadın*, Gravür Baskı, 1937.

Kübizmi farklı kılan temel özelliklerinden birisi de figüratif anlayıştan uzak olmasıdır. Referans olarak doğayı benimsiyor olsa da geometrik şekillerle oluşturan kompozisyon biçimi ile yüzeyde parçalanan bir şeması vardır. Doğanın betimlenmesi, ön-arka ilişkisine dayanan derinlik, resimlerde varlığını korumaya devam etmiştir. Fakat bu doğanın değil, kübizm ile temelleri atılan yeni resmin kuralları ile oluşturulmuştur. Temsilin derinliğini arttırmak, ifade çeşitliliği ile kompozisyonu canlı kılmak için kauçuk, muşamba, gazete, kâğıt vb. malzemeler yüzey üzerine uygulanmaya başlanmıştır. Kolaj uygulamalarının temeli niteliğinde olan bu uygulama ile yüzey kavramı, boya dışında farklı cisimleri de barındıran bir alan olmuştur. Bu farklı malzemelerin çeşitlenmesi, boyutlarının artması ile yüzey, sanat dışı nesnelerin resme dahil edilmesiyle asamblaj tekniğinin ilk örneklerini oluşturulduğu bir düzlem niteliği taşımaktadır. Sanatçı resim yaparken gazete veya duvar kâğıdı imgesi istediğinde, onu yapmaktansa bizzat kendisini yüzeye yerleştirmekte ne gibi bir sakınca olabilirdi ki? Böylece yüzey, o düz, saf ve dokunulmaz yücelikten sıyrılıp, kendisi dışında başka yüzeylerle de temas eden bir malzemeye dönüşmüştür.

Sentetik kübizm ile başlayan bu süreçte; düşüncenin üstünlüğü, soyut sanata giden bir yolculuğu da tetikliyordu. Yapısını az çok yitirmiş olan nesne; bir renk, bir araç ve bir kobaydı artık sanatçısının elinde. Kübizmin bu bilimsel tavrını şair Guillaume Apollinaire şu şekilde ifade ediyor;

“Bu kadar katıksız plastik kaygıların bizi edebiyat karşısında müzik ne ise, resim sanatında da o olacak olan tamamıyla yeni bir sanata götürüp götürmeyeceğini soruyorum kendi kendime. Eserimizi oluştururken, gösteriştense, hileden kötülükten uzak ‘saf doğru’yu ürettik. Bizden önce hiç kimse yapmamıştı bunu: çıkarımız yoktu ve eğer yaptığımız şey amacına ulaşmışsa, bu da kazanç açısından hiçbir beklenti taşımayışımızdandır. Tam olarak önemsemediğimiz ve nasıl kullanacağımızı bilmediğimiz malzemelerle yüzeyde gerçekliği ifade etmeyi araştırdık. En iyi ya da en elverişli olsun olmasın onlardan gelecek yardımın kaçınılmaz olduğunun farkındaydık. Çünkü eserin içine heves kattık. Tek başına bu bile yeterliydi. Bundan fazlası, nasıl olsa bir enerjiye dönüşürdü – bedenimiz ve ruhumuz tamamıyla buna teslim olmuştu. Bilinen ve takdir edilen ifade yollarını bir kenara atarak işe başladık (Roger, 1991, s.55)’’.

Fiziksel olarak sanat yapıtı ve nesne yüzeyi arasındaki ilişki ise o nesneyi kavramak için etrafında dolaşmak, tek bir yüzeyin ifadesi yerine nesnenin tüm yüzeyini resmin unsuru haline getirmektir. Sentetik kübizm ile tuval yüzeyi; gündelik malzemeleri bir sanat yapıtı unsuru olarak barındıran, sanat ve yaşam arasındaki çizgiyi birleştiren sosyal bir varlık görevi görmektedir. Öyle ki cephesel ifade biçimi, yüzeyin sınırını aşmak için nesnenin kendisinin kompozisyona dahil edilmesiyle saf bir yüzey algısının yetersizliğini vurgulamaktadır. “...ilk olarak Kübizmin tuvale sokmuş olduğu yabancı malzemeyle, bu malzemenin zamanla yüzeyden kopması, kendi başına var olması, hatta sonra tüm bir odayı kaplaması arasında geçen süreç; sanattaki tüm boyut ve malzeme geleneklerinin yıkılışını gösterir (Bayav, Ateş, 2011, s.38)’’.

Picasso sanatın gerçekliği nasıl istila ettiğini, yüzeyde aranan gerçek yerine, nesneye yöneltilen bakış açılarını değiştirerek yüzeyde değişen gerçeklik algısını şu sözlerle anlatmıştır;

“İki kişinin ifadesinin betimlenmesi, bir resim hissi yaratır; sonra yüzey üzerinde yavaş yavaş varlıkları bulanıklaşır ve onlar yüzeyde bir kurgu haline gelir ve daha sonra ortadan kaybolurlar, daha doğrusu her türlü sorunlar ortadan kalkar. Onlar artık iki insan değil, yaşamı yüzey üzerinde sürdüren biçimler, renkler ve hayatın titremesidir (Mayor, 1972, s.474)’’.

Nesnel doğa betimlemelerinin aşama aşama resim yüzeyinden soyutlanarak oluşturulduğu bu saflaşma sürecinde, heterojen bir yapı modern sanatın yönünü değiştirmiştir. Estetik kavramlarının ve nesnenin yüzey üzerinden giderek görünmez

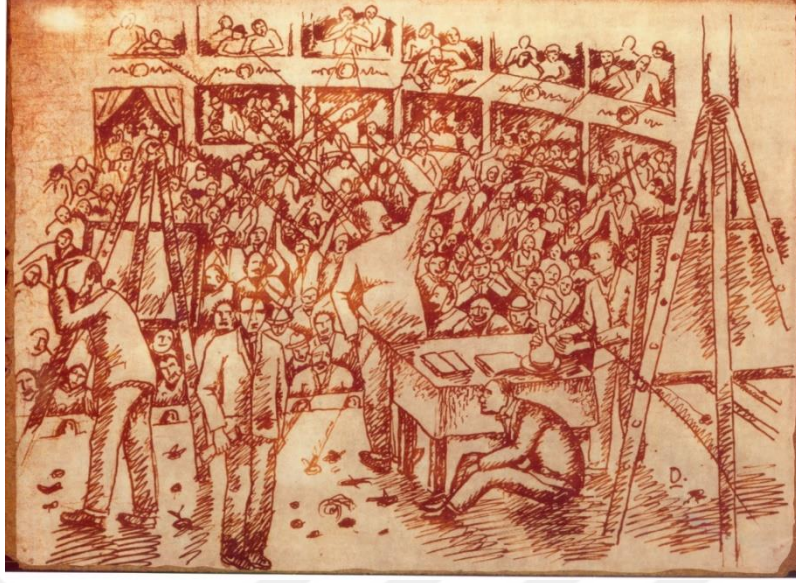
olduğu bu arayışlarda hakikat; düşünceyi ön planda tutmaktır. “‘Yaratıcı vizyon ideali açıkça temsilin, işlevin ve güzelliğin karşıtıydı artık (Shiner, 2020, s.346)’”.

Betimleme dışı bir sanata yönelirken kübizmin yarattığı etki ve ifade biçimini benimseyen, dönemin değişen toplum yapısını kendilerine özgü bildirilerle duyurmaya çalışan Fütürist sanatçı topluluğu da bu saflaşma sürecinin üyeleridir. Hız, ses, seri üretim gibi kavramların toplumda sivrilmesi ve gelişen teknolojinin sağlamış olduğu refaha duyulan hayranlıkları, ürettikleri sanat eserlerinin temeli olmuştur. Kübizmin tuval yüzeyine soktuğu nesneler ile oluşturulan kolaj dilini benimseyen Fütürist anlayışta nesnenin etrafında dolaşmak yerine o nesnenin için girmek, dinamiğini ve enerjisini yüzeye aktarmak esasına dayanır. Tuvalde bu dinamiği aramak; bir şiir dizesinde, tiyatro sahnesinde, afiş, fotoğraf veya heykel yüzeyinden bir farkı yoktur. Temel olan yerleşik ideolojinin farklı yüzeylerde oluşturduğu etki ve bu etkinin topluma yansımalarıdır.

Fütürist ressam ve heykeltıraş Boccioni ise heykel sanatının yüzeye ve malzemeye bakış açısını değiştirecek yeniliklere dikkat çekmiştir. “‘...Rönesans sanatına başkaldıran Boccioni, heykel sanatının yalnızca taş ve bronz gibi malzemelerle sınırlı kalmasının eleştirmiş, cam, ahşap, karton, demir, beton, at tüyü, deri, bez, ayna, elektrik, ışık gibi öğelerin yer alacağı zengin bir malzeme dağarcığı önermiştir (Antmen, 2019, s.68)’”.

Fütürist sanatın alt yapısını oluşturan temel ideoloji; feodal bir toplum yapısından sanayi toplumuna dönüşen, bu dönüşümün de hızlanması sonucu topluma ait eski değerlerin yok olmasına ve sürece ait koşulların yüceltilmesi esasına dayanmaktadır.

“‘Teknolojiden etkilenen sanatçıların konularını açıkça endüstriyel ve kentsel çevreden seçtikleri ve yaşantıyı çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimledikleri görülmektedir. Nesneleri üst üste ve saydam olarak betimleyen bu tarz; uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karıştığı çok yönlü bakış açısının ifadesidir (Ulusoy, 2005, s.159)’”.



Görsel 2.23. Gerardo Dottori 'Perugia'da Fütürist Gösteri' Kağıt üzerine mürekkep, 1914.

Yaşam biçimlerini değiştiren hızı, hareketi, dinamizmi yüzeye yansıtmak, geleneksel sanatın durağanlığını, sabit ve katı biçimini bozarak yüzey üzerinde eylem, titreşim gibi olguları gösterme ideolojilerini yaymak için toplumun farklı kesimlerinde sahne gösterileri yaparak sanatın tüm alanlarında yeniliği ve gelecekçi anlayışı angaje etmeyi amaçlamışlardır. Sanatı (baskiresim özelinde çoğaltılan afişleri), kalabalıklaşmak, totaliter bir biçimde hareket etmek için bir çağrı olarak ele almışlardır. Bu amaca hizmet ederken sanatta yeni ifade biçimlerini farklı yüzey formlarında aramak, geleneksel ifade, boyut ve biçimleri reddederek geleceğin sanatını inşa etme ideolojisinden beslenmişlerdir.

2.5.1. Sonun başlangıcı: Nesnesiz yüzey

Gelenekten beslenen yüzeyin serüveninde, doğal yasaları resimden arındırmak ve yüzeye ait yeni yasalar inşa etmek yaşanan çağın düşüncel bilinci ile paralel bir süreçtir. “Sanatçı, zamanın öğretilerine ve arzularına dönük olmalıdır. Göz kendi iç dünyasına bakmalı, kulak daima iç gerekliliğin sesine dönük olmalıdır (Yılmaz, 2013, s.107)”. Bilimsel ve teknolojik ilerlemelere yansıyan bireyin özgür düşünce yapısı, sanatçıyı da yeni olmaya ve devingen bir yapıya sürüklemiştir. Sanatçının hegemonyasında, doğanın (nesnenin) sorgulanması ve elenmesiyle geleneksel yüzey kalıpları üzerinde soyut olan, içe dönük yeni bir dil arayışı başlamıştır. Bu süreçte soyut sanat, Cezanne’ın ifade ettiği

üzere; “Doğayı silindir, küp ve konilere al” sözüyle başlayan bir sürecin benimsenmesiyle doğmuş ve bu ideolojiyle kökleri beslenmiştir (Lynton, 2009: 23)’’.

Fiziksel anlamda geleneksel yüzey kalıplarını ve boya anlayışını kullanan soyut sanat anlayışı, gerçekliğe, nesne ve bunların zihin süzgecinden tuval yüzeyine yansımaları esasına dayanmaktadır.

“*Keşfettiğim şey karşısında ben ilkel kaldım*” diyen Cezanne, doğanın geometrik formlara indirgenmesinin ardında, gerçekliğe giden, nesnenin saf ve öz varlığının olduğu düşüncesi vardır. Platon’un ‘idea’ dediği, nesnenin özünü kavrayabilmek adına doğayı geometrik biçimlerle soyutlayarak yüzey üzerinde nesnelerin salt gerçekliğini aramıştır. Bu geometrik soyutlamanın ışığında Kübizm, doğa ile ilişkisini tümüyle koparamamış bir kavram sanatı niteliği taşımaktadır. Aksine kübistlerde amaç, doğayı daha farklı biçimlerle ele almak ve yüzey üzerinde doğanın derin bir sorgulamasını yansıtmaktır. Soyut sanatta bu sorgulamaların temeli; duyular dünyasından hareketle doğadan bağımsız olarak nesnenin olmadığı, salt kavram sanatını ortaya koymaktır. Kübizmin doğuşunu şekillendiren ve soyut sanata giden yolu açan bu erken öngörü, salt doğadan izlenimleri reddeden ve doğayla ilişkisini kesen, sanat dışında bir ilgisi olmayan yönüyle kübizmin bakış açısından ayrılmaktadır. “Öyle ki, sanatçının tabiata, nesnelere baktığı zaman gördüğü şey, gördüğünden daha fazla olarak düşündüğü şeydir (Tunalı, 1970, s.3)’’.

Soyut sanatçılara göre sanat, doğanın değil düşüncenin sanatıdır: Sadece sanatçının içsel oran ve dengesi ile oluşturulan yüzey uygulamalarıdır. Doğanın doğrudan betimlemesinden öte, çok iyi gözlemlenmiş, araştırmalar sonucu belli bir enerjiyle oluşan renklerin ve biçimlerin armonisidir.

“Resimlerimin nesnellğe, nesne betimlemelerine ihtiyacı yoktu; bunlar resimlerime zararlıydılar.” sözüyle Vasili Kandinski, Cezanne’ın başlattığı sessizliği büyük bir gürültü ile ele almış ve yüzeyi bu ideoloji çerçevesinde incelemiştir. Varlığın dış görünüşten kurtarılması, başka deyimle, tabiatın artık bir görünüş varlığı olarak kavranmak istenmemesi, bütün soyut sanatın, tarihî ve modern soyut sanatın çıkış noktasıdır. (Worringer, 1985, s.36) Anlaşılmama, algılanma gibi bir problemi olmayan soyut sanat üretimlerinde her sanatçı kendi hakikatini yüzey üzerinde farklı biçimde dile getirmiştir. “Bütün soyut sanat anlayışları, görünen tabiatın, görünen varlığın dışında bir varlık, bir temel varlık aramışlar ve bulmuşlardır (Tunalı, 1970, s.5)’’. Örneğin;

“Kandinsky’nin sanatı, bireysel ve duygusal bir yöndeyken Piet Mondrian’ın ki daha akılcı ve geometrik bir yönde gelişmiştir (Yılmaz, 2013, s.109)’’.



Görsel 2.24. Piet Mondrian, *Ağaç Soyutlama Süreci*.

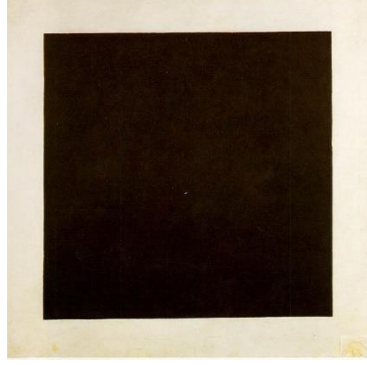
“Nesnel ve öznel, yer ve gök, iç ve dış, bireysel ve evrensel, devinim ve durağanlık, erkek ve dişi, denge ve dengesizlik, bilinç ve bilinçdışı, maddesel ve ruhsal gibi karşıtlıklar arasında bocalamaktaydı insan zihni (Yılmaz, 2013, s.110)’’. Sözüyle Mondrian resim yüzeyini bu karşıtlıkların oluşturduğu sadece yatay-dikey ve farklı renk ve boyutlarda karelerden oluşturuyordu. Resim yüzeyinin bir düzlem olduğu, bu sebeple de derinlik algısının gereksiz olduğu düşüncesindedir. Resim yüzeyinde geleneksel hacimden kaçmak, tuval yüzeyinde nesneyi veya düşüncüyü bu imgelerle soyutlayarak resmin kendi hakikatini sorgulamıştır.

“Sanat dünyasına ilk olarak kübistlerle giren akım soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Maleviç’ de yıkma ve yok etme etkinliğine dönüşmüştü (İşpiroğlu, 2009, s.55)’’.

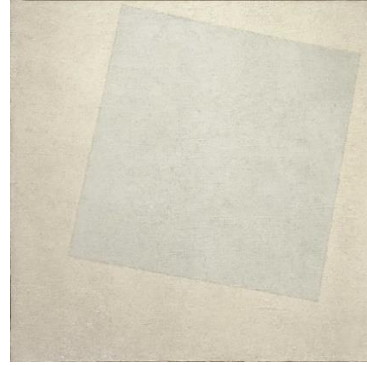
“Zafere ulaştık! Yüzeyle olan tüm bağlarımızı kopardık. Üç boyut içinde biçimlendirmeye geçtik. Yüzeye bağlı kalanlar, yüzeysel olanlar eskisi gibi resim yapadursunlar (İşpiroğlu, 2009, s.130)’’. Sözüyle Maleviç, yüzey üzerinde kendi deyişiyle can çekişen geleneği yok etmek üzere sanatta saflaşmanın nesneden tümüyle arınmak olduğunu dile getirmektedir. Böylelikle yüzey, geleneksel saflaşma sürecinin geldiği noktada, sanatın bu geleneğini yıkma ve yok etme etkinliğine dönüştüğü görülmektedir.

“Sanatı nesneler dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım’’ sözüyle Maleviç, Suprematizm adını verdiği, mülkiyet kavramının olmadığı, savaşın, şiddetin ötesinde mutluluğun ve refahın, eşitliğin ve adaletin hâkim

olduğu yeni bir çağa işaret etmiştir. Elbette ki bu çağda eski defterler kapanmalı, geleneksel sanatın ve kurallarının olmadığı, bunun yerine yaratıcılığın ön planda olduğu bir dönem olmalıydı.



Görsel 2.25. Kazimir Maleviç “Siyah Kare” 79.5 x 79.5 cm TÜYB, 1915 (soldaki).



Görsel 2.26. Kazimir Maleviç “Beyaz Kare” 79 x 79cm TÜYB, 1918 (sağdaki).

Resimlerini imge, nesne ve renklerden tümüyle soyutlayarak ‘Sıfır Noktası’ adını verdiği “Siyah Kare” ve “Beyaz Kare” resimleri ile yüzeyde sadeleştirme ve saflaşmanın en uç noktalarını oluşturmaktadır. Resim yüzeyi böylelikle geleneğin tüm detaylarından arındırılmış, herhangi bir biçimin soyutlanmasının olmadığı bir ‘Hiçlik’ noktasına gelmiştir. Mutlak yaratıcılığa ulaşmak için, sanatçının öncelikle biçimden, tasvirden, konudan kopması gerektiğini savunmuştur.

Geleneksel yüzey biçimi ve formu ile modern sanatın ilk dönemlerinden itibaren süregelen saflaşma hareketlerinin belki en güçlü örneği olan Maleviç’ in devrimci sanatı için Yılmaz şu sözleri dile getirmiştir: “Sığınabileceğim son kare” dediği kare, Maleviç’ e göre, geçmişle köprüleri atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simge (susan hiçliğin simgesi) idi (Yılmaz, 2013, s.112)’’.

2.5.2. Nesnenin egemenliğine doğru

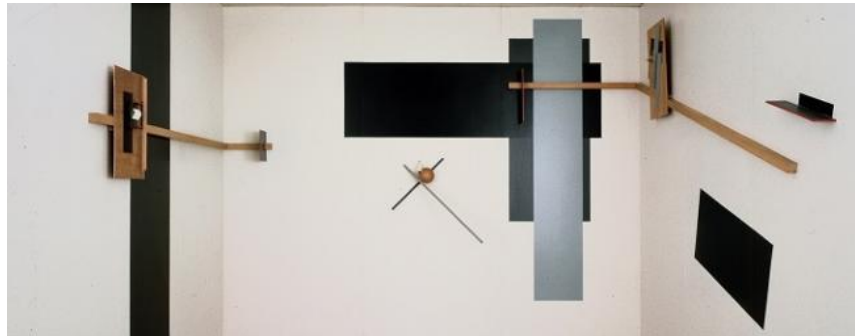
Yeni bir dünyanın inşasını temel ideoloji olarak benimseyen, bu paralelde farklı coğrafya ve koşullarda meydana gelmiş, sanatsal kaygıları, üretim teknikleri, kullanılan malzemeler gibi ortak bir paydada birleşen Rus Konstruktivizmi ve Alman Bauhaus okulu yeni bir dil yaratma konusunda topluma yönelmişlerdir. Modern sanatın geleneksel tavrı, yüzeye bakış açısı ve yüzeye indirgenen dışavurumunu reddeden “...Buna karşılık modernizm sürecinin düzen ve denetim, disiplin ve sistem, seri ve standart gerektiren

özelliklerinin sanatsal yansımaları aranmış ve ‘konstrüksiyon’, ‘modern’ in ideal biçimi olarak görülmüştür (Antmen, 2019, s.104)’’.

Bu dönemde üretilen eserler modern resimde kompozisyona dahil edilen nesnenin yüzeyden elenmesiyle oluşturulan yeni bir dil, endüstri ve teknoloji alanlarında ortaya çıkan yaratıcı bir sürecin oluşumudur. Yüzeyin mekâna indirgenmesiyle, “...üç boyutlu, heykelsi nesneler genel olarak temek biçimsel öğelere indirgenmiş geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin el verdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmişlerdir (Antmen, 2019, s.104)’’.

Endüstriyel malzeme kullanımı, gelişen sanayileşmenin toplum üzerine yansımalarının sanatsal olarak dışavurumudur. Toplumu şekillendiren sanayileşme, sanatın da formunun ve biçiminin değişimine neden olmuştur. Geleneksel yüzey formlarının, fırça darbelerinin ve ustalığın reddini esas alan, mekan yüzeyini sanatsal bir malzeme niteliğinde oluşturulan konstrüksiyonlar ele almışlardır. Sanatçıları bu soyut üç boyutlu konstrüktivist heykellere yönelten, herhangi bir içsel estetik ve güzellik algısı değil, topluma ve kolektif ihtiyaca yönelik tavır benimsemeleridir. Yeni bir şey yaratmak yerine inşa etmek, yüzey üzerinde belirli ilkelerle değil de yaratıcılık ve yenilik çerçevesinde bilimsel bir üsluba yönelmişlerdir.

“Benim beşiğimi buhar makinesi sallamıştır” diyen El Lissitzki sanayileşme ve yeni bir insan modeli yaratma konusunda bildirilerde bulunmuş, makine kavramını sanat yoluyla topluma indirgeyerek teknoloji ile toplum arasındaki bağı güçlendirmeyi temel ideoloji haline getirmiştir.



Görsel 2.27. El Lissitzky “Proun Odası” 1923.

“Kompozisyonda, modern teknolojinin ürettiği nesnelerin türevleri gibi duran geometrik düzlemler, iki boyutlu bir yüzey üzerinde değilde, üç boyutlu bir uzayda

yüzüyorlar sanki. Yer çekiminden bağımsız olarak birbiri ardına yerleştirilen, birbiriyle keşişen ve zaman zaman farkı yönere doğru yüzen bu düzlemlerden bazıları, Maleviç' inkilerin tersine, bir kalınlık ve katılık hissi veriyor insana (Yılmaz, 2013, s.137)'. Bu yönüyle, düz bir yüzey resmine kıyasla, gerçek bir mekân olgusu meydana getirmektedir.

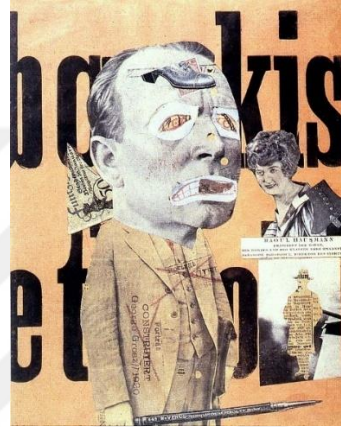
2.5.3. Yüzeydeki geleneği yakma isteği

Fransızca "Tahta at" anlamına gelen (Şişman, 2006: 179). Dada hareketi 1915-1922 yılları arasında, 1. Dünya savaşında Fütüristlerin savaşı destekleyen sanatsal girişimlerinin ardından, savaşın getirdiği yıkımlardan ötürü dağılıp farklı bir coğrafyada yeniden ortaya çıkışıdır. "Bu anlayış, savaş yüzünden insanların ya en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek ya da bunları teknolojik, eğitsel ve politik ilerlemenin yanlıtıcı bir düş olduğunun kanıtı olarak reddetmenin sonucudur (Lynton, 2009, s.125)".

Geleneksel yüzey biçimini, boya anlayışını reddeden, yeni bir dil arayışında eskiyi ötekileştiren diğere sanat akımlarının yaptığını kendilerine özgü alaycı bir üslup ile ele alan Dada grubu, sanata ve sanata gösterilen değeri sarsmak ve içlerinde besledikleri kuşkuyu yüzey üzerinde ve farklı biçimlerle dışa yansıtmaktadırlar. Dada, daha çok bir yaşam biçimine dönüşen sanatsal harekettir. Sentetik kübizm dilini kullanan dadaist anlayış, düz bir yüzey yerine birbiri üzerine eklenen kolajların oluşturduğu çok katmanlı melez bir üsluba yönelmişlerdir. Söz konusu eleştirileri, politik duruşlarını, birçok disiplin üzerinden toplumun her kesimine yaymak için yüzeyi bir araç olarak kullanmışlardır. Böylece bu çok katmanlı yüzeyler, bir renk skalası yaratmaktan öte, seyirciyle tartışan ve konuşan yüzeylerdir.

Yayımlanan dergi ve gazetelerdeki makaleler, savaştan kaçan sanatçıların beraberinde farklı bölgelere de Dada hareketini götürmüşlerdir. Zürih, Berlin, Hannover, Köln, Paris, New York; Dada hareketlerinin ulaştığı ve büyüdüğü, -sanatın tüm alanlarında yenilikçiliği angaje eden- bölgelerdir. Çağdaş sanatı da etkileyecek olan bu eylemler; biçimlere anlaşılabilir boyutun dışında bir anlam ve işlev verme, yerleşmiş kültürlere kıyasla yabancı bir kültürü aşılama hareketleridir. Dadaizm'in temel ideolojisini Farago şu sözlerle özetlemiştir:

“Dadaist akım, birbirinden ayrı olan şeyleri hemen birbirine katmak ve yaratıcı bir çalışmanın ürünüymüş gibi görünen şeyleri ortadan kaldırmak istemiştir. Dadaizmin bütün çabası sanatsal türleri birbirine karıştırmaktan ve sanatı, edebiyatı ve teknikleri birbirinden ayıran sınırları aza indirmekten ibarettir; bu bağlamda manifesto-tabloları, manifesto-şiiirleri, ses efektleriyle birlikte verilen simültane şiiirleri, kolajları ve fotomontajları bir araya getirmiş, sanata yabancı kabul edilen bütün materyalleri kullanmış (demir teller, kibritler, sıradan şeyler ve dildeki klişeler, fotoğraflar, gazete sloganları ve endüstriyel objeler) ve sınırsız bir düzenlemeyle bunları harmanlamaya çalışmıştır (Farago, 2011, s.245)’’.



Görsel 2.28. George Grosz, John Heartfield, “Dada-merica” Kolaj, 1919 (soldaki).

Görsel 2.29. Raoul Housmann “Sanat Eleştirisi” Kolaj, 1919 (sağdaki).

Biçimleri değer vermeyi reddeden yapısıyla, sentetik kübizmin yüzey üzerine sokmuş olduğu sanat dışı nesneleri ideolojileri çerçevesinde mevcut kültüre uyarlamışlardır. Dadaist sanatçılar için yüzey, kavramsal açıdan yeni kural ve yöntemleri olan, aşılması gereken bir sınırdır. Gerek anarşist ve politik yapısıyla gerek lirik anlatımı ve katı üslubuyla yüzey üzerinde yeniliği ve yaratıcılığı sorgulamıştır.

“Benden önce insanların yaşayıp yaşamadığını bile bilmek istemiyorum” diyen Tzara, yerleşmiş bütün estetik değerleri reddetmiş, büyük bir çelişkiyle yeni bir düzeni getirmeyi amaçlamıştır. Sanatı tümüyle öldüren, yeni yasalarla inşa etmeyi hedefleyen Dadaist sanatçılar bilinçaltının kapılarını aralamış, doğallık, absürtlük, rastlantı yasalarına itaat ederek çok yönlü bir yaratıcılığı benimsemişlerdir.

Eserle ilişkiyi kesme ihtiyacı, yüzyılın başından itibaren yaygınlaşmaya başlamıştır ve bu derin ve ciddi bir ihtiyaç olmuştur; fakat sanatçılar, bunu bir tür intihar etme arzusu olarak hissetmekten kendilerini alamamışlardır. “Yeminli intihar uzmanı

diyebileceğimiz Dadaistler, bu ihtiyacı doğrudan doğruya tatmin etmeye çalışan tek sanatçılar olmuşlardır (Farago, 2011, 248)’’.



Görsel 2.30. Marcel Duchamp, “Çeşme” Porselen, 1917.

Dadaist ideoloji, tümüyle yıkmayı yeniden oluşmayı hedefleyen yapısıyla sanat tarihinde avangard nitelikte bir dönüm noktasını işaret etmektedir. Sanatın tümüyle sorgulanması, neyin sanat eseri olup olmayacağı konusundaki tartışmalar sonucunda Richard Mutt takma adıyla sergilenen, Marcel Duchamp’ ın Çeşme’si dönemi derinden sarsan tartışmaları beraberinde getirmiştir. Bir nesneyi resmetmek yerine nesnenin kendisini sanata dahil etmek fikrinin de ilerisinde olan bu hareket, sanat tarihine bir ilk olarak ‘hazır-yapıt’ (ready-made) kavramını sunmuştur. Nesnenin herhangi bir yüzey üzerinde tasviri yerine tam olarak kendisini kullanmak fikri ‘Çeşme’ ile başlayan bir sürecin arketipidir. Söz konusu olan sanatçının bu bir sanat eseridir deyişi, sanat tarihinde kavramsal sanata giden yolu aydınlatmaya yetmiştir. Bu yönüyle Duchamp’ ın kapattığı geleneksel kapı ve açtığı sonsuzluk hakkında Antmen şunları dile getirmektedir;

“Duchamp, sanatın ne olduğuna dair alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek, estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür (Antmen, 2019, s.125)’’.

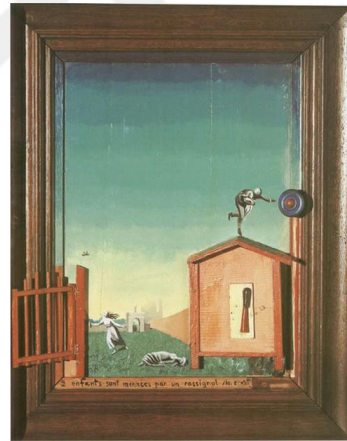
2.5.4. Yüzeyde var olmayanın görüntüsü

“Üslup, görüş, düşünüş, anlayış ve anlatıştaki özelliktir (Şişman, 2011, s.164)’’.

20. Yüzyılın ortalarına doğru gerek bireysel gerekse toplumsal arayışlar, Dadaizm’in nesneye bakış açısı, kübizmin de biçimci tavrına karşı bir tepki niteliği taşıyan Sürrealizm (gerçeküstücülük) akımını karşımıza çıkarmaktadır.

Freud’ un bilinçdışı kuramından etkilenen, psikanalistin tedavilerinde kullanılan ve bilinçaltına serbest bir çağrışımında bulunan yöntemlere ilgi duymuşlardır. Kübizmin yüzeye soktuğu, Dadaizmin kendine özgü biçimlerle yücelttiği kolaj tekniğini, Sürrealist sanatçılar; “...birbirine uzak iki gerçekliğin aşına olmadıkları bir yüzey üzerinde rastlantısal buluşmasının kullanılması” olarak değerlendirmişlerdir.

Geleneksel yüzeyi, geleneksel boya anlayışını sürdüren Sürrealist sanatçıların bu tavrı, biçimsel anlamda farklı bir yüzey arayışı yerine geleneksel yüzeyin sınırları içerisinde; bilinçaltının, rüya kavramının, ruhsal dünyanın gerçek bir düzlemdeki sınırsızlığı esasına dayanmaktadır. Yaşanılan somut evrenden soyut olana bir yolculuğun yansımasıdır tuval yüzeyi. Akıl ve algı dışı olanların gerçek ve düzenli yapılara olan saldırısı söz konusudur. “...gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir (Antmen, 2019, s.135)’’.



Görsel 2.31. Francis Picabia ‘İspanyol Gecesi’’ TüYB, 1922 (soldaki).

Görsel 2.32. Max Ernst ‘Bülbülün Korkuttuğu İki Çocuk’’ Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1924 (sağdaki).

2.5.5. Eylemin yüzeye yansıması: Soyut dışavurumculuk

1930’lu yıllarda ‘neyin resmedilmesi’ veya ‘sanatın amacı, içeriği, konusu ne olmalı’ sorgulamalarının yapıldığı düşüncelerinden doğan ‘Soyut Dışavurumcu’ sanat Amerika’da ortaya çıkmıştır. “Bizler, tablonun planını yeniden gündeme getirmek istiyoruz. Düz formları benimsiyoruz, çünkü düz formlar yanılsamayı ortadan kaldırır ve gerçeği ortaya çıkarırlar (Farago, 2011, s.259)’’. Bu ideolojiden beslenen sanatçılar, etik bir gereklilik olarak gerçekliğe ihtiyaç duyduklarını, yüzeyi de bu doğrultuda resmetme geleneğini başlatmışlardır.

“Ayrıca Soyut Dışavurumculuk, eser yüzeyindeki odaksızlığa, perspektif gerektirmeyen bir mekâna ve arka plan nesne ilişkisine dair çözüm olanaklarına da sahiptir. Hareketleri, fırça vuruşları ve kullandığı malzemeleri ile varoluşçu bir kimliğe sahip olan dışavurumcu sanatçı; düşüncelerini ve kendini aktarmayı başarabilmiş fakat dış dünya ile olan bağlarını koparmıştır (Korkmaz, 2017, s.51)’’.

Soyut dışavurumculukta yüzey, gerçeklik ve geleneksel değerlerle ilişkisini kesmiş, yeni biçim ve formlara dönüşmüştür. Örneğin resmedilen alanın büyümesi, kendisini tüm imgelerden arındırarak yalınlaşması, eylem ve aksiyon ilişkisi içerisinde meydana geliyor olması soyut dışavurumculuğun yüzey ile ilişkisinin yaşayan bir unsur olduğunu göstermektedir. Resmi formlardan, biçimlerden, ışık-gölge-, perspektif gibi unsurlardan arındırarak, yüzeyde saf, kuralları olmayan ve kendi içerisinde sınırsız bir renk alanı yaratmaktır. Böylece yüzey fiziksel açıdan şövaleden inmiş, cam arkasından sıyrılıp tıpkı gerçek bir varlık gibi büyümeye, yaşamaya ve değişmeye başlamıştır.

Bu gerçekliğe dönüş, Greenberg’e göre “...resim ve heykel, ekonomik, toplumsal ya da siyasal gerçeklere gönderme yapmadan kendi biçimsel güçlerini irdelemeliydi (Atakan, 2015, s.20)’’. Örneğin; “... Pollock 1940’lı yıllarda yaptığı çalışmalarla, resmin yüzey anlayışını ve plan anlayışını değiştirmekle beraber geleneksel tuval sehpasını kullanmaktan da vazgeçmiştir. Yüzeyi damlatma (dripping) tekniğini kullanarak merkezi bir ilgi çerçevesinde düzenlememiştir. Resim yüzeyi serilen tuvale her yandan yaklaşılarak çalışılan bir eylemin izlerini taşır. Sonu belli olmayan çizgiler, geniş boya lekeleri, tablonun kenarına taşacakmış biçimde kompoze edilmiştir (Atalay, 2002, s.94-97)’’.



Görsel 2.33. Jackson Pollock ‘Dripping’ 1948.

Pollock’ un tuval üzerindeki bu özgür tutumu ile ilgili Farago şunları dile getirmektedir;

“Ressam resmini oluşturan öğeleri tablonun bütün yüzeyine dağıtır, öyle ki, plastik alan, ‘ilgi odağı’ nın öne çıkarılması nedeniyle o ana kadar daima eksik kalan bir bütünlüğe kavuşur... Bu tür bir düzenleme resimde yeni bir dönem başlatmaktadır, zira düzenlemenin tamamının kullanılmasına ve başlangıçtaki tutarlılığın korunmasına olanak verir. İzleme sırasında tuvalin üzerinde gezinen göz, eşit bir yoğunlukta, yüzeyin bütün kısımlarını keşfeder (Farago, 2011, s.260)”.

“Soyut dışavurumculuğun eylem resmi kolundaki sanatçıların hemen hepsi, kübizm ve gerçeküstücülüğe çok şey borçlu olduklarını söylemişlerdi. Gerçekten de bunlar kübizmin etkisiyle tuval yüzeyini parçalamışlar; bunula birlikte, Miro’ nun simgesel-gerçeküstücü motiflerini andıran işler yapmışlardı (Yılmaz, 2013, s.237)”.

Rosenberg’in “...artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır.” dediği, dışavurumcu sanatın bir özgürlük eylemi olduğunu savunmuştur (Antmen, 2019, s.144). Bu alanda hareket resminden farklı olarak yüzey üzerinde renk alanı yaratmayı, keskin ve biçimsiz formlarla basitleştirilen saf kompozisyonları görmek mümkündür. Bu çerçevede resimler yapan Mark Rothko, yarattığı bu bütünlük için “Bizim yarattığımız imge, kuşkusuz sanat tarihinin nostaljik gözlüklerini takmadan görülebilen kişilerin anlayabileceği gerçek ve somut ilhamın imgesidir” sözüyle özetlemiştir (Farago, 2011, s.263)”.

1950’li yıllarda, savaş sonrası beliren tüketim toplumunu ve yaşam biçimlerini sanata indirgeyen bir grup ortaya çıkmıştır. Pop sanat. Yaşam ile iç içe olan bu kültür, dergi film ve reklamlardaki figürlerin çekiciliğini sorgulamıştır.

“Pop Sanat hazır nesneleri kullanarak, elit sınıfa dair yüksek kültür ile daha geniş kitlelerce tüketilen kültür arasındaki ayrımı eritmiştir. Coca Cola’dan konserve kutularına, sigaralardan çok çeşitli yiyecek içecek malzemelerine kadar birçok objeyi kullanmıştır. Gündelik hayatta kullanılan bu sıradan nesneler sanatsal olarak yeni anlamlar kazanmışlardır (Antmen, 2013, s.162)”.



GörSEL 2.34. Richard Hamilton “Günümüzün evlerini bu derece farklı, çekici yapan nedir?” 41,9 cm x 29,8 cm, Kâğıt üzerine kolaj, 1956.

Sanata yabancı olan nesnelerin, bir kolaj yaratılarak bir araya getirilmesiyle oluşturulan Richard Hamilton’ un eserinde dönemin toplumu tarafından arzulanan bir hayatın tasviri oluşturulmuştur. “Film ve televizyon, konserve yiyecekler, ev gereçleri, kasları gelişmiş bir erkek mankenle, çıplak bir kadının fotoğrafları, oturma odasının duvarında eski bir aile büyüğüne ait portreyi gölgede bırakan ve bir tablo gibi asılmış olan ‘young romance’ in kapağı. Hamilton’un her yerde bulunan bu tip nesnelerden yararlanarak sanat yapma konusunda ısrarı, geleneklere karşı bir davranış olarak değerlendirilebilir (Lynton, 2009, s.286)’’.

Tüketim toplumunun düşlerine ve ideallerine bir eleştiri niteliğinde yaklaşan ‘pop art’ gündelik olanı sanata taşıma, toplumun değer yargılarını izleyiciye sorgulatmaktadır.



GörSEL 2.35. Andy Warhol “Brillo Kutuları” Karton üzeri İpek Baskı, 1964.

Duchamp' ın her şey sanat nesnesi olabilir kavramından hareketle Andy Warhol, sanat dünyasının henüz yabancı olduğu enstalasyon kavramından hareketle mekân içerisine gerçeğinin bir tahayyülü olan 'Brillo Kutuları' nı getirmiştir. Orijinalinden farklı olarak karton üzerine ipek baskı ile oluşturulan bu nesneler bir sergi salonunda sanat nesnesine dönüşmektedir. Sanata getirilen bu yeni ifade biçimleri ve sınırların değişmesi, geleneğin reddettiği yeniliklerdir.

Yüzeyi hacimsel bir öge durumundan çıkarıp, yaşamın içine dahil etmek Dada ile başlayan, pop art ile zirveye ulaşan bir sürecin yansımalarıdır. Yegane olan sanat, baskıresmin olanakları, ipek baskının da gelişimi ile çoğalmaya, büyümeye başlamıştır. Yüzeyin olanaklarını değiştiren ipek baskı ile sadece kağıt yüzeyi değil, bez, cam, ahşap, duvar vb. malzemeler de sanatın yüzey ile ilişkisinde rol oynamaktadır. Bu açıdan herhangi bir yüzeye resmedilen kavram ve imgeler, resmedildiği yüzey ile bir bütün oluşturmaktadır. Öyle ki bir tuval yüzeyindeki imge ile, afiş veya cam üzerindeki imge farklı bağlamları tanımlayabilmektedir. Burada yüzeyin işlevi, türü ve biçimiyle değişkenlik gösterebilmektedir. Geline bu noktada sanatın yüzeye yansıyan bu değişim sürecini ve değişen yüzeyin sanata yansımalarını Giderer şu sözlerle özetlemektedir:

“Yüzyılımız tuvale karşı girişilen hamlelerle doludur. Tuvalin içeriğinin boşaltılması, tuvalin çerçevesinin bile resim yapılarak boyanması, tuvalin parçalarına ayrılması, üzerine basılarak, boyalar damlatılıp fişkırtılması, tuval gövdesinin bir bıçakla yarılması, çöplerle ve atıklarla bir tutulması, sıradan bir tüketim nesnesine dönüştürülmesi, bir tuvalet kapısı gibi yazılıp çizilmesi, hırpalanması, sanatçısının özneliğinden koparılması, küfürlü, pornografik yazılar ve resimlerle doldurulması onu yalnızca gözden düşürmek değil, kadavra gibi üzerinde çalışmış gibi bir tutumla araştırmasıyla ilişkilidir (Giderer, 2003: 123-124)”.

2.6. Baskıresmin Gelişiminin Yüzeye Yansımaları

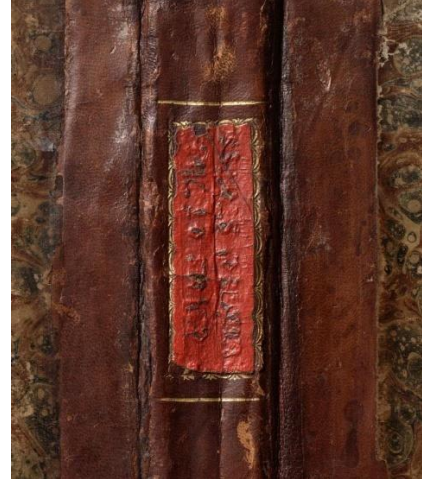
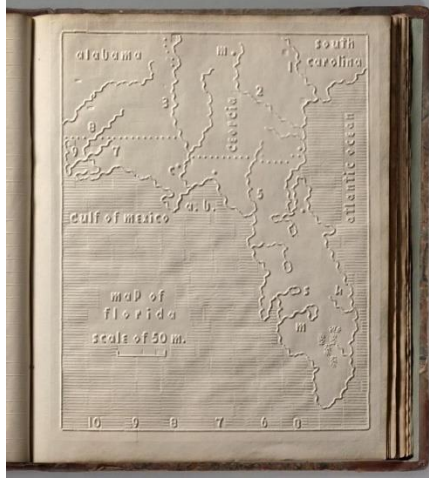
Çoğaltılabilir yüzey olanağı taşıyan baskıresim, geleneği mağara duvar yüzeylerine kadar uzanan bir sürecin modern, çağdaş ve günümüz sanatına yansımasıdır. Kağıdın keşfine kadar, mühürler, kil tabletler gibi yüzeylerde karşımıza çıkan baskıresim, kâğıdın keşfi ile çoğalma ve bu sayede yaygınlaşma olanağı bulmuştur. İlk olarak 14.yüzyılda kitap resimleme, dönemin ünlü sanatçıların eserlerini kopya etme gibi yüzeylerde kendini göstermektedir. 15. yüzyıl ve sonrasında doğan ihtiyaçlar neticesinde baskıresim tekniklerinde bir değişim görülmektedir. Örneğin, ağacın dokusu, detaylardaki duyarlılığı

sebebiyle ağaç baskının yerine metal, çelik ve çinko gibi malzemeler almaya başlamıştır. Yüzeyin değişen işlevi ve sunduğu alternatifler sanatçılara da seçim hakkı tanımıştır. Böylelikle baskıresim, bir çoğaltma niteliğinden öte, özgün bir sanat eseri üretme yolunda kendisine ait kuralları olan bir alan olarak değişmeye ve gelişmeye başlamıştır. 16.yüzyıl sanatına ve sanat ortamına paralel olarak baskıresim, dinsel öğretileri yaymak için yaygın bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Özellikle Dürer’ in gravürleri; toplum tarafından benimsenen, dönemin Aristokrat kesimi tarafından satın alınıp koleksiyon olarak saklanan eserler olmuşlardır. “Bu tarihte ilk defa baskı resim satıldı ve baskı alan koleksiyoner bir kesim oluşmaya başladı. Bu durum, o dönemdeki sanat alıcısının baskı resmin orijinalitesini, sanatsal anlam taşımaya başladığını kabullendiğini gösterir (http-1)’’.

17.yüzyıla doğru Rönesans ve Reform hareketlerinin beraberinde yeniliği ilke olarak benimseyen dönemin sanatçıları, dinsel konulardan ziyade; portre, manzara gibi konularda baskıresimler yapmışlardır. 18. ve 19.yüzyıl dolaylarında toplum yapısında meydana gelen değişimler beraberinde, endüstri devrimi gibi gelişmeler baskıresim sanatına yönelik ilgiyi arttırmaya başlamış, birçok alanda, özellikle kitle iletişim aracı olarak baskıresim tekniklerinden faydalanmışlardır. Bu dönemde baskıresim, daha çok kitleye ulaşmak amacıyla yaygın olarak kullanılan bir üretim biçimi olmuştur. Gelişen teknolojik ilerlemeler ve araştırmalar baskıresme doğrudan yansımıştır. Topluma yönelik iyileştirmeler toplumun eksik yanını doldurmak ve bilgiyi olabildiğince yaygın hale getirmek temel bir hedef haline gelmiştir.



Görsel 2.36. Görme Engelliler için Oluşturulmuş bir alfabe örneği, 1837.



Görsel 2.37. Gofre Baskı ile elde edilmiş harita örneği, 1837.

Görsel 2.38. Deri üzerine gofre baskı uygulaması, 1837.

Giderek daha da yaygınlaşan baskı atölyeleri, çalışan zanaatçı ve sanatçı topluluğu, baskıresmi harita resmetme ve deri üzerine kabartmalar yaparak zenginleştirmiş, bir sanat eserine ait bir unsur olmasa da bu uygulamalar gofre baskının teknik gelişiminde önemli bir zemini oluşturmaktadır.

Modern dönem baskıresmin yüzey ile olan ilişkisi ilk olarak Romantik dönemde yapılan manzara gravürlerinde görülmektedir. Özerk bir alan olarak yeniden doğan sanatın; sipariş olmaktan çıkıp, sanatçının da bir zanaatçı niteliğinden kopmasıyla birlikte, yüzeyde doğa ve duygu iletişimine yansıyan örneklerini görmek mümkündür. Bu noktada, yüzey, özgür ve sanatçısına duyarlı bir malzeme niteliği kazanmıştır. 19.yüzyıl başlarında, fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte doğanın kopya edilmesi konusu önemini kaybetmiş, sanatçılar ise doğal gerçeklikten uzak yeni gerçekler arayışına girmişlerdir. Dönemin siyasi yapısı ve geleneksel eğitim biçiminden uzaklaşan sanatçılar giderek doğayı gözlemlemeye, renk ve ışık üzerinden yüzey üzerinde sorgulamalar yapmaya, hatta yüzey konusunda da tercihlere yönelmeye başlamışlardır. Baskıresim teknikleri de sanatın gelişimine paralel bir biçimde değişmeye ve yeni tekniklerin keşfine maruz kalmıştır. Örneğin; afiş geleneğinin giderek yaygınlaşmasıyla beraber Japon baskıresimlerinde gördüğü soyutlamayı taş baskılarına yansıtan Toulouse Loutrec, seri üretim olanaklarından faydalanarak baskıresmin gelişiminde ve kamusal alanda tanınmasında büyük rol oynamıştır. Picasso, tuval yüzeye getirdiği farkı bakış açılarına ek olarak, linol yüzeyi üzerinde yaptığı denemeler neticesinde tek kalıp yüzeyi ile alternatif baskı seçenekleri keşfetmiştir. Yüzey üzerine uygulanan rengin daha sonra kalıptan eksiltilerek ikinci bir renge aynı kalıpta basmaya olanak tanıyan bu teknik,

yüzeyin sağladığı olanaklar açısından bir yeniliği içermektedir. Diğer bir yandan, dışavurumcu sanatçılar baskiresmi (özellikle ağaç baskı) ruhsal durumlarını yansıtmak için bir araç olarak kullanmışlar ve yüzeyin niteliğine yönelik oyma biçimleriyle baskiresmin gelişimine, kullanılan yüzey farklılıklarının ise sanatçılar ve toplum nezdinde özgün bir ifade biçimi olarak benimsenmesine katkı sağlamışlardır.

Gelişen-değişen döneme ve düşünce yapısına paralel bir biçimde varlığını sürdüren baskiresim teknikleri, belirli sınırlılıklar içerisinde varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bu sınırlılıklar; kâğıt yüzeyinde, belirli boyutlarda ve tekniklerin hakimiyeti altında uygulanmaya devam etmiştir. “Burada esas olan, teknik ve uygulama detayları karmaşık ve suistimale açık olan baskiresmin kurallarını ahlaki sınırlar içinde belirlemek ve herkesin onlara uygun üretim yapmasını sağlamaktır. Böylece bir standart oluşturulacaktı. Sanatçının hazırladığı kalıba sadık kalmak ve numaralandırılan eserlerin birbirinin aynısı olması önemli idi (Esmer, 2014, s.1)”.

Baskiresmi, çoğaltma esaslı oyulan, kazınan ve bir yüzey olarak görmenin verdiği rahatsızlık, hacimsel olan biçimlerden uzaklaşma isteği, yüzeyin anlamını, biçimini ve formunu değiştiren ve zamanla bu sınırları aşmaya çalışanların kaçış noktaları olmuştur. Bu sorgulamalar neticesinde baskiresmin sınırları diğer disiplinlerde olduğu gibi değişmeye başlamış, uygulanan yüzeyler, üretim teknikleri ve amacı tartışılmaya başlamıştır. Kaya yaşanan bu değişimi özetle şu şekilde aktarmıştır; “Baskiresim, tıpkı diğer sanatsal anlatım biçimleri gibi, yaşadığı dönemin olaylarından etkilenmiş ve değişen yapıyla birlikte kendisini geliştirmeyi başarmıştır (Kaya, 2011, s.8)”.

2.7. Deneysel Baskiresim ve Yeni Yüzey Olanaklarının Oluşumu

Sanatın, estetik ve güzellik kavramlarının II. Dünya Savaşı sonrası sorgulanması ve yeniden oluşturulması üzerine, sanatın ve dolayısıyla baskiresmin de kurallarının sarsılmasına sebep olmuştur. “Özellikle sanat ve estetiğe yönelik geleneksel bakışın sorgulanmasıyla beraber ortaya çıkan yeni seçenekler ve disiplinlerarası bakışların yaygınlaşması, dünyada baskiresmin diğer disiplinlerle ilişkili üretimlerin ortaya çıkmasına önayak oldu (Esmer, 2014, s.2)”. Bu açıdan baskiresim; sağladığı teknik imkanlar açısından farklı yüzeylere uygulanabilmekte, bu durum karşısında ise kendisini geliştirmeye, farklı disiplinlerde ve farklı yüzeylerde anlamını ve sınırını yeniden oluşturabilmektedir.

Gelişen teknoloji öncelikle yaşamı ve toplumu biçimlendiren ve dolayısıyla sanatı, baskıresmi de etkisi altına almış, biçimlendirmiştir. Tuval yüzeyindeki sorgulamalar beraberinde meydana gelen değişimler, baskıresmi de geleneği ile örtüşmeyen boyutlara, birçok disiplinin oluşturduğu heterojen yüzeylere taşımıştır. Baskıresimin ve dolayısıyla sanatın etkisinde kaldığı bu değişimi bir makalesinde Esmer şu şekilde tanımlıyor;

“Kuşku yok ki, 60’lı yıllar, sanatın ve dil yapısının sorgulandığı bu nedenle de alışılmış disiplin merkezli anlayışın etkisini yitirdiği yıllardır. Farklı disiplinlerin biraradalığından doğan yeni dillerin gerekliliğine duyulan inanç ve bunun gittikçe yaygınlaştığı süreçte evrilmekteydi zaman... ve sanat her zamanki gibi yenilikler/farklılıklar üzerinde inşa edilerek risk alanına girme yönünde yol almaktaydı. Bu modernizmin kendisine yasakladığı ve hoş görmediği surlarda 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, mekân ve nesne ile ilişkisinden yeni uygulama şekilleri ortaya çıkarken, küçük boyutlarla sınırlı olan baskıresimler, büyüyerek mekâna sığmaz oldu (Esmer, 2014, s.3)’’.

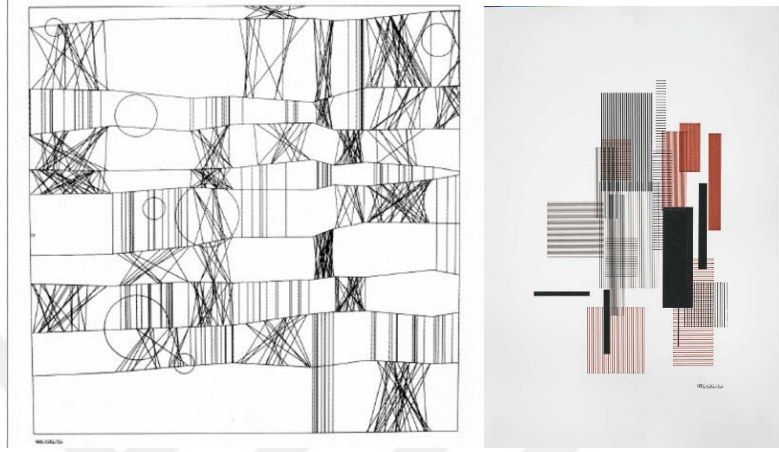
2.8. Dijital Baskıresim

Gelişen teknolojinin toplumla kurduğu ilişkiye paralel bir biçimde sanatın da şekillendiği bu atmosferde, fotoğrafın icadıyla birlikte yaşanan değişim, zamanla sinemanın ve video sanatının da şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Çok geçmeden bu değişim toplumun ve dolayısıyla sanatın her alanında genişlemeye yol açmıştır. “Başlarda fotoğraf sanatının, resmin değerini sarsacağına olan inanç zamanla kaybolmuş, hatta ikisinin birlikteliğinden yeni biçimler ortaya çıkmıştır (Yurdunmal, 2018, s.87)’’.

“Dijital baskıresim, 1960’lı yıllarda, gelişen yeni teknoloji unsurlarının grafik bir araç olarak kullanıldığı dönemde meydana gelen üretimlerdir. Fakat bilgisayar kullanımındaki yetersizlik ve erişim zorluğu sebebiyle sanat toplumunda yaygınlaşması zaman almıştır. İlk dönemlerde sanatçıları sınırlayan siyah çizgiler ve yetersiz renk kullanımı zamanla sınırsızlaşan bir etkiye ulaşmıştır (Coldwell, 2010, s.32)’’.

Gelişen teknoloji giderek bu sınırları da ortadan kaldırmış, birçok yüzeye transfer vb. uygulamalarda dijital baskı sanatçılara çeşitli ifade olanakları sunmuştur. “Bununla beraber, bilgisayara bağlı baskı aygıtları aracılığıyla alınan baskılar, baskıresimde deneysel yaklaşımı önceleyen birçok sanatçı tarafından kullanılarak dijital baskıresimlere evrilmiştir (Erdoğan, 2017, s.66)’’.

1963 yılında bilgisayar destekli resim ve grafik tasarım alanında çalışmalar yapan Frieder Nake bu alanda öncü bir niteliğe sahiptir. Başlangıçta Nake' i sınırlayan programlar ilerleyen dönemlerde aşılmış, çeşitli grafik tasarım uygulamaları geliştirilmiştir.



Görsel 2.39. Frieder Nake "Paul Klee' ye Övgü" Dijital Baskı, 1965 (soldaki).

Görsel 2.40. Frieder Nake "30/3/65 Nr" Dijital Baskı, 1965 (sağdaki).

“Geleneksel tekniklerle dahi beklenmedik iletişime ulaşabilen baskı sanatları, dakikada yüzlerce edisyona ulaşabilen dijital baskı gibi, hızlı ve seri üretimi sağlayan yöntem ile çağımızın ifade biçimi olmuştur. Pek çok sanatsal üretimin tamamlayıcısı veya parçası olan dijital baskı, bilgisayar teknolojisini sanata adapte etmiştir. (Ateş, 2014, s.24)”.

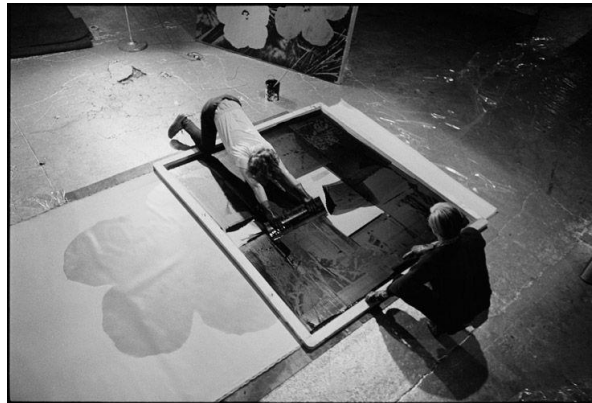
Çağın yüzeyle olan ilişkisini değiştiren dijital sanat, sanatçılara yeni olanaklar sunma konusunda giderek sınırsızlaşan bir alan oluşturmuştur. Bu sayede sanatçılar, farklı alanlarda farklı tekniklerde gerçekleştirilen uygulamaları sentezleyerek, geleneksel yüzeyin sınırlarını aşma, ifadesel ve biçimsel anlamda ‘yeni’ olana yönelme fırsatını bulmuşlardır. Çağdaş baskıresim de dijital sanatın sağladığı olanakları, geleneksel teknikleriyle sentezlemiş; kâğıda ve çerçeveye sıkışan yapısından kopararak, giyilebilen, mekanları dolduran, sokağa taşan, reklam panolarını kaplayan yüzeylerde kendisine yeni ifade alanları oluşturmuştur.

“Baskiresmin bütün uygulama şekilleri çoğaltılabilme olanaklarını sunma üzerine inşa edildi. Ağaçbaskı, Gravür, Litografi, Serigrafi, Dijital baskı ve günümüzün diğer yenilikçi uygulamaları bu esas üzerine yapılandı. Sonuç olarak tüm bu yapıtların baskiresim ile ilişkisi tartışılabilir bile baskiresmin bu yapıtların çok önemli bir bileşeni olduğu gözardı edilemez... Bu yeni uygulamalar, baskiresmin günümüz sanatı içindeki çağdaş görünümüdür artık (Esmer, 2014)”.

2.9. Yüzeyin Değişen Sınırları

Geleneksel uygulama biçimlerine kıyasla baskiresim değişen düşünce yapısı ve gelişen teknoloji ile, bir yüzey üzerine sıkışmış iki boyutlu görsel olmaktan çıkıp, bir mekân içinde üç boyutlu heykel veya enstalasyon olarak da tanımlanmaya başlamıştır. Geleneksel yöntemlerle oluşturulmuş veya disiplinlerarası heterojen bir yapıda olsa da baskiresmin bu dönüşümü sanatçılara yeni ifade biçimleri sunmaktadır. Örnek olarak; Warhol, ipek baskı tekniğini; kağıt yüzeyindeki edisyon kavramı gibi geleneksel yapısının dışına çıkararak kendisine özgü bir biçimde ele almıştır. Sanatçının bu tavrı, baskiresmin kağıt ile ilişkisini sorgulayan, farklı yüzeylerde kendisine olanak tanıyan bir alan olarak gelişimine katkıda bulunmaktadır.

“Daha 60’ların başından itibaren Andy Warhol serigrafilerini kâğıt ile birlikte tuval üzerine de basarak onların geleneksel sunum şeklini bir tarafa attı. Kâğıt üzerinde ve cam arkasında görmeye alıştığımız serigrafiyi tuval ve benzeri malzemeler üzerinde görmeye başlandı ve üstelik numarasız idi. Warhol sadece resim dilini değil baskiresmin dilini de değiştiriyordu (Esmer, 2014, s.2)”.



Görsel 2.41. Andy Warhol Atölyesinden Bir Görüntü, Fotoğraf, 1960.

Diğer sanatçılar baskı sürecinde, süreci kontrol etmek ve net bir sonuç almak için çabalarırken Warhol' un süreci kontrol etkilerinden uzak, daha çok gündelik ve anlık oluşumları yansıtan 'sıradan' bir görünüşe sahipti. Hem kendi fotoğraflarını hem de uygun gördüğü farklı görselleri resmin konusu haline getirmiş, sonucu değil de baskı sürecini yansıtarak, seyirciye zamanı ve aşamaları hissettirmeye sürüklemiştir. Burada tuval yüzeyinin, Pollock' un aksiyon resimlerinde olduğu gibi eylemi ve süreci yansıtan bir alana dönüştüğünü görmek mümkündür. Ancak Pollock bu eylemi dripping ile yaparken, Warhol ipek baskı olanakları ile gerçekleştirmektedir. Değişen teknik olanaklar, sanatçının yüzeye bakış açısını şekillendiren temel etkenlerdendir.

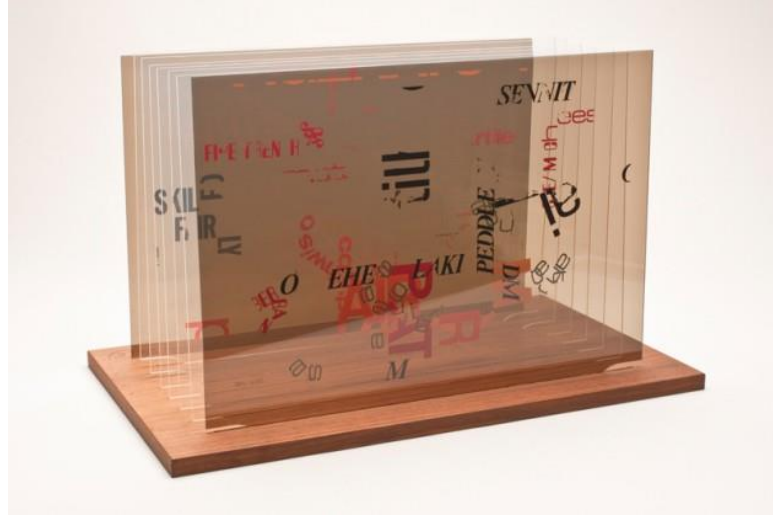
Geleneksel baskıresmin sınırladığı kâğıt yüzeyini terk eden, büyük boyutlarda bez, tuval vb. malzemeleri tercih eden Rauschenberg ise 20.yüzyılın sonlarına doğru resmin ve baskıresmin yüzey ile olan ilişkisini, konusunu, boyutunu ve biçimini değiştirmiştir. Değişen bu sorgulamalar beraberinde tercih edilen yüzey, eserin kavramsal boyutunu, tanımını ve sınırlarını belirler nitelikte bir alan olmuştur. Örneğin, kâğıt yüzeyine basılmış bir baskı ile cam yüzeyine basılan baskı kavramsal olarak farklı boyut ve anlamlara gelebilmektedir. Yüzeyin belirleyiciliği, artık sanatçıyı farklı seçeneklere sürüklemektedir. Örneğin; Rauschenberg, kâğıt, duvar, ahşap panel, battaniye ve şemsiye gibi işlevsel olarak birbirinden son derece uzak nesnelerin yüzeylerini kolaj ve asamblaj teknikleriyle bütünleştirmiştir. Kullanılan bu yüzey çeşitliliği, malzeme değerlerini ve eserlerin kavramsal boyutunu şekillendirerek farklı objeleri gerçekliğinden uzak, günlük yaşamdaki kullanımlarından farklı bir biçimde yüzeyde bir araya getirmiştir. “Eserlerinin konusu sanatçının duygusal yaşamına ve nesnel gerçekliğe dayanmıyor, zihin tarafından dış dünyanın algılanması sonucu ortaya çıkan ruhsal ifade biçimlerini içeriyordu (Tallman, 1996, s.32)”. Sanatçının tercih ettiği yüzey çeşitliliğini ise Ateş şu sözlerle dile getirmektedir;

“Baskılarında pek çok tekniği ve malzemeyi bir araya getiren Rauschenberg, tekniği fotoğraf ve dijital baskı ile birleştirmiştir. Eserlerini, ince yarı saydam ipek, şifon, tül bent gibi kumaşlar ve farklı tabakalar üzerine ipek baskı yöntemi ile basmıştır (Ateş, s.7)”.



Görsel 2.42. Robert Rauschenberg, “Bellini” Fotogravür, Aquatint, 1988.

Pop Art’ ın getirdiği yenilikçi biçimler ve özgün uygulamalar ile derin bir ivme kazanan baskıresim sanatı, sağladığı seçenekler, kolaylıklar ile birçok sanatçı tarafından tercih edilen bir alan olmuştur. 20.yüzyıl ortalarında oluşan bu ilgi, baskıresim sanatını farklı deneysel uygulamalara iten, çağdaş teknik ve uygulamalara yöneltmiştir. Yaşanılan bu ivmeye paralel olarak Paris’ te açılan ve daha sonra Amerika’da faaliyet gösteren Atölye 17, ULAE, Tamarind gibi baskı atölyeleri; sağladığı imkanlar, alanında uzman teknisyenler ve bünyesindeki bulunan farklı disiplinlerdeki sanatçılar ile baskıresim sanatını geliştirmekte önemli bir rol oynamıştır. Getirilen yeni yorum ve düşünceler, yapılan uygulamalar sadece baskıresim sanatını değil, resmin de dilini değiştirmiştir. Örneğin; John Cage, baskıresmin yüzey algısını değiştiren ve heykel niteliğinde olan “Marcel Hakkında Bir Şey Söylemek İstemiyorum” adlı çalışmasıyla geleneği ile kesinlikle örtüşmeyen gerek malzeme seçimi gerekse üç boyutlu bir sunum biçimi ile baskıresmi 3 boyutlu bir nesne olarak mekân yüzeyine taşımıştır. Çağın düşünsel yapısı ve yeniliğe duyulan ihtiyaç bu tarz disiplinlerarası uygulamaları beraberinde getirmiş, baskıresmin önündeki engeller de yavaşça kalkmaya başlamıştır.



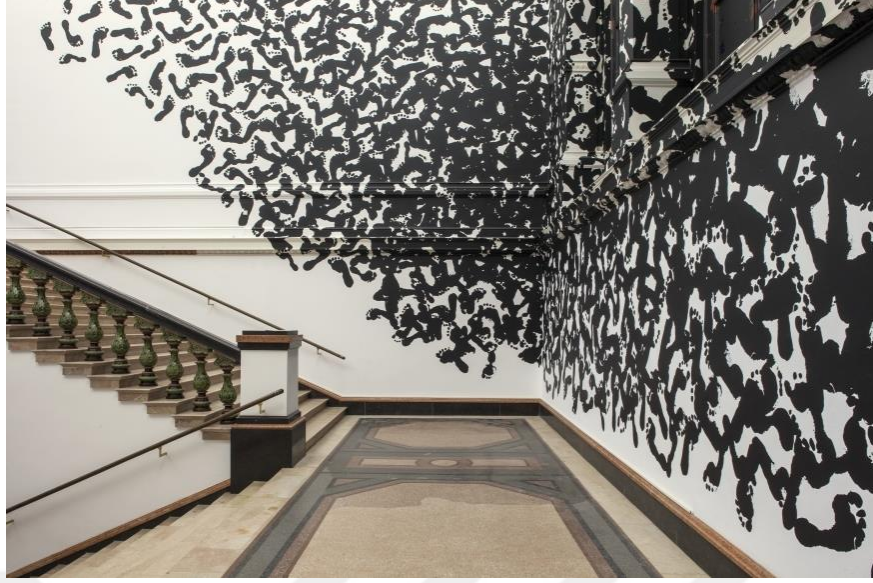
Görsel 2.43. John Cage “Marcel Hakkında Bir Şey Söylemek İstemiyorum” Ahşap panele sabitlenmiş pileksi üzeri serigrafi ve litografi, 1969.

“Kilpper da aynı şekilde geleneksel olarak kalıplaşmış çerçevelenmiş baskı düşüncesini reddetmiş, zemin parkelerini oyarak gerçekleştirdiği ağaç baskı çalışmalarıyla bir binayı giydirecek büyüklükte çalışmalar yapmıştır. (Coldwell, 2010, s.143)”. Bu durum geleneksel boyutuna kıyasla koca bir sahanın kalıp yüzeyi olarak değerlendirilmesi, ardından nemli bir kağıdın prestan geçirilmesiyle temellenen yüzeyin, gökdelen büyüklüğünde bez yüzeylerine basılması, baskıresmin yüzey ile ilişkisinin artık sınırının olmadığı somut örneklerini oluşturmaktadır. “...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 materyalleri, üretim ortamı, kullandığı yüzeyler ve sergileme şekli kuşku yok ki tamamen yeni idi (Esmer, 2014)”.



Görsel 2.44 Thomas Kilpper ‘‘Kontrol Devleti’’ Linol baskı, Yerleştirme, Berlin, 2009.

Çağdaş baskıresim artık, geleneksel anlamda sınırlı ölçülerde üretilen, çerçevenip ve asılan baskılar olmaktan uzak, sergileneceğı mekâna göre düzenlenen ve bulunduğu yüzeyin bir parçası olarak amacına hizmet etmek için üretilmiş baskılardır. Örneğın Regina Silvera ve ekibinin yapmış olduğı ‘Duvarlarda Yürüyenler’ insanların yol açtığı engellerin, sınırların, bölmelerin ve duvarların zararlı etkilerine karşı verilen sanatsal bir tepkidir. Burada kağıt yüzeyine basılı çerçevenilmiş bir baskı yerine mekanın yüzeye dönüştüğü, o mekana aitmiş hissi veren bir yapı unsuru olarak yüzeyin baskıresimle ilişkisinden doğan çağdaş bir fresk niteliğı taşımaktadır.



Görsel 2.45. Jose Dávila, Mona Hatoum, Nadia Kaabi-Linke, Christian Odzuck, Anri Sala, Regina Silveira, “Duvarda Yürüyener” Şablon Baskı, 2019.



Görsel 2.46. Renée Green “Hatıra Tuvalet”, 1992–94, Kumaş üzeri ipek baskı ve yerleştirme, Pat Hearn Galeri, New York.

Baskiresmin kalıplarıyla değil de farklı yüzeylerdeki kavramsal ifadesi ile sorunu olan bir diğer sanatçı da Rene Green’ dir. Sanatçı, tarihi olayları eleştirel bir dille ele almıştır. Gündelik olan eşyaları ve kişileri tep tip bir kumaş ile giydirek ırkçılık kavramına dikkat çekmek istemiştir. Sanatçı; tarihin, insanlığın ve yaşamın aynılığını yansıtarak her birinin sonunun olduğunu ve unutulmuş geçmişi tekrar hatırlatmayı amaçlamaktadır. Kumaş üzerine ipek baskı tekniği ile yaptığı imgelerde tarihteki ırkçılık

olayları, ölümleri, savaşları detaylı olarak ele almıştır. İlk bakışta estetik olarak seyirciye ‘güzel’ görünen fakat yaklaştıkça detaylardaki imgeler seyirciyi rahatsız etmektedir. Büyük boyutlardaki kumaşlara yaptığı baskıları kurgusal bir gerçeklikle ele alan Green, teknik arayışında genel olarak ötekileştirilen, ayrıştırılan ve modern toplumda görmezden gelinen kimlik farklılığına değinmiştir.

Geleneksel ve modern anlamda sanatın, kullanılan kağıt ve tuval yüzeyi ile girdiği ilişkiye çağdaş sanatta; toplumu ve yaşamı ifade eden giysiler, duvar kağıtları, çarşaf, koltuk kılıfı gibi yüzeyler ile girdiği görülmektedir. Çağdaş baskıresmin yüzeyin kurallarına bağlı kalmama durumu, onu farklı yüzeyler ile ilişkisinde sınırsızlaşan bir ifade dili olarak benimsenmesine olanak sağlamıştır. Yüzey üzerindeki bu yenilikçi tavır, baskıresmin sadece teknik değil dil olarak da anlamının değiştiğinin işaretidir. Kavramsal boyutunun değişmesi, zengin ifade biçimlerine olanak olarak her tür yüzeyin yapıt için kullanılabilir olması ve mekanla ilişkisi açısından bu örnekler geleneksel ve modern anlamından sıyrılmış olan günümüz çağdaş baskıresmin sanata yansımalarıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 2 BOYUTLU YÜZEYDE 3. BOYUT YARATMA MESELESİ: GOFRE BASKI

3.1. Gofre Baskı Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

Gofre; baskıya uygun dokunsal hacmi yüksek malzemelerin veya oluşturulan kalıpların kâğıt yüzeyine basılmasıyla elde edilen ve yüksek baskı tekniğinin kimliğini barındıran, renksiz deneysel bir baskiresim tekniğidir. Kelime, Fransızca kabartma anlamına gelen ‘goufrer’ den dilimize geçmiştir. Günümüz çağdaş baskiresim sanatında bu teknik için; *kabartma*, *kör baskı*, *renksiz gravür*, *renksiz kabartma* ve *gofre baskı* gibi terimler sıklıkla kullanılmaktadır (http-2).

Mürekkepsiz bir kalıbın kâğıt yüzeyine basılmasıyla elde edilen gofre baskı, iki boyutlu bir kâğıtta üçüncü boyut algısını hissettiren hacimli bir yapıya sahiptir ve birleşik elemanlar, aşındırılmış yüzeyler ve hazır nesneler gibi farklı biçimlerde elde edilen kalıpların yüzeye basılmasıyla oluşturulmaktadır. Dokunsal olarak ince ve detaylı çalışmalara olanak tanıyan, heykelsi bir yapıya sahip olan bu baskı tekniğinin belirleyici unsuru ise ışıktır. Doğru konumlandırılmış ışık kaynağı, yüzeydeki tüm hareketleri izleyiciye hissettiren bir olguya sahiptir (http-3).



Görsel 3.1. *Liliana Aleman, Gofre Baskı Sürecinden Görüntü, 2016.*

Bir yüzey üzerinde dokuyu veya tasarımın boyutunu arttırarak düzenlemek ve boyutlandırmak anlamında, tarihsel süreçte ilk olarak kâğıt mendil, ödül ve tebrik kartları, mektup ve önemli resmi evraklar üzerinde karşımıza çıkan gofre baskının, nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı hakkında net bir bilgi olmamakla birlikte, “...15.yüzyıldan itibaren, resimde estetik bir değer, banknot, damga gibi alanlarda ise şahsi ve siyasi bir

kişiselleştirme unsuru olarak kullanıldığı bilinmektedir. İlk kez 18.yüzyılda Japon Ukio-e sanatçıları tarafından kullanılan gofre baskı, kâğıt üzerine mürekkepsiz olarak, terimin günümüz ifade biçimine uygun ilk örnekleridir. Japon baskı sanatçıları için bu tekniği geliştirmek, birbiri ardına gelen denemelerin asıl amacıdır. Masanobu, yaptığı ağaç baskılarda bu tekniği ilk olarak kullanan sanatçıdır. Shunsho ve Buncho, İngiliz sanatçı John Baptist Jackson, Masanobu' nun dilini kullanmaya çalışan diğer sanatçılardır. 19.yüzyıla kadar Avrupa'da bu alanda -ticari kullanım amaçları dışında- pek örneklerle rastlamak mümkün değildir (Kandeel, 2018, 6-7)”. Bu dönemde yaygın bir biçimde, banknot tasarımları, hisse senetleri ve damga olarak işlev gören gofre baskı, uzun bir dönem boyunca bu tanımdan öteye çıkamamış, kendisine özgün bir alan yaratamamıştır. “...bu baskı tekniği orijinal grafik sanat eseri olarak değerlendirilmiyordu (Brunner, 1984, s.172)”.

18. yüzyılda ‘modern olma’ adı altında çıkan ve Japonya’yı etkisi altına alan Ukio-e, sanatın tüm alanlarında yeniliği yansıtan bir ideolojiden beslenmiştir. Bu dönem baskıresim sanatçıları; yaşamı olduğu gibi yansıtan ve sanatın dilini de değiştirecek olan ağaç baskılar ile baskıresim sanatının gelişiminde önemli bir yer edinmektedir. Bu kapsamda deneysel baskılar yaparak yeniliği bu yüzeyler üzerinde arayan sanatçılar günümüz baskıresim sanatının şekillenmesine katkıda bulunmuşlardır. Kâğıt yüzeyinde basılı, sanatçısı tarafından imzalanmış gofre baskıları da ilk olarak bu dönemde görmek mümkündür.



Görsel 3.2. Suzuki Harunobu “Karda Yürüyen Kadın” Ağaç baskı, gofre baskı, 1765-67.



Görsel 3.3. Suzuki Horunobu “*Şömine Önünde Karlı Akşam*” 28.3 x 20.6 cm, 1765-67.

Suzuki Horunobu, kompozisyonda yer alan açık bölgelerde renk kullanmak yerine o yüzeyde bir doku yaratmak için gofre baskıdan yararlanmıştır. Ağaç baskı kalıbından hazırlanmış olduğu bu derin çukurları farklı bir kalıpta oluşturmuş, elde edilen dokuların zarar görmemesi için en son kalıp olarak bu kısımları basmıştır. “...ilk örneklerine 18.yüzyıl sonlarında rastladığımız gofre baskı, Japon baskı sanatçıları için renkli bir yüzeyde doku yaratmak ve bu dokuyu kompozisyon ile bağdaştırmak için kullanılan birleştirici bir unsur olarak kullanıldığını görmekteyiz (Eppink, 1971, s.216)”.

Keşfettikleri ve geliştirmeye devam ettikleri gofre baskı için ‘*karazuri*’ adını veren Japon baskı sanatçıları, tekniği farklı yöntem ve biçimlerde ele almışlardır. Gofre baskıyı bir disiplin haline getiren, kendisinden sonra gelen dönemlerdeki sanatçıları da etkileyen bu tavır; yüzey üzerinde herhangi bir renk olmadan da ifadenin var olabileceğini, dokunun görsel bir unsur olduğunu erken bir dönemde baskıresim sanatına kazandırmıştır.



Görsel 3.4. *Surimono, Gofre Baskı ve Renklendirilmiş Gofre Baskı Detayı.*

Poirier, gelişen gofre baskı tekniğini ve Japon baskı sanatçıları üzerinden değerlendirmesini şu şekilde aktarmıştır;

“Japon baskiresimleri, temel olarak çok renkli ve detaylı ağaç kalıplardan oluşmaktadır. Bu nedenle her renk için farklı bir kalıbın hazırlanması gereklidir. Oyulması oldukça güç olan bu kalıplar uzun bir süreçte meydana gelmektedir. *Karazuri* (*blind embossing*) denilen gofre baskı kalıpları ise renklendirme yapılmadan yüzeye uygulanan katmanlardan birisidir. Resim 3.4. örneğinde olduğu gibi *Surimono*, yüzeydeki imgelerin formlarına uygun bir biçimde dokuları kompoze etmiştir. *Kimedashi* (*convex embossing*) adını verdikleri (sağdaki örnek) rengin üzerinden gerçekleştirilen dışa kabartma tekniğinde de önceden basılan renkli katmanın üzerine basılan gofre kalıbı ile gerçekleştirilmektedir. Her iki tekniği de heterojen bir biçimde kullanan Japon baskiresim sanatçıları, tekniğin uzun bir dönem boyunca araştırılmasına ve uygulanmasına özen göstermişlerdir (Poirier, web. 2017)”.

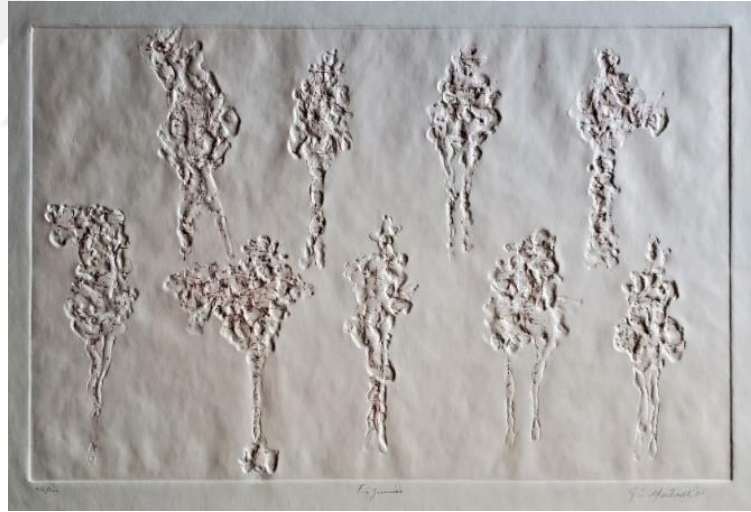
Gofre baskı, bu dönemlerde Avrupa’da genel olarak ticari kullanım alanlarında görülmektedir. Bu durum ise bu tekniğin böyle bir atmosferde özerk bir sanat üretim tekniği olarak değerlendirilmemiştir. Stijnman’ in belirttiği üzere “‘orijinal bir sanat eseri olarak kabul görmeme, gravür baskı niteliğinde olmama ve imzalı bir eser olmama’’ durumu, gofre baskının matbaa atölyelerinde, uzun bir dönem sanattan uzak kalmasına sebep olmuştur (Stijnman, 2012, s.322)”. Bu durum gofre baskının genel olarak kartvizit, hediye ve tebrik kartları, havlu kağıt tasarımları, kitap kapağı, mühür, harita yapımı, imza ve görme engelliler için alfabe oluşturma gibi alanlarda üretimlerinin yoğunlaştığını

göstermektedir. Ayrıca bu dönemlerde yalnızca kağıt yüzeyine kabartmalar yapılmamış, deri, parşömen gibi malzemeler de kullanılmıştır.



Resim 3.5. Gofre Baskı Yaygın Ticari Kullanım Alanları.

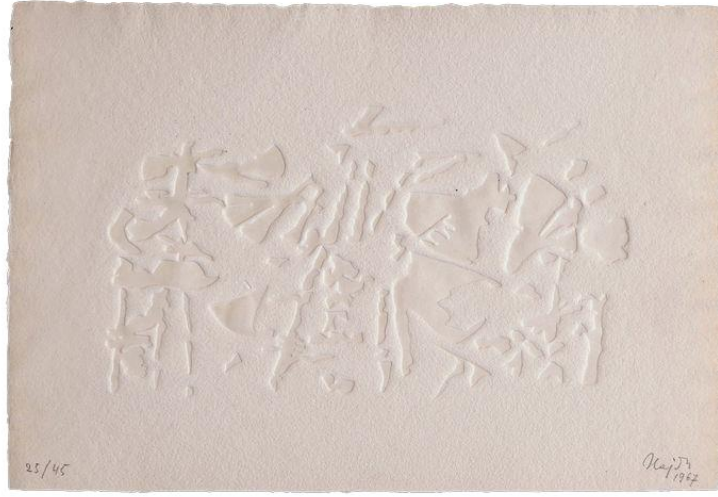
19.yüzyılın sonlarına dek sadece Fransız sanatçılarda birkaç örneğine rastladığımız gofre baskı, bu tarihe kadar Avrupa’da karşımıza çıkmamaktadır. Reklam ve ticari kullanım alanlarından ziyade, Harold Paris, Ezio Martinelli, Leonard Baskin, Rolf Nesch ve diğer deneysel çağdaş baskıresmin öncüleri olan sanatçılara kadar sanatsal anlamda örneklerine rastlanmamaktadır. (Eppink, 1971, s.216).



Görsel 3.6. Ezio Martinelli ‘Figürler’ Gofre Baskı, 41.5x 56.8 cm, 1961.

Heykeltıraş ve kaynak ustası olan Martinelli, baskıresim teknikleri açısından oldukça zor olan, bakır ve alüminyum kalıpları delip veya birbiri üzerine kaynak yaparak çeşitli kalıplar oluşturmuştur. Kırmızımsı ve kahverengimsi tonlarda elde ettiği bu kalıpları, çekiç vb. aletlerle boyutlandırarak pileksi üzerine baskıya hazır hale getirmektedir. Bir heykeltıraşın elde ettiği bu sonuç, oldukça erken bir tarihte, kâğıt üzerinde renksiz bir gofre baskı örneği oluşturmaktadır. Deneysel bir biçimde gelişen bu uygulama, baskıresmi yeni bir boyuta taşımış; gofre baskı özelinde ise, bir sanat eseri

olarak çerçeveslenip asılan bir değer olmayı, sanatçıların da yeni bir ifade dili olarak kabul görmesine olanak sağlamıştır.

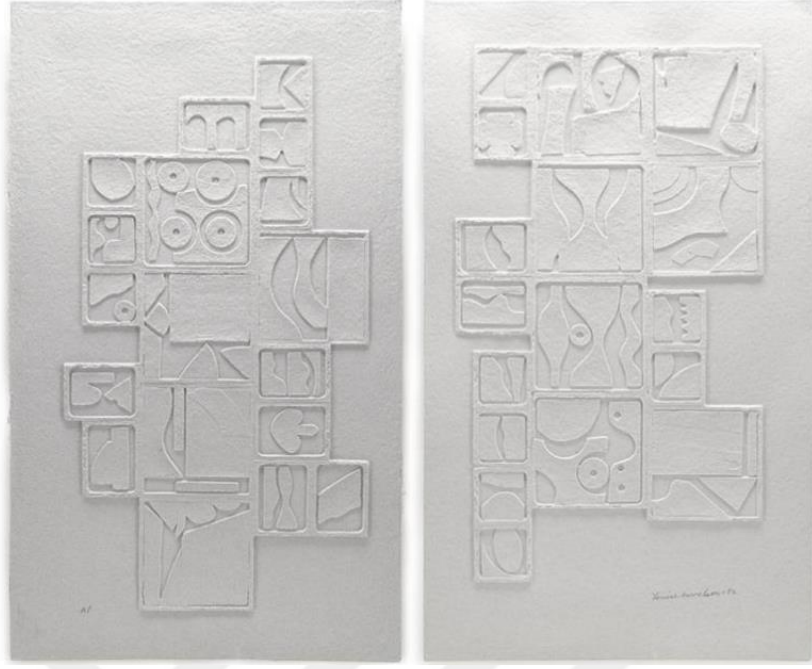


Görsel 3.7. Etienne Hajdu ‘‘Dans’’ Gofre Baskı, 24 x 32.8 cm 1967.

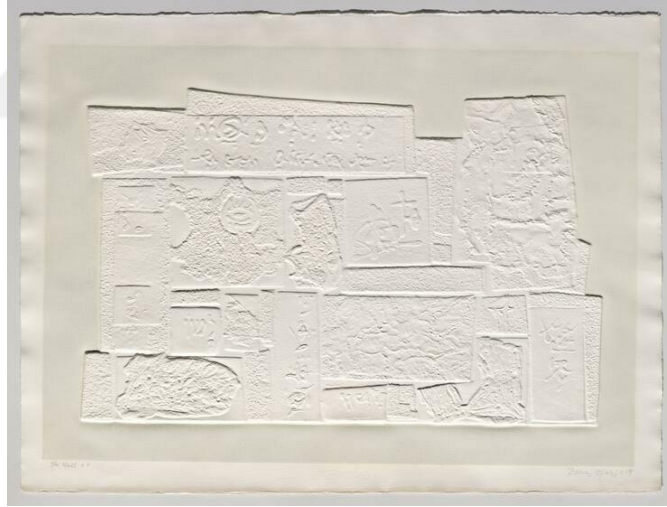
Hajdu, çeşitli materyallerle deneyler yapan, soyut dışavurumcu heykeltıraştır. Martinelli’ nin sürecine paralel olarak yeniyi arayan ve bu süreçte de baskiresmin gelişimine önemli bir katkı sağlayan sanatçı, elde etmiş olduğu heykellerini kâğıt yüzeyine basarak, ‘sessiz, bir o kadar da gürültülü’ dediği bir seri gofre baskı eser üretmiştir. Teknik, kâğıdı ikinci boyuttan üçüncü boyuta taşıyan yapısıyla bu dönemde özellikle heykeltıraşların ilgisini çekmektedir. Riat gofre baskının bu kimliğini şu sözlerle açıklamaktadır;

“Kâğıt yüzeyinin kalıcı bir deformasyon ile aşındırılması ile elde edilen, renk kullanımından tercihe bağlı olarak vazgeçildiği gofre baskı, grafik sanatlar ile heykel sanatı arasında bir geçiş formudur (Riat, 2006, s.145)’’.

20.yüzyıl başları, sanatın tüm alanlarında geleneğe başkaldırının ve deneysel uygulamaların çok sık görüldüğü bir atmosferdir. Baskiresim teknikleri ise bu çerçevede gelenekten tam anlamıyla kopan, sınırları, yüzey algısı değişen bir alan olmuştur. Sanatçı Louise Nevelson ise sanatın değişen anlamı ve sorgulanan yüzey özellikleri bağlamında ifadelerini, belirsizlik halini soyutlamak üzere gofre baskı tekniğinden faydalanmıştır. Kurşun plakayı kendine özgü bir biçimde aşındırarak oluşturduğu kalıplardan ile çeşitli uygulamalar yapmıştır. ([http-](http://))



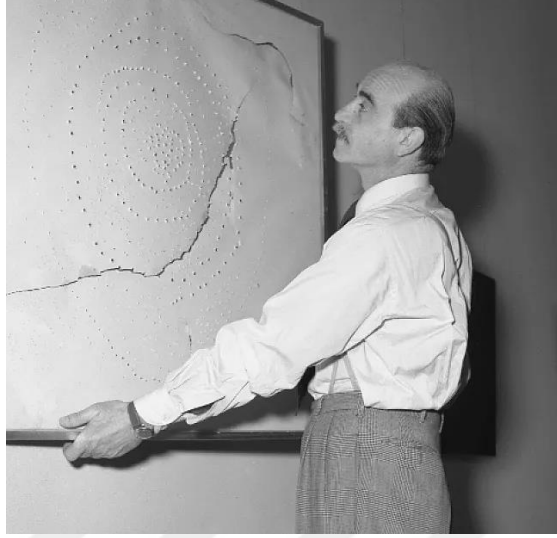
Görsel 3.8. Louise Nevelson “Gökyüzü Kapısı II” Gofre Baskı, 83x48 cm, 1982.



Görsel 3.9. Boris Margo “Duvar” Gofre Baskı 1964.

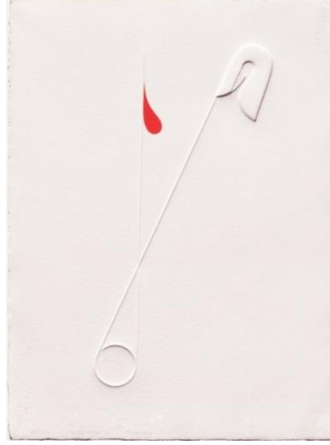
Boris Margo “Benim tekniğim, plastik bir kalıp üzerinde çeşitli oyma aletleriyle yapmış olduğum deneysel arayışlar, yer yer plastiği asitle aşındırarak elde ettiğim dokulardan ve vernikle meydana gelen sert yüzeylerden oluşmaktadır.” dediği ve ‘cellocut’ adını verdiği bir teknik keşfetmiştir. Kullandığı tekniği net bir biçimde gösteren ‘Duvar’ (Görsel 3.8) adlı eserinde, plastik kalıbın farklı biçim ve yükseklikte aşındırıldığı net bir biçimde görünmektedir. Sanatçı tekniği daha iyi vurgulamak ve ışığın yüzey

üzerindeki yansımasını net bir biçimde gösterebilmek üzere kasıtlı olarak renksiz gofre baskı serileri yapmıştır.



Görsel 3.10. *Lucio Fontana, Hulton Arşivinden, 1954.*

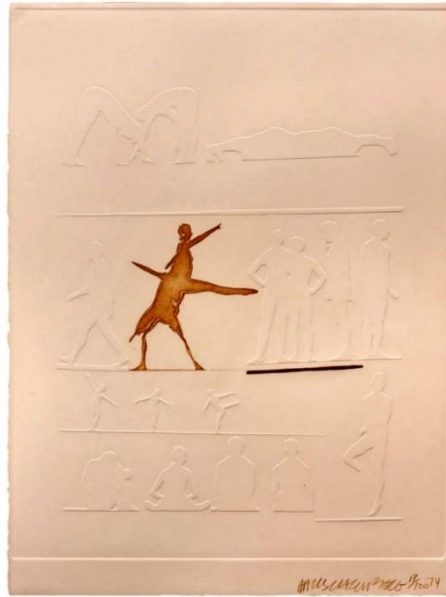
Lucio Fontana ise, eserlerinin çoğuna ‘Uzay’ adını verdiği, heykel, resim, fotoğraf, gravür gibi birçok medyum üzerinde çalışmış, bu alanlarda deneysel uygulamalara imza atmıştır. Fütürist bildirilerden etkilenen sanatçı, savaşı destekleyen ve arından savaşın getirdiği yıkımlardan ötürü savaş karşıtı bir duruş sergilemiştir. Modernliğin güncellemiş olduğu insan yapısını eleştirmek, mücadelelerini ve değişen yaşam biçimlerini yansıtabilmek adına yaptığı deneysel uygulamalar sonucunda gofre baskının olanaklarından yararlanmıştır. Kendisi için gofre baskı, değişen hayatın biçimlerinin belirsiz yansılamalarını ifade etmekteydi. Savaşın getirdiği yıkımı görmeyen, şiddeti bir çözüm olarak görenler için gofre baskının sessizliğini bir ifade aracı olarak görmekteydi. Kâğıt yüzeyinde açtığı spontane delikler ve dadaist tutumu, bir performans niteliğindeki tavrı, gofre baskının olanaklarının çağdaş sanatta geldiği noktayı gözler önüne sermektedir.



Görsel 3.11. Omar Rayo “AGPA 73’ten Sessiz” Gofre Baskı, 77 × 57 cm, 1973 (soldaki).

Görsel 3.12. Omar Rayo “Erotik II” Gofre Baskı, 1970 (sağdaki).

Omar Rayo “İnsanın fikirlerini taşımak için iki sırtı olan tanrı (Rayo, web 2016)”, olarak tanımladığı kâğıdı, gelişen baskiresmin olanakları çerçevesinde değerlendirmiş, baskiresme de böylece yeni olanaklar getirmiştir. Sanatçı, yaşadığı dönemin bir yansıması olarak, hazır nesne, erotik sahneler gibi gündelik ve popüler olan imgeleri sanatına taşımıştır. Başlangıçta soyut ve spontane olan tavrı daha sonra basit ve sıradan şekilleri öne çıkarmasıyla öne çıkan çağdaş bir pop art sanatçısı olmuştur. Sanatçının bu tavrı, gofre baskının geleneği ile arasında köprü oluşturan bir gelişmeyi de göstermektedir.

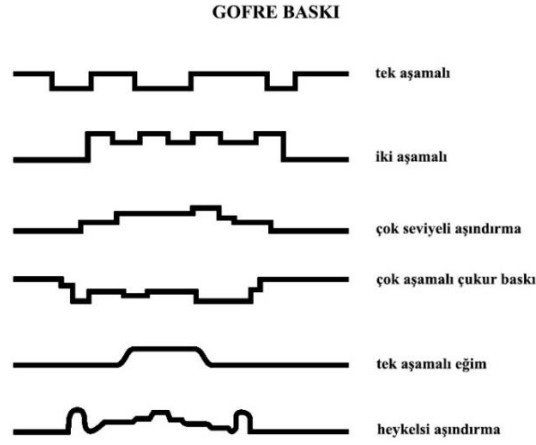


Görsel 3.13. Robert Rauschenberg “Cunningham” Arches Buff kâğıt üzerine Gofre baskı ve Renkli Gravür, 76.2x57.1 cm, 1974.

Baskıresmin gelişen teknolojiye paralel olarak 20.yüzyılın başlarında kazandığı ivme ve tekniklere olan artan ilgi, alana dair sorgulamaları ve geleneksel kalıpların dışında deneysel uygulamaları beraberinde getirmiştir. Sanat dışı formlar ve teknikler, uygulamalar ve malzemeler bu arayışlar sonucunda sanatta yerini almaya başlamış, baskıresmin dili bu gelişmeler neticesinde değişmiştir. “20. Yüzyılın ilk yarısı baskıresim alanında önemli bir birikim oluşturmuş; 50’li yıllardan itibaren yapılan çalışmalarda da temel denilebilecek sorgulamalar geliştirilmiştir (Esmer, 2014)”. Kâğıt yüzeyini terk eden, mekanla bütünleşen sanatçılar çoğunlukta olsa da kâğıt yüzeyinde yeniyi arayan sanatçılar da görülmektedir. Bu noktada genel olarak matbaa ve klişe elemanı olan, özellikle reklam alanında gelişmekte olan gofre baskı, sanatçıların dikkatini çekmiş ve baskıresmin tekniklerinden faydalanarak bu alanda uygulamalar görülmeye başlamıştır. Tam bu noktada bir yandan geleneksel kalıplardan uzaklaşmak için değerleri yıkıp alt üst eden, bir yandan da bu değerler içerisinde farklı değerler arayan Rauschenberg, kâğıt yüzeyinde girdiği arayışlar neticesinde, yüzeyi aşındırarak geleneksel yapısından uzaklaştırmayı hedeflemiştir. Gofre baskının uygulanması ve tanınması açısından oldukça değerli olan bu uygulamalar, beraberinde birçok sanatçının da dikkatini üzerine çekmiştir. Kendilerine özgü biçim ve malzemelerle gofre baskı, yeni bir ifade dili olarak çağdaş sanatta sanatçıların izlenimlerini, deneyimlerini, duygu ve dışavurumlarını ifade eden bir teknik olmuştur.

3.2. Gofre Baskı ve Tekniksel Uygulama Yöntemleri

Çizgi, boşluk, hacim, renk, ışık-gölge ve doku; bu unsurların tamamı, gofre baskı sanatçıları için en önemli özelliklerdir. Ve hatta hiçbir sanat eseri bu özelliklerden muaf değildir. Fakat baskıresim tekniklerindeki çeşitlilikten ötürü sanatın alfabesi niteliğinde olan ve bu kavramlar olmadan yaratıcılığın olmadığı herhangi bir estetik uygulama yoktur. Her malzemenin dokusu, görsel biçimi, kimyasal reaksiyonu gibi yapısal işlevlerinden dolayı özellikle malzemelere değer ve yüzeysel özellikler kazandırmak için çeşitli doku ve teknikler kullanılmaktadır. Pürüzlü yüzeylerde ışık ve gölgenin hakimiyeti, pürüzsüz yüzeylerde ise gölge olmaması gibi dokusal bu farklılıklar kendisine yansıyan ışığı ve hapsedtiği ışığı farklı biçimlerde izleyiciye aktarmaktadır. Gofre baskıda ise kâğıt yüzeyine aktarılan bu dokusal çeşitlilik, kullanılan tekniğe ve tekniğin özelliklerine bağlı olarak farklılık göstermektedir. Bu bağlamda sanatçılar da görmek istedikleri sonuca, teknik olanaklara bağlı kalarak ulaşmayı tercih etmişlerdir.



Görsel 3.14. *Gofre Baskıda Kâğıt ve Kalıp İlişkisi.*

3.2.1. Yüksek baskı

Bilinen en eski baskı tekniği olan bu teknik, yüksekte kalan kısımların haricinde kalan bölgelerin oyularak alçaltılması ilkesine dayanmaktadır. Genel olarak ağaç ve linol başlıca kullanılan malzemedir. Önce istenilen dokuda beyaz alanlar oyulur ve daha sonra kalıp yüzeyinde kalan yüksek kısımlara merdane ile boya verilerek kâğıda basılır. Baskının kâğıda aktarılması pres yoluyla olabileceği gibi, kâğıdın arkasından tahta bir kaşık ya da ağaç silindir yardımıyla bastırılarak yapılabilmektedir (Tekcan, 1997: 1413). Gofre baskıda ise bu durum, boya kullanılmadan, belirli bir hacimdeki nemlendirilmiş kâğıt yüzeyine yapılmaktadır. Bu teknikte bilinen en eski Japon baskıları bu biçimde ele alınmış ve sonuçlandırılmıştır.



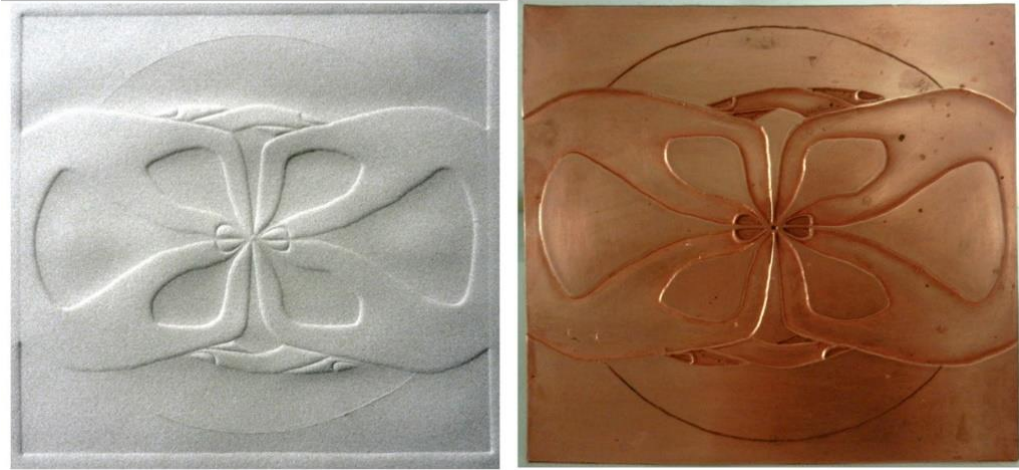
Görsel 3.15. *Nevelson's Dawnscape, Charles Hilfer'in Baskı Sürecinden Görüntü, Deneysel Baskiresim.*

Gofre baskının uygulanan en yaygın örneği olan çok seviyeli aşındırma tekniğinde birden çok katman, uygun gramajlı nemli bir kağıda aktarılmaktadır. Bu uygulamada eğer renk tercih edilecekse farklı bir kalıpta öncelikle rengi daha sonra gofre kalıbı basılmaktadır.

3.2.2. Çukur baskı

Genel olarak bakır-çinko gibi malzemelerin kullanıldığı, kendilerine özgü teknikleri ve aşındırma biçimleri olan gravür baskı bir çukur baskı tekniğidir. Kelime olarak, aşındırılan (çukurda kalan) kısımların mürekkeplenip kâğıda aktarıldığı çok detaylı uygulamalara olanak sağlayan bir baskiresim tekniğidir. Gravür kalıbında gofre baskı ise, plaka üzerinde belirli kapamalar yaparak açıkta kalan kısımların uzun bir süre asitte bekletilmesiyle oluşan derin oymaların renksiz bir biçimde kâğıda aktarılmasıyla elde edilmektedir. Kalıp üzerinde yapılan dokular, kullanılan metalin elverdiği ölçüde aşınmaya uygundur.

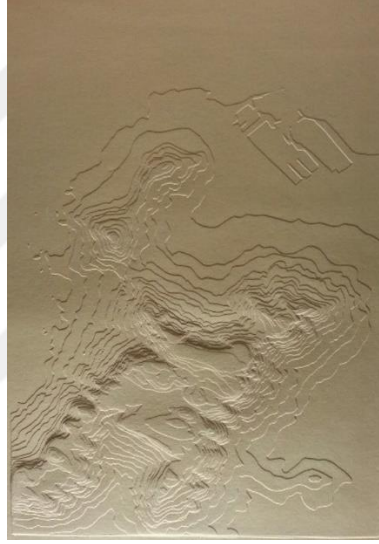
“Üç boyutlu heykelsi bir yapıya sahip olan gofre baskı, derin oyma ve aquatint kombinasyonu ile gerçekçi bir görünüme sahiptir. Amerikalı Sanatçı Michael Ponce de Leon, bu iki tekniği bağdaştırarak yaptığı gofre baskılarda gerçekliğe çok yakın sonuçlar elde etmiştir (Covey, 2016, s.250)”.



Görsel 3.16. Michael Ponce de Leon, Gofre Baskı Kalıbı ve Baskısı, 20.3 x 20.3 cm, 1980.

3.2.3 Kolografi baskı

“Kolografi; baskıya uygun farklı malzemelerin aynı kalıp üzerinde bir araya getirilmesi ile oluşan dokusal zenginliği yüksek, üzerinde hem alçak hem de yüksek baskının özelliklerini barındıran deneysel bir baskıresim tekniğidir (Kaya, 2011, s.16)”. Düz bir yüzey üzerinde oluşturulan kolografi kalıbı, Kaya’nın belirttiği üzere zengin bir dokuya sahiptir. Bu dokunsal zenginlik, gofre baskının uzun deneysel yöntemler sonucu ulaştığı bir yapıdır. Bu kalıpların renksiz bir biçimde nemli bir kâğıda basılması sonucunda, gofreye ait; çok seviyeli aşındırma ve çok aşamalı çukur baskı örneklerini görmek mümkündür.



Görsel 3.17. *Gervasio Robles Hurtado, Çok Katmanlı Kolografi Kalıbından Gofre Baskı, 2004.*

3.2.4 Planografik baskı

Bir diğer anlamı düz baskı olan, litografi, özellikle beyaz tonunun olduğu kalıplarda oyulan bölgelerin basılmasıyla yüzey üzerinde gofre etkileri verebilmektedir. Beyaz renk, bu tür baskılarda neredeyse gofre baskıyı anımsatan yükseklikler meydana getirmektedir. Bu gofre baskı, yüksek ve çukur baskı kadar net gözlemlenebilen bir yapıda olmasa da oluşan yükselti farkı kâğıt yüzeyinde bir aşındırmaya neden olabilmektedir.

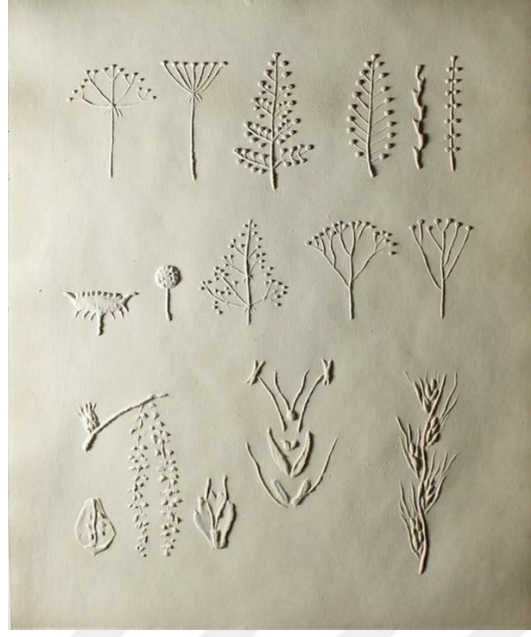


Görsel 3.18. Alberto Burri “Siyahlar ve Beyazlar” Litografi, 64x64 cm 1960-69.

Taş baskı, yüzeysel bir çoğaltma tekniği olarak bilinse de, taş yüzeyinde asit ve zambın tepkimesiyle oluşan yükselti farklı, bu tepkimenin tekrar edilmesiyle giderek artmakta ve kağıt yüzeyine gözle görülebilen bir boyut oluşturabilmektedir. Alberto Burri örneğindeki (resim 3.17.) gözlemlenen bu yükselti farkı, kağıt yüzeyine yansıyan bir eğim oluşturmaktadır. Ancak yüksek ve çukur baskı teknikleriyle elde edilenden daha hassas ve gözlemlenmesi güç bir etki oluşturmaktadır.

3.2.5. Ready-made kalıplar ve yeni teknolojik olanaklar

Deneysel arayışlar beraberinde, hazır nesne sanatçıların daima dikkatini çekmiştir, sıradan olan bu nesneleri bir sanat nesnesine dönüştürmek, onları gündelik amacından uzaklaştırarak yeni anlam ve olanaklar sunmaktadır. Kağıt yüzeyinde deformasyona sebep olmayacak kalınlıkta ve sertlikte malzemeler potansiyel olarak gofre baskı aşamasında kullanılabilir. Nitekim bu kitsch objeler, kalın ve keskin bir yapıya sahip olurlarsa hem kağıt yüzeyinde bir deformasyona hem de basılan pres üzerinde derin izlere sebep olabilmektedir. Diğer taraftan gofre baskının ideolojisini anlamak, deneysel uygulamalar yaparak tekniği daha iyi kavramak adına bu nesneler izleyiciye ve uygulayıcıya büyük kolaylık sunmaktadır.



Görsel 3.19. *M. Kunz Gofre Baskı, 1902.*

Teknolojik gelişmeler yaşamın her alanında yeniliği, kolaylığı sağladığı gibi sanatın tüm alanlarında da yeni ifade olanakları yaratmıştır. Baskiresim alanındaki teknik zorluklar, değişen teknoloji ile birlikte ortadan kalkmaya, geleneksel tekniklere alternatif farklı teknikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin (resim 3.18 ve 3.19) CNC teknolojisi ile bakır ve ağaç plaka üzerine oyulmuş olan imgeler, geleneksel olarak büyük zorluklar sonucu meydana gelebilecek bir örnektir. Fakat teknolojinin boyutu, böyle bir kalıbı saatler içerisinde meydana getirmeyi mümkün kılmaktadır. Gofre baskının tek aşamalı örneklerine kıyasla böyle bir kalıp gerçeğine daha uygun sonuçlar verebilmektedir.



Görsel 3.20. *CNC ile oluşturulmuş Gofre baskı kalıbı ve baskısı.*



Görsel 3.21. Mike Lyon “Anthony” CNC ile Oyulmuş Ağaç Kalıp.



Görsel 3.22. Lazer Kesim Kalıp ve Baskı Örneği.

3.3. Uygulanabilir Yüzey Özellikleri ve Yüzeyin Deformasyonuna Karşı Alınabilecek Önlemler

Gofre baskının gelişimi ile birlikte diğer tekniklerde kullanılan kağıtlardan ziyade farklı özellikleri barındıran kağıtlar kullanılmaya başlamıştır. Bunun temel nedeni ise, sadece aşındırmaya karşı koyabilecek doku ve hacme sahip bir kağıt, kalıbın uyguladığı şiddete dayanabilmektedir. Böylece sanatçılar gerektiğinde gofre baskı sürecinde zarar görmeyecek el yapımı kağıtlar üretmeye ve bu paralelde seçimler yapmaya başlamıştır. Kendeel, kağıt seçim sürecini şu şekilde aktarmaktadır;

“Gofre baskı sürecinde genel olarak, suya dayanıklı Washi (japon kağıdı), Murillo ve Arch kağıtlarını kullanmaktayım. Kullandığım baskı kalıbı eğer ahşap ve linol ise, kağıdın kalıba yapışmaması için

farklı bir katman olarak gesso (milaj) kağıdı tercih ediyorum. Bu süreçte, sıradan baskı ve resim kağıtları kullandığımda kağıtların suda eridiği, baskı sürecinde ise yırtıldığını gözlemledim. Ve tabiki, kullandığım kalıp aşama olarak fazla derin ve yükseltilebilir barındırıyorsa nemli bir kağıda baskı yapıyorum. Kuru bir kağıt bu bölgelerdeki hassasiyete karşı duyarlı değildir. Unutulmamalıdır ki kağıt hacminin düşük olması istenilen sonuca ulaşmayı engelleyen en önemli faktördür (Kandeel, 2018, s.14)’’.

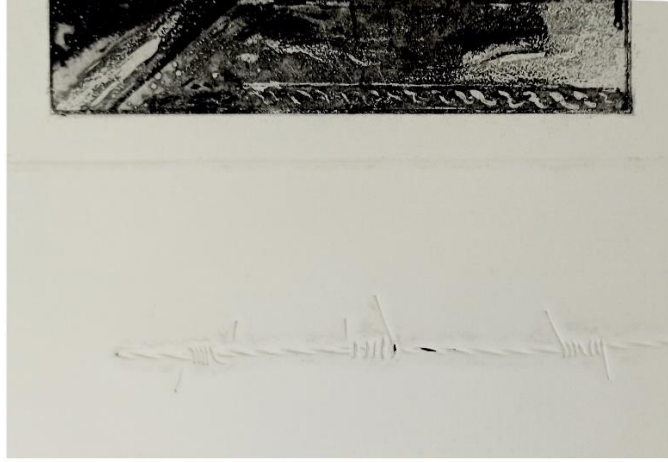
Gofre baskı sürecinde kağıt yüzeyinde kırılma ve çatlama gibi olumsuz bir durum olmaması için: ortalama 2 saat nemlendirilmiş, kağıt hamurundan elde edilmiş yüksek gramajlı kağıtlar, Arches 300gr, Classico 300gr, Hahnemuhle 300gr, Murillo, Maia Paper Ivory 320-400gr vb. nitelikte kağıtlar önerilmektedir. Söz konusu kağıt örneklerine alternatif olarak sanatçı Mürşide İcmeli’ nin gofre baskılarında kullandığı kağıt yüzeyini Akalan şu sözlerle aktarmaktadır:

“1982-2014 tarihleri arasında Mürşide Hoca ile uzun bir süre aynı atölyede çalışmış, asistanlık yapmışım. Bu süreçte hocanın çalışma disiplini yakından gözlemlemiş, çalıştığı teknikleri inceleme fırsatı bulmuştum... Gofre baskı için Mürşide Hoca, 400-450 gr. kağıt kullanmaktaydı. Ek olarak İcmeli, mısır nişastasını sıcak su ile püre kıvamına gelene dek karıştırarak homojen bir karışım elde ediyordu. Ardından baskı kağıdının yüzeyine bu karışımı fırça yardımıyla eşit bir biçimde sürüyor, eşit ölçüde baskı kağıdını bu kağıt üzerine başka bir kağıt yerleştirerek prestan geçiriyor ve oldukça sert yaklaşık 900 gr. bir kağıt elde ediyordu. Gofre baskılarında bu kağıdı kullanıyor, yüksek gramajlı yapısı ile kağıt yüzeyi, aşınmaya elverişsiz oldukça dayanıklı bir malzemeye dönüşüyordu (İcmeli, 1982-2014, aktaran Akalan, 2022)’’.

Söz konusu gofre baskı için elverişli kağıt yüzeyinin kullanımı, baskısı alınan kalıp ve kalıbın özelliklerine göre de değişkenlik gösterebilmektedir. Linol kalıbının dokunsal yumuşaklığı kağıt yüzeyine genel olarak zarar vermiyor olsa da, daha sert ağaç, metal gibi kalıpların hacimsel yapısı bu durumu değiştirebilmektedir. Bu gibi durumları kontrol edebilmek için; kalıpların yırtıcı nitelikte olmaması, deneme baskıların alınması, presin uygulayacağı hacmin önceden kontrol edilmesi, kağıdın doğru oranda nemlendirilmesiyle selülozunun çözülmesini sağlamak başlıca çözüm noktalarındandır. Aşağıda doğru oranda nemlendirilmemiş bir kağıt yüzeyinde baskı sonrası oluşan deformasyon örneği ve yüzeyi aşındırıcı nitelikte bir kalıbın kullanılmasının meydana getirdiği kalıcı bir problemi somut olarak gözlemleyebiliriz.



Görsel 3.23. *Yüzey deformasyonu sanatçı örneği, 2022.*



Görsel 3.24. *Yüzey deformasyonu sanatçı örneği, 2022.*

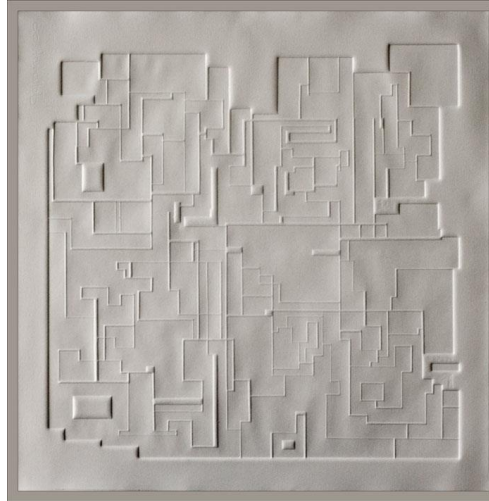
Gofre baskı, kalıp ve yüzeyin birbiri ile ilişkisinin kağıt yüzeyindeki kalıcı, heykelsi bir formudur. Nemlendirilmiş kağıdın en temel problemi ise, muhafaza biçimidir. Söz konusu gofre baskıda kağıt yüzeyinde oluşan kabartmaların zarar görmemesi açısından öncelikli olarak baskı aşamasından önce kağıdın fazla nemini almak, kalıba yapışmaması açısından önemli bir adımdır. Eğer kullanılan kağıdın böyle bir problemi varsa bu durumun önüne geçmek için kalıp yüzeyine pudra dökmek yeterli olacaktır. Baskı işlemi sonrasında ise “... baskı yüzeyinin zarar görmemesi için bu kısmın alta gelecek biçimde düz bir ahşap zemine oturtulması gerekmektedir. Doğası gereği kuru ve nemi emebilecek yapıda olan ağaç, kağıdın hızla kuruması ve dalgalanma gibi bir deformasyonun olmaması için temel bir malzemedir. Ardından aynı problemle karşılaşmamak için

kağıdın üzerine nemini alabilmesi için milaj kağıdı, mukavva, ahşap, üçlüsü sırasıyla herhangi bir boşluk bırakmamak kaidesiyle yerleştirilmelidir. Yaklaşık 5 gün kağıdın neminin tamamen alınması ile kağıtta herhangi bir dalgalanma vb. problem oluşmayacaktır. Bir başka yöntem ise, kağıdı köşelerinden ahşap bir zemine germektir. Bu yöntemle oluşabilecek dalgalanma en aza indirgenmiş olacaktır (Aslier, 1992-93'den aktaran Bengisu 2022)''.

3.4. Yüzeyde Yeni Oluşumlar: Çağdaş Sanatçı Örnekleri

3.4.1. Franck Goudolin

Fransız sanatçı Franck Goudolin, alışılmışlığın dışında sanatsal bir yol seçmiştir kendisine. Bu süreçte iç mekan tasarımı, dekoratif resimler, mimari tasarımlar sanatçının bakış açılarını değiştiren alanlar olmuştur. Çıkış noktası olarak bu kavramlardan hareket eden Goudolin, sanatsal estetiğini oluştururken bu mekanların dokusu, planı, kullanılan materyaller, renklerin harmonisi, çizgiler ve şekillerin etkisinde uygulamalar yapmaktadır. Daha fazla görmek, daha fazla görsel hafızadır ideolojisiyle seyahatler yapmakta, ilgi duyduğu tarihi mekan ve bu mekanların üslubundan beslenmektedir. (http-4)



Görsel 3.25. Franck Goudolin “Blok 2” Johannot Kağıt üzeri Gofre Baskı, 2019.

Dünyanın ve düzenin nasıl işlediğini gözlemleyerek insan doğasını temel alan çalışmalarında elde ettiği gözlemler ile katı bir çalışma sürecinden geçen, renklerden, detaylardan arındırılmış rafine bir yaşam biçimini sunmaktadır. Büyük bir görsel birikim

sonrası uzun bir dönem üretim sürecine odaklanan sanatçı, gofre kalıplarını linol, ağaç, mukavva, pileksiglas malzemelerden oluşturmaktadır.



Görsel 3.26. Franck Goudolin, *Çalışma Sürecinden Görüntü*, Sanatçı Arşivinden, 2019.

3.4.2. Kyla Cresswell

Yeni Zelandalı sanatçı Kyla Cresswell, uzun bir dönem boyunca sanat eğitimi almış, özellikle baskıresim tekniklerinde kendisini geliştirme imkanı bulmuştur. Baskıresmin geleneksel değer ve ilkelerini benimseyen sanatçı, bu değerleri çağdaş sanatın yenilikçi tutumuyla birleştirmiş, tekniklerin geleneksel sınırlayıcılığına bağlı kalmamıştır. Cresswell’ in kompozisyonları, Japon ve minimal sanatın etkisiyle oluşturulmuş, denizaşırı Avrupa ve Kanada bölgelerinden kış manzaralarını içermektedir. Sanatçı, bu farklı bölgelerdeki manzaraların etkisinde gravür, linol, mono, ipek baskı gibi birçok teknikte çalışmış ve gofre baskının kendisinde uyandırdığı hisse karşı koyamamıştır. Sanatçının bu tavrının altında yatan sebep ise; doğa ile gofre baskının kimliğinin örtüşüyor olmasıydı. (<http-5>)



Görsel 3.27. Kyla Cresswell “Kalıntılar III” Ağaç baskı ve Gofre Baskı, 14x53 cm, 2016.

Gözlemlediği mekanın değerlerine sıkı sıkıya bağlı kalan sanatçı, doğanın doğal olarak geçirdiği başkalaşım ve insan tarafından tahribi üzerine izlenimleri yansıtmaktadır. Sanatçının imgeleri; amaçları doğrultusunda görmezden gelinen ve yok edilen doğanın

kimliğini sorgulayan, gofre baskının belirsiz fakat sarsıcı eleştirisi tarafından ele alınan yeni bir ifade dilinin yansımalarıdır.

3.4.3. Haku Maki

Japonya doğumlu sanatçı, geleneksel kanji alfabesine dayanan kaligrafik öğelerle sanatı bağdaştıran çalışmalar yapmıştır. Genel olarak baskıresim ve seramik alanında çalışmalar yapan Maki, bu iki disiplinin ifade dilini birleştiren 2000’den fazla eser yaratmıştır. ‘Maki tarafından yaratılan Kanji’ deyişiyle sanatçı, kendine özgü tipografik bir ifade dili yaratmıştır. Yaptığı baskılar eski Japon şiirlerinin görsel yorumları olarak değerlendirildi ve bu baskılar bu şiirlerin isimleriyle adlandırıldı. Heykel ve seramik dilini gofre baskının ifade biçiminde arayan sanatçı, kağıt yüzeyinde çok katmanlı bir seramik çalışmayı anımsatan çalışmalar yapmıştır. (http-6)



Görsel 3.28. Haku Maki “Şiir 13” Gofre Baskı, 22 x 27cm, 1969. (soldaki)



Görsel 3.29. Haku Maki “Şiir 17” Gofre Baskı, 22 x 27cm, 1969. (sağdaki)

Sanatçı kendisinin geliştirdiği tipografik imgelere ek olarak, ağaç baskı kalıbı üzerine döktüğü çimento karışımı malzeme ile eserlerine dokusal hareketler kazandırmayı amaçlamıştır. Seramik çalışmalardaki dokular ile yaptığı gofre baskıları yapısal paralellik göstermekte, bu iki alanın tüm olanaklarını her iki teknikte de uygulayarak karşılaştırmalı bir üslup benimsemektedir. Özellikler gofre baskılarında kullandığı dokular bir seramik yüzeyi izlenimi yaratmakta, detaylı bir inceleme

gerekmektedir. Sanat eleştirmeni Cris Koller sanatçının eserlerini şu şekilde ifade etmektedir;

Sanat dünyası için, alışılmamış bir doku üzerine inşa edilen kaligrafik imge veya kağıdın heykelsi görünümünü bir hikayeye dönüştüren yapı olarak, Haku Maki' nin eserleri çabucak tanımlanabilir bir yapıya sahiptir. Yaşadığı çağın hızlı dönüşümüne ayak uyduran soyut yapısı, teması ve yenilikçi yaklaşımı ile sanatçı eserlerinde bu değişime bizi tanık etmektedir (Koller, web. 2012).



Görsel 3.30. Haku Maki ‘Hücre 2’ 33x33 cm Gofre Baskı 1965.

Haku Maki, bir şiir dili olarak meydana getirdiği eserlerinde, soyut düşüncenin görsel tahayyüllerini oluşturmayı hedeflemiştir. Her imge bir harf değil, bir yaşam biçimi ve hayata karşı duruşu simgelemektedir. Özellikle ‘Hücre 2’ (görsel 3.25) adlı eserinde; fiziksel olarak her biri birbirinden farklılık gösteren imgeler, aynı hamurdan meydana gelseler de birbirine hiç benzemeyen, kendi içerisinde farklılaşan insan doğasını ifade etmektedir. Hücre ismi de bu tanımdan doğan, biyolojik olarak aynı olmayı simgelemektedir. Sanatçı bu perspektifte 2.000’i aşkın eser üretmiş, yaklaşık 300.000 gofre baskı yapmıştır. Eserlerinde kuramsal olarak çağdaş ilkeleri benimseyen sanatçı 150 edisyon sonrası kalıplarını imha etmiş, geleneksel kuralları yer yer sürdürmeye devam etmiştir.

3.4.4. Mürşide İçmeli

1930 yılında İstanbul’da doğan Türk baskıresim sanatçısı, Gazi Eğitim Enstitüsünden mezun olduktan sonra öğrenim gördüğü kurumda baskıresim atölyelerinde öğretmenlik yapmış, kazanmış olduğu burs ile Madrid Güzel Sanatlar Akademisi’nde taş baskı ve gravür eğitimleri almıştır. Türk Baskıresminin gelişiminde büyük katkısı olan sanatçı, birey ve doğa teması üzerine eserler üretmiş, bunları yüzeyde geometrik bir dil ile inşa etmiştir. Türkiye’de gofre baskı tekniğinin bilinen ilk örneklerini oluşturan sanatçı, yaptığı kabartmalar ile kağıt yüzeyini geometrik parçalara ayırarak arkaik üslupta çağdaş eserler meydana getirmiştir.



Görsel 3.31. Mürşide İçmeli ‘‘Figürler ve Kareler’’ 49x64 cm, 1985. (soldaki)

Görsel 3.32. Mürşide İçmeli ‘‘Kuru Bir Ağacın Gölgesinde’’ 70x47 cm, 1986. (sağdaki)

Sanatçı, yaptığı gofre baskılarda genellikle linol kalıp yüzeyini oyarak elde ettiği kalıpları renksiz bir biçimde kompozisyonlarına dahil etmektedir. Sanatçı bir söyleşisinde kendisine yöneltilen ‘‘Resimleriniz siyah-beyaz üzerine kuruluyor. Bunu yalnızca tekniğin zorlaması olarak kabul edemeyiz. Bu demektir ki rengi sevmiyorsunuz’’ eleştirisine, ‘‘hiçbir teknik gravürün verdiği siyah-beyaz ve gri tonlarına olanak veremez, tadı başkadır. Resimlerimdeki kabartmalar da beyazın içindeki beyaz, siyahın içindeki siyahtır. Bu demektir ki yaptığım kabartmalar rengin soyutlandığı, renkli oluşumlardır (Günay, 1981)’’.

Teknik olanaklar açısından sanatçı, genel olarak linol ve mukavva malzemelerini kalıp olarak tercih etmiştir. Bunun sebebi ise; bu malzemelerin kolay aşındırılabilmesi ve kağıt yüzeyindeki oluşabilecek deformasyonu en aza indirmesi olarak görülebilir. Sanatçı oluşan kabartmaların zarar görmemesi açısından renk kalıplarını öncelikli olarak kağıda basmış, ardından gofre kalıplarını uygulamıştır. Baskı aşamasından sonra sanatçı “...yüksek gramajlı kağıt üzerine alınan baskıları İçmeli, öncelikle nemden uzak bir atölye ortamında, düz bir zeminde, üzerine bir yüzeyi parlak bir yüzeyi mat milaj kağıdı yerleştirerek nemini bırakmasını sağlıyordu. Ardından MDF bir malzemeyi ağırlık yapması amacıyla çalışmanın üzerine yerleştirirdi. Bu sayede kağıt yüzeyinde herhangi bir dalgalanma veya deformasyon pek mümkün olmazdı (İçmeli, 1982-2014, aktaran Akalan, 2022)’’.



Görsel 3.33. Mürşide İçmeli “Pencere” 27x26 cm, 1987.

“Siyahın en siyahı onun gravürlerinde plastikleşmiştir. Gravür kağıdının beyazı onun rölyef baskılarına bir heykel etkisi yaratmıştır (Büyükişliyen, 1981)’’. İçmeli, gofre baskı tekniği ile kağıdı bir heykel niteliğinde ele almış, soyut geometrik figürlerle düzlemsel bir yapı ile üç boyutlu bir yapıyı aynı yüzeyde yorumlamıştır. Bu düalist yaklaşım, gofre baskının çağdaş sanatçı nezdinde sağladığı olanakları geleneğinden kopararak, yeni bir yolu ve çağdaş bir dili Türk baskıresim sanatına kazandırmıştır.

3.4.5. Denise Lach

İsviçreli kaligrafi ve baskı sanatçısı Denise Lach, 40 yılı aşkın bir süredir yazı, hat üzerine araştırmalar yapmış ve bu alandaki bilgi ve deneyimlerini çeşitli baskı tekniklerinde icra etmiştir. Eğitim aldığı Basel Tasarım Okulu'nda serigrafi dersleri veren sanatçı, bu dönemde gofre baskı üzerine denemeler yapma fırsatı bulmuştur. Yaptığı gofre baskılarda ise sanatçı, kaligrafi eserlerine paralel bir üslup benimsemiştir.

“ Düzgün ve okunaklı bir hat sanatının yollarını bıraktım. Ama onun disiplinine ve titizliğine bağlı kalmaya devam ediyorum. Değişimin olanakları ve sanatsal bir eğitim ortamındaki beslenme, merakımı oldukça artırdı. Sözcüklerin dansı ve onlardan yayılan dokular beni büyülüyor. Çok çeşitli tekniklerde ele aldığım bu yazma oyunu, grafik kelime dağarcığımı genişletmeyi ve kişisel ifadelerimi zenginleştirmeyi mümkün kıldığı düşüncesindeyim. Gofre baskının ise bu süreçte beni ifade eden teknik olduğunu düşünüyorum. Kağıt üzerindeki eylemlerim artık dokunduğumda benimle konuşan öğeler oldular. Onlar artık gölgesi olan heykellerdir. Düzlemde böylelikle sıyrıldım ve belki daha özgür bir alan bulabilirim (http-7)”. Sözleriyle sanatçı, sanat ideolojisini ve bu ideolojiye hizmet eden gofre baskı tekniğinin olanaklarından bahsetmiştir.



Görsel 3.34. Denise Lach “Kaligrafik Denemeler” Gofre baskı ve kaligrafi 2005.



Görsel 3.35. Denise Lach “Kaligrafik Denemeler IV” Gofre baskı ve kaligrafi 2005.

3.4.6. Mathias Muleme

Kanadalı sanatçı Mathias Muleme, gofre baskının olanakların erken bir dönemde keşfetmiş, neredeyse tüm sanat hayatı boyunca bu tekniği kullanmaya ve geliştirmeye devam etmiştir. Genel olarak baskıresmin tüm tekniklerinde üretimler yapan sanatçı; gofre baskıyı genel olarak tüm tekniklerle birlikte kompoze etmiştir. Sanatçı bir ifadesinde ‘yaptığım gofre baskılar sanata bakış açımı değiştirmekte’ ifadesiyle, gofre baskının sanatçının ifade biçimini değiştiren bir teknik olduğunu vurgulamaktadır. Geleneksel kalıpların dışında kompozisyon, kalıp ve kağıt biçimleriyle sanatçı gofre baskının gelişiminde baskın bir rol oynamaktadır.

Kültürel değişim ve coğrafya sanatın daima belirleyicisi olmuştur. Sanatçı Mathias Muleme ise politik birtakım sebeplerden ötürü kültürel değişime maruz kalan ve sanatçının hayatında bir döngüye sebep olacak olan bir göç yaşamıştır. Böyle bir travma sanatçının aile ve aidiyet kavramlarına olan hassasiyetinin de sebebi olmuştur.



Görsel 3.36. Mathias Muleme “Çocukluk Dönemi” Renkli Gravür ve Gofre Baskı, 2005.



Görsel 3.37. Mathias Muleme “Hayal Bahçesi” Renkli Gravür ve Gofre Baskı, 2006.

Kendi ifadesiyle, "Sanat; fikirlerimi, ruh hallerimi veya genel duygusal deneyimlerimi aktarmaya yönelik bir girişimdir. Bunu başarmak için şekilleri, renkleri, nesnelerin dizilimini ve hepsinden önemlisi insan figürünü kullanıyorum. Sakin ve dingin bir atmosfer yaratıyorum. Stüdyomda Klasik müziği bir iksir olarak kullanarak, yaratıcılığa elverişli arzu edilen zihin durumuna ulaşıyorum. Kompozisyonumu kurşun kalemle çiziyorum, dalgalı şekiller ve dünyanın sıcaklığını, barışını, sevgisini, itibarını ve sükunetini ileten sakin romantik insan figürleri yaratıyorum. Açıkçası duyduğum özlemi yansıtıyorum. Artık bende olmayan, geçip giden renkleri arıyorum bu

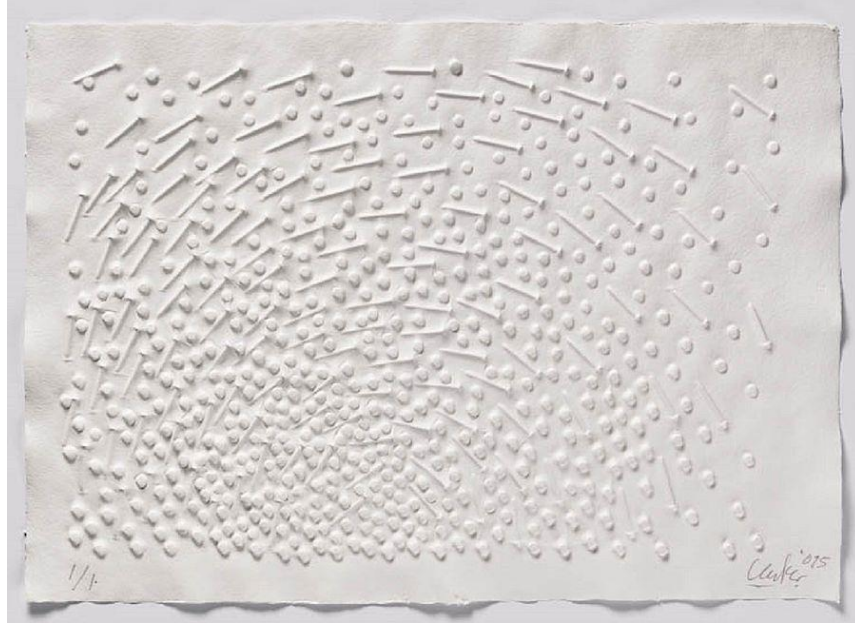
kompozisyonlarda. Bu eser temsili değil, bir kendini ifade etme biçimidir: hayal gücüdür. Renkler, şekiller, nesnelerin düzenlenmesi hepsini bir araya getirmeye yardımcı olur. (http-8)

Sanatçı, ifadesi kendisi açısından pek mümkün olmayan olayları görsel bir dil ile aktarmayı, yaşadığı belirsizlik durumunu da boşluk kavramı ile özdeşleştirdiği gofre tekniği ile ifade etmektedir.

3.4.7. Günther Uecker

Alman çağdaş sanatçı Günther Uecker, ilk dönemlerinde arınma ritüellerine duyduğu hayranlık ile Budizm, Taoizm ve İslam felsefeleri üzerine çalışmalar yapmış, sorgulamalarını bu alanlarda geliştirerek sanatına yansıtmıştır. Birbiri ardına tekrarlayan çiviler ve oluşturulan armoni sanatçının benimsediği bu ritüellerden biri haline gelmiştir. Heykel ve enstalasyon üzerine yoğunlaşan sanatçı; ahşap panellere ve hazır nesnelerin yüzeylerine sabitlediği çiviler ile resmin dilini değiştiren bir üslup benimsemiştir.

“Nesnelerim uzamsal bir gerçeklik, bir ışık bölgesi. Sübjektif jestlerin üstesinden gelmek, nesnelleştirmek, bir özgürlük durumu yaratmak için mekanik araçlar kullanıyorum.” sözüyle özetlediği eserlerinde sanatçı, yüzey üzerinde somut izler bırakmayı, kalıcılığı ve keskinliği hedeflemiştir.



Görsel 3.38. Günther Uecker “Koruyan’ ı Sarmalamak” Gofre Baskı, 2015.

Uecker, 1960 sonrası baskıresim tekniklerine yönelmeye başlamış, bu teknikler içerisinde en çok gofre baskıda yoğunlaşmıştır. Enstalasyonlarında kullandığı çivi vb. mekanik araçları bir yüzeye sabitleyerek baskılarını almıştır. Sanatçı sıkça kullandığı teknik olan gofre baskıyı şu sözlerle ifade etmektedir;

“Gofre baskı, ulaşmak istediğim ritüellerin bir parçası oldu, resimlerimden soyutladığım imgeler şimdi yalnızca varlığı anımsanan imgeler oldular. Olmayanların soyutlaması, gofre baskının ritüellerime kazandırdığı ifadedir (http-9)”.

Kağıt yüzeyi, Uecker için bir heykel sanatı gibidir. Yüzeyi boyutlandırmak, kağıdın doğasını biçimlendirmek; etkisinde kaldığı felsefelerin yansımalarıdır. Onarmak, iyileştirmek ve güçlendirmek için çakılan çivilerin yarattığı boşluk ve oluşan deformasyonun kalıcılığı sanatçının gofre baskılarının ideolojisi ile ilintili bir eylemdir. Sanatçının eserlerinde gofre baskı aynı zamanda soyut düşüncenin ve inanışların sembolüdür. Her bölgede, her kültürde varlığını farklı biçimlerde sürdüren bu ritüeller, gofre baskının renksiz çerçevesinde bir illüzyon yaratmaktadır.



Görsel 3.39. Günther Uecker “Büyük Sarmal” Gofre Baskı 118x118cm, 2010.

3.4.8. Luiz Carlos Offi Cina

İspanyol sanatçı Luiz Carlos, 1977'den 2000 yılına kadar sanat tarihi, heykel ve gravür dersleri almış, 2011 de İspanya'da özgün bir gravür atölyesi kurmuştur. Bu döneme kadar sanatın tüm alanlarında uygulamalar yapan sanatçı atölye kurulduktan sonra ağırlıklı olarak gravür yapmaya başlamıştır. Birçok sanatçıya ev sahipliği yapan Luiz, bu birliktelik ile deneysel uygulamaları sorgulamaya ve sorgulatmaya yönelik yöntemler izlemiştir. Sanatçının son dönem resimlerinde görülen boya katmanları giderek artmaya, yüzey üzerinde artan bir boyut gözlemlenmeye başlamıştır. “resimlerimde kullandığım malzemeleri gravürlerime de dahil etmek istiyordum, ardından çizmek zorunda kalmadan malzemelerin baskılarını almaya başladım. Boyutlar da giderek değişmeye başladı ” (Luiz, web. 2015), süreciyle başlayan sanatçının gofre baskı uygulamaları, yaklaşık 2011' den itibaren devam etmektedir.



Görsel 3.40. Luiz Carlos Offi Cina “Denemeler IX” Gofre Baskı, 35x25 cm, 2020.

Kübist bir dil benimseyen sanatçı, bakır plaka üzerine derin oyma tekniği ile kalıplarını oluşturmaktadır. Elde edilen derinlik, yüzeyde istenilen formu oluşturmuyorsa, sanatçı bu durumda kalıba asitle müdahale etmektedir. Çok aşamalı çukur baskı örneğini gördüğümüz ‘denemeler IX’ (resim 3.30) sanatçının hiyerarşik

düzensizliğe eleştirisini getiren bir örnektir. Sanatçı kavramsal olarak toplumsal yapıdan hareketle eserlerini oluşturmaktadır. Köklü ve şiddetli bir asimilasyonun farkına varılmaksızın büyüüp kendisini şekillendirmesi sanatının kavramsal boyutunu oluşturan temel bir ideolojidir.



Görsel 3.41. Luiz Carlos Offi Cina “Denemeler VII” Gofre Baskı, 35x25 cm, 2020.

3.4.9. Sandra Richard

Fransız sanatçı Sandra Richard, Ecole Supérieure d'Art et de Design du Mans sanat eğitiminden mezun olmuştur. Sanatın birçok disiplinde üretimler veren sanatçı, daha çok video sanatı, enstalasyon üzerine yoğunlaşmıştır. Son dönem eserlerinde tümüyle kağıda, kağıdın dokusuna, form ve biçimine odaklanan sanatçı, video ve enstalasyon eserlerinde de kağıt ile bireysel sürecini yansıtan çerçevede çalışmalara odaklanmaktadır. Sanatçının kağıt ile ilişkisi, bir heykel niteliğinde yaklaşımı ile kağıdı boyutlandıran, iki boyutlu yüzeyin üçüncü boyuta eriştiği gofre baskıları ile değişmekte ve gofre baskının da sınırlarını zorlamaktadır.

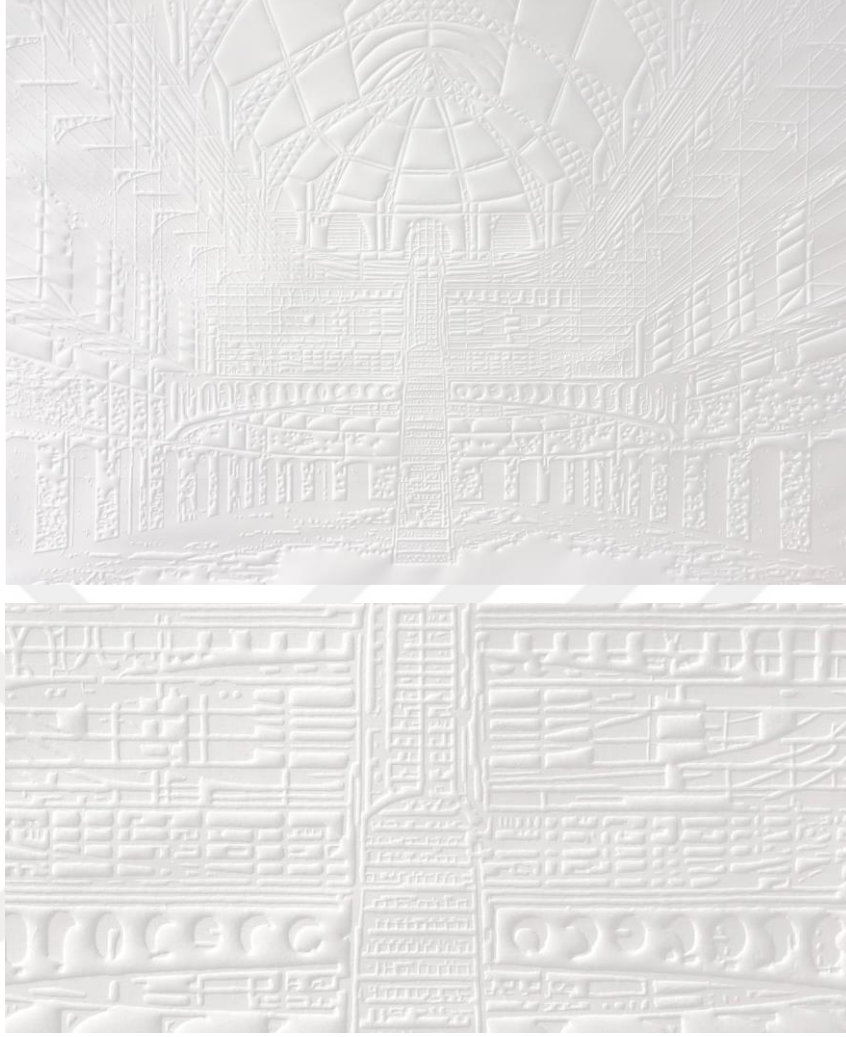
Sanatçı gofre baskının yüzey üzerinde yarattığı şiddeti, değişmeyen kuralları yıkmak ve kağıt yüzeyinde bu kuralları yaratmayı amaçlamaktadır. Kağıt yüzeyi Sandra için, yıkılmazlığın, katı ve değişmezliğin sembolüdür. Sanatçı bu katılığı gerek linol

gerekse alçı yüzeylerini biçimlendirerek oluşturduğu kalıplarda şekillendirmek, o değişmezliği yumuşatarak yön vermektedir.



Görsel 3.42. Sandra Richard “Nakarat” Gofre Baskı 120x120cm, 2020.

“Nakarat” ismini verdiği çalışma, kağıt yüzeyinde gofre baskının oluşturduğu yükseltinin kağıt yüzeyinden çıkarılması ile meydana gelen bir enstalasyon çalışmasıdır. Sanatçı gofre baskının olanaklarını üç boyutlu olarak bir galeri zemininde sergilemiştir. Döngü, bir şiirde veya şarkıda tekrar eden nakarat kısmını ifade eden bir ifade biçimidir. Burada sanatçı, şarkının en etkili kısmının yer yer tekrar ettiği, bu sürecin ise devamı niteliğinde çoğalttığı kağıt yüzeyi ile bir ritüeli ifade etmektedir.



Görsel 3.43. Sandra Richard “Panoptikon” Gofre Baskı, 100x70cm 2015-2020.

“Görünen ile görünmeyen arasındaki ilişkiyle oynamayı seviyorum” diyen Richard, eserlerinde varlığın yokluğunu ve yokluğun varlığını arayan kaybolmuş bir bireydir. Bu zıtlıklar, sanatçının eserlerini oluşturmasında yüzey ile kurduğu ilişkinin yansımalarıdır. Yüzeyden kayıp giden, silinen, bir anlamda da nesnelerden arınan kağıt yüzeyi; şiddetin bıraktığı yıkımı ve deformasyonu benliğinden uzaklaştıramamaktadır. Bakışıyla yüzeye dokunan izleyiciye, karşısında gördüğü hiçbir şeyin resmi ne söyler sorusunun cevabını yaptığı gofre baskıların izleyici ile iletişimden sıkça sorgulamaktadır (http-10).

3.4.10. Clément Vinot-Battistoni

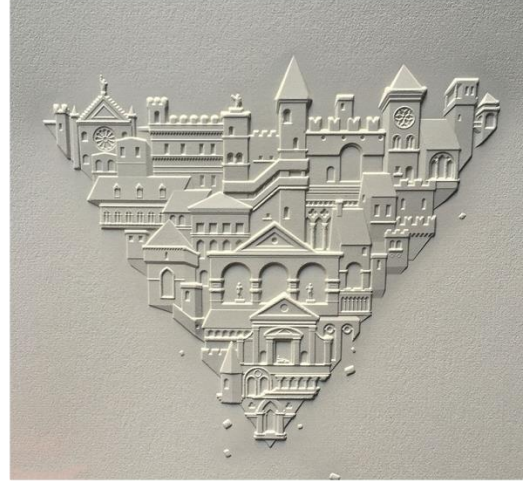
Fransız sanatçı Clement Vinot-Battistoni, grafik tasarım eğitimini Estienne okulundan almıştır. Uzun bir dönem saat ve sıcak damgalar üzerine çalıştıktan sonra kendisine ait bir gravür atölyesi kurmuştur. Burada uzun süren denemeler sonucu gofre

baskının olanaklarını keşfetmiş, grafik alanındaki uzmanlığı ile gofre baskının yüzey ile ilişkisini kağıt üzerinde incelemeye başlamıştır.



Görsel 3.44. *Clement Vinot-Battistoni, Gofre Baskı Kalıbı, 2020.*

Sanatçı, çeşitli gravür oyma aletleriyle oyduğu bakır ve pirinç kalıpları çok aşındırmalı çukur baskı örneğini oluşturmaktadır. Kalıp henüz baskı aşamasına gelmeden, sanatçı keşfettiği bir yöntem olan hamur silgi ile kalıp yüzeyinin geldiği aşamayı kontrol ederek çalışmasına yön vermektedir. Daha çok ikonografik öğeleri konu eden sanatçı, İncil kitabındaki dini öğretilerin tümünün olduğu bir kitap projesi için 2018'den beri çalışmaktadır. Gofre baskının kağıt ile ilişkisinin en gerçekçi görüntülerini elde eden sanatçı, "Gofre baskı, bu dünyaya iz bırakanların benim oluşturduğum kalıplardaki yalnızca bir tahayyülleridir. Asıl iz bırakmak, geride bir şeyler bırakmaktır." deyişiyle öncelikle İncil ile başlayan sürecine farklı imgeler ve ritüeller ile devam etmektedir (<http-11>).



Görsel 3.45. *Clement Vinot-Battistoni, Gofre Kalıbı ve Baskısı, 2019.*



Görsel 3.46. *Clement Vinot-Battistoni, Gofre Kalıbı ve Baskısı, 2019.*

SONUÇ

İlkel, modern ve çağdaş sanatın yüzey ile ilişkisini, gofre baskının tarihsel süreç içerisindeki gelişimi ve yüzey ile kurduğu ilişkinin inceleme odaklı bu çalışmada, sanatın yüzey ile ilişkisini tarihsel süreçte açıklamak, baskıresmin gelişiminin yüzeye yansımalarını ve yüzeyin kırılma noktalarına değinilmiştir. Modern dönem öncesinde ve modern dönem çerçevesinde yüzeyin kullanımı, baskıresmin teknik olanakları ile birlikte ilgi odağına dönüşmüştür. Dönemlere göre yüzeye getirilen bakış açıları, değişen boyutu ve sınırları incelenmiştir.

Sanatın tarihine baktığımızda onun sürekli değişen devingen bir yapısının olduğunu görebiliriz. Baskıresim özelinde de sürecin ortak olmasına ek olarak, iki disiplin de birbirlerini etkileyen, gelişen ve yaşayan bir yapıya sahiplerdir. Süreç içerisinde ihtiyaca yönelik gelişmeler, baskıresmi de geliştirmiştir: bu durumda farklı yüzey biçimlerine ihtiyaç duyulduğu gözlemlenmiştir. Uygulama yüzeyi ve yüzeyde kurgulanan imgeler dönemlerin düşünce yapısı, yaşayış biçimi, bulunduğu coğrafya gibi unsurlara bağlı olarak değişim gösterebilmektedir. Sentetik kübizm ile aşlayan tuvale hazır nesnelerin girme süreci, yüzeyin saf ve dokunulmaz kutsal yapısını sarsan bir eylemdir. Bununla birlikte çok geçmeden yüzeyden kopup kendisini bir sanat nesnesi olarak tanımlayan bağımsız bir konuma eriştiği görülmektedir.

Geleneksel yapısı ve üretim teknikleri çerçevesinde baskıresmin dönüşümü ve izlediği gelişim, onu bir kağıt yüzeyi ile sınırlı bırakan tekniklerin, bir atölyeye bağlı kalmak gibi zorunlulukların olmadığı bir konuma taşıdığı görülmüştür. Böylece baskıresim, sınırları belli bir alan olmaktan sıyrılıp, kendisini geliştirmeye, kendi kurallarını ve sınırlarını kendisinin çizdiği özerk bir üretim alanına dönüştüğü sonucuna erişilmiştir. Öyle ki yüzey, başlangıçta coğrafyanın ve yaşam koşullarının sınırladığı bir yapıya sahipken, gelişen düşünce yapısı ve teknolojik ilerlemelerin paralelinde, sadece sanatçının düşünce yapısı ile sınırlı bir yapıya bürünmüştür. Hazır nesnenin yeniliğe bakışı ve yaklaşımı ile birlikte baskıresmin yüzey ile ilişkisi, kağıt formundan öteye geçip üç boyutlu nesne ve mekanla bütünleşecek büyüklükte üretimlere ulaştığı sonuçlarına ulaşmıştır.

Elbette ki bu teknik ilerlemeler sanatçıları kağıt yüzeyi dışında yeni yüzey arayışlarına ve sorgulamalara itmiştir. Öte yandan kağıdı sorgulayan, kağıdın formunu ve

biçimini ilkelikten ayıran gelişmeler de meydana gelmiştir. Baskıresimin çoğaltılabilirlik ilkesinin vazgeçilmez bir yüzeyi olan kağıt, bu gelişmeler beraberinde iki yüzeyli yapısına kıyasla üç boyutlu bir yapıya gofre baskının olanakları ile erişildiği çeşitli aşındırma biçimleri, çukur baskı, yüksek baskı, hazır malzeme gibi materyallerin kağıt yüzeyi ile teması halinde meydana gelen yükselti ve eğim farkları ile kağıt, bir heykel niteliğinde forma sahip bir yüzey algısına sahip olduğu incelenmiştir.

Elde edilen bulgular ve verilen sanatçı örneklerinde öncelikle baskıresmin geldiği noktayı görmek mümkündür. Sınırlılığın sanatçı zihniyle paralel bir yapıda olması yüzeyin işlevini ve boyutunu daha da arttırmaktadır. Ele alınan sanatçı örneklerinde, her biri farklı biçimlerde kağıt yüzeyini yorumlayan, dönemlere göre gelişimini görebildiğimiz örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. Geline nokta ise, gofre baskının teknik olanaklarının teknoloji ve endüstriyel malzemelerin uygulanabilirliği açısından zenginleştiği, farklı boyutlara ulaştığı tespit edilmiştir. Özellikle modern dönemde ticari bir amacın ürünü olan gofre baskının, deneysel uygulamalar beraberinde baskıresim ve diğer disiplinlerle kurduğu ilişkiyi bütünsel olarak ele almayı amaçlayan bu çalışma, gofre baskının sanatçılara çağdaş bir üretim dili sunması ve bir zanaat unsuru olarak kabul edilen tekniğin sanatsal özgün bir teknik olarak kabulü ve dönüşümü bu tezin bulguları arasındadır.

KAYNAKÇA

- ALEMAN, Liliana (2016). Taller De Grabado Y Experimentación: Gofrado
Tallerdegrabadoyexperimentacion.blogspot.com/2016/10/gofrado.html?m=1
(Erişim Tarihi: 15.04.2022)
- ALTINTAŞ, Osman. (2013) Picasso (Güncellik, Zemin, Yüzey Kavramı Üzerine), İdil
Dergisi, Cilt 2, Sayı 6.
- ANDEMAR, Jean. CACHIN, Françoise. (1974) Degas The Complete Etching,
Lithographs and Monotypes, s. 77.
- ANTMEN, Ahu. (2002). Yerleştirme Heykelin Dönüşümümü? (82),201213.
- ANTMEN, Ahu. (2019) 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- APA, Melih, (2007),
<https://sites.google.com/site/melihapa3/heykelinvarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1>.
- ARİSTOTELES, (2001). Fizik (Çev. S. Babür), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ASLIER, Mustafa. (1992-93) Özgün Baskiresim Atölye Notları. Aktaran Hatice Bengisu
2022.
- ATALAY, Canan. (2002). Resim Sanatı' nda Yüzey Organizasyonu ve Plan
Araştırmaları. Anadolu Sanat Dergisi,13,93-104.
- ATEŞ, Selvihan Kılıç. Baskiresim' de Çağdaş Uygulamalar Üzerine Bir Araştırma,
Yayımlanmamış Makale.
- AYAN, H. Müjde. (2008) Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Kathe
Kollwitz, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Sayı 1 Cilt 1 s. 47.
- BALAMBER, Burçak. (2020) Monotip ile Monobaskı Arasındaki Farklar Üzerine Bir
Çalışma. Yayımlanmamış Makale.
- BAYAV, Deniz. Ateş, Esra. (2011), 20.Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan
Araştırmalar, Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı 8, s.35-57.
- BEAUDELAIRE, Charles. (2004) Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları.
- BİGALI, Şeref. (1999). Resim Sanatı. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- BRUNNER, Felix. (1984) A Handbook of Graphic Reproduction Processes
Visual Communication Books Hasting House Publishers, New York.
- BULAT, M.(2014).Modern Sanatta Soyutlama, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- CAWTHORNE, Nigel. (1997). "The Art of Japanese Prints", Laurel Glen Publishing:
New York

- CEVİZCİ, Ahmet. (1996). Felsefe Sözlüğü, Ankara, Ekin Yayınları.
- COLDWELL , Paul. (2010). Printmaking a Contemporary Perspective, Black Dog
- COVEY, Sylvy. (2016). Modern Printmaking: A Guide to Traditional and Digital Techniques Published in the United States by Watson-Guption Publications, New York Publishing Limited, London.
- DR. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 3). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- EPPINK, Norman R. (1971) 101 Prints The History And Techniques of Printmaking. University of Oklahoma Press
- ERZEN, Jale. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt, İstanbul Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, s.1038.
- ESMER, Hayri. (2014). Baskıresimde Deneysel Arayışlar, The Artin Society, Sapienza University of Roma, Yayınlanmamış Bildiri.
- ESMER, Hayri. (2009). Akıl ve Saçmalığın Sınırlarında Bir Muamma: Goya'nın Baskıresimleri.
- FIRINCI, M. (2006). Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk), Die Brücke ve Türk Baskıresim sanatına etkileri. Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 19, 110-115.
- GAURADY, Roger. (1991) Picasso Saint- John Perse Kafka, Çevirmen Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları.
- GİDERER, Engin Hakkı, (2003). Resmin Sonu, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- GOMBRICH, E.H, (2016). Sanatın Öyküsü, Çeviri: Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÜNAY, Veysel. (1981). Mürşide İçmeli ile Bir Söyleşi, Sanat Çevresi, 1981, c.28. s.18.
- GÜRTUNA, Sevgi. (2007). Çocuğum Sanatla Tanışıyor. İstanbul: Morpa Yayınları
- HENSEL, M.; MENGES, A.; HIGHT, C. (2009), ‘En route: Towards a Discourse on Heterogeneous Space beyond Modernist Space-Time and Post-Modernist Social Geography’, Space Reader: Heterogeneous Space in Architecture
- HUNTÜRK, Ö. (2011). Heykel ve Sanat Kuramları (Birinci Baskı). İstanbul: Nobel Kitabevi.
- İÇMELİ, Mürşide. (1982-2014). Baskıresim Atölye Notları, Aktaran Güler Akalan, 2022.
- İŞPİROĞLU, Nazan. İŞPİROĞLU, Mazhar. (2009). Sanatta Devrim. Hayalbaz Kitabevi, İstanbul.
- KANDEEL, Mohamed Ibrahim El Sayed. (2018) Inkless Embossed Print Article,

Professor of Graphics Faculty of Fine Arts Helwan University
https://www.researchgate.net/publication/342509193_Inkless_Embossed_Print
(Erişim Tarihi: 01.10.2020)

KANDEEL, Mohamed Ibrahim El Sayed (2006) New Printing Molds and Its Impact on Art Prints
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3634660 (Erişim Tarihi: 20.04.2022)

KARACAN, Nesrin (2014). Heykel Kaide ve Kütle, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi 2014 Sayı 7

KEDİK, Ayře, S. (1997). Heykelin Teslimiyeti ve Mekanla Olan İlişkisi Açısından Değişen zne-Nesne İlişkisi Bağlamında ‘‘Minimal Heykel’’ e Bir Bakış’’ Türkiye’de 1997, s.50

KOLLER, Cris (2012). Contemporary Japanese Artist Haku Maki
<https://www.asianartscollection.com/a/Haku-Maki/19>
(Erişim Tarihi: 22.04.2022)

LACH, Denise. Biography of Artist- <https://www.deniselach.com/blank-1>
(Erişim Tarihi: 22.04.2022)

LELAND M. Roth, (2006). Mimarlığın yks Çev. Ergün Akça, Kabalcı Yayınları 2006.

LUKACS, George. Estetik, Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınları.

LYNTON, Norbert (2015). Modern Sanatın yks. Çev. Cevat apan, Sadi ziř. Remzi Kitabevi. İstanbul.

MAYOR HYATT, Alpheus. (1972) Prints And People A Social History of Printed Pictures. The Metropolitan Museum of Art Distributed by New York Graphic Society.

MCCARTY, Michael. (2021) History of Printmaking, Tribeca Printing Learning Center
<https://www.tribecaprintworks.com/history-of-printmaking/>

OCVIRK, O. G. Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., ve Cayton, D. L. (2015). Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama. (N. B. Kuru ve A. Kuru, ev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

O’DOHERTY, Brian. (2013). Beyaz Küpün İçinde; Galeri Mekânının İdeolojisi’’, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Oxford Reference,
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095844732?rskey=PxgtWX&result=2>
(Erişim Tarihi 18.04.2022)

- PÜSKÜLLÜOĞLU, A. (2002). Öz Türkçe Sözlük. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- RAYO, Omar. (2016). Intaglio Museum, The Paper. <https://museorayo.co/miPapel.php> (Erişim Tarihi: 19.04.2022)
- RİAT, M. (2006). Técnicas Gráficas Una Introducción a las Técnicas de Impresión y su Historia Burriano, Verano <https://tecno1prause.files.wordpress.com/2013/06/tc3a9cnicas-grc3a1ficas-m-riat.pdf> (Erişim Tarihi: 17.04.2022)
- RONA, Z. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Suluboya). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- SHINER, Larry. (2020) Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi, Çev. İsmail Türkmen Ayrıntı Yayıncılık.
- SHWEIZ, Rheineck. (2015) Günther Uecker, 1930-heute, Maler und Objektkünstler <https://www.galeriewilmsen.ch/kuenstler/guenther-uecker/> (Erişim Tarihi: 25.04.2022)
- SÖZEN, M. ve Tanyeli, U. (2003). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi
- STIJNMAN, Ad. (2012) Engraving and Etching 1400-2000 A History of The Development of Manuel Intaglio Printmaking Processes, Archetype Publications. Netherlands.
- STROLL, A., (1988). Surfaces, The University of Minnesota Press, Minneapolis.
- ŞAN ASLAN, Perihan. (2019) Fotoğraf ve Sanat Etkileşimi. Ulakbilge, Cilt 7 Sayı 32, s.53-61
- ŞENYAPILI, Ö. (2003). Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel (Birinci Baskı) Ankara: Odtü Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim Anonim Şirketi.
- ŞİŞMAN, Ahmet (2021). Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş, Literatür Yayınları, İstanbul.
- TALLMAN, Susan. (1996). The Contemporary Print from Pre-Pop to Postmodern, Thames and Hudson Ltd, New York.
- TEKCAN, Süleyman Saim. (2020) Baskıresmin Tarihçesi Dünyada Baskıresim. Yayımlanmamış Makale.
Kaynak: <https://www.imoga.org/tr/what-are-we-doing/baski-resimin-tarihcesi>
Erişim Tarihi: 06.04.2022
- TOPÇUOĞLU, Nazif. (1992) "Aynalar, Pencere ve Gökte Uçan Cisimler". Arredomento Dekorasyon Dergisi 2, s.123.
- TUNALI, İsmail. (1960). Soyut Sanatta Realite Kavrayışı, Yayımlanmış Makale, Felsefe Arkivi, Sayı 17, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.

- TURANI, Adnan. (2013). Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul
- ULUSOY, Meliha Demet, (2005). Sanatın Sosyal Sınırları, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- WORRINGER, Wiliam. (1985). Soyutlama ve Özdeşleyim, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- WÖLFFLİN, Heinrich, (1995). Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitapevi, 4. Baskı, İstanbul.
- YILMAZ, Mehmet (2013). Moderninden Postmoderne Sanat. Ütopya Yayınevi, Ankara.

TEZLER

- ATEŞ, Selvihan Kılıç. (2014) Baskı Sanatlarında Yeni Arayışlar Avrupa ve Amerika Örneği, Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- BALAMBER, Burçak. (2015) Baskıresim ve Sokak Sanatı, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- DESTEÇİOĞLU, A. (1993). Resim Sanatı Bağlamında Yüzey. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- ERDOĞMUŞ, Mete. (2017). Dijital Teknoloji Çağında Baskıresim, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- ESMER, Hayri. (1997). Savaş izlenimleri ve şiddet. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- ESMER, Hayri. (2001). Şiddet imgeleri ve çözümler. Sanatta Yeterlik Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- KORKMAZ, İbrahim. (2017), Baskıresim ve Pop Sanat, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- MERT, Veli. (2007) Rönesans'tan Günümüze, Resim Sanatında Mekân, Mekânın Algılayışı ve Bakış, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- TÜRK KAYA, Sezin. (2011), Gelişim Sürecinde Kolografi ve Deneysel Baskıresim Etkileri, Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- UĞUZ, Özgür. (2019) Modern Dönem Baskıresminde Politik Eğilimler, Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

YILDIRIM, K. (2020). Heykel Sanatında Yüzey Algısı, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

YURDUNMALI, Gözde. (2018) Çağdaş Baskıresim Sanatında Mekânsal Arayışlar. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir

İTERNET KAYNAKLARI

1. <https://www.imoga.org/tr/what-are-we-doing/baski-resimin-tarihcesi>
2. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095844732?rskey=PxgtWX&result=2>
3. [Tallerdegrabadoyexperimentacion.blogspot.com/2016/10/gofrado.html?m=1](http://tallerdegrabadoyexperimentacion.blogspot.com/2016/10/gofrado.html?m=1)
4. <https://franckguidolin.net/tag/gaufrage/>
5. <http://www.kylacresswell.com/1792017remnants-state-iii>
6. https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Maki_Haku-No_Series-Poem_13-00043204-111005-F12
7. <https://www.deniselach.com/gaufrage>
8. <https://www.mathiasmuleme.com>
9. <https://www.korff-stiftung.de/en/artworks/ueckerguenther/embossing/huldigung-an-hafez-motiv-35>
10. https://www.sandrarichard-artiste.com/_files/ugd/276952_9a9dd33af6a0406b887014c7215776e0.pdf
11. <https://www.cvb-creation.com/estampes>