

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Okt. Gonca İlbeyi

GEÇMİŞTEN BUGÜNE LİTOGRAFI,
Sanatta Yeterlik Tezi

Danışman
Doç. Atilla ATAR /

Eskişehir
Aralık 1993

ÖZET

1798'de litografinin bulunuşuyla, sanatın demokratikleşmesinde önemli bir adım atılmıştır. Temeli çoğaltıma dayanan litografiyle ortaya konan sanat ürünleri, halkın sanata yaklaşmasını sağlamıştır. O güne dek, müze ve galerilerde sergilenmekten öte gitmeyen sanat ürünleriyle belki de hiç karşılaşmayan insanlar, litografiyle özgün sanat ürününe yaklaşmışlardır.

Başlangıçta, çoğaltım özelliği nedeniyle, ticari amaçlarla kullanılan litografi, teknolojinin gelişmesiyle litografiden daha hızlı ve ekonomik başka tekniklerin ortaya çıkmasıyla, sanatsal anlamda uygulamada ağırlık kazanmıştır. Litografinin sanat alanı içine giremesindeki önemli etkenlerden biri de atölyelerdir. Özellikle litografinin yeni bir alan olduğu dönemde, hem litografinin tanıtılmasında, hem de birçok sanatçının litografiye yaklaşım nitelikli ürünler ortaya koymasında atölyelerin ağırlığı oldukça fazladır.

20. yüzyılla birlikte, teknolojideki hızlı gelişim, sanatsal yapılanmada da önemli değişikliklere neden olmuştur. Bu dönemle birlikte, litografi de diğer baskı çeşitleri gibi, günümüz koşullarına uyumlu bir niteliğe bürünmüştür. Sanat yapıtının "biricikliği" yok olurken, çoğaltılabilir niteliği litografiye çağdaş koşullarda bir sanat ürününün kitlelere ulaşabilmesinde etkin bir yol açmıştır.

Sanat ürünü, 20. yüzyılla birlikte tekerci yaklaşımdan uzaklaşıp kitlelere sunulmuştur. Yani sanat ürünü, kabuğundan çıkartılıp kitlesel bir varoluşa hedeflenmiştir. Litografi de tüm bu koşullar doğrultusunda, günümüz sanatında önemli bir sanat dalıdır.

SUMMARY

Since lithography was invented in 1798, there had been taken an important step for the democratization to the art. The artworks which their origins depend on the lithographic reproduction had provided a close relations between people and the art. Until lithography was invented, the people who were not confronted with the artworks which had no functions except for exhibiting at the museums and the galleries have got closer to original artworks.

At the beginning, because of the reproductive function, lithography had been used for the commercial purposes. Because technological development had generated more economical and different faster techniques than lithography, lithographic production techniques had gained a powerful position at the artistic application. Another important factor for using lithography as an art form was the workshops. Especially, at the period of lithography as an art form, workshops had an important function both introducing lithography and creating original artworks by the artists.

Rapid technological development at the 20.th century have caused to more important changings to the artistic understanding. In this new period, lithography as the other printmaking techniques has become more contemporary. Especially while the uniqueness of the artwork is disappearing, the reproductive future of lithographic artworks have caused to close relations between the people and the artwork.

With the 20.th. century, the artwork has become alienated from the monopolistic understanding and has got close to the people. Lithography is a contemporary art form for the artworld.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	iv
SUMMARY	v
RESİM LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1
SORUN	1
ÇALIŞMANIN AMACI	2
SINIRLANDIRMALAR	2
YÖNTEM	3

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İLK TASARIMCILAR	4
2. LİTOGRAFINİN BULUNUŞU VE SANATSAL UYGULAMALAR	11
2.1. Tarihsel Süreç İçinde Sanatçı-Teknisyen-Atölye İşbirliği	34
2.2. Avrupa ve Amerika'daki Litografi Atölyeleri	36
3. İNGİLTERE VE FRANSA'DA LİTOGRAFINİN TOPOGRAFİK ÇALIŞMALARDA UYGULANMASI	57
3.1. İngiltere'de Topografi ve Suluboya Geleneği	58
3.2. Fransa'da Gezi Pitoreskleri	62
4. LİTOGRAFINİN GRAFİK SANATLARDA UYGULANMASI	69
4.1. Art Nouveau ve Çağ Dönümü	71
4.2. Fransız Art Nouveau Hareketi ve Afişin Gelişimi	72
4.2. Viyana Secession İçinde Litografi	77

İKİNCİ BÖLÜM

1. TÜRKİYE'DE LİTOGRAFI	83
-------------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. TEKNOLOJİK YAPININ GELİŞİMİYLE DEĞİŞEN	
SANAT ÜRETİMİ İÇİNDE BASKİRESİM	85
1.2. Endüstrileşme ve Kitle Kültürü	92
SONUÇ VE ÖNERİLER	97
KAYNAKÇA	101

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1: Geyik ve somon. Boynuz Üzerine Oyma	10
Resim 2: Mezar Taşı Üzerine Yazıt 4. yy	10
Resim 3: Alois Senefelder'in Portresi. Heinrich Ott. 19. yy	21
Resim 4: Sanatçı ve Erkek Kardeşinin Portresi. Antoine-Philippe d'Orleans. 1805	21
Resim 5: Goetz Yandaşlarının Weslingen Saldırısı. Eugene Delacroix. 1834	22
Resim 6: İspanyol Eğlencesi. Francisco De Goya. 1825	23
Resim 7: Robert Macaire ve Bertrand. Honore Daumier. 1834	24
Resim 8: Robert Schumann'ın Anısı. Henri Fantin-Latour. 1873	25
Resim 9: Özel Salon. Jean Lois Forain.	26
Resim 10: Yvette Guilbert. Henri de Toulouse-Lautrec. 1894-98	26
Resim 11: Patates Yiyenler. Vincent van Gogh. 1885	27
Resim 12: Kişisel Portre. Kathe Kollwitz.1934	28
Resim 13: Yüzücüler. Paul Cezanne. 1897	29
Resim 14: Akrobat. Fernand Leger. 1948	30
Resim 15: Asker ve Denizci. Ivan Lebedev. 1922	31
Resim 16: Çizgili Bluzlu Figür. Pablo Picasso. 1949	32
Resim 17: Gece Bahçede Akrobatlar. Joan Miro. 1948	33
Resim 18: Barış Güvercini. Pablo Picasso. 1949	52
Resim 19: Genetik Kod. June Wayne. 1970	53
Resim 20: Katedral. Roy Lichtenstein. 1969	53
Resim 21: Figür 0. Jasper Johns. 1969	54
Resim 22: İsimli. Clinton Adams. 1960	55
Resim 23: İsimli. Garo Z. Antreasan. 1967	56

	<u>Sayfa</u>
Resim 24: Olympian Jüpiter Tapınağı. Jean Houel	66
Resim 25: Yeni Cami, İstanbul. J. F. Lewis. 1838	67
Resim 26: Greta Kumsalı. J. D. Harding. 1841	68
Resim 27: Folies Bergere, Lotus Çiçeği. Jules Cheret. 1893	80
Resim 28: Aristide Bruant. Henri de Toulouse-Lautrec. 1893	81
Resim 29: Mississippi Şampiyonları. Currier ve Ives. 1866	82

GİRİŞ

SORUN

Günümüzde sanata duyulan gereksinim, yaşantısal yapıdaki çeşitlilik ve farklılıklar bağlamında düşünüldüğünde, geçmişe kıyasla çok daha etkin ve önemli bir konumdadır. Bu gereksinimi karşılayabilmek, sanatı ve sanat ürünlerini, geçmişteki "ulaşılmazlık" ve "biricik"lik egemenliğinden çıkarıp, yaşanan, paylaşılan bir niteliğe ulaştırmakla olasıdır. Artık galeri ve müzelerde kapalı tutulan sanat ürünü, değişime uğrayarak çeşitlilik kazanmış ve ulusal sınırların yıkılması, katı gelenekselliğin yok olmasıyla, kitlelere çağdaş koşullarda ulaşmak ve güncelliğini korumak zorunda kalmıştır. Bu da, ancak çoğaltılabilir nitelikte sanat ürünleriyle, sanatın günümüzde var oluşunu, insansal bir yaklaşımla sürdürülebilir.

Baskı resim, çoğaltılabilir niteliğiyle, kitlelere kolay ulaşabilen bir konumdadır. Diğer baskı teknikleri gibi başlangıçta ticari bir nitelik taşıyan litografi, gelişen teknolojik yapıyla birlikte değişime uğrayarak sanatsal bir anlatım yolu olmuştur. Çağın yapısı ve yaşam biçimleri doğrultusunda düşünüldüğünde, litografinin günümüz koşullarında insanlar arasındaki iletişim ve sanatçı-izleyici arasındaki sanatsal değiş tokuşun tüm gereklerini içeren bir alan olduğu gözlenir. Sanatta gelişerek değişen "yenilik" koşulu, gereksinimlerin yönünü belirleyen değer ve amaçlara yanıt verebilecek idealleri hedefler. Hem içerik, hem de biçimsel nitelikleriyle litografi, toplumsal gelişme gereksinimlerini karşılayabilecek bir konumdadır.

Tez konusu olarak seçtiğim litografinin, tarihsel bağlamda düşünüldüğünde çok farklı yapıları içeren bir zenginlikle, uygulandığı dönemlerin toplumsal koşullarına bağlı kültürel, politik, sosyal, ekonomik istemleri doğrultusunda bir kimlik içerdiği gözlenir. Bu geçmişten gelen çeşitlilik içinde, litografinin günümüz koşullarına bağlı, sanat ürünü gereksinimini karşılayabilecek bir kapasitesi olduğu irdelenecektir.

ÇALIŞMANIN AMACI

Litografinin bulunuşundan günümüze değin geçirdiği farklı uygulama alanlarını tarihsel bağlamda irdelemek ve günümüz yaşantısında her geçen gün daha fazla gereksinim duyulan sanat adına, litografinin evrensel bir dil oluşturabilecek kapasitede zengin bir içerik taşıdığını tanımlamak.

SINIRLANDIRMALAR

Çalışmanın özellikle ilk iki bölümünde değinilen tarihsel kısımlar, bu konuya ilişkin yeterli kaynak bulunmaması nedeniyle Avrupa ve Amerika üzerinde yoğunlaşmıştır. Ayrıca, litografinin tarihsel süreç içindeki farklı kullanım alanlarına yönelik bir öncelikli araştırmaya gidildiğinden, çok ayrıntılı bir tanımlamayı gerektirecek son bölüm içinde genel bir anlatım üzerinde durulmuştur.

YÖNTEM

Litografinin bulunuşuna basamak oluşturan ilk çoğaltım sanat ürünleri, tarihsel anlatım ve uygulama biçimleri ilk bölüm içinde yer alırken,

ikinci bölümde litografinin Türkiye'deki konumu üzerinde duruldu. Üçüncü bölümde ise, litografinin günümüz koşullarında gereksinim duyulan sanat ve sanat ürününe ulaşabilmeyi kolaylaştıran bir teknik olduğu savunuldu.

BİRİNCİ BÖLÜM

I. İLK TASARIMCILAR

Yeryüzü bizim için binlerce yıl boyunca tarih öncesinin ipuçlarını saklamıştır. Altamira ve Lascaux mağaralarının duvarlarındaki gizemli betimlemeleri kimlerin yaptığını açıklayamayız. Varlığını koruyabilmek için sürekli olarak acımasızca bir savaşın içinde bulunan ilk insanların ortaya koyduğu bu betimlemelerin yalınlığı ve gerçekliğindeki zengin anlatımda sanatsal hazza ulaşmamak elde değildir. Belki de prehistorik insan ilk kez yaratıcılığını buralarda sergilemiştir. Bu, bir amaca yönelik, kullanılmak için yapılan sanattır; bereket dinine ya da av büyüüne hizmet etmiştir. Düşüncelerdeki form, burada biçime dönüşmüş, avlanan hayvanın varlığı, ruhu burada sonsuzlaştırılmıştır. Bir resme sahip olmak, o resmin canlandırdığı şeye sahip olmakla eş tutulmuştur.

Uzun süren Buzul Çağı'ndan çıkan insan, sadece bildiğini, kendine yakın olan, yaşamını etkileyen hayvan dünyasını betimlemiştir. O dönem insanı için gücünün simgesi olan av sahneleri, bu duvarlarda kendi kalıcılığının, varlığının da belgesi olmuştur. Paleolitik Çağ'dan ele geçen yontularla, yontunun insanın en eski sanatsal dışavurum aracı olduğunu görüyoruz. Paleolitik çağ insanı, araçlarını kazıma çizgilerle donatırken, öncelikle sihirli anlamlandırmalara gitmiştir. Çünkü bir aşiretin ya da boyun yaşamını sürdürebilmesi, avlarının bereketli geçmesine ve kadınların doğurganlığına bağlı olarak düşünülmüştür.

Böylece, baskının ilk oluşumlarını tarih öncesine dayatmak yanlış olmaz. Taş üzerine oyulan ilk çizgi, ilk yarık; sivriltilmiş çakmak taşıyla, kemik ya da taş ve boynuz üzerine oyulan ilk betimlemeler, ilk baskı örnekleri sayılabilir. Bunları yapanlar, belki de ilk oymacılarımız, ilk grafik tasarımcılarımız, taş üzerinde ilk esin kaynaklarımız olmuştur. Bu bağlamda, tarih öncesi kültürlerin sanatsal yaratılarının günümüz baskı sanatına katkıları üzerinde kısaca durmak yerinde olur.

Mezolitik Çağ'da, dev buzulların erimesiyle birlikte değişen iklim koşullarında insan, sürekli ya da eskiye göre daha uzun süreli yerleşime geçmeye başladığında, artık mağaraların kuytu karanlıklarından çıkmış, kaya yüzeylerine, kayalık barınaklara kazıyarak, çizilerek sanat yapılmaya başlanmıştır. Büyük Sahra'daki resimler bu çağdan kalmıştır. Eski dönemin gerçeğe oldukça bağlı sanatının yerini, şimdi önemli olanı vurgulayan, soyutlayıcı ve bazen sadece çizgisel simgeler oluşturan bir sanat, Mezolitik Çağ sanatı, kazıma, tek renkle boyama ve silüet niteliğindeki tekniklerde yoğunlaşmıştır.

Neolitik insanla birlikte, değişen ve gelişen ekonomi, yaşamı da değiştirmiştir. Doğanın gücü, yaşamın gücü, alinyazısı ve refahı olmaya başlamıştır. Mevsimlerin gözlenen dönüşümü, yaşamı düzene koyma zorunluluğunu getirmiş, av için, hasat için, ekim için zaman kavramıyla birlikte takvimin başlangıcını oluşturmuştur. Gökyüzünün, güneşin, ayın ve yıldızların varlığı, zamanlamayı yaşantısal düzen açısından önemli kılmıştır. Tasarım, zaman içinde gerçekçi formlardan daha düşünsel formlara, soyut ve geometrik biçimlemeye yönelmiştir. Bu, resimsel dilin başlangıcını, insanın istek ve düşüncelerini iletişim amaçlı kullanmaya götüren görsel sembolleri oluşturmuştur. Yıldızların yönü, burçların simgeleri, hayvan sembolleri ve totemleri, kötülük ve tehlike

sembolleri, insan ve kabilelerin yaşantılarına girmiştir.

İlkçağ sonlarında, Mezopotamya'da başlayan Sümer egemenliğiyle ortak yaşam daha da zenginleşmeye başlamıştır. Dünyadaki ilk yazı olan çivi yazısı bu kültürde oluşturulmuştur. Bununla birlikte yazıcılık mesleği de doğmuştur. İşaretleri kil tabletlerin üzerine basmak, silindirik mühürlere kazımak yazıcıların işi olmuştur. Astronomi ve matematiğin gelişimi yanında yontu sanatı Sümerlerde önemli bir yer tutmuştur. Kireçtaşı, bu yontularda kullanılan en dayanıklı malzeme olmuştur. Yontularda; tanrılar, krallar, önemli devlet adamları ve önde gelen kentlilerle birlikte, tapınan insanlar canlandırılmıştır.

Sümer yontusunun karakteristik anlatım araçlarından biri de kireç taşından yapılmış silindir mühürlerdir. Bunlar, silindirik yüzey üzerine kazınan işaretlerin, yumuşak kil tabakası üzerine basılmasıyla elde edilmiştir. İlk baskı örnekleri arasına alabileceğimiz bu mühürler, küçük boyutlarına karşın anıtsal anlam zenginliği içermişlerdir. Mezopotamyalıların bu mühürleri, bugünkü baskı sanatının ilk basamakları, ilk örnekleri olmuştur. Tarihsel olarak baktığımızda, çoğaltım yönüyle de baskı sanatına basamak oluşturan bu mühürlerle yapılan kil baskılar üzerinde, ölüm ve yaşamın, iyi ve kötünün sembollerinin yanısıra değişen geleceğin, mevsimlerin başarılı simgesel anlatımları da işlenmiştir. Hem başarılı sembolik anlatım, hem de sanatsal olarak incelediğimizde, günümüzde yapılan baskılarla boy ölçüşebilecek bir nitelik taşıdıklarını görebiliriz bu örneklerin.

Eski Mısır'da da mühürler, benzer amaçlar için kullanılmıştır. Resimsel-yazı, büyük bir ustalıkla sistemleştirilmiş ve eksiksiz, esnek bir anlatımla papirüs üzerinde de zekice kullanılmıştır. Semboller, gizemli bir mantıksal ve hiyerarşik düzende yüksek bir sanatsal anlatım içinde yer

almıştır. Bu dönemde, saray ve tapınaklarda kurulan atölyeler, neredeyse akademik düzeyde bir eğitim vermiştir. Genç sanatçıların insan anatomisi çalıştığı bu atölyelerde, desen, kalıplama gibi sanatsal alanlarda eğitim verilmiştir. Yaratıcılık ve ustalığın birlikte ele alındığı bu kültürde, resim, heykel, mimarlık, takı ve tekstil yanında, büyük bir incelik ve titizlikle hazırlanan taslaklar, "Ölünün Kitabı" gibi el yazmaları gelecekteki baskı tekniklerinin temellerini oluşturur.

Fenikeliler döneminde bulunan alfabe iletişimin başlangıcını oluşturarak günümüze ışık tutmuştur. Bu alfabe, o dönemdeki ustalıklı anlatımı ve sembolleştirmedeki zenginliğiyle, yaşamı ve alışverişi kolay kılan bir sistemi de beraberinde getirmiştir.

Minos uygarlığı ve Yunan Kültürü'nde Bronz Çağı'nın ustaları, metal döküm, kabartma ve oymacılık sanatlarını önemli ölçüde geliştirmişlerdir. Bunları piktogramlar izlemiştir. Piktogramların ilk temelleri bu uygarlıklarda atılmıştır. Daha sonra aşk, sevgi, ruh, gerçek gibi soyut anlamların görselleştirildiği ideogramlar yaratılmıştır. Son olarak da sesin, konuşmaya, anlaşmaya dönüştüğü harfler ve yazı geliştirilmiştir. Bilimin temellerini ve o dönemde ticaretin kesitlerini oluşturan rakamlar, yine grafik semboller üzerine kurulmuştur. Bugün kullandığımız Arap ve Romen rakamlarının özü buralarda oluşturmuştur. Bu kültürler, şüphesiz kendi döneminden sonraki sanatçıların ve birçok günümüz sanatçısının esin kaynağı olmuştur.

Bugün kullanmakta olduğumuz grafik sanatlar terminolojisinin büyük bir bölümünü Yunan ve Roma kültürlerine borçluyuz: Kalligraphia-kaligrafi; serikos graphein-serigrafi; chroma-kroma (renk); papyrus-papirus; lithos graphe-litografi; techne-teknik gibi. Bunlara latin kökenli, özellikle sanat alanında kullanılanları da ekleyebiliriz: focus-fokus;

acidus-asit; aquatinta-akuatint; materia-materyal; mezzotinta-mezzotint gibi.

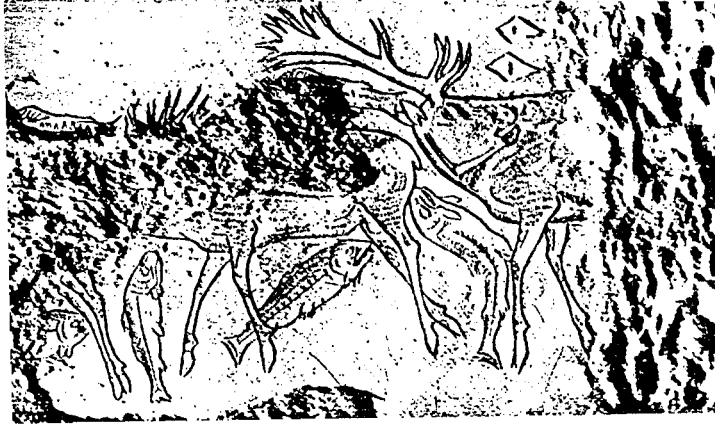
Grafitinin kaynağı yine bu dönemdir. İlk kez, düşüncelerin ve duyuruların halka iletilebilmesi için alışveriş merkezlerinde kullanılmıştır. Henüz gazetenin bulunmadığı bu dönemde, Roma kültürü forumlarda, üzeri yazılı tabletlerle, en son gelişmeleri, savaşları, senato konuşmalarını, imparatorluk haberlerini ya da yüksek makamlardaki olayları elden ele kamuoyuna duyurmuştur. İletişime dönük yazılı haberleşmenin kaynağı sayılabilir, bu tabletlerin oluşumu ve uygulanışı. Stenografinin temelleri de Roma kültüründe atılmıştır. Üretilen bir stenografi sembolüyle, halk önünde yapılan konuşmaların metinleri, sivri uçlu kemik ya da metal styluslarla ağaç, mum, ya da kil üzerine veya kaz tüyü ve kamışla mürekkep kullanılarak papirus ve ağaç kabukları üzerine özetlenmiştir. Çoğaltım tekniklerinin ilk basamakları olan bu yazılı metinler, daha sonraki tekniklerin gelişimine ışık tutmuştur.

Eski Çin kültürü, doğa ve tinselliğin görünmez fenomenlerine kuvvetli bir inançla yaklaşmıştır. Kaligrafide de estetik ve tinsel değerlerin birliği dışa vurulmuştur. Kaligrafik karakterlere derin anlamlar yüklenmiş, cennet, insan, doğa armonisinde bir dışavurum amaçlanmıştır. Bu kültürde kullanılan ilk ideogramların amacı, sadece insan insana iletişimi değil, aynı zamanda tanrılara yakarışı, sığınmayı da sağlamak olmuştur.

Amerika kültürlerinde ise, rölyeflerdeki başarılı ve güçlü grafik anlatım ön plana çıkmıştır. Deri üzerine ya da ağaç kabuklarına işlenen sembollerle, ölümden sonraki ruh yolculuğundan söz edilmiştir. Toltekler, metallerin eritilmesi, yazı ve tekstilde kalıcı izler bırakırken;

İnkalar, döküm, dövmecilik, kaynakçılık, oymacılık ve kabartmacılıkta başarılı çalışmalar yapmışlardır.

İnsanla başlayan sanat, insanla birlikte yaşamış ve zenginleşerek insanı, insanın oluşturduğu kültürel mirası günümüze ulaştırmıştır. Temeli çoğaltmaya dayanan baskı resmin de temelleri, ilk insan kültürleriyle atılmış ve değişen, gelişen süreçte bugünün birikimini oluşturmuştur. Başlangıçta matbaa teknikleri olarak kullanılan baskı resim teknikleri, iletişim fonksiyonunu sanat adına üstlenerek, gelişen teknolojik yapıyla yeni ve hızlı tekniklerin devreye girmesi sonucu farklı bir boyut kazanarak yeni bir sanat alanı oluşturmuştur.



Resim 1: Geyik ve Somon.



Resim 2: Mezar Taşı Üzerine Yazıt

2. LİTOGRAFINİN BULUNUŞU VE SANATSAL UYGULAMALAR

Mucitlerin çoğu gibi Alois Senefelder de yıllar süren çaba ve mücadelelerinin sonunda bir kimyasal baskı olarak nitelendirdiği litografi baskıyı bugünlere ulaştırmıştır.

Senefelder'den önce taş üzerinde asitlemeye yönelik çalışmalar denenmiştir. Baverya'lı rahip ve öğretmen Simon Schmid, eski bir Nuremberg ders kitabında taş asitlemeye ilişkin bir reçete bulmuş ve taş üzerine mumla, bitki, harita ve anatomik çizimler denemiştir. 1787-88 yıllarında elle bunları çoğaltmıştır. Ancak bu denemeler teknik anlamda gerekli olgunluğa ve çoğaltmaya yetmemiştir.

Litografiyi, teknik olarak çözümlmek için yıllarını veren Senefelder'e borçluyuz. 1798'de teknik uygulamalarından başarılı bir sonuç alan Senefelder, gerekli donanım için yeterli ekonomik koşulları sağlayamayınca önce arkadaşlarından maddi destek almıştır. Kesin ve başarılı sonuca ulaştığında ise İngiliz ve Avusturya'lı patent ofisleri Senefelder'i desteklemiştir. Ayrıca Baverya kralı, yurtdaşı Senefelder'e onbeş yıllık ekonomik yardım sağlamıştır.

Böylece litografi tüm dünyaca tanınmaya başlanmış ve teknik olanaklar zorlanarak mükemmele dönük deneysel çalışmalar yoğunlaşmaya başlamıştır. Litografinin Alois Senefelder tarafından 1798'de bulunuşundan sonraki yirmibeş yıl içerisinde, Avrupa'da büyük merkezlerde atölyeler açılmıştır. 1799'da Münih ve Offenbach'da, Senefelder ilk atölyeleri açmış, ayrıca bu tekniği yaygınlaştırmak için İngiltere, Fransa ve Avusturya'yı araştırmıştır. Bu noktada, litografinin üretkenliğini ve ticari potansiyelini düşünerek, sanatçılar arasında da

kullanılabilirliğini yaymayı amaçlamıştır.

1801 yılında Senefelder, Philipp Andre ile Londra'da bir atölye açmış, yine aynı yıl Philipp Andre'nin kardeşi Frederic Andre, Paris'te bir başka litografi atölyesini üretime sokmuştur. 1804'le birlikte Viyana ve Berlin'de de litografi başlamış ve bunu aynı yıl içinde Milano, Roma, Barcelona ve Madrid'deki litografi atölyeleri izlemiştir.

İlk orijinal litografiler (polyautograf-ilk dönemlerde litografi için kullanılan terim), Philipp Andre tarafından İngiltere'de "Polyautografinin Örnekleri" adıyla kitap halinde basılmıştır. Bir çok sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen ve oniki baskıdan oluşan bu kitap, 1803'de basılmıştır. Fransa'da ilk baskılar, Pierre Bergeret'nin çizimlerinden oluşmuş ve 1803 dolaylarında Frederic Andre tarafından basılmıştır. 1804'de "Seçkin Berlin Sanatçılarından Polyautografik Çizimler" adlı seri, Wilhelm Reuter tarafından Berlin'de basılmıştır.

Erken dönem polyautografların tümü kalem ve mürekkeple çizilmiştir. 1804'de ilk başarılı tebeşir çizimleri yapılmış ve bu çizimler, daha sonraki yağlı kalem çalışmalarının gelişimini hızlandırmıştır. 19. yüzyıl başlarında litografi, çok ilgi duyulan bir alana dönüşmüştür. Litografide yağlı kalem kullanımının yaygınlaşması sonucu, elde edilen ince ışık ve gölge nüansları, açıktan koyuya giden yumuşak geçişler, siyahın derin etkisi, tonlar ve renk, özellikle Fransız romantik ressamların litografiyi, diğer baskı tekniklerine tercih etmelerine neden olmuştur.

1816'dan önce litografi, Fransa'da özellikle reklam amaçlı kullanılmıştır. 1816'da Charles de Lasteyric ve Godefroy Engelmann, Paris'te kendi atölyelerini açarak, Fransız ressamlarına sanatsal çalışmalarında litografi tekniğini kullanmaları konusunda hizmet vermeyi amaçlamışlardır.

Engelmann ve Baron Taylor ortaklığı, "Les Voyages pittoresques et Romantiques dans L'ancienne France" adı altında büyük bir litografi serisi basmayı üstlenmiştir. Theodore Gericault ve Eugene Delacroix ilk litografilerini sırasıyla 1817 ve 1819'da basmışlar ve Fransa'da bu tekniğin yaygınlaşmasında önyak olmuşlardır. Yine Gericault litografilerini Londra'da Charles Hullmandel'e bastırarak İngiltere'de litografinin duyulması ve gelişmesinde etkili olmuştur. Hullmandel'in atölyesi 1819'da, Gericault'un "İngiliz Serisi" (1821)nin basılmasından önce kurulmuş ve İngiliz litografisine hız kazandırmıştır.

Fransız romantik resminin yaratıcılarından Theodore Gericault (1791-1824), litografilerinde de, resimlerindeki gibi çarpıcı konuları işlemiştir. Savaş sahneleri, şaha kalkmış kükreyen atlar, savaşçılar pastel tekniğiyle litografiye aktardığı imgelerdir. Aynı zamanda Gericault, litografiyi sanat alanında ilk kullananlardan biridir.

Eugene Delacroix (1798-1863), Gericault'un Fransa'da açtığı bu yolda ilgi çekici yapıtlar üretmiştir. 1825'den itibaren litografiyi yoğun olarak kendi çalışmalarında kullanmıştır. Dante, Shakespeare, Byron ve Scott, sevdiği konularını edindiği sanatçılar olmuştur. Tarihi olaylar, tiyatro sahneleri, savaşlar Delacroix'nın üzerinde durduğu imgelerdir. 1828'de Goethe'nin Faust'u için onyedili litografi basmıştır. Fransız basını tarafından şiddetle eleştirilen bu litografiler, teknik açıdan olduğu kadar kalite açısından da mükemmellik taşır. Delacroix, bu çalışmalarıyla en büyük övgüyü yazarın kendisinden almıştır. Delacroix, daha sonraki yıllarda da nitelikli litografilerden oluşan kitap illüstrasyonları gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında Hamlet'i ve Scott Byron'ın eserlerini sayabiliriz. Ancak bu litografilerin hiç birisi Fanst'daki zengin, dramatik anlatıma, yoğunluğa ulaşamamıştır.

1808'de Marsilya'da Honore Daumier (1808-1879), litografi üzerinde yoğunlaşarak çok başarılı baskılar yapmıştır. Daumier, karikatürü ironik, siyasi bir amaçla ele alarak yeni bir anlatım aracı geliştirmiştir. Ve bir alan olarak karikatürün güzel sanatlara girmesini sağlamıştır. Böylece kişi karakterlerinin optik olarak görülenden farklı bir görünüşü, karakteri oluşturan egemen unsurları bulunmuştur. Ayrıca bu yolla, konuların karakterini belirterek espriyi yakalamanın önemi vurgulanmıştır. Daumier, konu olarak da diğer sanatçılardan farklı bir biçimde, yaşadığı dönemin koşullarını ve halkın içinde bulunduğu yaşamı dile getirmiştir. Protestocu, halktan yana bir yaklaşımla Fransa'nın sosyal ve politik konumunu, Napolyon'un son sürgünlerinden, Franco-Prusya Savaşı'nın sonuna kadarki dönemi tarihsel bir hicivle anlatan litografileriyle, kendinden sonraki birçok sanatçıyı da etkilemiştir.

Daumier'in doğadan yaptığı optik gözlemleri yorumlayarak, düşüncesini adeta bağırarak kompozisyonlarını 1831'den 1835'e kadar, haftalık "La Caricature" ile 1832'den sonra "Le Chavari"de editör Charles Philipon yayınlamıştır. 1872'de gözlerinden rahatsızlanıncaya dek Philipon'la çalışan Daumier, yılda ortalama yüz litografi basmıştır. Daumier, taşbaskının XIX. yüzyılda yetişen en büyük ustası olmuştur. 60 yaşından sonra, politik hicvin en ilgi çekici örneklerini vermiştir. Burjuva yaşantısı ile günlük yaşam olaylarını konu edinmiştir ki bu bir bakıma dönemin insanlık komedisidir. Çalışmalarında mimiklerin psikolojik iç dünyayı yansıttığındaki rolünü kendi tasarım gücüne dayanarak yakalamıştır. Yaşamın bütün sefaletini, trajiğini ve dramını keşfetmiştir. Daumier'nin insanları, ne Klasisizm'in ne Barok'un ne de Romantizm'in rol yapan, poz veren insanları değildir; birer insani sorunu canlandıran durumlardır. Yüzlerdeki çizgilerin her bir parçası psikolojik iç durumun bir anlamını, çıplak şekilde acı bir gerçek olarak

biçimlendirir. Çizgileri keskin, acı, bağırان ve itham eden dramatik bir hava yaratır. Daumier, o güne dek hiçbir sanatçının ulaşamadığı bir akıcılıkla, taşta kendi yorumunu getirmiştir.

1819'da Jose Maria Cordano tarafından Madrid'de kurulan litografi atölyesini Barselona'daki izlemiştir. Bordeaux'da kurulan atölye, sürgünün son yıllarında orada olan İspanyol sanatçı Goya'nın çalışmalarını litografiyle yeniden yürütmesine yardımcı olmuştur. Goya, taş üzerine ilk çalışmasını 1819'da Madrid'de yapmıştır. 1825'de Bordeaux'da Gaulon'la birlikte, en ünlü litografilerini basmıştır.

Manet de Goya'dan etkilenecek ihtiras ve şiddeti konu alan birçok litografi basmıştır. Edouard Manet (1832-1883), konularını günlük yaşamdan alan çalışmalarda yoğunlaşmıştır. İzlenimcilere yakın bulunmuşsa da, tam olarak izlenimci sayılmaz. Çünkü yapıtlarında izlenimcilerden farklı olarak daha ayrıntıya yönelik çalışmıştır. Yapıtlarında güncelliği konu edinmesi, kendisinden sonraki birçok sanatçıyı da etkilemiştir. Manet'nin en ünlü litografisi, Edgar E.Poe'nın "Kuzgun"unu konu alan litografisidir. Degas için litografi, kadın bedenini konu alan çalışmalarında yeni bir alan oluşturmuştur. Edgar Degas (1834-1917), çağdaş bir sinema kamerası tekniğini andıran bakış açısıyla, çalışmalarında hareket halindeki insanı ve figür gruplarını yansıtmıştır.

Odilon Redon, Bresdin ile çalışarak taş üzerinde mürekkebi denemiş ve derin, zengin siyahlık elde ederek litografiye yeni bir boyut kazandırmıştır. O döneme dek kimsenin yapmadığı biçimde, Redon taşta gerçeküstü düşsel dünya ve gizemli sembollerle donatmıştır. Fantin-Latour, Felicien Rops, Willette, Steinlen, Forain ve Maurice Denis, seks, politika ve sosyal konuları içeren, güncellik taşıyan litografileriyle o dönemde farklılık taşırlar.

Yüzyılın sonlarına doğru, Bohemya'lı aristokrat sanatçı, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), zeki, duygulu ve canlı çizgileriyle sanatçı olarak adını duyurmaya başlamıştır. Fizisel eksikliğini mükemmel yeteneğiyle birleştiren Lautrec, Montmart'ın gezginlerini, dansçıları, şarkıcıları ve bunların yaşantılarını konu edinen çalışmalarıyla sanata farklı bir yaklaşım getirmiştir. Lautrec, renkli litografiyi değişik bir boyut içinde afiş sanatında kullanmıştır. Lautrec'in resimleri kadar baskıları da gerek teknik, gerekse plastik değerler açısından ustalık taşır. Lautrec, renkli litografileriyle afiş sanatına zengin ve canlı bir anlatım kazandırmıştır. Lautrec'in ilk litografisi, "La Goulue at the Moulin Rouge", 1891'de basılmıştır. 1895'de hastalanıncaya dek Lautrec, bir dizi afiş gerçekleştirmiştir. Lautrec, üçyüzyetmiş litografi, sayısız desen, kitap illüstrasyonu, pastel ve yağlıboya resimle otuzaltı yıllık yaşamını tamamlamıştır.

Toulouse-Lautrec'in yıllarca çalıştığı Ancourt'un atölyesi, sanatçılar, basımcılar ve birçok kişinin birlikte çalışabildiği ideal bir mekan olmuştur. Aynı yıllarda, Pierre Bonnard, Japon baskılarından esinlendiği renkli litografilerini basmıştır. Arkadaşı Edouard Vuillard gibi Bonnard da litografiyle posterler, kitaplar ve küçük boyutlu grafik çalışmaları yapmıştır.

Ressamın resminde çözümlenmek zorunda olduğu ışık, gölge, renk, kompozisyon gibi plastik öğeler, baskıcının da temel sorunlarıdır. Plastik sanatların diğer alanlarında olduğu gibi, litografide de aynı sanatsal deneyim, aynı birikim gerekliliğini korur. Litografi, ressamlar için resimlerini çoğaltmaktan öte bir anlam taşımıştır. Cezanne, Gauguin ve Renoir'ın litografileri bunun örneğidir, özellikle bunları Steinlen, Forain ve diğerleriyle kıyaslırsak aynı temel düşünce ve plastik unsurların değer

kazandığını görürüz.

Norveç'te, Edward Munch (1863-1944), resimlerinden etkiler taşıyan baskılar yapmıştır. Litografi yanında gravür ve ağaç baskıyı da deneyen Munch, bu denemeler sonunda litografiye ağırlık vermiştir. Çalışmalarında bunalım ögesi ön planda olmuştur. Önce izlenimci, ardından dışavurumcu bir anlatıma yönelen Munch'un 1892'de açtığı sergisindeki, şiddet ögesinin göze çarptığı çalışmaları büyük tartışma ve eleştirilere neden olmuştur. Munch, bu dönemlerde Alman grafik sanatından etkilenmiştir. Munch'u etkileyen varoluşun acısı ve bunalımlarıdır. Paris'te Auguste Clot'nun atölyesinde çalışan Munch, burada Bonnard ve Vuillard'la birlikte olmuştur.

19. yüzyılda taş çalışan Eugene Carriere Fransa'da, Adolf Von Menzel Almanya'da, bir çeşit mezzotint-litografi diyebileceğimiz siyah metodu deneyerek başarılı sonuçlar elde etmişlerdir. Bu metod kısaca, tüm yüzeyi siyah mürekkeple kaplanan taşta kazıma yoluyla ışıklı beyazların elde edilmesidir.

Avrupa'nın yanısıra, geleneksel Rus grafik sanatlarında da ağırlıklı olarak ağaç baskı ve litografi çalışılmıştır. Özellikle Daumier ve Gavarni'den etkilenen bir grup kara mizah sanatçısı, P.M.Boklevski ve A.I.Lebedev'in önderliğinde, 1860'ların çalkantılı Rusya'sını portreleyen tarihsel nitelikli ilginç litografiler basmışlardır. Sonraki yenilikçi nesil de aşağı yukarı aynı öyküsel anlatımla güncelliği konu alan çalışmalar yapmışlardır. Bunlar arasında B.M.Kustodijev ve A.N.Samachvalov sayılabilir. Bu konudaki en iyi örnek 1920'lerde Isharushin ve V.Lebedev'in gerçekleştirdiği bir çocuk kitabında yer alan baskılar olmuştur.

A.L.Kaplan, Leniograd'da "Deneysel Grafik Atölyesi" adı altında bir atölye kurarak, Rusya'da litografiyi olumlu yönde etkilemiştir. Batı dünyası için çok farklı bir boyut taşıyan Konstrüktivistler arasında Archipenko, Jawlenski, Larionov, Gontcharova ve tabii öncüleri olan Kandinsky de litografi baskılar yapmışlardır.

Litografinin reklamsal anlamda kullanılmasının belki de en önemli etkenlerinden biri ucuz ve seri üretime uygunluğu olmuştur. Bu nedenle afişler, sigara ve şarap etiketleri, kartpostallar, takvimler çoğunlukla litografiyle basılmıştır. Litografinin bu anlamda kullanılmasına öncülük eden Alman Ekspresyonizmi ve Ambroise Vollard olmuştur. Böylece kendi dönemindeki sanatçı ve basımcıları da etkilemiştir. Vollard aynı dönemde, hem teknik hem de sanatsal açıdan mükemmel nitelikte kitaplar ve dosyalar basmıştır.

Almanya'da Kurt Worff ve Bruno Cassirer adlı basımcılar da yeni bir teknik olan litografiyi sanatçılara tanıtmakta öncülük etmişlerdir. Taş, Max Liebermann'la başlayarak, Lovis Corinth, Max Beckmann, Ernst Barlach, Kathe Kollwitz ve Oscar Kokoschka gibi sanatçılar için de yeni bir esin kaynağı olmuştur. 1905'te kurulan Die Brücke için sanatçılar litografiyle bir form basmışlardır. İki yıl sonra, Schmidt-Rottluff, Otto Müller, Kirchner ve Heckel sadece litografi üzerinde yoğunlaşmışlardır.

Litografi artık bir çok ressam için de ideal bir teknik olmaya başlar, çünkü kullanılan malzemelerle taş üzerinde de çok esnek bir çalışma olanağı elde edebileceğini gören ressamlar, litografiye yönelik katı ve küçümseyici bakış açılarını değiştirmeye başlamışlardır.

Litografi, Amerika'ya 1818'lerde, Bass Otis (Philadelphia'lı portre ressamı) ile taşınmıştır. Otis'in "Analectic Magazin" için yaptığı litografik illüstrasyonlar, diğer sanatçıların bu tekniği tanımalarını sağlamıştır. 1822'de de New York'da ilk litografi atölyesi kurulur. John Pendleton, Fransa'dan litografi malzemeleri ve bunun yanında bu işte uzmanlaşmış baskıcı ve sanatçılar da çağırarak 1825'de Boston'da bir başka litografi atölyesi açar. Amerika'da hem ticari baskılar, hem de yerleşmemiş atölye düşüncesi nedeniyle 19. yüzyılda, çok sayıda litografi atölyesine rastlanmaz. Varolan atölyelerin çoğunluğu da illüstrasyona yönelik çalışmalar yapmışlardır. Tek renkli litografinin gelişimi, Amerika'da 1830'lara fotoğraf baskının gelişimi ise 1860'lara rastlar. 19. yüzyıl sonlarına doğru ofset litografinin yoğunlaşmasıyla birlikte taşbaskıya modası geçmiş bir teknik gözüyle bakılır ve litografi neredeyse sonlanır. Bunun sonucunda bir çok sanatçı ki bir çoğu 19. yüzyıl litografisine isim vermiştir, çalışmalarını ya kendi çaplarında sürdürür ya da İngiltere, Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinde litografi çalışır.

Bu sınırlı duruma karşın, bazı Amerikalı sanatçılar bu işi ısrarla sürdürmüştür. George Bellows, 20. yüzyıl başlarında ilk ortak çalışmasını önce Bolton Brown, sonra da George Miller'la New York'da yapmıştır. Batı'da Lynton Kistler ve Lawrence Barrett atölyelerini Los Angeles ve Colorado Springs'te kurmuşlar, ancak yine de bir çok Amerikalı sanatçı 1950'lerin sonlarında Avrupa'da ve özellikle Fransa'da çalışmayı yeğlemişlerdir.

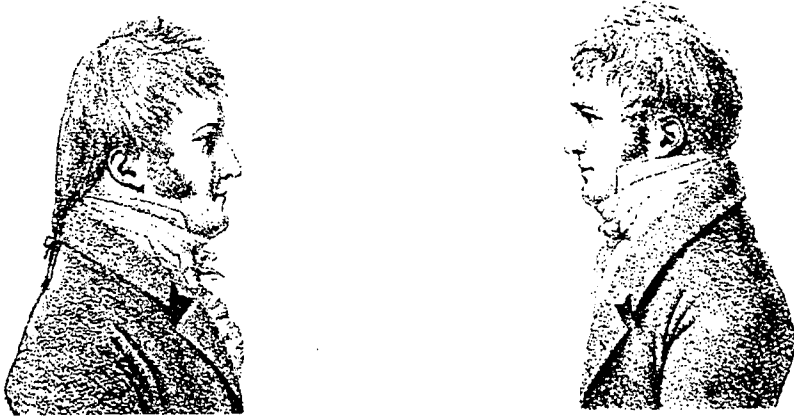
Litografi, Avrupa'da özellikle Fransa ve Almanya'da diğer bölgelere göre çok daha yoğun çalışılan bir teknik olmuştur. Özellikle serigrafi ve fotoğrafın çoğaltmaya yönelik alanlarda, afiş, takvim, etiket, sertifika, kartpostal, ambalaj gibi grafik anlatımlarda, zamanlamaya dönük

hızlılığı, seri üretimin temel tercih nedenini oluşturmuş ve litografi öncelikle reklam ve endüstriyel kullanıma yönelik işlerde devreden çıkmıştır. Sanatsal yönden ise önceleri atölyeler yoğunluğunda sürdürülen litografi çalışmaları, gelişim doğrultusunda akademik eğitim çerçevesi içinde okullarda ağırlık kazanmıştır (Eichenberg, New York, 1976).



AL. OTS SENEFELDER
Erfinder der Lithographie.

Resim 3: Alois Senefelder'in Portresi



Resim 4: Sanatçı ve Erkek Kardeşinin Portresi



Resim 5: Goetz Yanlılarının Weislingen Saldırısı



Resim 6: İspanyol Eğlencesi



Robert Macaire - Je n'ai pas ce que on peut croire et comment et toutes ces belles les - Bertrand
 Bertrand - Je n'ai pas ce que on peut croire et comment et toutes ces belles les - Bertrand
 Bertrand - Je n'ai pas ce que on peut croire et comment et toutes ces belles les - Bertrand
 Bertrand - Je n'ai pas ce que on peut croire et comment et toutes ces belles les - Bertrand
 Bertrand - Je n'ai pas ce que on peut croire et comment et toutes ces belles les - Bertrand

Resim 7: Robert Macaire ve Bertrand



Resim 8: Robert Schumann'ın Anısı



Resim 9: Özel Salon



Resim 10: Yvette Guilbert



Resim 11: Patates Yiyenler



6/30

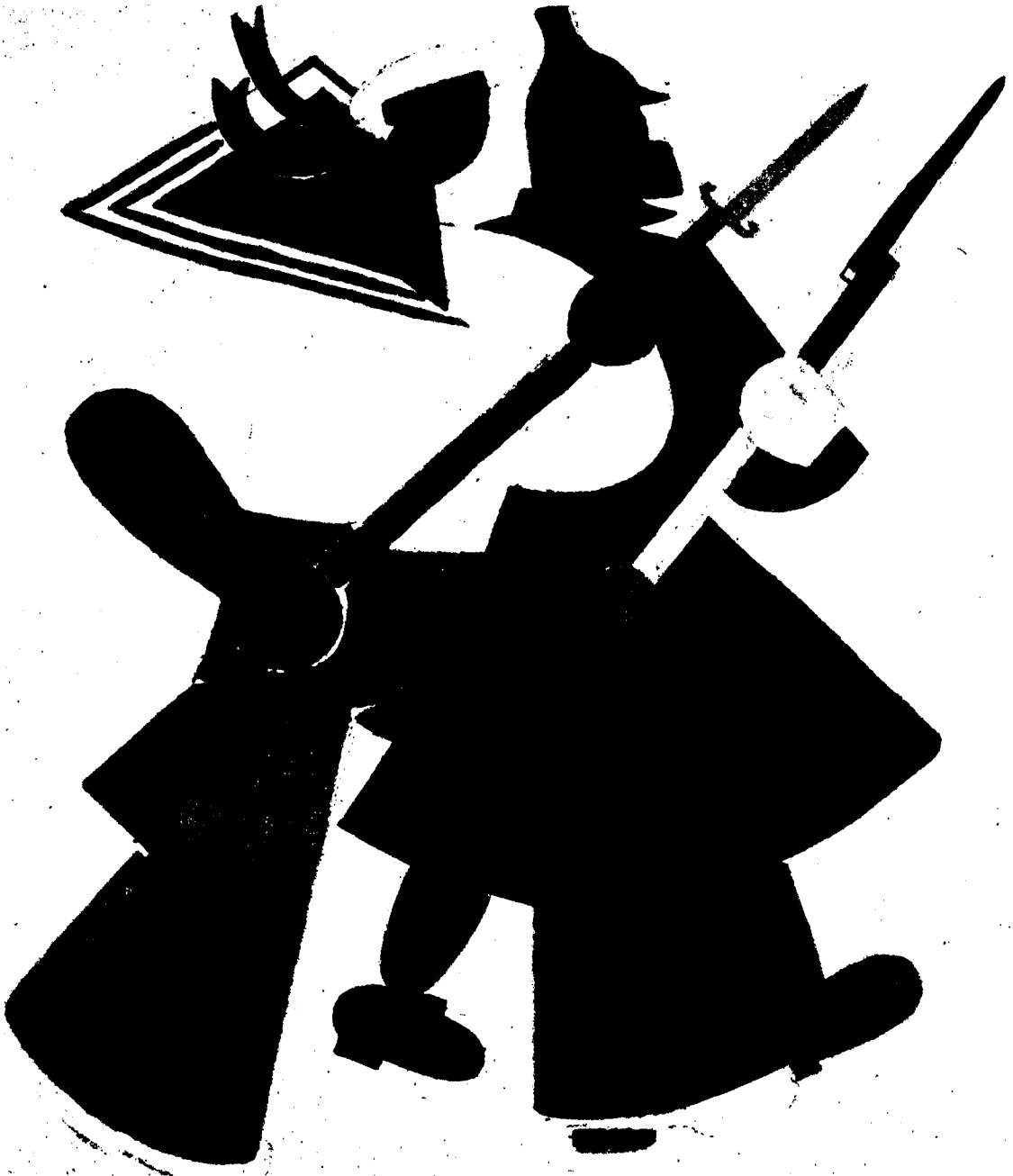
Resim 12: Kişisel Portre



Resim 13: Yüzücüler



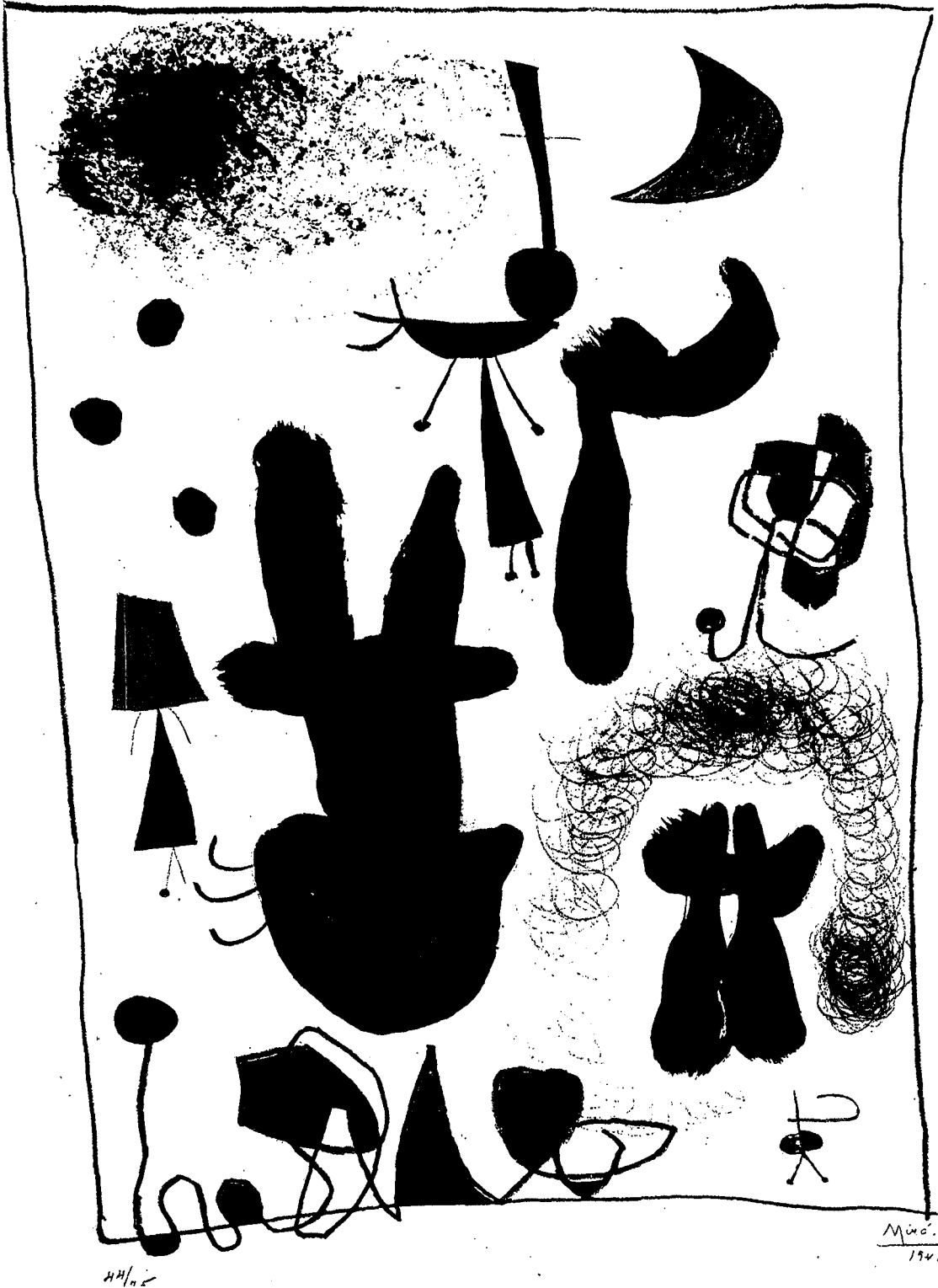
Resim 14: Akrobat



Resim 15: Asker ve Denizci



Resim 16: izgili Bluzlu Figür



Resim 17: Gece Bahçede Akrobatlar

2.1. Tarihsel Süreç İçinde Sanatçı-Teknisyen-Atölye İşbirliği

Tarihsel olarak incelediğimizde, litografinin başlangıç dönemlerinde, sanatçı-teknişyen işbirliğinin önemli bir yer tuttuğunu görüyoruz. Litografinin içerdiği teknik yapının diğer baskı alanlarına göre ayrıntılı olması, uygulandığı ilk dönemlerde, litografi konusunda deneyimi olmayan sanatçının bu alanda ürün verebilmesi için yeterli bilgi ve deneyime sahip bir teknişyenle birlikte çalışmasını zorunlu kılmıştır. Zaten litografinin ilk kullanım amacı, çoğaltım tekniğiyle iletişime kolaylık getirmek olduğundan ilk dönemlerde bu konuda çalışan kişiler çoğunlukla sanatçılıktan çok, teknik nitelikleri olan kişiler olmuştur. Ancak o dönemde iletişim amaçlı kullanım ön planda tutulsa da, çizimlerde sanatçılara gereksinim duyulmuş ve bu nedenle, bu yeni teknik sanatçıları tanıtılmaya çalışılmıştır.

Litografi atölyeleri, yeni olan bu alana ticari anlamda uygulama yaygınlığı kazandırma ve sanatsal bağlamda da kullanılabilirliğini sanatçılarla birlikte gerçekleştirme amacıyla kurulmuştur. Litografi atölyelerinde bir sanatçının teknişyenle ortaklaşa çalışması, aynı amaç doğrultusunda, hem çalışmanın hızlanması, hem de teknik zorlukların çözümlenerek daha nitelikli baskılar elde edilmesi açısından önem kazanmıştır.

Litografi atölyeleri, başlangıçta bu yeni alanın tanıtılması ve yaygınlaştırılması sırasında, sanatçılar için bir okul kimliği taşımıştır. Farklı bilgi ve deneyim birikimi olan sanatçı-teknişyen ortaklığı, bu aşamada, karşılıklı etkileşimlere yeni oluşumlar getirmiştir. Teknik sorunlar teknişyen tarafından çözümlenirken sanatçı bu yeni alanda bilgilenmiş; sanatçıyla çalışan teknişyen de kendi bilgi ve deneyimini sanatsal anlamda kullanmıştır. Sanatçının yaratıcılığı, teknişyenin

bilgisini estetiksel anlamda geliştirirken, teknisyen de sanatçıyı teknik olarak yetiştirip kendi tarzına, kişiliğine uygun yöntemleri seçebilme birikimi kazandırmıştır.

Sanatçı-teknisyen-atölye ortaklığının bir diğer boyutu da, litografi için gerekli donanımın sağlanmasını gerekli kılan ekonomik koşulların oluşturulmasıdır. Sanatçının tek başına hem gerekli malzeme, hem de ekonomik durumu sağlayamaması, diğer yandan atölyenin de sadece teknisyenle üretime geçip maddi koşulları karşılayamaması sonucu böyle bir paylaşım ve işbirliği oluşmuştur.

Litografi, sonucu çok kesin olmayan bir baskı türüdür. Bu nedenle teknik bilgi ve deneyim diğer baskı tekniklerine göre daha önemlidir. Hem gerekli finansmanın sağlanabilmesi, hem de nitelikli sanat ürünü yaratılabilmesi için böyle bir çıkış noktası doğmuştur. Ancak zaman içinde değişen koşullar, bu işbirliğinin devamını engellemiştir. Yine de sanatçı-teknisyen-atölye işbirliği, litografinin sanatsal bir tanım kazanmasında ve günümüze ulaşmasında çok önemli bir basamak oluşturur (Adams, Antreasan, New York).

2.2. Avrupa ve Amerika'daki Litografi Atölyeleri

Geçmişteki atölyeleri ve bugün varolanları düşündüğümüzde, atölyelerdeki yaşantının ve amacın pek farklı olmadığını görürüz. Dürer'in atölyesinde amaç, sanat adına bir yaşantıyı paylaşmakken, Senefelder'in atölyesinde de, Tamarind veya Pratt atölyelerinde de aynı yaşantıyı sürdürme çabası ön plandadır. El, bugün de esas gereç olma özelliğini korumakta ve tek amaç nitelikli sanat ürünü yaratmak olmaktadır. Sanatçının yaratıcı gücünü ve zekasını elle ortaya koyması, teknik ve sanatsal düşüncesini yansıtabilmesi, hep sanatçıyı sanatçı yapan faktörler olmuş; sıradanlıktan sanatçılığa geçişte zeka ve yetenek rol oynamıştır.

Atölyeler, geçmişten bugüne, hem teknik sorunların çözümü, hem deneyimlerin, hem de ekonomik koşulların paylaşımı açısından, özellikle litografi, metal baskı gibi teknik ve donanımın önemli olduğu alanlarda bir çok sanatçının uğrak yeri olmuştur.

İyi atölyeler yetkin ve verimli olmuş, diğer atölyelerin ortaya çıkmasında itici güç oluşturmuştur. Öncelikle buldukları ülke çapında, sonra da ülkeler arasında, benzer ilgi alanlarının benzer amaçlar doğrultusunda süreklilik kazanmasında etkili olmuştur. Ancak, genel olarak baktığımızda atölyelerin öncelikle Avrupa ve Amerika'da sürekliliklerini koruyabildiklerini görüyoruz. Aşağıda değineceğim litografi atölyelerinin bir kısmı tarihsel süreç içinde varlıklarını yitirmiş, bir kısmı da çağın koşulları doğrultusunda yenilenerek günümüze ulaşmıştır.

MOURLOT ATÖLYESİ

Mourlot adı, baskıresim sanatçıları ve kolleksiyoncular için, litografi baskılarındaki mükemmellikle eşdeğer bir anlam taşımaktadır. Arkasında sağlam bir donanım ve işçilikle, yüzyıldan fazla bir geleneğe sahip bu atölyenin başarısı tartışılmaz. 1850'lerde Paris'te Jules Mourlot tarafından kurulmuş ve oğlu tarafından aynı ilkeler doğrultusunda sürdürülmüştür. Loş ve doğal iç düzenlemesi ve esrarengiz atmosferiyle, yüzyılın sanatçıları için çekici bulunmuş ve Braque, Matisse, Utrillo, Leger ve Derain'dan Chagall'a, Picasso, Miro, Villon, Henry Moore, Calder, Shahn ve diğer sanatçılara, deneyimli, mükemmel ekip danışmanlığında taş çalışmak çekici gelmiştir.

Mourlot atölyesi, afiştan sanatçı baskısına dek geniş çapta bir hizmet vermiş ve yeniden bir sanat alanı olarak gündeme gelen litografinin yerini korumak ve yaygınlaştırmak amacını gütmüştür.

Mourlot atölyesinde, Picasso en başarılı litografilerini basmıştır; "Barış Güvercini" adlı sembolik, beyaz ağırlıklı baskısını, "Boğanın Gelişiminin Onbir Evresi" adlı başarılı bir dizi baskısını burada basmıştır.

Mourlot atölyesi, afiş, kitap, illüstrasyon ve diğer profesyonel yayınların baskılarındaki temiz işçilik ve titiz çalışma tekniğiyle, ününü çok geniş bir alana duyurmuştur. Baskıcıları, Messieurs, Tuttin, Sorleir, Deschamps ve diğerleri, usta sanatçılar tarafından olduğu kadar, bu alanla uğraşan herkes tarafından da çok tutularak efsanevi bir konumda değerlendirilmişlerdir.

DESJOBERT ATÖLYESİ

1920'lerin ortalarında, Paris'te M.Edmund Desjobert tarafından kurulmuştur. İlk kurulduğunda on litografi presi ve altı baskıcının çalıştığı atölye, daha sonra genişletilmiş ve Desjobert'in oğlu Jacques tarafından yürütülmüştür.

Edmund Desjobert, kariyerine, 20. yüzyıla girerken, kendisi gibi baskı sanatçısı olan Forain ve Stainlen'le başlamıştır. Kendi atölyesini, I. Dünya Savaşı'ndan önce açmış ve o dönemdeki usta sanatçılarla çalışmıştır. Picasso'nun ilk litografileri bu atölyede basılmıştır. Edmund Desjobert, Matisse, Rouault, Dufy, Pascin, Van Dongen, Leger, Arp için de çalışmış ve aralarında Kuniyoshi, Reginald Marsh'ın da olduğu bir çok Amerika'lı sanatçı için baskı yapmıştır. Desjobert, 1964'te babası öldükten sonra atölyede yönetici olarak çalışmaya devam etmiştir.

Atölye, çok katlı bir binada, tüm katlarda aynı anda bir çok baskı yapmaya elverişli bir konumda düzenlenmiştir. Hem el presleri, hem de elektrikli preslerle, aynı zamanda hem sanatçı çalışmaları, hem afişler ve kitaplar illüstrasyonlar basılmıştır.

Atölye içinde iş bölümü mükemmel bir şekilde düzenlenmiş, öyle ki saatte ikiyüzelli baskı yapılabilmiştir. Baskıcılar içinde daima bir usta baskıcı olmuştur. Hem çalışma arkadaşlarınca saygı duyulan, hem de deneyim ve eleştirilerinden faydalanılan bu usta, baskıyla ilgili tüm sorunları çözümleyen, renkleri karıştırıp uygun rengi bulan kişi olmuştur. Diğer baskıcı ve teknisyenler de litografi tekniklerinden birinde uzmanlaşarak, tek teknik üzerinde çalışmışlardır. Böylece hem teknik hem de zamanlamada başarıya ulaşılmış ve çok yönlü bir atmosfer

oluşturulmuştur.

GEORGE C.MILLER (VE OĞULLARI) ATÖLYESİ

George C.Miller (1892-1964), ABD'de bir dönemin en büyük litografi baskıcısı olarak tanınmıştır. ABD'de litografi konusunda deneyimli sanatçılarla birlikte olmuş ve Albert Sterner'in taşlarını basmıştır. Sonuçta, George Bellows, Joseph Pennell, Arthur B.Davies ve diğer sanatçılara danışmanlık yapmaya başlamıştır.

ABD'de litografi atölyelerinin eksikliğini hissederek, I. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra New York'da atölyesini kurmuştur. Atölyesi, sonraki otuz yıl içinde Amerika'da litografi çalışan bir çok ünlü sanatçı için merkez olmuştur.

1930'larla birlikte, Miller sadece sanatsal baskılar değil, aynı zamanda sanatçıların taş ve plakalarından direkt transferlerle sınırlandırılmış sayıda kitaplar da basmaya başlamıştır. O dönemde henüz sanat okullarının ve destekleyici kuruluşların etkin olmaması nedeniyle, özellikle de litografinin yeni bir teknik olduğu zamanda, Miller litografi konusunda tek yetkin kişi konumundadır. Amerika'nın büyük ekonomik kriz içinde bulunduğu yıllarda, Miller, litografiyi ayakta tutmaya çalışarak Bellows, Thomas Benton, John Steuart Curry, Grand Wood, Rockwell Kent ve Reginal Marsh gibi ünlü sanatçılarla atölyesinde çalışmayı sürdürmüştür.

Atölye, Miller'ın oğlunun yöneticiliğinde bugün de işlevini sürdürmektedir. Özellikle, yeni nesil sanatçılarından Stow Wengenroth ve Soyer'ler litografi tutkusuyla, yıllardır hizmet veren eski el presiyle baskılar yapmaya devam etmektedirler.

TAMARIND LİTOGRAFI ATÖLYESİ

Tamarind litografi atölyesi düşüncesi 1958'lere dayanmaktadır. June Wayne, Paris'e litografi çalışmaya giderken, New York'da Ford Kuruluşu'ndan bir yetkiliyle, litografinin ABD'deki yetersizliğiyle ilgili konuşmuştur. Bu konuşma, sevindirici bir sonuca ulaşmış, ve 1960'ların başında Tamarind litografi atölyesi, Ford Kuruluşu'nun desteğiyle kurulmuştur. Böyle bir atölyeyle litografiyi yaygınlaştırmak ve sanatçıları bu alanda desteklemek amaçlanmıştır.

10 yıl içinde Tamarind atölyesi altmışbeş baskıcı ve yüzelli dolaylarında sanatçı, bunun yanında öğrenciler, müze asistanları ve çeşitli ziyaretçilerle, litografinin tüm olanaklarını içeren yetkin bir konuma gelmiştir.

Atölye, litografi için gerekli tüm malzeme ve donanım sağlanarak düzenlenmiştir. Boyalar, her sanatçı için özel olarak hazırlanmış, her baskı, sanatçı ve baskı ustasının denetiminde basılmıştır. Baskı sayısı, sanatçı ve baskıcının anlaşma ilkesinde sabitlenmiş ve genellikle yirmidokuz baskı üzerinde anlaşılarak, yirmi baskı sanatçıya, kalan dokuz baskı da baskıcıya, dolayısıyla atölyeye ait olmuştur. Atölyeye kalan para, özel projelerin yürütülmesinde kullanılmıştır. Sanatçıları destekleyen bir grup müşteri -sanatsever- ve koleksiyoncu atölyede basılan her baskıdan birer adet almayı ilke edinerek atölyeye hem maddi, hem de isim duyurma anlamında yardım etmişlerdir.

Sanat piyasasının istek ve değişimleri dikkate alınarak, atölye çalışanları işletme ve muhasebe dersleri almış ve hem atölye çalıştırma, hem de sanat galericiliği üzerinde uzmanlaşmışlardır.

Amerika dışında sanatçılar iki aylığına atölyeye davet edilmiş, ortak çalışmalar yapılmış; deneyimli baskı ustaları üç aylığına atölyede diğer baskıcılarla çalışmışlar, öğrenciler notlama sistemi içinde litografi konusunda kurs görerek eğitilmişlerdir. Yeni bir program düzenlenerek müze asistanları ve çalışanları, bu atölyede hem litografi teknikleri, hem de Tamarind programı çerçevesinde eğitim görmüşlerdir.

Her baskı için seri numarası verilmiş; kağıt, mürekkep, kullanılan teknikler ve baskının içerdiği diğer özellikler konusunda ayrıntılı belgeleme yapılmıştır. Her baskının bir kopyası atölye arşivine alınmış, her yeni deneme belgelenmiş, litografi konusunda çok geniş bir tarihsel arşiv oluşturulmuştur.

Aralarında Sam Francis, Lipschitz, Tamayo, Cuevas, Frascioni, Albers, Nevelson, Misch Kohn, John Paul Jones, Rico Lebrun, Takeda, Hockney, Walessa Ting'in de bulunduğu bir çok sanatçı, bu atölyede çalışmıştır. Başlangıcından bugüne üçbinbeşyüzden fazla baskı yapılmıştır.

Tamarind atölyesinin felsefesi, sanatçının bizzat, özgün baskılar yapması olmuştur. Sanatçıların taş ya da çinko üzerinde özgün çalışmalar yapmaları şart koşulmuştur. Baskı standartları çok yüksek tutulmuş ve küçük bir kırışıklık, leke ya da baskının niteliğini bozan herhangi bir etki bile baskının yok edilip yeniden basılmasına şart oluşturmuştur.

1970 yılında Albuquerque, New Mexico'da, New Mexico Üniversitesi'nin ortaklığından Tamarind Enstitüsü kurulmuş, kalıcı bir profesyonel litografi merkezi haline getirilerek, hem özgün litografilerin yaratım ve üretimi, hem de usta baskıcı ve müzeciler için eğitim verilmeye başlanmıştır. Enstitü, bunun yanında sanatçılar, satıcılar ve kontratı olan

yayıncılarla da baskı yapmayı sürdürmüştür. İkisi de hem üniversite akademik personeli, hem de başlangıcından beri Tamarind Projesi içinde yer alan Clinton Adams ve Garo Antreasan'ın yöneticiliği altında Tamarind Enstitüsü, bugün de işlevini sürdürmektedir.

EVRENSEL SANAT BASKILARI ATÖLYESİ

1955'te Long Island'a taşınan Tatyana Grosman, evinde Evrensel Sanat Baskıları Limited adıyla, grafik atölyesini kurmuştur. Babası Rus gazete yayıncısı olduğundan, geçmişten gelen ailesel birikimle ve Almanya'da desen eğitimi gören eşi Maurice'le 1930'ların başında Paris'e taşındıklarında Paris Okulu'nda kurdukları arkadaşlıklarla iki savaş arasındaki dönemde etkileşimler olmuş ve aralarında Lipschitz, Loutchansky, Soutine, Zadkine'inde bulunduğu geniş bir çevre edinmişlerdir.

Bayan Grosman, New York Okulu'ndaki sanatçıları atölyesinde taş çalışmaları için ikna etmiştir. Amacı, içlerinde Lee Bontecou, Jim Dine, Sam Francis, Helen Frankeuthaler, Fritz Glarner, Grace Hartigan, Jasper Johns, Marisol, Barnett Newman, Lary Rivers, Frank O'Hara, Edwin Schlosberg, Tony Towle ve Terry Southern'inde bulunduğu geniş sanatçı ve yazar çevresiyle birlikte çeşitli projeler gerçekleştirmektir. Katılan sanatçı ve yazarların da ilgisini çeken bu projeye paragraflar, cümleler ve illüstrasyonlar birlikte kullanılarak betimlemeler ve kelimeler kombinasyonundan oluşan deneysel çalışmalar hazırlanmıştır.

Böylece Evrensel Sanat Baskıları Limited, bu yenilikçi yaklaşımıyla sanatçıların portföliolarını basmaya başlamıştır. İçlerinde ilk kez litografi deneyenlerin de bulunduğu sanatçı grubu, bu atölyede sanatsal litografi yanında baskı konusunda da uzmanlaşmışlardır.

Bu anlayış içinde söz ve resimin birlikte kullanıldığı bir çok proje gerçekleştirilmiş, sanatçı ve yazarlar, her türlü isteklerini gerçekleştirebildikleri, geleneksel anlayıştan uzak, deneysel ve yenilikçi tavırlarla çalışabilmişlerdir. Günümüze ulaşmayan bu atölye, döneminde önemli bir yer tutmuştur.

HOLLANDERS ATÖLYESİ

1960'lı yıllar ABD'de, baskıresmin özellikle de litografinin, grafik ürünlerinin yaratımında, açmazda bulunduğu yıllar olmuştur. Sayıları artan yeni atölyelere ve yenilenen eski atölyelere karşın, bazı baskıcılar salt sanat üretmeyi amaçladıklarından, hiç bir şekilde endüstriyel grafiğe kaymadan, küçük, tek kişilik atölyelerde çalışmayı yeğlemişlerdir. New York'da kurulmuş, bugün varlığını sürdürmeyen Hollanders Atölyesi, Irwin Hollander ve Fred Genis adlı iki usta baskıcınının sanatçılarla ortaklaşa çalışmayı amaçlayarak kurdukları bir atölye olmuştur.

Sanatçının sonsuz özgürlüğünde elde edilebilecek yaratıcı ve üretici gücü paylaşma temel ilkesinden hareketle kurulan atölyede, sanatsal yaratım ve teknik deneyim birlikte kullanıldığında elde edilecek yenilikçi yaklaşımlar ön planda tutulmuştur.

Sadece plastik sanatlarla uğraşanlar değil, müzisyenlerle de çok farklı malzeme ve tekniğin özgürce kullanımıyla litografiye yenilikçi bir tavır getirilmiştir. 1969'da müzisyen John Cage ve pop sanatçısı Jim Rosenquist birbirlerini tamamlayan bir proje gerçekleştirerek sözcükler ve görüntü üzerinde çalışmışlardır. Litografi, geleneksel anlayış dışında diğer malzemelerle birlikte kullanılmış, uygulamalar sonucunda çok farklı noktalara gelmiştir.

Çıkış noktası litografiye dayalı işler, ortak çalışmalar sonunda resme, üç boyutlu objelere, kolajlara dönüşmüştür. Sayısız malzemeye dayalı çalışmalar yapılmış, litografinin bu malzemelerle yeni bir konuma gelmesi amaçlanmıştır.

GEMINI GRAFİK BASKILAR LİMİTED

1965 Temmuz'unda usta baskıcı Kenneth Taylor, Los Angeles'da, yakınlarında en önemli galerilerin bulunduğu bir merkezde, Gemini Grafik Baskılar Ltd.Şti.'ni kurmuştur. Litografinin, modern grafik anlatımda yeni soluklara gereksinimi olduğunu düşünen Kenneth Taylor, karısı ve baskı asistanıyla birlikte çalışmaya başlamıştır. İlk işlerini, 1965'te Sanat Kurulu'nun yeni açılan Los Angeles Sanat Müzesi'ne parasal yardım sağlamak için Nicholas Krushenick'in litografilerini bastırmak üzere başvurmasıyla almışlardır. Aynı yılın sonunda, David Hockney, pop betimlemeleri ağırlıklı olarak kullandığı "Bir Hollywood Koleksiyonu" serisini burada tamamlamıştır. Uluslararası siyah sanatçı Charles White "Çıkış" adlı iki baskısını; John Altoon, soyut sürrealist anlayıştaki şiirleri ve renkli litografilerini "Kadınlara Ait" adlı kitabında burada toplamıştır. 1965'de, A.Giacometti Gemini Atölyesinde bastığı ve imzaladığı "Stüdyoda Nü" adlı baskısından birkaç gün sonra ölmüştür.

1966'da Gemini Limited Şti., iki yeni ortakla Sidney Felsen ve Stanley Gristein'le anlaşır ve yeni bir isimle "Gemini Grafik Baskılar Limited" olarak çalışmayı sürdürür. Josef Albers "Beyaz Çizgi Kare I" ve "Beyaz Çizgi Kare II" adlı litografilerini burada basar.

Man Ray, el yapımı kağıt üzerine bir litografisini burada basar. Aynı yıl "1984" isimli baskısı için Edward Ruscha ve 1967'de de Robert

Raushenberg "Booster" ve "Yedi Çalışma" adlı büyük litograflileri için bu atölyede çalışır. Daha sonra Gemini Atölyesi, Frank Stella'nın geometrik yedi renkli "Pers Yıldızı" serisini basar, bu çalışma milimetrik kağıda basılmıştır ve Stella'nın ilk önemli litografileridir.

1968-69 arasında Claes Oldenburg, Jasper Johns ve Ray Lichtenstein, Gemini Atölyesinde çalışan sanatçılardan bazılarıdır. Oldenburg'un "Notlar" adlı baskısı hayal ürünü bir metin üzerine çağdaş litografi tekniklerinin uygulandığı bir baskıdır. Jasper Johns'un 1968 "Figürler"i bir takım siyah ve gri rakamlardan oluşturulan, dramatik bir gözlem ve geleneksel bir işçilik içeren baskıdır. Johns'un "Renkli Numaralar"ı ise resimleriyle yakışır bir nitelik taşır, renk ve çizgi ile illüzyonik bir yapı içinde, iki boyutlu görüntüyü zorlar. Ray Lichtenstein'in "Katedral" ve "Yığın" adlı litografileri, Monet'nin ünlü resimlerinin zekice taklitleridir.

Bugün de Gemini Atölyesi, yirmiiki kişilik ekibiyle kendi binasında, uluslararası anlamda da önem taşıyan adı ve üretimiyle baskı sanatında etkinliğini sürdürmektedir.

PRATT GRAFİK MERKEZİ

Pratt Grafik Merkezi, 1956'da, yeni açılan birkaç atölye dışında atölyenin bulunmaması nedeniyle duyulan gereksinim üzerine kurulmuştur. Bu küçük atölyelerin varlığı, Rockefeller Kuruluşu'nun ilgisini çekmiş ve Bayan Lowengrund'a galeri-atölye birlikteliğinde daha geniş çaplı bir proje için bağış talebinde bulunmuştur. Böyle bir destekleyici bağış karşısında Lowengrund, Fritz Eichenberg'le Pratt Enstitüsü'nün Grafik Başkanlığı'nı üstlenmiştir.

Uluslararası anlamda deneysel bir amaçla şekillenen bu yapı, sadece öğrencilere değil, dünyanın her yerinden gelen ve bu atmosferi, bu birlikteliği paylaşmak isteyen herkese açık bir metropolis görüntüsündeydi. Bu atölye, Pratt Enstitüsü'nün yanında resmi olarak, Rockefeller'in bağışıyla, Margaret Lowengrund ve Fritz Eichenberg'in başkanlığında 1956'da kurulmuştur. Kuruluşunda ikisi litografi, biri metalbaskı için üç pres, yardımcı yetenekli öğrenciler ve az sayıda hocayla çalışmaya başlayan atölye, Pratt Çağdaşları adı altında Lexington Çağdaş Sanat Galerisi ve Pratt Enstitüsü'yle bağlantılı çalışmıştır.

Margaret Lowengrund'un bir yıl sonra ölmesiyle birlikte atölye, hem atölyenin yöneticiliğini, hem de Pratt Grafik Bölümü başkanlığını yürüten Fritz Eichenberg tarafından işlevini sürdürmüştür. Galerinin de varlığı nedeniyle atölyeye Stuart Davis, Rufino Tamoyo, Ben Zion, Joseph Hirsch, Raphael Soyer gibi bir çok sanatçı gelmiştir. Her tür grafik malzemenin kullanımına açık tutulan atölye, ünlü sanatçılar yanında genç sanatçıların ve Almanya, Fransa, İngiltere ve İtalya'dan gelen konuk litografi ustalarının deneyimlerini paylaştıkları, ortak sergiler düzenledikleri ve bu sergileri dünya çapında dolaştırdıkları bir üs konumundadır.

Fritz Eichenberg'in editörlüğünde basılan "Sanatçı Kopyası (Proof)" adlı özgün, periyodik yayın, uluslararası çapta Tayland'dan Rusya'ya atölyelere, galerilere, müzelere ve baskıresim bölümlerine gönderilerek karşılıklı kültür ve sanat alışverişinde etkileşimlere olanak sağlamıştır.

Atölye, daha sonra isim değiştirerek Pratt Grafik Merkezi'ne dönüştürülmüş ve yıldan yıla yenilenerek adını sürdürmüştür. Bugün, uluslararası çapta yüzlerce sanatçının daha kolay ulaşabilmesi için New

York merkezine taşınan atölye, hem ulusal, hem de uluslararası sanat merkezi konumundadır. Paul Jenkins ve Richard Lindner, ilk litografilerini burada gerçekleştirmişlerdir. Archipenko ve Jim Dine bu atölyede çalışmış, Dali sıkça uğrayarak baskıresimdeki yenilikleri bu atölyede gözlemlemiştir. Latin Amerika'dan, Asya'dan, İsrail'den ve diğer Avrupa ülkelerinden gelen sanatçılar, burada Oldenburg, Ortman, Indiana, Barnett Newman ve Gottlieb'le hem ortak, hem de kişisel baskılar yapmışlardır.

Atölyenin eğitim kadrosundaki sanatçılar, kısa aralıklarla düzenledikleri toplantılarda, davet edilen sanacı, konferansçı ve baskı ustalarıyla yenilikleri, deneyimleri paylaşmayı ilke edinerek baskıresmin gelişimini amaçlamışlardır. Belli dönemlerde Almanya'dan Christian Kruck, Erich Moench ve Jürgen Fisher; Paris'ten Ben Berns; İtalya'dan Sorini; Japonya'dan İzumi ve Munakata; Latin Amerika'dan Delamonica ve Camnitzer; ABD'den John Ross, Al Blaustein, Poill Toulis ve Clare Roimano, Pratt'a gelerek öğretmenlik yapmışlardır.

Bu atölyede, portfolyolar basılmış ve genişleyen üyelerin destekleriyle düzenli olarak konferanslar, demonstrasyonlar ve sergiler düzenlenmiştir.

Atölye, kısa zamanda, dünya çapında bir baskıresim merkezine dönüşerek bir misyon yaratmıştır.

INDIANA ÜNİVERSİTESİ GRAFİK ATÖLYESİ

Indiana Üniversitesi'nde 1956'da kurulan baskıresim bölümü, Rudy Pozzanti'nin yöneticiliğinde eğitim vermeye başlamıştır. Bunun yanında, davet edilen sanatçıların katkılarıyla oluşturulan atölye ortamı, tüm

sanatçı ve baskıresimle ilgilenenlere açılmış, litografi yanında diğer baskıresim teknikleri ve tüm grafik medyanın kullanıldığı yenilikçi bir tavır geliştirilmiştir. Bugün de, bir güzel sanatlar müzesi ve tarihsel birikimiyle, alışılmış ders programları dışında farklı bir atölye ortamı oluşturularak konumunu sürdürmektedir.

TYLER GRAFİK SANATLAR OKULU ATÖLYESİ

Temple Üniversitesi Kampüsünde kurulan Tyler Okulu, Romas Viesulas'ın yöneticiliğinde aktif ve yenilikçi programlarıyla özellikle litografi konusunda ve bunun yanında serigrafi, mezzotint ve ağaç baskıda da farklı bir yaklaşımla atölyeye dönüştürülmüştür.

Arthur Flory, litografinin gelişimi için okula katkılarda bulunmuş ve Ford Kuruluşu'nun desteğiyle Tokyo'da da ilk litografi atölyesini kurmuştur.

Atölye, muhteşem Lessino J.Rosenwald Koleksiyonu ve Philadelphia Güzel Sanatlar Müzesi'nin de destekleriyle çok sağlam bir konumda faaliyetlerini sürdürmektedir.

Tyler, aynı anlayışta Roma'da da bir bölüm açarak baskıresim ve özellikle litografi konusunda programlarını sürdürmektedir.

WISCONSIN ÜNİVERSİTESİ GRAFİK ATÖLYESİ

1947'de Alfred Sessler'in öncülüğünde kurulan Wisconsin Grafik Atölyesi, kısı zamanda gelişerek hem lisans, hem de yüksek lisans öğrencileri için ülke çapında bir merkeze dönüşmüştür. Dört medya, konularında uzman olan kişilerce öğretilmiştir: İntaglio için Warrington

Colescott; serigrafi için Dean Meerer; litografi için Jack Damer; ağaç baskı ve diğer rölyef baskılar için Raymond Gloeckler. Akademik ders programlarının dışına çıkılarak öğrenciler dışında sanatçılara da açılan atölye, baskiresme yenilikçi yaklaşım tarzını sürdürmektedir.

BASKIRESİM ATÖLYESİ

New York'ta, Bob Blackburn'ün yöneticiliği altında açılan atölye, kişisel çabalarla kurulmuş, kâr amacı gütmeyen bir organizasyon olarak, özellikle litografi ve metal baskıyla ilgilenen tüm sanatçı ve kişilere açık paylaşımcı bir mekan, deneyim, bilgi ve donanım anlayışı amaçlamıştır.

Bugün de varlığını sürdüren atölye, mükemmel olanaklarıyla bir çok sanatçının uğrak yeni olmaktadır. Will Barnett, Bernard Childs, Minna Citron, Boris Margo, John von Wicht, bu sanatçılardan bazılarıdır.

BASKI ATÖLYESİ ŞTİ.

Baskı Atölyesi, Boston'da litografi ve intaglio tekniklerinde özgün baskıların hem üretimi, hem de basımına ayrılmıştır. 1959'da, sanatçı, eğitimci, baskıcı olan George Lockwood'un özgün ve yenilikçi bir yaklaşımla ideal bir atölye oluşturma isteğiyle kurulmuştur. Sanatçıların tüm olanaklardan yararlanabilecekleri bir ortam oluşturulmuş ve kişisel deneyimlerin, sanatsal yaklaşımların paylaşılacağı bir mekan yaratılmıştır.

Zamanla genişletilen atölye, tüm baskı tekniklerinde, sağlam bir uzman kadroyla hizmet vermeye başlamıştır. Çağın koşulları ve istekler göz önünde bulundurularak, litografi ve intaglio yanında serigrafi, rölyef baskı, dizgi, kitap ciltleme ve restorasyon alanlarına da yönelinmiştir.

Daha sonra tüm teknikler için farklı atölyeler oluşturulmuş ve ek olarak bir de "Deneysel Metal Baskı Stüdyosu" açılmıştır. Her teknik için gerekli donanım sağlanmış ve günlük, haftalık ya da aylık programlar düzenlenerek tüm sanatçılara olanak yaratılmıştır. Litografi, hem taş, hem de alüminyum plakalarda basılmaya başlanmış ve ölçüler maksimuma getirilmiştir: (Taş için 76.20x101.60 cm) (alüminyum için 167.64 cm).

Galerilere, sanatçılara ve basımevlerine hizmet vermeye başlanmış ve fotoğrafla birlikte, karışık teknikler için de yeni bölümler açılmıştır.

Sigmund Abeles, Arman, David Aronson, Mirka Basaldella, Robert Birmelin, Bernard Childs, Naum Gabo, Sam Gilliam, Gyorgy Kepes, Karl Knaths, Ed Koren, Ron Kowalke, Michael Mazur, Richard Milton, Aubrey Schwartz, Saul Steinberg, Harol Tovish'in de aralarında bulunduğu bir çok sanatçı, atölyede çalışmalarını sürdürmektedirler.

Hem yeni, hem de sürekli çalışan sanatçıların baskıları, el ilanları, portfolyoları ve sayıca sınırlandırılmış baskıresim kitaplarını da basarak, sanatçılar yanında atölyenin de tanıtımını yapmayı sürdürmektedir (Eichenberg, New York, 1976).

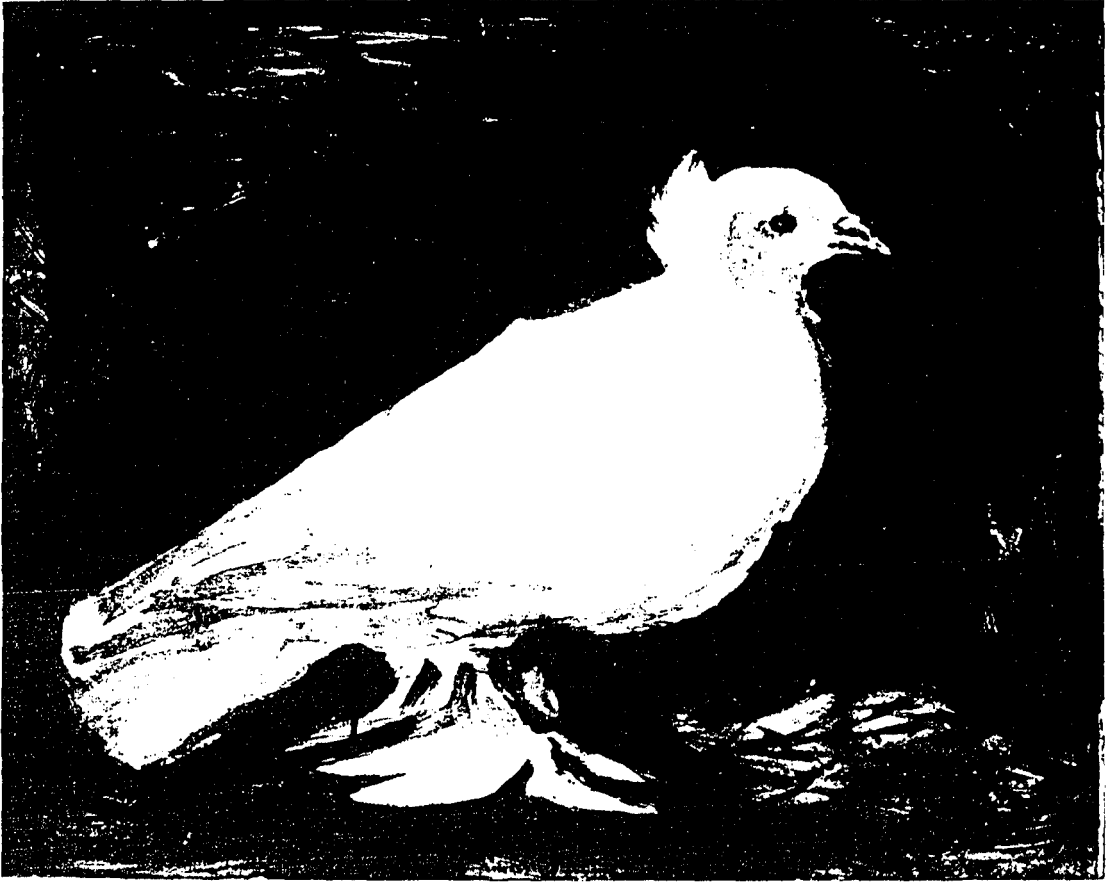
İngiltere'de, Fransa ve Amerika'daki atölyeler kapsamında atölyelere çok fazlaca rastlanmamıştır. Çünkü litografik anlamda afiş ve reklam amaçlı kullanıma yönelik materyallere fazla istek olmamıştır. Ancak 1962'lerde litografiyle ilgilenen sanatçılara rastlanır ki çoğu da Paris'e giderek oradaki atölyelerde çalışmışlardır. Yine bu yıllarda St.George Galerisi'nin etkisi ve öncülüğünde, genç yönetici Hon Robert Erskine'le, Harley Brothers of Edinburg adında bir ticari ofset atölyesi açılmıştır. El presleri ve yaklaşık yirmi litho taşıyla çalışmaya başlayan bu yapı, o dönemdeki

ekonomik durum nedeniyle kâr getirememiştir.

Londra'nın batısında küçük bir stüdyo, litografi ve intaglio için, bir grup sanatçının katkılarıyla açılmıştır. Ancak sadece sanatçıların çalışmaları sırasında açık olan atölye, geniş çapta verimlilik gösterememiştir.

Bunlar dışında İngiltere'de litografi öğrenmek ve çalışmak isteyen sanatçılar için üç temel okul olmuştur: Londra Üniversitesi'ne bağlı The Slade School; The Royal College Of Art; The Central School of Arts And Crafts. Lynton Lamb, Ceri Richards ve Stanley Jones'un yöneticiliğinde, The Slade School, İngiltere'de bir dizi öncü ve deneysel baskı üretmiştir. Edwin La Dell'in yöneticiliğinde Royal College of Arts'ın litografi bölümü, geniş çapta renkli litografiler basmıştır. Ancak bu okullar, alışılmış akademik kısıtlamalar nedeniyle sadece derslere ve okula devam eden öğrencilere yönelik kalmışlardır. Bu da okulla ilişkisi bulunmasa da litografi çalışmak isteyen sanatçılara kapalı kalan bu okulların litografi konusunda yaygınlaşamamasına neden olmuştur.

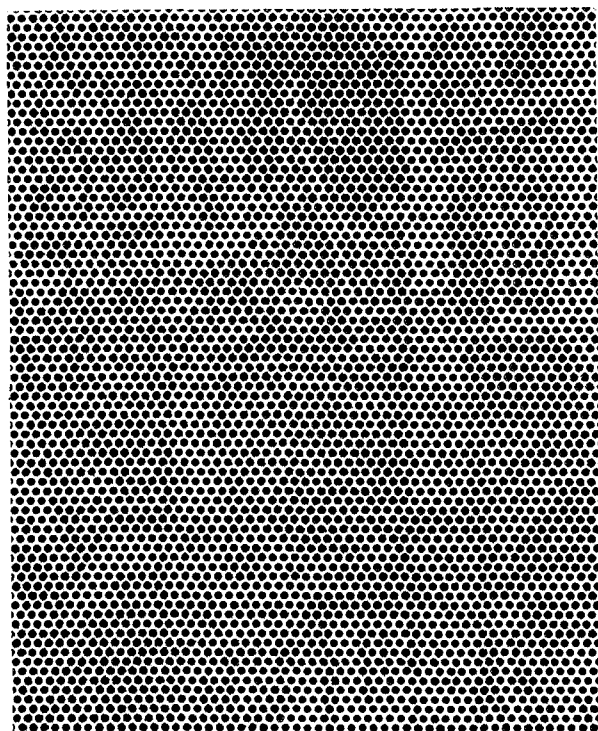
Londra'nın dışında, Southampton ve Manchester'daki sanat okulları donanımları ve programlarıyla daha aktif bir konumdadır. Bunlarla birlikte, yine de İngiltere'de atölyelerde litografi çalışmak, sanatçılar için güç olmuştur (Tyman, London, 1970).



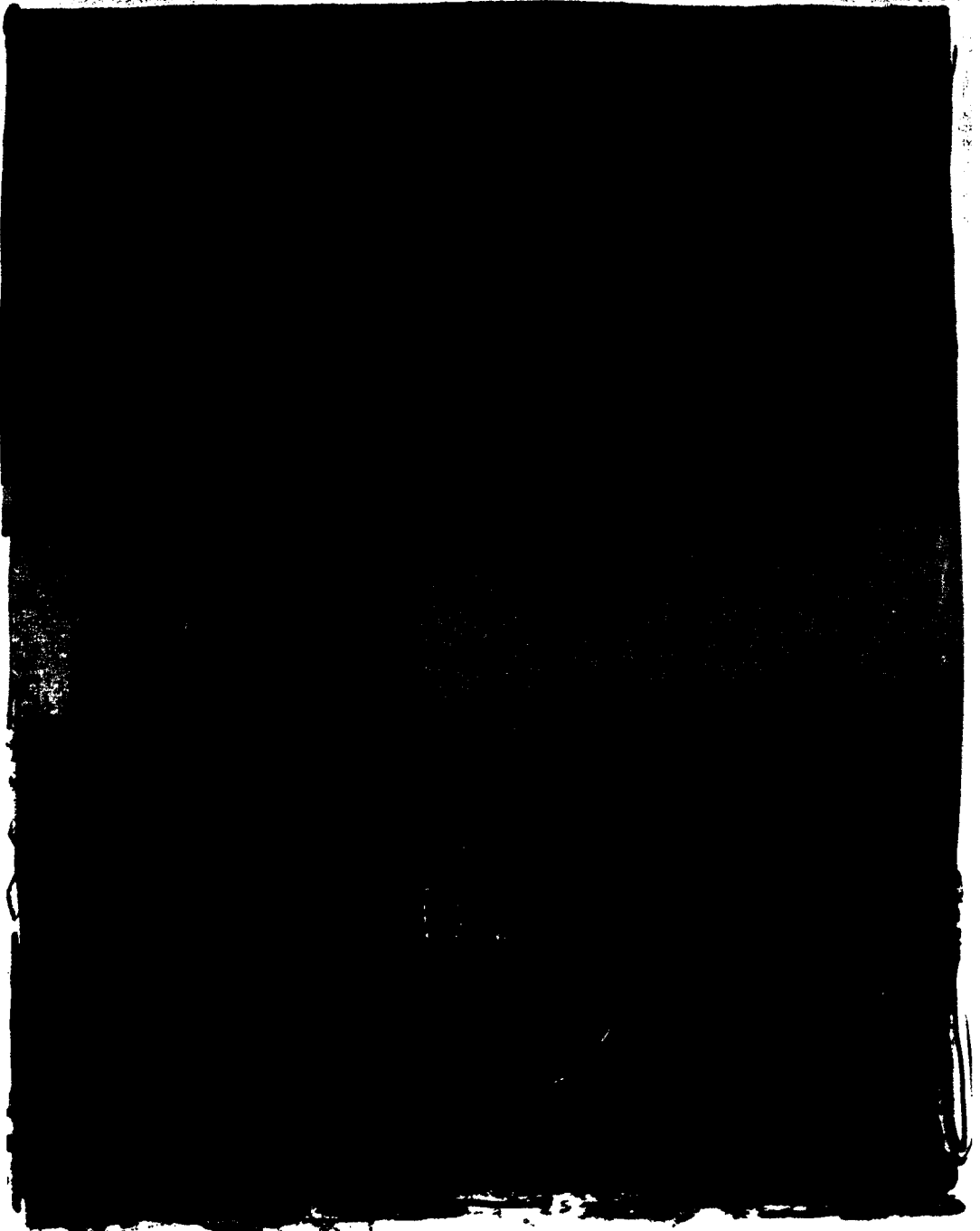
Resim 18: Barış Güvercini



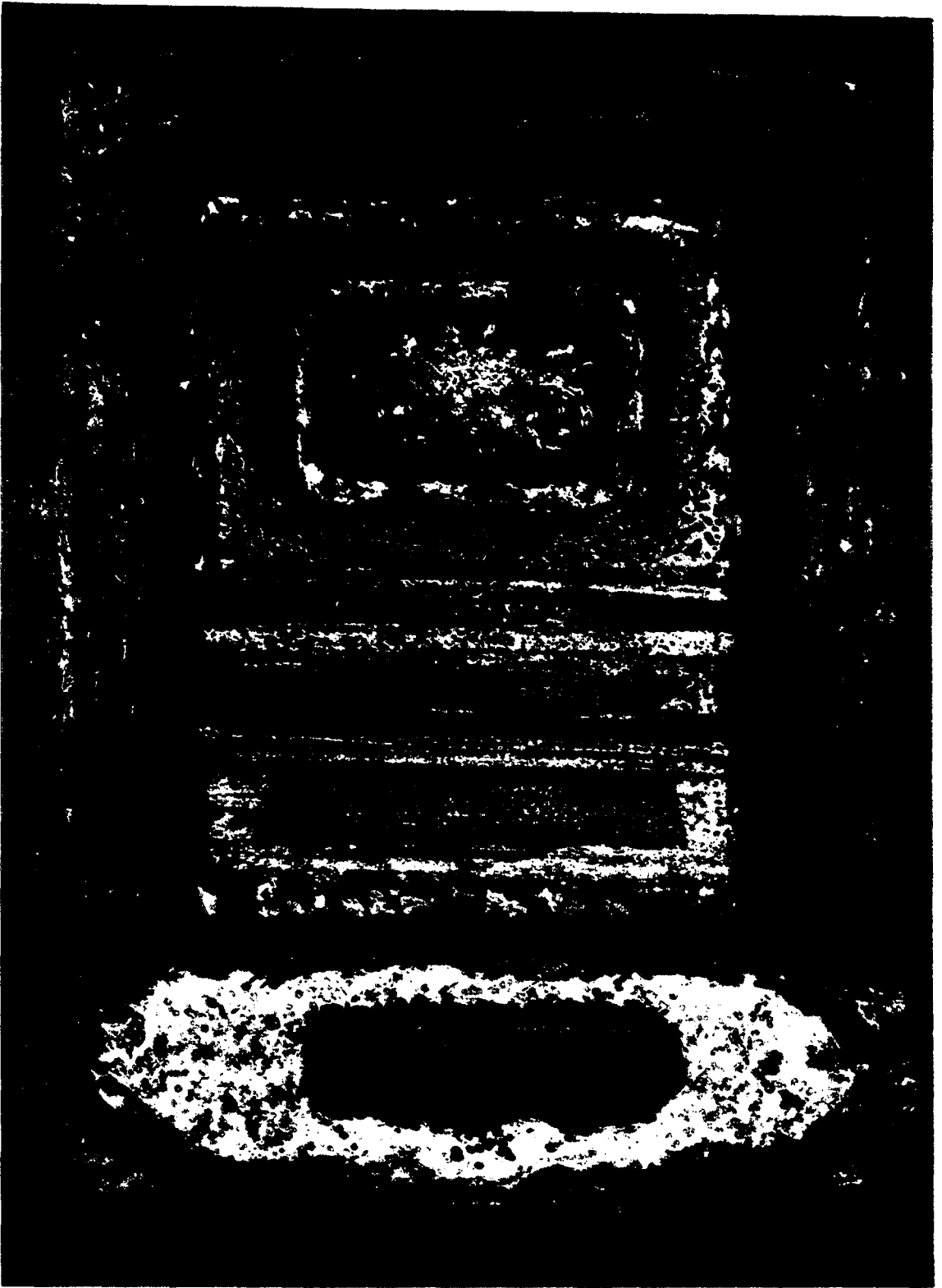
Resim 19: Genetik Kod



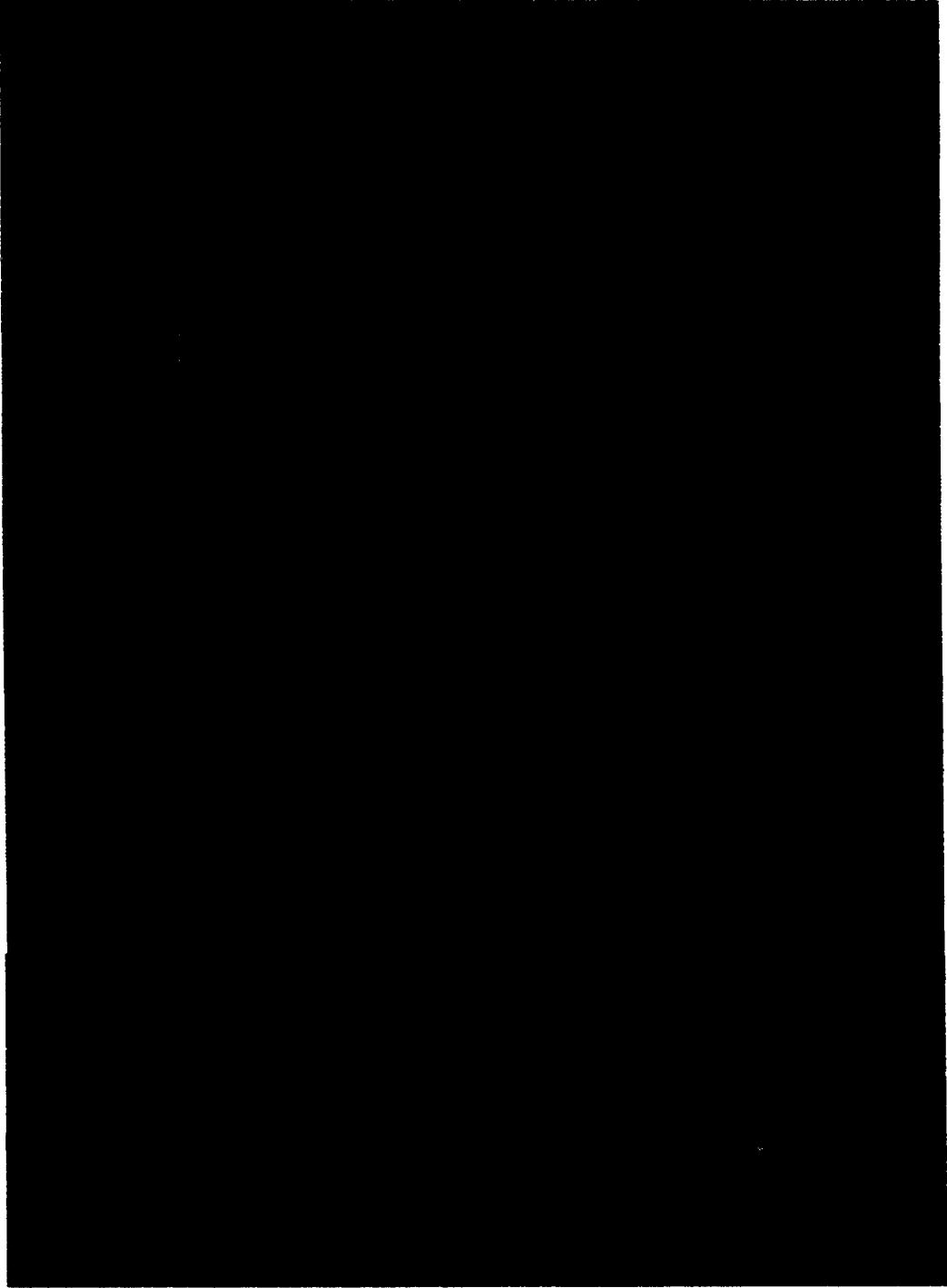
Resim 20: Katedral 2



Resim 21: Figure 0



Resim 22: İsimsiz



Resim 23: İsimsiz

3. İNGİLTERE VE FRANSA'DA LİTOGRAFINİN TOPOGRAFİK ÇALIŞMALARDA UYGULANMASI

İlk uygulamalarda, litografinin konumu ve çizim teknikleri, suluboya peyzaj geleneği ve topografiyle farklı bir anlatım boyutu kazanmıştır. Litografinin gelişimiyle zengin tonlamalar elde edilmiş ve litografinin topografik resimlemelerde uygulanması sağlanmıştır. Litografi teknik ressamı ve baskıcıları, 19. yüzyılın ilk yarısında, hiçbir yerde ve zamanda görülmedik biçimde, özellikle İngiltere ve Fransa'da ortaya çıkmıştır.

Topografik litografiler ilk olarak ya bir portfolio kapağı ya da bir kitabın cilt kapağı olarak uygulanmıştır. Bu baskılar, İngiliz ve Avrupa şehirlerinin, peyzajların ve yeni keşfedilen toprakların resimsel anlatımları ve tanımlamaları olmuştur. Önceleri özellikle İngiltere'de bakır plakalarla, kazıma ve reçineleme işlemleriyle gerçekleştirilen topografi kitapları, litografiyle hem daha kolay, hem de daha ucuz bir şekilde çoğaltmayı sağlamıştır. 19. yüzyılın ilk yarısına değin pek ilgi görmeyen litografi, topografik çalışmalardaki kullanımıyla piyasada ideal bir konuma gelmiş ve profesyonellik isteyen bir grafik tekniği olarak yer edinmiştir.

Topografik çalışmaların çoğu İngiltere ve Fransa'da basılmıştır. J.R. Abbey Koleksiyonunun katalogları (1770-1860) yaklaşık 600 litografi plakasıyla listelenmiştir. Adhemar'ın "Bibliographie des Recuils de Paysages Lithographies "Litografiyle Basılmış Peyzaj Derlemelerinin Bibliografyası" (1817-1854), 746 setten oluşmuştur. İngiltere'de peyzaj litografi neredeyse bilinmez, Fransa'da alışılmamış gibi görünürken, Adhemar'ın bu bibliyografik çalışması önemli bir adım olmuştur. Fransa'da ilk litografi

çalışmaları karikatüre, askeri konulara ve portreye yönelirken, İngiliz litografi sanatçıları peyzaj ve topografide yoğunlaşmışlardır.

Henüz, bu dönemlerde topografi her iki ülkede de fazla itibar görmemiştir. Hatta peyzaj, topografiye göre resmin bir dalı olmasına karşın, Royal Akademi ve Salonların jürilerinin gözünde oldukça düşük bir pozisyon içinde olmuştur. Peyzaj, önce Claude ve Salvator Rosa'nın ellerinde kabul edilmeye başlanmış, sonra da İngiltere'de Constable, Fransa'da da Barbizon ressamlarıyla ilgi görmüştür. Yine de genel olarak incelediğimizde, peyzajı 19. yüzyılın ortalarına kadar etkin ve yaygın bir alan olarak değerlendiremeyiz.

3.1. İngiltere'de Topografi ve Suluboya Geleneği

İngiltere'de litografi, 19. yüzyılın ikinci on yılında deneysel bir konuma geldiğinde, topografik litografi gelişmeye başlamıştır. Bunun ötesinde zaten zengin bir topografi ve özellikle elle renklendirilmiş peyzaj setleri birikimi olmuştur. Litografinin bu tekniğe kolaylıkla uygulanabilirliği, İngiliz suluboya geleneği doğrultusunda litografiye önemli ölçüde üretim olanağı sağlamıştır. Bu yöntemin ilk öncüsü "View in South Wales" (Güney Galler'de Manzaralar) (1775-1777)'le Paul Sandby'ın baskısı olmuştur.

İngiltere'de resimsel peyzaj tanıtımına yönelik kitap illüstrasyonları özellikle Galler Bölgesi ve Welsh Dağları'nda yoğunlaşmış ve bu bölgeler gözde konular olmuştur. 1820'lerden sonra, özellikle 1830-1840'larda ulaşımın gelişimi ve daha da önemlisi demiryollarının açılmasıyla topografik litografi, küçük ama ilgi uyandıran bir kategori olmuştur.

İngiltere’de suluboya peyzaj geleneğiyle başlayan topografi gibi litografinin uygulanması da aynı geleneğe bağlı olarak o dönemin genç sanatçılarından Girtin ve Turner’le gerçekleşmiştir. Aynı dönemde romantik hareketlerin etkisinde olan topografik çalışmalar litografiye de sıçramış ve litografi baskılar da aynı etkiyle uygulanmaya başlanmıştır. 1830’larla birlikte litografi, piyasada diğer baskı tekniklerine göre daha önemli bir yer tutmaya başlarken, Hullmandel’in ilk litografilerinin sağlam karakterli anlatımı litografiye sempatiyle bakılmasını sağlamıştır.

İngiltere’de tanıtıma yönelik kitap geleneğinin litografiye yansımalarının en önemli etkeni, suluboya resim ve baskıresmin çok yakın ilişkisi olmuştur. Fransa’da bu tekniğe yönelik çoğunlukla yağlıboya ressamlarınca olurken, İngiltere’de erken dönem litografi sanatçılarının hemen hepsi suluboya ressamı olmuştur. Litografiye yönelen suluboya ressamı genel olarak iki kategoriye ayrılmıştır: orijinal çizimleri taşla çalışanlar ve suluboya çalışmalarını litografi teknisyenleriyle taşla geçirerek kopyalayanlar. Başlangıçta sanatçıları bu tekniğe yöneltmek için, litografi malzemeleriyle taş üzerine çalışma ve kağıt üzerine suluboya çalışma arasındaki benzerlikler konusunda sanatçıları cesaretlendirilmiştir. Çoğunlukla, İngiliz topografik litografi baskıları elle renklendirilmiştir. Önce tek renk olarak basılmış ya da hafif renkli bir fonda basılıp sonra da transparan renklerle elde renklendirilmiştir. Opa renklere daha sonraki dönemlerde rastlanır. Tek renk-siyah-beyaz-baskılar çoğunlukta olup, elle renklendirilen baskılar ise daha pahalı çoğaltımlar olmuştur.

Charles Joseph Hullmandel (1789-1850), litografinin İngiltere’deki başarısında herkesten fazla sorumlu ve öncü olmuştur. Hullmandel, 1817 yılında litografiyle ilgilenmeye başlamış ve Münih’te Senefelder’le

görüşerek litografi konusunda bilgi edinmiştir. İngiltere'ye döndükten sonra litografi üzerine çalışmaya başlamıştır. 1818'de "Twenty-four views of Italy, drawn from nature and engraved upon stone, by C.Hullmandel (London, 1818)" (İtalya'dan yirmidört manzara, doğadan çizilmiş ve taşa geçirilmiş) adlı yayını sadece Hullmandel'in kariyeri için değil, aynı zamanda İngiliz litografi tarihi açısından da önem taşır. Bu, İngiltere'de litografiyle üretilmiş ilk gerçek topografik çalışma ve tebeşir çizimiyle çalışan ilk litografi baskıdır. Bu peyzajlar kitabı, yazının yer almadığı yirmidört litografiden oluşmuş ve yarısı Haziran 1818, diğer yarısı da 10 Temmuz tarihli aynı yıl çalışmalarını içerir. Hullmandel'in bu çalışması, Moser ve Harris tarafından basılmıştır. Baskıların sonucundan çok memnun kalmayan Hullmandel, bundan sonraki çalışmalarını tamamiyle kendisi basmıştır. 1819'da Society of Arts tarafından bu konudaki başarıları nedeniyle Hullmandel gümüş madalyayla ödüllendirilmiştir. Hullmandel litografinin gelişimi ve teknik sorunların çözümü konusundaki çalışmalarını -deneysel nitelikte-düzenli ve ayrıntılı biçimde kaleme almış ve kendinden sonrakilere de bu yazı ve araştırmalarıyla ışık tutmuştur.

Tanınmış suluboya sanatçısı Francis Nicholson (1753-1844) litografiye ilgi duyan sanatçılardanıdır. Geleneksel İngiliz peyzajlarını litografiye aktaran sanatçı önceleri hiçbir şekilde piyasa kaygısı düşünmeden çalışmış, ancak litografik çoğaltımla elde ettiği çalışmalarını piyasada da aranılan isimlerden olmuştur.

Samuel Prout (1783-1852), litografi denemeye başlayan ilk İngiliz sanatçılarındanıdır. Önceleri özellikle ülkenin batı kıyılarını konu alan çalışmalar yapmıştır. 1818'de yabancı ülkeleri ziyaretiyle Fransa, Belçika, İsveç ve İtalya şehirlerine ve bu şehirlerdeki mimari yapılara ilgi duyarak teknik mimari çizimlerini litografiyle gerçekleştirmiştir. Oldukça popüler

bir konuma gelen bu litografik çalışmalar mimari nitelikleriyle de önem kazanmıştır.

William Westall (1781-1850), yaşamı boyunca grafik sanatlarla ilgilenmiştir. Önceleri metal baskıyla peyzaj konusunda çalışan sanatçı, litografiyle de ilgilenmeye başlamış ve litografinin özellikle peyzaj konusuna yatkın bir teknik oluşu ve daha kolay, daha ucuz üretime olanak sağlaması nedeniyle litografiye yönelmiştir. Westall, Prout gibi Avrupa'ya gitmemiş ve sadece İngiliz peyzajları üzerinde ağırlıklı çalışmalar yapmıştır.

Duffield Harding (1797-1863), 19. yüzyılda tanınan litografi sanatçılarından en iyilerinden biri sayılmıştır. Hullmandel'e yakın bir anlayışla çalışmıştır. İngiltere'de yirmi yıl boyunca, Hullmandel yönteminin en iyi teknik ustalarından biri olmuştur. Hullmandel'le birlikte yirmi yıl içinde İngiltere'de topografik litografinin gelişmesi konusunda çalışmıştır. Ve yine bu çalışmalar, Fransa'da da bu yöntemin uygulanmasında etkili olmuştur. Harding de araştırma ve notlarıyla, Hullmandel'le birlikte kendinden sonra gelenlere ışık tutmuştur.

1855'lere kadar gelişerek uygulanan ve önemli bir yer tutan topografik litografi geleneği, fotoğrafla birlikte önemini yitirmiştir. Peyzaj geleneğinin fotoğraf tekniğine teslim olması, sadece bu gelenekle uygulanan litografiyi de olumsuz yönde etkilemiştir. Sanatçılar kendilerini kamerayla birlikte dışlanmış bulmuşlardır. 1870'lerde Whistler ve Way'in orijinal litografi desenleri dışında İngiltere'de litografi gözden düşmüş ve uzunca bir süre uygulanmamıştır.

İngiltere'de topografik litografi konusunda yoğunlaşan ve başarılı olan sanatçılar arasında Louis Haghe (1806-85), John Frederic Lewis (1805-1876), Thomas Shotter Boys (1803-1874) ve Joseph Nash (1808-1878) litografi literatürüne geçmiş sanatçılar olmuşlardır.

3.2. Fransa'da Gezi Pitoreskleri

19. yüzyılın ilk yarısında, İngiltere'de litografinin yeri topografi ve peyzajla birlikte anılırken, Fransa'da da gezi pitoreskleri çok önemli bir yer tutmuştur. Bunun sonucu olarak "Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France" adlı yirmi ciltlik bir seri ile ellisekiz yıllık büyük bir çalışma oluşturulmuştur. Bu kapsamlı çalışma, kalitesi ve mükemmelliğiyle, İngiliz litografisiyle de kıyaslanamayacak bir değere ulaşmıştır.

Topografik litografinin Fransa'daki gelişimi de İngiltere'dekiyle benzerlikler taşımıştır. 19. yüzyılın ikinci on yılında, Fransız litografisi, Fransa'ya desen çalışmaya gelen İngiliz sanatçıları ve oluşturulan İngiliz litografi literatüründen etkilenmiştir. İngiltere'deki gibi Fransa'da da başlangıçta sanatçı ya da teknisyen, aynı zamanda yayımcı konumunda da olmuştur. Ancak zaman içinde yayımcılık profesyonel bir meslek olarak belirlenmiştir: Gihaut Bry, Chaillou-Potrelle ve Lemaitre (Paris); Charpentier (Nantes); Brunet (Lyons); Periaux (Roueu) bunlardan bazılarıdır.

Adhemar'ın bibliyografyası "Bibliographie des recueils de paysages lithographies (1817-1854)", yabancı ülkelere ait peyzajlardan oluşmuş ve Fransa'da basılmıştır. Adhemar'ın ilk dönem (1818-1830) konularını, o dönemde İngiliz sanatçıları tarafından zaten popüler kılınan, Fransa'nın Normandiya ve Paris Basin gibi bölgeleri oluşturmuştur. 1830'dan sonra Adhemar, doğal peyzajlar, Britanya, Provence ve Pireneler gibi Fransa'nın farklı bölgelerine yönelmiştir.

Gezi pitoresklerine yönelik, Fransa'da basılan diğer önemli çalışma da "Voyage dans le Levant" (Paris, 1819) dır. Aralarında Baltard, Bourgeois, Bouton, Daguerre, Fraguouard, Hersent, Lecomte, Thienon, Vauzelle-Carle ve Horace Vernet'nin bulunduğu bu geniş ciltteki tüm litografiler Engelmann tarafından basılmıştır. Bu litografiler yalın tebeşir çizimlerinden oluşmuş ve yayıncılığı Forbin tarafından gerçekleştirilmiştir. 1817-1819 yılları arasında Adhemar tarafından listelenen ondört yayın arasında Forbin'in "Voyage dans le Levant"ı, değişik litografi sanatçılarının baskılarını içeren tek yapıt olmuştur. Bu sanatçılar içinden dokuzu daha sonra Baron Taylor için çalışmışlardır.

Taylor, çalışmaların çoğaltımı için metalden, özellikle bakırdan daha ucuza mal edilebilecek bir teknik araştırmış ve yeni teknik litografiyle denemelere başlamıştır. Taylor'ın litografiyi seçimi ve başarısı, Fransız litografisi için önemli olmuştur. Sanatçıların çizimlerini Charles Nodier gerçekleştirmiştir. Charles Nodier, aynı zamanda romantik dönemin en verimli yazarlarından biri olmuştur. Bu çalışmada, Nodier'e mimar Alphonse de Cailleux yardımcı olmuştur.

Gezi pitoresklerinin ölçüleri kadar konuları da romantizmin bir ürünü olmuştur. Gezi pitoresklerinin oluşturulmasındaki temel düşünce, tüm Fransa bölgesini kapsayan bir litografik resimlemeye gitmekken, bu çalışmada ülkenin ancak üçte birlik bölümü belgelenebilmiştir.

Tipografi ve resmin birlikte kullanıldığı bu çalışma başlıca iki kategoriye ayrılmıştır. En önemli kısmı olan peyzajlar, mimari iç ve dış mekanlar ve ayrıntılar, yazılardan farklı kağıda basılmıştır. Diğer litografiler vinyet formunda basılmış; yazı ve baş sayfa, üzerinde ve kenarlarında dekoratif süslemelerle birlikte yer almıştır. Vinyet formundaki litografilerle birlikte

kullanılan dekoratif kenar süslemeleri ilk olarak "Languedoc" ciltlerinde kullanılmıştır. Bu süslemelerle, ortaçağ ağaç baskı kitaplardaki stil yeniden canlandırılmıştır. Gezi pitoresklerindeki kenar süslemeleri, Languedoc ve Picardie ciltlerinin yedisinde, her yazı sayfasını çevreleyecek biçimde kullanılmış, hayvan, figür, mimari detaylar ve bitkilerin yer aldığı kapsamlı ve iddialı bir çalışma dizisi ortaya çıkmıştır.

Engelmann 1834'e kadar (dokuzuncu cilde kadar), tüm litografileri bizzat kendisi basmış, bu tarihten sonra da yerleşmiş standartlar ölçüsünde, basılan litografilere rehberlik etmiştir.

Sonraki dönemde İngiliz litografi sanatçılarıyla ortak yürütülmeye başlanan çalışmanın ilk örneği Franche-Comte cildi olmuştur. Bu baskılar Hullmandel ve Day tarafından İngiltere'de basılmış ve yayınlanması için Fransa'ya gönderilmiştir. Gezi pitoreskleri için çalışan İngiliz litografi sanatçılarının bir kısmı zaten Fransa'da yaşamakta, diğer kısmı da İngiltere-Fransa arasında seyahat ederek çalışmalara katılmaktadır.

İngiliz ve Fransız sanatçılarının aynı yayın için çalışmaları, iki ülkeye ait çalışma biçimlerinin de kıyaslanmasına olanak sağlamıştır. Gezi pitoreskleri renksiz, siyah beyaz litografilerden oluşmuştur. Bu da iki ülkenin topografik yayınlarındaki en açık farkı oluşturmuştur.

Önceki bölümde de belirtildiği gibi, İngiliz topografik litografileri suluboya resim geleneğinin devamı olmuştur. Fransa'da ise ne bir suluboya geleneği, ne de bu geleneği destekleyici suluboya resme yönelik okullar olmamıştır. Fransa'da resim geleneği, ağırlıklı olarak yağlı boyaya dayalı olmuş ve litografiye de yine yağlı boya resimden geçilmiştir. Bu kontrastlık, gezi pitoresklerinde de farklı boyutlu çalışmalara olanak sağlamıştır.

Gezi pitoresklerinin en sağlam ve yeterli tekniği içeren ciltleri, usta litografi sanatçılarının bulunduğu Normandiya, Franche Comte ve Auvergne'dir. Bu litografi sanatçılarından bazıları, Bonnington, Isabey, Harding'dir. Nodier'in 1884'te ölümünden sonra, gezi pitoresklerinin baskı niteliği değişmiş ve peyzajdan mimari çizimlere bir yöneliş olmuştur. Ancak bu yöneliş, baskı kalitesinde hiçbir olumsuzluk yaratmamıştır.

1837'de Daguerre tarafından fotografik bir yöntemin bulunuşuyla gezi pitoresklerinde de bu yöntem, "daguerrotype" olarak kullanılmaya başlamıştır. Daguerrotype yöntemiyle kalıplardan metale, topografik yayınlara, litografiye yönelik birçok uygulama yapılmıştır. Gezi pitoresklerinin bu yıllardan sonraki ciltlerinde ağırlıklı olarak uygulamaya başlanan bu teknik, 1855'den sonra "fotolitografi" tekniği olarak adlandırılmaya başlanmıştır.

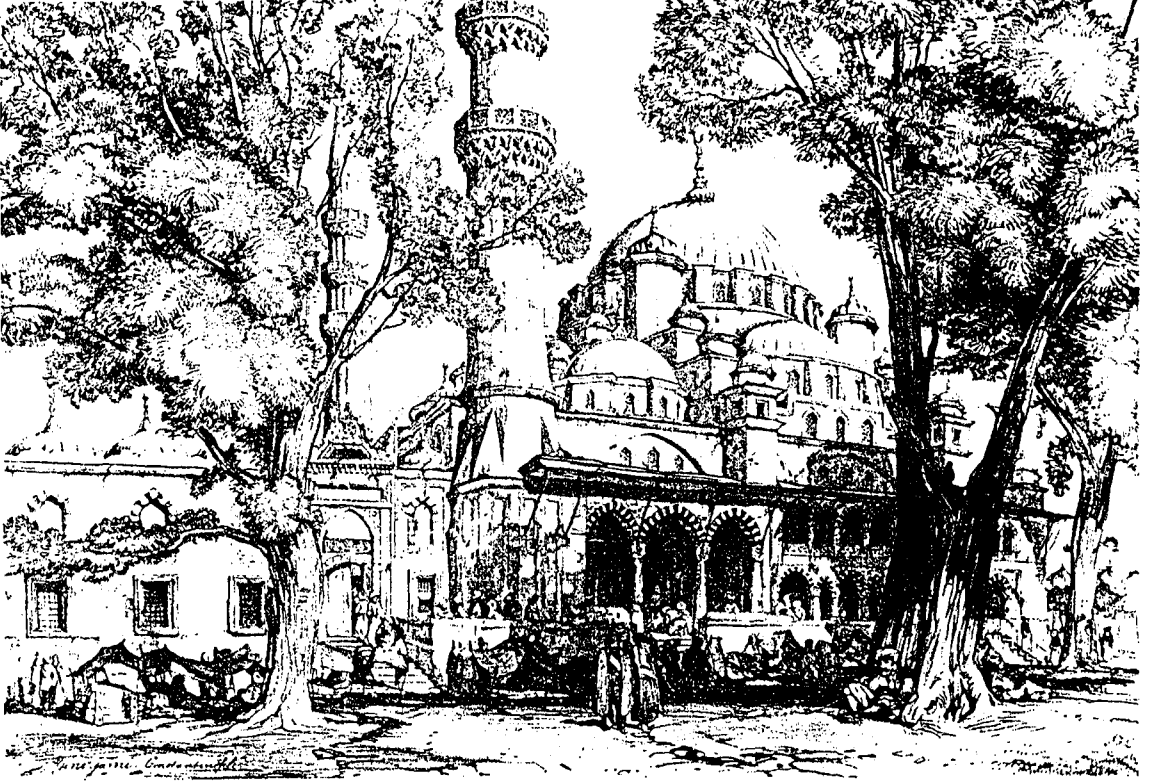
Birbirlerine zincirleme bağlı ellisekiz yıllık çok kapsamlı, neredeyse bir geleneği oluşturan gezi pitoresklerinde litografinin adım adım gelişimi gözlenebilir. Bu yoğun ve mkemmek çalışma, fotoğrafın yaygınlaşmasıyla birlikte çizime, ele dayalı sanatçılığın kameraya yenik yenik düşmesi ve bunun litografiye de yansmasıyla son bulmuştur (Twyman, London, 1970).



M. C. 1872

Fragmente du Temple de Jupiter Olympien
à Argenteuil.

Resim 24: Jüpiter Olympian Tapınağı



Resim 25: Yeni Cami, İstanbul



Resim 26: Greta Kumsalı

4. LİTOGRAFINİN GRAFİK SANATLARDA UYGULANMASI

Sanat yapıtı her zaman çoğaltılmıştır. İnsan eliyle yapılmış olanlar, her zaman başka insanlarca teklit edilebilmiştir. Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla ustaların yapıtlarını, ustalar yaptıklarının yaygınlaşmasını sağlamak amacıyla, diğer kişiler de kazanç sağlama uğruna böyle çalışmaları uygulamışlardır. Buna karşılık sanat yapıtının tekniğin olanaklarıyla çoğaltılması yeni bir olgudur. Bu olgu tarihsel süreç içinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekteşen ama giderek yoğunlaşan bir gelişme göstermektedir. Yunanlılar sanat yapıtlarının, tekniğin yardımıyla çoğaltılabilmesi için biri dökme, biri de sikke basma olmak üzere yalnızca iki yöntem tanımlışlardır. Bronz yontular, pişirilmiş çömler yoktur. Bunların dışında kalan yapıtların tümü teklik niteliği taşımış ve tekniğin yardımıyla çoğaltılabilmeleri söz konusu olmamıştır. Ağaç baskı tekniğiyle birlikte, grafik sanatlar ürünleri için ilk kez çoğaltım olanağı doğmuştur; bu olanağın kökeni baskı tekniği aracılığıyla yazının çoğaltımından daha eskiye uzanmaktadır. Ortaçağda ağaç baskı tekniğine metal oyma baskı, 19. yüzyılın başında da litografi eklenmiştir.

Litografi ile çoğaltım tekniği, tümüyle yeni bir aşamaya gelmiş olur. Resimlerin taş üzerine işlenmesiyle gerçekteştirilen, böylece de ağaç baskı veya metal oyma baskıdan çok daha kolay olan bu teknik, grafiğe ilk kez ürünlerini yalnızca -önceden olduğu gibi- toplu olarak değil, ama hergün yeni biçimlemeler içerisinde piyasaya sürme olanağını sağladı. Litografi aracılığıyla günlük yaşama resimlerle eşlik etme olanağına kavuşan grafik sanatı, baskı tekniğiyle atbaşı gitmeye başlamıştır (Benjamin İstanbul, 1981, s. 20-21).

Litografinin 1798'de Avusturya'da, Alois Senefelder tarafından bulunuşu, grafik sanatlara özellikle afiş sanatına çok büyük katkıda bulunmuştur. Bu yeni metodun mükemmelliğe ulaşması daha geç yıllara uzansa da, 1848'le birlikte saatte 10.000 sayfanın basılması mümkün olmuştur.

1866'da Jules Cheret (1836-1933), Paris'te kendi presinde renkli litografi afişler basmaya başlamıştır. Bal Valentino (Valentino Balosu-1869) bunlardan biridir. Bugün bildiğimiz afişlerin ilk oluşumu bu döneme rastlar, bunun iki önemli nedeni vardır: litografinin teknik olarak gelişimi, mükemmelliğe ulaşması ve Cheret'nin varlığı (Barnicoat-Great Britain, 1972).

Eğer sanat, salt yaratıcılık olup iletişim amacını dışlasaydı, afişlerde en belirgin fonksiyonları olan reklam ve propaganda yönleriyle, sadece ikincil bir sanat formu sayılırdı. Kaldı ki afişler, ilk yüzyıllık varlıklarında resimle çok yakın ilişki içinde olmuştur. 20. yüzyılın görsel sanat hareketlerinin tüketici medyasına transferinde, reklamcılığın doğası ve limitleri bazen resim sanatının yönü ve formlarıyla etkileşim içinde olmuştur. Afişler, çoğunlukla günceli yansıtır, çünkü fonksiyonu, estetik içinde iletişimdir. Toplumun sosyal, politik, kültürel konumlarını da içeren afişlerin temel varlık nedenleri görsel iletişimi sağlamak, etkileşimin yaygınlığını ve karakterini vermektir. Tanıtım, propaganda, reklam gibi fonksiyonların iletişimdeki etkinliğini büyük ölçüde üstlenen afişler, kitlelere ulaşımında, içerdikleri "Güncellik" ögesiyle zaman zaman kitsch olarak değerlendirilmiştir. Oysa "Güncel" olan toplumun yaşantısal güncelliğidir ve tarihsel süreç içinde gözlemlediğimizde, afişler, o toplumun o dönem içindeki sosyal, politik, kültürel ve ekonomik yaşantısına ilişkin bizleri bilgilendirir.

Yukarıda da değindiğim gibi, başlangıcında resim sanatıyla yakın ilişki içinde olan afiş, hem teknik, hem de etki ve önem anlamında gelişmesiyle, başlı başına değerlendirilerek grafik sanatlar içinde yerini almıştır. Şimdi, afiş sanatının babası sayılan litografi ustası Cheret ile başlayarak, litografinin afiş sanatında çok önem kazandığı Art Nouveau ve Viyana Secession Stili içindeki konumunu inceleyelim.

4.1. Art Nouveau ve Çağ Dönümü

Çağ dönümünü de içine alarak, yirmi yıl (1890-1910) devam eden Art Nouveau hareketi, uluslararası nitelikte dekoratif bir üsluptur. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde farklı isimlerle ortaya çıkan, bir tasarım devrimi niteliğindeki bu akım, her ülkede özgün bir karakter göstermekle birlikte, temelde karşı çıkmayı ve her şeyden önce değiştirmeyi amaçlayan tek bir hareketin unsurlarını oluşturmuş, Fransa'da "Art Nouveau", "Almanya'da "Secessionstil" gibi çeşitli adlar almıştır.

Art Nouveau'nun esin kaynakları arasında, Keltik süslemeleri, Rokoko stili, Arts and Crafts hareketi, Pre-Rafaelit resimleri, Japon dekoratif tasarımı ve baskıları da yer alır. Özellikle Japon sanatının bu dönemde etkili olmasının nedeni, Avrupa ile Uzak Doğu arasındaki ticaretin canlanmasıyla, Japon baskıları ve her tür sanatsal nesnenin Avrupa'ya taşınmasıdır. Avrupa için tamamıyla yabancı bir grafik geleneğe sahip olan bu sanat, sanatçılara yeni bir üslup geliştirme konusunda kaynak olmuştur.

Bu dönemde taşımacılık ve iletişim teknolojisinde sağlanan ilerlemeler, Art Nouveau'nun uluslararası bir nitelik kazanmasına yol açmıştır. Öncelikle baskı medyasının yaygınlık kazanması, farklı ülkelerin

sanatçıları arasında ilişkilerin doğmasına yol açmış ve karşılıklı olarak birbirlerinden esinlenmelerine neden olmuştur. Ayrıca 1890'larda çıkan bir çok sanat dergisi de, bu sanatı ve tasarımı geniş halk kitlelerine tanıtmada yardımcı olmuşlardır.

I.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla sona eren bu stili, diğer tüm sanat hareketlerinden ayıran özellik, eskiyle yeni arasında bir köprü oluşturmalarıdır. Art Nouveau, yeninin saf niteliğiyle, ölmekte olan eskinin deneyimini birleştirerek bir sentez oluşturmuştur. Art Nouveau'dan sonra gelen sanatçılar bu hareketin üslubundan çok onun malzemeleri, yöntemleri ve değerleri ele alış biçimini uyarlamışlardır (Bektaş, 1992, Ankara, s. 18).

4.1.1. Fransız Art Nouveau Hareketi ve Afişin Gelişimi

Fransa'da Viktorya dönemi grafiklerinden Art Nouveau'ya geçiş, kademeli bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu geçişte, Paris'te çalışan iki grafik sanatçısı, Jules Cheret (1836-1933) ve Eugene Grasset (1841-1917) önemli rol oynamışlardır.

1881'de çıkan basın özgürlüğü ile ilgili Fransız yasasının bir çok sansür hükümlerini kaldırarak, afişlerin resmi ilanlar için ayrılan alanlar ve kilise dışında her yere asılabileceğine izin vermesi, afiş endüstrisinde büyük bir gelişmeye yol açmıştır. Sokaklar toplumun her kesiminden insanların izleyebildiği bir sanat galerisi haline dönüşmüş, saygın ressamlar artık reklam afişleri tasarlamayı küçültücü bir davranış olarak görmekten vazgeçmişlerdir. Arts and Crafts hareketi tasarım sanatları için yeni bir yön yaratmış ve Jules Cheret bu yönde atılım yapan ilk sanatçı olmuştur. Modern afişin babası olarak adlandırılan bu ünlü tasarımcı, uzun yıllar resimli litografi afişlerin, sadece duyuru niteliği taşıyan

tipografik harf baskısı afişlerin yerini alması için çaba göstermiştir.

1866'da Paris'te açtığı basımevinde gerçekleştirdiği ilk afiş, Sarah Bernhardt'ın oynadığı "Le Biche au Bois" (Ormandaki Dişi Geyik) adlı oyun için hazırladığı monokromatik bir tasarımdır. Jules Cheret, bu afişle resimli afişin öncüsü olmuştur. Bu tarihten 1900 başına kadar binden fazla afiş üreten Cheret, afişlerindeki figür ve görüntü kalabalığını zamanla azaltmış, kendi basımevindeki çalışmalarıyla da bizzat renkli baskının gelişimine katkıda bulunarak, kullandığı canlı renklerin göze çarpan niteliğiyle, sanatsal afiş yaratmıştır. Karakteristik olarak, siyah kontur içerisinde canlı kırmızı, ışıklı sarı ve yeşilin yanında, mavi mürekkebi akşam ve gece atmosferi yaratma veya süzülerek danseden figürlerin arka planında açık mavi fon oluşturmak üzere kullanmıştır. Bu parlak renkler, grafik bir canlılık sağlamış, ustaca gerçekleştirdiği üst üste basımlarla şaşılacak genişlikte bir renk yelpazesi yaratmıştır. Cheret tasarımını doğrudan taş üzerine çizerek, sanatçının tasarımı hazırlayıp, bunu taş üzerine geçirmeyi bir el sanatçısına bırakma işlemini değiştirmiş, çalışmalarındaki gereksiz detayları atıp, büyük renkli alanlar kullanarak dikkati ana motif üzerinde toplamıştır. Tipik kompozisyonu, afişin ortasında yer alan ve hareket eden figür ya da figürlerdir. Konu ne olursa olsun afişlerinde hep aynı güzel genç kadın tipine yer vermesi, halk tarafından hayranlıkla karşılanmış ve bu kadın tipi "Cherette" olarak adlandırılmıştır. Yarattığı bu kadın tipiyle, toplumda kadına yeni bir rol veren Cheret, "kadın özgürlüğünün babası" olarak nitelendirilmiştir.

"Cherette", toplumda hakim olan mazbut, iffetli kadın ve hayat kadını ikilemelerine bir alternatif getirmiştir. Ne aşırı iffet düşkün, ne de fahişe olan, bu kendine güvenen kadının özgürce yaşayıp, hayatın tadını çıkarması, kısa elbiseler giyip dans etmesi, şarap içmesi, hatta halk

arasında sigara içmesiyle, Fransız kadını tarafından sadece giyimiyle değil aynı zamanda yaşam biçimiyle de taklit edilmiştir.

1884 yılında Cheret afişlerini -bu günkü billboard'ları anımsatan- 1.5 metreye varan ölçülerde yaparak, büyük boy afişi Paris'te ilk defa uygulayan sanatçı olmuştur. Çalışmalarında, Parislilerin yaşama sevincini, büyük şehrin parlak atmosferini ve gece hayatının çekiciliğine kapılan kentsoylu kesimin 19. yüzyıl sonundaki sınırsız vurdumduymazlığını yansıtmayı yeğleyen Cheret, Toulouse-Lautrec ve Theophile Steinlen gibi çağdaşlarının aksine, "La belle époque'un (Güzel çağ-19. yüzyıl sonundaki Paris'in parlak yaşamını tanımlayan bir deyim) perde arkasına hiç değinmemiştir.

İsviçre kökenli Eugene Grasset, Cheret'nin popülerliğine rakip olan ilk sanatçıdır. Grasset'nin Ortaçağ Sanatı'nı derinlemesine incelemiş olmasının etkileri ile egzotik doğu sanatına duyduğu eğilimler tasarımlarına yansımıştır. Grasset'nin tasarım ve illüstrasyonlarını yaptığı, "L'Historie des quatre fils Aymon", 1883'te yayınlandığında hem grafik tasarım hem de baskı açısından büyük bir başarı kazanmıştır. 1886'dan itibaren afiş yapmaya başlayan Grasset, afişlerinde "boyama kitabı" türü kalın konturlarla çizilmiş, valörsüz boyanmış, figürler ve desenler kullanmıştır. Grasset'nin geleneğe bağlı tutumu, akıcı çizgileri, öznel renkleri ve çiçek motifleri, Fransız Art Nouveau üslubunun özelliklerini taşır. Pre-Rafaelitlerden etkilenerek, tarihselci (historisist) bir tutumu benimseyen Grasset, Art Neuveau hareketiyle sanatı yenilemeyi amaçlamıştır.

1881 yılında açılan "La Chat Noir" (Kara kedi) gece kulübü, sanatçı ve yazarların buluştuğu bir uğrak yeri olmuştur. Grasset burada genç sanatçılardan Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) ve İsviçre'li sanatçı

Theophile-Alexandre Steinlen (1859-1923) ile renkli baskının olanakları üzerinde konuşmuştur. Steinlen'in Paris'e geldikten sonraki, ilk işi, kedilere duyduğu büyük sevgiye paralel olarak, "La Chat Noir" kabaresindeki gölge tiyatrosu için hazırladığı kedi resimleri olmuştur. 1880 ve 1890'ların en verimli illüstratörlerinden biri olan Steinlen'in köktenci politik tavrı, sosyalizme olan eğilimi ve kiliseye karşı olan tutumu, onu sosyal gerçekleri yansıtmaya itmiştir. İllüstrasyonlarında çoğunlukla işçi sınıfını ve sömürülen insanları konu almış, renkleri ustaca kullanarak, üstüste baskılarla ek renk etkileri yaratmıştır. Grafik tasarımın bir çok dalında ürün vermiş olan Steinlen, Paris sokaklarının duvarlarını 305/228 cm gibi büyük boyutlarda resimlediği afişlerle süslemiştir. Steinlen'in akıcı, röportaj nitelikli çizgisi ve valörsüz kullandığı renklerle hazırladığı Guillot Steril Süt adlı afişi, günlük yaşamdan bir kesit veren 20. yüzyıl reklamcılık anlayışının ilk örneklerinden biridir. Steinlen'in afiş ve baskılarıyla arkadaşı ve sürekli rakibi Henri de Toulouse-Lautrec'in çalışmaları arasında zaman zaman bir benzerlik göze çarpar. Bu benzerlik her ikisinin de birbirinden ve aynı kaynaklardan esinlenmesinden ileri gelmektedir.

Kont Toulouse'un oğlu olan Lautrec, genç yaşta kötürüm kaldıktan sonra kendisini tamamen resme vermiştir. Japon sanatı, Empresyonizm, Degas'ın tasarım ve kontur anlayışına büyük hayranlık duymuş, Paris'in gece hayatını izleyerek desenler yaparken, bir gazeteci niteliğinde mesaj veren, illüstratif bir üslup geliştirerek "La belle époque"un (Güzel Çağ) gece hayatını sergilemiştir. Diğer Art Nouveau sanatçılarının aksine, çevresini ve resimlediği -Jane Avril ve La Goulue gibi kadınları çekici bir görünümde ifade etmemiş, olağanüstü keskin bir gözlemlerle, Paris'in parlak gece yaşamının perde arkasını yansıtmıştır. Lautrec tüm çalışmalarında, romantik bir güzellikten çok, derinlemesine insan

manzaraları sergilemek istemiştir. Karikatüre varan yüz hatları, sarı bir ışıkla aydınlatılmış, dramatik alansal planlar, karakteristik üslup özellikleridir. Toulouse-Lautrec, sadece 32 tane afiş ve az sayıda müzik ve kitap kapağı tasarımından oluşan yapıtlarını, doğrudan taş üzerine çalışmıştır. Lautrec tasarımını çoğunlukla hiçbir eskiz yapmadan aklında oluşturup, gerçekleştirmiş, her zaman yanında taşıdığı bir diş fırçasıyla da, dikkatli bir yayma tekniği ile tonal etkiler sağlamıştır. Toulouse-Lautrec'in afişleri, afiş tasarımının ölçütleri haline gelmiş, hiçbir sanatçı, yazı ile resmi bir bütün olarak kullanabilme konusunda, Lautrec kadar başarılı olamamıştır (Bektaş, Ankara, 1992, s. 23).

Bu dönemin ünlü isimlerinden biri de Çek sanatçı Alphonse Mucha'dır (1860-1939). Paris'e geldikten sonra, 1894'ün yılbaşı gecesi bir rastlantı sonucu Sarah Bernhardt'ın oynadığı "Gismondo" afişini tasarlama işini alınca birden yıldızı parlamıştır. Sarah Bernhardt Mucha'nın çalışmasından memnun kalınca, onunla 6 yıllığına kontrat yapmış, bu dönemde Mucha S. Bernhardt'ın sadece afişlerini değil, tüm dekor ve kostümlerini de hazırlamıştır. Sonraki dönemde, Art Nouveau stilinin en güzel örneklerinden sayılan afiş, magazin, kitap, takvim ve ambalajlar yapmıştır. Mucha'nın güzel kadınları, afişlerinin tam ortasına merkezlenerek yerleştirilmiş ve ayrıntılarıyla işlenmiş bitki motifleri, akıcı, düzgün organik formlarla çerçevelenerek göz alıcı dönemin ikonları haline gelmiştir. Çalışmalarının özellikle afişlerinin ilk dönemlerinde Cheret ve Grasset'nin etkileri görülmeyle birlikte, sonraki dönemde Mucha stili diyebileceğimiz daha dekoratif, daha zengin bir stilizasyona ulaşmıştır. Paris'te 1897'de açtığı kromolitografi afişleri sergisi, diğer Avrupa kentlerine ve New York'a taşınmıştır. Posterleri yanında Job (1898) ve Moet ve Chandon (1899) sigara kağıtları da ilgi toplamıştır. Başarılarıyla Paris, Amerika ve Çekoslovakya'ya giderek, buralarda çalışmıştır. 1910 dolaylarında kalıcı olarak taşındığı

Çekoslovakya’da, yirmili bir setten oluşan duvar resimleri “Slav Epic”i, 1988’de Çekoslovakya’nın 1917’de tanıştığı özgürlüğü kutlayan pul tasarımlarını yapmıştır. Mucha, başarılı çalışmalarıyla Art Nouveau’nun tipik grafik tasarımcısı olarak tanımlanır (Lwingston. Lwingston, London, 1992).

Cheret, Grasset, Touhouse-Lautrec’ten sonra özellikle Mucha 1895 ve 1900 yılları arasında Art Nouveau’ya en geniş kapsamlı ifadesini kazandırmıştır. Moravia halk sanatı ve Bizans mozaiklerinden izler taşıyan çalışmalarının başlıca konusu, büyü ve gizem dolu tavrıyla, bitki ve çiçeklerin stilize edilmiş biçimlerinden oluşan motiflerin ortasında yer alan bir kadın figürü olmuştur. 1900’lerde Mucha’nın yapıtlarının büyük yaygınlık kazanması sonucu, L’Art Nouveau yerine “Mucha Stili” deyimini kullanılır olmuştur.

4.2. Viyana Secession İçinde Litografi

Avrupa dillerinde ‘ayrılma’ anlamına gelen Secession sözcüğünden uyarlanan “secessionstil” veya “Wiener Secession”ı Avusturya’da, Viyana Yaratıcı Sanatçılar Birliği Künstlerhaus’dan yönetimi protesto için ayrılan genç üyeler kurmuştur. Sorun, teknik olarak yabancı sanatçıların Künstlerhaus sergilerinde yer almalarına izin verilmemesi gibi gözükse de, asıl neden geleneksel tutumla, Fransa, İngiltere ve Almanya’dan gelen yeni düşünceler arasındaki çatışmadan kaynaklanmıştır. Bu başkaldırıcıyı yöneten ve Secession’a ilk başkan olan sanatçı ressam Gustav Klimt’tir. Kurucu üyeler ise mimar J.J.Olbrich (1867-1908), Joseph Hoffmann (1870-1956) ve Koloman Moser (1868-1917) dir. Secessionstil, Art Nouveau’nun Fransa ve Almanya’da gelişen çiçek motifli üslubuna karşı çıkmıştır. Batı’daki Art Nouveau hareketiyle olan tek bağlantısı İngiltere’dekinden de güçlü bir başkaldırı niteliği taşımasıdır.

Viyana Secession sergilerinin afişlerinden grubun, sembolist resim anlayışının illüstratif alegorik stilinden, Fransız kökenli çiçek motifli stile, oradan da olgun Viyana Secession stiline ulaşan hızlı gelişimi saptamak mümkündür. Çiçekli Fransız stilini reddedince, Viyana Secession sanatçıları iki boyutlu biçimlerle çalışarak daha büyük bir sadeliğe yönelmişlerdir. Geliştirdikleri tasarım dili, kareler, dikdörtgenler ve dairelerin tekrarı ve bileşiminden meydana gelirken, kullandıkları geometri mekanik ve katı olmayıp organik bir nitelik göstermiştir. Bu grupta Julius Klinger (1876-1950), Alfred Roller (1864-1935), Berthold Löffler (1874-1960) ve Koloman Moser grafik tasarıma katkılarda bulunan sanatçılardır.

Yeni bir çağa geçerken yayın hayatına başlayan dergiler arasında en güzel olanı şüphesiz ki, Viyana Secession'ın hazırladığı "Ver Sacrum" (Kutsal İlkbahar) adlı zarif üsluplu dergidir. 1898'den 1903'e kadar süren yayın hayatı boyunca derginin yönetim kadrosu ve sanat sorumluluğu sanatçılardan oluşan bir rotasyon komitesiyle sürekli değişmiştir. Ver Sacrum, Moser ve meslekdaşları için bir dergiden çok, yeni grafik tasarımların denendiği bir tasarım laboratuvarı olmuştur. 28x28.5 cm gibi değişik bir kare ölçüye sahip olan dergide, metin, illüstrasyon ve bordürler canlı bir bütünlük içerisinde tasarlanırken, sayfa düzenlemesindeki benzersiz beyaz alan kullanımı, dergiye ayrı bir nitelik kazandırmıştır. Baskının bu tür kullanımının dışında, her sayıda ek olarak renkli resimler, özgün gravür ve litografiler verilmiştir.

1903'de W.Morris'in uygulamalarını sürdürmeyi amaçlayan ve Secession stilinin bir uzantısı olan "Wiener Werkstatte" (Viyana Çalışma Atölyeleri) kurulmuştur. Amacı, kötü tasarımlarla hazırlanmış olan seri imalat ürünlerine ve yozlaşmış tarihselciliğe bir alternatif getirmektir. Tüm afişler, illüstrasyonlar, dergi ve kapak tasarımları bu atölyelerde

gerçekleştirilmiştir. İşleme önem vermek, malzemeye sadık kalmak ve dengeli bir oranlama, ilkeleriyle çalışan "Wiener Werkstatte", 1932'de mali zorluklar yüzünden kapanana dek, üretime devam etmiştir (Bektaş, İstanbul, 1992, s. 29-30).

FOLIES BERGÈRE

Fleur de Lotus

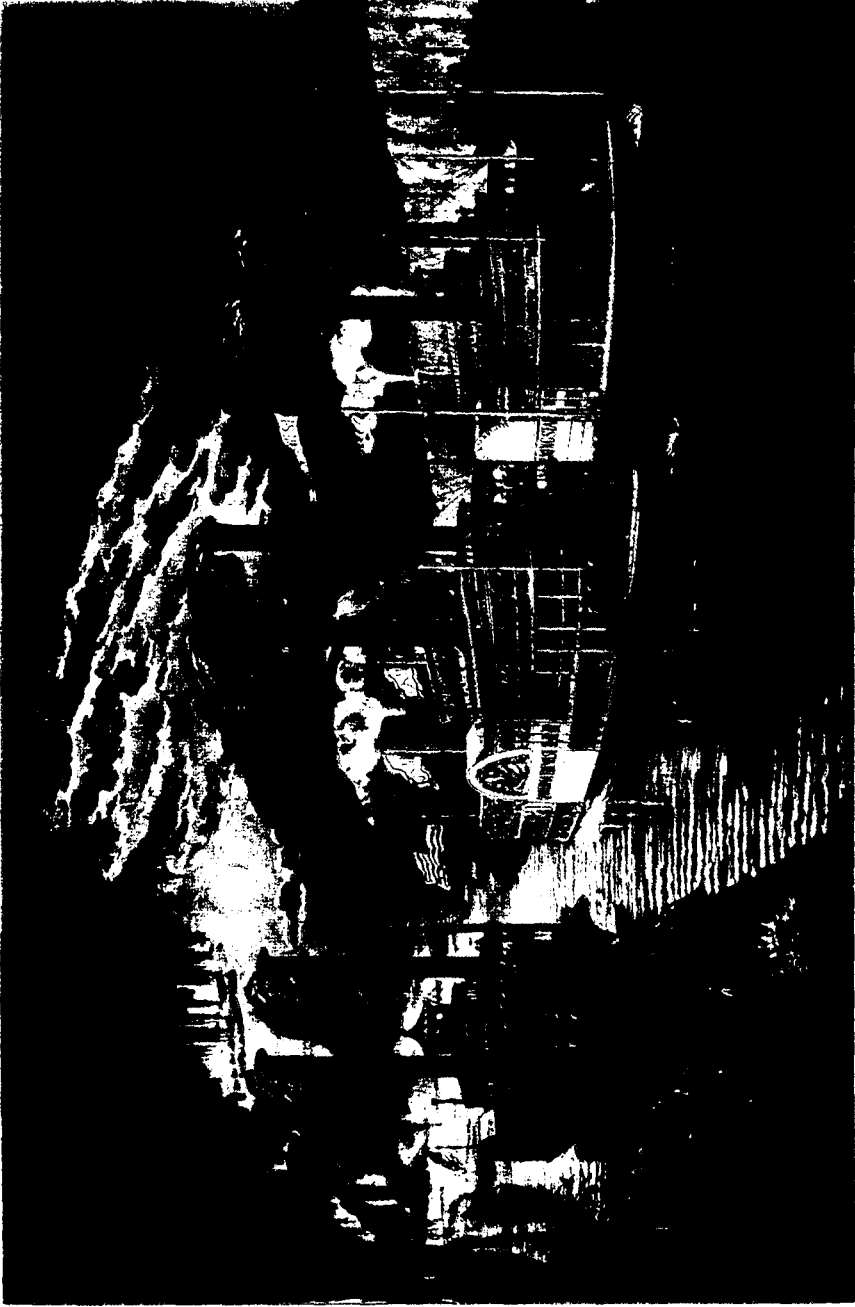
BALLETS MIMÉS EN 2 TABLEAUX
 DE M. ARMAND SILVESTRE
 Musique de M. L. DESORMES Mise en Scène de M^{ME} MARIQUITA

Copyright (Léonide) Cahen, in the Rights, Paris 1927. All Rights Reserved.

Resim 27: Folies Bergere-Lotus Çiçeği



Resim 28: Aristide Bruant



Resim 29: Mississippi Şampiyonları

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE LİTOGRAFI

Baskiresim, Türkiye için çok yeni bir alandır. Türkiye'de ilk kullanılan baskı tekniği litografi olmasına karşın, diğer baskı tekniklerine kıyasla eğitimsel anlamda bugün de yaygın olarak uygulanmayan bir alandır.

1798'de bulunan litografi, Türkiye'ye oldukça erken gelmiştir. İbrahim Müteferrika'nın matbaayı kuruluşuyla aynı dönemlere rastlayan litografi ile harita ve kitap yanında halk resimleri de yapılmıştır. 1831'de Romanya Konsolosluğu'na atanan Jack Cayol ve akrabası Henry Cayol, İstanbul'dan geçerlerken burada gördükleri el yazması eserlere karşı hayranlık duyarak bu eserlerin litografiyle basılmasının kârlı bir iş olduğuna karar vermiş ve Türkiye'de kalmışlardır. Kendilerine ayrılan Harbiye Nezareti binasında Fransa'dan getirttikleri malzemelerle, Mehmet Hüsrev Paşa'nın himayesinde ilk olarak, yine Hüsrev Paşa'nın "Nuhbetüttalim" adlı kitabını basmışlardır (Gerçek, İstanbul, 1939).

Bundan sonra "Köroğlu", "Ferhat ile Şirin", "Dünya Güzeli" gibi halk sanatına ilişkin baskılara rastlanmıştır. Bu resimler, Türk baskiresminin ilk öncüleri sayılmaktadır.

Litografinin kapsamlı olarak, ilk uygulandığı yerler askeri okullar olmuştur. Ve bu teknikten ilk yararlanan ressam da, bu okullarda öğretmenlik yapan Hoca Ali Rıza'dır. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Hoca Ali Rıza, karakalem çalışmalarının benzerlerini taş üzerinde

uygulamıştır. Peyzaj ağırlıklı olan bu çalışmalar, topografik özellikleri nedeniyle, 19. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da, özellikle de İngiltere ve Fransa'da yoğunlaşan litografi baskılarla benzerlikler taşır.

Türkiye'de litografinin bundan sonraki adımı 1950'lere rastlar. Askeri okullardan sonra litografi konusundaki ilk akademik uygulama İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde yer almıştır. Diğer baskı tekniklerinin daha eski tarihlere rastlamasına karşın, litografi, daha yenilerde uygulama alanı bulmuştur. Sabri Berkel'in öncülüğünde başlayan litografi, 1977'den sonra Akademi'de, Alaaddin Aksoy tarafından genişletilen bir atölyede bugünkü konumuna gelmiştir. 1980'li yılların ortalarına kadar litografiyle ilgili başka bir çalışmaya rastlanmaz. 1985 yılında, Anadolu Üniversitesi Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksek Okulu bünyesinde Atilla Atar tarafından kurulan baskıresim atölyesinde, kapsamlı ve donanımlı bir litografi çalışma ortamı oluşturulmuştur. Bugün de Türkiye'de litografi konusunda olanakları en iyi konumda olan bu atölye, akademik eğitim dışında, sanatçılara da litografi konusunda geniş olanaklar sunmaktadır.

Türkiye'de litografi, sanatçılar tarafından fazla rağbet görmeyen bir alandır. Bunun birincil nedeni, iki okul dışında, litografi çalışma olanağının bulunmamasıdır. Son yıllarda diğer baskı alanlarında sanatçı atölyelerinin sayıca artmasına karşın, litografide böyle bir ortamın oluşmaması söz konusudur. Burada da en önemli neden, ekonomik güçlüklerdir. Litografide kullanılan malzeme ve araçların daha maliyetli olması, özellikle lito taşlarının yurt dışından ithal edilmesi finansman güçlüğüne neden olmaktadır. Bu kısıtlı uygulama ortamları dışında uygulama alanı bulunmaması nedeniyle de litografi yeterince tanıtılamamakta ve yaygınlaşmamaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. TEKNOLOJİK YAPININ GELİŞİMİYLE DEĞİŞEN SANAT ÜRETİMİ İÇİNDE BASKIRESİM

Sanatta etkileşimin örnekleri, Rönesans'ın başlarına kadar uzanır. Sanatçılar büyük Antik Yunan ve Roma geleneğinin ortaya koymuş olduğu klasik bilgilerin ışığında doğaya ve insana yönelirken, gerekli teknik bilgileri, ustadan çırağa aktarılan bir sistem içinde öğrenmişlerdir. Saraydan ve kiliseden gelen büyük çaptaki siparişler, atölyede grup halinde çalışmayı gerektirmiştir. Ustanın gösterdiği ilkeler doğrultusunda çalışmakla, ustanın görüşlerini benimsemek arasında doğal bir bağlantı var olmuştur.

Avrupa'da endüstri devriminin başlaması, aristokrasinin yavaş yavaş silinerek burjuva geleneğinin hakim olmasıyla, Rönesans başından beri süregelen usta-çırak ilişkisi zayıflamıştır (Özsezgin, Ankara, 1985, s. 13).

Endüstri devrimi ile, Rönesans'tan itibaren süregelen geleneksel sanat anlayışını temelden sarsan sosyo-kültürel ve siyasal hareketler başlamıştır. Sanayi çağı, toplum çağı olmuş ve sanat da bu devirde toplum hizmetine sunulurken yaşam biçimini oluşturma görevini üstlenmiştir. 19. yüzyıldan sonra sanata yaklaşımdaki değişik tavırların, toplumsal değişmelerin, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sanatı etkilediği, amacını değişime uğrattığı izlenir. Sanat için sanat görüşü yerine sanatın halka inmesi veya dünya piyasasına daha kaliteli ürün sunma gibi işlevler yüklenmiştir (Anılanmert, Ankara, 1985, s. 69).

Büyük atölyelerin yerini, akademilerin alması, bu değişimin bir gereğidir. Avrupa'da akademiler, bir bakıma eski büyük geleneğin mirasçısı olmak işlevini üstlenmiştir. Sanatçılar, bu okullarda işin tekniğini bütün incelikleriyle öğrenmişler, ancak yaratıcı yönlerini, akademilerin dar kalıpları dışına çıkmakla elde edebilmişlerdir. Endüstrinin sağladığı refah bu kez, bir zamanların belirli bir anlam ve soyluluğu olan sanat ürünlerini, ucuz, yoz, gösterişli taklitlerle büyük sayılarda üreterek halka sunmuştur. Böylece, 1850'lerin rasyonalist görüşü doğrultusunda, halk için sanat anlayışı ve sanatın yaşama sağlıklı bir biçimde girebilmesi için, temelden bir değişiklik yapma zorunluluğu doğmuştur. Belirli kurallarla çevrelenmiş akademik yapı ve sürekli gelişme içinde olan toplum ve sanat olayları, birbirleriyle çelişkili bir konuma gelmiştir.

Gelişen teknoloji, değişen toplum karşısında, sanat da 20. yüzyıl başlarında kişisel planda etkileşimde yoğunlaşmıştır. Sanat ürününün özgünlüğü ve kalitesi, "tek"liğiyle orantılı olarak değerlendirilmiş ve sanat ürünü yine kitlelere ulaşamayan, ancak müzelerde, galerilerde ve koleksiyonlarda, yani paylaşılamayan bir noktada yer almıştır. Bu ortamda, ortalama yapıdaki insan, sanatı ancak kendisine ulaştırılan düzey ve biçimde yakalayabilmiştir. Hergün biraz daha sanattan soyutlanan, pasif bir konuma itilen insan, hem görsel olarak, hem de ekonomik anlamda kendine yaklaşan sanat ürününe ilgi göstermiştir.

19. yüzyılda endüstri devrimi ile birlikte yeni kavramların oluştuğunu, o zamana kadar plastik sanatlarda ya ikinci derecede yer alan veya hiç bilinmeyen yeni alanların ortaya çıktığını biliyoruz. Sanat formlarının yozlaşması, İngiltere'de bir grup sanatçıyı endişeye düşürür. Aralarında bir birlik kurarlar. Daha sonra tasarım fikrinin öncüsü olan William Morris'in aralarına katıldığı bu sanatçılar bu yozlaşmanın önüne geçmek

ve üretimin tanıtılmasını gerçekleştirmek için gerekli atölyelerin ve okulların açılmasına öncü olurlar. İngiltere’de Arts and Crafts okullarını, Almanya’da Bauhaus takip eder (İçmeli, Ankara, 1985, s. 61).

İnsanın varlığıyla başlayan sanat, çağlar boyu insanın sosyal, ekonomik ve teknik bilgilerinin ilerlemesi ile birlikte gelişme göstermiş ve günümüze kadar gelmiştir. Her teknik ve sosyolojik gelişim, yeni bir sanatı bağımsız kılmıştır. Tarihteki her an, kültürel yapıyı, politik ortamı ve çağın zevkini yansıtan sanat formuna sahiptir. Teknik gelişmeler de sanatın gelişmesine yol açacak yöntemleri geliştirmiştir. 1798’de litografinin bulunuşuyla ortaya konan sanat ürünleri, halkın sanata yaklaşmasını sağlamıştır. O güne dek ancak belirli bir kesime seslenen sanat, litografiyle usta sanatçıların tuval resimlerinden farksız kalite ve estetik değerlerde ürün yaratmalarını sağlamıştır. Ressamların tuvalleriyle belki de hiç karşılaşmamış insanlar, yine sanatçıların baskılarıyla sanata yaklaşmışlardır. Diğer yandan, insanların güncel yaşamlarında her an karşı karşıya gelecekleri afişler, ilk kez litografiyle sağlanmıştır. Afiş, kitlelere plastik sanatlar yoluyla mesaj veren bir iletişim aracı olmuş, o döneme dek rastlanmadık biçimde sokaktaki insana en yakın sanat ürünü olarak değerlendirilmiştir. Galerilerde ve müzelerde sergilenen yapıtlar ancak küçük ve eğitilmiş bir azınlık grubun beğenisine sunulurken, sokaktaki afiş, her insanın karşısına her gün, her yerde çıkmaya başlamıştır. Bir anlamda afiş, o dönemin sokaktaki sanatı olmuş ve baskiresimle sanatın demokratikleşmesinde önemli bir adım atılmıştır.

Baskiresim, özgünlüğü ve boya resmin tüm özelliklerini içermesi ve en önemlisi çoğaltılabilirliği nedeniyle insanlara daha kolay yaklaşabilen bir çizgide yer almıştır. Çoğaltılabilirliği ile tuval resmine göre ekonomik değeri daha düşüktür ve çağdaş yaşam biçimine daha uygundur. Yine bu

yönüyle baskiresim, sanatın geniş kitlelere ulaşmasında etkisi fazla olan bir sanat alanıdır. Ancak litografinin ilk uygulama dönemlerinde, hem tekniğin yeterince bilinmemesi, hem de çoğaltılabilir yönü nedeniyle sanat piyasasında, özgün sanat yapıtı olarak değerlendirilmemiştir. Litografi de diğer baskı teknikleri gibi, 19. yüzyılda hem ticari, hem de sanatsal amaca hizmet etmiştir. Ve ilk uygulamalar, özellikle litografi için ticari amaçlarla gelişirken, Delacroix, Goya, Lautrec ve Daumier gibi sanatçılarla sanatsal üretim aracına dönüşmüştür. Ancak yine de çok uzunca bir süre elit kesim için "Kitsch" olan baskiresim, 20. yüzyıl başlarında özgün bir sanat alanı olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

Baskiresim, içerdiği özelliklerle sanat tarihi içinde etkin bir anlatım aracı olarak yer almıştır. Amacı doğrultusunda düşünüldüğünde, insan yaşamının sosyal, politik, teknolojik, tinsel ve estetik yönlerini kapsayan bir süreç oluşturmuştur. Tarihsel bağlamda irdelediğimizde, baskiresimlerde tarihin akışını görmemiz olasıdır. Barış ve savaş betimlemeleriyle ulusların tarihsel geçmişlerini; tanrı ve şeytan betimlemeleriyle insanlığın tinsel düşüncelerini; papalığa baş kaldıran yenilikçilerin; monarşiye direnen demokratların ve kentlerin görüntülerini tanımlayan baskiresimler, günümüze uzanan tarihsel bir belge niteliği taşırlar.

Geçen zaman içinde, baskiresim de, bir çok değişime uğramıştır. Başlangıçta alçakgönüllü bir dinsel anı niteliği taşıyan baskiresim, sosyal, politik ve teknolojik değişimlerle farklı bir konuma gelmiştir. Değişen iletişim mekanizması altında, baskiresim de geçmişteki fonksiyonlarından sıyrılarak bugün sanat alanı içinde yerini almıştır. Sadece özgün içeriğiyle değil, aynı zamanda teknik özellikleriyle de farklı bir yapıda olan baskiresim, sanat alanındaki estetik düşünceyi, teknik ve malzemeyle birlikte ele alır.

Tekniğin gelişmesi, yalnız mimarlık ve uygulamalı sanatlar üzerinde değil, tüm öbür sanatsal yaratım biçimleri üstünde de büyük bir etki göstermiştir. Burada söz konusu olan şey, sadece yeni sanatsal anlatım araçlarının ortaya çıkması değil, ama aynı zamanda, sanatın kendine yeni içeriksel alanlar bulmasıdır da, ki bu araçların ortaya çıkması sayesinde bu yeni alanlara girilebilmiştir (Kagan, Mart 1982, İstanbul, s. 527).

Tahta basma (oyma baskı) tekniğinin gelişmesiyle birlikte grafik sanatının ürünleri için ilk kez çoğaltım olanağı doğdu. Taş baskı aracılığıyla günlük yaşama resimlerle eşlik etme olanağına kavuşan grafik sanatı, baskı tekniğiyle atbaşı gitmeye başladı. Gelgelelim taş baskı tekniği bulunuşundan bir kaç on yıl sonra fotoğraf tekniğince geride bırakıldı. Fotoğraf tekniğinin gelişmesiyle birlikte resim ürünlerinin çoğaltılması alanında el, ilk kez en önemli sanatsal işlevleri sırtından atmış oldu ve bu işlevler bundan böyle yalnızca objektife dayanan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması elle çizmeden çok daha çabuk gerçekleştiğinden, resimlerin çoğaltılması süreci konuşmayla atbaşı gidebilecek bir hıza erişti. 1900 yılında teknik çoğaltım, geçmişten kalma tüm sanat yapıtlarını kapsamına aldıktan ve bu yapıtların etkilerini en köklü değişimlere uğrattıktan başka, doğrudan doğruya sanatsal yaratma türleri arasında kendine bağımsız bir yer sağlayabilecek düzeye ulaşmıştı (Benjamin, İstanbul, 1981, s. 21).

Sanatçılar, insanın dünyayı yeni bir gözle görmesine yardımcı olan birer yandaş olduklarından, her zaman çağın koşullarına yanıt verecek alanların oluşmasını sağlamışlardır. Fotoğrafın gelişimi, aktif olarak iletişimde kullanılan baskiresmi sekteye uğratmıştır. Ancak, bu sanatçıları yavaş yavaş fotoğrafın giremeyeceği alanları bulgulamaya itmiştir.

Teknolojik yapının gelişimiyle, sanatın ve sanat ürünlerinin artık "tek"lik niteliği değişmiş ve tek insana ulaşmak değil, kitlelere ulaşmak amaçlanmıştır. Bu da ancak çoğaltılabilir nitelikteki sanat ürünleriyle söz konusu olmuştur. Ulusallık kavramı ve geleneksel yaklaşım, çağdaşlık kavramı ve uluslararası yaklaşımla, farklı bir boyut kazanmıştır. Çoğaltımla, geleneğin egemen anlayışı yıkılarak, sanat ürününü "biricik"lik kavramı yerine kitlesel bir varoluş getirilmiştir. Sanat ürüne için de, izleyicilere ulaşabilmek için çoğaltımla elde ettiği güncelliğini koruma zorunluluğu ortaya çıkmıştır.

Günümüzde kitlelerin nesnelere uzamsal ve insansal açıdan "yakınlaştırma" yolundaki tutku derecesine varan isteği ile, her olgunun biriciklik niteliğini çoğaltım yoluyla aşma eğilimi atbaşı gitmektedir. Nesneyi betim aracılığıyla, daha çok da kopyalar, yani çoğaltım yoluyla en yakın görünümü içerisinde elde bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır (Benjamin, İstanbul, 1981, s. 22).

Sanat yapıtının tekniğin aracılığıyla çoğaltılabildiği çağda gücünü yitiren sadece yapıtın atmosferidir. Çoğaltım teknikği, çoğaltılan sanat ürününü egemen geleneksellik anlayışından kopararak, onun "biricik" varlığı yerine "kitlesel" bir varoluş getirmiştir. Aynı teknik uygulanış, hangi konumda olursa olsun izleyiciye çoğaltımla ulaşarak, ürünü güncel kılmıştır.

İnsanlığın varoluş biçiminin bütünü, tarihsel süreç içinde değişime uğrarken, insanın duyularla algılama biçimi de değişmiştir. Sanat ürününün, çevresini sarmalayan kabuktan çıkarılması, belli bir algılamanın belirtisidir. Gerçeğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçek doğrultusunda kendilerine yön vermesi, hem düşünme, hem de algılama yönünden boyutları sınırsızlaştırmaktadır. Sanat ürününün

teknikle çoğaltılabilirliği, tarihsel süreç içinde tapınım değeri taşıyan ürünü ilk kez bu kutsallık ulaşılmazlığından çıkarmıştır. Çoğaltılan sanat ürünü, giderek anlamı çoğaltılabilirlikle varolan bir sanat ürününe dönüşmüştür. Sanatsal üretimde gerçeklik ölçütü değerini yitirerek, sanatın tüm işlevini de kökten bir değişime uğratmıştır. Böylece sanat, törensel bir amaca değil, yaşama ve yaşamın bütünsel canlılığına hedeflenmiş olur.

Sanatın, toplumsal açıdan önemi azaldıkça, izleyicinin sanat ürünü için geliştirdiği eleştirel tutum, haz almaya dönük tutum karşısında baskın çıkmaya başlar. Çünkü, bu noktada sanat yaşamsallığını yitirmiş ya da izleyicinin yaşantısından kopmuş olur, ki bu da sanatı değer olarak değil ama canlılık ve gerçeklik konumu açısından bağlantısız kalır.

İnsan için, geçmişten bugüne, geleneksel olan hiç eleştirilmeden benimsenirken, yeni niteliği taşıyan herşey hoşnutsuzluk ve tedirginlikle eleştirilir. Bu, "yeni"nin yaşantıya henüz girmemişliğinden, paylaşımdan uzak oluşundan kaynaklanan eleştiridir. Önemli olan ise, tek tek kişilerin oluşturduğu kitlesel tepkilerdeki ortaklaşalığı, sanat ürünü açısından yaşamsal kılarak paylaşımına dönüştürebilmektir. Bu da ancak sanat ürününün izleyiciye ulaşabilme koşullarına bağlıdır. Başlangıçta, tek bir kişiye ya da en çok bir kaç kişiye sunulan sanat ürününün izlenebilirliği özel bir konum oluştururken, çoğaltılabilir sanat ürünü kitlesel bir izlenim atmosferiyle farklı bir ortam yaratmıştır. Sanat ürünlerinin, sergi salonlarında, galeri ve müzelerde kitlelere sergilenmesine karşın, hiç bir zaman kitlesel bir alımlamaya, sanat ürünü -izleyici değiş tokuşuna yine de olanak vermemesi, çoğaltılabilir nitelikte sunuşun getirisiyle, kitlelerin kendi başlarına örgütlenmelerini ve oluşturduğu seçeneysel yaklaşımla da izleyici- sanat ürünü gerçeğini izleyici açısından denetlenebilir kılmıştır.

Sanat ürününü sergilemenin izleyiciye ulaştırmakla eş anlamlı olduğu düşünülduğünde, sanat ürününün artık sadece galeri ve müzelerde izleyiciye ulaştırılması yetmemektedir. İzleyici, her gün, her yerde ve konumda, farklı boyutlarda sergilenen sanat ürünüyle karşılaşmaktadır. Bu da, çoğaltımla sunulan sanat ürünüyle olasıdır. Bu noktada, izleyiciye seçenekler oluşturabilecek sanat alanlarının zenginleşmesi söz konusudur. Çoğaltımla elde edilen sanat ürününde, artık "tek"lik niteliği ve bu niteliğin oluşturduğu ulaşılmazlık ve tapınım özellikleri yıkılmıştır. Sanat ürünü, paylaşılan, yaşanan ve tüketilebilen bir yakınlaşmayla insan yaşamının içine girmiştir.

"Pür sanat" kavramını ortadan kaldıran teknolojik gelişim, insanlığın gereksinimleri ve yaşam koşulları doğrultusunda sanatı güncel bir konuma ulaştırmış ve insanları da katılımcı kılmıştır. Böylece, bir zamanlar "Kitsch" sayılan baskiresim, hak ettiği değere ulaşmıştır.

Yeni teknoloji başlangıçta salt çoğaltım amaçlı kullanılan ve gelişime yenik düştüğü için, bir süre geri plana ittiği baskiresim zaman içinde yeniden dirilterek onarmış ve tekrar gündeme getirmiştir. Toplumlar, entellektüel ve tinsel isteklerine somut bir anlam kazandırma savaşı verir, yeni anlamlar ve yeni araçlar araştırırken, baskiresim de bu istekleri karşılamak üzere, sanat alanında tekrar yerini almıştır.

1.2. Endüstrileşme Hareketleri Kitle Kültürü

İnsan doğayı dönüşüme uğratarken, bunu kendi gereksinimlerini karşılamak üzere yapar ve bu süreç içinde doğa yasalarının bilgisine vararak onu kendi egemenliği altına alır, ki insanın kültürel gelişmişlik düzeyi de onun doğayı egemenliği altına almasının, onu insanileştirmesinin, yani, kendi çıkarları ve gereksinimleriyle uyumlu

hale getirmesinin başlıca göstergesidir (Çalışlar, İstanbul, 1983, s. 11).

Kültür, toplumdaki üretim tarzına sıkı sıkıya bağlıdır. Her üretim tarzı, tarihsel bir süreç içerir ve yeni üretim tarzlarının gelmesiyle birlikte, yerini yenilerine bırakır. Böylece, kültür insanlığın tarihsel gelişimi içinde aşamalı bir gelişme gösterir. Ancak, üretim ilişkilerinin biçimiyle bağlantılı olarak bazı çelişkilerin çıktığı toplumlarda, toplumsal bilinç ve kültürel yaşam kendi yansımasını bulur. Bu toplumlarda kültür de çelişkin özellikler taşır; çünkü, maddi üretim araçlarının egemen yapısı ön plandadır ve maddi gücü elinde bulunduran kesim, toplumun genel kültürel yapısını da egemenliğe alır. Özellikle gelişmiş kapitalist toplumlardaki eğilim, ulusal sınırların yıkılarak, uluslararası bir bütünlüğe ulaşmaktır. Bu bağlamda, gelişmiş kapitalist toplumlar, az gelişmiş ulusların kültürel yapılarını da kendi doğrultularında yönlendirmektedir.

Öyle ki, "Kitle Kültürü", tekelci kapitalizmin uluslararası niteliğinden ötürü, hem o belli ülkenin halkı üzerine, hem de kendilerine bağımlı kıldıkları öbür halklar üzerinde uygulama alanı bulmuştur (Çalışlar, İstanbul, 1983, s. 17).

Ancak burada sözü edilen kitle kültürü, çoğaltılabilir sanat ürününün ulaştığı kesimin kültürüyle bağlantılı değildir; çünkü, bu anlamda amaçlanan, insanlara yaşam biçimleri doğrultusunda seçenekler oluşturabilmek ve bireyleri sanatsal bağlamda katılımcı kılabilmektir. Kitle kültüründe ise insanlar, bütün gerçek kültürel değerlerden soyutlanarak, sanatsal ürünlerinin meta halinde tüketime dönüştüğü bir ortam içine itilir. Kitle kültürü ile insanlar, gerçek kültürden yoksun bırakılırken, aktif olarak kültürel değer üretmeleri de engellenir.

Kitle kültürünün ortaya çıkışı, 19. yüzyılda endüstrileşme etkinliklerinin büyük boyutlara ulaşması sonucunda karmaşıklaşan toplumsal yapılardaki yığınlaşmanın etkisine bağlanabilir. Buradaki gerçek, gelişmiş kapitalist üretim biçimiyle, kitlelerin kültürel gereksinimleri arasında ortaya çıkan çelişkidir; çünkü, üretimdeki her ilerleme, yeni bir zenginlik oluşturmuş ve bu üretim zenginliklerinden yararlanamayan büyük çoğunluğun sayısında da artışa neden olmuştur. Yani maddi üretimin gerçek üreticileri olan emekçi kitleler, manevi anlamda da gelişebilme olanağı bulamamışlardır. Bu nedenle kitle kültürü, toplumsal teknik gelişimin değil, kapitalist üretimin biçiminin çelişkisidir. Kapitalizm, maddi üretime egemen olduğundan hedeflenen sanayi atılımı, kültüre de yansımış ve geniş çaplı bir sanayi kültürünü de oluşturmuştur.

Kültür sanayi, jenerik bir tüketici kitlesine (büyük bir kesimi uzmanlaşmış kültürel yaşamın karmaşıklıklarından büsbütün habersiz tüketiciler), hazır kotarılmış etkileri satmak yoluyla ilişki kurar. 16. yüzyıl halk kitaplarının başlıklarından ve bu arada 19. yüzyıl romanlarından ve halk öykülerinden geçerek, günümüz sloganlarına değin, bu çalışma yolu pek çok değişmiş sayılmaz. Bunun sonucu olarak, küçük burjuva ve kitle kültürü (ki her ikisi de tepeden tırnağa sanayileşmiştir), yapıtın kendisinden çok, bir sanat yapıtının varsayılan etkileriyle ilgilenirken, sanatçılar karşıt bir uçta yer almıştır. Onların üzerinde durdukları ne yapıttır, ne de uyandırdığı etkiler, tersine bunların her ikisine götüren süreçtir.

Kitle tüketimine göre ayarlanmış ve kolay etkilerin üretilmesine dayalı bir kültür sanayii, aslında baskı medyasının bulunmasından önce doğmuş bulunuyordu. Seçkinlerin kültürü bir bütün olarak toplumun dili ve duyarlılığı ile çok içli dışlı karıştığında, halk kültürü de

yaygınlaşır. Kitle kültürü sanayii bir yükseliş gösterdiğinde ve toplum kolayca tüketilebilir bildirimlerle dolup taşıdığında, sanatçılar kendilerinde başka bir yetenek göstermeğe başlarlar. Halk öyküleri (romanları) kitlelerin günlük yaşamdan kaçış ve kültürel yükseliş gereksinimlerini karşıladığında, fotoğraf sanatı, bir zamanlar resim sanatı alanına giren hem hatıra ve hem de pratik işlevleri üstlendiğinde, sanat bir avant-garde (bu terim henüz bulunmadığında bile) tasarımı geliştirmeye girişir (Eco, İstanbul, Kasım 1992, s. 37-38).

Sanatta yenilik, hem sanatsal gelişmeyi, hem de toplumsal gelişme gereksinimlerinin yönünü belirleyen değer ve amaçlara karşılık verecek yeni sanatsal estetik idealini hedefler. Sanatta yeniliğin gerçekleşebilmesi, eski'yi değiştirmesi ve eski'den hem biçim, hem de içerikçe farklı olmasına bağlıdır. Ancak, burjuva sanat literatüründe sadece biçimde yenilik istenir.

Örneğin, plastik sanatlarda günümüzde birbiri ardınca ortaya çıkan yeni eğilimler; minimalizm, op-art, pop-art, kavramsal sanat, happening, hiper-realizm, foto-gerçekçilik, land-art v.b., bütün bunlar sadece biçimde yaratılan yenilikler, daha doğrusu değişkenliklerdir. Aslında, dünyayı sadece "burjuvanın durumu" açısından yani "çöküşmüşlük" ("dekadans") açısından gören burjuva sanatın içerikçe "değişmezliği"dir bu. Çünkü, burjuva toplumlarda bir meta haline gelmiş olan sanat yapıtının piyasa mekanizması ile çok yakın bir ilişkisi vardır. İleri bir tüketim toplumu olarak burjuva toplumlarda sanat da tüketimin yasalarına bağlıdır. Bu yüzden sanatta sürekli değişkenlik çeşitlilik, yani, "sahte yenilik" istenir; hele belli bir yeniliğin "moda" haline gelmesi, piyasa için kaçırılmayacak bir fırsattır. Sanatın satış mekanizmasına bağlı olarak yaygınlaştırılmaya çalışılması ise sonuçta sanatın niteliksizleşmesine yol açmış ve "kitle sanatı" ve "kitle kültürü"nü

yaratılmasına neden olmuş; sanat, "sahte sanat" haline gelmiştir (Çalışlar, İstanbul, 1983, s. 174-175).

Ülkemizdeki sanatsal ve kültürel yaratımlar da aynı yöndedir. Türkiye'de kitle kültürünün ilk izlerini, 1950'lere dayandırabiliriz. İlk sanayileşme hareketlerinde devletçiliğin ağır basması nedeniyle, kitle kültürü, Batı'daki boyutlarına kıyasla Türkiye'de 1950 öncesinde çok düşüktür. Ancak, 1950'lerde başlayan kapitalistleşme süreci, iç çelişkileri artırarak, kitle kültürünü oluşturmuştur. Uyumlu ve sürekli bir üretim içinde olmayan Türkiye'de, bu üretim koşullarının yaratılamamasıyla doğan boşluk, yabancı kitle kültürüyle doldurulmuştur. Ve montaj ya da alıntı diyebileceğimiz sanatsal yaratımlar, toplumsal bir yaşanmışlığa dayanmadığından, Batılılaşma olgusuyla birlikte yapay bir yenilik olarak plastik sanatlarımıza girmiştir. Bu gerçek, ülkemizde plastik sanatların toplumca paylaşılmayan, yaşanmayan, ancak belli bir azınlığın tekeline hizmet eden bir noktaya gelmesine neden olmuştur. Kuşkusuz bu kopukluğa, devlet politikası bağlamında oluşturulan eğitim politikalarının sonucunda ulaşılmıştır. Ancak, yine de sanatçı ve aydınlarımızı da, bu sonuçtan sorumlu tutmak yanlış olmaz.

Sanatçı ve düşünür kendi içindeki büyüklük cinini ve tembellik şeytanını öldürüp, toplumsal korkusunu da yenebildiği zaman, yoz kültür değerlerinin yerini gerçek kültür değerleri alacaktır (Timuçin, İstanbul, 1984, s. 44).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Baskıresmin ilk örneklerini, tarih öncesi çoğaltım ürünlerine dayandırmak yanlış olmaz. Mağara duvarlarında başlayan sanat, insan ve üretimiyle birlikte oluşan kültürlerin yaşantıları doğrultusunda çeşitlilik ve yenilikler içinde günümüz sanatına ve sanatsal biçimlemelere bir öz, bir çıkış noktası oluşturmuştur. Litografi de aynı çıkış noktasının, aynı birikimin bugüne yansımasıdır.

1789'da litografinin bulunuşuyla, sanatın demokratikleşmesinde önemli bir adım atılmıştır. Temeli çoğaltıma dayanan litografiyle ortaya konan sanat ürünleri, halkın sanata yaklaşmasını sağlamıştır. O güne dek, müze ve galerilerde sergilemekten öteye gitmeyen sanat ürünleriyle belki de hiç karşılaşmamış insanlar, litografiyle usta sanatçıların tuval resimlerinden farksız özellikteki baskılarıyla sanat ürününe yaklaşmışlardır.

Tarihsel olarak incelediğimizde, başlangıçta litografinin, çoğaltım özelliği nedeniyle ticari amaçla kullanıldığını görüyoruz. Diğer baskı tekniklerine göre daha kolay ve daha ekonomik bir uygulama olanağı içermesi, litografinin o dönemde ticari amaçlı kullanım nedenini oluşturmuştur.

Bulunuşundan bugüne kullanım amaçları doğrultusunda litografiyi iki alan içinde gözlemek olasıdır. İlki ticari amaçlı kullanımdır ki, belki de bulunuşunun temel nedenini oluşturan çoğaltım ilkesinden hareketle iletişim mekanizmasında uygulanmıştır. Diğer ise, bu temelden doğan ve litografiye, çoğaltım özelliğinin yanında özgün bir değer yükleyen

sanatsal kullanımdır. Elbette bu ikinci alanda uygulamanın oluşabilmesi, zaman içinde teknolojinin gelişimiyle, litografiden daha hızlı ve ekonomik başka tekniklerin ortaya çıkışıyla bağlantılıdır. Daha hızlı ve seri üretim koşullarının sağlanması, litografinin teknik özelliğini yetersiz kılarken, sanatsal anlamda çok zengin ve çeşitlilik içinde bir dil oluşturmuştur.

İlk uygulama dönemlerinde, yeni ve tanınmayan bir alan olması yanında, uygulama koşullarının da diğer baskı tekniklerine göre daha ayrıntılı ve kapsamlı olması, litografiyi atölyeler çevresinde kullanıma itmiştir. Öncelikle ticari bir istekle kurulan bu atölyeler, zamanla litografinin hem tanıtılmasına, hem de sanatsal anlatıma yönlendirilmesine öncülük ederek, litografiye sağlam bir sanatsal zemin hazırlamışlardır. Özellikle, usta ressamların litografiyi tanınması, bu atölyelerde gerçekleşirken, halkın da özgün bir sanat ürünüyle karşılaşması yine bu aşamada oluşmaya başlamıştır. Ancak tarihsel süreç içinde, litografinin yoğun olarak uygulandığı bu atölyeler, yürütme zorluğunun özellikle ekonomik koşullardan kaynaklanan etkileriyle, yerlerini daha sonra açılmaya başlayan sanat okullarının baskıresim ve litografi bölümlerine bırakmıştır.

20. yüzyılla birlikte, teknolojideki hızlı gelişim, sanatsal yapılanmada da değişikliklere neden olmuştur. Bu dönemle birlikte, özgün bir sanat alanı olarak değerlendirilmeye başlanan litografi, günümüz koşullarına uyumlu bir niteliğe bürünmüştür. Özellikle, teknolojik yapının gelişimiyle, sanatın "biricik"liği yok olurken, çoğaltılabilir niteliği litografiye çağdaş koşullarda bir sanat ürününün kitlelere ulaşabilmesinde etkin bir yol açmıştır.

Sanat ürünü, 20. yüzyılla birlikte tekelci yaklaşımdan uzaklaşıp, kitlelere sunulmuştur. Yani sanat ürünü, kozasından çıkarılıp kitlesel bir varoluşa hedeflenmiştir. Bu hedef, kuşkusuz çağın ve insanın gereksinimlerinin sonucudur. Litografi de tüm bu koşulları karşılayabilecek özellikleriyle günümüz sanatının zengin bir anlatımıdır.

Günümüzde yapısı değişen sanat ürünü, geçmişteki varlığından sıyrılarak farklı bir içerik kazanmıştır. Sanat ürününde özgünlüğün "tek"likle bağlantılı değerlendirilmesi tarihe gömülmüş ve sanat ürünü, insanlara ulaşabildiği ölçüde varlığını sürdürebilir konuma gelmiştir. Sanat ürününe bir çok nitelik yüklenmiş ve bu koşulların yaratılması da, sanat ürününün geçmişte varolan ulaşılmazlığını ve kutsal atmosferini yıkarak, onu çağdaş yaşamın içine almıştır.

Sanat, yaşamın dolayısıyla da insanın; sanat ürünü de yaşantının paylaşılan bir parçasıdır. Bu bağlamda sanat ürünü bir idol olamaz, kutsallığı ya da erdemi, insan yaşamının, gerçekliğinin içindedir. Hiç bir zaman insandan soyutlanamayan sanat ürünü, tam tersine insanlara sunulmak zorundadır.

Bugün, sanat ürünü, seyirlik özelliğini aşarak, paylaşılan, yaşanan bir canlılıkla, hemen hergün değişen, gelişen yaşantıya ayak uydurmak durumunda kalmıştır. Müze ve galerilerin duvarları aşarak, insana her koşulda ulaşmak zorunda kalan sanat ürünü, oluşturduğu çok seçeneklilikle de insan yaşamına alternatifler getirmiştir. Tek insana ulaşmak ya da sadece bulunduğu yerde seyredilmek yerine, sanat ürünü kitleler tarafından yaşanma, paylaşılma koşuluyla varlığını gerçekçi kılabilir. Bu da ancak, çoğaltılabilir sanat ürününün kitlelere ulaşabilmesiyle olasıdır.

Litografi de diğerk baskı teknikleri gibi çoğaltılabilirliğiyle, bugünün sanatsal üretimine uyumlu bir yapı oluşturarak, geçmişteki "kitsch" değerlendirmelerinden sıyrılmış, hem içerdiği teknik özellikler, hem de zengin ve çok çeşitli uygulama biçimleriyle sanatsal açıdan koşulsuz bir dil geliştirmiştir. Geçmişte, çoğaltılabilir niteliğinin ticari üretime yeterli gelmemesi, sevindiricidir ki litografiye sanatsal bağlamda sağlam ve özgün bir değer kazandırmıştır.

Çalışma, özellikle litografi üzerinde yoğunlaştığından, son bölüm üzerinde yeterince derinlemesine bir incelemeye gidilememiştir. Teknolojik yapının gelişimiyle değişen sanat üretimi ayrı bir araştırma gerektireceğinden, çok genel bağlamda ele alınarak sadece baskıresmin bu yapı içindeki konumuna değinilmiştir. Bu gelişimin sanat adına getirileri ve kitle kültürü anlamında da olumsuzlukları, derinlemesine incelenerek, başlıbaşına iki farklı çalışma konusu olacak niteliktedir.

Teknolojik yapının çağımız koşullarında sanata yüklediği anlam ve önem, geçmişle bağlantılı olarak düşünüldüğünde çok daha köklü ve kapsamlıdır. Çoğaltılabilir sanat ürününün üstlendiği bu yeni sayılabilecek değişimler, farklı sanat dalları bağlamında ele alınmalıdır. Yine teknolojik yapı ve kapitalizm boyutlarının olumsuz ancak çok önemli bir yanını oluşturan kitle kültürünün plastik sanatlar üzerindeki etkileri, genel anlamda araştırılabileceği gibi Türkiye koşullarıyla karşılaştırmalı bir incelemeye olanak verecek kadar kapsamlıdır.

KAYNAKÇA

- Adams, C., Antreasan, G., **The Tamarind Book of Lithography: Art and Techniques**. New York: Harry N.Abrams, Inc.
- Anılanmert, Beril. **Seramik Eğitiminde Yeni Yönelimler, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını** (Tebliğler). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No. 1, Nisan 1985, s. 69.
- Ashier, Mustafa. **Son Yüzyılda Türkiye'de Özgün Baskıresim Sanatı, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını** (Tebliğler). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi I.Ulusal Sanat Sempozyumu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No. 1, Nisan 1985, s. 31.
- Barnicoat, John. **Posters-A Concise History**. Great Britain 1972.
- Bektaş, Dilek. **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Ltd.Şti., 1992, s. 18-23-29-30.
- Benjamin, Walter. **Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı** (Çev: Ahmet Cemal). İstanbul: Oluşum, Mayıs 1981, s. 21-22.
- Çalışlar, Aziz. **Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik**. İstanbul: Cem Yayınevi, 1983, s. 11-17-174-175).
- Eco, Umberto. **Açık Yapıt** (Çev: Yakup Şahan). İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 1992, s. 37-38.

Eichenberg, Fritz. **The Art of The Print Masterpieces, History, Techniques.** New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1976.

Fromm, Erich. **The Sane Society.** New York: Ballentine Books, a division of Random House, Inc., 1990.

Gerçek, Selim Nüzhet. **Türk Taş Basmacılığı.** İstanbul: Devlet Basımevi, 1939.

Hayter, S.W. **About Prints.** London: Oxford University Press, 1962.

İçmeli, Mürşide. **Çağdaş Açından Türk Grafik Sanatları, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler).** Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No. 1, Nisan 1985, s. 61.

Kagan, Moissej. **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat (Çev: Aziz Çalışlar),** İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1982, s. 527.

Lwington, Alan. Lwington, Isabella. **Encyclopedia of Graphic Design and Designers.** London: Thames and Hudson Ltd., 1992.

Melot, M. Griffiths, A. Field, R.S.Beguın. **A.Prints History of An Art.** Geneva: Editions d'Art Albert Skira S.A., 1981.

Özsezgin, Kaya. **Çağdaş Resmimizde Etkileşim Sorunu, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler).** Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No. 1, Nisan 1985, s. 13.

Schneede, Uwe M. **George Grosz: The Artist in His Society.** New York: Barron's Educational Series, Inc. 1985.

Timuçin, Afşar. **Kitle Kültürü Üzerine.** İstanbul: Aydan Aya. De Yayınevi, 1984, s. 44.

Tyman, Michael. **Lithography 1800-1850.** London: Oxford University Press, 1970.