



Available online at <http://dergipark.gov.tr/ujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Melez Bir Baskiresim Tekniği: On Yedinci Yüzyıldan On Dokuzuncu Yüzyıla Monotip A Hybrid Printmaking Technique: Monotype from the Seventeenth to the Nineteenth Century

Burçak Balamber ^{a,*} 

^a Dr. Öğr. Üyesi, Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü, Balıkesir, 10145, Türkiye

Article history: Received 15.09.2020 / Accepted 22.12.2020

ÖZET ABSTRACT

Teknik açıdan en basit baskiresim metodu olarak adlandırılabilir monotip tekniği, sanatçının sadece metal veya cam gibi bir yüzeyi mürekkeklemesini ya da boyamasını, akabinde de monotip baskı elde edebilmek için bu çalışmayı kâğıda transfer etmesini gerektirir. Ağaç baskı, gravür veya litografi gibi geleneksel baskiresim tekniklerinin aksine, monotip tekniği çalışmanın tekrar tekrar mürekkeplenip boyanmasını sağlayacak şekilde bir plaka üzerine kazınması veya kimyasal olarak sabitlenmesini gerektirmez. Yüzey üzerine çizilmiş çalışmanın direkt transferi olarak da özetlenebilecek bu teknik, yalnızca tek bir baskı almayı hedefler.

Bu makalenin amacı, ilk defa kullanıldığı bilinen 17. yüzyıldan ilk defa terimselleştirildiği 19. yüzyıla kadar monotip tekniğinin tarihini keşfetmek ve söz konusu dönemde üretimlerinde monotip tekniğine yer vermiş sanatçıların tekniğe yönelik farklı yaklaşımlarını ele almaktır. Makale, monotip tekniğinin ele alınan iki yüz yıllık dönemdeki tarihi ve gelişimine ilişkin olarak, literatüre kaynak teşkil edecek olması bakımından önem taşımaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama yöntemi kullanılmış ve monotip tekniğinin tarihini kapsamlı bir şekilde ele almış kitaplar ve sergi katalogları başta olmak üzere, konuyla ilgili kaynaklar incelenmiştir. Elde edilen bilgiler ışığında, monotip tekniğinin söz konusu dönemdeki gelişimi anlaşılmasına çalışılmış ve bu veriler araştırmanın amacı doğrultusunda sentezlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Monotip, Baskiresim, Boyaresim, Resimsel Baskı, Melez Teknik.

Monotype that can be named as technically the most basic printmaking method requires artists to just ink or paint a surface such as metal or glass, and then to transfer the image onto a paper to be able to pull a monotype. Unlike traditional printmaking methods such as woodcut, engraving or lithography, monotype does not involve a plate to be carved or chemically fixed, which allows the plate to be repeatedly inked after pressing. The method that can be defined as a direct transfer of newly drawn image aims to get only one impression.

The objective of this paper is to explore the history of monotype starting from the 17th century, when the method was first used as far as is known, to the 19th century, when the term monotype was first coined, as well as to discuss different approaches by the artists who produced monotypes during the given period. As a future resource for the history of the method during the times, the paper has importance for printmaking literature. As a method, the literature review method among quantitative research methods was used in the paper, and the sources related to the subject were researched, including the books and exhibition catalogues broadly discussing the history of monotype. In the light of information obtained, the paper tried to understand the development and journey of the method during the aforementioned period, and the results were discussed in accordance with the objective of the paper.

Keywords: Monotype, Printmaking, Painting, Painterly Print, Hybrid Method.

1. GİRİŞ

Baskiresim tarihi boyunca sanatçılar, kendi yaratıcı çalışmaları için veya resimlerinin özdeşlerini çoğaltmak amacıyla bir tekniği bir diğerine tercih etme eğiliminde olmuşlardır. Gerekçeleri hem uygulamaya yönelik hem de estetik olmuştur. Gravür, oyma baskıya oranla daha zengin, spontane bir çizgi sunmuştur. Çizginin ön planda olduğu çukur baskı tekniklerinin sunabileceğinden daha zengin siyahlara ve daha geniş bir tonalite yelpazesine fırsat tanıyan tekniklere olan ihtiyaçlara cevaben akuatint ve mezotint geliştirilmiştir. Taş baskı 19. yüzyılda boy göstermeye başlamıştır; daha fotoğrafik bir etki yaratma imkânı sunmuş, ayrıca çok daha büyük boyutlu edisyonları mümkün kılmıştır. Baskiresimdeki teknik gelişimler genellikle sanatçı veya profesyonel baskı teknisyeni tarafından fark edilmiş ihtiyaçlarla güdülenmiştir (Moser, 1997, s. 9).

“İnsanlar için sanat” ülküsünün, eşsiz sanat eserlerini almaya gücü yetmeyenler için düşük fiyatlı ve yüksek kalitede çoklu orijinal eserlerin üretimini teşvik ettiği 1930’lu yıllarda edisyonlu baskiresim demokratik bir araç olarak yeni bir itibar kazanmıştır. Ancak 1940’lı yılların başlarında, baskiresime olan tutumda ince ve aynı zamanda farklı bir değişim meydana gelmiş

ve savaş sonrası dönemde monotip ortaya çıkmıştır. Artık bir edisyonun basılı olup olmaması fark etmeksizin, bitmiş bir edisyon üretimi değil baskiresim yaratma eylemi ön plana çıkmıştır. Örneğin Jackson Pollock 1944 senesinde Stanley William Hayter'in New York çalıştayında çok sayıda çukur baskı plaka yapmış, ancak bunların hiçbirini edisyon haline getirmemiştir. Baskiresim üretme yöntemine basit bir araç olarak değil, yaratıcı bir eylemin bütünlüyci bir parçası olarak bakılır hale gelmiştir (Moser, 1997, s. 85).

Prensipite eşi olmayan, tek bir baskı anlamına gelen monotip, doğası gereği boyaresim ile baskiresim arasına sıkışmış melez bir tekniktir. Genel baskiresim başlığı altında sınıflandırılıp sınıflandırılmaması gerektiği tartışma konusu olmuştur. Orijinal bir desen ile baskiresim arasında kalan, ancak bu kategoriler içerisinde sınıflandırılması tam olarak tatmin edici olmayan bir tekniktir. Bakır veya çinko plaka, cam plaka, selüloit veya benzeri pürüzsüz ve emici olmayan bir yüzey üzerine, kazınmak veya oyulmak suretiyle değil, terebentin ile inceltirilmiş mürekkep veya boya ile çizilmek veya boyanmak suretiyle ortaya çıkan çalışmadır. Çalışma ardından kâğıt üzerine transfer edilir; bazen de daha soluk bir ikinci nüsha ve nadiren, daha da soluk olmak üzere, üçüncü nüsha alınabilir.

Monotip tekniği ilk defa 1881 yılında terimselleştirilmiş olsa da, bu tarihten çok önce sanatçıların repertuarında yerini almıştır. Monotipin resimsel etkilere imkân tanıyan yapısı ve baskiresimde deneme ve keşifler yapmaya olanak tanıması, yenilik ve keşif arayışındaki sanatçılara cazip gelmiştir. Tekniğin ilk uygulayıcılarından biri kabul edilen Giovanni Benedetto Castiglione, 1600'lerin ortalarında baskiresimde mürekkepleme ve ton keşifleri yaparken, henüz adı konmamış bu teknikten yararlanmıştı. Teknik, her ne kadar yaygın biçimde ressam veya baskiresim sanatçıların repertuarına girmemişse de, sanat tarihinin bazı önde gelen isimleri, kariyerlerinin belli dönemlerinde monotip baskılar üretmiş ve tekniğin sınırlarını keşfetmiştir.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

Bu makalede, monotipin 17. yüzyıldan 19. yüzyıla gelişiminin ele alınması ve söz konusu dönemde monotip tekniğiyle eserler üretmiş sanatçılardan bahsedilerek tekniğin sunduğu imkânlara farklı örnekler verilmesi amaçlanmaktadır. Monotipin 17. ve 19. yüzyıllar arasında kapsayan tarihini sanatçı örnekleriyle ele alarak, tekniğin zengin tarihine ışık tutulması hedeflenmektedir. Makale ayrıca Castiglione'dan William Blake'e, Edgar Degas'tan Maurice Prendergast'a, sanat üretimlerinde monotip tekniğine yer vermiş sanatçıların tekniği kullanım biçimlerine ve farklı yaklaşımlarına yer vermeyi, böylece tekniğin sunduğu sınırsız imkânları göstermeyi amaçlamaktadır.

Söz konusu dönemde monotip tekniği oldukça fazla sayıda sanatçının repertuarına girmiş olsa da, sadece farklı monotip yaklaşımları deneyen ve tekniğin önemli temsilcileri olarak kabul edilen sanatçılar makaleye dâhil edilmiştir.

Son derece karakteristik olmasının yanı sıra sınırsız bir çeşitlilikte çalışmalara imkân tanıması ve baskiresim ile boyaresim arasında birleştirici bir halka görevi görmesine karşın tekniğin genel bir bilinirliğe sahip olmaması, bu makalenin temel motivasyonlarından biridir. Makale, baskiresim literatüründe pek yer verilmeyen, oldukça az sayıda sanatçının, koleksiyonerin veya tarihçinin ilgisini çeken bu teknikle ilgili olarak, kaynak teşkil edecek olması bakımından önem taşımaktadır.

Nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama yönteminin kullanıldığı çalışmada, monotip tekniğinin tarihini kapsamlı bir şekilde ele almış kitaplar ve sergi katalogları başta olmak üzere, konuyla ilgili literatür taraması yapılmıştır. Elde edilen bilgiler ışığında, monotip tekniğinin söz konusu dönemdeki gelişimi anlaşılmalı çalışılmış ve bu veriler araştırmanın amacı doğrultusunda sentezlenmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Monotip Tekniğine Kısa Bakış

Monotip, düz ve temiz bir baskı plakasına ya da benzeri başka bir yüzeye uygulanmış desenin kâğıda transfer edildiği melez bir baskiresim tekniğidir (Moser, 1997: 1). Bir monotip baskı, en basit şekliyle, baskı mürekkebi ya da yağ bazlı boyayla cam veya metal bir plaka gibi pürüzsüz bir yüzey üzerine yapılan çizimin, üzerine yerleştirilen kâğıda transfer edilmesiyle elde edilir.

Transfer işlemi esnasında baskı presi kullanılabileceği gibi, kaşık, Japon bareni, merdane, el ayası ve hatta eski moda çamaşır makinelerinin sıkma merdanesi gibi basınç uygulayacak farklı türden araç-gereçler de kullanılabilir. Plaka üzerindeki çizimin büyük çoğunluğu baskı işlemi sırasında kâğıda transfer edildiği için, etkileri güçlü olan yalnızca tek bir nüsha almak mümkündür. Tekniğe adını veren monotip sözcüğü de adını buradan almıştır. Monotip terimi, kendisini oluşturan iki sözcük ayrı ayrı ele alındığında, kulağa yabancı gelmeyen bileşik bir sözcüktür: Mono yalnız, tek veya bir anlamına gelirken, tip sözcüğü ile direkt olarak baskı alanına gönderme yapılır (Wisneski, 1995: 13). Dolayısıyla tek baskı anlamına gelen bir terimdir. Bir monotip, tek ve eşsizdir; çalışmanın birebir aynısını elde etmek son derece zordur. İlk baskıyı aldıktan sonra plaka üzerinde kalan kalıntılardan bazen ilave baskı nüshaları basılabilsede bunlar ilk alınan baskıya nazaran oldukça silik olurlar. İlave alınan baskı nüshaları üzerinde ilk baskının benzerini yaratmak için mürekkep ve boya ile tekrardan rötuşlar yapılabilir, fakat bu orijinal çizimden farklı olacaktır. (Moser, 1997: 1)

Monotipi teknik açıdan en basit baskıresim metodu olarak tanımlamak yanlış olmaz. Zira sanatçının tek yapması gereken, sadece metal veya cam gibi bir yüzeyi mürekkeplemek ya da boyamak, ardından da bu çalışmanın baskısını alabilmek amacıyla kâğıda transfer etmektir. Ağaç baskı, gravür veya litografi gibi geleneksel baskıresim teknikleri, basılacak çizimin tekrar tekrar mürekkeplenebilecek şekilde plaka üzerine kazınmasını veya kimyasal olarak sabitlenmesini gerektirirken, monotip tekniği için böyle bir işlem söz konusu değildir. Monotip tekniği, sadece tek bir baskı almayı hedefler. Benzersiz oluşları ve çizim üzerinde doğrudan çalışabilme imkânı sunması bakımından boyaresim ve desen türevi olarak düşünülen monotip, baskıresim ile boyaresim arasına sıkışmış bir tekniktir. Monotipin en temel özellikleri, çizimin düz bir yüzey (plaka) üzerine sanatsal bir şekilde yaratımına fırsat tanınması ve basınç uygulayacak bir gereç yardımıyla çizimin başka bir düzleme (kâğıt vs.) transfer edilmesidir.

“Monotipler, baskıresme resimsel bir yöntem getirdiklerinden, resimsel baskı olarak adlandırılabilirler” (Wisneski, 1995: 13). Kullanılan malzeme ve ekipmanlar dikkate alındığında bu teknik, baskıresim tekniği ile yakından ilişkili olsa da, birçok monotip sanatçısı bu tekniği baskıresim sanatçısı olarak değil, ressam olarak ele almaktadır. Örneğin, monotip tekniğiyle eserler üretmiş sanatçıların başında gelen Edgar Degas, bu eserlerini monotip olarak değil, “yağlı mürekkep ile yapılmış ve basılmış desenler” olarak yorumlamayı tercih etmiştir (Cachin, 1974: 77).

Prensipte eşi olmayan, biricik, tek bir baskı elde etme yöntemi olarak tanımlanabilecek monotip tekniğinin genel baskıresim başlığı altında sınıflandırılıp sınıflandırılmaması gerektiği tartışma konusudur. Bu teknik, orijinal bir desen ile baskıresim arasında kalan, ancak bu kategoriler içerisinde sınıflandırılması tam olarak tatmin edici olmayan bir tekniktir. Geleneksel açıdan baskıresim, ister gravür sanatıyla oldukça az sayıda koleksiyoner için üretilmiş olsun isterse bir resmin geniş bir edisyonla tekrardan çoğaltılması için yapılmış olsun, bir sanatçının sanatını daha erişilebilir hale getiren olağanüstü bir araç olarak değerlendirilir. Çoğaltılabilirlik, baskıresme için en temel özelliklerden biridir. Baskıresmi demokratik kılan başlıca unsurdur. Oysa monotip, tanım gereği eşsiz ve tek bir baskı almayı mümkün kılar. Dolayısıyla aslında bir bakıma çelişkisel bir şekilde anti-baskıresimdir (Cachin, 1974: 75). Metodun boyaresim ve desen ile yakın bağlarından ötürü, monotipler tek başına birer baskıresim olarak düşünülmemektedir. Bu tekniği baskıresim çatısı altında değerlendirme konusundaki isteksizliği, baskıresim sergilerinde ve yarışmalarında da görmek mümkündür. Pek çok baskıresim yarışması, “monotip dışında tüm baskıresim teknikleri kabul edilir” şeklinde ikazlarla sanatçıları uyarır ve monotip baskıları yarışma kapsamına dâhil etmezler.

Kâğıt üzerine yapılan her eser gibi monotipler de doğası gereği farklı birçok sanat formundan daha hassastır. Ancak monotipin tek bir baskıdan oluşması, onu diğer baskıresim tekniklerine kıyasla daha savunmasız hâle getirmiştir. Diğer baskıresim tekniklerinde bir eser edisyonlu olarak basıldığı için, çoğu nüshası kaybolursa dahi, hayata kalmayı başarmış nüshaları o eserin kayıt altına alınabilmesine ve kataloglanabilmesine imkân sağlar. Ancak monotip tekniği için bu mümkün değildir. Monotip baskıların edisyonlu değil tekli baskılar olması, bu teknikle yapılan baskıların niçin ender olduğunun, sanat tarihinde ve baskıresim literatüründe niçin daha tanınırlığa sahip olduğunun da açıklamasıdır. Yakın bir geçmişe kadar monotipler, baskıresim koleksiyonerleri ve eksperleri arasında dahi ilginç üretimler olarak görülmüştür. Monotipler çoğunlukla hayatta kalmayı başaramadıklarından, tekniğin sanat tarihindeki izi ve yeri tam olarak kayıt altına alınamamıştır. Bir nevi kayıp bir tarihe sahiptir.

17. yüzyılda ürettikleri monotiplerle Giovanni Benedetto Castiglione ve Rembrandt van Rijn, tekniğin sanat tarihindeki bilinen ilk uygulayıcıları olarak kabul edilmektedir. Ancak o dönem bu teknikle yapılan eserler monotip olarak isimlendirilmemiş, hatta tekniğe dair bir

tanımlamada yapılmamıştır. Tekniğin muhtemelen ilk yazılı tanımı, 1821 senesinde ünlü baskiresim katalogcusu Adam Bartsch tarafından yapılmıştır. Bartsch, 17. yüzyılda Giovanni Benedetto Castiglione'un kullandığı yöntemi tarif ederken, sanatçının "perdahlı bir bakır plakayı dilediği gibi yağlı boya ile boyamış . . . [ve] bunu kâğıt üzerine basmış" olduğunu yazmıştır. Bartsch tekniğe bir isim vermemiş, "akuatint taklidi" şeklinde değinmiştir (Bartsch, 1821: 39-40). Monotip terimi Harris Bicknell, Charles A. Walker ve William Merritt Chase tarafından Kasım 1881 yılında Art Journal isimli dergide kaleme alınan bir makalede ilk defa kullanılmıştır. Bu teknikle yapılmış eserlere göndermelerin yer aldığı bu makale, monotip teriminin de doğuşu olmuştur. O tarihe kadar, bu teknikle yapılan baskılar "monotip" olarak tanımlanmamıştır.

19. yüzyılın sonunda Edgar Degas ve Paul Gauguin monotiplerinden "basılı desenler" olarak söz edilmiş ve yıllar boyunca farklı çok sayıda terim kullanılmıştır. 1880 ve 1890'lı yıllarda yayımlanmış araştırma ve makalelerde Amerikalı sanatçılara ait monotiplerden kimi zaman monotonlar ya da monokromlar olarak bahsedilmiştir. 1880'lerin başında Floransa ve Venedik'te monotipler üretmiş olan Frank Duveneck'in sanat çevresi, baskılarını Otto Bacher'ın portatif presinde bastıkları için bu baskılara çoğunlukla "Bachertipler" adını vermiştir. Cam yüzey üzerine monotip yapmış önde gelen Amerikan ilüstratör Will H. Chandlee, tıpkı taş üzerine basılmış baskı anlamına gelen "litografi" gibi, kendi baskılarını cam baskı anlamına gelen "vitreografi" şeklinde adlandırmıştır. (Moser, 1997: 1-2)

Monotip terimiyle ilgili anlaşmazlıklar, 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında geliştirilmiş orijinal baskı tanımı kapsamındaki tartışmaları hatırlatır. Amerika Baskiresim Konseyi (Print Council of America) tarafından yapılan tanımlamalar, sürekli olarak yeni teknikler deneyen ve orijinal bir baskının ölçüt ve özelliklerini yeniden tanımlayan sanatçılarca köhne ve demode olarak düşünölmüştür. Benzer şekilde çok kuralcı ve katı bir monotip tanımı da sanatçıların teknikle ilgili keşfettikleri ilginç kullanımlardan bazılarını elimine edecektir (Moser, 1997: 2).

Monotipin resimsel bir teknik oluşu, akla "boyaresim yapmak varken, niçin monotip tercih edilir?" sorusunu getirmektedir. Çünkü eğer amaç bir yüzey üzerine boya ile resim yapmaksa, bu çalışmayı eşsiz bir baskiresim haline getirmek gereksiz bir ekstra uğraş gibi görünür. Ancak monotip, boyaresmin doğasındaki spontaneliği, basılmış mürekkep ve kâğıdın hassasiyetiyle birleştirerek kendine has bir yüzey yaratır. Kendiliğindenlik ve deneyimleme her zaman monotipin karakteristik özelliklerinden olmuştur. Sanatçı Ida O'Keeffe'in ifadesiyle, boyaresim ile baskiresim arasında yarıgölge bir yerde duran monotipin spontaneliği ve tazeliği, dolaysızlığı ve özgürlüğü, bu tekniği, göz ardı edilmemesi gereken sanatsal bir ifade aracı olarak, diğer geleneksel baskiresim tekniklerinden ayrı bir yere koymaktadır.

3.2. On Yedinci Yüzyıldan On Dokuzuncu Yüzyıla Sanatçıların Üretimlerinde Monotip

Genova'da ressam ve baskiresim sanatçısı Giovanni Benedetto Castiglione, 1640'lı yılların ortalarında, mürekkep veya suluboya etkisine benzer sürekli bir ton yaratma gayretiyle, bakır plaka üzerinde çeşitli denemeler yapmaya başlamıştır. baskiresimlerinde plakayı aşındırarak ve tesadüfi veya bilinçli granül aşındırmalardan yararlanarak bir kuru kazıma gereci yardımıyla tonal etkiler aramaya çalışmıştır. O dönemde yoğun siyah alanlar ve sürekli bir tonal etki elde etmek için mezzotint tekniği mevcut olsa da Castiglione bu metodu kullanmamıştır; bunun yerine, bakır plakalarının yüzeylerine baskı mürekkebi ile "boyaresim" yapmışlardır. Yoğun boya etkilerine ilgi duyan sanatçı kaba bir etki ortaya çıkaran fırça ve benzeri gereçlerle yüzlerce resimsel desen üretmiştir (Reed, 1980: 3-4).

Castiglione, tıpkı Rembrandt gibi, 1640'lı yıllarda baskiresimlerinde tonal etkiler aramaya çalışmıştır. Sanatçı, Rembrandt'ın tekniğine yakın çizgi karalamaları kullanarak, gravürlerinde bazı etkiler elde etmeyi başarmıştır. Castiglione aynı zamanda plaka üzerinde kuru kazıma etkileri ve ince grenli aşındırmalar denemiştir. Castiglione'un, Rembrandt'tan farklı olarak, baskılar arasında dramatik farklılıklar yaratmak amacıyla plakanın yüzeyinde mürekkep müdahalesi yapmamış olduğu dikkat çeker. Castiglione'un gravürlerinde tonal etki planlanmış gibi değil, rastgeledir. Plaka tonu kullanımını plakanın aşındırılmış çizgilerinden ayrı tutan sanatçı, monotip tekniğinin ilk temsilcisi olarak kabul edilmektedir (Reed, 1980: 5).

Castiglione, 1640-1660 yılları arasında monotip tekniğiyle çok sayıda eser üretmiştir. Monotip kompozisyonlarının çoğu direkt olarak plaka üzerine kompoze edilmiştir; yalnızca içlerinden birkaçı, önceki desenleri veya gravürleri referans alınarak üretilmiştir. Sanatçının en eski monotipi olduğu düşünölen *Tanrı Âdem'i Yaratırken* (1640-45) (Resim 1), tamamen mürekkeple kaplanmış perdahlı bir bakır plaka üzerinden "koyu alan" metodu olarak bilinen mürekkebi silme tekniğiyle yapılmıştır. Muhtemelen ahşaptan yapılmış keskin bir gereç ile koyu arka planda beyaz çizgiler çizilmiştir ve sert bir fırçayla tasarımdaki bazı gri alanların ortaya çıkarıldığı görülür.

Castiglione bazı monotiplerinde “koyu alan” ve “açık alan” tekniklerini bir arada kullanmıştır. *Golyat’ın Kafasını Tutan Davut* adlı monotipi buna örnek olarak verilebilir (Resim 2). Sanatçı bu monotipinde ilk nüshayı aldıktan sonra plaka üzerinde kalmış olan bazı çizgileri güçlendirmek için daha fazla yağlı pigment kullanmıştır. İlk nüshada Davut figürü ile Golyat’ın kafası eşit vurguya sahipken, çok daha açık ve soluk olan ikinci nüshada rötuşlanmış olan Golyat’ın kafası, belirgin bir biçimde merkez noktasıdır. Castiglione, belli formları şekillendirmek ve ön plana çıkarmak için her iki nüshaya da fırçayla rötuşlar yapmıştır ve bu da sanatçının her nüshayı, birbirleri arasındaki güçlü ilişkilere rağmen, bağımsız birer eser olarak değerlendirmiş olduğunu göstermektedir (Moser, 1997: 4).



Resim 1. Giovanni Benedetto Castiglione, “Tanrı Âdem’i Yaratırken”, 1642 dolayları, Kâğıt üzerine siyah mürekkeple monotip, 30 x 20 cm.

Resim 2. Giovanni Benedetto Castiglione, “Golyat’ın Kafasını Tutan Davut”, 1655 dolayları, Kâğıt üzerine kahverengi yağlı boya ile monotip, 34.8 x 24.8 cm.

19. yüzyılın önemli gravür tarihçisi ve baskiresim katalogcusu Adam Bartsch, 17. yüzyılda Benedetto Castiglione’un kullandığı monotip tekniğini şu şekilde tarif etmiştir:

“Castiglione’un cilalanmış bir bakır plaka üzerine kalın bir yağlıboya katmanı sürüp, ardından gerekli renk tonlarını ve ışıklı alanları verecek şekilde boyayı sildiği kanaatindeyiz. Plakayı bu yöntem ile hazırladıktan sonra geleneksel bir üslup ile bunu kâğıda transfer etmiştir. Bu yöntemle elde edilen nüshalar, plaka üzerindeki siyah doku ilk nüshayı alırken tamamıyla kâğıda aktarıldığından ve bu nedenle de ikinci bir nüsha alınmadığından, elbette eşsiz ve tek olmak zorundaydı. Bu nedenle Castiglione’un bu eserleri, bazen Rembrandt’ın baskıları arasında karşımıza çıkan yoğun siyahlı baskı nüshalarına benzer (Bartsch, 1821: 39-40).”

Bartsch’ın bu tarifi, tekniğin ilk doğru tanımı olması bakımından önemlidir. Ancak tekniğin henüz belli bir isme sahip olmamasından ve baskiresim tarihi için yeni bir teknik oluşundan dolayı, Bartsch, sanatçının bu eserlerini “akuatinte” benzetmiştir.

“Castiglione’un bilinen son monotip baskısının tarihi olan 1660 ile Degas’ın aynı tekniğe başladığı yıllar olan 1870’li yılların ortaları arasında, William Blake istisna olmak üzere, büyük ve önemli hiçbir sanatçının monotip baskı yapmamış olduğu bilinmektedir” (Reed, 1980: 5). Şair, ressam ve baskiresim sanatçısı William Blake, 18. yüzyılın sonlarında renkli kitap illüstrasyonları basma ile ilgili keşifleri sonucunda kendine özgü bir monotip yöntemi geliştirmiştir. Kitap kapakları için kullanılan kalın mukavvalar üzerinde tempera tekniği kullanan sanatçı, tek renkle kompozisyonun ana hatlarını çizmiş ve yüksek baskı presiyle bunu

üç kez basmıştır. Ardından aynı mukavvayı renklerle boyadıktan sonra bunları basmış olduğu ana hattın üzerine basmıştır. Kimi zaman basmış olduğu pigment üzerine beyaz çizgiler kazımış, çoğunlukla kompozisyonu tükenmez kalem ve suluboya ile tamamlamıştır (Moser, 1997: 4). Ardından yalnızca yoğunlukları farklı olan üç özdeş çalışma basılmış ve kuruduktan sonra tükenmez kalem veya suluboya ile son rötuşları yapmak için hazır hale gelmiştir.

William Blake'in oldukça orijinal şekilde basılmış desenler ürettiği 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın neredeyse son çeyreğine kadar, monotip sanatı sanatçıların dağarcığında yer almamıştır. 1860'lı yıllarda Adolphe Appian ve Ludovic Lepic, mürekkebin pürüzsüz bir yüzeyden (bakır, çinko ya da selüloit) silinmesiyle veya yüzeye fırçalanmasıyla elde edilen çalışmanın basılması sonucu ortaya çıkan dramatik açık-koyu etkilerini ve zengin tonaliteleri incelemeye başlamıştır. Fakat elde ettikleri farklı resimsel nitelikler için iskelet görevi gören, genellikle kazınmış bir kalıp olmuştur. Belki de taş baskının ve fotoğrafın gelişmesiyle birlikte yeni ufuklar kazanan ve elbette 17. yüzyılın Hollandalı ustası Rembrandt'ın gravür sanatındaki başarılarından esinlenen bu baskiresim sanatçıları, daha geleneksel baskı tekniklerinden uzaklaşmıştır (Shapiro, 1980: 29).

17. yüzyılda Rembrandt, her bir deneme baskısında plakalarını dramatik farklar elde edecek şekilde mürekkeplemiş, kimi zaman bir gündüz sahnesini geceye dönüştürmüş ya da plaka üzerinde daha fazla mürekkep bırakarak basit ve yalın bir şekilde kompozisyonun vurgusunu değiştirmiştir. Rembrandt'ın gravürleri, Fransa ve İngiltere'de gravürün yeniden doğduğu 19. yüzyıl sanatçıları arasında ünlenmeye başlamış ve çoğu sanatçı onun plakayı farklı şekillerde silme denemelerinden ilham almıştır. Örneğin, Vicomte Ludovic Napoléon Lepic 1870'lerin başında yapmış olduğu *Schelde Nehri Kıyılarından Manzaralar* adlı eşsiz ve özgün bir biçimde silinmiş gravür serisinde, kendisinin *l'eau-forte mobile (değişken gravür)* olarak adlandırdığı bir yöntem kullanmıştır (Resim 3 ve 4). İlk olarak mütevazı bir kazımayla küçük figürlü bir manzara resmi yapmayı planlayan Lepic, yalnızca plakasını silerek ana kompozisyonun 85 tane dramatik varyasyonundan oluşan bir seri ortaya çıkarmıştır. Kazınmış çizgilerdeki mürekkebi seçici olarak silen ve ağaç, bulut ve ay gibi kompozisyon unsurları ilave eden sanatçı, temel manzara kompozisyonunu fırtınalı, yağmurlu, gün ışığında, ay ışığında ve sisli sahnelere dönüştürmüştür. Bu kompozisyonlarda kazınmış çizgiler, plaka yüzeyindeki mürekkebe müdahaleler yaparak yaratılmış form ve etkiler için tamamlayıcı unsurdur. Bu mürekkeplenmiş "ışık ve zaman teatraleriyle" sanatçı aynı zamanda odak noktasını değiştirmiş, kompozisyonun perspektifine değişim getirmiş ve tema vurgusunu bir düzlemde diğerine taşımıştır (Moser, 1997: 4-6). Ancak Moser'a göre bu yöntemle basılmış baskıları, monotip olarak değil monobaskı olarak tanımlamak daha yerinde olabilir, zira bu baskılar, seyrek olarak kazınmış çizgilerle ve uygulanmış plaka tonuyla aslında gravürdür. Lepic'in baskıları birer sanat eseri olarak değil, daha çok gravüre olan yaklaşımın ifşası ve bunun diğer sanatçılar üzerindeki etkisi açısından dikkat çekmektedir. Lepic gibi baskı basabilmek için sanatçının işi profesyonel bir baskı teknisyenine bırakmak yerine, plakasını kendi kendine mürekkepleyip silmesi gerekmiştir. Lepic bunu şöyle ifade etmiştir: "Gravür yapan bir sanatçının, boya fırçası ve karakalem kullanır gibi sivri uçlu bir gereç ve bez parçası kullanan bir ressam ya da çizim ustası olması gerekir. . . . Mürekkebe bulanmış bir parmak veya bez parçası darbesiyle yalnızca kaba ve sert bir plaka olarak üretilmiş yüzeyden çok güzel bir baskı nüshası elde edebilirim. . . Kazınmış bir resme hayat veren ve onu büyüğe hale getiren baskı işlemidir, gravür ise tek başına bir meslektir" (Lepic, 1876: 102-103).

"Lepic, çizgi kazımalarının önemini ikinci plana atarak mürekkebin yaratıcı potansiyeli kavramını desteklemiştir" (Janis, 1980: 22). Lepic ve plaka tonuyla yaratıcı etkiler uygulamış diğer sanatçılar boyaresim, desen ve baskiresim arasındaki geleneksel ayrımları bertaraf etmiş, melez monotip tekniğinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamışlardır.



Resim 3. Vicomte Ludovic Napoléon Lepic, "Değirmen Yangını", Schelde Nehri Kıyılarından Manzaralar serisi, 1870-76 dolayları, Farklı mürekkeplemelerle gravür, 34.3 x 74.4 cm.



Resim 4. Vicomte Ludovic Napoléon Lepic, "Kar Etkisi", Schelde Nehri Kıyılarından Manzaralar serisi, 1870-76 dolayları, Farklı mürekkeplemelerle gravür, 34.3 x 74.4 cm.

Monotip tekniğinin önde gelen uygulayıcılarından biri olan Edgar Degas, Lepic'in sadece mürekkep müdahalesi yaparak plaka üzerinde kompozisyonu doğrudan elde ettiği tekniğinden etkilenmiştir. 1875'ten 1885'e kadar uzanan dönem, Degas'ın sanat kariyerinde yeni metot ve teknikler üzerinde bilimsel bir şekilde kafa yordüğünü göstermektedir (Shapiro, 1980: 30). 1857 tarihli bir çalışmasını yirmi yıl kadar sonra gravür olarak yeniden uyarlayan sanatçı, bu çalışmasında Lepic'in *değişken gravür* tekniğinden esinlenmiştir. Ancak Degas sonradan kendi tekniğini geliştirmeye başlamıştır. Degas, ilk olarak figüratif unsurları silerek ortaya çıkardığı koyu siyah monotipler yapmıştır. Ardından, plakayı doğrudan fırçayla ve baskı mürekkebiyle boyayıp ters etkiler aldığı ikinci bir yöntem denemiştir. Yeni ifade olanakları arayışındayken, eksiltme-silme tekniğinden ekleme tekniğine kaymış ve o dönemde ürettiği baskılarında da görüldüğü üzere (örneğin, *Kardinal Ailesi*), iki tekniği kombine etmiştir. Degas plaka üzerindeki yağ bazlı boyayı boyayarak, silerek, temizleyerek ve manipüle ederek, değiştirilebilir ya da sonradan netleştirilebilir potansiyeline sahip genel, anlamlı formlar geliştirebilmiştir. Mükemmel pastellerini monotipe uyarladığında, eserleri "bitmiş ve tam" birer esere dönüşmüş ve kendi sanatsal gereksinimleri için [Empresyonist] çağdaşlarının teknikleri arasında anlamlı bir şekilde en yeni ve en ilginç olanı benimsemiştir (Shapiro, 1980: 32).

Üslup bakımından Degas'ın monotipleri, desenleri veya pastellerinden çok, fotoğrafları anımsatır. Bir ölçüde bunun sebebi, siyah-beyazın çizgilerden çok tonal değerlerle organize edilmesidir. Ancak asıl sebep, bunların gerçekliği yakalamış olmasıdır. Monotip, birtakım sanatsal ilkeler tarafından dikte edilen bir dünyanın imgeleminden ziyade, dünyayı olduğu gibi belgeleyen bir belgedir (Cachin, 1974: 80). Ağırlıklı olarak kadınları, balerinleri, genelevleri ve manzaraları konu ettiği monotipleri, anı belgeleyen nitelikleriyle ön plandadır. 1874-75 senelerine ait monotiplerinin ana teması, konserlere ve teatral mekânlara olan merakının bir devamı olmuştur. Degas'ın ürettiği ilk monotiplerden biri olan *Bale Provası* (Resim 5) opera, bale ve tiyatrodaki performanslardan belli bazı sahneleri kayıt altına alan bir seyirci olarak Degas'ın oynadığı rolü göstermektedir. Degas, silme tekniğiyle yaptığı monotiplerinin neredeyse tamamını pastelleri için bir zemin olarak kullanmıştır. Aşağıdaki örnekte siyah mürekkebin bir kısmı bırakılmış, sadece figürler pastelle rötuşlanmıştır. Degas kompozisyonu ışıklı alanları çözümleyerek ortaya çıkarmıştır. Sanatçı, koyu mürekkepli alanı bezle silme tekniğiyle figürleri ortaya çıkarmış, kıyafetlerini işlemiştir. Ağırlıklı olarak pembeler, yeşiller ve maviler içeren en az altı-yedi renk pastel ile yüzeyi işlemiş; gölgede kalan yüz ve boyun bölgelerinde pasteli daha belirgin bir biçimde kullanmıştır.



Resim 5. Edgar Degas, "Bale Provası", 1875, Monotip üzerine pastel ve guaj, 54 x 65 cm.

Degas'ın, 17. yüzyılda Giovanni Benedetto Castiglione'un yaptığı monotiplere aşına olmadığı ve onun metotlarından haberdar olmadığı düşünülmektedir. Monotipin keşfi Degas'a atfedilemez; ancak bu tekniği önemli ve canlı bir sanatsal tekniğe dönüştürebilmek için diğer sanatçılardan daha fazla uğraşmıştır; başlı başına yenilikçi araştırmaları bile resimsel baskının tarihsel kronolojisine başka bir boyut kazandırmıştır. Degas 1892 yılından sonra bir daha hiç monotip yapmamıştır, ancak uzun süren yaşamının kısacık bir döneminde, 15 yıldan biraz daha uzun bir sürede (1874/5-1892), 450 civarında monotip baskı üretmiştir (Shapiro, 1980: 32). Moser'a göre (1997: 7), ilk defa usta bir sanatçı tarafından bu kadar çok monotip üretilmiştir. Monotip tekniğini sanat hayatının 15 yılı boyunca kullanmış bir sanatçı olmasına karşın, Degas bu eserini hiçbir zaman "monotip" olarak adlandırmamıştır. Sanatçı dostu Rouart, Degas'ın gerçekten de baskılarını bu isimle adlandırmayı reddettiğini belirtmiştir. Degas Nisan 1877'deki üçüncü Empresyonizm sergisinde çok sayıda monotipini sergilerken, eserlerini "dessins faits à l'encre grasse et imprimés (yağlı mürekkeple yapılmış ve preste basılmış desenler)" olarak tanımlamıştır (Janis, 1980: 27).

Ölümünden çok sonra bile Degas'ın monotipleri diğer sanatçılar ve kamu için kolaylıkla ulaşılabilir olmamıştır. Sanatçının 1877 senesindeki Empresyonist sergisinde üç adet siyah-beyaz monotipi ve 1893 senesinde Paris'teki Durand-Ruel Gallery'de renkli manzaralardan oluşan bir grup monotipi sergilenmiştir. Bunlar dışında sadece hediye olarak verdiği bazı yakın dostları ve sevdiği birkaç sanatçı onun monotip eserlerini görebilmiştir (Moser, 1997: 7). Bu nedenle, "Degas'ın tüm eserleri arasında, en az bilinen eserleri monotip baskılarıdır" (Cachin, 1974: 75).

Degas'ın ölümünden sonra, Kasım 1918'de sanatçının atölyesinde gerçekleştirilmiş olan baskiresimlerin satışında, monotipler gruplar halinde bir arada paketlenmiş, teker teker kataloglanmamıştır. Sanatçının monotipleri üzerine çizmiş olduğu pastel kompozisyonları daha fazla sergilenmiş ve daha ulaşılabilir olmuşsa da, çizimin altındaki monotip çok fazla görünür olmadığından çok az kişi bunların monotip olduğunu anlamıştır. Dönemin önde gelen baskı koleksiyonerleri ve katalogcuları arasında yer alan Loÿs Delteil, Degas'ın baskılarından oluşan kataloğuna sanatçının monotiplerini dâhil etmemiştir. 1930'lu yılların ortalarında yayımlanmış bazı romanların kapak baskılarıyla ilk kez insanlar bunları görme fırsatı yakalamıştır. Bu monotipler giderek daha çok piyasaya girmeye başlamış, ancak Eugenia Parry Janis'in bir katalog eşliğinde Fogg Art Museum'da Degas'ın monotiplerinden oluşan bir sergi düzenlemiş olduğu 1968 tarihine kadar, sanatçının bu teknikteki başarısının kapsamı anlaşılammıştır (Moser, 1997: 7).

1880'li yıllardan başlayarak sanatçılar, sürekli artan bir tempoyla monotipi keşfetmeye başlamıştır. Camille Pissarro ve Henri de Toulouse-Lautrec'e ait az sayıda monotip, tıpkı Gauguin'e ait çok daha fazla sayıdaki monotipler gibi, neredeyse kesinlikle Degas'tan esinlenilmiştir (Moser, 1997: 7). Camille Pissarro, kendisinin de dâhil olduğu 1877 senesindeki üçüncü Empresyonist sergisinde Degas'ın monotipleriyle tanışmıştır; ancak iki sanatçı 1879-80 dolaylarında bir gravür projesi için bir araya geldiğinde Pissarro, bu tekniği ilk kez yakından ve derinlemesine öğrenmiştir (Shapiro, 1980: 32). Pissarro'nun monotipleri, Degas'ıninkilerden kat be kat küçük olsa da, bu tekniği beğenmiş olduğu ve monotiplerini etkili eserler olarak görmüş olduğu kesindir. Monotip tekniğine olan ilgisinin devam ettiğinin bir kanıtı olarak, çok sayıda monotip (30 kadar) ortaya koymuştur (Shapiro, 1980: 32). Fakat Degas'tan etkilenen sanatçılar arasında, Gauguin'in medyuma ve kendi tekniğine olan yaklaşımı, Degas'ıninkilerden önemli ölçüde farklılık göstermiştir (Moser, 1997: 7). Tıpkı Degas'ın monotipin sınırlarını zorlaması gibi, Gauguin de bu ustanın gayretlerinden haberdar olmadan, tekniğin başka yönlerini keşfetmiştir.

Fransa'da Paul Gauguin, William Blake'ten yüz yıl kadar sonra, onun monotipleriyle bir aşinalığı olduğuna dair herhangi bir ipucu olmamasına karşın, çoğu yönden Blake'inkilere benzeyen monotipler yapmıştır. Tıpkı Blake gibi, bir kâğıt yüzey üzerinden basılan su bazlı bir boya kullanmış ve güçlü kontur çizgileriyle tanımlanmış formlar yaratmıştır. Ancak Blake, kendine has bir dokuya sahip son derece kalın bir mukavva kullanırken, Gauguin'in çalışmasını boyarken kullandığı kâğıdın dokusu çoğunlukla basmış olduğu kâğıda transfer olmuştur. Ayrıca Blake basmış olduğu çalışma üzerinde rötuşlar yaparken, ekseriyetle mürekkep ve suluboyayı tercih etmiştir. Gauguin'in tek bir yüzeyden baskı almadığı, kendilerine has dokularını transfer edecek parçalardan (kesik mukavvalar, kumaş, kâğıt veya ahşap gibi) assemblaj yapmayı tercih ettiği söylenmektedir (Moser, 1997: 4).

"Sanatçının 1894 ve 1902 tarihli suluboya monotipleri, resimsel baskının benzersiz ve bağımsız örnekleri olarak değerlendirilir" (Shapiro, 1980: 34). Ancak bunun yanı sıra, kopya etme yoluyla aktarılmış monotipleri de bulunmaktadır. Sanatçı bir grup suluboya monotip yaptıktan

sonra, bir çalışmayı bir yüzeyden başka bir yüzeye transfer etmenin diğer bir yolu olarak kopya etme tekniğini geliştirmiştir. Gauguin bu metodu uygularken, kâğıttaki mürekkep miktarına, kâğıdın dokusuna, kullanılan araç-gerecin boyutuna ve baskıyı ortaya çıkarmak için kullanılan basınca bağlı kalmıştır. Gauguin tekniği şu şekilde açıklar: "Önce baskı mürekkebini, türü fark etmeksizin herhangi bir kâğıdın üzerine merdaneleyin. Daha sonra bunun üzerine ikinci bir kâğıt yerleştirin ve dilediğiniz çalışmayı çizin. Kaleminiz (aynı şekilde kâğıdınız da öyle) ne kadar sert ve ince uçlu olursa, ortaya çıkan çizgiler o denli ince olacaktır." (Field, 1973: 21). Gauguin'in bu eserleri, boyanmış bir pürüzsüz yüzeyden transfer edilmiş etkili kompozisyonlardan ziyade, kopyalama yöntemiyle yapılmış monotipler olmuştur (Shapiro, 1980: 34). Kendisi bu eserlerini (tıpkı Degas gibi) *basılı desenler* olarak adlandırmıştır; çünkü mürekkeplettiği kâğıt üzerine karakalem eskiz yapar gibi desen çizmiştir. Ardından mürekkebi kurumaya bırakmış ve karakalem desen, monotipin ters yüzeyinde görünür hale gelmiştir. Bunlar, çizgilerin üzerinden geçerek kopya etme metoduna benzediği için, kopya veya kopya edilmiş monotipler olarak adlandırılmıştır; ancak bu terimin gerçek anlamda kullanılabilir olup olmadığı tartışma konusudur (Moser, 1997: 4). Aşağıda görülen *Markiz Adalı İki Kadın* isimli eseri (Resim 6), kopya etme yöntemiyle yapmış olduğu monotiplerden biridir.



Resim 6. Paul Gauguin, "Markiz Adalı İki Kadın", 1902, Kâğıt üzerine monotip, 32 x 51 cm

Degas'a borçlu olduğunu ve ona olan hayranlığını açık sözlülükle kabul etmiş olan Toulouse-Lautrec, monotip tekniğine bir bağlılık göstermemiştir. Her ne kadar kendisine ait dört monotipten her biri yaratıcı bir dışavurum olsa da, tekniğini ileriye taşıyacak denemeler yapmamıştır. Sanatçının monotipleri, kendisinin diğer grafik sanatından biçimsel ve teknik anlamda daha az yaratıcıdır ve çok renkli taş baskı kalemleriyle ortaya koymuş olduğu beceriyi yağ pigmentleriyle gösterememiştir. Lautrec taş baskıdan ve baskı nüshalarının çokluk ve çeşitliliğinden etkilenmiş ve özellikle de poster tasarım sanatı ilgisini çekmiştir. Boyaresimleri dışında, on seneden daha kısa bir süre içerisinde 350'yi aşkın taş baskı üretmiştir; büyük bir ihtimalle birden çok baskı taşı, atölye atmosferi ve parlak renkler onun eşsiz monotip baskılar üretmesine engel olmuştur (Shapiro, 1980: 32).

Pissarro, Gauguin ve Toulouse-Lautrec dışında Degas'ın monotip yapan başka çağdaşları da olmuştur, ancak bu sanatçılar tekniğe Degas veya Gauguin kadar bağlılık göstermemiş ve üretmiş oldukları monotipler sayı ve nitelik bakımından vasat olmuştur. Henri Guérard (1846-1897), Jean-Louis Forain (1852-1931), Théophile Steinlen (1859-1923) ve Louis Legrand (1863-1951) gibi sanatçılar monotip tekniğiyle denemeler yapmış ve eserler üretmiş Degas çağdaşlarına örnek olarak verilebilir.

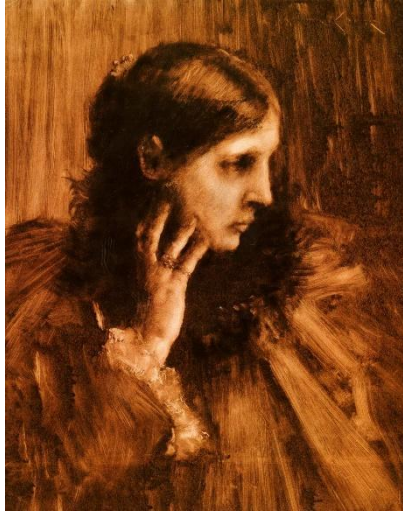
Monotipin Amerikan sanat dünyasına tanıştırdığı önemli bir aralık olan 1880 ile 1900'lerin başları arasındaki dönemde, Amerikalı sanatçılar tarafından çok sayıda monotip yapılmış ve sergilenmiştir. Bu tekniğin popülerliği yalnızca yeni ve orijinal oluşundan değil, aynı zamanda resimsel becerileri ortaya koymak adına sanatçılara sunmuş olduğu imkânlardan da ileri gelmiştir. Yüzyıl sona ermeden önce, Amerika'nın monotip deneyimi en iyi şekilde dört sanatçının eserleri ile karakterize edilebilir: Frank Duveneck, William Merritt Chase, Charles A. Walker ve Maurice Prendergast. Bu tekniğin ilk Amerikalı savunucuları arasında yer alan bu isimler arasında Prendergast, monotipi kendi sanatsal üretimine bütünüyle sokmuş tek Amerikalı ressam olmuştur. Yeni yüzyılın ilk yıllarında başka sanatçılar da monotipi kullanmaya başlamıştır; bunlar arasından Robert Henri ve John Sloan ile bağlantısı olan sanatçılar, oldukça önemli çok sayıda monotip üretmiştir (Kiehl, 1980: 40-41).

William Merritt Chase'ın, monotip tekniğini, 1870'lerin sonlarında Münih'te yaşadığı dönemde yakın arkadaşı olan Frank Duveneck'ten görmüş veya öğrenmiş olduğu düşünülmektedir. Monotiple ilk denemeleri muhtemelen 1870'li yılların ortalarında Münih'te birlikte vakit

geçirdikleri döneme dayanmaktadır (Kiehl, 1980: 41; Moser, 1997: 11). Kendi monotiplerini ilk kez 1881 ve 1882 yıllarında Salmagundi Sketch Club'daki *Fifth Annual Black and White Exhibition* adlı sergide sergilemiştir. Amerika'da sergilenen ilk monotip sergisi olmasa da, Chase rağbet gören bir ressam ve sanat hocası olarak yöntemin popülerleşmesinde etkili olmuştur (Kiehl, 1980: 41).

William Merritt Chase'ın marifet gerektiren resim üslubunu daha geleneksel olan çukur baskı tekniklerinin lineer yapısına adapte edebilmesi kolay olmamıştır. Hem fırça vuruşlarına hem de bez, paçavra ya da parmakların silme eylemine bağlı olan koyu-alan metodu, onun için talihli bir keşif olmuştur. Ancak Chase'ın monotiplerinden yalnızca biri, adeta yağlıboya bir eserine meydan okuyacak bir şaheser olarak düşünülebilir (Kiehl, 1980: 41). Bir kadının büyük boyutlu çalışması olan *Düş: Bir Kadının Portresi* (Resim 7), sadece alışılmadık boyutundan ötürü değil, aynı zamanda baskı mürekkebinin zengin ve kadifemsi etkisinden dolayı bahsetmeye değerdir. Muhtemelen sanatçının eşine ait olan *Düş* isimli bu kadın portresinde hem spontanelik hem de ışık içtenlikle yansıtılmıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru Amerika'da yapılmış en büyük boyutlu monotiplerden biri olan bu eser, Chase'ın önemli portrelerinden biri sayılabilir. Sanatçı, kadının teni ve kıyafetinin yumuşak dokusunu vermek için kaba silme hareketleri ve fırça darbeleriyle, hatta parmaklarını kullanarak, tümüyle mürekkebe boyanmış plakadan maharetle kadının yüzünü ortaya çıkarmıştır. Fırçanın arka ucuyla bilekteki dantelin ve değerli taşlarla süslü yüzüklerin kristal yüzeylerinin ışığı verilmiştir. Fırçayla uygulanmış ilave mürekkep ile gölgeli alanlar güçlendirilmiş ve başka detaylar eklenmiştir. Modelin duygulu yüzü, yağlıboya bir portreye gösterilen her özeni göstermektedir.

Chase'ın monotipleri başka pek çok temayı konu etmiştir: birkaç nü, çok sayıda kadın portresi, "dönem" kıyafetleri içerisinde erkek büstleri serisi, muhtemelen California'da bir çamaşır makinesinin merdanesi ile basılmış bir grup manzara resmi ve çok sayıda duygulu oto portre bu temalar arasındadır. Hayatta kalmayı başarmış örneklerin çoğu mirasçılarından kaldığı için, 1880'li yılların başlarında sergilenmiş olanlar dışında, Chase'ın monotipleri muhtemelen kendi amaçları doğrultusunda yapılmıştır (Kiehl, 1980: 42).



Resim 7. William Merritt Chase, "Düş: Bir Kadının Portresi", 1890-95 dolayları, Mürekkeple basılmış monotip, 52.1 x 42.6 cm



Resim 8. Frank Duveneck, "Kamplarına Dönen Kızılderililer", 1884 dolayları, Kâğıt üzerine monotip, 31 x 44 cm.

Monotip tekniğiyle eserler üretmiş bir başka önemli Amerikalı sanatçı Frank Duveneck'tir. Duveneck Venedik'teyken bir grup genç sanatçıyla birlikte her hafta gerçekleştirdiği akşam aktivitelerinde çeşitli baskiresim teknikleriyle denemeler yapmıştır. 1879-80 kışında Duveneck ve çevresindeki Amerikalı sanatçılar, Otto Bacher'in portatif gravür presinde monotipler basmaya başlamışlardır (Moser, 1997: 12). Hatta Duveneck'e nasıl baskı basıldığını gösteren ismin Bacher olduğu düşünülmektedir. Bacher bu grubun devamlı bir üyesi olmamışsa da zaman zaman aktivitelere dâhil olmuştur ve muhtemelen de bu etkinliklerde grup üyeleri monotipler üretmiştir. Monotip tekniği, resimsel etkileri seven bir baskiresim sanatçısı olan Frank Duveneck için cazip bir yöntem olmuştur. Her ne kadar Bacher yol göstermiş olsa da Duveneck bu tekniğe son derece kendini kaptırmıştır. Duveneck'in monotipleri, eserlerinin karakteristiğini yansıtır. Resimlerinde kaba ve resimsel fırça darbeleri kullanan sanatçı, monotip tekniğiyle bu etkileri tersi bir biçimde yaratmıştır: bu kaba fırça darbelerini yoğun bir şekilde mürekkeplenmiş plaka yüzeyinden fazla mürekkebi silerek elde etmiştir. *Kamplarına Dönen Kızılderililer* adlı monotipinde bu etkileri görmek mümkündür (Resim 8). Kompozisyonda uzun, alçak bir ufuk çizgisi üzerindeki atmosfer hissi, dikkat çekmektedir. Gökyüzü alanının nispeten daha ince silinmesi, kâğıdın kompozisyonda daha aktif bir görev üstlenmesini sağlamıştır. Buna karşılık, daha karakteristik bir üslup ile Duveneck, kamplarına dönmekte olan Kızılderilileri siluet olarak yansıtmıştır. Sanatçının ilk olarak gökyüzü alanını mürekkepleyip sildikten sonra plaka üzerinde çalışıp, fazla mürekkebe fırça darbeleriyle Kızılderilileri ve dumanı ekleyip son olarak da serbest fırça dokunuşlarıyla bozkır otlarını girecek şekilde bir işlem sırasını takip etmiş olduğu kolaylık tahmin edilebilir.

Kamplarına Dönen Kızılderililer gibi büyük boyutlu monotipler ve sanatçının hayatta kalan diğer çalışmalarının çoğu, eğlenceden ziyade sergileme amacıyla yapılmış eserlerdir. Her surette Duveneck'in monotiplerinde ve gravürlerinde, çoğunlukla orijinal bir fikri, plaka tonunu ve fırça jestlerini yavaş ve incelikli bir şekilde kullanarak baskı altına alan bir sertlik ve biçimcilik söz konusudur. Aslında bir ressam olan Duveneck için monotip, onun için daha resimsel bir baskı elde etme tekniği olmuştur.

Amerika'da monotip tekniğinin en eski meraklılarından biri olan Charles A. Walker, görünen o ki William Merritt Chase'in ya da Duveneck camiasından birinin etkisinde kalmadan, bu tekniği kendi kendine geliştirmiştir. Tekniği nerede öğrenmiş olduğu netlik kazanmamış olmakla birlikte, sanat eleştirmeni Sylvester Koehler'e göre, sanatçı monotip tekniğini Avrupa seyahatlerinden ya da Duveneck'in çevresinden bağımsız bir şekilde 1881 senesinde keşfetmiştir (Kiehl, 1980: 42). Walker ise tekniği presinde gravür denemesi yaparken tesadüfen keşfettiğini belirtmiştir. Bir kâğıt parçası presine sıkışıp taşlık bir manzarayı andıran bulanık bir baskı elde etmesine yol açınca, boş bir bakır plaka üzerine parmaklarını ve bir bez parçasını kullanarak baskı mürekkebiyle kompozisyonu çizip ardından bunu presinde basabileceği aklına gelir. Walker sonradan boyamak için daha iyi bir yüzey olduğunu düşündüğü çinko plakaları kullanmaya karar verir. Eski monotipleri siyah mürekkeple yapılmış monokrom kompozisyonlardır, ancak 1883'de yağlı boya ile renkli bir grup monotip üretmiştir (Moser, 1997: 22).

Sanatçının monotip tekniğiyle ürettiği eserler çok geçmeden 1881 kışında Boston'daki Doll & Richards Galleries'te ve yine aynı yılın Aralık ayında New York'taki Knoedler's'ta düzenlenen monotip sergileriyle seyirciyle buluşmuştur. Salmagundi Club'daki Aralık 1881 tarihli "Black and White" sergisine üç monotipi dâhil edilmiştir. Albion Harris Bicknell ve William Merritt Chase'ın monotiplerinin de dâhil edildiği 1882 tarihli "Black and White" sergisinde de iki monotipi sergilenmiştir. Sanatçı, Aralık 1882'den Şubat 1883'e kadar Pennsylvania Academy of the Fine Arts'ta düzenlenen Philadelphia Gravür Sanatçıları Derneğinin ilk yıllık sergisinde iki monotipini sergilemiş ve Şubat 1884'te Doll & Richards'da monotiplerinden oluşan bir kişisel sergi açmıştır (Moser, 1997: 22).

William Merritt Chase veya diğer sanatçılar daha önce New York'ta örnekler sergilemiş olmasına karşın, Walker'ın bu yeni keşfiyle ile coşkusu azalmamıştır. Çok geçmeden tüm sanatsal gayretlerini bu tekniğe adanmış ve yağlıboya resmi terk etmiştir. 1881 sergilerini, çok fazla avangart tarzlarda çalışmayan 19. yüzyıldaki çoğu manzara sanatçısı için muhtemelen büyük bir öneme sahip başka sergiler izlemiştir.



Resim 9. Charles Alvah Walker, "Pastoral Manzarası", 1891, Kâğıt üzerine monotip, 40.5 x 60.8 cm.

Walker, giderek daha çok monotip tekniğinin bir parçası haline gelmiş, ancak tema seçimlerini değiştirmemiştir. Boyaresimlerinde ve aynı zamanda monotiplerinde baskın olan her türden manzara resimleri, ay ışığı etütleri ve deniz manzaraları daha çok Barbizon okulunun etkisindeki bir tema seçimi olmuştur. Bazen renkli mürekkepler kullanmışsa da Walker'ın monotiplerinin ekseriyetinde, bu teknik sayesinde çok kolay bir şekilde elde edilmiş pek çok siyah-beyaz çeşitlemesindeki ustalığı göze çarpar. Örneğin, *Pastoral Manzarası* monotipinde (Resim 9) resimsel silme hareketleri ve fırça vuruşları gölge ve ışıklı alanlarda zengin, girift yapıları bitkilerle bir orman manzarası yaratmıştır. Bu etkiler sadece monotip tekniğinin ürünü değildir. Bir suluboya sanatçısı olan Walker, suluboyaya özgü bir uygulamalardan da yararlanmış. Daha yoğun olarak mürekkeplenmiş bazı alanlara ışık vermek, yaprakların benekli etkilerini artırmak ve ağaç gövdelerine doku kazandırmak için Walker, bu monotipin boyalı yüzeylerini bir bıçağı kenarı ile kazımıştır.

1890'lı yıllarda bir Amerikalı sanatçı tarafından en fazla sayıda ve en seçkin şekilde üretilmiş monotip örnekleri, Bostonlu sanatçı Maurice Prendergast'a aittir; sanatçı bu teknikte ürettiği ilk çalışmasını, 1891 ya da 1892 senesinde Paris'e geldikten sonra bir ya da iki sene içerisinde yapmıştır (Moser, 1997: 43). En başından beri renkle çalışan sanatçı, formları düz renk alanlarıyla yaratmış ve yer yer fırça sapıyla mürekkebi silerek şekillendirdiği beyaz çizgilerle ışıklı alanları ortaya çıkarmıştır. Figürler, kompozisyonlarının temel bir unsurudur – Duveneck grubundan bazı üyelerin yapmış olduğu portreler gibi ya da Walker'ın manzaralarındaki küçük ve önemsiz figürler gibi değil, bir Japon baskısındaki figür formunu ve yerleştirmesini ya da bir manzaradaki figür gruplarını çağrıştıran büyük boyutlu, tam figürlerdir. Prendergast'ın monotipleri presle değil elle basılmıştır; bu farklılık, diğer sanatçıların monotiplerine aşina olduğunu ancak kendi sanatsal gayelerine hizmet edecek bir tekniği kullanmayı tercih etmiş olabileceğini ortaya koymaktadır (Moser, 1997: 44).

Monotip tekniğinin bir Amerikalı sanatçının tüm sanatsal üretimine bütünüyle iç içe geçmiş olduğunu gördüğümüz tek sanatçı Maurice Prendergast'tır. Monotip, sanatçının sanatsal gereksinimlerine tam anlamıyla uyum sağlamıştır: tekniği kullandığı 15 sene boyunca yağlıboya ya da suluboya yapıyormuşçasına kolayca çalışmıştır. Prendergast'ın, çağdaşlarından belirgin bir avantajı olmuştur: 1880'lerin sonu ve 1890'ların ilk yıllarında Paris'e yaptığı ziyaret, ona avangart Fransız sanatçıların eserleriyle tanışma ve hatta çok yetenekli Degas'ın sanatsal üretimlerinden bazılarını tanıma fırsatı vermiştir (Kiehl, 1980: 43-44).

Prendergast'ın en sık kullandığı resimsel tema, kendi hayal dünyasının ürünü olan deniz kıyısındaki gezinti yerlerinde, kaldırımlarda ve parklarda dolaşan kadınlar olmuştur. Sanatçı portrelerden daha çok kadınların hışırtılı eteklerinin şekilleri ve dokusu ve iyi giyimli bir kadının şapka, fular, kürk, pelerin ve şemsiye gibi aksesuarları ile ilgilenmiştir. Monotiplerinde genellikle baskı işlemi sonrasında işlenmiş baş bölgesi hemen hemen hiç tamamlanmamıştır. Eski monotipleri, tıpkı eskiz defterlerindeki suluboyaların çoğu gibi, ekseriyetle arka plan olmadan, gezinen kadın figürünü odak alır.

Prendergast'ın tekniği keşfetme adına sınırlı bir tema dağarcığını nasıl kullandığını gösteren 200'e yakın monotip hayatta kalmıştır. Tıpkı aynı döneme ait suluboyaları ve birkaç yağlıboya resmi gibi monotipler de, her ne kadar eserlerin tümündeki imgelemler çoğunlukla özdeş ve aynı olsa da, kendilerine özgü bir karaktere sahiptir. Prendergast monotiple, geleneksel suluboya ve yağlıboya metotlarıyla elde etmesi daha da zor olan Whistler'a özgü gümüşü etkiler elde edebilmiştir. Bu etki büyük ölçüde, yağlı mürekkebin dengeli ve eşit miktarda uygulanan bir baskı presi basıncı altında ya da kaşık gibi bir gerecin basıncıyla namlendirilmiş kâğıda transferiyle elde edilmiştir. Prendergast'ın monotipleri ekseriyetle bulanıktır; çünkü renkli alanlar, detayların resmedilmesiyle vurgulanır. Özellikle, parkta veya geniş alanlarda gezinen ya da sahildeki genç kızları resmettiği monotipleri genellikle bir motif oyunu şeklindedir; beyaz elbiseleri, plaka yüzeyindeki mürekkebin hızla silinmesiyle oluşturulmuştur. Bunların çoğu, yüzey yumuşaklığına sahiptir ve bu da, bu baskıların ikinci nüsha olmalarından kaynaklanıyor olabilir. Bazı imajlara ait nüshaların her ikisi de halen mevcuttur. Prendergast muhtemelen baskı işlemi öncesi, mürekkeplenmiş plaka yüzeyini yavaşça kurumaya bırakmış olabilir. Monotiplerinde sıklıkla görülen küçük kırışıklıklar ve benzeri gerilme göstergeleri, kısmen kurumuş mürekkebi etkilemeye yetecek ölçüde fazla ıslatılmış kâğıdın bir sonucu olmuştur (Kiehl, 1980: 44).



Resim 10. Maurice Prendergast, "Bastille Günü", 1892, Renkli yağlı boyalarla monotip, 25.5 x 20 cm.

Prendergast, monotiplerini pek çok sefer basmış olmasıyla tanınır ve hayatta kalmış örneklerinin çoğunun, aslında ikinci nüsha olduğu iddia edilmiştir. Genellikle bir çalışmanın iki nüshası varsa, sonuncu nüsha baskı işlemi sonrasında üzerinde çalışmak içindir.

Prendergast'ın perspektif yorumları, Amerika'dakilerden ziyade daha çok Fransa'daki çağdaşlarıyla yakın ilişki içerisindeydi. 19. yüzyıl sonundaki Fransız sanatçılar için önemli

etkilenimlerden biri, klasik bir dikey daralma perspektifi kullanımının, kompozisyonda şablon gibi sıklıkla ifade edildiği Japon baskılarıdır. *Bastille Günü*'nde (Resim 10) Prendergast ufuk çizgisini resmin merkezine doğru alçaltmış ve böylelikle bu görsel daralma resmin ön planında ayakta duran figür öbeklerinin arkasına hız kazandırmıştır. Ancak bunu yaparken, yüzey dokusu algısını kaybetmemiştir. Turuncu fenerler daralmayı vurgulayacak şekilde resmin merkezine doğru daha da küçülür ve sayı bakımından çoğalırlar, ancak yine bu fenerler, monotipte baskın olan zengin, koyu maviye zıtlık oluşturan turuncu renkleriyle baskının yüzeyinde bir motif yaratmıştır. Fırça ve kalem hareketlerinden tasarruf ederek Prendergast, Paris'in bulvarlarında dolaşan kalabalıkları net bir biçimde vurgulamıştır.

Maurice Prendergast'ın ünlü monotipleri istisna olmak üzere, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında Amerikalı sanatçıların bu baskiresim tekniği konusundaki deneyimleri, Degas, Pissarro ve Gauguin gibi Fransız çağdaşlarının kazanmış olduğu eleştirel ilgiyi kazanmamıştır (Kiehl, 1980: 40).

19. yüzyılın son çeyreğinde üretilmiş eserlerin muazzam çeşitliliği düşünüldüğünde, bu kadar az sayıda sanatçının, monotipi, yetenek ve teknik becerilerin harikulade bir dışavurumu olarak görmüş olması şaşırtıcıdır. Bu tekniği el üstünde tutmuş olan bu yenilikçi kişiler, bunun karşılığı olarak resimsel baskılar üretmeye yönelik sanatsal olanakları genişletmiş olan Picasso ve Matisse gibi 20. yüzyılın yeni ve genç sanatçıları için bir altyapı oluşturmuş sanatçılar olmuştur (Shapiro, 1980: 38).

4. SONUÇ

Baskiresmin tartışmalı teknikleri arasında yer alan monotip tekniğinin 17. ve 19. yüzyıl arasındaki tarihini keşfetmeyi ve bu dönemde üretimlerinde monotipe yer vermiş sanatçılardan bahsetmeyi amaçlayan bu makalede, tekniğin tanımı yapılmış, söz konusu tartışmalara sebep olan muğlaklıklarından bahsedilmiştir. Hem boyaresim hem de baskiresim disiplinleriyle yakın ilişki içinde olması, ancak aynı zamanda her iki disiplinle çelişen nitelikler de barındırması nedeniyle, monotip tekniği ne tam olarak baskiresmin ne de tamamıyla boyaresmin kapsam alanına girmiştir. Bu teknikle yapılan eserlerin çoğunlukla yeni fikirler için bir deneme zemini işlevi gördüğü görülmektedir. Bununla birlikte, tekniğin doğasındaki cazibe pek çok sanatçının ilgisini çekmiş ve bu sanatçılar birbirinden farklı ve kıyaslanamaz yaklaşımlarla monotipler üretmiştir.

Monotipin gelişim sürecine bakıldığında zaman, esasında bir ressamın tekniği olduğu dikkat çekmektedir. Her ne kadar baskı atölyelerinde üretilse de bir ressamın hayal gücü ve azmiyle dünyaya gelmiştir. Doğaçlama için mükemmel bir metot olan monotip, mürekkebin kazınmış ilk plakadan silindiği anı beklemiştir. Tekniğin keşfedilmesinin bu kadar uzun sürmüş olmasının açıklaması, sanatçıların plakaları tasarlamış fakat bunları nadiren basmış olmaları olabilir. Tekniğin bu denli resimsel oluşu akla "boyaresim yapmak varken niçin monotip basılır?" sorusunu getirirse de, monotipin boyaresmin doğasında spontaneliğini basılmış mürekkep ve kâğıdın hassasiyetiyle birleştirerek başka hiçbir sanat formuyla elde edilemeyecek bir yüzey yarattığı görülmektedir.

Monotip, bir ressamın tekniği olsa da bir açıdan da baskiresimdir; çizim yapan elin hareketleri ve tamamlanmış eser arasındaki sürece basma işleminin ve imajın ters görüntüsünün dâhil olması dolayısıyla, betimlenecek sahneyi iki misli zorlaştıran bir tekniktir. Ancak aynı zamanda, hem teoride hem de tanımı gereği monotip, bir defaya mahsus olan ve bir daha tekrarlanamayan bir nüshadır, eşsizdir ve bu nedenle de desenin ve çizimin farklı bir karakterine sahiptir.

Tüm bu özellikleriyle monotip, pek çok sanatçının (ağırlıklı olarak da ressamların) üretim pratikleri arasında yer almıştır. Tekniğin tarihinin 19. yüzyıla kadar sınırlandırıldığı bu makalede, Castiglione'dan başlayarak William Blake, Ludovic Lepic, Edgar Degas, Paul Gauguin, William Merritt Chase, Maurice Prendergast gibi tekniğe önemli katkılarda bulunmuş sanatçılara yer verilmiştir. Bu sanatçılar yeni ifade ve görüş şekillerine karşılık vermiş ve bu olgularla ilgili entelektüel anlayışlarını değiştirip geliştirecek yenilikçi sistemlere kucak açmışlardır. Yine de, baskiresmi, kendi çok yönlü sanatsal becerilerinin doğal ve gerekli bir

gelişi olarak monotipin ortaya çıkışını rahatlıkla ve coşkuyla karşılamış ve takdir etmiş çok az ressam olduğu görülmektedir. Gelgelelim bu formül, bunun tersi bir durumda işe yaramamıştır: baskiresim sanatçıları, monotipe ilgi göstermemiştir; basma eylemi için gerekli olan tam ve kesinliğin, benzersiz bir imajın plaka üzerine boyanmasının getirdiği spontanelik ve direktlik ile bir araya getirilmesi – birbirinden farklı iki disiplin – onlar için asla cazip gelmemiştir.

KAYNAKLAR

- Bartsch, A. (1821). *Le Peintre Graveur*. Viyana: Imprimerie de J.V. Degen.
- Cachin, F. (1974). Introduction. J. Adhémar, & F. Cachin içinde, *Degas: The Complete Etchings, Lithographs and Monotypes* (s. 75-90). Londra: Thames & Hudson.
- Field, R. S. (1973). *Paul Gauguin: Monotypes*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
- Janis, E. P. (1980). Setting the Tone—The Revival of Etching, The Importance of Ink. J. P. O'Neill içinde, *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century* (s. 9-28). New York ve Boston: Metropolitan Museum of Art ve Museum of Fine Arts.
- Kiehl, D. W. (1980). Monotypes in America in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. J. P. O'Neill içinde, *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century* (s. 40-48). New York ve Boston: Metropolitan Museum of Art ve Museum of Fine Arts.
- Lepic, V. N. (1876). *Comment je devins graveur à l'eau-forte*. Paris: Cadart.
- Moser, J. (1997). *Singular Impressions: The Monotype in America*. Washington, DC: Smithsonian American Art Museum.
- Reed, S. W. (1980). Monotypes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. J. P. O'Neill içinde, *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century* (s. 3-8). New York ve Boston: Metropolitan Museum of Art ve Museum of Fine Art.
- Shapiro, B. S. (1980). Nineteenth-Century Masters of the Painterly Print. J. P. O'Neill içinde, *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century* (s. 29-39). New York ve Boston: Metropolitan Museum of Art ve Museum of Fine Art.
- Wisneski, K. (1995). *Monotype/Monoprint: History and Techniques*. Ithaca, New York: Bullbrier Press.

EXTENDED ABSTRACT

Throughout the history of printmaking, artists have tended to prefer one method to another in order to experiment on their creative productions or multiply their paintings. Their motivation has been both practical and aesthetic. Etching provided richer and more spontaneous lines compared to woodcut. Aquatint and mezzotint were invented to meet the need for methods that offer much richer blacks and greater range of tonality than other line-weighted intaglio techniques were provided. Lithography, then, started to emerge during the nineteenth century; it provided the opportunity of creating more photographic effect as well as allowed much larger-format editions. Technical developments in printmaking have usually been motivated by the needs spotted by artists or professional printers.

During the 1930s when the ideal "art for people" encouraged production of affordable and high quality multiple original works for those who could not afford unique artworks, edition prints gained a recognition as a democratic means. However, a subtle yet different change in the attitude toward printmaking occurred by the beginning of the 1940s, and monotype emerged during the post war period. Whether it is printed or not, the act of creating a print now came to the forefront instead of producing a complete edition. For example, Jackson Pollock produced many intaglio plates during Stanley William Hayter's New York workshop in 1944, but he did not print them in editions. Printmaking methods were now regarded as an integral part of a creative action, instead of a basic tool for reproduction.

Monotype, which basically means unique and single print, is a hybrid method struck in between printmaking and painting by its very nature. Whether it should be classified under the

printmaking title has been a subject of debates. It is a method creating both an original drawing and a print, and yet it is not satisfactory to classify it under these two disciplines. A monotype is a work created by painting or drawing (instead of cutting or engraving) an image onto a smooth and non-absorbing surface such as a copper or zinc plate, a glass or a celluloid. The image, then, is transferred onto a paper; sometimes it is possible to a second and paler impression from the plate, or a third (and much paler) impression.

Although the term monotype were first coined in 1881, it had taken its place in repertoire of artists long before this date. With its nature that allows painterly effects and provides opportunities to experiment and explore in printmaking, monotype drew attention of many artists in search of exploration and novelty. Regarded as one of the first practitioners of the method, Giovanni Benedetto Castiglione used this unnamed method when exploring inking and tonality in printmaking in the mid-1600s. Despite of the fact that the method were not widely adapted by painters or printmakers, some leading figures in the art history produced monotypes and explored its limits during some periods of their artistic careers.

This paper aimed to explore the history of monotype starting from the 17th century to the 19th century and to show its great potential by discussing artists who produced monotypes during the aforementioned period. The objective was to shed some light onto the rich history of the method by giving examples from works by the artists. It also aimed to include the way of application and different approaches of artists who created monotypes including Castiglione, William Blake, Edgar Degas, Maurice Prendergast and others, and to show unlimited possibilities the method provides. Although many artists used the method during the time, only the artists who experimented different approaches and are regarded as leading figures in monotype were included in the paper. One of the major motivations of this paper is that the method has not been widely recognized despite of its possibilities and its characteristic nature. The paper is important as a source related to this method, which is not generally included in the printmaking literature and draws very few artists', collectors' or art historians' attention.