

T.C.  
MİMAR SİNAN  
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANA SANAT DALI  
FOTOĞRAF PROGRAMI

147294

ORGANİK MALZEMELERİN OLUŞTURDUĞU  
YÜZEY- GÖRÜNTÜ YAPILANMASI

ve

YENİ DİL ARAYIŞLARI

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan

99600186 Defne Sesin OKAY

Danışman

Prof. Tunç TÜFEKÇİ

İSTANBUL - 2004

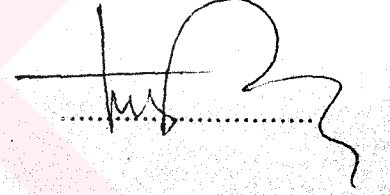
Defne Sesin OKAY tarafından hazırlanan Organik Malzemelerin Oluşturduğu Yüzey-Görüntü Yapılanması ve Yeni Dil Arayışları adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 15 / 04 / 2004

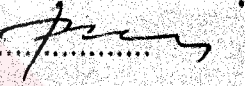
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

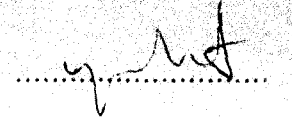
Jüri Üyesi : Prof.Tunç TÜFEKÇİ (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.Bengi BUGAY (MSGÜ.Sah.Dek.ve Kos. Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Doç.Yusuf Murat ŞEN



## İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	V
SUMMARY.....	VII
RESİM ve FOTOĞRAF ÇİZELGESİ.....	IX
GİRİŞ.....	X
1. KAĞIDA GİDEN YOLDA TARİHSEL SÜREÇ.....	1
2. KAĞIDIN KEŞFİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....	24
3. KAĞIT-GÖRÜNTÜ İLİŞKİSİ.....	27
4. FOTOĞRAF- YÜZEY İLİŞKİSİ.....	29
5. DOKU YAPILANMASI VE SANAT YAPITINA ETKİLERİ.....	43
5.1. Üç Boyutlu Sanat Yapıtında Doku.....	43
5.2. İki Boyutlu Sanat Yapıtında Doku.....	44
5.3. Görsel Algılamada Doku.....	44
6. EL YAPIMI KAĞIT YAPIM TEKNİKLERİ.....	46
7. EMÜLSİYON – KAĞIT YAPILANMASI.....	51
8. YÜZEY YAPILANMASI BAĞLAMINDA YENİ DİL ARAYIŞLARI.....	53
9. ÖZEL KAĞITLARA UYGULANAN RESİMSEL BASKI TEKNİKLERİ.....	56
9.1. Düz Baskı.....	57
9.2. Taş baskı ( Litografi ).....	57
9.3. Ofset Baskı.....	57
9.4. Yüksek Baskı.....	57
9.5. Ağaç Baskı.....	59
9.6. Linol Baskı.....	59
9.7. Çukur Baskı ( Oyma Baskı veya Gravür ).....	59
9.8. Soğuk Kazı.....	61
9.9. Mezzotint.....	61
9.10. Aside Yedirme Baskı.....	61
9.11. Leke Baskı.....	61
9.12. Şablon Baskı.....	61
9.13. Serigrafi veya İpek Baskı.....	63

10.FOTOĞRAFİK BASKI İÇİN KAĞIDIN ÖN HAZIRLIK İŞLEMİ.....	64
11. ÖZEL KAĞITLARA UYGULANAN FOTOĞRAFİK BASKI TEKNİKLERİ	64
11.1. Albumin Baskı.....	64
11.2. Bromoil Baskı ( Yağ – Pigment Baskı ).....	68
11.3. Kalotip.....	69
11.4. Karbon Baskı.....	72
11.5. Kolotip.....	75
11.6. Gum Bikromat Baskı.....	77
11.7. Kallitip ( Van Dyke Baskı ).....	82
11.8. Fotogravür.....	85
11.9. Fotolitografi.....	86
11.10. Platin - Paladyum Baskı.....	87
11.11. Tuzlu Kağıt Baskısı.....	91
12. SONUÇ.....	94
13. EKLER	
EK 1. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	95
EK 2. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	96
EK 3. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	97
EK 4. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	98
EK 5. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	99
EK 6. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	100
EK 7. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	101
EK 8. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	102
EK 9. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	103
EK 10. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	104
EK 11. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	105
EK 12. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	106
EK 13. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	107
EK 14. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	108
EK 15. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	109
EK 16. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	110
EK 17. El Yapımı Kağıt Üzerine Fotografik Baskı.....	111

14. KAYNAKLAR.....	112
15. YARARLANILAN İNTERNET SİTELERİ.....	113
16. ÖZGEÇMİŞ .....	114



## ÖNSÖZ

Yüzeyler, yüzeyler..

Taş,

Ahşap,

Metal, vs. vs.

Bir de kağıt ..

İnsanoğlunun kendini ifade edişinin en önemli argümanı.

Resmin, işaretlerin, yazıların mekanı kağıt..

Bazen kendisi de bir “ şey “ e dönüşür...

Bu çalışma bu dönüşümün tarihsel serüvenini ve bugünü kapsamaktadır.

## ÖZET

Görsel malzeme olarak kayda geçen ne olursa olsun, kendisini taşıyan yüzeylerin ve kaçınılmaz olarak görselliğin gelişiminin tarihsel süreç içinde, nasıl evrelerden geçtiğini ortaya koymak bu tezin ana konusunu oluşturmaktadır.

Günümüz insanını geçmişe bağlayan belki de en büyük neden, geçmişte üretilenin, bugün ; sanat, bilim ve teknolojinin oluşumundaki belirleyici olmasıdır. Gelenek her zaman üretilenin bir parçası olmuş, geleneği çağdaş bir dille yorumlayanlarda çağının sanatçıları arasında yer almıştır.

Bugüne kadar üretilen her şey insanın izidir. Ve bu çalışmalarda aklın ve ruhun temsilleri vardır.

Aborjinlerin duvara ellerini koyarak etrafını boyamaları ve ellerinin izdüşümlerini kaya yüzeylerine taşımaları ile başlayan ‘temas’, fiziki ve tarihsel süreç koşullarında incelendiğinde insanoğlunun serüvenini karşımıza çıkar. Burada varoluşun temel göstergeleri vardır.

Duvar resimleri ile başlayan süreç gelişmiş, tablet yüzeyler, piktogram ve ideogramlar, papirüs ve parşömenler, hep bu süreci bugüne taşıyan aynalar olmuşlardır.

İnsanoğlunun en önemli belleğini ise kağıt ve kağıt yüzeyleri olmuştur.

Hem bellek olarak bizatihi fotoğraf, hem de fotoğrafın taşıyıcısı kağıt bu sürecin önemli parçasıdır.

‘El yapımı kağıt’ baskı sistemlerinin var olma nedenidir. Hem taşıyıcı olarak taşıdığı tüm görüntülerin estetiğini oluşturan öğelerden biridir, hem de kendi başına bir ‘şey’dir.

Bu anlamda günümüzde kağıt yüzeyler insanoğlu için hala en önemli ifade ediş yüzeyleridir.

Bu tez, kağıdı tarihselliği içinde ele alıp, onu bir sanat yapıtı oluşturma bağlamına taşıyan süreci konu almış ve nihayetinde de kişisel ifade edişin yüzeylerine dönüştürülmüştür.





## SUMMARY

Main theme of this thesis is to display the inevitable stages which development of visuality passed through history regardless of the surfaces that carry it and whatever is recorded as visual material.

May be the most important reason of today's man's passion for the past is whatever is produced in the past has been the determining factor for art, science and technology today. Tradition has always been a part of the of the produced material and the ones who improvised the tradition with a contemporary approach has taken its place among the contemporary artists.

Whatever is produced until today is the mark of human. And in these, mind and soul are represented.

When Aborigines put their hands on the walls and painted around them and carried the reflection to the rocks surface started the 'contact', if this is looked through physical and historical conditions considered, we will see the adventure of human. There is the main hints of existence.

The period that started with wall pictures has developed and carried this period to our time as mirrors on plate surfaces, pictograms and ideograms, papirus and parchoments.

The most important memory of man has been the paper and paper surfaces. Both photograph as a memory itself and paper as the carrier of photograph are very important parts of this period.

'Hand made paper' is the reason of printing systems existence. Both as a carrier its one of the factors that create the esthetic of the visions and it is a 'thing' itself.

In this meaning paper surfaces are still the most important description surfaces for human beings today,

The subject of this thesis, taking paper in this historical way, is the process of turning it into an art material and in conclusion turned into the surfaces of personal descriptions.



## RESİM VE FOTOĞRAF ÇİZELGESİ

Sayfa No.

Resim 1- Lascaux Mağarası.....	2
Resim 2- Açılmamış bir Kültepe zarfı.....	3
Resim 3- Bağış belgesi.....	4
Resim 4- Açılmamış zarf.....	5
Resim 5- Köşeleri yuvarlaştırılmış kare tablet.....	7
Resim 6- Gökbilimsel gözlemler ve yıldız falları.....	8
Resim 7- Pers Kralı I. Daryus döneminden.....	9
Resim 8- Hiyeroglif.....	10
Resim 9- Eski Mısır Hiyeroglifleri.....	11
Resim10- Alçak kabartma.....	12
Resim11- Papirüs bitkisinin kağıt haline getirilişi.....	14
Resim12- Ölüler Kitabı'ndan.....	15
Resim13- Faistos tekeri.....	17
Resim14- Bodhidharma.....	19
Resim15- Ejder ile Kaplan ya da Erik ağacı ile Bambu.....	20
Resim16- Parşömenin hazırlanışı.....	22
Resim17- Dresden Kodeksi.....	23
Resim18- Henry Fox Talbot.....	31
Resim19- Henry Beach Robinson.....	32
Resim20- Frederick Evans.....	34
Resim21- Clarence White.....	35
Resim22- Gustave Le Gray 'Büyük Dalgalar'.....	39
Resim23- Holman Hunt 'Deniz üzerinde güneş'.....	40
Resim24- Banbunun taş silindirde ezilmesi.....	47
Resim25- Hamur makinesi.....	47
Resim26- Kağıt yapım sürecinde kamışların işlenmesi.....	49
Resim26a- Kamıştan elde edilen hamurdan kağıt imalatı.....	50
Resim27- Alphonse Mucha 'Renkli litografi'.....	58
Resim28- Albrecht Dürer – Ahşap baskı.....	60
Resim29- Francisco Goya – Mezotint.....	62
Resim30- Paul Emile Miot – Albümin baskı.....	66
Resim31- Martial Verdier – Albümin baskı.....	67
Resim32- Jon Kline – Kalotip baskı.....	71
Resim33- Edward Steichen – Karbon baskı.....	74
Resim34- Hippolyte Bayard – Kolotip baskı.....	76
Resim35- Edward Steichen – Gum- bikromat baskı.....	79
Resim36- Jean- François Limet – Gum- bikromat baskı.....	80
Resim37- Sarah Van Keuren – Gum- bikromat baskı.....	81
Resim38- Sarah Van Keuren – Gum- bikromat baskı.....	81
Resim39- Lajos Siro – Kallitip baskı.....	83
Resim40- Anita Chernewski – Van Dyke baskı.....	84
Resim41- Dick Arentz – Platinium baskı.....	89
Resim42- Dick Arentz – Palladium baskı.....	89
Resim43- Ernestine Ruben – Platinium ve Gum- Bikromat baskı.....	90
Resim44- William Henry fox Talbot – Kalotip negatiften Tuzlu Baskı.....	93

## GİRİŞ

Organik ve diğer malzemelerle oluşturulmuş yüzelerde (bir tür kağıt olarak tanımlanabilir.), fotoğrafın baskı teknikleri kullanılarak yeni bir fotografik ifade ediş biçimleri onun da ötesinde yeni bir dil arayışının içinde olunmuştur. Kağıtların mümkün olduğunca doğal, hafif ve uçucu olması peşinde koşulmuş, ve bu hafif ve uçuculuk bizatihi yeni ifade edişin temel argümanı olmuştur. Yüzey taşıyıcı olmanın ötesinde temel öge konumuna getirilmiş, bu yapılanma ise fotografik emülsiyonla desteklenerek ikinci bir katman olarak fotografik yüzeyi oluşturmuştur. Bu iki katman hem bütün hem de ayrı ayrı düşünülebilir.

Organik maddelerin yüzey araştırmaları, preslenme ve kurutma aşamaları, fotografik işlemler sonucu elde edilen baskıların kalıcılığı bu araştırmanın temel aldığı konudur.

## 1.KAĞIDA GİDEN YOLDA TARİHSEL SÜREÇ

İnsanoğlu varoluşundan itibaren birbirleri ve doğa ile bir iletişim icindedir.Başlangıçta bu iletişim el ve vücut hareketlerini kapsayan beden dili,ardından seslerle bütünleşerek kullanılan ifadelerden oluşmuştur.Orta Avrupa'daki Lascaux Mağarası'nda bulunan hayvan figürleri,Yeni Zelanda'da Maori yerlileri ve Avustralya'da yaşayan Aborjin yerlilerinin el izleri bu ifade edişin boyut değiştirdiği ilk örneklerdir.(Resim 1)

Yan yana veya üst üste resmedilen sembollerin bir aradılığı ile

' resimsel cümleler ' oluşmuş ve insanoğlunun kendini ifade edişi daha güçlü hale gelmiştir. Bu resimsel cümlelerin bildik örneği İnkaların Kupi alfabesidir.

Bunların her biri bir nesneye ya da belli bir varlığa gönderme yapan 'resim yazıları' veya piktogramların bir araya getirilmesi ile belli bir düşünceyi anlattığı için ' ideogram' ya da 'düşünce yazısı' da denilebilir.

\*

İnsanoğlunun kendini ifade edişinin en önemli göstergelerinden biri de Mezopotamya'daki tablet yazılarıdır.

Araştırmacılar, belleğe yardımcı olmak üzere kullanılan bu yazının ilk kayıtları için son derece basitleştirilmiş resimlerden oluşan cümleler diye tanımlarlar.

Çivi yazısının gelişiminin zamana göre değişen evrimlerini bu tabletlerden izlemek mümkündür.

Tabletlere teşkil eden konulara bakıldığında; toplumların kendi düzenleri hakkında anlatımlar,savaş sonrası ortaya koydukları kanunlar,ziraat hesapları,tahıl cuval ve büyükbaş hayvan listelerine ..vs.rastlamak mümkündür. (Resim 2,3,4)

Çivi tabletlerinin gelişimine sebep olan yine o dönemlerdeki coğrafi koşullardır. Özellikle Mezopotamya bölgesinde nehir ve bataklıkların



Resim 1 - Lascaux Mağarası



Resim 2 - Açılmamış bir Kültepe zarfı  
“Evlilik Senedi” İ.Ö 1900  
Çivi yazısı



Resim 3 - Bağış belgesi  
Orta Hitit dönemi; İ.Ö 15 yy.  
Kral Arnuvanda ve eşi kraliçe Aşmunikal'ın  
Kuvatalla adlı bir kadına bağışladıkları arazi  
ve köle hakkında.  
Ortadaki mühür, kral ve kraliçeye aittir.  
Boğazköy (Hattuşa)  
Çivi yazısı





Resim 4 - Açılmamış zarf  
“Sözleşme” Kültepe İ.Ö 1900  
Çivi yazısı

oluşturduğu bir tür çamur olan kili tablet haline dönüştürerek bir yüzey elde edilmiş, kamyıta bu yüzey üzerine yazı yazmak için kullanılmıştır.(Resim 5)

Bu sürecin sonunda da kil tabletler üzerine çivi biçimli metalleri bastırarak oluşturulan yeni bir yazı tipini doğurmuştur. Bu yazının temel özelliği tekrar edilebilir olmasıdır. Çivi şekli ile bir anlamda ilkel bir font elde edilmiştir.(Resim 6)

Çivi yazısı, İ.Ö.1760 yılından itibaren hızla gelişim göstermeye ve Babil Krallığı ardından da Asur Krallığı tarafından kullanılmaya başlanmıştır.

Yazı, konuşma dilinin de gelişimiyle bu dili korumak,ardından iletişim kurmak,en önemlisi insanlığın büyük göstergesi olan düşünmek ve onu ifade etmenin bir aracı haline gelmiştir.

Süreç içinde yüzey malzemeleri çeşitlenmiş ve kil tabletlerden metal yüzeylere kadar birçok malzeme kullanılmıştır. Madeni levhalar üzerine kazı kalemleri ile kazınarak yazılmış örneklere Pers Kralı I.Daryus döneminde rastlanmaktadır. Bu dönemden kalan gümüş plaket,çivi yazısının geç dönemlere kadar kullanıldığını göstermektedir. (Resim 7)

\*

İnsanoğlunun iletişim bilincine varması ve gelişimi anlamında gösterdikleri büyük çabalar,elbetteki sınırlı bir bölgede kalmamıştır.Mezopotamya dışında; Çin'den Mısır'a kadar olan bölgeler de yazının gelişiminde büyük katkıda bulunmuşlardır.(Resim 8,9,10) Beşbin yıl önce yazıcıların kullandıkları malzemeler,bu hızlı gelişimle farklılık kazanmış,yüzey olarak taş kil ve papirus,yazıcı malzeme olarak da tüy ve mürekkep kullanılmaya başlanmıştır. Ancak bu gelişim,tablet ve kamyış kullanımının sona erdiği anlamına gelmemelidir.

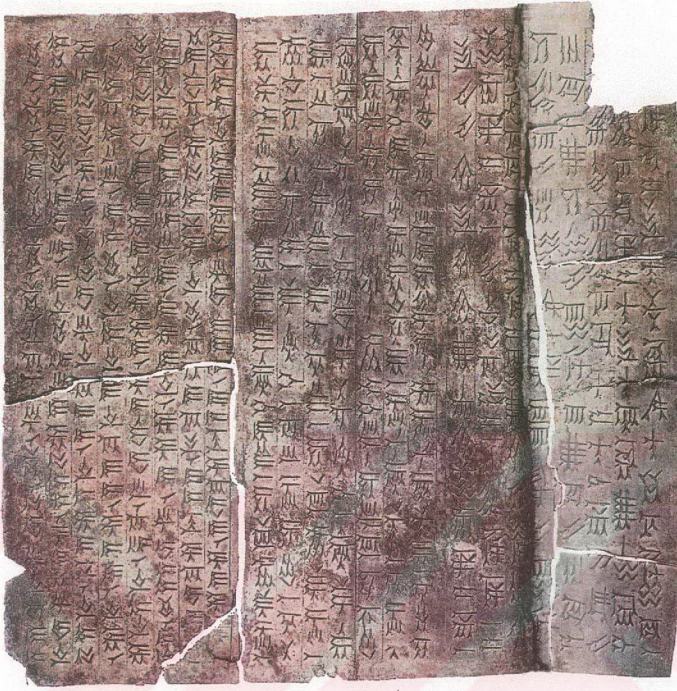
Papirus bitkisi,eski Mısır'da tekne,halat,sandalet,yorgan,elbise gibi birçok günlük alanda kullanılmaktaydı.Geçmiste Fırat ve Nil bataklıklarında yetişen bir bitkiyken bugün,dünyanın değişik bölgelerinde de yaygın olarak yetişmektedir.



Resim 5 - Köşeleri yuvarlaştırılmış kare tablet  
İ.Ö. 2360  
III. Ur dönemindeki Sümer Rönesansının  
göstergesi



Resim 6 - Gökbilimsel gözlemler ve yıldız falları  
Uruk kenti, Mezopotamya  
İ.Ö. 1. binyılın sonu  
Kil  
17x11 cm



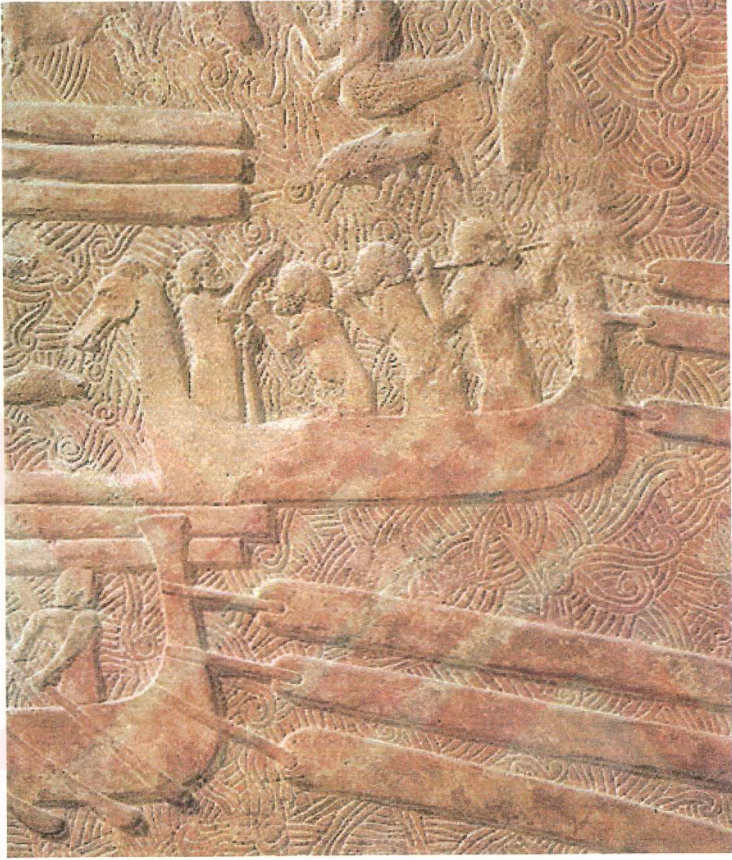
Resim 7 - Pers Kralı I. Daryus döneminden  
Gümüş Plaket (522- 486)



Resim 8 - "Hyeroglif"  
İ.Ö. XII .yy. Yukarı ve Aşağı Mısır  
Kralı olan IX. Ramses'in adı yazılıdır.



Resim 9 - Eski Mısır Hiyeroglifleri  
Piramit Yazıtı  
Kireçtaşı, yeşil pigment  
(I.Ö 2345 - 2181)



Resim 10 - "Alçak kabartma" (i.Ö. 722 - 705)  
Irak Horsabad' daki II. Sargon  
sarayında bulunur.

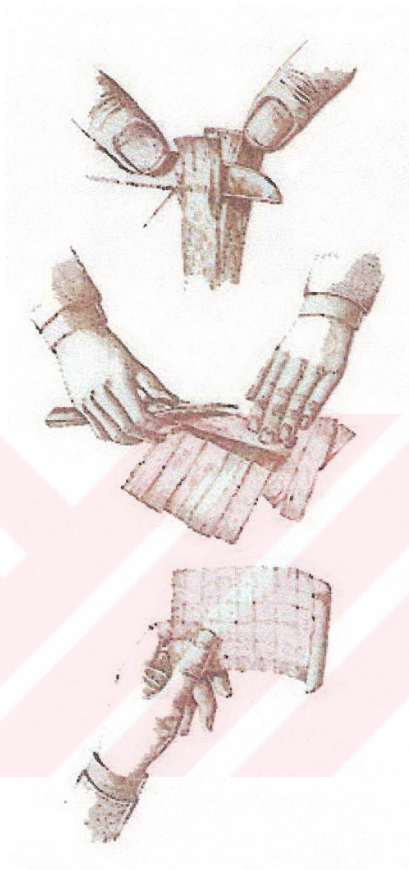


Papirus lifli bir bitki olduğu için düz yüzey oluşturmada büyük kolaylık sağlar.Bu özelliğidir ki onu ilkçağlardan bu yana insanoğlu tarafından değişik anlamlarda kullanılmıştır.Papirus,yüzey elde etmek için; kol kalınlığında kesilir,30 cm uzunluğunda doğrandıktan sonra kaba liflerinden arındırılır,bıçak ya da bız ile ince şeritler halinde kesilir.Şeritler sert bir zemin üzerinde örgü halinde üst üste konduktan sonra yapışması için nişastalı bir sıvıyı aralarına sürerek sıkışması sağlanır.Kabarık kalan yerler taş veya midye kabukları ile düzleştirilir.Kuruyan yapraklar standart şekilde kesilir ve arta kalan ufak parçalar da kısa metinlerin yazılımlında kullanılmak üzere değerlendirilir.(Resim 11)

Rulo haline getirilerek korunan papirusun pahalı bir malzeme oluşu dış yüzeyini de yazı için kullanılabilir kılar.

Geçmişte, papirus üzerine hiyeroglif göstergelerini çizebilmek için özel olarak ucu yontulmuş,düzleştirilmiş,yaklaşık 20 cm.uzunluğunda kamış kullanılırdı.Siyah mürekkep,çok yoğun ve dayanıklı olabilmesi için, is tozu ve su karışımından yapılırdı.Bu karışıma Arap tutkalına benzer bir madde eklenip,iyice sağlamaştırılırdı.Yazı başlıkları zincifre tozundan,cıva ya da bir tür kurşun oksiti olan sülüğen kükürtünden elde edilen kırmızı mürekkeple belirginleştirilirdi.(Resim 12)

Papirus kısa zamanda çeşitli bölgelerde kullanılmaya başlanır.Üretimi yapanlar dışsatıma yönelir,böylelikle ticaret bilinci geliştirilir.Papirusün Antik Çağ boyunca İskenderiye çevresinde özellikle dışsatım amacıyla yetiştirilmeye başlandığı bilinmektedir.Papirus yaprakları ve papirus rulosu M.S.11.yüzyıla kadar pergament(parşömen),ahşap levhalar ve balmumu karışısında en fazla aranan yazı malzemesi olmuştur.



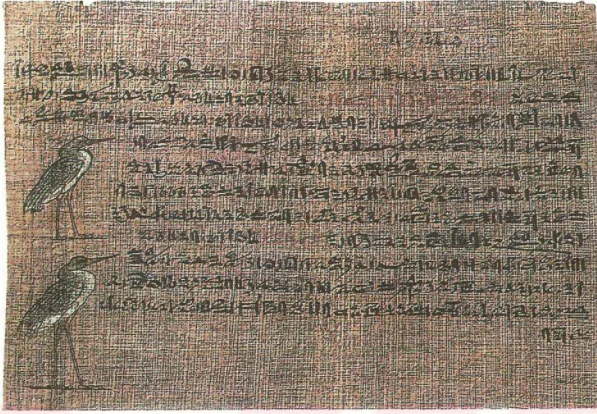
Resim 11 - Papirüs bitkisinin kağıt haline getirilişi

1- Papirüsün sapları ince ince kesilir.

2- Sonra bir örgü halinde toplanır.

3- Birbirlerinin üzerine dilim olarak diklemesine yapıştırılırdı.

Daha sonra papirüs düzleştirilip inceltilir.



Resim 12 - "Ölümler Kitabı" ndan  
Teb kenti, Yukarı Mısır  
XX yada XXI  
Papirüs üzerine hiyeratik yazı  
23.5 x 20.2cm

Eski Knossos kentinin yıkıntıları arasında,XIX. yy.da yapılan kazılarda yazıtlarla dolu birçok parça bulunmuştur. Bu yazıtların özelliği ise steait denilen taş üzerine ya da kile kazanmıştır.

Taşın özelliği yumuşak ve kolaylıkla işlenebilir olmasıdır.

Bu yazıtların en önemlisini

1906 yılında İtalyan arkeologlar Girit'te bulmuşlardır.

45 cm.lik sarmal gösterge biçiminde ki'Faistos Tekeri' halen deşifre edilememiştir. (Resim 13)

\*

Diğer taraftan dünyanın farklı yerlerinde başka coğrafyalarında da yazı ve yüzey yapılanması konusunda gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmelerin en önemlisi Çin'dedir. Çinlilerin hala bugün kullandıkları yazının kökenini oluşturmasıdır.

1898-1899 yıllarında Sarı Irmağın bir kolunun taşması sonucunda ortaya çıkan kaplumbağa kabukları ve geyiklerin kaburga kemikleri Çin yazısı hakkında bilgiler edinilmesini sağlamıştır. Çin yazısının en eski bilgileri bu parçalar üzerindedir.

Çin yazısı uzmanı Viviane Alleton, “ Din adamları sorularını kaplumbağa kabuklarının bir yüzüne yazıyor,kabuğun tersini doğuda yanan bir ateşe yaklaşıyorlardı.

Sorunun yanıtı sıcaklığın oluşturduğu yüzey çatlaklarından çıkarılıyordu.(...) Sorgulamanın harfleri yukarıdan aşağıya sütunlar halinde kazanılıyordu.(...) Bu harfler,yapıları ve ilkeleri açısından bakıldığında bugün kullanılanlarla aynıdır” ( 1)diyerek o gün yapılan yöntemi anlatır.

---

(1) Viviane Alleton, Yazı İnsanlığın Belleği Sayfa 46



Resim 13 - İ.Ö XVII. yy Faistos tekeri

Özellikle Çin ve Japon resminde gözlenen titiz çalışmalar, renk uyumları, ince çizgisel motifler ve bunların dışında güzel yazı kullanımının anlamsal bir niteliği de vardır: Çizginin güzelliği, rengi ve keskinliği, görsel olana anlaşılabilirliğini verir. Bu düşüncenin uygulanabilmesi için yüzeyin buna olanaklı olması gerekir. (Resim 14, 15)

\*

İ.Ö.II.yüzyılda Mısır, rakibi olan Bergama'ya papirüs vermeyi red edince Anadolu'daki Bergama yazıcıları zorunlu olarak başka bir arayışa girmişler ve bunun sonucunda Yunancada ' Bergama derisi ' anlamına gelen ' parşomen ' malzemesini bulmuşlardır.

Parşomenin yapım malzemesi koyun, keçi, dana derisidir. Ayrıca antilop, ceylan hatta deve kuşundan bile hammadde olarak yararlanılır. En kaliteli parşomen ölü doğmuş buzağıdan ya da çok genç danalardan elde edilmektedir. Parşomenin bir yüzünün kaygan ve beyaz ya da beyaza yakın bir rengi, diğer yüzü ise hayvan postu rengine yakın sarımsı bir rengi ve daha kabaca bir görünümü vardır.

Parşomenin en önemli özelliği; mürekkebi emmesi ve özgün renkleri daha iyi korumasıdır. Beyaz olan yüzüne siyah ya da koyu kahverengi ile yazılan metin, balmumu ya da ahşap levhalar üzerine yazılan metinlere göre daha okunaklıdır. Yaygın olarak kullanılması kolay katlanabilir ve hafif malzeme olmasındandır. (Resim)

Parşomen elde etmek için, deriler bir kireç banyosuna daldırılır, ardından üzerlerindeki tüy ve etler temizlenir. Çitler üzerinde kurumaya bırakılmadan önce üzerlerine yağ izlerini emecek alçı tozu serpilir. Sonra deri, spatulayla tekrar temizlenir.

Parşomendeki kokunun giderilmesi tabaklama işleminin kusursuz yapılmasıyla mümkündür. Bıçağın keskin tarafı veya ponza taşıyla parşomenler düzeltilir, pürüz ve lekeleri yok ederek çok hafif



Resim 14 - Bodhidharma  
Kağıt üzerine mürekkep



Resim 15 - “Ejder ile Kaplan” yada “Erik Ağacı ile Bambu”  
Kağıt üzerine mürekkep  
İmparator Go - Yozei' nin (1571 - 1617) elinden çıkmış bir hat eseri.



parşömenler düzeltilir,pürüz ve lekeleri yok ederek çok hafif pütürlü,mürekkebi fazla dağıtmadan emebilen düz bir deri elde edilir.

(Resim 16)

\*

Parşömenin bulunuşuyla birlikte iki önemli ilerleme gerçekleşmiştir; kaba kamış fırçasından daha değişik ve geniş olanaklar sunan kaz tüyünün kullanılması mümkün olmuş ve kağıtlar katlanıp dikilince üst üste konup ciltlenen yapraklar,yani bugünkü kitapların atası "kodeks"ler elde edilmiştir.(Resim17)

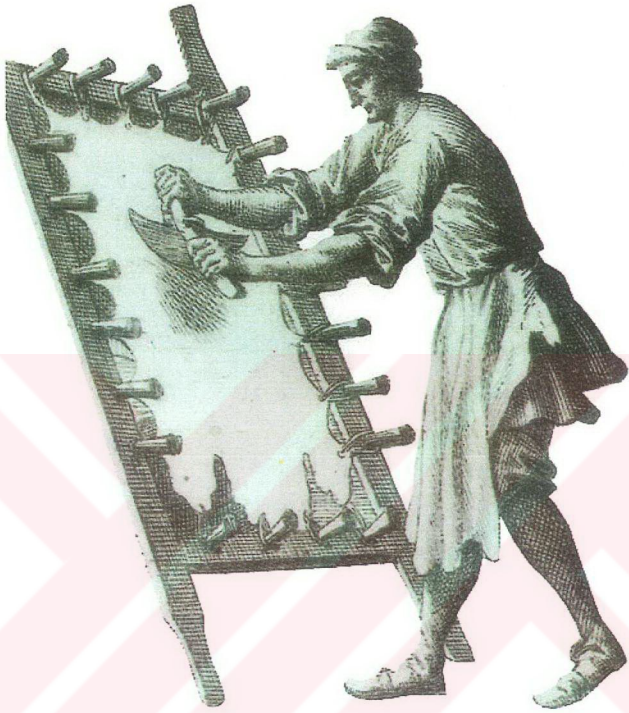
\*

İ.Ö.1000 yıllarında alfabenin bulunmasıyla kültürel gelişimler de artmıştır.İlk alfabe modeli olarak kabul edilen Fenike alfabesi çivi yazısından oluşmaktadır.

\*

Balmumu ve papirus dışında başka malzemeler de yüzey olarak kullanılmaya başlanmıştır.Mısır ve Yunanlılar bu iki malzemeye göre çok farklı olan cilalanmış seramiği tercih etmişlerdir. Yunan demokrasisinin özel bir uygulamasında bu seramik parçalarının

-Ostraca- kullanıldığı bilinmektedir. Ostraca'larla ilgili ilginç bir anektot vardır.Yunan kentlerinde ostracaların üzerine kentte istenmeyen kişilerin isimleri yazılır ve bir tür oy sandığı sayılabilecek kutulara atılırdı.En çok ismi yazılı kişilerde kentten uzaklaştırılırdı.Oy pusulası ve demokrasi geleneğinin örnekleri herhalde bu uygulamadır!



Resim 16 - Parşömenin hazırlanışı  
İ.Ö II. yy.



Resim 17 - Dresden Kodeksi 12 yy.

## 2. KAĞIDIN KEŞFİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

I.yy'da Çin'li Ts'ai Lun papirus ve parşomen yapımından sonra kağıda giden en önemli isimdir.Ts'ai Lun ve yardımcıları lifli sazın su içinde yumuşayıp liflerine ayrıldığını ve bu liflerin daha sonra kumaş gibi dokunarak bir yüzey elde edilebildiğini gördüler.Başlangıçta çok da ciddiye alınmayan Ts'ai Lun daha sonrasında çevresinde saygınlık kazanmış ve tarih kayıtlarına kağıdı bulan ilk kişi olarak geçmiştir.

Çin'in Dangkou bölgesinde yaşayan Ts'ai Lun'un ardından gelenler bu yeni malzemenin ticari bir meta olduğunun farkına vardılar ve neredeyse her hanede el yapımı kağıt ürettiler.

\*

1600'lu yıllara kadar Avrupa'da kağıt üreticileri, ince ve birbirine paralel duran çizgilerden oluşan ' laid paper' adındaki kağıdı üretmişlerdir.

1700'lerde yaşamış olan Rene de Reaumur'un hayvanlar üzerine yaptığı bir inceleme sırasında,tesadüfen bir arı dikkatini çeker.Arı, ağaçtan kopardığı parçayı çiğneyip tükürdüğünü ve daha sonra kalıp haline getirip yuvasını yapmak üzere taşıdığını gözlemlemiştir. Böylelikle R. de Reaumur ağaçtan kağıt elde edilebileceği fikrine sahip olmuştur.

Kellar adında başka bir araştırmacı kağıdın ince elde edilebilmesi için,ahşabın nasıl öğütülebileceğini bulmuştur.

1757 yılında John Baskerville dokuma kağıdını üretir.

Aynı tarihlerde James Whatman'de üretimde başarılı olur ve daha sonraları,kağıt üretim işini aynı adıyla anılan oğluna 1759 yılında devrettiği için tarihte bu ada çok rastlanır.

Kağıt hızla çeşitlilik kazanırken,1778 yılında,Fransız Nicholas-Louis Robert(1761-1828) bir kağıt makinesi icat eder.

Bu arada 1792'de James Whatman,babasının işini Thomas Hollingworth'a satar ve Hollingworth Ailesi kağıt yapımına 1976 yılına kadar sürdürür.

1780'lerde dokuma kağıdı başta İngiltere'de,daha sonra Fransa ve Amerika'da birçok imalathanelerde üretilir. Kağıt makinesi Nicholas-Louis Robert tarafından 1778 yılında icat edilmiş de olsa,kullanılmaya başlanmamıştır.

Henüz makinelerin kullanılmadığı dönem olmasına karşın,yaygın şekilde tamamı el yapımı ile elde edilen kağıtlar üretilmiştir.

18 Ocak 1799 tarihinde Nicholas-Louis Robert icat ettiği makinenin patentini alır.Robert, daha sonra Fransız Ordusunda binbaşı rütbesiyle görev yapan, redaktör Pierre-Francois Didot'nun yanında çalışmaya başlar.Hemen ardından oğlu St.Leger Didot'nun yanına Fransa'ya gider. Burada bulunduğu süre boyunca patentini aldığı makine üzerinde yenilikler yapmak üzere çalışır.Fransız Devrimi'nden sonra acil bilgilerde kullanılmak üzere yine sürekli bir devinim olmasını sağladığı makine yapar.

St.Leger Didot, Robert'i kağıt makinesinin fabrika ortamında üretim yapması konusunda yureklendirir.

5 yıllık bir çalışma sonucunda Robert,tasarımını tamamlar ve patentini St.Leger Didot'ya 27.400 Franc'a satar.Ancak fabrikanın mali durumunun kötü olması Robert'in parasını alamamasına sebep olur.

1801 yılında Jonn Gamble üretilen N-L Robert'in icat ettiği makinenin tüm haklarını üzerine alır.Daha sonra bu hak,Henry ve Sealy Fourdrinier'lerin eline geçer.Aralarına mühendis Bryan Donkin'i alarak 1807 yılında çok daha iyi sonuç verebilen yeni bir makine yaparlar.Fourdrinier kardeşler yeni makinenin gelişimi için büyük yatırımda bulundular,ancak patent konusundaki bir yanlışlık nedeniyle "krallık" elde edemediler.

1809'da John Dickinson silindir tipinde yeni bir makine icat eder.Aynı tarihlerde Pennsylvania'da Thomas Gilpin de silindirli makine icat etmiştir.

1827 yılı Amerika için önemli bir tarihtir.Çünkü bu tarihte İngiltere'den ilk Fourdrinier makinesi ithal edilir.İkinci makine ise George Spafford tarafından üretilmiştir.Kendisi ve partneri James Phelps,Mayıs 1829'da kendi fabrikalarını kurarlar.Daha sonraları Amos Hubbard'a devrederler.

Kağıt makinesi işinden tek kazanç sağlayabilmiş isim Bryan Donkin olmuştur.1851 yılından itibaren 191 adet makine üretir.İngiltere’de 83, Avrupa’da 105, Hindistan’da 1, Amerika Birleşik Devletleri’nde ise iki fabrika kurar.

\*



### 3. KAĞIT-GÖRÜNTÜ İLİŞKİSİ

İnsanoğlunun resim serüveni yüzey yapılanması bağlamında ele alındığında, bu süreci ikiye ayırmak doğru olur.

1-Resmin sabit bir yüzeye uygulandığı dönem.

2-Resmin bağımsız bir nesne olarak ortaya çıktığı dönem.

Zorunluluklardan dolayı sabit yüzeylerden başlayan ve süreç içinde duvarlardan bağımsızlaşan ve kendi başına bir nesne haline dönüşen resim, bağımsızlaştıktan sonra da farklı yüzeylere uygulanmıştır.

Taş yüzeylerden ,ahşap yüzeylere( fajumlarda olduğu gibi), ahşap yüzeylerden de balmumu ile volumen ve kemik üzerine uygulanmıştır.

İlk bez üzerine uygulamaları da Bizans ikonlarında görmekteyiz. Bez ile birlikte papirus üzerine de uygulamalar yapıldığını tarihsel kaynaklar yazmaktadır.

Bu süreçte dikkat edilmesi gereken bir husus var ki bu tezin ana fikrini oluşturmaktadır.

Aujane ' sanat bir görüşe bağlıdır. Ama malzeme engeli bu belirsiz görüşü kendini formül halinde açıklamaya, en azından büyüleyici olanı tanımlanabilir bir işaretle yoğunlaşmaya zorlar' diye ifade ettiği malzeme ile ifade arasındaki ilişki belirleyicidir.

Tüm seçilen malzeme ile ifade ediş arasında ifadeyi etkileyen bir ilişki vardır. Martin Heidegger bir sanat yapıtı sürecinde malzeme ile yaratı arasındaki ilişkiden söz eder. Sanat yapıtı üretiminde felsefenin üretim sürecini dört aşamalı ifade ettiğini söyler.

- 1) Causa materialis, kendisinden örneğin gümüş bir kadehin yapıldığı madde, özdek.
- 2) Causa formalis, maddeyi içine alan form, biçim.
- 3) Causa finalis, amaç, örneğin, gerekli olan kadehi biçim ve özdeğine göre belirleyecek olan kurban ayini.

- 4) Causa efficiens,etkiyi,yani bitmiş durumdaki gerçek kadehi sağlayan,şu durumda gümüş ustası.

Araşsal olanı gerisin geri dörtlü nedenselliğe doğru sürdüğümüzde,araç olarak tasarlanan tekniğin ne olduğu da açığa vurur kendisini.(2) Heidegger yaratı sürecini ifade ederken malzeme ile düşünce, malzeme ile ürün arasındaki ilişkiyi ortaya koyarken, bu ilişkinin et ile kemik gibi birbirinden ayrılmayan diyalektik bir bütünlük olduğunu ortaya koyar.

Gerçektende her malzeme ifadeyi etkiler ve bir anlamda yapıtın estetik dozajını ve dilsel boyutunu belirleyen öğelerden biri olur.

Malzeme ile yapıt arasındaki ilişki varoluş ilişkisidir.Ortaya çıkan anlam,malzeme ile yapıt arasındaki özdeklkte gizlidir.

\*

Kağıt kullanımını da bu bağlamda düşündüğümüzde kağıdın bizatihi özneliğinin yaratıyı etkileyen unsurlardan biri olduğunu görmek mümkündür. Özellikle ‘ özgünbaskı ’ başlığı altında toplanan gravür,taş ve ahşap baskı v.s. gibi alanlarda kağıdın belirleyici özelliğini görmekteyiz.

Kağıdın emiciliği,boyaya tepkisi,dokusu v.s. gibi özellikler olmasa bu baskı tekniklerinin hiçbirinin olma olasılığı sözkonusu olmazdı herhalde...

Tüm bu özellikler, taşıyıcı yüzey ile yüzeye uygulanan görsellik arasındaki ilişkiyi, onun sanat yapıtı boyutunu da belirleyen temel özelliklerden biri haline getirir.

\*



#### 4. FOTOĞRAF-YÜZEY İLİŞKİSİ

Başlangıçta resim sanatının “ biricik ” olma özelliğinin getirmiş olduğu çoğaltılmama probleminin önüne geçmek için yapılan araştırmalar fotoğrafın doğmasına neden olmuştur.

Ortaçağ'da tahtabaskı ile başlayan çoğaltılabilir resim baskı yöntemleri daha sonra bakırbaskı,gravür ve 19.yy başında da litografi ile devam eder.Bu anlamda mekanik yolla resimde Ortaçağ'dan itibaren tiraj elde edilebiliyordu.Ancak bu yapılanlar ağırlıklı olarak çizgisel özellikler taşıyan baskı yöntemleri idi.İnsanoğlunun resim yapma becerisini geliştirmek ve çabuklaştırmak düşüncesi ışığında yapmış olduğu ‘camera obscura’ ve bu sürecin bir parçası olan ışığa duyarlı yüzeyler oluşturma fikri beraberinde farklı yüzeyler – taş,porselen,tahta,metal – görüntüyü transfer edebilmeyi de beraberinde getirmiştir. Başlangıçta fixe edebilme konusunda problemler yaşanmış olsada bir anlamda mekanik yolla çoğaltımın ilk adımları atılmıştır.

Niepce'in çiftlik penceresinden sekiz saatlik pozlandırma sonucu elde ettiği görüntü, fotoğrafik yöntemin ilk örneğidir. Ayrıca,bu örneğin çinko levha ile yapılan baskı tekniklerine yakın bir yöntem olduğunu da belirtmek gerekir.

Niepce Judha bitümünün (bir tur zift) ışık ışınlarından etkilenecek sertleşmesi esasına dayanıyordu. -ki bu da gravürün çinko levhasının hazırlanma sürecidir.-

Daguerre'in Daguerrotype'leri metal plakaların üzerinde bir görüntü oluştuyordu.Bu yöntemle görüntünün korunması zordu ve çoğaltılamıyordu,bir anlamda tekildi ve belki de bu özelliğinden dolayı ilk portre dagourretype'lar 27 altına satılıyorlardı.

Henry Fox Talbot kağıt yüzey konusunda ilk öncü isimdir.Talbot, bugün film düzlemi dediğimiz görüntünün odaklandığı düzleme emulsiyon sürülmüş kağıt yerleştiriyor ve kağıt üzerinde negatif görüntü elde ediyordu. Elde ettiği bu

kağıt üzerindeki negatifin arka yüzüne parafin sürerek şeffaflaştırıyor ve şeffaflaşmış yüzeyden de kontakt baskı yöntemi ile pozitif baskıya ulaşıyordu.

Böylece bu örnek, çoğaltılabilir fotoğrafik yöntemin ilki idi. (Resim 18)

Süreç içinde bu negatif düzlemler cam ve asetat gibi başka yüzeylere dönüşüyordu. Negatifteki bu değişim ile baskılar daha kolay yapılabilir hale gelmiş, fotoğrafçılar da baskı yüzeylerinin çeşitliliği üzerine araştırmalara yönelmişlerdi.

Fotoğrafçılar farklı yüzey özellikleri olan kağıtlar üzerine emülsiyonlar sürüyorlar ve farklı baskılar elde ediyorlardı. Böylece çok kısa bir sürede hem film, hem de baskı yapımında kullanılan kağıt endüstriyel bir ürün olmuş, seri üretime geçilmiştir.

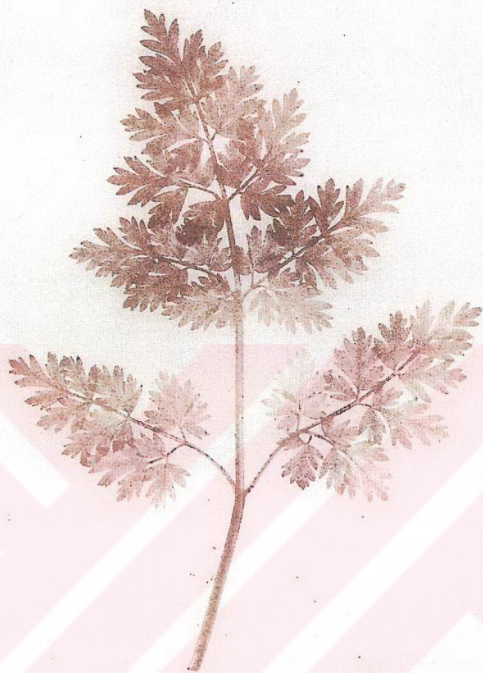
Teknik düzeydeki bu gelişmelere paralel olarak bir tartışma da o günün ortamını meşgul eder. Fotoğrafın mekanik yolla elde edilebiliyor olması onun sanat düzleminde ele alınıp alınmayacağını da tartışma konusu yapar.

\*

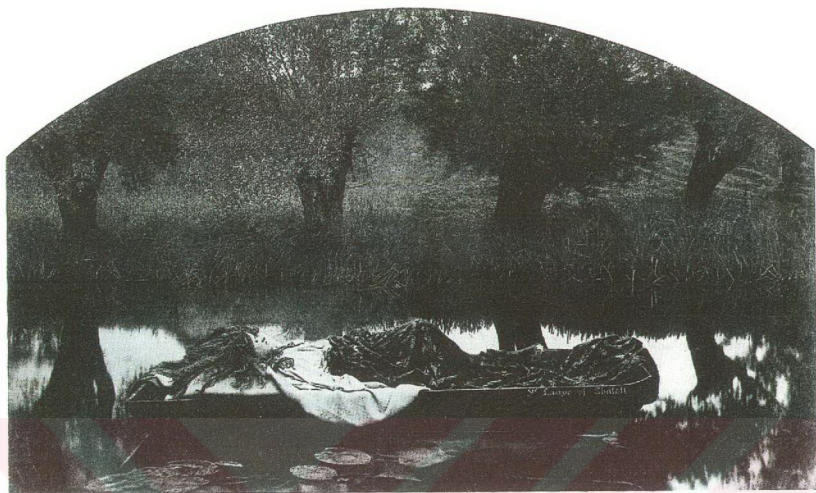
Piktoryalistler de bu dönemin bir sonucudur. Bir taraftan fotoğraflarındaki görsel yapılandırmaları ile resimselliğin peşinde koşarlarken, diğer bir taraftan da teknik yapılandırmalarında mekanik üretimin dışına çıkmaya çalışmış , yüzey ve emülsiyonlarda resimsel ifadeyi aramışlardır.

Piktoryalistlerin kökeninde resim sanatı vardır. Dolayısıyla fotoğrafa yeni bir bakış açısı kazandırdıklarında resim sanatının getirdiği teknik yapılandırmadan bir hayli etkilenmiş olduklarını söylemek mümkündür. Öyle ki, bu konuda yapılmış örneklere bakıldığında, izleyiciye bir resim duygusu uyandırırılar. Düşsel ve masalsi, ağırlıklı olarak içsel bir anlatım söz konusudur. Piktoryalist'lerin öncüsü olarak Henry Beach Robinson kabul edilir. 1890 yıllarında başlayıp 1920 yıllarına kadar süren bu akımın bir anlamda hazırlık sürecini başlatmıştır. (Resim 19)

1869 yılında H.B. Robinson, " fotoğrafıta resimsel etki " isimli kitabı yayınlamıştır. Kitabın içeriğinde; fotoğrafıta resimsel etki elde etmek üzere



Resim 18 - Henry fox Talbot ,1839



Resim 19 - Henry Beach Robinson  
"The lady of shallott" 1860

Rönesans Dönemi'nin iyi incelenmesi ve bilinmesi gerektiğini önerirken, bir yandan da teknik ve estetik boyutlarına resimsel bir gözle değinmiştir.

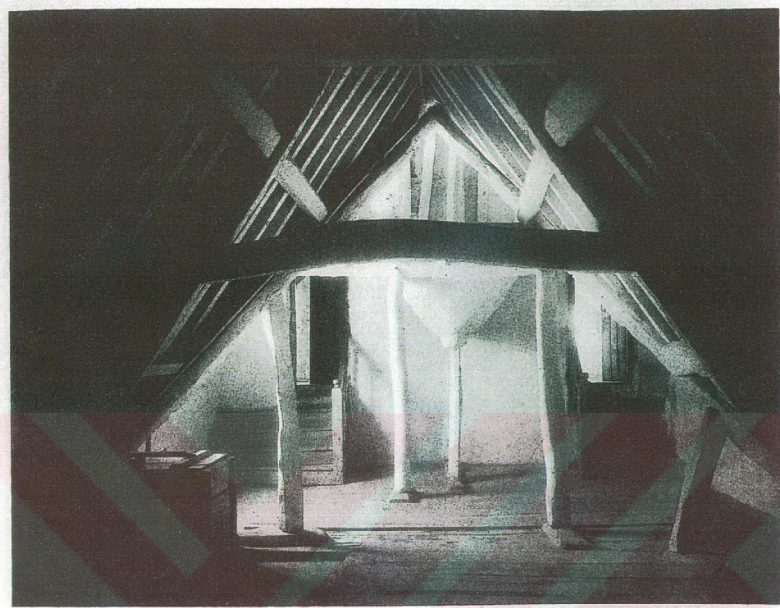
Piktoryalistler fotoğraflarını özgün baskı tekniklerine ve grafik sanatlarına yakın görmek istediklerinden, elle müdahalesi mümkün olan yeni yöntemler geliştirdiler. Çok sık kullanılan tekniklerin başında gumbicromat zamk, jelatin karbon, gliserinle develope edilmiş kağıtlar, platin veya el baskısı foto gravürler gelmektedir.

Piktoryalistlerin, teknolojinin getirdiği yenilikle var olmuş ve sanata dahil olup olmama arasında kalmış olan ' fotoğraf 'a karşı duruşun nedeni, fotoğrafın nihai oluşumunun teknolojik olmasından kaynaklanan bir mekanik ruha sahip olmasıdır. Bu ruh gene de piktoryalistlerin ' görünür olanı ' oluşturduktan sonra, geliştirdikleri baskı yöntemleri ile, ' asıl olan ruh 'a ulaşmayı amaçladıkları anlaşılır. Daha önce belirtildiği üzere, duygusal anlatım, içsel yaklaşım ve bunun dışavurumu ancak bu yöntemlerle ifade edilebilirliği ve böylece sanat olabileceği savı geçerlidir.

Henry Peter Emerson, piktoryal estetiği üzerine yazdığı ' Naturalistic Photography ' isimli kitabını 1889 yılında yayınladığında, bilim ve sanatın belli bir noktada buluşabileceklerini savunmuştur. Kitapta, objektif ve malzeme seçiminden bahsedilirken, aynı zamanda kişisel bakış ve yaratıcılık esasları üzerine de değinilmiştir.

H.P. Emerson 'ın dışında fotoğraf tarihinde önemli yere sahip diğer isimlerden Clarence H. White ve Frederick Evans çalışmalarında özellikle platinyum baskıyı tercih etmişlerdir. (Resim20,21)

Ayrıca çok büyük bir isim olan Edward Steichen'in bikromat zamk, yağ pigmentleri ve diğer bileşimlerle oluşturmuş olduğu emulsiyonlarla, Rodin ve Balzac gibi ünlülerin ve gece çekmiş olduğu manzara fotoğraflarını bu teknikle adeta bir resme dönüştürmüştür.



Resim 20 - Frederick Evans  
"Kelmscott Manor: Attics 1896"



Resim 21 - Clarence White  
"The mirror" 1912

19.yy ortalarından itibaren yoğun tartışmalar yaşanır. Bu tartışmaların ana konusu resimle fotoğraf arasındadır. Tartışmaları başlatanlar ağırlıklı olarak resim kökenlidirler. Tartışmalarda fotoğrafın sanat platformunda yer alıp alamıyacağından başlayan ve yine fotoğrafın günah olup olmadığına kadar uzanan geniş bir yelpazede olmuştur.

Bu tartışmaların içinde yer alan görsel ve yüzey yapılanması üzerine olanlar ilginçtir...

Bu tartışmalardan ilki Philip Gilbert Hamerton'un 1861 yılında yazmış olduğu makalede fotoğraf ile resim arasındaki tartışmalara yeni bir boyut getirmiştir.(3) Hamerton'un fotoğrafın başlangıç döneminde yazdığı bu yazı iki disiplin arasındaki "konu"yu ele alışı ve yorumlama açısından ilginçtir.

Hamerton "Doğanın ışık gücü, geniş oktavda büyük bir org gibidir. Fotoğrafın ışık gücü ise ses gibi bir şeydir, ama bu sese çok sınırlandırılmıştır.

Notalarla çalışma yapılırken, ses orgu nasıl izler?

Ses yalnızca notalara, nerede oluşuyorsa orada basar, geri kalan her şeyi görmezden gelir. Bu yol, fotoğrafın doğayı izlerken kullandığı yolla aynıdır. Fotoğraf, sarı renge duyarlı değilse ve doğanın tonlarının orta değerlerini hedeflemişse doğru sonuç alır.

Peki resim nedir.?

Resim doğanın, duygusal ve entelektüel yorumudur. Dikkatli bir şekilde organize edilmiş ve zekice tonlanmıştır. Taklit etme gücü sınırlı olmasına rağmen, bir ressamın gözü, sadece sarıya, altın rengine turuncuya olduğu kadar maviye de duyarlıdır. Bu yüzden daha doğru çalışmalar yapabilir. Doğanın ışığını yorumlamada, fotoğrafın sahip olamayacağı uzlaşma ve bir araya getirme olanağına sahiptir. Böylece daha çok gerçek içerir.

---

(3)Philip Gilbert Hamerton, from ' The Relation Between Photography and Painting, Sayfa 99



Philip Gilbert Hamerton bu düşüncesini dönemin ünlü fotoğrafçılarından Gustave le Gray'in kıyı fotoğrafları ile Holmen Hunt'un "Grup ışıkları;denizde grup ışıkları" adlı yağlı boya resmini karşılaştırarak ortaya koymaya çalışır. "Fotoğrafta deniz yüzeyinin pırlıtsı aslına muhteşem bir uygunlukta verilmiştir; ancak deniz yüzeyi ve bulutların kenarındaki ışığı elde etmek için diğer şeyler tamamen feda edilmiştir. Işık alan yerlerin dışında kalan yerler koyuya gitmiştir. Fotoğrafların kenarlarına doğru, deniz ile gökyüzü arasındaki ayırım, ufuk tanımlaması olmaksızın yukarıdan aşağıya doğru koyu bir kahverengi üniformluğu içinde kaybolur; öyle ki bu bölgeden bir inçlik bir bant kesseniz bu parçanın deniz mi gökyüzü mü veya doğanın bir başka yeri mi olduğu konusunda ayırım yapamadığınız şüpheli bir manzara ortaya çıkar. En belirgin yanlışlık ise güneşin kendisidir. Çünkü etrafta ki bulutlardan daha koyudur ve beyaz zemin üzerinde basit gri bir kurabiye gibidir." (4)

---

(4)Philip Gilbert Hamerton, The Art of Photography

Holman Hunt'un resmi için ise Hamerton: "Güneş'ini altındaki sulara, göz kamaştırıcı sonsuz beyazlığa gün ışığının dağılması; bu parıltının soldan sağa yayılımı; uzaklardaki küçük dalgalar üzerindeki hiç kesintiye uğramayan yansımaları ve bu yansımaların bulutlarla bölünmesi; fotoğraftan da daha gerçektir. Fakat tüm karşılaştırmalar burada kalır, çünkü fotoğraf ile resim arasında karşılaştırılabilecek başka bir şey yoktur. Fotoğrafın koyu kahverengi olan yerlerinde hiç ton yokken, resimde belirgin oranda tonlamalar bulunur. Tıpkı güzel bir kadının elmaslarının parıltısı olmadan da güzel olması gibi, güneşin parıltısının olmadığı yerlerde, ışığın yansımalarının güzelliklerini, parıltının kendisinden daha hassas ve güzel olarak elde ederiz.

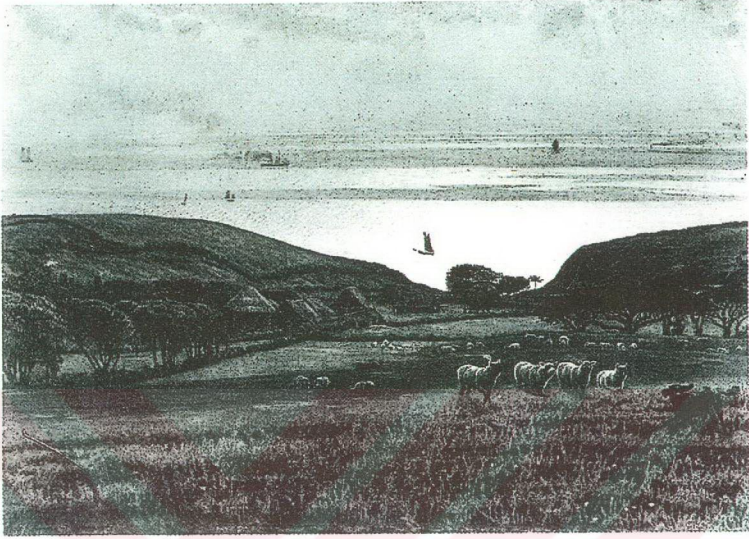
Denizi, müthiş bir nurla aydınlatan ışığı, bulut kümelerindeki boğucu nemliliği hissederiz. Verimli toprakların yeşili, arkasından moru, daha ön planda ise çiçeklerin kırmızısı ve yeşil dallar, biraz ileride bir köpek, koyun ve çiftçinin çalışmaları... Bütün bunlar Holt'un, resmin entelektüel, saklayıcı ve uzlaşmacı bir sanat olması nedeniyle resmine koyduğu gerçeklerdir." diye tanımlama da bulunur ve fotoğrafa yönelik şu sonucu çıkarır. "Bilimsel bir sanat olduğu için, kısıtlı olanaklara sahip olduğu için, iddialarında belirginleştiği için, bir gerçeği on değişik yalanla anlatabildiği için ve her seferinde görebildiği yalnızca bir gerçeği tam olarak anlattığı için fotoğraf güzel sanat değildir. Gustave le Gray'ın de fotoğrafına koyamadığı gerçeklerde bunlardır."(5)

Philip Gilbert Hamerton'un bu yaklaşımı şüphesizki döneminin hakim düşüncesini ve fotoğrafın başlangıç dönemlerindeki teknik yetersizliklerin etkisinin fazlasıyla olduğu bir gerçektir.(Resim 22,23)

\*



Resim 22 - Gustave Le Gray "Büyük Dalgalar" 1856 - 59



Resim 23 - Holman Hunt "Deniz üzerinde güneş" 1852-58

Ancak süreç içinde tartışma daha spesifik alanlara kaymıştır.

Bu tartışmanın bir yanında Ernő Kallai diğer yanında ise Moholy Nagy vardır. Ernő Kallai “resim ve Fotoğraf” adlı yazısında fotoğraf ile resim arasındaki ifade ediş farklarını ele alır ve yazısının ana temasının dafacture:yüzeyin görsel yapısı üzerine kurar. “Boya pigmentinin değişken fiziksel özelliklerinin izleyiciyi, resmin madde gerçekliği ve estetiği arasındaki kompleks ilişkiyi farketme ve karşılık vermeye teşvik ettiğini, fotoğrafik baskının ise yapısal/dokusal bir nitelik taşımadığını , sadece donuk “optik bir tarafsızlık” verdiğini ileri sürer.”(6)

Bunun karşısında Moholy Nagy; Kallai’yi resim sanatını kurtarma adına bir çaba içine girdiğini ileri sürer ve fotoğrafın facture-kaba damarlı dokuya sahip olmasa da fotoğrafik görüntünün “ışığın oluşturduğu doku” ile sofistike bir hal içinde olduğunu ortaya koyar.

Yine bu tartışmanın bir ayağını da resmin mi fotoğrafın mı doğanın imitasyonu olduğudur. Ernő Kallai fotoğrafın imitasyon olduğunu ifade ettiği dönem de ilginçtir ki, Man Ray, Moholy Nagy gibi sanatçıların yapmış oldukları işler, nesnelliğin dışında “ışığın hayalleri” tanımlamasıyla sanat ortamını kaplar.

Bu anlamda da resim ve fotoğraf arasındaki farkı “imitasyon ve yaratım” bağlamında ele almamak gerekir.

Bu tartışmayı Ernő Kallai biraz daha açar ve “Fotoğrafın ruh ve duygu oluşturma bağlamında etkisi zayıftır. Gerçeğin net reproduksiyonlarını verir, fakat yapısal olarak zayıftır. Negatifin ve baskı kağıdının sınırlandırılması altındadır. Negatif ve pozitif “facture”den yoksundur. Işığa duyarlı tabakanın, kağıtın dokusu ve görüntüyü oluşturan gren yapısı bir gerilim ve bu gerilimi karşılayacak uyumu sunmaz.

---

(6)Erno Kallai , Photography in the Modern Era, Sayfa 94

Resim de ise tüm efektlerde “facture” bulunması sanatsal görüntülerin elde edilmesinde yeni ufuklar açabilmektedir. Resimsel yapılanma da “facture”ün elle dokunabilir fiziksel bir yapı oluşturur ve “plastik yapılanma”ya katkıda bulunur. Bu özellikde yaratılmak istenen ruhaniliğin içinde hissedilebilirliği ortaya koyar. Resimsellikte ince ruhu ve maddenin katılığını birleştirerek sanat bağlamının karşılıkları çok belirgindir.”(7)

Moholy Nagy ise bu yaklaşımın karşısında; “Bir şeyin üretildiği yöntem kendini bitmiş üründe gösterir. Bizim için “facture” işin kendini nasıl gösterdiğiidir. Fotoğraf sadece reproduktif bir teknik değildir. Yaratıcılığa katkısı tartışılmaz. Işık ve gölgenin bize fotoğraf yolu ile sunduğu olanaklar kimyasal işlem yolu ile elde edilen tonal değerler pigmentleri yok eder ama ortaya “ışık” çıkar.

Tüm bunlar resim karşıtlığı anlamına gelmez. Fotoğraf karşıtı bu değerlendirme, başkalarının düşüncelerini ipotek altına alma anlamına gelir”(8) diyerek kendi açısından tartışmaya noktayı koyar.

Gerçektende yapısalık üzerine yapılan bu tartışmalar “yüzey” ve “doku” yapılanmasının neredeyse sanat yapıtı olup olmama tartışmasının merkezini oluşturmuştur.

\*

---

(7)Erno Kallai , Photography in the Modern Era, Sayfa 95

(8) Agk. Sayfa 97

## 5. DOKU YAPILANMASI VE SANAT YAPITINA ETKİLERİ

Doku;nesnelerin dış yüzeylerini oluşturan çeşitli yapılanmalardır. Ansiklopedik bilgilere bakıldığında,dokunarak algılanabilen yüzey pürütüklerine ‘ doku ‘ tanımını yapmaktadırlar.

Doku tanımı sanat yapıtları söz konusu olduğunda farklılık kazanır.Yüzeyin belirleyicisi olmasının yanında,nesnenin estetik yapılanmasının da bir ögesidir.

### 5.1.Üç Boyutlu Sanat Yapıtında Doku

Çevremizde var olan üç boyutlu nesnelerin dokuları üç boyutlu sanat yapıtlarında olduğu gibi salt estetik amaçlı değil işlevseldir.

Örneğin,kumaşın dokusu işlevseldir,ama rengi ve kullanıldığı yer ile belli bir biçim ve estetik kazanabilir. Ancak bu onu sanat yapıtı yapmaz.

Heykel sanatında doku tek başına yapılanmanın belirleyicisi değildir. Ancak doku,işığın etkisi ile heykel üzerinde belli bir dinamizm oluşturur.

Heykelin yapıldığı malzeme (çamur,ağaç,mermer, metal..vs.), oluşturulan form, hacim, kendi içindeki oran ve dengesi,mekana yerleşimi, ışık ve gölge yapılanmayı belirler.

Heykeldeki yüzey dokusu,her bir dokunuşla kendisini oluşturur.Dolayısıyla bu oluşumun nasıl ifade edileceği önemlidir. Kullanılan materyal ve gereçler yüzeyi belirleyecek olanlardır. Heykeltraşın el becerisi ve üslubu sanatçının ifadesi olacaktır.

Heykeltraş yapıtını ışıkla çizer ve yine ışıkla yontar.Bir anlamda ışık, heykelin başlama aşamasından bitimine kadarki sürede bir yol göstericidir. Heykeli ortaya çıkaran her bir hamlede bir doku saklıdır.Bütünlük içinde bakıldığında bu doku heykelin yüzeyidir.

## 5.2. İki Boyutlu Sanat Yapıtında Doku

İki boyutlu sanat yapıtında heykel sanatındakine benzer bir hacim yoktur. İfadenin bu iki boyut üzerinde çözümlenmesi gerekir. Ressamın yüzey üzerinde fırçayı kullanma biçimi ve çizim gücü,iki boyutluluk üzerinde derinlik ve perspektif etkisi uyandırır. Işık ve gölge kullanımı ile renk bilgisi önem taşır. Heykel sanatında dış yüzeyi oluşturan dokuda olduğu gibi, resim de bu doku zemin yani yüzeyin kendisidir. Van Gogh'un tablolarında olduğu gibi renk kullanımı ve çizimlerin dışında fırça darbeleri hacmi ortaya koyar. Resme belli bir derinlik kazandırır.

Resim yüzeylerinin taşınabilirliği sanatçılara büyük kolaylık sağlamıştır. Yüzey boyutunun önemi kadar yüzey dokusu da ressamlar için önem taşır. Resim tarihinde birbirini izleyen ve her biri bir öncekiye tepki olarak çıkan akımlarda bunu izlemek mümkündür.

Akımlar dönemlerinin birer ifade biçimleridir. Her döneme ait toplumsal, kültürel, dini ve estetik anlatımlar söz konusudur.

Bir resim yalnızca konusu ile değil, onu oluşturan çizim, renk, perspektif, ışık ve gölge ile var olur. Ressamın yorumu seçtiği yüzey, gereçler, fırça çeşitleri ve kendi fırça kullanımıdır.

Resimdeki görsel dokuyu oluşturan etkenler, büyük oranda yapısallığından kaynaklanır. Yani resimdeki estetik; görsel doku ile yapısal dokunun bir aradalığı ile mümkündür.

## 5.3. Görsel Algılamada Doku

Sanat yapıtında dokunmadan estetik öge olarak algılanabilen doku, o yapıtın bütününi oluşturan öğelerden biridir. Dokunma eylemi olmaksızın algılanan doku, tamamıyla kişinin konu hakkında sahip olduğu bilgi kadar görmesiyle mümkündür. Bu bilgi teknik ve estetik konuları içerir.

' Berkeley'in kuramına göre gördüğümüz dünya ,tek tek her bireyin yıllar boyunca edinilen deneyimlerle kendine kurduğu bir yapıdır. Gözlerimiz



aracılığı ile algıladıklarımız,retinadaki uyarımlar sonucu oluşan renk duyumlarından başka bir şey değildir.Bu duyuları algılamalara çeviren zihnimizdir ;bu algılamalar dünyaya ilişkin bilinç ürünü tasarımlarımızı oluşturan öğelerdir ;bu nedenle söz konusu tasarım,önemli ölçüde deneyimi ve bilgiyi temel alır.’(9)

Görsel algı, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişkiye bağlıdır.Bu da izleyicinin onun karşısında aldığı tavırla yakından ilgilidir.

Buna göre ; ‘ Gerek Ruskin,gerekse Fry,sanata ilişkin bütün sorunların kökenini görür dünyanın nesnelere konusundaki bilgilerimizde aramışlardır.Bu anlayışa göre gözümüzün önündeki nesnelere ilişkin bütün bildiklerimizi unutabilseydik eğer,resim sanatının temel sorunu,yani üç boyutlu bir dünyanın düz bir tuvalden yansıtılabilmesi sorunu da kendiliğinden çözülmüş olacaktı.Çünkü Ruskin,bizim üçüncü boyutu aşında hiç görmediğimize inanıyordu.Ona göre gördüğümüz,Turner’in resmettiği gibi,renklerden oluşan alacalı bir karışımdı .’(10)

Teknik ve estetik yapılandırılmayla gelişen yorum, yani yapıt, kişiyi, kendisinde içsel bir anlatımın okunmasına taşıyabilir.

İçsel arayışların ifadesi, teknik ve estetik kaygıyla bütünleşerek oluşabilir.

\*

---

(9)E.H. Gombrich, Sanat ve Yanılsama Sayfa 286

(10) Agk. Sayfa 287

## 6. EL YAPIMI KAĞIT YAPIM TEKNİKLERİ

Kağıt yapımı için lifli organik maddeler (bambu kamışı,huş ağacı yaprağı,japon sazı..vs.),lime (kireç+ ıhlamur + misket limonu ) ve su kullanılır.

Bambu ağacı taş silindirler yardımıyla ezilerek liflerine ayrılır.

(Resim,24) Lifler,içinde kireç olan havuzda birkaç gün tutularak yumuşaması sağlanır. Bu lifler daha sonra kaynatılarak tamamen esnek, işlenebilir hale dönüştürülür ve suda yıkanarak ağartılır.

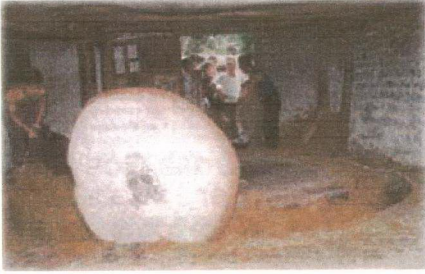
Huş ağacının yapraklarından elde edilen ve yapışkan özelliği olan sıvı,ağartılmış bamboo lifleri ile karıştırılır. Çözelti kıvamındaki karışım bir süzgeçten geçirilir. Suyu alınmış olan çözelti düz zemin üzerine serilerek, üzerine konan ağırlıklarla düz yüzeyler haline gelmesi sağlanır. Ortaya çıkan yüzey;kağıttır.

Günümüzde de el yapımı kağıt yapımında malzeme çeşitlenmiş olsa da benzer bir proses kullanılmaktadır.

Bir diğer kağıt yapım yöntemi ise;

Kağıt yapımında kullanılan madde pamuk, çok iyi temizlendikten sonra ufak parçalar halinde su dolu hamur makinesine atılır.(Resim 25)Pamuklar suda eritilerek plastikimsi bir kıvama gelmesi sağlanır. İstenilen oranda kullanılan suyun miktarı hamurun,dolayısıyla kağıdın yoğunluğunu belirler.Kalıcılığı ve sağlamlığı suyun içerisine konan az miktardaki tutkalla mümkündür.

Hamur hazır hale gelince daha fazla su ile desteklenir ve sütümsü kıvama gelinceye kadar karıştırılması gerekir.Bu işlem mikser aracılığı veya manuel olarak yapılır.



Resim 24 - Bambunun taş silindirde ezilmesi



Resim 25 - Hamur makinesi

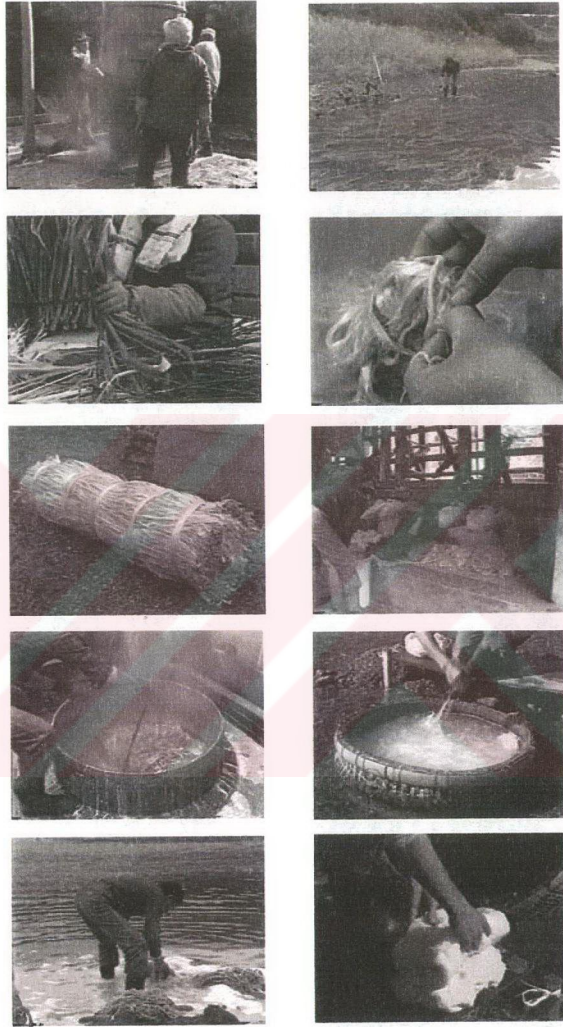
Hazır solüsyon bir süre dinlenmeye bırakılmak üzere derin ve geniş bir kaba aktarılır.

Bundan sonraki işlem elek ile suyun süzdürülüp,elek üzerinde sütümsü hamurun kalmasını sağlamaktır.

Önceden ıslatılmış keçe üzerine elek,seri ve kuvvetli bir şekilde bastırılarak hamurun transferi sağlanır.Keçe üzerinde bir yüzey olarak yerleşen hamur yaprak, ıslak ve her an bozulabilir bir durumda olduğundan dikkatli olmak gerekir.

Islak yaprağı korumanın en iyi yolu yine ıslak keçe parçasını onun üzerine yerleştirmekle mümkündür.Bu işlem tek kat bırakılıp preste sıkılır. Presin büyüklüğüne bağlı olarak keçeler aynı yöntem uygulanarak üst üste dizilir ve preslenir. Bu süreçte kağıt ve keçedeki su dışarı atılır.

Presleme işlemiyle suyu dışarı atılmış yapraklar keçe üzerinde bırakılıp kuruması sağlanabileceği gibi-kuruması uzun bir süre alabilir-özel hazırlanmış fanlarla 24 saat gibi bir sürede de kurutulur.(Resim 26)



Resim 26 - Kağıt yapım sürecinde kamışların işlenmesi



Resim 26 (a)- Kamıştan elde edilen hamurdan kağıt imalatı

## 7. EMULSİYON – KAĞIT YAPILANMASI

Elde yapılan kağıdın“ tanımlanmış olan normların dışında, mükemmel olmayan sınırları“,doğal dokusu ve rengi,yapısal anlamda bir doku oluşturması, ifade gücünü arttıran ve aynı zamanda öznelleştiren önemli özelliğidir.

El yapımı kağıdın kazandırdıklarının yanında, ifadeyi belirgin kılan ve ayrıca görsel dokuyu güçlendiren üzerindeki fotoğrafik çalışmadır. Burada biri ötekinden daha önemli değildir.Yalnızca kağıt veya görüntü elde edilmesinin ötesinde, her ikisinin bir arada kullanımı ile yeni bir ifade biçimi oluşturulmayı olanaklı kılar.

Diğer fotoğraf kağıtlarına oranla bu kağıtların fiziksel hafifliği ve uçuculuğu görsel olanı güçlendiren bir başka özelliktir.

Görselliğin oluşmasında yalnızca negatif baskı veya fotogram değil,aynı zamanda görüntü ile kağıdın birebir ve biçimsel ilişkisi, bir başka deyişle kağıdın dokusu ile iletişim sağlayan emulsion tabakanın da önemi çok büyüktür... Kağıda sürülmesi dışında ona biçim de veren bir malzeme niteliği taşır emulsiyon.

Yani emulsiyon, görsel doku ile birlikte yapısal dokunun da temel argümanıdır. Emulsionun yoğunluğu,miktarı, kağıt üzerine hangi malzemeyle ilişkilendirileceği(sürüleceği),kağıdın emiciliğinin ayarlanması,emulsiyonun kendine özgü rengi ve oluşturulan kalınlığa göre siyahlığın kullanımı önemli yer tutar.

Kullanımını genişlettiğinizde emulsiyon,sadece görüntüyü ortaya çıkaran bir malzeme olmaktan çıkar.

Örneğin,üst üste sürümü malzemeye- kendisine ve kağıda- yapısal bir kalınlık kazandıracaktır.Bu ,istenildiği oranda ve kağıdın istenildiği bölgesinde kullanılabilir.

Görsel olarak incelendiğinde emulsiyonun kalınlaşmış bölgelerindeki siyahlığın koyulaştığını görmek mümkündür.Söz konusu yorum olduğunda bu,büyük bir avantaj sağlar. Görüntünün belirginliği, keskinliği emulsiyonun kullanım miktarı ve şekliyle de önemlidir.

Emulsiyonla kağıt arasındaki ilişki emulsiyonu kağıda temas ettirme şekliyle belirlenir.Bu tür çalışmalarda yeniliğe ve araştırmaya açık olmak yeni ifade edişleri açığa çıkarmanın temel noktasıdır.

Air brush,sünger,pamuk,fırça..vs. gibi malzemelerin doğurdıkları etkiler,herhangi bir gereç kullanmadan kağıda temas ettirilen emulsiyonun etkisinden farklı olacaktır

Emulsiyon uygulaması yapılan duyarlaştırılmış kağıt üzerine istenirse agrandisman baskı, istenirse kontakt baskı, istenirse de fotogram uygulamasıyla görüntü aktarılır.

\*



## 8. YÜZEY YAPILANMASI BAĞLAMINDA YENİ DİL ARAYIŞLARI

Fotoğrafın gerçeklikle olan nedenli ilişkisi, fotoğrafçıların iç dünyalarını ifade etmede fotoğraf tekniğinin yetersiz kaldığı düşüncesini de beraberinde getirir. Fotoğrafın nesne ile ilişkisi ve yine fotoğrafın olabilmesinin birtakım fiziksel ve kimyasal koşullara bağımlılığı bu düşünceyi güçlendirdiğini düşünen geniş bir kesim sözkonusudur. Özellikle fotoğraf ile resim karşılaştırıldığında resim saflarından bakanların temel aldıkları argüman da burasıdır. Resimde, içsel olanın dışavurumunda, imgelemin oluşturulmasında sonsuz bir düzlem olduğu, bunun karşısında fotoğrafın yukarıda ifade edilen nedenlerden dolayı sınırlı bir alanmış gibi göstermeye neden olmuştur. Fotoğrafın tanımlanmışlıkları içinde kaldığında bu yaklaşımın çok da haksız olmadığı konusunda yaygın kabul olduğu da bir gerçektir.

Oysa fotografik yöntemin sınırları bu konuda resmin tüm sınırsızlığı gibi çalışma alanını fotoğrafçıya sunar. Fotoğrafla ne ifade edileceği net bir şekilde ortaya konulursa bunu dile getirecek yöntem de mutlaka bulunur. Bir anlamda problem varsa çözümde vardır.

Özellikle fotoğraf iki ana grup altında toplanmaya çalışılır.

\*Fotoğrafın nesnel gerçeklikle dolaysız direkt olarak kurduğu ilişkinin tezahürü olarak ifade edilebilecek olan ve “pencere” kavramıyla ifade edilen yaklaşım...

\*Fotoğrafın nesnel gerçekliğin dışında içsel olanın temsili olarak düşünülen, bir içe bakış diye ifade edilebilecek olan ve “ayna” kavramıyla ifade edilen yaklaşım.

Bu iki kavramla tanımlanmaya çalışılan ele alışları Heidegger’in yaklaşımına taşırsak: Birinci yaklaşımı “açığa çıkarış”, ikinci yaklaşımı da “dönüştürme” bağlamında ele alabiliriz ki, bu da bizi bu iki kavramı birbirinden ayrılmadan birbirini var eden diyalektik bütünlüğün parçaları haline getirir.

Bu diyalektik bütünlük içinde ele alınan fotoğraf, ifadeyi sınırlandıran değil ifadeyi sonsuz düzlemlere taşıyan bir argüman haline gelir.

Fotoğrafik proses bir bütün halinde ele alındığında, ifade edişlerin problematiğinin ortaya doğru konulması gerekir.

Bu tezin ana konusunu oluşturan “el yapımı kağıt” ve bu yapılan kağıt üzerinde fotoğrafik yöntemlerle duyguların dışavurumunun hareket noktası da budur. Bu uygulama fotoğrafik düzlemde, imgelemin oluşmasına olanak ta tanımaktadır.

“El yapımı kağıt” ile ulaşılmak istenen üretilen her bir imajın tekrar edilemez ve “tekil” olmasıdır. Her bir kağıt tekil özellikler taşıdığı ve tekrar edilemezliği, yine üzerine uygulanan emulsiyonun da benzer özellikler taşıması (fırça izi, kalınlığı ve dağılımı) imgelem konusunda sanatçısına yeni ufuklar açmakta.

Görsel bir uygulamanın karşılığı olarak yapılan bu çalışma da ortaya çıkan en önemli gösterge ise “yeni bir estetik”tir. Düzlemlerin sınırsızlığı (Yapılan kağıtların kenarları amorf ve tanımlanmış normların dışındadır), dokusu( el yapımı kağıdın kendi içinde algılanan iki dokusu vardır. \*Homojen-difüz- ortamda algılanabilen doku ki bu görünürdeki dokudur. \*Işıklı ortamlarda-ters ışıkta algılanan- saklı doku.) ve yüzey içinde bizatihi organik malzemelerinde kendileri olarak (yaprak gibi) yapılandırılabilmesi bu yeni estetik diye ifade edilenin argümanlarıdır.

Fiziksel özelliklerinin yanısıra “el yapımı kağıt” oluşturduğu duygu bağlamında da bir taşıyıcı yüzey olmanın ötesinde bizatihi kendi başına da bir “şey” bir nesnedir. Bu bağlamda ele alındığında da kağıt kendi başına da “imge” özelliği taşıyabilir.

Bu süreç içinde ortaya çıkarılan yapıtlarda kağıtta bir “şey” olarak yer alır. Bu yer alışta kağıdın “uçuculuğu”, “hafifliği”, “kırılganlığı” ve “şeffaflığı” yeni estetiğin parçasıdır.

Bu çalışmanın, bilinen fotoğrafik uygulamalardan farklılaştığı noktalarda burada gizlidir. Fotoğrafik yöntemde nesnelere bizatihi kendileri yapısal dokularıyla fotoğraf içinde yer alırlarken, “el yapımı kağıt” ta ise nesne olarak bu kağıtların kendi oluşturulan dokuları da önemli bir öge olarak yer alır.

El yapımı kağıt uygulamasının bir başka boyutu da ortaya çıkan kağıdın % 100 doğal malzemelerden yapılmış olmasıdır. Fabrikasyon üretimdeki kağıt

hakkında yanlış bir bilgi vardır. Bu kağıtlar kimyasal prosesler ve kimyasal katkılarla gerçekleşir. Bu yüzden de doğaya dönüşünde ve çözümünde problem sözkonusudur. Yine yanlış olan bir bilgi de “geri dönüşüm kağıt”larla ilgilidir. Bu kağıtlar atık kağıttan yapılıır ama kazanımda yine kimyasal katkılar vardır.

Bu çalışmanın ana teması olan kağıtlarda ise bu problem sözkonusu değildir. Bu kağıtlar bir boyutlarıyla kendi başlarına “şey” iken diğer bir boyutuyla da doğanın bir parçası olmaya devam ederler...

Bu farklılıkta yeni bir dil arayışının kapılarını açabilecek kadar önem taşımaktadır.

Bkz. EKLER



## 9. ÖZEL KAĞITLARA UYGULANAN RESİMSEL BASKI TEKNİKLERİ

Oymabaskı,XIX.yy'ın başına kadar tahtadan ya da metalden oyularak oluşturulan bir levhanın basımının bir sonucuydu.

Boutard'ın “ Çizim Sanatları Sözlüğü'nde belirttiği gibi

“ hafif oyma işlemiyle elde edilen bir tür tablo”olarak tanımlanan oymabaskı, resmin sınırlarını genişleten resimsel bir uygulamadır.

Zamanla çukurlu veya kabartmalı oymacılık işlemine başka yöntemler eklenecek,bunlar da çizilmiş ya da boyanmış yapıtın çoğaltılmasına olanak tanıyacaktır.XIX. yy'dan XX.yy'a geçilirken,resimli haftalık dergilerde çok kullanılan tahta uçlarla birlikte tahta oymacılığı tamamen değişikliğe uğramıştır.

1796'da oyun yazarı olan Aloys Senefelder,Münih yakınlarındaki Solenhofen kireçtaşlarının nemli oldukları zaman mürekkebi geçirmediklerini gözlemlemiştir.Buna dayanarak taşbaskıyı bulmuş ve metali de bir dayanak olarak kullanmış ve geliştirmiştir. 1798'de Aloys Snenfelder'in bulunduğu teknik,yaygınlaşmıştır.

Benjamin West(1738-1820) ve Henry Fuseli(1741-1825) gibi ressamların desenlerinden oluşan ilk taş baskılar 1803'te Specimens of Polyautography (Polyografi Örnekleri) adı altında İngiltere'de basılmıştır.19.yy'da Goya,Gericault ve Delacroix,taş baskı üzerine çalışmış,Daumier ise yapıtlarının büyük bölümünü bu teknikle gerçekleştirmiştir.Yüzyılın sonuna doğru Manet ve Degas düz baskı tekniği ile örnekler üretmişlerdir.

Bu sıralarda Japon Ukiyo-e akımı olan ağaçbaskı'larının Avrupa'da tanınmasıyla Toulouse-Lautrec,Bonnard ve Vuillard gibi sanatçılar,Batı'da daha önce hiç benzeri bulunmayan çok renkli (polikrom)baskılara yönelmişlerdir.Taş baskı sanatının en önemli isimlerinden biri olan Toulouse-Lautrec birçok özgün baskı sanatçısını etkilemiştir.

### 9.1.Düz Baskı:

Baskı plakası üzerinde yükseklik ve çukur bulunmadan yüzeyi hassaslaştırıp boya alıcı bölümler oluşturularak yapılan baskı türüdür.Çinko,alüminyum,bakır ve taşın kullanıldığı bu yöntemde baskı yüzeyinde hiçbir yükseklik farkı yoktur.

\*

### 9.2. Taş Baskı (Litografi):

Almanya ve İsviçre’de çıkarılan bir taş görüntü aktarmada kullanılır.Sanatçı yüzeyi temizlenmiş taş üzerine yağlı kalem veya yağlı mürekkeple deseni çizer.Çalışma kuruduktan sonra üstüne sulu arapzankı-nitrik asit karışımı sıvı sürülür.Taş üzerinde boya tutucu veya boya itici yüzeyler su yardımıyla oluşturulur.Merdane ile yedirilen boya , çizilmiş ve görüntülenmiş yerlerde tutulur.Ardından kağıda pres aracılığıyla geçirilir.Litografide her renk için ayrı bir taş kalıp hazırlanır.Ofset gelişinceye kadar basım evlerinde bu teknik kullanılmıştır.(Resim 27)

\*

### 9.3. Ofset Baskı:

Litografinin gelişmiş biçimidir.Yine litografide olduğu gibi yağ ve su temeline dayanır.Taşın yerini çinko,aluminyum,bakır..vs. gibi metal yüzeyler almıştır.Sanatçı imgeyi doğrudan metale çizip boyayarak bu teknikle tiraj yapabilmektedir. Bu teknikle fotografik yöntemler de uygulanabilmektedir.

\*

### 9.4. Yüksek Baskı:

Linolyum ve ağaç kalıp üzerindeki, yüksek yerlere boya sürülerek yapılan baskı çeşididir.En eski baskı tekniği olduğunu söylenebilir.Baskı yüzeyinin üzerine yapılan çalışma yüksek baskı alanları düşünülerek,baskı dışı kalan yerlerin oyularak alçaltılması ilkesine dayanır.Daha sonra bu yüksek yüzeye boya verilerek baskı yapılır.

\*



Resim 27 - Alphonse Mucha  
"Renkli litografi" 1897

### 9.5. Ağaç Baskı:

Baskıda kullanılacak sert ya da yumuşak dokulu bir ağaç enine ya da boyuna kesilip baskı yüzeyi olarak hazırlanır.Özel oyma aletleriyle oyularak baskı kalıbı yapılır.Sert dokulu şimşir ,ceviz,gürgen gibi ağaçlara desenini çizen sanatçı daha sonra iskarpela ve burenlere baskı alanları dışını oyar. Oymayı kolaylaştıracağından sert dokulu ağacın enine kesimi yeğlenir.Yumuşak dokulu ağaçlar ise, dikine kesilerek daha büyük yüzeyler elde edilmekte,ağacın dokusundan da yararlanılabilmektedir.Sanatçı ağaç dokularıyla yapıtını bütünlüştirmekte ve ürüne doku kazandırabilmektedir.Bu teknikte de her renk için ayrı kalıp hazırlanır.Boya merdane ile yüzeye verilir ve görüntü kaşıkla ya da özel presle kağıda geçirilir.(Resim 28)

\*

### 9.6. Linol Baskı:

Sanatçıların yeğledikleri,yapıtlarını çoğaltmak için kullandıkları ve ayrıca birçok okulda öğretimi yapılan bu teknikte Linolyum,linol oyma bıçaklarıyla oyulup kalıp hazırlanmasıyla yapılır.

\*

### 9.7.Çukur Baskı (Oyma Baskı veya Gravür):

Metalin çukurlaştırılmış yerlerine boya doldurulur.Yüksek kısımlar temizlenir,pres aracılığıyla kağıda aktarılır.Gravür adıyla da bilinen bu baskı tekniğinde, bu baskıyı yapan, metalin çukur yüzeyleridir. Boya,metalın çukurlarına doldurulur. Ve yüzeydeki boya dikkatlice temizlendikten sonra bir pres aracılığı ile ıslatılmış kağıda aktarılır. Bu,geleneği eski ve sanatçıların yaygın olarak kullandıkları bir tekniktir.

Çinko,bakır,çelik,pirinç gibi metal plakaların kullanılabilirdiği bu baskıda,metalın işleme yöntemlerine göre farklı teknikler uygulanmaktadır.Bugün matbaacılıkta da kullanılan gravürün diğer bir adı;tifduruk(derin)baskıdır.

\*



Resim 28 - Albrecht Dürer Ahşap Baskı



### 9.8 Soğuk Kazı:

Sanatçı metal plaka üzerine buren,sivri uclu çelik yada sert metal kazıma aletleriyle desenini çizer.Bu aletler metali oyarken çapaklar da bırakır.Murekkep bu çapaklara ve oyuklara tutunup baskıda sanatçının istediği etkiyi verir.

\*

### 9.9. Mezzotint:

İnce dişleri olan bir aletle metalin yüzeyi dokulandırılarak boya tutucu çukurlar elde edilir.Yüzeve verdiğinde bu küçük çukurlara dolan boya baskıda yoğun bir siyahlık yaratır.(Resim 29)

\*

### 9.10. Aside Yedirme Baskı:

“ Ofort ” adıyla da bilinen bu teknikte sanatçı,metali aside dayanıklı bir vernikle veya özel bir asfalt karışımı lakla örter.Sonra deseni ince uclu bir kalemle çizer.Bu teknikte çukurlar mekanik bir kazıma yerine aside yedirilerek elde edilmektedir.

\*

### 9.11. Leke Baskı:

“ Akuatint “ de denen bu baskı tekniğinde, doku ve boya tutucu yüzey elde etmek için sanatçı,reçine tozlarını metal plaka üzerine serper ve metali hafifçe ısıtarak bu tozların yüzeye yapışmasını sağlar.Ardından metal yüzeyi asitle oyar.Böylece değişik tonlamalar elde edilebilir.

\*

### 9.12. Şablon Baskı:

Boya geçirgen ve geçirgen olmayan yüzeyler temel alınarak yapılır. Karton veya metal levhadan kesilerek elde edilen sablon parçaları baskının ana yapısını oluşturan lekelerdir.Maskelme yöntemiyle ya araları boyanır,ya da parçalara boya verilerek baskı işlemi yapılır.

\*



Resim 29 - Francisco Goya Mezotint

### 9.13. Serigrafi veya İpek Baskı:

Bu tekniğin de temel ilkesi maskeleyemdir. Ağaç ya da alüminyum çerçevelere özel dokunmuş ince bir kumaş (polyester, ipek, terilen..vs.) gerilir. Kumaşın baskı yapılacak bölümleri açık bırakılır, öteki bölümler kapatılır. Mürekkep ya da boya bir kauçuk lastikle sıyırılarak sıvandığında desenin açık bırakılan gözeneklerinden aşağıya, kağıdın üstüne geçer. Basılan desenin kenarlarında ipek dokusu dikkatlice bakıldığında görülebilir. Bu baskıda uzun ipek kullanıldığından 'ipekbaskı' olarak da anılır. Sanatçı desenini değişik yöntemler uygulayarak kumaşa geçirir. En basit yöntem ipeğin üstünü elle tutkal sürerek kapamadır. Bir başkası yapışkanlı kağıt kapama yöntemidir. Emülsiyon stensil film yöntemleri ışıkla pozlandırma temeline dayanır. Serigrafi baskı'da her renk için ayrı kalıp kullanılır.

Elek baskı 1930'lerde A.B.D.'de dokuma üzerine kullanılmıştı. 1938'de ise Federal sanat projesi ( WPA-FAP ) çerçevesinde Amerikalı sanatçılar bu tekniği ticari amaçların dışında sanatsal amaçlarla da kullanmaya başlamışlardı. Fransa'da Vasarely, İngiltere'de Paolozzi ve Riley, A.B.D.'de Dine ve Oldenbug serigrafinin gelişmesinde büyük rol oynamışlardır. Serigrafinin en önemli ismi ise Andy Varhol'dur.

\*

## 10. FOTOĞRAFİK BASKI İÇİN KAĞIDIN ÖN HAZIRLIK İŞLEMİ

Fotoğraf baskılarının oluşturulması sürecinde hazırlanan kağıt yüzeylerine direkt emülsiyon uygulanması birtakım problemlere neden olur. Bu olumsuzluklar; emülsiyonun homojen olmaması, dökülmesi ve arka yüzüne geçmesi vs. gibi. Bu olumsuzlukların giderilmesi için hazırlanan kağıdın yüzeyinin emülsiyon uygulamalarına hazır hale getirilmesi gerekir.

Kağıda sürülecek emülsiyonun kalıcılığı ve emülsiyonun kağıdın arka yüzüne geçmemesi için kağıtlara ' doyurma işlemi ' yapılır. Bu işlem yumurta akının çırpılıp bekletilmesi, daha sonra kağıdın hazırlanmış bu malzemeye daldırılması ve ardından kurumaya bırakılması ile yapılır.

## 11. ÖZEL KAĞITLARA UYGULANAN FOTOĞRAFİK BASKI TEKNİKLERİ

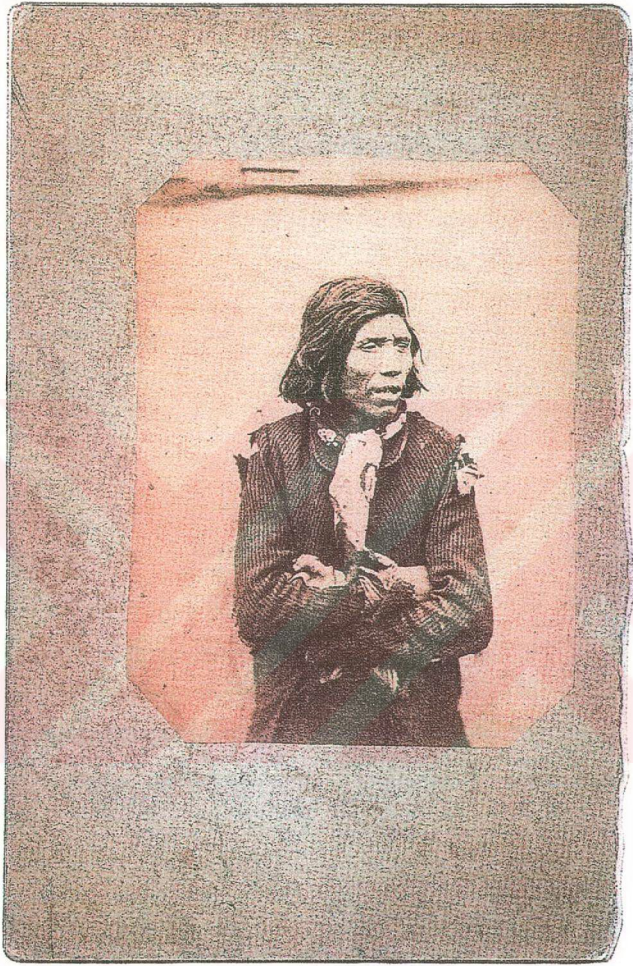
### 11.1. Albümin Baskı\*:

Albumin baskı 1850 yılında Louis-Desire Blanquart Evrard tarafından icat edilmiş olup,1890'lı yıllara kadar yaygın şekilde kullanılmıştır. Normalde cam üzerinde Kolodyon negatifinden yapılan bu baskı, net bir görüntü vermektedir.Bu baskı çırpılmış, bekletilmiş, süzölmüş tuzlu yumurta akına daldırılan ince bir kağıtla elde edilir.Yapılan işlemle kağıdın gözenekleri albuminle dolar ve pürüzsüz bir yüzey sağlanır. Kuruduktan sonra,albuminlenmiş kağıt,gümüş nitrat solusyonunda yüzdürülerek ya da aynı solusyonun yüzeye fırçayla uygulanması ile duyarlı hale getirilir.Kağıt ışktan etkilenmeyeceği karanlık bir yerde kurutulur.(Tuz ve gümüş nitrat ışığa duyarlı gümüş tuzları elde etmek için birleştirilir).Duyarlı hale getirilmiş olan kağıt,camdan bazen de mumlu kağıttan yapılmış negatif, kontakt şasesine yerleştirilir. Daha sonra baskı için güneşe bırakılır. Bazen birkaç dakika,bazen de bir saat ya da daha fazla süren pozlandırma işleminden sonra gelişen görüntü, sodyum hiposulfit solusyonunda sabitlenir. Ton ve renk değişiklikleri için pozlandırma sürecinin süresi ile oynanarak farklı etkiler alınabilir.

1855'ten sonra albumin baskılar, rengi zenginleştiren ve kalıcılığı artıran altın klorürle tonlanmıştır. Bitmiş baskının renklerinin kırmızımsı kahverengiden morumsu kahverengiye kadar değişmesine ve parlak olmasına karşın eski fotoğrafçılar yüzey parlaklığını albumininin yoğunluğunu suyla seyrelterek farklılaştırmışlardır. Albumin baskının bozulmasıyla ışıklı kısımlar sarımsı renkte olur.(Resim 30,31)

---

\* Gordon Baldwin, Looking at Photographs



Resim 30 - Paul Emile Miot  
Albumin Baskı, 1859  
"Mic - Macs Prensı , Gougou



Resim 31 - Warren Neidich ( with Zoe Zimmerman )  
Albumin baskı ,1986  
"pseudoevent."

### 11.2. Bromoil Baskı (Yağ-Pigment Baskı)\*:

Bu tür 1907'de İngiltere'de ortaya çıkarak 1930'lara kadar popüleritesini korumuştur. Gum bikromat süreci ile de ilgili olan bu işlem, daha önceki yağ pigment işleminin bir sonucudur. Litografinin bir kaidesi olan yağ ve suyun birbirinden ayrılması işlemine dayanır.

Bromoil baskı süreci genellikle küçük bir negatifin büyütülmesiyle başlar. Baskı, bakır sülfat, potasyum bromür ve potasyum bikromat solusyonunda beyazlatılarak sodyum hiposülfit ve su solusyonunda beyazlatılarak sodyum hiposülfit ve su solusyonunda tespit banyosuna tabi tutulur. Açıkta olan görüntü kaybolur ve jelatin görüntüyü gümüşün oranına bağlı olarak potasyum bikromatla sertleştirilir. Matrix adı verilen tabaka jelatinin suyu emmesi için yıkanır ve nemli olarak bırakılır. Litografik mürekkep dikkatlice ve brayer (özel bir fırça) adı verilen bir aletle matrix'in yüzeyine yavaş yavaş yayılır. Jelatinin suyu emdiği yerlerde (ışıklı bölgeler ve bir derece daha az olarak da orta tonlarda) jelatin yağ bazlı mürekkebi dışarı atar. Boyanın tekrarlanan yüzey uygulamalarında matrix arzu edilen kıvama gelir. Oluşan baskı yavaş yavaş kurumaya bırakılırken, halen ıslaklığını korurken, bir defa baskı işleminde kullanılarak mürekkep görüntü başka bir yüzeye aktarılır. Orjinal bromür baskının ve yağlı boyanın birleşmesi bromoil baskıya adını verir. Bromoil baskının alacağı nihai rengi, seçilen mürekkebin rengi belirler.

Herbirinin değişik bir renk filtresinde pozlandığı üç negatif, temel üç rengin başarılı uygulaması ve üç ayrı bromür baskının bromoil transferi, tam renk elde edilmesini sağlar. Ton dizisi geniştir. Bromoil transferinin yapılmadığı durumlarda yüzey düz olmamaktadır. Bromoil baskıların yüksek derecede detay çözünürlüğü yoktur. Ancak fırça çalışmasıyla görüntüde manipulasyon yapma olanağı vardır.

---

\* Gordon Baldwin, Looking at Photographs



### 11.3. Kalotip\*:

1840 yılında William Henry Fox Talbot tarafından icat edilmiş,1841'de patenti alınmış olup negatif üretimi için kullanılan bir tekniktir.Mükemmel bir eser olan daguerreotip'in aksine,kalotip çoklu baskı yapımında kullanılan negatif elde edilmesi ile yapılır.Bunlar ise genelde tuz baskıdır. Kalotip,Talbot'un daha önceki fotojenik çizim sürecinden daha iyidir.Bunun sebebi ışığa duyarlı madde kullanılmasıdır.Negatif görüntü böylece tab edilerek değil,banyo edilerek alınmaktadır. Kalotip,kaliteli bir yazı kağıdının bir yüzüne gümüş nitrat solusyonu sürek ve bunu kurutarak oluşturulur.Daha sonra mum ışığında bu sayfa potasyum iyodür çözeltilisinde yüzdürülerek, ışığa az duyarlı bir gümüş iyodür elde edilir .Kağıdın karanlıkta kurutulup,fotoğraf makinasında pozlanmasından az bir zaman önce, az ışıklı bir ortamda asetik ve gallik asit içeren gümüş nitratla duyarlılaştırılır ve ışığa karşı mükemmel bir duyarlılık sağlanır.Konusuna,günün saatine ve havanın durumuna bağlı olarak 10 saniyeden 10 dakikaya kadar olan pozlamalarda kamera içerisinde ışığa duyarlı kağıt nemli olarak kullanılır. Bu noktada kağıtta gizli olan görüntü farkedilemez durumdadır.Görüntüyü banyo ederek görünür kılmak için tekrar gümüş nitrat,asetik ve gallik asit banyosu yapılır. Kağıtta beliren görüntünün negatifinin tespit banyosu için, kağıt önce suda daha sonra potasyum bromür çözeltilisinde banyo edilir ve kağıt tekrar su ile yıkanır ve kurutulur.

Bu metodu açıkladıktan hemen sonra Talbot, Sir John Herschel'in fikri ile metodun son basamaklarını düzeltmiştir. Bu son aşamada günümüzde sodyum tiosulfat olarak bilinen sodyum hiposulfitle tespit banyosu yapılır. Şeffaflığın mumlanarak alınmasına karşın,üretilen negatif- pozitif baskı için kullanılır. Görüntünün kağıdın içine geçmesiyle (görüntü tamamıyla şeffaf bir malzeme olan cam üzerine taşınmamıştır) kağıt lifleri görüntü içerisinde görünmeye başlar ve bu da ayrıntılarda netliğin azalmasına ve tonda pek belli olmayan ebruli renkler oluşmasına sebep olur.Bu süreç çeşitli değişikliklerle 1841'den

1850 yıllarının başlarına kadar popülaritesini korumuştur.Daha sonra yerini camda “ Islak Kolledyon “ süreci almıştır.Isığın yayılma etkisini kağıt lif yardımıyla yapan “ Piktorialist “ fotoğrafçılar tarafından Kalotip 1900’lerde canlandırılmıştır.

Kalotip kelimesi,bazen negatifin kendisi bazen de kalotip negatifinden yapılan tuz baskıyla ilişkilendirilir. Talbot bunu negatifler için kullanmıştır ve baskının tab edilerek elde edildiği kesin olarak bilinmedikçe ,kalotipi sadece negatif olarak muhafaza etmek gerekir. 1850’lerden önce negatifler sıkça sergilenmiştir.Talbot, Kalotip kelimesini Yunanca’da “ güzel” demek olan “ kalos” ve Latince’de “görüntü” demek olan “ typus” kelimelerini kullanarak meydana getirmiştir.( Resim 32 )

---

\* Gordon Baldwin, Looking at Photographs



Resim 32 - Jon Kline  
Kalotip negatif ,1996  
"negative dust I."

#### 11.4. Karbon Baskı\* :

1855 yılında Alphonso Louis Poutevin (1819-1882) tarafından patentinin alınmış olmasına ve 1858 yılında John Pouncy (1818-1894) tarafından iletilmiş olmasına karşın, Joseph Wilson Swan (1828-1914)'in bu sürecin patentini alarak kendi baskı kağıtlarını kullanmasıyla, bu teknik kullanılır hale gelmiştir. Gümüş atıkları içermediğinden ve buna bağlı olarak da bozulma olmadığından, kalıcılık, karbon baskının önemli özelliklerinden biridir. Sürecin dayandığı temel prensip, jelatine eklenen potasyum bikromatin pozlandırığında alınan ışık oranında çözünmez hale gelmesidir.

Sürecin çalışma biçimi şöyledir :

Kağıt, sürece ismini veren karbon siyahı ve potasyum bikromat içeren jelatinle kaplanır, gün ışığında negatifin altına yerleştirilir. Poz süresi negatif yoğunluğuna göre belirlenir. Jelatin negatifin şeffaf bölgelerinden geçen ışıkla sertleşir, görüntünün açığa çıkması ve sertleşmemiş jelatinin yıkanarak yüzeyden atılması için, karbon pelur kağıdın yüzü ,çözünmez jelatin tabakası ile kaplanmış ikinci bir kağıtla, kontak temasla sıkıştırılıp jelatin sandviçi oluşturulur ve bu sandviç sıcak su ile ıslatılır. Islatılarak serbest kalan ve ayrılan orjinal kağıt ve sertleşmemiş jelatin yıkanarak temizlenir. Böylelikle görüntü, ikinci kağıdın üzerinde kalır.( Bu transfer sertleşmiş, geçirimsiz jelatin filmin üstte kalacak şekilde kağıdın orjinal olarak pozlanması için gereklidir. Böylece kağıt ıslatıldığında, kağıtla temas halindeki yumuşak jelatin tabakası, tüm jelatin tabakasının desteğinden kurtulmasına yol açabilir). Bu kağıt daha sonra şap içeren suya daldırılır. Şap, kalan jelatini sertleştirir ve sarımsı bikromat lekeleri yokeder. İkinci bir kağıda transfer edildiğinden bitmiş görüntü ters döner. (İlk daguerrotiplerde olduğu gibi). Bu etki, başlangıçta, negatif ters döndürülerek ya da sonunda ters çevirme transferi yapılarak önenebilir. Bazı durumlarda her nasılsa fotoğrafçılar, görüntünün ters halinde olmasını kabullenir.

1870-1910 yılları arasında karbon baskı çok popülerdi. Bu baskılar, siyah veya koyu kahverengi, parlak siyah bölgelerden oluşan fotoğrafik görüntülerdi. Bu

baskı yöntemi uygulamalarında değişik boyaların kullanılması ile, farklı renk tonlarında baskılarda elde etmek mümkündür. Bu baskıların boyalı jelatinlerinin karanlık bölgelerinde hafif dış hatlar oluşturulur. Karbon baskılar günümüzde de kullanılmakta olup, bazen de patentli Fresson süreci ile yapılmaktadır.(Resim 33)



---

\* Gordon Baldwin, Looking at Photographs



Resim 33 - Edward Steichen  
Karbon Baskı, 1902  
Rodin'in portresi

### 11.5. Kolotip\*:

Kolotip(Yunanca'da "kollo"-tutkal), baskı yüzeyi olarak taşın yerini camın aldığı bir tur "Fotolitograf"tır. 1850'lerde Alphonse Louis Poitevin(1819-1882)'in çalışmalarıyla kademeli olarak gelişen kolotipin Albortype, Lichtdruck gibi geliştiricileri tarafından verilmiş fototip, heliotip ve artotip gibi isimleri vardır. Kolotip ara sıra da olsa halen kullanılmaktadır.

Kolotip fotoğraf görüntüsünden yapılan yüksek kaliteli ve fotomekanik yollardan üretilen bir baskı görüntüsüdür. Kolotip üretilmesi için sodyum silikatle sertleştirilmiş ana jelatin tabakasıyla ve potasyum ya da amonyum bikromat eklenerek ışığa duyarlı hale getirilmiş ikinci bir jelatin tabakasıyla kaplanmış bir cam levha gerekir. Bu iki katmanlı levha daha sonra karanlık bir fırında düşük ısıyla kurutulur. Levha istenilen görüntünün negatifi altında ışığa bırakılır (Kontak baskı) İkinci kat jelatin,aldığı ışık miktarı oranında sertleşir. Pozlanmış levha suda tamamen yıkandığı zaman fazla bikromat çözülür ve jelatin kabarıp buruşarak file desen adı verilen çok hafif dalgalı kırışık desenler oluşturur. Sertleşmiş jelatin oyukları suyu emdikleri miktarda ayrışır.

Daha sonra levha dalgalar arasındaki kabartmaların daha fazla su emmesini destekleyen gliserin solusyonu ile işlenir. Levha sonra hafif ıslatılır ve dikkatlice mürekkep rulo yardımıyla yüzeye transfer edilir. Kaygan mürekkep,taş baskı işlemindeki gibi, suyla şişirilmiş kabartılardan püskürtülür. Fakat file desen, çizgileri boyunca yapışıp kalır. Mürekkeplenmiş levha,kesintisiz ton görünüşüne sahip ve grinin ince tonlarıyla az detaylı bir görüntü oluşturarak kağıt üzerine basılır.Ağsı örgü (file desen) desenleri ancak yüksek büyütme işlemiyle görülebilir.Bu nedenle özellikle verniklenerek bitirilmiş bir kolotipi gerçek bir fotoğraftan ayırdetmek oldukça güçtür.

(Resim 34)

---

\* Gordon Baldwin, Looking at Photographs



Resim 34 - Hippolyte Bayard, 1839  
Çatının üzerinde fotoğraflanan  
iki heykel  
“Kölotip”



### 11.6. Gum Bikromat Baskı\*:

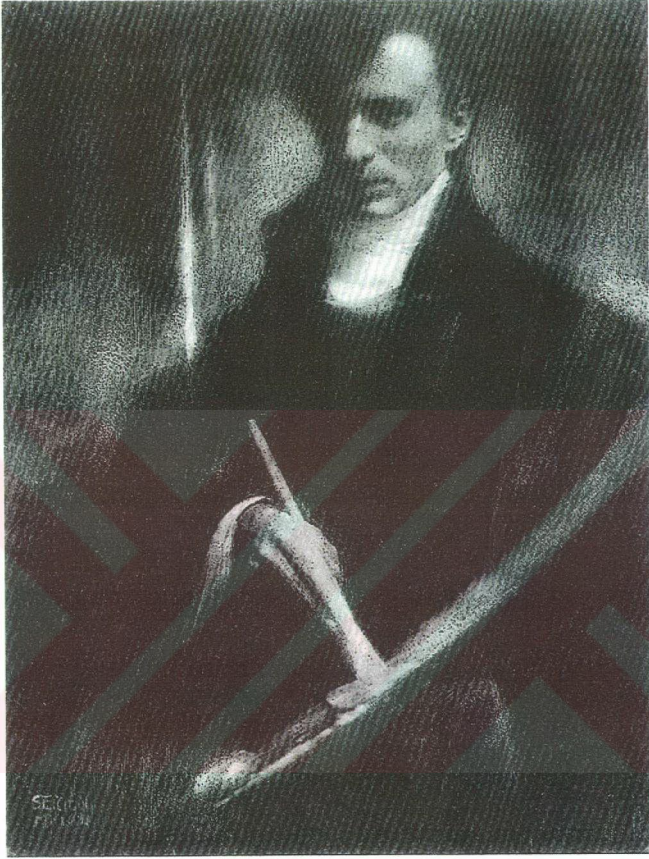
1894'te ortaya çıkan ve 1920'lere kadar yaygın olan, bugün de fazla olmamakla birlikte yine de kullanılan bu negatiften baskı yapma işlemi fotoğrafçıya son baskının üzerinde tanıdığı yüksek sanatsal kontrol imkanıyla bilinir. Bu baskı kağıt üzerine bir miktar arap zamkı (akasya ağacı reçinası) fırçayla düzgünce yedirilmesi suretiyle yapılır. Kullanılan zamkın uygulanmadan önce suyla inceltilip istenilen renk pigmentleri ile renklendirilmesi ve potasyum (veya amonyum) bikromat solusyonuyla karıştırılması gerekir. Kaplanan kağıt kontak baskıdaki gibi güneş ışığı ya da ultraviyole ışık altında tutulan kendisiyle aynı boyutlarda olan negatifin altına bırakılır. Bikromat, gelen ışıkla orantılı olarak arap zamkının sertleşmesini sağlar. Örneğin; negatifteki görüntü fotoğrafın ışıklı kısımlarında karanlık olur. Sonuç olarak, baskının birbirine benzer kısımlarında tutkal sertleşmez ve kolayca çıkarılabilir, böylece ışıklı kısımların aydınlık kalması sağlanır. Pozlamadan sonra, baskı, suyun içine yerleştirilir ve tutkalin çözülebilir kısmı yavaşça eriyerek su üstüne çıkar. Fotoğrafçı yüzeyi fırçalayarak ve baskının yüzeyine su tutarak daha fazla ya da daha az miktarda boyalı arap zamkının çözülmesini kontrol edebilir ve böylece kontrast ayarı yapabilir. Baskı kurutulduğunda tamamlanmış sayılır.

Her ne kadar bitmiş sayılsa da baskı sıklıkla aynı zamkla ya da farklı renkli bir arap zamkı çözültüsü ile yeniden kaplanır ve aynı negatifin altına dikkatlice yerleştirilerek belli alanlardaki ya da bütün tonlarının değiştirilmesi, derinleştirilmesi veya zenginleştirilmesi için yeniden pozlanır. Tutkallı bikromat baskılarda tonlar geniş olup ayrıntılarda fazla ton çözülmesi yoktur ve bunlar sıklıkla mum boya ve kara kalem çizimlerine ya da suluboya resimlerine benzerler. Bu baskılar, alınan son görüntülerinde gümüş bulunmadığı için oldukça kalıcıdır. ( Resim 35,36,37,38 )

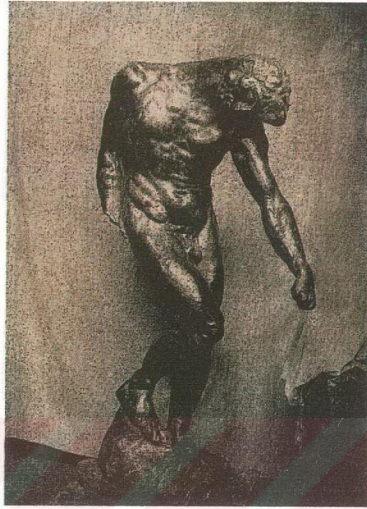
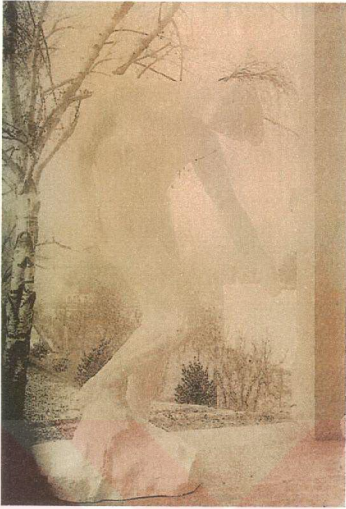
Bu baskı yöntemi sürecinde üst üste baskılar yapılabilmesi olanağı ofset baskıya giden süreçte ipuçlarıdır. Ki bu yöntem uygulaması Piktorialistlerin uygulamalarında onlara geniş yorum ve ifade olanakları sağlamıştır.

---

\* Gordon Baldwin, Looking at Photographs



Resim 35 - Edward Steichen  
1901, Palet ve fırçasıyla kendi portresi  
"Gum Bikromat Baskı"



Resim 36 - Jean - François Limet  
Gum Bikromat Baskı



Resim 37 - Sarah Van Keuren  
Gum bikromat ,1996  
"Sun through frost"



Resim 38 - Sarah Van Keuren  
Gum bikromat ,1993  
"Child by lake"

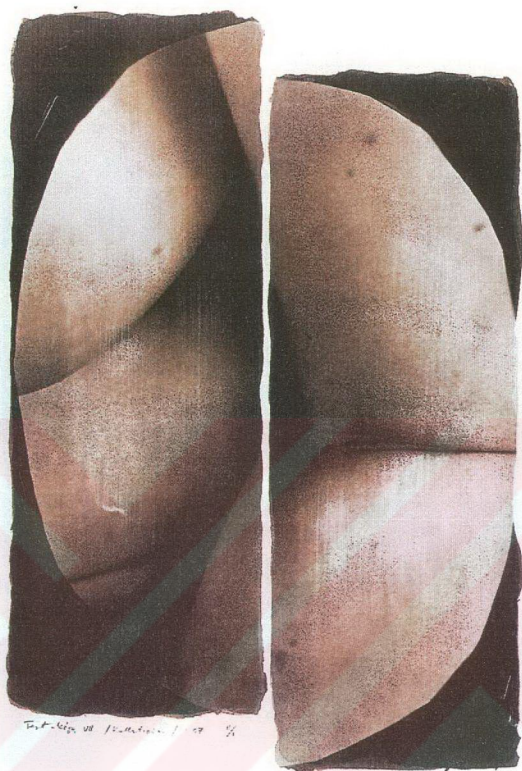
### 11.7. Kallitip - Van Dyke Baskı\*:

Kalitip demir tuzuyla yapılan bir fotoğraf işlemi olup 1899'da W.J.Nichol tarafından Sir John Herschel'in 1840'lardaki çalışmasından esinlenerek hazırlanmıştır. Platinyum baskısına çok benzer ve bu baskıyla birbirine yakın sonuçlar verir. Kalın bir kağıt parçası, bir demir tuzu olan ferric oksalat ,oksalik asit ve gümüş nitrat çözeltisi ile duyarlı bir yüzeye dönüştürülür. Işığa duyarlı olan bu kağıt güneş ışığında bir negatifin altında, alt tonlar belirlemeye başlayana kadar kontak baskı yapılır. Daha sonra baskı istenilen renge bağlı olarak çeşitli çözeltilerin içinden seçilen bir çözelti ile banyo edilir.

Işıktan etkilenen ferric oksalat, ferrous oksalat haline gelir ve metalik gümüş renginde bir görüntü oluşturur. Baskı daha sonra sodyum tiosulfatla tesbit banyosu yapılır ve yıkanır. Rengi istenildiği gibi tonlanabilir; siyah, kahverengi, koyu kahverengi, eflatun ya da vişne çürüğü seçilebilir. Kallitip dayanıklı olmaması sebebiyle fazla tercih edilmemiş, yine de birçok farklı türleri ortaya çıkmıştır. (Nichol'in tespit banyosu için bulduğu orjinal formül kalitipi dayanıklı hale getirmede yetersiz kalmıştır). Kallitip çeşitlerinden biri tonları çok canlı ve derin olan Van Dyke baskısı olarak bilinir. Baskının bu ismi alması daha önce Anthony Van Dyck'in yaptığı baskılardaki renklerin (özellikle kahverengi) zenginliğindedir. (Resim 39,40 )

---

\* Gordon Baldwin, Looking at Photographs



Resim 39 - Lajos Siro  
Kallitip, 1998  
"Body Images VII"



Resim 40 - Anita Chernewski  
Van Dyke baskı ,1985  
"African dogs"



### 11.8. Fotogravür\*:

Heliogravure olarak da bilinen Fotogravüre geniş boyutlarda fotoğraf üretmek için en iyi fotomekanik yöntemdir. Asitle oyularak yapılan geleneksel baskılardan esinlenerek ortaya çıkan bu yöntem Talbot'un Photoglyphic Engraing'ine benzer ve Avustralya'lı baskıcı Karel Klic (1841-1926) tarafından 1879'da tasarlanmış ve geliştirilmiştir. Fotogravür işlemi bikromatlaşmış jelatinin ışığa maruz bırakıldığı oranda sertleşmesi esasına dayanır. Bir tarafı potasyum bikromatla duyarlılaştırılmış jelatinle kaplanan bir zar,kopyalanacak olan görüntünün negatifinden Kontak baskı yapılarak cıkartılmış olan şeffaf bir pozitif altında pozlanır. Islanan zar,jelatinli kısmı alta gelecek şekilde reçine tozuna bulanmış bakır baskı levhası üzerine sıkıca bastırılır. Ilık su içerisinde zarlı kağıdın arkası soyularak ışık almayan jelatinli kısımlar eritilir. Üzerine jelatin kaplamanın düzensizce yayıldığı bakır levha asit banyosuna bırakılır. Asit jelatinin kalın olduğu yerlerde(ışıklı olacağı kısımlarda) metali yavaşça eritir, jelatinin ince olduğu ya da hiç olmadığı yerlerde ise daha etkili olur. Sonra levha orjinal görüntünün tonlarıyla orantılı olarak farklı derinlikler farklı miktarlarda mürekkep tutar.Sonra mürekkepli tabaka baskı presine alınır.Karel Klic modern düzlem gravürünü (rotogravure) fotogravürden geliştirmiştir. Rotogravür 1910'lu yıllarda ofset litografi ile de yer değiştirene kadar gazete resimlemesinde yaygın olarak kullanılır. Bitmiş bir fotogravür eğer süslenmemişse görüntünün etrafındaki levha izini gösterir. Siyah kısımları genelde karakalemle yapılmış gibi görünür, beyaz kısımları ise yüksek kalite de beyaz kağıda basılmışsa beyaz kalır.

---

\* Gordon Baldwin, Looking at Photographs

### 11.9.Fotolitografi\*:

Fotoğraf görüntüsünü basma işlemlerinden biri olan fotolitografi, kendisinden önce kullanılan litografide olduğu gibi gresle suyun birbirine karışmaması esasına dayanır. 1855'te Alphonse Louis Poitevin(1819-1882) tarafından geliştirilen fotolitografi işlemi, düz bir taş (Yunanca'da lithos) ya da çinko veya alüminyumdan yapılan metal bir levhanın jelatinle kaplanmasıyla başlatılır. Bu jelatinin potasyum bikromatla duyarlılaştırılmış olması gerekir. Bikromatlanmış jelatin fotoğraf negatifinin altında pozlandırıldığında,aldığı ışıkla orantılı olarak suda çözülmez hale gelir. Jelatinin çözülebilir kısımları nemlenmiş ve mürekkeplenmiş olan kireç taşından temizlenir. Yağlı baskının mürekkebi, sertleşmiş jelatinin bazı kısımlarına (oluşmuş görüntüdeki karanlık kısımlara) iyice yayılır. Fakat nemli taşdaki jelatin kaplamanın sertleşmediği kısımlarında etkili olmaz. Taş daha sonra kağıda preslenir ve mürekkep kağıda geçer. Böylece orjinal görüntünün kopyası çıkmış olur.Çıkan fotolitograf kusursuz olmakla birlikte taşın çok silik bir izini gösterse bile hiç levha izine rastlanmaz.

---

\* Gordon Baldwin, Looking at Photographs

### 11.10. Platin - Paladyum Baskı\*:

Platin baskı yapma işlemi 1873 yılında William Willis(1841-1923) tarafından icat edilmiş ve yine kendisi tarafından 1878'e kadar sürekli olarak geliştirilmiştir. 1878'te ise kendisi tarafından kurulan bir şirket aracılığıyla ticari platin kağıtları çıkartılmıştır. Demir tuzlarının ışığa duyarlı olması esasına dayanan işleme göre bir yaprak kurutulmuş kağıt, potasyum kloro-platinat ve bir demir tuzu olan ferrik oksalat solusyonuyla duyarlılaştırılır ve güneş ışığındaki negatif altında kontak baskı yapılır. Bu baskı işlemi, demir tuzuyla ışığın reaksiyonundan soluk bir görüntü elde edilene kadar sürdürülür. Kağıt daha sonra demir tuzlarını çözen ve pozlanmış demir tuzlarının olduğu yerlerinde kloro platinat tuzunu platine çeviren bir potasyum oksalat çözeltisine daldırılır ve bu sırada demir şeklindeki görüntü platin metali şeklini alır. Sonra bir dizi zayıf hidroklorik ya da sitrik asit banyolarında yıkanır. Bu yıkama işlemi artakalan demir tuzlarını ve daha önceki işlemlerde oluşan sarı lekeleri çıkartmak için yapılır, son olarak da baskı suda yıkanır.

Daha sonraki gelişmelerde baskının değişik kalınlığındaki gliserinle kaplanması potasyum oksalatın işlevini geciktirir. Bunun önüne geçmek için gliserin mümkün olduğunca ince bir tabaka olması gerekir. Gliserinin kalınlığını ile orantılı olarak özel bir işlemle değişik ton ve koyuluklar oluşturulur. Tonlamada kullanılan diğer maddeler civa klorür ve kurşun asetattır. Platinyum baskılarda da banyo işleminden sonra farklı sıcaklık uygulamaları(yüzeye) değişik tonda değerler verir. Bir diğer tonlama yönteminde kağıt yüzeyine yüksek ısı (örneğin ütü gibi) uygulanmasıdır. Baskı uranyum nitrat ya da altın klorür içeren çözeltilere batırılır. Zeytuni yeşili, kırmızı ve mavi tonları elde etmek mümkünse de gri tonlar ağırlıktadır. Platin baskılar 1920'lere kadar yaygın olarak kullanılırken platin fiyatlarının birden yükselmesiyle kullanımları azalmıştır. Bunlar daha ucuz olan paladyum baskılarla yer değiştirmiştir. Bu baskılarda da platin baskılardaki işlemler yapılır. Fakat platin yerine metal paladyum bileşimi kullanılır. Gümüş grisi

ağırlıklı ton çeşitlerinin zengin ve kalıcı olmaları nedeniyle iki işleme de çok değer verilmiştir. İkisi de kullandıkları kağıdın yapısındadır. Son zamanlarda ise platin baskılar yeniden kullanılmaya başlanmıştır.(Resim 41,42,43 )

---

\* Gordon Baldwin, Looking at Photographs



Resim 41 - Masalar ve İskeleler  
Platinum Baskı

British Columbia 1981  
Dick Arentz



Resim 42 - Dick Arentz Palladium Baskı



Resim 43 - Ernestine Ruben  
Platinum baskı ve gum bikromat ,1998  
“ulricke leaning to left”

### 11.11. Tuzlu Kağıt Baskısı\*:

En eski pozitif baskı yöntemi olan tuzlu baskılar, normalde kontak baskı tekniği olmakla birlikte genelde kağıt negatiflerden bazen de kolodyon negatiflerinden cam üzerine yapılır.1840'da William Henry Fox Talbot tarafından icat edilen tuzlu baskılar onun daha önce yaptığı fotojenik çizim tekniğinin son aşamasıdır. Tuzlu baskı,bir parça kağıdın sodyum klorid solusyonunda yumuşatılmasından sonra, tek tarafının gümüş nitratla kaplanmasıyla elde edilir. Işığa duyarlı olan gümüş klorür kağıtta böylece oluşmuş olur. Kuruduktan sonra kağıt,duyarlı kısmı üste gelecek şekilde baskı çerçevesi içindeki bir parça camın alt tarafındaki negatifin altına konur. Sandviç halini alan kağıt,negatif ve cam üçlüsü cam üste gelecek şekilde güneş ışığına bırakılır ve böylece kontak baskı yapılmış olur. İki saate kadar olan pozlandırma süresi görsel olarak denetlenir. Baskı istenilen kıvama geldiğinde çerçeveden çıkartılır ve bu devirde hipo sülfid sodası olarak bilinen kimyasal reaksiyonları durdurucu sodyum tiosulfat kullanılarak tespit banyosu yapılır,tamamen yıkandıktan sonra da kurutulur. Bu baskı daha fazla dayanıklılık ve daha zengin bir ton için altın klorür ile tonlanır. Bitmiş tuzlu baskının tonu mat,rengi kırmızımsı kahverengi olup yüzeyi parlak değildir. Eğer bu baskı tonlanırsa rengi morumsu kahverengi olur, eğer solarsa renk sarımsı kahverengiye döner. Işıklı bölgeleri genelde beyazdır.

Bazen tuz baskılar,az çok parlak bir yüzey elde etmek için ince albumin tabakayla parlatılır. Bu tür baskılar albüminlenmiş tuz baskılar olarak adlandırılır.

1851 yılında Louis-Desire Blaquart-Evrard'in açıkladığı gibi tuzlu kağıt baskılarının 'tabetme' den daha hızlı bir yöntem olduğu ortaya konmuştur. Baskı negatifin altında net olarak açığa çıkabilir ve bir negatif gibi aynı yoldan çoğaltılabilip tespit banyosu yapılabilir ve yıkanabilir. Sürekli güçlü olan doğal ışığa, kontak baskıya göre daha az bağımlı olan bu yöntem bir negatiften tek bir günde çok baskı yapılmasını mümkün hale getirmiştir. Bu yöntem, mat,yüzey parlaklığı olmayan ve siyah ,gri,beyaz,bazen de mavimsi grinin alt tonları içeren nötr renkli tuz baskıyı ortaya çıkarmıştır. Kisacasi ;Blanquart-Evrard'in

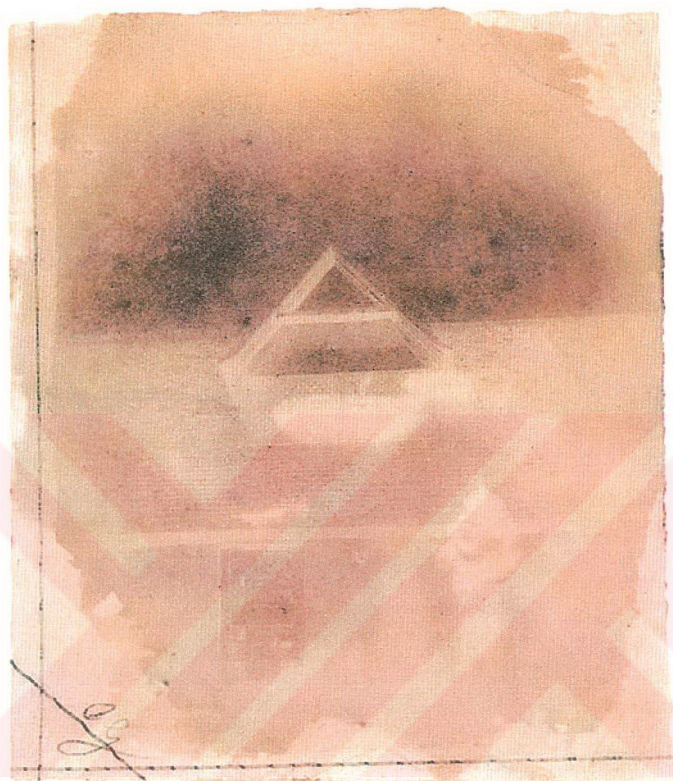
yöntemi Talbot'un sürekli printing out (kontak baskı) olarak adlandırdığı ilk kontak baskıyı ve developing out (banyo etme)'u içerir.

( Resim 44 )

---

\* Gordon Baldwin, Looking at Photographs





Resim 44 - William Henry Fox Talbot  
Kalotip negatiften tuzlu baskı ,1842  
"roofline and dormer window"

## SONUÇ

Günümüzde fotoğraf teknolojisinin aldığı yol kuşkusuz inanılmazdır. Çekim tekniklerinden baskı tekniklerine kadar fotoğrafın tüm alanlarında özellikle geleneksel fotoğraf yöntemleri karşısında sayısal fotoğrafın hızı ve kolaylıkları insanı şaşırtıyor.

Bu hız ve kolaylıklar, yeni ifade ediş olanakları getirirken, bir taraftan da tekdüze, birbirinin benzeri ifade edişlere de kapı açmaktadır. Bir kaosa dönüşen ve görüntü dünyasını neredeyse örten sistemin dışında, geleneksel yöntemlerde hala varlığını ve ifade edişin en güçlü alanı olmaya devam ediyor.

Estetik öge, bir taraftan görsel alanda kendini yapılandırırken, bu yapılandırma sürecinde malzeme ile de ilişki içindedir. Bir anlamda sanat yapıtının estetiğini belirleyen malzeme, malzemeyi belirleyen de estetikdir. Bu bağlam ışığı altında sanat yapıtı ele alındığında fikrin oluşumundan yapıtın ortaya çıkışına kadar geçen süreç bir bütündür ve sanat yapıtının tüm argümanları birbirlerinin var olma nedenleridir.

'El yapımı kağıt', bu düşüncelerin bir açığa çıkışıdır. Bir boyutuyla sanat yapıtının taşıyıcısı, bir boyutuyla da kendi başına bir 'şey'dir.

'El yapımı kağıt' yapım süreci sürprizlere ve yeni olana açıktır ve en önemlisi, görsellikle bir araya geldiğinde ortaya çıkan ürün tekil ve tekrar edilemezdir.

İnsanoğlu gelişim süreci içinde hep kendini ifade edişin araçlarını bulmuş ve geliştirmiştir.

Bu süreçte ortaya çıkan tek bir gerçek vardır ;

Düşünce varsa, onu ifade edecek araç mutlaka bulunur...



Ek 1. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotoğrafik



Ek 2. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotografik baskı



Ek 3. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotografik baskı



Ek 4. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotoğrafik baskı



Ek 5. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotografik baskı



Ek 6. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotografik baskı





Ek 7. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotografik baskı



Ek 8. Defne Gesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotografik baskı



Ek 9. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotografik baskı



Ek 10. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotografik baskı



Ek 11. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotoğrafik baskı



Ek 12. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotoğrafik baskı



Ek 13. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotoğrafik baskı



Ek 14. Defne Seslin Okay El yapımı kağıt üzerine fotografik baskı





Ek 15. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotografik baskı



Ek 16. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotografik baskı



Ek 17. Defne Sesin Okay El yapımı kağıt üzerine fotografik baskı

## KAYNAKLAR

BALDVIN, Gordon (1991), **Looking at Photographs**, The Paul Getty Museum Handbook , ABD

BARTHES, Roland (1992), **Camera Lucida**, Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları , İstanbul

BENJAMIN, Walter (1995), **Pasajlar**, Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

ECO, Umberto ( 1992), **Açık Yapıt**, Yakup Şahan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

ECO, Umberto (1991), **Alımlama Göstergibilim**, Düzlem Yayınları, İstanbul

ECO, Umberto (1996), **Yorum, Aşırı Yorum**, Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul

**Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** (1997), YEM Yayınları, İstanbul

FIRAT, Kamil (1998), **Dil Bağlamında Fotoğraf**, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MÜ, İstanbul

FISCHER, Ernest (1985), **Sanatın Gerekliliği**, Prof.Dr.Cevat Çapan, Kuzey Yayınları  
İstanbul

FOUCAULT, Michel (1994), **Kelimeler ve Şeyler**, Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi , Ankara

GIACOMETTI, Alberto (1998), **Yazılar**, Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

GOMBRICH, E H (1992), **Sanat ve Yanılsama**, Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi , İstanbul

GOMBRICH, E H (1995), **Shadows**, National Gallery Publications, London

HEIDEGGER, Martin (1998), **Teknik ve Dönüş**, Necati Aça, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul

**I Ching ya da Değişimler Kitabı** (2002), Levent Özşar, Biblos Yayınları, İstanbul

JEAN, Georges (2002), **Yazı İnsallığın Belleği**, Nami Başer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

- JOSIPOVICI,Gabriel (1997), **Dokunma**, Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- PONTY, Maurice Merleau (1996), **Göz ve Tin**, Ahmet Soysal, Metis Yayınları , İstanbul
- REXER , Lyle (2002), **Photography's Antiquarian Avant – Garde**, Harry N.Abrams,Inc.,NY
- SONTAG, Susan (1998), **Sanatçı : Örnek Bir Çilekeş**, Yurdanur Salman / Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul
- SONTAG,Susan (1993), **Fotoğraf Üzerine**, Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları İstanbul
- STEINER, Rudolf (2003), **Gizli Bilim**, Ayşe Domeniconi, Omega Yayınları , İstanbul
- STRAUSS, Claude Levi (1994), **Hüzünlü Dönceler**,Ömer Bozkurt, Yapı Kredi Yayınları İstanbul
- SZARKOWSKI, John (1989), **Photography Until Now**, The Museum of Modern Art, ABD
- WADE, David (2003), **Li**, Nasip Ak-asya, neKitaplar, İstanbul
- WEAVER, Mike (1989), **The Art of Photography**, Yale University Press, ABD

## YARARLANILAN İNTERNET SİTELERİ

[www.chinavista.com](http://www.chinavista.com)

[www.papermuseum.com](http://www.papermuseum.com)

[www.historybuff.com](http://www.historybuff.com)

[www.wovepaper.com](http://www.wovepaper.com)

## ÖZGEÇMİŞ

Defne Sesin Okay 1974 yılında doğdu. İlk öğreniminin yarısını İsviçre, orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı. 1998 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nden mezun oldu.

Yurt içi ve yurt dışında kişisel ve karma sergiler açtı:

1998 yılında ODTÜ Fotoğraf Günleri'nde karma sergi, ARALIK.

1999 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde kişisel sergi, İZLER.

2000 yılında Fransa Angee'de kişisel sergi, İZLER.

2002 yılında Kanada, The Banff Centre'da atölye çalışması ve kişisel sergi, EL YAPIMI KAĞIT ile FOTOĞRAF BASKILARI.

2002 yılında Kanada, Toronto Fotoğraf Festivali'nde karma sergi, EL YAPIMI KAĞIT ile FOTOĞRAF BASKILARI.

2003 yılında Fransa, Bergerac Fotoğraf Festivali'nde kişisel sergi, GECE.