



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Grafik Anasanat Dalı

**SANAT OBJESİ OLARAK KİTAP VE ALTERNATİF
FOTOĞRAFÇILIK TEKNİKLERİ KULLANILARAK SANATÇI
KİTABI TASARLANMASI**

Doğu Gündoğdu

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2017

SANAT OBJESİ OLARAK KİTAP VE ALTERNATİF FOTOĞRAFÇILIK
TEKNİKLERİ KULLANILARAK SANATÇI KİTABI TASARLANMASI

Doğu Gündoğdu

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Grafik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2017

KABUL VE ONAY


Doğu Gündoğdu tarafından hazırlanan "Sanat Objesi Olarak Kitap ve Alternatif Fotoğrafçılık Teknikleri Kullanılarak Sanatçı Kitabı Tasarlanması" başlıklı bu çalışma, 19.06.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Serdar Pehlivan (Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Fatma Emel Ertürk (Başkan)



Yrd. Doç. Elif Varol Ergen

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev Berki
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

19.06.2017



Doğu Gündoğdu

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

- Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

- Tezimin/Raporumun 19/06/2020 tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

- Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

19 /06 /2017

Doğu GÜNDOĞDU

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamda yapıcı ve yönlendirici katkılarıyla büyük emeği geçen danışmanım ve değerli hocam Sayın Doç. Serdar Pehlivan'a, tez çalışmamın oluşum sürecinde değerli bilgilerini ve önerilerini bana çekincesizce sunarak çok yönlü düşünmemi sağlayan değerli hocam Serdar Bilici'ye, görüş ve bilgileriyle beni yönlendiren Oğuz Karakütük ve KA Atölye'ye, tez çalışmamın uygulama kısmında destek veren Vahap Önen ve Yenişehir Laboratuvarı Ticaret Ve Sanayi Ltd. Şti.'ye, önemli katkıları ve yardımlarıyla tezimin oluşumunda büyük yardımlarından ötürü Çan-Kaya Kaya Tuzu Taah.Tic. ve San. A.Ş.'ye, büyük desteği ve yardımından ötürü Galip Kürkçü ve Hemzemin Atölye'ye, tez süresince desteğini hiç bırakmayan kıymetli annem ve babama ve her zaman destek olup eşlik eden çok kıymetli Naz Önen'e teşekkür ederim.

ÖZET

Gündoğdu, Doğu. *Sanat Objesi Olarak Kitap ve Alternatif Fotoğrafçılık Teknikleri Kullanılarak Sanatçı Kitabı Tasarlanması*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2017.

Salt metnin ya da yazılı bilginin ötesinde, kitap formuyla birlikte tasarlanan, tipografinin kağıtla ve gözle, baskı kalitesinin elle buluştuğu sanatçı kitapları kitap formuna yeni bir bakıştır. Sayısal bilgiyle yetinmeyen, fiziksel bilgiyi de barındıran kitabın bu yeni hali, fiziksel bir yapı olarak tasarlanarak kullanıcıya sunulur. Okuyucunun sadece metin okuyucusu olmadığı, kitabın formunu, tipografisini ve malzemesini de okuyabildiği sanatçı kitapları, bilgiyi aktarmakla yükümlü klasik kitap algısından farklı olarak doğrudan bir sanat objesidir. Bir okuyucu olarak değil bir kullanıcı olarak kitap formunu başlı başına bir deneyim olarak yaşamak isteyen alıcılar var oldukça sanatçı kitapları üreilmeye değer olacaktır. Bu nesnel ve fiziksel değerleri, yüzyılların belirlediği estetik gerçeklikleri yeni malzeme ve biçimlerle sunan sanatçı kitapları varlıklarını sürdürmeye ve yayılmaya devam edeceklerdir.

Bu tez çalışmasında birinci bölümde kitabın kökeni ve kelime anlamına değinilmiştir, İkinci bölümde kitabın tarihsel süreçteki değişimi ve endüstri devrimi sonrası konumu üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde kitabı oluşturan elemanlar, kitabın yapısı ve kitap üretim şekillerinden bahsedilmektedir. Dördüncü bölümde kitabın formu ve ona kazandırdıkları incelenmiş, kitabın formu yardımıyla kurmuş olduğu iletişim gücü konu edilmiştir. Beşinci bölümde kitabın yeni hali ve sanat nesnesi olarak durumu irdelenmiştir. Bu bölümde sanatçı kitaplarının geçmişi bugünü ve geleceği irdelenmiştir. Altıncı bölüm bu araştırma sonucunda elde edilen bulgular ve bu kazanımlar ile yapılan uygulama önerisini konu edinmektedir.

Anahtar Sözcükler

Sanatçı Kitabı, Kitap, Alternatif Fotoğrafçılık, Kitap Tasarımı, Sanat Nesnesi, Tuz Baskı, Altın Toner

ABSTRACT

Gündoğdu, Doğu. *The Book as an Art Object and Designing an Artist Book by Using Alternative Photography Processes*, Master's Thesis, Ankara, 2017.

The artist's books, which are designed together with the book form, the typography with the paper and the eye, the quality of the print that is meet with hand, is a new look into the book form beyond the text only document and written information. This new version of the book, which does not suffice only with digital information but also contains physical information, is presented to the user designing as a physical structure. The artist books, where the reader is not a text reader, can also read the form, the typography and the material of the book, is a direct object of art as opposed to the classical book sense of responsibility to convey knowledge. As long as there are customers who want to experience the book form as an experience on their own, rather than as a reader, artist books will be worth producing. The artist books that present these objective and physical values and the aesthetic realities that have been determined for centuries with new materials and forms will continue to expand and continue to exist.

In the first chapter of this thesis study, the origin of book and its word meaning are mentioned. The second chapter focuses on the historical change of the book and its position after the industrial revolution. The elements forming the book, the structure of the book and the forms of book production are mentioned in the third chapter. In the third chapter, the elements forming the book, the structure of the book and the forms of book production are mentioned. In the fourth chapter, the form of the book and its contributions to the book are analyzed and the communication power that the book has established with the help of the book's form has been discussed. In the fifth chapter, the new situation of the book as an art object has been examined. The past, the present and the future of artist books are studied in the sixth chapter. The sixth section deals with the findings of this research and the proposal for implementation with these achievements.

Key Words

Artist Book, Book, Alternative Photography, Book Design, Art Object, Salt Print, Gold Toner

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	ii
BİLDİRİM	iii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar DİZİNİ	xi
GÖRSELLER DİZİNİ	xii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: KİTAP	7
2. BÖLÜM: YAZININ GELİŞİMİ VE KİTABIN TARİHİ	12
2.1. Mezopotamya	13
2.2. Papirüs, Parşömen ve Kağıt	14
2.3. Kodeks Formu	17
2.4. Matbaanın Kitap Kavramına Etkileri	19
2.5. Endüstri Devrimi ve Kitap	26
3. BÖLÜM: KİTABIN YAPISI	30
3.1. Tanım	30
3.2. Dış Bileşenler: Kapak ve Cilt	33
3.3. İç Bileşenler: Kağıt, Sayfalar ve İçerik	40
3.3.1. Grid ve Tipografi	48
3.4. Kitap Üretiminde Kullanılan Basım Teknikleri	51
3.4.1. Yüksek Baskı	52
3.4.2. Çukur Baskı	54
3.4.3. Düz Baskı	55
3.4.4. Elek Baskı	56

3.4.5. Fotokopi.....	57
3.4.6. Yazıcılar ve Dijital Baskı	58
3.4.7. Baskı Sonrası Uygulamalar	58
3.4.8. Teknolojinin Olanakları ve Yeni Malzemeler.....	59
3.4.9. Alternatif Yaklaşımlar.....	59
4. BÖLÜM: KİTAP FORMU VE İLETİŞİM	62
4.1. Kitap Ve Ardışık Anlatım	63
4.2. Çoğaltılabilir Sanat Nesnesi Olarak Kitap	68
4.3. Üç Boyutlu Sanat Nesnesi Olarak Kitap	70
5. BÖLÜM: SANATÇI KİTAPLARI.....	77
5.1. Tanım	77
5.2. Geçmişten Bugüne Sanatçı Kitapları	79
5.3. Sanatçı Kitaplarında Üretim ve Çoğaltma.....	88
5.4. Sanatçı Kitabı Üretiminde Grafik Tasarım.....	91
6. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMASI	96
6.1. KONU VE AMAÇ	96
6.2. YÖNTEM VE TEKNİK.....	100
6.2.1. Tuz Baskıda (Salt Print) Kullanılan Malzemeler.....	100
6.2.2. Tuz Baskı (Salt Print) Aşamaları.....	104
6.2.2.1. Kağıdın Aharlanması.....	104
6.2.2.2. Gümüş Emisyonunun Hazırlanması	105
6.2.2.3. Pozlama Süresinin Belirlenmesi.....	106
6.2.2.4. Sayısal Negatif ve Tonlarının Doğrusallaştırılması.....	107
6.2.2.5. Baskının Yıkınması ve Tonlanması	115

6.2.2.5.1. Ön Yıkama.....	115
6.2.2.5.2. Tuz ile Sabitleme	115
6.2.2.5.3. Sabitleme Banyosu	116
6.2.2.5.4. Tonlama.....	126
6.2.2.5.4.1. Altın Toner Formülleri	120
6.2.2.5.5. Sodyum Sülfid Banyosu ve Son Yıkama.....	121
6.2.2.5.6. Balmumu Cila.....	122
6.2.3. Ciltleme	122
6.2.3.1. Ciltleme ve Dikiş.....	122
7. BÖLÜM: SONUÇ ve UYGULAMA ÖNERİSİ	123
7.1. Sonuç.....	123
7.2. Uygulama Önerisi	127
KAYNAKÇA	141
ELEKTRONİK KAYNAKÇA	146

TABLolar DİZİNİ

Şekil 1: Kitap Sözcüğünün kökeni ile ilgili tablo	8
Şekil 2: Kitap bölümlerini, sayfalarını ve sıralarını gösteren tablo	45
Şekil 3: Kitap bölümlerinin sırasını ve yerlerini gösteren şekil	47
Şekil 4: Amonyum klorürlü ahar solüsyonu	104
Şekil 5: Sodyum klorürlü ahar solüsyonu	104
Şekil 6: Gümüş Emisyonu	105
Şekil 7: İdeal poz süresini hesaplama.....	107
Şekil 8: Amonyum Klorür Banyosu.....	115
Şekil 9: Sabitleme Banyosu.....	116
Şekil 10: Tonlanmış ve tonlanmamış görüntünün yıpranması	118
Şekil 11: Şekil 9 da bulunan grafiklerin sonucu	119
Şekil 12: Modern potasyum karbonat toner	120
Şekil 13: Modern sodyum karbonat toner	120
Şekil 14: Modern sodyum bikarbonat toner.....	120
Şekil 15: Modern boraks toner	120
Şekil 17: Clerc's altın tiyoüre toner.....	120
Şekil 18: Lawless altın tiyoüre toner.....	121
Şekil 19: Sodyum sülfid banyosu	121
Şekil 20: Balmumu Cila	122

GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

Görüntü 1: Hammurabi Kanunları, M.Ö. 1760, Paris, Louvre Müzesi	12
Görüntü 2: En eski aşk şiiri, M.Ö. 2037-2029, İstanbul, Arkeoloji Müzesi	13
Görüntü 3: Ani Papirüsü, M.Ö. 1375, Hunefer'in Ölüler Kitabı	14
Görüntü 4: Parşömen yapımı için kasmağa gerilmiş hayvan derileri.	16
Görüntü 5: Kodeks formunun evrimi.	18
Görüntü 6: The Book of Kells.....	19
Görüntü 7: Diamond Sutra.....	20
Görüntü 8: Gutenberg.....	21
Görüntü 9: Gutenberg İncili, İngiltere Kraliyet Kütüphanesi	9
Görüntü 10: William Caxton, Chaucer, 1483	23
Görüntü 11: ex libris Hilprant Brandenburg, IX. Yüzyıl ahşap baskı, el ile renklendirme	24
Görüntü 12: William Blake, Songs of Innocenc, 1789	25
Görüntü 13: Nicolas Louis Robert'in kağıt yapım makinesi, 1798.....	26
Görüntü 14: Merganth'in Linotype Makinesi, 1884	27
Görüntü 15: Halftone (sol) ve Fotografik Görüntü (sağ)	27
Görüntü 16: Gazeteye Basılan İlk Fotoğraf, 2 Aralık 1873 Tarihli New York Daily	28
Görüntü 17: The Story of Glittering Plain (1894)	29
Görüntü 18: "Gody" Font Tasarımı	29
Görüntü 19: Sol LeWitt tarafından tasarlanan Grids, Using Straight, Not-Straight and Broken Lines in All Their Possible Combinations isimli kitap künye bilgileri dışında hiç yazı içermemektedir.....	30
Görüntü 20: Kitabın Elemanları	32

Görüntü 21: Albert Camus 'nün Bütün Oyunları ve George Orwell'in Paris ve Londra'da Beş Parasız kitapları Can Yayınları'nın Utku Lomlu tarafından hazırlanan kapak tasarımları sayesinde büyük ilgi görmektedir.....	33
Görüntü 22: Formaların Katlanmış Biçimleri.....	36
Görüntü 23: Kağıtlar dokusu yönünde daha kolay katlanır ve yırtılır.....	37
Görüntü 24: Japon ciltleme tekniği ile kaplumbağa kabuğuna benzetilerek yapılmış bir dikiş örneği	37
Görüntü 25: Ticari amaçlı kullanılan cilt tipleri.....	38
Görüntü 26: Üzerinde filigran (watermark) bulunan Fransız üretimi Arches marka kağıtlar.....	42
Görüntü 27: Klasik bir grid sistemi.....	48
Görüntü 28: Uygunsuz kelime arası boşluğu kullanımı "nehir" (river)	50
Görüntü 29: Ahşap baskı kalıbına boya verilmesi ve görüntünün kağıda aktarılması.....	52
Görüntü 30: Linol baskı örneği	53
Görüntü 31: Fotopolimer ile hazırlanan kalıp ile basılmış gravür örneği.....	54
Görüntü 32: Kevin Haas, Toronto Builds. Akordion biçiminde katlanan kitap, Taşbaskı. 7.5 x 60 inç. 2015.....	55
Görüntü 33: Serigrafi tekniği ile basılmış iş örneği.....	57
Görüntü 34: Fotokopi tekniği ile yapılmış deneysel bir çalışma.....	58
Görüntü 35: Anna Atkins'in cyanotype ile ürettiği kitap, 1843	60
Görüntü 36: Henri Fox Talbot, Pencil of Nature, 1844-1846	61
Görüntü 37: Telefer Stokes, "Passag", 1972	65
Görüntü 38: Çevir- Kitap (Flip Book)	66
Görüntü 39: Katie Hanson, Alphabet History Book	67
Görüntü 40: Matthew Higgs, Some Broken Windows, 1994	67
Görüntü 41: Lene Bennike, Galoches D'Amour, 2013	69

Görüntü 42: Raymond Queneau, Cent Mille Millions de Poèmes, 1961	71
Görüntü 43: Gary Panter, Charles Buns, Facetasm, 1992.....	72
Görüntü 44: Kumaşlardan tasarlanmış bir çocuk kitabı.....	73
Görüntü 45: Wildvertising, Ink Studio, Lacoste Live Pop-Up, 2014	74
Görüntü 46: Conard Glebert, Meat Book, 1976.....	75
Görüntü 47: One Women's Wardrobe isimli katalog	75
Görüntü 48: Stéphane Mallarmé, Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard, 1987	80
Görüntü 49: Pablo Picasso, Pierre Reverdy, Le Chant des Morts	81
Görüntü 50: El Lissitzky, For Reading Out Loud, 1923	82
Görüntü 51: Edward Ruscha, Twentysix Gasoline Stations, 1963.....	83
Görüntü 52: David H Gibson, Water Cascade.....	85
Görüntü 53: Seth Siegelaub, The Xerox Book, 1968	87
Görüntü 54: Sanatçı kitaplarının sergilendiği BAS, İstanbul.....	91
Görüntü 55: 32 Büst / 32 Fotoğraf için Yazılmış Yalanlar, Faruk Ulay, Bülent Erkmen, Ofset Yapımevi	92
Görüntü 56: Suze Wolf tarafından üretilen Dendritic Rhyolite isimli sanatçı kitabı	56
Görüntü 57: Sümer Bira Tarifi, M.Ö. 3000.....	96
Görüntü 58: Güneş fırtınasının Dünyadan görüntüsü	97
Görüntü 59: Memory of Mankind Projesi Kapsamında Tuz Madenine Gömülen Nesnelere	98
Görüntü 60: Deep Store'dan görüntü	99
Görüntü 61: Fazla pozlanmış Stouffer (sağda) ve Doğru pozlanmış Stouffer (solda).....	106
Görüntü 62: HSL renk skalası.....	108
Görüntü 63: Epson R1800 model yazıcının negatifi ile basılmış Hsl renk skalası	108

Görüntü 63: Epson R3800 model yazıcının negatifi ile basılmış Hsl renk skalası	109
Görüntü 63: Epson R1800 ve R3800 model yazıcının farklı renkteki negatifleri	109
Görüntü 64: Epson R1800 ve R3800 model yazıcının farklı renkteki negatiflerine rağmen aynı gri tonlamaya sahip baskıları	110
Görüntü 65: Adobe Photoshop içerisinde ChartThrop eklentisinin açılması	111
Görüntü 66: ChartThrop oluşturma.....	111
Görüntü 67: Baskıya hazır ChartThrop.....	112
Görüntü 68: Basılmış bir ChartThrop.....	112
Görüntü 70: Tarama ayarları	113
Görüntü 71: ChartThrop'u analiz ettirme	113
Görüntü 72: ChartThrop tarafından oluşturulmuş eğri (sağda) ve sadeleştirilmiş eğri (solda).114	
Görüntü 73: Ayarlanmamış negatif (sağda) ve ChartThrop tarafından oluşturulan eğri uygulanmış negatif (solda).....	114
Görüntü 74: Lawless Tiyöüre toner ile tonlanmış, geleneksel sıraya göre yıkanmış görüntü ..	125
Görüntü 75: Sabitleme banyosundan sonra Lawless Tiyöüre toner ile tonlanmış görüntü	125
Görüntü 76: Kitabın sırt kısmı	127
Görüntü 77: İç kapak ve imza	128
Görüntü 78: İç sayfalardan bir detay	128
Görüntü 79: Tuzdan duvar (1. Sayfa)	129
Görüntü 80: Madene giriş (2. Sayfa)	129
Görüntü 81: Gümüş emisyonu (3. Sayfa).....	130
Görüntü 82: Kaya tuzu (4. Sayfa)	130
Görüntü 83: Karanlık oda (5. Sayfa).....	131
Görüntü 84: Karanlık maden tüneli (6. Sayfa)	131

Görüntü 85: Tuzlanmış kağıtlar (7. Sayfa).....	132
Görüntü 86: Madenden detay (8. Sayfa)	132
Görüntü 87: Tuz baskı yapımı (9. Sayfa).....	133
Görüntü 88: Tuzun çıkartılması (10. Sayfa).....	133
Görüntü 89: Kontak baskı presine koyulan baskı (11. Sayfa)	134
Görüntü 90: Tuzlu arazi (12. Sayfa)	134
Görüntü 91: Pozlanan görüntü (13. Sayfa).....	135
Görüntü 92: Güneş altında tuzlu arazi (14. Sayfa)	135
Görüntü 93: Tuzun çıkartılması (15. Sayfa).....	136
Görüntü 94: Yıkanan baskı (16. Sayfa)	136
Görüntü 95: Tuza bakan madenci (17. Sayfa).....	137
Görüntü 96: Tonlanan baskı (18. Sayfa)	137
Görüntü 97: Tuzlu duvar (19. Sayfa)	138
Görüntü 98: Yıkanan baskı (20. Sayfa)	138
Görüntü 99: Tuzlu arazi (21. Sayfa)	139
Görüntü 100: Madenci fotoğrafı (22. Sayfa)	139
Görüntü 101: Madenden çıkış (23. Sayfa).....	140
Görüntü 102: Kitabın yapımında kullanılan kaya tuzu (24. Sayfa)	140

GİRİŞ

Kitap bir nesnedir. İnsanın duyularına hitap eden bir nesne. Dokunulan, görülen, koklanılan, taşınabilen basit bir nesnedir. Kitabın içi ve dışı vardır. Dışı genellikle serttir adeta bir kaplumbağanın kabuğu gibi içindekileri korur. Kitabı kitap yapan içindekilerdir, taşıdıklarıdır. “Kitap formu, taşıdıklarını aktarmanın deneme-yanılmaları ve deneyimleriyle biçimlenmiştir” (M. Taşcıoğlu, 2013).

Kitap formu zaman ve coğrafyaya bağlı olarak değişkenlik göstermiştir. Yazının icadı ve bu önemli keşfin taşınmaya ihtiyacı kil tabletleri ardından da tomarları yaratmıştır. Kitap denildiğinde ne kil tabletler ne de tomarlar akla ilk gelen formlar değildir. Klasik anlamda kitap formu yüzyıllardan beri kullanılan ve günümüze ulaşmış, hepimizin kitap denildiğinde bildiği form kodeks formudur. “Kodeks kelimesi, ağaç kabuğunun Latincesi olan “*caudexten*” gelir; sonrasında ise code of laws, yani “yasaların bulunduğu kitap” teriminin kısaltması olarak kullanılmıştır” (M. Taşcıoğlu, 2013).

Hızla gelişen teknoloji ile hayatımıza elektronik kitap “e-kitap” terimi katılmıştır. Ancak elektronik kitap denildiğinde akla gelen form klasik kodeks formunda bir kitap değildir. Belki de bunun nedeni başında bulunan elektronik sözcüğüdür. “Elektronik oluşu kitabı biçimsizleştirir, soyutlaştırır. Bir nesne olarak algılanabilmesine engel olur” (M. Taşcıoğlu, 2013). Bir nesne olarak kitaptan bahsettiğimizde hala akla klasik kitap formu olan kodeks formu gelir. Kodeks formu kolay üretilebilen, kolay taşınabilen bir form olması onu diğer formların önüne geçmesini sağlamıştır. Kodeks formunun kullanışlı ve ergonomik yapısı onu endüstri standardı yapmıştır. Kodeks formunun ergonomisi okuyucuyla kitap nesnesi arasında daha fazla etkileşim olanağı sağlamıştır. Yüzyılların birikimiyle sayfa tasarımları kodeks formuna göre şekillenmiş, formun pratikliği ve ergonomisi onu sürdürülebilir kılmıştır.

Kitap formu farklı tasarım yaklaşımlarına açık olan ve tasarımcıya farklı bir çok çözüm olanağı sunan tasarımcıyla barışık bir formdur. Ancak üç boyutlu bir form olarak yazınsal bilgiyi aktarmakla yükümlü olması onun bu özelliklerini göstermesine fazla olanak vermemiştir. Üç boyutlu bir form olmasının da

katkıda bulunduğu okuyucuyla fiziksel bir ilişki içerisinde olan, dolayısıyla duyulara özellikle de dokunma duyusuna hitap eden bir anlatım aracı olarak kitap, bu özelliğini kısıtlı olarak kullanabilmiştir. “Standartlaşan malzeme ve formlarda okuyucunun dikkatini dağıtmamak için sessiz kalmış, yapısal açılımını sınırlamış, sanatsal ve plastik potansiyelini geri plana atmıştır” (M. Taşcıoğlu, 2013).

Gelişen teknoloji bize bilgiye daha hızlı ulaşma olanağı vermiştir. İnternetin derin bilgisi sözlükleri ve onlarca ciltten oluşan ansiklopedilere olan ihtiyacı ortadan kaldırmıştır. 10- 20 ciltten oluşan bir ansiklopedi setine sahip olmak pek çok insan için büyük bir masraftır. İnternet sayesinde bu bilgilere ulaşmak çoğu zaman ücretsiz ve daha hızlıdır. Bu avantajlar ansiklopediler ve sözlükler için geçerli olmakla birlikte pek çok araştırmaya yönelik kaynaklar ve çeşitli başvuru kaynakları bu avantajlardan yararlanarak elektronik ortama taşınmakta ve klasik kodeks formu bilgi taşıma yüklerinden arınmaktadır. Bu basılı kitap için başta olumsuz bir örnekmiş gibi görünmesine karşın kitabın özgürleşmesine olanak vermektedir. Yüzyıllardır bilgi taşımakla görevli kodeksin artık daha sanatsal, daha duyumsal, daha yaratıcı biçimlerde var olabileceğine ilişkin bir ipucudur.

Kitap deneyimini basılı olarak deneyimlemeyi seçmek, kitabın nesnel zenginliği ile baş başa kalmayı seçmek demektir. Bu nesnel zenginlik bizim duyularımıza hitap eden insani bir hazdır. Ekranların bize halen sunamadığı bu geleneksel ve insani hazzı, bu hislere olan içgüdüsel ihtiyacı canlandıran belki de dijital deneyimlerin baskın artışı olabilir. Basılı kitap bir nesnedir ve nesneye olan ihtiyacı gidermekte kritik bir görevi üstlenmiştir. Bugün kitap yayıncılığı daha da güçlenmiş, kitap tasarımına verilen değer daha da artmıştır. Bu noktada doğan ihtiyacı karşılayan ve bu değeri arttıran alanlardan biri de grafik tasarımıdır. Grafik tasarımın temel alanlarından biri olan basılı ürün tasarımı, kitap tasarımının da biçim ve içerik olarak üst seviyelere taşınmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Grafik tasarım basılı kitabın potansiyelini açığa çıkartmasına yardımcı olan bir alan haline gelmiştir. Esen Karol¹'a göre: Grafik tasarımcı

¹ Mimar Sinan Üniversitesi'nden mezun olan Esen Karol, New York'taki Pratt Enstitüsü'nden iletişim tasarımı dalında yüksek lisans derecesini aldı ve Fulbright bursuyla okudu. Birkaç uluslararası sergi ve

yalnızca kitap kapağını tasarlayan değil, kitabın yazarlarından biri olarak karşımızdadır.

Kitabın bir görsel iletişim aracı olarak yeniden doğduğu ve kitap nesnesine eski yüklerinden arınarak özgürleştiği bu dönemde, kitaba eleştirel bir bakış açısı ve yaratıcı bir yapıcılıkla yaklaşılmalıdır. Bu bakış açısı bizi sanatçı kitabı kavramına götürür. Kitabın alışagelmış işlevinden bağımsız olarak sadece estetik kaygılarla üretilen sanatçı kitapları günümüzde klasik kitap anlayışına yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu doğrultuda karşımıza sanatçı kitabı, kitap sanatı, sanat kitabı, nesne kitap gibi pek çok isimlendirme çıkar. İngilizcede oluşan bu kavramların Türkçede yeni ve yabancı oluşu, durumu daha da zorlaştırır. Bu nedenle bu adlandırmaları ayırmak, tek tek ve tam karşılıklarını belirlemek kolay değildir.

“*Artists’ books*”, “*l’ivre d’artiste*”, “*künstlerbücher*” terimlerinin birebir Türkçe karşılığı ‘Sanatçı Kitapları’ bu alanı tanımlayan doğru bir isimlendirmedir. Bu isimlendirme çerçevesinde çalışmalar yapmış olan sanatçılar, eser üretiminde kitap alanını seçmiş, şahsen veya baskı ustalarının yardımı ile kitap üretmişlerdir. Ürettikleri işler kitap formunda canlanmış eserlerdir ve bu yolla daha fazla kitleye ulaşabilmiştir. “Özellikle Fütürizm, Kavramsal Sanat gibi hareketlerin yaygınlaştığı dönemlerde Picasso’dan Miro’ya, Matisse’den Motherwell’e pek çok sanatçının kitap formunda ortaya koyduğu işler artist’s book yani “sanatçı kitapları” adı altında tanımlanır” (M. Taşcıoğlu, 2013).

Sanatçı kitaplarının üretimi disiplinler arası bir çalışmanın sonucu olarak ortaya çıkar. Kitabın üretiminde rol oynayan kişilerin farklı disiplinlerden sanatçılar olması nedeniyle ürünün tanımlanması oldukça zordur. Melike Taşcıoğlu’na göre: “Sanatçı Kitabı mecrası, tanımlamayı yapana göre çok geniş ya da çok dar sınırlar çizilebilen bir sanatsal oluşumdur.” Sanatçı Kitapları için genel bir tanım yapılacak olursa, şöyle söylenebilir:

tasarım etkinliğine katıldı. İlk solo poster sergisi olan "48 x 68", Pratt Manhattan'da bahar 2002'de konuk öğretim görevlisi olarak çalıştı. Sanatçının poster, Zürih Müzesi für Gestaltung'un kalıcı koleksiyonunda yer aldı. 2003-2012 yılları arasında İstanbul Bilgi Üniversitesi, VCD Bölümü'nde tipografi ve yayın tasarımı öğretti. Halen İstanbul'da "tek kişi" tasarım stüdyosu "Esen Karol Tasarım Ltd." de çalışıyor. 1996'da kurulan stüdyo editör tasarımı üzerine yoğunlaşıyor.

Sanatçı Kitapları adı altında üretilen kitaplar bilgi taşıma amacı içermezler. Sanatçının, kitap formundan faydalanarak izleyici ile iletişime geçtiği sanatsal üretim olarak tanımlanabilir. Burada kitap, formuna ait, sayfa, sayfaların açılma düzeni, biçimi ve sıralanışı özellikleriyle izleyicisine görsel yada yazınsal yolla ulaşır. Sanatçı kitabı üretim şekilleri de göz önüne alındığında özgün bir eserdir. Önceden var olan bir eserin çoğaltılması değildir. Kendisinin de çoğaltılması mümkündür ancak her kopya birbirinden farklı olabilir. J. Drucker²'e göre: " Sanat kitabı aynı zamanda forma ait anlamlandırma ve oluşturma özellikleriyle, tematik ya da estetik konuları kaynaştıran kitaptır" (J. Drucker, 1995)

Sanatçı kitabı üzerine önemli araştırmalar yapmış olan C. Phillpot ve J. Drucker sanatçı kitabını "*livre d'artiste*" ten ayırır. S. Klima³'ya göre: " Phillpot, 1970'lerde kullanılmaya başlayan sanatçı kitabı terimini *livre d'artiste* terimi yerine ve bazen de eşanlamlı kullanılmış olmasına karşın aralarındaki ayrıma dikkat çeker. *Livre d'artiste*'in *livre de luxe* gibi imzalı ve sınırlı üretimi olan lüks kitaplar için, "sanatçı kitapları" nın ise sanatçılar tarafından üretilen ucuz "sınırsız basım" veya "çoğaltılabilir basım" olarak ortaya konan kitaplar olduğunu vurgular" (S. Klima, 1998).

Sanatçı kitabı J. Drucker'in "A Century of Artis's Books" kitabında açıkladığı üzere sadece estetik kaygılarla ve fonksiyona yönelik tasarımlardan uzak, el işçiliğini ön planda olduğu kitap ürünleridir. Sanatçı kitapları somut el işçiliğinden daha fazlasına sahip olmazsa "*livre d'artiste*" ile aynı kategoriye girer. Kitap sanatının geleneksel el sanatları açısından sanatçı kitaplarındaki anlatımsal geleneği ayırmak zordur, ve buna gerek de yoktur. Ancak ikisi de yine birbiriyle karıştırılmamalıdır.

Sanatçı hakkında yazılmış kitap ya da sergi kataloglarının sanatçı kitabı olarak algılanması yanılgısının nedeni bu alanın ve terimin Türkiye'de yaygın olmaması ve sanatçı kitabı denildiğinde, sanatçının işlerinden oluşan eserleri bir araya getiren bir kitabın akla gelmesidir. Ama bu terim sanatçı kitabı

² Peter Ferdinand Drucker (19 Kasım, 1909 ' 11 Kasım, 2005), Avusturyalı yazar, konuşmacı, danışman, öğretim üyesi ve yönetim bilimci.

³ Sanatçı Kitapları üzerine çalışmaları olan akademisyen ve tasarımcı.

mecrasında işler üretmiş ve araştırmalar yapmış otoriteler tarafından kabul gören ve bu alanı en doğru tanımlayan isimlendirme olması nedeniyle Türkçede yer alması gereken bir terimdir.

Yüzyıllar boyunca bilgi alışverişi için bir araç olarak kullanılmış olan kitap, özellikle kolay yayılması avantajı nedeniyle 20. Yüzyıl sanat akımları tarafından tercih edilmeye başlanmıştır. Özellikle Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve kavramsal sanat sanatçıları kitabı düşünce ve duygularını aktaracakları birer görsel araç olarak kullanmışlar ve bu yolla manifestolarını ya da eserlerini geniş kitlelere ulaştırmayı amaçlamışlardır.

Stephane Mallarmé'nin 1897'de yazdığı "*un coup de Des jamais nabolira le hassard*" adlı şiiri ilk kez "*Cosmopolis*" adlı dergide yayımlanmış ve Mallarmé'nin ölümünden sonra 1914 yılında bir kitap haline basılmıştır. Mallarmé'nin geleneksel yazı kitabı yıkışı ve şiirin sınırlarının ötesine geçerek görsel sanatlar alanında yol alışı onun bu eserinin kitabın gelişmesine önemli bir konumda olmasının nedenidir. Mallarmé, kitabın karakterini bozmadan, geleneksel işlevini reddederek bu alanı yalnızca yazarlara ait olmaktan çıkartmış ve aynı zamanda okuyucuya da yeni roller sunmayı başarmıştır.

Kitabın gelişimi ve yeni kitapta yeni anlatım türü arayışları I. Dünya Savaşı döneminde ve sonrasında da sürmüştür. İsviçre'de 1916'da ortaya çıkan Dada akımı, basılı medyayı en önemli anlatım biçimlerinden biri olarak kullanmış ve Dadaist sanatçılar mesajlarını görsel şiirler ve metin fotomontajlarıyla iletme yolunu tercih etmişlerdir. Aynı dönemde Rusya'da Bolşevik devrimi sonrasında ortaya çıkan konstrüktivizm akımı sanatçıları da "sanat için sanatı reddederek enerjilerini endüstriye, grafik, sahne sanatları, fotoğraf ve sinema alanlarında, topluma yönelik olarak sürdürmeyi amaç edinmişlerdir. Bu dönem ait önemli isimler olan "El Lissitzky" ve "Iliya Zdanevich"'in çalışmaları, dönemin soyut, parlak renkli şekillerinin, kalın, serifsiz tipografinin ve yeni baskı tekniği denemelerinin kullanımına iyi birer örnektir.

1963 yılında Kaliforniya'da Edward Ruscha'nın küçük bir kitapçık halinde bastığı "*Twenty Six Gasoline Stations*" adlı eseri, kitap anlayışında radikal bir değişim

yaratarak sanatçı kitabı için önemli bir başlangıç oluşturmuştur. Bir başkası tarafından yazılmış bir metni görsele dökmektense, Ruscha, Losangles ve Oklahoma arasındaki “Route 40” adlı otobandaki benzin istasyonlarının fotografik görüntülerine art arda sıralayarak kitabını tasarlamıştır.

Ruscha ile başlayan, kitap formu aracılığıyla resim ve/veya yazı kullanılarak yapılan sanatsal dışavurumlar, Minimalizm ve kavramsal sanatın da ortaya çıkışıyla birlikte giderek artan bir popüleriteye sahip olmuştur. Sanatçı kitapları yaygın olarak Amerika’da Minimalizm ve kavramsal sanat üzerine çalışan sanatçılar tarafından tercih edilmeye başlamıştır. Sol LeWittin “*Serial Project No:1*” (1966) adlı kitabı, Lawrence Weiner’in “*Statements*”ı ve Joseph Kosuth’un “*Function*” adlı kitabı bu sanat akımları çerçevesinde üretilen kitaplara verilebilecek önemli örneklerdir.

Pek çok sanatçı için kitap basmış olan Seth Siegelaub kitap hakkında şunları söylemektedir: “Sanat fiziksel varlığına muhtaç olduğunda bilgi haline gelir ve doğal amacı bilgi içermek olan kitaplarla bu tür bilgiyi dünyaya aktarmak en iyi yoldur” (S. Siegelaub, 2016).

Günümüzde sanatçı kitapları, bu konuda verilen kurslar ve üniversitelerde açılan bölüm ve derslerle varlığını sürdürmektedir. Açılan sergiler ve kurulan pek çok konuyla ilgili kişilere bir buluşma ortamı sağlamakta ve sanatçı kitabı dalının yayılmasına ve bu konuda yapılan çalışmalara destek vermektedir. Sanatçı kitabının özgün görsel anlatım aracı olarak varlığı, baskı tekniklerinin çeşitlenmesi, yaygınlaşması ve masaüstü yayıncılık teknolojilerinin gelişmesiyle sürmekte ve farklı coğrafyalarda bu alanda iş üreten sanatçıların sayısı artmaktadır.

1. BÖLÜM: KİTAP

Kitap denildiğinde aklımıza ilk gelen şey hemen hemen herkes için aynıdır: Kapağın koruduğu sayfalarında metin ve/veya görseller olan bir nesne. Kitaplar hayatımızın bir çok alanında ev, işyeri, okul, kütüphane vb. gibi mekanlarda var olan, görmeye alışık olduğumuz, hayatımızı paylaştığımız nesnelerdir.

Kitap, sayfalar üzerinde bulunan yazılı ya da basılı malzemenin anlatım sırasına göre düzenlenerek dağılmasını ya da zarar görmesini engelleyen bir kapak ile korunan iletişim aracı olarak genel anlamda tanımlayabiliriz. Ancak bu tanımlama yeterli değildir. Doğru bir tanımlama için kitabın hem işlevsel hem de fiziksel yönleri gözden geçirilmelidir. TDK'nin tanımına göre kitap: "Ciltli ve ciltlessiz olarak bir araya getirilmiş, basılı veya yazılı kâğıt yaprakların bütünü (Türk Dil Kurumu Web, 11 Kasım 2016)." Bu tanımlama kitabı tanımlamak için doğru bir tanımlama olsa bile kitabın işlevsel açıdan tanımlanması için yeterli değildir. Bu tanıma göre not defterleri ya da çek defterleri de kitap olarak algılanmaktadır.

"Kitap, grafik bir dil ile görsel iletişim amacı taşıyan, bir ya da birkaç bölümden oluşan, sistematik sunum ve sunduğunu koruma amacı taşıyan bir bütündür (F.Lieber, 1970)." Kitabı bir not defterinden ayıran, işte burada söz edilen koruma ögesi ve belirli bir değere sahip gözlem ve deneyimler gibi uzun vadede önem taşıyan materyallerin yaratıcı bir şekilde ifade edilmesidir (M. Taşcıoğlu, 2013).

Kitap, şekil, içerik ve materyal bakımından tarih ve coğrafyaya bağlı olarak büyük değişiklikler göstermiştir. Ancak bütün bu değişikliklere rağmen bazı değişmezler vardır. Kitaplar bir iletişim aracı olarak üretilir. Bilgiyi, duyguyu, düşünceyi yazı ya da başka göstergelerle aktarmayı amaçlar, dağıtım amacı taşıyan kitaplar basılı bir yayın olarak karşımıza çıkar.

TDK'nin kitap tanımı kitabı yalnızca fiziksel yönünü tanımlayabilmektedir. Kitap için "Basılı veya yazılı" olarak yapılan tanımlama baskı teknikleriyle çoğaltılan ya da el yazması kitapları kapsar. "Ciltli ve ciltlessiz" ifadesi tanımın daha geniş olmasına olanak sağlamış ve bu sayede tanımlama kodeks formundaki kitaplarla sınırlanmamıştır.

Kodeks kelimesinin kökeni Latince ağaç kabuğu anlamına gelen “*caudex*”ten gelir; sonradan “*code of laws*”, yani “yasaların bulunduğu kitap” anlamında kısaltma olarak kullanılmıştır. Kitabın “yaprakları” denildiğinde ise Mısır’da yazı yazmak için kullanılan palmye yaprakları ve bu yapraklardan üretilen papirüslerden gelen bir alışkanlıkla, bu sayfaları yaprak olarak adlandırırız (A. Haslam, 2006).

Latince	Liber: Kitap
Fransızca	Livre: Kitap
İspanyolca	Libro: Kitap
İtalyanca	Libro: Kitap
Farsça	Nâme: Kitap
Yunanca	Biblion: Kitap
İngilizce	Book: Kitap
	Beech: Kayın Ağacı
Almanca	Buch: Kitap
	Buche: Kayın Ağacı
ÇincePi-ti:	Yazı Kalem
Eski Türkçe	Bitig: Yazı, Kitap, Belge
	Bitik: Yazı
	Betik: Yazılı Olan Şey, Kitap, Mektup
Türkçe	Betim: Yazmak
Arapça	Kitab: Yazılı Şey, Belge, Kitap
	Kitaba: Yazı Yazma
	Kâtip: Yazan, Yazıcı
Türkçe	Kitabet: Yazı Yazma
	Kitâbe: Taş veya Mermer Üzerine Yazılmış Yazı

Şekil 1: Kitap Sözcüğünün kökeni ile ilgili tablo

İngilizce kitap anlamına gelen *book* kelimesinin kökeni “*beech*”, yani kayın ağacı kelimesinden gelmektedir (M. Taşcıoğlu, 2013). Almanca’da kayın ağacını anlatmak için “*buche*” kelimesi kullanılır. Bu ortaklığın sebebi ağacın yazı yazmak için elverişli oluşudur. Yazıların yazıldığı ağaç kabukları zamanla kağıda dönüşmüş ve yazıyı taşıma görevini sürdürmüşlerdir.

Kitap yapımında kullanılan malzemeler ve teknikler kitap sözcüğünün oluşmasının temel etmenleridir. Kitabı var eden malzemeler ağaç kabuklarından palmye yapraklarından yapılan papirüslere, parşömenlerden kağıda kadar bir çok değişim göstermiştir. Ancak kitabı var eden temel amaç yani iletişim aracı oluşu yüzyıllardır değişmemiştir.

TDK'nin ikinci tanımına göre kitap: "Herhangi bir konuda yazılmış eser (Türk Dil Kurumu Web, 5 Aralık 2016)." olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tanıma bakıldığında kitabın içeriği ön plana çıkarılarak yapıldığını görmekteyiz. Yani yazarın yazdığı bir eser kitap olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun sebebi uzun edebi metinlerin genellikle kitap olarak adlandırılmasından gelen bir alışkanlıktır.

Kitabın var oluş nedeni, insanlığın sözsözsel iletişimle saklayamadığı bilgiyi kalıcı olarak saklamak ve paylaşma ihtiyacıdır. Eski mısır tomarlarından günümüze seri üretimdeki kodekslerine ve elektronik versiyonlarına kadar kitap, insanoğlunun bilgilerini saklamak amacıyla kullandığı, yaklaşık 5.000 yıllık tarihi olan bir görsel iletişim aracıdır (M. Taşcıoğlu, 2013). Kitaplar bilgiyi korumanın ve insanlığa hazır halde yaymanın en uygun yoludur. Kitaplar yalnızca bilim ve sanata katkıda bulunmakla kalmaz, bizzat bir sanat dalını –edebiyatı- içlerinde barındırır (Grolier, 1968).

Kitaplık Bilim Terimleri Sözlüğü'nde kitabın tanımı; Yazılmış ya da basılmış yaprakların bir araya getirilmesinden oluşan, 49 sayfadan az olmayan ve bir konuyu belirli bir düzen içinde sunan yapıt (U. B. Yurtdoğ, 1974). Bu tanımla 1950'de UNESCO konferansında belirlenen esaslara dayanır. Sayfa sayısına bu denli net bir sınırlama konması ise yasal ve vergiye dayalı konuları netleştirme amacı taşımasından ileri gelir (A. Haslam, 2006).

Andrew Haslam'ın Book Design isimli kitabında yaptığı tanım şu ana kadar karşımıza çıkan dar tanımlamaların ötesindedir. Haslam'a göre kitap; Bilgiyi koruyan, sunan, açıklayan ve zaman ve boşluk aracılığıyla edebi okuyucuya ileten birtakım basılı ve ciltlenmiş sayfadan oluşan bir taşıyıcıdır (A. Haslam, 2006). M. Taşcıoğlu'na göre bu tanımda yeterli değildir ve bu tanımın ötesine geçilebilir. M. Taşcıoğlu'na göre kitap; Kitap nesnesinde bilgi koruma ve sunmanın ötesinde bazı değerler vardır; kitap dokunsal hazzı tetikleyen, görselliğiyle esin veren, malzemeyle estetiğin birleştiiği bir nesnedir (M. Taşcıoğlu, 2013). Bu tanımlamayla Taşcıoğlu geçmişte yapılan tanımlarda eksik kalan kitabın nesnesine vurgu yapmakta, kitabı bir bütün olarak ele almaktadır.

19. yüzyılda kitabın nesnesi ve bu nesnenin estetiği üzerine çalışan William Morris'e göre "Resimli kitap muhtemelen insan yaşamı için vazgeçilmez değildir ama (insana) sınırsız bir haz verir, ayrıca öteki olmazsa olmaz sanat dalı olan yaratıcı edebiyata derinden bağlıdır ve aklı başında her insanın üretimine çaba göstermesi gereken en değerli şeylerdendir" (M. Taşcıoğlu, 2013).

Morris'in tanımında kitaba olan tutku ön plandadır ve bu tanımdan yola çıkarak John O'Reilly kitap için yeni bir tanımlama yapar; "William Morris'in 'ideal kitap' kavramını tanımlayışı analitik, düşünceli ve makuldür. Ancak 'ideal kitap' kavramının kendisi makul olmaktan hayli uzak, hatta felsefi kılığa bürünmüş fetiş durumundadır. Bunda da hiçbir yanlış ya da sıra dışılık yoktur. Kitap bir fetiş nesnedir" (J. O' Reilly, 2001)

Morris'in ve ardından O'Reilly'in yaptığı tanımlamalar kitap üzerine olan düşüncelerin rahatlamasına ve kitaba farklı açılardan bakılmasına olanak sağlamıştır. Kitabın özellikle nesnesi üzerine vurgu yapan bu tanımlardan sonra Kitap sanatçısı Ulises Carrion tanımı kitabın içerebileceklerini de kapsayan bir tanımlama yapmaktadır. Ulises Carrion geleneksel kitapları eski, sanatçı kitaplarını yeni olacak şekilde kitapları iki kategoride ele alır.

Ulises Carrion'un "The New Art of Making Books" isimli yazısında eski ve yeni kitap için şunlardan bahseder:

"Kitaplar asıl olarak düz metin içermek üzere var olmuşlardır, ancak... her türlü dili barındırabilme kapasitesine sahiptirler. Bütün bu diller arasında edebi dilin kitabın doğasına en uygun dil olduğu söylenemez. Bir kitap, yapısına uygun olmayan bir metnini tesadüfi taşıyıcısı olabilir; bu tür kitaplar kitapçılarda ya da kütüphanelerde görmeye alışık olduğumuz kitaplardır. Kitap aynı zamanda kendi kendini taşıyabilen, kendine özgü bir form olarak de var olabilir ve/veya bu formu vurgulayan ya da bu formun organik bir parçası olan bir metin içerebilir; iste bu noktada yeni kitap sanatı başlar" (U. Carrion, 1987).

Carrion'un kitap ve kitap olmayan türler hakkındaki listesi şu şekildedir: Öteki kitaplar (other books), kitap olmayanlar (non-books), anti-kitaplar (anti-books),

sözde kitaplar (pseudo books), kitabımsı kitaplar (quasi books), somut kitaplar (concrete books), görsel kitaplar (visual books), kavramsal kitaplar (conceptual books), yapısal kitaplar (structural books), proje kitapları (project books), bildiri kitapları (statement books), öğretim kitapları (instruction books) ve nota kitapları (musical scores), kartpostallar (post-cards), afişler (posters), nesnelere (objects), şiirler (sound poetry). Bu liste kitabın ne olabileceği konusunda bize ışık yakan önemli bir sınıflandırmadır.

Kitap için Carrion'un yaptığı sınıflandırmadan fazlası vardır. Günümüzde basılı kitaptan e-kitaplara yavaş yavaş geçiş yapılmaktadır. Bu geçiş sürecinde kitap sınıflarının artması kaçınılmazdır. Kitabın edebi bilgiyi taşıması, görsel deneyim yaşatan nesne oluşuna kadar pek çok alanda var olması kitabın adlandırılması ve sınıflandırılmasında sorunlara neden olmuştur.

Bu bağlamda sanatçı kitabı, sanat kitabı, kitap sanatı, nesne kitap gibi pek çok yeni sınıflandırma ile karşılaşırız. Bu tanımlar zaman içerisinde konu üzerinde üretim yapan ve/veya düşünen, çalışan kişilerin tekrar tekrar üzerine düşünerek, tartışarak, bir öncekinin üzerine koyarak üretmiş olduğu hassas adlandırmalardır. Bu sürece örnek olabilecek "*artists' books*" adlandırmasındaki kesme işaretinin "s" harfinden önce mi, sonra mı olması gerektiği konusu bile, anlamı tümüyle değiştirdiğinden, konu üzerine araştırma yapan teorisyenleri çoğu zaman karşı karşıya getirmiştir (M. Taşcıoğlu, 2013).

Konuyla ilgili çalışmaların, tanımlamaların ve isimlendirmelerin özellikle İngilizce dilinde yapıyor olması ve bu tanımlamaların, Türkçede doğrudan karşılık bulamaması kavramların ayırt edilmesini ve anlaşılmasını zorlaştırmaktadır.

2. BÖLÜM: YAZININ GELİŞİMİ VE KİTABIN TARİHİ

Mağara duvarlarına paleolitik dönemde yapılan resimler, insanoğlunun başvurduğu bilinen en eski görsel iletişim yöntemidir. Bu resimler de yazının işlevinde olduğu gibi duygu ve düşünceleri taşıma ve kaydetme işlevi taşır. Yazının icadından önce insanoğlu bilgi alışverişini yalnızca sözlü olarak yapıyordu. Bu durum bilginin deforme olma ihtimalini artırmaktaydı. Yani bilginin kaynağı yalnızca insan belleğiydi. Bu durum insanı bir nevi canlı kitap kılmaktaydı. Bu canlı kitaplar zamanla ölüyorlar, ancak bilgi sözlü olarak kişiden kişiye aktarılıyordu. Yedi bin yıl kadar önce yazının bulunuşu, insan dimağının unutmak denen zayıflığına karşı en değerli ve kesin çare oldu (O. Öcal, 1971).

Yazının icadından ne kadar sonra kitabın kullanıldığı, kitap için kullanılan ilk malzemelerin günümüze kadar ulaşmamasından dolayı tam olarak bilinmemektedir. İlk yazı örneklerine taş ve kil yüzeylerde rastlanır. Yazıyı ilk kullanan uygarlık Sümerlilerdir. İlk kitap örnekleri de yine Sümer kil tabletleri ve mısır papirüs tomarları olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazının kullanımı yaygınlaştıkça yazının yazıldığı yüzeyler kolay taşınmaya uygun olacak şekilde evrilmiş ve en ergonomik halini almıştır.



Görüntü 1: Hammurabi Kanunları, M.Ö. 1760, Paris, Louvre Müzesi

2.1. MEZOPOTAMYA

İlk yazı siteminin yaklaşık olarak M.Ö. 3500' de Sümerliler tarafından bulunduğu bilinmektedir. Sümer Uygarlığı Mezopotamya Bölgesindedir. Bölge tarıma elverişliliği ve jeopolitik konumu itibari ile ticaretin geliştiği bir yer olmuştur. Gelişen ticaret hesap kaydının tutulma ihtiyacını doğurmuştur. Hesap kaydı sözlü olarak tutulamaz. Yazı işte bu çok basit nedenden doğmuştur (G. Jean, 2002). Yazı, ticaretle birlikte farklı uygarlıklara aktarılmıştır. Bu durumun sonucu olarak yazının yanında kültür de aktarılmıştır. Ninova'da yapılan kazılarda *Gilgamiş Destanı*'nın Akadca'ya çevrilmiş versiyonları bulunmuştur. Bu durum yazının yardımı ile kültür aktarımına bir örnektir. Kil üzerine yazılan çivi yazısındaki işaretler, nesnelere ya da varlıkları ifade etmektedir (M. Taşcıoğlu, 2013). Yazının yaygınlaşmasıyla farklı yazım sistemleri oluşmuştur. Mezopotamya'da yaygın olarak kullanılan yazının "çivi yazı" olduğu bilinmektedir. Hititliler, Persler, yazılarını kilden tuğlalar üzerine yazarlardı. Onun için yazıları çok ince, çivi biçiminde çizgilere benzerdi. Bu nedenle kullandıkları yazıya "Çivi Yazısı" adı verilmiştir (O. Öcal, 1971). Mezopotamya'da yazının yazılabileceği ve en kalıcı malzeme kildir. Ucu kesilmiş kamışlarla yazı kil tabletler üzerine yazılmıştır. Kil tabletler güneşte kurutularak sağlamlığı artırılmış ve bu tabletler günümüze kadar ulaşabilmiştir.

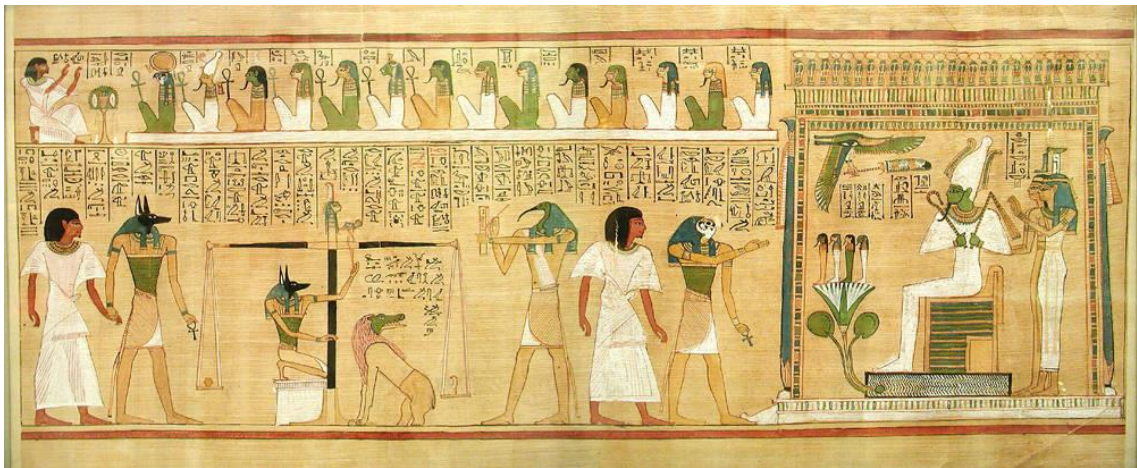


Görüntü 2: En eski aşk şiiri, M.Ö. 2037-2029, İstanbul, Arkeoloji Müzesi

2.2. PAPIRÜS, PARŞÖMEN VE KAĞIT

Mezopotamya'da yaygın olarak kullanılan kil tabletler kitabın atası olarak sayılır. En eski gereç olan taş (kayalarda ki resim yazılar, Klasik Eskiçağ'ın dikme taşları) kitabın alanı içine girmez; bunun nedeni ise anıtsal yazıtların taşınabilir özellikte olmamasıdır (M. Taşcıoğlu, 2013).

“*Papirüs*”, kağıdın icadından önce Mısır'da yazı malzemesi olarak kullanılmıştır. Papirüs sadece Nil Deltası'nda yetişen papirüs bitkisinden yapılmaktadır. Papirüs bitkisinin gövdesi ince şeritler halinde kesilir; bu şeritler suya yatırılır ardından merdaneyle sıkıştırılır, böylelikle kesilen şeritler daha esnek bir yapıya kavuşur. Şeritler daha sonra ıslatılarak birbiri üzerine yapıştırılır, tek sayfa halini alana kadar preslenir. Papirüslerin yalnızca bir yüzü yazı yazmak için uygundur. Mısırlıların ilk el yazmalarını papirüsler üzerine uyguladığı bilinmektedir. En geniş 49 cm olan bu tabakalar gerektiğinde 20 tabakaya kadar birbirleriyle yanlamasına birleştirilip, tomar haline getirilerek uzun metinler de yazılabilmesine olanak sağlamaktadır (P. B. Meggs, 1998). Mısır, elyazmalarını ilk kez kullanan, yani resim ve yazıyı birleştirerek bir bütün halinde sunan uygarlıktı (M. Taşcıoğlu, 2013). “*The Book of The Dead*” (Ölümler Kitabı) Mısır elyazmaları arasında önemli bir yer tutmaktadır (Bk. Görüntü 3).



Görüntü 3: Ani Papirüsü, M.Ö. 1375, Hunefer'in Ölüler Kitabı

Papirüs bitkisinin sadece Nil Deltası'nda yetişiyor olması papirüs üretiminde Mısır'ı tekel haline getirmiştir. Mısır, Akdeniz dünyasının her yerine papirüsü ihraç etmiştir(M.Lyons, 2011). Aralarında Platon'unda bulunduğu birçok Yunan filozofun bütün yazılarını papirüsler üzerine yazdığı bilinmektedir. Eski devire ilişkin bir kitap, bükülü olarak saklanan ve açılarak okunan uzun papirüs rulosundan ibaretti (O. Öcal, 1971). Yazının okunabilmesi için rulonun bir masaya açılması ve öyle okunmasını zorunlu kılıyordu. Ruloyu açarak okumak yazının takibini ve üzerine notlar alınmasını zorlaştırıyordu. Papirüsün kullanım zorlukları ve Mısır'ın tekelinde olması yeni bir arayışa gidilmeyi zorunlu kılmıştır.

M.S. I. Yüzyılın sonlarına doğru parşömen papirüsün yerini almıştır. Bu yeni teknoloji başlarda Latince "*charta pergamena*" olarak adlandırılmıştır. "*Pergamena*" sözcüğü İzmir'in Bergama ilçesinden gelmektedir. Bunun nedeni Bergama Kralı II. Eumenes yüksek maliyetli olan papirüsten, dolayısıyla Mısır tekelinden kurtulmak istemesidir. II. Eumenes bu bölgeyi parşömen için en önemli yapım merkezi haline getirmiş olduğu bilinmektedir. Parşömenin hammaddesi hayvan derisidir. Genellikle koyun, dana, keçi derileri kullanılır. Deriden yapılan bu malzeme papirüse göre daha esnektir ve dolayısıyla daha kolay katlanır. Papirüsün aksine iki yüzüne de yazı yazılabilen parşömen zamanla papirüsün yerini almıştır. Mısır tomarlarıyla karşılaştırıldığında daha gösterişsiz olduğu göze çarpan Yunan tomarlarında, pratik kullanım amaçlanmış ve daha kısa, elde tutabilmeye uygun tomarlar yapılmıştır (M. Taşcıoğlu, 2013). Parşömenin günümüzde halen üretimine devam edilmektedir. Hammaddesinin nispi azlığı ve aynı zamanda da hazırlanmasının gerektirdiği el emeği maliyetinin yüksek olması nedeniyle, fiyatı da yüksek olarak kalmayı sürdürmektedir (A. Labarre, 1995).



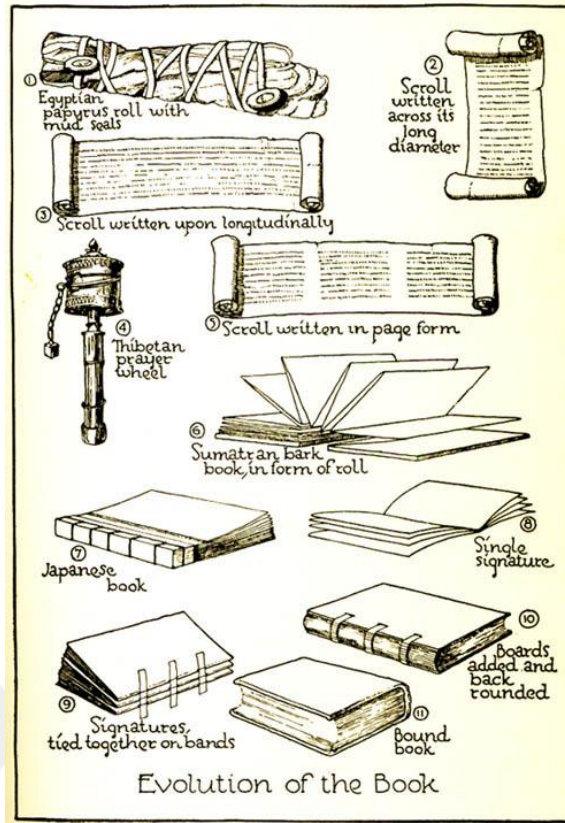
Görüntü 4: Parşömen yapımı için kasmağa gerilmiş hayvan derileri.

Parşömenden sonra üzerine yazı yazılabilen bir malzeme de kumaş olmuştur. Asya, Avrupa ve diğer kıt'alarda kumaş üzerine her çağda yazı yazıldığı biliniyor (D. Diringer, 1953). Yaklaşık olarak M.Ö. 213' de Çinliler kağıt yapımı için ipek kullanmaktaydılar. Kağıt üretiminde ipek kullanımı çok pahalıya mal olmaktadır. M.S. 105 yılında "Ts'ai Lun", ham madde olarak ipek yerine bitki kabukları, kenevir, paçavra, pamuk kalıntıları v.b. şeyleri kullanarak kağıdı icat etmiştir (O. Ersoy, 1963). Kağıt 9. yüzyılda İran kervan koluyla önce Orta Asya ardından Mısır ve Fas üzerinden dünyaya yayılmıştır. Arapların kağıt üretiminde keten liflerini kullanmasıyla kağıt daha da ulaşılabilir ve ucuz olmuştur. 751 yılında İslam dünyasına yayılan kağıt yapımı 1000 yılında Bağdat'ta üretimin yoğunlaşmasına yol açtı (M. Taşcıoğlu, 2013). İslam kültürünün gelişip yaygınlaşmasında kağıdın rolü büyüktür. Kağıt İslam Kültürüyle anılmaktadır ve bundan dolayı Avrupa yani Hristiyan dünyası kağıttan uzak kaldığı bilinmektedir. Ancak Doğu ile Avrupa arasında artan ticari ilişkiler sayesinde kağıt Avrupa'ya gitmiştir. Kağıt yapımı İspanya'da 1150'lerde, İtalya'da – günümüzde hala kağıt üretimiyle tanınan Fabriano'da- 13. Yüzyılın sonlarına doğru başlamıştır (M. Taşcıoğlu, 2013).

2.3. KODEKS FORMU

İlkçağ kitabının geleneksel biçimi olan papirüs tomarının yerini, MS II. Ve IV. Yüzyıllar arasında, iç içe konan ve kırılarak birbirini izleyen formlar oluşturan “kodeks” almıştır. O dönemden bu yana kitap hep bu formda karşımıza çıkmıştır. Bu, kitabın tarihindeki birinci derecede önemli değişimdir ve belki de tarihe Gutenberg’in katacağı değişiklikten daha önemlidir; çünkü, bu değişiklik kitabın biçimi üzerine etkili oluyor ve okuru, fiziksel durumunu tümüyle değiştirmek zorunda bırakmıştır (A. Labarre, 1995).

Papirüsün yerini parşömene bırakması ve Hristiyanlığın yayılması kodeks formunun gelişmesi ve yaygınlaşmasında ki en önemli etkenlerdir. Mısır papirüs üretiminde tek eldi. Bu durum papirüsü pahalı bir malzeme yapmıştır. Ayrıca papirüs yapı gereği parşömene göre daha dayanıksız ve daha az esnektir. Sonuç olarak zamanla papirüs yerini parşömene bırakmıştır. Papirüsün parşömene göre bir çok avantajı kodeks için onu uygun bir malzeme konumuna getirmiştir. Parşömenin iki yüzüne de yazı yazılabiliyor olması onu kodeksin yapısına ve pratiğine uygun hale getirmiştir. Parşömen papirüse göre daha büyük boyutlarda üretilebiliyor olması da yine büyük bir avantajı. Kodeks formu araştırma yapmaya daha uygundur. Hristiyanlar, kutsal yazılarını yazarken kodeksin bu pratik yanından dolayı onu daha da fazla benimsediler. Kodeks formu tomarlara göre daha kopmak ve ele daha uygundur (M. Lyons, 2011). Hristiyanların kitaba ihtiyaçları vardı; ama, Hristiyanlar, pahalı olan papirüsten yapılmış kitaplara sahip olamayacak kadar yoksuldular; “kodeks”in küçük ve kullanışlı olması, onlara zulmedildiğinde kitaplarını kolayca saklama imkanı sunmaktaydı. “Kodeks” için, işte bu nitelik yararlı olmuştur ve belki de , işe , kendisinin yarattığı faydalanma kültürüne girmekle başarmış olduğu görülmektedir (M. Labarre, 1995). Hristiyanların kodeksi benimsemesinin bir önemli nedeni de literatürlerini tomar formu benimseyen paganlardan ayırma isteği olmuştur. Hristiyanlıkla birlikte kodeks formunda kitap da hızla yayılmaya başlamıştır (M. Taşcıoğlu, 2013).



Görüntü 5: Kodeks formunun evrimi.

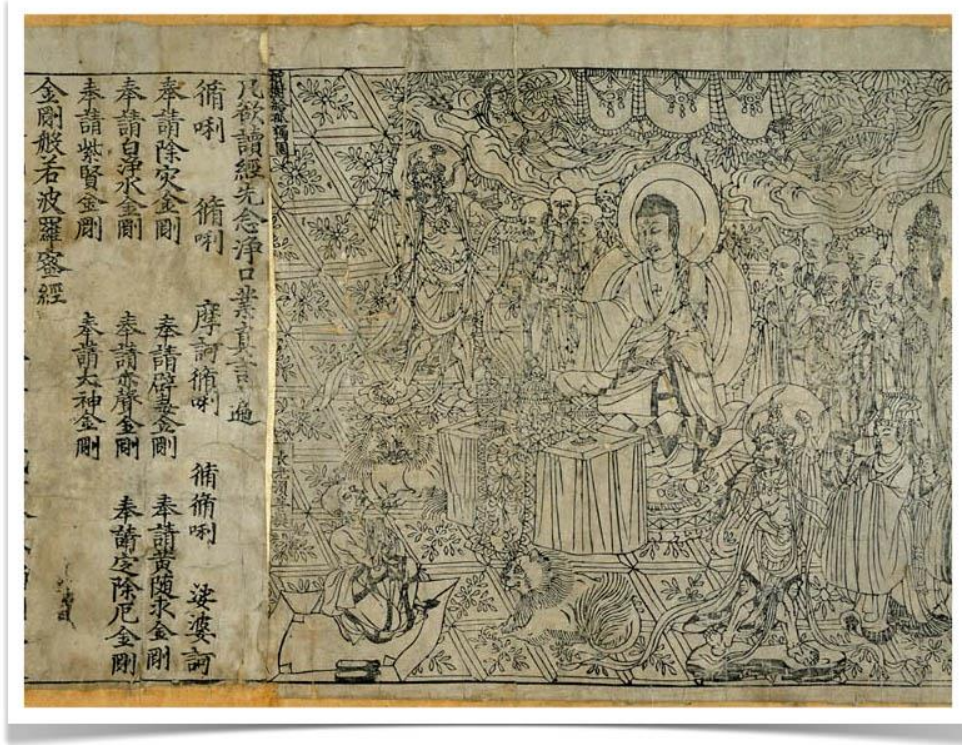
6. yüzyıldan 12. Yüzyıla kadar, Batı Avrupa’da manastırlar, kitap kullanım ve üretiminin yapıldığı neredeyse tek merkez konumundadırlar. Bu dönemde Yunan ve Roma Uygarlıklarının klasik öğretileri bir kenara atılmış, Hıristiyan manastırı eğitim ve kültürün merkezi konumuna getirilmiş, bilgi saklama gereksinimi “*manuscript*” adı verilen el yazmalarının çıkmasına neden olmuştur (P.B. Meggs, 1998). Bu el yazmalarına verilebilecek en iyi örneklerden biri “*The Book of Kells*” dir. (Bk. Görüntü 6) 339 sayfa olan bu el yazması kitap her sayfası özenle işlenmiş dekoratif marjinleri ve süslemeleriyle diğer el yazması kitaplardan ayrılır. “*The Book of Kells*” ve dönemin diğer el yazması eserleri manastırda ki yazmanlar tarafından aylar bazen de yıllar alan çalışmalar sonucu üretilmekteydi.



Görüntü 6: *The Book of Kells*

2.4. BASKI - MATBAANIN KİTAP KAVRAMINA ETKİLERİ

Çinlilerin kağıt kadar bir önemli buluşları da baskıdır. Çin'in geleneksel sanatlarından biri olan mühür oymacılığı, baskı tekniklerinin bulunmasında önemli bir rol oynamıştır (E. Becer, 2004). 770 yılında yazılar, baskı amacıyla tahta kalıplar üzerine yüksek rölyef olarak oyulmaya başladı (E. Becer, 2004). "Diamond Sutra" 868 yılında Çin'de baskı ile üretilen ilk kitap olmuştur. Ağaç kalıplılardan oyularak üretilmiş olan bu kitap 5 metre uzunluğunda ve tomar formundadır. (Bk. Görüntü 7)



Görüntü 7: *Diamond Sutra*

1034 yılında Pi Sheng, yazı karakterini bağımsız parçalara ayırmış ve her yeni baskı için farklı kombinasyonlarla birçok kez kullanıma uygun tahta baskı kalıpları üretmiştir. Bu keşif, Doğuda hiçbir zaman Batıdakine benzer, köklü bir değişime yol açmamıştır. Bunun nedeni Çin alfabesinin birbirinden farklı binlerce harf karakterine sahip olmasıydı (E. Becer, 2004).

İlkçağda, her kitap bir kendilikti: çünkü, istenilen sayıda ve birbirinin eşi nüsha elde etmek olanağı yoktu (A. Labarre, 1995). Bu durum yapıtların farklı kopyalarında farklı bilgilerin açığa çıkmasına, metinlerin aktarımında ki farklılıklardan kaynaklanan doğru bilgiye ulaşma problemleri doğurmuştur. Elyazmalarının kopyalarının yapımının hızlanması amacıyla çok erken tarihlerde farklı teknikler aranmıştır. İlk önce Çinlilerin geliştirdiği rölyef baskı kullanılmış sonrasında aynı prensipte çalışan tipografik baskı 1450'de Gutenberg tarafından geliştirilmiştir.



Görüntü 8: Gutenberg

Ağaç oymacılığı kesin bir ilerlemeydi, ama uzun ve nazik bir çalışma gerektiriyordu (A. Labarre, 1995). Çözüm daha dayanıklı olan ve istenildiği gibi bir araya getirilebilen hareketli, birbirinin eşi olan harfleriyle tipografiyi doğurmuştur. Elyazmalarını seri bir şekilde üretmek için birçok malzemeye dayalı ön koşul vardı. En önemlisi de uygun bir yüzeydi. Parşömen, baskıda kullanılmak için yeteri kadar düz ve esnek değildi. Ayrıca az bulunması ve fiyatı seri üretimin mantığıyla çelişiyordu. XII. yüzyılda Avrupa'ya gelen kağıt XIV. yüzyılda yaygınlaşmış ve tipografinin gelişmesinin en önemli faktörü olmuştur. XV. yüzyıl, hümanizmin yükselişi ve yazılı edebiyatın gelişmesi kitap ve kitap ticareti için parlak bir çağı başlatmıştır.

Yazı, insanoğluna zaman ve mekanın aşıldığı bir saklama, bulma ve belgeleme aracı vermiş; tipografik baskı ise yazılı iletişimin, çoğaltım ve ekonomisine büyük katkıda bulunmuştur. Bu önemli icat sonucunda bilgi hızla yayılmış ve okur-yazarlık artmıştır (L. Febre, H. J. Martin, 2002).

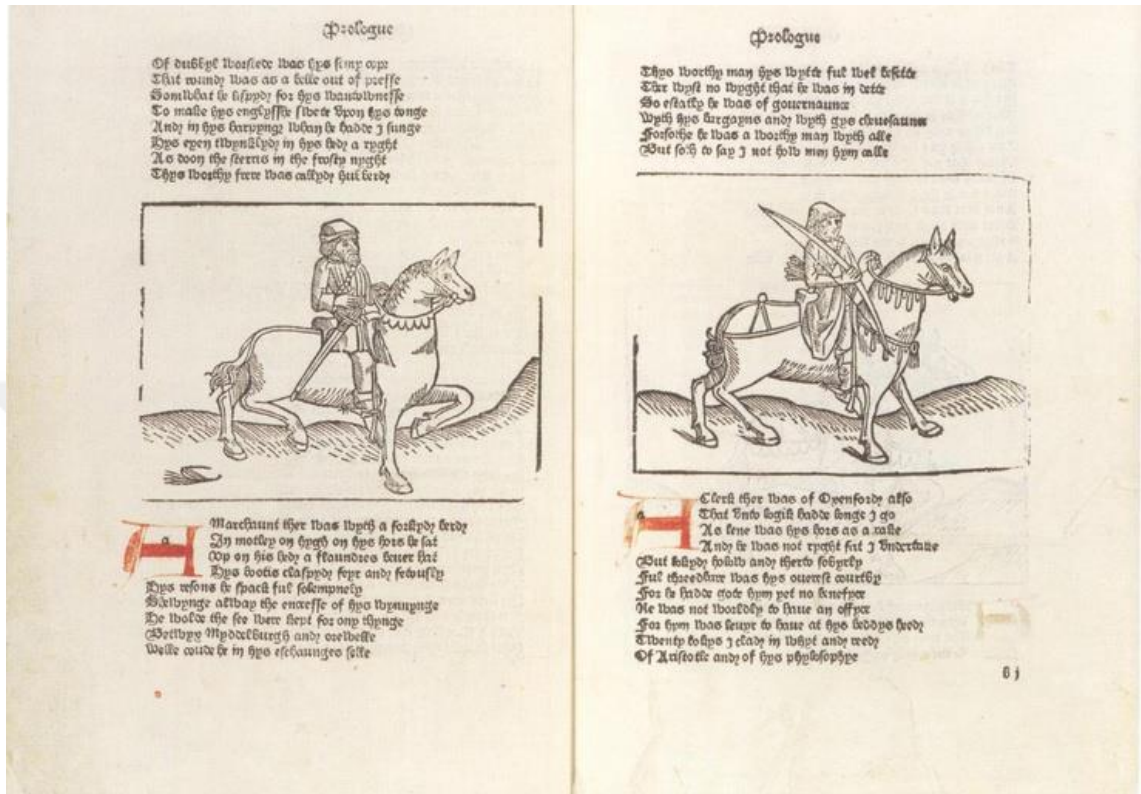


Görüntü 9: Gutenberg İncili, İngiltere Kralliyet Kütüphanesi

1450-1455 yılları arasında üretilen, *Gutenberg İncili* Avrupa'da tipo baskı kullanılarak üretilen ilk kitap olma özelliğini taşır. (Bk. Görüntü 9) *Gutenberg İncili*'nden günümüze 49 adet ve bazı parçalar kalmıştır (M. Taşcıoğlu, 2013).

Avrupa'da bulunan ticaret merkezleri sayesinde baskı Avrupa'da hızlıca yayılmıştır. Gutenberg'in öldüğü 1468'de, matbaa birçok kentte kurulmuş durumdaydı (A. Labarre, 1995). XV. yüzyılın sonunda matbaanın Avrupa'nın 250'den çok kentine gitmiş olduğu bilinmektedir. Nicoals Jenson, roman harflerini başarılı bir biçimde metal baskı için tasarlamış, Aldus Manutius "*italik*" yazı biçimini kullanarak Yunan ve Roma eserlerini küçük cep kitapları halinde basmıştır (M. Taşcıoğlu, 2013). William Caxton, çevirisini yaptığı ilk İngilizce kitapları basmıştır. Tipografik baskı tekniği ile ağaç baskı resim sanatının

işbirliği sayesinde Almanya’da resimli kitap basımı yaygınlaştı (E. Becer, 2004). William Caxton’un Chaucer isimli kitabı ağaç baskı ve tipografinin beraber kullanıldığı ilk örneklerden biridir.



Görüntü 10: William Caxton, Chaucer, 1483

XV. yüzyılda basılan kitaplara “*incunabula*” denmektedir. *Incunabula*ların gösterim ilk harfleri (*display initials*) hattatlar tarafından çizilmekte ve daha sonra elyazmaları için çalışan sanatkarlarca mine ile süslenmektedir; buradaki işçilik öyle kusursuzdur ki, konu hakkında yeterli bilgi sahibi olmayanların, o döneme ait bir eserin, elyazması mı yoksa baskı mı olduğunu anlayabilmesi için çok dikkatli inceleme yapması gerekir (P.B. Meggs, 1998). Bu kitaplarda basım tarihi, yeri ve basımcının ismini içeren künyeler (*colophon*) kullanılmıştır. Pek çok basımcı ahşap baskıya uygun armalar tasarlamış ve bu armaları kitapların içine basmışlardır. Bu uygulama kitaplarda basımcının kimliğinin yer almasını sağlamıştır. (Bk. Görüntü 11)



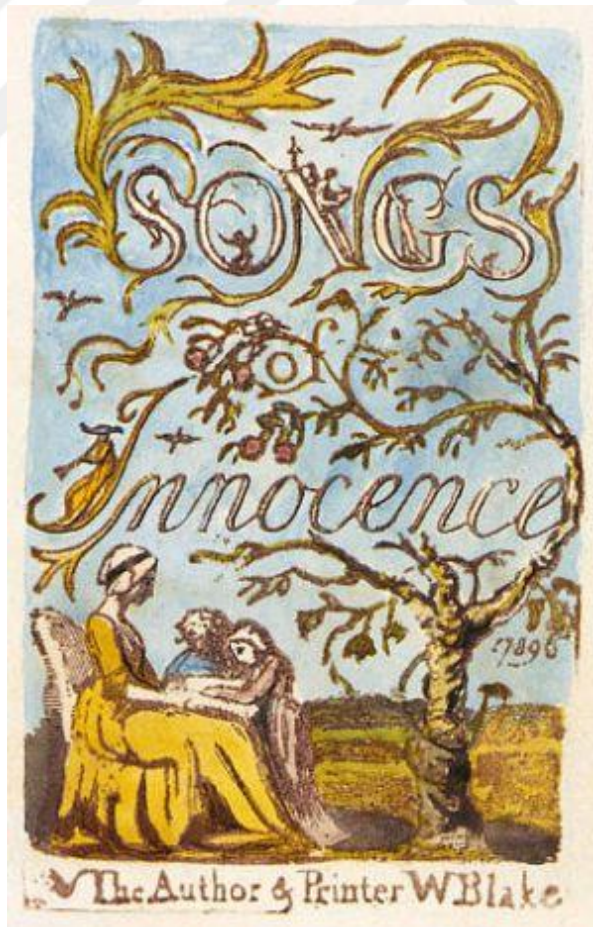
Görüntü 11: ex libris Hilprant Brandenburg, IX. Yüzyıl aşap baskı, el ile renklendirme

Hümanizm XIV. yüzyıl İtalya'sında ortaya çıkmıştır. İlkçağ edebiyatlarının yeniden canlandırılması amaçlanmış ve Yunan ve Roma metinleri yeniden düzenlenmiştir. Matbaa Hümanizm' in yayılmasının en büyük destekçisidir. 1453'de ki İstanbul'un fethinden kaçan Bizanslı bilgeler İtalya'ya sığınmış ve oraya Yunancayı getirmişlerdir. İlk olarak kitaplarda Yunanca kendini yapılan alıntılarda daha sonrasında ise Yunan yazarların tüm yapıtlarının basımıyla göstermiştir. Yunanca kısa sürede İtalya'dan Avrupa'ya yayılmıştır. Paris'te, Gilles de Gourmont Yunanca metinleri basan ilk kişi olmuş ve 1507 ile 1517 arasında 25 basım yapmıştır (A. Labarre, 1995). Klasik metinlerin yaygınlaşması ulusal dillerin gelişmesine ve çevirilerdeki artışı tetiklemiştir (M. Taşcıoğlu, 2013).

Hümanizm en geniş etkiyi eğitim ve öğretim alanında yapmıştır. XVI. ve XVII. yüzyıllarda kitap basım ve dağıtımının gelişmesiyle kültürel bir patlama yaşanmıştır. Politika, din ve felsefe üzerine düşünceler hızla geniş çevrelere yayılmıştır. Luther, matbaa sayesinde düşüncelerini geniş kitlelere ulaştırmış ve fikirlerinin benimsenmesini sağlamıştır.

XVIII. yüzyıl kitap için önemlidir. Gravür ve gelişen renkli basım yöntemleri ayrıca tipografideki önemli atılımlar kitabın gelişiminde büyük adımlar olmuştur. Bu dönemde kitap çeşitlenmiştir. Romanlar, çocuk kitapları, dergiler, ansiklopediler, sözlükler ve bilimsel anlamda başvuru kitapları gelişmiştir. Okuryazar oranının artması beraberinde özgür düşünceyi ve demokrasinin gelişmesine yardımcı olmuştur.

Bu dönemde kitaplarıyla öne çıkan bir isim William Blake'dir. Blake kendi geliştirdiği basım yöntemiyle kitaplarını istediği sayıda çoğaltabilmiştir. Blake kitabı kendi düşüncelerini yayma aracı olarak kullanmıştır. Blake'in çalışmaları bağımsız düşüncenin şekillenmesinde kitap formu ve yapısını kullanmasıyla sanatçı kitabına başlangıç olan çalışmalar olmuştur (M. Taşcioğlu, 2013). Blake'in en önemli eserlerinden biri de "*Songs of Innocenc*" isimli kitabıdır. (Bk. Görüntü 12)



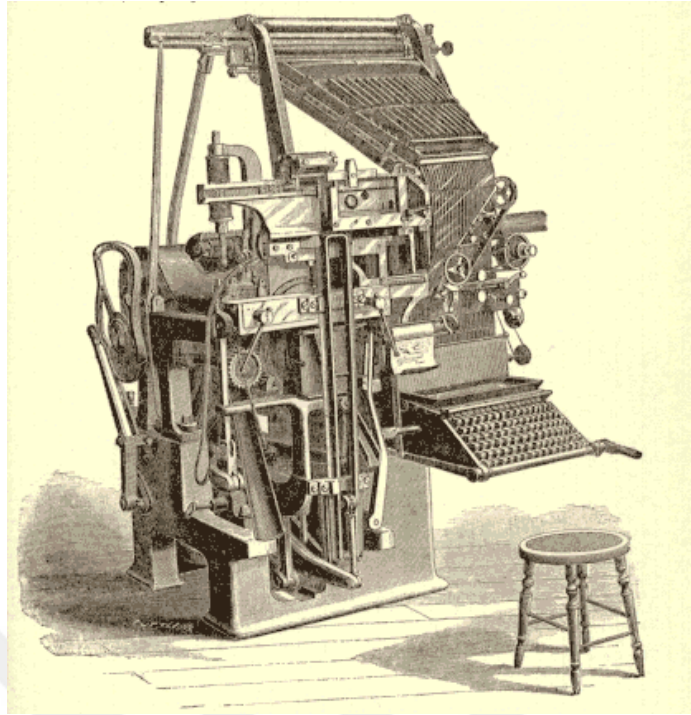
Görüntü12: William Blake, *Songs of Innocenc*, 1789

2.5. ENDÜSTRİ DEVRİMİ VE KİTAP

Endüstri Devrimine paralel olarak gelişen baskı teknolojileri beraberinde gelişmiş baskı makinelerini getirmiştir. Endüstri devrimi öncesi elle sayfa sayfa basılan kitaplar makinelerin gelişmesiyle birlikte bir saatte yapılan baskı tirajının 20.000'in üzerine çıkmasına olanak sağlamıştır. 1886 yılında Ottmar Mergenthaler'in ürettiği "*linotype*" makinesi (Bk. Görüntü 14) ve ardından gelişen monotype dizgi sistemleri, kağıt üretiminin makineleşmesi (Bk. Görüntü 13) ve üretimi zor ve pahalı olan deri ciltlerin yerine kumaş ciltlerin kullanımının yaygınlaşması kitap üretimini hızlandırmış; bunun yanında kitapların ekonomik anlamda daha ulaşılabilir olmasına, kitabın demokratikleşmesine katkı sağlayan büyük bir etmen olmuştur.

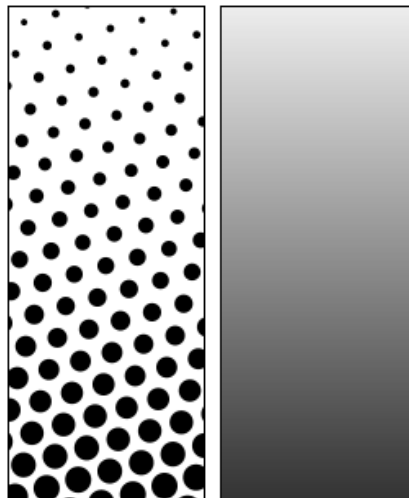


Görüntü 13: Nicolas Louis Robert'in kağıt yapım makinesi, 1798



Görüntü 14: Merganth'in Linotype Makinesi, 1884

Fotoğrafın icadı yayıncılık için yeni bir ufuk olmuştur. 1830'lu yılların başında William Fox Talbot tarafından ön görülen halfton baskı ilk olarak 2 Aralık 1873 yılında New York Daily gazetesinin grafik departmanında çalışan Stephen H. Horgan tarafından uygulanmış ve yarım ton (half-tone) tekniği sayesinde (Bk. Görüntü 15) bir gazeteye ilk defa fotoğraf basılabildiği. (Bk. Görüntü 16) (D. C. Stulik, A. Kaplan, 2013)



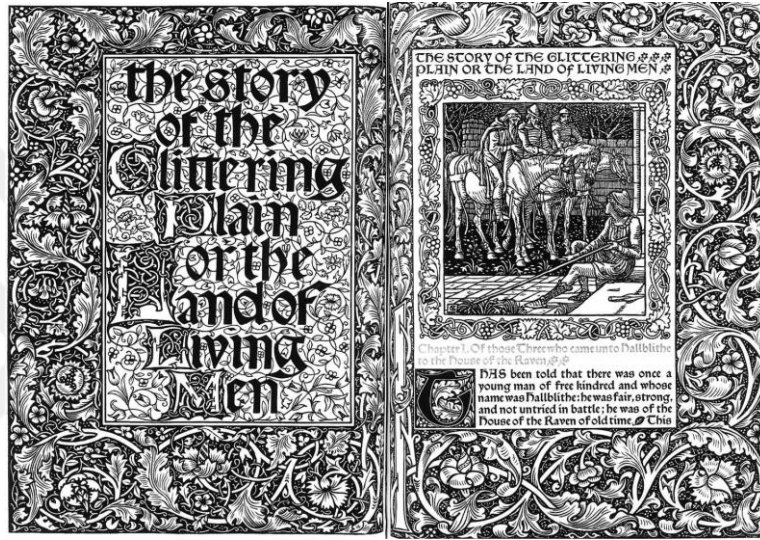
Görüntü 15: Half-tone (sol) ve Fotografik Görüntü (sağ)



Görüntü 16: Gazeteye Basılan İlk Fotoğraf, 2 Aralık 1873 Tarihli New York Daily

Endüstri Devrimi'nin sanat ve tasarım alanlarını ticari olarak şekillendirmeye başlaması, XIX. Yüzyılın sonlarına doğru İngiltere'de William Morris'in önderliğinde "Arts and Craft" akımının doğmasına neden olmuştur. 1891 yılında William Morris tarafından kurulan "Kelmscott Basımevi" (Kelmscott Press) baskı sanatları ve tipografi kullanımının ticari kaygılarla oluşan tekdüzeliğinin kırılmasına ve özgürleşmesine katkı sağlamıştır. Font tasarımları da yapan Morris'in "The Story of Glittering Plain" (1894) (Bk. Görüntü 17), "Works of Geoffrey Chaucer" (1896) en önemli işlerinden bazılarıdır. Morris'in baskılarının kaliteli ve özenli oluşu bastığı kitapların fiyatlarının yüksek olmasına neden olmuştur. Endüstri Devrimi'nin ucuzlattığı kitapların aksine fiyatı yüksek olan kitapları halka ulaşılamamış, sanatını halka açamamıştır. Her şeye rağmen Morris işleri grafik tasarıma, başta kitap tasarımı ve sanatı olmak üzere çok önemli katkıları olmuştur (M. Taşcıoğlu, 2013).

Kelmscott'tan etkilenen Amerikalı yazı tasarımcısı Frederic Goudy, İtalyan ve Fransız Rönesans'ı döneminin tipografi tasarımcılarından esinlenen ve günümüzde de yaygın olarak kullanılan "Goudy" adındaki yazı karakterini (Bk. Görüntü 18) tasarlamıştır (E. Becer, 2004). 1900'ün sanatı olarak adlandırılan Art Nouveau akımı, grafik tasarım alanında özellikle de kitap, illüstrasyon ve afiş için önemli çalışmalar yapılmıştır.



Görüntü 17: *The Story of Glittering Plain* (1894)

ABCDEFGHIJKLM
 NOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklm
 nopqrstuvwxyz
 1234567890

Görüntü 18: "Gody" Font Tasarımı

3. BÖLÜM: KİTABIN YAPISI

3.1. TANIM

Kitabın yapısını oluşturan iki temel eleman vardır. Bunlar biçimsel ve içerik elemanlarıdır. Biçimsel elemanlarını kapak, sırt ve sayfalar oluştururken içerik elemanlarını yazılar ve görseller oluşturmaktadır. Ancak bir kitabın kitap olması için yazıya her zaman ihtiyacı yoktur. Kitabın sırtı omurgasıdır. Sırt kitabın dağılmasını engeller ve kitabın işlevini yerine getirmesini sağlar.

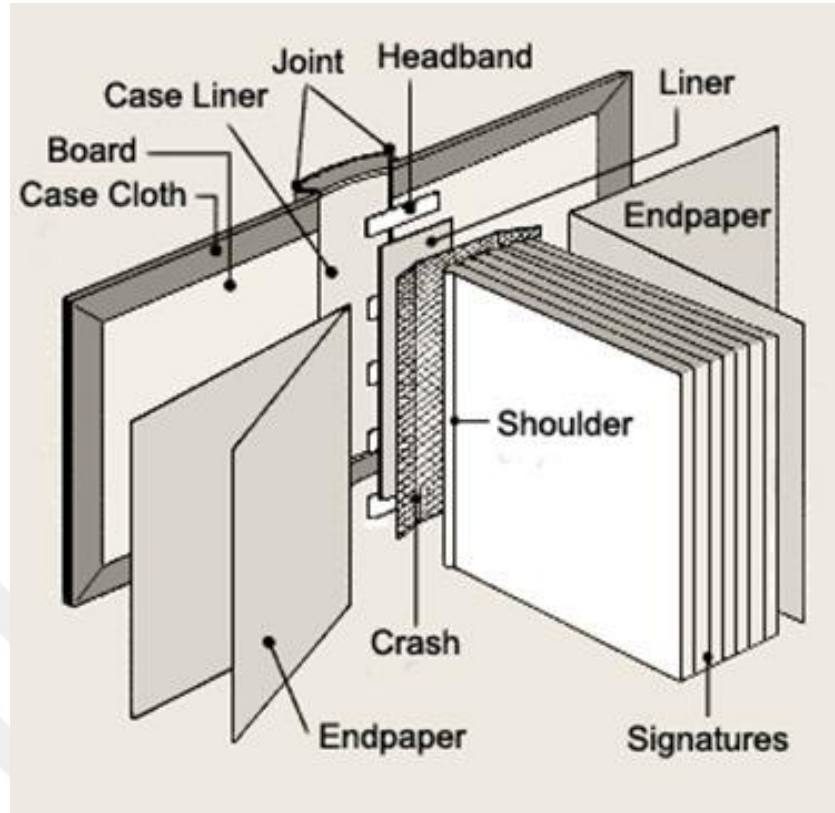


Görüntü 19: Sol LeWitt tarafından tasarlanan *Grids, Using Straight, Not-Straight and Broken Lines in All Their Possible Combinations* isimli kitap künnye bilgileri dışında hiç yazı içermemektedir.

Kitabın boyutları değiştikçe sırt kalınlığı da değişmektedir. Sırt kalınlaştıkça kitabın sayfa sayısı artar ya da daha gramajlı kağıtlar kullanılabilir. Sırtın boyutları doğrudan kitabın ebatlarını etkiler, sırt kitabın yaratılmasında doğrudan rolü olan bir elemandır. Kodeks formu dışında kalan yapılarda sırtı doğrudan tanımlamak kolay değildir. Kodeks formunda sırt kapağın bir parçasıdır. Sayfaların kapağa bağlanmasını sağlayan rolü de üstlenir.

Kitabı oluşturan kısımlar başlıca sayacak olursak:

- Gömlek (Şömiz): Ciltli veya karton kapaklı kitaplarda cildin (veya kapağın) iki yüzünü ve sırtını kaplayan ve cilt için bir çeşit koruma görevi yapan gömlek, daha çok satış sırasında cildi korur, cilt üzerine baskısı mümkün olmayan öğelerin kapak üzerinde yer almasına yardımcı olur (E. Becer, 2004).
- Kapak: Kitapların sayfalarını koruyan kapaklar, eserin ciltli ya da ciltsiz olmasına göre farklılık gösterir. Ciltsiz kapaklar genellikle karton ya da mukavvadan yapılır. Ciltli kapaklarda ise karton kapak üzerinde sıvama yöntemiyle yapıştırılmış bir cilt bezi bulunur. Cilt bezi doğrudan kumaş ya da deri olabilir.
- Yan Kağıtlar (Cilt ara kapağı): Yan kağıtlar kitabın bir araya getirilmiş sayfalarını (dikiş ya da tutkalla) ciltli kapağa tutturmak için kullanılan kalın, dayanıklı sayfalardır. Ciltsiz kapakların kullanıldığı kitaplarda yan kağıtlara ihtiyaç yoktur.
- Ara kapak: Cilt kapağı veya dış kapak ile iç kapak arasında ve yalnız (a) yüzünde bazen sadece eserin, bazen de hem yazarın hem de eserin adının bulunduğu yapaktır. İç kapak için bir koruyucu unsur görevi de üstlenen ara kapak, yazar, eser adı haricinde varsa cilt numarası ve yayınevi bilgileri de yer alabilir. Bu yaprağın (b) yüzü genellikle boş olur (E. Becer, 2004).
- İç kapak: Kitabın künye bilgilerinin bulunduğu (Yazar adı, çeviren, kitap adı, yayınevi, basımevi, basım tarihi, baskı, cilt kaydı, seri kaydı, ISBN [International Standar Book Number] numarası v.b. kayıtlar) sayfadır.



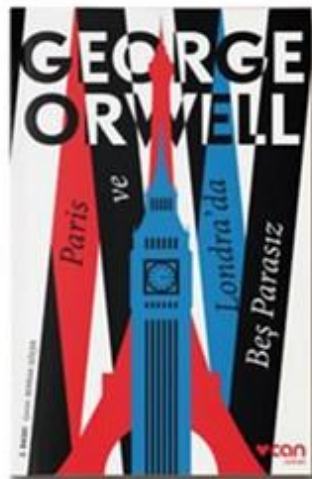
Görüntü 20: Kitabın Elemanları

Kitabın yayınlanma amacına göre kitap tasarımları farklılık göstermektedir. Yayımcılık türleri; genel yayımcılık, ders kitapları yayımcılığı, çocuk kitapları yayımcılığı, toplu dağıtım kitapları yayımcılığı, başvuru kitapları yayımcılığı ve teknik, mesleki ve bilimsel kitaplar yayımcılığı olarak bölümlenebilir (H. Gürçan, 1997).

Kitabın yapısını incelerken kitabı iç ve dış bileşenleri olarak iki grupta incelemek kitabın yapısını anlamak adına faydalı olacaktır. Kimi tasarımlarda iç ve dış bileşenleri birbirinden ayırt etmek mümkün olmasa da genel kitap anlayışı için yeterli bir ayırmadır.

3.2. DIŞ BİLEŞENLER: KAPAK VE CİLT

Kitabın kapağı kitabın yzzdür. Okuyucuyu önce kapak karşılar ve içerik hakkında fikir sahibi olmasını sağlar. Aynı zamanda kapak kitabın koruyucusudur. Kitabın sayfalarını korur, kitabın uzun ömürlü olmasını sağlar. Kitap kapağı doğru tasarlandığında kitabın kolay satılmasına yardımcı olur, kapak kitabın ambalajıdır.



Görüntü 21: Albert Camus'nün *Bütün Oyunları* ve George Orwell'in *Paris ve Londra'da Beş Parasız* kitapları Can Yayınları'nın Utku Lomlu tarafından hazırlanan kapak tasarımları sayesinde büyük ilgi görmektedir.

Nobel Ödüllü Yazar Orhan Pamuk "Kitap Kapakları Üzerine" isimli yazısında kitap kapağı için şunları söylemektedir:

- *Yazmakta olduğu kitabın kapağının hayallerini kurmayan romancı duygusal eğitimini tamamlamış, olgunlaşmış ama kendini yazar yapan saflığı da kaybetmiş demektir*
- *Bütün büyük okuma tecrübeleri ve zevkleri, daha sonra hatıralarımızda o kitapların kapaklarıyla karışır*
- *Kitapları kapaklarına bakarak alan okurlara ve bu okurlar için yazılmış kitapları küçümsemeyen eleştirmenlere daha çok ihtiyacımız var.*

– Roman kapaklarında kahramanların yüzlerini ayrıntılı bir şekilde göstermek, okurun ve yazarın hayal gücüne yapılmış kabul edilemez bir saldırıdır.

– Okuduğumuz bir kitabın yıllar sonra karşılaştığımız kapağı, bize kitaptaki dünyayı ve hayatımızın geçmiş bir döneminde bir köşede otururken bu dünyaya girdiğimizi bize hemen hatırlatan bir ambleme dönüşür.

– Kitap kapakları kitaptaki dünya ile bizim yaşamakta olduğumuz sıradan dünya arasında bir geçiş işlevi görürler

– Bir kitapçı dükkanını canlı, zengin ve çekici yapan şey, kitapların değil kapakların çeşitliliğidir

-Kitap adları kafamızda tıpkı insan adları gibidir: Bir kitabı milyonlarca benzeri içinden ayırmaya yararlar. Kitap kapakları ise insan yüzlerine benzer: Ya yaşadığımız bir mutluluğu bize bütün gücüyle hatırlatır ya da hiç bilmediğimiz mutlu bir alemi vaat ederler. Bu yüzden kitap kapaklarına insan yüzlerine bakar gibi tutkuyla bakarız” (O. Pamuk, 2010)

Kitabın temel işlevi bilgiyi aktarmak ve yaymaktır. Bu durum göz önüne alındığında kitabın dayanıklı olması ve gelecek nesillere “*deforme*” olmadan kalabilmesi için iyi bir koruyucuya ihtiyacı vardır. Tarihte bir çok kitap formu denenmiş ancak yıpranmanın önüne geçilmesi diğer tasarımların ciltleme kadar etkili olmayışı yaygın kullanımdan kalkmalarına neden olmuştur.

Cilt sözcüğünün Türkçede üç karşılığı vardır. İlk anlamı ten yani deri anlamındadır. İkinci anlamı: Formaları, yaprakları birbirine dikerek veya yapıştırarak kitap, defter, dergi vb.ne geçirilen deri, bez veya kâğıtla kaplı kapak. Üçüncü anlamı: Bir eserin ayrı ayrı basılan bölümlerinden her biri (Türk Dil Kurumu Web, 16 Şubat 2016).

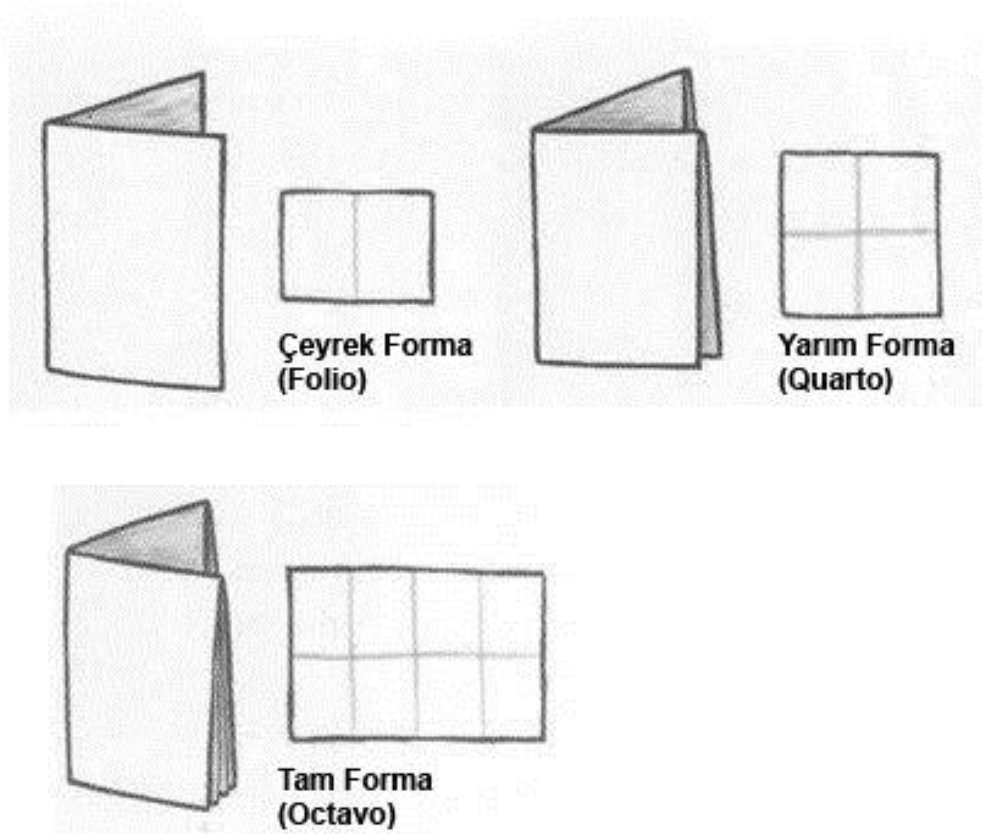
Eski dönemlerde kitap kapaklarının hayvan derileriyle kaplanması yaygın olma nedeni, derilerin sağlam olması ve suyu geçirmeyerek içindeki parşömeni veya kağıdı koruyucu olmasıydı Ciltlemek kelimesinin kökeni doğrudan hayvan

derileriyle kitabı korumak amaçlı yapılan kaplama işleminden gelmektedir (M. Taşcıoğlu, 2013).

Bazı kitaplarda cildin üzerinde bulunan ve cildi koruyan şömiz (dust-jacket) bulunur. şömiz cildin yıpranmasını önlemenin yanında cilt bezi üzerine uygulaması zor olan tasarımların uygulanmasına olanak sağlar. şömiz kitabın korunaklığından ödün vermeden kapak üzerinde özgün ve çekici tasarımların yer almasını sağlamaktadır. Cilt seçimi kitabın türüne göre farklılık göstermektedir. Çok sayfalı ve sert kapaklı bir kitap için ciltli ip gerekirken çok sayıda üretilen bir test kitabı için tutkallı cilt yeterli olmaktadır.

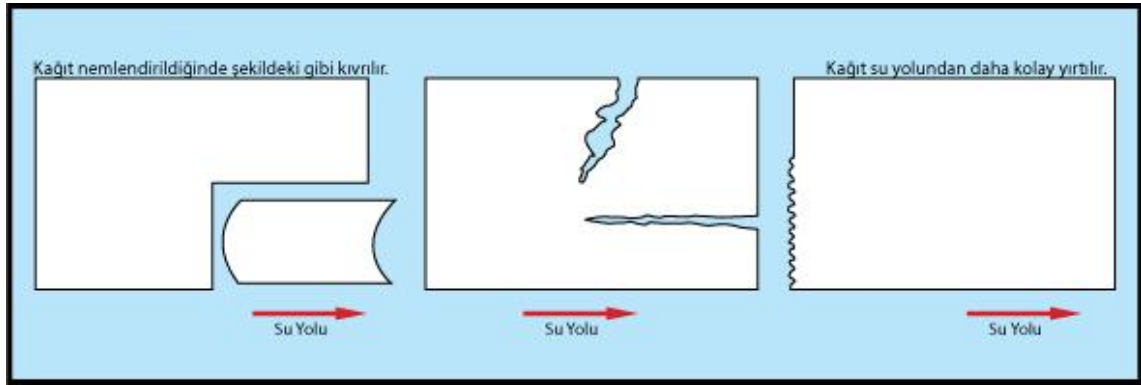
Ciltçilik, kitabın tarihine bakıldığında kodeks formunun keşfiyle başladığı görölmektedir. Kodeks formunun keşfiyle ciltçilik başlamış endüstri devrimine kadar ciltçilik ustaların elle ve iyi malzemeler tercih ederek yaptığı bir el sanatı konumunda bulunmuştur. Gelişen teknoloji ile ciltçilikte endüstri üretiminin bir parçası olmuş ve kendine has sanatsal ve biçimsel değerlerini yitirmiştir. Ancak el ciltçiliği (fine bookbinding) koleksiyonerler, kütüphane özel koleksiyonları ve kitabın içeriği kadar dışına da önem veren kişilerin el ciltçiliğine olan bağlılıkları sayesinde ayakta kalmış ve halen bir el sanatı olarak varlığına devam etmektedir (A. Watson, 1986).

Bir eserin kitaba dönüşmesi için önce içeriğin yer aldığı sayfaların katlanarak formalar haline getirilmesi gerekmektedir. Formaların sırasına göre bir araya getirilir (harmanlanır) ve ciltlenir. Katlama işlemi sayfaların uygun yerlerinden kıvrılarak katlanmasıyla gerçekleşir. Katlanan sayfalar genellikle 4, 8, 16 ya da 32 sayfadan oluşacak şekilde (4'ün katı) iç içe konur. Bu sayfa gruplarına forma adı verilir (E. Becer, 2004). (Bk. Görüntü 22) Ciltleme işlemi harmanlanmış bu formaların dikilerek ya da yapıştırılarak bir araya getirilme işlemine denir.



Görüntü 22: *Formaların Katlanmış Biçimleri*

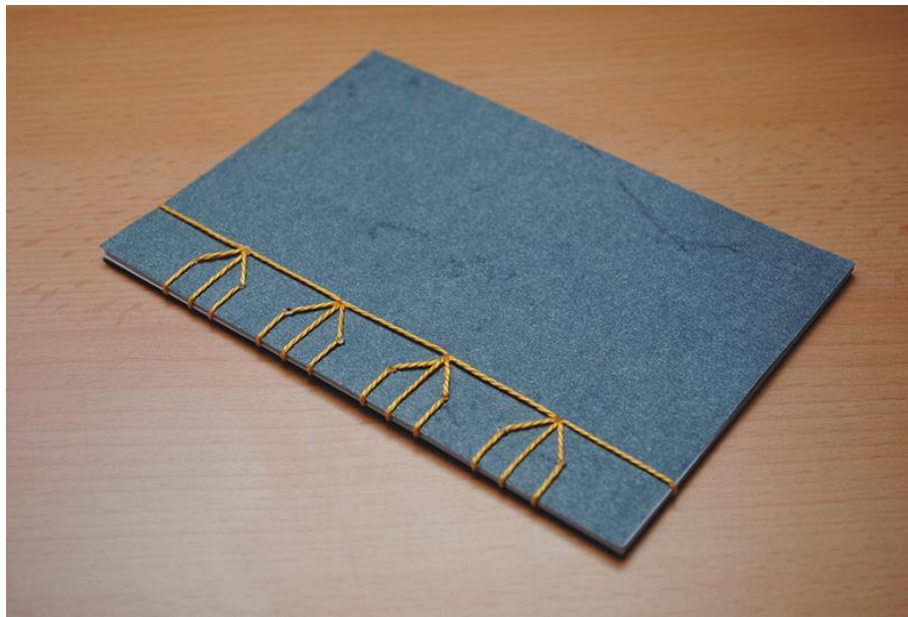
Sayfaları katlarken kağıdın doku yönüne dikkat etmek gerekir. Kağıdın dokusu ya da ülkemizdeki yaygın kullanımıyla suyu, kağıt hamuru tabaka halinde döküldüğü sırada liflerin izlediği yönü belirtir. Bir kağıt parçası dokusu yönünde daha kolay kıvrılır, katlanabilir ve daha kolay yırtılır (E. Becer, 2004). (Bk. Görüntü 23) Genellikle ticari amaçla üretilen kağıtların doku yönü uzun kenara paraleldir. Formaları oluşturmak için sayfaları katlarken kağıdın doku yönü kitabın sırtına paralel olmalıdır. Doku yönüne göre katlanmamış formalardan oluşan bir kitap ortamdaki nemle zaman içerisinde bükülerek işlevsiz bir hal alır. Kitap üretiminde kağıdın su yönü kitabın kalıcılığı açısından çok önemlidir.



Görüntü 23: Kağıtlar dokusu yönünde daha kolay katlanır ve yırtılır.

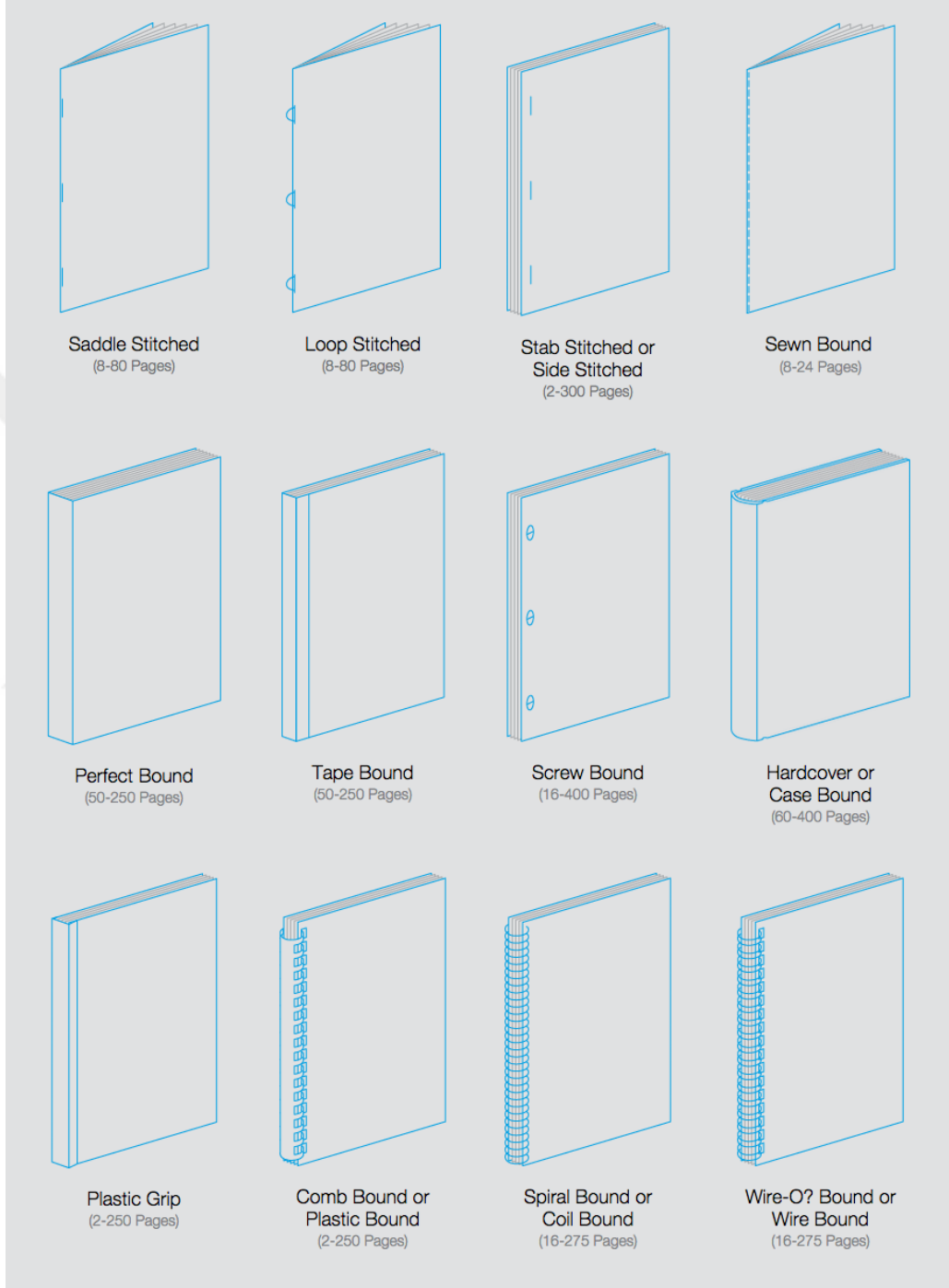
Formaların boyu kitabın amacına uygun olacak şekilde farklı boyutlarda olabilir. Günümüzde ticari amaçlı üretilen kitaplarda kullanılan forma boyları standart hale gelmiş olsa da yeni ve yaratıcı yaklaşımlar için farklı ebatlarda formalar üretmek mümkündür. Sınırlı sayıda üretilen kitaplarda formaların katlanış biçimi ve ebatları önemli tasarım elemanları haline gelmektedir.

El yapımı kitaplarda cilt dikişi ticari amaçla yapılan cilt dikişlerine oranla daha çeşitlidir. El yapımı kitapların üretim sayısının düşük oluşu istenilen dikişin yapılmasına olanak sağlamakta, daha karmaşık dikişlerin üretilmesine olanak vermektedir. Elle yapılan ciltler ustalık gerektiren bir alandır.



Görüntü 24: Japon ciltleme tekniği ile kaplumbağa kabuğuna benzetilerek yapılmış bir dikiş örneği

Ciltleme yöntemleri; telle dikiş, iplikle dikiş, tutkallama ve mekanik ciltleme olmak üzere dört grupta toplanır (E. Becer, 2004). Kullanılacak olan ciltleme tekniği kitabın işlevi ve yapısal öğelerine göre belirlenmelidir.



Görüntü 25: Ticari amaçlı kullanılan cilt tipleri.

- Telle Dikiş: En ucuz maliyetli ve en pratik ciltleme tekniklerinden biri olan telle dikiş iki şekilde uygulanır; az sayfalı kitaplar için sırttan telle dikiş uygulanırken daha kalın kitaplarda üstten telle dikiş tekniği uygulanır. Üstten telle dikiş yapılan bir kitap tam olarak açılmaz. Kitabın sayfalarının açık kendiliğinden açık kalmasına olanak vermez.
- İplikle Dikiş: Formalar sırtlarında belli aralıklardan delinerek ipek, pamuk ya da naylon iplerle dikilir. Günümüzde makineleşen bu teknik en zahmetli, pahalı olmasına karşın kitabın kalıcılığı açısından en uzun ömürlü ciltleme tekniğidir. İplik dikişle yapılan bir cilt üzerinde genellikle deri yada kumaş cilt bezi kullanılır. Bu tarz ciltli kapaklara sert kapak adı verilir.
- Tutkallama: Tutkallama ile yapılan ciltler düşük maliyeti ve hızlı yapılabilmesinden ötürü en çok tercih edilen ticari ciltleme tekniklerinden birdir. İyi bir tutkal çok uzun ömürlü ciltlerin üretilmesine olanak verir. Üst üste gelen formaların sırt kısımlarına tutkal sürülmesinin ardından kapağa sırt kısmından yapıştırılarak ciltleme işlemi tamamlanır.
- Mekanik Ciltleme: Sayfaların sırt kısımlarının eşit aralıklarla delinerek plastik ve ya tel spiral, vida ya da perçinlerle birleştirilmesine mekanik ciltleme adı verilir. Mekanik ciltleme çoğunlukla defterler, ajanda, şirket raporları, ders notları v.b. gibi sayfaların tam açılması gereken durumlarda kullanılır. Pratik ve ucuz olduğundan ötürü yaygın bir yöntemdir.

Ciltleme teknikleri bu dört ana gruba göre sınıflanmış olsa da el ile üretilen düşük sayıdaki kitaplarda daha farklı yöntemler kullanılması mümkündür. Üretim sayısı ciltleme tekniğini belirleyecek olan en önemli unsurdur. Japon ciltleme tekniği el ile yapılabilecek en pratik ve bir o kadar da estetik bir yöntemdir. Japon ciltleme tekniği geleneksel bir metottur. Sayfaların bir araya getirilmesinde dikişin tercih edilmesindeki en önemli unsur kalıcılıktır. Kitaplarda kullanılan yapıştırıcılar, kitapları daha çekici hale getirmektedir (M. Taşcıoğlu, 2013). Yapıştırıcı ile bir araya getirilen kitapların kötü şartlarda kurt ve böcekler tarafından tahrip edilme ihtimali yüksektir.

Genellikle kitabın kapağında yer alması gereken bilgiler vardır, bunlar: Yazar adı, kitap adı ve yayın evidir. Arka kapakta bulunan bilgilerde ise ; yazar ya da kitap hakkında yazılmış yazılar, ISBN (International Standar Book Number) bulunur. Bu bilgilerin kullanımı bir zorunluluk değildir. Bir kitap sanatçısı bu veriler olmaksızın bir kitap tasarlayabilir. Ticari amaçlı yayınlarda ISBN numarası bulunması zorunludur. ISBN numarası 13 rakamdan oluşur ve kitabın künye bilgilerinin tamamını bu kod içinde barındırır. Kapak üzerinde bir de barkod bulunur bu barkoda kısaca EAN(European Article Number) denir. Bu barkod kitabın fiyat bilgisini ve ISBN numarasını içinde barındırır.

3.3. İÇ BİLEŞENLER: KAĞIT, SAYFALAR VE İÇERİK

Geleneksel anlamdaki kitap göz önüne alındığında amacı bilgiyi taşımak ve yaymaktır. Kitabın bu misyonu sayfalar sayesinde gerçekleşir. Kapak bu içeriği korumak ve sunmakla görevlidir. Sayfaları olamayan bir kitaba kitap demek olanaksızdır.

Sayfa, yazı bloğunun konumlanacağı bir alandır. Yazı bloğunun lekesel değeri ile sayfanın boşluğu bir uyum sağlar. İyi bir sayfa tasarımı okuyucunun konsantrasyonunu artırır, kitaba bağlar (R. Bringhurst, 2001).

Günümüzdeki kitap anlayışı ortaya çıkana dek bir çok farklı yöntem denenmiştir. Başlarda kayalar, kil tabletler, çeşitli ağaç kabukları ve bambu şeritler kullanılmış olsa da Mısırdaki MÖ 3500 yılında papirüsün keşfi kitabın tarihinde en önemli buluşlardan biri olmuştur. Papirüs kısa zamanda benimsenmiş ve Avrupa'da 12. Yüzyıla kadar kullanılmıştır. Papirüsün ardından parşömen kullanılmaya başlanmıştır. Hayvan derisinden üretilen parşömen sayfaların katlanmasına olanak verdiği için günümüz kitap anlayışı (kodeks) oluşmaya başlamıştır. Parşömen MS 105 yılına kadar yani kağıdın Çin'de saray görevlisi olan Ts'ai Lun tarafından keşfine kadar kullanılmıştır. Kağıt üretimi Çinliler ve Araplar arasındaki savaşın ardından MS 8. Yy da Araplara geçmiştir. Kağıt üretimi bilgisi Araplardan Ortadoğu'ya ve ardından başta İtalya olmak üzere Avrupa'ya yayılmıştır. Kağıdın icadı kitabın zenginler için süs eşyası olması durumunun değişmesini sağlamıştır.

Önceden kullanılan ağaç kabukları ve hayvan derilerinin yerini, kolay üretilebilirliği, ekonomik oluşu ve kullanılabilirliği nedeniyle kısa bir sürede alan kağıt, sağlamlığı, esnekliği ve dayanıklılığıyla yazı ve görüntülerin taşındığı en önemli malzeme olarak varlığını günümüzde de yaygın olarak sürdürmektedir (N. Williams, 2001).

Kağıt üretiminde ağaçlar ve bitkilerden elde edilen selüloz lifleri kullanılır. Bu lifler ıslatılarak şeritler halinde yan yana dizilirler. Islak selüloz lifleri şişerler ve içlerinde barındırdıkları jelatinli yapıştırıcıyı salgırlar. Kuruyan lifler birleşerek oldukça sağlam olan kağıdı meydana getirirler (A. Pipes, 1992).

“Bir kağıdın özelliklerini belirleyen en önemli unsur, lif yapısıdır. Çam, köknar, ladin, kavak gibi yumuşak ağaçlar uzun liflere sahiptir. Bu ağaçlardan üretilen kağıtlar oldukça dayanıklıdır. Kayın, gürgen, akçaağaç, karaağaç, dişbudak ve meşe gibi ser ağaçların lifleri ise genellikle kısadır. Bu ağaçlardan kalın ve kaba dokulu kağıtlar üretilir. Paçavra lifleri, ağaç liflerine göre daha uzun, güçlü ve homojendir. Bu liflerden üretilen kağıtlar daha beyaz renkte ve dayanıklıdır” (E. Becer, 2004, s.152.)

Bazı kağıtların üretiminde geri dönüşümden faydalanır. Atık kağıtlar ve paçavralar geri dönüşüm kağıtların hammaddesidir. Artan çevre duyarlılığıyla geri dönüşüm kağıtlara ilgi giderek artmaktadır. Geri dönüşüm kağıt üretimindeki ilk adım çeşitli kimyasalların yardımıyla atık kağıtlar üzerinde bulunan boya, mürekkep veya çeşitli katkı maddeleri temizlenir. Ardından mekanik yöntemle liflerine ayrıştırılan kağıtlardan kağıt hamuru yapılır. Elekler üzerinde kurutulan kağıt hamuru prestan geçirilerek kağıt üretilir. Mekanik yollarla üretilen kağıtlar yapılan işlemlerin sonucunda kısa liflere sahip olur. Bu durum kağıtların (geri dönüşüm kağıtlar) daha dayanıksız olmasına neden olur. Mekanik yollarla üretilen kağıtlar genellikle gazetelerde kullanılır. Kimyasal yöntemle üretilen kağıt, sülfat, sülfat, ve soda gibi kimyasallarla yüksek basınç altında pişirildikten sonra lignin maddesiyle sağlamlığını kazanır (M. Taşcıoğlu, 2013). Kimyasal yollarla üretilen kağıtlar uzun ömürlü, parlak ve dayanıklıdır ancak kimyasal yöntemle kağıt üretimi mekanik yöntemle göre çok yüksektir. Bu

durum kimyasal yöntemle üretilmiş olan kağıtların fiyatlarının da yüksek olmasına neden olmaktadır.

Kağıt yüzeyinde doku istenirse kağıt üzerinde doku olan merdanelerden geçirilerek yada kurutulduğu eleklerin üzerindeki dokular yardımıyla dokulandırılabilir. Bazı kağıtların üzerinde filigran(watermark) bulunur. (Bk. Görüntü 26) Önemli kağıt üreticileri kağıtların üzerine markalarını filigran olarak koyarlar. Filigran rölyef kalıbın kağıda mürekkepsiz olarak baskı yapması sonucu elde edilir. Özel yapım kağıtlarda kağıt hamuru içerisinde farklı maddeler ilave edilerek kağıt özelleştirilebilir. Çiçek tohumları, bitkiler yada böcekler ve bir çok yassı nesne kağıt hamurunun içerisine konulabilir.



Görüntü 26: Üzerinde filigran (watermark) bulunan Fransız üretimi Arches marka kağıtlar.

Kağıdın beş temel özelliği vardır. Gramaj, renk, yüzey, yoğunluk ve doku yönü (su yönü). Kağıdın gramajının belirlenmesinde kağıdın bir metrekaresinin ağırlığı baz alınır. Genellikle kağıtların gramajları en az 40 gr/m² en yüksek 300 gr/m² olarak üretilir. Kağıdın rengi tasarımın doğrudan bir ögesi olabilir, bu kapsamda çok çeşitli renklere kağıtlar üretilmektedir. Kağıdın yüzey özellikleri

üzerinde bulunan dokulara göre belirlenir. Bu dokular kağıdın üretimi sırasında merdaneler yardımıyla oluşturulur. Kağıdın yoğunluğu bir metrekare kağıt içerisinde alana düşen lif yoğunluğunu belirtir. Yoğun lifli kağıtlar suya daha dayanıklıdır. Suluboya kağıtlarındaki yoğunluk mürekkebin kağıdın arkasına geçmesini engeller. Doku yönü kağıdın içerisinde bulunan liflerin yönüdür. Doku yönü genellikle kağıdın uzun kenarı yönündedir. Doku yönünün tersi yönde katlanan bir kağıtta kırılmalar olur. Doku yönü kitabın ömrü için çok önemlidir. Doku yönüne dikkat edilmeden formalanmış kitaplar zaman içerisinde nem ve çevre koşullarından kaynaklı olarak bükülür, deforme olur. Kitabın kalıcılığı açısından kitabın üretimi ve basımı aşamalarında kağıdın doku yönüne dikkat edilmelidir.

Kağıtlar yüzey parlaklıklarına yada yoğunluklarına göre sınıflandırılabilir. Yüzeyine göre sınıflandıracak olursak parlak, yarı parlak ve mat olarak sınıflandırılabilir. Yoğunluğuna göre sınıflandırılan kağıtlar birinci hamur, ikinci hamur ve üçüncü hamur olmak üzere üç farklı kategoride sınıflandırılabilir. Kağıt boyları A, B ve C standartlarında karşımıza çıkar. A serisi antetli kağıt ve kitaplarda kullanılırken, B serisi poster ve billboardlarda, C serisi ise zarflarda kullanılır (A. Pipes, 1992).

Kitabın kapağının arkasında yan kağıtlar yer alır. Yan kağıtlar ön kapak ve arka kapağın iç kısımlarında bulunur, kitabın cildi gövdesi ile birleşir. Bu nedenle yan kağıtlar sağlam ve yırtılması zor kağıtlardan kullanılmalıdır. Kitabın dışından içine bir geçişi yan kağıtlar sağlar. Bu nedenle tasarıma uygun yan kağıtlar kullanılması önemlidir (A. Wilson, 1974).

Kitabın bir el kitabı ya da ansiklopedi olması sayfa tasarımından ölçüsüne kadar tüm tasarım kararlarını değiştirir. Akılcı düşüncenin tüm yaklaşımları ve estetiğin yanı sıra okunurluk ve okuturluk kitap tipografisi açısından en önemli işlevsel ilkelerdir (N. Sarıkavak, 2014). Sayfalar metinleri, görselleri barındırır bu nedenle iyi bir sayfa tasarımı kitabın okuyucuyla ilişkisi için çok önemlidir. Sayfanın kendisi başlı başına bir tasarım problemiye diğer sayfalarla olan ilişkisi de düşünülmelidir. Genel anlamda kitap sayfaları karşılıklı olarak simetriklerdir. Kitap tasarımı yapılırken bu simetriyi korumak ve okuyucuyu

sıkılmamak için bir uyum sağlamak oldukça zor bir iştir. Bir sayfa tasarımı yapılırken temel tasarım ve kompozisyon kuralları geçerlidir. Sayfanın içerisinde bulunan resimler ve metinler kitabın anlatımına uygun bir şekilde düzenlenmelidir.

Batı dillerinde okuyucu bilinçsiz olarak şu tasarım kurallarını takip eder:

- Okuma soldan sağa doğru yapılır.
- Sayfanın üstünden başlanır ve altına doğru gidilir.
- Bir kitabın sayfaları birbiriyle ilişkilidir.
- Yakınlık birleştirir, uzaklık ayırır.
- Büyük ve koyu önemli; küçük ve açık önemsizdir.
- Doluluk, boşluk ile dengelenmelidir.
- Boşluk dahil her şeyin bir biçimi vardır (A. White, 2002, s.71.).

Bu ilkeler göz önüne alınarak yapılan kitap tasarımları okuyucunun işini kolaylaştırır, içeriğin daha kolay anlaşılmasını sağlar. Kitabın akışı göz önüne alındığında içeriğe göre kitap bölümlere ayrılmalıdır. Kitabı bölümlere ayırmak yi

Geleneksel kitap tasarımında bazı standart bölümler ve bu bölümlere ait sayfalar vardır:

- Hazırlık –başlangıç- bilgileri (Prelims)
- Asıl metin (Text)
- Resimler (Illustrations)
- Başlıklar
- Eklentiler (Appendices)
- Kaynakça
- Dizin (Index)
- Yan kağıtlar
- Kapak
- Şömiz (Jacket) (N. Sarıkavak, 2014, s.201.)

Her kitapta bu bölümler yer almayabilir ancak bir kitap bu bölümleri içeriyorsa hangi sayfada yer alacağı önemlidir.

Aşağıdaki tablo bu elemanların hangi sayfada yer alacağı bilgisini vermektedir.

Ön Bilgiler

• Yarım başlık sayfası	Sağda
• Boş sayfa ya da resim	Solda
• İç kapak	Sağda
• Künye	Solda
• İthaf	Sağda
• Açıklamalar	Sağda
• Önsöz ya da giriş	Sağda
• İçindekiler	Sağda
• Resim ve şekiller listesi	Sağ/Sol
• Kısaltmalar	Sağ/Sol
• Özlü sözler	Sağ/Sol
• Giriş	Sağda

Arka Bilgiler

• Ekler	Sağda
• Notlar	Sağda
• Kaynakça	Sağda
• Resim ve şekiller bilgileri	Sağda
• Sözlük	Sağda
• Dizin	Sağda

Şekil 2: Kitap bölümlerini, sayfalarını ve sıralarını gösteren tablo

Yarım Başlık ya da Ön Kapak: Yarım başlık sayfası yan kağıtlardan sonra ya da bir kaç boş sayfa sonra gelir. Kitabın kısa adının, yazar adının ve varsa cilt numarasının bulunduğu, sayfalara ek bir koruyucu sayfadır. Bu sayfanın tarihsel bir gerekçesi vardır. XIX. Yüzyılın ortasına değin kitaplar ciltsiz

yayınlanmış oldukları için, kitap satıcıları tarafından satış amacıyla geçici kitap kabı, paket kağıdı olarak önerilmiştir (N. Sarıkavak, 2014).

İç Kapak: Sayfalar üzerinde bulunan kapaktır. İç kapak bir ya da iki sayfada bulunabilir. İç kapakta kitabın tam adı, yazar adı, yayın evi, editör, illüstratör ve tasarımcı gibi bilgileri içerir. Bu sayfa okuyucuyu karşılayan ilk sayfadır İç kapak kitabın genel tasarım dilini yansıtmalıdır. Kitabın büyük bir bölümünde resimlemeler sunuluyorsa, iç kapak bu görselliği yansıtmalı, duyumsatmalıdır (N. Sarıkavak, 2014).

Künye: Künyede de iç kapaktaki bilgiler yer alır ancak künyede tasarımcı ve basımcıyla ilgili daha geniş bilgiler yer alır. İç kapakta bulunana bilgiler yeterli olabilirken künye kullanılmak istenirse (kitabın üretiminde ve dağıtımında emeği geçenler) her zaman sol tarafta (verso), çoğunlukla iç kapağın arkasında olur (N. Sarıkavak, 2014). Kitabın ISBN numarası da künye sayfasında yer alır.

İthaf: İthaf için şiirsel bir dil kullanılabilir, ya da yalnızca bir kişiye örneğin “anneme” şeklinde de kullanılabilir (A. Wilson, 1974). İthaf genellikle sağ sayfada kullanılır. İthaf çizim ya da gravür biçiminde olabilir. Exslibrisler, aidiyet belirtmesi dışında ithaf işlevi de görebilirler (N. Sarıkavak, 2014).

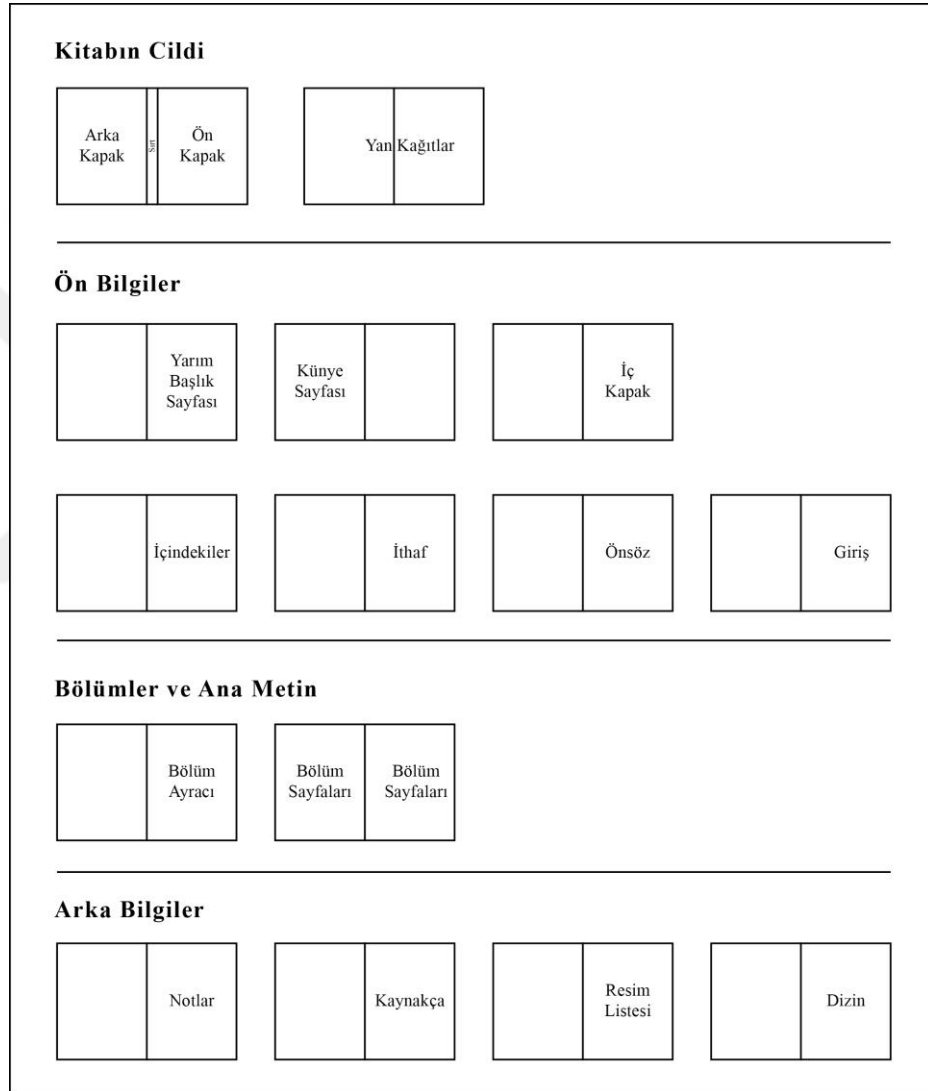
Açıklama: Açıklama metni esas metnin okunmasında okuyucuya bir yol göstericidir. Açıklama metninde yazar ve/ve ya yayıncının kitap hakkındaki görüşleri yer alır.

Önsöz ya da giriş: Ön söz ya da giriş metni kitap metnin bir parçası değilse içindekiler sayfasından önce yer alır ancak giriş metni metnin bir parçasıysa kitabın bölümleri arasında, içindekiler sayfasından sonra yer alır.

İçindekiler: İç kapak sayfasının ardından sağ tarafta (recto) yer alır. İçindekiler sayfasında genellikle bölüm başlıklarını ve bu bölümlerin sayfa numaralarını gösterir.

Arka Bilgiler: Bu bölüm ana metnin hemen ardında yer alır. Ana metine destek niteliğinde bulunan ek bilgiler ekler başlığı altında yer alır. Notlar ve kaynakça

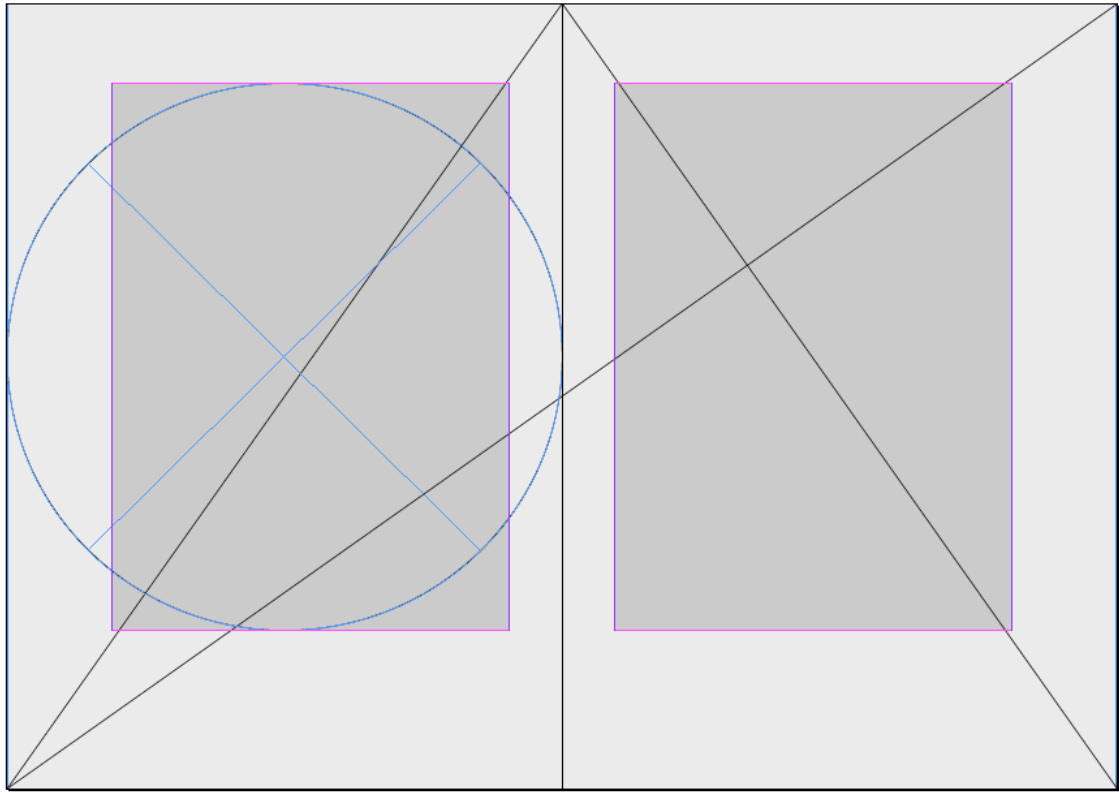
bilgileri ve resim/şekillerin listesi de arka bilgiler kısmında yer alır. Resim/şekillerin listesi kitabın türüne göre konulup ya da konulmayacağı belirlenir. Kitap içerisindeki resimler numaralandırılmış ya da farklı kişilere aitse okuyucu için bu sayfa gerekli olabilir. Dizin sayfası arka bilgiler içerisinde yer alır. Bu bölümde kitapta adı geçen isimlerin, önemli kavram ve kelimelerin alfabetik sırada sayfa numaralarıyla sunulduğu kısımdır.



Şekil 3: *Kitap bölümlerinin sırasını ve yerlerini gösteren şekil*

3.3.1. Grid ve Tipografi

Mimarlar gibi tipografi sanatçıları ve yazmanlar da görsel alanları yüzlerce yıldır şekillendirmektedirler. Bazı formların insana konfor vermesi gibi belirli oranlar de göze ve beyine haz vermektedir. Bu nedenle tasarımcıların kullandıkları oranlar birbirine benzer. Bu oranların çoğu içlerinde eşkenar üçgen, kare, eşkenar beşgen, altıgen ve sekizgen gibi temel geometrik şekilleri barındırır (R. Bringhurst, 2001).



Görüntü 27: *Klasik bir grid sistemi.*

Temel geometrik formların sonucu ortaya çıkan sistemin içerisinde kitabın tipografisi tasarlanır. Belirlenen bu düzene ızgara (grid) adı verilir. Gridler karmaşık bilgiyi organize eder, okuyucunun içeriğe konsantre olabilmesine yardımcı olur (M. Taşcıoğlu, 2013).

Grid tasarımı kitabın içeriğine uygun olmalıdır. İçeriğe uygun tasarım okuyucunun ilgisini korur bir ansiklopedi ile bir şiir kitabı aynı grid tasarımına sahip olamaz aksi taktirde kitap işlevini yerine getiremez. Metnin yoğun

kullanıldığı, görselin de matine destek verdiği kitaplarda grid tasarımına olan ihtiyaç bir şiir kitabına oranla daha fazladır. Grid kullanımı kitap tasarımı yapan bir tasarımcıya tasarımı bütün olarak üretmekte yardımcı olur.

Grid tasarımında kullanılan dikey çizgiler iç ve dış marjinleri sütunları ve sütunlar arası boşlukları; yatay çizgiler ise üst ve alt marjinleri, sütun uzunluklarını ve başlıkların konumlarını belirler (A. Hurlburt, 1978). Bu çizgiler arasında kalan alanlara metin ve görseller yerleştirilir. Öne çıkması istenen bir tasarım elamanı gridin dışına taşırılarak vurgu yapılabilir. Bu tasarımcının kullanabileceği yöntemlerden biridir (M. Taşcıoğlu, 2013).

Yazının kompozisyonu kendi başına bir ustalıktır. Bu tasarımı yaparken harf arası boşlukları, harf büyüklükleri, satır boşlukları başlı başına tasarım problemleridir. Tipografik düzen okuyucuyu doğrudan etkilemektedir. Tasarımcılar, daha rahat bir okuma için en iyi sözcük boşluk düzeninin tutarı üzerine emin olmamakla birlikte, onları gereğinden fazla ya da az olması durumunda okumanın zorlaştığı üzerine anlaşılır (N. Sarıkavak, 2014). Tipo (yazı) ve grafi (resim) sözcüklerinin birleşmesinden oluşan tipografi, yazı ile “resim yapma” sanatıdır (A. White, 2002). Tipografi, harflerin belirlenmiş bir alan üzerinde bir biriyle olan ilişkisi göz önüne alınarak karakter seçimi, harf arası boşluklama ve satırlar arası boşluklarına dikkat edilerek yapılan görsel, işlevsel ve estetik düzenlemedir. Günümüzün teknolojisi, sanatı daha fazla mekanikleştirerek, hızlı bir biçimde tipografi uğraşını bir bilim yapmıştır (N. Sarıkavak, 2014).

Genel anlamda kitaplar okunması için üretilen nesnelere dir. Kitabın barındırdığı metni okuyucuyu sıkmadan okutması gerekir. Bu nedenle kitaplarda tipografik kurallar uygulanması gerekmektedir. Bu kurallar zaman içerisinde çözümlenebilmiş tasarım problemlerinin sonucu olarak yazı ustalarının ve/veya tasarımcıların ihtiyaçlar karşısında geliştirdiği-ortaya koyduğu kurallardır. Tipografik kurallar bir kitabın türü ve işlevine göre farklılık gösterebilir. Kitap içerisinde bulunan bir yazının rahat okunabilmesi için harf büyüklüklerine, satır uzunluklarına, harf arası boşluklara, kelime arası boşluklara, satır arası boşluklara, paragraflama ve bloklamalara ve yazı karakterine bağlıdır. Bir

tasarımcı yazı bloğunu oluştururken birbirine doğrudan bağlı olan bu unsurları mutlaka göz önüne almalıdır. Okunaklı tipografi, bilgiyi nesnel olarak ileten bir araçtır (E. Becer, 2004).

Metnin puntosu ve satır arası boşluklar, satır uzunluğuna göre değişebilir. Satır boyu uzadıkça göz, sayfa üzerinde ikinci satırı bulmakta zorlanır. Harf arası boşluklar okunurluğu doğrudan etkilemektedir. Harf arası boşlukların belirlenmesinde yazı örgüsünü yaratan optik kriterler göz önüne alınmalıdır. Yapılan araştırmalara göre serifli yazının uzun metinlerde kullanımı okunurluğu arttırmakta, okuyucunun odaklanmasını kolaylaştırmaktadır. Yazı örüntüsünü etkileyen üç temel unsur vardır. Bunlar harf boyutu, satır arası boşluk ve satır uzunluğudur. Kelime arası boşluklar genişlediğinde “nehir” (river) adı verilen dikey boşluklar oluşur. Gazetelerin dar sütunlu sayfa düzenlerinde bu durum çok sık karşımıza çıkmaktadır. (Bk. Görüntü 28) Bu okuyucunun konsantrasyonunu bozar.

sequiam quation sequation serum
et ea et liquam quam aut lab ius
ad molupicabo. Nam asperuntis
quam eicabor ecabo. Rum quas
nossum veristi busant ima
nonsequas doluptas pres id
maximustrum culabo asit um
amus seditis voloris atus
doluptatet ari te commolupta
vellore rundit ad eatia nonsed qui
unt eos sam aliquis seque mos

Görüntü 28: Uygunsuz kelime arası boşluğu kullanımı “nehir” (river)

Harf arası boşlukların az olduğu durumlarda da okuma ve kelimeleri ayırt etme zorlaşır. Satır arası boşluklar da harf arası boşluklar gibi okunurluğu doğrudan etkiler. Satır arası boşlukları yazıda kullanılan harflerin puntolarına göre

belirlenir. Paragrafla da yazının anlaşılabilirliğinde doğrudan rol oynar. Paragraflar anlatıma göre belirlenir. Paragraf olmayan bir sayfada okuyucunun satırı kaybetmeden okumayı tamamlaması oldukça zordur.

3.4. KİTAP ÜRETİMİNDE KULLANILAN BASIM TEKNİKLERİ

Kitabın malzemesi yani kullanılan kağıt, cilt, baskı yöntemi kitabın algılanışını etkileyen en önemli etmenlerdir. Kitabın kapak tasarımı okuyucunun ilgisini çekmeyi sağlayan ilk unsurdur. Kitap henüz raftayken bile okuyucuyu yanına çekmeli ve eline alıp inceleme isteği uyandırmalıdır. Kitabın kapağı gibi kitabın üretiminde tercih edilen kağıt kitabın algılanışını değiştiren okuyucunun kitapla bağ kurmasını sağlayan öğelerden birdir. Kağıt seçimi zordur ancak doğru bir tercih kitabı büyük bir başarıya ulaştırabilir. Kitabın üretiminde kullanılacak baskı tekniği kitabın üretim amacı, sayısı, baskıda elde edilmek istenen etkiye göre farklılık gösterebilir. Kitabın tasarım gücü artıran baskı ve baskı sonrası uygulamalar çok çeşitlik göstermektedir. Bir kitabın basımında tipografik baskıdan fotokopiye kadar çok çeşitli baskı yöntemleri kullanılabilir.

Kitabın bütünü yukarıda bahsedilen unsurlardan oluşur. Kitabın her elemanı birbirleriyle uyumlu olarak bir bütün halinde tasarlanmalıdır. Seçilen kağıda uygun baskı tekniği belirlenmelidir. Seçilen her malzeme kitabın tasarımına uygun olmalı aksi takdirde kötü bir sonuç elde edilebilir. Sonuç olarak kitabın tasarımı yapılırken kağıt, baskı, cilt ve baskı sonrası uygulamalar içeriğe ve kitabın akışına uygun olarak belirlenmeli ve tasarlanmalıdır.

Grafik tasarımın doğasında çoğaltılabilirlik özelliği vardır. Bir grafik ürün, fikir olarak özgün ancak fiziksel yapı olarak kopyalanmış ve çoğaltılmıştır (T. Uçar, 2004). Bu çoğaltım süreci, grafik tasarıma bir iletişim sanatı özelliği kazandırmaktadır (E. Becer, 2004). Kitap bir grafik üründür ve çoğaltılır. Kitabın doğasında çoğaltılabilirlik vardır. Çoğaltılan bir kitap geniş kitlelere ulaşır, çoğaldıkça kalıcılığı artar. Kitabın üretim kalitesi kitabın kalıcılığı bakımından çok önemlidir. Günümüzden yüzlerce yıl önce yazılmış kitapları hala okuyabiliyor olmamız, onların çoğaltılarak varlıklarını “birkaç bedende” sürdürmeleri sayesinde olmuştur (M. Taşcıoğlu, 2013). Baskı teknikleri kitabın üretimi konusunda

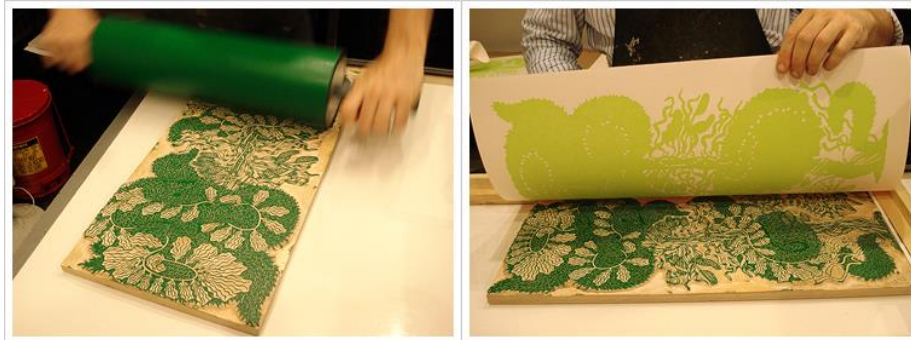
tasarımcıya seçenekler yaratır. Pek çok baskı tekniği vardır ve kitabın türüne göre farklılık gösterir. Tirajı yüksek bir kitap bobin kağıt kullanılarak web ofset ile basılırken tirajı düşük bir kitap için bu teknik çok maliyetli olmaktadır.

Baskı tekniklerini yöntem gruplayacak olursak yüksek baskı, çukur baskı, elek baskı ve düz baskı olarak dört ana grup içerisinde toplayabiliriz.

3.4.1. Yüksek Baskı

Yüksek baskı tekniği bilinen en eski baskı tekniklerinden biridir. Yapı olarak da en basit tekniktir. Yüksek baskıya patates baskı, mühürler, lastik damgalar en basit anlamda örneklerdir. Yüksek baskının temel prensibi adından da anlaşılacağı gibi kağıda aktarılmak istenen unsur diğer alanlardan daha yüksektir böylelikle mürekkep kalıp üzerinde yalnızca yüksek alanlara tutunur. Kalıbın kağıda basılması sonucu görsel kağıda aktarılır. Yüksek baskı kalıbı olarak farklı bir çok malzeme kullanılabilir. Ağaç, linol, polimer, hurufat malzemelere örnektir.

Günümüzde özgün baskı tekniklerinden olan ağaç baskı ve linol baskı yüksek baskı tekniğidir. Ağaç baskı XV. yy' da kullanılmaya başlandığı tahmin edilmektedir. Ağaç baskı kalıbında genellikle armut, ceviz, şimşir ya da kiraz ağaçları tercih edilir. Kalıp üzerine tasarım oyulur. Ardından merdane ile mürekkep kalıp üzerine sürülür. Kalıbın kağıt üzerine pres ile basılması sonucu baskı elde edilir.



Görüntü 29: Ağaç baskı kalıbına boya verilmesi ve görüntünün kağıda aktarılması.

Ahşap baskı gibi linol baskıda aynı yöntem ile basılır; kalıp için kullanılan malzeme dışında farklılık yoktur. Linol baskı kalıbı için linolyum denilen plastik tabanlı, 2-3 mm kalınlığında bir malzeme kullanılır. Linol baskı kalıbını oymak ahşap baskı kalıbını oymaya göre daha kolaydır. Linol baskının maliyetinin düşük olması ve uygulamanın kolay oluşu nedeniyle baskıya ilk başlayanlarca çok kullanılır (S. Lambert, 2001).



Görüntü 30: Linol baskı örneği

Gutenberg tarafından geliştirilen tipo baskı tekniği, yan yana dizilen metal harflere (hurufatlara) mürekkep verilerek baskı yapılmasını sağlar. Tipo baskıda dizgi için Linotype ya da monotype makineleri kullanılır. İllüstrasyonlar için klişeler hazırlanır. Tipo baskı ile gofre yapmak mümkündür. Flekso baskı da bir tipo baskı türüdür. Aralarındaki fark metal kalıplar yerine polimer kullanılmasıdır. Flekso baskı genellikle ambalaj sanayinde, alüminyum folyo, plastik poşet ve telefon gibi malzemelerin üzerine baskı yapılmasında kullanılır (S. Lambert, 2001). 1960'lı yıllara kadar en yaygın baskı tekniği olan tipo baskı günümüzde ticari kullanımını yitirmiştir. Ancak özel-sınırlı üretim yapan basım evleri tarafından kullanılmaktadır (A. Pipes, 1992).

3.4.2. Çukur Baskı

Gravür olarak da bilinen çukur baskı 1400'lü yılların ortalarından beri sanatsal amaçlarla kullanılmaktadır "*Yüksek Baskının*" aksine çukur baskıda basılacak olan unsur kalıbın içerisine oyulur. Mürekkep çukur alanların içerisine yedirilir. Yüksek yüzeylerdeki mürekkep temizlenerek baskı gerçekleştirilir. Çukur baskıda kalıba ait iz de imge ile birlikte kağıda çıkar. Kalıbı oluşturmada iki yol izlenir. Birinci yolda doğrudan kalıbın üzeri oyulur. İkinci yolda ise kalıbın üzeri asite dayanıklı bir malzeme ile kaplanır. Bu malzeme genellikle asfalttır. Daha sonra desen asite dayanıklı yüzey üzerine kazınır. Kalıp asite batırıldığında desenin olduğu alanları asit eriterek çukurlaştırır. Metal plakanın işlenmesi için farklı teknikler vardır. Drypoint, mezzotint, aquatint bu tekniklere örnektir.

Çukur baskının ticari biçimine tifturuk baskı denir. Tifturuk baskının kalıbının maliyetli oluşu neticesinde yüksek baskı tirajına ihtiyaç duyar. Genellikle kıymetli evraklar olan para, pul, tahvil bu teknikle basılır. Tifturuk baskı yüksek kalitede fotografik baskı sağlar. Bu teknik yüksek nokta ve çizgi derinliğine sahiptir (E. Becer, 2004).



Görüntü 31: Fotopolimer ile hazırlanan kalıp ile basılmış gravür örneği.

3.4.3. Düz Baskı

Düz baskıda yüksek baskı ve çukur baskı tekniklerinden farklı olarak, kalıbın fiziksel özelliklerine dayanmadan baskı elde edilir. Düz baskıda kalıp, basılan ve basılmayan alanların, kimyasal yolla ayrışmasıyla oluşturulur. En basit şekliyle kalıbın üzerinde bulunan yağın(boyanın) suyu itmesi prensibi ile çalışır. Litografi (taşbaskı) ve ofset baskı teknikleri düz baskıya örnektir.

Diğer baskı resim formlarında farklı olarak, taşbaskı (litografi) tekniğinin temeli tek bir adamın, Alois Senefelder'in buluşuna dayanır (B. Grabowski, B. Fick, 2012). Litografi baskı yapmak için kireç taşı üzerine desen yağlı kalemlerle çizilir. Ardından yüzey asit ve arap zambından bir çözeltiyle kaplanır. Kalıbın yüzeyine süngerle ıslatılır; Merdane yardımıyla mürekkep kalıba verilir. Islak olan alanlara mürekkep tutunamaz yağlı yüzeylere mürekkep tutunur. Ardından pres yardımıyla baskı yapılır. Litografi tekniği ile çok sayıda yüksek kalitede baskılar elde etmek mümkündür.



Görüntü 32: Kevin Haas, *Toronto Builds*. Akordiyon biçiminde katlanan kitap, Taşbaskı. 7.5 x 60 inç. 2015.

Litografik baskı tekniğinin ticari biçimine ofset adı verilir. Ofset tekniğinde, taş yerine baskı silindirini çevreleyebilecek biçimde üretilen, ince ve esnek metal levhalar kullanılır (E. Becer, 2004). Tabaka kağıda baskı yapan ofset tekniğinde kalıp üzerinde bulunan tramların küçük oluşu yüksek çözünürlükte görsellerin basılmasına olanak sağlarken; Web ofset tekniğinde bobin kağıt kullanılarak yüksek hızda baskılar yapılır. Web ofset tekniğinde arkalı önlü baskı

mümkündür. Web ofsette genellikle gazete gibi çok sayıda ve hızlı basılması gereken ürünler basılır. Düşük baskı tirajında web ofset kağıt maiyeti nedeniyle uygun olmamaktadır. Kitap basımında genellikle tabaka ofset tercih edilir.

3.4.4. Elek Baskı

Elek baskı, baskı resim tekniği olarak görece olarak yeni bir teknik olsa da köken olarak bilinen en eski baskı tekniği olan şablon baskıya dayanır. Şablon baskının belki de bilinen ilk örneği mağara duvarında bulunan el baskısıdır.

Şablon baskı, M.S. 500'lü yıllarda başta Çin ve Japonya olmak üzere sanatsal ve ticari amaçlarla kullanılmıştır. Şablon baskının Avrupa'ya ulaşması XX' nci yüzyılı buldu. Şablon baskı genellikle ticari amaçlarla, kitaplara illüstrasyon ve kumaşlara baskı yapmak için kullanılmıştır. Elek baskının kağıt üzerine basımının sanatsal amaçlı kullanılmaya başlanması 1930'lardır (B. Grabowski, B. Fick, 2012).

Serigraf (Latince "seri" –İpek- ve Yunanca "graphein" çizmek ya da yazmak anlamına gelen) terimi, sanatçı Anthony Velonis ve sonradan etkin bir eleştirmen ve baskı resim küratörü olan Carl Zigrosser tarafından, tekniğin güzel sanatlar için kullanımını, ticari uygulamalardan ayırt etmek için kullanmıştır (B. Grabowski, B. Fick, 2012).



Görüntü 33: Serigrafi tekniği ile kağıt üzerine basılmış iş örneği.

Serigrafi kalıbı gözeneklere içeren ipeğin bir kasmağa gerilmesi, gözenekli ipek bir foto emisyonla kaplanması, şablon şeklinde hazırlanmış görsel kalıp üzerine pozlanması ve pozlamanın ardından kalıp yıkanmasıyla hazırlanır. Işık görmeyen alanlar su altında dökülür ve gözenekler açılır. Kalıp üzerine verilen boya rakle adı verilen lastik yayıcılar yardımıyla açık gözeneklerden geçer ve imge kağıda aktarılır. Serigrafi tekniği ile cam, kumaş, metal, ahşap gibi pek çok farklı yüzeye baskı yapılabilir (Bk. Görüntü 33).

3.4.5. Fotokopi

Fotokopi en ekonomik ve en hızlı çoğaltma araçlarından biri olarak gündelik hayatımızda karşımıza çıkmaktadır. Fotokopi tekniğinde farklı kağıtlar kullanılabilir, görsel orijinalinden farklı boyutlarda çoğaltılabilir. Fotokopi, basit çoğaltımların haricinde kendi başına yaratıcı kullanıma açıktır. Farklı toner renkleri, çeşitli kağıtların kullanımı ve farklı makine ayarları ile deneysel

çalışmaların yapılabileceği, ucuz, pratik ve hızlı bir tekniktir (A. Pipes, 1992). (Bk. Görüntü 34)



Görüntü 34: Fotokopi tekniği ile yapılmış deneysel bir çalışma.

3.4.6. Yazıcılar ve Dijital Baskı

Masaüstü yazıcılar ekonomik oluşları nedeniyle pek çok kurum ve kişi tarafından tercih edilmektedir. Kartuş tipine göre püskürtmeli yada lazer olarak ikiye ayrılır. Masaüstü yazıcıların yüksek baskı kapasitesine sahip olanlarına dijital baskı makinesi adı verilmektedir. Dijital baskı düşük tirajlı işlerde ekonomik anlamda avantaj sağlamakta, ofset tekniğinin getirdiği renk ayrımı ve kalıp masraflarını içermektedir.

3.4.7. Baskı Sonrası Uygulamalar

Kesim, kırım, gofre, lak, laminasyon gibi uygulamalar baskı sonrasında uygulanan tasarımcının baskı sonrası kitabın bütününde istediği etkiyi

yakalaması için ona olanak sağlayan baskı sonrası tekniklerden birkaçıdır. Hazırlanan özel bıçak ağızı ile yapılan kesim ve/veya kırıklar kitabın içeriğine uygun yapılması halinde kitabın algılanışını değiştirmekte, kitabın bütün olarak tasarlanmasına katkı sağlamaktadır. Hazırlanan bıçak küt ağızlı olursa kırım işlemi keskin ağızlı olursa kesim işlemi yapmaktadır. Kabartma işlemi klişe yardımı ile mürekkepli yada mürekkepsiz yapılabilir. Kabartma yapılacak yüzey klişe ile birlikte presten geçirilerek kabartma işlemi yapılır. Lak baskılı yüzey üzerine kısmi yada bütün yüzeye uygulanabilir. Lak uygulandığı alanda parlaklık sağlar. Laminasyon parlak yada mat olarak uygulanabilir. Laminasyon görsel etkinin yanında uygulanan yüzeyi koruyucu özelliğe sahiptir.

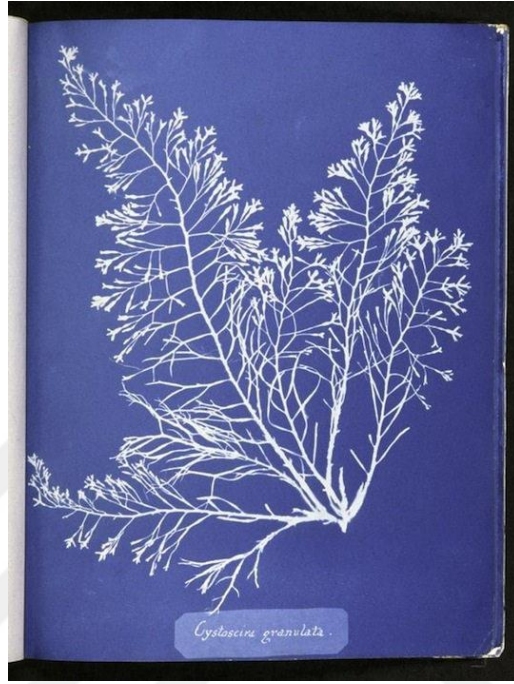
3.4.8. Teknolojinin Olanakları ve Yeni Malzemeler

Gelişen teknoloji üretim kolaylıkları sunmanın yanı sıra tasarımcılara, sanatçılara özgün fikirler de sunmaktadır. Gelişen baskı teknikleri farklı yüzeylere baskı olanakları sunmakta, gelişen boya teknolojisi ile etkileşimli tasarımlar yapılabilmektedir. Gelişen ciltleme teknikleri de tasarımlara katkı sağlamaktadır. Gelişen tekniklerle tasarımların uygulanabilirliği artmakta bu da tasarımcıların daha özgür tasarımlar ortaya koymalarına imkan vermektedir. Konsept yaratılırken yeni teknik ve malzemeler tasarımcıya dorudan destek olabilmektedir. Bütün bu gelişmeler kitabın iletişim gücünü arttırmakta, dolayısıyla tasarımcılar tarafından yeni teknik ve malzemeler her zaman izlenmeli ve araştırılmalıdır.

3.4.9. Alternatif Yaklaşımlar

Alternatif baskı teknikleri günümüzde ticari kullanımını yitirmiş tarihi fotoğraf teknikleridir. 1960'larda Kodak tekeline tepki olarak doğmuştur (S. Bilici, 2013). Alternatif fotoğrafçılık fotoğraf endüstrisinin dışladığı bütün tarihi fotoğraf tekniklerini benimseyen bir çatı olmuştur. Bu tekniklere "cyanotype", "van dyke", "karbon baskı", "tuz baskı", "albumen", "paladium baskı", "gum bi chromatte" bir kaç teknikten biridir.

Bilinen içinde fotografik kullanım olan ilk kitap Anna Atkins tarafından 1843 yılında üretilmiştir. Kitabın basımında “cyanotype” tekniği kullanılmıştır. Kitap, İngiltere’de bulunan alglerin “fotogram” ile basılmış görüntülerinden oluşmaktadır. (Bk. Görüntü 35)



Görüntü 35: Anna Atkins'in cyanotype ile ürettiği kitap, 1843

Tuz baskı (*salt print*) 1830'lu yılların ortalarında Henry Fox Talbot tarafından bulunmuştur. Tuz baskı kağıt tabanlı pozitif görüntüler üretmek için kullanılan fotografik baskı tekniğidir. Talbot kağıdı önce sofr tuzu çözeltisiyle kaplamış ardından yüzeye gümüş nitrat çözeltisini sürmüştür. Işığa duyarlı hale gelen kağıt üzerine negatif görüntüleri pozlayarak fotoğraf üretmiştir. Keşfettiği bu tekniğe fotojenik çizim adını vermiştir.

1844 yılı başlarında, kağıt fotoğrafların seri üretimini teşvik etmek amacıyla Talbot Londra'da bulunan bir yayın evinin yardımıyla “*Pencil of Nature*” isimli kitabı yayınladı. *Pencil of Nature* içerisinde fotoğraflar bulunan ilk ticari kitaptır (The Met's Heilbrunn Timeline of Art History, 07 Mart 2017).

1844 Haziran'ından 1846 Nisanına kadar fasikül halinde yayınlanan *The Pencil of Nature*'da yirmi dört fotoğraf, her biri için kısa bir metin ve Talbot'un icadının

tarihini ve kimyasal ilkelerini tanımlayan metinler yer almaktaydı (The Met's Heilbrunn Timeline of Art History, 07 Mart 2017). (Bk. Görüntü 36)



Görüntü 36: *Henri Fox Talbot, Pencil of Nature, 1844-1846*

Günümüzde alternatif teknikleri kullanarak üretim yapan sanatçılar bulunmaktadır. Alternatif tekniklerin ticari kullanımı olmayışı onları özgün ve deneye açık üretim biçimlerine dönüştürmektedir.

4. BÖLÜM: KİTAP FORMU VE İLETİŞİM

Kitaplar tarih boyunca basılmış ve basılmaya da devam edecektir. Gelişen teknoloji, küreselleşen dünya ve bilginini kolay ulaşılabilirliği sayesinde kitap basımı kolaylaşmaktadır. Ancak bu döngü kitabı tüketim toplumunun bir parçası haline getirmektedir. Ekonomik kaygılar ve hız talebi kitabın belli sınırlar içerisinde kalmasına; kitabın yeniliye kapalı, estetik kaygılardan uzak bir iletişim aracına dönüşmesine neden olmaktadır. Sunulan pek çok farklı kapak tasarımı ekonomik beklentiler nedeniyle değerlendirilmemekte, uygulanmamaktadır. Kitabın bu durumu içindekileri taşıyan bir kabuk olarak da görülebilir (K. Smith, 2000). Kitabın geldiği durum onun doğasına aykırıdır. Kitabın formu içeriğe hizmet eder, onunla bir uyum, bütünlük içindedir. Geline nokta kitabın formunun potansiyeli göz ardı edilmektedir. Kitap formu gereği deneysel çalışmalara çok açıktır ancak bu tarz örneklerle ender rastlanmaktadır. Kitap üzerinde farklı yaklaşımların okuyucunun ilgisini çektiği, okuyucuyla bir bağ kurduğu bilinmektedir. Buna rağmen piyasa gereklilikleri kitap formunun avantajını hiçe saymakta, hızlı, pratik ve ekonomik üretim biçimlerini tercih etmektedir.

Parçaların bütünü oluşturduğu bir nesne olarak ve nesneliliği ele alınarak tasarlandığında ortaya çıkan kitap, yine kitabın amacı olan bilgiyi, duyguyu, deneyimi, aktaracak; üstelik bunu yaparken metni sunan olmanın ötesinde metni yorumlayan ve anlatımı destekleyen haline gelecektir (M. Taşcıoğlu, 2013). Okuyucunun metni okurken hissettiklerini, iyi bir tasarım ve kitap formu aracılığıyla yaşanabilir hale getirebilir. Kuşkusuz bu durum içeriği daha çekici, akılda kalıcı ve eğlenceli kılacaktır. Ancak unutmamak gerekir ki amaca yönelik tasarımlar kitabın iletişim gücünü arttırmaktadır. Pratik bilgileri taşıyan kitaplar örneğin bir ansiklopedide alışlagelmiş tasarım anlayışının ötesinde bir şeyler yapmak ansiklopedi kullanımını pratik olmaktan çıkartabilir. Kitap formunda, sayfalar aracılığı ile sıralı anlatımın anlatılana değer katabileceği ve bir aktarım aracı olarak formunu içerik ile bütünleştirebileceği konuların anlatımı tercih edilmelidir (M. Taşcıoğlu, 2013).

Kitap, üretim şekliyle yani tercih edilen kağıt, cildin yapısı, grid düzeni, kapak tasarımı ile içeriği güçlendirme potansiyeline sahiptir. Konuya göre tasarımlar değişiklik gösterir; Bulantıyı anlatan bir kitapta karmaşık bir grid düzeni tercih edilmesi ya da bir kömür madenini konu alan kitabın doğrudan siyah olması örneklerinden yola çıkarak tasarım kitabı bir sanat/tasarım objesi haline getirmektedir.

Kitabın farklı uygulamalar açık formu ona bir çok avantaj sağlamaktadır. Bir çok iletişim mediasından farklı olarak kitap, okuyucu ile doğrudan fiziksel ilişki kurar. İçeriği destekleyen tasarımlar okuyucunun kitabı okumanın ötesinde yaşanan deneyimi fizikselleştirmesini sağlar. Kitap genel yapı itibariyle satın alınabilir bir nesnedir. Tasarımcı/sanatçı isterse onu biricik sanat nesnesinden, çoğaltılabilir bir ürün haline dönüştürebilir.

Robert Bringhurst kitabın üretimi ve malzemeye olan ilişkisinden şöyle bahseder:

“Kitap, insanın bir yansımasıdır. Kitabın boyutu; kullanılan kağıdın dokusu ve rengi, sayfaların çevrilirken çıkarttığı ses, kağıt, tutkal ve mürekkebin kokusu, sayfa düzeni ile birleşerek kitabın yaratıldığı dünyayı yansıtır. Kitap diğer makineler tarafından üretilen bir kağıttan makine olarak algılandığında, onu okuyacaklar makinedir” (R. Bringhurst, 2001, s.143.).

4.1. KİTAP VE ARDIŞIK ANLATIM

Kodeks formu sayfaların art arda dizilmesini sağlar. Bu durum sayfaların çevrilmesine neden olur. Kitapta akışın sağlanması, bir sonraki sayfanın görülebilmesi için bir önceki sayfadan vazgeçilmesi gerekir. Kodeks formunda ki kitapta bütün sayfalar tek bir anda görülemez. Kitap sayfaların çevrilmesiyle algılanır. Yani her sayfa bir andır ve kitap o anların tamamıdır. Bu durum başı ve sonu olan anlatılar yani “doğrusal” (*lineer*) kitaplar için uygulanır.

Kitap sıralı boşluklardan oluşur. Bu boşlukların algılanışı zamanla ilintilidir. Her boşluk farklı zamanda algılanır. Bu durum kitabı bir anlar dizi haline getirir (K.

Smith, 2000). Kitap, bir birinden bağımsız çok sayıda yüzeyin tek bir konuyu görsel ya da yazılı olarak anlatabilmek için bir araya geldiği mekandır. Kodeks formu ardışık zaman aralıklarıyla anların bir bütün olarak algılanmasını sağlar.

İçindekiler bölümü çoğu kitapta yer alır. İçindekiler bölümü kitabı var eden anların bir planıdır. İçindekiler bölümü kitabı oluşturan anların kurgusunu görmemizi, kitabın incelenişinde bir bütün olarak algılanmasına yardımcı olur. Lineer anlatımı olan bir kitap için içindekiler sayfası önemlidir çünkü bir kitap tek seferde görülemez.

Telefon rehberi, sözlükler, yemek kitapları gibi başvuru kitapları lineer bir anlatıya sahip değillerdir. Bu kitaplar baştan sona kadar okunmak için üretilmemişlerdir. Başvuru kitaplarında genellikle alfabetik sıralama kullanılır. Alfabetik sıralamanın amacı okuyucunun aradığını kolay bulması içindir. Okuyucu içindekiler bölümü yardımıyla aradığı konun sayfasına doğrudan ulaşabilir.

Kitabın sayfalarının çevrilmesi fiziksel olarak okuyucuyu hareket ettirir. Bu çevirme hareketi sayfaların görüş sırasını ortaya koyar ve kitabı zaman ile ilişkilendirir (U. Carrión, 1987). “Doğrusal” (Lineer) kitapta ardışık olarak gelen sayfalar okunarak kitapta ilerleme sağlanır. Bu ilerleme okuyucunun hızıyla ilgilidir. Dolayısıyla kitabın zamanı da okuyucuya bağlıdır. Bazı kitaplar farklı kurgulara sahip olabilir ama yine de kitap okuyucuyla birlikte zamanda yol alır. Okuyucunun sayfaları çevirmesi kitabın içeriğini ortaya koyar. Kitabın tasarımı kitabın içeriğini ortaya koyma şeklini değiştirir. Bir kitabın tasarımını yapmak bir noktada kitabın içeriğinin okuyucuya nasıl sunacağını hesaplamaktır.

Kitap ve sinema birbirine çok benzerlik gösterir. Sinema da farklı anların ardışık olarak sıralanması ile bütünü anlatır. Sinemada konun anlamlı bir şekilde izleyiciye aktarılabilmesi için bir kurguya ihtiyaç vardır. Kitabın sahip olduğu giriş, gelişme ve sonuç bölümleri bu noktada sinemayla aynı sebepten bir kurguya ihtiyaç duyar. Görsel iletişim amacı taşıyan kitap da, tıpkı sinemada olduğu gibi, anları böler ve aktarmanın yaratıcı biçimlerini arar (M.Taşcıoğlu, 2013).

Robert Klanten ve Sven Ehman *Turning Pages* isimli kitabında kitabın ardışık anlatımına dair şunları söylemiştir: Etkili bir yapı formülle değil sezgilerle oluşturulur. Bu durum etkili bir yapıyı öğretilmesi zor bir konu yapar. Doğru kurulmuş bir yapı başarılı bir besteye benzer. Müziğin başları gürültülüyse sonrasında birşey yapılamaz. Olayın tamamı finale kalırsa da süreç sıkıcı olur, dinleyici kopabilir. Dinleyicinin ilgisini dağıtmamak için bir miktar kreşendoya⁴ ihtiyaç vardır (R. Klanten, S. Ehmann, 2010).

Kitapta zaman ve hareket, görsel ya da fiziksel elemanlardan biriyle ya da bunların bir araya getirilmesiyle aktarılabilir (M. Taşcıoğlu, 2013). Ardışık anlatım kitabın karakterini oluşturmaktadır. Bazı kitapların kurgusu doğrudan bu ardışık anlatıma dayanmaktadır. İçinde metin barındıran lineer bir anlatımı olan kodeks formlarında ardışık anlatım sayfa numarasıyla gösterilir. Ancak görsel anlatım ile konuyu okuyucuya aktaran kitaplarda sayfa numarasına ihtiyaç olmayabilir. Bu duruma en iyi örnek Telfer Stokes'ın bir sandviçin nasıl yapılacağını anlattığı *Passage* adlı kitabıdır (Bk. Görüntü 37). Bu kitapta bir sandviçe yağın sürülüşünü ve üzerine reçelin nasıl yayıldığını gösteren kitap, kitaptaki ardışık anlatıma vurgu yapmaktadır.



Görüntü 37: Telfer Stokes, "*Passage*", 1972

⁴ Kreşendo: İsim, müzik Çalgıların giderek daha yüksek ses verecek biçimde çalınma durumu

Her zaman sayfa numarasına ihtiyaç yoktur. Kitapların mutlaka bir başlangıcı ve okuyucuya yön veren, kitaba nereden ve nasıl başlayacağına dair göstergeler bulunur. Okuyucu bilinçli ya da bilinçsiz bu yönlendirmeleri takip eder. Bu göstergeler her zaman uyumlu ve sürekli olmayabilir. Ancak doğru yapılmayan yönlendirmelerde okuyucunun kafası karışabilir, dikkati dağılabilir ve kitaptan uzaklaşabilir (R. Klanten, S. Ehmann, 2010).

Kitabın zaman ile ilişkisi okuyucunun sayfalara bakma ve sayfaları çevirme hızıyla ilgilidir. İçeriği metinden oluşan bir kitapta metinlerin okuma hızı zamanla ilişkisini kurarken sadece görsellerden oluşan bir kitapta izleyicinin görsellere bakma süresi kitabın zamanla olan bağıını kurar.

İlkel bir animasyon tekniği olan çevir-kitap (flip-book) (Bk. Görüntü 38), kitabın zaman ve ardışık anlatımla olan bağıını gösteren iyi bir örnektir. Birbirini takip eden görsellerin ardışık sayfalara konumlanması ve bu sayfaların hızlı bir şekilde çevrilmesiyle görseller bir animasyona dönüşmektedir.



Görüntü 38: Çevir- Kitap (Flip Book)

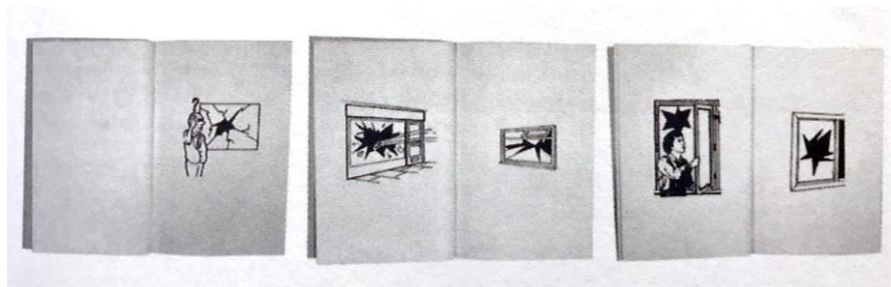
Tasarıma göre sayfaların içerisinde bulunan ek katlamalar, sayfaya bütünleşik olarak açılan sayfalar kitabın bütünden bağımsız olarak sayfa içerisinde yeni ardışık anlatımlar oluşturabilir. Bu açılmalar kitabın bütününe yayılabilir ya da yalnızca belirlenen sayfalara ek bir anlatım katabilir. Kitabın üretiminde kullanılan farklı kağıtlar örneğin transparan ve/veya yarı transparan kağıtlar

önceki sayfada bir sonraki sayfanın gözükmeye, gelecek sayfadan izlerin bir önceki sayfayla birleşmesine olanak verir. Bu durum ardışık anlatımda katmanların fark edilmesine olanak verir.



Görüntü 39: *Katie Hanson, Alphabet History Book*

Birbirini takip eden sayfalarda tekrarın olması tasarımda önemli bir unsurdur. Aktarılmak istenen kavramın okuyucu tarafından daha fazla deneyimlenmesine yardımcı olabilir. Melike Taşcıoğlu tekrarın tasarıma etkisi için: birbirini takip eden sayfalarda aynı görselin kullanılmasının “bekleme” kavramına işaret edeceği, aynı eleman üzerine eklenen farklı imgelerin “değişim” kavramını çağrıştıracığı örneğini vermiştir (M. Taşcıoğlu, 2013). Kitapların bölümlerini ayıran sayfalar ve bu sayfaların tasarım dili kitabın geneline yayıldığında bir ritim yaratmaktadır. Tekrar eden tasarımlar kitabı bir bütün olarak algılanmasını kolaylaştırır.



Görüntü 40: *Matthew Higgs, Some Broken Windows, 1994*

“*Some Broken Windows*” isimli örnekte her sayfada tekrar eden çizgi roman havasında ki farklı şekilde kırılmış cam, her sayfada tekrar etmekte, kırık cam yıldız imgesi yaratarak farklı bir anlatım biçimi ortaya koymaktadır (Bk. Görüntü 40) (R. Klanten, S. Ehmann, 2010). Bu kitap ardışık anlatımın gücünden faydalanarak ve tekrar eden görsellerle yeni bir anlatım ortaya koymaktadır.

Ardışık anlatımı farklı ebatlardaki sayfalar, katlamalar ve sayfa içerisinde ki yeni açılımlar değiştirebilir. Benzer ebattaki sayfalar okuyucu tarafından sıralı bir şekilde izleme isteği uyandırır.

Lineer sayfaların art arda gelişi ardışık bir anlatım meydana getirmektedir. Bu durum kitap tasarımcısı tarafından anlatımı güçlendirmek amacıyla kullanabileceği önemli bir unsurdur. Her bir yüzeyi zamanın bir parçası olarak görmek ve okuyucunun o yüzeyde geçireceği zamanı hesaplamak kitap tasarımcısının kullanabileceği, içeriği destekleyebileceği diğer bir etkidir. Kitap formu aracılığıyla tasarımcıya birçok tasarım olanağı sunmaktadır.

4.2. ÇOĞALTILABİLİ SANAT NESNESİ OLARAK KİTAP

Kitap üretiminin pratik ve düşük maliyetli oluşu kitabı kitle iletişim araçları arasında en çok tercih edilen ürün haline getirmektedir. Grafik Sanatı, ağaç baskıyla beraber ilk defa olarak- üstelik yazının baskı yoluyla çoğaltılmasının gerçekleşmesinden çok önce- teknik bakımından yeniden-üretilebilir bir nitelik kazanmıştır (W. Benjamin, 2012). Gelişen baskı teknikleriyle kitaplar da çoğaltılabilir grafik ürünlere dönüştü. Genel anlamda bir kitap baskı yoluyla üretilmektedir. Baskı ise kalıplar aracılığıyla yapılmaktadır. Kitabın üretiminde tercih edilen baskı tekniği farklılık gösterebilir. Ancak nihai olan şey baskının yani kitabın çoğaltılabilir oluşudur. Baskı yoluyla çoğaltılan grafik ürün daha geniş kitlelere yayılır, kalıcılığı artar. Geleneksel sanat anlayışında bir eserin çoğaltılması eserin orijinalliğini bozmaktadır ancak grafik ürünler çoğaltılmak üzere tasarlanan tekil ürünlerdir. Kitap, üretimiyle birlikte tasarlanır ve ortaya çıkan ürün basılan kitapların tümüdür (M. Taşcıoğlu, 2013).

Grafik ürünlerden biri olan kitapta tıpkı diğer grafik ürünler gibi özünde çoklu üretim yatar. Baskı grafik tasarımın estetik anlayışını biçimlendiren, ve üretimin temelidir. Baskı doğrudan bir sanat üretimi olarak ele alındığında diğer geleneksel sanatlarla kıyaslandığında daha geniş kitlelere ulaşabilmektedir. Kavramsal sanatın 60'lı yıllardaki yükselişinde baskının büyük bir payı vardır. Sanatın ezoterik olma durumunu kıran baskı, sanatın demokratikleşmesine katkı sağlamıştır. Sanatçı kitaplarının temelinde de yatan mantık budur. Çoğaltılan kitabın her edisyonu orijinaldir, herkes orijinal esere sahip olabilir. Walter Benjamin'in söylemiyle orijinal sanat eserinin sahip olduğu "aura" yani sanat eserinin tek olma değeri baskı sayesinde bölünerek her edisyonda varlığını sürdürmektedir.

Baskının avantajlarının yanında sanatçı için bazı dezavantajları vardır. Çoğaltılan sanat nesnesinin fazlalığı eserin maddi değerinin düşmesine neden olmaktadır. Sınırlı sayıda baskı kavramı sayesinde eserden belirlenen adette üretilir ve kalıp yok edilir. Sınırlı basım sayesinde sanat eserinin orijinalliyi korunur.



Görüntü 41: *Lene Bennike, Galoches D'Amour, 2013*

Lene Bennikenin üretmiş olduğu sanatçı kitabında iç kapakta eserin teknik özellikleri, sınırlı sayıda baskı ibaresi ve kaçınıcı baskı olduğunu gösteren baskı

sırası yer almaktadır. Her edisyon sanatçı tarafından imzalanarak eserin orijinaliği korunmaktadır.

4.3. ÜÇ BOYUTLU SANAT NESNESİ OLARAK KİTAP

Kitap üç boyutlu bir formdur ve bir içeriğe sahiptir. Tasarımcısı kitabın bütününden sorumludur. Tasarımcı tasarımını yaparken kitabı oluşturan elemanları yani ciltin yapısı ve malzemesi, sayfa düzeni, kullanılacak kağıdın yapısı, baskı tekniği, baskı sayısı, baskı sonrası yapılacak olan uygulamalar gibi pek çok ögeyi aynı anda düşünmek zorundadır. Tasarımcı bütün bu unsurları bir olarak düşünür ve tasarımı öyle yaparsa kitap nesne olarak da içeriğe hizmet eder, okuyucunun hislerini somutlaştırmasına yardımcı olur. İyi tasarlanan bir kitap içeriğini sayfaların dışına çıkarabilme potansiyeline sahiptir.

Kitabın üç boyutlu bir tasarım nesnesine dönüşebildiğini gösteren en iyi örneklerden biri, tasarımı Robert Massin tarafından yapılan Raymond Queneau'nun şiirlerinden oluşan Cent Mille Millions de Poèmes (Yüz bin Milyar Şiir) isimli kitaptır (Bk. Görüntü 42). Sayfaların içinde bulunan şiirler her bir satırından kesilerek okuyucu tarafından farklı şiir kombinasyonları yaratabilen bir kitap haline gelmiştir. Bu yöntem kitabın içerisinde barındırdığı şiir sayısını onlarca kat arttırmaktadır. Aynı zamanda bu tasarım okuyucu ile etkileşim haline olan bir tasarımdır.



Görüntü 42: Raymond Queneau, *Cent Mille Millions de Poèmes*, 1961

Yazılmış olan bir metnin, onu sunacak yapı ile birlikte olan uyumu, metin ve tasarımı bir bütün haline getirmektedir. Cent Mille Millions de Poèmes (Yüzbin Milyar Şiir) tasarımcı ve yazarın birlikte çalışmasına belki de en iyi örneklerden biridir. Bu uyum ortaya yeni bir sanat nesnesinin çıkmasını sağlamıştır. Şiirler kendi başına bir sanat eseri iken, yapılan bu tasarımla başka bir forma bürünmüş, izleyici ile etkileşim kuran, performatif bir yanı da olan üç boyutlu bir sanat nesnesi ortaya çıkmıştır.

Kitabın formu aracılığıyla okuyucu ile kurduğu ilişki üzerine Andrew Losowsky şunları söylemiştir:

Kitabı elimize aldığımızda kitabın gerçek dünyadaki formunu ve onu yaratan ruhun ağırlığını aynı anda hisseder, kitapla etkileşimde bulunuruz. Dünyanın neresinde olursa olsun, neredeyse her kültürde kitabın kokusu, sayfalarının çevrildiğinde öteki sayfalara karışması, kitaba olan dokunma hissi gibi unsurlar bir güce sahiptir. Kitapların varlığı onları yerlerine bıraktığımız hallerin ötesindedir. Kitaplar hayatımızın içerisinde. Birkaç dakikalığına ellerimizde ya da yıllarca raflarda durarak hayatı bizimle paylaşırlar. Kitapların fiziksel varlığı hikayelerinin bir parçasıdır (A. Losowsky, 2010).



Görüntü 43: Gary Panter, Charles Buns, *Facetasm*, 1992

Gary Panter ve Charles Buns tarafından tasarlanan “*Facetasm*” isimli kitap sayfaların çevrilmesiyle farklı kombinasyonlarda portrelerin yaratılabildiği, okuyucu ile etkileşimde bulunan kitap tasarımlarına bir örnektir (Bk. Görüntü 43).

Kitap tasarımında kullanılan farklı malzemeler kitabın anlamını ve anlatım gücünü değiştirmektedir. Kullanılan malzemelerde farklılık yaratmak kitabın potansiyelini keşfetmek adına yapılabilecek önemli denemelerdendir. Örneğin sayfaların kağıt yerine transparan malzemelerden olması anlatılanın anlamına eklenen yeni bir kavram olarak karşımıza çıkabilir. Bu noktada farklı malzemelerin denenmesi kitap tasarımını zenginleştirmekte, metinde anlatılan kavramların deneyimlenmesine olanak sağlamaktadır.



Görüntü 44: Kumaşlardan tasarlanmış bir çocuk kitabı

Kitap bir bütün olarak tasarlandığında , kitabın alıcısı bir okuyucu olmanın ötesinde, bir kullanıcı konumuna gelir (M. Taşcıoğlu, 2013). İyi yapılmış bir tasarım, içeriği kitabın dışına yansıtacağından okuyucu kitabı deneyimleyebilir. Kitabın malzemesi, kokusu, sayfaların çevrilme şekli, sayfaların yapısı, belki iç sayfalarda bulunan kırılma ve ya açılmalar okuyucunun kitabın içerisine girmesine ve onu deneyimlemesi sağlar.

Kitap tasarımcısının değişen sorumlulukları üzerine Andrew Losowsky şunları söylemiştir:

Tasarımcı önceden yalnızca yazılar ve görseller üzerinde çalışmakta, malzeme seçimi ile ilgili kararları üretici ekip vermekteydi. Geline zamanında ise anlatılan öyküyü kağıdın dokusu, kullanılan renk sayısı, sayfa tasarımı gibi unsurlar desteklemektedir. Sonuç olarak basılı ürün tasarımcısının görevi, piksellerin yanında baskının potansiyelini kavrayarak bu potansiyeli en iyi haliyle gerçekleştirmektir (A. Losowsky, 2010).

Tasarımcı yalnızca iki boyutlu yüzeylerden değil, bu iki boyutlu yüzeylerin sistematik bir biçimde birleştirilmesiyle ortaya çıkan üç boyutlu formlardan da

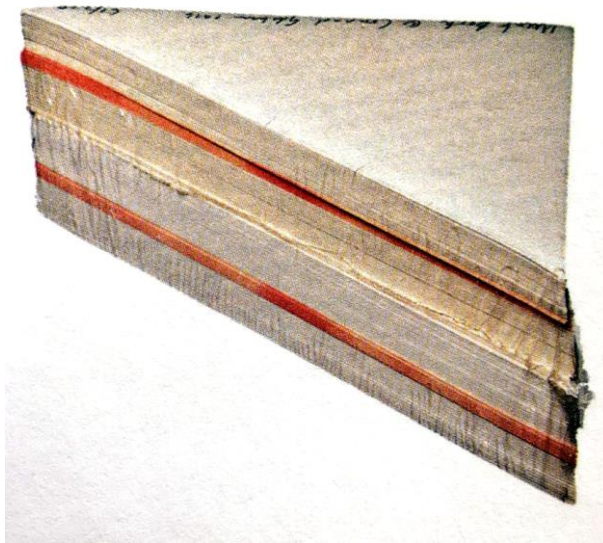
sorumludur. Kitap tasarımının üç boyutlu yüzeylerde anlatabilecekleri kitabın iletişim gücünü ve okuyucuyla kurmuş olduğu etkileşimi güçlendirmektedir.



Görüntü 45: *Wildvertising, Ink Studio, Lacoste Live Pop-Up, 2014*

Lacoste markasının reklam amacıyla ürettirmiş olduğu Lacoste Live Pop – Up kitabı, kitabın üç boyutlu haline iyi örneklerden birisidir (Bk. Görüntü 45).

Kapak tasarımı bir bakıma kitabın ambalajıdır. Kapak kitabın doğrudan ambalajı olabilir ya da kapağı da koruyan farklı ambalajlar kullanılabilir. Kapak tasarımı kitabın ticari başarısı için en önemli elemanlardan biridir. Kapak okuyucuyu karşılayan ilk yüzeydir. İyi tasarlanmış bir kitap okuyucunun ilgisini durduğu raftan çekebilir, okuyucunun kitabı eline almasını sağlayabilir. İyi tasarlanmış bir kapak kitabın akılda kalıcılığı için önemlidir.



Görüntü 46: Conard Glebert, *Meat Book*, 1976

Kapak tasarımı ya da kitabın ambalajında kullanılan farklı yaklaşımlar kitabın kimliğini sunmada etkilidir. Conard Glebert tarafından tasarlanan üçgen bir sandviç şeklindeki formuyla dikkat çeken Meat Book naylon poşetten bir ambalaja sahiptir (Bk. Görüntü 46). Meat Book farklı malzeme kullanılarak kitabın amacını anlatmaya iyi örneklerden biridir.



Görüntü 47: *One Women's Wardrobe* isimli katalog

Kullanılan malzemenin doğrudan bir tasarım unsuru olmasına verilebilecek en iyi örneklerden biri Area tarafından tasarlanan One Woman's Wardrobe isimli moda kataloğudur (Bk. Görüntü 47). Kataloğun tasarımında kullanılan plastik malzeme ile katalog kıvrılarak bir çantaya dönüşmektedir. Modanın bir çanta ile

taşınabilme metaforu tasarımın temasını oluşturmaktadır (C. Foges, R. Fawcett-Tang, J. O'reilly, 2001).

Bir kitapta bütünlüğün sağlanması için kitap tasarımcısı kitabı meydana getiren en ufak detaylara kadar kitabın bütün elemanlarından ve birbirleriyle olan ilişkisinden sorumludur. İyi bir kitap tasarımı, tasarımcının geniş malzeme bilgisi ve güncel üretim yöntemleri konusundaki bilgisiyle yapılabilir. Farklı uygulamalar kitabın iletişim gücünü artırabilir. Bu noktada tasarımcı yeniliklere açık yeni teknolojinin izinde olmalıdır.



5. BÖLÜM: SANATÇI KİTAPLARI

5.1. TANIM

“Sanatçı kitabı, geleneksel kitap sınıflandırmasını tersine çevirir ve bu durum kitap kavramının sınırlarını zorlayan bir deneydir (Duenas, 1998, s. 302.)”

Sanatçı kitaplarının bir sanat konsepti ve sanat nesnesi olarak 20. Yüzyılda gelişmeye başlamıştır. Hem plastik sanatlardan hem de edebiyat akımlarından etkilenen sanatçı kitapları deneysel, avangard ve bağımsız grupların eserlerinin gerçekleştirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Sanatçı kitabı için bir tanımlama yapmak sanatçı kitaplarının bir kalıba oturtulamamasından ötürü oldukça zordur. Sanatçı kitapları biçimi, sunuş şekli, üretim yöntemleri ve yaradılış felsefeleri bakımından birbirinden farklıdır. Bu alanda yapılan tanımlar kişiden kişiye farklılık göstermekte çok geniş yada hatları çok belli tanımlamalar yapılabilmektedir. Sanatçı kitabı üzerine çalışan Johanna Drucker “*The Century of Artists' Books*” isimli kitabında sanatçı kitabından şöyle bahsetmiştir:

“Kitabın bilgi taşıma amacı taşımadığı; formunu kullanarak iletişimini sağladığı biçimine “Sanatçı Kitapları” adı altında rastlanmaktadır. Burada kitap, formuna ait, sayfa, sayfaların açılma düzeni, biçimi ve sıralanış özellikleri ile kağıt, mürekkep, baskı, ve ciltleme tekniği gibi malzeme ve uygulama özellikleri aracılığıyla görsel ya da yazımsal yolla iletişim kurar. Sanatçı kitabı orijinal eserdir; önceden var olan bir eserin çoğaltılması değildir. Sanat kitabı aynı zamanda forma ait anlamlandırma ve oluşturma özellikleriyle, tematik ya da estetik konuları kaynaştıran kitaptır” (J. Drucker, 1995. s. 359, Aktaran M. Taşcıoğlu).

Joan Lyons’un *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook* isimli kitabında; “Sıradan kitaplar tanıdık görünürler, sıradan olmayan kitaplar yeni görünürler. Sanatçı kitapları kitap tasarımı ya da edebiyat değildir, sanatçı kitabı başka bir şeydir.” sözüyle sanatçı kitaplarının özgün ve yeni oluşuna vurgu yapmaktadır (J. Lyons, 1987).

Sıradan kitapta sayfalar en ekonomik biçimde tüm sayfaları dolduracak şekilde ve aynı anlayış, monotonlukta yalnızca bilgiyi en ekonomik şekilde aktarma amacıyla tasarlanır. Ancak bir kitap sanatçısı kitabın bütününden sorumludur. Tasarlanacak olan kitap bir bütün halinde okuyucuya sunulmalı; kapağından, kağıdına, dikişine, üretim şekline kadar bütün unsurlar içeriği destekleyecek nitelikte bir bütün olarak tasarlanmalıdır.

Tasarımcı Bülent Erkmen de kitabın bu yeni haline vurgu yapar ve kitabı olduğu gibi bir bütün olarak değerlendirmek gerektiğini söyler:

“Bu kitaplarda kitap yapısı, kitap mekanı, yazı, resim, kağıt, dizgi, cilt, düzenleme gibi elemanlarla kurulur, birlikte inşa edilir. Bu kitaplarda bakmak okumaktır, görmek okumaktır, elimize aldığımız kitabın üzerine düşünmek okumaktır. Şimdi acaba böyle bir kitapta yazar, yazıyı yazma eylemi dışında arar mı, kağıt ya da boşluk, yani beyaz alan, cilt, resim de ayrıca bir yazı mıdır? Bu bir yazarın yazmadan yazacağı, yazının kendisini kullanmadan yazabileceği bir kitap mıdır? Okunacak olanı yazı ya da resimde aramak yerine kitabın kendisinde mi aramalıyız?” (B. Erkmen ve diğerleri, 1993, s.97.).

Ulises Carrión’a göre sanatçı kitapları yenidir ve eski kitaptan farklıdır. The New Art of Making Books isimli kitabında Melike Taşcıoğlu tarafından çevirisi yapılan bölümünde yeni ve eski kitap hakkında şunları söyler:

“Kitap bir alanlar dizilimidir. Bu alanların her biri farklı zamanlarda algılanır; yani kitap aynı zamanda bir anlar dizilimidir.... Genel düşüncenin tersine, bir yazar kitap yazmaz; metni yazar.... Kitap içinde yer alan [Geleneksel anlayışla tasarlanmış] edebi bir metin, kitabın bir alanlar ve anlar dizilimi oluşunu göz ardı eder.... Kitaplar asıl olarak düz metin içermek üzere var olmuşlardır, ancak.... her türlü dili barındırabilme kapasitesine sahiptirler. Tüm bu diller arasında edebi dilin kitabın doğasına en uygun dil olduğu söylenemez. Bir kitap, yapısına uygun olmayan bir metnin tesadüfi taşıyıcısı olabilir; bu tür kitaplar kitapçılarda ya da kütüphanelerde görmeye alışık olduğumuz kitaplardır. Kitap aynı zamanda kendi kendini taşıyabilen, kendine has bir form olarak da var olabilir ve/veya bu formu vurgulayan ya da formun organik bir parçası olan bir metin içerebilir; işte bu noktada

yeni kitap sanatı başlar” (U. Carrion, 2001. Aktaran M. Taşcıoğlu, 2005).

Lynn Lester’de kitabın bir bütün olarak ele alınması gerektiğini savunur ve kitabın yapısal malzemelerinin anlama katkı sağladığını şu sözlerle vurgular: Çoğu kitap kodeks formunda olsa da, anlam, kitabın kağıt, tasarım, düzenleme, baskı, ciltleme ve boyut gibi farklı elemanların kullanılması ile değişebilir....” (D. Perry, L. Lester , 1973).

Önemli basım evlerinden Something Else Press’in kurucusu Dick Higgins’e göre klasik kitaptan farklı olarak sanatçı kitapları içeriği için değil doğrudan kendisi için üretilen kitaplardır. Tasarımı ve yapısı içeriğini yansıtır, tasarım ve içerik birbirine bağımlı olarak kitabı var eder (Lyons, 1985).

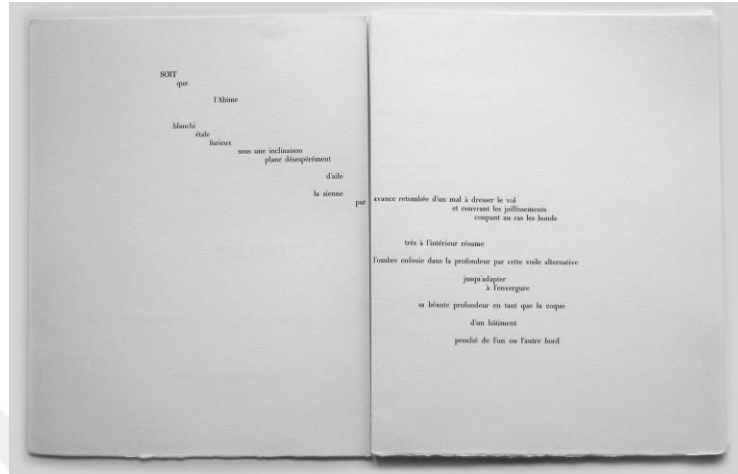
Sanatçı kitaplarına artan talep kitap formunun bize sunduğu geniş estetik değerlere ve tasarım çeşitliliğe bağlanabilir. Kitabın doğası gereği izleyiciyi temas etmeye iten davetkârlığı ve doğası gereği ulaşılabilir oluşu sayesinde galeri duvarlarındaki eserlerden ayırır (S. Klima, 1998).

Bu tanımlamalardan anlaşılacağı üzere bir kitabın sanatçı kitabı olması için gerekli en önemli unsur o kitabın var oluşu amacıdır. Kitabı bir bütün olarak ele almalı ve kitabın üretim amacına yönelik olarak olduğu gibi değerlendirmeliyiz. Sanatçı kitapları baskı, ciltleme, kavramsal sanat, resim, fotoğraf, diğer geleneksel sanatları ve dijital sanat gibi pek çok alanı kapsayabilir. Değişime uğramış kitaplar, beyanlar, günlükler, yazılar, manifestolar, eskiz defterleri, kelime sanatı, grafik çalışmaları, yeniden üretimler sanatçı kitabının temasını yaratabilir.

5.2. GEÇMİŞTEN BUGÜNE SANATÇI KİTAPLARI

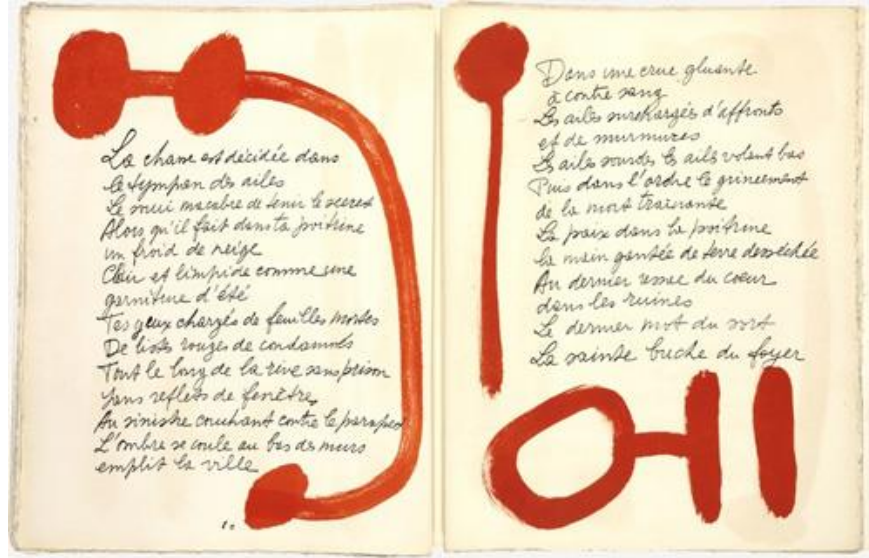
Stéphan Mallarmé’nin 1897’de yazdığı *“Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard”* adlı şiiri ilk olarak 1914 yılında Cosmopolis dergisinde yayınlanmıştır (Bk. Görüntü 48). Mallarmé’nin şiiri yazı düzeni bakımından şiirin sınırlarını aşarak görsel sanatlar alanında var oluşu sanatçı kitabı için önemli bir çalışmadır. Rop Perrée’ye göre; Mallarmé’ni bu yeni yaklaşımı kitabın

karakterini bozmadan geleneksel işlevini reddederek bu alanı yalnızca yazarlara ait olmaktan çıkarmış ve aynı zamanda okuyucuya yeni roller sunmayı başarmıştır (R. Perré, 2002).



Görüntü 48: Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*, 1987

Sanatçı kitaplarının diğer sanat nesnelерinin karşısında bu dönemde popülerlik kazanmasının sebebi kitap formunun kolay üretilebilirliği ve çeşitliliği olmuştur. Bu alanda çalışmalar yapan sanatçılar kendileri ya da baskı ustalarının yardımıyla kitap formunda ki sanat nesneleri üretmişlerdir. Sanat nesnesinin doğrudan bir kitap oluşu eserin daha geniş kitlelere kolay ve hızlı ulaşabilmesini sağlamış, sanatın demokratikleşmesinde büyük rol oynamıştır. Bu dönemde sanatçı kitabı üretimi yapan Picasso, Miro, Matisse, Motherwell gibi pek çok sanatçı üretimleriyle bu alana katkı sağlamışlardır.



Görüntü 49: Pablo Picasso, Pierre Revendy, *LeChant des Morts*

Sanatçı kitabının ne olduğuna dair bir tanımla yapmak üretilen eserlerin bir birinden çok farklı oluşu ve kullanılan materyallerin çeşitliği bakımından oldukça zor ve karmaşık bir konudur ancak sanatçı kitabını tanımlayacak olursak sanatçı kitabı özgün bir sanat nesnesidir. Eski bir eserin yeniden üretilmesi ya da çoğaltılması değildir. Melike Taşcıoğlu'na göre sanatçı kitabı; Kitabın bilgi taşıma amacı taşımadığı; formunu kullanarak iletişimini sağladığı biçimdir. Sanatçı kitabının iletişim kurmasını kitabı fiziksel olarak meydana getiren sayfa, sayfaların açılış biçimi, cilt, mürekkep, baskı tekniği gibi fiziksel özellikleri görsel yada yazımsal yolla sağlar. John Drucker'e göre sanatçı kitapları kitap formu ile tematik yada estetik konuları kaynaştırır (J. Drucker, 1995).

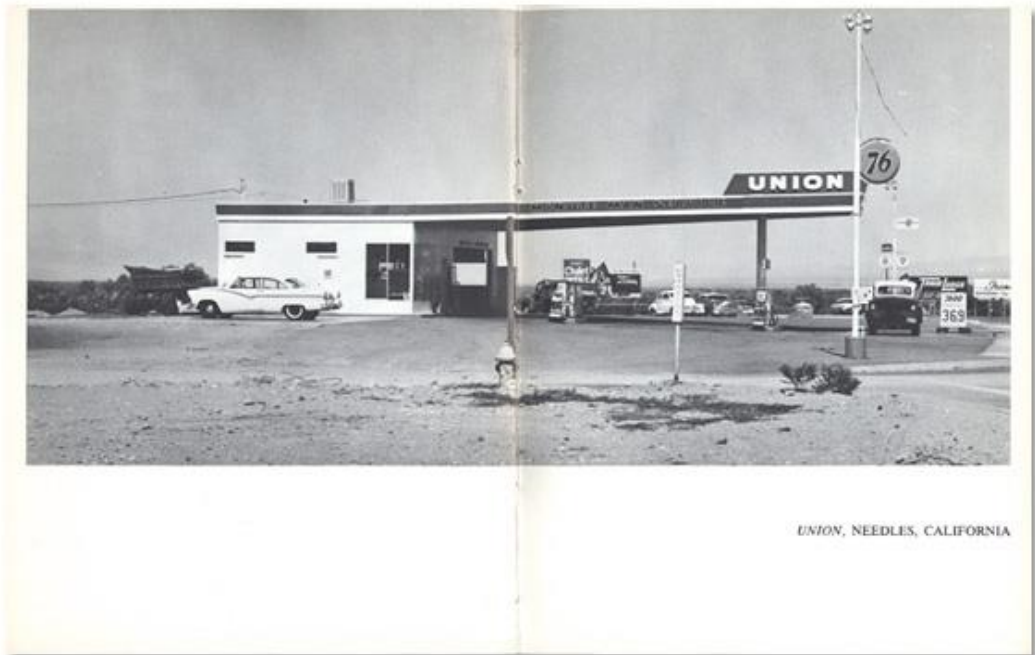
Kitabın gelişimi birinci dünya savaşından sonra özellikle dada akımı ve Dadaistlerin en önemli sanat üretim araçlarından biri olmuştur. Dadaist sanatçılar eserlerini üretirken metin, görsel şiirler, fotomontajlardan faydalanmış bu farklı materyallerin bir araya getirilmesi ve anlamlı bir bütün oluşturması için de kitap formunu tercih etmişlerdir. I. Dünya Savaşı ve Bolşevik devrimi Rusya için bir kırılma noktası olmuş, bu dönemde Sovyet sanatı, grafik tasarım adına önemli örnekler vermiştir. Fütürizm ve Kübizm etkisinde gelişen Sovyet grafiği "sanat için sanat" ilkesine karşı çıkarak Sovyet toplumuna fayda sağlayacak tasarım ürünleri ortaya koydular. El Lissitsky ve Ilia Zdanevich'in işleri dönemin

Sovyet grafik anlayışına uygun soyut, parlak renkli şekillerin, kalın, serifsiz tipografinin ve yeni baskı tekniği denemelerinin kullanımına iyi bir örnektir (Bk. Görüntü 50) (A. Livingston, 1998).



Görüntü 50: El Lissitzky, *For Reading Out Loud*, 1923

Sanatçı kitapları üreten Edward Ruscha'nın 1963 yılında bastığı *Twenty-Six Gasoline Stations* adlı eseri kitap anlayışında önemli bir kırılmaya sebep olmuştur (Bk. Görüntü 51). Sanatçı kitapları üzerine yeni bir sorguya neden olan Ruscha kitabında Amerika'nın meşhur otoyolu "Route 66" üzerinde yer alan 26 benzin istasyonunun fotoğraflarını kullanarak kitabının tasarımını yapmıştır. Aynı zamanda Ruscha'nın kitabı alışlagelen lüks baskılardan farklı olarak tanesi Üç Amerikan Doları değerinde ve seri üretim bir kitap olarak karşımıza çıkmaktadır. *Twenty-Six Gasoline Stations* ilk baskıda 400, ikinci baskıda 500, üçüncü baskıda 3.000 adet çoğaltılmıştır (C. Lauf, C. Phillot, 1998).



Görüntü 51: Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963

Ruscha'nın kitabının bu derece sansasyon yaratmasının en önemli nedenlerinden biri bu yüz yıl başlarında Picasso, Matissé, Miro gibi sanatçıların sınırlı sayıda ürettikleri kitapların açık arttırmalarda inanılmaz yüksek fiyatlara satılırken Ruscha'nın kitabı bu düzene meydan okumaktadır.

Sanat nesnesinin bu yeni hali (çoğaltılabilir oluşu, ucuz) bazı soruların doğuşuna neden oldu. Orijinal sanat eseri nedir? Sanat eseri eşsiz olmak zorunda mıdır? Sanat eseri çoğaltılabilir mi ? Eserin yaratıcısı kimdir? Sanatçı fikri ortaya atan kişi midir?

Sanat nesnesinin çoğaltılabilirliği ve orijinalliği üzerine Walter Benjamin sanat eserinin aurasından bahseder. Benjamin'e göre sanat nesnesi özgün olmalıdır, yani kendi aurasını sahip olmalıdır. Aura: özgün yapıtın varlığıyla, hakikiliğiyle ve sanat eserinin yaratıldığı yerdeki benzersiz varoluşuyla alakalı bir kavramdır. Yine Benjamin'e göre eserin özgünlüğü onu nesnel kılar yani bulunduğu mekanda sanat eseri olarak kabul görür. Yeniden üretilen-çoğaltım eserlerde, üretilen kopya orijinal eserin sahip olduğu auranın dışında kalır ya da orijinal eserin aurasını eksiltir (W. Benjamin, 2013).

Benjamin'nin sanat nesnesinin tekilliğine ve aurasına yaptığı vurguya karşın Duchamp o zamana dek edinilmiş sanat görgüsünü hiçe sayarak sanatçıyı sanat eserinin önüne geçirmiş, sanatçının düşüncesini, yorumunu, anlamlandırmasını sanatın merkezine koymuştur. Duchamp'ın bu tavrı sanatı o zamana kadar benimsenmiş olan formsal ve estetik özelliklerinden uzaklaştırarak yeniden sorgulanmasına sebep olmuştur (O. Atalan, 2012).

Duchamp'ın bu tavrını destekleyen Kurt Schwitters "sanatçının tükürdüğü her şey sanattır" demiştir. Bu bağlamda E.H. Gombrich Sanatın Öyküsü kitabında "Sanat diye bir şey yoktur; yalnızca sanatçılar vardır" demektedir (E:H: Gombrich, 1997).

Ed Ruscha 1964 yılında Arious Small Fires and Milk ve 1965 yılında Some Los Angles Apartements kitapları 1963 yılındaki Twenty Six Gasoline Stations gibi seri üretim kitaplar olmuştur. Bu mantık sanatçı, kitap ve okuyucu kavramlarına yeni anlamlar yüklenmesine neden olmuştur. Ed Ruscha seri üretim felsefesi sanatın malzemesini kavramın var ettiğini savunan sanat nesnesinin biricikliğini önemsemeyen Kavramsal Sanat'ın temel felsefesine dayanır (R. Perré, 2002). Ruscha'nın tavrı ve sanat nesnesi olarak kitap formunun kullanımının yaygınlaşması Minimalizm ve Kavramsal Sanat'ın oluşmasıyla popüleriteye kavuşmuştur.

Sanatçı kitapları üzerine çalışan Johanna Drucker ve Clive Phillpot sanatçı kitapları içerisinde bir sınıflandırmaya gider. İmzalı lüks baskılar için livre d'Artiste, sanatçılar tarafından bizzat üretilen ucuz sınırsız basım veya çoğaltılabilir basımlar için sanatçı kitapları kavramını kullanılması konusuna dikkat çeker (S. Klima, 1998).



Görüntü 52: *David H Gibson, Water Cascade*

Johanna Drucker'in *A Century of Artist's Books* kitabında belirttiğine göre *Livre d'Artist* el işçiliğinin ön planda olduğu işlevselliğin ve estetiğin ön planda olmayan lüks baskı kitaplardır. Sanatçı kitapları için somut el işçiliğinden fazlasına ihtiyacı vardır. Kitap sanatının geleneksel el sanatları yönüyle sanatçı kitaplarındaki anlatımsal geleneği ayırmak zordur -ve buna gerek de yoktur- ancak ikisi yine de birbirleriyle karşılaştırılmamalıdır (J. Drucker, 1995).

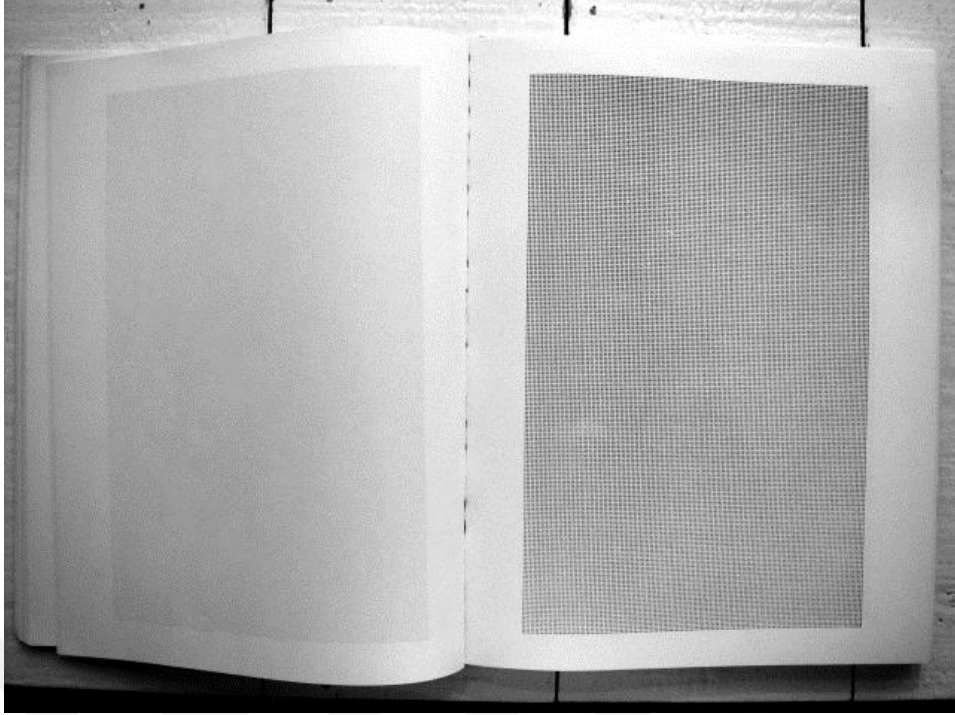
Sanatçı kitabı ve basılı malzeme üzerine çalışan BAS'ın kurucusu Banu Cennetoğlu ile Tayfun Serttaş'ın yaptığı röportajda Banu Cennetoğlu sanatçı kitaplarını şöyle tanımlamaktadır:

"Sanatçı kitabı, sanatçının kitaba mekan muamelesi yaptığı, kitabı başlı başına bir iş olarak öngördüğü üretim biçimlerini kapsıyor. Burada yapılmış, bitmiş herhangi bir işi belgeleyen basılı bir malzeme ya da katalogdan söz etmiyoruz. Sanatçının kendini ifade edebilmek için doğrudan basılı malzemeye başvurduğu bir üretim biçimi. Ortaya koyulabilmek için kitap mekanına ihtiyaç duyan türden üretimler.

Bir çalışmanın sanatçı kitabı olarak tanımlanabilmesi için belirleyici olan tek şey, o işin otonom biçimde var olabilmesi. Bir şeyin dokümantasyonu, belgesi, illüstrasyonu vb. taşıyıcısı olmaması gerekir. Örneğin bir sanatçının işlerini örnekleyen ya da o sanatçı hakkında yazılmış kitaplar dahi karşımıza gelebiliyor. Bunların hiçbirisini sanatçı kitabı olarak düşünemeyiz. Diğer taraftan tasarım odaklı yada kendisi tasarım olan kitaplar var ama bunlarda sanatçı kitabından farklı bir yerde duruyor. Baştan sona sanatçısı tarafından “tasarlanan” içeriğinin kitap biçimini talep ettiği bir sanat yapıtı diyebiliriz sanatçı kitabı için yada kısaca sanat yapıtı olan kitap” (Sanat Dünyamız, 2010, S.117, s.30-35).

Cennetoğlu'nun bahsettiği sanatçı hakkında yazılmış kitaplar ya da sergi kataloglarının sanatçı kitabı olarak yanlış algılanmasının sebebi sanatçı kitabı kavramının Türkiye'de yaygın olmayışı, sanatçı kitabı kavramının Türkiye'de oturmamasından kaynaklıdır.

Sanatçı kitabı için Cennetoğlu'nun “sanatçının kitaba mekan muamelesi yapması” sözüne örnek olarak 1968 yılında Seth Siegelaub, Douglas Hueber için düzenleyeceği sergiye galeride yer ayarlanması üzerine Hueber'in işlerinden oluşan bir katalog hazırlamış ve işleri bu katalog içerisinde sergilemiştir. Siegelaub aynı zamanda Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris ve Lawrence Weiner'in fotokopi yoluyla çoğalttıkları eserlerinin yer aldığı The Xerox Book adlı kitabı yayımlamış, bir çeşit karma sergi meydana getirmiştir (S. Klima, 1998).



Görüntü 53: Seth Siegelaub, *The Xerox Book*, 1968

1970'li yılların sosyal ve politik durumu kitabı uygun bir kitle iletişim aracı haline getirmiştir. 80'li yıllardan sonra gelişen bilgisayar teknolojisi, masaüstü yayıncılık ve basım tekniklerindeki gelişmelerle beraber sanatçı kitapları daha popüler bir hal almıştır. Bu gelişmeler sanatçı kitabı üretimine daha fazla olanak vermiştir, farklı anlayışlarda kitap üretimi konusunda kolaylık sağlamıştır. Döneme damgasını vuran sanatçılar arasında Conrad Gleber, Tom Philips, Michael Snow, Helen Douglas ve Telfer Stokes'a vardır (M. Taşcioğlu, 2013).

Sanatçı kitabı üretimi günümüzde de okullarda verilen dersler, kurslar ile devam etmekte ve ilgi görmektedir. İstanbul'da Banu Cennetoğlu tarafından kurulan BAS sanatçı kitabı üretimi yapan ve bu alanda çalışan sanatçılara destek veren Türkiye'deki en önemli sanatçı kitabı merkezlerinden biridir. Günümüzde sanatçı kitabı üretiminde zanaat ön planda tutulmakta kavramsal yapısı ikinci planda kalmaktadır. Verilen eğitimlerde sanatçı kitabının kendine has bir görsel anlatım dili olduğu vurgulanmalı el işçiliğinin içeriği destekleyici bir unsur olduğu vurgulanmalıdır. Sanatçı kitapları bir bütün olarak üretilmeli ve değerlendirilmelidir.

5.3. SANATÇI KİTAPLARINDA ÜRETİM VE ÇOĞALTMA

Kitabın çoğaltımında bulunan mantık yani eserin daha geniş kitlelere ulaşması, çoğaltılan sanatçı kitabın temel felsefesini oluşturmaktadır. Sanatçı kitabı farklı üretim yöntemleriyle üretilebilir. Kimi sanatçı kitapları doğrudan sanatçının elinden farklı baskı teknikleriyle üretilebileceği gibi fotokopi gibi sayısal yöntemlerle de üretilebilir/çoğaltılabilir. Bu noktada baskı resimler gibi sanatçı kitabının baskı sayısı önemli bir unsurdur.

Johanna Durucker sanatçı kitabının çoğaltımıyla ilgili şunları söylemiştir: Ofset baskı fotomekanik bir baskı yöntemi olarak çok sayıda ve hızlı üretim için ticari amaçlarla geliştirilmiştir. Sanatçı kitapları, kitle iletişimin mevcut sistem içerisinde metin ve resimlerin üzerinde baskı kurduğu düzene karşı alternatif bir anlatım aracıdır. Sanatçı kitabı üretiminde ofsetin endüstriyel bir metot oluşu, güzel sanatların sınırlı sayıda üretim mantığına ters düşmekte ve soru işaretleri yaratmaktadır. Ama ofset, kitabın kendine has karmaşık ve mobilitesini çoğaltarak geniş kitlelerin kullanımına sokar (J. Drucker, 1998).

Sanatçı kitabı formu, üretim yöntemleri ve çoğaltımı sayesinde diğer galeri sanatlarından farklı bir konumdadır. Bir şehirdeki galerinin içerisindeki eserleri herkesin görmesi mümkün değildir. O eserlerin izleyicisi sınırlıdır, ancak teorik olarak 5000 adet çoğaltılan bir sanatçı kitabını 5000 farklı insan tarafından 5000 farklı noktada aynı anda görülmesi olasıdır (C. Phillpot, 1998). Sanatçı kitabına sahip kişi bir bakıma koleksiyonun tamamına sahiptir ve kitaba sahip olduğu sürece kitaba bakma şansı vardır. Galeride sergilenen eserler yer ve zaman sınırları içerisinde izleyiciyle buluşabilmektedir.

Sanatçı kitapları genel anlamda sınırlı üretimlerdir. Üretilen kitaplar üretim sırasına göre numaralandırılır ve sanatçı tarafından imzalanır. Marcel Broodthaers 1972 yılında 13 kopya olarak bastığı kitabını, 1'den 10'a kadar numaralandırmış geriye kalan üç kitaba A'dan C'ye kadar harf sırası vererek imzalamıştır. İmzalı edisyonların haricinde kitaptan daha sonra 300 adet daha basılmıştır (F. Türe ve diğerleri, 1993). Broodthaers'ın bu tutumu alıcıya

seçenek sunmakta, koleksiyon amacıyla kitabı satın alabileceği gibi, çok sayıda yapılmış baskılarından alarak aynı kitaba sahip olma şansı sunmaktadır.

Sanatçı baskı yapacağı tekniği ve baskı sayısını kendisi belirler. Az sayıda baskıya sahip kitaplarda genellikle kavramsal yapının öne el emeği geçer. Bu tarz üretilen kitaplar “*livre d’artiste*” kategorisinde değerlendirilebilir.

Sanatçı kitapları el emeğinin ön planda olduğu “*livre d’artis*”lerden farklı bir konumdadır. Johanna Drucker “*The Century of Artists’ Books*” kitabında sanatçı kitabı ve *livre d’artis* arasındaki farkı şöyle anlatmıştır.

Sanatçı kitapları el işçiliğinin ön planda olduğu üretimlerden daha fazlasını ifade eder. Aksi durumlarda o kitap özel baskı ya da livre d’artist kategorisine girmektedir. Bir sanatçı kitabı formüllenebilir olmalıdır; kitap sıradan olabilir, forma ait özellikleri kullanmadan üretilmiş ya da kötü işçiliğe sahip, paspal görünümlü olabilir, mükemmelin ötesinde, anlaşılmaz olabilir ancak bir sanatçı kitabı inandırıcı olmalıdır. Ruhu olmalı ama en önemlisi bir kitap olarak başarıya ulaşması için var oluşunun ve kitap formunda var oluşunun bir nedeni olmalıdır. Kitap sanatı ve sanatçı kitaplarını birbirinden ayırmak zordur ve buna gerek de yoktur. Önemli olan kitap sanatı ile sanatçı kitabı birbirine karıştırılmamalıdır (J. Drucker, 1998).

Bir kitabın üretim amacı kitabın kategorisini belirler. Ofset tekniği ile basılan bir kitap “*livre d’artist*” kategorisine alınabilir. Amaç kitabın görünüşüyle seri üretim oluşu o kitabı “*livre d’artist*” olmaktan kurtarmaz. Bu noktada önemli olan içeriğe hizmet eden bir tasarımdır. İçerik ve görünüş birbiriyle uyumlu olduğu halde kitap başarıya ulaşacaktır.

Sınırlı basıma sahip sanatçı kitapları çoğu zaman müze koleksiyonlarında cam fanuslar içerisinde izleyiciyle buluşmaktadır. Bu durumlarda izleyici en iyi ihtimalle kitaplara beyaz eldivenlerle bakabilmektedir. İzleyicinin kitaba sınırlı temas edebilmesi kitabın izleyiciyle kurmuş olduğu iletişimi kısıtlar.

Üretimin doğrudan sanatçı tarafından yapılıyor olması kitabın sanatçı ile yakın ilişki kurmasına olanak vermektedir. Standartların dışında bir forma sahip

kitaplar yoğun el işçiliğine ve maddi güce ihtiyaç duyar. Bu kitaplar bu nedenle az sayıda ya da tek kopya olarak üretilir. Her bir kitap için harcanan emek ve dikkat nadir olma duygusu uyandırır ve bu kitapların çekiciliğinin merkezini oluşturur. Bu tür el işçiliğinin ön planda olduğu kitaplardan aldığımız hazzın nedeni onun üreticisiyle kurduğumuz bağlantıdan geldiği söylenebilir (C. Foges, R. Fawcett- Tang, J. O'Reilly, 2001). Bütün bu unsurlar kitap tasarımcısı tarafından üretimin amacına göre göz önünde tutulmalıdır.

Kitabın amacı daha fazla okuyucu/izleyiciye ulaşmak ise üretim biçimi buna göre planlanmalıdır. Bir kitabın dağıtımı da üretimi kadar kritik bir konumdadır. Doğru planlanmış bir üretim süreci ve iyi organize edilmiş bir dağıtım kitap formundaki sanat eserlerini geniş kitleler ile buluşturur, kitabı cam fanusların içerisinden kurtararak okuyucu/izleyici ile doğrudan buluşturur.

Sanatçı kitaplarının yaygın olduğu ülkelerde bu kitapların basımı konusunda uzmanlaşmış özel basım evleri vardır. Bu basım evleri sanatçının talebi doğrultusunda pek çok farklı yöntemle baskı yapabilmekte, geniş dağıtım ağları sayesinde kitapları geniş kitlelerle buluşturabilmektedir. Bu basım evlerine örnek olarak Granary Books, Somthing Else Press, Book- Works, Printed Matter ve Visual Studies Workshop Press verilebilir (M. Taşcıoğlu, 2013). Banu Cennetoğlu'nun kurmuş olduğu BAS Türkiye'de sanatçı kitaplarının üretimi ve sergilenmesi konusunda en önemli kuruluşlardan bir tanesidir. Türkiye'deki sanatçı kitabı basımı konusunda uzman basım evlerinden bir de Ofset Yayınevi'dir (M. Taşcıoğlu, 2013).



Görüntü 54: Sanatçı kitaplarının sergilendiği BAS, İstanbul

5.4. SANATÇI KİTABI ÜRETİMİNDE GRAFİK TASARIM

Genel anlamda kitap tasarımı denildiğinde akla ilk gelen yazılmış olan metnin akışa uygun şekilde sayfalara yerleştirilmesi ve metnin içeriğiyle ilgili bir kapak tasarımı yapılmasıdır. Bu anlayışta bir tasarım kitabın amacını yalnızca içinde bulunan yazılı bilgiyi taşımasını hedefler. Okuyucunun yaşayacağı kitap deneyimi bu anlayışta geri planda kalmaktadır.

Kitap içinde yazarları korumanın ötesinde bir işlev edindiğinde, kitap tasarımı dar anlamdaki kitap tasarımının, yani kapak ve içeriğin düzenlenmesinin ötesinde bir misyona sahip olur. Bilginin sunumu bilginin anlamını etkileyen bir unsurdur. Bu noktada tasarımcıya düşen görev, yazarın aktaracağı bilginin okur tarafından nasıl algılanacağına karar vermek ve bu yönde tasarım yapmaktır (C. Foges, R. Fawcett- Tang, J. O'Reilly, 2001).

Bülent Erkmen kitap tasarlamakla ilgili şunları söylemektedir:

“Editör, kuracağı özgün editoryal yapı içindeki her unsurla tek tek uğraşır. Kendisi yazmamışsa yazarının yazdığı metinle uğraşır! Dilini iyileştirir, renklendirir, netleştirir, metni azaltır, çoğaltır, toplar, yayar, içerdeki fikri dışarı çıkarır, elle tutulur gözle görülür hâle getirir.

Başlıkla metin, metinle resim, çizimle resim, resimaltı yazısıyla resim, siyah beyaz resimle renkli resim, büyük resimle küçük resim, anlatılmak istenenle resmin anlatabildikleri arasında kitabın ruhuna uygun, doğru, iyi ve tutarlı bir ilişki kurulmasını sağlar. Elindeki ham malzemeyi işler, bir ürün haline getirir. Elindeki malzemeyle bir editoryal koreografi yapar” (Kitap yapmak, 16.03.2017).

Grafik tasarımcının görevi kitabı tasarlarırken mizanpaj ve kapak tasarımı yapmanın ötesinde kitabı bir bütün olacak şekilde yani kullanılan malzemesi, cilt tipi, baskı yöntemi, baskı sonrasında yapılacak uygulamalar, ambalaj ve okuyucuyla kuracağı iletişimi göz önüne alarak tasarlamalıdır. Grafik ürünler çoğu zaman atlansa da yapısıyla, formuyla ve etkileşimli oluşlarıyla üç boyutlu tasarım ürünleridir (C. Foges, R. Fawcett- Tang, J. O’Reilly, 2001).

Kitabın bütün olarak tasarlanması kitabı alışılanın dışında, yeni ve ilgi çekici kılar.



Görüntü 55: 32 Büst / 32 Fotoğraf için Yazılmış Yalanlar, Faruk Ulay, Bülent Erkmen, Ofset Yapımevi

Usta tasarımcılardan Bülent Erkmen'nin tasarımını yapmış olduğu 32 Büst: Otuz İki Fotoğraf İçin Yazılmış Yalanlar (2000) kitabı içerisinde barındırdığı metnin okuyucu tarafından kitap aracılığıyla deneyimlenebilmesi adına iyi örneklerden biridir (Bk. Görüntü 55). Erkmen bu kitabı “nesne kitap” olarak

tanımlamaktadır. Kitabın farklı bir okuma ön görmesi, kavramsal yapısı ve tabuları kırışı onu bilinen kitaplardan farklı bir konuma yerleştirir (G. Başarır, 2004).

Bülent Erkmen nesne kitabı şöyle tanımlamaktadır:

“Nesne-kitap ise yalnızca kitabın içindekinin değil, kitabın kendisinin de okunduğu kitaptır. Bu kitaplarda, kitap içindekini taşıdığı kadar, kendisini de içindekine taşır. Kitabın içindekiler kitabın kendisi olmuştur, artık kitap yalnızca kendisini taşımaktadır” (Kitap yapmak, 16.03.2017).

İyi bir kitap tasarımı için ne gerekiyorsa sanatçı kitapları içinde aynı gereklilikler söz konusudur. Sanatçı kitaplarının detaylı bir şekilde planlanmaya ve en ufak detayının bile bütün ile ilişkisi kurularak tasarlanmaya ihtiyacı vardır. Ancak sanatçı kitapları ticari amaçlı üretilen kitaplardan farklı olarak onu var eden sanatçının hisleri yönünde tasarlanmasıdır. Genel anlamda grafik tasarımcı yapmış olduğu tasarımda aktarılan konuyu sahibi değildir ancak sanatçı kitaplarında durum farklı olabilir. Sanatçı kitabını üreten kişi her zaman grafik tasarımcı olmayabilir. Tasarımcı Robert Massin ve şair Raymond Queneau'nin işbirliğiyle ortaya çıkan Cent Mille Millions de Poèmes (Yüzbin Milyar Şiir) örneğinde olduğu gibi tasarımcı bir başka sanatçıyla ortak çalışarak da sanatçı kitabını üretilebilir.

Kitap birbirinden bağımsız parçaların sistemli bir şekilde bir araya gelmesiyle oluşur. Tasarım kitabın bir bütüne dönüşebilmesi için gereklidir. Anların dizilimi kitabı oluşturur. Kitap tasarlamak, en uygun olan zaman-alan dizilimini kurmaktır (U. Carrion, 1987).

Kitap da diğer grafik ürünler gibi çoğaltımı doğasında barındırır. Ancak her kitap gerek kavramsal açıdan gerekse teknik anlamda çoklu üretime uygun olmayabilir. Sanatçı kitaplarından çoklu üretime uygun olmayan kitaplara heykel-kitap tanımlaması yapılabilir. Bu üretimlerde el işçiliği kitap olma durumunu yani kullanışlılık, sayfaların varlığı gibi kitabı kitap yapan bazı temel

nitelikleri kaybedebilirler. Bu kitapları var oluş amaçlarına göre “*livre d’artist*”ten ayırabilir sanatçı kitabı kategorisine alabiliriz.



Görüntü 56: Suze Wolf tarafından üretilen Dendritic Rhyolite isimli sanatçı kitabı

Suze Wolf tarafından tasarlanan Dendritic Rhyolite isimli sanatçı kitabı kullanılan materyallerden ötürü yeniden üretilmez ve çoğaltılamaz nitelikteki sanatçı kitaplarına örnek oluşturabilir.

Grafik tasarımın kitap tasarımındaki en önemli rolü kitabın aktarmak istediği mesajı biricik bir nesnede değil, üretim ve çoğaltıma uygun bir şekilde organize ederek, el işçiliğinin kitabın anlamının önüne geçmesini sağlamaktır. Bütün bunları yaparken de kitabın kullanışlı olmasını sağlamalıdır.

Grafik tasarım ürünü olan kitapların önde gelen amaçlarından biri de iletişimdir. Bir fikrin geniş kitlelere yayılmasında kitabın dolayısıyla da grafik tasarımcının rolü büyüktür. Bülent Erkmek kitap yapmak ve kitap yazmak arasındaki ilişki hakkında şunları söylemiştir:

“Bir elyazması (manuscript); basılması, çoğalması, kullanıma girmesi ile kitap olur, hatta “o” neyse o zaman “o” olur. O bir romansa, kitap haline geldiği zaman roman olur. İşte tasarım, elyazmasından kitaba giden bu süreçte yerini alır. Tasarım kitap yazmakla kitap yapmak

arasındaki farkta yerini bulur. İkinci baskısı yapılan bir kitabın on yıl önceki ilk baskısıyla arasındaki farkta tasarımın yeri görülür”
(t24.com.tr, Kitap yapmak, 16.03.2017).

Kitap diğer pek çok grafik üründen farklı olarak uzun ömürlüdür. Tüketilen nesnelere değildir. Kitap okuyucusunun elinin altında ya da kütüphanesinde okuyucusunun ömrünü paylaşır. Okudukça ömrü uzar. Bütün bu avantajları kitabı en etkili kitle iletişim araçlarının başında gelmesini sağlar.

Sanatçı kitapları çoğu zaman sanatçının eliyle ve sınırlı sayıda üretilir. Üretilen her edisyon numaralandırılır ve imzalanır. Ancak seri üretim kitaplar gibi de üretilen sanatçı kitapları vardır. Seri üretim sanatçı kitaplarında sanatçı imzası ya da logosu kitabın içerisine baskı sırasında basılabilir. Seri üretim sanatçı kitaplarının elle üretilen sınırlı sayıda baskısı olan sanatçı kitaplarına göre koleksiyon değeri düşük olabilir ancak seri üretim kitapların geniş kitlelere ulaşarak daha uzun ömürlü olacağı kesindir. Bu noktada kitabın üretimiyle ilgili tercih sanatçıya kalmaktadır. Seri üretimi yapılan sanatçı kitapları bu noktada ikileme düşmektedir. Genel olarak toplumda el ile üretilenlere sanat, seri üretim olanlara tasarım gözüyle bakılmaktadır. Ancak sanatçı kitabı herhangi bir kategoriye alınmamalı, üretimin doğrudan tasarımın bir parçası olduğu görülmelidir.

6. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMASI

6.1. KONU VE AMAÇ

Bu çalışmada sanat nesnesi olarak alternatif fotoğrafçılık teknikleri kullanılarak bir kitap üretimi önerisi amaçlanmıştır. Kitabın üretiminde alternatif fotoğrafçılık tekniklerinden biri olan “Tuz Baskı” (Salt Print) tekniği tercih edilmiştir. Bu tekniğin tercih edilmesindeki en önemli sebeplerden biri de geleceğe kalabilecek bir kitap üretilmesidir. Kalıcılık kavramı uygulama önerimin çıkış noktası olmuştur. Sümerlilerin bundan yaklaşık 5000 bin yıl önce yazdığı tabletler insanlığa ait ilk yazılı belgeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu buluntular Sümerlilerin dönemine ışık tutmaktadır. Sümerliler gibi pek çok antik medeniyetten günümüze binlerce eser ulaşmıştır. Bu eserler sayesinde bizden önceki medeniyetler hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir.



Görüntü 57: Sümer Bira Tarifi, M.Ö. 3000

Gelişen sanal dünya günümüzde neredeyse her şeyi içine almaktadır. İnsanlığa ait en önemli bilgi ve eserler sayısal ortamda üretilmekte ve korunmaktadır. Bu durum geleceğin arkeologları için günümüzü anlamaları adına ciddi bir sorun

teşkil edebilir. BBC muhabiri Richard Gray'in Martin Kunze ile yapmış olduğu röportajda Kunze günümüzden geleceğe kalacaklar konusundaki endişelerini şu sözlerle ifade etmektedir: Dijital dünyada bütün veriler birkaç tuşa silinebilecek elektronik 1 ve 0'lar dizisinden ibaret. "Maalesef pek yazılı iz bırakmıyoruz." (Gray, R. (20 Ekim 2016) Kunze'nin endişe ettiği sayısal verilerin korunma problemi bir çok bilimsel araştırma ve toplantının konusunu oluşturmaktadır. Sayısal verilerin deforme olması ya da toptan yok olması durumu "Dijital Kıyamet" olarak adlandırılmaktadır. Bu tehlikenin en önemli sebeplerinden biri de güneşte yaşanan solar fırtınalardır. Güneşte yaşanabilecek büyük bir güneş patlaması dijital çağın sonunu getirebilir. Güneşin 11 yıllık bir aktivite döngüsü olduğu bilinmektedir. Güneşin manyetik alanındaki değişiklik güneşin enerji yoğunluğunu arttırmakta ve büyük güneş patlamalarına sebep olmaktadır. Solar Stormwatch isimli kuruluşa üye gökbilimci Chris Davis güneşteki hareketliliğin giderek arttığını ve yakında büyük bir güneş patlamasının olabileceğini belirtmektedir. Olası bir patlama durumunda tüm elektronik cihazların kullanılmaz hale gelebileceği, elektrik şebekelerinin çökebileceği ve bütün haberleşme sistemlerinin devre dışı kalabileceği ön görülmektedir.



Görüntü 58: Güneş fırtınasının Dünyadan görüntüsü

Bu tür bir patlamanın yüz yılda bir görüldüğü bilinmektedir. Sonuncu büyük patlama 1859 yılında gerçekleşmiştir. "the Carrington Olayı" olarak da bilinen

güneş patlamasında telgraf haberleşmesi büyük ölçüde çökmüştür (Solar storm of 1859. (01.06.2017)). Günümüzde yaşanabilecek olası bir patlamada medeniyetimizin alacağı hasar 1859'dan çok daha fazla olacaktır. Bu tehdit karşısında geleceğe dijital bir iz bırakma şansımız oldukça zor olduğu görülmektedir.

Geleceğe bu günü bırakma kaygısıyla pek çok kuruluş faaliyet yapmaktadır. Bunlardan en önemlisi de "İnsanlığın Hafızası" (Memory of Mankind)dir. Martin Kuze'nin geliştirmekte olduğu proje akademisyenlerin, üniversitelerin, gazetelerin ve kütüphanelerin ortak girişimiyle günümüzün bilgi birikimini toparlayıp Avusturya Salzkammergut bölgesinde bulunan dünyanın en eski tuz madenlerinden birine saklayarak günümüzün bilgi birikimini geleceğin arkeologlarına ulaştırmayı amaçlamaktadır (Gray, R. (20 Ekim 2016).

Proje kapsamında insansın kökenini anlamaya yardımcı olacak belgeler ve nesnelere, önemli bilimsel araştırma ve buluşlar, günümüz yaşam biçimini yansıtan araç gereçler, nükleer atık depolarının yerlerini gösteren ve gelecek kuşağı uyaran belgeler, bazı gazetelerin baş yazıları ve günlük yaşamı yakından tanıttak yemek tarifleri, fotoğraflar ve günlükler gibi kişisel veriler de geleceğe aktarılmak üzere bilim insanları, tarihçi, arkeolog, dil bilimci ve filozoflardan oluşan bir grubun ortak seçimiyle madene gömülmektedir.



Görüntü 59: Memory of Mankind Projesi Kapsamında Tuz Madenine Gömülen Nesnelere.

Geleceğe kalacak verinin korunmasında tuz madeni önemli bir rol oynamaktadır. Tuzun rutubeti emerek kuru bir ortam sağladığı bilinmektedir. Bu durum geleceğe kalacak birikimin en ideal şekilde korunmasına imkan vermektedir. Çok derinlere inebilen tuz madenleri pek çok farklı afete karşı da güvenlik alanlardır. Olası bir güneş patlamasında güneşten gelen gama radyasyonları tuz madeni içerisine ulaşmamaktadır. İngiltere’de bulunan “Deep Store” isimli kuruluş kişisel verilerin korunması için yine tuz madenlerini kullanmaktadır. 150 metre derinliğindeki tuz madeni içerisine konan materyalleri geleceğe taşıyabilecek dünya üzerindeki en korunaklı alanlardan bir tanesidir. Uygulama projesinin esin kaynağı geleceğin arkeologlarına ne bırakacağız sorusu olmuştur. Tuzun koruyuculuğu ve tuz madenleri projemin temelini oluşturmaktadır.



Görüntü 60: Deep Store'dan görüntü

George Eastman Müzesi 1839 yılından günümüze 400.000'in üzerinde fotoğraf ve sekiz binden fazla fotoğrafçının çalışmalarını içeren, dagerotypeten dijital çalışmalara kadar tüm fotoğraf tekniklerinden oluşan dünyanın en büyük fotoğraf koleksiyonudur. Müzenin açıklamasına göre koleksiyonunda bulunan

en kalıcı baskılar karbon baskı (carbon print), platin baskı(platinum print) ve altın tonlanmış tuz baskılardır (gold toned salt print).

Koruyuculuğu ve kalıcılığı noktasında tuz kitabın konseptinin oluşturmada temel olmuştur. Kitabın konusu doğrudan kendi var oluş sürecidir. Kitabın içerisindeki görüntüleri oluşturan tuz yaklaşık 5000 yıldır, Hititler döneminden beri kullanılan Çankırı'da bulunan Çankırı Kaya Tuzu Madeninden elde edilmiştir. Madenden elde edilen tuz ile madenin fotoğrafları basılarak Tuz /Salt isimli kitap kalıcılık konusuna vurgu yapmak amacıyla üretilmiştir.

6.2. YÖNTEM VE TEKNİK

6.2.1. Tuz Baskıda (Salt Print) Kullanılan Malzemeler

- Distile Su / Distilled Water, Cas No. 7732-18-5

Organik ve inorganik maddelerden arındırılmış saf sudur. Hemen hemen bütün kimyasal solüsyonların hazırlanmasında saf/distile su kullanılmalıdır. Saf su iletken değildir.

- Jelatin / Gelatin, Cas No. 9000-70-8

Jelatin çoğunlukla hayvansal bağ dokulardan elde edilen bir koloittir. Fotoğrafçılıkta ışığa hassas emülsiyonlar oluşturulmasında veya kâğıt yüzeyi aharlanmasında kullanılır. Jelatin organik bir madde olduğu için nemli kalırsa küf ve bakteri oluşumu için ideal bir ortam oluşturur.

- Sodyum Klorür / Sodium Chloride, Cas No. 7440-23-5

Sodyum klorür, NaCl, yaygın olarak kullanılan sofr tuzudur. Tuz gümüş baskı için kullanılacak tuzun saf olması, eğer sofr tuzu kullanılacaksa içeriğinde koruyucu farklı malzemeler ve özellikle iyot olmaması gerekir. (*Molar mass: 58.44 g/mol*)

- Amonyum Klorür / Ammonium Chloride, Cas No. 12125-02-9

Amonyum klorür formülü NH_4Cl olan bir kimyasal bileşiktir. Amonyum klorür, hidroklorik asit ve amonyak arasında gerçekleşen reaksiyonla üretilir. Tuz gümüş baskıda sofraya yerine kullanılabilir, sodyum klorüre göre biraz daha hızlı pozlanır ve daha soğuk kahve renklerde bir baskı verir. (*Molar mass: 53.491 g/mol*)

- Potasyum Klorür / Potassium Chloride, Cas No. 12125-02-9

Potasyum klorür formülü KCl olan bir kimyasal bileşiktir. Sodyumu azaltılmış sofraya tuzları büyük oranda potasyum klorür içerirler. Tuz gümüş baskı için sodyum klorüre alternatif olarak kullanılabilirler. Pozlama süresi amonyum klorür gibidir, sodyum klorürden daha sıcak tonlarda baskılar elde edilebilir. (*Molar mass: 74.5513 g/mol*)

- Sodyum Sitrat / Sodium Citrate, Cas No. 6132-04-3

Sodyum sitrat genellikle tri-sodyum sitrat tuzunun ifade etmek için kullanılır. Gıdalarda aroma verici, pH dengeleyici veya koruyucu olarak kullanılan bir maddedir. Tuz gümüş baskıda sodyum sitrat organik bir tuz olarak gümüşün indirgenmesinde yardımcı olur. Formüldeki sodyum sitratı arttırmak baskı kontrastı da arttıracaktır, daha iyi bir d_{max} elde etmeye de yardımcı olur.

- Gümüş Nitrat / Silver Nitrate, CAS No.7761-88-8

Gümüş nitrat renksiz kristaller halinde bulunan inorganik gümüş bileşiktir. Işığa duyarlı gümüş tuzları genellikle gümüş nitrat kullanılarak elde edilir. Gümüş nitrat kendi başına izole halde ışığa duyarlı değildir, organik bir malzeme ile birleştiği zaman ışığa duyarlı bileşikler meydana gelir.

- Sitrik Asit / Citric Acid, Cas No. 77-92-9

Sitrik asit, halk arasında limon tuzu olarak da bilinen, karboksilik asitlerden, renksiz, kristal yapılı organik bir bileşiktir. E330 koduyla gıdalarda koruyucu olarak kullanılır. Tuz gümüş baskıda sitrik asit Ph değerini düşürerek ışığa hassas hale gelmiş kâğıdın nem ve ısıdan etkilenecek şekilde spontane pozlanmasını engeller.

- Sodyum Tiyosülfat / Sodium Thiosulfate, Cas No. 10102-17-7

Sodyum Tiyosülfat foto-grafik görüntünün sabitlenmesini mümkün kılan kükürtlü bir bileşiktir. Işığın etkisi ile kararın gümüş tuzlarının sabitlenmesinde kullanılabileceğini 1819'da Sir John Frederick William Herschel keşfetmiştir.

- Altın Klorür / Gold Chloride, Cas No. 13453-07-1

Altın klorür metalik altının kral suyu isimli bir asit karışımında eritilmesiyle elde edilir. Aşırı nem tutucu olduğu için toz halde saklanması zordur. Altın klorür diğer altın bileşiklerinin hazırlanmasında ilk basamaktır. Işık ve yüksek ısılardan uzak tutulmalıdır aksi takdirde çökelti olabilir.

- Tartarik Asit / Tartaric Acid, Cas No. 526-83-0

Tartarik asit beyaz toz halinde bulunan bir maddedir. Birçok bitki ve meyvede doğal olarak bulunur ve şarap yapımında da kullanılır. E334 koduyla gıda katkıları olarak da kullanılır.

- Tiyüre / Thiourea, Cas No. 62-56-6

Sülfokarbamid, sülfüre veya tiyokarbamid olarak da bilinir. Fotoğrafçılıkta sülfid tonlama kimyasallarında kullanılır. Tiyüre zehirli bir maddedir, kronik maruz kalınması durumunda iyot emilimini engeller ve tiroit bezlerinde sorunlar yaratabilir.

- Boraks / Sodium Tetraborate (Borax), Cas No. 1303-96-4

Boraks deterjan, kozmetik, yangın geciktirici, mantar önleyici ve hatta altın çıkarma alanlarında da kullanımı olan bir tuzdur. Gıdalarda koruyucu olarak da kullanılmış fakat bazı ülkelerde kullanımı yasaklanmıştır. Kronik maruz kalınması durumunda üreme sistemlerinde istenmeyen etkileri olabilir.

- Potasyum Karbonat / Potassium Carbonate, Cas No. 584-08-7

Potasyum karbonat cam ve sabun yapımında kullanılan alkali bir tuzdur. Yüksek alkali özelliği nedeniyle konsantre halde tahriş edici olabilir.

- Sodyum Karbonat / Sodium Carbonate, Cas No. 497-19-8o

Sabun, cam, kâğıt yapımında, deterjanlarda ve diş macunlarında da kullanılan alkali bir tuzdur. Sodyum karbonat, sodyum hidroksit gibi suda erirken ısı verir.

- Sodyum Bikarbonat / Sodium Bicarbonate, Cas No. 144-55-8

Sodyum bikarbonat kabartma tozunun aktif maddesidir. Temizlikten gıdaya çok farklı alanlarda kullanımı vardır. Sodyum karbonata kıyasla sudaki çözünürlüğü daha düşüktür.

- Sodyum Sülfite / Sodium Sulfite, Cas No. 7757-83-7

Sodyum sülfite, sodyum Tiyosülfat yapımında da kullanılan foto-grafik geliştiricilerde ise oksitlenmeyi engelleyici olarak kullanılan bir tuzdur. Hypo clear içerisinde fixer kalıntısının suda daha kolay çözünen tuzlara dönüştürülmesi için kullanılır. Tozunun solunmamasına dikkat edilmelidir, tahriş edici olabilir.

6.2.2. Tuz Baskı (Salt Print) Aşamaları

6.2.2.1. Kağıdın Aharlanması

Amonyum Klorür ve jelatinli Ahar Solüsyonu	
Jelatin	8 gr
Sodyum Sitrata	18 g
Amonyum Klorür	20 g
Distile Su	1000 ml

Şekil 4: Amonyum klorürlü ahar solüsyonu

Sodyum Klorür ve jelatinli Ahar Solüsyonu	
Jelatin	8 gr
Sodyum Sitrata	18 g
Sodyum Klorür	20 g
Distile Su	1000 ml

Şekil 5: Sodyum klorürlü ahar solüsyonu

Kağıt ahar solüsyonu hazırlanırken ilk önce jelatinin eritilmesi gerekmektedir. Bunun için 500 ml distile su mezur yardımıyla ölçülür ve bir kaba aktarılır. 8 gr. Jelatin 500 ml distile su içerine dökülerek yaklaşık 10-15 dakika arası şişmesi beklenir. Jelatinin şişmesi gözle görülebilir bir durumdur. Toz halindeki jelatin yeterli süre suyun içerisinde beklerse büyür ve hacmi artar. Jelatinin şişmesinin ardından 500ml jelatinli su "benamari" yöntemiyle ısıtılır. Isıtma işlemi sırasında jelatinli su karıştırılmalıdır. Aksi bir durumda sıcak suya temas eden alanlarda jelatin yanabilir. 10-15 dakikalık ısıtma işleminin ardından jelatinin tamamen erimesi beklenmektedir. Jelatinin erdiğinden suda yüzen herhangi bir tanecik olmadığını kontrol ederek de emin olunabilir.

Kalan 500 ml distile suya 18 g sodyum sitrat, 20 g amonyum klorür eklenir ve erimesi için karıştırılır. Karışım homojen olarak eridikten sonra jelatinli su bu karışımın üzerine eklenir (içerine eklene diğer malzemelerle birlikte toplam hacim 1000 ml'den daha fazla olabilir). Ahar solüsyonun bir süre daha sıcak kalması gereklidir. Solüsyon bir süre daha içerisinde sıcak su bulunan bir kaptaki bekletilerek sıcaklığının korunması sağlanır.

Kağıtların 35-45 °C'de aharlanması gerekmektedir. Bunun için içerisinde sıcak su olan büyük bir teknenin içerisine daha küçük bir tekne konulur ve hazırlanmış olan ahar solüsyonu bu tekne içerisine dökülür, kağıtların aharlanma süresi boyunca solüsyonun sıcak kalması sağlanır. Kağıtlar ahar solüsyonu içerisine tek tek daldırılır ve kağıdın önün ve arkasının homojen bir biçimde ıslanması sağlanır. Kağıtlar tek tek yada bir kaç tanesi bir arada aharlanabilir. Eğer tek tek aharlanacaksa kağıdın 6 dakika ahar solüsyonunda kalması yeterlidir. Birden çok kağıt aharlanacaksa kağıtlar tek tek tekneye alınır, ve 3 dakikalık dilimlerle kağıtların yerleri değiştirilir.

Ahar işlemi bittikten sonra kağıtlar asılarak kurutulur.

6.2.2.2. Gümüş Emisyonunun Hazırlanması

Gümüş Emisyonu	
*Gümüş Nitrat %10	2 ml
*Sitrik Asit %5	2 Damla
Gliserin	2 Damla
Gıda Boyası*	1 Damla
20x25cm bir baskı için 2 ml gümüş nitrat yeterlidir. Gelenksel formülde gliserin bulunmamaktadır. Gliserin emisyonun daha homojen olmasını ve kağıdın emisyon ile kaplanmasını kolaylaştırmaktadır.	

Şekil 6: Gümüş Emisyonu

**%10'luk bir gümüş nitrat çözeltisi için 100 ml distile su içerisine 10 gr gümüş nitrat eklenir böylelikle %10'luk bir gümüş nitrat çözeltisi elde edilir.*

**%5'lik bir sitrik asit için 100 ml distle su içerisine 5 gr sitrik asit eklenir böylelikle %5'lik bir sitrik asit elde edilir.*

**Gıda Boyası emisyonun kağıda sürülürken daha kolay görülebilmesini sağlamak için kullanılabilir. Farklı kağıtlarda yıkama esnasında tam temizlenemeyebilir, beyaz alanlarda kirliliğe sebep olabilir.*

Tabloda belirtilen kimyasallar küçük bir kap içerisinde (25 ml mesur olabilir) karıştırılır. Ardından Önceden aharlanmış kağıdın üzerine ince bir çizgi şeklinde dökülür. Sentetik fırça, cam baget ya da sünger fırça yardımıyla kağıdın yüzeyine homojen bir şekilde yayılır. Homojen şekilde kaplanan kağıt 20 dakika kurumaya bırakılır.

6.2.2.3. Pozlama Süresinin Belirlenmesi

Emisyonun doğru poz süresini bulmak için “Stouffer⁵” kullanılır. Kontak baskı çerçevesine yerleştirilen kağıt ve “Stouffer” pozlama ünitesi ya da gün ışığında pozlanır. Doğru süreyi tespit etmek için fazla pozlamak gerekmektedir. Pozlama işleminin ardından kağıt yıkanır, çıkan görüntü analiz edilir ve doğru poz süresi bulunur.



Görüntü 61: Fazla pozlanmış Stouffer (sağda) ve Doğru pozlanmış Stouffer (solda)

⁵ Poz süresini belirlemek için özel olarak üretilmiş farklı ışık geçirgenliklerine sahip matbaa filmi.

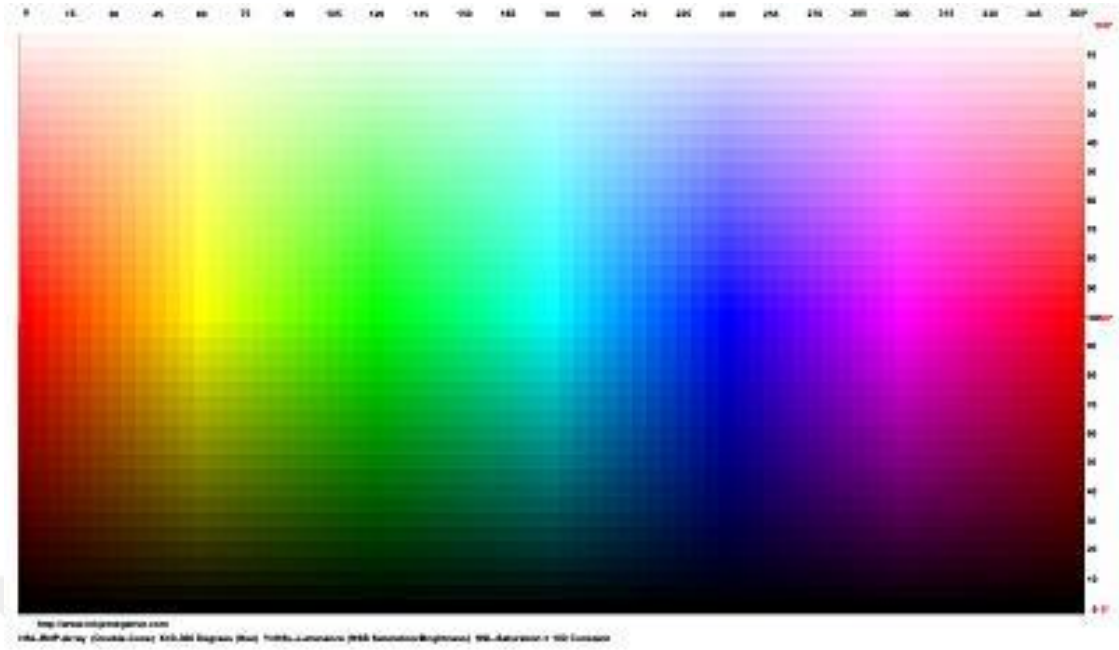
Eksik Pozlanmış	Pozlama Süresini Çarpın
1 Basamak	1.4
2 Basamak	2.0
3 Basamak	2.4
4 Basamak	4.0

Fazla Pozlanmış	Pozlama Süresini Çarpın
1 Basamak	0.70
2 Basamak	0.50
3 Basamak	0.35
4 Basamak	0.25

Şekil 7: İdeal poz süresini hesaplama

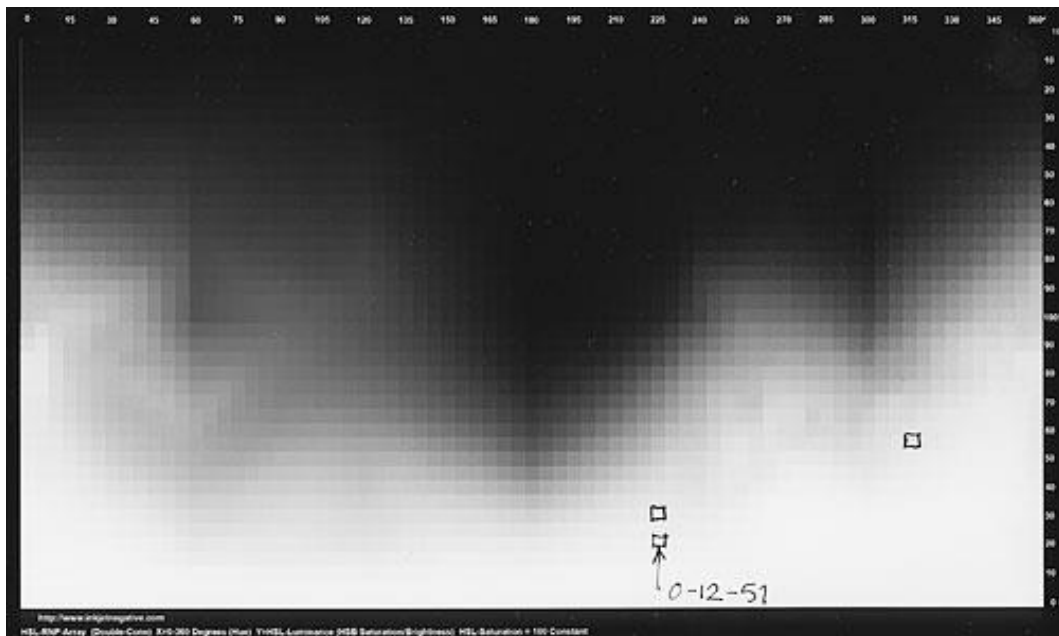
6.2.2.4. Sayısal Negatif ve Tonlarının Doğrusallaştırılması

Doğru kontrast ve tona sahip bir fotoğrafı basmak için doğru bir negatife ihtiyaç vardır. Eğer sayısal negatif kullanılacaksa negatifin emisyonu göre üretilmesi gerekmektedir. Sayısal negatif ışığı geçirmek-geçirmemek yerine uv ışığını bloklamak üzerinden çalışmaktadır. Bunun için kullandığımız ışık kaynağı ve sayısal negatifin çıkışını alacağımız yazıcıya göre negatifin rengi belirlenmelidir. Yazıcıların kullandıkları kartuşlara göre en iyi uv bloklayan renk değişmektedir. Doğru rengi bulmak için bir renk çizelgesi kullanılır (Bk. Görüntü 62).



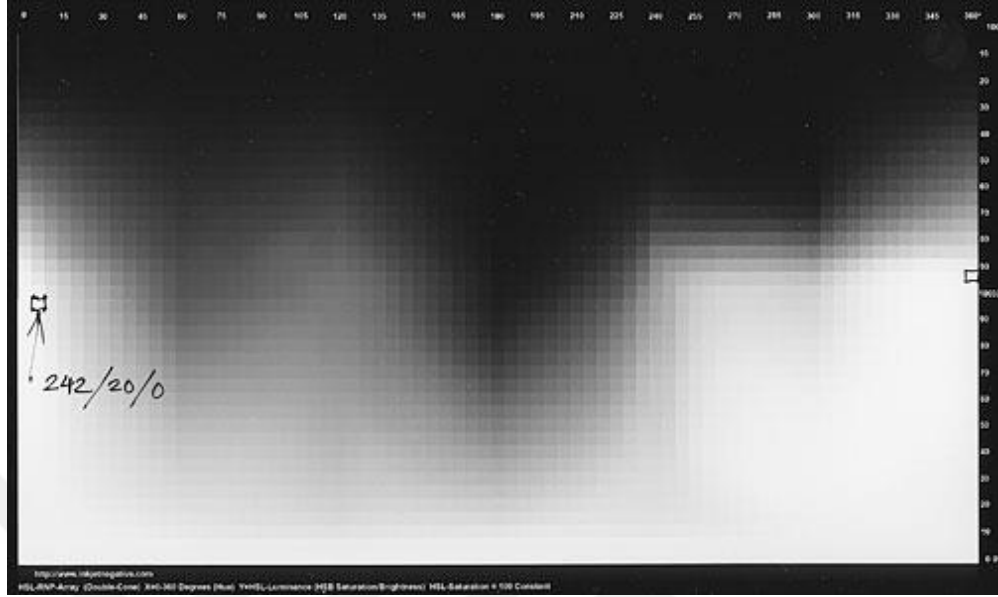
Görüntü 62: HSL renk skalası

Yazıcıdan asetata çıkış alınan renk skalası önceden hazırlanmış olan kağıda stouffer ile belirlenen poz süresinde basılır. Bu renk skalası yazıcının en iyi uv ışını bloklayan rengini bulmak için kullanılmaktadır.



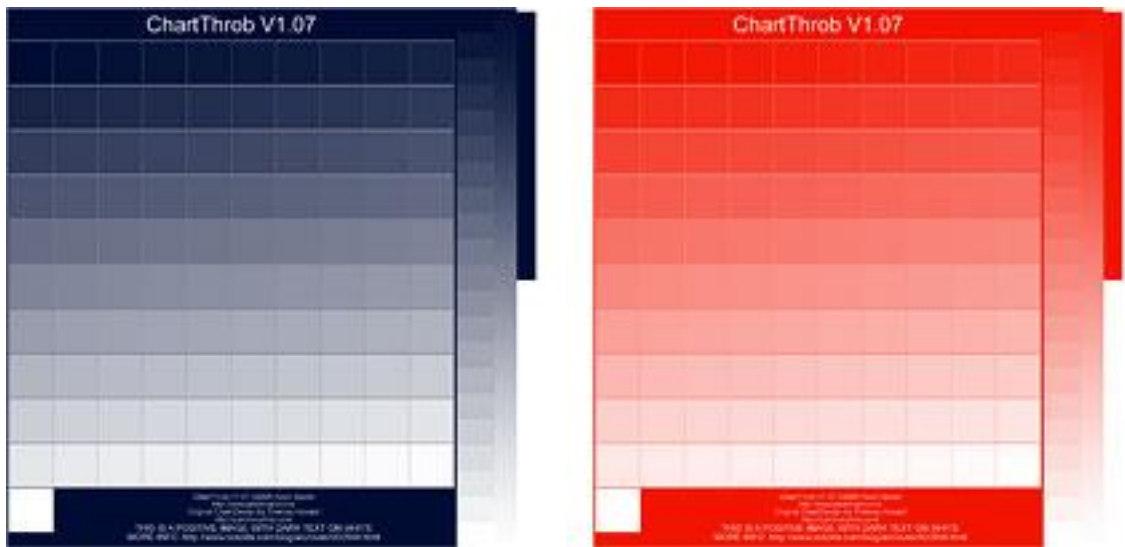
Görüntü 63: Epson R1800 model yazıcının negatif ile basılmış Hsl renk skalası

Epson R1800 model yazıcıdan basılan renk skalasında en iyi uv bloklayan renk R0-G12-B51 olarak belirlenebilir.



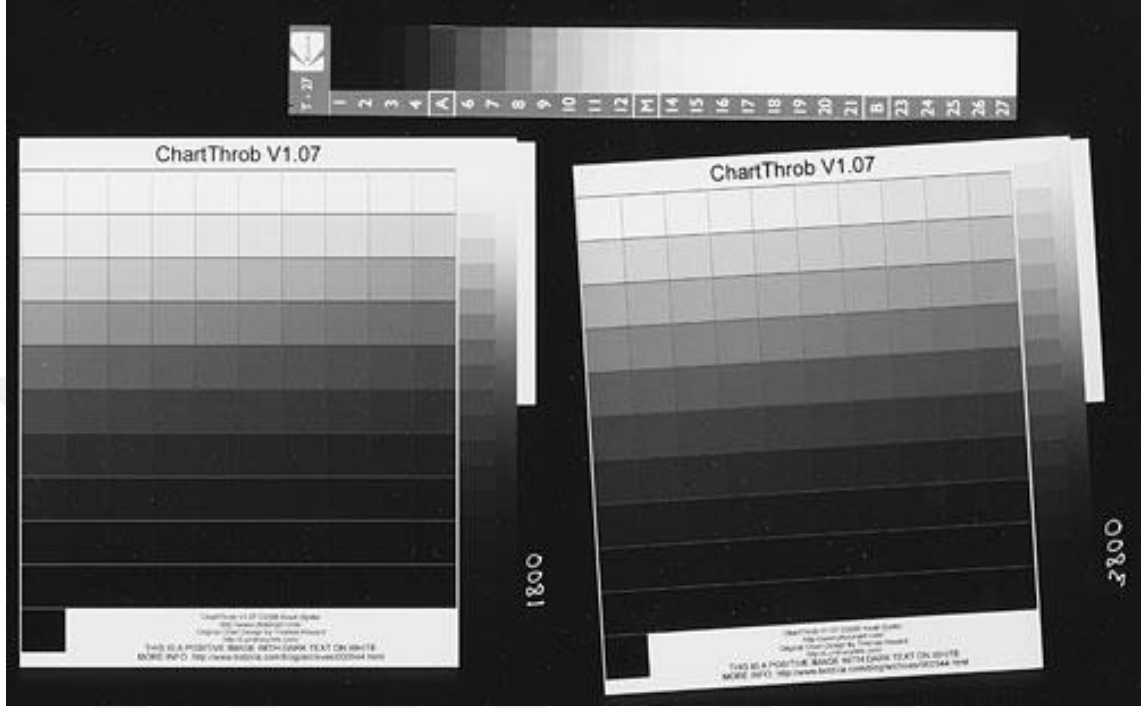
Görüntü 63: Epson R3800 model yazıcının negatifi ile basılmış Hsl renk skalası

Aynı ayarlar ile Epson R3800 model yazıcıdan basılan renk skalasında en iyi uv bloklayan renk farklılık göstermekte, bu sefer en iyi uv bloklayan renk ise R242-G20-B0 olarak karşımıza çıkmaktadır. Negatifin rengine karar verirken en yumuşak renk geçişini sağlayan bölgeye bakılır ve o bölgede bulunan en beyaz alan negatifin rengi olarak seçilir.



Görüntü 63: Epson R1800 ve R3800 model yazıcının farklı renkteki negatifi

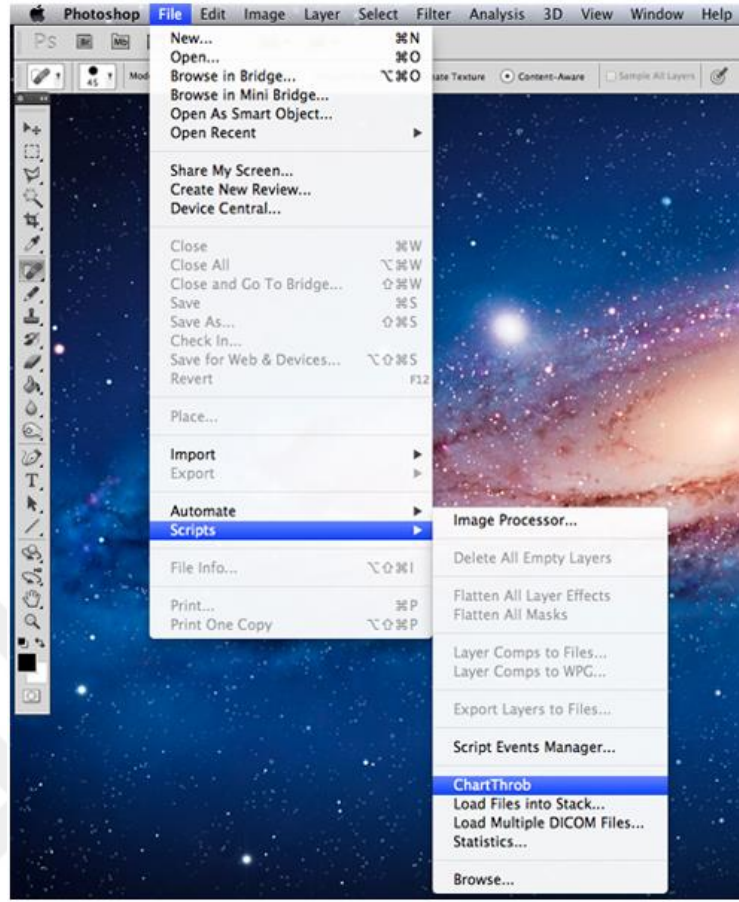
Negatifin rengi yazıcıya göre değişmektedir (Bk. Görsel 63). Farklı renklerine rağmen bu iki negatifte aynı gri tonlamayı baskıda yapabilmektedir (Bk. Görsel 64).



Görüntü 64: Epson R1800 ve R3800 model yazıcının farklı renkteki negatflerine rağmen aynı gri tonlamaya sahip baskıları

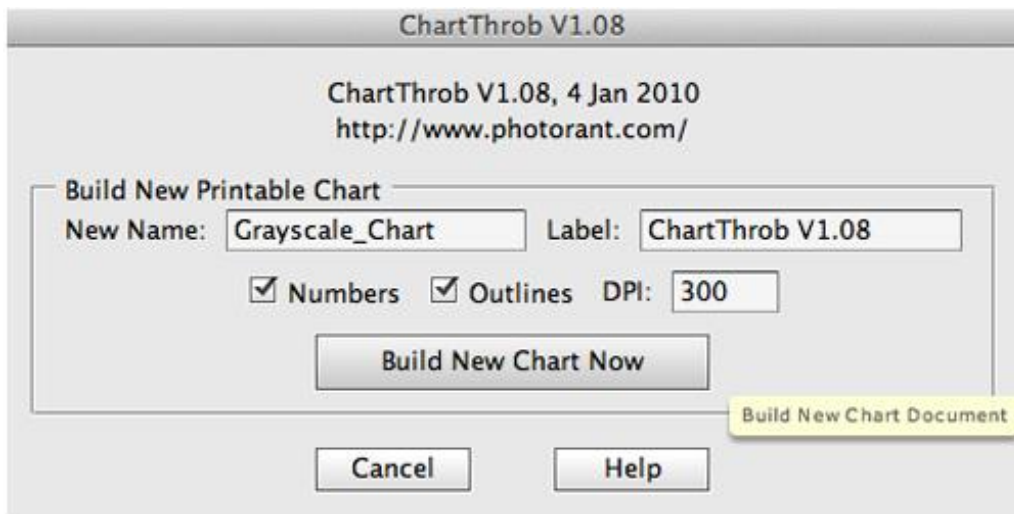
Baskılarda açık değerler iyi gözükmesine karşın koyu değerlerde kayıp yaşanmaktadır. Bu sorunu düzeltmek ve emisyonu uygun bir negatif yaratmak için Adobe Photoshop programı içerisinde kurulacak bir eklenti tonları doğrusallaştırarak sorun giderilebilir. Kevin Bjorke tarafından geliştirilen ChartThrob negatife uygun bir "eğri" (curve) yaratmak için kullanılmaktadır.

<http://www.botzilla.com/blog/archives/000544.html> sayfasından bilgisayara indilen ChartThrob eklentisi kurulduktan sonra Photoshop içerisinde açılır (Bk. Görüntü 65).



Görüntü 65: Adobe Photoshop içerisinde ChartThrob eklentisinin açılması

Photoshop içerisinde oluşturulan ChartThrob yazıcı ile önceden belirlenen negatif rengi görüntüye uygulanarak bastırılır (Bk. Görüntü 66 ve Görüntü 67)

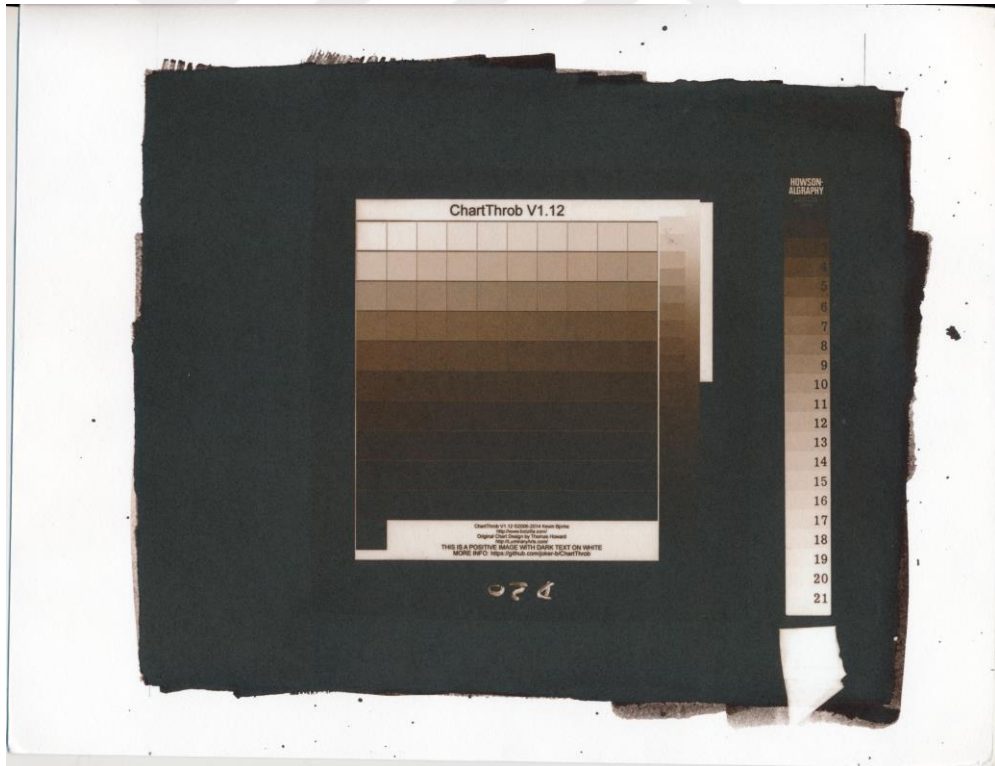


Görüntü 66: ChartThrob oluşturma

ChartThrob V1.08																							
0%	1%	2%	3%	4%	5%	6%	7%	8%	9%	10%	11%	12%	13%	14%	15%	16%	17%	18%	19%	20%	21%	22%	23%
1																							
2																							
3																							
4																							
5																							
6																							
7																							
8																							
9																							
10																							
11																							
12																							
13																							
14																							
15																							
16																							
17																							
18																							
19																							
20																							
21																							

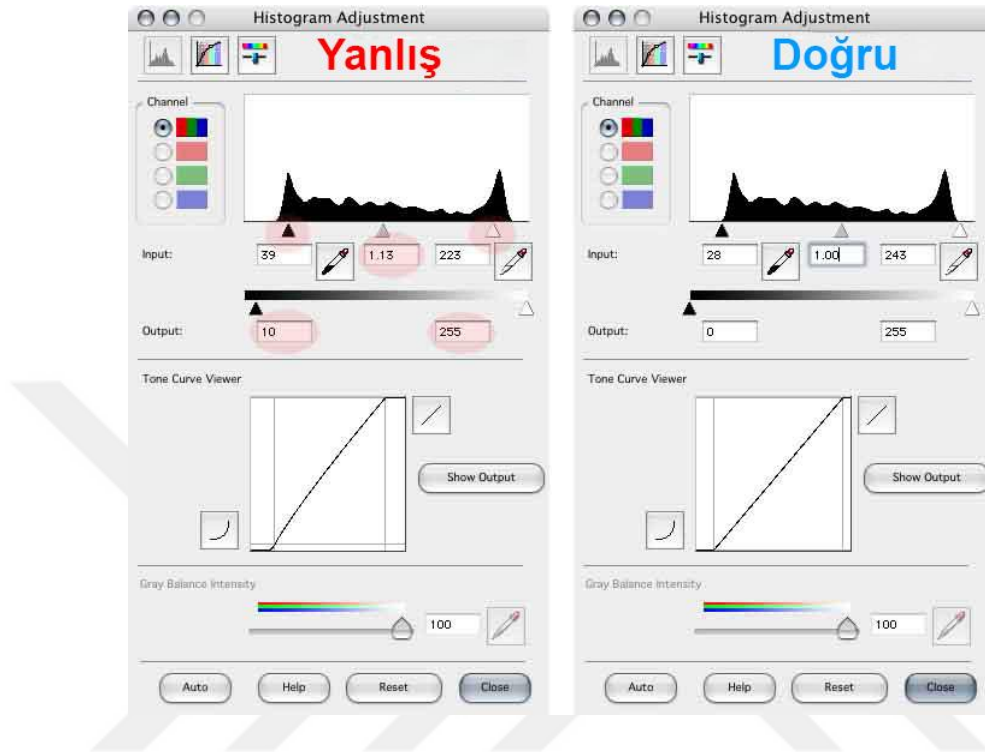
ChartThrob V1.08 ©2006-2010 Kevin Spake
<http://www.photostart.com/>
 Original Chart Design by Thomas Howard
<http://LuminaryArts.com/>
 THIS IS A POSITIVE IMAGE WITH DARK TEXT ON WHITE
 MORE INFO: <http://www.botzilla.com/blog/archives/000544.html>

Görüntü 67: Baskıya hazır ChartThrop



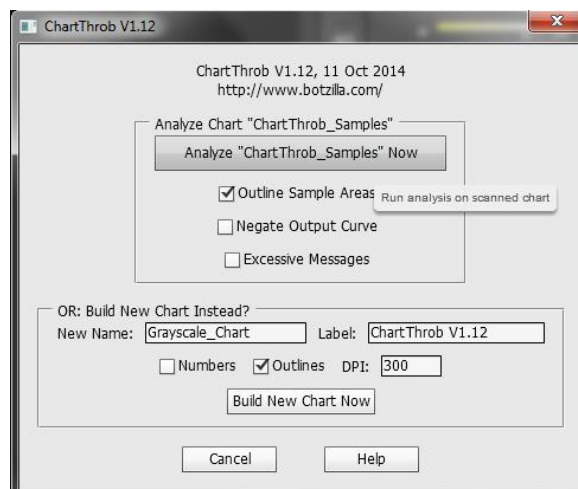
Görüntü 68: Basılmış bir ChartThrop

Basılan görüntü tarayıcı ile taranarak bilgisayara aktarılır. Tarama işlemi sırasında tarama ayarları kontrol edilmeli en fazla veriyi sağlayacak ayarlar uygulanmalıdır (Bk. Görüntü 68).



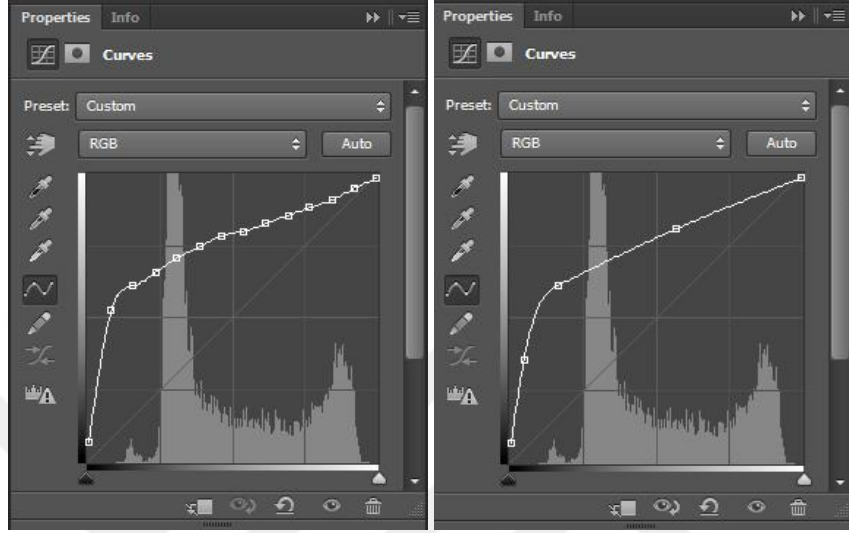
Görüntü 70: Tarama ayarları

Taranan görüntü Photoshop içerisinde açılarak ChartThrob eklentisi çalıştırılır. Daha sonra açılan pencereden görüntüyü analiz et komutu verilir (Bk. Görüntü71).



Görüntü 71: ChartThrob'u analiz ettirme

Görüntü yazılım sayesinde analiz edilerek emisyona en uygun eğri (curve) oluşturulur, oluşan eğri (curve) sadeleştirilir. Eğri (curve) kaydedilerek basılacak olan bütün negatiflere uygulanır. Doğru bir eğri (curve) ile doğru gri dengesine ulaşılabilir.



Görüntü 72: ChartThrop tarafından oluşturulmuş eğri (sağda) ve sadeleştirilmiş eğri (solda)



Görüntü 73: Ayarlanmamış negatif (sağda) ve ChartThrop tarafından oluşturulan eğri uygulanmış negatif (solda)

CharThrop yazılımın üretmiş olduğu eğri (curve) uygulanan bir negatifin koyu alanları açılmakta böylelikle baskıda koyu alanlardaki detaylar alınabilmektedir (Bk. Görüntü 73).

6.2.2.5. Baskının Yıkama ve Tonlanması

6.2.2.5.1. Ön Yıkama

Pozlanan görüntü 18-20°C'lik suda 10-15 dakika boyunca yıkanır. Yıkama esnasında baskının ters durması pozlanmamış olan gümüşün baskıdan uzaklaşmasını kolaylaştırmaktadır (E. Young, 2011). Pozlanmamış gümüş temizlendikçe suyun rengi beyaza dönmektedir. Yıkama süresince su bir kaç kez değiştirilmelidir. İlk yıkamanın tamamlandığını anlamamanın yollarından biri de baskının renginin açılmasıdır. İlk yıkamanın sonunda baskının rengi kırmızı-kahve renginden sarı-kahve rengine dönmektedir.

6.2.2.5.2. Tuz ile Sabitleme

Amonyum Klorür Sabitleme Banyosu	
Amonyum Klorür	200 gr
Distile Su	1000 ml

Şekil 8: Amonyum Klorür Banyosu

1 litre distile su içerisinde 200 gr amonyum klorür eritilir. Birinci yıkamadan sonra baskı bu amonyum klorürlü suya alınır ve burada beş dakika boyunca yıkanır. Baskının rengi bu banyoda açılacaktır. Amonyum klorür banyosu geleneksel metotta bulunmamaktadır. Serdar Bilici'nin yapmış olduğu deneyler sonucunda musluk suyunun baskı içerisinde kalan pozlanmamış gümüşü temizlemeye yetmediği gözlemlenmiştir. Kalan gümüşü temizlemek amacıyla bu banyo kullanılmaktadır.

Amonyum klorür banyosuna girmemiş baskılarda zamanla kağıdın içerisinde sarı benekler olduğu gözlemlenmiştir. Baskıların uzun ömürlülüğü için amonyum klorür banyosu gereklidir. Amonyum klorür banyosundan sonra baskı tekrar iki dakika boyunca musluk suyunda yıkanır.

6.2.2.5.3. Sabitleme Banyosu

TF2 Alkaline Fixer	
Sodyum Tiyosülfat	250 gr
Sodyum Sülfat	15 gr
Sodyum Metaborate*	10 gr
Su	1000 ml
*10 gr sodyum metaborate yerine 5,9gr Sodyum karbonat ya da 5 ml %20'lik kesif amonyak kullanılabilir. 20 adet 8x10 baskı kapasitelidir.	

Şekil 9: Sabitleme Banyosu

Musluk suyunda yıkanan baskı sabitleme banyosuna alınır. Beş dakika boyunca sabitleme banyosunda yıkanan baskı artık ışığa hassas değildir. Sabitlenen görüntünün rengi koyulaşır. Sabitleme banyosunda fazla bekleyen baskıda ağarma meydana gelebilir.

6.2.2.5.4. Tonlama

Tuz baskıların kalıcılığı açısından tonlama çok önemlidir. Tuz baskıların içerisinde bulunan gümüş zamanla kararacağından baskı bozulabilir. Baskının ömrünü arttırmak için baskı tonlanmalıdır. Tonlamada soy metaller tercih edilir. Altın da bir soymeteldir ve soymetallerin doğal yollarla oksitlenmediği bilinmektedir.

Geleneksel iş akışında tonlama işlemi sabitleme banyosundan önce yapılmaktadır. Christopher James'in *"The Book of Alternative Photographic Processes"* isimli kitabında iş akışı şöyle tanımlanmıştır (C. James, 2008):

1. %3'lük tuz banyosu: 30 gr Sodyum klorür 1 litre distile suda eritilir. İçerisine 10 gr sitrik asit eklenir. Bu banyoda baskı 5 dakika boyunca yıkanır.
2. Tonlama: Tonlama banyosu mutlaka sabitleme banyosundan önce olmalıdır. Tonlanan baskının renkleri değişir ve tonlama işlemi baskının kalıcılığına katkı sağlar.
3. %10'luk sodyum tiyosülfat banyosu: 100 gr sodyum tiyosülfat 1 litre distile suda eritilir ve içerisine 2 ml amonyak eklenir.

4. Sel d'or toner: 500 ml su içerisinde 75 gr sodyum tiyosülfat eritilir, 1 çay kaşığı sodyum bi karbonat ve 0.19 gr altın klorür eklenir.
5. Sabitleme banyosu temizleme: 10 gr sodyum sülfid 1 litre suda eritilir.
6. Son yıkama: 20-30 dakika yıkanır.

Ellie Young'da "The Salt Print Manual" isimli kitabında tonlama işlemini sabitleme banyosundan önceye koymuştur. Kitapta yer alan yıkama sırası aşağıda belirtildiği gibidir (E. Young, 2011):

1. Ön yıkama
2. Tonlama
3. Sabitleme
4. Sabitleme banyosu temizleme
5. Son yıkama

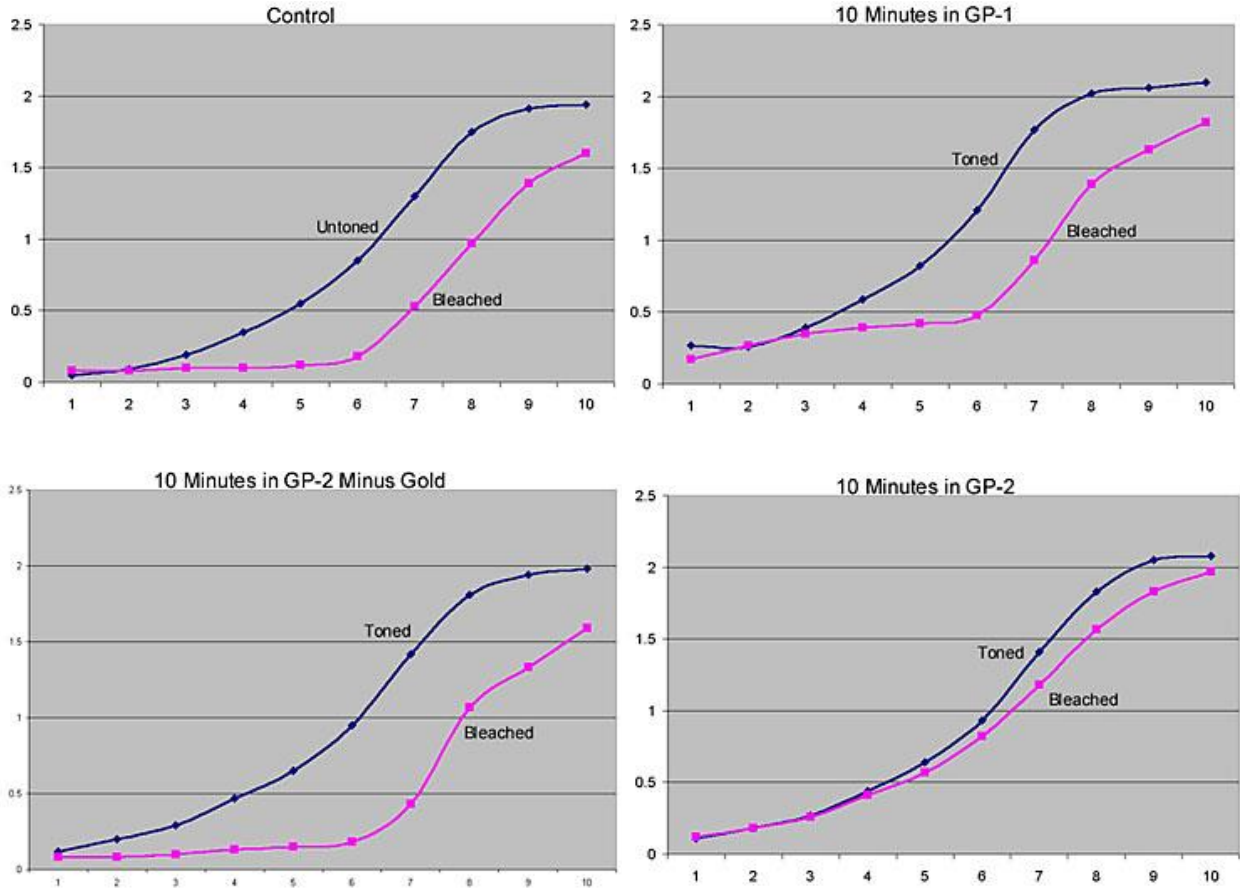
Tez süresince yapılan deneylerde kullanılan tonere göre tonlama aşamasının yerinin değişmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Kullanılan toner içerisinde tiyoüre varsa *örneğin "Lawless Altın-Tiyoüre toner"* toner mutlaka sabitleme banyosundan sonra yapılmalıdır. Eğer sabitleme banyosundan önce tiyoüre içeren bir toner kullanılmışsa baskıda sabitleme banyosuna girdiğinde taban pusu olduğu gözlemlenmiştir. Taban pusunun kaynağı yapılan analizin sonucunda gümüş klorür olarak saptanmıştır.

"*Lawless Altın-Tiyoüre toner*"in mucidi Liam Lawless'da tiyoüre içeren tonerlerin sabitleme banyosundan sonra yapılması gerektiğini "Making P.O.P" isimli makalesinde dile getirmiştir (L. Lawless, 2000). Tez esnasında yapılan deneylerin sonucunda geleneksel iş akışının tiyoüre tonerler için uygun olmadığını bir kez daha ortaya koymaktadır.

Sabitleme banyosundan sonra yapılan toner uygulamalarında ışığa hassas gümüş tuzları oluşmaktadır. Bu gümüş tuzlarını tekrar sabitlemek için tekrar bir

1 dakikalık sabitleme banyosu ve sabitleme banyosu kalıntısını temizlemek için yine 1 dakikalık %10'luk sodyum sülfid banyosu gereklidir (L. Lawless, 2000).

Tonlama baskının ömrünü uzatmakta ve özellikle tiyoüre içeren tonerler baskıdaki koyu değeri (D-Max) artırmaktadır. Liam Lawless tarafında yapılan deneyde tonlanmış bir baskının ömrünün nasıl değiştiği açıkça ortaya konmuştur.



Şekil 10: Tonlanmış ve tonlanmamış görüntünün yıpranması

Deneyde tonlanmamış bir salt print, Kodak GP1 ve Kodak GP2 ile tonlanmış üç baskı kullanılmıştır. Baskıların boyutları 6x2 inç'dir. Yapılan deneyde baskılar 15 dakika boyunca sülfürik asit ve kromik asite (2.5 g Cr2O7 + 2.5ml H2SO4 +1000 ml H2O) maruz bırakılmıştır. Normal şartlarda bir baskı bu kadar yüksek miktarda oksidasyona maruz kalmamaktadır. Abartılmış bu testte Kodak GP2 toner ile tonlanmış bir baskının aşırı oksidasyona bile dayanabildiği gözlemlenmiştir (Gold Protective Solution, unblinkingeye.com, 01.06.2017).

Grafiklerin sonucu:

	Control - Untoned			3 dk. GP-2		
Adım	U	T	B	U	T	B
1	Oca.94	-	Oca.60	Oca.94	02.Tem	Oca.74
2	Oca.91	-	Oca.39	Oca.92	02.Oca	Oca.54
3	Oca.75	-	0.97	Oca.75	Oca.84	Oca.16
4	Oca.30	-	0.53	Oca.32	Oca.34	0.78
5	0.85	-	0.18	0.85	0.83	0.50
6	0.55	-	0.12	0.53	0.51	0.35
7	0.35	-	0.10	0.33	0.31	0.26
8	0.19	-	0.10	0.16	0.14	0.15
9	0.09	-	0.08	0.10	0.07	0.11
10	0.05	-	0.08	0.06	0.05	0.08
	5 dk. GP-2			10 dk. GP-2		
Adım	U	T	B	U	T	B
1	Oca.93	02.Eyl	Oca.81	Oca.89	02.Ağu	Oca.97
2	Oca.89	02.Mar	Oca.64	Oca.86	02.May	Oca.83
3	Oca.72	Oca.81	Oca.33	Oca.73	Oca.83	Oca.57
4	Oca.31	Oca.33	0.99	Oca.37	Oca.41	Oca.18
5	0.84	0.83	0.69	0.91	0.93	0.82
6	0.54	0.54	0.47	0.62	0.64	0.57
7	0.35	0.33	0.31	0.42	0.44	0.41
8	0.17	0.16	0.18	0.26	0.27	0.26
9	0.12	0.08	0.12	0.16	0.18	0.18
10	0.07	0.05	0.09	0.10	0.11	0.12
	10 dk. GP-1			10 dk. GP-2 -Gold		
Adım	U	T	B	U	T	B
1	Oca.98	02.Eki	Oca.82	Oca.95	Oca.98	Oca.59
2	Oca.97	02.Haz	Oca.63	Oca.90	Oca.94	Oca.33
3	Oca.94	02.Şub	Oca.39	Oca.73	Oca.81	01.Tem
4	Oca.69	Oca.77	0.86	Oca.37	Oca.42	0.43
5	Oca.18	Oca.21	0.48	0.93	0.95	0.18
6	0.80	0.82	0.42	0.65	0.65	0.15
7	0.58	0.59	0.39	0.47	0.47	0.13
8	0.37	0.39	0.35	0.30	0.29	0.10
9	0.25	0.26	0.27	0.20	0.20	0.08
10	0.27	0.27	0.17	0.12	0.12	0.08
U=Untoned (Tonlanmamış) * T=Toned (Tonlanmış) * B=Bleached (Ağarma)						

Şekil 11: Şekil 9 da bulunan grafiklerin sonucu

6.2.2.5.4.1. Altın Toner Formülleri

Modern Potasyum Karbonat Toner	
Altın Klorür %1	0,5 ml
Potasyum Karbonat %8	1 ml
Distile su	25 ml
20x25cm bir baskı için 25ml oranı yeterlidir. Altın karışıma en son eklenir. Kullanmadan 30 dakika önce hazırlanmalıdır. Tonlama 10 dakika içinde biter. Sıcak sarı kahve tonlar verir.	

Şekil 12: Modern potasyum karbonat toner

Modern Sodyum Karbonat Toner	
Altın Klorür %1	0,5 ml
Sodyum Karbonat %6,5	1 ml
Distile su	25 ml
20x25cm bir baskı için 25ml oranı yeterlidir. Altın karışıma en son eklenir. Kullanmadan 30 dakika önce hazırlanmalıdır. Tonlama 10 dakika içinde biter. Soğuk mor / kahve tonlar verir.	

Şekil 13: Modern sodyum karbonat toner

Modern Sodyum Bikarbonat Toner	
Altın Klorür %1	0,5 ml
Sodyum Bikarbonat %2,7	1 ml
Distile su	25 ml
20x25cm bir baskı için 25ml oranı yeterlidir. Altın karışıma en son eklenir. Kullanmadan 15 dakika önce hazırlanmalıdır. Tonlama 10 dakika içinde biter. Soğuk kahve tonlar verir.	

Şekil 14: Modern sodyum bikarbonat toner

Modern Boraks Toner	
Altın Klorür %1	0,3 – 0,5 ml
Boraks %1	15 - 19 ml
Distile su	25 ml
20x25cm bir baskı için 25ml oranı yeterlidir. Baskı 1/3 veya ½ durak fazla pozlanmalıdır. Altın karışıma en son eklenir. Kullanmadan 30 dakika önce hazırlanmalıdır. Sıcak su ile hazırlanırsa hemen kullanılabilir. Tonlama 10-20 dakika içinde biter. Sıcak kızıl kahve tonlar verir. İki saat içinde kullanılmalıdır.	

Şekil 15: Modern boraks toner

Clerc's Altın Tiyüre Toner	
Altın Klorür %1	1,25 ml
Tiyüre %1	1,25 ml
Tartarik Asit %1	1,25 ml
Sodyum Klorür %10	5 ml
Distile su	25 ml
20x25cm bir baskı için 25ml oranı yeterlidir. Karıştırıldıktan sonra hemen kullanıma hazırdır. Tonlama 8 dakika içinde biter. Uzun süre tonlamalar beyaz detaylarında sararmalara yol açabilir. Gölgeler ve aydınlık tonlarda aynı zamanda çalışmaya başlar. Soğuk mor/mavi tonlar verir.	

Şekil 17: Clerc's altın tiyüre toner

Lawless Altın Tiyöüre Toner	
Altın Klorür %1	1,25 ml
Tiyöüre %1	6 ml
Sitrik Asit %2,5	1 ml
Sodyum Sitrat %30 *	1 ml
Distile su	25 ml

20x25cm bir baskı için 25ml oranı yeterlidir. Karıştırıldıktan sonra hemen kullanıma hazırdır. Tonlama 8 dakika içinde biter. Uzun süre tonlamalar beyaz detaylarında sararmalara yol açabilir. Gölgeler ve aydınlık tonlarda aynı zamanda çalışmaya başlar. Mor/ kahve tonlar verir. Clerc's tonere kıyasla daha sıcak tonlar elde edilebilir.

*Opsiyonel Ph dengeleyici

Şekil 18: Lawless altın tiyöüre toner

**Tiyöüre içeren tonerlerde solüsyon Ph'ını dengelemek için az miktarda asit bulunur. Kullanılan kâğıt içeriğinde eğer karbonatlar var ise solüsyondaki az miktardaki asit kağıttaki karbonatla reaksiyona girer ve tükenir. Bu tip kağıtların tonlanmadan önce sitrik asit içeren bir solüsyonda yıkanması gerekir (%5 veya %10 sitrik asit yeterlidir, tekrar kullanılabilir). Yıkama süresi asit-baz reaksiyonun dolaylı oluşan karbondioksit çıkışı bittiği sürenin 2 katı olarak tespit edilebilir.*

6.2.2.5.5. Sodyum Sülfid Banyosu ve Son Yıkama

Her sabitleme banyosundan sonra baskı %10'luk sodyum sülfid banyosuna alınır. Bu aşamada baskı 3 dakika boyunca yıkanır ve son yıkamaya alınır. Sodyum sülfid banyosu sabitleme banyosundan kalan sodyum tiyosülfat kalıntılarını temizlemek ve baskının ömrünü arttırmak için kullanılır.

Sodyum Sülfid Banyosu	
Sodyum Sülfid	15 gr
Su	1000 ml

Şekil 19: Sodyum sülfid banyosu

Sodyum sülfid banyosundan sonra baskı son yıkama olarak akan su altında 30 dakika boyunca yıkanır. Bu aşamada baskı üzerinde kalan kimyasal kalıntıları temizlenir. 30 dakikanın sonda baskı asılarak kurutulur.

6.2.2.5.6. Balmumu Cila

Kurumuş olan baskılar kenarlarından maskeleye bandıyla maskelenir. Balmumu yüzeye yuvarlak hareketlerle (french polish) sürülür. Balmumunu tela yardımı ile sürmek mümkündür. Sürülen balmumunun fazlası temiz bir tela yardımıyla yine yuvarlak hareketlerle (french polish) temizlenir. Balmumu cila baskının yarı parlak bir yüzeye sahip olmasını sağlamaktadır. Ayrıca baskı yüzeyinin havayla olan temasını keserek baskının uzun ömrünü uzatır.

Balmumu Cila	
Balmumu (Sarı veya Beyaz)	1 birim
Sentetik Tiner/ White Spirit	3 birim
Esansiyel Lavanta Yağı	Opsiyonel*
<p>1 birim balmumu tercihen cam kavanoza konur, kavanoz kaynar su içeren başka bir kap içerisine eklenir ve eriyene kadar tahta kaşık ile karıştırılır. Eridikten sonra üzerine 3 birim White spirit veya sentetik tiner eklenir. Tekrar sıcak su dolu bir kaptan tamamen eriyene kadar karıştırılır ve soğumaya bırakılır.</p> <p>Balmumu ve sentetik tiner oldukça yanıcı maddeler olduğu için eritme işlemi gaz ocağı vb. açıkta alev olan yerlerde yapılmamalıdır. Balmumunun erime ısı 62-66°C arasındadır. Erimiş balmumu cilde dökülmesi halinde yanıklara sebep olabilir.</p> <p>Balmumu cila ile kaplanan baskılar çerçevesizmeden önce içeriğindeki çözücülerin uçması için en az 48 saat beklenmelidir.</p>	

Şekil 20: Balmumu Cila

6.2.3. Ciltleme

6.2.3.1. Ciltleme ve Dikiş

Basılan fotoğrafları bir araya getirmek ve kitap oluşturmak için çapraz dikiş (fransız dikiş) tekniği kullanılmıştır. Bu teknik sayfaların tam açılabilmesine olanak verdiği için tercih edilmiştir. Ayrıca ciltleme yöntemleri arasında iplik dikiş teknikleri en dayanıklı ciltleme tekniklerinden biridir (E. Becer, 2004).

Kitabın ciltlemesinde kullanılan ip arşiv niteliği yüksek asitsiz özelliktedir.

Kitabın kapağı sert kapak olacak şekilde ön görülmüştür. Sert kapak tercih edilmesinin amacı yine kitabın uzun ömürlü olmasını sağlamaktır. Kitabın açık sırta sahip olması kitabın el yapımı olduğuna dikkat çekmek amacını taşımaktadır.

7. BÖLÜM: SONUÇ VE UYGULAMA ÖNERİSİ

7.1. SONUÇ

Bu çalışmada kitabın bilgi taşıma ve aktarma aracı olmanın ötesinde doğrudan bir sanat nesnesi olma durumu vurgulanmış, sanatçı kitabı kavramının tanınırlığını artırmak amaçlanmış ve bu doğrultuda alternatif fotoğrafçılık tekniği kullanılarak bir kitap önerisi üretilmiştir.

Kitabın üretimi sırasında tuz baskı (salt print) kullanılmıştır. Yapılan baskılarda günümüz teknolojisinin olanakları ve geçmişin birikimleri sentezlenerek tekniğin sınırı aşılmaya çalışılmıştır. Kitabın baskı aşamalarında geleneksel süreç takip edilmiş ancak bu süreçte temiz beyaz alınamadığı gözlenmiştir (Bk. Görüntü 74). Geleneksel yöntemde kitabın baskı aşamaları aşağıdaki gibidir:

1. Ön yıkama
2. Tonlama (opsiyonel)
3. Sabitleme
4. Sabitleme banyosu temizleme
5. Son yıkama

Ancak bu aşamaların kağıttaki pozlanmamış gümüşü temizlemek için yeterli olmadığı görülmüştür. Ön yıkama sonrasında yapılacak bir tuz banyosu kağıttaki pozlanmamış gümüşü temizleme konusunda işe yaradığı gözlemlenmiştir. Baskıların uzun ömürlü olabilmesi adına ön yıkama sonrasında 5 dakika boyunca yapılacak %20'lik bir amonyum klorür banyosu kağıttaki pozlanmamış gümüşü temizlemek ve baskının uzun ömürlü olabilmesi adına önerilmektedir.

Ancak bu aşamalar takip edildiğinde tiyoüre içeren toner ile tonlanan baskılarda sabitleme banyosuna girdiğinde taban pusu olduğu gözlemlenmiştir. Bu

soruna çözüm önerisi olarak tonlama sabitleme banyosundan sonra yapılmalı ve ardından tekrar sabitlenmelidir.

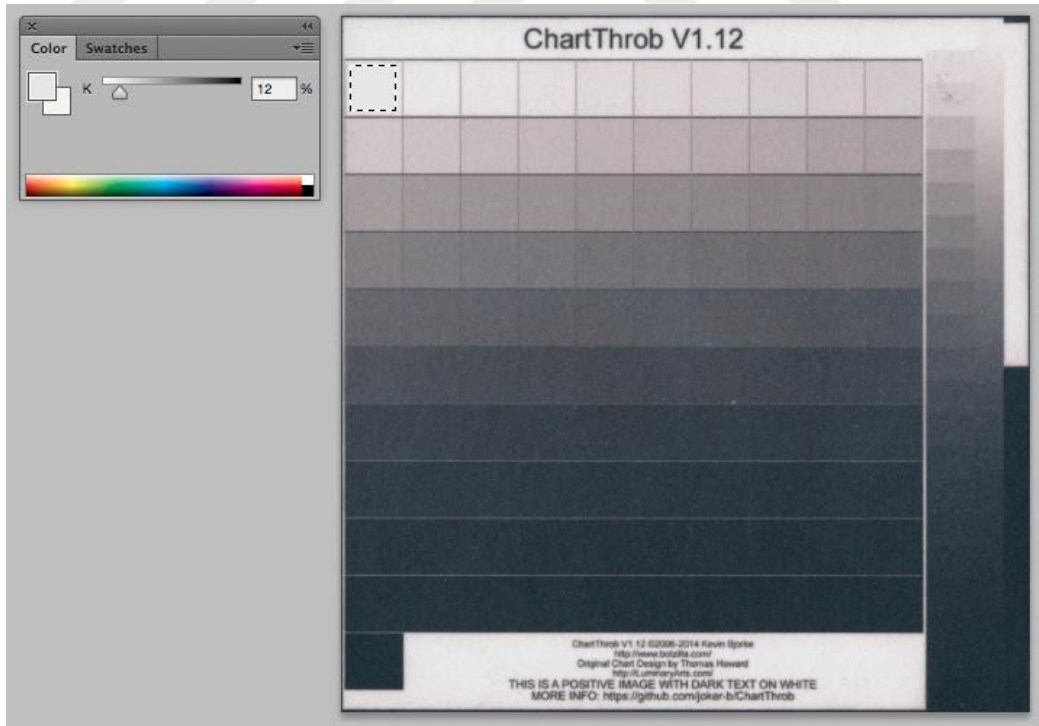
Tez süresince yapılan deney ve gözlemlerin sonucundaki yeni iş akışı aşağıdaki gibi önerilmektedir:

1. Ön yıkama: 10-20 dakika musluk suyunda
2. Tuz ile sabitleme: 5 dakika boyunca %20 amonyum klorür banyosu
3. Sabitleme : 5 dakika
4. Sodyum Sülfid Banyosu: 3 dakika
5. Yıkama: Musluk suyunda 2 dakika
6. Tonlama (opsiyonel ve bu aşamada yalnızca tiyoüre içeren toner ile)
7. Sabitleme: 1 dakika
8. Sodyum Sülfid Banyosu: 1 dakika
9. Son yıkama: Musluk suyunda 30 dakika

Önerilen iş akışına göre tiyoüre içeren bir toner kullanıldığında daha temiz beyaz alınabildiği gözlemlenmiştir (Bk. Görüntü 75).



Görüntü 74: Lawless Tiyöre toner ile tonlanmış, geleneksel sıraya göre yıkanmış görüntü.



Görüntü 75: Sabitleme banyosundan sonra Lawless Tiyöre toner ile tonlanmış görüntü

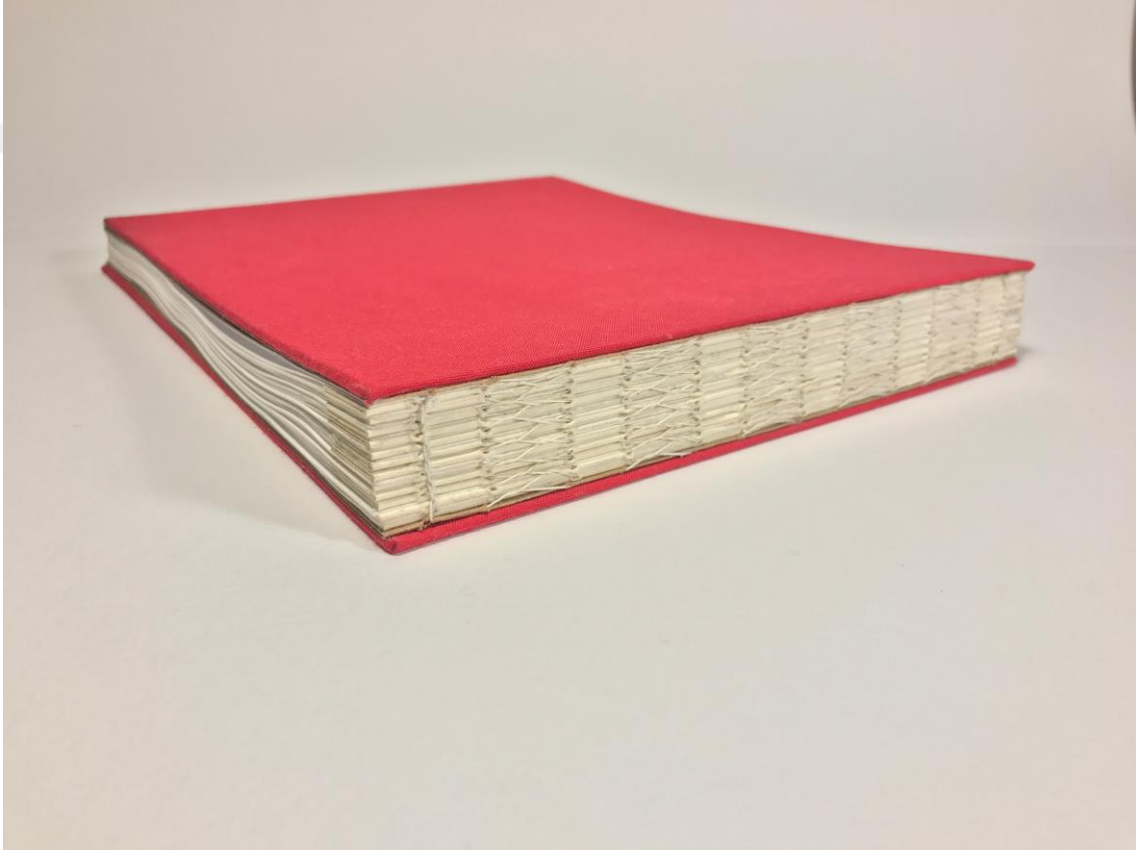
Fotoğrafların basım aşamasında ışık kaynağının mesafesi fotoğrafın kontrastını değiştirdiği gözlemlenmiştir. Bu gözlemin sonucunda tuz baskı (salt print) tekniğinde kontrast kontrolü için ışık kaynağına olan uzaklık değiştirilerek kontrast kontrolü yapılabileceği önerilmektedir.

Tez kapsamında üretilen kitabın içerisinde fotoğrafları bulunan Çankırı Kaya Tuzu Madeni baskıların hem konusu hem de maddesi olmuştur. Bu yaklaşımda konu madde bütünlüğü ile kitabın bütün olarak tasarlanması gerektiğine vurgu yapmak amaçlanmıştır. Kitapta kullanılan altın tonlanmış tuz baskı kitabın kalıcılığına ve nesiller boyu aktarılabilmesine olanak sunmak amacıyla tercih edilmiştir.



7.2. UYGULAMA ÖNERİSİ

Bu araştırmanın sonucunda edinilen bilgiler doğrultusunda bir adet uygulama önerisi sunulmuştur. Bu öneride konu ve nesne ilişkisine gönderme yapılarak kitabın bir bütün olarak tasarlanması gerekliliğine vurgu yapılmıştır. Kitabın alışlagelmiş işlevi kırılmaya çalışarak kitaba formu üzerinden yeni bir iletişim aracı özelliği katılmaya çalışılmıştır. Kalıcılık uygulamanın temel konusunu oluşturmuştur.



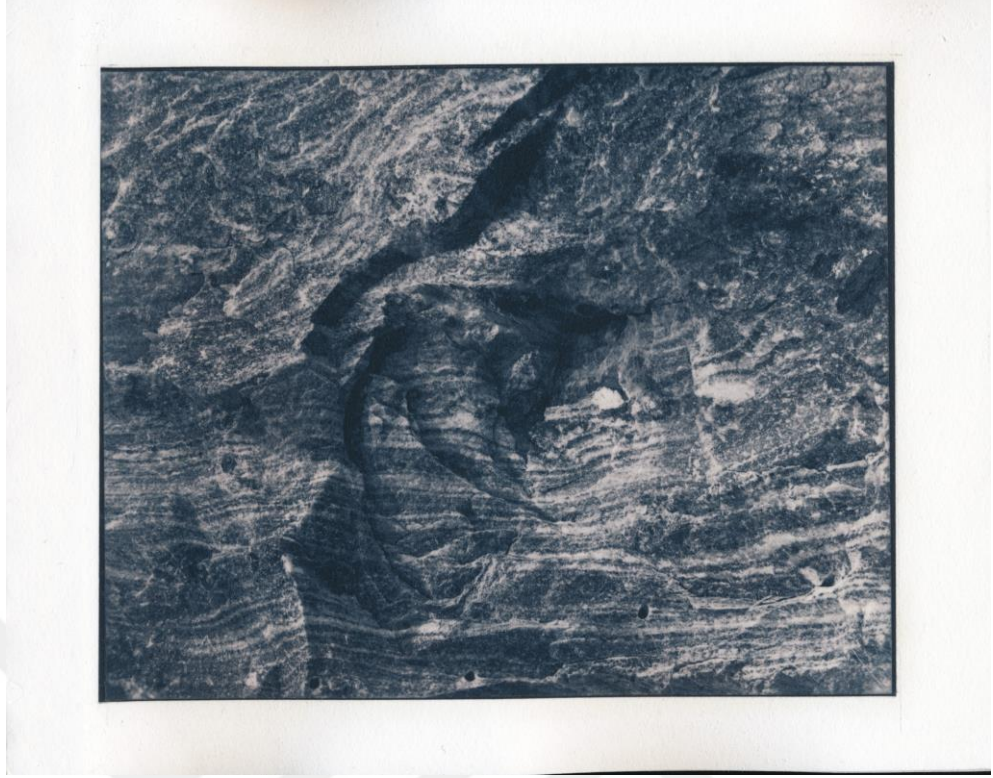
Görüntü 76: Kitabın sırt kısmı



Görüntü 77: İç kapak ve imza



Görüntü 78: İ sayfalardan bir detay



Görüntü 79: Tuzdan duvar (1. Sayfa)



Görüntü 80: Madene giriş (2. Sayfa)



Görüntü 81: Gümüş emisyonu (3. Sayfa)



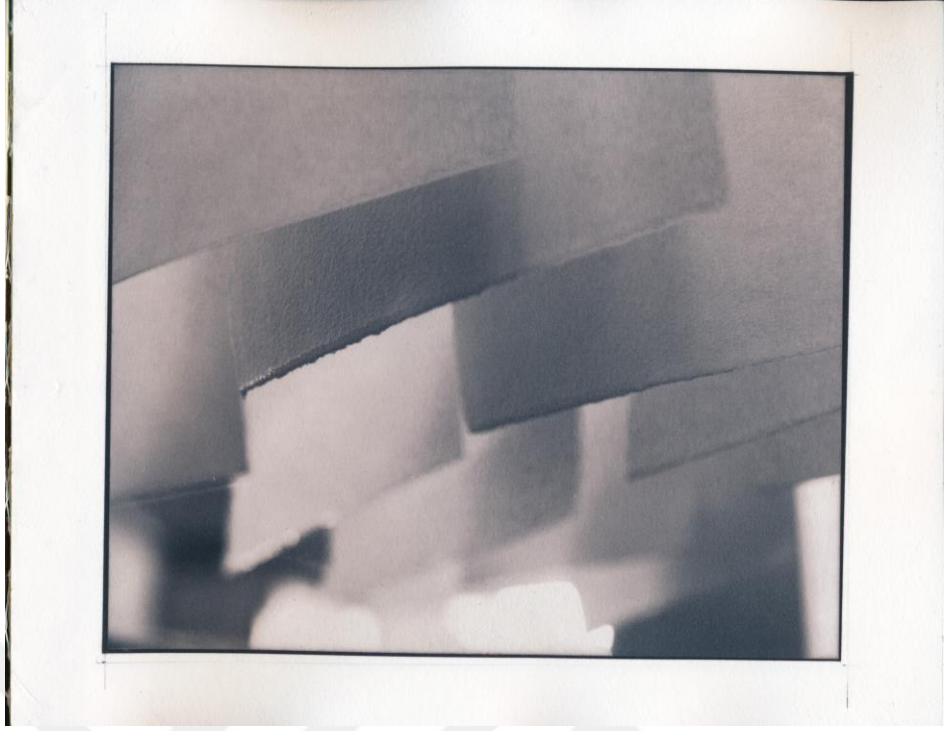
Görüntü 82: Kaya tuzu (4. Sayfa)



Görüntü 83: Karanlık oda (5. Sayfa)



Görüntü 84: Karanlık maden tüneli (6. Sayfa)



Görüntü 85: Tuzlanmış kağıtlar (7. Sayfa)



Görüntü 86: Madenden detay (8. Sayfa)



Görüntü 87: Tuz baskı yapımı (9. Sayfa)



Görüntü 88: Tuzun çıkartılması (10. Sayfa)



Görüntü 89: Kontak baskı presine koyulan baskı (11. Sayfa)



Görüntü 90: Tuzlu arazi (12. Sayfa)



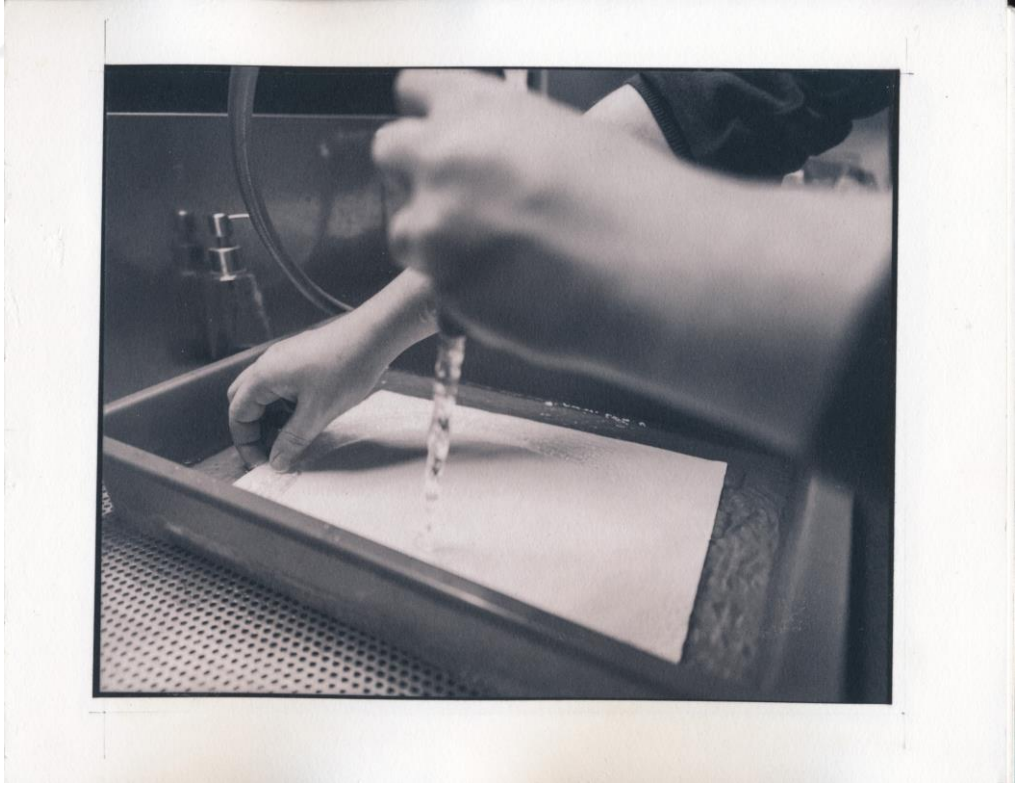
Görüntü 91: Pozlanan görüntü (13. Sayfa)



Görüntü 92: Güneş altında tuzlu arazi (14. Sayfa)



Görüntü 93: Tuzun çıkartılması (15. Sayfa)



Görüntü 94: Yıkanan baskı (16. Sayfa)



Görüntü 95: Tuza bakan madenci (17. Sayfa)



Görüntü 96: Tonlanan baskı (18. Sayfa)



Görüntü 97: Tuzlu duvar (19. Sayfa)



Görüntü 98: Yıkanan baskı (20. Sayfa)



Görüntü 99: Tuzlu arazi (21. Sayfa)



Görüntü 100: Madenci fotoğrafı (22. Sayfa)



Görüntü 101: Madenden çıkış (23. Sayfa)



Görüntü 102: Kitabın yapımında kullanılan kaya tuzu (24. Sayfa)

KAYNAKÇA

A. Aldren Watson, Hand Bookbindig, MacMillan Publishing Company, New York, 1986

Adrian Wilson, The Design Books, Pelegrine Smith, 1974

Alan Hurlburt, The Grid: A modular System for The Design and Production of Newspapers, Magazines, and Books, J. Wiley, New York, 1978

Alan Pipes, Production for Graphic Designers, Luarence King, Lobdra, 1992

Alan ve Isabella Livingston, The thames and Hudson Dictionary of Graphic Design and Designers, Thames and Hudson, Londra, 1998

Albert Labarre, Kitabın Tarihi, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995

Alex White, The Elements of Graphic Design: Space, Unity, Page, and Type, Allworth Press, New York, 2002

Alex White, The Elements of Graphic Design: Space, Unity, Page, and Type, Allworth Press, New York, 2002

Andrew Haslam, Book Design, Laurence King Publishing, Londra, 2006

Andrew Losowsky, Introduction to Turning Pages, Turning Pages: Editorial Design for Print Media, Ed. Robert Klanten ve Sven Ehmann, Die Gestalten Verlag, Berlin, 2010

B. Grabowski, B. Fick, Baskiresim, Kapsamlı Materyaller & Teknikler Rehberi, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir, 2012

Bibliyografik künyeye ve kitaba ait terimler T.K.D Bülteni. Cilt:3, Sayı: 2, Ankara, 1955

Bülent Erkmen ve Diğerleri, "Bir Kitabın Organları." Geçmişiyile gelecek arasında kıvranan sanat: Çağdaşlık Sorunları. Salı Toplantıları, YKY, İstanbul, 1993

Chris Foges, Roger Fawcett-Tang, John O' Reilly, Experimental Formats: Books, Brochures and Catalogues, Rotovision, 2001

Chris Foges, Roger Fawcett-Tang, John O' Reilly, Experimental Formats: Books, Brochures and Catalogues, Rotovision, 2001

Cornelia and Clive Phillpot, Artist / Author Contemporary Artists' Books, D.A.P. and American federation of Arts, 1998

Cornelia Lauf ve Clive Phillot, Artist/Author: Contemporary Artist's Books, Distributed Art Publishers, New York, 1998

David Diringer, Hand- Produced Book, Hutehinsons, New York, 1953

Dianne Perry & Lynn Lester Hershman Vanderlip, Artists Books, Moore College of Art; 1st edition, 1973

Duenas, Other Books, oher works. Libros de artista, İspanya, Turner, 1998

Dusan C. Stulik, Art Kaplan, HALFTONE, The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2013

E. Young, The salt print manual: an historic photographic print process, Goldstreet Studios, 2011

Emre Becer, İletişim ve Grafik Tasarım, İnkılap Kitapevi, istanbul, 2004

Encyclopedia International, Grolier, New York, 1968, s.129.

Ernst Hans Josef GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, Remzi, İstanbul, 1997

Fatma Türe ve Heyet, Kitap Üzerine Anatomi Dersleri: kalemşörlere ve harfperestlere dair, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993

George Jean, Yazı İnsanlığın belleği, YKY, İstanbul, 2002

Gülgün Başarır, üç Nesne Kitaba Dair, Artist, Sayı 11/25, Aralık 2004

Halil İbrahim Gürcan, Kitap Yayıncılığı, Anadolu Üniveristesi Yayınları, Eskişehir, 1997

Joan Lyons, Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook, 1987

Johanna Drucker, Figuring the Word: Essays on Books, Writing and Visual Poetics, Granary Books, New York, 1998

Johanna Durcker, The Century of Artist's Books, Grannary Books, New York, 1995

John O'Reilly, Experimantal Formats, RotoVision, Mies, 2001

Keith Smith, The Bokk as a Pysical Object, Abook of the Book, Ed. Jerome Rotenberg ve Steven Clay, Granary Books, New York, 2000

Lucien Febre ve Henri Jean Martin, Kitabın Doğuşu, Avcıol Basım Yayın, istanbul, 2002

Martyn Lyons, Books a Living History, Getty, Los Angles, 2011

Melike Taşcıoğlu, Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap, Yem Yayınları, İstanbul, 2013

N. Kemal Sarıkavak, Çağdaş Tipografinin Temelleri, Seçkin Yayınları, Ankara, 2014

Nancy Williams, Paperwork, Phaidon Press, Londra, 2001

Orhan Öcal, Kitabın Evrimi, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1971

Orhan Pamuk, Manzaradan Parçalar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010

Osman Ersoy, 19 ve 19. Yüzyıllarda Türkiyede Kağıt, Ank. Üni. Basım Evi, Ankara, 1963

Ozan ATALAN, Ready-Made Kavramı Günümüz Sanatına Ve Sanatçısına Etkisi, Yedi, DEÜ GSF Dergisi, 2012

Philip B. Meggs, A History of Graphic Design, John Wiley & Sons, New York, 1998

Robert Bringhurst, The Elements of Typographic Style, Hartley & Marks, point ROBERTS, Wa., 2001

Robert Klanten ve Sven Ehmann, Turning Pages: Editorial Design for Print Media, Die Gestalten Verlag, Berlin, 2010

Rop Perré, Cover to Cover. The Artist's Book in Perspective, Nai Publishers, Rotterdam, De Beyerd Breda, 2002

Sanat Alanı Olarak Kitap Üzerine Banu Cennetoğlu ile söyleşi, Sanat Dünyamız, Temmuz-Ağustos 2010

Serdar Bilici, Alternative Photography In The Digital Age: Perfect Photographs In An Imperfect Way, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2013

Stefan Klima, Artists Books: A Critical Survey of the Literature, Granary Books, New York, 1998

Susan Lambert, Prints: Art and Techniques, V&A Publications, Londra, 2001

T. Fikret Uçar, Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2004

The Encyclopedia Americana, Americana Corp., New York, 1970, cilt 4, s. 220.

U. Berin Yurdoğ, Kitaplıkilim Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, Ankara, 1974

Ulises Carrión, "The New Art of Making Books," from Joan Lyons, ed., Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook. Layton, Utah: Gibbs M. Smith & Visual Studies Workshop Press, 1987

Walter Benjamin, Fotoğrafın Kısa Tarihi-Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Eseri, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013



ELEKTRONİK KAYNAKÇA

Buffaloe, E. Gold Protective Solution. Erişim Tarihi 03.06.2017
<http://unblinkingeye.com/Articles/Archival/GP2/gp2.html>

Buffaloe, E. Printing Out Paper. Erişim Tarihi 03.06.2017
<http://unblinkingeye.com/Articles/POP/pop.html>

Bülent Erkmen, Kitap yapmak? Erişim Tarihi 16.03.2017
<http://t24.com.tr/k24/yazi/kitap-yapmak,607>

Gray, R. DERGİ - İnsanlığın bilgi birikimi tuza gömülüyor - BBC Türkçe. Erişim Tarihi 03.06.2017
<http://www.bbc.com/turkce/vert-fut-37716381>

Solar storm of 1859. Erişim Tarihi 03.06.2017
https://en.wikipedia.org/wiki/Solar_storm_of_1859

The Pencil of Nature | William Henry Fox Talbot | 1994.197.1-.6 | Work of Art | Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art.
03.03.2017, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1994.197.1-.6/>

W. (n.d.). Türk Dil Kurumu Ana Sayfası. Erişim Tarihi: 05.12.2016,
<http://www.tdk.gov.tr/>

SANAT OBJESİ OLARAK KİTAP VE ALTERNATİF FOTOĞRAFÇILIK TEKNİKLERİ KULLANILARAK SANATÇI KİTABI TASARLANMASI

Yazar Doğu Gündoğdu

DOSYA

DOGU_GUNDOGDU_ANKARA_2017_INTIHAAL_RAPORU_K.PDF
(5.15M)

GÖNDERİLDİĞİ ZAMAN 22-HAZ-2017 03:17PM

KELİME SAYISI

22912

GÖNDERİM NUMARASI 826830155

KARAKTER SAYISI

149845

SANAT OBJESİ OLARAK KİTAP VE ALTERNATİF FOTOĞRAFÇILIK TEKNİKLERİ KULLANILARAK SANATÇI KİTABI TASARLANMASI

ORIJINALLIK RAPORU

%3

BENZERLİK ENDEKSİ

%2

İNTERNET
KAYNAKLARI

%1

YAYINLAR

%1

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BIRINCIL KAYNAKLAR

1

issuu.com
İnternet Kaynağı

%1

2

Submitted to Anadolu University
Öğrenci Ödevi

<%1

3

www.exlibrary.com
İnternet Kaynağı

<%1

4

www.insanokur.org
İnternet Kaynağı

<%1

5

www.eba.gov.tr
İnternet Kaynağı

<%1

6

Submitted to Kadir Has University
Öğrenci Ödevi

<%1

7

www.nedirnedemek.com
İnternet Kaynağı

<%1

8

130.238.50.3
İnternet Kaynağı

<%1

9

www.haber247.com
İnternet Kaynağı

<%1

10	ismailhakkialtuntas.com İnternet Kaynağı	<% 1
11	www.tarimalisveris.com İnternet Kaynağı	<% 1
12	bicycletour2.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
13	matbaaturk.org İnternet Kaynağı	<% 1
14	www.moma.org İnternet Kaynağı	<% 1
15	sanatatak.com İnternet Kaynağı	<% 1
16	Submitted to Yeditepe University Öğrenci Ödevi	<% 1
17	dergipark.ulakbim.gov.tr İnternet Kaynağı	<% 1
18	fonkopyalama.com İnternet Kaynağı	<% 1
19	Submitted to Celal Bayar Ā niversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
20	www.unblinkingeye.com İnternet Kaynağı	<% 1
21	iprints.istanbul.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1

22	nedirnedemek.net İnternet Kaynağı	<% 1
23	DALKIRAN, Ömer. "Kitabın Tarihi", Türk Kütüphanecileri Derneği, 2013. Yayın	<% 1
24	Galyean, Anne A., Wyatt N. Vreeland, James J. Filliben, R. David Holbrook, Dean C. Ripple, and Howard S. Weinberg. "Using light scattering to evaluate the separation of polydisperse nanoparticles", Analytica Chimica Acta, 2015. Yayın	<% 1
25	tr.wikipedia.org İnternet Kaynağı	<% 1
26	www.greenmountain.com.tw İnternet Kaynağı	<% 1
27	www.fragile-surface.eu İnternet Kaynağı	<% 1
28	www.gse.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
29	KAVUKÇU, Mehmet. "Resimsel Mekandan Gerçek Mekana Objenin Seyri", Atatürk Üniversitesi, 2006. Yayın	<% 1
30	www.sanatatak.com İnternet Kaynağı	<% 1

ALINTILARI ÇIKART

ÜZERİNDE

EŞLEŞMELERİ ÇIKAR KAPAT

BIBLIYOGRAFYAYI
ÇIKART

ÜZERİNDE