

serigrafi ve figüratif soyutlama



MÜNÜRE ŞAHİN



İKSAD
Publishing House

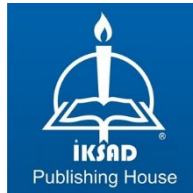
SERİGRAFİ VE FİGÜRATİF SOYUTLAMA

Münüre ŞAHİN

EDİTÖR

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.20348432>



Copyright © 2026 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed
or transmitted in any form or by
any means, including photocopying, recording or other electronic or
mechanical methods, without the prior written permission of the publisher,
except in the case of
brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial
uses permitted by copyright law. Institution of Economic Development and
Social

Researches Publications®
(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)
TÜRKİYE TR: +90 342 606 06 75
USA: +1 631 685 0 853
E mail: iksadyayinevi@gmail.com
www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.
Iksad Publications – 2026©

ISBN: 978-625-378-637-3
Cover Design and Pictures: Münüre Şahin
May / 2026
Ankara / Türkiye
Size: 16x24cm

ÖNSÖZ

Sanat, insanın kendisini ve çevresini anlamlandırma çabasının en güçlü ifade biçimlerinden biridir. Tarih boyunca değişen toplumsal, kültürel ve teknolojik koşullar; sanatın üretim biçimlerini, kullanılan malzemeleri ve anlatım dillerini sürekli dönüştürmüştür. Baskıresim sanatı da bu dönüşüm sürecinin önemli alanlarından biri olmuş; çoğaltılabilir yapısı, teknik çeşitliliği ve deneysel olanaklarıyla sanat tarihinde özgün bir yer edinmiştir. Özellikle serigrafi baskı tekniği, hem endüstriyel üretim alanında hem de özgün sanat pratiği içerisinde farklı anlatım biçimlerine olanak sağlayarak çağdaş sanatın önemli ifade araçlarından biri hâline gelmiştir.

Bu kitap, serigrafi baskı resim tekniğinin Türk resim sanatı içerisindeki gelişimini ve figüratif soyutlama anlayışıyla kurduğu ilişkiyi incelemek amacıyla hazırlanmıştır. Çalışmada, baskıresim sanatının tarihsel gelişiminden başlayarak serigrafi baskının teknik yapısı, kullanım alanları ve sanatsal olanakları ele alınmış; Türk baskıresim sanatında önemli üretimler gerçekleştiren sanatçıların eserleri figüratif soyutlama bağlamında değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra, kişisel uygulama çalışmalarım üzerinden serigrafi baskının teknik ve estetik ifade gücü yorumlanmaya çalışılmıştır.

Figür, sanat tarihinde insanın varoluşunu, duygularını ve toplumsal ilişkilerini aktaran temel anlatım unsurlarından biri olmuştur. Figüratif soyutlama ise görünür gerçekliği birebir aktarmaktan çok; biçimi dönüştürerek, sadeleştirerek ve yeniden yorumlayarak sanatçıya özgün bir ifade alanı sunmaktadır. Serigrafi baskının katmanlı yapısı, renk olanakları ve yüzey etkileri, figüratif soyutlamanın anlatım gücünü destekleyen önemli özellikler taşımaktadır. Bu nedenle çalışma boyunca teknik ile sanatsal ifade arasındaki ilişkinin ortaya konulmasına özen gösterilmiştir.

Bu kitabın; baskıresim sanatı alanında çalışan araştırmacılara, sanatçılara, öğrencilere ve serigrafi baskıya ilgi duyan okuyuculara katkı sağlaması en büyük temennimdir. Geleneksel baskı tekniklerinin çağdaş sanat içerisindeki yerini koruyarak yeni ifade biçimleriyle gelişmeye devam edeceğine inanıyor; bu çalışmanın da söz konusu alana küçük de olsa bir katkı sunmasını diliyorum.

Son olarak, sanat yolculuğum boyunca bilgi ve deneyimleriyle bana rehberlik eden değerli hocalarıma, üretim sürecimde yanımda olan aileme ve destek veren herkese içten teşekkürlerimi sunarım.

Münüre ŞAHİN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
GİRİŞ	5
1. BÖLÜM: BASKI RESİM SANATINDA İLK DENEMELER ...	13
1.1. Baskı Resim Tarihsel Süreci	13
1.2. Avrupa’da Baskı Resim Sanatı Gelişim Süreci	23
2.BÖLÜM: SERİGRAFI BASKI TEKNİĞİ	35
2.1. Serigrafi Baskı Tekniği Kullanım Amaçları	35
2.2. Serigrafi Baskı Çeşitleri	36
2.3. Teknolojik Gelişmelerin Serigrafi Baskı Resme Yansımaları ..	40
2.4. Serigrafi Kalıp Çerçevesi Hazırlama	40
2.5. Serigrafi Şablonu Hazırlama Süreci.....	43
2.7. Serigrafi Baskı Aşaması.....	50
2.8. İpek Baskının Sınırları	59
3. BÖLÜM: SERİGRAFI BASKI RESİM TEKNİĞİYLE TÜRK RESMİNDE FİGÜRATİF SOYUTLAMA	61
3.1. Türk Resim Sanatı.....	61
3.2. Türk Baskı Resim Sanatı ve İlk Örnekler	65
3.3. Türk Serigrafi Baskı Sanatı ve Sanatçıları	70
3.3.1. Fevzi Karakoç.....	73
3.3.2. Devrim Erbil.....	73
3.3.3. Hasan Pekmezci	76
3.3.4. Süleyman Saim Tekcan	78
3.3.5. Hasip Pektaş	79
3.3.6. H. Müjde Ayan	80

3.3.7. Vedat Çolak	81
3.3.8. Saim Hakan Dönmezer	82
3.3.9. Tolga Akalın	83
3.3.10. Ozan Bilginer	84
3.3.11. Devabil Kara	85
3.3.12. Gülcan Başar	86
3.3.13. Bedri Rahmi Eyüboğlu	87
3.3.14. Gündüz Gölönü	88
3.3.15. Özer Kabaş	88
4. BÖLÜM: SERİGRAFİ BASKI RESİM TEKNİĞİ İLE	
FİGÜRATİF	90
SOYUTLAMA UYGULAMALARI	90
KAYNAKÇA	122

GİRİŞ

İnsan beş duyusuyla birlikte doğar ve bu duyulardan en önemlisi görme duyusudur. Dünyayı ilk olarak gözlerle görerek algılar. Yazmak, çizmekten sonra gelişen bir eylem olduğuna göre insanlık, öncelikle gördüklerini resmederek görsel iletişim kurmuştur. Görsel olarak kendilerini bir toplum ve insanlık tarihi içerisinde kabul görmesi için de yaratıcılığını en iyi şekilde kullanmayı hedeflemiştir.

Serigrafî baskı sanatının Türk sanatında kendisine yer bulmasıyla, hızlı bir gelişme göstermiş birçok sanatçı, bu teknikte eserler üretmiştir. Özellikle 1960'lı yıllarda devlet desteğiyle yurt dışına gönderilen sanatçıların ülkeye döndüklerinde serigrafî baskı resmi çalışmaları ivme kazanmıştır. 1980'li yıllardan itibaren ülke genelinde yaygınlaşarak yeni bir teknik olarak benimsenmiştir.

Türk plastik sanatlarında yer alan figüratif soyutlamalar, özgün baskı resim sanatında varlığını göstermiştir. Özgün baskı resimlerdeki figüratif soyutlamalar, klasik anlamdaki taval resminde ki figüratif soyutlamalarla paralellik göstererek, kendi anlatım biçimini ortaya koymuştur. 1980 sonrasında özgün baskı resimlerinin kendine özgü değerine kavuşmasıyla birlikte, bu alanda eser üreten sanatçıların figür soyutlamaları görülmektedir. Bu sebeple, çalışmanın amacı, serigrafî baskı resimlerdeki figür soyutlamalarının, maddenin sanatsal açıdan yapısal çözümlerinin, deformasyon unsurlarının, sanatçıların özgün karakteristik yapısına göre şekillenme durumlarının araştırılması, modern sanat dilinin serigrafî tekniğinde kullanım evrelerini ortaya koymak ve kronolojik olarak kayıt altına almak olarak belirlenmiştir. Kronolojik araştırma düzeni belirlenirken özellikle 21. Yüzyıla vurgu yapılmış, sanatın genel gidişatı yönündeki araştırmaların bu tarihten itibaren yeni özellikler kazandığı görülmüştür.

21. yüzyılın teknolojik gelişmeleri, resim sanatını çok farklı tekniklerle desteklemiştir. Farklı tekniklerin, değişik konularla çeşitlenmesi ve sanatçıların özgün olma çabalarıyla birlikte genel anlamda sanat çeşitliliği ulaşmıştır.

Sanatta insan figürünün kullanılmasının kaçınılmaz olması, figür resim geleneğinin her dönemde, akımlarda, sanatçıların farklı yorumlamalarına göre değişkenlik göstermiştir. Baskı resimde bu farklılıklarla birlikte, figüratif kompozisyonlar yapılmakta, sanatçıların özgün arayışları çeşitliliği artırmaktadır. Baskı resim, ekonomik imkânları orta düzeyde olan geniş halk

kitlelerinin alım gücüne hitap etmesi açısından, sanatçıların orijinal eserini satın alabilmelerine olanak tanımıştır. Pablo Picasso, Salvador Dali, Henry Matisse gibi çok ünlü sanatçıların imzalarını taşıyan orijinal yağlıboya eserleri alma şansı olmayan kişiler, Avrupa'daki fuarlar ve baskı resim bienallerinde bu sanatçıların gravürlerini, taş baskılarını veya diğer tekniklerle yaptıkları çalışmalarını satın alabilmişlerdir. Koleksiyonculuğun gelişimine büyük katkı sağlayacak bu tarz çalışmaların özellikle 1980 yılından günümüze, Türk baskı resim sanatı içinde detaylı bir şekilde irdelenmesi gereklidir.

Bu araştırmada yöntem olarak belge tarama modeli kullanılmıştır. Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar: geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç-gereç, bina heykel vb. kalıntılarla; olgular hakkında, sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam öyküsü ve benzerleridir. Bu anlamda belgesel tarama, belli bir amaca dönük olarak, kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsar. Araştırmalarda, 'yorum'un esas olduğu, veri toplamanın yorum için olduğu düşünülürse, belgesel tarama ile de özgün araştırmaların yapılabileceği kabul edilmelidir (Karasar, 2013, s.183-184). Belgesel tarama tekniği kapsamında, çalışılan konunun kavramsal içeriği oluşturulup, kaynak taraması yapılmış, edinilen kaynaklar veri havuzunda toplanarak, yararlanacak bilgilerin künyeleri oluşturulmuştur. Toplanan veriler ışığında araştırmacı tarafından serigrafi baskı tekniği ile üretilen çalışmalardaki figüratif soyutlamalar yorumlanıp eserlerin üretim evreleri teknik yönden ele alınarak incelenmiştir. Hazırlanan görüşme soruları serigrafi baskı sanatında çalışmalar yürüten sanatçı ve ustalara gönderilmiş, konuyla ilgili görüşleri alınmıştır. Ayrıca teknik bilgiler bir serigrafi ustasıyla yapılan görüşme sonucunda doğrulanmıştır. Çalışma Türkiye'deki Türk serigrafi baskı resim sanatçılarının yapıtlarındaki figür soyutlamaları ile sınırlandırılmıştır.

Sanatsal ifade biçimi olarak baskı eylemi, insanlık tarihinin en eski uğraşlarından biri olmuştur. İlk çağlardan itibaren insanlar, bir iletişim kurabilmek için şekiller ve şemalar çizmeye başlamışlardır. Çizerek kalıcı olma isteği; yalnız olmadığını, dünyada yakınında gördüğü insanlardan çok daha fazlasının olduğunu fark etmesi ile diğer insanlarda üstünlük sağlama gereksinimini doğurmuştur. Yazı dili ile başarı kazanan insanoğlu, gördüğü

işittiği olayları kayıt altına almıştır. Başarının sürdürülebilme amacı ile yeni ihtiyaçlar yeni buluşlara sebep olmuştur. Bilimin gelişmesi bir problem ile başlamıştır. Bir problem yoksa çözüm de yoktur. Böylece yazılanları hızlı bir şekilde çoğaltma ihtiyacı duyan tarih öncesi insanlar, oyma ve basma işleminin gelişip yaygınlaşmasına zemin hazırlamışlardır. İnsanlığın ilk dönemlerinden itibaren nesnelere oyma işlemi ile başlayan baskının temelinden günümüze kadar işlevi ve amacı değişerek yeni buluşlara doğru yol almıştır.

Her çağda, her kültürde, her zaman sanat yapmak üzerine bir istek olmuştur. Sanatçı toplulukları, kanunlar ve tüzükler ile örgütlenmiş; kamu kurumları, üretime destek vermiş ve sanat eserlerini kamusal müzelerde toplamak ve korumak için çaba göstermiştir. Sanat da bilim gibi düzenin gerekli ve temel unsurlarından biridir; bu yüzden herhangi bir uygarlığın ya da çağın tarihini dahil etmeden bir bütün olarak yazmak mümkün değildir (Hollingsworth, 2009, s.15). İnsanlık tarihine bakıldığında kemikler, taşlar, yapraklar, hayvan derileri, vb. materyaller kullanılarak çeşitli baskı çalışmalarının olduğu görülmektedir. Baskı sanatının en eski tekniklerinden biri olan gravür sert bir cismin üzerine oyulan desenlerdir. Kayalar ve kemikler üzerine sivri bir aletle oyulan çizgiler, bugün kullanılan bakır üzerine çizilerek veya asite yedirilerek yapılan gravürlerin temelini oluşturmaktadır. Baskı resim yaşam kaygısı, inançlar gibi nedenlerle yapılırken yaygın bir şekilde kullanımı ise ticarete olmuştur.

İnsanoğlu, tarih öncesi devirden itibaren kaya, boynuz, gibi sert yüzeylere resimler yapmıştır. Asıl baskı sanatı ise kâğıdın bulunmasıyla gerçekleşmiştir. Kâğıt üzerine ilk baskının ne zaman yapıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte 15. yy. Avrupa’ında özgün baskıya temel olan sert ahşap ve demir, çelik plaklar temel baskı kalıp gereçleri olarak kullanılmıştır (Kodaman ve Sarı, 2016, s. 75).

Sümerler oyulmuş silindir mühürleri kil üzerinde döndürerek baskı tekniğini kullanmışlardır. Bu işlem ilk baskı yöntemi olarak kabul edilmiştir. Sanatçılar yaptıkları işlerin etkisini görebilmek için oydukları desenleri yumuşak kil üzerine basmışlardır. Asıl baskı sanatı ise kâğıdın icadıyla bugünkü baskı sanatının temelini oluşturmuştur (Gölönü,1979, s.72).

Tarihsel süreçte sanatçılar her zaman için döneminin ortaya koyduğu yenilikleri bazen sanat nesnesi olarak kullanmış, bazen de sanatsal düşüncelerini yansıtmada araç/yöntem olarak üretim projesinin içine almıştır.

Bunun yanı sıra sanatçıların istediği oluşumları yaratması için teknoloji kullanımından yararlanarak yeni araçlar geliştirmiştir. Örneğin Avrupa'da Rönesans döneminde geliştirilen yağlıboya ve Endüstri Devrimi sonrası ortaya çıkan fotoğraf makinesi gibi yeni teknolojiler oldukça hızlı biçimde benimsenmiş ve beraberinde yenilikleri getirmişlerdir (Tuğal, 2018, s.22).

Sanat dünyayı algılamada, beş duyu organından en önemli olan görme duyusuna hitap etmektedir. Sanat, insanoğlunun varlığını sürdürmedeki önemli iletişim aracıdır. İnsan duygularını ifade etmede sanatın çeşitliliği ve gerekliliği üzerine çok yorumlar yapılmaktadır.

“Sanat” başlı başına bir yaşam biçimidir, doğup ölen ve anında kalpte, zihinde ve ruhta yeniden doğan bir yaşamdır. Serigrafi ve litografi (düz görünümlü sonuçlar veren) dahil olmak üzere tüm olası baskı yöntemleri sanatsal ifade biçimleri olarak değerlendirilmektedir (Clay, 1999, s. 11).

Sanatın yüksek ideolojik potansiyelinin farkına varılması, kimi zaman olumsuz etkileri olsa da kurumlaşmış gücün sanata ilgisini açıklamaktadır. Hem parasal hem de ideal değeri dikkate alınan sanat zaman zaman bir savaş ganimeti olmuştur. Bütün uygar ülkelerde sanatsal mirasın korunmasına yönelik kurallar ve yasalar konmuştur. Bilimsel çalışmalar ve araştırmalar, sanat yapıtlarının restorasyonu ve korunması için teknik araçların en iyi biçimde kullanımını amaçlamaktadır. Hem çalışmalar hem de koruma için temel unsur olan kataloglama, artık en gelişmiş bilgisayar teknikleriyle yapılmaktadır (Hollingsworth, 2009, s. 17). Katalog ve kitapları çoğaltma için serigrafi baskı tekniği yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Serigrafinin baskı resim hem çoğaltmaya hizmet etmekte hem de başı başına sanatın kendisidir. Teknik özelliklerinin yanı sıra yaratıcılıkla bütünleşen sınırsız kullanım amacı vardır.

Endüstriyel üretim, kitle iletişim araçlarının ana odak noktası olan çoklu bir yolu beraberinde getirmiştir. Böylece, iki terimli tekrar-varyasyon, sanatsal üretimin çoğunun altmışlardan günümüze yükseleceği üretken bir diyalektik haline gelmiştir. Hafıza ve unutulmanın geçici kazalarının kaçınılmaz olarak maruz kaldığı, tarihsel metinlerin ve imgelerin sürekli yeniden yorumlanması ve yapısızlaştırılması fikri üzerine inşa edilmiş bir diyalektiktir (Moro, 2018, s.9).

Günümüzde geleneksel sanat disiplinleriyle üretilen çalışmalar ile yeni medyanın ve dijital teknolojinin olanaklarını kullanarak üretilen deneysel

çalışmalar arasında kesin bir sınır olmadığı açıktır. Örneğin sanatçı, isterse geleneksel olarak tanımlanabilecek bir sanat çalışmasını, bilgisayar kodları (programları, algoritmaları) veya diğer dijital tekniklerle gerçekleştirebilmektedir. Karışık teknik olarak da nitelendirilen bu çalışmaların son haline bakarak bunların Bilgisayar Sanatı olup olmadığını söylemek oldukça güçtür. Teknolojinin gelişmesine bağlı olarak geliştirilen bilgisayar yazılımları ve bilgisayar sistemleri zaman içinde değişiklik göstererek sanatçıları ve sanatı farklılaştırmaya başlamıştır. Çağın getirdiği hızlı gelişim ve postmodern kültürün heterojen yapısı ile bütün alanlar artık birbiri ile oldukça yakın ilişki içindedirler (Tuğal, 2018, s.115).

Sanatçılar geleneksel baskı tekniklerini günümüz teknikler ile sentezleyerek güncelleyip, bu çerçevede özgün arayışlarla sanat eserlerini oluşturmaktadır. Serigrafi baskı tekniği çoğaltma amacıyla teknolojiye ilerleyerek gelişse de sanatçılar arasında geleneksel yöntemlerde, kendi özgün tadında çalışılmaya devam edilmektedir. Serigrafi baskı tekniğinin esnekliği sayesinde düz bir zemin dışında da kullanılması, kullanılma amaçlarını çeşitlendirmiştir. İki boyutlu, düz yüzeyler dışında seramiklere, camlara, metallere...vb üç boyutlu yüzeylere de uygulanabilirliği sayesinde yaygın şekilde kullanılmaktadır.

Baskıda en önemli gelişme kâğıdın icadıdır. Taşınabilirliği, saklanabilirliği ve geniş kitlelere ulaşılması açısından kâğıt, insanlığa büyük kolaylıklar getirmiştir. Eski insanlar, önemli bir iletişim aracı olan resimleri ve yazıları kayalara yazmışlar. O mekânı terk etmeleri gerektiğinde yanlarında götürmemişlerdir. Hayvan derilerine yazılar yazmışlar, bozulmadan saklanması ve istiflenmesi kolay olmamıştır. Medeniyetlerin tarihi belgelemek ve bu belgeleri en güvenilir şekilde korumasını sağlamak-çoğaltmak gibi kaygıları olmuştur. Kâğıdın icadı ile biriken tarihi belgeler, daha az yer kaplamış ve taşınması kolay olmuştur. Fakat bu sefer kolay yanması, özellikle savaş dönemlerinde yok olup küle dönmesine neden olmuştur. Yok olmak, tükenmek insanın ve medeniyetlerin istemedikleri bir durumdur. Bunun içindir ki yaşananların ve yaşayanların hep bir tutanağı mevcuttur. İnsanlığın ölüm kokusu ile başlayan inanç serüvenleri, teknolojinin gelişmesini zorunlu hale getirmektedir. Her yeni icatla daha kolaylaşan olgular arttıkça ve çeşitlendikçe, diğer insanlar arasında yayılması kaçınılmaz olmaktadır. Matbaanın icadından önceki süreçte çeşitli materyaller kullanılarak baskılar yapılmış ama matbaa

kadar hızlı olamamıştır. Bilgi çoğaldıkça kayıt kısmı uzun zaman ve emek gerektirmiştir. Bu sebeple insanlar kalıcı izler bırakabilmenin en kolay ve çabuk olacağı tekniği, geliştirme çareleri aramıştır. Baskı, ticaretteki gelişmeyi kitlelere ulaştırmada yaygın olarak kullanılmaktadır. Ticarete çoğaltma amacı ile yapılan bu baskı türü salt çoğaltımın dışındaki işlevini sanatçıların geleneksel yöntemlerle ve özgün olma çabasıyla, sanat değerini korumaktadır.

Günümüzde baskı tekniklerinden yararlanarak gerçekleştirilen sanat üretiminin istenilen düzeyde olup olmadığı ayrı bir araştırma konusudur. Ancak şu bir gerçektir ki, Türkiye’de ve dünyada son yıllardaki sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel gelişmelerin etkisiyle, plastik sanatların genelinde olduğu gibi, baskıresim alanında da sürekli bir gelişme yaşanmaktadır. Böylece, seri ve zengin anlatım olanaklarıyla elde edilen baskıresim sanatı, ulusal ve uluslararası alanda üretimini hızlandırarak, plastik sanatların gelişmesine yol açmıştır (Demir, 2012, s. 74).

Baskı resim, sanatçının yaratıcılığını farklı tekniklerle ortaya çıkaran geniş bir alandır. Gelişim ve değişimlere açık, sürekli yenilebilen özelliği ile deneysel çalışmaların uygulanabildiği çalışmaları içermektedir. Yaygın olarak kâğıt üzerine yapıldığı gibi; cam, seramik, Kumaş, metal vb. materyaller üzerine de yapılabilir. Aynı teknikler üzerinde yoğunlaşan sanatçıların yanı sıra farklı baskı tekniklerini kullanan hatta aynı çalışmalar üzerinde farklı teknikler uygulamak gibi sınırsız bir alanda çalışma imkanını da geliştirebileceği bir resim dalıdır. Baskı resim çoğaltılabilirliği açısından geniş kitlelere ulaşması ile farklılık ve önem kazanmıştır.

Baskı teknikleri tarih boyunca basit bir el baskısından başlayarak, yirmi birinci yüzyıla kadar ilerleyerek ve çeşitlenerek farklı disiplinlerde kullanılmaktadır. Bilimsel ve teknik gelişmeler insanoğlunun yaşamındaki karmaşayı en aza indirmeye hizmet etmektedir. Yirmi birinci yüzyılda teknik gelişmelerle birlikte, baskının geleneksel tekniklerden dijital tekniklere doğru bir yönelimi söz konusudur.

Güzel sanatlar baskı uygulamalarına uygun olarak, dijital baskı stüdyosu, basılı sanat eserlerinin üretimini kolaylaştırmak için geleneksel, iş birliğine dayalı baskı atölye yöntemlerinin çoğunu benimsemiştir. Bu, stüdyodaki sanatçıyla doğrudan çalışmayı, baskı ayrımlarını atmayı ve bazı durumlarda bir baskıyı stüdyonun kesme işaretiyle işaretlemeyi içermiştir. Örneğin, Tyler’ın Gemini baskıları ister basılı ister kabartmalı olsun, sanatçının

imzasının yanında her zaman Gemini 'imzasını' taşıy ve Duganne Ateliers dijital sanatçılarının baskıları her zaman atölyenin imzası ile kabartılır (Laidler, 2011, s.22).

Burada işbirlikçi eylem, sanatçının zanaat ve teknik el becerisi ile ilişkili süreç liderliğindeki faaliyetler yoluyla uzman yardımına erişme ihtiyacıyla şekillenmiştir. Bu nedenle, geleneksel, işbirlikçi baskı stüdyosunun temel bir bileşeni, sık sık önerildiği gibi, matbaanın mekanik sürece ve sanatçının niyetlerini doğru bir şekilde yazıya dökmek için ihtiyaç duyulan aşırı duyarlılıklara yakınlığı olmuştur. Dijital teknolojinin mekanik baskı uygulamasına girişi, dijital teknolojiyle ilgili içsel nitelikler, zanaat becerileri ve olasılıkları göz önünde bulundurulduğunda, mekanik hassasiyetlerin ne kadar uygun olabileceğine dair soruları gündeme getirmeye başlamıştır (Laidler, 2011, s. 23).

Öteden beri 'özgünlük ve teklik' kavramlarını da içine alan baskiresim tartışmaları, üretilen yapıtların birden çok sayıda ve seri olarak basılmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Bu nedenle belli prensipler ve tanımlamalarla sınırları çizilen baskiresim sanatının, sanat alanı olarak, konumu hep tartışma konusu olmuştur. Oysa sanat nesnesinin üretiminde kullanılan teknik ve yöntem ne olursa olsun, asıl irdelenmesi gereken; sanatçısının da kişisel özelliklerinden dolayı o sanat nesnesinin içsel anlamı, yan anlam dizgeleri ve görsel örüntüsünün niteliği ile sahip olduğu estetik değerdir (Demir, 2012, s. 77).

Baskı resimde teknik, ustalık ve zanaat ile bağlantılı geliştirilebilir bir yetenek gerektirir. Baskı resim sanatı ise içinde yaratıcılık ve özgünlük gerektirmektedir. Baskı resim sanatçısı hem ustalık hem de özgünlük gerektiren yaratıcılıkla çalışmalarını yapmaktadır. Tarih boyunca da teknolojik gelişmeleri takip etmenin ayrıcalıklarını sanatının zenginliği ile doğru orantılı olarak yapmayı tercih etmiştir. Geleneksel baskılarda bile yenilikler insanoğlunun hayatına girmeye devam etmektedir.

Günümüz toplumları, teknolojinin getirdiği kolaylıkları ve yenilikleri maddi imkanlar dahilinde kullanırken, ekonomiyle ilintili bir gücün etkisi altında bilgi eksenli üretim çalışmaları yürütmektedirler. Öğrenci, öğretmen, işçi, memur kamu sektörünün hemen hemen her kesiminde hizmet alan ya da hizmet veren kişiler, teknolojik gereksinimleri elde etmenin formülünü aramakta, gelişim çağının ihtiyaçlarını ve tüketim kültürünü benimsemektedir.

Çağa uygun teknolojik materyal kullanımı zenginleştikçe ve geliştikçe, üretilen hizmetin işin kalitesi aynı oranda şüphesiz ki artacak ve çağı yakalama umudu ile insanoğlu, benlik kaygısı yaşamadan ekonomik gereksinimleri bilimin hizmetine sunacaktır (Başbuğ ve Başbuğ, 2016, s.76). Teknik gelişmeler baskı resim çalışmalarında, sanatçıyı özgün çalışmalarına ulaştırmada hem zaman açısından hem de çalışmaların kalitesi açısından kolaylık sunmaktadır. Sanatçı süreci ve kaliteyi dert etmediği sürece daha özgün olmaya enerjisini harcayacaktır. Sanatın bugün bilinen noktaya nasıl geldiği ve ana dallarına ayrılarak nasıl geliştiği bilgisine, sanatçının konunun özünü birlikte kavraması ve araştırması bir gerekliliktir. Tarihi araştırmayan insanlar tekrarlar döngüsünden kurtulamaz. Bu döngüden çıkarak, ilerlemeye doğru adımlar atabilmek için geçmişte yapılan çalışmaların özü yakalanmalıdır.

1. BÖLÜM: BASKI RESİM SANATINDA İLK DENEMELER

1.1. Baskı Resim Tarihsel Süreci

M. ve J. Schwalbach'a göre ilk şablon baskılar İspanya'nın Estremadura eyaletinin Pyrenees'indeki Tibiran, Gargas ve Maltravieso mağaralarında keşfedildi. Orada 200 el izi bulundu. Kırmızı aşı boyası ve siyah manganezdeki bu baskılar, transfer baskıların ilk örneklerini temsil ediyor. Görünüşe göre elin üzerine ve etrafına, büyük olasılıkla doğrudan ağızdan veya içi boş kemiğin içinden boya püskürtülerek yapılmıştır. Yumuşatılmış kenarların negatif görüntüleri, günümüz baskı şablonunun atalarıdır ve MÖ 30.000 yıllarına kadar ulaşır. (Reikalaitė, 2017, s.15)

İnsanın o zaman diliminde neden el izini bıraktığı hakkında pek bilgiye sahip olunamasa da büyük ihtimalle ölümünden sonra kendine ait bir iz bırakma kaygısı ağır basıyor. Bugün bile okuma yazma bilmeyen insanlar, imzası yerine parmaklarını mürekkebe batırarak parmak izini basar, pasaport işlemlerinde bütün parmakların izi alınır, bir suç olay mahallinde bile karbon tekniği ile parmak izi tespit edilir ve teknolojinin imkân verdiği şekilde suçluların parmak izlerinden kişiler tespit edilir. Doğduğunda bile bebekler el ve ayak izleri ile kayıt edilir. Yani el izleri kişinin kendine ait en önemli ve en belirgin kimliğidir. Biriciktir ve isim benzerliği gibi karışıklıklara mahal vermez. Büyük ihtimalle mağarada yaşayan eski insanlar da bunun farkındaydılar ve el izlerinin negatifini, bugün tanımladığımız baskı tekniği ile kalıcı olarak duvarlara bırakmıştır. İz bırakma, ölüm korkusundan ve varlığının devamını sağlama kaygısından kaynaklansa da günümüz için önemli bir tarihi belge niteliği taşır.

İnsanlık tarihine bakıldığında kemikler, taşlar, yapraklar, hayvan derileri, vb. materyaller kullanılarak çeşitli baskı çalışmalarının olduğu görülür. Baskı resmin tarihi ilkel kültürlerle dayandırılır. O dönemde baskı resim yaşam kaygısı, inançlar gibi nedenlerle yapılırken yaygın bir şekilde kullanımı ise ticarete olmuştur.

Matbaanın icadından önceki süreçte çeşitli materyaller kullanılarak baskılar yapılmış ama matbaa kadar hızlı olamamıştır. Bilgi çoğaldıkça da kayıt kısmı uzun zaman ve emek gerektirmekteydi. Bu sebeple insanlar kalıcı izler bırakabilmenin en kolay ve çabuk olacağı tekniği, geliştirme çareleri aradı.



Resim-1: Gargas Cave Paintings (Reikalaitė, 2017, S.14)

Baskiresim dünyasında, her biri kendi kökeni olan birçok farklı formu vardır. Baskiresimin ne zaman başladığını tam olarak söylemek zordur, ancak tarih öncesi kemikler, taşlar ve mağara duvarları üzerindeki mağara sanatına kadar gittiği bilinmektedir. 3.000 yıldan fazla bir süre önce Sümerler, silindir mühürler üzerine tasarımlar ve çivi yazısı kazımışlar ve taştan mühürleri yumuşak kil tabletlerin üzerine yuvarlayarak kabartma izler bırakmışlardır (Jensen, 2012, s.7).

İlk baskının nerede ve ne zaman yapıldığı tam olarak bilinmemektedir. Fakat şu bir gerçektir ki; medeniyetler birbirinden tarih boyunca beslenip gelişmişlerdir. Baskı insan eli ile kalıp hazırlanarak, mürekkebi bu kalıplar aracılığı ile kâğıda aktarma işlemidir. Böylece baskının yapılabilmesi için insanların kolay taşınabilir, saklanabilir ve çok sayıda insanlara ulaştırabilmesi

için kâğıt gibi hafif bir materyal kullanması gerekmiştir. El yazmaları ilk başlarda kayalara, taş bloklara, hayvan derilerine... vb işlenirken, taşınması ve istiflenmesi daha kolay olan çareler aramışlar ve kâğıdın icadı ile bu zorlukları ortadan kaldırmaya yardımcı olmuşlardır.

Çinliler bugün bilinen kâğıdın gelişimine öncülük etmiştir. Hem Roma döneminin papirüsü hem de Avrupa'da kullanılan parşömen, Çin'de yapılan yeni kâğıttan daha kalitesizdir. Tam olarak bilginin ne zaman aktarıldığı bilinmemektedir. Fakat tarihçiler kâğıdın kökenini Çin'e götürmektedirler (Crompton, 2004, s. 6).

Baskıda en önemli gelişme kâğıdın icadıdır. Taşınabilirliği, saklanabilirliği ve geniş kitlelere ulaşılması açısından kâğıt, insanlığa büyük kolaylık getirdi. Eski insanlar, önemli bir iletişim aracı olan resimleri ve yazıları kayalara yaptılar ve o mekânı terk etmeleri gerektiğinde yanlarında götüremediler. Yapraklara yaptılar ama böceklenip çürüdü. Hayvan derilerine yazdılar bozulmadan saklanması ve istiflenmesi kolay olmadı. Medeniyetlerin tarihi belgelemek ve bu belgeleri en güvenilir şekilde korunmasını sağlamak-çoğaltmak gibi kaygıları, insanları çeşitli çareler aramaya yöneltti. Kâğıdın icadı ile biriken tarihi belgeler daha az yer kapladı ve taşınması kolay oldu. Fakat bu sefer de kolay yanması, özellikle de savaş dönemlerinde yok olup küle dönmesine neden oldu. Yok olmak, tükenmek insanın ve medeniyetlerin istemedikleri bir durumdur. Bunun içindir ki yaşananların ve yaşayanların hep bir tutanağı mevcuttur. İnsanlığın ölüm korkusu ile başlayan inanç serüvenleri, teknolojinin gelişmesini zorunlu hale getirmektedir. Her yeni icatla daha rahat yapılabilen şeyler arttıkça ve çeşitlendikçe, diğer insanlar arasında yayılması kaçınılmaz olmaktadır.

Çinlilerin, MS 105 yılı civarında kutsal metinlerin ve görüntülerin geniş yassı taş levhalara oyulmasına yardımcı olmak için sürtünme adı verilen ilkel bir baskı biçimi üretmiş olabileceğine inanılmaktadır. Tasarımlar kesildikten sonra, nemli kâğıt preslenmiş, kalıplanmış ve böylece kâğıt kesik hatlarda tutulmuştur. Mürekkep uygulanmış ve kâğıt çıkarılmıştır. Siyah bir arka planda beyaz çizgiler belirmiş. Bu teknik matbaanın temelini oluşturmuştur. Metin ve görüntüyü birleştirmenin bu yöntemine blok kitap baskısı denilmiştir (Jensen, 2012, s.7).

Chin kang pan-jo po-lo-mi ching (The Diamond Sutra) bulunan en eski basılmış kitaptır. 11 Mayıs 868'de Wang Chieh tarafından, atalarının anılarını

sürdürmek için ücretsiz olarak basılıp dağıtılmıştır. Kitap tahta blok kullanılarak basılmıştır. Süreç yavaş olmasına rağmen bu metot, bazı üretimlerle sonuçlanmıştır (Crompton, 2004, s. 6). Tarihte kayıt edilebilmiş belge niteliğindeki çalışmalara bakıldığında baskı, bugün bilinen anlamıyla yapılan çalışmaları çoğaltmak ve geniş kitlelere ulaştırma amacıyla icat edilmiştir. Matbaa, baskının temeli ağaçbaskıya dayanmaktadır.



Resim-2: The Diamond Sutra (Crompton, 2004, s.8).

The Diamond Sutra; derin bir hürmetle anne ve babasının hatırasını devam ettirilmesini emretmiştir. Kitap ahşap baskı yöntemi kullanılarak basılmıştır. Süreçte yavaş olmasına rağmen, yöntem bazı güzel yapımlarla sonuçlanmış. Budizm birkaç yüz yıldır Çin'de gelişmiştir. Esnasında T'ang hanedanı zamanında, MS 750 civarında, Budist metinler yasaklanmış ve Çinlilerin yalnızca Konfüçyüsçü metinleri okuması beklenmiştir. 1907'de bir İngiliz arkeolog mağaralara gidip bir dizi el yazması mağara bekçisinden alınarak, Londra'ya getirilmiştir. Bunların arasında Elmas Sutra da vardır. Elmas Sutra'nın bugün British Museum'da olması, Çin halkının ulusal olarak öfkelenmesine neden olmuştur (Crompton, 2004, s.8).

M.S 500 ile 1000'lerde Budizm'in yükselişi ile Buda imajını kitlesel olarak yaymayı artırmak için, Uzak Doğu'da Serigrafik Baskısının geliştirilmesi (şablon yapma sanatı) daha da teşvik edilmiştir. Batı Çin'deki Tun-Huang'ın kumtaşı tepelerinden kazılan ve yarım mil kadar uzanan mağaralarında, birkaç inç yükseklikten yirmi bir metreye kadar değişen Buda görüntüleri vardır. Tamamlanmamış resimlerden bazılarının, kalıbı kopyalamak için kullanılan

şablonların deliklerinin tipik özelliği olan soluk gri çizgileri gösterilmektedir (Reikalaitė, 2017, s.15).

İnsanoğlu dñnyada yalnız olmadığını, başka medeniyetlerin var olduğunu fark ettiğinde, bu medeniyetler ile karşı karşıya gelince yok olmamak için mñcadeleler vermiştir. Bu mñcadelede en çok korudukları canları ve topraklarıdır. Canlarını koruyamadıkları durumlarda ise topraklarını terk etmeyi tercih etmişlerdir. Yerlerinden ayrılma durumunda yanlarında gñtñrebildikleri ise kolay taşınabilir eşyaları olmuştur. Mağara duvarlarına yapılan resimler yıllarca kalıcı olarak korunabilmiştir. Fakat gñç eden medeniyetlerin tarihi belge niteliğindeki bu resimleri taşındıkları topraklara yanlarında gñtñremediklerinden dolayı bırakmak zorunda kalmışlardır. Birçok taşınabilir yñzeyler üzerine çizimler ve yazılar denense de bunlardan en kullanışlı olanı kâğıt olmuştur.

1151 yılında İşpanya'nın Jativa kentinde Avrupa için ilk kâğıt üretilmiş ve baskiresmin önñnñ ağmıştır. Avrupa'da 1400'lñ yıllarda oyulmuş ahşap bloktan yapılmış bir kabartma baskı olan gravñr baskıları geliştirilmiştir. Bir Bahçede Dñrt Bakire Aziz ile Madonna olarak bilinen en eski ahşap baskı, 1418 yılına dayanmaktadır. Kraliyet mñhñrleri ve imzaları basmak için yapılan damgalama bu sñre zarfında İngiltere'de geliştirilmiştir. En eski belgelenmiş etkileyici kraliyet imzası, 1436 tarihli Henry VI'dır. Kitlesele olarak üretilen kâğıt üzerindeki ilk gravñrler iskambil kâğıdıdır. Almanya, İtalya ve Fransa'dan gelen belgeler, oyun kartlarının basılması için tahta bloklardan bahsetmektedir. Bu belgeler on beşinci yñzyılın başlarından ortalarına kadar uzanmaktadır (Jensen, 2012, s.7).

Mođollar ise on üçñncñ sefer Çin'i fethettiği yñzyılda, zenginlik ancak toprak, sığır, at, altın, gñmñř v.b. iken, para kazanmanın yeni bir yolunu bulmuşlardır. İmparator Kubilay Han yönetimindeki Mođollar, kâğıt parayı ilk basanlar olarak tarihe geçmiştir (Crompton, 2004, s.18). İnsanoğlu için baskı, birçok alanda hayatı kolaylaştırmakta önemli bir buluş oldu. Bu buluşu geliştirmek ise hız ve kolaylığın gerekliliğinden dolayı şart olmuştur. Kitlelerin birbiri ile etkileşimini ve iletişimini önemli ölçñde geliştirmiştir. Gelişmesi bu kadar zorunlu olan baskı, üzerinde çalışılması gerektiği için sñrekli olarak kendini yenilemiştir.

On beşinci yñzyılda, yeni bir baskiresim tñrñ keşfedilmiştir. Almanya, Intaglio (gravñr, drypoint, aquatint, mezzotint) baskısını geliştirdiği için itibar

kazanmıştır. Gravür sanatı, kuyumcuların metal işçiliğini süslemek için kullandıkları gravürlerden kaynaklanmaktadır. Gravürler, yüksek basınç altında tutulan nemli kâğıt tabakalarının, bakır veya diğer metallerden oluşan plakaların girintili alanlarından mürekkep çektiği bir işlemi içermektedir. En eski tarihli basılmış gravür, 1446'dan kalma The Flagellation adlı bir Alman baskısıdır. Baskiresimle ilgili dağlamanın, Augsburg, Almanya'dan Daniel Hopfer tarafından icat edildiğine inanılmaktadır. Hopfer, zırhı bu şekilde süsleyen ve bu yöntemi baskı sanatına uygulayan bir usta olarak dikkati çekmektedir (Jensen, 2012, s.7).

Bir görüntünün iğne ile bakır plakaya kesilmesi için bir yöntem olan Drypoint, on beşinci yüzyılda ara icat olarak geliştirilmiştir. Bu tarz, güneyli bir Alman sanatçı olan Housebook Master tarafından icat edilmiştir. Aşındırma gibi, çizim konusunda eğitilen birçok sanatçı, gravürden daha kolay bir süreç olduğu için kuru kazımaya yönelmiştir. Baskiresim İtalya, Almanya ve Hollanda gibi ülkelerde gelişmeye devam etmiştir. Bu süre zarfında Almanya ve Hollanda'daki baskıların çoğunda dini konular hâkim olmuş, ancak uyanan Rönesans tavrı nedeniyle İtalyan baskıları çok çeşitli konuları kapsamıştır. Dini baskıların yanı sıra mitoloji ve portre gibi konular da ortaya çıkmıştır (Jensen, 2012, s.8).

On beşinci yüzyılın sonlarından on altıncı yüzyılın başlarına kadar, gravür ve gravür sanatı, Alman sanatçı Albrecht Dürer'in ortaya çıkmasıyla zirveye ulaştı. Baskıları din, tarih, mitoloji ve halk ile ilgilidir. Aynı zamanda ilk büyük portre gravürçülerinden biridir. Uzman sanatsal ve teknik becerileri, başta İtalya olmak üzere çeşitli ülkelerdeki sayısız baskıyı etkiledi. (Jensen, 2012, s. 8) Evrensel ihtiyaçlardan doğan iletişim kurma gerekliliği ile insanlar yenilikleri takip etmek ve bir sonraki platformda daha üstün hale gelebilmek için ticareti önemli bir güç olarak görür. Ticarete sanat önemli bir üstünlük aracı olmaktadır. Sanatın her alanından faydalanan ticareti daha çok yaygınlaştıran baskı sanatı ise ticaretin sadece üst sınıf zenginlerin değil, orta tabakadan insanların da arasında yaygınlaşmasında rol oynar. Böylece bu platformdaki alanların genişlemesine destek olur ve ulaşılmasını kolaylaştırır.

Fransa, Avrupa'daki sanat sahnesinde liderliğini sürdürmüş, Almanya yeniden bir sanat merkezi olmuştur. Baskiresimde bazı yirminci yüzyıl liderleri arasında gravürler, kuru kazımlar, renkli litograflar ve deneysel gravürler yaratan Edvard Munch (Norveç), Japon ahşap gravürlerinden esinlenen güzel

taşbaskılar yaratan Pierre Bonnard ve Édouard Vuillard (Fransa) ve birçok gravür yaratmak için Empresyonizm ve Sürrealizm stillerini birleştiren James Ensor (Belçika) bulunmaktadır. Yirminci yüzyıl aynı zamanda grafik sanatının en dramatik ve deneysel figürlerinden birinin yükselişini görmüştür. Picasso genellikle resimleri ve heykelleriyle tanınmış, ancak sanat eserleri içinde aynı zamanda gravürler, kuru kazılar, ahşap baskılar, taşbaskılar ve linolyum kesimleri dahil olmak üzere binden fazla baskısı vardır (Jensen, 2012, s. 9).

Şablon her yerde en fazla rastlanan baskı tekniklerinden biridir. Yalnızca kendi içinde değişik biçimlerde var olmakla kalmaz, diğer baskı tekniklerini uygularken modifiye işlemi olarak düzenli bir biçimde kullanılır. (Grabowski ve Fick, 2012, s. 55). Şablon baskının başlangıcı M.Ö.30000 yıllarda giden mağara duvarlarındaki el izlerine kadar gittiği kabul edilir. M.S. 500'lü yıllarda Çin'de ve Japonya'da bugün bilinen tekniğe en yakın biçimde uygulanırken Avrupa ve Amerika'nın bu tekniği kullanması yüzyıllar sonra gerçekleşmiştir. Avrupa'da ticari amaçla genellikle de tekstil ürünlerinde kullanılmıştır.

Elekbaskının kâğıt üzerine basımının sanatsal amaçlı kullanılmaya başlanması 1930'lardadır. 1936'da sanatçı Anthony Velonis, ticari elekbaskı yöntemini, Büyük Ekonomik Kriz boyunca Birleşik Devletler'deki New Deal programlarının en kapsamlısı olan (WPA) İş Geliştirme Yöntemi için poster basımı amacıyla uyarlamıştır. WPA'dan aldığı destekle Velonis, sanatçıların, tasarımcılar ve teknisyenlerle ortak çalışmasına olanak veren bir elekbaskı atölyesi kurmuştur. Bu değişimler bir baskıresim tekniği olarak elekbaskıya ilgiyi yaygınlaştırmış ve üretimi aşırı bir şekilde arttırmıştır. Serigrafi (Latince "seri"-ipek- ve Yunanca "graphein" çizmek ya da yazmak anlamına gelen) terimi, Velonis ve sonradan etkin bir eleştirmen ve baskıresim küratörü olan Carl Zigrosser tarafından, tekniğin güzel sanatlar için kullanımını, ticari uygulamalardan ayırt etmek için kullanılmıştır. Bazı sanatçıların, ipekbaskı ya da elekbaskı terimlerini tekniğin, ticari ve tarihsel köklerine daha uygun ve daha az iddialı bulmalarıyla, terim bazen benimsenmiş, bazen de benimsenmemiştir (Grabowski ve Fick, 2012, s. 56).

Bu yüzyıl aynı zamanda Henri Matisse, Marc Chagall, Joan Miró, Max Ernst, Lovis Corinth, Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi sanatçılardan harika baskıların geldiğini görmüştür. Bu sanatçıların her biri, baskı tekniklerinin kalitesinin artırılmasına yardımcı olmuştur. Birçok sanatçı, yaratıcılığın bir ifadesi olarak serigrafi kullanırken, genellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde

serigrafi olarak tanımlanan ipek baskıyı yaygınlaştırdığı için sanatçı Andy Warhol'a şükran duyulmaktadır (Jensen, 2012, s. 9). Ünlü sanatçılar özgün tarzlarını serigrafi baskı tekniği ile kendi resimsel ifadelerinde çoğaltarak, tuval resmi satın alamayan insanlara da ulaşımlardır. Andy Warhol bu sanatçılardan farklı olarak ticarete hizmet eden çalışmalarının bu teknikle çoğaltılmasını sağlayarak endüstriyel alanda yükselmiştir.

Avrupa'da ortaya çıkan Gerçeküstücülük ile nesnelere kendi ortamlarının dışında düşsel bir mekân veya atmosferde tasvir edilmiştir. Sanatçılar, gerçek ve bilinçdışı imgeleri bir araya getiren bir anlayışı ile gerçeküstü eserler üretmişlerdir. 20. Yüzyılın başlarında üretim biçimi, estetik kurallardan bağımsız, otomatik bir biçimde yapılan sanatsal çalışma ile sonuçlanmış ve İngiliz asıllı Stanley William Hayter tarafından gravür tekniğine uyarlanmıştır (Kılıç, 2017, s. 204). Sanatçılar yeni tekniğin imkânlarından faydalanarak eserleri çoğaltmışlar. Çoğaltılarak birçok insana ulaşan sanat eserleri daha sonraları eser biricikliği gibi tartışmalara maruz kalana kadar esas önemini koruyabilmiştir. Diğer sanat çalışmalarındaki üsluplarını baskı resimde de veren sanatçıların baskı resimleri de aynı değerde görülmüştür.

20. yüzyılın ortalarından günümüze kadar, baskıresim faaliyetlerinde büyük bir artış olmuştur. Dünyanın her yerinden sanatçılar, akla gelebilecek her ortamda çalışmaya ve denemeye devam etmektedir. Bu dönemde, baskıresmin önceki tarihine göre daha fazla baskı yapılması ve daha fazla teknik yeniliğin tanıtılması muhtemeldir (Jensen, 2012, s. 9).

Baskı sanatları, gelenekselden deneysel giden süreç sonunda dijital baskılar, baskı yerleştirmeler, büyük boyutlu devasa baskılar veya sınırsız basım adeti ile tek başına bir yapıya dönüşmüştür. Günümüzde birçok sanatçı, düzenleme mantığıyla baskıresimlerini bir araya getirerek sergilemiştir. Baskıresimler, duvarlara asılmak için yapılmamış, bir düzenlemenin objeleri olarak tasarlanmıştır. Yerleştirme planıyla birlikte sergi mekânına gönderilmiş bu eserlerde, teknik ile beraber teknolojik getiriler dikkat çeken unsurlar olmuştur. Hem teknik olarak hem de baskının yüklenebileceği anlamlar ile düzenlemeler hayat bulmuştur (Ateş, 2017, s. 204). Özellikle de serigrafi baskının çeşitli yüzeylere uygulanabilirliğiyle, uygulanan her yüzeye ifade ve sanatsal bir çözüm getirmesi yaratıcılık adına sınırları genişletmiştir.

Günümüzde, galeri ya da müze iç veya dış mekânlarında görülen yerleştirmelerin bir parçası haline gelen baskı resim tekniklerinden oldukça

yararlanılmaktadır. Eylül 2015 Tokyo Mori Sanat Müzesinde “Vietnam ve Savaş” konseptli büyük serginin girişindeki ilk yerleştirme buna uygun bir örnektir. Ortaklaşa yapılan bu çalışmada; metrelerce uzunluktaki bezlerin üzerine yapılmış baskılarda “Yanmış yok olmuş yaşamlara saygı” ile ilgili göndermeler yapılmıştır. Bugün gelişen teknolojiyle birlikte şekillenen yeni olanaklar dahilinde yeni tasarımlar baskı tekniklerinin sınırlarını genişletmiştir (Kıran, 2016, s.65).



Resim-3: H. Kıran, baskı-yerleştirme, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Salonu, 2015 (Kıran, 2016, s.67).

Hasan Kıran’ın 2015’te Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kampüsü’nde “Döngü” adlı baskı-yerleştirmesinde, yıllarca oyduğu tahta oymalardan elde ettiği talaşları ve büyük boyutlu tahtaları kullanmıştır. Kullandığı sarmalların sonsuzluk etkisi yarattığı ve buna uygun olarak devamlı yürüyüş halindeki kambur insanların ritmik hareketleri günümüzde kronikleşmiş döngüsel olaylara bir anlamda göndermeler yapmaktadır (Kıran, 2016, s.67).

Yurtdışında da teknik eğitimler alan Kıran, yapılan baskiresim çalışmalarının ne kadar ciddiye alınması gerektiğini istikrarlı çalışmalarında

izleyiciye, içinde bulunan emeği de göstererek, süreci de sanat içerisine dahil etmiştir.



Resim-4: Joanne Walker, Parçacıklar, Baskı Yerleştirme, 2012. (Kılıç, 2017, s. 207)

Baskı yerleştirmeler üzerine yoğunlaşan Joanne Walker, kendi özgeçmişinden ve çocukluk fotoğraflarından esinlenerek, kelimeleri ve imgeleri bir araya getirmiş ve kendi sözcük dağarcığını oluşturmaya çalışmıştır. Kuzey İrlandalı bir sanatçı olarak, kentsel yapılar ve kişi imgeleri, çocukluğunun geçtiği Belfast'ın eteklerinden hatıralarını ve yaşadığı evden geriye kalanları konu almıştır. Görsel ve sözel iki iletişim aracını kullanarak, anıları ve bir insanı tanımlama biçimindeki bağlantıları araştırmıştır. Fotoğraf, kolaj, çizim ve heykel gibi disiplinler ile baskı tekniklerini kullanarak oluşturulan eserler, hem şimdiki zamanı bilen insanlarla ilgili imgeleri hem de geçmişteki anıları, hatıraları ve düşünceleri keşfetmeye çalışmıştır. Sanatçı eserlerinde gizli veya unutulmuş anılarla ilişkili yalanlar ve gerçekleri, görünenin arkasında saklananları sorgulamıştır. Sanatçı yer, mekân, mimari öğeler, kelimeler ve insanlar ile izleyicileri kendi çocukluk anılarına götüren görsel yolculuklara çıkarmaya çalışmıştır (Kılıç, 2017, s. 207). Baskiresim süreci de yaşam süreci ile eşleşerek sanat ifadesi olarak karşımıza çıkar. Çalışmalar artık iki yüzey olarak bitirilip duvara asılan seyirlik resimler olmanın ötesine geçerek, süreci ve malzemeleri de içine alacak şekilde sergilenmektedir.



Resim-5: Emma Lloyd, Bir Başka Zaman Bir Başka Yer, 2016. (Kılıç, 2017, s. 208)

Emma Lloyd, sıkıştırılmış plastik köpük topları yüksek baskı tekniğiyle oyarak metinlerden oluşturduğu kompozisyonlarla şekillendirmiştir. Yüzeyi oyulan topların kâğıt üzerinde yuvarlanması ile oluşan izler, baskı yerleştirmeyi oluşturmuştur. Arial, Comic Sans, Webdings gibi farklı yazı karakterleriyle şekillenen top baskılar, izleyiciyi her seferinde yeniden inşa edilmiş bir esere götürmüştür. Yüzeyde yer alan harfler belli bir hikâye çerçevesinde yazı karakterlerinin oluşturduğu grafik dilden yararlanmıştır. Aktif bir katılım ile gerçekleşen eser, grafitinin farklı bir dili olmuştur (Kılıç, 2017, s. 208).

1.2. Avrupa’da Baskı Resim Sanatı Gelişim Süreci

Rönesans’ın etkileri Almanya’da 15. yüzyılın ikinci yarısından sonra görülmeye başlamış olmasına rağmen en olgun örneklerini 16. yüzyılda vermiştir. Almanya’daki Rönesans hareketi, Alman sanatçıların yerel değerleriyle İtalyan ve Flaman Rönesans’ının bir sentezi olarak şekillenmiştir. Bu dönemde sanatın konusu dinin etkisinde olmakla beraber sanat ve sanatçı yavaş yavaş kilisenin etkisinden sıyrılmaya başlamıştır. Nürnberg, Ren ve Tuna Okulu, Alman sanatının 16. yüzyıl başlarında önemli üretim merkezleri

olmuştur. Bu dönemde büyük tablolar ve atlar panoların yanı sıra oymabaskılar da yapılmış ve ustaların hemen hemen hepsi baskı resim konusunda da söz sahibi olmuştur. Almanya’da 15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl başında resim sanatını önemli ölçüde etkileyen sanatçılar arasında Grünewald (1470/80-1528), Dürer (1471-1528), Cranach (1472-1553), Altdorfer (1480-1538) ve Genç Holbein (1497-1543) bulunmaktadır (Şentürk, 2012, s.100).

Alman sanatçı Dürer, 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın ilk yarısında eserleriyle Alman Okulunun önemli temsilcileri arasında yer almıştır. Dürer sadece ressam değil kuyumcu, matematikçi ve matbaacı olarak da bilinmektedir. Venedik Okulu’nun estetik kaygısıyla yakından ilgilenmiş olmakla beraber, Kuzey Avrupa Rönesans’ının detaylara verdiği önemi ve titiz anlatımı ile resim sanatının büyük ustaları arasında yer almıştır. Dürer’in resimlerinde kompozisyon kuruluşları, biçim anlayışı, detaycı açık ve yalın anlatım, ışık-gölge etkileri, rakursi ve perspektif üzerinde durduğu görülmektedir. Kompozisyonlarının kuruluşunda kullandığı perspektif, ideal oran, mutlak güzellik ve uyum estetik kaygılarını göstermektedir. Dürer, estetik tavrını oluşturan yumuşak ama detaycı anlatımı ve duygulu ifadeleriyle çağdaşlarından ayrılmıştır. Bu nedenle sanatçının resimleri, Alman resim sanatının Rönesans dönemi başyapıtları arasında yer almaktadır. Tuval resimlerinin yanı sıra baskılarıyla da tanınan sanatçı, eserlerinde din, günlük yaşam ve portre konularını ele almıştır (Şentürk, 2012, s.188).

Çin modern tahta baskı akımı 1930’larda aydınlarla sanatçıların görsel araçları kullanarak toplumsal ve siyasal eleştirilerini Çin’e aktarma çabaları sırasında filizlenmiştir. Japonya’da öğrenim gören yazar ve eleştirel denemeci Lu Sin’in (1881-1936) başını çektiği akım, 1929’da Hangzhou’da tahta baskıların ilk kez sergilenmesinden sonra 1931’de Lu’nun sanat öğrencilerini Japon baskı ustası Uchiyama Kakechi’nin çırağı olmaları için çağırmasından sonra hamle yapmıştır. Çin, bir yandan modernleşme mücadelesi verirken diğer yandan Japonya’nın 1937’de ülkeyi topyekûn savaşa sokma tehditleriyle karşı karşıya kaldığı, bastırılan toplumsal sorunlar için sanatçıların kaygı duymaları sonucunda hız kazanmıştır. Rusya ve Almanya kaynaklı resimli yayınların çevrilmesinin bıraktığı görsel etki Alman Dışavurumculuğu ve Avrupa gravürleriyle bağlantıları açıkça görülen Çin Tahta Baskı Akımı’nı beslemiştir (Melick, 2015, s.134). Sanatçılar sosyal mesajlarını, tahta baskı sanatıyla, yalın bir anlatımla görselleştirerek kitlelere ulaştırmayı hedeflemişlerdir. Görsel

olarak hazırladıkları sosyal içerikler geniş kitlelere ulaşmıştır. Savaşın yok ediciliğini yeteneklerini kullanarak geniş bir alana yayma çabaları, sanatçı duyarlılığı ve üretkenliği ile protesto afişleri, geleneksel üslupların çerçevesinde uyarlanmıştır.

Savaş sonrasında sanata farklı bir bakış açısı ile sanat toplum içindir görüşünü benimseyen Pop Art sanatçıları sürekli ve tekrarlayan üretimle geniş kitlelere hitap etmeyi amaçlamışlardır. Estetik unsurların yanında, savaş sonrasındaki ülkelerin güç yarışını; eleştirel tavırla yapmış olduğu çalışmaları, geniş kitlelere ulaştırabilmesi gerekmiştir. Bu amaçla baskı sanatı, sanatçının eserlerini çoğaltmasına ve sanatçının mesajlarını iletmesine yardımcı olmuştur. Savaşın yok ediciliğinin yanı sıra güç olarak da rakiplerinin karşısına geçen ülkeler ticareti de yaygınlaştırmak zorundalardı. Savaştan elde ettikleri ganimetleri geliştirip, reklamını yaparak satışını yapacağı pazarları bulmak için dış dünyayı tanıması gerekiyordu.

Amerikalı Komodor Matthew Perry'nin Japonya'ya dış ticarete açmak için 1853'te çıktığı tarihi seferin ardından Avrupalılar, Japon Seramikleri, dokumalar, kluazon mine /emayelere, en önemlisi popüler eğlencelerle manzaraların, kentın zevklerinin ve 'akışkan dünyaya' ait başka yönlerin resimlendiği renkli ahşap baskılara rağbet etmeye ve onlardan edinmeye başlamışlardır. Japon baskılar Paris'te gerçekleşen 1967 Dünya Fuarı'nda sergilenmiş, 1872'ye gelindiğinde Japon Sanatı ve kültürüne yönelik merak o kadar güçlü olmuştur ki eleştirmen ve koleksiyoner Philippe Burty tarafından "Japonizm" terimini ortaya atmıştır (Melick, 2015, s.212).

Dış ticaretteki ihtiyaçların keşfine çıkan ülkeler rekabet ortamında, sanatın görsel zevke hitap etmesinin ayrıcalığını kullanarak, ticarete sanatı kullanmanın mantığını anlamışlardır. Reklamcılıkta grafik sanatlarının gelişmesi ve basılarak yaygınlaşması, güçlenme ve büyümeye katkısı göz ardı edilemezdi.

1950'lerde, ABD'de Soyut Ekspresyonizm ile İngiltere'de kitle kültürü sonucunda reklam estetiğinin ön planda olduğu bir akım olan Pop Sanat ortaya çıkmıştır. Avrupa'da Kübizmin parçalanmış görüntüleri, kolaj ve Dada'nın assemblaj tekniği ön plandadır. Bu dönemin tasarım anlayışı, soyut sanatın soyutlama eğilimiyle ve heykeltıraş Calder'in önderliğinde dönemin teknolojisiyle şekillenen hareket kavramıyla biçimlenmiştir. Raoul Dufy, Henry Moore, Ben Nicholson (1894-1982), Graham Sutherland ve John Piper

gibi birçok önde gelen sanatçı yeteneklerini 1930- 60 yılları arasında baskılı tekstillerde göstermişlerdir. Modernizmin etkisinde makine üretimini benimseyen fikirler, 1918’de biten I. Dünya Savaşı’ndan sonra, Arts and Crafts Hareketi’nin el sanatını savunan görüşlerinin yerini almıştır. Bauhaus’un ilk referansları olarak kabul edilen; az süsleme ve işlevsellik sorgulaması bu dönemde başlamıştır (Üstüner, 2017, s. 79). Reklamcılıkta hız ve ekonomik olmanın gerekliliği ile artık, sadeleşme insanın kaos ortamındaki algılama yeteneğini kolaylaştırmaya hizmet etmeliydi.

20. yüzyılın ortalarında yaygın bir şekilde uygulanan film baskı da sanatçıların/tasarımcıların deneyselliklerini arttırarak yeni form arayışlarını desteklemiştir. Film baskı tekniğinde kullanılan şablonun daha ucuz olması, fazla renk kullanılabilmesi ve film baskıda büyük ölçekli tasarımların basılabilmesi tasarımcıya özgürlük sağlamıştır. Modern tasarımların film baskı ile az metrajlarda basılabilmeleri sayesinde modada dönüşüm artmıştır. Elle yapılan film baskı, 1950’lerin ortalarına kadar hız konusunda rulo baskıyla rekabet edememişse de 1960’lı yılların sonuna doğru rotasyon film baskıya geçilmesiyle hız kazanılmıştır (Harris, 1993:234-235, akt: Üstüner, 2017, s. 79).

20. yüzyılın başlangıcında, Birinci Dünya Savaşı’nın dehşeti yaşanırken karşı karşıya gelen Almanya ile Avrupa’da, resim ve heykel gibi betimleme sanatlarının yanı sıra sinemada, müzikte ve tiyatrodada da Alman Ekspresyonizminin vurgusu hissedilir. Özellikle toplumda genel kabul görmüş biçimlere ve geleneklere bir karşı duruş niteliği taşıyan bu akım, yaratıcı sanatçılarla, yeni bir düzenin ve yeni bir insanın yaratılmasında etkili olur. Köprü grubu, 7 Haziran 1905 tarihinde Dresden’de, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff ile Fritz Bleyl’in çalışmasıyla kurulmuştur (Crepaldi, 2004, s.17).

Köprü grubuna bağlı bütün sanatçılar, kendilerini büyük bir tutkuyla, grafik sanatına vermişlerdir. Kendi üslup ve duyarlılıklarına daha yakın olan çok sayıda gravür, taşbaskı, ağaç baskı yapmışlardır. Onlar için resim ile kâğıt üstündeki yapıt arasındaki bağ çok sıkıdır; öyle ki bunlar, karşılıklı bir alışveriş içinde, birbirine koşut olarak düşünülür, doğar ve gelişir. Bazen bir dizi ağaçbaskı bir yağlıboya tablo için eskiz görevi yapar, bazen de tersi olur. Dahası, dergileri ya da kitapları resimlemek için doğmuş olan ve bugün koleksiyoncularca aranan ve takdir edilen- çizimler, afişler ve çalışmalar,

hemen her zaman bu noktada bir ideal ve dil birliği oluşturmayı başaran, tek tek sanatçıların teknik ve üslup benzerliklerini ortaya koyar (Crepaldi, 2004, s. 23).

Baskı tekniklerinin kullanıldığı anlatım biçimi, DieBrücke sanatçılarının ortak çalışmaları ve sanatsal birlikteliklerinin etkisiyle zenginlik kazanmıştır. DieBrücke sanatçılarının en önemli ortak noktaları ilkelci tutumdur. Bu nedenle, biçimlerde Afrika ve Okyanusya halklarında görünen ilkel, geometrik biçimleme ve abartmalar görülür. Bu nedenle çalışmalarında yansıttıkları bedenler geometrik bir forma bürünmüştür. Afrika sanatını çağrıştıran ahşap heykeller de yapan grup üyeleri, ahşap baskıyla da ilgilenmiş ve bu sanatın yaygınlık kazanmasında önemli rol oynamıştır. DieBrücke manifestosunu ahşap baskıyla çoğaltarak yayımlamışlardır (Taşkesen, 2018, s.11).

Otto Müller, Besschauer'den üslubun anıtsallığı aracılığıyla uzaklaştığı çıplakların doğal yakınlığıyla insanın doğayla bütünleşmesi, onunla paradizyak bir durumda bir olma romantik fikrine yeni bir ifade vermiştir. Ekspresyonizmin kurucuları olan “köprü” sanatçılarının dostluğunu aramasına rağmen, uzun bir yalnızlıktan sonra bağımsızlığını korudu. Tercih ettiği tema en saf ifadesini 1927 tarihli “çingene klasörü” grafik serisinde buldu. Yaklaşık 160 taşbaskı, çoğunlukla renkli olarak küçük ebatlarda basılmıştır (Pollig, Suhle & Haist, 1986, 78).



Resim-6: Otto Müller, Çocuklu Çingene, Litografi, 1926-27, Özel Koleksiyon.
(Crepaldi, 2004, s. 23)

Bu taşbaskı onun zengin grafik üretiminin en güzellerinden biridir ve sanatçının mekânların çiziminde ve dağıtımındaki olağanüstü hâkimiyetini ortaya koyar (Crepaldi, 2004, s. 23).

Müller eski Mısır sanatından etkilenmiş ve eserlerinde sakin bir lirizm ve realist olmayan düz renkleri tercih etmiştir. Müller'in eserlerinin ana temasını nü oluşturmaktadır. Onun figürleri doğanın içindeki, insanın en saf halini göstermektedir. Figürlerini yalın bir ifade tarzıyla kullanmış, sade çizgisel konturlara yer vermiş ve bitkisel motifler ile figürlerin uyum içinde olmasını sağlamıştır. Doğayı ve insanları resimlerinde sadeleştirerek yansıtmıştır. Köprü grubuna dâhil sanatçılar arasında kullandığı renklerin daha hafif ve daha açık renk olması itibarıyla farklı bir anlayışa sahiptir. Müller Köprü üslubunun da biraz dışına çıkmıştır (Taşkesen, 2018, s.13).



Resim-7: Paul Klee, Dalgın, Kendi Portresi, 1919, Özel Koleksiyon. (Crepaldi, 2004, s. 23)

Klee de kendini gravürlere vermiş, bu baskı gibi birçok taşbaskı yapmıştır (Crepaldi, 2004, s. 23).

Klee'nin ilk 1914 civarında yüz dokuz eserden oluşan kapsamlı grafik çalışmalarına, Macke ve Die Moillet ile ünlü Tunus gezisinde şunları söylemiştir: renk ile bir bütünü. Ben bir sanatçıyım. O zamandan beri grafik baskılarında renkli çalışmalar yer almıştır. Erken Bauhaus dönemine ait resimli

taşbaskılar oluşturulur. Sanat görünür olanı yeniden üretmez, görünür kılar. Grafiklerin özü, kolayca ve doğru bir şekilde soyutlamaya doğru ilerliyor. Hayali karakterin düzeni ve masal karakteri verilir ve aynı zamanda kaba bir hassasiyetle kendini inceler. Klee, düşünce sanatı üzerine yazdığı yazıların ve günlüklerin de kanıtladığı gibi, tasarlananın nasıl öğretilceğini ve formüle edileceğini de bilen ender dâhilerden biridir (Pollig, Suhle ve Haist, 1986, s. 110).

Lichtenstein, inşaatta kullanılan emaye boyayla resimler yapmış ve projektör kullanarak istediği fotoğrafları büyütmüş ve resimlerinde baskı tekniğindeki nokta biçimli küçük tramları büyüterek resim ögesi olarak kullanmıştır. Warhol da kendi ürünlerini çoğaltmak için ticari tekniklerden yararlanmıştır. Wesselmann ise, tasarımlarının gerçekleştirilmesi için bir marangozu görevlendirmiştir. Rosenquist, endüstriyel boya teknikleri kullanarak hoşla gitmeyen yumuşak etkili yüzeyler boyamış ve tabelacı ressam işleriyle Pop Art sanatçısı olarak ün yapmıştır (Turani, 2010, s.728).

Baskiresim çalışmaları sanatçılara, eserlerini çoğaltım olanağı tanımış ve birçok sanatçı özgün tasarımlarını baskı tekniği ile çoğaltma deneyimine yönelmiştir. Baskiresmin çoğaltma amaçları farklılık göstermekte ve teknolojinin günümüzden daha az gelişmiş olduğundan dolayı iletişimi kolaylaştırması bağlamında kolaylık sağlarken, sanatçılar da eserlerini çoğaltmışlardır. Çoğaltmak-çok olmak gücü ve zenginliği de beraberinde getirir.

“Widewalls” web dergisi makalesinde Angie Kordic, şablon üretiminin en eski hikayesinin Polinezya'daki Fiji adalarından ve sakinlerinden kaynaklandığını vurguluyor. Muz yapraklarını kesmeyi ve muz yapraklarının arasından bitkisel boyaları iterek, Tapa adını verdikleri kumaşı boyadılar (Reikalaitė, 2017, s.15). Şablon baskının ilk örnekleri farklı tarihlerde ve farklı coğrafyalarda uygulanmış olduğu görülmektedir. Hızlı çoğaltımı deneysel çalışmalarla geliştirdikçe, yeni icatlar baskı çalışmalarını daha kolaylaştırmıştır. Çin'de ipek kullanımını keşfetmeden önce insan saçı kullanılmış. İnsan saçı ipek kadar dayanıklı ve kullanışlı olmamıştır. Tellerin dokumasında kaymalara ve yığılmalara neden olmaktadır.

Ticari uygulamalarda, yüzlerce basım kapasitesine sahip daha dayanıklı kalıp gereksinimi, ince dokulu ipek geçirilmiş çerçevelere yapışan kâğıt şablonların kullanımına yönelmiştir. Elekbaskı yöntemi için ilk patent 1887

yılında, Michigan'da Charles Nelson Jones tarafından alınmıştır. Başlangıçta mürekkepler, elekbaskı şablonlarına hala sert fırçalarla verilmekteydi. Şablon boyunca mürekkebi yaymak için raklenin kullanılmaya başlaması baskı üretimi kapasitesini artırdı (Grabowski ve Fick, 2012, s. 56).

Avrupa ipek baskı uygulamalarının geliştirilmiş biçimini yüzyıllar sonra benimsedi ve tekstil sanayiinde sanatçılarla iş birliği içerisinde çalışmalarını yürüttü. Bazı sanatçıların özgün tasarımları endüstriyel ürünlerinde kullanılırken, bazı sanatçılar da tasarımlarını bu ürünlere göre uyarlamıştır.

Soyut sanatın önemli temsilcilerden Miró'nun eserlerinde bulunan parlak renkler ve dağınık soyut şekiller ve ince, karmaşık çizgilerle oluşturduğu plastik dil, tekstil baskı tasarımlarına hayvan betimlemeleri ile yansımıştır. (Resim-7). Kübizmin kilit elemanları olan parçalanmış ve eşzamanlı görüntü, Picasso'nun tasarımlarında soyut formlarla yer almıştır (Resim-8). Akımın bir diğer temsilcisi Braque'ın tasarımlarında ise dönemin en çok kullanılan tekniği olan kolajın etkisi görülmektedir (Resim-9) (Prichard, 2009:39).



Resim-8: Pablo Picasso, döşemelik kumaş, film baskı, 1956. (Prichard, 2009:39: akt. Üstüner, 2017, s. 81).



Resim-9: Georges Braque, Döşemelik Kumaş, 1956 (Rayner ve diğ., 2013:177: akt. Üstüner, 2017, s. 81).

1860 yılında kurulan Sanderson & Sons firması 100. kuruluş yılı için sanatçı John Piper ile çalışmıştır. “Stones of Bath” sanatçının bu etkinlik için yaptığı beş tasarımdan biridir. Sanatçının eserlerinde dönemin soyutlama, parçalama, bozma, yeniden yapılandırma eğilimleri ile ele aldığı İngiliz mimari yapılarının tasarımlarına yansıdığı görülmektedir (Resim:10) (Üstüner, 2017, s. 82).



Resim-10: “Stones of Bath”, John Piper, Döşemelik Kumaş, 1959 (Parry, 2010:424: akt. Üstüner, 2017, s. 82).

1960’tan 1970’e uzanan dönemde, Pop Sanat ve Optik Sanat gibi çağdaş sanat akımlarının temsilcileri yaptıkları tekstil yüzey tasarımlarına akımın hem renk hem de biçim anlayışını yansıtmışlardır. Tekstil baskıcılığının bu dönemde en çok kullandığı teknik olan film baskının, Pop Sanatın ifade aracı olarak da tercih edildiği görülmektedir. Pop Sanatçısı Amerikalı ressam Andy Warhol’un (1928-1987) tasarımlarında, tekstil tasarımının vazgeçilmez ögesi olan çiçek motifinin akımın canlı renkleri ile ifadesi görülmektedir (Resim-10) (Üstüner, 2017, s. 82).

Çoğaltım tekniği olarak serigrafi’nin bir “sanayi modeli” oluşturması, yaşamın hızlı tüketim politikasına benzer yaklaşımda hem sanat eserinin piyasa değerini hem de yaşanan sürece gönderme yapmasıyla günlük yaşam nesnelere ucuzlatmaya çalışmıştır. Eserlerinde bu anlatıma yakın ve anti-sanat yaklaşımda farklı yönlerden yanıt bulmaya çalışan Andy Warhol, popüler kültüre ait ikon’ları seri üretim nesnesi haline getirmiştir. Burada amaç, Marilyn Monroe, Coca Cola, Campbell’s çorbaları gibi markaların plastik sanatlarda “eserin değerinin çoğunluğun beğenilerine bağlı oluşu”nu vurgulayarak, ikon – kırıcı bir tavır sergilemektir. Bu radikallik aslında bir tepki olup çağın toplumsal olaylarıyla bir bütünlük içermektedir (Ayan, 2007, s.81).



Resim-11: Andy Warhol'un tasarım örnekleri, 1957 (Rayner ve diğ., 2013:232-234-236: akt. Üstüner, 2017, s. 83).



Resim 12: Andy Warhol, "Diamond Dust Shoes" (Random),1980, Serigrafi Baskı, 228.6 x 177,8 cm, Andy Warhol Müzesi, (Aydın, 2018, s.232)

Diamond Dust Shoes (Random) (Resim-12) adlı bu resim de sanatçının boya ve baskı resmi birleştirdiği bir çalışmalarından biridir. Ayakkabı imajlarıyla tıka basa doldurulmuş olan resmin siyah zeminine tezat canlılıktaki renklerin iç açıcılığı ve temizliği bakışları üzerine çekmektedir. Ama dikkatleri cezbeden asıl özellik ise ayakkabı betilerinde görülen ve sanatçının 1950'lerde keşfettiği blotted ink line baskı tekniğini çağrıştıran dağınık ve yumuşak lekelerdir. Serigrafinin temizliği, renklerin canlılığı, boyanın doygunluğunun

yanı sıra dağınık lekeler ve üzerine serpiştirilen elmas tozu görseli tam anlamıyla popüler kılmaktadır (Aydın, 2018, s.232). Renk alanlarını bastıktan sonra fotoğraf filmi ile çalışmayı bütünleştirmiş, son rötuşunun tamamlanmasıyla ortaya rengârenk ayakkabı modelleri çıkmıştır. Gelişigüzel konumlanan ayakkabılar renk ile de farklı farklıdır. Moda ve baskıresim sanatının sentez ürünleri olarak yorumlanabilir.

Sanatçının özgün tasarımlarını baskı sanatlarında uygulaması için teknik donanıma ve bilgisine ihtiyaç vardır. Renk değerleri, renklerin baskıdaki öncelikleri, baskıdaki alet ve makinelerin kullanımıyla ilgili bilgiler gibi pratikler gerektirir. Baskı sanatlarındaki serigrafi baskı ise ne kadar teknik donanıma sahip bir atölyede çalışılıyorsa o denli hızlı ve kaliteli ürünler alınmasına yardımcı olacaktır.

2.BÖLÜM: SERİGRAFİ BASKI TEKNİĞİ

2.1. Serigrafik Baskı Tekniği Kullanım Amaçları

Bilinen klasik baskı teknikleri sadece resim üretiminde, sanatsal çalışmalarda kullanılabilirken, serigrafik-ipekbaskı sanatsal üretimlerin yanı sıra fonksiyonelişlevsel amaçlarla geniş kullanım olanaklarına sahiptir. Teknik ve uygulama olarak serigrafik, her yaş, her öğrenim düzeyi ve her meslek grubundan insanın her ortamda fazla bir araç ve gerece gereksinim olmadan kullanabilecekleri bir tekniktir. Uygulama olanakları ve uygulama alanı çeşitliliği nedeniyle bir meslek kazandırma niteliğine sahiptir. Halk eğitim merkezleri ve çiraklık eğitim merkezleri için ideal sayılabilecek bir istihdam-iş yaratma alanıdır (Pekmezci, 1992, s. 38).

Ticari dünyada serigrafik, çok yönlü olarak bulunmakta ve çok çeşitli yüzeylerde kullanılmaktadır; metal, ahşap, cam, perspex veya plastikten karton, tuğla, sıva, kauçuk ve kanvasa, aslında hemen hemen her yüzeyde kullanılmaktadır. Serigrafik işlemi, seramik endüstrisinde, seramik veya seramik dekorasyon için fişlerin pişirilmesi ve doğrudan taranması için transfer yapmak için kullanılır. Tasarım stüdyolarında kullanılan anlık harfler ve çocuklar tarafından oynanan kuru sürüm transferleri yalnızca ekran mürekkebi teknolojisi sayesinde kullanılabilir. Ancak, grafik endüstrisinde en çok geniş istifler, reklamın doğru yönleri, ekipman hakkında bilgi ve her türlü reklamcılık üzerinde çalışılmaktadır (Faine 1991, s. 18).

Serigrafik baskı düz bir kâğıda uygulandığı gibi farklı şekillerdeki yüzeylere de uygulanabilir. Yuvarlak bir seramik, metal bir tabela, fabrika üretimi yapılan bütün ürünlerin ambalajlarına, taş-alçı gibi yüzeylere, kumaşlara bile uygulanabilir. Transfer baskı ile baskının uygulanan çok geniş bir yelpazesi vardır. Kişinin kendi amacına ve tasarımına uygun şekilde baskı yapılan geniş bir alana hakimdir.

Serigrafik birkaç gerekli malzemelerle yapılacağı gibi donanımlı bir atölye olarak da çalışılan baskı çeşididir. Üniversitede çok sayıda öğrenciyle uygulanacaksa donanımlı bir atölye kurulması gereklidir. Kurulan atölyede düzenli bir devamlılığın sağlanması için, herhangi birinin ihtiyaç duyduğu, işin büyüklüğüne ve tipine göre bir donanımı satın almaya ihtiyaç vardır. Bazı büyük firmalar kabartma, kuru kesim, kontur göstergesi, kesme penceresi gibi ekipmanların tamamına sahipken bazı firmalar da foto grafik kalıplar yapmak,

renk ayrımı ve renk süreci işi yapmak için karanlık oda dahi kurmuşlardır (Biegeleisen, 1941, s.20).

Serigrafî baskının birçok avantajından biri, ayrıntılı mekanik aparat gerektirmemesidir. Gerekli ekipman basit, oldukça ucuz ve taşınabilir olabilir. Temel baskı ünitesi, ipek kaplı bir çerçeveye, üzerine baskının yapıldığı bir masa üzerine monte edilen menteşe ve mürekkebi uygulamak için kullanılan bir çekçekten oluşur.

Amatör sanatçılar ve hobi olarak baskı yapmak isteyenler için basit bir düzenek ve aletlerle serigrafî baskı çalışma imkânı sağlanabilir. Ancak ticari amaçla yapılan çalışmalarda donanımlı bir atölye gereklidir. Böyle yerlerde genellikle baskı makineleri otomatiktir. Bir günde binlerce baskı yapılır. Üniversitelerin baskı atölyesinde manuel baskı makineleri kullanılır.

Öğrenci veya atölye yöneticileri baskılarını belli bir sayıda basmaktadır. Sanatçı ticari amaçtan ziyade eserin özgünlüğü ve değeriyle ilgilenir. Sanatçının baskı sayısını belirlemesi kendisi ile ilgilidir. Sayısını ve kaçınıcı sıralamada bastığını, imzasını ve baskı türünü, çalışmanın altındaki boşluğa yazmaktadır.

2.2. Serigrafî Baskı Çeşitleri

Temelde 2 çeşit serigrafî baskı makinesi vardır.

1. Manuel baskı makinesi
2. Otomatik baskı makinesi

Otomatik baskı makinesi, tam otomatik ve yarı otomatik baskı makinesi olarak ikiye ayrılmaktadır.

Tam otomatik makinenin bir girişi vardır, bir de çıkışı vardır. Giriş bölümüne örneğin 1500 adet kâğıt konulur, kalıp ayarlanır, makine kâğıtları tek tek çeker ve baskı alanının altına getirir. Otomatik olarak baskıyı yapar. Bandın üzerinden kayarak dışarı çıkar, UV kurutucularla kuruyarak dışarı dökülür.

Yarı otomatik makinelerde ayak altında pedal vardır. Pedala basınca kalıp otomatik olarak yukarı kalkar, yukarı kalkınca çalışma el ile tabloya yüklenir, pedala tekrar basıldığında kalıp çalışmanın üzerine düşer, rakle otomatik olarak gider-gelir baskıyı yapar. Pedala basıp kalıbı kalıp kaldırılır, çalışmayı alıp kuruması için kenara koyulur.

El serigrafî baskıda, her bir şablon sırayla kumaşın üzerine yerleştirilir. Kalıp üzerindeki macun çekçek kullanılarak karşıdan karşıya el ile, açık alanlar

boyunca zorlayarak kumaşın üzerine doğru boyanın akışı sağlanır. Oldukça yetenekli ustalar ellerini kullanarak çok kaliteli bir üretim yapabilmelerine rağmen oldukça yavaş ve yorucudur. Böylece otomatik baskı makineleri tanıtılmıştır. Otomatik baskı makineleri baskı ekranı, çekçeğin, boyanın, kumaşın hareketi otomatik olarak akış içerisinde olduğu baskı türüdür. Başlıca iki çeşidi vardır;

1. Düz yataklı serigrafi
2. Döner serigrafi

Düz yataklı serigrafi baskı, sonsuz bir konveyör bandı ile mümkün kılınan aralıklı bir baskı yöntemidir. Kayış otomatik olarak bir seferde bir veya birkaç desen tekrarı ile ileri doğru hareket edecek şekilde ayarlanır. Kayış hareketsiz haldeyken perdeler alçaltılır. Kumaşa uygulanan renkler ve perdeler kaldırılarak bandın kumaşı bir sonraki tekrara gitmesi sağlanır. Her ekrana renk pompalanır veya elle koyulur. Çekçek hareketi mekaniktir (Resim-12) (Bennet,2010, s. 14).



Resim-13: Otomatik Düz Yataklı Serigrafi Baskı Makinesi
(<https://turkish.alibaba.com/>)

Döner serigrafi sürekli bir dönüş içerisinde geliştirilen baskı çeşididir. Her bir yatak renk çeşidine göre ayarlanır. Yataklara konulan kumaşların her bir dönüşünde bir renk basılır ve diğer renkler de ayrı yataklar aracılığıyla basılır. Bu döngüde baskılar oldukça hızlı ve yüksek kalitededir. (Resim-14)



Resim-14: Otomatik Döner Yataklı Serigrafi Baskı Makinesi
(<https://tr.dhgate.com/>)

Kazan çeşidi olarak tam tur kazan ve yarım tur kazan olarak iki çeşidi vardır. Tam tur kazanda makaslar vardır. Makas döner kâğıdı alır. Kalıbın altına sürükler, (aynı bir salıncak gibi) yukarı gider bir tur atar, yukarıdan tekrar geri döner.

Yarım tur kazanda ise etrafında tamamen tam tur atar. Bu iş daha hassas ve çok ince detaylı baskılar için kullanılır. Bu kazanlarda taşıma gibi durumlar daha az olur.

Mürekkepler kuruma şekline göre 3'e ayrılır.

1. Buharlaşarak
2. Isıtılarak
3. Uv (ultra Viole ışığa) ışığına maruz kalarak

Mürekkepler pigmentler ve bağlayıcılar olmak üzere iki temel bileşenden oluşur. Bağlayıcı genellikle su veya bir çözücü ile inceltilebilir. Buharlaşma yoluyla kuruyan mürekkepler su veya solvent bazlı olabilir. Temel çözücüler neredeyse tüm uçucu organik bileşikler veya uçucu organik bileşiklerdir; oldukça iyi buharlaşır. Su, çözücülerden daha yavaş kurur, ancak atmosferde VOC (uçucu organik bileşikler) emisyonlarına neden olmaz (Albany, 2003, s. 25).

Öğrenci atölyelerinde kurutma işlemi hava ile sağlanır. Solvent bazlı boyalar birkaç günde kurur. Kuruması boyaya katılan inceltici ile ilgili de olur. İnce bir boya katmanı daha kolay kurur. Su bazlı boyalarda ise bir saat gibi bir süre içerisinde kurur. Eğer kalıplar hazır ise bir kat basılan baskının hemen ardından sonraki baskıları da peş peşe basılabilir. Bir renk basıldıktan sonra su

bazlı boya kuruyana kadar diğer baskı için ipek temizlenir, yeni bir pozlandırma işlemi yapılır. Bu süreç baskıların kuruması için yeterli olmaktadır

Su bazlı mürekkepler daha çevreci olduğundan dolayı üniversitelerin atölyelerinde daha çok tercih edilen mürekkeplerdir. Ancak tabela gibi dış mekânda, yağmura veya güneşe maruz kalıyorsa solacağından dolayı ticari işlemlerde fazla kullanılmamaktadır. Hava ile kuruyan solvent bazlı boyalar için hızlı kurumasını sağlayan çözücüler kullanılmaktadır.

T-shirt ve tekstil baskıda yaygın kullanımı nedeniyle en iyi bilinen ısıyla sertleşen mürekkep hiç şüphesiz plastisoldur. Yüksek ısıyla dayanıklılığı artan bir numaralı Epoxy mürekkepler ısı ile sertleşen- kuruyan boya ile ilişkilendirilir. Ayrı olarak eklenmesi gereken baz ve bir katalizör arasında kimyasal bir reaksiyon ile kurutulan Epoksi mürekkepler, yaygın olarak cam, metal, seramik ve bazı plastiklerin baskısında kullanılırlar (Albany, 2003, s. 25).

Otomatik baskı makinelerinde, baskısı yapılan ürünlerin boyası, kurutma makinelerinin içinden geçerek hızlı bir şekilde maruz kalan ısı ile kolayca kurumaktadırlar. Baskının hızlı bir şekilde kuru olarak hazır hale gelmesi birkaç saniyede gerçekleşmektedir. Ticari işlerde bu makineler bir gerekliliktir. Üniversitelerde ise öğrencilerin çalışmaları genellikle baskı kurutma raflarında kurutulmaktadır.

UV (ultra viyole) mürekkepleri kesinlikle her geçen gün daha popüler hale gelmekte, ancak sertleştirmek için güçlü UV ışık kaynağına ihtiyaç duymaktadır. Son derece yüksek katı içeriği ve hızlı kuruyabilen UV mürekkepleri, genellikle yüksek hacimli baskı işlemlerinde kullanılmaktadır. Plastisollerde olduğu gibi, bu mürekkeplerin perdede kuruma tehlikesi yoktur. Bununla birlikte, UV kurutma ekipmanı önemli bir yatırım gerektirir ve başlangıçtaki tabela yazıcılarının kullanması tavsiye edilmektedir. UV mürekkepleri, genellikle geleceğin işleri olarak görülmekte, çünkü çevreye zararlı emisyonlar gibi VOC içermemektedirler (Albany, 2003, s. 25)

Teknoloji geliştikçe baskı makineleri baskı aşamalarını daha hızlı ve kaliteli yapacak şekilde tasarlanmaktadır. Ticari bakımdan daha teknik makinelere ihtiyaç duyulurken, sanatçıların kullanacakları makineler özgün tasarımlarını çoğaltırken genellikle daha mütevazı bir atölyede çalışmayla sürdürülebilir. Sanatçılar teknolojik gelişmeleri yakından takip edemeseler de

yenilikleri takip etmenin sağladığı kolaylıkları çalışmalarında uygulamayı tercih etmişlerdir.

2.3. Teknolojik Gelişmelerin Serigrafi Baskı Resme Yansımaları

Teknolojinin gelişimiyle imkânlar, sanatçıları yeni malzeme arayışlarına yöneltmiştir. Renk konusunda kimyasal tekniklerin gelişmesi ifade biçimlerinde yenilikçi ve özgürlükçü bir şekilde yer bulmuş; imgeler, sanatçının malzeme ilgisine göre zenginleşmiştir. Bu ilgi bütün sanatsal üretimlerde görülürken, özgün baskiresimlere de yansımış; baskı sanatında biçimsel, teknik ve kimyasal, teknolojik deneyim süreçleri eserlere yansımıştır. Bu süreçleri kullanarak ağaç baskı, bakır üzerine bürinle oyma, asit yedirme ve kuru kazıma tekniklerini kullanarak yaptığı birçok baskı çalışmaları yapan dünyaca ünlü Alman ressam, gravürcü Albert Dürer'in eserleri gösterilebilir (Beriş ve Kaplanoğlu, 2018: 50).

Endüstri alanında gelişen teknoloji üretim firmaları güncel olarak takip ederken, eğitim alanında takip edilmemektedir. Endüstrideki gelişmeleri mesleğin ustalarının takip etmesi bir zorunluluktur. Sanatçının böyle bir zorunluluk duymaması serigrafi baskısındaki teknolojik gelişmelerin sanatının ifade biçimi değil, ifade aracı olmasındandır. Sanatçı güncel gelişmeleri takip etmese bile belli bir atölye düzeninde çalışmalarını sürdürebilir. Endüstri bu atölye durumunun çok daha ilerisinde gelişmektedir. İleri bir teknoloji daha çok üretim için gerekli olan bir durumdur. Sanatçıların çalışmalarında daha çok üretim değil daha nitelikli ve özgün olma çabası vardır. Teknolojideki gelişmeler nitelik ve özgünlüğü sağlayan özellik değildir. Hatta bazı gelişmeler sanatın biricikliği ve dokusunu kaybetme endişesiyle karşı karşıya kaldığı için sanatçı bu gelişmeler sağlansa bile manuel çalışmaları tercih etmektedir.

Serigrafi baskı çalışmalarını uygulamak isteyen sanatçı tekniğin getirdiği belirli işlem sıralamasını uygulamak zorundadır. Serigrafinin bu işlem sıralaması ve teknikle ilgili bilgiler, atölye içi çalışmaların getirdiği tecrübeyle verilmeye çalışılmıştır.

2.4. Serigrafi Kalıp Çerçevesi Hazırlama

İpek baskıda baskı alanı genellikle ipek boyutları ile sınırlıdır. İpek kasmağının çerçeveden beş santimetre kadar uzağından ayarlanır. Çerçeveye fazla yaklaşması baskı kalitesini düşürmektedir. İpek çerçevenin iç ölçüleri

ayarlanarak tasarımın ebatları belirlenmektedir. Çok büyük tasarımlar için, eğer ipek kalıp küçükse parça parça basılabilir. Küçük renkler veya desenlerin bir araya getirilmesiyle büyük çalışmalar yapılabilir. Genellikle ipek kalıp kadar, tasarım ebadı tercih edilmektedir.

Baskı çerçevesi eğer ağaç olursa sert ve ağır bir ağaç türü tercih edilmelidir. Çerçeve sürekli suya maruz kalacağı için, ne kadar sert ve ağır olursa o kadar dayanıklı olmaktadır. Eğilip bükülmesi veya kırılması söz konusu olabilir. Ağacın kıymıkları önce törpülenir sonra da zımpara ile iyice pürüzsüzleştirilir. İpek bu ahşap çerçeveye gerileceği için, ipeğin yırtılmaması ve zarar görmemesi gerekmektedir. Alüminyum çerçevelerin suda eğilmesi söz konusu değildir. Çerçeve kaynak yapılırken köşe kısımlarında sivrilikler düzeltilmeli ve daha yuvarlak hale getirilmelidir. Aksi halde ipek gerilip yapıştırılırken yırtılabilir. Alüminyum çerçevenin içi boş olduğundan dolayı, köşelerdeki birleştirme yerlerinin kaynak kısmında delik kalmayacak şekilde birleştirilmesi, tazyikli suya maruz kaldığında çerçevenin içine su kaçmaması sağlamalıdır. Buna dikkat edilmezse çerçevenin içinde kalan su, baskı esnasında çalışmaya akıp ıslatabilir veya boyanın içine karışırsa boyanın yoğunluğunu açabilir.

Çerçevenin işlevi, ipeği germek ve boyanın ipekten aşağı akmasını sağlayan bir hazne görevi görmesidir. Çerçevenin her bir köşesinde yeteri kadar boşluk olmalıdır, çekçeğin boyayı kolayca dolaştıracak, serbest hareketine izin vermesi gerekir. İpek çerçeveye farklı yöntemlerle gerilebilir; çivilerle, zımba ve yapıştırıcılarla vs. Çivi ve zımbalar hem ipeğe zarar verebilir hem de iki zımba arasındaki boşluktan boya sızacağı için genellikle suya çok dayanıklı özel yapıştırıcı ile ipek ve çerçeve arasında boşluk kalmayacak şekilde sabitlenerek yapıştırılır. İpeğin çerçeveye gergin bir şekilde potluk oluşmadan yapıştırılması önemlidir (Biegeleisen, 1941, s. 23).



Resim-15: İpek Kasnak Yapıştırma İşlemi (Fotoğraf: Münüre Şahin)

Elek Sıklığı: Baskı eleğini oluşturan santimetredeki atkı ve çözgü ipliği sayısına denir. Yüksek elek sıklığı, yüksek tram sıklıklarının, ince tram noktalarının, zengin ton geçişli görüntülerin basılmasına izin verir. Yüksek elek sıklığı sayesinde ince çizgi ve yazılara sahip hassas detaylı görüntülerin basılması mümkündür. Belirtilen yararlarının yanı sıra dokuma aralıklarının dar olmasına bağlı olarak mürekkep transferinin düşük olması bir dezavantajdır. Düşük elek sıklığı ise yüksek mürekkep transferi sağladığından doygun zemin baskılarında tercih edilmektedir. (Şahinbaşkan, 2009, s. 138)

77 numaralı ipek kullanılarak yapılan serigrafi uygulamasında, ipeğin gözenek boşluklarının geniş olması, daha fazla boya harcanmasına sebep olmakta ve gözeneksiz malzeme olan laminat yüzeyinde yığılmalar oluşturarak renk tonu deformasyonuna yol açmaktadır. Renk saflığının korunması bağlamında 120 ve 165 numaralı ipekler arasında çok büyük farklılıklar olmamakla beraber, maliyet ve uygulama kolaylığı bakımından 120 numaralı ipeğin kullanılması önerilebilir (Togay ve Budakçı, 2005, s. 200)

İpeğin çerçeve geçirilmesi ile başlanan çalışma aşamasında; Resim 14'te doksanlık ipek, alüminyum çerçeveye geçirilmiştir. Alüminyum çerçeve genel olarak çalışmaların ebatlarına ipek numarası da desene göre belirlenmektedir. Baskı makinesine rahatlıkla sığabilecek büyük bir çerçeve tercih edilmelidir. İpek çerçeveler serigrafi baskılarında defalarca kullanıldığı için temizlenerek

farklı çalışmalar için kalıp olarak kullanılabilir. Büyük bir çerçeve kalıp ile farklı ebatlarda çalışma olanağı bulunmaktadır. İpek çerçeveye gergin bir şekilde; hiçbir köşesinin potluk yapmaması sağlanarak gerilmesi gerekmektedir. Bunun için kullanılan bir masa alanına çerçeve yerleştirilip, germe makinesinde ipeğin dört bir köşesi eşit gerginlikte kıskaçlara tutturulmaktadır. Eşit aralıkla ipeğin tutturulması ile vakumlu makine ayarları yapılarak çalıştırılmaktadır. Böylece her bir köşeden eşit şekilde ipek çekilmekte ve çerçevenin üzerinde düzgün şekilde gerilimi sağlanmaktadır. İpek suda çözülmeyen sağlam, özel bir yapıştırıcı ile çerçeveye yapıştırılır. Yapışkan, ipeğin çerçeveye temas eden bütün yüzeyine boşluk kalmayacak şekilde uygulanmalıdır. Uygulamada fırça kolaylık sağlar fakat fırça kılları tutkal ile yapışacağı için temizlenmesi zor olacağından düz bir plastik spatula daha kullanışlı olacaktır. Tutkalın kuruması saatler alacağından germe makinesinde muhtelif aralıklarla gerginliği, sabit kalacak şekilde bekletilmektedir. Eğer atölye ortamında böyle bir düzenek yoksa hazır olarak ipek gerilmiş olan çerçeveler temin edilebilir.

İpek kalıp hazırlandıktan veya tedarik edildikten sonra şablon hazırlama işlemi için gerekli malzemeler alınır. Baskı şablonlarını sanatçı kendisi hazırlayabilir, hazır resimlerden ışık geçiren kağıt yada asetat üzerine çıktısını alabilir, ışık geçirmeyen geometrik kalıplar hazırlayabilir. Tasarımın renklerine göre kalıp hazırlama tercihini kendisi belirlemektedir.

2.5. Serigrafi Şablonu Hazırlama Süreci

Tasarımcı, baskı yapmadan önce çalışmanın bütün renk katmanlarının şablonlarını hazırlamalıdır. Tasarımı bilgisayar programında veya elle farklı uygulamalar şeklinde hazırlamak mümkündür. Tasarım, tek renk olacaksa tasarımı bir şablon hazırlayarak oluşturmak kolaylık sağlayacaktır. Genellikle ilk defa baskı yapacaklar için tek renk baskı ile başlaması uygun olacaktır. Bunun katacağı tecrübe, renkli çalışmaya geçmeden önce tasarım ve baskı için ön bir bilgi ve deneyim kazanmaktır. Renkli çalışmaya geçişte ise tek renk basmanın rahatlığını ve kolaylığını renkli çalışmada bulamamasıdır. Renkli çalışma, çok daha farklı tecrübeler gerektirecektir. Tasarımda kaç renk basılacağı, hangi renkten başlayıp renk sıralamasının nasıl olacağını, renklerin geçirgen özelliğini iyi bilmesi gerekmektedir. Tasarımdaki her renk için bir şablon hazırlamaktadır. En alt katmana ise tercihe göre arka plan rengi basılır.

Bu arka plan rengi basılacak olan diğer renklerle uyumlu olmalı ve renklerin canlılığını öldürmemelidir. Bazı renkler geçirgenli olduğundan dolayı alttaki rengi iyi kapatamama durumu ortaya çıkabilir. Daha şeffaf olan renklerle alttaki renklerin etkileşimi başka bir renk ya da ton verebilir. Tasarımcı daha önceki deneyimleriyle bu farklılıkları düşünüp tasarımındaki renk sıralamasını en uygun şekilde yapmalıdır (Resim-16).



Resim-16: Renk Şablonları Hazırlama (Fotoğraf: Münüre Şahin)

Üniversite öğrencileri genellikle şablonlarını A3 veya A2 asetat üzerine asetat kalem ile çizerek yapmaktadır. Şablonlarda asetat yerine ışığı geçiren başka kağıtlar veya muşambalar kullanılarak da hazırlanabilir. Resim-18'deki gibi bazı şablonlarda asetat yerine şeffaf muşamba örtüsü kullanılmıştır. Muşamba örtünün tercih sebebi ise ebat olarak büyük çalışmalarda kullanılabilmesidir. Genellikle A3 ebadında asetatlar mevcuttur. A2 ebadında şablon hazırlamak için iki A3 asetatı şeffaf bant ile yapıştırmak gerekebilir. Şablonları ve baskıyı bu şablonlara bağlı kalarak hazırlamak gerekmektedir. Metre hesabı asetatlar mevcut fakat kalınlık olarak hafif olduğundan dolayı boya veya asetat kalem ile renklendirildiğinde, ince asetat kırışıp büzülebilmektedir. Bu sebeple daha kalın ve dayanıklı malzeme kullanma kalıbın şeklini koruyabilmesi açısından önemlidir. Asetat kalem ile geniş alanları doldurmak bazen yorucu olabilmektedir. Eğer desen, geometrik şekiller veya geniş alanlardan oluşuyorsa ışığı geçirmeyecek alternatif şablonlar hazırlanabilir. Şablonlar üzerinde hazırlanan desenler makas veya bıçak ile

kesilen kapatıcı materyaller bant veya tutkal ile yapıştırılabilir. Resim-17’de asetati boyayla kapatmak yerine geometrik bir formda kalıbı, ışık geçirmeyecek karton kağıt kesilerek oluşturulmuştur. Resim-18’de geniş alanlara yapışkanlı alüminyum folyo bantlar tatbik edilmiştir. Geniş alanlar kolaylıkla folyo ile, ince detaylar ise yuvarlak uçlu asetat kalemi ile kapatılmıştır. Böylece daha pratik bir şablon hazırlanmıştır.



Resim-17: Renk Şablonlarından Örnekler (Fotoğraf: Münüre Şahin)



Resim-18: Renk Şablonlarından Örnekler (Fotoğraf: Münüre Şahin)



Resim-19: Renk Şablonlarından Örnekler (Fotoğraf: Münüre Şahin)

Kalıbı hazırlarken asetatin iyi kapatılmadığı alanlardan ışık sızabilmektedir. Işığın sızdığı yerler, pozlanma aşamasında sorunların oluşmasına neden olmaktadır. Resim-18’de ışığın geçtiği yerler tam pozlanma sağlamamakta ve istenilen boşluk oluşmamakta, desende istenmeyen şekillerin çıkmasına neden olmaktadır. Kalıbı boyarken ışıklı bir masada çalışmak öğrenciye kolaylık sağlar, ticari amaçla yapılan serigrafide genellikle asetat üzerine ışığı geçirmez mürekkeplerle çıktılar alınabilmektedir. Özel şablon çıktıları mevcuttur ama genellikle atölyede özgün tasarımlar hazırlayan sanatçılar ve öğrenciler şablonlarını kendileri hazırlamaktadırlar. Işıklı masada asetat iyice boyanarak kapatılmaktadır. Tam kapanma olmadığı takdirde, asetatin arka yüzeyi de boyanabilmektedir. Böylece tam kapanması sağlanmaktadır. Sonuçta asetat şeffaftır ve deseni ipeğe pozlamak için bir araçtır. Çok ince detaylı çalışılacaksa örneğin çizgisel çalışmalarda, ince çizgiler zayıf kalabilir ve şablondan ışık sızabilir. Böyle bir durumda çizimin asetat üzerine fotokopisini alarak ek bir şablon hazırlanmaktadır. İki şablon üst üste getirilerek daha koyu bir şablon elde edilebilir. Böylece ışığı geçirmeyen bir şablon elde edilmektedir.

Bazen boyamak yerine düz renkler uygulanacağı zaman, elle kağıt vb. ışık geçirmez materyalleri şablonlar üzerine yapıştırılabilir. Işık geçirmez çıkartmalar bu tür renk şablonları hazırlamada pratiklik kazandırır ve etkisi daha iyi olabilir.



Resim-20: Serigrafî Baskı Aşamaları (Fotoğraf: Münüre Şahin)



Resim-21: Baskı Şablonları (Fotoğraf: Münüre Şahin)



Resim-22: Baskı Şablonlarının Renk Ayrımları (Fotoğraf: Münüre Şahin)

Bilgisayar ortamında yapılan tasarımlarda, renklerin kapaticılığı hesaplanarak şablonlar hazırlanmış, bir bütün olarak görülen tasarımda(resim) hangi rengin hangi rengi kapatacağı, ne kadar kapatması gerektiği, desen sınırlarının belirlenmesi gibi aşamaları iyi ayarlanması gerekmektedir. Genellikle koyu renkler açık renkleri kapattığı için, baskıya açık renklerden başlanır ama bu tamamen sanatçının tasarımdaki tercihine bağlıdır. Resim-20'deki çalışmada dört renk kullanılmış, üç şablon hazırlanmıştır. Kâğıdın beyazı boşluk olarak kullanılıyorsa renk olarak kabul edilmektedir. Çalışmada ilk olarak gri renk basılmıştır. İkinci şablon olarak siyahın tamamen kapaticılığını kullanarak, gri üzerine desenin örtücülüğünü hesaplayarak siyah rengin sınırlarını belirleyerek ikinci baskı alınmıştır. Son olarak sarı renk siyah, gri renk ve boşluklara gelecek şekilde hesaplanarak, sarının farklı renler üzerindeki renk geçişlerini ve etkilerini görmeyi planlamıştır. Böylelikle siyah ve grinin üzerine gelen sarı renk, renk şablonlarından farklı olarak iki ton olarak görülmekte ve desene beş ve altıncı renkleri katarak tonlamaların oluşması sağlanmıştır. Yani siyahın üzerine basılan sarı renk koyu yeşil bir etki verirken, gri rengin üzerine gelen sarı hâkî yeşiline benzer bir renk vermiştir. Sonuç olarak üç şablonla, dört renk ve iki tonlama ile toplamda çalışmada yedi renk oluşması sağlanmıştır. Bu renk katmanları bazen tesadüfen oluşurken çoğu zaman renk sıralamasında geçişler hesaplanarak baskı işlemi tamamlanmıştır.

Resim-21'de renk şablonları, Resim-22'de ise baskı renkleri ayrı ayrı verilmiştir.

Resim-20'da bütün renkler basılmış ve tasarım bitmiştir.



Resim-23: Fırında İpek Kalıbı Kurutma İşlemi (Fotoğraf: Münüre Şahin)

İpek kasnakta gerilmiş olan ipek, emisyon ile tamamen kapatılmıştır. Işık almayan bir ortamda yapılması ve kurutulması gerekmektedir. Çünkü emisyon herhangi bir ışığa maruz kaldığı süre içerisinde sertleşmeye, donmaya başlamaktadır. Emisyon kururken yer çekimine karşı koyamamaktadır. Kurutma makinesine koyarken, emisyonun dış tarafına akacak şekilde yerleştirilmelidir. Çerçevenin ipek gerilen kısmı aşağı doğru olacak şekilde fırında kurutulmalıdır. Kurutma makinesinde birkaç dakika bekletilir (Resim-23). Emülsiyonun fırında tamamen kurduğundan emin olduktan sonra pozlamaya geçilmesi gerekmektedir.

Özel yapım vakumlu makinelerde pozlandırma, saniyeler içerisinde gerçekleşmektedir. Eğer böyle bir makine mevcut değilse, florasan lamba ile bir düzenek hazırlanmaktadır. Bu düzenek vakumlu makineye göre pratik değildir. İpeğin pozlandırma süresi çok daha fazladır.



Resim-24: Pozlandırma İşlemi (Fotoğraf: Münüre Şahin)

İpek kasnak ve hazırlanan şablon, vakumlu pozlandırma makinesine doğru bir şekilde yerleştirilmelidir. Pozlandırma makinesinin cam yüzeyi temiz kuru bir bez ile silinmelidir. Cam yüzeyinde bazen kurumamış emisyon kalıntıları yapışabilmektedir. Bu pozlamada istenmeyen boşlukların oluşmasına neden olmaktadır. Öncelikle makinenin cam yüzeyine şablon düz şekliyle yerleştirilir. Üzerine (Resim-24) ipek altta kalacak şekilde, şablonu ortalamak üzere yerleştirilir. Vakumlu kapak kapatılır ve gerekli ayarlar yapılarak pozlandırılması sağlanır.

2.7. Serigrafi Baskı Aşaması

Şablonların hazırlanma işlemi bittikten sonra çalışma çok renkli olacaksa, boyalar sıraya konulmalıdır. Boyalar geçişli veya geçişsiz olabilmektedir. Üreticiden veya satıcıdan alırken boyanın opaklık ayarı kontrol edilmelidir. Genellikle tercih edilen sıralama açık ve geçişli renklerden koyu ve opak renklere doğru yapılmaktadır. Koyu renkler ilk basılan renkleri örteceği için tasarımcı doğru sıralamayı zihinsel olarak düşünmelidir. Eğer tasarımcı geçişli renklerin etkisini çalışmada görmek istiyorsa koyu ve geçişsiz renklerin üzerine açık ve geçişli renk etkileri uygulayabilmektedir. Burada farklı bir renk ya da tonlama da oluşabilir. İki rengin üst üste gelmesiyle üçüncü bir renk ortaya çıkması söz konusudur.

Renkli çalışmalarda ilk olarak düz bir zemin rengi basmak için ayrıca şablon hazırlamaya gerek yoktur. Öğrenci atölyesinde önceden hazırlanmış standart ölçülerde pozlandırılmış ipek şablonlar bulunabilir. Ders hocasının belirlemiş olduğu bir baskı alanı ölçüsü varsa o ölçüdeki önceden hazırlanan şablonlarla öğrenci zemin rengini basabilir. Bu özellikle kalabalık sınıflarda zaman kazandırır. Ayrıca standart ölçüleri birkaç öğrencinin çalışmasında

kullanması emülsiyon tasarrufu sağlar. Emülsiyonun temizlenmesi için kullanılan çözücü jellerin tasarrufunu sağlar. Hazır bir şablon yoksa bile bazen de zemin basmak için şablon ölçüleri içerisinde boş bırakacak şekilde iz bırakmayan güçlü yapıştırıcı bant ile gözenekleri kapatarak düz bir zemin rengi oluşturulabilir.

Renk filmleri sırası ile hazırlanır, ipeğe pozlanmaya başlanabilir. Her renk için ayrı şablonlar hazırlanmalıdır. Üst üste geldiklerinde arada boşluk oluşmaması için veya kaymalar oluşmaması için hazırlanan renk şablonlarının iyi ayarlanması gerekmektedir. Bazen en alttaki renk kalıbını bir miktar fazla olmasında fayda vardır. İpeğin delikleri emülsiyonla kapanmalıdır. Bu işlemi yaparken ortam karanlık olmalıdır, aksi takdirde ışığa maruz kalan emülsiyon pozlanmaya başlayıp sertleşmeye başlayabilir. Emülsiyon, özel kurutucularla veya saç kurutma makinesiyle kurutulmalıdır. Kuruduktan sonra sıraya koyulan ilk rengin kalıbı ipeği ortalayacak şekilde yerleştirilmelidir. Pozlanma makinesinde rengin geçişine göre pozlama süresinin ayarı yapılmalıdır. Eğer şablon düz bir renk olacaksa doksan saniye ayarlamak idealdir. Şablon geçişli veya detaylı ise yüz yirmi saniye pozlandırılır. Pozlama işleminden hemen sonra ipeği tazyikli su ile gözeneklerinin açılması sağlayacak şekilde ıslatmak gereklidir. Donanımlı bir atölyede su tankeri mevcuttur. Tasarımın detayına göre tankerde bulunan fiskiye ucunu ayarlayıp gözenekleri açılması gereken kadar kısmı açılana kadar suya maruz bırakmak gerekmektedir. (Resim-25) Böylece hazırlanan renk kalıbının hazırlanan ipek gözeneklerinden temiz ve tıkanmadan geçişi sağlanmalıdır. Yıkanan ipeği tekrar fırında kurutmak gereklidir. Kuruduktan sonra baskı makinesinde, menteşe ayarlarını baskı alanına göre ayarlayarak takmak önemlidir.



Resim-25: Pozlanan İpeğin Gözeneklerini Tazyikli Su ile Açma (Fotoğraf: Münüre Şahin)

İpek baskı kalıbı, diğer baskılar gibi bir kez kullanılmamaktadır. Çinko, bakır, linol veya ağaç şablon bir tasarım için kullanılmaktadır. Fakat ipek temiz kullanıldığı takdirde farklı tasarımlar için de kullanılabilir.

Çoğu işlem, tersine bir görüntü üretmektedir. Baskiresim, bazen şaşırtıcı derecede güzel ve karmaşık sanat eserleri üretmek için bulunan nesnelere ve basit şekilleri kullanmaktadır. (Mueller White, 2002, s. 11) İpek baskıda çalışmanın deseni düz görüntü verdiği için, düz olarak pozlandırılmaktadır. Özellikle yazı ve rakamlarda buna çok dikkat edilmelidir.



Resim-26: Pozlanan İpeğin Gözenekleri (Fotoğraf: Münüre Şahin)

Hazırlanan desen ipek kalıba pozlandırıldıktan sonra, gözeneklerin açılması için fiskiyeli su tatbik edilir. Öncelikle şablon arka ve ön cephesi ıslatılır. Yavaş yavaş tazyik ayarı verilir. Birdenbire tazyik verilirse açılmaması gereken emisyonlar dökülebilir (Resim26). Tasarımın düzgün açılıp açılmadığına bakılmalıdır. Işıklı bir lavaboda bu kolaylıkla görülebilir. Bir süre bekletilerek suyun süzülmesinden sonra ipek şablon, tekrar fırına konularak kuruması sağlanır (Resim-23).

İpek baskıda çeşitli mürekkepler vardır. Mürekkeplerin opak değerleri farklıdır. Örtücü beyaz, diğer renklerin üzerine geldiğinde bile beyazlığını korur. Renk geçişine veya tonlamasına izin vermemektedir. Çalışma yaparken renklerin geçirgenlik özelliklerini iyi bilmek gerekir. Bu da çok çalışarak deneyimlenen bir durumdur. Ticari bir amaçla yapılan serigrafik baskılarda çalışan, yılların tecrübesi ile renkleri iyi tanımaktadır. Haftada iki saatlik bir atölye çalışmasında öğrencinin tecrübesi, serigrafik ustasına veya eğitimcisine göre elbette ki sınırlı olacaktır. Bu sınırlı saat içerisinde öğrenci temel bilgiler ile çalışmasını tamamlar ve öğrencinin dersten alabildiği eğitimcinin verdikleri kadarıyla kalırsa, daha ileri bir çalışma seviyesine geçilememektedir. Öğrencinin öğrendiği bilgilere deneyimleri de eklenirse tam öğrenmeye doğru ilerleme sağlanacaktır.

Serigrafik baskıda yaygın olarak solvent bazlı mürekkepler kullanılır. Bu boyalar selülozik tinerle çözüldüğü için kokusu ağır olur. Kapalı bir atölyede çalışılacaksa ortamın havalandırmasının iyi olması gerekir. Solvent bazlı boyalar çok hızlı kurumaz, dolayısıyla daha uzun zamanda çalışma imkânı verir. Su bazlı mürekkepler ipek baskıda kullanılır. Su bazlı boyalar su ile inceltildiği için ağır kokmaz. Fakat hızlı bir şekilde kurur. Hızlı kurumasının avantajları ve dezavantajları vardır. Hızlı kuruduğu zaman sanatçı, hızlı çalışmak zorundadır. Aksi halde ipeğin gözenekleri kuru boya ile kapanırsa boyanın kâğıda geçmesini engeller. Gözenekler tıkanıdığı zaman boyanın hızlı bir şekilde ipekten temizlenmesi gerekir. Bu süreç sanatçıyı sıkıntıya sokar. Sanatçı bazen gözeneklerin tıkanıdığını fark edemez. Baskı esnasında renkler tam olarak kâğıda geçmezse, baskı hataları oluşur. Özellikle çok renkli bir çalışma yapılıyorsa renk kayıpları olur. Bu mürekkeplerin ipekten kâğıda kolayca geçebilmesi ve ipeği renklendirmemesi gerekir. İpek boyayı tutmamalı ve temiz kalmalıdır. Boya ipekte kalırsa ipeğin gözeneklerini tıkar, boyanın

kâğıda geçişini engeller, böylece tasarımın renkleri tam olarak kâğıda aktarılamaz.

Su bazlı boyalar özellikle öğrenciler ve hocalar için oldukça pratiktir. Serigrafi baskı derslerinin ve baskı sanatını seçen öğrencilerin çokluğu ile üniversite atölyelerinde yoğun çalışma olduğunda çalışmaların hızlı bir şekilde bitmesi ve kuruması gereklidir. Bu sebeple su bazlı boyalar, çabuk kurur ve öğrenci ders saati içerisinde kuruyan çalışmalarını toplayıp yanında götürebilir. Renkli çalışmalar yaparken yanında götürdükleri çalışmaların renk şablonlarını hazırlamada öğrenciye temiz bir çalışma olanağı sağlar. Çabuk kuruyan boyanın üzerinde renk provaları yapmak öğrenciye zaman kazandırmaktadır. Solvent bazlı boyalar, hızlı kurumadığı için bu avantajları sağlamamaktadır. Solvent bazlı boyaların kendine göre bazı avantajları vardır. Su bazlı boyalar, havaların ısınmasıyla daha hızlı kurumaktadır. Özellikle yaz aylarında hızlı kuruyan su bazlı boyalar, ipek üzerinde bile katlaşıp kuruduğu için ipeğin gözeneklerinin tıkanmasına sebep olmaktadır. Tıkanan gözeneklerden boya akışı sağlanamadığı için renklerin kâğıda geçişi engellenmektedir. Bu da çalışmanın yarım kalmasına ve istenmeyen durumların oluşmasına neden olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında mevsim sıcaklıklarına ve baskı adedine göre boyanın hangi kıvamda ve ne kadar döküleceği önemlidir. Her baskıda çalışmayı kontrol etmek, bu tür yanlışların geç olmadan fark edilmesine yardımcı olacaktır. Çalışmaların numaralandırılması ve sırası ile basılması bu açıdan önemlidir. Çalışmada kaçınıcı baskıdan sonra tıkanmaların yaşandığının tespit edilmesine faydası olacaktır. Böylece kaçınıcı baskıdan sonra boya tazeleme ve gözeneklere dikkati yoğunlaştırmanın tespiti sağlanabilir. Solvent bazlı boyalar geç kuruduğu için su bazlı boyalara nazaran tıkanmalar pek yaşanmamaktadır. Solvent bazlı boyaları kullanırken hızlı olmak önemli değildir. Ama su bazlı boyalarda hız çok önemlidir. Çok seri bir şekilde çalışmayı tamamlamak gerekir. Birkaç saniyelik bir aksaklık veya gecikmeler bütün bir rengin tıkanmasına sebep olur ki bu da ipeğin acilen temizlenmesi ve başa dönülmesine sebep olmaktadır. Çalışmadan sonraki çalışmayı kurtarabilmek için ipek hızlı bir şekilde temizlenip kurutulur ve tekrar boya dökülerek baskı yapmaya devam edilir. Böyle olduğunda hem boya ziyan olmakta hem de zaman alacağı için baştan bu sıkıntılı duruma düşmemek gerekmektedir.

İpek çerçeve, baskı masasına desenin yönüne göre yerleştirilmektedir. Basılacak olan rengin resim üzerindeki yeri belirlendikten sonra, ipek çerçevenin altına kâğıt yerleştirilir. Kâğıt ayarı yapıldıktan sonra kâğıdın köşelerine referans kâğıt parçaları yapıştırılır. Kâğıdın konumunu belirleyen bu köşe kağıtları, seri halde basılacak olan diğer, baskıların da aynı yere gelmesi için yerini sabitler ki bütün baskıların aynı olması gereklidir. Özellikle renkli çalışmalarda milimetrik oynamalar bile desende kaymalara neden olmaktadır (Resim-26).



Resim-27: İpek Kalıbı Ayarlama İşlemi (Fotoğraf: Münüre Şahin)

İpeğin boyayı geçirgenliğinden yararlanarak mürekkebin akışını dengeli bir şekilde kâğıda aktarabilmek için sert kauçuktan yapılan, farklı uç şekillere sahip olan çekçekler kullanılmaktadır. Çekçeklerin kolay bir şekilde tutulup çekilebilmesi için, metal veya tahta parçasına ihtiyaç vardır. Ergonomik yapısıyla boyayı dengeli bir şekilde kâğıda aktarırken, sanatçının çekmesine kolaylık sağlamaktadır.

Sanatçı yaptığı baskılara sıra numarası verir. Bu sıralamada kaçınıcı baskıda aksaklıklar oluyor ise onu tespit edebilir ve gerekli önlemleri alır. Örneğin beşinci sırada kuruma ve tıkanıklık meydana geldiyse altıncı sırada bu tıkanıklığı telafi etmesi ve bir sonraki renkleri basarken özellikle beşinci sıraya dikkat etmesi gerekir. Boyanın kuruma özelliği beşinci sırada tıkanıklığa neden olmaktadır. Özellikle su bazlı boyaların inceliği ve ipekten geçirgenliği

önemlidir. Kıvamı çok ince olursa kâğıda geçerken taşmalara neden olabilir. Çok katı olursa ipekten geçişi zorlaştırmaktadır. Küçük bir kap içerisinde kaşık ya da benzeri bir tahta çubukla kıvamına bakılır. Genellikle düz tahta parçası kullanılır. Boya kaşıktan kaba aktarılarak kıvamı edilmektedir.

Yeteri kadar boya ipeğe dökülür ve baskılar yapıldıkça boya miktarı azalır. Boya her baskıda ipeğin üzerinde karşıdan karşıya geçmesiyle kuruyup katılaşmaya başlamaktadır. Katılaştığı zaman ipek gözeneklerini tıkayabilir. Bu kağıtlara numara verilmesinin diğer bir faydası ise bu katılaşmanın ve tıkanıklığın hangi baskıda olduğunu tespit etmektir. Bu durum bilinirse, önlem olarak boya az bir miktar dökülür, birkaç baskıdan sonra hazırlanmış olan kaptan biraz daha eklenirse boya tazelenmiş olur ve boyanın katılaşması engellenir.



Resim-28: Boya Uygulama Aşaması (Fotoğraf: Münüre Şahin)
Baskı uygularken dikkat edilmesi gereken bazı esaslar şunlardır.

- Baskı masası sert ise daha yumuşak bir rahle tercih edilebilir. Masa yumuşaksa daha sert bir rahle kullanılır.
- Açık ipek gözeneklerinin boya ile dolu olmasına özen gösterilir. Baskı alanındaki açık alanların tamamen dolması için rahle ile iki veya dört defa boyayı çekerek gözeneklerin dolması sağlanır. Genellikle iki defa yeterlidir. Fazla dolması da boyanın taşmasına neden olur.

- Rahleyi ileri geri çekme hızı önemlidir. Çekerken duraksamak baskıda istenmeyen çizgilere neden olabilir. Boyayı ipek kalıbın başından sonuna kadar tek seferde gerekli hızda çekmek önemlidir. Raklede yeteri kadar boya olup olmadığı kontrol ettikten sonra, rahle ipek boyunca kesintisiz bir şekilde sonuna kadar çekilmelidir (Resim-28).
- Rakleyi çekerken açısının sabit kalabilmesi için, tasarımcının kolunu bükerek çekmesi yerine, bir adım arkaya çekilerek ve kolunun sabit açısını değiştirmeden rakleyi çekmesi, kesintisiz bir çekiş için kolaylık sağlayacaktır.
- Baskıya başlamadan önce baskı alanın kâğıda tam olarak yerleşmesi gerekir. Tek renk çalışmada kenar boşluklar ayarlanarak kâğıt masaya sabitlenir. Kâğıdın köşelerine referans kağıtlar yapıştırılırsa diğer kağıtların da konulacağı yer belirlenmiş olur. Böylece bütün baskılar arasında farklılık olmaz. Bu sabitleme özellikle renkli baskıda çok önemlidir. Üst üste gelecek olan renklerin kayması tasarımı sıkıntıya sokar. Baskılar arasında farklılık olur. Bir baskı da en önemli unsur baskıların birbirine benzemesidir. Baskılar ne kadar farklı olursa kalitesi düşer. Birinci baskı ile sonuncu baskı arasındaki fark en aza indirilmelidir. Kaymaların olmaması için, kağıtların eşit şekilde kesilmesi ve masaya sabitlenen referans alanının içine düzgün şekilde yerleşmesi sağlanmalıdır. Sanatçının kağıtları yerleştirmesinde birisinden yardım alması işini kolaylaştıracaktır.
- Hazırlanan bir kalıbı geniş bir yüzey üzerine defalarca uygulayarak büyük çalışmalar yapabilirsiniz veya bunun tam tersi olarak birçok renk şablonlarını ve tasarımları bir şablon üzerinde pozlandırarak çıkarılan şablondan farklı çalışmalar da uygulayabilirsiniz. Atölye ortamında çalışan bir grup öğrenci tasarımlarının kalıpları küçükse arkadaşları ile iş birliği yaparak, küçük bir çalışma için büyük bir kalıbı kullanmak yerine, ipek üzerine birkaç tane öğrencinin tasarımlarını pozlandırarak zaman ve malzemedeki tasarruf sağlayabilir. Birkaç tasarımı uygulama sırasına koyar. İlk uygulanacak çalışma açık kalır, diğer sıralamadakilerin üzeri kâğıt bantla veya koli bandı gibi yapıştırıcılarla geçici olarak kapatılır. Boyanın geçişi engellenir. Sıra

ile kapatılarak yapılan renk katmanları veya farklı tasarımlar bir kalıpta kısa sürede basılır. İpek baskının diğer baskı çeşitlerinden avantajları çoktur. Bir ipeği temizleyip defalarca kullanmak mümkündür. İpek yıpratılmadan temiz bir şekilde kullanıldığı sürece defalarca kullanılabilir.

- Boyanın kıvamı gerekenden daha yoğunsa ipek gözeneklerinden boya az akar. Daha sıvı ise fazla boya akışı olur. Sanatçının boyanın kıvamını tasarıma göre ayarlaması gerekir.

Sanatçı bir çalışmaya başlarken bazı temel bilgilere ihtiyacı vardır.

Bununla ilgili bazı sorulara cevap bulmalıdır. Bunlardan bazıları:

1. Ne teknikte çalışma yapacağı?
2. Hangi teknik baskı uygulayacağı?
3. Hangi ebatlarda çalışma yapması gerektiği?
4. Mürekkebin opaklık değerini, çalışmanın ihtiyacına göre nasıl belirleyeceği?
5. Ne tür kâğıt kullanacağı?
6. Sanatçının vizyonu ve yeterliliği ile ilgili sorulardır.

Bu temel soruları cevapladıktan sonra sanatçı özgün baskıresim tasarımları yapacağı kalıp hazırlama işini farklı yöntemlerle yapabilir. Bunlar elle çizimler, bilgisayarda yapılan tasarımlar ve fotoğraflar kullanarak hazırlayabileceği kalıplardır. Elle yapılan çizimlerde çeşitli yöntemler uygulanabilir. Şeffaf, ışık geçiren bir kâğıt ya da asetat gibi yüzeylere belirlediği tasarımı, doğrudan çizerek desenini belirler veya tasarımın renk evrelerini oluşturur. Sıralamaya koyar ve basar.

Elle yapılabilecek farklı bir uygulama ise bir fırça yardımıyla ipek kalıp üzerini lak ile kaparak tasarımını gerçekleştirmektir. Yapmış olduğu taslağının üzerine ipeği koyarak, boyanın akması gereken boşlukları hesaplayıp çizimini ipek kalıba doğrudan uygulayabilir.

Corel, Photosop, Indesign, Freehand gibi programlar kullanarak bilgisayarda yapılan tasarımlar, yine renk ayrışımı yapılarak tasarımlar hazırlanır. Renklerine ayrılan tasarımlar özel yazıcılarda asetata çıktı alınarak ya da asetat kalemleri ile boyanarak kalıplar hazırlanır. Fotoğrafların asetat ya da ışık geçiren kağıtlar üzerine negatif çıktıları alınarak sanatçının yaratıcılığı ile yeniden şekillenen ve renklendirilen tasarımlar, serigrafi tekniği ile çoğaltılabilir.

2.8. İpek Baskının Sınırları

İnce mürekkeplerin ve ince ipeklerin gelişimi ile yazdırılması mümkün olmayan çok az görüntü vardır. İşlem sadece direkt baskı ile elde edilen baskı gerektirdiğinden, aşındırma veya kazıma gibi girintili veya kabartmalı hatlar taranarak basılamamaktadır. Bununla birlikte, yüzeydeki yükseltilmiş çizgiler, uygun mürekkep kullanılarak üretilebilir ve şekiller baskıdan sonra kabartılabilir (Faine 1991, s. 19).

İpek baskı düz baskı grubundadır. Boya düz, ince bir zemin olan ipek elekten geçmektedir. Gravür gibi doku haznesi oluşmadığı için ipeğin gözeneklerine alabildiği kadar boyayı yüzeye ulaştırır. Boyayı ipeğe fazlasıyla doldurmak ona doku kazandırmaz, düz bir yüzey olduğu için, desenin sınırlarını aşarak taşmasına neden olmaktadır.

Serigrafi baskı ince bir nokta deseni basabilir, ancak litografi, dağlama ve gravür daha iyi görüntüler üretebilir. Bu sınırlamalar dâhilinde neredeyse her şey basılabilir. Zor olan, şablonun nasıl hazırlanacağını belirlemek ve ne tür bir ipeğin kullanılması gerektiğine karar vermektir (Faine 1991, s. 19).

Transfer baskı tekniği ile serigrafi baskıda basılamayacak yüzey neredeyse yoktur. Transfer baskı dört aşamalı bir baskıdır. Transfer kağıdının parlak yüzeyi vardır. Çizilen desen ters olarak ve baskının üzerine şeffaf vernik basılır. Kumaşın üzerine tutunmasını sağlayan, transfer tozu denen şeker uygulanır. Baskıyı uygulanacak (t-shirt, ayakkabı, seramik, ...vb.) bütün endüstriyel ürünlerinin alanını kapatıp, sıcak pres uygulanır. Sıcaklığın etkisiyle kâğıda aktarılan desen, transfer kağıdından ayrılır ve yüzeye geçer. Yani iki şekilde yüzeye uygulanan serigrafi vardır. Biri yüzeye doğrudan uygulanır, diğeri de bu şekilde transfer edilerek uygulanır.

Transfer baskı veya doğrudan baskı yüzeye uygulanacak görüntünün sağlam olması, kullanılan boyanın kalitesine bağlıdır. Boyalar genellikle su ve incelticilerle çözülürler. Su veya çözücülerle çözülen şey polimenttir. Polimentler çözülür, pigmentlerle yönlendirilir ve sonucunda renk elde edilir. Boyaların içine baskı yapılırken kabaran boyalar karıştırılır. Baskıyı yaptıktan sonra kururken şişerler. Böyle yeniliklerle birlikte kabartılı yüzeyler de elde edilir.

Teknik olarak serigrafide bilinenin üzerine bir şeyler koyabilmek için yeni denemeler yapılabilir. Bazen de kullanılagelen bazı kurallarda değişiklik yapmak pratiklik sağlanmaktadır. Salt bilgilere bağlı kalarak serigrafi baskı

uygulamaları yapmaya kalkışmak yanıltıcı olabilir. Serigrafi baskı yapmayı öğrenmemin en iyi yolu, öğreticiyi izlemek ve uygulamalar yapmaktır.

Baskı resim çalışmaları aslında zor bir uygulama değildir. Gerekli şartlar ve uygun malzemeler sağlandığında çocukların bile zevkle yapabilecekleri bir etkinlik haline gelebilir. Baskı yapmak için çok yetenekli olmaya veya yıllarca eğitim almaya gerek yoktur. Önemli olan özgün tasarımlar ve uygulamalar yapabilmektir. Sanatçının özgün üslubunu baskı resimlerde de verebilmesidir. Bu süreçte farklı baskı teknikleri yaratabilirler. Kendi üsluplarını karşılayabilecekleri uygulamalarda bazen çözümsel sonuçlar olabilmektedir.

Çözümlere ulaşmak yaratıcığın ürünüdür. Yaratıcı ürünleri keşfetmek de bu keşifte alınan yol, başlı başına sanatın kendisidir. Sanat ve sanat süreci terapiyi desteklemektedir. Tekrarlanan hareketlerin insanı rahatlatan etkisi vardır. Serigrafi baskı tekrarlanan hareketlerin sürprizlerle dolu sonucunda sanatçı her baskıda çalışmanın akıbetini merak etmektedir.

Baskiresim, birçok zanaat projesine benzer yapı ve adımlar içerir, ancak yaratıcı ve kişisel bir görüntü oluşturmak için fırsat sağlar. Kendi imaj oluşturma süreci yaratıcılık potansiyeliyle ilgili bir durumdur (Müeller White, 2002, s. 15).

Serigrafi baskı sanatı tarihteki gelişimi ile birçok medeniyetlerin çoğaltım amacına hizmet etmiştir. Serigrafi baskının Türk resim sanatında ve ticari bağlamda kullanımı, birçok ülkenin gerisinde kalmıştır. Serigrafi baskının tarihsel gelişiminde konunun detayları verilmiştir. Baskı ve serigrafi baskı çalışmalarının gelişerek Türk kültürüne girmesi, Avrupa'ya göre yüzyıllar sonra gerçekleşmesine rağmen gerek sanatçılar gerek ticarete hızla benimsenmiştir.

Çalışma, serigrafinin tarihsel gelişimi ve tekniği ile ilgili bilgileri sunduktan sonra, serigrafinin Türk sanatındaki yerini kısaca belirlemektedir. Türk resim sanatı, Türk resim sanatında serigrafi baskı çalışmalarına kısaca değindikten sonra, uygulama çalışmalarının konusu ile bağlantılı Türk serigrafi baskı sanatçılarının eserleri incelenmiştir. Bazı sanatçıların konuyla ilgili görüşleri alınarak, Türk baskı sanatındaki gelişmeler hakkında katkıları araştırılmıştır.

3. BÖLÜM: SERİGRAFİ BASKI RESİM TEKNİĞİYLE TÜRK RESMİNDE FİGÜRATİF SOYUTLAMA

3.1. Türk Resim Sanatı

Orta Asya'daki Türk tarihinin bilimsel belgelerin, buluntuların ışığı altında Hunlarla başladığı söylenmektedir. Hunların en büyük gücü, dağınık biçimdeki Türk topluluklarını birleştirerek ortak bir kültür oluşturmalarından kaynaklanmaktadır (Yücel, 2000, s.28).

Sanat tarihi; bugüne kadar, tarihi zemin üzerinde çalışmış, ama onların teşkil ettikleri devletlerin kendi askatları uğruna faydalandıkları çok daha eski sanat akımları olduğunu hiç düşünmemiştir (Köprülü, 1997, s.59). Tabiatla iç içe yaşanan dönemde elbette ki doğal motifler sanatın her alanında işlenmiştir. İnsanoğlu neyin bilgisine daha çok hakimse hayatını öyle biçimlendirir. Tabiatın kendisi olsun, dini inançları olsun, zamanla değişen değerler ve kültürlerin arayışı içerisinde kendi bulma çabasıyla iç içedir.

Türkler yaşadığı coğrafyanın doğal izlenimlerinden, yaşadıkları başka kültürlerden öğrendikleriyle, zamanla değişen dini inançlarının sınırlılıkları içerisinde Türk olma özelliğini kaybetmeden geniş bir tarihte yaşamışlar ve sanatla iç içe olmuştur.

Türk Sanat Tarihi üzerindeki çalışmaların kendine özgü tarafı, Türkiye Sanatı deyimi ile Türk Sanatı deyiminin değişik anlamlar taşımalarıdır. Genel olarak coğrafi ve politik bir anlamı olan Türkiye kavramı, etnik ve kültürel anlamı olan Türk kavramından, başka ulusların tarihinde olmayan bir kesinlikle ayrılmaktadır. Fransa tarihi ile Fransızların tarihini aynı biçimde ayırmak olası değildir. Batı Avrupalı ulusların tarihinde, ülke ve ulus bilinci Roma döneminden bu yana aynı kalmıştır. Türk olarak tanımlanan ulusların tarihi ile Türkiye Tarihi bu anlamda eş olamamaktadır. Sanat tarihinin sınırlarını aşan ve özel bir tarih anlayışı içinde değerlendirilmesi gereken bu sorun, kültür tarihimizin de hassas noktalarından birini oluşturmaktadır. Zaten mevcut bu ikileme bir de İslami içerik katıldığı zaman, kendine özgü olduğu oranda karışık bir tarihi gelişme ile karşılaşılmaktadır (Kuban, 2009, s. 25).

Türklerin asıl vatanlarının Doğu, Batı ve Kuzey Asya sanat daireleri arasında merkezi mevki, onlara muhtelif sanatlar için gayet geniş bir duyarlık bahşetmiş olup, Orhon'da keşfolunan abidevi mezarların şahitlik ettikleri eski Türk göçebe devleti ise Çin sınırlarından Yakın Doğu'ya doğru uzanmakta ve münasebetleri Bizans hududuna kadar genişlemiş bulunmaktadır. Buradan

başlayarak eski zamanlarda ihtimal ki “Sümer”lerle “Hitit”lerin ve daha sonra “Yüe-çi”lerle “Part”ların Batı medeniyetlerle münasebetlere girişmek için etrafa yayıldıklarını nazarı itibare alarak, Türkün daha Çinliler zamanında bile alıcı mahiyette olmaktan ziyade verici mahiyette bir unsur sıfatıyla kıymet kazandığını ancak bugün anlamak mümkündür. Orta Asya’daki Uygur İmparatorluğu, milliyet ve itibarıyla belki de hoş görür bir devlet için klasik bir misaldir; bu devletin toprakları içinde “Çin”, “Hint”, Batı kültür malzemesinin yeni birliği sağlayacak şekilde eriyip karışmasından sonra teşekkül eden yeni kültür 13.asırda Moğol imparatorluğunda hakimane yaşamıştır. “Bulgarlar”, “Avarlar”, “Hunlar”, “Peçenekler”, “Hazarlar” ile diğer topluluklar Avrupa’ya göç etmişlerdir. Macar toprakları içinde bulunmuş olan Naky-Szent-Mikloş definesini, sanatkarca motiflerinin şumulü ve dikkate şayan şekilleriyle, Türkün Avrupa topraklarına göçünün başlıca delili olarak kabul etmek gerekmektedir (Glück,1997, s.178).

Proto-Türk veya Hun devrine ait olduğu varsayılabilecek kaya resimleri, Orta ve İç Asya’nın çeşitli yerlerinde özellikle Sibirya, Moğolistan ve Altaylar’da görülebilmektedir. En erken devirlerden itibaren mağara veya kaya yüzeylerinde görülen bu resimler, kimi zaman boyayla yapılmış kimi zaman da alanın negatif bir oluşturacak şekilde oyulmasıyla veya sivri uçlu bir aletle çizilerek oluşturulmuşlardı. Türk topluluklarına mal edilebilecek kaya resimlerinin üsluplarında teknik ve estetik açıdan, Proto-Türk ve Hun devirlerinden Göktürk devri sonuna kadar fazla bir değişikliğin olmadığı anlaşılmaktadır. Kaya resimlerinde en çok görülen sahneler av ve savaşla ilgili olanlardır. Dini figürler ve nesnelere de yaygın bir şekilde görülebilir. Damgalar ve semboller ise diğer konulardır (Çoruhlu, 2007, s.146-177).

İlkel çizimler halindeki resimler, günlük yaşamda kullanılan kap kacaklara da yansımıştır. Eski Uygur kentlerindeki VIII-IX yüzyılların Budist ve Maniheist mabetlerindeki duvar resimleri ile minyatürlü yazmalar bilinen en erken örneklerdir. Bu resimlerde Maniheist düşüncenin ana özelliği olan iyilik, ruh ile karanlık ve kötülük arasındaki karşıt görüşler yansıtılmıştır. Onun yanı sıra Buddhismin madde ve ruh dünyası, hiçbir şeyin sürekli olamayacağı görüşünün ön plana geçtiği dini anlayış yine resim ile minyatürlerle anlatılmak istenmiştir (Yücel, 2000, s. 89).

Türk sanatı tarihi içinde hiç kuşku yok ki en zengin kaynakça minyatür sanatını konu alan eserlerle oluşmuştur. Selçuklu çağında ve Selçuklu kültür

sahası içinde yapıldığı bilinen eserleri konu alan makale veya kitaplarla başlayan bu yayın repertuarı 19. Yüzyıl örneklerinin ele alındığı son minyatürlü yazmalara kadar devam etmektedir. Özellikle Osmanlı klasik sanatı ürünlerinin değerlendirildiği çalışmalarda nicelik yönünden bir artış görülmektedir (Başkan, 2009, s. 6). Minyatür sanatının illüstratif özelliğinden dolayı baskı sanatlarına yakınlığı vardır. Özellikle de serigrafi baskıda şablonlar için uygun renk alanlarının belirli olması minyatür sanatının çoğaltılması için uygun olacaktır. İlk minyatürlerin yapıldığı tarihte ipek baskının Türkiye’de ipek baskının kullanılmaya başlanmaması, bugün yapılan minyatürlerin basılamayacağı anlamına gelmemektedir. Geleneksel değerlerimizi devam ettirmek isteyen sanatçılar bugünün baskı teknikleriyle minyatür baskılarını çoğaltmaktadırlar.

Türkler, yerel gelenekte yeri bulunmayan anıtsal mimarinin propaganda aracı olarak değerini kavramışlar, bundan başka hem İran’da hem de Çin’de yerel kültürel gelenekleri kısa bir süre içinde benimsemişlerdir. İslamiyeti kabul ettikten sonra (1295) İlhanlılar, mimarinin mali yükümlülüğünü aktif olarak üstlenmişler ve yeni güçlerini sembolize edecek çapta camiler, medreseler ve mezar yapıları inşa ettirmişlerdir. Çin’le olan ilişkilerinin sonucunda, İslami süsleme sanatında nilüfer çiçekleri, ejderhalar, kuşlar gibi yeni motifler ortaya çıkmıştır (Hollingsworth, 2009, s. 294). Türk sanatı bu düzen içerisinde başlı başına bir sanat kültürü olurken bazen de bir bütünün parçası veya devamı olmaktadır. Evrensel olma yolunda atılması gereken adımları zamana uyararak atmış, kendi özgün tavrını da ortaya koymuştur.

Osmanlı Devleti kendisinden önceki bir Türk Devleti olan Selçuklulardan, İslam dünyasından, kurulduğu topraklardaki insanlardan bir şeyler almakla beraber, kendi tarihi gelişmesi içinde kendisine özgü bir devlet düzeni, yine kendisine özgü bir Osmanlı-Türk kültürü meydana getirmiştir. Kudretli zamanında Osmanlı toplumu, kapalı bir toplum manzarası arz etmektedir. Onun kapalı görünüşü, kudretinden ötürü başkalarına yukardan bakışından, başkalarına muhtaç olmayışından ileri gelmiştir. İşte Osmanlı-Türk kültürü bu kudret ve kendi kendinin oluşu atmosferi içinde gelişmiştir (Cezar, 1995, s. 410).

Tanzimat Dönemi, Türkiye için, çağdaşlaşma çabaları bakımından dikkate değer olduğu gibi, yabancı müdahale ve sömürüsüne kapılarını açma durumunda kalması bakımından da dikkate değer bulunmaktadır. İlk sergileme

hareketleri, Abdülmecid döneminde başlamıştır. İlk sergilemenin 1845'te Çırağan Sarayı'nda padişah için yapıldığı, herkesin görmesine açık ilk sergilemenin de 1849'da Harb Okulu'nda gerçekleştirildiği görülmektedir (Cezar, 1995, s. 414-422).

Sanayi Nefise Mektebi'nin öğretime başlamasından sonra, Türkiye'de resim sergileri bakımından yeni bir fasıl açılmıştır. Zira Akademi'de ders yılı sonunda öğrenci eserlerinden oluşan sergiler açılmış, böylece resim sergileri, hiç olmazsa bir yönden devamlılığa kavuşmuştur. Sanayi Nefise Mektebi'nde (Güzel Sanatlar Akademisi) yıllık sergilerin 1885 yılından itibaren düzenlemeye başladığı anlaşılmaktadır. Akademi, sergilerinin açılış gününde, bir taraftan da öğrencilerin ders yılı içindeki başarı durumlarına göre, yönetmelikte belirtilen ödüllere layık görülenleri ilan edildiğinden, serginin açılışı çift amaçlı bir törene neden olmaktadır (Cezar, 1995, s. 439).

Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamında, modern evrensel programlara, öncekinden daha yatkın ve açık olan bir dönem, 1950'li yıllarda başlamış ve günümüze değin sürmüştür. İkinci Dünya Savaşı'na girilmediği halde, savaş sonrasında tüm dünyayı saran yeni etkileşim olgularından uzak kalmamış, yoğunluğu hızla artan uluslararası iletişim, Batı dünyasında geçerli olan üretim ilişkilerinin model almaması hususunda, ülkede var olan tavır ve eğilimlere kesinlik kazandırmıştır. İkinci Dünya Savaşı'na kadar süren erken Cumhuriyet döneminde yapılan işlerle kaçınılmaz bağlantı noktaları bulunsa bile, yenilenen üslup 1950'li yıllardan bu yana gelişmesi, diğer sanat ve edebiyat alanlarında görülen tavır ve yaklaşım farklılıklarıyla da paralellik göstermiştir. Çizgi ve rengin belirli form klişelerinden sıyrılarak yepyeni düzenler ve yeni humor fantezilerine ulaşma çabasını ortaya koyduğu grafik ya da illüstratif yaklaşımlar bile bu tür bir gelişmenin paralelinde bulunmaktadır (Tansuğ, 1995, s. 7).

Mühendishane ve Harbiye'den birtakım ressamların yetişmesi, bunlar arasında öğrencilerin Avrupa'da resim öğrenimi görmesi ve nihayet bazı Avrupalı ressamların Türkiye'ye gelerek resim yapması, bütün bunlara ilaveten de resmi seven bir hükümdarın başta bulunuşu, Türk toplumunda resmin tanınması ve sevilmesi imkânlarını genişlettiği gibi, en nihayet yalnızca resim eğitimi yapacak bir okulun kurulması sonuncunun doğmasına da yol açmıştır (Cezar, 1995, s. 448).

Türk resmindeki çağdaş rotanın 1980'li yılların sonlarından itibaren çizildiği söylenebilir. Yine bu yıllarda bazı sanat kurumlarının ve bazı sanat

galerilerinin spekülatif piyasa ekonomisine karşı durabilmesine karşı durabilmesinin olumlu gelişime ciddi katkıları olmuştur. Sanatçı ve sanat eserinin nispeten diyalektik bir gelişme çizgisini yakaladığı 90'lı yıllardaki sanat ortamı, kavramsal üretim ile eleştiri boyutunun eksikliğini de ortaya koymuştur (Başkan, 2009, s. 221).

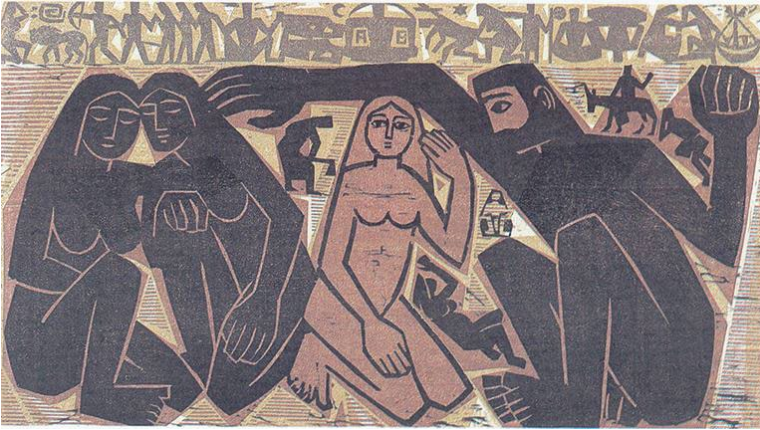
3.2. Türk Baskı Resim Sanatı ve İlk Örnekler

Baskı sanatının Avrupa'dan Türkiye'ye gelmesi birkaç yüzyılı bulmuştur. Farklı baskı teknikleriyle gelişen Avrupalı sanatçıların kullandıkları teknikler çeşitlenirken Türkiye'de farklı tarzda baskı çalışmaları yer almıştır. Atölye tarzında özgün baskı çalışmaları Türk sanatına uzun zaman sonra gelmiştir. Geleneksel baskı sanatları diye adlandırılan gravür, serigrafi, taşbaskı, ağaçbaskı gibi baskıresim çalışmaları teknik imkanlardan dolayı ülkemize geç gelmiştir. Bugün bile teknolojinin ilerlemesinin getirdiği imkanlarla gelişen özgün baskı resim sanatı ülkemizdeki birkaç üniversite dışında yetersizlikler nedeniyle, beklenen düzeye erişmemiştir. Özgün baskı resim çalışmalarında, özellikle de gravür ve serigrafi gibi çalışmalarda kullanılan teknik donanımın maliyeti sebebiyle tercih edilemeyen bir sanat dalıdır.

Aslında “Baskı sanatı” Anadolu’da çok eski bir geçmişe dayanmaktadır. Özellikle “Yüksek Baskı” kökünü, kil üzerine basılan silindir ve damga mühürlerden alarak, tahta kalıplar aracılığıyla kumaşa taşımış ve “Yazmacılık” bir halk sanatı olarak günümüze kadar gelmiştir. Osmanlı Basımcılık tarihinde, “Çukur Baskı” tekniği olan “Gravür”; “Baskı ve Grafik Sanatı”nın ilk uygulayıcısı olan İbrahim Müteferrika'nın, kendi döneminde bastığı “Batı Hint Tarihi” (1730) ve “Cihannuma” (1733) isimli kitaplarında görülmektedir. Bu kitaplarda batı gravürü beğenisine yakın baskıresimler bulunmaktadır. 1798’de taş kalıptan resim basma “Düz Baskı” “Litografi” tekniğinin bulunmasından yüzyıl sonra, bazı halk resimlerinin basıldığı bilinmektedir. Hemen hepimizin bildiği, İstanbul’un günlük yaşamını ve görünümünü, biraz romantizm katılarak konu edinen eski İstanbul gravürleri ise, aynı zamanda birer belgeseldir (Akalın, 2003, s.130).

Özgün baskı resmin Türkiye’de öncülüğünü yapmış olanların başında Mustafa Aslıer (1926) gelmektedir. 1960’lardan bu yana ahşap, litografi, metal gravür gibi baskı tekniklerinin pek çoğunu uygulamış gerek uygulamada

gerekse özgünbaskı resmi yaygınlaştırmada çok önemli sorumluluklar yüklenmiştir. Anadolu'nun yöresel ve ulusal özelliklerini ve yaşamı içerik olarak ele alan çalışmalar çoğunluktadır. Kalabalık semt kahvelerinden, tren istasyonlarından, kırsal yaşamdan kesitler, çizgiye dayalı figüratif istif düzenlemeleri ve özgünlük arayışları içinde ele alınmış bir Anadolu imgesi üzerine kurgulanmıştır. Tektonik bir yapı karakteri içinde simetrik düzenlenmiş kompozisyonlara yer vermiştir. Biçimsel ve renkle şekillenen plastik öğelerin oluşturduğu soyut çalışmalar onun ikinci dönemini, insan davranış biçimlerini yansıtan soyutlaştırılmış ve simgesel bir anlatıma yönelmiş çalışmaları da son döneminin tipik ürünleridir. Geometrik mekân kurgulu, katı sert köşeli formlar içinde istiflenmiş figür ve yalınlaştırılmış nesnelere karşıt konumlarda dengeli ve hesaplı bir kompozisyon elemanları olarak ele alınmakta, rastlantılara hiç yer verilmeden teknikle estetik bütünlük sağlamaya çalışılmaktadır. Resimlerde derinlik etkisi azaltılarak yüzeye indirgeme çabası görülmektedir. Anadolu'nun eski uygarlıklarından kaynaklanan anıtsal kökenli bir görünüş kazanan yapıtlarda ilk bakışta az hareketli duragan bir etki hakim olmasına karşın simetrik kontrast kurgulu çok figürlü kompozisyonlarda gizli bir dinamizm varlığını korumaktadır. (Ersoy,1998, s. 170)



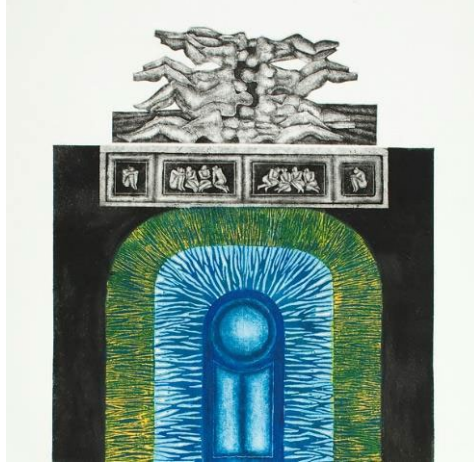
Resim-29: “Âdem ile Havvalar”, Tahta oyma, 28x50 cm. 1987, Kaynak: (Şahin, 2019, s. 80)

Tahta baskı tekniği ile yapılmış 28x50cm. ebatlarındaki resmin ana kurgusunu; önde sağ tarafta oturan erkek figürü ile üç kadın figürü oluşturmaktadır. Tematik amaç olarak erkek egemenliği, çok eşlilik, eşler arasında farklılık vurgusu, erkek baskınlığı, ellerin abartılı büyüklüğünün

çağrışımları gibi düşüncelerin hem biçimsel hem de kurgusal olarak ele alındığı görülür. Mustafa Aslıer'in diğer resimlerinde olduğu gibi bu resimde de figürler; çizgilerle stilize edilerek sert köşeli geometrik lekesele etkide kompoze edilmiştir. Figürlerin arka fonu, figürlerin biçimine uygun olarak dekupe şeklinde kesilmiş, renkli çizgisel geometrik mekânlardan oluşmaktadır. Resmin üstünde ince şerit içerisinde çeşitli görünümüleri ile stilize edilmiş insanlar, istiflenmiştir. Yine çeşitli görünümüleri ile insanlar, resmin ön planında figürlerin arasında tekrarlanmak sureti ile kompozisyonda bütünlüğü sağlamaktadır. Resim simetrik kurgudadır ve açık-koyu renk ve leke zıtlığı (kontrast) dikkat çekmektedir. Resimde siyah leke etkisi hâkim olmakla birlikte, kiremit rengi, az oranda gri ve toprak rengi de kullanılmıştır. Stilize edilmiş figürlerde geniş koyu lekesele yüzeyler baskındır. Ancak resmin üst tarafındaki şerit içerisinde birim tekrarı şeklinde sıralanmış figürler ile figürlerin arka fonunda yer yer görülen ince yatay çizgiler ve küçük insan figürleri, resimde dokusal etkiyi vermektedir. Resimde aynı zamanda bir dinamizmin olması da dikkat çekmektedir. Üç siyah leke etkisindeki figürlerin arasında yer alan açık renkli kadın figürü, resmin ve konunun vurgulanan odak noktasını oluşturmaktadır. (Şahin, 2019, s. 80)

Geometrik soyutlama içinde şematik figüratif bir düzenleme ile baskı resmin önde gelen isimlerinden birisi de Mürşide İçmeli'dir. Özgünbaskı çalışmalarında akılcı bir tavırla benimsediği yöntem duygudan önce gelmektedir. Gravür sanatını öznel bir yaklaşımla benimseyen karmaşık figür yapısı ve istiflemeleri, rölyefleri ile sanatsal gücünü kanıtlamakta, varlık-yokluk, insan-doğa, yalnızlık gibi metafizik temalarda yoğunlaştırmakta bu da resimlere dramatik bir etki vermektedir. Çevresel etkilerden soyutlanmış bir insan imgesini içeriksel olarak zenginleştirmektedir. Genelde resimlerini ikili veya alt üst planlar halinde geometrik olarak düzenlemekte, dairesel soyut geometrik bölümlerle, kübist bir yaklaşımla şematize edilmiş figür istifleri birleştirilerek bütünler oluşturmaktadır. (Ersoy, 1998, s. 170)

Soyut figürlerinin cinsiyeti ve kimlikleri belirsiz olarak resimlerdeki geometrik yapıya hizmet edecek şekilde istiflenmiş. Simetrik olan alanlara sığabilmek için figür adeta duruşunu ve uzuvlarını ayarlamak zorundadır. Doğanın dengesini bozan insanların, o doğa içerisinde olması gereken düzeni sağlaması için figürler belli alanlarda istiflenmiş.



Resim-30: Mürşide İçmeli, “Kuru Bir Ağacın Gölgesinde”, Gravür,70x47cm.
(<https://csmuze.anadolu.edu.tr.>, erişim tarihi: 06.02.2022)

Türkiye’de özgün baskı resim tekniğinin geç gelmesi, teknik ilerlemeleri beklenen seviyede olmamasına rağmen, son zamanlarda bu alandaki ilerlemelere bakıldığında hızlı bir sürece girildiği görülmektedir. Türkiye’de baskı resmi 1960 sonrasında önemli derecede gelişme göstermektedir. Türk sanatçılar kendi özgünlüğünü gösterebildikleri baskı sanatı teknikleriyle eserler üretmektedirler.

Sanatçıların bir araya gelerek grup oluşturma eylemlerinin, 1970’li yıllarda ve daha sonraki dönemde giderek azaldığı, ortak anlayışları paylaşan sanatçılardan çok, meslek dayanışmasını öngören ve farklı eğilimlerdeki sanatçıların bir araya toplanmasını, böylece kamu kurum ve kuruluşlarıyla daha yakından bağ kurulmasını sağlayan örgütlenme yönündeki etkinliklere rastlanır (Özsezgin, 1999, s.84). Sanatçılar bireysel çalışmalarını özgün tasarımlarıyla sürdürebilecekleri kişisel atölyelerinde çalışarak da devam ettirmektedir.

Baskı sanatı endüstriyel alanda daha çok önem arz ettiği için çoğaltım amacının dışına çıkarak anlamını sanatsal çalışmalar olarak benimsetmesi, bu kadar üzerinde durulduğu halde, kolay değişecek gibi durmuyor. Salt çoğaltım kavramını aşarak baskı sanatının başlı başına bir ifade biçimi hatta baskı sürecinin dahi sanatın kendisi olduğunu, üreterek geniş kitlelere yayılmasını sağlamak yeni açılan atölye ve üniversite bölümlerinin özenle korunması gereken değerleridir.

Mustafa Aslıer ve Mürşide İçmeli başta olmak üzere Süleyman Saim Tekcan, Asım İşler, Ergin İnan, Güngör İplikçi, Hayati Misman, Ali İsmail Türemen, Mehmet Güler, Atilla Atar, Gören Bulut, Fevzi Karakoç, Hasan Pekmezci gibi sanatçılar bu hevesle baskiresme yönelmiş ve 70'li yıllardan başlayarak günümüze değin Türk baskiresminde bir büyük kuşağı oluşturmuşlardır. Bu sanatçıların her biri, kendilerine özgü duruşu ve sanat tavrını baskiresim içinden oluşturabildiğinden olsa gerek bir geleneğin yapı taşları olmuşlardır (Esmer, 2011, s.21)

Baskiresmi, kendi özgün tarzlarına uyarlayan ve öğrendiklerinin yanı sıra deneysel çalışmalarıyla yeni tatlar yakalayan sanatçılarımız da teknik özelliklerinin sınırlarını aşp, yakaladıkları yenilikleri dünyaya tanıtmaktadırlar. Süleyman Saim Tekcan ve onun atölyesinden çıkan baskiresim sanatçılarının Avrupa'da tanınan Türk baskı sanatına katkıları verilmesi gereken önemi hatırlatır. Kurulan atölyede teknik donanımın yetersizliği karşısında da kendilerince çözümler üretebilmişlerdir. Böylece kattıkları sanatsal gelişmelerin yanında teknik çözümlerin varlığı ise yaratıcılığın ürünleridir. Teknolojinin geliştirilmesi gerekliliğinde de katkı sağlamaktadır.

Türkiye'de ilk olma özelliğine sahip olan Baskı Sanatları Bölümü, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde açılmıştır. Bireysel veya grup etkinlikleriyle özgünbaskı sanatını yurtiçi ve yurtdışı sergilere katılımlarıyla Türk baskı sanatını evrensel platformda tanıtmayı başarmışlardır.

1960'larda başlayan baskı resmin en önemli gelişmeleri ise 1980'lerden sonra önemli bir döneme girmiştir. Uluslararası sergilere katılımı birlikte Türk baskı sanatının dünya çapında tanınmasına katkıda bulunulmuş. Küresel bağlamdaki bu gelişim baskı sanatının piyasadaki değerini yükseltmesiyle birlikte özgün arayışların da gelişmesine yardımcı olur. Yeni öğrenilen bu resim türü yeniliğinin meyvelerini 1980'li yıllarda vermeye başlamıştır.

Bu dönemi biçimlendiren unsurlar olarak serbest piyasa uygulamaları ve ekonomi eksenli bir kültür olgusu, sanatın da ticari olgularla birlikte düşünülmesini sağlamış; bugün artık bir endüstriye dönüşen kültürün habercisi olmuştur. Bu anlamda çoğaltılabilen sanat yapıtı olarak baskiresim, yeni oluşan bu ortamdaki birçok kurum ve kişi tarafından pozitif bir faktör olarak algılanmış ve her şeyden önemlisi, bundan olabildiğince yararlanılmıştır. Sanat eserinin değerli boyutuyla sayısal çoğaltılabilir niteliklerini içinde barındıran

baskiresim; galeriler için piyasa değeri yükselen bir alan olmuştur. Bu yıllardan itibaren çok sayıda galerinin baskiresim sergilerine özel bir yer vermesi; baskiresim arşivleri oluşturması bu alana yatırım yapmaları hatta üretimi organize etmeye çalışmaları bu ilginin somut göstergeleridir (Esmer, 2011, s.23).

1990'lı yıllarda iyice olgunlaşan baskiresmin, birkaç büyükşehirlerdeki kurumlarla sınırlı kaldığı ve 2000'li yıllarda ise önceki önemini yitirdiği görülmektedir.

Genç kuşaklara bakıldığında, dil ve malzemeye yönelik arayışlar içine girmek, mekân ve yapıt ilişkisini önemsemeye yönelik deneysel uğraşlarla riskli alanlarda kendilerine yeni alanlar açmak yerine geleneksel yapıyla ilişkilerinin daha yoğun olduğu bir mecrada dolaştıkları görülmektedir (Esmer, 2011, s.25). Genç kuşakların baskiresim tekniğini çözümlenmeye ve atölye ortamını anlamaya yönelik çabasının yerine, ortam kısıtlaması gerekmeyen sanat çalışmalarına yöneldiği görülmektedir. Baskı atölyelerinden zamanla kendini uzaklaştırmaları sebebiyle ilgi azalmasından kaynaklanan bakımsızlık ve teknoloji takipsizliği ile çürümeye yüz tutan atölyelerin varlığı da söz konusudur. Bunun yanı sıra teknolojiyi yakından takip eden ve yeni teknik malzemelerle çalışmalarını sürdüren sanatçılardan da söz etmek mümkün.

Günümüzde serigrafi, teknolojik gelişmeler ile birlikte pek çok alanda kullanılmaktadır. Özellikle üretilen yeni boyalar (iletken serigrafi boya, termokromik, fotokromik boyalar vb.) henüz denenmemiş birçok olasılığı sanatçılara sunmaktadır. Ancak bu olasılıkların değerlendirilmesi ve endüstri için geliştirilmiş olanakların farklı anlamlarda kullanılması hiç kolay değildir. Bir yeniliğin, farklı yorumların ortaya çıkabilmesi, 'bilgi'nin ortaya çıkış bağlamlarını bilmekle ve anlamakla mümkündür. Baskı sanatının ülkemizde bu derece derinlikli bir biçimde anlaşıldığını söylemek zordur. 7 yüzyıllık Batı baskı sanatı tarihine kıyasla kısa zamanda çok yol alınmış olsa da daha gidilecek uzunca bir yol önümüzde durmaktadır (Bilginer, 2014, s.18).

3.3. Türk Serigrafi Baskı Sanatı ve Sanatçıları

Ülkemizde, bir eğitim kurumuna bağlı kalmaksızın baskiresim çalışmalarının sürdürülebilme çabalarına ilk olarak 1960'lı yıllarda rastlanmaktadır. Sanatçılarımızın, böylesi bir çaba içerisine girmesi, 1960 sonrasında ülkemizde baskiresime artan ilginin bir göstergesidir. Bu yıllarda

Aliye Berger, Almanya'dan getirdiği küçük bir pres ve plakaları ile evinde kendi çabasıyla bir dizi baskıresimler üretmiştir. Süleyman Saim Tekcan ise bu alanda kendi sanatsal üretimlerini yapabilmek amacıyla 1974 yılında İstanbul'da küçük bir yer edinerek ilk kişisel özgün baskıresim atölyesini kurmuştur (Yalçın, 2012, s. 91).

Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretmen olarak gelen Leopold Lévy'nin sanatçılar üzerinde etkisi olmuş ve birçok sanatçı yetiştirmiştir. Berkel, Lévy'nin asistanlığını üstlendiği yıllarda baskı resme ilgi duymuştur. Gerçekçi anlayışta uyguladığı çukur baskı resimlerinde ağırlıklı olarak peyzaj ve desen çalışmaları yapmıştır. Sonraki yıllarda baskı resim atölyesini Lévy'den devralıp elek baskı (serigrafi) çalışmıştır. Bu da soyut sanat anlayışını temellendirmesini sağlamıştır. Sanatçı, Türk resminde soyut sanat anlayışında önemli bir yere sahip olmuştur. Klasik ve çağdaş resim akımlarıyla, estetik biçim anlayışı oluşturmuştur (Şentürk, 2011, s.53).

Sanatçıyı desteklemek amacıyla üniversitelerden bağımsız girişimde bulunan Akbank 1993 'te kurduğu Akbank Kültür Merkezinde özellikle Taşbaskı tekniği yönünden profesyonel düzeyde üretim vermeye başlanmıştır. Bunun yanında hizmet veren atölyeler arasında İMOGA, Devrim Erbil Baskı Atölyesi ve Alaturka Gravür Atölyesini sayabiliriz. S.Saim Tekcan'ın kurmuş olduğu müzenin bir işlevselliği de gravür ve serigrafi tekniğinde üretim imkanı sağlamasıdır. Bunun yanında geç de olsa uluslararası düzeyde belki ilk olabilecek Baskı Müzesinin açılması, sanat derneklerinin ve vakıfların kurulması her geçen gün bu sanatın ne kadar yaygınlaştığını göstermektedir. Geriye dönüp baktığımızda, tüm olumsuzluklara rağmen günümüze kadar olan bu süreçte önemli gelişmeler yaşanmıştır (Ayan, 2007, s. 107-108 akt: Yalçın, 2012, s. 90).

Tekcan, gerekli donanımın ülkede henüz yeterli olmadığı ve ayrıca yurtdışından da getirtme olanağının maddi olarak çok zor olduğu yıllarda, prototip modelleri çizerek, ustalar ile bire bir çalışıp özgün baskı makineleri üretmiş ve ayrıca hurdaya çıkmış, kurum ve devlet matbaalarındaki eski presleri tamir ettirerek, zamanın şartlarına göre yeterli sayılabilecek bir atölye oluşturmuştur. Tüm bu uğraşlarının sonucunda 1982 yılında atölye mekânını daha da genişleterek, uluslararası bir düzeyde "sanatevi" kurma çabası içerisine girişmiştir. "ARTESS Çamlıca Sanatevi" adını alan bu atölye, 1984 yılında hizmete açılmış ve o zamanın koşullarında ipek baskı (serigrafi) ve gravür gibi

baskı tekniklerinin tümünü içeren modern bir baskiresim atölyesi olmuştur. ARTESS, Çamlıca Sanatevi ülkemize pek çok yeni sanatsever ve özgün baskiresim sanatçısı kazandırmıştır. Bu Sanatevi ülkemizde Çağdaş Özgün Baskiresim Müzesi'nin kuruluşunda da öncü olmuş ve uluslararası düzeydeki üretimi ile bu müzenin temellerini oluşturmuştur. Kurumsal kimliğin dışında özel baskiresim atölyesine sahip olan diğer sanatçı akademisyenler arasında şu isimleri sayabiliriz; Mustafa Aslıer (Litografi-Gravür Presi), Mürşide İçmeli (Gravür Presi), Alaattin Aksoy (Litografi Presi / Aksanat'a devredildi), Mehmet Özer (Litografi Presi), Ergin İnan (Gravür Presi), Aydın Ayan (Gravür Presi), Devrim Erbil (Gravür Presi ve Serigrafi Tezgâhı), Basri Erdem (Litografi-gravür Presi, Serigrafi Tezgâhı), Hayati Misman (Gravür Presi), Güler Akalan (Gravür Presi), Atilla Atar (Litografi Presi), A. Aydın Kaptan (Gravür Presi), Yunus Güneş (Gravür Presi), Hasip Pektaş (Gravür Presi), Hatice Bengisu (Gravür Presi), H. Müjde Ayan (Gravür Presi) (Yalçın, 2012, s. 91).

Galericilerin ve sanatseverlerin eserin biricikliği bağlamında eserlere verdiği önem ve baskı sanatlarının tuval sanatına göre daha donanımlı atölye içinde yapılmasından dolayı ulus bünyesinden daha çok uluslararası sanat pazarında değer gördüğünden dolayı, serigrafi baskı resmin endüstriyel alanda gelişmesiyle sanat bağlamında gelişmesi arasındaki açıklık gittikçe artmaktadır.

Serigrafi sanatının uluslararası sergilerde rağbet görmesi ve evrensel bir sanat dilinin oluşmasında son yıllarda önemli gelişmelerden de bahsedilebilir. Dijital teknoloji ile çeşitlenen çalışmalar ve sergilerin bulunması mesafeleri yakınlaştırarak iletişimi kolaylaştırmaktadır. Sanat fuarları, bienaller, çalıştay gibi etkinliklerle sanatı ve sanatçıları bir araya getiren ve dünya çapında tanıtılmasını sağlayan sergilerin iletişimin gelişmesiyle ilerlemesi de umut vericidir.

Sanatçıların özgün çalışmalarının sergilendiği müzelerde geleceğin araştırmacıları için önemli kaynaklar oluşturulmaktadır. Sergilerde veya müzelerde yer alan belli başlı çalışmaların hangi sanatçıya ait olduğu ve sanatçının özgün tarzı hakkında bilgi edinilmesi açısından bazı eserler hakkında kısa bilgiler edinmek önemlidir. Bu amaçla serigrafi baskı tekniği ile figüratif soyutlama çalışmalarının yer aldığı başlıkla sanatçıların eserleri hakkında kısaca yorumlar yapılmıştır.

3.3.1. Fevzi Karakoç

Litografi (taşbaskı) tekniği ile ürettiği at ve figür çalışmalarında bazen statik bazen de dinamik çizgisel bir ritimle giderek soyutlaşan bir değişim göstermektedir. Litografi tekniğinin ayrıcalıklı özelliklerini vurgulayan özgünbaskı çalışmalar yaptıktan sonra son yıllarda boya resme yönelmiş olan sanatçı soyut-lekeci bir anlayış içinde figürleri ve atları soyut leke yumaklarına dönüştürmekte. Tüm resim yüzeyi birim motif olarak ele alınan bir at veya figürün tekrarı ile doldurulmaktadır. Her biri diğerinden bağımsız fırça izleri ayrıntıda eşit olmayıp, etkide eşit birim motiflere dönüşmektedir (Ersoy, 1998, s. 17).



Resim-31: Fevzi Karakoç, “Orta Sırada”, Serigrafı Baskı, 70x50cm, 2000
(<http://fevzिकarakoc.net/ozgun-baski/> , erişim tarihi:06.02.2022)

Tekrarlayan hareketlerin sakinliğini ve rahatlatıcı etkisini resimlerinde görülen Fevzi Karakoç’un serigrafı baskısında at ve atın üzerindeki figür, lekesel olarak ifade edilmiştir. Gözler figürlerden çok renklere ve tekrarların dinlendirici etkisinde dolaşmaktadır. Resmin tam ortasına konumlanan altı atlı figür, çalışmanın genelini kaplayan soğuk renklerin arasından çıkan figürlerin renklerindeki kırmızı ve yeşilin kontrast ilişkisiyle vurgulanarak çalışmanın dışında koşusunu devam ettirecek gibidir.

3.3.2. Devrim Erbil

Devrim Erbil’in resimlerinde figürün değil, figürler arası ilişkiden kaynaklanan, her an değişkenlik gösteren yani aktarılan görüntünün anlık

yansımından kaynaklanan soyutlanmış imgeler vardır. Örneğin en çok karşılaşılan kuş ve yaprak figürlü resimleri düzenli aralıklarla yan yana gelen lekelerden oluşan lirik bir kompozisyondur. Bu bağlamda sanatçının kendine özgü dünyasında figürün taşınabilirliği, bilinçli olarak göz ardı ediliyor olması, ikinci derecede sorgulanabilir. Burada en önemli olan şey, temsil ettiği nesneden yola çıkarak figür oluşmadan önce biçimlerin kendi aralarında oluşturduğu yapı ile gerçek figürlerin içerdiği ritmik ilişkinin oluşmasıdır. Sanatçının eserlerinde, figürlerin dağılımı altlı üstlü yan yanadır. Derinlik duygusunu bütünüyle yadsımamıştır ama her Şeyin tuval yüzeyine yakın kesitte bulunduğu dikkate alınmalıdır. Bu şekilde ifade edilebilir sanatçıyı doğanın görünür yüzeyi ilgilendirmiyor, coşkusu için aradığı malzemeyi doğanın sürekli devinim içinde olmasında buluyor ve eserlerine yansıtıyor. Böylece ışık, gölge, perspektif, oylum gibi öğeleri büyük ölçüde dışlamıştır. Sanatçı kurgu ile gerçeğin etkileşim alanında kendisini var etmeye çalışmaktadır (Şentürk, 2011, s. 85).



Resim-32: Devrim Erbil, “Doğa Çeşitlenmesi”, Serigrafi Baskı, 50x70cm, 1990
(Görsel Kaynak: <https://devrimerbil.com/serigrafiler>, erişim tarihi: 06.02.2022)

İster kent görüntüleri ister kuşlar, ağaçlar olsun resimlerinde soyutlayarak yorumladığı tüm doğa görünümünde her şeyi çizgiyle şekillendiriyor. Oval, kıvrık, ince, kalın, dikey, yatay, doğru, eğri çizgilerin uyumu ve karşıtları içinde biçim kazanıyor ağaçlar. Bir ritim ve devinim içinde zorlamadan çizgisel bir görsel dil oluşturuyor. Her yöne uzanan, uzun kısa dallar ağaçların kalın gövdeleri etrafında çizginin sonsuz olanaklarıyla doğayı ustalıklı biçimlendiriyor. Doğanın gizilgücünü ve sürekliliğini grafiksel ağırlıkta, çizgisel bir yöntemle özgün biçimlere dönüştürüyor. Aynı çizgilerle aynı temaları monotonluğa kaçmadan, yüzeye bağlı soyutlamacı özellikleri içinde çoğalıp şekillendiriyor. Doğa görünen yüzüyle ilgilendirmiyor sanatçıyı, aradığı malzemeyi doğanın sürekli devinimi içinde buluyor, sınırsız tekrarlarla bir ritim ve tekil-çoğul karşılığı yönünden özgün bir alan yaratıyor (Ersoy,1998, s.200).



Resim 33: Devrim Erbil, Serigrafi, 70 x 90 cm. 2011
(Demir, 2018, s. 71)

Resim 33'deki Devrim Erbil'e ait şablon baskının; serigrafi ve çok renkli olduğu görülmektedir. Şablon olarak ipek kullanmıştır. Baskı birçok renk ve siyah-beyazdan oluşur. Teknik olarak; serigrafi- elek baskı (ipek baskı) /şablon baskı kullanmıştır. Çalışma lekese ve dokusaldır. Ton geçişleri serttir. Çalışmada çeşitli mimari yapıların soyutlanan biçimleri bulunur. (Demir, 2018, s. 71)

3.3.3. Hasan Pekmezci

İpek baskı-serigrafi atölyesinin kurulması 1979 yılını bulmuştur. Hasan Pekmezci İstanbul'daki akademiye atanmış ve serigrafi atölyesini kurup yönetmiştir. Kurumda yetişen öğrenciler, hocalar ve dışarıdan çok sayıda sanatçı kurulan atölyelerden yararlanmışlardır (Akkaş, 2017, s. 25).



Resim 34: Hasan Pekmezci, "Kafes ve Kuşlar", serigrafi resim, 1997
(<https://docplayer.biz.tr>. erişim tarihi: 06.02.2022)

Resimlerindeki zengin dokular, hızlı ve anlık görüntüler, yoğun lekesele değerler, boya katmanları hep bu coşkunun dışavurumları olarak karşımıza çıkıyor. Kuşlar ve kafesleri gibi Pekmezci'nin resimlerinde görülen merdivenleri de sanatçının hayatında yer alan önemli anılardan yansımaktır. Bir insanın zorluklar ve mücadele içinde tırmandığı yaşam merdivenin öyküsüdür. Hedeflerine ulaşmak, hayata tutunmak, ulaştığı yerde kalabilmek için emekle, çabayla basamakları tek tek tırmanmasının öyküsüdür (Erman, 2018, s.41). Çalışmada yağlıboya etkisinin fırça darbeleri ve hareketleri görülmektedir. Kalıplar hazırlanırken farklı teknikler uygulanabilir. Bölgesel boyamalar, alan kapatmalar, piksel çözümlenmeleri, foto şablonlar veya çizgisel değerler gibi uygulamaların yanı sıra teknik çeşitliliğinin uygulandığı serigrafi baskı şablona ne aktarılırsa o resim elekten yüzeye uygulanır. Fırça

hareketlerinin etkisini çalışmasında gördüğümüz sanatçı ise şablon hazırlamada denemeler yaparak fırça ve akrilik boya ile kalıplarını hazırladığını görüyoruz. Şablon fırça ve kapatıcı boylarla da hazırlandığı gibi doğrudan ipeğe fırça ile emisyon uygulanır ve kurutulur. Lekeseli olarak yapılan şablonlarda baskılar renk sırlamasına göre basılmış. Kuşlar hem kafesin içinde hem de kafesin dışında, özgür ya da değil, belli ya da belirsiz lekeler halinde konumlanmıştır. Dikkati ise soğuk renklerin yoğunlukta bulunduğu kırmızı ve daha net olan kuşlar çeker.



Resim 35: Hasan Pekmezci, Aile, 2011, Mix baskı, 90x65cm.
(<https://www.odeabank.com.tr>. erişim tarihi: 06.02.2022)

Hasan Pekmezci Aile (Resim-35) adlı resminde kalabalık bir figür grubunu resmetmiştir. En arkada anne ve baba olmak üzere önde çocuk figürlerinin olduğu anlaşılmaktadır. Figürlerin hepsi bir kütle olarak algılanmakta dikkatle bakıldığında aralarındaki simsiyah lekelerin onları birbirlerinden ayıran boşluk olarak algılanmaktadır. Resimde figürlerin elleri, ayakları ve yüzleri net olarak algılanmamakta biçimsel olarak genel bir soyutlama hâkimdir. Figürlerin yüzlerinde sadece yüzün ortasındaki ince kısa renkli çizgi burnun yerini belirtmektedir. Onun dışında gözlerin ya da diğer uzuvların yerleri belirgin değildir. Figürler buruşturulmuş bir kâğıt dokusu

izlenimi vermektedir. Yer yer algılanan beyaz ve kırmızı çizgiler figürlerin ışıklı alanlarını oluşturmakta resme ayrı bir dinamiklik ve zenginlik katmaktadır. Figürler düz beyaz bir zemin üzerine yapılmıştır dolayısıyla sanatçı mekânı belirtmemiştir. Anne ve baba figürlerinin arkasına yerleştirilen kırmızı daire resmin vurgusunu oraya doğru çekmektedir. Bu daire biçimi serigrafi tekniği ile basılmıştır. Böylelikle resmin enerjisini o kırmızı nokta oluşturmakta oradan etrafa dağılan bir enerji olduğu varsayılabilir. Bu resme aile adını veren sanatçı resimdeki kırmızı renkli ile ailenin önemini vurgulayarak figürlerin net olmayan dağılan çizgilerinden ailenin genişleyen bir kavram olduğunu vurgulamak istemiş olabilir. (Akkaş, 2017, s. 170).

3.3.4. Süleyman Saim Tekcan

Süleyman Saim Tekcan, İstanbul Atatürk Eğitim Fakültesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve kendine ait Çamlıca Sanat evi özgün baskı resim atölyelerini kurmuştur ve özgün baskı resim sanatımızda önemli bir yere sahiptir Baskı resim sanatımızın önemli örneklerini veren Tekcan, özgün baskı resim çalışmalarında ilk başlarda elek baskı (serigrafi) tekniğini kullanmıştır. Elek baskı (serigrafi) serisinde, sürekli çoğalan, birbiri içinde gelişen iç içe geçmiş sarmal, dikey ve yatay çizgiler, geometrik biçimler oluşturmaktadır. Elek baskılarında kullandığı Anadolu Uygarlıklarına ait motifler, farklı geometrik formlardan oluşmaktadır. Tekniğin elverdiği saydamlık ve katmanların iç içeliği sayesinde farklı bir soyut düzenleme oluşturmuştur (Şentürk, 2011, s. 91).



Resim 36: Süleyman Saim Tekcan, Serigrafi, 100x70 cm. (Demir, 2018, s. 76).

Resim 36’teki Süleyman Saim Tekcan’a ait şablon baskının; serigrafi ve çok renkli olduğu görülmektedir. Şablon olarak ipek kullanmıştır. Baskı mavi, kırmızı ve siyah-beyazın tonlarından oluşur. Teknik olarak; serigrafi- elek baskı (ipek baskı)/şablon baskı kullanmıştır. Çalışma lekesel ve dokusaldır. Ton ve renk geçişleri yumuşaktır. Kırmızı için renk atlamaları vardır. Kompozisyonda simetri bütünlüğü oluşturuldu. Çalışmada çeşitli geometrik formların bütünlüğünden oluşur (Demir, 2018, s. 76).

3.3.5. Hasip Pektaş

Baskı tarihine bakıldığında ilk ekslibrisin geleneksel baskı tekniği olan ağaç baskı ile yapıldığını görüyoruz. Kitapların basımında da ağaç kalıplar kullanılmıştır. Sadece ağaç baskı değil gravür, linolyum baskı, litografi gibi baskı teknikleri de çoğaltma işleminde kullanılmıştır. İnsan yaratıcılığının önünde bir engel yoktur. Her konuda olduğu gibi baskı teknolojisinde de yeni olanaklar bulunmuş; serigrafi, ofset, fotoğraf, bilgisayarla oluşturulan tasarım (CGD) gibi modern teknikler de kullanılarak ekslibrisin çoğaltılması sağlanmıştır. Hızla gelişmekte olan dijital teknolojileri kullanarak tasarımcılar da yüzlerce seçeneği kısa sürede üretebilmekte; farklı teknolojiler kullanarak, dijital sanatın oluşumuna katkı sağlamaktadırlar (Pektaş, 2019, s. 40).



Resim 37: Hasip Pektaş, Serigrafi Baskı, 8/40, 125x95 mm, 1993. (Kaynar, 2006, s.108).

Sanatçı Mehmet AYDOĞDU için yapılan ve 1993-Hasip PEKTAŞ imzalı olan exlibris, serigrafî tekniğiyle 40 adet çoğaltılmıştır. Tasarımın kompozisyonu açık formudur. Üç renk ile üretilen çalışma için, iki ipek kalıbın hazırlandığı düşünülmektedir. Hazırlanan kalıpların birisi koyu yeşil renk için, diğeri de resmin solunda ve sağında olan küçük turuncu lekeler içindir (Resim-37). Resimde zemin olarak kullanılan açık yeşil renk ise yüzeyin kendi rengidir. Kompozisyonun tamamını bir kadın figürü oluşturur. Nü olan kadın figürünün resmedildiği çalışmada açık form kullanılmıştır. Figürün bize göre sol eli exlibris yüzeyinin dışına taşar, aynı şey sağ el içinde geçerlidir. Donuk bir yüz ifadesine sahip olan figür, desen atölyesinde poz veren bir kişiyi anımsatır. Tasarımın soluna yerleştirilen kadın figürü, desen tadında çizilerek yatay-dikey çizgilerle ve dağınık bir leke düzeniyle oluşturulmuştur (Kaynar, 2006, s. 108).

3.3.6. H. Müjde Ayan



Resim 38: H. Müjde Ayan, “Öteler”, 2008, Serigrafî, 36 x 56 cm (Demir, 2018, s.103).

Resim 38’deki H. Müjde Ayan’a ait şablon baskının; serigrafî ve çok renkli olduğu görülmektedir. Şablon olarak ipek kullanmıştır. Baskı yeşil, mavi, çeşitli gri değerleri ve siyah- beyazın tonlarından oluşur. Teknik olarak; serigrafî- elek baskı (ipek baskı) /şablon baskı kullanmıştır. Çalışma lekeseldir.

Ton ve renk geçişleri yerine göre sert, yerine göre yumuşaktır. Çalışma mimari yapı (köprü) figürler gibi objelerden oluşur. Bu yüzden kolaj etkisi mevcuttur (Demir, 2018, s. 103). Fotoğraf filmlerini de kolaj olarak kullanmış ve ara tonlar elde etmiştir. Çalışmada soğuk ve koyu renklerin hâkim olduğu görülür.

3.3.7. Vedat Çolak



Resim-39: Vedat Çolak, Serigrafî Baskı, 13x13cm, 2012, (Sanatçı Arşivinden)

Exlibris sanatı üzerine çalışmalar yapan Vedat Çolak, baskılarını çoğunlukla serigrafî baskı ile çoğaltmaktadır. Son zamanlarda doğadan görüntüleri konu yapan sanatçı, özgün baskılarını bilgisayarda yaptığı grafik tasarımlarıyla hazırlar. Özellikle exlibris tasarımlarında, grafik düzeni, tipografik özelliklerini, kompozisyon kurgusunu, plastik değerlerini ve renklerini çok çalışmanın getirdiği deneysel çözümlenmeleriyle oluşturur. Renklerin opaklık ayarlarını ve renk sıralamasını önceden hesapladığı tasarımlarında, renk geçişlerine fırsat vererek alta bastığı görüntülerden de ipuçları verir. Bazı renklerin geçirgenliği bazı renklerin de kapatıcılığı ile ayrı tatlar yakalar. Boşluk ve dolulukları da hesaba katarak iç ve dış ilişkilerini de düzenler. Serigrafî baskı onun için matematiksel hesapları da içinde barındırır. Renkler, ton değerlerinin zenginliği ve renk geçişlerine fırsat verilen alanlarda da kaynaşmasıyla çoğalır. Böylece uyumlu renklerde duran figürler ise anıtsal duruşu ile renk ve dokuları bütünleştirir.

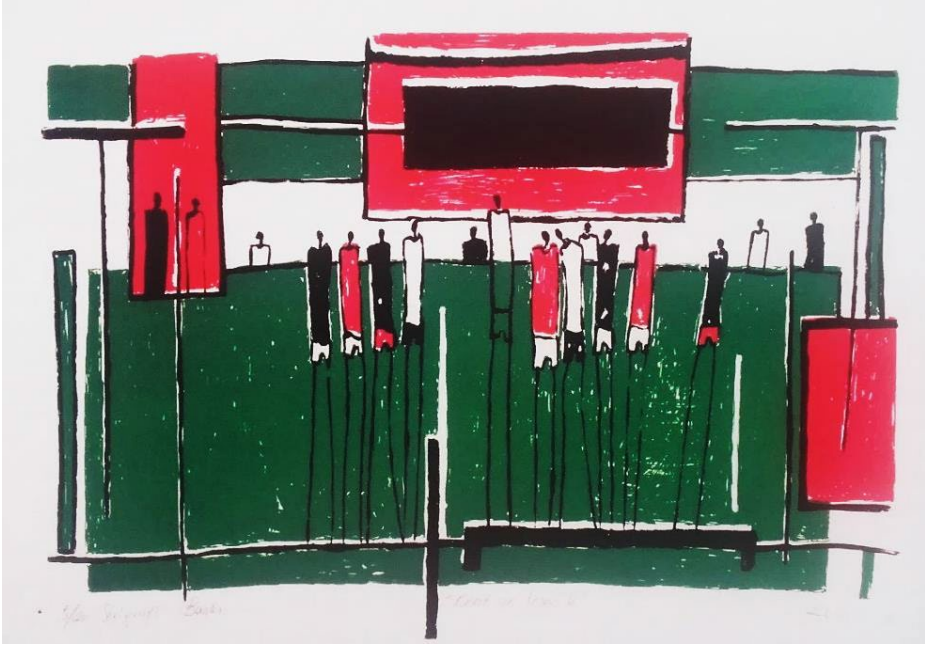
3.3.8. Saime Hakan Dönmezer



Resim-40: Saime Hakan Dönmezer, “Bağlantı” Serigrafik Baskı, 2011 (Dönmezer, 2012, s. 115)

Gerek özgün baskılarında gerekse farklı malzemelerle kurguladığı ve onun kişisel görsel kültürünü oluşturan tarihsel sanatçı kimliğinin içinde şekillenen estetik yapısı içinde, hep ortaya çıkan; özgün bir dışavurum mantığıdır. Bu dışavurum mantığı lirik olanla, düşünsel ve sanatsal olanın bir arada değerlendirildiği, dahası ortak bir kompozisyon potasında eritildiği gerçekliğin adı olarak belirginleşir. Gerçeklik kavramına hem doğasal hem soyut tadı yüksek bir ayar ve giderek, her olgu ve nesneyi ele alıp değerlendirdiği biçim boyutunda ‘lirik’ bir söylem eklemekte ve bu söylemde netice itibari ile anlamın kendi özgün kategorisini oluşturmaktadır (Resim-40) (Dönmezer, 2012, s. 115) Kompozisyonu üç parça olarak kurgulamış izlenimini, sağ sol bölümdeki kırmızılarda vermiştir. Bu iki parçayı kırmızı ince bir çizgi ile bağlamaktadır. Orta bölümdeki yoğun yeşil karşıtlığını, siyahların bütünleştirici etkisiyle bir araya getirerek resmi parça etkisinden kurtarmıştır.

3.3.9. Tolga Akalın

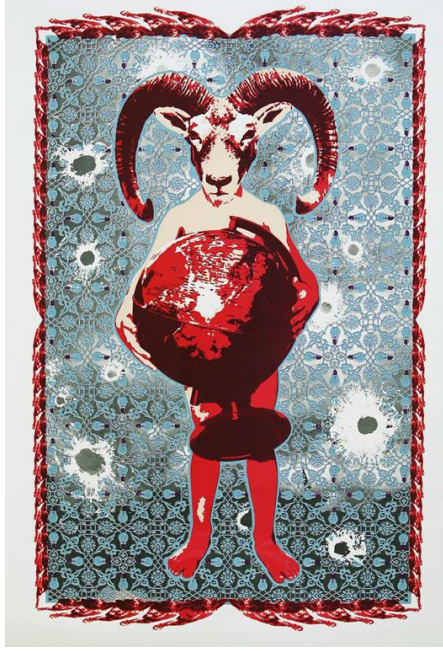


Resim- 41: Tolga Akalın, “Kent ve İnsan II”, Serigrafî Baskı, 49x32cm, 2016 (Penpe-İzzet Şahin Güzel Sanatlar Lisesi, Özgün Baskı Eserleri Koleksiyonu)

Elektronik mekanizmanın devreleri gibi dizilmiş olan insan figürleri, geometrik biçimler içinde sırası ile olması gereken yerlerde ve ebatlardadır. Kırmızı ve yeşilin kontrast ilişkisine siyah ve beyazın da kontrastlığı eşlik eder. Renkler, aşağından yukarıya doğru veya sağdan sola doğru olarak dengeli bir şekilde dağılım gösterir. Düz kalıp olarak hazırlanan renk şablonlarının yer yer ışığı geçirilmesi sebebiyle açık alanlar oluşturularak figürlerin durağanlığına karşı hareket kazandırmıştır.

“Kent ve İnsan II” olarak isimlendirdiği çalışmada figürler cinsiyet belirtisi verilmeden kent içinde insanların olması gereken yerde elektrik devrelerinin düzeni gibi konumlanan figürlerin bacakları sanki devreleri iletebilsin diye oldukça uzatılmıştır.

3.3.10. Ozan Bilginer

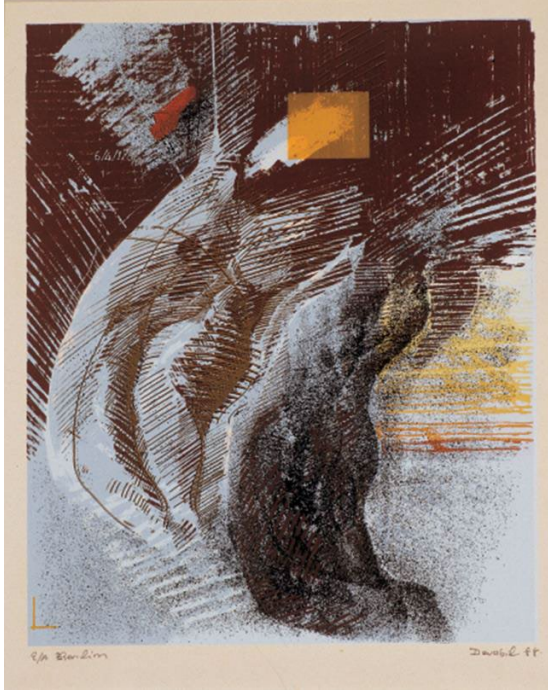


Resim-42: Ozan Bilginer, “Her Şey Yolunda”, Serigrafı Baskı, 145x91 cm, 2016
(Sanatçı Arşivinden)

Serigrafı tekniğinin sınırlarını zorlayarak deneysel çalışmalar yapan Bilginer, eleştirisel anlatımlarını, “trans-disipliner” olarak tanımladığı teknikle çok farklı alanlardan da beslenerek yapmaktadır. Termokromik mürekkep ile kâğıt üzerine, geleneksel yöntemlerle serigrafı baskı resimlerini mühendislik bilgisi ile sentezleyerek bulduğu çözümler, aktarılan imgeleri bilinçli bir yönelim ile kendini imgeler dünyasına bırakır. Böylece imge tekniğın çözümlenme sürecine eşlik eden bir bütünselliğe kavuşur. Sonucunda tercihlerine güvenmenin özgüveni ile yoluna devam ederek yeni buluşların imgeler dünyasında kendini aşma heyecanıdır.

Resim-42’de kırmızı ile mavi kontrastlığının dengeli ve simetrik olarak dağılımı görülmekte. Siyah ve beyazın zıtlığını ise grilerin degrade tekniği ile yumuşatıldığı geçişleri, piksellerine ayrılan renklerin bir araya gelişi ile sağlanır.

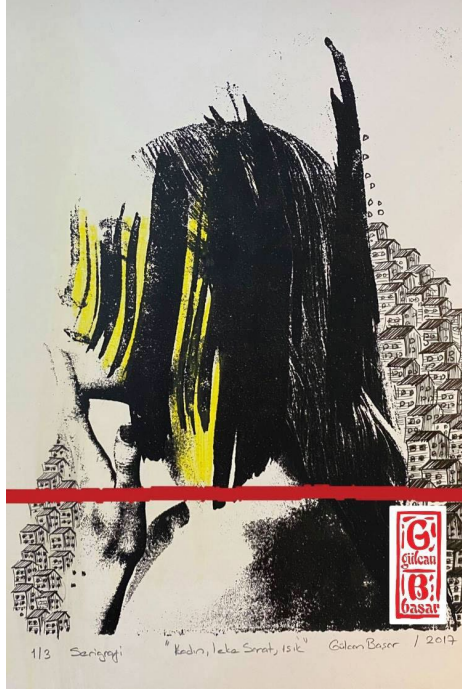
3.3.11. Devabil Kara



Resim-43: Devabil Kara, “Gerilim”, serigrafı baskı, 37x30.5 cm, 1988
(www.devabilkara.com, erişim tarihi: 25.12.2018)

Nesne ve iz olarak bıraktığı boşluk üzerine yoğunlaşıp, nesne ve zaman arasındaki karmaşık ilişkiyi sorgulayan Kara'nın serigrafı baskısı, güçlü desen çizgileri ile yüzeyin düz zemindeki çizgisel olarak boşluğuna eşlik ederek boşluk ve doluluk arasındaki tezatlıktaki gerilime odaklanmıştır. Renklerdeki gölgelerin oluşturduğu gerilim ile figürlerin duruşundaki gerilim sanatçının zaman kavramını sorgulamasından kaynaklanmaktadır. Karışık tekniklerle de çalışmalar yaparak, özümşenen tekniğin kendi etkilerini başka tekniklerle birleştirerek farklı etkiler oluşturur. Yoğun çizgisel koyuluklardan açık noktasal değerlere doğru geçiş sağlayan resimde kırmızı ve sarı düz renk olarak basılarak serigrafı baskının varlığını hissettirir. Geometrik olarak verilen sarı renk ise zaman algısında açılan bir pencere gibi koyu zemindeki geçişi göstermektedir. Ayrıca sarı ve kırmızı arasındaki degrade geçiş ise serigrafide etkili bir şekilde verilmektedir.

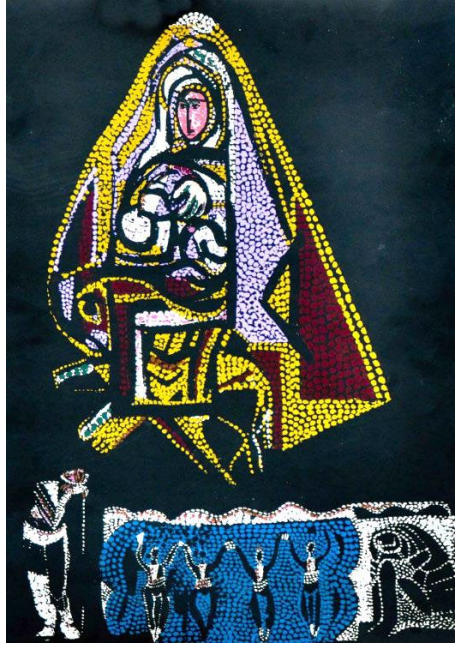
3.3.12. Gülcan Başar



Resim- 44: Gülcan Başar, “Kadın, Leke”, serigrafik baskı, 2017 (Sanatçı Arşivinden)

Serigrafik baskı çalışmasında farklı dokular ve etkiler görülen Başar’ın çok renkli şablonlar hazırlayarak çalıştığı görülmektedir. Lekeseli ve dokusal alanlardan serigrafik boyasının opaklık ayarını tam da yerinde kullanarak renk geçişleri sağlamaktadır. Fotoğraf filmleri ile birlikte çizgisel değerleri lekesele alanlarla kaynaştığı çalışmasında, kırmızı yatay çizgiyi sarı ve siyah renk alanları dik olarak kesmektedir. Kadın figürünün yüzündeki sarı ışığı kesen siyahlarla sağ altta yer alan kırmızı logo, figürün sağ ve solunda istiflenen evler her iki tarafı dengelemektedir.

3.3.13.Bedri Rahmi Eyüboğlu



Resim-45: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Tren Yolculuğu”,70 x 50 cm, serigrafı baskı, 1975 (<http://www.sanatteorisi.com>. erişim tarihi:06.02.2022)

Anadolu Halk kültürünün yansımalarını çalışmalarında gördüğümüz sanatçı, sanatın birçok alanında eserler vermiştir. Edebiyata da ilgili olan Eyüboğlu'nun şiirsel anlatımları onun resimlerine, seramiklerine, mozaiklerine de ifadesini katar. Deneysel çalışmalarıyla, farklı sanatların sentezini yapar. Mozaik etkisinde yaptığı, lekeci yaklaşımında renklerin yansıttığı ışığı vurgulamıştır. Siyah rengin çokluğu ışık etkisini vurgulamak içidir. Figürlerin büyüklükleri, perspektife göre değil önem sırasına göre düzenlenmiştir. Sağ ve solda yer alan figürlerle denge ve simetri sağlanmıştır.

3.3.14. Gündüz Gölünü



Resim-46: Gündüz Gölünü, “Yunus Emre”, Serigrafik Baskı, 50x70cm, 1977, İmoga Koleksiyonu (www.imoga.org/tr/, erişim tarihi:06.02.2022)

Soğuk renklerin hâkim olduğu çalışmada sağ ve sol kenarlardan ortaya doğru, figürün etrafında oluşan ışık etkisi degrade geçişle sağlanmıştır. Figür ve çevresindeki kahverengi alan ise bölgesel olarak verilirken, resmin genelinde ise lekesele değerlerin hâkim olduğu görülür. Ortadaki su değirmeninin etrafında dönen sarmal harekete karşı figürün dik bir duruşu olsa bile tamamen kopmamış, figür ve değirmen bir bütün olarak algılanır. Bu bütünlük hikâyenin içeriği ile örtüşür. Sağ üst ve sağ alt taraftaki geniş su hareketlerine karşı sol üst ve sağ alt taraftaki suyun küçük hareketlenmeleri çapraz olarak resmi dengeler.

3.3.15. Özer Kabaş

Resimlerinin anlattığı öykülerinde, insanoğlunun doğadan/doğasından aslında hiç kopamayacağını sezgisi var. Figürleri denizin üstünde bir teknedeler hep; dünden bugüne ve geleceğe uzanan mitolojik varlıklar gibiler. Sürekli bir yeniden doğuşa, döngüye işaret eden ana/çocuk gibi, teke gibi imgelerde doğanın dişil gücünü, boğa gibi simgelerle de doğadaki eril gücü temsil eden bu resimlerinde Kabaş, Türkiye’de figüratif resim alanında

1960’lardan itibaren gözlenmeye başlayan bir simgeselliği ve hayali boyutu yansıtıyor (Esmer, 2011, s.86).



Resim-47: Özer Kabaş, “Köy Postası”, 55x45cm, serigrafı baskı, 1979
(<https://www.tasanat.com>. Erişim tarihi: 06.02.2022)

4. BÖLÜM: SERİGRAFI BASKI RESİM TEKNİĞİ İLE FİGÜRATİF SOYUTLAMA UYGULAMALARI

21. yüzyıl teknolojinin hızlı bir şekilde geliştiği ve değiştiği bir yüzyıldır. Bu baş döndürücü gelişmeler insanoğlunu olumlu yönden etkilerken olumsuz tarafları da hayatımızın içinde farkında olmadan birçok şeyi etkilemektedir. Teknolojik gelişmeler hayatımıza birçok kolaylık getirir. İnsanoğlu bu kolaylıklara hızlı bir şekilde alışır ve hep daha fazlasını ister ve zamanla otomatikleşir. Bu otomat durumda insanlar ulaşmak istediği hedeflerine hızlı ve zahmetsiz bir şekilde ulaşma çabasındadır. Bilgive teknoloji hızlı bir şekilde ilerlerken, teknolojiye ulaşma ve benimsemenin de hızlı olmasının gerekliliğinde olan reklam sektörünün, çoğaltım işlerini kolaylaştıran en önemli araç baskı çalışmaları olmuştur. Baskiresmin çoğaltmadaki rolü ağaçbaskı ile başlayıp günümüzde dijital versiyonlarına kadar gelişen çoğaltma yönteminde bazı baskı çeşitleri güncelliğini korurken bazıları da yerini daha teknik gelişmelere bırakmıştır.

Bu gelişmeler çeşitlendikçe bilgiye hâkim olma çabası gün geçtikçe zor olmaktadır. Zorunlu bir hakimiyet dışında insanların bilgiyi veya sanatı çeşitliliği içerisinde sınıflandırarak alana yönelmeleri şart olmaktadır. Belli alana yönelmek ve uzmanlaşmak bu teknolojiye daha sağlıklı bir gelişim olacaktır. Birey kendi ilgilerini ve yeteneklerini tanırsa bu teknik gelişmelerde hangi alana yönleneceği konusunda doğru adımlar atar. Bilişüstü bireyin nasıl öğreneceğini öğrenmesine ilişkin öz-bilgisi ve yeteneğiyle ilişkili olarak geliştiği için, yüksek düzeyde bir öğrenme becerisi olarak düşünülmektedir. Son derece zengin olan ve hızlı gelişen teknoloji dünyasındaki sürekli değişim, bireylerin bütün bilgileri elde etmelerini imkansızlaştırmakla beraber gelecekte hangi bilginin daha gerekli olduğunu kavramalarını da zorlaştırmaktadır.

Kendini tanımayan insan yöneleceği alanı seçemezse dağılıp, istemediği bir hayatın içinde kaybolup gider. Çalışmaların temeli bu dağılmanın ve parçalanmanın etkileriyle bütünleşerek, kendini bulma-toparlama çabası içinde oluşan tasarımları içerir. İnsanın bilişinin parçalanması, yaşamının parçalanması, ilişkilerini parçalaması...vs hayatına olumsuz yön veren unsurları içinde barındırır. İnsan bu olumsuzlukları tanıyıp onu olumlu yönde etkilemeyi başarabilirse, bu onun en büyük farkındalığıdır. Hayatını olumlu yönde etkilemeyi başarabilir. Bu sebeple insan öncelikle kendine bakabilmeyi

başarmalıdır. Kendi kendine, kendi bilişine ayna tutabilmelidir. Gelişigüzel yaşamamızın sanatla yüceltilerek pozitif yönde gelişmesi düzen denen kavramın anlamına uygun olarak yer bulur.

Çalışmanın geneli parçalanma ile devam eder. Farklı parçalama arayışları söz konusudur. Bu da hayatın anlamıyla ilgili arayışa devam edildiği anlamı taşıyabilir. Bütünlük olarak renkler çalışmalara bağlayıcı unsur taşımaktadır.

Bazen biçim ve içerik birbirinden farklı kavramları niteliyor gibi görünürler.

Biçim içeriğin karmaşık yapısıyla farklı yansımalara dönüşebilir. Yani bir sanat eseri, sanatçısının özgün tarzını yansıtmalıdır. Benzer biçimlere takılıp aynı şekilde eserler üretmek özgünlük için, tarz oluşturma çabası anlamına gelmemektedir. Özgünlük kendiliğinden yoğrulan biçim çıktısıdır. Çalışmaların birbirine benzememesi veya çok farklı tarzlarda oluşmuş gibi görünmesi, aslında sanatçının yansıtma biçimindeki çeşitliliği ifade eder. Farklı görünen biçimlere bütün olarak bakıldığında, içerikte bir bütünlüğün var olduğunu görebiliriz.

Genel olarak bakıldığında sanatta kadın figür yoğunlukla kullanılmıştır. Üreticinin ister kadın olsun ister erkek olsun, sanatta kadın imgesinin kullanmasının çok farklı amaçları vardır. Figüratif soyut çalışmalarda kadının değer yargılarının ve içselleştirdiği bütün hayatının simgesel yollarla ifade edildiği görülmektedir.

Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki kadının özvarlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ya da ağlarken görür. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir ona. (Berger, 1999, s.46).

Genel olarak resim sanatında kadına sıkça eşlik eden bitki ve çiçek imgesi erkeği peşinden sürükleyecek bir güzellik arzusunu ve erkeğin duyguları uyandırmayı amaçlar. Ruh doğanın bir parçasıdır. Kadın bedeni ve ruhu da adeta doğanın güzelliğini, karmaşıklığını, dokunulabilirliğini ama nüfuz

edilemezliğini, gizemini, doğumu ve ölümü oldukça yoğun bir şekilde sembolize eder. (Ardahanlı, 2013, s.34)

Çalışmaların ana karakterinin kadın olması Berger'in de ifade ettiği gibi kendini gözlemesi gerekliliğinin öğretilmesi ile ilgili bir durumdur. Çalışmalarda kadın kendine bakar ve bakışları donuktur. Tasarımlarda özellikle vitrin mankenleri kullanılmıştır. Çünkü vitrin mankenleri onu üreten ve nasıl üretilmesi gerektiğini belirleyen kriterler çerçevesinde oluşturulur. Vitrin mankenleri seyircisinin isteklerine göre tasarlanır. Aslında ne kadar bu kriterler içerisinde üretilse de görsel olarak sanatçısının etkileriyle birlikte bütünleşerek ifade alır. Bu bütünlük arz talep ilişkisinin bir çıktısıdır. Genellikle vitrinleri kadın mankenler doldurur. Her ne kadar kadınlara yönelik reklam aracı olarak kullanılsa da erkeklerin de bakışını çeken bir özelliğinin olması gerekir. Kadına yönelik bir satış aracının, kadından ziyade erkeklerin beğeneceği nitelikte olması kadının özvarlığının neye hizmet etmesi gerektiğini bize hatırlatır. Yine Berger'in "ödüllendirilmek bir yargıcın mülkü olmaktır" sözü vitrindeki mankenlerin erkeğe beğendirilme kaygısı, erkeğin mülkiyetinin göstergesidir. Gereklilik olarak öğretilen kadının kendi kendini gözleme ihtiyacından kaynaklanan vitrin mankenleri kusursuz görünümü ile erkeğe hitap etmekte ve kadının manken üzerinde ürünleri alırken, kadının nasıl görünmesi gerektiğinin de kararını vermesidir.

Vitrin mankenlerinin bakışları genellikle donuk bir ifade verir. Kadın bakışlarında yaşadığı duygu durumlarını karşı tarafa yansıtmada kısıtlandırılmaktadır. Erkeğin kadına nasıl baktığı ile kadının erkeğe nasıl baktığı arasındaki farklılık bakmak ve bakılmak arasındaki ince detayda gizlidir. Kadınlar bakılmak için erkeklere bakar. Aynada kendine bakmak gibidir ancak tek farkı ayna kadının bakışını yansıtır, erkek ise kadına bakışındaki ifadeyi yansıtır. Dolayısıyla kadın erkeğe baktığında kendinin onda bıraktığı ifadeye odaklanır. Kadın kendini beğenmesini, erkeğin kendisini beğenmesine bağlar. Bu ikilem kadınların özvarlığını sorgulayan durum haline dönüşür. Varlığının sebebini bu denli erkeğin bakışına bağlayan kadın imgesi de konuda karşımıza çıkar.

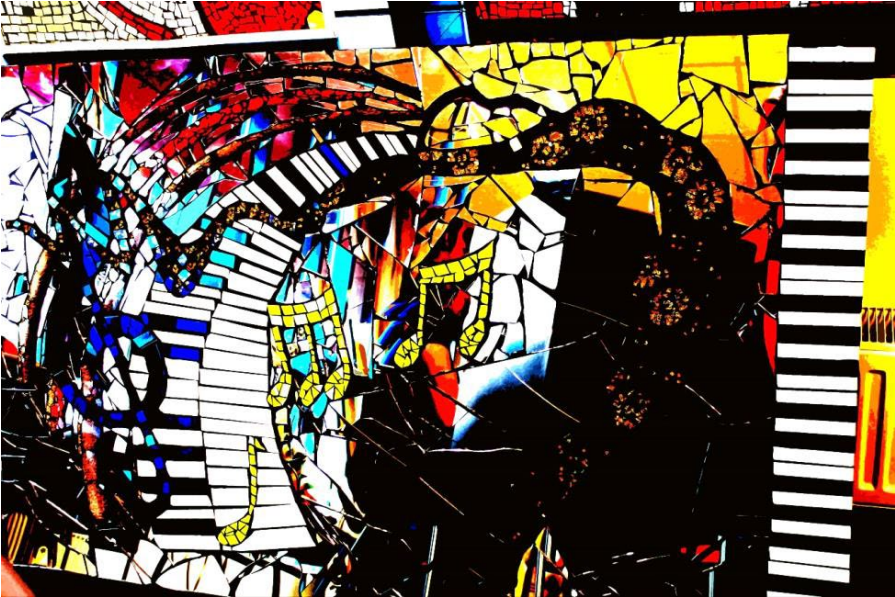
Vitrin mankenleri, çalışmada mozaik etkisinde verilmiştir. Mozaik resim, farklı parçaların bir araya getirilerek oluşturulduğu bir sanattır. Yeniden oluşumun ifadesidir. Bir oluşumun parçalanıp yok olmaya mahkûm edilen parçalarının, başka parçalarla bir araya getirilerek yeni bir anlam kazandığı

ürünlerdir. Tek başlarına iken bu kadar anlam kazanmamışlardır. Bütünlükte anlam kazanmak, evrendeki insanların varlığının anlamı ile benzerlik oluşturur. Bir insan diğer bir insan olmadan ne kadar anlamsız ise bütündeki mozaik parçalarının yalnız olması da anlamı daraltmaktadır.

Mozaik parçaları köşeli ve sivridir. Kırılırken veya kesilirken keskin köşeler oluşur. Bu sivrilikler ve karşıtlıklar tıpkı renklerdeki zıtlıkların uyumu gibi bütünlüğe hizmet ederek, bütünlük içinde yumuşaklığı sağlayarak, geçişlerin keskinliğine rağmen düzenin oluşmasına destek olur.

Çalışmalar vitrin mankenleri ile mozaik çalışmasının senteziyle oluşturulan tasarım ürünleridir. Vitrin mankenlerinin donuk bakışları ve ifadelerinin altında gizlenen varlığının anlamı ile mozaik parçaları gibi parçalanarak birleştirilerek anlam kazanan bütünleşmenin ürünleridir. Genel olarak sanatçının bir mozaik çalışmasının parçalarından, yeniden üretilen farklı tasarımları içerir.

Çalışmanın geneli parçalanma ile devam eder. Farklı parçalama arayışları söz konusudur. Bu da hayatın anlamıyla ilgili arayışa devam edildiği anlamı taşır. Bütünlükte renkler çalışmalara bağlayıcı unsur taşımaktadır. Bütün çalışmalardaki kontrast renklerin uyumu bütünün genel uyumuna bağlıdır. Renkler ise genellikle opaklık değerine göre sıralanmaktadır.



Resim-48: Mürre Şahin, dijital tasarım

Buradaki mozaik çalışmanın dijital tasarımında yirmi iki adet serigrafi baskı çalışmasının tasarımları detaylarında yer almaktadır. Resme öncelikle bütün olarak bakmak gerekir detayları sırası ile verilecektir. Resmin bütününde mozaik etkisi daha iyi algılanmaktadır. Detaya indikçe mozaik etkisinden ziyade renklerin zıt etkileri daha çok dikkati çeker. Mozaik taşlarının keskin köşeleri büyüdükçe geometrik formlara dönüşür. Geometrik formlar içerisinde soyut figürler, renk uyumu sağlanacak şekilde yer alır.

Renklerde geçişler yok olmuştur. Serigrafinin düz zemin etkiler vermesi nedeniyle kalıp hazırlamada renklerin kapaticılık özellikleri düşünülerek sınırları belirlenmiştir. Mozaik parçaları da düz zemin etkisi yaratırken, tasarımın da düz renklerden oluşması bütündeki parçaları görmek için geçişler kaldırılmıştır. Genel olarak sıcak renkler hakimdir. Bütün olan tasarımda siyah renk hâkim olsa da bütünden alınan parçalarda bu kadar siyah renk hâkim değildir.

Kompozisyonun sağında ve solundaki piyano tuşları, siyah-beyaz olarak kontrast etkiyle dikkati her iki tarafa da çekmektedir. Sağdaki dizilimler düz bir şekilde yerleştirilmiş fakat resmin kenarına paralel şekilde konumlandırılmamıştır. Soldaki piyano tuşları dans eden soyut kadın figürünün hareketini destekleyerek ritm oluşturmuştur. Sağ taraftaki koyu figür, sol tarafta yer alan sol anahtarı ile dengelenmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte dans eden kadın figürünün kıvrımlı vücut hareketlerine sol anahtarının yuvarlak hacimli hareketi uyumu ve dengeyi sağlamak için orada bulunmaktadır.

Keskin renkler hâkim olsa da renk düzenine bakıldığında figürün hareketi, karşısında onu dengeleyen piyano tuşlarının üzerindeki, üç geniş hilal şeklindeki kırmızı-siyah renkli bağlar ile birleşen figür ve tuşlar birleşerek sarmalı oluştururken, kırılmaların verdiği keskinliği yumuşatmaktadır.

Müzik etkisi ile figürün hareketi resmin hâkim olduğu mozaik yapının sert ve kırılğan yapısını karşılayarak, zıtlığın uyumunu yakalayan dizilimiyle birleşir. Görsel olarak bütünlüğü sağlanan çalışma tek tek ele alınarak da kendi bütünlüğünü sağlayacak şekilde yeni tasarımlara yol verir.



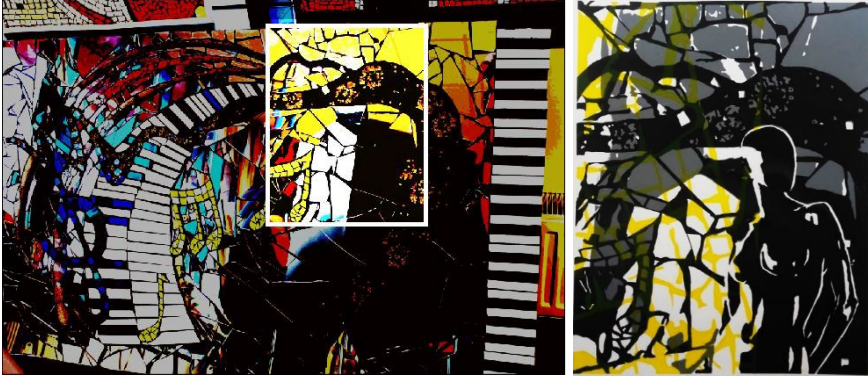
Resim-49: Mönüre Şahin, serigrafi baskı, 70x50cm (baskı alanı 42x30cm) 2019

Tasarımın ilk çalışması renkleri azaltarak bütünü oluşturmuştur. Açık renklerden başlayarak, kapaticılık özelliklerine göre koyu renklere doğru baskı sıralaması yapılmıştır. Beyaz zemin sarı renkteki ve ondan sonraki renklerin hesapları yapılarak açık alanlar oluşturulmuştur. Böylece kâğıdın kendi rengi ile beyaz renk elde edilmiştir. Resim-49'daki tasarımda koyu renklerin hakimiyetinde kaybolan dans eden soyut kadın figürü zemindeki sarı renk ile daha belirgin hale getirilmiştir. Açık alanlardaki beyazın dengesi sarı renklerle sağlanmış ve figürü ön plana çıkarmaya yardımcı olmuştur. Figür, tasarıma göre baskıda daha belirgindir. Sonrasında basılan kırmızı renk beyaz zemin üzerinde parlak bir etki yaratırken resmin ortalarında sarı renk üzerine gelen kırmızı, renk karışımı ile kırmızı etkiyi kırarak kahverengine dönüşür. İki rengin üst üste gelmesiyle üçüncü bir rengi de elde etmiş bulunmakta.

Sıcak renkleri basıldıktan sonra turkuaz renk beyaz alanlara basılarak, renk etkisini koruması sağlanmıştır. Sonraki aşamada mavi renk turkuaz rengi, sıcak renkleri olan sarı ve kırmızıya karşı desteklemek amacıyla basılmıştır. Kâğıdın açık alanlarına denk gelen maviler canlılığını korurken turkuaz üzerine uygulanan mavi renk farklı bir etkileşim göstererek koyu yeşil kabarcıklar şeklinde bir renk ortaya çıkmıştır. Bu rengin doğal bir etki yaratmadığı kesindir.

İstense yaratılmayacak tesadüfi bir etkidir. Farklı boya türlerinden kaynaklanan bir tepkimeyle oluşmuştur. İki boya da su bazlıdır fakat boyaların bazıları kumaşa uygulanan su bazlı serigrafî boyası olduğu için kimyaları uyuşmamıştır. Boya alırken takım halinde, aynı cins boyaları almak gerekir.

Son olarak en kapatıcı renk olarak siyah basılmış ve bütünlük oluşturulmuştur. Siyahın dağılımı tasarıma göre daha dengelidir. Baskının güzel bir özelliği de sürprizlerle dolu olmasıdır. Tasarım çoğu zaman bağlayıcı bir unsur olsa da renk şablonları ve renkleri hazırlanırken yapılan değişikliklerle tasarımın yönü değiştirilip farklı etkiler sağlanabilir.



Resim-50: Münüre Şahin, Serigrafî Baskı, 70x100cm, (baskı alanı 42x60cm) 2020

Çalışma Resim-48'deki dijital tasarımın beyaz çerçeve ile belirlenen kesitinden alınıp farklı figür ve efektler uygulanarak tasarlanmıştır. Üç renk kalıp hazırlanarak on adet basılmış ama opaklık değerlerindeki etkilerle birlikte renklerdeki tonlamalar çoğaltılmıştır. Beyaz boşluklar oluşturularak hazırlanan ilk gri renk şablon, kâğıdın kendi beyazlığı boş bırakılarak basılmıştır. Kapatıcı renk olan siyah basıldıktan sonra sarı rengin örtücülüğünü ve farklı renkler üzerindeki etkisini görmek için en sonda basılmıştır. Böylece gri, siyah ve beyaz zemin üzerindeki sarı rengin renklerle bütünleşerek tonlamalar yarattığını görebiliriz. Gri üzerinde siyah renk kapatıcı özellik gösterirken sarı renk açık hâkî bir etki bırakarak, hazırlanan renkler için şablonların dışında resme katılan hâkî rengi dahil edilmiştir. Etkili bir siyah üzerinde ise sarı renk koyu yeşil etkisiyle, resme katılan beşinci ve altıncı renklerin varlığı da görülebilir.

Çalışmada iki kadın figürü soyutlanmış ve birbirine diyagonal duruşu, resmin geneline hâkim olan soğuk renk renklerdeki durağanlığı sarı renkle

birlikte canlandırır. Ana çalışmanın beyaz çerçeve ile belirlenen yerinden bir kesit alındı. Başka bir figür eklenerek renk uyumu sağlandı ve efekt ayarı yeniden düzenlendi.



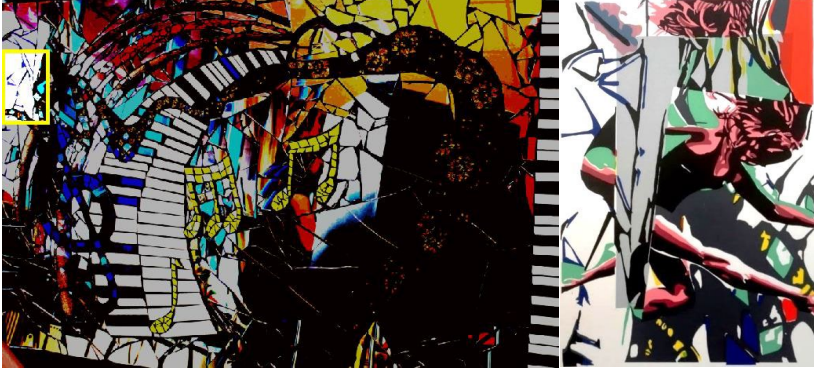
Resim-51: Münüre Şahin, “Kopma” serigrafisi baskı,70x50cm (baskı alanı 42x29,5) 2019

Resim-51’de gri rengin beş tonlamasının ayrı kalıplar hazırlanarak, kademeli olarak açık griden koyu griye doğru sıralama yapıp, hazırlanan beyaz zemin yine boşluklar oluşturularak basıldığı görülmektedir. Serigrafî baskıda desene göre tonlamalar yapmak için her tonlamanın şablonu ayrı ayrı hazırlanır. Bir şablonu basarken de tonlama yapılabilir ama düz zemin oluşturularak yapılan renklerde tonlama; şablonda boya dökülecek boşluk alana farklı renkler veya tonlar dökülerek renk geçişi sağlanabilir. Bu renk geçişi sadece şablonda boya akan boşluğun sağ ve solu ile sınırlıdır. Çekçekle çekerken farklı boya renklerinin birbirine geçişini sağlayarak boyayı çektiğimiz zaman değişik etkiler de oluşur. Fotoğraf film şablonları ile de geçişler sağlanmaktadır. Ama bu çalışmada renk tonlamaları ayrı şablonlarla verilmiştir. Son olarak da kapaticılığı ile siyah rengi de basarak bütünlük sağlanmıştır.

Resim-48’deki tasarımın beyaz çerçeve ile belirlenmiş kesitinden alınan küçük bir detaya üç soyut figür eklenip, renk uyumu sağlanmaya çalışılmıştır. Figürler birbirinden bağımsız olarak farklı yönlerde bakmakta, ortadaki kadın figürü izleyiciye yönelmektedir.

Grilerden sonra turkuaz renk basılmış. Turkuaz renk örtücülüğü, gri renkleri kapatmadığı için yer yer griler, turkuazın altından hissedilir. Soğuk renklerin hâkim olduğu çalışmada sarı, turuncu ve açık yeşillerle devam edilerek soğuk renklerin rutinini kırmış, canlılık getirilmiştir. Yatay ve dikey

kırılmalar mozaik parçalarının tesadüfi oluşumlarıyla verilmiş ama bu zıt duruş dengesini oluşturmak tesadüfi değildir.



Resim-52: Münüre Şahin, “Düşerken”, serigrafi baskı, 50x70cm (baskı alanı 35x50cm) 2019

Resim-48’in sol üst kısmından alınan detayla birlikte soyutlanmış kadın figürü ile hazırlanan tasarımda mozaik kırılmaların etkisi iki defa verilmeye çalışılmıştır. Tasarım mozaik detaylarıyla ve figürle oluşturulduktan sonra tekrar bir kırılma ve kopma ile yaklaşık on beş derece açıyla yere doğru düşmektedir. Düşme ile verilen açı figürün uzuvlarındaki çapraz hareketleri ile dengede kalmaktadır. Kadın figürü düşerken de güçlü yapısıyla dengesini duruşuyla korumaktadır.

Renk olarak çalışmaya şablon hazırlanmadan açık gri detay ile başlanmıştır. Düz geometrik alanlar, ipek pozlandırılmadan sağlam yapışkanlı bantlarla kapatılarak da oluşturulabilir. Boyanın akması gereken boş alanlar tamamen bant ile kaplanır ve baskı kolaylıkla uygulanır. Böylece pozlandırma gibi bir işlem yapılamadan da baskı alanı oluşturulur. Açık gri renk değer olarak en açık değer olduğu için üzerine gelen renklerin etkisini fazla değiştirmemiştir ama yansıtma etkisini beyaz zemine göre daha azaltmıştır. Çalışmada üç gri tondan sonra üç ton da figürün üzerindeki pembeden koyuya doğru tonlamalarla ayrı kalıplarda renkler basılmış. Sarı, kırmızı, mavi ve firuze renklerinden sonra da siyah rengin güçlü etkisiyle çalışma tamamlanmıştır.

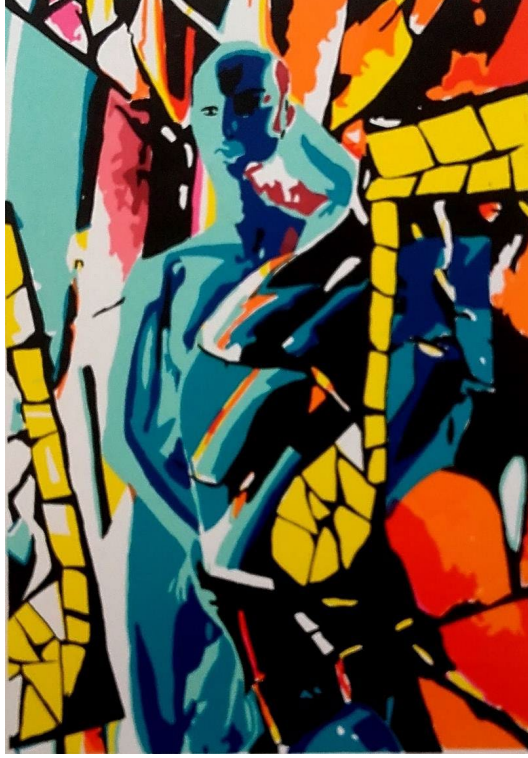


Resim-53: Münüre Şahin, serigrafı baskı, 70x50cm (baskı alanı 42x30cm) 2019

Çalışmanın ilk baskısında farklı bir doku denemesi yapılmıştır. Kalıp hazırlamak yerine ışığı geçirmeyecek file şeklinde dokuma direkt olarak ipeğe pozlandırılmış. Sarı ve mavi renkler bu doku ile basılmıştır. Üzerine gelen renkler bu dokunun yer yer hissedilmesine neden olmaktadır. Deneysel çalışmalar sanatçıya tecrübe ve farklı etkiler kazandırır. Pembeden kahveye bordoya doğru üç tonlamanın ardından tekrar sarı basılmış. Çalışmanın geneline yayılan az bir kırmızı renk ile etki vurgulanmıştır. Sağ taraftaki erkek figürü grinin altı tonunu içermektedir. Figürün belinin altından çapraz bir çizgiyle bölünen tonlama değeri, üç şablon hazırlanıp bant ile belindeki çizgiden bant ile kapatılarak altı aşamada basılmıştır. Böylece üç kalıptan altı renk oluşturma denemesi yapılmıştır. Lacivert renk sol kısımda düz bir etkide verilmişken orta kısımlarda, ilk başta basılan file dokusunun etkisini yansıtarak farklı bir etkide geçişler oluşmuştur. File dokusu şablon pozlandırıldıktan sonra yıkanırken hafif bir şekilde çözücü jel kullanılarak alttaki sarı ve kırmızı renk dokularının aradan sızarak kendisini yer yer göstermesi sağlanmıştır.

Sol tarafta iki soyut kadın figürü daha organik renkte iken sağ taraftaki erkek figürü gri renklerde mekanik bir etki verilerek tasarlanmıştır. Bu

mekanikliği bozan ise kadın figürlerin üzerinden gelen sarı ve kırmızılar, figürün kafasına doğru bir renk sıçramasıyla etkiyi dağıtmıştır.



Resim-54: Münüre Şahin, serigrafi baskı, 50x70cm (baskı alanı 30x42) 2019

Çalışma açık değerlerden başlayarak koyu renk ve tonlara doğru, on sekiz renkten oluşmaktadır. Bazı geniş renk alanları bir şablonun ipeğe pozlandırılması ile yapılırken, bazı küçük alanlar ise ipek kalıp büyük olduğu için dört-beş renk şablonları bir pozlandırma ile yapılmıştır. Baskı sırasına göre basılmayan açık alanlar yine koli bandı ile yapıştırılıp, küçük alanlar tek tek ayarlanarak basılmıştır.

Çalışmada mozaik etkisi daha net olarak görülmektedir. Sarı değerlerle patlayan mozaik etkiler ile renkler arasında kaybolan figürün önüne geçerek etkiyi üzerinden toplamıştır. Ana çalışmadan alınan detay büyük olduğu için bütün olarak mozaik etkisi kaybolmamıştır.



Resim-55: Mürre Şahin, “Parçalanırken”, serigrafi baskı, 70x50cm (baskı alanı 42x30cm) 2019

Çalışmanın adından da anlaşılacağı gibi mozaik parçaları belirli bir düzende dizilmemiş, mavinin tonları çok dağınık olarak resmin bütününe kaplamıştır. Rutin dizilimlerin aralarında, dağınık-düzensiz yerleştirilen mozaik yerleştirmeler farklı etkisiyle hareketlilik kazandırır. Çalışmada figürün yarım yüzü, açık pembeden başlayarak koyu bordoya kadar beş renk tonlaması ile verilmiş. Yarım bir yüz olmasına ve mavi parçaların da üzerini kaplamasına rağmen izleyiciye bakışlarındaki hüznü hissettirmiştir. Hüzünlü bakışı da bu parçalanıp dağılmaları renklerle de pekiştirilmiştir. Hatta mavinin buz görünümü etkisi de insanı ürperten bir soğukluğa neden olmaktadır. Çalışmayı soğuk renklerden kıran yine hüzünlü bakışıyla figürün renklerindeki sıcaklıktır. Küçük parçacıklar halinde dağılan sarılar soğuk etkisini daha da canlandırır. Çalışma renk tonlamaları ile birlikte on iki ayrı renk olarak basılmış kâğıdın beyazlığını da katarsak on üç renkten oluşmuştur.



Resim-56: Münüre Şahin, serigrafı baskı, 62,5x80cm (baskı alanı. 42x60cm) 2019

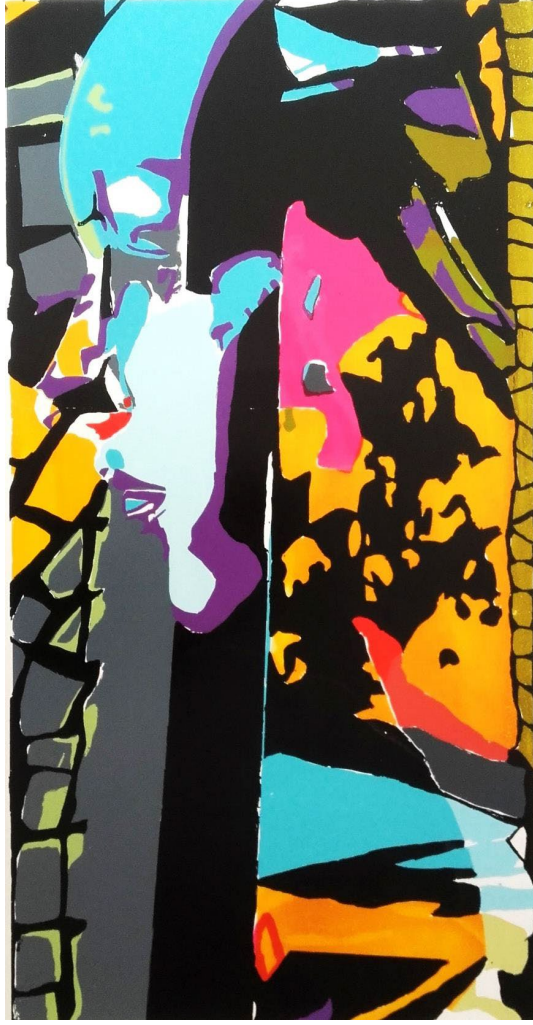
Resim-56'da parçalanmışlık mozaik görüntüsünün dışında vitrin mankeninin uzuvlarının parçalı olmasıyla da verilmiştir. Figürün kol ve bacakları ayrılmış, göğsünün üzerine istiflenmiştir. Figür ten rengini yansıtmak yerine mankenin canlı renklerinin, dört ton değeri ile ayrı şablonlar hazırlanarak basılmıştır. Gri, sarı ve koyu pembe rengin opak değeri düşük olduğu için figürün üzerine basılarak renk geçişleri sağlanmıştır. Sırayla turkuaz, mavi, kırmızı, mor renkler basıldıktan sonra toparlayıcı olarak siyah renk basılmıştır. Çalışma toplamda on iki renk ile tamamlanmıştır.

Figürün dik duruşu, kol ve bacalarının çapraz konumlandırılmasıyla çakışmakta olan uzuvlar, renklerin de genelindeki dikeylikle mavi ve turkuaz rengin çaprazlığı birbirini karşılamaktadır.



Resim-57: Münüre Şahin, serigrafı baskı,78x62cm (baskı alanı 42x59,5cm) 2019

Çalışmaya şablon hazırlamadan iki ton gri basarak başlanmıştır. Tasarımın sınırları belirlenerek ipek üzerine iki boşluk bırakılarak sol bölümde açık gri sağ bölümde de koyu gri renk basıldıktan sonra sarı renk şablonu düz zemin olarak boyanmış fakat üç soyut figür çizgisel değerlerle verilmiştir. Sarı renk kâğıdın boş alanlarında daha etkili bir ışık verirken, gri tonlamaların üzerinde daha soluk bir etki vermektedir. Ortadaki açık mavi alanlar basıldıktan sonra turuncular tıpkı sarı gibi hem bölgesel hem de çizgisel değerlerde basılmıştır. Sonraki aşamada bir kalıptan üç renk bir arada basılmıştır. İç ayrı rakle kullanılarak soldan sağa doğru sırasıyla bordo, mor ve maviler basılmış, mavi alan olarak uzakta kaldığı için karışmamış fakat bordo ve mor renk yakın bölgede oldukları için rakle gidip geldikçe iç içe geçmiştir. Çizgisel değerlerdeki tonlamaları sağlamıştır. Son olarak da siyah renk bölgesel ve çizgisel olarak resmin tamamına dağılmaktadır. Toplam olarak dokuz renk baskı uygulanarak resim oluşturulmuştur.



Resim-58: Mönüre Şahin, serigrafı baskı, 70x100cm (baskı alanı 38,5x75cm) 2019

Figür profilden ele alınmış, bakışları figürün renkleri gibi soğuk ve donuktur. Dik ve uzun olan bu çalışmanın şablonları iki buçuk asetati şeffaf bant ile yapıştırılarak yapılmıştır. Bir şablonda rengin birkaç tonu farklı rakle çekişleri ile sağlanmıştır. Böylece tek şablonda farklı renkler hem yapışkan bant ile kapatılarak hem de farklı rakle çekişleri ile birkaç renk uygulaması yapılabilmektedir. Atölyede deneyler yaparak işleri daha pratik hale getirebiliriz. Deneyimlerle gelişen serigrafı baskı zamanla sınırlarını aşmaktadır.

Figürün yüzündeki açık turkuaz fark edilmeyecek kadar açık tonda basılarak resme başlanmış, koyu turkuaz renk ise iki bölgeden oluşmaktadır figürün alnı ve boynunun altındaki koyu turkuazlar iki rakle çekişi ile saklanmıştır. Figürün boynunu açık değerlerle belirtmek için baskı şablonu yapıştırıcı bant ile kapatılarak bütün renkleri ayrı ayrı basılmıştır. Figürün burnundaki kırmızı az olmasıyla merkezi bir dikkat çekicilik sağlıyor. Soğuk renklerin hakimiyeti içerisindeki etkisi dikkat çekici. Çalışmanın sol kısmındaki açık yeşillerle sağ tarafındaki hâkî yeşilleri bölgesel olarak aynı şablonda farklı rakle ile çekilmiştir. Kırmızı, pembe ve mor renkten sonra basılan ok sarısını resmin geneline dağılmış olarak görmekteyiz. Koyu gri bazı renklerin üzerine gelerek kapaticılığı sayesinde sınırları belirleyerek desenin oluşumunda siyah renge hizmet etmektedir. Çalışmanın sağ üst kösesi renklerin sınırlarını kaybetmesi ile düzeni bozmuşken sonradan eklenen hâkî ile sınırları genişletip bir düzen içerisine koymuştur. Yani bu köşe tasarıma sonradan eklenmiştir. Son olarak basılan siyah rengin köşesi de hâkî rengin sınırlarını düzenleyecek şekilde genişletilmiştir. Hâkî çalışmanın sol üst köşesinde yan yana dursa da farklı olarak, farklı boya karışımlarıyla basılmıştır. Toplamda on beş renk ve tonlamanın olduğunu görebiliriz.



Resim-59: Münüre Şahin, serigrafı baskı,78x64.5cm (baskı alanı 59x42cm) 2019

Çalışmada üç figürün duruşu, mozaik parçalanmalarının oluşturduğu geometrik şekiller ve renklerin zıtlıklarındaki diyagonal tavırlar resmin tamamen hakimiyetini sağlar. Merkezdeki figür izleyiciye dönükken, sağdaki figür çapraz duruşuyla ortadaki figüre sırtını döner, soldaki figür ise tamamen izleyiciye ve diğer figürlere de sırtını dönmüştür. Böylece farklı açılardan duruşlar resmin bütünlüğüne farklılık getirir. Renkler hem iç içe geçmiş hem de üst üste binerek geçirgen özellikteki boylarla birleşerek tonlamalar elde edilmiştir. Ayrıca yine bazı bölgelerde formun yapısı ile renklerin kesiştiği yerlerde renk sınırları yapıştırıcı bant ile kapatılarak ayrılmıştır. Tonlar bazı bölgelerde bantla kapatılarak sağlanırken bazı bölgelerde de şablon hazırlanırken renk ayırımları figürün desenindeki sınırları çeşitlendirmiştir. Figürlerdeki kahve tonlar ayrı bölgelerde olduğu için tek şablonda farklı tonlamalarda basılmıştır. Figürlerin üzerine gelen zıt renkler figürleri yer yer kesmiş ve içine almıştır. Soyut figürlerden ziyade zıt renklerin hakimiyeti söz konusudur.

Figürlerdeki üç ayrı kahve tonundan sonra tek şablonda birkaç bölgesel renklerle basılan tonlar geçişli ve örtülü olarak, sıcak ve soğuk renkler gruplandırılarak açıktan koyuya doğru bir sıralamada basılmıştır. Siyah renk çalışmanın geneline yayılarak toparlayıcı etkidedir.



Resim-60: Münüre Şahin, serigrafı baskı, 100x70cm (baskı alanı 60x42cm), 2021

Çalışmanın geneli soğuk renklerden oluşur. Yer yer gördüğümüz kırmızı ve bordo renkler olsa da soğuk renkler hakimiyetini korur. Üç soyut figür beyaz rengin yarattığı ışıkla kendini gösterir. Gri tonlamalar da ışık etkisi yaratarak figürlerin formu ile ilgili yer yer ip uçları verir. Formun gölgede kaybolup, zeminin bir parçası olarak algılanmasını kırarak, formun devamına hizmet edecek şekilde verilmiştir. Parçalanmalar ve kırılmaların yoğun etkisi içerisinde figürler renk uyumu ile bütünleşir.



Resim-61: Münüre Şahin, serigrafı baskı, 70x100cm (baskı alanı 42x60cm) 2020

Çalışmaların genelinde canlı ve kontrast renkler hakimdir. Bu çalışmada açık sarı renk ile baskıya başlanmış, kırmızı renkler ise sol üst köşede ve sağ alt köşede bölgesel olarak yer almaktadır. Çalışma büyük ve iki kırmızı alan arasında mesafe çok fazla olduğunda dolayı iki rakle çekişiyle kırmızı uygulamıştır. Böyle uzak mesafelerde boyanın ipek kasa üzerinde gereksiz yere boydan boya gidip gelmesi, boyanın çabuk kurummasına neden olur.

Çalışmalarda su bazlı boya kullanıldığı için çabuk kuruyan ve gözeneklerin çabuk tıkanmasına neden olan bir özelliği vardır.

Su bazlı boyalar iklim şartlarından da etkilenir. Nemli bir havada daha geç kurur. Hatta mevsimler bile boyanın kuruma hızında etkiye sahiptir. Çalışmalar Kayseri gibi kurak bir iklime sahip olan şehrimizde ve iki mevsimde yapıldı. Çalışmaların on bir tanesi Şubat, Mart, Nisan aylarında yani ilkbahar mevsiminde, on bir tanesi de Temmuz Ağustos aylarında yazın en sıcak aylarında yapıldı. Yaz aylarında yapılan çalışmalarda hızlı kuruması sebebiyle ilk başlangıçta çok sıkıntılar yaşandı. Çünkü su bazlı boyalarla ilk defa ilkbahar aylarında başlandığı için çalışmalara, bahar ayının nemli havasında çalışmanın rahatlığına alışılmıştır. Yaz aylarında karşılaşılan hızlı kuruma sorunu ilk başlarda sorun oluştursa da sonraki aşamalarda bütün atölyenin yerleri fiskiyeyle su ile ıslatılarak nemli bir ortam sağlandı. Atölye Kayseri'nin sıcak ve kurak havasıyla o kadar hızlı buharlaşıp kuruyordu ki bu ıslatma uygulaması günde birkaç defa yapılmaktaydı. Türkiye'nin mevsimi genel olarak su bazlı boyalara uygun olmadığı ve su bazlı boyalar çok satılmadığı için su bazlı boyaları bulmak kolay olmadı. Serigrafi baskı endüstri alanında daha gelişmiş tekniklerle yapılırken akademilerde ve sanat atölyelerinde daha kısıtlı malzeme ve imkanlarda yapılmaktadır. Atölyelerde su bazlı boyanın kullanılması şart olmaktadır. Öğrencilerin ve hocaların bir atölyede yoğun şartlarda çalışmasıyla ağırlaşan solvent bazlı boya kokularında çalışma yapmak rahatsız etmektedir.

Çalışmada renklerin uzak mesafedeki gruplanmaları ayrı rakle çekişiyle sağlanarak kuruma ve gözeneklerinin çabuk kuruma riski de azaltılmış oldu. Sarı ve ten rengi arasında kontrastlık az olduğu için tek renk olarak algılanıyor ve ten rengi figürün sırtından yukarı ve sol taraftaki mozaik formlarla bütünleşerek, lekesel etkilere dönüşüyor. Böylece figür ve zemin renk kaynaşmaları ile bütünleşiyor. Çalışmanın alt kısmında yoğunlaşan turkuaz ve mavilerden sonra da siyah renk çalışmanın genelini kapsayacak şekilde uygulanmıştır.

Siyah renk genellikle çalışmaların en son aşamasında basılmıştır. Diğer renkler siyah renk şablonunun üzerinde ayarlanmıştır. Siyah renk ile baskı alanının yeri belirlenmiş ve diğer renklere referans olmuştur. Çünkü siyah en kapatici renk olma özelliği ile diğer renk alanlarının sınırlarını belirleyen unsurdur.



Resim-62: Muntire Şahin, serigrafı baskı, 70x100cm (baskı alanı 42x60cm), 2020

Çalışmada koyu renkler hakimken sarı ve turuncu renklerin ışık etkisi arasında mavi ve turkuazlar orta tonlarda zıtlığı biraz da olsa yumuşatmaktadır. Sarı renkler beyaz zemin boşlukları hesaplanarak basılmıştır. Kırmızı renk geniş alana hâkim olduğundan dolayı etkisini hareketlendirmek için soldan sağa doğru bir renk tonlaması sağlanmıştır. İpek kasnakta pozlanan kalıbı boşluk alanının başında renkler sırayla bordo kırmızı ve turuncu olarak dökülmüş raklenin ucu ile hafif bir şekilde kaynaşması sağlanmıştır. Rakleyi ipek kasnak boyunca ileri geri çekerek renklerin kaynaşması sağlanmış ve tatlı bir geçiş oluşmuştur. Aynı geçiş mor renkte de uygulanmış. Pembe ve mor renk alanı dar olduğu için, kırmızıya nazaran daha geçiş daha az hissedilmektedir.

Çalışmada mozaik parçaları geniş alandan alındığı için, mozaik taşlarının dizilişi sarı renk ile dikkati çekmektedir. İki figürün parçalanmış uzuvları da iki ayrı köşede birbirinde bağımsız şekilde konumlanmıştır. Siyah renk bu kırılmaları toparlarken sol alt köşedeki figürün bedeninde çizgisel değerlerle de keskin renk ve geometrik şekilleri yumuşatmaya çalışmıştır.



Resim-63: Münüre Şahin, serigrafı baskı, 100x70cm (baskı alanı 60x42cm) 2020

Çalışmanın renk sıralaması diğer sıralamalardan farklıdır. Sarı, kırmızı, mavi, lacivert ve siyah kapatıcılık özelliğine göre açıktan koyu renge doğru basılmış, yeşil ve beyaz en üste basılmıştır. Sarı renkle elde edilen yeşilin opak değeri düşük olduğu için beyaz zeminde ve diğer renkler üzerindeki etkisinde şeffaflığını koruyarak diğer renklerin de silüetini bize vermektedir. Resimde iki farklı beyaz renk bulunmaktadır. Kâğıdın beyazı ve son katmanda basılan yatay formdaki beyaz boyanın opak değeri yüksek olduğu halde, alttaki renklerin geçişini sağlaması için boya çok inceltilerek en üste uygulanmıştır. Boyayı bu kadar inceltmek kullanmak özellikle de birçok renk basıldıktan sonra son aşamada uygulamak büyük bir risktir. Boyayı çok inceltmek demek elekten fazla akış olacağı için taşması demektir. Rakle ile hızlı ve tek çekişte

uygulayarak taşmaların engellenmesi sağlanmalıdır. Olması gereken kıvamda beyaz basılsaydı istenilen şeffaf geçiş sağlanmamış olacaktı.



Resim-64: Münüre Şahin, serigrafı baskı, 70x100cm (baskı alanı 42x60cm) 2020

Tasarım çok renkli olmasına rağmen siyah ve beyaz hakimiyeti söz konusudur. Sarı, turuncu, kırmızı renklerin geçişleri, mavi ile turkuazın geçişi ile çok açık yeşilden koyu yeşile üç renk geçişi çalışmanın geneline yayılsa da beyaz boşluk baskı alanının dışındaki beyaz zeminden de destek olarak etkisini artırmaktadır. Resmin sağ üst köşesi ile sağ alt köşesinin açık olması aradaki bağı sağlamaktadır. Böylece beyaz boşluk baskı alanının etrafındaki boşluğu kendi içine alarak çoğalmıştır. Alttaki gri renk ve sağdaki dik uzun bordo renk bölgesel olarak basılmış, resmin geneline yayılmazlar. Bordo renge farklı kimyada su bazlı boya az miktarda katılarak Resim- 64'te elde edilen kabarcık etkisi düz renklere hareket katma denemesidir. Renk köpürtülerek

kabarcıklar oluşturulmuş fakat rakle hareketleri ile köpükler patlayarak sonraki baskılarda etkisini kaybedip diz renge dönüşmüştür.



Resim-65: Münüre Şahin, serigrafi baskı, 100x70cm (baskı alanı 42x60cm), 2020

Çok renk, çok çizgi ve çok figür karmaşaya neden olsa da kırmızı tonların yoğunluğu çalışmayı toparlamaktadır. Çizgiler ve renkler mozaik etkisinin kırılmalarından deseni çıkartarak daha resimsel etkiye dönüştürür. Pembe figürlerin üzerinde birçok tonda çizgisel formlar, yer yer lekesele değerlerle kapatılmış, renk geçişlerinin içerisinde de ton değerleri yaratmıştır. Açık renkler koyu renklerin üzerine basılarak geçişler vermesi sağlanmıştır. Renk baskılarının sıralamasında farklı bir düzen söz konusudur. Açık renklerden koyuya doğru kapatıcılık özelliklerine göre renkler sıralanırken yer yer bu sıralanış düzeni tersine dönmüştür. Böylelikle transparan renk geçişleri sağlanırken, renklerin vurgusunda yanılısamalar verilmiştir.



Resim-66: Münüre Şahin, “Derin Bakış”, serigrafı baskı, 100x70cm (baskı alanı 60x42cm), 2020

Resimdeki siyahların etkisi farklı kırılmalar içerir. Bölgesel renklerden ziyade çizgisel lekeler kırılma etkisinde verilmiştir. Kırılmalar ince olsa da çalışmanın geneline yayıldığı için etkisi yoğundur. Sarı, turuncu, kırmızı ile başlanan renk sıralamasını turkuaz, mavi, lila ve mor takip eder. Soğuk ve sıcak renk uyumu söz konusudur. Sıcak renklerde sarı ve turuncu daha geniş alanda kullanılırken kırmızı renk, etkisini vurgulamak için az bir alanda uygulanmıştır.

Figürün bakışları sol üst köşeden sağ alt köşeye kadar resmin geniş alanını kaplamaktadır. Figür ve renklerden ziyade bakış alanı yaratılmak istenmiştir. Bu sebeple figür bakış alanı yaratma için sol üst köşeye kadar çekilmiştir.



Resim-67: Münüre Şahin, “Müzik ve Ritm” serigrafı baskı, 100x70cm (baskı alanı 75x42cm), 2020

Tasarımda diğerlerinden farklı olarak ilk baskıda şablon hazırlanmadan, ipek kasa üzerine konularak kenar çizgileri belirlendi. Beyaz bölgeleri kapatıcı lak ile kapatıldı. Fırında kurutulduktan sonra şablonsuz olarak pozlandırma makinesinde lakın sabitlenmesi sağlandı. Pozlanmazsa su bazlı boya kullanıldığı için kapanan lak boya ile birlikte tekrar açılır. Çalışmanın sarı rengi baskı alanı boyunca basıldı. Sarı renk üzerine gelecek olan kırmızı ve petrol yeşili renklere ışık vererek canlılığını sağlamıştır. Zemine sarı renk basıldığı için tepkimeye girecek olan zıt renkler bu çalışmada kullanılmamıştır. Zıt renkler sarı zeminde rengin matlaşmasına neden olabilir. Kırmızının sarı zeminde daha çok turuncu etkisi yaratmıştır. Kırmızının beyaz zemindeki etkisi daha farklı olacaktır. Kırmızıda yer yer çizgisel hareketlilik de söz konusudur. Yeşil alan sarıdan sonra gelen en büyük alan kaplamaktadır. Başta yeşilin alanı hesaplanmadığı için hazırlanan boya on adet çalışmaya yetmemiştir. Beş baskıdan sonra yeşilin hızla tükenmesiyle ipekteki boya kurumadan hızlı bir şekilde boya takviyesi gerekmektedir. Boya yine sarı ile çoğaltıldığı için yeşiller sonradan daha açık ve ışıklı bir tona doğru değişmiştir. Aslında bu durum farklı renk tonlamalarıyla çalışmanın gidişatını değiştirmiştir. Baskıda sayı numarasından bahsedilmişti. Kaç adet basılacağını belirledikten sonra kağıtlara baskı sırası yazılır. Bütün renkler bu sıralamada basılır ki hangi sırada değişimler olabiliyorsa takibi kolay olur.

Kırmızı, yeşil ve siyah ayrı şablonlar hazırlanarak basılmıştır. Siyah genelde olduğu gibi son aşamada basılmıştır.



Resim-68: Münüre Şahin, serigrafi baskı, 100x70cm (baskı alanı 70x50cm), 2020

Çalışmalar içinde en büyük boy olan resmin şablonu, şeffaf muşamba örtü ile yapılmıştır. Sonuçta ışığı geçiren alternatif çözümler çalışmada kullanılabilir. Yeter ki üzerine uygulanan deseni çizdiğimiz kalem veya boya ile tepkimeye girerek büzüşmesin. Sağlam yapısını koruduktan sonra desen sınırlarını da değiştirmez. Çalışmada düz bir sarı renk şablon hazırlanmadan kenarları yapıştırıcı bant ile kapatılarak desen alanının ilk baskısı yapılmıştır. Zeminde kırmızılar ve yeşiller sarı ile tepkimeye gireceği düşünülerek hesap yapılmış ve renk tonu ona göre ayarlanmıştır. Son olarak da siyah renk basılmış ama siyah yer yer alttaki boyaların etkisini tam kapatamadığı için göstermektedir. Genel olarak siyah beyaz zeminde veya farklı renkler üzerinde kapatıcı etkiye sahipken sarı zeminin ışıklı etkisi sayesinde kapatıcılığını koruyamamıştır.

Resimde gölgeler arasında kaybolan bir figür yer alır. Renklerle bütünleşerek resmin geneline yayılır. Bu çalışma mozaik etkisinden çıkarak

resim tadında bir çalışma olarak farklılık gösterir. Keskin köşelerden ziyade fırça darbelerini andıran küçük dokunuşlar hakimdir.



Resim-69: Mürre Şahin, “Baktığım Yerde Aşkım”, serigrafı baskı,100x 70cm (baskı alanı 60x42cm), 2020

Fovist sanatının çığ renkleri bu çalışmada yoğun bir şekilde uygulanmıştır. Ana renk olan sarı kırmızı ve maviler boya kutusundan çıktığı gibi kullanılmıştır. Yeşiller bu çığlığı kırsa da asıl renk kırılmalarını en üste basılan sarı renk ile yaşanmaktadır. Sarı renk yeşilin etkisi de açarak tonlamaya sebep olurken kırmızılardan üstünde turuncu, mavilerin üzerinde farklı bir yeşili, siyahın üzerinde koyu hâkî yeşili etkisi yaratır. Bu etki sadece figür üzerinde olduğu ve resmin geneline yayılmadığı için diğer alanlarda çığ renklerin hakimiyeti söz konusudur. Sarı rengin figür üzerindeki dik konumlanmasını mavi ve kırmızının birlikte hareket ederek çapraz karşılaşması ile renk kesişmesi oluşmuştur. Figürün gözlerinde mavi renk basılırken yazılan yazı, siyahın maviyi kapatmasıyla kaybolursa da yakından bakıldığında dokusunu hissettirmektedir.

Bu yazıyı okuyabilmek için en az figürün bakışları kadar derin bakmak gerekir.



Resim-70: Münire Şahin, “Exlibris Fatih Başbuğ”, serigrafı baskı, 22,5x30cm (baskı alanı 8x10cm) 2020

Kitap mülkiyeti olarak tanımlanan exlibris sanatı farklı baskı teknikleri ile çoğaltılabilmektedir. Bu çalışmada Fatih Başbuğ adına yapılan exlibris iki farklı tasarımda çalışılmıştır. Mozaik kırılmalarının fonda çok açık renklerde ve ayrı kalıplar hazırlanarak basılan serigrafı baskıda açık kırmızı, açık mavi ve açık gri ile elde edilen zemin üzerine sarı, renk hem zeminde hem de figürde kullanılmıştır. Son olarak turuncu ve siyah renk figürün formunu verecek şekilde ince detaylarla ikişer şablon çizilerek kalıp hazırlanmıştır. İnce kalem kullanıldığı zaman pozlandırmada ışığı geçirdiği için, sağlıklı açılmalar sağlanamamaktadır. Bu sebeple iki şablon üst üste getirildiğinde çizginin etkisi artar ve ışığı geçirmediği için şablonun ipeğe kusursuz aktarılması sağlanır.

SONUÇ

Serigrafi, ticari anlamda farklı tekniklerin geliştirilmesine rağmen, rağbet gören bir çoğaltma tekniği olarak kullanılmaktadır. Çok sayıda çoğaltmaya uygun bir yapısıyla tüketim çağında olunan bu dönemde, sürekli yenilenen teknolojiyi de zorunlu kılmıştır. Alanda geliştirilen otomatik makineler sayesinde üretimi, insan gücünü en az şekilde kullanacak uyarlamalar yapılmaktadır. Çok sayıda baskıyı en ekonomik şekilde çoğaltılabilecek ve hemen hemen her alanda kullanılacak uygunluğu sayesinde sürekli gelişmektedir. Düz baskı olarak sınıflandırıldığı için eski teknolojilerle düz bir zemin oluşturan serigrafi baskı, yeni tip boyalar ve boyalara dahil edilen kimyasal bileşenlerle baskı yapıldıktan sonra kabarmaya özelliğe nitelikler eklenmiştir. Talep gördükçe ve farklı bir alternatif baskı çeşidi çoklu çoğaltımlarda geliştirilmedikçe serigrafi baskının kendini yenileyerek sürekli gelişeceği öngörülebilir.

Serigrafi baskı ticari alanda düz yüzeye sahip olan veya olmayan bütün ürünlerde kullanılmaktadır. Diş fırçasından, otomobil tekerleğine kadar çok geniş yelpazede serigrafi baskı uygulanmaktadır. Düz yüzeylere basılan düz baskı olarak tanımlanmasına rağmen geliştirilen boyalarla, düz olmayan yüzeylerde uygulanabildiği gibi düz baskı sınıflandırılmasını aşmış durumdadır. Düz olmayan yüzeylere transfer baskı tekniği ile uygulanmakta ve böylece yüzey sorununu ortadan kaldırmaktadır. Baskı yapıldıktan sonra kabarmaya boyalar, silikonlu baskı boyaları ile yüzeyde dokular oluşturmak mümkündür. Ayrıca göz yanlısamalarına neden olan, ışığa göre değişebilen renkler serigrafi baskıda yeni etkiler yaratarak serigrafi baskının kullanım alanını zenginleştirmiştir.

Ticaretteki gelişimi yakından takip edebilen, edemeyen veya imkansızlıklar içerisinde kendilerince icatlar yapabilen sanatçılar özgün tasarımlarını baskı alanlarında uygulamaya devam etmektedir. Serigrafi baskı diğer baskı tekniklerine göre daha teknik donanıma ve malzemeye ihtiyaç duymaktadır. Bu sebeple üniversitelerde serigrafi atölye durumu ile ilgili teknolojiye uyum sağlayarak gelişiyor veya gelişmiyor denilemez. Görüşleri alınan sanatçı ve üniversite hocalarından alınan bilgiler doğrultusunda, bazı üniversite atölyelerinde teknolojiyi takip etme çabası varken bazılarında ise donanımların çürümeye yüz tuttuğundan bahsedilmektedir.

Baskı resimler, artık bilindik duvarlara asılmanın dışına taşabilmiş ve hayatın her alanında karşımıza çıkmayı olanaklı kılmıştır (Kıran, 2016, s.65). İki boyutlu yüzeyin sınırları aşan ve resim sanatının dışında diğer sanat disiplinlerinde serigrafi baskı uygulamaları yapılmaktadır. Serigrafi baskı, seramik, heykel, tekstil tasarımı, geleneksel sanatların alanlarında uygulanabilmektedir. Üniversitelerin serigrafi atölyelerinde resim bölümü öğrencilerinin çalıştığı bir alanken, diğer plastik sanat bölümü öğrencileri, geliştirilen yeni tekniklerle düz yüzeyde çalışma zorunluluğunun ortadan kalmasıyla üç boyutlu çalışmalar üzerinde serigrafi baskı uygulama imkânı bulmuşlardır.

Sanatsal çalışmalarda genel olarak serigrafi baskının, ticaretteki teknolojik gelişmelerin hızını yakından takip edemediği söylenebilir. Sanatın çokluğundan ziyade özgünlüğü üzerinde yoğunlaşan sanatçılar tekniğe ve yeni gelişmelerin takibine takılmamaktadırlar. Sanatçılarla yapılan görüşme sonuçlarına bakıldığında teknik yetersizlikle karşılaştıklarında kendilerince geliştirmiş oldukları çözümlerle özgün çalışmalarını çoğaltmaktadırlar. Hatta bu teknik yetersizliğin, yeni çareler aramada yaratıcı fikirler ürettiği konusunda görüşlerini belirtmişlerdir. Sanatçılar bir baskı alanında uzmanlaşmış o baskı türü üzerinde uzmanlaşma yolunda çalışmalar yapmaktadır. Bazı baskı sanatçıları da farklı baskı türlerinde yeni arayışlar içerisinde özgün çalışmalar yapmaktadır. Her sanat alanında olduğu gibi baskı alanında özgün tarzını belirlemek sanatçının olmazsa olmazıdır. Kendi varlığını benimsetebilmesi için hangi teknikle çalışırsa çalışsın özgün olma arayışına giren sanatçı, özgün olabilmek için yaptığı çalışmalarla ilgili konuları detaylı inceleyerek yeterli bilgiye sahip olması gerekmektedir. Bu çalışma özgün olma yolunda olan sanatçıları aydınlatma konusunda yol göstermesi açısından önemlidir. Atölye içinde yapılan çalışmaları anlatan yazılı kaynakların yetersizliği nedeniyle, araştırmalar ve görüşmeler sonucunda daha detaylı içeriklere çalışmada yer verilmiştir.

Baskı sanatı başlangıç olarak M.Ö. 30000'li yıllara dayanan mağara duvarlarına uygulanan el negatiflerinin çıkartılmasından, yirmi birinci yüzyıla kadar gelişerek ilerlediği görülmektedir. Bilim ve sanatın birikerek ilerlemesi, insanları genelden özele doğru bir seçim yapmaya zorunlu kılmıştır. Genel olarak baskı sanatı, özel olarak serigrafi baskı sanatının kendi içerisinde sürekli bir gelişim içerisinde olması, bu gelişmelerin takibini zorlaştırmaktadır.

Sanatçıların ana dallara ayrılan baskı türlerinden biri veya birkaçıyla ilgili bilgileri elde etmesi ve çalışmalarını uygulayacak kadar teknolojiyi sanatının bir parçası olarak görmelidir.

Baskiresmin bütün aşamaları başlı başına bir sanattır. Üretilen eser ise başka bir sanattır. Serigrafi baskının aşamaları, atölyede uygulamalar yaparak öğrenilebilir.

Öncesinde ise yazılı kaynaklara başvurmak ve uygulama çalışmalarını gözlemlemek sanatçıya yol gösterecektir. Baskı resim teknolojik gelişmelerle desteklenmelidir.

Teknik donanıma sahip bir atölyede çalışmak hem çalışmanın kalitesini artırır hem de çalışırken sanatçıya zaman kazandırır. Gerekli teknik donanımlar pratiklik kazandırdığı gibi çalışmanın kaderini de büyük oranda etkilemektedir. Sanatçı, yetersiz bir atölye ortamında imkanları zorlamakla harcadığı enerjiyi ve zamanını, çalışmanın niteliğine harcamalıdır. Aksi takdirde düşünülen bir taslağın baskıya geçmesi sırasında yaşanan talihsizlikler kişiyi zorlayabilir ve bıkkınlık getirebilir.

Üniversitelerde serigrafi baskı dersi varsa, donanımlı bir atölye ortamının bulunması önemli derecede gerekliliktir. Donanımlı bir atölyede çalışmaların, temiz ve düzgün olarak çoğaltılması için kullanılan makinelerin, bir sonraki çalışmaya engel olmaması için kullanım kurallarını bilmek ve sırası ile uygulamak gerekir. Baskı resim çalışmasının amacı, yapılan bir ürünü çoğaltmaktır. Çoğaltmak ise süreklilik gerektirir. Çalışılan alanın sürekliliği için atölye bakımına önem verilmelidir.

Makinelerin çalışma tekniğini tam olarak öğrenmeden, baskı çalışmalarına başlanırsa hem makinelerin hasar almasına hem de çalışmanın olumsuz sonuçlar vermesine sebep olabilir. İşlem sırası ve kullanım bilgileri çalışmada detayları ile resimli olarak anlatılmıştır.

Üniversitede atölyeler ortak kullanım alanlarıdır. Bu alanı korumak ve devamını sağlamak öncelikle atölye yöneticisinin, sonra da öğrencilerin sorumluluğundadır.

Ticari alanda hala serigrafi baskı çalışmaları uygulanıyorken, öğrencilerin disiplinli bir baskı eğitimi alarak bu alanda iş yapabilecekleri konusunda bilinçlendirilmesi gerekir. Serigrafi baskı resim ve serigrafi baskı birbirinden bağımsız düşünülmemelidir. Baskı sanatı alan bir öğrencinin bu işin detaylarını öğrenmesi için sahada çalışması, büyük katkılar sağlayacaktır. Yeni

makinelere ve teknik gelişmeleri yakından deneyimlemek, özgün baskı resim çalışmalarının kalitesini arttıracakları düşünülmektedir.

Baskı resim süreci ve tekniği geliştirme arzusu, yeni icatlara yol vermektedir. Baskı resim boyalarının kuruması, kokusu ile ilgili problemler, özellikle de kalabalık bir atölyede çalışılıyorsa, çözülmesi gereken durumlardır. Bir yerde sorun yoksa çözüm de olmaz. Boyaların kullanımındaki sorunları aşabilmek için sanatçılar mühendislik alanındaki uzmanlarla iş birliği yaparak, daha kullanışlı boyalar üretme çalışmaları yapmaktadır. Baskı resmin yeni icatlara çözüm bulma çabası bile başka bir sanattır.

YORUM VE ÖNERİLER

Sanat insanlık için önemli bir ihtiyaçtır. İnsanoğlu anne karnında beslenip büyür, dünyaya geldiğinde ise ilk olarak gözleriyle dünyayı algılar. Görsel sanatlar, insanın dünyayı algılamasında güzellik ve niteliği artırmaya yardımcı olur. Sanatın önemini vurgulayan bunca literatür arasında özgün eserleri ile katkı sağlayan sanatçıların hangi teknikle çalıştığı tercih konusudur. Baskı sanatındaki bütün teknikler düşüncenin güzel bir ürüne dönüşmesini sağlayan araçtır.

Teknik araçların yaratıcılığa engel olmadığı bir gerçektir ama teknolojinin yaratıcılığa katkı sağladığı bir gerçektir. Bu sebeple sanatçının serigrafi baskı çalışmalarını üretirken teknolojinin imkanlarından faydalanması, eserlerinin kaderini etkilemektedir. Zaman ve sabır isteyen baskı sürecinde teknik donanımlı bir atölyede çalışma imkânı sağlanmalıdır. Öğrenciyi baskı derslerine teşvik etmek için donanımlı ve temiz bir atölye büyük bir gerekliliktir. Baskı atölyesinin temiz ve düzenli olmasının bilinciyle çalışılmalıdır. Serigrafi baskılar, yağlı boya resimleri gibi yanlışları kapatılarak kurtarılan bir çalışma değildir. Bu sebeple gerek atölyenin gerekse çalışma yüzeyinin temizliği çok önemlidir.

Serigrafi baskı endüstriyel alanında sürekli olarak gelişmektedir. Öğrencilerin atölye dışına çıkarak serigrafi baskı yapan ticari yerlerdeki uygulamaları görmeleri tavsiye edilir. Yeni teknik gelişmelerden ticaretteki kazanımlarına kadar birçok deneyimleri sahada görmeleri gerekir. Böylece alanla ilgili meslek edinmelerine katkı sağlayabilir.

KAYNAKÇA

- Akalan, G. (2003). Türkiye'de Özgün Baskıresme Tarihsel Bir Bakış; Gravür'ün Sorunları ve Çözüm Önerileri. Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi (8).
- Akkaş, Ş. Ş. (2017). Türk Özgün Baskıresim Sanatında Figür Yorumlamaları. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (491239).
- Albany N. (2003), Creative Science & Screen Printing, PO BOX 557, IN. 47151.
- Ardahanlı, O. (2013). Ekslibris Tasarımında Kadın İmgesi (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (328833).
- Ayan, H. M. (2007). Sosyolojik Açıdan Özgün Baskıresim Sanatının Bugünkü Durumu İle İlgili Profesyonel Sanatçıların Görüşlerinin İncelenmesi (Doktora Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (206230).
- Aydın, A. S. (2018). Çağdaş Baskı Resmi Üzerinden Güncellenen Bazı Eski Resmetme Teknikleri-Münhasır Sanatsal Yaklaşım Etkileşimine Bir Örnek Olarak
- Andy Warhol. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (24), 223-235.
- Başbuğ, F., & Başbuğ, Z. (2016). Görsel Sanatlar Eğitimi Üzerine Notlar. Akdeniz Sanat Dergisi, 9(18), 74-98.
- Başkan, S. (2009). Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Bennet, N.(2010). The Environment As A Resource For Screen Development In The Second Cycle Institutions, (A Thesis degree of Master of Fine Art), Graduate Studies Kwame Nkrumah University.
- Beriş, Y, Kaplanoğlu, L. (2018). Dijital Baskı Teknolojisi ve Günümüz Baskıresim Sanatına Etkileri/Dıgital Printing Technology And Its Effects On Contemporary Printmaking Art. Yıldız Journal Of Art And Design, 5 (1), 48-62.
- Berger, J., (1999). Görme Biçimleri. İstanbul: Metis Yayınları.
- Biegeleisen, J. I. (1941). The Silk Screen Printing Process, McGraw-Hill Book Company, Inc. New York And London.

- Bilginer, O. (2014). Serigrafinin Tarihçesi ve Türkiye’de Serigrafî Sanatı. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi, 31, 13-28.
- Cezar, M. (1995). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi. Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
- Clay, P. (1999). Fine Arts Printmaking Using Modern Technology. Rochester Institute of Technology: A thesis submitted to the Faculty of the College Degree of Master of Fine Arts.
- Crepaldî, G. (2004). Art Book Ekspresyonistler. Ankara: Dost Kitabevi.
- Crompton, S. W. (2004). The Printing Press. Philadelphia: Chelsea House Publishers, Printed And Bound In The United States Of America.
- Çoruhlu, Y. (2007). Erken Devir Türk Sanatı. Kabalıcı Yayınevi: İstanbul.
- Demir, H. (2012). Özgün Baskıresim Sanatı ve Sanatta Demokratik Paylaşım. Sanat Dergisi, 0 (20), 73-81.
- Demir, M. (2018). Çağdaş Türk Resminde Baskı Sanatı ve Uygulama Örnekleri. (Yüksek Lisans Tezi), YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (522501).
- Dönmezer, S.H.(2012). Türkiye’de Baskıresmin Gelişimi Üzerine Bir Analiz. Murat Kitabevi: Ankara
- Erman, D. O. (2018). Prof. Hasan Pekmezci’nin Eğitimci Kişiliği, Sanatı ve Hayatı Üzerine. STD, 31-47.
- Esmer, H. (2011). Türkiye’de Baskıresme Bakmak, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Ersoy, A. (1998). Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e) . İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Faine, B., (1991), “The New Guide Screenprinting”, Simon& Schuster, A Paramount Communications Company, Australia.
- Glück, H. (1997). Eski Türk Sanatı ve Avrupa’ya Etkisi Türk Sanatının Dünyadaki Yeri . Kültür Yayınları.
- Gölönü, G. (1979). Kazı Resim. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını.
- Grabowski, B., & Fick, B. (2012). Baskıresim: Kapsamlı Materyaller & Teknikler Rehberi. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Hollingsworth, M. (2009). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

- Jensen, J. (2012). *Written by Printmaking through the Ages*. Utah Museum of Fine Art.
- Karasar, N. (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel.
- Kaynar, A. (2006). *Kaynak ve Dayanaklarıyla Exlibris ve Bir Örnek Sanatçı: Hasip Pektaş*. Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç Ateş, S. (2017). *Baskı Sanatlarının Günümüz Örnekleri*. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 7 (15), 199-210.
- Kıran, H. (2016). *Çağdaş Baskı Resim Sanatına Genel Bir Bakış*. Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, s. 54-77.
- Kodaman, L, Sarı, S. (2016). *An Investigation Into The Application Of Canvas Pictures On Clothes From An İnterdisciplinary Perspective*. Cumhuriyet International Journal Of Education, 2 (4), 72-83.
- Köprülü, C. (1997). *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*. Kültür Yayınları.
- Kuban, D. (2009). *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*. Kültür Yayınları.
- Laidler, P. A. (2011). *Collaborative Digital And Wide Format Printing: Methods And Considerations For The Artist And Master Printer*. Bristol, England: A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of the University of the West of England.
- Melick, T., & Fortenberry, D. (2015). *Tarih Boyunca Sanat: Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*. Yapı kredi Yayınları.
- Moro, J. M. (2018). *Printmaking in Expansion: Space and Time*. 10. International Multi-Disciplinary Printmaking Conference. Spain: Cantabria University.
- Müeller White, L., (2002), *Printmaking as Therapy Frameworks for Freedom*, Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia.
- Özsezgin, K. (1999). *Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Resmi*. Kültür Yayınları.
- Pekmezci, H. (1992). *Tüm Yönleri İle Serigrafi-İpekbaskı*. Ankara: İlke.
- Pektaş, H. (2019). *Görsel İletişim Tasarımı Olarak Ekslibris ve Dijital Dönüşümü Etkileşim*. 4. 34-42.
- Pollig, H., Suhle, V., ve Haist, E. (1986). *Grafik Des Deutschen Expressionismus*. Berlin: Wilhelm Jungmann GmbH& Co. Göppingen.
- Reikalaitė, I. M. (2017). *Screen Printing – Roots And Meaning In Contemporary Culture*. Universidade Europedia: Laureate International Universities.

- Şahinbaşkan, T. (2009). Kumaş Baskısında Serigrafi Baskı Elek Sıklığının ve Rakle Açısının Tram Nokta Yapısına Etkisinin İncelenmesi. *Politeknik Dergisi*, 12(3), 137-142.
- Şahin, S. (2019). Mustafa Aslıer'in Yüksek Baskı Resimleri Üzerine Bir Analiz. *Ulakbilge*, 7 (32), s.63-84. DOI: 10.7816/ulakbilge-07-32-05 Ulakbilge, 2019, Cilt 7, Sayı 32.
- Şentürk, G. G. (2011). 20.Yüzyıl Türk Gravür Sanatında "Figüratif Eğilimler" (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (297972).
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümlenmeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşkesen, S. (2018). Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması. *Sanat Dergisi* (31), 6-18.
- Togay, A., ve Budakçı, M. (2005). Laminat Malzeme Üzerine Serigrafi Uygulamasında İpek Numarasının Renk Değiştirici Etkisi. *Politeknik Dergisi*, 8(2), 199-202.
- Tuğal, S. A. (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Üstüner, S. G. (2017). 20. Yüzyıl Baskı Tasarımında Sanatçı İzleri. *Yıldız Journal Of Art And Design*, 4(1), 66-87.
- Yalçın, S. (2012). Sanayi Devriminden Günümüze Özgün Baskıresim Sanatının Önemi ve Yükseköğretimde Özgün Baskıresim Sanat Eğitiminin Sosyo-Kültürel Yansıma Açısından İncelenmesi. (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (319505).
- Yücel, E. (2000). *İslam Öncesi Türk Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇA

<https://csmuze.anadolu.edu.tr.>, erişim tarihi: 06.02.2022

<https://www.devabilkara.com>, erişim tarihi: 25.12.2018

<https://devrimerbil.com/serigrafiler>, erişim tarihi: 06.02.2022

<https://docplayer.biz.tr>, erişim tarihi: 06.02.2022

<http://fevzिकarakoc.net/ozgun-baski/> , erişim tarihi:06.02.2022

<https://www.imoga.org/tr/>, erişim tarihi:06.02.2022

<https://www.odeabank.com.tr>. erişim tarihi: 06.02.2022

Penpe-İzzet Şahin Güzel Sanatlar Lisesi, Özgün Baskı Eserleri Koleksiyonu

<http://www.sanatteorisi.com>. erişim tarihi:06.02.2022

<https://www.tasanat.com>. erişim tarihi: 06.02.2022

<https://tr.dhgate.com/>, erişim tarihi: 06.02.2022

<https://turkish.alibaba.com/>, erişim tarihi: 06.02.2022

Tanımlar

Figür: Resim, heykel, grafik gibi plastik sanatlarda insan, hayvan ya da bitki şekillerine verilen genel bir isimdir. Figür resim genel olarak bütünü kapsar.

Baskı Resim: Bir resmin ya da şeklin kalıplar kullanılarak çoğaltma tekniğidir.

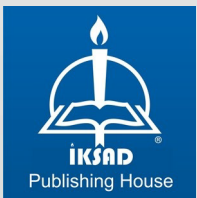
Serigrafi baskı: İpek baskı ya da elek baskı olarak da tanımlanabilir. Ağaç ya da metal çerçeveye gerilen ipeğe tasarımın pozlandırılmasıyla, elekten geçebilen uygun bir boyanın akışıyla kâğıt, kumaş, seramik vb. yüzeye yapılan boyama tekniğidir.

Ağaç baskı: Ahşap bir yüzeyin oyularak kalıp elde edilmesiyle yapılır. Elde edilen kalıba merdane yardımıyla mürekkep verilir. Mürekkebin kâğıda aktarılması için çeşitli şekillerde baskı uygulanır.

Gravür baskı: Gravür genel anlamda kazıma resim sanatıdır. Ağaç, metal ya da muşamba üzerine kazılarak yapılan baskı tekniğidir. Çoğunlukla bakır ya da çinko levha üzeri lak ile kapatılıp çizilen resmin sivri uçlu bir alet ile kazınması sağlanır. Levhanın asitte bekletilerek çizilen yerlerin çukurlaşması sağlanır. Bu çukurlara mürekkebin yedirilerek kâğıda geçirilmesidir.

Linol baskı: Muşambanın (Linolyum) oyularak merdane yardımıyla boya verilip, kâğıda geçirilmesi için üzerine baskı uygulanan resim tekniğidir.

Litografi baskı: Kireç taşı üzerine yağlı bir kalemle çizilerek yapılan baskı çeşididir. Düz baskı olarak tanımlanan taş baskı, yağlı yüzeyin mürekkebi ittirip temiz yüzeye boya almasıyla oluşturulan baskıdır.



ISBN: 978-625-378-637-3