T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BASKIRESİMDE RENKLİ LİTOGRAFİNİN PLASTİK ETKİ BAKIMINDAN AYRICALIĞI

SANATTA YETERLİK TEZİ

İSMAİL KESKİN

ANA SANAT DALI: PLASTİK SANATLAR

KOCAELİ - 2011

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BASKIRESİMDE RENKLİ LİTOGRAFİNİN PLASTİK ETKİ BAKIMINDAN AYRICALIĞI

SANATTA YETERLİK TEZİ

İSMAİL KESKİN

ANA SANAT DALI: PLASTİK SANATLAR

DANIŞMAN: DOÇ. DR. İSMET ÇAVUŞOĞLU

KOCAELİ - 2011

ÖNSÖZ

Özgün baskı, eser üretiminde, geçmişte olduğu gibi günümüzde de bazı sanatçıların özellikle tercih ettiği bir anlatım dili ve sanatsal uygulama alanıdır. Bir resmetme yöntemi olarak görebileceğimiz bu alanda uğraş veren sanatçı, zamanla kendine uygun tekniklerden biri veya birkaçıyla özdeşleşir. Ofset baskının temeli litografi ve renkli uygulama yöntemleri, grafiksel özellikleri, açık-koyu ve renk değerlerindeki tonlama zenginliği, dokulara ve özgün, deneysel uygulamalara açık resimsel yapısıyla, boyaresimde eser veren sanatçıların da tercihi olmaktadır.

Litografide renk ve görsel etki konusunu incelediğimizde, resimsel temel problemlerin boyaresimle birebir aynı olduğunu görürüz. Ancak, teknik zorunluluklardan kaynaklanan araç, gereç, malzeme ve uygulama farklılıklarını ayrı tutmak gerekir. Resmin yapısındaki ortak öğeler, şekil, ışık-gölge, renk gibi kompozisyonu oluşturan plastik etki elemanları bir bütün olarak, çoğu zaman resmin hikayesinden daha fazla öne çıkar. Anlam ve ifade, resimle verilmek istenen mesaj küçümsenemez. Ancak, sanat eseriyle ilk karşılaşmadaki "estetik haz" resmin en az hikayesi kadar, belki daha da fazla önemlidir. Özgün baskıda, zorunlu teknik işlemler ve malzemeden kaynaklanan yorum farklılıkları, çizgi, renk, leke ilişkilerinde yeni resimsel ve grafiksel tatlar ortaya koyar. Örneğin, renkli litografiyi siyah-beyaz litografiden, tahta baskıdan, metal gravürden yada serigrafiden ayıran algılama biçimleri, tekniğin imkan ve zorunlulukları çerçevesinde oluşur.

Araştırmacı, Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim-iş Bölümü'nde öğrenciyken, linol, ahşap baskı, gravür ve serigrafi gibi özgün baskı tekniklerini tanıma fırsatı bulmuştur. Litografiyle tanıştığı, Almanya, Kassel'daki akademide, daha ilk başlarda litografinin sanatçıya sunduğu özgürlük alanının, diğer baskı tekniklerine göre daha geniş olduğunu uygulayarak tecrübe etmiştir. Renkli litografiye yönelmesinde, geleneksel Türk-İslam motiflerine ve renk zenginliğine hayranlığını sıkça dile getiren, serbest grafik atölyesinden Hocası Prof. Jochen Kastrup etkili olmuştur.

70’li yıllarda devlet bursuyla, Kassel Sanat Akademisi’ne ihtisas yapmaya giden Türk öğrencilerin burada bıraktığı kalıcı izler, araştırmacı tarafından bizzat gözlemlenmiştir. 70’li yıllarda Kassel Sanat Akademisi’nde öğrenci olan Hayati Misman, Zahit Büyükişleyen, Mehmet Güler, Bünyamin Özgültekin gibi günümüz Türk resminin tanınmış isimleri, baskıresim atölyesinde, çoğunlukla metal gravür olmak üzere, ahşap baskı ve litografi çalışmaları yapmışlardır. Aynı okulda, Kassel’da öğrenciyken birkaç Türk öğrenciyle okul arkadaşlığı yapmış olan Kastrup, Onların güncel sanatta, geleneksel Türk-İslam motiflerini ve renkleri kullanmadaki ustalığından hep söz etmiştir.

Bu çalışmada bilhassa 1960 ve 1970 sonrası, baskıresimdeki gelişmeler görsel açıdan ele alınmış, litografiye yansımaları da dönemin ünlü sanatçılarının eser analizleri ile ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu yapılırken, konuyu dağıtmamak adına, teknik açıdan tipik özellikler gösteren ve dönemi yansıtan baskıresim eserleri dikkate alınmış, sanatçılar ve sanat anlayışları kısaca ele alınmıştır. Amerikadan başlayarak Avrupa’yı etkileyen ve Türkiye’ye ulaşan baskıresimdeki gelişmeler Türk özgün baskı sanatçılarının eserleriyle de örneklendirilmiştir. Litografi sanatında başlangıcından günümüze, sanatçılar tarafından geliştirilen teknik yenilikler, renk uygulamalarındaki zorunlu teknik ayrıcalıklar ve renk öğesiyle litografik baskıda ortaya çıkan özgün görsel etkiler, bu araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Hem ön hazırlık ve çizim, hem de baskı aşamalarında, litografide edinilen atölye tecrübelerinin böyle bir çalışmayla alana katkı sağlayabileceği düşünülmüştür.

Bu araştırmanın konusu ve içeriğinin şekillenmesinde yardımcı olan; çalışma süresince bana her zaman vakit ayıran danışman hocam, Sayın Doç. Dr. İsmet Çavuşoğlu’na; katkılarından dolayı, Sayın Hocam, Prof. Dr. Nuri Temizsoylu, Prof. Dr. Reşat Başar ve Prof. Dr. Basri Erdem’e; fikirleriyle çalışmada destekleri olan Doç. Dr. Melihat Tüzün’e, bana atölyesini açarak, araştırma çerçevesinde yeni litografiler üretmemi sağlayan Doç. Dr. H. Müjde Ayan’a, Yrd. Doç. Dr. Safiye Başar ve Yrd. Doç. Dr. Devabil Kara’ya; tez özetinin İngilizce’ye çevirisini özenle hazırlayan sevgili Yüksel Keskin’e; Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fak. Görsel İletişim

Tasarımı'ndan Bölüm Başkanım Yrd. Doç. Dr. Kerim Karagöz'e, arkadaşlarıma, öğrencilerime ve her zaman yanımda olan aileme teşekkür ederim.

ÖZET

19. yüzyıl başlarına kadar yazı ve resim, yüksek baskı yada çukur baskı teknikleriyle çoğaltılırdı. Bu dönemde, Avrupa'da endüstriyel üretimin gelişmesiyle birlikte, Almanya'da, baskıda devrim niteliğinde bir buluş gerçekleştirildi. Alois Senefelder 1797'de, milyonlarca yılda oluşumunu tamamlamış, kalsiyum karbonat içeren taşlardan, kendi hazırladığı yağlı mürekkeple, yükselti farkı içermeyen düz bir satıh üzerinden baskı almıştır. Teknik, basımda yeni bir prensip olarak ortaya çıkmış ve düz baskı olarak nitelenmiştir. Kimyasal özellik gösteren ilk baskı tekniğidir.

Bu yeni buluş, başta "Steindruck" ve "Polyautografi" gibi isimlerle anılmış olsa da, "litografi" adıyla, kısa zamanda bütün dünyaya yayılmıştır. Daha az işgücü gerektiren ekonomik yapısı ve ticari potansiyeli, hızla yayılıp, gelişmesinde etken olmuştur. Sanatçıların tekniğe yönelmesiyle litografi, sadece bir çoğaltma tekniği olmaktan çıkıp, yeni bir sanatsal anlatım aracına dönüşür. 19. yüzyılın ilk yarısında Daumier, Goya, Delacroix, Gericault gibi, boyaresim ve metal gravürün büyük ustaları yağlı tebeşir tekniğinde verdikleri eserlerle litografiyi doruk noktalara taşıdılar. Bulunuşundan kısa bir süre sonra, sanatçıların deneysel çalışmaları ve geliştirdikleri özgün görsel teknikler, yazı, resim ve afiş baskılarında kendini göstermiştir. Afişlerle sokağa çıkan yazılı ve resimli litografik baskılar bir eğitim aracı olarak halkla bütünleşmiş, kamu oyunun sözcüsü durumuna gelmiştir.

Renkli litografinin bulunuşu, litografide en önemli dönüm noktasıdır. Senefelder'in öğrencisi Engelmann, 1810'lu yıllarda başlayan renkli litografi uygulamalarına "Kromolitografi" adını verir ve 1837'de patentini alır. Boyaresmin büyük ustalarının litografiye yönelmesi ve geliştirdikleri görsel, estetik yöntemlerle Avrupa'nın şehirleri bu dönemde, renkli manzaralar ve topografik çalışmalar şeklinde baskılardaki yerlerini almışlardır. Renkli litografi, reklam grafiği ve usta ressamların orijinal afişleriyle, boyaresimle kıyaslanabilecek sanatsal ve estetik bir düzeye ulaşmıştır.

Renkli litografinin en önemli özelliği, aynı kağıt üzerine birden fazla taş kalıptan, birden fazla rengin üst üste basılmasıdır. Bu yöntemle renkler, baskı üzerinde iç içe geçerek, şeffaf ya da kapatıcı özellikleriyle ara tonlar ve derinlik etkileri oluşturmakta, böylece bir yağlıboya tablonun birebir benzeri basılabilmektedir. Az sayıda renkle, çok renklilik imkanı sunması, sanatçıları litografiye çeken nedenlerden birisidir. Renkli litografinin deneysel çalışmalara imkan tanıyan, karmaşık yapısını çözümleyen sanatçılar, teknikle yeni resmetme yöntemleri ve farklı görsel etkiler geliştirebilmektedir. Farklı çalışma teknikleri geliştirme ve bilinen yöntemleri kullanma açısından sanatçıya, sert, sağlam yüzeyi üzerinde, sınırsız etkilerle, özgürce bir çalışma alanı sunar. Çalışmanın özelliğine göre, taşın renk ve sertlik dereceleri de dikkate alınarak, farklı irilikte grenleme işlemi yapılması gerekir. Litografi tekniğinin temel öğesi taş, eser çoğaltımında bir kalıp ve resimsel açıdan ele alındığında bir yüzey ve araç olarak, sanatçıyı olumlu yönde motive eder ve sürükler.

Litografi, rastlantısal ve deneysel yöntemlerle de, sanatçıya sınırsız görsel etkiler yaratma imkanı tanır. Renkli litografi bu yaratı alanını daha da genişletmektedir. Bir rengin yanına ve üstüne ikinci bir renk eklendiğinde, litografideki görsel anlatım gücü, taşın grenli yapısının tram özelliği göstermesi nedeniyle, çok sayıda renk tonu oluşmasını sağlamaktadır. Çizimde yağlı tebeşir ve yağlı kalemleri ustaca kullanan, basımda litografi mürekkeplerinin karışım özellikleri, kapatıcılık-şeffaflık durumları ve renklerin üst üste basımıyla hangi görsel sonuçlara ulaşılabileceğini çözümleyen sanatçı, özgürlük alanını hiçbir baskı tekniğinde olmayacak ölçüde zenginleştirmektedir. Renkli litografide, tek taştan çok renkli baskı ya da birden fazla taşın, kalıp olarak hazırlanması gibi yöntemler de sanatçıya uygulama seçenekleri sunar. Taş üzerine uygulanabilecek doku çeşitliliği diğer baskı teknikleriyle kıyaslanamayacak kadar çok yönlü ve zengindir. Ritmik özellikli, doğal dokular, renk tonlarıyla bütünleşerek, renkli litografide, tuval resmi tadında görsel etkilerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Ancak, renkli litografinin çizim ve basım aşamalarında, hem vücut hem de zihinsel olarak yorucu ve karmaşık yapısı, çoğu zaman baskı ustası, sanatçı işbirliğini gerekli kılmaktadır.

Sanatçıların, başlangıcından itibaren araştırmalarla geliştirdiği, litografinin sanatsal dilini zenginleştiren çizim, boyama ve doku yaratma teknikleri, 1960'lı yıllarda yeni bir aşama kaydetmiştir. Baskıresim bu dönemde bilhassa ABD'de, sanattaki çözülmenin bir yansıması olarak, sanatsal üretimde önemli bir çıkış yapmıştır. Önce Amerika daha sonra Avrupa'da, boyaresmin dünya çapında adını duyurmuş sanatçıları, baskıresme özellikle de litografiye yönelmiştir. Bu dönemdeki teknolojik gelişmeler, birden çok tekniğin aynı baskıresimde birlikte kullanılması sonucunu doğurmuştur. Fotoğraf tekniklerinin baskıresme girmesi ve farklı tekniklerin bir arada kullanımı, eserleri, plastik açıdan çözümlenmesi zor bir estetik bütünlüğe ulaştırmıştır. serigrafi, gravür, ahşap baskı gibi, yüksek ve çukur baskı teknikleriyle kombine kullanılan litografi tekniği, sanatçıların renkli basımdaki farklılıkları da iyi değerlendirmesi sonucu, pop-art, op-art gibi çok renkli dönemlerde de, sınırsız sayıda, yeni görsel etkiler yaratmak için bir araç olmuştur. Hem de uluslararası yenilikçi bir anlatım dili olarak, plastik sanatların gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Çalışmanın sonunda, bu çeşitliliğin ve görsel etkilerin algılanmasına yönelik seçilen eserler, sanatta 1960 sonrası dönemiyle ilişkilendirilerek analiz edilmiştir. Alois Senefelder Uluslararası Baskıresim Yarışması'nda ödül alan eserler de, 1970 sonrası ve yakın dönem renkli litografileri hakkında bir fikir vermektedir.

ABSTRACT

Until the early 19th century texts and images were reproduced by intaglio printing or relief printing techniques. Then, with the improvement of industrial production in Europe, a revolutionary invention in printing was made in Germany. With stones including calcium carbonate and chemical mixture ink, Alois Senefelder managed to make printing using a flat surface in 1797. The technique came up as a new principle in printing and it was called flat printing. It is the first printing technique with chemical features.

Though initially known as "Steindruck" or "Polyautography", it spread throughout the world with the name "lithography" in a short time. Its economic structure requiring less labor and its commercial potential were effective in the improvement and spread of this technique. With the artists' interest in this technique, lithography turned into a means of artistic expression rather than a merely reproduction method. In the first half of 19th century, the masters of painting picture and metal engraving such as Daumier, Goya, Delacroix, Gericault, took lithography to a head with their works in oily chalk technique. Shortly after the advent of lithography, experimental works of artists and their inventive visual techniques were distinguished in the printing of texts, images, and posters. Put up in the streets, the lithographic prints with texts and images integrated with the public as a means of education and became the spokesperson of the people.

Invention of the color lithography is the most important milestone in lithography. In 1837, Senefelder's student Engelmann took out the patent for this invention which started to be applied in 1810s. With the painting picture masters being interested in lithography and the visual aesthetic techniques they developed, cities of Europe took their places in the printings in the form of colorful views and topographic works in this period. With advertisement graphics and the posters of prominent masters, color lithography reached to such an artistic and aesthetic level that it has been almost impossible to discriminate it from painting pictures.

The most significant feature of color lithography is that it allows the artist to print more than one color from more than one stone template successively on the very same paper. With this method, the colors overlap and with their transparent or darkening features, form semitones and depth effect and thus identical copies of painting pictures are reprinted. One of the most appealing features of the technique for the artists is that it offers many colors through a few colors. The artists who can apprehend the complex structure of color lithography can develop new imaging methods and different visual effects. It offers the artist a vast area to work freely in terms of using the current methods and developing new working techniques. Depending on the features of the work, considering the color and strength degree, graining must be done in various sizes. As a tool for imaging and copying works, stone, the basic element of lithography technique is the driving force of the artist.

Open to random and experimental methods, lithography is a reproduction technique which enables the artist to create unlimited visual effects. Color lithography widens this area of creation even further. When one color is put near and on top of the other color, visual expression power in lithography gives way to obtaining a lot of colors because of the grained structure of the stone bears the feature of screening. Using oily chalk and grease pencil skillfully, and apprehending the features of ink mixtures, transparency and darkening features of the colors, and what visual effects can be attained by printing one color on top of another, the artists can enrich their area of freedom to an extend which is impossible in any other printing technique. In color printing, methods such as, multiple use of a single stone or preparing more than one stone as templates presents the artist with application alternatives. Grain variety on the stones is too versatile and rich to compare with other printing techniques. Combined with the color tones, grains with rhythmic features enable the artists to have visual effects in color lithography with the flavor of painting on canvas. However, being complex and both mentally and physically tiring at drawing and printing stages, color lithography requires cooperation between the artist and printing craftsman.

Drawing, painting, and pattern creation techniques which enrich the artistic language of lithography which the artists developed through research, reached to a

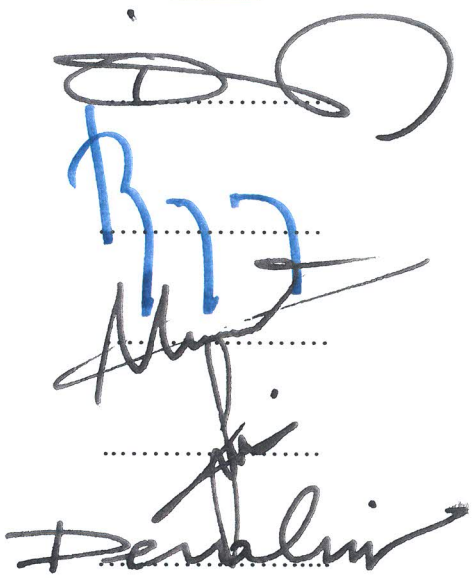
new level in 1960s. Appreciation of arts in this period paved the way for Lithography, particularly in the USA, to gain popularity rise in artistic production. Worldwide known artists took up lithography first in America and then in Europe. Technological developments of the period enabled the artists to use multiple techniques in the same work. The advent of photography techniques in lithography and use of multiple techniques in the same work allowed the works to reach an aesthetic form impossible to work out plastic wise. Used in combination with relief printing and intaglio printing as well as serigraphy, gravure, and wood print, lithography technique became a means of creating numerous new visual effects in the multi color periods like pop art and op art as a result of the artists' making good use of the differences. At the same time, it played an important role in the development of plastic art, as a revolutionary language of expression.

At the end of the study, the works aimed at appreciation of this variety and visual effects are analyzed in relationship with post 1960s. The works, winning awards in Alois Senefelder International Lithography Contest, shed light to post 1970s and recent color lithography.

JÜRİ VE ENSTİTÜ KABUL ONAYI

İsmail Keskin tarafından hazırlanan "Baskıresimde Renkli Litografinin Plastik Etki Bakımından Ayrıcalığı" adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvanı, Adı Soyadı ve Kurumu:	İmzası:
Üye : Doç. Dr. İsmet Çavuşoğlu / Kocaeli Üniversitesi (Tez Danışmanı)	.....
Üye : Prof. Dr. M. Reşat Başar / Kocaeli Üniversitesi	.....
Üye : Doç. Dr. Melihat Tüzün / Kocaeli Üniversitesi	.....
Üye : Yrd. Doç Dr. Safiye Başar / Kocaeli Üniversitesi	.....
Üye : Yrd. Doç. Dr. Devabil Kara / Marmara Üniversitesi	.....



Sınav Tarihi: 10 / 06 / 2011

Enstitü Yönetim Kurulunun Onay Tarihi ve Karar No: 22/06/2011-19

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ……..…….……I
ÖZET…….....IV
ABSTRACT……...……...……..VII
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI…….....X
İÇİNDEKİLER……..……...XI
RESİMLER LİSTESİ…….....XIV
GİRİŞ……..1

1. BÖLÜM
BASKIRESİM SANATI OLARAK LİTOGRAFİYE GENEL BAKIŞ…….....7
1.1. Litografinin Bulunuşu ve Getirdiği Teknik Yenilikler…….....…..…..8
1.1.1. İlk Sanatsal Uygulamalar ve Yaratıcılar……..…..…..……14
1.1.2. Yayılma Sürecinde Önemli Ustalar ve Yeni Plastik Etkiler……....21
1.2. Renkli Litografinin (Chromolithographie) Ortaya Çıkışı.…….……..…..27
1.2.1. Renkli Litografinin Gelişimi ve Teknik Özellikleri……..…..…..…....28
1.3. Renkli Litografinin Grafik Sanatlarda Gelişimi ve Afiş Sanatına Etkileri …..33
1.3.1. Avrupa Litografisinde Renkli Şehir Manzaraları ve Suluboya Etkisinin Kullanımı…….……36
1.4. 19. Yüzyılın II. Yarısında Litografide Yenileşme Hareketleri.....…40
1.4.1. Siyah-Beyaz ve Renkli Litografinin Yeniden Doğuşu…..…….....42
1.4.2. 20. Yüzyılın II. Yarısında Litografide Ortaya Çıkan Teknik Yenilikler ve Plastik Etkileri……....……48

2. BÖLÜM
ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ VE PLASTİK ETKİ BAKIMINDAN LİTOGRAFİNİN SANATÇIYA SUNDUĞU ÖZGÜRLÜK……...……..55
2.1. Resmetme Aracı Olarak Litogafi Taşı ve Kimyasal Özellikleri……..……58
2.2. Yağlı Tebeşir Litografisi…….……...…….60
2.3. Tarama Ucuyla Çizim……...……..…….62
2.4. Taş Gravür……...……..……..63

2.5. Kazıma……..…….……..64
2.6. Yağlı Mürekkeple (Tusche) Lavi ve Suluboya Etkisi….……65
2.7. Püskürtme……..…...……...67
2.8. Serpme - Negatif Çalışma..…….……..…...……..…….68
2.9. Yağlı Tebeşir - Negatif Çalışma……..……..…..69
2.10. Dokulu - Malzeme Baskıları……....……....…….70
2.11. Çözme ve Aktarma……...……..……..…...……..71
2.12. Transfer Kağıdına Çalışma (Autographie)…….……...71
2.13. Fotolitografik Çalışma…….....…….…73
2.14. Plastik Etki Aracı Olarak Baskı Mürekkepleri, Litografi Renkleri……...…74
2.14.1. Siyah Mürekkep……...…..……...75
2.14.2. Renkli Mürekkepler……..…76
2.15. Litografik Baskı Mürekkeplerinin Karışım Özellikleri ve Etkileri……...…77
2.15.1. Baskıda Renk Üstüne Renk ve Oluşan Etkiler…….....79
2.15.2. Ton İçinde Tonlama…….….80
2.16. Renkli Litografinin Siyah-Beyazdan Teknik Ayrıcalıkları……...….81
2.17. Litografide Renkli Baskı Uygulama Yöntemleri……..……..84
2.17.1. Her Renk İçin Ayrı Taş……...…….…….…85
2.17.2. Tek Taştan Çok Renkli Baskı…….…….86
2.17.3. Merdane Yardımı ile Renk Geçişleri……..……....……..87
3. Bir Renkli Litografi Uygulamasının Aşamaları ve Sonucu……89

3. BÖLÜM
RENKLİ LİTOGRAFİDE RESİMSEL PROBLEMLER……97
3.1. Litografide Dokunun Dinamik Etkisi…….....…..98
3.2. Teknolojik Gelişmelerin Baskıresme Etkisi ve Çağdaşlığın 1960 Sonrası Renkli Litografi Baskılarındaki Görsel Yansımaları ……105
3.2.1 1970 Sonrası Alois Senefelder Uluslararası Litografi Baskıresim Yarışması'nda Ödül Alan Eserlerin Plastik Etki Bakımından Analizi..129
3.2.1.1. "Der Grelle Bogen" (Şiddetli Yüzey) Kurt P. Lohwasser…...129
3.2.1.2. "Farbstein 1" (Boya taşı 1) Peter Paulus……..……...132
3.2.1.3. "Zukunftslied" (Geleceğin Melodisi) K. Roland Ziellenbach..134

3.2.1.4. "Brief" (Mektup) Wolfgang Müllerschön…….134
3.2.1.5. “Ohne Titel" (İsimsiz) Stefan Szcesny……....……136
3.2.1.6. "Grafische Gesänge: Herbstweisen" (Grafiksel Şarkılar: Sonbahara Dair) Falko Behrendt…….……137
3.2.1.7. “Liebes Ich” und “Jetzt Wäre Es Schön zu Küssen. Sachlich Richtig”, (“Sevgili Ben” ve “Şimdi Öpmek İçin Güzel Olurdu. Cidden Doğru”) Katrin Peters……..…..139
3.2.1.8. “Perforation II” (Delinme II) Darina Peeva……..…139

SONUÇ……..…..……141
EKLER……...……146
YARARLANILAN KAYNAKLAR……...…153
ÖZGEÇMİŞ……158

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1: Alois Senefelder**,** Der Brand von Neuötting, 1797…….8
Resim 2: F. S. Hanfstaengl, Senfelder'in Portresi**,** 29.5 x 22.5 cm., 1834……..…..9
Resim 3: Eichstatt Taşocağı, Altmühltal (Zeidler, Lithographie & Steindruck, s.15).11
Resim 4: Senefelder'in seyyar litografi presi, (a.e, s. 109)…….....12
Resim 5: P. André, Specimens of Polyautografi, (Polyautografi Örnekleri), 1803…15
Resim 6: Nicolas-Toussaint Charlet, Napolyon 1'den ayrıntı, 1821……...….17
Resim 7: Théodore Géricault, Rusya'dan dönüş, 1818……...18
Resim 8: H. Daumier, karikatür, 1839…….20
Resim 9: Francisko Goya, "Bordeaux'nun Boğaları" serisinden, 1825……..…….24
Resim 10: E. Delacroix, "Faust" serisinden, 1825-27…….24
Resim 11: Edouard Manet, At Yarışları, 1869…….26
Resim 12: Godefroy Engelmann, Maglan, 1827……..27
Resim 13: C**.** Hullmandel, Londra, 1830……..... 29
Resim 14: Rubens, Leucippus'un Kızlarının Kaçırılması, yağlıboya, 1615……31
Resim 15: Wolfgang Flachenecker, 64 x 45 cm., 1821, (Henker, Scheer & Stolpe, Von Senefelder zu Daumier, Die Anfange der Lithographischen Kunst, s. 40)…..….31
Resim 16: Toulouse Leutrec, Elles, tuval üz. yağlıboya, 1896……32
Resim 17: Leutrec, Elles, renkli litografi, 1896……...32
Resim 18: J. Cheret, Bal au Moulin Rouge, 1800'lerin sonu……..34
Resim 19: J. Cheret, Le Courrier Français, 1800'lerin sonu……34
Resim 20: Charles Rochussen, Denhaag-Hollanda, 1837……38
Resim 21: Edvard Munch, Kıskançlık, 1896……...41
Resim 22: Edouard Vuillard, Pastane, 40,2 x 31,5 cm., 1899…….....43
Resim 23: Adolph von Menzel, Şato Önünde Çember Oyunu, 1851……..44
Resim 24: Kathe Kollwitz, kendi portresi, 1934……..45
Resim 25: Emil Nolde, Dansçı, 1913……...…46
Resim 26: Pierre Bonnard, Kırmızı Örtü, 50 x 64 cm, 1942, 43…….46
Resim 27: Pablo Picasso,The Picador II, 20.7 x 22.6 cm., 1961……...…..47
Resim 28: Karel Appel, Dutch (Hollandalı), 1970……..49
Resim 29: Horst Antes, Palmeli Figür, 1966……...……51

Resim 30: Antony Tapies, 1979……...51
Resim 31: Jasper Johns, Okyanus, 1996……...……...53
Resim 32: Francisco Goya, 1825…….57
Resim 33: Basri Erdem, Keçi, 70 x 100 cm., 1986……..……59
Resim 34: Oskar Kokoschka, Yağmur, 1963…….……..60
Resim 35: Yağlı tebeşir çizimi ve lavi çalışmalarında kullanılan litografi malzemeleri (Zeidler, Lithographie & Steindruck, s. 28)……...……..61
Resim 36: Taşa çizimde kullanılan tarama uçları, (Fuchs, Die Lithographie, s.34)…62
Resim 37: W. Tübke, Karnaval, 1983……..62
Resim 38: Walter Dohmen, Gizli Manzara, 1975, (Dohmen, Die Lithographie Geschichte Kunst Technik, s. 58)……..…….. 63
Resim 39: Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, 26.7 x 32.7 cm,1885…...……64
Resim 40: Kazıma, taş gravür, silme ve düzeltme işlemlerinde kullanılan malzemeler, (Zeidler, s. 39)……..…….……...65
Resim 41: Farklı özelliklerde kazıma uçları, (Fuchs, s. 36)… ……..…65
Resim 42: Christian Kruck, isimsiz, 1975…….. 66
Resim 43: Püskürtme işleminde kullanılan malzemeler, (Zeidler, s. 32)……....67
Resim 44: M. Chagall, isimsiz, 1948…….…..68
Resim 45: Jackson Pollock, Manzara İçinde Figür, 1937……68
Resim 46: Negatif imaj, (The Tamarind Book, s. 402)……..……...……...…69
Resim 47: Pozitif imaj, (a.e., s. 401)……...……...…….69
Resim 48: Yağlı mürekkeple taşa aktarılmış bir doğal doku örneği (Fuchs, s. 68).…70
Resim 49: Pablo Picasso, Sekiz Çıplak, 1946…….……72
Resim 50: Puro kutusu, 11 ayrı renkle basılmış litografi, 1936, (Zeidler, s. 115)…...74
Resim 51: Litografi mürekkepleri ve yardımcı kimyasallar, (Banister, Practical Lithographic Printmaking, s. 9)…….. 75
Resim 52: Renkli mürekkeple karışım hazırlamada kullanılan malzemeler, (The Tamarind Book, s. 208)……. ……..78
Resim 53: El ve kol kuvvetiyle çalışan motorsuz litografi presi……....84
Resim 54: Farklı tonların yan yana gelmesi, (a.e., 223)……..……...….88
Resim 55: Merdane yardımıyla ton geçişleri, (a.e., 223)……...…..…88

Resim 56: Garo Z. Antreasian, İsimsiz, t.y., http://www.coosart.org/permanent-collection/ ……89
Resim 57: 4 renkli bir litografik baskı için hazırlanmış taş kalıplar ve bir litografi atölyesi……..……90
Resim 58-59: 9 Bir litografik baskının farklı kalıplar için renk ayrımı aşamaları (www.alice-in-wonderland.biz/chromolithos) 14. 02. 2011……..……91
Resim 60: İsmail Keskin, İsimsiz, 75,5 x 53 cm., 1998, Dört renk litografisi…….91
Resim 61: Wolfgang Petrick, 52,5 x 38 cm, 1991, (Zeidler, s. 87)……....……92
Resim 62: Taş ve baskı kağıtlarının delinerek im'lenmesi, (a.e., s. 80) …..……...95
Resim 63: Jean Dubuffet, Gaz Dansı, 1958, (The Tamarind Book, s. 239)……....98
Resim 64: Jean Dubuffet, 1958, (a.e., 235)……...……..……...…100
Resim 65: Sam Francis, İsimsiz, 22 x 30 cm., 1963, renkli litografi (The Tamarind Book, s. 178)……...103
Resim 66: Pablo Picasso, Küçük Güvercin, 1949, (a.e., 236)……..…....…104
Resim 67: John Miro, Ubu Aux Baléares, 1971……...…….107
Resim 68: Frank Stella, Juam, İsimsiz, 237,5 x 154,5 cm., 1997, Tate Gallery, Londra…….108
Resim 69: Robert Rauschenberg, Stop, 149 x 103 cm.1963, Tuval Üzerine Serigrafi ve Yağlıboya (Gesellschaft im Wiederspruch, s. 152)……...…109
Resim 70: Rauschenberg, Love zone (aşk bölgesi),1968……..111
Resim 71: Rauschenberg, Accident, (Kaza) 41 x 29 cm., litografi 1963……...113
Resim 72: Rauschenberg, Accident, (Kaza) 41 x 29 cm., litografi 1963……...113
Resim 73: Rauschenberg, Stoned Moon Series: Sky Garden, (Taşlı Ay Serisi'nden), 1969…….…...….114
Resim 74-75: Jasper Johns, 0-9, 1960 -1963, litografi…….115
Resim 76: Jasper Johns, İsimsiz Dört Panel, (Four Pannels from Untitled) 1972….116
Resim 77: Jim Dine, Bathrobe (Bornoz), 36 x 24 cm. 1975……..……117
Resim 78: Roy Lichtenstein, Sarı Fırça Darbesi, 1965, renkli litografi…… 117
Resim 79: M. Chagall, Carmen, 1966……118
Resim 80: İsmet Çavuşoğlu, Mor Rüyalar, t. ü. yağlıboya, 50 x 90 cm., 2005…....119
Resim 81: Pierre Alechinsky, Central Park, 1975, 49,5 x 65,7 cm., 1975, renkli litografi……..…….120

Resim 82: A. Tapies, Libertat, (Özgürlük), 89 x 59 cm., 1988, renkli litografi ...…121
Resim 83: A. Tapies, 59 x 75,5 cm., 1976, renkli gravür ve kabartma…….122
Resim 84: A. Tapies, 59 x 75,5 cm., 1967, renkli litografi, http://www.affordableart101.com/…….....122
Resim 85: Georg Baselitz, Sitzender Mann, (Oturan Adam), 175 x 130 cm. 1979, linol baskı……123
Resim 86: Nevzat Akoral, Arabacılar, 60 x 39 cm. Tahta Baskı, (Müzesini Düşleyen Sergi Kataloğu, s. 28)……..…...…….....123
Resim 87: Atilla Atar, isimsiz, 52 x 54 cm. 1996, (a.e., s. 58)…….....124
Resim 88: Hayati Misman, isimsiz, 1985, gravür……...……...…...125
Resim 89: Melihat Tüzün, Dört Element, 16 x 25 cm., 2007, metal gravür……..125
Resim 90: Süleyman Saim Tekcan, İsimsiz, 39 x 39 cm.,1998, gravür, http://www.artpark.com.tr.....126
Resim 91: Özdemir Altan, isimsiz, 65 x 50 cm., 1995, (Müzesini Düşleyen Sergi Kataloğu, s. 28)……...……128
Resim 92: Kurt P.Lohwasser, Der Grelle Bogen, 1975…….130
Resim 93: Peter Paulus, Farbstein I , 1977……...….132
Resim 94: Karl-Roland Ziellenbach, Zukunftslied, 1981……..133
Resim 95: Wolfgang Müllerschön, Brief, 1987…….135
Resim 96: Stefan Szcesny, Ohne Titel, (isimsiz), 1996…….136
Resim 97: Falko Behrendt, Grafische Gesänge; Herbstweisen, 1999……...137
Resim 98: Katrin Peters, Lieebes İch, 2002…..……...……..138
Resim 99: Darina Peeva, Perforation II (delinme II), 2008……...139

GİRİŞ

Özgün baskıresim sanatı, grafik sanatların ortaya çıkıp yaygınlaştığı Avrupa'da özellikle Almanya'da, günümüze kadar, "Freie Graphik, Druckgraphik" diğer Avrupa ülkelerinde de graphic arts, fine art print making, arts graphique, graphisme, graphei gibi terimlerle adlandırılmıştır. Eski Yunanca'da kullanılan "graphein-grapnikos" sözcükleri de yazmak, çizmek, kazımak, gibi anlamları kapsar. Günümüzde kullanılan grafik kavramı genel anlamıyla, endüstriyel tasarım ürünlerinin yanı sıra, tüm sanatsal illüstrasyon, teknik resim, boyama, çizme ve manuel tekniklerden yararlanarak yapılan, kalıptan çoğaltma ilkesine dayalı baskı üretimlerinin ortak adıdır.

Litografinin ilk çıkış ve gelişme yeri olan Almanya'da ve Avrupa genelinde, tekniğin geleneksel yöntemlerle yaşatılması için, yüksek sanat okullarında yaygın olarak baskıresim atölyeleri kurulmuştur. Sanatçıların bireysel çabalarıyla kurdukları atölye sayısı da oldukça fazladır. Şehir merkezlerindeki sanatçı derneklerinin çoğu, bu alanda amatör ve profesyonel sanatçılara açıktır. Türkiye'de de üniversitelerimizin güzel sanatlar fakültelerinde ve eğitim fakültelerinin resim bölümlerinde özgün baskı atölyeleri bulunmaktadır. Teknik açıdan diğerlerine göre daha karmaşık olan litografi tekniği, atölye ortamı gerektiren yapısı, litografi taşı ve baskı preslerinin pahalı oluşu gibi nedenlerden dolayı diğer baskıresim teknikleri kadar yaygın değildir.

Ülkemizde, uzun yıllar grafik sanatları çağrıştıran farklı ifadelerle anılan "Özgün Baskı" ve "Baskıresim" kavramları son yıllarda dilimize iyice yerleşmiştir. Bir kalıba çalışılan resimsel özgün işin, yaratma sürecinde sanatçı tarafından çeşitli araç ve gereçlerle, baskı yoluyla çoğaltımı anlamını taşır. Baskı işlemi, atölye ortamında, sanatçının kendisi ya da denetimindeki bir baskı ustası tarafından, kağıt ya da benzeri malzemeler üstüne yapılır. Buradaki özgünlük, sanatçının yaratım sürecindeki aktif rolüyle direkt bağlantılıdır. Özgün kavramı, endüstriyel amaçlı baskılar ve röprodüksiyonlara karşı, baskıresmi ayrı tutmak için, sanatçıların, koleksiyonerlerin ve bu alana ilgili olanların benimsedikleri, uluslararası ölçütler ve ilkeler bütünü temsil eder. Baskıresmin gelişimi ve bu ilkelerin benimsenmesi sürecinde orijinallik tartışmaları yaşanmış olsa da, toplanıp arşivlenen baskı sanatı

örnekleri 20. yüzyıl'ın ikinci yarısından sonra tablolar gibi duvarlarda yerini almış ve bu çoğaltılmış özgün işlerin, sanat eseri sayılıp sayılamayacağı tartışmaları da sona ermiştir.

Günümüz çağdaş resminin bireysel açılma eylemleri içerisinde, baskıresmin grafiksel etkileri merak uyandırmakta ve ilgi görmektedir. Renkli litografinin uygulamada sanatçıya sunduğu özgürlük ve ortaya çıkan görsel sonuçlar tercih nedeni olmaktadır. Baskı tekniklerinin imkanları yanında, kullanılan malzeme ve araç gereçlerin sanatçıyı sürükleyici etkisi, boyaresimle kıyaslandığında daha ağır basmaktadır. Bu olgu çoğu zaman sanatçı ve baskı ustası işbirliğini gerekli kılmaktadır.

Sanatçıya, tuval resminin yanı sıra yeni bir görsel anlatım dili sunan baskıresim teknikleri, çeşitli el aletleri, makineler ve ışıkla pozlama, kopyalama gibi yardımcı araç ve yöntemlerden faydalanır. Sanatçı zamanla, kendine özgü imkan ve farklılıkları olan bu tekniklerden, sanatsal karakterine en uygun düşenleri seçer. Bunlardan, grafiksel anlatım diline en uygun olanıyla uzun süre ve çok sayıda eser verirse o baskıresim tekniğiyle özdeşleşir.

Günümüzde ulaştığı teknolojik gelişmelerle birlikte, endüstriyel basımda "ofset" olarak bilinen litografi tekniği, sanatçıların vazgeçemediği sanatsal üretim araçlarından biridir. Litografi taşının, çalışmanın niteliğine göre, kumlama yöntemiyle hazırlanan grenli, düzgün yüzeyi, silme, kazıma, tonlama olanaklarıyla sanatçıya deneysel ve rahat bir çalışma alanı sağlar. Sanatçının elinin iç dokusundaki yağa kadar, en hassas parmak dokunuşlarını bile inkar etmeyen taş, çok varyasyonlu bir çalışma ve dokuları korkusuzca uygulama olanağı sunar. Buna, sanatçının kendi yaratıcı gücünü, rastlantısal plastik etkileri yönlendirme ve değerlendirme heyecanını da eklersek, litografik baskıyı özgün boyutlara ulaştıran öteki etkenleri de belirtmiş oluruz.

Renkli litografi, plastik etki bakımından, sanatçının boya resminde yakaladığı doyumu, baskıresimde yakalamasını sağlamıştır. Teknik olarak, her renk için ayrı bir

taş kalıpla çalışmak en çok kullanılan yöntemlerden biridir. Bunun yanı sıra, tek taştan çok renkli baskı yapmak mümkündür. İlk renk kalıbı olarak kullanılan taşı, yeterli sayıdaki baskı işlemi bittikten sonra, üzerindeki çalışmayı tam silmeden, temizleme işlemini yarıda bırakarak, tekrar asitleyip (yağı tutma-suyu itme özelliği kazandırma), çalışmaya hazır hale getirmek mümkündür. Ekler kısmında da izleneceği gibi araştırmacının renkli litografi çalışmalarında, rastlantısal plastik etkiler elde etme amacıyla genellikle tercih ettiği bu yöntemde, ikinci renk baskısı için çizim; yarı temizlenmiş, silik taş üzerinde, belli belirsiz görünen ilk renk kalıbının üzerine yapılır. Bu çalışma sisteminde, aynı baskı üzerine ikinci renk basıldığında, yeni işlem yapılan kısımlar net ve belirgin olarak kağıda aktarılırken, ilk baskıdan kalan diğer kısımlar daha hafif boya alır, ancak yeni baskıda da hissedilir. Sanatçıya seçme özgürlüğü tanıyan bu tür litografik çalışma yöntemleri ve ortaya çıkan görsel etkiler çalışmanın ana konularından biridir.

İlk bölümde, litografinin ortaya çıkışı ve gelişme sürecinde geçirdiği sanatsal evreler incelenmiştir. Litografi, yazı ve resim basımında, seri üretimi daha ucuza mal etmeyi amaçlayan bir çoğaltım tekniği olarak ortaya çıkmıştır. Gelişen teknolojiyle birlikte ticari amaçlarla kullanılmış olsa da ilk bulunuş hali sanatçıların vazgeçemediği bir sanatsal anlatım yolu olarak kalmıştır.

Tarihsel gelişimine baktığımızda, ilk dönemlerden itibaren ünlü sanatçı ve litografların tekniğe yönelmesiyle çok değişik plastik etkilerin geliştirildiği görülür. Önemli sanatçıların litografiye yönelmesiyle hem plastik etkiler bakımından hem de ticari anlamda önemli çıkış dönemleri yaşanır. Sanatsal litografi, zaman içerisinde Avrupa ülkelerinden başlayarak, kültürel, ekonomik ve politik yapıya uygun bir kimlik ve karakter yapısına bürünür. Kısa zamanda bütün dünyaya yayılır. Çalışmanın bütününde bu iniş çıkış dönemleri de izlenmiştir.

Senefelder'le litografinin bulunuşundan başlayarak, ofset baskıya uzanan süreçte, renkli litografinin (Chromolithographie) bulunuşu, sanatsal litografinin en önemli dönüm noktalarından biridir. Siyah-beyaz litografinin gelişme sürecini tamamlaması ve renkli baskının bulunuşu, 20 yıl gibi bir zaman almıştır. Fotoğrafın

bulunuşuyla belge niteliği taşıyan litografik baskılar, geçmişteki önemini kaybeder. Ancak Avrupa'da sanatçı ve baskıcıların işbirliğiyle, şehir manzaraları yaygınlaşmaya başlar. Leutrec'in sanatsal çalışmalarıyla başlayan süreçte, teknik, yeniden değer kazanarak, hem renkli şehir manzaralarında hem de afişte, o dönem grafik sanatını doruk noktalara taşımıştır.

Genel bir bakış ve tarihçenin yanı sıra, ilk sanatsal uygulamalardan itibaren, litografide geliştirilmiş farklı görsel etkiler ve ustalarla özdeşleşmiş çalışma yöntemleri birinci bölümün ana fikrini oluşturmaktadır.

İkinci bölümde ağırlıklı olarak, renkli litografide kullanılan araç, gereç ve tekniklerle, uygulamaya yönelik problemler ele alınmıştır. Renk öğesiyle ortaya çıkan plastik değerlerin, litografide uygulanmasına yönelik araştırma ve tecrübeler aktarılmaya çalışılmıştır.

Bir sanatsal uygulama alanı olarak, ağır işçilik gerektiren, yorucu ama zevkli litografi tekniği, renkli litografinin bulunuşuyla daha yorucu, karmaşık hem de zihinsel zindelik gerektiren bir yapıya dönüşmüştür. Sanatçı, renkli baskının her aşamasında beklenmedik teknik ve resimsel problemlerle karşılaşır. Tekniğe hakim olma, dikkat yoğunluğu, kullanılan araç gereçlere uyumlu düşünme ve çoğaltıma uygun tasarım kaçınılmazdır. Sezgisel, araştırmacı ve deneysel bir bakış açısı son derece önem kazanmıştır. Siyah-beyaz litogafide çoğu zaman sanatçı, taşa resmi çizip hazırladıktan sonra, basım işlemini ustaya bırakarak da memnuniyet verici sonuçlara ulaşabilir. Renkli litografide, teknik bilginin yanı sıra sanatçı hassasiyeti ihtiyaç haline gelmiş, usta ve sanatçı işbirliğiyle baskıda mükemmel sonuçlara ulaşılmıştır.

Yine ikinci bölümde, Renkli litografide uygulama yöntemlerinin yanı sıra, plastik etki öğelerinin özellikleri irdelenmiştir. Litografi taşına çizimde, bilindik yöntemlerin yanı sıra, değişik malzemeler kullanarak yeni etkiler geliştirmek her zaman olasıdır. Taş, sanatçıya sınırsız sayıda plastik etki yaratma ve çeşitleme olanağı sunar. Bu çerçevede, litografinin yaratıcılığa açık çalışma yöntemleri ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Baskı aşaması da, her yeni baskının kendi zenginliklerini sunduğu ve bir sonrakini hazırladığı, değişik etkiler elde etmeye açık, sanatçı duyarlılığı gerektiren bir araştırma ve uygulama alanıdır. Litografi mürekkeplerinin saydamlık özelliği üst üste basım yoluyla baskıda çok renklilik etkisi doğurur. Kapatıcı özellik gösteren mürekkeplerle saydam yapıdaki mürekkeplerin çeşitleme uygulamaları ve bu tür boyaların karışım özellikleri de ayrıca ele alınmıştır.

Son bölümde, yakın geçmişten günümüze litografinin geçirdiği evreler incelenmiştir. Burada, litografide eser vermiş, tekniğe araştırmalarıyla katkıda bulunmuş ustaların kimlikleri ve sanat anlayışlarına kısaca değinilmiş, ancak eserleri esas alınmıştır. Bu çerçevede, ünlü ustaların 1960 ve 1970 sonrası renkli litografi yapıtları üzerinden plastik etki analizleri yapılmıştır. Baskıresmin bu dönemdeki gelişimine kuşkusuz ABD'li sanatçılar öncülük etmiş ve bu süreç Avrupa'ya doğru yayılmıştır. Eser seçiminde de dönemsel açıdan baskıresme ve litografiye, yeni plastik değerler katan ve dönemsel etkilerin net olarak görüldüğü sanatçılar dikkate alınmıştır. Renkli litografinin "plastik etki bakımından ayrıcalığı" konusu; onun, diğer baskı tekniklerinden imtiyazı ya da üstünlüğü şeklinde algılanabilecek bir kıyaslamaya girilmeden, kendi içindeki özellikleriyle ele alınmıştır. Boyaresim ya da diğer tekniklerle üretilmiş ve farklı baskı tekniklerinin kombine uygulandığı baskıresim eserleri de, görsel etkiler bakımından karşılaştırılmıştır.

Bir sanat eseri, içerik, ifade, anlam konularından bağımsız olarak renklerin, açık- koyuların ve onların oluşturduğu şekillerin bir düzen oluşturmasından plastik bir değer kazanır. Birbirine zıt birçok şekil ve renk, yüzey üzerinde karşıtlıklar ile sihirli bir uyum ortaya çıkarır. Bir tablo ya da baskıresimle karşılaşan izleyici, önce sözü geçen öğelerle oluşan plastik yapıyla ilgilenir. Bu ilk karşılaşmadaki etkileşim izleyiciyi kavrar ve yavaş yavaş eserin içine çeker. Resmin hikayesi çoğu zaman merak konusu olmaz. Kısaca, sanat eseri ile izleyici arasındaki bağ, kompozisyonun yapısını oluşturan görsel öğelerle kurulur. Görme, algılama ve izleme bu sürecin aşamalarıdır.

Sanatçı, resimdeki her plastik öğeyi hedefe götüren bir araç olarak bilinçli bir şekilde kullanır. Altyapıdaki grafik yerleştirme, renk armonisi, ışık-gölge, sembolik düzenlemeler, alan ve derinlik ilişkileri ile desen ustalığı izleyiciyi etkisine alarak yavaş yavaş eserin içine çeker. Bu tür etkilerin uygulanabilmesi için sanatçı kullandığı malzeme ile de içli dışlı olmalıdır. Sanatçı ve malzeme arasındaki bu sıkı ilişki, malzemenin özelliği ne olursa olsun, estetik tat ve görsel etkiyi yakalayış açısından çok önemlidir. Son bölümdeki renkli litografi ve az sayıdaki diğer baskıresim örnekleri, plastik etki bakımından, özgün baskı ve boyaresim için genelleyebileceğimiz resimsel ilkeler ve malzemeye dayalı teknik özellikler dikkate alınarak analiz edilmiştir.

Litografi tekniği, geçmişten gelen zengin anlatım olanakları ve plastik etkileriyle günümüzde de sanatçıların ilgisini çekmeye devam etmektedir. Bu çerçevede renkli litografi, hem sanatçı hem de izleyiciyi doyuma ulaştıran zengin resimsel yapısıyla, geçmişte olduğu gibi bugün de, sanatsal üretimdeki yeri ve önemini korumaktadır.

Toplumların gelişmişlik düzeylerine belirteç olarak sunulan ve her geçen gün önemi artan "sanat" adına, renkli litografinin zengin anlatım dili ve bunu oluşturan plastik etki elemanları ile ortaya çıkan sonuçların analizi, bu çalışmanın ana amacını oluşturmaktadır.

1. BÖLÜM
BASKIRESİM SANATI OLARAK LİTOGRAFİYE GENEL BAKIŞ

İnsanlık tarihine baktığımızda, her dönem, kendi yaşam koşulları ve gelişme süreci içerisinde farklı yenilikleri beraberinde getirmiştir. Her yenilik, farklı bir ihtiyacın baş göstermesiyle zorunluluktan ya da tesadüflerden yola çıkarak doğmuştur.

1789 Fransız ihtilali Avrupa'da makineleşme çağını başlatmış, endüstriyel seri üretim egemen olmuştu. 1700'lerin sonunda buharlı makineler bulunmuş, elektrikle çalışan telgrafa ilişkin araştırma ve çalışmalar başlamıştı. "Ama başka makineler dünyayı daha fazla değiştirdiler. Bunlar doğa güçlerini kendi sultalarına alıyor ve insan gücünün yerine geçiyordu."[1]

Baskı sanatlarında, kimyasal özelliğiyle seri üretimin kapılarını ardına kadar açan litografinin bulunuşu ve gelişimini de bu çerçevede değerlendirmek gerekir. "19. yüzyıl başlarına kadar yazı ve resim, yüksek baskı ya da çukur baskı teknikleriyle çoğaltılıyordu. Tarih olarak, çeşitli kaynaklarda yazdığı şekliyle, 1797/98'de Almanya-Münih'te ortaya çıkan devrim niteliğinde yeni bir buluşla, yükselti farkı içermeyen düz bir satıh üzerinden baskı alındı."[2] Bu özelliğinden dolayı, genel tanımıyla "Flach Druck" (Düz Baskı) olarak adlandırılmıştır. Bu yeni baskı türünde, o zamana kadar bilinenlerden farklı olarak, baskı kalıbında bir yükselti veya çukur söz konusu değildir.

Litografide, kalıp olarak milyonlarca yılda oluşmuş sert ve düzgün yüzeyli doğal kireç taşları kullanılır. Teknik, yağ ve suyun birbirini itmesi ilkesine dayanır. Tekniğin olanakları, yağlıboya etkisi bırakan, çok renkli baskılar elde etmeye de elverişlidir. Taşın, en küçük dokunuşlara bile duyarlı, düzgün, grenli, sağlam, sert yüzeyinin birçok farklı resmetme tekniğinde kolaylık sağlaması, ayrıca deneysel yeniliklere açık oluşu geçmişten beri sanatçıları çekmiştir. Endüstriyel ve ticari

[1] Ernst H. Gombrich, **Dünya Tarihi**, Çev. Prof. Dr. Ahmet Mumcu, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997, s. 280
[2] Jürgen Zeidler, **Lithographie, und Steindruck**, Ravensburg: Otto Meier Verlag, 1994, s. 7

çoğaltımda ise baskıda devrim yaratmıştır. Hızlı preslerin gelişimi ve büyük baskı atölyelerinin kurulmasıyla, çinko ve alüminyum rulolara sarılan kalıplardan sonra, "1905'te Ira Rubel mürekkepten tasarruf edilmesini sağlayan kauçuk ruloyu, ofset baskıyı icat eder"[3] ve hızlı preslerde kauçuk rulolar kullanılmaya başlanır. Röprodüksiyon ve orijinal ayrımı, sanatsal litografi ile ticari litografi, baskıda kauçuğun devreye girmesiyle netleşir. Bu seri üretim çerçevesinde, boyayı kauçuktan alan baskılar ticari baskı olarak değerlendirilir. Sanatsal baskı, boyayı taştan, ya da yağı tutma, suyu itme özelliği kazandırılmış metal plakalardan direkt temas yoluyla almalıdır. Günümüzde de, düz baskının seri üretimde, ticari amaçla kullanılan makineleşmiş hali "ofset baskı" olarak bilinir.

1.1. Litografinin Bulunuşu ve Getirdiği Teknik Yenilikler

Önceki bazı icatlarda olduğu gibi, litografinin tam olarak bulunuş tarihi konusunda da belirsizlikler vardır. "Senefelder bizzat, 1798 yılını işaret etmektedir, ancak bu tarihten 1 yıl önce kendisi, "Der Brand von Neuötting" (Neuötting Yangını) adlı bir bestenin notalarını ve resimsel kenar süslemelerini, litografik yöntemle ilk kez taştan baskı almıştır. Daha önce, birinci bölümü metal gravürle basılan, Mozart'ın "Zauberflöte" (Sihirli Flüt) adlı eserinin notaları da, 1797'de litografik yöntemle çoğaltılmıştır. 19 Mayıs 1798'de müzikal yapımcısı Falter, Augsburg şehrinden bir arkadaşının müzik notalarını Senefelder'e bastırmıştır. Bütün bu veriler, litografinin bulunuş tarihi olarak 1797/98 arasını gösteriyor."[4]



Resim 1: Alois Senefelder**,** Neuötting Yangını, 1797, taş kalıptan basılan ilk eser, tarama ucu

[3] Alain Weil, **Grafik Tasarım**, Çev. Orçun Türkay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 13
[4] Michael Henker, Karlheinz Scheer & Elmar Stolpe, **Von Senefelder zu Daumier, Die Anfange der Lithographischen Kunst,** München: K. G. Saur Verlag, 1988, s. 14



Resim 2: Franz Seraph Hanfstaengl, Alois Senfelder'in Portresi
Münih: 29.5 x 22.5 cm., 1834, litografi-yağlı kalem

Alois Senefelder, Çek Cumhuriyeti (eski adıyla Çekoslovakya) Bohemya bölgesi, Prag şehrinde 1771'de doğmuştur. Çocukluk yıllarında ailesiyle Almanya'ya yerleşir. Münih'te 28 yaşında bir hukuk ve kimya öğrencisiyken babasının ölümü üzerine okulunu bırakır. Amacı tiyatro eserleri yazmak ve oyunculuktur. İstediği olur, yazdığı eserlerden biri "Die Maedchenkenner" bir yapımcı tarafından kabul görür ve satın alınır. İşlerinin artmasıyla eserlerinin basımındaki gecikmeler, ihmaller ve baskıların pahalı oluşu O'nu yeni arayışlara itmiştir.

1818'de yazdığı kitabında "Kendi kendime, hem yazılarını yaz, hem de baskılarını kendin yap, vücudunu da kafanı da kullan diye düşündüm" şeklinde

yazmaktadır. Önce bakır levhalarla araştırmalara başlar, kimya bilgisini kullanarak balmumu, is (kurum), ve sabunu karıştırarak bir mürekkep elde eder. Bu karışımla, kağıt üzerindeki yazılarını ters olarak bakır levhanın yüzeyine geçirmeyi ve bu kalıptan baskı almayı başarır. Daha sonra kalıp olarak çinko da kullanır. Ancak, bakır ve çinko levhalar fazla sayıda baskıya imkan tanımaz. Temizleyip, zımparalamak zor, üstelik pahalıdır. Başka bir malzeme arayışına girer. Kehlheim taş ocağından getirdiği bir parçayı zımparalar, düzeltir ve daha önce hazırladığı kimyevi mürekkebi, taş yüzeyinde dener. Bire on oranında hazırladığı asitli suyu taşın üzerine döker. Kağıt üzerindeki yazılarını, tersten taşa aktarmayı başarmış, bakır ve çinko kalıplardan elde ettiği sonuca ulaşmıştır. Üstelik taş daha ucuz, temizliği kolay ve defalarca kullanılabilir özelliğe sahiptir.[5]

Senefelder, bu buluşuyla yüksek baskı ve çukur baskıya alternatif olarak, 3. bir prensip geliştirmiştir. Düz Baskı (Flachdruck). Günümüzün en ileri teknolojileriyle sürekli yenilenip gelişen Ofset Baskı'nın ilk hali bu şekilde ortaya çıkmıştır.

Bundan önceki baskı tekniklerinde aynı kalıp üzerinde basılacak ve basılmayacak boş kısımlar mekanik olarak birbirinden ayrıdır. Senefelder'in ''Chemischen Druckerei'' (Kimyasal Basım) ve ''Stein Druck'' (Taş Baskı) olarak ifade ettiği bu yeni buluşta basılacak ve basılmayacak kısımlar aynı yüzey üzerindedir ve yükselti farkı yoktur.

Din adamı ve öğretmen Simon Schmidt, bu buluştan 10 yıl kadar önce oyma ve asitleme işlemleri yaparak taşlardan baskılar almıştır ama, bu da uğraş gerektiren ve yeni olmayan geleneksel bir yöntemdir.

Teknik, yağ ve suyun birbirini itmesi ilkesine dayanır. İmge, taşın yüzeyine yağlı mürekkep ya da yağlı kalemlerle resmedilir. Baskıda çıkmaması gereken boş kısımlara kimyasallarla, su tutar özellik kazandırılır. Taş yüzeyinde, resmedilmiş yağlı kısımlar su tutmaz ancak merdaneyle aktarılan yağlı mürekkebi tutar, baskıda

[5] Zeidler, a.g.e., s. 105

çıkmaması gereken boş kısımlar suyu tutar, yağ içeren baskı mürekkebini ise iter. Kısaca, litografinin temeli, yağ ve suyun birbirine karışmama özelliğidir.

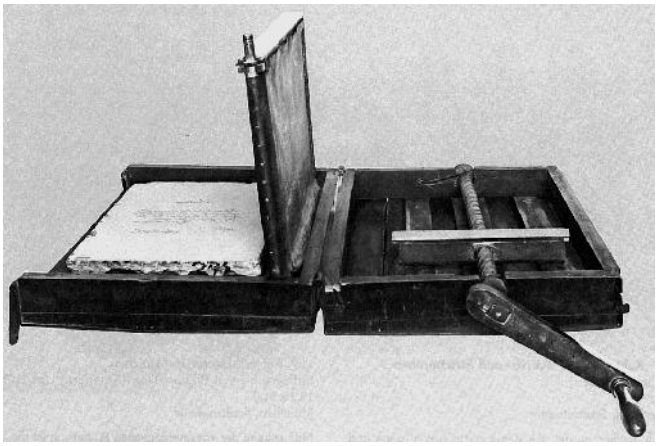
Senefelder, taş kalıplardan önce grenli bir yüzeye sahip çinko ya da bakır kalıbın suyu tutup yağı itme özelliğinden faydalanarak baskılar almıştı. Milyonlarca yılda oluşumunu tamamlamış % 94/98 oranında kalsiyum karbonat ($CaCO_3$) içeren ve Nürnberg yakınlarındaki Solnhofen, Kehlheim ve Altmühltal taş ocaklarından çıkarılan özel taşlar bu yeni buluşun ticari gelişimini başlatmıştır. Bu yeni icat; (Düz Baskı) yüksek baskı ve çukur baskıya kıyasla teknik ve pratik olarak, basım işleminin doğasına uygun yeni bir sistem sunmuştur. Aynı temele dayanan ofset baskının gelişmesi ve bütün dünyaya hızla yayılması bunun kanıtıdır.

Litografi, kimyasal özellik gösteren ilk düz baskı tekniğidir, bu yönüyle endüstri çağının ekonomik gereksinimlerine karşılık gelen yenilikleri de tetiklemiştir. Senefelder litografiyi "Chemischen Druckart" (mekanik baskıların yerini alan ilk ve tek kimyasal baskı) olarak tanıtmıştır.



Resim 3: Eichstatt Taşocağı, Altmühltal (Almanya)

Müzisyen ve yapımcı Franz Gleissner, tiyatro eserleri için bazı aryalar besteleyerek ortak çalışmalar yaptığı, Senefelder'i maddi olarak da destekler ve bu yeni buluşla, müzik notalarını çoğaltması için gerekli malzemeleri satın almasını sağlar.



Resim 4: Senefelder'in litografiyi öğretmek ve tanıtmak amacıyla tasarladığı ve yanında taşıdığı seyyar baskı presi

Senefelder, 1799'da Münih ve Offenbach'ta ilk atölyelerini kurar. Önce müzik notaları ve yazılı metinler bu buluşla çoğaltılmaya başlanır. Senefelder'in, 1800 yılında komponist ve müzikal yapımcısı Johann Anton André ile tanışması, buluşun ticari başarısını birlikte getirir. Tiyatro yazarlığını bırakan Senefelder, André ile Offenbach'ta kurdukları atölyede, grafiksel çalışmaları ve sanat yapıtlarını litografik yöntemle seri bir şekilde çoğaltmaya başlarlar. Böylece Litografinin daha geniş bir alana açılmasına öncülük ederler. "André, kardeşlerinden Philipp'i, tekniği tanıtmak amacıyla Londra'ya gönderir. Diğer kardeşi Friedrich, 1802'de Paris'e giderek orada litografiyi tanıtır. Senefelder ise 1801'de Viyana'ya gider ve orada bir litografi atölyesi kurar."[6] Senefelder, kardeşleri Theobald ve Georg'un Münih'te bir atölye kurmalarına izin vermiştir. iki kardeş, 1804'te Münih-Feiertagschule atölyesinde de okulun müdürü Hermann Mitterer ile birlikte çalışmalar yapmışlardır.

"O dönemde, çukur baskı ustası bir bakır kalıptan 2 günde 300 baskı alabilirken litografinin gelişimi ile günde 1500 ve daha fazla baskı elde edilebiliyordu. Bir taş

[6] Walter Koschatzky, **Die Kunst der Graphik; Technik, Geschichte, Meisterwerke**, Salzburg: Residenz Verlag, 1972, s. 309

kalıptan 6.000 ile 8.000 arası baskı alınabilirken, çukur baskı tekniğinde, 1 bakır kalıp bunun yarısı kadar bile baskıya imkan vermiyordu."[7] Litografi, bu tür, daha az işgücü gerektiren ekonomik özelliklerinden dolayı bütün Avrupa'da, daha 1800'lü yılların başında yaygınlık kazanmış, hızla Londra, Viyana, Madrid, Prag, Barcelona, St. Petersburg ve Moskova gibi şehirlerde de baskı atölyeleri kurulmaya başlamıştır. Buluş, bütün dünyada tanınmaya başlar. Senefelder, 1801'de Londra ziyaretinde "Birleşik krallık, Büyük Britanya, İrlanda Buluşlar Bürosu"na "Litografinin Tam Bir Betimlemesi"ni sunduktan sonra, patent enstitülerinden gelir elde eder duruma gelmiştir.

Senefelder, litografinin ticari potansiyelini de düşünerek tekniği sanatçıların kullanımına açmak amacıyla araştırmalara başlar. 1806 yılında Viyana'daki atölyeyi bırakır. Christoph V. Aretin, Gleissner ve Vogler ile ''Senefelder Litografik Basımevi''ni kurar.[8] Burada usta ressamların tablo ve desenleri çoğaltılır, aynı zamanda ilk renkli baskı denemeleri bu atölyede yapılır. Teknik, sanatçıların gözdesi olmaya başlamıştır.

"Alois Senefelder, altmışüç yaşındayken 26 Şubat 1834'te ölür."[9] Ölümüne kadar 36 sene buluşunu geliştirmek için çalışmış, yaşamı boyunca karşısına çıkan teknik problemleri çözmek için büyük çaba sarf etmiştir. Çok para kazanmasına rağmen yokluk içinde yaşamış, kazandıklarını tekniği geliştirmek için harcamıştır. Deneysel çalışmalarında kireç taşı, basıma uygun kağıt, kimyasal maddeler ve tekniğin görsel etkilerini irdeleyerek siyah-beyaz ve renkli litografinin bütün olanaklarını zorlamıştır. Bu deneyimlerini 1809'da taslaklar halinde kaleme almaya başlar. Bundan 10 yıl sonra yayınladığı ilk kitabında "Vollstaendiges Lehrbuch der Steindruckerei" (Litografik Baskı Komple Öğretim Kitabı) litografinin bütün teknik olanaklarını ve problemlerini öğretici bir dille açıklamıştır. "Uzun süre beklenen eser, 1817 kışı ve 1818 baharı arasında Senefelder tarafından kaleme alınmıştır. İlk olarak Leipzig kitap fuarında tanıtılır. Münih ve Viyana'da yayınlanıp kısa zamanda ikinci

[7] Zeidler, a.g.e., s. 9
[8] Atilla Atar, **Başlangıcından Günümüze, Taşbaskı,** Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1995, s. 101
[9] Selim Nüzhet Gerçek, **Türk Taş Basmacılığı,** İstanbul: Devlet Basımevi, 1939, s. 10

ve üçüncü baskıları yapılan kitap, aynı hızla birçok farklı dile çevirilir."[10] 1819'da Paris ve Londra'da, 1824'te de Napoli'de yayınlanan bu eserinde, ''buluşunun, çoğaltılmış mükemmel ürünler ve eserlerle insanlığa faydalı olmasını'' temenni etmektedir.

Bu umut dolu söylem 1833'te Senefelder'in ölümünden 1 yıl önce söylediği: "Sanat uzun ama ömür kısa, bu acı bir gerçek, başarabileceğim daha çok iş yarım kalacak ama aynı zamanda ben mucitlerin en şanslısıyım çünkü litografinin kısa zamanda ne kadar geniş bir alana yayıldığını gördüm"[11] sözleri O'nun azmini aynı zamanda iç huzurunu yansıtır.

Litografi, Senefelder'in icadından kısa bir süre sonra, kendisinin bile öngöremeyeceği şekilde, önce tüm Avrupa'ya ardından da Amerika'ya kadar yayılır. Goya, Ingres, Delacroix, Daumier gibi ünlü ustalar, buluşu yeni bir sanat icra alanı olarak görüp sahiplenir ve teknik bütün dünyada tanınır hale gelir. Sanatçıya sunduğu farklı görsel etki, taşa çalışma kolaylığı, baskıda hız gibi yeniliklerle litografi, 19. ve 20. yüzyıllarda sanatın gelişimine, grafiksel yeni görsel etkilerle büyük katkı sağlamıştır.

1.1.1. İlk Sanatsal Uygulamalar ve Yaratıcılar

Senefelder buluşunun ticari potansiyelini daha başta fark etmiş, ilk yıllardan itibaren tekniği yaygınlaştırmak için araştırmalara başlamıştır. Litografinin bulunuşunu takip den 25 yıl içerisinde Avrupa'nın büyük merkezlerinde atölyeler açılır. Senefelder buluşu için başta, Almanca'da "Taş Baskı" anlamına gelen ''Steindruck'' terimini kullanır. Eski Yunanca'da taş "lithos", "graphein" sözcüğü de yazmak, çizmek, kazımak anlamlarına geliyor ve bu kavramlar önceleri ayrı ayrı kullanılıyordu.

[10] Henker, Scheer & Stolpe, a.g.e., s. 27
[11] A.e., s. 11

Alman kökenli, din adamı ve biyoloji öğretmeni Johann Samuel Schröter'in 1772'de taşları konu aldığı "Lithologischen Reallexikon" adlı sözlüğünde "Die Lithographie" terimi alt başlık olarak geçmiştir. Bu eser, Fransa'da "İmprimerie Lithographique" adıyla yayınlanır. 1802'de, bu başlıktan esinlenen Fransızlar, Senefelder'in buluşu için ilk kez ''Lithographie'' terimini kullanırlar. Sonradan Almanlar da bu ismi benimser. "Litographie" ismini Almanya'da ilk olarak, okul bünyesinde litografi atölyesi kurup, senefelder'in kardeşleriyle işleten, aynı zamanda kullanışlı ilk litografi preslerini tasarlayan, Münih Feiertagschule (lise) Müdürü Hermann Mittterer olur.

"Senefelder, 1801 yılında Londra'ya gitmiş orada da, ortağı Anton André'nin kardeşi, Philipp André ile bir atölye açmıştır."[12] Buluşun İngiltere'de benimsenmesi ''Polyautographie'' adıyla gerçekleşir. Senefelder sonraları, buluşunu, Almanca ''Steindruck''adının yanı sıra günümüzde de bütün dünyada Fransızca'daki gibi bilinen ''Lithographie'' adıyla ifade etmeye başlar. Günümüz Almanca'sında aynen kullanılmaya devam eden bu terim "Lithografie" şeklinde de kullanılmaktadır. Türkçe'deki gibi "Litografi" şeklinde kullanımı da yaygındır.



Resim 5: Philipp André, Specimens of Polyautografi, (Polyautografi Örnekleri), Londra, 1803

[12] A.e., s. 14

İlk orijinal sanatsal litografiler, İngiltere'de Philipp André tarafından ‘‘Specimens of Polyautografi’’ (Polyautografi Örnekleri) adıyla kitap haline getirilip yayınlanır. Royal Akademi başkanı Benjamin West ve Heinrich Füssli öncülüğünde birçok sanatçının litografik eseriyle katılımını içeren bu kitap, 1803'te basılmıştır. Senefelder aynı yıl Londra'da Conrad Gessner ile tanışmıştır.

Fransa'da ilk sanatsal baskılar, 1802/03 yıllarında Conrad Johann Susemihl ve Pierre Nolasque Bergeret'nin litografilerinden oluşmuş ve yine aynı yıl Anton André'nin kardeşi Friedrich André'nin atölyesinde basılmıştır. 1804'te ‘‘Berlin'in Ünlü Sanatçılarından Polyautografik Çizimler’’ serisi, Hildesheim doğumlu, litografi buluşunun kendisine ait olduğunu iddia eden ve Senefelder'le yıllarca bunu tartışan, Willhelm Reuter (1768-1834) tarafından Berlin'de basılmıştır.

Senefelder'in buluşu, birçok resimsel yenilikleri nedeniyle kısa zamanda sanatçılar tarafından benimsenmiş, özgün baskı sanatı bu yeni teknikle zenginleşmiştir. Senefelder, tekniği sadece müzik notaları ve yazı basmak için düşünmüyordu. İlk dönemlerde yazılarında, "yeni bir grafiksel sanat icra yöntemi icat ettiğinden ancak bunun yazı ve notaları basmaktan öte anlaşılmadığından" şikayet ediyordu. Kendisi, tiyatro yazarlığının yanı sıra amatör bir çizerdir. İlk olarak kendi çizimlerini taş üzerinde denemiş ve litografik sanatsal baskının yolunu açmıştır. Münih Belediyesi Grafik Sanatlar Müzesi Müdürü Peter Halm, ‘‘Litografinin bulunuşunu, sadece yeni bir çoğaltma tekniği olarak değil, aynı zamanda grafik sanatların açılım ve gelişimine yönelik verimli bir dal olarak gördüğünü’’[13] yazar.

Genellikle, manzara resimlerden oluşan ilk sanatsal baskılar 1800 yılında Münih'te görülür. Graf Clemens, Törring, und Conjola ve 1801'de Angelo Quaglio'nun litografileri tarihte ilk, resimsel içerikli sanatsal baskılar olarak bilinir. "Matthias Koch, 19. yüzyıl başlarında metal baskılarıyla tanınırken, ince tarama uçları ve yağlı kalemle litografik manzara resimleri üreten ilk sanatçılardandır."[14]

---

[13] A.e., s. 11

[14] Walter Dohmen, **Die Lithographie Geschichte Kunst Technik**, Köln: DuMont Buchverlag , 1982, s.23

"1808 yılında Johann Nepomuk Strixner Münih'te, I. Kaiser Maximilian'ın dua kitabına Dürer'in desenlerini, litografi tekniği ile kenar süslemeleri olarak basar. Bununla birlikte sanatsal, seri basımın önü açılır. Litografinin yeni resimsel etkiler ve farklılıklar sunan çok yönlü, sanatsal serbest üretim imkanları birçok sanatçının dikkatini çeker. Bu durum daha çok da Almanya dışında gerçekleşir."[15]



Resim 6: Nicolas-Toussaint Charlet, Napolyon 1'den ayrıntı, 1821, renkli litografi

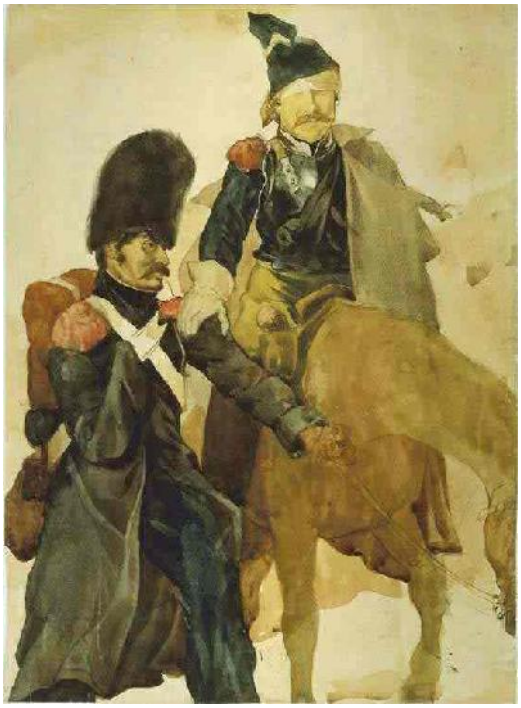
1806 ve 1810 yılları, Napolyon döneminde, Paris ve Bavyera arasındaki iyi ilişkiler litografiyi de etkiler. 1805 Münih ziyareti sırasında Napolyon, tekniğe ilgi göstermiş kendisi de bir çizim yapmıştır. Aradaki karşılıklı bireysel ziyaretlerden sonra 1812'de Napolyon, subaylarından Charles Philibert de Lysterie du Saillant, (1759-1849) ve Fransız müzeler genel direktörü Dominique-Vivant Denon (1747-1825) öncülüğünde bir komisyonu Münih'e, bu yeni tekniği incelemek üzere gönderir. Lysterie du Saillant 1816'da Paris'te, André'nin kazançlı olmadığı için, 1805'te bıraktığı atölyesini devralır. Lysterie ve Bergeret saray koleksiyonundan tabloların litografik kopyalarını basarlar. Pierre Narcisse Guerin, Jean Dominique Ingres ve J. Davis Luis gibi tanınmış sanatçılar da sanatsal baskılarını, Lysterie du Saillant ve Godefroy Engelmann'ın atölyelerinde yaparlar.

Bu zamana kadar genellikle röprodüksiyon ve reklam amaçlı baskılarda uygulanan teknik, Nicholas Charlet'in çalışmalarıyla sanatçılara yeni kapılar açar.

[15] Koschatzky, a.g.e., s. 310

Charlet, çeşitli tonlarda yağlı tebeşirin varlığını, siyahın birçok ton ve derecelerde ayrılabileceğini anlar. Taşın üzerine doğrudan çalışma O'nu yeni keşiflere iter.

Litografi, 1814'te Fransız romantik döneminin öncüsü Eugene Delacroix ve 1817'de Theodore Gericault'un ilgisini çeker. Taş üzerine doğrudan çizim yapma cesaretini gösterirler ve ilk sanatsal baskılarını yaparlar. 1819'larda litografide lavierung ortaya çıkar, monotonluk ortadan kalkar. Teknik, çok yönlü ilerlemeye başlar, renkler zenginleşir, hislerin derinlemesine ifade edilebildiği, "Romantizm"le örtüşen, bir anlatım aracına dönüşür. Goya, Bonington, Barye, Rafet, Gavarni ve Decamps tekniği sahiplenen diğer ustalar olurlar ve litografinin ilk büyük dönemi böylece başlar. Bu dönemde litografi, metal oyma teknikleriyle rekabete girmiş ve bir süre gravürü tahtından indirmiştir.



Gericault, taşa ustaca çizdiği desenlerinde, daha çok atları ve sokak manzaralarını konu edinir. Kuvvetli deseni ve dokuları kullanmadaki görsel dehasıyla kendi grafik stilini ortaya koyar. Kompozisyonlarında, hareket ve ışığı kullanmadaki başarısı, sanatsal bütünlüğünün tamamlayıcı unsuru olmuştur. Gericault, litografilerini Londra'da baskı ustası Charles Hullmandel'e bastırmıştır. İngiltere'de litografinin duyulması ve gelişmesinde en etkili sanatçılardan biridir.

Resim 7: Theodore Gericault, Rusya'dan dönüş, 1818, renkli litografi

"Hullmandel Atölyesi'nde 1821 yılında Gericault'un "İngiliz Serisi" basılır."[16] Aynı zamanda bir ressam olan, Hullmandel "İtalya'dan Manzaralar" adlı bir seriyi de lavi

[16] Gonca İlbeyi, **"**Geçmişten Bugüne Litografi"**,** (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993) s. 13

ve suluboya teknikleriyle kendisi, ilk olarak denemiş ve İngiltere'de litografinin yayılması hız kazanmıştır.

Genellikle resimlerinde tarihi olaylar, tiyatro ve savaş sahnelerini konu edinen Eugene Delacroix, 1827'de Paris'te yayınlanan Goethe'nin "Faust" ve "Hamlet"ini illüstre eder. Bu çalışmalarında karışık teknikleri bir arada kullanır. 17 plakadan oluşan Faust'un ilkini ve kapak resmini, Achille Deveria (1834-1843) lithografik yöntemle basar. O zamana kadar litografik kitap illüstrasyonunun ilk örnekleri olan bu eserler, Fransa'da eleştiri konusu olsa da, teknik ve sanatsal açıdan mükemmellik taşır. "Daha sonra 1927'de, Max Slevogt bu illüstrasyonu tekrar eder ve Faust'u 510 litografik baskıdan oluşan bir görsel seri haline getirir."[17]

Bu dönemde, deseni kuvvetli ustalar ve suluboya ustaları bir araya gelmiştir, bu birliktelik basım ve yayımcılığa yeni bir güç katar. Faust'un yazarı Goethe, bu çalışmalardan övgüyle söz etmiştir.

Döneminin en büyük gravür ustalarından biri Francisko de Goya (1746-1826), litografi ile Madrid'de tanıştığında 70 yaşın üzerindedir. Tekniği çok sever ve kısa sürede bütün imkanlarıyla kullanmaya başlar. İspanya'yı terk edip Bordeaux'ya taşındıktan sonra da litografik baskılar yapmaya devam eder. Boğa güreşlerini resmettiği ''Die Stiere von Bordeaux '' (Bordeaux'nun Boğaları) adlı, 4'lü seri eserleri çok ünlüdür. Gözleri yorgun bu yaşlı usta, büyüteç kullanmak zorunda kalmasına rağmen litografiyi usta çizim gücüyle 1825'te yaptığı "El Vito" adlı eserle doruk noktaya ulaştırır. Tekniğin koyu, orta ve açık tonlamalara tanıdığı görsel zenginliği çok iyi değerlendiren Goya, güçlü kompozisyonlarla Daumier'i aratmayacak bir çizgi ustalığı da sergilemiştir.

Protest bir yaklaşımla çizdiği karikatürlerle tanınan 1808 doğumlu Honore Daumier, litografiyi Fransız Luis Philippe rejimine karşı politik bir silah gibi kullanır. İlk litografileri 1822/24 arası, Senefelder Paris'te bulunurken, Engelmann ve Laysterie

[17] Siegfried E. Fuchs, **Die Lithographie**, Recklinkhausen: Aurel Bongers Verlag, 1979, s. 10

tarafından basılmıştır. Politik sahnelerin yanı sıra günlük yaşamda gözlemlediği olayları, mükemmel çizimi ve alaycı üslubuyla hicveder. 1832'den itibaren "La Caricature" adlı haftalık dergi ve "Le Charivari" adlı günlük gazetelere sanat kaygısı gütmeden, toplam 4.000'e yakın litografik çizim yapmıştır. 60 yaşında politik hicvin en önemli ustası olmuştur. İnsan psikolojisini gözlemlemedeki başarısı çizgisine yansımış, tasarım gücüyle insan dramını çarpıcı bir şekilde ifade, Daumier litografisinin özünü oluşturmuştur. Daumier, ışığı ve havanın atmosferini, çizgi ile kusursuz ifade yeteneğine sahiptir. Siyah yağlı tebeşir ve ince uçlu kalemi birlikte kullanarak, figür çizimlerinde, parlak ipekli kumaşların altındaki anatomik yapıyı mükemmel resmetmiş, derinin yumuşaklığını dahi hissettirmiştir.



Resim 8: Honore Daumier, karikatür, 1839, yağlı kalem

"Fotoğrafın bulunuşu ve 19. yüzyıl ortalarında gelişip yayılmasıyla birlikte litografi, sanatsal özelliğini yavaş yavaş yitirmeye başlar."[18] Burty, 1867'de "litografi yaşam kavgasında" diye yazmıştır. Bu dönemde, İngiltere ve Amerika'da bu

[18] A.e., s. 10

sanatçılara mekanik araçların zavallı işçileri gözüyle bakılmış, Daumier dahil olmak üzere bütün baskı sanatçılarının çabası yanlış değerlendirilmiştir .

1.1.2. Yayılma Sürecinde Önemli Ustalar ve Yeni Plastik Etkiler

Yüzyıllar boyunca, sanatçının uğraştığı temel resimsel problemler, baskı ustasının da temel problemi olmuştur. Malzemenin yapısı, sürükleyici etkisi ve tekniğin zorunluluklarından kaynaklanan problemleri de katarsak baskıcının dikkatinin daha farklı alanlara yöneldiğini gözlemleriz. Plastik sanatların diğer dallarında olduğu gibi litografide de sanatçının birikim ve tecrübeleri büyük önem arz eder. Litografi sanatçılar için sadece bir çoğaltma tekniği olmanın ötesinde, yeni bir sanatsal anlatım aracına dönüşmüştür. Baskı sanatına emek veren ustalar plastik sanatların diğer alanlarında olduğu gibi litografide de bazen spontane gelişen plastik etkiler, çoğu zamanda yaratıcı çalışmalarla kendi sanatsal ifade biçimlerini oluşturma çabasına girmişlerdir.

Litografinin gelişmesinde malzemenin rolünü göz ardı edemeyiz. Bunlardan en önemlisi baskı preslerinin gelişimidir. Senefelder başta, merdaneli presler kullanmıştır. Bunlardan en eskisi Münih "Feiertagsschule"de Hermann Mitterer tarafından tasarlanmıştır. Çizim kalemleri, yağlı mürekkep, baskı boyaları gibi konularda, Senefelder kendisi araştırmalar yapmıştır. İlk dönemlerde "çevresinden gelen istekler üzerine güzel yazı yazan sanatçılarla çalışmaya başlar. Bu aşamada aktarma tekniğini de bulur. Kolaladığı kağıtlara, çizim yapan hattatların işlerini taşa aktararak, doğrudan çizim yerine, transferi uygular ve bu alanda yeni bir yol açar."[19] Bu çalışmalarını, 1818'de yazdığı kitabında yayımlamıştır.

Litografi, farklı dönemlerde çok farklı değişim ve gelişim aşamalarından geçmiştir. Ticari atölyelerin kurulduğu ilk dönemlerde, sanatsal özellik gösteren baskılara da rastlanmaktadır. 1800'lü yılların başında ise sanatsal baskılar ve tablolardan röprodüksiyon kopyalar sıkça görülür.

[19] Saime Hakan, "Taş Baskıda Halk Sanatı ve Akademik Sanat" (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993), s. 5

Matthias Koch, Münih'te usta bir metal gravürcüyken, tarama uçları ve yağlı kalemlerle manzara litografiler üretir. Strixner, manzara litografileri yapan ve kırmızıları litografide kullanmaya başlayan diğer bir Münih'li ustadır. Neureuther, Schwind ve Menzel taşa çizimde tüy kalemi, denemeye başlarlar. Topffer'de (1799-1846) İsviçre'de bu tekniği kullanarak adını duyuran sanatçılardandır. Ancak sanatsal baskıya geçişte öncülüğü İngiliz baskı ustaları ve sanatçıları üstlenmiştir. 1810'larda Almanya ve Avusturya, daha sonra da Fransa, sanatsal baskılarda yenilileşme ve değişim hareketlerinin merkezi olmuştur.

Bulunuşundan kısa zaman sonra, litografi, kamuoyunun sözcüsü durumuna gelir. Renkli litografinin bulunuşu tekniğin en önemli dönüm noktalarından biridir. Resimsel bir araç olarak, daha da çekici hale gelir. Birçok ünlü sanatçı kullanmaya başlar.

İlk orijinal litografiler İngiltere'de ortaya çıkar. Philipp André farklı sanatçıların eserlerinin yer aldığı "Polyautografi Örnekleri" adında bir kitap derleyip basar. "Polyautografi" ilk dönemlerde İngiltere'de litografiye verilen addır. Fransa'da Pierre Bergeret, taşa ilk sanatsal çizimleri yapar. Bunlar Friedrich André tarafından basılır. Berlin'de ise Almanya'nın ilk sanatsal baskıları 1804'lerde ortaya çıkar. Willhelm Reuter, Berlin'li ünlü sanatçıların "Polyautograf"larını bir kitap haline getirir ve basar. Tekniğin, sanatsal baskılarda kullanılması, yeni bir ivme kazanmasına ve sanatçıların farklı görsel etkiler yaratmasına kapı açar.

Erken dönem "Polayautografi"ler, yağlı kalem ve mürekkeple çalışılmış eserlerdir. Kalem izi ve mürekkep tonlamalarındaki farklı geçişlerin, olduğu gibi kağıda aktarılabilmesi, çizgisi güçlü ressamların ilgisini litografiye yöneltmiştir. 1804'te başlayan, ilk başarılı yağlı kalem çalışmaları yenilerini beraberinde getirir. Tekniğin imkanları çerçevesinde uygulanmaya başlanan ince ışık ve gölge nüansları, açıktan koyuya giden yumuşak geçişler dikkat çekicidir. Gri tonlamalar içerisinde kişilik bulan siyahın derinlik etkisi, ressamları cezp eder. Tonlamalar ve renk kullanımı ile gelen yeni etkiler, özellikle Fransız "Romantik Dönem" sanatçılarının litografiyi benimsemelerinde etken olur.

Laysterie ve Engelmann'ın atölyelerinde sanatsal litografi örnekleri veren Vernet, Eugéne Lami, Devéria, Girodet, De Mame, Michallon, Henriquel-Dupont ve Belçikalı, J. Denis Odevaere gibi sanatçılar, litografide yeni plastik etkilerin ortaya çıkmasında etkili olmuşlardır. Bu dönem öncesi, genellikle röprodüksiyon ve reklam amaçlı baskılarda kullanılan teknik, Nicholas Charlet'in çalışmalarıyla sanatçılara yeni kapılar açmıştır. Charlet, çeşitli tonlarda yağlı tebeşirin varlığını, siyahın birçok ton ve derecelerde ayrılabileceğini anlar. Taşın üzerine doğrudan çalışma O'nu yeni keşiflere iter. Yağlı tebeşir ucunun taşın üzerinde eşit dokunuş ölçüsünde gezmesinin gerekli olmadığını, aksine gölgeleme ve nüanslar yapabilme gibi olanaklarının olduğunu ayrıca mürekkebi sulandırarak, saydam etkiler yaratılabileceğini de ilk O fark etmiştir.[20]

Döneminin büyük metal gravür ustası, Francisko Goya, (1746-1826) Madrid'te litografi tekniğiyle tanışır ve gravürde olduğu kadar litografideki başarısını da kanıtlar. Özgürce, taş üzerine doğrudan çalıştığı kompozisyonlarda figürlerdeki dinamizm dikkat çekicidir. Farklı tonlamaların zenginliği, siyahlardaki çeşitlilik sanatsal litografiye görsel bir güç katar. Kompozisyonlarının gölgeli, siyah kısımlarında kazıma tekniği kullanmıştır. Goya, sadece yağlı tebeşir ve kalemle de litografide sınırsız sayıda tonlama yapılabileceğini göstermiş, yanı sıra litografilerinde tekniğin sunduğu bütün imkanları denemiş ve uygulamıştır.

Litografiyi sanatsal anlamda değerlendiren ve taş üzerine doğrudan çalışma cesaretini gösteren "Romantik Dönem"in iki önemli ustası, Gericault ve Delacroix'dır. Deseni son derece güçlü olan Gericault, litografilerinde savaş sahneleri, savaşçılar ve at yarışları gibi çarpıcı konuları işlemiştir. Pastel tekniğini, usta çizim gücüyle litografilerinde kullanan ilk ressamlardandır. Lavi tekniği ile monotonluk ortadan kalkar, renkler zenginleşir.

[20] Kubilay Dağbatıran, "Tarihsel Açıdan 19. Yüzyıl Avrupa Baskı Grafiği" (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998) s. 22



Resim 9: Francisko Goya, "Bordeaux'nun Boğaları" serisinden, 1825

Taş üzerinde, siyah lekesel kısımların metal uçlarla kazınarak, gravür etkisinin işlendiği litografiler de, ilk Théodore Gericault'un çalışmalarında kendini gösterir. "1817-1818 yıllarında yağlı kalemle gerçekleştirdiği taş baskılarıyla, Gericault yeni sanatsal taş baskının yolunu açmış olur."[21]



Resim 10: E. Delacroix, "Faust" serisinden, 1825-27, yağlı tebeşir

[21] Atar, a.g.e., s. 77

Delacroix, Faust'la başlayan seri eserlerinde, boyaları karıştırma tekniğini geliştirir. Hamlet serisi (1834-1843), diğer at ve aslan konulu birçok baskılarında da bu tekniği kullanmıştır. En belirgin özellik güçlü kompozisyon yapısıdır. Goethe, Faust illüstrasyonları için "kendi yazdığım sahnelerin zihinsel görüntülerini Delacroix'nın aştığını kabul etmem gerek, okuyucu bu eserlerde, dinamik ve kendi zihninde oluşturduğu imgelerin ötesine geçen kompozisyonlar bulacak" diyecektir. Renklerin iç içe girmesiyle oluşan tonlamalar, çok renklilik etkisine bir başlangıç ve Engelmann'ın Chromolitographie'sine (renkli litografi) gidişin göstergesi gibidir. Tüyün çalışmalarda kullanılması, suluboya özelliğinde lekesel çalışanlarla, desen ağırlıklı çalışan çizim ustalarının bir arada, yaratıcı ortak çalışmaları ve farklı resimsel araçların birbirinden aldığı güç, litografi ve basımcılığa yeni bir dinamizm getirmiştir.

Daumier, taş yüzeyine yağlı kalemle çizimi tercih eder, siyah tebeşirin her türünü kullanır. Engelmann'ın denediği, çizimi kağıt üzerinden, presleme yoluyla taşa (ilk transfer denemeleri) aktarma tekniğini kullanmaz, Taş üzerinde, direkt fırçasını kullanarak sulandırılmış yağlı mürekkeple suluboya tadında lavi çalışmaları da yapar. Daumier'in baskılarında, çoğu zaman siyah lekesel kısımları kazıma uçları ile yumuşattığı görülür. Bunun yanı sıra serpme yöntemiyle temiz, zarif siyah lekeler elde eder. Bazen sünger ve bezlerle taş yüzeyindeki siyah rengin üzerinden geçer böylece hem gri siyah tonlamalar, hem de yağlı mürekkebin harelenmesiyle, damlacıkların doku oluşturmasını sağlar. Bazen de sulandırılmış mürekkebi elek benzeri delikli süzgeçten, taş yüzeyine püskürterek yağmur havası verir.

Daumier, siyah lekesel kısımları metal uçlarla çaprazlama kazıyarak insan figürlerinde formu ve anatomik yapıyı çok iyi betimler. Çoğu zaman çizgiler üzerinde de kazıma ve taramalar yapar. Bir oyma ustası gibi çalışır ve bu tür tekrarlarla ideal kompozisyonu oluşturur. Resimlerinde, rüzgar ve ışığı, çizgilerle ustaca gösterir. Daumier, çizgi ve taramaları ile sevgi gösterilerini, cilve, ürperti gibi insana özgü davranışları ve insan teninin yumuşaklığını yağlı kalemlerle ustaca yansıtmıştır. Daumier, yarattığı bu yeni plastik etkilerle dönemin afiş sanatçılarına da örnek olmuştur.

Leutrec, püskürtme tekniğinde başarılı litografik baskılar ortaya koyar. Bu yöntemle çok zengin gri tonlar elde eder. Romantik dönem ustaları gibi, taş üzerinde kazıma tekniğini de kullanır.

Géricault, Goya ve Delacroix, Manet'nin doğumuna kadar (1832), litografiyi sanatsal alanda doruk noktalara ulaştırmışlardır. Daumier ise üretkenliği sayesinde yeni atılımlarla litografinin tanınmasında büyük rol oynamıştır. Burada, litografiyi sadece bir çoğaltım tekniği olarak görmeyip, tekniğin bütün imkanlarını sanatsal baskılar üretmede özgürce kullanan Edouard Manet'den söz etmek gerekir. "Siyah-beyaz baskılarında koyu ve açık tonları en etkili şekilde kullanır. Gri tonlamalardaki çeşitlilik daha önce hiç görülmemiş bir zenginliğe ulaşır. Öyle ki, açık koyu tonlamalar, resmi anlamlandırma da ifade aracına dönüşür. Derinlik etkisi yaratmada valör derecelendirmeleri kuvvetle ön plana çıkar. Keskin kenar çizgilerindeki derin koyuluklar, yanındaki boşlukta yer alan göz alıcı beyaz ve görülmemiş zenginlikteki gri tonlamalar, baskı kağıdında yerini alır."[22] Bu dönem geçmişte, grafik sanatlarda ancak Dürer ve Rembrandt dönemi ile kıyaslanabilecek yeni bir doruk noktasıdır.



Resim 11: Edouard Manet, At Yarışları, 1869, yağlı kalem

[22] Reinhold Hohl, **Schwarz auf Weiss** (sergi kataloğuna önsöz), Wittrock-Düsseldorf, 1985, s. 6

Kuşkusuz, litografi tarihindeki en önemli dönüm noktalarından birisi, 1816'dan itibaren, Engelmann'ın Laysterie ile birlikte geliştirdiği ve 1837'de patentini aldığı, renkli litografinin ortaya çıkışıdır.

1.2. Renkli Litografinin (Chromolithographie) Ortaya Çıkışı

Litografinin tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri renkli litografiye geçiştir. Senefelder, ilk zamanlardan itibaren, bu yeni buluşla, sadece siyah beyaz yazılı metinler, müzik notaları ve çizimler değil aynı zamanda boya resmi özelliği gösteren renkli baskılar yapabileceğini de öngörmüştür. Buluşu takip eden zamanlarda renkler üzerine yaptığı araştırmalar bu savı kanıtlar. 1799'da Bavyera buluşlar bürosuna sunduğu raporda ve 1800'de Londra patent enstitüsü için hazırladığı litografi betimlemesinde de renkli baskıdan bahsetmiştir.



Resim 12: Godefroy Engelmann, Maglan, 1827, renkli litografi

Litografinin ilk bulunuş yıllarında, siyah-beyaz baskılar fırçayla, elde renklendirilmiştir. 1830'lu yıllara gelindiğinde, renkli litografi teknik açıdan gelişiminin doruk noktalarına ulaşır. Paris'te, Géricault ve Delacroix gibi romantik dönemin büyük ustalarının eserlerini basan Engelmann ve Laysterie, renkli litografinin sınırlarını zorlayan çalışmalar yapmışlardır.

1.2.1. Renkli Litografinin Gelişimi ve Teknik Özellikleri

Senefelder litografiyi, sadece yazılı metinler ve müzik notalarının kağıt üzerine siyah-beyaz olarak basıldığı bir yenilik olarak görmüyordu. Tuval, keten, yün, ipek kumaş, deri ve benzeri malzemeler üzerine de baskı yapılabileceğini yazıyordu. Bu tür yenilikçi araştırmalar renkli baskı konusunda da hızla gelişmiştir.

1818'de yayınlayacağı kitabın ön taslak metinlerinde Senefelder; ''Erhobene Manier'' (Yeni Üsluplar) başlığı altında, birden fazla kalıpla, canlı renkler kullanarak baskı yapmanın yollarını araştırdığını yazmaktadır. Ayrıca yağlıboya tabloların birebir benzerini, renkli baskı yoluyla çoğaltmanın yollarını aramaktadır. Bu arayış Senefelder'i "mozaik baskı" diye nitelendirebileceğimiz bir yönteme götürür, ancak bu pahalı ve karmaşık işlemler gerektirir, bunun yanı sıra litografi tekniğiyle direkt ilişkili değildir. Halbuki O, tekniği geliştirmek istemektedir, bu nedenle vazgeçer.

1808'de, aynı kağıt üzerine, birden fazla renkle bastığı "Bürgerlichen Gesetzbuch für Bayern" (Bavyera Vatandaşlık Yasa Kitabı)'nın basım çalışmalarında araştırmaları sonuç vermeye başlar. Litogafide birden fazla renkle baskının yolu açılır. 1809'da bazı bölümleri renkli, kartpostallar basılır. 1807'lerde geliştirilen "iki kalıpla renkli tonlamalar" pratik sonuçlar veriyor ancak ikiden fazla kalıp devreye girdiğinde baskı zorlaşıyordu. Bu nedenle litografinin ilk dönemlerinde ticari amaçlı işler genellikle siyah-beyaz, renkli baskılar da, tek ya da 2 renkle basılmıştır.

1818'de yazdığı kitabında Senefelder, bir litografik baskının nasıl olup da, yağlıboya bir tablo gibi görünebileceği ya da metal oyma (gravür) tekniklerindeki gibi renk tonlamalarının nasıl elde edilebileceği, sorularına yanıt arıyordu. Litografide bu gelişimin, kaçınılmaz olduğundan bahsediyordu. İngiliz ve Fransız ustaların gravürlerini örnek alarak su ve yağlıboyayı baskıda denediğini yazıyordu. Bu sorulara çözüm ararken zamanla, görsel olarak yağlıboya tablo benzeri sanatsal baskıların litografik yöntemle basılıp çoğaltılacağını öngörüyordu.

1816'da Londra'da Hullmandel, deneysel çalışmalarıyla monokrom litografiden kromolitografiye geçmiş, "çok renkli" baskılar üretmiştir. J. A. Bart, Breslau'da bu gelişmeler ışığında, "1815 Barış Antlaşması"nın ana sahnelerini illüstre etmiştir. "1818'de yayınladığı eseri için hazırladığı bu resimleri, 6'ya kadar renk kullanarak, litografik yöntemle çoğaltmıştır. 1818/19'da Joseph Lanzedelly Viyana'da, o zamana kadar üretilen en mükemmel renkli litografiler olarak kabul edilen, eserlerini basmıştır. Franz Weishaupt, Münih'te çalışmalarını sürdüren ve düzenli olarak renkli litografide eser veren diğer bir önemli ustadır. 1828 ve 1831 yılları arasında seri haline getirdiği "Reise in Brasilien" (Brezilya Gezisi) adlı renkli litografilerini 1823'te basmaya başlamıştır. 1833'te, C. Hildebrandt'ın atölyesinde, klasik dönem eserleri ve süslemelerin tüm örnekleri, seri olarak, renkli litografi tekniğinde basılmıştır. Londra'da, diğer bir büyük usta, Charles Hullmandel 1835'te, tablolardan kopya, renkli litografiler üretir. Owen Jones, 1836'da El Hamra sarayını konu ettiği renkli litografileri ile dikkat çeker."[23]



Resim 13: C. Hullmandel, Londra, 1830, renkli litografi

[23] Henker, Scheer & Stolpe, a.g.e., ss. 19-20

Alois Senefelder'in 26 Şubat 1834'te Münih'te ölümünden sonra da buluşu gelişmeye ve yayılmaya devam eder. Litografiyi Senefelder'den öğrenen 1788 doğumlu Godefroy Engelmann, Laysterie ile birlikte Paris'te bir atölye kurar, iki usta tekniğin Fransa'da tanınıp, yayılmasında öncülük ederler.

Engelmann 1816'da geliştirdiği renkli baskı yöntemlerini ''Chromolithographie'' adı altında toplar. Litografide, birden fazla kalıpla baskının yolunu açar. Her renk için ayrı bir taş gereklidir ve çalışma kaç renkli olacaksa, o sayıda taş önceden hazırlanır. Engelmann renkli litografi ile, yağlıboya tabloların birebir benzerlerini kopya etmeye başlar. Getirdiği yenilik, aynı kağıt üzerine renkleri üst üste basarak, tonlamalara gitmektir. Saydamlık ve kapatıcılık özellikleriyle, basılı resmin farklı bölgelerinde üst üste binen, 2'li ve 3'lü, taş sayısına göre artan renk kombinasyonları, yağlıboya tadında plastik etkiler sunar. İlk başlarda 10-15 taşla, aynı kağıt üzerine renkli baskı özel bir durum değildir, zamanla 25 ayrı taş ve ayrı renkle baskılar yapıldığı görülür. Üstelik bunların renk ayrımı da, baskıyı iyi bilen ustalar tarafından, çıplak gözle yapılmaktadır. Çok renklilik etkisiyle plastik etki bakımından farklı bir boyut kazanan litografi, dönemin en ünlü sanatçılarının gözdesi haline gelmiştir. Hullmandel'de, Londra'da aynı yöntemle renkli litografi çalışmalarına başlamıştır.

Kromolitografinin bulunuş tarihi olarak kaynak eserlerde genellikle, 1837 yılı gösterilmektedir. Bu tarihten önce görülen renkli litografi örnekleri ise kafa karışıklığına neden olmaktadır. Engelmann, Laysterie ile birlikte yaptığı çalışma ve araştırmalardan esasen 1816 yılında sonuç almış ve sonraki yıllar, yağlıboya tablo benzeri renkli litografiler basılmaya başlanmıştır. "Engelmann, bir renkli litografi yarışmasına gönderdiği, ön hazırlığını yumuşak yağlı tebeşir kullanarak ve ayrı taş kalıplarla yaptığı, 4 renkli litografisiyle ödül kazanmıştır. Daha sonra "Chromolithographie" adıyla bu buluşunun patentini almıştır."[24] Kaynak eserlerin çoğunda bulunuş tarihi olarak verilen 1837 yılı, kromolitografinin patentinin alındığı yıldır.

[24] Johann Fricke, **Graficshe Drucktechniken**, Köln: Verlagsgesellschaft Schulfernsehen -vgs-, 1984, s.109

"Engelmann'ın getirdiği yenilikler, litografinin en önemli atılımı olarak kabul edilir. Geliştirdiği yöntemler günümüzde de aynen uygulanmaktadır. Bu tecrübelerini önce ''Lithocolore''adıyla yazıya dökmüş, arkasından 1839'da yazdığı kitabında kromolitografinin bütün öğretilerini incelikle açıklamıştır."[25] 1839'da Charles Hullmandel'in bastığı, Thomas Shotter-Boys'a ait renkli litografiler de kusursuz özellik gösterir. Renkli litografi ile tablolardan kopya eserlerin yanı sıra, tasarım aşamasında gelişen tesadüflerin de değerlendirildiği, deneysel çalışmalarla orijinal, sanatsal renkli litografiler üretilmeye başlanmıştır.

"1840'ların sonunda özellikle litografinin gelişimiyle baskıresim, sanat tarihi içinde etkin bir anlatım aracı olmuştur. Çünkü; baskıresim ilk uygulandığı dönemlerde, okur-yazar olmayanlar için tıpkı bugünkü basın işini üstlenmiştir."[26]



Resim 14: Rubens, Leucippus'un Kızlarının Kaçırılması, 1615, yağlıboya



Resim 15: Wolfgang Flachenecker, 64 x 45 cm. 1821, aynı tablonun litografik basımı

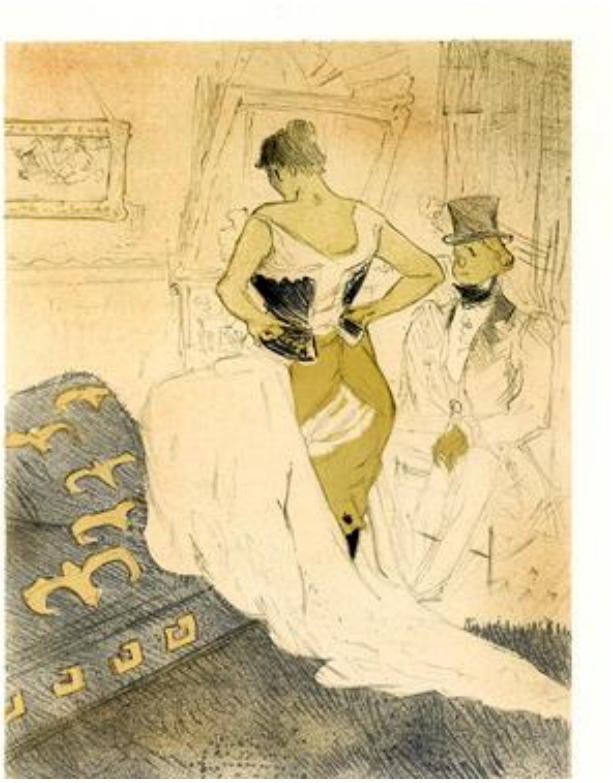
"Modern renkli litografi, 1874'te Manet'nin ilk, renkli çalışmalarıyla yeni bir güç kazanır. Toulouse Leutrec'in 1896'da bastığı "Elles" adlı renkli litografisiyle bu dönemde en üst düzeye çıkar. Bu baskı, 1972 yılında İsviçre Bern'de bir müzayedede

[25] Dohmen**,** a.g.e., s. 22
[26] Gonca İlbeyi, "Baskıresim", **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı 2, Aralık 1994, s. 59

200.000 Frank'a alıcı bulmuştur. Bu gerçek üzerine, modern renkli litografinin kendi ayakları üzerinde duran, bir orijinal sanat icra alanı olduğundan söz edilmeye başlanmıştır."[27]



Resim 16: Toulouse Leutrec, Elles, 1896, tuval üz. yağlıboya



Resim 17: T. Leutrec, Elles, 1896, renkli litografi

Kromolitografi zamanla, fotoğraf teknikleri ve ışığın kullanımıyla birlikte baskı kalitesinde, ulaşılmaz bir teknik güce erişmiştir. Yağlıboya tabloların birebir benzeri ve orijinal renkli litografilerin basımında, daha da fazla önem kazanan, baskıda renk sorunu, böylece çözülmüş oluyordu. O dönemde basılan Kromolitografiler bugün hala önemli koleksiyonların değerli sanat eserleri konumundadır.

Bütün bu örnekler, o dönemde litografinin kaydettiği aşama ve teknik yenilikleri göz önüne sermektedir. Renkli litografi, sanatçılardan gördüğü ilgiye rağmen, resimsel özellikler ve görsel etkiler açısından boya resmin arkasında kalmıştır. Yine de litografi, 1830'lu yıllara kadar, siyah beyaz dönemde kazandığı

[27] Karl Bachler & Hans Dünnebeier, , **Bruckmann's Handbuch der Modernen Druckgraphic** München: Verlag F. Bruckmann KG, 1973, s. 103

karakter özellikleri, getirdiği yeni grafiksel ve görsel etkilerle farklı yerini hep korumuştur.

1.3. Renkli Litografinin Grafik Sanatlarda Gelişimi ve Afiş Sanatına Etkileri

19. Yüzyıl sonlarında sanatsal renkli litografi yeni bir ivme kazanmıştır. Bu dönemde oluşan orijinal grafik dili, plakat ve poster tasarımında yenilikleri de beraberinde getirir. Litografinin ilk dönemlerinde bu hayal bile edilememiştir, ancak zamanla litografinin mükemmelliğe ulaşması bu yenilikleri daha da hızlandırır. Önceleri, siyah-beyaz litografi, bu tür tanıtım amaçlı eserlerin üretiminde zaten kullanılmıştır. Ancak grafik sanatı, günlük yaşama, litografik, renkli baskıresimlerle görselliği de katarak eşlik etmeye başlamıştır. Fransız, gazete ve kitap basımevleri endüstriyel pazarlama ve reklam amaçlı afiş baskılarını ilk bu dönemde ortaya koymuştur. Bu dönemde, magazin içerikli baskılar da ortaya çıkar. Ticari amaçla tekniği kullananların sayısı artarken, Ressamlar da çoğaltılmış eserleriyle halka ulaşmak amacındadırlar.

İngiltere'de de, reklam amaçlı litografik baskılar üretilmeye başlanır. 1851 yılında Londra'da uluslar arası bir grafik sergisi açılır. Bu sergi genelde endüstriyel reklam amaçlı afiş, broşür, poster, renkli kumaşlara basılmış değişik ülke bayrakları gibi eserlerden oluşur. Jules Chéret (1836-1933), reklam amaçlı renkli litografiyi, Paris'e getiren ve uygulayan ilk ustadır. Reklam sanatını ve afişi baş tacı etmeye başlar. Fransa'da, romantik dönemde yayınlanacak kitapları haber vermek üzere tasarlanmış kitapçı afişleri sanatsal nitelikleri açısından dikkat çeker. "1858'de yaptığı ilk denemelerden sonra, sadece siyah ve 3 ana rengi kullanarak (kırmızı, sarı, mavi) 4 renk litografisini 4 ayrı taş kullanarak geliştirir. Bu gerçek bir devrimdir. Halk ilk kez sokakta büyük resimler görebilmektedir."[28]

Eugene Grasset ve Touluouse Leutrec, taş kalıplara, sanat değeri yüksek afiş tasarımları yaparlar. Grasset ve Leutrec, tasarımlarını baskıya dönüştüren Chéret'ye minnetlerini, "afiş sanatının renkli litografiye büyük teşekkür borçlu olduğunu" ifade

[28] Weil, a.g.e., s. 19

ederek göstermişlerdir. Achille Segard, litografi ustası Jules Chéret hakkında şunları yazmaktadır: "Sanatçının her taşın üstüne, kopyasını çıkardığı kağıt üstündeki taslak: Cheret, kareleme yönteminden asla yararlanmaz. Litografi kalemi O'nun ara renkleri belirlemesini sağlar; mürekkepse sağlamlığı, desenin temel çizgilerini vurgulamasına yardım eder. Ne kadar ana renk varsa, o kadar taş: kırmızı, sarı, mavi! 3 baskıya bazen grileri zenginleştirmek için bir dördüncüsü eklenir: Temel tonların karşıtlığı ya da üst üste bindirilmesiyle bütün olası renk çeşitlilikleri sağlanır. Sanatçı kırmızılarını yerleştirirken, sarılar onların üstüne bindiğinde ve sonra da maviler onların ateşini söndürdüğünde ya da coşturduğunda ne olacağını düşünür."[29]





Resim 18: Jules Cheret, Bal au Moulin Rouge **Resim 19:** Toulouse Leutrec, Bal au Moulin Rouge

1800'lerin sonu, renkli litografide afiş baskıları ve suluboya etkisinin kullanımı

Leutrec ve Cheret gibi iki büyük ustanın kompozisyona yaklaşımlarında da farklılıklar vardır. Yukarıda görülen iki resim bu farklılığa işaret eder. "Moulin Rouge'un (Paris'te ünlü bir kabare) müdürü Zidler 1891'de Toulouse Leutrec'ten

[29] A.e., s. 19

Cheret'nin yerini almasını istediğinde ortaya iki farklı yaklaşım çıkar: Cheret'nin dıştan bakan alegorisine Leutrec içeriden görülen doğrucu bir sahneyle yanıt verir. (resim 19) Denetim altındaki renklerin şatafatına La Goulue'nün eteğine dönüşen kağıdın aklığı eşlik eder ve siyah yeniden işin içine karışır…"[30] Mor, sarı, beyaz, kırmızı ve siyahların önem sırasına göre dizildiği afişte, perspektif sorunları da dikkate alınmamıştır. Bu renklerle bütünleşen figürler, düzlemsel lekeler halinde ve birer portre niteliğindedir.

Afişler, ilk zamanlarda resim sanatı ile çok yakın ilişki içinde olmuştur. Sanatın yaratıcılık yönüyle, afişin iletişim amacı bütünleşerek, estetik iletişimi doruk noktalara taşımıştır. "Afişin babası sayılan Henri Toulouse-Leutrec'le tanınan afiş, her gün her yerde her insanın karşısına çıkarak sokakları bir sanat galerisine dönüştürmüştür." [31] "Toulouse-Leutrec'le afiş, o güne dek salt duyuru niteliği taşıyan sıkıcı tipografik yapısından sıyrılıp, renkli, zengin bir estetik iletişim aracına dönüşmüştür."[32] Bu anlamda sanat, kendi ana amaçlarından biri olan görsel iletişimi afişlerle gerçekleştirmiştir. Bu birliktelik zaman zaman, güncel olana hizmet eden afiş, plakat ve reklam amaçlı baskıların kitch olması eleştirileriyle küçümsenmiştir. Ancak afişlerin, güncel olanı yansıtması nedeniyle, tarihsel süreç içerisinde toplumun sosyokültürel ve ekonomik yaşantısına ilişkin veri kaynakları olduğu da bir geçektir.

Litografinin seri üretime uygunluğu ve ucuz olması endüstriyel alanlar, magazin ve reklamda kullanılmasının önünü açmıştır. "Almanya'da litografinin bu alanlarda kullanılması ekpresyonist sanatçıların öncülüğünde gerçekleşmiştir. Bunlardan en önemli isim Ambroise Vollard, aynı dönemde hem teknik hem de sanatsal açıdan kusursuz nitelikte yazılı eserler ve reklam ürünleri basmıştır. Kurt Worrf ve Bruno Cassirer adlı ustalar da yeni bir teknik olan litografiyi, resim sanatçılarına tanıtmakta öncülük etmişlerdir."[33] Baskıda mükemmellik daha sonraki yıllarda gerçekleşse de 1848'lerde saatte 10.000 sayfanın seri basımı mümkün hale

[30] A.e., s. 18
[31] Gonca İlbeyi, A.g.m., s. 59
[32] A.m., s. 59
[33] İlbeyi, **"**Geçmişten Bugüne Litografi", s. 18

gelir. "Koskocaman baskı Makineleri yatay olarak 120 x 160 cm. boyutuna kadar varan büyüklükte baskıların yapılmasını sağlar."[34]

1920'li yıllardan bu yana Avrupa'da sanatsal litografi, sanatsal bilime de hizmet etmektedir. 1922'de yayınlanan Curt Glasers'e ait "Graphik der Neuzeit" (Günümüzde Grafik) ve 1930'da yayınlanan "Geschichte der grafischen Kunst" (Grafik Sanatların Tarihçesi), bu görüşü destekleyen eserlerdir. Jean E. Bersier, A. F. Korostin, Jean Adhemar ve Leon Lang ise bu görüşü pekiştiren eserler vermişlerdir.

"Hans Platte, Felix H. Man, Gustave von Groschwitz, Edmundo Gorman, Justino Fernandez, Augusto Calabri, Claude Roger-Mars, Peter Halm gibi isimler 1950'li yıllardan bu yana litografi üzerine, sözü edilen görüşü destekleyen önemli eserlerin yaratıcılarıdır."[35]

1.3.1. Avrupa Litografisinde Renkli Şehir Manzaraları ve Suluboya Etkisinin Kullanımı

Litografinin yeni bir buluş olarak doruk noktalara ulaşması 19. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşir. Teknik Fransa'da genellikle askeri konular, günlük yaşamdan sahneler, karikatür ve portre gibi konulara yönelirken, İngiltere'de manzara resmi ve topografik şehir planları ön plana çıkmıştır. Bu gelişmeler Avrupa'nın diğer ülkelerinde de teknik ressamlar ve usta baskıcıların yetişmesini beraberinde getirmiştir. Litografinin usta ressamlar tarafından kullanılmasıyla yaşanan gelişmeler, tekniğe yeni eğilimler kazandırır. Zengin tonlamalar ve renk öğesi, suluboya etkisi ve lavi, peysaj geleneğine bağlı olarak litografinin topografik şehir manzaralarında yeni bir anlatım boyutu kazanmasına neden olmuştur.

Bu litografik baskılar, Avrupa şehirlerinin peysajları, yeni keşfedilen yerlerin resimsel anlatımı ve haritaları olarak ortaya çıkmıştır. Daha önce metal gravür tekniğiyle var olan bu çalışmalar, ustaların ve sanatçıların daha kolay, ucuz, hem de

[34] Weil, a.g.e., s. 13
[35] Henker, Scheer & Stolpe, a.g.e., s. 20

seri basıma imkan tanıyan litografiye yönelmesine neden olmuştur. Bu tür litografi örnekleri öncelikle, dosya ve kitap kapaklarında kendini göstermiştir.

1817 yılında Münih'te, Senefelder'den litografiyi öğrenen Charles Joseph Hullmandel, baskı ustası olarak o dönem, İngiltere'nin en önemli ismidir. İngiltere'de yayınladığı "İtalya'dan Manzaralar" serisi Hullmandel'in kariyeri için olduğu kadar İngiliz litografisi için de büyük önem taşır. Bu eserler İngiltere'de litografi tekniğiyle basılmış ilk topografik şehir manzaralarıdır. Taş üzerine yağlı kalemlerle ve tebeşirle doğrudan çalışma, tarihte ilk olarak bu şehir manzaralarında gerçekleşir. Bu çalışmalarında teknisyenlerden yardım alan Hullmandel, daha sonrakileri kendisi basmış, deneysel nitelikli çalışmalarını yazıya dökerek sonraki ustalara da ışık tutmuştur. Yine o dönemde, İngiltere'nin tanınmış suluboya sanatçısı Francis Nicholson ve Samuel Prout, William Westall, Duffield Harding gibi sanatçılar peysaj ve mimari alanındaki litografik baskılarıyla tekniğin gelişip yayılmasında öncülük etmişlerdir.

1820'li yıllarda litografi deneysel bir anlatım aracına dönüşmüştür. Önceleri, genellikle siyah-beyaz basılan manzara litografileri, zamanla, tek renk baskıların üzerine, fırçayla yapılan suluboya müdahaleleri ile çeşitlilik kazanmıştır. Bu tür baskılar, beyaz kağıt üzerine, ya da hafif renkli bir kağıda basılıyor, şeffaf renklerle elde renklendiriliyordu. Litografiler, bilhassa İngiltere'de var olan, peysaj geleneğine uygun bu yöntemle renklendirilmiştir. Litografide ortaya çıkan bu tür renk arayışları ve gelişmeler birden fazla renkle baskının yolunu açmıştır.

Almanya'da Piloty ve Strixner, Dürer'in çizimlerini kopya ederek başlattıkları çalışmalarla sanatsal litografinin öncülüğünü yapar. Ancak şehir manzaraları ve topografya örnekleri Fransa ve İngiltere'deki çoğunlukta görülmez. Senefelder 1834' te ölümüne kadar tekniği geliştirmek için sürekli çalışır. Metal plakaların taş yerine kullanımını geliştirir. Aktarma kağıdı ve presler üzerine araştırmalar yapar. Başka şehirlere giderken yanında götürebileceği bavul şeklinde bir presi de kendisi tasarlar. Yağlı kalemleri ve mürekkepleri daha da iyileştirir.

1821'de litografi, bilinen bir tekniktir artık. Avrupa'nın en önemli merkezlerinde atölyeler kurulur. Buluş, teknik olarak da olgunluğa ulaşmıştır. "O yıllarda bireysel atölyelerde sanatçı baskıları yapılırken, litografi 1950'li yıllarda endüstriyel bir forma ulaşır."[36]

Başlarda sanatçılar, dağıtım işiyle de kendileri uğraşıyordu. Zamanla yayımcılık profesyonelleşmiş, sanatçılar ve teknisyenler bu tür işlevlerini, tek bu işi yapan yayımcılara devretmişlerdir.



Resim 20: Charles Rochussen, Denhaag-Hollanda, 1837
Birden çok taşla basılmış renkli litografi, yağlı tebeşir

Suluboya resim ile baskıresmin yakın ilişkisi, Avrupa'da tanıtıma yönelik litografik kitap baskılarının gelişmesinde etken olmuştur. Bu genelleme İngiliz litografisi için daha uygundur, erken dönem İngiliz litografi sanatçılarının hemen hepsi suluboya ressamıdır. Ancak, Fransa'da tekniğe yöneliş genellikle yağlıboya ressamlarınca olmuştur. Bu sanatçılar, Fransa'ya litografiyi öğrenmek ve desen çalışmak üzere gelen İngiliz sanatçılarından etkilenmişlerdir. Fransa'nın en önemli

[36] Zeidler, a.g.e., s. 109

baskı ustası hiç kuşkusuz Godefroy Engelmann'dır. Romantik dönemin en önemli ustaları dahil birçok sanatçının eserlerini çoğaltmış tekniğin en önemli uygulayıcılarından biri olmuştur. Geliştirdiği "Chromolithographie" (renkli litografi) yöntemi, litografide devrim niteliğinde bir yenileşme hareketidir. Uzun yıllar, diğer bir büyük usta Laysterie'yle birlikte çalışmıştır.

Litografiye yönelen suluboya ressamları genel olarak iki kategoriye ayrılmıştır: Orijinal çizimleri doğrudan taşa çalışanlar ve suluboya çalışmalarını transfer kağıtlarına resmedip, litografi teknisyenlerinin yardımıyla taşa kopyalayanlar. Başlangıçta sanatçıları tekniğe çekmek için, litografi ustaları tarafından bu iki yöntem arasındaki benzerliklerin anlatıldığı eğitici çalışmalar da yapılmıştır.

Kapatıcı ya da şeffaf özellik gösteren boyalarla, birden fazla renkle baskılar, renkli litografinin ortaya çıkışıyla gelişir. Ancak, elle renklendirilen tek renk baskılar ise pahalı çoğaltımlar olmuştur. Genel olarak incelediğimizde, bütün gelişmelere rağmen "peysajı 19. yüzyılın ortalarına kadar etkin ve yaygın bir alan olarak değerlendiremeyiz." [37]

Niépce'nin fotoğrafa yönelik çalışmalarını geliştiren, Fransız Louis Daguerre (1787-1851), kimyasal duyarkat yoluyla görüntüyü zamana karşı dondurmayı ve pozlandırmanın süresini kısaltmayı başardı. Bu yönteme "Daguerreotyp" adı verildi. Günümüz fotoğrafının ilk icat şekli olarak bilinen bu yöntem, litografide, taş ve metal kalıplarda sıkça kullanılmaya başlandı. 1855'ten sonra daha da gelişen bu teknik, "Fotolitografi" adıyla anıldı. Sanatçıların, elle doğrudan taşa çalıştığı görsellerin yerini, kamerayla kalıba sabitlenmiş görüntüler almaya başladı. Fotoğrafla, litografi arasındaki bu yakın ilişki, o zamana kadar doruk noktada olan, sanatçı-topografik manzara, sanatçı-endüstriyel grafik ve afiş ilişkisinin sonunu getirmiştir.

[37] Gonca İlbeyi, "İngiltere ve Fransa'da Topografik Çalışmalara Litografi Uygulamaları", **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı 10, Aralık 1999, ss. 91- 94

1.4. 19. Yüzyılın II. Yarısında Litografide Yenileşme Hareketleri

19. yüzyılın ilk yarısında, teknik olarak gelişimini tamamlayarak, sanatsal baskıların yanı sıra, ticari amaçlı röprodüksiyon basımında kullanılmaya başlanan litografi, 19. y.y. sonlarında sanat çevrelerinin gözünden düşmüş, endüstriyel amaçlı bir araç olarak görülmeye başlanmıştır. Grafik sanatlarda litografinin ticari amaçlarla kullanımı, özellikle afiş sanatında, ünlü ustaların eser vermesi ve topografik şehir manzaralarının röprodüksiyon amaçlı çoğaltımı, böyle bir sonuca neden olmuştur. Ünlü sanatçıların litografiden vazgeçmesi, basımevleri ve sanatçıları ucuz röprodüksiyonlara itmiştir. Tekniğin yeni buluşlarla ilişkisi ve 1863'lerde ortaya çıkan fotolitografi ve heliogravür rekabeti de bunda etkili olmuştur. Sanatçılar, matbaalara giderek zor şartlarda litografi çalışmak zorunda kalmışlardır. Üstelik çizimler tazeliğini yitirme noktasına gelmiş, baskılar makineleşmeye başlamıştır.

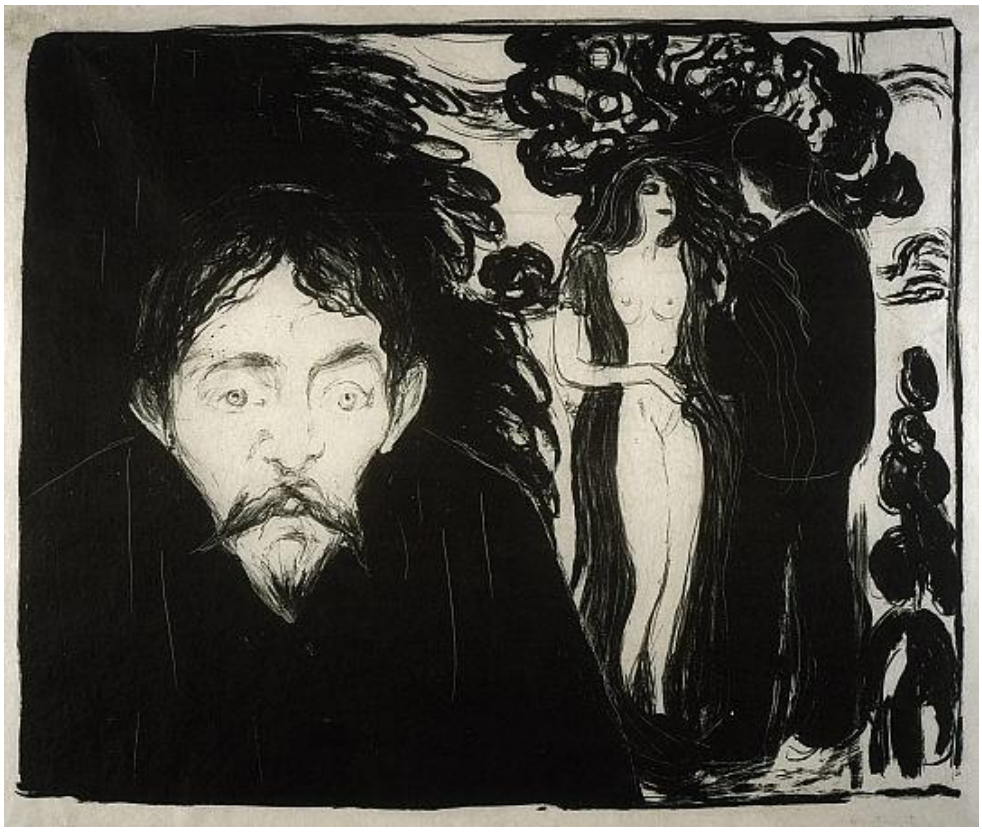
"1855-88 yılları arasında ticari amaçlı, endüstriyel basımevi sayısı 20 kat artmıştır. Almanya'da Barmen, Nürnberg, Aschaffenburg, Hamburg ve Berlin bu basımevlerinin en yaygın olduğu şehirler olmuştur. 1898 yılında Berlin'deki litografik basımevi sayısı yaklaşık 180'dir ve bunların her birinde 100 ile 500 arasında baskı ustası ve işçi çalışmaktadır. Yine o dönemde Berlin'de faaliyet gösteren Heidelberg firması yalnız başına 42 hızlı ofset baskı presi ve 750 çalışana sahiptir."[38] Litografide Avrupa'da yaşanan bu gelişmeler, eş zamanlı olarak Amerika'da da yaşanmış, sanatsal litografi neredeyse son bulmuş, ofset litografinin gelişimiyle, Orada da litografiye demode bir teknik gözüyle bakılmaya başlanmıştır. Tekniğe ilgisini devam ettiren az sayıda sanatçı, 1850'lerden sonra Avrupa'ya, özellikle Fransa'ya giderek, orada çalışmayı tercih etmişlerdir.

İnsanlık tarihindeki önemli buluşlardan biri olarak, litografinin tarihine baktığımızda, bu tür iniş, çıkış dönemleri vardır. Bu dönem sonunda birçok sanatçı 19. yüzyıl litografisine isim vermiştir. Viconte Delaborde 1878'de açılan bir sergi hakkında "litografi bugünkü anlayış ve uygulanış biçimi ile bugüne kadar gelen geleneğini kaybetmiştir" der. İlk başlarda, diğerleri gibi kendinin de uyguladığı, basit

[38] Zeidler, a.g.e., s. 116

röprodüksiyon tekniğinden dolayı, var oluşunu inkar etme durumuna kadar gelen Daumier, her hafta, bu sıkıntılara rağmen, Chaviari'de sanatsal çalışmalarına devam eder.[39] Verimli bir dönemden sonra endüstrileşmeyle gelen bu durgunluk, 1860'lara kadar sürer.

Bireysel çabalar, Fransa, İngiltere ve Almanya gibi Avrupa ülkelerinde yaygınlaşmaya başlar. Delacroix, Bertaut, Dore, Nanteuil ve Francois gibi sanatçıların yeniden litografiye yönelmesi, bir yeniden doğuş hikayesi gibidir. Bu gelişmelerle sanatsal litografi, özellikle Fransa'da en parlak dönemlerini yaşamaya başlar. Litografinin, taşa çalışmada sunduğu imkanlar, malzeme çeşitliliği ve deneysel çalışmalara açık yapısını kavrayan sanatçılar, tekniğe yönelik negatif ve küçümseyici tavırlarından vazgeçmeye başlamışlardır. Litografi, ressamlar için yeniden ideal bir teknik ve anlatım yolu olmuştur.



Resim 21: Edvard Munch, Kıskançlık, 1896, litografi

[39] Dağbatıran, a.g.e., s. 50

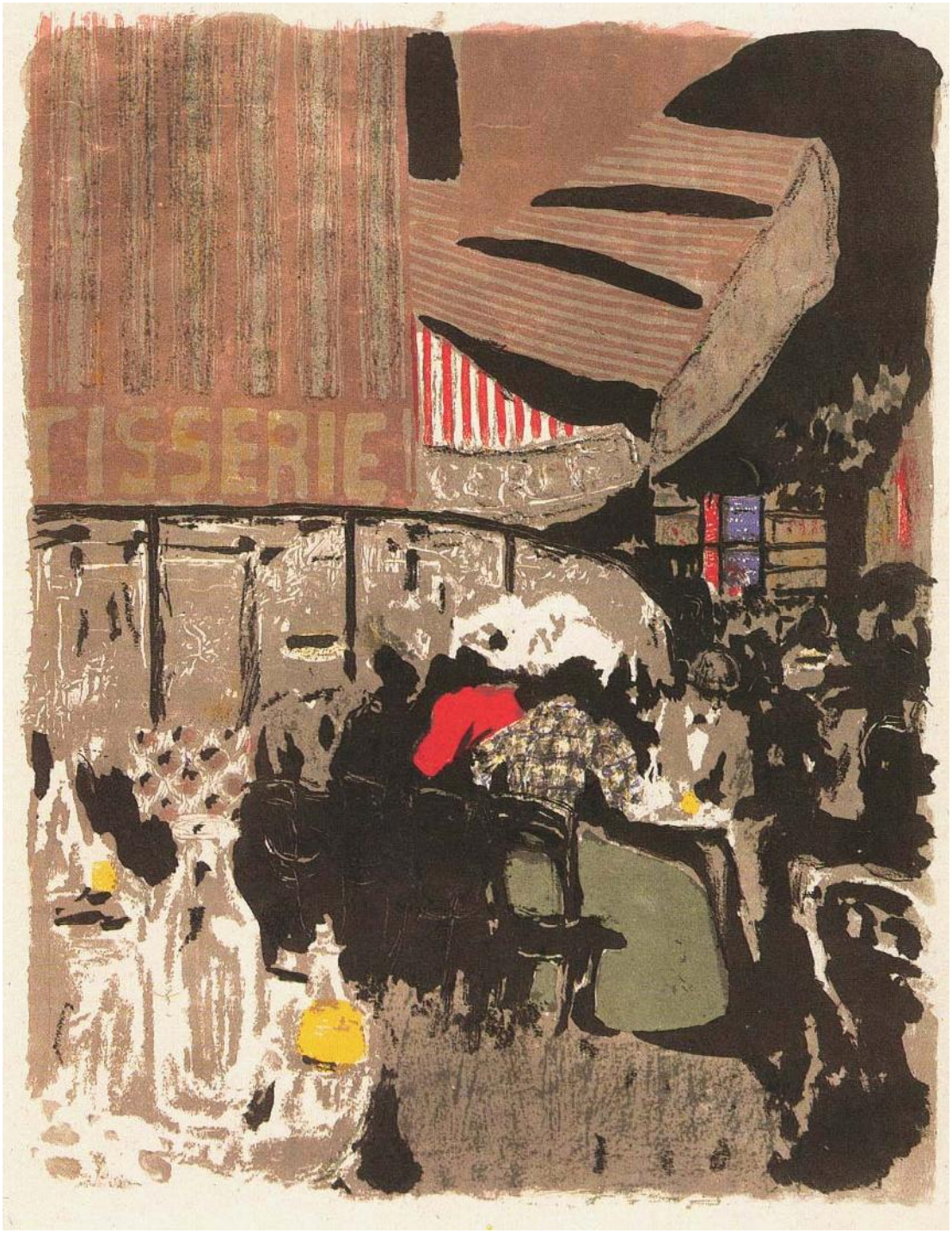
1.4.1. Siyah-Beyaz ve Renkli Litografinin Yeniden Doğuşu

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra fotoğrafa dayalı litografi tekniklerinin gelişmesiyle sanatçılar tarafından terk edilen litografi, bu yüzyılın son 20 yılında Manet, Corot, Degas gibi sanatçıların deneysel çalışmalarıyla yeni bir ivme kazanmıştır. 1890'larda Fantin ve Redon araştırmacı kişilikleriyle, bilimsel yenilikler de getirerek litografiyi tekrar canlandırdılar. Bu sanatçıların çalışmalarında dikkati çeken en önemli özellik, renk öğesiydi. Cheret'nin afişleri ve Japon tahta baskılarından etkilenerek litografide suluboya etkisini ustaca kullandılar. Taş ve bakır kalıpta, renkli litografinin olanaklarını ve etkilerini araştıran çalışmalar yaptılar.

Yine bu dönemde, Pisarro, Cezanne, Sisley, Signac gibi sanatçılar, litografi ile sanatsal çalışma alanlarını genişlettiler. Cheret'nin etkisiyle renkli litografiye geçen sanatçılar, baskılarda renklerin parlaklığı ve saflığı konusunda pek başarı gösteremiyorlardı. Griler ve siyahlarla renkler kirleniyordu. Ancak, bunların arasından bir sanatçı dikkat çekiyordu. Litografide renk, Manet'le birlikte gerçek özgürlüğüne kavuşmuştu. Julius Cheret'de litografi tekniğini çok iyi biliyordu. Yağlı mürekkep (tuşe) ve yağlı tebeşiri renkli çalışmalarında çok başarılı kullanıyor, baskıda renklerin üst üste binmesiyle oluşacak etkileri, önceden hesaplayabiliyordu. Renkli baskılardaki dans figürlerinde, ritmik, canlı, yumuşak ya da köşeli formları ton değerleriyle akıllıca zenginleştiriyor, eserdeki dinamik etkiyi artırıyordu.

Empresyonizmde Seurat öncesi, renklerin optik karışımla algılandığı, puantist anlayışa gelene kadar, litografide genellikle tek rengin tonlamalarıyla sanat yapılıyordu. Cheret'nin renk anlayışı ve Japon tahta baskıları, birçok litografi sanatçısını etkiledi. 1895'lerde Manet, Puvis, Leutrec, Bonnard, Chavannes, Vuillard, Denis, Roumel, Carriere, Latour gibi sanatçılar ve Auguste Clot'nun atölyesinde çalışan, Norveç'li Edvard Munch bu sanatçılardan bazılarıdır. Çocukluk yıllarında annesini ve 2 kız kardeşini arka arakaya kaybeden, sevgi, kıskançlık, hüzün ve ölümün ressamı Munch, Alman grafik sanatçılarından da etkilenmiştir. "Çığlık" adlı ünlü eserini litografiye başladıktan 1 yıl sonra yapmıştır. Cezanne, Degas, Renoir ve

Signac gibi sanatçılar, litografide Leutrec'in araladığı kapıyı açmış, Munch, Slevogt, Corinth gibi sanatçılar tekniği ileriye taşımışlardır.



Resim 22: Edouard Vuillard, Pastane, 40,2 x 31,5 cm., 1899, 5 renk litografisi



Resim 23: Adolph von Menzel, Şato Önünde Çember Oyunu, 1851, kazıma tekniği

Leutrec, kompozisyonlarında uyguladığı, cesur püskürtme tekniğiyle (diş fırçası ve gözenekli elek kullanarak) renkleri olabildiğince geniş alanlara yaymış, kromatik, canlı renk tonlamalarını gölgelendirme yapmadan yan yana kullanmıştır. Dairesel, hareketli kompozisyonlarla afişte modernizm ve estetiğin doruk noktalarını yakalamıştır. Leutrec, taş yüzeyine fırça ile çalıştığı lavilerinde yağlı kalem ve tebeşiri de ustaca kullanarak eserlerine bir incelik ve zarafet katmıştır. Toulouse Leutrec'in, reklam sanatında bir devrim sayılabilecek afişleri Cheret'ninkilerden den daha ileridedir. "1891'den ölümüne kadar yaklaşık 380 tane taşbaskı yapar. 'Taşbaskı alanında oluşturduğu tarz, bütün çağdaşlarının üzerinde, dünya geçerliliğine ulaşmıştır' bunu Gotthard Jedlicka T. Lautrec'in taşbaskıları hakkındaki incelemelerinde yazdı."[40]

[40] Atar, a.g.e., s. 82

Litografi tekniğinin anavatanı Almanya'da, Alman ekspresyonizminin öncülerinden, editör Ambroise Vollard da kendi dönemindeki sanatçıları ve basımevlerini etkilemiştir. "Vollard, aynı dönemde, hem teknik hem de sanatsal açıdan mükemmel nitelikte kitaplar ve dosyalar basmıştır."[41] Alman, Kurt Worf, ve Bruno Cassirer tekniğin bütün kurallarını iyi bilen iki ustadır. Gelişimini tamamlamış bu yeni buluşu, sanatçılara tanıtmada öncülük etmişlerdir. Adolf von Menzel litografide kazıma tekniğini geliştirmiştir (bkz. resim 23). Bu yöntem kısaca, siyah mürekkeple kaplanan taş yüzeyinin, sivri metal uçlarla kazınması ve ışıklı beyazlarla resmedilmesidir. Alman sanatçıların litografiye yönelmesinde, Fransız sanatçıların özellikle de Leutrec'in büyük etkisi olmuştur. Litografi, Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Beckmann, Ernst Barlach, Kaethe Kollwitz, Max Slevogt ve Oscar Kokoschka gibi ünlü sanatçılar için, sanatsal alanda yeni bir grafiksel anlatım biçimi olmuştur.

1905'te kurulan "Die Brücke" (Köprü) Alman resim sanatında önemli bir yere sahiptir. Başlarda, ağaç baskı tekniğiyle ilgilenen sanatçılar çoğunluktadır. Grubun kuruluşundan sadece iki yıl kadar sonra, Schmidt Rottluff, Otto Mueller, Ludwig Kirchner ve Erich Heckel gibi sanatçılar, çoğunlukla litografide eser vermeye başlamışlardır. Suluboyayı ustaca kullanan Emil Nolde, Alman sanat tarihçisi Werner Haftmann'ın tanımlamasıyla, Litografide verdiği eserlerle, "Alman ekspresyonizmini grafik sanatlarda doruk noktalara ulaştırmıştır."



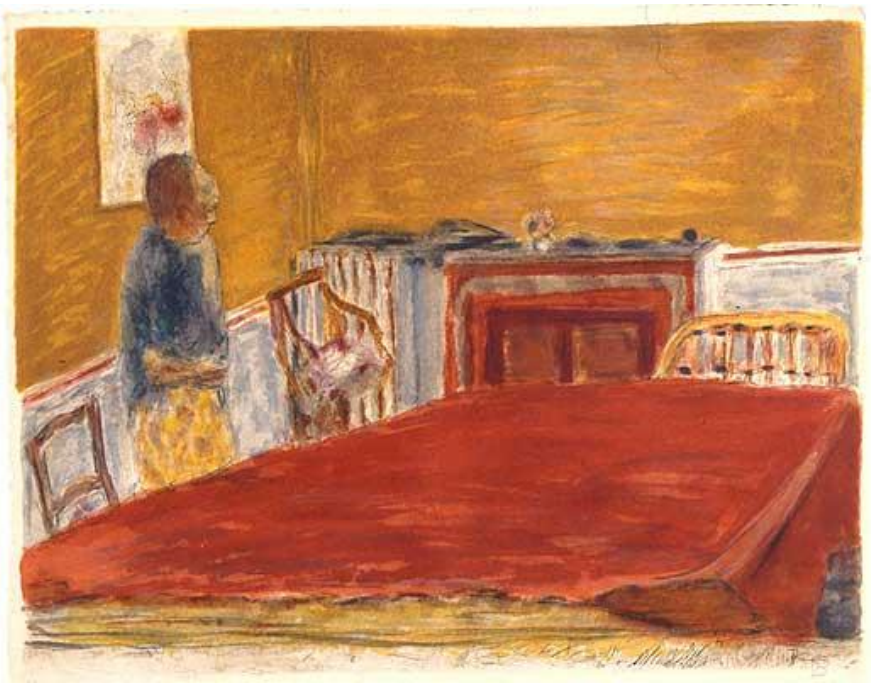
Resim 24: Kaethe Kollwitz, kendi portresi, 1934, renkli litografi

[41] İlbeyi, **"**Geçmişten Bugüne Litografi", s. 18



Resim 25: Emil Nolde, Dansçı, 1913, renkli litografi

Litografi, Pierre Bonnard ve Leutrec'in öncülüğünde, çağının büyük ressamı, modern eğilimlerin yaratıcısı, Henri Matisse'in de ilgisini çekmiştir. Matisse, Litografide siyah-beyazın tüm ara tonlamalarını kullanarak, en ince ayrıntıları bile, kabartma formunda resmetme becerisini göstermiştir. Başarıyla kullandığı gri ton geçişleri, kompozisyonu oluşturan biçimlere bir canlılık, yüzeye ise bütünlük içinde armoni etkisi vermiştir.



Resim 26: Pierre Bonnard, Kırmızı Örtü, 50 x 64 cm., 1942-43, renkli litografi

Deseni son derece kuvvetli, çizgisi güçlü sanatçılar, litografi tarihinde kendilerine ayrı bir yer edinmiş, unutulmaz eserler vermişlerdir. Resimlerinde yalınlığı ilke edinen Braque, geleneksel olanı, yeni bir yorumla tablolarına ve litografilerine yansıtmıştır. Paul Klee ve özellikle, March Chagall, litografik baskılarını, korkusuzca kullandığı saf, canlı renklerle bezemiştir. Miro, çocuk resimlerinden yola çıkmış, kendi hayal dünyasını litografiye taşımıştır.



Resim 27: Pablo Picasso,The Picador II, 20.7 x 22.6 cm., 1961, renkli litografi, transfer

20. yüzyılın kuşkusuz en önemli sanatçılarından Pablo Picasso, litografi tekniğiyle ilk olarak 1919/20'li yıllarda tanışır. Ara verdiği 25 yılın ardından litografide, Goya'nın ortaya koyduğu çizim gücü ve sanatsal ölçüleri yakalamıştır. "Ekim 1945'te basımevi sahibi ve baskı ustası Fernand Mourlot ile tanışması ikinci dünya savaşı yıllarında uzak kaldığı, grafik sanatına dönüş için fırsat olmuştur. Sabahtan akşama günlerini bu atölyede geçirmeye başlamıştır."[42] Bu ilişkiden Mourlot'da memnun olmuştur, çünkü Picasso'nun tablolarını, renkli litografi yöntemiyle çoğaltmak istemektedir. Picasso, 4 ay süreyle burada çalışır. Deneysel çalışmalar yapar. O güne kadar bilinen litografi tekniklerinin tümünü denemiştir.

[42] İngo F. Walther, **Pablo Picasso**, Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1986, s. 64

Bunun yanı sıra ilk kez, transfer yöntemini denemiş, evde, atölyede kolayca çalışılabilecek ve taşınması kolay bir yeniliğe imza atmıştır. Araştırmalarıyla transfer kağıdını geliştirmiş, yaptığı çalışmaları kağıttan taşa aktarmıştır. Bu heyecanla, 200 'den fazla litografi üretmiştir. 1948'de Paris'te kendi atölyesini kurmuş, burada da 8 ay boyunca aralıksız çalışmıştır. 1956 yılına kadar aralıklarla, 270 litografi çalışması gerçekleştirmiştir. Picasso, deneysel çalışmalarıyla, litografinin dinamik ve etkili bir grafiksel resmetme aracı olduğunu kanıtlamış, Senefelder'in notalarını çoğaltmak için geliştirdiği, çoğaltıma yönelik bu teknikle, sanatsal alanda neler yapılabileceğini göstermiştir.

1.4.2. 20. Yüzyılın II. Yarısında Litografide Ortaya Çıkan Teknik Yenilikler ve Plastik Etkileri

Litografi, teknik olarak, ön çalışma ve baskıda sanatçıya sınırsız bir özgürlük alanı sunar. Değişik plastik etkilerin farklı malzeme ve yöntemlerle gelişimi, zaman zaman kesintilere uğrasa da başlangıcından günümüze devam edip gelmiştir. 1950 ve 60'lı yıllar litografide, özellikle Amerika'da deneysel çalışmaların ve araştırmacı eğilimlerin ağır bastığı, bir yeniden canlanma dönemi olmuştur. Tachizm akımıyla, lekesel çalışmaların ağırlık kazandığı bu dönemde, akımın en önemli temsilcileri, Sam Francis, K. O. Goetz ve Fred Thieler gibi sanatçılar, fırça sürüşlerini ve lekesel özellikli darbeleri özgürce, hiçbir kaygıya kapılmadan uygulayabildikleri litografi tekniğini tercih etmişlerdir.

Litografinin, çizimde spontan gelişmelere ve heyecan veren rastlantılara açık yapısı her dönemde sanatçıları çekmiştir. Fransa'da 1948'de kurulan ve akademik sanata karşı çıkarak, naif bir anlayışla, figürü soyut resme taşıyan, Kobra grubu sanatçıları da, o dönemde litografide çokça eser vermiştir. Bunlardan, Karel Appel ve Asger Jorn, sınır tanımayan form arayışlarına, litografinin grafiksel anlatımında, en iyi karşılığı bulmuşlardır. Sanatta, yeni bir dönemin başlangıcı "Bauhaus", klasikten moderne geçişte "Yeni Gerçekçilik", ikinci dünya savaşından sonra Almanya ve Avusturya'da ortaya çıkan "Sürrealizm" ve güncel sanatta sıkça karşılaştığımız

“Dokusalcılık” litografide, tarihe geçmiş eserlerin verildiği akımlardan sadece bir kaçıdır.



Resim 28: Karel Appel, Dutch (Hollandalı), 1970, renkli litografi

Sanatçılar, araştırmacı ve deneysel çalışmaktan, tabuları yıkmaktan büyük zevk alırlar. Sanatta, doruk noktaların yaşandığı en verimli zamanlarda ve duraklama dönemlerinde dahi orijinal bir grafiksel anlatım dili olarak litografi hep var olmuştur. 1900’lü yılların başında tekniğin, endüstri çağına ayak uydurmasıyla gelişen “ofset lito” teknikleri de, çoğu zaman, röprodüksiyon olarak görülüp, orijinal kabul edilmemesine ya da yarı orijinal sayılmasına rağmen, sanatçılar tarafından ilgi görmüştür. Orijinallik tartışmalarına karşın, “endüstriyel perfeksiyon” kalıp hazırlamada, o zamana kadar çıplak gözle yapılan, renk ayrımı işlemini kolaylaştırmıştır.

Litografinin gelişen teknik olanaklarında yeni form arayışına giren Raushenberg, Lichtenstein, Hockney, Christo, Paolozzi, Mavignier, Janssen, gibi sanatçılar, renkli litografinin bütün olanaklarını değerlendirmiş, çok sayıda rengin üst üste basımıyla kusursuz eserler vermişlerdir. Daha sonra bu sanatçıları, genç jenerasyondan Antes, Palm, Sorge, Asmus, Nagel, Richter, Riediger, Ackermann, Rune Mields ve Vostell gibi sanatçılar takip etmiştir.

"Ofset baskı teknikleri, sanatçıyı kağıt kullanma zorunluluğundan sıyırmış, metal ve plastik folyo (jelatin) gibi malzemelerle baskılar yapılmaya başlanmıştır. Ofset baskıda her renk için bir kalıp kullanılır. Donan ve Riediger gibi renkli litografide eser veren sanatçılar 4 hatta 5 ayrı renkle, baskılar yapmışlardır. Ackermann, Palm, Sorge, Asmus gibi sanatçılar, Fotoğraf filmi üzerinde fırça ve mürekkeple negatif ya da pozitif çalışmalar yapıp bunu taşa aktarmışlardır."[43] Nagel ve Donan ise çalışmalarını doğrudan filme fotoğraflayarak litografik süreçte, elle çalışmayı en aza indirmişlerdir.

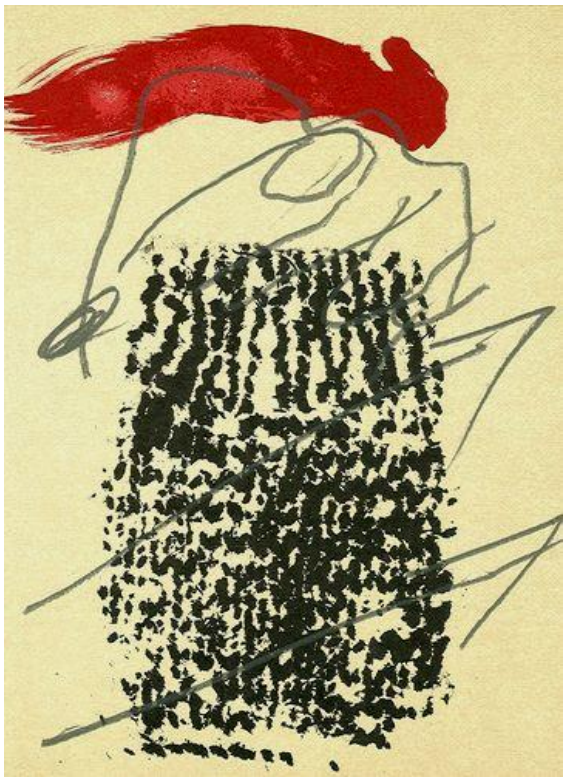
Bu tür çalışmalar, tartışmaları da beraberinde getirmiş röprodüksiyonla, özgün baskı arasındaki sınır belirsiz hale gelmiştir. "Ofset litografinin orijinalliğinin tartışılmasında en önemli nedenlerden birisi de, kalıplar, sanatçı tarafından hazırlansa bile, hızlı ofset presinde, kağıdın, baskı boyasını, metal kalıp yerine lastik merdaneden alması olmuştur."[44] Ofset litografide görüntü, metal bir kalıptan kauçuk bir merdaneye oradan da kağıda basılır. Böylece sağ-sol, ters-düz problemi de ortadan kalkar. Çabuk kurur ve çok ince yapılı mürekkeplelerle belli belirsiz efektler ve saydam katmanların üst üste gelmesi mümkün olur. Fotomekanik süreçlerden sıkça yararlanılır.

1962'de Horst Antes "ofsetgravür" tekniğini geliştirmiştir. Kalıp olarak kullanılmış metal plakaları, duyarlı solüsyondan arındırarak, arap zamkıyla yeniden hazırlayıp, bir nevi metal gravür gibi, sivri uçlu aletlerle ve zımpara ile kazıyarak ya da oyarak resmetmiştir. Sonra, bu çalışmaları ofset lito tekniğiyle çoğaltmıştır.

[43] Bachler & Dünnebeier, a.g.e., s. 106
[44] A.e., s. 128



Resim 29: Horst Antes, Palmeli Figür, 1966



Resim 30: A.Tapies, 1979, (R. 29-30 renkli litografi)

Antony Tapies, Siyah-beyaz ve renkli litografide eser veren sanatçılardandır. Baskılarında rölyef etkisi yaratmanın yollarını arar. Malzeme baskısı olarak niteleyebileceğimiz bir yöntemle, dokulu yüzeysel malzemelere merdaneyle boya verip, bunları taş kalıbın üstüne serer ve presten geçirerek malzeme dokularını taşa aktarır, böylece rölyef etkisinde baskılar ortaya çıkar.

Özgün baskı tekniklerinin kombine kullanımıyla da çekici etkiler elde edilebilmektedir. Lichtenstein, bu özellikte baskılar yapan önemli sanatçılardan biridir. Genellikle serigrafi ve litografi tekniklerini birlikte kullanır. Bazen bir baskı kalıbı elde etmek için, birçok farklı yöntemi birlikte kullanmıştır. Bazı sanatçılar taşın sert, düzgün, dayanıklı yapısından yola çıkar, taşın grenli yüzeyini aside yedirerek farklı dokular ve fotografik etkiler yaratma yoluna gider. Jasper Johns ise taş üzerinde elleri ve parmak izlerini kullanarak, yumuşak dokular elde etmiştir.

Çalışmalarıyla, çağdaş litografinin gelişiminde önemli bir yer edinen Robert Rauschenberg, kendi dönemine kadar litografi tekniğiyle ilişkisi düşünülmeyen birçok yeni ve eski öğeyi, eserlerinde yenilikçi bir anlayışla kullanmıştır. O'nun için, taş üzerinde yeni bir imaj yaratacak her şey, rastlantısal bir araçtır. "Resmi oluşturmada çoğunlukla serigrafi ve litografiyi birlikte kullanır. Reklam amaçlı baskılar, gazeteler, yeni basılmış magazin dergileri, illüstrasyonlar ve her tür, yazılı materyal, O'nun elinde, taşa aktarılan bir sanatsal öğe olarak belirginleşir. Çoğu zaman bu farklı baskıları, yan yana ve üst üste ya da ters, taşa aktarır, üstüne boyalarla müdahale eder, bazı bölgeleri kapatır flu, gizemli alanlar yaratır."[45] Rauschenberg'e has, bu farklı malzeme kullanımı ve çalışma yöntemleri, taş üzerinde özgün, birçok yeni plastik etkinin birbirini tamamladığı armonik bir görsel gerçekliğe dönüşmüştür.

"1839'larda Mungo Poton'un araştırmalarıyla başlayıp, Fax Talbotun çalışmalarıyla gelişen ve A. Piovitein' tarafından Fransa'da başarıya ulaştırılan "Lichtdruck" negatif bir fotoğraf filminin altında ve sıcak su içinde krom jelatin tabakasının pozlandırılması ilkesine dayanır. Jelatin, ışığa maruz kalmadıkça, çözünür özellik gösterirken, pozlandırmadan sonra, su içinde sertleşir ve ışık alan kısımlar yağı tutar özellik kazanır. Diğer kısımlar ise, suyu tutar ve yağı iter. Bu sonuç, taştaki prensibin aynısıdır, sadece kalıp, jelatin olmuştur."[46] Münih'li Josef Albert, bu tekniği jelatin yerine cam kullanarak daha da geliştirmiştir.

Çok ince ayrıntıları olan, hassas ticari ve sanatsal baskılarda, ışığa duyarlı yüzeyler ve taş kalıpların kombine kullanımıyla başarı sağlanmıştır. Bu teknik "Heliogravür" (bir nevi çukur baskı) olarak adlandırılmıştır. Bu tür ışığa duyarlı malzemelerle, röprodüksiyon basımında hız ve düşük maliyet sağlayan teknikler "Fotolitografi" adıyla bütünleştirilmiştir. Bu teknikler sıklıkla, litografi sanatçıları tarafından da kullanılmıştır.

[45] A.e., s. 126
[46] Zeidler, a.g.e., s. 99



Resim 31: Jasper Johns, Okyanus, 1996, renkli litografi

1979'da "Granolithographie" adıyla (grano**:** tanecik-gren) geliştirilen yöntemle, ışığa duyarlı yüzeylerin kalıp olarak kullanımında karşılaşılan problemler büyük oranda çözülmüş, ara tonlarda ve diğer tekniklerle kombinasyonda daha başarılı sonuçlara varılmıştır.

Yukarıda açıklanan litografik baskı tekniklerine örnek gösterilebilecek baskıların yer aldığı ve 1991/95 yılları arasında Amerika'da 11 ayrı yerde sergilendikten sonra İspanya ve Almanya'da, sonra da Anadolu Üniversitesi'nin organizasyonuyla, 2005'te Eskişehir'de sergilenen "The Big Print" koleksiyonu dünyada, litografinin bugünü hakkında bir fikir vermektedir. Sergi, boyutları 150 cm. ye varan litografilerden oluşmaktadır. Bu boyutlarda baskıresim yapmanın altyapı olanakları bir yana, tekniğin kendine özgü yapısıyla birleşen bu anıtsal etki, öteden beri "küçük boyutlusu makbul olan baskı" düşüncesini tersine çevirmektedir. İzleyici, ilk kez karşılaştığı bu baskıresim ölçüsü karşısında şaşkınlık yaşarken, eserin incelikleri ve grafiksel etkiyi, ayrıntılı olarak algılayabilmenin rahatlığını hissetmektedir.

"The Big Print" sergisi Allen Jones, George Baselitz, Jörg İmmendorf, Magdalena Abakanowicz, Eduardo Arroyo, Valerio Adami, Otmar Alt, Pierre Kröger, Hartmur Rüger, Uwe Bremer, Max Uhlig, Frank Schult gibi sanatçıların, Quensen Baskı Atölyesi'nde yaptıkları çalışmalardan oluşmaktadır. Almanya'nın küçük bir kasabasında kurulmuş, Quensen Baskı Atölyesi, farklı disiplinlerde eser veren birçok sanatçıyı bir araya toplamayı başarmış ve bu sanatçıların kendi sanat anlayışları kapsamında, litografik baskıda iddialı oldukları büyük boyutları gerçekleştirmişlerdir. Atölyede grenlenmiş çinko ve alüminyum plakaların yanı sıra büyük boyutlu taşlar kullanılmaktadır. Atölye sanatçılara, fotoğraf tekniklerinin litografide kullanımının yanı sıra, diğer bütün baskıresim teknikleriyle kombinasyon imkanlarını da sağlamaktadır. Farklı malzemelerle deneysel arayışlar, bu tür imkanlarla sanatçılara, yeni ifade biçimleri sunmaktadır. Nancy Spero'nun işlerinde görüldüğü gibi bu teknikler kullanılarak mekan düzenlemeleri ve enstalasyonlar yapan sanatçılar da bilinmektedir.[47]

Baskıresim tekniği olarak litografinin kendine has plastik etkileri ve özellikleri, geçmişten beri olduğu gibi, günümüz çağdaş sanatçılarına da ilginç gelmektedir. Doku yaratmadaki özgürlük alanı ve çeşitlilik, transparan özellikteki renklerin üst üste binmesiyle oluşan çok renklilik, "oluşturulan her formu kendine özgü estetik bir algıya dönüştüren tekniğin öz niteliği ve de en önemlisi birbirinin aynısı, birden çok özgün yapıt…"[48]

[47] Hayri Esmer, "The Big Print Ve Litografide Yeni Açılımlar" **Artist Dergisi**, Sayı: 4, Nisan 2005, ss. 26-27
[48] Hayri Esmer, (Litografinin Değişim Dinamiği: "The Big Print") **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 326, Aralık 2005, s. 77

2. BÖLÜM
ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ VE PLASTİK ETKİ BAKIMINDAN LİTOGRAFİNİN SANATÇIYA SUNDUĞU ÖZGÜRLÜK

Tekniği ve teknolojiyi bilmeyen tasarımcı (sanatçı) olamaz. Diğer tüm sanatların üstüne, görsel sanatların çıkmasını sağlayan temel özellik "tekniğe hükmeden" sanatçıların bu alanda "metayı" insanileştirmeyi, tinselleştirmeyi başarmaların-dandır.[49] Görsel sanatlarda eser veren sanatçı kendi ifade yöntemini teknikleştirir, buna sanat dilinde, üslup ya da karakter oluşturma diyoruz. Yine sanatçı yaratım sürecinde, tekniğe hakimiyeti ölçüsünde "nesne" olan varlığı sanat eseri düzeyine yükseltebilir. Onu tinselleştirir ve böylece ruh kazanan varlık, ölümsüz bir sanat eseri olur. Sanat, hem bilgi hem de teknik olarak bilimlerden faydalanır. Sanat eseri oluşturma sürecinde nesnenin ruh kazanması, onu biçimlendiren sanatçının araç-gereçleri, anlatım üslup ve metotlarını kullanmadaki ustalığıyla doğrudan ilişkilidir.

19. yüzyılın ilk yarısında gelişimini tamamlayan litografi tekniği, sanatçıya sunduğu çalışma yöntemlerinin zenginliğiyle, tahta baskı ve metal gravürün önüne geçmiştir. Bu rekabette, üstünlük zaman zaman el değiştirse de litografinin endüstriyel alana atılımı, yön değiştirmesine neden olurken, sanatçıların ilk bulunuş halini sahiplenmeleri, litografinin değişmez özellikler kazanmasını sağlamıştır. Bu sahiplenme, tekniğin sanatsal anlatım gücü yüksek bir üretim aracı olması ve farklı bir yer kazanmasında etkili olmuştur.

Litografi, deneysel yöntemlere açık, karmaşık, buna karşılık sanatçıya sınırsız olanaklar tanıyan bir sanatsal alan ve çoğaltım tekniğidir. Sanatçı, kendine özgü anlatım dilini, ancak yoğun çalışmalarla, tekniğin bütün imkanlarını tanıyıp, zorluklarıyla mücadele ettikten sonra oluşturabilir. Bu tür uygulamalarla sanatçının, kendisine uygun yeni resmetme yöntemleri ve farklı görsel etkilere ulaşması mümkündür.

---

[49] Faruk Atalayer, **Görsel Sanatlarda Estetik İletişim**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994, s. 137

Litografiye hazırlık, taşın temizlenmesiyle başlar. Önceki çalışmadan kalan zamk tabakası, su ve süngerle silinip temizlenir. Boya ve yağ kalıntıları ise benzinle temizlenir. Litografi taşının yüzeyi, genellikle çalışma yapılacak taşın üzerine konan daha küçük bir taşla temizlenir. Yüz yüze kapanan iki taşın arasına, silisyum karbid kumu ya da zımpara tozu serpilip ıslatılır. Üstte kalan taş, sürtme yöntemiyle taş üzerinde gezdirilir. Önceki çalışmadan kalan çizikler, yağ ve boya kalıntıları bu yöntemle yok edilir. Temizlemede kullanılan, kum ya da zımpara tozunun incelik ya da iriliği, resmin özelliğine göre sanatçı tarafından belirlenir. Bu tür temizleme malzemesiyle istenilen hassasiyette pürüz (gren) özelliği kazanan taşın düzgün yüzeyi, siyah beyazın en geniş tonlamalarına imkan sunar. Siyahın en derin tonundan, beyaza varan aralıkta en yumuşak gri ve gölgelendirmelerle, görsel zenginliğin doruk noktalarına ulaşılır.

Taş üzerine, lito kalemi veya farklı derecelerdeki yağlı tebeşirler ile kurşun kalemle kağıt üzerine yapılabilecek çizim teknikleri ve resmetme yöntemlerinin tümü uygulanabilir. Mürekkep de taş yüzeyine fırça, tarama ucu ve benzeri aletlerle kağıda sürülür gibi sürülebilir ya da püskürtülebilir. Lito Kalemi ya da yağlı mürekkep kullanılarak kapatılmış bölgeler, kağıt üzerinde silgi kullanımına benzer bir yöntemle farklı dokular ve etkiler elde etmek için bez yardımıyla benzinle silinebilir. Bu yöntem, fırça, pamuk ve kaba dokulu kumaş gibi malzemelerin kullanımıyla daha farklı görsel sonuçlara götürebilir. "Taş üzerinde, taşı fazla zedelemeyecek derecede, kazımalar da yapılabilir. Basılmayacak yerleri önce zamkla kapatıp, sonra, basılacak yerleri kalem, fırça veya boyalı merdane ile kapatmak mümkündür."[50] Bunlar genellikle bilinen ve litografide denenen yöntemlerdir. Yağlı kalem yerine, kaligrafik yazılar için kullanılan kalın ve kesik uçlu, keçeli kalem, kendi ekseninde, taş yüzeyinde döndürülerek, sert tonda, belirgin, kıvrak, değişken çizgisel dokular elde edilmiş, baskıda da olumlu sonuç alınmıştır. Yağlı kalem yerine kullanılan yağlı pastellerle de yumuşak dokular ve tonlar elde edilebilmektedir. Sabun parçaları, sıvı sabun, yemeklik yağlar, ayakkabı cilası ve soğuk kış günlerinde dudakların çatlamaması için kullanılan yağlı rujlar, tebeşir ve kalemlerle kombine edildiğinde,

[50] Mustafa Aslıer, "Taşbasma "Litografi" Teknikleri", **Ankara Sanat Dergisi**, sayı 24, mart 1968, s. 15

farklı ton ve çizgi değerleriyle kompozisyona zenginlik katabilir. Bütün bu imkanların daha farklı plastik etkilerle geliştirilmiş sunumu, sanatçının kendi elindedir. Paul Wunderlich, sanatçının taşla olan ilişkisini şöyle betimler: "kim kendi tekniğini yaratır (ya da öncekileri kopya eder) ve sahiplenirse o ölüdür, kim ki kendi tekniğini unutur, yenisini aramaya başlarsa o yaşar".[51] Hazırlık aşamasından sonra gelen, kağıda basım işlemleri de, resmetme aşamasında olduğu kadar zengin yaratılara imkan sunar.



Resim 32: Francisco Goya, 1825, yağlı tebeşir ve yağlı kalem

Yukarıda kısaca değinilen, litografinin bulunuşundan günümüze sanatçıların deneysel çalışmalarla geliştirdiği ve sanatsal anlatım dilini oluşturan litografik teknikler güncelliğini korumaktadır. Birkaç tekniğin bir arada kombine kullanımıyla litografi, sınırsız plastik etkilere açıktır. Baskıresim tekniği olarak, tebeşir ya da tarama ucundan, çok renkli, yağlı boya tablo benzeri, bir baskıya kadar, çizim ve basımda sanatçıya, geniş bir özgürlük alanı sunmaktadır.

[51] Dohmen, a.g.e., s. 135

2.1. Resmetme Aracı Olarak Litogafi Taşı ve Kimyasal Özellikleri

Tekniğe adını veren "litografi taşı" (lithos = taş + graphein = yazmak) doğal yapısı gereği yumuşaklık ve sertlik derecelerine göre farklı uygulama özellikleri gösterir. Sertlik dereceleri ve yüzeyinin gözenekli yapısı suyu tutma konusunda belirleyicidir ve farklı grenleme işlemleri gerektirir. "Yüzeyindeki küçük gözeneklerle suyu bir sünger gibi emen, yağa karşı da oldukça duyarlı, doğal homojen bir grene sahiptir. Yapısında % 94-98 oranında yağlı asidin etkisiyle kolayca çözülen kireç karbonatı bulunur."[52] Kalsiyum karbonatı olarak adlandırılan bu ana elementin dışında, silist, alüminyum demir ve magnezyum asitlerinin bileşimi, litografi taşının yapısını oluşturur.

"Steiger analizine göre, lito taşı aşağıda dökümü yapılan kimyasal bileşimlerden oluşmuştur:

CaO	% 53,80
CO_2	% 46,69
SiO_2	% 1,15
Al_2O_3	% 0,45
FeO	% 0,26
MgO	% 0,56
K_2O	% 0,56
Na_2O	
H_2O (-)	% 0,23
H_2O (+)	% 0,69
	% 99,90 "[53]

"Renkleri, sarıdan gri maviye kadar uzanan kalitededir. Gri taş çok aranan, daha dayanıklı ve sık dokulu bir yüzeye sahiptir. Greninin inceliği sayesinde yağlı madde yüzeye homojen bir şekilde dağılır. Tüm hassas çalışmalara elverişli olduğu gibi yağlı kalemle çalışma ve aktarma teknikleri için de kullanılır. Sarı taş, seyrek dokulu, daha az değerlidir. Yeterince ince gren vermediği için de baskı sırasında bazı güçlükler meydana gelir. Taşın yüzeyindeki damarlar, çatlaklar ile baskıyı tehlikeye düşürecek billurlaşmaya karşı uyanık olmak gerekir."[54] Taşlar bir önceki çalışmanın atıklarından

[52] Atar, a.g.e., s. 2
[53] Ayşegül İzer Drahşan, "Özgün Baskıda Klasik Teknikler ve Yeni Arayışlar", (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Uygulamalı Sanatlar, A.S.D. Grafik Programı, 1992) s.118
[54] A.e., s. 2

temizlenerek defalarca kullanılabilir. Temizleme ve kumlama işlemlerinden dolayı zamanla incelir. Ancak aynı büyüklükteki başka bir taşla sırt sırta yapıştırılarak kalınlaştırılıp kuvvetlendirilebilir.

Taşlar doğada damarlar halindedir. Taşocaklarından çıkarıldıktan sonra ortalama 10 cm. kalınlığında ve kısa kenarı 30 cm. den başlamak üzere, uzun kenarı 110 cm. ye varan ölçülerde, dikdörtgen formunda yontularak kullanıma hazırlanır. Yeni çıkarıldıklarında nispeten yumuşak olan bu taşlar, havayla temas ettikten sonra sertleşir. Yapay olarak hazırlanan litografi taşları da vardır. Kimyasal özellikler açısından birebir aynı olan taşlar, parçalanıp öğütülür ve içine özel hazırlanmış sıkılaştırma ve tutma özelliği olan bir yapıştırıcı bileşim katılılır. Hazırlanan bu bileşime, döküm kalıplarında, litografi taşı formu verilir. Ancak "bu yapay taşlar genellikle daha pahalıdırlar ama sahip oldukları bazı özellikler onları aranılır yapar. Yapay lito taşları elastik ve yoğunlukları fazla olan taşlardır."[55]



Resim 33: Basri Erdem, Keçi, 70 x 100 cm., 1986, renkli litografi

Dünyanın farklı coğrafyalarında, yukarıda açıklanan kimyasal özellikte litografi taşlarının olması kaçınılmazdır. Ancak şimdiye kadar Almanya-Solnhofen ve civarındaki taş ocaklarından çıkarılan taşlar en kıymetli taşlar olarak bilinmektedir. İspanya, Hollanda, A.B.D gibi ülkelerdeki taş ocaklarından da litografi taşları

[55] A..e., s. 118

çıkarılarak tüm dünyaya dağıtılmaktadır. Litografi taşı, ülkemizde de Çanakkale ve Kastamonu bölgelerinde bulunmuştur. Prof. Dr. Basri Erdem'den edinilen bilgilere göre taşların analizinden ve yapılan denemelerden de olumlu sonuçlar alınmıştır. Ancak bütün dünyada, taş ocaklarının bulunması ve analiz edilen bu tür taşların kullanıma sunumunda güçlükler yaşanmaktadır. Taşın değerinden dolayı beklentilerin yüksek olması, kullanıcı sayısının azlığı, dolayısıyla ticari anlamda çok fazla kazanç getirmemesi ve zahmetli oluşu, taşocaklarının yaygınlaşmasını engelleyici rol oynamaktadır.



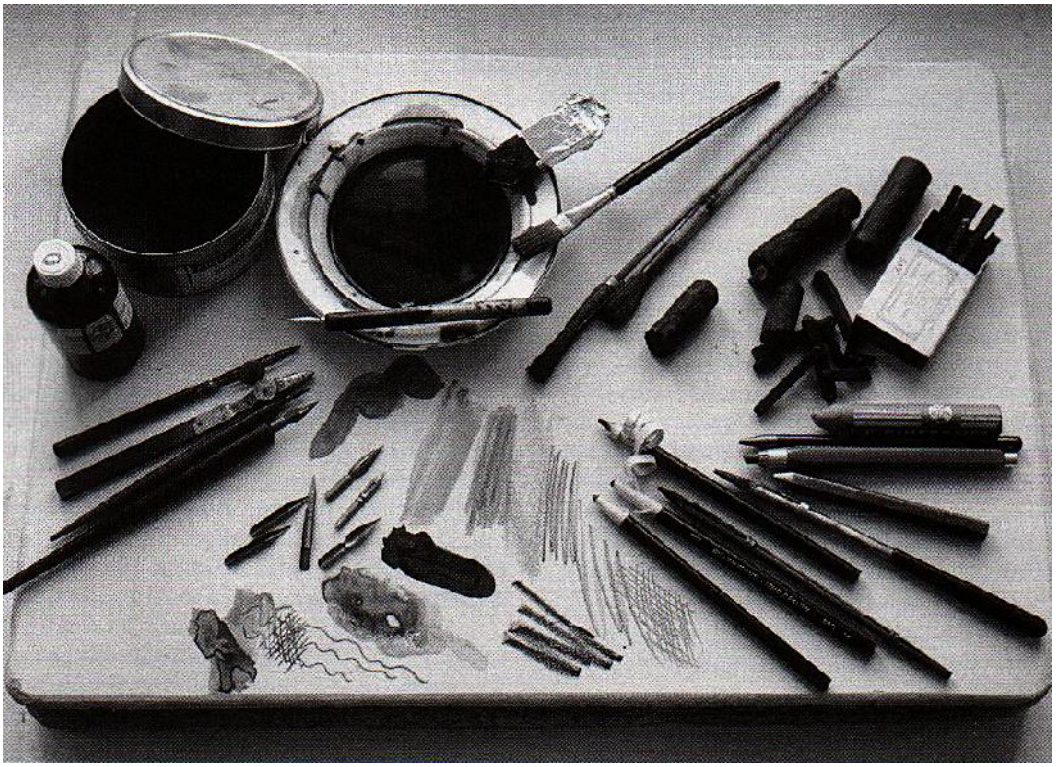
Resim 34: Oskar Kokoschka, Yağmur, 1963, yağlı tebeşir

2.2. Yağlı Tebeşir Litografisi

Geçmişten beri, sanatçıların en çok tercih ettiği litografik çalışma yöntemlerinden biridir. En iyi sonuç gri renkli, sert yapıdaki taşlardan alınır. "Gri taş çok aranan, daha dayanıklı ve sık dokulu bir yüzeye sahiptir. Greninin inceliği sayesinde yağlı madde yüzeye homojen bir şekilde dağılır."[56] Taş yüzeyinin temizlenmesi sırasında elde edilen pürüz, başka deyişle grenli yapı, çalışmada en açıktan en koyu tona kadar çeşitlemede önemli rol oynar. Bu tekniğin ana malzemesi yağlı tebeşir ve yağlı kalemlerin, farklı oranlarda yağ içermesi, bunların farklı sertlik ve yumuşaklık dereceleri de, ara tonları yaratmada diğer bir belirleyici unsurdur. Sert kalem, ince doku ve taramaların çiziminde başarılı sonuçlar verirken, yumuşak uçlu kalemler kalın çizgiler ve lekesel gölgeler elde etmeye yarar. Bu lekelere pamuk ya da bezle müdahale edilirse, yumuşak geçişli ara tonlar elde edilir. Küçük taneciklerle, kumlanarak temizlenmiş

[56] Atar, a.g.e., s. 2

ince grenli taşlara, sert yapılı tebeşirle çalışmak, yumuşak ara tonlar ve açık griler elde etmede iyi sonuç vermektedir. Derinlik etkisi yüksek, kontrast koyulukların hakim olduğu kompozisyonlarda ise kaba grenli taşlara, yumuşak yağlı tebeşirle çalışmak, sanatçıların deneyimleriyle ortaya koyduğu bir yöntemdir.



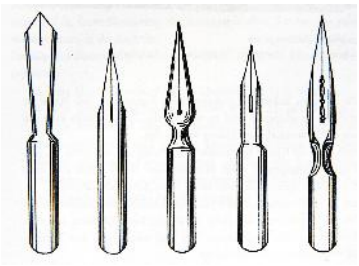
Resim 35: Yağlı tebeşir çizimi ve lavi çalışmalarında kullanılan litografi malzemeleri

Goya, Daumier, Gericault, Leutrec gibi klasik litografide önemli eserler vermiş döneminin en ünlü sanatçıları, neredeyse, yağlı tebeşirden başka bir teknikle çalışmamışlardır. "Bu sanatçılar, tekniğin açık orta ve koyu tonlamalarını en zengin bir yelpazede kullanarak litografinin sanatsal alanda tanınmasına öncülük etmişlerdir. Daha sonra yağlı tebeşiri severek kullanan, Otto Mueller, Oskar Kokoschka gibi ustalar, bu teknikle ekspresif (canlı, çarpıcı) eserler vermişlerdir. Yağlı tebeşir ve tarama ucu, litografinin en eski teknikleridir. Günümüzde de değişikliğe uğramadan, tonlama açısından zengin, hassas ya da kaba grenli işlerde sıkça kullanılan bir litografik çalışma tekniğidir."[57]

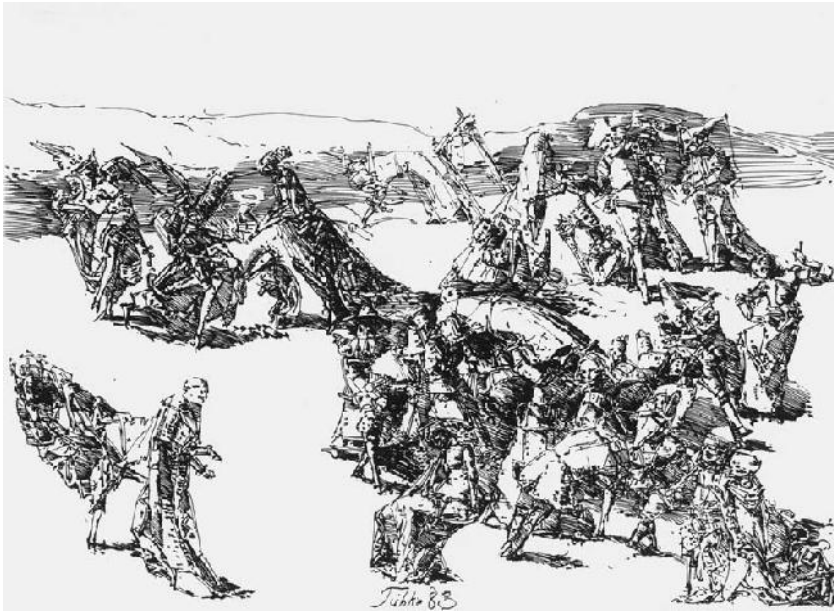
[57] Dohmen, a.g.e., s. 79

2.3. Tarama Ucuyla Çizim

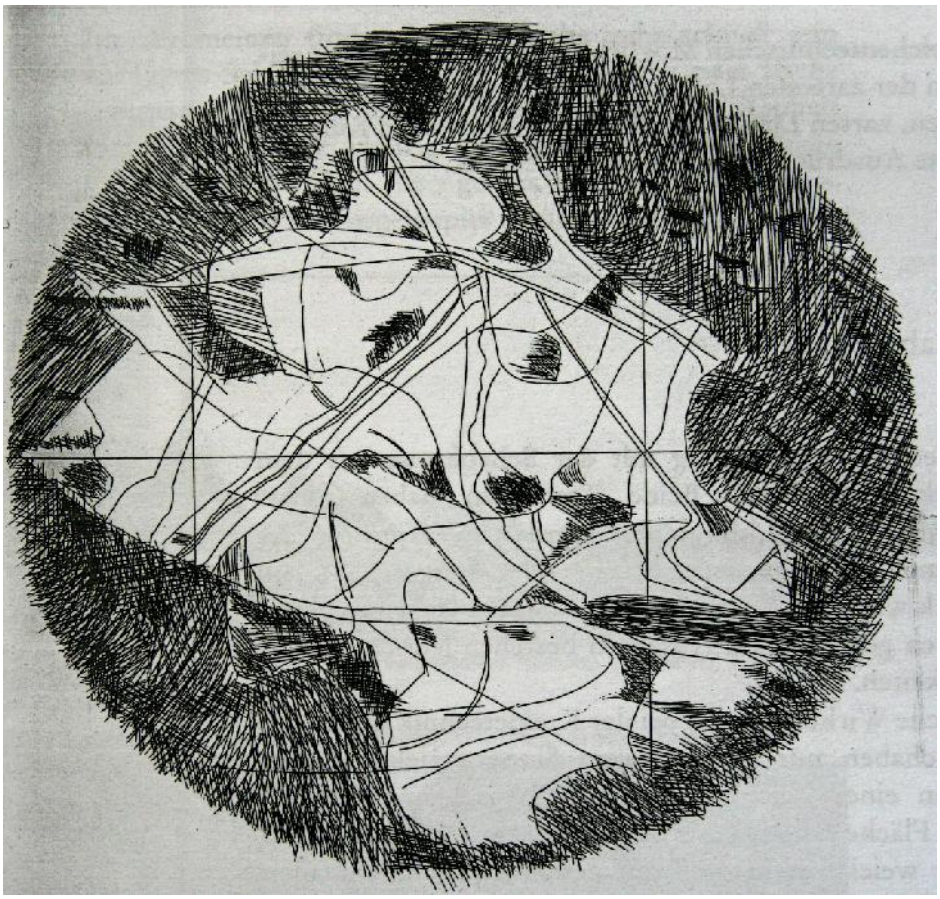
Yukarıda belirtildiği üzere tarama ucu ve yağlı tebeşir gibi, litografinin en eski çalışma yöntemlerinden biridir. Sarı renge çalan ve ince taneciklerle grenlenmiş orta sertlikten yumuşağa giden yapıdaki taşlar bu teknik için uygundur. Taşın yüzeyi ne kadar temiz ve ince grenlenmiş olursa tarama ucunun taş üzerindeki kayganlığı o derece rahat olur. Çizginin kalınlık incelik değerleri de o derece belirgin ve net olarak yüzeye aktarılır. Ancak, kağıda, uçla çalışmadaki gibi, ucu kavrayan elin ağırlığını çizimde hissetmemize imkan tanımaz. Çizgi ya vardır, ya da yoktur. Yağ içeren litografik sıvı mürekkep, çizgi varyasyonları ve ara değerlerini, kağıt üzerinde hissettiğimiz kadar hissetmeye imkan tanımaz. Sulandırılan mürekkebi daha da dikkatli ve bilinçli kullanmak gerekir. Fazla sulandırılmış mürekkeple çizilmiş kalıp, basımda, yağ oranı düşük bu çizgileri tanımayabilir ya da soluk çizgiler elde edilir.



Resim 36: Taşa çizimde kullanılan tarama ucu örnekleri



Resim 37: W. Tübke, Karnaval, 1983, litografi, tarama ucu



Resim 38: Walter Dohmen, Gizli Manzara, 1975, taş gravür

2.4. Taş Gravür

Taş üzerine gravür, belirgin ama bir o kadar da hassas, şiirsel ve gizemli dokulara imkan tanıyan özellikleriyle litografi sanatçılarını cezp etmiştir. Çalışma yöntemi olarak, metal üzerine soğuk kazıdan bir farkı yoktur. Resim, çelik uçlarla taş üzerine oyularak kazınır, bu çizgisel oyuklara merdane ya da tamponla boya verilir, boşta kalan ve arap zamkı sürülerek korunan kısımlar temizlenip parlatılır ve resim presleme (sıyırma) yoluyla nemli kağıtlara basılır.

Bu teknik, uygulandığı ilk dönemlerde çukur baskıya (tiefdruck) göre, daha çok sayıda baskıyı, daha ucuza mal etme imkanı getirmişti. Bu yüzden ticari amaçlı günlük işlerde çokça kullanıldı. Daha sonra sanatçıların ilgisini çekti.

2.5. Kazıma

Taşın tüm yüzeyini siyah mürekkeple kaplayıp, kazıma yoluyla ışıklı beyazlar elde etme metodudur. Mezzotint-litografi diyebileceğimiz bu siyah metodu, çoğunlukla görsel olarak metal gravürle (çukur baskı) karıştırılır; ancak farklı yöntemler içerir. Litografide uygulama şekli, göreceli olarak yumuşak özellik gösteren taşın, asfalt (siyah baskı boyası) ile kaplı yüzeyinin kuruduktan sonra sert metal uçlarla kazınarak kaldırılması şeklindedir. Hazırlık aşamasında taş, çok küçük taneciklerle grenlenmelidir, sarı renkte, nispeten yumuşak seyrek dokulu taşlar bu tür çalışmaya daha uygundur. Resim, taş yüzeyinde kurumuş asfaltın kazınmasıyla, negatif görünümde işlenir. Çalışmanın gelişiminde, koyudan açığa doğru bir gidiş söz konusudur. Kazıma metoduyla, ışıklı beyaz çizgiler elde edilerek sonuca gidilir.

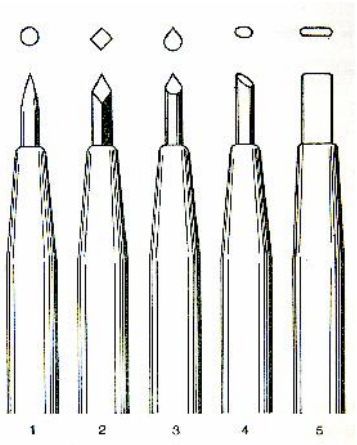


Resim 39: Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, 26.7 x 32.7 cm,1885, yağlı kalem ve kazıma

Derin bir kazıma yapmayıp sadece asfalt tabaka kaldırılırsa basımda yumuşak ara tonlar elde edilir. Derin kazımayla keskin ve belirgin, temiz, negatif (siyah içinde beyaz), ışığı kuvvetli çizgiler elde edilir. 19. yüzyılda Fransa'da, Eugene Carriere ve Almanya'da, Adolf von Menzel, bu teknikte başarılı eserler vererek tanınmasında etkili olmuşlardır.



Resim 40: Kazıma, taş gravür, silme ve düzeltme işlemlerinde kullanılan litografi malzemeleri



Resim 41: Farklı özelliklerde kazıma uçları

2.6. Yağlı Mürekkeple (Tusche) Lavi ve Suluboya Etkisi

Litografi tekniğinde uzun süreler çalışmış ustalara önerilen ve tecrübe gerektiren zor bir yöntemdir. "Fırça sürüşleriyle, ara tonların litografik, sanatsal baskılarda görülmesi bulunuşundan yaklaşık 100 yıl sonradır. 1895'lerde henüz ne Goya ne Daumier ne de Toulouse Leutrec'in baskılarında fırçayla ara tonlamalar yoktur."[58]

Sanatçıların en çok sevdiği ve dokularda çeşitliliğin doruklarına çıkılabilecek bir çalışma yöntemidir. Kapatıcı özellik gösteren en derin siyahtan, en açık tonlara yolculuk yapmak mümkündür. Yağlı mürekkep terpentin, sentetik tiner ya da suyla taş

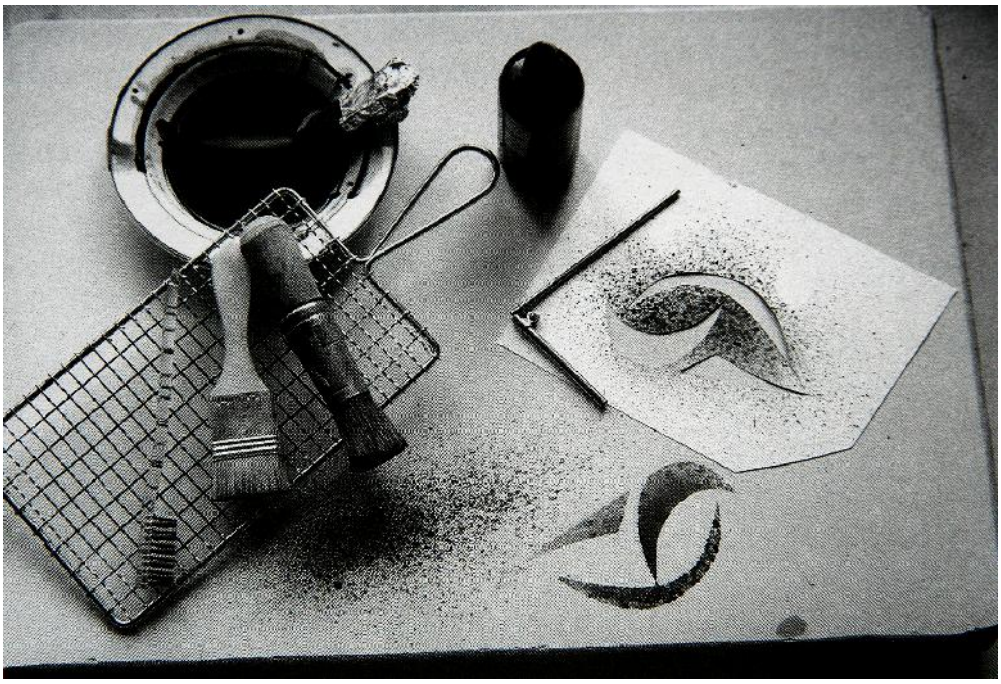
[58] Kurt P. Lohwasser, **Lithographie Für Künstler, Photolithographie, Lichtdruck, Heliogravure,** Wiesbaden & Berlin: Bauverlag Gmbh., 1980, s. 28

üzerinde çözülebilir, her birinde beklenmedik farklı doku ve strüktürel özellikte resimsel tatlar elde edilir. Kademeli olarak, yağlı mürekkep sulandırılır, fırçayla taşa sürülür, en açık tonlardan koyulara doğru işlenerek, suluboya tadında resimler baskıya hazırlanabilir.



Resim 42: Christian Kruck, İsimsiz, 1975, lavi renkli litografi

Bu yöntemde, her sanatçı deneysel yollarla kendi anlatım dilini oluşturabilir. Çok yumuşak ara tonların kağıda basımında problemler ortaya çıksa da, koyu mürekkeple yapılan çalışmalardan mükemmel sonuçlar elde edilir. Tesadüflere son derece açık olduğundan, beklenmedik sonuçlarla karşılaşılabilir. Bu nedenlerle Litografiye yeni başlayanlara genellikle yağlı tebeşir ve tarama ucu kullanmaları önerilmektedir.



Resim 43: Püskürtme işleminde kullanılan malzemeler

2.7. Püskürtme

Püskürtme tekniği, yağlı tebeşir ya da yağlı mürekkeple kombine kullanılarak başarılı sonuçlar elde edilmektedir. Litografide, ilk olarak Toulouse Leutrec kullanmıştır. Yüzey üzerinde etkili bir doku çeşitliliğine imkan tanır. Püskürtme aracı olarak, doku türüne göre sert ya da yumuşak fırçalar ve gözenekli, elek benzeri geçirgen malzemeler kullanılır. Çoğu sanatçı bu tür çalışmalarda genellikle sert kıllı, diş fırçası ve spatula kullanmayı tercih etmektedir.

Çok sulandırılmış mürekkeple, hem açık tonlarda noktalı dokular, hem de akmalar ve büyük damlacıklarla, lekesel yüzeyler oluşturulabilir. Bunlar, deneyimli sanatçıların kontrolünde, farklı etkiler sunar. Mürekkep kıvamı koyulaştıkça ince grenli ve koyu görünümlü noktalı dokular elde edilir. Püskürtmeden etkilenmesi istenmeyen kısımlar şablonlarla ya da arap zamkı ile önceden kapatılır. Püskürtme işlemi sonunda, koyu kısımlarda, mürekkep kuruduktan sonra, zımpara ya da kazıma ucuyla müdahale edilerek açık tonlamalar elde edilebilir.

Püskürtme tekniği, çağdaş sanatçıların da ilgisini çekmiştir. İlk kez Jean Lecoultre tarafından "Aerograph" denen, sıkıştırılmış hava basıncı yardımıyla akışkan, renkli boyaları püskürten, bir nevi tabancanın kullanımıyla modernize edilmiştir.[59]



Resim 44: M. Chagall, isimsiz, 1948



Resim 45: Jackson Pollock, Manzara İçinde Figür, 1937

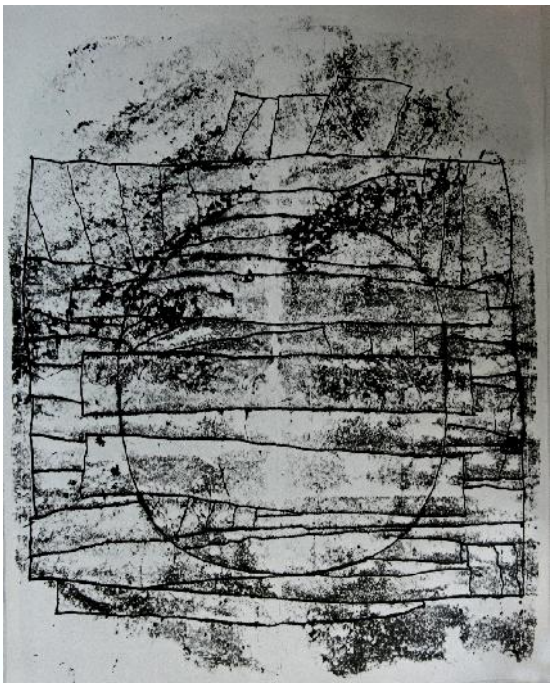
2.8. Serpme - Negatif Çalışma

Fırça ya da tarama ucu kullanılan çalışmalarda, koyu bir yüzey içerisinde, beyaz lekesel alanlarla resim oluşturmak için geliştirilmiş bir tekniktir. Arap zamkı inceltilerek taş üzerinde görünür hale gelmesi için biraz renklendirilir. Beyaz olması istenen kısımlar (resim), fırça ya da tarama ucu benzeri malzemelerle, renklendirilen sıvı çözelti kullanılarak çizilir, arap zamkı şablon vazifesi görür ve kuruması beklenir. Sonra taşın tüm yüzeyi, resimli kısımlar dahil, asfalt ya da baskı boyasıyla kapatılır. Kuruduktan sonra akarsu altında, resimsel alanlar yıkanarak sökülür, asfalt boyalı kısımlar siyah olarak kalırken, arap zamklı kısımlar suyla çözünür ve beyaz resimsel alanlar ortaya çıkar. Taş basıma hazırlanır.

[59] Atar, a.g.e., s. 62



Resim 46: Negatif imaj
The Tamarind Book, s. 401-402



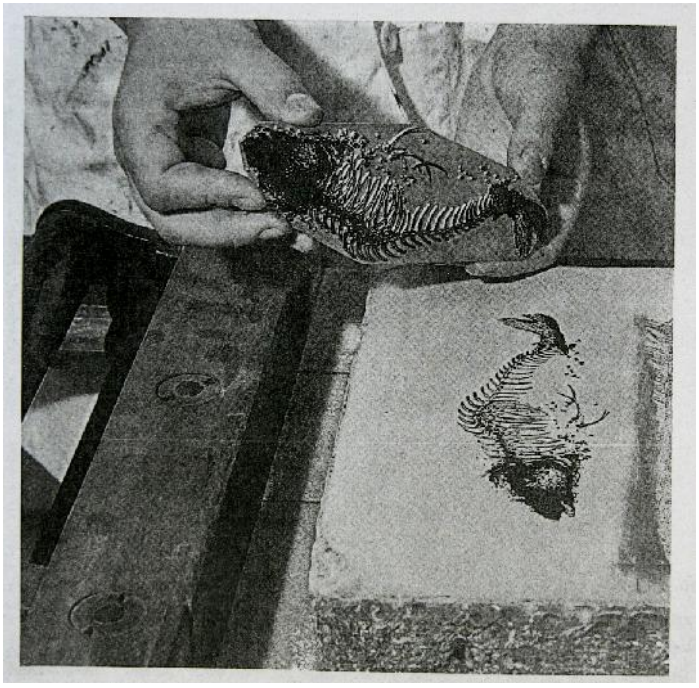
Resim 47: Pozitif imaj, aynı eser

2.9. Yağlı Tebeşir - Negatif Çalışma

Kaba grenlenmiş taş, bu yöntem için daha uygundur. Açık zemine koyu tebeşir çizimi "pozitif" resim olarak tanımlanır. Bu teknikte yapılacak işlem bir önceki başlıkta anlatılan serpmeden farklılık gösterir. "Çizimi bitmiş taş üzerine pudra yayılarak ovulur. Zamk aşındırıcısı şap kullanılarak gerekli düzeltmeler yapılır. Bununla beraber zamkın suyla çözünürlüğü ortadan kaldırılır, taş yüzeyindeki boş kısımlar, çizili kısımlardan farklı olarak nötr durumdadır."[60] Arap zamkı sürülen yüzey bir bezle silinerek fazlalıkları alınır ve kurutulur. Pozitif görünümdeki yağlı tebeşir çizimi, terebentin yağı ile temizlenir ve taş sulu bir sünger ile yıkanır. Bu durumda çizili olmayan kısımlar yağa doymuştur. Taş suyun altında yıkanır ve çizili kısımlar suda çözünerek açılır. Sonuç olarak, çizimin olduğu bölgeler suyu tutar özelliktedir. Yağlı litografi boyası merdaneyle taşa verilir. Yağı tutar özellikteki yüzey içerisinde negatif tebeşir çizimi suyu tutar ve yağı iter. Taş baskıya hazırdır.

[60] Zeidler, a.g.e., s. 43

Gerek fırça ve tarama ucuyla çizim, gerekse yağlı tebeşir ve kalemlerle yapılan negatif baskılar, pozitif kalıplarla üst üste basıldığında küçük kaydırmalarla rölyef etkisi elde edilebilmektedir.



Resim 48: Yağlı mürekkeple taşa aktarılmış bir doğal doku örneği

2.10. Dokulu - Malzeme Baskıları

Dokusu estetik ve yüzeyinde resimsel öğeler barındıran, çokça ayrıntılı malzemelerin bu güzellikleri, yağlı mürekkep sürülerek taşa aktarılabilir. En basit örneği parmak baskısıdır. Kalınlığı fazla olmayan her türlü dokulu malzeme, yağlı mürekkep ya da baskı boyası verilmiş bir taşın üzerine yatırılarak, boya alması sağlanabilir. Üzerinde boyalı merdane yuvarlanarak da aynı sonuca ulaşılabilir.

Baskıya hazırlanan litografi taşının üzerine serilen boyalı malzeme, presten geçirilir ve dokusunun taşın yüzeyine geçmesi sağlanır. Yüksek baskıda olduğu gibi malzemedeki çukur kısımlar boya almazken, yüksekte kalan kısımlar boya alır ve malzemenin en ince ayrıntıları dahi, doku olarak taşın yüzeyine geçer. Sanatçı, lavi tekniği ya da yağlı kalemlerle müdahale ederek taş yüzeyinde resmini oluşturur.

2.11. Çözme ve Aktarma

Gazete, dergi, takvim gibi basılı malzemelerin baskı boyalarını, kağıttan ayırıp çözerek taşa aktarmak mümkündür. Aktarımdan sonra bunlar, yağlı kalem ve mürekkeple işlenebilir. Fotoğraf, yazı ve serbest çalışmanın kombine edilebildiği çekici bir tekniktir. Robert Rauschenberg kağıt üzerine yaptığı denemelerden sonra, taşta da olumlu sonuç almış, presleme yoluyla basılı malzemelerdeki görselleri taşa aktarmıştır. Bu buluş, fotografik görsellerin taşa geçirilmesini sağlamış, litografide yenilikçi bir adım olmuştur.

Senefelder, bu teknikten daha önceleri bahsetmiş adını "Anastatischen Druck" olarak yazmıştır. Eski Yunanca'da "anastasis" yeniden canlanma anlamına gelir. Gazeteden çözülmesi istenen basılı resim ya da yazı üzerine, terpentin içinde eritilmiş iç yağı, bir pamuk yardımıyla sürülür. Basılı nesne, 15-45 dakika arası bu yağı emer. Gazete, taş üzerine resim altta kalacak şekilde serilir ve sıyırma yöntemiyle presten geçirilir ya da arkadan ovalanarak resim ya da yazının taş yüzeyine geçmesi sağlanır. Çizim sonrası taşa, baskıya hazırlık işlemlerinin aynısı uygulanır. Baskı boyasının az yağ içermesi gibi özelliklerden dolayı çözülmede güçlükler yaşanabilir. Bu teknik, diğer yöntemlerle kombine edilerek çok farklı etkiler de elde edilebilir. Bu yöntemle, tuval üzerine transfer gerçekleştirip, boya müdahaleleriyle tablolar yapan Türk sanatçıları da vardır. Fransa'da yaşayan Utku Varlık bu sanatçıların en bilinenidir.

2.12. Transfer Kağıdına Çalışma (Autographie)

Ön hazırlığı ağır taşlarla yapmak yerine, daha hafif ve taşınabilir bir malzemeyle çalışma arayışları sonucu geliştirilmiş bir tekniktir. İlk olarak Picasso kullanmış ve tanıtmıştır. Doğa manzaralarının yerinde, (yağlı mürekkep ya da tebeşirle) doğrudan çiziminde ve modelden desen çizimlerinde sanatçılara kolaylık sağlamıştır. Atölyeye bağımlılık süresi kısalmış, baskı işlemini ustalara yaptıran sanatçılar, bu imkanla çoğu zaman sadece çalışmalarını atölyeye göndermişlerdir. Büyük bir taş üzerine, küçük ama çok sayıda çizimin aktarılmasında da sıkça kullanılmıştır. Böylece bir kerede, birden çok motif aynı anda basılabilmiştir.



Resim 49: Pablo Picasso, Sekiz Çıplak, 1946, transfer litografi

Çizim doğrudan taş üzerine değil; bu iş için üretilmiş grenli transfer kağıdına yapılır. Transfer kağıdı, yağlı tebeşir ve yağlı mürekkebi çok iyi tutma, aynı zamanda da aktarmaya imkan tanıyan bırakma özelliğine sahiptir. Sarı renk görünümlü ve üzerinde ince bir zamk tabakası bulunan transfer kağıdı, taşta olduğu gibi yağa hassas, ve yüzeyi grenlidir. Transfer işlemini, nemli ya da kuru olarak gerçekleştirmeye imkan tanıyan çeşitleri üretilmiştir. Kuru transferde, kağıt üzerinde hazırlanmış resim, kuvvetli presleme ve sıyırma yöntemiyle taşa aktarılır. Nemli transferde ise çalışmanın arka yüzü süngerle nemlendirilir ve nemli başka bir kağıt, arka yüzeye yapıştırılır. Bu ikili, blok kağıtların arasına yatırılarak, transfer kağıdının suyu emmesi beklenir, çok ıslak olursa transfer kağıdındaki zamklı yüzey çalışmayla birlikte kalkabilir ve aktarmada kıvrılmalar oluşturabilir. Kağıt, sıyırma yöntemiyle düşük kuvvette preslenirse, nemle birlikte yumuşayan resimli ön yüzey, transfer kağıdından ayrılarak taşın yüzeyine geçer.

Çizim hatalarının kazınıp yeniden düzeltilebilmesi açısından, Taş üzerine doğrudan çalışmadaki rahatlık, transfer kağıdına çalışmada söz konusu olmaz. Ancak çizim, taşa, olması gerektiği şekilde geçer, transfer kağıdına çalışmada, taşa doğrudan çalışmanın aksine, çizimin ters olması gibi bir durum söz konusu değildir. En geç 1 hafta içinde çizimin kağıttan taşa transfer işlemi gerçekleştirilmelidir.

2.13. Fotolitografik Çalışma

Fotoğrafta kullanılan duyarkat türü emülsiyonlar taşa sürülerek kurutulabilmektedir. Asetat yada film gibi şeffaf yüzeylere, elle yada fotoğraf olarak hazırlanan, negatif ya da pozitif imge, karanlık odada pozlama yoluyla, duyarkat sürülen, taş ya da metal baskı kalıbına aktarılabilmektedir. Fotografik kopyalama yöntemlerinin her türü uygulanabilir. 19. yüzyıl sonlarında fotoğrafın gelişimini tamamlamasıyla, litografik baskıda kullanılmaya başlanmış, bilhassa 1960 sonrası sanatçılara yeni bir resmetme olanağı sağlamıştır.

Sanatçı, litografik yöntemle çoğaltmak istediği eserini, önce tire filme kopyalar. Pozlama sonucu şeffaf özellik alabilen bu film, sanatçının tercihine göre negatif ya da pozitif dia şekillerinde gerçekleştirilebilir. Film üzerinde, açıktan koyuya, siyah beyazın en hassas ara tonlamaları ve renk nüansları, tram kullanılarak oluşturulabilir. İstenmeyen açıklık ve koyuluklar film üzerinde, sanatçı tarafından rötuşlama yoluyla düzeltilebilir. Tram üzerindeki noktaların iriliği veya inceliği, çalışmanın açık ya da koyu değerlerde görünümünü sağlayan bir tonlama aracıdır.

Taşın yüzeyi, film üzerindekine benzer, ışığa duyarlı albümin maddesiyle kaplanır ve sanatçının hazırlığını yaptığı film, karanlık odada taş yüzeyine yatırılarak pozlandırılır. Işık alan kısımlar sertleşir ve kalıcı hale gelir. Bu kısımlar baskı boyasını tutma özelliği kazanmıştır. Işık almayan kısımlar ise suyla çözünür ve yıkanarak akıtılır. Taşın suyu tutup yağı iten grenli yapısı ortaya çıkmıştır.

"Bu çalışmada görsel olarak, fotoğraf kalitesinde baskılar almak mümkündür. Diğer tekniklerle de kombine edilerek, resim ve fotoğraf özelliğini aynı baskıda kaynaştıran, farklı etkiler elde edilebilir. Ayrıca çok sayıda baskı almak için elverişlidir, bir taştan "bu teknikle 600-800 baskı sayısına ulaşılabilir."[61]

[61] Hülya Sesigür, "Litografi Tekniği", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993), s. 22



Resim 50: Bir puro kutusu, 11 ayrı renkle basılmış endüstriyel litografi, 1936

2.14. Plastik Etki Aracı Olarak Baskı Mürekkepleri, Litografi Renkleri

"Litografi mürekkepleri, önceleri, kaliteli renk pigmentleri dövülüp vernikle karıştırılarak yapılırdı. Ne kadar uzun süre bekletilirse, baskıda o kadar iyi sonuç verirdi. Ön hazırlık ve basımda, çalışmanın özelliğine göre akışkan ya da daha koyu kıvamda hazırlanırdı."[62] Geçmişte, geleneksel yöntemlerle hazırlanan mürekkepler, yağlı boyada kullanılan pigmentlerle benzer özellikler gösterirler.

Günümüzde litograflar genellikle, endüstriyel basımda ofset boyaları olarak bilinen baskı boyalarını kullanmaktadır. Bu boyalar, ofset baskıda mükemmel sonuçlar verirken, taşbaskıcılar sıkça problemlerle karşılaşmaktadır. Esasen, günümüzde kaliteli baskı boyası bulmak oldukça güçtür. Bireysel litografi baskılarında, endüstriyel basıma oranla, boyaların uzun süre tükenmeyişi ve çok sayıda basıma elvermesi, baskı boyası üreticileri için ticari dezavantaj olarak görünmektedir. Almanya, Fransa, Hollanda, İsviçre gibi az sayıda ülkede, az sayıda firma litografik baskı boyası üretmektedir. Bunlar arasında, Fransız, Charbonnel ve

[62] Dohmen, a.g.e., s. 199

Lefranc&Bourgeois firmaları, üzerinde “taşbaskı presi için” yazılı özel baskı boyaları üretmektedir.



Resim 51: Litografi mürekkepleri ve yardımcı kimyasallar

Bütün bu yazılanlara rağmen ofset boyaları, baskıda oldukça iyi sonuçlar vermektedir. Ancak bunlar oldukça yumuşaktır. Sertleştirmek istenirse tebeşir tozuyla (magnezyum karbonat) karıştırılır. Macun bıçağı veya spatula ile istenilen kıvamda yoğunlaştırılır. Ancak, dikkat edilmelidir ki, tebeşir tozuyla karışan boya donuklaşıp matlaşacaktır. Sert olan boya inceltilmek istenirse, çok az miktardan başlayıp çoğaltılarak lito verniği ile karıştırılır.

Başlangıçta sadece siyah beyaz olan litografik baskı, kısa zamanda renkli mürekkep kullanımını da beraberinde getirmiştir. Litografi boyalarını, siyah mürekkep, siyah baskı boyası ve renkli mürekkepler olarak ele alabiliriz.

2.14.1. Siyah Mürekkep

Karbon bakımından oldukça zengin, yoğun kıvamlı bu mürekkep, ağır yağların yanmasıyla elde edilir ve çabuk kuruyan hiçbir madde içermez. Koyu kıvamda, en ince detaylar tarama ucuyla belirgin çizilebilir. Damıtılmış su, alkol ve petrol ürünleriyle ezilip, inceltilerek suluboya ve lavi görünümünde ara tonlamalarla

mükemmel plastik etkiler elde edilebilir. Uzun sürede kuruması, sanatçıya rahatlık ve deneysel çalışma imkanı sunar. Taş yüzeyindeki çizimin, baskıya hazırlanmasında, asit ve zamkın korumasıyla, çalışmanın kalıcılığı ve baskıda dayanıklılığını sağlar. Baskı boyası niteliğinde değildir ancak genellikle baskı boyalarıyla karıştırılarak kullanılır.

Çok ince çalışılmış çizimlerin, yer yer kaybolmaya yüz tuttuğu durumlarda, siyah mürekkep, taşın yüzeyine deri ya da lastik, rulo merdanelerle yayılırsa, fazlaca yağ içerdiğinden, taşa daha kolay tutunur ve resimde kaybolmuş kısımların kurtarılmasını sağlar. Siyah mürekkep litografi dilinde "yağlı litografi mürekkebi" olarak bilinir. Temel maddeleri Senefelder'den beri bilinen balmumu, yağ, sabun ve kurumdur. Bunlar belli oranlarda karıştırılarak, farklı formüllerle, farklı kıvamda bileşimler elde edilir.

Bir resmin, renkli basımına ara verildiğinde de, boya kalıntıları terebentinle temizlendikten sonra merdaneyle taşa siyah mürekkep verilir. Yağlı özelliğinden dolayı bu işlem, taşın baskı boyasını tutuş gücünü kuvvetlendirmektedir. Renkli basım işi bitmemişse siyah mürekkep temizlenir, taşa renkli boya verilip baskıya devam edilir.

2.14.2. Renkli Mürekkepler

Genellikle kullanılan renkler, ana renk kategorisinde bildiğimiz sarı kırmızı ve mavidir. Renk grubuna girmeyen siyah ve beyaz hemen hemen diğer bütün renklerle, rahatlıkla karıştırılabilir. Renkli boyalar kendi aralarında karıştırılarak sayısız ara tonlamalar elde edilebilir. Renklerin parlaklığı, yoğun ve saf oluşu, sanatçıların boya resimden tanıdığı gibi; bu karışımlarda da, temiz, parlak ara tonlar ve baskıda gölgelendirmeler elde etmeyi kolaylaştırır.

Renkler genellikle kapatıcı özellik gösterir. Şeffaf hale getirmek için, bu özellikte üretilmiş beyazlarla dikkatlice karıştırılır. Şeffaf beyazın, renk içindeki yoğunluğu, şeffaflığın derecesini belirler, fazla karışım rengin etkisini yitirmesine

neden olacaktır. Renklerin, baskı aşamasında, kapatıcı ve şeffaf özelliklerinin, boya resimde olduğu gibi, üst üste kullanımı, baskıda derinlik etkisi benzeri plastik etkilerin oluşmasına imkan tanır.

Litografi mürekkeplerinin tümü, eğer soğuk bir ortamda kullanılıyorsa merdaneyle yayılması zorlaşır. Bunu önlemek için inceltilmiş mürekkep ya da lito verniği ilave edilir. Sıcak bir atölye ortamında, en koyu mürekkep dahi kolayca yayılır. Baskıda dikkat edilmesi gereken durumlardan biri de presin basınç gücüdür. Daha yoğun, koyu kıvamlı boya, sert bir basınç gerektirirken, yumuşak ve uzayan bir boya, daha az basınç gerektirir. Sanatçı, bunu tecrübeleriyle sabitleştirip, boyanın sertlik derecesine göre, presin basınç ayarını önceden yapabilir.

2.15. Litografik Baskı Mürekkeplerinin Karışım Özellikleri ve Etkileri

Litografi tekniğinde uygulanabilecek renk uygulama yöntemleri ve karışımları ayrı bir tezde ele alınabilecek kadar geniş bir konudur. Uzun süre renk karışımlarıyla uğraşıp, tecrübeler edindikten sonra ancak bazı sonuçlar önceden kestirilebilir. Bunun yanı sıra her litografik baskının kendine özgü problemleri olacağını bilmek gerekir.



Resim 52: Renkli mürekkeple karışım hazırlamada kullanılan malzemeler

Renk karışımlarını hazırlamada öncelikli konu, miktarın belirlenmesidir. Taşın büyüklüğü, basılacak alanın büyüklüğü ve hangi sayıda baskı alınacağı önceden tespit edilmelidir. Baskı sayısının sonuna kadar yetmeyen bir renk karışımının, aynı tonda tekrar elde edilmesi çok zordur. Dolayısıyla baskı renklerinde farklılıklar oluşur. Renk tonlamalarının yanı sıra renklerin şeffaf ya da kapatıcı özellikleri de dikkat edilmesi gereken diğer bir husustur.

Endüstriyel seri basımda dört ayrı renk kullanılır. Bunlar, sarı, kırmızı, mavi ve siyahtır. Basılacak eserin orijinalinden, fotoğraf filmine dört ayrı baskı alınır ve bu dört renk, birbirinden "renk ayrımı" yöntemiyle ayrılır. Renk ayrımı yapılan motifler, filmlerden kalıplara aktarılır. Baskı kağıdına üst üste basılan bu dört renk kalıbından, orijinalin birebir benzeri elde edilir. Baskı kağıdında renk karışımları ise basılacak motifin yapısını oluşturan ince tram noktacıklarının, farklı kalıplardan, farklı renklerde üst üste binmesiyle oluşur. Sanatsal litografide de durum farklı değildir. Ancak sanatçı bu işlemleri yukarıda, "Litografide Renkli Baskı Uygulama Yöntemleri" başlığı altında açıklandığı gibi taşları hazırlayarak kendisi yapar.

Baskı mürekkepleri tüp ya da kutulardan çıktığı haliyle saf ve parlaktır. Örneğin, mavi ve sarı üst üste basılırsa, baskı kağıdında birleşme alanları yeşil olarak çıkacaktır. Ancak bu, boya kutusundan çıkan saf bir yeşile benzemez, parlaklığı o kadar etkili olmayan, ancak armoni olarak farklı özellik taşıyan bir karışım olur. Sanatçı, kutudan çıktığı haliyle kullandığı saf renklerle, karışımla elde edilen renkleri kombine ederek basabilir. Bu, baskıda, saf ve parlak bir renkle mat hatta birkaç rengin üst üste binmesinden oluşan (kirli) renklerin yan yana gelmesi sonucunu doğurur. Ancak bu istenmeyen bir durum değildir, baskının renk armonisi ve şekillerle oluşan görsel etkisi, bu öğelerle değer kazanır.

Boya karışımı hazırlanırken, basım için yeterli miktarın tümünü, 2 veya 3 renkten alıp, karıştırmak doğru olmaz. Yarısı kadar, hatta daha az bir miktarla başlayıp, kademelerle deneyerek karışım miktarı yeterli seviyeye getirilmelidir. Aksi davranışta, gereğinden çok fazla miktarda boya karıştırıldığı halde, istenen tona ulaşmak zor olabilir. Çok fazla miktarda karışım gerekli olduğu durumlarda, aynı

karışım, küçük miktarlarda yapılıp, sonra hepsi birbirine karıştırılırsa, istenilen ton ve miktar elde edilmiş olur. Renk karışımında bilinmesi gereken bir konu da, zıt renklerin karışımıdır. Renk çemberinden herhangi bir renk, tam zıt (tamamlayıcı) bir renkle karıştırılırsa gri bir koyuluk elde edilecektir. Her iki renk eşit miktarda olursa, nötralize bir ton söz konusu olacaktır. Bu durumda, tonu açmak için karışıma, mat beyaz; istenilen renge doğru gitmek için ise az miktarda boya (renk) ilave edilmelidir. Böylece gri ton, miktar olarak fazla ilave edilen renk yönüne doğru değişecektir.[63] Karışım sırasında, parmak dokunuşlarıyla boya alınıp, beyaz kağıt üzerinde, tonlamanın değişimi sıralı bir şekilde izlenmelidir. Sıralama, tonlamanın son halini diğerleriyle karıştırmamak açısından önemlidir. Boya karışımının yumuşak olduğu durumlarda tebeşir tozu katılarak koyulaştırılması gerekir. Sert karışımlar lito verniğiyle ya da test benzinle inceltilebilir.

2.15.1. Baskıda Renk Üstüne Renk ve Oluşan Etkiler

Sanatçıya sunduğu heyecan açısından, hiçbir baskı tekniği litografi kadar kendiliğinden oluşan plastik etkilere açık değildir.[64]

Sanatçı, ilk renk baskısı için, en çok yer kaplayan, dominant bir renk seçer. Diğer renkler sırasıyla gelecektir, ancak ilk renk, kapatıcı, koyu bir renk bilhassa da siyah olmamalıdır. Koyu kırmızı, mavi, turkuvaz gibi canlı bir orta ton uygun olacaktır. İlk Renk baskısı mavi olan bir örnek üzerinden gidecek olursak, ikinci taştan alınan baskı sarı olursa, baskıda, üst üstte binen iki rengin birleşim alanları yeşil olacaktır. Birleşmeyen basılı alanlar mavi ve sarıdır. Bu sonuçla, iki baskıda üç renk elde etmiş oluyoruz. Bunlara ek üçüncü bir renk, kırmızı olarak basılırsa sadece sarılar turuncu olmakla kalmayıp, maviler mor, yeşille birleşme alanları kahverengi ve üç rengin birleştiği alanlar siyah olacaktır. Bu çakışmalarla, açık, orta ve koyu tonlarda sınırsız sayıda ara renk oluşacaktır.

---

[63] H. Müjde Ayan, "Başlangıcından Günümüze Litografi", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998), s. 108
[64] Lohwasser, a.g.e., s. 75

Baskıda renklerin üst üste gelmesiyle oluşacak karışıma diğer bir örnek verecek olursak; diyelim ki, baskı kağıdında sarı, yeşil, kahverengi, kırmızı basılmış olsun. Baskıda yeterli koyuluk ve derinlik etkisinin oluşması için ek olarak, siyah ya da koyu kahverengiye ihtiyaç olacaktır. Ancak Kahverengi, baskıda önceden var, siyah ise renkleri "kirletecek" ve kapatıcı etkisiyle istenmeyen sonuçlara yol açacaktır. Siyah yerine; bu renklerin üstüne mor basılırsa, kahverengi ve kırmızılarla karıştığında yeterli koyuluk ve derinlik etkilerini sağlayacaktır. Ayrıca, alt fon rengi olarak derinlikli bir siyah ton isteniyorsa, siyahın altına önce koyu mavi basılmalıdır. Sanatçı, tecrübeleriyle bu tür gelişmelerde, karar yetisine sahip olur.

2.15.2. Ton İçinde Tonlama

Renkli baskıda, koyu-açık, flu-net gibi plastik etkiler deneyebileceğimiz diğer bir yöntemdir. Üzerinde baskı boyası karıştırılan taşa, çok az miktarda renk (boya) verilip, merdaneyle iyice yayılır. Açık tonda ve inceltilmiş bu renkle, istenilen sayıda baskı alınır. Baskı işlemi tamamlandıktan sonra, taş üzerinde kazıma, zımparalama, asitleme işlemleriyle ilk baskıdan kalanlar tamamen yok edilir. Daha canlı bir renkle ikinci baskı alınır. Bu süreçte, taş üzerinde çizimin gitgide zayıfladığı görülürken baskıda, daha canlı bir koyuluk gözlemlenir.

Bunun tam tersi de mümkündür. İncelikli, hassas bir çizim, canlı, dominant bir renkle basılabilir, ancak etkisiz ve soluk görünebilir. Ön hazırlığı yapılan taş asitlenir, yağlı mürekkeple gölgeler çalışılır, orta tonda bir renkle baskı işlemi tamamlanır. Kalan motif, ilkinde açıklandığı gibi bir işlemden geçirilerek asitlenir. Baskı sürecinde yağlı mürekkeple kaplı alanlar canlı ve dominant çıkarken, diğer kısımlarda renkler daha solgun ve etkisiz olarak çıkar.

İstenmeyen sonuçlarla karşılaşılırsa, Baskılardan birine boya ya da çizim kalemleriyle müdahale edilebilir. Hazırlık ve basım aşamalarında bu örneğe göre, diğer baskılarda gerekli düzeltme ve rötuşlar yapılabilir.

2.16. Renkli Litografinin Siyah-Beyazdan Teknik Ayrıcalıkları

Taş, yağlı mürekkep, su ve baskı boyası. Bunlar, ön hazırlıklarla, kağıt ve taş üzerinde başlayıp, baskı presinden geçerek, zevkli ama yorucu, coşkulu bir çalışma sonunda, litografik baskı serüveninin gerçekleştirildiği temel maddelerdir. Taşın üzerine sanatçı tarafından çizilmiş eser, eserin taş üzerine sabitlenmesini sağlayan kimyasal işlem ve baskının boyalarla gerçekleştirilmesi, sözü edilen temel maddelerle litografi sanatını oluşturur. Litografinin esas olarak, yağ ve suyun birbirini itmesi temel ilkesine dayandığı daha önce de belirtilmişti. "Bu uğraş, salt uzmanlığa yönelik teknik bir beceri değildir. Sanatçı, yapıtını gerçekleştirirken tüm duyarlılığını ve birikimini taşbaskının tüm evrelerinde gösterir. Her baskı ona yeni zenginlikler sunar."[65] Malzemeyi tanır, tekniğin gerektirdiği bütün hassasiyetlere sahiptir.

Litografi taşına çalışmada sanatçı, aynen bir ressam, grafiker ya da bir çizer gibi hareket eder. Yüksek ya da çukur baskı çalışma yöntemlerinin aksine, en hassas parmak dokunuşlarını bile inkar etmeyen, yalın, duyarlı, düz bir yüzeyle karşı karşı karşıyadır. Ara tonlamalar açısından zengin, gizemli çizimlerin yanı sıra kontrast etkisi yüksek lekesel çalışmalar da yapılabilir. Çalışmada, yağlı mürekkebin taşa yedirilmesi ve içine işlemesi esastır. Bununla birlikte ikinci bölümde, "kazıma tekniği" başlığı altında açıklandığı gibi taş üzerinde oyma yöntemiyle gravür yapmak da mümkündür.

"Tarihsel olarak incelediğinde, sanatsal alanda, yüksek ve alçak baskıda, bazı istisnalar dışında sanatçılar tek olarak etkin durumdayken, litografide sanatçı ve baskı ustası işbirliğinin önemli bir yer tuttuğu görülür. Sanatçı ile baskı ustası, geçmişten beri, aynı duyarlılığı paylaşan ve birbirini çok iyi anlayan, bir bütünün parçaları gibi olmuştur."[66] Litografinin gerektirdiği teknik yapının diğer baskı tekniklerine göre daha karmaşık olması, bilhassa başlangıç dönemlerinde sanatçıların usta baskıcılarla çalışması zorunluluğu; bu sonucu doğurmuştur. Teknik sorunlar baskıcı tarafından çözümlenirken, sanatçı uygulamada bilgilenmiş, sanatçıyla çalışan usta da kendi bilgi

[65] Atar, a.g.e., s. 1
[66] Henry Cliffe, **Lithography Heute Technik und Gestaltung,** Ravensburg: Otto Meier, 1965, s. 8

ve deneyimini sanatsal alanda geliştirmiştir. Sanatçının yaratıcılığı, baskı ustasının estetik bilgisini geliştirirken, usta da sanatçıyı teknik olarak yetiştirip kendi tarzına, kişiliğine uygun yöntemleri seçebilme birikimi kazandırmıştır.[67]

Renkli litografide, sanatçı ve baskı ustası işbirliği daha da fazla önem kazanmaktadır. Taşa çizim ve baskı aşamalarında hem vücut hem de zihinsel olarak oldukça yorucu ve karmaşık olan litografi tekniği, renk öğesinin de devreye girmesiyle, deneyimli bir ustanın yardımını kaçınılmaz kılmaktadır. "19. yüzyılın ilk yıllarından beri, sanatçı ile baskı ustası işbirliği devam edip gelmektedir. Bu tarihsel süreçte, ünlü Fransız sanatçı Gericault, büyük baskı ustası Hullmandel ve Villain ile Redon ise Blanchard ve Clot ile birlikte çalışmışlardır. Yakın dönemlerde de Picasso ve Braque ile ünlü usta Mourlot ve Desjobert, litografi çalışmalarında sanatçı-usta işbirliğinin önemli temsilcileri olmuştur."[68]

Litografinin bulunuşundan hemen sonra siyah-beyaz baskılar, sanatçılar tarafından, fırçayla renklendirilmeye başlandı. Yüksek baskı teknikleriyle yapılan baskılar da önceleri, bu yöntemle renklendiriliyordu. 1816'dan sonra geliştirilen kromolitografi yöntemiyle, daha canlı renklerle, teknik mükemmellikte, resim örneklerine ulaşmak için taş kalıp sayısı artırılmıştır. Kalıp olarak, her renk için ayrı bir taş, renkli litografinin en temel uygulama yöntemidir. Kaç renkle baskı yapılacaksa o sayıda taş, sanatçı ya da baskıcı tarafından hazırlanır. Baskı büyüklüğünde renkli bir orijinalin, guvaş, suluboya gibi renklerle hazırlanması ve bunun renk ayrımının ayrı ayrı kağıtlara hazırlanması gerekir. Ön çalışma aşamasında her türlü görsel etki ve denemeye açık oluşu, rastlantıların yönlendirilebilmesi, taş yüzeyinin duyarlılığı, litografiyi çekici kılan diğer özelliklerdir.

Basımında birden fazla kalıp ve rengin kullanıldığı bütün çalışmalar, çok renkli çalışmalardır. Bir rengin yanına ikinci bir renk eklendiğinde plastik etki olarak anlatım gücü litografide, diğer baskı tekniklerine göre, daha zengin bir özellik kazanmaktadır. Litografik baskıda, 2 rengin kullanılması, bu renklerin sadece ayrı ayrı

[67] İlbeyi, a.g.e., s. 34
[68] Garo Antreasian and Clinton Adams, **The Tamarind Book Of Lithography: Art & Techniques**, New York: Harry N. Abrams, İnc. Publishers, 1970, s. 13

ve yan yana kullanımı anlamına gelmez. Taş yüzeyinin grenli özelliğinden dolayı, tram özelliği göstermesiyle 2 renk üst üste basılarak, 20 değişik renk tonu elde edilebilir.

2 renkli baskılarda ilk renk, genellikle siyah olmaktadır. Tek renkli ve 2 renkli baskılarda üst üste basımla elde edilen ara ton sayısı katlanarak artmakta, 4 renkli baskılarda 2 misline çıkmaktadır. Litografi çalışmalarında renk sayısının 25'e kadar çıkabildiği daha önce belirtilmişti. Ancak deneyimli sanatçıların renk sayısı genellikle 4'ü geçmemektedir. Ofset basımda da, endüstriyel bir standart olarak, ana renkler ve siyah olmak üzere 4 renk kullanılmaktadır. Seçilen 4 renk kağıda basıldığında, üst üste binmeler ve bundan kaynaklanan karışımlarla, diğer baskı tekniklerinde mümkün olmayan, oldukça geniş bir renk dizisi elde edilebilmektedir.[69]

Litografik baskıda kullanılacak kağıt da özenle seçilmelidir. Baskıda kağıdın kalitesi önemli bir rol oynar, kağıdın dokusu, tonu, greni, esnekliği ve dayanıklılığı istenilen mükemmellikte baskıyı mümkün kılar. Taşa çalışılmış resimsel, plastik değerlerin koyu siyahlar ve ara tonlamalarla, griden beyaza giden yelpazesi, renklerin parlaklığı, üst üste binmelerle oluşan ara tonlar, kağıdın kalitesiyle daha da farklı bir zenginlik kazanır. Kağıt ölçüsü bakımından da, endüstriyel üretimde bazı normlar geliştirilmiştir. 1922 yılında Almanya'da A sistemi kağıt ölçüleri kullanılmıştır. Sistem "DİN A" (Deutsche İndustrie Norm) olarak adlandırılıyor. Bu sistem, günümüzde de kağıt ölçü birimi olarak kullanılmaktadır.

Teknik özellik olarak, litografiyi diğerlerinden ayıran bir öğe de, baskı presidir. Orijinal bir litografik baskı, kollu bir preste, sanatçının bizzat kendisinin, her aşamada yer almasıyla ya da sanatçı tarafından hazırlanan eserin, onun denetiminde bir baskı ustası tarafından basımıyla gerçekleştirilir. Senefelder başlangıçta, tipografi ve gravür preslerini litografik basımda kullandıysa da, daha sonra, o zamandan bugüne kadar değişmeden gelen ve sıyırma yöntemiyle çalışan baskı presini tasarlamıştır. Bu model, taş yüzeyinde oluşturulan en hassas ara tonlar ve renk değerleriyle, baskı boyasının kağıda aktarılmasında kesin başarıyı birlikte getirmiştir.

[69] Emre Becer, **İletişim ve Grafik Tasarım**, Ankara, 4. Baskı, Dost Kitabevi, 2005, s. 143



Resim 53: El ve kol kuvvetiyle çalışan motorsuz litografi presi

2.17. Litografide Renkli Baskı Uygulama Yöntemleri

Litografinin bulunuşu ve ilk baskıların elde edilmesinden sonra siyah-beyaz eserler, fırçayla elde renklendirilmeye başlandı. Godefroy Engelmann'ın 1837'de patentini aldığı renkli litografi "Chromolithographie", daha önce Laysterie ile birlikte yaptığı çalışmalarla, 1816 yılında ortaya çıkmış, zamanla yağlı boya tablo benzeri baskılar yapılmıştı. Engelmann'ın, 1837 yılında bastığı 4 renkli bir çalışmasıyla, bir yarışmada ödül kazanmasının ardından 12, 15, 22 hatta 25 renge varan kromo litografiler basılmıştır.

"Günümüz litografi sanatçıları tarafından da sıkça kullanılan renkli baskı yöntemleri, derin bilgi ve tecrübe birikimi gerektiren karmaşık bir yapıya sahiptir."[70] Sanatçılar bu zorluklarla baş etmek için genellikle baskı ustalarından yardım alırlar. Renkli baskı uygulamasında üç ana yöntem geliştirilmiştir. Bunlar aşağıda başlıklar halinde irdelenecektir.

[70] Dohmen, a.g.e., s. 229

2.17.1. Her Renk İçin Ayrı Taş

Renkli bir litografik baskı elde etmek için öncelikle, suluboya ya da guaşla, baskı boyutunda renklendirilmiş bir eskiz hazırlanmalıdır. Bu eskiz baskıda renklerin yerini ve sayısını saptamada belirleyici olacaktır. Temel ilke olarak bu yöntemde, her renk için ayrı bir taş kalıp kullanılır. 4 renkli bir baskı için ayrı ayrı taşlara, 4 ayrı çizim ya da yağlı mürekkep çalışması, ön hazırlık olarak yapılacak demektir. Taş kalıbın hangi renk için hazırlandığı, çizim ve boyama açısından önemli değildir. Çizim ve resmetme işlemi, her renk için yine, yağlı tebeşir ya da yağlı mürekkep kullanılarak gerçekleştirilecektir. Böylece, "kompozisyonu oluşturan renkleri aynı doku ve kalınlıktaki mürekkeple boyamakla bütünlük sağlamaktır. Sadece baskı mürekkebi istenen renkte olacaktır."[71] Bununla birlikte, renkli baskının ön hazırlığının, siyah-beyaz baskıyla aynı olduğunu belirtmek gerekir.

Sanatçı, en çok yer kaplayan dominant renk için, bir ana taş belirler ve bunun üzerine çizimi, yağlı mürekkep ya da kalemle çalışır. Ardından, her taşın imleme işlemi gerçekleştirilmelidir. İmleme, taşın karşılıklı 2 kenarına ya da köşelerine çelik uçla 2 küçük delik açma yoluyla yapılır. Renk ayrımı için çizimler, imleme işleminden sonra, renk bölümlerinin çakışma ve yan yana gelme durumlarının, düzgün gerçekleşmesi bakımından titizlikle yapılmalıdır. Renkleri kapsayan bölümler, orijinal çizimden, şeffaf aydinger kağıtlarına, her renk için ayrı olmak koşuluyla çizilir. Çizimde yağ içermeyen ince uçlu kalem ya da tebeşir kullanılmalıdır.

Ayrı ayrı hazırlanan renk ayrımı çizimlerinin, arka yüzü yağsız kalem ya da toz boyalarla karalanır ve taşın üzerine konur. Çizgilerin üzerinden bastırarak çizim tekrarlanır ve böylece taşa aktarılır. Taşların her birine aktarılan ve bu renk bölgelerini belirleyen çizimler, yağsız kalemlerle aktarıldığından baskıda çıkmayacaktır. Sanatçı, tercihine göre belirleyeceği teknik doğrultusunda, aydinger kağıdındaki çizimi temel alarak, yağlı mürekkep (tuşe) ya da yağlı kalemlerle taşlara renkleri ayrı ayrı çalışır.

[71] Atar, a.g.e., s. 51

İlk baskı olarak, en çok yer tutan, dominant ana renk basılmalıdır. İlk renk baskıları tamamlanıp kuruduktan sonra, baskılar, ikinci taştan baskı almak üzere hazırlanır. İkinci taşa boya verilir ve ilk baskıda ana rengin basıldığı kağıt üzerine, ikinci renk basılır. Bu işlem, her rengin basımı için aynı şekilde tekrar edecektir.

2.17.2. Tek Taştan Çok Renkli Baskı

Renkli litografi çalışmalarında sanatçıların çoğunlukla tercih ettiği, serbest, deneysel çalışmalarda iyi sonuç alınan, rastlantısal plastik etkilere son derece açık bir yöntemdir. Sanatçı taşa, yağlı kalem ya da mürekkeple ilk renk çalışmasını yapar. Bu taştan, istenilen sayıda baskı alınır. İlk basımın bitiminden sonra taş, ikinci renk baskısı için, kumlama yöntemiyle temizlenerek tekrar çalışmaya hazırlanır. Resmin tamamen kaybolmaması, bunun yanı sıra, ikinci renk çiziminin silik şekilde görülen ilk çalışmanın üzerinde yapılması ve taşın tekrar asitlenerek nötr duruma (yağ ve suya hassas) getirilmesi esastır. İkinci renkle, basılacak formun ne olacağı, önceden planlanabileceği gibi, çalışmanın gelişimine göre tamamen rastlantısal olarak da uygulanabilir. Bu yöntemin diğer bir avantajı da; ilk renk ve içerdiği formun, ikinci renk baskısında da yumuşak tonda çıkmasıdır. Bu, "diğer renklerin uygulanmasında, yer belirleme ve birebir örtüşmeler açısından kolaylık sağlamaktadır."[72]

Bu yöntemle aynı gün içerisinde tek taştan, 5 hatta daha fazla renkle baskı alınabilir. "Birçok renk, taş üzerinde yan yana getirilebilir ve kağıt üzerinde üst üste basılabilir. Ancak, lekesel tonlama ve küçük ayrıntıların, baskıda birebir aynısının aktarılmasında problemler oluşabilir. Bu nedenle tek taşın, birden çok renk için kullanılması her tür sanatsal litografik baskıda uygulanmaz."[73]

Taş aynı yerinde, pres üstündeyken, bütün bu işlemler yapılabilir. Bu yerleştirme açısından kolaylık sağlar, bunun yanı sıra tabii ki, taş üzerinde imleme işlemi gerçekleştirilmeli ve buna uygun olarak, kağıtlar toplu iğneyle im yerlerinden delinmelidir.

---

[72] Zeidler, a.g.e. s. 89
[73] Dohmen, a.g.e., s. 235

Form üstüne formun, bir sonra gelecek rengi düşünerek çalışıldığı, zevkli bir yöntemdir. Sanatçı, hesaplayarak uyguladığı renk ve resimsel özelliklerin yanı sıra kademeli spontane uygulamalar, farklı görsel etkilerle, bilinmez yolculuklara çıkabilir.

2.17.3. Merdane Yardımı ile Renk Geçişleri

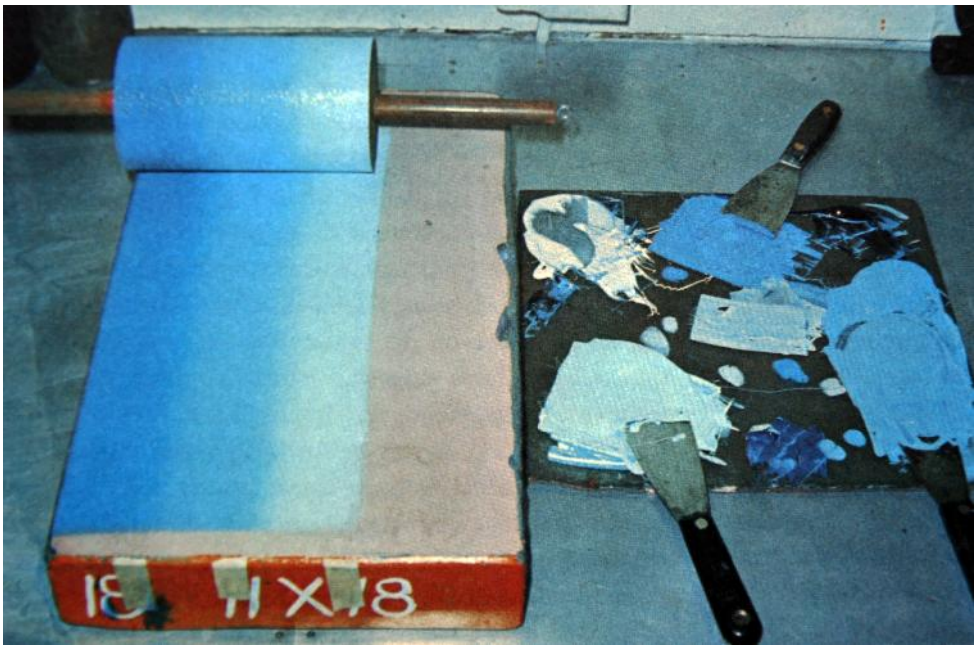
Bu yöntem, Almanca'da gözbebeği çevresindeki renk geçişlerine atfen "İris Druck" olarak adlandırılmıştır. Gök kuşağındaki renk geçişlerine benzer bir sonuç ortaya çıkar. Seri basım ya da kol kuvvetiyle çalışan preslerde, 2 ya da daha fazla rengi, yan yana yayarak kaynaştırıp yumuşak ton geçişleri yaratma yöntemidir.

Boya karışımı için hazırlanan taşa, tek bir renk yerine, yan yana birkaç renk sürülür ve bu renkler merdanenin tek yönlü hareketiyle taş yüzeyine yayılır. Yan yana duran 2 renk, örneğin mavi ve sarı arasında, merdane yuvarlamalarıyla keskin olmayan, yumuşak geçişler sağlanabilir, arada üçüncü bir renk olarak yeşil oluşur. Yan yana duran birkaç renk bu yöntemle, birbirine geçerek çok renkli, bir görsel efekt sunar. Taşın büyüklüğü ölçüsünde zengin renk nüansları elde edilebilir. Az işle çok renk elde etme açısından tercih nedenidir.

Taş üzerinde, göze hoş gelen geçişlere imkan tanıyan, ancak resimsel çalışmaya pek müsait olmayan bir yöntemdir. Daha önce açıklanan renkli uygulama yöntemleriyle kombine edilerek, resimsel özellikler kazandırılırsa plastik etki bakımından oldukça farklı, ışıltılı etkiler yaratılabilir.



Resim 54: Farklı tonların yan yana gelmesi



Resim 55: Merdane yardımıyla ton geçişleri



Resim 56: Garo Z. Antreasian, İsimsiz, t.y., renkli litografi

3. Bir Renkli Litografi Uygulamasının Aşamaları ve Sonucu

Teknik olarak renkli litografi uygulamasında 3 yöntem vardır: Her renk için ayrı taş, tek taştan çok renkli baskı ve merdane yardımı ile renk geçişleri yaratma. Renkli litografi çalışmalarında genel olarak sanatçılar, temel bir çalışma yöntemi olan, her renk için ayrı bir taş kullanma yöntemini tercih etmektedirler. Bu nedenle "bir renkli litografi uygulaması"nı, en çok tercih edilen, bu yöntem üzerinden incelemenin daha yararlı olacağı düşünülmüştür. 3 ayrı taşla, 3 renkli bir litografi çalışması aşamalar halinde açıklanmaya çalışılacaktır.

Litografi çalışmaya başlamanın ilk aşaması, taş üzerine yapılacak işin görsel olarak zihinde tasarlanmasıdır. Çoğu zaman sanatçılar, bu tasarıyı kağıda aktarıp, baskı sonucunda oluşacak resmi, ön taslak olarak çizip, guvaş ya da suluboya gibi tekniklerle boyayarak renklendirmektedir. Renkli bir tablonun, litografik yöntemle çoğaltıldığı durumlarda da, tablonun aslı ya da elle renklendirilmiş kopyasından, şeffaf kağıtlara çizimler yapılır. Bu işleme renk ayrımı denir. Bununla amaç, resimdeki her rengin yerinin ve baskıdaki renk sayısının belirlenmesidir. Çoğaltılacak

resim, çok renkli ve karmaşık görünebilir, ancak renkli litografide, renklerin kağıda üst üste basımıyla, çok renkliliğin kendiliğinden oluşacağı unutulmamalıdır. Bu nedenle, baskıda 3 ya da en fazla 4 renk, standart hale gelmiştir. Çok daha fazla sayıda renk kullanılan örneklere rastlanmaktadır, ancak, birçok rengin üst üste binmesi, renklerin kromasını yitirmesine sebep olmakta, çok emekle, soluk ve donuk renklerden oluşan baskılar elde edilmektedir.



Resim 57: 4 renkli bir litografik baskı için hazırlanmış taş kalıplar ve bir litografi atölyesi

Renk ayrımında da karmaşık bir yapı ortaya çıkmaktadır. Çok renkli bir tablonun litografik basımda, kaç renkle sonuca ulaştırılabileceğine karar vermek ve renk ayrımını çıplak gözle yapmak, ancak deneyimli sanatçıların yapabileceği bir iştir.



Resim 58-59: Bir litografik baskının farklı kalıplar için renk ayrımı aşamaları



Resim 60: İsmail Keskin, İsimsiz, 75,5 x 53 cm., 1998, Dört renkli litografi



Resim 61: Wolfgang Petrick, dört renkli bir litografinin baskı aşamaları ve sonucu, 52,5 x 38 cm, 1991

Resim 1. mavi, **Resim 2.** siyah, **Resim 3.** mavi+siyah, **Resim 4**. sarı, **Resim 5.** mavi+siyah+sarı, **Resim 6.** kırmızı, **Resim 7.** mavi+siyah+sarı+kırmızı

Litografik baskının ön hazırlığı yapıldıktan sonra, basımda hangi renklerle sonuca gidileceği, nitelik ve miktar olarak belirlenmeli, gerekli malzeme önceden hazırlanmalıdır. Ayrıca renklerin şeffaf ya da kapatıcı özellikleri mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Baskı sonucu oluşacak armoni (uyum-ahenk) açısından, renklerin basım sırası, dikkat edilmesi gereken diğer bir konudur. (bkz. resim 7) Örneğin, ilk renk baskısı olarak mavi uygulanırsa, üstüne basılan renkle çakışan kısımlarda değişime uğrayacaktır. İkinci renk olarak mavi üzerine basılan siyah, şöyle bir sonuç doğuracaktır: Basılmamış kısımlar; siyah–beyaz, siyah ve mavinin üst üste bindiği alanlar; koyu ve grileşmiş bir mavi, beyaz fon üzerinde, ikinci renk olarak birleşme olmayan kısımlar; yalın mavi. Üçüncü bir renk olarak basılan sarı, şöyle bir sonuç doğuracaktır: Sarı ve siyahın birleştiği kısımlarda, kahverengiye çalan bir siyah, sarı ve mavinin birleşiminde yeşil; beyaz fon üzerinde sarı ve 3 rengin üst üste bindiği kısımlar ise siyah, mavi ve sarının karışımından oluşan koyu kahverengi ve derinlikli bir siyah şeklinde olacaktır. Görüldüğü gibi, 3 taştan, 3 rengin üst üste basımıyla, beyazın yanı sıra 7 ayrı renk tonuna ulaşılmıştır. Bunlara ek olarak basılan dördüncü bir renk kırmızı, renkli litografide standart oluşumu tamamlayacak oluşan ara tonlarla boyaresim tadında baskılar elde edilebilecektir. Bu örnek, 3 temel renk ve siyahın baskıda doğuracağı sonuç hakkında bir fikir vermek amaçlıdır. Renkli litografide, komplamanter renklerle, kontrast oranı yüksek, daha canlı, etkili, resimsel ve lekesel kompozisyonlara da gidilebilir.

Uzun süreli çalışma ve deneyimlerden sonra, bir renkli litografik baskı sonunda oluşacak plastik etkiler baştan öngörülebilir. Genellikle en koyu renk, ilk renk baskısı olarak seçilir. Siyah ise, en sona bırakılır. Siyahın en son basımı, renk varyasyonları ve ara tonların zenginliği açısından önemlidir. Çünkü siyah kapatıcıdır. Altına basılmış olan ya da üstüne gelen renkleri benzer oranda etkiler. En sonda basılan siyah, istenen bölgelerde yeterli koyuluk ve doygunluğu sağlayacaktır.

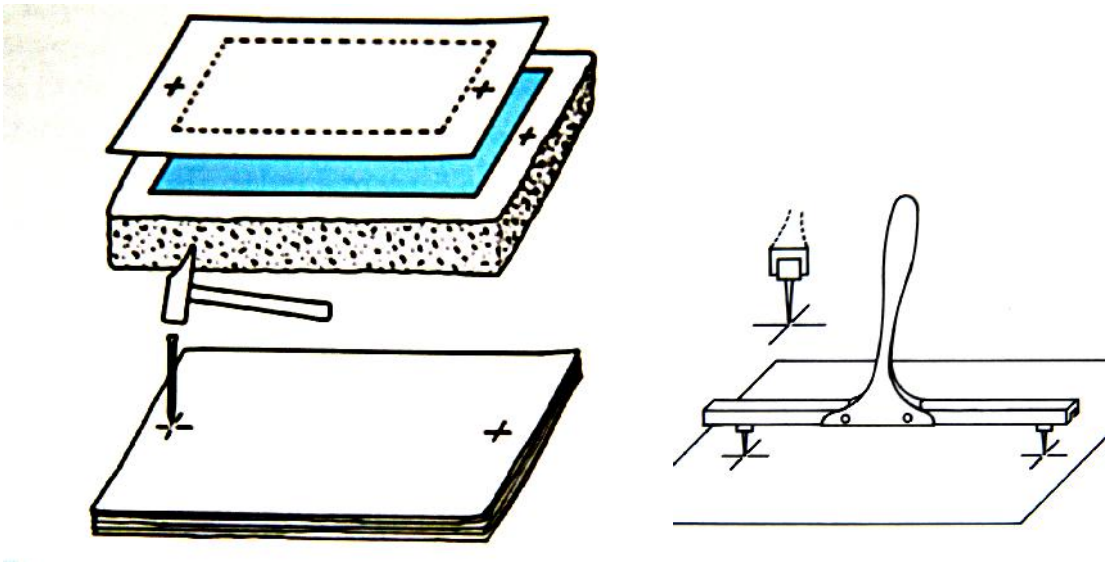
Bir renkli litografi çalışmasına başlarken öncelikle, baskıda baş rolü oynayacak bir renk seçilir. Çalışmanın büyüklüğüne ve özelliğine göre bir taş hazırlanarak, yağ ve suya hassas hale getirilir. Kenarları törpülenerek yumuşatılır ve kuruduktan sonra arap zamkıyla cerçevelenerek kapatılır.

Bir litografın, litografi taşına çizime başlaması ile boyaresim sanatçısının boş, beyaz bir tuvale boyayı ilk sürüşündeki çekingen tavır birbirine çok benzer. Üstelik taş ağırdır ve genellikle bir masa üzerinde yatay çalışmayı gerektirir. Önceden hazırlanmış bir çizimi kopya ederek taşa aktarmak daha da sıkıcıdır. Elle doğrudan, kağıda çizim yapar gibi çalışmaya başlanırsa, taşın düzgün, sert, grenli yüzeyi ve deneysel çalışmaya imkan tanıyan yapısı, sanatçının heyecanını körükleyecektir. İlk renk için hazırlanan çalışma, sonda oluşacak renkli baskının iskeleti niteliğindedir. Bu yapıyı, sonradan gelecek renklerle düzeltilecek, bir ön çalışma şeklinde düşünmemek gerekir. Başta da belirtildiği gibi, bu ilk renk hazırlığı, oluşacak renkli baskıda, başrolü oynayacaktır.

Çizimin taş yüzeyinde duruşu ve yönü, dikkat edilmesi gereken diğer bir konudur. Baskıda çizimin ters çıkacağı unutulmamalıdır. Çalışma, transfer kağıdına çizilip oradan taşa aktarılacaksa bu kaygıya gerek yoktur, baskı doğrudan, transfer kağıdındaki gibi çıkacaktır.

İlk renk için taşa çalışmaya başlarken, konu siyah beyaz litografi olmamasına rağmen, renkli mürekkep ya da renkli tebeşir kullanılmayacaktır. Gerekli olan, taşın yağı tutma ve suyu itme özelliği kazanmasıdır. Bu özellik sanatçı tarafından, siyah yağlı kalemler ve siyah yağlı mürekkeple çalışılarak kazandırılacaktır. Taşa yapılan çizim, reçine ve pudrayla ovulduktan sonra, bir sünger yardımı ile, asitli arap zamkı ince bir film şeridi halinde yüzeye yayılır. Çizimin, hava ile teması kesilmiştir. Taşın, 24 saat geçtikten sonra terebentinle temizlenip, siyah baskı boyası ile baskıya hazırlanıyormuş gibi hazırlanıp, tekrar reçine, pudra ve arap zamkı işleminden geçirilip dinlendirmeye bırakılması, kalıbın dayanıklılığını ve duyarlılığını artıracaktır. Bu dinlendirme işlemi, bir günle, bir hafta arasında sürebilir. Uzun süre dinlenmiş taş, baskıda daha iyi sonuç verecek ve fazla sayıda baskıya imkan tanıyacaktır. İlk renk boyası, merdaneyle taş yüzeyine yayıldığında, tonlama açısından, küçük farklılıklarla siyah-beyaz görünümünden ayrılması, her zaman olasıdır. Çünkü taşın renk tonlamalarını algılaması, siyah mürekkep ve kalemlerle çizimde verilen yağı, ne kadar içine çektiğiyle ilgilidir. Bu nedenle sanatçı, bu tür

sürprizlere hazır ve bir sonraki çalışmada oluşacak etkileri öngörme yeteneğine sahip olmalıdır..



Resim 62: Taş ve baskı kağıtlarının delinerek 'im'lenmesi

Baskının ilk aşaması, önceden hazırlanan taşın prese yerleştirilmesi ve pres ayarlarının yapılmasıdır. Baskıda renklerin üst üste uyumlu şekilde binmesini sağlamak için taşın imlenmesi gerekir. İlk renk baskısında ilk kağıt, boya verilen taşın üzerinde presten geçip, taşın üzerinden henüz alınmadan, uzun veya kısa kenarlarındaki boşluğa, sert ve sivri uçlu bir metalle 2 taraflı, 2 küçük delik, kağıtla birlikte taşa geçecek şekilde delinir. İlk renk baskısından sonra, diğer kağıtlar bu kağıdın altına düzenli bir şekilde konarak, toplu iğneyle hepsi birden delinir. İlk delinen kağıt, kuruma esnasında çekme yapabilir. Taş üzerindeki deliklerle uyumu kontrol edilmelidir. Baskı kağıtlarındaki deliklerin, taştakilerle üst üste, tam çakışması renk baskılarında kayma olmaması açısından önemlidir.

İlk renk baskı boyası, baskı sayısına yetecek miktarda önceden hazırlanır. Ancak taşa, başlangıçta hazırlanan bu renk yerine, siyah mürekkep verilir. Bu işlem, taşın yağa hassasiyetinin artırılması açısından gereklidir. Siyah mürekkeple en az 5-6 baskı yapılmalıdır. Baskılar deneme ve ön hazırlık amaçlı olduğundan, pahalı olmayan basit kağıtlara yapılabilir. Ancak en son deneme baskısı iyi bir baskı

kağıdına yapılmalıdır ki, çizimin renkli basıma son hazırlığı, görsel olarak tam anlamıyla algılanabilsin. Siyah deneme baskıları üzerinde, ikinci ve diğer renk baskıları için, çizim ya da boyama işlemleri yapılabilir. İlk çizim, aydinger gibi şeffaf bir kağıt vasıtasıyla kopyalanarak ikinci renk baskısı yapılacak taşa aktarılır. Bu aktarmada kullanılacak çizim kalemi, yağlı olmamalıdır. Aslında bu aktarma kalıcı değil, ikinci renk çalışmasındaki yer ve motif belirlemelerine yöneliktir. Gerekli çizim tamamlanır ve taş asitlenip, zamklanarak dinlenmeye bırakılır.

İlk renk baskılarının üzerine, ikinci renk için hazırlanan taştan baskı alınır. Deneme baskısı olumlu sonuç veriyorsa ve renklerin üst üste gelişinde bir uyum söz konusuysa, ikinci basım bittikten sonra aynı yöntemlerle üçüncü renk baskısı yapılır.

İlk renk baskıları yapılıp, kuruduktan sonra, baskı sanatçıları genellikle birkaç baskıyı, farklı renklerle denemeler yapmak için bir kenara ayırırlar. Bu işlem her rengin basım aralığında yapılabilir. Aynı baskıdan çok sayıda benzer yapmak yerine, renk denemeleri yoluyla farklı plastik etki araştırmaları, heyecan verici olmaktadır. Bu, sanatçılar için renkli litografiyi çekici kılan en önemli özelliklerden birisidir. Renkli litografi ustaları, genellikle, sayısına karar verdiği baskıyı 3'e ya da 4'e bölerek renk gruplandırmalarına gitmektedir. Bunun yanı sıra, küçük bir çalışma, yan yana ya da alt alta, ters-düz, uzak-yakın, açık-koyu gibi şekillerde büyük boyutta bir kağıda basılabilir ve kağıt üzerinde parçadan bütüne giden kompozisyonlarla boyut faktörünün de katıldığı farklı etkiler yaratılabilir.

3. BÖLÜM
RENKLİ LİTOGRAFİDE RESİMSEL PROBLEMLER

Litografi, özellikle de renkli litografi, sanatçı, malzeme ve atölye ilişkileri çerçevesinde oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu nedenle baskıda, kesin sonucun önceden bilinmesi pek mümkün olmaz. Hazırlık aşaması ve çizimde de sanatçı, malzemenin sürükleyici etkisiyle baş başadır. Teknik bilgi ve deneyim, atölye donanımı, malzeme çeşitliliği gibi öğeler diğer baskı tekniklerine göre daha fazla önem taşımaktadır.

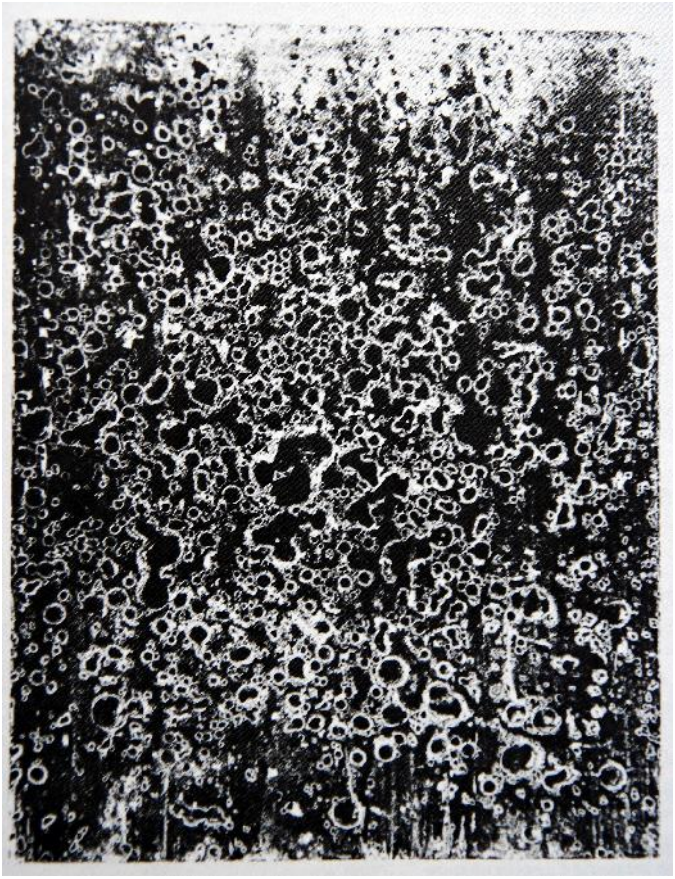
"Baskıresimler, gerek sanatçısı eserini meydana getirirken kullandığı teknik, gerek sanatçıdaki görüşü sağlamada, gerekse biçimlendirmede sanatsal ve teknik etkinliğin bir kanıtıdır. Yanı sıra, diğer tekniklerin çeşitliliğini görmek ve bunlardan yararlanmak da mümkündür. Gravür, metal, ağaç, ve taş baskılar belli bir teknik hazırlık gerektirdiğinden ve hem zanaatçılığı hem de sanatçılığı direkt ortaya koyduğundan, belki zaman zaman bir adım önde de önem kazanabilir."[74] Ressamın resminde çözümlemek zorunda olduğu şekil-biçim, ışık-gölge, derinlik, renk gibi kompozisyonu oluşturan plastik öğeler, baskıcının da temel sorunlarıdır. "Plastik sanatların diğer alanlarında olduğu gibi, litografide de aynı sanatsal deneyim, aynı birikim gerekliliğini korur."[75]

3.1. Litografide Dokunun Dinamik Etkisi

Var oluşundan bu yana, insanoğlu doğa keşfini kendine uğraş edinmiştir. Doğa kanunlarının her keşfinde, yeni kavramlar ve anlatım biçimleri çağlar boyunca sürüp gelmiştir. 19. yüzyıl başlarında görsel devrimi gerçekleştiren buluşların ortaya çıkmasıyla bu süreç daha da fazla hız kazandı. Teleskop ve mikroskobik fotoğrafın bulunuşu ile, çok uzakta olan ve çıplak gözle görülmesi mümkün olmayan çok küçük nesneler görünür hale geldi. Sonuçta, farklı bir dünya gerçeğiyle karşılaşıldı. İnsan zekası doğadaki doku zenginliğini tanıdı.[76] Doğadaki nesneleri taklit ederek dokusal

[74] Özkan Eroğlu, **Resmi Yorumlarken**, Bursa: Ezgi Kitabevi Yayınları, 1995, ss. 18-19
[75] İlbeyi, **"**Geçmişten Bugüne Litografi**",** s. 16
[76] Nevide Gökaydın, **Temel Sanat Eğitimi**, Ankara: M.E.B. yayınları, 2002, s. 89

çalışmalar yapan sanatçı, zamanla yaratıcı gücünü kullanarak, bu anlayışı sanatsal bir anlatım aracına dönüştürmüştür.



Resim 63: Jean Dubuffet, Gaz Dansı, 1958, transfer kağıdından taşa aktarılmış

Doku, (tekstür) en basit tanımıyla maddenin dış yapısıdır. Dokusal yapı, belli birim elemanlarının birliğiyle oluşur, Bu elemanlar, büyüklük, küçüklük, üst üste ya da yan yana olma ilişkileriyle bir bağlantı ve düzen içindedirler. Ancak bu durum bütünün işlevine göre gelişim ve başkalaşım gösterebilir. "Doku mekanı, hacmi, formu, yüzeyleri örgütleyen malzemenin, iç yapı maddesinin, dış görünüşüdür. Doku, içi sınırlayan dış yüzey örgüsüdür." [77] Doğadaki bütün nesnelerin dış yapılarındaki farklılıklar o nesnenin biçimsel karakterini oluşturur. Bu karakteri oluşturan dış yapı her çağda sanatçıların ilgisini çekmiş ve kullanılmıştır. İlk başlarda formlara kazandıracağı estetik pek düşünülememiştir, ancak dokunun sanatçılar tarafından

[77] Cenk Sezer, "Soyut Resimde Çizgisel Düzenleme ve Renk İlişkisi", (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997)

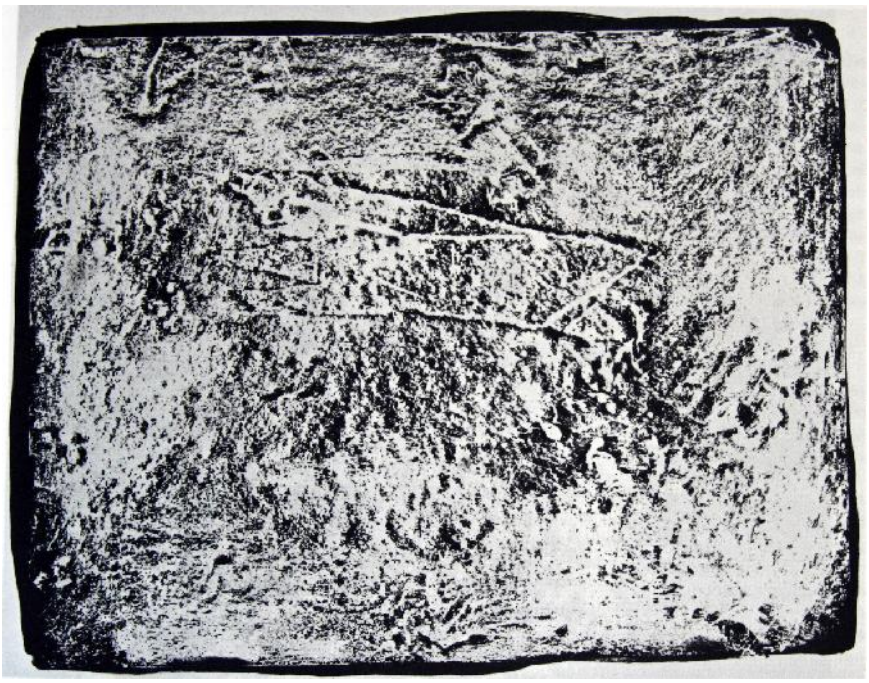
bilinçli olarak kullanılması 20. yüzyılda gerçekleşir. Empresyonistlerin, fırça vuruşlarıyla, doğanın hallerini ve ışığı gözlemleri, renklerle görsel doku oluşturmanın en önemli örnekleri olmuştur.

Doku, doğayı olduğu kadar, sanat eserini de zenginleştiren bir elemandır. Doku, içten gelen ifadenin, sanatçının dışavurumunda biçimsel ve estetik olarak dinamizm kazanmasını sağlar. Resim dünyasının zaman içinde, kuruluktan kurtulup yaratma özgürlüğüne doğru yol almasında önemli bir paya sahiptir. "Doku; renk, biçim, gölge, ışık elemanları gibi plastik yapının en önemli bir parçasıdır."[78]

Geçmişten bu güne, özgün baskıresim teknikleri, sanatçıya yeni anlatım olanakları tanımaktadır. Çoğu zaman teknik, sanattan ayrı tutulmaktadır, ancak tekniğe hakim sanatçılar, kendi serbest dışavurumlarını daha özgürce kullanarak, heyecanlarını canlı tutmaktadırlar. Litografi taşının grenli, düzgün, sağlam, doğrudan çalışmaya elverişli yüzeyi, dokuları korkusuzca uygulamada, sanatçıya, diğer baskıresim tekniklerine göre daha geniş bir özgürlük alanı sunar. Doğal dokuların deneysel çalışmalarla, sınırsız uygulanabileceği bir baskıresim tekniği olduğu için, bu çalışmada doku konusunun litografi ile ilişkisi irdelenmek istenmiştir..

Taş üzerine uygulanabilecek doku çeşitliliği, kağıda yapılan uygulamalardan daha zengindir. Litografinin çizim ve resmetme aşamasında, yüzeysel dokular elde etmek için çok değişik materyal ve malzemeler kullanılabilir. Resimsel anlatımda doku, bir ifade biçimi olabilir. Farklı dokular bir arada kullanılarak bu ifade yöntemi zenginleştirilebilir. Dokusal yüzeyde, çeşitli malzemelerle, stilize, illüstrasyon, ornament (nakış), dekoratif, dolu-boş, yüksek-alçak, ters-düz, simetri-asimetri, kaydırma, çevirme, birleşim, takım, renk, desen, biçim gibi kavramlarla ifade edilen plastik değerler, doku üretme yöntemleri olarak kullanılmaktadır.

[78] Ercüment Kalmık, **Tabiatta ve Sanatta Doku-Texture**, İstanbul: İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Yayını, t.y., s. 1



Resim 64: Jean Dubuffet, 1958, transfer litografi

Malzeme baskıları, yüksek baskı tekniğinden tanınan ve litografide de çokça kullanılan bir doku yaratma yöntemidir. Genellikle, kaba dokumalar ve yüzeyi girintili, çıkıntılı malzemeler kullanılır. Buruşturulmuş kağıt, sicim, kumaş tahta gibi malzemelerin dokusu sanatçının tasarladığı kompozisyon içinde bir anlatım aracına dönüşebilir. Dokusal öğelerle zenginleştirilen bu kompozisyonlar, negatif ya da pozitif özelliklerde, kağıda basılarak, çekici plastik etkiler yaratılabilir.

Mürekkeple taş yüzeyinde doğal dokular yaratmak, görsel zenginlik açısından çokça kullanılan bir yöntemdir. Sıvı mürekkep, ya da kırıntılar haline getirilmiş yağlı tebeşir, bir kapta, saf su ile ezilerek kullanılabilir. Yüzeyde akışkan şekilde duran mürekkebe, birkaç damla benzin damlatılarak, suyu itmesi ve damlacıkların açık tonda lekeler oluşturması sağlanabilir. Sulu yüzeye, yağlı tebeşirle müdahaleler yapılırsa, tebeşir parçaları su yüzeyine çıkar, noktacıkların karmaşasıyla, açıklı-koyulu, göze hoş gelen dokular elde edilir. Islak bir boya fırçasıyla, ayrıntılar işlenebilir ve kademeli ara tonlamalarla grilerin etkisi artırılabilir. Farklı çözücü maddeler, farklı etkiler yaratır. Daha etkili olan sentetik tiner, alkol, ispirto gibi çözücülerle farklı plastik etkiler araştırılabilir. Mürekkep, su yerine, benzinle inceltilirse taneli yapı daha da fazla kendini gösterecektir. Mürekkebin akmaması için

taş, masa üstünde yatay olarak ve düzgün durmalıdır. Taşın biraz eğilmesiyle oluşacak akıntılar yönlendirilerek farklı etkiler elde edilebilir. Akıntı içerisinde taneler birbirleriyle karışıp çözünecektir. Doğal doku özelliği gösteren bu tür kompozisyonlar, malzeme baskılarıyla desteklenebilir.

Fırçayla ara tonlamalara gitmek, litografiden başka hiçbir baskıresim tekniğinde mümkün değildir. Başlangıçta litografide de bilinmeyen bu yöntem, bulunuşundan 100 yıl gibi uzun bir süre sonra geliştirilmiştir. Her tür fırçayla çalışılabilir. Bu çalışmada deneyim çok önemlidir. Çok iri grenlenmiş taşlarda mürekkep dokusu elde etmek problemli olabilir. Çünkü koyuluğu oluşturacak yağ tabakası, pürüzlü yüzeyde dibe oturur.

Sanatçının tekniğe yönelik teorik bilgisinden çok, uygulamaları daha önemlidir. Taşın ıslak oluşu, baskıda çıkacak tonu, iki kat daha koyu gösterebilir. Sanatçı çalışmada, gözle görülen tonlamadan çok, taşın, yağı ne kadar emdiğinin daha önemli olduğunu bilmelidir. Bu, uygulamalarla edinilebilecek bir kazanımdır. Çizim yapılan taş, ya da metal yüzey, renkli baskı için hazırlanan bir kalıp ise, çizim ve tonlamada deneyim, daha da fazla önem kazanmaktadır.

Sadece su ve sıvı mürekkep kullanarak da estetik açıdan çekici dokular elde edilir. Saf su ara tonlamada çeşitliliğin artmasına olanak sağlar, kağıt üzerine sulu boya tekniğinde olduğu gibi, lekesel boya katmanları, kurutularak üst üste çalışılır. Kireçli su ise mürekkep taneciklerinin belirgin şekilde görünmesini ve toplanmasını sağlar. Sanatçı hangi etkilerle eserine devam edeceğine kendisi karar vermek durumundadır.

Suyla seyreltilmiş yağlı mürekkep, benzin ya da terebentin gibi maddelerle kaplanmış bir taş kalıp yüzeyinde kullanılırsa sulu mürekkep bu maddelerle karışmayacağı için, yüzey içinde küçük kabarcıklardan oluşan toplanmalar şeklinde çok farklı dokular oluşacaktır. Bu dokular, mürekkep çözeltisinin su oranı, yüzeyin gren yapısı, kurumanın çabuk veya uzun sürede gerçekleşmesi gibi durumlarla doğru orantılı olarak, değişken özellikler gösterir.

Litografi sanatçılarına, değişken doku olasılıkları sunan yöntemlerden biri de alkol içinde çözülmüş yağlı mürekkeple lavi çalışmaktır. Bu çalışmada, boş kalması istenen kısımlar zamkla kapatılabilir. Zamklanmış kısımlar taşı, yağlı mürekkep çözeltisinden koruyacak, kapalı alanlar beyaz kalacaktır. Çizim yapıldıktan sonra belli bölümlerde dokular elde edilmek isteniyorsa, alkollü mürekkepten etkilenmesi istenmeyen bölümler pudralanıp asitli zamkla korumaya alınabilir.

Alkolle çözülmüş yağlı mürekkep, taşa doğrudan fırçayla sürülebilir. Aynı yöntemle, daha önceden su ya da terebentinle ıslatılmış taş yüzeyinde çalışılabilir. Birbirinden farklı maddeler içeren bu sıvıların karışımı, her zaman karakteristik, değişken dokular ortaya çıkarır. Bu değişkenliklerde ana malzeme olarak baskı mürekkebi ve sulu mürekkep (tuşe) kullanılır. Alkol içinde çözülmüş sulu mürekkeple, ara tonlar ve griler açısından zengin, derinlik etkisi gösteren çalışmalar yapılabilir.

Alkolde çözülmüş mürekkep, taş yüzeyindeki ıslak alkolle karıştırılırsa, mürekkep tanecikleri dibe çöker, alkol çabucak buharlaşır ve hızlı kuruma sonucu granüler yapıda canlı dokular oluşur. Kuruma gerçekleşmeden, saf alkolle müdahaleler yapılırsa ilginç, spontane gelişmeler olur. Fırça dokunuşlarının etkisiyle gerilim artar, mürekkep, şiddetli hareketlenmeler ve çabuk kuruma etkisiyle karşı karşıya kalır. Her bir damla ilavesiyle karakteristik bir "kraterleşme" (yanardağ ağzı) meydana gelir.[79]

Litografi taşının kuru olduğu durumlarda, alkol içinde çözülmüş mürekkep, taş üzerinde, nem ya da suyla temas etmediğinden dağılmaz. Taşa sürülme özelliğine göre ya fırça izleriyle çizgisel ya da lekesel özellik gösterir; ancak koyu lekeler içinde, mürekkep taneciklerinin daha az belirgin olduğu dalgalanmalar oluşur. Bu dalgalanmaları oluşturan tanelerin toplanma biçimleri, özgün dokuların ortaya çıkmasını sağlar.

[79] Sibel Onursoy, "Litografide Doku" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992) s. 40

Açık tonlamalar içinde doku yaratılmak isteniyorsa, mürekkep, alkol ilavesiyle istenilen oranda seyreltilmelidir. Suluboyada olduğu gibi kat kat çalışılabilir. Bu yapı içinde oluşan dokular daha çok, organik ve hücresel bir karakter gösterir.

Baskı boyasının terebentinle seyreltilerek, doğrudan, kuru taş üzerine uygulandığı durumlarda, mürekkep, taneli yapıda olmayacağından, grenli dokular oluşturulamaz. Ancak ara tonlamalar için uygun bir yöntemdir. Buna rağmen, taş önceden su veya alkolle ıslatılırsa, seyreltik baskı mürekkebi taş üzerinde yüzme eğilimine girer ve kuruma sonunda, grenli yapıda değişken dokular elde edilir. Farklı malzemeler ve küçük yönlendirmelerle damlacıklara devinim kazandırılabilir, akıtma işlemleri yapılabilir. Akmalar istenmiyorsa, taş düzgün, yatay bir yüzeyde kurumaya bırakılmalıdır.



Resim 65: Sam Francis, İsimsiz, 22 x 30 cm., 1963, renkli litografi

Litografik doğal doku oluşturmada kullanılan diğer bir yöntem de; prensip olarak, geleneksel sanatlarımızdan "ebru"yla birebir benzerlik gösterir. Yağlı mürekkep çözeltisi (tuşe) veya terebentinle eritilmiş siyah baskı boyası, su dolu, sığ bir küvette yüzdürülebilir. Ebru'dakine benzer, mermer dokular ortaya çıkar, bunlar su yüzeyinde, fırçayla şekillendirilebilir. Sıvıda yüzen dokuların üzerine yavaşça transfer kağıdı serilerek, kağıda geçmesi sağlanır ve kurumaya bırakılır. Kağıda geçen dokular transfer tekniğiyle taşa aktarılır.



Resim 66: Pablo Picasso, Küçük Güvercin, 1949,
transfer kağıdından taşa aktarma

Doku litografisinde, zamklı boya karışımı, canlı, hareketli noktacıklarla doku yaratma amaçlı, Picasso'nun geliştirdiği bir yöntemdir. Picasso, bu çalışmalarında transfer kağıdı kullanarak, karakteristik bir baskı serisi hazırlamış ve bu çalışmalarından oluşan bir de sergi yapmıştır. Picasso, zamklı boyayı, yağlı tebeşir tozunu arap zamkıyla karıştırarak elde etmiştir. Bu çalışmada zamk, taşın yağa duyarlılığını azaltma işlevi görür ama yüzeyi kaplayacak kadar, taşa tam yapışamaz, ancak mürekkep tanelerini ayrıştırır, zamk içinde ayrışan yağlı tebeşir tozu ise, taşa tutunma ve içine işleme eğilimi gösterir. Tebeşir tozu belli bölgelerde noktasal olarak bunu başarırken yüzeyin tümünde tutunamaz ve harelenmeler (dalgalanma) oluşur. Bu oluşum taş yüzeyinde kuruduktan sonra, göze hoş gelen negatif-pozitif etkili dokular ortaya çıkar. "Picasso, Mourlot'nun atölyesinde çalışırken bu yöntemi pek çok litografisinde kullanmıştır."[80]

[80] A.e., s. 44

Litografik çalışmada, resmetme amaçlı kullanılan yağlı mürekkep ve tebeşirin, taşın yağı tutmasına yönelik kullanıldığı, daha önce vurgulanmıştı. Yağlı tebeşir, yağlı kalemler, yağlı mürekkep ve benzeri yağ içeren maddelerle, siyah beyaz hazırlanan resim, renkli litografi için baskı kalıplarından biri de olabilir. Dolayısıyla bu zengin dokulu taşlar, renkli baskıda ara tonlamalar ve renklerin üst üste basımıyla farklı bir anlatım aracına dönüşür. Dokuların ritmik etkisi, renk öğesiyle bütünleşerek, litografik baskıda, tuval resmindekine benzer, doyurucu plastik etkilerin ortaya çıkmasını sağlar.

3.2. Teknolojik Gelişmelerin Baskıresme Etkisi ve Çağdaşlığın 1960 Sonrası Renkli Litografi Baskılarındaki Görsel Yansımaları

Baskıresim, grafiksel etkileri, özgünlüğü ve çoğaltılabilir olma özellikleriyle insanlara daha kolay ulaşabilmiştir. Özellikle litografi tekniği, hem boyaresmin tüm özelliklerini içeren eser üretimine imkan tanıması, hem de çoğaltılabilir olması gibi özelliklerle, diğer baskı tekniklerinden bir adım öne geçmiştir. Litografi, icadından kısa süre sonra sanatçılar tarafından, baskıresim tekniklerinden biri olarak kabul görmeye başlamıştır. "Litografinin bulunuşuyla ortaya konan sanat ürünleri, halkın sanata yakınlaşmasını sağlamıştır. O güne dek ancak belirli bir kesime seslenen sanat, litografiyle usta sanatçıların tuval resimlerinden farksız kalite ve estetik değerlerde ürün yaratmalarını sağlamıştır. Ressamların tuvalleriyle belki de hiç karşılaşmamış insanlar, yine sanatçıların baskılarıyla sanata yakınlaşmışlardır."[81] Litografinin en etkili kullanım alanlarından birisi de grafik ve afiş olmuştur.

"ABD, özellikle de 1940 ve 1950'li yıllarda kendi sanat kimliğini kazandıktan sonra, çağın sanat merkezi konumuna gelmiş ve batı sanatının yenilikçi yüzünü temsil etmişti. Sanatçılar denenmedik bir şey bırakmama çabası içerisinde yeni sanat anlayışları geliştirmişlerdi. 1960'larda ise sanattaki çözülmenin olumlu

[81] İlbeyi , a.g.e., s. 87

yansımalarından biri olarak, baskıresim sanat üretiminde daha önemli bir yer kazanmıştır." [82]

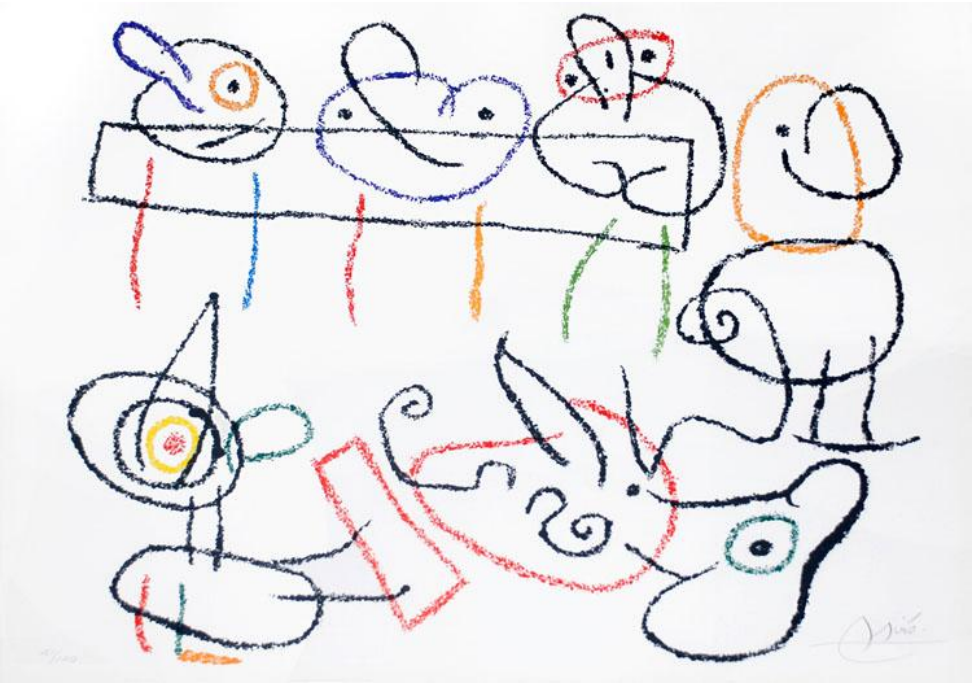
1960 sonrasında sanat alanlarındaki ulusal anlayışlar yerini, birbirini etkileyen, yeni, bütüncül bir sanat anlayışına terk etmiştir. Grafik sanatlarda ve baskıresimde bu anlayış daha belirgin olarak ortaya çıkmış, uluslararası bir anlatım dili olarak plastik sanatların gelişimine katkı sağlamıştır. Leutrec ve Redon'un verdiği eserlerle ikinci doğuşunu yaşayan ve 20. yüzyıl başlarında özgün bir sanatsal alan olma özelliği pekişen litografi, 1960'lara gelindiğinde farklı sanatsal yaratılara imkan tanıyan yapısıyla ön plana çıkmıştır. Boyaresmin dünya çapında adını duyurmuş ustaları Chagall, Picasso, Miro, Johns, Lichtenstein, Rauschenberg, Stella gibi sanatçılar, farklı bir sanatsal üretim alanı olarak litografide, deneysel çalışmalar üretmişlerdir. Sanatsal estetik ve yenilik arayışları litografide de kendini göstermiş, zaman içinde gelişen Minimalizm, Hiperrealizm, Pop Sanatı gibi yeni eğilimler litografik eserlerde de yerini almıştır.

Baskıresim, Almanya'da Neo-Expresyonizm (Yeni Dışavurumculuk) akımıyla canlanmaya başlarken**,** 1960-80 arası özellikle ABD'de altın çağını yaşamıştır. Bu dönemde, sanatçıların özgün baskıresme yönelmesini, bu tür tekniklerin, dönemin sanatsal değişim hareketlerinin görsel anlatım diline uygun olmasını gösterebiliriz. Endüstriyel uygulamalarda kullanılan serigrafi-ipek baskı bu dönemde birçok sanatçı tarafından tercih edilmiştir. "Taşbaskıda ise George Wesley Bellows ilk A.B.D. li baskıcıdır. Diğer kıtalarda olduğu gibi, A.B.D.'de de taş baskı daha az maliyetli olduğu için, daha çok rağbet görmekteydi."[83] Özellikle Pop, Op ve Minimal anlatım biçimlerinde yoğunlaşan sanatçılar için, farklı teknikleri bir araya getirmek sıkça görülen bir üretim şekline dönüşmüştür. Metal gravür, ahşap baskı, litografi gibi teknikler aynı baskılarda uygulanırken özellikle serigrafinin farklı uygulamalara esnek olan yüzeyi ve keskin sınırlı görüntüsü sanatçılara çekici gelmiştir.[84]

---

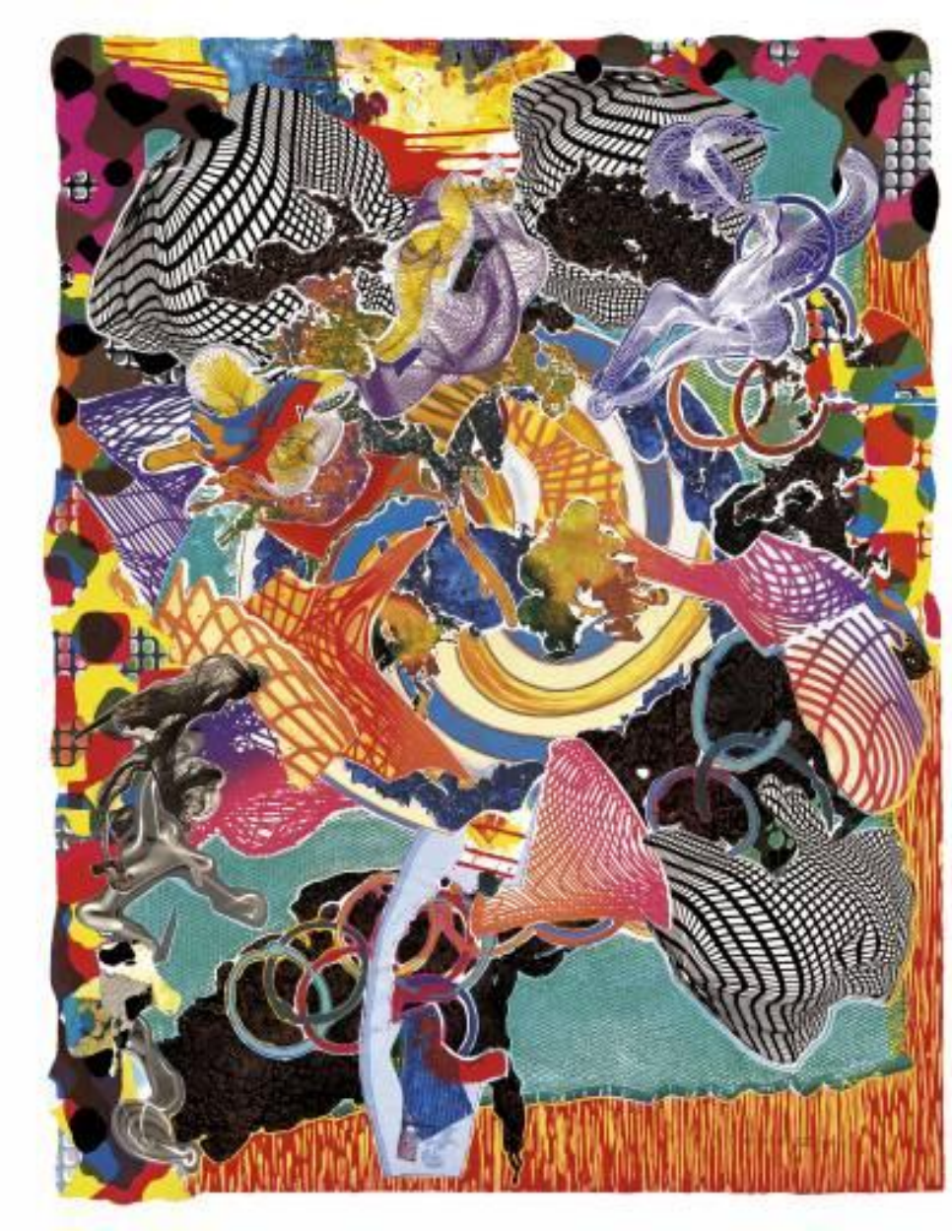
[82] Güldane Araz, "Baskıresmin Çağdaşlaşma Sürecinde Atölye 17", (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006), s. 91
[83] A.e., s. 83
[84] Gonca İlbeyi, "Amerika'da Özgün Baskıresimde 60' lı ve 70' li Yıllar", **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı 5, Nisan 1996, s. 80-88

1960 sonrası, bilhassa litografi ve serigrafi teknikleri çoğunlukla aynı baskıda birlikte kullanılır. Bu dönemde baskıresim eserlerinde, farklı tekniklerle, farklı etkilerin bir arada kullanıldığı zengin bir görsel sonuç ortaya konmuştur. Birden fazla tekniğin aynı baskıda birlikte kullanımı baskıresme, pentür tadı ve zenginliğinde yansımıştır. Yine bu dönemde, büyük boyutlu baskılarla sade bir anlatımcılık hedeflenirken aynı zamanda biçimin estetik yapısı vurgulanmaya çalışılmıştır.



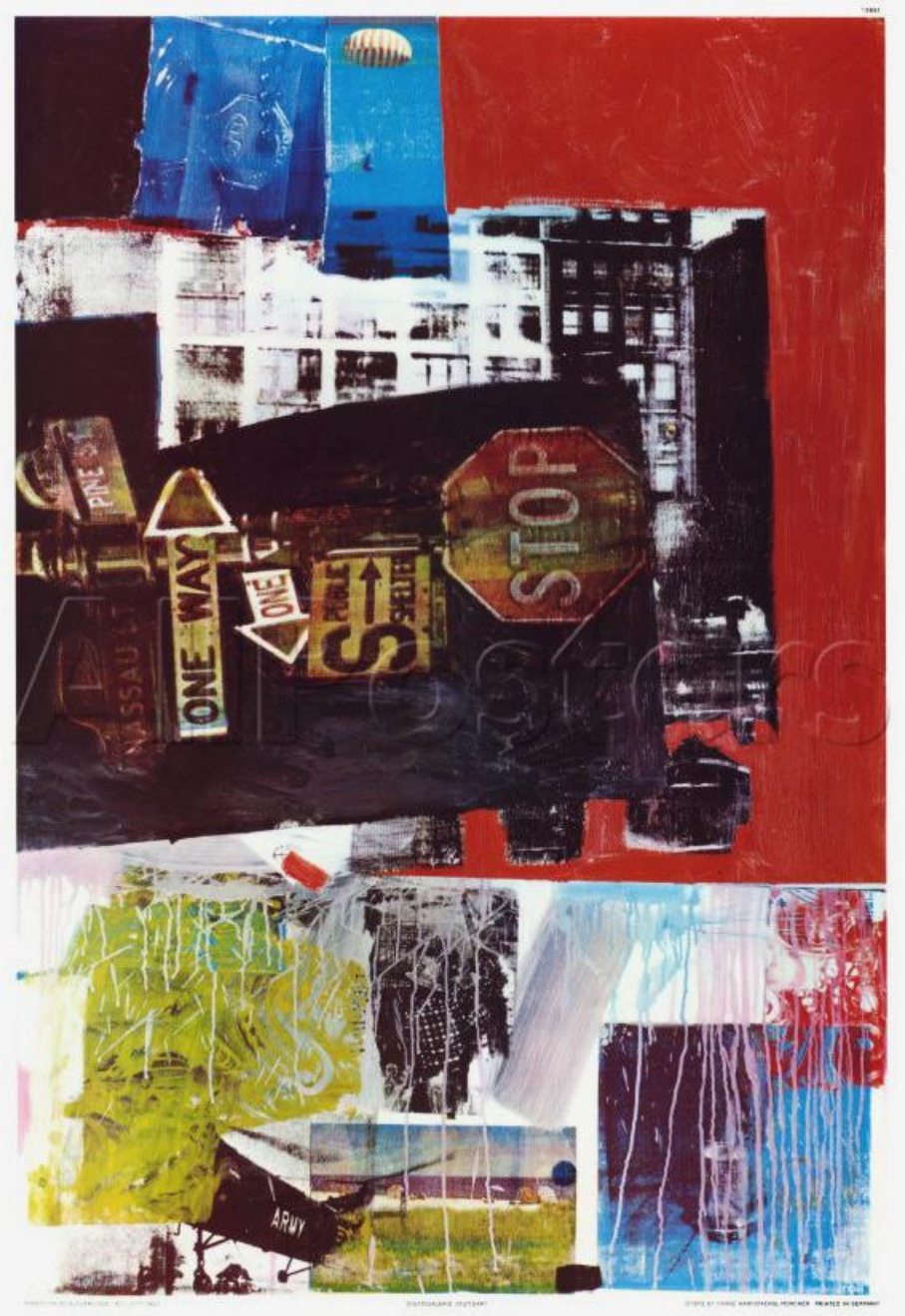
Resim 67: John Miro, Ubu Aux Baléares, 1971, renkli litografi

Çağımızda, gelişen teknolojiyle birlikte sanat alanlarındaki etkileşim de kaçınılmaz olmuştur. Deneysel çalışmaya açık teknik yelpazesiyle, litografide olduğu gibi diğer baskıresim tekniklerinde de yeni etkiler oluşmakta, fotoğraf tekniklerinin bu alanlarda da kullanılmasıyla, baskıresimleri çözümleme ve baskı tekniklerini görsel olarak birbirinden ayırmada güçlükler yaşanabilmektedir. Bilim ve teknolojinin her alana girdiği bu çağda baskıresim, yeri geldiğinde çağın en ileri teknolojilerini ve bilgisayarı bile kullanarak, araştırmacı, deneysel ve yenilikçi özelliğini korumaktadır. Bu anlayış çerçevesinde, teknik ayrıntıdan çok, üretilen eserin bütünlüğü önem kazanmaktadır.



Resim 68: Frank Stella**,** Juam, 237,5 x 154,5 cm., 1997, Tate Gallery, Londra

1960’ larda başlayan birden çok baskıresim tekniğinin aynı baskıda kullanımına yönelik bir örnek. Litografi, gravür, sergrafi, rölyef, oyma gibi tekniklerle kağıt üzerine çalışılmış



Resim 69: Robert Rauschenberg, Stop, 149 x 103 cm.1963, Tuval Üzerine Serigrafi ve Yağlıboya

Baskıresimde 1960'lı yıllar dendiğinde akla gelen ilk sanatçılardan ve çağdaş litografinin temsilcilerinden A.B.D.'li Robert Rauschenberg'e ait, 1963 tarihli "Stop" adlı eser, farklı resimsel öğelerin kolaj şeklinde bir araya getirildiği, farklı tekniklerin kombinasyonuna tipik bir örnektir. Bunun yanı sıra, birbiriyle ilgisi olmayan, bağımsız görüntüler, aynı yüzey üzerinde yan yana, bir resimsel düzen ya da armoni kaygısı dikkate alınmadan yerleştirilmiş gibi durmaktadır. Serigrafi, Rauschenberg'e,

aynen litografide yaptığı gibi fotoğraf görüntülerini tuval üzerinde yeniden birleştirip, farklı kompozisyonlar yaratma imkanı sağlıyordu. Burada da, sokak, cadde isimli, yazılı şiltler, trafik işaretleri, çok katlı bloklar, fotoğraf tekniğinden faydalanılarak, serigrafik baskı yoluyla tuvale aktarılmış, kırmızı ve mavi yağlıboya lekelerle çerçevelenmiştir. Kompozisyondaki bu öğeler, yer yer de şeffaf sarılarla kapatılarak arka plana itilmiş, derinlik etkisi kuvvetlendirilmiştir

"Üst kısımda, mavi lekenin içindeki paraşüt, altta sol taraftaki helikopter, ortadaki trafik şiltleri ve bloklar gibi resimsel elementler, eserdeki ritmik yapı ve nakarata yönelik, sanatçının düzenlemede kullandığı ana motifler olarak görülmektedir."[85] Anlatım olarak, trafik yoğunluğu, kalabalıkta yaşam ve medya eleştirisi gibi konular, serigrafinin sağladığı fotografik etki ve fırça darbeleri, lekesel renk alanları ve serbest akıtma teknikleri gibi resimsel tatlarla baskıresim ve boyanın birleştiği örneklerden biridir.

"1964'te Rauschenberg ve ULAE'daki (Universal Limited Art Editions) diğer baskı sanatçıları, serigrafi görüntülerini taş üzerine geçirmenin yolunu buldular. Rauschenberg bu yöntemle, resimlerinde bütünsel esneklik olanağını yakaladı. Bu noktadan sonra ortaya çıkan baskılarda, fotoğraflar, daha önceki litografik eserlerin üzerindeki mürekkep lekeleri ve fırça darbeleriyle resmedilmiş alanlardan daha fazla yer kaplamaya başladı."[86]

Robert Rauschenberg'e ait, 1968'de yapılmış aşağıdaki 2 renkli litografide fotoğraf ve serbest çalışma teknikleri bir arada kullanılmıştır. 1800'lü yılların başında, renkli litografiye geçişin ilk dönemlerindeki çalışmalara benzer bir yöntemle renklendirilmiştir. O dönemde henüz renklerin üst üste basımı yoluyla ara tonlamaların mümkün olacağı bilinmiyordu.

[85] Alfred Heese, **Gesellschaft im Wiederspruch,** Essen: Krupp Druckbetriebe, 1994, s.152
[86] Susan Tallman, **The Contemporary Print**, London: Thames und Hudson, First Edition, 1996, s. 34



Resim 70: Robert Rauschenberg, Love Zone (Aşk Bölgesi), 1968, 2 renkli litografi

Kendi dönemine kadar, litografi tekniğiyle ilişkisi düşünülmeyen birçok yeni ve eski öğeyi, eserlerinde yenilikçi bir anlayışla kullanan Rauschenberg, bu eserinde siyah ve beyaz arasında ne kadar zengin gri tonlamalara gidilebileceğini göstermek ister gibidir. "Uyumu bozan ve hem görsel hem de anlamsal bakımdan ayrılan parçalar, bütün içinde en çok dikkat çeken kısımlar olurlar."[87] Burada yüzeyden ayrı duran ikinci renk kırmızı, enerji ve çarpıcılığı artıran bir unsur olarak dikkat çekmekte, derinlik etkisini artırmaktadır.

[87] Nuri Temizsoylu, **Temel Sanat Kavramları**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1987, s. 52

Rauschenberg bu kompozisyonda, gazete ve dergilerden kestiği fotografik figürleri, aktarma ve fotolitografi yoluyla taşa geçirmiş, üzerine yağlı kalemlerle müdahale etmiş, bazı bölgeleri kapatarak puslu ve gizemli alanlar yaratmıştır.

"Biçimlerin en dinamik oldukları hal; çevrelerinde kendileri ile aynı biçimsel tür ve özelliğe sahip olan diğer biçimlerle bir arada iken, onlarla renksel ve koyu-açık zıtlaşmalar oluşturması ile meydana gelir."[88] Eserde hissedilen lekesel rahatlık, zıtlıklarla oluşan dinamik yapı, gri ton zenginliği ve rastlantısal formların akışı, renkli litografide uygulanabilecek zengin görsel etkilerin sınırlarını zorlar niteliktedir. "Aşk Bölgesi" adlı bu eser, çizginin sadece kontur işlevi görmekten çıkıp, resimsel bir unsur haline geldiği ve yüzeyin dinamik yapısıyla birlikte sınırsızlık boyutuna uzandığı, tipik Rauschenberg litografilerinden biridir. Diğer baskıresim tekniklerinin hiçbirinde, bu derece yumuşak etkili lekesel tonlamalara gitmek mümkün olmaz.

Rauschenberg, litografi ve serigrafiyi dikkat çekici bir sanatsal araç olarak kullanmıştır. Reklam amaçlı basılı materyaller, yazı karakterleri, fotoğraflar baskılarında kullandığı temel unsurlar olarak görülmektedir. Çevresinden bulduğu gazete kağıtları, dergiler ve testere gibi çeşitli el aletlerini merdaneyle boyayıp, taşın üzerine sererek baskılarını almış, yağlı mürekkep sıvalı nesneleri doğrudan taşa aktararak, ortaya çıkan dokulu görüntülere boya ve mürekkeple müdahale etmiştir. Bazen de baskı işleminden çıkmış, kullanılmış bir taşın üzerine, yeni basılmış dergilerden özenle seçtiği illüstrasyon ve fotoğrafların boyalarını aktarmış, fotografik görüntülere elle müdahale ederek kompozisyonlarını oluşturmuştur. Litografik eserlere baskı aşamasında da müdahale kaçınılmaz olmuştur. Bazı baskıları, baş aşağı ters olarak basmış aynı baskının farklı varyasyonlarını denemiştir. Üst üste boyamalarla gizemli alanlar yaratmış, değişkenlikleri, monotonluğu bozan bir araç olarak görmüştür.

[88] A..e., s. 61



Resim 71: Robert Rauschenberg, Accident, (Kaza) 41 x 29 cm., litografi 1963,
Kırık ve ikiye bölünmüş bir taştan alınmış baskı



Resim 72: Robert Rauschenberg, Accident, 1963, Aynı taş kırılmadan önce alınan baskı

Rauschenberg'in yeni arayışlar içinde özgün olmayı hedefleyen sanatsal tavrı, yukarıda görülen (Resim, 71-72), ve kendisine, uluslararası bir ün kazandıran "Kaza" (Accident) adlı litografik eserle örneklendirilebilir. İlk prova sırasında birinci taş kırılınca resmi, ikinci bir taşa yeniden çizer. Birkaç deneme arka arkaya, taşlar kırılınca, taşın altında, prese yapışmış küçük bir karton parçasının, yüksek basıncın etkisiyle suça ortak olduğu tesbit edilir. Ancak, Rauschenberg çalışmaya devam eder ve taşın iki yarısının arasında kalan yarığı da baskıda, kompozisyonun parlak, beyaz, dramatik bir öğesi olarak kullanır. Bu yarıktan dökülen kırık parçaları ve enkazı da başka bir taş yardımıyla aynı baskı üzerine aktarır. Kaza adlı bu eser, birbiriyle bağlantısı olmayan grafiksel göndermelerin ve tesadüflerin yarattığı karmaşanın, kendi tarihine ve litografiye yansımasına önemli bir örnektir.

Teknolojik gelişmelerin baskıresme yansıması, özellikle birden çok tekniğin aynı eserde kullanımı şeklinde ortaya çıkmıştır. Öte yandan, teknolojik gelişmeler baskıresimlerde düşünsel boyutuyla da yerini almıştır. Litografi ve serigrafi

tekniklerini aynı baskı üzerinde birleştiren "Taşlı Ay Serisi" (Stoned Moon Series-1969) İnsanın aya ilk ayak basışını gözlemleyen Rauschenbergin, olaya tanıklığının bir ürünüdür. Çevresinden rast gele topladığı basılı malzemelerin yerine, bu çalışmasında, Nasa'dan alınan, havacılık tarihine ilişkin resmi fotoğrafları ve Florida eyaletine özgü kuş figürlerini kullanmıştır. İnsanın aya ayak basışının önemini vurgular nitelikte 33 baskıyı bir araya getirerek görkemli bir eser yaratmıştır. 33 baskıdan oluşan çember, 2,25 metre yüksekliğinde bir uzay gemisi görüntüsüydü. Bu eser, boyut açısından, o güne kadar yapılmış en büyük sanatsal litografi örneğidir.



Resim 73: R. Rauschenberg, Stoned Moon Series: Sky Garden, (Taşlı Ay Serisi'nden), 1969, renkli litografi

Rauschenberg, "bir resmin olduğundan farklı görünmesini değil, olduğu gibi görünmesini istiyorum. Bir resim ancak gerçek dünyadan hareketle yapılırsa gerçek dünyaya benzer" diyordu. O, sanatçının içsel duygu yoğunluğunu inkar edercesine dış dünyaya yönelmiş, dış dünyanın zihinsel kavranış biçimini irdeleyen, radikal bir alternatif sunmuştur. "Mantık ve mantıksızlık, hassasiyet ve kabalık O'nun baskılarında bir arada ve barış içinde görsel bir gerçekliğe dönüşmüştür."[89]

1960 yılında ULEA' da çalışmaya başlayan Jasper Johns, litografi tekniğiyle yeni tanışıyordu. ""Johns'un ilk başlarda ürettiği baskıların çoğu genelde yakın plan çizimlerden oluşuyordu. Tasarladığı görüntüleri tekrar tekrar, farklı iş ve farklı tekniklerde kullanıyordu. Çizimleri baskıya, heykelleri çizimlere, baskıları da zaman

[89] Bachler & Dünnebeier, a.g.e., s. 126

zaman tablolara dönüşebiliyordu."[90] Kendi vücudundan uzuvları, bir baskı öğesi olarak taş üzerinde kullandığı işler üretti.

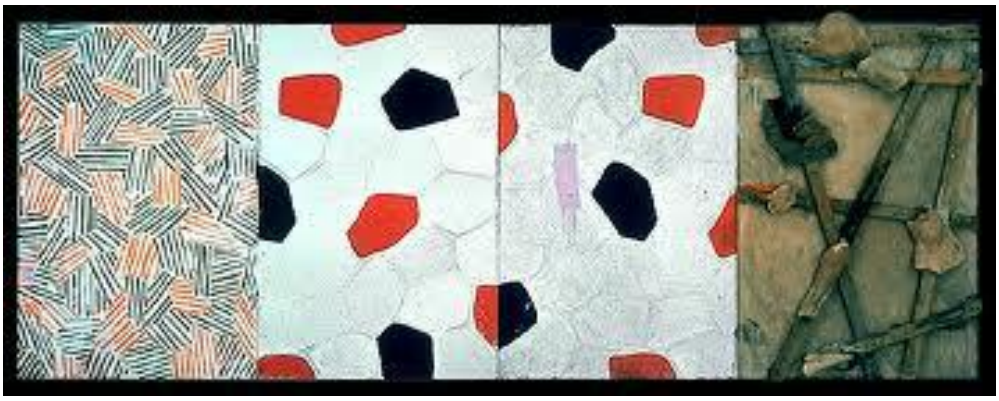


Resim 74-75: Jasper Johns, 0-9, 1960 -1963, litografi

İlk çalışmasında, litografinin bir çoğaltma tekniği olarak seri üretimine gönderme yapan baskılar üretti. İlk taşına kocaman bir "sıfır" çizmiş sonraki baskılarında rakamı büyüterek aynı taştan baskı almaya devam etmişti. Taş üzerinde her yeni rakam oluşturulduğunda, bir önceki rakamın izleri korunmuş, ve böylece baskıda, oluşan görüntünün gelişimi eğitici bir tarihçe niteliğinde ortaya konmuştur. Johns, taş üzerinde, sonradan gelen çizim ve boyama işlemlerine rağmen, ilkinin etkili bir şekilde kalıcılığını sağlamak adına taşa çizim ve lavi uygulamalarında kullanımı oldukça güç bir yağlı madde olan sıcak balmumunu tercih etmiştir. Yukarıdaki iki örnekte (Resim, 74-75) görülen sıraya dizilme özelliği, Johns'un sanatının ana konuları ve baskı prosedürlerinin doğal karşılaşmasını ve çakışmasını betimler niteliktedir.

Karborandum taneciklerini fırçayla kullanarak yaptığı mono baskıları baskıresme getirdiği önemli yeniliklerden birisidir. Johns'un 1970'li yıllarda sanatını

[90] Tallman, a.g.e., s. 37



Resim 76: Jasper Johns, İsimsiz Dört Panel, (Four Pannels from Untitled) 1972

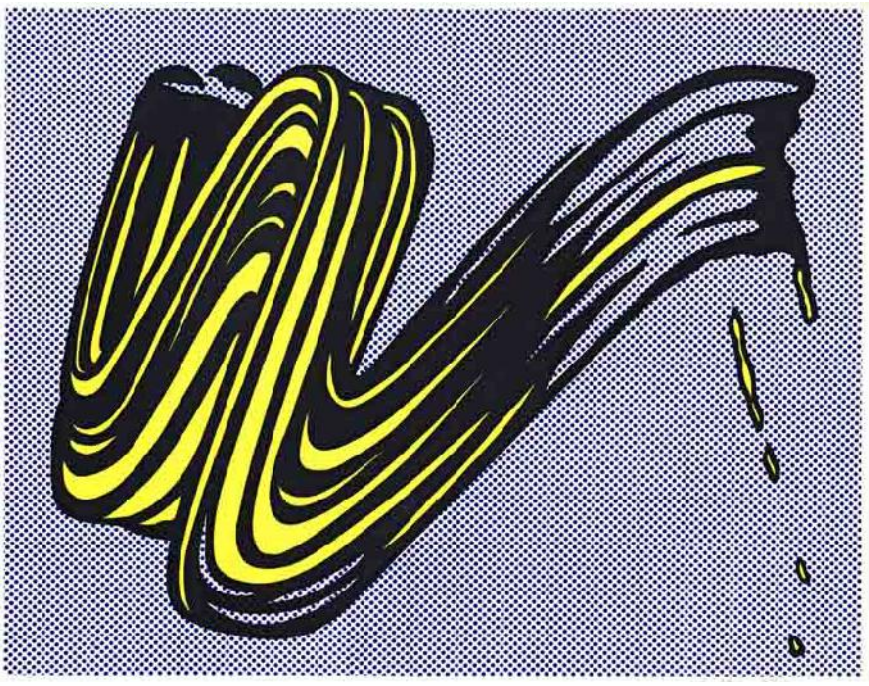
etkisi altına alan en önemli eserlerinden birisi "İsimsiz Dört Panel" (Four Pannels from Untitled -1972) adlı eseridir. Sonraki çalışma dönemlerinde verdiği eserlerinde çoğunlukla kullandığı çapraz çizgi deseni, sanatında önemli bir yer tutan parça-bütün olgusunun görsel yansıması olmuştur. Dönemi ifade açısından ele alındığında da önemli bir yeri olan bu baskı, dört ayrı resmin bir araya gelmesinden oluşuyordu. Serbest paralel çizgilerin gruplandırılması ve bu grupların farklı yönlerde dağılımıyla oluşan bir bölüm, çizgisel ve lekesel özellik gösteren kaldırım taşı motiflerinden oluşmuş iki bölüm; son olarak da gelişigüzel, üst üste monte edilmiş, ahşap görünümlü röprodüksiyon-fotoğraf ve bu yüzey üzerine monte edilmiş vücut uzuvlarından oluşmaktadır. Tekrar öğeleriyle, soyutlamaların bir araya getirildiği ve birbirinden tamamen farklı parçaların bütünü oluşturduğu bu eserde, kompozisyonu oluşturan öğeler ve bölümler aynı duygu mesafesinde ele alınmaya çalışılmıştır.

Kompozisyonda farklı öğelerin aynı duygu mesafesinde işlenmesi gibi farklı tekniklerin aynı eserde aynı duyguları açığa çıkarması da, önceden belirtildiği gibi bu döneme özgü bir yaklaşım olmuştur. Jim Dine'nin eserinde de, (Resim 77) birçok dönem sanatçısının alışkanlık haline getirdiği, birden çok baskı tekniğinin bir arada kullanımını görüyoruz. Dine, baskı malzemelerini, alışılmış, geleneksel kullanım şekillerinin dışında, yenilikçi bir anlayışla ele almıştır. Düzlemsel renkli lekelerle, pop sanatının tipik bir örneği olan bu eserde, litografi ve ahşap baskı teknikleri bir arada kullanılmıştır. Lekesel renkli bölümler siyah konturla çerçevelenmiş, açık-koyu gölgelendirmelerine yer verilmemiştir. Renkli lekesel bölgelerin bütününe gidildiğinde, bir bornoz görünümünün işlendiği eserde, renklerin canlılığı ve

çarpıcılığı ön plana çıkmaktadır. Dine, bu formu bir dönem boyaresim teknikleriyle de resmederek tekrarlamıştır.



Resim 77: Jim Dine, Bathrobe (Bornoz), 36 x 24 cm. 1975, 13 renkli litografi ve ahşap baskı



Resim 78: Roy Lichtenstein, Sarı Fırça Darbesi, 1965, renkli litografi



Resim 79: Marc Chagall, Carmen, 1966, renkli litografi

Ressam, gravür ve litografi sanatçısı olarak tanınan, boyaresim de canlı renkleri korkusuzca kullanan Marc Chagall, Rauschenberg'in eserindeki (Resim 79) siyah-beyaz tonlama zenginliğini, "Carmen" adlı renkli litografisinde yağlıboya bir tablodan ayırt edilemeyecek ölçüde, başarıyla uygulamıştır. Düşsel dünyasının imgelerini, çocukluk anılarıyla birleştirmiş, özlemlerini, düşlerini samimi bir içtenlikle resmetmiştir. Çalışmalarında, düş dünyasının zenginliğini, kendine has çizgi ve

boyama karakteriyle, sürekli tekrarlamaktadır. Sembollerle süslediği, öyküsel anlatım biçimini bu eserinde de görüyoruz.[91] Litografik bir baskıresimde, boyaların birbiriyle direkt olarak karıştırıldığı, "pentür" tadında renk ara değerlerinin oluşması beklenemez. Ancak, fonda kırmızıların hakim olduğu Chagall kompozisyonunda, figürlerde ve tabanda, yer yer İsmet Çavuşoğlu'nun "Mor Rüyalar" adlı yağlıboya tablosundaki renk tonlamalarını aratmayan valör zenginliği dikkat çekmektedir.

Renkli litografi ve diğer baskıresim teknikleri incelendiğinde, resimsel temel problemlerin, boyaresimden farklı olmadığı görülür. Boyaresimde sanatçının, kompozisyonu oluşturmaya yönelik kaygıları neyse, renkli litografide de, malzeme ve uygulama farkı dışında birebir aynıdır. Renkli litografiyi çekici kılan, sanatçının boyaresimle görsel etki olarak yaptıklarını, çoğaltma tekniği olarak litografide yapabilmesi ve üstelik aynı eserden yüzleri bulan sayıda baskının mümkün olmasıdır.



Resim 80: İsmet Çavuşoğlu, Mor Rüyalar, 50 x 90 cm., 2005, tuval üzerine yağlıboya

Marc Chagall, "Carmen" adlı renkli litografisinde komplamanter renkleri, kromasından hiçbir şey kaybetmeden ustaca kullanmasını bilmiştir. Fona hakim olan, canlı kırmızı üzerindeki, yeşil, mavi, sarı, siyah ve beyazlarla, çiçek bahçesini andıran bir renk cümbüşü, şehrin üzerindeki, müzisyen ve rakkase figürlerini ön plana çıkarmaktadır.

[91] Araz, a.g.e., s. 103



Resim 81: Pierre Alechinsky, Central Park, 1975, 49,5 x 65,7 cm., 1975, renkli litografi

1960 sonrası baskıresimde ve özellikle renkli litografide, sembolik objelerin sıkça kullanıldığı özgürlükçü çalışmalar görülür. Brussels'de fotoğraf ve illüstrasyon eğitimi görmüş olan Pierre Alechinsky, Michaux ve Dubuffet'yi keşfettikten sonra daha araştırmacı, deneysel çalışmalara yönelmiştir. 1975 yılında yaptığı "Central Park" isimli renkli litografi çalışması O'nun ve dönemin özelliklerini gösteren belirtiler taşımaktadır. Birbirini tekrar eden sembolik hayvan figürlerinin oluşturduğu yüzeysel iki boyutlu formlarla bezeli çerçeve, kağıdın beyazlığıyla, ortadaki lekesel alandan ayrılmaktadır. Renklerin kullanımındaki rahat tavır ve uyumla çerçevelenen karşıtlık ilişkileri dikkat çekmektedir.

İlk dönemlerinde sürrealist etkiler gösteren sanatçı, daha sonraki yıllarda oriental kaligrafiye ilgi duymuştur. Yazıya yönelik formları baskıresim eserlerinde yenilikçi bir anlayışla kullanan ilk sanatçılardan biridir.



Resim 82: Antony Tapies, Libertat, (Özgürlük), 89 x 59 cm., 1988, renkli litografi

1950'li yıllarda Paris'te yaşamaya başlayan diğer bir Avrupalı, İspanyol ressam Antony Tapies, Dubuffet'nin özgürlükçü tavrından etkilenen ve baskıresimde çok sayıda eser veren sanatçılardan biridir. Bu dönemde soyut resme başlamıştır. İlk dönem yapıtları gerçeküstücü özellikler taşımaktadır. Zamanla gerçeküstü imgelerden uzaklaşmış, eserin plastik yapısı ve malzeme, asıl uğraş alanı olmuştur. Baskıresimde özellikle litografide, malzemenin dokusunu, aktarma yoluyla ve direkt olarak taşa geçirdiği çalışmalarıyla ünlüdür. Düz yüzey üzerinde rölyef etkisi, başarıyla uyguladığı bir yöntem olmuştur. Pentürde ise kalın bir boya hamuruyla (İmpasto) çalıştığı, soyut dışavurumcu tavırdaki eserleriyle ünü Avrupa dışına taşmıştır.



Resim 83: Antony Tapies, 59 x 75,5 cm., 1976, renkli gravür ve kabartma

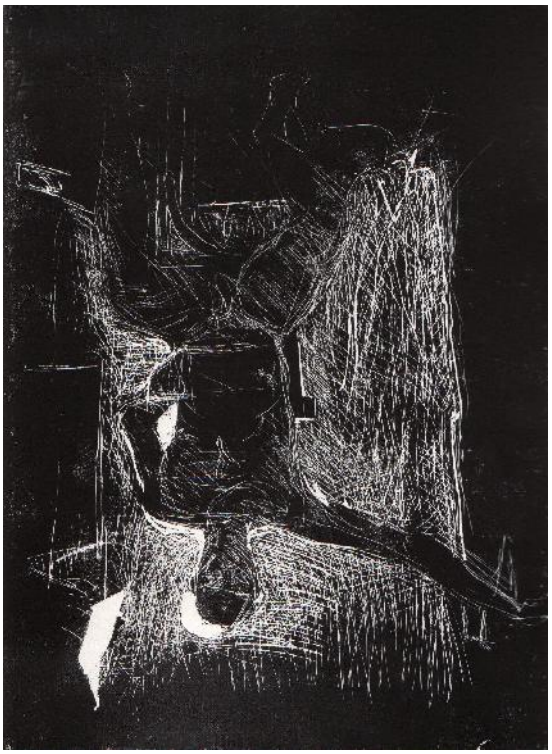
"Sonraki yapıtlarında, kova, ayna ve ipek çorap gibi gerçek nesnelerle çalışma masası gibi daha büyük nesneleri bir araya getirmeye başladı. "Samanlı Masa" adlı yapıtında gerçek bir masayı tuval olarak kullandı."[92]



Resim 84: Antony Tapies, 59 x 75,5 cm., 1967, renkli litografi

[92] (Çevrimiçi) http://tr.wikipedia.org/wiki/Antony_T%C3%A0pies, (2011-05-Mart)

1960 sonrası kombine uygulamalar çerçevesinde yüksek baskı teknikleri de önemli bir yer tutar. Baskıresim tekniklerinden, "yüksek baskı" grubuna giren aşağıdaki 2 örneği siyah beyaz ve renkli litografi örnekleriyle karşılaştıracak olursak: Nevzat Akoral'ın ahşap baskısında görsel olarak, ahşabın dokusuna uygun grafiksel oyma ve siyah-beyaz kontrastının etkili, çarpıcı dinamizmiyle karşılaşırız. Ancak bu baskı tekniğinde Ruauschenberg'in litografisinde (bkz. Resim 70) var olan, gri ara tonları oluşturmak mümkün olmaz. Ahşap baskıya çok benzeyen linol baskı da yumuşak geçişli, sfumato türünde orta tonlamalara imkan vermez . Ancak, keskin ve temiz çizgisel oymalarla net dokular elde edilir. Ahşap baskıda ise oyma sırasında ağacın dokusu ve liflerinin yapısından kaynaklanan pürüzler oluşur. Bunlar da istenirse, göze hoş gelen doku özellikleri gösterebilir.



Resim 85: Georg Baselitz, Sitzender Mann (Oturan Adam), 175 x 130 cm. 1979, linol baskı

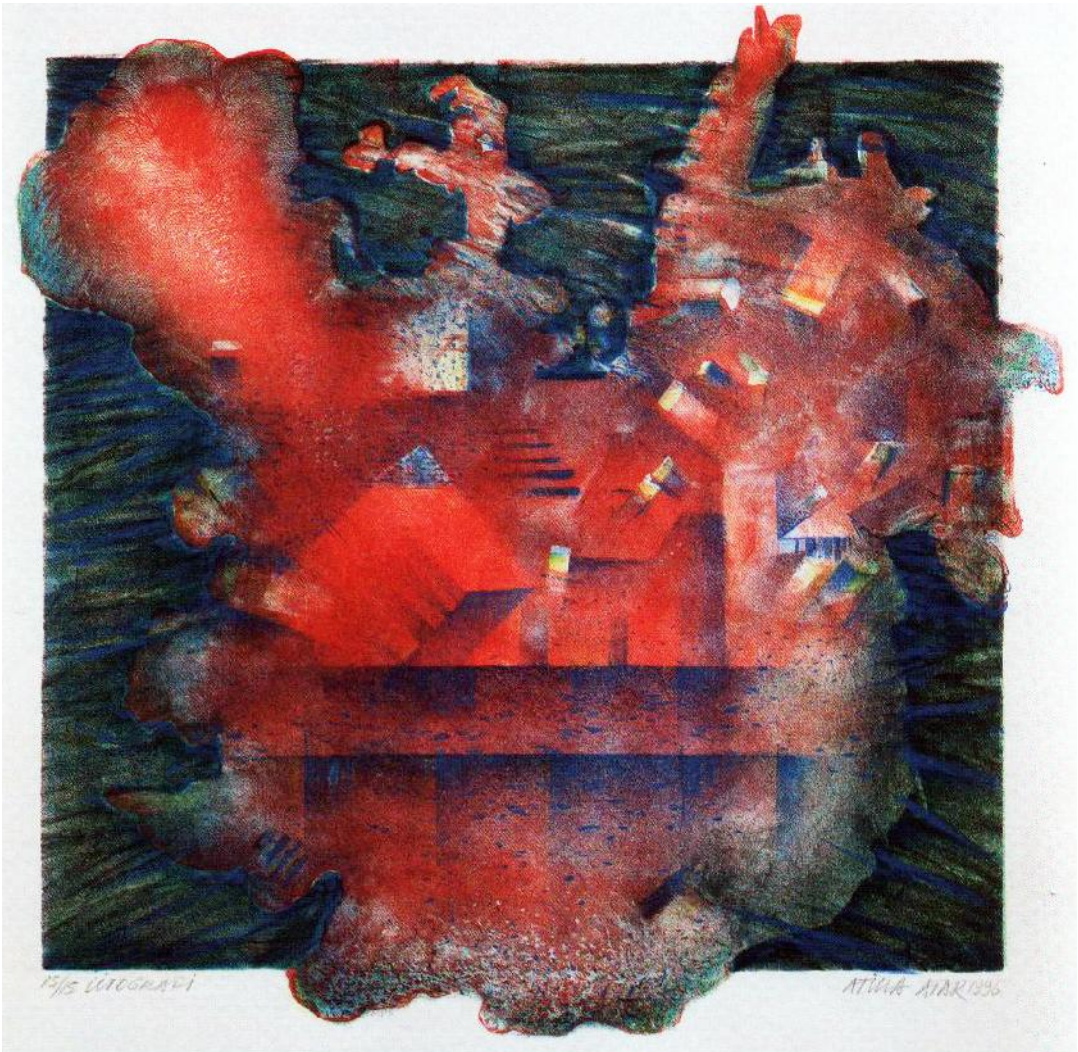


Resim 86: Nevzat Akoral, Arabacılar, 60x 39 cm., t.y., tahta baskı

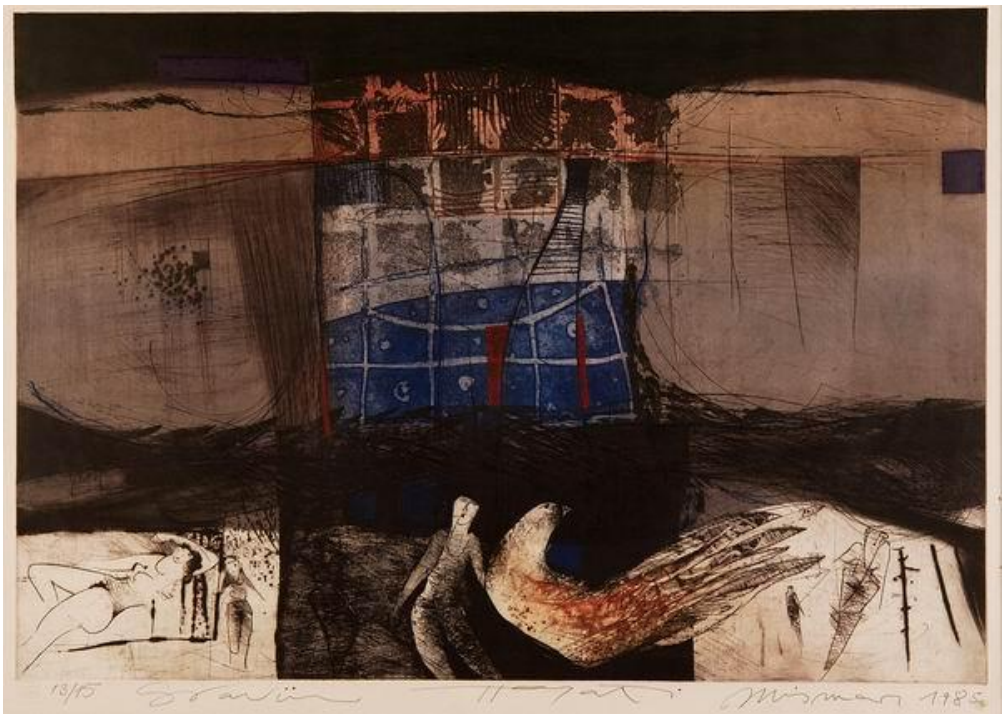
Ahşap ve linol'den renkli baskılar da üretilmektedir. Nevzat akoral'ın ahşap baskısı ile Atilla Atar'ın renkli litografisinde (Resim 87) görüldüğü üzere, her tekniğin kendine özgü bir karakteristiği söz konusudur. Malzemenin yapısı ve teknik

zorunluluklar birbirinden çok farklı tatlar ortaya koymaktadır. Ancak litografi ile görsel olarak, ahşap ya da linol baskı etkisi bırakan baskıresim örnekleri yapılabilir.

Resim 85'te litografi taşının yükselti içermeyen yapısı, litografik baskıyla ilgili bir göz tarafından kolayca algılanabilmektedir. Kırmızı leke üzerinde, püskürtme tekniğiyle, oluşturulan mavi tonlamalar ve litografinin transparan özelliklerinden kaynaklanan beyaz boşluklar, resme dinamik bir etki katmaktadır. Üst üste binen sarı, kırmızı ve maviler, transparan özellikleriyle siyah ve rafinerize yeşil fon üzerinde mordan, eflatun, lacivert ve pembeye kadar ışıltılı ara tonlar oluşturmaktadır. Bu renk armonisi, litografinin yumuşak ışık-gölge, açık-koyu geçişlerine imkan tanıyan karakteristiğine özgü, görsel etkiler olarak karşımıza çıkıyor.



Resim 87: Atilla Atar, İsimsiz, 52 x 54 cm., 1996, renkli litografi



Resim 88: Hayati Misman, isimsiz, 1985, metal gravür

Yüksek baskı teknikleri yapı ve plastik etki bakımından litografiye oldukça uzaktır. Görsel olarak litografiye en yakın baskı tekniği ise, çukur baskı olarak nitelediğimiz, metal gravür olmaktadır. Hayati Misman ve Melihat Tüzün gravürlerinde görüldüğü üzere, oyma sırasında tasarlanan çizgilerdeki, taramaların sıklığı ve seyrekliği, açık-koyu, ışık-gölge geçişlerine ve ara tonlamalara imkan tanımaktadır.



Resim 89: Melihat Tüzün, Dört Element, 16 x 25 cm., 2007, metal gravür

Renkli gravür baskılarda, kalıp üzerindeki resim, tampon vb. araçlar yardımıyla, bölgesel olarak renklendirilmekte ve kalıp presten geçirilerek resim, nemli kağıda aktarılmaktadır. Bu nedenle birbirini takip eden baskıların birebir aynı olması beklenemez. Kalıba boya vermede, küçük nüans farklılıkları mutlaka olacaktır. Renkli litografide ise her rengin kalıbı ayrı olacağından baskılar arasında, gravürde olduğu kadar nüans farkları oluşmayacaktır. Aynı taş, ilk renk baskısından sonra üzerindeki imge, tam yok olmayacak kadar temizlenip, ikinci renk kalıbı olarak hazırlandığından, tek taştan renkli litografide de durum aynıdır.



Resim 90: Süleyman Saim Tekcan, İsimsiz, 39 x 39 cm.,1998, gravür

Baskıresmi diğer plastik sanat alanlarından ayıran iki temel özellik vardır. Bir eserin üretiminde öncelikle bir kalıp, arayüzey kullanılması ve eserin çoğaltılabilir olması. Baskıresmin tarihsel sürecinde, üzerine çalışmanın resmedildiği kalıbın orijinal, basılan eserin ise kopya olduğu görüşünü savunanlar olmuştur. Bu görüşe karşı, her ikisinin de orijinal olduğunu savunanlar da çıkmıştır.

Avrupalı sanatçıların Paris'te 1960'lı yıllarda, üzerine hiç boya ya da mürekkep vermeden, kalıbı, kağıda direkt olarak bastıkları görülür. Dolayısıyla orijinallik tartışması yaratanlar için, ara malzemeler yok edilerek bir nevi orijinallik ispatına gidilmiştir. 1936 Almanya Köln doğumlu, Hans Haacke bu yöntemin öncülüğünü yapmıştır. "Bu yöntem daha sonraları geliştirilerek kavramsal işler üretilmiştir." Haacke 1956-1960 arası Kassel'daki devlet sanat akademisinde öğrenim görmüş, görüntü hareketliliği üzerine çalışmalar ve renk alanları üzerine denemeler yapmıştır. 1960-1961 arası Paris'te Atölye 17'deki çalışmalarda metal gravür baskılarda sıkça denediği kabartma yöntemi "ayrıca çizgi derinliğini görmek için de kullanılmıştır."[93] Kaba dokulu baskı kağıdı, boyasız kalıpla preslenerek, kalıptaki doku kağıda aktarılmış ve rölyef etkisi elde edilmiştir. Bu tür yenilikçi örneklerden sonra sergi salonlarında, baskı kalıbının eser olarak sergilendiği çalışmalar da görülmüştür.

[93] Araz, a.e., s. 55



Resim 91: Özdemir Altan, isimsiz, 65 x 50 cm., 1995

Transparan özellikli baskı boyalarının suluboya etkisinde kullanıldığı bir renkli litografi

3.2.1. Alois Senefelder Uluslararası Litografi Baskıresim Yarışması'nda Ödül Alan Eserlerin Plastik Etki Bakımından Analizi

1971 yılında, litografinin mucidi Senefelder'i ve sanatsal litografiyi yaşatmak amacıyla kurulan Uluslararası Alois Senefelder Vakfı'nın en önemli etkinliği olan bu yarışma, sanat camiasının dikkatini de üzerine çekmeyi başarmıştır. 3 yılda bir verilen Senefelder ödülü litografinin, bütün teknik olanaklarının kullanımı ve yeniliklere açık kalmasını amaçlar. Yarışmanın amaçlarından birisi de litografinin sanatsal alandaki kullanımını yaygınlaştırmaktır.

Taş üzerine yağlı tebeşir ve mürekkeple (tuşe) çalışılmış bütün sanatsal çalışmaların yanı sıra, metal plakalardan alınan baskılar, taş, ofset ve fotolitografi kombinasyonlarının tümü değerlendirmeye alınarak litografinin plastik etki bakımından bütün olanaklarının kullanımı teşvik edilmektedir..

Bu çalışmada kaynak kitabından yararlanılan, Kurt P. Lohwasser ve Christian Kruck, 1975 yılında ilk büyük ödülü alan sanatçılar olmuştur. Ev Grüger, Bruno Bruni, Peter Kampehl, Josef Walter Hermann, Ernst Hanke, Oskar Koller, Max Weinberg, Barbara Beisinghoff, Jim Dine, Falko Behrendt, Paul Wunderlich, Nobuhiko Numazaki, Kuniko Tadokoro, Bard Verbaenen gibi sanatçılar 1975'ten 2008'e ödül alan sanatçılardan bazılarıdır.[94] Aşağıda, bu sanatçılardan seçilmiş ödüllü litografik eserler, teknik yapı ve görsel etkiler bakımından değerlendirilmiştir.

3.2.1.1. "Der Grelle Bogen" (Şiddetli Yüzey) Kurt P. Lohwasser

1975 yılında verilmeye başlanan, ilk Senefelder ödülüne değer görülen sanatçılardan biri olan Kurt P. Lohwasser'nın "Der Grelle Bogen" (şiddetli yüzey) adlı renkli litografisinde, (bkz. Resim 92) siyah ve beyaz fon üzerinde canlı kırmızı tonların ve mavilerin kompozisyondaki şekil hareketliliğine kattığı dinamik etkiyi görüyoruz.

[94] (Çevrimiçi) http://www.senefelderstiftung.com/data/htmdeu/deufram.htm, (2010-15-Haziran)

İlk bakışta, yağlıboya bir tablodan ayırt edilmesi neredeyse imkansız olan bu soyut, lekesel eser, tipik bir 4 renk litografisidir. Ön hazırlık ve çizim doğrudan taş üzerine lavi tekniğiyle fırça kullanılarak yapılmıştır. Koyudan açığa ya da bir renkten diğerine yumuşak geçişlerin olduğu kısımlarda püskürtme tekniği ve lavi tonlamalarının birlikte kullanılmış olması olasıdır. Ön çalışmanın neredeyse tamamında, yağ oranı yoğun siyah mürekkep kullanılmış, oldukça az yer kaplayan yumuşak geçişlerde yağlı mürekkep, su veya tinerle inceltilerek tonlamalara gidilmiştir.



Resim 92: Kurt P.Lohwasser, Der Grelle Bogen, Renkli Litografi, 1975

Baskı boyası olarak, kapatıcı özellik gösteren siyah ile yarı saydam özellik gösteren kırmızı, sarı ve mavi mürekkepler kullanılmıştır. Resmin renk şiddetini artıran beyaz boş bölgeler ise baskı kağıdının kendi rengidir. Fon olarak, tüm yüzeyde parçalı bir şekilde yayılan siyah en büyük alanı kaplamaktadır. Onu, sol üst köşeden sağa doğru diyagonal olarak, dinamik bir dağılım gösteren canlı kırmızı bölmektedir. Kırmızı lekeler, önceden basılmış sağ alt köşedeki sarının üstüne kadar gitmektedir. Yarı saydam kırmızı, burada önceden kağıt üzerine basılmış sarı leke ile kaynaşmakta

ve kırmızı ağırlıklı bir turuncu lekeye dönüşmektedir. Bu tür turuncular, kompozisyonun merkezi konumundaki beyazın çevresinde de görülmektedir. Bunlar, beyaz alan içindeki siyah lekeyi çevreler durumdadır. Kontur özelliği gösteren bu turuncular yer yer siyahla beyazın arasına girerek kontrast geçişi yumuşatmaktadır.

Açık kompozisyon özelliği gösteren bu renkli litografide, siyah-beyaz karşıtlığı ve renklerde sıcak-soğuk karşıtlığının birlikte kullanıldığını görüyoruz. Sıcak renkler: kırmızının, yanı sıra baskıda üst üste binmeyle oluşan turuncudur. Sıcak renkler soğuk etkideki, maviye göre daha fazla alan kaplamaktadır. Sol alt köşede, kendi içinde koyu maviden açık maviye geçişleri barındıran şeffaf soğuk leke, sıcak renklere karşı şiddet bakımından dengeyi kurarak gözü rahatlatmaktadır. Yine bu mavi ton, küçük parçalar halinde tekrar ederek kompozisyonun merkezine doğru hareketlenmekte, sıcak renklerle alan ve hareket bakımından da denge kurmaya çalışmaktadır. Büyük mavi lekenin soğuk etkisi, tam karşı taraftaki sıcak etkili, canlı turuncuyla dengelenmektedir.

Etki özellikleri nedeniyle kırmızı, turuncu ve mavi arasında bir şiddet yarışı yaşanmaktadır. "Egemen renk, diğer renkler arasında birleştirici bir rol oynar ve onların tonunu kendi tonuna göre belirler. Bu nedenle tonların şiddetinin doğal sonucu olarak, renklerin genişliğine, derinliğine ve yayılışına göre algılama değişir. Sarı daha şiddetli, kırmızı daha yayılmacı ve mavi daha derindir gibi."[95] Algılama biçimlerinin de desteğiyle, bu şiddetli renkler kompozisyonda sağdan sola ve yukarıdan aşağıya dinamik bir hareket etkisi oluşturmaktadır. Sıcak-soğuk renk ilişkileri ve renklerin ışıklılık değerleri, kompozisyondaki açık-koyu zıtlığını kuvvetlendirerek renk ve harekette, dinamik etkiyi daha da artırmaktadır.

[95] Fikri Cantürk, **Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1992, s. 37



Resim 93: Peter Paulus, Farbstein I , Renkli Litografi,1977

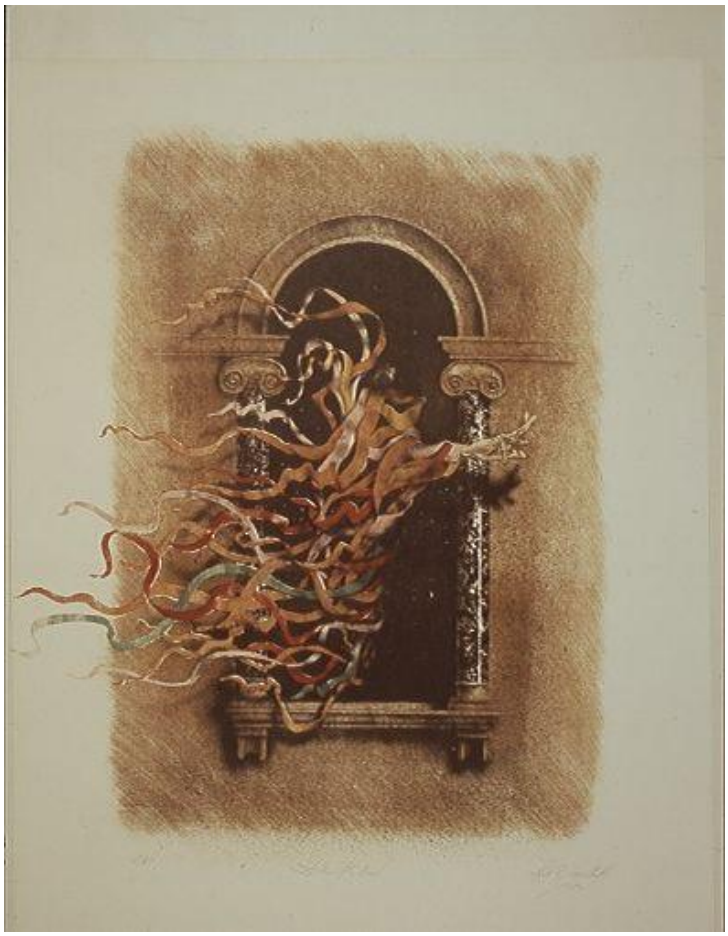
3.2.1.2. "Farbstein I" (Boyataşı I) Peter Paulus

1977 yılında ödül almış olan Peter Paulus'a ait "Farbstein 1" (Boya taşı 1) adlı renkli litografi, resim 92'den farklı olarak karışım yoluyla elde edilmiş nötralize renklerin hakim olduğu bir çalışmadır. Baskı öncesi hazırlık aşamasında, taş üzerine doğrudan yağlı tebeşir tekniği ve lavi kombine olarak kullanılmıştır.

5 renkli bir litografik çalışmadır. Baskı boyası olarak, 2 farklı mavi ton, siyah, karışım yoluyla elde edilmiş mora yakın kırmızı ve yine karışım yoluyla elde edilmiş açık sarı kullanılmıştır. 2 ayrı mavi ton, kapatıcı ve saydam özellikleriyle de birbirinden ayrışmaktadır. Litografi taşı üzerinde soldan sağa, mordan açık sarıya yumuşak geçiş yapan tonlama; tam da renkli litografiye özgü bir yöntem olarak, üst üste basımla, renklerin nasıl bir çok renklilik etkisine ulaştığının açık bir örneğidir.

Resimde, yatay olarak büyük alan kaplayan ve perspektif kurallarına aykırı bir duruş gösteren boya taşı kompozisyonun ana öğesidir. Sağ tarafa daha yakın duruşuyla, dengeyi bozarak hareket etkisi yaratmaktadır. Taşın üzerindeki koyu mavi leke bu etkiyi daha da güçlendirmektedir. Sol taraftaki boşlukta saydam mavilerin üzerindeki nötr ton ve üstündeki siyah lekelerle hareket etkisine karşın, asimetrik bir denge kurulmuştur. Dikeylerin ve yatayların egemen olduğu kompozisyonda lekesel ve çizgisel zıt elementlerle, resmin statik bir yapıda kalması önlenmiştir.

Kompozisyonun geneline baktığımızda taş içinde taş görüntüsü gibi pek de belirgin olmayan bir durumla karşı karşıyayız. Fonda yer alan ve taşı çevreleyen saydam mavi ton, köşelerdeki yumuşak eğimlerle beraber şekil olarak litografi taşını andırmaktadır. Ancak ortada somut bir gösterge yoktur. Sanatçı, somut nesne taş, ve soyutlamayı birlikte kullanarak zıt tekniklerle bir görsel bileşke ortaya koymuştur.



Resim 94: Karl-Roland Ziellenbach, Zukunftslied, Renkli Litografi, 1981

3.2.1.3. “Zukunftslied” (Geleceğin Melodisi) Karl-Roland Ziellenbach

Karl-Roland Ziellenbach’ın “Zukunftslied” (Geleceğin Melodisi) adlı renkli litografisinde de (Resim 94), ön çalışmada yağlı tebeşir ve yağlı mürekkep (tuşe), lavi tekniğinde kombine olarak kullanılmıştır. “Farbstein 1” adlı çalışmada olduğu gibi karışımlarla elde edilmiş doygun renklerden oluşmaktadır.

Simetrik kapalı bir kompozisyon özelliği gösteren çalışmada, resmin ortasından çıkarak sol tarafa doğru rüzgarla savrulmuş havasında uçuşan şekiller kompozisyonda, simetriyi bozarak hareketi oluşturma eğilimindedir.

Ağırlıklı alanı kaplayan açık kahverengi, siyah, sarı, kırmızı ve yeşil olmak üzere beş ayrı renk algılanmaktadır. Beyaz alanların kağıdın kendi rengi olduğu düşünülürse ve her renk için ayrı taş tekniği uygulanmışsa, baskıda 5 ayrı taş kalıp kullanılmış olmalıdır. Sol tarafa doğru savrulan nesnelerin fon renginde olanları aynı kalıptan basılmıştır. Renkleri üst üste basmada karmaşık düşünme süreçleri gerektiren zor bir çalışma olmasına rağmen sanatçı bu yöntemi eserde başarıyla uygulamıştır.

3.2.1.4. "Brief" (Mektup) Wolfgang Müllerschön

Müllerschön’ün "Brief" adlı renkli litografisi, taşın, en hassas dokunuşları ve ara tonları uygulama ve sonuç elde etmede sanatçıya sunduğu özgürlüğün iyi bir örneğidir. Taşa hazırlık aşamasında, fırça kullanarak yağlı mürekkeple çizim, Püskürtme tekniği ve yağlı tebeşirle çizim birlikte kullanılmıştır.

Siyah, kahverengi ve kırmızı olmak üzere 3 renkli bir baskıdır. Kahverenginin en fazla alanı kapladığını ve baskıda belirleyici, hakim renk olduğunu görüyoruz. Ancak, püskürtme tekniğiyle uygulandığından etkisi zayıflatılmış ve saydam özelliktedir. Kompozisyonun tüm yüzeyinde fon olarak düzenli bir dağılım göstermekte ve daha açık kahverengi bir çerçeveyle çevrelenmektedir. Resmin sağ tarafından hareket ederek hızla sola doğru uçuş etkisi gösteren ritmik kırmızı fırça

darbeleri kahverengi fon üzerine, ikinci renk baskısıdır. Kırmızıdaki bu dinamik etkiyi harekete ve şiddete dönüştüren siyah en son basılmıştır.



Resim 95: Wolfgang Müllerschön, Brief, Renkli Litografi, 1987

Yarı açık bir kompozisyon özelliği gösteren eser, dikey ve yatay elementlerin hakimiyetine rağmen, statik özellik göstermez. Sağ taraf haricinde eserin, çerçeveyle sınırlanmış olması, durağan bir etki beklentisi yaratırken, sanatçı, rahat, hareketli ritmik çizgiler ve lekelerle, eseri çevreleyen açık fon üzerinde, dinamik bir iç yapı oluşmasını sağlamıştır.



Resim 96: Stefan Szcesny, Ohne Titel, (isimsiz), Renkli Litografi, 1996

3.2.1.5. “Ohne Titel" (İsimsiz) Stefan Szcesny

Fotografik, realist ve resimsel soyut öğelerin birlikte harmanlandığı bir çalışma ile karşı karşıyayız. Sanatçı, buradaki görsel zenginliği oluşturmak için birkaç litografik tekniği birlikte kullanmıştır. Tipik bir fotolitografi çalışmasıdır. Fotoğraf tekniklerinden faydalanıldığı için görsel olarak serigrafiye benzemektedir. Ön çalışma yapıldıktan sonra pozitif ve negatif olarak pozlandırılan foto filmler montaj yoluyla bir araya getirilmiş ve sonradan, bu kolajın taşa transferi gerçekleştirilmiştir.

3 renkli bir litografik baskıdır: Mavi, turuncu ve siyah. Bu da baskı kağıdının 3 ayrı kalıpla 3 kere baskı presine girdiği anlamına gelir. Fon olarak basılan mavi ve turuncuyu, en son basılan siyah, yer yer gölgelemekte ve fondaki iki ayrı renkle simetrik ve dikey olarak ikiye bölünmektedir. Diğer bir deyişle siyah, yüzeyde bütünlüğe hizmet etmektedir. Espas etkisi bakımından değerlendirildiğinde, sağdaki turuncu, öne çıkmakta mavi ise derinlik etkisi yaratarak geriye gitmektedir. Ancak mavi alan üzerindeki; siyah içine beyaz, negatif kadın figürü, rahat, birkaç fırça darbesiyle ustaca çizilivermiş görüntüsüyle, etkili bir biçimde öne doğru çıkmaktadır.

Sağdaki, sırtı izleyiciye dönük kadın figürünün ise, soldakine tezat olarak, yumuşak geçişli tonlamalarla fotografik bir yapıda olduğunu görüyoruz. Burada, karşılıklı duran iki kadın figürünün yön olarak zıt duruşu da plastik etki bakımından kompozisyondaki kontrasta dahil olmaktadır. Yakın ve uzak espas ilişkileri, gerçekçi ve soyut karşıtlıklar, bunun yanında iki canlı rengin kombinasyonuyla görsel açıdan zengin bir litografik eser ortaya çıkmıştır.



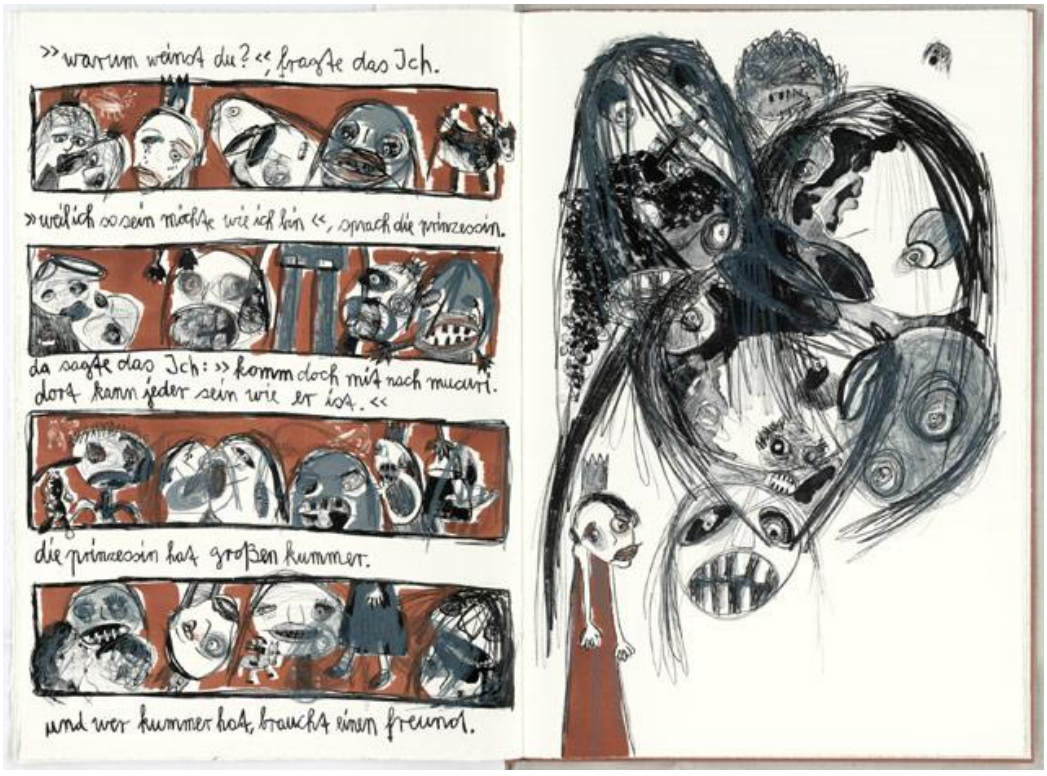
Resim 97: Falko Behrendt, Grafische Gesänge; Herbstweisen, Renkli Litografi, 1999

3.2.1.6. "Grafische Gesänge: Herbstweisen" (Grafiksel Şarkılar: Sonbahara Dair) Falko Behrendt

1999 yılında sekiz litografik baskıdan oluşan bir seri eserler bütünüyle Senefelder ödülüne değer görülen Behrendt'in serideki eserlerinden biridir. Sanatçının anlık bir duygu yoğunluğunun dışavurumu şeklindeki kompozisyon 2 renkli bir çalışmadır. Taşa doğrudan çalışılan eser, çok az inceltilmiş, yağlıboya kıvamındaki yağlı mürekkep, spatula ile sürülerek resmedilmiştir. Siyah fon ile sağ alt köşeyi kaplayan flu alanda suluboya kıvamında inceltilmiş yağlı mürekkep, fırça ile kullanılmıştır. Beyaz lekelerin kağıdın kendi rengi olması muhtemeldir. Eğer, beyaz

alanlar baskı boyası ile gerçekleştirilmişse, ki bunu fotoğraftan algılama imkanı yoktur, 3 renk baskısından oluşan bir eser olduğunu kabul etmek durumundayız.

Açık bir kompozisyon özelliği gösteren eser, bir soyutlama olmasına rağmen, hikaye arayışında bir gözle bakacak olursak, yüksek bir dağın eteğinde soğuk bir kış gecesi esen fırtınayı andırmaktadır. Siyah fon üzerinde dağılım gösteren mavi; koyu dan açık maviye ton değerleriyle ve parçalı, ritmik görünümüyle, koyu fon üzerinde helezonik bir devinim ve coşku etkisi yaratmaktadır. "Çok sistemli bir düzenin bozulması ile hareket etkisi başlar. Bu da mekansal görünümün ilk ipuçlarını verir." [96] Resmin sol tarafında merkezi oluşturan bir helezonik yuvarlanma ve toplanma veya tersine bu merkezden dışa doğru açılan dağınık, ritmik canlı lekeler, gözü oradan oraya gezdirmekte, esere hareketli, dinamik bir yapı kazandırmaktadır.



Resim 98: Katrin Peters, Liebes Ich und Jetzt wäre es schön zu küssen Sachlich richtig, Lithographie, Kunstbuch (litografi kitabı), 2002

[96] Temizsoylu, a.g.e, s.64

3.2.1.7. **“Liebes Ich” und “Jetzt Wäre Es Schön zu Küssen. Sachlich Richtig” (“Sevgili Ben” ve “Şimdi Öpmek İçin Güzel Olurdu Cidden Doğru”) Katrin Peters**

Çizim ve desen ağırlıklı bu çalışma, litografik baskıların ciltlenerek kitap haline getirildiği ve bir konu bütünlüğü içerisinde yazı ve resimlerle hikayesi olan bir eserdir. 19. yüzyıl sonlarında eser veren usta çizerlerin desenlerini aratmayan bir çizim gücüyle, litografik bir seri olarak uygulanmıştır. 2002 yılındaki yarışmada Senefelder ödülünü kazanmıştır. Ancak ödül kazanan ilk ve tek litografi kitabı değildir. 1999 yılında Joris Martens: "One Book 110 Pages" (110 Sayfalık Bir Kitap) adlı eseriyle, 2008 yılında da Kuniko Tadokoro “Ohne Titel” “İsimsiz” litografi kitabıyla bu ödüle değer görülmüştür.



Resim 99: Darina Peeva: Perforation II (delinme II), Litografi, 2008

3.2.1.8. “Perforation II” (Delinme II) Darina Peeva

Grafiksel ağırlıklı baskıresim çalışmalarıyla öne çıkan Bulgar asıllı Peeva, kompozisyonlarında genellikle eski aile fotoğrafları kullanmaktadır. Yukarıda görülen eseri 2008 yılında Senefelder ödülüne değer görülen üçlü serinin ikincisidir.

Bu bölümde incelediğimiz eserlerden ve asıl konumuz olan renkli litografiden farklı olarak, siyah-beyaz bir litografik baskı olan eser, beyazdan siyaha kadar uzanan ara tonlamalar, grilerin oluşturduğu doku zenginliği ve derinlik etkisiyle dikkat çekmektedir. Plastik etki bakımından, renkli baskılarla karşılaştırma imkanı bulacağımız bu çalışmada, derinlik etkisi uyandıran yumuşak geçişli arka plan, fotoğraf tekniği kullanılarak ve tramlama yöntemiyle oluşturulmuştur. İkinci bölümde açıklandığı gibi püskürtme tekniğiyle de taş üzerine doğrudan uygulanabilen bir yöntemdir. Bu yumuşak tonlama üzerinde yatay ve dikey olarak duran, sıralı siyah dairesel lekeler, görsel olarak derinlik duygusunu artırmaktadır. Resmin sağ tarafında yer alan soyut figür ve sağ alt köşede ip yumakları şeklinde yığın olarak duran örüntüler de, baskı öncesi, fotoğraf tekniklerinden faydalanılarak taşa aktarılmıştır.

"Nesne çevresinin koyu veya açık olması; biçimi, çevresi ile ilişkisinde, dolu-boş, ileri-geri ikilemleri içerisinde gösterir. Nesnelerin arkasının koyu olması, onları ileri doğru iter. Nesne koyu iken çevresinin ışıklılığı içinde, gömülme veya yapışma etkisi meydana getirir. (Burada nesnel doluluk ve boşluk etkisi de etkendir)."[97] Açık gri alan üzerinde, resmin sağ tarafında, tam ortada yer alan ve bir kare biçimi oluşturan 4 beyaz daire, diğer siyah dairelerle girdiği pozitif–negatif ilişkiler sonucu yüzey üzerinde, esere verilen isimle bağlantılı olarak, kuvvetli bir kontrast ve "delinme" etkisi yaratmaktadır.

[97] A.e, s. 63

SONUÇ

19. yüzyıldan sonra bilimsel ve teknolojik gelişmeler sanatı da etkilemiştir. Görsel sanat eserlerinin, sadece müzelerde ve sergi salonlarında duvarlara asılan, varlıklı bir zümrenin sahip olabildiği seyirlik ürünler olmaktan çıkıp, çoğu zaman günlük yaşamın içindeki nesnelerle de bütünleştiği görülür.

Litografinin bulunuşu ve gelişimi, sanat eserinin izleyiciyle buluşma sürecini hızlandırmış, sanatçılar için de yeni bir anlatım aracı olmuştur. Bir baskıresim tekniği ve sanat üretiminde özgün bir uygulama alanı olarak, günümüzde de önemi giderek artmaktadır. Çoğaltım yoluyla sanat ve sanat eserine daha kolay ulaşabilmeyi ve sahip olmayı sağlayan bir araç olmuştur. Grafiksel etkileriyle, baskıresim sanatında yeni bir görsel zenginlik kaynağıdır. Litografi, ofset baskıyla endüstriyel anlamda, günlük yaşama tam olarak girmiş, sanatçıların çoğaltarak izleyiciye ulaştırdığı özgün baskıresimlerle de kültür ve sanatla bütünleşmiştir.

Senefelder'in tanımıyla, diğerlerinden farklı olarak "kimyasal" nitelik gösterir. Ahşap baskı ve metal oyma-basma tekniklerinin aksine litografide, taşı oymaya, kesmeye ya da kazımaya ihtiyaç yoktur. Basıma uygun yeni bir sistem sunan litografi, ticari potansiyeli nedeniyle, bulunuşundan itibaren bütün dünyada hızla yaygınlaşmıştır. Sanatçıya, boyaresim tadında ve estetiğinde çoğaltılmış eserler üretmek için, deneysel, yaratıcılığa açık, geniş imkanlar sunmuştur. Renkli litografinin ortaya çıkışı bu imkanları daha da zenginleştirmiştir. Ancak siyah-beyazdan renkliye geçiş, 20 yıl gibi bir zaman almıştır. Boyaresmin önemli ustalarının tekniğe yönelmesiyle artan ilgi, yeni araştırma ve çalışmaları beraberinde getirmiş, litografide görsel etkilerin çeşitlenip, zenginleşmesi hız kazanmıştır. Özgün litografik baskılar 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra manzara ve afiş olarak izleyiciyle buluşmuş, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, boyaresim tabloların yanında yerini alarak sanatsal anlamda izleyiciyle bütünleşmiştir. Çağdaş sanat üretim dallarının iç içe geçtiği, aynı eserde birden çok tekniğin sıklıkla kullanıldığı günümüzde de, yeni sanat dillerinin oluşması adına özgürlükçü yapısını korumaktadır.

“Baskıresimde Renkli Litografinin Plastik Etki Bakımından Ayrıcalığı” konulu sanatta yeterlik tez çalışması için yapılan araştırmalar ve araştırmacının daha önceki atölye tecrübeleri ortaya koymuştur ki; litografi, özellikle de renkli litografi, bir sanatsal alan olarak, sanatçı, malzeme ve atölye açısından ele alındığında, oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu durum, tarihsel süreçte sanatçı-baskı ustası işbirliğini gerekli kılmıştır. Teknik bilgi ve deneyim, atölye donanımı, malzeme çeşitliliği gibi konular, diğer baskı tekniklerine göre renkli litografide daha fazla önem taşımaktadır. Sanatçı, çizim, baskıya hazırlık ve basım aşamalarında, malzemenin sürükleyici etkisiyle baş başadır. Çoğunlukla, baskıda kesin sonucun önceden bilinmesi pek mümkün olmaz. Ancak, sanatçı isterse renkli litografinin bu tür özelliklerini avantaja da dönüştürebilir. İsteyerek uyguladığı renk ve resimsel özelliklerin yanı sıra, rastlantısal uygulamaların akıcı görsel etkileriyle heyecan verici, bilinmez yolculuklara çıkabilir. Kendiliğinden oluşan plastik etki zenginliği hiç bir baskı tekniğinde renkli litografideki kadar zengin değildir.

Ressamın, boyaresimdeki resimsel problemleri; şekil, biçim, ışık, gölge, ritim, denge, derinlik, renk gibi kompozisyon öğeleri, baskıresmin ve renkli litografinin de temel sorunlarıdır. Litografi taşının, grenli, düzgün, sert yüzeyi, yağ içeren her türlü çizim ve boyama aracıyla doğrudan çalışmaya elverişlidir. En hassas çizimleri ve dokuları korkusuzca uygulamada, sanatçıya diğer baskıresim tekniklerine göre daha geniş bir özgürlük alanı sunar.

Teknik yapı bakımından uzak olmasına rağmen, görsel etki olarak litografiye en yakın baskı tekniği metal gravürdür. Yüksek baskı teknikleri ise hem görsel olarak hem de yapısal olarak daha farklıdır. Ancak litografi tekniğiyle, diğer baskı tekniklerinin sunduğu çoğu görsel etkiler, benzer nitelikte uygulanabilir. Üstelik, renkli litografi sanatçıya boyaresim tadında ve estetiğinde renkli baskılar üretme imkanı sunarken, bu eserler çoğaltılabilir özelliktedir.

Birden çok renk devreye girdiğinde, litografide görsel etki ve ifade gücü katlanarak artmaktadır. Litografik baskıda 2 rengin kullanılması, bu renklerin yüzey üzerinde sadece ayrı ayrı ve yan yana kullanımı anlamına gelmez. Taş yüzeyinin

grenli yapısı ve renklerin transparan özellikleri, renkli litografiyi diğer baskı tekniklerinden ayırmaktadır. 2 ayrı renk, baskı kağıdına üst üste basılarak renklerin çakışması ve kaynaşmasıyla, çok sayıda farklı ara ton elde edilebilir. Bu yöntemle sanatçının, açık-koyu ve renk değerlerinde (valör), sınırsız sayıda çeşitleme yapma olanağı ortaya çıkmaktadır. Açık-koyuların ve renk değerlerinin, sanatçı duyarlılığı ve renkli litografinin olanaklarıyla çeşitlenen plastik etkisi, izleyicide de aynı zenginlik ve çeşitlilikte görsel algılar yaratmaktadır.

Bu tez çalışmasında, siyah-beyaz ve renkli litografinin atölye ortamında uygulanan çalışma yöntemleri ve görsel etkileri teorik olarak irdelenmiş, litografinin gelişimi eser analizlerinden örneklerle de ele alınmıştır. Bu litografik baskı örneklerinde görülmüştür ki; çizgide olduğu gibi, ara tonlar ve açık-koyular da resmin anlatım diline yönelik önemli öğelerdir. Litografi, ara ton zenginliği açısından sanatçıya sınırsız imkanlar sunmaktadır.

Tam siyah ve tam beyaz arasındaki zıtlık, izleyicide, güç, sağlamlık, yalınlık, kesinlik, teklik gibi kavramlarla nitelenebilecek olguları ve benzerlerini çağrıştırabilir. Ara tonlamalara gidildikçe etkiler farklılaşır. Güçlü etki kaybolur, zıtlıklar yerini "uyum"a terk etmeye başlar. Sanatçı, tonlamalardaki zıtlıklar ve uyumlu ara değerlerlerle, görsel öğelere değişik anlamlar yükleyebilir. Renkli çalışmada da durum farklı değildir. Kontrast özellik gösteren, birbirinin tamamlayıcısı konumundaki renk lekeleri, kesinlik ve güç gibi etkiler yaparken, renk karışımlarıyla oluşan ara tonlar ve değerler, uyumluluk etkisi gösterir. Ancak gözün, çok renkli bir resimdeki açık-koyuları algılamasıyla, yapı olarak, açık-koyu bir lekesel anlayışla tasarlanmış bir eseri algılanması aynı şey değildir. Sanatçı eserini tasarlarken bu ayrımı da göz önünde bulundurur. Siyah-beyazın ara tonlarında ya da renk değerlerinde oluşan yumuşak gölgelendirmeler belirsizlik duygusunu artırır. Bu tür resimsel öğeler, belirsizlik algılamasına bağlı olarak, izleyicide, romantik, melankolik, puslu, yumuşak ve hassas duyguları açığa çıkarırlar.

Araştırmada ulaşılan sonuçlardan biri de; litografinin, sözü geçen plastik etkilerin uygulanmasında, taşın, yağa ve suya hassas, tonlama zenginliğine açık

yapısıyla, diğer bütün baskı tekniklerinden ayrıcalıklı bir yere sahip olmasıdır. Baskıresim tekniklerinin hiçbirinde litografideki kadar ara ton zenginliği mümkün olmaz. Kontrast ve sert etkiler yaratmak için de sanatçıya farklı yöntemler sunar.

Renkli litografi, boya karışımlarındaki çeşitlilik ve baskıda renklerin üst üste binmesiyle, ustalık gerektiren karmaşık bir yapıya bürünmüş olsa da, yağlıboya bir tablodakine benzer görsel etkilerin uygulanabilir olması, tekniğin sanatçıların gözünde ayrıcalıklı bir yer edinmesinde etkili olmuştur. Ancak 1960 sonrası teknolojik gelişmelerin baskıresme yansıması, fotoğraf tekniklerinin baskıresimlerde görülmesi sonucunu doğurmuş, farklı tekniklerle oluşan baskılar, çözümlenmesi zor bir estetik, görsel bütünlüğe ulaşmıştır. Çalışmanın son bölümünde, plastik etki bakımından analiz edilen litografi örneklerinde, bu çeşitliliğin ve görsel etkilerin algılanmasına yönelik eserler seçilmeye çalışılmıştır.

Tez araştırmaları sonucu dikkat çeken bir konu da, renkli litografinin, bulunuşundan günümüze her dönemde sanatçıların ilgisini çekmiş olmasıdır. Ancak resimsel özellikler ve görsel etkiler açısından boya resmin arkasında kalmıştır. Henry Cliffe'in benzetmesiyle ele alınacak olursa: "Bir yağlıboya tablo, renk uygulamaları ve armoni açısından "senfoni" ise, renkli litografiyle üretilmiş bir baskıresim, 3 ya da 4 enstrümanlı bir müzik grubudur. Ancak, 3 ya da 4 enstrümanla da kulağa hoş gelen kompozisyonlar oluşturulabilir. Tıpkı renkli litografide 4 renkle, yağlıboya benzeri bir tablonun tıpkıbasımının yapılabildiği gibi." Diğer baskı teknikleriyle rekabet ise hep varolmuştur. Bu rekabette üstünlük zaman zaman el değiştirse de, litografinin afiş, plakat ve reklam baskılarıyla endüstriyel alanda gelişimi, yön değiştirmesine neden olmuştur. 1816'larda litografide ortaya çıkan, 4 ayrı rengin, ayrı kalıplardan aynı kağıda üst üste basımı, günümüzde, modern matbaacılıkta bilinen 4 renk (cmyk) uygulamasının ilk halidir.

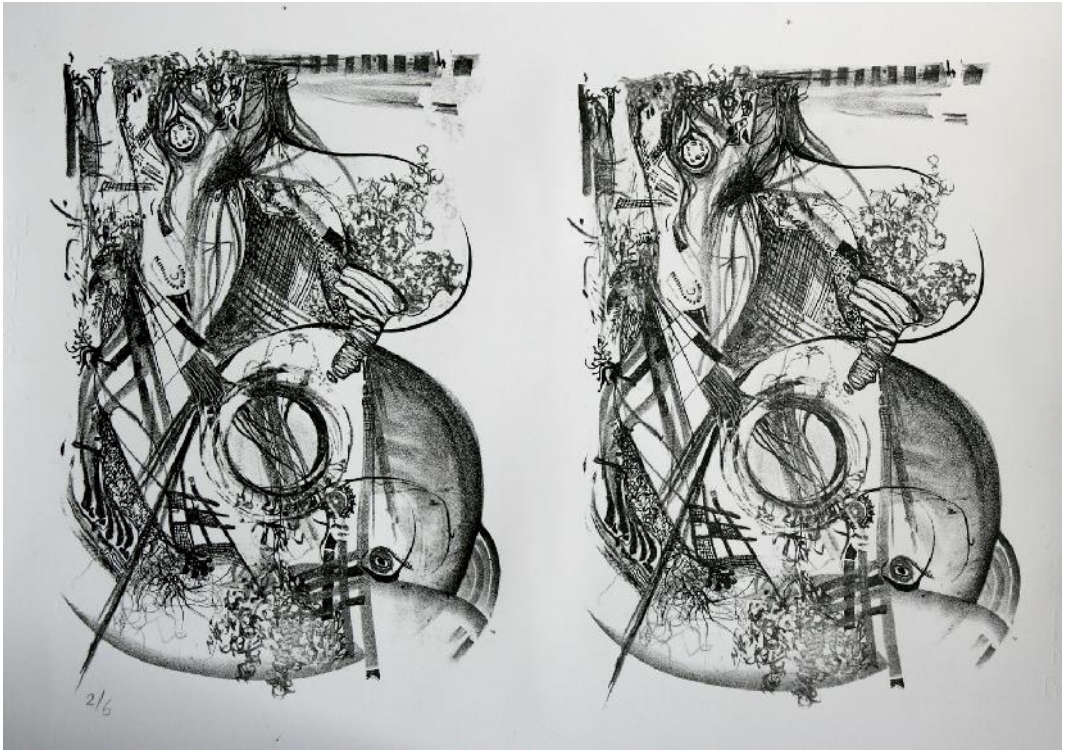
Uygulaması günümüzde de devam eden; ilk bulunuş haline, sanatçıların, sahip çıkması, litografinin bir sanatsal anlatım ve üretim aracı olarak değişmez özellikler kazanmasını sağlamıştır. Taş kalıp, en hassas dokunuşları bile görsel bir şölene dönüştürür. Renkli litografi, günümüz modern ofset baskı teknolojilerinin atasıdır.

Doku zenginliğine ve deneysel çalışmaya açık teknik yapısıyla, sanatçılar için bir resimsel araştırma alanı ve çoğaltım yoluyla daha çok izleyiciye ulaşma aracıdır.

EKLER

Baskıresim tekniği olarak litografiyi, bir çoğaltım aracı olmasının yanı sıra, baskı aşamalarında, farklı çeşitlemelere imkan tanıyan bir resmetme aracı olarak da görebiliriz. Aynı imgenin, tek ya da çoklu olarak, farklı renklerle basımı, rengin insan psikolojisi üzerine etkilerinden kaynaklanan farklı görsel algılamaları beraberinde getirir. Bu tür çeşitlemelerle litografik bir baskı, aynı görsel elemanlarla sunulmasına rağmen, resimsel ifade bakımından farklı görsel etkiler ortaya koyar. İmgenin, baskıda aynı kağıda, yatay-dikey, ters-düz gibi varyasyonlarla yan yana ya da üst üste basımı da, kompozisyonda renk değişikliklerinden kaynaklanan zenginliği biçimsel ve lekesel olarak destekler. Üstelik bu tür yöntemlerle, küçük bir taştan aynı kağıda büyük boyutta litografik baskılar almak mümkün olmaktadır.

Geçmişte, ticari bir çoğaltım aracı olma özelliğiyle bütün dünyaya kısa sürede yayılan litografi tekniği, çoğaltma prensibine dayalı özgün eser üretim olanaklarının yanı sıra, baskının kendine has grafiksel özelliklerinden dolayı, sanatçıların dikkatini çeken bir resmetme aracı olmuştur.



İsmail Keskin: İsimsiz, 50 x 70 cm., Litografi, 2011



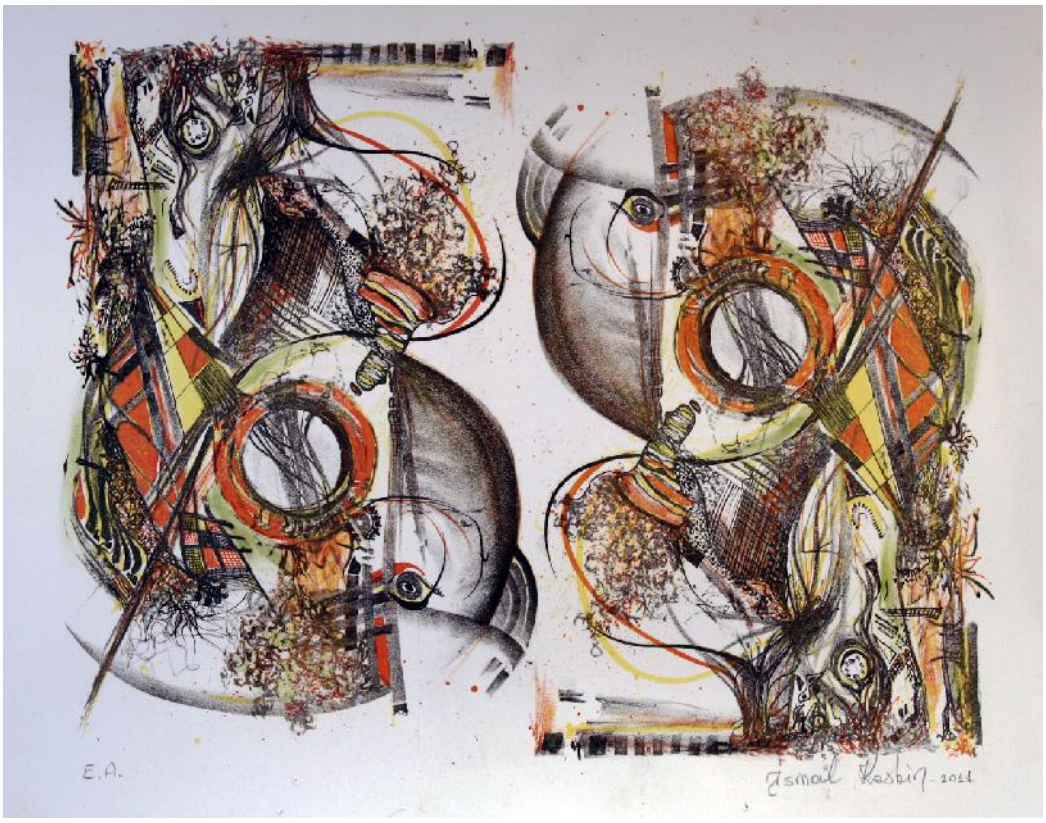
İsmail Keskin: İsimsiz, 50 x 70 cm., Litografi, 2011



İsmail Keskin: İsimsiz, 50 x 70 cm, Renkli Litografi, 2011



İsmail Keskin: İsimsiz, 35 x 25 cm., Renkli Litografi, 2011



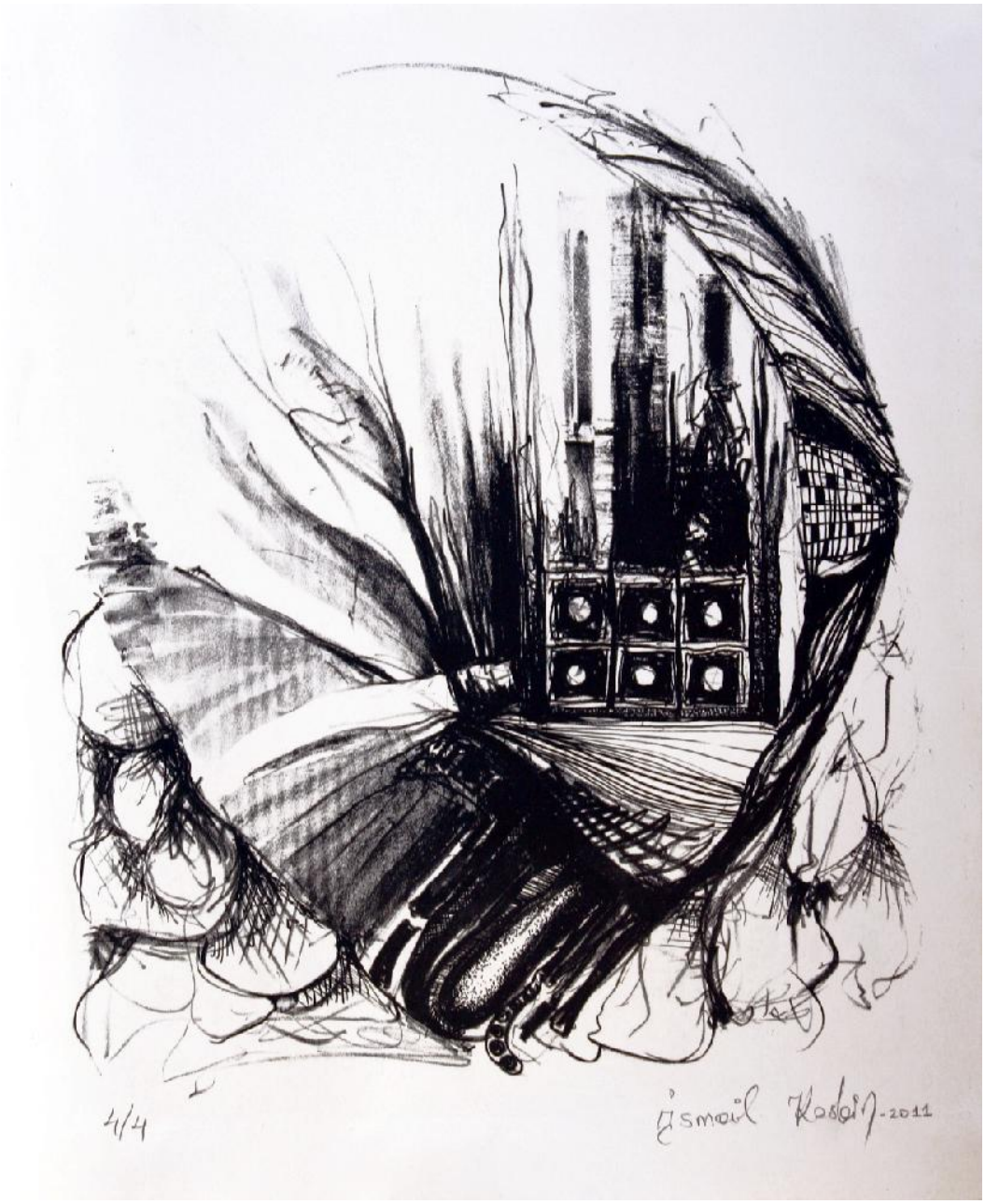
İsmail Keskin: İsimsiz, 50 x 70 cm., Renkli Litografi, 2011



İsmail Keskin: İsimsiz, 35 x 25 cm., Renkli Litografi, 2011



İsmail Keskin: İsimsiz, 35 x 25 cm., Renkli Litografi, 2011



İsmail Keskin: İsimsiz, 54 x 38 cm., Litografi, 2011



İsmail Keskin: İsimsiz, 29 x 29 cm., Renkli Litografi, 2011



İsmail Keskin: İsimsiz, 50 x 70 cm., Litografi, 2011



Litografi Taşı



Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fak. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Özgün Baskı Atölyesi

YARARLANILAN KAYNAKLAR

ANTREASİAN, Garo and ADAMS, Clinton, **The Tamarind Book Of Lithography: Art & Techniques**, New York: Harry N. Abrams, İnc. Publishers, 1970

ARAZ, Güldane, "Baskıresmin Çağdaşlaşma Sürecinde Atölye 17", (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006)

ASLIER, Mustafa / ÖZSEZGİN, Kaya, **Başlangıcından Bugüne, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi,** İstanbul: Tiglat Yayınları, Cilt 4: 1989

ASLIER, Mustafa, "Taşbasma "Litografi" Teknikleri", **Ankara Sanat Dergisi**, sayı 24, mart 1968, ss.12-13

ATALAYER, Faruk, **Görsel Sanatlarda Estetik İletişim**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994

ATAR, Atilla, **Başlangıcından Günümüze, Taşbaskı,** Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1995

AYAN, H. Müjde, "Başlangıcından Günümüze Litografi", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998)

BACHLER, Karl & DÜNNEBEİER, Hans, **Bruckmann's Handbuch der Modernen Druckgraphic** München: Verlag F. Bruckmann KG, 1973

BANİSTER, Manly, **Practical Lithographic Printmaking**, New York: Dover Publications, Inc. 1972

BECER, Emre, **İletişim ve Grafik Tasarım**, Ankara, 4. Baskı, Dost Kitabevi, 2005

CANTÜRK, Fikri, **Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1992

DAĞBATIRAN, Kubilay, "Tarihsel Açıdan 19. Yüzyıl Avrupa Baskı Grafiği" (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998)

DOHMEN, Walter, **Die Lithographie Geschichte Kunst Technik**, Köln: DuMont Buchverlag, 1982

EROĞLU, Özkan, **Resmi Yorumlarken**, Bursa: Ezgi Kitabevi Yayınları, 1995

ESMER, Hayri, (Litografinin Değişim Dinamiği: "The Big Print") **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 326, Aralık 2005, ss. 76-77

ESMER, Hayri, "The Big Print Ve Litografide Yeni Açılımlar" **Artist Dergisi**, Sayı: 4, Nisan 2005, ss. 26-29

FRİCKE, Johann, **Graficshe Drucktechniken**, Köln: Verlagsgesellschaft Schulfernsehen -vgs-, 1984

FUCHS, Siegfried E., **Die Lithographie**, Recklinkhausen: Aurel Bongers Verlag, 1979

FUCHS, Siegfried E., **Die Serigraphie**, Recklinkhausen: Aurel Bongers Verlag, 1981

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

GOMBRİCH, Ernst H., **Dünya Tarihi**, Çev. Prof. Dr. Ahmet Mumcu, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997

GÖKAYDIN, Nevide, **Temel Sanat Eğitimi**, Ankara: M.E.B. yayınları, 2002

HAKAN, Saime, “Taş Baskıda Halk Sanatı ve Akademik Sanat” (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993)

HEESE, Alfred, **Gesellschaft im Wiederspruch,** Essen: Krupp Druckbetribe, 1994

HENKER, Michael, SCHEER Karlheinz & STOLPE Elmar, **Von Senefelder zu Daumier, Die Anfange der Lithographischen Kunst,** München: K. G. Saur Verlag, 1988

HENRY, Cliffe, **Lithography Heute Technik und Gestaltung,** Ravensburg: Otto Meier Verlag, 1965

HOHL, Reinhold, **Schwarz auf Weiss,** (sergi kataloğu) , Wittrock-Düsseldorf, 1985

İLBEYİ, Gonca, “Amerika'da Özgün Baskıresimde 60' lı ve 70' li Yıllar”, **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı 5, Nisan 1996, ss. 80 - 88

İLBEYİ, Gonca, “Baskıresim”, **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı 2, Aralık 1994, ss. 57- 64

İLBEYİ, Gonca, **“**Geçmişten Bugüne Litografi”**,** (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993)

İLBEYİ, Gonca, “İngiltere ve Fransa’da Topografik Çalışmalara Litografi Uygulamaları”, **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı 10, Aralık 1999, ss. 91- 98

İZER DRAHŞAN, Ayşegül, “Özgün Baskıda Klasik Teknikler ve Yeni Arayışlar” (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Uygulamalı Sanatlar, A.S.D. Grafik Programı, 1992)

KALMIK, Ercüment, **Tabiatta ve Sanatta Doku-Texture**, İstanbul: İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Yayını, t.y.

KOSCHATZKY, Walter, **Die Kunst der Graphik; Technik, Geschichte, Meisterwerke**, Salzburg: Residenz Verlag, 1972

LOHWASSER, Kurt P. Lohwasser, **Lithographie Für Künstler, Photolithographie, Lichtdruck, Heliogravure,** Wiesbaden & Berlin: Bauverlag Gmbh., 1980

ONURSOY, Sibel, "Litografide Doku" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992)

SESİGÜR, Hülya, "Litografi Tekniği", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993)

SEZER, Cenk, "Soyut Resimde Çizgisel Düzenleme ve Renk İlişkisi", (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997)

TALLMAN Susan, **The Contemporary Print**, London: Thames und Hudson, 1996

TEMİZSOYLU, Nuri, **Temel Sanat Kavramları**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1987

WALTHER, İngo F., **Pablo Picasso**, Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1986

WEİL, Alain, **Grafik Tasarım**, Çev. Orçun Türkay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009

ZEİDLER, Jürgen, **Lithographie, und Steindruck**, Ravensburg: Otto Meier Verlag, 1994

(Çevrimiçi) http://www.senefelderstiftung.com/data/htmdeu/deufram.htm, (2010-15-Haziran)

(Çevrimiçi) http://tr.wikipedia.org/wiki/Antony_T%C3%A0pies, (2011-05-Mart)

ÖZGEÇMİŞ

İsmail Keskin

1966 yılında Çorum Osmancık'ta doğdu. 1985'te başladığı Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim İş Bölümü, Grafik Ana Sanat Dalı'ndan 1989'da mezun oldu.

1990'da yüksek lisans yapmak üzere Almanya'ya gitti. İlk yıllar, Almanca kurslarına devam etti. Yanı sıra, Dortmund, Düsseldorf, Münster, Kassel sanat yüksek okullarında, araştırma ve çalışmalar yaptı. 1995'te Kassel Üniversitesi, Devlet Sanat Akademisi, "Visuelle Kommunikation" (Görsel İletişim) bölümünü kazandı. Prof. Jochen Kastrup Baskıresim Atölyesi'nde, 5 yıl aralıksız litografi çalıştı. Özellikle, renkli litografi''de yoğunlaştı ve baskı boyalarıyla görsel etki arayışına girdiği, deneysel işler üretti. Aynı zamanda, Prof. Walter Rabe Atölyesi'nde illüstrasyon çalışmaları yaptı. Yüksek lisans tezi olarak "Neue Ornamentik in der Türkischen Kunst" (Türk Resminde Yeni Nakış) tema'sını seçti. 2000 yazında, Kassel Devlet Sanat Akademisi Galerisi'nde, teziyle aynı adı taşıyan renkli litografi sergisi ve savunmasıyla buradan mezun oldu. 2003 yılında Türkiye'ye döndü.

1996'da Dortmund'da, Essen Başkonsolosluğu, Türk Eğitim Merkezi'ndeki ilk kişisel resim sergisinin ardından, Almanya'da 5 ve Türkiye'de 5 olmak üzere, toplam 10 kişisel resim sergisi açtı. Çoğunlukla baskıresimleriyle, yurtiçi ve yurtdışında, birçok karma sergiye katıldı. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli müze ve koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır.

2005' ten beri, Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Halen "Baskıresimde Renkli Litografinin Plastik Etki Bakımından Ayrıcalığı" konulu teziyle, aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar, Sanatta Yeterlik programına devam etmektedir.