

Seramik ve Transfer Baskı: 1750-1900

Yrd. Doç. Ersoy Yılmaz

Özet

Seramik üzerine transfer baskı, 1750 dolaylarında İngiltere’de icat edilir ve seri üretime uyarlanır. Proses, zaman içinde, sır-üstü uygulamalardan daha kaliteli olan sır-altı pratiğine, bulanık imgelerden net ve canlı görünümlere doğru evrilir. Böylelikle albenili Çin porselenlerini süratle taklit etmenin yolu açılmış olur. Görünümleri nedeniyle “mavi-beyaz” olarak adlandırılan transfer baskılı ürünlerde ilkin Çin tasarımları taklit edilmiştir. Bu grup mamuller içinde “söğüt motifi” özellikle önemlidir. Zaman içinde konu dağarcığı genişler ve Neo-klasik temalardan, janr sahnelerine, politik figürlerden, bitkisel tasarımlara uzanan bir zenginlik sergiler. 1820’lerde maviye ikame edilen farklı renkler de devreye girer. Fakat çok renkli transfer baskı için 20.yy.’ı ve litografiyi beklemek gerekecektir.

Anahtar Kelimeler

seramik
transfer baskı
Çin porseleni
mavi-beyaz
söğüt motifi

CERAMICS AND TRANSFER PRINTING: 1750-1900

Abstract

Transfer printing to ceramics was invented in England in circa 1750 and adopted to mass production. From the over glaze applications and blurred images, the process gradually developed into under glaze practices and clear and sharp appearances. Thus, the way to imitate alluring Chinese porcelain has come open. Firstly Chinese designs were imitated for decorating the “blue and white” wares which named because of their appearances. In time, theme repertory was expanded and new colors which replaced to blue were introduced. But for multicolor transfer printing operations, it would be necessary to wait the 20th century and lithographic printing.

Keywords

ceramics
transfer printing
Chinese porcelain
willow pattern

Giriş

Sanayi Devrimi olarak anılan dönemde seramik firmaları, diğer pek çok proseste olduğu gibi, seramik emtianın dekorasyonu işinde de, maliyetleri düşürecek ve üretim süresini kısaltacak yöntemler ararlar. İmgelerin, metal plakaların hakkedilmesi ya da asitle indirilmesi suretiyle hazırlanan şablonlar vasıtasıyla yeniden üretimi, fotoğrafın icadından önceki temel baskı mecrasıdır ve söz konusu arayış, bu yöntemde odaklanır. Proses, aynı yöntemin seramiğe uyarlanması şeklinde olacaktır. İmgenin kâğıt yerine seramik yüzeye aktarılmasındaki temel farklılık, metal (çoğu zaman bakır) plakaya yedirilen boyanın niteliğinde ve nakil vasıtası olarak kullanılan malzemededir. Böylelikle transfer baskı prosesi, 1750 dolaylarında, kuvvetle muhtemelen İngiltere’de icat edilir; en azından bu prosesin seri üretime tam anlamıyla uyarlandığı yer, İngiltere’dir. Seramik sanayisi için kilometre taşı niteliğindeki bu atılımda, ithal Çin porselenlerini taklit etme ve böylelikle onlarla rekabet edebilme arzusu, son derece önemli bir amildir. Dönem, adeta bir “porselen çılgınlığı” dönemidir ve bunda git gide yükselen çay tutkusunun yadsınamaz bir payı vardır; öyle ki transfer baskı prosesinin icadı ve çay tutkusu arasında doğrudan bir bağ kurmak dahi mümkündür. Bu çerçevede transfer baskı, sır-üstü uygulamalardan daha kaliteli olan sır-altı pratiğine, bulanık imgelerden net ve canlı görünümlere doğru evrilir¹.

Josiah Spode ve “Mavi-Beyaz” Modası

Transfer baskının seri üretime uygun hale getirilmesiyle İngiliz seramik endüstrisi, Çin’den ithal edilen el dekorlu ve elbette albenili emtia ile giriştiği rekabette elini kuvvetlendirecek önemli bir hamle yapmıştır. Fakat başlangıçta Çin porselenleri hem bünye olarak daha kalitelidir hem de sır altına el işçiliğiyle yapılmış motiflerindeki görsel etki, İngiliz transfer baskılı ürünlerden açıkça üstündür. Bu, pazarın birinci sınıf ürünler tüketen seçkin kesiminin hala Çinli emtiayı tercih etmesi anlamındadır.

1. Transfer baskı tekniğinin ilk kez nerede, kim tarafından ve nasıl icat edildiğinin tartışmalı öyküsü, ki hangi malzeme ve yordamların kullanılmış olduğunu görece ayrıntılarıyla ele almayı gerektirir, başlı başına bir araştırma konusudur ve makalenin kapsamı gereği hariç tutulmuştur. Bu süreci tek başına ele alan bir yayına rastlanmamakla beraber, bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Kane 1987: 266; Richards 1999: 82; Scott 2002: 19-20.

Bu dönemde I. Josiah Spode (1733-1797) ismi öne çıkar. Staffordshire'daki Spode Fabrikası'nın kurucusu olan I. Josiah Spode, hem bir tür kaliteli porselen bünye olan kemik porselenin (bone chine) takdimi hem de sır-altına mavi transfer baskı prosesinin geliştirilmesi başarılarıyla ilişkilendirilir².

Spode'un başarısı, daha önce Worcester fabrikasının 1757-58 yıllarında, hakkâk Robert Hancock eliyle ortaya koyduğu sır altı transfer baskı prosesini seri üretime tam anlamıyla uyarlanmaktadır. Böylelikle Spode fabrikası, 1780 dolaylarında, çeşitli türde seramik bünyeler üzerinde, sır-altı transfer baskılı ürünlerini pazara sürmeye başlar. Bu, seramik sanayisi için önemli bir adımdır çünkü "sır üstüne yapılan transfer baskı uygulamasında aşınmaya karşı hayli korunaksız olan motif eğer şeffaf bir sır ile kaplanırsa, en az süslediği parça kadar uzun ömürlü olacaktır" (Lemmen 2000, 9). Böylelikle 1810'a kadar İngiltere'nin gözde tercihi, mavi renkli sır-altı transfer baskılı emtia olur ve pazarın öncüsü Spode fabrikasıdır (Hyland 2005, 114).

Spode fabrikasının öncülüğünde İngiliz seramik firmaları, mavi-beyaz transfer baskılı mamullerini piyasaya sürerler ve Rice (201050)'in ifadesiyle "mavi—beyaz çılgınlığı" başlar. Bu ürünlerin, genel görünümlerine dayalı bir yakıştırmayla "mavi" ya da "mavi-beyaz" olarak adlandırılmasının ardında, sır altına el dekorlu ithal Çin porselenlerini taklit etme isteği kadar teknik zorunluluklar da rol oynar. Lemmen (2000: 9) "Kobalt mavisi, sır altında oldukça iyi sonuç veriyordu ki bu on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başı seramiklerinin birçoğunun mavi-beyaz renkli oluşlarının sebebidir" derken, Allen (2008: 75), "Seramiğin seri üretiminin ilk döneminde pişirme kusurlarını asgariye indirmek hususunda en güvenilir madde kobalt olduğu için, bu oksitten elde edilen renk 1840'a kadar transfer baskılı emtada egemen olmuştur" der. Bu, Çinlilerin ve Orta Doğu lu seramikçilerin zaten bildikleri kimyasal bir gerçektir (Hyland 2005: 44).

2. On sekizinci yüzyılın sonlarında I. Josiah Spode tarafından geliştirilerek üretimine başlanan kemik porseleni bünyesinin daha sonra on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında oğlu II. Josiah Spode tarafından kusursuza yakın hale getirildiği kabul edilir (Copeland 2004: 28; Bagdade ve Bagdade 2004: 282).



Resim 1. Thomas Minton tarafından yaklaşık 1790'da I. Josiah Spode için hazırlanmış düşünülen hakkedilmiş bakır plaka (sağda), bu plakadan alınmış transfer kağıdı (ortada) ve nihai ürün (solda), Spode Müzesi, Stoke.



Resim 2. Spode Fabrikası "Söğüt Motifli" tabaktan detay, y. 1800, sır-altı transfer baskı, özel koleksiyon.

Fakat, gerek basılan motifin gerekse bu motife fon oluşturan bünyenin rengi standart değildir. Yani tek bir mavi tonu ve buna fon oluşturan tek bir beyazdan söz edilemez. Transfer baskılı ilk ürünlerde koyu bir mavi ton ve daha kirlili (grimsi) bir bünye yaygınken (Con 1975: 9), zaman içinde kobalt okside ve hamur bünyesine ilişkin bilginin gelişmesiyle, ton zenginliklerine ve daha temiz bir bünyeye –dolayısıyla daha temiz bir "fon"a- doğru yol alınır.

Transfer Baskıda Chinoiserie Stili

Mavi-beyaz emtiada Çin etkisi, renk tercihi kadar motif/desen tercihinde de belirgin biçimde kendisini hissettirir. "Mavi-beyaz"ların büyük kısmı, açıkça Chinoiserie stilindedir. Fransızca kökenli bu kelime, stilin ardındaki Çin etkilerine gönderme yapar ve stil, 18.yy.da Fransa, Almanya ve İngiltere'de gözde olan Rokoko stiline bir parçası olarak gelişmiştir. Elbette Çin motiflerini Avrupa kıtasına taşıyan ve bu kıtada Chinoiserie'i başlatan, metal, ipek ya da fildişi gibi diğer ithal nesnelere çok daha fazla olarak, Çin porselenleri olmuştur.

Chinoiserie stilindeki "mavi-beyaz"larda ya Çin porselenlerindeki motifler aynen kopyalanmış ya da Çin betimleme geleneğine sadık Avrupalı tasarımlar üretilmiştir. Bu tür motif grubu, kendi içinde, Bungalov (tek katlı ev), Kelebek Çalısı, Ejder, Uçan Flama, Anka Kuşu, Pagoda (bir tür Budist tapınak), Tavus kuşu, Orman Manzarası ve Çin Manzarası gibi pek çok alt kategorilere ayrılır.

Halfpenny (2006: 190), bu grup transfer-baskılı mamuller için, "...sahnenin alt bölümü ön planda, ortası yarı-uzaklıktaki merkezde ve bize en uzak yer de en üstte olacak şekildedir ki bu, çoğu zaman, pagodaların ve ağaçların, ana tasarımın üzerinde, sanki bulutlar içinde yüzmekte olduğu izlenimini verir" der. Bu izlenim, oblik yansıtma³ ve hava perspektifinden başka ve onlardan çok daha önce, barındırdığı çoklu bakış açılarıyla tanımlanan Çin perspektifinden kaynaklanır: "Çizgisel perspektifin tersine, bu tarz bir yansıtmanın kaçış/kaçma noktası yoktur ve bu nedenle izleyicinin sabit bir noktadan baktığı varsayılmaz. Sanat tarihçileri, Çin resimlerindeki bu perspektif için, "hareketli" ya da "değişken" perspektif, yakıştırması yaparlar" (Pipes 2003: 94). Geczy (2008: 50), "Çin perspektifinde matematiksel olan hiçbir şey yoktur; mekân, kurgusal ve sezgisel olarak sunulmuştur" der ve bu resmin "... dış dünya (doğa) ve sanatçının ruhu arasında bir buluşma noktası" olduğunu ekler. Bu tinsel bir deneyimdir çünkü "Çinli sanatçının kaydettiği, tek bir görsel yüzleşme değil, muhtemelen, doğanın güzelliğinin idrakinden önceki tek anın vecdiyle ateşlenmiş bir deneyimler yığılmasıdır. Deneyim, sadece genelleştirilmekle kalmayıp zengin bir sembolik dile dönüştürülen formlara aktarılır" (Sullivan 1984: 156). Böylelikle Halfpenny'nin sözünü ettiği "yüzme" durumu ortaya çıkar: "Çin manzara resimlerinin çoklu görme noktaları/bakış açıları, izleyiciye, tipik olarak, aynı anda manzaranın hem içinde, hem önünde hem de üzerinde olmaktan kaynaklanan –havada- süzülme duygusu verir" (Geczy 2008: 50).

Resim 3 ve Resim 4'teki imgelerin her ikisi de, Chinoiserie stilinde bezenmiş birer tabaktır. Resim 3'teki tabağın kompozisyonun, Batı görsel dağarcığına ait hiçbir öge içermediği için, Çinli bir örnekten aynen kopyalanmış olduğu güvenle varsayılabilir. Dolayısıyla eser, Çin betimleme geleneği için tipik uygulamalarla örülüdür; örneğin membandan doğarak aşağıya doğru akmakta olduğunu gördüğümüz nehrin, yanındaki birkaç kulübeyle birlikte, manzaranın en üstünde yer almasında olduğu gibi.

3. Tek, iki ya da üç kaçma noktalı çizgisel/bilimsel perspektifte nesnenin görünümü, bakış noktasının konumuna (izleyicinin nesneye baktığı varsayılan yere) göre değişiklik gösterir. Bu değişiklik, insan gözünün algısını taklit ederek, doğala yakın görünümler ortaya çıkarır. Oysa bir teknik çizim yöntemi olarak oblik perspektifte/yansıtma amaç doğal bir görünüm değil, nesnenin eskizsiz bir tanıtımıdır/sunumudur. Bu doğrultuda nesne, üç temel yüzeyi açıkça incelenebilecek şekilde, üstelik kaçma noktası/noktaları olmaksızın resmedilir. Oblik perspektif, bir bütün olarak "Çin perspektifi" denilen betimleme yaklaşımının öğelerinden sadece birisidir.

Resim 4'teki tabağı süsleyen Gotik kale ise, ürünün, söz konusu betimleme geleneğine sadık kalarak –ya da kalmaya çalışarak- yapılmış Avrupalı bir tasarım olduğunu gösterir; şüphesiz Gotik katedraller kadar Gotik kaleler de Avrupa'ya özgü yapılardır. Ayrıca Resim 3'tekiyle karşılaştırıldığında, oldukça flu haldeki birkaç dağ motifi hariç, gökyüzünün (üst bölgenin) boş bırakılması, Çin perspektifinin, Batılı gözün daha az yadırgayacağı biçimde, kısmen ehlileştirilmesi olarak değerlendirilebilir⁴.



Resim 3. Spode Fabrikası, Chinoiserie stilinde orman manzaralı tabak, y. 1810, sır-altı transfer baskı, özel koleksiyon.



Resim 4. Spode Fabrikası, Chinoiserie stilinde 'Gotik Kale' manzaralı tabak, 1810-20, sır-altı transfer baskı, 18,6 cm. çapında, özel koleksiyon.

Chinoiserie stilindeki transfer baskılı mamullerin en ünlü kolunu da, aslında Avrupalı bir tasarım olan “Söğüt Motifi” (Willow Pattern) oluşturur. Bu, Batı, özellikle İngiliz görsel dağarcığı içinde belirgin biçimde kök salmış hayli önemli bir motiftir⁵.

4. Seramik (Ceramics) adlı kapsamlı kitabında Rawson (1984: 186), Çin betimleme tarzını taklit ya da adapte etmeye çalışan Avrupalıların tümünün, onların şiddetli ve görülebilir algılama değişimlerinden muzdarip olduğunu söyler ve “Daha az acıkı olan Avrupalı resimsel tasarımlar, uzamsal imgeler olmaktan çok yüzeysel amblemler olmak eğilimindedirler” der. Böylelikle, yazara göre, Avrupalı tasarımlar, asıl amacı, yani ruh ve doğanın bilgelik dolu buluşmasını vurgulamaktan yoksundurlar.

5. Örneğin Michaelson ve Portal (2006: 6) “Batılıların çoğu için, herhalde, ‘Çin sanatı’ ifadesi, porselen tabaklar, demlikler ve duvar kâğıtları üzerindeki söğüt motifli manzaraları çağırıştırır” derken, Laurence (2003: 298) söğüt motifli mavi-beyaz porselenin, İngilizlerin Asya kültürüyle karşılaşmasının en iyi bilinen örneklerinden biri olduğunu dile getirir. Daha vurgulu bir cümle de şöyledir:

“Yeryüzünde bir yer bulun ki orada bir İngiliz yaşamış ve söğüt-motifli tabağın bazı izlerini bırakmış olmasın; bu güç bir iş olacaktır” (Balcker 1912: 342, zikreden Chang 2010: 88).

“Söğüt motifi” tabiriyle kastedilen, tek başına belirli bir ağacın (söğüt) görece özgün bir sunumu değil, içinde bu ağacı barındıran belirli bir dekordur/sahnedir. Dekor, “... merkezindeki söğüt ağacı, üzerinde üç figür bulunan bir yaya köprüsü, yanında bir çayevi bulunan çiçek açmış portakal ağacı, bir pagoda, bir kayık, güvercinler ve ön düzlemdeki çitle...” (Laurence 2003: 298) karakterize edilir.

Bu dekorun, yani ünlü “söğüt-motifi”nin ortaya çıkışı, 1780’de, kendi adını taşıyan fabrikasında kullanılmak üzere, motifi özgün Çin örneklerinden alarak bakır plaka üzerine hakeden tanınmış İngiliz seramikçi Thomas Minton’a atfedilir (Williams 1974: 428; Camehl 1916: 287). Minton, Çin porselenlerinden aldığı çok sayıda farklı öğeyi tek bir tasarımda birleştirerek, ilk ‘söğüt-motifi’ni ortaya koymuş ve tasarımını dönemin önemli seramik üreticilerinden birine satmıştır. 1780’e tarihlenen bu tasarım, söğüt-motifi için bir prototiptir ve ünü günümüze kadar taşınan standart motif, belirgin farklılıkların zaman içinde elenmesiyle, on dokuzuncu yüzyıl başında ortaya çıkacaktır⁶.

Bu motif, elbette, Çine özgü çeşitli formal öğelerin rastgele yerleştirildiği bir kolaj değildir ve ilk örneğin tasarımcısı Thomas Minton’ı yönlendiren, “...Viktorya dönemi popüler basınına, teatral eğlencelerine, kurgusal romanlarına ve şiirlerine pek çok defalar konu olan...” (Laurence 2003: 300) kadim bir Çin öyküsü olmuştur. Öykünün kahramanları, zengin bir Mandarin⁷, onun güzel kızı ve kâtibidir. Sosyal statüleri nedeniyle birliktelikleri uygun görülmeyen kız ve kâtip, kaçmaya karar verirler fakat köprü üzerinde yakalanıp hapsedilirler. Kâtip, göle atlayarak uzaklaşır; amacı, bir kayıkla geri dönüp sevgilisini kurtarmaktır. Fakat bu girişim ölümle sonuçlanır. Yine de genç âşıklar ayrı düşmezler; tanrıların bir çift güvercine dönüştürdüğü ruhları, gökyüzünde yan yana süzülür⁸.

6. Standart motif tabiriyle kastedilen, farklı firmalar tarafından üretilen ve tümü “söğüt motifi” olarak adlandırılan çeşitli tasarımların, zaman içinde, görsel bir teklige ulaşmasıdır. Fakat standart söğüt motifi için dahi, çeşitlilik ve farklılıklar devam etmiştir. Artık hayli küçük olan bu farklılıkları görebilmek için, ön düzlemdeki çitin şekli, köprü üzerindeki figür sayısı ya da söğüt yaprağının modele edilme tarzı gibi detaylara dikkat etmek gerekir.

7. Çin’de yüksek bürokrat.

8. “Söğüt motifi”nin yaklaşık iki yüz yıldır Batı (özellikle İngiliz) kültürünün yadsınamaz bir parçası olduğuna ve motifin popülerliğinin günümüze değin ulaştığına dair çarpıcı bir örnek olarak Allan Drummond’un 1992 tarihli Söğüt Motifi Öyküsü (Willow Pattern Story) adlı kitabıdır. Yazanın, çocukluğunda işittiği söz konusu öyküden hareketle kaleme aldığı kitap, öyküyü tüm detaylarıyla okumak isteyenler için önemli bir kaynaktır. Bkz.: Drummond 1992.

Chang (2010: 87), 'söğüt motifli' bir tabağı 'okumak' için, işe, kızın, babasının kendisi için yaptığı eş seçimine karşı geldiği sağ alt bölümden başlanması gerektiğini söyler. Sonra "... köprü ve göl üzerinden saat yönünde ilerlenmelidir. Ta ki, âşıkların, ölümün bile ayıramadığı ruhlarını temsil eden iki güvercine varıncaya değin" (2010: 87).

Genç âşıkların birer güvercine dönüşmesi olayında görüldüğü üzere, metafizik, dolayısıyla akla aykırı öğeler barındıran böylesine bir öykü –ve o öyküye dayalı tasarım-, üstelik aklın yegâne rehber edinildiği bir çağda, niçin bu denli gözde olmuştur? Tasarımın ardındaki öykü, Laurence (2003: 298)'a göre, "... Çin toplumunun ıkkelliğine dair İngiliz algısına, ki dönemin etnografik raporları ve coğrafi keşifleriyle evrilmiştir, albenili gelmiştir. Bu motifin ve ardındaki hikâyenin bu denli tutulması, ilerlemeci İngiliz toplumunun basit ve durağan Çin toplumuna bakışını temsil eder". Chang (2010: 87)'e göre ise motifin bu denli gözde oluşunun ardında, Britanya'ya zıt iki unsurun, hem uzak Çin diyarının hem de Batı normlarıyla ilgisiz görsel mantığının, aynı anda çağrıştırılması yatar.

Bu bahiste Welch (2008: 43)'in ilginç bir değerlendirmesine de değinmek gerekir. Yazar, İngilizcede, hepsi fahişelikle ilgili olmak üzere, "söğüt" (willow) kelimesini içeren pek çok sözel ifade olduğunu söyler. Örneğin, "söğüt hisleri" cinsel arzular, "söğüt satın almak", bir fahişeyi ziyaret etmek anlamındadır. Benzeri şekilde elit fahişelerin ikamet yeri de "söğüt meskeni"dir. Yazar, "Çinliler, söğüt-motifinin Batıdaki popülerliğini kimi zaman merak etmiş olmalıdırlar" diyerek, motifin, Anglo-sakson imgelemi bağlamında, üzerinde pek durulmayan erotik içeriğine vurgu yapar.

Diğer Motifler ve Diğer Renkler

İngiltere seramikçiliğinin merkezi Staffordshire'ın motif dağarcığı, yaklaşık 1810'lara kadar, belirgin bir ağırlıkla, "Söğüt motifi"nin içlerinde en meşhurları olduğu Chinoiserie stilineki tasarımlardan oluşur. Bu, şüphesiz, dönemin egzotik olana dönük ilgisinin transfer-baskılı emtiaya yansımadır. Fakat Avrupalının insana dönük ilgisi, sözde egzotik olanlar kadar kendisine de dönüktür ve köken araştırmasının işaret ettiği yer, antik Yunan medeniyetidir. Bu doğrultuda "klasik" olarak imlenen antik Yunan kültürünü yücelten yeni-klasikçi bir anlayış da, egzotizm tutkusunun yanındaki yerini alır. Bu durum, transfer baskılı

emtia üzerinden de okunacaktır zira “Hem Avrupa hem de Amerika, on sekizinci yüzyıldan beri egemen olan Chinoiserie stilinden usanmış gibi görünmektedir” (Lambert 2001: 45). İtalyan manzaralarından başka, antik Yunan ve antik Roma harabelerinin görünüşleri de gözde olur. “Böylesi görünüşler, şimdi hayli tanıdık olan Anglo-Oryantal temalardan bir uzaklaşma olanağı sunmakta ve İngiltere’de yeniden gözde olan klasik ve romantik tasavvurları yansıtmaktadır” (Con 1975: 6). Spode fabrikası, söğüt motifinde olduğu gibi, klasik antikiteden beslenen tasarımların üretiminde de öncüdür. Roma’nın ve çevresinin basılmış ya da resmedilmiş görünüşlerinden türetilen motifler içinde, ‘Roma’ 1811’de, ‘Kule’ 1814’te, ‘Lucano’ 1819’da piyasaya sürülür. Lambert (2001: 45), on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başında moda olan ‘büyük turlar’ın (grand tours) katılımcıları tarafından resmedilen ve çeşitli dergilerde basılan imgelerin, oymabaskıcılar ve seramikçiler tarafından özgürce kopyalanabildiğini söyler ki, az önce değinilen motifler için önemli bir kaynak da, şüphesiz böylesi resimler olmuştur.

1816 ise en az söğüt motifi kadar ünlü olan ‘Mavi İtalyan’ın takdim edildiği yıldır (Copeland 2004: 20). Kimi yazarlarca mavi-beyaz transfer baskı prosesinin teknik açıdan en üstün icrasını temsil eden ‘Mavi İtalyan’ (Rice 2010: 49), “... günlük kullanım ve eğlenceye dönük bir tasarımda olması gerek tüm özellikleri taşır: ilgi çekici bir manzara, gizemli binalar, ağaçlar, hayvanlar ve en önemlisi, izleyicide hep birlikte ne yapmakta oldukları merakını kıskırtan insanlar” (Copeland 2004: 20). Resim 5’te böylesi bir tabak görülmektedir ve bezemesi Fransız ressam Claude Lorraine’in 1638 tarihli pastoral manzarasına dayanan bu parçada, Spode Müzesi’nin çevrimiçi tanıtımına göre, kenar süslemeleri bir Çin örneğinden doğrudan aktarılmıştır (Anonim Italian).



Resim 5. Spode Fabrikası, “Mavi İtalyan” motifli tabak, 19.yy, sır-altı transfer baskı, Spode Müzesi.



Resim 6. Enoch Wood & Sons Fabrikası, Wahington’ın Anıt Mezarı Başında Lafayette konulu tabak, y. 1825-30, sır-altı transfer baskı, 18,7 cm. çapında, Brooklyn Müzesi.

Temalar çeşitlenmeye devam eder ve üreticiler, belirli müşteri kitlelerine yönelik tasarlanmış ürünler geliştirirler. İç pazar (İngiltere) için, "...tanıdık ve ünlü kaleler, katedraller, kamusal binalar ve önemli politik figürler tercih edilir" (Con 1975: 6). Dönemin topografik görünümüleri, bu paralelde, önemli bir motif kaynağıdır. Örneğin, Hyland (2005: 124), tasarımın, üzerine uygulanacağı parçanın şekline göre bakır plaka üzerine hakkedildiğini söyledikten sonra, tabakların/kaselerin, ebatlarına göre, Lancaster, Canterbury, Cambridge ve Greenwich gibi kentlerin topografik görünümüleriyle süslendiğini anlatır ve çarpıcı bir örnek olarak Oxford temalı 52 cm. genişliğindeki oval bir tabağa değinir. Yazarın, bu bilgileri izleyen cümlesi de hayli önemlidir: "Hiç şüphesiz bu ürünler, gerçekten kullandıkları zamanlar hariç, bir sergileme amacı taşıyorlardı". Bir diğer yazar da, aşikâr politik propagandalardan portrelere, oradan manzaralar ve doğal tarihe kadar uzanan devasa bir konu zenginliğine ulaşıldığını söyledikten sonra, aynı noktayı vurgulamak gereği duyar: "Transfer-baskılı ürünler, sadece servis için ya da gıda/içecek tüketimi için değil, kendi başına dekoratif bir nesne olarak da kullanılır. Gözde bir tabak, duvara asılarak sergilenen bir yemek/kahvaltı takımı, tümü görülebilecek biçimde bir büfe ya da şifonyere dizilebiliyordu" (Tarlow 2007: 179).

Lewis ve Lewis (1993: 4) ise ürünlerin görece elitist olmayan bir pazar için üretildiğini söyleyerek, kale, katedral vb. betimlemeler içeren anı niteliğindeki parçalardan başka, köy yaşamı sahneleri, kuşlar, hayvanlar ve avcılık, atıcılık, okçuluk, at yarışı ve tazı ile av kovalama gibi her türde kırsal spor sahneleriyle süslenen emtianın da rağbet gördüğünü, içki içme temasının da hayli gözde olduğunu söyler. Aynı yazarlara göre, dekorasyonda kullanılan konular, günün gözde dergilerindeki resimler gibi güncel imgelerden, Wedgwood'un jasperware tasarımlarından ya da James ve William Tassie gibi sanatçılarda cam üzerine yapılan portrelerden kopyalanmaktadır. Bu noktada Walter Scott'ın, Old Mortality ve Legend of Montrose, Servantes'in Don Quixote ve Thomson'ın Seasons'ı gibi nesirlerinden türetilen imgelerin de, elbette önce güncel basında belirerek, transfer baskılı seramik emtianın dekorasyon dağarcığına dâhil olduğu eklenmelidir (Tarlow 2007: 180).

Bunlardan başka "...çok kısa bir süre içinde, okyanus ötesindeki yeni-sömürgeleşmiş ülkenin görünümüleri de dağarcığa dâhil olur" (Con 1975: 6). Napolyon Savaşları ve gümrük tarifeleri nedeniyle Avrupa

pazarlarına erişim kısıtlanınca, Birleşik Devletler pazarı, üreticiler ve aracılar için git gide daha önemli hale gelmeye başlar ve 1812 Savaşı'nın sona ermesinden on dokuzuncu yüzyılın ortasına kadar Amerikan pazarı, İngiltere'nin seramik ihracatının neredeyse yarısının gerçekleştiği yer olur (Wall 1994: 133). Amerikan pazarı için tasarlanan ilk ihraç mamulleri, bu pazarı açtığı ve genişlettiği düşünülen Burslem'deki Enoch Wood & Sons firması tarafından üretilmiştir (Anonim 1998: 260). Bu çerçevede, söz konusu pazar için, Amerikan tarihinden olaylar, kent/belde görünümleri, anıt mezarlar, kahramanlar ya da diğer ünlü kişiler ve ulusalcı sembollerle süslü emtia tasarlanır. Wahington'un Anıt Mezarı Başında Lafayette, (Resim 6) böylesi bir üründür. Bu bağlamda, İngiliz firmalarının, transfer baskılı ürünlerini, kalitesi ve zarafetine yüzyıllardır öykünülen Çin porselenlerinin diyarına dahi satar hale geldiğine ve pazarlar arasında İslam coğrafyasının da bulunduğu değinilmelidir. Müslümanlara satılmak üzere tasarlandığı aşikâr olan Resim 8'deki tabak, İslam sanatına özgü kaligrafik bezemesinden başka, spiral dallar üzerindeki küçük çiçek ve yaprak örgelerinden oluşan ve 'Haliç işi' tabir edilen Osmanlı seramiklerindeki süsleme anlayışını andıran bordürüyle de dikkat çeker.



Resim 7. Cotton ve Barlow Fabrikası, 'Akıcı Mavi' tarzında tabak, y.1860, sır-altı transfer baskı, 23,5 cm. çapında, özel koleksiyon.



Resim 8 Copeland & Co. Fabrikası, Arapça yazıtlı tabak, 1853, sır-altı transfer baskı, 26,2 cm. çapında, Victoria ve Albert Müzesi.

Mavi-beyaz transfer baskılı mamuller içinde üzerinde özel olarak durulması gereken bir diğer grup da "Akıcı Mavi" (Flow Blue)'dir (Resim 7). 'Akıcı Mavi', görünümü bulanık ve akıcı kılmak için temiz sıra çeşitli maddelerin eklenmesiyle elde edilen bir transfer-baskı türüdür. Doğası gereği akışkan olan mavinin (kobalt oksidin) oluşturduğu bulanık etki,

Çin porselenlerindeki desenlerin net hatlarına öykünen İngiliz imalatçılarca, önceleri hoş karşılanmaz. Fakat bulanıklaşma, baskı ve fırınlama kusurlarını gizlediği için, böylesi mamuller gözde olmaya başlar. Bu durum, üreticileri, söz konusu etkiyi geliştirecek/çeşitlendirecek denemelere yöneltir. Örneğin Lambert, kobalt oksidin tepkisine dayalı bu uygulamanın ilk kez on altıncı yüzyıl ortasında Almanya'da keşfedildiği bilgisini verdikten sonra şunları söyler: "Gözenekli bir tabağa uygulandığında, kobalt oksit, derin, zengin bir mavi tasarım oluşturacak biçimde, sırlama süreci esnasında kendiliğinden dağılır ve bulanıklaşır.(...) İngiliz Wedgwood firması, on dokuzuncu yüzyıl başlarında, 'Akıcı Mavi'yi daha da geliştirmiş; güherçile, beyaz kurşun ve boraks ilavesi, maviyi, bir hale etkisi verecek şekilde, kendisini kuşatan sır içinde yaymıştır" (Lambert 2001: 47). Campbell (2006: 117) ise, 'Akıcı Mavi'yi, pigmentlerin sır içinde difüzyonuyla sonuçlanan, sodyum klorür (tuz) içeren bir pişirim atmosferiyle açıklar. Özellikle 1830larda ve 1840larda gözde olan 'Akıcı Mavi', on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar pazardaki yerini korumuştur (Lawrence 2006: 367).

Yüzyıl, sayısız firmanın sayısız denemeleri eşliğinde akıp giderken, konular ya da motifler kadar, renkler de çeşitlenmektedir. Mavi her zaman en gözde renk olarak kalmakla birlikte yeşil, pembe, mor ve gri gibi farklı renkler de, 1820lerde takdim edilir (Orser 2002: 466; Lawrence 2006: 367). Burada söz konusu olan, seramik yüzeyin çok renkli dekorasyonu değil, yine tek renkli görünüm oluşturmak üzere, mavie ikame edilen yeni renklerdir (Resim 9). Kobalt oksit türevli mavi rengin Uzak Doğu, İslam coğrafyası ve Avrupa'daki yaygınlığının, esasen bu oksidin yüksek pişirime mukavemetinden kaynaklandığı düşünülecek olursa, sunulan yeni renkler, İngiliz firmalarının farklı oksitlerle yaptıkları başarılı denemelere işaret eder. "Kobalt oksit-mavi" eşleşmesinde görüldüğü üzere, durum, başka bir oksidin ya da oksit karışımının kimyevi doğasının, transfer baskı prosesine uygun hale getirilecek biçimde tanınmasıdır. Lewis ve Lewis (1993: 4), sır-altı bezemeli mamullerin çekiciliğinin, büyük ölçüde, sadece oksit renklerini içeren sınırlı renk paletinde yattığını belirterek şu bilgileri verir: "... sarı için kurşun, kalay ve antimon kullanılıyor, daha koyu bir sarı ya da turuncu için de karışıma demir oksit ekleniyordu; mavi için kobalt, yeşil için kurşun ve bakır kullanılıyordu; kahverengi için kurşun ve bakır karışımına manganek ekleniyordu. Manganek oksidin kendisi de, eflatuna çalan bir kahverengi için kullanılıyordu".



Resim 9. Jindezhen (Çin), Pastoral konulu demlik, y.1750, sır-altı transfer baskı, 13,5 x 21 cm., Victoria ve Albert Müzesi⁹.



Resim 10. Wedgwood Fabrikası (Etrurya), Kapaklı şekerlik, y.1781-1900, sır-altı transfer baskı, sır-altı elle boyama ve sır-üstü yaldız, yüks.: 9,8 cm., Victoria ve Albert Müzesi.

Seramik yüzey üzerine birden fazla rengin uygulanması ise daha güç bir prostedir. Çok renklilik için, o dönemin koşullarında, seri üretime tam anlamıyla uygun olmayan ve bugünün yargılamasıyla “zorlama” olarak nitelendirilebilecek yöntemler denenmiştir. Bunlardan biri, olağan transfer baskı yöntemiyle üretilen parçanın, şeffaf sırla örtülerek fırınlanmasının ardından, belirli yerlerinin bu kez sır-üstü boyalarla, elle (fırçayla) renklendirilmesi şeklindedir. Resim 9'daki demliğin boyun kısmında ve tutamağının üstünde görülen altın yaldız şeritler, böylesi bir uygulamanın sonucudur. Bu yöntem, parçanın, görece düşük bir sıcaklık olan 600-800 OC aralığında –bazen çeşitli defalar- yeniden fırınlanmasını gerektirdiğinden, üretim maliyetini ve süresini yükseltmektedir. Bir diğer yöntem de, artık gelenekselleşmiş olan metal-baskı prosesiyle tasarımın sadece dış hatlarını (konturlarını) seramik yüzeye aktarmak ve bu konturların içini uygun renklerle ve yine elle doldurmak şeklindedir. Bu, tasarımın tamamının elle boyanarak tamamlanmasına nazaran kısa bir süreç olsa da, tam anlamıyla bir seri üretim anlayışından söz etmek elbette mümkün değildir. Resim 10'daki şekerliğin dekorasyonunda ise her iki yöntem de kullanılmıştır; altın yaldız şeritler ikinci bir pişirimin sonucuyla, konturları transfer baskıyla elde edilen çiçek/yaprak motifleri, elle boyanarak tamamlanmıştır.

9. Transfer baskı yapılmak üzere Çin'den süsüz olarak ithal edilen porselen bir demliğin üretim tarihi 1750 olmakla beraber, parçanın ithalat ve dekorasyon tarihi bilinmemektedir. Ancak, on sekizinci yüzyılın ünlü Fransız ressamı Antoine Watteau'nun bir baskı-resminden aktarılan imgenin yeşil tonlarını içeren renk paleti, transfer baskı süslemenin 1820'lerden sonra yapıldığına işaret eder.



Resim 11. F & R Pratt fabrikası (sanatçı Jesse Austin), Mısır tarlasında Hz. İsa konulu ekmeğin tabağı, 1851, sır-altı çok renkli transfer baskı ve sır-üstü yaldız, 33,7 cm. çapında, Victoria ve Albert Müzesi.



Resim 12. Minton Fabrikası, Japon esinli tabak, y.1877, sır-altı transfer baskı ve sır-altı elle boyama, 27,5 cm. çapında, Metropolitan Sanat Müzesi.

Çok renkli transfer-baskı denemeleri bağlamında, Fenton'da yaklaşık 1774'te kurulan F. & R. Pratt adlı firmanın üretimleri için özel bir parantez açmak gerekir. Firma, 1840 dolaylarında Felix Edwards Pratt (1813-1894) ve oymabaskı Jesse Austin (1806-1879)'in işbirliğiyle, sır-altı çok renkli transfer baskı için bir yöntem geliştirir. Bu yöntemde uygulanan dört ya da beş farklı rengin her biri için ayrı bir bakır plaka kullanılmakta ve en son konturları ve gölgeli kısımları içeren desen, bisküvi yüzeyine aktarılmaktadır. Elliot (2007: 89), günümüze kadar gelen en eski çok renkli transfer baskı parçanın, bu firma tarafından üretilen 1847 tarihli bir kavanoz kapağı olduğu bilgisini verirken, Perry (2010), oymabaskı pratiğinin yanı sıra usta bir suluboya ressamı da olan Jesse Austin'in, kırk yıl müddetince ürettiği 550'nin üzerindeki çalışmasında, kavanoz kapakları üzerinde, Victoria çağı İngiltere'sinin genel bir görünümünü sunduğunu söyler. Resim 11'deki parça, bununla birlikte, bir kavanoz kapağı değil, fabrikanın ikincil üretim kalemi olan sofraya eşyası (diner ware) grubundandır. Victoria ve Albert Müzesi çevrimiçi alanı, "Ekmeğin tabağı olarak tanımlanmakla birlikte pek de işlevsel bir amacı olmayan bu gösterişli tabak, Pratt'in çok renkli baskı tekniğini gözler önüne sermek üzere, 1851 tarihli Büyük Fuar için özel olarak hazırlanmıştır" der (Anonim Bread).

Resim 12'deki tabağın tasarımı ise, İngiltere'de Victoria dönemi dekorasyonunun aşırılıklarına ve eklektizmine tepki olarak ortaya çıkan ve zirve yıllarını 1870'ler ve 80'lerde yaşayan Estetik hareketle ilişkilidir¹⁰. Tarihsel stillerin sanatkârca bir yaklaşımla özgür bir icrasını savunan ve görece sade bir tasarım anlayışını yeğleyen hareket, en çok Japon estetiğinden beslenmiştir. Resim 12'de bir yelpaze, dairesel amblemler ve bambularla oluşturulan motif kümesinin asimetrik yerleşimi, açık bir Japon etkisidir. Tabağın, görece solgun tonların kullanıldığı çok renkli tasarımının icrası, transfer baskıyla oluşturulmuş konturlara ve elle boyamaya dayanır. Parça, dönemin en önemli firmalarından Minton fabrikasında üretilmiştir ve fabrikanın, tıpkı diğer büyük üreticiler Spode, Wedgwood, Worcester ya da Fransız Sevres gibi, böylesi bir yöntemi tercih etmesi, yüzyıl kapanırken, çok renkli transfer baskı prosesinin henüz seri üretime uygulanacak kadar geliştirilemediğinin bir göstergesidir. Pratt fabrikasının Resim 11 ile örneklenen yönteminden başka, 19.yy.ın ikinci yarısında, çok renklilik talebine yönelik, taşbaskı (litografi) denemeleri de görülür. Fakat bu suretle üretilen tasarımların geneli, Farr (1955: 99)'ın ifadesiyle "acınacak durumdadır". Taşbaskı ile elde edilen çok renkli çıkartmalar, 1900'ler dolaylarında metal baskının yerini alacak ve ancak 1950'lerde sofraya eşyaları için kullanılan en yaygın dekorasyon tekniği olacaktır (Majewski ve Schiffer 2009: 200).

Sonuç

Metal baskı, tek renkli bir yeniden üretim, tempera, fresko ya da yağlı boya bir resmi ancak andırabilir ve onun bir kopyası olması, elbette teknik olarak taklit edemediği renk yelpazesi nedeniyle, mümkün değildir. Oysa seramik sanatının başyapıtı niteliğindeki Çin porseleni, esasen, tek (mavi) renklidir ve transfer baskı tekniğiyle kusursuza yakın biçimde kopyalanması mümkün olmuştur. O halde, seramiğin, Walter Benjamin'in ikonik ifadesiyle, "teknik olarak yeniden üretilebildiği çağ", taşbaskı vasıtasıyla resim sanatı için aynı şeyin geçerli olduğu çağdan yaklaşık yüz yıl önce başlamıştır.

10. 1860larda, birkaç mimar ve tasarımcının Viktorya dönemi dekorasyonunun aşırılığına ve eklektizmine tepki olarak ortaya çıkan hareket, sanat-zanaat ayrımına karşı çıkmış ve seramik dâhil dekoratif dallarda sanatsal ilkeleri vurgulamıştır. "Sanat, sanat içindir" görüşünü sloganlaştıran hareket, yaklaşık aynı döneme denk gelen Sanatlar ve Zanaatlar hareketinden farklı olarak, kapitalist sistemin ve onun cisimleşmiş yüzü olan seri üretimin karşısında yer almaz.

Dolayısıyla, söz konusu olan, endüstriyel olduğu kadar sanatsal bir kırılmadır da. Diyalektik yasası, bize her şeyin karşıtını yarattığını ve beslediğini öğretir. Modern dünyanın, sır-üstüne ya da sır-altına salt el işçiliğiyle yapılan bezemelere, elbette biricikliği nedeniyle, ayrıcalıklı bir konum atfedişinin başlangıcı, transfer baskının icadıyla çakışır. Yine de son cümle için ideal olan şudur: Porselen ve seramik üzerine transfer baskının icadı, hiç şüphesiz, seramik endüstrisinin gelişimindeki en önemli adımlardan biridir.

Kaynakça

Allen, Jim, Port Essington: The Historical Archaeology of a North Australian Nineteenth-Century Military Outposts, Sydney University Press, Sydney, 2008.

Anonim, Albany Institute of Fine Arts: 200 Years of Collecting, Hudson Hills Press, New York, 1998.

Anonim, "Bread plate", tarihsiz, (erişim) <http://collections.vam.ac.uk/item/O8062/bread-plate/> 13 Ocak 2012.

Anonim, "Italian", tarihsiz, (erişim) <http://spodeceramics.com/pottery/printed-designs/patterns/italian>, 10 Ocak 2012.

Bagdade, Susan, Bagdade, Al. Warman's English & Continental Pottery & Porcelain, kp books, Iola, 2004.

Balcker, J.F, Nineteenth-Century English Ceramics, S.Paul, Londra, 1912.

Camehl, Ada Walker, The Blue China Book, Halcyon House, New York, 1916.

Campbell, Gordon, (dü.), The Grove Encyclopedia of Decorative Arts, Cilt I, Oxford University Press, Oxford, 2006.

Chang, Elizabeth Hope. Britain's Chinese Eye: Literature, Empire, and Aesthetics in Nineteenth Century Britain, Stanford University Press, Stanford, 2010.

Con, Catherine, Transfer Printed Pottery, Hudson River Museum Collection, New York, 1975.

Copeland, Robert, Spode, Shire Publications Ltd., Buckinghamshire, 2004.

Drummond, Allan, Willow Pattern Story, North-Sought Books Inc., New York, 1992.

Elliot, Gordon, *Aspects of Ceramic History, Cilt II*, G.W.E. Publications, Staffordshire, 2007.

Farr, Michael, *Design in British Industry: A Mid-Century Survey*, The Syndics of the Cambridge University Press, Londra, 1955.

Geczy, Adam, *Art: Histories, Theories and Exceptions*. Berg, New York, 2008.

Halfpenny, Patricia, "Underglaze Blue English Transfer-Printed Earthenware", *Antiques & Fine Art*, Ağustos/Eylül 2006.

Hyland, Peter. *The Herculaneum Pottery: Liverpool's Forgotten Glory*, National Museums Liverpool, Liverpool, 2005.

Kane, Jean, (dü.), *Eighteenth-Century English Porcelain in the Collection of the Indianapolis Museum of Art*, Indiana Museum of Art, Indiana, 1987.

Lambert, Carole S. *Sea Glass Chronicles: Whispers From the Past*. Down East Books, Maine, 2001.

Laurence, Patricia Ondek, *Lily Briscoe's Chinese Eyes: Bloomsbury, Modernism, and China*. University of South Carolina Press, Columbia, 2003.

Lawrence, Susan, "Artifacts of the Modern World", *Archaeology in Practice: A Student Guide to Archaeological Analyses*, haz. Jane Balme ve Alistair Paterson, Blackwell Publishing, Oxford, 2006.

Lemmen, Hans Van, *Victorian Tiles*, Shire Publications Ltd., Buckinghamshire, 2000.

Lewis, John, Griselda, Lewis, *Pratt Ware: An Introduction*, CIT Printing Service, Dyfed, 1993.

Teresita, Majewski, Michael, Brian Schiffer, "Beyond Consumption: Toward an Archaeology of Consumerism", *International Handbook of Historical Archaeology*, haz. Teresita Majewski ve David Gaimster, Springer Science + Business Media, New York, 2009.

Michaelson, Carol, Jane, Portal, Chinese Art in Detail, British Museum Press, Londra, 2006.

Orser, Charles E., (dü). Encyclopedia of Historical Archaeology, Routledge, New York, 2002.

Perry, Mike, "PRATT (F. & R. PRATT & CO. LTD)", 2010, (erişim) <http://www.potteryhistories.com/Pratthistory.html>, 13 Ocak 2012.

Pipes, Alan, Foundations of Art and Design, Laurence King Publishing Ltd., Londra, 2003.

Rawson, Philip S, Ceramics, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1984.

Rice, Matthew, The Lost City of Stoke-on-Trent, Frances Licoln Limited, 2010.

Richards, Sarah, Eighteenth-Century Ceramics: Products for a Civilised Society, Manchester University Press, Manchester, 1999.

Scott, Paul, Ceramics and Print. (2. Baskı), A&C Black Publishers, Londra, 2002.

Sullivan, Michael, The Arts of China. (3. Baskı), University of California Press, California, 1984.

Tarlow, Sara, The Archaeology of Improvement in Britain: 1750-1850, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

Wall, Diana diZerega, The Archaeology of Gender: Separating the Spheres in Urban America, Plenum Press, New York, 1994.

Williams, Charles Alfred Speed, Chinese Symbolism and Art Motifs: An Alphabetical Handbook on Symbolism in Chinese Art Through the Ages of Antique, Tuttle Publishing, Boston, 1974.