



**T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı**

**19. YÜZYIL SANAYİ DEVRİMİNDEN SONRA
GELİŞEN SANAT AKIMLARININ GRAFİK
TASARIMA ETKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Neslihan ŞAHİN
165110106**

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Ahmet Süreyya KOÇTÜRK

İstanbul, 2019



T.C.

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı

19. YÜZYIL SANAYİ DEVRİMİNDEN SONRA
GELİŞEN SANAT AKIMLARININ GRAFİK
TASARIMA ETKİSİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Hazırlayan: **Neslihan ŞAHİN**

T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

08/02/2019

Enstitümüz Grafik Tasarımı Yüksek Lisans Programı öğrencilerinden **165110106** numaralı **Neslihan ŞAHİN** “ *İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği*”nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği “**19.YÜZYIL SANAYİ DEVRİMİNDEN SONRA GELİŞEN SANAT AKIMLARININ GRAFİK TASARIMINA ETKİSİ**” konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun **24.01.2019** tarih ve **2019/02** sayılı toplantısında seçilen ve Sefaköy Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin 39. maddesi gereğince (60) dakika süre ile savunmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında ~~oyçokluğu/oybirliği~~ ile ~~Kabul/Red veya Düzeltme~~ kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 1 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.



DANIŞMAN
DR.ÖĞR.ÜYESİ AHMET ŞÜREYYA KOÇTÜRK



ÜYE
PROF.SELAHATTİN GANİZ



ÜYE
DR.ÖĞR.ÜYESİ NURİ SEZER

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “19 yüzyıl Sanayi Devriminden Sonra Gelişen Sanat Akımlarının Grafik Tasarıma Etkisi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

31.01.2019

Neslihan ŞAHİN

ONAY

Tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece İstanbul Arel yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tarih: 31.01.2019

İmza

Neslihan ŞAHİN

ÖZET

19. YÜZYIL SANAYİ DEVRİMİNDEN SONRA GELİŞEN SANAT AKIMLARININ GRAFİK TASARIMA ETKİSİ

Neslihan ŞAHİN

Yüksek Lisans Tezi, Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Ahmet Süreyya KOÇTÜRK

Ocak, 2019 - 138 Sayfa

Sanat ve tasarım, insanların birlikte yaşadıkları zaman boyunca hep var olarak devam etmiştir. Tarih boyunca, sanat ve tasarım her zaman birbirinden etkilenmiştir. Tasarımın günümüz şartlarında eyleme dönüştürülmesi, 19. yüzyılın sonunda dünyada etkileşim sağlayan endüstri devrimi ile birlikte gelişen sanatsal hareketler sayesinde mümkün olmuştur. Batı dünyasında meydana gelen radikal değişimlere paralel olarak ortaya çıkan bu yeni sanatsal hareketleri, mevcut tasarım ve sanat manzarasını kökten değiştirmiş ve yeni bir küresel imajı ve endüstriyel bir dünyayı yorumlamıştır.

Bu araştırmada, sanayi devriminin etkilerini, ortaya çıkan sanat akımlarını ve zaman ile gelişen kavramlar sonucu ortaya çıkan grafik tasarımı ve akımların grafik tasarıma olan etkileri araştırılmış ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu iki kavram arasında elbette gözle görülür farklar var ve bunlar sanat eserinde sanatçı, tasarımını dileklerine göre düzenler ve koleksiyonunu sunar. Grafik tasarım ürünleri, amaç ve hedef kitle için tasarlanmıştır. Çalışmamda geçmiş tarihin devrin ile birlikte ortaya çıkardığı sanatsal hareketlerinden yararlanarak grafik tasarıma etkileri yorumlanmaya çalışılmıştır.

Tezin ilk bölümünde, problem durumu özetlenmiş, araştırmanın amacı ve önemi belirtilmiştir. Bu bölümde tezin sınırlılıkları, varsayımlar ve tezde geçen tanımlar açıklanmıştır.

İkinci bölümde, araştırma konusuna giriş yaparak sanayi devriminin gelişim süreci ve etkileri ile ilgili açıklamalarda bulunulmuştur. İnsanların

yaşam biçiminden, kültür ve inançlarından hareketle ortaya koymuş oldukları anlayışlar değerlendirilmiştir. 19. Yüzyılın Sanayi Devrimi'nde teknolojinin ilerlemesiyle birlikte sanatçıların yeni keşifler yapma olanağı bulunduğu görülür. Sanatsal girişimler ve hayata karşı geliştirilen bakış açılarının oluşması ise sanatı da etkilemiştir.

Üçüncü bölümde, Sanayi devrimi ile beraber ortaya çıkan sanat anlayışları ve gelişim süreçleri ele alınmıştır. Resimde işlenen tarih, mitoloji, din, günlük yaşam ve manzara yorumlanarak sanatçıların duygu ve düşüncelerinin yapıtlarına yansıyan üslupları yansıtılmıştır.

Dördüncü bölümde, sanayi devriminin grafik sanata etkileri ele alınarak grafik tasarımın sanayi devrimi sürecindeki gelişimine olan etkileri gelişen sanayi devrimi ile grafik tasarım ilişkisi ve devamında fotoğrafın bulunuşu, baskı tekniği, tipografi, arts and crafts akımı ve kelmscott basımevinin dönüşümü üzerinde durulmuştur. 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başlarında grafik tasarım sürecinde oluşan hareketler ile grafik tasarımda Fransız ve İngiliz art nouveau etkileri ve hareketleri ile birlikte, Glasgow okulu, Amerikan art nouveau, secession, jugendstil, yeni nesnelcilik, sonuç ve özet şeklinde açıklamalarda bulunulmuştur.

Beşinci son bölümde ise özet sunularak, çalışmanın literatüre katkısı, araştırmanın kısıtları ve geleceğe yönelik çalışma alanları üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanayi devrimi, sanat akımları, Grafik Tasarım, Etkileşim.

ABSTRACT

THE EFFECTS OF ART MOVEMENTS THAT DEVELOPED AFTER 19TH CENTURY INDUSTRIAL REVOLUTION ON GRAPHIC DESIGN

Neslihan ŞAHİN

Master Of Science Thesis, Graphic Design Main Art Branch

CONSULTANT: Dr. Associate Ahmet Süreyya KOÇTÜRK

January, 2019 - 138 Pages

Art design have always existed during the times people have lived together. Throughout history, art and design have influenced each other. Realize of design in recent conditions, could be possible thanks to art movements that improved in the period of Industrial Revolution which interplayed with world at the end of 19th century. These ne wart movements came to exist in parallel with radical changes accrued in western world have revolutionized the present view of design ad art and have interpreted a new global image and industrial world.

In this research, I've tried to search and interpret the effects of Industrial Revolution, generated art movements and graphic design generated due to improve terms movements' influence on graphic design. It is indisputable that there are great differences between these two terms, however an artist organizes his design products are designed for target audience in my research, by taking advantage of actions resulted from history and revolution together, their influence on graphical design is interpreted in the first part of the thesis, problem status have been summarized and the aim and importance of the research have been stated. Thesis's finitude, hypothesis and mentioned definitions have been explained.

In the second part, after precluding the research subject, influences and development process of Industrial Revolution have been put. People's comprehension arisen from their life styles, cultures and beliefs have been estimated. In the period of 19th century Industrial Revolution, it is possible to see that artist had the chances of new discoveries associated with advancement

of technology. Artistic attempts and perspectives against life also effected the art.

In the third part, senses of art and development processes generated with Industrial Revolution are addressed. History, mythology, region, daily life and view which are imprinted in the picture have been interpreted. Emotions and ideas of artist whose styles that reflected their works are analyzed.

In the fourth part, by examining the influences of graphic design in the period of Industrial Revolution, relationship between developing industrial revolution and graphic design, afterwards invention of photography, autography, typography, arts and crafts movements transformation of Kelmscott Press have been discovered. The movements generated at the end of 19th century and the beginning of 20th century, effects of French and English art nouveau on graphic design, Glasgow School of Art, American art nouveau, secession, jugendstil, new objectivity, conclusion and summary have been explained.

In the fifth and last part, the summary is submitted, this research's contribution to literature, constraints of the research and prudential fields of study have been discoursed.

Keywords: Industrial revolution, art movements, Graphic Design, Interaction.

ÖNSÖZ

Sanat, eski zamanlardan, ortaçağa, orta çağlardan çağın en parlak dönemlerine, günümüzün en yüksek seviyelerine, en büyük teknoloji katkıları ile üst seviyelere gelmiştir. 19. yüzyılın sanayi devrimi, yeni icatlar, toplumsal yapıları ve sanatta yeni anlayış biçimlerini değiştirdi. Araştırma konum içerisinde yer alan sanayi devrimi ve etkisi ile ortaya çıkan sanat akımlarının tarihsel gelişim süreci konusunda incelemelerde bulundum. Toplumun yaşam biçimi, kültürü, inancı ve yönetim şekillerine göre değişiklikleri örneklerle açıkladım. Sanat akımlarını, sanatçıları ve eserlerini değerlendirdim.

19. yüzyıldaki sanat akımlarının değerlendirilmesi konusunda eksikliğin olması beni bu araştırmaya itmiştir. Tezimde sanatçıların yapmış olduğu portrelerin ve yaşadıkları dönemin unsurlarına göre özelliklerini vurguladım. Yapılan portrelerin sanat akımlarının etkileriyle ne gibi değişimlere uğradığını sanat akımlarının zaman içindeki değişimleri ile birlikte grafik tasarıma doğru geçişini değerlendirirken neleri göz önünde bulundurmamız gerektiği konusunda açıklayıcı bir kaynak olarak gösterilmesi amacıyla tezimi yazmış bulunuyorum.

Tez çalışmamın oluşum sürecinde bana yol gösteren, beni yönlendiren ve danışmanlığımı yapan değerli hocam Dr. Öğretim Üyesi Ahmet Süreyya KOÇTÜRK'e katkılarından dolayı çok teşekkür ederim. Ayrıca beni yalnız bırakmayan desteği ile hep yanımda olan kız kardeşim Ebru Şahin'e ve desteği ile her zaman yanımda olan dostlarıma teşekkürlerimi sunarım.

İSTANBUL, 2019

Neslihan ŞAHİN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iii
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
SAYFA	viii
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problemin Tespiti.....	1
1.2. Çalışmanın Amacı	1
1.3. Araştırma Metodolojisi.....	1
1.4. Ünitelerin Planı.....	2

2. BÖLÜM

19. YÜZYIL SANAYİ DEVRİMİNDEN SONRA GELİŞEN SANAT AKIMLARININ GRAFİK TASARIMA ETKİLERİ

2.1. Giriş	3
2.2. 19. Yüzyıl Sanayi Devrimi ve Aşamaları	3
2.2.1. 19. Yüzyılda Sanayi Devrim Terimi Anlamı.....	4
2.2.2. 19. Yüzyılda Sanayi Devrimi Özellikleri	4
2.2.3: 19. Yüzyılda Sanayi Devrimi Aşamaları.....	5
2.2.4. 19. Yüzyıl Sanayi Devrimi İle Ortaya Çıkan Sonuçlar	7
2.2.4.1. Burjuvazi Sınıf.....	8
2.2.4.2. Proletarya Sınıf	9
2.2.4.3. Sosyalizm Sınıf.....	10
2.2.4.4. Fransız Devrimi İle Yetişen Ütopacı Sosyalizm	10

2.2.4.5. Ütopyacı Sosyalizme Karşı Bilimci Sosyalizm.....	11
2.2.5. Fransız Devrimi Ve Sebepleri	11
2.2.6. Fransız Devriminin Gelişimi	13
2.2.7. Fransız Devriminin Anlamı	14
2.2.8. 1789 İhtilalinden Sonra Avrupa	15
2.2.9. Devrimler Yüzyılı Başlangıcı Tarihçesi	18

3. BÖLÜM

SANAYİ DEVRİMİ İLE BERABER ORTAYA ÇIKAN SANAT ANLAYIŞLARI

3.1. Sanayi Devrimi Ve Sanat Anlayışlarının Gelişimi.....	22
3.1.1. Neoklasik Sanat Akımı	25
3.1.1.1. Batı Dünyasında Gelişen Resim, David ve Neo-Klasisizm.....	37
3.1.2. Romantizm Sanat Akımı	38
3.1.2.1 Romantizm’de Kökenler Ve Etkiler	40
3.1.2.2. Romantizm’ De Üslup Ve Kullanılan Teknikler	40
3.1.2.3. Konular	41
3.1.3. Romantik Ressamlar Doğrultusunda Ortaya Çıkan Ekoller.....	41
3.1.3.1. Fransa’da Romantizm.....	41
3.1.3.2. İspanya’da Romantizm	42
3.1.3.3. Almanya’da Romantizm.....	42
3.1.3.4. Romantizme Öncülük Eden Nazarenler	42
3.1.3.5. İngiltere’de Romantizm	43
3.1.3.6. Düşselciler	43
3.1.4. Realizm Sanat Akımı.....	43
3.1.5. Empresyonizm Sanat Akımı	48
3.1.6. Post-Empresyonizm Sanat Akımı.....	53

4. BÖLÜM

SANAYİ DEVRİMİ GELİŞİM SÜRECİNDE GRAFİK TASARIMIN OLUŞUMU

4.1. Rönesans Döneminde Grafik Tasarım Süreci	58
4.1.1. Yazı Tasarımında Gelişim Dönemi	59
4.1.2. Sanayi Devrimi ve Ardında Gelişen Grafik Tasarım İlişkisi.....	60
4.1.3. Fotoğrafın Bulunuşu ve Değişimi.....	61
4.1.4. Baskı Tekniği Litografinin Gelişimi.....	62
4.1.5. İlk Dizgi Makinesi Tipografinin Devrim Sürecine Etkisi	63
4.2. Arts And Craft Hareketinin Ortaya Çıkışı	63
4.2.1. Kelmscott Basımevinin Baskı Evine Dönüşümü.....	64
4.3. Art Nouveau ve Çağ Dönümü	67
4.3.1. Fransız Art Nouveau Etkisinde Afişin Tasarımı	68
4.3.2. İngiliz Art Nouveau Etkisinde Afişin Gelişimi	80
4.3.3. Glasgow Okulu	82
4.3.4. Amerikan Art Nouveau Etkisi	82
4.3.5. Secession Stili Etkisi.....	84
4.3.6. Jugendstil ve Yeni Nesnelcilik	86
4.4. Bauhaus Tasarım Okulu	89
4.4.1 Walter Gropius.....	90
4.4.2. Ludwig Mies van der Rohe	92
4.4.3. Le Corbusier	93
4.4.4.Charlotte Perriand.....	95
4.5. Fütürizm Sanat Akımının Kısa Tarihi	98
4.5.1.Giacomo Balla	99
4.5.2. Fortunato Depero	101
4.5.3. Umberto Boccioni.....	103
4.6. Dadaizm Sanat Akımı.....	105
4.6.1. Kabare Voltaire.....	106
4.6.2. Dada Yayınlarındaki Kapaklar, Düzenler ve Resimler	108
4.6.3. Dada Sanat Akımı ve Edebiyatın Derlemesi	108
4.7. Kontrüktivizm, Fotoğraf ve Sinematografi.....	113
4.8. Pop Art Sanat Akımı.....	122
4.9. Op Art Sanat Akımı Oluşumu	126
4.9.1.Victor Vasarely ve Op Art Sanatı	126
4.9.2. Op Art Sanat Akımı ve Diğer Sanat Akımları ile İlişkisi.....	128
4.10. Dijital Devrim ve Grafik Tasarıma Yansımaları	128

5. BÖLÜM

SONUÇ

5.1. Çalışmanın Literatüre Katkısı.....	133
5.2. Araştırma Kısıtları	135
5.3. Geleceğe Yönelik Çalışma Alanlar	135
KAYNAKÇA.....	136
İNTERNET KAYNAKLARI.....	137
ÖZGEÇMİŞ	138



KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
G.	: Galeri
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
TDK	: Türk Dil Kurum
Yy.	: Yüzyıl
Dr.	: Doktor
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Çev.	: Çeviri

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 2.1: Kömür İle Çalışan Bir Buharlı Makine Örneği.....	3
Şekil 2.2 : Fabrikalarda Çalışan İşçiler.	5
Şekil 2.3: Thompson'un Atmosferik İcadı İlk Buhar Makinesi.....	6
Şekil 2.4: James Watt Thomas Heatfield'in İcat Etmiş Olduğu Buhar Makinesi ve Çalışma Şekli.	7
Şekil 2.5: Sanayi Devriminin Çocuk İşçileri.....	8
Şekil 2.6: Sanayi Devrimi Yıllarında Proletarya İşçi Sınıfı Topluluğu.	9
Şekil 2.7: Köylüyü Toplumun Bütün Yükünü Sırtlanan ve Ezilen Bir Sınıf Olarak Gösteren Karikatür.	12
Şekil 2.8: Jacques-Louis David, Horacelar'ın Yemini, 1785. Tuval Üzerine Yağlıboya, 329.9x424.8, Musee Du Louvre, Paris.....	17
Şekil 3.1: Anton Raffael Mengs, Parnassus, Villa Albani'de Tavan Freski, Roma, 1756.....	27
Şekil 3.2: Jacques-Louis David, Horacelar'ın Yemini, 1785. Tuval Üzerine Yağlıboya, 329.9x424.8, Musee Du Louvre, Paris.....	29
Şekil 3.3: Jacques-Louis David, Marat'nın Ölümü, 1793.	30
Şekil 3.4: Antonio Canova, Napolyon, 1806. Mermer, yükseklik 335 cm. , Apsley House, Londra.	32
Şekil 3.5: Bertel Thorvaldsen, Jason, 1802-1828. Mermer, Thorvaldsens Museum, Kopenhag.	33
Şekil 3.6: Jean-August Dominique Ingres. Büyük Odalık, 1814 Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x160.6, Musee Du Louvre, Paris.....	35
Şekil 3.7: Jean-August Dominique Ingres, Haussonville Kontesi, 1845. Tuval Üzerine Yağlıboya, 135x92, Frick Collection, New York.	36
Şekil 3.8: Jean-Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862. Tuval Üzerine Yağlıboya, Çapı 110 Cm. , Musee Du Louvre Paris.....	37
Şekil 3.9: Gustave Courbet, "Ornans'da Cenaze Töreni" (Louvre, Paris).....	46
Şekil 3.10: Jean François Millet, "Ekin Toplayanlar" (Louvre, Paris)	47
Şekil 3.11: Monet, Argenteuil Yakınındaki Yabani Gelincikler, 1873.....	48
Şekil 3.12: Degas'ın Büyük Başarı Kazandığı Leğen Adlı Tablosu, 1886. (Sanat Atlası, 2010: 297).	49
Şekil 3.13: Pierre Auguste Renoir, Le Moulin De La Galette, 1876. Tuval Üzerine Yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris.....	52
Şekil 3.14: Georges Seurat, Grande-Jatte Adası'nda Pazar Öğleden Sonrası, 1884-1886. The Art Institute of Chicago, Chicago.	55
Şekil 3.15: Paul Cézanne, Estaque'dan Marsilya Körfezi, 1885 Dolayları. The Art Institute Of Chicago, Chicago.	56
Şekil 4.1: Sweynheym Ve Pannartz Roman Stilindeki İlk Baskı Yazıları (1465) Ve Aldus Mnutius Tarafından Kurulan Aldus Basımevi Arması.(1500)	58

Şekil 4.2: Francesco Griffio'nun Tasarladığı “Bembo” Yazısının Günümüzdeki Uyarlaması Örneği. (Üstte) Claude Garamond'un Yazı Karakterleri 1544 (Altta).....	59
Şekil 4.3: Alfons Maria MUCHA, Job Sigara Kağıtları İçin Afiş, Renkli Litografi, 1898, Paris.	70
Şekil 4.4: Alfons Maria MUCHA, Bisküvi Reklamı, 1897, Paris.	71
Şekil 4.5: Alfons Maria MUCHA, “Mucha Atölyesi, Dekoratif Sanatlar Kompozisyon Dersleri”, 1897, Paris.	72
Şekil 4.6: Jules CHÉRET. Redoute des Etudiants (Öğrencilerin keyif Sığınağı) öğrenci balosu için afiş. 1894.	73
Şekil 4.7: Jules CHÉRET. Amerikalı Dansçı Loile Fuller İçin Duyuru Afişi, Renkli Litografi, 1893, Paris.....	74
Şekil 4.8: Eugène GRASSET. Histoire Des Quatre Fils Aymon (Aymon'un Dört Oğlunun Öyküsü) Kitabın Giriş Sayfası, 1883.....	75
Şekil 4.9: Théophile-Alexandre STEINLEN. Chat Noir (Kara Kedi) Kabaresindeki Gölge Oyunu İçin Afiş, Paris, 1896.....	76
Şekil 4.10: Théophile-Alexandre STEINLEN. Gulliot Lait Sterilisé (Gulliot Sterilize Süt) Reklam Afişi, Paris, 1897.	77
Şekil 4.11: Henri De TOULOUSE LAUTREC. Le Divan Japonais (Japon Divanı) Tiyatrosu İçin Afiş, 1892-1893. (Bektaş, 1992: 22).....	78
Şekil 4.12: Alphonse MUCHA. Gismonda, Tiyatro Afişi, 1894.	79
Şekil 4.13: Aubrey BEARDSLEY, The Studio, Dergi Kapağı Tasarımı, Nisan, 1893.	81
Şekil 4.14: Will BRADLEY. The Chap Book Dergisi İçin Afiş, 1895.	83
Şekil 4.15: Koloman MOSER, XII. Ausstellung Secession (XIII. Sergi) İçin Afiş, 1902.....	84
Şekil 4.16: Josef HOFFMANN, Wiener Werkstätte (Viyana Çalışma Atölyeleri) Sergisi İçin Afiş, 1905.....	85
Şekil 4.17: J.R.WITZEL. Jugend Dergisi Kapak Tasarımı, 3 Ekim 1896.	87
Şekil 4.18: Ludwig HOHLWEIN. Marque MKZ Erkek Giyim Mağazası İçin Afiş, 1908. (Bektaş, 1992: 33).....	88
Şekil 4.19: Geleceğin Yeni Binası Tek Bir Biçimde Her Şey Olacak; Mimarlık, Heykel Ve Resim. Bauhaus Manifesto	89
Şekil 4.20: Walter Gropius'tan Fagus Ayakkabı Fabrikası	91
Şekil 4.21: Walter Gropius'un Endüstriyel Tasarımlarından Bazıları.....	91
Şekil 4.22: Illinois Teknoloji Enstitüsü.....	92
Şekil 4.23: Ludwig Mies van der Rohe'nin Endüstriyel Tasarımlarından Bazıları.....	93
Şekil 4.24: Le Corbusier'in Villa Savoye	94
Şekil 4.25: Le Corbusier'in Endüstriyel Tasarımlarından Bazıları	95
Şekil 4.26: Charlotte Perriand Tasarımı Kitaplık.....	97
Şekil 4.27: Guity Novin, Fütürizmde Fütüristler, 2011	98
Şekil 4.28: Giacomo Balla, Alberi Mutilati, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1918	100

Şekil 4.29: Vitcome D'une Otomobili Giacomo Balla ; Hız Arabası, 1913. .	100
Şekil 4.30: Fortunato Depero, 1945 Ciclista Yarışması, 1945.....	102
Şekil 4.31: Fortunato Depero, Marcialottare, 1916, Marinetti'ye Gönderilen Ücretsiz Kelime Mektubu	102
Şekil 4.32: Umberto Boccioni, Galerideki İsyân, 1909.	104
Şekil 4.33: Umberto Boccioni, Zihin Durumları, Gidenler, 1911. Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....	105
Şekil 4.34: Dada Dergisi Tasarımları.....	108
Şekil 4.35: Dada Dergisi 3 Tasarımı	110
Şekil 4.36: Francis Picabia, Matematiği Yeniden Dekore Ediyorum - Alarm Clock I, Derginin Başlık Sayfasındaki Resim Dada, no. 4-5: Dada Antolojisi, 1919.	111
Şekil 4.37: Francis Picabia, Matematiği Yeniden Dekore Ettim - Alarm Clock I, Dada Dergisinin Kapağının İçindeki Resim, no. 4-5.	112
Şekil 4.38: Aleksandr Rodçenko ve Varvara Stepanova'nın Atölyesi, 1925.	113
Şekil 4.39: Liyubov Popova Ve Varvara Stepanova, 1923'te Moskova'daki Tekstil Baskı Atölyelerinde Çalışarak Birçok Giysi Ve Kumaş Tasarımı Yaptılar.	114
Şekil 4.40: Aleksey Gan, Bir Dergi Kapağı Üzerinde Çalışırken. Fotoğraf: Aleksandr Rodçenko, 1924.....	115
Şekil 4.41: Altı Sayı Yayınlanan Kino-fot Dergisinin Kapakları, 1922-1923.	116
Şekil 4.42: Rodçenko, “Kinoglaz” için afiş, 1924.	118
Şekil 4.43: George Grosz ve John Heartfield, “Dada-merika”, 1919.	119
Şekil 4.44: Mayakovski'nin <i>Pro Eto</i> şiiri için fotomontaj, 1923.	120
Şekil 4.45: Mayakovski. Foto: Rodçenko.	120
Şekil 4.46: Aleksandr Rodçenko, <i>Novyi Lef</i> kapağı, 1928.....	121
Şekil 4.47: Aleksandr Rodçenko, “Sürâhiler”, <i>Novyi Lef</i> , 1928.	122
Şekil 4.48: Richard Hamilton, "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan	123
Şekil 4.49: Andy Warhol, Marilyn Diptik 1962. Monroe'nun Fotoğrafları İle Oluşan Serigrafî. Her Panel 208x145 cm, Tate Galeri, Londra.....	124
Şekil 4.50: Roy Lichtenstein, Whaam!, 1963. Tuval Üzerine Magna, 172.7x 406.4 cm, Tate Galeri, Londra.	125
Şekil 4.51: Victor Vasarely, “Metsh”, 1964, Guaj, 40x40 cm, Londra, Özel Koleksiyon	127

1. BÖLÜM

GİRİŞ

Bu bölümde problemin tespiti, çalışmanın amacı, araştırmanın metodolojisi, ünitelerin planı yer almaktadır.

1.1. Problemin Tespiti

19. yüzyıl sanayi devriminden sonra gelişen sanat akımlarının grafik tasarıma etkilerinin, değerlendirilip yorumlanması.

1.2. Çalışmanın Amacı

Bu araştırmanın, Resim Sanatındaki akımların ve Grafik Tasarım Sanatı ile uğraşanlara resim sanatçılarının, Grafik Tasarımdan nasıl etkilendiğini anlatarak araştırmacılara da yol gösterici olması amaçlanmıştır.

Resim Sanatının tarihsel gelişimi ve Grafik Tasarımın kavram ve ilkeleri ortaya konularak; Resim Sanatında 19. yüzyıl ile birlikte ortaya çıkan yeni sanat akımları ile birlikte Grafik Tasarımın, Resim Sanatını nasıl etkilediği bu bilgiler doğrultusunda analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

1.3. Araştırma Metodolojisi

Bu tez çalışmasında 19.Yüzyıl Sanayi Devriminden sonra gelişen sanat akımlarının grafik tasarıma etkisi incelenirken; metodoloji olarak, sanat akımları tek tek kendi dönemlerinde ele alınmıştır. Dönemlerin sanatçılarının tasarladığı eserler ait oldukları dönemin şartlarına göre ayrıntılarıyla araştırılmış, gelişimleri ve dönüşümleri üzerinde çıkarımlarda bulunularak grafik tasarıma etkileri üzerinde yorumlamalarda bulunulmuştur.

1.4. Ünitelerin Planı

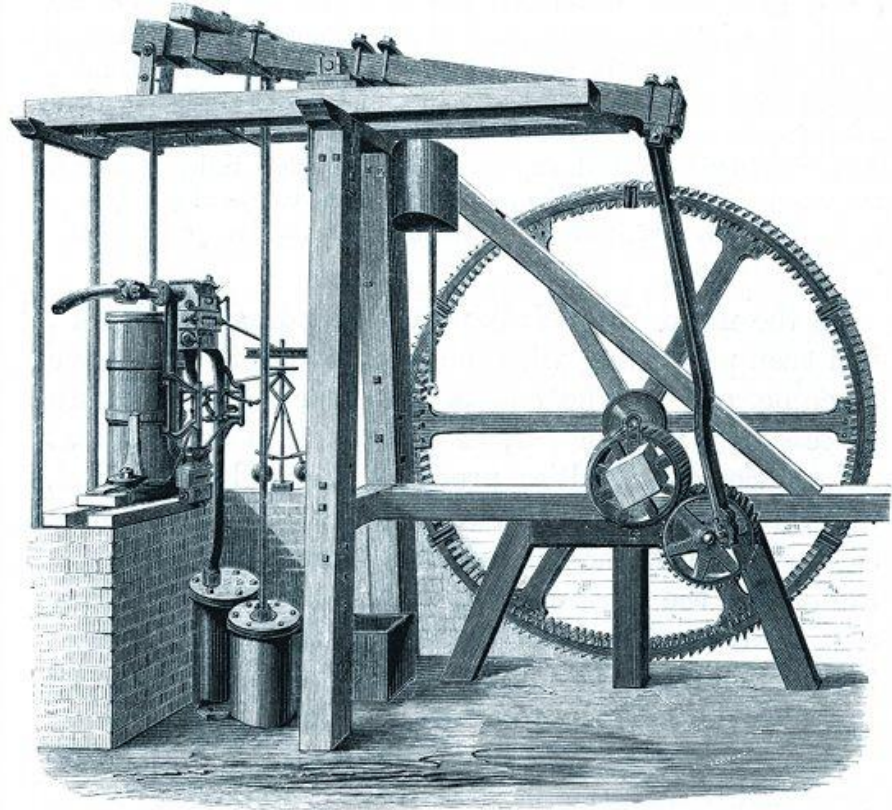
Tezimde yer alan konularla ilgili bölümler şu şekildedir: ikinci bölümde Sanatın ve Grafik Tasarımın kavramları başlığı altında; Sanatın ve Tasarımın tanımları yapıldıktan sonra Sanatın ve Grafik tasarımın etkileşimi ile ilgili açıklamalara yer verildi ve Grafik Tasarım hakkında araştırılan bilgiler doğrultusunda Grafik Tasarımın tanımı yapıldı. Üçüncü bölümde; 19.yy'da Sanayi Devriminden sora gelişen sanat akımları başlığı altında: Neoklasizm, Romantizm, Realizm, Empresyonizm ve Post-Empresyonizm gibi sanat akımları görsellerle başlıklar halinde açıklandı. Dördüncü bölümde ise günümüz Resim Sanatından Grafik Tasarımın etkileri ayrıntılı bir şekilde görseller yardımıyla da açıklamalara yer verilmiştir.

2. BÖLÜM

19. YÜZYIL SANAYİ DEVRİMİNDEN SONRA GELİŞEN SANAT AKIMLARININ GRAFİK TASARIMA ETKİLERİ

2.1. Giriş

Sanayi devrimi, başlangıç olarak Avrupa’da on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmıştır. Yeni buluşların üretime olan etkileri ve bunların makineleşmiş endüstriyi ortaya çıkarmasıyla oluşan sermaye birikimini arttırmasıyla oluşmuştur.



Kaynak: <https://www.howitworksdaily.com/what-was-the-watt-steam-engine/>

Şekil 2.1: Kömür İle Çalışan Bir Buharlı Makine Örneği.

2.2. 19. Yüzyıl Sanayi Devrimi ve Aşamaları

Bu dönem sanayi devriminin başlangıcı, anlamı, özellikleri, aşamaları ve sonuçlarına göre sınıflandırılarak incelenmiştir.

2.2.1. 19. Yüzyılda Sanayi Devrim Terimi Anlamı

Sanayi devrimi denildiğinde, içinde bulunan deyimdeki “devrim” terimini genel yapısı ile anlamak gerekiyor. Devrim, toplumdaki ani ve hızlı etkiler ile meydana gelen köklü değişikliklere verilen addır (Tanili, 1979:87).

Fransız Devrimi, bu anlamda en iyi örneklerden biridir. Sanayi devrimi bu anlamda batılı uygarlıkların hayatlarında köklü değişikliklere yol açmıştır. Yapılan bu değişikliklerin birden bire olmaması da gelişmelerin zaman içinde ne gibi değişimlere yol açtığını görmemizi sağlamıştır. Öyle ki on sekizinci yüzyılın ortalarına gelindiğinde meydana çıkan bu sanayi devrimi, bugün bile günümüz de devam etmektedir. Ve sanayi devrimini yalnızca sanayi ile ilgili bağdaştırmak yanlış olacaktır. Bu devrim, tarımsal üretimdeki şekillerin de köklü değişikliklere maruz kalmasına ve ulaşım araçlarına da etki etmesinde büyük değişikliklere yol açmış olduğunu da dahil etmek gerekir (Tanili, 1979:87).

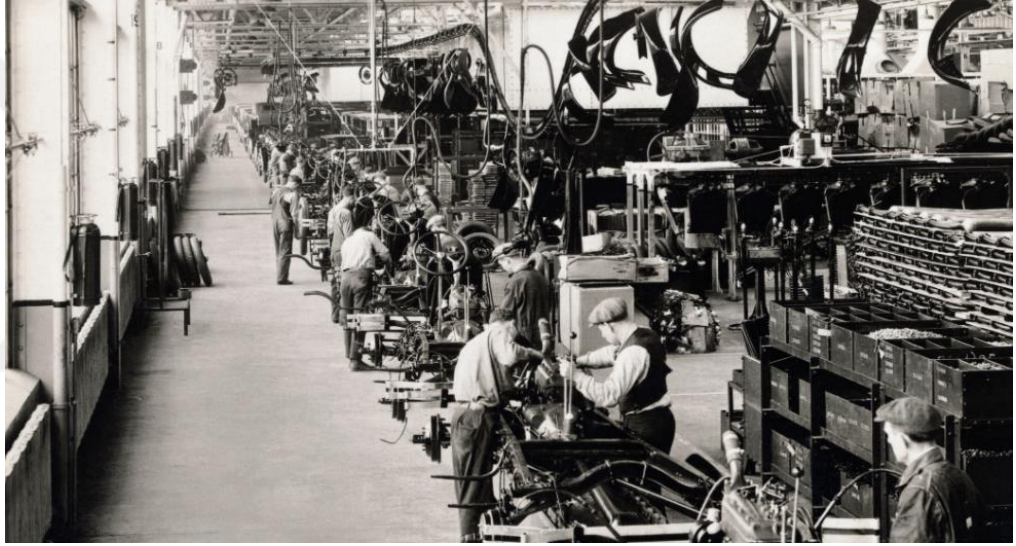
Artık sanayi devrimi ile birlikte, insanlar, bu uzun vadede gelişen makineleşmeye yönelirken diğer yandan da nüfus büyük ölçüde artmaya başlamıştır. Aslına bakılırsa tarihte bu iki olayın ortaya çıkışı on sekizinci yüzyılın ortalarında batıda meydana gelmiştir. Ve on dokuzuncu yüzyılın Avrupa’sıdır ki bu durum ile birlikte tarihte ilk defa mekanize kitleler çağı adı ile adlandıracağımız şekilde başlamıştır (Tanili, 1979:88).

2.2.2. 19. Yüzyılda Sanayi Devrimi Özellikleri

Sanayi devrimi en önemli özelliği beraberinde birden çok buluşa imza atmış olmalarıdır. Bu buluşlara atılan imzalar, insanların üretim için gösterdikleri çabayı kademe kademe azaltmaya yaramıştır. İlk icatların başlangıcı on sekizinci yüzyılda, bazı nedenlerden dolayı İngiltere’de görülmekteydi. Sanayi devrimi beraberinde sermayenin ve el işçiliğinin bir araya gelmesini sağlamıştır. Makinaların bir zaman sonra karma karışık bir hale gelmesi ve enerji kaynakları ile yakın yerlerde toplanma durumu ise, büyük fabrikaların kurulmasına neden olmuştur (Tanili, 1979:88). Ve böyle bir durumda fabrika sahipleri olan zengin kapitalistler iş sahipleri ile çalışan emekçi

işçiler arasında eski durumlarında olduğundan çok daha farklı sosyal ilişkiler oluşturmuştur.

Sanayicilerin şehirlere yerleşmesi durumu giderek fazlalaşmıştır. Beraberinde şehirde köy ve kasaba arasındaki eskiden beri süregelen farklılık bu durum ile birlikte daha da derinleşmiştir. Bundan sonra artık şehirler sanayi ve ticari faaliyetlerin merkezleri olmuştur. Köylüler ve kasabalılarsa yalnızca tarım alanında faaliyette bulunabileceklerdi. Şehirlerin köy ve kasabaların karşıt durumu olarak büyüme göstermesi öyle bir duruma gelmiştir ki, yirminci yüzyılın başlangıcında batı Avrupa nüfusunun büyük çoğunluğu artık şehirlerde yaşamaktaydı. Ve bugün de bu durum böyle olarak devam etmektedir.



Kaynak: <https://forneo.net/kose/sanayi-devrimi-ve-teknolojin-etkileri/>

Şekil 2.2 : Fabrikalarda Çalışan İşçiler.

2.2.3. 19. Yüzyılda Sanayi Devrimi Aşamaları

Bu gelişme ile birlikte sanayi devriminin genellikle iki aşaması birbirinden ayrılır ve farklı adlar ile adlandırılmıştır.

Bunların ilk aşamasına birinci sanayi devrimi denmiştir ki, yaklaşık olarak 1750'den 1890'lı yıllara kadar bu durum devam etmiştir. Bir diğer ikinci aşamaya ise, ikinci sanayi devrimi denilmekteydi. O da on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru başlamıştır (Tanili, 1979:88).

Sanayi devriminin birinci olgusu ise buhar çağı diye de adlandırılmıştır. Çünkü fabrikalarda başlangıcında kullanılan hidrolik enerjinin yerine buhar enerjisinin geçmiş olması bu zamanda gerçekleşmiştir.



Kaynak: <https://www.haber3.com/foto-galeri/teknoloji/dunyayi-degistiren-makineler-galeri-4539486>

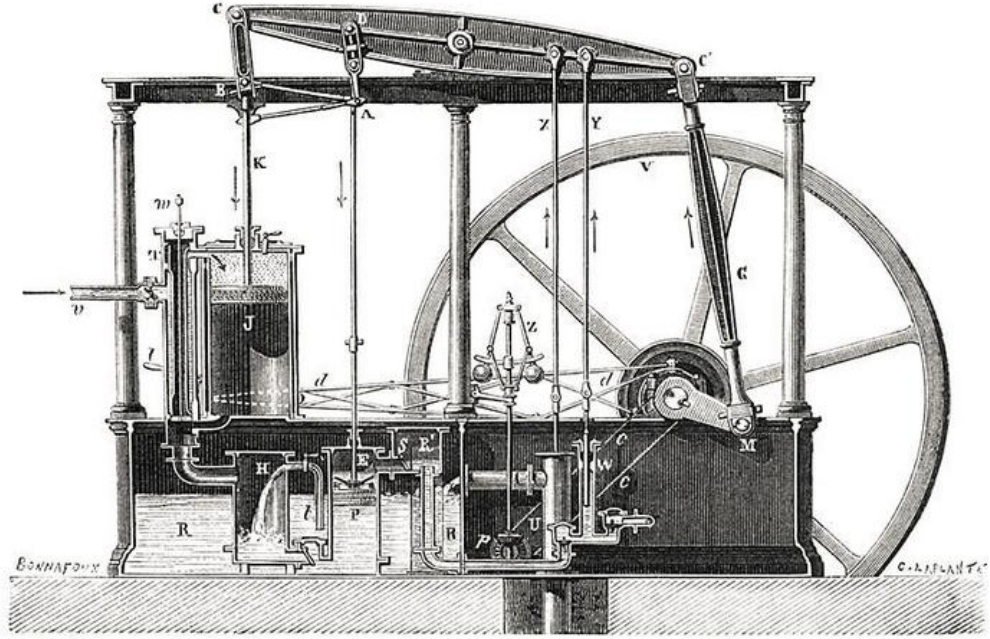
Şekil 2.3: Thompson'un Atmosferik İcadı İlk Buhar Makinesi

Birinci sanayi devrimini nitelendiren yalnızca buhar enerjisi ile çalışan makineler değildir. Dokuma sanayisinde ise büyük bir ilerleme olan metalürjiyi de kaydetmiştir. On sekizinci yüzyılın ortalarında ise 1856 yılında bassemmer usulü çelik üretimine kadar metalürjideki gelişim özellikle demiryolu inşalarında kullanıma imkan hazırlıyordu. Özellikle maden kömürü bakımından zengin ülkeler, bu hareketin başında gelmiştir.

1896'dan 1928 yılına kadar olan zaman aralığında fiyatlarda baş gösteren yükselme, sanayi devriminin ikinci safhasının açılmasını sağlamıştır. Bu aşama ilkinden farklı özelliklere neden olmuştur.

İkinci aşama olarak nitelendirilen sanayi devrimi, enerji kaynaklarından ötürü maden kömüründe büyük bir rol oynamıştır fakat bu dönemde işe

yarayacak olan farklı enerji kaynakları da bulunmuştur. Petrol ve elektriğin buluşu gün geçtikçe daha da değer kazanmıştır. Bunlar kimya sanayisi, otomobil ve uçak yapımında kullanılan işlevsel sanayi alanları gelişmiştir.



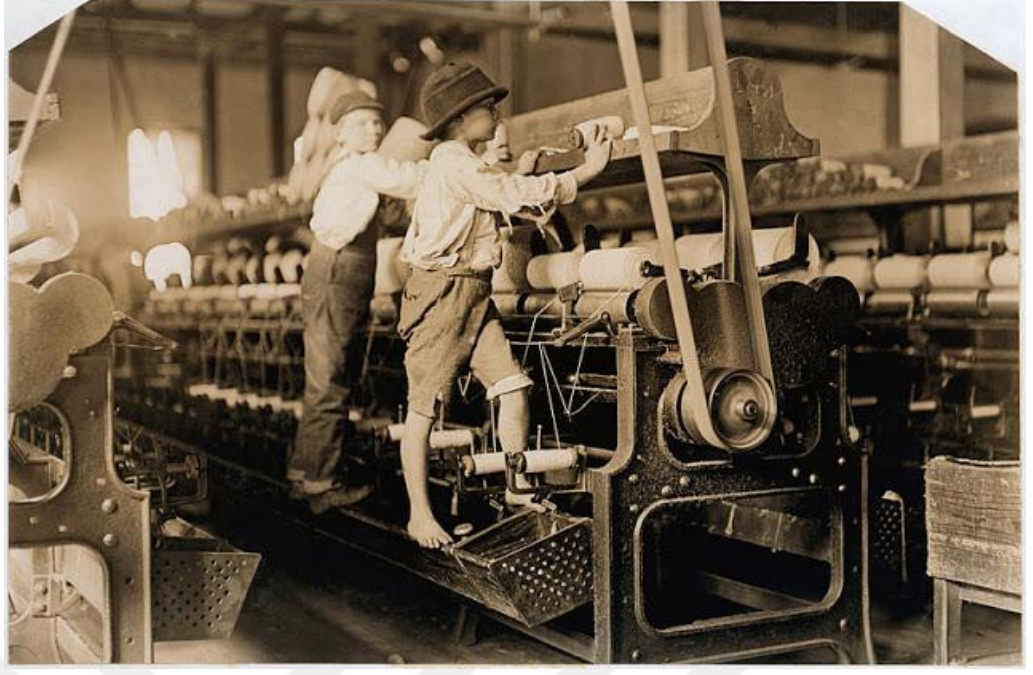
Kaynak: <https://dazeinfo.com/2016/01/19/happy-birthday-james-watt-forefather-industrial-revolution/>

Şekil 2.4: James Watt Thomas Heatfield'in İcat Etmiş Olduğu Buhar Makinesi ve Çalışma Şekli.

Sanayi devriminin ikinci aşamasında ise Batı Avrupa'nın dünya genelindeki gücü de yok olmaya başlamıştır. Rusya ve Japonya gibi rakip ülkeler ortaya çıkmıştır. Özellikle Birleşik Amerika, zengin kaynaklarını işletmeye açarak büyük girişimlerinin normal karşılanacak hale gelmesi ile hareketin başını çekmeyi amaçlamıştır (Tanili, 1979:89).

2.2.4. 19. Yüzyıl Sanayi Devrimi İle Ortaya Çıkan Sonuçlar

Bu devrimle birlikte toplumların ekonomik ve sosyal sınıflarında belli şekillerde değişiklikler görülmeye başlanmış ve bu durum için ciddi sorunlar yaratmıştır (Aydın ve diğ., 2007:310). Sanayi devrimi, batıda oluşan eski sosyal sınıf olgusu yerine, yeni bir tablo ortaya koymuştur. Bu tablo yeni bir ideolojik mücadeleye sebep olmuştur.



Kaynak: <http://alkislarlayasiyorum.com/icerik/207132/sanayi-devriminin-cocuk-iscileri/3>

Şekil 2.5: Sanayi Devriminin Çocuk İşçileri

2.2.4.1. Burjuvazi Sınıf

Kapitalist burjuvazi, aslında yeni bir sınıf değildir, ancak on altıncı yüzyıldan beri gelişmeye devam etmiştir. Fransız Devrimi'nde lider bir rol oynayan bir sınıf olmuştur. On dokuzuncu yüzyıl Batı Avrupa'da bu durum baskın bir şekilde görülmüştür (Delmas, 1967:74). Sanayiciler, tüccarlar, serbest çalışan meslek erbapları, fabrikatör işleri ile uğraşan büyük esnaf, elit elemanlar, büyük üreticiler, dışarıdan kurumlar, aristokrasinin üst sınıf sokaklarında yaşayan zengin burjuvaziler. Daha mütevazı unsurlar esnaf ve sanatkârların yanı sıra emek, çoğu zaman orta burjuvaziye girebilmişlerdir. Burjuvazinin örnek temsilcisi Liberalizm olmuştur. Liberalizm, neslinin özgürlüğünü savunur ve her türlü devlet tarafından yapılacak müdahaleleri reddetmiştir. Bu liberalizmin ekonomik yani iktisadi yüzüdür. Siyasi liberalizm, mülkiyetin ve tanıtımın savunuculuğunu ifade eden eski rejim düzenine karşı çıkmıştır ve bireyselliği savunmuştur. Toplumsal düzeni sarsmaktan çekinen muhafazakâr liberaller sosyal düzeni korumayı isterken, ilerici liberaller demokratik reformlar konusunda tutumlarını korumuşlardır (Tanili, 1979:90).

2.2.4.2. Proletarya Sınıf

Burjuvaziye karşı yeni bir sınıf kurulmuştur. Proletarya, gittikçe silinen eski derneklerin işçilerinden farklı bir birliktir. Tarımsal kökenlerin büyük çoğunluğunu proletarya sınıf oluşturmaktadır. Proletarya sınıfı farklı halklardan, köylerden ve kasabalardan oluşmuş bir kesimdir.



Kaynak: <https://elsalariado.info/2015/03/01/la-estadistica-obrera-encuesta-entre-los-obreros-franceses-1880/>

Şekil 2.6: Sanayi Devrimi Yıllarında Proletarya İşçi Sınıfı Topluluğu.

Daha sonraki zamanlarda ise çeşitli nedenlerden dolayı köylerinden ve kasabalarından ayrılıp şehirlere gelmişlerdir, daha doğrusu onlar mecburen yurtlarından ayrılmak durumunda kalmıştır. Elbette bu durumda şehrin asıl sahipleri ile göç eden halk arasında hayat standartları bakımından fark vardır ki bu fark hayli derindir (Tanili, 1979:90). Burjuvaziler, proletarya halkına korku ve tiksinti ile bakmıştır. Bununla birlikte burjuvazi ve proletarya arasındaki oluşan bu eşitsizlik düzeni önceleri kardeşlik ve mantık adına daha sonraları ise farklı gerekçelere dayandırılarak, farklı sosyal köklerden gelen aydınlar tarafından eleştirilerin hedefi olmuşlardır. Toplumsal eşitsizlik, her şeyden önce kardeşlik ve adaletin sağlanamayışından ötürü yerine yeni bir akımın doğmasına sebep olmuştur. Böylece sosyalist akımın doğuşu bu şekilde başlamıştır (Delmas, 1967:72).

2.2.4.3. Sosyalizm Sınıf

Sanayi devrimi, burjuvaziye zenginleştirme kapılarını aralarken, işçi sınıfı için ortaya çıkan tablo ise tam bir sefalet tablosu olmuştur. Bu tablo henüz entelektüel düşünürlerin ve reformcuların ilgisini çekmekte gecikmemiştir ve bu konuda birçok görüş alınmıştır. Bunlar arasında sosyalist akım hareketi, emek hareketi üzerindeki gelecekteki etkileri açısından en önemli akım olmuştur.

Sosyalizmin düşünce yapısı, bakıldığında kurulduğu tarihe göre eski zamanlardaki çağlara kadar uzanır. Böyle geniş anlamda anlaşıldığı üzere, sosyalizm toplumdaki mağduriyetlere, insanların sömürülmesine ve eşitsizliğe bir tepki oluşturmuştur. Burada, insanların uzun zamandır yaşadığı bu örnek zaman dilimi, on dokuzuncu yüzyılda ekonomik ve kurumsal temele dayanmaktadır. Çünkü on sekizinci yüzyılın sonlarında başlayan sanayi devrimi ile kapitalizm yeni bir aşamaya girmiş ve adına işçi sınıfı denilen (proletarya) ortaya çıkmıştır. Sosyalizm bu sınıfın öğretisini oluşturmak için ortaya çıkmıştır.

Sosyalizm, işçi sınıfının öğretisi olarak, burjuvazinin kapitalist sistemine ve liberal öğretilerine bir tepkiyi ifade etmiştir. Çünkü, bu tepki ile kapitalizm, burjuva sınıfının lehine olarak, işçi sınıfının sömürülmesine hizmet etmiştir. Liberalizm ise, işçi sınıfına karşı burjuvazinin haklarını savunmuştur (Tanili, 1979:90).

2.2.4.4. Fransız Devrimi İle Yetişen Ütopycı Sosyalizm

Fransız Devrimi'ni yükselten ilk sosyalistler olmuştur. Bunlar düşünürlerden çok plan adamlarından oluşmuştur. Fransız Devrimi'nin emekçi kitlelere, yalnızca sömürülen sınıfın değişmesine ve devrimin sömürge sınıfına hiçbir şey getirmediğini gören ilk kişi Babeuf olmuştur. Babeuf, gözlemleri sonucu, çözüm olarak işçi sınıfının iktidarı ele geçirerek çözüme kavuşacağını düşünmüştür.

Aralarındaki tüm fikir farklılıklara rağmen, bu düşünürlerin ortak bir yanı olmuştur: hepsi kapitalist sisteme ve başkalarının sömürülmesine yol açan liberal ve bireysel ekonomiye karşı çıkmayı kabul etmemektedirler. Hepsi en azından üretim araçları açısından özel mülkiyeti reddetmişlerdir. Sosyal adalet ve sınıfsız bir toplum istiyorlar. Fakat eğer tüm bu istek ve arzuların, hangi

araçlarla yapılabileceğinin sınırları içinde ise, aralarında bazen derin fikir ayrılıkları oluşmuştur (Tanili, 1979:91).

2.2.4.5. Ütopycacı Sosyalizme Karşı Bilimci Sosyalizm

Ütopycacı sosyalizmine karşı, bilimci sosyalizm ortaya çıkmıştır. Sosyalist bilimci temsilcilerinden biri de Karl Marx olmuştur. Karl Marx'a göre, ütopyik sosyalizmin uygulama alanında hiçbir sonuca ulaşamadığını söylemiştir. Onun bu düşüncesine göre sosyalizm modern toplumun, kaos ve sınıf çelişkileri, adaletsizlik ve kargaşadan oluşan sonuca varılamayan baskı üstüne dönüştüğünü belirtmiştir. Korunan engelleri kaldırmak için önerdiği önlemler, teoriler, devrim ve ekonomik zorluklar ile ilgili hiçbir ilgisi olmamıştır. Bu durumda sosyalizm, ekonomik gelişmenin oluşturduğu somut ve ayrıntılı bir gözleme dayanmak zorundadır mantığı oluşmuştur.

Bu sosyalizm düşünce içinde olan Karl Marx, çalışan işçi toplumunun ve sosyalizmin kaderini değiştirme noktası olmuş ve ortaya Marksizm çıkmıştır. Bu oluşum ile işçi sınıfının hareket ve öğretisi olan sosyalizmin yapısı farklı bir ideolojiye dönüşmüştür. Sonraki zamanlarda ise Karl Marx'ın bu düşünce fikrine tekrar göz gezdirmek isteyenler ortaya çıkmıştır. Bu kişilerin sosyalizm tarihinde ortaya çıkardığı akıma Revizyonizm denir (Tanili, 1979:92).

2.2.5. Fransız Devrimi Ve Sebepleri

18. yüzyılda filozoflar, mutlak monarşiyi sert bir şekilde eleştirmişlerdi. Öte yandan, asiller ve ruhban Fransız toplumunun ayrıcalıklı kesimlerinin kendilerini haklı gösterecek hiçbir rolleri yoktu. Oysa burjuvazi en zengin, giderek egemen bir duruma geldiği halde, bu avantajlardan yararlanamıyor ve bunun sonucunda bu ayrıcalıkların kaldırılmasını talep ediyordu.

Ayrıcalıklı asil ve ruhbanların varlığının toprağa bağlı olduğu halde, burjuvazilerin toprağa bağlı olduğu söylenemezdi. Geçimlerini çoğu kez zanaat ve ticaret ile sağlamaktaydılar. Bir süre sonra, bu sınıfın çıkarları, hem toprak düzeniyle, hem de şehirlerdeki zanaat çalışanları ile ilişkilerinin düzenini sağlayan dernek erbapları ile ters düşmeye başlamıştır.



Kaynak: <http://parismuseescollections.paris.fr/en/node/111064#infos-principales>

Şekil 2.7: Köylüyü Toplumun Bütün Yükünü Sırtlanan ve Ezilen Bir Sınıf Olarak Gösteren Karikatür.

Köylü halkı ise fakir ve kültür düzeyi düşük olan bu kitleler ile ilkel şartlarda ve sefalet durumunda yaşamaya çalışıyorlardı. O zamanlarda yapılan bir karikatür de bu durum için açıklayıcı özellik taşımaktadır. Karikatürde sırtına iki kişinin bindiğini gösteren bir insan olarak çizilmiş olan şekilde gözler önüne sermektedir ki toplumdaki gelişmeye ters düşmüş olan feodal halkların ağırlığını artık kaldıramaz olmuşlardır.

Fransa’da sanayi devrimi öncesindeki bu sosyal sınıf ayrımcılığı tablosu sanayi devriminin temel sebeplerini oluşturmak için yeterli nedenlerden biri haline gelmişti. Devrimin mecburi sonuçlarını ortaya çıkarması için de uygun olan bir takım şartların ortaya çıkması gerekmektedir. O zaman ki yılların mali ve iktisadi buhranı, bu zeminin oluşmasına sebep oldu. Aristokrasi, etatsgeneraux’nun bir araya gelerek mutlakliyetin meşruti hale getirilmesi amacı ile kendisine bu bunalımlardan pay çıkarmaya çalıştığını zannetmiştir. Fakat bir sorun vardı ki bu da 1789’da bir araya gelip toplanan “Etats Generaux” da burjuvaziyi temsil eden tiers-etats, mutlakliyete son verme konusunda ayrıcalıklı sınıf ve zümrelerle anlaşma sağlarken, ayrıcalıkları da ortadan kaldırmıştır. Bu sayede kendilerine pay çıkarmaya çalışan aristokrasilerin kendince haklı sebepleri ve planları suya düşmüştür (Tanili, 1979:80).

2.2.6. Fransız Devriminin Gelişimi

Burjuvazi, aristokrasi ile giriştiği bu haklı mücadelede artık başarıya ulaşmıştır. Çünkü onların zaferi, halk kitlesinin gözünde, feodalitenin ve onların sorumluluklarının tasfiyesi anlamına gelmekteydi. Bu sebeptendir ki, özellikle Paris halkı 14 Temmuz 1789 tarihinden itibaren başlayarak eski rejim günlerini kurtarmak için kralın ortaya koymuş olduğu sınırları etkisiz hale getirmişlerdir.

Anayasayı hazırlayan millet meclisi, 9 Temmuz 1789 tarihinde kurucu millet meclisi adını almıştır. Kendilerini milletin temsilcileri ilan ederek, yasama gücünü ellerine geçirmekle birlikte, iktidarı kral ile paylaşmaktan vazgeçmiş değillerdir. O yıllarda ise mecliste ve halkın arasında cumhuriyetçi düşünceler halen yaygınlaşmamıştır. 26 Ağustos 1789 yılında insan ve yurttaş hakları bildirisi kabul edilerek onaylanır. Eylül 1791 yılında da bir anayasa kabul edilir ve sınırlı monarşiyi oluştururlar.

Kral 16. Louis’in elinden alınan mutlak iktidardan sonra, ayrıcalıkların kaldırılmasına karşı çıkarak bir girişimde bulunur. 10 Ağustos 1792 de ayaklanma ile devrim, onun bu girişimini tam anlamıyla krallığı yıkılarak hemen ardından cumhuriyet ilan edilir. Yeni rejim anayasası da 24 Haziran 1793 yılında kabul edilir. Bütün bunların sonucunda, genel olarak Avrupa monarşileri, Fransa’ya karşı birleşmişlerdir. Burjuvazinin etkin olan ilerici genel oylar, mülkiyetin genişletilmesi, her kesime açık şekilde ayrımcılık olmayan eğitim,

sosyal yardımlar gibi konularda bu tedbirlere örnektir. Ancak Robespiyer'in düşüşü (1794) ile, bu rejimin demokratik ve sosyal görünümü yok olur ve tekrardan eskiye dönüş olarak 1789'un bireyci ve liberal anlayışına dönülür. Bu devreye, Fransa tarihinde direktuvar denir. Direktuvar dönemi, aynı zamanda iktisadi bunalım ve enflasyon dönemi olarak da bilinmektedir. Bir zaman sonra direktuvar'ın idaresi, halkın desteğini kaybettiği için, halkta bir takım huzursuzluk ve bazı isyanlara da yol açmıştır. Bu yeni çağın ilk komünist hareketlerinden biri olan babeuf hareketi de bu huzursuzluklardan biridir. Bütün bu olaylar kan ile bastırılmıştır. Ardından rejim sonrası, burjuvazi de çok geçmeden memnuniyetsizlik baş göstermiştir (Tanili, 1979:81).

1799'da, burjuvazinin, artık sağlam ve yerleşmiş kesin olarak değişime uğramadan halk tarafından da onaylanacak rejime ihtiyacı vardır. Ve ancak bu şekilde bir rejim, feodaliteye ve emekli halka karşı burjuvazinin de elde ettiği ayrıcalıklı imkanları koruyabilmesine imkan verecekti. Diğer yandan direktuvar ise, bunu sağlama çabasından yoksundur. Fakat yeni hükümetin nasıl kurulması gerektiğini ve nasıl bir sistem getirilmelidir soruları karşısında kafasında düşünceler oluşturuyordu. 9-10 Kasım 1799 yılında gerçekleşen bir hükümet darbesi ile bu sorular bir cevap bulmuştur. Bu hükümet darbesi Fransa'yı, büyük burjuvazinin temsilci diktatörü olan Napolyon Bonapart'a teslim etmiştir ve bu teslimden sonra Fransa'da artık ihtilal dönemi resmen sona ermiştir (Tanili, 1979:82).

2.2.7. Fransız Devriminin Anlamı

Fransız ihtilalini, batıda daha kesin bir deyişle Atlantik bölgesinde, Fransa'dan önce İngiltere'de, Amerika'daki İngiliz sömürgecilerinde, yüzyılda kapitalist ekonominin yerleşebildiği bütün ülkelerde (Japonya gibi) etkisini göstermiştir.

1648 ve 1688 ihtilalleri zamanında İngiltere'de, sonunda burjuvazinin aristokraziyle anlaşmasına rağmen bu uzlaşmada çeşitli nedenlerden dolayı bocalamalar ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu durum ile birlikte Fransız ihtilali tam tersine bir gelişme göstermiştir. Jean Jaures'in dediği gibi İngiliz burjuva devrimi dar anlamda burjuvadır ve muhafazakardır. Her ne kadar böyle düşünülse de Fransız devrimi geniş kapsamlı anlamda burjuvazi ve demokratik

bir anlayıştan oluşmuştur. Fransız aristokrasisinin bu anlaşılmaz tutumu, büyük burjuvazinin ara ara küçük burjuvazi ve emekçi halk ile işbirliği yapmasına ve bu kitlelerle birlikte işbirliği yaptığı ölçüde de, onların isteklerini bir dereceye kadar olsa bile yine de yerine getirmesine yol açmıştır.

İngiltere’de 1648 yılı ihtilali zamanında ortaya çıkan fakat çok fazla etkili olmayan cromwel tarafından ezilen eşici (niveleurs) hareket etkisi bir yana, Fransız ihtilalinin kendine has özelliği vardır. bu da, genel olarak burjuva etkisinin yanında, Fransız ihtilalini ileriye doğru bastıran köylü ve kentli emektar kitlelerin başkaldırma hareketlerini de içinde barındırmasıdır. Bu baş kaldırma hareketinde öfkeli jakobenizmi ve babeuf hareketi en sivri noktalarıdır. Halkın bazı kitlelerinin ihtilale katılması, ileride bir bütün şekline gelecek olan alt sınıf (proletarya) ideolojisinin temel taşlarının atılmasına neden olmuştur (Tanili, 1979:83).

2.2.8. 1789 İhtilalinden Sonra Avrupa

Sanatın sosyal yapı ve yönetimden kolayca etkilenmiş olduğu kabul edilmektedir. Aslında, bugüne kadar ele alınmış olan devletlerde, yönetimlerin ya da doğrudan ya da dolaylı olarak hareket eden sanatçıların bazı talepleri olduğu görülmüştür. Tarihin, tarım kültürlerinin ve tarım kültürlerinin karanlık çağlarından beri, sanatın, aristokratik grupların ve dini kurumların hizmetinde değişen küresel sonuçlara paralel olarak sanatın yeni şekillere girdiği görülmüştür. Ekonominin yıllarca tarıma dayalı olduğu, büyük anıtsal sanatlar, yöneticiler ve din adamlarının ellerinin altında istifadesinde olduğu halde burjuvazi istisna olarak görülmekteydi. Özellikle de Avrupa’da yıllar sonra 1789 ihtilalini takip eden yıllardan sonra, genel itibariyle burjuvazi kesiminin hayatları ile ilgilenmeye yönelmişlerdir (Turani, 1983:432).

İlginç olan şey, bu önemli değişimin, insan merkezli halk yönetiminin ulus-merkezli yönetimde büyük bir rol oynamasıdır. Aslında, 1789 Fransız Devrimi'ne benzer hareketler İngiltere'den önce bir parlamento oluşturmayı mümkün kılmıştır. Hollanda'da, 1606'da İspanya egemenliği sona erdiğinde, büyük burjuva egemenliğine dayanan bir devlet sistemi kurulmuştur. Fakat, Fransız Devrimi, burjuva sınıfının, millet meclisi tarafından kurulan dünyanın yöneticileri tarafından geçirilmesiyle sona erdi. Bu bakımdan, güzel sanatların

aristokrasinin hizmetinden çıktığı ve orta sınıfın saflarında gerçekleştiği görülmektedir. Ama bu olaylar bir an da gerçekleşmemiştir.

1789 devrimi, onu yaratan düşünürlerin gerçekte ortaya çıktığı bir olay değildi, fakat bu hareketi kamusal alanda sağlayan fikirlerin yayılmasını izleyen patlamanın tarihi olmuştur. 18. yüzyıl' da Birleşik Krallık' ta yetişen filozoflar, İngiltere'de ortaya çıkan insan hakları konusunda yeni fikirler ortaya attılar ve yüzyıllar boyunca insan toplumlarından var olan sistem hakkında şüphe tohumlarını eklediler. İngiltere'deki parlamenter sistemin başarısıyla, Amerikan Devrimi paralel olarak ilerleyerek Avrupa devletlerinin uyanışında önemli bir faktör olarak rol oynamıştır. Ancak Fransa'daki bu devrim aniden sonuç vermedi. Krallık eski ve yerleşmiş bir yönetim ile yönetiliyordu. Ancak, Fransa'nın önünde yönetimin değişmesi gerektiği biliniyordu. Bu durumda aristokrasinin altında daha fazla direnmeden 1793'te yıkıldı. Kilise ve soylular muhafazakardı. Onların egemenlikleri altında, insanlık tarihi yüzyıllar boyunca çok az değişime uğradı. Ancak yönetimin fikri ve yaşamı ile birlikte yerlerini alır almaz tüm dünyada büyük bir devrimin başlangıcı olmuştur. Buhar ve elektrik üretiminin keşfi sayesinde, sanayi ekonomisi, tüm toplumun yaşamını içeren bir döngü ile sonuçlanan teknik bir konu haline gelmiştir. Tıp alanında ise sağlıkta bir devrim yapılmıştır. 1800 yılında 187 milyon Avrupa nüfusu 150 yılda üç katı artmıştır. Manevi değerlerin yerine menfaat ve hız geçmiştir. 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde, aristokrat dünyasının kültürü, ölü dalgalar şeklinde olmaya devam etmiştir. 20. yüzyılın başından itibaren, antik mimari tarzı ve akademik ve dogmatik eğitim kullanılmamaya başlanmıştır ve tarımsal faaliyetler alanında monarşik yönetimleri ile din kavramını tamamiyle yok sayılmasını sağlayarak zaman kaybı anlamına gelecek şekle getirmişlerdir (Turani, 1983:432). Bu kültürel sanat da, bazı yaratıcı dönemlere rağmen kendini tekrar ederek tüketmiştir. 1789 devrimi, eski değerlerin iflasının yeni bir dönemin açılmasının ilan edildiği tarih olmuştur.

Bu tarihten sonra her şey yeni değerlerle değiştirilmeye başlanmıştır. Bu değişimi esasen sanatta da izleyerek devam ediyoruz. Watteau, Boucher ve Frangonard'ın aristokrat tutumlarına yanıt veren konuları ve yansıtılan atmosferi değişmek zorunda kalmıştır. Aslında Rokoko'nun yaşam felsefesi olan Diderot (1713-1784) yani çapkın yaşam felsefesi sert bir dille eleştirilmişti. Ayrıca

Diderot, 1741 ve 1766 yılları arasında yayınladığı kitabında kiliseye saldırılması gerektiğini belirtmiş. Jean Baptiste Greuze (1725-1805) Rokoko'nun, ahlaksız yanlarını sevimli gösteren sanat fikirleri ortasında, incil okuyan dede, namuslu gelinine babanın yapmış olduğu hayır duası, ya da iflah olmaz oğlu ile babanın lanet duaları okuması gibi konuları işlemiştir. Bu ahlak dersine ek olarak, Fransız Devrimi'nin ressamı Jacques-Louis David, mesajının kutsallığını sembolize eden devasa tablolar işliyordu. Bu resimlerde halk ve aydınlar üzerinde de unutulmaz etkileri olmuştu. Örneğin, David'in Yemini'nin "Horace" kombinasyonu halka gösterildiğinde büyük bir heyecan olmuştu.



Kaynak:https://arthive.com/artists/33234~JacquesLouis_David/works/3901~Oath_Horatii

Şekil 2.8: Jacques-Louis David, Horacelar'ın Yemini, 1785. Tuval Üzerine Yağlıboya, 329.9x424.8, Musee Du Louvre, Paris.

Johann Heinrich W. Tischbein gerçek bir ressam ve hikayesiyle bu görüntünün büyük bir heyecan yarattığını ve birçok kardinalin, ihtiyarın, rahibin, vatandaşın ve işçinin bu resmi görmeye gelmek için yollara düştükleri yazılmıştı. Bugün bile bu soğuk ve renkli resmin neden bu heyecanı yarattığını anlayamıyoruz.

Bu ahlak, haysiyet ve kahramanlık, bundan sonra aristokratlar tarafından krala karşı değil, aksine vatandaşlara, Fransız halkına çevriliyordu. Bu yeni kavramlar artık bu dünyada yaşamın hedefleri haline gelmişti. Milliyetçilik, Hristiyanlık karşısında bir tür din haline gelmişti. Böylece, devrim ahlak, siyaset ve ruhaniyette bir değişim yaratmıştır. Klasik sanatın güçlü bir biçime ihtiyaç vardı ve klasik çağda antik değerler popülerlik kazanmaya başlamıştı. J. Louis David meclis devrimi sırasında yaptığı çalışmalarda tam bir diktatör rolünde idi. Fakat, öğrenciler kendi ustalarını ve atölyelerini her zaman bir demokrasi yeri olarak görmüşlerdi (Turani, 1983:433)

2.2.9. Devrimler Yüzyılı Başlangıcı Tarihçesi

On dokuzuncu yüzyıl, Avrupa ve Amerikan tarihinde bir devrim oldu. Bu yüzyıl iki tür devrimle başladı. Birincisi, makinenin keşfiyle sembolize edilen sanayi devrimi, ikincisi ise Amerika ve Fransa'da demokrasi adı altında ki devrim olmuştur. İlk olarak 18. yüzyılda ortaya çıkan Sanayi Devrimi, 19. yüzyılın bir olgusu haline gelmiştir. Bu devrim, Batı toplumlarının yaşamlarında köklü değişikliklere neden olmuştur. Tarım sisteminden sanayi sistemine, üretim, tarım, ulaştırma ve haberleşmeye buhar ve elektrik enerjisi uygulanmasıyla önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Makinelerin ve yeşil alanların inşası nedeniyle inşa edilen fabrikaların çevresi azalmış, köyden kente işçilerin akınının sonucu olarak, nüfusun büyük bir kısmının şehirlerde birikmesine yol açmıştır. Yönetimde ve yeni iş uygulamalarında orta ve alt sınıflar gittikçe güçlenerek bir takım taleplerde bulunmuşlardır. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan yeni kurumlar ve yaşam tarzları da sanatı büyük ölçüde etkilemiştir.

19. yüzyılda, buharlı tren ulaşımı ve gemiler, uluslararası ilişkileri arttırdı ve dünya da küçülmeye başlamıştır. Telgraf, telefon ve baskı teknolojilerindeki gelişmeler sayesinde daha ucuz gazeteler ve dergiler uluslararası farkındalık yaratmıştı. Öte yandan, yüzyılın ikinci yarısında büyük uluslararası sergilerin katkısıyla yavaş yavaş küresel bir kültür gelişti. Kültürel yaşamın coğrafi sınırları diğer kıtalara doğru genişlemiş, daha fazla sanatçı Amerika'dan Avrupa'ya gelmiştir, büyük eserlerin ucuz kopyaları çoğalmış ve Doğu'dan ithal edilen eserler, sanatın tek başına gelişmesine katkıda

bulunmamıştır. Ancak aynı zamanda halk kitlelerinin beğenilerini ve koleksiyonculuğu da etkisi altına almıştır. Bu nedenle, on dokuzuncu yüzyılın kültürel hayatı, önceki yüzyıllardan çok daha karmaşıktır (İnankur, 1997: 9).

On dokuzuncu yüzyılın ilk on yılında Napolyon Bonapart Avrupa tarihine egemen olmuştur. Fransız ordusunu başarıdan başarıya götüren Napolyon, sonunda tüm Avrupa'nın kontrolünü ele geçirmeyi başarmıştır. Napolyon İngiltere'ye karşı tek kişidir ve onları Trafalgar'da yenmiştir. 1804'te Fransa İmparatoru ve 1805'te İtalya Kralı olarak kendini ilan eden Napolyon, 1812'de Rusya'ya saldırarak Moskova'yı ele geçirmek istedi fakat başarısız oldu. Ordunun büyük bir kısmı çekildi ve savaş kaybedildi, 1814'te de tahtından vazgeçmek zorunda kalmıştır. 1815'te Napolyon kısa bir süre sonra tekrar Waterloo'da İngilizler tarafından yenilince St. Helen adasına sürgün edilmiştir. Napolyon'un bu yenilgisinden sonra, Avrupa'nın sınırları, Birinci Dünya Savaşı'na kadar devam edecek bir güç dengesi yaratan Viyana Kongresi ile birlikte yeniden çizilerek bir güç dengesi oluşturması amaçlanmıştır.

Napolyon İmparatorluğu Avrupa'yı tek bir kültür altında birleştirirken, toprak sınırların büyük ölçüde değişmesine, idari ve hukuki sistemlerdeki temel reformlarda köklü değişikliklere yol açtı. Ancak Napolyon emperyalizmine karşı başlayan reaksiyon onun idaresi altındaki ülkeler arasında vatanseverlik, yeni ulusçuluk ve kültürel kimliğin yeniden doğmasına sebep olmuş ve milliyetçi hareketlerin doğmasına yol açmıştır. Napolyon ve Fransız Devrimi'nde onu takip eden düzen taraftarı monarşiler tarafından bastırılmak istenmiştir. Özgürlükçü taraftar öğretileri ise 1848 yılında Avrupa'yı etkileyecek devrimlerde etkilerini göstermişlerdir. Aslında, 1848 ile 1849 yılları arasında Avrupa'nın ana kentlerinde “özgürlük, eşitlik ve Kardeşlik” haklarına yönelik taleplerin artması ile birlikte 11 devrimci ayaklanma baş göstermiştir.

Büyük bir ulusal inanca dönüşme yolunda evrimine devam ediyordu. Kardeşlik, ulusun romantik ve ulusal geçmiş kültürünü birleştirerek büyük bir ulusal inanca dönüşme yolunda evrime devam ediyordu. 1815'ten sonra, milliyetçiler bir ulusun kimseye hükmedemeyeceği bir dünya vizyonunu kurmaktaydılar ve bütün uluslar uyum içinde yan yana yaşayacaktı. Siyasette, bu düşünce ulusal bir birlik ve ulusal bağımsızlık hareketine sahip olmak

demekti (İnankur, 1997: 10). Alman ve İtalyan kuvvet birliklerinin kurulması için baskı büyüyordu. Yabancılar, siyasal özgürlüğün, bir devletin egemenliği altında yaşamak olduğunu dile getiriyorlardı. Sadece en göze çarpan örneği, Belçikalıların Hollandalı yöneticilerinden, Polonyalıların Ruslardan, Yunanlıların ve Sırpın Türklerden, İtalyan, Macar ve Çeklerin Viyana'daki Avusturyalı Hasburg hükümetinden özgürlük talep etmeleri. Bu sırada İngiltere ve Büyük Britanya İmparatorluğu, en büyük sömürge imparatorluğuna sahip olma ayrıcalığı ile ele geçirdikleri büyük pazarlarda çok fazla güçlenmiş ve zenginleşmişlerdi. Amerika'da ise bu durum büyük bir servet, hızlı bir gelişme ve üretim süreci için iyimserlik yarattı. Bundan sonra Amerika giderek Avrupa kültürüne bağımlı hale gelmeye başlamıştı. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında İtalya ve Almanya, ulusal birliğin kurulması doğrultusundaki hareketleri olumlu sonuçlanmış ve 1870'de İtalya'nın birliği, iki yeni güç ortaya çıkan Avrupa'da Alman birliğinin kurulmasıyla birlikte, 1871'de de başarılı bir şekilde ilerlemeyi başardı.

On dokuzuncu yüzyılın en önemli olaylarından biri olan sanayi devrimi, Batı toplumlarının yaşamlarında büyük değişimlere yol açmıştır. Bu devrim ile insanlık hızlı bir şekilde mekanizasyona doğru ilerledikçe nüfus artmaya başladı. İlk olarak tarihle ilişkilendirilen olay, on sekizinci yüzyılda Batı'da ve İngiltere'de ortaya çıkmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise İngiltere, kitlesel tüketim için ucuz, mekanik olarak üretilmiş ürünler üretme yolunda başı çekmekteydi. Bu üretim, bu yüzyıldaki en büyük enerji kaynağı haline gelmiştir. Bu gücün bir başka nedeni de, İngiltere'deki ana enerji kaynağı olan kömür açısından zengin olmasıdır. Zaman içinde, sanayi devrimi diğer Avrupa ülkelerinde ve Amerika'da etkisini göstermeye başladı. Hızla büyüyen raylı ve buharlı demiryolu taşımacılık ağı tamamen değişmiş ve malların pazarlara ve iletişim sistemine dağıtımını kolaylaştırmıştır.

Yeni sanayi üretimi ilk olarak 1851'de Londra'da Crystal Palace'da açılan bir dizi uluslararası sergiyle kutlanmış ve bu sergiler bütün dünyadaki el sanatları ürünlerini ile makine yapımı ürünlerini bir araya getirmiştir (İnankur, 1997: 11). Fakat bunlar sanayi devriminin olumlu yönleri olmuştu. Bu Devrim birçok insanın yaşam standardını yükseltmiş, ancak önemli problemlere de neden olmuştur. Bu problemlerin en önemlisi işsizliktir. Büyük şehirlerdeki

olumsuz çalışma ve yaşam koşulları, Victor Hugo Sefiller ve Charles Dickens'in Oliver Twist gibi çağdaş romanlar ile kanıtlanmıştır. Devrim yaratan endüstri sanatı da etkileyerek ucuz baskılar sayesinde, birçok kişi sanat eserlerinin kopyalarına erişebilme fırsatı bulmuştur. Buna ek olarak, yüzyılın ikinci yarısında mekanik mobilyalara ve diğer ev eşyalarına, sanat ve zanaata ve el işçiliğini üreten Art and Crafts ve Art Nouveau hareketlerinin doğmasına neden olmuştur.

Nihayetinde sanayileşme ile ortaya çıkan sosyal ve parasal eşitsizlikler, sosyalizm, anarşizm, ütopyacı hareketler ve devrimci komünizm gibi bir dizi tepkiye yol açmıştır. Sanayi devrimi ile yakından ilgili olan bilim, mühendislik ve teknoloji alanında da büyük ilerlemeler kaydetmiştir. Bilim, üniversitelerde en önemli bilimsel bilim olan felsefenin yerini aldı. Yeni bilimsel teoriler, din ve yaşamın anlamı, özellikle de tartışmalara yol açan Charles Darwin'in Türklerin kökeni üzerine adlı yapıtı çalışmalarını derinden etkiledi ve bu da büyük tartışmalara yol açtı. Edebiyat ve müzik giderek daha yoğun bir hale geldi. Edebiyat, şiir, ve müzikte benzer hareketler gelişim göstermiş, örneğin edebiyat alanında Romantizm, şiirde, tarihi romanlarda, korku hikayeleri ve macera romanı gibi bazı sanatsal akımlar literatüründe yer alarak etkili olmuştur. Bu alandaki en büyük isimler İngiltere'de Lord Byron, Almanya'da Goethe, Fransa'da Victor Hugo ve Rusya'da Puşkin olmuştur. Romantizm ve gerçekçilik Charles Dickens'in eserleri ile birleşmiştir. Romantik hareketin müziği Chopin, Brahms, Wagner ve Çaykovski gibi bestecilerle kendini kanıtlarken, Empresyonizm Claude Debussy'nin bestelerinde bulmuştur. Sanatsal eleştirisinin gelişimi, hem akademik hem de “modern” sanatların gelişimini savunan sanat kampları oluşturmuştur (İnankur, 1997: 12).

3. BÖLÜM

SANAYİ DEVRİMİ İLE BERABER ORTAYA ÇIKAN SANAT ANLAYIŞLARI

3.1. Sanayi Devrimi Ve Sanat Anlayışlarının Gelişimi

19. yüzyıl ressamlarının temaları tarih, mitoloji ve dini sahnelerden işçi sınıfının gündelik yaşam sahnelerine dönüşmüştür. Paris'teki Devlet Resim Sergileri ya da Londra'daki Kraliyet Akademisi gibi sergilerin, Avrupa ve Amerika'nın büyük şehirlerindeki sanat sergilerinin yaygın kullanımı, artan ressam ve heykeltıraş ustalarının sergiler ve genel halk sanatı için yapıt üretmeye başladığı görülmektedir. Geçmişe kıyasla sipariş edilen işlerin sayısı eskiye göre arttıkça, sanatçılar ve halk arasındaki kopukluk da artmıştı ve akademik sanatçılarla ilerici sanatçılar arasındaki uçurum git gide büyüyordu. Bu dönemde fotoğrafın resim sanatı üzerinde önemli bir etkisi olmuş ve pek çok konuda resim sanatına rakip olmuştur. Ancak, belli bir bölüm yine de portre siparişleri vermeye devam ediyordu. Manzara, özellikle ortak bir temayı oluşturuyordu. Belki de zaman periyodunun teorilerini en iyi yansıttığı için özellikle Sanayi Devrimi'nin önemine rağmen, sanayi ile ilgili sahneler bir hayli az temsil ediliyordu. Gazetelerin ve dergi yayınlarının artması ile baskı resimleri de gelişiyor ve en önemli toplumsal protesto araçlarından biri haline geliyordu.

19. yüzyılın heykel sanatına büyük anıtlar çoğunlukla egemen olmuş durumdaydı. Bu yüzyılın en iyi çeşitliliği, mimarlığın heykelsi örneklerinden Degas'nın gerçek saç, tütüşü ve bale ayakkabıları olan On dört Yaşında Küçük Balerin gibi heykel alanındaki yapıtında görebiliriz. Mimaride, Sanayi Devrimi'nin neden olduğu büyük değişiklikler etkileyici biçimde kendini gösteriyordu. Yeni sosyal düzen ve nüfus artışı, tamamen yeni işlevlere sahip olan mağazalar, ofis binaları, oteller, müzeler, fabrikalar, depo ve sergi salonları gibi birçok yeni bina ihtiyacı yarattı. Üretime paralel olarak, ulaşımdaki büyük gelişmeler sonucunda, köprülerin, tren istasyonlarının, viyadüklerin ve fabrikaların (İnankur, 1997: 13) inşasına, teknoloji ve mühendislikteki ilerlemelere demir, çelik ve cam gibi inşaat malzemelerine benzeri görülmemiş büyüklük ve ebat yapılarının yapımı gerçekleştiriliyordu. Geçmiş yüzyılların tutarlılığına uymayan 19. yüzyıl, eskiden açıkça tanımlanabilen dönemlerden

oluşmamaktaydı. Bu yüzyıllarda Rönesans, Barok ya da Gotik gibi tek yüzlü bir tanım yapmak oldukça güçtür. 19. yüzyıl'da belirli zaman kalıpları yerine akımların ve karşıt akımların sürekliliği ile farklı akımların da süreklilikleri ile karşı karşıya kalırız. Hızla dalgalar halinde yayılan bu ideolojiler hiçbir ulusal, etnik ve kronolojik sınırı bilmemekteydi. Artık hiçbir yerde kontrolü olmayan bu akımlar, sürekli olarak birbirleriyle rekabet eder, ya da birleşip kaynaşırlar. Modern sanatı anlatırken ülkelere göre değil, akımlar üzerindeki eğilimlere göre bir yol izlemiş olurlardı. Bu yüzyılın ana üslupları resimlere, özellikle de Fransız resimlerine uygulanan terimlerden alınıyordu.

18. yüzyılın sonlarındaki yeni üslup, Neoklasisizm, özellikle mimarlık ve heykel sanatında 19. Yüzyıl'da popülerliğini korumuştur. Bu tarz Napolyon'un Ampir stilini modern bir klasikçiliğin biçimi olacak şekilde destekleyerek yenir bir güç kazanmış oldu. Ampir stili, Napolyon'un imparator olarak yeni statüsünü ortaya koyacak şekilde çok uygun bir üslup olmuştur. Bununla birlikte, bir süre sonra yeni klasik üslup, rasyonel ve açık sistem ile romantizm ve sanatın dünya gerçeklerini ifade etmesi eğiliminin tam tersi olarak değerlendirilebilecek bir yolla etkileşime girerek tepki gösterilecektir. Bu görüntü öz ve bireysel özerkliğe odaklanarak, kısmen rasyonaliteye direnmeye başlayan güvensizlikten kaynaklanmıştır. Mimarlık alanında Romantizme, tarihe ve tarihsel örneklerle yeni bir bakış, özellikle Avrupa ve Amerika'daki Gotik üslubun geçmiş kalıplarının yeniden canlanmasına yol açan bir akım haline gelmiştir. Fransa'daki Romantizm iki tarza direnir: Akademik Sanat, Fransız Güzel Sanatlar Akademisi ve Fransız Salonları. Bu sanatta asil ve yüce duyguları yükselten kahraman temalar ve ahlaki temalar çok gerçekçi bir şekilde temsil edilmiştir (İnankur, 1997: 14). Öte yandan, gerçekçilik yani Realizm ise oldukça cesur bir şekilde yansıyan günlük yaşam konularını kapsamakta ve akademilerde kutsallığın daha yüksek hedeflerini reddediyordu. Bu bakımdan gerçekçilik, bu role göre devrim niteliğinde bir yönelim taşımaktaydı. Konuya ve tekniğe ilişkin gerçekçi yaklaşımlar, Empresyonistleri de etkisi altına alarak sanatçıların çağdaş kouları ele aldıkları resimlerinde anlık ışık, renk ve atmosferik etkiler vermeye çalışan izlenimci sanatçıları da etkilemiştir. Bir grup sanatçı, Empresyonist bir dönemden sonra Post-Empresyonizm etrafında toplanan diğer

yöntemlere de başvurmuşlardır ve yüzyılın sonunda Ekspresyonizm'in ilk etkileri görülmeye başlamıştı.

19. yüzyılda, kilise soyluları, ressam olan sanatçı koruyucuları ve taleplerin kaynakları yerini burjuvalar, ulusal devlet kurumları ve ulusal akademiler devralmıştır. Para ile daha fazla ilgilenen, mala odaklanan ve önce kendini göstermeye başlayan yeni bir eleştirmen tarafından yönlendirilen izleyici, eğitimsiz sanatçılar açısından beklenmedik ve riskli bir Pazar yaratmış oluyordu. Başarıya ulaşmak isteyen sanatçılar, çalışmalarına insanların ilgisini çekmek ve beğenisini kazanmak için onların zevklerine uygun tasarımlar yapmışlardır. Bu durumun tam tersine, sanatı düzeltmek ve yeniden yaratmak amacıyla onları destekleyen insan ve kurumların zevklerine karşı çıkıyor, sanatı düzelterek onu yeniden tasarlamayı hedefliyordu. Erns Gombrich *Sanatın Öyküsü*'nde 19. Yüzyıl'dan önce sanatçının daha önce tanımlanmış örnekler üzerine çalıştığını, beklediği sanat eserlerini sunduğu ve toplumdaki durumun tamamen güvenli olduğunu belirtir. Sanatçılar istediklerini seçmekte artık özgürdürler. Ancak seçenekler yelpazesi büyüdükçe, sanatçılar ve insanlar arasındaki beğeni çatışma olasılığı azalmaktaydı. Bir tablo satın alan bir kişinin genellikle bazı tercihleri vardı. Başka yerlerde gördüğü yapıya benzer bir şey istiyordu. Geçmişte, sanatçılar bu arzuyu kolayca yerine getirebiliyorlardı, çünkü çalışmaları kendi içsel nitelikleri açısından farklıydı, ancak aynı dönemin eserleri birçok ortak şeyi içeriyordu (İnankur, 1997: 15).

Şimdi bu geleneksel birim ortadan kalkarak yok olmuş ve sanatçıyla sanat tutucusu arasındaki ilişki çoğu durumda gerginleşmişti. Sanat tutucusu arasındaki ilişkiyi korumak için belli bir eğilim vardı, ama sanatçı kendi ihtiyaçları için bu eğilimleri duymadı çünkü belli bir doyumluğa erişmişti. Kendi ihtiyaçları için bunu yapmaya zorlanmışsa, bir istisna olacağından ve başkalarının karşısında kendisinin saygısını yitirmesinden korkuyordu. Diğer taraftan, kendi sanatsal görüşlerine bağlı kalmayı reddettiği ve sadece iç sesini dinlemeye karar vermesi durumunda açlık hissi altında ölme korkusuyla karşı karşıya kalıyordu. Böylece 19. yüzyıl'da, moda alışkanlıkları ve ihtiyaçlarını yaratan ve onu halkın isteklerini karşılayacak inançla gönüllü yalnızlıklarından

kendilerine gurur payı çıkararak sanatçılar arasında derin bir uçurum var olmuştur (İnankur, 1997: 16).

3.1.1. Neoklasik Sanat Akımı

Neoklasik sanat hareketi, 1750'lerde 18. yüzyılın ikinci yarısında başlayan bir akım olmuştur. Ancak bu sanat hareketinin etkileri 19. yüzyılda da devam etmiştir ve bu yüzyılda mimarlık, heykel ve resim alanında Neoklasik tarzda eserler yapılmaya devam edilmiştir. Bu bağlamda 19. Yüzyıl sanatına Neoklasizm akımı ile başlamak doğru olacaktır (İnankur, 1997: 17).

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa Sanatında belli bir değişim yaşanmıştır. Barok kavramına bir tepki olarak ortaya çıkan yeni eğilimlerin ana amacı, Barok öncesi dönemin salt bir gelecek olarak teknik anlayışa dönüşü olmuştur. Bu farklı anlayışlara ek olarak bir başka doğa kavramı daha önceki dönemlerden ziyade büyük döneme ait kalıplardan daha kısa olan sanat hareketlerinden geçmiştir. Bu farklı hareketler hemen hemen aynı süreçte ortaya çıkmış veya birbirini takip etmiş ve 20. Yüzyıl sanatın da da aynı doğrultuyu takip ederek birbirine ulaşmış ve çelişen tavırları izleyerek devam etmiştir. Bu hareketlerin her birinde öncü olan sanat tarihçileri veya güzellik bilimcileri, şair ve estetik şairin yanında büyük ölçüde farklı sanatçıların akımlarını oluşumunu şekillendirmeye ve önemli ölçüde geliştirmek için bu akıma katılmışlardır. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Sanat Tarihi artık devrim dönemlerine değil sanatsal eğilimlere işaret ediyordu. Bu yeni klasik sanatsal hareketin ilkinin Neo-Klasizm oluşturmuştur.

18. yüzyılın ikinci yarısında ve 19. yüzyılın ilk 25 yılında var olan yeni klasik kavram, özellikle Roma sanatının aşırı ve lüks süslemelere ve sembolik duruma tepki olarak aktif hale gelmesiyle antik dönemden gelen hayranlığın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ana hedef, aşırı dekorasyona ve sembolist tavra karşıdır. Klasik ifadeyi basit ve yalın ifadecilik olarak ortaya koyarak sanat eserini sergilemektedir. Bu yapılandırma ve geliştirme sürecinde Pompei'de arkeolojik kazılar ve Atina'daki çalışmalar ise önemli bir rol olmuştur. Sanatsal harekete geniş destek veren Klasik Devir için süreli yayınlar ve yaygınlık kazanarak bu akımı yeni moda sanat hareketi de desteklemiştir.

Neo-klasik akıma bağılı mimari, heykeltıraş ve ressamlar için önemli bir form ve çizgi olmuştur. Renkler ve ışığın etkileri tamamen şekil ve şeklin bileşimine bağımlıdır. Eski anlayış biçimi her şeye hükmetmektedir. Sosyal önemi yıkıcı bir aşamada geliştiren yeni klasik sanat kavramı bu süreçten sonra Fransız Devrimi'nin bir ölçüde de bu süreç ve onu takip eden Napoleon Dönemi'nin adeta sanat kavramı haline gelmiştir (Beksaç, 1995: 78)

18. yüzyılın ortasında Barok ve Rokoko üslupların formüle edilmesine ve eski sanata karşı yeni bir hayranlığa tepki duyulmaya başlandı. Bu özellikle 1738 ve 1756 yılları arasında İtalya'da Herculaneum, Paestum ve Pompei'de yapılan arkeolojik kazıların etkisiydi ve antik eserler veren fosiller ve kitapların büyük etkisi olmuştu. Estetik eğilimi ve sonuçta ortaya çıkan sanatsal stili Neoklasisizm olarak tanımlar, kısa süre sonra mimari, heykel ve resim küçük sanatları etkisi altına alır. Lionello Venturi Sanat Eleştirisinin Tarihi adlı kitabında Rokoko'ya karşı yapılan bu tepkinin etik ve entelektüel bir tepki olduğunu söyler. Ahlakidir çünkü Rokoko, Fransız Devrimi'ni yok edecek olan endüstriyel yaşam tarzlarıyla yakından bağlantılıdır. Entelektüeldir çünkü Pompei ve Herculaneum'daki yeni kazılar ve Greko-Romen sanatının büyük ilgisi antik başyapıtların ciddiyetinin ve büyüklüğünün anlaşılmasını mümkün kılmıştır. İşte bu nedenle 18. Yüzyıl'ın sonunda en yüksek ahlaki amaç için Barok ve Rokoko, aydınlanma ideallerinin doruk noktası olarak kabul edilebilir sadeliği ve görkemin dinginliğini amaçlaması gerektiğini vurgular (İnankur, 1997: 17).

Sanatçının ideal anlayışına göre, sanatçı güzelliğe ulaşmak için doğaya bakmak zorundadır, fakat doğa mükemmel olmadığı için, antik sanatçıların bıraktığı örneklerle göre saflaştırılması veya düzeltilmesi gerekir. Ona göre, Raffaello ve Nicolas Poussin en eski antika modellere dayanan en büyük çağdaş ressamlardır, çünkü her ikisi de tarzlarını en yetkin antik modeller üzerine temellendirmişlerdir. Winckelmann'ın bu görüşleri dünyadaki estetik standartlarda bir değişime yol açtı ve özellikle üç ressamı etkiledi. Alman Anton Raffael Mengs (1728-79), Fransız Joseph Marie Vien (1716-1809) ve İskoç Gavin Hamilton (1723-98). Bu sanatçıların eserleri yapay ve kuru bir üsluptadır. Aslında bu sanatçılar ressamlıktan çok birer eğitimci ve Winckelmann'ın bu teorilerini destekleyicileri olarak etkili olmuşlardır.

Örneğin Dresden’de yetenekli bir saray sanatçısı olan Mengs, Winckelmann’ın teorilerini, Poussin’in klasiklerini ve Rönesans sanatçılarını etkilemiş ve Neoklasisizmin temel taşlarından biri olan bir resim stili geliştirmiştir. 1752’de Roma’da kendi atölyesini açtığı uluslararası bir sanat okulu oluşturmuş ve modern klasik sanatın merkezi haline gelmiştir. Sanatçının bu yeni tarzdaki ilk portresi, Roma’nın en önemli koleksiyoncusu olan Kardinal Albani’nin villası Villa Albani’de yaptığı Parnassus (Resim1) adlı bir tavan freski olmuştur.



Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/anton-raphael-mengs-parnassus-ceiling-fresco-in-the-villa-albani>

Şekil 3.1: Anton Raffael Mengs, Parnassus, Villa Albani’de Tavan Freski, Roma, 1756.

Sanatçı, büyük salonda yer alan bu duvardaki büyük freskte Herculaneum kazılarında çizdiği çizimlerin avantajlarından yararlanmıştır. Bilindiği gibi şehir ve komşu şehir Pompei 79’ da Vezüv’ün patlaması ile lavlar altında kalmıştır. 1750’lerde başlayan kazılar sanat eserlerini ve antik çağda hala korunmuş eserleri görmek için büyük bir fırsattı. Bu düzen yer yer Poussin’in resimlerini de anımsatır haldeydi. Sanatçı Barok duvar resimlerinin göz aldatıcı yöntemlerini ve derin, aldatıcı yöntemlerini reddetmişti. Özellikle renk etkileşimlerinden oldukça kaçınmıştır. Bu özellikleri vurgulamak için Mengs, parnassus’un her iki tarafında daha sıcak renkler ve daha güçlü gölge-ışık

kontrastlarını ve “trompe l’oeil perspektifi ile verilmiş iki madalyon yerleştirmiştir. Bu tavan freski hiçbir orijinalliğe sahip olmayan ancak o sanat koleksiyoncularının çalışmalarını yansıtan bir yapıt olmuştur (İnankur, 1997: 18).

19. yüzyılın yeni klasik hareketinin en önemli ressamı ve temsilcileri Fransız ressam Jacques-Louis David (1748-1825) ve İtalyan heykeltıraş Antonio Canova idi (1757-1822). David sanatını klasik antikite sanatı üzerine kurmuştu, ancak Mengs, Hamilton ve Vien grubu klasikçilerin doğa, insan hayatı ve toplumla olan yakın ilişkisinden etkilendiği için gerçek dışı üslubundan çok daha farklıdır. Onlar arkeolojik bir klasisizm temsilcileri olmuştur. Fransa’da klasisizm ve modern arasında bir fikir birliğine varılmıştır. Klasikler, özellikle David’in eserlerinde doğal bir doğrultuda gelişirken, Avrupa’nın diğer ülkelerinde, klasik antikite geleneğe dayanan bir akademik bir sanata dönüşmüştür.

David 1748 yılında Paris’te doğmuştur ve Fransız Akademisi’ne gitmiştir. Orada geçirdiği beş yıl boyunca doğadan, 16. ve 17. Yüzyıl İtalyan ressamlarından, özellikle de antik sanat alanında eserler üretmiştir. David Roma’ya geldiğinde ise Winckelmann’ın etkisi zirvede idi. Pompei ve Herculaneum fosilleri üstünden neredeyse yirmi yıl geçmişti. Sanatçı her zaman eski antik kabartmalardan, oymalar ve heykellerden desenler çizmiş, bu desenlerde renk, boyut ve ışıktan arındırılmış biçimlerin sadeliğini vermeye çalışmıştır. David, 1780 yılları arasında artık Paris’e dönmüştür. Antikiteden yaptığı çizimlerle dolu bir sürü desen defteri ve Roma tarihi konusunda edindiği bilgiler ile başlıca amacına yani resimlerindeki eski erdemleri yeniden canlandırmak adına çalışmalara başlamıştı. David’in 1785 yılında on bir ay süren bir çalışmadan sonra gerçekleştirdiği Horacelar’ın Yemini, Winckelmann’ın ilke ve ideallerini en iyi şekilde yansıtan bir tablo olmuştur.



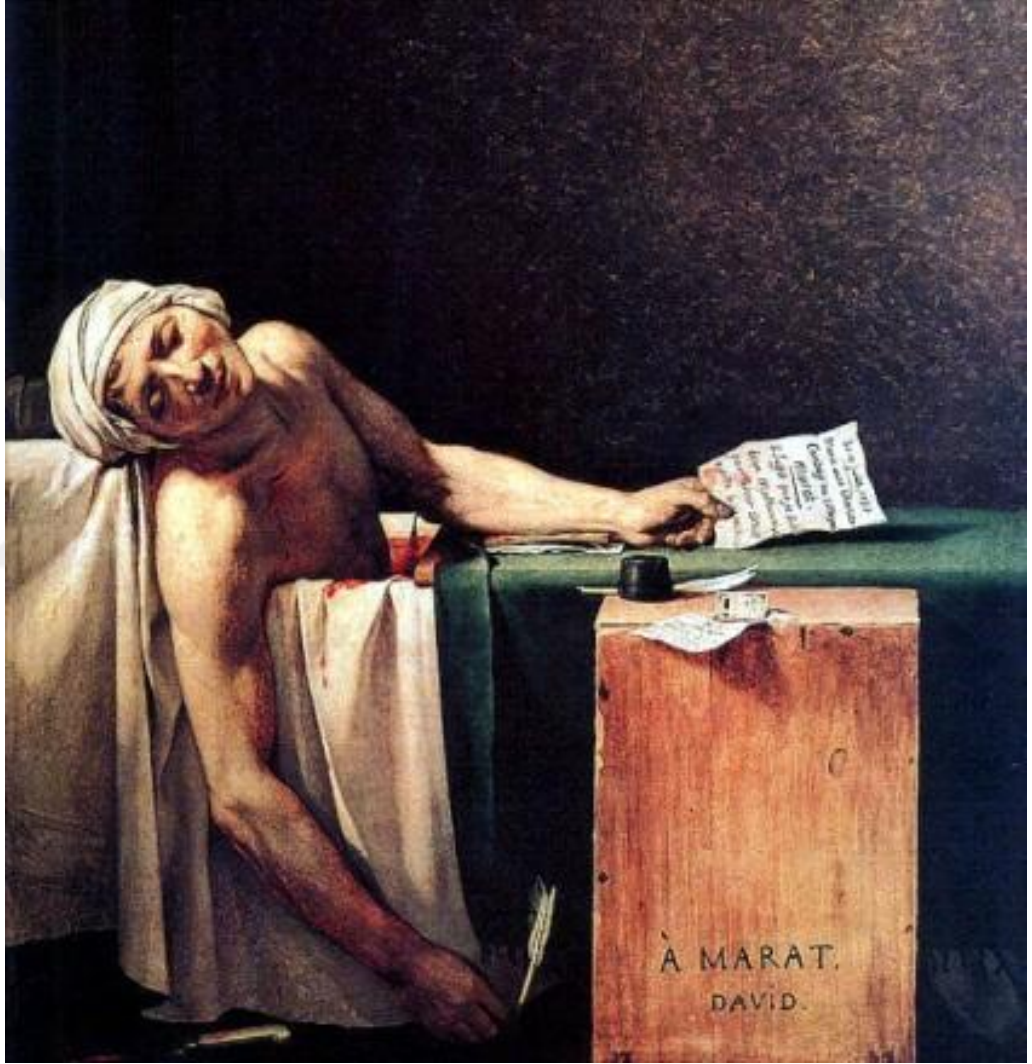
Kaynak:https://arthive.com/artists/33234~JacquesLouis_David/works/3901~Oath_Horatii

Şekil 3.2: Jacques-Louis David, Horacelar'ın Yemini, 1785. Tuval Üzerine Yağlıboya, 329.9x424.8, Musée Du Louvre, Paris.

Birçok beğeni ve takdir alan bu tablo Avrupa'da sanatın geç gelişimini derinden etkilemiştir. David'in karakteri ve politika içindeki etkinliği klasisizmin Fransız Devrimi'nin temsilcisi olmada önemli bir rol oynamıştır. Roma'dan Paris'e dönüşünde yeni klasik hareketin ressamı olan David özgürlük, vatanseverlik, vatan için fedakârlık etme duygusu, kendini kontrol etme yeteneği ve Ispartalılara özgü sertleştirilmesi gibi etik değerleri vurgulamış ve devrim süresi boyunca bu değerleri yapıtlarına da yansıtmıştır (İnankur, 1997: 19).

Horacelar'ın Yemini David'i ulusal bir kahraman yapmıştır. Bundan sonra sanatçının her eseri bir sosyal manifesto karakterini taşımaya başlamıştır. David, sanatçının sanatını insanların davranışını etkilemek için kullanabileceğini göstermiştir. O, sanat yapıtının eğitilmiş olması gerektiğine inanıyordu. Bu devrim düşüncesi için çok uygun bir fikirdi. David'in Horacelar'ın Yemini ve Fransız Devrimi arasında yaptığı Sokrat'ın Ölümü ile Brütüs'ün Oğullarının Cesetlerinin Liktorlar Tarafından Getirilişi tabloları da konularını Roma ve

Yunan tarihlerinden alan ve zamanın Fransa'sı hakkında birer yorum niteliğini taşıyan yapıtlarıdır. Tüm bu tablolar devrimcilerin katı ahlakçılığını, idealizmini, akla ve insan haklarına olan inançlarını ve anavatan için her şeyi feda etmeye hazır oluşlarındaki istekliliğini yansıtmaktadır (İnankur, 1997: 21). Fransız Devrimi'nin apaçık bir savunucusu olan David, Kurucu Meclis ve Konvansiyonun bir üyesi haline gelmiştir. Daha sonra da Güzel Sanatlar Bakanı olmuştur. Sanatçının bu dönemindeki ait en önemli eseri Marat'ın Ölümü'dür.



Kaynak: <https://serkanhizli.wordpress.com/2014/12/28/the-death-of-marat-by-jacques-louis-david-1793/>

Şekil 3.3: Jacques-Louis David, Marat'ın Ölümü, 1793.

Jean Paul Marat, Fransız Devrimi'nin önde gelen önderlerindendi ve Charlotte Corday adında bir taraftar tarafından bıçaklanarak suikast kurbanı

olmuştur. Devrimin kahramanlarını anmak için bu durumu kendine bir tür genel kamu görevi bilen sanatçı bu eserinde Neoklasik anlatımla geliştirdiği sade ve sert anlatım üslubunu rafine ederek fazla dekordan arındırmış ve gününe uyarlamıştır. David'in 1793 yılında yapmış olduğu bu resim birinci sınıf bir belge niteliği taşımaktadır, çünkü sanatçı Marat'ı cinayetten bir gün önce banyoda çalışırken görmüş, sonrasında da ceset üzerinde inceleme yapma fırsatı bulmuştur. Resmin önündeki tahta kutunun üzerindeki "A Marat'ın (Marat'ya) yazısından da anlaşılacağı gibi bu sanatçı tarafından çok etkilenen biri için bir armağan niteliğindedir. David bu tarihi anı yeniden canlandırmak için resimdeki detayları en aza indirgemıştır. Marat banyodadır, sol eli ile katilin Charlotte Corday'ın onu görebilmek için yazdığı mektubu tutmaktadır. Banyo ünitesinin önünde bir tür yazı masası olarak çalışan basit bir ahşap kutu bulunmaktadır. Kutunun üst kısmında bir mürekkep hokkası, bir tüy kalem, bir not ve bir kağıt para vardır. parlak ışığın aydınlattığı çizgiler keskin hatlarla verilmiştir. Konuda ki tabloyu bozan tek şey Marat'nın aşağıya düşen kolu olmuştur. Hareket yok, figür ışık etkilerinin yansıdığı ve resmin neredeyse yarısını kaplayan boş bir formun önüne yerleştirilmiştir. David resimdeki aksesuarlarda çok gerçekçiydi fakat klasik ideal hakkında da pek fazla bilgi vermemiştir. Marat'nın kronik cilt hastalığının etkilerini gizleyerek sık sık banyo yaparak rahatladığını belirtmemiştir. Ulusal bir kahramanın yüceltilmesi gerçekçiliği, sadeliği ve modern klasik sanatın önemli bir özelliği olan, İsa'nın çarmıha gerilmesini hatırlatır (İnankur, 1997: 22). Marat'nın Ölümü tablosu tamamlandıktan birkaç ay sonra arkadaşı Robespierre'in tutuklanması ile David'in siyasi hayatı sona ermiş ve hapse girmiştir. Neoklasizm 19. yüzyıl'da neredeyse her yerde yayıldı ve gelişti. Roma'da yeni bir kuşak, Benjamin West (1738-1820), Gavin Hamilton, Anton Raffael Mengs ve Johann Tischbein (1751-1829) gibi eski kuşak sanatçılar neslinin yerini aldı. Bu hareketin en önemli temsilcileri heykeltıraşlar olmuştur. Winckelmann Yunan başyapıtlarının en önemli özelliğinin soylu bir yakınlaşma, sessiz ve sakin bir egemenlik olduğunu belirterek Yunan heykeltıraşlarının, tanrıların ve bedenlerinin her yüzünü kahramanlarını duygularından kaynaklanan coşku ve tutkularından bağımsız olarak yansıttığını eklemiştir. Neoklasik heykeltıraşlar Yunan sanatının bu yönünü diğerlerinden çok benimsemiş ve bu heykellerinde Winckelmann'ın niteliklerini vermeye çalışmışlardır. Bu yüzden heykellerini ideal güzelliğin bir

örneği olarak gördüler ve sakin yerleşik koşullarda kendilerini temsil ederken herhangi bir duygu ya da heyecan ifade etmekten kaçındılar.

Antonio Canova, İtalya'daki Neoklasik heykelin ilk temsilcilerinden biridir. Sadece kendi ülkesinde değil, tüm Avrupa'da yeni zevkin en önemli yorumcusu olmuştur. Venedik Akademisi'nde eğitim gören Antonio Canova 1780'li yılların başında Roma'ya giderek orada Gavin Hamilton gibi antik sanat hayranlarıyla karşılaşmış ve onların etkisiyle Klasik geçmişe ilgi göstermeye başlamıştır (İnankur, 1997: 23). Arkadaşları arasında Jacques-Louis David ile Neoklasisizm'in ünlü eleştirmeni ve kuramcısı Antoine-Chrysostome Quatremere de Quincy bulunuyordu ve Canova'nın ününün Fransa'ya yayılmasına sebep olmuşlardır. Napolyon, dönemin bu en ünlü heykeltıraşına heykelini yapmasını isteyerek 1802'de Canova'yı Paris'e gelmesi için davet gönderdi. Aslında Canova Napolyon'a İtalya'yı işgal ettiği ve klasik sanat yapıtlarını Paris'e kaçırdığı için Napolyon'a kızgındı ama bir yandan da İtalya'yı birleştirmekte ve kurumlarını modernleştirmekte iyi olduğu için ona hayrandı. 1806'da Napolyon'un da rızasıyla, zafer heykelini sundu ve onu bir barış dağıtıcı Mars olarak gösteren bir heykelini yaptı.



Kaynak: <http://www.english-heritage.org.uk/learn/story-of-england/georgians/power-and-politics/>

Şekil 3.4: Antonio Canova, Napolyon, 1806. Mermer, yükseklik 335 cm. , Apsley House, Londra

Canova, daha önce yapmış olduğu Napolyon heykelini bu devasa mermer heykelinde de tekrarladı. Vücudunun ilhamı eski zamanlarda Tanrı'nın çıplak heykelleri olmuştur. Ancak bu heykel çeşitli nedenlerle gösterilemez ve bir süre Louvre'da tutulduktan sonra, 1815 yılında İngiliz hükümeti tarafından Wellington Dükü'ne armağan edilmiştir. Napolyon'un en sevilen heykeltıraşı olan Canova diğeri aile üyelerinin de heykelini yapmıştır. Bunlardan kuşkusuz en ünlüsü Napolyon'un kız kardeşi olan Pauline Borghese olmuştur. Canova'dan sonra Neoklasik heykel sanatının baş aktörü olan Danimarkalı sanatçı Bertel Thorvaldsen (1768-1844) olmuştur. Bertel 1797 yılında Kopenhag'daki Kraliyet Akademisi'nden almış olduğu bir burs ile Roma'ya gelmiştir. 1802 yılında ise parası bitince memleketine dönmeye kadar vermiş ancak tam o sırada İngiliz bir vatansever, Thomas Hope Thorvaldsen'i atölyesinde ziyaret ederek onun ilk anıtsal yapıtı olan Jason adlı heykelinin alçı modelini görmüştür.

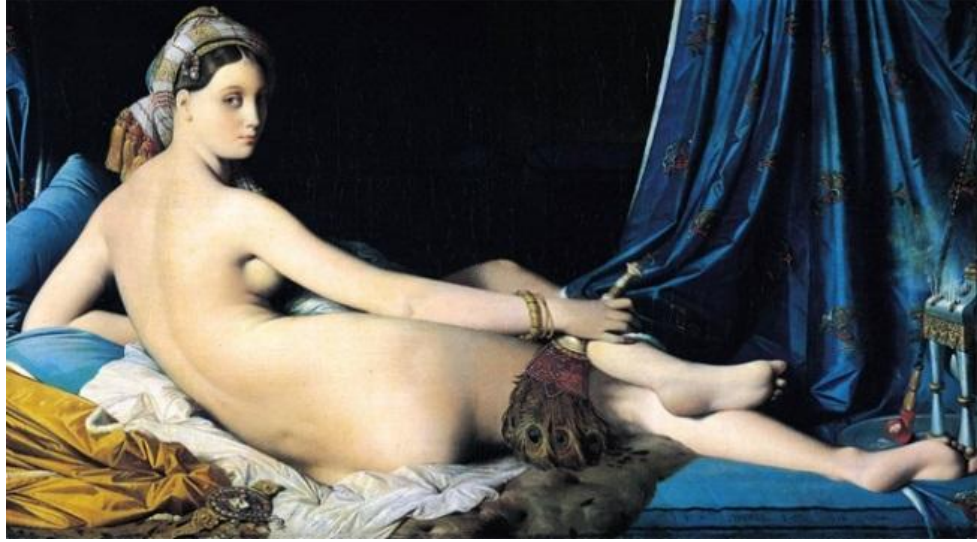


Kaynak: <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/A822>

Şekil 3.5: Bertel Thorvaldsen, Jason, 1802-1828. Mermer, Thorvaldsens Museum, Kopenhag.

Efsanevi kahraman Jason'un kolunda ünlü altın postuyla temsil edilen bu heykele hayran olan Hope, sanatçının kendisine bunun mermer bir koyasını yapması isteyerek ona yüklü miktarda avans vermiş ve bu durumda Thorvaldsen'in Roma'da kalmasına da imkân sağlamıştır. Canova bu heykeli görerek onu çok övmüştür. Thorvaldsen burada Canova'nın tarzına karşı çıkmaktadır. Sanatçı Canova gibi Helenistik üslubu taklit etmek yerine Yunan heykelinin Erken Klasik (Inankur, 1997: 24).dönemini yeniden canlandırarak çok daha sert üslubuna dönmekte ve böylece Yunan sanatının bu dönemini canlandıran ilk Neoklasik heykeltıraş sanatçısı olarak karşılıklarına çıkmıştır. Aslında Canova'nın heykelleri Thorvaldsen'in heykelleri ile kıyaslandığında, Thorvaldsen'in özellikle inceliğinin yumuşaklığı dikkatini çekmiştir. David'in Neoklasik sanat hareketinin varisi sayılan Jean-Auguste-Dominique Ingres doğduğu yer olan Montauban'da aldığı ilk eğitiminden kısa bir süre Toulouse'daki akademisine gitmiştir. 17 yaşında Paris'e giderek David'in öğrencisi olmuştur. Novotny'nin işaret ettiği gibi David öğrencileri için miras bıraktığı klasik teoriler, Ingres'in sanatına uygulanabilir ancak bu onun sanatının özünü açıklamak için yeterli değildir. Sanatına eklenecek iki başka unsur daha var. Bunlardan biri resmin ana şeklidir. Diğerisi ise yapıtlarında vücut ve kumaş dokusundaki detaylarında, doğanın zihinsel sağlığı ve imgeleri olmuştur. Resim kuralı, Ingres'in sanatındaki fikirlerin listesidir, bu yüzden ona Klasikçi diyebiliriz. Yapıtlarında resmin organizatörü, yapıcı gücü David'in çalışmalarında olduğundan bile daha önemlidir. Sanatçı 1801'de Roma ödülünü klasisizmi en saf haliyle yansıtan Ahilles ve Agamemnon'un Elçileri adlı yapıtlarına yansıtarak kazanmıştır.

Doğadaki çalışmalarında insan heykellerini esas alan sanatçı, özellikle çıplak kadın heykeline bağlı kalmıştır. Harem sahnesinde çıplak bir kadın teması geliştirmiş ve bunları ufak tefek bazı değişiklikler ile yeniden tekrarlamıştır. 1814'te Ingres Roma'dayken Napolyon'un kız kardeşi Caroline Murat için Büyük Odalık adlı tablosunu yapmıştır.



Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres_005.jpg

Şekil 3.6: Jean-August Dominique Ingres. Büyük Odalık, 1814 Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x160.6, Musee Du Louvre, Paris.

O dönemin eleştirmenleri bu imaj karşısında memnun kalmamışlardır. “kadının fazladan üç omurgası var” veya “hiç kemiği, adalesi yok” gibi eleştirilerde bulunmuşlardır. Aslında kadın bu pozunu ilk bakışta ikna edici gibi görünse de, aslında olanaksızdır ve yakından incelendiğinde, çoklu hatalar göze çarpmaktadır. Bununla birlikte, sanatçı kompozisyondaki uyuma ve figürün bu pozuna ulaşmak için birçok çizim yaparak kafasında olan akıcı ve ritmik modeli elde edebilmek için bazı çarpıklıkları göze almıştır.

O, çevresindeki görsel gerçeklere olan bağlılığını Paris’in önde gelen kişilerinden seçtiği portrelerle yansıtıyordu. 1845 yılında Haussonville Kontesi adlı portresinin modeli dönemin Paris sosyete toplumunda bilinen bir kadındı, ama sanatçı antik bir lahit üstünde gördüğü bir ilham verici esin kraliçesi pozunda resmetmiştir.



Kaynak: <http://collections.frick.org/objects/105/>

Şekil 3.7: Jean-August Dominique Ingres, Haussonville Kontesi, 1845. Tuval Üzerine Yağlıboya, 135x92, Frick Collection, New York.

Bu resimlerde sanatçı, gerçekçilik ve idealizmin eşsiz bir kombinasyonunu yaratıyor. Gerçekçiliğinin çoğunun klasik bir modele dayanması gerçeğine bağlı kalır. Portrelerinde ideal kavramına da yanıt verir (İnankur, 1997: 26). Bu tabloda Ingres, modelinin kişiliğini, güzelliğini, elbisenin şıklığını da büyük bir başarı ile yansıtmıştır. Kontesin saçı, giysisi, şömine önündeki aksesuarlar bir fotoğraf kadar gerçek bir görüntü hissi verir. Onun kusursuz çizgileri, fırça darbelerinin pürüzsüz, vuruşları, ışığın ince nüanslarının belirsizliği gibi yumuşak cilalı yüzeylerin mükemmel netliğini ortaya çıkarmaktadır. Ancak sanatçının 'Büyük Odalık' ta ki gibi yapmış olduğu resmin öncesinde de bir dizi çizim onun kontesin pozundaki dengeye varabilmek ve bununla çevredeki eşyalar arasında bir uyum sağlayabilmek için ne denli uğraştığını gösterir. Tüm gerçekçiliğe rağmen, resim hala sert bir estetik anlayışa egemendir. Son yıllarında Ingres yaşamında onu hep meşgul etmiş olan çıplak kadın temasına yeniden dönerek Lady Mary Wortley Montagu'nun 'Türkiye Mektupları'nda Sofya'daki bir hamamı anlattığı bölümden esinlenerek 'Türk Hamamı' adlı bir resim yapmıştır.



Kaynak:<https://theartstack.com/artist/jean-auguste-dominique-ingres-4/turkish-bath-1862>

Şekil 3.8: Jean-Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862. Tuval Üzerine Yağlıboya, Çapı 110 Cm. , Musee Du Louvre Paris.

1862 tarihli bu resimdeki figürlerin çoğu, sanatçının Roma döneminden kalmadır. Aslında, ön planda arkası dönük ut çalan figür onun 1808 yılında yapmış olduğu Yıkanan Kadın yapıtına çok benzemektedir. Sanatçı diğer kadın karakterlerinde de yer yer Yakın Doğu'ya ait gravürlü kitaplardan yararlanmış, bunlardan biri de Nicolas de Nicolay tarafından yayınlanan Doğu Seyahatnamesinin İlk Dört Kitabı yapıtındaki 1568 tarihli Hamama Giden Hanım ve Halayığı gravürü olmuştur. Bir zamanlar Paris'te yaşayan bir Osmanlı paşasına, Halil Şerif Paşa'ya ait olan Türk Hamamı yuvarlak formuyla da dikkati çeker (İnankur, 1997: 27).

3.1.1.1. Batı Dünyasında Gelişen Resim, David ve Neo-Klasisizm

18. yüzyıl ortalarında tarihsel resmin, politik nedenlerle desteklendi ve bu resimler erdemleri ve ahlaki nitelikleri yaratmaya çalışıyordu. Roma'da Neo-klasisizm adını alan Subleyzas bir resim akımının öncülüğünü yapmaya başlamıştır. Roma'da doğan bu hareket, Antik ve klasik güzelliğin reenkarnasyonunu arama ihtiyacını ifade etmekteydi. Fransa'daki bu hareketin ilk temsilcisi Joseph Marie Vien olmuştur. Fakat akım, ünlü ressam David'in (1748-1825) karakterinde aktif olabilme fırsatı bulabilmişti. 1815'e kadar Büyük

Fransız Devrimi'ni, Roma İmparatorluğunu anımsatan ve soyluluğu yücelten tablolar yapmıştır (Tansuğ, 1995: 191). Marat'nın Ölümünde, klasik uyumu, doğal eğilimi ve dengede tutmanın bilincinde, çağdaş coşkuyla bilinçli tarihsel uzlaşmadaki başarı ve aşırılığı kontrol altına alması zaman zaman resimlerini donuklaştırıyordu. Ancak gerçekçi bir ressam olarak David, hiçbir zaman hislerinin derinliğine aşırı baskı uygulamamıştır. Ayrıca David'in, Lebrun'unki gibi benzetilen sanatı abartılmamalıdır. Fransa'da, David etkilerinden ilham alan bir tür günlük yaşamı gerçekçi kılan resim sanatı geliştirildi. Georges Micheal bu yoldaki ressamlardan biri olmuştur. Pierre Paul Prudhon, klasik odaklı çalışan bir sanatçıdır. Ama klasik yorumu farklıdır. O, bu konulara bir çeşit bir incelik getirmiş ve onları rahatlatmıştır. Neo-Klasik hareketin bir üyesi olan Antione Gros ise gerçekçiliğin destansı bir yorumuna girişmiş ve orada askeri konulara ilgi duyarak tablolarında üne kavuşmuştur. Bu hareket, hayati yer ve mekan kaygılarını, ılık renkleriyle akımın aktaran öncülerinden biri sayılabilir (Tansuğ, 1995: 192).

3.1.2. Romantizm Sanat Akımı

Aydınlanma Çağı'nın başlangıcında, doğadaki her şey Newton'un otomatik dünya görüşü açısından yorumlanabileceği inancından ziyade bazı şüphelere yer bırakmıştır. Akıl ve doğa yasasının pek çok sorunu çözemediği gerçeğine ek olarak, terör döneminde Napolyon Emperyalizmi'ne de yol açmış olması Aydınlanma Çağı'nın rasyonalizme ve klasikliğe karşı bir tepkiye dönüşmesine neden olmuştur. Sanatta Romantizm adıyla tanımlanan bu akımın ortaya çıkma aşamasında Rousseau, Kant, Fichte, Schelling, Hegel ve Schleiermacher'in felsefe, Edmund Burke, James Macpherson, Coleridge, Wordsworth, Schiller, Goethe, Chateaubriand ve Hugo gibi yazar ve şairlerin edebi eserlerine ek olarak, sanatsal romantizm adına tanımlanan bu etkileşimin oluşumunda Avrupa tarihinin akışını değiştiren siyasal, toplumsal ve ekonomik devrimler de çok önemli bir rol oynamıştır.

Adını ortaçağ “romans”larından yani Latin kökenli dillerde anlatılan öykü ve söylencelerden alan Romantizm yaklaşık yüz yıl süre boyunca başta İngiltere, Almanya ve Fransa olmak üzere tüm Avrupa'yı etkilemiştir. Bu akımın başlıca özellikleri sayılan akıldışıçılık, duygusallık, heyecan, içgüdü, öznelcilik,

imgelem, sezgi, ifade özgürlüğü, hayal gücü, bireysellik, yaratıcı deha, yalnızlık, doğa sevgisi, milliyetçilik, yurtseverlik ve geçmişe kaçış gibi kavramlar, gelecekteki ütopyaya kaçış gibi kavramların hepsi şu ya da bu biçimde yukarıdaki gelişmelere bağlı olarak önemli bir hale gelmiştir (İnankur, 1997: 28).

Romantizm, yaratıcı ilhamını Antik dünyanın klasik kültürel eserlerinde değil, öz duyular, duygular ve hayal gücü içinde bulmuştur. Soyut ilkelerin önünde, güvensiz yaşamın gerçekliğini doğanın kalp atışlarını ve tarihin dramatik akışını ortaya koyar. Fakat artık bu akılcı deneyimlerle tanınıp anlaşılabilir bir dünya değildir. Bireyi etkileyen dış güçler olmuştur. Birey de bu etkiyi kendine özgü konumuyla karşılayarak karşı koymuştur. Sanatsal başarı, artık sadece yeni şeylerin varlığında değil, aynı zamanda sanatçının bir birey olarak ya da kişiliğinin çok özel bir parçasında, hatta kişiliğinin çok belirgin bir parçasını, yani duygularını ifade ederek dile getirmesinde aranmaktadır (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1983: 582).

Sürekli olarak her konuda “ben”e yönelme, yeni bir dünya yaratmıştır. Bireysel yaratıcılığa odaklanmak romantik sanatçının ikilemini ortaya çıkarır: Yapıtları, anlaşılacak için, aynı hassasiyeti alıcının da paylaşmasını gerektirdiğinden, dar bir çevrede sınırlı kalır. Ayrıca buna bir de, yükselmeye başlayan burjuva sınıfı, sadece fiziksel değerlere bir geleneğe ve kültüre sahip olmamasına ve her türlü yapıya duyarlı olmamasına neden olmuştur. Her ne kadar klasikler çoğunlukla kendi hayalinde bile olsa yaşama hükmetmesine karşılık, romantik sanatçı hayatın her yönüyle bu bakımdan yenik olmuştur. O, artık toplumun temsilcisi sayılmıyor ve neredeyse hiç kimsenin varlığından dahi haberi olmamıştır. Buna karşı olan çevredeki burjuva sınıfını yabancılaştırır ve sanatın sınırlarına aşına olmayan dar bir çevre tarafından soyutlanmış bir şekilde yalnızca sanatın gizlerine ermiş “dahi” ve Tanrı’nın güzelliği yaymakla görevlendirdiği bir peygamber gibi yüceltilerek, yaşamını sürdürmeye çalışmışlardır.

Romantik dönemin sanatçısı bir yandan aşırılık yanlılarının gözlerini kapatan neredeyse sahte olan, öte yandan övgü ve değer veren iki uç arasında kalmıştır. Bu toplumsal ikilem, romantik sanatçının kendisini bir kurban ya da

asi olarak görmesine neden olarak böylece aşırı tutumlara yönelme başlamasına neden olmuştur. Gerçeklikten kaçma ve aynı zamanda yüksek bir güzellik düzeyinin yaratıcısı olma bilinci, ya estetik bir kavrayışla, ya içe dönüşüme ya da devrimci hareket şekillerinde takınmaya yol açar. Sonuçta gerçek dünya ile sanatçının tutku dünyası arasındaki büyüyen uçurum (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1983: 584). Dış dünyaya, geçmiş özlemine mistik-gerçekdışı alanlara doğru itmiştir. Çözülmemeyen gerilimler çoğu zaman bir kişinin yıkımına kitlesel bir saldırıya yol açmış ya da kişiliğinin zedelenmesi sonucu topluma saldırmasına neden olmuştur. Sanatçı, o zamanlar toplumsal düşüncelerin elçisi olmak zorunda kalmıştı. Edebiyat alanında sıkça karşılaşılan bu sanat anlayışının basit çizimlerden ve kurulan sanat eserlerinin belirlenmesinden farklı aşamalara sahip olduğu izlenmiştir. Her Avrupa ülkesinin bu entelektüel mücadeleye tepkisi farklı olmuştur (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1983: 585).

3.1.2.1 Romantizm’de Kökenler Ve Etkiler

Romantizmin hikâyesi, adını romanslardan, şövalyeler ve soyluların Ortaçağ’da dilinde dolaşan renkli asaletten almıştır. “Romantik” terimi, geçmişte Nostaljik görüşü hatırlatmak için kullanılmış ve Gotik tarzdaki mimariyi yeniden canlandırmada daha fazla güç kazanmıştır. On sekizinci yüzyılın sonlarında, bir grup Alman yazar, bu terimi farklı bir anlamda Klasisizmin karşısavı olarak kullanmaya başlamıştır. Klasisizm hayal gücü, coşkunluğun ve bireyselliğin gücüne daha büyük önem verirken, sınıfın temel değerleri düşünce ve düzendir. Bu nitelikler birçok farklı şekilde hissedilmiştir. Bazı ressamalar, insana doğanın gücü altında olduğunu göstermekten hoşlanmışlardır. Bireysellik, romantik dönemi temsil eden isyan ruhuyla da ilişkilendirilebilir. Bu devlete karşı halk ayaklanmaları ve yeni milliyetçi hareketlerin yayılmasında da kendini göstermiştir (Sanat Atlası, 2010: 296).

3.1.2.2. Romantizm’ De Üslup Ve Kullanılan Teknikler

Fransa’da Romantizm ile Klasizm arasındaki çatışma bir dereceye kadar farklı tarzların mücadelesi olmuştur. Eugène Delacroix tarafından yönetilen Romantikler, renk konusunda tutkulu ve çoğunlukla rakiplerine rastgele ve eksik görünen parçalar vermişlerdir (Sanat Atlası, 2010: 296). Buna karşılık, Jean-

Auguste-Dominique Ingres tarafından yönetilen klasikçi grup, desen sağlamlığını ve resmin mine gibi, ayrıntılı bir biçimde işlenerek tamamlanmasını sanatın en önemli özelliği olarak görmüştür. Bu fikir ayrılığı, başka yerlerde de kendini göstermiştir. Örneğin, J.M.W. Turner'ın fırtına sahnelerinden birinin, “sabun köpükleri ve badana karşımı” na benzetilmesi pek ünlüdür. Ancak, bu yöntemler hiç de yaygınlık kazanmamıştı. Almanya'da Nazarenler geçmişe odaklansa da akademik ölçülere hiç de yakın olmayan bir üslup geliştirmişlerdi (Sanat Atlası, 2010: 297).

3.1.2.3. Konular

Romantik yaklaşım geniş bir konu yelpazesine sahiptir. Romantizmin akılcılığa karşı çıkan düşünceleri, ressamı dehşet, delilik, şiddet ve doğaüstüne ilişkin temalarını keşfetmeye yöneltmiştir. Romantik ressamlar genellikle tarihten ya da efsanelerden sahneler resmetmişlerdir. Ne var ki sahneleri eski çağlara değil de daha çok Ortaçağ'a dayandırılmıştır. Ayrıca manzara resminde çok farklı bir tarz geliştirmişlerdir. Klasik ressamın doğayı kendi düzenli kompozisyonlarına uyacak tarzda yeniden biçimlendirmelerine karşılık, Romantikler vahşi ve dizginlenemez bir doğa betimlemişlerdir (Sanat Atlası, 2010: 297).

3.1.3. Romantik Ressamlar Doğrultusunda Ortaya Çıkan Ekoller

Romantizm, başka yönlerden, belki de farklı yönlerden ülkeden ülkeye değişerek evrim geçirmiştir.

3.1.3.1. Fransa'da Romantizm

Romantizm, her yerden çok Fransa'da Klasisizmin dolaysız karşısavı olarak görülmüştür. 1820'lerde, Salon sergilerinin eleştirmenleri, Delacroix ile Ingres'ı karşıt kamplara yerleştiriyorlardı. Gelenekselciler Delacroix'dan, sadece üslubu yüzünden değil, seçmiş olduğu konulardan dolayı da nefret ediyorlardı. Ayrıca resimlerinde kanlı sahneleri ayrıntılarıyla tasvir eğilimi yüzünden de tepkiyle karşılaşmışlardır. Aslında, iki tarz arasındaki çizgi belirsizdi. Delacroix geleneğe çok düşküdü ve Ingres ise kesinlikle Romantik ruhta bazı temaları seçerek bunlardan öncelikli olanlarından biri ise harem resimleri idi.

3.1.3.2. İspanya’da Romantizm

Goya, çok güçlü ve bireysel çalışmalarıyla İspanyol Romantizmine hükmetmiştir. Bunun en güzel örnekleri, elde edilebilecek zaferlerden ziyade bireyin çektiği acılara odaklanan öncü savaş betimlemeleri olmuştur.

Goya ayrıca delilik, batıl inanç, doğaüstü ve ölümlle ilgili temaları işleyerek, insan ruhunun karanlık tarafına odaklanmıştır. Bu en açık biçimde grafik baskılarında belirginlik kazanmıştır. Fakat sonraki nesiller göz önünde bulundurulduğunda, Goya’nın Romantik eğilimlerinin tipik örneği, onun eski çağında yaptığı Siyah Resimler’dir. Bu kâbus benzeri görüntüler evinin duvarlarının süslendiği 1978 yılına kadar ortaya çıkmamıştır.

3.1.3.3. Almanya’da Romantizm

Yaşadıkları yıllarda çok fazla ünlenememiş olan Caspar David Friedrich ve Philipp Otto Runge, bugün Alman Romantizminin ilk isimleri olmuştur. Özellikle Friedrich döneminin en büyüklerinden biri olarak görülmektedir. Yurttaşlarının bazı özelliklerini paylaşmıştır. Resimlerinde dinsel inancın etkileri görüldüğü gibi, kukuletalı keşişler ve yıkık manastırların tasvir edildiği resimlerinde Ortaçağ ruhuna ilgi duyuluyor idi. Resimlerinde dinsel inancın etkileri görüldüğü gibi, kukuletalı keşişler ve yıkık manastırların tasvir edildiği resimlerinde Ortaçağ ruhuna ilgi duyuluyor idi. Ancak, doğanın yaklaşımı daha otantik bir hal almıştır. Tensel ve ruhsal dünyalar arasında kopmaz bir bağ vardır. İnsan figürleri, önlerinde uzanıp giden engin görünümünün yanında küçük ve önemsiz kalır, ama Hıristiyanlığın çevrelerini kuşatan simgeleri karşısında huzura kavuştururlar (Sanat Atlası, 2010: 296).

3.1.3.4. Romantizme Öncülük Eden Nazarenler

Nazarenler, Almanya’daki Romantizm Akımının öncüleri idi. Bu dönemin eleştirmenleri, yaptıkları çalışmaların büyük bir kısmının geçmişe odaklanmasıyla birlikte, Alman sanatının yeniden doğuşunu Nazarenlere borçlu olduğu kanısında olmuşlardır.

Ortaçağ’da fresk resmini yeniden canlandırma çalışmaları ve Erken Rönesans döneminin ressam-keşişlerinin yaşam tarzını taklit etmeleri, bunu açık

seçik ortaya koymuştur. Nazarenlerin bu eğilimi, William Morris'in Ortaçağ lonca sisteminin en olumlu yanlarını yeniden canlandırma çabalarına benzerlikler gösterir. Nazarenler, Almanya'daki milliyetçiliğin yükselişiyle yakından bağlantılıydılar. Bu da bazılarının Alman tarihi ve efsanelerinde ulusal temaları ortaya koymasına yol açmıştır.

3.1.3.5. İngiltere'de Romantizm

İngiltere'de Romantik sanatın en güçlü örneklerinden bazılarını manzara resimleri oluşturmuştur. Pek çok farklı şekillerde olsa da, Turner ve John Martin, tüm gücüyle ortaya çıkan doğanın muhteşem güzelliğini tasvir etmişlerdir. John Constable'ın çalışmalarının romantik özellikleri daha inceliklidir. Constable'ın, William Wordsworth'ün şiirinin göze çarpan bir tasvirini yansıtan resimlerinde, duyu, huzuru hatırlatır ve doğa onun duygularının bir uzantısı haline gelir.

3.1.3.6. Düşselciler

Romantizm, William Blake'te olduğu gibi herhangi bir ressamın eserine güçlü bir biçimde yansımamıştır. Blake'in rasyonaliteye duyduğu nefreti, ellerinde otoriter figürleri tasvir eden resimlerinde belirgindir. Bireyselciliği ise kişisel efsanelerinde belirgindir.

Blake hayal gücünü arttırmakla birlikte çok dindar bir yapıya sahipti. Samuel Palmer' da daha ölçülü bir şekilde de olsa, son derece dindardı. Sihirli Elma Ağacı gibi düşsel bir görüntüde bile kompozisyon bir kilise kulesinin etrafında oluşturulmuştu (Sanat Atlası, 2010: 297).

3.1.4. Realizm Sanat Akımı

Figüratif sanatlarda ve edebiyatta tarihsel bir üslup olan Realizm Fransa'da en tutarlı biçime ulaşmıştır. Ayrıca Kıta Avrupası, İngiltere ve Amerika'daki diğer ülkelerde de büyük bir etkiye sahip olmuştur. Gerçekçilik, Batı dünyasında 1840'tan 1870 ve 1889 tarihine değin en güçlü hareket olmuştur. Bu hareketin amacı, gerçek hayatın gerçek gözlemine dayanan, gerçek dünyanın nesnel ve tarafsız bir tanımını sunmaktır. Böylece 19. Yüzyılın ortalarında, klasik ve romantik dünyadan somut gerçeklere dayanan bir dünya uğruna vazgeçilmiştir. Klasik sanatçılar geçmişi örnek alarak, bir dünya uğruna

vazgeçmiştir. Romantik sanatçılar ise hayal güçlerine başvurarak dış dünyadan kaçmaya çalıştılar. Yüzyılın ortasında ortaya çıkan Realist hareket şimdiki anı ve mevcut ortamı ortaya çıkardı ve gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalıştı. Böylece hem eski klasik gelenek hayallerinin tutkusundan kaçma eğiliminden tümüyle kopuluyor hem kendi düş dünyalarına kaçış eğiliminden uzaklaşıyorlardı. Bilim, teknoloji ve endüstri alanındaki gelişmeler ile insanlar arasındaki ilerleme için umutlar oluşturdu ve görsel olanın tek gerçek olduğu pozitivizm ruhunu ortaya çıkardı. Aslında 1830-1842 yılları arasında Fransız düşünürü Auguste Comte'un geliştirdiği pozitivizm felsefesinin doğuşunda da deney bilimlerinin son yıllardaki gelişmelerinin büyük etkisi olmuştur. Realistler ayrıca ilerleme ve gelişime de inanırlar, çalışmalarıyla nesnel olarak ilgilenirler ve gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışmışlardır. Bu dönemde işçiler ustanın yerini aldığında, iş ve zanaat konusu dini ve edebi temaların yerini almıştır. Gerçekçiliğin lideri ve en önemli ismi olan Gustave Courbet (1819-77), mükemmel idealizmi reddeden bir kulağın temsilcisidir. Bunu Belçika'da Constantin Meunier (18831-1905), Almanya'da Adolf Menzel (1815-1905) ve Wilhelm Leibl (1844-1900) izlemiştir (İnankur, 1997: 53).

19. yüzyılın ikinci yarısında, yaşamın görünümü tamamen değişti ve insanlar her yerde bu çatışmanın kaçınılmaz olduğunu duymaya başladılar. Bir buhar makinesinin varlığı, demiryolları ve fabrikaların inşası, sanayileşme, farklı sosyal sınıflar ve kolektif düşünce tarafından yönlendirilen yeni bir dünya, insanların yeni gerçekliklere uyum sağlamaları için yeni zorlamaların yanı sıra, onları eleştiren zaman, duygular dünyasına gitmek artık bu zaman için uygun düşmemektedir. Aydınlanma döneminde tüm doğaüstü nesnelere reddedilmiştir; Hayal gücü, tutku ve heyecan gibi romantik bir dünya görüşünün temelini oluşturan unsurlar, gerçekliği bozan (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1983: 602) aldatıcı ve keyfe bağlı şeyler olarak görülmektedir. Bir zamanlar ilham kaynağının düşünüldüğü hayal gücü de gerçeklerin görülmesi önünde bir engeldir. Gözle görülen bir şeyin ifadesinde gerçeklik arayışı, nesnellik ve kesinlik aranmaktadır. Gerçeklere karşı mükemmel bir dünya ortaya çıkarmak artık olası değildir. Doğal ve teknik kurallar baskın ve yol gösterici unsurlar haline gelmiştir.

Eleştirel dayanakların değiştirilmesi ilk başta halkı rahatsız eder, bağlayıcı olmayan, kendi deneyimlerinden uzak bir dünyanın ikinci sınıf tarihsel resimlerini kabul eden Romantik burjuvaziyi alarma geçirir. İnsanların günlük yaşamı hakkında basit şeyler giderek artmaktadır. Sanat arasındaki saygın mesafe yok edildi ve bu durum şüpheleri arttırdı. Resim sanatında çok açık olan toplumsal önyargı kavramı bu far ilişkiyi hesaba katmaktadır. Gerçekliği sanatsal bir sorumluluk olarak alan yalnızca küçük sanatçılar grubudur. Sanatçıların birçoğu Gerçekçiliği, görünür dünyanın tıpi tıpına yansımaları olarak kabul eder, henüz fotoğrafın bulunduğu bilincine varamazlar. Bu nedenle bu ressamlar dünya dışı etkileri etkileme eğilimine yönelirler. Örneğin Ernest Meissonier (1815-1891), Napoleon'un Rus dönüşünü anlatan "1814" adlı yapıtını atölyede yaparken, bir taraftan da karın yağışı izlenimini en iyi biçimde resmedebilmeyi umarak pamuk ve un kullanır. Galeriler ve koleksiyonlar bu anlayış tarzı ile yapılan sayısız eserlerle doludur. Fakat üç Fransız sanatçı, Courbet, Daumier ve Millet için Gerçekçilik, sanatsal yönden bir yürekli olma görevidir. Salonlarda sergilenen, desteklenen ve ödüllendirilen daha yararlı ve zengin içeriklere dönüşen ve eleştirme yeteneğine sahip olmayan burjuvaziye saldırırlar. Bu amaçla çalışan insanların birlikte varlığını unutmuş gibi görünen bir topluma karşı savaş açarlar.

Gustave Courbet (1819-1877), arkadaşı Proudhon'un sosyalist fikirlerinden etkilenmiştir. Courbet tamamen farklı konularda hareket eder ve tarzını buna uydurur. Fırça darbeleri çok güçlüdür. Renkleri katranmış gibi karıştırır ve güçlü bir kontrast karşıtlığına öncelik verir. Köylülerle işçileri kendi çevreleri içinde resmettiği "Ornans'da Cenaze Töreni" (Louvre) ve "Taş Kıranlar" (eskiden Dresden'de, 2. Dünya Savaşı'nda yok olmuştur) adlı resimleri ünlüdür. Bu yapılarını Courbet, 1851 yılında Salon'da sergiler. "Taş Kıranlar" iyi karşılanır, çünkü İncil'den bir konuyla arasında bağ kuruludur. Buna karşılık "Cenaze Töreni" öfkeli ve yoğun bir tepki uyandırmıştır. Sahne değer verilen şeylerin kötü amaçla saptırılması olarak kabul edilir. Gerçek şu ki, figürler kusursuz, hiçbir güzelleştirmeye gidilmeden, süslenmeksizin, idealize edilmeden verilmiş olması bir kabalık sayılır, fakat (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1983: 604) imgelerinde gördüklerinde resimlerin, cenaze törenine katılması gereken normal davranışlarında hareket eden basit insanlar, köylüler ve çocuklar

vardır. dünyayı düzeltmeye çalışmak için gerçek dışı bir rüyanın dış görünüşünden dolayı tepki çok yoğun gösterilmiştir. Çünkü dış görünüş ile birlikte değer verilen şeylerin içeriğine de saldırıldığı sanılmaktadır.



Kaynak: <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2012/09/gustave-courbetin-cenaze-temal.html>

Şekil 3.9: Gustave Courbet, “Ornans’da Cenaze Töreni” (Louvre, Paris)

Courbet bu resim ile pek çok arkadaşını yitirmesi yetmezmiş gibi bu kez de “Atölye” isimli yapıtıyla çağdaşlarına meydan okumaktadır. Kendi sanat kariyerinin yedi yılını “gerçekçi bir alegori” olarak tanımlayan gerçekçi sembolik bir karakterdir. Soylular ve aydınlar, Champfleury ve Baudelaire gibi eleştirmen ozanlar sanatçıyı kuşatırlar. Bu eleştirilerden sonra kendine güveninin getirmiş olduğu görüntüsü kızgınlık uyandırıcı olmuştur. 1855’te Dünya fuarı sergisinde iki resmi reddedilir. Daha sonra eliyle bir pavyon yapar ve üstüne “Le Réalisme” yazılı bir tabela asar, sanatının amacı için açıkça tanımladığı ve güçlü bir şekilde desteklediği bir şiddetli makale kaleme alır (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1983: 606). Paris Komünü’ne katılır, Vendome kolonunu tahrip ettiği suçlaması ile tutuklanır ve hapisle cezalandırılır, yaşamı sürgünde sona erer.

Çizdiği karikatürler yüzünden gençliğinde birkaç kez tutuklanan Honoré Daumier (1808-1879) de aynı biçimde yan tutan bir sanatçıdır. Burjuva Kral Louis Philippe’in çok sayıda karikatürlerini yapmıştır. Yapıtlarının çoğunda litografilerinde ve bunlardan çoğalttığı tahta baskılarda yaptığı alaycı, basmakalıp, hiciv ve bazen dramatik politik öğütler içeriyordu. Yontularında çağdaşı parlamenterleri yeniden canlandırmıştır. Bunlar arasında 3.

Napoleon'un ajanı "Ratapoil" de vardır. Keskin bir psikolojik gözlem duygusuyla yargıçların, avukatların ve suçlananların dünyasıyla ilgilenir. Paris'in ıstırabını, gülen, dedikodu yapan halkını esprilerine katar. "Çamaşırcı Kadın" (Louvre) ya da "Ayaklanma" (Philips Memorial Gallery, Washington) gibi az sayıda bulunan tablolarının da ağırlık noktası çekilen acılar olmuştur. Basit bir hikâyeyi yoğun renklendirme çalışmaları ile aşarak şaşırtıcı bir abartıyla, çağdaşlarını şaşırtan büyük bir ifadenin gücüne yol açar. "Don Quichotte" adlı gülünç resimler dizisi Daumier'nin, zamanından ne kadar uzak olduğunu gösterir (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1983: 607).

Jean François Millet (1814-1875) Normandiyalı fakir bir köylü ailesinden gelir. Paris'te Barbizon'lu ressamların arasına katılır. Resimlerinde, köylülerin hayatkarındaki rastgele bölümler gelişigüzel alınmış kesitler, insanın kaderinin kalıcı ve genel geçer karşılaştırmaları yer alıyor. Millet resimlerindeki insanların gerekli olan şeyleri nasıl genel hale dönüştüreceklerini biliyordu. "Ekin Toplayanlar" (Louvre, Paris), bu tip bir anlatıma mükemmel bir örnek olmuştur.



Kaynak: <https://tendimag.com/2014/02/22/pintar-o-campesinato-jean-francois-millet/>

Şekil 3.10: Jean François Millet, "Ekin Toplayanlar" (Louvre, Paris)

3.1.5. Empresyonizm Sanat Akımı

İzlenimcilik tohumları, 1860'ların başında Manet'in sanatsal sahnede ortaya çıkmasıyla başlamıştır. 1869'da düzenli olarak toplanmaya başlayan bir grup sanatçı, 1874'te ilk sergilerini açmıştır. Yalnızca Monet, 1873'te Gelincik Tarlası adlı eseriyle başlayarak, 20. Yüzyılın sonundaki ışığın etkilerini tasvir etmeye devam etti (Sanat Atlası, 2010: 297).



Kaynak: <https://www.pinterest.es/pin/112027109465006011/>

Şekil 3.11: Monet, Argenteuil Yakınındaki Yabani Gelincikler, 1873.

Degas'ın Leğen adlı tablosu 1886'daki sekizinci sergide büyük başarı elde ettiği zaman, Empresyonizm de kabul görmeye başlamıştı.



Kaynak: <https://www.pinterest.es/pin/345792077627387913/>

Şekil 3.12: Degas'ın Büyük Başarı Kazandığı Leğen Adlı Tablosu, 1886.
(Sanat Atlası, 2010: 297).

1874 yılında kendilerini “ressamlar, heykeltıraşlar ve gravürcüler birliği” olarak adlandıran bir grup sanatçı Paris’teki Capucines Bulvar’da fotoğrafçı Nadar’ın atölyesinde bir sergi açarlar. Sergilenen eserler arasında Claude Monet’in tablosu, sergi kataloğunda Empresyon (İzlenim): Gün Doğumu adıyla gösterildi. Alaycı makalesinde, Le Charivari’nin sanat eleştirmeni Louis Leroy “Empresyonistlerin Sergisi” başlıklı alaycı yazısı ile Monet’in bu eserini ve sanatçıları kullandığı terimler ile yermek için bir bahane olarak kullanmıştır. Bir süre sonra sergiye katılanlar tarafından Leroy’un aşağılayıcı bir şekilde bu terim, katılımcı ressamlar tarafından benimsenmiş ve hareketin adı olmuştur. 1874’te açılan bu sergiyi sonuncusu 1886’da olan yedi sergi daha izlemiş ve bu sergilere Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1831-1903), Alfred Sisley (1839-1899), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1841-1895), Eugène Boudin (1824-1898) ve Berthe Morisot (1841-1895) katılımı ile gerçekleşmiştir. İzlenimcilik gerçek anlamda hiçbir zaman bir okul oluşturmamıştır. Empresyonistleri bir dizi birbirine paralel ve ardışık grup olarak tanımlayabiliriz. Bazıları empresyonist sanattan bir grup olarak Empresyonist sanata varmış ve resim sergilemiş, bazıları benzer üslubu ya da

görüşü paylaşmış, bazısı da birlikte ya da birbirinin yakınında çalışmıştır. Akımın adı 1874'te görülmesine rağmen akımın doğuşu 1863'lere kadar gidiyor.

Güzel Sanatlar Okulu hocaları ve Roma'daki Fransız Akademisi'nin yöneticileri, diğer bir deyişle yeni nesli yetiştirenler her zaman bu Akademi'nin üyeleri arasından seçilmektedir. Akademi ayrıca müzelerin ve imparatorun özel koleksiyonuna alınacak resimler hakkında da karar verir ve Paris'te yapılan Devlet Resim Sergileri'ndeki yani Salon'lardaki resim (İnankur, 1997: 64) seçme ve ödüllendirme işlerini yürüten jüriyi denetler, kendi imkanlarına uymayan yapıtları ise geri çevirirdi. Bütün bu kararlarda Akademi elbette öğrencileri kendi kuralları ve gelenekleri ile öğrencileri ödüllendirir ve bu ödülleri genel olarak yeteneklerinin bir işareti olarak gören bu sanatçıların çoğunu halk da takdir ederek karşılardı. Güzel Sanatlar Okulu'ndaki eğitim o zamanlar Ingres'in egemenliğindeydi. Ingres öğrencilerine modellerini olduğu gibi kopya ederek çizmelerini öneriyor ve iyi çizilmiş bir nesnenin daima iyi resmedilmiş olduğunu unutmamalarını dile getiriyordu. Onun için çizgi her zaman rengi kontrol eder ve öğrencileri de yaptıkları tabloları renkli çizimler olarak görmüşlerdir. Doğru çizimin her şeyin üstünde tutulduğu bu resimlerde doğa gözlemine yer verilmemiş ve modeller atölyede incelenmiştir. Politik ve ekonomik durumun bir sonucu olarak, salonlar sanatçıların resimlerini sergileyebilecekleri ve müşterilerini bulabilecekleri bir alışveriş yer olmuştu. Yüzyılın başından beri Fransa' da beş farklı yönetim türü birçok yöneticiyi değiştirmişti. Her değişimi takip eden müdahaleler ve riskler sadece sanatçıları değil aynı zamanda onların koruyucuları olan soylular tarafında etkiliyordu. Bu kayıpla yüzleşmek için sanatçılar daha da güçlenen yeni burjuvazilere yöneliyorlardı. Kentsoylular iyi bir yatırım aracı olarak resimler gibi küçük eşyalar satın almanın istekli olduğu bir müşteri segmenti olmuştu. Bu nedenle Devlet Resim Sergileri sanatçıların sergilerini kendilerini sunabildikleri ve müşterilerini bulabilecekleri yerlerdi ve sanatçıların bu sergileri kabul etmeleri önemliydi. Çünkü halkın jürisinin kararı açıktı ve jürinin geri çevirdiği resimler genellikle müşteri bulamazdı (İnankur, 1997: 65).

Empresyonist sanatçılar akademik öğrenimi bırakarak doğaya açılmışlardır. Amaçları tüm önyargılardan vazgeçmek ve doğayı gözlemlemek ve resimlerinde gördükleri görsel izlenimleri tuvallerine yansıtmaktı. Bu

ressamlar doğa saatleri altında ve farklı ışıklarda farklı görüşlere sahip olarak sadece ışık değişimleri olan nesnelere şekillerini değiştirmezler, renkleri de değiştirirlerdi. Böylelikle nesnelere rengi ve şekli doğada değişir ve ressamın işi doğal görünümü ve değişim anını yakalamak olmuştur. Bu nedenle sanatçılar ilk izlenimlerini kaçırmamak için fırçalarını çabucak kullanmalıydılar. Bu yöntemler ayrıntıdan çok görünümün bütünüyle ilgilenmek zorundadırlar. Empresyonistlerin doğaya bu yaklaşımları ışık etkilerini yansıyacak yeni bir teknik geliştirmelerine neden olmuştur. O zaman ışık üzerine yapılan bilimsel araştırmaların kanıtlandığı gibi gün ışığı saf prizma renklerinden oluşmaktaydı. Empresyonistler, Avrupa’da bilimsel yeniliklerden etkilenmişlerdir. Örneğin kimyager Eugène Chevreuil’ün renk teorileri, Helmholtz ve Rood’un buluşları ile Empresyonist resmi yönlendirmiştir. Empresyonistlerde ayrıca ışığın etkisini saf renkteki gradyanlar tarafından resimlerinde karıştırmadan yan yana koydukları saf renk tutuşlarıyla vermişlerdir. Böylece bu renk tuşları ile yaratılan titreşimli uçucu bir görünüm arama katmanında oluşturulmakta ve görüntü burada gözün ağ tabakasında tamamlanmaktadır. Doğada var olmayan siyah gölgeleri ve sınır çizgilerini göz ardı ederek, gölgeleri nesnenin tamamlayıcı rengiyle vererek tamamlamışlardır. Bu sanatçıların Rönesans’tan beri gelenek olduğu gibi tuvallerinde girintiden ve koyu bejden ziyade beyaz astarlar kullanması ve endüstriyel devrimden dolayı yapay boyaların kullanılması resimlerinde ışıklandırmanın diğer nedenleridir. Bu nedenle ışık ve renk Empresyonist resmin yapmanın iki ana öğeleri olmuştur (İnankur, 1997: 67). Onlarla, görsel doğanın fikirlerine dayanan kavramsal yaklaşım gerçek bir görsel deneyime dayanan görsel bir yaklaşım haline gelir. Resim sanatı artık işe aklın karışmadığı hissine dayanan görsel bir süreç olmuştur.

Teknik yeniliklere ek olarak Empresyonistler, akademik resmin önem kazandığı tarihsel, mitolojik ve duygusal sorunları katran gibi koyu renkleri ve aşırı parlak görünümü de reddediyordu. Her ne kadar yaradılışları ve çıkarları birbirinden farklı olsa da İzlenimcilerin ortak tarafı çağdaş tabloları çizme arzusu olmuştur. Onlar konularını günlük hayatlarından seçerlerdi. İkinci imparatorluk döneminde hızlı sanayileşmeye ve moda haline gelen açık hava turları, pikniklerin yanı sıra Paris’in sokaklarında yürürken insanlar, tren istasyonları ve sahil gibi kent yaşamından kesitler İzlenimcilerin ana temaları arasındaydı

(İnankur, 1997: 68). Monet'nin etkisi ile Empresyonist tarzı tekniği geliştiren Auguste Renoir bu tekniği saf manzaralar yerine açık havada dış figür resmine uygulamıştır. Aslında sanatçı 1876'da Paris'te Monmartre'de bulunan Le Moulin de La Galette adlı resminde bir bahçe çizmiştir. Bu bahçede her Pazar saat üçten gece yarısına kadar dans edilir ve eğlenilir bu etkinlikten keyif alınırdı. Renoir, bu resmi değirmeniyle ünlü bu bahçede yapmıştır. Burada sanatçı, güneşin parçacıklarının yaprakların arasından sızan güneşin partilsini vermeyi amaçlamıştır. Şekilleri, yer titreşimini ve ışık gölge efektlerini yansıtmaktadır. Şekiller eridi, her şey bu gölge-ışık bu dğeişimin doğrudan etkilerini yansıtan bir araç haline gelmişti. Tablonun başında toplanan, sohbet eden ve içen, bazıları dans eden, hiçbir şey bırakmayan, hiçbir şeyden etkilenmeyen, hiç kimse seyircinin varlığını fark etmeyecek şekilde herkes kendi eğlencesine dalmıştı. Çerçeve tablonun belirli bir noktada kesişmesine rağmen, alan hala süreklidir. Seyirci burada kendini seyrediyormuş gibi hissetmiyor, olayın bir parçası gibi hissediyor. Klasik sanatçılar evrensel ve tipik bir anlayış içinde olsalar da, Renoir ara sıra geçici, raslantısal ve anlık olanı vermeye çalışmıştır (İnankur, 1997: 69).



Kaynak: <https://www.pinterest.es/pin/403001866634962440/>

Şekil 3.13: Pierre Auguste Renoir, Le Moulin De La Galette, 1876. Tuval Üzerine Yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris.

Etkisi tüm Batı topraklarına nüfuz etse de, İzlenimci hareket Fransa'da doğdu ve burada zirveye ulaştı. İzlenimcilik açık bir ifadesi ve genel bir tarzı olan bir okul değildi. Fikir alışverişinde ve öncü teknikleri formüle etmek için benzer fikirlere sahip bir grup arkadaşın harekete geçmesini sağlayan bir hareketti (Sanat Atlası, 2010: 340).

Konu olarak akademik sanata baş kaldıran İzlenimciler modern Paris yaşamını öven kendi temalarını geliştirdiler. Geçmişten ve maneviyattan alınan kahramanca hikayeler yerine, şehirleri, banliyöleri, günlük işleri ve manzaraları yeniden resmetmeyi tercih ettiler. Konudan ziyade konunun nasıl tasvir edildiği önemliydi. Empresyonistlerin çoğu için tema, ışığın nasıl parladığını ve renklerin vurgulandığını nasıl gölgelendiğini göstermenin bir yolunu bulmaktan ibaretti (Sanat Atlası, 2010: 340-341).

3.1.6. Post-Empresyonizm Sanat Akımı

Post-Empresyonizm bir okul ya da bir akım değildir. Empresyonizme dayanan bu isim, bir şekilde etkileşime giren dört bağımsız sanatçıyı tanımlar. Paul Cézanne, Georges Seurat (1859-1891), Vincent Van Gogh (1853-1890) ve Paul Gauguin'den (1848-1903) oluşan bu grubun sanatsal geleneklerden kaynaklanan doğal çalışmalar ile büyük ölçüde sarsılır ve resim doğal gerçekliğin bir yansıması olmaktan çıkarak özerklik kazanır. Bu sanatçılardan biri olan Van Gogh ve Gauguin sanatın sadece niteliğini keşfettiği sürece, sanatçıya duygularını ifade etme ve onları başkalarına aktarma fırsatı veren yoğunluğu yitireceğinden çekinir ve doğrudan kestiren bir anlatı eğilimini benimsemişlerdir. Kuzey Ekspresyonizmi, Fauvizm, Dada ve Soyut Ekspresyonist sanat bu anlatı yaklaşımının bir uzantısıdır. Öte yandan Cézanne ile Seurat ise İzlenimcilerin izlenimlerini belirlemek ve yapısal sorunlara öncelik veren yapısal bir eğilimi benimsemek için yapısal ve kalıcı yapıya karşı çıkmış ve kaçınmıştır. Kübizm, Orphism, Konstrüktivizm ve Neo-Plastisizm bu yapısal yaklaşımın bir uzantısıdır.

Bu gruptaki en genç olan Georges Seurat, akademik sanatın, İzlenimciliğin ve renklerin bilimsel çalışmalarının etkisi ile geliştirdiği stilde "Neo-Empresyonizm" ya da "Divisionism" adında bir teknik uygulamıştır. Bu resimlerde sanatçı, Empresyonistler gibi saf prizmaların renklerini kullandı ve

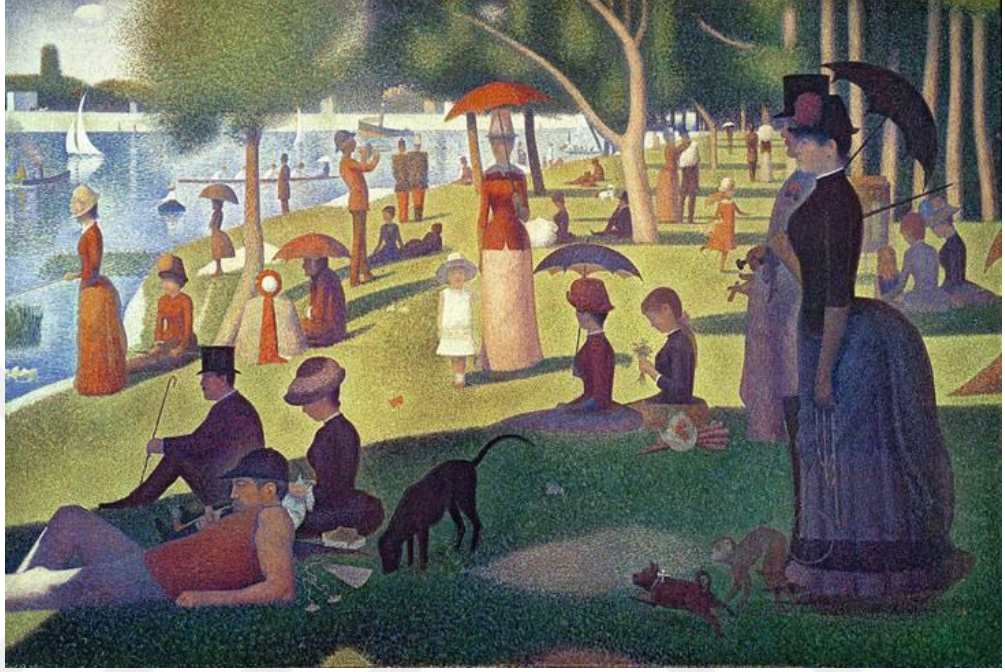
onları karıştırmadan tuval üzerine aktardı, ancak bunları rasyonel, bilimsel ve yöntemsel bir şekilde yapmıştır (İnankur, 1997: 73).

Seurat renkleri palette karıştırmaz, bu işlemi seyircilerin gözüne bırakır. Renkleri prizmalara ayırır, böler ve oluşan renkleri fırçanın ucuyla küçük noktalar halinde uygulardı. Bir uzaklıktan bakıldığında bu noktalar izleyicinin gözü için ağ katmanında istenen rengi oluşturur. Werner Haftmann'ın *Painting in the Twentieth Century* adlı kitabında yazdığı gibi, rengi yöneten yasalar renk ve rengin kanunları sistemi keşfedildi. Sanatçı için yeni ufuklar açılmıştır. Renkler düzgün ve dengeli bir düzen oluşturduğunda, görüntü aynı zamanda uyumlu bir armoni yasası tarafından yönetilen bir etki bırakır. Seurat'nın imgesi artık ritimler, denge ve karşıtlıktan oluşan düzenli bir yapı olmuştur. Sanat artık doğanın rastgele bir versiyonu değil, daha yüksek ve yüce bir yaratım düzenidir. Seurat "sanat uyumdur" der, "bu uyuma karşıtlıklarla ele alınan ton ve çizgi öğeleriyle ve ışığın etkisi altındaki neşeli, durgun ve hüzünlü düzenlemelerle varılır. Sıcak renkler ve yükselen dikeylerle; durgunluk, aydınlık, karanlık, sıcak ve soğuk renklerin dengesi yataylarla; hüzün ise karanlık, soğuk renkler ve aşağı doğru inen dikey sütunlar tarafından verilir.

Bu görüşleri Seurat, bir pazar günü öğleden sonra Grande Jatte Adası'nda *Bir Pazar Öğleden Sonra* adlı tablosunda uygulayacaktır. Resim 1884 ve 1886 yılları arasında gerçekleştirilen tabloda sanatçı II. Dünya Savaşı'ndan önce orayı Paris'in eğlence ve burjuvazisi için dolaşan popüler bir yer olarak tanımlamıştır (İnankur, 1997: 74). Açık havada çok sayıda ön tanımlı çalışması yapar, ancak orijinal çizimlerini atölyede tasarlayıp, tamamlar. Aslında Grand jatte, Seurat'nın tüm yapıtlarında olduğu gibi modern şehir yaşamının bir parçasını yansıtmaktadır. Sanatçı bu eserlerinde gündelik yaşama klasik bir sistem getiriyor. Derinlik boyutu kaldırılır, her şey silüetlere indirgenir ve kontur yoktur, figürler fondan renk farklarıyla ayrılır. Kompozisyon klasik geleneklerdeki yatay ve dikey çelişkilere dayalı bir mühendislik şemasına dayanmaktadır.

19. yüzyılın en büyük ressamlarından biri olan modern sanatın resimdeki en önemli temsilcilerinden olan Paul Cézanne kuramcı yanı ağır basan Seurat'dan farklı olarak genellikle resimdeki manzarasının sadece zihinsel yöntemlerle değil aynı zamanda doğaya bakılarak ulaşılabileceğine inanıyordu. Bir

yandan doğasıyla ilgili duyularını herhangi bir şeyden ve yoğunluğundan hiçbir şey kaybetmeden kopyalamak, diğer yandan da düzensiz ve geçici duyuların üstesinden gelmek istiyor. Diğer bir deyişle, doğadan ilk veriyi almakla birlikte onu yalnız geçici görüntüsü ile değil, kalıcı ve değişmez değeriyle vermek ister (İnankur, 1997: 75).

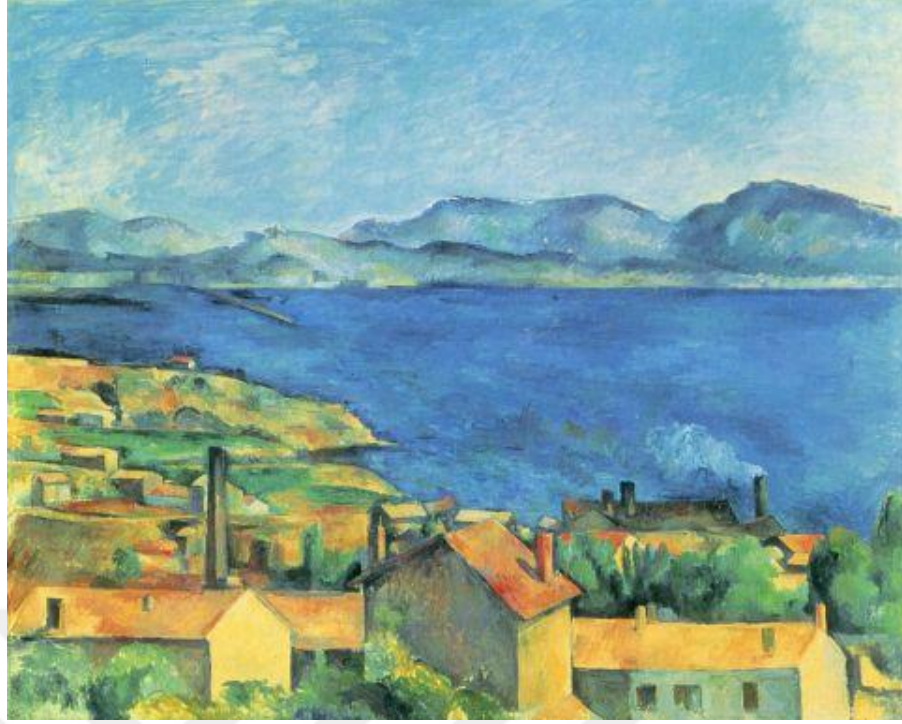


Kaynak: <http://www.ressamlar.gen.tr/georges-seurat/la-grande-jatte-adasinda-pazar-ogleden-sonra/>

Şekil 3.14: Georges Seurat, Grande-Jatte Adası'nda Pazar Öğleden Sonrası, 1884-1886. The Art Institute of Chicago, Chicago.

Cézanne'a göre doğa taklit edilemez anca temsil edilebilir. Cézanne bunu figüratif denklemlerle yapar. Resmin ana unsurları çizim, ton ve renktir. Yazı tipi ve tonu içeren temel öge renktir. Resimlerinde renk düzenlemeleri ile kesişen planlar düzlemde sağlam bir mekân oluştururlar. Bununla birlikte bu alan artık yanılısma bir alan değildir, çünkü Cézanne ışık ve gölgeden yararlanmaz, fotoğrafçı mekânını hazırlarken perspektiften yararlanmaz.

Sanatçının 1885 dolaylarında yaptığı L'Estaque'dan Marsilya Körfezi adlı tablosunda Brueghel gibi yüksel bir bakış noktasını seçmiştir (İnankur, 1997: 76).



Kaynak: http://www.4-construction.com/tr/madde/paul-cezanne-lestaquete-sehri_8653/

Şekil 3.15: Paul Cézanne, Estaque'dan Marsilya Körfezi, 1885 Dolayları. The Art Institute Of Chicago, Chicago.

Resim yüzeyi, sahile, körfeze ve dağlara paralel dikdörtgen planlar halindedir. Resmin orta kısmını koyu maviden oluşan körfez kaplar, ardında tepelerde oyulmuş dizleri ve gökyüzünün üzerindeki yumuşak açık mavisini yer alır. Bununla birlikte şekiller hava, perspektifi olmadığı için geri çekilmez. Sanatçının resmin her iki tarafındaki alanı kestiği gerçeği de derin bir geri çekilme yanılsamasını ortadan kaldırıyor. Bu renk alanları değer bakımından farklı olduğundan kenarlar açıkça tanımlanmıştır. Onların iyi oluşmuş bileşimsel yapısı, tepelerin yalankavi çizgileri ile sertlik ve karşıtlık kazanmıştır (İnankur, 1997: 77). Post-Empresyonist sanatçılar, Arles'deki van Gogh ve Aix en Provence'daki Cézanne gibi dünyadan sık sık izole edilmiş ve kendi başlarına çalışmaktadırlar. Sadece Gauguin'in bir grupla çalıştığı söylenebilir. 1886-1889 yılları arasında, Brittany'deki Pont-Aven adlı balıkçı köyünde toplanmış bir grup sanatçının resmi olmayan lideri haline geldi. Kişisel duygularını ve düşüncelerini ifade etmek için daha fazla alana ihtiyaç duyan, ayrıca Nabilerin Paris'te bir araya gelmesine ilham kaynağı olan bir grup sanatçının gayri resmi lideri oldu. Gerçekçiliği bir kenara bırakarak, renkli baskıların yanı sıra Japon

baskılarından esinlenerek çizim için daha basit bir yaklaşım arayışına girmişler. Bu yaklaşım grafik sanatı ve dekoratif sanatlar için en uygun olanı aşıladı ve en doğru ifadesini Toulouse-Lautrec'in afişlerinde buldu.

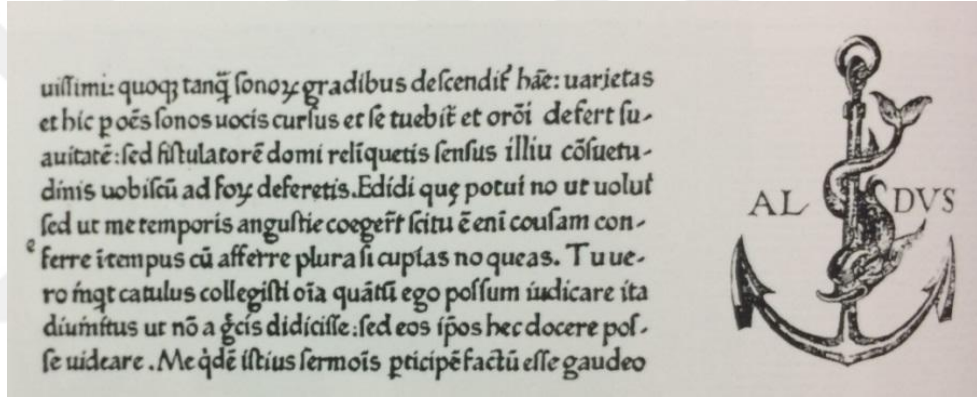
Post-Empresyonistler, Fransa dışındaki ulusal akademiler tarafından düzenlenen sergilerde (Fransa Salon benzeri) tanıtıldılar. Akademiler tarafından bölünmüş olan bu küçük gruplar sanat alanında yeni fikirlerin yayılmasına yardımcı olan 1883 yılından itibaren Avrupa ve Amerika'nın büyük yaratıcı güçlerine dönüşmüştür ve sanat alanındaki yeni görüşleri yaymaya yardımcı olmuşlardır. Pek çok önemli akımlardan olan Fovistler, Ekspresyonistler ve hatta Amerikalı Soyut Ekspresyonistler gibi 20. Yüzyıl okulunu ve sanatçısını etkilemeye başladılar (Sanat Atlası, 2010: 361).

4. BÖLÜM

SANAYİ DEVRİMİ GELİŞİM SÜRECİNDE GRAFİK TASARIMIN OLUŞUMU

4.1. Rönesans Döneminde Grafik Tasarım Süreci

Almanya'dan sonra baskı teknolojisi İtalya'da gelişme gösterdi. On beşinci yüzyılda İtalya, Rönesans'tan sanat ve mimariye başkanlık eden bir zenginlik ve bolluk ülkesi haline geldi. 1467'de Conrad Sweynheym ve Arnold Pannartz, bugün kullandığımız çift alfabeği oluşturmak için İtalya'nın Subiaco kentinin Roma Kapital yazısı ile Şarlman minüskülünü birleştirerek bugün dahi kullandığımız çift kodlu alfabeği oluşturmuş oldular.



Kaynak: Becer, 1999:94

Şekil 4.1: Sweynheym Ve Pannartz Roman Stilindeki İlk Baskı Yazıları (1465) Ve Aldus Manutius Tarafından Kurulan Aldus Basımevi Arması. (1500)

İtalya'daki ikinci matbaa, Roman yazı karakterlerine yeni bir tasarım getiren Nicholas Jenson (1670) tarafından Venedik'te kuruldu. İtalyan Rönesansı'nın önemli ve insancıl bilim adamı ve kendini hümanist olarak geliştiren Aldus Manutius, Venedik'te "Aldine" adını verdiği bir yayınevi kurarak Latin klasiklerinin basımına girişti. Aldine yayınevini harf döküm ustalarından Francesco Griffo, 1495'te Pietro Bembo'nun "De Aetna" adlı yapıtının basımında kullanılmak üzere Roman geleneğinde bir yazı tasarlamıştı. Bu yazının rafine edilmiş bir örneği, günümüzde "Bembo" adı altında kullanılmaktadır (Becer, 1997,99: 93).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Apollo, musices inuētozem exstitisse, & eunde
omnium omnibus bonorum auctorem. Præter
filium: & ea quæ mortalium vitæ præbuit, cõ
plebitur ex ijs quæ quilibet aut inuenerit, aut
hæc breuibus narrabis; ne præcedens oratio
tur. Deinceps vrbis laudes, in qua publicus

Kaynak: Becer, 1999:94

Şekil 4.2: Francesco Griffo'nun Tasarladığı “Bembo” Yazısının Günümüzdeki Uyarlaması Örneği. (Üstte) Claude Garamond'un Yazı Karakterleri 1544 (Altta).

16. yüzyıl, Fransız yazı tasarımının altın çağı olarak tanımlanabilir. Geoffroy Tory ve Claude Garamond'un tasarladıkları yazılar basımevleri tarafından iki yüz yıla yakın süreyle kullanılmıştır. Garamond'un kendisi, adı ile anılan yazı karakteri, bugün de geleneksel sınıflamada oldukça yaygın olarak kullanılan yetkin bir örnek haline gelmiştir.

4.1.1. Yazı Tasarımında Gelişim Dönemi

1720 ile 1770 yılları arasında Fransız sanatının ve mimarisinin önderlik ettiği büyüleyici ve gösterişli “Rokoko” tarzının etkisi, grafik tasarımı da etkiledi. Pierre Simon Fournier de Jeune, Rokoko tarzı tipografisinin en güzel örneklerini tasarlayarak, tipografide kullanılan ölçülere “Cicero” adıyla yeni bir standart getirmiştir. William Caslon 1720'de “Caslon Old Style” olarak adlandırılan yazı karakterlerini tasarladığında bu yazı Britanya İmparatorluğunun her tarafında yoğun bir şekilde kullanılmaya başlandı.

Yazının tasarımında uzun süredir devam eden ve geleneksel üslup John Baskerville tarafından sona erdirilmiştir. Baskerville'in yine kendi adı ile anılan karakterleri “Transitional” (geçiş dönemi) adı verilen sınıflandırması içinde yer almıştır. Harfler, Barok tarzının etkisi altında daha basık ve yayvan formlara

sokulmuş, kalın ve ince çizgiler arasındaki kontrast artırılarak oluşturulmuştur (Becer, 1997,99: 94).

İtalya'da Giambattista Bodoni, Yunan ve Roma antik sanatından esinlenerek, aynı zamanda 15. ve 16. Yüzyıllarda yaygın üslubunu da reddederek yeni bir tipografi dili geliştirmiştir. Bodoni, 1791'de tasarlandığı karakterlerde, organik formlara sahip Roman harflerini daha geometrik bir form ve biçime sokarak, harflerin ince hatları ile seriflerini (tırnak) aynı kalınlıkta tutmaya çalışmıştır. Bu form anlayışı, makinelerin etkisi ile endüstri çağının belirgin bir yansımasını oluşturmuştur. Bodoni'nin tipografisi, ölçülendirilip yeniden yapılandırılabilen standart bir kalıp haline sahip olmuştur.

Fransa'da yazı tasarımı, basım ve yayıncılıkla uğraşan Didot ailesinin bir üyesi olan François Ambroise Didot, Fournier'nin tipografik ölçü sistemini değiştirerek günümüzde uluslararası seviyede kullanılan punto birimini uygulamaya sokmuştur. Oğlu Firmin ise baskı tekniği ile metal kalıptan nemli kağıt hamuru üzerine negatif (dişi) bir kalıp alarak, bundan üretilen yeni bir kalıp ile çok sayıda baskı yapabiliyordu.

4.1.2. Sanayi Devrimi ve Ardında Gelişen Grafik Tasarım İlişkisi

İngiltere'de başlayarak 1760 ve 1840 yıllarına kadar uzanan dönem içinde de yayılarak devam eden Sanayi Devrimi, sosyal ve ekonomik yapıda köklü değişikliklere sebep olmuştur. Enerji, tarım toplumundan endüstri toplumuna geçişin itici gücünü oluşturmuştur.

1780 yılında James Watt'ın geliştirdiği buharlı makineler mekanik üretim sürecini başlatmıştı. Bunların sonucunda topraktaki çalışma gücü fabrikalardaki tesislere dönüştürülmüştü. Şehirler hızla yükselmeye, politik güç aristokratlardan kapitalistlere geçiş yapmaya başlamıştı (Becer, 1997,99: 95).

Teknolojinin seri üretimde kullanımı, ürünlerdeki birim maliyetini düşürmüştü. Bir tarafta yaşam standartları yükselirken, diğer yandan işçilerin sosyal sorunları artmaya başlamıştı. Sağlıksız çalışma koşulları, düşük ücretler ve işsizlik gündemden düşmeyen sorunlar haline gelmişti. Madde; doğal, manevi ve estetik değerlerin önüne geçmişti.

Fransız Devriminin eşitliğin idealleri eğitimin yayılmasına daha fazla okur-yazarlığa yol açmıştır. Kitap üretimi ve diğer yayınların üretimi artmıştır. Sonuç olarak, grafik iletişim daha önemli bir hale gelerek, bilgi akışının hızlanması, kitle iletişim çağının başlangıcına neden olmuştur. Tasarım ve üretimin tek elden yürütülmesi süreci sona ererek, uzmanlaşma olgusundan konuşmaya başlandı. Yayıncılık, reklam ve tabela tasarımı hızla gelişmeye başladı. Litografik teknolojisinin sunduğu çok çeşitli olanaklar tipografik baskı yöntemi ile çalışan basımevlerini olumsuz yönde etkilemeye başlamıştır.

19. yüzyılın ilk on yılı içerisinde yazı karakteri genişletildi ve kalınlaştırıldı. 1803'te Robert Thorne ilk kalın hatlı yazıyı (fatface) tasarlamıştır. 1815 yılında, Vincent Figgins kare serifli (slab-serif) "Egyptian" yazıların ilk örneğini geliştirdi. Perspektif kontur, ters çevirme, genişletme, daraltma gibi birçok görsel efekt yazı karakterlerine uygulamıştır. 1816'da William Caslon IV ilk serifsiz (sans-serif) yazı karakterlerini tasarladı. Serifsiz yazılar 1830'lardan sonra daha da yaygınlaştı. Sanayi Devrimi'nin sembolü olan buhar enerjisi, baskı teknolojisinde de devrim yaratmıştır (Becer, 1997,99: 96).

Alman matbaacı Friedrich Koenig 1811'de buharla çalışan bir baskı makinesi geliştirdi. Bu makine, o zamana kadar kullanılan manuel preslerine kıyasla oldukça çok daha hızlıydı. 1798'de Nicholas-Louis Robert, kağıt yapımı mekanizmasını tasarladı. Makinenin ürettiği yapraklar üzerindeki buhar preslerine basarak çalışan yüksek hızda baskı yapma yeteneği, fen ve eğitimde kitle iletişim çağının başlangıcına zemin hazırlamıştır.

4.1.3. Fotoğrafın Bulunuşu ve Değişimi

Fotoğrafın bulunuşuna kadar geçen zaman içerisinde bütün görsel imgeler baskı yüzeylerine elle çizilerek ya da oyularak aktarılmaya çalışılıyordu. 19. yüzyılda fotoğrafın bulunuşu ile görsel imgelerin özgün yolla çoğalma süreci de başlamış olmuştur.

Fotografik emülsiyonu (duyarkat) ilk bulan kişi Fransız Joseph Niepce idi (1822). Niepce, ürettiği bu ışığa duyarlı yüzeyi karanlık bir oda (camera obscura) içine yerleştirerek oluşturduğu bu ortamda, 1826 yılında doğadan ilk fotoğrafı çekmiştir. Bu buluşun boyutları, Louis Jacques Daguerre, William

Henry Fox Talbot, Frederick Archer gibi ustalar ile giderek daha da genişlemiştir.

Niepce'in tarafından geliştirilen ıslak emülsiyon çok geçmeden bozuldu. Bugün, ilk kuru emülsiyonun üretimi, fotoğraf ve film endüstrisinde 1877'de başlayarak üretilerek kullanılmaya başlandı. Görüntünün varlığı, grafik imge üretiminde dramatik değişikliklere neden olmuştur.

4.1.4. Baskı Tekniği Litografinin Gelişimi

Taş baskı diğer bilinen adı ile litografi tekniği, 1796 yılında Bavyera'lı Alois Senefelder tarafından keşfedilmiştir. Bu baskı yönteminin temel ilkesi, su ile yağın birbirlerini itmesi sonucu oluşmuştur. Resimleri ve yazıları düzgün yüzeyli özel bir taş üzerine yağ esaslı mürekkep ya da füzenerle çizildikten sonra taş yüzeyi arap zankı ve su ile ıslatılarak, daha sonra yine yağ esaslı bir mürekkep merdane yardımıyla taş yüzeyine taşınıyordu (Becer, 1997,99: 97).

Mürekkep yalnızca görüntülerin ve metinlerin mevcut olduğu alanlarda tutunuyor, boş yüzeylerdeki arap zankı ve su karışımı yağlı mürekkebi itiyordu. Daha sonra bir kağıt tabakasına pres yardımıyla taş yüzeyi sıkıştırılarak baskı işlemi gerçekleştiriliyordu.

Senegelder 1800'lerin başında çok renkli litografik deneyine girdi. Alman matbaa baskıcıları da çok renkli litografinin gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Çok renkli litografi, Amerika'da Boston şehrinde neredeyse grafik bir üslup haline dönüşerek bu teknikten yararlanan basımevlerinin sayısı hızla artmaya başlamış oldu. Çok renkli litografinin gelişmesiyle tipografi tekniği ile basılan posterler yavaş yavaş etkisini kaybetmeye başlamış oldu. Poster ve etiket tasarımı, çok renkli litografinin önemli uygulama alanlarından biri olmuştur

Taş baskı, tasarımcıları tipografik baskı teknolojisinin sınırlarını korurken, istedikleri şekil, konum ve renkteki tüm görsel öğeleri özgürce kullanmalarını sağladı. Bu görsel olanaklar, o dönemin tasarımlarında oldukça süslü, girift ve dekoratif bir dilin hakim olmasına yol açmıştır.

4.1.5. İlk Dizgi Makinesi Tipografinin Devrim Sürecine Etkisi

Metal harfleri tek tek sıralamak ve düzenlemek oldukça maliyetli ve zaman alıcı bir süreçti. Bu da gazete ve kitap üretiminde yüksek bir maliyet anlamına gelmekteydi. Bir alman göçmeni olan Ottmar Mergenthaler, 1886 yılında klavyenin yardımıyla çalışan ilk dizgi makinesini “New York Tribune” gazetesinde tanıttı. Linotipi adı verilen bu makinede harflerin, sayı ve diğer tipografik simgelerin negatif kalıpları bulunuyordu. Daktiloyu anımsatan bu klavye sistemi ise kalıpları taşıyan düşey borulara komuta ediyordu. Dizgi operatörü herhangi bir tuşa bastığında tuştaki harf ya da simgenin negatif kalıbı bir kanala düşerek, dizilen diğer harf ve simgelerle birlikte aynı yükseklikte bir satır oluşturuyordu (Becer, 1997,99: 98).

Makinenin kazanı içinde eriyerek sıvılaştırılan kurşun, bu negatif satır kalıbının içine dökülerek, satır yüksek rölyef olarak kurşun bir şerit şeklinde ortaya çıkıyordu. Linotipi makinesi ile çalışan operatör, sekiz mürettipin elle dizdiği bir manuel metni aynı sürede dizebiliyordu. Linotipinin varlığı ile gazete, kitap ve dergi yayıncılığı hızla gelişmeye başladı. 1887’de Tolbert Lanston harfleri erimiş kurşundan bağımsız parçalar halinde tek tek dökerek Monotipi (monotype) dizgi makinesini geliştirmiş oldu.

4.2. Arts And Craft Hareketinin Ortaya Çıkışı

Sanayi Devrimi’nin sanat ve tasarım üzerindeki ticari kararlılığı karşısında, İngiltere’den bir tepki oluşmaya başladı. Bu tepki, zamanla “Arts and Craft” adını alan bir tasarım akımının başlamasına neden oldu. Akımın öncülerinden William Morris, ucuz ve düşük kaliteli kitle üretime karşı çıkıyor. Daha kişisel ve elle tasarlanan bir tasarım konsept üretmeye çalışıyordu. Bu akımın felsefesini oluşturan kişi, yazar ve yayıncılıkla uğraşan John Ruskin idi. Ruskin, sanat ve toplum arasındaki ilişkinin Rönesans ile zayıfladığını iddia ederek ticarete dayalı bir ekonomiyi reddediyordu. Ruskin’e göre, teknoloji sanatı ve toplumun üretimi yıkıldı. Tasarım, estetik ve yaratıcılık, sahip olmayan bir dizi mühendis için bir meslek dalı haline geldi. Ruskin, Orta Çağ’ın Gotik katedrallerinde tasarım ve zarif dekorasyonun yeniden canlandırılması ve doğaya ve bireye dönüş gibi çözümler önerdi. Tasarımcı William Morris. Ruskin’in görüşleri doğrultusunda zarif el yazması kitapları üretti. Roma ve

Gotik tarzlardan esinlenerek çizgiler tasarladı. Ruskin'e göre, teknoloji ve endüstrileşme sanatı toplumdan kopararak tasarım, estetik ve yaratıcılıktan nasibini almamış birtakım mühendislerin uğraşı alanı haline geldiğini dile getiriyordu. Ruskin, Ortaçağın Gotik katedrallerindeki zarif tasarım ve dekorasyonun yeniden canlandırılması ve doğaya ve bireye dönüş gibi çözümler öneriyordu.

Arthur Mackmurdo, Arts and Craft ilkelerini daha yaygın hale getiren başka bir isim olmuştu. 1884 yılında yayınlandığı zaman "Hobbit Horse" adlı dergide sanatı ve tasarımı, Ortaçağ anlayışında ele almıştı. Mackmurdo'nun ortaya çıkardığı bu organik formlar hareketi modern sanat yani başka bir deyişle "Art Nouveau" akımının muhabirlerinden biri olarak ortaya çıkmıştır (Becer, 1997,99: 99).

William Morris tarafından kurulan baskı evi Kelmscott, baskı sanatı ve tipografiye yeni bir anlayışı getirmişti. Kelmscott'dan esinlenen Amerikalı bir yazı tasarımcısı olan Frederick Judy ise İtalyan ve Fransız Rönesans tipografisinden ilham alarak, günümüzde de yaygın biçimde kullandığımız "Goudy" adındaki yazı karakterini tasarladı (Becer, 1997,99: 100).

4.2.1. Kelmscott Basımevinin Baskı Evine Dönüşümü

Kitap tasarımı ile uzun süre ilgilendikten sonra, grafik tasarım ve baskıya geçmeye karar veren W. Morris, Nicholas Jenson'un 1470 ve 1476 yılları arasında gerçekleştirdiği Venedik Romen harf karakterlerini inceleyerek Golden (altın) adını verdiği ilk harf tasarımını grafik tasarım ile baskıya geçirmeye karar verdi. Altın harf karakteri tasarımı Jenson'un eserinin özüne dayanmasına rağmen bunun bir kopyası olmamıştır. Morris, bu karakterleri dökmek üzere, yazlık olarak satın aldığı Kelmscott yakınlarındaki evini basımevine dönüştürmüş ve Altın harf karakterlerinin tasarımını 1890 yılında burada gerçekleştirmiştir. Morris'in ikinci tasarımı, Gotik harfleri inceleyerek hazırlamış olduğu Troy adlı harf karakterleri olmuştur. Siyah ağırlıklı olmakla birlikte son derece büyük ölçüde okunabilen bu harfleri W. Morris, çoğu Gotik harften daha geniş görünmesini sağlayarak, birbirine benzeyen figürleri karakterize ederek farklılaştırmış ve köşeli karakterleri yuvarlatmıştır. Troy'un daha küçük bir çeşidi olan Chaucer, W. Morris'in tasarladığı üç karakterden

sonuncusu olmuştur. Bu karakterler Jenson ve Gotik karakterlerinin yeniden yorumlanmasına yol açarak, Avrupa ve Amerika’da aynı tipte bir tasarımın oluşmasına neden oldu. Almanya’da Rudolf Koch harflerin tasarımında en güçlü isim haline geldi, Ortaçağdaki tasarımı ve el yazması kitapların yazılarını inceledikten sonra, Ortaçağ, karakterlerinden yola çıkarak orijinal yorumlar yapmıştır. Bir yandan da son derece yenilikçi “Neuland” gibi çok yenilikçi harf karakteri tasarımları oluşturmuştur (Bektaş, 1992: 15).

Amerika’da, Arts and Crafts tasarımının son dönemi olan 1890’lı yıllarda Kelmscott matbaasında bulunmuş iki genç adamı, kitap tasarımı ve tipografiyi yeniden canlandırmak için getirmişlerdir. Bunlar kitap tasarımcısı olan Bruce Rogers (1870-1956) ve harf karakteri tasarımcısı Frederic W. Goudy (1865-1947) olmuştur. 1895 yılında, ilk harf karakteri tasarımı “Camelot”u geliştiren Goudy, sanatsal kariyeri boyunca 122 tane karakter ortaya çıkararak verimlilik açısından, Bodoni’den sonra ikinci sırada yer almıştır. Goudy, W. Morris ile basımcılar aralarında bir köprü kuruldu. Goudy’nin bir öğrencisi olarak kendini yanında geliştiren William Addison Dwiggins (1880-1956) 1938 yılında Amerika’da en yaygın şekilde kullanılan kitap harfi tasarımı ‘Caledonia’yı tasarlayarak, 1920’li yılların başlarında kariyerinin ilk dönemini tamamlamak üzere, ‘grafik tasarımcısı’ (graphic designer) ismini ilk kez ortaya atarak kullanmaya başlamıştır.

20. yüzyılın ilk yarısında geleneksel harf karakterleri tasarımında büyük bir canlanma yaşandı ve bunun nedeni ise Arts and Crafts hareketinin ve özel basımevlerinin tipografi tarihine yönelmeleri ile gerçekleşmiştir. 20. Yüzyılın ilk 30 yılı boyunca ise, Garamond, Platin, Caslon, Baskerville ve Bodoni, eski ustaların karakter tasarımları incelenmek üzere tekrar dökülmüş, el ve klavye kompozisyonu için üretilerek uzun yıllar boyunca kullanılmıştır (Bektaş, 1992: 16).

Kitap tasarımının bir sanat haline gelmesine yön veren kitaplar Kelmscott matbaasında, el yapımı kağıtlar üzerine, çok büyük bir özen ile yine el yapımı tezgahlarda basılarak, elde oyulmuş tahta kalıplarda, başlangıç ve sayfaları çevreleyen süsler kullanılarak hazırlanmıştır.

Sonuç olarak ortaya çıkan, Kelmscott matbaasının eskiye giden bir zaman makinesi dönüştürürcesine geçmiş zaman kitaplarını çağrıştıracak şekilde olmuştur. Kelmscott'ta basılan kitaplar arasında “The Works of Geoffrey Chaucer”ın özel bir konumu vardır. 556 sayfalık kitap tasarımı, hazırlanması ve basımı ise bazı katılımcılar ve yardımları sayesinde yalnızca 4 yılda oluşturulabilmiştir. 42 adedi kağıda, 14 adedi ise parşömene basılmıştır. Haziran 1896 yılında kitabın basımının tamamlanmasının ardından 3 ay sonra William Morris ölmüştür.

W. Morris geçmişin el işçiliği sanatına dönmeyi amaçlamıştı, nihayetinde geleceğe yön veren tasarım atılımları geliştirmiştir. El işçiliği sanatlarını yeniden canlandırma çağrısı, sanat ve endüstriyi bir araya getirme adına bu adımları doğru uygulayarak, materyalleri doğru kullanarak malzemeye sadık kalarak, işlevsel nesnelere güzel yaparak, tasarımın uygun olması gibi ilkeler, sonraki nesillerce yalnız sanat ve el sanatları alanında değil, sanat ve endüstriyi birleştirme adına da uyarlamayı amaçlamıştır.

W. Morris'in kitap tasarımı konusundaki edebi anlayışından ötürü, kitapları düzenleme anlayışı sayesinde, Kelmscott matbaacılık, grafik tasarıma ve özellikle kitap tasarımına katkıda bulunarak büyük hizmetler vermiştir. Karakter tasarımında Morris'in sağladığı estetik güzelliği, hatta en küçük detayı bile kitap tasarım içinde ele alması, sonraki nesillerin kitap tasarımı konusundaki esin kaynağı haline gelmiştir.

Morris'in kitaplarında, ilk başta çok karmaşık bir şekilde tasarladığı sınırlar dikkat çekiyordu. Her şeyden önce olağanüstü girift bir biçimde tasarladığı kalın çizgiler dikkati çekmekteydi. Dengeli bir ünite içerisinde düzenlenmiş olan baskı sayfaları, çok açık ve net örneklerinden biriydi. W. Morris'in eski yazı karakterlerini ve grafik tasarım tarihini yeniden ele almış olması, tasarım ve baskı için elverişli yazı karakterleri çeşitliliğinin gelişmesine ve niteliğinde büyük ilerlemeler kaydedilmesi adına basamak oluşturmuştur.

Gutenberg döneminden başlayarak üretilen “Incunabula” adlı kitap örneklerini ele alan W. Morris'in, gerçekleştirdiği kitap tasarımlarında kullandığı unsurlar ve süslemelerin modüler (birimsel) değiştirilebilir ve tekrarlanabilir olması, daha sonraları, basılacak sayfaya uygulanarak,

endüstriyel üretimin temel taşlarını oluşturmada adım olmuştur. Modern hareket, özellikle Bauhaus, el sanatlarının ve malzemelerinin değerini anlamak, kullanımlarına odaklanmak için sanat ve el sanatları hareketine ağırlık vererek, Arts and Crafts hareketinden miras almıştır. Sonunda uygulamalı sanatların nihayet güzel sanatlarla aynı değerde görüldüğü, gündelik kültürün tasarımcısının görünüşü ve zamanında teorik ve pratik örnekleri sayesinde gerçekleşmiş olup, kendine meslek edinen sanatçı-tasarımcı kimliklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Bektaş, 1992: 17).

4.3. Art Nouveau ve Çağ Dönümü

Çağ dönümünü içinde kapsayarak, yirmi yıl (1890-1910) devam eden Art Nouveau sanat hareketi, uluslararası nitelikte, dekoratif bir üslup olmuştur. Mimari, iç tasarım, endüstriyel tasarım, grafik gibi tüm tasarım sanatlarının görsel özelliklerini kapsayan bu dekorasyonda çiçek dekorasyonu, organik şekiller, akıcı ve yuvarlak çizgilerdir. Avrupa'nın farklı ülkelerinde farklı isimlerle ortaya çıkan bir tasarım devrimi olan bu eğilim, her ülkede kendine özgü bir karaktere sahiptir, ancak temelde karşı çıkmayı ve her şeyden önce değiştirmeyi amaçlayan tek bir hareketin unsurlarını oluşturmuştur. Fransa'da "Art Nouveau", Almanya'da "Jugendstil", Avusturya'da "Secessionstil" gibi çeşitli adlar yeniden adlandırılmıştır (Bektaş, 1992: 17).

Art Nouveau'nun esin kaynakları arasında, Keltik süslemeleri, Rokoko stili, Arts and Crafts hareketi, Pre-Rafaelit resimleri, Japon dekoratif tasarımı ve tahta kalıp baskıları da yer alır. Özellikle Japon sanatının bu dönemde etkili olmasının nedeni, Avrupa ile Uzakdoğu arasındaki ticaretin canlanmasıyla, Japon baskıları ve tahta kalıplarıyla birlikte her tür sanatsal nesnenin Avrupa'ya taşınmasıdır. Avrupa için tamamıyla yabancı bir grafik geleneğe sahip olan bu sanat, sanatçılara yeni bir üslup geliştirme konusunda kaynak oluşturmuştur. Bu dönemde taşımacılık ve iletişim teknolojisinde sağlanan ilerlemeler, Art Nouveau'nun uluslararası bir nitelik kazanmasına yol açmıştır. Öncelikle baskı medyasının yaygınlık kazanması, farklı ülkelerin sanatçıları arasında ilişkilerin doğmasına yol açmış ve karşılıklı olarak birbirlerinden esinlenmelerine neden olmuştur. Ayrıca 1890'larda çıkan birçok sanat dergisi de, bu sanatı ve tasarımı geniş halk kitlelerine tanıtmada yardımcı olmuşlardır.

Tasarımda, historisizm (tarihselcilik) geçmişteki sanat ve tasarımları örnek alma olarak nitelenen geleneksel tavra karşı çıkararak yeniliği savunan Art Nouveau, modern hareketin ilk evresini başlatmıştır. Dekorasyon, strüktür ve amaçlanan işlevin bir bütün olarak ele alındığı bu dönemde, biçim ve çizgiler doğadan kopya edilmeden çoğunlukla yeniden yaratıldıkları için tasarım sürecine canlılık katarak gelecekteki soyut sanata zemin hazırlamışlardır. Art Nouveau'nun grafik tasarımcıları ve illüstratörleri öncelikle estetik endişeleri göz önüne alan sanat biçimleri geliştirmişler, aynı zamanda ticari baskı yöntemlerinin ilerlemesiyle ortaya çıkan uygulamalı sanat tekniklerinin de büyük bir coşkuyla benimsemişlerdir. Sonuç olarak kitlesel iletişimin görsel niteliğini büyük oranda yükseltmişlerdir.

I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla sona eren bu stili, diğer tüm sanat hareketlerinden ayıran özellik eskisiyle yeni arasında bir köprü oluşturmaktadır. Art Nouveau, yeninin saf niteliğiyle ölmekte olan eskinin deneyimini birleştirerek bir sentez oluşturmuştur. Art Nouveau'dan sonra gelen sanatçılar bu hareketin üslubundan çok onun malzemeleri, yöntemleri ve değerleri ele alış biçimini uyarlamışlardır (Bektaş, 1992: 18).

4.3.1. Fransız Art Nouveau Etkisinde Afişin Tasarımı

19. yüzyılın sonuna gelindiğinde, teknolojiye ilişkin ilerlemenin ve seri üretimin ilerlemesiyle toplumsal değişimler de hızlandı. Ahlak kuralları ve geleneklerin yanında toplumsal farklılıklar ve geleceğe dair beklentiler ön plana çıktı. “Güzel Çağ” anlamına gelen “La Belle Epoque” tabiriyle tanımlanan bu dönemde yeni bir düşünce anlayışı filizlendi.

Bu dönemde ortaya çıkan Art Nouveau hareketi Arts and Crafts hareketinin devamcısıydı ve dönemin endüstriyel ve hızlı, kitlesel üretim anlayışına bir tepki niteliğindedir. El işçiliğini yeniden canlandırmayı amaçlıyordu. Çeşitli Avrupa kentlerinde bağımsız olarak yükselen hareket, günümüzdeki grafik tasarım anlayışının temelidir. Yazıyı ve resmi birlikte kullanarak bir iletişim sistemi yaratmasıyla Art Nouveau, kendinden önceki sanat anlayışlarını yıkarken, tipografinin tanınmasına hatırı sayılır bir katkı sağladı. Sanatçılar antik metinlerde kullanılan yazı karakterlerini modern çağa

uygun şekilde düzenleyip yarattıkları yazı tiplerini görseller üzerinde kullandılar.

Art Nouveau'dan önce basılı kitle iletişim araçları; yalnızca yazıdan meydana gelen afişler gibi düz ve yalnızca işleve yönelikti. Oysa Empresyonizme yakın olan Art Nouveau yazıyı resim, renk ve tipografiyle yeniden biçimlendirerek bugünkü grafik sanatını ortaya çıkardı. Bunu yaparken sanatçıları yönlendiren toplumsal kavrayış biçimleri onları eskiyi farklı bir gözle yeniden yorumlamaya itti, bu da sonrasında gelen soyut sanata alan açtı.

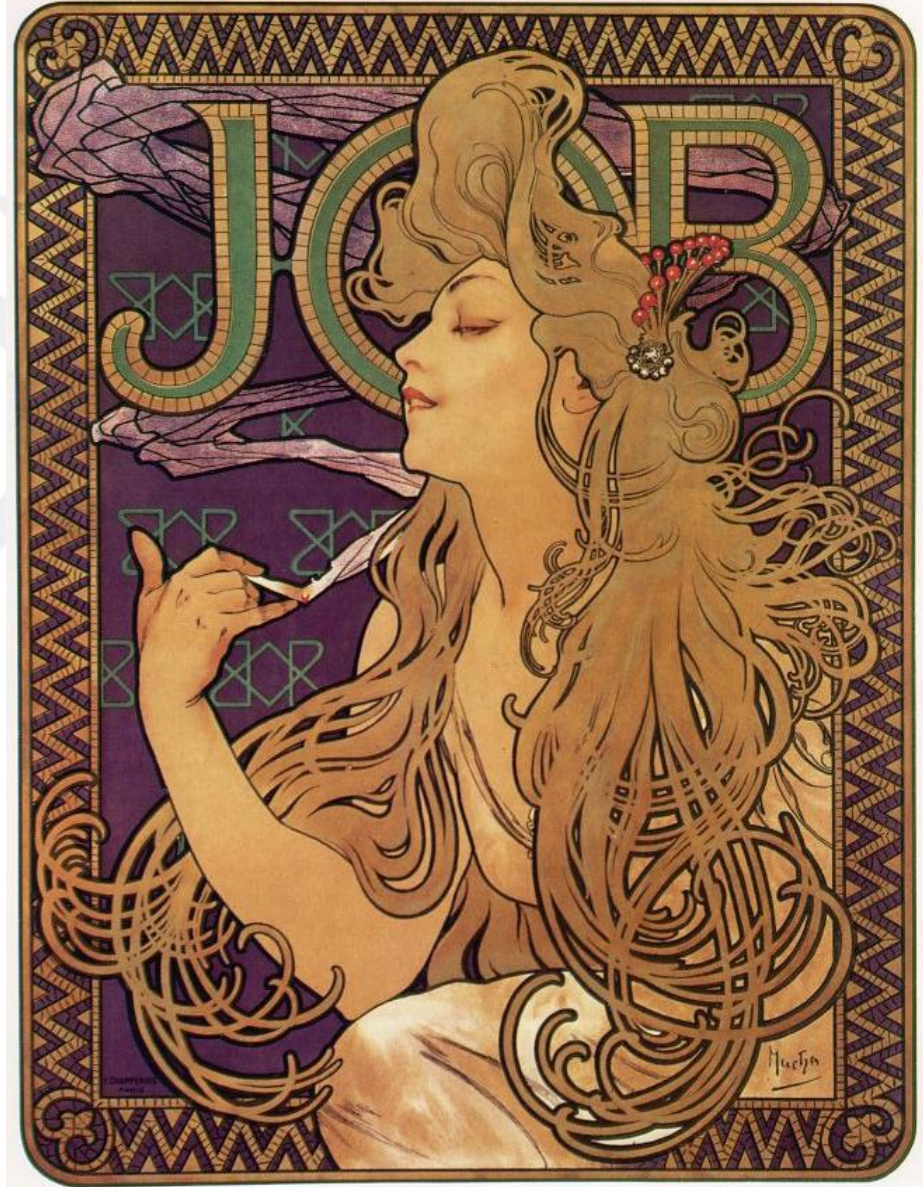
Hareket ismini 1896'da sanat eserleri satıcısı Samuel Bing tarafından açılan "Maison de 'Art Nouveau" isimli galeriden almakla birlikte Fransızca'da "Yeni Sanat" anlamına gelen isminin hakkını verir şekilde istisnai bir tarz ortaya koymuştur. 1980'lerin refah atmosferinde başlayan hareket 1914'te I. Dünya Savaşı'yla sona ermiştir (Öztuna, 2007:60).

İlham kaynaklarına bakıldığında Art Nouveau'da İngiliz Arts and Crafts hareketi, Morris, Romantizm, Kelt süslemeleri ve Sembolizm'e kadar dayanan birçok sanat anlayışının izlerini görmek mümkün olsa da temel taşlarını Rokoko ve Japon sanatı oluşturur. Fransız afiş sanatında doğrudan Japon ukiyo-e baskılarının izlerini Lautrec gibi sanatçılarda görmek mümkündür.

Ukiyo-e baskılarındaki sadelik özellikle Chéret'nin tasarımlarında göze çarpar. 19. yüzyılın ortasında Avrupa'ya taşınan bu baskı tekniği ağaç üzerine yapılan renkli tasarımları kağıda çok yoğun ve hayranlık uyandırıcı şekilde yansıtıyordu. Bu baskı tekniğini kullanan ve teknikten esinlenen sanatçılar arasında Monet, Van Gogh, Gauguin, Goncourt Kardeşler, Chéret ve Toulouse-Lautrec bulunur.

Art Nouveau'dan önce kalıp halindeki yazılı afiş ve bildiriler dışında bir reklam görmeyen halk, ortaya çıkışıyla hem yeni sanat tarzını, hem de bu tarzla basılan reklam materyallerinin yönlendirdiği eğlence mekanlarına yoğun ilgi gösterdi. Hareketin en iyi afiş örnekleri bu eğlence mekanlarındaki oyuncularla Art Nouveau sanatçılarının bireysel temaslarından çıkmıştır. Sanatçılar birbir tanıdıkları oyuncuların sahne gösterilerine katılıyor, onlarla kafelerde vakit geçiriyor ve onların reklamlarını yapıyorlardı. Bu dönemde sanat sokağa

taşındığı için yalnızca belirli bir kesime değil halka mal olmaya başladı. Soyut reklam çalışmaları yapma imkanı bulan sanatçılar sokakları adeta bir resim galerisine dönüştürdü. Halkın gösterdiği ilgiyle birlikte afiş tasarımı da ciddi bir sanatsal meşgale olarak önem kazandı. Paris'in caddelerinde bugünküne benzer reklam panoları yayıldıkça halk da Art Nouveau afişlerini tanıyıp özümsemeye başladı. Sanat eseri satıcıları ve koleksiyoncular da taş baskıyla yapılan bu yeni sanatı tanıyıp kendilerine yeni olanaklar yakalamışlardır (Öztuna, 2007:61).



Kaynak: <http://francois-corteggiani.over-blog.com/article-lundi-plus-classique-pour-maitre-nian-119186556.html>

Şekil 4.3: Alfons Maria MUCHA, Job Sigara Kağıtları İçin Afiş, Renkli Litografi, 1898, Paris.

Art Nouveau'nun yansıttığı güzel sanat anlayışı doğal çizgi ve formları kullanıyordu. Çizgiler yumuşak ve eğri olmakla birlikte abartılı süslemeler eserlerde ön plana çıkıyordu. Kullanılan figürler arasında en popüler olanlar filizlenen bitki ve zarif kuşlarla birlikte havalanan uzun saçlı ve tül elbiseli kadın modelleriydi.



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/227924431121832345>

Şekil 4.4: Alfons Maria MUCHA, Bisküvi Reklamı, 1897, Paris.



Kaynak: <http://richet.christian.free.fr/compo/compo.html>

Şekil 4.5: Alfons Maria MUCHA, “Mucha Atölyesi, Dekoratif Sanatlar Kompozisyon Dersleri”, 1897, Paris.

18. Yüzyılın sonunda bulunan Litografi yani taş baskı tekniği Art Nouveau’yu var eden teknik gelişmeydi. Lito taşı üzerine ince çizgi ve renk dokunuşlarıyla seri matbaa makinesine oranla çok daha canlı görüntüler hızlı bir şekilde çoğaltılabiliyordu.

Art Nouveau’nun en önemli isimlerinden biri olan Jules Chéret (1836-1932) ‘resimsel afişin babası’ ünvanını kültür ve eğlence dünyası için litografi

teknikiyle tasarladığı afişlerden almıştır. Kendi litografi stüdyosunda tasarladığı afişlerle renkli tipografi ve baskı tekniğini ilerletirken çağdaş afiş tasarımı için bir kilometre taşıdır (Öztuna, 2007:62).

Chéret'nin afişlerinde bizzat litoya çizim yapması ve bir zanaatkarın aracılığını kaldırması üslubunu yansıtmaya yardımcı olmuştur. Üslubu incelendiğinde ise afişin büyük kısmının çizgilerden değil renkli alanlardan oluşması ve asıl hareketli figürlerin afişin odak noktasında yer alması dikkat çeker.



Kaynak:<http://www.1worlddecor.com/french-poster/1w-art-119-redoutedesetudiants-cheret-1897.htm>

Şekil 4.6: Jules CHÉRET. Redoute des Etudiants (Öğrencilerin keyif Sığınağı) öğrenci balosu için afiş. 1894.



Kaynak: <https://www.pinterest.es/pin/260997740877245097/>

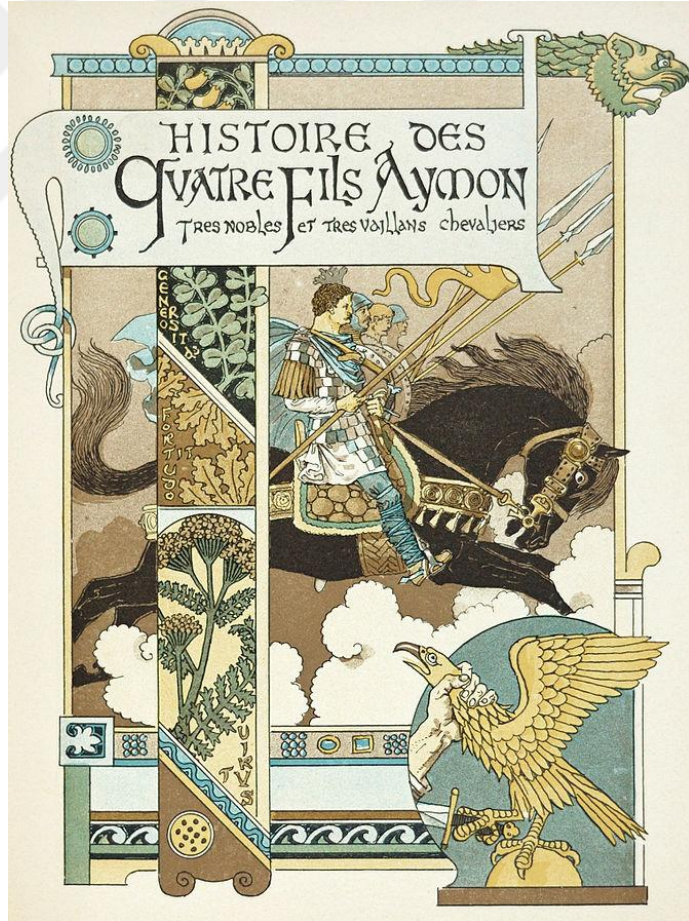
Şekil 4.7: Jules CHÉRET. Amerikalı Dansçı Loile Fuller İçin Duyuru Afişi, Renkli Litografi, 1893, Paris.

Chéret'in yarattığı bir hayali figür olan ve halk tarafından "Chérette" olarak benimsenen neşeli ve alımlı kadın figürü sanatçının her afişinde boy göstermektedir. Chérette kimi zaman bir operada kimi zaman bir kabarededir ve bu eski toplumda kadına yöneltilen ahlakçı baskıyı yırtıp atar, bu sayede

Chéret'in kadınların emansipasyonundaki rolü yadsınamaz. Ayrıca afişlerde kullanılan kalın karakterli metinler Chérette'in hareketleriyle bütünleşir.

Dönemin sanatçıları Lautrec ve Steilen'dan farklı olarak Chéret, 1890'lardaki Paris'in yalnızca parlak yönünü yansıtmıştır. Eserlerinde eğlence hayatına ve burada gününü gün eden kentli üst sınıfları yansıtmayı tercih etmiştir. Sanatçının afişleri o dönemde 1.5 metrelik boylarıyla, asılan ilk büyük boy afişlerdir.

Chéret'in karşısına çıkan ilk sanatçı 1883'te yayımlanan ve tasarımıyla ilgileri üzerine çeken "L'Historie des quatre fils Aymon" kitabının illüstratörü Grasset olmuştur. İsviçre kökenli sanatçı hem Ortaçağ sanatına hem de doğu uygarlıklarının sanat birikimiyle alaka kurmakta ve eserlerinde uygulamaktadır (Bektaş, 1992: 20).

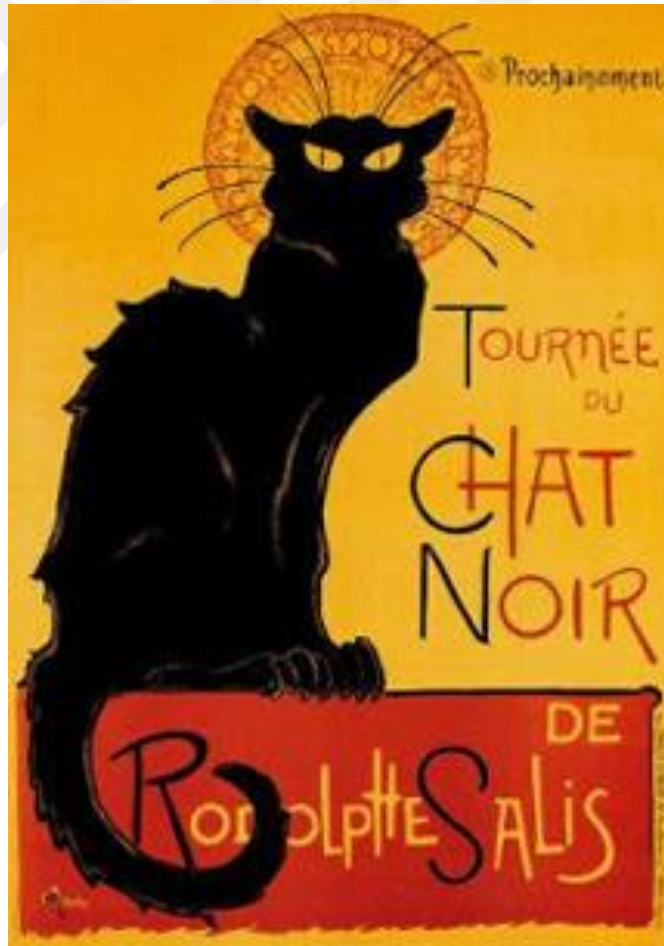


Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Histoire_des_Quatre_Fils_Aymon_-_Eug%C3%A8ne_Grasset.jpg

Şekil 4.8: Eugène GRASSET. Historie Des Quatre Fils Aymon (Aymon'un Dört Oğlunun Öyküsü) Kitabın Giriş Sayfası, 1883.

Grasset'in bu kitap için çizdiği illüstrasyonlar hikayeye senkronize olmayı başarmıştır. Bu kitapta ve Grasset'in aynı yıllarda tasarladığı afişlerde kullandığı üslup, kalın kontür çizgileri, süslemeleri ve metin kullanımıyla Fransız Art Nouveau artistleri arasında sayılmasına neden olmuştur. Yazı ve çizimler bir araya gelip Grasset'in kompozisyonlarını oluşturur ve kenarları çerçevelerle çevrilir.

19. yüzyılın sonunda bütün entelektüeller "La Chat Noir" isimli mekanın müdavimi oldu. Grasset de Steinlen ve Lautrec gibi ünlü sanatçılarla birlikte vaktini burada geçirirken bir yandan teknik imkanlarını ilerletmek üzere kafa yoruyordu. Grasset gibi İsviçreli olan ve kedi düşkünü Steinlen Paris'e adımını atar atmaz, kütleleşmiş olan kara kedi afişini "La Chat Noir" kabaresinin gölge tiyatrosu için tasarlamıştır.



Kaynak: <http://disenoaudiovisualcentral.blogspot.com/2012/02/funciones-de-la-imagen-por-gabriela.html>

Şekil 4.9: Théophile-Alexandre STEINLEN. Chat Noir (Kara Kedi) Kabaresindeki Gölge Oyunu İçin Afiş, Paris, 1896.

19. yüzyılın son 20 yılında en fazla çalışma ortaya koyan illustrator olan Steinlen aynı zamanda radikal bir sosyalistti. Dine ve sisteme başkaldırısı nedeniyle toplumsal realiteyi eserlerine işlemiştir. Emekçi sınıfı, sömürülenleri eserlerinin öznesi haline getiren Steinlen, renk kullanımı konusunda da akıllıca davranıp baskı üzerine ek renk parçaları oluşturmuştur (Bektaş, 1992: 21). Steinlen'in en önemli çalışmalarından biri de sonraki yüzyılın reklam vizyonunu yansıtan Guillot rafine süt reklamı için tasarladığı afiştir. Sade bir günlük yaşam portresi sunan bu afiş gibi afişleriyle Steinlen, Paris sokaklarını da eserleriyle donatmıştır. Üslubu ve işlediği konular bakımından dostu ve rakibi Lautrec'e yakın tasarımları göze çarpar. Bunun sebebi ilham kaynaklarının ortak olmasıdır.



Kaynak: <https://www.yanef.com/html/plates/pl95.html>

Şekil 4.10: Théophile-Alexandre STEINLEN. Guillot Lait Sterilisé (Guillot Sterilize Süt) Reklam Afişi, Paris, 1897.

Lautrec esasen bir kontun oğlu olmasına rağmen talihsiz bir şekilde felç geçirerek erken yaşta vefat etmiş, öncesinde kısa ömrünü “Güzel ağ”da Paris’in gecelerini bir kamera gibi izleyerek tasarladığı afişlere aktarmakla geçirmiştir. Sanatını oluştururken esin kaynakları arasında Japon sanatı, empresyonizm, ve Degas’ın kontur kullanımı vardır (Bektaş, 1992: 22).



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334197>

şekil 4.11: Henri De TOULOUSE LAUTREC. Le Divan Japonais (Japon Divanı) Tiyatrosu İçin Afiş, 1892-1893. (Bektaş, 1992: 22).

Ölümünden sonra geriye 32 afiş ve bazı kapak tasarımları bırakmıştır ki bu eserlerin tamamı taş baskı tekniğiyle hazırlanmıştır. Tekniği şaşırtıcıdır, asla eskiz izmez bunun yerine zihninin götürdüğü yere gider, her zaman yanında bir

dış fırçası bulundurarak bununla tonlamalara zenginlik katar. Çizimleri afiş tasarımında bir eşik olmuş, metin ve görsel kullanımını kimse Lautrec kadar ustaca başaramamıştır.

Hareketin en meşhur üyesi şüphesiz Çek sanatçı Alphonse Mucha'dır. Avrupa çapında "Art Nouveau"nun yayılmasına etkili meşhur eserlerinin ilki 1894'te Paris'e ilk geldiğinde "Gismonda" isimli melodram için tasarladığı afiştir. Başrol oyuncusu Sarah Bernhardt işini çok beğendiği Çek illüstratörü hem afişlerini hem de sahnesini tasarlaması için işe almıştır.



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/67554063130686080>

Şekil 4.12: Alphonse MUCHA. Gismonda, Tiyatro Afişi, 1894.

Fransa'da Art Nouveau'nun öncüsü olan sanat akımları yalnızca Arts and Crafts hareketi değil aynı zamanda Fransız Rokokosu olmuştur. Art Nouveau ilk

ortaya çıktığı dönemde anıldığı isim “La Style Moderne” yani Modern Stil’di. Hareketin bugün bilinen adını alması ise 1895’te koleksiyoncu Samuel Bing’in organize ettiği sergi sayesinde olmuştur. Bing, galerisinde yeni sanatçıların sanat ve zanaat eserlerini görücüye sunmuştur. Çiçek motifleriyle oluşturdukları tarz o zaman aralığı için grafik tasarımda bir standart haline gelmiş ancak grafik sanatının hızlı doğası gereği uzun bir zaman aralığında bu durum devam etmemiştir (Bektaş, 1992: 23).

Mucha, Chéret, Grasset, Lautrec ve Steinlen’den sonra gelmesine rağmen Art Nouveau’yu tarihte bilinen konumuna getirmiştir. Esin kaynakları arasında önceki sanatçılardan farklı olarak Moravian süslemeleri ve Bizans mozaikleri de vardır. Tarzını tarif etmek gerekirse, mistik bir kompozisyon içerisinde bir florya ile çevrelenmiş “nymph” benzeri kadın figürleri her çalışmada görülebilir. 20. yüzyıla gelindiğinde artık Mucha’nın başarısı sebebiyle Art Nouveau tarzına “Mucha Stili” denmeye başlanmıştır.

Art Nouveau’nun günümüze kadar ulaşan tasarımları arasında Coca Cola ve General Electrics şirketlerinin logoları bulunmaktadır. Bu iki logo da naturel çizgilerine ve süslü tarzlarına rağmen net okunur oluşlarıyla logo tasarımının bütün gerekliliklerini karşıladıkları için günümüzde o dönemden beri değişmeden kalan nadir çalışmalardandır (Bektaş, 1992: 24).

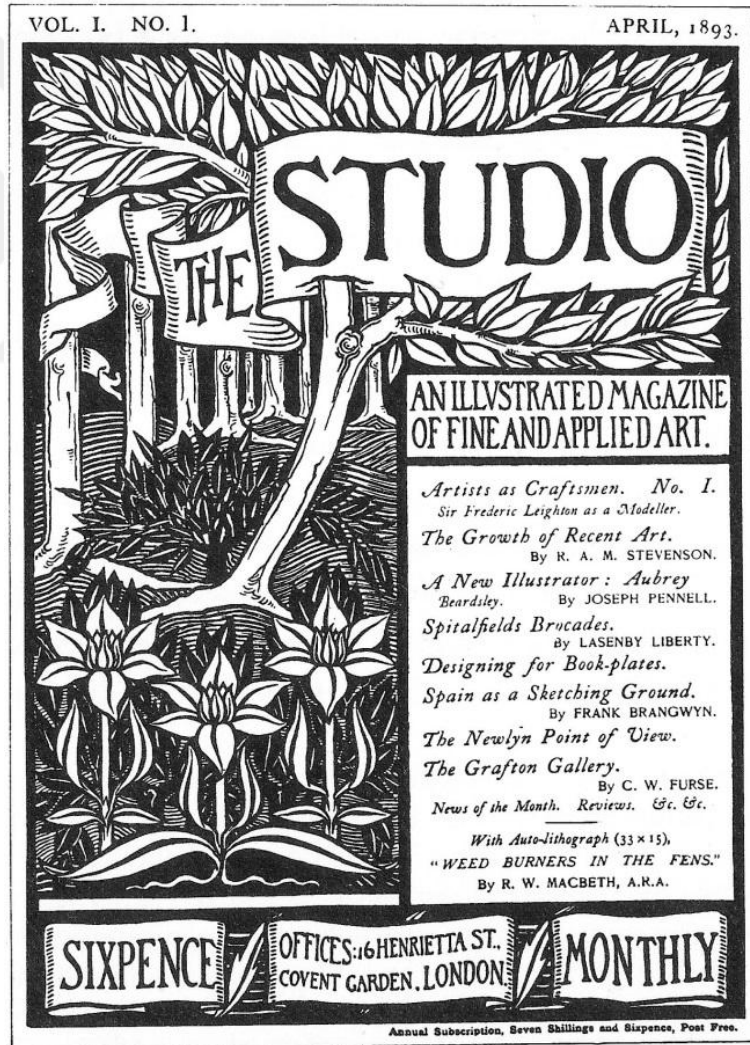
4.3.2. İngiliz Art Nouveau Etkisinde Afişin Gelişimi

Sanayi devriminin çıkış noktası olan İngiltere’de 1837 yılında ilk defa tasarım üzerine bir okul ve 1853’te de ilk defa bir dekoratif sanat müzesi kurulmuştur. İnşa edildiği yıllarda cam ve metalden yapıldığı için sanayi devriminin gücünü yansıtan dev “Crystal Palace” merak uyandırsa da, içinde kendine yer bulan eserler birbirlerinin taklidi gibi durduğundan sanatçılar artık kendilerine yeni bir bakış açısı aramaya başlamışlardır. Bu dönemin ünlü isimlerinden William Morris sanat ve zanaat ayrımını kaldırarak günlük kullanılan tasarımların içine sanatı dahil ederek kitlesel üretime ve sanayi teknolojisine karşı durmuştur (Weill, 2012: 15).

Fransa’da olduğu gibi Morris sayesinde İngiltere’de de sanatsal afiş çalışmalarını başlatılarak büyük ölçekli ve sadece metinlerin kullanıldığı afişlerin

dışına çıkmıştır. Mimari ve endüstriyel tasarım yerine grafik tasarım ve basılı materyallerin illüstrasyonunda kendine yer bulan İngiliz Art Nouveau sanatı, ulusal öğelerin etkisinde gelişmiştir.

Aubrey Beardsley İngiltere’de Art Nouveau’nun en bilinen temsilcilerinden biridir. Morris’in tarzını ukiyo-e ile sentezleyerek özgün çizgisini yakalayan genç sanatçı henüz 20’sindeyken Malory’nin “Mort d’Arthur” eserine yaptığı illüstrasyonlarla adını duyurmuştur. Fark yaratan tarzda büyük insan figürleriyle Art Nouveau’nun imza niteliğinde görülen illüstrasyonları “The Studio” dergisinin ilk sayısına girmeyi başarmıştır (Bektaş, 1992: 25).



Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/spiderflux/30002151395>

Şekil 4.13: Aubrey BEARDSLEY, The Studio, Dergi Kapağı Tasarımı, Nisan, 1893.

Hayata erken veda eden Beardsley, hareket içinde Japon sanatından ilham alan sanatçı olmuştur.1894'te Avenue Theatre için tasarladığı afişlerle ünlenen sanatçı sonrasında “Yellow Book” ve “Savoy” kitapları üzerindeki çalışmalarla da gündemde kalmayı başarmıştır (Weill, 2012: 16).

4.3.3. Glasgow Okulu

İngiltere'den çıkan Art Nouveau tasarımlarla başlayan hareket “The Studio” dergisi vasıtasıyla Avrupa'nın pek çok şehrine yayılırken İskoçya'nın Glasgow şehrindeki sanatçılar için de örnek oluşturmuştur (Weill, 2012: 16).

Glasgow okulunu kuran sanatçılar arasında Rennie Mackintosh, J. Herbert McNair ve kız kardeşleri Margeret ve Frances Macdonald gösterilebilir. Soyadlarının uyumluluğu sebebiyle bu sanatçılar o dönemde “dört Mac” lakabıyla anılmışlardır. Britanya'da olmasına rağmen İngilizlerin göz ardı ettiği bu okul Avrupa'nın diğer ülkelerinde ilgi çekmeyi başarmıştır (Bektaş, 1992: 26).

Bitkilerin ve naturel formların kullanıldığı Fransız stilden farklı olarak özellikle Mackintosh'un yarattığı tarz geometrik şekilleri ve birbiriyle yuvarlak köşeler ve yaylarla birleşen çoğunlukla düz çizgileri kullanan estetik tarz Glasgow okulunun tasarım başarısı olmuştur. Dikdörtgenlerin yerine oval şekilleri ve dar köşelerin yerine yuvarlanmış köşeleri kullanan Mackintosh'un kompozisyonları şahsına münhasırdır.

Bu sade ve zarif grafik tasarımlarının dışında Mackintosh'un tasarım yeteneği kendini asıl mimaride ve iç dekorasyonda göstermiştir. İskoçya'dan çıkan Glasgow tarzı başta Viyana'daki Secession sanatçıları olmak üzere bütün kıtaya yayılmış ve sonraki yüzyılın estetik anlayışında önemli bir belirleyici olmuştur (Bektaş, 1992: 27).

4.3.4. Amerikan Art Nouveau Etkisi

Fransa ve İngiltere'den okyanusun diğer tarafına önce ısmarlanan eserlerle ardından da doğrudan sanatçılarla taşınan Art Nouveau hareketi Amerika'da kendine yer bulmuştur. Burada bu yeni sanat anlayışıyla gelen sanatsal afişleri ilk kullanan sektör basın-yayın sektörü olmuştur. “Harper's” ve

“Century” gibi dergilerin yeni sayıları ve basılan kitapların reklamları Avrupa’daki gibi sanatçıların elinden çıkan afişlerle yapılmaya başlanmıştır (Bektaş, 1992: 27).



Kaynak: <http://havingalookathistoryofgraphicdesign.blogspot.com/2012/06/american-art-nouveau.html>

Şekil 4.14: Will BRADLEY. The Chap Book Dergisi İçin Afiş, 1895.

Amerika’da Art Nouveau denildiğinde akla gelen ilk isimlerden Will Bradley, farklı farklı alanlarda eserler sunmuştur. Bunlar arasında illüstrasyon, grafik, afiş tasarımı gibi alanlar vardır. Esin kaynağı olan sanatçılar incelendiğinde Bradley’in eserlerinde Morris ve Beardsley gibi İngiliz sanatçıların yanında Chéret’nin de etkisi büyüktür. Hem Bradley’in çalışmaları hem de Amerikan Art Nouveau tarzı 1894’te sanatçının “The Chap Book” ve “The Inland Printer” dergilerine yaptığı tasarımlarla başladı. Gelenekleri bir

kenara atarak yazılı tasarıma daha önce bakılmayan bir gözle bakmıştır. Morris'in kurduğu basımevi gibi Amerika'ya 1894'te Wayside Press'i kazandırmış, 1896'da da "His Book" isimli edebiyat ve sanat dergisini basmıştır. "Old Style Caslon" yazı tipi üzerinden tasarladığı "The Chap Book Style" fontu çok popülerleştiği için, 1910 başlarında "Amerikan Type Founders" (ATF) (Amerikan harf dökümcüleri kuruluşu) Bradley'i danışman olarak almıştır. Kuruluşun toplam 12 sayı süren "The American Chap Book" yayınında hem çizim hem de yazılarıyla yer almıştır. 1907 yılında başına geçtiği "Collier's" dergisi üzerinden yüzyılın dergi tasarımının gelişiminde önemli bir yer edinmiştir. Dönemin başka meşhur sanatçıları arasında ise Penfield, Reed ve Carqueville vardır (Bektaş, 1992: 29).

4.3.5. Secession Stili Etkisi



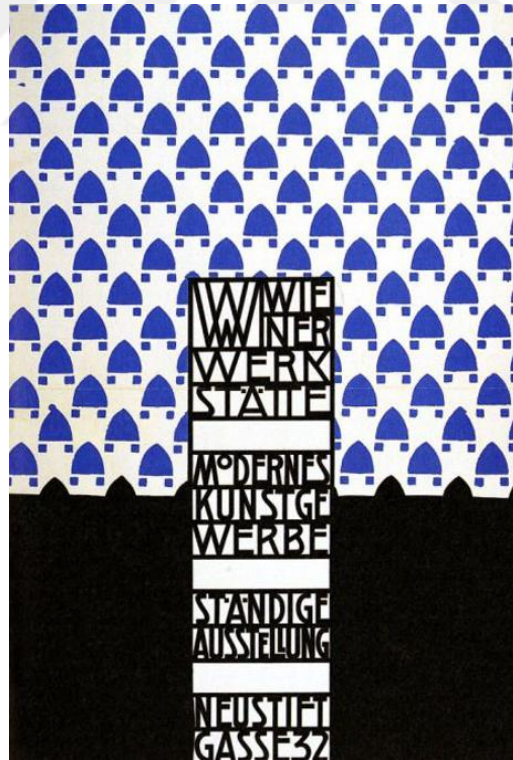
Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kolo_Moser_-_Plakat_-_1902.jpeg

Şekil 4.15: Koloman MOSER, XII. Ausstellung Secession (XIII. Sergi) İçin Afiş, 1902.

Secession sanatçılarının üslubu geometrik şekillerin kıvrak bir biçimde kullanılmasıyla oluşmuştur. Hareketin lideri Gustav Klimt tablo ve freskler

üzerine çalışırken, grafik tasarım alanında ön plana çıkan isimler daha çok Klinger, Roller, Löffler ve Moser olmuştur. Yeni yüzyılın başlangıcında grubun hazırladığı “Ver Sacrum” dergisi estetik ve zerafet anlamında dönemin dergilerinin arasında en dikkat çekenidir. 5 yıllık yayın süresince derginin sorumluluğu rotasyon komitesi aracılığıyla sürekli farklı sanatçılar arasında el değiştirerek deneyselliğinin ve yenilikçiliğinin asla sönmemesi sağlanmıştır. Diğer dergilere göre farklı bir formatta 28x28.5 cm ve kare olarak basılmıştır. Sayfalardaki beyaz alanlar daha görülmemiş bir biçimde kullanılarak grafik tasarım adına derginin özgün ruhunun bir parçasını oluşturur (Bektaş, 1992: 30).

Dergide yer alan reklamlar bile Secession sanatçılarının elinden geçerek derginin görsel anlamda her sayısının bir korelasyon halinde olmasını sağlamıştır. Stil ilerledikçe derginin tasarımlarındaki kalite de artarak grafik tasarım için kaynak oluştururken, bununla yetinmeyen Ver Sacrum, derginin yanında ek olarak renkli resim, gravür ve litografi örneklerini takipçileriyle her sayısında paylaşmıştır.



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/496873771371225759/?lp=true>

Şekil 4.16: Josef HOFFMANN, Wiener Werkstätte (Viyana Çalışma Atölyeleri) Sergisi İçin Afiş, 1905.

1903'te Morrise benzer şekilde Viyana'da da Çalışma Atölyeleri "Wiener Werkstätte" kurulmuştur. Başta Moser ve Hoffmann'ın tasarımlarını üretmesi planlanan atölye, sonrasında birçok sanatçının daha evi olmuştur. Art Nouveau'nun diğer ülkelerde ortaya koyduğu şekilde bu atölyenin de amacı seri üretim baskı ürünlerine ve geleneksel abartılı tarihselci sanat anlayışına karşı yeni bir stil ortaya koymaktır. Fonksiyon ve maddenin doğasına önem veren "Wiener Werkstätte" denge ve oran ilkeleriyle 1932'de kapanana dek, üretimi sürdürmüştür. Atölyenin kapanış sebebi ise dönemin kriz koşullarında maddi nedenler olmuştur (Bektaş, 1992: 31).

4.3.6. Jugendstil ve Yeni Nesnelcilik

Almanya'da Art Nouveau'da Münih'te yayınlanan "Jugend adlı dergiden uyarlanarak "Jugendstil" yani gençlik stili olarak adlandırılmıştır. Sonrasında Jugendstil Münih'ten Darmstadt ve Berlin gibi şehirlere yayılarak tüm Almanya'ya ulaşmıştır. Bu hareket Fransız ve İngiliz etkilerini de barındırmakla beraber kendisinden önceki geleneksel sanatla da bağlantılar taşımaktadır. Almanya Gotik karakterlere olan ilgi sebebiyle Rönesans'tan gelen Roman Stili harfleri kabul etmemektedir ve bu dönemde Gotik hatları Art Nouveau çizgileriyle beraber işlemişlerdir.

Geniş çapta bir takipçi kitlesine kavuşan Jugend yayını, döneminde bulunan öncü sanatçıların çalışmalarına bir bakış açısı tanımlamıştır. Yayınlarda Art Nouveau tarzı süslemeler hemen hemen tüm sayfalarda bulunmaktadır. Yazılar ve tasarımlardan oluşan sayfa yapılarında; iki tam sayfa tasarım, sayfanın üst yarısında yatay tasarımlar, vinyet türü tasarımlar gibi kalıplar kullanarak zengin bir tasarım çeşitliliği sağlamıştır. Bir başka yaratıcı tasarım ölçütü ise kapağı tasarlayan sanatçıların kendilerine özgü bir şekilde derginin logotype'ını yeniden uyarlamasıdır.



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/431430839284850029/?lp=true>

Şekil 4.17: J.R.WITZEL. Jugend Dergisi Kapak Tasarımı, 3 Ekim 1896.

Almanya’da Jugendstil’in oluşturduğu etkiden daha çok, ona karşı geliştirilen yeniliklerle tasarıma katkıda bulunulmuştur. 1907 yılında yazar, mimar ve endüstricilerin öncülüğünde başlatılan “Der Deutsche Werkbund”, Arts and Crafts hareketinin fikirlerini uygulamaya koymayı amaç edinmiştir. Ancak burada farklı bir bakış açısı katarak Crafts (el sanatları) yerine, Endüstri’yi ön plana çıkartmıştır (Bektaş, 1992: 32).

İçinde bulunulan dönemin öncü tipografistleri, Stempel, Klingspor, Bauer ve harf dökümhanelerinin kullanması için, yeni harf tasarımları geliştirmiştir. Stempel için F.W. Keukens, Bauer için E. R. Weiss ve Walter Tiemann, Klingspor için Peter Behrens, Rudolf Koch ve Otto Eckmann tasarım

işleri yapmışlardır. Art Nouveau'nun etkisiyle Klingspor kataloglarında, evrak ve ticari işaretlerin profesyonellere satılması gibi yenilikçi ve faydacı durumlar gözlemlenmektedir.

Almanya'nın Grafik tasarımına karşı olan bakış açısı afişlerin tasarım sanatına da etki etmiştir. Bu dönemde tasarlanan afişler reklam teknikleri de uyarlanılarak tüketim ürünleri için kullanılmıştır. Afiş sanatçıları profesyonelleşmiş ve uluslararası etkiler oluşturularak taklit edilmiştir. Tasarladıkları afişler çoğaltılarak satın alınmış ve saklanmıştır. Dönemin sanatçılarından biri olan Ludwig Hohlwein (1874-1949) Beggarstaff kardeşleri andıran egzotik çizgisine rağmen dokusal motifleriyle yenilikçi bir bakış açısı oluşturmuştur (Bektaş, 1992: 33).



Kaynak: <https://www.tes.com/lessons/palbbkikigdbcg/ludwig-hohlwein>

Şekil 4.18: Ludwig HOHLWEIN. Marque MKZ Erkek Giyim Mağazası İçin Afiş, 1908. (Bektaş, 1992: 33).

4.4. Bauhaus Tasarım Okulu



Kaynak:<http://guity-novin.blogspot.com/2010/04/history-of-graphic-design-pioneers-of.html>

Şekil 4.19: Geleceğin Yeni Binası Tek Bir Biçimde Her Şey Olacak; Mimarlık, Heykel Ve Resim. Bauhaus Manifesto

Devlet destekli bir sanat okulu olan Bauhaus, modern mimaride, endüstriyel tasarımda ve grafik sanatlarda büyük etki yaratmıştır. 1928’de yönetmen olarak görev yapan 1919’da Weimar’da bulunan Walter Gropius tarafından kuruldu. Sanat akademisi ile sanat ve el sanatları okulunun birleşmesiyle, el sanatlarının ve sanatların ayrılmaz bir felsefe esasıyla kuruldu. Aynı estetik topraklamadan kaynaklanır. Aslında, orta çağda “ustalar” vesilesiyle atölye çıraklığı lonca sistemi aynı felsefeye dayanıyordu. Alman endüstriyel tasarım derneği Deutscher Werkbund, İngiltere, Avusturya ve Hollanda’da Sanat ve El Sanatları hareketlerinin yolu boyunca sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi yeniden kurmayı hedefliyordu. Okul, modern sanatın ve mimarlığın, modern sanayi dünyasının ihtiyaçlarına ve etkilerine cevap vermesi gerektiğine ve modernliğin estetiğine göre binaların, tasarım nesnelere ve sanat eserlerinin inşası ile günlük yaşamın kalitesini yükseltmeyi hedeflediğine inanıyordu. Ses mühendisliği, el sanatları, tipografi ve ticari ve endüstriyel tasarımın yanı sıra heykel, resim ve mimarlık dersleri verdi.

Bauhaus tarzı, dekoratif ve anıtsal cephelerinin yokluğunda sahne olduğunu ve sanatsal duyarlılıkla ahenkli teknik fonksiyonunu entegre etmeye çalışıyorlardı. Lyonel Feininger, Vasily Kandinsky, Paul Klee ve Oskar Schlemmer okuldaki ilk “ustalar” veya öğretmenler arasındaydı. Bauhaus binaları, çeşitli atölye çalışmaları, stüdyo, okul ve idari ofisleri ile 1920'lerin Avrupa'sında modern çağ stilinin ilkelerini sağlam bir şekilde oluşturdu. Sloganları "form işlevi görür" sloganına bağlı kalarak, kat planı, her biri belirli bir işlevi olan, doğrudan bir ifade, cam, çelik ve ince betondan oluşan bir dizi hücre olarak tasarlanmıştır.

Bauhaus, 1932'de Berlin'e taşınan mimar Ludwig Mies van der Rohe'nin yönetimine girdi. 1933'te, okul Naziler tarafından kapatıldığı zaman, ilkeleri ve eserleri dünya çapında biliniyordu. Personelinin birçoğu Bauhaus'un öğretilerinin yıllardır sanat ve mimariye hükmettiği ve Uluslararası Stil olarak bilinen mimari stile güçlü bir şekilde katkıda bulunduğu Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti. İkinci Dünya Savaşı, Bauhaus gelenekleri Max Bill altında devam edildi. *Hochschule für Gestaltung und Kunst* Ulm'da (Tasarım ve Sanat Fakültesi). Felsefesi, Nazi döneminde "Üstat" larının çoğunun sığındığı ABD'de de gelişti. Moholy-Nagy, Şikago'da Yeni Bauhaus'u (daha sonra Tasarım Enstitüsü) kurdu; Mies van der Rohe, Amerikan mimarisinde çok büyük bir etki yarattı; Joseph Albers, Kuzey Carolina'daki Black Mountain College' da ve daha sonra Yale'de seminal dersler verdi; genç Amerikalı sanatçı neslini teşvik etti ve kendi resimlerinde optik ve keskin kenarlı Soyutlamanın gelişmesini bekliyordu.

4.4.1 Walter Gropius

Walter Gropius (1883 - 1969), Bauhaus tasarım okulunu kuran Alman mimar ve sanat hocasıydı. Gropius, tüm tasarımların estetik açıdan kabul edilebilir olduğu kadar işlevsel olması gerektiğini de savundu. İşlevsel, minimalist bir tasarım stiline öncülük etti.



Kaynak:<http://guity-novin.blogspot.com/2010/04/history-of-graphic-design-pioneers-of.html>

Şekil 4.20: Walter Gropius'tan Fagus Ayakkabı Fabrikası

Her ne kadar Gropius, Bauhaus stili ile tanınsa da, mimari ünü ilk olarak, Fagus Works'ü (1910-1911) ve Köln'deki (1914) Werkbund sergisi için ofis binasını tasarlariken Adolph Meyer ile çalışırken kuruldu. Nazi rejimine karşı çıktı ve 1934'te gizlice Almanya'dan ayrıldı. İngiltere'de birkaç yıl geçirdikten sonra Gropius, Harvard Üniversitesi'nde mimarlık öğretmeye başladı. Harvard profesörü olarak Gropius, Bauhaus kavramlarını ve tasarım ilkelerini ekip çalışması standardizasyonu ve prefabrik bir Amerikalı mimar nesline tanıttı.



Kaynak:<http://guity-novin.blogspot.com/2010/04/history-of-graphic-design-pioneers-of.html>

Şekil 4.21: Walter Gropius'un Endüstriyel Tasarımlarından Bazıları

4.4.2. Ludwig Mies van der Rohe

Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) Almanya'nın Aachen kentinde doğdu. Taş ustası olan babasıyla birlikte eğitim gördükten sonra Art Nouveau mimar ve mobilya tasarımcısı Bruno Paul için çalışmak üzere 1905'te Berlin'e taşındı. Bir yıl sonra, 20 yaşındayken, bir filozof olan Alois Riehl için bir ev tasarlamak üzere görevlendirildi. 1908 yılında mimar Peter Behrens için çalışmaya başladı ve Prusyalı Karl Friedrich Schinkel ve Frank Lloyd Wright'ın mimarisini çalıştı. 1912'de Berlin'deki ilk stüdyosuna başladı. I. Dünya savaşının patlak vermesinden sonra, gökdeleni incelemeye başladı ve 40'lı ve 50'li yılların gökdelen tasarımlarına öncülük eden camla kaplı iki modern çelik çerçeveli kule tasarladı. 1920'lerin birçok Berlin avangard dairesinde aktif olarak çalıştı. 1927'de Alman pavyonunu Barselona'daki Uluslararası Fuar'da tasarladı ve ünlü krom ve deri 'barcelona sandalyesini' tasarladığı en ünlü yapılarından biri oldu. Binalarında, iç ve dış mekanlarda ve hareketli duvarlar arasında kesintisiz bir akışla akışkan alan kavramını keşfetti.



Kaynak:<http://guity-novin.blogspot.com/2010/04/history-of-graphic-design-pioneers-of.html>

Şekil 4.22: Illinois Teknoloji Enstitüsü

1930-1933 yılları arasında Nazi rejiminin baskısı altında kapanmasına kadar Bauhaus okulunun müdürüydü. 1937'de Amerika Birleşik Devletleri'ne taşındı. 1938-58 döneminde Şikago'daki Armor Institute of Technology'de mimarlık bölümünün başkanlığını yaptı ve daha sonra Illinois Institute of Technology oldu. 40'lı yıllarda okul için çelik ve cam tarzını benimsediği bir proje tasarladı. 50'li yıllarda çeşitli şehirlerde birçok gökdelen tasarladı; Şikago, New York, Detroit, Toronto dahil olmak üzere. Chicago'da 17 Ağustos 1969'da öldü. Mimarlığa ve tasarıma yaklaşımı, "önemsiz dekorasyon yok" felsefesine dayanıyordu.



Kaynak:<http://guity-novin.blogspot.com/2010/04/history-of-graphic-design-pioneers-of.html>

Şekil 4.23: Ludwig Mies van der Rohe'nin Endüstriyel Tasarımlarından Bazıları

4.4.3. Le Corbusier

Le Corbusier, 6 Ekim 1887'de İsviçre'nin La Chaux-de-Fonds şehrinde Charles Edouard Jeanneret'te doğdu. 1920. Çocukken sanatını seven ebeveyni ve yerel sanat okulunda öğretmen olan Charles L'Eplattenier, sanat gelişiminde önemli roller oynadı. Özellikle, "Ustam" olarak adlandırdığı L'Eplattenier, Jura manzarasını temsil edebilecek ve yerel el sanatları endüstrisi tarafından kullanılacak yeni bir estetik arayışında çok aktifti. Bir saat gravürçüsüne çiraklık yapmış, ancak zayıf görme yeteneğinden dolayı vazgeçmek zorunda kalmıştır. Bir ressam olmayı hedeflerken, dekoratif sanat okumaya başladı, ama aynı zamanda L'Eplattenier'in tavsiyesi üzerine mimarlık okudu. 1907'de Villa Pallet adlı ilk ev komisyonu. 1908-12 döneminde İtalya'ya, Viyana'ya, Münih'e, Paris'e, Balkanlara, Doğu Avrupa'ya ve en sonunda Akropolis'e gitti ve yapısal rasyonalizm gibi en son mimari hareketlere aşina oldu. Betonarme

konstrüksiyonun öncüsü Auguste Perret ve L'Eplattenier'in teorilerinden çok farklı olan Peter Behrens'in Werkbund perspektifi 1912'de La Chaux-de-Fonds'a geri döndü ve birlikte ders vermeye başladı. L'Eplattenier ve kendi bağımsız mimari stüdyosunu kurdu. Yapısal çerçeveler için betonarme teorik ilkeleri uygulamaya başladı ve I. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'nın kalıntılarını yeniden inşa etmeyi amaçlayan bir dizi uygun fiyatlı, prefabrik ev tasarladı. Maison Dom-ino. Bu, ev, domus ve Domino oyununun oyun parçalarında kullanılan Latince kelimesiyle ilgiliydi.



Kaynak:<http://guity-novin.blogspot.com/2010/04/history-of-graphic-design-pioneers-of.html>

Şekil 4.24: Le Corbusier'in Villa Savoye

Savaşın sonunda Le Corbusier Paris'e taşınmıştır. Kübist ressam Amédée Ozenfant ile tanıştı ve ortak tezahürleri *Après le cubisme*'i yayınladı ve 1918'de sanatın nesnesinin bütünlüğünün restorasyonu için çağrıda bulunan, ancak 1918'de sanatın nesnesinin bütünlüğünün yeniden kazanılmasını isteyen Purism adlı yeni bir sanatsal hareket kurmuştur. Laboratuvar şişelerinden, objeler tipi olarak adlandırılan kafe sandalyelerine kadar, endüstriyel kültürün "araçlarını" üretti. 1919'da Ozenfant ve şair Paul Dermée ile birlikte, gelişmekte olan

sanayileşmiş kültürün ruhunu her yönüyle yakalamaya çalışan IEsprit Nouveau dergisini yayımladı. Eserlerini ressam olarak, eleştirel ve teorisyen olarak yaptıklarından ayırmak için Ozenfant ve Jeanneret takma adlarını almıştır. Le Corbusier, anneannesinin büyükbabasının adı olan "Lecorbésier" nin değiştirilmiş bir şekliydi. Özenfant annesinin soyadı Saugnier'i kabul etti. Le'yi ayıran isim, uygun bir şekilde objet tipi gibiydi; aynı zamanda bir kargaya (corbeau) benzeyen mimarın profilini önerdi. Bugün "Le Corbusier" adı, Fondation Le Corbusier'e ait tescilli bir ticari markadır (US Reg. 2073285) ve sadece Charles Jeanneret tarafından ve eş yazarları Charlotte Perriand ve Pierre Jeanneret tarafından oluşturulan tasarımların üretimi için lisans almıştır. Özenfant ve Le Corbusier 1924'te, ortak çabaları için kredilerini hak edenlere çok fazla hakaretle ayrıldılar. Le Corbusier, 1965'te Akdeniz'de yüzerken kalp krizinden öldü. O sırada Venedik Hastanesi'nin büyük bir tasarım olacağını vaat eden bir proje üzerinde çalışıyordu.



Kaynak:<http://guity-novin.blogspot.com/2010/04/history-of-graphic-design-pioneers-of.html>

Şekil 4.25: Le Corbusier'in Endüstriyel Tasarımlarından Bazıları

4.4.4.Charlotte Perriand

Charlotte Perriand (1903-1999). "makine çağı" estetiğini iç mekan tasarımına dahil etmeye çalışan erken modern hareketin mobilya tasarımcılarıydı. Le Corbusier'in mimarlık stüdyosunda çalışarak 1920'lerin ve 1930'ların sonunda çelik, alüminyum ve cam mobilyalar yarattı. Daha sonra başka malzemelere geçti. Babası bir terzi ve annesi, haute couture için bir terzi oldu. On yedi yaşındayken, Charlotte bulunan Dekoratif Sanatlar Birliği'ne kaydoldu ve 1925'te mezun oldu. Bir yıl sonra evlenerek en büyük odayı metal ve cama dönüştürdüğü bir daireye taşındı. Sanatsal olarak eğimli bir mobilya tasarımı kariyeri bulamamaktan korkarak tasarımı değiştirmeye ve incelemeye

karar verdi. Ancak bir arkadaş, sırasıyla 1923 ve 1925'te yazılmış olan Le Corbusier tarafından yazılan *Vers une Architecture* ve *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*'yi okumasını önerdi. 1927'yi, Le Corbusier'in Paris'teki stüdyosuna girdiğinde, onu bir mobilya tasarımcısı olarak işe almasını istedi, ama Le Corbusier, “Burada yastıkları işlemiyoruz” diye geri döndü.

Perriand, Le Corbusier'e ödenmemiş veya çok düşük bir tazminat karşılığında çıraklık yapmasını seven, birçok yetenekli genç mimar ve farklı milletten tasarımcı ile arkadaş oldu. Le Corbusier onu, biri “sohbet”, biri “rahatlama” ve üçüncüsü “uyumak” için üç sandalye tasarlama projesine adadı. Üç sandalyeyi tasarladıktan sonra, Perriand şezlongun çapraz ayaklı, kısa etekli ve endüstriyel bilyalı yataklardan oluşan bir kolyenin tanıtım çekimlerine poz verdi. Le Corbusier'nin stüdyosunda çalışan Perriand'a göre, “En küçük kalem darbesinin, bir ihtiyacı karşılamak, bir jest veya duruşa cevap vermek ve seri üretim fiyatlarına ulaşmak için bir noktaya sahip olması gerekiyordu.” 1930'larda odak noktası daha eşitlikçi ve popülist oldu ve Savoie'nin yerel mobilyalarından ilham alarak, daha uygun olacağını düşündüğü ve 1935 Brüksel Uluslararası Sergisinde sergilediği ahşap ve bastonla deneyler yapmaya başladı. Mobilya ve yaşam alanları tasarlamasının yanı sıra, aynı zamanda Dernek des Écrivains ve Artistes Révolutionnaires ve Maison de la Culture gibi birçok sol örgütle de çalıştı. Ayrıca 1937'de Jeunes ile işbirliği yaptı ve The Union des Artistes Modernes'in kurulmasına yardım etti. 1937'de Perriand, 1937 Paris Sergisi'nde bir stantta Fernand Leger ile işbirliği yapmak ve ardından Savoie'deki bir kayak merkezinde çalışmak için Le Corbusier'in stüdyosundan ayrıldı. II. Dünya Savaşı başladığında, 1940'a kadar Pierre Jeanneret ve Jean Prouvé ile prefabrik alüminyum binalar tasarlamak için Paris'e döndü.



Kaynak:<http://guity-novin.blogspot.com/2010/04/history-of-graphic-design-pioneers-of.html>

Şekil 4.26: Charlotte Perriand Tasarımı Kitaplık

1940'tan sonraki tarzı, Uzak Doğu'da ve özellikle Japonya'da 1940'tan 1942'de uzun süre kalmaktan çok etkilenmişti. 2004 yılının Mart ayından bu yana Cassina, Charlotte Perriand'ın mobilyalarını üretti. Bağımsız bir tasarımcı olarak, Le Corbusier'in stüdyosunun bir parçası olarak görünmüyordu. Yine de hayatının sonuna doğru, 1985'te Paris'teki Musée des Arts-Décoratifs'deki retrospektif ve Tasarım Müzesi'ndeki 1998 sergisinden sonra yeniden canlandı. Charlotte Perriand, son röportajlarından birinde “Modern hareketi harekete geçiren şeyin bir sorgulama ruhu, bir tarz değil, bir analiz süreci olduğu” şeklinde gerçekleşmesi gereken en önemli şey olarak ifade etmiştir.

4.5. Fütürizm Sanat Akımının Kısa Tarihi



Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-italian-futurist-visual.html#Two>

Şekil 4.27: Guity Novin, Fütürizmde Fütüristler, 2011

Yeni bir devrimci tutum Avrupa'nın her tarafına karanlık bir gölge çıkarırken, radikal bilimsel ve teknolojik gelişmeler geleneksel sosyo-ekonomik yapıların dokusundaki içsel gerilimleri daha da artırdı. Son derece gelişmiş yeni endüstriyel ürünlere yerleştirilmiş yeni teknoloji; motorlu taşıtlar, uçaklar, sinema filmleri, telekomünikasyon, lojistik ve savaşçı askeri teçhizatlar; tanklar, makineli tüfekler, kimyasal ve biyolojik savaş, siyasal söylemlerin tüm bağlamı da dahil olmak üzere sosyal yaşamın tüm yönlerini sonsuza dek değiştirdi. Görsel sanatçılar, güç ilişkilerinin yeni gerçekliği ile yüzleşecek bir söylemde bulunmaya çalıştılar. Sanatta geleneksel temsilin, daha modern gelişmelerde bile, yeni gerçekliğin özünü yakalayamadığını hissettiler. Radikal olarak yeni, cesur ve devrimci bir şeye ihtiyaç vardı. Fütüristler, sanatçılardan, şairlerden ve tasarımcılardan vizyon ve dil hakkındaki eski varsayımların imhası mücadelesinde onlara katılmalarını istedi. İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından 20 Şubat 1909'da Paris'teki Le Figaro gazetesinde yazılan

Fütürizm Manifestosu, geçmişin ve mirasının kesin bir reddi idi. Değişimin, özgünlüğün ve sanayiciliğin kutlamasıydı.

Belki de bu, hem ekonomik hem de kültürel olarak Almanya, Fransa ve İngiltere'nin gerisinde kalmış, bölünmüş bir İtalya'nın üzgün durumundan kaynaklanan duygusal bir tepkidir. Avrupa modernliğine katılmak için, İtalyan halkının 20. yüzyılın teknolojik ilerlemesine dahil olması gerekiyordu. Marinetti, bu hedefe ulaşmak için tek yolun o dönemde ufukta görünen I. Dünya Savaşı'ndan geçtiğini hissetti. Bir Büyük Savaşın bu tür değişiklikler getirebileceğini düşünüyordu. Futurist manifestosu, "Savaşı yüceltmek istiyoruz- dünyanın tek hijyeni" dedi. Marinetti, modern dünyanın dinamizmini, özellikle de bilim ve teknolojisini geliştirdi. Amacı, tarihten tamamen kopmak ve geleceğe bakmaktı, böylece tüm müzelerin ve kütüphanelerin imha edilmesini istedi. Agresif savaş makinelerinin kutlanmasıyla yeni bir hız ve enerji estetiğinin yaratılması çağrısında bulundu. Fütürizm, geçmişi yok etmeyi başaramadı, ama gerçekte, teknolojik saldırıdan soykırım savaşlarına, küreselleşmiş iletişimden çok uluslu medyanın yayılmasına kadar, 20. yüzyılda gerçekleşecek olan şey için güvenilir bir kâhin idi. Modern düşüncede geçmişten kopma fikri yeni değildi. Charles Baudelaire, daha sonra Frenc Henri Bergson'da ne olduğuna değinmiştir.

4.5.1.Giacomo Balla

Giacomo Balla, 1871 yılında Torino'da doğdu. Çalışmalarını bitirdikten sonra 'Accademia Albertina'ya girdi. Post-Empresyonist, Seurat ve Signac eserlerinde ışığın keşfedilmesini incelemek için 1900-01'de Paris'i ziyaret etti. Marinetti'nin fikirleri, Fütüristlerin Le Figaro'daki manifestosunun yayınlanmasından sonra Fütürist tarzını benimsemeye başlayan Balla için özellikle ilham vericiydi. Balla gerçekçi tabloyu terk etti ve hareketi ve daha spesifik olarak yarış otomobillerinin hızını keşfetmeye başladı. Bu, 1913-14'te önemli bir dizi çalışmaya yol açtı. Hız temasını kullanarak, kompozisyonunun dinamik sıralamasını yaparak hareket izlerini resmetti. Eğrisel tekrarlayan desenleri, modern bir yaşamın telaşlı nabzını, mekanistik bir çevrenin ritmik atışı içinde temsil ediyordu. Balla, Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Fütürizm'in ikinci dalgası boyunca etkili bir lider olarak kaldı. Çalışmaları, yavaş

yavaş geometrik formların yanı sıra figüratif gösterimlerin incelenmesini de geliştirdi. On yılın sonunda, kendisini Fütürist hareketten uzaklaştırmıştı.



Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-italian-futurist-visual.html#Two>

Şekil 4.28: Giacomo Balla, Alberi Mutilati, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1918



Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-italian-futurist-visual.html#Two>

Şekil 4.29: Vitcome D'une Otomobili Giacomo Balla ; Hız Arabası, 1913.

4.5.2. Fortunato Depero

Fortunato Depero, fütürizm hareketinin önde gelen üyelerinden biri değildi, ama belki de fütürizm fikirlerinin birçoğunu özellikle çeşitli sanat biçimlerinin entegrasyonu ile ilgili olarak içeren çalışmalara, en sadık bağlı olarak görülebilir. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bir parçasıyken, Alto Adige'deki Trentino'da Fondo'da doğdu. Geleneksel bir zanaatkar olarak eğitiminden sonra, kaydolmaya çalıştı ancak Viyana'daki Güzel Sanatlar Akademisi tarafından reddedildi ve onu mermer kesicisinin çırağı olarak Fondo'ya geri götürmeye zorladı. 1913'te Floransa'ya yaptığı ziyarette Depero, Marinetti'nin Lacerba'da yayınlanan Futurizm hakkındaki makalesini okudu ve ilham verdi. O yıldan kısa bir süre sonra, şiirlerinin, nesirlerinin ve resimlerinin bir koleksiyonu olan Spezzature – Impressioni: Segni ritmi'yi yayımladı ve Roma'ya taşındı. Burada Marinetti ile Giuseppe Sprovieri tarafından yönetilen Galleria Permanente Futurista'da şahsen tanıştı. Marinetti, 1914 baharında Permanente Futurista'da ortak bir sergiye katıldıkları diğer Futuristler arkadaşlarıyla tanıştı. O yılın Temmuz ayında kişisel sergisi Trento'da gerçekleşti, ancak birkaç gün sonra kapatıldı. 1915'te, Depero ve Giacomo Balla, Ricostruzione futurista dell'universo ya da "Sanatın Her Türlü Fütürist Yeniden İnşası" başlıklı bir bildiri yazdı. Kısa bir süre sonra cepheye gitmek ve savaşmak için gönüllü oldu. Marinetti, 1914 baharında Permanente Futurista'da ortak bir sergiye katıldıkları diğer Futuristler arkadaşlarıyla tanıştı. O yılın Temmuz ayında kişisel sergisi Trento'da gerçekleşti, ancak birkaç gün sonra kapatıldı.

Fütürizm'in "ikinci dalgası" sırasında Depero, tipografik olarak Fütüristler tarafından Marinetti'nin deneysel şiiri ya da kakao ile karıştırılmış "libertà'daki parole" ya da tipografik ifadede devrim yaratan "brujist" ses barbarları gibi metinleri yeniden canlandırdı. Depero, eski moda stillere daha fazla güveniyordu, ancak ticari ve politik reklamcılığa şakacı bir dinamik Futurist estetiği getiren bir Akdeniz damağında boğulmuş bir coşkuyu enjekte etti. Klasik türleri, hızı sembolize eden eksantrik aerodinamik harfler lehine reddetti.



Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-italian-futurist-visual.html#Two>

Şekil 4.30: Fortunato Depero, 1945 Ciclista Yarışması, 1945



Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-italian-futurist-visual.html#Two>

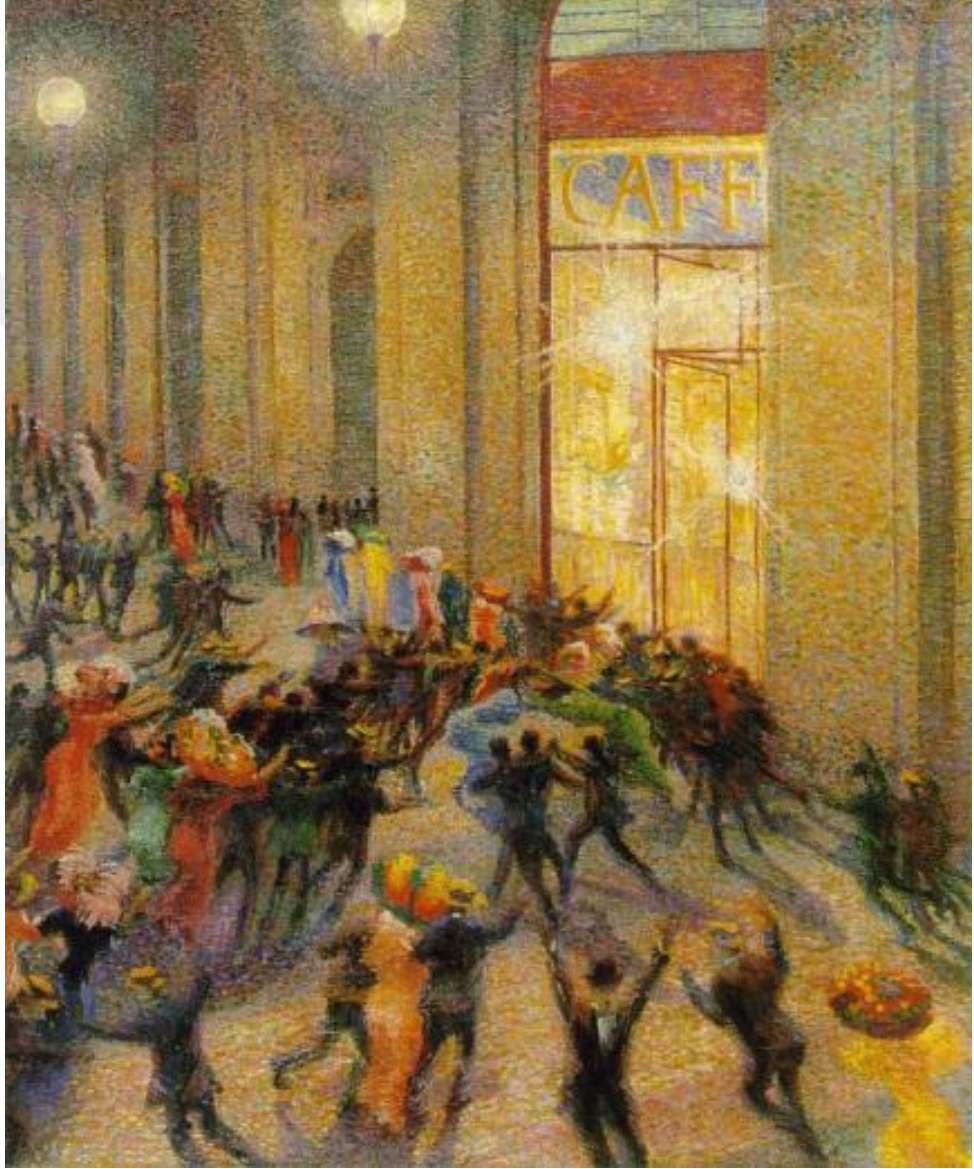
Şekil 4.31: Fortunato Depero, Marcialottare, 1916, Marinetti'ye Gönderilen Ücretsiz Kelime Mektubu

4.5.3. Umberto Boccioni

Tüm fütüristler arasında, Umberto Boccioni, bir Fütüristin gerçek hayatını gerçekten yaşayan ve ölen tek kişiydi. Hareketin teknik teorisyeni ve belki de en başarılı sanatçısıydı. 1882 yılında Reggio Calabria'da doğdu. 19 yaşında Roma'da Giacomo Balla ile tanıştığı ve bölücü stil çalışmasında kendisine katıldığı zaman klasik sanatçı ve grafik tasarımcısı olarak eğitim gördü. Daha sonra, Paris'te kısa bir süre için izlenimcilik, izlenimcilik sonrası ve kübizmle uğraştı.

Marinetti hareketi kurucu olarak kabul etmesine rağmen, Fütürizm'in sanatsal yönünü yöneten Boccioni idi. Fütürist sanat üzerine seminal harfler, manifestolar ve estetik beyanlar üretti. Henry Bergson'un felsefesinden esinlenerek sezginin gücü ve güvenilirliğine ve modern yaşamın nesnel gerçekliğine inandığı kadar ham duygulara güçlü bir inancı vardı. Boccioni kalabalığın hareketindeki sürekli yaşam akışını yakalama, uçağın kükreyen uçuşu, endüstrilerin heyecan verici sesi ve modern şehirlerdeki hızlı yaşamın davulcusu, trenlerin ve peyzajın içinden geçen arabaları ile takıntılıydı. Sembolik, neredeyse efsanevi boyutlarda temsil etti. Onun yaklaşımı Kübistlerin aksine 1910'da Boccioni, Fütürist hareketin Teknik Manifestosunu hazırlama ve yayınlama hareketine öncülük etti, modern teknolojinin sembollerinin temsilini teşvik etti - öfke, kuvvet ve akı. Fasilalı, kuvvetli bir yoğunluğu yansıtan, aralıklı olarak esnek esnek insan figürlerini ve eğrisel kalıpları betimleyen kendi sanatsal tekniği oldukça nadirdi ve Futurist hareket tasvirinin mekanik kinetiğine göre oldukça belirgindi. 1911'de Paris'teki Fütürist sergisinin ardından Boccioni, Paris'te yaşayan Severini'nin tavsiyesini kabul etti ve kendisinin ve Carrà'nın Kahnweiler Galerisi'nde Braque ve Picasso'nun resimlerinin yanı sıra Albert Gleizes, Jean Metzinger ve Salon D'automne'de Fernand Léger. Boccioni Milano'ya döndüğünde, Stati d'animo'nun ikinci versiyonuna Kübizm'den ilham alan kristalografi uyguladı. Özellikle Robert Delaunay'ın Eyfel Kulesi'nden (1911) çok etkilendi ve böylece The Street The House Girdi (1911) 'i Kübist bir şekilde tamamladı. Fakat gerçeği parçalı, farklı bir şekilde temsil eden kübist bir duygu benimsemesi, onun klasik eğitimi sırasında ruhunda süzülen kült kahramanlık bağlılığıyla çelişiyordu. Modern dramadaki, zihinsel durumlar dizisi veya The City Rises gibi eserlerdeki insan dramının ilgi çekici özelliklerini

incelemek için Fütürizm'in ideolojik sloganının üzerinde yükseldi. Boccioni birinci dünya savaşında 33 yaşında öldü. (1911) Kübist tarzda The Street devreye girer, (1911) fakat gerçeği farklı bir şekilde temsil eden kübist bir duygu benimsemesi, onun klasik eğitimi sırasında ruhunda süzülen kült kahramanlık bağlılığıyla çelişiyordu. Modern dramadaki, zihinsel durumlar dizisi veya The City Rises gibi eserlerdeki insan dramının ilgi çekici özelliklerini incelemek için Fütürizm'in ideolojik sloganının üzerinde yükseldi.



Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-italian-futurist-visual.html#Two>

Şekil 4.32: Umberto Boccioni, Galerideki İsyân, 1909.



Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-italian-futurist-visual.html#Two>

Şekil 4.33: Umberto Boccioni, Zihin Durumları, Gidenler, 1911. Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, New York

4.6. Dadaizm Sanat Akımı

Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı katliamına (1914-18) karşı isyankar bir hareket olmuştur ve savaş çabalarının ardındaki kapitalist çıkarların sosyo-ekonomik ilkelerine meydan okumayı amaçlıyordu. Hızla anarşist, alaycı ve nihilist bir hareket haline geldi, hem sersemletici Avrupa'yı hem de muhafazakar burjuvazilerini kışkırtmak ve sinirlendirmek için kasıtlı olarak tasarlanmış skandal sergiler, çirkin gösteriler ve saçma manifestolara başvurdu. Dada'nın kurucuları tipik olarak, çoğu "seçmeyi" seçen, zorunlu klişeden kaçan ve geleneksel kültürü kaldırarak ve estetik formları kabul ederek gerçek gerçeği keşfedebileceklerini iddia eden öfkeli ve karmaşık olmayan genç sanatçılardı. Tristan Tzara'nın 1922'de Dada'daki Konuşmasında yazdığı gibi; Dada'nın başlangıcı bir sanatın başlangıcı değil, iğrençlikti. 3 yıldan fazla bir süredir. Bize herşeyi açıklayan filozofların ihtişamı ile iğrenme, Bu sanatçılar-Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcileri, tutku ve iğrenmediği yerde gerçek patolojik kötülük ile iğrenme zahmete değer; sahte bir egemenlik ve kısıtlama biçiminde

iğrenme ‘en masif’, insanın tahakküm içgüdüsünü yatıştırmak yerine vurgulayan, tüm kataloglanmış kategorilere tikslenme, para, gurur, hastalık çıkarları için bir ön olan sahte peygamberlerle iğrenme Birkaç çocukluk yasına göre düzenlenmiş ticari bir sanatın teğmenleri ile iğrenme, iyiyle kötünün boşanması ile iğrenme, güzel ve çirkin sonunda her şeyi açıklayabilen ve insanların zihinlerini herhangi bir fizyolojik temeli veya etnik kökleri olmadan eğik ve geniş fikirlerle doldurabilen diyalektikten nefret ediyorum. Dadaistler, çalışmalarında, modern yaşamın saçmalığına dair kendi görüşleriyle alay eden kendilerine güveniyorlardı. Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Paul Eluard, Emmy Hennings, Johannes Baader, Johannes Theodor Baargeld (Alfred Grünwald için takma) en önemlileriydi. Diğer Dadaistler arasında Romen Heykeltıraş Marcel Janco ve Alman ressam ve yapımcı Hans Richter de vardı. Belki de Robert Motherwell'in *Dada Ressamları ve Şairleri'ndeki açıklaması* ; Wrot zaman en uygun olanıdır; Dadaizm oldu “Orta sınıf gençleri tarafından Avrupa medeniyetine düzenlenen bir hakaret. Belki de ironik olarak, Dadaists görsel iletişim tasarımı alanındaki katkıları olumlu ve anlamlıydı. Yeni ve cesur bir estetik, yaratıcı bir kurtuluş ve grafik tasarım alanını zenginleştiren sanatsal bir vizyon tanıttı.

4.6.1. Kabare Voltaire

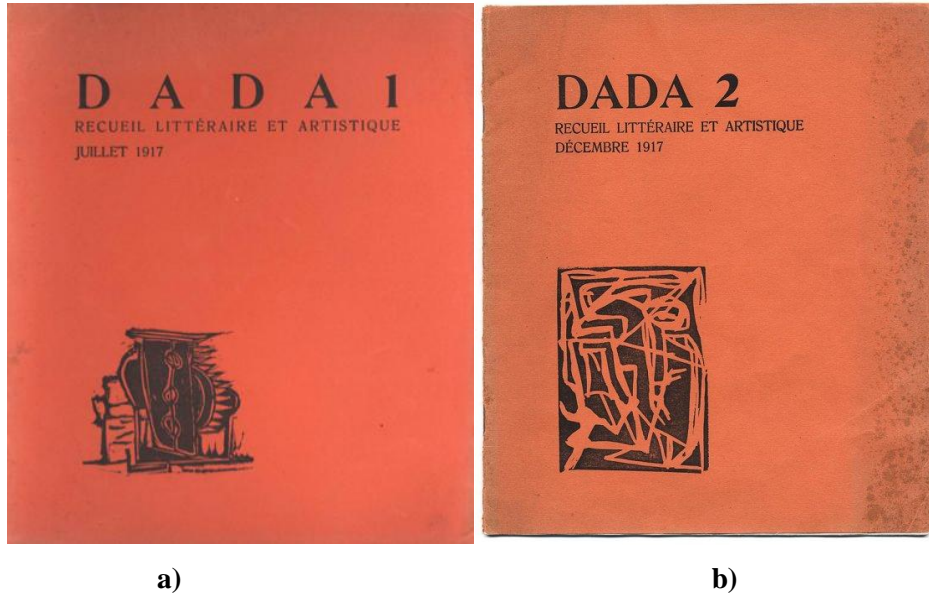
1916'nın başlarında, bir Alman şair ve oyun yazarı olan Hugo Ball ve bir şair ve vokal olan eşi Emmy Hennings, kendi kabaresini açmaya karar verdi ve bunun için ilgi çekici bir isim seçti; Kabare Voltaire. Bu mekanın kurulmasında, Zürih'in keyifsiz bir bölümünde yer alan popüler bir lokali olan Holländische Meierei'nin arka odasında, Almanya'daki politik tiyatrunun / kabarenin ortaya çıkmasından etkilendiler. Ball, Frühlings Erwachen, Springs Awakening adlı oyununun, cinsel eğitim eksikliğine olan çocuklara eleştirel bakışı nedeniyle Viyana Tasarımcılık ve Grafik Tasarımda Yapımcılığın yasaklandığını söyleyen Avusturya Frank Wedekind'in çalışmalarını biliyordu. Artık hiçbir Alman tiyatrosu onu işe almayacak olan Wedekind, Simplicissimus kabaresinde çalışmak için Münih'e gitti ve Hugo Ball tüm performanslarını gördü. eşi Emmy ile bu gösterilerden birinde tanıştı. Toplar ve Zürih dostları; Richard Huelsenbeck ve Tristan Tzara da İtalyan Fütürist şair Filippo Marinetti'nin büyük hayranıydı.

“Savaşı yüceltmek istiyoruz - dünyanın tek hijyeni”, ”diyor Fütürist manifestosu, Marinetti tarafından, Freostmodernism ve Deconstructionism dergisinin 1909 yılında Le Figaro gazetesinde yayınlanan Letonaro'nun ön sayfasında yayınlandı. Modern dünya, özellikle bilim ve teknoloji. Amacı tamamen geçmişten ayrılmak ve geleceğe bakmaktı, bu yüzden tüm müzelerin ve kütüphanelerin yıkılmasını istedi. Fütüristler ayrıca, Avrupa çapında sanat performans sergileri (serrata) ve sanat sergileri düzenlediler. Ball da dahil olmak üzere birçok Alman sanatçı ve yazar, Futuristlerin milliyetçi militarizminden etkilendi. Top, Savaşın ilk günlerinde yer almaya çalıştı ve tıbbi gerekçelerle reddedildiğinde sivil gönüllü olarak iki aylığına Cepheye gitti. Bu, sosyalist anarşist yayıncılık Die Aktion ve Die Revolution ile olan ilişkisinden sonraydı. Birinci Dünya Savaşı'nda öldürülmeyenler, Avrupa medeniyetinin yapabileceği çılgınlık ve ahlaksızlık üzerine dersler aldı. Ball'un şok edici deneyimleri, 1912 - '13 Die Revolution için yaptığı çalışmadan kalma Nietzschean ideallerini ateşledi. Dada etkinlikleri, Nietzsche'nin “yaratıcı olmak isteyen ilk önce bir yok edici olması ve değerleri yok etmesi” yönündeki istilasının bir sonucu olarak okunabilir. Ball, Hans Arp, Marcel Janco ve Tristan Tzara'dan kabare projesiyle işbirliği yapmasını istedi. O sırada Zürih'in popüler müzik salonlarında ucuz eğlence yapan bir aktörün piyanistiydi. Cabaret Voltaire, bir sanatçı klübünün, bir sergi salonunun, bir bara ve bir tiyatroya ait işlevleri içeren karanlık bir yerdi. Scurri lous müziğinin ortasında yarım düzine insanın aynı anda şiirlerini farklılıklarla okuduğu gibi, şiirsel ve şiirsel müzik içeren en tuhaf performansları sundu. Aynı zamanda odanın farklı köşelerinden, aynı zamanda tuhaf Dada maskelerinde ve iç kostümlerinde yapılan karışık dansların eşlik ettiği diller veya saçma heceler. Mistik Jacob Böhme ve Lao-Tse'nin metinleri için ciddi teşvikler eşliğinde aptalca ve saçma oyunlar yaptılar. Duvarlarda, o zamana kadar isimleri bilinmeyen sanatçıların resimlerine asıldı: Arp, Paolo Buzzi, Cangiullo, Janco, Kisling, Macke, Marinetti, Modigliani, Mopp, Picasso, van Rees, Slodki, Segal, Wabel ve diğerleri. Kabare II. Dünya Savaşı'ndan sonra terk edildi, ancak 2002'de Mark Divo liderliğindeki 'neo-Dadaistler' olduğunu iddia eden bir grup sanatçı işgal etmeye başladı. Ingo Giezendammer, Mikry Drei, Lennie Lee, Leumund Kültü, Aiana Calugar ve Dan Jones gibi sanatçılar üç aydan fazla bir süre boyunca sergilendi ve sahne aldı.

4.6.2. Dada Yayınlarındaki Kapaklar, Düzenler ve Resimler

Dadaistlere göre, Dada'nın sanat olmadığı, "sanat karşıtı" olduğu gerçeğine rağmen, Dada yayınlarındaki kitap ceketleri, Mizanpajlar ve resimlerin güçlü bir sanatsal tadı vardı. Dada, eski ve geriatrik tasarımla cesur ve enerjik tasarımla savaşılmaya çalıştı. Dada, geleneksel estetiği görmezden geldi ve bunun yerine yeni bir bakış açısı sundu, anlamın anlamını sorgulamaya çalıştı ve tamamen kendine özgü bir kavram olarak sundu. Maalesef Dada, sanat kurumu tarafından yanlış tanıtıldı ve "Duchamp, Man Ray ve Picabia" eserlerinin aptal yönlerini vurgulayarak hareketi yanlış anlatan Tate Modern gibi kurumlar tarafından yanlış tanıtıldı. Örneğin, Tate'in küratörü Jennifer Mundy AFP' ye "Rekabet unsuru yoktu, birlikte çok eğlenmelerine izin veren, aynı zamanda bu görsel diyaloglara katılmalarını sağlayan gerçek, açık bir sıcaklık vardı". Bununla birlikte, Dada sıcaklık ve eğlence ile ilgili değildi, Dadaistlerin kendilerinin "savaş sonrası ekonomik ve ahlaki krizin ortasında ortaya çıkan, kurtarıcı, bir canavarı, yolundaki her şeye zarar verecek bir fenomen" olduğunu belirtti. Sistemik bir yıkım ve demoralizasyon çalışmasıydı.

4.6.3. Dada Sanat Akımı ve Edebiyatın Derlemesi

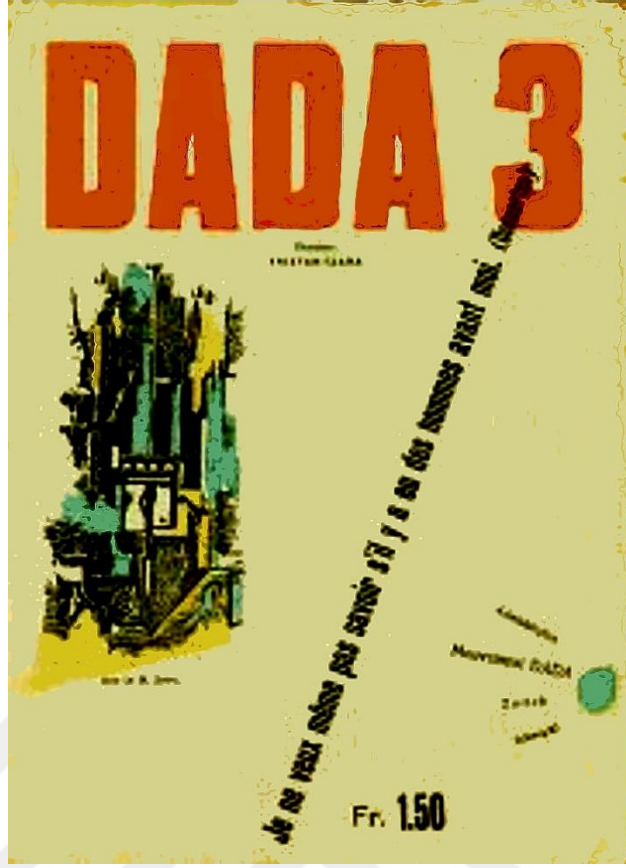


Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-dadaism-meeting-point-of-all.html#Four>

Şekil 4.34: Dada Dergisi Tasarımları

Tzara, Zürih'te bir sanat ve edebiyat incelemesi olan Dada'yı başlattı. İlk sayı 1917 Temmuz'unda altyazı ile ortaya çıktı; Sanat ve Edebiyatın Miscellany. Giorgio de Chirico, Robert Delaunay ve Wassily Kandinsky gibi Avrupa'daki avangard grupların katkılarını sınırlandırıyor. Tzara, Zürih Chronicle'sinde "Gizemli Yaratılış! Büyü Revolver! Dada Hareketi Başlatıldı" yazdı. Dada 1, Avrupa çapında yaygın olarak satın alındı. Dada 2 Aralık 1917'de ortaya çıktı. Cabaret Voltaire'in yapılandırılmış düzenini benimseyen ilk iki konuda resmi editör yoktu. Marcel Janco, 1 numaralı konuyu bir araya getirdi ve Hans'ın kardeşi François Arp, Dada 2'yi yaptı. Bu tasarım gereğince, Dada üyelerinin bir yayın kurulu yönetiminde düzenlemeye devam etmesi planlanmıştı. Bu bazen gelecekte yaratılabilirdi. Ancak, Richter'e göre, sonunda hiç kimse Tzara'nın iş için yeteneğine sahip değildi ve "herkes işyerinde böylesine mükemmel bir editör izlemekten mutlu oldu." Böylece, ilk iki sayıdan sonra Tzara, editör Dada 3'ün rolünü üstlenerek, Aralık 1918'de yayınlandı. Biçim ve kalın tipografik Dada 3'ün radikal değişimi Aralık 1918'de yayınlandı. Nihilistik ve ironik bir ton, Avrupa'ya dönen ve o yılın şubat ayında Tzara ile temas geçen Picabia'nın etkisiyle ilgili olabilir.

Picabia, Şubat 1919'da Dada grafik tasarımcısı Julius Heuberger'in çalışmalarını içeren dergisinin 391'ini Zürih'te yayınladı. Bu konuda 1918 tarihli Dada Manifestosu'nu yayımlayan Tzara, Picabia ile ortaklaşa kendi incelemelerinin sonraki sayılarında işbirliği yapmaya karar verdi - Dada 4-5 ve 391 Sayı 8. san serif ve nihilistik ve ironik bir ton, Avrupa'ya dönen ve o yılın şubatında Picabia'nın etkisi Tzara ile temas geçti. Picabia, dergisinin 391 sayısını Zürih'te yayınladı ve Şubat 1919'da bir Dada grafik tasarımcısı olan Julius Heuberger'in çalışmalarını birleştirdi. 1919'da Dada Manifesto'yu yayınlayan Tzara, Picabia ile ortaklaşa karar vermeye çalıştı. İlgili değerlendirmeleri - Dada3 için Dada Numaraları 4-5 ve 391 Numara 8.r. ve nihilist ve ironik bir ton, Avrupa'ya dönen ve o yılın Şubat ayında Tzara ile temas geçen Picabia'nın etkisiyle ilgili olabilir.

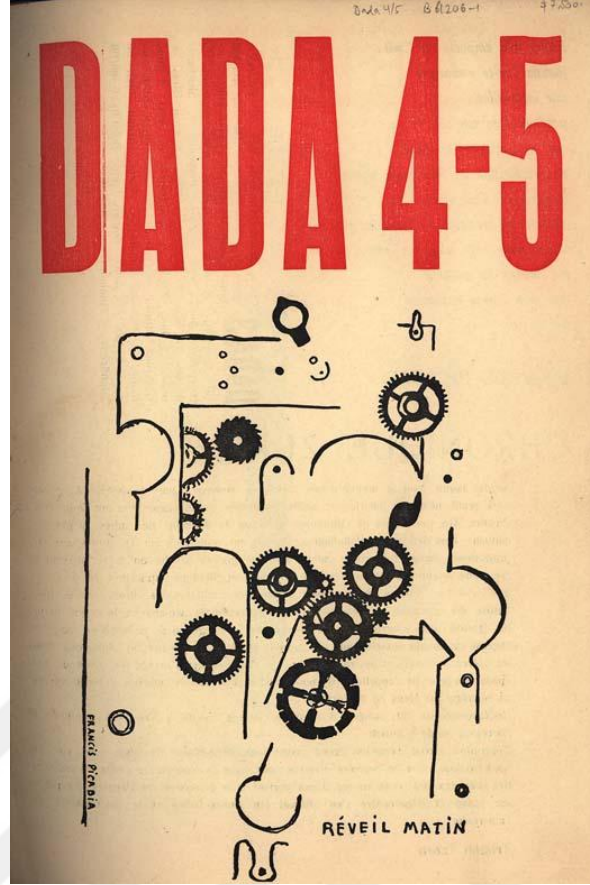


Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-dadaism-meeting-point-of-all.html#Four>

Şekil 4.35: Dada Dergisi 3 Tasarımı

Dada 3, Aralık 1918'de yayımlandı. Biçimlendirilmiş ve cesur tipografik san serifinin köklü değişimi ve nihilistik ve ironik bir ton, Avrupa'ya dönen ve o yılın Şubat ayında Tzara ile temas eden Picabia'nın etkisiyle ilgili olabilir. Picabia, dergisinin 391 sayısını Zürih'te yayınladı ve Şubat 1919'da bir Dada grafik tasarımcısı olan Julius Heuberger'in çalışmalarını birleştirdi. 1919'da Dada Manifesto'yu yayınlayan Tzara, Picabia ile ortaklaşa karar vermeye çalıştı ilgili değerlendirmeleri - Dada Numaraları 4-5 ve 391 Sayı 8.

Hem Fransızca hem de Almanca basımlarda gazete biçiminde basılan Dada 3, rastgele sıralanan yazı dizileriyle, geleneksel tipografi ve düzen kurallarını ihlal eden konuydu. Dada'nın manifestosuna göre, şiirlerine ve beyanlarına yansıyan saçma ve saf saçmalıkların bir kutlamasıydı. Dada 3, Francis Picabia ve Parisli yazar Philippe Soupault ve André Breton'un katkılarını içeriyordu.

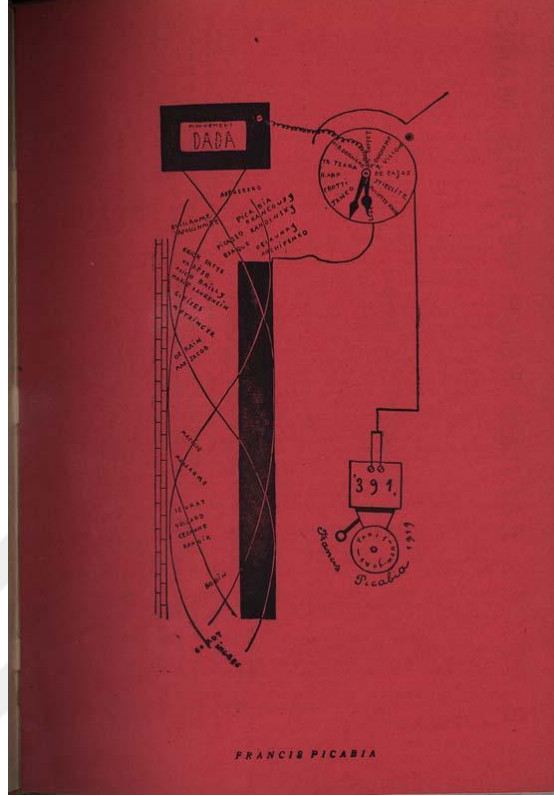


Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-dadaism-meeting-point-of-all.html#Four>

Şekil 4.36: Francis Picabia, Matematiği Yeniden Dekore Ediyorum - Alarm Clock I, Derginin Başlık Sayfasındaki Resim Dada, no. 4-5: Dada Antolojisi, 1919.

Picabia ve Tzara, iki erkeğin sanatsal duyarlılıkları tamamlayıcı olduklarından, birbirlerine ilham verdiler ve birbirlerinin fikirlerini takdir ettiler. Şubat 1919'da Tzara'nın isteği üzerine Picabia üç aylığına Zürich'e taşındı. Çok fazla sanatsal yaratıcılık günlük tartışmalarından ve beyin fırtınasından kaynaklandı. Picabia'nın fikirleri Dada'nın düşüncesine entegre edildi. Tzara ve Picabia, kendi incelemelerinin bir sonraki sorunlarında işbirliği yapmaya karar verdiler - Dada 4-5 ve 391 Sayı 8, bu işbirliğinin sonucuydu. Derginin hazırlığı sırasında yazarı Julius Heuberger olan Dada 4-5'in hazırlığı Durinbg, anarşist faaliyetleri nedeniyle cezaevine gönderildi. Dada 4-5 iki versiyonda yayınlandı: Almancaya bazı katkıları içeren uluslararası bir baskı, Fransız hükümetinin sansürlenmesini engellemek için Alman malzemesini Fransız anne ile değiştiren bir Fransız baskısı. Kapak, Picabia'nın

Dada alarm saatini gösteriyor. Bu sesin yoğun sesi modern sanatı uzun uykusundan uyandırması gerekiyordu. Picabia, 1919 yılının Mayıs ayında "Anthologie Dada" sayısında saatin içsel çalışmasını gösterdi.



Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-dadaism-meeting-point-of-all.html#Four>

Şekil 4.37: Francis Picabia, Matematiği Yeniden Dekore Ettim - Alarm Clock I, Dada Dergisinin Kapağının İçindeki Resim, no. 4-5.

4.7. Konstrüktivizm, Fotoğraf ve Sinematografi



Kaynak: http://www.e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508#_edn7

Şekil 4.38: Aleksandr Rodçenko ve Varvara Stepanova'nın Atölyesi, 1925.

Rus Konstrüktivistleri 1921 yılında sosyalist çevrenin genişletilmesi amacıyla kendilerini yararlı nesne tasarımına adayacaklarından şovale resmine ve sanat yapmaya son verdiklerini dile getirmişlerdir. Ancak dönemin koşullarında toplumsal üretim amaçlı tasarımlar oluşturmak hemen hemen imkansızdı. Rusya'da Birinci Dünya Savaşı'nın ve devamında da iç savaşın yol açtığı durumlar, ülkenin endüstrisini ve ticaretini durma noktasına getirmişti. Bu durum o kadar ciddiye ki, 1921 yılında Lenin ekonominin yeniden canlanması için, büyük devlet kuruluşları ile birlikte artık küçük işletmelere de izin veren Yeni Ekonomi Politikası'nı başlatmak zorunda kalmıştır.

Konstrüktivistler, bu şartlar altında düşündükleri tasarım programlarını başlatmanın, ve endüstriyel amaçlı tasarımlar ortaya koyma hedeflerine ulaşmanın çok zor olduğunu anlamışlardı. Bu sebepten dolayı fikirlerini duyururken, hükümet desteğini de geliştirecek stratejilere açık kapı bırakıyorlardı. Bu stratejilerden biri grubun etkinliklerini anlatan bildiriler ve

broşürler ile birlikte haftalık bir derginin de yayınlanmasıydı: *Vestnik intellektual'nogo proizvodstva* (Entelektüel Üretim Haberleri). Ancak bu strateji hiçbir zaman gerçekleşmedi.



Kaynak: http://www.e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508#_edn7

Şekil 4.39: Liyubov Popova Ve Varvara Stepanova, 1923'te Moskova'daki Tekstil Baskı Atölyelerinde Çalışarak Birçok Giysi Ve Kumaş Tasarımı Yaptılar.

Konstrüktivistlerin bu sonuçsuz girişimlerin yanı sıra, endüstriye doğrudan yönelerek çalışma konusundaki sonuçsuz çalışmaları Moskova Yüksek Teknik ve Sanat Atölyeleri'nde öğretilen tasarım yöntemleriyle neden bu kadar ilgilendiklerini ve neden tipografi, fotomontaj, afiş ve kitap alanlarına yöneldiklerini açıklıyor.

1922'de ilk Konstrüktivist grup çalışma programını da hazırlayan Aleksey Gan, Konstrüktivizm kitabında sanatçıların durumunu ilan etti. Kitap bu konu hakkında pratik ve teorik kağıtların o döneme kadar en geniş açıklamasını da içermektedir. Konstrüktivist hareket üç temel ilke ile açıklanıyordu: Tektonika, Konstrüksiyon ve Faktura. Bu temeller endüstriyel üretime doğrudan bağlılık ile sanatın yaratılmasında edinilen deneyim ile birlikte malzemenin işlenmesini konu ediniyordu. Bu kitap aynı zamanda Parti desteğini kazanmak için grubun yönettiği kampanya için bir propaganda aracıydı. Sadece Konstrüktivizm'in gerçekten devrimci akımı temsil ettiği ve bu sebeple de yeni devletin temel estetiği olarak benimsenmesi gerektiğini savunuyordu. Ancak

hatalı bir hareket olarak hükümetten destek alabilmek için ısrar etmekle birlikte Parti'nin gerici sanat politikalarını eleştiriyordu.



Kaynak: http://www.e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508#_edn7

Şekil 4.40: Aleksey Gan, Bir Dergi Kapağı Üzerinde Çalışırken. Fotoğraf: Aleksandr Rodçenko, 1924.

Aynı dönemde Gan, Kino-Fot (Sine-Foto) adlı bir dergi yayınladı. Haftalık olarak çıkması planlanmasına rağmen, 25 Ağustos'taki ilk sayısı ile 8 Ocak 1923'teki son sayısı arasında sadece altı sayı yayınlanabildi. İsmi fotoğraf ile ilgili de gönderme yapmasına rağmen, aslında bir sinema yayınıydı. Fotoğraf ile ilgili kimi yazılarda önemli icatlar ve ultraviyole ışıkların etkileri konularında yazılara da rastlanabiliyordu ancak derginin ana konusunu sinema oluşturuyordu. Bir dönem için profesyonel bir endüstri kaynağı olarak da kabul gördü. İçeriğindeki incelemeler oldukça kapsamlıydı: Teknik gelişmeler, Batı'daki teknik imkanlar, Thomas Edison'un çalışmaları, Charlie Chaplin ve Viking Eggeling gibi sanatçıların işleri, Rus film endüstrisindeki gelişmeler ve film öğrenimleri üzerine kapsamlı çalışmalar içeriyordu.

Önemli bir konu olarak da sayfalarında ilerici görüşlere yer vererek yeni akım sinema ile ilgili tartışmalar için önemli bir bağlam oluşturuyordu. İlk

sayısında, o zamanlar Sovyet sinemasında yeni bir akım başlatan Len Kuleşov ve Dziga Vertov'un bildirimlerine yer veriyordu. Vertov'un bildirisi kamuya yönelik ilk açıklaması da olan "Biz: Bir Tür Manifesto" metnini de içeriyordu. İleriki sayılar Vertov'dan karelerle birlikte "Sinema Hakikati, O ve Ben" gibi içerikleri de bulunduruyordu.

Bunların dışında Kuleşov ile ilgili içerikler de yadsınmazdı. İlk sayılarda beş uzun metnine yer veriliyordu. Konu üzerindeki yaklaşımları arasında farklar bulunmasına rağmen sinemanın ticari bağlamında, özellikle de çağdaş eserlerde teatral etkilerin barındırılmaması konusunda aynı fikirdeydiler. Bununla birlikte, proletarya devletinin özünde gerçekliği yansıttığı düşündükleri, montaj teknikleriyle temellendirilmiş yeni bir Sovyet sineması geliyeceği konusunda aynı fikri paylaşıyorlardı.



Каянак: <https://monoskop.org/Kino-fot>

Şekil 4.41: Altı Sayı Yayınlanan Kino-fot Dergisinin Kapakları, 1922-1923.

Dergide sürekli olarak eser üreten sanatçılardan birisi de Rodçenko idi. Toplam altı sayısı bulunan derginin dört kapağını tasarlamış ve ilk beş sayıda en az ikişer röprodüksiyonu bulunmaktaydı. Dergide Rodçenko'nun

konstrüksiyonlarından, kolajlarından ve resimlerinden örnekler yayınlanıyordu. Rodçenko'nun estetik kabiliyetleri ile birlikte Gan'ın yazdığı altı editör derlemesinin görsel düzenlemesi de geliştirmişti ve onun çalışmaları ile birlikte yayınlanmıştı

Dergi konstrüktivist akım sanatçıları ile ilerici düşünceye sahip yönetmenler arasında da organik bir ilişkinin gelişmesini sağladı ve konstrüktivizmin izlediği yolda özellikle de konstrüktist fotoğrafçılıkta çok etkili oldu. Kino-fot, konstrüktivist çevre dahilinde fotoğrafa yönelen ilginin başlangıcında etki sahibi oldu. Kino-fot ile birlikte gelişen bu ilgi parti politikalarına karşı oluşan hayal kırıklığının veya realist sanat talebiyle uzlaşma yönünde bir girişim sonucu değildi. Bunun aksine Kino-fot konstrüktivistlerin partinin sinema yöntemlerini ne kadar olumlu gördüklerinin ve bu doğrultuda harekete geçtiklerinin kanıtıdır. Sinema ve fotoğrafın propoganda aracı olarak başarısını görmüşler ve ilerici sinemanın pratiğine yönelerek bu temelleri fotoğraf üzerinde genişletmenin yolunu aramışlardır.

Gan da fotoğrafı propaganda için çok önemli bir unsur olarak kabul etmiş ve yaşayan fotoğraf olarak irdelediği sinemanın temeli olarak düşünüyordu. Gan, film gibi ürünlerin sanatın daha önceleri bağlam olarak kullandığı geçerliliğini kaybetmiş işlevlerin yerine geçeceğini savunuyordu. Konstrüktivizmin ideallerine sıkı sıkıya bağlı olan Rodçenko için ise öncelikle Vertov'un fikirleri ve eserleri güçlü bir referans olur ve hem fotoğrafları hem de fotomontajları üzerinde büyük etkiler taşır.

Rodçenko'nun sinemaya çok büyük bir ilgisinin olduğunu, bu mecraya çok büyük bir ideolojik ve sanatsal önem atfettiği ortadadır. Hatta Kino-fot dergisinde görsellerinin yanı sıra Charlie Chaplin üzerine bir makalesi de bulunmaktadır. Bu makalede Charlie Chaplin'in ustalığı övülmektedir. Ancak bunun yanında Chaplin'in yaklaşımına dair siyasi yorum da taşımaktadır. Rodçenko, Chaplin'in gösterişten kaçınan oyunculuk felsefesinin ve alışlagelen tekniklerin dışında teknikler kullanmasının devrimci bir durum olduğunu düşünür. Chaplin'in filmlerde işlediği içerikler hem Lenin ilkelerini hem de teknolojik gelişmeleri somut temellere oturttuğundan önemlidir. Rodçenko bu

temellendirmeleri yeni Sovyet insanının yaratılacağı pratik ve ideolojik etkenler ile bağdaşık görür.

Rodçenko'nun fotomontaj tekniğinde de Kino-fot'ta savunuculuğu yapılan sinema metotları ile en yakın bağı görürüz. Vertov ve Kuleşov, montajın yeni sineman gelişim yolculuğu açısından gereklilik arzettiğini düşünürler. Kuleşov montajı sinemanın asli niteliğini taşıyan ve izleticinin üzerinde etki yaratan temel unsur olarak görür. Vertov'un da benzer görüşleri vardır 1923 yılında Lef dergisinde yayınlanan bir yazısında montaj ile birlikte önü açılan özgürlüğü “ Saniyede 16-17 kare kuralından ve zaman-mekan sınırlarından kurtularak görüntüleri nerede kaydetmiş olursam olayım dünya üzerindeki tüm noktaları birleştirebilirim” sözleriyle vurgular.

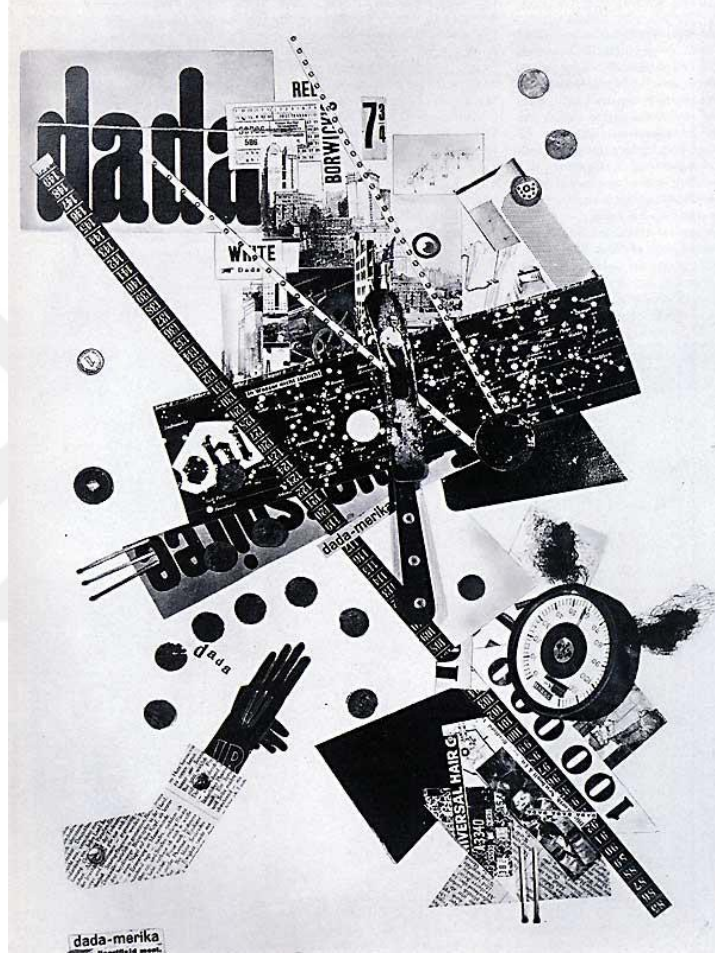


Kaynak: http://www.e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508#_edn7

Şekil 4.42: Rodçenko, “Kinoglaz” için afiş, 1924.

Dadacılara yapılan atıf, John Heartfield ve George Grosz gibi sanatçıların Dada-merika ve benzeri eserlerinin başlangıçta temel bir esin kaynağı olduğunu öne sunuyor, ama Rodçenko, onlardan daha farklı olarak,

yalnızca şoke edici ve uyarıcı kompozisyonlar oluşturmaktansa, kolaj tekniğine dayalı bir şekilde izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi sistematikleştirmek için çalışıyordu. Başka bir açıdan bakılacak olursa Gan, Rodçenko'nun kolaj ile ilgili çalışmalarının altında, aynı Kuleşov ile Vertov'un montaj ve sinema deneyimlerinde olduğu gibi, görsel manipülasyon metotlarının bulunduğunu öne sürüyordu.



Kaynak: http://www.e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508#_edn7

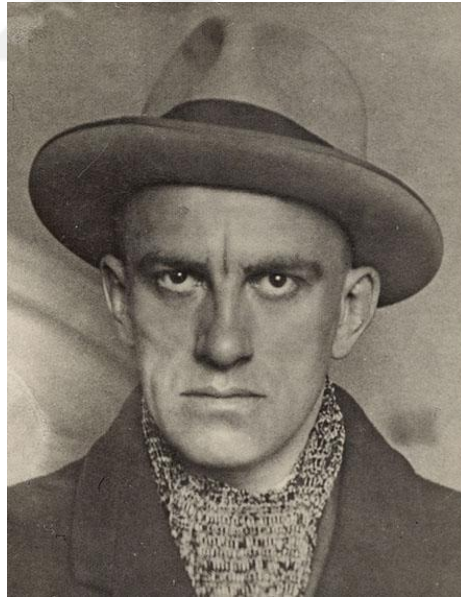
Şekil 4.43: George Grosz ve John Heartfield, “Dada-merika”, 1919.

1923'te Rodçenko grafik tasarım çalışmalarının neredeyse yarısında fotomontaj kullanıyordu. 1924'te ise artık fotomontaj tekniğini afişlerinde de kullanmaktaydı. Kino-Pravda için yaptığı afişte film kareleri kullanmıştı. 1924'te ilk fotoğraf makinesini almış ve 1924'te ise Mayakovski'nin fotoğraflarını çekmişti. Bundan sonra ise daha sık fotoğraf çekmeye başlamıştı.



Kaynak: http://www.e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508#_edn7

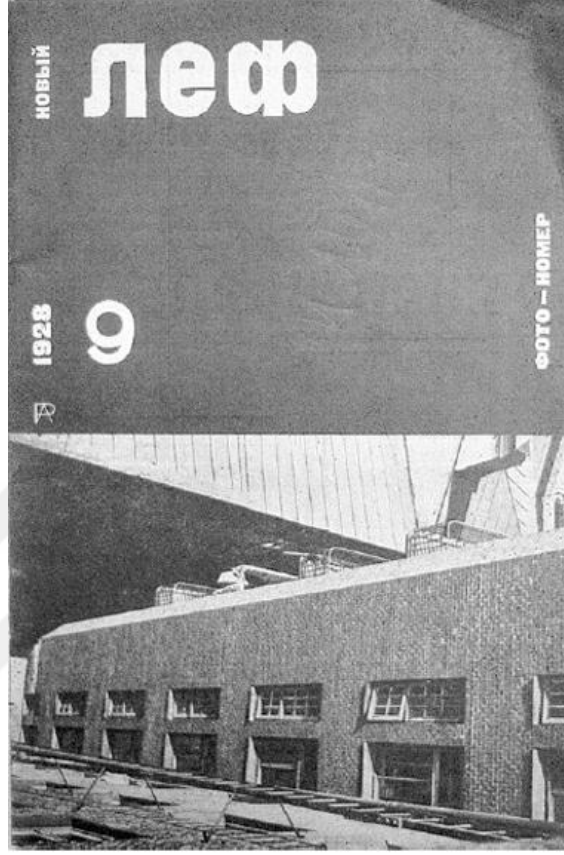
Şekil 4.44: Mayakovski'nin *Pro Eto* şiiri için fotomontaj, 1923.



Kaynak: http://www.e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508#_edn7

Şekil 4.45: Mayakovski. Foto: Rodçenko.

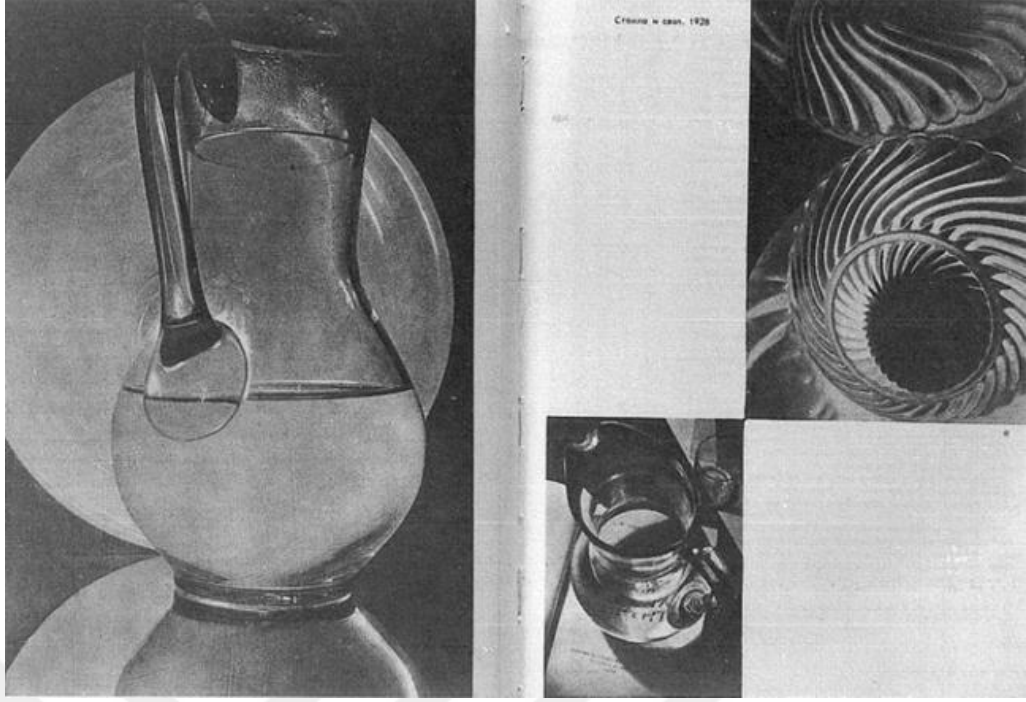
Rodçenko'nun farklı bakış açıları ile çalışma gayreti, Vertov'un çığır açtığı ilginç karelerle de yakınlık taşımaktadır. Rodçenko, daha sonra Novyi Lef'te fotoğrafçılık yöntemlerini Vertov'un kullandığı terimler ile anlatır. Fotoğrafları ile dünyaya farklı bir bakış açısı kazandırmak istediğini belirtir.



Kaynak: http://www.e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508#_edn7

Şekil 4.46: Aleksandr Rodçenko, *Novyi Lef* kapağı, 1928.

Rodçenko'nun çalışmaları pek çok açıdan, Vertov'un sinema eserlerinin fotoğraf alanındaki türevleri gibidir. Ağaç, ev, sürahi görüntüleri, tek başlarına da bir anlam taşımakla beraber peş peşe gösterildiklerinde izleyiciye bir sürahi, ağaç ya da evden daha fazlasını ifade ediyordu. Bakan kişi, bir araya gelen nesnelere ilgili bütünlüğe sahip bir fikre ve o nesnelere toplu halde sunulmasına dayanan bir deneyime ulaşarak farklı açıları görüyordu.



Kaynak: http://www.e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508#_edn7

Şekil 4.47: Aleksandr Rodçenko, “Sürahiler”, *Novyi Lef*, 1928.

Bu bağlamda incelendiğinde, Vertov ve Rodçenko bazı açılardan benzer özellikler taşımaktadır. Kino-fot’un yayınlanan son sayısında Vertov, Kino-pravda’nın “ekonomik sebeplere dayalı bir geri çekilme” olduğunu dile düşünmektedir. Aslında onun fikri “dünyayı her saat başında tarayacak” bir sinema gazetesi idi ancak bu pek çok konudan imkansızlıklar barındıran bir idealdi. Zira Kino-pravda bile pek çok kaynaktan yoksundu. Diğer konstrüktivistler gibi, Vertov da ideallerine yürüyeceği bir stratejiyi hayata geçirme amacındaydı.

4.8. Pop Art Sanat Akımı

Pop Art, 1950’lerde Amerika’da ve İngiltere’de Soyut Dışavurumculuğa karşı bir tepki yaşayan sanatçıların 60’larda akım haline getirdikleri bir hareketidir. Sıradan ticari ürünleri veya günlük nesnelere işleyen “pop” terimi, seçtiği stiller ve taşıdığı imgeler ile reklamcılığa veya grafik tasarımına atıfta bulunulan bir sanat akımını ifade etmek amacıyla kullanılmıştır “Pop” terimi ilk defa 1958’de, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından Architectural

Design’da kaleme alınan “Sanat ve Kitle İletişimi” adlı makalede popüler kültür nesnelarını tanımlarken kullanılmıştır. Popüler kültürde halihazırda bulunan, tüketim odaklı yaşam biçiminin, reklam sektörünün doğasından ve tüm tekniklerinden faydalanan Pop Art, çabuk tüketime maruz kalan ve çabucak unutulacak olan, “sabun köpüğü” manasını taşıyan “pop” kelimesiyle, asıl amacı zamana karşı durmak ve unutulmamak olan “sanat” kelimesini bir tezatlık içerisinde birleştirmiştir. Bu noktada büyük bir tezat bulunmaktadır; Pop Art akımı, ölümlülüğe meydan okuyan ve asıl amacı kalıcılık olan sanatı ölümlü ve unutulacak hale getirme fikrini beslemiştir.



Kaynak: <http://sanatile.blogspot.com/2015/08/nedir-bu-pop-art-kavrami-yazma.html>

Şekil 4.48: Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan ne?

Döneminin diğer avangard akımlarında olduğu gibi, Pop Art'ın da temellerini Marcel Duchamp'ta görmek mümkündür. Duchamp'ın 20. yüzyıl

başlarında, hazır malzemeleri ve tüketim değeri taşıyan ürünleri sanat eseri olarak kompozisyonlamış olması, takipçisi olan diğer Pop Art sanatçılarının da popüler kültür öğelerini yine benzer bir amaçla kullanmalarına etki etmiştir. Duchamp, sanatı temel yordamından yani normalde taşıdığı fonksiyonundan ayırıp şu şekilde dile getirmiştir: “Eğer ben bir pisuarı tuvalette değil de galeri de teşhir ediyorsam, üzerine imzama atmışsam ve siz onun içine pisleyemiyorsanız bu sanattır.” Sanatın bu farklı yorumlanması, Pop Art'ın başlangıcı olmuştur.



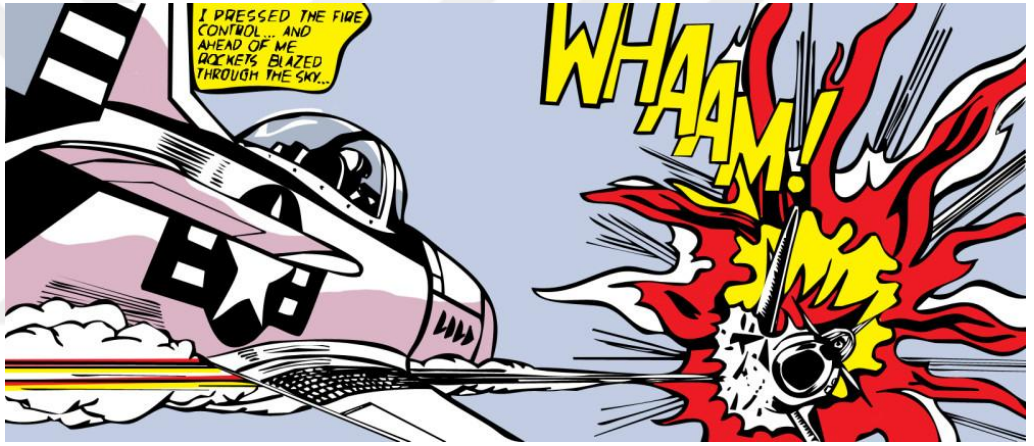
Kaynak: <https://forthefloorandmore.com/retro-wallpapers-pop-art-splashbacks/marilyn-diptych-tate-gallery-2/>

Şekil 4.49: Andy Warhol, Marilyn Diptik 1962. Monroe'nun Fotoğrafları İle Oluşan Serigrafi. Her Panel 208x145 cm, Tate Galeri, Londra.

Bu çalışmalarda mimari ve sanatın gelecekteki konumu için Amerikan popüler kültürü tarafından sunulan yeterlilikler üzerine tartışmalar ve çalışmalar

gerçekleştirilmiştir. Zira savaş döneminde çekilen sıkıntıların izlerini hala taşıyan Avrupa ülkeleri için, Amerika'ya özgü simgelerin özel bir çekiciliği olmuştur. Bağımsız Grup'un toplantıları sonucunda gelişen fikirsel ortam, 1956'da Whitechapel at Galery'de “This is Tomorrow” (İşte Yarın) isimli bir sergi kurulmasına ön ayak olmuştur. Theo Crosby tarafından gerçekleştirilen bu sergi, mimarlar, tasarımcılar ve sanatçıların birlikte oluşturduğu on iki bölümden oluşmuştur.

Amerikan yanlısı görüşe daha yakın olan Lawrence, İngiliz Pop Art'ının temelini işte bu sergiye dayandırmaktadır. Bu serginin afişi olarak kullanılan “Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir” ismini taşıyan kolaj da Pop Art'ın çıkış noktası olarak kabul edilmiştir.



Kaynak: <https://curiator.com/art/roy-lichtenstein/whaam>

Şekil 4.50: Roy Lichtenstein, Whaam!, 1963. Tuval Üzerine Magna, 172.7x 406.4 cm, Tate Galeri, Londra.

O dönemde sanat dünyasını etkisi altına alan Soyut Dışavurumculuğun bireysel temelli ve saf sanat anlayışının tamamen zıttı olan bu eser, gazetelerden ve dergi sayfalarından koparılmış (eleştirmenlerin deyimiyle kitsch' -sanat dışı- araçlardan oluşturulmuştur. Bu Eserde, bir odanın ortasında duran, elindeki “pop” yazısını taşıyan bir obje tutan, çıplak, kaslı ve idealize vücutlu bir erkek ve diğer tarafta ise kanepede çıplak duran bir kadın bulunmaktadır. Bunun dışında kasetçalar, televizyon, ve son model elektrikli bir süpürgeyle merdiveni baştan sona temizleyen bir hizmetçi de eserin tamamlayıcı unsurları olmuştur.

Kolaj, bu imgeler aracılığıyla modern batı dünyasında günlük yaşamın bir portresini sunmuştur.

Topluma sunulmuş olan cinsiyet rollerine yeni bir bakış açısı getirirken erkeği de kadın gibi bir estetik nesne halinde göstermesi, dönemde yaşanan vücut geliştirme ve spor modasından kaynaklanmaktadır. Hamilton, eserlerinde kendi çektiği veya sıradan yerlerden bulduğu fotoğrafları kullanmış; bazen bunlara günlük nesnelere de eklemiştir.

4.9. Op Art Sanat Akımı Oluşumu

Op Art; şiddetli zıtlıklardan –özellikle de siyah ve beyaz zıtlığı- ve geometrik şekillerden yararlanan, 60'lı yıllarda ortaya çıkan bir çağdaş sanat akımıdır. Bu terim ilk kez 1964 yılında Times'da yayınlanan bir makalede yeni bir sanat metodunu tanımlamak için göz yanılsamalarını kullanan ve bunlar ile adeta oyunlar oluşturan yeni bir sanat akımının doğuşuna tanıklık ediyoruz, görsel araştırmacıların eserleri gerçekten cezp edici ve yanıltıcı ifadeleriyle kullanılmıştır. Op Art akımında eser veren sanatçılar izleyicinin algı süreçlerini yöneten etkiler yaratmışlardır. 60'lı yıllarda, o dönemde dünyanın yaşadığı durumu duygusal ifadeler ile anlatmaya çabalayan savaş sonrası dönem sanatçılarının aksine, Op Art izleyicide anlık görsel etkiler oluşturarak tesir altına almak amacıyla bir tepki olarak çıkmıştır. Bu akımda izleyiciyi etkilemek temel amaç olmuştur ve yanılsama en önemli unsurdur. Yanılsamaya neden olacak etmen olarak ise, çarpıcı renk ve biçimlerin zıtlıklar ile birlikte bir kompozisyonda kullanımı öne çıkmaktadır. Biçimlerin, renklerin ve hatların görsel etkiler oluşturmak amacıyla belirli bir sistemle araştırılması sağlanmış ve etkiler izleyicinin görsel mekanizması ile kurgulanmıştır.

4.9.1. Victor Vasarely ve Op Art Sanatı

Op Art akımının önemli temsilcilerinden birisi olan Vasarely, 1906 yılında Macaristan'da doğmuş 1997 yılına dek yaşamış Fransız bir sanatçıdır. Vasarely Bauhaus gelenekleriyle birlikte sanat eğitimini almıştır. 1930 yılında Paris'e taşınmıştır. Önceki akımlardan olduğu kadar kendi yakınında bulunan nesnelere ve biçimlere de etkilenmiştir. Eserlerinde rengi, renksizliği,

biçimleri ve sanat ile izleyici arasındaki ilişkiyi hareketli bir şekilde düz bir yüzeyde işlemeyi araştırmıştır.

Vasarely, şekilleri yan yana konumlandırarak uzam ve derinlik yanılsaması ile resmedilen biçimleri ve renk paletlerini sınırlandırma metoduna giderek dizi sanatını oluşturmuştur. Vasarely'nin düşüncesine göre geometrik şekiller resmin temel unsurlarını oluşturmaktadır. Bu şekillerin doğasında olan matematiksel düzen ışığın da etkisiyle gözde optik bir uzay algısı oluşturmak istenmiştir. Dikkatli bir şekilde sürekli olarak incelendiğinde bu şekiller ileri geri çıkarak sanki kıpırıyor gibi etki oluşturmaktadır. Fon bütünlüğünü de işin içerisine dahil eden sanatçı geometrik biçimlerin etkilerini kuvvetlendirmiştir. Renklerin ışıklılık değerlerinin sistematik olarak değiştirilmesi görsel yanılsama etkisini daha da uç boyutlara taşımıştır. Gestalt teorisinden faydalanan bu etkileme düzeninde, resmin yüzeyinde –yani fon ile onun üzerindeki şekillerde- farklı idrakler oluşturmak amaçlanmıştır. Kesin çizgilerle sınırlandırılan dikdörtgenler, kareler, üçgenler renkli ya da siyah beyaz olarak, fon ile bütünleşip, kesin bir sınırı olmayan formlar kazanırlar.



Kaynak: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/321351>

Şekil 4.51: Victor Vasarely, “Metsh”, 1964, Guaj, 40x40 cm, Londra, Özel Koleksiyon

Victor Vasarely'nin "Metsh" adlı yapıtında kare formların ilişkisi oldukça ön plana çıkartılmıştır. İ içe geçen bu karelerin oluşturduğu dizilerde i bölümlerde bulunan karelerin köşeleri farklı yönlerde aılar oluşturmuştur. Vasarely'nin bu eserinde, açık renk ve koyu renk bölümleri yine karelerin içerisindeki tonlamalar ile yaratılmış ve ritmik bir geometrik biçim elde edilmiştir. Kare şekiller içerisindeki diğer geometrik şekillerle bir denge sistemi oluşturmuş ve görsel algı için bir dalgalanma hareketi yaratmıştır. Bu algılamada görsel yanılısamalar büyük rol oynamaktadır. Bunu sağlamak için geometrik şekillerin ve renklerin arasındaki zıtlıklar ön plana çıkartılmıştır.

4.9.2. Op Art Sanat Akımı ve Diğer Sanat Akımları ile İlişkisi

Monet, Seurat, Signac ve Czanne gibi Empresyonist sanatçılar, Malevich ve Mondrian gibi Konşrktivist sanatçılar; Dada, Fütürizm, Bauhaus, Orfizim gibi akımlar ile ilişkili olan 20. yüzyıl sanatçıları da Op Art ile ilgilenmişlerdir. Op Art eserleri izleyicinin katılımı ile, izleyiciyi algılama sürecinin işlenmesini düşünmek ve gerçeklik üzerindeki yanılısamları sorgulamak için yönlendirmektedir. Bu bağlamda Op Art; De-Stijl, Fluxus, Groupe de Recherche d'Art Visuel ve Sperrealizm gibi akımlarla ve özellikle de algı psikolojisi ve fizyolojisi ile Geştalt teorisindeki yeni çalışmalarla çok yakından ilişkili olmuştur. Op Art'ta varolan metamorfozlar ya da yanılısamalar da aynı zamanda Kinetik Art'ın da önemli bir özelliğini bulundurmaktadır.

Bu süreç ile birlikte ortaya çıkan Op Art, Soyut Sanat ile ilişkili olan; basit geometrik şekillerin tekrarlanması ve zıtlık teşkil eden renklerin bir arada kullanılmasıyla hareketli yanılısamalar yaratmayı, abartılı bir derinlik metoduyla arka plan ve ön plan arasında yanılısamaya sebep olacak düzenlerin sağlanması ve göz yanılısaması etkisi yaratacak unsurların bulunmasını temel almaktadır. Bu sebeple oluşan eserler; görsel algı biçimini değiştirmekte, üçüncü bir boyut hissi oluşturmakta, renk ve şekil oyunları ile görsel algılayışı yanılıtmaktadır.

4.10. Dijital Devrim ve Grafik Tasarıma Yansımaları

Tarih boyunca, o dönemde mümkün olan bilgilerin oluşturduğu her bir anlayış ve farkındalık döneminin yöntemi, değişen bilinç, dünya kavramını dikkate alınması gereken önemli noktaları ve nasıl temsil edileceğini

etkilemektedir. Her dönemin yeni teknikleri, topluluklar ve bireylerin temel bilgilerine güçlü bilgiler ekleyerek hayatı etkiler, düşünme biçimimizi, bakış açımızı ve onu görme biçimimizi değiştirir. Teknolojik araçların icadı dünyanın nasıl yorumlandığını ve kültürün şekillenişini etkilemektedir.

Marshall McLuhan, teknolojik gelişmelerin insanların duyusunu nasıl etkilediğini, bu bağlantıyı nasıl gördüklerini şöyle açıklamaktadır: “Teknolojik genişleme veya birbirini büyütme kabiliyetleri arasındaki bölünme son yüzyılda giderek yaygınlaştığı gerçeği, bugün tarihte bile ilk kez bu kültürel dönüşümlerin nasıl başladığını fark etmemize ve başkalaştığı bilincine varmamızı sağlıyor. İster radyo, ister alfabe olsun yeni bir teknolojinin başlangıcını yaşayan en belirgin tepkileri gösterip göstermediğini yeni duygusal oranların gözü veya kulağı insanlar arasında her zaman çok yeni bir “bütünleş” tamamen yeni bir dünya akla getiriyor. Aslında asıl devrim, yeni algılama modelinin kişisel ve sosyal yaşamının büyümesi, bu “adaptasyon” un devamından sonra aşamalar halinde ortaya çıkarak gerçekleşir. (Lovejoy, 2007: s.35-36).

Sanat her zaman teknolojik gelişmeyle yakından ilişkili olmuştur ve her dönem için kendi getirileri ışığında, sanat bu gelişmelerden bir şekilde etkilenmiştir. Paul Valery “otomobillerimizin esneklik ve verimlilik açısından gelişmesi, güzel eski endüstrinin yakın gelecekteki köklü değişikliklerini geliştirme olasılığı çok yüksektir. Sanatın tamamında, şimdi farklı gözlem ve muamele gerektiren maddi bir yön var, bu maddi yönden modern bilim ve uygulamanın etkilerinden daha fazla yaklaşılması imkansız. Yirmi yıl boyunca geçmişte konu, ne de yer ne de zaman olmuştur. Sanat tarzını buluşun yeteneğini doğrudan etkileyen ve sonunda sanat kavramının belki de en büyüğü değişimini olduğu gibi değiştirmek için böyle yeniliklere hazırlıklı olmalıyız (Benjamin, 2007: s.50).

Yirminci yüzyılda Walter Benjamin’in fotoğrafçılığın kültür oluşumundaki ciddi sosyal etkilerini analiz etti ve sanat eserlerinin fotoğrafla ritüel kültüründen imajla bağımsızlaştığını gördü. Bildiğimiz gibi ilk sanat eserleri ritüel hizmetinde önce büyüselle sonra da dini rasyonalitede ortaya çıkmışlardır. Bu dönem sonunda Rönesans ile ortaya çıkan ve üç yüz yıl süren güzelliğin hizmeti bu temeli ilk titremede belirginleştirdi. Başka bir deyişle,

gerçekten devrimci olan ilk kopyalama aracı olduğu zaman fotoğrafın ortaya çıkışıyla sanat krizin göz ardı edilemeyeceğine inandığını hissettiğinde, sanatın teolojisi ile tepki gösterdi. Ardından saf her türlü toplumsal işlevi değiş, nesnel bir temele itiraz etmeyi reddeden saf sanatsal çalışma biçiminde olumsuz bir teoloji doğmuştur (Benjamin, 2008: s.99).

Belirli bir yere ve zamana ait görüntüleri veya olayları kaydeden kamera, “özel”in anlamını engeller ve bozar. Resim kaydedilmişse resmin benzersizliği resimdeki kopyalama özelliği ile elimine edilir. Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebilirliği kutsal törenlerde parazit olma işini serbest bırakan ilk kez çoğaltılan sanat eserleri giderek çoğalmayı amaçlayan bir sanat eserinin kopyası olmaktadır. Örneğin, negatif görüntüden çok sayıda yayın yapılabilir. Orijinal baskının anlamsız olup olmadığı sorusu ancak sanatsak üretimde özgünlük standardının iflasiyla sanatın toplumsal işlevi bir bütün olarak kökten değişmiştir. Sanatın kutsal kutlamadan aktarılması için bir başka uygulama siyasete dayalı yeni bir sanat oluşturmasıydı (Benjamin, 2007: s.58-59).

Kopyalanma yolu ile orijinal ruhun gerçekliğinin aurasının kaybı farklı bağlamların ortaya çıkmasına izin verir. Öncelikle sürüm topluluk genelinde özgün farkındalığı arttırmakta ve bu artış ticarete bulunan arz ve talep arasındaki ilişkide olduğu gibi varlığın orijinal değerini arttırmaktadır. Baudrillard görüntüleri kopyalama arzusunun ‘geçmişimiz görüntüye dökülmeli ve süreklilik taşıyan bir vizyona sahip olmalıdır’ fikrinden kaynaklandığını savunmaktadır (Baudrillard, 2005: s.26).

John Berger de kameranın icadından önce, görsel alanın perspektifte ideal bir yermiş gibi düzenlendiğini ve bu düzenlemenin dünyadaki tek merkezin kendisi olduğunu hayal etmek olduğunu söylüyor. Ancak Berger’ e göre, kamera sinemaya böyle bir merkez olmadığını gösterdi. Bakış kameranın varlığı makine algılamadan önce üretilen görüntülerin görünümünü değiştirebilir. İlk olarak görüntüler onları dekore etmek için tasarlanan mimarının ayrılmaz bir parçasıydı. Rönesans katedral veya kiliselerin başlarında insan, duvarlardaki görüntülerin yapının içsel yaşamın bir kaydı olduğunu, görüntülerin tapınağın hafızasını birleştirdiğini ve oluşturduğunu görüntüler yapının eşsiz karakterini tamamladığı düşüncesine kapılır (Berger, 2006: s.19).

Bu olaylara ek olarak Baudrillard, orijinalini koruyabilmek amacı ile yapılan kopyanın, hem kopyayı hem de orijinalini yapay olarak çoğalttığını savunmaktadır. Orijinalini koruma bahanesiyle Lascaux mağarasının ziyareti yasaklanmış, ancak aynı mağarayı beş metre ilerisinde inşa edilerek ziyarete açılmıştır. Orijinal mağarayı insanların hafızasından silip çıkarmanın faydalı olacağını düşünmüyorum, çünkü gerçek ile yapay arasında bir fark yoktur. Bir kopya her ikisini için de yapaylaştırmaya yetmiştir (Baudrillard, 2005: s.25)

19. yüzyılın sonunda, resim ile fotoğrafçılık arasındaki ilişki gelişmeye başlamış ve deneysel eserlerin yapımında kullanılan sanat eseri galerilerde yeni bir sanat formu olarak yer almıştır. Baudelaire, bu yeni sanat biçiminin baştan çıkarıcı olduğunu düşünerek, sanat ve bilimlerin hizmetçisi olan ancak edebiyatın yerini alan baskı ve mütevazı bir hizmetçisi olarak gerçek görevine geri dönmek zorunda olduğunu söylemiştir (Lovejoy, 2004: s.27).

1895 yılında fotoğraf deneylerinden sonra, Lumiere Kardeşler tarafından icat edilen film, o zamana kadar ilk kez sinema ile oyunculuk geleneğini gösteren çeşitli görüşleri gözlemlene fırsatı ortaya koymuştur. Fotoğrafın ötesine geçerek, görsel temsilin var olan bütün geleneklerini paramparça etmiş ve yeni bir bakış açısı ortaya koymuştur. Zaman, mekan, illüzyon, sanallık ve gerçekçilik kavramları, yavaş hareket, kamera navigasyonu ve uzaktaki görüntülerin yakınlaştırılması ve uzaklaştırılması ve uzaklaştırılması gibi teknikler kullanılarak yeni bir ilişki içine sokulmuşlardır. Bu yeni ilişkide bize gözün doğasının daha önce görmediğimizden farklı olduğunu bu da kameraya seslenen doğa ile göze seslenenin farklı olduğunu kanıtlamaktadır (Benjamin, 2007: s.72).

Sinema karşısındaki izleyicinin animasyon algısını derinleştirirken, kimliğine yeni bir kavram eklemektedir: Hareketsizlik. Hareketli kamera gözü, izleyicinin gözünde kayarken izleyici gövdesi oturduğu koltukta sabit kalır. Yönetmen Jean-Louis Baudry bu durumu, Plato'nun mağarasına benzetmektedir.

Baudry'e göre izleyicinin hareketsiz duruşu, sinema zevkinin ana koşuludur. McLuhan ise izleyicinin konumunu şu şekilde tanımlar: Yazarın ya da yönetmenin işlevi, okuyucuyu veya izleyiciyi bir dünyadan diğerine baskı ve

filmlerin yarattığı dünyaya aktarmaktır. Bu çok açık ve eksiksiz deneyime sahip olanlar için, bilinçaltında ve eleştirel farkındalığa varmaksızın onu kabul eder (McLuhan, 2006: s.311).

İzleyiciyi şimdi bütün dikkatini ekrandaki hareketsiz bir imgeye çekerken aklını düşünce sisteminden hariç tuttuğunda farklı bir gerçeklikle karşı karşıya kalıyor. Gördüğü gerçek aletlerin parçalarını birleştirerek yarattığı imgenin gerçekliğidir. Fakat bu görüntüyü izleyiciler tarafından yaratılmış bir gerçeklik olarak değil bağımsız ve saf gerçeklik olarak algılamaktadır. Benjamin, bunun gerçekliğin en yapay yönü olduğunu söylüyor (Manovich, 2001: s. 296). Bu temelde bir televizyon binası inşa ederek kültürü, görüntü güven kültürüne dönüştürmek için köklü bir temel atılmıştır.

5. BÖLÜM

SONUÇ

Fransız İhtilali ile oluşan düşünsel etkilerin sanata ve topluma yansımaları ile başlangıç olarak Neo Klasisizm akımı popülerleşmiş, sonrasında Romantizm ve Realizm gibi birbiri ardına gelen, çoğu zaman da çağdaş olarak rekabet eden sanat akımları üzerinde daha çok siyasi etkenler rol oynamıştır. Örneğin; Paris Komünü sırasında toplumcu fikrin öne çıkması ve güçlenmesiyle, alt sınıfların yaşamını anlatmak isteyen Realist sanatçıların eserleri rağbet görür ve ilham bulurken, Komün'ün bastırılmasının ve Fransa'da askeri darbe yapılmasının ardından, bireysel dünyalarına çekilmek durumunda kalan sanatçılar post-empresyonizm gibi sanat akımlarını ortaya çıkarmışlardır. Ancak güzel sanatlar üzerinde etkili olan düşünsel akımlar 20. yüzyılda aynı etkiyi yaratmamıştır. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılda grafik tasarımını geliştiren sebeplerse ekonomiktir.

Fransız İhtilalinin eşitlik ideali ile birlikte okuma yazma oranında artış görülmüş; bunun yanı sıra Sanayi Devrimi'nin getirdiği seri üretimle birlikte, artık kitlelere ürün satışı yapmak durumunda olan sermaye sahiplerinin de finanse etmesiyle sanat ve tasarım; güzel sanatlar sınırlarını aşarak kitle iletişim araçlarına yayılmıştır. Yalnızca reklam vermek isteyen işletmelerin değil, aynı zamanda özellikle 1. Dünya Savaşı'ndan sonra görülebileceği üzere devletler de vatandaşlarını bir düşünce etrafında toplayabilmek ve kendi ideolojisini yaygınlaştırabilmek için propaganda sanatını yarattıkları görülmüştür. Buna rağmen grafik tasarım ve modern anlamda illüstrasyonun köklerini oluşturan Art Nouveau sanat hareketi aslen gösterilerinin reklamını yapmak isteyen tiyatrolar ve eğlence mekanlarının talebiyle doğmuştur denebilir. Jules Chéret'nin Paris'te başlattığı afiş ve broşür tarzı Mucha ile ilerlemiş ve sonrasında Art Deco gibi daha endüstriyel akımların da öncüsü olmuştur.

Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkardığı; buharlı baskı makinesi ve fotoğraf gibi teknolojik gelişmeler bir yandan görsel iletişimin yaygınlığını arttırırken diğer yandan niteliğinde de değişimlere sebep olmuştur. 19. yüzyılın sonunda bir sanat tasarım alanına dönüşen görsel iletişim araçları, 20. yüzyılda daha da ilerleyerek yaygınlık bakımından görsel sanatların da önüne geçmiştir. Baskı ve

iletişim teknolojilerindeki gelişmelere göre grafik ve görsel iletişim tasarımı da özellikle televizyon, bilgisayar, internet ve sosyal medyanın ortaya çıkışıyla başlangıçta kullanılan tipografik kalıplardan oluşan afiş ve el bildirisi mantığının çok üzerine çıkmıştır. Arts & Crafts hareketinde William Morris'in oluşturduğu yeni tasarım ve illüstrasyon stiline uygun biçimde yarattığı yazı fontları gibi, günümüzde bilgisayar teknolojisi yardımıyla tasarımcılar kendi yazı tiplerini üretebilmektedirler.

Sanayi devriminin getirdiği yeni üretim biçimi gereği üretim, seri ve kitlesel olarak yapılmak ve daha sonra uygun pazarlarda satılmak durumundadır. Ancak aynı üreten birden fazla sermayedar olduğundan, bunlar arasında hem maliyet hem de satışın yapılacağı müşteri kitlesi açısından bir rekabet oluşmaktadır. Çok fazla sayıda ve çok hızlı üretilen ürünlere ihtiyacı olmadığını düşünen müşteri kitlesinin de bu sermayenin dönüşümünün sağlanması adına ürünü satın almaya ikna edilmesi gerekir. Kitlelerin ilgisini çekmek adına yazı ve görsel kullanımı geliştirilerek, Arts and Crafts, Art Nouveau gibi hareketleri ortaya çıkaran sanatçıların da girişimiyle afiş gibi reklam amaçlı üretilen görsel iletişim ürünleri bir tasarım nesnesi haline getirilmiştir. Özellikle 19. yüzyılın sonunda Avrupa'nın aslında "La Belle Epoque" dediği dönemde sanat ve eğlence merkezleri işte bu kaygıyı gütmektedirler.

Bu sebeple dönemin sanatçılarıyla yakın ilişkileri bulunan oyuncu ve yapımcılar, halihazırda seri üretime karşı olan ve sanatçının üretime doğrudan katkıda bulunmasını isteyen sanatçılara iş sağlamış ve böylece 20. Yüzyıl ile birlikte artık afiş, dergi, kitap, poster tasarımı, yeni yazı tipleri, kolajlar, yeni medya ve gelişen teknolojik cihazlar, grafik sanatının ve profesyonel bir uğraş olarak grafik tasarımcılığının doğmasına ve gelişmesine sebep olduğunu söylemek mümkündür.

20. Yüzyılın başlarında ise sanat alanında ve mimarlıkta gelişmeler görülür. Bauhaus, modern mimaride, endüstriyel tasarım ve grafik sanatında büyük etkiler yaratarak ortaya çıkmıştır. Bauhaus dönemindeki sanatçılar hazır malzemeler ve tüketim değeri taşıyan ürünleri sanat eseri olarak birleştirerek 20. yüzyıl da dikkat çeken tasarımlar haline getirmişlerdir. Alışılmadık malzemelerin kullanıldığı karma görüntülerden, dijital olarak iç içe fotoğraflara

ve video çalışmalarına kadar bu çağdaki sanatçılar çevrelerindeki dünyayı keşfetmek için yeni tasarım teknolojilerini ve icatları kullanarak, çeşitli medya ve stiller oluşturmuş, tasarımlara yeni alanlar getirmişlerdir. Yeni medya sanatçıları ortaya çıkmıştır. Sanat eserlerine ve geçmiş dönemlerin akımlarına yapılan atıflar, hayal gücü ve dijital müdahaleleri gizlememeleri nedeniyle bu yeni medyanın, çağdaş sanata eleştirel bir konum sunarken aynı zamanda görsel ve kültürel katılımı sağlayan yapay resimlere vurgu yapıldığı açıkça ortadadır.

5.1. Çalışmanın Literatüre Katkısı

Bu tez çalışmasında Sanayi Devrimi sonrasındaki sanat akımları, dönem sanatçıları, sanatçıların tarzları ve dönem şartları bir bütün olarak akademik kıstaslarla ele alınmış ve grafik tasarıma etkileri hakkında detaylı bir araştırma kaynağı oluşturarak literatüre katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

5.2. Araştırma Kısıtları

Araştırma konusunu oluşturan dönem içerisinde bilginin dijital olarak saklanma imkânı olmamasından dolayı; incelenen dönem ile ilgili bilgilerin sadece dönem içerisinde yazılmış kaynaklardan ve bunların dijital ortama aktarılmış kopyalardan edinilmesi sonucu dönem içerisinde dokümanite edilmemiş bilgilerin kaybolmuş, eksik ya da hatalı olabilmesi durumu araştırma konusunda kısıt oluşturmuştur. Bu kısıtları gidermek amacıyla araştırılan dönemi anlatan kaynaklar detaylı ve karşılaştırmalı bir biçimde incelenerek, geçerliliği en fazla olan bilgilerin kullanılması amaçlanmıştır.

5.3. Geleceğe Yönelik Çalışma Alanlar

Bu araştırmanın konusu başka araştırmalara kaynak oluşturarak, ileriki zamanlarda yeni araştırmalar yapılabilecek şekilde metodik ve akademik bir çalışma olarak incelenmiştir.

Sanayi Devrimi sonrasında gelişen sanat akımları ve bunların grafik tasarıma etkisi dönemselsel olarak incelenmiş ve sebep sonuç ilişkileri içerisinde temellendirilmiştir. Bu bağlamda çalışmanın geleceğe yönelik diğer çalışmalar için de bir kaynak teşkil edebilmesi için temellendirmeler açık bir şekilde yapılmış ve konular pek çok yönüyle ele alınmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Aydın, H., Sivas, H., Yılmazel, A.F., Ö zer, E.U., Tek, A.T., Elam, N., Altunan, S., Bingöl, S., Koylu, Z. (2007). *Uygurlık Tarihi*. T. Sivas (Ed.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Baudrillard, Jean, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, Türkçesi: Oğuz Adanır, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002.

Baudrillard, Jean, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Türkçesi: Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2005.

Becer, E. (1997,99). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Beksaç, E. (1995). *Avrupa Sanatı'na Giriş*. İstanbul: Engin Yayıncılık (Genişletilmiş 2. Baskı)

Benjamin, Walter, *Pasajlar*, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul, YKY, 2007

Berger, John, *Görme Biçimleri*, Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis, 2006.

Delmas, C. (1967). *Avrupa Uygurlık Tarihi*. E. Gürol (Çev). İstanbul: Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları.

İnankur, Z. (1997). *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*. Kabalcı Yayınevi.

Lovejoy, Margot, *Digital Currents: Art In The Electronic Age*, New York, Routledge, 2004.

Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001.

Öztuna, H. Y., (2007). *Görsel İletişim Kültürü Dergisi*. Grafik Tasarım Dergisi, Sayı 5

Sanat Tarihi Ansiklopedisi 3. (1983). Görsel Yayınlar Ansiklopedik Neşriyat

Sanat Atlası, Dünyanın En Kapsamlı Müze Kitabı. (2010). İstanbul: Boyut Matbaacılık

Turani, A. (1983). *Dünya Sanat Tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (2. ve 3. Baskı)

Tansuğ, S. (1995) *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi (3. Basım)

Tanili, S. (1979). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Yay Y.

Weill, A. (2012). *Grafik Tasarım*. O. Türkay (Çev.). (4.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

http://www.e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508#_edn7 Christina Lodder, Çeviri: Ali Artun, Elçin Gen, skopdergi - Sayı 11 - 9/9/2017

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/321351>

<http://guity-novin.blogspot.com/2010/04/history-of-graphic-design-pioneers-of.html>

<http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-italian-futurist-visual.html#Two>

<http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-dadaism-meeting-point-of-all.html#Four>

<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=3738>

http://www.jasstudies.com/Makaleler/183415334_y%c5%9fenelelif_T.pdf

YAYINLANMAMIŞ TEZLER

Şahin, S. (2010). *Dijital Devrim ile Birlikte Sanatta Mekan, Beden, Algı Değişimi*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Yıldız, T. (2013). *Sanayi Devriminin Doğurduğu Sanat Anlayışları ve Grafik Tasarımın Bu Süreç İçerisindeki Gelişimi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Neslihan Şahin

Doğum Yeri ve Tarihi : KARS / 28.04.1993

Medeni Hali : Bekar

E-Mail : sahineslihan@outlook.com

Adres (Ev) : Yavuz Sultan Selim Bulvarı Pınar-tepe

Mahallesi No:6 Beyaz Plaza Kat:4 Daire:39

Telefon : 0534 067 4033

EĞİTİM DURUMU

2007-2011 : Arpaçay Lisesi

2012-2016 : İstanbul Arel Üniversitesi Lisans/ Grafik Tasarım

2016-2018 : İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

YABANCI DİL : İngilizce, Intermediate

İŞ TECRÜBESİ :

- Ağustos- 2015 / HF Prodüksiyon Reklamcılık Turz. İnş. Tic. Ltd. Şti. (Grafik Tasarımdan Sorumlu Stajyer)
- Eylül – 2016 / Digicom Elektronik Pazarlama Anonim Şirketi (Grafik Tasarım Sorumlusu)
- Aralık – 2017 / Tansa Reklam Ajansı (Grafik Tasarım Sorumlusu)