

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANASANAT DALI
GRAFİK TASARIM PROGRAMI**

**SANAYİ DEVRİMİNİN DOĞURDUĞU SANAT
ANLAYIŞLARI VE GRAFİK TASARIMIN BU SÜREÇ
İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Turgay YILDIZ**

**Danışmanı
Öğr. Gör. Memetşan YILDIZHAN**

İstanbul – 2013

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, gelişen makine tarihinin on sekizinci yüzyıl ortalarında nispeten kendini gösteren ve on dokuzuncu yüzyılda başlayan sanayi devriminin anlamı, özellikleri, aşamaları doğrultusunda ortaya çıkan sanat anlayışları ve sonrasında doğan grafik tasarım kuramının gelişim süreci, yazılı kaynakların ışığında, tarihsel bir perspektifle incelenmiştir. Yerli ve yabancı yazılı kaynaklarla desteklenen bu çalışmaya yol gösteren değerli danışmanım ve hocam Öğr. Gör. Memetşan YILDIZHAN'a, aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim..

İstanbul, 2013

Turgay Yıldız

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ŞEKİL LİSTESİ	III
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
1. GİRİŞ	1
2. SANAYİ DEVRİMİNİN OLUŞUMU	3
2.1. Sanayi Devriminin Anlamı	3
2.2. Sanayi Devriminin Özellikleri	4
2.3. Sanayi Devriminin Aşamaları	6
2.4. Sanayi Devrimi Sonuçları	7
2.4.1. Burjuvazi	8
2.4.2. Proletarya	9
2.4.3. Sosyalizm	10
2.4.3.1. Ütopyaçı Sosyalizm	11
2.4.3.2. Bilimci Sosyalizm	11
3. SANAYİ DEVRİMİ SONRASI DOĞAN SANAT ANLAYIŞLARI	13
3.1. Ekspresyonizm	13
3.2. Art Nouveau	15
3.3. Kübizm	17
3.4. Fütürizm	20
3.5. Dadaizm	23
3.6. Sürrealizm	25
3.7. Soyut Sanat	27
3.8. Konstrüktivizm	29
3.9. De Stijl	31
3.10. Bauhaus	33
3.11. Art Deco	36

4. GRAFİK TASARIMIN SANAYİ SÜRECİNDEKİ GELİŞİMİ	39
4.1. Sanayi Devrimi Sonrası Grafik Tasarım	39
4.1.1. Fotoğrafın Bulunması.....	41
4.1.2. Litografinin Bulunması	41
4.1.3. Tipografinin Makineleşmesi	42
4.1.4. Art and Crafts Akımı.....	44
4.1.4.1. Kelmscott Basımevi	45
4.2. Grafik Tasarımda Art Nouveau Hareketi	47
4.2.1. Grafik Tasarımda Fransız Art Nouveau Etkisi.....	49
4.2.2. Grafik Tasarımda İngiliz Art Nouveau Etkisi.....	53
4.2.3. Grafik tasarım Sürecinde Glasgow Okulu	55
4.2.4. Grafik Tasarımda Amerikan Art Nouveau Etkisi	57
4.2.5. Secession Stili	59
4.2.6. Jugendstil ve Yeni Nesnelcilik.....	62
4.3. Grafik Tasarımda Modern Sanat Etkisi.....	68
4.3.1. Plastik Sanat Akımlarının Grafik Tasarıma Etkileri	68
4.3.2. Savaş Dönemi Afişleri	71
4.3.3. Rus Yenilikçiliği Afişleri	74
4.3.4. Grafik Tasarımda Bauhaus, De Stijl, Art Deco Tasarımı	76
4.3.5. Fotoğraf ve Fotomontaj.....	78
4.4. Modern Sanat Akımları ve Tipografi	80
4.4.1. Yeni Tipografi.....	80
4.4.1.1. Yirminci Yüzyıl ile Tipografide Yeniden Doğuş.....	82
4.4.2. Fütürist Tipografi	83
4.4.2.1. Fütürist Tipografide Sayfa düzeni.....	84
4.4.3. Dadaizm ve Tipografi.....	87
4.4.4. Konstürktivist Tipografi.....	90
4.4.5. De Stijl ve Tipografide Geometri.....	94
4.4.6. Bauhaus ve Tipografi	97
5. SONUÇ	101
6. KAYNAKLAR	103
7. ÖZGEÇMİŞ	106

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 2.1 : Büyük Britanya’da kömürle çalışan bir buharlı makine örneği.....	3
Şekil 2.2 : Richard Trevithick tarafından inşa edilen buharlı makine, 1801.....	4
Şekil 2.3 : 1857 yılında kurulmuş Bethlehem Demir Çelik Fabrikası	5
Şekil 2.4 : Sanayi devrimi ve sonrası Amerika	5
Şekil 2.5 : Thompson’un atmosferik makinesi	6
Şekil 2.6 : Karl Benz’in ürettiği ilk otomobil, 1886.....	7
Şekil 2.7 : Mollahan Mill’de çekilen çocuk işçi, 1910.....	8
Şekil 2.8 : Gustave Caillebotte “Paris Street”, 1877.....	8
Şekil 2.9 : Proletarya işçi sınıfından bir fotoğraf	9
Şekil 2.10 : Demiryolu işçileri, 1837	10
Şekil 3.1 : Ferdinand Hodler “Hayal Kırıklığına Uğrayanlar”, 1892.....	13
Şekil 3.2 : Edvard Munch “The Scream”, 1893.....	14
Şekil 3.3 : Erich Mendelsohn “Einstein Tower” Yapıtı, 1919-1921.....	15
Şekil 3.4 : Victor Horta’nın tasarladığı Hotel Tassel	16
Şekil 3.5 : Gustav Klimt “Yaşam ve Ölüm”, 1908-1911	17
Şekil 3.6 : Pablo Picasso “Les Demoiselle d’Avignon”, 1907.....	18
Şekil 3.7 : George Braque “Mandora”, 1910	19
Şekil 3.8 : Fernand Leger “Les Grands Plongeurs Noirs”, 1944	20
Şekil 3.9 : Carlo Carra “The Red Horseman”, 1913	21
Şekil 3.10 : Giacomo Balla “Rhythm of a Violinist”, 1912.....	21
Şekil 3.11 : Sant Elia “La Citta Futurista”, 1914	22
Şekil 3.12 : Kurt Schwitters “Das Bumerbild”, 1920	23
Şekil 3.13 : Raoul Hausmann “Mechanical Head”, 1920	24
Şekil 3.14 : Marcel Duchamp “Fountain”, 1917.....	25
Şekil 3.15 : Joan Miro “The Tilled Field”, 1923-1924	26
Şekil 3.16 : Salvador Dali “Belleğin Azmi”, 1931	27
Şekil 3.17 : Wassily Kandinsky “Transverse Lines”, 1923	28
Şekil 3.18 : Wassily Kandinsky “Nel Blu”, 1925	28
Şekil 3.19 : Nikolai Ladovsky “Krasniye Vorota Metro İstasyonu”, 1935.....	29
Şekil 3.20 : Naum Gabo “Construction In Space With Crystalline Centre”, 1938	30
Şekil 3.21 : Vlademir Tatlin “Monumento a la III international”, 1917.....	31
Şekil 3.22 : Piet Mondrian “Composition II in Red, Blue and Yellow”, 1930	32
Şekil 3.23 : Gerrit Rietvel “Schröder House”, 1924	33
Şekil 3.24 : Walter Gropius’un Dessau Binası Modeli, 1924	34

Şekil 3.25 : Wassily Kandinsky “Rotes Quadrat (Red Square)”, 1928.....	34
Şekil 3.26 : Georg Muche “Model House”, 1923	35
Şekil 3.27 : Jean Dupas “The History of Navigation”, 1934	36
Şekil 3.28 : Tamara de Lempicka “Tamara in the Green Bugatti”, 1925	37
Şekil 3.29 : William Van Alen “Chrysler Binası”, 1930	38
Şekil 3.30 : Donald Deskey “Radio City Music Hall”, 1932.....	38
Şekil 4.1 : Robert Throne “İlk Kalın hatlı yazı”, 1803	39
Şekil 4.2 : Vincent Faggins “Kare Serifli Yazı”, 1815	40
Şekil 4.3 : William Caslon IV “İlk Serifsiz Yazı Karakteri”, 1816	40
Şekil 4.4 : Joseph Niepce’nin İlk fotoğraf denemelerinden, 1826	41
Şekil 4.5 : William L. Breton “Washington’s Residence, High Street, Philadelphia”, 1830.....	42
Şekil 4.6 : Ottmar Mergenthaler bulduğu Linotipi dizgi makinesini tanıtıyor, 1886.....	43
Şekil 4.7 : William Morris “Acanthus Wallpaper”, 1875	44
Şekil 4.8 : William Morris “Strawberry thief”, 1883	45
Şekil 4.9 : Kelmscott Press Logotype, 1892	46
Şekil 4.10 : William Morris “Golden, Troy, Chaucer” Yazı karakterleri	46
Şekil 4.11 : William Morris “News From Nowhere”, 1892.....	47
Şekil 4.12 : Kitagawa Kikumaro “Framed and Presented to the Asakusa Kwannon”, 1800.....	48
Şekil 4.13 : Utagawa Toyokuni I “Tetsukuri no Tamagawa on the Musashino Plain”, 1800	48
Şekil 4.14 : Jules Chéret “La Biche Au Bois”, 1866.....	49
Şekil 4.15 : Jules Chéret “Fete des Fleurs”, 1890	50
Şekil 4.16 : Jule Chéret “Les Saxoleine”, 1895	51
Şekil 4.17 : Henri de Toulouse-Lautrec “Amrasadeurs”, 1892.....	52
Şekil 4.18 : American General Electric Amblemi, 1899.....	52
Şekil 4.19 : Aubrey Beardsley “The Stomach Dance”, 1893.....	53
Şekil 4.20 : Aubrey Breadsley “Le morte d'arthur”, 1893	54
Şekil 4.21 : Aubrey Beardsley “Yellow book”, 1894	55
Şekil 4.22 : Charles Rennie Mackintosh “The Glasgow Institute of the Fine Arts”, 1896.....	56
Şekil 4.23 : Frances Macdonald “Sleeping Princess”, 1909	57
Şekil 4.24 : Will Bradley “Chap Book”, 1894	57
Şekil 4.25 : Will Bradley “The Inland Printer”, 1895	58
Şekil 4.26 : Gustav Klimt “Theseus and the Minotaur”, 1898	59
Şekil 4.27 : Koloman Moser “XIII. Ausstellung Secession”, 1902.....	60
Şekil 4.28 : Alred Roller “Secession”, 1903	61
Şekil 4.29 : Josef Hoffmann “Wiener Werkstaette”, 1905	62
Şekil 4.30 : Hans Christiansen “Jugend, April”, 1897	63
Şekil 4.31 : Fritz Hellmut Ehmcke “Deutsche Werkbund Ausstellung”, 1914	64
Şekil 4.32 : Ludwig Hohlwein “Richard Strauss Woche”, 1910	65
Şekil 4.33 : Peter Behrens “AEG poster”, 1907.....	66
Şekil 4.34 : Peter Behrens “AEG amblem”, 1908.....	67

Şekil 4.35 : Peter Behrens “AEG poster”, 1910.....	67
Şekil 4.36 : Georges Braque “Still Life on a Table with Gillette”, 1914.....	68
Şekil 4.37 : Filippo Tommaso “Marinetti, Zang Tumb Tumb” Kitap Kapağı, 1912	69
Şekil 4.38 : Kurt Schwitters “An Anna Blume”, 1919.....	70
Şekil 4.39 : René Magritte “Minotaure Magazine” Kapak tasarımı, 1937	71
Şekil 4.40 : Lucian Bernhard, savaş için bağış kampanyası afişi, 1915	72
Şekil 4.41 : Julius Klinger, 8. Bağış Kampanyası Afişi, 1917.....	73
Şekil 4.42 : Alfred Leete, “Lord Kitchener” Afişi, 1915	74
Şekil 4.43 : Kasimir Malevich “Black Square”, 1915.....	75
Şekil 4.44 : El Lissitzky “Beat The Whites with the Red Wedge”, 1919	75
Şekil 4.45 : Jan Tschichold “Die Neue Typographie”, 1928	76
Şekil 4.46 : A. Muron Cassandre “Normandie” Afişi, 1935.....	77
Şekil 4.47 : Jan Tschichold “Die Frau ohne Namen” Afişi, 1927	78
Şekil 4.48 : Klutis Gustav “Our World, Red World”, 1930	79
Şekil 4.49 : Lajos Kassák “Novellás könyv”, 1921	80
Şekil 4.50 : Paul Renner “Futura” Yazı karakteri tanıtım broşürü, 1927.....	81
Şekil 4.51 : Edward Johnston “Underground” Logo çalışması, 1918.....	83
Şekil 4.52 : F. T. Marinetti “Zang Tumb Tumb” Kitabından bir sayfa, 1914	84
Şekil 4.53 : Carlo Carra, Fütürist kitap kapağı, 1915.....	85
Şekil 4.54 : F. T. Marinetti “Marcia Futurista”, 1916.....	86
Şekil 4.55 : Guillaume Apollinaire, Kaligramlarından Kuş, Fıskiye, Göz, 1918	87
Şekil 4.56 : Hugo Ball, Fonetik ritimlerle biçimlendirilen Dadacı şiir, 1917	88
Şekil 4.57 : Tristan Tzara “Dadaphone” Dergi kapağı, 1920.....	89
Şekil 4.58 : Kurt Schwitters “Merz” Dergi kapağı, 1924.....	90
Şekil 4.59 : El Lissitzky “Veshch” Dergi kapak tasarımı, 1922	91
Şekil 4.60 : El Lissitzky ve Hans Arp “Kunstismus” Kitap kapağı tasarımı, 1925	92
Şekil 4.61 : Alexander Rodchenko “Pro Eto” Kitap kapağı, 1923	93
Şekil 4.62 : Alexander Rodchenko “Books”, 1925.....	94
Şekil 4.63 : Theo van Doesburg’un yazı karakteri tasarımı, 1917	94
Şekil 4.64 : Theo van Doesburg, Kompozisyon, 1916.....	95
Şekil 4.65 : Vilmos Huszár “De Stijl” Dergi kapak tasarımı, 1917	96
Şekil 4.66 : Joost Schmidt, Bauhaus Weimar Sergi Afişi, 1923	97
Şekil 4.67 : Josef Albers, Şablon yazı karakteri, 1925.....	98
Şekil 4.68 : Laszlo Moholy-Nagy “Bauhausbucher” 5. Sayı Kapak tasarım, 1925.....	98
Şekil 4.69 : Herbert Bayer “Universal Alphabet”, 1925	99
Şekil 4.70 : Herbert Bayer “Europäisches Kunstgewerbe” Sergi afişi, 1927	100

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Turgay YILDIZ
Anabilim Dalı : Grafik Tasarım
Programı : Grafik Tasarım
Tez Danışmanı : Öğr. Gör. Memetşan YILDIZHAN
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2013

SANAYİ DEVRİMİNİN DOĞURDUĞU SANAT ANLAYIŞLARI VE GRAFİK TASARIMIN BU SÜREÇ İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ

ÖZET

İnsanları yerleşik hayata ve tarıma götüren tarih öncesi “Neolitik” (civalı taş) dönemden, on sekizinci yüzyıl sonuna doğru geçen sürede, yerleşim yerleri ve tarıma yönelik alanlar oluşmuştur. Hayat şartlarının köylerde tarıma yönelik olması dolayısıyla, toprak işleyişi ve ürün elde edimindeki kullanılan araçlar günümüze göre daha basit yapıdaydı. On dokuzuncu yüzyıl ile başlayan sanayi devrimi getirdiği yenilikler, icatlar, sosyal ve ekonomik değişiklikler sayesinde üretim kolaylaştırılmış, insanların yerleşim alanlarını, gelişen sanayileşme ile birlikte kentlere taşımalarını ya da yeni kentler kurmalarını sağlamıştır. Sanayi devrimi oluşumu, özellikleri ve sonuçları bakımından ayrı olarak incelenmiştir. Sanayi devrimindeki sosyal ve ekonomik yapıyı köklü değişikliklerin etkisi ile yeni sanat anlayışları doğmuş, modern sanat gelişmiştir. Doğan ve gelişen modern sanat anlayışları, etkiledikleri sanat disiplinleri ile incelenmiştir. Sanayi devriminin sosyal hayata ve sanata olan etkisi grafik tasarımı da etkilemiştir. Grafik tasarım olgusunun oluşumu ve sanat akımları ile gelişimi, tipografinin bu süreçteki yeri durumu incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanayi Devrimi, Modern Sanat, Grafik Tasarım, Yeni Tipografi.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Turgay YILDIZ
Field : Graphic Design
Programme : Graphic Design
Supervisor : Lecturer Memetşan YILDIZHAN
Degree Awarded and Date: Master – June 2013

ARTISTIC PERCEPTIONS THAT THE INDUSTRIAL REVOLUTION HAS FORMED AND THE DEVELOPMENT OF GRAPHIC DESIGN THROUGHOUT THIS PROCESS

ABSTRACT

From the prehistoric “Neolithic” era which took people to the settled populations and agriculture to the time that passed through the end of the 18th century, settlements and agricultural areas occurred. Due to the agricultural life conditions in villages, the implements that are used for production and soil working were more simply constructed than that of our days. The industrial revolution beginning in the 19th century provided people to move the settlements to the city sites or establish new city settlements with the help of the developing industrialization and the innovations, inventions, social and economical changes that enabled the production. Industrial revolution has been examined through its formation, characteristics and outcomes separately. With the social and economically structured radical effects of the Industrial revolution, new artistic perceptions emerged and the modern art has developed. The modern art perceptions have been examined with the art fields they have affected. The effect of industrial revolution on social life and art has also affected graphic design the emergence of graphic design as a fact and its evolution with the art movements and the place of typography at this process has been examined.

Keywords: Industrial Revolution, Modern Art, Graphic Design, New Typography.

1. GİRİŞ

İnsanların yerleşik hayata geçtikleri çağdan on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar geçen sürede ekonomik hayat büyük ölçüde tarıma, küçük el sanatlarına ve ticarete dayanmıştır. Bu süre içinde ekonomiyi belirleyenler, toprak ve ona bağlı hareketler olmuştur. On sekizinci yüzyıl ortalarından itibaren ortaya çıkmış olan yeni buluşlar, sanayinin bütün üretim süreçlerinde kullanılmıştır. Buhar gücü ile çalışan makineler sayesinde üretim kolaylaşmış, üretim kapasitesi artmış ve eskisi kadar kol gücüne gereksinim kalmamıştır.

Sanayi devrimi, makineler sayesinde az zamanda büyük üretim kapasitelerine ulaşabilen, fabrikalaşmış bir ekonomiyi doğurmuştur. Oluşumu, özellikleri, aşamaları, sonuçları ile ticaret ve toplum yaşamında köklü değişikliklere neden olmuş, insanların köylerden, fabrikaların bulunduğu kentlere yerleşmelerine sebep olmuştur. İnsanların ekonomik ve sosyal sınıflanmalarında belirgin değişimlere sebep olmuş, yeni bir sınıflandırma tablosu ve yeni ideolojiler ortaya çıkarmıştır.

Oluşturduğu bu sonuçlar ile sanayi devrimi ilk olarak İngiltere’de ortaya çıkmış ve kısa bir süre içinde Batı Avrupa ülkelerinde yerini almıştır. Sanayi devrimi, başlangıcı ve sonuçları ile günümüze kadar geçen sürede tüm dünyayı etkisi altına almıştır.

On dokuzuncu yüzyıl başlarında tüm sanat anlayışlarının anlatım araçları dünyanın bu yeni durumuna, yeni toplumsal bilincine ve özelliğine uymak zorunda kalmış, ani ve büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşümün sonucu olarak gerçeklik olduğu gibi kalmış ve estetik düşünce daha farklı yollarla anlatılmaya başlanmıştır. Sanayinin gelişimi insanı yaşadığı çevreden ayırmış ve giderek toplum dışı bir varlık haline dönüştürmüştür.

Bu duygu, güncel yaşamda olduğu gibi, sanatsal yaşamda da etkin olmuştur çünkü sanatın özü insan olarak kabul edilmektedir. İnsanın topluma ve gerçeklere yabancılaşması ile ortaya koyacağı sanat, gelenekselden uzak, aykırı bir hal almıştır. Bu durumla birlikte birçok sanatçı sanayi devrimin etkilediği dönemde oluşturdukları

manifestoları ile yeni sanat anlayışlarını duyurmuşlardır. Doğan yeni sanat anlayışları ile geleneksel sanattan sonra modern sanat anlayışı başlamıştır.

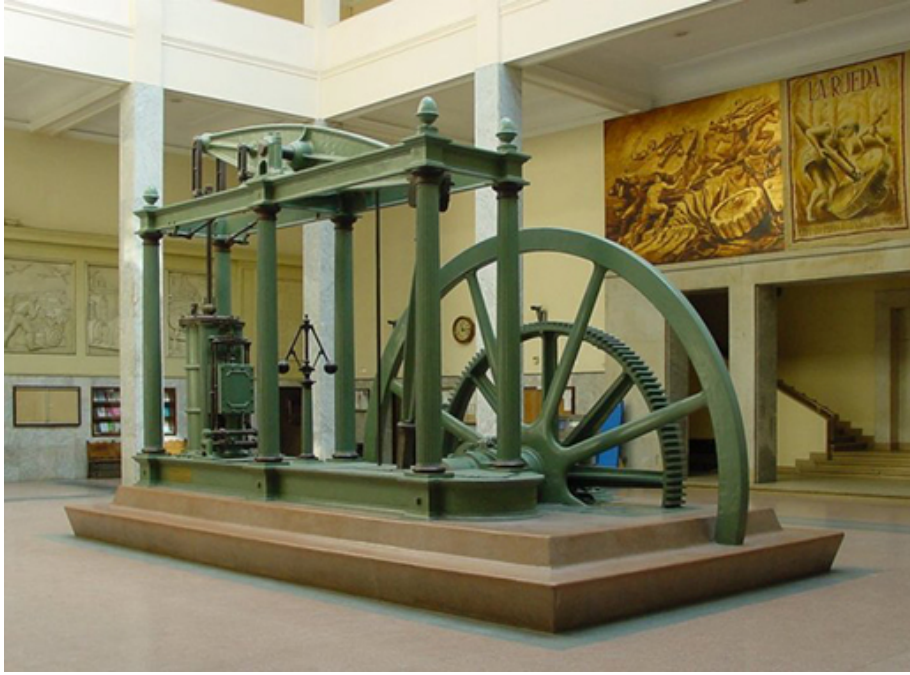
Sanayi devrimi getirdiği makineleşme, fizik ve kimya alanlarındaki ilerlemeler ile gelişen matbaacılık, kitap ve diğer yayınların üretimini arttırmıştır. Bu olayların sonucunda grafik tasarım olgusu doğmuş ve olgunlaşmaya başlamıştır.

Gelişen teknoloji ile yayıncılık, afiş tasarımı ve reklam hızla gelişmeye başlamıştır. Bulunan yeni baskı teknikleri sayesinde afiş tasarımı gelişmiş, kullanılan yeni yazı karakterleri kalınlaşmıştır. Kağıt üretimin makineleşmesi ve aynı zamanda buhar gücü ile çalışan baskı makinelerinin bulunması ile gelişen grafik tasarım, kitle iletişim çağının başlamasını sağlamıştır.

Makineleşmenin etkileri dışında sanayi devrimi ile doğan sanat anlayışları da grafik tasarımı etkilemiştir. Bu sanat anlayışlarının ortaya attıkları düşünceler ve tarzlar afiş tasarımı ve diğer grafik tasarım ürünlerini geliştirmiştir. Modern sanat anlayışları aynı zamanda tipografiyi de etkilemiş ve gelişmesini sağlamıştır.

2. SANAYİ DEVRİMİ OLUŞUMU

Sanayi devrimi, Avrupa’da on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılda, yeni buluşların üretime olan etkisi ve bunların makineleşmiş endüstriyi doğurmasıyla oluşan gelişmelerin sermaye birikimini arttırmasıyla oluşmuştur. Bu dönem anlamı, özellikleri, aşamaları ve sonuçlarına göre ayrılarak incelenmiştir.



Şekil 2.1: Büyük Britanya’da kömürle çalışan bir buharlı makine örneği.

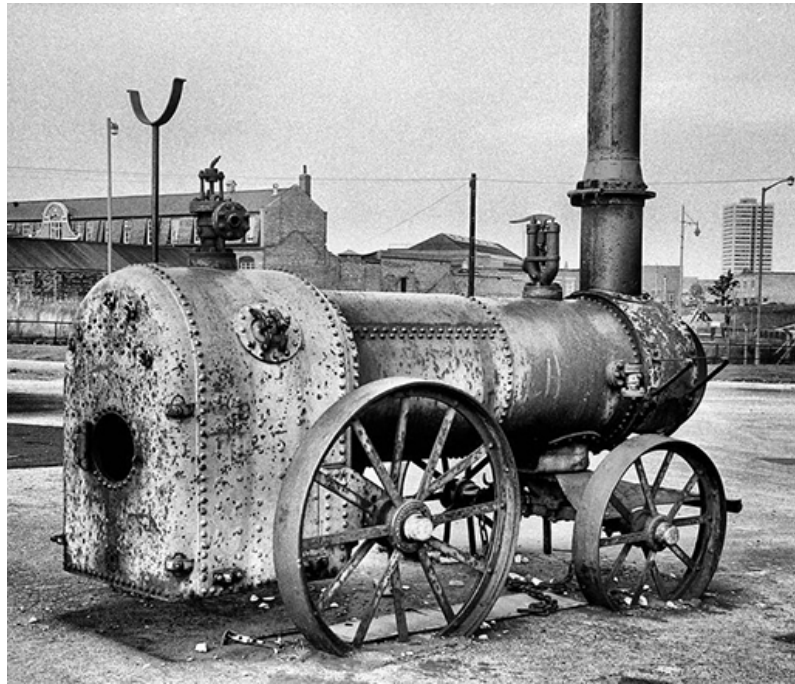
2.1. Sanayi Devriminin Anlamı

Sanayi devrimi denildiğinde, içindeki bu “devrim” terimini genel biçimi ile anlamak gerekir. Devrim, toplumlardaki ani ve köklü değişimlere verilen addır. Fransız Devrimi, bunun en iyi örneklerinden biridir.

Sanayi devrimi ise, batılı toplumların hayatlarında köklü değişimlere yol açmış, ama bu değişimler hiç de ani olmamıştır. On sekizinci yüzyılın ortalarında ortaya çıkan sanayi devrimi, günümüze kadar devam etmektedir (Tanili, 1979: 87).

Sanayi devrimi, yalnız sanayi ile ilgili olarak algılanmamalı; tarımsal üretim şekillerindeki köklü değişiklikler ile ulaşım araçlarındaki büyük değişiklikler de buna dahil edilmelidir.

Bu dönem ile birlikte insanlık, gün geçtikçe gelişmekte olan bir makineleşmeye yönelirken, nüfus da artmaya başlamıştır. Birbirleri ile bağlantılı olan bu iki gelişme, tarihte ilk defa batılı toplumlarda on sekizinci yüzyılın ortalarında ortaya çıkmış ve on dokuzuncu yüzyılın Avrupası'nda yine tarihte ilk defa mekanize kitleler çağı diye adlandırabileceğimiz şekilde başlamıştır (Tanili, 1979: 88).



Şekil 2.2: Richard Trevithick tarafından inşa edilen buharlı makine, 1801

2.2. Sanayi Devriminin Özellikleri

Sanayi devriminin en önemli özelliği, beraberinde birçok buluşa yol açmış olmasıdır. Bunlar, insanların üretim için yaptıkları çabayı gün geçtikçe azaltmaya yardımcıdır. Sanayi devrimi, beraberinde sermayenin ve el emeğinin bir araya gelmesini sağlamıştır (Tanili, 1979: 88). Makinaların gün geçtikçe karmaşık duruma gelmesi ve enerji kaynaklarına yakın bir yerde toplanma zorunluluğu, büyük fabrikaları doğurmuştur. Bu gelişmeler, fabrika sahipleri ile işçiler arasında, eski durumundan çok daha farklı sosyal ilişkiler kurdu muştur.



Şekil 2.3: 1857 yılında kurulmuş Bethlehem Demir Çelik Fabrikası

Sanayiciler şehirlerde yaşamış ya da yeni şehirler kurmuşlardır. Bunun sonucunda şehir ile köy ve kasaba arasındaki, eskiden beri mevcut olan farklılık daha da derinleşmiştir. Artık, şehirler sanayi ve ticari faaliyetlerin merkezi olmuş, köyler ve kasabalarda ise sadece tarım faaliyetleri sürdürülmüştür. Şehirlerin, köy ve kasabaların aleyhine olarak büyümesi öyle bir noktaya gelmiştir ki, yirminci yüzyılın başlarında Batı Avrupa nüfusunun büyük bir kısmı artık şehirlerde yaşamaya başlamıştır.



Şekil 2.4: Sanayi devrimi ve sonrası Amerika

2.3. Sanayi Devriminin Aşamaları

Bu gelişme doğrultusunda, sanayi devriminin iki aşaması birbirinden farklılaşarak ayrılmış, başka isimler ile adlandırılmıştır. İlk aşamaya birinci sanayi devrimi denmiştir ki, yaklaşık 1750'den 1890'lara kadar sürmüştür. İkinci aşama ise, ikinci sanayi devrimi olarak adlandırılmıştır ve on dokuzuncu yüzyılın sonlarında başlamıştır (Tanili, 1979: 88).

Birinci sanayi devrimi buhar çağı olarak da adlandırılmıştır. Çünkü fabrikaların başlangıçta kullandıkları hidrolik enerji yerine buhar enerjisinin geçmesi bu devrede gerçekleşmiştir. Sanayi devriminin birinci aşamasında Batı Avrupa bütün gelişmelerin merkezi olmuştur.

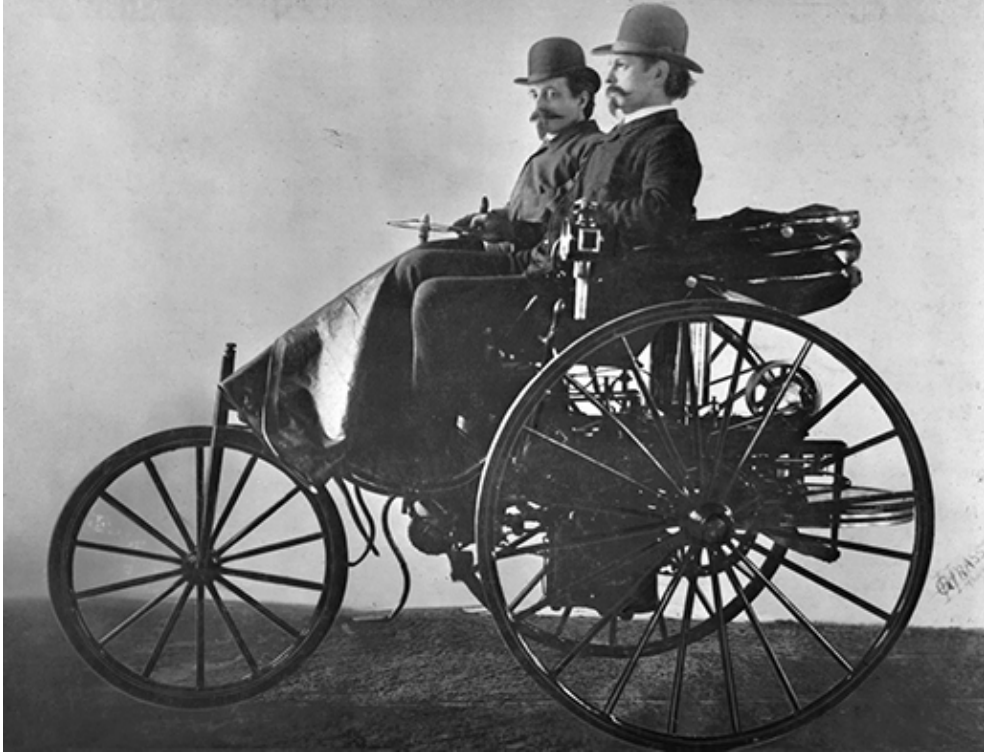


Şekil 2.5: Thompson'un atmosferik makinesi

Özellikle maden kömürü bakımından zengin ülkeler, hareketin başını çekmiştir. 1896'dan 1928'e kadar fiyatlarda oluşan yükselme, sanayi devriminin ikinci safhasını açmıştır. Bu aşama birincisinden farklı özelliklere sahip olmuştur.

İkinci aşama olarak isimlendirilen ikinci sanayi devriminde, enerji kaynakları bakımından maden kömürü önemli bir rol oynamıştır ancak bu dönemde başka enerji kaynakları da bulunmuştur. Elektrik ve petrol gün geçtikçe daha çok önem kazanmıştır.

Son gelişmeler doğrultusunda yeni sanayi alanları ortaya çıkmıştır. Kimya sanayisi ile otomobil ve uçak yapımında kullanılan mekanik sanayisi işçilerin zaman kayıplarını önleyecek uygulamalar olarak araştırılmıştır.



Şekil 2.6: Karl Benz'in ürettiği ilk otomobil, 1886

Sanayi devriminin ikinci aşaması ile Batı Avrupa'nın dünya çapındaki eski gücü de kaybolmaya başlamıştır. Rusya ve Japonya gibi ülkeler rakip olarak ortaya çıkmıştır; özellikle Birleşik Amerika, zengin kaynaklarını işletmeye açmış ve büyük girişimlerinin normal karşılanacak hale gelmesi ile hareketin başını çekmiştir (Tanili, 1979: 89).

2.4. Sanayi Devriminin Sonuçları

Bu devrim ile sanayileşen toplumların ekonomik ve sosyal sınıflanmalarında belirgin değişimler görülmüş ve bu durum ciddi sonuçlar yaratmıştır (Aydın ve diğ., 2007: 310). Sanayi devrimi, batıda oluşmuş eski sosyal sınıflar tablosu yerine, yeni bir tablo ortaya koymuştur. Oluşan bu tablo yeni bir ideolojik mücadeleye yol açmıştır.



Şekil 2.7: Mollahan Mills’de çekilen çocuk işçi, 1910

2.4.1. Burjuvazi

Kapitalist burjuvazi, aslında yeni bir sınıf olmayıp, on altıncı yüzyıldan beri gelişmeyi sürdürmüştür. Fransız Devrimi’nde baş rolü oynayan sınıf olmuştur. On dokuzuncu yüzyıl Batı Avrupa’sında, yine egemen olarak görülmüştür (Delmas, 1967: 74).



Şekil 2.8: Gustave Caillebotte “Paris Street”, 1877

Sanayiciler, tacirler, serbest meslek ile uğraşanlar, büyük fabrikatörler, girişimlerinin dışında arazileri ve şatolarıyla, aristokrasinin en yüksek tabakasında yaşamışlardır. Daha mütevazı olan dükkan sahipleri ve zanaatkarlar ve çalışmanın yanı sıra faizle para verenler çok defa orta burjuvaziye girebilmişlerdir.

Burjuvazinin ideali liberalizm olmuştur. Liberalizm, girişim özgürlüğünü savunmuş ve her türlü devlet müdahalesini reddetmiştir. Bu, liberalizmin iktisadi yüzüdür. Siyasi liberalizm ise, monarşide ifadesini bulan eski rejime karşıdır ve bireyciliği savunmuştur. Gelişmelerle birlikte liberaller içinde de ayrılıklar doğmuştur. Muhafazakar liberaller sosyal düzenin bozulmamasını isterken, ilerici liberaller demokratik reformlardan yana olmuşlardır (Tanili, 1979: 90).

2.4.2. Proletarya

Burjuvazinin karşısına yeni bir sınıf dikilmiştir: Proletarya. Bu sınıf gün geçtikçe silinmekte olan eski derneklerin, toplulukların çalışanlarından farklı bir sınıftır. Bu sınıfın büyük çoğunluğu tarım kökenli kesimdir. Çeşitli sebepler ile köyden ve kasabadan ayrılıp gelmişlerdir, daha doğrusu oralardan koparılmış ve şehirlerin çevrelerine yerleşmeleri sağlanmıştır. Şehrin asıl yaşayanlarını oluşturan kesim ile bu sınıf arasında hayat düzeyi bakımından derin bir fark oluşmuştur (Tanili, 1979: 90).



Şekil 2.9: Proletarya işçi sınıfından bir fotoğraf

Burjuvazi, bu kitlelere korku ile iğrenerek bakmıştır. Bu durumla beraber, burjuvazi ile proletarya arasında bulunan ya da oluşan sosyal eşitsizlikler, önce kardeşlik ve mantık adı altında, daha sonra başka gerekçeler dayatılarak, farklı sosyal köklerden gelen aydınlar tarafından eleştirilmeye başlanmıştır. Sosyalist akımın doğuşu bu şekilde başlamıştır (Delmas, 1967: 72).

2.4.3. Sosyalizm

Sanayi devrimi burjuvazi sınıfı için daha çok zenginleşme olanağı sağlarken, işçi sınıfı için ortaya koyduğu tablo tam bir sefalettir. Bu tablo, düşünürlerin ve gidişatı düzeltmeye çalışan kesimin dikkatini çekmekte gecikmemiştir ve bir çok düşünce ortaya atılmıştır. Bunların içinde, işçi hareketi üzerindeki etkileri bakımından en önemli olanı sosyalist akım olmuştur.



Şekil 2.10: Demiryolu işçileri, 1837

Sosyalizm düşüncesi, tarihine bakıldığında eski çağlara kadar uzanır. Bu düşünce, insanların toplumdaki eşitsizliklerine, sömürülmelerine, toplumun adaletsizliğine karşı bir tepki olmuştur. İnsanların geçmiş zamanlardan beri içinde var olan bu amaç, on dokuzuncu yüzyılda somut bir iktisadi ve sınıfsal temel üzerine

oturtulmuştur. On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru başlayan Sanayi devrimi ile kapitalizm yeni bir seviyeye geçerken, ortaya da yeni bir sınıf çıkmıştır; o da işçi sınıfıdır. Sosyalizm, işte bu sınıfın öğretisi olacaktır. Sosyalizm, işçi sınıfının ortaya koyduğu düşünce olarak, burjuvazinin kapitalist sistemine ve liberal öğretilerine bir tepkiyi ifade etmiş, bu tepki ile kapitalizm, burjuvazi sınıfının lehine olarak işçi sınıfının sömürülmesine hizmet etmiştir. Liberalizm ise burjuvazinin haklarını savunmuştur (Tanili, 1979: 90).

2.4.3.1. Ütopyacı Sosyalizm

İlk sosyalist kesimi Fransız Devrimi yetiştirmiştir. Bu kesim, düşünürlerden çok, eylem adamlarından oluşmuştur. Bunlardan biri olan Babeuf, Fransız Devriminin işçi halk kesimine hiç bir yarar sağlamadığının, sonuçların sadece sömüren sınıfı değiştirdiğinin ilk farkına varan ve devrimin sınıfsal çözümlemesini yapan kişi olmuştur. Babeuf yaptığı gözlem sonucunda, çözüm olarak işçi sınıflarının iktidarı ele geçirmesini istemiştir.

Aralarındaki bütün fikir ayrılıklarına rağmen, o dönemki düşünürlerin ortak bir yanı olmuştur ki bu da; başkalarını sömürmeye kadar varan özel kullanım ve faydalanma hakkını, hiç olmazsa üretim araçları yönünden reddetmeleridir. Hepsi sosyal adaletin bulunduğu ve sınıf ayrımının olmadığı bir toplumun oluşmasını istemişlerdir. Bütün bu isteklerin ya da çözüme yönelik düşüncenin nasıl ve hangi araçlarla gerçekleştirilebileceği noktasında ise, derin sayılabilecek fikir ayrılıkları ortaya çıkmıştır (Tanili, 1979: 91).

2.4.3.2. Bilimci Sosyalizm

Bilimci sosyalizm, ütopyacı sosyalizmin karşısına çıkmıştır. Bilimci sosyalizm temsilcilerinden biri Karl Marx olmuştur. Marx, ütopyacı sosyalizmin uygulamada hiç bir sonuca varamadığını söylemiştir. Düşüncesine göre, ütopyacı sosyalizm modern toplumun, kargaşa, oluşan sınıfların farklılıkları ve baskı üstüne oluştuğunu söylemiştir. Bu korunan engelleri defetmek üzere teklif ettiği önlemlerin ve kuramlarının, devrimle ve ekonomik zorunluklarla hiç bir ilgisi olmamıştır. Aslında sosyalizm, ekonomik gelişmenin somut ve ayrıntılı analizine dayanmak zorundadır düşüncesi oluşmuştur.

Karl Marx'ın sosyalizm düşüncesi, işçi sınıfının ve sosyalizmin dönüm noktası olmuş ve Marksizm oluşmuştur. Marksizmin oluşması ile işçi sınıfının hareketi ve onun öğretisi olan sosyalizm farklı bir ideolojiye kavuşmuştur. On dokuzuncu yüzyıl sonları, yirminci yüzyıl başlarında Karl Marx fikirlerini gözden geçirmek isteyenler ortaya çıkmıştır. Sosyalizmin tarihinde bu kişilerin doğurduğu akıma Revizyonizm denir (Tanili, 1979: 92).

3. SANAYİ DEVRİMİ SONRASI DOĞAN SANAT ANLAYIŞLARI

3.1. Ekspresyonizm

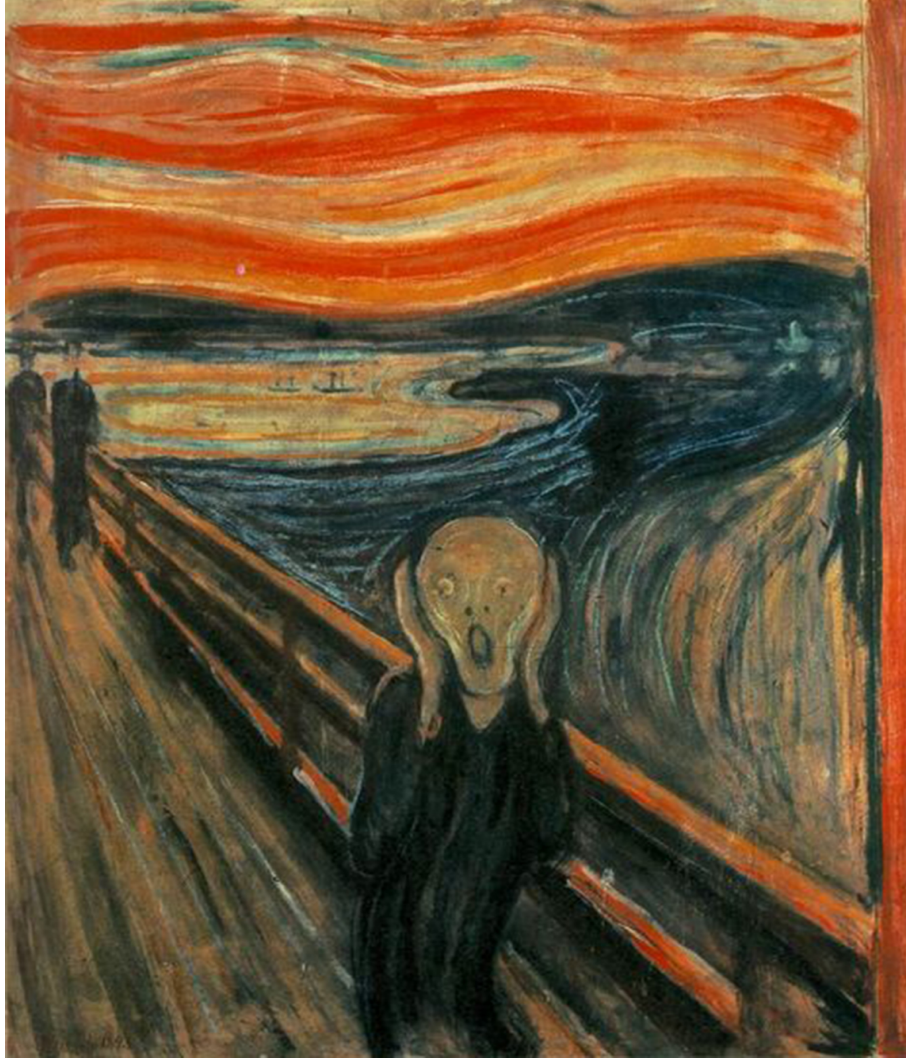
On dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında plastik sanat terimleri ilginç bir şekilde diğer sanat dalları ile etkileşerek yeni eğilimlere ve akımlara temel oluşturmuştur. Ekspresyonizm dönemi eserleri bu kuşağın genel duygularının patlak vermesi, olarak dile getirilmiştir (Richard, 1991: 7).



Şekil 3.1: Ferdinand Hodler “Hayal Kırıklığına Uğrayanlar”, 1892

Ekspresyonizm aslında bir akım olmayıp, değişik sanat anlayışlarının uygun biçimde anlatıldığı ortamın oluştuğu bir sanat hareketi olmuştur. Ekspresyonizm adı ilk defa 1911 yılında bir sergide ortaya çıkmış ve 1928’de gerçeklik kazanmıştır.

On dokuzuncu yüzyıldaki gerçekçilik ve idealizme karşıt özellik barındıran bir bakış açısına sahip olmuştur. Ekspresyonizmin temeli farklı akımlara bağlıdır ve on dokuzuncu yüzyıl sanatçılarından izler taşır. Yine de köklerinin Romantizme kadar gidebileceği söylenmiştir (Beksaç, 2000: 111).



Şekil 3.2: Edvard Munch “The Scream”, 1893

Renkler, biçim ve hacimlerle birlikte, ölçünün oluşturduğu tesirle birlikte konunun ortadan kalkmasının ana sebebi olmuştur. Şekilsel tasvirli anlatımı ön plana çıkartan anlayıştan farklı olarak tasviri olmayan bir ifade etme durumuna temel teşkil etmiştir. Bu dönemde önemli ilerleme gösteren psikolojik araştırmaların da çalışmalarına etkisi olmuştur. İnsan doğasının derinlerinde bulunan bilinç ötesi olguların araştırılması da önem kazanmıştır. Bilinçsizlik hali ve birey üstü güçlerin ötesinde şekillenen bir algılama mekanizmasının dışa vurulmasına aracı olarak parlak renkler ve basit biçimler ele alınmıştır (Beksaç, 2000: 111).

Ekspresyonizmin doğuşunda etkileri olan, kendi sanat duruşları itibariyle de bu anlayış içine yerleştirilen Ferdinand Hodler ve Edvard Munch, hayal kırıklıkları ve yalnızlık ile dolu bir dünyayı yansıtan eserleriyle tanınmışlardır. Edvard Munch'un birer sessiz başkaldırı niteliği taşıyan eserleri içinde bulunan 1893 tarihli

“Çılgılık” resmi sanatçı hakkında önemli ip uçları ve bilgiler vermiştir (Beksaç, 2000: 112).



Şekil 3.3: Erich Mendelsohn “Einstein Tower” Yapıtı, 1919-1921

Bu hareket içinde yer alan diğer ressamalar arasında, kitle bazlı formlarıyla Constantine Permeke, mistik ve yaşamın sıkıntısını sıra dışı şekilde işleyen Georges Rouault, çocukluk yaşlarının korku dolu ortamını, korku dolu figürler ile yansıtan Chaim Soutine de bulunmaktadır. Mimari alanda ise etkisini tespit etmenin çok güç olduğu bu sanat hareketinin en belirgin temsilcilerinden Erich Mendelsohn anıtsal eserleriyle tanınmışken, Hans Poelzig ise yaptığı düzenlemeler ile kendini tanıtmıştır (Beksaç, 2000: 113).

3.2. Art Nouveau

On dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren mimari ve süsleme sanatlarında önemli bir akım olmuştur. Art Nouveau, en önemli eserlerini mimari ve iç mimari alanlarında vermiştir. Sanatçıların, yeni akımları denemeye ve yaymaya başladığı dönemlerde çile çekmiş bir sanat dalı olmuştur. Gelişimi ağır gerçekleşen mimari, yeni ve sürekli olabilecek bir hareket yaratmayı başarmıştır (Gomrich, 1976: 442).



Şekil 3.4: Victor Horta'nın tasarladığı Hotel Tassel

Art Nouveau, mimari ile birlikte ressamlar tarafından da uygulanmıştır. Bu akım, gelişen teknolojinin etkilemesi sonucu ortaya çıkan modern yaşamın arayışlarını ve sanayinin gücü karşısında toplumun içinde bulunduğu şaşkınlığı anlatmış ya da yansıtmıştır. Art Nouveau geleneksel sanat anlayışına karşı çıkarak yeni uygulama alanları ve ifade biçimleri oluşturmaya çalışmıştır. Japon sanatının cazibesi ile egzotik sanatlara ve Avrupa'nın Gotik sanat anlayışı geçmişine de yönelmiştir (Beksaç, 2000: 102).

Çok yumuşak ve kıvrımlı çizgi tatlarının hakim olduğu çalışmalarda süsleme ön plana çıkartılarak, sanayiye bağlı bir tarz benimsemeye çalışılmıştır. Olağan anlayışın dışında oluşu ve hedeflenen eserlerin çok renkliliği etkileşim açısından güçlü bir öneme sahip olmuştur (Gomrich, 1976: 443).

En önemli temsilcileri Victor Horta, Hector Guimard, Josef Hoffman gibi mimarlarla birlikte, çizgilerin ritmini renkleriyle destekleyen dekoratif tarzı ve erotik dili olan Gustav Klimt ve Jan Toorop, desenleri ile dikkat çeken Aubrey Vincent Beardsley gibi önemli ressam ve desencilere olmuştur.



Şekil 3.5: Gustav Klimt “Yaşam ve Ölüm”, 1908-1911

Yirminci yüzyıl mimari akımlarının gelişimi için önemli isimlerden biri olan Antonio Gaudi Y Corret’in çalışmaları bu akımın en değişik örnekleri arasında yerini almıştır (Beksaç, 2000: 102).

3.3. Kübizm

Kübizm, doğadan bağımsız bir tasarım anlayışı yaratarak, yeni bir sanat geleneği, görme ve algı biçimi başlatmıştır. Bu gelişme ile resim sanatının dört yüz yıllık Rönesans geleneği yıkılmıştır. Bu hareketin dahi sanatçısı 1907 yılında “Les Demoiselles d’Avignon” adlı tabloyu yaratan İspanyol ressam Pablo Picasso’dur (Bektaş, 1992: 28).

Kübizm, Post Empresyonist ressam Paul Cezanne’ı temel alarak doğada bulunan her şeyin formunun geometrik bir biçim ile ifade edilebileceği düşüncesine varmıştır. Klasik form anlayışına arkasını dönmüştür (Beksaç, 2000: 116). Picasso da aynı bağlamda ilk olarak doğayı silindir, küre ve koni gibi geometrik biçimlere indirgeyerek gözlemlemiştir.



Şekil 3.6: Pablo Picasso “Les Demoiselle d’Avignon”, 1907

Bu resim anlayışı, insan duygularını ifade etmede mekanı ele alarak sanata yeni bir yaklaşım ve bakış açısı getirmiştir. Figürlerin geometrik planlarda görülmesi ve soyutlanmasıyla, insan figürünün klasik ilkeleri yıkılmış, perspektifin getirdiği mekânsal ilişki iki boyutlu olarak, sınırları belirsiz bir şekilde verilmiştir. Bu anlatım biçiminde, figürler aynı anda farklı açılardan görüldüğü gibi çizilmiştir (Bektaş, 1992: 28).

Picasso'nun yakın çalışma arkadaşı olan ressam George Braque 1910-1912 yılları arasında yapısal değeri olan düz çizgiler ile düz yüzeylerin olanaklarına dayanan bir tarz üzerinde çalışmıştır. Nesnelere çok sayıda saydam parçalar gibi görüp, onları birbirlerinden ayırıp çözümlenmeye dayalı bir tarz geliştirmiştir. Bu tarza çözümlenici, yani Analitik Kübizm adı verilmiştir (Tansuğ, 1995: 245). Analitik kübizimde dönem sanatçıları, işleyecekleri konunun planlarını farklı açılardan ele alıp analiz ederek, formun algıdaki biçimini, ritmik geometriğe dayalı planlardan oluşan bir resim düzeni kurmak için kullanmışlardır.



Şekil 3.7: George Braque “Mandora”, 1910

Picasso ve Braque 1912 yılı ve sonrası çalışmalarında ilk olarak kağıt kolaj elemanları kullanmaya başlamışlardır. Kolaj, işlenen konudan bağımsız olarak özgür bir biçimde düzenlemeler yapmaya yer verirken, resmin iki boyutlu bir nesne olduğu gerçeğini ortaya koymuştur. Kolajı oluşturan elemanların dokusu, resimde yer alması istenen nesneyi temsilen kullanılmıştır. Aslında önceki, çözümlenmeye dayalı yolun aksine, kolajın birleştirici özelliği ve sentezci gelişimi ele alınarak Sentetik Kübizm oluşturulmuştur (Tansuğ, 1995: 245).

Kübist ressamlar geçmişteki gözlemlerinin ışığında yaptıkları resimlerde konunun anlatılması yerine ilk kez işaret anlamı taşıyan biçimler kullanmışlardır. Artık nesnenin dış görünüşünden çok, onun özü ve temel karakteristik özellikleri anlatılmıştır.

Kübist harekete katılan ressamlardan Fernand Leger de Kübizmin yeni biçimler kazanmasına katkıda bulunmuştur. Resimlerinde, Cezanne’ın doğada bulunan her şeyin formunun geometrik bir biçim ile ifade edilebileceği düşüncesini,

yani silindir, küre, koni biçimlerini daha çok önemseydiğini görürüz. İnsan figürünü bile renkli, kalın boru biçimlerinden oluşturmuştur. Figürleri ve nesnelere piktograma benzer bir biçimde stilize etmesi 1920’li yılların afiş tasarımı yapan tasarımcılarına başlıca esin kaynağı olmuştur (Bektaş, 1992: 30).



Şekil 3.8: Fernand Leger “Les Grands Plongeurs Noirs”, 1944

3.4. Fütürizm

Fütürizm dünyaya İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından hazırlanan manifesto ile ilan edilmiştir. Bu düşünce sadece avangard hareketin merkezi olan Paris’e meydan okumakla kalmamıştır. On bir maddeden oluşan bir manifesto ile savaşın heyecanını, makine çağını, modern yaşamın yükselişini vurgulamış, kütüphane ve müze gibi geleneksel kurumları kötülemiştir (Dempsey, 2007: 88). Akım her ne kadar edebiyat üzerine başladıysa da, kısa zamanda görsel sanatçılar tarafından uyarlanmıştır.



Şekil 3.9: Carlo Carra "The Red Horseman", 1913

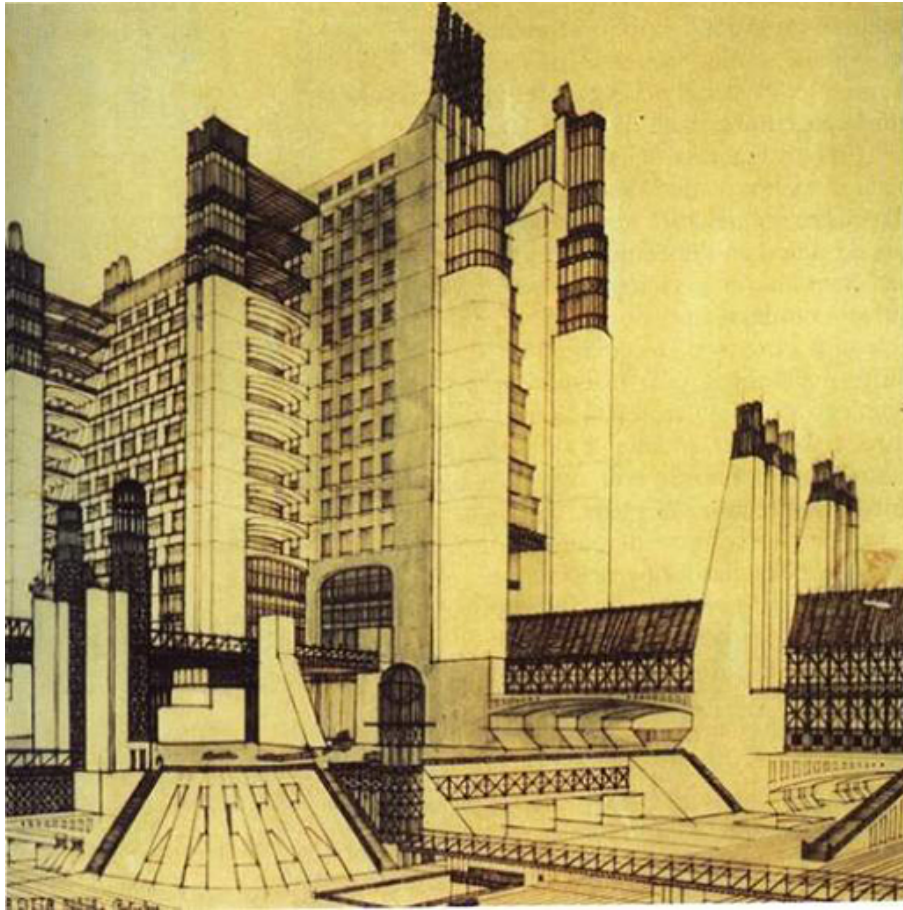
Fütürist ressamaların manifestolarını yayınlamaları ile, geçmişin tüm kültürlerini yıkma, her türlü taklidi geçersiz kılma, özgürlük adına yapılan tüm girişimleri yüceltme gibi amaçlar ilan edilmiştir. Ressamlar Kübizmden büyük oranda etkilenip çalışmalarına hareket, enerji ve sinematik dizi katmışlardır. İlk defa "eş zamanlı" sözcüğünü görsel sanatlar kapsamında kullanarak, aynı sanat yapıtında nesnenin çeşitli görünüşlerinin varoluşunu veya oluşumunu ifade etmişlerdir (Bektaş, 1992: 32).



Şekil 3.10: Giacomo Balla "Rhythm of a Violinist", 1912

1912’de Paris’te açılan ve uzun süre başka mekanlara gezdirilen sergiden sonra, fütürist düşünce hızla Avrupa’nın dört bir köşesiyle birlikte Rusya ve Amerika’ya kadar yayılmıştır. Sanatçılar Fütürist sergi kataloğunda, çalışmalarını ayırt etmeye yarayan ve karakteristik bir kavram olan “güçlü çizgileri” geliştirmişlerdir.

Renkler, düzlem ve nesnelere arasındaki uzaklığı dramatik bir şekilde anlatmak için kullanmış buna da “dinamik soyutlama” adı verilmiştir (Dempsey, 2007: 89). Kübizm ile adları anılan heykeller sanatçıların, 1912 yılında geleneksel olmayan malzemelerin kullanımı ve yeni düşünce çağrısı ile birlikte Fütürist heykeller manifestosu yayınlandı. Akımın sanatçıları diğer sanat disiplinlerinde de aktif bir şekilde çalışmalarını yapıyorlardı. Her yeni sanat disiplini için yeni bir manifesto yayınlanıyordu. 1912 yılında Antonio Giulio Bragaglia’nın “foto-dinamik” üzerine yayınladığı manifesto buna bir örnek olarak gösterilir (Dempsey, 2007: 90).



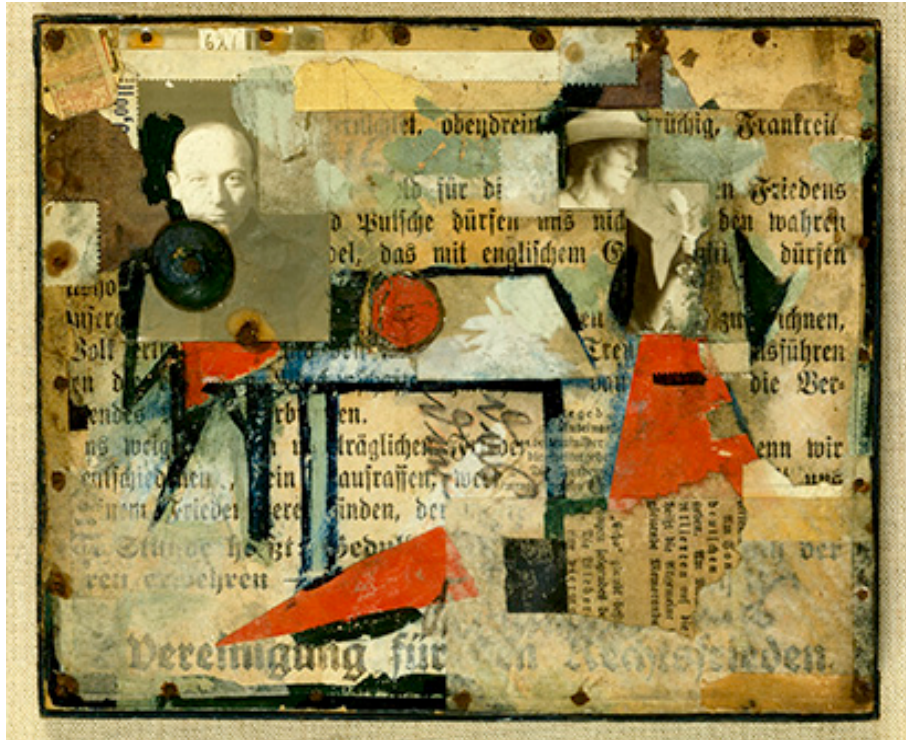
Şekil 3.11: Sant Elia “La Citta Futurista”, 1914

Fütürist mimari manifestosunda ise, teknoloji ve bilime dayalı bir konstrüksiyon ve sadece modern yaşamın taleplerine göre tasarım yapılmasının

gerekliliği savunulmuştur. Antonio Sant'Elia dekorasyonu anlamsız bularak, tasarımlarında yatay ve düşey çizgiler yerine, dinamik karakterli diyagonal ve eliptik çizgileri duygu yükü ağır bastığı için kullanmıştır (Bektaş, 1992: 32). Fütüristlerin şiddet yanlısı, devrimci teknikleri daha sonra dadaist Konstrüktivistler tarafından uygulanmıştır.

3. 5. Dadaizm

1916 yılında İsviçre'nin Zürih şehrinde bir grup yazar ve sanatçı Cabaret Voltarie'i kurup Dadaizm akımını başlatmışlardır. Yazar Hugo Ball ve Richard Hulsenbeck, Almanca - Fransızca sözlüğünün arasına kağıt açma bıçağını saplayıp bıçağın ucunun tesadüfen denk geldiği ismi, akımın adı olarak belirlemişlerdir. Dada, Fransızcada çocukların oynadığı tahta at anlamına gelmektedir. Çocuklar oyuncaklarına değişik, sıra dışı özellikler ve anlamlar yükleyebilirlerdi. Bu nedenle dada sözcüğü bu akımın anlamsızlık, saçmalık anlamına uygun olmuş ve bilinçaltının özgür bir şekilde ifade edilebilmesi ile sanatçılar tarafından sevilmiştir (Tunalı, 2011: 206).



Şekil 3.12: Kurt Schwitters "Das Bumberbild", 1920

Sürrealizmin öncüsü olan Dadaizm, sanat karşıtı ve yıkıcı bir sanat hareketi olmuştur. Çağın değerlerine karşı iğrenme ile yaklaşan bir başkaldırı, sanatsal ve kültürel değerleri yıkmak isteyen bir amaçtır. Dadaizm “neden” sorusuna cevap bulamayan olumsuz bir yaşayış düşüncesi haline gelmiştir.

Sanatta dadayı oluşturan ilk çalışmalar daha önceki sanatçılarda da görülmüştür. Picasso ve Braque'nin kolajları, Kurt Schwitters'in kolaj ve asamblajlarına örnek olmuştur. Kurt Schwitters “Merz” adlı bir dergi yayınlamış, yaptığı resim işlerine “Merzbilder”, heykel işlerine “Merzsaecule” adlarını vermiştir. Schwitters yaptığı kolajlarda bulaşık bezleri, eski zarflar, kağıtlar ve tren biletlerini kullanmıştır.

Resim sanatında bu akımın en önemli temsilcisi Marcel Duchamp olmuştur. Geleneksel resim anlayışından kendini uzak tutmuş, nesnelerin değerlerini ortaya çıkarmıştır. 1913 yılında New York, Armony Show'da sergilenen hazır nesnelere oluşan çalışmaları bu sanatçının en özgün yapıtlarından bazıları olmuştur (Kınay, 1993: 284).



Şekil 3.13: Raoul Hausmann “MechanicalHead”, 1920

Dadaizm, zamanla etkisinin artması ve güçlenmesi ile Amerika, Almanya ve savaş sonrası Fransa'da da yazar ve sanatçılar arasında yaygın olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın oluşturduğu sefaleti yaşamış olan Almanya'da artık daha fazla ilgi bulamaz olmuştur. Almanya'dan sonra kendini Fransa'da bulan Dadaizm burada çeşitli yazarlar ve şairler tarafından benimsenmiş ama Fransız resmine ve sanatına çok ulaşamamıştır (Tunalı, 2011: 208).



Şekil 3.14: Marcel Duchamp “Fountain”, 1917

1922 yılında çeşitli sanatçılar arasında oluşan iç kavgalar Dadaizm’in dağılmasına varacak seviyeye ulaşmıştır. Dadaizm dağılmış gibi gözükse de, birçok sanatçı Dadaist düşüncüyü geliştirerek çalışmalarına devam etmiş, Sürrealist eserler üretip sürrealizme yönelmiştir. Böylece Dadaizm etkisi çığır açan kalıcı bir hal almıştır. Daha sonraki yıllarda Dadaist düşünce yine dikkatleri üzerine çekecektir (Dempsey, 2007: 119).

3.6. Sürrealizm

Sürrealizm akımı, Avrupa’da 1920’li yıllarda Dadaizm’in küllerinden doğan bir akım olmuştur. Her şeye, hatta sanatın kendisine bile karşı olan Dadaizm, sonunda kendi düşüncesini kanıtlarcasına yok olmuştur. Yerini Dadaizmin savunduğu görüşleri daha somut bir üretime dönüştürebilen Gerçeküstücülük, yani Sürrealizm akımına bırakmıştır (Klingsöhr-Leroy, 2006: 10).

Gerçeküstücülük terimini ilk olarak Fransız şair Guillaume Apollinaire kullanmıştır. Bu hareketin babası olarak görülen ünlü Fransız şair Andre Breton’un 1922 yılında modern arayışların geleceğini belirleyecek uluslararası bir kongre tasarladığını açıklaması, bu akıma giden yolun ilk adımı olmuştur (Antmen, 2012: 133).



Şekil 3.15: Joan Miro “The Tilled Field”, 1923-1924

Sürrealizm bir tarz ya da bir estetik durum olarak ele alınmamalıdır. O daha çok bir duyu, bir düşünme ve bir yaşama biçimi olmuştur (Bektaş, 1992: 33). Temelinin ne olduğu tam olarak bilinen tüm sanat dalları ve edebiyat yeniliğe açık olmuştur (Tansuğ, 1990: 34).

Andre Breton 1924’te yayınladığı Sürrealist Manifestoda Sürrealizmi, düşlerin bütün sihrini, başkaldırmanın ruhunu ve bilinç altının barındırdığı gizemleri içeren bir sözcük olarak tanımlamıştır (Antmen, 2012: 135).

Sürrealizm ile resim alanında yirminci yüzyıl sanatının en parlak serüvenleri yaşanmıştır. Bu, resmin hiçbir şey ile her şeyin diyalektik karşıtlığını barındırması olmasından kaynaklanmıştır. Her yapılan resim ile, sadece hayali veya gerçek olanın buluşturulmasından ibaret kalmamalı, hiçe indirgenebilen algılarla birlikte, düşlere karışan görünümlerin de birleştirilmesi ile, varlığın tümünün belirlenebileceği düşünülmüştür. Bu yönde kesin olan şey, sessizliğin sınırındaki en anlamsız biçimin bile her şeyin göstergesi olabilmesidir (Tansuğ, 1990: 30).



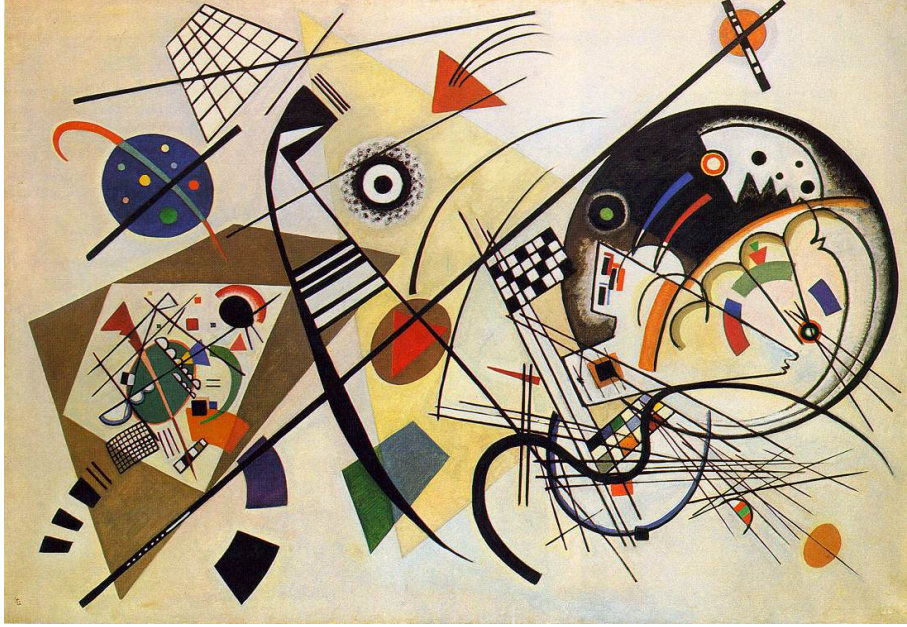
Şekil 3.16: Salvador Dali "Belleğin Azmi", 1931

Sürrealist resim; soyut, dışavurumcu, figüratif, hayali, atmosferik olarak bilinen farklı yaklaşımları her zaman içinde barındırmıştır. İspanyol Sürrealist ressam, Joan Miro ve Salvador Dali figüratif resimlerini birleştirmiş yine Sürrealizmin ve bilinçaltının bir dışavurumu olan yaratıcı sürecin, akli ve mantığı özgürleştirme düşüncesi olmuştur (Antmen, 2012: 137).

3.7. Soyut Sanat

Yirminci yüzyıl modernizminin başlıca anlatım biçimi Soyut Sanat olmuştur. On dokuzuncu yüzyıl sonunda izlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama isteği, gözler önündeki dünyanın gerçeklikten yavaşça kopuşu sağlamıştır. Bu kopuş bir sanatçıya veya akıma yöneltilememiş, dış dünya yerine sanatın kendine has gerçekliği ortaya konulmuştur. Bu durum; çizgi, şekil, renk, espas gibi biçimsel öğeleri kullanan pek çok sanatçı sayesinde gerçekleşmiştir (Antmen, 2012: 79).

Yirminci yüzyıl başında Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi birbirinden farklı pek çok akım, soyutlamaya dayalı genel bir düşünce içinde olmuş, fakat dış gerçekliğe tam olarak sırtlarını dönmemişlerdir. Bu akımların içinde incelenebilen birçok sanatçı, ancak biçimsel çözümlerle algılanabilecek yapıtlar oluşturmuştur (Antmen, 2012: 80).



Şekil 3.17: Wassily Kandinsky “Transverse Lines”, 1923

Wassily Kandinsky, birçok meslektaşı gibi gelişen bilimin değerlerine inanmayan ve sanat ile yenilenmiş bir dünyayı isteyen biri olmuştur. Yazmış olduğu “Über das Geistige in der Kunst” (Sanatta Ruhsallığa Değın) adlı yazısı ile ruhsal bir ilişkiye sahip olabilme olanağını ve bu durumun zorunluluğuna inanmıştır. Bu inanç ona ilk denemelerini sergileme korkusuzluğunu sağlamıştır. Bu denemelerle renklere uygulanan müziksel dil ile birlikte Soyut Sanat başlatılmıştır.



Şekil 3.18: Wassily Kandinsky “Nel Blu”, 1925

Çoğu zaman soyut sözcüğünün iyi bir seçim olmadığı vurgulanmıştır. Bunun yerine, nesnel olmayan, figürlü olmayan gibi isimler önerilmiştir. Sanat tarihinde birçok etiket zaten rastlantısal olmuş, “önemli olanın etiket değil, sanat yapıtının kendisidir” olgusu hakim olmuştur (Gombrich, 1976: 451).

Soyutçuluğun sadece ifade etme yoluyla bir akım haline gelmiş olması düşünülmemiştir. Soyutlama aynı zamanda üç boyutlu üretimde de kendini göstermiş, özellikle Konstrüktivizm akımı ile üretilen birçok çalışma, tamamıyla soyut bir anlayışı ortaya koymuştur.

Akımın başarısını ve sanatsal ortamda uğradığı değişimi anlayabilmek için, Kübizmin beşiği Paris’e dönüldüğünde, Theo van Doesburg’un kaleme aldığı “Somut Sanat” manifestosu bu anlayışı benimseyenlerin görüşlerine tercüman olmuştur. Soyut sanat, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında Avrupa’da ve Amerika’da modern sanatın temel ifade tarzı olmayı sürdürmüştür (Antmen, 2012: 85).

3.8. Konstrüktivizm

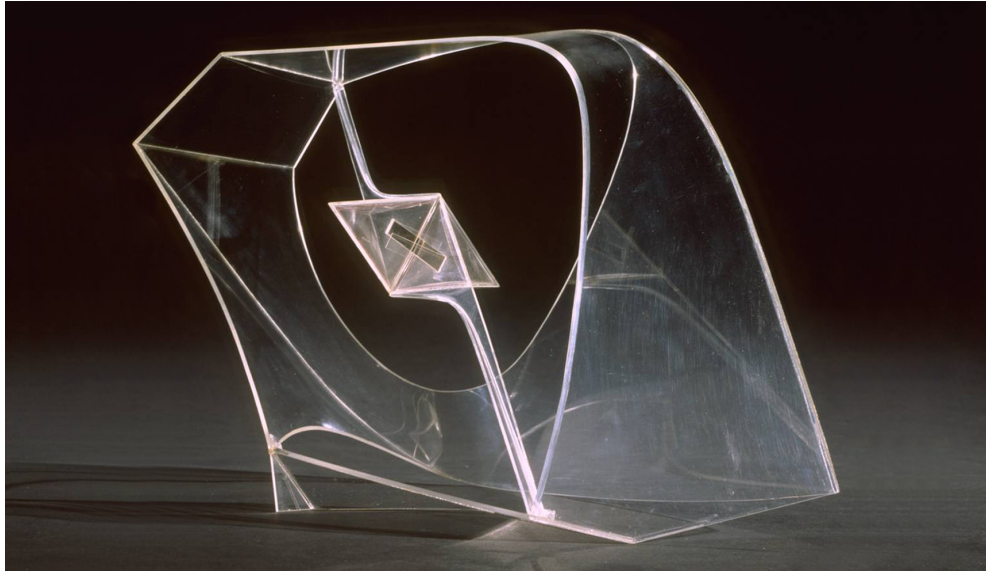
Konstrüktivizm, Birinci Dünya Savaşı sırasında Moskova’da doğmuştur (Eti, 1971: 81). 1920’li yıllarda Rusya’da Konstrüktivizm akımı ile Almanya’da Bauhaus Okulu içinde üretilen yapıtlara bakıldığında, farklı koşullarda üretilmiş olsalar da üretim zamanları, kullanılan materyalleri, geometrik biçimleri bakımından birçok ortak nokta bulunmuştur.



Şekil 3.19: Nikolai Ladovsky “Krasniye Vorota Metro İstasyonu”, 1935

Rus Konstrüktivizmine ya da Bauhaus çerçevesinde bir araya gelen sanatçılara bakıldığında ise, sanatçılar yeni bir sanatsal dil kurma peşinde olmuşlardır. Bu sanatsal dil ile sanatçılar yeni bir dünyanın inşasını bir gereklilik olarak savunmuşlar ve giderek tasarıma yöneldikleri bir süreç içinde sanatı alışılmışın dışında bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır. Bu yeni yaklaşım işlevselliğe önem vermiştir. Sanat olgusundaki bu değişimin anahtar sözcüğü bu akımın sanatçıları için, sanatsal dışavurum yerine zihinde tasarım sürecini ifade eden konstrüksiyon olmuştur (Antmen, 2012: 103).

Konstrüksiyon sözcüğü, Birinci Dünya Savaşı sonrası, İkinci Dünya Savaşı öncesindeki ara dönemde en sık rastlanan sanatsal terimlerden biri olmakla birlikte modernlik ve ilerleme olgusunun sanatçılar tarafından nasıl algılandığını ortaya koyan bir kavram olmuştur. 1914 ve 1924 yılları arasında Konstrüktivist mimari bir kurulum olarak heykel sanatının ilk örneklerini vermişlerdir (Eti, 1971: 83).

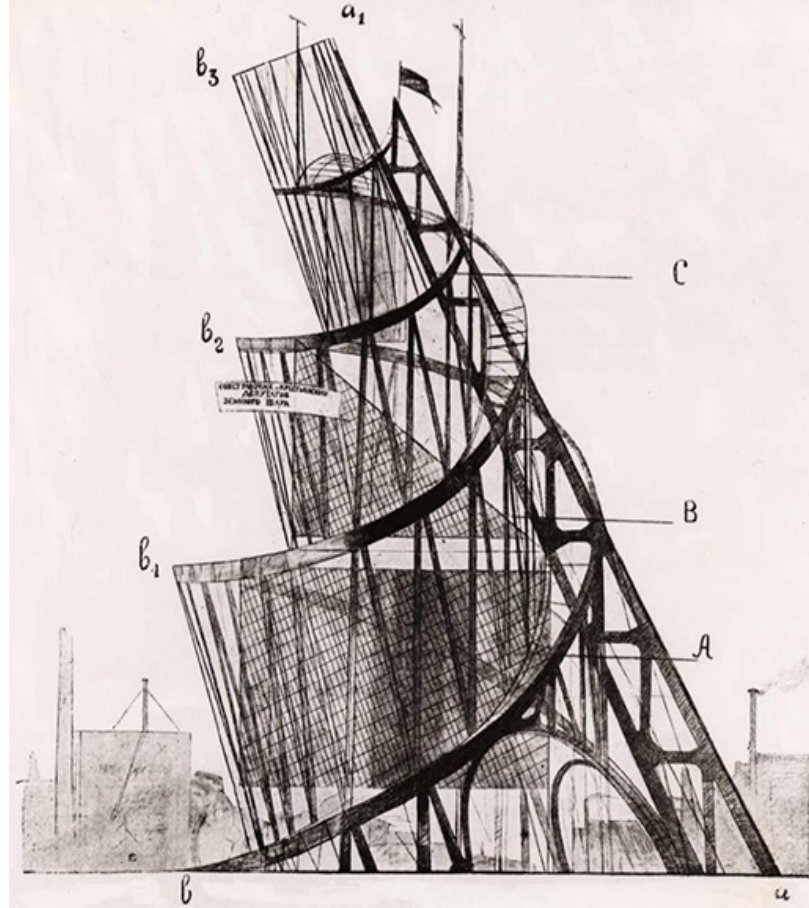


Şekil 3.20: Naum Gabo “Construction In Space With Crystalline Centre”, 1938

Bu dönemde üretilen üç boyutlu, heykelsi nesnelere genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş, geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisi elverdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir (Antmen, 2012: 104).

Konstrüktivizmde en çok önem kazanan sanatçılar; tipografi, poster, fotoğraf ve film ile uğraşan Alexander Rodchenko, mimari ve iç dekorasyonla uğraşan El Lissitzky, insan duygularını şekillendiren psikolojik fenomenler ve iç fenomenlere

eğilen Naum Gabo ile endüstriyel desen, ahşap, metal ve seramikle birlikte film ve tiyatro ile uğraşan Vladimir Tatlin, olmuştur. Sanat tarihi içinde bu harekete bağlı olarak şekillenen en ilginç eser, 1925'te Paris'te açılan Endüstri ve Dekoratif Sanatlar Sergisi'nde gösterilen ve bir proje olarak kalan Üçüncü Enternasyonal Anıtı'dır (Eti, 1971: 83).



Şekil 3.21: Vladimir Tatlin "Monumento a la III international", 1917

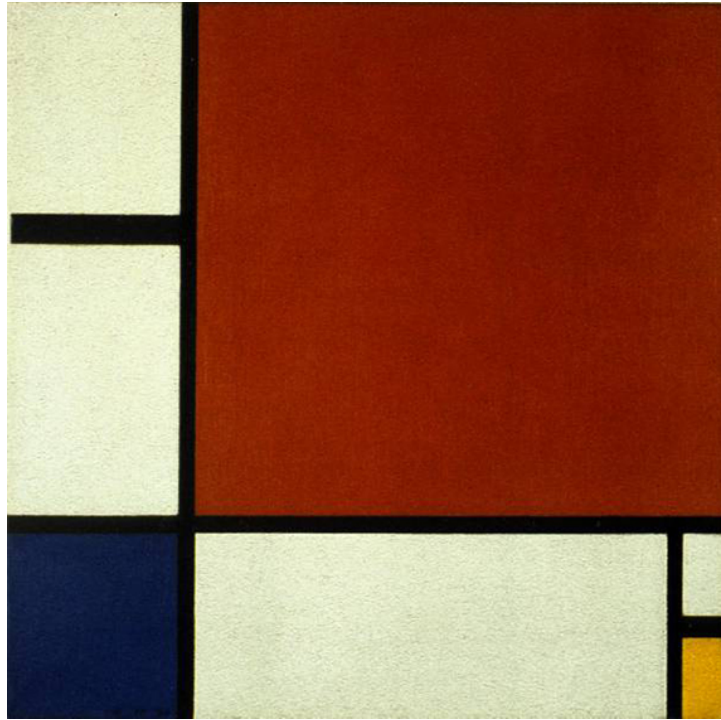
3.9. De Stijl

Hollanda'da mimar, ressam, heykeltıraş gibi farklı dallardaki bir grup sanatçı Theo van Doesburg'un yanında bulunarak 1917 yılında "De Stijl" adındaki dergiyi yayınlamışlardır. Dergi, amaçladığı düşüncüyü ilk sayısında belirtmiş ve sanatçıların, yeni sanat olarak düşüncelerini açıklamalarını sağlamak istemiş ve bu yolla yeni sanat düşüncesini topluma tanıtmış olmuştur (İpşiroğlu, 1993: 73). Theo van Doesburg'un yanında toplanan De Stijl grubunda Hollandalı ressam; Bart Van der Leek, Piet Mondrian, Belçikalı ressam ve heykeltıraş Georges Vantongerloo, Macar

mimar ve tasarımcı Vilmos Huszár, Hollandalı mimarlar J. J. P. Oud, Robert Van't Hoff ve Jan Wils ile şair Antony Kok bulunmuştur (Dempsey, 2007: 121).

De Stijl tarzını benimseyenler, topluma yönelik olmayan bir sanatın yaşam içinde olamayacağını düşünmüşlerdir. Van Doesburg, De Stijl dergisine yazdığı bir yazıda “Sanatla yaşamın ayrı alanlar olmadığını anlamalıyız artık” demiştir. De Stijl’ciler, geleneksel sanatının seyre yönelik bir sanat olduğunu ve bu sebep ile müzede yer bulabileceğini söylemişlerdir.

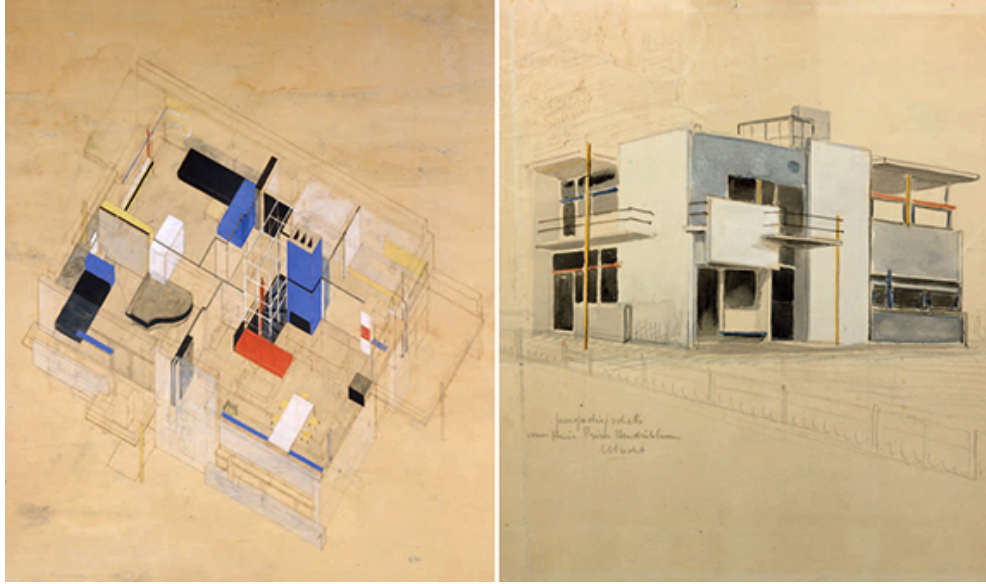
De Stijl’cilerin yapıtları bu tarihe kadar soyut sanat olarak tanımlanmış ve Theo van Doesburg bu işlere somut sanat denilmesi taraftarı olmuştur. Bu sebeple kendisi 1930 yılında ilk olarak “Somut Sanat” terimini kullanmıştır (İpşiroğlu, 1993: 74).



Şekil 3.22: Piet Mondrian “Composition II in Red, Blue and Yellow”,1930

Theo van Doesburg, Piet Mondrian ve diğer sanatçıların yaptıkları çalışmaların ayırt edici özellikleri; yatay ve dikey çizgilerin kullanımı, doğru açılar ve düz renklerden oluşan dikdörtgen alanlar olmuştur. Renk kullanımının sınırlandırılmıştır, yani yeri geldiğinde ana renk olan kırmızı, sarı ve mavi, beyaz, siyah ve griden oluşan renkler ile kullanılmıştır (Lucie-Smith, 2004: 99). Piet Mondrian bu tarzı tanımlamak için “Yeni-Plastizm” terimini bulmuştur (Dempsey, 2007: 121).

De Stijl mimarisi de akımın resim tarzına benzer özellikte bir düzen oluşturmuştur. “Yeni-Plastizm”in geometrik tarzında çizgi, açı, alan ve yüzey kullanımı üç boyutlu bir hal almıştır. 1918 yılında tasarımcı ve mimar olan Gerrit Rietveld bu akıma katılmıştır. 1924 yılında Gerrit Rietveld’in Utrecht kentinde yaptığı “Schröder House” birçok yönden De Stijl tarzını yansıtan bir çalışma olmuştur. Bu bina, yapımı ve iç düzenlemesindeki çizgiler, renkler ve alan kullanımı ile sanki De Stijl tarzındaki bir resmin içinde yaşanıyormuş hissi vermiştir.

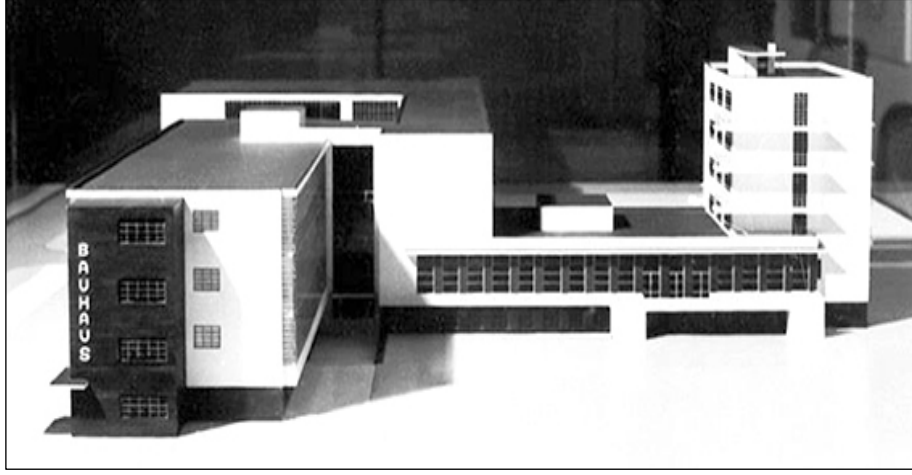


Şekil 3.23: Gerrit Rietvel “Schröder House”, 1924

Theo van Doesburg’un ölümü ile De Stijl hareketi de onunla birlikte ölmüş sayılsa da, yarattığı güçlü etki ile tarzın etkileri daha sonraki yıllarda da görülmüştür (Dempsey, 2007: 123).

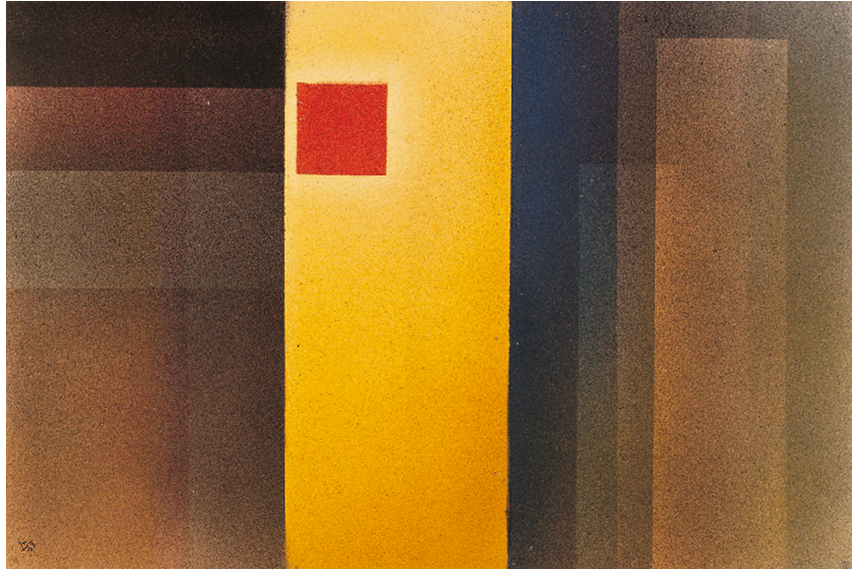
3.10. Bauhaus

Bauhaus Almanya, Weimar’da 1919’da mimar Walter Gropius’un idaresinde kurulan bir okul olmuş, mevcut Weimar Güzel Sanatlar Akademisi ile Sanatlar ve Zanaatlar Okulu’nun birleşmesiyle kurulmuştur (Dempsey, 2007: 130). Bauhaus, yaratıcı düşünceleri bir bütün haline getirmeye çalışarak, farklı sanat disiplinlerinin resim, heykel gibi, el sanatları ve zanaatlarının yeni mimari düşüncenin vazgeçilmez unsurları olması için çaba göstermiştir. Bütünleşmiş sanatların anıtsal bir yapısı olarak varlığını kanıtlamak Bauhaus’un son amacı olmuştur.



Şekil 3.24: Walter Gropius'un Dessau Binası Modeli, 1924

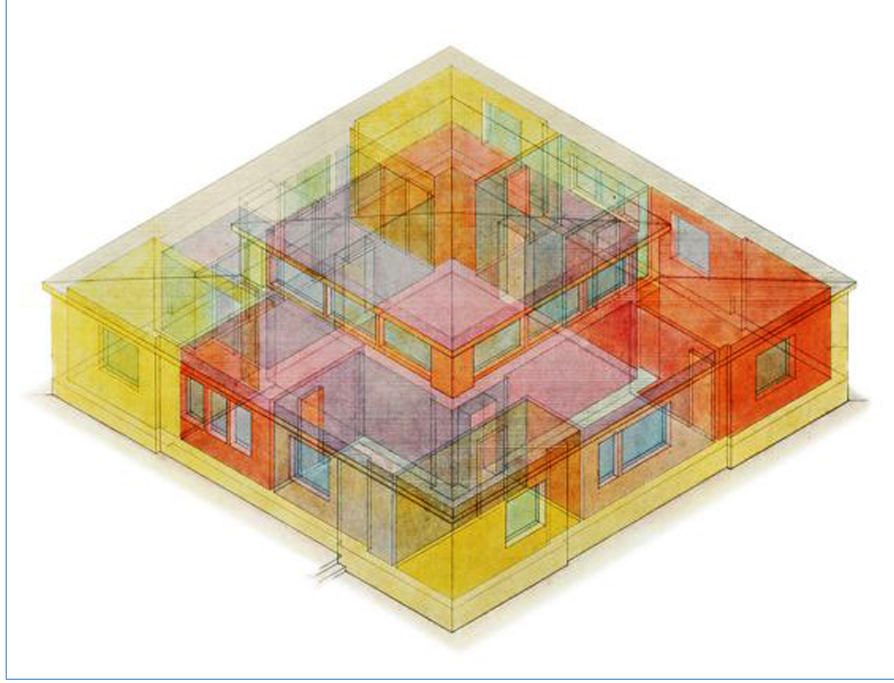
Bauhaus her düzeydeki mimarları, ressamaları ve heykeltıraşları yeteneklerine göre eğitmeye çalışmıştır. Eğitimleri tamamlananların usta birer zanaatçı veya bağımsız bir sanatçı olmaları, geleceğin önde gelen sanatçı ve zanaatçılardan oluşan bir topluluğun oluşmasını istemiştir. Kendi içlerinde ruhen yakın olan bu kişilerden, mimari açıdan yapılışı, ince işçilikleri, süslemeleri ile bir bütün olarak uyumlu binalar tasarlamaları istenmiştir (Togay, 2002: 22).



Şekil 3.25: Wassily Kandinsky "Rotes Quadrat (Red Square)", 1928

Okulun ilk yıllarında Walter Gropius'un ekspresyonist ressamlarla birlikteliğinden dolayı doğan sanatsal ve bireysel düşünce baskın olmuştur. Bu yıllarda öğrencilere temel çizim yeteneği, temel renk bilgisi ve soyut biçim dili tanıtılarak aşılacak istenmiştir (Sağocak, 2003: 70).

Weimar’da bulunan okul 1923 yılında Deasu’ya taşınmıştır. Bu olay ile Bauhaus’un tarihi anlamda Weimar dönemi bitmiş, Deasu dönemi başlamıştır. Deasu’daki yeni okul binası ve öğretim üyelerinin lojman planları Walter Grapius tarafından çizilmiş, iç dekorasyonları öğretim üyeleri tarafından yapılmıştır (Eti, 1971: 68).



Şekil 3.26: Georg Muche “Model House”, 1923

1923 yılı ile birlikte daha nesnel bir form anlayışına yönelmişlerdir. Zanaat eğitiminde nesnel bir üretim süresi öncesinde oluşan bir hazırlık aşamasının düşünüldüğü dönem olmuştur. Paul Klee ve Wassily Kandinsky nesnel form ve renk elemanlarını öğretme amacıyla okulda bulunmuşlardır. Paul Klee bir kompozisyonun yapısal elemanları olan noktalar, çizgiler ve düzlem bilgisi verirken Wassily Kandinsky ise analitik bir araç olan renk çarkı ile renk bilgisi vermiştir (Sağocak, 2003: 71).

1923 ve ilerleyen yıllarda öğrencilerin ve hocaların ortak çalışmalarının sergilendiği “Bauhaus Haftası” düzenlenmiştir. Sergilenen yapıtlar arasında proje çizimi ressam Georg Muche’e ait olan içi döşenmiş “deneme evi” de yer almıştır. Sergilerin yanında yine ortak çalışmalardan oluşturulan müzik, bale ve tiyatro gösterileri yapılıyordu. Bauhaus yayınları ve dergisi ile sesini dört bir yana duyurmuştur (İpşiroğlu, 1993: 86).

Bauhaus okulu kendi döneminin sonuna kadar mimariyi, ürün tasarımı ve görsel iletişimi etkileyip yaşama geçiren, modern düşünce anlayışında bir tasarım tarzı yaratmıştır. Görsel eğitime modern bir bakış açısı ile yaklaşan bu okul, sınıflara hazırlık sistemini getirmesi ve özgün öğretim yöntemleriyle eğitime katkı sağlamıştır. Bauhaus, güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki sınırları ortadan kaldırarak; sanatın tasarım yoluyla, yaşam ile birlikte olmasını hedeflemiştir. Bu hedefi ile kültürel olarak canlanmaya katkıda olacağına inanmıştır (Bektaş, 1992: 60).

3.11. Art Deco

Birinci Dünya Savaşı sonrası insanlar, savaşın insan psikolojisi üzerindeki etkisinden kurtulup, hayatın keyfine varma ve umutlu bir gelecek oluşturma düşüncesinde olmuşlardır. 1920'li yıllar bu düşünce ile anılmıştır. Art Deco hayalleri ve nesnelere ile o yılların duygularına hitap etmiştir. Art Deco ismi 1920'li ve 30'lu yıllarda kullanılmamıştır. 1925 yılında Paris'te gerçekleşmiş olan "Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes"te (Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi) sanat ve mimari disiplinlerinde yeni bir tarz olarak ilk kez sunulmuştur. Bu sergide bireysellik ve iyi zanaatkarlık tema olarak işlenmiştir (İşman, 2008: 109).



Şekil 3.27: Jean Dupas "The History of Navigation", 1934

Art Deco ismi aslında 1960'lı yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. Art deco, Art Nouveau akımından türeyen bir akım olmuştur. Art Nouveau akımının aksine, modernizme karşıt bir anlamda ortaya çıkmıştır. Art Deco yılan derisi, fil dişi, bronz, kristal, egzotik ahşaplar gibi pahalı malzemeler kullanmıştır. Üst düzey kesime hitap ederek, sanata dayanan el işçiliğine önem gösterip, fonksiyonel olmaktan öte dekoratif olmayı vurgulamıştır (Sağocak, 2003: 93).



Şekil 3.28: Tamara de Lempicka “Tamara in the Green Bugatti”, 1925

Fransa’da lüks bir akım olarak ortaya çıkıp kısa zamanda özellikle Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere tüm dünyaya yayılmıştır. Tasarımcı ve mimarlar önemli uygulayıcıları olmalarıyla birlikte akım, ressamı da etkilemiştir. Tamara de Lempicka, Andre Lhote, Rene Buthaud ve Jean Dupas, Art Deco’nun önemli ressamı arasında bulunmuşlardır (İşman, 2008: 109).

Tasarım alanında, mimaride ve iç mimaride önce çıkan Art Deco, Amerika’da Maya, Aztek ve İnkaların egzotik tarzlarını Fransız tarzı ile birlikte kendi tasarım

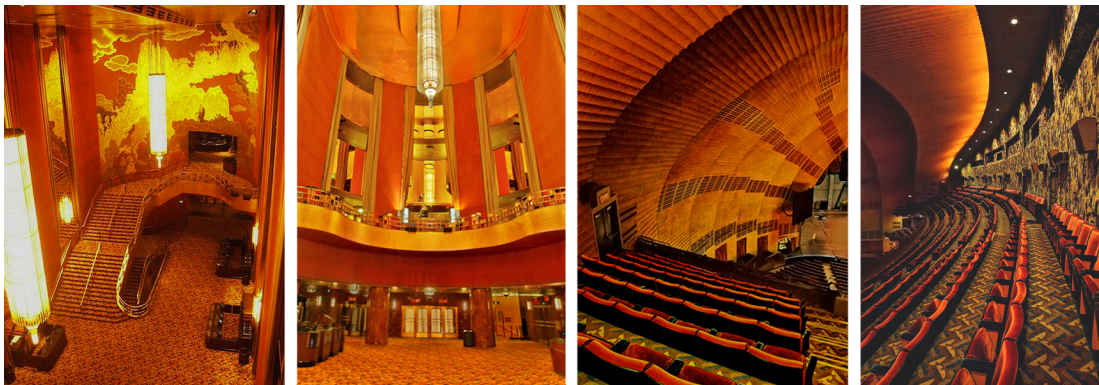
anlayışına dahil edebilmiştir. Amerikan Art Deco tarz bakımından Fransa'daki ilk örneklerine göre daha geometrik ve muntazam olmuştur.

1925 yılında Paris'teki sergiye Amerikalı mimar William Van Alen ile tasarımcı Donald Deskey gitmiştir. Sergi dönüşü Art Deco'nun basit, zengin motiflerinin mimariye kolayca adapte olabildiğini, egzotik dekorasyonunu ve bütün tasarım anlayışını, Amerika'nın örnek olabilecek gökdelenleri ile kaynaştırmışlardır. İhtişamı ile bu gökdelenlerden biri William Van Alen'in "Chrysler Binası" olmuştur (Dempsey, 2007: 138).



Şekil 3.29: William Van Alen "Chrysler Binası", 1930

Art Deco iç mimaride bu tarzın dikkat çeken örneklerine sahip olmuştur. Donald Deskey'in New York Rockefeller Center'da bulunan "Radio City Music Hall", iç düzenlemesi ile Art Deco tarzını yansıtmış ve bu tarzda, formika, bakalit, aynalı cam, alüminyum ve krom gibi yeni malzemelerin kullanımını da göstermiştir. Bu tasarım düşüncesi ile ses getiren yirmili yılların etkisi, tekrardan yakalanmıştır (Dempsey, 2007: 139).



Şekil 3.30: Donald Deskey "Radio City Music Hall", 1932

4. GRAFİK TASARIMIN SANAYİ SÜRECİNDEKİ GELİŞİMİ

Sanayi devrimindeki sosyal ve ekonomik yapıyı köklü değişikliklerin etkisi ile yeni sanat anlayışları doğmuş, modern sanat gelişmiştir. Bu alandaki gelişmeler grafik tasarımını da etkilemiştir. Bu süreç içinde grafik tasarımın oluşumu ve sanat akımları ile gelişimi incelenmiştir. Modern sanat akımlarının grafik tasarım alanında tipografiye olan etkileri ayrı bir başlık altında incelenmiştir.

4.1. Sanayi Devrimi Sonrası Grafik Tasarım

Sanayi devrimi sosyal ve ekonomik yönden getirdiği değişimler ile birlikte bazı şartlar oluşturmuştu. Fransız Devrimi'nin eşitlik düşüncesi, eğitimin yaygın hale gelmesine, okur yazar sayısının artmasıyla kitap ve diğer yayın türlerinin üretiminin artmasına sebep olmuştur. Bu gelişmeler sonunda grafik iletişim daha da önem kazanmıştır. Üretim ve bu doğrultuda tasarım işlerinin tek elden yürütülmesi sona ermiş, uzmanlaşma işinden bahsedilmeye başlanmıştır.



Şekil 4.1: Robert Thorne "İlk Kalın hatlı yazı", 1803

Sanayi devriminin simgesi haline gelen buhar enerjisi, baskı teknolojisini de devrim niteliğinde etkilemiştir. Alman matbaacı Friedrich Koenig 1811 yılında buhar enerjisi ile çalışan bir baskı presi geliştirmiştir. Bu geliştirilen makine ile önceki zamanlarda kullanılan el preslerine göre oldukça hızlı sonuçlar vermiştir.



Şekil 4.2: Vincent Faggins “Kare Serifli Yazı”, 1815

Yayıncılık, reklam ve afiş tasarımı hızla gelişmeye başlamıştır. Litografik baskı tekniğinin sunduğu geniş olanaklar, tipografik baskı yöntemi ile çalışan basım evlerini olumsuz yönde etkilemiştir.



Şekil 4.3: William Caslon IV “İlk Serifsiz Yazı Karakteri”, 1816

Yazı karakterleri on dokuzuncu yüzyılın ilk on yılı içinde genişleyip kalınlaşmıştır. 1803 yılında Robert Thorne ilk kalın hatlı yazı karakterini tasarlamıştır. 1815 yılında ise, Vincent Figgins kare serifli yazı karakteri tarzının ilk örneğini geliştirmiştir. Perspektif, kontur, ters çevirme, genişletme, daraltma gibi birçok tipografik görsel efekt, yazı karakterlerine uygulanmıştır. 1816 yılına gelindiğinde William Caslon IV ilk serifsiz yazı karakterini tasarlamıştır. Bu karakterlerin yaygınlaşması 1830 yılından sonra gerçekleşmiştir (Becer, 2002: 96).

4.1.1. Fotoğrafın Bulunuşu

Fotoğraf bulunana kadar geçen sürede tüm görseller, baskı yapılacak yüzeylere elle çizilerek ya da oyularak aktarılmıştır. On dokuzuncu yüzyılda fotoğrafın bulunması ile görseller reproduksiyon ile kopyalanmaya başlamıştır. 1822 yılında Fransız Joseph Niepce fotoğrafik emülsiyonu bulmuştur. 1826 yılında ise, ürettiği bu ışığa duyarlı yüzeyi karanlık oda içine yerleştirerek ilk görüntüyü almayı başarmıştır.



Şekil 4.4: Joseph Niepce'nin İlk fotoğraf denemelerinden, 1826

Louis Jacques Daguerre ve William Henry Fox Talbot gibi kişiler daha sonraki yıllarda Joseph Niepce'nin bulduğu bu buluşun boyutlarını genişletmişlerdir. Fotoğrafın bulunması grafik tasarım alanında imge üretimine belirgin değişimler sağlamıştır.

4.1.2. Litografinin Bulunması

Litografi, yani taş baskı tekniği 1796 yılında Alois Senefelder tarafından bulunmuştur. Bu baskı tekniğinin temeli, su ile yağın birbirini reddetmesine dayanır. Alois Senefelder 1800'lerin başında ise, çok renkli taş baskı denemelerine girişmiştir.

Alman matbaacılar zamanla çok renkli taş baskının gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Çok renkli taş baskı Amerika'nın Boston şehrinde tam anlamıyla grafik bir özellik haline dönüşmüş ve bu teknik sayesinde basımevlerinin sayıları artmıştır. Çok renkli taş baskı tekniğinin gelişmesi, tipografi tekniği ile yapılan afişlerin sayılarını gün geçtikçe azalmıştır. Afiş ve etiket tasarımı gibi, grafik tasarım ürünleri de çok renkli taş baskının yaygın olarak uygulandığı alanlar olmuştur (Becer, 2002: 98).



Şekil 4.5: William L. Breton "Washington's Residence, High Street, Philadelphia", 1830

Litografi, tasarımcıları tipografik baskı tekniğinin sunduğu sınırlı olanaklara bağlı olmadan, bütün görsel öğeleri istedikleri konumda, biçimde ve renklerde kullanabilme özgürlüğüne kavuşturmuştur. Bu gelişmeler ve görsel olanaklar sayesinde tasarımcıların dekoratif bir tarz yaratmalarına yol açmıştır.

4.1.3. Tipografinin Makineleşmesi

Metal harflerin tek tek elle dizilmesi ve düzenlenmesi oldukça zaman alan bir işlem olmuştur. Bu yüzden gazete ve kitap üretiminin maliyeti yüksek olmuştur.

Amerika'ya göç eden Alman Ottmar Mergenthaler, 1886 yılında klavye yardımı ile çalışan ilk dizgi makinesini bulmuştur. Bu makineyi "New York Tribune" gazetesinde sergilemiştir. Makineye "Linotipi" adı verilmiştir. İçinde harf, rakam ve

diğer tipografik simgelerin negatif kalıplarını bulundurmıştır. Daktiloyu anımsatan bir görünüşe sahip olan bu klavyenin olduğu sistemde herhangi bir tuşa basıldığında o tuşa karşılık gelen harf, rakam ya da simgenin negatif kalıbını bir kanala düşürüp dizilen diğer harflerin yanında aynı yükseklikte bir satır oluşturmasını sağlamıştır. Makinenin içindeki kazanda eriyen kurşun, kalıpların içine dökülüp satırı yüksek pozitif bir şekilde, kurşun bir şerit halinde oluşturmuştur (Becer, 2002: 99).



Şekil 4.6: Ottmar Mergenthaler bulduğu Linotipi dizgi makinesini tanıtıyor, 1886

Linotipi makinesi kullanılarak, sekiz kişinin elleri ile dizdiği harfler tek kişiyle dizilmiştir. Bu makinenin bulunuşu ile gazete, dergi ve kitap yayıncılığı hızla gelişmiştir. 1887 yılında ise, Tolber Lanston harfleri eritilmiş kurşun şeritten bağımsız olarak, tek tek parçalar halinde döken “Monotipi” adı verilen dizgi makinesini geliştirmiştir.

4.1.4. Arts and Crafts Akımı

Arts and Crafts akımı Sanat ve El Sanatları anlamına gelmektedir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, Sanayi Devrimi getirdiği toplumsal ve sanatsal karmaşaya karşı bir tepki olarak doğmuştur. Hareketin önderi sayılabilecek en önemli kişi William Morris'e göre bu akım Victoria döneminin ucuz ve kötü olarak nitelendirilen seri üretimine karşı, tasarım ve el sanatlarının önemini ve dönüşünün gerekliliğini dile getirmiştir (Bektaş, 1992: 14).



Şekil 4.7: William Morris "Acanthus Wallpaper", 1875

Arts and Crafts akımının felsefesini oluşturan kişi John Ruskin olmuştur. Kendisi yazarlık ve yayıncılıkla uğraşmıştır. John Ruskin ticarete dayalı olan bir ekonomik düzene sırtını çevirip, halk ve sanat arasındaki ilişkinin yavaş yavaş koptuğunu düşünmüştür. Kendisi aynı zamanda teknoloji ve endüstrinin gelişen, ilerleyen halinin sanatı toplumdaki anlamıyla kopardığını dile getirmiştir (Becer, 2002: 99). Üretilen nesnelere ancak estetik açıdan iyi bir şekilde tasarlanmasıyla kullanışlı olabilecekleri düşüncesini ortaya atmıştır.

John Ruskin'in sanat felsefesi ile sosyal yöndeki düşüncelerini harmanlayan William Morris, tasarım tarihinde önde gelen kişilerin arasında yerini almıştır. Arkadaşları ile birlikte birçok dalda tasarım anlayışını gelitirmi ve oluşturduğu sanat-dekorasyon kuruluşunda boyama, dokuma, vitray, kiremit ve mobilya üretimi yapan ustaları bir araya getirmiştir. El sanatları ile üretilen iyi tasarlanmış ürünler ile büyük başarı yakalamıştır.

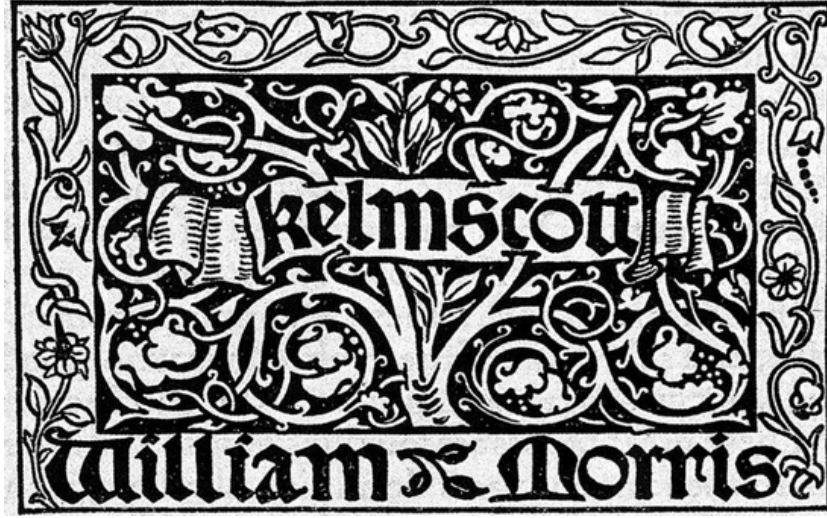
William Morris bu retim Şeklini gerçekleştirirken insanların sömürülmesine karşı çıkmış, seri üretim ürünleri sektörünün kötülüğünü vurgulamış, el sanatlarının ancak sanat ve el sanat hareketi ile düzgün, iyi bir hale gelebileceğini söylemiştir. Bu düşünce doğrultusunda gerekleenler sayesinde, sanayi devrimi getirdiği garip ürünleriyle ve kötü binaların oluşturduğu sanayi Őehirlerinin egemen olduğu evre ile yaşanabilecek hale gelebilecekti (Bektaş, 1992: 15).



Şekil 4.8: William Morris "Strawberry thief", 1883

4.1.4.1. Kelmscott Basımevi

Uzun süre kitap tasarımı ile ilgilendikten sonra grafik tasarıma yönelen William Morris, Kelmscott yakınlarında aldığı evde daha önce tasarlanmış yazı karakterlerini inceleyerek "Golden" (altın) adını verdiği ilk yazı karakterini tasarlamıştır. Tasarımını yaptığı bu yazı karakterlerinin dökümünü almak için Kelmscott'daki bu evi basımevine dntrm ve 1890 yılında harflerin dökümünü burada yapmıştır.



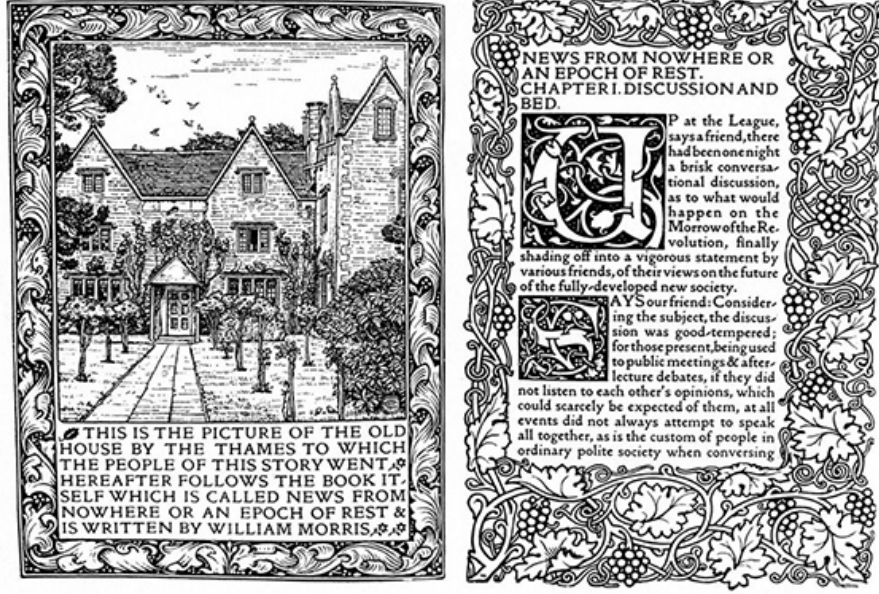
Şekil 4.9: Kelmscott Press Logotype, 1892

William Morris'in ikinci yazı karakteri "Troy" adını verdiği, Gotik harfleri inceleyerek oluşturduğu karakter olmuştur. Okunuşu daha rahat olan bu karakter tasarımında, diğer gotik harf karakterlerindeki benzerlik ile köşeli hatlar yuvarlatılmıştır. "Troy" dan sonra "Chaucer" isimli harf karakteri, William Morris'in en son oluşturduğu yazı karakteri tasarımı olmuştur (Bektaş, 1992: 15). Bu gelişmeler Avrupa ve Amerika'da gotik tarzdaki harf tasarımlarına ilginin artmasını sağlamıştır (Uçar, 2004: 104).



Şekil 4.10: William Morris "Golden, Troy, Chaucer" Yazı karakterleri

Amerika'da ise, Art and Crafts akımının son dönemlerinde Kelmscott basımevinde bulunan iki tasarımcı, kitap tasarımı ve tipografiye tekrar canlılık getirmiştir. Bu kişiler, kitap tasarımcısı Bruce Rogers ve harf karakteri tasarımcısı Frederic W. Goudy'dir. Harf karakteri tasarımında W. Goudy ilk tasarımı olan "Camelot"tan sonra hayatı boyunca yüz yirmi iki adet harf karakteri tasarımı yaparak verimli olmuştur.



Şekil 4.11: William Morris "News From Nowhere", 1892

Frederick Goudy'nin öğrencisi olan William Addison Dwiggins 1938 yılında Amerika'da çok kullanılan ve "Caledonia" adı verilen karakteri tasarlamıştır. 1920'li yıllarda Addison Dwiggins mesleğini anlatmak amacı ile ilk kez "Graphic Designer" (Grafik Tasarımcısı) terimini kullanmıştır (Bektaş, 1992: 16).

Art and Crafts hareketi ve Kelmscott basımevi baskı ve tipografi üzerine yeni bir anlayış getirmiştir (Becer, 2002: 100). Tipografinin tarihini inceleyen karakter tasarımcıları eski harf karakteri ustalarının aldığı dökümleri incelemiş ve tekrardan döküm alıp daha kullanışlı elverişli hale getirmişlerdir.

4.2. Grafik Tasarımda Art Nouveau Hareketi

Grafik tasarım dekoratif sanatlar devriminden doğmuştur. On dokuzuncu yüzyılın sonuna dek, üretimin hemen hemen sınırlı bir talebe yanıt verdiği bir ekonomide gerçekleşmiştir. Yıllar içinde buhar makinesi ve fizik, kimya gibi alanlardaki gelişmeler, elektrik sektöründeki girişimcilerin buldukları ile yeni buluşlar, işleri kökünden değiştirmiştir (Weill, 2012: 12).

Bu çağ dönümü, olayı kapsayan ve belli bir yıl süren Art Nouveau hareketi olmuştur. Geleneksel anlayışa karşı çıkarak, yenilikçi bir düşüncüyü savunan Art Nouveau, modernliğe giden yolun ilk evresini başlatmıştır. Mimari, endüstri tasarımı, grafik tasarım gibi tüm tasarım sanatlarını kapsayan bu özellikler, çiçek motifleri, organik biçimler ve akıcı yuvarlak çizgilerdir. Form ve çizginin doğadan

kopyalanmaması ve genellikle yeniden yaratılması, tasarım oluşumuna canlılık katmıştır. Akımın esin kaynakları arasında; Kelt süslemeleri, rokoko stili, Arts and Crafts hareketi, Japon dekoratif tasarımı ve tahta kalıp baskıları yer alır. Japon baskı sanatının Avrupa için farklı bir grafik geleneğine sahip olması bu tarz sanatçılara yeni bir üslup geliştirmesine ve bunu Avrupa'ya taşınmalarına sebep olmuştur (Bektaş, 1992: 7).



Şekil 4.12: Kitagawa Kikumaro “Framed and Presented to the Asakusa Kwannon”, 1800

Aynı hız grafik tasarımda da kendini göstermiştir. Yıllar geçtikçe kendini geliştiren bilimsel ve teknik gelişmeler gün geçtikçe hızlı, kolay ve düşük fiyatlara mal olan üretim imkanı sağlamıştır (Weill, 2012: 13).



Şekil 4.13: Utagawa Toyokuni I “Tetsukuri no Tamagawa on the Musashino Plain”, 1800

Art Nouveau akımının grafik tasarımcıları ve illüstratörleri, ilk olarak estetiği vurgulayan sanat anlayışını geliştirmişlerdir. Ticari baskı yöntemlerinin gelişmesi ile yeni uygulamalı sanat teknikleri ortaya çıkmış, dönem sanatçıları bunları benimsemişlerdir. Bu dönemde gelişen taşımacılık ve iletişim teknolojisi sayesinde akım uluslararası bir nitelik kazanmıştır.

4.2.1. Grafik Tasarımda Fransız Art Nouveau Etkisi

Fransa’da Victoria dönemi grafik çalışmalarından, Art Nouveau akımına geçiş, kademeli bir şekilde gerçekleşmiştir. 1881 yılında çıkan basın özgürlüğü ile ilgili Fransız yasası birçok sansür hükümlerini kaldırarak, afişlerin resmi ilanlar için ayrılan alanlar ve kilise dışında her yere asılabileceğine izin vermiştir. Bu olay afiş sektöründe büyük bir gelişmeye yol açmıştır. Sokaklar, toplumun her kesiminin izleyebildiği sanat galerileri haline dönüşmüştür. Artık ressamlar reklam afişleri tasarlamayı resmi küçülten bir davranış olarak görmekten vazgeçmişlerdir (Bektaş, 1992: 7).



Şekil 4.14: Jules Chéret “La Biche Au Bois”, 1866

Jules Chéret bu doğrultuda atılım yapan ilk sanatçı olmuştur. Afişi ve genel anlamda reklam sanatını zirveye taşımaya başlamıştır. Fransa’da romantik dönem olarak adlandırılan dönemde yayımlanacak kitapları haber vermek için tasarladığı kitapçı afişleri, sanatsal bir değer kazanmıştır (Weill, 2012: 18).

Modern afişin babası olarak bilinen ünlü tasarımcı, uzun yıllar boyunca resimli taş baskı afişlerin, sadece duyuru afişleri niteliği taşıyan tipografik harf baskı afişlerinin yerini alması için çaba göstermiştir. 1866 yılında açtığı basım evinde gerçekleştirdiği ilk afişi “Le Biche au Bois” adlı oyunun monokromotik tasarımıdır. Jules Chéret resimli afişlerin öncüsü olmuştur. Aktif olduğu tarihler arası parlak renkleri kullanarak tasarlamış olduğu binden fazla afiş ile karakteristik tarz yakalamıştır. Bu renklerin kullanımı ile grafik tasarıma canlılık kazandırmıştır (Bektaş, 1992: 8).



Şekil 4.15: Jules Chéret “Fete des Fleurs”, 1890

Chéret'nin afişlerinde farklı konular olsa da hep aynı güzel, genç kadın tipine yer vermiş, bu durum halk tarafından hayranlıkla karşılanmıştır. Beğeni kazanan bu kadın tiplmesi halk arasında “Chérette” ismiyle adlandırılmıştır. Bu tipleme; kendine güvenen, özgürce yaşayan ama aşırıya kaçmayan bir kadın imajı vermiştir. Chérette tiplmesi daha sonra, Saxoleine markası için kullanılmıştır. Düzenli olarak aynı tiplemenin farklı şekillerde kullanımı, afişi, modern grafik tasarım anlayışında

reklam kampanyasının atası durumuna getirmiştir (Weill, 2012: 19). 1884 yılında ise Chéret, ilk defa Paris'te bugünün billboardlarına benzer büyük boy afiş baskısı almaya başlamıştır.

Chéret'nin tanındığı dönemde, İsviçre kökenli Eugène Grasette, illüstrasyon ve grafik tasarım alanında rakip olarak çıkan ilk sanatçı olmuştur. Grasette'nin, tasarımını ve illüstrasyonlarını yaptığı "L'Histoire des quatre fils Aymon" basıldığında tasarımı ve baskısı bakımından büyük başarı kazanmıştır. Grasette'nin tarzının geleneklere olan tutumu, çizgi tarzı, çiçek motifleri gibi özellikleri Fransız Art Nouveau tarzının özelliklerini barındırmıştır (Bektaş, 1992: 7).



Şekil 4.16: Jule Chéret "Les Saxoleine", 1895

Gelişmeler doğrultusunda grafik sanatı Fransa'da moda haline gelmiştir. Çeşitli kişiler tarafından Art Nouveau hareketi ile ilgili dükkanlar açılmış ve çok sayıda sanatçı bu dükkanlarda çalışmıştır. Henri de Toulouse-Lautrec ve arkadaşları Japon grafik anlayışını farklı şekillerde ele alarak batı dünyasına sokmaya çalışmışlardır. "La Revue" ve "La Plume" adlarındaki dergiler için yapılan her afiş büyük olay yaratmış ve yayın ve reklam dünyasında sıra dışı bir çizgi yakalamıştır. Henri de Toulouse-Lautrec'in tasarım zekası, sayfa düzenlemesi bütün dünyada

büyük etki yaratmıştır. Gelişen grafik tasarım anlayışı ile Paris’i, afiş tasarımı ve reklam alanındaki sanatsal yaratıcılığı ile en üst düzeye çıkarmıştır (Weill, 2012: 23).



Şekil 4.17: Henri de Toulouse-Lautrec “Amrasadeurs”, 1892

Art Nouveau tarzında o dönemde yapıp günümüze kadar kullanılmış amblem tasarımlarından biri “American General Electric” firmasının amblemi olmuştur. Bu amblem bütünlüğü, okunuş rahatlığı ve netliği açısından bir amblemde olması gereken tüm özelliklere sahip olmuş ve klasik bir tarza sahip olmasına rağmen zamana karşı koyabilmiştir (Bektaş, 1992: 12).



Şekil 4.18: American General Electric Amblemi, 1899

4.2.2. Grafik Tasarımda İngiliz Art Nouveau Etkisi

İngiltere, sanayi devrimini Avrupa kıtasına göre daha önce yaşamıştır. 1837 yılında ilk tasarım okulu, 1853’de ise ilk dekoratif sanat müzesi açılmıştır. Sanayi devriminin oluşturduğu çelik ve camdan yapılan “Crystal Place”, yenilikçi olmasına rağmen içinde sergilenen eserler dönemin kopyası gibi gözükmiştir. Bu durum dönemin sanatçıları tarafından sanata dayalı mesleklerin yenilenmesinin gerekliliği fikrini ortaya çıkartmıştır. William Morris İngiltere’de kurduğu Art and Crafts’ta sanatçı ve zanaatçı ayrımını kaldırmak istemiş, sanayi devriminin işleyişine, makineye ve toplu üretime karşı olmuştur (Weill, 2012: 15).



Şekil 4.19: Aubrey Beardsley “The Stomach Dance”, 1893

İngiltere’de Art Nouveau hareketi mimari ve endüstri tasarımı dallarından ziyade grafik tasarım ve illüstrasyon alanında etkili olmuştur. William Morris’in düşüncesi seçkin sanatçılar sayesinde sanatsal afiş, tek tip ve işlevsel afişin dışında gelişmiştir. Eski, büyük boyutlu yazı afişlerinin odak noktası olan İngiltere’de,

uluslararası sanat tarzının dışında milli düşüncelerin de varlığı, afiş tasarımlarının tarz kazanmasında etkisini göstermiştir.

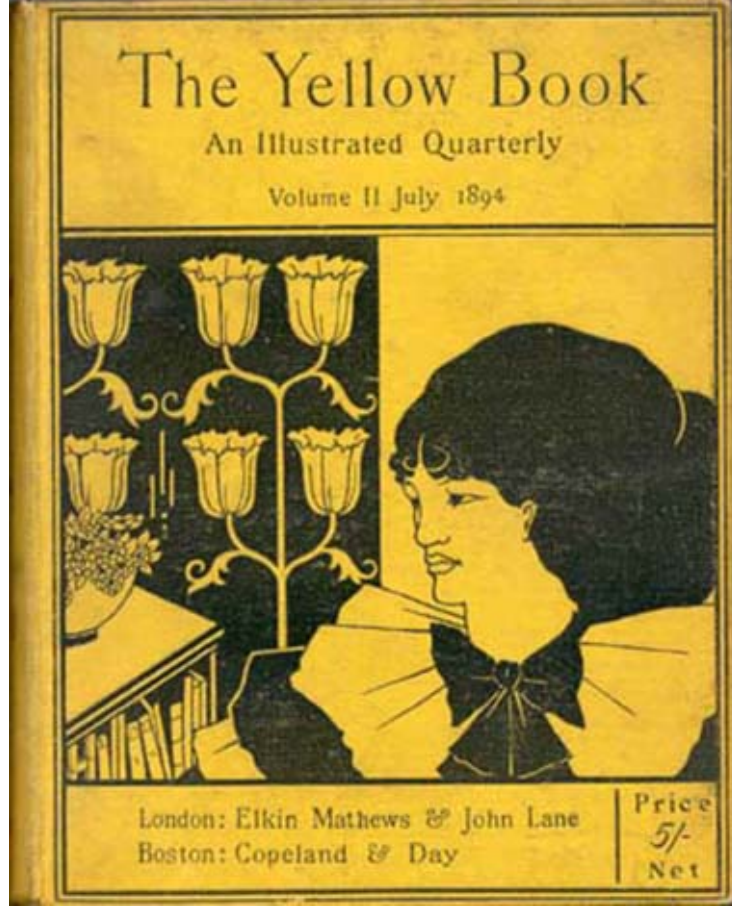
Yirmi yaşındaki Aubrey Beardsley, İngiliz Art Nouveau hareketinin önemli sanatçılarından biri olmuştur. William Morris'in tarzı ve düşüncelerini hayranlıkla takip etmiştir. 1892 yılında Malory'nin "Mort d'Arthur" adlı kitabını resimlendirmiştir. Alışılmış tarzın dışında, abartılı ölçülerde çizilen insan figürlerinin bulunduğu illüstrasyonlarında, Japon kalıp baskı sanatını William Morris'in tarzı ile birleştirerek bir sentez oluşturmuştur. Bu illüstrasyonlar Art Nouveau hareketinin örnek çalışmaları olarak kabul edilmiş ve Avrupa'da yayınlanan "The Studio" adlı derginin ilk sayısında yer almıştır (Bektaş, 1992: 14).



Şekil 4.20: Aubrey Beardsley "Le morte d'arthur", 1893

Erken yaşta ölmesine karşın Aubrey Beardsley, 1894 yılında "Avenue Theatre" için yaptığı tasarımı ile afiş sektöründe büyük bir sarsıntı yaratmıştır. Japon resim sanatından etkilenilerek oluşturulan ilk grafik çalışma olmuştur. Sanatçı

“Yellow Book” ve “Savoy” için hazırladığı sayfa düzenlerinde de aynı etkiyi yaratmıştır (Weill, 2012: 16).

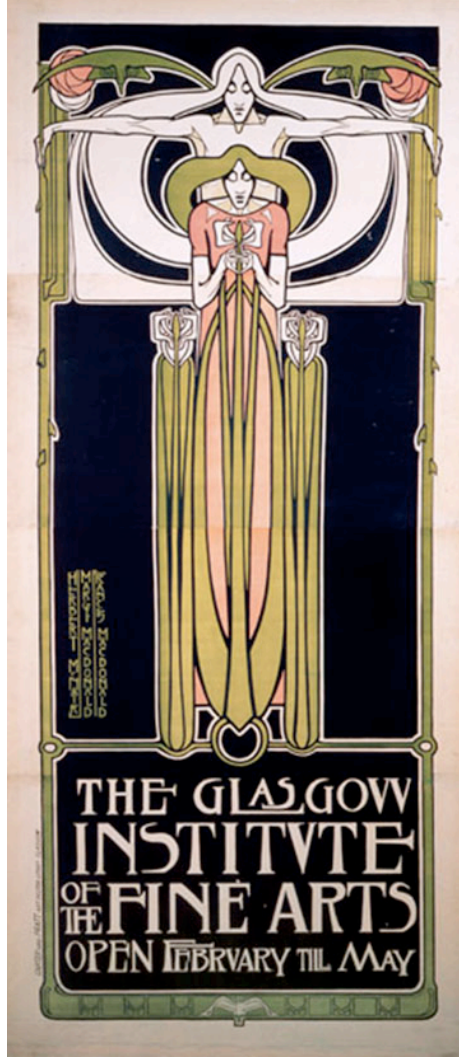


Şekil 4.21: Aubrey Beardsley “Yellow book”, 1894

4.2.3. Grafik Tasarım Sürecinde Glasgow Okulu

İngiltere’deki illüstrasyon ve afiş üzerine yapılan çalışmalar, özellikle de “The Studio” dergisi ve içindeki çalışmalar İskoçyalı birçok sanatçıyı etkilemiştir. Bu etkileşim ile Art Nouveau hareketi Glasgow’da diğer Avrupa ülkelerinde de olduğu gibi kendini göstermiştir (Weill, 2012: 16).

Art Nouveau hareketini Glasgow’a getiren sanatçılar Charles Rennie Mackintosh, J. Herbert McNair ve iki kız kardeşi Margeret ve Frances Macdonald olmuştur. Bu sanatçılara o dönem “dört Mac’lar” olarak da hitap edilmiştir. Avrupa’nın genelinde beğeni toplayan ancak İngiltere’de yok sayılan çöşkulu ve özgür bir tarz geliştirmişlerdir.



Şekil 4.22: Charles Rennie Mackintosh “The Glasgow Institute of the Fine Arts”, 1896

Glasgow okulu, çiçekli ve yuvarlak çizgilerden oluşan elemanların yerine, çizgilerin birbirlerini dik açı ile kestiği taşıyıcı sisteme benzer bir biçim kullanarak, daha geometrik bir düzen geliştirmiştir. C. Rennie Mackintosh, başlıca tasarım elemanı olarak uzun düşey çizgileri kullanmış, bu çizgilerin bittiği yerlerden kavisli dönüşlerle çizgileri kesiştirmiştir. Tasarımda kare ve dikdörtgen biçimlerine karşın daireler, oval çizgiler, yaylar kullanarak karakteristik bir çizgi yakalamıştır (Bektaş, 1992: 14).

Macdonald kardeşler cephesinde ise, kuvvetli dinsel inançları sebebi ile sembolizmi ve mistik fikirleri benimsenmiş, masalsı ve melankolik bir hüznün ile tarif edilebilecek bir tarz geliştirilmiştir. Glasgow okulu grafik tasarım dışında, mimari ve iç mekan düzenlemesi gibi konulardaki çalışmaları ile yirminci yüzyılın tasarım estetiğini oluşturmada köprü rolü oynamıştır (Bektaş, 1992: 18).



Şekil 4.23: Frances Macdonald "Sleeping Princess", 1909

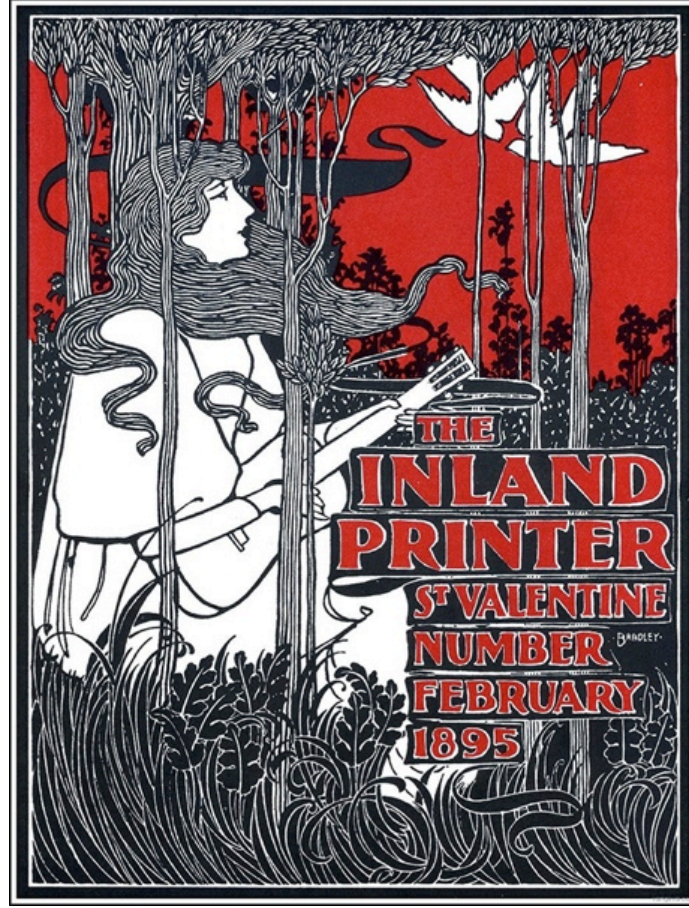
4.2.4. Grafik Tasarımda Amerikan Art Nouveau Etkisi

Art Nouveau'nun Amerika'da benimsenmesi hareketin Fransa ve İngiltere'den gelmesi ile gerçekleşmiştir. Önceleri Grasset'ye ısmarlanan işlerin Amerika'ya getirilmesi ve sonraki yıllarda Fransa ve İngiltere'de eğitim gören sanatçıların Amerika'ya göç etmesi ile yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Görsel afiş öncelikle yayın endüstrisi tarafından uyarlanarak kendini göstermiştir. "Herper's" ve "Century" gibi dergilerin yeni sayılarını tanıtan afişler bayilerde ilan tahtalarına asılmış, yeni çıkan kitaplar ise afişlerle tanıtılmaya başlanmıştır.



Şekil 4.24: Will Bradley "Chap Book", 1894

Amerika’da Art Nouveau akımı temsilcilerin arasında en tanınanı Will Bradley olmuştur. Kendisi illüstrasyon, grafik tasarım, kitap basımı ve harf karakteri dökümü gerçekleştirip, birçok dalda çalışmıştır. William Morris ve Aubrey Beardsley gibi Fransız Art Nouveau sanatçıları Jules Chéret’den büyük oranda etkilenmiştir. Will Bradley’in 1894 yılında “The Chap Book” ve “The Inland Printer” dergileri için yapmış olduğu çalışmalar Amerikan Art Nouveau hareketinin başlangıcı olmuştur (Bektaş, 1992: 18).



Şekil 4.25: Will Bradley “The Inland Printer”, 1895

Tipografi tasarımı konusunda özgür bir yaklaşım getiren Will Bradley, mevcut kural ve alışkanlıkları görmezden gelmiştir. Yazı alanını tasarım alanının bir köşesine veya dar bir sütun içine yerleştirip, dikdörtgen formu oluşturacak şekilde bütün harfleri aynı boyda çizmiştir. Çalışmalarında tipografıyı bir tasarım elemanı olarak kullanmıştır.

Dönem teknolojisinin ilerlemesi ile açılan birçok basımevi gibi Will Bradley de 1894 yılında “The Wayside Press” isminde bir basımevi kurmuş ve burada kitap

ve reklam ürünleri oluşturmuştur. Tipografi üzerine yaptığı çalışmalarda, harf karakterlerini geliştirmesi sayesinde Amerikan Harf dökümcüleri Kuruluşu'nda da görev almıştır. Eserlerinin yer aldığı ve çıkarttığı dergiler sayesinde yirminci yüzyılın dergi tasarımı gelişimine katkıda bulunmuştur.

4.2.5. Secession Stili

Secession stil, Mimar Otto Wagner ile ressam Gustav Klimt'in yol göstermesi ve akıl hocalığıyla, rönenans ve barok gibi birçok anlayışın karışımı olan tarzda ve dekoratif biçimde başkaldırı şeklini almıştır. 1897 yılında Gustav Klimt ve yönetimindeki bazı kişiler plastik sanat alanında kurumsal hale gelen "Künsterhaus" oluşumundan ayrılmıştır (Weill, 2012: 25).



Şekil 4.26: Gustav Klimt "Theseus and the Minotaur", 1898

Ayrılan genç üyeler Avrupa dillerinde "ayrılanlar" anlamına gelen "Secession stil" ya da "Wiener Secession"un Avusturya'da kurulmasını sağlamıştır. Bu ayrılığın

bir çok sebebi olduğu söylene de asıl neden olarak geleneksel anlayış ile, Fransa, İngiltere ve Almanya'dan gelen yeni düşüncelerin çatışması olmuştur. Bu baş kaldırma olayında akıl hocalığı yapan ve yöneten Gustav Klimt, Secession'un ilk başkanı olmuştur (Bektaş, 1992: 18). Gustav Klimt, Secession'un ilk yılında tam anlamıyla simgesel olan "Theseus Minotauros'a karşı" adlı afişi yapmıştır (Weill, 2012: 25).

Secession için yapılmış olan binanın alınışında yazılı olan "Die Zeit Ihre Kunst, Die Kunst Ihre Freiheit" (Zamanın sanatı, Sanatın özgürlüğü) sözü Viyana'daki sanatsal devrimin parolası olmuştur (Bektaş, 1992: 18). Secession da Glasgow okulu gibi Art Nouveau'nun gelişen çiçek motifli tarzına karşı çıkmıştır. Stil diğer ülkelerin sanat tutumlarına göre daha ciddi bir tutum göstermiştir. Onlara göre insanın gündelik yaşamında karşısına çıkan her nesne, Secession anlayışına uygun tasarlanmalıdır.



Şekil 4.27: Koloman Moser "XIII. Ausstellung Secession", 1902

Secession stili afişleri ile sanatçıların, sembole yönelik illüstratif stilinden ve Fransız kökenli çiçek motifli sitilden, kendi olgun sitillerine ulaşan hızlı gelişimlerini gözlemek mümkün olmuştur. Çiçekli Fransız stiline karşı çıkınca geliştirdikleri tasarım dili, geometrik biçimlerin tekrarı ya da birleşiminden meydana gelmiştir. Kullandıkları geometri, mekanik ve katı olmamış aksine organik bir görüntü vermiştir. Julius Klinger, Alfred Roller, Berthold Löffler ve Koloman Moser gibi tasarımcılar bu anlamda grafik tasarıma katkıda bulunmuşlardır (Bektaş, 1992: 20).



Şekil 4.28: Alred Roller “Secession”, 1903

Secession 1898 yılında dönem dergileri arasında zarif bir tarza sahip olan “Ver Sacrum” (Kutsal İlkbahar) adındaki dergiyi çıkartmıştır. Yönetiminin sıra ile kurucularına verildiği dergi, 1903 yılı ile birlikte gerçek bir tasarım laboratuvarı gibi olmuştur. Bütün tipografik deneylere izin veren nitelikli kağıt seçimi ile birlikte biçimi geometrik düzene çekip sayfa düzenini rahatlatmak amacıyla beyaz alana özel bir yer verilmiş, siyah alan ile birleşince pozitif ve negatif etkiler yaratılmıştır. Renk

dergide oyunlarına da yer verilmiştir. Bütün bu özellikleriyle bu dergi, ilk grafik tasarım dergisi olmuştur (Weill, 2012: 26).

Daha sonraki yıllarda Koloman Moser, William Morris'ten etkilenerek Viyana'da Wiener Werkstaette'yi (Viyana Çalışma Atölyeleri) kurmuştur. İlk zamanlarında kişisel tasarımlar üreten atölye, zamanla daha çok kişiyi bünyesine alarak, tasarımın kötü olduğu seri imalatlara karşı bir alternatif olma amacı kazanmıştır. Atölye mali zorluklardan dolayı kapanıncaya kadar üretime devam etmiştir (Bektaş, 1992: 20).



Şekil 4.29: Josef Hoffmann "Wiener Werkstaette", 1905

4.2.6. Jugendstil ve Yeni Nesnelcilik

Almanya, 1871'de Fransa karşısında kazandığı zaferle birleşmiş olmasına rağmen, Prusya Krallığı çevresinde bir prenslik ve düklükler den oluşan bir grup olarak kalmıştır. Zengin, Alman kent soyluları komşuları kadar sanata açık olmamışlardır. Sansür ile etkisi iki katına çıkan ağır akademik düşünce, yaratıcılığı

felç etmiştir. Yaratıcı düşüncenin kurtuluşu basının taşlamacı kanadı sayesinde olmuştur (Weill, 2012: 30).

Art Nouveau Almanya’da “Jugendstil” (Gençlik stili) adını almıştır. Bu isim 1896 yılında Münih’te yayınlanmaya başlayan “Jugend” isimli bir dergiden alınmış ve gün geçtikçe tüm Almanya’ya yayılmıştır. Almanya’daki bu hareket Fransa ve İngiltere’deki hareketin etkisi altında kalmasına rağmen, geleneksel sanat anlayışından da tam anlamıyla kopmamıştır (Bektaş, 1992: 31). Almanların Gotik harflere olan ilgileri sayesinde, Rönesans’ın Roman stilindeki harflerini kabul etmeyen tek Avrupa ülkesi olmuştur. Harf karakterleri Art Nouveau hareketinin motifleri ile birlikte kullanılmıştır.

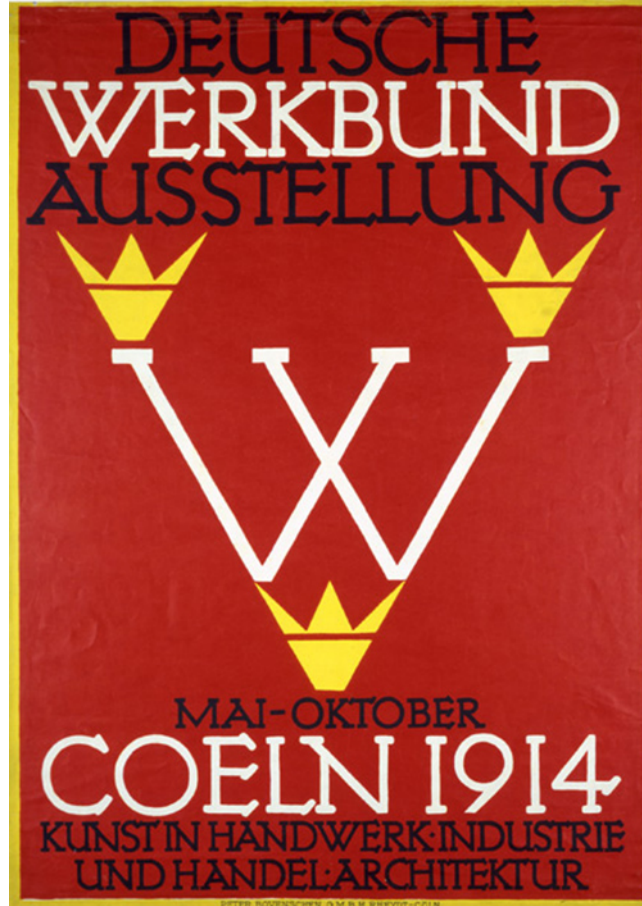


Şekil 4.30: Hans Christiansen “Jugend, April”, 1897

Yayınlanmış olan “Jugend” dergisi grafik tasarım ve illüstrasyon dolu olmasıyla, dönem sanatçıların birçoğuna bünyesinde yer vermiştir. Metinlerin sayfa düzenine göre dağılımları, illüstrasyonların farklı şekillerde sayfa üzerinde yer alması, yenilikçi bir çizgide ilerleyen derginin bir benzerinin olmamasını sağlamıştır.

Derginin bir diğerk özelliği de dergi kapağını tasarlayan sanatçının illüstrasyonuna göre dergi ismi tasarımının değişmesi ve yeniden tasarlanması olmuştur.

Kendine özgün tipografi anlayışına sahip “Jugend” dergisinin aksine daha sonra tek tip tipografik düzenlemeye sahip “Die Insel” adlı dergi yayın hayatına başlamıştır. Bu derginin tasarımında danışmanlık yapan kişi Jugendstil hareketinin tasarımcılarından Peter Behrens olmuştur (Bektaş, 1992: 32).



Şekil 4.31: Fritz Hellmut Ehmcke “Deutsche Werkbund Ausstellung”, 1914

Almanya Jugendstil, İngiltere’deki Art and Crafts hareketi ile daha da olgunlaşan bir anlayış olmuştur. Bu hareketteki el sanatları kısmını endüstriyle değiştirerek “Der Deutsche Werkbund” ile seri imalata standart olgusunu getirmiştir. Art Nouveau’nun devam eden etkisi ile grafik tasarım ürünlerini geliştirip kullanıcılara satarak, ticari bir yaklaşım sergilemiştir.

Almanya’nın grafik tasarıma olan ticari yaklaşımı afiş sanatında da kendini göstermiştir. Bu dönemde tüketim ürünleri için hazırlanan afişler, sanatı reklam teknikleriyle birleştiren yetenekli reklam sanatçıları tarafından tasarlanmıştır. Bu

dönemdeki profesyonel afiş sanatçılarından afişleri çoğaltılmış, halk tarafından beğenildiği için satın alınıp saklanmıştır. Ludwig Hohlwein bu profesyonel afiş tasarımcılarından biri olmuştur. Kendine ait egzotik motifli tarzı ile reklam yöntemlerinden de yararlanmış ve tüketicinin prestij değerlerine hitap edebilmiştir. Bu yaklaşımıyla sanatsal ve ekonomik değerleri bir arada kullanmış ve modern anlayışta ürün afişi olgusunu yaratmıştır (Bektaş, 1992: 33).

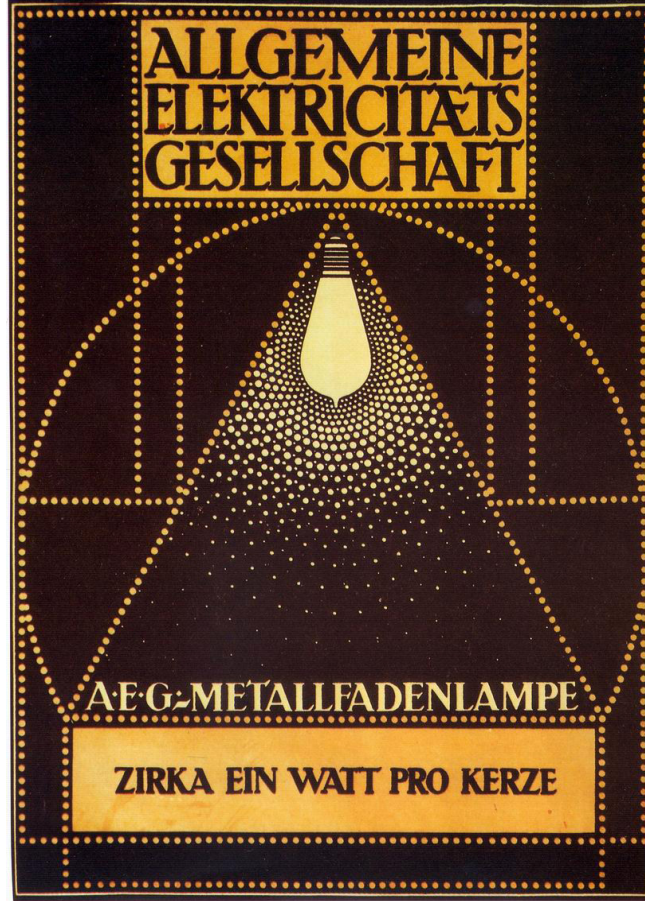


Şekil 4.32: Ludwig Hohlwein “Richard Strauss Woche”, 1910

Tasarımcı Peter Behrens, on dokuzuncu yüzyıl dekoratif yaklaşımını ve yirminci yüzyıl geometrik biçimlerini bir arada kullanarak Jugendstil’i endüstri toplumuna yönelik bir şekilde uyarlamaya çalışmıştır (Becer, 2002: 101). Peter Behrens’in edindiği ünün iki önemli sebebi, dünyanın ilk önemli endüstri tasarımcısı olması ve kurumsal kimliğin babası olarak anılmasını sağlayan çalışmaları yapmasıdır.

AEG (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft) genel müdürü, endüstride sağlam bir görsel kimlik ve kalite standartına ulaşmanın sadece tasarımla

sağlanabileceğini düşünmüştür. 1907 yılında Peter Behrens'i AEG'nin görsel kimliğini gerçekleştirmek için göreve çağırmıştır. Bu durum tasarımcının kariyeri için dönüm noktası olmuştur.



Şekil 4.33: Peter Behrens "AEG poster", 1907

Peter Behrens, yaptığı çalışmaları mimari, endüstri tasarımı ve grafik tasarım olarak üç kola ayırmıştır. Endüstri tasarımında güzelliğin işlevi yarattığı düşüncesi ile AEG firmasının ürettiği ürünleri süslemeden uzak ve sade bir tasarımla geliştirmiştir. Bu tasarım anlayışı on dokuzuncu yüzyıl anlayışına karşı gelmiş ve "Die Neue Sachlichkeit" (Yeni nesnelcilik) adını kazanmıştır.

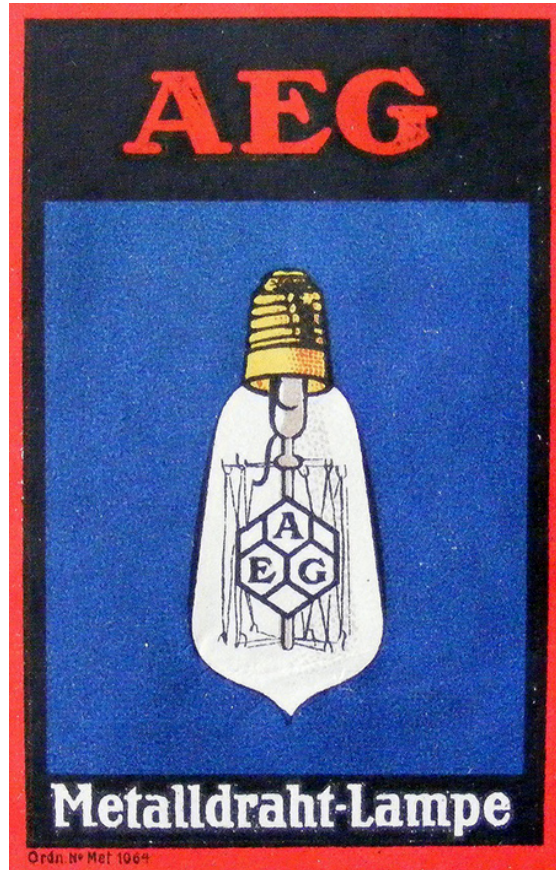
Mimari alanda 1909 yılında tasarladığı cam perde duvarlı türbin fabrikası kompleksi, bir kilometre taşı olmuştur. Peter Behrens grafik tasarım konusundaki kurumsal kimlik çalışmaları; amblem, logotype, broşür, katalog, basın ilanı, afiş, ambalaj ve kırtasiye malzemeleri olmuştur. "Behrens kursiv yazısı" gibi tipografik konuda yaptığı çalışma da grafik tasarım çalışmaları arasında yer almıştır. AEG için yaptığı çalışmasında ünlü bal peteği biçimli tasarımını, amblem, harf karakteri,

mekan düzenlemesi gibi her türlü tasarımında kullanmasıyla görsel kimlikte bütünlüğü sağlamıştır (Bektaş, 1992: 35).



Şekil 4.34: Peter Behrens “AEG amblem”, 1908

Sonraki yıllarda birçok ünlü mimar, gençlik dönemlerinde Peter Behrens’in yanında çalışmış, ve kendisinden etkilenmiştir. Grafik tasarımda kendine has metotlarından biri olan tasarım alanını çizgilere bölerek oluşturduğu geometrik şekiller arasında mimari bir oranlama kurmayı, tasarım ilkesi olarak sayan ender kişilerden biri olmuştur (Bektaş, 1992: 35).



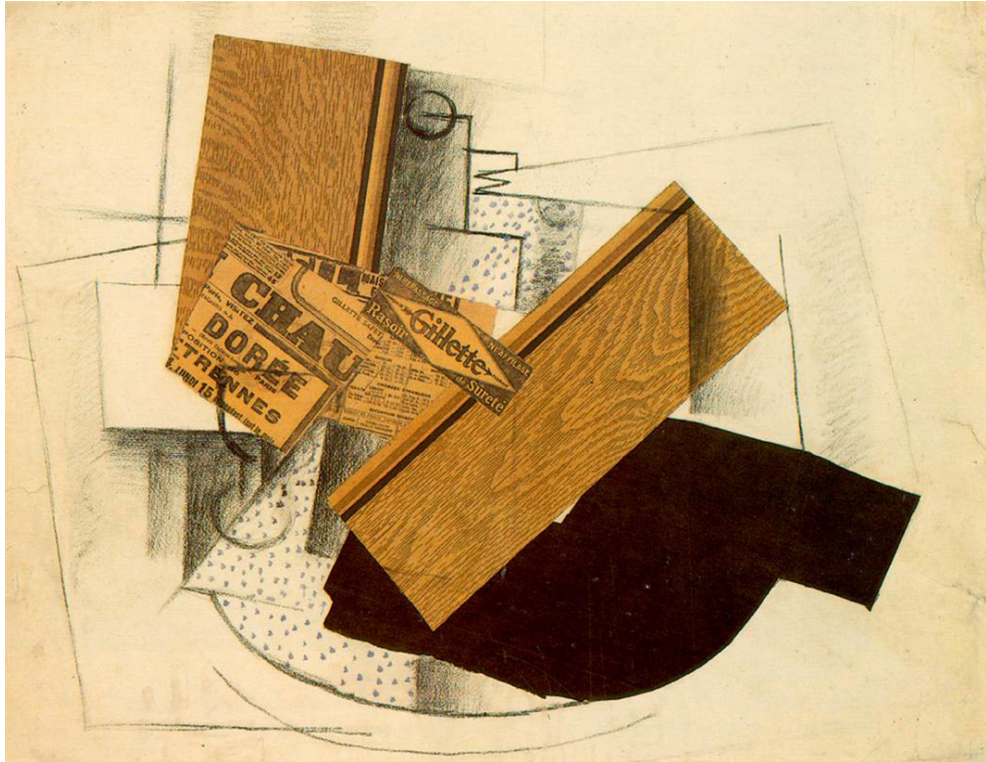
Şekil 4.35: Peter Behrens “AEG poster”, 1910

4.3. Grafik Tasarımda Modern Sanat Etkisi

Yirminci yüzyıl başlarında ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Konstrüktivizm, De Stijl, Bauhaus, Art Deco gibi akımlar modern sanat olgusunu dünyaya yaymışlardır. Bu modern sanat akımları ve eğitim veren okullar var oldukları dönemde, tasarım düşüncesinin gelişimi ve grafik tasarımı yakından etkilemişlerdir.

4.3.1. Plastik Sanat Akımlarının Grafik Tasarıma Etkileri

Kübizm, Rönesans sanat geleneğine karşı yeni bir görsel dil geliştirmişti. Bu görsel dilin gelişimi sıklıkla grafik tasarımı da etkilemiştir. Bu gelişme, Kübizm ile grafik tasarımın evrimi olarak da dile getirilmiştir. Bu etki doğrudan bir etki olmasa da Picasso ve Braque'nin yaptığı kolajlar, foto montajın habercisi olmuştur (Weill, 2012: 40).



Şekil 4.36: Georges Braque "Still Life on a Table with Gillette", 1914

1909 yılında İtalya'da kendini gösteren Fütürizm manifestosunda belirttiği hız, makine, modern yaşantı gibi olgular tasarım anlayışını etkileyerek tipografide özgür

tipografi düşüncesini ortaya çıkmasını sağlamıştır (Becer, 2002: 101). Fütürizm, dönemin bütün eylem ve yapıtlarında reklam ve yönetimi olgusunu hissettirmiştir (Weill, 2012: 40).

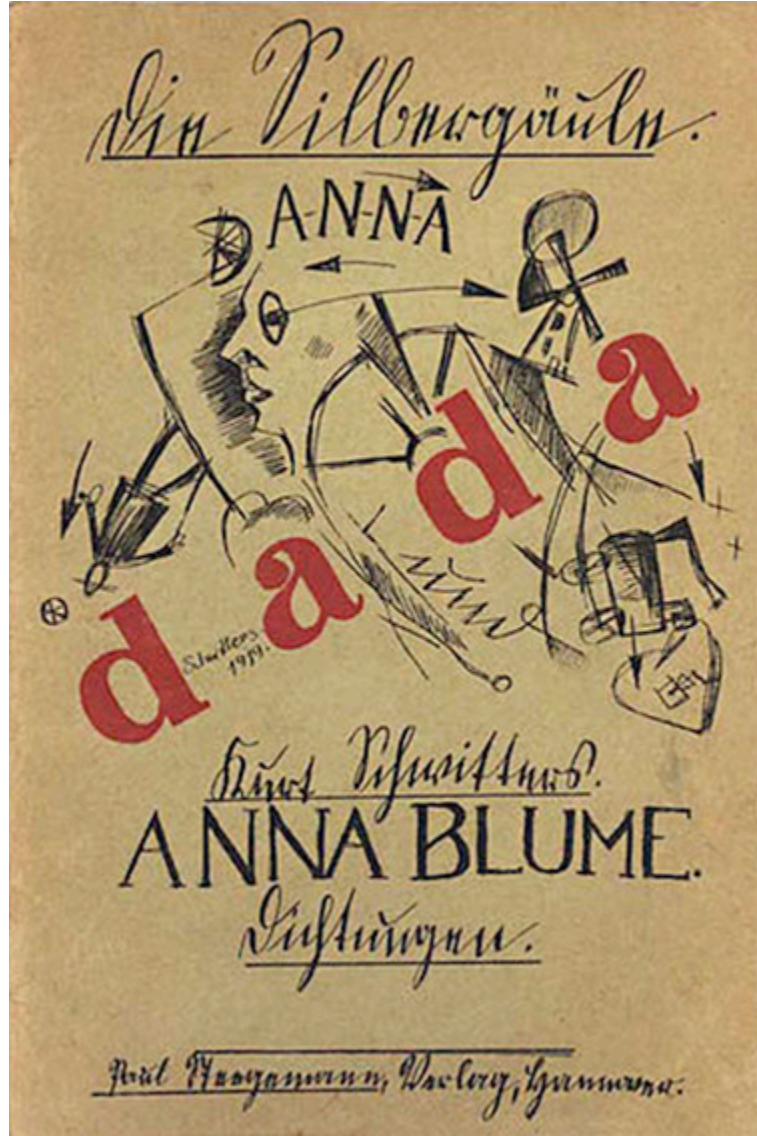


Şekil 4.37: Filippo Tommaso Marinetti “Zang Tumb Tumb” Kitap Kapağı, 1912

Savaş sonrası oluşan dehşet ortamına bir tepki olarak beliren Dadaizm, savaştan sonra her yerde yaygınlaşmıştır. Dada, çıkışındaki küstah, yıkıcı olma gibi özellikleri ile dönem el ilanları ve afişlerinde tipografinin kurallarını altüst etmiştir. Yapılan kolaj ve montajlar daha sonraki dönem yenilikçilerine eşlik etmiştir. Grafik tasarımda bu akımın en büyük temsilcilerinden biri Kurt Schwitters’dir (Becer, 2002: 102).

Dada hareketini kendisine temel alan Sürrealizm; bilinçaltından, düşlerden ve sezgilerden yararlanmıştır. Bu yararlandıkları düşsellik, görsel iletişimi büyük bir

şekilde etkilemiştir. Akım tarzının en yoğun olarak kendini gösterdiği alanlar, fotoğraf ve illüstrasyon dalları olmuştur (Becer, 2002: 103).



Şekil 4.38: Kurt Schwitters "An Anna Blume", 1919

Sürrealizmin resim alanındaki en büyük temsilcilerinden Salvador Dali, yaptığı çalışmalar ile grafik tasarımı etkilemiştir. Salvador Dali, yarattığı derinlik hissi veren perspektifi ile iki boyutlu sayfa basımlarına derinlik vermekte örnek olmuştur. Aynı zamanda gerçekçi bir şekilde eş zamanlılığa olan yaklaşımı ile, afiş, dergi ve kitap kapağı tasarımlarına yenilik getirmiştir (Bektaş, 1992: 38).



Şekil 4.39: René Magritte “Minotaure Magazine” Kapak tasarımı, 1937

4.3.2. Savaş Dönemi Afişleri

Birinci Dünya Savaşının gerçekleştiği yıllarda günümüzün kitle iletişim araçlarının çoğu henüz oluşmamıştı, olanlar da yaygınlaşmamışlardı. Baskı teknolojisinin gün geçtikçe ilerlemesi, büyük aşamalar kaydetmesi afişin dönemin önemli bir kitle iletişim aracı haline gelmesini sağlamıştır. Afiş, savaş yıllarında savaşa katılan devlet tarafından kötü bir amaç uğruna propaganda için ya da görsel olarak etkileme amacı ile kullanılmıştır. Halka, ordunun gerekliliği gibi savaşın önemi ve kendilerini desteklemeleri gerektiği mesajları verilmiştir.

Savaş afişleri Almanya’da yarışma yolu ile seçilmiştir. Dönemin Afiş Sevenler Derneği adındaki kuruluşunun düzenlediği yarışmalar ve yarışma ödülleri ile tanınan ve profesyonel tasarımcıların da yarışmaya katılmalarını hedeflemiştir. Alman Savaş afişlerinde yurtseverlik, kişisel cesaret, erkesi değerler, savaşa askeri katkı gibi konular işlenmiştir. Kadınlar çok az olmakla birlikte sivil halk afişlerinde

hiç yer almamıştır. Afişlerde genel olarak yukarı doğru büyüyen bir perspektif ile, güçlü, ezici bir görüntüye sahip çizimler yer almıştır.



Şekil 4.40: Lucian Bernhard, savaş için bağış kampanyası afişi, 1915

Julius Klinger, yaptığı afişlerde işlenecek konuyu piktogramlar ile sembolize ederek, basit bir anlatımla işlemiştir. “8. Savaşa Yardım Kampanyası” için yaptığı afişte canavar kullanarak düşmanı, canavara saplanmış sekiz okla da halkı anlatmıştır. Lucian Bernhard ise afiş tasarımında konuya gotik bir anlatım getirmiştir. Alman yurtseverlik ruhunu zırh içindeki bir yumrukla anlatırken, afiş yazılarını da gotik harfler kullanarak yazmıştır (Bektaş, 1992: 39).

İngiltere’de ise, grafik propaganda anlayışına daha farklı bir şekilde yaklaşmışlardır. İngilizler propaganda fişlerini illüstratif ve daha gerçekçi bir tarz ile yapmışlardır. Sanatsal olarak değer taşımayan afişlerde geleneksellik ve aile değerleri hedef alınmıştır. İngiltere diğer Avrupa ülkelerine göre savaş döneminin ilk zamanlarında gönüllü askerliği kullandığı için askerliğe çağrı konusunu işlemiştir.



Şekil 4.41: Julius Klinger, 8. Bağış Kampanyası Afışı, 1917

Askerlik hizmeti için orduya çağrı afişlerinden en ünlü olanı Alfred Leete'in yapmış olduğu "Your country needs YOU" afişi olmuştur. Bu afiş ile halkı suçlarcasına işaret parmağı halka yöneltilmiş ve afiş yer alan Lord Kitchener'in vatanın sana ihtiyacı var sözü ile psikolojik olarak halkı etkilemiştir (Bektaş, 1992: 42).

Savaş döneminde sonradan savaşa son vermek üzere katılan ülke Amerika Birleşik Devletleri olmuştur. Diğer ülkeler gibi savaşın başından beri bulunmamış olsa da halkını ulusal birlik gibi savaşa yönelik fikirlerin altında toplamak için propaganda başlatmıştır. Bu düşüncenin devamında "The Committee on Public Information" (Halk Enformasyon Komitesi) adında bir komite kurarak bu komitenin tüm Amerika'nın propagandasından sorumlu merkezi yapmıştır. İllüstratör Charles Dana Gibson ile grafik sanatçı Joseph Pennel bu komitenin resimli yayınlar bölümünü yürütmüştür.

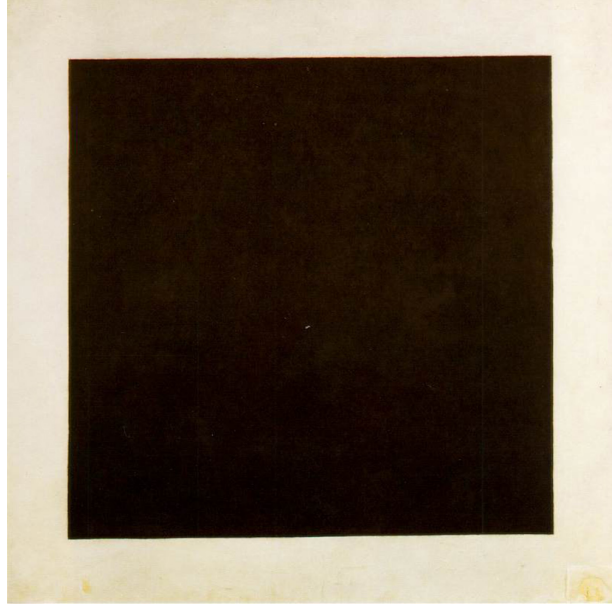


Şekil 4.42: Alfred Leete, “Lord Kitchener” Afişi, 1915

James Montgomery Flagg’ın İngiltere’deki “Lord Kitchener” afişinin uyarlanmış hali “Sam Amca”, döneminde en çok sayıda basılmış afiş olmuştur. Afişlerde ayrıca Sam Amca kadar kadınlar da yer almış kadınların çekiciliği mecazi olarak kullanılmıştır.

4.3.3 Rus Yenilikçiliği Afişleri

Birinci Dünya Savaşı ile Rus devriminin ortalığı karıştırdığı dönemde Çarlık Rusya’sından Sovyetler Birliği’nin kurulmasına kadar geçen dönemde, Rusya sanatsal olaylarda kısa süreli iyi bir dönem geçirmiştir. Bu parlayan dönemde Rus sanatı, yirminci yüzyılın tipografi ve grafik tasarım anlayışına uluslararası bir düzeyde etki etmiştir. Tasarımda ve tipografide kendini gösteren bu yenilikçi tarz ve denemeler, çoğu kitap ve dergide yerlerini almışlardır. Anlatımda Çarlık Rusya’sına karşı bir anlam ifade edencesine sembolize edilmişlerdir (Bektaş, 1992: 42).



Şekil 4.43: Kasimir Malevich "Black Square", 1915

1915 yılında Kasimir Malavich beyaz fon üzerinde saf renkler ve temel geometrik şekiller kullandığı bir resim tarzı geliştirmiş ve Süpermatizm'i kurmuştur (Weill, 2012: 43).



Şekil 4.44: El Lissitzky "Beat The Whites with the Red Wedge", 1919

Kasimir Malavich ve Wassily Kandinsky gibi sanatçılar sanatın ruhani bir etkinlik olarak kalmasını savunmuşlardır. Vlademir Tatlin ve Alexander Rodchenko'nun liderliğinde yirmi beş sanatçının oluşturduğu Konstrüktivist düşünce ile sanat için sanatı reddetmişlerdir. Bu düşünce doğrultusunda afiş

tasarımına yönelmişlerdir. Birçok sanatçı kendi branşlarını bırakıp fotoğrafa, tasarıma, grafik tasarıma yönelmiştir (Bektaş, 1992: 43).

Konstrüktivizm düşüncesini en iyi ele alan sanatçılardan biri ressam, mimar ve grafik tasarımcı olan El Lissitzky olmuştur. Genç bir ordu olan Kızıl ordu saldırıya uğrayan dört Sovyetler Birliğini korumaya çalışmıştır. El Lissitzky 1920 yılında beyazları yenen kızıl üçgen afişi ile savaşla simgeleşecek olan bir afiş tasarımı yapmıştır. Aynı dönemde Alexander Rodschenko gibi bir çok sanatçı da Rus ürünlerinin satılması için afişler tasarlamış, Vlademir Mayakovski bu gelişmeler doğrultusunda reklam metin yazarlığı yapmış, çok başarılı sloganlar ortaya çıkartmıştır (Weill, 2012: 44).

4.3.4. Grafik Tasarımda Bauhaus, De Stijl ve Art Deco Tasarımı

Sanat ve tasarım alanında eğitim veren Bauhaus okulu dönemi itibari ile amaçları günün sanatçısına bir o kadar zanaatçı niteliği kazandırmak olmuştur. Helbert Bayer ve Joost Schmidt, Bauhaus düşüncesinin grafik tasarımdaki bilindik temsilcileri olmuşlardır.



Şekil 4.45: Jan Tschichold “Die Neue Typographie”, 1928

Konstrüktivizm ve Bauhaus tarzından etkilenen Jan Tschichold tipografinin asimetrik bir anlayış üzerine düzenlenmesi için birtakım çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar sonucunda sadeliği benimseyen yaklaşımını “Die Neue Typographie” adlı kitabında anlatmıştır (Becer, 2002: 104).

1917 yılında Hollanda’da çıkan De Stijl akımı ile sanatçılar evrenin matematiksel düzenini, geometrisini ve doğayı araştırmışlardır. De Stijl tasarımlarında asimetrik çizgiler dikdörtgenler ana renkler ile siyah ve grinin kullanımı ve serifsiz yazı karakterleri kullanılmıştır (Becer, 2002: 104). Bu düşünce ile yeni bir mimari, tasarım ve grafik tasarım tarzı yaratmak istemişlerdir. 1920’li yılların başında etkisi artan akım, endüstri tasarımı ve grafik tasarımda kendini iyice göstermeye başlamıştır.



Şekil 4.46: A. Miron Cassandre “Normandie” Afişi, 1935

Amerika’da Savaş yıllarında stil ve ticaretle yakın ilişki içinde olmuştur. Art Deco Amerikalıların modern ya da caz modernliği olarak da adlandırdığı bir hareket olmuştur (Sağocak, 2003: 98). Reklam grafiğinde Art Deco sıkça kullanılmıştır. Dönemin politik propaganda afişlerinde de Art Deco biçimlerinden yararlanılmıştır (Becer, 2002: 105).

4.3.5. Fotoğraf ve Fotomontaj

Fotoğraf, çekildiği anda yakalanan görüntünün yansıması olmuştur. Tipografi temelli bir oluşumla tipografi ve fotoğrafı birleştirildiğinde sanatçılar “Tipofoto” adında bir oluşum ve düşünce getirmişlerdir. Bu durum grafik tasarıma ve reklam sektörüne, nesneye yönelik bir bakış açısını yöneltmiştir. 1924 yılında “Die Reklame” adlı dergi ile bu düşünce oluşumunu daha da geliştirmişlerdir. Ürün reklamı ya da afişinde ürünün adı ve ürünün kendisinin gözükmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bu düşünce Lucian Bernhard’ın savunduğu afiş-nesne kavramının gelişmiş halidir. Ürün için fotoğraf, desene göre daha belirgin bir anlatım gerçekleştirmektedir (Weill, 2012: 53).



Şekil 4.47: Jan Tschichold “Die Frau ohne Namen” Afişi, 1927

Tasarımda Lászlo Moholy-Nagy rayogram tekniğini bulmuş, ışık ve gölge ilişkisi kurup üzerlerine metinler yazıp bunları uygulamaya koymuştur. 1931 yılında düzenlenen uluslararası fotomontaj sergisinde politik durumların propagandası için

yeni yollar bulunması gerektirdiğini, bu yolda insanları inandıracak en net yöntemin fotoğraf kullanımı olması gibi düşünceler ortaya çıkmıştır (Weill, 2012: 54).



Şekil 4.48: Klutsis Gustav “Our World, Red World”, 1930

Dada düşüncesinin montajlarından gelişen günün tarz ve düşüncelerinin ışığında Gustav Klutsis’in Sovyetler Birliği için yaptığı çoşkulu fotomontaj, tipografi ile bezenmiş fotoğrafların bir araya getirildiği fotomontajlarla sergilenmiştir.

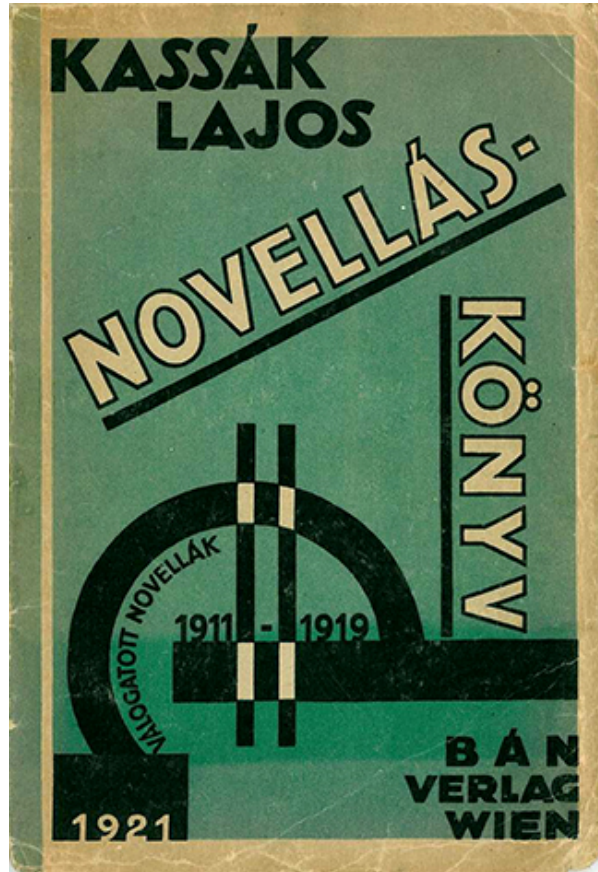
Almanya, Berlin’de Profesör Frenzel 1929 yılında Dünya Reklam Kongresi’ni düzenlemiştir. Bu, dönemin Alman reklam anlayışına hayran olunan bir oluşum olduğunu ortaya koymuştur. Bir yıl önce açılan Köln şehrindeki “Pressa” adındaki bölümlerin, dönemin büyük mimarları tarafından hazırlandığı çok büyük bir sergi açılmıştır. Paris’te açılan Dekoratif sanatlar sergisine göre, Pressa modern düşünceyi daha çok barındırmıştır. Sergide yer alan sanatçılardan El Lissitzky’nin Sovyet bölünmesini konu alıp yaptığı fotoğraflı fresk, bugün bile hala benzeri olmayan bir örnek olmuştur (Weill, 2012: 55).

Fortunato Depero, İtalyan Fütürizmi ile İtalyan ürünlerini kendi düşsel dünyasında mükemmel bir hale getirdiğini düşünmüştür. Müşterisi olan “Campari” soda markası için yaptığı canlı renk çeşitlemesi, New York’ta “Harper’s” için tasarladığı kapaklar ile reklam standartlarını hazırlamıştır. Yaptığı bu çalışmalar pop art’ın ilk örnekleri olarak görülmüştür (Weill, 2012: 57).

4.4. Modern Sanat Akımları ve Tipografi

4.4.1. Yeni Tipografi

Yeni Tipografi düşüncesi El Lissitzky, Laszlo Moholy-Nagy ve Kurt Schwitters tarafından 1923 ile 1925 yılları arasında yayınlamış olan manifesto ile ortaya çıkmıştır. Bu yazı ile birlikte izlenen yeni yolun yapısal biçimleri ve amaçları maddeler halinde özetlenmiştir. El Lissitzky’nin 1923 yılında yazdığı bildiri olan “Tipografinin Topografisi” ile geleneksel bir hal kazanmış tüm tipografik düşünceleri sorgulamıştır (Becer, 2010: 36).



Şekil 4.49: Lajos Kassák “Novellás könyv”, 1921

Almanya’da ortaya çıkan “Die Neue Typographie” (Yeni Tipografi) hareketi tipografide modernliğin önemli bir adımı olarak görülmüştür. Bu hareket sayfa düzeninin simetrik oluşunun ve sayfadaki yazı ile alakası olmayan süslemelerin gereksiz olduğunu dile getirmiştir (Uçar, 2004: 114). Bu düşünce, sayfa düzeninin tasarımsal olarak sayfayı boğduğunu savunan hareketin temsilcileri, asimetrik sayfa düzenlemeleri ve yalın anlatımları ile çağın modernliğini ve dinamizmini yansıtmışlardır. Yeni Tipografi düşüncesi uygulanma şekilleri ile serifsiz karakterleri ile çağın yazı dili olarak ilan edilmiştir (Becer, 2010: 37).



Şekil 4.50: Paul Renner “Futura” Yazı karakteri tanıtım broşürü, 1927

Jan Tschichold yeni yazı dili sistemini incelemiş, modern sanat düşüncesini basın-yayın sektörü ile bağdaştıran ilk tasarımcı olmuştur (Uçar, 2004: 115). Jan Tschichold, matbaacılık sektörünün modern zamanda insan hayatı için önemli olduğunu savunmuş ve matbaacılık sektörünün çağa ayak uydurabilmesi için emek harcamıştır (Becer, 2010: 37).

Jan Tschichold da dönemin getirisi olarak tipografinin sosyal bir hizmet vermesi için içeriğe dayalı ve biçimsel bir düzenlemeye gereksinim olduğunu

düşünmüştür. Kendisi bu düşüncede, temel yazı formunu; “Light” serifsiz beyaz yazılar, “Medium” yarı siyah, “Bold” siyah, “Condensed” daraltılmış, “Extended” genişletilmiş gibi çeşitlere ayırmıştır (Becer, 2010: 38). Tipografi tasarımının ise; harf karakterleri arasında görsel bir ilişki yaratılması ve çizgi ile geometrik biçimlerin mantıklı kullanılması şeklinde olacağını söylemiştir.

Jan Tschichold’un yeni tipografıyı kaleme aldığı yazısında, tipografinin tarihsel gelişim sürecini işlemiştir. Yazısında yeni tipografi öncesindeki tipografik dönem için “Eski Tipografi” başlığını kullanmıştır.

Eski tipografide, bağımsız elemanların sayfa düzeninde yer aldığı, her şeyin merkezinin, oluşturulan eksenin çevresine dağıtılması anlayışında olduğunu yazmıştır. Zamanlarına göre ayrıldığında, bu tipografik anlayışın Rönesans ve Barok Dönemi sayfalarında olduğu, sayfa düzenlemesinin kişinin keyfine göre ayarlandığı, mantık dışı harf büyüklüğü kullanımı olduğuna değinmiştir (Armstrong, 2012: 35).

Yeni Tipografinin gelişmesi ve ortaya çıkması ile gelişme sürecinde serifsiz yazı karakteri kullanımı, bulunduğu yüzyılda birçok sanat anlayışı ya da hareketini etkilemiştir. Yalın bir anlatım ve süslemeden uzak bir tasarım anlayışı ile, ilk başta geleneksel tasarım yapan sanatçılar tarafından özümsememiştir. Zamanla süslemenin tipografıyı öldüren bir cahillik olduğu düşüncesi ile basılı yayın ve afiş tasarımlarında yeni tipografi hareketi yayılmıştır (Armstrong, 2012: 38).

4.4.1.1. Yirminci Yüzyıl ile Tipografide Yeniden Doğuş

Yirminci yüzyıl başlarında 1920 ve 30’lu yıllar grafik tasarım ve tipografide yeni gelişmelerin yaşandığı, verimli olarak adlandırılabilen bir dönem olmuştur. Monotype adlı yazı firmasının desteği ile tasarlanan ilk mekanik dizgi için oluşturulan yazı karakteri “Imprint” ve aynı adı kullanan dergi, bu dönemin ilk örnekleri olmuştur. Az sayıda çıkmış olan dergi, tipografi düşüncesini tekrardan zanaat anlamından çıkartıp, tasarım anlamında yenilikçi bir eylem olarak tanımlanmıştır.

Amerika’da 1914 yılında kurulan “Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsü” grafik tasarımın ve tasarımcının yeni değerini belirlemede rol oynamıştır. Birçok tasarımcı tarafından yeni yazı karakterleri bu dönemde tasarlanmıştır (Becer, 2010: 45).



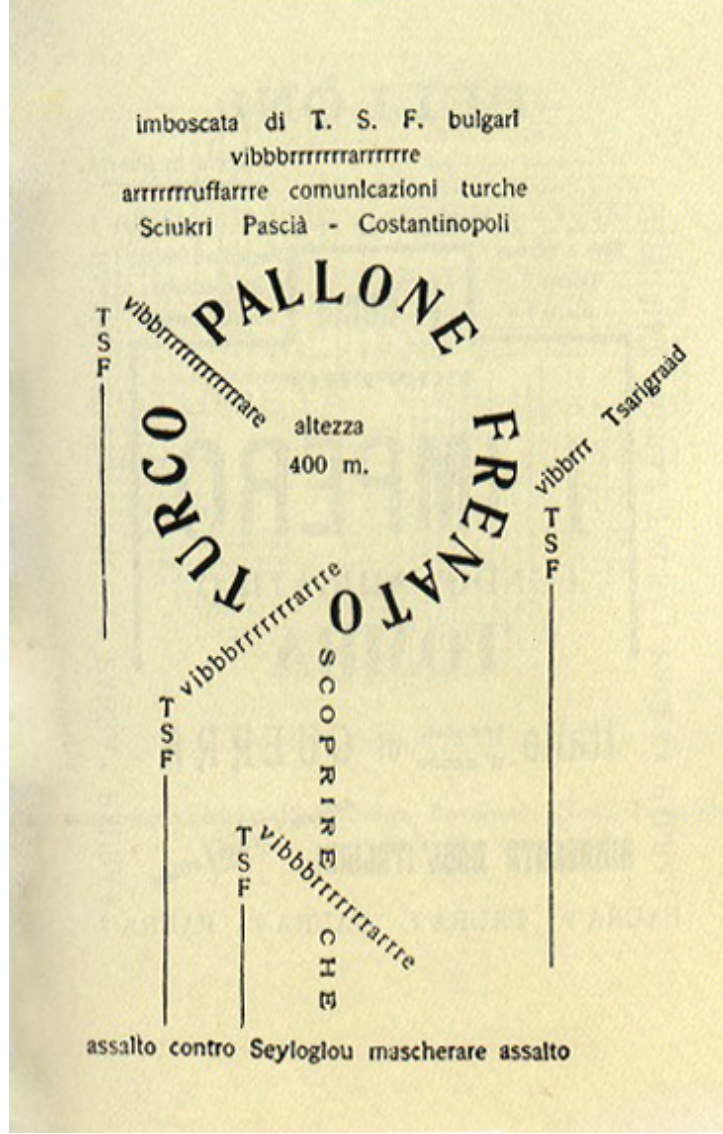
Şekil 4.51: Edward Johnston “Underground” Logo çalışması, 1918

Yeni tipografi tutkusu ile 1920’li yıllar serifsiz yazı karakterinin arttığı yıllar olmuştur. Bu yılların habercisi sayılan olay 1916 yılında Edward Johnston’ın, Londra metrosu için tasarımını yaptığı “Underground” logo çalışması olmuştur. Bu logo çalışmasındaki yalın geometrik form ve serifsiz yazı anlayışı daha sonraki yıllarda birçok yazı karakterine esin kaynağı olmuştur (Becer, 2010: 45).

4.4.2. Fütürist Tipografi

Yeni tipografi düşüncesinin gelişmesindeki önemli hareketlerden biride F. T. Marinetti’nin “Fütürist Manifesto”su olmuştur. Manifestodaki mesajın tonlaması yeni sanat ve tasarım anlayışının gelişini bildirmiştir. Hareketi benimseyenler modern uygarlık olgusunu bağırlarına basıp, makinelere övgü dolu sözcükler sarf etmişlerdir (Armstrong, 2012: 21).

Fütürist sanatçılar, iki boyutlu düzlemin sınırlarını zorlamak için yeni biçimler araştırmışlardır. Kullandıkları şiddetli, tahrik eden ve devrimci nitelikteki hareketlere zamanla diğer Avrupa ülkelerindeki sanat akımları da katkıda bulunmuşlardır. F. T. Marinetti ve arkadaşları edebiyat, sinema, tiyatro, fotoğraf gibi birçok farklı sanat alanında özgür düşüncelerini geliştirmişlerdir. Bu Manifesto ile gelen düşünce yapısı daha sonra Dadaizm ve Sürrealizmin izleyeceği yenilikçi tutumun örneği olmuştur (Becer, 2010: 50).



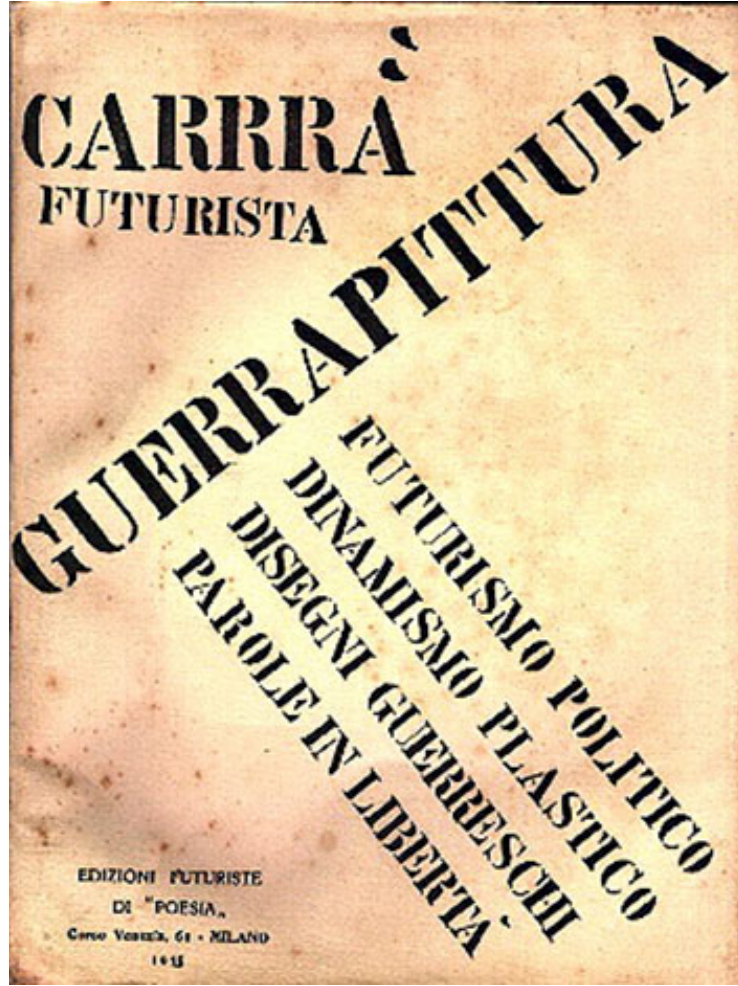
Şekil 4.52: F. T. Marinetti "Zang Tumb Tumb" Kitabından bir sayfa, 1914

Fütürist düşünce ile gelişen devrimsel nitelikteki bu yenilikçi düşünce eski yıllardan kalmış baş harfi büyük yazılmış, değişik tarzlarda süslenmiş yazıların ve şiirlerin oluşturduğu kitaplara karşı çıkmıştır. Harflerin sayfa düzenine göre dağılışı ile yazının anlatmak istediği alegorik şekilde aktarılmıştır (Batur, 1999: 80). Hazırlanacak kitaplar ile fütürist düşüncenin, ancak fütürist biçimde oluşturulmuş sayfa düzeni ile anlatılacağı fikrine varmışlardır.

4.4.2.1. Fütürist Tipografide Sayfa düzeni

Yazı ve tipografide somut ve dışavurumcu görsel formlar yaratma düşüncesi geçmiş zamanlarda da bazı kişiler tarafından düşünülmüş ve uygulanmıştır. Milattan önce yaşamış Rodoslu Simias'ın şiirlerinin dinsel simgelere dönüştürülmüş mısralardan oluşması, on dokuzuncu yüzyılda yaşamış olan Alman şair Arno

Holz'un ise ses efektlerini aktarırken değişik harf büyüklüklerinden ve espas boşluklarından faydalanması gibi örnekler tarihte yer almıştır (Becer, 2010: 65).

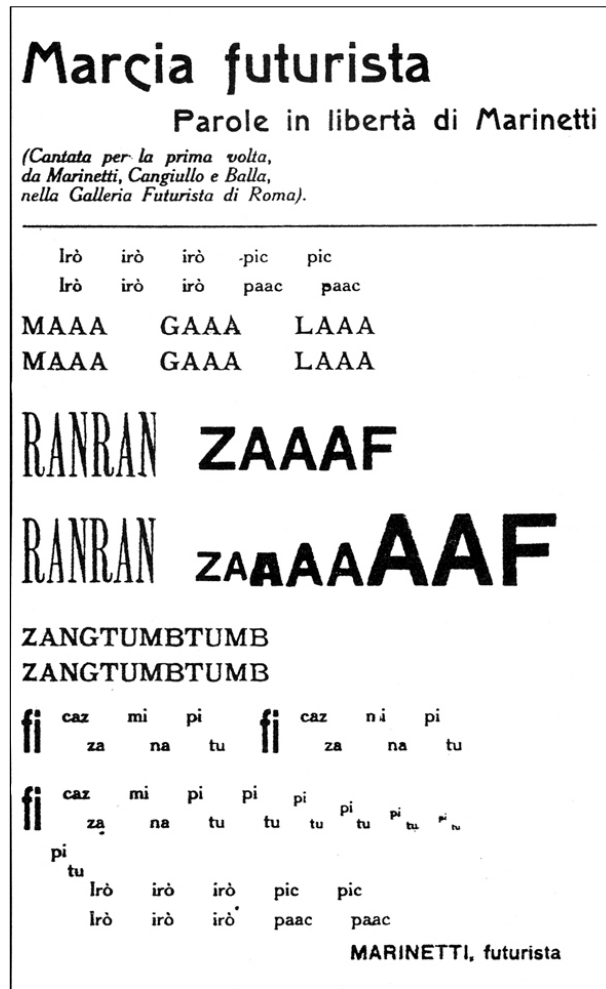


şekil 4.53: Carlo Carrà, Fütürist kitap kapağı, 1915

F. T. Marinetti deneysel tipografi üzerine giderek edebiyat ve grafik tasarımın görsel biçimlerine devrim niteliğinde sayılabilecek bir tavırla yaklaşmıştır. Sanatçının belirttiği modern düşünce içinde hız ve eşzamanlılığa dayalı bir temelde yeni bir tarz geliştirmiştir (Batur, 1997: 56). Tipografiden kendi düşüncesine göre yararlanmayı düşünmüştür. Bu düşünce ile harf, sözcük, satır ve anlam taşımayan işaretlerden oluşan yazılı metinleri incelemiş ve bu metinlerdeki işaret sistemini araştırıp basılı sayfayı bir resim ve grafik için bir alan olarak değerlendirmiştir (Becer, 2010: 66).

F. T. Marinetti tipografiden yararlanarak oluşturduğu kompozisyonlarda, her bir görselin özelliklerine göre farklı davranış gösteren çok sayıda görsel öğeyi bir araya getirmiştir. Ses ve hareketleri ifade etmek için grafik simgeler oluşturmuş ve kullanmıştır (Becer, 2010: 67).

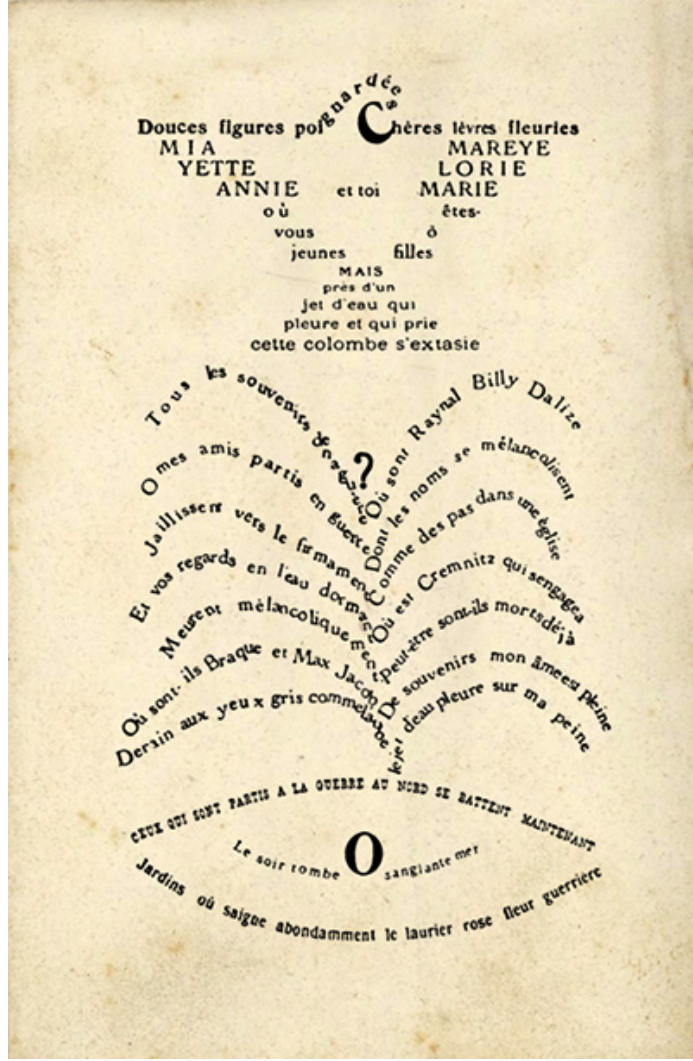
F. T. Marinetti'nin Fütürist edebiyat ve şiirinin anlatıldığı manifesto ile ortaya çıkmış tipografiye, özgür sözcük denilmiştir. Bu düşüncenin tümünü sergileyebilen “grafik şiir” diye adlandırılmış, kaligrafi değeri taşıyan sözcükler çıkmıştır. Özgür sözcük ile, dalgiç, güneş, dağ gibi kelimeleri anlatmak için yazı karakterleri nesnelere kendilerine göre şekil almıştır. Bu düşünceyi gerçekleştirirken dönemin matbaa teknolojisine karşı çıkmış, plastik bir düşünce şekli ile farklı yazı karakterlerinin, bold (siyah), italik (eğimli), majüskül (büyük harf) gibi çeşitlerinden yararlanılmıştır. Şiirde görsel bir iletişim duygusu kurarak, şiiri okuyan kişide reklam afişine bakma etkisi yaratılarak konuyu kolayca algılaması sağlanmıştır (Becer, 2010: 68).



Şekil 4.54: F. T. Marinetti “Marcia Futurista”, 1916

1914 yılında F. T. Marinetti hazırladığı “Zang Tumb Tumb” adlı kitabı, özgür tipografiyi anlatan iyi bir ifade biçimi olmuştur (Armstrong, 2012: 51). F. T. Marinetti özgür tipografi düşüncesini 1944 yılına kadar sürdürmüştür. Şiir ve tipografi alanındaki Fütürist düşünceler Vladimir Mayakovsky ve Guillaume

Apollinaire gibi şair-sanatçılar aracılığıyla Rusya gibi birçok ülkeye yayılmıştır. Guillaume Apollinaire'nin oluşturduğu kaligramlar, bu dönemde dikkat çeken çalışmalar olmuştur. Uluslararası düzeyde yayılmış olan fütürist tipografi, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra etkisini kaybetmiş ve hızla kaybolmaya başlamıştır.



Şekil 4.55: Guillaume Apollinaire, Kaligramlarından Kuş, Fıskiye, Göz, 1918

4.4.3. Dadaizm ve Tipografi

Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu felaketlerle birlikte, teknolojinin gelişmesi ile bilinçli olmayan ve geleneksel değerlere karşı bir tutum olarak çıkmıştır. Hareketin temsilcileri fütürist tipografinin oluşturduğu anlayışı daha da geliştirmişlerdir. Yapılan tasarımlar ile, özgünlüğü ve deneyselliği aynı anda bir araya getirip, tipografik tasarımı geleneksel düşünceden kurtarmışlardır. Bu durum ile harfleri sadece sese dayalı olarak, fonetik bir simge olmasının ötesinde, somut birer görsel öge olarak kullanmışlardır (Becer, 2010: 86).

Hugo Ball'ın şiirleri savaş ve sanat karşıtı olan Dadaizm'in grafik tasarım alanındaki ilk örnekleri arasında sayılmıştır (Becer, 2010: 87). Hugo Ball sözcük ile görselin birlikte bir yapı oluşturduğunu, sözcük ve sayfa düzeninin görsel anlatım ile deneysel olacak şekilde bir araya getirmeyi amaçlamıştır (Becer, 2010: 88).

Dadaizm temsilcilerinin harfleri sese dayalı, yani fonetik görseller olarak kullanmaları ile, Dadaist şiir ve tipografinin, ritm ve ses deneylerinin somut bir ortama taşınması olarak değerlendirilmiştir.



Şekil 4.56: Hugo Ball, Fonetik ritimlerle biçimlendirilen Dadaist şiir, 1917

Dadaizm sanatçıları grafik tasarıma ilişkin düşüncelerini yayınladıkları dergiler sayesinde uygulama fırsatı bulmuşlardır. Bu dergiler tipografik olarak incelendiğinde, ortak özelliklere sahip oldukları görülmüştür. Dada hareketi ile yazılan sayfalarda çapraz yazılmış satırlar, sözcük gruplarının ayrılmasında büyük harf kullanılması, farklı yazı karakterlerinin bir arada kullanılması ve satır aralarına küçük illüstrasyonların yerleştirilmesi olmuştur. Dadaizmin tipografiye olan etkisi, el ilanları gibi kısa ömürlü basılı ürünler sayesinde de çabuk dağıtılıp, yaygınlaşarak bir tarz haline dönüşmüştür (Hobsbawm, 2011: 240).

Tristan Tzara Dada düşüncesindeki çoğu dergiye editörlük yapmış, dergilerin grafik görünümünü sanattan daha öteye taşımayı başarmıştır. Tristan Tzara Dada düşüncesindeki tipografik çalışmalarını ilk olarak 1916 ile 1917 yılları arasında sergilemiştir. Tristan Tzara zamanla ticari tüketim dilinin ilkelerini Dada düşüncesindeki tipografi dili ile yıkmayı amaçlamıştır. Bu tavrı ile kurallara karşı olan özgürlük hareketini simgelemiştir.

Kurt Schwitters, Dada düşüncesinin tipografide önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Şiirde harf, hece, sözcük ve cümlelerin kendi aralarında etkileşim alanı oluşturduğunu düşünmüştür. Kurt Schwitters aynı zamanda Dadaist tipografiyi dönemin diğer akım ve anlayışlarının tarzları ile etkileşime sokmuştur. Dönemin konstrüktivist temsilcileri ile yakın ilişkiler kurmuştur (Becer, 2010: 95).



Şekil 4.57: Tristan Tzara “Dadaphone” Dergi kapağı, 1920

Kurt Schwitters tipografide grid oluşturan çizgi üzeri yazı kullanımını ve hizalamasını, başka çizgi ya da satırlarla kesiştirmiştir. Ayrıca görsellerin asimetrik biçimde kompozisyon içine yerleştirilmesi gibi öncü olacak tasarım düşüncesi ile yeni tipografi hareketinin önemli temsilcilerinden biri olmuştur (Becer, 2010: 96).



Şekil 4.58: Kurt Schwitters “Merz” Dergi kapağı, 1924

4.4.4. Konstrüktivist Tipografi

Fransız Kübizmi ile İtalyan Fütürizminden etkilenen ve kendilerini Kübo Fütürist olarak adlandıran Rus şair ve ressamlar, topluluğu doğrudan ifade etmekten uzaklaşmış; ses, ritm, geometri ve soyutlamayı öne çıkarmayı amaçlamışlardır. Bu yenilikçi düşünce Konstrüktivizm gibi akımların doğmasını sağlamıştır.

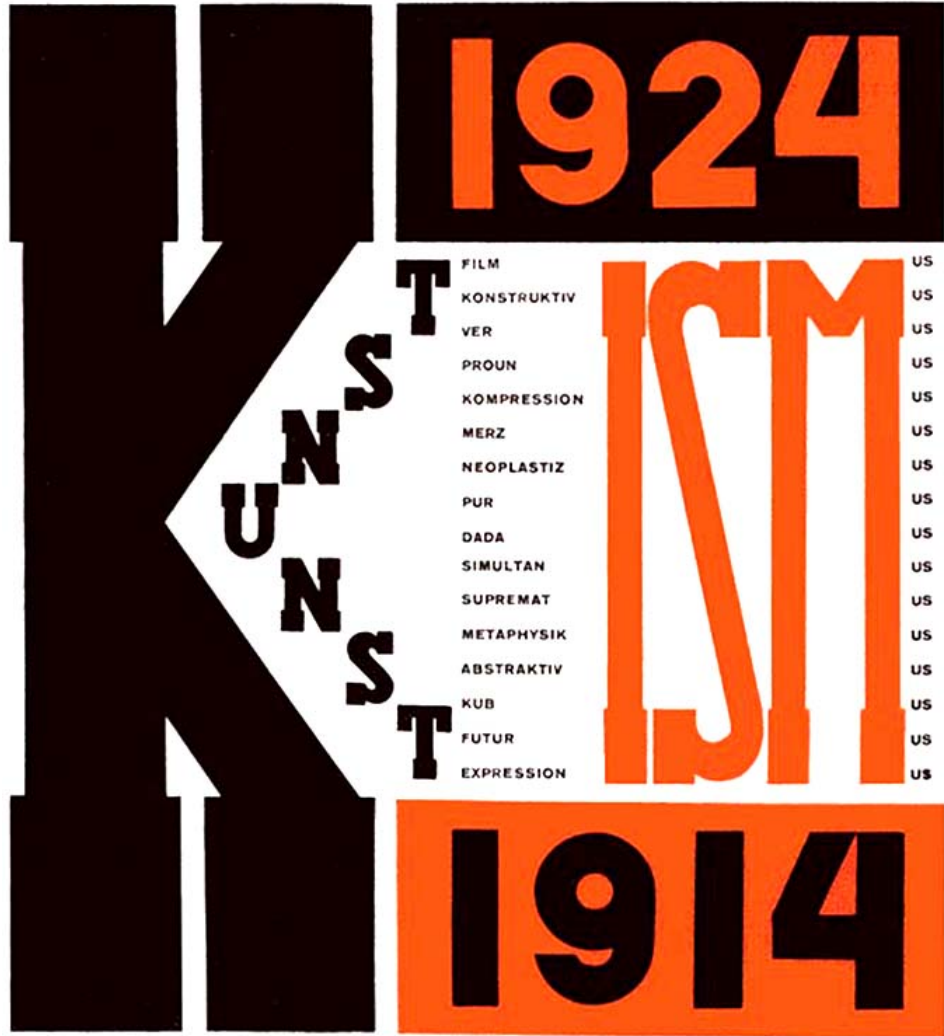


Şekil 4.59: El Lissitzky “Veshch” Dergi kapak tasarımı, 1922

Konstrüktivizm ilk zamanlarında basılı yayın dünyasında çalışan Alexander Rodchenko ve EL Lissitzky gibi sanatçılar ile farklılık yaratmıştır (Harrison ve Wood, 2011: 351). Akımın önemli temsilcilerinden biri olan El Lissitzky, çalışmalarında sayfa içindeki elemanları ve görsel unsurları en ekonomik biçimde kullanmış, ve farklı düşünce yapılarını vurgulayan tasarımlar içinde zenginlik oluşturmuştur. Bu dönemde, güzel sanatlar ve grafik tasarım arasında daha önce görülmemiş bir ilişki kurulmuştur. Renklerin soyutlandığı, biçim ve mekan olgularının sorgulandığı bir ortam sağlanmıştır. Bu ortam ve etkileşimler, 1920’lerin Moskova’ında yeni bir tipografi ve illüstrasyon tarzı ile şekillenen güçlü bir afiş tasarım tarzının oluşmasını sağlamıştır (Becer, 2010: 111).

Konstrüktivizmin diğer önemli temsilcilerinden biri olan Alexander Rodchenko ise, fotoğraf ve tipografiyi yeni bir biçim ve mekan anlayışı içinde bir araya getirmiştir. Sanatçı, afişleri gerçekliğin propagandacı bir anlamda biçim

bozumuna uğratmış ve bu tarzda yaptığı afişler günümüzde de güçlü etkisinden bir şey kaybetmemiştir. Alexander Rodchenko'nun çalışmalarında karşılıklı olarak yerleştirilen tipografik gruplar, sözcük ve imgenin renkle özdeşmesi, izleyiciyi tipografi ve görsel unsurlar arasında bağlantılar kurmaya ve yorumlar yapmaya yönelten yazı odaklı bir duyarlılık ile özgün bir fotoğraf dilinin başarılı sentezleri görülür (Becer, 2010: 112).



Şekil 4.60: El Lissitzky ve Hans Arp “Kunstismus” Kitap kapağı tasarımı, 1925

El Lissitzky'nin 1920'lerde yaptığı grafik tasarımlarında Süpermatizm etkileri görülmesiyle birlikte oluşturduğu kompozisyonlar ile yeni tipografinin gerçek şairi olarak nitelendirilmiştir (Harrison ve Wood, 2011: 351). Kendisi dönem içinde bir çok dergi editörü ile birlikte çalışma fırsatı bulmuş ve dergilerin kapak tasarımlarını yapmıştır. El Lissitzky hastalığı yüzünden İsviçre'de tedavide olduğu dönemde Kurt Schwitters ile birlikte “Merz” için editörlük yapmıştır (Becer, 2010: 129).

Alexander Rodchenko ile Rus Konstruktivizm hareketi tam anlamıyla yazı tasarımı ve tipografik tasarım olarak öne çıkmıştır. Şair Vladimir Mayakovsky ile birlikte çalışmalar yürütmüştür. Vladimir Mayakovsky'nin propagandaya yönelik şiir, yazı kullanımının Alexander Rodchenko'nun afiş tasarımlarıyla birleşmesiyle birlikte reklamcılık dilinde grafiksel bir propaganda doğmuştur. Bu dönemde Moskova sokaklarında “Reklam Konstruktörleri” olarak hatırlanmışlardır (Becer, 2010: 142).



Şekil 4.61: Alexander Rodchenko “Pro Eto” Kitap kapağı, 1923

Alexander Rodchenko tam olarak tipografi anlamında yenilikçi bir tasarım anlayışı göstermemiştir. Espasları sıkıştırılmış, hareketli olmayan ve kaba gözükten, köşeleri keskin, serifsiz bir tipografi anlayışı sergilemiştir. Grafik tasarımda kurgu ve fotomontaj tekniğini, dönemin Sovyet sineması afişleri için kullanmıştır (Armstrong, 2012: 52).



Şekil 4.62: Alexander Rodchenko “Books”, 1925

4.4.5. De Stijl ve Tipografide Geometri

Yirminci yüzyılın başlarında Rusya ve Hollanda’da artan saf sanat çalışmaları, nerdeyse bütün görsel sanat alanları için yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu çalışmaların grafik tasarım ve tipografiye olan önemli katkısı, basılı yayında sayfa düzenlenmesi için ele alınan geometri unsurları olmuştur (Becer, 2010: 160). De Stijl akımı ilk olarak resim alanında Piet Modnrrian’nın çalışmaları ile gelişmiştir. Bu alandaki çalışmalarla sergilenen çizgi, form ve renge dayalı anlatım şekli, De Stijl anlayışının öncüleri olmuştur.

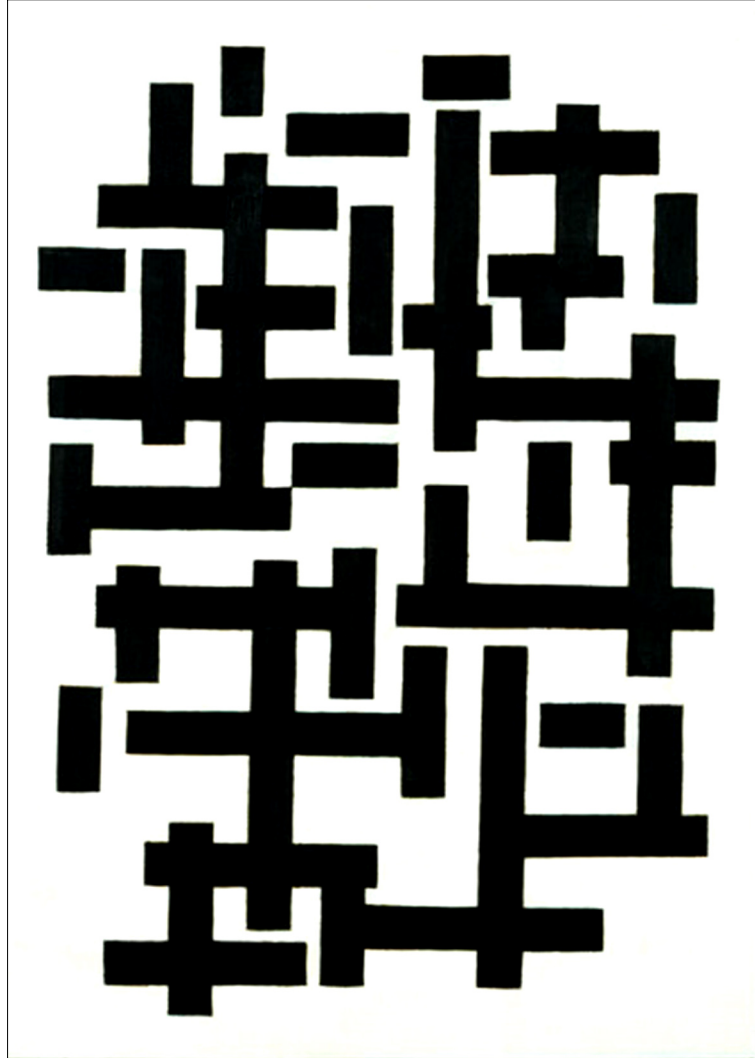


Şekil 4.63: Theo van Doesburg’un yazı karakteri tasarımı, 1917

Saf ve geometrik sanat araştırmaları ile yakından ilgilenen Theo van Doesburg, hareketin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. De Stijl temsilcileri geometri ve yalınlık içeren, kişisel bir dilden uzak stilin, resim mimari ve tasarım alanlarında uyum sağlaması için tek yol olduğunu savunmuştur. Bu düşünceler ve

çalışmalar ile akım, 1917 ile 1932 yılları arasında Theo van Doesburg yönetiminde yayınladıkları “De Stijl” dergisi sayesinde geniş bir çevre kazanmış, tüm Avrupa’da etkisini arttırmıştır (Harrison ve Wood, 2011: 341).

Theo van Doesburg, ideallerini Piet Mondrian’ın düşüncelerine karşın mimari, heykel ve tipografi alanında gerçekleştirmeye başlamıştır. De Stijl tipografisi bu anlayış doğrultusunda katı geometrik hatları olan, serifsiz yazı karakterlerinden oluşmuştur (Becer, 2010: 163).



Şekil 4.64: Theo van Doesburg, Kompozisyon, 1916

Theo van Doesburg ve Vilmos Huszar’ın, tipografide yazı karakteri tasarımlarında harf formlarındaki kıvrımlı hatların tamamını kaldırıp, bütün harflerin dar ve sıkı dikdörtgen bloklar içinde biçimlendirip grafik açıdan etkili bir anlatım yaratmak istedikleri görülmüştür. Renk kullanımlarında siyah rengin yanına ikinci bir renk olarak sarı ya da kırmızı rengi tercih etmişlerdir.

Vilmos Huszar “De Stijl” dergisinin ilk sayısındaki kapak tasarımını kullandığı illüstrasyon ve dikey yatay hatlardan oluşturduğu logo ile katı geometrik hatlı anlayışlarını ifade eden bir nitelikte yapmıştır (Harrison ve Wood, 2011: 348).



Şekil 4.65: Vilmos Huszar “De Stijl” Dergi kapak tasarımı, 1917

Theo van Doesburg, zamanla akımın getirdiği görsel dilin aynı şekilde kullanılmasına karşı gelerek, daha sonraki yıllarda oluşturup, yayınlayacağı manifestonun temellerini atmıştır. Theo van Doesburg bulunduğu zamanın simgesinin “Kontrast” olduğunu savunmuş, “Grundbegriffe der neuen gestalteten Kunst” (Yeni Tasarım Sanatının Kavramları) adlı çalışması ile görsel sanatların evrensel anlamda anlaşılabilir unsurlarını belirlemeyi hedeflemiştir. Bu çalışması 1925 yılında Bauhaus kitapları serisinin altıncı sayısında yayınlanmıştır (Becer, 2010: 167).

4.4.6. Bauhaus ve Tipografi

Bauhaus okulu, Yeni Tipografi düşüncesinin çıktığı en önemli merkezlerden biri olmuştur. Okul bünyesinde yer alan herkesin çalışmalarında hareketin ya da oluşumun etkileri açıkça görülmüştür.

Dessau'daki okulda da, birçok atölyenin işleyişinde bazı değişiklikler olmuştur. Bazı atölyelerin olanakları bir önceki binaya göre sınırlı olmuştur (Becer, 2010: 181). Herbert Bayer tarafından kurulmuş ve kendisinin yönetimi ile yeniden yapılandırılmış tipografi atölyesi; reklam ürünleri ve tipografi alanlarında yenilikçi yaklaşımlar göstermiştir (Armstrong, 2012: 54).



Şekil 4.66: Joost Schmidt, Bauhaus Weimar Sergi Afişi, 1923

Okul bünyesindeki öğretim elemanlarından Josef Albers de 1925 yılında kare, dik üçgen ve çeyrek daire gibi temel geometrik formlardan faydalanıp şablon tipinde tasarımlar yapmıştır. Bu yenilikçi gelişmeler sayesinde duyduğu heyecanla, Walter Gropius, grafik tasarımı Bauhaus'un değişmez bir parçası olarak görmüş ve böyle

dile getirmiştir. Dessau'daki okul ile kitap tasarımlarımdan reklamcılığa, tipografiden sergi ve afiş tasarımlarına kadar birçok grafik alanında çalışılmış, modern grafik tasarımın gelişmesinde fayda sağlanmıştır (Becer, 2010: 193). Bu oluşan grafik tasarım anlayışı Bauhaus okulunun tarzı olmuştur (Armstrong, 2012: 55).



Şekil 4.67: Josef Albers, Şablon yazı karakteri, 1925

Walter Gropius, mimari projelerini yürütmek için Bauhaus'taki görevini bıraktığı dönem çalışmalarını grafik tasarım ve tipografi alanlarında arttıran Herbert Bayer ile Laszlo Moholy-Nagy Berlin'e gitmişlerdir (Bektaş, 1992: 58). Okulun eski öğrencilerinden olan Joost Schmidt o dönem tipografi ve grafik tasarım bölümlerinin başında yer almıştır (Becer, 2010: 194).



Şekil 4.68: Laszlo Moholy-Nagy "Bauhausbücher" 5. Sayı Kapak tasarımı, 1925

Joost Schmidt, Konstrüktivist öğelerden uzak yeni bir tipografi anlayışını kullanıma sunmuştur. Herbert Bayer ve Laszlo Moholy-Nagy gibi fotoğrafı grafik tasarımın bir ögesi olarak kullanmış, yüksek kontrastlı renkler ile çalışmıştır. Grafik tasarım çalışmalarında yazı karakterlerinin çeşitliliğini arttırmış, gridli yapıya sahip tasarım anlayışına karşı çıkmıştır. Bu düşünce ile farklı dokuları bir arada kullanıp, yeni dinamik ve durağan olmayan bir tarz sergilemiştir. Joost Schmidt'in yönetimde yer aldığı dönemde tipografi ders olarak işlenmiştir. Bu dönem için Bauhaus tipografisinin en iyi yılları olduğu söylenir (Becer, 2010: 194).



Şekil 4.69: Herbert Bayer “Universal Alphabet”, 1925

Laszlo Moholy-Nagy tipografide, güçlü kontrast ve renkleri savunmuş, önyargıya dayalı estetik kaygılardan uzak çalışmalarında, bütünüyle temiz bir iletişim dili kullanmıştır. Kendisi Bauhaus'tan ayrıldıktan sonra grafik tasarım alanında fotoğraf kullanımı, fotomontaj, sinema ve tiyatro gibi disiplinlerin dekor ve afiş tasarımlarında çalışmalar yapmıştır (Harrison ve Wood, 2011: 347). Walter Grapius ile yeni Bauhaus'u kurmak için Londra'ya gitmiş, daha sonraki yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiş, hayatının kalanında çalışmalarını burada sürdürmüştür (Becer, 2010: 197).

Herbert Bayer, Alman matbaacılık sektöründe olan Gotik tarzdaki yazı karakterlerine karşı çıkmış, sade, göze çarpan, serifsiz ve kalın bir yazı karakteri kullanmıştır. Bunların yanında kendisi Miniskül (küçük harf) karakterlere dayalı alfabenin savunucusu olmuş, afiş tasarımlarında alışılmış anlayışa karşı gelerek yazıları soldan hizalamıştır. Fotoğrafik görselleri, iletişim aracı olarak reklam sektöründe ve kitap tasarımlarında kullanan çağdaş tasarımcılardan biri olmuştur (Becer, 2010: 213).



Şekil 4.70: Herbert Bayer “Europäisches Kunstgewerbe” Sergi afişi, 1927

5. SONUÇ

On sekizinci yüzyılın ortalarında yeni buluşlarla başlayan bu süreç, buhar gücü ile çalışan makineler ile sanayi devrimini başlatmıştır. Önce İngiltere'ye sonra Batı Avrupa'ya daha sonrasında dünyaya yayılan devrim başlangıcından günümüze kadar gelen ve devam eden bir süreç olmuştur.

Sanayileşme, makinelerin insan iş gücünün yerini alması, tarımın ekonomideki yerini fabrikalarda seri üretime bırakması ile ekonomik sonuçlarını doğurmuştur. Toplumsal olarak insanların yeni yerleşim yerleri oluşturmalarına, köylerden kentlere göç etmelerine ve sınıf farklılıklarının derinleşmesine sebep olmuştur. Burjuvazi sınıfı daha da zenginleşirken, çoğunluğu eski tarım köylülerinden oluşan Proletarya sınıfı doğmuş ve ilerleyen yıllarda işçi sınıfının üzerinde Sosyalizm etkileri görülmüştür.

Sanayi devrimi ve üretimi monoton bir düzene sahip olmuştur. Otomatik olarak yapılan iş, kişiyi de monoton bir yaşamın içine itmiştir. Sanayi yaşamı insanların duygularını etkileyerek gün geçtikçe kullandıkları makineler gibi duygusuzluğa sürüklemiştir. Sanayi devrimi önce kendine uygun toplumların yaşayacağı şehirleri, sonra bu şehirlere uygun insanları yaratmıştır.

On dokuzuncu yüzyıl başlarında bu gelişmelerin doğrultusunda tüm sanat anlayışları gerçekleşen bu yeni düzene ayak uydurmak zorunda kalmış ve dönüşüm sergilemiştir. Sanayi devrimi ile gelişen yeni malzeme kullanımı mimari alanında yenilikçi ve olumlu yönde bir hareket olarak gözüktü de dönemdeki birçok sanat anlayışının farklı disiplinlerindeki çalışmaları sanayi yaşamına bir başkaldırı niteliğinde olmuştur.

Sanayi devrimi, etkilediği bu dönem ile edebiyat alanında hazırlanmış manifestoların, diğer sanat dallarında da kullanımı ile yeni sanat anlayışları doğurmuştur. Bu sanat anlayışları ile geleneksel sanattan sonra modern sanat anlayışı başlamıştır. Modern sanat hareketlerinden Fütürizm, mekanik hayatı ve bu hayatın hızını benimsemiş olsa da savaş döneminde çıkan Dadaizm dönemin şartlarının

dışında tüm sanat anlayışlarının kurallarını reddetmiştir.

Değişime uğrayan sanat anlayışları, gelişen teknoloji ve yeni buluşlar Grafik tasarımın doğmasına sebep olmuştur. Litografi tekniğinin bulunması sadece tipografik baskıdan oluşan afişlerin yerini alıp afiş tasarımını yükseltmiştir. Art Nouveau hareketinin etkisi afiş tasarımının değerini arttırıp bununla uğraşanlara saygınlık kazandırmıştır. Önce Avrupa sonra Amerika'ya yayılan sanat anlayışının etkisi ile üretilen afişler ilk seri üretim, yani kampanya afişleri olmuşlardır. Afişlerin çoğaltılmasındaki rahatlık ile sokaklar sergi alanına dönüşmüş ve reklam anlayışı gelişmiştir. Daha sonraki yıllarda Jugendstil hareketi ile kurumsal kimliğin ilk örnekleri yapılmıştır.

Yirminci yüzyıl başlarında ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Konstrüktivizm, De Stijl, Bauhaus, Art Deco gibi akımlar modern sanat olgusunu dünyaya yaymışlardır. Bu modern sanat akımları ve eğitimini veren okullar, var oldukları dönemde, tasarım düşüncesinin gelişimini ve grafik tasarımı yakından etkilemişlerdir. Kübizmin görsel dile olan etkisi, Fütürizmin tipografiye kattığı özgürlük, Dadaizmin yıkıcı anlayışı ile tipografideki kuralları yıkması, kolaj tekniğinin etkisi, Sürrealizmin düzlem üzerindeki derinlik, perspektif etkisinin kullanımı ile afiş tasarımı ve kitap kapağı tasarımlarına olan etkisi görülmüştür.

De Stijl'in tipografideki serifsiz yazı karakterini kullanması, Bauhaus'un okullarında grafik tasarımı öne çıkartması, tipografiyi ders olarak vermesi, Art Deco'nun tipografideki caz tarzındaki modern anlayışı ile grafik tasarımda tipografiye olan etkileri gelişimi sağlamıştır.

Sanayi devriminin diğer devrimler gibi ani bir şekilde oluşmamasından dolayı, başlangıcı bilinen ve günümüze kadar devam etmekte olan bir süreç olmuştur. Buharlı makinelerin başlattığı bu sürecin, ekonomik ve toplumsal etkileri ile beraberinde oluşturduğu hızlı seri üretim, çabuk tüketen bir toplumun oluşmasına neden olmuştur. Üretilen her yeni ürün, ürün çeşitliği içinde varlığını sürdürebilmek için grafik tasarımdan faydalanmıştır. Zamanında sadece kitapçı afişlerinde ve sokaklarda görülen grafik tasarım günümüzde, evlerimize kadar girmiştir.

6. KAYNAKLAR

Antmen, A. (2012). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (4.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Armstrong, H. (Der.). (2012). *Grafik Tasarım Kuramı*. M.E. Uslu (Çev.). İstanbul: Espas Yayınları.

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

Batur, E. (Haz.). (1997). *İtalyan Fütürizmi*. S. Hilav (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sanat Dünyamız Dergisi Ekleri Modernizm Serüveni Dizisi: 2.

Batur, E. (Haz.). (1999). *Modernizmin Serüveni*. (3.baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Becer, E. (2002). *İletişim ve Grafik Tasarım*. (3.Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Becer, E. (2010). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. (2.Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Beksaç, E. (2000). *Avrupa Sanatına Giriş*. İstanbul: Engin Yayıncılık.

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

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

Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler*. O. Akınhay (Çev.). İstanbul: Akbank Sanat.

Eti, S. (1971). *Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yay.Y.

- Gombrich, E. H. (1972). *Sanatın Öyküsü*. (12.Baskı). B. Cömert (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.). (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. S. Gürses (Çev.). İstanbul: Küre Yayınlar.
- Hobsbawm, E. (2011). *Kısa 20. Yüzyıl Aşırılıklar Çağı 1914-1991*. (5.Baskı). Y. Alogan (Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M. (1993). *Sanatta Devrim: Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru*. (3.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İşman, S.A. (2008). *20. yüzyıl Batı Resim Sanatında Aşk Olgusu*. İstanbul: Arion Yayınevi.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi: Rönesans'tan yüzyılımıza–Gelenekselden Moderne*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Klingsöhr-Leroy, C. Grosenick, U. (Ed.). (2006). *Gerçeküstücülük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Luicie-Smith, E. (2004). *20.yüzyılda Görsel Sanatlar*. O. Akınhay (Çev.). İstanbul: Akbank Sanat.
- Passeron, R. (1990). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. S.Tansuğ (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (2.Baskı). B. Mandra, S. Gürsoy ve İ. Usmanbaş (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sağocak, A.M. (2003). *Tasarım Tarihi: endüstri tasarımında 250 yıl*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu.
- Tanili, S. (1979). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Yay. Y.
- Tansuğ, S. (1995). *Resim Sanatı Tarihi*. (3.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Togay, N. (Ed.). (2002). *Walter Gropius ve Bauhaus*. İstanbul: Boyut yayıncılık.

Tunalı, İ. (2011). *Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangard Resme*. (8.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uçar, T.F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. (5.Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.

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

7. ÖZGEÇMİŞ

Turgay Yıldız 1986 yılında Sakarya'nın Adapazarı ilçesinde doğdu. 1999 yılına kadar olan ilk ve orta öğrenimi burada tamamladı. Lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı. 2011 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf ve Grafik Sanatlar Bölümü, Grafik Anasanat Dalı'nı bitirdi. Lisans eğitimi ile illüstrasyon çalışmalarına başladı.