



T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANA SANAT DALI PROGRAMI

GRAFİK TASARIMIN POSTMODERN SANAT ANLAYIŞI İLE ETKİLEŞİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Fatma ÖTENEN DİK
185110133

Danışman: PROF. SELAHATTİN GANİZ

İSTANBUL, 2020



T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANA SANAT DALI PROGRAMI

GRAFİK TASARIMIN POSTMODERN SANAT ANLAYIŞI İLE ETKİLEŞİMİ

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan: Fatma ÖTENEN DİK

KABUL VE ONAY

Fatma Ötenen Dik tarafından hazırlanan “Grafik Tasarımın Postmodern Sanat Anlayışı ile Etkileşimi” başlıklı bu çalışma, tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Tezin/Raporun Türü olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Danışman: Prof. Selahattin GANIZ

Üye :

Üye :

Üye :

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Grafik Tasarımın Postmodern Sanat Anlayışı ile Etkileşimi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Fatma ÖTENEN DİK

ONAY

Tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece İstanbul Arel yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumunyıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum.

Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Fatma ÖTENEN DİK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
ÖNSÖZ	x
KISALTMALAR LİSTESİ	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problemin Tesbiti	1
1.2. Çalışmanın Amacı	1
1.3. Araştırmanın Metodolojisi	1
1.4. Ünitelerin Planı	2

2. BÖLÜM

GRAFİK SANATININ TARİHÇESİ

2.1. Giriş	3
2.2. Grafik Sanatının Tanımı	5
2.3. Baskı Teknikleri	6
2.3.1. Mühür	8
2.3.2. Ağaç Baskı	10
2.3.3. Gravür	12
2.3.4. Litografi	14
2.3.5. Serigrafi	16
2.3.6. Linol Baskı	18
2.3.7. Tipo Baskı	19
2.3.8. Mono Baskı	21
2.3.9. Ofset Baskı	22
2.3.10. Fotoğraf	23
2.3.11. Dijital Baskı	25
2.4. Batı Sanatı Tarihinde Özgün Baskı Resim ve Grafik Tasarım Örnekleri	26

2.4.1. Albrecht Dürer	39
2.4.2. Lucas Cranach.....	40
2.4.3. Marcantino Raimondi	42
2.4.4. Rembrandt van Rijn	42
2.4.5. Peter Paul Rubens	44
2.4.6. Fracisco de Goya.....	46
2.4.7. Toulouse Lautrec.....	48
2.4.8. Die Brücke Grubu	50
2.4.9. Kathe Kollwitz	51
2.4.10. Dada ve Fütürizm.....	53
2.4.11. Rus Avant-garde Sanatçıları	57
2.4.12. De Stijl	59
2.4.13. Bauhaus	61
2.2.14. 1930'lar ve Sonrası	64

3. BÖLÜM

GRAFİK TASARIMININ POSTMODERN SANATLA ETKİLEŞİMİ

3.1. Posmodern Sanat.....	69
3.1.1. Postmodernizmin Tanımı ve Tarihçesi	73
3.1.2. Günümüzde Postmodern Yaklaşımlar	78
3.2. Postmodernizmde Grafik Sanatının Yeri	80
3.2.1. Kurt Schwitters	89
3.2.2.1. Richard Hamilton	98
3.2.2.2. Andy Warhol	101
3.2.2.3. Roy Lichtenstein.....	106
3.2.2.4. David Hockney	108
3.2.3. Barbara Kruger.....	111
3.3. Günümüzde Grafik Tasarım Algısı	113

4. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖZET

4.1. Sonuç.....	115
4.2. Özet	116

4.3.	Çalışmanın Litarütüre Katkısı.....	117
4.4.	Araştırma Kısıtları.....	117
4.5.	Geleceğe Yönelik Çalışma Alanları.....	117
KAYNAKÇA.....		118



ÖZET

GRAFİK TASARIMIN POSTMODERN SANAT ANLAYIŞI İLE ETKİLEŞİMİ

Fatma Ötenen Dik

Yüksek Lisans Tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Selahattin GANİZ

Temmuz, 2020 - 132 sayfa

Sanayileşme ile birlikte bağımsızlaşan grafik sanatı, öncesinde diğer sanat biçimlerine koşut gelişmiştir. Modernleşmede kendi geleneğini oluşturmuş, modern sonrası dönemde ise zincirlerinden tamamen kurtulmuştur. Dijital çağda yaşamın vazgeçilmezlerinden biri haline gelmiş, Postmodern sanat anlayışı tarafından yüceltilmiştir. 20. yüzyıl başındaki, öncü sanat gruplarının grafiği kullanarak yaptığı çalışmalar ve ürettikleri deneysel yapıtlar postmodern sanat ve grafik tasarım birlikteliğinin erken örnekleridir. Dadaistler tarafından bulunan kolaj, postmodern grafik tasarımı için çok önemlidir. 20. yüzyılın ikinci yarısında ise özellikle pop sanat için grafik, çıkış noktalarından biridir. Pop sanatın çoğu temsilcisi grafik geçmişinden gelmektedir. Yalnız pop değil, postmodernizm diğer sanat biçimleri de sık sık grafiğe başvurmaktadır. Bu çalışmada amaçlanan, postmodern dönemdeki anlayışının ve diğer sanat biçimleriyle iletişiminin görünür kılınmasıdır. Bu çerçevede amacımızın anlaşılır olabilmesi için öncelikle grafik sanatının tarihine değinilmiş, daha sonra modern ve postmodern dönemdeki gelişim sürecinden bahsedilmiştir. Postmodern dönemdeki parçalanma grafiğin besleyici noktalarındandır. Bu parçalanmışlık, anlamı zaman zaman geri plana itmiş, tasarımdaki sanatsal yapılanmayı öne çıkarmıştır. Küreselleşme ise grafik sanatçılarının önüne yeni dikkat noktaları getirmiştir. Postmodern dönemin sanat ve yaşam birlikteliği söylemi ile örtüşen bu noktalar, modern dönemde göz önüne alınmayan ahlaki noktalardır. Tasarımcı, eserlerini hazırlarken azınlık hakları, toplumsal cinsiyet, göç kavramı ya da kimlik gibi noktaları göz önünde bulundurmak sorumluluğu taşır hale gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postmodern grafik, grafik tasarım, grafik sanatı, Kurt Schwitters, Pop Sanat

ABSTRACT

INTERACTION OF GRAPHIC DESIGN WITH POSTMODERN ART APPROACH

Fatma Ötenen Dik

Master Thesis, Postgraduate Education Institute Art Major

Advisor: Prof. Selahattin Ganiz

July, 2020 – 132 page

Graphic art, which became independent with industrialization, developed parallel to other art forms. It formed its own tradition in modernization, and in the post-modern period it was completely freed from its chains. It has become an indispensable part of life in the digital age and is exalted by the postmodern sense of art. The works and experimental works produced by the leading art groups using the graphics at the beginning of the 20th century are the early examples of the unity of postmodern art and graphic design. The collage found by dadaists is very important for postmodern graphic design. In the second half of the 20th century, graphics, especially for pop art, are one of the starting points. Most representatives of pop art come from their graphic history. Not only pop, but other art forms of postmodernism often use graphics. The aim of this study is to make its understanding in the postmodern period and its communication with other art forms visible. In this context, in order for our purpose to be understandable, firstly the history of graphic art is mentioned, and then the development process in the modern and postmodern period is mentioned. The fragmentation in the postmodern period is one of the nourishing points of the graphics. This fragmentation pushed the meaning back to the background from time to time, highlighting the artistic structure in the design. Globalization has brought new points of attention to graphic artists. These points, which coincide with the discourse of art and life in the postmodern period, are moral points that are not considered in the modern period. The designer has become responsible for considering minority rights, gender, the concept of immigration or identity when preparing his works.

Keywords: Postmodern graphics, graphic design, graphic art, Kurt Scwitters, Pop Art

ÖNSÖZ

Grafik sanatı, tarihinin büyük bir kısmında resmin güdümünde kalmıştır. Bu yüzden geçmişte afiş tasarımcılarının, aynı zamanda ressam olması olağan bir durumdur. Endüstri devrimiyle birlikte bağımsız tarihini oluşturmaya başlamıştır. Gazeteler baskıyla çoğaltılırken, kitle iletişimiyle birlikte reklam ve tasarım alanları açılmıştır. Sonrasındaki hızlı gelişim, grafik geleneğini oluşturmaya yetmiştir. Ancak postmodernizm ile birlikte hem geleneğini sarsarak daha büyük özgürlük alanlarını oluşturmuş hem de çeşitli sanat biçimlerine yön vermiştir. Bu çalışma ile postmodern dönemde grafik sanatının doğrudan kaynaklık ettiği sanat eserleri ele alınmıştır. Dolayısıyla postmodern sanat ile grafiğin yakın ilişkisini incelemek amaçlanmıştır.

Tez çalışmamda bana sabırla cevap verip yol gösteren, bilgi birikimiyle önüme ışık tutan, kıymetli danışman hocam PROF.SELAHATTİN GANİZ'e Hayatımın her anını borçlu olduğum, eğitim yolculuğumda beni asla yalnız bırakmayan Rahmetli ANNEM'e, Maddi, manevi desteğiyle hep yanımda olan yol arkadaşım, eşim KUTAY CEMAL DİK'e , Sanat eğitimimin ilk gününden beri hem dostum hem de öğretmenim olarak yanımda olan, Tez sürecinde benden desteklerini esirgemeyen GÖKNUR GÜRCAN'a , sonsuz teşekkür ediyorum.

İstanbul, 2020

Fatma ÖTENEN DİK

KISALTMALAR LİSTESİ

TDK : Türk Dil Kurumu

MOMA : New York Modern Sanatlar Müzesi

YÖK : Yüksek Öğretim Kurumu



ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 2.1. Pettakere Mağarası el şablonları, M.Ö. yaklaşık 35.000-40.000 arası Calabria, Endonezya.	7
Şekil 2.2. Çatalhöyükte bulunan hayvan figürlü bir damga mühür.	9
Şekil 2.3. Mısır kralı Apopis'e ait Mısır Mührü, M.Ö 1581-1541, Metropolitan Müzesi, New York.	10
Şekil 2.4. Descartes'in, İnsan Üzerine İnceleme kitabı için kalıp, yak. 1664.	11
Şekil 2.5. Lir, Satyr ve Uyku Perisi, yaklaşık 1515 yılında bir İtalyan usta tarafından yapılmıştır. NewYork Metropolitan Müzesi.	13
Şekil 2.6. Honore Daumier, Savaş Konseyi, 1872, NewYork Metropolitan Müzesi, 1872.	15
Şekil 2.7. Sir Eduardo Paolozzi, Bash, 1971, Tate Galeri, Londra.	17
Şekil 2.8. Congoleum-Nairn desen kitabından bazı örnekler, 1928, Hagley Müzesi, Wilmington.	19
Şekil 2.9. E.W. Kemble, Huckleberry Finn'in Maceraları, 1884.	20
Şekil 2.10. Edgar Degas, Okuyan Adam, yaklaşık 1885; National Gallery of Art, Washington, D.C.	21
Şekil 2.11. Baskı makinelerinin görünüşü, 1922 tarihli Daniel Chodowiecki'nin kitabından taranmış görüntü. (Die Buchdruckerei. (Beschreibung lt. Quelle), 1922.	23
Şekil 2.12. Eadweard Muybridge, Zıplayan figür, Eadweard Muybridge fotoğraf serisi, 1887, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York.	24
Şekil 2.13. İyi Ölme Sanatı, Doğru insanın Can Çekişmesi, ahşap baskı, yaklaşık 1470.	26
Şekil 2.14. M. Schongauer, İsa'nın Doğuşu, yak. 1475	27
Şekil 2.15. Albrecht Altdorfer, Çift Ladin ile Peyzaj, yak. 1521-22, gravür, New York, Metropolitan Müzesi.	28
Şekil 2.6. Hans baldung, Cadılar, 1510, metal gravür, New York, Metropolitan Müzesi.	29
Şekil 2.17. Henry Van de Velde, Tropon (protein) tasarımı, renkli litograf, yak. 1897.	30
Şekil 2.18. Aubrey Beardsley, Tavuskuşu Eteği, 1892.	32
Şekil 2.19. The Beggarstaff Brothers, Çin Merkezine Yolculuk, renkli afiş, çeşitli koleksiyonlar.	33
Şekil 2.20. Jules Cheret, Casino de Paris, Camille Stéfani, 1891, Afiş, Library of Congress's Prints and Photographs.	34

Şekil 2.21. Alphonse Mucha, Gismonda portresi, renkli taş baskı 1894, çeşitli koleksiyonlar	35
Şekil 2.22. Alexey Brodovitch, Harper's Bazaar, Ekim 1947	37
Şekil 2.23. Otl Aicher, Luthansa Logosu	38
Şekil 2.24. Albrecht Dürer, Adem ve Havva, Gravür, 1504, Metropolitan Museum	40
Şekil 2.25. Lucas Cranach, Martin Luther portresi, 1520, gravür, New York Metropolitan Müzesi	41
Şekil 2.26. Marcantonio Raimondi, Paris'in Yargısı, 1515, gravür, Staatsgalerie Stuttgart	42
Şekil 2.27. Rembrandt van Rijn, Üç Haç, baskı (dry point), yak. 1660, New York Metropolitan Müzesi	43
Şekil 2.28. Peter Paul Rubens, Azize Catherine, yak. 1620, baskı, New York Metropolitan Müzesi	45
Şekil 2.29. Francisco Goya, Aklın Uykusu Canavarlar Üretiyor, Akvatint, 1799, 21,5x15 cm, Çeşitli Koleksiyonlarda Bulunmaktadır.	47
Şekil 2.30. Toulouse Lautrec, Divan Japonais, Litograf, 1892-93, New York, Metropolitan Müzesi	49
Şekil 2.31. Ernst Ludwig Kirchner, Çıplak Dansçılar, tahta oyma, MOMA	51
Şekil 2.32. Kathe Kollwitz, Anneler, tahta oyma, New York, Metropolitan Müzesi	52
Şekil 2.33. Der Dada'nın ilk sayısının kapağı, 1920, Iowa Üniversitesi, Iowa Amerika	53
Şekil 2.34. Francis Picabia, İsimsiz, kolaj, Alfred Stieglitz Koleksiyonu	55
Şekil 2.35. Edward McKnight Kauffer, Londra Gztesi Daily Herald'ın afişi, 1918, Philip B. Meggs koleksiyonu	56
Şekil 2.36. El Lissitzky, Kırmızı Kama ile Beyazları Yen, 1919	57
Şekil 2.37. Alexander Rodchenko, Rus devlet havayolu Dobrolet için poster, 1923	58
Şekil 2.38. Varvara Stepanova, CA Çağdaş Mimarlık sayı 5, 1929, tipo baskılı dergi	59
Şekil 2.39. Theo van Doesburg, afiş için ön çalışma, 1919, kağıt üzerine guaj ve kara kalem, Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte	60
Şekil 2.40. Laszlo Moholy-Nagy, Pneumatik reklam afişi, 1923	62
Şekil 2.41. Herbert Bayer, gazete standı tasarımı, 1948	63
Şekil 2.42. A. M. Cassandre, Normandiya, 1935	65
Şekil 2.43. Jan Tschichold, Sabon.	66
Şekil 2.44. Piet Zwartt, NKF Kataloğu, yaklaşık 1927-28, tam renkli baskı	67
Şekil 3.1. Andy Warhol ve Joseph Beuys, 1980, Nepal	69

Şekil 3.2.	Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, New York, Metropolitan Müzesi	70
Şekil 3.3.	Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni, 1974, Tate Galeri, Londra	72
Şekil 3.4.	Hugo Ball, Kabare Voltaire'deki Dada gösterilerinden bir fotoğraf, 1916	74
Şekil 3.5.	Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Philadelphia Sanat Müzesi.....	75
Şekil 3.6.	Sağ: Yasumasa Morimura, Vermeer (Ayna) (2008) Sol: Vermeer İnci Küpeli Kız (1665).....	77
Şekil 3.7.	Wolfgang Weingart, Kunstkredit poster, 1977, New York, Metropolitan Müzesi	81
Şekil 3.8.	Wolfgang Weingart, 18. Didacta/Eurodidac poster, 1980-81.....	82
Şekil 3.9.	Tomi Ungerer, Beyaz güç Siyah Güç, Momocle Dergisi kapağı, 1964	83
Şekil 3.10.	Herb Lubalin, Avant Garde dergisi, 1968	84
Şekil 3.11.	April Greiman, Wet dergi kapağı, 1979 (Jayme Odgers ile birlikte tasarlamıştır)	86
Şekil 3.12.	Dan Friedman, Citicorp Center poster çalışmaları	87
Şekil 3.13.	Bill Atkinson ve Susan Kare, MacPaint ekran arayüz tasarımı, 1983	88
Şekil 3.14.	Ethel Kessler ve Greg Berger, posta pulu tasarımı, 1998.....	89
Şekil 3.14.	Kurt Schwitters, Konstrüksiyon, 1919	90
Şekil 3.15.	Kurt Schwitters, Asil Hanımefendiler İçin Konstrüksiyon, 1919.	91
Şekil 3.16.	Kurt Schwitters, Aforizma, 1923, Londra Tate Galeri	92
Şekil 3.17.	Kurt Schwitters, Sofra Tuzu, 1922, Londra Tate Galeri	93
Şekil 3.18.	Kurt Scwitters, çeşitli merz çalışmaları, Londra Tate Galeri	95
Şekil 3.19.	Kurt Scwitters, Measure, 1922	96
Şekil 3.20.	Eduardo Paolozzi, Zengin Bir Adamın Oyunağıydım, Kolaj, Londra, Tate Galeri.	97
Şekil 3.21.	Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir?, 1956, Kağıt Üzerine Kolaj, Tübingen Kunsthalle.....	98
Şekil 3.22.	Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir?, Afiş Detayı	99
Şekil 3.23.	Richard Hamilton, Cryslor Firmasına Saygı, 1956, Tate Galeri Londra.....	100
Şekil 3.24.	Andy Warhol, Campbell's Çorbaları, 1962, MOMA.....	102
Şekil 3.25.	Andy Warhol, Çift Elvis, 1963, MOMA	103

Şekil 3.26. Andy Warhol, Brillo kutusu, 1964, New York Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi	104
Şekil 3.27. Andy Warhol, Mao, 1972, MOMA	105
Şekil 3.28. Roy Lichtenstein, Bak Mickey, 1961, Washington Ulusal Sanat Müzesi	106
Şekil 3.29. Roy Lichtenstein, Reverie, 1965, İskoçya Ulusal Sanat Müzesi.....	107
Şekil 3.30. David Hockney, Ailem, 1977, Londra Tate Galeri	108
Şekil 3.31. David Hockney, George Lawson ve Wayne Sleep, 1972-5, Londra Tate Galeri	109
Şekil 3.32. David Hockney, Daha Büyük Sıçrama, Londra Tate Galeri	110
Şekil 3.33. Barbara Kruger, İsimsiz (Mükemmel), kolaj, 1980, Margaret Fisher Vakfı koleksiyonu	111
Şekil 3.34. Barbara Kruger, İsimsiz (Mükemmel Değil), 1980, kolaj, New York, Guggenheim Müzesi	112

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problemin Tesbiti

Grafik sanatı, yüzyıllar boyunca resim sanatına bağlı olarak gelişmiş, bağımsız bir alan halini alması uzun sürmüştür. Resim ile arasında gelişen bağ, bağımsızlaştığında bile ortak plastik değer beklentisini devam ettirmiştir. Dolayısıyla gerçek özgürlüğünü popüler kültürün ve dijital dünyanın yükselişiyle ele almıştır. Postmodern dönemde ise öncü bir hale gelmiştir. Buna rağmen halen, sanat olup olmadığı gündeme gelmekte, kimi zaman da sanat tartışmalarının dışında tutulmaktadır. Grafik sanatının yön verici hale gelişinin üzerinde yeterince durulmamaktadır.

1.2. Çalışmanın Amacı

Çalışmada, grafik sanatının görece kısa sayılabilecek geçmişine rağmen, modern sonrasında belirleyici bir sanat biçimine dönüşmesine dikkat çekmek amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Metodolojisi

Grafik sanatının tarihçesi ile ilgili kaynaklar, oldukça tatmin edici sayıdadır. Özgün baskı sanatı tarihi için sanat tarihi yayınları taranmış, tasarım tarihi için grafik özelinde yazılmış yayınlar taranmıştır. Batı sanatı, hem özgün baskı hem de tasarım tarihinin olduğu önemli bir coğrafyadır. Dolayısıyla batı kaynakları bu noktada önemlidir. Ülkemizde çıkan süreli yayınlar da büyük öneme sahiptir. Yine ülkemizde yetişen dünya çapında grafik sanatçılarının ve hocalarının yazılarına da ulaşılmaya çalışılmıştır. Daha önce yapılan tezler de taranmış, erişime açık olanlar incelenmiştir. Tüm bu kaynaklar bölümlerini oluştururken oldukça yararlı olmuştur.

1.4. Ünitelerin Planı

Çalışmamızın ilk bölümünde özgün baskı ve tasarım tarihi, öne çıkan sanatçı ve grupların çalışmalarından örneklerle anlatılmış, ikinci bölümünde ise postmodern dönemde grafik sanatının dönüşümü ve sanata açtığı yol görünür kılınmaya çalışılmıştır.



2. BÖLÜM

GRAFİK SANATININ TARİHÇESİ

2.1. Giriş

İnsanı diğer canlılardan ayıran en önemli noktalardan birisi, kurduğu iletişim şeklidir. Araştırmalar, sosyal bir varlık olan insan için, yalnız yeme, içme ve uyku gibi fiziksel ihtiyaçları değil, sosyal ihtiyaçları karşılayamamanın da hayati olabileceğini göstermiştir. Hem fiziksel hem de sosyal ihtiyaçların karşılanması için gerekli olan iletişimin araçları çeşitlidir. Grafik tasarım, modern insanın iletişiminde kendine yer edinmiş, modern sonrası (postmodern) dönemde ise ayrıcalıklı bir hale gelmiştir. İşlevi göz önüne almak zorunda kalan bir sanat biçimi olduğu için diğer sanat dallarından farklılaşması, konumunu varlıksal açıdan biricikleştirmiştir. Dolayısıyla dinamikleri çeşitlidir. Diğer sanat biçimleri, sanat izleyicisine ya da alıcısının beğenisine sunulurken, grafik, daha geniş kitlelere sunulmaktadır. Tarihi, çoğaltma kavramına dayanmakta, tarihçesi özgün baskı ve grafik tasarım olarak ayrılmaktadır.

Grafik tasarımının diğer sanat biçimlerine göre yeni sayılabilecek bir tarihi vardır. Bununla birlikte çok hızlı gelişim göstermiştir. Kendi gelenekselini oluşturduktan sonra onu yıkmaya da çalışmıştır. Ancak bu yıkım, eskiyi tamamen yok etmemiş, onu inkar etmeden bugünü oluşturmuştur. Geleneksel tasarım ilkelerinden günümüzde de yararlanılmaktadır. Postmodern sanat anlayışının grafik tasarım da dahil olmak üzere tüm sanat dillerine kattığı en önemli şey, özgür yaratımdır. Postmodern öncesinde, sanatçının yaratım aşamasındaki neredeyse tüm eylemleri belirlenmişken, postmodernizmde bu sınırlandırıcı bakış kalkmıştır. Postmodernizmin ortaya çıkışının en büyük nedenlerinin başında, modernizmin kısıtlayıcı tavrı gelmektedir.

Grafik sanatının postmodern dönemde hem kendi gelişimini hem de diğer sanat dallarıyla birleşerek yaratıcılığın önemli bir unsuru haline gelişini anlayabilmek için tarihçesi hakkında bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Zira grafik tasarım, postmodernizmin disiplinlerarasılık yaklaşımının önemli başvuru faktörlerinden biridir ve sanatın gidişatını etkilemiştir. Çalışmada bunu açığa çıkarabilmek

amaçlanmıştır. Konumuz bu amaca bağlı kalınarak sınırlandırılmıştır. Bu doğrultuda, grafik sanatının kendi içindeki postmodern eğilimleri genel olarak, grafik sanattan faydalanan disiplinlerarası sanatçıların işleri daha detaylı olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla öncü sanatçılar da dahil olmak üzere, sanatın dönüşümüne damga vuran sanatçılardan, grafik dilini kullananların çalışmaları üzerinde daha çok durulmuştur. Çalışmanın ilk bölümünde, erken baskı örneklerinden başlayarak geçmişine yer verilirken, ikinci bölümünde postmodern sanat içindeki rolü görünür kılınmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın başlığı kapsamında spesifik bir kaynak bulunmamakla birlikte, pek çok temel başvuru kaynağı mevcuttur. Bir tarihçe olan birinci bölümde hem sanat tarihi hem de grafik kitaplarından faydalanılmıştır. Özgün baskı tarihi için Sanatın Öyküsü, Sanatın İcadı, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi gibi genel sanat tarihi kaynakları yanında, sanatçı biyografilerinden de yararlanılmıştır. Online ortamda ise öncelikle Metropolitan, National ve Tate gibi büyük sanatçı koleksiyonlarına sahip müzelerin erişime açık yayınlarından sıkça yararlanılmıştır. Ayrıca müze koleksiyonlarındaki görsellerin yüksek çözünürlüklü olmaları yanında, detaylarını inceleme olanağı sunulması, çalışmamıza kolaylık sağlamıştır.

Grafik sanatının tarihsel gelişimi için, Emre Becer'in İletişim ve Grafik Tasarım, Alain Weill'in Grafik Tasarım kitaplarına sıkça başvurulmuş, bunların yanı sıra çok sayıda makale, tez ve online kaynaktan yararlanılmıştır.. Yine online ortamda, akademik makalelere erişim olanağı sağlayan DergiPark sık başvurulmuş bir adres olmuştur. YÖK tez tarama sayfasından erişime açık olan tezlerin taraması da yapılmıştır. Postmodern sanat ve grafik tasarım anlayışını birlikte yorumlayabilmek için postmodernizmi anlatan kuramsal kaynak ve güncel sanat tarihi kaynaklarının yanında grafik tasarım kaynaklarına başvurulmuştur. Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu Derneği'nin yayınları arasında olan Yazılar ve internet sayfalarındaki kaynaklardan da yararlanılmıştır. Yine de çalışma belli başlı kaynaklar etrafında oluşturulmamış, pek çok kaynak eşit derecede önem derecesine sahip olmuştur. Postmodernizmin disiplinlerarasılık anlayışı, çalışmamızın kaynak oluşturma yöntemi için de geçerlidir.

2.2. Grafik Sanatının Tanımı

Yunanca’da “yazmak, resim çizmek, işaret ve desen” anlamlarındaki “grafikos” sözcüğünden gelen grafik, Fransızcaya “graphein”olarak geçmiştir (Erkmen, 1983:75). Türk Dil Kurumu, sözcüğü “Biçim, desen veya çizgilerle gösterme” olarak tanımlamıştır (TDK, 2020). Figür ve eşyaların çizgi ile anlatılması, grafik olarak nitelendirilmektedir (Kınık, 2015: 10). Çeşitli çoğaltma tekniklerini kullanarak, resimsel ya da yüzeysel malzemelerin tasarımını yapan bir sanat dalı olarak tanımlanan grafik sanatı, somut kullanım alanlarında yer almaktadır (Sözen ve Tanyeli, 1994: 93).

Grafik sanatı, diğer sanat dallarından daha fazla kişiye ulaşarak, sosyal dolaşıma girmekte, iletişimi esas alırken, estetik yapılanmasını birincil amacının üzerine inşa etmektedir. Herhangi bir gerçeklik, kavram ya da olgunun, simge ve işaretler aracılığıyla, başka bir gerçeklik düzleminde ifade edilmesi olarak tanımlanan göstergeleri kullanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 1994: 93). Renk, sembol ya da dil gibi göstergeleri iletişim ve aktarım odaklı kullanan grafik sanatçısı, tasarlama eylemi sonucunda grafik eserini ortaya çıkarmaktadır. Tasarlama, ürünün gerçekleştirme aşamasını içermemekle birlikte, sanatsal ürün ortaya çıkarmak maksadıyla yapılan çalışmalara denmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1994: 231). Mimarlık ya da endüstri tasarımında ürünün tasarlanması ve oluşturulması iki farklı aşamadan oluştuğu için tasarlama eylemi ayrı bir aşama olduğu halde, resim sanatında tasarlama aynı zamanda meydana getirmek olduğu için farklı bir aşama olarak görülmemektedir (Sözen ve Tanyeli, 1994: 231). Bu, grafik tasarım için de geçerlidir. Grafik tasarımcısı, iletilmesi istenen mesajı potansiyel acılara ulaştırmak için en etkili yöntemleri kullanmakta, doğru görsel ve sözel unsurları (tipografi) oluşturmakta ya da bir araya getirmektedir (Becer, 2011: 13).

Grafik sanatı, özgün baskı resim ve grafik tasarım olarak ikiye ayrılmaktadır (Kınık, 2015: 10). Fakat ayrılmadan önce yıllar boyunca birlikte gelişmiştir (Kınık, 2015: 10). Dolayısıyla grafik sanatının tarihçesi, ilk baskı örneklerinden başlayarak incelenmektedir. Özgün baskı, baskı tekniğiyle resimsel sanat yapıtının çoğaltılması işlemidir (Sözen ve Tanyeli, 1994: 181). Ancak fotokopi gibi var olan bir yapıtın çoğaltılması değil, kazıma ya da serigrafi gibi tekniklerle özgün yapıtlar üretip çoğaltmak söz konusudur (Sözen ve Tanyeli, 1994: 182). Grafik tasarım terimi ise

20. yüzyılın başlarında, metal kalıplara kazınarak yazılan, çizilen ve çoğlatılan görsel malzemeler için kullanılmıştır (Kınık, 2015: 11). Teknolojinin gelişmesi terimin kapsamını genişletmiş, bilgisayar, beyaz perde ve televizyon ekranlarına yansıyan tasarımları da içermiştir (Kınık, 2015: 11).

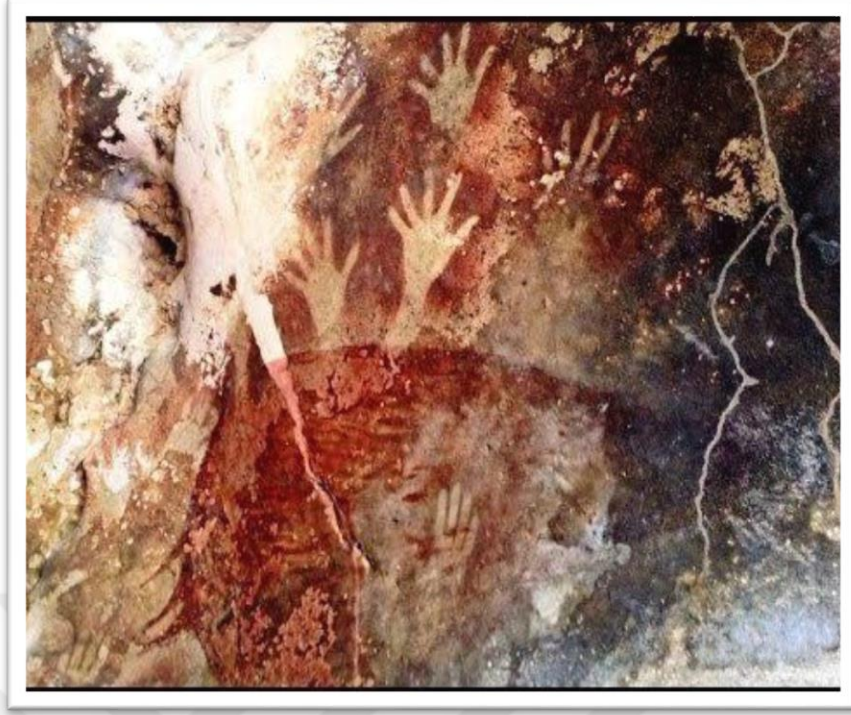
2.3. Baskı Teknikleri

Baskı resim, sanatçının hazırladığı tasarımın kalıplar yardımıyla veya doğrudan başka bir yüzeye belli sayılarda aktarımı işlemidir (Limon, 2011: 9). Kalıbın hazırlanışı, tasarım veya malzemeye göre değişmekle birlikte baskı makinesine göre de şekillenmekte, seçilen materyale özel baskı makineleri ile olabileceği gibi, bazen bir makineye ihtiyaç duyulmamaktadır (Limon, 2011: 9).

Özgün baskı sanatının tarihçesi, paleolitik (eski taş çağı) döneme kadar indirilmektedir. Elbette bu dönemde bırakılan ürünler sanat eseri oluşturmak bilinciyle yapılmamıştır. Ancak insanın yaratıcı doğası onu, günlük kullanım için kullanılan sıradan ürünlerini bile süslemeye yöneltmiştir.

Paleolitik dönem sanatının en erken örnekleri bedensel süslemeler ve kazıma/oyma sanatıdır (Uysal 2011: 36). Burada kazınan malzemenin cinsi, biçimi, sertliği, yapan kişinin tarzı belirleyici olmuştur (Uysal 2011: 36). Geometrik motifler sert maddeler üzerine işlenemediği için kemik ve boynuz gibi maddeler tercih edilmiştir (Uysal 2011: 36). Duvarda ise kayanın kalitesine göre alçak kabartma, kazıma ya da boyalı resim uygulanmış, boynuz, kemik diş gibi objelerin üzerinde de yapılmış, renge değil biçime önem verilmiştir (Uysal 2011: 36).

Mağara duvarlarına yapılan resimlerde de ilkel baskı tekniği uygulanmıştır. Bu resimlerin ne maksatla yapıldığı henüz tam olarak ispatlanmış değildir. İnsanlığın bıraktığı ilk resimler, mağara duvarı ya da kaya üzerine ellerin negatif ve pozitif baskılarıdır. Mağaraların renkli kilden oluşan duvarları üzerine parmak bastırarak geometrik desenler ve hayvan silüetleri yapılmış, bir boru yardımıyla boya ya da is püskürtmek suretiyle ellerin negatif baskıları çıkarılmıştır (Uysal 2011:37). İspanya ve Fransa'daki mağaralara, el izlerinin çoğu bu yöntemle çıkarılmış, boyanan elin duvara bastırılarak pozitifinin çıkarılmasına dayanan baskı örnekleriyle de karşılaşmıştır (Uysal 2011: 37). Endonezya'daki Pettakere Mağarası, bu el şablonlarının örneklerinin görülebileceği mağaralardan biridir (Şekil 2.1).



Kaynak: <https://alchetron.com/Pettakere-cave>

Şekil 2.1. Pettakere Mağarası el şablonları, M.Ö. yaklaşık 35.000-40.000 arası Calabria, Endonezya.

Tarım devriminden sonra yerleşik hayata geçen insanların kültür ürünleri de çeşitlenmiştir. Bunların içinde mühür, sikke ve madalyalar yapım yöntemleri sebebiyle erken baskı örnekleri içine dahil edilebilir. Mısır ve Antik Yunan'da baskı yoluyla yeniden üretim devam etmiştir.

Çin'de kağıdın icadı, özgün baskı resim sanatı için önemli bir adım olmuştur. Kağıdın 2. yüzyılda kullanıldığı belgelenmiş, ancak hangi tarihte bulunmuş olabileceği netlik kazanmamıştır. 105 yılında Tsei Lun adında bir çinli yetkilinin, budist bir metin tomarının ilk sayfasına bir ağaç baskı resim yaptığı ve resmin öğrencilerinin oluşturduğu daire içinde Budayı temsil ettiği Eski Çin kaynaklarında geçmektedir (Gunther, 1987: 88).

M.Ö. 4. yüzyılda yazılan el yazmalarının Roma ve Ortaçağ'da defalarca kopyalandığı bilinmekle birlikte, grafik imgelerin yeniden üretimi yavaş gelişmiştir (Williams, 1993: 96). Tahta kalıplarla çoğaltılan grafik imgeler ilk olarak Çin'de

ortaya çıkmış, tahta kalıpların yenilenebilir oluşu, illüstrasyonların yeniden üretimini kolaylaştırmıştır (Williams, 1993: 96).

Özgün baskı resim teknikleri, ana hatlarıyla düz, yüksek ve alçak baskı olarak ayrılmaktadır. Bunlar da kendi içlerinde kullanılan malzeme ya da tekniğe göre çeşitlilik göstermiştir. Bakır, çinko, alüminyum ve taş malzemenin kullanıldığı düz baskı tekniğinde, yüzeyde yükseklik farkı yoktur ve oluşturulan hassas alanlar boya alır (Tekcan, 1997: 1413). Litografi ve mono baskı düz baskıya örnektir. Yüksek baskıda ise basılacak olan yerlerin dışı oyulmakta, malzeme olarak linol, ağaç, poliüretan ve muşamba kullanılmaktadır (Gürler, Doyran, Yılmaz, 2019: 418). Ağaç baskı kalıplarının yıpranmasıyla ilk baskı ve sondaki baskılar arasında kalite farkı olduğu için alçak baskı ya da çukur baskı da denilen gravür tekniği gelişmiş, bunun için metal malzeme tercih edilmiştir (Gürler, Doyran, Yılmaz, 2019: 419).

2.3.1. Mühür

Mühür, çoğunlukla yönetim, mülkiyet ve kayıt gibi resmi bilgileri içerdiği için toplumsal yaşayış ile ilgili veriler sunmaktadır (Dönmez, 2018: 1726). Sahiplenme ve mülkiyet duygusunu da beraberinde getiren yerleşik hayat, mühür kullanımını gerektirmiştir. En erken mühür örnekleri 9000 yıl öncesine tarihlenmiştir.

M.Ö. 6500-7000 yılları arasına tarihlenen Neolitik Dönem yerleşimlerinden Catalhöyük'te çeşitli desenlerde çok sayıda mühüre raslanmıştır (Karoğlu, 2011: 71) (Şekil 2.2). Mühürler, erken dönemde taş malzemeyle oluşturulurken, sonraki dönemlerde metal de kullanılmıştır (Karoğlu, 2011: 71).



Kaynak: <https://arkeofili.com/10000-yillik-bir-guven-objesi-olarak-muhurler/>

Şekil 2.2. Çatalhöyükte bulunan hayvan figürlü bir damga mühür.

Mühürlerin işlevleri, çeşitli taş ya da madenlerin üzerine oyularak ve kazınarak oluşturulan biçimlerin izlerini çıkartmaktır (Albayraktar, 1998: 23). Üzerine isim veya herhangi bir biçim kazınan mühürler, mektup ve senet gibi yetki ve sahiplik evrâkına basıldığı gibi üzerine dua, sihir ve tılsım gibi ruhani yazı ve biçimler kazınarak koruyucu işlev de kazanabilmektedir (Darga, 1992: 68). En eski mühürlerde pişmiş toprak ve kireçtaşı gibi görece dayanıksız malzemeler de kullanılmıştır (Özgüç, 1968: 8). Osmanlılarda altın, gümüş, bakır gibi madenler ve akik, zümrüt gibi değerli taşlar kullanılmıştır (Engin, 1994: 29). Mühürlerde uygulanan baskı teknikleri çeşitlidir.



Kaynak: <https://www.britannica.com/topic/Hyksos-Egyptian-dynasty>

Şekil 2.3. Mısır kralı Apopis'e ait Mısır Mührü, M.Ö 1581-1541, Metropolitan Müzesi, New York

Kuzey Mısır'ı yöneten Filistin kökenli 15. Hanedan Hsykos'un kralı Aposis'e ait olan mühür, muska (tılsım) şeklindekilere bir örnektir (Şekil 2.3).

2.3.2. Ağaç Baskı

Diğer adı ksilografidir. Yunanca tahta anlamına gelen Xylon'dan türemiştir (Erdem, 2017: 78). Baskı yüzeyi olacak sert ya da yumuşak ağaç kesilerek hazırlandıktan sonra oyma aletleri kullanılarak kalıp oluşturulur (Gürler, Doyran, Yılmaz, 2019: 418). Sanatçı, hazırladığı deseni sert ağaçlara çizicekse, çeşitli aletlerle enine kesilmiş yüzeyin baskı alanlarının dışını oyarken, yumuşak dokulu ağaçlar kullacaksa dikine kesilmiş yüzey kullanır ve her renk için ayrı kalıp hazırlanır (Gürler, Doyran, Yılmaz, 2019: 418).

En eski basım tekniği olarak bilinen ksilografinin Çin'de kağıdın icadından sonra kullanılmaya başlandığı düşünülmekle birlikte, kalıpların dayanaksız oluşu sebebiyle ilk kullanım tarihi tam olarak bilinmemektedir (Karoğlu, 2011: 74). Bu tekniği ilk defa kağıt üzerine kullananların Budist rahipler olduğu ve dini amaçlarla kullandıkları ifade edilmiştir (Karoğlu, 2011:74). Taoist keşişler, kötü ruhlardan

kurtulmak maksadıyla hazırladıkları tahta mühürleri kağıtların üzerine basmışlardır (Erdem, 2017: 78) Estamp adı verilen Japon ağaç baskılarının bilinen en eski örneği, M.Ö. 762- 769 yıllarında yapılmış iki adet Budist muskadır (Karoğlu, 2011: 74). Mısır ve Mezopotamya’da ıstampa biçiminde kullanılmış, Çin ve Japonya’da uzun süre uygulanmış, Avrupa’ya kağıdın geç ulaşması sebebiyle, 15. yüzyıla kadar kumaş üzerine basılmıştır (Karoğlu, 2011: 74-75).

Kumaş üzerine uygulanana ağaç baskının en eski örneğine 6. yüzyılda rastlanmıştır, bu şekilde yapılan Hint kumaşlarının Finike’liler tarafından Ortadoğu’ya, Arap’lar, Venedik’liler ve Cenova’lılar tarafından Avrupa’ya götürüldüğü düşünülmüştür (Karoğlu, 2011: 75). Avrupa’dan günümüze ulaşan en eski ağaç baskı kalıbı 14. yy. sonlarına tarihlenmiştir.



Kaynak:http://www.medicalantiques.com/printing_blocks/xylography_description_page1_13.htm

Şekil 2.4. Descartes’in, İnsan Üzerine İnceleme kitabı için kalıp, yak. 1664.

Ağaç baskı, kitap baskıları için de kullanılmıştır. Descartes'in öldükten sonra da basılmaya devam eden kitabı, İnsan Üzerine İnceleme kitabı resimleri buna örnektir. Yukarıdaki resimde görme duyusunun işleyişine dair örnek görülmektedir.

2.3.3. Gravür

Ağaç baskı tekniğinden ortaya çıkan, daha rahat çizim yapılabilmesi ve daha çok baskı alınabilmesini sağlayan bu kazıma tekniğinde metali işlemek için, oyma, kazıma, aşındırma ve kuru kazıma, kuatint (aquatint), soft ground, lift ground ve mezzotint gibi yöntemler kullanılmaktadır (Gürler, Doyran, Yılmaz, 2019: 419). Sert yüzeylerin oyulması suretiyle desenler oluşturmak anlamına gelen gravüre türkçede kazı resim de denmekte ve sanatın en eski tekniklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Gölönü, 1979: 72). Dolayısıyla tarihi oldukça eskidir. Kazı resmin yanı sıra çukur baskı veya alçak baskı da denilmektedir (Tekcan, 1997: 1413). Silah, zırh, ev eşyaları, takılar ve at koşumları gibi kültür ürünlerinin sivri uçlu aletler yardımıyla oyularak süslenmesi işlemi gravürün tarihçesine girdiği için, tüm kültürlerin tarihinde örneklerine rastlamak mümkündür (Gölönü, 1979: 72). Zanaatçıların metalle çalışmadan önce yumuşak kilin üzerinde deneme yaptığı bilinmektedir (Gölönü, 1979:72). 15. yüzyıl Avrupası'nda kuyumcular ve savaş gereçleri üreten zanaatkârlar, arşivleme amacıyla desenlerini öncelikle kâğıt üzerine basmışlardır (Gürler, Doyran, Yılmaz, 2019: 420).



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358311>

Şekil 2.5. Lir, Satyr ve Uyku Perisi, yaklaşık 1515 yılında bir İtalyan usta tarafından yapılmıştır. NewYork Metropolitan Müzesi.

Uyku perisini doğa içinde satyr ve lir ile betimleyen gravürde detaylı sayılabilecek bir çalışma görülmektedir. Doğa içinde uykuya dalmış olan figürde de doğa detayları gibi ustalık göze çarpmaktadır. Gravürün diğer baskı yöntemlerinden detay çalışılabildiği için ayrıldığını bu örnekten de anlayabiliriz (Şekil 2.5).

Taşınabilir kültür ürünlerinin üzerinde gravüre rastalamak mümkün olduğu gibi, kutsal resimlerin çoğaltılıp halka dini eğitim amacıyla dağıtılması ya da kitaplarda kullanılmak üzere bazı önemli eserlerin kopyalanması gibi farklı amaçlarla da kullanıldığı bilinmektedir (Karadoğan, 2016: 96).

16. yüzyılda önemli bir hale gelen portre ressamlığı alanında da gravür baskı örnekleri verilmiş, Barok dönemde Avrupa sanatında yaşanan canlılık, Rubens ve Van Dyck'ın öncülüğünde, baskiresim çalışmalarında da görülmüştür (Ayan, 2007: 24).

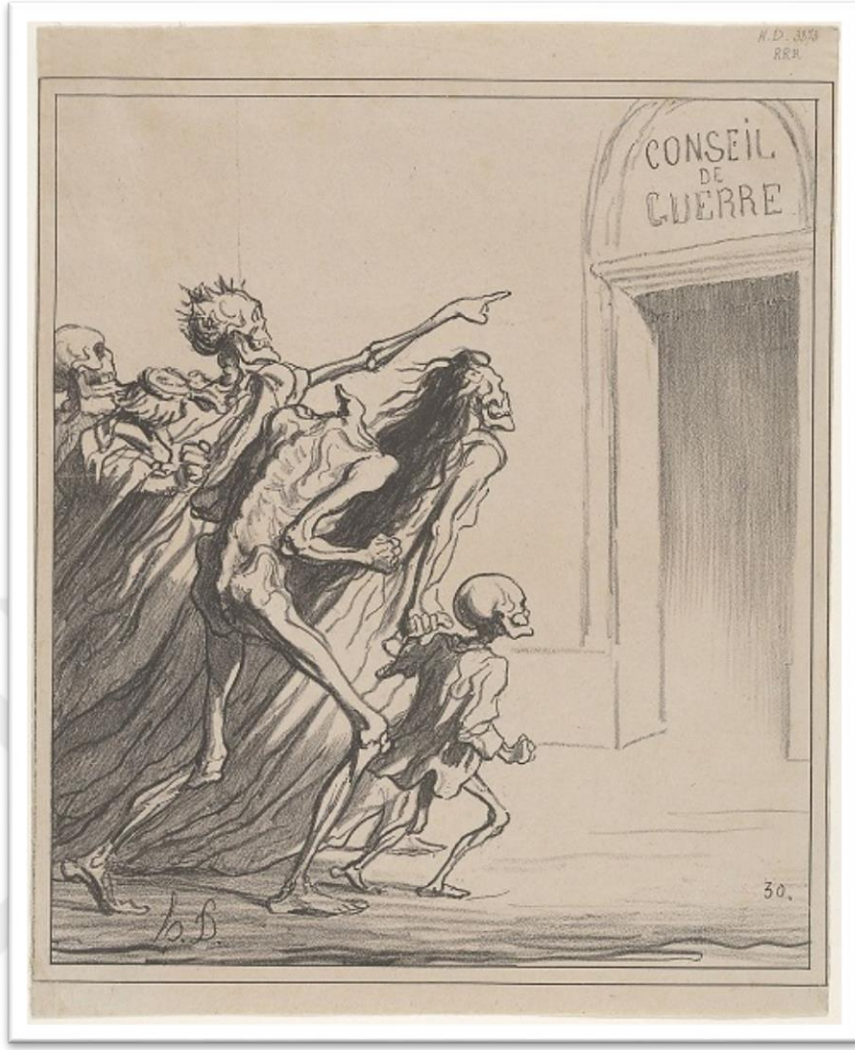
20. yüzyıla kadar sanatçıların çoğu, tasarımları kendileri hazırladıkları halde kalıp oyma ve baskı işlemlerini başka ustalara yaptırmıştır (Gürler, Doyran, Yılmaz, 2019: 420). Ancak modern dönemde tüm aşamalar sanatçı tarafından yapılmıştır (Gürler, Doyran, Yılmaz, 2019: 420).

2.3.4. Litografi

Taş baskı olarak da bilinmektedir. Baskı levhası olarak kireçtaşının kullanıldığı ve 19. yüzyılda ortaya çıkan litografide, resim kömürkalemle levha üzerine çizildikten sonra levha ıslatılmakta, daha sonra yüzeye yağlı ve mürekkepli bir karışım sürülüp baskı işlemi gerçekleştirilmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1994: 231-232). Teknikte çizilmiş olan kısımlar mürekkebi alırken, ıslak kısımlar almamaktadır (Sözen ve Tanyeli, 1994: 232).

Alois Senefelder 1796'da tekniği, yağ ile suyun birbirini itmesi ilkesinden faydalanarak bulmuş, yazılar ve imgeleri aynı kalıpta basmayı başarmıştır (Akgün, 2017: 430). Taşın en önemli malzeme olduğu bu teknik, latince "litos" taş ve "graphein" yazmak / kazımak kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur (Akgün, 2017: 430). Senefelder litografiyi "mekanik baskının yerini alan kimyasal baskı" olarak tanımlamış, kitap ve afişler bu keşiften sonra taşbaskı ile basılmaya başlamıştır (Keskin, 2014: 30). Tüm bunların yanı sıra pek çok sanatçı litografi tekniğiyle eserler vermiş. Teknik, sanat tarihi açısından da önemli olmuştur.

Düz baskı adıyla da bilinen litografinin kolaylığı, grafiksel görüntü, yazı, tonlamalı ve yumuşak geçişli resimlerin birlikte basılabilmesi ve görece seri olabilesidir (Keskin, 2014: 31).



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364214>

Şekil 2.6. Honore Daumier, Savaş Konseyi, 1872, NewYork
Metropolitan Müzesi, 1872.

Litografiyi tercih eden çok sayıda sanatçı vardır. Daumier'in Savaş Konseyi isimli litograf baskısında, diğer çalışmaları gibi hicivsel bir dil hakimdir. Konseyin kapısına kadar giden iskeletler, siyasi bir eleştiri figürleri olarak seçilmiştir (Şekil 2.6).

Teknik, Avrupa’da sanayileşmenin başlamasıyla birlikte gelişim göstermiş, 18. yüzyılın sonlarına kadar, yüksek ya da çukur baskı, ahşap ya da metal kullanılarak kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi ya da imgeler artık bu yöntemle aktarılmaya başlanmıştır (Keskin, 2012: 858). Geleneksel baskının kısıtlayıcılığı ve yüksek maliyeti yerine seri üretim için daha kolaylaştırıcı olmuştur (Keskin 2012: 858).

2.3.5. Serigrafi

Elek baskı ya da ipek baskı adıyla da bilinmektedir. Kasnak üzerine gerilen kumaşın üzerine uygulanan tasarımın, mürekkep basınç ile kağıda aktarılması yöntemi olarak tanımlanan serigrafinin, Çin ve Japonya’da kullanılan en eski baskı tekniklerinden biri olduğu bilinmektedir (Kara, 1989: 3). Bilindiği kadarıyla, yaklaşık 5.000 önce ilk olarak Çinliler uygulamış, daha sonra Japon, Roma ve Mısırlılar değişik yüzeyler üzerine bir şablon baskı yöntemi olarak kullanmışlardır (Gürler, Doyran, Yılmaz, 2019: 423). Hem sanat hem de zanaat için kullanılan tekniğin 17. yüzyıl sonunda Japon Some Ya Yu Zen bulunduğu tahmin edilmektedir (Kara, 1989: 3). Yine 17. yüzyılda İngiltere’de duvar kağıtlarına baskı yapmak için yün yüzeyler kullanıldığı bilgisine de ulaşılmıştır (Kara, 1989: 3). Stencil da denen bu baskı yönteminin yağlı kağıt ile yapılmış oil stencil, ince metal tellerle dokunana metal stencil adı verilmiş, 18. ve 19. yüzyıllarda bu yöntem ile duvar kağıtları, tekstil ürünleri ve mobilyalar yapılmıştır (Kara, 1989: 3).



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/screenprint>

Şekil 2.7. Sir Eduardo Paolozzi, Bash, 1971, Tate Galerisi, Londra.

Serigrafi pop sanatçılarının da kullandığı bir teknik olmuştur. Sir Eduardo Paolozzi'nin Bash isimli çalışmasında, pop ikonları ve soyut kompozisyonlar bir araya getirilmiştir (Şekil 2.7).

Maskelemenin esas ilke olduğu teknikte, ipek ve teriten gibi ince dokuma kumaş ağaç ya da alüminyum çerçevelere gerildikten sonra, kumaşın baskı yapılacak bölümleri açık bırakılırken diğer bölümleri kapatılmakta, kauçuk lastikle uygulanan mürekkep ya da boya açık bırakılan gözeneklerinden aşağıya, kâğıdın yüzeyine

geçmektedir (Gürler, Doyran, Yılmaz, 2019: 423). Büyüteçle bakıldığında basılan tasarımın kenarında ipek dokusu görülür, gereç olarak uzun zaman ipek kullanılmıştır (Gürler, Doyran, Yılmaz, 2019: 423). Sanatçı ya da zanaatçı desenini kumaşa, tutkal sürerek ya da yapışkanlı kâğıt kapama yöntemi gibi farklı yöntemlerle geçirmekte, her renk için ayrı kalıp kullanılmaktadır (Gürler, Doyran, Yılmaz, 2019: 423).

Bugün kullanılan kasnak ya da çerçeve yöntemine uzun bir zaman sonra geçilmiş, şaşeli ilk ekran 1850'li yıllarda sergilenmiş ve Avrupa'da dokuma sanayiinde kullanılmıştır (Kara, 1989: 3). 1907'de ipek gerili çerçeve ve sıyrığaç araçlarını kapsayan ilk patent İngiltere'de, benzeri 1915 yılında Amerika'da alınmıştır (Pekmezci 1992: 12).

2.3.6. Linol Baskı

Bir yüksek baskı tekniğidir. Ağaç baskıda olduğu gibi, her renk için ayrı kalıp hazırlanması gereken teknikte kalıp, oyma bıçaklarıyla oyularak tasarım ya da desen hazırlanmaktadır (Tekcan, 1997: 1413). Linol baskı için kullanılan kalıba linolyum denmektedir. Linolyum, 1860'larda Frederick Wolton tarafından bulunmuş ve oldukça ilgi görmüştür (Gökaydın, 1987: 49). Baskı kalıbı olarak kullanılabileceğini ise ilk farkedenden Franz Ciçek olmuştur. Ciçek, çocukların sanat eğitimi üzerinde duran ve bu konuda öncü bir isimdir (Dilmaç, 2017: 207-208). Linolyumun çocukların da oyabileceği kolay bir malzeme oluşu, Ciçek'i bu malzemeyi eğitimde kullanmaya itmiş olmalıdır.

Linolyum, 1896 tarihinde Viyana'da kullanılmaya başlanmış ve sanat dünyasında heyecanla karşılanmıştır (Gülen, 1997:16). Teknik yalnızca Viyana'da değil, Avrupa'nın bir çok yerinde sanatçıların kullandığı bir teknik halini almıştır. Ayrıca yalnız sanatta değil kitap, *kart* ve duvar kağıdı basımında da kullanılmıştır.



Kaynak: <https://www.hagley.org/librarynews/evolution-linoleum>

Şekil 2.8. Congoleum-Nairn desen kitabından bazı örnekler, 1928, Hagley Müzesi, Wilmington.

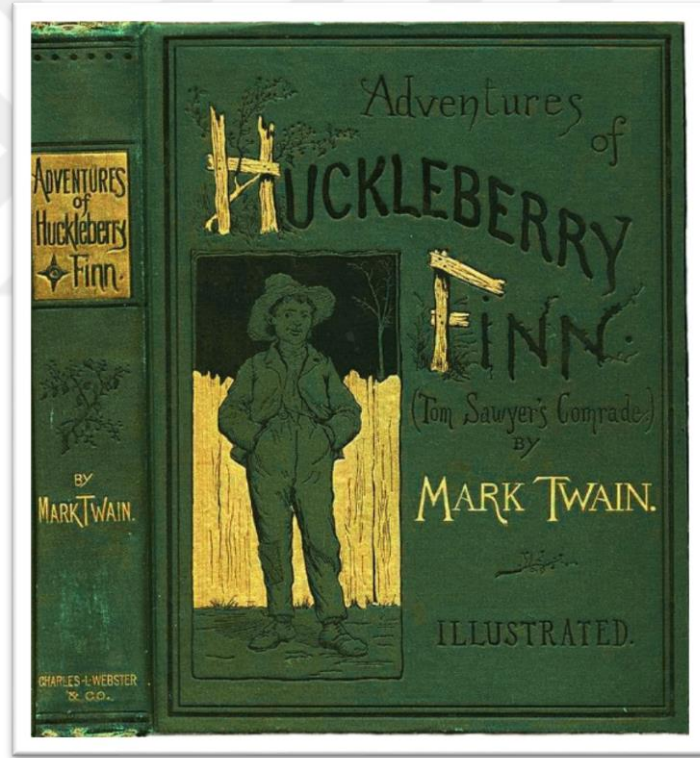
Keçe döşeme ve linolyum üreten Congoleum-Nairn'in modern linolyum zeminler için çıkardığı desen kitabından linolyumun sanat haricindeki kullanım yeri ve öncelikli amacı görülebilir (Şekil 2.8).

Linol baskının, sanatçının istediği dokuyu verebilmedeki başarısı ve oyulmasındaki rahatlığın zaman kazandırması, sanat çevrelerinde sıklıkla tercih edilmesine yol açmıştır. Sanatçı zorlanmadan detaylar üzerinde çalışabilmektedir.

2.3.7. Tipo Baskı

Diğer baskı tekniklerine nazaran daha anlaşılabilen bir teknik olan tipo baskıda ağaç, plastik, lastik ve metal gibi çeşitli malzemeler kullanılmakta, yüksekte kalan kısımlara mürekkep verilerek baskı oluşturulmaktadır (Erdem, 2017: 94). Bir yüksek baskı tekniği olan tiponun farkı, basım sanayiinde kullanılmasıdır (Erdem, 2017: 94). 1440'da basım sanayiinde kullanılmaya başlayan tekniğe en basit örnek daktilo tuşlarına bağlı harf kalıplarıdır (Erdem, 2017: 94). Baskının kalitesi, baskının sayısına bağlı olarak değişmezken, standart bir kalite mevcuttur ve ikinci ve üçüncü

hamur kağıtlarda en iyi sonucu vermektedir (Erdem, 2017: 94). Gölge çalışmalarda birinci hamur kağıt daha iyi bir sonuç verecektir (Erdem, 2017: 94). Tipografik baskı çeşitli ağırlık ya da kalitedeki her tür kağıda uygulanabilmektedir (Erdem, 2017: 94). Klişe ve dizgilerin kullanıldığı baskılarda her baskı için yeni kalıp hazırlamak yerine küçük değişiklikler yapılmakta, tek parça olması gereken kalıplar ise değiştirilememektedir (Erdem, 2017: 94). Sanatsal baskıdan ziyade matbaa baskısında gelişim göstermiştir. Zaman içinde çeşitli baskı makineleriyle tip baskı yapılmıştır. Friedrich K nning tarafından icat edilen Rotatif baskı makinesi ile tip, m kemm l baskı şeklini almıştır (Erdem, 2017: 99). Bu tip makineler yalnız kağıda değil, alüminyum, teneke, vinil, plastik ve mukavva gibi malzemeler üzerine de baskı alabilmektedir (Erdem, 2017: 99).



Kaynak: https://tr.wikipedia.org/Huckleberry_Finn

Şekil 2.9. E.W. Kemble, Huckleberry Finn'in Maceraları, 1884.

Bir illustrator olan E.W. Kemble'in Mark Twain'in Huckleberry Finn'in Maceraları kitabı için yaptığı kapak tasarımı tip  rneęi görülmektedir ( ekil 2.9).

2.3.8. Mono Baskı

Cam gibi pürüzsüz bir malzeme üzerine boya kullanılarak desen uygulanması ve baskısının alınması yöntemi olan mono baskı, ilk olarak gravür tekniği ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır (Gürler, Doyran, Yılmaz 2019: 417). Ayrıca teknikte, yüzeye boya sürüldükten sonra üzerine yerleştirilen kağıdın arkasına desen çizilmesi suretiyle baskısı da alınabilir (Gürler, Doyran, Yılmaz 2019: 417). Mono baskıda çoğaltma işlemi yapılamamaktadır. Yalnızca tek bir baskı alma imkanı olduğu için de sanatçılar arasında baskı tekniği olup olmadığı tartışılmaktadır. Kimi sanatçılar baskı tekniği olarak kabul etmezler (Gürler, Doyran, Yılmaz 2019: 417). Özgün baskı için çoğaltma işlemi önemlidir.



Kaynak: <https://www.britannica.com/technology/monotype-printmaking>

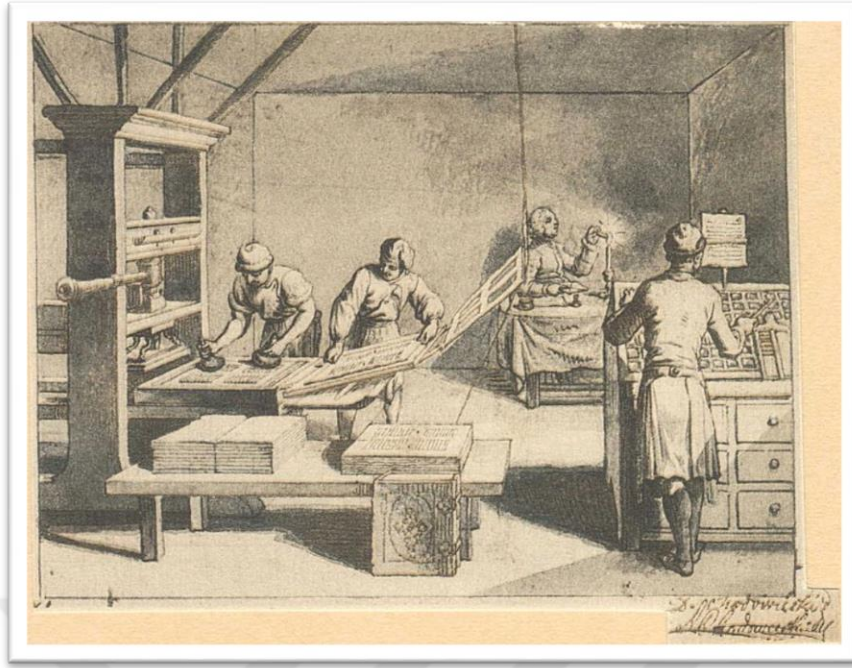
Şekil 2.10. Edgar Degas, Okuyan Adam, yaklaşık 1885; National Gallery of Art, Washington, D.C.

Degas'ın Okuyan Adam isimli mono baskısı, tekniğin verdiği etkiyle, diğer çalışmalarından ayrılmaktadır. Konu, sanatçının sevdiği meşguliyet anlarından biridir. Ancak renk olmayışı ve ışığın kısıtlayıcılığı onu empresyonist tarzdan uzaklaştırmıştır.

2.3.9. Ofset Baskı

İngilizce'deki off ve set kelimelerinden oluşan ofset baskı, matbaacılıkta mürekkebin kağıdın üzerine çıkartılması anlamına gelir ve Senefelder'in bulduğu taş baskı sisteminden geliştirilmiştir (Erdem, 2017: 104). Görece yeni sayılabilecek bir baskı türü olan ofset baskıda, litografiden farklı olarak yazı ve imgeler kauçuk üzerine ters basılmakta, yumuşak malzeme detayların kağıda kusursuz bir şekilde geçmesini sağlamaktadır (Erdem, 2017: 104). 1875 yılında Barchey isminde bir Fransız, resmi çinko üzerine geçiren parlak karton sarılı bir silindirden oluşan teneke basım makinesi izni almış, 1876'da başka bir Fransız Guillot, kağıtları biri bez diğeri çinko olan silindir arasında geçirmeyi düşünmüş, bu makineler litografideki hız sorununu çözmüştür (Erdem, 2017: 105). 1904 yılında ise ilk ofset baskı makineleri bulunmuş, zaman içinde makineleri hızı oldukça artmıştır (Erdem, 2017: 105). Ofset baskı makinesini, taş baskıyı geliştirmek için rotatif bir makine üzerinde çalışan Amerikalı Rubel tesadüf eseri bulmuştur (Erdem, 2017: 105).

Bugün bütün gazete, dergi ve kitaplar, bir düz baskı yöntemi olan ofset baskı yöntemiyle basılmaktadır (Erdem, 2017: 106).



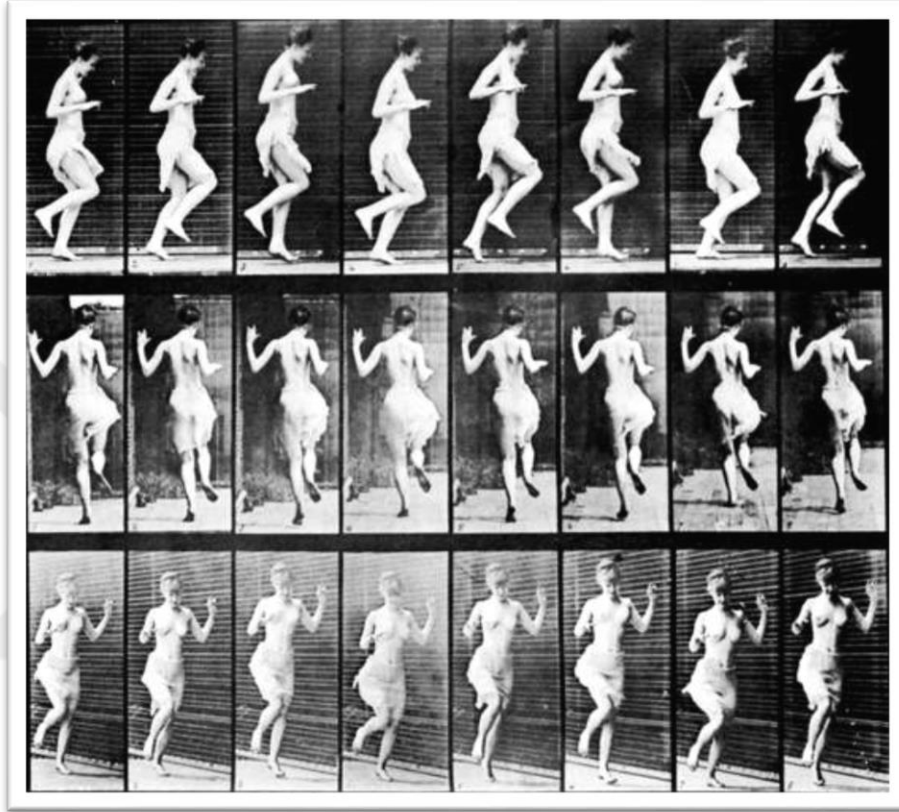
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Offset_printing

Şekil 2.11. Baskı makinelerinin görünüşü, 1922 tarihli Daniel Chodowiecki'nin kitabından taranmış görüntü. (Die Buchdruckerei. (Beschreibung lt. Quelle), 1922.

2.3.10. Fotoğraf

Görüntünün mercek aracılığıyla kimyasal içerikli bir duyarlı kâğıda sebitleştirilmesine fotoğraf ismi verilmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1992: 85). Işıktan faydalanarak iz bırakmak anlamına da gelmekte ve makine aracılığı ile elde edilmiş görüntüyü, ışığa duyarlı cam, kâğıt gibi bir yüzey üzerine özel araçla aktarma yöntemi olarak açıklanmaktadır (Gürler, Doyran, Yılmaz 2019: 424). 1839 yılında Fransa Bilimler Akademisinde, Louis Daguerre, yeni keşfi olan fotoğrafı tanıtmış, Fransız hükümeti de icadın patentini alıp kamuya sunmuştur (Shiner, 2004: 346). Fotoğrafın icadı, sanat camiasında farklı tartışmalara sebep olmuştur. Bazıları fotoğrafın sanatı öldüreceğini öne sürerken bazıları buna karşı çıkmıştır. Zaman içinde fotoğrafın sanatı öldürmediği anlaşılsa da fotoğrafın icadı sanata yeni bir yön vermiştir. Öncelikle bilindiği gibi, atların koşarken tüm ayaklarının yerden kesilmediği gerçeği gibi, bazı gözlemsel yanılgılar ortaya çıkmış, sanatçılar gerçek görüntüler konusunda fotoğrafa başvurulabileceğini görmüştür. Empresyonizm akımı ise fotoğrafın ışığın değişen yansımalarını dondurabilme kabiliyeti ile yarışmasına

ışığın peşine düşmüştür. Fotoğraf yeni sanat biçimlerini de ortaya çıkarmıştır. Yalnızca görüntüyü dondurmakla değil, banyo esnasında müdahale etme ya da mizansen oluşturma gibi buluşlara da yol açmıştır. Dolayısıyla fotoğraf, sanata pek çok yeni görüş açısı sunmuştur.



Kaynak: <https://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge>

Şekil 2.12. Eadweard Muybridge, Zıplayan figür, Eadweard Muybridge fotoğraf serisi, 1887, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York.

Eadweard Muybridge, figürleri hareket halinde çalışmayı seven bir fotoğrafçıdır. Onun bu çekimleri aynı zamanda bir araştırma olarak görülmelidir. At yarışları fotoğraflarında olduğu gibi, koşma veya zıplama gibi hareketlerin gerçekte nasıl olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatçılar, Muybridge'nin fotoğraflarından faydalanmıştır.

Fotoğrafın bulunuşu, çoğaltım işinde kullanılan baskı tekniklerine olan ilgiyi azaltmış, ilüstrasyonu tahtından ettiği gibi kitap dizgiciliğini ve çeşitli malzemeler üzerine kopyalanacak resimleri yorumlamakla görevli sanatçı ve zanaatçıları da işinden etmiştir (Laberre, 2012: 62).

1840-80 yılları arasında fotoğrafçılar, gelişen kağıt, objektif ve mekanizmaları deneyek sayısız imge üretmişler, sanatsal çalışmaları, fotoğrafçılığın sanat olup olmadığı tartışmalarına da zemin hazırlamıştır (Shiner, 2004:347).

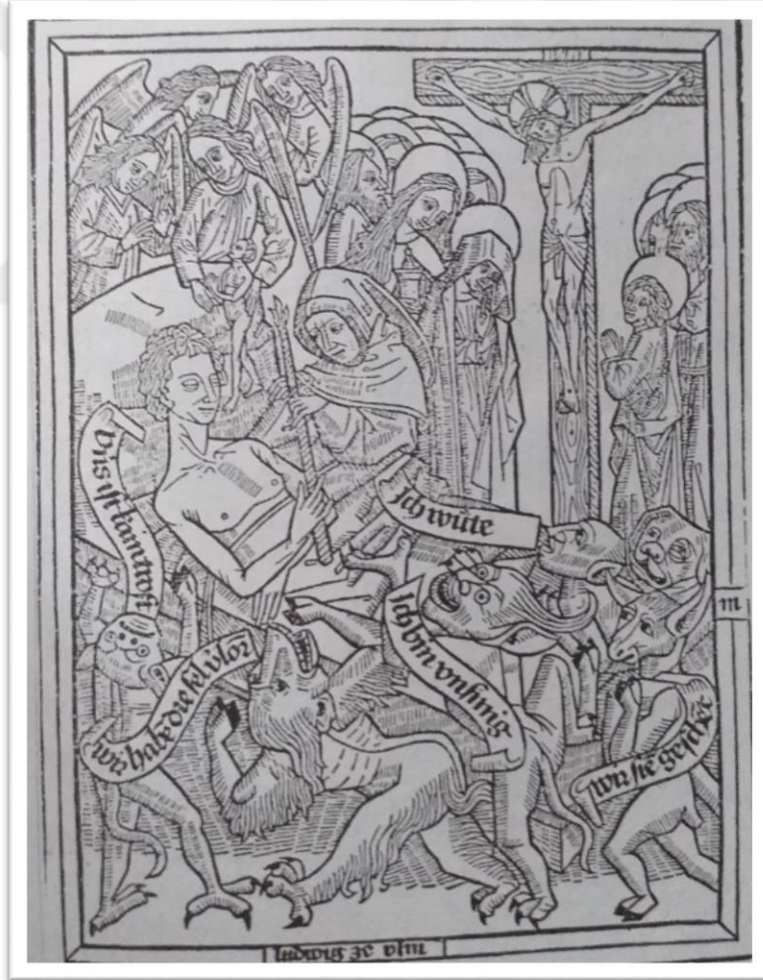
2.3.11. Dijital Baskı

1960'lı yıllardan itibaren sanat alanında kullanılmaya başlanan dijital baskı, bilgisayar alanındaki gelişmelerin yeni basım ve çoğaltım tekniklerinde kendini göstermesi şeklinde tanımlanabilir (Gürler, Doyran, Yılmaz 2019: 424). Makineler, suluboya kağıdından tuval bezine kadar pek çok sanatsal malzemeye baskı alabilmekte, seri baskı, zaman kazanımı sağlamaktadır (Gürler, Doyran, Yılmaz 2019: 424). Yüksek çözünürlükteki dijital baskı sistemlerinin geliştirilmesiyle sanatçılar çalışmalarını çeşitli boyutlarda ve çeşitli malzemeye baskı alabilmektedirler (Gürler, Doyran, Yılmaz 2019: 424). Sanatçıların oldukça ilgi gösterdiği bu baskı çeşidinin adı Fine-Art Print olarak adlandırılmakta, malzeme tedariki yurtdışından ithal edilmektedir (Beriş ve Kaplanoğlu 2018: 53-55). Bu terim, dijital ortamdaki yüksek çözünürlüklü görüntülerin, bizzat sanatçı tarafından kontrolleri yapılarak, yüksek kalitede püskürtmeli inkjet baskı ile özel üretim medya adı olarak da anılan baskı-altı malzemeler üzerine yapılan baskıyı tanımlamaktadır (Beriş ve Kaplanoğlu, 2018: 49). Türkçede bu terimin tam bir karşılığı olmamasına rağmen “Dijital Sanat Baskısı” tanımı kullanılmaktadır (Beriş ve Kaplanoğlu, 2018: 49).

1950'den itibaren gelişen bilgisayar ve programlama dilinin sanata yansıması Andy Warhol başta olmak üzere çeşitli sanatçıların işlerinde görüldükten sonra hızla gelişimine devam etmiştir (Beriş&Kaplanoğlu 2018: 49). Sanatçılar, dijital dünyanın sunduğu imkanlardan gittikçe daha fazla faydalanmakta, dijital dünyayı bir ifade aracı olarak kullanabildikleri gibi, geleneksel yöntemlerle oluşturdukları tasarımların baskılarını almak için de kullanabilmektedirler.

2.4. Batı Sanatı Tarihinde Özgün Baskı Resim ve Grafik Tasarım Örnekleri

Matbaanın yaygınlaşmasından sonra Avrupa’da, illüstrasyonlu kitaplar basıldığı gibi, sanatçılar tarafından kalıplar hazırlanarak, bağımsız yapıtlar halinde özgün baskılar da yapılmıştır. 15. yüzyılın sonlarında Almanya’da uygulanmaya başlanan baskı tekniği, Avrupa sanatının gelişimine katkı sunmuştur (Gombrich, 1992: 213). İlk olarak, aziz figürleri olan dini kitapçıklar basılmış, tahta baskı yaygınlaşmış ve bu şekilde hazırlanan kitaplara block- book (tahta baskı kitap) denmişti (Gombrich, 1992: 213). Ancak tahta baskı, kolaylığına rağmen imge üretimi için sanatçıları zorlamış, usta sanatçılar için sınırlandırıcı olmuştur (Gombrich, 1992: 215).



Kaynak: Gombrich, 1992:213

Şekil 2.13. İyi Ölme Sanatı, Doğru insanın Can Çekişmesi, ahşap baskı, yaklaşık 1470.

Ulmd'da yayınlanan İyi Ölme Sanatı İçin Doğru İnsanın Can Çekişmesi resminde, oldukça kalabalık bir kompozisyon vardır. Dini bir sahne betimlenmiştir. Baskının öğretici bir amacı bulunmaktadır (Şekil 2.13).

Basit çizgi istemeyen sanatçılar, detaylı etki için bakır tercih etmişler ve tığ kalem adı verilen sivri uçlu oyma aleti kullanmışlardır (Gombrich, 1992: 215). 15. yüzyıl Avrupası'nın en ünlü oyma sanatçılarından biri olan Martin Schongauer, kuzeyli sanatçıların detaycılığına sahip biri olduğu için gravürde tüm detayları işlemeye dikkat etmiş ve izleyiciye bir yağlıboya tablodan alabileceği hazzı sunmuştur (Şekil 2.14).



Kaynak: Gombrich, 1992: 214

Şekil 2.14. M. Schongauer, İsa'nın Doğuşu, yak. 1475

Dönemin önemli bir baskı sanatçısı olan ve pek çok öğrenci yetiştiren Schongauer'ın İsa'nın Doğuşu resminde, doğa oldukça gerçekçi bir etki bırakmakta, figürlerin kumaş kıvrımları resmi hareketlendirmekte, yüzlerindeki ifade ayrı bir önem taşımaktadır (Şekil 2.14).

Tahta baskı ve metal oyma sanatı, tüm Avrupa'ya çabuk yayılmış, İtalya'da Boticelli ve Mantegna'nın baskı tarzlarında çalışılırken, Benelüks ülkelerinde değişik tarzlar hakim olmuştur (Gombrich, 1992: 216). Avrupa'da yeni olan özgün baskı, sanatçıların bilgi alışverişinin de yeni bir yolu olmuş, o zaman için yanlış sayılmayan imge paylaşımı baskılar üzerinden yapılmıştır (Gombrich, 1992: 216). Baskı yoluyla yayılan metinler nasıl reform hareketlerini hızlandırdı ise, baskı yöntemiyle dağıtım imgeler de İtalyan Rönesansı'nın yolunu açmıştır (Gombrich, 1992: 216).

Albrecht Altdorfer, manzara gravürü çalıştığı için özgün baskı sanatının tarihi içinde önemli bir yere sahiptir (Şekil 2.15). Yaklaşık 1518'den 1522'ye kadar yaptığı, geleneksel tarihi veya dini anlatılardan içermeyen, manzarayı birincil konu olarak ele alan bu resimler, muhtemelen küçük gruplar için üretilmiştir (Landscape with a Double Spruce, Anonim, b.t.)



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336259>

Şekil 2.15. Albrecht Altdorfer, Çift Ladin ile Peyzaj, yak. 1521-22, gravür, New York, Metropolitan Müzesi.

Rönesans sanatında portrecilik, mitolojik ve dini konular ön planda olsa da Altdorfer'in manzara resimleri gibi, özgün baskı resim alanında, dönemin genel eğiliminden ayrılan örnekler de verilmiştir. Dürer'le çalışan Hans Baldung'un cadıları betimlediği gravürü buna örnek olarak gösterilebilir (Şekil 2.16.). Baldung çalışmasında, Almanca konuşulan ülkelerde, özellikle 16. yüzyıl başında büyücülüğe olan ilgiyi resmetmiştir (The Witches, Anonim, b.t.)



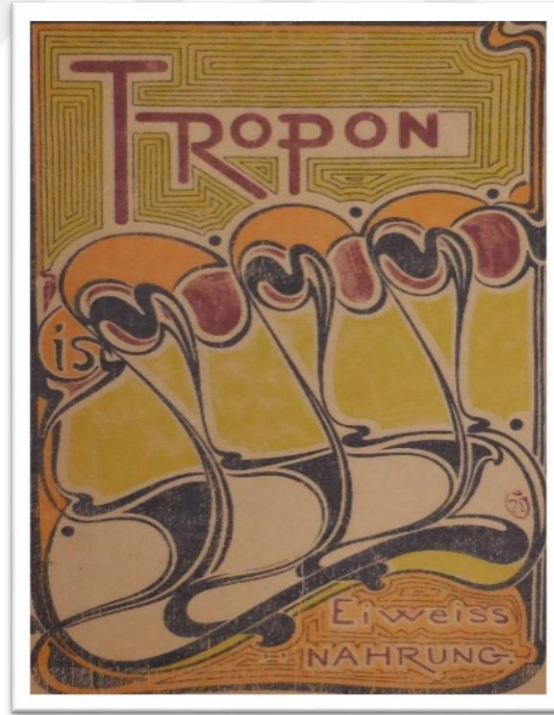
Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336235>

Şekil 2.6. Hans baldung, Cadılar, 1510, metal gravür, New York, Metropolitan Müzesi.

Rönesans ve Barok döneminde İtalya ve Kuzey Avrupa'daki Rönesans sanatçıları sofistike teknikler geliştirmiş ve baskıyı ön plana çıkaran çeşitli temalar keşfetmiştir (Renaissance and Baroque Prints: Investigating the Collection, Anonim, b.t.).

Matbaanın yaygınlaşması, baskıyı sanatçılar için de kuşkusuz kolaylaştırmıştır. 18. yüzyılda dönemin ünlü sanatçılarından Antoine Watteau, resimlerinin bazılarını bastırmak üzere matbaacılarla çalışmıştır (Etching in Eighteenth-Century: Artist and Amateurs, Anonim, b.t.). Ayrıca gravür sanatçıları bunu tanıtım amaçlı da kullanmış, reklam ve grafiğin gelişiminin önünü açmıştır.

Grafik tasarımın ortaya çıkışı özgün baskı resimden çok daha sonradır. Grafik çizgi kavramı ilk defa Almanya'da ortaya atılmış, 1898'den itibaren Henry Van de Velde, afiş, ambalaj ve ilanlarda dekoratif bir çizgi geliştirmiş, bir süre sonra Berlin'de Lucian Bernhard, Manoli Sigaralarına grafik çizgi yaratmıştır (Weill, 2019:11).



Kaynak: <http://www.paramourfinearts.com/photos/4185.JPG>

Şekil 2.17. Henry Van de Velde, Tropon (protein) tasarımı, renkli litograf, yak. 1897.

Toplumsal, endüstriyel ve dijital gelişime koşut bir şekilde gelişen grafik sanatı, plastik eğilimlerle beslenmiş, sanattan uzaklaşmamıştır. Dekoratif süslemelere önem veren ve geniş bir sanatsal kitleyi etkileyen Art Nouveau akımı bunlardan biridir. Grafik sanatçısı Henry Van de Velde, Art Nouveau tarzı tasarımlar yapmıştır (Şekil 2.17).

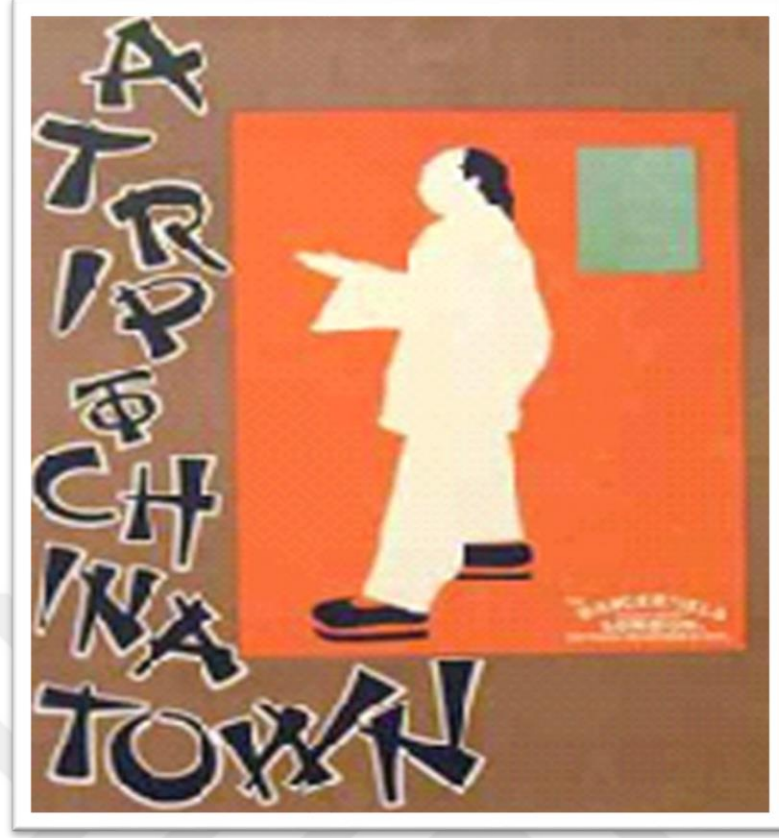
Sanayi devrimi, grafik sanatın gelişiminde büyük bir etken olmuştur. 18. Yüzyıl sonunda keşfedilen litografinin resimlerin büyük boyutlu üretimini kolaylaştırması, malzemenin sentetikleşmesi, büyük kağıt tomarların ucuzlaması bunun önemli adımlarıdır (Weill, 2019: 12). Teknoloji, daha fazla imkan ve ucuz maaliyet sağlasa da yaratıcılık geri plana atılmış, kopya ya da birbirinin benzeri işler yaygınlaşmıştır (Weill, 2019: 14). Bunun üzerine 1861 yılında İngiltere’de Arts&Craft kurulmuş, Almanya’da Jugend stil, Fransa ve Belçika’da Art Nouveau bu yozlaşmaya karşı çıkan eserler üretmişlerdir (Weill, 2019: 14). Hepsi mimar olan William Morris, Henry Van de Velde, Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffman ve Charles Rennie Mackintosh tipografi ve reklam sanatını bir arada değerlendirmiştir (Weill, 2019: 14). 1837 yılında İngiltere’de ilk tasarım okulu açılmış, 1853 yılında yine İngiltere’de ilk dekoratif sanat müzesi kurulmuştur (Weill, 2019: 14-15). Aubrey Beardsley, 1894’de hazırladığı ve Japon resminden etkilenerek hazırladığı tiyatro afişiyle yankı uyandırmıştır (Weill, 2019: 16). 1892 yılında Wilde’ın Salome isimli oyununun İngilizce baskısı için çizdiği illüstrasyonda hem japon sanatının sade güzelliği hem de Art Nouveau’nun dekoratif unsurları görülebilir (Şekil 2.18). Tasarımcının diğer işlerinde de bu etki hissedilmektedir.



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley#/media/Dosya:Beardsley-peacockskirt.PNG

Şekil 2.18. Aubrey Beardsley, Tavuskuşu Eteği, 1892.

Pryde ve Niholson da Beggarstaff Brothers takma ismiyle Japon resimlerinin etkisiyle işler üretirler (Weill, 2019: 16). Burada özgür tipografi, işlenmemiş ve kesik kağıt kullanımı, imge kadar yenilikçidir (Weill, 2019: 17). Yine de İngiltere, birkaç kişi haricinde, tasarım alanında büyük bir atılım gerçekleştirmemiş, genellikle birbirinin aynısı olan işler üretilmiştir (Weill, 2019: 16).



Kaynak: <https://postermuseum.com/products/a-trip-to-chinatown-pl-184>

Şekil 2.19. The Beggarstaff Brothers, Çin Merkezine Yolculuk, renkli afiş, çeşitli koleksiyonlar.

The Beggarstaff Brothers, Çin Merkezine Yolculuk isimli afişinde, uzakdoğunun resimsel etkilerini açığa vururken, yazınsal atıfta da bulunmuştur. Yazı ingilizce olmasına rağmen Çinceyi anımsatmaktadır (Şekil 2.19)

1890'ların sonunda afiş (poster) modası olmuş ve insanlar konuklarının sevdikleri afişlerdeki figürler gibi giyindikleri kostüm partilerine ev sahipliği yapmıştır. Paris'te bu afişleri satan bayiler açılmıştır (A Trip to Chine Town, Anonim, b.t).

Fransa'da Merkezi Dekoratif Sanatlar Birliği'nin kurulması 1880 yılını bulmuş, Jules Cheret afiş ve reklam üzerine önemli çalışmalar yapmıştır (Weill, 2019: 18). Romantizmden itibaren tasarlanan kitap afişleri dikkat çekmiş, Gavarni, Raffet, Tony Johannot'un işleri önemli olmuştur (Weill, 2019: 18).



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casino_de_Paris_poster_-_Jules_Ch%C3%A9ret.jpg

Şekil 2.20. Jules Cheret, Casino de Paris, Camille Stéfani, 1891, Afiş, Library of Congress's Prints and Photographs

Jules Cheret'in 1891 yılında yaptığı Casino de Paris, Camille Stéfani afişi, romanztim etkisini açık bir şekilde göstermektedir. Afişte sarı hakimdir. Çok sayıda renk kullanılmamıştır. Ancak oldukça resimseldir (1.20).

Lautrec de 20. Yüzyıl başında grafik sanatının önde gelen isimlerinden biridir. Cheret ile aralarında bir takım farklılıklar vardır. Cheret'in en temel ilkelerinden birisi düzenli olarak kadın imgesi kullanması ve kullandığı kadını sürekli tekrar etmesidir (Weill, 2019: 19).

Paris'te artık çok daha fazla grafik tasarımcısı vardır. Japon sanatından çok sayıda tasarımcı etkilenmiştir.

Brüksel'de 1897'de Evrensel Sergisi açılmış, öncü sanatçılar için buluşma noktası olmuş, Paris'ten sonra afiş tasarımı için önemli bir yer haline gelmiştir (Weill, 2019:23).



Kaynak: <http://www.muchafoundation.org/gallery/themes/theme/sarah-bernhardt/object/21>

Şekil 2.21. Alphonse Mucha, Gismonda portresi, renkli taş baskı 1894, çeşitli koleksiyonlar

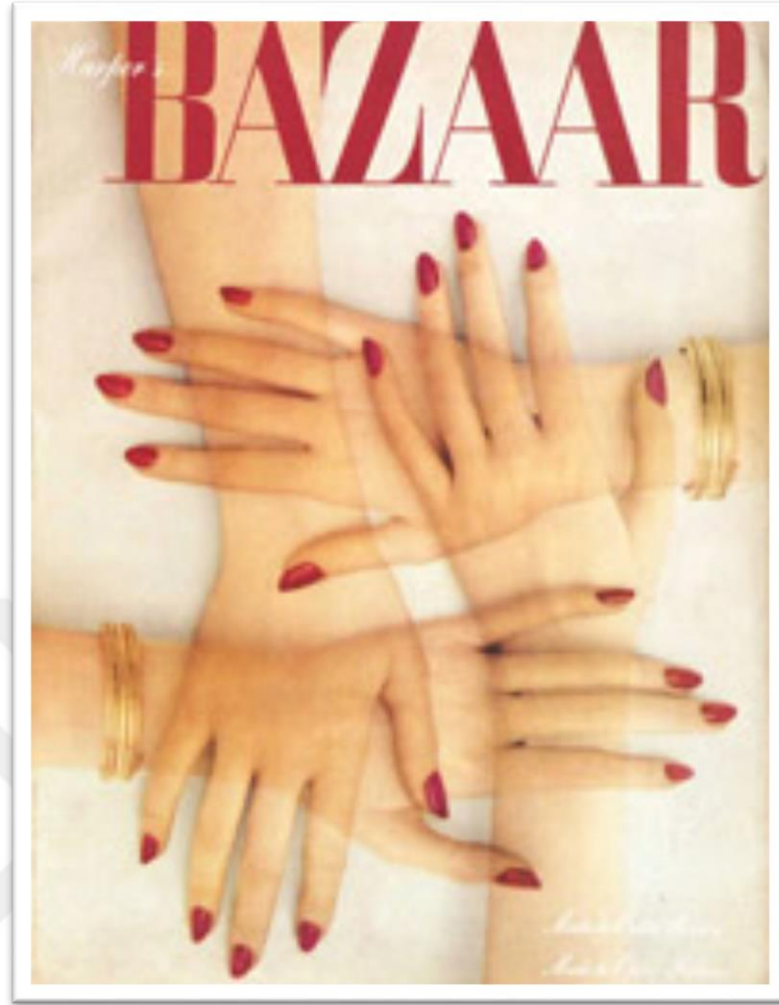
Alphosa Mucha, Paris'te sergilenen tiyatro oyunu Gismonda için tasarladığı afişinde, oyuncu ve yönetmen olan Bernhardt'ı göz alıcı bir elbise içinde elinde büyük bir palmye dalıyla göstermiştir. Afiş, hem Bizans hem de antik etkilidir (Şekil 2.21).

Amerika'da ise 1893'de Chicago Evrensel Sergisi açılmış, dergilerin liderliğinde gerçekleştirilmiş, Amerika reklamcılarını Paris'ten etkilenmeye başlamıştır (Weill, 2019:37). 1860'dan sonra Amerika'da 5000'den fazla dergi yayınlanmıştır (Weill 2019: 37).

Birinci Dünya Savaşı, sanatın gidişatını büyük ölçüde etkilemiş, savaşın hemen öncesinde başlayan avantgarde akımlar, grafik tasarımı da dahil olmak üzere, tüm sanat dallarını biçimlendirmiştir.

Hollanda'da de Stijl düz çizgi ve basit renkleri savunurken, Rus Süprematistleri yapısalcılıktan uzaklaşmıştır. Bauhaus ise grafik tasarım tarihinde ayrı bir öneme sahiptir. Tipografi artık radikal değişime uğramıştır.

Fransa, grafik tasarımı açısından önemli bir yer olmuştur. Sanatsal afiş tasarımının doğuşuna tanıklık ettiği gibi modern tasarıma da kaynaklık etmiştir 1950'li yıllarda Avrupa grafik sanatında önemli bir geçmişe sahip, Amerika ise çeşitlilik barındırmaktadır (Weill, 2019: 88-89). Amerika reklam dünyasında yaratıcılık ön plandadır ama işler arasında keskin bir ayrım yoktur ve Brodovitch'in işlerinde olduğu gibi fotoğraf ve tipografide özgür müdahaleler hakimdir (Weill, 2019: 89).



Kaynak: <http://www.iconofgraphics.com/Alexey-Brodovitch/>

Şekil 2.22. Alexey Brodovitch, Harper's Bazaar, Ekim 1947

Alexey Brodovitch, görüntü ve metni birleştiren ilk sanat yönetmenidir (Şekil 2.22). O zaman Amerikan dergilerinin çoğu, metin ve illüstrasyonları ayrı ayrı kullanmış, bunları geniş beyaz kenar boşluklarına bölmüştür (Alexey Brodovitch, Anonim, b.t.).

1950'li yıllarda Avrupa'da Bauhaus ruhunu canlandırmak için hamleler yapılmış, Otl Aicher ve Max Bill Almanya'da 1968 yılına kadar devam edecek olan göstergebilimsel okullarında endüstriyel tasarım üzerine çalışmıştır (Weill, 2019: 92).



Kaynak: <https://magazin.lufthansa.com/xx/en/aviation-en/in-perfect-shape/>

Şekil 2.23. Otl Aicher, Luthansa Logosu

Ulm tasarım okulunda Otl Aicher'in yarattığı Luftansa logosu, minimalizme yaklaşan sembolik bir örnektir (Şekil 2.23). Şirket, logoyu tarihsel kimliğinin oldukça başarılı bir temsili olarak görmüş ve uzun yıllar kullanmıştır.

Reklamcılıkta sanatı ön plana çıkararak tasarımcılar az sayıda oldukları halde grafiği sanatsal açıdan yükseltmişlerdir.

1960 sonlarında, karşı sanat anlayışı grafik tasarım dünyasını etkisi altına almış, müzik, ele alınmaya başlanmış, 1980'li yıllardan başlayarak müzikle medyanın yaratıcılıkta özel bir yeri olmuş, 90'lı yıllarda ise pop imge, müzik ve bilgisayar köktenci bir etki yaratmıştır (Weill, 2019: 103)

1980'de Mac'in çıkışı yaratım ve tipografi aracı olarak görülmüş, kısa bir süre içinde de teknoloji hızla ilerlemiş, offset ve foto kompozisyon kusursuzlaştırılmıştır (Weill, 2019: 103).

2.4.1 Albrecht Dürer

Nürnberg'de yaşayan bir Macar göçmeninin oğlu olarak 1471'de dünyaya gelen Dürer'in daha çocukken resme olan yeteneği fark edilmiş ve ünlü bir tahta baskıcı olan Michael Wolgemut'un yanına çırak olarak verilmiştir (Gombrich, 1992: 262). Dürer'in babası da tanınmış bir kuyumcudur (Gombrich, 1992: 262). Sanatçı, çıraklık dönemini tamamladıktan sonra, dönemin diğer sanatçıları gibi kendine bir yol çizebilmek için yola çıkmış ve dönemin ünlü bakır oyma sanatçısı Martin Schongauer'in atölyesine gittiğinde onun öldüğünü öğrenmiş, buna rağmen Schongauer'in işlerini devam ettiren kardeşleri ile bir süre kalmıştır (Dürer, 1992: 262). Babası kuyumcu olduğu için baskı resme yatkınlığı olan, sonrasında aldığı eğitim ve çalışmalarla bu konuda kendini geliştiren Dürer, Basel'da tahta baskılar yapmış, bir süre Strasbourg'da kaldıktan sonra, 1494 yılında, Nürnberg'e geri gitmiştir (Venturi, 2005:160). Rönesans'ın sanatsal kazanımlarına daha çok vakıf olabilmek için İtalya'ya gidip şehirlerini dolaşan sanatçı, 1494-95 ve 1505-7 yılları arasında orada kalmış; ikinci gidişinde ünlü bir ressam olarak karşılanmıştı (Venturi, 2005: 160).

Dürer, İtalya'da kaldığı dönemler arasında tutkuyla gravür sanatına bağlanmıştır (Venturi, 2005: 160). Leonardo'nun etkisinde kalarak, klasik güzelliğin yanına doğadan ve temsil edilen kişiden alınan özellikleri de ekleyerek çalışmıştır (Venturi, 2005: 160). Yaşamının sonuna doğru, 1525'te yayınlanan *Underweysung der Messung* (Ölçüm El Kitabı) ve 1528'de hemen sonra yayınlanan *Vier Bücher von menschlichen Oranı* (İnsan oranının dört kitabı) dahil olmak üzere birkaç kitap yazmıştır (Albrecht Dürer, Anonim, b.t.). Dürer'in ideal forma olan hayranlığı Adem ve Havva'da kendini göstermiş ancak bu gravürlerde mükemmel insan formunun bir orantı ve ölçüm sistemine karşılık geldiği ve böyle bir sistem kullanılarak üretilebileceği fikrine karşı olmuştur (Albrecht Dürer, Anonim, b.t.). Adem ve Havva neredeyse simetrik idealize pozlarda gösterilmiş, ağırlıklarını tek bacaklarına vermişler, diğer bacakları bükülmüş ve her biri bir kol dirseğinden hafifçe yukarı doğru ve vücuttan biraz uzakta betimlenmiştir (Şekil 2.24). Dürer, 1504 yılına kadar gravürün tanınmış bir ustası, insan ve yılan derisi, hayvan kürkü ve ağaç kabuğu ve yaprakları belirgin şekilde işleyen etkileyici bir sanatçıdır.



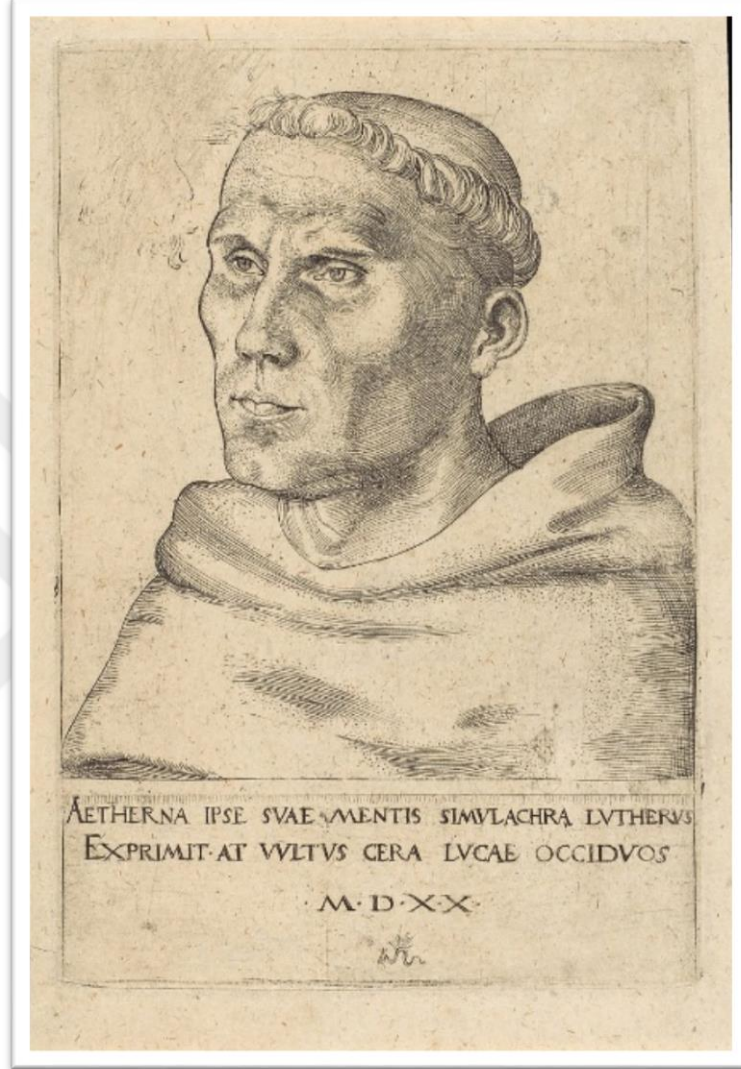
Kaynak: https://www.metmuseum.org/toah/hd/durr/hd_durr.htm

Şekil 2.24. Albrecht Dürer, Adem ve Havva, Gravür, 1504, Metropolitan Museum

2.4.2. Lucas Cranach

Kuzey Rönesansının önemli bir sanatçısıdır ve yaşlı Lucas Cranach olarak bilinmektedir. Metal gravür ve tahta baskılarıyla da tanınmıştır. Reformist Martin Luther'in yakın arkadaşı olan sanatçı, Dürer kuşağındandır. Sanatçı, genellikle mitolojik, dini ve geleneksel konular betimlemiş ve kariyeri boyunca Paris'in Yargısı'nı defalarca resmetmiştir (O'Neil, 1987: 109). Bu konunun ilk versiyonunu 1508 yılında bir tahta baskı olarak yapmış, kompozisyonlarında Alman geleneğine başvurmuştur (O'Neil, 1987: 109). Dürer gibi o da baskılarında detaycıdır ve dokuları işlemekte ustadır (O'Neil, 1987: 109). Perspektife önem vermiş ve etkileyici

yüzeyler oluşturmıştır (O'Neil, 1987: 109). Dürer gibi isminin baş harflerini imza olarak kullanmıştır (O'Neil, 1987: 109).



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358260>

Şekil 2.25. Lucas Cranach, Martin Luther portresi, 1520, gravür, New York Metropolitan Müzesi

Lucas Cranach, Luther'in bir destekçisi olarak gerçekçi onun görüntülerini üretmiş ve broşürlerin baskısını denetlemiştir. Luther'in 1520 yılında yaptığı gravürü onun portre özellikleri gözetilerek yapılmıştır. Gravür hem sanatsal hem de politik bir öneme sahiptir (Şekil 2.25).

2.4.3. Marcantino Raimondi

İtalyan gravür sanatçısı olan Raimondi, yak. 1480-1534 yılları arasında yaşamış ve 300'den fazla baskı üretmiştir. Sanatçı, Venedik'te kaldığı zaman içinde Albert Dürer'in baskı yöntemlerini kullanmış, 70'den fazla gravürünü de kopyalamış, Dürer de kendisine dava açmıştır (Marcantonio Raimondi, Anonim, b.t.). Sanatçı Roma'ya gittikten sonra çok daha başarılı olmuş ve çok sayıda spariş almıştır. Roma Rönesans'ın başyapıtları arasında özgün baskı resimler yer almaktadır. Marcantonio Raimondi'nin Paris'in yargısı isimli mitolojik eseri, bunlardan biridir. Sanatçının bu dönem eserlerinde Raphael'in etkisi sezilmektedir (Şekil 2.26.).



Kaynak: <https://www.britannica.com/biography/Marcantonio-Raimondi>

Şekil 2.26. Marcantonio Raimondi, Paris'in Yargısı, 1515, gravür, Staatsgalerie Stuttgart

2.4.4. Rembrandt van Rijn

1606-1669 yılları arasında yaşamış olan Hollandalı ressam Rembrandt van Rijn, çeşitli tekniklerde çalışmış ünlü bir sanatçıdır. Eski ve Yeni Ahit'ten hikayeler,

ilham aldığı şeylerden olmuştur. Asıl olarak portreleriyle öne çıkan sanatçı, figürün karakter özelliklerini ve iç dünyasını ustaca dışara yansıtmıştır (Hind, 2010: 6).

Rembrandt resimlerini baskı yoluyla çoğaltmış ve geriye çok sayıda baskı bırakmıştır. Erken dönem portrelerinde kendi yüzünü örnek model olarak ele almış, yakınındaki kişilerin portrelerini de yapmıştır (Orenstein, 2004). Amsterdam'a taşındıktan sonra manzara da çalışmış, atölyesinin olduğu kırsal alan bu baskılar için ona ilham veren yer olmuştur (Orenstein, 2004). Sanatçı, Dürer, Lucas van Leyden ve Antonio Tempesta gibi kendinden önceki ustaların baskı koleksiyonu sahip olmuş, kariyerinin görece geç döneminde baskı levhalarını tuval gibi işlemeye başlamıştır (Orenstein, 2004). Baskılarının her birinin farklı olabilmesi için mürekkep ve boya kullanımında çeşitliliğe gitmiş, farklı kağıtlarda verdiği etkiyi görebilmek için malzemeyi de çeşitlendirmiştir (Orenstein, 2004).



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/354631>

Şekil 2.27. Rembrandt van Rijn, Üç Haç, baskı (dry point), yak. 1660, New York Metropolitan Müzesi

Rembrandt Üç Haç isimli baskısında, İsa'nın hırsızlarla birlikte çarmıha gerilişini resmetmiştir. Sanatçı, çağının çok ötesinde olan resim anlayışını bu baskısında da ortaya koymuştur. Kompozisyon oldukça etkileyici, hatta dışavurumcu işlenmiştir. Bazı metal tabakalar aşındıkça yeniden kazımıştır (Şekil 2.27). Üç Haç'ta da metal tabakaların yıpranan kısımlarını yeniden kazımıştır (Orenstein, 2004)

2.4.5. Peter Paul Rubens

1577-1640 yılları arasında yaşayan sanatçı Rubens, 17. yüzyıl başında Andwerpen'de bir baskı okulu açmış, öğrencileri ile birlikte yeni teknikler geliştirmiştir (Erdem, 2017 :113). Sanatçının bunu yapmasının en büyük nedeni, eserlerinin izinsiz çoğaltılmasından memnun olmamasıdır. Piyasada onun denetiminde olmayan çoğaltım üzerine, baskılarını kendi denetimiyle çoğaltırmıştır (Rubens and His Printmakers, Anonim, b.t.). 1619'da eserlerinin telif hakkını da alan sanatçı, onlara kalıplar hazırlatarak, matbaacılarla çalışmıştır (Rubens and His Printmakers, Anonim, b.t.).

Rubens'in bu hamlesi, kopyalamayı denetleyebilmek ve orijinalliği bozmamak için önemli, ekonomiyi elinde tutabildiği için de faydacı olarak değerlendirilebilir. Rubens için düzenli olarak çalışan ilk oymacı Lucas Vorsterman, 1619-1622 arasında çok sayıda gravür yapmış, portrelerini Paulus Pontius, manzaralarını Bolswert kardeşler çoğaltmıştır (Rubens and His Printmakers, Anonim, b.t.)

1630'larda Christoffel Jegher, Rubens ile ortak çalışmış, yüksek kalitede gravürler yapmıştır (Peter Paul Rubens (1577-1640) and Anthony Van Dyck (1599-1641): Works on Paper, Anonim, b.t.). Eserlerinin çoğaltılması için matbaacılarla çalıştığı halde Rubens'in kendi yaptığı az sayıda gravür vardır.



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338472>

Şekil 2.28. Peter Paul Rubens, Azize Catherine, yak. 1620, baskı, New York Metropolitan Müzesi

Azize Catherine'i resmettiği baskısında Barok dönemin hareketli betimlemesi, uçuşan kumaşta S ve C kıvrımları görülebilir. Resim bir yağlıboya olmamasına rağmen, Rubens'in yumuşak yüz ifadesi belirgindir (Şekil 2.28).

2.4.6. Fracisco de Goya

1746-1828 yılları arasında yaşamış olan İspanyol sanatçı Goya, tablolarıyla olduğu kadar, yaptığı baskılarla da tanınmıştır. Çok sayıda asit oyma yapan Goya, genellikle akuatinta tekniğini kullanmış, böylelikle ışık ve gölgeyi daha rahat kullanabilmiştir (Gombrich, 1993: 383-384). Goya'nın baskılarında alışıldık dini hikayeler ya da kahramanlık öyküleri resmedilmemiştir (Gombrich, 1993: 384). Sanatçının yaşadığı dönem siyasi ve toplumsal açıdan çalkantılı bir dönemdir. Dolayısıyla ezilen ya da acı çeken kişi ve gruplardan ilham almış, insani açmazlardan yola çıkmış olabileceği gibi yalnızca kendi kabuslarını da resmetmiş olabilir (Gombrich, 1993: 384). Oymalarında fantastik görüntüler kullanmıştır. Kapriçyolar, Savaşın Felaketleri, Boğa Güreşi, Atasözleri (Akılsız Yaratıklar-Zırvalar) gibi seri isimleriyle bilinen toplam 300'e yakın baskı resim yapmıştır (Şahin, 2014: 155). Bunalım, çaresizlik, garip gelenekler, alışkanlıklar ve acılar bu seri baskılarında öne çıkmıştır (Şahin, 2014: 155).

Aç gözlülük, ahlaksızlık ve batıl inançları betimlediği, insan, canavar, yaras, baykuş ve tuhaf yaratıkların yer aldığı Kapriçyolar serisini, 1796- 1798 yılları arasında; Fransa- İspanya Savaşının ve savaş sonrası ayaklanmalarının yarattığı yıkımın yer aldığı 80 baskıdan oluşan Savaşın Felaketleri serisini yaklaşık 1810-15 yılları arasında, Atasözleri ya da Akılsız Yaratıklar/Zırvalar ismi verilen ve aforizmalardan oluşan serisini 1815- 1823 yılları arasında resmetmiş, boğa güreşlerini betimlerken, bu geleneğin kökenini ve tarihini de ele Boğa Güreşleri serisine ise 1815 yılından sonra yani yaklaşık 70 yaşındayken başlamıştır (Şahin, 2014: 157-166).



Kaynak: <https://press.philamuseum.org/witness-reality-and-imagination-in-the-prints-of-francisco-goya/>

Şekil 2.29. Francisco Goya, Aklın Uykusu Canavarlar Üretiyor, Akvatint, 1799, 21,5x15 cm, Çeşitli Koleksiyonlarda Bulunmaktadır.

Sanatçının, Aklın Uykusu Canavarlar Üretiyor isimli baskısı, fantastik resimlerine bir örnek teşkil etmektedir. Rahatsız bir pozisyonda uykuya dalmış gibi görünen figür, kötü bir rüyadadır. Ancak figürün öyle bir pozisyonda uyuması neredeyse imkansız olduğu için bu görünmeyen dünyanın betimlenmiş olması da mümkündür. Figürün arkasında duran evcil hayvanın bu yaratıklara dikkatle

bakması, gerçek ve hayalin birbirine karıştırılmak istediğini gösteren ikinci ip ucudur (Şekil 2.29).

2.4.7 Toulouse Lautrec

1864-1901 yılları arasında yaşamış Fransız sanatçı Lautrec'in sanatının konusu genel olarak yaşadığı dönemin eğlence dünyası, Moulin Rouge başta olmak üzere gittiği yerlerde çalışan dansçılar ve sektör içindeki diğer kişilerdir (Serullaz, 2004: 202). Bir ressam olan sanatçı, taş baskı başta olmak üzere çeşitli tekniklerle afişler yapmış, afiş onun için bir ifade biçimi olmuş ve yarattığı afişler sanatçıyla halk arasında doğrudan bir bağ oluşturmuştur (Moran, 1966:60)

19. yüzyıl ortalarına kadar afişler, genellikle kağıt üzerine amatör çizim ve yazılardan oluşurken taş baskının kullanımıyla birer sanat yapıtına dönüşmüştür (Uzuner ve Şahin, 2019:264). Sanatçı, La Goulue ve Valentin'in Moulin Rouge'deki dansını gösteren taş baskı afişinin önce sulu boya ve pastel ile eskizlerini yapmıştır (Uzuner ve Şahin, 2019:264). Japon baskılarından esinlendiğini gösteren detaylar görmek mümkündür. Yalın ve alışılmamış kompozisyon anlayışı, stilize betimlemeler, yazı ve imgelerin uyumu öne çıkmaktadır (Uzuner ve Şahin, 2019:264). Sanatçı yalnız gece kulüplerini için değil tiyatro için de afişler yapmıştır (Uzuner ve Şahin , 2019:264).

Lautrec'in ilk afiş çalışmasının, Artist Bruant'ın bir şarkısı için hazırladığı afiş olduğu düşünülmektedir (Uzuner ve Şahin, 2019:265). Sanatçının afişlerinde dikkat çeken figür ve bu amaç doğrultusunda seçilen renk, stilize edilmiş destekçi figürler, ana başlık ve alt başlık halinde belirtilen slogan kullanılmıştır (Uzuner ve Şahin, 2019:269). Sloganın esas başlığı genellikle ön planda dikkat çeken bir renkle yansıtılırken, alt başlıklar ona göre daha küçük olan yazı ve daha az dikkat çeken tonlarda yazılmıştır (Uzuner ve Şahin, 2019 :269). Lautrec'in afişleri dönemin post empresyonist tarzını yansıtsa da günümüz afiş tasarımının mesajın görsel imge ve sloganla aktarılması anlayışının da öncüsü olmuştur (Uzuner ve Şahin 2019:266).



Kaynak: https://www.moma.org/learn/moma_learning/henri-de-toulouse-lautrec-divan-japonais-1893/

Şekil 2.30. Toulouse Lautrec, Divan Japonais, Litograf, 1892-93, New York, Metropolitan Müzesi

Sanatçı, Divan Japonais baskısında dönemin eğlence anlayışına vurgu yapmaktadır. Dikkati bir figürde toplamış, arkadaki figürü görece daha az dikkat çeken bir şekilde yapmıştır. Ancak o figürün de tasarımda önemli bir rolü olduğu anlaşılmaktadır. En arkadaki figür ise ikinci plandaki figürden de daha az dikkat çekmektedir. Lautrec'in kendine ait resimsel ve etkileyici tavrı bu afişinde de öne çıkmaktadır (Şekil 2.30).

2.4.8. Die Brücke Grubu

1905'te Dresden'de, mimarlık öğrencisi Ernst Ludwig Kirchner öncülüğünde kurulan Die Brücke (Köprü) grubu, öncelikle Fritz Bleyl, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff'un katılımıyla etkinliklerini sürdürmüş, Emil Nolde grubun kısa süreli üyesi olmuş, daha sonra Max Pechstein, en son da Otto Mueller'in katılımıyla 1913 yılına kadar varlığını sürdürmüştür (Richard, 1999: 16). Bu sanatçı grubu, resmi yalnızca biçime indirgememiş, ilkel sanata önem vermiş, sanat ve düşüncüyü buluşturmuştur (Richard, 1999: 16). Nietzsche ve Bergson'dan etkilenen grup, yaşamsal derinlik arzulamış, yaratıcılığa verilen öncelik doğrultusunda var olanı değiştirmeyi hedeflemiştir (Richard, 1999: 17).

Die Brücke sanatçıları için tahta oyma önemli bir ifade biçimi olmuştur. Grupta 20. Yüzyıl başındaki sanat hareketlerinde rastlanılan yenilikçi anlayış hakim olsa da oymalar aracılığıyla geçmişle olan kültürel bağlarını korumuşlardır. Sanatçılar çok sayıda baskı resim yapmıştır. Baskıları, grubun cesur, yalın ve alışılmadık tarzını daha kolay yansıtmıştır. Basit ve deforme formlar, etkili ve doğal olmayan renkler, izleyiciyi sarsmak ve duygusal bir tepki uyandırmak için seçilmiştir (German Expressyonizm Brücke, Anonim, b.t.).

Die Brücke sanatçıları, stüdyolarında çıplak modellerle çalışmalar yapmış, günlük bohem yaşamlarındaki sahnelerden Dresden dışındaki tatil yerlerine uzanan hareketli şehir hayatından ilham almış, dans salonlarını ve eğlence dünyasını tasvir etmiştir (German Expressyonizm Brücke, Anonim, b.t.).



Kaynak: https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/styles/brucke.html

Şekil 2.31. Ernst Ludwing Kirchner, Çıplak Dansçılar, tahta oyma, MOMA

Kirchner'in çıplak dansçılar isimli tahta oymasında, ekspresyonist anlayış doğrultusunda bir soyutlama eğilimi görülmektedir. Buna rağmen figürlerde ifadeci bir tarz vardır. Arkadaki küçük dansçı figürlerde bile bu ifadecilik sezilmektedir (1.31).

2.4.9. Kathe Kollwitz

1867-1945 yılları arasında yaşamış Alman sanatçı Kathe Kollwitz, sanat yaşamı boyunca siyah beyaz baskılar üretmiştir. Hem hayat görüşünü hem de iç dünyasını yapıtları aracılığıyla izleyiciye aktaran sanatçının portreleri dahil tüm resimleri sarsıcı bir ifadeciliğe sahiptir. Sanatçı, Ekspresyonistlerle işbirliği yapsa da kendine has tarzı ve duruşunu tüm yaşamı boyunca sürdürmüştür. 1. Dünya Savaşının yıkıcılığına yakından tanıklık eden Kollwitz, yaşamın adaletsizliğini hem baskılarıyla yansıtmış hem de dile getirmiştir.

Gençlik yıllarında oymacı Rudolf Mauer ile çalışan Kollwitz (1845-1905), o süre içinde alçı kalıplar alıp ve reproduksiyonlar yaparken, ilk özgün resim ve çizim denemelerini gerçekleştirmiştir (Prelinger, 1992: 14). Çeşitli baskı tekniklerini

öğrenen sanatçı, ilk kazıma otoportresini 1891 yılında yapmıştır (Prelinger, 1992: 21). Baskılarında geleneksel hazırlık çizimlerini tercih eden Kollwitz'in, en etkileyici biçim ve ifadeyi bulana kadar denemelerine devam ettiği bilinmektedir. Resimlerinin konusu genellikle basit hayatı olan insanlar ve işçilerdir. Bunları seçmesinin nedeninin siyasi görüşüyle ilgisi olmadığını, hayatlarındaki basitlik olduğunu belirten sanatçı, seçtiği konuların kendi güzellik anlayışını ifade ettiğine değinmiştir (Kollwitz, 1988: 96). Onun için gemilere yük taşıyan işçiler, güvertede çalışan denizciler, sıradan insanların mimik ve bedenlerini kullarılarındaki özgürlük güzeldir (Kollwitz, 1988: 96). İşsizlik ve fahişelik gibi sorunlar, sanatçı için çok üzücüdür ve bu üzüntüden ancak onların resmini yapabildiğinde bir parça da olsa kendini kurtarabilmiştir (Kollwitz, 1988: 96).



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/398133>

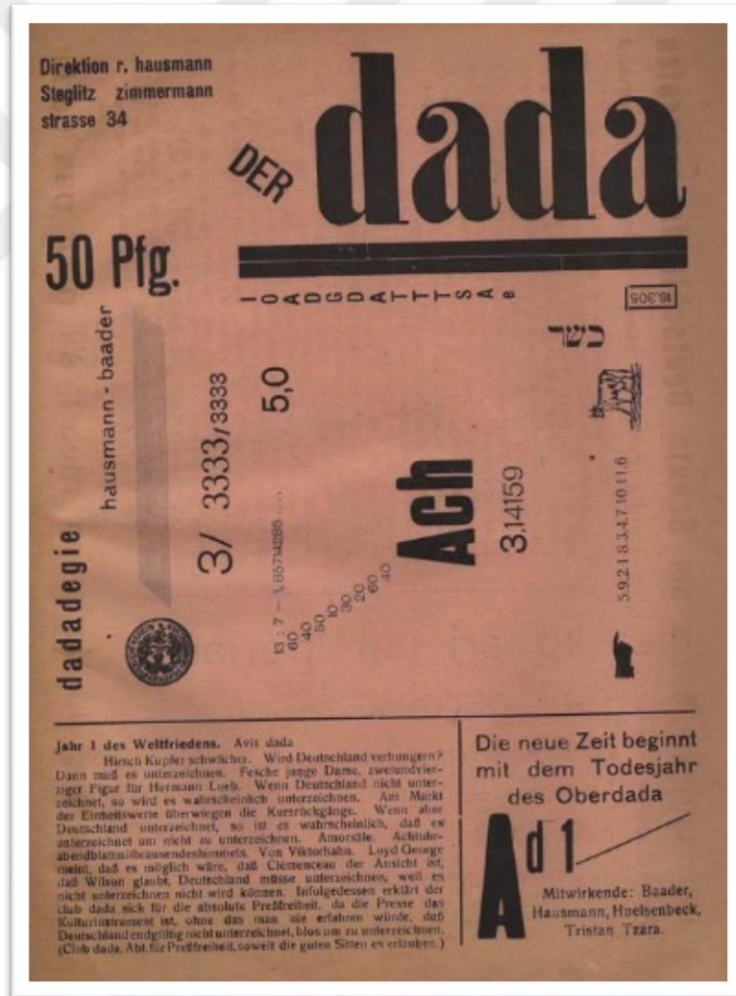
Şekil 2.32. Kathe Kollwitz, Anneler, tahta oyma, New York, Metropolitan Müzesi

Sanatçının, Anneler isimli baskısında, trajik bir konuyu işlediği açıktır. Zira birbirine kenetlenmiş olan anneler, yas tutar bir görüntü içindedir. Dışavurumcu bir tavrı vardır. Kütlesel görüntüsü olmasına rağmen, küçük dokunuşlar dokunaklı bir

resim ortaya çıkarmıştır. Sanatçının hüznü tavrında, kaybettiği çocuğunun yası da gizlenmiştir (Şekil 2.32).

2.4.10. Dada ve Fütürizm

1916'da Zurich'de Cabaret Voltaire'de toplanan bazı sanatçılar, I. Dünya Savaşı'nın yıkıcılığının etkisiyle, eski dünya düzenini eleştirmiştir. Kendilerine Dada ismini veren bu sanatçılar, aynı zamanda geleneksel sanata da karşı çıkmıştır. Dolayısıyla grafik tasarımının da kurallarını yok saymışlardır. Dadaist ilan ve afişler, tipografi kurallarını alt üst eden öncü tasarımlar olarak hazırlanmıştır (Weill, 2019: 41).



Kaynak: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/1/pages/00cover.htm>

Şekil 2.33. Der Dada'nın ilk sayısının kapağı, 1920, Iowa Üniversitesi, Iowa Amerika

Savaş sonrasında Berlin'e giden Dadacıların yine orada çıkardıkları bir dergi olan Der Dada'nın ilk sayısının kapağında, grafik sanatına yaklaşımları, yani her hangi bir kurala bağlı kalmadıkları, açıkça görülmektedir. Dergide sanat hakkındaki yazılarının yanında tipografi ve kolaj gibi grafik tasarım anlayışları da yer almıştır. (Şekil 2.33).

Dadaistler, savaşın getirdiği hiçlik duygusuyla yüksek sanatın tüm estetik anlayışını yok saymışlardır. Onlara göre estetik kaygıyla var olan sanatın dünya için bir anlamı yoktur. Sanat, bir şeyler anlatmalıdır. Dolayısıyla hem yüksek sanata karşı hem de siyasetin çirkinliğine karşı olan politik bir oluşumdur. Savaştan yana olmamış, şiddete karşı durmuşlardır. Sanatı baştan sona değiştiren bir yapıları vardır. Kendilerinden sonra gelen sanat dilini etkileri altına almışlardır.

Dadaistler, tipografi ve fotoğrafı montajlayarak kolaj oluşturmuşlardır. Farklı yazı tipi, renk, büyük ve küçük harfleri yanyana getirerek büyük bir fark yaratmışlardır. Bugün de grafik tasarımında kullanılan beyaz alanlar onların eseridir. Dadaistler, imgeleri yerleştirirken, modern grafiğin kurallarına uymamış, düzene karşı kendi dillerini oluşturmuşlardır.



Kaynak: https://www.theartstory.org/movement/dada/artworks/#pnt_1

Şekil 2.34. Francis Picabia, İsimsiz, kolaj, Alfred Stieglitz Koleksiyonu

Dadaizmin önemli sanatçılarından biri olan Picabia'nın kolajında da kural dışı dil görülmektedir. Körüklü fotoğraf makinesi ve vites kolu olağan dışı bir şekilde birleşmiş, yazılarla bu olağandışılık desteklenmiştir (Şekil 2.34).

Dadaistlerle aralarında hem sanatsal hem de sosyal farklılıklar olmasına karşın, Fütüristler de sanat alanında ciddi açılımlar sağlamıştır. 20. yüzyıl başında İtalya'da ortaya çıkan Fütürizm öncelikli olarak makineleşmeyi savunmuş ve hızı

ağırlık vermiştir. Geçmişle bağları koparmak istedikleri için gelecekçilik anlamına gelen fütürizm kelimesini kullanmışlardır.

İngiltere'de çalışan Amerikalı sanatçı E. McKnight Kauffer, Fütürist resmin temel sembolik biçimlerini grafik tasarımın iletişim ortamına uygulayan ilk tasarımcılardan biridir (Graphic Design In The 20th Century, Anonim, b.t.). Kauffer, 1920 ve 30'lu yıllar boyunca Avrupa'nın en üretken ve etkili reklam afişi sanatçılarından biri olmuştur.



Kaynak: <https://www.britannica.com/biography/Edward-McKnight-Kauffer>

Şekil 2.35. Edward McKnight Kauffer, Londra Gzetesi Daily Herald'ın afişi, 1918, Philip B. Meggs koleksiyonu.

Kauffer'in, Daily Herald afiş çalışmasında, fütüristlerin hız anlayışı izlenebilir. Afişte, fütürist heykeltıraş ve ressamların hızlı gelişen hareketleri göstermek için nesneleri parçalıyormuş gibi görüntüler oluşturma anlayışları temel alınmıştır (Şekil 2.35).

Fütürizmin yazıları, felsefeleri ve estetik özellikleri tasarımcılar için etkili olmuştur (Futurism, anonim, b.t.).

2.4.11. Rus Avant-garde Sanatçıları

1915 yılında Rusya'da Kasimir Malevich tarafından kurulan Süprematizm, basit formları ve geometriyi kullanmıştır. Formların boşlukla ilişkisi süprematizmin ilgi alanları içindedir. Sovyetler Birliğinde bir çok propoganda ve sergi afişi tasarlayan Rus El Lissitzky, Süprematist sanat hareketindeki fikirleri grafik sanatına uyarlayarak geliştirmiştir (El Lissitzky, anonim, b.t.).



Kaynak: <http://www.designishistory.com/1920/el-lissitzky/>

Şekil 2.36. El Lissitzky, Kırmızı Kama ile Beyazları Yen, 1919

Sanatçının en bilinen propoganda tasarımlarından biri olan Kırmızı Kamayla Beyazları Yen, soyut geometrik formların belli bir düzene göre yerleştirilmesinden oluşmaktadır. Çalışmada formalar siyasi semboller olarak kullanılmıştır (kırmızı Kızıl Ordu'yu, beyaz kapitalist güçleri simgeler). Aynı zamanda soyut sanatın yükselişini de gösteren tasarım oldukça hareketlidir ve formlar, sanatçının üstün bir bakışla oluşturduğu mekanda devinmektedir (Şekil 2.36).

Alexander Rodchenko ise sanatın günlük hayata girmesini sağlayan, günümüzde grafik tasarımını birçok yönden tanımlayan bir kavram olan Productivists'in bir üyesi olmuştur (Alexander Rodchenko, anonim, b.t.).

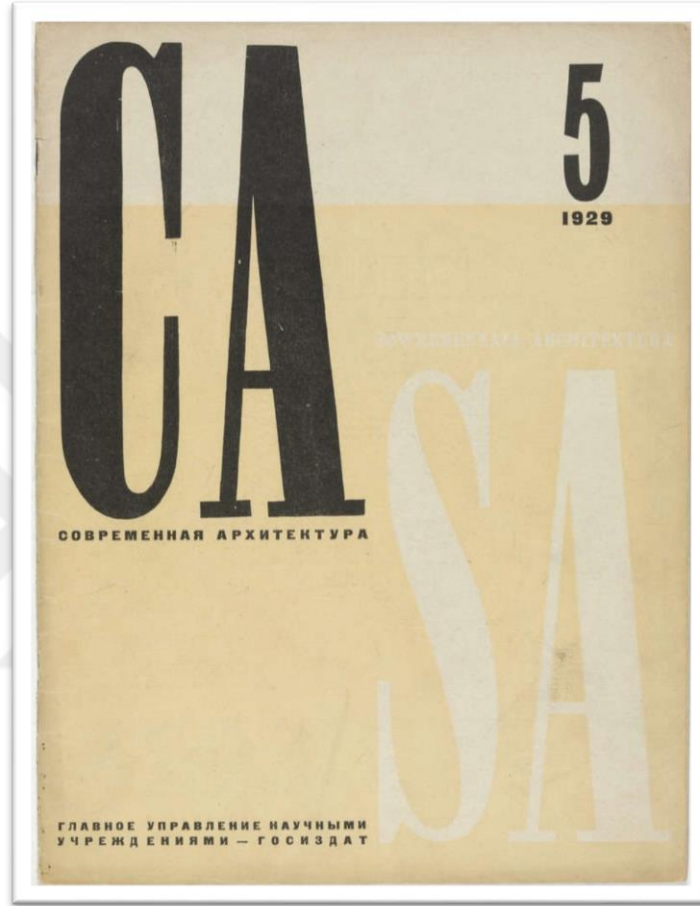


Kaynak: <http://www.designishistory.com/1920/aleksander-rodchenko/>

Şekil 2.37. Alexander Rodchenko, Rus devlet havayolu Dobrolet için poster, 1923

Pek çok sanatçıyı etkileyen ve dönem sanatını kuramsal açıdan da inceleyen Rodchenko, Rus Devlet havayoluna yaptığı poster gibi pek çok kurum ve kuruluş için reklam çalışmaları yapmıştır.

Rus avant-garde hareketine katılan ve Rodchenko'nun karısı olan Varvara Stepanova'nın tasarımları da postmodern grafik sanatının erken örnekleri arasında yer almıştır. Bir tasarımcı olarak poster, kitap, tiyatrolar için set ve kostümlere kadar pek çok şeyi tasarlayan sanatçı, kübist ve fütürist tavır sergilemiştir.



Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/83924sov_referrer=artist&artist_id=5643&page=1

Şekil 2.38. Varvara Stepanova, CA Çağdaş Mimarlık sayı 5, 1929, tipo baskılı dergi

2.4.12. De Stijl

Saf geometrik formlar ve ana renklerle düzenler oluşturan Die Stijl grubu Hollanda'da kurulmuştur. Theo van Doesburg grubun teorisyen sanatçısıdır. Grafikte form ve rengi azaltmışlar ve gelişim tarihine bu açıdan etki etmişlerdir.

Van Doesburg, Macintosh bilgisayar ve piksel tabanlı yazı tiplerini çok önce geliştirerek, her karakterin 25 küçük kareye bölünmüş bir kareye dayandığı yazı tipi arketipi tasarlamıştır. Bu yazı tipi sonradan Architype Van Doesburg olarak yeniden üretilmiştir (Theo van Doesburg, anonim, b.t.).



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_-_Archer_-_Google_Art_Project.jpg

Şekil 2.39. Theo van Doesburg, afiş için ön çalışma, 1919, kağıt üzerine guaj ve kara kalem, Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte

Neredeyse tek renk tasarlanmış afiş ön çalışmasında sanat yaşamında savunduğu sadeleşmenin ip uçlarını yakalayabiliriz. Figürün neredeyse hiç bir detayına girilmemiş, geometrik formlarla ve ana hatlarıyla yaratılmıştır (Şekil 2.39).

Wassily Kandinsky'den çok etkilenen van Doesburg, basit geometrik stile önem Verdi (Theo van Doesburg, anonim, b.t.). Hollandalı bir sanatçı olan van Doesburg, "De Stijl" hareketini popüler yapmış ve grafik tasarımcılarını etkilemiştir (Theo van Doesburg, anonim, b.t.).

2.4.13. Bauhaus

1919 yılında Weimar'da kurulan Bauhaus, sanat ve zanaatı birleştiren ve çok sayıda sanatçıyı etkileyen bir okul olarak tanınmaktadır. Okulda aynı anda hem sanat hem de zanaat atölyeleri çalışmış, sanatın işlevselliğine de vurgu yapılmıştır. Sahne sanatları da atölyelerde temsil edilmiş, atölyelerin başında sanat tarihine damga vurmuş sanatçılar yer almıştır. Okul 1924'de Dessau'ya taşınmıştır. Dessau'da Moholy Nagy bir tipografi ve reklam atölyesi açmış, atölyenin başına Herbert Bayer geçmiştir (Weill, 2019: 43-45).

Basitleştirilmiş geometrik formları tercih ederek, ağır ve süslü Alman standardına alternatif olarak sans-serif tipografisini geliştirmişlerdir (blackletter tipografi) (Bauhaus, anonim, b.t.).

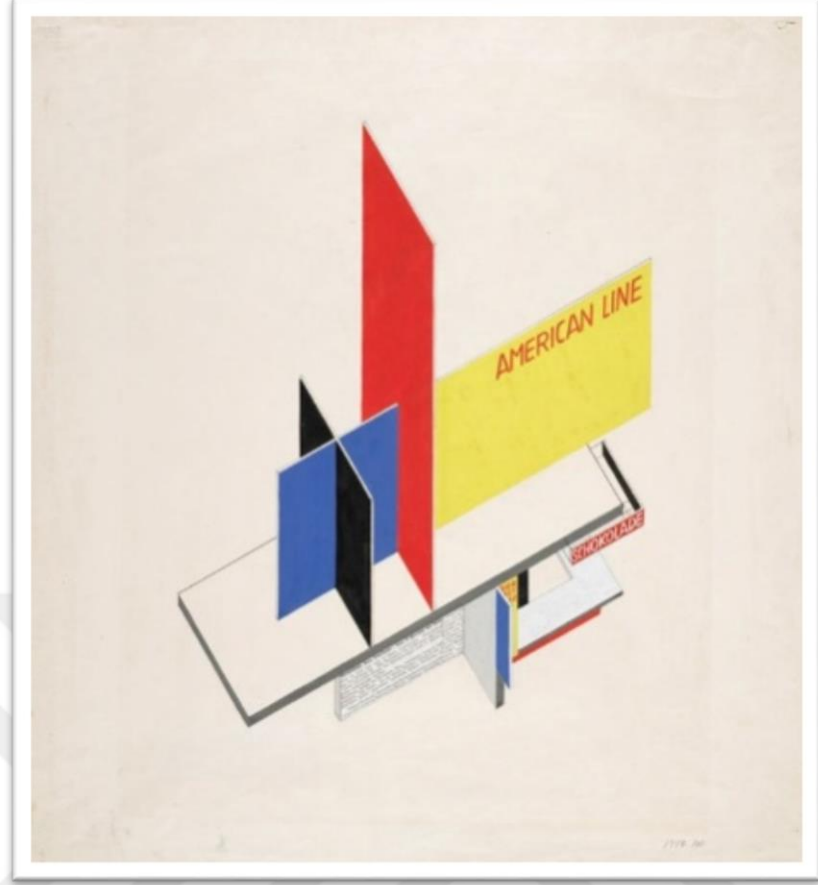
Çok yönlülüğü ile tanınan Bauhaus direktör ve hocası Laszlo Moholgy Nagy tipografi, endüstriyel tasarım ve baskı gibi birçok farklı alanda deneysel çalışmalar yapmıştır.



Kaynak: <https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?irn=95353>

Şekil 2.40. Laszlo Moholy-Nagy, Pneu-matik reklam afişi, 1923

Fotoğraf, tipografi, heykel, resim, endüstriyel tasarım ve baskı yapımı gibi birçok farklı alanda deneysel çalışmalar yapan Nagy, cesur tipografi örnekleri ile karakterize edilen grafik tasarımları yaptı (Laszlo Moholy-Nagy, anonim, b.t.). Pneu-matik reklam afişinde bu tipografi örneklerinden birisi görülebilir.



Kaynak: <http://www.designishistory.com/1920/herbert-bayer/>

Şekil 2.41. Herbert Bayer, gazete standı tasarımı, 1948

Bauhaus hocası Herbert Bayer, sanat yaşamında Bauhaus'taki yaklaşımını genellikle korumuştur. Çok dışavurumcu olmayan çalışmalarında kullandığı form ve yazı tipleri kendinden sonraki tasarımcıları etkilemiştir. Küçük harflerden oluşan bir sans-serif geliştirmiştir (Herbert Bayer, anonim. b.t.). Gazete standı tasarımında da Bauhaus stilini görmek mümkündür (Şekil 2.41).

2.2.14. 1930'lar ve Sonrası

1920'li ve 30'lu yıllarda Avrupa'yı Art deco akımı etkisi altına almış, daha sonra ABD'ye yayılmıştır. Grafik sanatında da bu etkinin izleri görülmüştür. Art Deco, parlak renkler kullanmış ve süsleme unsurlarına önem vermiştir. Ekonominin ve medyanın gelişimi ile kısa bir süre sonra ise bu zarif süsleme tarzı değişmeye başlamıştır.

1930'ların başında, Amerika'da Sanatçı İlerleme İdaresi (WPA) sanatçı destek programdan faydalanmış, sanatçılar, turizm ve diğer endüstrilerin tanıtımında reklam çalışmaları için kullanılmış, bu çalışmaların sonucunda oldukça ilgi gören afişler ortaya çıkmış ve 1933 Chicago Worlds, 1939 New York Worlds Fuarlarının afişlerinde bu çalışmalar kullanılmıştır (30's Graphics-American Art Deco Graphic Design, anonim, b.t.).

1930'larda Avrupa ve ABD'de ticari afiş ve yazı tipi tasarımcısı A. M. Cassandre çok popüler olmuştur. Sanatçının işlerinde gerçeküstücü ve kübist etkiler vardır.. 1934 ve 1935'te hem öğretmen hem de sanatçı olarak École des Arts Décoratifs ve École d'Art Graphique'te kurslar açmış, dönemin ünlü reklam ajansı Alliance Graphique'yi kurmuştur (A.M.Cassandre,Anonim, b.t.).

Öncelikli olarak bir afiş tasarımcısı olduğu halde dergi kapakları, reklamlar, logolar ve yazı karakterleri tasarlamış, 1937'de Peignot Paris, Fransa Deberny&Peignot yazı tiplerini yaratmıştır.



Kaynak: <http://www.designishistory.com/1920/am-cassandre/>

Şekil 2.42. A. M. Cassandre, Normandiya, 1935

Afiş tasarlama konusunda bir uzman olan Cassandre'nin en bilinen tasarımı Normandiya'dır (1.42).

Almanya'da büyüyen ve kaligrafi eğitimi almış olan tasarımcı Jan Tschichold, yeni tipografi ve sans-serif yazı tiplerini vurgulmuş ve grafik tasarımında yeniliği savunmuştur. Onun bu yaklaşımı, Naziler tarafından Almanya'nın kültürel mirası için tehdit olarak kabul edilmiştir. Geleneksel yazı tiplerini ve simetrik kompozisyonu reddeden tasarımcı, geometrik yapıyı ve asimetrik kompozisyonu kucaklamıştır. Modern çağın rasyonalizmini temsil etmeyi amaçlayan çalışmaları

hem işlevsel, hem de estetikdir. Tschichold'un yazıları ve çalışmaları Modernist grafik tasarımın dünyaya yayılmasına yardımcı olmuştur (Jan Tschichold, anonim, b.t.).



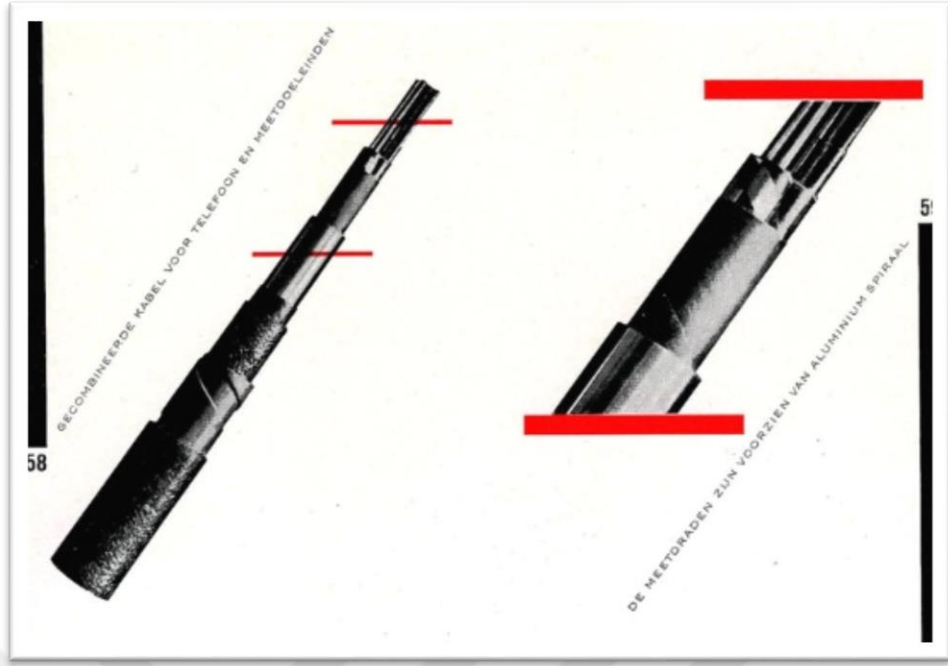
Kaynak: <http://www.designishistory.com/1920/jan-tschichold/>

Şekil 2.43. Jan Tschichold, Sabon.

Tschichold'un tamamlanmış yazı tiplerinden biri olan Sabon, Linotype için Jean Francois Porchez tarafından Sabon Next olarak canlandırılmıştır (Şekil 2.43).

Modern tipografinin öncüsü tasarımcı Piet Zwart, Constructivism ve De Stijl'den etkilenmiştir. 1920'lerde ve 30'larda Hollanda'da tasarımcı, tipograf, fotoğrafçı ve endüstriyel tasarımcı olarak çalışmıştır.

Art&Craft hareketinden de etkilenen Zwart, eğitimine 1902 yılında Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda başlamış, mimarlık, fotoğrafçılık ve tasarımcılık yapmıştır.



Kaynak: <http://www.designishistory.com/1920/piet-zwart/>

Şekil 2.44. Piet Zwartt, NKF Kataloğu, yaklaşık 1927-28, tam renkli baskı

1940 ve 50'lerde İsviçre'de *Uluslararası Tipografik Stil* veya *Uluslararası Stil* olarak adlandırılan bir tasarım stili ortaya çıkmıştır. Bu stil, 20. yüzyılın ortalarında grafik tasarım gelişiminin çoğunun temelini oluşturmuştur. Tasarımcı Josef Müller-Brockmann , Zürih Art&Craft Okulu ve Basel Tasarım Okulu'ndaki Armin Hofmann tarafından yönetilen stil, sans-serif tipografi, ızgaralar ve asimetrik düzenleri kullanmış, sadeliği, okunabilirliği ve tarafsızlığı desteklemiştir (Swiss Design, anonim, b.t.). Okulda bunların yanı sıra tipografi ve fotoğrafın birleşimini de vurgulamıştır.

3. BÖLÜM

GRAFİK TASARIMININ POSTMODERN SANATLA ETKİLEŞİMİ

Endüstri devriminden sonra teknolojinin gelişimi ve değişen yaşam şekilleri, grafik sanatına yeni alanlar açmıştır. 18. yüzyıldan itibaren kademeli olarak üreten toplumdaki tüketen topluma geçilmiş ve en sonunda tüketim yüksek boyutlara ulaşmıştır. Tüketicinin artmasıyla reklama duyulan ihtiyaç ve yeni eğlence anlayışı,, grafik sanatını vazgeçilmez bir hale getirmiştir. Grafik, sanat ve toplumu doğrudan buluşturan bir sanat şeklidir. Diğer sanat biçimlerindeki galeri, müze ve diğer kişilerin aracılığı, grafik sanatında en alt düzeydedir. Çünkü çoğunlukla kitlelere hitap etmekte ve hitap kitlelerinde sanat zevki ve bilgisi aramamaktadır. Ancak bu, grafik sanatının sanat birikimiyle yapılmadığı anlamına gelmemektedir. Diğer sanat biçimlerine nazaran daha anlaşılır olduğu bir gerçektir. Yine de özgür yaratımından vaz geçmemektedir. Grafik sanatında postmodern eğilimler, 20. Yüzyıl başındaki sanat hareketlerinde kendini göstermiştir.

Rusya'daki Konstrüktivizm, İsviçre ve Almanya'daki Dadaizm gibi öncü sanat hareketleri içinde yer alan sanatçıların grafik tasarımları, postmodernizmi hazırlayan etkenler olsa da pek çok farklı dinamik onun oluşmasında etkindir.

Grafik sanatının, varlığının gerektirdiği şekilde teknoloji ile kurduğu yakın ilişki ve anonimleşmeye yatkınlığı, hem avantaj hem de dezavantaj olabilmektedir. Grafik tasarım bugün her yerdedir. Postmodern sanat, bütün sanat biçimleri için bunu arzulamaktadır. Dolayısıyla grafik tasarım, postmodernizmin başarılı olmuş dilidir. Postmodernizm, disiplinlerarasılığı hep ön planda tutmuştur. Grafik tasarım pek çok alanla iletişim halinde çalıştığı ve görece geniş sınırları olduğu için disiplinlerarasıdır.

20. yüzyılın ikinci yarısı, postmodernizmin gelişme dönemidir. Tüm sanat biçimleri için fotoğrafın icadıyla birlikte başlayan özgünlük sorunu, postmodernizmle birlikte yeni bakış açılarıyla değerlendirilmiş, estetiğin yeniden inşası, sanatın yönünü değiştirmiştir. Değişen yaşamla birlikte bu tartışmalar da farklılaşmış, grafik tasarım yükselişini sürdürmüştür.

3.1. Posmodern Sanat

Postmodern sanat anlayışı, sanatı katı geleneğinden uzaklaştıran bir anlayıştır. Bunun en en açık hali Joseph Beuys'un "Herkes sanatçıdır" cümlesinde okunabilir. Beuys'un dile getirdiği bu cümle, sanat yapıtı yerine sanatçıyı öne çıkartan bir cümledir. Dolayısıyla yapıtı izleyiciye sunup, haz duymalarını beklemek yerine onların da sanata katılımı ve sanatı yaşayan bir hale dönüştürmeleri beklenebilir. İmgeye önem vermeyen Beuys'un aksine onu yeniden üretip değersizleştiren Andy Warhol'un çalışmaları da postmodern sanatın önemli örnekleri içinde yer almıştır.

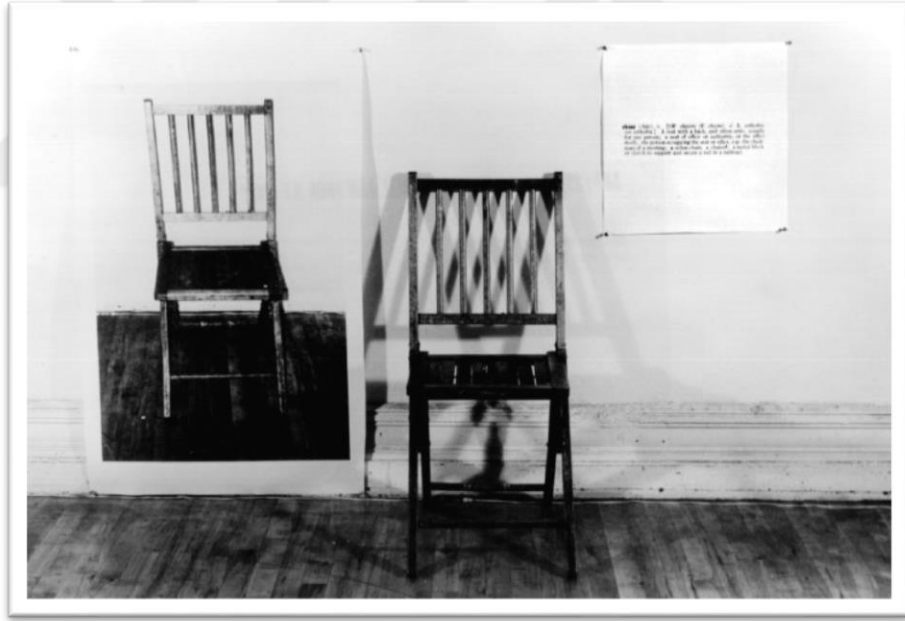


Kaynak: https://www.wikiwand.com/en/Joseph_Beuys

Şekil 3.1. Andy Warhol ve Joseph Beuys, 1980, Nepal

Postmodern öncesi sanat geleneği, sanatçıdan kusursuz biçim bilgisi istemiş ve yanılsamayı koşul olarak sunmuştur. Hatta 20. Yüzyıl başındaki soyut arayışlarda bile sanatçıların biçim ve renk konusunda tamamen donanımlı olduğu bir gerçektir. Figüratif ya da geometrik soyuta ulaşabilmek için bildiklerini süzgeçten geçirmeleri ya da bir kenara bırakmaları gerekmiştir. Ancak postmodern sanat, ressamdan kusursuz perspektif, desen, ışık gölge, renk bilgisi ya da tiyatrodan yanılsama beklememiştir. O, her sanat biçiminde gerçekliği yeniden üretmiş, düşünceyi ön plana çıkardığını belirterek, sanatçı ve izleyicinin kavramlar dünyasına odaklanmasının yolunu açmıştır.

Joseph Kosuth'un 1965 yılında yaptığı Bir ve Üç Sandalye isimli yapıtında biçimden kavrama dönüş oldukça açıktır. Kosuth yapıtta hem sözcüğün dildeki karşılığıyla hem de gerçekliği ile oynamış, izleyiciye bir sorgulama yolu açmıştır.



Kaynak:<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/joseph-kosuth-one-and-three-chairs>

Şekil 3.2. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, New York, Metropolitan Müzesi

Bir ve üç Sandalye isimli işinde Kosuth, katlanır sandalye, sandalyenin duvara asılmış fotoğrafı ve yine duvara asılmış sözlük tanımını kullanmıştır. Postmodernizmin öne çıkan sanat biçimi olan kavramsal sanatın önemli bir temsilcisi olan Kosuth, duvara montelenmiş tanımla kavramın yazılı dildeki, fotoğraf ve sandalyenin kendisi ile görsel dildeki temsilini bir araya getirmiştir (Şekil 3.2). 1965 yılında sergilenen bu işte izleyici ne izlemesi gerektiğini sorgulamıştır. Çünkü burada kusursuzluğu öne çıkartan ve hazza yönelik bir yapıt yoktur.

Postmodernizm, modernizmi reddeden bir anlayıştır. Sanatın yalnızca belirlenmiş sanat konularıyla ilgilenmelerini isteyen modernizmin bir yenilik yaratamadığını öne sürmüştür (Lynton, 2015: 339). Modern, yeniye anlatsa da aslında klasik olanla bağını hep korumuştur (Habermas, 1994: 32). Postmodern sanatta ise aksine alışıldık olanla karşılaşılmamaktadır. Hem sanatçı hem de izleyici için yeni olan söz konusudur. Dolayısıyla modernizmin yenilik anlamını yitirdiği de söylenebilir. Belli sınırlar ve tanımlar içinde olan yapıtlar, bir haz duygusu yaşatsa da şaşırtıcı değildir. Postmodern sanat, haz duygusu yerine daha karmaşık olanı; yapıta katılımı önermekte ya da hiç bir şey beklememektedir. Postmodern sanat, herkesin sanatçı olabileceği söylemi yanında, izleyicinin de sanata karşı yabancılaşma hissetmemesini istemiştir. Yüksek entelektüel zevklere sahip burjuvazinin beğenisine sunulan sanat yerine sıradan insanları da hedef kitle haline getiren sanat eserleri üretilmiştir. Postmodernizm, “Kim neler bilmeli?” ya da “bilgi alışverişi nasıl olmalı?” gibi sorularla ilgilenen modernizmin bilgiye verdiği önem yerine “Dünya nedir ve nasıl oluşmuştur?” sorusu ekseninde alternatif dünyalar armış ya da parça ve bütünün varlık problemine inmiştir (McHale, 1996: 9- 10).

Herhangi bir sanat beğenisi olmayan kitleyi temsil eden Pop Art, postmodernizme büyük katkı sağlamıştır. Pop art hem kitlelerin ortalama beğenisinden beslenmiş hem de bunu onlara sanat olarak sunmuştur. Seyircinin kendini yabancı hissetmediği kültürün gereçlerini kullandığı için aşkın gerçeği ya da anıtsallığı hedeflememiştir (Şahiner, 2008:139).

Postmodernizm, sanat içinde belirgin bir eğilimle temsil edilmemiştir. Pek çok farklı uygulama alanı ve biçimi vardır. Dolayısıyla özgürlük alanı oldukça geniştir. Performans, arazi, pop gibi modernizmin kalıplarını yıkan her sanat biçimi postmodernidir.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-4>

Şekil 3.3. Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni, 1974, Tate Galeri, Londra

Alman sanatçı Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni, isimli işinde, Almanya'dan Amerika'ya uçakla gittikten sonra bir ambulansla galeri mekanına götürülmüştür. Amerika'nın yeni olan hiç bir şeyiyle temas etmek istememiş, galeride eski Amerika'yı temsil eden bir çakal ile kapalı kalarak eylem gerçekleştirmiştir (Şekil 3.3). Bir performans sanatı örneği olan çalışmada Amerika'nın Avrupalılar tarafından işgal edildikten sonraki durumu değil, yerlilerin Amerikası'nı sevdiğine vurgu yapmıştır. Görüldüğü gibi çalışma haz uyandırmak yerine sorgulamaya teşvik etmektedir.

3.1.1. Postmodernizmin Tanımı ve Tarihçesi

İlk defa 5. yüzyılda kullanılan ve Latince modernus kelimesinden gelen modern kelimesi, eskiden yeniye geçişi temsilen kullanılagelmiştir (Habermas, 1994: 31). 18. yüzyılda aydınlanma ile birlikte daha sistematik bir hal alıp, sanat çevresinde belirgin bir şekilde kendini gösterse de 1970’lerde eleştirilmeye başlanmıştır (Habermas, 1994: 36). Modernizme yöneltilen eleştiriler, sanat alanında, 20. yüzyıl başındaki öncü (avantgarde) sanat hareketlerine benzeyen sanat hareketleri içinde somutluk kazanmıştır. Octavio Paz, bu sanat hareketlerinin 20. Yüzyıl başındaki sanat hareketlerini taklit ettiğini söyleyerek, modern sanat fikrinin sonunun yaşandığını belirtmiştir (Habermas, 1994: 34). Dolayısıyla ortaya bir post-avantgarde terimi atılmıştır. Daniel Bell, post-avantgarde teriminin, postmoderne bir geçiş olduğunu ileri sürmüştür (Habermas, 1994: 34). Sonra anlamına gelen post sözcüğü, kendinden sonra gelen diğer sözcükle bir şekilde ilişki içindedir. Post-avantgarde, 1910’larda başlayan öncü sanat hareketlerinin yaklaşık 50 yıl sonraki benzerini anlatmak için kullanılmış bir terimdir. Postmodern ise kelime anlamı olarak modern sonrası anlamına gelmektedir. Modern sanatı olumsuzlayan bir anlayıştır. Dolayısıyla modern sanat onun için bir başlangıç noktası olmuştur.

20. Yüzyıl başında Dadaistler, halka açık yaptıkları gösterilerinde izleyiciyi alışılmadık olan yapıtlarla şok ederek, sanat ve hayat arasındaki mesafeyi yok etmeyi hedeflemiştir (Erzen, 2011: 166). Sanatın toplum üstü bir hale getirilmesine karşı oldukları gibi yaşam içindeki yerini de sorgulamışlardır. Dolayısıyla postmodern sanatın öncü grupları içinde yer almakta, sıradan insanlara hitap edebilen sanat eseri üretme istekleri, postmodernizmle benzerlik taşımaktadır.

Kolaj dadaistler tarafından bulunmuş ve sanatçılara büyük kolaylıklar sağlamıştır (Glaser, 2019). Form yaratmak yerine birleştirmeye zaman ayrılmış, çizmeden ya da renklendirmeden de sanat eseri üretilebileceği anlaşılmıştır (Glaser, 2019). Dadaistler, karikatür, reklam, ambalaj malzemesi gibi ticari form ve tekniklerle pop sanatın gelişini de hazırlamıştır (Glaser, 2019). 20. Yüzyıl başındaki öncü akımlardan fütüristler, reklam sloganları ile şiiri birleştirirken, Dadaistler reklamcılık diliyle dalga geçtikleri işler üretmiştir (Becer, 2005: 239).



Kaynak: <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/january/27/a-movement-in-a-moment-dada/>

Şekil 3.4. Hugo Ball, Kabare Voltaire'deki Dada gösterilerinden bir fotoğraf, 1916

Dadistler ilk olarak Zurich'de Voltaire isminde bir kabare açmış kapanana kadar da üç farklı dilde eşzamanlı şiirlerin okunması, kübist danslar, dışavurumcu ve fütürist şiir okumaları gibi gece performansları yapmıştır (A Movement in a Moment, Anonim, b.t.). Bu akşamlarda Hugo Ball'un şiirleri okunmuş, kısa oyunlarının performansları yapılmıştır (A Movement in a Moment, Anonim, b.t.). Ball, kabare açıldıktan kısa bir süre sonra bir Fransızca/Almanca sözlüğün sayfalarına bıçak bırakarak Dada terimini rastgele seçmiş, başlangıçta dergi ismi olacakken tüm harekete adını vermiştir (A Movement in a Moment, Anonim, b.t.). Sözcük, Fransızcada hobi atı, Romence'de 'evet evet' anlamına geliyordu ve Alman konuşmacılar tarafından bir bebeğin çıkardığı sesi taklit etmek için kullanılıyordu (A Movement in a Moment, Anonim, b.t.).

Dadaist sanat içinde, hazır nesneden kolaja kadar, izleyiciyi kusursuz figür, manzara ve etkileyici soyut sanat eserlerinden uzaklaştıran yapıtlar üretilmiştir. Bu yapıtlar postmodernizm teriminden çok daha önce üretilmiş olsa da postmodern sayılmaktadır. Duchamp'ın pisuarı da onlardan biridir.



Kaynak: <https://www.theartstory.org/artist/duchamp-marcel/artworks/>

Şekil 3.5. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Philadelphia Sanat Müzesi

Duchamp, 1917 yılında bir pisuarı ters çevirip çeşme ismini vererek, R. Mutt imzasıyla bir sergiye göndermiştir. Sanat tarihini derinden etkileyen bu iş, hem sanat dışı bir nesnenin sanat eseri gibi sanatın alanına sokulmasıyla bir ilk, hem de kavramsal sanatın önemli bir örneği olmasıyla önem taşımaktadır (Şekil 3.5).

Postmodernizm teriminin kökeninin ise yaygın olarak mimarlık olduğu kabul edilmektedir. Sözcük, Le Corbusier, Gropius ve Mies van der Rohe'nin üsluplarının sona erdiğini savunan mimari bir eleştiri sırasında kullanılmıştır (Lynton, 2015: 339). Postmodernizm, 1970'li yıllarda içinde yaşadığımız dönemi de kapsayan modern

sonrasını anlatmak için tanımlanmaya başlasa da çok daha önceleri bazı yer ve zamanlarda kullanılmıştır. Sözcüğün kayıtlardaki ilk kullanımı, 1870’li yıllara rastlamış, 1934 yılında edebiyatta kullanılmış, 60’lı yılların sonuna rastlayan mimarlıktaki kullanımıyla politikadan edebiyata kadar bir dönemin yaşam şeklini anlatmıştır (Özsevgeç, 2017: 135).

Postmodernizmin çıkış tarihi, dünya çapında pek çok değişimin olduğu zamana rastlamaktadır. II. Dünya Savaşı biteli çok olmamış, savaşa katılan ülkeler ekonomik sorunlarla yüzleşirken, sosyal ve politik hareketler baş göstermiş ve dünya bir daha eskiye dönmeyecek şekilde farklılaşmıştır. Peş peşe sayılabilecek iki dünya savaşı, soykırım ve faşizm gibi uç noktada şiddeti yaşamış batı dünyasında her alanda sorgulama başlamıştır. Postmodernizm bu sorgulamaların bir sonucudur. Postmodernizm ne olduğu kesin tanımlar ile anlatılamasa da çoğulculuğu öne çıkardığı ve bütünleştirici teorileri yadsığı söylenebilir (Möngü, 2013: 28).

Modernizmi eleştiren postmodernizm, onun estetik anlayışını da terk etmiştir. Bunu da ilk yaptığı alan mimaridir ve bu konuda teorik problemler ciddi bir şekilde tartışılmıştır (Jameson, 1994: 60). Jameson, sanat alanında postmodernizm ve modernizm arasındaki bağı ve modern dönem sanatçılarının öncü fikirleriyle postmodern üsluplar geliştirebildiklerini kabul etse de postmodern ve modern ayırmıştır (Jameson, 1994: 62). Bunun nedeni modern öncülerin burjuva tarafından kabul edilmemesidir. Oysa postmodern estetik sonradan meta ile sıkı bağlar geliştirmiştir (Jameson, 1994: 63).

Lyotard ise Jameson’dan çok farklı bir bakış geliştirmiştir. Modernin bir parçası olarak nitelediği postmoderni tarif ederken, yapıtların postmodern olduğunda modern olabileceğini belirtmiş, postmodernizmin modernizmin sonu olmadığını, aksine bir başlangıç olduğunu söylemiştir (Lyotard, 1994: 53). Ancak, estetiğin nostalji olduğunu kabul etmiştir (Lyotard, 1994: 57). Ona göre postmodern bir sanatçı veya yazar aynı zamanda bir düşünürdür çünkü önceden belirlenmiş kurallara göre üretim yapmamaktadırlar (Lyotard, 1994: 57). Önceden belirlenmiş kurallara göre yapıt üretmek, çalışma ve öğrenmeyi gerektirmektedir. Oysa kuralların olmayışı, sanatçıyı teknik beceri ya da eğitimden ziyade düşünmeye yönlendirmektedir. Kimlik, aidiyet gibi konular önem kazanmış, sanat bu konularla bütünleşerek yeni bir görsellik dili yaratmıştır (Kahraman, 2002).

Eleştirmenlerin bir kısmı, modernizmin sıkı sıkıya bağlı olduğu estetik hazzın otoriteye hizmet ettiğini belirtmiştir (Heartney, 2011: 366). Dolayısıyla postmodernizm estetiği yok ederek, başlangıçta otoriteyi de sarsmayı hedeflemiştir. Modernizm, toplumsal ya da kültürel olguları gelenek-modernlik ekseninde açıklayarak, kültür ve ilerleme arasında bir bağ kurarken, post-modernizm bu bağları koparmaktadır (Touraine, 1994: 208). Postmodernizm, parçalanma, kuralcılıktan uzaklaşma, öznedeki (bendeki) derinliğin kaybı, ironi, merkezin kayboluşu, geçmiş ve geleceği bugünde birleştirme isteği dolayısıyla zamanda kayganlaşma, tez ve anti tezin kaybı ya da her şeyin olabileceği fikri, ideoloji ve büyük fikirlere karşı çıkış, dini kucaklama gibi özelliklere sahiptir (Özsevgeç, 2017: 137-38). Fotoğrafta postmodernizm Yasumasa Morimura ya da Cindy Sherman'ın işlerinde görüldüğü gibi kendine mâl etme olarak da isimlendirilen var olanı farklı şekilde kullanma, sinemada çok sayıda imge kullanımı, romanda düzensizlik, tarihe başvurma ya da sıralanmanın kayboluşu gibi özellikler taşımaktadır (Özsevgeç, 2017: 139-140).



Kaynak: <https://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura/artworks/daughter-of-art-history?view=slider#1> Google Arts & Culture

Şekil 3.6. Sağ: Yasumasa Morimura, Vermeer (Ayna) (2008) Sol: Vermeer İnci Küpeli Kız (1665)

Yasuma Morimura'nın Vermeer çalışması, diğer işlerine benzer bir biçimde, başkasına ait olan bir çalışmanın yorumudur. Morimura, Vermeer'in İnci Küpeli Kız isimli çalışmasındaki figürün yerine kendisini koymuştur (Şekil 3.6).

Sanat, postmodernizmin olgunlaşmasını sağlayan bir alandır. Sözcük ilk kullanıldığı yıllardan bugüne farklı anlamlar yüklenmiştir. Özellikle erken dönemlerinde bir kurtarıcı olarak görüldüğü kadar, yoğun eleştirilere de maruz kalmıştır. Örneğin Habermas, postmodernistleri muhafazakarlar olarak nitelemiştir.

3.1.2. Günümüzde Postmodern Yaklaşımlar

1960'tan 1980'lere kadar sanat, resim ve mimaride kullanılan postmodernizm, toplumsal ve siyasal değişimin etkisiyle felsefe, sosyoloji gibi disiplinlerde de etkisini göstermiştir (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016: 42). 1980'lerde yeni anlamları ile üretilmeye devam etmiş, küreselleşmenin etkisiyle pratik yaşama sirayet ederek, üretim ve ekonomiyi de etkilemiştir (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016: 42). Michel Foucault, her türlü yönetim şeklinde değişim yaşandığını ve düzenin yerini anarşi aldığını söylemiş, etkin üretim yapılarının göçebe yapıya geçtiğini belirtmiştir (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016:42).

1970'li yıllardan bugüne sanat alanında da tanımlar ve yaklaşımlar farklılaşmıştır. Eylemin ve düşüncenin sanat olarak sunulması, gerçekliğin kaybı, küratörlüğün ortaya çıkışı ve olmazsa olmaz bir hale gelmesi gibi radikal değişimler posmodern tavrı belirginleştirmiştir. 1970 ve 80'li yıllarda teorisyenler, henüz gerçekleşeni tartışmışlar ve çeşitli ön görülerde bulunmuşlardır. Ancak teknolojinin ani yükselişi ve küreselleşme olgusu potmodernizmin düşünsel boyutunu yeniden ele almayı gerektirmiştir.

20. yüzyıl sonunda tüketimin artması ve buna paralel olarak, tüketici memnuniyetinin dikkate alınması, görsel sanatlar üzerinde de büyük bir etki yaratmıştır (Kuş, 2019: 1007). Sanatçıların bir kısmı, küratörler ve sanat alanındaki diğer çalışanlar, sanatın aynı zamanda bir “eğlence ürünü” haline gelmesine karşı çıkmamış, aksine desteklemiştir (Kuş, 2019: 1007). Küratörlük, postmodernizmin içinde var olmuş, özellikle son yıllarda varlığını güçlendirmiştir. Neredeyse her sergi için küratöre ihtiyaç duyulmaktadır. Belirli kavramlar etrafında şekillendirilen işler, sanatçının özgürlük alanını zaman zaman kısıtlamaktadır. Her projede aynı sanatçılarla çalışmayı seven küratörler ise sistemin kırılmasını engellediği için zaman zaman eleştirilmektedir. Dolayısıyla kurallara karşı çıkan postmodernizm, kendi

kurallarını oluşturmıştır. Yenilik ve özgürlük çıkışlarının bir kısmını pratikte karşılamış olsa da çoğunda başarılı olamamış ve bunun için de eleştirilmiştir.

Postmodernist yaklaşım, küresel yapılanmada, sermayeyi destekleyen bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır (Doyuran, 2013: 18). Bu da sanatçıyı galeri ve müze ekseninden uzaklaştırmaya yetmemiştir. Performans sanatı gibi sanatın alınıp satılmasına karşı olan sanat biçimleri bile 1970’lerdeki söylemlerini yitirmiş ve müze ve galerilerde sergilenmeye başlamıştır. Postmodern projeler, toplumsal refahı değil kapitalist sermayeyi hedeflemektedir (Doyuran, 2013: 18).

Aşırı liberalizm, post-modernist kültürün geliştiği ekonomik toplum türünü oluşturmuş, yakın zamana kadar da önde gelen işletme modeli olarak kalmıştır (Touraine, 1994: 204). İdeolojilerin ve siyasal hedeflerin yok olduğu bir pazara dönüşen toplumda aslanan para için mücadele ve kimlik arayışı olmuş; toplumsal sorunlar yerlerini bireye ya da dünyaya ait sorunlara bırakmıştır (Touraine, 1994: 204).

Günümüzün küresel iletişim dünyasında, kitle iletişim araçlarını elinde bulunduran çokuluslu şirketler ve küresel güce sahip ülkeler yeni kültürel yapılar oluşturmakta ve bu yapılar da küresel bir hale gelmektedir (Doyuran, 2013: 30). Bu yapıda maddiyata dayalı kültür anlayışı, kültürün manevi yapısını da zaman içinde yok etmektedir (Doyuran, 2013: 30). İletişim araçları kullanıldığı kültürde entelektüel yapıların ve ilgi alanlarının oluşmasında en önemli rolü oynamaktadır (Postman, 2010:15).

Jean Baudrillard 1996 yılında yayınladığı “sanat komplosu” isimli makalesinde sanat dünyasında postmodernizmin oluşturduğu etkiyi oldukça tenkit edici bir tarzda değerlendirmiştir. Gönderme, simülasyon ya da temellük (kendine mâl etme) hamleleriyle sanatın içinin boşaldığını söylemiştir (Baudrillard, 2011: 27). Postmodern sanatın tarihten aldığı ilhamı, “kendi çöplüğünde eşelenerek, kefareti kendine artıklarında aramaktadır” sözleriyle eleştirmiştir (Baudrillard, 2011: 28).

Bireysel farklılıkları dışlama unsuru olarak görmeyişi ve tek tipleşmeyi reddedişi postmodernizmin olumlu taraflarındandır. Etnik kökenleri ya da yaşam şekilleriyle ötekileştirilen herkes postmodernizmde haklarına kavuşmaya başlamıştır. Muhafazakar tavrına rağmen özgürlük ortamı oluşturması ve bundaki başarısı önemlidir.

3.2. Postmodernizmde Grafik Sanatının Yeri

Tüketim toplumu, çalışan bireye tüketim fikrinin aşılandığı bir toplumdur ve bireyler yazılı, görsel iletişim araçları ve reklamlar sayesinde arzulanan tüketicilere dönüştürülmektedir (Möngü, 2013: 32). İletişim araçlarına dayalı bu yeni yaşam, endüstri devrimi sonrasının yükselişini yansıtmaktadır (Şahin, 2008: 191). Makine estetiğine gönderme yapan sanat yapıtları yerini, bilgisayar ve video ortamında oluşturulan elektronik medya çalışmalarına bırakmıştır (Şahiner 2008: 191).

Bilgi çağına girildiğinde kültürün kendisi bir endüstri halini almış, kitsch ve popüler ürünlerin hakim olduğu piyasada mal ya da hizmetten ziyade bunların simgeleri (reklamcılık) tüketilir hale gelmiştir (Çubukçu vd. 1992:31).

Bauhaus'un, kültür devriminde önemli bir rolü vardır. 1933'de Nazilerin baskısı sonucu kapanan Bauhaus, güzel sanatlar ve zanaatı buluşturmayı hedeflemiş ve tasarıma da bu hedefle yaklaşmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra grafik tasarımda Bauhaus etkisi biraz daha devam etse de bazı tasarımcıların uluslararası tipografik stilin etkisinden vaz geçmesi çok uzun sürmemiştir (Güzeloğlu ve Akşit 2010:13). Sezgiye daha çok önem bu tasarımcılardan İsviçre'li Rosemarie Tissi ve Siegfried Odermatt başlık, metin ve imgeleri rastlantısal kullanmayı tercih etmişlerdir (Güzeloğlu ve Akşit 2010:13).

Postmodern sanat grafik alanında dijital devrim ile yakından ilişki kurmuştur. İkisinin de yükselişi eşzamanlı olmuştur. Bilgisayar öncesi grafik sanatçılarından iyi birer ressam olmaları beklenirken, bilgisayar ile birlikte bu beklentiden vazgeçilmiştir. Postmodernizm, yalnız bu beklentiye kaldırmakla kalmamış, tasarımcıya pek çok özgürlük alanı sunmuştur. Her şeyden önce bireyselleşme ön plana çıkmıştır. Postmodern tasarımcı, bireyin beğeni ve isteklerini temel alan anlayış tarafından desteklendiği için öznel olanı ortaya koymuştur (Güzeloğlu ve Akşit, 2010 :14). Grafik sanatında postmodern anlayışın ortak paydası özgürlüktür. Amerika'da başlarda İsviçre Punk, Avant-garde, Deco, Pluralizm, West Coat ve Yeni Dalga gibi isimler verilmiştir (Güzeloğlu ve Akşit, 2010: 14).

İsviçre, postmodern grafik için önemli bir ülke olmuştur. Almanya'nın İsviçre sınırında doğan ve erken postmodernist grafik sanatçılarından biri olan Wolfgang Weingart da grafik eğitimi aldıktan ve bir süre çalıştıktan sonra İsviçre'ye gitmiştir. Weingart, Deneyisel tipografide dünya çapında bir tasarımcıdır. 1963 yılında Basel

Tasarım Okulu'nda tipografi dersleri vermiş, Yale Üniversitesi Yaz Tasarım Programı'nda hoca olmuştur. Sanat yaşamı süresince Avrupa, Amerika, Asya ve Avustralya'da bulunmuş, dersler vererek pek çok tasarımcıyı etkilemiş ve Amerika'da klasikleşmiş tipografiyi aşmak üzerine eğitim vermiştir (Güzeloğlu ve Akşit, 2010: 14). Bu deneysel tipograf, 1960'lı yılların başında seyahat ettiği Orta Doğu'da gördüğü antik taş yapılardan etkilenerek iç içe geometrik metinleri denemiş ve yeni tipografi modelleri geliştiren atölye çalışmaları yapmıştır (Wolfgang Weingart, Anonim, b.t.).

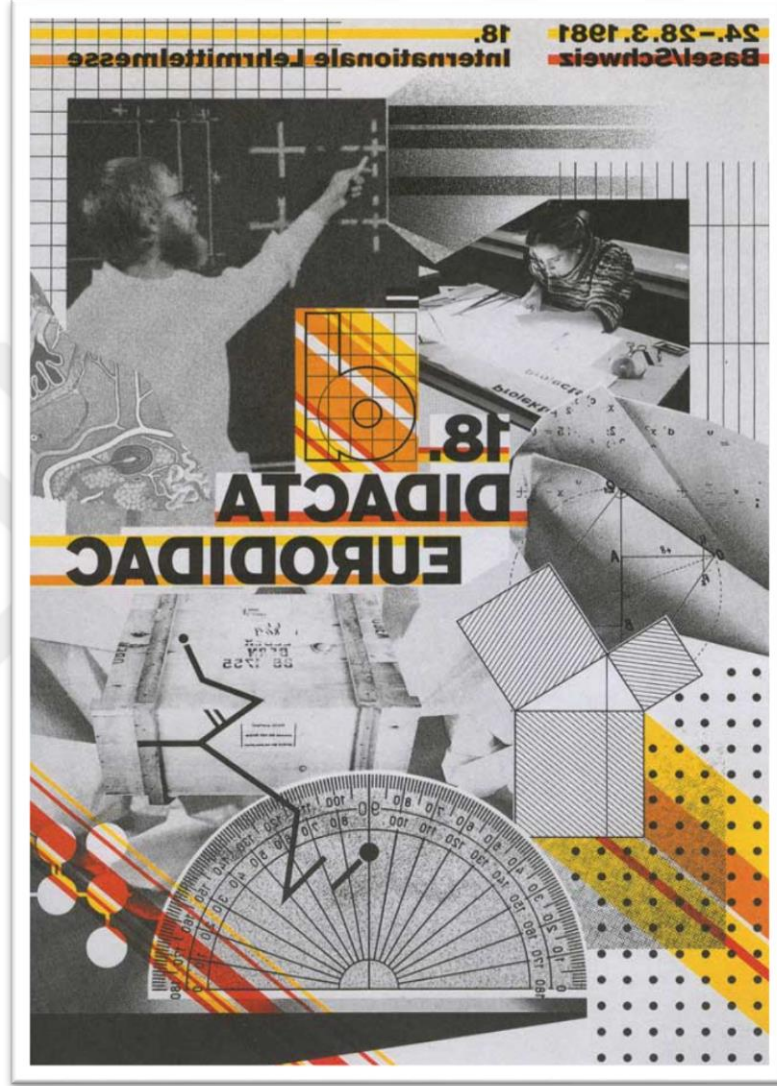
Sanatçının bir kelimede bile farklı yazı karakterleri kullabilen mizahi dilinin yanında, geniş espas yaklaşımı ilham verici olmuştur (Becer, 1999: 110). Klasik İsviçre Tipografisi'nin dışındaki işleriyle pek çok farklı isimle anılan ve postmodernizme giden hareketlerin habercisi olmuştur.



Kaynak: <https://www.aiga.org/medalist-wolfgang-weingart#slideshow-0-3>

Şekil 3.7. Wolfgang Weingart, Kunstkredit poster, 1977, New York, Metropolitan Müzesi

1977 yılında Worldformat Poster için yaptığı tasarım, film katmanlama ve genel tasarım anlayışıyla Weingart'ın deneysel çalışma biçimini gözler önüne sermektedir (Şekil 27).



Kaynak: <https://www.aiga.org/medalist-wolfgang-weingart#slideshow-0-3>

Şekil 3.8. Wolfgang Weingart, 18. Didacta/Eurodidac posteri, 1980-81.

Weingart'ın 18. Didacta/Eurodidac afişinde, foto-kolaj, parçalanmış metin, bütünsellik barındırmayan renk alanları, siyah beyaz fotoğraf ve parlak renkler gibi neodadaist unsurları vardır (Şekil 3.8).

İsviçre’de ortaya çıkan postmodern grafik, oradaki öğrenci ve tasarımcılar kanalıyla Amerika’ya ulaşmıştır (Güzeloğlu ve Akşit, 2010: 10). 1960’lı yılların sonunda Avrupa ve Amerika’da oldukça popüler olmuştur. Amerika’nın özgürlükçü ve faydacı tavrı, üslubun yayılması için destekleyici olmuştur (Güzeloğlu ve Akşit, 2010: 10). Postmodern grafik, Dadaist tasarımla benzer bir yaklaşım sergilese de kendini ifade ederken Dadaizm kadar saldırgan olmamıştır. Postmodern tasarımın temel yaklaşımı, tipografi ve kolajın birlikte kullanılması ve hiciv barındırmasıdır.

1960’ların özgürleşme ortamında grafik sanat, kendi sınırlarını yeniden gözden geçirip esnetirken sosyal olaylara da duyarsız kalmamıştır.

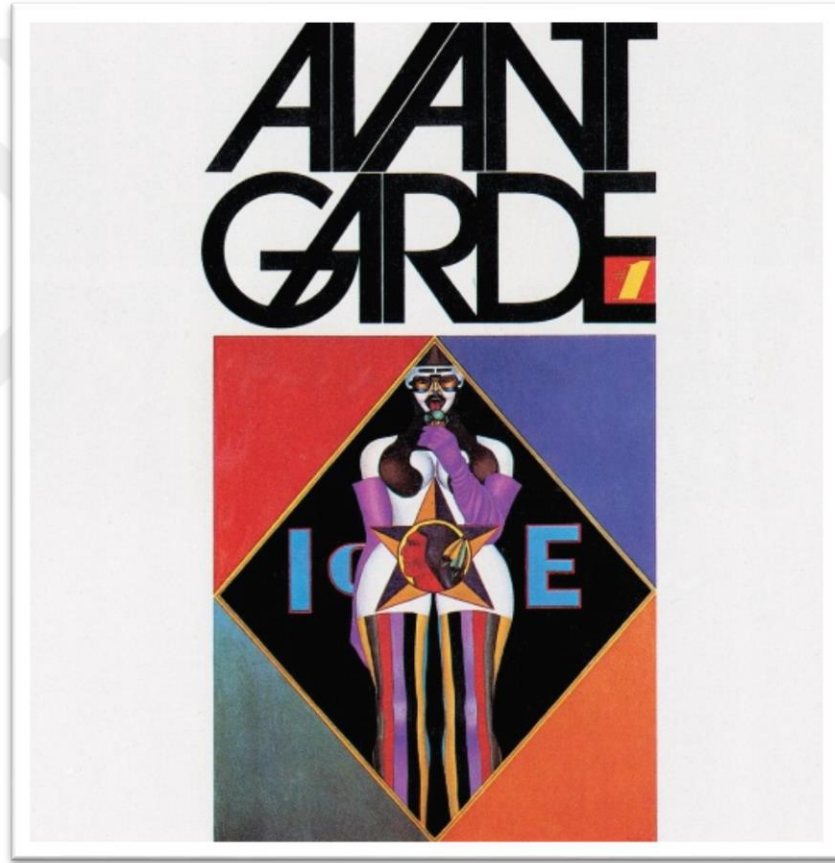


Kaynak: Weill, 2019:104.

Şekil 3.9. Tomi Ungerer, Beyaz güç Siyah Güç, Momocle Dergisi kapağı, 1964

Tomi Ungerer'in 1964 yılında siyasi bir dergi olan Momocle'in kapağında yayınlanan, Siyah Güç, Beyaz Güç isimli ses getiren afişinde ırkçılık farklı bir yaklaşımla ele alınmış, devletin güvenlik güçleri tarafından Kanada'ya taşınmaya zorlanmıştır (Weill, 2019: 104).

1960'lı yılların sonunda yaşanan toplumsal ve siyasal hareketler diğer sanat dallarını etkilediği gibi grafik sanatını da etkilemiştir. Amerika'lı tasarımcı Herb Lubalin, dönemin anlayışıyla, 1968'de çıkmaya başlayan Avant Garde dergisinde cinsellik, uyuşturucu ve tabuları işlemiştir (Weill, 2019: 105) (Şekil 3.10).



Kaynak: <https://a-g-i.org/design/avant-garde-magazine>

Şekil 3.10. Herb Lubalin, Avant Garde dergisi, 1968

Tipografiyi reklam ve görsel iletişim tasarımında genişletmek için çalışmalar yapan Herb Lubalin için kelimeleri birer imge imgeleri ise kelime olarak akıcı bir şekilde kullandığı söylenmiştir (Herb Lubalin, Anonim, b.t.).

Tasarımcı Milton Glaser 1972 yılında yazdığı bir makalede, içinde bulunduğu süreci tanımlarken kolaj estetiği kavramını kullanmış, sanatçıların önceleri tanımlanabilir ve tutarlı stillere sahipken, sanattaki eklektik yönelimin bunu sarstığını belirtmiştir (Glaser, 2019). Kolaj estetiği kavramının içine tek bir eserde değişik stillerin (idiom) birlikte kullanılmasını dahil eden Glaser, kısa süreli bir reklama 4 yaşındaki bir çocuğun bile anlayacağı şekile fotoğraf, çizim, hareket, tipografi, animasyon, müzik, rastgele ses ve konuşmanın birleştirilebildiğini ve bunun bizi en karmaşık görsel ve işitsel veriyi kavramaya yönlendirdiğini belirtmiştir (Glaser, 2019).

1970'lerden başlayarak neredeyse 80'lerin ortalarına kadar aykırılıktan ve karmaşadan yola çıkan tasarımcılar, Punk rock ile bir noktada birleşerek düzenli geçmişlerine saldırı niteliğinde öncü tasarımcıların açtığı yolda devam etmişlerdir (Akgül, 2008: 91). 1980'lerin başında Amerikalı grafik tasarımcılar, sanatın multidisipliner dilini kullanmış, fotoğraf, enstalasyon ve performansa başvurmuştur (Akgül, 2008: 108).

1980'li yıllarda Weingart'dan ders alan April Greiman, bilgisayarı bir tasarım aracı olarak kullanmış, Jayme Odgers ile birlikte yaptığı tasarımlarda dijital dünyanın öncüleri arasında yer almış, baskı tasarımının ötesinde, video ve hareket tabanlı ortamları da denemiştir.



Kaynak: <https://www.britannica.com/art/graphic-design/Postwar-graphic-design-in-Japan#ref845197>

Şekil 3.11. April Greiman, Wet dergi kapağı, 1979 (Jayme Odgers ile birlikte tasarlamıştır)

Greiman, 1979'daki Wet dergisi kapağında, şarkıcı Rick Nelson'ın renkli bir fotoğraf kopyasını, dergilerden ve Japon kağıtlarından parçalarla birleştirmiş ve çeşitli renkleri bir arada kullanmıştır (Postwar Graphic Design in Japan, Anonim, b.t.).

Weingart'ın bir diğer öğrencisi Amerika'lı Dan Friedman İsviçre'de eğitim almış yeni dalga tipograflarındandır. Postmodern grafik sanatının oluşumuna katkı sunan Friedman, karışık yazı tipi ve asimetrik tasarım kullanmıştır.



Kaynak: <https://99designs.com/blog/famous-design/looking-back-dan-friedmans-radical-modernism/>

Şekil 3.12. Dan Friedman, Citicorp Center poster çalışmaları

Bankacılık devi Citicorp'in markasını geliştirmek için geniş bir markalaşma çalışması gerçekleştiren Friedman, deneysel çalışmalara yönelmiştir (Şekil 3.12). Sanatçı yalnız poster değil deneysel heykel ve mobilya tasarımları da gerçekleştirmiştir (Looking Back at Dan Friedman's Radical Modernism, Anonim, b.t.).

Müzikle medya 1980'li yıllardan itibaren tasarımda önemli olmuş, 1990'lı yıllarda pop müzik, moda olan imgeler ve bilgisayar yepyeni bir yol açmıştır (Weill, 2019: 103).

90'lı yılların başında, dijital bilgisayar donanım ve yazılımındaki hızlı gelişmeler, grafik sanatını dönüştürmüş, devrimci bir arayüze sahip olan Apple Macintosh bilgisayarda fare veya grafik tablet tarafından control edilen araç simgeleri, tasarımcıların ve sanatçıların bilgisayar grafiklerini sezgisel bir şekilde kullanmalarını sağlamıştır (Postwar Graphic Design in Japan, Anonim, b.t.). Adobe Systems grafik tasarımcılara kolaylık ve geniş bir alan sağlayan programlar

üretmiştir. 1990'ların ortalarına gelindiğinde, grafik tasarımın bir çizim tablosu etkinliğinden bir ekran bilgisayar etkinliğine geçişi neredeyse tamamlanmıştır (The Digital Revlution, anonim, b.t.).



Kaynak: <https://www.britannica.com/art/graphic-design/The-digital-revolution>

Şekil 3.13. Bill Atkinson ve Susan Kare, MacPaint ekran arayüz tasarımı, 1983

Bilgisayar Programcısı Bill Atkinson ve grafik tasarımcı Susan Kare'in tasarımında bilgisayar programlarının sağladığı kolaylık görünmektedir (Şekil 3.13).

Dijital bilgisayarlar dizgi araçlarını bireysel tasarımcıların ellerinin altına getirdiği için yeni yazı tipleri ve sayfa düzenlerinin tasarımında bir deneme dönemine girilmiştir (The Digital Revlution, anonim, b.t). Ekran yazılımlarındaki gelişmeler, ölçeklendirme, görüntüyle oynama, katmanlandırma, parçalama ya da birleştirme, kısacası sınırsız malzeme ile karmaşık montaj yapabilme olanağı sağlamıştır (The Digital Revlution, anonim, b.t).



Kaynak: <https://www.britannica.com/art/graphic-design/The-digital-revolution>

Şekil 3.14. Ethel Kessler ve Greg Berger, posta pulu tasarımı, 1998

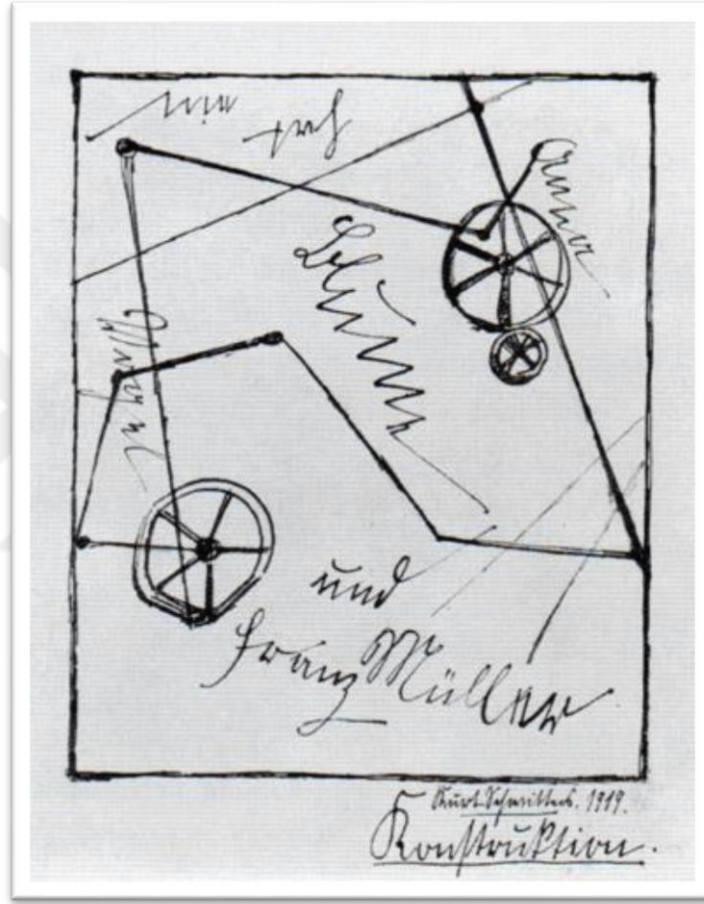
Örneğin, 1998'deki ABD posta pulu tasarımcıları Ethel Kessler ve Greg Berger, bir portre (Friedrick Low Olmsted), New York Central Park'ın bir fotoğrafı, yerleşim planı ve peyzaj düzenlemesini montajlamıştır (The Digital Revlution, anonim, b.t). Bu görüntüler aynı zamanda bir hikaye de anlatmaktadır.

İnternet ile birlikte dijital devrim biraz daha çeşitlenmiş ve önüne yeni alanlar açılmıştır. Bu alanların en başında web siteleri gelmektedir. Sosyal medyanın gelişmesiyle sosyal medya tasarımları da önemli bir hale gelmiştir.

3.2.1. Kurt Schwitters

1887 yılında Hanover'da doğan sanatçı, Dresden akademisinde eğitim görmüş ve sanat yaşamının erken dönemlerinde expresyonist tarzda resimler yapmıştır (Lynton, 2015: 387). Kolaj, heykel, tipografi, şiir, ses, resim ve grafik tasarım gibi birçok farklı teknikte çalışmıştır. Sanatçının en tanınan grafik tasarım çalışması, 1923'den itibaren yaklaşık 10 yıl boyunca yayımladığı Merz isimli

çalışmasıdır. Ancak bu çalışmaların öncesi de vardır. 1919'da ilk Merz şiirlerini ve resimlerini sergilemiş, 1920'de kendi evinde Merz mekanını oluşturmuştur (Lynton, 2015: 387). Merz çalışmalarında grafik alanında sanatsal eserler veren El Lissitzky, Theo van Doesburg ve Jan Tschichold de yer almıştır. Dadaist bir sanatçı olan Schwitters, çizim ve grafik tasarımlarının yanı sıra üç boyutlu kolajlar (asamblaj) ve mekan tasarımları da yapmıştır.



Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073>

Şekil 3.14. Kurt Schwitters, Konstrüksiyon, 1919

Erken dönem çalışmalarından biri olan konstrüksiyonda mekanik bir tasarım görünmektedir (Şekil 3.14). Bu hicivsel dadaist çalışmada tam bir parçalanmışlık olmasa da bütünsel bir hikâye de yoktur.



Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073>

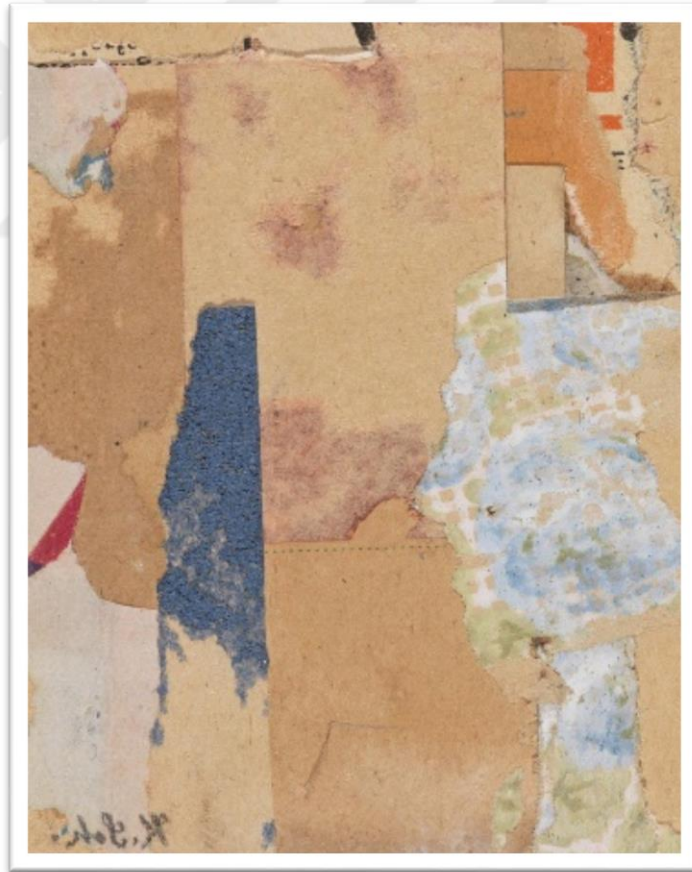
Şekil 3.15. Kurt Schwitters, Asil Hanımefendiler İçin Konstrüksiyon, 1919.

Sanatçı, çalışmalarını, sanat tarihi ile bağ kurabilmek için özellikle tuval üzerine yapmakta, işi için “resim çivilemek” sözcüğünü kullanmaktadır (Dadanın 100. Yılı, Kurt Schwitters: Merz Dada). Herhangi bir yerde bulduğu parçaları, günlük hayatın kullanıp atılan nesnelerini Merz’de kullanmıştır (2.15).

Scwitters, Merz ismini bir kolajı üzerinde çalışırken tesadüfen bulmuştur. Dolayısıyla adı koyulup başlanmış bir seri değil, adı sonradan koyulmuş çalışmalar zinciridir. Kolajında kullandığı bir kağıtta yazan Kommerzbank kelimesinin okunabilen kısmı olduğu için Merz sözcüğü Scwitters’in dikkatini çekmiştir (Lynton, 2015: 141). Sanatçı bu tasarım serisinde anlama karşı olan bir tavır sergilemiştir.

Sanatçının eserlerini yaratmaya başladığı dönemlerde I. Dünya Savaşı'nın yeni bitmiş olması da bu anlamsızlığın oluşmasında etkili olmuştur. Ancak bu anlamsızlık Berlin Dadacılarına amaçsızlık olarak görünmüş ve işleri politik bulunmadığı için gruba kabul edilmemiştir (Lynton, 2015: 140-141). Scwitters'in bu anlam dışı tavrı, dönemin olaylarına çok da açık olmayan bir tepki olarak da algılabılır. Çünkü başta anlamsız görünen Merz isminin bile gizil çağrışımları bulunmaktadır. Örneğin Merzschaft sürüden ayrılan koyun anlamına gelmektedir (Lynton, 2015: 141). Merzi tanımlarken kullandığı bazı cümleler, tepkisizlik gibi görünen bu işlerin aslında bir çeşit tepki olduğunu kanıtlamaktadır:

“Savaşta işler korkunç bir kargaşa içindeydi. Akademide öğrendiğim şey benim için bir işe yaramadı ve faydalı yeni fikirler hâlâ yoktu ... Her şey parçalanmıştı ve parçalardan yeni şeyler yapılmalıydı; ve bu Merz oldu...”
(White, b.t.)



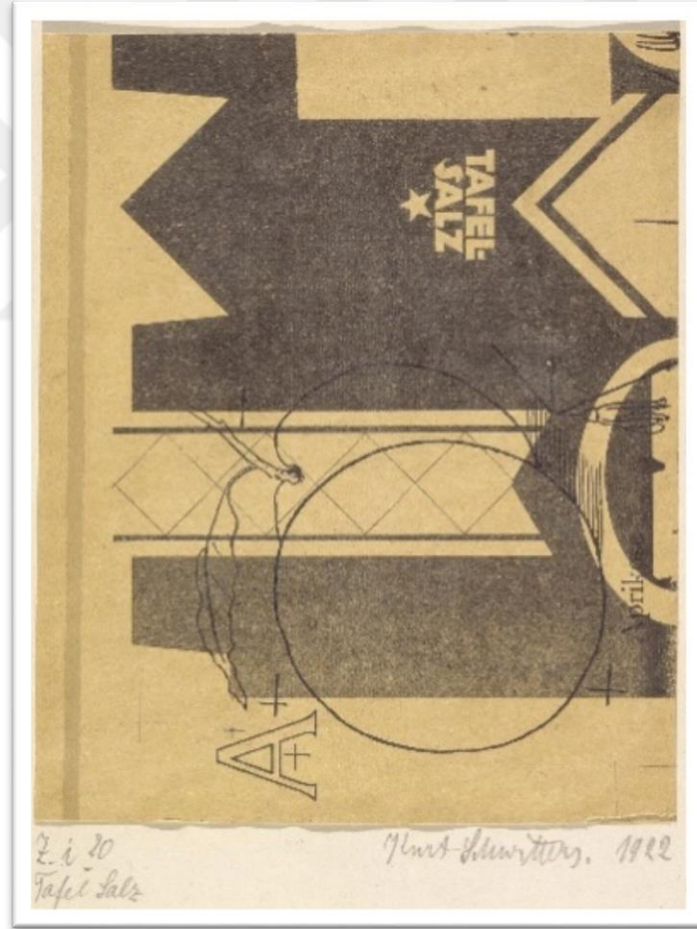
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/merzzeichnung-typology-and-typography>

Şekil 3.16. Kurt Schwitters, Aforizma, 1923, Londra
Tate Galeri

1923 yılında yaptığı Aforizma, bir oyun kartı büyüklüğünde, renkli ve desenli kağıt parçalarını üst üste bindirilerek, her parçanın diğeri tarafından kontrol altında tutulduğu bir çalışmadır (Şekil 3.16).

Kolaj, Schwitters'in bütün nesneleri sanat alanında yeniden kullanma şansı vermiş, dolayısıyla herhangi bir nesne, mekân ya da yüzey sanatsal bir potansiyel almıştır (Bozoğlu, 2019: 119).

Aynı zamanda bir ajans işletmecisi olan ve reklamcılık yapan Scwitters, ünlü firma ve kurumlarla çalışmıştır. Merz ise onun tasarımlarının tamamen sanatsal olan yanıdır.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/merzzeichnung-typology-and-typography>

Şekil 3.17. Kurt Schwitters, Sofra Tuzu, 1922, Londra Tate Galeri

Sofra tuzu çalışmasında, muhtemelen bir ocuk alfabesi için tasarlanan A harfi ve 'Aprikose' (kayısı) kelimesi, iki meyve parçasının taslağı, bir marka sofra tuzu reklamının üzerine basılmıştır. Schwitters, sayfanın bir bölümünü kesmiş ve metni dikey olarak çalışmıştır (White, b.t.) (Şekil 3.17).

Bağımsız alışma ve mekanları kapsadığı kadar, dergide yayımlanan kolaj tasarımlarını da içeren Merzler, malzeme ve yönelim olarak geniş bir alana yneldiğı gibi sanatsal dil olarak da öyledir. Dolayısıyla postmodern sanatın özgürlük vaadini postmodernizimden çok daha önce gerçekleşmiştir. 1923 yılında kendi dergisini yayınlamaya başlayan Scwitters, basılı sayfanın tasarlanması ve düzenlenmesinden oluşan Merzlerini yaratmıştır. Kompozisyonun temeli olarak bir kelime veya isim almış, tipografiyi ve grafik tasarımını yaratıcı çalışmalarının bir aracı olarak kullanmıştır. Basit tipografik cihazları alışılmışın dışında bir şekilde kullanmaya odaklanmış, tasarımlarda beklenmedik değışiklikler, yazılı bilgilerde asimetrik düzenlenmeler yapmıştır (White, b.t.). Çoğu zaman grafik tasarımla meşgul olduğunu kanıtlayan şiirlerini yayınlamış, bu şiirlerinde aktif, içsel bir yönünü oluşturan optik etkiyi görünür kılm. Nihayetinde, genellikle sadece fonetik ve dil olarak tanınmayan Schwitters, birçok halka açık Dada etkinliğine katılan bir sanatçı olarak nlenmiştir.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/merzzeichnung-typology-and-typography>

Şekil 3.18. Kurt Scwitters, çeşitli merz çalışmaları, Londra Tate Galeri



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/merzzeichnung-typology-and-typography>

Şekil 3.19. Kurt Schwitters, Measure, 1922

Measure (ölçü), Hollandaca diliş anlamına gelen 'Maas' kelimesinden türetilmiş, Berlin moda şirketinin reklamının üstüne, teknede duran bir kadın figürünü yerleştirilmiş, tam anlamıyla okunabilirlik ve anlam kaybolmuştur (White, b.t.) (Şekil 3.19).

1948 yılında ölen Schwitters'in modernizmin dayatmalarına karşı duran çalışmaları, modern sayılan dönem içinde yapılmış olmasına karşın postmodern çalışmalardır.

3.2.2. Pop Art

1950'li yıllardan itibaren iletişim araçlarının günlük hayata girmesiyle birlikte kitlelerin yaşamı kontrol edilmeye, beğenileri de bu araçlar vasıtasıyla belirlenmeye

başlanmıştır. Popüler kültür, güncel olanı, dolayısıyla gelip geçiciliği işaret etmektedir. Gelip geçicilik, toplumu tüketime heveslendirmiş, bu heves, popüler kültürün önemli bir unsuru haline gelmiştir. Pop Art bunların yansıması olarak İngiltere’de ortaya çıkmıştır. Amerika’da da kabul gören bu sanat biçimi, Andy Warhol gibi idol haline gelen bir sanatçıyla birlikte tüm dünyada tanınmıştır.

Eduardo Paolozzi’nin 1947 yılında yaptığı Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım isimli kolaj çalışması Pop Art’ın çıkışından önce, pop kelimesinin kullanıldığı ilk eser sayılmaktadır. Eser, Amerikan dergi ve reklam ürünlerinin birleştirmesinden oluşmuştur (I Was a Rich Man’s Plaything, anonim, b.t.).



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-i-was-a-rich-mans-plaything-t01462>

Şekil 3.20. Eduardo Paolozzi, Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım, Kolaj, Londra, Tate Galeri.

Amerikalı eski askerler tarafından Paolozzi'ye verilen dergilerden yapılan Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım isimli resim, Popüler kültür ve teknolojinin yanı sıra Amerikan tüketiciliğinin cazibesini göstermektedir (Şekil 3.20). Paolozzi'nin çalışmalarının çağdaş

kültüre yanıt vermesi gerektiği inancını yansıtıyor (I Was a Rich Man's Plaything, anonim, b.t.).

3.2.2.1. Richard Hamilton

Richard Hamilton, 1956'da "This is Tomorrow" isimli sergiye katılmış ve ilk pop art eseri sayılan yapıtıyla Pop Art'ın babası sayılmıştır. "This is Tomorrow" isimli sergide, büyük bir bira şişesi maketi, Marliyn Monroe'nun büyük bir görüntüsü gibi biraraya getirilmiş reklam nesneleri (imgeleri) kullanılmıştır (Lynton, 2015: 285). Serginin isminin yarını işaret etmesi ve Marliyn Monroe'nun daha sonra büyük bir yıldız haline gelişi, sanatçıların yeni yükselmeye başlayan popun hakimiyet alanının genişleyeceğinin farkında olduklarının bir göstergesidir. Hamilton'ın sergideki işi "Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir?" isimli kolajıdır.



Kaynak: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/richard-hamilton-the-prophet-of-pop-art-9114366.html>

Şekil 3.21. Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir?, 1956, Kağıt Üzerine Kolaj, Tübingen Kunsthalle

Kolaj sanat çevresi için alışılmadık bir çalışmadır. Sanata ait olmayan parçaların bir araya getirilmesiyle oluştuğu için bir sanat yapıtı olarak karşılanmamıştır. Kolaj, batı dünyasında orta sınıf sayılabilecek herkesin yaşamını bünyesinde barındırmaktadır. Televizyon, gündelik yaşama ait çeşitli nesneler, ideal ve popüler kültürün arzu nesnesi haline getirdiği erkek ve kadın bedeni gibi parçaların bir bütün haline getirilmesi postmodernizmin parçalanmış dünya söyleminin erken ve görsel bir öncüsüdür (Şekil 3.21). Hamilton, sanatta reklamı öne çıkartan bir sanatçıdır. Reklamı bizatihi sanat yapıtı haline getirmiştir. Hamilton'un bu yapıtı, tipik bir Rönesans resmine benzetilmiştir. Zira ev sahibi kadın ve erkek, duvarda dönemi temsil eden görsel materyaller, maddi dünyayı temsil eden diğer nesneler, evin işini gören bir hizmet görevlisi Rönesans döneminin resim kompozisyonlarını çağrıştırmaktadır (Lynton, 2015: 287).



Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O75267/this-is-tomorrow-poster-hamilton-richard/>

Şekil 3.22. Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir?, Afiş Detayı

Hamilton'ın Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir? İsimli işi, aynı zamanda serginin afişi olarak kullanılmıştır (Şekil 3.22).

Sanatçı, resim, enstalasyon ve baskı serileriyle kitle iletişim araçlarında yer alan siyaset, ayaklanmalar, savaş ve terörist eylemleri de konu olarak seçmiştir (This is Tomorrow: the work of Richard Hamilton, anonim, b.t.).



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-hommage-a-chrysler-corp-t06950>

Şekil 3.23. Richard Hamilton, Crysler Firmasına Saygı, 1956, Tate Galeri Londra

Hamilton, Crysler Firmasına Saygı isimli resmi için “...Tabloda bir ressamın kromu canlandırmasından, bir reklamcının ‘krom’ anlamına gelen işaretler yaratmasına geçilmektedir... Reklamlarda sık sık rastladığımız seks simgesinden, taşıta duyulan sevginin gösteriminde yararlanılmıştır.” ifadesini kullanmıştır (Lynton, 2015: 288). Resimde, kadın bedeni doğrudan algılanmamaktadır. Arabanın kaputu üzerine yaslanan kadın bir gölge şeklindedir. Ancak sol göğsünün izi ve dudakları kadını görünür kılmaktadır.

Reklamı sanatla birleştiren Hamilton, imgeyi yeniden üretmek yerine belli bir estetik anlayış ya da kompozisyon ile sanat tarihinden beslenmiştir.

3.2.2.2. Andy Warhol

1928 yılında Amerika’da doğan ve Pop Art’ın en bilinen temsilci olan Andy Warhol, yeniden ürettiği imgeyle, fetiş haline getirdiği nesneyi sanat yapıtı olarak sunmaktadır. Sanatçı, marketlerde satışa sunulan ürünleri, atöyesinde yeniden üretmiş ve pop ikonlarının görüntülerinin renkli baskılarını alarak sanat yapıtı olarak sunmuştur. Hammaddelerden yola çıkarak ve estetiği yeniden üreterek, postmodern sanatın önemli bir temsilcisi olmuştur (Baudrillard, 2011: 42).

Sanat eğitimi aldıktan sonra, kariyerine reklamcı olarak başlayan Warhol, tüm sanat yaşamı boyunca reklamdan uzak kalamamıştır. Ünlü dergilerde grafiker olarak çalıştıktan sonra kendini tamamen sanata adan Warhol, sanat tarihinin yönünü değiştirmiştir.

Sanatçı, 1962 yılında Amerikan orta ve alt sınıf ailelerin içtiği Campbell çorbalarının resimlerini sergileyerek sanat dünyasına girmiştir. Yalnızca çorba kutularının resimlerinin yer aldığı sergide Warhol, beklenmedik bir şey yaptığı için çeşitli tepkilerle karşılaşmıştır. Birkaç koleksiyoner, sanat dünyasında yeni olan Warhol’un ileride ünlü bir sanatçı olacağını düşünerek işlerini satın aldığı halde sanat severlerin ve koleksiyonerlerin çoğu Warhol’u iyi tepkilerle karşılamamıştır.



Kaynak: <https://www.moma.org/artists/6246?=&page=2&direction=fwd>

Şekil 3.24. Andy Warhol, Campbell's Çorbaları, 1962, MOMA

1962 yılındaki Campbell çorbaları serisinde hepsi aynı boyda olan tuvaler üzerine 32 adet çorba resmi yaparak sergilemiştir (Şekil 3.24). Resimlerin hepsi elle yapıldığı halde seri üretim gibi durmaktadır (Andy Warhol, anonim, b.t.). Resimler, galeride bir market reyonunda sergilenir gibi raflara dizilmiştir. Bu sergi, tüketici mallarından yola çıkan ilk seri tekrarlama çalışmasıdır (Andy Warhol, anonim, b.t.).

“Aynı şeye ne kadar çok bakarsanız, anlam o kadar uzaklaşır ve kendinizi daha iyi ve daha boş hissedersiniz” diyen Warhol, Marliyn Monroe, Elvis Presley, Jackie Kennedy gibi dönemin simge haline gelen isimlerinin her yerde rastlanılan

görüntülerini baskı aracılığıyla kopyalayıp yeniden sunarak, söylediği anlamsızlığı yaratmıştır (Andy Warhol, anonim, b.t.).



Kaynak: <https://www.moma.org/artists/6246?=&page=&direction=fwd>

Şekil 3.25. Andy Warhol, Çift Elvis, 1963, MOMA

Warhol, 1963'teki ikinci sergisinde yer alan yirmi üç Elvis tuvalinden biri olan Çift Elvis baskısını, muhtemelen 1960 yılındaki filmi *Flaming Star*'dan yola çıkarak yapmıştır (Andy Warhol, anonim, b.t.).

Warhol Coca Cola ve Heinz Ketçap gibi günlük hayatın vazgeçilmezleri haline gelen pek çok ürünü yeniden üretmiştir.



Kaynak: <https://www.moma.org/artists/6246?=&page=&direction=fwd>

şekil 3.26. Andy Warhol, Brillo kutusu, 1964, New York
Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi

Sanatçı, Amerika halkının bir diğerk tüketim nesnesi olan Brillo deterjanlarının kutularının birebir ölçüde kopyalarını üretmiştir. Kutular, serigrafiyle orijinal boyutlarına sadık kalınarak ahşap üzerine basılmıştır ve markette satılanlarla birebir aynı görünmektedir.



Kaynak: <https://www.moma.org/artists/6246?=&direction=fwd>

Şekil 3.27. Andy Warhol, Mao, 1972, MOMA

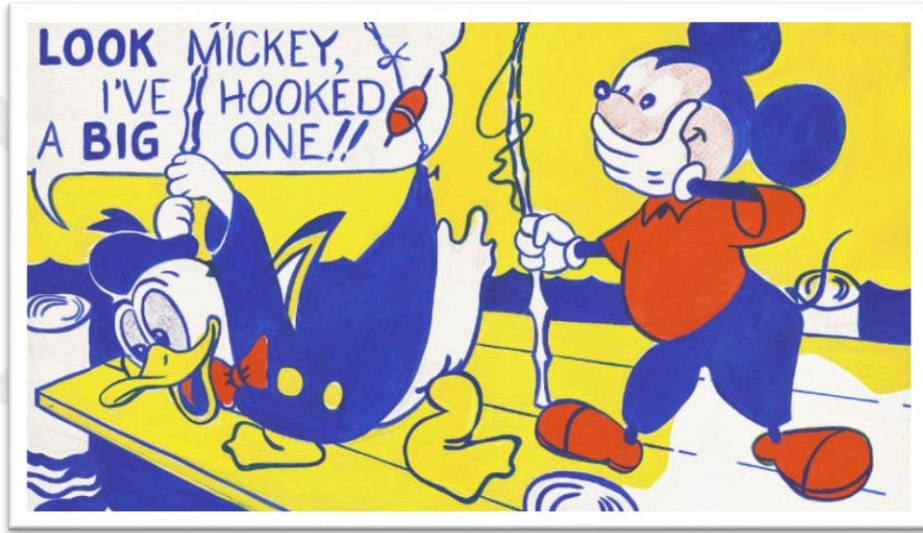
Warhol, Elvis Presley, Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe gibi film ve müzik yıldızlarının yanı sıra siyasi çalışmaları olmadığı halde Çin lider Mao'nun da baskılarını yapmıştır. Dolayısıyla sanatçının yeniden üretimleri yalnız tüketim nesneleriyle değil, kişilerin popülerlik derecesiyle ilişkilidir.

Warhol, kısa sürede ünlü bir sanatçıya dönüşse de kimileri tarafından sanatı tamamen yok edenlerden biri olarak görülmüştür. Donald Kuspit, postmodern dönemde yaratıcı gücün kaybedildiğini ileri sürmüş, Pop Art'ı post sanatı en iyi anlatan şey olarak görmüş, sanatçıların özgün kimlikler yaratmak yerine basit kimliklere sahip olduğunu belirtmiştir (Kuspit, 2006: 153).

Baudrillard, imgeleri yeniden üretip içeriğini boşaltmayı modern ikonakırıcılık olarak adlandırmıştır (Baudrillard, 2011: 35).

3.2.2.3. Roy Lichtenstein

1923 yılında Amerika’da Alman göçmen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Roy Lichtenstein, sanat eğitimi görmüştür. 1950’lerin sonuna doğru New York Eyalet Üniversitesi, Oswego’da endüstri tasarımı dersleri vermiş, Mickey Mouse ve Donald Duck gibi çizgi filmlerin çizimlerini yapmaya başlamıştır (Roy Lichtenstein Learning Resource, anonim, b.t.). Hazır olan görüntüleri (karakterleri) kendi üslubunca yorumlamış ve grafik unsurlarını yeniden düzenlemiştir. Lichtenstein ilk Pop Art çalışması, Bak Mickey (Look Mickey) isimli resimdir.



Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/highlights/lichtenstein-look-mickey.html>

Şekil 3.28. Roy Lichtenstein, Bak Mickey, 1961, Washington Ulusal Sanat Müzesi

Resim doğrudan popüler kültür kaynağından bir sahnedir. İskelede duran Donald Duck ve Mickey Mouse’nin arasında komik bir olay geçmektedir. Kendini yakaladığı halde “Mickey bak büyük bir tane yakaladım” diyen Donald’ın ahmaklığına ağızını eliyle kapatarak gülen Mickey resmedilmiştir (Anonim, Look Mickey, b.t.).



Kaynak: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/roy-lichtenstein-learning-resource>

Şekil 3.29. Roy Lichtenstein, Reverie, 1965, İskoçya Ulusal Sanat Müzesi

1950'lerin sonlarında Roy Lichtenstein, Mickey Mouse, Bugs Bunny ve Donald Duck gibi ikonik Disney karakterlerine dayanan bir dizi çizim yaptıktan sonra hazır çizimler üzerine ressam müdahalesini bırakıp ve çizime odaklanmıştır (Anonim, Lichtenstein Learning Resource, b.t.).

1966'da Lichtenstein, Venedik Bienali'nde ABD'yi temsil etmek için seçilen beş sanatçıdan biri olmuş, modern sanattan aldığı görüntülerin baskı ve resimlerini yapmaya başlamış 1970'lerde buna devam etmiş, 1977'de Max Ernst ve Salvador Dalí dahil olmak üzere Sürrealist sanatçıların eserlerine dayanan bir dizi resme başlamış, 1988'de New York, Southampton'daki stüdyosunda *Reflections* serisi

resimlerini yapmaya başlamış ve daha sonra Tyler Graphics Inc'de bir dizi baskı üzerinde çalışmıştır (Anonim, Lichtenstein Learning Resource, b.t.).

3.2.2.4. David Hockney

Sanat yaşamına grafikle başlayan diğer bir Pop Art sanatçısı Hockney'in çalışmaları, biraz daha farklıdır. 1937 yılında İngiltere'de doğan Hockney, baskı, fotoğraf ve sahne tasarımı odaklanmıştır. 1962 yılında Kraliyet Sanat Akademisi özel başarı ödülünü kazanan sanatçı, Amerika'da dersler vermiş, sanat yaşamını İngiltere ve Amerika'da sürdürmüştür. Bazı çalışmalarında popüler reklamlardan yola çıkan Hockney'in stilize manzaraları ve otobiyografik eserlerinin de yer aldığı seri çalışmaları vardır.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-david-hockney>

Şekil 3.30. David Hockney, Ailem, 1977, Londra Tate Galeri

Hockney, bir çok çalışmasında sevdiği insanları resmetmiştir. En bilindiklerinden biri anne ve babasını resmettiği ailem resmidir (Şekil 3.30). Annesi dik ve özenli otururken babası okuduğu gazetenin üzerine eğilmiştir. Hockney, bu tarz resimlerinde yakınları hakkındaki duygularını izleyiciye yansıtmaktadır (Who David Hockney, Anonim, b.t.).



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-david-hockney>

Şekil 3.31. David Hockney, George Lawson ve Wayne Sleep, 1972-5, Londra Tate Galeri

George Lawson ve Wayne Sleep resmi de Hockney'in yakınlarını resmettiği seriye aittir (Şekil 3.31).

1964'te Kaliforniya'yı ziyareti sırasında en iyi bilinen çalışmalarından olan yüzme havuzu resimlerine başlamıştır. Çalışmalarında fotoğraftan yararlanmıştır. Şeffaf malzeme ve geçici anları içeren bu resimlerinden en büyük ve çarpıcı olanı Üç Sıçramadır.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-a-bigger-splash-t03254>

Şekil 3.32. David Hockney, Daha Büyük Sıçrama, Londra Tate Galeri

1967 yılında yaptığı Daha Büyük Sıçrama da benzer şekilde etkileyicidir. Daha önceki yüzme havuzu resimlerinden insanın varlığını tek gösteren şeyin sıçrama eylemi olmasıyla ayrılmaktadır (Hockney a Bigger Splash, Anonim, b.t.).

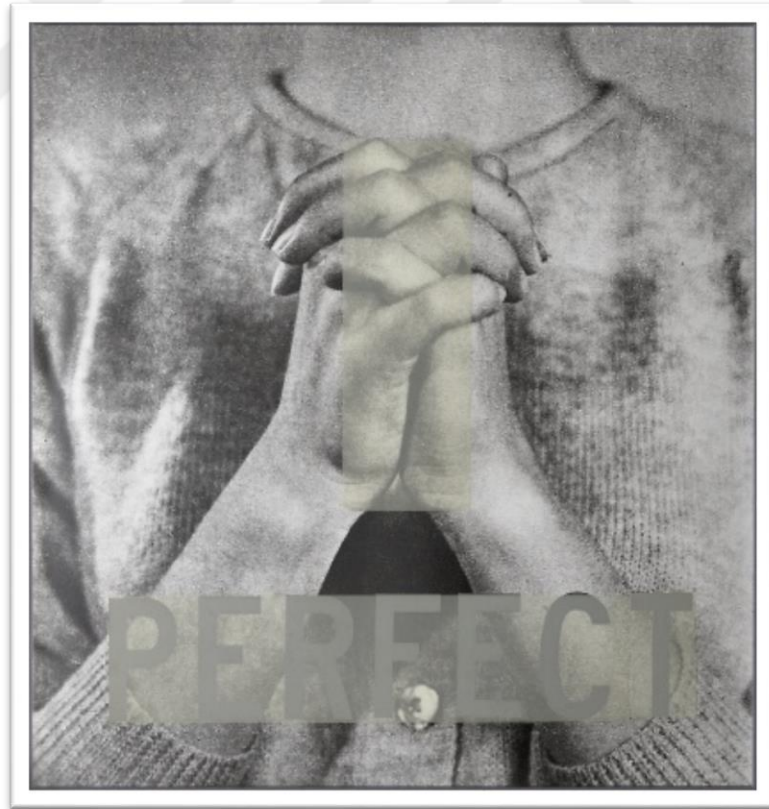
Sıçramayı fotoğrafladığında, bir anı dondurup başka bir şey haline getirdiğini belirten Hockney, sıçramanın gerçek hayatta hiç bu şekilde görülemeyeceğini, çok hızlı gerçekleştiğini, bu yüzden de çok yavaş bir şekilde resmettiğini vurgulamıştır.

Sanatçının yaşamın hızından faydalanırken, sanat eylemini yavaşlatması, popüler kültürü yansıttığı halde tam olarak içselleştiremediğinin ipucu olmaktadır. Konu seçimi ve imgeye yaklaşımı, Hockney'i diğer pop sanatçılarından farklılaştırmıştır.

3.2.3. Barbara Kruger

1945'te Amerika'da doğan Barbara Kruger, Parsons Tasarım Okulu, Syracuse Üniversitesi ve Görsel Sanatlar Okulu'nda tasarım eğitimi görmüş, çeşitli dergilerde çalışmıştır. 1965'te New York'ta Parsons Tasarım Okulu'nda bir dönem geçirmiş, 1966'da Mademoiselle Dergisi'nin baş tasarımcısı seçilmiştir (Barbara Kruger, Anonim, b.t.). Dergi, cilt tasarımı ve resim düzenlemeleri yapan sanatçı, 1960'ların sonunda şiir, ve edebiyata ilgi duymaya başlamıştır (Barbara Kruger, Anonim, b.t.).

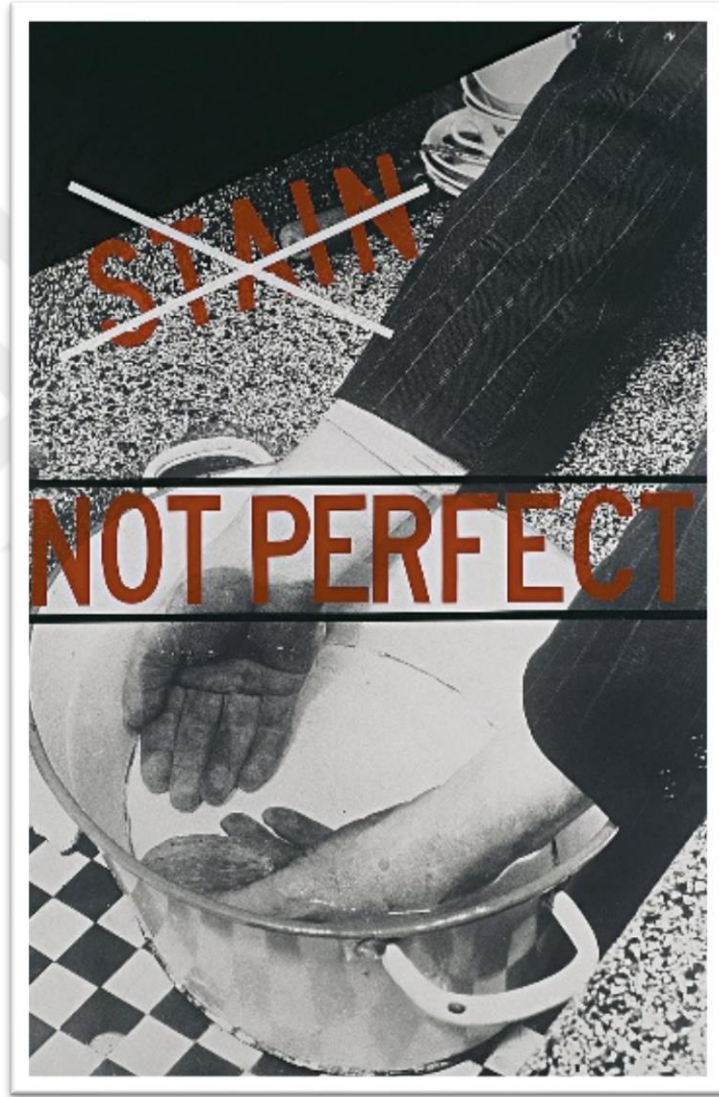
1969'da iplik, boncuk, payet, tüy ve kurdeleler kullanarak iş ürettiği feminist sanata yönelmiştir. 1973'te Whitney Bienali'ne katılmış, 1974 ve 1975'te New York'taki Artists Space ve Fischbach Gallery'de kişisel sergiler açmış 1977'de çektiği fotoğraflara metinsel kurgular yaptığı çalışmalarına başlamıştır (Barbara Kruger, Anonim, b.t.).



Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/159464/untitled-perfect>

Şekil 3.33. Barbara Kruger, İsimsiz (Mükemmel), kolaj, 1980, Margaret Fisher Vakfı koleksiyonu

1979'da, Amerikan basılı medya kaynaklarından aldığı görüntülerin üzerine sözcükler yerleştirmeye başlamıştır (Şekil 3.33). 1980 yılında yaptığı Untitled (Perfect) isimli çalışmada elleri dua pozisyonunda olan bir kadın gövdesi yer almakta ve kadın, batının masumiyet simgesi olan Meryem Ana'yı çağrıştırmaktadır (Barbara Kruger, Anonim, b.t.). Bu itaatkâr kadın imgesinin altında görünür bir şekilde “mükemmel” kelimesi vardır.



Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/barbara-kruger>

Şekil 3.34. Barbara Kruger, İsimli (Mükemmel Değil), 1980, kolaj, New York, Guggenheim Müzesi

İsimsiz (Mükemmel Değil) işi ise aksine kadının itaat imajına karşı çıkar görünmektedir. Kruger'ın grafik tasarımcı olarak mükemmelleştirdiği teknikleri uyguladığı kolajlar, sanatçının süregelen politik, sosyal ve özellikle feminist eleştirileri, din, cinsellik, ırksal ve cinsiyet kalıpyargıları, tüketim, kurumsal açgözlülük ve iktidar hakkındaki yorumlarıdır (Barbara Kruger, Anonim, b.t.).

1980'lerde Futura Bold yazı tipinde siyah, beyaz veya koyu kırmızıya basılan büyük ölçekli, siyah beyaz fotoğraflık görüntüleri kullandığı benzer işlerinde, kitle iletişim araçlarından aldığı sloganlarla fotoğrafları yan yana koymuştur. Çalışmalar, medya yoluyla dayatılan toplumsal cinsiyete de vurgu yapmaktadır (Barbara Kruger, Anonim, b.t.) Geleneksel olarak, kadınlar, erkek izleyicinin arzu ettiği nesneler olarak film ve reklamlarda sergilenmektedir.

İstisna, kadınlar medya tarafından tüketiciler olarak hedeflendiğinde ortaya çıkmakta, ancak o zaman özne olmaktadır (Barbara Kruger, Anonim, b.t.). Son yıllarda Kruger estetik projesini genişleterek, galerilerde, müzelerde, belediye binalarında, tren istasyonlarında ve parklarda, ayrıca dünyanın dört bir yanındaki otobüs ve reklam panolarında çalışmalarını sergilemekte, duvarlar, zeminler ve tavanlar, izleyiciyi içine alan ve hatta ona saldıran görüntüler ve metinlerle kaplanmaktadır (Barbara Kruger, Anonim, b.t.).

3.3. Günümüzde Grafik Tasarım Algısı

1990'lardan başlayarak medyanın en çok güçlenen kolu olan dijital medya, bugün tüm yaşamı yönlendirmektedir. Kitle iletişim araçlarının en hızlısı olan dijital ortamda her şeyin çok hızlı bir şekilde popüler olup, hızlı bir şekilde bu gücünü kaybetmesi, grafik tasarımını önemli bir noktaya taşımıştır. Ona olan ihtiyacın artması olumlu gibi görünse de alanının sınırsızlığı ve değişen tasarım algıları bazen kafa karıştırıcı olabilmektedir.

Günümüzde tüketiciyi ikna etmesi istenen tasarımcının karşılaştığı zorlukların başında, toplumsal iletişim gelmekte, bilgi tasarımına, sosyal etkileşime ve semantik alanına hakimiyeti beklenmektedir (Margolin, 2012). Günümüzün değişen koşullarına paralel olarak, etnik ve ırksal hoşgörü, çevrecilik gibi pozitif toplumsal davranışları da teşvik etmesi gerekmektedir (Margolin, 2012). Bugün, davranışsal değişikliği teşvik etmek, grafik tasarımcıların önemli bir görevi gibi görünürken,

tipografi kullanımı, bilginin düzenlenmesi, sembol ve logoların yaratılması gibi biçimsel unsurların, estetikten ziyade toplumsal iletişim aracı olarak öğretilmesi önerilmektedir (Margolin, 2012).

“Görsel tekniklerin ve anlaşılır sembollerin geliştirilmesi, sınırlı sayıda insan tarafından konuşulan dillerin yeni elektronik medyaya uyarlanmasını da kolaylaştırabilir. Bunun için sözelden görsele ve dijitalle geçiş olmalıdır; yani konuşma alfabeye aktarılmalı, alfabe de dijital biçimlere uyarlanmalıdır. İnsanın internete kendi dilinde erişimi evrensel bir kriter olmalıdır.” (Margolin, 2012).

Sosyal ve mesleki sorumluluk, 21. yüzyılın grafik tasarımında dikkat çekici konular olmuş, bu konularda manifestolar yazılmıştır (Yılmaz ve Benek, 2019: 395).

Bugün geçerli olan bilinçli tasarım anlayışı, güncel ortama da uygundur (Triggs, 2012). Küreselleşme ile birlikte çok kültürlülüğü görünür olan dünyada tasarımcılar kültürlerin anlaşmazlık ve birliklerini göz önünde bulundurmalıdır (Min, 2012). Görsel iletişim, Doğu ile Batı kültürlerini yakınlaştırırken, kültürel aracı konumunda olan tasarımcılar için her iki dünyaya da hitap edebilmek hem zorluklar getirmekte hem de renkli bir skala sunmaktadır (Min, 2012).

Bugün küreselleşme, sermaye sahipleri tarafından desteklenmektedir. Ancak farklıların kaybolması mümkün değildir ve yerel kültürlerin korunması için çaba da sarf edilmektedir (Min, 2012). Dolayısıyla tasarımcının küreselleşme ve yerel kültürler arasında denge sağlanması gerekmekte, saygıyı gerektiren kültürel iletişime değer vermesi beklenmektedir (Min, 2012). Bu da daha çok görsel iletişimle yapılabilir gibi görünmektedir. Dolayısıyla bugün ürünü pazarlaması istenen grafikçinin tek görevi reklam yapmak değildir. Dayatmalardan uzak, hoşgörü dilini kullanırken, doğa ve çevreyi önemseyen yanını ortaya koymalı ve biçimsel olana da uzak kalmamalıdır. Tasarımcılar, diğer sanatçılar gibi kendi dillerini seçmekte çok özgür değillerdir ve ortak diller bulmak zorundadırlar (Min, 2012). Çalışmalarını ortaya çıkarırken izleyicilerini göz önünde bulundurması gereken tasarımcılar, daha önce trafik işaretleri gibi kültürler arası simgeler bulmuştur (Min, 2012). Bunun yanı sıra daha karmaşık mesajlar için farklı görsel unsur ve diller tasarıma dahil edilmelidir.

4. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖZET

4.1. Sonuç

Çoğaltma teknolojisine dayanan geçmişiyle büyük bir kaynaktan beslenen grafik sanatı, arka arkaya gelen endüstri devrimi ve dijital devrim ile çok hızlı bir sürece girmiştir. Sanat geçmişi ve ticari boyutu onu tartışmalı bir dil haline getirmiştir. Grafiğin sanat olup olmadığı sık sık gündem konusu yapılmıştır. Ancak pop art başta olmak üzere çeşitli sanat biçimleri de metadan ve kitle iletişim araçlarından yola çıkmış, grafikten beslenmişlerdir.

Beaux-Arts'ın 1990 yılındaki Reklam ve Sanat özel sayısında, süregelen benzer tartışmalar için;

“Başlangıçta her ne kadar sanat, reklamdan daha eski olmasından gelen üstünlüğü kullanarak ona ihtiyaç duyduğu ilk biçimsel araçları sağladıysa da reklam kısa sürede bu açığı kapayıp bağımsızlığını ilan etti ve sanattan ödünç aldıklarını ona fazlasıyla geri vermekte gecikmedi.” (Anonim, 1990).

Bugün sanatçıların çok büyük bir kısmı, eskiz aşamasında da yapıtı oluşturma aşamasında da tasarım programından faydalanmaktadır. Dijital çağ öncesinde de aynı şey kolaj için geçerlidir. Kolaj, tasarım programlarına ilham veren bir sanat dilidir. Dolayısıyla sanat ve grafiğin ayrı şeyler olduğunu söylemek bir bütünlüğü yadsımak olacaktır.

Grafik tasarım küresel çapta etkin bir rol üstlenmektedir. Bu da onun zaten geniş olan sınırlarını daha da genişletmiştir. Bugün geçmişteki gibi herhangi bir tanıma ve tekniğe bağlı kalmak mümkün değildir. Dolayısıyla sanatçıların kısmen özgür yaratım alanları vardır. Ancak 21. yüzyılın getirdiği bazı değerlere bağlı kalabilmek, kişisel olarak gelişmeyi de kapsamaktadır. Dolayısıyla internet vasıtasıyla tüm dünyaya yayılma gücü olan ve tüketimi doğrudan etkileyen grafik tasarımcıları kısmen de kısıtlanmaktadır.

Sanat ve grafiğin iç içeliği konumuzu sınırlamamazı güçleştirmiştir. Ancak ticari boyutu mümkün olduğu kadar dışarıda bırakıp, sanatsal olanı göz önünde tutarak bir sınırlandırma yapılabilmiştir. Tüm tasarımcılara yer verilemeyeşinin nedeni, grafik ve sanatın ayrılmaz olduğunu vurgulayan noktaları görünür kılma hedefinden kaynaklanmaktadır.

On yıldan kısa bir süre önce, bilgisayarların yaşantımıza hakim oluşundan ve sosyal yaşantımızı sekteye uğratışından yakının insanların sayısı azımsanmayacak kadar çoktu. Daha sonra ise tablet ve telefonlar neredeyse bir parçamız haline gelmeye başladı. Dijital dünya bizi esir alırken, kolaylıklarını da sunarak tüm cazibesini göstermişti. Bilindiği gibi firmalar da tanıtımlarını büyük oranda internet üzerinden yapmaya başladı. Sosyal paylaşım ortamları ise bireyin sosyal ihtiyacını karşılarken, yalnızlaştırmaya da başlamıştı. Böyle bir ortamda ortaya çıkan Covid-19 pandemisine kadar, dijital dünyanın zararlarından epeyce bahsedilir olmuştu. Ancak insanları eve kapayan pandemi sırasında, neredeyse bütün ihtiyaçlar internet üzerinden yapıldı. Öğrencilerine dijital dünyanın sakıncalarını anlatan öğretmenler, internet üzerinden sınıflar oluşturdular. Kamu kurum ve kuruluşları dijital dünyaya ağırlık verdi. Tüm bunlar, dijital ortamın insanın görmediği faydalarına odaklanmamızı sağladı. Grafik tasarımcılarının işi ise böyle bir ortamda büyük bir sekteye uğramadı. Aksine aranan meslek grupları haline geldiler. Yaşadığımız şeyler, internetten vazgeçemeyeceğimizi, aksine ona daha bağlanacağımızı göstermiştir. Gelecekte de yaşam büyük oranda dijital dünyanın desteğiyle sürecektir gibi görünmektedir. Robot teknolojisi ya da yenilenebilir enerji kaynaklarına yönelme gerekliliği dijital çehreyi değiştirecek olsa da ona olan bağlılığımızı değiştirmeyecek gibi görünmektedir. Bu da yeni iş alanlarından başlayarak yeni bir ekonomik düzenin inşası anlamına gelebilir ve yaşam daha köklü bir değişime uğrayabilir.

4.2. Özet

Mağara dönemindeki ilkel baskılardan başlayarak, görsellere dayalı bir anlatım amaçlanmıştır. Grafik sanatının resim ile birlikte gelişen tarihi, tasarım tarihinden oldukça farklı olmasına rağmen, çoğaltma kavramının belirleyiciliğinden uzaklaşmamıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren grafik, hayatın her alanına sirayet etmiş, postmodern sanatın sanatı elitizimden kurtarma arzusuna istenilen cevabı tam olarak vermiştir.

4.3. Çalışmanın Litarütüre Katkısı

Çalışma, postmodern dönem içinde grafik sanatının oynadığı rolü görünür kılması açısından önemlidir. Bakış açısı ile bir başlangıç kaynağı olabilir.

4.4. Araştırma Kısıtları

Araştırmanın pandemi döneminde gerçekleşmesi kütüphane çalışmalarını az da olsa kısıtlamıştır. Ancak dünyanın pek çok yerindeki kütüphanelerin kaynaklarını internet ortamında erişime açması bu kısıtı bir nebze de olsa hafifletmiştir. Ancak sürekli yayınlara ulaşmak oldukça zorlaşmıştır.

4.5. Geleceğe Yönelik Çalışma Alanları

Grafik sanatının 21. yüzyıl değerleri ile yeniden şekillenmeye başlaması, çalışmalara yeni konular vermektedir. Tasarımcıların zaten çok yönlü olması gereken bakış açılarına yenilerinin eklenmesi tasarımcılara yeni alanlar açmaktadır. Tasarımcıların ve dijital ortamda gelişmeye devam eden grafik sanatının durumu gelecekteki çalışma alanları için önemlidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bhaskaran, L. (2005). *Design of the Times Using Key Movements and Styles for Contemporary Design*. Switzerland: Rotovision SA.
- Baudrillard, J. (2011). *Sanat Komplosu*. (çev. Elçin Gen, Işık Ergüden), 3. Basım İstanbul: İletişim
- Becer, E. (1999), *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost
- Becer, E. (2005), *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost
- Becer, E. (2005), *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost
- Darga, M. (1992). *Hitit Sanatı*, İstanbul
- Engin F. E. (1994). *Mühür ve Mühürcülük Sanatımız Üzerine Derlemeler*. İstanbul: Arıtan
- Erdem, B. (2017). *Matbaacılık ve Basım Süreci*. İstanbul: Cinius
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis Yayınları
- Gökaydın N. (1987). *Tahta Baskı Tekniği Dünyü, Bugünü, Eğitimde Yeri*. Ankara: Hacettepe Ün., GSF Yayınları
- Gölönü, G. (1979) *Kazı Resim*, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- Haviland, W. A., Prins, H. E. L., Walrath, D. & Bunny M. (2008). *Kültürel Antropoloji*. İstanbul:Kaktüs
- Heartney, E. (2012). *Sanat ve Bugün*. İstanbul: Akbank Yayınevi.
- Kınık, M. (2015). *Grafik Tasarım*, Ankara: Gazi Kitabevi

- Kollwitz, K. (1988), *The Diary and Letters of Käthe Kollwitz*. Illinois: Northwestern University Press.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis
- Labarre, A. (2012). *Kitabın Tarihi*, Ankara: Dost.
- Lynton, N. (2015). Modern Sanatın Öyküsü (çev.Cevat Çapan ve Şadi Öziş), İstanbul: Remzi
- Özgüç N. (1968) *Kanış Karumu Ib Katı Mühürleri ve Mühür Baskılar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu
- Moran, A. (1966). *Manet'ten Picasso'ya 20 Çağdaş Ressam*, İstanbul: Cem Matbaası.
- Mchale, B. (1996). *Postmodernist Fiction* , London: Routledge
- O'Neil, John P. (1987). *The Renaissance in The North*. New York: Metropolitan Museum
- Pekmezci, H. (1992). *Tüm Yönleri İle Seriğrafi İpek Baskı*. Ankara: İlke
- Postman, N (2010). *Televizyon Öldüren Eğlence*, Çev. Osman Akınbay, İstanbul
- Prelinger, E. (1992). *Kathe Kollwitz*, London: NGA ve Washington Yale Universty Press
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (çev. Beral Madra vd), İstanbul: Remzi
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı
- Serullaz, M. (2004). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Devrim Erbil), İstanbul: Remzi
- Sim, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Çev. Mukadder Erkan-Ali Utku). Ankara: Ebabil

- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Remzi,
- Şahiner, Rıfat, (2008) Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu, İstanbul: Yeni İnsan Yay.
- Touraine, A. (1994). *Modernliğin Eleştirisi*, Çev: Hülya Tufan, İstanbul: Y.K.Y.
- Williams, R. (1993). *Kültür* (çev. Suavi Aydın), İstanbul: İmge
- Weill, A. (2019). *Grafik Tasarım*. İstanbul:YKY

Bildiri ve makaleler

- Albayraktar, A. (1998). Baskı Resmin İlk Örneği Mühürlere Plastik Bir Yaklaşım. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 4: 22–28.
- Çubukçu, A. vd. (1992). Dosya Postmodernizm. *Evrensel Kültür*, Eylül: 31.
- Demir, H. (2010). Geçmişten Bugüne Grafik Tasarımının İşlevi ve Başlıca Gelişme Evreleri. *Sanat Dergisi*, 4: 57-62
- Deveci, M. ve Bulut, E. (2016). Grafik Tasarımda Anlam Bağlantılarının Kurulmasına İlişkin Program Önerisi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 43: 85-115
- Dilmaç, O. (2015). Franz Cizek (1865-1946) ve Çocuk Sanatı Paradigması. *Milli Eğitim Dergisi*, 45: 203-217
- Dönmez, S. (2018). Neolitik Dönemde Damga Mühür Kullanımı, Bellek ve Zaman. *I. Uluslararası Battalgazi Multidisipliner Çalışmalar Kongresi Tam Metin Kitabı*, II: 1726-1736
- Gunther, T. (1987). 20. Yüzyıl Alman Ağaç Baskı Sanatı Konulu Dia Gösterisi İçin Giriş, *Türkiye’de ve Almanya’da Ağaç Baskı Sanatı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 87-101

- Gülen, Ercan (1997). Linolyum Özgün Baskı Üzerine, *İçel Sanat Dergisi*, Sayı: 57, s. 16.
- Habermas, J. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje. (çev. Güleğül Naliş, *Postmodernizm*, İstanbul: K1y1, 31-44
- Jameson, Fredric (1994). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. (çev. Deniz Erksan), *Postmodernizm*, İstanbul: K1y1, 59-116
- Karadoğan, H. (2016) Geçmişten Günümüze Gravür Tekniğinin Resim Sanatında Yeri Ve İstanbul Gravürleri. *Uluslararası Engravings Baskı Resim Etkinlikleri Bildiriler Kitabı*, İstanbul: Tor Ofset, 96-110
- Karoğlu, H (2011). Ağaç Baskı Sanatının Dünü Bugünü ve Mühürçülük Geleneğinden Başlayarak Ağaç Baskı Resim Sanatına Genel Bir Bakış. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 12: 69- 80.
- Keskin, İ. (2014). 18. Yüzyıl Sonunda Matbaanın Yeniden Doğusu Alois Senefelder ve Litografi, *Rh+ art*, 106: 30-35.
- Keskin, İ. (2012). 19. Yüzyıl Baskı Grafiği Ve Afişin Gelişiminde Litografinin Etkisi. *Yeni İletişim Teknolojileri ve Toplumsal Dönüşüm Bildiri Kitabı*, Kırgızistan-Türkiye: Manas Üniversitesi Yayınları, 157-158
- Kırılmaz, H. ve Ayparçası, F. (2016). Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları, *İnsan&İnsan*, 8:32-58
- Lyotard, J. F. (1994) Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. (çev. Dumrul Sabuncuoğlu, *Postmodernizm*, İstanbul: K1y1 sayfa 45-58
- Möngü, B. (2013). Postmodernizm ve Postmodern Kimlik Anlayışı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17: 27-36
- Tekcan, S. S. (1997). Özgün Baskı, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: YEM ss. 1413-1414.
- Uysal, G. (2011). Mağara Sanatı. 5. *Uluslararası Speleloji Sempozyum Kitabı*, İstanbul:34-47

Venturi, L. (2005). Dürer'den Holbein'a, *Rönesansın Serüveni* (çev.Ömer Madra vd.), İstanbul: YKY, 154-170.

Tezler

Akgül, Rahşan Fatma (2008). 1980'lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstructivism). *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Ayan, Müjde (2007). Sosyolojik Açıdan Özgün Baskıresim Sanatının Bugünkü Durumu İle İlgili Profesyonel Sanatçıların Görüşlerinin İncelenmesi. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bozoğlu, Batu (2019). Dada ve Yeni Modernitenin İnşası: Yıkımın estetiği. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Kara, D. (1989). Serigrafi, Baskı, Resim. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Limon, B. (2011). Çağdaş Özgün Baskı Resim Sanatında Politik Söylemler. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

İnternet kaynakları

Akgün, Banu (2017). Litografi Sanatı ve Hoca Ali Rıza, *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Art Sanat Dergisi*, 7: 429-434
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/47768> (19.03.2020)

Anonim (t.y.). A Movement in a Moment: Dada, <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/january/27/a-movement-in-a-moment-dada/> (21.04.2020)

Anonim (t.y.). A Trip To Chinatown,
<https://postermuseum.com/products/a-trip-to-chinatown-pl-184> (21.04.2020)

Anonim (t.y.). Albrecht Dürer,
https://www.metmuseum.org/toah/hd/durr/hd_durr.htm (04.05.2020)

Anonim (t.y.). Alexander Rodchenko,
<http://www.designishistory.com/1920/aleksander-rodchenko/> (18.05.2020)

Anonim (t.y.). Alexey Brodovitch,
<http://www.iconofgraphics.com/Alexey-Brodovitch/> (03.06.2020)

Anonim (t.y.). A. M. Cassandre,
<http://www.designishistory.com/1920/am-cassandre/> (02.06.2020)

Anonim (t.y.). Andy Warhol,
<https://www.moma.org/artists/6246> (28.03.2020)

Anonim (t.y.). Aubrey Beardsley,
https://tr.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley# (27.04.2020).

Anonim (t.y.). Barbara Kruger,
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/barbara-kruger> (07.04.2020).

Anonim (t.y.). Bauhaus,
<http://www.designishistory.com/1920/the-bauhaus/> (23.04.2020).

Anonim (t.y.). 1000 Yıllık Güven Objesi Olarak Mühürler
<https://arkeofili.com/10000-yillik-bir-guven-objesi-olarak-muhurler/>
(17.03.2020)

Anonim (t.y.). Casino de Paris poster, Anonim, b.t.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casino_de_Paris_poster - Jules_Ch%C3%A9ret.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casino_de_Paris_poster_-_Jules_Ch%C3%A9ret.jpg) (08.06.2020).

Anonim (t.y.). Christ Crucified between the Two Thieves: The Three Crosses,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/354631>, (23.04.2020)

Anonim (t.y.). Dadanın 100. Yılı, Kurt Schwitters:Merz Dada,
<https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073> (09.06.2020).

Anonim (t.y.). Der Dada No 1 Cover,
<http://sdrclib.uiowa.edu/dada/derdada/1/pages/00cover.htm>, (15.06.2020).

Anonim (t.y.). Divan Japonais,
https://www.moma.org/learn/moma_learning/henri-de-toulouse-lautrec-divan-japonais-1893/ (16.06.2020).

Anonim, Eadweard Muybridge,
<https://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge> (20.03.2020)

Anonim (t.y.). Etching in Eighteenth-Century: Artist and Amateurs,
https://www.metmuseum.org/toah/hd/etfr/hd_etfr.htm (21.05.2020).

Anonim (t.y.). El Lisistzky,
<http://www.designishistory.com/1920/el-lissitzky/> (09.05.2020).

Anonim (t.y.). German Expressyonism Brücke,
https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/styles/brucke.html (09.05.2020)

Anonim (t.y.) Grafik, *TDK Sözlük*
<https://sozluk.gov.tr/>

Anonim (t.y.). Graphic Design In The 20th Century,
<https://www.britannica.com/art/graphic-design/Graphic-design-in-the-20th-century>
(08.05.2020)

Anonim (t.y.) Futurism,
<http://www.designishistory.com/1850/futurism/> (13.04.2020).

Anonim (t.y.). Herb Lubalin,
<https://a-g-i.org/design/avant-garde-magazine> (05.05.2020).

Anonim (t.y.). Hommage à Chrysler Corp,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-hommage-a-chrysler-corp-t06950> (12.06.2020).

Anonim (t.y.). Hockney A Bigger Splash,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-a-bigger-splash-t03254> (15.06.2020).

Anonim (t.y.). I Was a Rich Man's Plaything,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-i-was-a-rich-mans-plaything-t01462> (23.04.2020).

Anonim (t.y.). In Perfect Shape,

<https://magazin.lufthansa.com/xx/en/aviation-en/in-perfect-shape/> (20.06.2020)

Anonim (t.y.). Jan Tschichold,

<http://www.designishistory.com/1920/jan-tschichold/> (03.06.2020).

Anonim (t.y.). Joseph Beuys,

https://www.wikiwand.com/en/Joseph_Beuys (27.06.2020).

Anonim (t.y.). Kurt Schwitters,

<http://www.designishistory.com/1920/kurt-schwitters/> (28.05.2020).

Anonim (t.y.). Laslo Moholgy Nagy,

<http://www.designishistory.com/1920/laszlo-moholy-nagy/> (17.04.2020)

Anonim (t.y.). Laslo Moholgy Nagy, b.t.

<https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?irn=95353> (23.04.2020)

Anonim (t.y.). Herbert Bayer,

<http://www.designishistory.com/1920/herbert-bayer/> (05.05.2020)

Anonim (t.y.). Hyksos Egyptian Dynastry

<https://www.britannica.com/topic/Hyksos-Egyptian-dynasty>, (17.03.2020)

Anonim, Huckleberry Finn,

https://tr.wikipedia.org/Huckleberry_Finn (13.03.2020)

- Anonim (t.y.). Looking Back at Dan Friedman's Radical Modernism,
<https://99designs.com/blog/famous-design/looking-back-dan-friedmans-radical-modernism/> (15.06.2020).
- Anonim (t.y.). Look Mickey,
<https://www.nga.gov/collection/highlights/lichtenstein-look-mickey.html>
(17.06.2020).
- Anonim (t.y.). Marcantonio Raimondi,
<https://www.britannica.com/biography/Marcantonio-Raimondi> (01.06.2020).
- Anonim (t.y.). Marcel Duchamp,
<https://www.theartstory.org/artist/duchamp-marcel/artworks/> (21.06.2020).
- Anonim (t.y.). Martin Luther as an Augustinian Monk,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358260> (02.06.2020).
- Anonim (t.y.). Medical Xylography
http://www.medicalantiques.com/printing_blocks/xylography_description_page1_13.htm (02.05.2020)
- Anonim, Monotype printmaking,
<https://www.britannica.com/technology/monotype-printmaking> (21.03.2020)
- Anonim (t.y.). Landscape with a Double Spruce,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336259> (02.06.2020)
- Anonim, Offset Printing,
https://en.wikipedia.org/wiki/Offset_printing, 11.03.2020
- Anonim (t.y.). Peter Paul Rubens (1577-1640) and Anthony Van Dyck (1599-1641):
Works on Paper, b.t. https://www.metmuseum.org/toah/hd/rvd_d/hd_rvd_d.htm (02.03.2020)
- Anonim (t.y.). Pettakere Cave,
<https://alchetron.com/Pettakere-cave> (02.06.2020)

- Anonim (t.y.). Piet Zwart,
<http://www.designishistory.com/1920/piet-zwart/> (20.05.2020).
- Anonim (t.y.). Poster for Gismonda,
<http://www.muchafoundation.org/gallery/themes/theme/sarah-bernhardt/object/21> (04.06.2020).
- Anonim (t.y.). Postwar graphic design in Japan,
<https://www.britannica.com/art/graphic-design/Postwar-graphic-design-in-Japan#ref845197> (17.06.2020).
- Anonim (t.y.). Renaissance and Baroque Prints: Investigating the Collection,
<https://kemperartmuseum.wustl.edu/files/RB-Ed-Guide.pdf> (17.06.2020)
- Anonim (1990). Reklam mı Sanat mı?. Yazılar, 38
<http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1447098682885344525.pdf> (08.05.2020).
- Anonim (t.y.). Roy Lichtenstein Learning Resource,
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/roy-lichtenstein-learning-resource>, (30.05.2020).
- Anonim (t.y.). Rubens and His Printmakers,
https://www.getty.edu/art/exhibitions/rubens_printmakers/ (13.06.2020)
- Anonim (t.y.). Satyr Playing a Lyre, with a Sleeping Nymph
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358311> (06.03.2020)
- Anonim (t.y.). Screenprint,
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/screenprint> (07.03.2020)
- Anonim (t.y.). Swiss Design,
<http://www.designishistory.com/home/swiss/> (12.04.2020).
- Anonim (t.y.). Suprematism,
<http://www.designishistory.com/1920/suprematism/> (16.04.2020).
- Anonim (t.y.). Suprematism,
<http://www.designishistory.com/1920/constructivism/> (18.04.2020).

Anonim (t.y.). This Is Tomorrow: The Work Of Richard Hamilton,
<https://uk.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2010/march/23/this-is-tomorrow-the-work-of-richard-hamilton/> (21.05.2020)

Anonim (t.y.). The Digital Revolution,
<https://www.britannica.com/art/graphic-design/The-digital-revolution>
(23.04.2020)

Anonim (t.y.). The Evolution of Linolium,
<https://www.hagley.org/librarynews/evolution-linoleum>

Anonim (t.y.). The Mothers,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/398133> (25.06.2020)

Anonim (t.y.). The Witches,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336235> (13.05.2020)

Anonim (t.y.). The Witnesses - The War Council
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364214> (12.04.2020)

Anonim (t.y.). Theo van Doesburg,
<http://www.designishistory.com/1920/theo-van-doesberg/> (18.06.2020)

Anonim (t.y.). Theo van Doesburg Archer,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_-_Archer_-_Google_Art_Project.jpg (09.04.2020).

Anonim (t.y.). Untitled Perfect,
<https://www.artic.edu/artworks/159464/untitled-perfect> (27.04.2020)

Anonim (t.y.). Varvara Stepanova,
<http://www.designishistory.com/1920/varvara-stepanova/>
https://www.moma.org/collection/works/83924?sov_referrer=artist&artist_id=5643&page=1 (22.05.2020).

Anonim (t.y.). Who David Hockney,
<https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-david-hockney>, (11.04.2020).

- Anonim (t.y.). Witness: Reality and Imagination in the Prints of Francisco Goya,
<https://press.philamuseum.org/witness-reality-and-imagination-in-the-prints-of-francisco-goya/> (08.05.2020).
- Anonim (t.y.). Wolfgang Weingart,
<https://www.aiqa.org/medalist-wolfgang-weingart> (08.08.2020).
- Anonim (t.y.). 30's Graphics-American Art Deco Graphic Design,
http://www.idcn.jp/en/archives/custom_column/vol11-30s-graphics
(07.06.2020).
- Beriş Y. ve Kaplanoğlu A. (2018). Dijital Baskı Teknolojisi ve Günümüz Baskı Resim Sanatına Etkileri. Yıldız Journal of Art and Design, 5:48-62.
(<https://dergipark.org.tr/download/article-file/506425>) 08.04.2020.
- Doyuran, L. (2013). Küresel Yeni Dünya Düzeninde Posmodern Söylem. Ulakbilge, 1: 10-35
<http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1377466992.pdf> (14.05.2020)
- Erkmen, B. (1983). Hazırlanmış Bir Grafik Sanatlar Sözlüğü'nden Bazı Alıntılar. Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi, 31: 74-91
(<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28826>) 05.03.2020
- Folland, T. (t.y.). Joseph Kosuth, One and Three Chairs,
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/joseph-kosuth-one-and-three-chairs> (12.05.2020).
- Glaser, M. (2019). Grafik Sanatlar üzerine, Yazılar, 200
<http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1557386505692205331.pdf> (09.06.2020)
- Gürler Z., Doyran E.Y. ve Yılmaz B. (2019). Özgün Baskı Resim Sanatı Üzerine Bir Araştırma, Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 6: 408-429
http://tykhedergi.duzce.edu.tr/Dokumanlar/tykhedergi/Dosyalar/S_6-3-Ozgun%20baski%20resim.pdf (16.03.2020)

- Güzeloğlu, C. ve Akşit, O. O (2010). Grafik Tasarım ve Postmodernizm Etkileşimi. Yeni Düşünceler, 5: 9-24
<http://static.dergipark.org.tr/articledownload/e7f2/111c/9f99/5cebef920ea20.pdf> (02-04.2020)
- Hind, A. M (2010). *Rembrandt, With a Complete List of his Etchings*. e-book
<http://www.gutenberg.org/files/31183/31183-pdf.pdf> (30-03-2020)
- Kahraman, H. B. (2002). Postmodern Modernism, Radikal,
<https://v3.arkitera.com/v1/sanat/2002/03/haberler/modernizm.htm> 07.03.2002
- Kuş, M. (2019). Postmodern Sanat ve Günümüz, İdil Dergisi, 60: 1003-1010
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1566145469.pdf> (30.03.2020)
- Margolin, Victor (2012). Grafik tasarım eğitimi ve toplumsal değişimin getirdiği zorluklar. Yazılar, 123,
<http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1457210108324006210.pdf>(01.02.2020).
- Min, W. (2012). Tasarım eğitimi manifestosu, Yazılar, 123
<http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1457210108324006210.pdf>(12.06.2020)
- Orenstein, N. (2004). Rembrandt van Rijn (1606-1669): Prints
https://www.metmuseum.org/toah/hd/rembp/hd_rembp.htm (21.03.2020)
- Özsevgeç, Y. (2017). Postmodernizm Üzerine. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 54: 135-142
https://www.researchgate.net/publication/322056045_POSTMODERNIZM_UZERINE (30.03.2020)
- Şahin, D. (2014). Francisco Goya'nın Belge Niteliğindeki Baskı Resimleri, Ulakbilge, 4: 151-169, <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1414432602.pdf> (08-05-2020)
- Triggs, T. (2012). Tasarım eğitiminin geleceği – grafik tasarım ve eleştirel uygulamalar: Müfredatın temelini oluşturmak. Yazılar, 123
<http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1457210108324006210.pdf> (02.03.2020)

Uzuner, N. ve Şahin, C. (2019). Post Empresyonist Dönemde Henry de Toulouse Lautrec ve Çağdaş Kültürel Afiş Tasarımına Etkileri, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2: 260-271

<http://static.dergipark.org.tr/article-download/e932/57fc/9c9a/5e03c0e189c46.pdf?> (04.04.2020).

White, Michael (t.y.) Merzzeichnung: Typology and Typography

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/merzzeichnung-typology-and-typography> (12.04.2020)

Yılmaz, M. ve Benek M.S. (2019). Grafik Tasarım Alanında Postmodern Dönemle Değişen Tasarımda İçerik Yaklaşımı. Aralık: 385-399

<http://static.dergipark.org.tr/article-download/7769/2aca/caed/5e04dfc0d0055.pdf?> (20.04.2020).

