

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**XIX. YÜZYIL SONU XX. YÜZYIL BAŞI
AVRUPA SANATINDA
SOSYO-KÜLTÜREL DÖNÜŞÜMÜN TAŞIYICISI OLARAK
LİTOGRAİK AFİŞLER**

Hazırlayan:
Ümay YÖRÜGEN

Danışman:
Doç. Fuat AKDENİZLİ

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “XIX. Yüzyıl Sonu XX. Yüzyıl Başı Avrupa Baskı Sanatında Sosyo-Kültürel Dönüşümün Taşıyıcısı Olarak Litografik Afişler” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



10.01.2019

Ümay YÖRÜGEN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Grafik Anasat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ümay YÖRÜGEN'nin, "XIX. Yüzyıl Sonu XX.Yüzyıl Başı Avrupa Sanatında Sosyo-Kültürel Dönüşümün Taşıyıcısı Olarak Litografik Afişler" konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı Avrupa sanatında sosyo-kültürel dönüşümün litografi tekniğiyle üretilen afişler üzerindeki etkisinin araştırıldığı bu çalışmada, tekniğin icat edildiği dönemden söz konusu döneme kadar literatürde karşımıza çıkan sanatçıların tekniğe yaklaşımları incelenmiştir.

Araştırmanın ilk bölümünde Avrupa baskı tarihinde litografinin erken dönem gelişimi, tekniğin keşfinden önceki baskı teknolojileri ve litografide türlerin gelişimi incelenmiştir. Teknik bilgilerin ağırlıkla yer aldığı ilk bölüm, ikinci bölüm olan XIX.yy. sanat hareketlerinin litografiye etkisine tekniğin dönemsel özelliklerini yansıtan sanatçılardan örnekler vererek bağlanmaktadır.

XIX. yy. sonrasına yoğunlaşan son bölüm ise, beş alt başlıkta toplanarak incelenmiştir. 1880-1895 yılları arası litografik afişin doğuşu ve aynı zamanda rengin tekniğe entegre edilmesinin öneminden yola çıkarak, Fransız sanatçıların çalışmaları üzerinden dönem açıklanmaya çalışılmış; sonrasında dünyanın farklı ülkelerindeki tasarımcıların tekniğe yaklaşımları irdelenmiştir. Son iki alt başlık olan XX. yüzyıl Başı Erken Modernizm sanatçılarının ticari reklamları yorumlama üslubu araştırılarak, Kübizme Geçiş Sanatçıları'nın kamuya açık tanıtım afişlerinde bir fikrin grafik dille ifadesi, farklı ülkelerden litografik afiş örnekleriyle incelenmiştir.

ABSTRACT

This thesis investigates the effect of socio-cultural transformation on posters produced by lithography technique at the end of the XIXth century to the beginning of the XXth century. It was examined according to the approach of artists who appear in the literature from the time of the invention of the technique.

In the first part of the study early development of lithography in European printing history, the development of species in lithography along with the printing technologies prior with the discovery of the technique were examined. The first chapter, which includes the technical information, is connected to the lithography effect of the art movements in the nineteenth century by exemplifying the periodic features of the technique in the second part of the study.

The last section concentrates on five sub-headings. 1880-1895 between the birth of the lithographic poster is examined along with the importance of integrating the color of the technique by examining the work of French artists. Following this, the style of interpretation of commercial advertisements of the early twentieth-century artists is discussed. The last two subtitles explore the expression of an idea in graphical language through lithographic poster examples from different countries paralleling the transition to the cubist art movement.

ÖNSÖZ

“XIX. Yüzyıl Sonu XX. Yüzyıl Başı Avrupa Sanatında Sosyo-Kültürel Dönüşümün Taşıyıcısı Olarak Litografik Afişler” başlıklı tez çalışmasının hayata geçmesi ve akademik literatürde yer alması için beni yüreklendiren, desteğini ilk günden son güne kadar her zaman hissettiren değerli danışman hocam Doç. Fuat AKDENİZLİ’ye teşekkür ederim. Tez çalışmamın olgunlaşması için litografi tekniğini uygulayabilmem adına imkan yaratarak benden desteğini esirgemeyen Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA’ya, beni kendi okullarında misafir ederek öğrencilerinden ayırmadan ilgilenen bilgisini ve deneyimini cömertçe paylaşan Kharkiv Sanat ve Tasarım Akademisi’nde görev yapmakta olan ustam demekten gurur duyacağım başta Vladislav Khristenko olmak üzere, Krushedolsky Konstantin ve Sklyar Dmitry’ye teşekkürlerimi sunarım. Hayatımın her dönüm noktasında yanımda yer alan emeklerini ödeyemeyeceğim aileme ve Öğr. Gör. Emre DUYGU’ya teşekkür ederim. Gülen gözleri ve enerjisiyle bana destek olan başta Öğr. Gör. Betül USLU ÖZKAN olmak üzere, bütün değerli hocalarıma ve çalışma arkadaşlarıma teşekkür ederim.

.

İÇİNDEKİLER

XIX. YÜZYIL SONU XX. YÜZYIL BAŞI AVRUPA SANATINDA SOSYO-KÜLTÜREL DÖNÜŞÜMÜN TAŞIYICISI OLARAK LİTOGRAFİK AFİŞLER

YEMİN	
METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

AVRUPA SANATINDA LİTOGRAFİNİN ERKEN DÖNEM GELİŞİMİ

1.1. Avrupa’da Litografi Öncesi Baskı Teknolojileri	5
1.2. Litografi Tekniğinin Keşfi.....9	
1.2.1. Taşın, Metalin ve Transfer Kağıdının Kullanımı.....12	
1.3. Litografi’de Türlerin Gelişimi.....15	
1.3.1. Rengin Kullanımı.....15	
1.3.2. Fotolitografi.....18	
1.4. İlk Litograflar.....23	

2. BÖLÜM

XIX. YY’DA AVRUPA’DAKİ SANAT HAREKETLERİNİN LİTOGRAFİYE ETKİSİ

2.1. Romantik Dönem.....28	
2.1.1. Théodore Géricault ve Eugène Delacroix 34	
2.1.2. Honoré Daumier.....39	
2.2. Empresyonistler ve Realistler.....45	

3. BÖLÜM

XIX. YY SONU XX. YY BAŞI AVRUPA’DA SOSYO-KÜLTÜREL DÖNÜŞÜMÜN TAŞIYICISI OLARAK LİTOGRAFİK AFİŞLER

3.1. Art Nouveau.....	56
3.1.1. Japonizm.....	60
3.1.2. Art Nouveau'nın Paris'teki Etkisi.....	62
3.2. 1880-1895 Yılları Arası Litografik Afişin Doğuşu.....	66
3.2.1. M. Jules Chéret.....	68
3.2.2. Eugène Grasset.....	78
3.3. Afiş Sanatında Renk Devrimi.....	83
3.3.1. Henry de Toulouse-Lautrec.....	86
3.4. Yeni Yüzyıl ve Erken Modernizm	95
3.5. Kübizme Geçiş Sanatçıları.....	100
SONUÇ.....	107
KAYNAKÇA.....	111
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1:** Arkeopteriks fosilinin bulunduğu kireç taşı 147 milyon yıl. Kaynak:
<http://a.files.bbc.co.uk/worldservice/live/assets/images/2012/11/26/121126094042aarcheopteryxaa.jpg> Erişim Tarihi:
20.10.2018.....12
- Resim 2:** Jacob Christoph Le Blon'un 1725 yılında yayınlanmış kitabı

- “*Coloritto Or The Harmony Of Coloring*” (Boyamadaki Renk Uyumu) kitabından. Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538846c/f27.image> Erişim Tarihi: 20.10.2018.....15
- Resim 3:** Jacques Christophe Le Blond’un 1725 yılında yayınlanmış kitabı “*Coloritto Or The Harmony Of Coloring*” (Boyamadaki Renk Uyumu) kitabından. Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538846c/f27.image> Erişim Tarihi: 20.10.2018.....16
- Resim 4:** Karakutu kullanarak görüntüyü kurşun-kalay alaşımı özel bir plakaya düşürmeyi başaran fotoğrafın mucidi Nicéphore Niépce’nin bilinen en eski çalışması. Kaynak: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/#top/heliography.html> Erişim tarihi: 20.10.2018.....18
- Resim 5:** Negatifi cam yüzeyine alınan ilk fotoğraf, Alphonse Louis Poitevin (1819-1882), [Lüksemburg Sarayı ve zemin], ca. 1850; Richard Willats’ın fotoğraf albümünde 42 no’lu plaka, tarihi yok. Grafik Sanatlar koleksiyonu GA 2005.00262. Kaynak: https://www.princeton.edu/~graphicarts/2011/07/alphonse_louis_poitevin.html Erişim Tarihi: 20.10.2018.....19
- Resim 6:** Nadar’ın (Gaspar-Félix Tournachon) fotoğrafı. Kaynak: <https://www.nytimes.com/2017/07/17/books/review/the-great-nadar-felix-tournachon-biography-adam-begley.html> Erişim Tarihi: 20.10.2018.....20
- Resim 7:** Honoré Daumier (French, Marseilles 1808–1879 Valmondois), 25 Mayıs 1862, yazı alanları dışında: 10 1/2 x 8 11/16 inch. (26.7 x 22.1 cm) plaka: 17 1/2 x 12 5/16 inch. (44.5 x 31.3 cm), Litografi, Erişim Numarası: 26.52.4 Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364205> Erişim Tarihi: 20.10.2018.....21
- Resim 8:** Robert Thom, Ira Rubel and the Offset Press. İllüstratör ve ressam Robert Thom’un, ofset baskı makinasının icadıyla birlikte Ira W. Rubel ve yardımcılarını tasviri 1903 Nutley, New Jersey. Cary Library, Wallace Library. Kaynak: <http://artoncampus.rit.edu/artist/35/> Erişim Tarihi: 20.10.2018.....22
- Resim 9:** (Friedrich) Wilhelm Reuter, Head of a Man, 1804 (Almanya, 1768–1834) Kaynak: <https://www.mfa.org/collections/object/head-of-a-man-457886> Erişim Tarihi: 20.10.2018.....23
- Resim 10:** Ploty (Almanya, 1786–1844), *Albrecht Dürer, 1811* Kaynak: <http://dac-collection.wesleyan.edu/Obj13188?sid=75697&x=35611589> Erişim Tarihi: 04.11.2018.....24
- Resim 11:** Les Oeuvres Lithographiques (Litografik Eserler) adıyla yayınlanan 432 eserden 365.’si 1811-1816 (Münih). Kaynak: <http://dac-collection.wesleyan.edu/Obj16977?sid=75697&x=35630574> Erişim Tarihi: 04.11.2018.....25
- Resim 12:** Conrad Gessner, *Horses at Cottage Door*, 1804. Litografi. National Gallery of Art, Washington D.C. Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/conrad-gessner-horses-at-cottage-door> Erişim Tarihi: 3 Aralık 2018.....25
- Resim 13:** Antoine-Jean Gros, 1817 Kyanak: <http://dac-collection.wesleyan.edu/Obj6659?sid=75860&x=35649306> Erişim Tarihi: 04.11.2018.....26
- Resim 14:** Repository Of Fashions, Rudolf Ackermann 1829. Kaynak: https://books.google.com.ua/books?id=d1AEAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=ackermann+fashion+repository&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false Erişim Tarihi: 04.11.2018.....26
- Resim 15:** Charles Joseph Hullmandel, 1824. *The Art of Drawing on Stone*. Londra. Plaka:1 Kaynak: <https://exhibits.lib.ku.edu/items/show/6313> Erişim Tarihi: 30 Kasım 2018.....27
- Resim 16:** Antik Fransa’da Pitoresk ve Romantik Seyehatler. 1825. Kaynak: http://www.lectura.plus/expositions/dupasquier/pages/popup_img/p5_img01.html Erişim Tarihi: 25 Ekim 2018.....28
- Resim 17:** Fransa’nın Katedralleri Chapuy, Nicolas-Marie-Joseph, 1790-1858; Jolimont, Franc’ois Gabriel Theodore Busset de, 1787-1854; Schweighauser, Johann Gottfried, 1776-1844; Du Mege, Alexandre Louis Charles Andre 39 / 244 sayfa, 1825 Kaynak: <https://archive.org/details/cathedralesfranc02chap/page/n37> Erişim Tarihi: 25 Ekim 2018.....29
- Resim 18:** Fransa’nın Katedralleri Chapuy, Nicolas-Marie-Joseph, 1790-1858; Jolimont, Franc’ois Gabriel Theodore Busset de, 1787-1854; Schweighauser, Johann Gottfried, 1776-1844; Du Mege, Alexandre Louis Charles Andre. 53 / 244 sayfa, 1825 Kaynak: <https://archive.org/details/cathedralesfranc02chap/page/n37> Erişim Tarihi: 25 Ekim 2018.....30

- Resim 19:** Fransa'nın Katedralleri Chapuy, Nicolas-Marie-Joseph, 1790-1858; Jolimont, Franc'ois Gabriel Theodore Busset de, 1787-1854; Schweighauser, Johann Gottfried, 1776-1844; Du Mege, Alexandre Louis Charles Andre. 64 / 244 sayfa, 1825 Kaynak: <https://archive.org/details/cathedralesfranc02chap/page/n37> Erişim Tarihi: 25 Ekim 2018.....30
- Resim 20:** Antoine-Jean Gros. Dessert Arab, Litografi.1817. Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/arabe-du-désert-desert-arab/GAGs3nTWDUKMZA?hl=tr> Erişim Tarihi: 25 Ekim 2018.....31
- Resim 21:** Carle Vernet, 18 at başı çalışmasından biri, Litografi. E. Purcell, 1821. 250 x 350mm. (9 3/4 x 13 3/4 inch). Kaynak: <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/bloomsbury-auctions/catalogue-id-blooms10013/lot-62670144-cd5a-4451-bbbc-a3f7012cfc12> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....32
- Resim 22:** Eugène-Gabriel Isabey (1803 - 1886), Limana Dönüş, 1833. Litografi, 214 x 283 mm. Kaynak: <https://www.relewis.com/isabeyretour.html> Erişim Tarihi: 05 Kasım2018.....33
- Resim 23:** Louis Adolphe Hervier (French, 1818 - 1879), 1852. Litografi. Kaynak: <https://fineartamerica.com/featured/louis-adolphe-hervier-french-litz-collection.html> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....33
- Resim 24:** Théodore Gericault, 1818. Litografi 35.4 × 41.9 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/22.63.28/> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....34
- Resim 25:** Jean Louis André -Théodore Géricault, The Swiss Sentry at the Louvre (Louvre'daki İsviçre Nöbetçisi), 18XIX. Litografi 491 x 387 mm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358000> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....35
- Resim 26:** Jean Louis André -Théodore Géricault (Rouen, 1791 - Paris, 1824), Le Radeau de la Méduse, 18XIX. Kaynak: <https://www.louvre.fr/en/mediasimages/le-radeau-de-la-meduse> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....36
- Resim 27:** Eugène Delacroix, Macbeth 1, Litografi, 1825. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336603> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....37
- Resim 28:** Eugène Delacroix, Royal Tiger 1829. Litografi, 42.5 x 53.4 cm. Kaynak: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/488.1993/> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....37
- Resim 29:** Eugène Delacroix, Faust 1828. Kitabın Yazarı Wolfgang von Goethe, Litografi 41.1 x 27 x 3.3 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.12/> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....38
- Resim 30:** Eugène Delacroix, *Hamlet* 1843. William Shakespeare, Litografi 28.5 x 21 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337347> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....38
- Resim 31:** Louis Léopold Boilly, Grimaces 1823. Litografi 33.3 x 25.4 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343404> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....39
- Resim 32:** Honoré Daumier, Des victimes de la Révolution / La Silhouette, 24, Ekim 1830. Kaynak: <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/1863> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....40
- Resim 33:** Honoré Daumier, Gragantua 1831. Kaynak: <https://donkeyhotey.com/caricaturists/2013/6/2/honor-daumier-the> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....41
- Resim 34:** Honoré Daumier, Types Français 1835. Litografi. Kaynak: <https://art.famsf.org/honoré-daumier/l'écrivain-public-pl-4-series-types-français-1993663> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....41
- Resim 35:** Honoré Daumier, *Robert Macaire*, 1838. Litografi. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/757743> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....42
- Resim 36:** Honoré Daumier, The Poster Man, plate 17 from Bohémiens de Paris, 1842. Litografi 254 x 186 mm. Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/236995/the-afiş-man-plate-17-from-bohemians-de-paris> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....43
- Resim 37:** Honoré Daumier, Les baigneurs, 1839-1942. Litografi 266 x 344 mm. Kaynak: <http://www.ader-paris.fr/html/fiche.jsp?id=7581149&np=&lng=fr&npp=150&ordre=&aff=&r=> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....43
- Resim 38:** Honoré Daumier, Victor Hugo, 1849. Litografi 36.4 x 25.2 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393289> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018.....44

- Resim 39:** Eduard Manet, Le Balloon, 1862, Litografi. Kaynak:
https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=324775001&objectid=1402467 Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018.....45
- Resim 40:** Edouard Manet, The Execution of Emperor Maximilian, 1867 Yağlıboya 195.9 x 259.7 cm
 Kaynak: <https://www.mfa.org/collections/object/execution-of-the-emperor-maximilian-32372> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018.....46
- Resim 41:** Francisco Goya, The Third of May, 1808 Madrid, Yağlıboya 268 x 347 cm Kaynak:
<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-spain/a/goia-third-of-may-1808> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018.....46
- Resim 42:** Eduard Manet, The Barricade 1871 – 1873, Litografi 46.40 x 33.10 cm Kaynak:
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/34179/la-barricade> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018.....47
- Resim 43:** Édouard Manet, Civil War, 1871–73, Yayınlanma Tarihi 1874, Litografi, Taşın ölçüsü: 39.7 x 50.8cm, Kağıdın Ölçüsü 48.6 x 62.9cm. Kaynak:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337625> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018.....47
- Resim 44:** Édouard Manet, Berthe Morisot (in Black), 1872–74, Litografi 24.9 x 17.6 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337626> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018.....48
- Resim 45:** Édouard Manet, The Races 1864, Litografi 53 x 68.3cm. Kaynak:
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/20.17.2/> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018.....48
- Resim 46:** Édouard Manet, Polichinelle 1874, Renkli Litografi Kaynak:
<https://www.europeana.eu/portal/en/record/2020903/kks13914.html> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018.....49
- Resim 47:** Édouard Manet, The Raven, 1875 Transfer Litografi 32.4 x 28.6 cm Kaynak:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336397> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018.....49
- Resim 48:** Édouard Manet, The Raven 1875 Transfer Litografi 54.2 x 35 cm Kaynak:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336395> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018.....50
- Resim 49:** Édouard Manet, The Raven, 1875 Transfer Litografi 54.5 x 35.5 cm Kaynak:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336394> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018.....50
- Resim 50:** Edgar Degas, Nude Woman Standing, at Her Toilette. Litografi. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.....51
- Resim 51:** Henri Fantin-Latour, Bouquet Of Roses 1879, Litografi 41.3 x 35.6 cm. Kaynak:
<https://www.clarkart.edu/Art-Pieces/7862> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018.....52
- Resim 52:** Henri Fantin-Latour, Eve 1896. Litografi. Kaynak:
https://www.clevelandart.org/art/1921.25?f%5B0%5D=field_artist%3AHenri%20Fantin-Latour%20%28French%2C%201836-1904%29 Erişim Tarihi: 07 Kasım 2018.....53
- Resim 53:** Henri Fantin-Latour, Julien 1886. Litografi 15 x 23 cm. Kaynak:
https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1640789&partId=1 Erişim Tarihi: 07 Kasım 2018..... 53
- Resim 54:** Henri Fantin-Latour, Hector Berlioz'un Hayatı ve Eserleri 1888. Litografi. Kaynak:
<https://www.mfa.org/collections/object/hector-berlioz-sa-vie-et-ses-oeuvres-459443> Erişim Tarihi: 07 Kasım 2018.....54
- Resim 55:** Félicien Rops, Eros-Thanatos / The Cold Devils Litografi 17,2 x 13,7 cm Kaynak:
<https://www.ng-slo.si/en/exhibitions-and-projects/exhibition-or-project/felicien-rops?id=1474> Erişim Tarihi: 07 Kasım 2018.....54
- Resim 56:** Ernst Heinrich Haeckel, Art Forms in Nature Kitap Kapağı, 1904. Kaynak:
http://caliban.mpiz.mpg.de/haeckel/kunstformen/Titel_200.jpg Erişim Tarihi: 15 Kasım 2018.....57
- Resim 57:** Ernst Haeckel - Art Forms in Nature (1904), Plaka 37: Siphonophorae (Sürüngenimsi, yırtıcı deniz canlısı). Kaynak: http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/haeckel/kunstformen/high/Tafel_037_300.html Erişim Tarihi: 15 Kasım 2018.....57

- Resim 58:** Augustus W. N. Pugin, Floriated Ornament, 1849. Kaynak: <https://library.si.edu/image-gallery/100349> Erişim Tarihi: 15 Kasım 2018.....58
- Resim 59:** Owen Jones, The Grammar of Ornament / Celtic No. 3, Plaka 65, 1856. Kaynak: <https://www.nms.ac.uk/grammarofornament> Erişim Tarihi: 15 Kasım 2018.....58
- Resim 60:** Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge: La Goulue ve Kardeşi, 1892. Litografi, 44.5 x 34.3 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.12.18/> Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018.....61
- Resim 61:** René Binet, The Monumentale Gate, 1900. Kaynak: <http://architectuul.com/architecture/the-monumental-gate> Erişim Tarihi: 16 Kasım 2018.....62
- Resim 62:** Aubrey Beardsley, The Savoy Süreli Yayını Kapak Tasarımı, 1896. Kaynak: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/03/17/the-savoy-magazine/> Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018.....63
- Resim 63:** La Plume, Ağustos, 1897. Kapak Ölçüleri: 24.5 x 18 cm. Kaynak: <http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/296> Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018.....64
- Resim 64:** The Yellow Book, 1894. Kaynak: <https://www.bl.uk/collection-items/the-yellow-book> Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018.....64
- Resim 65:** Aubrey Beardsley, The Studio İçin Afiş Tasarımı 1894. Victoria and Albert Museum, Londra. Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O705647/the-studio-poster-beardsley-aubrey-vincent/> Erişim Tarihi: 18 Kasım 2018.....65
- Resim 66:** Aubrey Beardsley, The Studio, Sayı 1, 1893. Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O88083/jai-baise-ta-bouche-iokanaan-print-beardsley-aubrey-vincent/> Erişim Tarihi: 15 Aralık 2018..... 65
- Resim 67:** Jules Chéret, Orphée aux enfers (Orpheus Cehennemde), 1858. Kaynak: <http://driehausmuseum.org/blog/view/jules-cheret-and-the-history-of-the-artistic-afis> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018.....68
- Resim 68:** La Biche au Bois (The Doe in the Woods), 1867. Renkli Litografi. Kaynak: <https://yeoldedesignblog.wordpress.com/2016/04/13/a-wee-wednesday-report-on-jules-cheret/#jp-carousel-185> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018.....69
- Resim 69:** Jules Chéret, Le Petit Faust, 1869. Renkli Litografi, 217mm x 140mm. Kaynak: <https://antiqueprintmaproom.com/paul-saunier-le-drame-de-pontcharra-33636> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018.....70
- Resim 70:** Jules Chéret, La Tzigane, 1877. Renkli Litografi, 72.07 x 51.91 cm. Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/251081> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018.....70
- Resim 71:** Jules Chéret, Bal du Moulin rouge, 1889. Renkli Litografi, 125.1 x 88.9 cm. Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/170789> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018.....71
- Resim 72:** Jules Chéret, The Diaphane, 1890. Renkli Litografi (kırmızı, sarı, siyah, mavi ve gri zeytin) 121.92 x 84.46 cm. Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/170543> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018.....71
- Resim 73:** Almannach Comique, 1864. Litografi 32x49 cm. Kaynak: <https://www.drouot.com/lot/publicShow/1323557> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018.....72
- Resim 74:** Bonne Double Bierre, 1830. Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69001570/f1.vertical> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018.....72
- Resim 75:** Joseph W. Morse (Amerikalı), Five Celebrated Clowns, 1856. Kaynak: Library at Congress, Washington, D.C. Erişim Tarihi: 19 Kasım 2018.....73
- Resim 76:** Jules Chéret, Folies Bergère: Les Phoïtes, 1879. Kaynak: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.....74
- Resim 77:** Jules Chéret, *Yvette Guilbert au Concert Parisien*, 1891. Renkli Litografi, 129.86 x 92.39 cm. Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/170563> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018.....75
- Resim 78:** Jules Chéret, Pantomimes Lumineuses, 1892. Litografi, 118 x 88 cm. Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/680740?searchField=All&sortBy=relevance&who=Chéret%2c+Jules%24Jules+Chéret&ft=*&offset=0&rpp=20&pos=12 Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018.....75
- Resim 79:** Jules Chéret, Olympia, 1892. Renkli Litografi, 117.15 x 81.91 cm. Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/170793> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018.....76

- Resim 80:** Jules Chéret, Quinquina Dubonnet, 1896. Renki Litografi, 122.87 × 87.63 cm.
Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/170576> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018.....76
- Resim 81:** L'illustration, sayfa 14, 1881. Kaynak: http://www.bcgs.ca/?p=2301#.W_Drgq2ZNp8 Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018.....78
- Resim 82:** O. Uzanne's L'évantail, 1882. Kaynak: http://scissors-and-paste.net/Ashbee_2.html Erişim Tarihi: 18 Kasım 2018.....80
- Resim 83:** Eugène Grasset, L'Histoire Des Quatre Fils Aymon, 1883,
(Charles Gillot tarafından basılmıştır). Kaynak: <https://camillesourget.com/17306-grasset-histoire-des-quatre-fils-aymon--bel-ouvrage-tres-rare-.html> Erişim Tarihi: 18 Kasım 2018.....80
- Resim 84:** Eugène Grasset, L'Histoire Des Quatre Fils Aymon, 1883,
(Charles Gillot tarafından basılmıştır).
Kaynak: <https://camillesourget.com/17306-grasset-histoire-des-quatre-fils-aymon--bel-ouvrage-tres-rare-.html> Erişim Tarihi: 18 Kasım 2018.....81
- Resim 85:** Eugène Grasset, Librairie Romantique, 1886. L'Affiche, Plaka 42. Kaynak: <https://www.antiqueafis.com/Librairie-Romantique-Maitres-De-L-Affiche-Plate-42-p/1676.htm> Erişim Tarihi: 18 Kasım 2018.....83
- Resim 86:** Pierre Bonnard, France – Champagne, 1889. Litografi 77.5 × 57.8 cm. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/69693?artist_id=665&locale=en&page=1&sov_referrer=artist Erişim Tarihi: 25 Kasım 2018.....83
- Resim 87:** Pierre Bonnard, La Revue Blanche, 1894. Litografi, 80.7 x 61.9 cm. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/70483> Erişim Tarihi: 25 Kasım 2018.....84
- Resim 88:** Pierre Bonnard, Sergi Afişi, 1896. Litografi, 63.5 x 46.5 cm. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/70518?artist_id=665&locale=en&page=1&sov_referrer=artist Erişim Tarihi: 25 Kasım 2018.....85
- Resim 89:** Pierre Bonnard, La Salon des Cent, 1896. Litografi, 58.2 x 38.5cm. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/70541?artist_id=665&locale=en&page=1&sov_referrer=artist Erişim Tarihi: 25 Kasım 2018.....85
- Resim 90:** Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge: La Goulue, 1891.
Litografi 190 x 116.5cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.88.12/> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018.....86
- Resim 91:** Henri de Toulouse-Lautrec, Bruant at the Eldorado, 1893.
Litografi 138 x 99 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333995> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018.....87
- Resim 92:** Henri de Toulouse-Lautrec, Caudieux ve Divan Japonais, 1893.
Litografi, 81.2 x 62.2 cm Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/62041?classifications=&locale=en&page=1596> Erişim Tarihi: 19 Kasım 2018.....87
- Resim 93:** Henri de Toulouse-Lautrec, La Chaîne Simpson, 1896.
Litografi, 85.1 x 121.9 cm. Kaynak: <https://nga.gov.au/Exhibition/TOULOUSE/Default.cfm?IRN=223537&BioArtistIRN=16815&MnuID=3&GallID=7&ViewID=2> Erişim Tarihi: 19 Kasım 2018.....88
- Resim 94:** Henri de Toulouse-Lautrec, Jane Avril, 1893. Litografi, 56 x 38.1 cm.
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/69402> Erişim Tarihi: 19 Kasım 2018.....89
- Resim 95:** Théophile-Alexandre Steinlen, Cabaret du Chat Noir, 1896. Renkli Litografi.
Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O74636/cabaret-du-chat-noir-poster-theophile-alexandre-steinlen/> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.....90
- Resim 96:** Théophile-Alexandre Steinlen, The Street (La rue), 1896.
Renkli Litografi, 305 x 228 cm. Kaynak: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p2725S2013>
Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.....90
- Resim 97:** L'Affichomanie, Afiş Koleksiyonu, 1880-1900. Paris Müzesi tarafından 1980 yılında yayınlanan katalog.
Kaynak: <https://www.abebooks.co.uk/servlet/BookDetailsPL?bi=17207499141>
Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.....91
- Resim 98:** Libre Esthétique Katalog Kapağı, 1894. Kaynak: http://users.skynet.be/bk212103/libre_esthetique-XX.html Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018..... 91

- Resim 99:** Alphonse Mucha, 'Gismonda', 1894. Renkli Litografi, 216 x 74.2 cm.
Kaynak: <https://parkstone.international/2016/04/20/where-muchas-magic-began-the-gismonda-poster/> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.....92
- Resim 100:** Eugene Grasset, Jeanne D'Arc – 1894. Renkli Litografi.
Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Jeanne-D-Arc/32E613278DC7D63E>
Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.....93
- Resim 101:** Ilsée, Princesse de Tripoli, 1897. Kaynak:
<http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/293>
Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.....93
- Resim 102:** Thomas Theodor Heine, Bulldog Poster, 1896.
Renkli Litografi, 75.6 x 51.5 cm. Kaynak:
https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-2577_role-1_sov.html
Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.....94
- Resim 103:** Leonetto Cappiello, Chocolat Klaus, 1903. Litografi five colors: red, chrome yellow, green, cornflower blue, and black, 153.67 x 109.85 cm. Kaynak:
<https://collections.lacma.org/node/170555> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018.....95
- Resim 104:** Leonetto Cappiello, Le Thermogène, 1909. Litografi 153.7 x 114.9 cm.
Kaynak: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/199889.html?mulR=1658> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018.....96
- Resim 105:** Lucian Bernhard, Stiller, 1908. Litografi 69 x 95.2 cm. Kaynak:
https://www.moma.org/collection/works/7140?artist_id=515&locale=en&page=1&sov_referrer=artist Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018.....97
- Resim 106:** Lucian Bernhard, Manoli, 1910. Litografi 71 x 94.5 cm. Kaynak:
https://www.moma.org/collection/works/5794?artist_id=515&locale=en&page=1&sov_referrer=artist Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018.....97
- Resim 107:** Ludwig Hohlwein, Zoologischer Garten München, 1912.
Litografi 125.1 x 89.9 cm. Kaynak:https://www.moma.org/collection/works/6551?artist_id=2700&locale=en&page=1&sov_referrer=artist Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018.....98
- Resim 108:** Ludwig Hohlwein, Zoologischer Garten München, 1912. Litografi.
Kaynak: <http://galleria.thule-italia.com/ludwig-hohlwein/?lang=en>
Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018.....98
- Resim 109:** Leonetto Cappiello, Bouillon KUB Afişi, 1931. Kaynak:
<https://retrographik.com/leonetto-cappiello-posters-collection/>
Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.....99
- Resim 110:** A. M. Cassandre, Étoile du Nord, 1927. Litografi, 105.2 x 75.5 cm.
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/5807> Erişim Tarihi: 20 Kasım 2018.....100
- Resim 111:** A. M. Cassandre, Nord Express, 1927. Litografi, 104.1 x 74.9 cm.
Kaynak: <https://collections.artsimia.org/art/7158/nord-express-adolphe-mouron-cassandre> Erişim Tarihi: 20 Kasım 2018.....101
- Resim 112:** A. M. Cassandre, Dubon Dubonnet, 1932. Litografi, 44.5 x 115.6 cm.
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/5370> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018.....101
- Resim 113:** Jean Carlu, Vanity Fair Magazin Kapağı, 1930. Kaynak:
<https://www.illustrationhistory.org/history/time-periods/the-decade-1930-1940> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.....102
- Resim 114:** Charles Loupot, Voisin Automobiles, 1923. Litografi, 162.5 x 121.5 cm.
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/5386> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018.....102
- Resim 115:** Charles Loupot, Valentine, 1929. Litografi, 160 x 118,5 cm. Kaynak:
http://www.imprimerie.lyon.fr/imprimerie/sections/fr/expositions/archives/2015_2016/loupot/loupot_slideshow/ Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018.....103
- Resim 116:** Charles Loupot, Saint-Raphaël, 1945/1953. Litografi, 160 x 120 cm.
Kaynak:http://www.imprimerie.lyon.fr/imprimerie/sections/fr/expositions/archives/2015_2016/loupot/loupot_slideshow/
Erişim Tarihi: 20 Kasım 2018.....103
- Resim 117:** Leo Marfurt, Flying Scotsman, 1928.

- Kaynak: <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/leo-marfurt-flying-scotsman?artist=marfurt-leo-1> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.....104
- Resim 118:** Edward Mcknight Kauffer, Daily Herald, 1918.
Renkli Litografi-Ofset, 76.5 x 38.8 cm. Kaynak:
<https://collection.cooperhewitt.org/objects/18447233/> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.....104
- Resim 119:** Austin Cooper, Paris / Southern Railway, 1934.
Renkli Litografi, 100 x 64 cm. Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/austin-cooper/paris-for-the-weekend-Jm9Dh-FETI5ODJ80R3LDOw2>
Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.....105



GİRİŞ

Sanat eserleri, yaratıldıkları dönemin ve ülkenin sosyo-kültürel özelliklerinden etkilenecek şekilde olgunlaşır, uygulama teknikleri aracılığıyla ve üslupsal yaklaşımlarla kimliğe bürünürler. Bir ülkenin sanatsal üretimlerindeki dönemsel farklılıklarının ortaya çıkış sebebi de budur. XVIII. yüzyıl sonları Fransa'nın bu anlamda dünyanın dikkatini çektiği dönem olarak bilinir. 1789 Fransız Devrimi'nin yarattığı demokratik parlamenter sistemin zeminini oluşturan “İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi” yayınlandığında, toplumsal değişimin temelleri de atılmıştır. Sonuçları her ülke için farklı olacak bu değişim, bireyin özgürlüğünü ve insanca yaşam hakkını savunmaktadır. Bu dönemde sanatta devam eden Klasizm, bir önceki monarşik yönetime hizmet ettiğinden, sanatçılar açısından da değişim kaçınılmaz olmuştur.

XIX. yüzyıl, tarihsel arkaplanı sebebiyle ve sonrasında sanatçının özgürlüğünün yasalaşması ile özellikle Fransa açısından önemlidir. Sanatçının hakları, 1836 yılında Fransız parlamentosunda yasalaştığında, sanatçıların kendi iç seslerini dinleyerek Romantizm akımına kapıldıkları bir dönem karşımıza çıkmaktadır. Bağımsızlığın kendisini her alanda hissettirdiği bu dönem, aynı zamanda endüstrileşmenin de yaşandığı bir dönemdir. Endüstrileşmenin getirisi olan ticari bakış açısı ise kendisini sanat-ekonomi arasındaki ilişkide göstermektedir. Romantizm akımını takiben, Realizm sanat hareketinin XIX. yüzyıl Fransası'nı şekillendirmesi tesadüf değildir. Söz konusu bu değişimlerin sanatçıların üretimlerini nasıl şekillendirdiği ve olgunlaştırdığıyla ilgili tanım, giriş cümlesinde bu sebepler göz önünde bulundurularak yapılmıştır.

Sanatsal üretimlerin demokratikleşme sürecini tetikleyen tekniklerinden biri kuşkusuz litografik baskı tekniğidir. Taranan referans kitaplarda, ortaçağa ait ağaç blok baskıyla üretilen kitaplardan litografinin icadına kadar olan dönem, renk uygulamaları açısından yavaş ve maliyetli bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Hızlı, ekonomik, ulaşılabilir, geliştirilebilir olması sebebiyle (ofset litografi) tarihsel arkaplanı olan sosyolojik etkilerin tetiklediği dönemsel üsluplar yaratabilme potansiyeline sahip olmuştur.

Bu bakış açısıyla yaklaşılan çalışmanın birinci bölümü, tekniğin keşfine ve türlerin gelişimine ayrılmıştır. Birinci bölümde kimyasal bir prensibe dayanan tekniğin keşfi, gelişim aşamalarında renk araştırmalarıyla yeni ifade alanları bulması açıklanacaktır.

İkinci bölümden itibaren, rengin tekniğe entegre edilmesi ve fotografik etkilerin teknikte kullanılmaya başlanmasıyla sanatçı üsluplarının şekillenerek değişime uğraması anlatılacaktır. Erken dönem litografik örnekler, İngiltere ve Almanya'da da görülmektedir ancak XIX. yy'ın başında bir baskı tekniği olarak litografiye en yoğun ilgi Fransa'da rastlanır. İkinci ve üçüncü bölümde, bu sebeple Fransız sanatçıların eserlerine ağırlık verecektir.

Üçüncü bölümde, XIX.yy'ın XX. yy'a bağlandığı zaman aralığında, litografi tekniğinin afişin yükselişine etkisi incelenerek, tasarım hareketleri de bölüme eklenecektir.

Bu araştırma, litografi tekniğinin tarihinin kuru bir anlatımından öte sosyolojik ve ekonomik arkaplanını da incelemeyi hedefleyen bir çalışmadır.

Çalışmanın genelinde, kronolojik olarak incelenen sanatçıların ve eserlerinin litografi tekniğinin gelişimiyle eş ilerleyişi, literatürdeki türkçe kaynak yetersizliğine de katkı sağlaması açısından önemlidir. XIX. Yüzyıl Sonu XX. Yüzyıl Başı Avrupa Sanatında Sosyo-Kültürel Dönüşümün Taşıyıcısı Olarak Litografik Afişler başlıklı çalışmayı oluşturma aşamasında iken karşılaşılan temel sorun, yapılan araştırmalarda kullanılan kaynakların birbirlerinin tekrarı olmasıdır. Literatür taraması sürecinde, farklı ve doğruluğu tekrarlanarak kanıtlanmış kaynaklara ağırlıkla rastlanmıştır. Erken dönem sanatçı kataloglarının bilgilerine ulaşabilmekse, tekniğin arşivine katkı sağlamak amacıyla ayrıca bir motivasyon sağlamıştır.

Çalışma bu anlamda, bir düz baskı tekniği olan litografinin sanatsal kaygılar taşıyan üretimlere dönüşüm evresini sanatçıların üslubu üzerinden sunmaya çalışacaktır. Literatür taraması ağırlıklı bu çalışma konu ile ilgili görsellerle desteklenmeye çalışılacak, baskı teknolojileri tarihindeki bir dönem detaylı bir şekilde incelenmiş olacaktır. Söz konusu çalışmanın alan üzerinde çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve öğrenciler için bir kaynak oluşturması amaçlanmaktadır.

Çalışmanın, teknik boyutunun daha iyi kavranması amacıyla tez süresi içerisinde, Ukrayna Kharkiv State Art and Design Academy baskı atölyelerinde, baskı sanatçısı Vladislav Khristenko, Krushedolsky Konstantin ve Sklyar Dmitry ile litografi baskı çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmalar süresince edinilen tecrübe tezin çeşitli bölümlerinde paylaşılacaktır. Söz konusu dönemde üretilen çalışmalar da tezin uygulaması olarak paylaşılacaktır.



1. BÖLÜM

AVRUPA SANATINDA LİTOGRAFINİN ERKEN DÖNEM GELİŞİMİ

2. BÖLÜM

XIX. YY'DA AVRUPA'DAKİ SANAT HAREKETLERİNİN LİTOGRAFİYE ETKİSİ

3. BÖLÜM

XIX. YY SONU XX. YY BAŞI

AVRUPA'DA SOSYO-KÜLTÜREL DÖNÜŞÜMÜN TAŞIYICISI OLARAK LİTOGRAFİK AFİŞLER

1. BÖLÜM

AVRUPA SANATINDA LİTOGRAFINİN ERKEN DÖNEM

GELİŞİMİ

1.1 Avrupa’da Litografi Öncesi Baskı Teknolojileri

Çoğaltılabilir imgeler ve tipografik düzenlemeler olarak baskılar, başlangıçta bir sanat formu olmaktan çok iletişimi sağlamak amacıyla işlev görmüşlerdir. Ağaç baskı, bu amaca hizmet etmiş olan ve Avrupa’da ortaya çıkan en eski baskı üretim yöntemidir. Ağaç baskının Avrupa’ya ulaşma tarihiyle ilgili net bir tarih olmamasına rağmen, yüksek baskının (xylography) Doğu’dan Avrupaya haclı seferleri aracılığıyla oyun kartları ve dini resimleme örnekleriyle ulaştığı düşünülmektedir. Bu bilgiye ek 1300’lü tarihler öncesinde karşılaşılan yüksek baskıların, Çin’den yayılarak Avrupa’ya ulaştığı ve Avrupa’da ağaç baskıların tekstil ürünlerinde de gözlemlendiği bilinmektedir. (Meggs, 2006, s. 64) Bir yüksek baskıda, basılacak pozitif görüntünün yükseltilmiş yüzeyine uygulanan mürekkep yardımıyla kağıda aktarılan baskılar sayesinde üretilen kitaplar, basit resimlemeler aracılığıyla aktarılan dini bilgileri yaymak amacıyla on beşinci yüzyıla kadar literatürdeki yerini almıştır. (Higgins, 2014, s. 6-12)

Kağıdın ulaşılabilir olmasıyla birlikte ağaç baskı kitapların üretimi artmış, metal harf sisteminin 1444 yıllarında Fransız matbacı Procopius Waldvogel tarafından Gutenberg’den önce keşfedilmiştir. Bu tarihten itibaren tipografinin kitaplarda yer alması, Gutenberg’in tekniği mükemmelleştirmesiyle mümkün olmuştur. Her bir harfin düzlem üzerinde hareket etmesine olanak sağlayacak hareketli mekanik harf sistemi (hurufat) ve presini geliştirmesiyle birlikte baskı tekniklerinin erken dönem gelişimi tamamlanmış olur. (Meggs, 2006, s. 70) 1450’li yıllarda Gutenberg İncili bu teknikle üretilen eser olarak tarihteki yerini almıştır. Tipo baskı, metalin işlenebilirliğinden yola çıkarak, on beşinci yüzyılın ortalarında aynı zamanda bakır gravürün gelişimini de beraberinde getirmiştir. Üretilen bilginin ve görüntünün çoğaltılmasını sağlayan bu potansiyelle birlikte baskı hızla yayılmış,

1480’li yıllarda Avrupa’nın kuzeyi, İtalya, Fransa, İspanya, Portekiz ve İngiltere’deki bazı kasabalarda baskı presleriyle karşılaşılır olmuştur. (Meggs, 2006, s. 78) Baskının, toplumun her seviyesinde erişilebilir olması ise oyun kartları ve kutsal sahnelerin betimlendiği imgelerin seri üretimiyle sağlanmıştır. (Thompson, 2003) Oluşturulan ilk baskılar oldukça kaba hatlara sahip, basit çizgilerle oluşturulmuş, neredeyse hiç gölgelendirme girişiminde bulunulmamış imgelerden oluşturulmuş olsa da, tekniğin geliştirilmesindeki potansiyel artmıştır. (Higgins, 2014, s. 6-12) Tiporafinin baskıya dahil edilmesiyle birlikte ağaç baskı ile çalışılan grafik resimlemelere de talep artmış Augsburg ve Ulm ağaç baskı kitap resimlemelerinin merkezi, Nuremberg ise bir baskı merkezi haline gelmiştir. (Meggs, 2006, s. 79)

On beşinci yüzyılın sonlarından itibaren on altıncı yüzyılın başları, baskı ve resimlemenin gelişimi açısından Alman sanatçı Albrecht Dürer’e (1471-1528) çok şey borçludur. (Higgins, 2014, s. 6-12) Yarattığı “*Apocalypse*” (Kıyamet) eseri ve daha sonra çalıştığı (*The Large Passion / Büyük Tutku*), (*The Life of the Virgin / Bakirenin Yaşamı*) eserlerinde harf tasarımlarına yaklaşımının belirgin olarak nasıl değişim geçirdiği gözlemlenebilir. (Meggs, 2006, s. 85) Genel olarak bu yüzyıllar, Albrecht Dürer önderliğinde, harf tasarımlarının, sayfa tasarımlarının belirgin olarak kendini hissettirdiği, motiflerin, bordürlerin ve resimlemelerin ayrıca grafik kompozisyonların yer aldığı kitapların varlığıyla bilinmektedir. On yedinci yüzyıla girerken kitaplar, klasik eserlerden ve İncilden, anatomik incelemelerin yer aldığı, bitkilerin yapısı hakkında bilgi veren, ayrıca ilaç ve harita resimlemeleriyle de karşılaşılacak kadar çeşitlenmeye başlamıştır.

Avrupa çapında on yedinci yüzyılda, daha ayrıntılı resimlemeler için kullanılan metal gravür, hem tek sayfa baskıların hem de kitap üretimleri için bir uygulama tekniği olarak gtigide yükselen bir taleple ağaç baskı geleneğinin yerini almaya başlar. (Higgins, 2014, s. 6-12) Bağımsız gravür atölyelerinin yaygınlaştığı bu dönem, metal gravürün “altın çağı” anlamına gelmektedir. Kitap ihracatının başlamasıyla birlikte Avrupa’nın dört bir yanında kitaplar uluslararası dolaşıma girerek kitap alım-satımı ekonomide bir pazar haline gelmeye başlamıştır. (Meggs, 2006, s. 116)

On yedinci yüzyıldan on sekizinci yüzyıla gelindiğinde, metal aşındırma tekniğinin (bakır) teknik ve estetik gelişimini önemli ölçüde ön plana çıkaran Fransız ressam ve matbaacı Jacques Callot'tur. Kuru kazıma tekniğinin erken modern döneminde en tanınmış isimlerden biri olan Callot, bakır levhalar üzerinde çalışarak, tek bir plakadan, daha geniş bir çizgi ve ton aralığı sağlamıştır. Callot'un bu arayışı bir süre sonra mezzotint¹ tekniğinin icadıyla sonuçlanarak, yağlı boya tabloların röprodüksiyonlarının yeniden üretilmesinin aracı olarak popüler hale gelmiştir. (Higgins, 2014, s. 6-12) (Mayor, 1971, s. 327) Hollandalı ressam Rembrandt van Rijn (1606 – 1669) (ışığın ve gölgenin ressamı olarak bilinir), baskı tarihinde bir dönüm noktası olan gravürleriyle büyük ölçüde öne çıktığında, sanatçının metal aşındırma tekniğinin (asite yedirme) potansiyelini sınırlarına kadar zorlayabildiğini görmekteyiz. Sanatçı bu dönemde, dini ve tarihi konular, portreler, manzara, ölüm ve aşk temalarıyla metal aşındırma tekniğini kullanarak yaklaşık üç yüz parça eser üretmiştir. Metal aşındırma tekniklerinden aquatintanın en yaygın kullanımı ise yine on sekizinci yüzyılda İtalya'da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle İtalyan ressam Antonio Canaletto (1697-1768) dahil olmak üzere birçok seçkin sanatçı tarafından kullanılmış olan bu teknikte ayrıca Francisco Goya (1746- 1828) ve William Hogart'ın (1697 – 1764) isimlerini de sayabiliriz. (Higgins, 2014, s. 6-12)

1750'lerle birlikte başlayan İngiltere merkezli Sanayi Devrimi ise sonuçları açısından önemlidir. Hızlı nüfus artışının başladığı bu dönem, Avrupa'nın hayat standardının değişime uğramasına sebep olmuştur. Tarımın bir ekonomik faaliyet olarak hakimiyeti sona ermiş ve Avrupa bir şehir toplumuna dönüşmeye başlamıştır. Uluslararası pazara yönelim arttığından gelir dağılımındaki değişimler bireysel ekonomik eşitsizlikleri beraberinde getirir. Teknolojik gelişmelerin artışı, yeni sosyal ve mesleki sınıfların doğmasına neden olmuştur. (Küçükkalay, 1997, s. 51-68) Bütün bu sebeplerin sonucu olarak, imge üretimindeki artış, basılı görüntülerin sirkülasyonunu sağlayarak gazetelerin, dergilerin, kitapların sayısında patlamaya neden olmuştur. Yaşanan toplumsal değişim baskı teknolojilerini üretim sıklığı ve yaygınlığı konusunda zorlayarak XIX. yüzyılda litografinin imge üretiminde yaygın kullanılan bir teknik olmasını sağlamıştır. Bunun başka sebebi ise, tekniğin kolay üretimi ve ekonomik olarak erişilebilir olmasıdır. Litografinin sanat ve ticaret

¹ İtalyanca mezzo (yarım) ve tinta (ton) kelimelerinden türemiştir. Çalışmadaki ışık- gölge etkisinin hassas geçişlerini sağlamak için kullanılan tekniktir. (Barker, 2003)

alanında uygulama alanı bulması bu sebeplerden uzun sürmemiştir. Çarpıcı bir malzeme olarak, özellikle basında yer bulan görseller resimlemeciler tarafından benimsendikçe, dönemin en büyük sanatçıları için litografi etkili bir teknik olduğunu kanıtlamıştır. Yüzyılın başında Théodore Gericault (1791-1824) ve Eugène Delacroix (1798-1863) gibi romantizmi benimsemiş sanatçılar tarafından da litografi etkili bir teknik olarak görülmüştür. Bazı empresyonist sanatçılar ise çalıştıkları kompozisyonlarda ışığın ve havanın yumuşak geçiş tonlarını yansıtabilmek için en uygun tekniğin litografi olduğuna ikna olmuştur. Okurlarına “her gün yeni bir çizim” sözü veren Parisli Charivari gibi dergilerde karikatürist Honoré Daumier (1808-1879), teknik olarak litografiyi benimsemiş ve çağdaş yaşamın komedilerini ve trajedilerini 2000 kadar aboneye sunabilmiştir. Yüzyıl ilerledikçe metin ve illüstrasyon etkileşimi başlamış, basılı medyada yaygın olarak karşılaşılr hale gelmiştir. XIX. yy’ın sonlarına doğru sembolist yaklaşımla birlikte, üretilen litografik eserlere rengin entegre edilmesi ve baskı yüzeyini arttırmak mümkün olduğundan ticari reklamların artışı söz konusu olmuştur. Yüzyılın sonunda, renkli litografilerin çok büyük boyutlarda ve çoklu renklerde basılmasına olanak veren teknolojik gelişmeler, reklam endüstrisinde yer edinmiş ve afişlerin üretimini başlatmıştır. Bu dönem aynı zamanda hem litografik afişlerin renk devriminin başladığı dönem hem de afişlerin altın çağı olarak bilinmektedir. (Ives, The Print in the Nineteenth Century, 2004)

1.2 Litografi Tekniğinin Keşfi

Baskı dünyasında litografi; yeri, tarihi, bulunuşu ve araçları tam olarak bilinen bir tekniktir, çünkü tekniği keşfeden Alois Senefelder, kendi yazdığı *Complete Course of Lithography* kitabında bize yöntemin ayrıntılı açıklamasını bırakmıştır. Tarihsel olarak bir geçiş döneminin anlatıldığı kitapta; Senefelder kendini “litografi ve kimyasal baskı sanatının mucidi” olarak tanımlamıştır. Bu tekniğin arkasında taş, gres yağı, mürekkep, su ve kağıt gibi bilindik malzemeler olsa 1798'e kadar keşfedilememiştir. Ressamlar, oymacılar ve gravür sanatçıları, yüzyıllar boyunca, teknik detaylandırmalar ya da karmaşık materyaller gerektirmeyen bu süreci, keşfedememişlerdir. (Porzio, 1983, s. 25)

Alois Senefelder Münih'te taş, asit ve yağlı mürekkepler ile çalışmaya başladığında, tekniği sanatsal üretim amacıyla değil, özellikle de maddi zorluklar sebebiyle ticari amaçlarla uygulanmıştır. 1771 yılının Kasım ayında Prag'da doğan Senefelder, tekniği keşfettiğinde aşağı yukarı yirmi yedi yaşındadır. (Porzio, 1983, s. 23) Babası Peter, Münih'teki Royal Theatre'da bir aktördür ve oğlunun aynı kariyeri izlemesini istemez. Senefelder, hukuk fakültesine kayıt yaptırır, ancak tiyatroya olan tutkusu yüzünden, zaman zaman küçük şirketlerde dramatik metinler yazmaktadır. 1790'da babasını kaybeder ve iki yıl boyunca, birçok tiyatro yöneticisinin kapısını boş yere çalar. Şansını tiyatral parçaların yazarı olarak denemeye karar verdikten sonra, eserlerinin basımını kendisinin karşılayabileceğinden daha pahalıya mâl ettiğini farkeder. Bu arada dizgi yapmayı öğrenir ve çok küçük bir kişisel baskı atölyesi kurarak bastığı eserleri yazar, baskıcı ve yayıncı kimliğiyle üretmeye başlar. Fakat, maddi yoksunluklar Senefelder'i kendisi için iddialı olan bu projeyi terk etmeye zorlar. Bu noktada Senefelder, stüdyosundaki kireçtaşıyla denemeler yapmaya başlar ve şans eseri, su ve yağlı mürekkeplerin taş yüzeyindeki reaksiyonunu keşfeder. Tekniğin keşfi ve uygulama alanının amacı, grafik sanatının geleceğine katkıda bulunmak değil, notaları basmanın maliyeti düşük bir yöntemini bulmaktır. Senefelder'in bu alandaki mütevazı başarısıyla birlikte, Reverend Steiner,

Senefelder'den okullarda kullanılacak bir dizi kitapçığın litografik olarak yeniden üretilmesini ister. (Senefelder, 1911, s. 1-42)

Litografi'nin ticari potansiyeli ve ortaya çıkmaya başlayan rekabetin farkında olan Senefelder, 1799'da Bavaria Kralı Maximilian tarafından desteklenir. Senefelder bir süre sonra da Münih'teki ilk Lithografi Enstitüsünü saray müzisyeni Franz Gleissner ile birlikte kurar. (Ross, 1990, s. 674-773) Kendisi teknik ekipmanını mükemmelleştirme sürecine başlamasıyla birlikte 1800 yılında, *Complete Course of Lithography* kitabını Londra'daki Patent Ofisi'ne verir. (Mayor, 1971, s. 391-395) Yeni tekniğin ilk ve en geniş kapsamlı etkisi müzik yayıncılığı alanında hissedilmiştir. (Senefelder, 1911, s. 43-70)

Litografinin başarısı, saatte yaklaşık üç yüz basmaya imkan veren hızıdır. Baskı sonuçlarının keskinliği ve doğruluğu ile yeniden üretime girmesi ise o yıllarda bir mucize gibi karşılanmıştır. (Porzio, 1983, s. 23) Senefelder ilk dikkate değer kontratını, Basenbach'ta ana ofisi bir basımevi olan müzik yayıncısı Johann André ile yapmıştır. Bu kontrat sayesinde Senefelder ve Gleissner, 2.000 florin karşılığında anlaştıkları işi André'ye satarak pres makinası almak ve işçileri eğitmek için Offenbach'a gitmiştir. (Senefelder, 1911, s. 43-70) Bu ortak girişim önemlidir çünkü teknik, diğer Avrupa ülkelerine Offenbach'tan daha kolay bir şekilde yayılabilecektir. Bu kalkınma planının hiçbir zaman planlama aşamasının ötesine geçemediğini gören Senefelder, Offenbach'ta, İngiliz tekstil endüstrisinin renkli baskı için bir yöntem geliştirdiğini gördüğünde 1801 yılında Londra'da patent elde etmek üzere Viyana'ya gider ve burada imparatorluk mahkemesinin temsilcisi Von Harthl ile küçük bir şirket kurar. (Ross, 1990, s. 674-773)

Yeni ortağı Senefelder'e aralarında Beethoven'ın da bulunduğu bazı bestecilerin notalarını basmak üzere telif haklarını satın almalarını önerir. Senefelder, litografik baskı sürecinin tekstil endüstrisindeki etkisiyle, daha çok ilgilenir, çünkü tekstil sektöründe daha büyük karlar öngörüydür. Bu sebeple Senefelder 1807'de Münih'te Baron von Aretin ile birlikte, litografik bakılar yapmaya başlar fakat bu sırada birikimini de kaybetmeye başlamıştır. Bir girişimci olarak, icat ettiği ve geliştirdiği teknik üzerinde düşündüğü kadar maddi kazanç elde edemeyeceğini kanıtladığından, Bavyera'da kraliyet ataması verilse de kısa bir süre sonra, sanat

alanında yaptığı ilerlemeyi görmek için Paris'e gitmek üzere bu görevi bırakmıştır. (Ross, 1990, s. 674-773)

Fransa'da, servetini canlandırmaya çalışır ancak başarısız olur ve daha sonra 26 Şubat 1834'te hayatını kaybettiği Münih'e döner. Bu sıralarda Münih Akademisi müdürü Frederic von Schlichtegroll, Senefelder'den tekniği anlattığı tezini yazmasını ve ayrıca akademide ders vermesini ister. Litografinin ilk mucidinin kim olduğu tartışmalarının üzerine eklenen bu hikaye, Senefelder ile birlikte Münih Akademisi eski profesörlerinden doğa bilimci Simon Schmidt'in de taş baskıyla ilgili çalıştığı üzerinedir. Fakat Senefelder kendi tekniğinin profesörden farklı olduğunu dile getirmiştir. (Senefelder, 1911)

Litografi tekniğinin icadının kökenlerine bakıldığında Niedermayer, Reihl, Strohofer, Von Schlotheim ve Berlinli litograf Wilhelm Reuter gibi isimler de karşımıza çıkar. Bu isimlerin hepsi Senefelder ile aynı dönemde litografi denemeleri yapmışlardır. Tıpkı telefonun ya da radyonun icadı gibi, belirli bir problem tespit edilerek, acil bir ihtiyaca yönelik iyi bir teknik çözüm üretmek aynı zaman diliminde fakat farklı yerlerde karşılaşılabilecek bir olgudur. (Porzio, 1983, s. 29) Senefelder teknik bir problemi çözerek ve tüm dünya için değerli bir kullanım alanı yaratmıştır. Kendisi bu tekniği diğerlerinden ayıran özelliklerle ilgili olarak şöyle demektedir:

“Baskıda çizgilerin yükseltilmesi ya da çukurda kalması önemli değildir; basılacak olan çizginin veya noktaların, homojen madde içeren mürekkeple kimya yasalarına göre ve aynı zamanda tüm malzemeye bağlı kalması gereken bir sıvı ile kaplanması gerekir. Boş kalması gereken alanlarda da etkili olması gereken sıvı aynı zamanda rengi de itebilecek yapıda olmalıdır. Bu iki koşul tamamen kimyasal yöntem olması nedeniyle yeni baskı sisteminin temelini oluşturmakta ve mekanik diğer yöntemlerden bu özelliğiyle ayrılmaktadır. Yağlı maddeden hazırlanan mürekkebin, sadece plaka üzerinde çizilen çizgilere yapışıp, su yüzeyini geri kalanından itmesi, yalnızca mekanik temasla açıklanamaz, karşılıklı kimyasal tepkimeyle bağlantılı olmasıyla açıklanabilir.” (Senefelder, 1977, s. 93)

1.2.1 Taşın, Metalin, Transfer Kağıdının Kullanımı

Litografide kullanılan sıkıştırılmış kalkerli taş, Bavyera'nın Solnhofen bölgesinde keşfedilen ilk kuş fosili Arkeopteriks²'in bulunduğu (Resim 1) kayanın özelliklerini taşımaktadır. (Porzio, 1983, s. 35)



Resim 1: Arkeopteriks fosilinin bulunduğu kireç taşı 147 milyon yıl. Kaynak: http://a.files.bbci.co.uk/worldservice/live/assets/images/2012/11/26/121126094042_aarcheopteryxaa.jpg Erişim Tarihi: 20.10.2018

Özgül ağırlığı 2.8834 gr/cm^3 olan taşın kimyasal bileşimi % 97.22 oranında kalsiyum karbonat, silisyum, alüminyum ve demir oksitten oluşan sert bir kireçtaşıdır. Kalsiyum karbonat yer kabuğunda kolaylıkla bulunan bir kimyasal bileşik olmasına rağmen Bavyera bölgesinde neredeyse saf halde haldedir. (Ross, 1990, s. 674-773)

Baskı için kullanılabilecek özel litografik taşların çıkarıldığı ülkeler arasında Fransa ve İtalya'da bulunur. Bölgelerdeki özelliklerine de bağlı olarak taşların baskıya uygunluğu taşın genişliğine, ağırlığına ayrıca renginin homojen dağılımına göre belirlenir. En iyiler ise suyu diğerlerine göre daha yavaş emer. Renklerine göre bir ayırım yapmak gerekirse, beyaz olan oldukça yumuşaktır, bu da uzun süreli

² Bilinen en eski kuş Arkeopteriks; kuş ve dinazor özelliklerini bir arada barındırdığı için evrimin en ünlü karelerindendir. 1861 yılında keşfedilmiştir.

kullanım söz konusu olduğunda taşın dayanıklılığını korumayacağı anlamına gelir; sarı genellikle kullanıma uygundur; mavimsi gri, kompakt ve granül yapı, ağır basınçlara dayanabilme özelliğine sahip olması nedeniyle ideal kabul edilir. Koyu gri iyiler arasında yer alır ancak kırmızımsı renge sahip olanlar kalitesiz kabul edilir. Taşların kusurlu bulunmasının sebeplerinden biri damarlanmadır, özellikle de kristallenmeye yüz tutmuşsa baskı için uygun değildir. (Ross, 1990, s. 674-773)

Diğer kusurlar arasında renk değişimi vardır, bu da taşın dokusunu etkilediği için üzerinde çalışılmasını zorlaştırabilir ve bu sebeple baskıda düzensizliklere yol açabilir. Taşlar boyut olarak değişiklik gösterse de parlatılmadan önce dikkatlice hizalanmış mükemmel paralel yüzeylere sahip olmalıdır. Ağırlıkları nedeniyle litografi taşları rahatsız edici olabilir. Bu yüzden genellikle, mekanik olarak öğütülmüş nispeten daha ince çinko veya alüminyum plakalar kullanılarak taşların yüzeyleri gözenekli hale getirilirler. (Porzio, 1983, s. 35-36)

Çinko levhaların litografik baskı tekniğinde kullanımı 1818 gibi erken bir tarihte Senefelder tarafından önerilmiştir ve Almanya, Fransa, İngiltere ve İtalya'da litograflar tarafından benimsenirken, bu işlem için alüminyum 1891'e kadar yaygın olarak kullanılmamıştır. (Ross, 1990, s. 674-773)

Metal plakaların kullanıldığı litografi, sadece döner ofset baskı makinesinin icadı sonrasında yaygınlaşmıştır. Metal plakaların dahil olduğu litografinin ilkeleri teknik olarak taşla çalışılan litografiyle benzerlik göstermektedir, ancak tasarım sürecinde plakanın hazırlığında ve ayrıca elde edilen baskılarda farklılıklar vardır. Örneğin metal üzerindeki çizim, kimyasal bileşenleri farklı olan solüsyonlarla işleminden geçirilir ve sonuç olarak litografide olduğundan daha geniş gözeneklere sahip bir çalışma elde edilmiş olur. Bir sanatçı, çinko ya da alüminyum metal plakalar üzerine çalışabilir ve plaka yüzeyi, suyun emilimini ve ayrıca son görüntünün daha fazla tutunmasını sağlayacak şekilde tasarlanabilir. Fotografik teknikler kullanılarak (ışık ile pozlama) üretilecek çalışmalar, ışığa duyarlı solüsyonların yardımıyla oluşturulacak plaka yüzeyi ile mümkün olabilir. (Porzio, 1983, s. 37) Metal plakalar taştan daha hafif, daha kullanışlı ve daha az maliyetlidirler, o sebeple taşla elde edilemeyen etkilerin elde edilmesine de izin verirler. Bunlar ayrıca renkli litografinin baskısında taş yardımcı bir malzeme olarak da düşünülebilirler. Taş ve metal arasındaki temel fark, metalin belirli bir

dereceye kadar granülasyon ile sağlanan herhangi bir doğal gözenekliliğe sahip olmamasıdır, yani çizilen görüntünün daha az kimyasala maruz kalması sebebiyle baskıda duyarlılığın sağlanması için daha büyük bir dikkat gerektirmektedir. Kullanılan levhanın fiziksel ve kimyasal davranışları açısından çinko ve alüminyum arasında da farklılıklar vardır; alüminyum, gölgelendirme farklılıklarını daha kolay görebilmeyi sağlayan açık tonajlı bir yüzeye sahiptir ve üzerinde yapılan çizimler taş üzerinde işlenmiş olanlarla karşılaştırıldığında benzerlik taşımaktadır. Benzer koşullar alüminyuma göre daha koyu renkli olan çinko ile sağlanamayabilir. (Ross, 1990, s. 674-773)

Litografi kalemleri ve daha yağlı mürekkepler kağıt üzerinde ve aynı zamanda taş ve metal plakalarda da kullanılabilir. Bir litografi başlangıçta bir yüzey üzerine çalışıldıktan sonra basılmak üzere aktarıldığında, “transfer litografi” olarak, “transfer kağıdı”na aktarılır. (Ross, 1990, s. 674-773) Transfer kâğıdı, özellikle litografinin ilk dönemlerinde, Fantin-Latour, Radon ve Toulouse-Lautrec gibi sanatçılar tarafından kullanılmış, Picasso ve Chagall'ın da aralarında bulunduğu birçok modern sanatçı tarafından daha da geliştirilerek yeni ve farklı sonuçlar elde etmek için uygulanmıştır. (Porzio, 1983, s. 38-39) Transfer kâğıdının sunduğu avantajlar arasında, tatmin edici olmayan ya da başarısız bir çizimin başka bir kâğıt üzerine aktarılabilmesi de vardır. Transfer kağıdı kullanılmadığında, bunun yerine bir taşı iptal etmek ve sonunda temizleme işlemine tabi tutmak gerekirdi. Görüntü, taş veya metal plakaya aktarıldığında, görüntünün tersi değil birebir aktarımı sağlandığından aynı çizim, bir dizi varyasyon elde etmek için de kullanılabilir. Transfer yöntemiyle elde edilen litografik baskılarda kalitenin ve gölgelemelerin orijinal kâğıdın dokusundan kaynaklandığını da belirtmek gerekir. Transfer görüntü “doğrudan” litografi tekniği ile korunan çizgilerle karşılaştırıldığında nadiren çizgi netliğine sahiptir. Bu sebeple, çalışmanın son halinin bir şekilde eksik olduğu anlamı çıkmaktadır. Deneyimli bir göz, bu farklılıkları temelde ayırabilir ve çalışmanın taş sanatçı eliyle direkt olarak aktarılıp aktarılmadığını ya da transfer kağıdıyla üretilip üretilmediğini belirleyebilir. (Ross, 1990, s. 674-773)

Eseri basmak için kullanılan kâğıt (litografi kâğıdı), sürecin son aşamasında sadece küçük bir ayrıntı değildir ve özellikleri bir baskının üretim aşamasında, son

ürünün kalitesini belirleyeceğinden önemli bir rol oynamaktadır. Kağıdın sahip olması gereken üç temel özellik vardır: esneklik, homojen bir yüzey ve mürekkebi doğru bir şekilde emebilme yeteneği. Kağıdın esnekliği, baskı yüzeyine sıkıca ve eşit şekilde yapışması anlamına geldiğinden önemlidir; homojenlik yapışkan olan litografi mürekkebinin, baskı plakasına yapışacak lif parçacıklarını önlemeye yarar. (Ross, 1990, s. 674-773) Estetik nedenlerden dolayı mürekkebin doğru şekilde emilmesi önemlidir, baskı alanı kağıdın bir parçasını oluşturduğunda sadece yüzeyden ibaret hissi yaratmamalıdır. Kağıdın rengi, dokusu, kalınlığı, dokunsal doğası ve gerçek litografi süreciyle birleştiğinde basılan mürekkebin ışık kalitesini de yansıtabilmelidir. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda yüksek kaliteli bir kağıt en doğru şekilde ihtiyaca yönelik olarak elde üretilen kağıttır denebilir. (Porzio, 1983, s. 35-39)

1.3 Litografi’de Türlerin Gelişimi

1.3.1 Rengin Kullanımı

Baskı tekniklerinde litografinin keşfinden önce renk araştırmalarına rastlamak mümkündür. Bu araştırmalardan biri de Jacob Christoph Le Blon’a aittir. 1724 yılında, Jacob Christoph Le Blon, Newton'un güneş spektrumunda renklerin analizi ile ilgili çalışmalarını referans almış, 1732 yılında mezzotint tekniğini kullanarak bakır levhalarla üç rengi elde ettiği baskılar üretmiştir. (Resim 2-3) (Blon, 1725)



Resim 2: Jacob Christoph Le Blon'un 1725 yılında yayınlanmış kitabı "*Coloritto Or The Harmony Of Coloring*" (Boyamadaki Renk Uyumu) kitabından. Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538846c/f27.image> Erişim Tarihi: 20.10.2018



Resim 3: Jacque Christophe Le Blond'un 1725 yılında yayınlanmış kitabı "*Coloritto Or The Harmony Of Coloring*" (Boyamadaki Renk Uyumu) kitabından. Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538846c/f27.image> Erişim Tarihi: 20.10.2018

Le Blon'un farklı bir tekniği referans alarak uyguladığı renk araştırmaları, renk ayrımıyla ilgili fikir vermektedir ancak bu araştırmalar kendi döneminde sanatsal iddialar taşımamaktadır. Renkli baskılara ihtiyaç duyulduğunda ve talep arttığında kromolitografi süreci gelişme aşamasındayken, bir tonu diğeriyle birleştirmek için iki ayrı taş kullanılmaktadır, nispeten basit olmasına rağmen, renk sayısı ile birlikte taş sayısı da arttığından süreç teknik açıdan daha karmaşık hale gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında, bahsi geçen yöntem, Franz Weishaupt'ın 1825 yılında Münih'te uyguladığı yöntemle benzerlik göstermektedir. (Porzio, 1983, s. 30-32)

"Kromolitografi" adı verilen tekniğin uygulayıcıları arasında Godefroy Engelmann ilk akla gelendir. 1837 yılında "Litografik baskıda rengin uygulanması" başlığı altında patent almıştır. 1838'de "keşfi" dolayısıyla baskı sonrası el ile rötuş yapılmasına gerek kalmadan üretilen kromolitografi örneklerinden oluşturulmuş bir albümle ödüllendirilir. Engelmann'ı diğer renk araştırmacılarından farklı kılan, litografik baskı sürecine dördüncü bir taş ekleyerek siyahı da kullanması ve ayrıca tekniği kuru kağıt üzerine uygulaması olmuştur. (Szrajber, 2011, s. 414-418)

Tıpkı siyah-beyaz litografi gibi, kromolitgrafik afişler de ticari kullanıma yöneliktir. Kendi üsluplarıyla fark yaratan Jules Chéret (1836-1932) ve Henri de

Toulouse-Lautrec (1864-1901) gibi sanatçılar dönemlerinde, tekniği kullanan fakat rengi kullanmayı tercih etmeyen sanatçıları da cesaretlendirmiştir. (Ross, 1990, s. 674-773)

Kromolitografi gelişme aşamasındayken, orijinal sanat eserlerinin kopyalarının basılmasına hizmet ettiğinden, kitle pazarına ucuz reproduksiyonlar üretmek için geliştirilen bir teknikmiş gibi algılanmıştır. Fransız Empresyonistlerin döneminde renkli litografiyi baş role taşıyan üslupsal yaklaşımlar, Kübistler, Dışavurumcular ve Sürrealistler ile birlikte daha da büyük bir ivme kazanmıştır. 1870 yılına kadar ticari amaçlarla kullanılan tekniğin özelliği; üst üste bindirilmiş renklerle daha geniş bir renk yelpazesi elde etmektir ve bunun için taşların sayısını arttırmak yeterlidir. Ancak bir baskının kalitesi kullanılan renklerin sayısına bağlı değildir. XIX. yüzyılda üretim yapan birçok kromolitograf, herhangi bir yağlı boya ya da suluboya eseri taklit etmeye çalıştığı için kullanılan renklerin ve taşların sayısı ile daha çok ilgilenmişlerdir. Kullanılan renk yelpazesinden bağımsız olarak üretilen baskının kalitesi, sanatçının hayal gücü ve kullandığı renk arasında nasıl bir bağlantı bulunduğuyula da ilgilidir. Çoğu sanatçının tekniği tercih etmesinin sebebi; renkli litografinin sanatçının renge duyarlılığını sınamasıdır. Litografiyi diğer baskı tekniklerinden bir adım öne çıkaran, diğer tekniklerin sanatçıya bu kadar özgürlük tanımasıdır. Tekniğin sanatçıyı özgürleştirici tarafı bir yana, eserin baskı aşamasında farklı renkleri içeren taşların renk ayrımı ve bunların derlenmesinin kaçınılmaz olarak zaman alması, baskı sanatçısı ile birlikte düzeltme ve değiştirme ihtiyacı ise zorlayıcı nedenler arasındadır. Sanatçının ulaşmayı hedeflediği sonucun kalitesi, iş birliği içinde olduğu baskı sanatçısıyla birebir ilişkilidir. (Porzio, 1983, s. 30-32)

1.3.2 Fotolitografi

Fotolitografi, litografi taşının yüzeyine ışığın yardımıyla hassaslaştırılmış bir cam yüzeydeki görüntüyü aktarmak ve aktarılan görüntünün sınırsız sayıda yeniden üretilmesi anlamına gelmektedir. Işığın yardımı ile elde edilen bir görüntünün yağlı mürekkeple basıldığı örnekler Parisli litograf Alfred Lemercier tarafından elde edilmiştir. (Wright, 2000, s. 21-29)

XIX. yüzyılın ilk yarısında, litografi tekniği mükemmelleştirilirken fotoğrafın tekniğe entegre edilmesi, Fransız sanatçı ve kimyager Louis Daguerre (1787-1851), fotoğrafçı Hippolyte Bayard (1801-1887), bilimadamı William Henry Fox Talbot (1800-1887) ve kimyager John Frederick Goddard'ın (1795-1866) çalışmalarının sonucudur. (Porzio, 1983, s. 32) Görüntünün çoğaltılmasını sağlayan bu keşfin kilit noktası plaka yüzeyinin hassaslaştırılması için kullanılan gümüş bromürün ışığa duyarlı yapısıdır. Litografi ve fotoğrafın ortak noktasının yakalanmaya çalışılması karakutu kullanarak görüntüyü kurşun-kalay alaşımı özel bir plakaya düşürmeyi başaran fotoğrafın mucidi Nicéphore Niépce ile başlamıştır. Resim 4'teki görüntü, Fransa'nın Burgonya bölgesindeki Niépce'nin mülkiyeti Le Gras'ın üst katındaki penceresinden manzarayı tasvir etmektedir. (Austin, 2013)



Resim 4: Karakutu kullanarak görüntüyü kurşun-kalay alaşımı özel bir plakaya düşürmeyi başaran fotoğrafın mucidi Nicéphore Niépce'nin bilinen en eski çalışması.

Kaynak: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/#top/heliography.html>
Erişim tarihi: 20.10.2018

Bahsi geçen isimlerin çalışmaları benzerlik gösterse de üretilen sonuçlar Alphonse Poitevin'in 1850 yılındaki çalışmalarına kadar yeterli görülmemiştir. Poitevin'in çalışmasını farklı kılan, bikromat jelatinin doğal ışık yerine yapay ışığın etkisine maruz kaldığında daha aktif bir madde olduğunu keşfetmesidir. (Resim 5) (Dusan C. Stulik, 2013, s. 4-8)

1855'te Alphonse Poitevin, litografik taş üzerine, ışığa duyarlı bir bikromatlı jelatin kaplamayı patentlendiğinde bu, fotolitografların ve collotype baskıların üretimini aniden hızlandıran bir atılım olarak görülmüştür. Bu atılım, Poitevin'in çalışmalarının izinden giden Parisli litograf Lemerrier'in çalışmalarıyla perçinlenmiştir. Bir taştan 700 kopyaya üretebileceğini kanıtlayan Lemerrier, ayrıca daha geniş formatlı baskılara buna ek olarak ürettiği seyahat, sanat ve arkeoloji kitapları için resimlemeler üretmiştir. (Wright, 2000, s. 21-29)



Resim 5: Negatifi cam yüzeyine alınan ilk fotoğraf, Alphonse Louis Poitevin (1819-1882), [Lüksemburg Sarayı ve zemin], ca. 1850; Richard Willats'ın fotoğraf albümünde 42 no'lu plaka, tarihi yok. Grafik Sanatlar koleksiyonu GA 2005.00262. Kaynak: https://www.princeton.edu/~graphicarts/2011/07/alphonse_louis_poitevin.html Erişim Tarihi: 20.10.2018

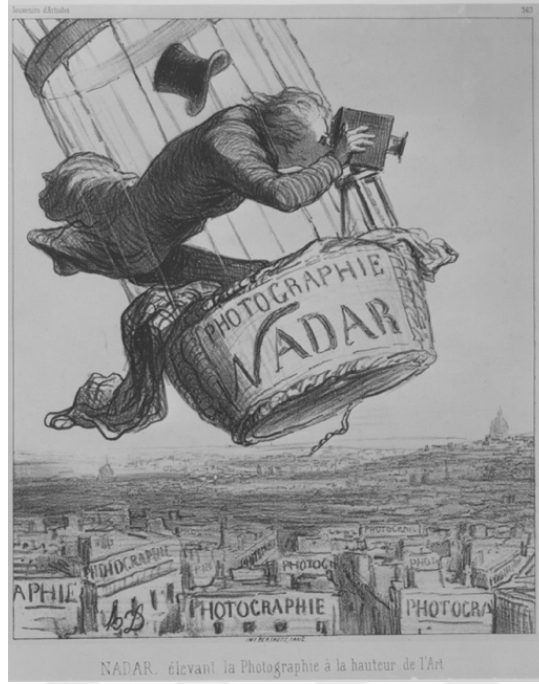
Poitevin'in araştırmaları "collotype" (jelatinli film ve ışık yardımıyla fotoğraf baskısı) olarak bilinen baskı türüdür ancak kendisi bu tekniğe fotolitografi demidir. Teknikte önceleri jelatinin yedirildiği bakır levhalar kullanılmıştır fakat daha sonra çok kalın cam levhalar, çinko veya alüminyumdan yapılmış olanlar ile değiştirilir. Fotomekanik reproduksiyonlarda collotype hala en cazip üretim tekniklerinden biri olarak görülür, sebebi ise üretilen baskıların sadece bir büyüteç altında görünecek kadar küçük ayrıntıların ve yarım tonların bile hassaslığını kaybetmeden yeniden üretilebilmesidir. Tam tonlar ise bakır gravürlerden elde edilenler kadar canlı olabilir ve üç renkli sayfaların basımında keskin sonuçlar ortaya çıkmasını sağlayabilir. (Dusan C. Stulik, 2013, s. 4-8) Fotolitografi tekniğinde de, metal levhaların yanı sıra taştan faydalanabilir. Teknik avantajı ise görüntünün negatif bir tabakadan bir hassas metal plaka üzerine sabitlenebilir olması ve aynı zamanda litografik taş üzerine resmin aktarımını sağlamasıdır. (Wright, 2000, s. 21-29) Çalışmanın, taş veya metal üzerine sabitlenmesi, ya doğrudan ya da daha önce elde edilen bir görüntünün uygun bir kağıt üzerinde (fotolitografi kağıdı) aktarılmasıyla gerçekleştirilebilir. Aktarım gerçekteştikten sonra, son işlemler litografideki ile aynıdır. Bununla birlikte, iki süreç arasında önemli bir fark vardır: litografide, sanatçının fiili "dokunuğu" vazgeçilmezdir, fotolitografi ise, tam olarak kimyasal bir sürecin sonucudur. (Porzio, 1983, s. 32-34) (Wright, 2000, s. 21-29)

XIX. yüzyılda fotoğraf sanatı ve litografi bir süre birlikte ilerlemiştir. 1861 yılında, Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) (1820-1910) bir sıcak hava balonunda kendisini fotoğrafladıktan kısa bir süre sonra (Resim 6),



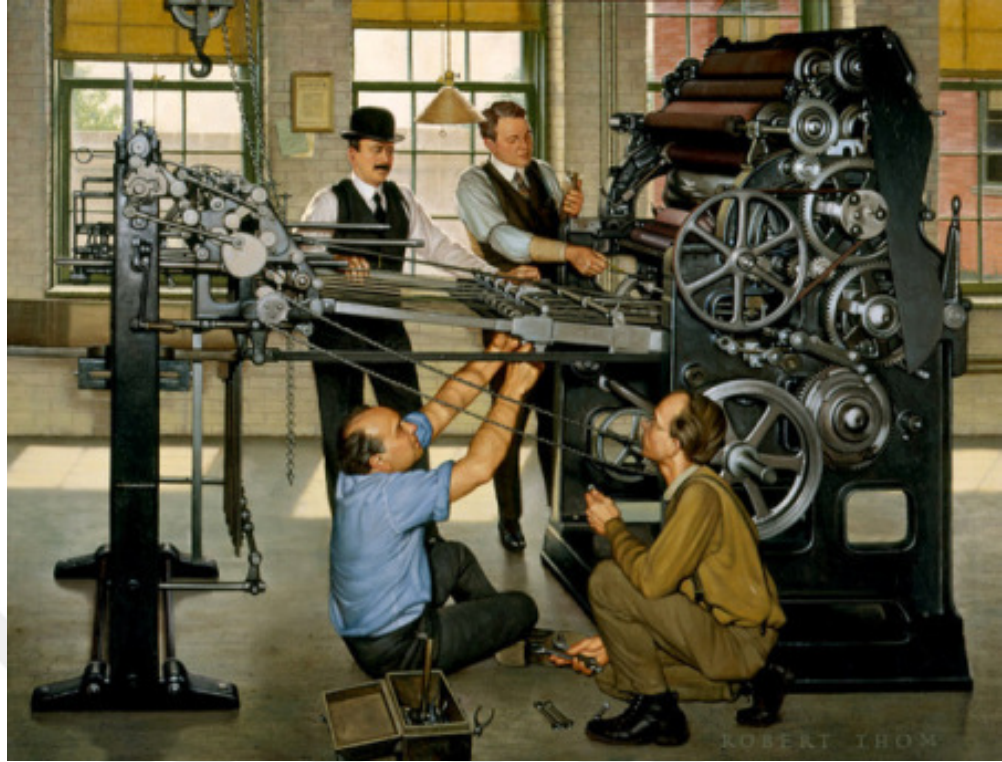
Resim 6: Nadar'ın (Gaspar-Félix Tournachon) fotoğrafı. Kaynak: <https://www.nytimes.com/2017/07/17/books/review/the-great-nadar-felix-tournachon-biography-adam-begley.html> Erişim Tarihi: 20.10.2018

Honoré Daumier bu fotoğrafı sanat seviyesine taşıdığı ironik bir litografiye çevirir. (Resim 7) Bugünkü bağlamda Nadar'ın fotoğrafı tarihsel bir dokümandır. Daumier'in baskısı ise bir sanat formu olarak litografi tarihinin bir parçasını oluşturmaktadır. (Porzio, 1983, s. 32-34)



Resim 7: Honoré Daumier (French, Marseilles 1808–1879 Valmondois), 25 Mayıs 1862, yazı alanları dışında: 10 1/2 x 8 11/16 inch. (26.7 x 22.1 cm) plaka: 17 1/2 x 12 5/16 inch. (44.5 x 31.3 cm), Litografi, Erişim Numarası: 26.52.4 Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364205> Erişim Tarihi: 20.10.2018

Litografinin tarihsel gelişimini tamamlayabilmesi için, endüstriyel litografiye yol açan ofset sürecinin keşfinden söz edilmelidir. Dolaylı bir baskı metodu olan bu teknikte görüntü, doğrudan kağıda basılmak yerine, kağıdın preslediği elastik bir maddeden yapılmış rulolar üzerine aktarılır. Tekniğin hızı ve dolayısıyla ekonomik doğası gereği yayıncılıkta kitap, süreli yayın, katalog, afiş gibi renkli ve siyah-beyaz baskıların tam olarak sanayileşmesine yol açmıştır. Kauçuk silindirin pratik potansiyelinin keşfi ve sonuçlarının kalitesi şans eseri ortaya çıkmıştır. New Jersey Nutley'de bir litograf olan Ira Washington Rubel, collotype baskı üretirken dolaylı baskı ilkesini keşfederek, 1905 yılında bu tekniğin tanıtımını yapar. (Resim 8) (Hinkle, 1955, s. 441-513)



Resim 8: Robert Thom, *Ira Rubel ve Ofset Presi*. İllüstratör ve ressam Robert Thom'un, ofset baskı makinasının icadıyla birlikte Ira W. Rubel ve yardımcılarını tasviri 1903 Nutley, New Jersey. Cary Library, Wallace Library. Kaynak: <http://arttoncampus.rit.edu/artist/35/> Erişim Tarihi: 20.10.2018

Rubel'in çalıştığı silindir, bir lastik tabakasıyla kaplıdır ve bir gün işçilerden biri baskıyı aldıktan sonra kağıdı eklemeyi unutmuştur. Böylece lastik görüntüyü hapsedir. Sonuçta da bir sonraki sayfa her iki yüzeyi de basılı olarak çıkmıştır. Rubel, lastikten aldığı görüntünün kendi yöntemiyle elde ettiğinden çok daha tatmin edici olduğunu gözlemlediğinde metal baskı silindiri ile lastik transfer silindirinin bileşimi olan bir silindir pres fikrini geliştirir. (Porzio, 1983, s. 35) Ofset tekniği, zaman içinde Amerika Birleşik Devletleri'nin (özellikle Almanya) ötesine yayılmıştır. (Hinkle, 1955, s. 441-513)

1.4 İlk Litograflar

Wilhelm Weber'in *History De La Lithographie (Litografinin Tarihi)* eserinde bahsettiği üzere, "grafik sanatının yeni bir tekniği olarak" litografiyi kullanmayı amaçlayan François Johannot 1802 yılında *Landscape Of Ruins In The Manner Of Piranesi* litografik baskısını yapmasına rağmen, litografiye önemli katkılarda bulunan ilk sanatçı Alman ressam Wilhelm Reuter (1768-1834) olarak kabul edilir. (Resim 9) (Porzio, 1983, s. 43)

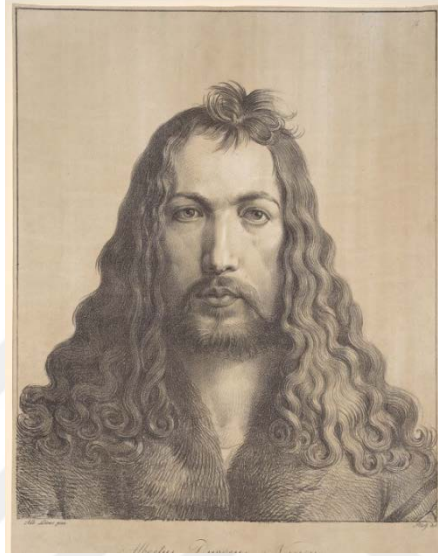


Resim 9: (Friedrich) Wilhelm Reuter, *Head of a Man*, 1804 (Almanya, 1768–1834)

Kaynak: <https://www.mfa.org/collections/object/head-of-a-man-457886> Erişim Tarihi: 20.10.2018

Berlin'de yayınlanan sanatçı kalatoloğunda karşılaşılan litografilerden bazıları Wilhelm Reuter'in kendi imzasını, diğerleri ise Alman romantik ressam Johann Gottfried Schadow (1764-1850), ressam Bonaventura Genelli (1798-1868), Fransız sanatçı ve resimlemeci Pierre-Antoine Baudoin (1723-1769) imzasını taşımaktadırlar. 1791 yılında Münih'te bir okulda desen eğitimi veren Hermann Mitterer o dönemde Senefelder ve kardeşleri (Theobald ve George) ile birlikte okul için bir litografi presi geliştirirler. (Senefelder'in kullandığı litografi presinin bugün kullanılan geliştirilmiş modelidir) Bu girişimle birlikte Mitterer tarafından 1805-1806 yılları arasında her ay altı albüm basılmıştır. Sanatçıların isimlerinin verildiği kataloglar Mitterer'in baskısını yaptığı kataloglarda yer almaktadır. (Club, 1896)

Münih'te litografinin erken dönem gelişiminde Quaglio Kardeşler'in baskılarını da görmek mümkündür. Roma'da uzun süre yaşamış bir sanatçı olan Joseph Anton Koch da bu alanda bir başka önemli isimdir, Alman litografisinin gelişimini etkileyen Strixner ve Piloty'nin ürettiği ayrıca Senefelder tarafından basılan Dürer çizimlerinin litografik reproduksiyonları da büyük ölçüde değer görmüştür. (Resim 10) (Porzio, 1983, s. 43-44)



Resim 10: Ploty (Almanya, 1786–1844), *Albrecht Dürer*, 1811 Kaynak: <http://dac-collection.wesleyan.edu/Obj13188?sid=75697&x=35611589> Erişim Tarihi: 04.11.2018

Hatta bu değer Goethe'nin desteğiyle perçinlenmiş ve Weimar'da kurulacak bir enstitü açılışı fikrine ön ayak olması amacıyla litografi çalıştaylarının başlamasını sağlamıştır. (Porzio, 1983, s. 43-44) Litografi tekniğinin, büyük sanat eserlerinin yeniden üretilmesinde kullanılabileceğinin farkına varılması, belli bir süre için Almanya'da üretilecek işlerin yönünü belirlemiştir. Münih Müzesi Müdürü Johann Christian von Mannlich, Strixner ve Piloty tarafından yapılan çizimlerle *Les Oeuvres Lithographiques* (Litografik Eserler) başlığı altında Bavyera müzelerine ait “Eski Usta Tabloları”nı bir dizi eser olarak yayınlamıştır. (Resim 11) (Davison Art Center, Wesleyan University, 2018)



Resim 11: Les Oeuvres Lithographiques (Litografik Eserler) adıyla yayınlanan 432 eserden 365.'si 1811-1816 (Münih). Kaynak: <http://dac-collection.wesleyan.edu/Obj16977?sid=75697&x=35630574> Erişim Tarihi: 04.11.2018

Kendisi de bir litograf olan Münih Müzesi Müdürü Johann Christian Von Mannlich (1741-1822) Londra'da, Philipp André tarafından kraliyet izni altında bir litografi atölyesi açmıştır. (Porzio, 1983, s. 43-44) İngiliz grafik sanatı açısından bir konu olarak işlenen atlar, ilk kez Conrad Gessner tarafından litografi tekniği kullanılarak tasvir edilmiştir. (Resim 12) (Davison Art Center, Wesleyan University, 2018)



Resim 12: Conrad Gessner, *Horses at Cottage Door*, 1804. Litografi. National Gallery of Art, Washington D.C. Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/conrad-gessner-horses-at-cottage-door> Erişim Tarihi: 3 Aralık 2018

Fransız Antoine-Jean Gros tarafından 1817 yılında üretilenler gibi, (Resim 13) Géricault'un da daha sonra atları konu aldığı başyapıtları bulunmaktadır. İngiliz yayıncı Rudolf Ackermann ise 1809 yılından 1829'a kadar kırka yakın sayısı olan "*Repository of Arts*"ı (Sanat Deposu) yayınlamıştır. İngiltere'de süreli yayın kategorisinde karşımıza çıkan dergi, İngiltere'nin moda ve mimari literatürüne arşiv niteliğinde katkı sağlamıştır. (Resim 14) (Porzio, 1983, s. 43-44)

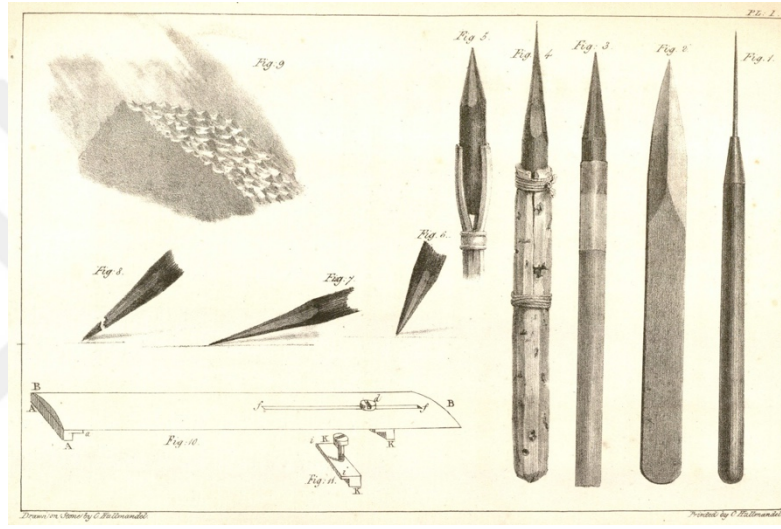


Resim 13: Antoine-Jean Gros, 1817 Kyanak: <http://dac-collection.wesleyan.edu/Obj6659?sid=75860&x=35649306> Erişim Tarihi: 04.11.2018



Resim 14: Repository Of Fashions (Sanat Deposu), Rudolf Ackermann 1829. Kaynak: https://books.google.com.ua/books?id=d1AEAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=ackermann+fashion+repository&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false Erişim Tarihi: 04.11.2018

İngiltere'deki ilk litograflardan bahsederken, Richard Parkes Bonnington ve Londra'da yaşayan *Twenty-four Views of Italy (İtalya'nın Yirmi Dört Manzarası)* eserinin yazarı Charles Joseph Hullmandel'i (1789-1850) kendisi de bir resimlemeci ve baskı sanatçısı olduğundan suluboya eserlerin litografiye taşınmasına katkıda bulunması dolayısıyla örnek verilebilir. Ayrıca Hullmandel'in *The Art of Drawing on Stone (1824) (Taş Üzerine Çizim Sanatı)* eseri litografi tekniğinin önemli kaynaklarından biri olma özelliği taşımaktadır. (Resim15) (Hullmandel, 1833)



Resim 15: Charles Joseph Hullmandel, 1824. *The Art of Drawing on Stone*) (*Taş Üzerine Çizim Sanatı*). Londra. Plaka:1 Kaynak: <https://exhibits.lib.ku.edu/items/show/6313> Erişim Tarihi: 30 Kasım 2018

Viyanalı litograflardan Joseph Lanzedelly (1774-1832), günlük yaşamdan esinlendiği sahneleri litografiyle birleştirerek teknikte renk olasılıklarını da araştıran sanatçı olarak bilinmektedir. Bütün bu sanatçıların çalışmalarıyla teknik olarak litografi, hem ticari pazarın dikkatini çekmeyi başarmış hem de sanatçıların ilgisini çekerek kronolojik olarak Avrupa'da Milano'ya 1807, Roma ve Prag'a 1810, Madrid ve Berselona'ya 1811, St Petersburg'a 1816, Moskova'ya 1818 ve Amerika'da Philadelphia ve New York'a 1819 yıllarında ulaşarak gelişimini sürdürmüştür. (Porzio, 1983, s. 43-44)

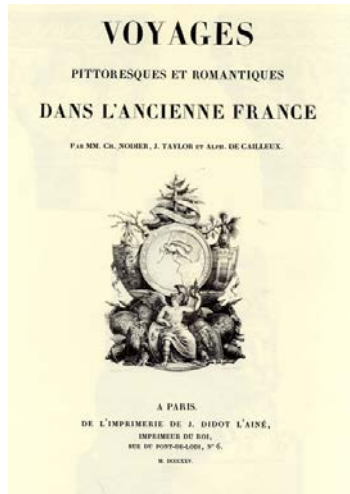
2. BÖLÜM

XIX. YY'DA AVRUPA'DAKİ SANAT HAREKETLERİNİN LİTOGRAFIYE ETKİSİ

2.1 Romantik Dönem

Fransız Devrimi ve Napolyon Savaşları'nın ardından Avrupa tarihinin politik ve sosyal kargaşasına karşı çıkan XIX. yy'ın Romantik Hareketi, XVIII. yy'ın Akıl Çağı'na karşı bir ayaklanma olarak yükseldiğinde, müzik, edebiyat ve resim sanatının gelişiminde baskın bir güç olarak ortaya çıkar. William Blake (1757-1827) ve Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Théodore Géricault (1791-1824) ve Eugène Delacroix (1798-1863) gibi büyük ressamalar ve birçok sanatçı bu dönemde ustalıklarını baskı sanatçısı olarak da gösterme eğilimindedirler. (Raissis, 2009, s. 3-12)

Litografide güçlü bir ifade aracı olan romantik düşüncenin temeli, İtalyan Rönesansı ile Alman Romantik okulunun etkisi altında kaybolan geçmişe özlem duyarak ve yaşanan hümanizmin sentezi olarak Fransa'da dönemin özünü oluşturmaktadır. İngiliz Baron Taylor'un 1820'li yıllardan 1878'e kadar süren çalışmaları, dönemin ressamalarının ve litograflarının baskılarını içeren *Voyages Pittoresques Dans L'ancienne France* (Antik Fransa'da Pitoresk ve Romantik Seyahatler) (Resim 16) eseri Fransız mirasının koleksiyonuna ilham vermiştir. (Mayor, 1971, s. 391-395)



Resim 16: Antik Fransa'da Pitoresk ve Romantik Seyahatler. 1825. Kaynak: http://www.lectura.plus/expositions/dupasquier/pages/popup_img/p5_img01.html
Erişim Tarihi: 25 Ekim 2018

Voyages Dans Les Départments Du Midi De La France (Güney Fransa'ya Seyehatler) ve *Burgoing'nin Tableau De l'Espagne Moderne* (-Jean François Bourgoing- Burgoing'nin Modern İspanya Tablosu) eserde aynı temele sahip başka iki örnektir. Burgoing, gravüre başvurmak zorunda kalırken, Taylor Engelmann'ın litografik baskı çalışmalarını kullanmayı seçer fakat kitaba başladıktan sonra Louis-Jacques Daguerre, Jean Baptiste ve suluboyaları ile şöhret kazanmış olan oğlu Eugéne (Isabeys) bir süre sonra da Nicolas Chapuy, Louis Bichebois, Paul Huet ve Richard Parkes Bonington ile birlikte çalışmaya başlarlar. Nicolas Chapuy'un litografik baskılarının yer aldığı 1823 tarihli *Cathédrales de France*³ (Fransa'nın Katedralleri) çalışmalarının ardından (Resim 17-18-19), kısa bir süre sonra 170 litografik baskının yer aldığı *Moyen Age Pittoresque (Ortaçağ Manzaraları)* (1837-1839) isimli ve benzer şekilde katedralleri resmeden bir litografik seri daha çalışılmıştır. Romantik dönemin eserlerinden bahsedilir olmasının temelinde bu üç arşiv niteliğinde örnek yatmaktadır. (Porzio, 1983, s. 55-56)

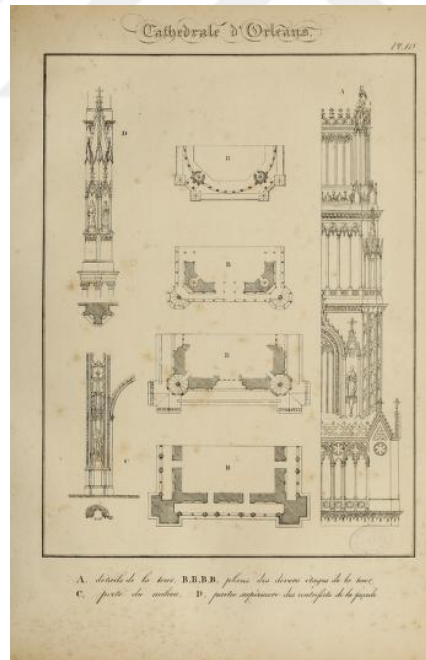


Resim 17: Fransa'nın Katedralleri Chapuy, Nicolas-Marie-Joseph, 1790-1858; Jolimont, François Gabriel Theodore Busset de, 1787-1854; Schweighauser, Johann Gottfried, 1776-1844; Du Mege, Alexandre Louis Charles Andre 39 / 244 sayfa, 1825 Kaynak: <https://archive.org/details/cathedralesfranc02chap/page/n37> Erişim Tarihi: 25 Ekim 2018

³ Kitabın ilk cildi metinleri, ikinci cildi ise resimlerin ve planların plakalarını içermektedir.



Resim 18: Fransa'nın Katedralleri Chapuy, Nicolas-Marie-Joseph, 1790-1858; Jolimont, François Gabriel Theodore Busset de, 1787-1854; Schweighauser, Johann Gottfried, 1776-1844; Du Mege, Alexandre Louis Charles Andre. 53 / 244 sayfa, 1825 Kaynak:
<https://archive.org/details/cathedralesfranc02chap/page/n37> Erişim Tarihi: 25 Ekim 2018



Resim 19: Fransa'nın Katedralleri Chapuy, Nicolas-Marie-Joseph, 1790-1858; Jolimont, François Gabriel Theodore Busset de, 1787-1854; Schweighauser, Johann Gottfried, 1776-1844; Du Mege, Alexandre Louis Charles Andre. 64 / 244 sayfa, 1825 Kaynak:
<https://archive.org/details/cathedralesfranc02chap/page/n37> Erişim Tarihi: 25 Ekim 2018

XIX. yüzyılda sanatsal üstünlüğünü sürdürecektir olan Fransızların litografik eserleri, 1815 ve 1825 yılları arasında litografi tekniğini benimseyerek kendilerini ifade etmeye başlayan bir dizi sanatçıyla devam etmiştir. Dominique Vivant Denon (1747-1825) ve Antoine-Jean Gros (1771-1835) bu sanatçılar arasındadır. Antoine-Jean Gros'un 1817 yılındaki *Desert Arab* (Arap Çölü) çalışması (Resim 20) için sanat tarihçi ve baskı tarihinin otoritelerinden Jean Adhémar, Théodore Géricault'un (1791-1824) öncüsü olduğunu belirtmiştir. (Daniel Harkett, 2017, s. 25-45)



Resim 20: Antoine-Jean Gros. *Desert Arab* (Arap Çölü), Litografi.1817. Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/arabe-du-désert-desert-arab/GAGs3nTWDUKMZA?hl=tr>
Erişim Tarihi: 25 Ekim 2018



Resim 22: Eugène-Gabriel Isabey (1803 - 1886), Limana Dönüş, 1833.
Litografi, 214 x 283 mm. Kaynak: <https://www.relewis.com/isabeyretour.html> Erişim Tarihi: 05
Kasım 2018

Bir başka sanatçı, Eugene Isabey (1803-1886), Limana Dönüş (Resim 22) isimli litografide ışığın etkilerini ve suyun hareketinin en doğal halini yakalamayı başaran deniz temalı baskılarıyla bilinmektedir. Denizi tema olarak kullanan dikkat çekici bir başka isim Paul Huet'tir, fakat sanatçı teknik olarak yoğunlukla gravürü tercih ettiği Versailles çizimleriyle tanınmaktadır. Louis-Adolphe Hervier eski ve yıkık şehirlerin atmosferini tercih ederken (Resim 23), Jules Dupré tema olarak bitki örtüsü ve bulutları seçmiştir. (Porzio, 1983, s. 55-56)



Resim 23: Louis Adolphe Hervier (1818 - 1879). Fransa, 1852. Litografi. Kaynak: <https://fineartamerica.com/featured/louis-adolphe-hervier-french-litz-collection.html> Erişim Tarihi: 05
Kasım 2018

2.1.1 Théodore Géricault ve Eugène Delacroix

Théodore Géricault (1791-1824), 1817'den 1823 yılına kadar yüz elliden fazla litografik baskı üreten nadir sanatçılardandır. Bu baskıların yetmiş beşini kendisi, geri kalanını ise kendisiyle birlikte çalışan diğer sanatçılarla - Eugène Louis Lami, Nicolas-Toussaint Charlet, Lesaint- birlikte üretmiştir. Sanatçı, Nicolas-Toussaint Charlet'in baskılarından esinlenerek litografi pratiği yaparken, hayvan formu ve özellikle de at figürü tercih ettiği tema olmuştur. At figürünün sanatçı için, tanımlayabildiği temel güç ve etkileyici masumiyetin bir birleşimini sembolize ettiği söylenir. Şiirsel bir ressam olarak da bilinen Géricault'un çalışmalarındaki grafiksel kontrol, hemen hemen tüm diğer figürlere aynı ustalıkla yaklaşmasını sağlamıştır. Géricault'un en büyük eserlerinin dönemi 1818 ve 1819 tarihleri arasında *Boxers*'la (Boksörler) başlamıştır. (Resim 24) Bu çalışmasını, *The Swiss Sentry at the Louvre* (*Louvre'daki İsviçre Nöbetçisi*) (Resim 25), *Two Gray Horses Fighting in a Stable* (*Ahırda Dövüşen İki Gri At*) ve *Horses Going to a Fair* (*Fuar'a Giden Atlar*), çalışmaları izlemiştir. (Mayor, 1971, s. 395-398)



Resim 24: Théodore Géricault, Boksörler, 1818. Litografi 35.4 × 41.9 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/22.63.28/> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018



Resim 25: Jean Louis André -Théodore Géricault, *The Swiss Sentry at the Louvre* (Louvre'daki İsviçre Nöbetçisi), 1819. Litografi 491 x 387 mm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358000>
Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018

Sanatçının, *The Swiss Sentry at the Louvre* (Louvre'daki İsviçre Nöbetçisi) çalışması bir Fransız gazisi ile İsviçre kraliyet muhafızının yüzleşmesini konu alır. Yazar Philip Dwyer'a göre sanatçı bu çalışmayı 1817 yılında *Le Constitutionnel* gazetesinde yayınlanan bir makaleden ilham alarak oluşturmuştur. Bu dönemde Napolyon yönetimine karşı olan cumhuriyetçiler ile taraftarları arasında (Bonapartistler) daha sonra liberallerin de dahil olduğu gizli ittifak vardır. İsviçreli subay tüfeğini almak için harekete geçtiğinde, yaşlılığına ve engeline rağmen gazi, muhafız askere göğsündeki gazi madalyasını göstererek meydan okur. Arka planda gördüğümüz Bonapart yanlısı gözlemcilerin tezahüratıyla birlikte sanatçının vatanseverlik temasını konu aldığı rahatlıkla söylenebilir. (Dwyer, 2018) Théodore Géricault bu eserden sonra 1820'de, Nicolas-Toussaint Charlet ile birlikte Londra'ya gitmiş ve "Raft of the Medusa" (Medusa'nın Salı) (Resim 26) litografik baskısının reproduksiyonunun sergilenmesi için çalışmıştır. Sanatçının burada konu edindiği tema ise resmin yapıldığı tarihten üç yıl önce meydana gelen bir gemi kazasıdır. Medusa adındaki donanma fırkateyni, Afrika'nın batı kıyısında karaya oturur. Yolcuların bir kısmı geminin teknelerine alınarak kurtarılır, ancak bir kısmı sal üzerinde hayatta kalma çabasıdadır fakat çoğu hayatını kaybetmiştir. (Glover, 2011)



Resim 26: Jean Louis André -Théodore Géricault (Rouen, 1791 - Paris, 1824), Medusa'nın Salı, 1819. Kaynak: <https://www.louvre.fr/en/mediainages/le-radeau-de-la-meduse> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018

Géricault o yıllarda Londra'da gördüklerinden hareketle, günlük yaşamdan esinlendiği bir seri litografik baskı üretmiştir. Bu çalıştığı serinin on iki baskısı (*Various Subjects Drawn from Life on Stone by J. Géricault*) (Yaşamdan Taşa Aktarılan Çeşitli Konular) 1821'de Hullmandel tarafından basıldığında sanatçı, İngiltere'de de ün kazanmıştır. Sonrasında ana temalarına dönen sanatçı (*Twelve Horses from Nature*) (Doğadan On İki At) için İtalyan sanat tarihçi Giovanni Testori; “Fransız sanat tarihinde litografi, sanatçı açısından saygınlık ve yeteneklerinin farkına varmak adına bir araç olarak görülmektedir” diyerek şöyle devam etmektedir: “Géricault'un takıntı olarak nitelendirilebilecek derecede at figürlerine olan tutkusunu, taklitçi bir yaklaşım olarak görmemek gerekir, gerçekte özdeşleşmek amacıyla olduğu için sanatçı araç olarak litografiyi seçmiştir” yorumunu yapmıştır.

Büyük tarihsel temaların ressamı olan Eugène Delacroix ise hayvan figürlerinin konu alan İngiliz litograf Newton Fielding'in yakın arkadaşıdır, fakat kendisinin litografiye Théodore Géricault kadar cesur yaklaşmadığı görülmektedir. Sanatçı taş üzerine çizim yapmaktansa stüdyosunda çalışmayı tercih ettiğinden, baskısı yapılan işlerinin revize edilmesi gerektiğinde atölyeye katılmaktadır. Delacroix, Géricault'un litografik baskılarının gücünü takdir ettiğini, Géricault'un baskılarını kendi eserlerinde ilham almak için kullanmasıyla göstermiş olabileceği söylenmektedir. Ancak teknik için aynı derin tutkuya sahip olmadığı ve bu önermenin sanatçının kendi çalışmalarına yaklaşımıyla da desteklendiği görülmektedir. (Porzio, 1983, s. 61)

Delacroix, özgünlüğü sebebiyle döneminin kurtarıcısı olarak görülür ve sanatçıya yakıştırılan “kurtarıcı” kimliği *Macbeth Consulting the Witches* (1825) (Resim 27) ve *Royal Tiger (Kraliyet Kaplanı)* (1829) (Resim 28) isimli çalışmalarından kaynaklanır.



Resim 27: Eugène Delacroix, *Macbeth 1*, Litografi, 1825. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336603> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018



Resim 28: Eugène Delacroix, *Royal Tiger (Kraliyet Kaplanı)* 1829. Litografi, 42.5 x 53.4 cm. Kaynak: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/488.1993/> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018

Macbeth Consulting the Witches (1825)’i üretirken sanatçının teknikte yeni bir üslup denediği, siyah mürekkebin olduğu alanlardaki dokuyu kazıyarak ürettiği görülmektedir. Delacroix’in literatüre kazandırdığı çalışmalar arasında Londra’da

izlediği oyundan sonra yarattığı *Faust* illüstrasyonları (Resim 29) ve ayrıca *Hamlet* (Resim 30) bulunmaktadır. (Mayor, 1971, s. 395-398)



Resim 29: Eugène Delacroix, *Faust* 1828. Kitabın Yazarı Wolfgang von Goethe, Litografi 41.1 x 27 x 3.3 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.12/> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018



Resim 30: Eugène Delacroix, *Hamlet* 1843. William Shakespeare, Litografi 28.5 x 21 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337347> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018

2.1.2 Honoré Daumier

Fotoğrafın gelişimiyle birlikte litografi toplumsal bir işleve de sahip olmuştur. Kimyasal sürecin teknik üzerindeki etkisi araştırıldıkça eleştirel bakış açısı, birtakım sanatçıların ellerinde hiciv ve ironi enstrümanı haline dönüşür. Tekniğin bu yönde gelişmesi sadece bir Fransız fenomeni değildir. İngiliz karikatürist ve resimlemeci George Cruikshank'ın yaratıcı çizimlerinin Henry Monnier'i etkilediği düşünülmektedir. Benzer bir etkinin, *Grimaces (Mimikler)* (Resim 31) karikatürüyle ilgili de Daumier'in sanatsal gelişimine etkilediği varsayımlar arasındadır. (Colta Ives, 1992, s. 3-16)



Resim 31: Louis Léopold Boilly, Grimaces (Mimikler, 1823). Litografi 33.3 x 25.4 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343404> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018

Maseilles'de bir cam ustası ve şair olan bir babanın oğlu olan Honoré Daumier (1808-1879), gençliğinde bir ressam olmaya karar vermiştir. Paris'e taşındığında herhangi bir finansal istikrara sahip olmayan genç Honoré, birden fazla işte çalışmak zorunda kalır. Önceleri Palais-Royal'deki bir kitapçıda çıraklık ve kâtiplik yapar. Daha sonra ressam Alexandre Lenoir'den resim ve heykel dersleri alır.

1825 yılında ise litografi ve baskı ustası olan Belliard ile çalışma olanağı bulur. Daumier'in ilk çizimine (Resim 32) bir mizah yayını olan *La Silhouette*'de (Siluet) (1829-1831) rastlanır ve 1830 Temmuz Devrimi sanatçıyı karikatür tutkusuyla karşı karşıya getirir. (Colta Ives, 1992, s. 3-16) (Mayor, 1971, s. 423-430)



Resim 32: Honoré Daumier, Des victimes de la Révolution (Devrim Mağdurları) / *La Silhouette*, 24, Ekim 1830. Kaynak: <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/1863> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018

Haftalık yayınlanan *La Caricature* (Karikatür) ve *Le Charivari* (Kıyamet) dergisinin editörü Philippon'un daveti üzerine Daumier, Louis Philippe hükümetini hedef alan sivri ve son derece popüler politik karikatürlere katkıda bulunmaya başlar. 1832 yılının arşiv niteliğindeki portreler serisi büyük bir başarı elde etmesine rağmen aynı yıl *Gargantua* (Resim 33) isimli karikatürü sebebiyle altı aylık hapis cezasına çarptırılır. (Ross, 1990, s. 674-773) *Gargantua* bir mittir ve orta çağda yaşamış açgözlü ve zalim bir dev olarak tasvir edilir. Annesi bu devi kulağından doğurmuştur. Honoré Daumier, kralı gargantua, kralın tahtını da tuvalet olarak tasvir eder. Kralı, yoksulları yutup zenginleri vücudundan atan bir yaratık olarak çizen sanatçı bu karikatür yüzünden de hapis yatar. Daumier'in ceza aldığı yasa uzun yıllar yürürlükte kalacak ve en az 15 çizer bu yasaya göre ceza alacaktır. (Tunç, 2018)



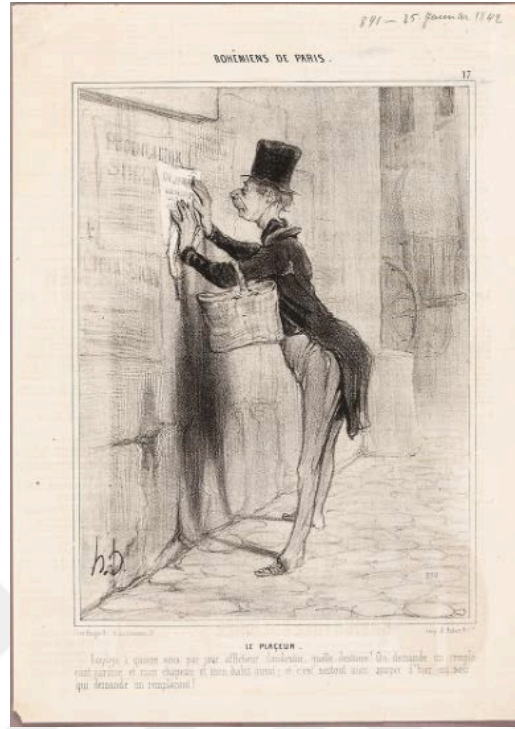
Resim 33: Honoré Daumier, Gargantua 1831. Kaynak:

<https://donkeyhotey.com/caricaturists/2013/6/2/honor-daumier-the> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018

Flemenk ve Hollandalı ustalarla birlikte çalışan Daumier ayrıca Rembrandt, Rubens ve Goya'dan sonra “mürekkebin” büyük ustaları arasındadır demek yanlış olmaz. Sanatçının karikatür tutkusunun resimle ilgili heyecanını azalttığı söylenebilir fakat yine de sosyal toplum sentezini çalışmalarına yansıtması açısından yeteneği göz ardı edilmemelidir. Bu tekniğe olan özel ilgisinin en somut göstergesi Daumier'in kırklı yaşlarına kadar yaklaşık iki bin litografi ürettiği gerçeğidir. Sanatçının ölümünden sonra arkadaşı Codot'un yardımıyla ortaya çıkan eserlerin sayısı dört bini bulmaktadır. Rakamlar düşünüldüğünde inanılmaz görünen bu tablo Van Gogh tarafından “gerçek bir öncü” yakıştırmasıyla takdir edilmektedir. (Porzio, 1983, s. 64)

Tamamen teşvik edici ve doğaçlama gibi görünse de, Daumier'in ışığı kontrol ettiği ve gölgeleri izole eden ustalığının çiraklığı sonucu ortaya çıktığı ve sonrasında bunun kendi karakterine dönüştüğü, eserleri kronolojik olarak incelendiğinde ortaya çıkacaktır. Çalışmalarında, yaşadığı çağda karşılaştığı -kendince- eleştirel yaklaşılması gereken her ne varsa titizlikle kaydetmiş olması ve karikatürlerinde yargılamaya varan eğilimleri gözlenebilmektedir. (Mayor, 1971, s. 423-430)

Resim 35: Honoré Daumier, *Robert Macaire*, 1838. Litografi. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/757743> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018

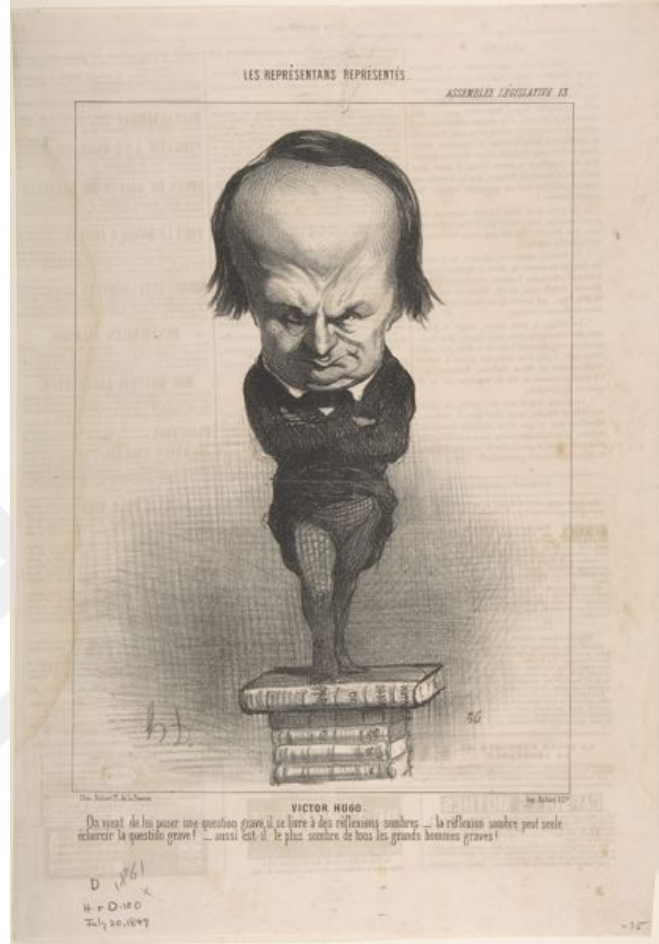


Resim 36: Honoré Daumier, *The Poster Man*, Paris'in Bohemleri serisinden plaka 17, 1842. Litografi 254 x 186 mm. Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/236995/the-afis-man-plate-17-from-bohemians-de-paris> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018



Resim 37: Honoré Daumier, *Les baigneurs* (Yıkananlar), 1839-1942. Litografi 266 x 344 mm. Kaynak: <http://www.ader->

paris.fr/html/fiche.jsp?id=7581149&np=&lng=fr&npp=150&ordre=&aff=&r= Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018



Resim 38: Honoré Daumier, *Victor Hugo*, 1849. Litografi 36.4 x 25.2 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393289> Erişim Tarihi: 05 Kasım 2018

Dada hareketinin kurucularından George Grosz, Daumier'in üslubunu sadece toplumsal eleştirinin rolünü belirlemek üzere değil, aynı zamanda sosyal bir dokümantasyon aracı olarak kullandığını belirtmektedir. Kültürel bir hareketin yüzleri olarak Daumier'in karikatürlerini çizerek ölümsüzleştirdiği karakterler arasında; ünlü Fransız yazar Victor Hugo (Resim 38), romantizmin edebiyattaki temsilcileri Alfred de Vigny, Lamartine, Üç Silahşörler ve Monte Kristo Kontu eserlerinin yazarı Alexandre Dumas ve ayrıca resimlemeci Achille Devéria'yı görmek olasıdır. (Porzio, 1983, s. 68)

2.2 Empresyonistler ve Realistler

Empresyonistler, insan gözünün saf renkler alanı olarak bir sahne ile karşılaştığına inanır. Beyin, daha sonra anlaşılır bir görüntü oluşturmak için bu renkleri işler ve İzlenimci bu nedenle, bu birincil hissi tekrar yakalamaya çalışır. Empresyonistler, resim aracılığıyla bu anlayıştan hareketle modern yaşamı ifade etme arayışında bulunmuşlardır. Manet, kendi öğrencilerine izlenimciliği şu cümleler aktarmıştır “Resim yapmaya gittiğinizde, daha önce gördüğünüz bütün nesneleri unutmaya çalışın. Sadece küçük mavi bir kare, pembe bir dikdörtgen ve sarı bir çizgi olduğunu düşünün, sahne size kendi naif izlenimini verene kadar.” (Kang, 2013, s. 10-16)



Resim 39: Eduard Manet, Le Balloon (Balon), 1862, Litografi. Kaynak:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=324775001&objectid=1402467 Erişim Tarihi: 06

Kasım 2018

Fransız ressam Alfred Cadart, 1862 yılında Edouard Manet'i (1832-1883) “*Déjeuner sur l'herbe*” (Kırda Öğle Yemeği) tablosunu çalıştığı sırada litografıyla tanıştırdığında Manet “*Balloon*”(Balon) (1862) eserini çalışmaktadır. (Resim 39)

Manet için bu eser “taşa samimiyetle aktarılmış gündelik hayatın izlenimi”ni ifade etmektedir. Sanatçı, halkın ilgisini çeken bir etkinliği, bir sıcak hava balonunun etrafında kümelenen şenlikli bir kalabalığı açık ve bulutsuz bir gökyüzüyle birlikte aktarmıştır. Sanat tarihinde özellikle litografi üreten bir sanatçı olarak bilinmemesine rağmen, bir düzine orijinal baskı, birkaç kitap illüstrasyonu, bir veya iki çizimi de litografiye aktarılmıştır. “*The Execution of Emperor Maximilian*” (*İmparator Maximilian’ın İnfazı*) (Resim 40) adlı serisinden alınan bir litografi yasaklanarak sadece ölümünden sonra yayınlanır. Sebebi ise dönemin yetkilileri tarafından Manet’in tablodaki üslupsal yaklaşımının kabul edilemez bulunmasıdır. Manet’in trajedi olarak nitelendirilen eseri için ilham aldığı düşünülen Goya’nın ünlü tablosu *The Third of May 1808 de (Üç Mayıs 1808)* (Resim 41) ölümün meydana geldiği soğuk bir yolun yansıması olarak düşünülüp tepki çekmezken, Manet’in eserinde olduğu gibi hoşgörüsüz bir nitelik yoktur değerlendirmesi yapılır. (Porzio, 1983, s. 70)



Resim 40: Edouard Manet, (*İmparator Maximilian’ın İnfazı*), 1867
Yağlıboya 195.9 x259.7 cm

Kaynak: <https://www.mfa.org/collections/object/execution-of-the-emperor-maximilian-32372> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018



Resim 41: Francisco Goya, *Üç Mayıs 1808 Madrid*, Yağlıboya 268 x 347 cm Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-spain/a/goya-third-of-may-1808> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018

Siyasetin bir parçası haline gelen akademizmin reddedilmesiyle birlikte, Manet'in baskı çalışmalarına ilgi artar: *The Barricade (Barikat)* (Resim 42), *Civil War (Sivil Savaş)* (Resim 43), *Berthe Morisot'un* portreleri (Resim 44), *The Races (Yarış)* (1864) (Resim 45) ve onun ünlü renkli baskısı *Le Polichinelle* (Resim 46) bu örnekler arasındadır. (Porzio, 1983, s. 74)



La Barricade (Second State), 1871, Edouard Manet
Creative Commons - CC BY NC

Resim 42: Edouard Manet, *Barikat*, 1871 – 1873, Litografi 46.40 x 33.10 cm Kaynak: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/34179/la-barricade> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018



Resim 43: Édouard Manet, Sivil Savaş, 1871–73, Yayınlanma Tarihi 1874, Litografi, Taşın ölçüsü: 39.7 x 50.8cm, Kağıdın Ölçüsü 48.6 x 62.9cm. Kaynak:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337625> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018



Resim 44: Édouard Manet, *Berthe Morisot*, 1872–74, Litografi 24.9 x 17.6 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337626> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018



Resim 45: Édouard Manet, *Yarış* 1864, Litografi 53 x 68.3cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/20.17.2/> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018



Resim 46: Édouard Manet, *Le Polichinelle* 1874, Renkli Litografi Kaynak: <https://www.europeana.eu/portal/en/record/2020903/kks13914.html> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018

Manet'in bir başka önemli eseri, arkadaşı Mallarmé'nin tercüme ettiği Edgar Allan Poe'nun *The Raven* (*Kuzgun*) (Resim 47-48-49) eseri için çalıştığı illüstrasyonlardır. Bu illüstrasyonların japonist sadeliği ve inceliği, kendi döneminde realist çalışan illüstratörler tarafından anlaşılmamış olsa da, illüstrasyon tekniklerinin yeniden değerlendirilmesini sağladığı için sanatçının resimlemeci kimliği açısından önemli kabul edilir. (Porzio, 1983, s. 74)



Resim 47: Édouard Manet, *The Raven (Kuzgun)*, 1875 Transfer Litografi 32.4 x 28.6 cm Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336397> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018



Resim 48: Édouard Manet, *The Raven (Kuzgun)* 1875 Transfer Litografi 54.2 x 35 cm Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336395> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018



Resim 49: Édouard Manet, The Raven (Kuzgun), 1875 Transfer Litografi 54.5 x 35.5 cm Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336394> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018

Edgar Degas ise romantik fantezilere boyun eğmeyen gerçekliğin izinde bir Empresyonisttir. Litografik eserler yaratmaya başladığında çizgileri stilist yaklaşımından bir şey kaybetmemiştir. (Ross, 1990, s. 674-773) *Nude Woman Standing, at Her Toilette (Tuvaletteki Çıplak Kadın)* (Resim 50) eserinde olduğu gibi çizdiği kadın figürlerinin aynı zamanda bir klasik olarak tanımlanmasını sağlayan yaptığı gölgelendirmelerdir. (Porzio, Invention and Technical Evolution, 1983, s. 74) Sanatçının, gölgelendirmelerindeki bu etki litografı taşı üzerine sadece mürekkeple çalışmasının sonucudur. (Reff, 1971, s. 151-153)



Resim 50: Edgar Degas, *Nude Woman Standing, at Her Toilette* (Tuvaletteki Çıplak Kadın). Litografi. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.

Degas, 1870'lerin sonlarında monotype baskı da ustalaşmış, litografi de oluşturmak istediği duygusallığı yaratmak için siyah-beyaz kontrastları kullanarak, ağırlıklı çalıştığı kadın figürlerinin ustası olarak hem Toulouse-Lautrec'in öncüsü hem de nü model çalışan ressamın üzerinde kalıcı bir etki yaratmıştır. (Reff, 1971, s. 151-153) (Janis, 1967, s. 20-27)

Orijinal litografi yıllıkları, geleneksel sanat tarihi eğilimlerini ve aynı zamanda büyük çağdaş hareketleri de her zaman olduğu gibi yansıtmayabilir. Dönem sanatçıların eser üretmek için seçtiği teknik, gravür gibi bir diğer grafik üretim tekniği olabilir ve dönemin önemli sanatçıları litografiyi teknik olarak hiç benimsememiş de olabilir. Örneğin Empresyonizmin en büyük sanatçılarından biri olan Claude Monet dönemin diğer sanatçıların aksine -Auguste Renoir, Camille Pissarro, Mary Cassatt, Paul Signac, Alfred Sisley- litografiyi teknik olarak benimsememiştir. (Porzio, 1983, s. 74)

XIX. yy'ın ikinci yarısına kadar Romantizm hemen her türden sanatçıyı (ressamlar, şairler, heykeltıraşlar, yazarlar) birleştirmeye devam etmiştir; akıma karşı bireysel yaklaşımları farklı olsa da, litografiye duydukları ortak kaygı teknikte yenilenmeyi de beraberinde getirmiştir. (Porzio, 1983, s. 76) Odilon Redon, Henri Fantin-Latour, Théophile-Alexandre Steinlen, Maurice Denis, Eugène Carrière, Pierre Puvis de Chavannes, Henri-Edmond Delacroix (Cross olarak da bilinir), Félix

Vallotton ve en önemli sanatçılardan Paul Gauguin ve Pierre Bonnard bu isimler arasındadır. (Ross, 1990, s. 674-773) Daha önce bahsi geçen litografide transfer metodunun kullanımı, yani grafik reproduksiyon yöntemi sanatçılar tarafından bu dönemde sfumato tekniğinin de uygulama alanı olarak kullanılmıştır. Henry Fantin-Latour'un *Bouquet of Roses* (*Gül Buketi*) (1879) (Resim 51) çalışmasını bu tekniğe örnek olarak gösterilebilir.



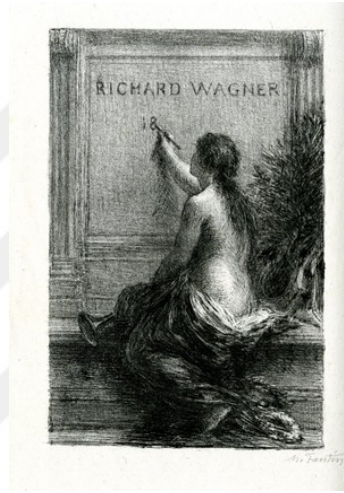
Resim 51: Henri Fantin-Latour, *Bouquet Of Roses* 1879, Litografi 41.3 x 35.6 cm. Kaynak: <https://www.clarkart.edu/Art-Pieces/7862> Erişim Tarihi: 06 Kasım 2018

Bir başka Fantin-Latour litografisi *Eve* (*Havva*) (Resim 52) ve *Tannhäuser* baskıları ise tekniği hakkını vererek kullandığı çalışmalar arasında görülmektedir. (Porzio, 1983, s. 77)

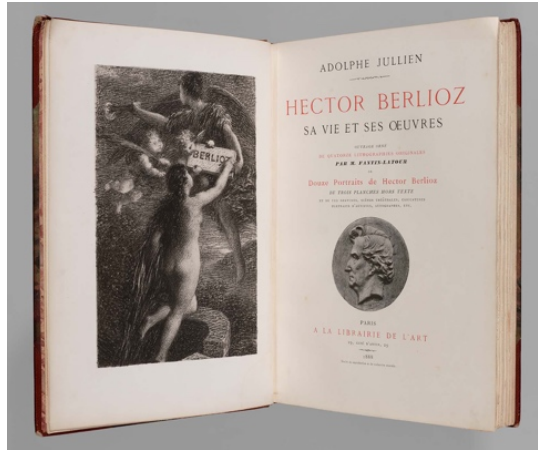


Resim 52: Henri Fantin-Latour, Havva 1896. Litografi. Kaynak: https://www.clevelandart.org/art/1921.25?f%5B0%5D=field_artist%3AHenri%20Fantin-Latour%20%28French%2C%201836-1904%29 Erişim Tarihi: 07 Kasım 2018

Henry Fantin-Latour ayrıca resimlediği kitap illüstrasyonlarıyla da tanınmaktadır. (Porzio, 1983, s. 77) Sanatçının on dört litografi serisi olarak tamamladığı Richard Wagner'in biyografisinde karşılaştığımız illüstrasyonlardan *Jullien* (Resim 53) ve *Berlioz* (Resim 54) resimlemeleri Seurat'ın stiline yakın görülürken bir diğer taraftan sembolizme yaklaşılarak kendisinden sonra gelen sembolist sanatçıları etkilemiştir. (Nechvatal, 2017)



Resim 53: Henri Fantin-Latour, *Julien* 1886. Litografi 15 x 23 cm. Kaynak: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1640789&partId=1 Erişim Tarihi: 07 Kasım 2018



Resim 54: Henri Fantin-Latour, Hector Berlioz'un Hayatı ve Eserleri 1888. Litografi. Kaynak: <https://www.mfa.org/collections/object/hector-berlioz-sa-vie-et-ses-oeuvres-459443> Erişim Tarihi: 07 Kasım 2018

Belçikalı Félicien Rops ise (1833-1898) çizimleri Gavarni ve Daumier'in stilinden esinlenmiş ve süreli bir yayın olan *Uylenspiegel*'de yayınlanmıştır. 1860'lı yıllarda Paris'te erotik illüstrasyonlar literatüründe karşımıza çıkan sanatçı, Baudelaire'in de takdirini kazanan ve keskin bir realist stilin hakim olduğu çalışmalarıyla tanınmaktadır. (Resim 55) (Hoffmann, 2018)



Resim 55: Félicien Rops, Eros-Thanatos / Soğuk Şeytanlar Litografi 17,2 x 13,7 cm Kaynak: <https://www.ng-slo.si/en/exhibitions-and-projects/exhibition-or-project/felicien-rops?id=1474>
Erişim Tarihi: 07 Kasım 2018

3. BÖLÜM

XIX. YY SONU XX. YY BAŞI AVRUPA'DA SOSYO-KÜLTÜREL DÖNÜŞÜMÜN TAŞIYICISI OLARAK LİTOGRAFİK AFİŞLER

Yüzyılın ortalarında orta sınıf mücadeleleri ve baskıcı hükümete karşı sivil ayaklanmaların başlamasıyla Realizm, görsel sanatlar ve edebiyat kanalıyla Romantizmin yerine geçmeye başlar. Bu iki kanalın seçtiği konuları ise modern konular ve alt sınıf yaşamı oluşturmaktadır. XIX.yy'ın ikinci yarısında iki büyük sanat akımı baskındır. Empresyonistler, modern yaşamdan kareleri, ağırlıklı olarak

da manzaraları resmederken *broken color*⁴ (*kırık fırça darbeleri*) tekniğiyle birlikte gevşek fırça darbeleriyle doğayı hissettikleri gibi yansıtmayı seçerler. Bu akıma cevap olarak Post-Empresyonistler ise empresyonizmin tarafsızlığını reddederek kendi bağımsız stilini geliştirmiştir. (The Metropolitan Museum of Art, 2004)

Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Asya ve Avrupa ülkeleri arasında artan ticaret ve iletişim, Batı ile Doğu arasında kültürel bir etkileşim yaratmış, bu etkileşimin sonucu olarak, Avrupa'lı sanatçılar üretimlerinde yerleşik Batı geleneklerinden uzaklaşmışlardır. Asya'nın tasarım dili ve sanat anlayışı, Avrupa'lı sanatçıların renk ve çizgi yorumunu değiştirdikçe, tema olarak seçilen konular da değişime uğramıştır. (Meggs, 2006, s. 190) 1890'lara gelindiğinde bahsi geçen tasarım dili, belirgin olarak afiş tasarımında kendini göstermektedir.

1890'larda afişler, halka ulaşan en geniş basılı sanat formatını oluşturur. Afişlerin şehrin görüntüsü üzerinde derin bir etkisi olduğundan, duvarları kaplayan bu büyük, parlak renkli görüntüler, "çağın görsel imzası" olarak adlandırılmışlardır.

Afiş sanatının gelişimini pek çok faktör etkilemiştir. Örneğin, litografi tekniğindeki gelişmeler afiş tasarımında bir dizi renk ve geniş format baskıların üretilmesine olanak sağlamıştır. Kapitalizm, reklamcılığı teşvik eden yeni pazarlara ihtiyaç duydukça; popüler eğlence sektörü, afişlerin yaratılmasında sanatçılara ilham vermeye başlamıştır. Edebiyat ve sanat dergileri ile gazeteler, reklamlarla okuyucu sayısını arttırmaktadır. Afişler ise ticari reklamların artmasıyla birlikte, süttan sigara kağıdına, şampanyadan çok çeşitli ticari ürünlerin reklamlarına kadar neredeyse sektör haline gelmeye başlamıştır. (Isselbacher, 1997, s. 15)

3.1. Art Nouveau

I. Dünya Savaşı'ndan önceki XIX. yy sanat eğilimleri, erken dönem tasarımlar da dahil olmak üzere Art Nouveau'ya yön veren sakin dönem olarak tanımlanmaktadır. (Gontar, 2006) Uluslararası dekoratif stilin kimliğini belirleyen de, Art Nouveau akımının 1890-1910 yılları arası hakimiyetinin temelini de bu sakin dönem atmış olabilir.

⁴ Işığın hissettirdiği renk.

Art Nouveau, Belçika kökenli “L’Art Moderne” dergisinde yirmi ressam ve heykeltıraştan oluşan “Les Vingt” (The Twenty) (Yirmi) sanatçı grubuyla kendisini hissettirdiğinde grup, işlerini “sanat aracılığıyla devrim yapmak” olarak tanımlamaktadır. Les Vingt (Yirmi) sanatçı grubu, Avrupa ve Amerika genelindeki birçok sanatçı grubu gibi, Fransız mimar Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) ve İngiliz sanat eleştirmeni John Ruskin’in (1819-1900) isimlerinin hakim olduğu XIX.yy’ın önde gelen teorisyenlerine kendi sembolist yaklaşımlarını üreterek cevap vermişlerdir. (Gontar, 2006)

Fransa’da “yeni sanat” adıyla anılan “Art Nouveau” avrupanın farklı bölgelerinde farklı isimlerle anılmaktadır. Belçika’da *Style Nouille* ya da *Style Coup de Fouet*, Almanya’da özellikle de süreli yayın *Die Jugend*’den sonra *Jugendstil* (Genç Stil). Barselona’daki modern akım kendisini, mimar Antoni Gaudí (1852–1926) *Sagrada Familia* (Holy Family) (Kutsal Aile) katedraliyle (Barcelona, 1882) gösterir, İtalya’da 1870’lerin İngiliz Art Nouveau’sından esinlenilmiş oryantal seramik ve tekstil ürünlerinin ağırlıklı görüldüğü *Arte Nuova*, *Stile Floreale*, veya *Lo Stile Liberty* isimleriyle karşımıza çıkmaktadır. (Livingston, 1994, s. 17)

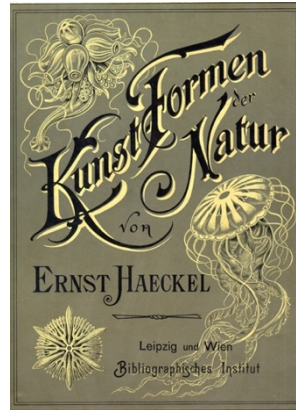
Diğer stiller Avusturya ve Macaristan’da *Sesessionstil* olarak anılır. Rusya’da Sen Petersburg ve Moskova Art Nouveau’nun iki merkezi olarak görülür. Birleşik Devletler’de “Tiffany Style” (Tifani Stili) adıyla anılmasının sebebi ise kurşunlu pencereler, mozaik, aydınlatma, cam, çömlek, metal işçiliği, mücevher tasarımları gibi birçok medyumda kendisini kanıtlayarak takdir toplamış Louis Comfort Tiffany’dır. (Meggs, 2006, s. 194)

Birinci Dünya Savaşı öncesine kadar olan bu dönemde, batı Avrupa ve Birleşik Devletler Art Nouveau’nun gelişimine katkıda bulunmuştur. Barbizon Okulu’nun ruhundan ilham alan Art Nouveau, sanatı ve mimariyi, grafik sanatını ve illüstrasyonları etkilemiştir. Kıvrımlı ve akan çizgiler kısmen Alman biyolojist Ernst Heinrich Haeckel⁵’in (1834–1919) *Kunstformen der Natur*⁶ (Art Forms in Nature, 1899) (Doğadan Sanat Formları) (Resim 56-57) litografi tekniğiyle üretilmiş

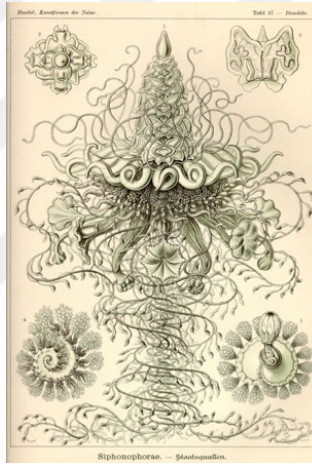
⁵ Ernst Haeckel (1834-1919), "Darwinizm" ve "ekoloji" terimlerini araştıran Alman bilim adamıdır. Maymun ve insan arasındaki bağlantıyı araştıran ilk bilim insanı olmasının yanı sıra, Türlerin Kökeni üzerinde yaptığı araştırmalar sebebiyle dışlanmıştır. Haeckel, yaygın olarak "Almanya'nın Darwin'i" olarak anılmaktadır. (Weissmann, 2006)

⁶ Ernst Heinrich Haeckel, Art Forms in Nature, 1899:
<https://www.biodiversitylibrary.org/item/43367#page/35/mode/1up>

kitabındaki botanik çalışmalar ve derin deniz organizmalarından turetilmiştir. (Gontar, 2006)



Resim 56: Ernst Heinrich Haeckel, Doğadan Sanat Formları Kitap Kapağı, 1904. Kaynak: http://caliban.mpiz.mpg.de/haeckel/kunstformen/Titel_200.jpg Erişim Tarihi: 15 Kasım 2018



Resim 57: Ernst Haeckel – Doğadan Sanat Formları (1904), Plaka 37: Siphonophorae (Surungenimsi, yırtıcı deniz canlısı). Kaynak: http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/haeckel/kunstformen/high/Tafel_037_300.html Erişim Tarihi: 15 Kasım 2018

İngiliz mimar, sanat eleştirmeni ve teorisyen Augustus W. N. Pugin'ın (1812–1852) (Resim 58), *Floriated Ornament* (iekli Bezeme) (1849) (Resim 59) adlı kitabında ve yine İngiliz mimar, teorist Owen Jones'un (1809–1874) *The Grammar of Ornament* (Bezemenin Biçemi) (1856) (Resim 59) kitabında yer yer alan motifler ve desenler, geçmişten uzaklaşmak isteyen bir nesil sanatçı için bu dönemde ilham kaynağı olmuştur. (Resim 60) (Gontar, 2006)



Resim 58: Augustus W. N. Pugin, *Çiçekli Bezeme*, 1849. Kaynak: <https://library.si.edu/image-gallery/100349> Erişim Tarihi: 15 Kasım 2018



Resim 59: Owen Jones, *Bezemenin Biçemi / Plaka 65*, 1856. Kaynak: <https://www.nms.ac.uk/grammarofornament> Erişim Tarihi: 15 Kasım 2018

Art Nouveau sanatsal geleneğin ağırlığından bunalarak kritik beklentilerden sıkılmış özgürlüğü arayan sanatçılar açısından bir metafor olarak görülmüştür. Buna ek olarak XIX. yüzyılda İngiltere’de yeni bir stil olarak sürekli büyüyen tasarım reformu (hakim olan sanat eğitime ve sanayileşmiş seri üretime tepki) lokomotif görevindedir. Art Nouveau tasarımcıları, William Morris ve Arts and Crafts Hareketi’nden fazlasıyla etkilendikleri sanat ve zanaat sentezine spiritüel yaklaşarak *Gesamtkunstwerk* (bütünlüklü sanat eseri) fikrini savunmuşlardır. (Gontar, 2006)

Arts and Crafts hareketi, modernizmi ve sanayiye reddederek, sosyalist William Morris (1834–1896) tarafından, ortaçağ İngiliz toplumunun ön-sanayi ruhunu geri kazanma girişimidir. Görüşleri, Augustus W. N. Pugin (1812-1852) ve John Ruskin'in (1819-1900) mutlu bir işçinin yetenekten bağımsız olarak çalıştığını ve ahlaki tasarımın sadece iyi ve ahlaki bir toplumdan doğabileceği öğretilerine dayanmaktadır. (Oshingsky, 2006) (Livingston, 1994, s. 18)

William Morris'in Arts and Crafts Hareketi, Fransa'da dekoratif sanatlarda güçlü etkisiyle yankılandığında Japon baskılarına (Japonizm) olan ilginin tekrar gündeme gelmesi anlamını taşımıştır. Avrupa'da yankı bulan bu üslup kabul edilen Batı grafiklerinin kabul edilmiş katı kurallarını yıkmıştır. (Livingston, 1994, s. 18) (Weill, 1983, s. 191)

Bu bütünlüklü yaklaşım sanata uyarlandığında tamamlanmış ve başarıyla tasarlanmış çevre fikrini doğurur ve akla Victor Horta ve Henry van de Velde'nin tasarladığı dünya mirası listesinde yer alan *Hôtel Tassel* ve *Hôtel Van Eetvelde* (Brüksel, 1893–95), Charles Rennie Mackintosh ve Margaret Macdonald'ın geleceğin evi fikriyle tasarladığı modernizme öncü yapılardan *Hill House* tasarımı, Josef Hoffmann ve Gustav Klimt'in yemek salonundaki mozaikleri tasarladığı binanın kendisinin de Jugendstil'in kapanış dönemine rastlayan *Stoclet Sarayı*'nı getirir. (Gontar, 2006)

Arts and Crafts Hareketi el işçiliği ve geleneksel teknikleri yükseltirken Estetizm ise “sanat sanat içindir” felsefesini savunmaktadır. İngiltere'den doğup XIX. yüzyılın sonlarında doğru Amerika Birleşik Devletleri gibi diğer ülkelere yayılan estetizm, güzelliğin yaşamın en önemli unsuru olduğu düşüncesini temel almıştır. Estetizmin hüküm sürdüğü bu dönemde, yazarlar, sanatçılar ve tasarımcılar, herhangi bir anlatı veya ahlaki işlevsellikten ziyade güzelliği için hayranlık uyandıran işler yaratmaya çalıştılar. Hareket, sanat ve edebiyattan, ev dekorasyonuna, moda ve yeni bir sadelik stili benimseyerek yaşamın her alanında güzellik yaratmaya adanmış bir külte dönüşmüştü. Bu, elbette sanatın bir geleneği öğretmek için ya da ahlaki olarak yükselen bir mesaj vermesi için gerekli olan sanat geleneğine karşı çıkmak olarak görülmüştür. (Easby, 2017)

Bu felsefeden hareketle, anlatımcı olmayan resimlerin ortaya çıkışı ise James McNeill Whistler'ın *Nocturnes* (Gece) çalışması ile başlamaktadır. Bu dönemle

birlikte özellikle de baskı alanında 1860'lı yıllarda Japonya ile ticaret hakları oluşturulduktan sonra Japonizmin etkisi hissedilmeye başlamıştır. (Gontar, 2006)

3.1.1 Japonizm

1853 yılında, Japon limanları Batı ile ticarete başladıktan sonra, yabancı ithalat dalgası Avrupa kıyılarına ulaşmıştır. Bu dalganın tepesinde, Ukiyo-e ustalarının izlenimci baskıları yer almaktadır. “Yüzen Dünya’nın Resimleri⁷” olarak da bilinen baskılar, gündelik konuların cazip ve dekoratif bir üslupla sunulabildiğini, 1867’de Paris’te düzenlenen Dünya Fuarı’nda ilk kez izleyiciye göstermiştir. (Saunders, 2010, s. 9)

James McNeill Whistler ve Claude Monet, Japon baskılarını keşfettiklerinde James Tissot ve Edgar Degas, Fransa’daki en eski Japon sanat koleksiyoncuları arasındadır, ancak sanatçıların üslupları egzotik konulardan çok farklı şekillerde etkilenmiştir. Japonya’nın büyüüne kapılan Tissot ve Degas, diğer sanatçıların aksine, kimonolar ve oryantal sahnelerin dikkat çekici kullanıldığı sahnelerden ve klasik japon figürlerinden kaçınır. Bunun yerine, en sempatik bulduğu Japon estetiğinin niteliklerini özümser: uzun resimsel figürler, asimetrik kompozisyonlar, hava perspektifi, renk ve çizginin soyut öğelerinin bulunduğu alanlara odaklanmaktadır ve bu süreçte, özgünlüğünü yeniden yaratır. (Ives, Japonisme, 2004)

Birçok Empresyonist sanatçı, Edgar Degas, Mary Cassatt, Claude Monet, ve Post-Empresyonist sanatçılardan Henri de Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh, ve Paul Gauguin, ukiyo-e baskılarının üslubundan etkilenmiştir, Gustav Klimt ise bu üsluptan etkilenen ve Art Nouveau’nın öncüleri arasından bir başka sanatçı olarak örnek verilebilir. (Seiferle, 2018)

Degas’ın “geleneksel sanattan nefret ettiğini” ilan eden Amerikalı sanatçı arkadaşı Mary Cassatt, Kitagawa Utamaro’nun yaptığı gibi Japon gravürlerinde kadınların hayatlarındaki ortak olayların betimlenmesinde yeni bir yaklaşım bulmuştur. 1890 yılında Paris’teki École des Beaux-Arts’taki büyük bir ukiyo-e baskı

⁷ Yüzen Dünya, insan yaşamının ve deneyiminin geçici doğasına atıfta bulunan hedonist yaklaşımlı Budist terimidir. Bireyin arzularına bağlı kalmadan yaşamın akışını kabul ederek olabildiğince an’ın tadını çıkarmak anlamına gelmektedir. (Andreas Marks, 2010)

sergisini gezdikten sonra, konulara ve teknik yeniliklere açık hayranlığına ek olarak on renkle elde ettiği gravür serisi üretmiştir. Toulouse-Lautrec ise afişlerini yaratmak için Kabuki tiyatro baskılarında bulunan abartılı renkleri, kontürleri ve yüz ifadelerini benimsemiştir. (Ives, Japonisme, 2004)



Resim 60: Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge: La Goulue ve Kardeşi*, 1892. Litografi, 44.5 x 34.3 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.12.18/> Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018.

Lautrec, *Moulin Rouge: La Goulue ve Kardeşi* eserinde (Resim 60), müzikholdeki dansçıları inceleyerek, onları Japon portre sanatçısı Toshusai Sharaku'nun yaptığı gibi, kabuki aktörlerin teatral makyajıyla anlatmaya çalışmıştır. (Ives, Japonisme, 2004)

Ancak zaman ilerledikçe, özellikle Fransa'da Japonizm'in popüler olmasına yol açarak ticaretle bütünleşik ilerleyen Ukiyo-e, Japonya'da yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Avrupa'da Ukiyo-e'den esinlenerek oluşan fikirler, teknolojinin ve sanatın akışı, kültürü kökten değiştirerek, geleneksel Ukiyo-e'nin 1880'lerde sona ermesine sebep olmuştur. Bazı sanatçılar baskı üretmeye devam etseler de, Avrupa'daki esin kaynağına olan ilgilerini kaybetmişlerdir. (Seiferle, 2018)

3.1.2 Art Nouveau'nın Paris'teki Etkisi

Art Nouveau tasarımcılarla birlikte kendilerini sanata entegre etmiş mimarlarla ve iç mimarlarla birlikte tasarlanmış, mobilya ve desenlerle özdeşir. (McKinney, 2000, s. 5-6)

Art Nouveau stilinin özellikle Fransa'yla bağdaşık olarak düşünülmesinin önemli sebeplerinden biri; Paris'te, 1798 yılından itibaren her on yılda bir düzenlenen fuarlardan sonuncusu ve en büyüğü olarak görülen 1900 yılındaki Paris Uluslararası Sergisi'nin halkın hayal gücünü büyük ölçüde ele geçirmesidir. Dönem söz konusu olduğunda bir simge haline gelen mimar René Binet (1866–1911)'in tasarladığı *The Monumentale Gate (Anıtsal Giriş Kapısı)* akla gelmektedir. (Resim 61) (Gontar, 2006)



Resim 61: René Binet, *Anıtsal Giriş Kapısı*, 1900. Kaynak: <http://architectuul.com/architecture/the-monumental-gate> Erişim Tarihi: 16 Kasım 2018

Sergiye gelenler için giriş kapısı olarak tasarlanan geçit için mimar, ikonik hayvan ve çiçek motiflerinden dinozor omurgası ve tavuskuşuna kadar çeşitli formlardan ilham almıştır. Sergiye katılan izleyiciler tarafından seilmeyen bu girişe “La Salamanda” adını yakıştırmalarının sebebi ise dönemde aynı markada bir soba olmasıdır. (Bugaric, 2017)

Aralık 1895'te Almanya doğumlu galerici Samueal Bing, Paris'te L'Art Nouveau galerisini açtığında, birçok genç sanatçının tanınmasını sağlayarak uluslararası etkileşimi güçlendirmiştir. (Meggs, 2006, s. 194) Galeri'nin Art Nouveau stili grafik baskı sanatının uluslararası boyuta taşınmasında da önemli bir

rolü vardır. *The Savoy*⁸(Resim 62), *La Plume*⁹(Resim 63), *Die Jugend*, *Dekorative Kunst*, *The Yellow Book*¹⁰ (Resim 64) özellikle *The Studio* (Resim 65) süreli yayınının sesi daha cesur çıkmaya başladığında, sembolist yaklaşımla üretilen Aubrey Beardsley'in (1872–1898) çalışmaları da dikkat çekmeye başlamıştır. (McKinney, 2000, s. 5-6)



Resim 62: Aubrey Beardsley, *The Savoy* Süreli Yayın Kapak Tasarımı, 1896. Kaynak: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/03/17/the-savoy-magazine/> Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018

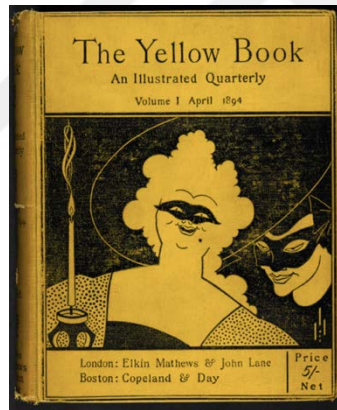
⁸ “*The Savoy Magazine*” İngiliz Sanatı’nda ve süreli yayın geleneğinde önemli bir yer edinmiş, Ocak 1896’dan Aralık 1896’ya kadar sekiz sayı olarak basılmıştır. Aubrey Beardsley’in sanat danışmanlığını ve illüstratörlüğünü yaptığı dergi, Arthur Symons tarafından yayıncılığının üstlenmesi ile iki yıl süresince basılmıştır. Kaynak: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/03/17/the-savoy-magazine/> Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018

⁹ Yazar Léon Deschamps tarafından 1889 yılında yayınlanan *La Plume*, avant-garde sanatçılar tarafından şiirler, kısa öyküler, sergi yorumları ve illüstrasyonları içeren aylık bir yayın olmuştur. Katkıda bulunanlar arasında Bonnard, Grasset, Toulouse-Lautrec ve Ensor bulunmaktadır. Kaynak: <http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/296> Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018

¹⁰ *The Yellow Book* (Sarı Kitap), 1894–97 yılları arasında yayınlanmış dergidir. Kaynak: <https://www.bl.uk/collection-items/the-yellow-book> Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018



Resim 63: La Plume, Ağustos, 1897. Kapak Ölçüleri: 24.5 x 18 cm. Kaynak: <http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/296> Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018



Resim 64: The Yellow Book, 1894. Kaynak: <https://www.bl.uk/collection-items/the-yellow-book> Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018

Aubrey Beardsley'in ayırt edici, esprili ve genellikle erotik illüstrasyonları, yenilikçi yaklaşımıyla siyah-beyaz alanın cesur kullanımı konusunda döneminde fark yaratmıştır. Beardsley, 1894 yılında yayınlamaya başlayan ve 1897 yılına kadar yayınlamaya devam eden "The Yellow Book"un kapak tasarımlarını üstlenmiştir. Dergi bir süreli yayın olmasının yanı sıra, makalelerin, illüstrasyonların, kurgusal hikayelerin kaleme alındığı yaratıcı bir yayın olarak kabul görmüştür. Yayın, canlı kapak renkleriyle dikkat çekici olmayı sürdürmüş ancak yine de ticarileşme kültürünün bir parçası olarak görülmüştür. (Burdett, 2014)

3.2 1880-1895 Yılları Arası Litografik Afişin Doğuşu

“Bir sanatçının kendini ifade etmek için geliştirdiği herhangi bir yöntem son derece, meşrudur.”

André Mellerio, 1898

Modern afişlerin kökenleri kuşkusuz Fransa'da yatmaktadır. (Salsidua, 2015, s. 10-22) Litografi ise kuşkusuz XIX. yüzyılın sonlarında afişlerin geliştirilmesindeki kilit unsurlardan biridir. (Weill, 1983, s. 191-205)

1817 yılında Senefelder'in bire bir buçuk metrelik devasa boyutlarda ve on bir renkle basılmış renkli litografi tekniğini Bulgaristan Fuarı'nda (*The Fair of Bulgaria*) tanıttığı bilinmektedir. Bu devasa baskıyı elde etmek için Paris'teki matbaa endüstrisinin yaratıcısı Charles Lorilleux, Senefelder'in üç taşı yanyana kullanarak her bir kopya için otuz üç ayrı baskı yapması gerektiğini belirtmektedir. Renkli litografinin üretilmesi için pratik bir sistemin erken gelişimindeki ana engel, kolay ve doğru bir renk ayırımının yapılamamasıdır. 1837 yılında Godefroy Engelmann, “kromolitografi” adı verilen yeni renkli baskı sürecini 1720'li yıllarda J.C. LeBlon'u kanıt göstererek tescil kaydı sorununu aşmıştır. (Ross, 1990, s. 674-773) Tıpkı LeBlon gibi, Engelmann da kırmızı, mavi, sarı olmak üzere üç ana renk için ayrı plaka ya da taş kullanarak renklerin üst üste basıldığında, renk tayfındaki tüm ara renk tonlarının bir zeminde yakalanması konusunu böylece aşmıştır. Her iki mucit de her yeni renk tonu veya kontur farklılaşması için siyahı ayrı plaka olarak çalışmalarına eklemiştir. (Hitchings, 1978, s. 2)

1850'den önce basılan Fransız kitapları ve dergileri, litograflar tarafından ele alınmıştır. Sanatçının çizgilerini taşta tam olarak yansıttığı için litografi bir baskı tekniği olarak daha estetik ve doğru bulunmuştur, ancak o dönemdeki süreç düz bir zeminden alınan baskıdır. Ağaç gravür, bir kabartma işlemi olarak izin verilen görüntü ve metinlerin aynı anda verimli ve ekonomik olacak şekilde tek bir baskıdan alınmasını sağlar ancak temel dezavantajı ve kaçınılmaz olarak vazgeçilme sebebi, bloğu kazımak için çok yetenekli bir zanaatkarın gerekli olmasıdır. Sonuç kesin bir yorum değil, sanatçının estetik niyetinin bir yorumu şeklinde ortaya çıkmaktadır. (Cate, 2000, s. 12-48)

1850 yılında Firmin Gillot, bu soruna çözüm olacak şekilde çizimleri, litografi ve gravür görüntülerini ekonomik bir şekilde kabartma çinko levhalara dönüştürerek bir tipo üzerine basılabilen etkili ve ayrıca foto-mekanik olmayan bir sistem icat eder. Tekniğin ismi mucidinden türemiştir “Gillotage” dönem adına devrimci olmuştur; çünkü bir sanatçının, herhangi bir yöntem geliştirmeden oluşturduğu görüntünün bir plakaya doğrudan aktarılmasına olanak veren kabartmalı bir imge sağlamıştır. Bu teknik ve buluş, başka sanatçıları benzer süreçler için patent almaya teşvik etmiştir. (Cate, 2000, s. 12-48)

1840 ve 1850'lerde sanayideki ve dolayısıyla seri üretimdeki faydacı yaklaşım sebebiyle teknik sanat alanındaki çalışmalara kadar ulaşamamıştır. Charles Joseph Hullmandel, kromolitografi tekniğini kullanan sanatçılar arasındadır ancak bu tekniğin, özellikle reproduksiyonlardaki ticari kullanımı, bugün bile geçerli olan aşağılayıcı bir anlam kazanmıştır. Bu bakış açısı, teknik karmaşıklıklar sebep gösterilerek sadece sanatçılar tarafından renkli litografinin kullanılmasını engellemekle kalmamış, aynı zamanda orijinal sanat üretimi için uygun olmayan bir teknik olarak da ünlenmesine sebep olmuştur. (Hitchings, 1978, s. 2)

Renkli litografiyi yaratıcı bir sanat haline getirmek ise Fransız Jules Chéret'in yirmi beş yıllık çabasını gerektirecektir.

3.2.1 M. Jules Chéret

*“Son yirmi yıldır, artistik afişler Paris’in duvarlarını süslüyor.
Çalışan tasarımcılar arasında yalnızca M. Jules Chéret,
üstün yeteneği sayesinde lider oldu.”*

Ernest Maindron, 1886

Jules Chéret (1836-1932), teknisyen olmasının yanı sıra sanatçıdır da ve bu durum litografi tekniğinin estetik gelişimi için önemli bir birleşim olarak görülmektedir. Sanatçının erken dönem eğitiminin sonraki çalışmalarına etkisiyle ilgili çok fazla bilgi olmamasına rağmen on üç yaşındayken üç yıl boyunca cenaze ilanları, manşetler ve ilaç prospektüslerinde uzmanlaşmış ve işlerinde ticari amaçlar güden bir litograf için çıraklık yaptığı söylenmektedir. (Hitchings, 1978, s. 2) Sonraki zamanlarda en bilindik çalışmaları Bouasse-Lebel litografi atölyesinde ürettiği dini resimlemelerdir. Bu yıllar boyunca sık sık Lourve'a yaptığı pazar günü ziyaretlerinde on sekizinci yüzyılın Fransız ressamı Antoine Watteau'nun renk kullanımından etkilenerek, Auguste Rodin ve Puvis de Chavannes'in kılavuzu olan Lecoque de Boisbaubran'ın çizimlerini incelemeye başlamıştır. (Collins, 1980, s. 15)

1858 yılında Jacques Offenbach'ın opereti için tasarladığı “*Orpheus in the Underworld*” (*Orpheus Cehennemde*) (Resim 67) Chéret'in belgelenmiş ilk renkli afişidir. (Hitchings, 1978, s. 2)



Resim 67: Jules Chéret, Orphée aux enfers (*Orpheus Cehennemde*), 1858. Kaynak: <http://driehausmuseum.org/blog/view/jules-cheret-and-the-history-of-the-artistic-afis> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018

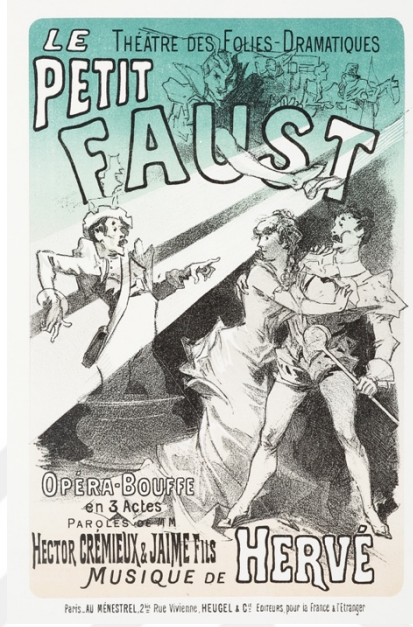
Joseph ve Alfred Lemerrier'in baskı atölyesinde üç rengi (kırmızı-kahverengi, yeşil ve siyah) kullanmıştır ancak, aynı yıl Londra'ya gitmek üzere ayrılmıştır. Londra'da sekiz yıl boyunca Remmel adında bir parfüm üreticisinin ürünleri için reklam tasarlayan Chéret 1866 yılında Paris'e döndüğünde litografik üretimlerine devam etmesi adına matbaa kurmasına mali destek veren yine aynı firmadır. (Meggs, 2006, s. 196) Remmel, İtalya ve Kuzey Afrika'ya çeşitli iş seyahatleri düzenlediğinde Chéret'e de, litografi tekniğini geliştirebilmesi adına fırsatlar sağlayarak baskı makineleri ve büyük litografik taşlarla denemeler yapabilmesine olanak tanımış, sanatçının kendisini geliştirmesine yönelik fırsatlar sağlamıştır. (Hitchings, 1978, s. 3)



Resim 68: La Biche au Bois (Doe Ormanda), 1867.

Renkli Litografi. Kaynak: <https://yeolddesignblog.wordpress.com/2016/04/13/a-wee-wednesday-report-on-jules-cheret/#jp-carousel-185> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018

1869 yılında Chéret üç taştan ve üç renk litografik baskıdan oluşan oldukça yaratıcı bir sistem geliştirerek *Le Petit Faust* (Küçük Faust) (Resim 69) afişinde uygulamıştır.



Resim 69: Jules Chéret, *Le Petit Faust* (Küçük Faust), 1869. Renkli Litografi, 217mm x 140mm. Kaynak: <https://antiqueprintmaproom.com/paul-sauniere-le-drame-de-pontcharra-33636> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018

Chéret'in 1870 ve 1880'lerin başlarındaki üslubunun temeli olan bu çalışma tekniği, 1886'da yazar ve yayıncı Henry Beraldi tarafından *Les Graveurs du XIX siècle* (XIX. Yüzyılın Gravürleri) sayılarında da ayrıca açıklanmıştır. (Fern, 1968, s. 11-14)



Resim 70: Jules Chéret, *La Tzigane*, 1877. Renkli Litografi, 72.07 x 51.91 cm. Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/251081> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018



Resim 71: Jules Chéret, *Bal du Moulin rouge*, 1889. Renkli Litografi, 125.1 × 88.9 cm.
Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/170789> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018



Resim 72: Jules Chéret, *The Diaphane*, 1890. Renkli Litografi (kırmızı, sarı, siyah, mavi ve gri zeytin) 121.92 × 84.46 cm. Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/170543> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018

Chéret'in rengi entegre ettiği baskı tekniğini geliştirmesinden önce, litografik afişler ya siyah-beyaz ya da -*Almanach Comique* 1864 (Resim 73) örneğinde olduğu gibi- beyaz zemin üzerine en fazla üç renk kullanılarak basılmaktadır. Bu renk kullanımında siyah, afişlerde vurgulanacak alanlar içindir. Bununla birlikte, genellikle ağaç blok baskı ya da litografinin kullanıldığı afişler renkler -*Bonne Double Bierre* 1830 (Resim 74) örneğindeki halk imgelerinde olduğu gibi- stencil (şablon) yardımıyla basılmaktadır. (Hitchings, 1978, s. 3)



Resim 73: Almanach Comique, 1864. Litografi 32x49 cm. Kaynak: <https://www.drouot.com/lot/publicShow/1323557> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018



Resim 74: Bonne Double Bierre, 1830. Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69001570/f1.vertical> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018

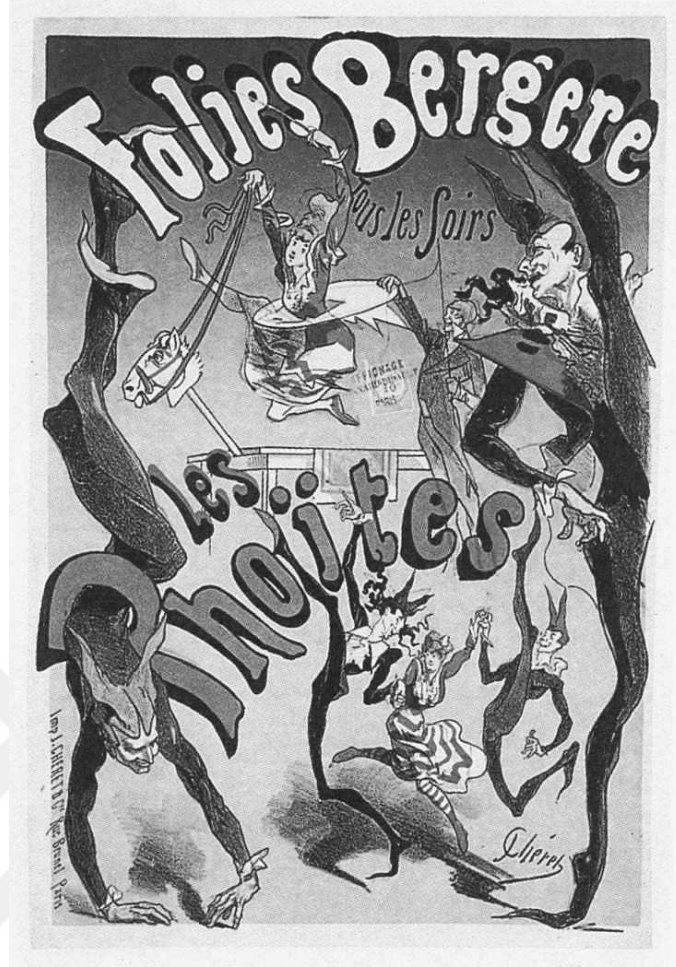
Alan Fern, Chéret'in erken dönem afiş üslubu için kışkırtıcı bir söylemde bulunarak çalışmalarındaki cesur figürlerin kaynağının, 1850'ler ve 1860'larda sanatçının İngiltere'de geçirdiği süre içinde sürekli karşısına çıkan sirk afişleri olduğunu öne sürmektedir. (Resim 75) (Fern, 1968, s. 11-14)



Resim 75: Joseph W. Morse (Amerikalı), *Five Celebrated Clowns (Beş Ünlü Palyaço)*, 1856. Kaynak: [Library at Congress, Washington, D.C.](https://www.loc.gov/pictures/item/2018010001/) Erişim Tarihi: 19 Kasım 2018

Londra'da kaldığı dönemde yakaladığı başarıdan sonra bu dönem, sanatçının tekniğinin mükemmelleştiği dönemdir. Chéret 1866'da Paris'e döner. Şehrin duvarlarını, iki veya üç renkte basılmış olmasına rağmen tasarım dili zarif görünen ve dönemin diğer tasarımlarından sıyrılan afişlerle donatmaya başlamıştır. (Weill, 1983, s. 191-205)

1870'lerde renk araştırmalarının neden olduğu heves sonucu Manet, Whistler ve Empresyonist grup sadece tek renkli litografik bir baskı üretmiştir. Sonrasında Manet 1874 yılında yedi taş kullanarak renkli litografi tekniğiyle "Le Polichinelle"i yaratmıştır. Bu çalışma renkli litografi tekniğini kullanarak yarattığı tek eseri olma özelliği taşıyarak 1890'lı yıllara kadar Empresyonistlerle ilişkilendirilen de tek sanatçıdır. (Hitchings, 1978, s. 3)



Resim 76: Jules Chéret, Folies Bergère: Les Phoïtes (Phoïtler), 1879. Kaynak: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.

Chéret'in yenilikçi tasarımlar olarak değerlendirilen, görüntünün metne dahil edilmesi fikri, uygulamaya yönelik yaratıcı çözümleri beraberinde getirdiğinden, sadece Manet gibi sanatçıları etkilemekle kalmayarak aynı zamanda potansiyel olarak bir sanatçı nesline ilham kaynağı olmuştur. İlerleyen zamanlarda ticari tasarımın kârlı alanı olarak da değerlendirilecek olan bu yeni tür tasarım anlayışını, tasarım dili olarak en etkili kullananlar arasında Pierre Bonnard (1867-1947), Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901), Eduard Vuillard (1868-1940) ve Félix Vallotton (1865-1925) bulunmaktadır. (Ross, 1990, s. 674-773)

1890'lı yılların, Avrupa estetiği olarak düşündüğümüz bu tasarım dili temel olarak iki boyutlu olarak tasarlanmış olan yüzeyin, üç boyutlu yanılsama yarattığı rengin, çizginin ve şeklin bileşimidir. (Cate, 2000, s. 12-48)

Cheret, 1890'ların başında birkaç yüz afiş üreterek o dönem boyunca tam bir ustalık elde etmiştir. (Resim 77-78-79-80) (Weill, 1983, s. 191-205)



Resim 77: Jules Chéret, *Yvette Guilbert au Concert Parisien* (Yvette Guilbert'in Paris Konseri), 1891. Renkli Litografi, 129.86 × 92.39 cm. Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/170563> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018



Resim 78: Jules Chéret, *Pantomimes Lumineuses* (Pantomimler), 1892. Litografi, 118 × 88 cm. Kaynak:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/680740?searchField=All&sortBy=relevance&who=Chéret%2c+Jules%24Jules+Chéret&ft=*&offset=0&rpp=20&pos=12 Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018

Sanatçı, sadece ana renkleri (kırmızı, sarı ve siyah) kullanarak, üst üste bindirme ve litografi tekniğinin inceliklerini özenle kullandığı çalışmalarındaki gölgelerin ton farklarını üretmeyi başarmıştır. (Weill, 1983, s. 191-205)



Resim 79: Jules Chéret, *Olympia*, 1892. Renkli Litografi, 117.15 x 81.91 cm. Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/170793> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018



Resim 80: Jules Chéret, *Quinquina Dubonnet*, 1896. Renkli Litografi, 122.87 x 87.63 cm. Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/170576> Erişim Tarihi: 14 Kasım 2018

Böylece, 1870'den 1890'a kadar olan dönemde, Fransız litografik afiş sanatı, Chéret gibi öncülerin çalışmaları sayesinde, çağdaş Almanya ve İngiltere'de hiçbir şekilde bulunmayan sanatsal bir boyut kazanmıştır. Ecole des Beaux-Arts ve Salon'un gelenekselciliği ve akademizme karşı bir neslin isyanı, litografi tekniğiyle birlikte güçlü ifade araçlarından birini bulmuş, bu yeni kuşağa bir doktrin ve bir üslup vermiştir denilebilir. (Weill, 1983, s. 191)

1870'lerde Paris'te Edgar Degas, Félix Bracquemond, Camille Pissarro ve Marry Cassatt'tan bahsedilebilir ancak bu sanatçılardan bazıları litograf olmasına karşın rengi kullanmamışlardır. Bu noktada Chéret'e kadar Fransa tarihinde özgün renkli baskı üreten sanatçı neredeyse yoktur. Bununla birlikte, 1880'lerde Chéret'in renkli afişlerinin sürekli üretilmesi, Fransız sanatçıların baskı üretiminde rengin de varlığını düşünmeye başlamasına zemin hazırlamıştır. (Hitchings, 1978, s. 3)

3.2.2 Eugène Grasset

*Tekniği kullanan gerçek sanatçılar var olduğunda,
foto-mekanik süreç kusursuzdur.*

Louis Morin, 1900

1880'ler aynı zamanda dergileri ve kitapları resimlemek için foto-mekanik yayınları, ahşap veya metal gravür, litografi ya da nispeten yeni bir teknik olan foto-rölyef / gillotage¹¹ tekniği ile resmedilmiştir. Charles Gillot 1875'te babasının (Firmin) kullandığı tekniği fotoğrafa uyarlayarak bir sonraki yıl Paris'te ilk foto-rölyef baskı atölyesini kurmuştur. Bu teknik, metnin imge ile eşzamanlı basılmasını sağladığından üretim artışının inanılmaz boyutlara ulaşmasını sağlamıştır. (Cate, 2000, s. 12-48)

On yıllık dönemin sonunda, Sarah Bernhardt'ın *Dans les nuages* (Bulutlarda) (1878) adlı kitabı ve "L'Illustration" dergisi (1879) foto-rölyef baskı dönemini başlatmış olur. L'Illustration 1881 (Resim 81) yeni yıl sayısında gazetecilik tarihinin ilk foto-mekanik renkli illüstrasyonları yer almıştır. Bu sayı aynı zamanda renkli basılmış ilk Fransız dergisidir. (Hitchings, 1978, s. 3)



Resim 81: L'Illustration, sayfa 14, 1881. Kaynak:

http://www.bcg.ca/?p=2301#.W_Drgq2ZNp8 Erişim Tarihi: 17 Kasım 2018

¹¹ Adını mucidinden alan tekniktir. (Firmin Gillot). Bir metod olan gilotaj; foto-rölyef baskı olarak bilinir ve çizimi, yani litografik ve gravür görüntüleri ekonomik olarak bir tipo üzerine basılabilen çinko levha yüzeyine kabartmalı olarak dönüştüren etkili ve ayrıca foto-mekanik olmayan bir sistemdir. (Cate, 2000)

Sanatçılar için konforlu bir teknik olan foto-rölyef baskı tekniğinde, baskıyı üretmek için iki hassas teknisyen, bir fotoğrafçı ve bir gravür sanatçısının incelikle çalışması gerekir. Fotoğrafçı, çeşitli renk plakalarının üretilmesinden sorumludur; renk ayrımı ise sadece keskin gözlere sahip bir gravür sanatçısının kontrolü ile sağlanabilir. Foto-mekanik renk ayrımı, 1880 ve 1890'lar boyunca Amerika Birleşik Devletleri ve Fransa'da tamamen deneysel olarak gelişen yöntem olmakla birlikte yüzyılın sonuna kadar pratik bir uygulamaya sahip olamamıştır. En basit renkli foto-rölyef baskı işlemi, siyah çizgilerin fotoğraf camına daha önce ışığa duyarlı solüsyon yardımıyla pozitifinin alınması ve hazırlanan bir çinko levha üzerine yerleştirilmesini gerektirir. Plaka yüzeyine pozitifini alınmış alanların dışında kalan yüzey çizime karşılık gelen bitümle birlikte ışığa maruz kaldıktan sonra sertleştiği için asite dirençli hale gelmektedir. Bu süreç renklerin teker teker basılabilmesini sağlamaktadır. Bitüm (asfaltın hammaddesi) ile granüle edilmiş reçinenin karıştırılmasıyla ise daha komplike baskılar elde edilmiştir. Basılı renk alanları, rengin karışmasını sağladığından ayrıca kağıdın rengini de gösterebileceğinden daha hafif bir etki elde edilmiştir. Foto-rölyef baskının tüm zahmetli işlemleri tamamlandıktan sonra, başarılı bir renkli baskının mümkün olup olmayacağına karar vermek için her plakanın elle kontrol edilmesi gereklidir. Bu da demek oluyor ki sanatsal bir kaygıyla resimleme üretilerek renkli basılacaksa, resimlemeci ve gravür sanatçısı estetik hedeflerine ulaşmak için birlikte çalışmalıdır. Bu teknikle basılan kitapların en erken örneklerinden ikisi, Paul Avril'in kapaklarını tasarladığı Octave Uzanne'nin "*L'Evantail*" (1882) (Resim 82) ve "*L'ombrelle*"dir (1883). (Hitchings, 1978, s. 3)



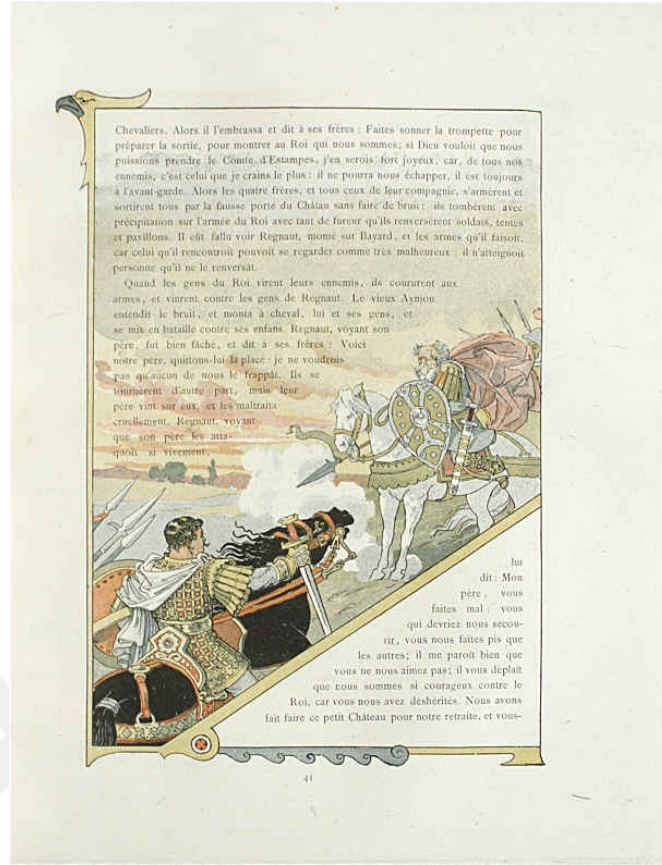
Resim 82: O. Uzanne's L'évantail, 1882.

Kaynak: http://scissors-and-paste.net/Ashbee_2.html Erişim Tarihi: 18 Kasım 2018

Teknik, gelişim aşamasındayken 1883 yılının en dikkate değer eseri resimlemelerini Eugène Grasset'in çizdiği *L'Histoire Des Quatre Fils Aymon*'dur. (Dört Aymon Oğlunun Öyküsü) (Resim 83-84). Grasset'in 1879 – 83 yılları arası resimlediği bu eser ayrıca Japonizmden etkilendiği örnekler arasında yer aldığından önemlidir. (Tschudi-Madsen, 2002, s. 59-61)



Resim 83: Eugène Grasset, L'Histoire Des Quatre Fils Aymon, 1883, (Charles Gillot tarafından basılmıştır). Kaynak: <https://camillesourget.com/17306-grasset-histoire-des-quatre-fils-aymon-bel-ouvrage-tres-rare-.html> Erişim Tarihi: 18 Kasım 2018



Resim 84: Eugène Grasset, L'Histoire Des Quatre Fils Aymon, 1883, (Charles Gillot tarafından basılmıştır). Kaynak: <https://camillesourget.com/17306-grasset-histoire-des-quatre-fils-aymon-bel-ouvrage-tres-rare.html> Erişim Tarihi: 18 Kasım 2018

L'Histoire Des Quatre Fils Aymon (Dört Aymon Oğlunun Öyküsü) resimlemeci ve baskı sanatçısının işbirliğinin kanıtı gibidir. Kitapta Charles Gillot, Grasset'in suluboya tasarımlarının zengin renk dizisini koruyarak baskı tekniğine uyarlamış, öykünün metinlerle uyumu da yenilikçi bir yaklaşım olarak değer görmüştür. Çalışma, yaratıcı kitap resimleme tarihinin yanı sıra renk hareketinin gelişiminde büyük önem taşımaktadır. Grasset ve Gillot, Empresyonistlerin ışık kalitesini yoğunlaştırmak için tuvallerini kullandığı gibi, baskı rengini canlandırmak için baskıyı uyguladığı kağıdın rengini de renk dizisine ekleyerek kullanmıştır. Grasset için kağıdın kendisi, tamamlayıcı bir yüzeydir tıpkı 1890'ların baskı sanatçılarının rengi kullanırken baskı yüzeyine yaklaşımında olduğu gibi. Tasarımda ve baskıda yakalanan bu karakteristik yaklaşım çoğu genç sanatçının ilgisini çekmiştir. Théophile Alexandre Steinlen, Henri de Toulouse-Lautrec, Félix Vallotton ve diğer sanatçılar *Le Rire Magazine* (1894) için renkli foto-rölyef resimlemeler üretmeye başlamışlardır. (Hitchings, 1978, s. 4)

Grasset ise bu dönemde enerjisini *Paris Illustré* (1886) dergisi için kullanır. 1890'lı yıllarda ise renkli litografi hareketinde önemli bir yere sahip olan Grasset 1887'de ürettiği “*Librairie Romantique*” (Romantik Kitabevi) (Resim 85) afişi ile neredeyse artistik renkli litografi tekniğinin erken dönem sanatçısı Chéret'le birlikte anılmaya başlar. (Meggs, 2006, s. 199) Sanatçı Japon, İran and Mısır estetiğinden etkilenen bir süsleme sanatçısı olarak bilindiğinden ağırlıklı olarak duvar kağıtları, vitraylar, tekstil ürünleri ile tipografik baskılarla tanınmaktadır. Dolayısıyla günlük kullanımla özdeş olan bir kitabın resimlemelerini yapması da şaşırtıcı değildir. Grasset'in Paris'te sanatçıların kesişme noktası olan Chat Noir Kabare'de, Steinlen ve Toulouse-Lautrec'le karşılaşma ihtimali de yüksektir. (Meggs, 2006, s. 202) (Hitchings, 1978, s. 4)

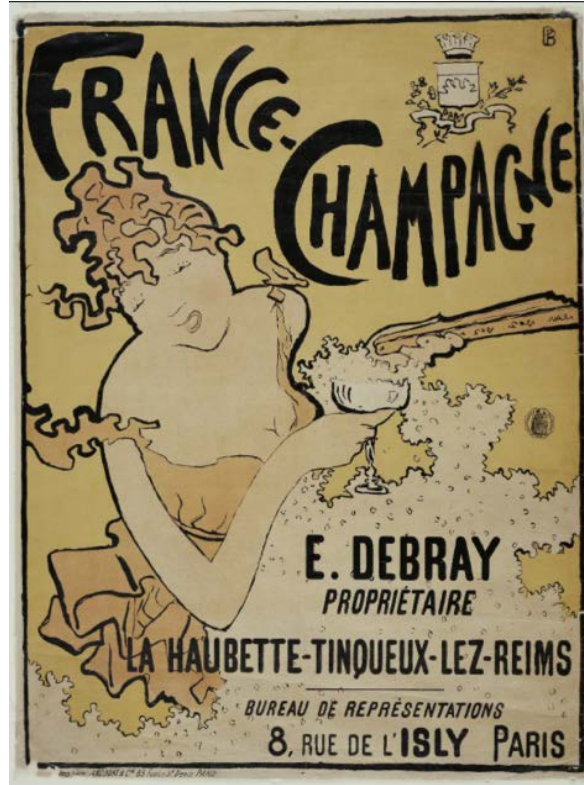


Resim 85: Eugène Grasset, *Librairie Romantique*, 1886. *L'Affiche*, Plaka 42. Kaynak: <https://www.antiqueaffs.com/Librairie-Romantique-Maitres-De-L-Affiche-Plate-42-p/1676.htm> Erişim Tarihi: 18 Kasım 2018

3.3 Afiş Sanatında Renk Devrimi

1890'ların başında Nabi'ler, Ukiyo-e Japon gravürlerinin büyümesine tamamen kapılarak kendilerini reklamcı kimliğiyle var etme çabasında olmuşlardır. Nabi'ler çalışmalarında, Ukiyo-e prensiplerinin, düz renklerini ve sert tipografisini benimseyerek uygulanmışlardır. Karakteristik Japon baskılarının iri dokularından ve net renklerinden ilham alan sanatçıların ürettiği resim ve baskıların birçoğu sanat ve tasarım ikileminde kalmıştır. Ürettikleri afişleri ve resimlemeleri kendi dönemleri için yeni bir teknik olan renkli litografiyi kullanarak çoğaltmışlardır. (Auricchio, 2004)

Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton ve Eduard Vuillard, ve onlarla birlikte en çok adı geçen sanatçı Henri de Toulouse-Lautrec, 1891-1900 yılları arasında benzersiz ve çarpıcı ifade yoğunluğuna sahip afişler üretmişlerdir. Sayılan özellikleri taşıyan ilk örnek kronolojik olarak Pierre Bonnard'ın *French Champagne (Fransız Şampanya)* (1891) afişidir. (Resim 86) (Weill, 1983, s. 192)

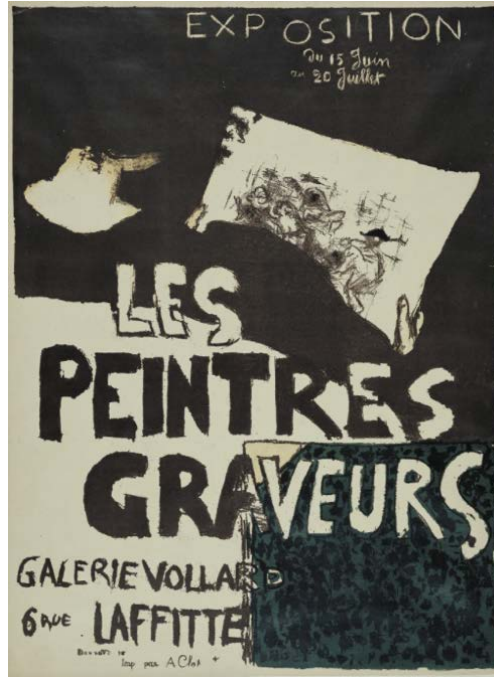


Resim 86: Pierre Bonnard, *France – Champagne*, 1889. Litografi 77.5 × 57.8 cm. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/69693?artist_id=665&locale=en&page=1&sovr_referrer=artist Erişim Tarihi: 25 Kasım 2018

Pierre Bonnard, çalışmalarında sanat ve gündelik hayat arasında daha fazla bağlantı kuran, Nabi'ler grubunun bir üyesidir. Bonnard, 1890'lı yıllarda baskıya olan ilginin artması ve rengin devreye girişiyle renkli litografide de teknik yeniliklerden yararlanmıştır. Sanatçı, tiyatro programları için tasarımlar, fuar duyuruları, kitap ve dergi resimlemeleri ve bireysel baskılar dahil 1891 ve 1947 arasında yüz yirmiye yakın çalışma üretmiştir. (Resim 87-88-89) (Sarah Suzuki, 2004, s. 32)



Resim 87: Pierre Bonnard, *La Revue Blanche*, 1894. Litografi, 80.7 x 61.9 cm. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/70483> Erişim Tarihi: 25 Kasım 2018



Resim 88: Pierre Bonnard, Sergi Afişı, 1896. Litografi, 63.5 x 46.5 cm. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/70518?artist_id=665&locale=en&page=1&sov_referrer=artist Erişim Tarihi: 25 Kasım 2018



Resim 89: Pierre Bonnard, La Salon des Cent Sergi Afişı, 1896. Litografi, 58.2 x 38.5cm. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/70541?artist_id=665&locale=en&page=1&sov_referrer=artist Erişim Tarihi: 25 Kasım 2018

3.3.1 Henri de Toulouse-Lautrec

Henri de Toulouse-Lautrec'in (1864-1901) çalışmaları, afiş tasarımı yaratıcı bir dürtü ve ticari içgüdünün dengeli bir birleşimini temsil eden yeni bir düzeye taşımıştır. Toulouse-Lautrec'in ilk afişi olan Moulin Rouge: La Goulue, (Resim 90) sonraki tasarımlarını karakterize eden tüm özellikleri ortaya koymaktadır. (Salsidua, 2015, s. 11)



Resim 90: Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge: La Goulue*, 1891.

Litografi 190 x 116.5cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.88.12/> Erişim

Tarihi: 10 Kasım 2018

Toulouse-Lautrec, XIX. yüzyıl sonlarında Paris'in ruhuyla yakından ilişkili olan tanınmış bireyler için afişler üretmiştir. Chéret'in neredeyse endüstriyel üretkenliğinin aksine, Toulouse-Lautrec'in çalışmaları, otuz bir afişten oluşan daha zanaat tabanlı bir tür olarak düşünülebilir. (Meggs, 2006, s. 203)

Bir sanatçı olarak, Toulouse-Lautrec tartışmalı olduğu kadar popülerdir de, buna rağmen, afişlerinin iletişimsel etkinliği, geniş düz renk alanları ve karikatüre doğru yönelen bir eğilim ile karakterize ettiği figürlerin kalitesi tartışmasızdır. Perspektifin reddedilmesiyle ve sanatçının sahneleri oluşturma konusundaki özel tarzıyla birleşen bu özellikler, sanatçının Ukiyo-e baskılarıyla ilişkilendirmesine neden olmuştur. (Salsidua, 2015, s. 12)



Resim 91: Henri de Toulouse-Lautrec, *Bruant at the Eldorado*, 1893. Litografi 138 x 99 cm. Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333995> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018



Resim 92: Henri de Toulouse-Lautrec, *Caudieux ve Divan Japonais*, 1893. Litografi, 81.2 x 62.2 cm
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/62041?classifications=&locale=en&page=1596>

Erişim Tarihi: 19 Kasım 2018

Toulouse-Lautrec'in üslubundaki parlak renkler (örneğin, *Eldoradodaki Bruant* afişindeki sarı, kırmızı ve mavi) dönem düşünüldüğünde devrimci bir kompozisyon olarak değerlendirilmektedir (Resim 91) *Caudieux ve Divan Japonais*, 1893 (Resim 92) sanatçının usta denemeler yaptığı en çarpıcı örnekler olarak değerlendirilmektedir. (Weill, 1983, s. 191-205)



Resim 93: Henri de Toulouse-Lautrec, *La Chaîne Simpson*, 1896. Litografi, 85.1 x 121.9 cm. Kaynak: <https://nga.gov.au/Exhibition/TOULOUSE/Default.cfm?IRN=223537&BioArtistIRN=16815&MnuID=3&GalID=7&ViewID=2> Erişim Tarihi: 19 Kasım 2018

Lautrec, İngiliz bisiklet şirketi Simpsonlar için “*La chaîne Simpson*” (Simpson Zinciri) imgesini yaratır. (Resim 93) (Perruchot, 1962, s. 131)

Bisiklet, bir yüzyıldan fazla bir süre önce icat edilmiştir, ancak 1889 yılında, geliştirilen pnömatrik¹² lastiğin eklenmesiyle, sporun popüleritesi Fransa’da hızla büyür ve XIX.yyın sonlarına doğru, ciddi bir şekilde atla rekabet eder hale gelir. Paris’te birçok insan bisiklete meraklı olmuştur ve böylece yerel gazetelerde birçok bisiklet reklamı göze çarpmaya başlar. “Le Tour de France” bisikletin popülerliğini 1903’te yapılan ilk yarışla pekiştirdiğinde, Lautrec’te afişinde dönemin bisiklete duyulan heyecanını vermeye çalışır. Selesinde hafifçe yükselen bisikletçi ile merkezdeki izleyiciler ile bisiklet yarışının dinamizmini meraklılarına yansıtmaktadır. (Perruchot, 1962, s. 132)

Sanatçı, afiş tasarımıındaki saygınlığını, 1893’te *at the Eldoradodaki Bruant*, Caudieux ve “Divan Japonais”, 1893 yılında “Jane Avril” (Resim 94), 1896’da “La Chaîne Simpson”; afişleriyle arttırmıştır. (Meggs, 2006, s. 203)

¹² Gaz basıncı ile çalışan, hareket eden makine. (Kuzu, 2017)



Resim 94: Henri de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril*, 1893. *Litografi*, 56 x 38.1 cm. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/69402> Erişim Tarihi: 19 Kasım 2018

1882 yılının ocak ayında Chat Noir Kabare'nin kurucusu olan Rodolphe Salis, *Chat Noir* dergisinin ilk sayısı çıkarmaya karar verdiğinde, bu dergi 1895 yılına kadar onun himayesinde kalacaktır. Rodolphe Salis'in bu kararı aslında kabarenin entelektüel müdavimlerinin oluşturduğu atmosfer ile ilgilidir. Chat Noir kabarenin fikir babası Henri Rivière, derginin sanat yönetmeni; Georges Auriol, yazarı, resimlemeci (sonrasında Art Nouveau font ailesiyle ismini duyuracaktır) Adolphe Willette derginin sekreteri, dönemin politik karikatürleriyle tanınan Caran d'Ache ve Théophile Alexandre Steinlen'de (1859-1923) derginin genç resimleme sanatçılarıdır. Sayılan beş isim ve özellikle Caran d'Ache renk akımında önemli rol oynayan sanatçılar olmuşlardır. (Hitchings, 1978, s. 4)

Dergi için yapılan resimlemeler ve özellikle afişe yaklaşımları açısından Toulouse-Lautrec'le aynı kulvarda görülen Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923) kedi resimlemelerine olan tutkusu nedeniyle Loutrec'ten ayrılmaktadır. (Meggs, 2006, s. 203) En bilinen eseri Chat Noir Cabaret için 1896 yılında yaptığı afiş çalışmasıdır (Resim 95). 1880 ve 1890 yılları arası aktif olan sanatçı, radikal politik tutumu ve sosyalist kimliğiyle tanınmaktadır. Siyah- beyaz litografiler

üretirken renge geçişte özellikle şablon tekniğinden faydalanır ve eskizlerini bu tekniğin süreçlerini göz önünde bulundurarak oluşturur. İki bine yakın dergi kapağı çalışması, kitap resimlemeleri bulunan sanatçı çok sayıda da poster üretmiştir. (Meggs, 2006, s. 203)



Resim 95: Théophile-Alexandre Steinlen, Kabare Chat Noir, 1896. Renkli Litografi. Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O74636/cabaret-du-chat-noir-poster-theophile-alexandre-steinlen/> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018



Resim 96: Théophile-Alexandre Steinlen, The Street (La rue) (Sokak), 1896. Renkli Litografi, 305 x 228 cm. Kaynak: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p2725S2013> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018

Sanatçının, *The Street (La Rue) (Sokak)* (Resim 96) isimli çalışması, Charles Verneau'nun atölyesinde 1896 yılında basılmıştır. 305 x 228 cm yüzey genişliğine sahip çalışmada sanatçının betimlediği karakterlerin içinde anne ve çocuğu, bir çamaşırcı kadın, iki işçi, sanatçının kendi kızı, bir iş adamını alış-veriş yaparken resimleyerek, Paris'in günlük yaşamını konu edinmektedir. (Meggs, 2006, s. 203)

1890-1900 yılları arası Fransa'daki afişler, sergilerin birbirini izlediği, özel galerilerin arka arkaya açıldığı, sanata eleştirel yaklaşımın yerleşmeye başladığı ve referans kitapların ulaşılabilir olduğu, periyodik yayınların (zaman aralığı belirsiz de olsa) çıkartıldığı bir dönem olarak bilinmektedir. . (Weill, 1983, s. 191-205)



Resim 97: *L'Affichomanie, Afiş Koleksiyonu, 1880-1900.* Paris Müzesi tarafından 1980 yılında yayınlanan katalog.

Kaynak: <https://www.abebooks.co.uk/servlet/BookDetailsPL?bi=17207499141>

Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018

Fransa'da afiş çılgınlığı olarak bilinen bu dönem *L'Affichomanie* olarak tanımlanmaktadır. Posterin bir reklam aracı olarak değil, bir sanat biçimi olarak kabul edildiği yılların tanımı olan bu dönem, 1880'lerin ortalarından itibaren kısa süre içinde, diğer ülkelere yayılmıştır. Art Nouveau'nun merkezi olan Brüksel'de, Avrupalı avangardların tamamı, Combaz, Lemmen ve Van Rysselberghe'nin imzasını taşıyan afişlerin takipçisi olarak Salon de la Libre Esthétique'e çekilir. (Resim 98) 1893 yılında Octave Maus tarafından kurulan aynı isimli sanatçı topluluğunun özel katoğunda ressamlar, resimlemeciler ve sayısız karikatüristler tarafından sanatçıların imzalarıyla basılan afişlerin de etkisiyle döneminde büyük bir üne kavuşmuştur. (Weill, 1983, s. 191-205)



Resim 98: Libre Esthétique Katalog Kapağı, 1894. Kaynak:

http://users.skynet.be/bk212103/libre_esthetique-XX.html Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018

1895 – 1900 yılları arası, çalışmalarında Art Nouveau etkisinin yoğunlukla hissedildiği bahsi geçen *L’Affichomanie* döneminde Çek grafik tasarımcı Alphonse Mucha (1860-1939) grafik motifleri kullandığı afişleriyle bilinmektedir. Afişlerinde özellikle kullandığı kadın temasını çalışmalarının merkezine konumlandıran sanatçı, figürün etrafındaki alanı çiçek ve bitki formlarından türettiği motiflerle donatmaktadır. 1894 yılında çalıştığı “Gismonda” afişini (Resim 99) Sarah Bernhart için üretmiştir. Renk yoğunluğunun fazlasıyla hissedildiği ve farklı renk tonlarının kullanıldığı bu afiş, sanatçıdan tasarımı, basımı ve dağıtımı için bir hafta gibi kısa bir sürede istendiğinden, bir kısmının yarım kalması ile bilinmektedir. (Meggs, 2006, s. 205)



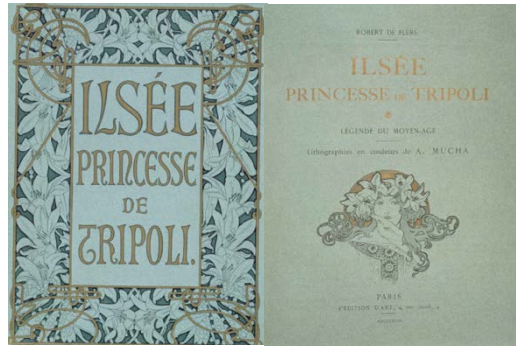
Resim 99: Alphonse Mucha, ‘Gismonda’, 1894. Renkli Litografi, 216 x 74.2 cm. Kaynak: <https://parkstone.international/2016/04/20/where-muchas-magic-began-the-gismonda-poster/> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018

Sanatçı'nın bu afişiyle ilgili ayrıca Eugene Grasset'in Sarah Bernhart için daha önce ürettiği 1894 tarihli Jeanne D'Arc afişindeki (Resim 100) figürün duruşuyla benzerlik göstermesi açısından Grasset'in etkisinde kaldığı yorumu yapılmaktadır. (Meggs, 2006, s. 205)



Resim 100: Eugene Grasset, *Jeanne D'Arc* – 1894. Renkli Litografi. Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Jeanne-D-Arc/32E613278DC7D63E> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018

Mucha'nın yarattığı egzotik kadın imgesi belirli bir yaş aralığı olan, bir ülkenin ya da milletin tarihi dokusunu yansıtan bireyin tasviri olmamıştır. Ilsée kitabı için yarattığı prenses Tripoli (Resim 101) baskısı 252 kopya olmak üzere sınırlı sayıda üretilmiştir. Sanatçı, yüz otuz dört litografik baskının yanı sıra, mobilyalar, halılar ve vitraylar da üretmiştir. 1904 yılında Mucha bir tasarımcı olarak zirvedeyken Paris'ten ayrılarak önce Amerika'ya, daha sonra 1917 yılında Çekoslovakya'ya gitmiştir. Yirmi parçadan oluşan “*Slav Epic*” mural serisini burada üreten sanatçı, 1939 yılında Alman işgali sırasında tutuklandıktan kısa bir sonra yaşamını yitirmiştir.. (Meggs, 2006, s. 205)



Resim 101: Ilsée, *Princesse de Tripoli*(Prenses Tripoli), 1897. Kaynak: <http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/293> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018

Sanatçıların üretimlerinin birbiriyle yarıştığı Paris sergi salonlarında Art Nouveau stili afiş çalışmalarıyla tanınan Belçikalı sanatçı Henri Privat-Livemont (1861–1936) 'un grafik üretimleri Mucha'ninkilerle rekabet ederken, Londra sergilerinde, İngiliz illüstratör John Hassal (1868-1948) ve Dudley Hardy'nin (1867-1922), Chéret'in klasik tasarım stilini andıran çalışmalarının olduğu, ve özellikle Beggardstaff Brothers'ın (Pryde ve Nicholson), Lautrec'in geleneğini devam ettirdiği karşılaştırmaları yapılmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nde Penfield, Bradley, Gould ve diğer genç sanatçıların afişleri Harper's ve Lippincott's gibi dergiler tarafından sunulduğundan yeni nesil genç grafik sanatçılara tanınma fırsatı yaratmıştır. Almanya'da ise akademizm hüküm sürmesine rağmen, Sadler'ın Pan Dergisi (1895) için yaptığı afiş çalışmaları, özellikle Thomas Theodor Heine'in "Simplicissimus" (1897) için çizdiği ve neredeyse dergi düşünüldüğünde bu imgeyle bağdaştırılan Bulldog köpeği tasviri (Resim 102), akla gelmektedir. (Weill, 1983, s. 191-205)

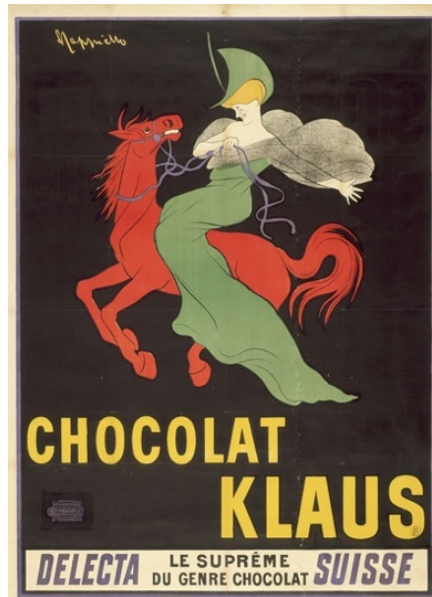


Resim 102: Thomas Theodor Heine, *Bulldog Poster*, 1896. Renkli Litografi, 75.6 x 51.5 cm.
Kaynak: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-2577_role-1_sov.html Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018

Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Secession (Ayrılma) hareketleriyle birlikte, hem akademizm hem de Art Nouveau üslubunun geometrik unsurları Darmstadt'ta (Behrens, Olbrich) Münih'te (Bruno Paul), Viyanalı sanatçılar arasında yer alan Kolo Moser ve Roller'in çalışmalarını yansıtmaya başlamıştı. Yıllar içinde, güzel sanatlar dünyasını alt üst etmek için gelen tüm devrim niteliğindeki akımlar gibi, üslup her yere yayılmaya hazırdı. Henry van de Velde *Tropon*'da soyut geometriye yaklaşan üslubunu hissettirmeye başladığında, Deutscher Werkbund (1907) ismini Bauhaus ekolüyle duyurmuştur; El Lissitzky ve Malevich, Konstrüktivizm (yapısalcılık) ilkelerini Rus Devrimi afişlerinde uygulamışlardır; Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Atlılar) tarafından takip edilen üslup aslında hemen ardından Kübizmin'in ayak sesleridir.

3.4 Yeni Yüzyıl ve Erken Modernizm

“Fransız” sanatsal afişleri 1900 yılına kadar kendi dönemlerini tüketse de, iletişim sanatı açısından çok önemli yer tutmaktadır. Bahsi geçen dönemle ilgili bilindik bir örnek verilecek olursa; Leonetto Cappiello'nun (1875-1942) İtalya'dan Paris'e geldiğinde Klaus Çikolatası (1904) (Resim 103) için bir reklamda turuncu renkli ata binen bir kadın tasviri ile o dönemin gerçekçiliğinin kutsal kurallarını ihlal etmiştir denebilir. (Weill, 1983, s. 191-205)



Resim 103: Leonetto Cappiello, *Chocolat Klaus (Klaus Çikolatası)*, 1903. Litografi five colors: red, chrome yellow, green, cornflower blue, and black, 153.67 x 109.85 cm. Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/170555> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018

Cappiello'nun temel okunaklılık kurallarını kurduğu (koyu arka plana karşı açık renkler ya da tam tersi) bu çalışmada, grafik dil olarak ifade edilmesi gereken bir fikrin açıkça dile getirildiğine ve sanatçının reklamda kullandığı karakterin bir seri olarak çalışıldığına ve bu seriyi oluşturmak için resimlemeden yararlandığına tanık oluyoruz. Tıpkı Le Thermogène 1907 (Termojen Pamuk) (Resim 104) reklamında görüldüğü gibi. Sanatçının çalışması, hedef kitlenin zihninde reklamı yapılan ürünün eş anlamlılığının sağlanması ve bu sayede anında tanınırlık kazanmasına yönelik bir çaba olarak değerlendirilmektedir. (Weill, 1983, s. 191-205)



Resim 104: Leonetto Cappiello, *Le Thermogène (Termojen Pamuk)*, 1909. Litografi 153.7 x 114.9 cm. Kaynak: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/199889.html?mulR=1658> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018

Diğer taraftan bu yeni reklamcılık tekniğinin diğer iki başat savunucusundan biri olan Lucian Bernhard'ın ulaştığı hedef kitle daha geniş çaplı ve daha radikal olarak değerlendirilir. “*Stillerschuen*” (Resim 105) ve “*Manoli*” (Resim 106) için ürettiği reklamlar “ürün afişi” nin ilk örneklerindendir, erken dönem yirminci yüzyıl afişleri arasında Almanya’da Plakatstil olarak anılan özelliklere sahip olmakla birlikte, İsviçre Okulu’nun tasarım kuralları üzerinde önemli etkide bulunmuşlardır. (Meggs, 2006, s. 270)



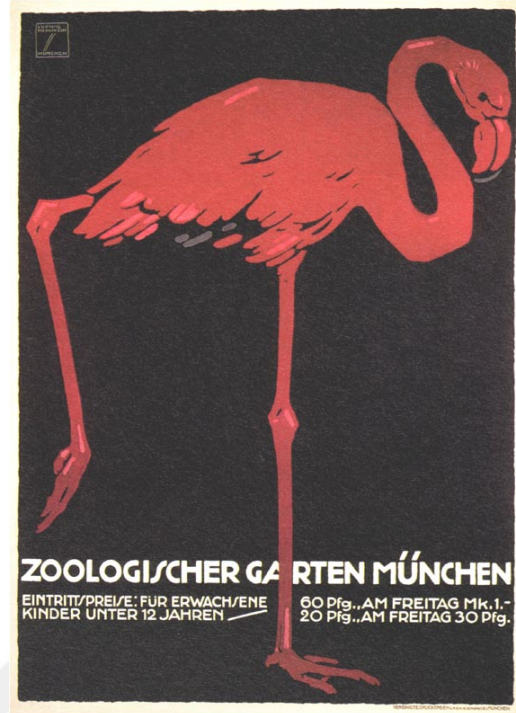
Resim 105: Lucian Bernhard, *Stiller*, 1908. Litografi 69 x 95.2 cm. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/7140?artist_id=515&locale=en&page=1&sovr_refer=artist Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018



Resim 106: Lucian Bernhard, *Manoli*, 1910. Litografi 71 x 94.5 cm. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/5794?artist_id=515&locale=en&page=1&sov_refer=artist Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018



Resim 107: Ludwig Hohlwein, *Zoologischer Garten München*, 1912. Litografi 125.1 x 89.9 cm. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/6551?artist_id=2700&locale=en&page=1&sov_refer=artist Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018



Resim 108: Ludwig Hohlwein, *Zoologischer Garten München*, 1912. Litografi. Kaynak: <http://galleria.thule-italia.com/ludwig-hohlwein/?lang=en> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018

Birinci Dünya Savaşı doğal olarak ticari reklamların propagandaya dönüşümünün evresidir. Ancak bakıldığında ortak temalar göze çarpar: korku ve sefalet. En iyi sanatçılar bile yeteneklerini vatanseverlik yolunda kullanmış gibi görünür. (Weill, 1983, s. 196) Savaş sonrası dönemde, iki dev sanatçının ticari amaçlı afişlerinden daha çok bahsedilir: Fransa'da Leonetto Cappiello ve Almanya'da Ludwig Hohlwein. (Aynsley, 2004, s. 24)

Cappiello'nun kendi nesline ilham kaynağı olduğu kabul edilir, ancak bu sanatçıların en yeteneklileri bile (örneğin Jean d'Ylen) hiçbir zaman Kub Afişi (1931) (Resim 109) ile aynı etkiyi yakalayabilecek eser üretememiştir. (Weill, 1983, s. 196)



Resim 109: Leonetto Cappiello, *Bouillon KUB Afişi*, 1931. Kaynak: <https://retrographik.com/leonetto-cappiello-posters-collection/> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018

Hohlwein'in afişleri ise durağan bir etkiye sahipmiş gibi görünmesine rağmen kullandığı renk paleti geniştir. Bu iki istisnanın dışında, dönem kendi tarzını dayatan yeni bir jenerasyon tarafından yönetilmiştir denilebilir. Yazar Alain Weill'e göre bu kuşağın özelliği, her şeyden önce 1920'li yılları stilize eden ve bunun heyecanına kapılan moda çizirlerinden etkilenilmesidir. (Weill, 1983, s. 196)

Grafik tasarım alanında dönem boyunca daha devrimci yaklaşımlar örneklendirilecek olursa, reklam dünyasını alt üst ettiği gerçeğini savunurken Rus Konstrüktivistler'den, Bauhaus yaklaşımını benimseyen tasarımcılardan, De Stijl'in takipçilerinden, az sayıda afiş üretmiş olsalar da avangard yaklaşımlarını sonuna kadar sürdürdükleri ve yeni nesil tasarımcılar için hayati önem taşıyan modeller oluşturdıkları için bahsetmek gerekir. Fotoğrafçılığın tasarımdaki yerini sorgulamamızı sağlayan sanatçılar İsviçreli Herbert Matter'dan sonra El Lissitzky, Klutis, Tschichold, Schuitema'dır. Tipografi'nin yeniden yorumlanmasını borçlu olduğumuz sanatçılar ise; Piet Zwart, Herbert Bayer, Walter Dexel'di. (Weill, 1983, s. 197)

3.5 Kübizme Geçiş Sanatçıları

Kamuya açık tanıtım afişlerinde kullanılan karakterlerin nasıl olması gerektiği ve mesajın nasıl iletileceği sorusuna cevaben makinelere ve modernizme inanan tasarımcılar Kübizmin prensiplerini benimsemişlerdir. Bu nedenle ünlü tasarımcı Cassandre'nin de söylediği gibi “iletişimi, açık güçlü ve kesin bir araç olarak” kullandıkları için güçlü afişler yaratmışlardır. Fransa'da A. M. Cassandre ile birlikte üç sanatçı daha bu dönemde akla gelir: Jean Carlu (1900-1997), Paul Colin (1892-1989) ve Charles Loupot. (1892-1962) (Aynsley, 2004, s. 24)

Cassandre'nin *Londra*, *Midland* ve *İskoç Demiryolları* için tasarımlarını yaptığı “*Etoile de Nord*” (Resim 110) ve “*Nord Express*” (Resim 111) afişlerinde güçlü geometrik formlar kullanılmıştır. (Meggs, 2006, s. 280)

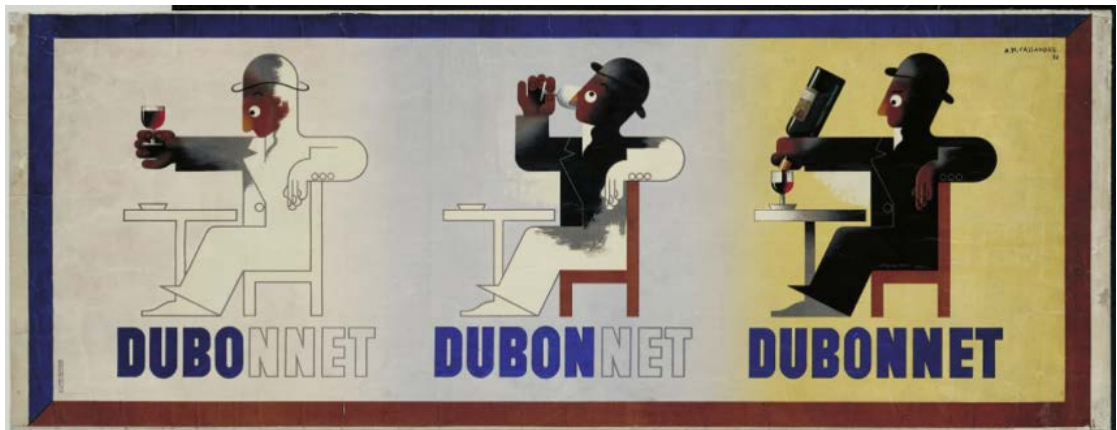


Resim 110: A. M. Cassandre, *Étoile du Nord*, 1927. Litografi, 105.2 x 75.5 cm. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/5807> Erişim Tarihi: 20 Kasım 2018



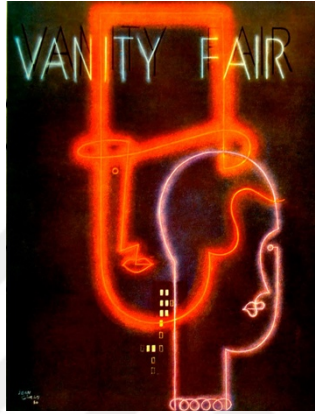
Resim 111: A. M. Cassandre, Nord Express, 1927. Litografi, 104.1 x 74.9 cm. Kaynak: <https://collections.artsmia.org/art/7158/nord-express-adolphe-mouron-cassandre> Erişim Tarihi: 20 Kasım 2018

Cassandre'nin üslubunu açıklamak adına verilebilecek örnekler arasına, bir tenis topuna yakın çekimde odaklandığı "Davis Kupası", sinematik öğelerle devamlılık sağladığı "Dubo-Dubon-Dubonnet" likör reklamı (Resim 112), ayrıca fotomontaj tekniğini kullandığı "Pernod" reklamlarını da eklemek gerekir. (Meggs, 2006, s. 282)



Resim 112: A. M. Cassandre, Dubo Dubon Dubonnet, 1932. Litografi, 44.5 x 115.6 cm. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/5370> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018

Kübizmle yakından ilişkili olan bir başka tasarımcı, “*Monsavon sabunu*” ve “*Gellé Frères*”in reklam dilini oluşturarak “bir fikrin grafik ifadesini” yaratma amacını tanımlayan Jean Carlu'dur. Resim 113’de gördüğümüz politik içerikli hiciv dergisi, *Vanity Fair* Magazin kapak tasarımı için Jean Carlu’nun modern hareketi algılayıp görsel iletişim kanalıyla güçlü şekilde aktardığı yorumu yapılmaktadır. Sanatçı, *Cassandre* gibi çalışmalarında fotomontaj tekniğini de kullanmıştır. (Meggs, 2006, s. 283)



Resim 113: Jean Carlu, *Vanity Fair Magazin Kapağı*, 1930. Kaynak: <https://www.illustrationhistory.org/history/time-periods/the-decade-1930-1940> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018

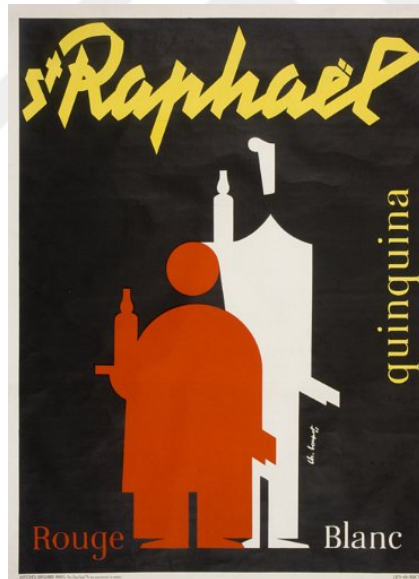
1923 yılından itibaren afiş tasarımlarını litografi tekniğini kullanarak üreten tasarımcılardan Charles Loupot (1892-1962), *Voisin Otomobilleri* adına afişler tasarlamıştır. (Resim 114) Barbés galerileri için ahşap manken fikrinden yararlandığı *Valentine*’den (Resim 115) sonra *St. Raphaël*’e için tasarladığı afiş çalışmasıyla kendi döneminde zirveye ulaşmıştır. (Resim 116) (Weill, 1983, s. 199)



Resim 114: Charles Loupot, *Voisin Automobiles*, 1923. Litografi, 162.5 x 121.5 cm. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/5386> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018



Resim 115: Charles Loupot, *Valentine*, 1929. Litografi, 160 x 118,5 cm. Kaynak: http://www.imprimerie.lyon.fr/imprimerie/sections/fr/expositions/archives/2015_2016/loupot/loupot_slideshow/ Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018



Resim 116: Charles Loupot, *Saint-Raphaël*, 1945/1953. Litografi, 160 x 120 cm. Kaynak: http://www.imprimerie.lyon.fr/imprimerie/sections/fr/expositions/archives/2015_2016/loupot/loupot_slideshow/ Erişim Tarihi: 20 Kasım 2018

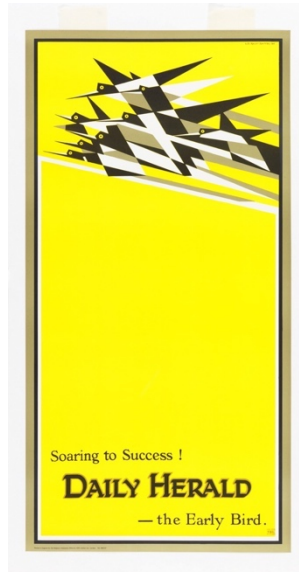
Son olarak, neredeyse sadece gösteri dünyası alanında tasarımlar üreten Paul Colin 'den bahsedilebilir. 1925 yılından itibaren eğlence tutkunlarının özellikle de Ballets Nègres'in afişlerini tasarlayarak bu alanda Wiener ve Doucet, Maya ve diğerleri tarafından takip edilmiştir. (Weill, 1983, s. 199)

Bu dört büyük isimle birlikte farklı üklelerden tasarımcıları örnekleyecek olursak, otomobil reklamları tasarımcılarından ve ayrıca U.A.M (Modern Sanatçı Topluluğu) üyesi olan Francis Bernard'ın ismi anılmalıdır. Belçikalı afiş sanatçılarından Delamare-Cerf ve Mambour ile birlikte özellikle Leo Marfurt(1894-1977): Chrysler, Remington ve Flying Scotsman (1928) (Resim 117) için tasarladığı afişlerinde gücü izleyiciye aktaran nadir tasarımcılardandır. (Weill, 1983, s. 202)



Resim 117: Leo Marfurt, *Flying Scotsman*, 1928. Kaynak: <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/leo-marfurt-flying-scotsman?artist=marfurt-leo-1> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018

İngiltere'de, E. Mc Knight Kauffer, “*Daily Herald*” isimli ünlü afişinde (Resim 118) açıkça Kübizm'i ve Fütürizm'i temel almıştır, bu üslubu kullanırken geometrisini kurduğu yuvarlak harflere geçişte vermek istediği mesajdan vazgeçmeyerek bir araya getirmiştir. Sanatçı, Londra Metro Taşımacılığı adına yaklaşık 141 poster üreterek, o dönemde yaygınlaşan seyahat afişlerine resimlemelerinde kullandığı manzara çeşitliliğiyle katkıda bulunmuştur. (Meggs, 2006, s. 280)



Resim 118: Edward Mcknight Kauffer, *Daily Herald*, 1918. Renkli Litografi-Ofset, 76.5 x 38.8 cm. Kaynak: <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18447233/> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018.

Ashley Haviden, *Chrysler* ve *Eno Meyve Tuzları* kampanyalarında tasarımlarında araştırmacı kimliğini kullanan sanatçılar arasındadır. İngiliz Austin Cooper (1890-1964) ağırlıklı olarak müze afişlerinde oluşturduğu layoutla dikkati çekmiştir ancak *Southern Railways (Güney Demiryolları)* (Resim 119) için tasarladığı afişte özellikle tipografinin etkili kullanımı dolayısıyla hayranlık toplamıştır. Sanatçının bu afişinde ayrıca değinilen nokta çalışmanın alt kısmından başlayarak dağılan geometrik formların renk bütünlüğüyle sembolize ettiği yaz ve kış algısıdır. Fotomontaj ustası olarak dikkate değer diğer isimler ise F.K.H. Henrion, Frederick Charles Herrick ve Abram Games'tir. (Weill, 1983, s. 202)



Resim 119: Austin Cooper, *Paris / Southern Railway (Güney Demiryolları)*, 1934. Renkli Litografi, 100 x 64 cm. Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/austin-cooper/paris-for-the-weekend-Jm9Dh-FET15ODJ80R3LDOW2> Erişim Tarihi: 16 Aralık 2018

İtalya ve Fransa da faaliyet gösteren Achille Mauzan ve Severo Pozzati dışında, en seçkin isim Marcello Nizzoli'nin, Milano Fuarı için tasarladığı afişler örnek olarak verilebilir. Fortunato Depero'nun ise San Pellegrino afişi için Küba figürlerinden esinlendiği bilinmektedir, Marcello Dudovich ise 1952 yılına kadar üretim yapmış bir başka afiş tasarımcısıdır. İsviçre'den yaratıcı tasarımlarıyla ismini duyurmuş Otto Morach ve Cardinaux, "ürün afişleri"nde kullandığı Herbert Matter ve Walter Herdeg'in fotoğraflarıyla literatürdeki yerini almıştır. Otto Baumberger, Niklaus Stöcklin, Alex Diggelman ve Fritz Bühler'in isimlerini de ayrıca anmak gerekir. (Weill, 1983, s. 202)

Açıklanan tüm afişler dönemsel özellikleri göz önünde bulundurularak kronolojik olarak sıralanmıştır. Litografi tekniğinin olanaklarından tam olarak faydalanılarak sabitlenmesi açısından bir çinko veya alüminyum levha kullanılarak üretilmişlerdir. Kullanılan renklerin ayrışmasında kimyasal bir yöntem kullanılması ve ofset sürecinin bir sonucu olarak tek bir kalıptan üretilen baskının kalitesi kuşkusuz ki sanatçılar açısından litografi tekniğine olan ilginin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

SONUÇ

Grafik baskılar, birer sanat nesnesi olmanın yanısıra, üretildikleri dönemin kendine has kültürel kimliği hakkında değerli bilgiler taşıyan tarihsel arşiv dökümanlarıdır. XVIII. yüzyıl öncesi sanayi devriminin henüz gerçekleşmediği Avrupa, genel yapısı itibariyle okur yazar olmayan ve toprağı işleyerek geçimini sağlayan insanların çoğunluğu oluşturduğu bir toplum olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültür, bu dönemde “azınlığın ayrıcalığı” olarak soyluların, kilisenin ve burjuvanın hakkı olarak kalmış, basılan kitaplar ve sanat eserleri bu azınlık için üretilir olmuştur. (Tanilli, 2001, s. 117-121) Bahsi geçen dönemde, üretilen bilginin ve görüntünün çoğaltılmasının amaçları arasında, dini resimlemeler üretmek, anatomik ve bilimsel incelemelerin arşivini tutmak, yeni icat edilen makinelerin ya da mimari yapıların planlarını kayıt altına almak sayılabilir.

“Demokratik Bir Sanat Olarak Litografi” makalesinde yazar Peter C. Marzio litografik baskı sürecinin gelişimini ana hatlarıyla üç döneme ayırarak incelemiştir; 1. dönemde; (1800 – 1820 yılları arası) Avrupalı sanatçılar tekniğı ortalama düzeyde kullanabilme yeteğine sahip olmuşlar ve bu zaman aralığının sonlarına doğru teknik Amerika’ya tanıtılmıştır. 2. dönemde, (1820 – 1855 yılları) dönemin sanatçıların, tekniğı denediğı ve artık halka ulaştırdığı, bilinirliğinin arttığı zaman aralığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde Avrupalılar baskı yüzeyini genişletebilmek için çalışırlar. Marzio 1855 -1890 arası üçüncü dönemde ise Amerika’da preslerin atölyelere girdiğı fakat bunların ticari amaçla kullanıldığı için tekniğı sanatla buluşturma hevesinin zamanla kaybolduğı yorumunu yapar. Bu üç dönem için sonuç olarak litografinin Amerika’da Avrupa’nın gerisinde kaldığını; başta Fransa olmak üzere, Almanya ve İngiltere’de gelişen artistik yaklaşımın XIX. yüzyıla gelindiğinde Amerika’da görülmediğini savunmaktadır.

Bir artistik devrim olarak nitelenen erken dönem renkli litografi, Avrupa’da 1870-1880 yıllarında, kâr amacı güden reklam endüstrisinin kitap ve süreli yayın resimlemeleri ile canlanmaya başladığı yılların gözde tekniğı olarak nitelendirilir.

Avrupa’da siyasi yapı değiştiği, 1880’li yılların ardından, Fransa ve Almanya kültürel değişimin ivmesinin hissedildiği ülkeler arasında yer almaya başlar. Farklı ülkelerde çeşitli adlarla anılan (Art Nouveau) Yeni Sanat’ın, uluslararası etkileşime girdiği görülür. Art Nouveau’nın estetik birlik arayışı, yaratıcılığın ve teknolojinin birleştiği nokta olan şehirlerde kendisini göstermeye başlar. Fransa’da Eyfel Kulesi (1887-1889) ve Amerika’da gittikçe yükselen binalar, insanlığın “klasik” ve “modern” arasındaki köprüyü kurma çabası olarak değerlendirilebilir. Kültürün ulaşılabilir olması beraberinde kamuya aık alanlarda karşılaşılan heykellerin sayısı artmasına, kamuya ait binaların duvarlarının resimler, grafik baskılar ve afişlerle daha önce hiç olmadığı kadar karşılaşılmasını sağlamıştır.

XIX. yüzyıl, Avrupa kültürü milliyetçi yaklaşımın da hâkim olduğu dönem olarak bilinmektedir. Bu sürecin sebebi, Antik Çağın ve Hristiyanlığın ortak Avrupa geçmişinin sanatta ve edebiyatta ulusalcı yaklaşımların ortaya çıkmaya başlamasıyla aıkıklanabilir. Yazarların ve şairlerin kendi ulusal geçmişlerini referans alarak eser üretme çabasına girdiği bu romantik dönem yaklaşımı ressamlar ve heykeltıraşların ürettiği eserler ve ayrıca litografik eserleri için geçerlidir.

Akademizmin hakim olduğu anlayışın temel aldığı üretimler ulusçuluğun tek aracı değildir. XIX. yüzyılda, Realistler ve Empresyonistler, idealleştirilen klasik manzaralar yerine, sıradan insanların kendi ülkelerindeki gündelik yaşamlarını konu olarak seçmeyi tercih ederler. Dünya Fuarları’nda çeşitli ülkeler arasındaki rekabetle birlikte, bazı sanatçılar “ulusçu” olarak nitelendirilir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesinden önceki dönemde kültürel ve politik şartların ulusçuluğun yükselişine destek verdiği gözlenir. Pek ok Art Nouveau sanatçısı, en azından kariyerinin bir kısmında ulusuluktan etkilenmiştir. Aynı durum Alman ekspresyonistler için de geçerlidir. XIX. yüzyıl sonları, sanattaki bunalımın düğüm noktası, ağdaş olanla “modern” olan arasındaki bağlantının zayıflaması olarak da görülür. Bunun nedeni kısmen toplum ve kültür ilişkisinin sınıfsal yansımalarının yarattığı dengesizliktir. Orta sınıfın beğenileri belirgin biçimde daha esnek hale gelmiştir. William Morris’in Arts And Crafts hareketi çerçevesinde tasarlanan evler için rahat ve üst sınıf evleri yakıştırması yapılabilir. Fakat Arts And Crafts hareketi kendi döneminde etkili olmasının sebebi, William Morris’in işçi ile sanat arasında bağ kurma çabasıdır. Bu çaba ile aıka mütevazi evlerin bile içine sızabilen

gösterişli iç dekorasyon ürünleri görmek olası hale gelmiştir. XIX. yüzyıl sonları aynı zamanda büyük kentlere göçlerin yaşandığı dönem olarak da bilinir ki doğal olarak eğlence sektörünün çekici hale geldiği mahalleler yaratmıştır. Bir süre sonra bu küçük mahallelerde yer alan eğlence mekanları, özellikle küçük tiyatro ve müzikholler profesyonelleşmeye başlarken, popüler kültürün sanatsal yaratımları da ortaya çıkmıştır. Paris'in ara sokaklarından çıkıp dünya sahnesinde görünür kılınan bu dönüşümün göstergesi litografik afişlerdir.

Afiş'in ve litografinin altın çağı olarak tanımlanan bu dönemin arkasında endüstriyel yaşam, Asya ve Avrupa arasında artan uluslararası ticaret ve kültür aktarımı bulunmaktadır. Asya sanatı, Avrupa'lı sanatçılara ve tasarımcılara ilham kaynağı olduğunda, bu yeni yaklaşım kendisini kullanılan renklerde, çizgilerde, tema olarak tercih edilen konuların çeşitlenmesiyle keskin biçimde göstermiştir. Kentlere göçlerin başladığı, eğlencenin mahallelerden çıkarak profesyonelleştiği XIX.yy sonu, grafik tasarımda kendisini afişlerin imza niteliği taşıdığı dönem olarak göstermiştir. Bahsi geçen imza niteliğindeki litografik afişlerin yaratılmasında, ressam kökenli sanatçıların büyük payı vardır. Paris'te XIX.yy'ın sonundan itibaren sadece reklam amaçlı değil toplumsal duyurular amacıyla da afiş, bir sokak sanatı olarak da karşımıza çıkmaktadır.

XX. yüzyıla birlikte kültürel dönüşümle evrilen reklam afişleri ticari kaygılarla üretilirken, Birinci Dünya Savaşı, doğal olarak ticari reklamların propagandaya dönüşümünü hızlandırmıştır. Savaş sonrası dönemde genel olarak tasarıma yaklaşım Rus Konstrüktivistler'den, Bauhaus yaklaşımını benimseyen tasarımcılara, De Stijl üslubuna kadar çeşitlendirilebilir. Sanat alanının yanı sıra teknikte de görülen değişime bağlı olarak, fotoğrafçılığın tasarımdaki yeri sorgulandıkça, afişte tipografinin yeniden kurgulanması gerekliliği doğmuştur. Kamuya açık tanıtım afişlerinde kullanılan resimlemelerin nasıl olması gerektiği ve mesajın nasıl iletileceği sorusuna cevaben makineler ve modernizme inanan tasarımcılar Kübizmin prensiplerini benimsemişlerdir. Bu nedenle iletişim de açık ve güçlü ifade arayışları reklamda mesajın iletim dilini oluşturmuştur.

Litografinin yayıncılık ve reklam alanında da kabul görmesi, sanatsal özelliklerinin yanısıra iletişimsel yönünün de ne kadar güçlü olduğunun bir göstergesidir. XIX. yy sonu XX. yy başı özelinde incelendiğinde, tarım toplumundan sanayi toplumuna evrilen halkın görsel ihtiyaçlarına yetişemeyen grafik baskı tekniklerine bir alternatif olarak ortaya çıkan litografi, detaylı, renkli ve çok sayıda baskı yapılabilmesi nedeniyle dönemin görsel hafızasının kayıtlarını oluşturmuştur denilebilir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

ANDREAS MARKS, S. A. (2010). *Japanese woodblock prints : Artists, Publishers, and Masterworks, 1680-1900*. Tuttle Publishing.

AYNSLEY, J. (2004). *Pioneers of Modern Graphic Design A Complete History*. London: Octopus Publishing Group Ltd.

CATE, P. D. (2000). *Prints Abound / Paris in the 1890s*. Washington: Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art.

COLLINS, B. R. (1980). *Jules Chéret and the Nineteenth-century French Poster* . Yale University.

COLTA Ives, M. S. (1992). *Daumier Drawings*. The Metropolitan Museum Of Art.

DANIEL HARKETT, K. H. (2017). *Horace Vernet and the Thresholds of Nineteenth-Century Visual Culture*. Dartmouth College Press.

FERN, A. (1968). *Word and Image*. New York.

HITCHINGS, P. D. (1978). *The Color Revolution: Color Lithography in France 1890-1900*. New Jersey: Rutgers University.

ISSELBACHER, D. W. (1997). *Paris, the 1890s*. The Museum of Modern Art, Department of Prints and Illustrated Books.

LIVINGSTON, A. a. (1994). *The Thames and Hudson Encyclopedia of Graphic Design and Designers*. London: Thames and Hudson.

MAYOR, A. H. (1971). *Prints & People a social history of printed pictures*. The Metropolitan Museum of Art.

MEGGS, P. B. (2006). *Meggs' History of Graphic Design*. New Jersey, Canada: John Wily & Sons.

MCKINNEY, C. (2000). *Teaching Art Nouveau 1890-1914*. Washington: National Gallery of Art.

PERRUCHOT, H. (1962). *Toulouse-Lautrec*. Londra: Perpertua Books.

PORZIO, D. (1983). *Invention and Technical Evolution*. New York: Harry N. Abrams.

RAISSIS, P. (2009). *Printmaking in the age of Romanticism*. Sydney, Australia: Art Gallery of New South Wales.

- SALSIDUA, M. B. (2015). The Poster: from practical function to work of art. *Messages off the Wall*. Bilbao: Posters in the Bilbao Fine Arts Museum Collection (1886-1975).
- SAUNDERS, R. (2010). *Le Japon Artistique: Japanese Floral Pattern Design in the Art Nouveau Era*. San Francisco: Chronical Books.
- SENEFELDER, A. (1911). *The Invention of Lithography*. New York : Fuchs & Lang.
- SENEFELDER, A. (1977). *A Complete Course Of Lithography*. New York: Da Capo Press.
- TANİLLİ, S. (2001). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş.
- TSCHUDI-MADSEN, S. (2002). *The Art Nouveau Style: A Comprehensive Guide with 264 Illustrations*. Courier Corporation.
- WEILL, A. (1983). The Poster. *Lithography 200 Years of Art, History and Technique*. New York: Harry N. Abrams.

Makaleler

- HINKLE, O. E. (1955). The Re-Birth of Lithographic Printing . *Journalism Quarterly*, 441-513.
- JANIS, E. P. (1967). The Role of the Monotype in the Working Method of Degas - I. *The Burlington Magazine*, 20-27.
- KÜÇÜKKALAY, A. M. (1997, Güz). Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, s. 51-68.
- SZRAJBER, T. (2011). Documents on Godefroy Engelmann's "Chromolithographie". *Print Quarterly Vol. 28, No. 4*, 414-418.
- WRIGHT, H. E. (2000). The Osborne Collection: Photomechanical Incunabula. *History of Photography 24/1*, 21-29.

Kitap Bölümü

DUSAN C. Stulik, A. K. (2013). Historical Backround. A. K. Dusan C. Stulik içinde, *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes / Collotype* (s. 4-8). Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

HIGGINS, H. (2014). Teachers' Resource Printmaking Highlights from The Courtauld Gallery Collection. H. H. Green içinde, *Teachers' Resource Printmaking Highlights from The Courtauld Gallery Collection* (s. 6-12). London: The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery.

KANG, C. (2013). What Is Impressionism? M. Guides içinde, *Art+Paris Impressionists & Post-Impressionists: The Ultimate Guide to Artists, Paintings and Places in Paris and Normandy* (s. 10-16). New York: Museyon.

ROSS, J. (1990). ORIGINS AND DEVELOPMENT OF LITHOGRAPHY. C. R. John Ross içinde, *The Complete Printmaker : Techniques, Traditions, Innovations* (s. 674-773). New York: The Free Press.

SARAH SUZUKI. (2004). D. Wye içinde, *Artists & Prints: Masterworks from the Museum of Modern Art* (s. 32). New York: The Museum of Modern Art.

İnternet Kaynakları

AURİCCHİO, L. (2004, Ekim). *The Nabis and Decorative Painting*. The Metropolitan Museum of Art:
http://www.metmuseum.org/toah/hd/dcpt/hd_dcpt.htm adresinden alındı

AUSTİN, H. R. (2013, Şubat 14). *Harry Ransom Center The University of Texas at Austin*. Exhibitions / The First Photograph:
<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/process/#top> adresinden alındı

BARKER, E. E. (2003, Ekim). *The Printed Image in the West: Mezzotint*. Heilbrunn Timeline of Art History:
https://www.metmuseum.org/toah/hd/mztn/hd_mztn.htm adresinden alındı

BLON, J. C. (1725). *Coloritto or the Harmony of Coloring*.
<https://archive.org/details/Colorittoharmon00LeBl/page/12> adresinden alındı

BUGARIC, B. (2017, Haziran 22). *The Monumental Gate*. Architectuul:
<http://architectuul.com/architecture/the-monumental-gate> adresinden alındı

BURDETT, C. (2014, Mart 15). *Aestheticism and Decadence*. Discovering Literature: Romantics & Victorians / Articles: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence> adresinden alındı

CLUB, G. (1896). *Catalogue of an exhibition illustrative of a centenary of artistic lithography, 1796-1896*. archive.org: <https://archive.org/details/groilerclubexhibit00grolrich/page/14> adresinden alındı

Davison Art Center, Wesleyan University. (2018, 6 12). DAC Collection Object Information: <http://dac-collection.wesleyan.edu/Obj16990> adresinden alındı

DWYER, P. (2018). *Google Books*. Napoleon: Passion, Death and Resurrection 1815–1840: https://books.google.com.tr/books?id=hNk3DwAAQBAJ&pg=PT106&lpg=PT106&dq=Napoleon:+Passion,+Death+and+Resurrection+1815–1840+The+Swiss+Sentry+at+the+Louvre&source=bl&ots=suMHTuM3oD&sig=fME2z2WxKIe4_caG3kLFAQdjn7Y&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwjBoN674qffAhXIsaQKHV5 adresinden alındı

EASBY, R. J. (2017, Temmuz 20). *A-Level: The Aesthetic Movement*. Smarthistory: <https://smarthistory.org/the-aesthetic-movement-2/> adresinden alındı

GLOVER, M. (2011, Şubat 4). *Great Works: The Raft of the Medusa 1819*. The Independent Culture: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/great-works-the-raft-of-the-medusa-1819-491x716-cm-th233odore-g233ricault-2203558.html> adresinden alındı

GONTAR, C. (2006, Ekim). *Department of European Sculpture and Decorative Arts*. The Metropolitan Museum of Art: https://www.metmuseum.org/toah/hd/artn/hd_artn.htm adresinden alındı

HOFFMANN, E. (2018, Ağustos). *The devil's messenger*. MUSEUM OF NEW ZEALAND: <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1499288> adresinden alındı

HULLMANDEL, C. J. (1833). <https://archive.org/details/artofdrawingonst00hull/page/6> adresinden alındı

IVES, C. (2004). *Japonisme*. The Metropolitan Museum Of Art: https://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm adresinden alındı

IVES, C. (2004, Ekim). *The Print in the Nineteenth Century*. Metropolitan Museum of Art: https://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt2/hd_prnt2.htm adresinden alındı

KUZU, H. (2017, Mayıs 8). *pnömatik Nedir?* Teknik İçerik: <http://www.teknikicerik.com/pnomatik-nedir.html> adresinden alındı

NECHVATAL, J. (2017, Şubat 3). *How a 19th-Century Painter Turned from Reality to Fantasy*. Hyperallergic: <https://hyperallergic.com/355928/how-a-19th-century-painter-turned-from-reality-to-fantasy/> adresinden alındı

OSHINGSKY, S. J. (2006, Ekim). *Design Reform*. The Metropolitan Museum of Art: https://www.metmuseum.org/toah/hd/dsrf/hd_dsrf.htm adresinden alındı

REFF, T. (1971). The Technical Aspects of Degas's Art. *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 4, 151-153. Jstor: <https://www.metmuseum.org/pubs/journals/1/pdf/1512619.pdf.banned.pdf> adresinden alındı

SEIFERLE, R. (2018). *Ukiyo-e Movement Overview and Analysis*. The Art Story: https://www.theartstory.org/movement-ukiyo-e-japanese-woodblock-prints-history-and-concepts.htm#later_developments_header adresinden alındı

The Metropolitan Museum of Art. (2004, Ekim). *France, 1800–1900 A.D.* The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/toah/ht/10/euwf.html> adresinden alındı

THOMPSON, W. (2003, Ekim). *The Printed Image in the West: History and Techniques*. Heilbrunn Timeline of Art History: https://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt/hd_prnt.htm adresinden alındı

TUNÇ, A. (2018, Ocak 13). *Fransa’da sert politik hiciv “Charlie” ile başlamadı*. BAĞIMSIZ GAZETECİLİK PLATFORMU: <http://platform24.org/guncel/688/fransa-da-sert-politik-hiciv--charlie--ile-baslamadi> adresinden alındı

WEISSMANN, A. (2006). *Ernst Heinrich Philipp August Haeckel*. mblwhoilibrary: <https://web.archive.org/web/20120717040003/http://legacy.mblwhoilibrary.org:80/haeckel/intro.html> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Ümay YÖRÜGEN

Doğum yılı: 1984

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2007, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü

Lise: 2002, Atatürk Anadolu Teknik Lisesi

İş tecrübesi:

2009, Grafik Tasarımcı ALTSO (Alanya Ticaret ve Sanayi Odası) & Akdeniz Üniversitesi, Marka Kent Projesi kapsamında Grafik Tasarımcı,

2011, Rixos Sungate, Dekoratör ve Video Kurgu & Grafik Animasyon Sorumlusu,

2012, CE Technology, Web Tasarımcı,

2015-2018, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Araştırma Görevlisi

Ödüller:

1. Mansiyon, KADIKÖY BELEDİYESİ, 2013

2. Sergileme, T.C. ÇEVRE VE ORMAN BAKANLIĞI, 2007

Seçilmiş Sergiler:

DEU GSF Grafik Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi, 2018

2. Monoprint Günleri, İzmir Resim Haeykel Müzesi Kültürpark Sanat Galerisi, 2017

“PLEİN-AİR’17, XXVII. Uluslararası Sanatçı Kolonisi” Sergisi, Macaristan, 2017

“Punktum” II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi DEU GSF, 2016