



**SOYUT SANAT ANLAYIŞININ ÖN LİSANS GRAFİK PROGRAMI
ÖĞRENCİLERİNİN GRAFİK ÇALIŞMALARINA YANSIMASI**

Tahir Büyükkaragöz

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

Kasım, 2018

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren oniki (12) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Tahir

Soyadı : BÜYÜKKARAGÖZ

Bölümü : Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

İmza :

Teslim tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı: Soyut Sanat Anlayışının Ön Lisans Grafik Programı Öğrencilerinin Grafik Çalışmalarına Yansıması

İngilizce Adı: Pre-Graduate Graphic Program Students' Concept of Abstract Art Reflects on Graphic Studies

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Tahir BÜYÜKKARAGÖZ

İmza :

JÜRİ ONAY SAYFASI

Tahir BÜYÜKKARAGÖZ tarafından hazırlanan “Soyut Sanat Anlayışının Ön Lisans Grafik Programı Öğrencilerinin Grafik Çalışmalarına Yansıması” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Gazi Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Alev KURU

(Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi)

.....

Başkan: Prof. Dr. İbrahim Halil TÜRKER

(Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

.....

Üye: Doç. Dr. Osman ÇAYDERE

(Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi)

.....

Tez Savunma Tarihi: 02/11/ 2018

Bu tezin Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Selma YEL

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

.....

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanma sürecinde, bilgi, deneyim ve anlayışı ile desteğini esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Alev KURU'ya, araştırmamın her aşamasında, maddi manevi desteğini esirgemeyen başta eşim Yasemin BÜYÜKKARAGÖZ olmak üzere çok kıymetli aileme, fikir, eleştiri ve yardımlarından dolayı değerli mesai arkadaşlarım Ezgin YETİŞ'e, Bayram KANSU'ya, Olcay ÖZİŞİK YAPICI'ya, Kemal ÖZCAN'a, Rıza ALTUNAY'a, Serpil KAPTAN'a, tez savunma jürimde bulunan ve değerli dönütleriyle araştırmamın son şeklini almasında katkıları bulunan Prof. Dr. İbrahim Halil TÜRKER'e, Doç. Dr. Osman ÇAYDERE'ye ve araştırmamın başlangıcında bana kapılarını açıp beni gönlünde misafir eden değerli arkadaşım Ali Ertuğrul KÜPELİ'ye teşekkürlerimi sunarım.

SOYUT SANAT ANLAYIŞININ ÖN LİSANS GRAFİK PROGRAMI ÖĞRENCİLERİNİN GRAFİK ÇALIŞMALARINA YANSIMASI

(Yüksek Lisans Tezi)

Tahir BÜYÜKKARAGÖZ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Kasım, 2018

ÖZ

Bu araştırma Ondokuz Mayıs Üniversitesi Samsun Meslek Yüksek Okulu Grafik Tasarım Programı 2016-2017 eğitim öğretim yılında eğitim gören tüm öğrencilerin dörtte biri oranında gönüllü olanlar ile yürütülmüştür. Araştırma grafik tasarım derslerinde soyut sanat anlayışının etkililiği ve uygulanabilirliğinin tespitinin yanı sıra bu anlayışın etkisiyle öğrencilerin ortaya koydukları çalışmalarda soyut sanat anlayışının gerekliliklerini ve çalışmalarına ne şekilde yansıttıklarının ortaya çıkarılmasına yöneliktir. Bu araştırma taşıdığı amaç ve bu amaca uygun olarak elde edilen verilerin niteliği açısından nitel bir araştırmadır. Araştırmanın kavramsal bölümlerinde ilgili literatür taranarak gerekli alt yapı oluşturulmuş ve araştırmada toplanan veriler öğrencilerin derslerde ortaya çıkarmış oldukları çalışmaların kavramsal çerçevede de belirtilmiş olan soyutlamada etkin kullanılan tasarım ilkeleri doğrultusunda incelenmesiyle elde edilmiştir. Araştırmanın sonuçları genel olarak değerlendirildiğinde grafik tasarım ürünlerinin ortaya çıkmasında soyut sanat anlayışının ciddi şekilde yansıdığı görülmektedir. Ve dahi bazı grafik tasarım ürünlerinin oluşabilmesi için soyut sanat anlayışı olmazsa olmaz bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler : Grafik Eğitimi, Grafik Tasarım Ürünleri, Soyut Sanat

Sayfa Adedi : 245

Danışman : Prof. Dr. Alev KURU

REFLECTION OF GRAPHIC STUDIES OF PRE-LICENSE GRAPHIC PROGRAM STUDENTS

(Master Thesis)

Tahir BÜYÜKKARAGÖZ

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

November, 2018

ABSTRACT

This research was carried out with volunteers at the rate of one fourth of all students studying at two year Vocational High school of the university of 19 Mayıs in 2016-2017 education year. The research aims at determining the effectiveness and applicability of the abstract art concept in graphic design lessons as well as revealing how they reflected the necessity and the work of the abstract art understanding of the students in the works they had put forward under the influence of this understanding. This research is a qualitative research in terms of the purpose to which it is carried and the nature of the data obtained in accordance with this aim. In the conceptual parts of the research, relevant literature was searched and necessary background was created. Data gathered in the study were obtained by examining the interviews made during the process of the students' studies and the results of the studies which were done at the end of the process. When the results of the research are evaluated in general, it is obviously seen that abstract art concept reflects seriously in the emergence of graphic design products. And even for some graphic design products to be able to form an abstract art understanding is an essential element emerges as an antagonism.

Key Words : Graphic Education, Graphic Design Products, Abstract Art

Page Number : 245

Supervisor : Prof. Dr. Alev KURU

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	v
ABSTRACT	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
1.1.Problem Durumu	2
1.1.1.Alt problemler	3
1.2.Araştırmanın Amacı	3
1.3.Araştırmanın Önemi.....	3
1.4.Sayıtlar.....	4
1.5.Sınırlılıklar.....	4
BÖLÜM II	5
İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	5
BÖLÜM III	7
KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	7
3.1.Soyut Sanat Kavramı.....	7
3.2.Soyut Sanatın Gelişimi, Sanatçıları ve Eserleri	8

3.3.Türkiye’de Soyut Sanatın Gelişimi, Sanatçıları ve Eserleri	50
3.3.1.Geleneksel Soyutlama Anlayışla Hareket Edenler.....	81
3.3.2.Figüratif Soyutlama Anlayışla Hareket Edenler.....	87
3.3.3.Doğadan Soyutlama Anlayışla Hareket Edenler.....	91
3.3.4.Geometrik Soyutlama Anlayışla Hareket Edenler.....	92
3.3.5.Nonfigüratif-Lirik Soyutlama Anlayışla Hareket Edenler	96
3.4.Grafik Tasarım.....	100
3.4.1.Grafik Tasarımın Tarihçesi	101
3.4.2.Tasarım Akımları Ve Önemli Kırılma Dönemleri.....	106
3.4.2.1.Arts And Crafts Akımı.....	106
3.4.2.2.Art Nouveau Akımı.....	107
3.4.2.3.Glasgow Okulu	108
3.4.2.4.Secession Stili	109
3.4.2.5.Jugendstil.....	109
3.4.2.6.De Stijl.....	110
3.4.2.7.Bauhaus	111
3.4.2.8.Art Deco	112
3.4.2.9.New York Okulu	113
3.4.2.10.Uluslararası Tipografik Stil	114
3.4.2.11.Süpermanyerizm	115
3.4.2.12.Postmodernizm Tasarım Eğilimi	115
3.4.3. Türkiye’de Grafik Tasarım.....	117
3.4.4.Grafik Tasarımda Soyut Anlayış.....	133
3.4.5.Grafik Tasarımda Soyutlamaya Örnek Sanatçı Çalışmaları	134
3.4.6.Grafik Tasarımda Soyutlama	140
3.4.6.1.Sembolleştirme.....	141

3.4.6.2. <i>Deformasyon (Biçim Bozma)</i>	141
3.4.6.3. <i>Sadeleştirme</i>	142
3.4.6.4. <i>Stilizasyon</i>	142
3.4.6.5. <i>Metamorfoz</i>	143
3.4.7. Grafik Tasarımda Soyutlamada Etkili Unsur Tasarım İlkeleri	143
3.4.7.1. <i>Tekrar</i>	143
3.4.7.2. <i>Zıtlık</i>	144
3.4.7.3. <i>Koram</i>	144
3.4.7.4. <i>Denge</i>	144
3.4.7.5. <i>Görsel Hiyerarşi</i>	145
3.4.7.6. <i>Bütünleşmek</i>	145
3.4.8. Grafik Tasarım Eğitimi	145
3.4.8.1. <i>Grafik Tasarım Eğitiminin Tarihçesi</i>	146
3.4.8.2. <i>Türkiye’de Grafik Tasarım Eğitimi</i>	153
BÖLÜM IV	159
YÖNTEM	159
4.1. Araştırmanın Modeli	159
4.2. Çalışma Grubu	160
4.3. Verileri Toplama Teknikleri	160
4.4. Uygulama Süreci	161
4.5. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	162
BÖLÜM V	163
BULGULAR ve YORUMLAR	163
5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	163
5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	197
BÖLÜM VI	200

SONUÇ ve ÖNERİLER.....	200
6.1.Sonuçlar	200
6.1.1.Soyut Sanat Anlayışının Öğrenci Tasarımlarına Ne Şekilde Yansıdığına Yönelik Sonuçlar	200
6.1.2.Soyutlamada Kullanılan Tasarı İlkelerine Yönelik Sonuçlar	201
6.2.Öneriler	202
KAYNAKLAR.....	204

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Büst çalışması.....	9
Şekil 2. Kandisky'nin ilk soyut suluboya resmi.....	10
Şekil 3. Simultaneous contrasts.....	11
Şekil 4. Taverna.....	13
Şekil 5. Avignonlu kızlar.....	14
Şekil 6. Kart oynayan	16
Şekil 7. Normandiya'daki küçük liman	17
Şekil 8. Masaörtüsü ve natürmort.....	18
Şekil 9. Le goûter (Tea time).....	18
Şekil 10. Boru asker (Le Soldat à la Pipe)	19
Şekil 11. Le guitariste (Gitar çalıcısı)	19
Şekil 12. Tasmalı köpeğin dinamizmi.....	21
Şekil 13. Mutlu günler.....	22
Şekil 14. Kırmızı rayonizm	22
Şekil 15. Süpermatist kompozisyon	23
Şekil 16. Kırmızı kama.....	24
Şekil 17. Gitar.....	25
Şekil 18. Üçüncü enternasyonel anıtı	26
Şekil 19. George Grosz ve John Heartfield.....	26

Şekil 20. Cabaret voltaire de performans gösterisi.....	28
Şekil 21. Almanya'nın son weimar-bira-göbekli-kültür çağı	29
Şekil 22. Salyangoz, kadın, çiçek yıldızı.....	31
Şekil 23. Haşlanmış fasulyeli yumuşak yapı.....	31
Şekil 24. Anne, babam yaralandı.....	32
Şekil 25. Golconde	33
Şekil 26. Tüylü kahvaltı	33
Şekil 27. Jackson Pollock atölyesinde çalışırken	35
Şekil 28. İsimsiz	35
Şekil 29. No: 57, İspanyol Cumhuriyeti' ne ağıt	36
Şekil 30. Bugünün evlerini bu denli farklı ve cazip kılan şey nedir?.....	37
Şekil 31. Whaam	38
Şekil 32. Marilyn Monroe	39
Şekil 33. Delta theta	41
Şekil 34. İsimsiz	41
Şekil 35. Gidiş	42
Şekil 36. Kör geçit.....	42
Şekil 37. Akım.....	43
Şekil 38. Zebralar	44
Şekil 39. Booster	48
Şekil 40. Wayland's song (with wing).....	49
Şekil 41. Korkusuz çocuklar iş başında.....	50
Şekil 42. Kotra, vapur ve deniz	55
Şekil 43. Kübist peyzaj.....	56
Şekil 44. Yaşarım yan yana.....	57
Şekil 45. Eldeki tılsım	57

Şekil 46. Dans.....	58
Şekil 47. Balık pazarı	59
Şekil 48. Otoportre	59
Şekil 49. Maskeli balo	60
Şekil 50. Temizlik yapan kadınlar.....	62
Şekil 51. Nargile içen adam	64
Şekil 52. Nargile içen adam	64
Şekil 53. Şahlanış	65
Şekil 54. Ankara keçileri.....	66
Şekil 55. Eller.....	67
Şekil 56. Soyut (abstre)	68
Şekil 57. İstanbul.....	69
Şekil 58. İsimsiz	69
Şekil 59. Soyut kompozisyon.....	70
Şekil 60. Soyut	71
Şekil 61. Figüratif soyutlama	72
Şekil 62. Tekneler.....	72
Şekil 63. Kuvayi-i Milliye.....	73
Şekil 64. Karıncalar çoğalışı	74
Şekil 65. Karabasan.....	75
Şekil 66. Köyde düğün töreni.....	75
Şekil 67. Köylüler.....	76
Şekil 68. Hitit güneşi	77
Şekil 69. Tilalo köyünde boranhaneler.....	78
Şekil 70. Soyut kompozisyon.....	82
Şekil 71. Soyut	82

Şekil 72. Hat.....	83
Şekil 73. Kompozisyon	83
Şekil 74. Güzergah	84
Şekil 75. Atlar serisinden	85
Şekil 76. Mevlana Celaleddin Rumi.....	86
Şekil 77. Dem bu dem	86
Şekil 78. Orhun yazıtları	87
Şekil 79. Çıplak.....	88
Şekil 80. Kadın portresi.....	89
Şekil 81. Kadın ve nesne	89
Şekil 82. Tartışma.....	90
Şekil 83. İsimsiz	90
Şekil 84. Kuşlar	91
Şekil 85. İsimsiz	91
Şekil 86. Baskı çalışması.....	92
Şekil 87. Mevleviler	93
Şekil 88. Soyut	94
Şekil 89. Soyut kompozisyon.....	94
Şekil 90. Bulunmuş plan	95
Şekil 91. Simgesel sığınak.....	96
Şekil 92. Soyut kompozisyon.....	97
Şekil 93. Le Havre.....	97
Şekil 94. Sahil rüyası.....	98
Şekil 95. Malcolm x ve şerit.....	99
Şekil 96. Köpek gezdirme alanları yaygınlaştırma projesi birinci versiyon	100
Şekil 97. Süvari, ölüm ve şeytan	103

Şekil 98. İbnü'l-Heysem'in Üç Mum Deneyi	104
Şekil 99. Joseph Nicéphore Niépce'in 1826'da çektiği ilk fotoğraf	105
Şekil 100. Kelmscott Press, Victorian Bibliomania kataloğu'ndan	106
Şekil 101. Divan Japonais	107
Şekil 102. Glasgow Güzel Sanatlar Enstitüsü için afiş	108
Şekil 103. Secession akımının grafik tasarımcıları tarafından yapılmış çalışma örnekleri	109
Şekil 104. AEG firması için tasarımlar	110
Şekil 105. 1917'den 1920'ye dek kullanılan De Stijl dergisinin ilk kapak tasarımı	111
Şekil 106. Afiş	112
Şekil 107. Afiş	112
Şekil 108. Gham-Bo	113
Şekil 109. Afiş	113
Şekil 110. Yazı karakterleri örneği	114
Şekil 111. Helvetica yazı karakteri tasarımı	115
Şekil 112. Dijital tasarım	116
Şekil 113. Orhun Abideleri üzerindeki bazı amblemler	117
Şekil 114. Ayaklar I, taş baskı	118
Şekil 115. İhlas suresi, hat sanatı	119
Şekil 116. Hat sanatı	120
Şekil 117. Afiş	121
Şekil 118. Afiş	122
Şekil 119. Tekel idaresi için afiş	122
Şekil 120. İllüstrasyon	123
Şekil 121. Ana ve çocuk sağlığı haftası için afiş çalışması	124
Şekil 122. Jeanne d'Arc'ın çilesi tiyatro afişi	126
Şekil 123. Karagöz oyunları, "cazular" oyunu	127

Şekil 124. Tiyatro oyunu için afiş	128
Şekil 125. Kitap kapağı	129
Şekil 126. Türkiye aile planlaması vakfı amblemi.....	130
Şekil 127. Gösteri afişi	131
Şekil 128. Film afişi	132
Şekil 129. Ağaç II.....	134
Şekil 130. Gri ağaç	135
Şekil 131. Çiçekli elma ağacı.....	135
Şekil 132. Boğa soyutlaması	136
Şekil 133. İneğin soyutlanması	136
Şekil 134. Sergi afişi	137
Şekil 135. Logoda yer alan baş parmak, işaret parmağı ve enjektör ucu	138
Şekil 136. Novartis logosu	138
Şekil 137. Caz hindistan'la buluşuyor afişi.....	139
Şekil 138. Dünya Doğal Yaşamı Koruma Vakfı logosu	139
Şekil 139. Logo	139
Şekil 140. Tropon firması için afiş.....	140
Şekil 141. Tasarım 1, afiş tasarımı.....	164
Şekil. 142. Tasarım 2, logo tasarımı.....	165
Şekil 143. Tasarım 2.1., logo tasarımı için taslak çalışması	166
Şekil 144. Tasarım 2.2., logo tasarımı için taslak çalışması	167
Şekil 145. Tasarım 3, logo tasarımı.....	167
Şekil 146. Tasarım 4, logo ve tipografi tasarımı	167
Şekil 147. Tasarım 5, logo tasarımı.....	168
Şekil 148. Tasarım 6, piktogram tasarımı	169
Şekil 149. Tasarım 7, logo tasarımı.....	170

Şekil 150. Tasarım 8, logo tasarımı.....	171
Şekil 151. Tasarım 9, logo tasarımı.....	172
Şekil 152. Tasarım 10, tipografi tasarımı	173
Şekil 153. Tasarım 11, tipografi tasarımı	174
Şekil 154. Tasarım 12, logo tasarımı.....	175
Şekil 155. Tasarım 13, logo tasarımı.....	176
Şekil 156. Tasarım 14, tipografi tasarımı	177
Şekil 157. Tasarım 15, tipografi tasarımı	178
Şekil 158. Tasarım 16, tipografi tasarımı	179
Şekil 159. Tasarım 17, logo tasarımı.....	180
Şekil 160. Tasarım 18, tipografi tasarımı	181
Şekil 161. Tasarım 19, logo tasarımı.....	182
Şekil 162. Tasarım 20, motif tasarımı	183
Şekil 163. Tasarım 21, logo tasarımı.....	184
Şekil 164. Tasarım 22, logo ve afiş tasarımı	185
Şekil 165. Tasarım 23, logo ve ambalaj tasarımı	186
Şekil 166. Tasarım 24, logo tasarımı.....	187
Şekil 167. Tasarım 25, tipografi tasarımı	189
Şekil 168. Tasarım 26, monogram tasarımı	190
Şekil 169. Tasarım 27, logo tasarımı.....	191
Şekil 170. Tasarım 28, piktogram tasarımı	192
Şekil 171. Tasarım 29, afiş tasarımı	193
Şekil 172. Tasarım 30, ahşap baskı	194
Şekil 173. Tasarım 31, ahşap baskı	195
Şekil 174. Tasarımlarda kullanılmış olan tasarı ilkeleri.....	196

BÖLÜM I

GİRİŞ

Sanat insana bağılı, insan tarafından ortaya konulan ve insan tarafından tüketilen bir olgudur. Bundan ötürü sanatın geleceğı insanın geleceğine bağılıdır. Sanat geçmişten günümüze kadar varsa ve gelecekte de var olacaksa insan var olduğı için var olacaktır. Sanat denilen olguyu ortaya koyan insanı var eden en önemli belirti ise akıldır. Sanat ise bu aklın ürünüdür. Bu bağlamda düşünülecek olursa da aklın kurgusu olmadan, düşünce veya fikir olmadan ortaya çıkan sanat eseri de görsel bir sunumdan öteye gidemeyecektir. Michelangelo'nun da dediğı gibi “elle değıl, beyinle resim yapılır”. Yani bir sanat eserinin temel yapı taşı onu gerçek anlamda var eden düşüncedir (Tunalı, 2013, s. 21).

Sadece insana özgü olan bu aklın sanatı üretme ve algılama biçimlerinden soyutlama düşüncesi ise görünenin ardındaki asıl gerçeğın aranmasından doğmuştur. Gerçekte var olan somut bir varlığın özelliklerini ve o varlığın bütünü oluşturan parçalarının birbiriyle olan ilişkisini ortaya koymak için ve onu daha iyi tanımak için inceleme ve araştırma sonucunda ortaya çıkmıştır. Örneğın Cezanne'ın doğayı daha iyi anlamak ve anlamlandırmak için bir bütün olan doğayı geometrik biçimlere indirgeyerek çözümlemesi bu düşünceye iyi bir örnek teşkil etmektedir. Cezanne'nin bu çözümleme ihtiyacına olan görüşü başta kübizm olmak üzere birçok aklıda etkilemiş olup varlığın görünen yüzünden çok altında yatan nedenleriyle ilgilenir olmuşlardır. Asıl gerçeğı ortaya çıkarmak için varlıklar ve doğa her açıdan incelenmiş, parçalara ayrılmış ve elde edilen planlar bir bütün oluşturacak şekilde yeniden birleştirilmiştir (Turgut, 2013, s. 71).

Daha sonra birçok akım ve eğilimde kendini gösteren bu algılama biçimi bireysel bakış açılarını terk ederek duygu ve eğilimlerde evrensel uyumu anlatma çabası içerisine girmiştir.

Örneğin Piet Mondrian'ın üç ağaç çizimi, Theo Van Doesburg'un inek resimleri, Bart Van Der Leek'in atlı süvari çizimi, Picasso'nun boğa çizimleri bu çabaya örnek olarak gösterilebilir (Turgut, 2013, s. 72-74).

Günümüze kadar bu çaba içerisine giren birçok akım ve eğilimde düşünceler ve yorumlar zaman içerisinde değişiklik gösterse de bir varlığın ayrıntısından çok onun saf ve yalın yapısına ulaşma gereksinimi değişmeyen bir düşünce olmuştur. Birçok sanat alanının ihtiyaç duyduğu bu düşünce yapısı grafik sanatların ise temel gereksinimi olmuştur. Bu temel gereksinim öğrenci çalışmalarına yansırken hangi akımın ve eğilimin belirleyici olduğu, hangi tasarım ilkelerinin etkin kullanıldığı ve bu ilkelerin ne şekilde uygulandığı Ondokuzmayıs Üniversitesi, Samsun Meslek Yüksek Okulu, Grafik Tasarım Bölümü öğrencilerinin çalışmaları üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır.

1.1.Problem Durumu

Günümüz modern dünyasının öncesinde, yani 20. yüzyılın başlarında dünyanın alışlagelmiş ekonomik yapısı, siyasal düzeni ve toplumsal yapısı yeniden yapılanmaya başlamıştır. Bu süreçte gerçekleşen değişim ve gelişimler bu alanların yanında tabi ki sanatı da etkilemiştir. 20. yüzyıl ve sonrasında modernlik veya çağdaşlık anlayışı insanı soyut değerler sistemi üretmeye ve bu değerler sisteminin içerisinde de yaşamaya itmiştir. Bu bağlamda sanatçı gerçek hayattan sıyrılarak oluşturduğu bu sistemin görme biçimi üzerinden nesnelere yaklaşır ve onları kavrar (Tunalı, 2013, s. 33). Sanatçı gerçek dünyadan seçtiği bu nesnelerden yola çıkmış olsa bile seçilen nesne sanat yapısının oluşması esnasında artık nesne olmaktan öteye geçer ve kendi özüne dönmeye başlar.

Oktay (1994)'a göre "Sanat gerçek dünyayı anlama, algılama ve bir haz alma aracı olmasının yanı sıra birde bilgilendirme aracıdır" (s. 16-20). Sanatın bu işlevini günümüzde en çok kullanan ise evrensel bir dil oluşturma çabası içerisinde olan grafik sanatlardır. Bu evrensel ortak dil görsel dünyanın algılanışına hizmet edebilecek, dünya üzerindeki kültürel değişimlere rağmen toplumun ortak değerlerini ve kültürel kimliğini yaşatabilecek güçte olmalıdır. Grafik Sanatların bu güce ulaşmasına aracılık edecek olan olgu ise imgeler ve simgelerdir. Bu olguyu oluşturan güç ise soyut sanat anlayışındadır.

Soyut sanatın ne olduğunu söylemenin tek ve yegâne yolu onun ne olmadığını söylemektir. Bunlardan bir tanesi de soyut sanatın sadece görsel bir etkileşim aracı değil, görünenin ardındaki mana olmasıdır. Soyutlama algılama ve düşünme arasındaki köprüdür.

Vazgeçilmez halkadır. Soyutlama olmadan görme yetisi kördür, görme yetisi olmadan da soyutlama boştur (Arnheim, 2007, s. 213).

Soyut sanatın bu özelliği üzerine resim, heykel gibi alanlarda birçok araştırma yapılmıştır ama Grafik Sanatlar alanında eksiklik hissedilmektedir. Oysa Grafik Sanatlar iletişimi daha etkili ve daha kalıcı hale getirebilmemizde en etkili unsurlardan birisidir ve iletişimde manayı sağlayabilmek için algı ve düşünce arasındaki soyutlama halkasına en çok ihtiyaç duyan alandır. Bu araştırma ise Ön Lisans Grafik Tasarım Programlarında öğrenim gören öğrencilerinin çalışmalarında manaya ulaşmak için kullandıkları soyut sanat anlayışının etkilerini anlamaya yönelik planlanmıştır.

1.1.1.Alt problemler

1. Öğrencilerin soyut sanat anlayışlarındaki anlatım biçimleri, tasarladıkları grafik tasarım ürünlerine nasıl yansımıştır?
2. Grafik tasarım ürünlerinde soyutlama yoluyla anlatım yapılırken tasarım ilkelerinin kullanımı ne şekildedir?

1.2.Araştırmanın Amacı

Bu araştırma grafik tasarım eğitimi'ne ve soyut sanat anlayışına katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Soyut sanat anlayışının grafik tasarım programında öğrenim gören öğrencilerin çalışmalarına yansımaları üzerine araştırma yapmakla grafik tasarım ürünlerinde soyutlama unsurunun gerekliliği başta olmak üzere, neden gerekli olduğu ve ne şekilde uygulandığının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu düşüncenin yanı sıra grafik tasarım ürünlerinin tasarım sürecinde soyutlama unsurunun kullanımının görsel bir olaydan çok mana ile ilgili olduğunun farkındalığını oluşturmak da amaçlanmıştır.

1.3.Araştırmanın Önemi

Ön lisans grafik tasarım programları grafik alanında yetkin ve tasarım kabiliyeti olgunlaşmış bireyler yetiştirmeyi amaçlar. Grafik alanında tasarım daha yalın ve sade bir biçimde görüntü sunarken anlam ve içerik bakımından zengin olmalıdır. Tasarımın bu özelliğine soyut sanatın katkısı şüphesiz tartışılmaz. Grafik tasarım programı öğrencilerinin çalışmalarında bu özelliğin aranması, üzerinde durulması gereken bir konudur.

Toplumda insanlar görmek istediklerini görürken, grafik tasarım ürünleri görmek istemediklerimizi de tüm çıplaklığı ile sunmaktadır. Biz içerisinde yaşadığımız dünyayı anlamak ve anlamlandırmak zorundayız. Bu nedenle bu araştırma görsel dili doğru okuyup, etkili bir şekilde kullanabilen ve bu görsel dili doğru yorumlayabilen bireylerin yetişmesine katkı sunması açısından önem taşımaktadır.

Ayrıca bu araştırma grafik tasarım programı öğrenci çalışmalarının niteliğini ortaya koymakla birlikte çalışmalarında olması gereken temel özelliği saptamaya yöneliktir.

Türkiye’de ön lisans grafik tasarım programları grafik tasarım alanında hissedilen ihtiyacı karşılamaya yönelik bireyler yetiştirmektedir ve bu bireylerin çalışmalarında bulunması gereken bu özelliğe yönelik önceden yapılmış bir araştırma bulunmadığından, ileride yapılacak olan araştırmalarda da kaynak ve yol gösterici bir araştırma olma olasılığı nedeniyle önemli görülmektedir.

1.4.Sayıtlılar

Araştırma sırasında aşağıdaki sayıtlılar dikkate alınarak değerlendirme yapılmıştır.

- Çalışma grubunun evreni temsil ettiği varsayılmaktadır.
- Araştırmaya katılan öğrencilerin soyut sanat kavramını ve soyutlamada kullanılan tasarı ilkelerini bildikleri varsayılmaktadır.
- Seçilen kaynaklar, kişi ve dokümanların araştırmaya ışık tutacak nitelikte olduğu varsayılmaktadır.
- Kontrol altına alınamayan değişkenlerin araştırma sonucuna önemsenecek derecede etki edemeyeceği varsayılmaktadır.

1.5.Sınırlılıklar

Araştırma, Samsun Ondokuzmayıs Üniversitesi Samsun Meslek Yüksek Okulu grafik tasarım Programı 2016-2017 eğitim öğretim yılı 2. sınıf öğrencileri ile sınırlıdır.

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Akdenizli (2005) “Türk Grafik Sanatlar Tarihinde Orijin Sorunu” adlı makalesinde

“Türk Grafik Sanatlar Tarihi, sanat tarihçilerimizin pek rağbet etmedikleri bir araştırma alanıdır. Bu durumun oluşmasında araştırmacılar arasında grafik sanatların tanımı konusundaki anlaşmazlıklar kadar Türk Sanat Tarihi'nin farklı kültürlerle yoğrulan eklektik yapısındaki karmaşıklık da etkilidir. Kanımızca Türk Grafik Sanatları'nın orijini konusundaki çelişkili yönelmelerin sebeplerinden biri, alanın kapsamının yeterince değerlendirilememesidir. Grafik sanatlar ile ilgili tanımlar tekrar gözden geçirildiği zaman sanat tarihimizde ki bazı tasarım ürünlerinin neden bu çerçevede dışında bırakıldığı sorusu daha da önem kazanacaktır” (F. Akdenizli, 2005, s. 1).

Akdenizli'nin cümlelerinden de anlaşılacağı üzere grafik tasarım alanının araştırma açısından eksikliğinden yakınmıştır. Bu bağlamda Türk Grafik Sanatları açısından kendisinden sonraki birçok çalışmaya destek vermiştir.

Demir (2006) “Sanatsal Yaratmada İfade Ve Biçim Dili” adlı araştırmasında soyutlamada biçimlerin ifadeye dönüştürülmesini ele almış ve soyutlamada kullanılan bu biçimlerin içtepinin sonucu olarak görmüştür.

“Sanatta biçim ile dilin, soyutlama ile ifadenin birbirlerine bağlı ve eklektik bir yapı gösterdikleri kesindir. Tüm dönemler boyunca sanatçılar ifadelerini yansıtmak için çeşitli yollara başvurmuşlar ve hatta bu ifade yöntemleri ile de kitleleri etkileyen dönemlere isimlerini vermişlerdir. Bu dönemlerin kavranabilmesi ve yeni geleceklere ufuk açılabilmesi için, biçimsel dilin ve ifade yöntemlerinin, hatta anlam süreçlerinin çözülmesi gereklidir. Sanatsal dilin oluşturulma süreci sanatçının içselliğinden, imgeleminin ifadeye dönüşümünden meydana gelir. Sonuç olarak bunu dış gerçeklik ile karşılaştırmak, yaşanan dünya ile somut bağlar kurmaya çalışmak, sanatsal ifadenin biçimindeki özün yadsınması olacaktır” (Demir, 2006, s. 5).

Özderin (2009) “Modern Resim Sürecinde, ‘Soyut’ Ve ‘Soyutlayıcı’ Yaklaşımlarda Biçimsel–Eleştirel Yapılanma” adlı araştırmasında sanatın modernizm sürecinde soyut sanatın biçimsel yapılanmasını incelemiştir. Soyutlama anlayışının kriterlerine ve uygulanış

biçimlerine karşı yapılan eleştirilere değinerek soyut sanat anlayışını benimsemiş belli başlı sanat akımlarının değışim süreçlerini ele almıştır.

Satır (2013) “Gerçeklikten Soyuta Giden Yol” adlı araştırmasında soyut sanatın gelişim sürecini ele almıştır. Sanatta gerçekçilik algısının dışavurumculuk ile başlayan kopuşun soyut akımla birlikte tekâmül sürecini tamamladığına işaret etmiştir. 20. yüzyıldan günümüze kadar ortaya çıkmış çağdaş sanat akımlarının temelini de bu sürecin oluşturduğunu söyler. Satır araştırmasında soyut sanatı tanımlarken ise şu sözleri sarf eder: “Betimlemenin sınırlayıcı etkilerinden kurtulmak isteyen ressam, soyut akım ile anlatımın özgür olanaklarına kavuşmuştur” (Satır, 2013, s. 140).

Varol Ergen (2014) “Çağdaş grafik tasarım Eğitiminde Kavramsal Düşünceyi Ve Yaratıcı Algıyı Geliştirmeye Yönelik Projeler” adlı araştırmasında kavram, algı ve imge projesiyle öğrencilere afiş, basın ilanları, kurumsal kimlik gibi grafik ürünlerinin tasarımında izlenebilecek yaratıcı yöntemlerin öğretilmesini amaçlamıştır. Ayrıca öğrencilere görsel araştırma ve iletişim yöntemleri hakkında da deneyim kazandırmak istemiştir.

Deveci ve Bulut (2015) “Öğrencilerin grafik tasarımda İmge ve Simgeleri Kullanma Becerilerinin Geliştirilmesine Yönelik Bir Eylem Araştırması” adlı çalışmasında soyut bir anlatım olan imge ve simgelerin grafik tasarım çalışmalarındaki kullanımlarında farkındalık oluşturmak istemiştir.

Akgül (2015) “1980'lerden Günümüze grafik tasarımda Yapıbozumculuk” adlı araştırmasında yapıbozumcu tasarım anlayışının sadece uygulama temelli olamayacağını ve daha radikal ve yaratıcı çalışmaların ortaya çıkabilmesi için teorinin önemine işaret etmektedir.

BÖLÜM III

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

3.1.Soyut Sanat Kavramı

Soyut sanata kuşbakışı bakıldığında zaman tam olarak anlaşılamamasının nedeni tek bir cevabının olmamasıdır. Soyut sanatı tanımlayabilmek için birçok tanıma ihtiyaç duyulabileceği gibi sanat tarihinin hiyerarşik yapısını da irdelemek gerekecektir.

Her şeyden önce soyut sanat, dünyayı mutlak bir özgürlük anlayışı ile ifade eden, tabiatın taklidinden kaçan, doğaya benzemeyen, mekân anlayışını ve figürü dışlayan, kendi dünya görüşüyle kendi kendine yetebilen bir sanat anlayışıdır. Zihinsel bir bilmecedir. Bu bilmecenin çözüme kavuşturulmasının en iyi yollarından biri de, O'nun ne olduğundan ziyade ne olmadığını söylemekten de geçer (Güvemli, 1982, s. 161).

Soyut sanatı anlayabilmek için, sadece soyut sanat anlayışını benimsemiş sanatçıların eserlerini incelemek yetmez. Eserleri tam olarak anlayabilmek için sanatçının zihninden bir pencere açıp, bu eserlerin ortaya çıktığı geçmiş dönemlere gitmek de gerekir. Bu geçmiş dönem, sürekli evrim içerisinde olan sanat tarihinin büyük ölçüde soyut sanata yer verdiği 20. yüzyıl'dır. Belki daha da gerileridir. Soyut sanat anlayışı İlk çağlarda, Ön Asya uygarlıklarında ve İslam sanatlarında da karşımıza çıkar.

“Abstre Sanat”, “Mücerret Sanat”, “Non-Figüratif” gibi isimlerle de karşımıza çıkan soyut sanat, tabiatı gerçek görüntüleriyle tasvir amacı gütmeyen, salt renk, çizgi ve form değerlerini esas alan anlayıştır. Soyut sanat eseri bu bakımdan diğer sanat eserlerinden ayrışır. Modern veya çağdaş sanat felsefesi de büyük bir ölçüde soyut anlayışa yöneliktir (Şahin, 2000, s. 165). Ayrıca soyut sanat sadece sanatçısının elinden çıkan keyfi bir düşünce

değil, dönemin felsefi, siyasi, kültürel atmosferinin de ürünüdür. Bu atmosferde ise güncelliğini her zaman koruyan çağdaşlık düşüncesi ilk sırayı alır.

3.2.Soyut Sanatın Gelişimi, Sanatçıları ve Eserleri

Modernizm ve çağdaşlık düşüncesi şüphesiz ki her dönemin geçerli bir kavramıdır. Bu kavram kendini 1789 Fransız İhtilali'nden sonra daha özgür bir düşünce ile açıklar. Neticede Rönesans'tan sonra insan özgürlüğüne olan önem artmış, özgür düşünen insan ise kültürel ve siyasal anlamda bu kavramlara yeni fikirler ekleyerek zenginleşmesine ve günümüze kadar her dönemi bir önceki döneme göre daha modern ve çağdaş kılmayı başarmıştır (Eroğlu, 2014, s. 482). Her dönem kendine özgü siyaset ve kültürüyle, felsefesiyle bir sanat anlayışı yaratmıştır. Bir önceki dönemi yinelememiş, geçmiş dönemin kurallarını kendine rol edinip ölü doğum olarak nitelendirilecek sanat eserlerinin ortaya çıkmasına izin vermemiştir. Dönem dönem ortaya çıkan sanat anlayışları birbirlerine karşıt bir görüş sergilemek veya bir tepki olarak ortaya çıksalar da birbirlerini destekler nitelikte ortaya çıkan sanat anlayışları gibi birbirlerine zincirleme bağlıdırlar. Bugün kübizmi veya Picasso'nun başyapıtı olan Les Femmes d'Alger (O'Keeffe'nin kızları) incelenmesi istenirse Cezanne'den başlayıp, Afrika masklarına kadar göz atılması da gerekir. Günümüz sanat anlayışını anlayabilmek için Dadaizm'i, Futurizm'i, Henri Matisse'nin kompozisyon, renk ve figür anlayışını anlamak gerekir. Ve tabi ki teknolojinin ve makinenin sanatı etki altına almasına tepkisel yaklaşan ve soyut sanat'ın dünyanın gerçekçi algısından uzaklaşması gerektiğine inanan Naum Gabo'nun inşacı düşüncelerini de anlamak gerekir. Babası metal işçisi olan Naum Gabo, büst çalışmalarını birbirini dikey ve yatay biçimde kesen sert metal parçalar kullanarak soyut geometrik bir yapı içerisinde çalışmıştır. Işığın yapı üzerindeki etkisini düşünerek, bu sert keskin hatlara dahiyane bir şekilde girintiler, çıkıntılar ve eğimler vererek yumuşak, optik bir görünüme kavuşturmuştur. Çalışmalarında öne çıkan somut kütleleri değil ışığın ortaya çıkardığı etkilerdir. Ama O'nu asıl tanıtan çalışmaları ise matematiksel hesaplar üzerine kurulu ve anıtsal bir şekilde uygulamaya elverişli konstrüktivist heykelleridir. Hal böyle iken her sanat anlayışı her ne sebeple ortaya çıkarsa çıksın, kendisinden öncekinin izlerini taşıdığı gibi kendisinden sonra gelecek olanı da geçmişe sımsıkı bağlayacaktır (Lynton, 2015; Yılmaz, 2003).



Şekil 1. Büst çalışması, Naum Gabo, 1916.

1789 Fransız İhtilalinin ardından dünya kültürel ve siyasal açıdan yeni bir yola girmiş, “Yurttaş ve İnsan Hakları Beyannamesi” 26 Ağustos 1789’da ilan edilmiş, özgür bir şekilde doğan insanın eşit haklara sahip olarak özgürce yaşaması gerekliliği yayımlanmıştır. Ve böylece sanata da özgürlük yolu açılmıştır. Geleneksel yöntemlerin çoğunu reddeden Fransız bir grup sanatçının öncülüğünde Empresyonist düşüncenin hakim olduğu 1800-1905 arasında kültür ve sanatın merkezi Paris’tir. Fovistlerin Fransa’da, Ekspresyonistlerin Almanya’da harekete geçtikleri yıl 1905 olarak düşünülebilir. Matisse, Maurice, Vlaminck, Andre Dreaın gibi Fovist ressamların gerçeği yansıtmayan renk üslupları, detaylardan arındırılmış sahneleri 1905 yılında “Vahşi Hayvanlar” adıyla anılan sergilerinde insanları şaşırtmayı başarmışlardır (Eroğlu, 2014, s. 495).

Sergiledikleri eserler ve onlara takılan bu isimle modern bir sanat akımının öncüleriydiler. Paul Gauguin’in, Vincent Van Gogh’un ve Gustave Moreau’nun attığı temeller üzerinde yükselmeyi başardılar. Kübizme, Gerçeküstücülüğe, soyutlamaya temel oluşturan Fovistler resimlerinde taklitçilikten uzak durarak duygusal yoğunluklarını, kaygılarını ifade ediyorlardı. Bu ifade biçimlerini ise çiğ, parlak, yoğun fırça darbeleri aracılığı ile vurguluyorlardı. İfade (anlatım) onlar için en çok önem arz eden unsurdur ve bu ifadeyi resimdeki tek bir figür ile kısıtlamayıp resmin tüm genelinde hissettirirler. Soyut sanata, Kübizme, Sürrealizme temel oluşturan, yön veren Fovist sanatçılar, özellikle Kübizmin ortaya çıkışıyla, 1908 yılından sonra dağılmaya başlamışlardır ve farklı akımlar içerisinde de yer almışlardır (Eroğlu, 2014, s. 495).

Kübizm, Picasso ve Brague’ın da dile getirdiği gibi tesadüfi olarak ortaya çıkmamıştır. Daha sonra üzerinde uzun uzadıya duracağımız üzere Kübizmin ortaya çıkışına sebep olan

birçok neden bulunmaktadır. Ama bunlardan en önemlisi daha önceki sanat anlayışlarının sanatçıya sağlayamadığı özgürlük anlayışıdır. Bu özgürlük anlayışı artık sanatçıyı doğanın gerçek görüntüsünü aktarma çabası yerine yeni bir dil ve anlatım yolları aramaya sevk etmiştir.

O halde bu anlayışı ortaya çıkaran etmen dönemin siyasi, sosyal, kültürel, felsefi düşüncelerinin sanatçıyı bir araç olarak kullandığıdır. Soyut Sanatı doğuran bu düşünce temelleri sadece Picasso, Braque gibi sanatçıları etkilememiş, uluslararası alanda Paris, Moskova, Münih, Amsterdam gibi merkezlerde birbirlerinden habersiz soyut çalışmalar üreten sanatçıları da ortaya çıkarmıştır. Örneğin Münih’te 1910 yılında Kandinsky ilk soyut resmini yaptığı sıralarda, Maleviç, 1910’lu yıllarda avangart süprematist hareketinin yaratıcısı olma yolunda ilk çalışmalarını yapıyordu. Aynı yıllarda, Paris 1913’de Robert Delaunay, şair arkadaşı Apollinaire ile birlikte Berlin’e gitmeden hemen önce “Simultaneous Contrasts” isimli tablosunu salt renklerin birbirleriyle olan ilişkilerini işleyen ilk mükemmel soyut resmi olarak niteliyordu. 1909 yılında manifestolarını yayımlayan Fütüristler, 1912 yılında Fütürist anlayıştaki yapıtlarından oluşan bir sergi ile Paris, Moskova, Berlin gibi merkezlerde birçok sanatçının imgelem gücünü elinden aldılar. 1912 -1914 yılları arasında ise Rusya’da Mikhail Larionov ve Natolya Gonçarova, Rayonizm (ışıncılık), adını verdikleri akımın adı altında soyut resimler yapmaktaydılar (Demirhan, 2016; Lynton, 2015; A. Turani, 2010).



Şekil 2. İlk soyut suluboya resmi, Kandinsky, 1911.



Şekil 3. Simultaneous contrasts, Robert Delaunay, 1913.

Görülüyor ki, soyut sanat eserleri kadar düşünülmesi gereken bir diğer unsurda, bu sanatçıları yönlendiren ve onları aynı yöne iten güçtür. Bu birbirinden farklı coğrafyalarda birçok farklı sanatçı üzerinde etkili olan bu gücün beslendiği kaynak ise 18.ve 19. yüzyılda endüstri de yaşanan gelişmeler ve endüstrinin sosyal hayat üzerindeki etkileridir.

Bu yüzyılda sanayileşme hız kazanarak 1860 yılında ilk içten patlamalı patlamalı motor icat edilmiş, demir işlenmeye başlanarak demiryolları döşenmeye başlanmış, 1903 yılında Amerika’da ilk uçak üretilmeye başlanmıştır. Elektrik bu yüzyılın başarısı olup petrol de arıtmaya başlanmış ve yaygınlaşmıştır. İlk radyo iletkenini bulan Edouard Branly telgraf ve telsiz fikrini ortaya atmış, 1905 yılında Einstein Genel Görecelilik Kuramını oluşturmuş, inanç özgürlüğü hız kazanmıştır. Yani kısacası dünya küreselleşmiştir. Sanatında artık tek bir merkezi yoktur. Endüstri alanında bu gelişmeler yaşanırken beraberinde de toplumları huzursuzluğa iten sosyal krizlere ve ekonomik mücadelelere sebep olmuştur. Burjuva ve işçi sınıfı diye iki farklı tabaka ortaya çıkmıştır. Burjuva sınıfı sanatçıyı maddi olarak çemberine alarak sanat eseri ürettiren ve sanatçıyı önemli kişi olarak görülmesini sağlayarak sanata ve sanatçıya bakış açısının değişmesini katkı sağlamıştır. Bununla beraber ise teknolojideki gelişmeler neticesinde sanatta üretim şekli değişmeye başlamış, maliyeti daha düşük, daha seri üretilen, tekrarı kolay olabilen ve dönemin çağdaş diye nitelendirebileceği ürünler ortaya çıkmıştır. Bu durumdan rahatsızlık duyan tasarımcı William Morris ve yazar John Ruskin öncülüğünde 1897’de İngiltere’de Arts And Crafts hareketini başlatmışlardır. Bu sanat hareketinin amacı sanatın insan dünyasından uzaklaşıp teknolojinin ve makineleşmenin esiri olmaktan kurtarma çabasının yanında gerçek yaşam içerisinde kullanılan sanatı da üretmektir. Kısa bir zaman diliminde hızla yaşanan bu sosyo-ekonomik değişim toplumu derinden sarsmıştır. Toplumu sarsan bu değişim sanatçı üzerinde sürekli bir baskı ve

endişeye yol açmış ve sanatçı kendini kurtarma eğilimleri göstermiştir. Özgürlüğü sınırlandırılan ve iç huzursuzluğa itilen sanatçı ise tepkisel olarak parçalayarak yok etme isteği ile ortaya çıkmıştır. Bu eğilimi ilk gösteren sanatçılar ise kübist ve ekspresyonistler olmuştur. Bu düşüncedeki sanatçılar nesne veya nesnelerin dış görünüşlerinin bir anlatım aracı olarak kullanılmasını reddetmişlerdir (Eroğlu, 2014; A. Turani, 2010; Yaman, Ekim, Sungur, ve Özer, 2016).

Doğa karşısında gözlerini kapayan ve bir yaşam anlayışı olan bu iki akımdan Ekspresyonizm 1905'te Almanya'da iki grup içerisinde doğmuştur. Hayatlarını köklü eski iktidarlardan kurtarıp özgürleştirmek isteyen ve yaratıcılığı savunan herkesi kucaklamayı ifade eden manifestoları ile Fritz Bleyl, Eric Henckel, Ernst Ludwig Kirchner ve Karl Schmidt tarafından oluşan birinci grup ve Gabriele Münter, Franz Marc, Wassily Kandinsky'den oluşan ikinci gruptur (Demirhan, 2016, s. 34).

Ekspresyonizm üzerinde birbirinden çok farklı ama dışavurumcu özellikleriyle renklerin psikolojik gücü üzerinde duran Matisse ve Fovlar, ilkel sanatın biçimsel anlayışı ile Gauguin'in etkilerini görebiliriz. Ekspresyonizmin etkilerini ise İtalyan Fütürizm'inde, Fransız Fovizm'inde, saldırgan ve dramatik özelliği ile Picasso'nun Kübizm'inde görebiliriz.

Ekspresyonistler izlenimcilerin aksine izleyicinin görmek istediğini değil kendilerinin istediklerini göstermek istemişlerdir. İzlenimcilerin algılarında sadece duyu yolu vardır. Ekspresyonistler de ise ruhun algısı ön plandadır. Beden gözü ile ruhun gözü sürekli bir çatışma içerisinde. Dönemin burjuva sınıfı ruhtan uzak dünyayı dinler, duyar ama tek bir söz dahi etmez. Dışavurumcu insan ise avazı çıktığı kadar uzağa bağırmaya gayret gösterir. Burjuva sınıfının düzeni bu dışavurumcu insanları gerçekten de saldırgan bir üsluba bürümüştür.

Bu sanat anlayışının temellerini hazırlayan diğer iki sanatçısı ise Edvard Munch ve James Ensor'dur. Avusturyalı Klimt, Fransız Redon, Ranson ve Serusier ise diğer bazı sanatçıları olmuştur (Eroğlu, 2014; Yaman vd., 2016).



Şekil 4. Taverna, Ernst Ludwig Kirchner, 1909.

Yukarıda bahsedildiği üzere sanatın soyutlaşma çabaları kendiliğinden durduk yere olmadığı gibi tek başına sadece sosyo-ekonomik tepkisellik de yetmemiştir. Sanat akımlarının birbirlerine olan tepkileri de sanat eseri üzerindeki yapısal arayışlar da sanatçıların felsefi düşünceleri de sanatın soyutlaşma sürecine etki eden unsurlardır.

Eugene Delacroix'in renklerin optik yansımaları üzerine araştırmaları Edgar Degas'ın sanatı tesadüflerden uzak, operasyonel bir süreç olarak nitelendirmesi izlenimcilik akımının resimlerde yeni kompozisyon ve renk arayışları ve geliştirdiği teknikler nesneden çok ışığın nesne üzerindeki etkisiyle yeni bir biçimlendirme anlayışı oluşturması ve eriyip giderek kaybolan perspektif ile birlikte gerçek dünyanın görüntüsünden uzaklaşması, Paul Gauguin'in resmin gittiği yolun müzikal bir ifade yolu olacağını dile getirmesi, Robert Delaunay'ın resmin kendini nesnenin esaretinden kurtaramadığı müddetçe özgürlüğünü elde edememiş bir ifade biçimi olarak kalacağını söylemesi, Paul Cezanne'nin nesne ve nesneleri tek bir kaçış noktasında birleştirerek perspektiften uzaklaşma çabası ve yapı olarak deneysel çalışmalarının Georges Braque ve Pablo Picasso'ya etki ederek analitik kübizmde mantıksal bir sonuca ulaşmalarına sebep olması gibi birçok neden söylenebilir (A. Turani, 2010, s. 561).

Kübizmin öncüsü bu iki sanatçı Cezanne'nin anlayışını daha ileriye taşıyarak şüphesiz ki eserlerinde kendilerinden önceki sanatçılar gibi doğayı tekrar eden bir ifade biçimine yer vermediler. Soyut sanat anlayışının gelişiminde Cezanne'dan sonra ikinci sırayı alan bu iki sanatçı biçimlerin doğallığından kaçarak kendilerine özgü bir üslupla alışlagelmiş görsel anlatımlardan tamamen kopuşlarını ilan etmişlerdir.

Cezanne'nın kompozisyon anlayışını kübizmin başlangıcı olarak sayarsak eğer kübizimde doğaya bir başkaldırı yoktur. Görünenin arkasındakini aramak için bir değişim süreci vardır. Doğayı sağlam bir kompozisyon içerisinde anlamlandırmak üzere duysal keşiflerin geometrik biçimlere göre biçimlendirilmesi vardır. Bu yeni biçimsel arayış Picasso ve Bague'la beraber yönünü tamamen görme duysundan uzak, aklın çözebileceği mutlak bir varlık cephesine dönmüştür. Yani soyuta.



Şekil 5. Avignonlu kızlar, Pablo Picasso, 1907.

Kübizm sadece Cezanne'nın resimlerinde kullandığı geometrik üslubundan değil Picasso'nun Avignonlu Kızlar tablosunda da görüldüğü üzere Afrika Sanatlarından da etkilenmişlerdir. Afrika'da Mali Cumhuriyetinde yaşayan Dogonların tören ve dans maskları soyut formları ile ilham kaynağı olmuştur. Arkaik ve primitif sanatın izlerini taşıyan ve Picasso'nun İspanya'da bir genelevi aktardığı ve daha önceki ismiyle Filozofik Genelev olan Avignonlu Kızlar 1907'de 20. yüzyıl sanatlarının da bir bildirisi niteliğinde ün kazanmıştır. Çünkü Avignonlu Kızlar ve kübizm ile birlikte sanatta tasarlama ve yaratma olayı doğanın görünen yüzünden ve tekrarından koparak bir devrim niteliği kazanmıştır. Yani sanatçı radikal kararlarıyla özgürlüğü tatmıştır. Resim sanatı mutlak varlığı arama yolunda taklitlerden uzaklaşarak asıl görev alanı olan tasarlamak ve yaratmak alanlarına yönelerek özgürleşir. Artık sanat süjenin gözünde gerçek dünyanın görünen dış cephesi değil, süjenin benlik duygularında, iç dünyasında gözlemlenir (Farthing, 2013; Tunalı, 2008).

Bu duygularla üretme çabası içerisine giren sanatçı giderek doğadan kopar ve yabancılaşır. Kendi yarattığı bir dünya algısı içerisinde düşüncelerini geliştirir. Böylelikle doğaya karşı üstünlük kurma çabası ve onu alt etme mücadelesi ile kendi ürünlerini ortaya koyar. Ortaya koyduğu bu ürünler toplum üzerinde kazanç sağlayan ticari bir unsur gibi toplumu sömürme

maksatlı değil, yeri geldiği zaman kendinden bile feragat edip topluma görünmeyi gösterme çabasıdır. İçerisinde sadece nesnelerden ibaret olan bir dünya algısını değiştirip, kölesi olduğumuz unsurların efendisi olmaya davettir.

Bu anlayışla Cezanne ile başlayan kübist düşünce nesnelerin dışsal gerçekliğini ideal bir biçimde şekillendirerek yeniden bir ruha kavuşturur. Sanki kübistler ele aldıkları nesnelerin tüm geçmiş ve gelecek hallerini bir bütün olarak ele alıp bir eşzamanlılık yaratmak isterler. Üst üste gelmiş formlar, kaynağı belli olmayan ışık, birbirini sorumsuzca kesen çizgiler, rengin özgürlüğü ile karmaşık bir yapı oluşturarak bu akımı kavramsal olarak nitelendirirler (Hegel, 1994, s. 133).

Bu niteliklere sahip olan kübizmin yaratıcılarından ve modern resmin başrol oyuncusu Pablo Picasso sanat hayatında çıkmaza girdiği zamanlarda ise başka sanatçıların anlatım tekniklerini ve konularını kendi anlatım tarzı ve üslubuna uyarlayarak çıkar yollar bulabiliyordu. Örneğin Paris’de ki Muse D’Ethnographie ziyaretinden sonra Afrika sanatından etkilenip, Avignonlu Kızlar tablosuna yansıyan betimlemeleri gibi (Farthing, 2013, s. 393).

Sanatın sanatla beslenen bir unsur olduğunu düşünürsek Picasso’nun bu yaptığının kopyalamayla ilgisinin olmadığıdır. Önemli olan başkalarının sanatlarından edindiği fikirleri, nasıl ve ne şekilde kullanıyor olmasıdır.

Picasso nesnelerin gerçek algılarının dışında onların geometrik formlarını ortaya sunuyor, aynı kompozisyon içerisinde yer verdiği nesne ve nesneleri farklı perspektiflerden çiziyordu. Ayrıca bir nesneyi aynı anda farklı bakış açılarından da gösteriyordu. Resimlerinde kırık formlar yaratarak, onların simgesel özelliklerini en aza indirerek resimlerine bakan gözlerin hazıra konmasını engelleyerek birebir etkili bir iletişimi sağlıyordu. Bunu yaparken de resimlerini insanların gözünde hoşla gitmeyen beğenilmeyen olmasını da elbette ki istemiyordu. Hele hele sanatı ile insanlar arasına bir set çekmeyi hiç istemezdi. O betimlemeye dayalı olan bir sanat anlayışının doğruluğuna inanan bir sanatçıydı.



Şekil 6. Kart oynayan, Pablo Picasso, 1913.

Georges Bague ise insanları, eşyaları, manzaraları geometrik formlara indirgiyor, her şeyi küp gibi ifade ediyordu. Sanatçı çoğu resmini bir manzara karşısına geçip ya da kendi oluşturduğu bir kompozisyon üzerinden yapmıyordu. Kendi belleğinden ezbere oluşturunuyordu. Sanatçının 1909'da yaptığı "Normandiya'da ki Küçük Liman" resmine baktığımız zaman resmin ilk etapta bir manzara mı yoksa bir natürmort mu olduğunu anlamak zordur. Resme baktıkça kayıkları ve deniz fenerlerini görürüz ve peyzaj olduğunu anlarız. Resimde form ve biçim geometrik parçalardan oluştuğu gibi resmin diğer önemli unsuru olan renkte geometrik bir yapıda kullanılarak nesnelerin formunda hem bütünlük sağlar hem de kompozisyonun genelinde tüm öğeleri kaynaştırır. Tabi ki bunda fırça darbeleri kadar rengin bütünlüğünün de katkısı büyüktür. Sanatçının 1908 yılında l'Estaque'de yaptığı resimler ilk kübist tablolar arasında kabul edilir. Bu basit görünümlü peyzaj resimler ilk olarak sanat tarihçisi ve sanat koleksiyoncusu olan ve Picasso'nun da kübik formlarda portresini çalıştığı Daniel-Henry Kahnweiler'in galerisinde sergilenmişlerdir (Farthing, 2013; Lynton, 2015).



Şekil 7. Normandiya'daki küçük liman, Georges Braque, 1909.

Picasso ve Brague 1909'da Paris'te bir araya gelip birlikte çalışmaya başladıkları dönemden sonra gerçek dünyanın görüntüsünden daha da çok uzaklaşıp geometrik betimlemeleri artmıştır. Resimleri daha da köşeli hal alarak parçalanmalar çoğalmıştır. Renk anlayışları tek renk gri ve bej'in tonları olmuştur. Nesneleri oluşturan her bir geometrik birim daha da karmaşık bir hal alarak üst üste bindirilmiş ve her bir geometrik parça özgürce kendini ifade eder hal almıştır. Sanki parçaları yanlış yerleştirilmiş ve düzeltilmeyi bekleyen bir yapboz gibi. Bu iki sanatçı da kompozisyonlarında strüktürel özelliği ön plana çıkaran küp, koni, silindir gibi geometrik formları ve düz çizginin yüzeyde sağladığı imkanı iyi kullanarak çözümleyici ve deneysel çalışmalar ortaya koymuşlardır. Analitik (Çözümleyici) Kübizm adı verilen bu dönem 1907-1912 yılları arasında etkisini göstermiştir. 1912 yılından sonra ki dönemde ise resimlerine boyanın yanı sıra gazete, bez, tahta ve plastik parçalar gibi dekoratif unsurlar girdi. Figür ve nesneler daha az parçalanarak Analitik Kübizm'de ki gri tonlar canlanmaya başladı. Bu kolaj tekniği çözümleyici üslubun aksine bütünleştirici, sentezleyici üslup olan Sentetik (Bireşimsel) Kübizm adını aldı. Kübizmin bu entelektüel ve çağdaş bakış açısı ilk başta çok yadırganmış olsa da Juan Gris, Fernand Leger, Jacques Lipchitz, Robert Delaunay ve Jean Metzinger gibi sanatçıları da bünyesine katarak kısa zamanda etki alanını evrensel boyuta taşıyarak modern sanat akımlarının kaynağı olmuştur (Farthing, 2013; Lynton, 2015).

Bunlardan İspanyol Juan Gris, 1906'da Paris'e taşınarak Matis, Brague, Leger Delaunay gibi sanatçılarla tanıştı. Gris'in kübizmle tanışması analitik kübizm ile olsa da O'nun resimleri sentetik kübizmin örneklerini temsil eder niteliktedir. Gris biçimsel olarak Picasso ve Brague'dan etkilendiği kadar arkadaşı Matisse'den de etkilenmiş ve Picasso ve Brague'nin aksine daha parlak, canlı ve uyumlu renkler kullanmıştır. Gris çalışmalarında düzen

anlayışını ciddi bir şekilde benimsemiştir. Kompozisyonlarında arka planı giderek eriterek ve tek renk kullanarak konu ile ayırtmış ve Konu içerisinde ince detayları ve süslemeleri de bu ayırışmaya katkı sağlamıştır (Lynton, 2015, s. 68).



Şekil 8. Masaörtüsü ve natürmort, Juan Gris, 1915.

Jean Metzinger ile Neo-Empresyonist döneminden arkadaş olan Robert Delaunay daha çok renk zıtlıklarının anlatım gücü ve estetik etkileriyle ilgilenmiştir. Orfik Kübizm diye adlandırılan bir eğilimin öncü sanatçısı olan ve Orfizm başlığı altında inceleyeceğimiz Delaunay, yumuşak bir geometrik yapı içerisinde parlak renklerin optik özelliklerini vurgulayan soyut resimler yapmıştır. Metzinger ise Kübizmin tam merkezindeydi ve yazdığı *Du Cubisme* (Kübizm Üzerine) adlı kitabıyla kübizmin kuramcı ressamı olarak tanındı. 1910 yılında yaptığı *Deux Nus* (İki Kadın) adlı çalışması Paris'te ki ilk kübist resimlerindendir. 1911 yılında yaptığı *Le Gouter* (Çay Saati) adlı çalışması ise kübizmin bir başka savunucularından olan Andre Solman tarafından Kübizmin Monalisası olarak nitelendirilir (Lynton, 2015, s. 66-68).



Şekil 9. Le goûter (Tea time), Jean Metzinger, 1911.

İlk başlarda figüratif kompozisyonlar oluşturan Fernand Leger, her şey resmin konusu olabilir anlayışı ile makineleri, mekanik eşyaları, mimari öğeleri resimlerine konu alarak Soyut sanatın evrenselliğini iyi bir dille uygulamış kübist sanatçılardan olmuştur. Resimlerinde biçimsel öge genellikle konik ve silindir formlardan oluşmaktadır. Bu formlar arasındaki ayrışmaları sağlam kontur çizgilerle ve kontrast oluşturacak şekilde renk kullanımlarıyla vermiştir. Yaptığı resimlerdeki figürler makineleri ve robotları andırmaktadır (Farthing, 2013; Lynton, 2015).



Şekil 10. Boru asker (Le Soldat à la Pipe), *Fernand Léger*, 1916.

Kübizmin ünlü resimlerini ortaya koyan ressamların yanı sıra onlarla da yakın arkadaş olan Jacques Lipchitz’de kübist anlayışla heykeller ortaya koymuştur. Lipchitz’in bu doğrultuda çalışmasına sebep ise Kübizm’in “Heykel Açılımı” dır. Burada kolajın da etkisi büyüktür. Heykellerinde geometrik ögeler birbirleri ile sıkı tutarlılık içerisinde. Işığın da etkisiyle bu tutarlılığın tesadüflerden uzak olduğu daha da iyi anlaşılır (Farthing, 2013, s. 391).



Şekil 11. Le guitariste (Gitar çalıcısı), *Jacques Lipchitz*, 1918.

Yazar ve sanat eleştirmeni olan Guillaume Apollinaire 1913 yılında bir makalesinde bazı kübist ressamların resimlerine nesnelerin gerçek görüntülerini en ufak bir şekilde bile ifade etmeyen, temsilden tamamen uzak bir geometrik ve renk arayışıdır der. Apollinaire'ye göre ise bu kübist ressamların başında ise yukarıda da bahsettiğimiz Robert Delaunay gelir. Apollinaire Delaunay'ın resimlerinin eğilimini açıklamak için Orfik Kübizm ve Orfizim terimini kullanır. Orfizim, temsilden tamamen uzak, ressam tarafından resme uyarlanmış elemanların oluşturduğu kompozisyonlardan, alması ve zıt renkler oluşmaktadır. Apollinaire'ye göre Orfizim eğilimi içerisinde Delaunay'ın yanı sıra modern resmin öncülerinden olan Leger, Metzinger, Duchamp gibi sanatçılar da vardır. Ama bu sanatçılardan hiçbirisi de Orfizim ismini benimsemediler ve haz almadılar. Ancak çalışmaları ile saf soyutlamaya öncülük eden sanatçılardan oldular (Tunalı, 2008).

1900'lü yılların başında başta Paris olmak üzere birçok büyük kentte soyut sanat yolunda bu şekilde önemli gelişmeler yaşanırken aynı zaman diliminde İtalya'da radikal bir sanat akımı olan Fütürizm baş gösterir. Bu sanat akımı akrabası Kübizm'den farklı olarak hız, dinamizm, kuvvet çizgilerinden bahseder. Resim ve heykel sanatında modern yaşamın teknolojik hareketlerini yüceltir. Kültür devrimi de diyebileceğimiz bu manifestoyu hazırlayan Filippo Tommaso Marinetti idi. O kalıplaşmış sanat fikirlerini ve sanat eserlerini modern çağ için gereksiz buluyor ve teknolojik unsurları yüceltiyordu (Blumenkranz-Onimus, 2000, s. 95).

Fütürizmin ortaya çıkışı alanı edebiyat olsa da "Gelecekçi Ressamlar Bildirgesi" ile resim alanında da etkisini çoğaltmıştır. Sadece edebiyat ve resim alanlarıyla yetinmeyip mimari ve müzik alanlarını da etkisi altına almayı başarmıştır.

Fütürizmin amacı yaşamın dinamizmini sanata aktarmaktır. Fütürizmi benimseyen sanatçılara göre her şeyin değişkenliği vardır ve sürekli hareket halindedir. Fütürizme göre gerçek hayatın görüntüsü önemli değildir. Hayatın insanda bıraktığı etki önemlidir. Fütürizm, çevremizde gördüklerimizin görüntüsünü ile ilgilenmez, onların gürültüleri, hareketleri ve kokuları ile ilgilenir. Hareketi ve dinamizmi ortaya çıkaran eğri, sarmal, zikzak gibi çizgi çeşitlerini bolca kullanır. Kübizmde kullanılan gri rengi reddeder. Keskin ve canlı renkleri kabul eder. Fütürizmin kompozisyonlarında durağanlık ve belli bir zaman dilimine sığdırılmış anlar kesinlikle kabul gören bir unsur değildir. Bu akımın öncü sanatçıları başta Umberto Boccioni ve Carlo Carra olmak üzere Giacomo Balla ve Gina Severini'dir. Paris'te geçirdiği zaman diliminde Picasso ve Brague'nin çalışmalarından da etkilenen Boccioni "Fiziksel Alışkanlık" teorisini ortaya attı ve bundan etkilenen Carra renk,

ses, koku gibi tüm duyuların dinamik ve ritmik kurgusu ile “Plastik Alışkanlık” anlayışını ortaya koymuştur. Balla ise ışık, hareket ve renk zıtlıklarının oluşturduğu ritmik hareket duygusu ile içsel etki yaratan çalışmalar yapmıştır (Blumenkranz-Onimus, 2000; Russolo, 2000).



Şekil 12. Tasmalı köpeğin dinamikizmi, Giacomo Balla, 1912.

Fütürist sanatçılar 1912 yılında bir sergi ile Paris, Londra ve Berlin gibi önemli şehirlerdeki sanatçıların biçimlendirme yetilerini ele geçirdi. İngiltere’de ortaya çıkan Vortisizm, Rusya’da ortaya çıkan Rayonizm de bu İtalyan sanat akımının deneyimlerinden faydalanmış sanat akımları olmuştur.

Fütürizm içerisinde türeyen bir akım olarak da bilinen Vortisizm, 1914’de İngiltere’de ortaya çıkmış soyut sanat hareketidir. Etkili olduğu üç yıllık zaman dilimi içerisinde Fütürizmin yanı sıra Kübizm, Orfizim, Rayonizm gibi sanat akımları ile de sıkı bir ilişki içerisinde olmuştur. Vortisizmin önderi Wyndham Lewis ile birlikte David Bomberg, Henri Gaudier-Brzesko, Jacob Epstein ve Crw Nevinson’un düşünceleri ve çalışmaları içerisinde Sanat Tarihi şeridindeki yerini almıştır. Fütürizmde olduğu gibi enerjiyi, makinenin önemini, hareketliliği, Kübizm’de olduğu gibi geometrik formları, çizginin etkili gücünü benimsemiş bir akım olan Vortisizm, uyumsuz renklerin yarattığı dinamizm ile, iğneleyici üslubu ile, yaygaracı tavrı ile dikkat çekse de o dönemde İngiltere’nin modern sanata karşı takındığı muhafazakar tavır karşısında çok fazla tutunamamıştır (Demirhan, 2016, s. 44).

Kısa süreli bir akım olarak anılmasında ki sebep ise özünde yıkıcı bir anlayışının olmasıydı. Bu faktörün yanı sıra sanatçıların askere gidip sanat oluşumlarını sahipsiz bırakmaları da etkili bir sebeptir.



Şekil 13. Mutlu günler, Wyndham Lewis, 1912.

Vortisizm dışında soyut sanata önemli katkılarda bulunan kısa ömürlü bir diğer akım da Rusya’da 1912-1914 yılları arasında etkisini gösteren Rayonizm’dir. Çalışmalarını dördüncü boyut veya ışınlar gibi terimlerle açıklamaya çalışan Rayonizmin başlıca iki sanatçısı Mikhail Larionov ve Natalya Gonçarova’dır. Bu iki sanatçının eserlerinde Kübizm, Fütürizm ve Primitivizmin etkileri görüldüğü gibi eserlerinde savunduğu sanat üsluplarına ilişkin ayırt edici unsurları ise ışık hüzmelerinin betimlemeleri, düz ve renkli çizgiler, yansımalar ve kesişelerdir (Demirhan, 2016, s. 44).

Rayonizmin soyut anlayışındaki temel unsur nesnelerden yansıyan ışınların izlediği yollar ve bu ışınların birleştiği geometrik ve mekânsal formlardır. Rayonist sanatçıların resim anlayışlarında nesnel dünyanın çıplak gözle görülen yanlarına değil nesnel dünyanın yansımalarına rastlarız.



Şekil 14. Kırmızı rayonizm, Mikhail Larionov, 1913.

Larionov'un "Kırmızı Rayonizm" isimli çalışmasında da nesnelerin gerçek görüntülerinin hiçbir hükmü yoktur. Nesnelerin yansıyan ışınlarının renk ve çizgilerle oluşturduğu kombinasyon vardır. Resimde nesnelerin durduğu yer dar açılı oluşturulan üçgenlerle sabittir. Bu geometrik form, ışık hüzmelerinin kaynağını gösterdiği gibi iki veya birden çok nesne ışınlarının kesiştiği aralarda oluşan geometrik şekiller ile de derinlik etkisi sağlamıştır. Larionov'un bu eseri akımın ifade biçimini gösteren iyi bir örnektir. Gerek Larionov'un bu eseri gerekse akımın diğer eserleri ve sanatçıları, Rus soyut sanatının gelişimine çok büyük katkılarda bulunmuşlardır ve Konstrüktivizm gibi Süprematizm gibi diğer modern Rus sanat akımlarına da önayak olmuştur (Demirhan, 2016, s. 44).

Yalınlaşmış hislerle, nesnelerin gerçek görüntülerini temsil etmeyen, soyut geometrik şekilleri kullanan Süprematizmin ortaya çıkışı Kazimir Maleviç'in "Siyah Kare" resmiyle olmuştur. Süprematizm gerçekçilik algısından uzak, ışığı, mekânsal algıyı, rengi yok sayan ve resim "hiçbir şey" dir anlayışıyla geçmiş ile bağlarını tamamen kopararak 1915'de Rusya'da ortaya çıkmış soyut sanat anlayışıdır. Siyah karenin de oluşumundaki temel süreç Maleviç'in bir opera için hazırladığı kübik formlardaki dekor ve sahne kostümlerinin arasındaki siyah ve beyaz bölümlerden oluşan kareydi. Maleviç'e göre bu sahne uygulamaları Süprematizmin ortaya çıkışındaki temel etkendi (Tarabukin, 2000, s. 121-123).



Şekil 15. Süpermatist kompozisyon, Kazimir maleviç, 1915.

Maleviç'in sanat anlayışında temsil gibi bir kaygı yoktur. O'na göre sanatçı ise gizli olanı keşfeden ve onu gerçek anlamına kavuşturan kişidir. Bu gerçek anlam ise güzel diye nitelendirdiğimiz olgudur. Bu güzellik ise duyguların kabulüdür. Maleviç, "Ben kendimi formların hiçliğine dönüştürdüm ve nesneler ortamından dışarı çektim." derken ve ortaya koyduğu temsilden uzak, kendi kendine yetebilen ve saf duygunun ürünü eserleri ile güzellik

olgusunu hiçlikte bulmuştur. Ama Maleviç güzellik kavramının göreceliliğine de değinir. O'nun güzellik anlayışı değişmese de zamanla resimlerinde değişmeler olmuştur. Durağan bir yapıya sahip resimlerinde dinamizm belirir ve resimlerine yeni renkler ve ögeler girer. Tamamen betimlemeden uzak olan bu Süprematist resimlerini 1922-24 yılları arasında Berlin gibi Venedik gibi batı kentlerinde sergileyerek Rus soyut sanatını Avrupa'da da etkili kılmaya çalışmıştır. Ayrıca yakın arkadaşı olan El Lissitzky Hollanda da sanatçılarla, Almanya da Bauhaus ile yakınlık kurarak Maleviçten sonra Rus soyut sanatının etkili olmasına büyük katkı sağlamıştır. El Lissitzky sadece resimleriyle soyut sanata destek vermekle yetinmemiş, sanata ve sanat felsefesine de yeni bir yön vermeyi amaçlamıştır. Bunu 1932'de yazmış olduğu bir yazıdan da anlamaktayız. El Lissitzky şöyle diyordu: “Her yapıtım dikkati üzerine çekmeye değil, duygularımızı sınıfsız bir toplum yaratma gibi çok daha büyük bir amaç uğrunda bizi harekete geçirmeye bir çağrıydı.” (Lynton, 2015, s. 96-116).

Süprematizm 1920'lerde Konstrüktivizmin yükselmesi ile Rus soyut sanatının bayrak taşıyıcılığı görevini Konstrüktivizme devretmiştir.



Şekil 16. Kırmızı kama, El Lissitzky, 1919.

İlk olarak 1915 yılında Rusya'da Süprematizmin tanıtıldığı bir sergide ortaya çıkan Konstrüktivizm her ne kadar Süprematizm gibi geometrik soyutlamanın ilkelerini benimsemiş çalışmaları ile halkın karşısına çıksa da İdeolojik olarak ayrılık gösteriyordu. Konstrüktivizm Süprematizmin aksine gerçek dünya ile arasındaki bağlarını koparmıyor, tam aksine onu kucaklıyordu. Bu doğrultuda düşünen Vladimir Tatlin, Naum Gabo, Lyubov Popova, Aleksandr Rodçenko gibi modern sanatın Rus temsilcileri, modern ve hazır malzemeleri kullanarak soyut geometrik rölyefler, heykeller ve konstrüksiyonlar

üretmişlerdir. Bu yapıtların çoğu kuleyi, köprüyü veya bir makinayı andırır şekillere sahiptirler.



Şekil 17. Gitar, Pablo Picasso, 1912.

Aslında 1912-14 yılları arasında Picasso, farklı hazır malzemeleri bir araya getirerek Konstrüktivist, Kübist resimler ve heykeller yapmıştı. Bunlardan biriside 1912’de metal malzemelerden ortaya koyduğu “Gitar” dır. Muhtemeldir ki Tatlin 1913 yılında Picasso’yu Paris’te ziyareti sırasında bu çalışmayı görüp etkilenmişti. Daha sonra kendisi’de metal malzemeleri kullanarak çalışmalar ortaya koymuştur. Ve bu çalışmaları Sentetik Kübizmin izlenimlerini taşımaktaydı. Ama Tatlinin en ünlü eseri 1920’de Enternasyonal Komünist Kongre için tasarlayıp hayata geçiremediği “Üçüncü Enternasyonal Anıtı” dır. Komünizmin toplumun ileri seviyeye gidebilmesi için sanatçının mimarla, sanayiciyle birlikte çalışmasını teşvik eden bir düşüncesi vardı. Tatlin de bu çalışmasıyla komünist kültürün toplumun gelişimi için kendi üzerine yüklediği bu görevi yerine getiriyordu. Konstrüktivizmin yapıtlarının önünü açan komünizmin bu ideolojisini konstrüktivist sanatçılar ise “Akılsal İnşa” dedikleri bugünün ve yarının eseri olacak olan, somut bir dinamiğe sahip, soyut ve akılsal eserler ortaya koymuşlardır. 300 metre yüksekliğinde Tatlin’in üçüncü enternasyonal anıt heykel tasarımı reklam amaçlı inşa edilmiş olan Paris’deki Eiffel Kulesine de bir tepki niteliği taşıyordu. Konstrüktivizmin simgesi haline gelen ve heykel ile mimariyi bir araya getiren bu strüktür birlik ve beraberliği savunuyordu. Kule Rusya’nın dışında da büyük bir ilgi ile karşılandı ama böyle bir tasarımın hayata geçirilmemesine ilişkin düşünceler fazlaydı. Ama Tatlin Komünizmin böyle bir düşüncenin ardında durup bunu gerçekleştirme isteğine inanıyordu. Ama Lenin’in yeni ekonomi politikası komünist uygulamaları değiştirerek sanatın da yönünü değiştirmiştir (Lynton, 2015, s. 102-110).



Şekil 18. Üçüncü enternasyonel anıtı, Vladimir Tatlin, 1920.

Naum Gabo ve Rusya'nın dışından yükselen sesler de Tatlin'in sanatının teknolojinin ve makinenin taklididir yorumlarıydı. Gabo 1923 yılında kendi savunduğu sanatı icra etmek üzere Rusya' dan ayrılmıştır ve Avrupa'da faydacıl Konstrüktivizmin tanıtımını yapmıştır. Aleksandr Rodçenko ise teknolojinin ürünü olan fotoğrafı kullanarak ve bunu tipografi ile birleştirerek konstrüktivizmin hatırı sayılır afiş ve dergi kapaklarını tasarlamıştır.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında geçmiş tüm değerlere karşı tepkisel bir tavırla ortaya çıkan Dadaizm'in 1920 Berlin sergisinde George Grosz ve John Heartfield ellerinde bir pankart ile fotoğraf çektirirler. Pankartta yazılı olan ise "Sanat Öldü, Yaşasın Tatlin'in Yeni Makine Sanatı" sözüdür (Lynton, 2015, s. 106).



Şekil 19. George Grosz ve John Heartfield, 1920.

Aslında Konstrüktivizmin de Süprematizmin de etkin olduğu 1915-16'lı yıllar Dada'nın ideolojik tavrı olan sanat öldü, yaşasın yeni sanat algısının hakim olduğu yıllardır. Ve dahi

Kübizmin, Fovizmin, Orfizmin hatta İzlenimciliğin içerisinde bulunan sanatçılar veya bu akımlar içerisinde oluşan gruplar Dadaizmin ifade biçimini ve tarzını kullanmışlardır.

Dada, sözcüğü ilk defa 5 Şubat 1916'da İsviçre'nin Zürih kentinde, Hugo Ball ve arkadaşları tarafından kurulan Cabaret Voltaire'de duyulmuştur. Dada'ya kadar sanatın özgürlükçü, tepkisel ve devrimci özelliği toplumun ve kurumların baskısı karşısında bir geniş oluşum olarak değil, bireysel yapıtlar ile veya kısa süreli, tutunamayan sanat akımları ile kendini göstermiştir. Ama Dadaizm uluslararası alanda ses getiren çok disiplinli bir oluşum olarak bilinmektedir (Sanouillet, 2000, s. 305).

Bir sanat üslubundan ziyade düşünce ve zihniyet oluşumu olan Dadaizm, şüphesiz ki Birinci Dünya Savaşı'nın insanlığa verdiği zararın ürünüdür. Zaten Dada gibi devrimci, protestocu, başkaldırıcı bir akımında normal bir şekilde işleyen zaman içerisinde ortaya çıkması düşünülemezdi. Dada'nın savaşı hazırlayan o kültüre tepkinin yanında egemen olan mantığa karşı koyma, hiyerarşik toplum düzenini yok etme gibi düşünceleri de vardı.

1916'da kurulan Kabare Voltaire'nin kuruluşuna kadar dağınık olan bu düşünceyi benimsemiş sanatçılar Kandisky ve Klee'nin de arkadaşı olan Hugo Ball'ın etrafında toplanacaklardı. Hugo Ball'ın ilk destekçileri ise sevgilisi Emmy Hennings, ressam ve mimar Marcel Janco, ressam Hans Arp, şair Tristan Tzara gibi isimlerdir. Hugo Ball'ın çağrısı üzerine savaşın tarafsız bölgesi olan İsviçre'de bu sayı yavaş yavaş artarak çoğalacak, etkinliğini arttıracak ve tüm geleneksel sanat oluşumlarına karşı kafa tutacaklardır. Çok bir zaman geçmeden de aralarına alman yazar Richard Huelsenbeck de katıldı. Huelsenbeck yazdığı yazılarla grubun hırçın ve saldırgan yönünü de aktif hale getirdi. Çoğu akşam kabarede toplanan bu isimler oyuncu Emmy Hennings'in kukla gösterilerini izliyorlar, Bront ve Duparc'ın şarkılarını dinleyip sonra masaları bir kenarı kaldırarak dans etmeye başlıyorlardı. Apollinaire'nin, Andre Salmon'un, Max Jacob'un şiirlerini dinliyor, çoğu Hans Arp'ın koleksiyonundan oluşan ve Marcel Janco'nun, Marcel Slodki'nin, Otto Van Ressa'nın tablolarını sergiliyorlardı. Onlar için bu ortam tepkilerini ortaya koydukları özgürlük alanı olarak algılanıyordu (Sanouillet, 2000, s. 305-308).



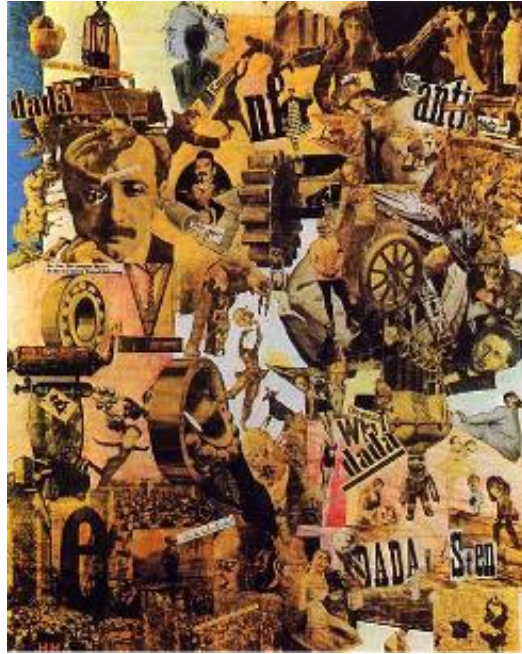
Şekil 20. Cabaret voltaire de performans gösterisi, *Hugo Ball*, 1916.

Bu özgürlükçü düşünce veya savaşı doğuran değerlere olan tepki sadece Kabare Voltaire'den ve orada bulunan sanatçılarından ibaret değildi. Zürih grubu dağılmaya başlarken Huelsenbeck 1917'de Berlin'e geri dönerek savaş sonrası Almanya'sında da yazılarına devam etti. Tzana Paris'e giderek burada Sürrealizmi doğuracak olan sanatçılar ile sıkı bağlar kurarak iş birliği yaptı. Arp 1919'da Köln'e giderek Max Ernst ile birlikte Dada oluşumunu orada da başlattı. O yıllarda Paris'te bulunan Marcel Duchamp ile Picabia'nın düşüncelerinde ve çevresinde de Dadaya benzer bir oluşum söz konusuydu. Duchamp ve Picabia daha sonra Man Ray ve Morton Livingston ile birlikte Amerikan Dadaizm'inin kurucusu oldular (Sanouillet, 2000, s. 305-314).

Uluslararası bir oluşum olan Dada hareketi sadece bir sanat akımı değildi. Dada karşı karşıya olduğu tehlikeye karşı sözcüklerle, müzikle, dans ve sahne gösterileri ile, sergilerle tepkisel bir saldırı eğilimiydi. Herhangi bir sanat akımı gibi yeni şeyler ortaya koymuyor, olan değerleri yeri, eleştiriyor ve onlara yeni manalar kazandırıyor. Dada'ya göre her şey sanat olabiliyordu. Sanatı sanat yapan unsurun biçimle, ustalıkla, üslupla alakasının olmadığını, onu ortaya koyan sanatçısının ona sanat eseri anlamını vermesinin yeterli olabileceğini savunuyordu. Örneğin Marcel Duchamp 1917'de New York'ta bir pisuvarı "Çeşme" ismini koyarak ve "R. Mutt" imzasını kullanarak bir sergiye göndermişti. Ama sergiyi düzenleyenler tarafından cesaret edilip de sergilenememişti. Buradan da anlaşılıyor ki Dadaizm de sanat her şey olabiliyordu ve Duchamp'ın bu pisuvarı çeşme ismini alarak işlevinden çok farklı bir anlama kavuşabiliyordu. Duchamp, yaratıcılığını ortaya koyarak bir nesneye şekil vermek veya tuvale resim yapmak yerine hazır, sıradan bir nesneye verdiği anlam ile sanat kavramını değiştirmek veya onu ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Duchamp

bu eğilimi “Çeşme” den önce 1914 yıllarında “3 Standart Stopaj” ve “Stopaj Ağı” çalışmaları ile de göstermiştir. Akademik dogmalara karşı ortaya koyduğu çalışmalarına 1923’ten sonra ara veren Marcel Dunchamp’ın son çalışmaları arasında ise öldüğü zaman Greenwich’deki atölyesinde ortaya çıkan, ahşap bir kapının deliğinden bakıldığında görülebilen, elinde gaz lambası ile uzanmış çıplak bir kadın tablosudur (Lynton, 2015, s. 130).

Dadaizm savaş sonrası Almanya’da büyümüştür ve John Heartfield ve Hannah Höch politik çalışmaları ile, Max Ernst kolaj ve heykelleri ile öne çıkmıştır. Dadayı Paris’te yaşayan ve yaşatan Picabia ve Tzara ise zamanla biçim değiştirerek Gerçeküstücülüğe doğru kaymışlardır. Gerçeküstücülüğün doğmasında ki en büyük etken olan Dada 1950’lerde Yeni Dadaizm, 1960’larda ise Kavramsalcilik isimleriyle tekrar geri dönecektir.



Şekil 21. Almanya'nın son weimar-bira-göbekli-kültür çağı, *Hannah Höch*, 1919.

Dada’nın uygulayıcılarından başta Max Ernst olmak üzere Jean Arp ve Man Ray gibi isimler sanat eserini sınırları belirlenemeyen bilinçdışı bir uygulamanın ürünüdür diye nitelendiriyorlardı. Onların bu düşünceleri Sürrealizm’i ortaya çıkaran en temel unsurlardan biriydi. Bir diğer önemli unsur da Dada’nın her şeyi yok etme isteği Sürrealizmde de beliren bir diğer temel unsurdur. Max Ernst 1922’de Paris’e geldiği zaman Andre Breton Gerçeküstücülüğün manifestosunu henüz yayımlamamıştı. Bu manifestoda Max Ernst’in düşüncelerini açıkça dile getiren kişiliği, düşsel resimleri ve de dergilerden, kataloglardan, kumaşlardan kestiği parçaları yeni bir anlamda bütünleştirdiği kolajlarının etkisi şüphesiz büyüktü (Antmen, 2009, s. 133).

Aklın herhangi bir müdahalesi olmadan, ahlaki tüm değerlerin dışında ifadeci üslubuyla tanımlanan Gerçeküstücülük, savaş sonrası kültürü yeniden canlandırmanın yolu bilinçdışının sahip olduğu enerji ile mümkündür inancıyla Andre Breton'un 1924'de yayımladığı manifesto ile başlar. Aslında Gerçeküstücülük ismini ilk 1917 yılında oynanan bir oyunu yorumlarken Guillaume Apollinaire kullanmıştır. Ama Dada içerisinde ortaya çıkan ve gelişen Sürrealizm Breton'un manifestosu ile Dada'dan ayrılmış ve eserleriyle düşsel anlatımı gerçekçilikle buluşturmuştur (Lynton, 2015, s. 124).

Zihnin bastırmış olduğu duygular dünyasının ifşasını düşsel bir anlatım ile ortaya çıkaran Sürrealizm, kompozisyonlarında mantığı devre dışı bırakarak Sigmund Freud'in düşüncelerinden ve psikanalizin serbest çağrışım gibi yöntemlerinden faydalanır. Bu kompozisyonlarını oluştururken ise biçimleri bozar, kolajlardan faydalanır, rastlantısal desenleri ince ince işler ve birçok yeni arayışlar içerisine girer. Breton manifestosunu imzalarken yalnız olmadığını biliyordu. Çevresinde O'nun gibi düşünen birçok insan vardı. Mesela Picasso, Breton'un gözünde aynı zamanda gerçeküstücülüğün bir savunucusuydu. Max Ernst ve Man Ray Dada'nın içerisinde Gerçeküstücülüğü tutup çıkaran isimlerdi. Andre Masson ve Joan Miro zaten Gerçeküstücülüğün öncüsü olmayı hak eden akımın uygulayıcılarıydılar. Bunların yanı sıra İtalya'da etkili olan Giorgio Chirico gölge ve perspektif kullanımıyla, hayali kompozisyonları ile Gerçeküstücülüğe yön veren sanatçılar arasındadır. "Şairin Şüphesi", "Sokağın Melankolisi", "Sokağın Gizemi" Gerçeküstücü ressamların etkisi altında kaldıkları bazı resimleridir. Andre Masson ise tuvalin üzerinde kullandığı kum gibi nesnelerle yaptığı deneysel nitelikteki çalışmalarıyla ilgi uyandırmış ve Gerçeküstücülüğün kendine münhasır ressamı olarak kabul görmüştür. Akımın öncülerinden olan Joan Miro kendine özgü şiirsel ve sembolik formlarıyla insan zihnini özgürleştirir. O nun sıradan gibi görünen şekilleri sadece insan zihnini değil, tüm dünyayı keşfe çıkar. Kompozisyonlarını oluşturmada sadece rüyalarından faydalanmaz. O hayallerinin de peşinden koşar. Hayallerinin yorumu olan imgeler ise kompozisyonlarında Freud'un "Serbest Çağrışım" ruhuyla dans eder. 1934 yılında resmettiği "Salyangoz Kadın Çiçek Yıldızı" isimli resminde olduğu gibi (Lynton, 2015, s. 180-193).



Şekil 22. Salyangoz, kadın, çiçek yıldızı, Joan miro, 1934.

1929 yılında Breton ile tanışmasından sonra sahneye çıkan İspanyol ressam Salvador Dali bilinçdışı unsurların sanat üzerindeki etkinliğini, zihinsel süreçlerin yansımalarını aktardığı resimlerini ilk olarak Paris’te düzenlenen karma bir sergide ortaya koymuştur (Lynton, 2015, s. 179).



Şekil 23. Haşlanmış fasulyeli yumuşak yapı, Salvador Dali, 1936.

Dali akla bile gelmeyen nesneleri geniş bir boşlukta bir araya getiriyor, saatleri eritiyor, insan bedenlerini aklın alamayacağı şekilde çarpıtıyordu. Kompozisyonda ilk bakışta algılanan nesne aniden başka bir nesneye dönüşebiliyordu. Böyle bir şekilde kurgulanan düşsel anlatım gücü gerçekçi ifadesiyle izleyicide psikolojik tepkilere sebep oluyordu. Dali’ye göre kendi resimleri elle yapılmış zihnin birer fotoğraflarıydı. Breton ise Dali’nin resimlerinde tüm zıtlıkların ortadan kalktığı zihinsel süreçleri görüyordu. Ayrıca izleyicinin gözünde hayranlık uyandıran Dali’nin bu tabloları hem tepkisel nitelikteydi hem de yıkıcıydı. Bir o kadar da bilinçli bir şekilde uygulanmış çılgınlıklarla da doluydu. Dali’nin bu çılgınlıkları

ününü ciddi bir şekilde arttırdığı gibi Breton ve O'nun çevresindeki diğer Gerçeküstücü ressamların tepkisini çekmiş ve Dali'yi Gerçeküstücülükten dışlamasına sebep olmuştur (Lynton, 2015, s. 179-193).

Dali kadar renkli olmayan fakat kompozisyonlarındaki sıradışılık ile benzerlik gösteren Fransız Yves Tanguy bilinçaltını soyut manzaralar ile anlatır. Çalışmaları sade ve gösterişsizdir ama resimlerine bakan izleyici boşlukta duran soyut formların ne anlam taşıdığını bulmaya çalışırken derin perspektif algısı ile resimde aktarılmış olan bilinçaltının derinliklerinde kendini bulur. Bu doğrultudaki en etkileyici tablolarından birisi ise 1927 yılında yaptığı “Anne, Babam Yaralandı” isimli tablosudur.



Şekil 24. Anne, babam yaralandı, Yves Tanguy, 1927.

Gerçeküstücülük akımının felsefesini sağlam bir şekilde vurgulayan Belçikalı ressam Rene Magritte ise diğer Gerçeküstücü resamlardan farklı olarak rastgele ve tesadüfi oluşturulmuş nesneleri ve onların boşlukta rastgele oluşturdukları kompozisyonları değil, onların temsil güçleri üzerinde durmuştur. Magritte için önemli olan alışlagelmiş nesnelere yeni anlamlar kazandırmak ve o alışlagelmiş nesneleri alışkın olmadığımız bir tavırla göstermektir. Bunu yaparken ise resimlerini birer görsel imge olmaktan çıkarır ve onlar gizem katar. Magritte de resim anlayışını ifade ederken resimlerinde ki gizem unsuru için şu cümleleri kullanır:

“Bense, düşünceleri resmetmiyorum. Resimsel imgeler aracılığıyla, nesneleri ve nesnelerin biraraya gelişini, bize ait herhangi bir düşünce ya da duygudan bağımsız olarak tarif etmeye çalışıyorum. Bu nesneleri ya da bu nesneler arasındaki bağlantıları ya da birliktelikleri herhangi bir 'ifade', 'illüstrasyon' ya da 'kompozisyon' şeklinde algılamamak çok önemli. Ben belli bir nesnenin neden orada olduğunu, neden yan yana durduklarını zihnen açık etmek üzere resmetmem, resimlere öyle bakmak gizemi bütünüyle yok edecektir.”

Gerçeküstücülüğü 1927-1930 yılları arasında Paris'te geçirdiği üç yıllık yaşam diliminde benimseyen Magritte, Breton'un da Dali'nin çalışmalarını açıklarken kullandığı zıtlıklar ve

ikilemler gibi kelimeleri resimlerinde en iyi yansıtan Gerçeküstücü ressamlardan biriydi. Ama Dali'den farklı olarak bu ikilemleri esprili bir anlayışla ele almaktaydı (Gombrich, 2014; Lynton, 2015).



Şekil 25. Golconde, Rene Magritte, 1953.

Belçika'nın bir diğer Gerçeküstü sanatçısı Paul Delvaux ise Giorgio de Chirico'nun da etkisi altında kalarak mimari öğeleri kullanarak Gerçeküstü kompozisyonlar kurgulamıştır. Bu kompozisyonlarına ise gizemli ve durağan olmayan çıplak kadın figürleri eşlik etmiştir. Gerçeküstüçüler nesnelerin alışılmışın dışında ve gerçeğin ötesindeki ifade gücünü sadece resimlerinde yansıtmamışlardır. Paris'te 1936 yılındaki gerçeküstü sergilerinde karşılaştığımız Meret Oppenheim'in "Tüylü Kahvaltı" sı ve Dali nin "İstakoz Telefon" u çalışmalarında olduğu gibi nesnelerin birebir kendileriyle de ifade etmeye çalışmışlardır (Antmen, 2009, s. 138).



Şekil 26. Tüylü kahvaltı, Meret Oppenheim, 1936.

Gerçeküstüçülük bunlarla yetinmeyip sanatın birçok alanını etkilemiş bir akım olarak 1929'da "Endülüs Köpeği", 1930'da "Altın Çağ" gibi filmlerle sinema sektöründe de etkin olmuştur. Kendinden sonra gelecek olan Soyut Dışavurumculuk, Otomatizm ve Pop Sanat

gibi sanat akımlarına yol gösteren Gerçeküstücülük İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra etkisini yitirmiştir (Antmen, 2009, s. 139).

Gerçeküstücülüğün etkisini yitirip yukarıda saydığımız akımlara yol göstericiliği şöyle dursun, Max Ernst, Andre Breton, Andre Masson ve Yves Tanguy gibi Gerçeküstücülüğün önemli sanatçıları Soyut Dışavurumculuğu etkileyen en önemli isimlerden olmuşlardır. Ayrıca hem Avrupa'da yaşamış hem de Amerika'ya göçmen olarak yerleşen Gerçeküstücü bu sanatçılar sayesinde Soyut Dışavurumculuk hem Avrupa'dan hem de Amerika'dan beslenen ilk sanat hareketi olmuştur. İlk Kandisky'nin resimlerini açıklamak için kullanılan Soyut Dışavurumculuk terimi 1940-1950 yılları arasında duygularını soyutlama yoluyla aktarmaya çalışan Amerikalı ressamların resimlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Bu tanıma uygun resimler yapan Jackson Pollock, Franz Kline, Willem De Kooning, Barnett Newman ve Mark Rothko gibi isimlerdir. Bu isimlerin hepsi de Amerika'da sanatın beşiği olan New York'da doğmuş akımın öncü isimleridir. Bu Amerikalı isimler dışında Amerika'ya göç eden gerçeküstücü Max Ernst, Andre Masson, Andre Breton, Kübist Fernand Leger ve soyut sanat anlayışını benimsemiş bir diğer sanatçı Piet Mondrian da Soyut Dışavurumculuğun diğer temsilcileri arasındadır. Soyut Dışavurumcuların en önemli özelliği eylem ressamı olmalarıdır. Akımın içerisinde yer alan sanatçılar farklı üslupları benimsemiş olsalar da duygularını dışa vurmak için renklere odaklanmışlardır. Tuvallerinde renkleri özgürce püskürtmüşler ve akıtmışlardır. Bunlardan yere serdiği tuvaline boyayı damla damla akıtarak fırlatarak sanki hareketlerinin haritasını çıkarırcasına şaşkınlık verici resimler yapan Pollock, fiziksel eylemlerinin ifadesi olan tekniğine “Aksiyon Resmi” ismi verilmiştir. Bu üslupla birlikte resim bir temsil olmaktan çıkmış sanatçının ortaya koyduğu hareketlerin izlerini taşıyan ve sanatçının enerjisini tuvale aktaran bir ifade biçimi olmuştur. Bu ifade biçimi ise birçok sanat eleştirmeni tarafından şaşkınlıkla karşılanmıştır. Çünkü bu üslup sadece boyanın akıtılmasıyla veya damlatılmasıyla uygulanmıyor çılgınca yöntemlerde deneniyordu. Bunlar arasında boya dökülmüş bezin üzerinde bisikletle gezinmek, boyanmış çıplak kadınları bezin üzerinde yuvarlamak gibi alışılmamış uygulamalardı. Amerikalı sanat eleştirmeni Harold Rosenberg de bu yeni sanat akımını anlatırken “Soyut Dışavurumculuk artık bir resim yapmak değil, bir olaydır.” yorumunda bulunuyordu. Pollock boyayı akıtma ve damlatma ile yaptığı Soyut Dışavurumcu tablolarını ilk kez 1948 yılında sergiledi. Pollock'un bu sergisi İnsanların bu yeni sanat akımıyla aralarındaki buzların erimesinde büyük rol oynadı (Antmen, 2009; Gombrich, 2014; Lynton, 2015).



Şekil 27. Jackson Pollock atölyesinde çalışırken, *Genco Gülan*, 2013.

Soyut Dışavurumcu enerjisini Pollock gibi karmaşık bir şekilde yansıtmayan ve daha az renklerle çalışan Franz Kline Çin kaligrafisini andıran basit olduğu kadar mekânsal düzenleme etkisi veren çizgisel resimler yapıyordu. Kline'nin tek vuruşluk fırça hareketleriyle oluşturduğu bu çizgilerdeki ton geçişleri resimlerine derinlik etkisi de veriyordu.



Şekil 28. İsimsiz, *Franz Kline*, 1956.

Barnet Newman ile birlikte Soyut Dışavurumculuk ilk evresindeki karmaşık yapısını terk ederek ikinci evrede detaylardan uzak doygun, canlı ve sade renkleri benimser. Newman gibi Mark Rothko da izleyiciyi resmin içerisine çekmek için doygun renk alanları yaratan ikinci evre Soyut Dışavurumcu ressamdır. Rothko'nun 1949'da yaptığı "Adsız" isimli resminin de örnek teşkil ettiği ikinci evre Soyut Dışavurumcu resimler sanat eleştirmenleri Clement Greenberg ve Hans Haffman tarafından da "Renk Alanı Resimleri" olarak adlandırılmışlardır. Hem birinci evre hem de ikinci evre resim üslubunu benimsemiş Soyut

Dışavurumcu ressamalarda yok değildi. Bunlardan birisi soyut araştırmalar yapan Robert Motherweell'dir. Motherweell oval biçimde lekeleri andıran formlarıyla ve bu oval formları ortaya çıkaran beyaz ve dikey dikdörtgenlerle oluşturduğu 140 adet resimden oluşan bir seri yapmıştır. Bu resimlerde diğer Soyut Dışavurumcu resimler gibi ilk bakışta bir anlam içermiyor gibi görünseler de sanatçısının duygularını soyutlama yoluyla aktarmayı başarmışlardır. Hem de günümüz soyut sanat anlayışına yol göstermişlerdir. Motherwell'in bu serisi de bu doğrultuda düşünülebilir. Motherweell bu resimlerindeki oval lekeleri İspanyol boğa güreşinde hayatını yitirmiş bir boğanın testislerine benzeterek, İspanyadaki iç savaşın İnsanlar üzerinde oluşturduğu kaybetmişlik duygusuna işaret etmektedir (Farthing, 2013, s. 452).



Şekil 29. No: 57, İspanyol Cumhuriyeti'ne ağıt, Robert Motherwell, 1957.

Robert Motherwell, benimsediği sanat hareketini “Gerçeğe özgü öğelerle kesin bir savaş vererek bilinmeyen bir tekneyle kimsenin bilmediği bir yere, karanlıkta yolculuk etmek.” ifadeleriyle dile getirir (Yaman vd., 2016, s. 114). Yeni bir sanat doğurmanın inancıyla Motherweell'in bahsettiği bu yolculuğa tüm Soyut Dışavurumcu sanatçılar katılmışlardır. Soyut Dışavurumculuğu destekleyen eleştirmenlerde akımın amacına ulaşabilmesi için sanatçının tüm gelenekleri bir yana bırakıp tüm bedeni ve tüm gücüyle ve hiçbir şeyi umursamadan bu yola baş koymalarının gerekliliğine değinmişlerdir. Bu yolculuk günümüzde de şahit olduğumuz üzere modern sanatın önünü açmış, günümüz sanat anlayışını ciddi şekilde etkilemiş ve New York merkezli bir sanat sürecini başlamasına sebep olmuştur. Sanatçı ve eleştirmenler bu doğrultuda düşünürken bir yandan da toplumun basmakalıp yargılarından uzaklaşmak adına veya farklı nedenlerden ötürü bu yollarından sapabiliyorlardı. Bu sapmalar benimsedikleri akımın son sahnesinin çekimlerini oluştursa da sanatçı ve Sanat Tarihi açısından yeni bir filmin başlangıcı olabiliyordu. Bir yılanın derisini değiştirmesi onda bir yapı veya gen değişimine neden olmaz tam tersi kendini yenileyip

güçlenmesine neden olur. Sanat Tarihi içinde yaşanan bu sapmalar da yılanın gömlek değiştirdiği gibi bir değişim ve gelişimin nedeni olmuştur (Lynton, 2015, s. 243).

Soyut Dışavurumculuk içerisinde bu değişim ise 1960'lı yıllarda yerini Resimsel Soyutlama Sonrası'na ve Pop Art a bırakması ile olmuştur.

Pop sözcüğü ilk olarak Richard Hamilton'un Londra'da 1956 yılında Whitechapel Gallery'de sergilediği "Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı Ve Cazip Kılan Nedir?" adlı kolaj çalışması için kullanılmıştır. Burada Pop sözcüğünün kullanılma nedeni çalışmanın popüler kültürün ürünü oluşu kadar çalışmada yer alan yarı çıplak kaslı bir erkeğin elinde abartılı büyüklükte tuttuğu lolipop'un üzerinde yazan Pop sözcüğüdür (Farthing, 2013, s. 484).



Şekil 30. Bugünün evlerini bu denli farklı ve cazip kılan şey nedir?, Richard Hamilton, 1956.

Whitechapel'da ki bu sergide Amerikan kitle kültüründen etkilenmiş Hamilton ve arkadaşlarının ticari popüler kültürü tanıtan eserleri sergilenmiştir. Hamilton'a göre popüler olan şey kısa süreli ve geçici, düşük bütçeli, reklam hileleri barındıran, zekice ve çarpıcı olandır.

1956'da Soyut Dışavurumculuğun hakim olduğu dönemde baş gösteren Pop Art uluslararası platformda henüz kendini ispatlayacak güce hakim olmasa da Soyut Dışavurumculuğun hakimiyetine meydan okuyordu. Jasper Johns'un "Bayrak" serisi, "Yıldızlar" ve "Şeritler" isimli yapıtları ve Robert Rauschenberg'in Coca Cola şişeleri gibi kitle tüketimin sembollerıyla yaptığı kolajları bu meydan okumanın ilk ürünleriydi. Ama daha öncesinde İngiliz Pop Art'ının temeli sayılabilecek "Bunk" isimli kolajlarıyla ve ünlülerin,

striptizcilerin, çizgi karakterlerin dergilerden elde edilmiş görsellerinden oluşturduğu slayt gösterisini 1952’de Londra’da ki İnstitute Of Contemporary Art (ICA)’da sunan Eduardo Paolozzi öne çıkar. Bu durum gösterir ki Pop Art hem İngiltere’de hem de Amerika’da bağımsız bir şekilde ortaya çıkmıştır. Ama Pop Art akımının kilit dönemi veya meydanı Soyut Dışavurumculuktan devraldığı yıl aralarında Andy Warhol ve Roy Lichtenstein gibi isimlerin bulunduğu 1962 yılında ki sergidir. Warhol’un “Campbell’s Konserve” serigrafı baskısını, Lichtenstein’in “Whaam” adlı çizgi roman görsellerini sergilediği bu sergi izleyici tarafından tam anlamıyla anlaşılmasa da akımın bu öncü isimleri modern tüketim toplumunun temsil edildiği eserlerini büyük bir çekicilikle sergilemişlerdir (Farthing, 2013, s. 485).



Şekil 31. Whaam, Roy Lichtenstein, 1963.

Akımın sanatçıları sadece sergi salonları ile kısıtlı kalmıyorlar, popüler kültürün, tüketimin ve reklamın olduğu her alanda da boy gösteriyorlardı. Örneğin Peter Blake 1967 yılında The Beatles için, Warhol’da 1971 yılında The Rolling için albüm kapağı bile tasarlamışlardır. Zaten Pop Art’ın sanatçıları hiçbir zaman kendilerini kısıtlamamıştır. Bir tutarlılık göstermeksizin hep farklı alanlarda hep farklı konuları ele alıp her biri farklı eserler ortaya koymuşlardır (Farthing, 2013, s. 486).



Şekil 32. Marilyn Monroe, Andy Warhol, 1967

Ama aralarında dikkatleri üzerine en fazla çeken isim Andy Warhol Olmuştur. 20. yüzyıl sanat anlayışının en önemli isimlerinden olan Warhol, basit ve sıradan imgelere duygusal anlamlar katarak onları kutsallaştırmayı başarmış bir isimdir. Bu basit imgeleri tepki görsede, çalışmaları ister bir sanat eseri ister bir reklam ürünü olarak görülse de Warhol, “Ben bir hiçim ama yine de bir işe yarıyorum.” diyerek mütevaziliğini korumuştur. Warhol’un modernleşme düşüncesinde kendinden önceki sanatçıların modernleşme çabalarında görülen yıkma, geleneğe karşı gelme veya benzeri eylemler görülmez. Warhol hiçbir şeyi umursamadan kendi yoluna bakmış ve tüm avangard sanat akımlarının ulaşmak istediği ütopyanın merkezine ulaşmayı başarmıştır. Warhol içinde yaşadığımız dünyanın hiçbir olumsuz yönünü yadsımamaktadır. Tam tersi her şeye kucak açıp sahip çıkmaktadır. Bunları ortaya koyarken de izleyicinin zorla ilgisini çekecek bir çaba içerisine girmeden, eserle izleyici arasında ki duygusalılığı ortadan kaldıran eserler ortaya koymuştur. Bu yüzden Warhol’un eserleri estetik açıdan istenildiği kadar eleştirilebilir ama asla yok sayılamaz. Andy Warhol, Richard Hamilton, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg gibi akımda ismi öne çıkmış isimlerin dışında Tom Wesselmann, Joe Goode, Claes Oldenburg, Robert Indiana, Mel Ramos, George Segal gibi isimlerde Pop Art Akımı içerisinde aktif rol almışlardır. Bunların yanı sıra İsveçli Öyvind Fahlström, Fransız Daniel Spoerri, Alman Sigmar Polke gibi sanatçıların çalışmalarında da Pop Art’ın imgeleri görülür. Kendinden önceki Soyut Dışavurumculukla ve kendisiyle aynı yıllara rastlayan bir diğer modern sanat akımı Resimsel Soyutlama Sonrası ile mücadeleyi kazanan Pop Art sadece tüketim toplumunu öven ve yüksek kültür ile kitle kültür arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya yönelik çalışmalar ortaya koysa da tüketim toplumunu eleştiren çalışmalarla da ortaya çıkıyordu. Bu duruma Warhol’un modern Amerikan yaşıntısının karanlık yüzünü gösteren

trafik kazalarını içeren serigrafi baskıları ve Bosheir'in "Diş Macunu" isimli resmi örnek gösterilebilir (Baudrillard, 2010; Demirhan, 2016; Farthing, 2013).

Düşük sanat imgelerini ele alarak medyanın güdümündeki modern tüketim toplumunun ve toplumun popüler kültüre ilişkin sempatisini bize en iyi şekilde anlatan Pop Art 1970'li yıllara kadar uluslararası alanda yaygınlığını sürdürmüştür. 1970'den sonra Kavramsalılık hakimiyet kursa da 1980'lere gelindiğinde Neo-Pop ismiyle tekrar karşımıza çıkar.

1960'lı yılların başında Soyut Dışavurumculuğun duygusal anlatımına tepkisel yaklaşan saf renklerle, ifadesiz ve kendi kendine yetebilen bir üslupla resim yapan sanatçılardan oluşan Resimsel Soyutlama Sonrası, Pop Art'ın etkin olduğu dönemlere rastlar.

1960'lı ve 1970'li yıllar soyut sanat yolunda birçok yeniliğin ve arayışın uygulandığı yıllardır. Bu yıllarda ortaya çıkan sanat akımları birbiri içerisinde gelişmiştir. Özellikle Soyut Dışavurumculuğun çatısı altında farklılıklarına göre değerlendirebiliriz. Soyut sanat anlayışını benimsemiş bu sanat akımlarının sanatçıları da fikir ve uygulamada ayrıldıkları kadar benzerlikleriyle de dikkat çekerler. Bu akımlara yön veren, yol gösteren veya sebep olan sadece sanatçılar değildir. Çoğu zaman sanatçılara da yol gösteren eleştirmenler de bu durumun içerisinde yer alan etkin kişilerdir. Mesela Soyut Dışavurumculuğun temel kuramcılarından olan Clement Greenberg'in Soyut Dışavurumculuk ile ilgili açıklamalarındaki değişimler Resimsel Soyutlama Sonrası üzerinde etkili olmuştur. Eleştirmen Clement Greenberg Resimsel Soyutlama Sonrası sözünü 1964 yılında Los Angeles Country Museum Of Art'da bir sergide resmi salt görsel bir unsur olarak nitelendirerek ortaya atmıştır. Bu yeni üslupta derinlik etkisine, kalın dokulara, boyanın tuval üzerindeki serüvenine ve duyguların ifadesine yer yoktur. Greenberg'in işaret ettiği bu özellikler bu yeni akım için birebir geçerli özelliklerdi. Bu renksel değişimlerin yanında biçimsel değişimler de bu yeni akımda görülmekteydi. Tuvaller kare veya dikdörtgen biçimlerin yanı sıra farklı özel geometrik biçimlerde uygulanır olmuştur. Çerçeveler ise eğri düz ve alışılmışın dışında eğri veya kerkitlidir. Bu akımı ilk benimseyen kişi olarak gösterilen Morris Louis de Jackson Pollock'un benimsediği damlatma eylemine benzer uygulamalar görülür. Ama Louis, Pollock'tan farklı olarak sanatçının eylemini değil rengi çekici kılmaktı. O'nun resimleri hacimsizdir, derinliği olmayan ve birbirinden kesin çizgilerle ayrılan renklerden oluşur. İmge ile resim bir bütünlük içerisinde ve birbirinden ayrılmaz. Tuvalin köşelerinden sağa sola kaçışan canlı, parlak ve birbirine paralel renklerin oluşturduğu resimleri Louis'in en parlak döneminde yaptığı ve "Açılmış Biçimler" ismiyle adlandırılan yapıtlardır (Lynton, 2015, s. 248).



Şekil 33. Delta theta, *Morris Louis*, 1961.

Keskin hatlarla ayrılmış ve renk alanları arasında ani geçişleriyle Frank Stella ve Ellsworth Kelly, lekelerini inceltilmiş boya ile sağlayan Helen Frankenthaler, renk alanı resimlerinde ifadesiz formlarıyla dikkat çeken Kenneth Noland, ayrıca Charles Biederman, Jules Olitski gibi isimler bu akıma özgü düşüncelerini tuvale aktaran diğer Resimsel Soyutlama Sonrası'nın sanatçılarıdır. Stella'nın 1959 yılında yaptığı "Siyah Resimler" akımın çıkış noktası olarak nitelendirilmektedir. Bu bir dizi resim siyah metalik boya kullanılarak yapılmış şeritlerden oluşur. Bu resimlerde kesin bir ifade yoktur. İzleyicinin bu resimlere baktığında gördüğü neyse resimlerin de anlatmak istediği odur. Stella'nın bu resimleri zaman içerisinde değişikliğe uğrayarak daha karmaşık bir yapı alır (Lynton, 2015, s. 248-249).



Şekil 34. İsimsiz, *Frank Stella*, 1967.

Renk kompozisyonları Newman ve Rothko'nun kilere benzeyen Kelly ise geometrik soyutlamaya karşı çıkan, tamamen tasarıma dayalı resimler yapan bir sanatçıdır. Mondrian ve Arp gibi isimlerin çalışmalarından da etkilenen Kelly, bitkiler, pencereler, gölgeler, yansımalar gibi kaynaklardan yola çıkarak soyut resimler yapmıştır.



Şekil 35. Gidiş, Helen Frankenthaler, 1957.

İnceltilmiş boya ile emici leke tekniğini ilk kez kullanan Helen Frankenthaler, soyut sanat açısından etkili bir yöntemi uygulamaya başlayarak günümüzde de örnek alınan sanatçılardan olmuştur. O'nun bu özgün tekniği tuval yüzeyine yeni bir görünüm ve de yeni bir his kazandırmıştır. Geleneksel alışkanlıklara renksel açıdan karşı çıkmasının yanında biçim olarak da karşı çıkan Kenneth Noland bu tutumunu resimlerin dışına da taşıyarak, tuval biçimlerini de etkilemiştir. Alışılmışın dışında farklı biçimlerde tuvallere çalışan Noland arkadaşı Louis gibi tepeden aşağıya doğru inen renk çubuklarını kullanarak simetrik veya asimetrik kompozisyonlar oluşturmuştur. Fovlardan ve Kübistlerden etkilenmiş, sonradan yolunu Resimsel Soyutlama Sonrası'nda noktalamış olan Biederman, renklerin ve biçimlerin anlamsal açıdan işlevlerini uzun süre boyunca araştırmıştır. Neticede kendi çalışmalarına da yansıttığı tek renkten oluşan bir zemin üzerine renkli düzlemlerin anlamları üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçı rengi, boyutu, ahengi, ritmi ve açıyı iyi kullanarak çalışmalarında iyi bir uyum yakalamıştır. Ayrıca resmin yanında konstrüktivist tarzda yaptığı rölyefleriyle de ön plana çıkmaktadır (Lynton, 2015, s. 244-250).



Şekil 36. Kör geçit, Kenneth Noland, 1977.

Jules Olitski de tüm bu püskürtme, damlatma ve akıtma gibi yöntemlerle yapılan çalışmalardan farklı olarak tuvalin bir kenarına doğru renk şeritleri çekerek kompozisyonların sonsuzluğuna bir sınır getirmiştir. Bu çalışmalarında ki renkler birbirine iyice kaynaştırılmış renk bulutu gibidir. Ama daha sonra çalışmalarındaki bu etki yerini sert bir şekilde uygulanmış kalın boya tabakalarına bırakmıştır (Lynton, 2015, s. 250).

1970'lerin sonlarında ise Postmodernizm ve Yeni Dışavurumculuk akımları ile birlikte daha az kontrollü resim tarzlarıyla ortaya çıkmıştır.

Daha öncede dediğimiz gibi 1960'lı ve 1970'li yıllar Soyut Sanat anlayışının hız kazandığı yıllardır. Pop Art gibi Resimsel Soyutlama Sonrası gibi Op Art da bu yıllarda Soyut Dışavurumculuğun ardından ortaya çıkan etkin sanat akımlarındandır.

Op Art ya da Optik Sanat terimi ilk olarak 1964 yılında bir makalenin “Göz aldanmalarıyla uğraşan ve adeta bununla oynayan yeni bir ‘Optik Sanat’ akımı doğuyor. Bir optometri uzmanının kabusu olabilmek tüm bileşenleri kullanan görsel araştırmacıların yapıtları gerçekten cezbedici, göz yanıltıcı ve göz yakıcı.” sözleriyle duyuldu. Akımın etkinliğini arttırması ise 1965’de New York Museum Of Modern Art’ da düzenledikleri “Duyarlı Göz” isimli sergileriyledir. Bu akımın sanatçıları eserlerinde izleyicinin algısal süreçleriyle oynuyorlardı. Aynı çalışma içerisinde ikinci veya daha çok görüntü oluşturuyorlar, titreşim yanılsamaları gibi optik etkileri kullanıyorlardı. Bunları da, iç içe girmiş çizgilerle, kontrast renklerle veya perspektif aracılığıyla sağlıyorlardı. Zaten “Duyarlı Göz” sergisinde de birçok soyut eser olmasına rağmen en çok ilgi gören de bu tarz çalışmalar olmuştur. Bu sergideki ilgi gören eserlerin sahipleri Bridget Riley, Victor Vasarely, Josef Albers, Richard Anuszkiewicz, Tadasuke Kuwayama gibi akımın önemli isimleridir (Farthing, 2013, s. 524-525).



Şekil 37. Akım, Bridget Riley, 1964.

Puantilizmden etkilenen Riley yer yer yükselen yer yer alçalan veya titreşip hareket ediyormuş gibi görünen çizgisel motifleri veya biçimleriyle izleyicinin başını döndürüyordu. Bu baş döndürücü yapıtlardan “Akım” isimli eseri New York sergi kataloğunun kapağını süslemiş ve Riley’in akımın hatırı sayılır sanatçılarından olmasını sağlamıştır. Resimde çizgilerin oluşturduğu ardışık görüntü gözün resme odaklanmasını engelleyerek resmi hareketli kılar. Bu hareket resmin orta alanındaki kısa çizgilerde daha çok hissedilir. Aslında Riley bu resminde veya diğerlerinde kullandığı öğeleri bir manzara resmini oluşturan ağaç, ırmak, dağ tepe, bulut gibi öğelerden farklı görmüyordu. Resimlerindeki öğeleri doğanın bir parçası olarak görüyordu. Riley’in sanat hayatını iki döneme ayrılabiliriz. 1950’li yıllarına, “siyah-beyaz dönem”, 1967’den sonra ise tamamen renkli resimler ortaya koymasından dolayı bu döneme de “renkli dönem” diyebiliriz. Nasıl ki bir manzara resminin öğeleri olan ağaçlar, bulutlar, tepeler, ırmaklar doğanın bir parçasıysa, Riley de resimde kullandığı öğeleri, doğanın bir parçası olarak görmektedir (Demirhan, 2016; Farthing, 2013).

Siyah ve beyazla oynayan Vasarely ise birbirinin aynısı olan iki nesneyi birbiri içerisine geçirerek ve birbirine şekil-zemin etkisi oluşturarak resimler yapıyordu. İki renkli ve çizgili zebralar çalışmalarında olduğu gibi.



Şekil 38. Zebralar, Victor Vasarely, 1959.

Vasarely’nin daha sonraki çalışmaları ise geometrik desenlerin oluşturduğu görsel matrislerdir. Bu geometrik desenler, gittikçe yükseliyormuş, dışarı fırlayacakmış veya derinlere iniyormuş izlenimi uyandırmaktadır. Bu çalışmalarındaki optik efektler sadece geometrik biçimlerle veya perspektifle değil renk kullanımlarıyla da sağlanmıştır. Op Art’ın bu sanatçıları ticari kaygılardan uzak ve teknik olarak bilimsel bir üslubu benimseyen kişilerdi. İzleyiciler tarafından ilgiyle de karşılanan bu eserler bazı eleştirmenler tarafından reklam hileleri olarak nitelendirildiler. 1960’ların sonlarına doğru da gözden düşmeye

başlayan Op Art da o dönemin tüketim kültürüne yenik düştü. Ama algıların sorgulanması ve gerçekliklerin de yanılsamaya uğrayabileceğini göstermesi açısından akıllara kazındı (Demirhan, 2016; Farthing, 2013).

Op Art günümüzde Grafik Sanatlar başta olmak üzere moda tasarımında veya mimaride kendine uygulama alanları rahatlıkla bulabilmektedir.

Sanatın Rönesans'tan sonra klasik öğretilerden kopmasıyla başlayan modernleşme yolculuğu 1970'lere gelindiğinde modernizmin zihniyetine ve kültürüne karşı tepkilerle karşılaşır. Bu tepkilere sebep olan düşünce aslında soyut sanat anlayışını tam anlamıyla anlayamamış o dönemin eleştirmenleri ve galeri sahipleri tarafından oluşmuştur. Bu döneme kadarki ortaya çıkan modern sanat akımları ister savaşa karşı tepkilerini dile getirsın ister insanın duygusal durumlarını ortaya çıkarsın isterse de insanlık yararına işler ortaya koysun bu kişilerin modası geçmiş tepkilerine ve hakikat karşısında duruşlarına engel olmakta zorlanmıştır (Lynton, 2015, s. 318).

Modernizmin sonrası olarak da açıklanan bu durum halen günümüzde de pek çok sanatsal ve akademik ortamlarda tartışılan Postmodernizmden başka bir şey değildir.

Modernizm ile karıştırılan Postmodernizm ismi ilk olarak 1960'larda New York sanat ortamlarında duyulsa da asıl 1970'lerde Avrupalı kuramcılar tarafından işlenmiş bir terimdir. Postmodernizmin bu kuramcılarının felsefi ayağını başta Jean François Lyotard, Jacques Derrida ve Jean Baudrillard oluşturur. Robert Rauschenberg, Georg Baselitz, Julian Schabel ve Anselm Kiefer resim ve heykelde, Cindy Sherman fotoğrafta, Charles Jencks ve Robert Venturi ise mimaride öne çıkan isimlerdir. Lyotard "Postmodern Durum" isimli kitabında modern çağın insanlara sunduğu özgürlük, bilgi ve bilimin ancak felsefe ile sağlanabilir düşüncesinin karşısında kesin bir tavırla durarak modernizmin sonunu işaret eder. Lyotard'a göre tek bir ideoloji insanlığı açıklayamaz ve gelişimini sağlayamaz (Sarup, 2004, s. 279).

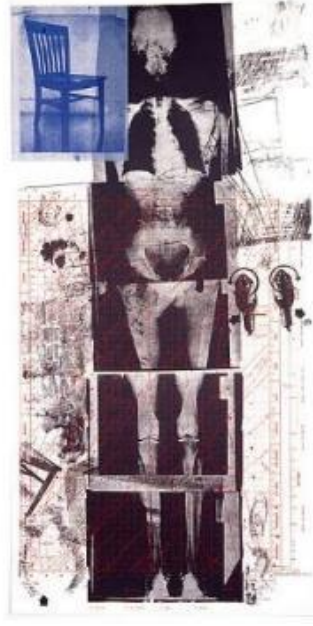
Lyotard'a göre bir eserin modernleşmesi geçmiş ile bağlarını koparmasıyla, geçmişini reddetmesiyle olur. Tıpkı geçmişi bir yana bırakıp bir şeylerin sonrası için çaba gösteren Duchamp gibi, Cezanne gibi. O'na göre modernizm geçmiş ile kopuşu temsil eden devrimci bir düşüncedir. Bu devrimci özelliğini yitirdiği zaman ise postmodernizmin büründüğü şekli alır. Lyotard modern bir eseri tarif ederken önce o eserin postmodern olabilmesine dikkat çekmektedir. Hal böyleyken Postmodernizm sona eren modernizmin değildir. Yeniden doğan bir modernizmdir.

Postmodernizm'i bu şekilde tanımlayan Lyotard'ın düşüncelerine karşı gelen bazı kuramcılar ise bu tanımlı Postmodernizm değil "Geç Modernizm" olarak ifade etmişlerdir. Karl Barth, İhab Hassan gibi diğer bazı Postmodernizmin kuramcılarına göre Postmodernizm ne geçmişı reddeder ne de geçmişı tekrar eder. Postmodernizm geçmişı diyalektik bir biçimde damıtarak ifade eder. Postmodernizmin tam olarak neyi anlattığını anlayabilmek için kuramcıları okumak yetmeyecektir. Mimariye de göz atmak fayda sağlayacaktır.

Postmodernizmin mimari kuramcılarından Charles Jencks modern çağın tekdüzeliğinin ardından ortaya çıkan Postmodernizmin geleneğı reddetmediğini veya yeni bir gelenek ortaya koymadığını, aksine birçok geleneğı birleştirdiğinin söz konusu olduğuna dikkat çeker. Bu durumu da şu sözleriyle açıklar: "Postmodernizm temelde herhangi bir geleneğın yakın geçmişle elektik bir harmanlanışıdır. Modernizmin hem sürdürülebilmesi hem de aşılmasıdır." Postmodernizmin mimaride ilk baş göstermesi 1945'den sonra Avrupa'da ve Amerika'da yüksek binaların inşa projeleri olan Pruitt-Igoe'nin ürünlerinin dinamitlenmesiyle başlar. Pruitt-Igoe projesi 1960'lı ve 1970'li yıllarda komşuluk kültürünü ve birlikte yaşama hayatını ortadan kaldırmasıyla suçlanıyordu. Postmodernizm'e göre mimari ve şehircilik anlayışı yararlı bir tüketim sistemine hizmet ettiğı kadar insanların keyif aldığı, hayal güçleri doğrultusunda sahne aldıkları ortamları da sunmalıdır. Bunlara örnek olarak gösterilebilen yerler arasında Boston'daki Faneuil Hall Market, Los Angeles'taki Westin Bonaventure Hotel, Londra'daki Lloyds Building, Paris'teki Musee d'Orsay bulunur. Ayrıca Postmodernizmin diğer önemli mimarı Robert Venturi'nin alkışladığı Disney Land de bu örnekler arasında gösterilebilir. İnsanların Postmodernizmi anlamalarında en etkin olan unsur şüphesiz ki hayatlarını çevreleyen mimaridir. Postmodernizm mimari tasarımlarında tekdüzeliğı, ayrışmayı, seçkinliğı ortadan kaldırarak beğeni ve üslup çokluğunu sağlar. Örneğın yukarıda örnekler arasında belirttiğimiz Faneuil Hall Market farklı ve seçkin insanların isteklerine cevap veren bir yer değıl, herkesin farklı isteklerine cevap verebilen sinema salonları, lüks restoranlar, ünlü giyim mağazaları, fast-foodların yer aldığı ve modernizmin sınıfsal ve hiyerarşik düzenini ortadan kaldıran bir yerdir (Kumar, 1995, s. 130).

Resimlerini yaşamın birer yansıması olarak gören Postmodernizmin ressamı Robert Rauschenberg modern ressamların iç gözlem aracılığıyla sanatsal kimliklerinin peşine düşüp sabit bir merkezden düşüncelerini ortaya koymalarını yadsımıştır. O sanatsal kimliğini sürekli kendini yenileyen kesintisiz bir akışın içerisinde aramıştır.

Rauschenberg 1955 yılında yaptığı “Yatak” isimli çalışmasında olduğu gibi resimlerinde gerçek nesneleri veya farklı materyalleri kompozisyonlarına dahil ediyordu. Bu resimleriyle aksiyon ressamlarının resim yapma eylemlerine tepki olarak kendini keşfetmek yerine kendini ortaya koymaktadır. 1957 yılında “Foctum I” ve “Foctum II” isimleriyle birbirinin tamamen aynısı iki resim yaparak ikisi arasındaki duygusal farklılıkları görmek istemiştir. Rauschenberg’in buradaki asıl amacı otografik hareketlerin otantikliği düşüncesini çürütmektir. Daha sonraki çalışmalarında ise herhangi bir ön hazırlık yapmadan yani yapacağı çalışma hakkında önceden düşünmeden, hangi materyali ne için kullanacağına karar vermeden benzeşme deneyimlerini rastlantısal olarak kurguluyordu. Bu tarz çalışmaları 1959 yılında New York Leo Castelli Gallery’de ilk kez sergiledi ve Soyut Dışavurumcular tarafından büyük bir tepki ile karşılandı. Ama 1963 yılında retrospektif sergisi ile ün kazandı. Hatta Museum Of Modern Art’a çalışma bile sattı. Daha sonra Venedik Bienal’inde Altın Arslan ödülünü aldı. Bu yükselişten sonra ise neredeyse resim yapmayı bıraktı. 1960’ların sonlarında ise büyük ebatlardaki grafik çalışmalarıyla geri döndü. 1967 yılında geri dönüş sinyali verdiği “Booster” adlı baskısı 183 cm uzunluğunda ve o zamana kadar ki yapılmış en büyük el ile yapılmış litografiydi. Rauschenberg bu çalışmasında kendi bedeninin röntgenlerini kullanmıştır. Kompozisyonunda boş duran sandalye ise sanki birinin beklendiğini ima eder gibidir. Booster’ ı ünlü yapan asıl özelliği ise Rauschenberg’in kitle kültürünün duygusal yoksunluğuna verdiği isyankar tepkidir. Postmodernizmin fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman 1977’de geldiği New York’ta popüler kültürün oluşturduğu kadın imgesini ve kadına yüklenen basmakalıp rolleri ele alır. Bununla birlikte kimlik olgusunun her an değişebilen veya bozulabilen bir olgu olduğuna da dikkat çeker. Sanatçı “Bunlar kişileştirilmiş duyguların fotoğraflarıdır.” diye açıkladığı, kendini her karede farklı farklı Ellilerin yapmacık kıyafetleriyle çeker. Her karede farklı bir kılığa bürünür. Sanatçı her ne kadar kendisini konu alsa da bunlar alışılmış otoportrelerin dışında fotoğraflardır. Bunlar sabit bir kimliğe meydan okumadır (Fineberg, 2014, s. 394).



Şekil 39. Booster, Robert Rauschenberg, 1976.

Aslına bakılırsa tüm bu sanatçıların kendilerini Postmodernist olarak tanımlamaları şaşırtıcıdır. Çünkü Postmodernizm bir akım veya zihniyetten çok bir yıkımı ifade eder. Ayrıca buna benzer durumlar Kavramsalılık'ta Pop Art'da veya Dadaizm'de de yaşanmış durumlardır. Bunun yanında Postmodernizmin modern çağın devamı olduğu da düşünülmektedir ki bu da Postmodernizm nedir sorusunu halen dinamik kılmaktadır (Demirhan, 2016, s. 114).

1960'ların sonu ve 1970'lerde ortaya çıkan sanat akımlarının ve sanatsal olayların birbirleriyle olan rekabeti ve çekişmeleri resim sanatına olan ilgiyi azaltmıştı. 1980'lere gelindiğinde kişisel ifadenin yeniden canlanmasıyla tekrar yükselişe geçti. Bu yükselişe sebep olan kaba boya vuruşlarıyla estetiğin ön planda tutulmadığı, simgeci ve kendini bilen yaklaşımıyla ürünler ortaya koyan sanatçıları bünyesinde barındıran bu yeni dönemin sanat anlayışı Yeni Dışavurumculuk (Neo-Ekspresyonizm) uluslararası bir eğilim göstermiştir.

1960'ların sonundan 1980'lere kadarki dönemde modern sanat kendini televizyon ekranlarına, endüstriyel ürünlere ve metinlere emanet etmişti. Dolayısıyla Yeni Dışavurumculuk resim sanatının öldüğü düşünülen bir dönemde çeşitli grup sergileriyle ortaya çıktı. Özellikle 1981 yılında Londra Royal Academy Of Arts'ta düzenlenen "Resimde Yeni Bir Ruh" sergisinde kendini fark ettirdi. Resim sanatını yeniden canlandıran Yeni Dışavurumculuğun sanatçılarından George Baselitz resimlerinde ele aldığı konularda renk kullanımıyla veya geleneğe aykırı tavrı ile bağımsızlığını ortaya koyar. Bu bağımsızlık resimlerinde baş aşağı resmedilmiş portreler, figürler ve manzaralar ile gözlemlenir. George

Baselitz'in etkisiyle resimler yapan bir diğeri Yeni Dışavurumcu Anselm Kiefer Almanya'nın tarihi olaylarını, bilhassa da Nazi döneminin olaylarını ele alır. Kiefer'in ele aldığı bu konular Batının saygın sanat biçimi olan "Tarihsel Resim" e yeni bir perspektif kazandırmıştır. Ama O'nun çalışmalarında daha çok dinsel nitelikler göze çarpar. 1982'de İskandinav şiirlerinden esinlenerek yaptığı Tanrıların tarihini anlatan "Wayland'ın Şarkısı (Kanatla Birlikte)" isimli çalışması bu nitelikteki çalışmalarına örnek gösterilebilir. Heykelimsi ve karma bir teknikle uyguladığı bu çalışmasında yanık siyah bir zeminin üzerine kurşun malzemeden yapılmış bir kanat dikkat çekmektedir. Kiefer'in resmine konu olan ve şiirde anlatılan konu ise Wayland isimli bir demircinin İsveç Kralı tarafından esir alınıp bir adaya hapsedilmesi ve sonra bu demircinin intikam için Kralın oğullarını öldürüp sonrada kendine bir kanat yapıp kaçmasını anlatır (Fineberg, 2014, s. 167).

Burada demirci aslında bir metafordur. Aynı zamanda kurşunu altına çevirebilen bir simyacıdır. Hristiyan inancına göre ise demirci kefareti sağlayandır.



Şekil 40. Wayland's song (with wing), Anselm Kiefer, 1982.

1984 yılında yaptığı "Başlıksız" isimli yapıtında yer alan merdivende yine kurşundan işlenmiştir. Buradaki merdivende yine dinsel nitelikte olup dünyadaki tüm kötülüklerden uzaklaşmanın ifadesidir. 1980'lerin başında Yeni Dışavurumculuk içerisinde kendini ispatlayan Julian Schnabel ise çalışmalarında mizacı da kullanarak eğlenceli diyebileceğimiz ama bir o kadarda ağırbaşlı çalışmalar ortaya koymuştur. Schnabel'in çalışmaları kendine özgü fırça darbeleriyle ve anıtsal sayılabilecek kabartmalı imgeleriyle dikkat çeker. O'nun çalışmaları karşısında izleyicinin kafasında içerikle ilgili soru işaretleri oluşur. Zaten soyut sanat anlayışının da istediği bu değil midir? İçerik soyut sanat içerisinde hiçbir zaman eksik olmamıştır ama Schnabel gibi sanatçılarla daha da çok saygınlık kazanmıştır. Özellikle figüratif soyutlama alanında soyut sanat Schnabel'e çok şey borçludur. Yeni

Dışavurumculuğun Alman ve Amerikan uygulayıcılarının yanı sıra İtalya’da da Francesco Clemente, Sandro Chia, Enza Cucchi, Mimma Paladino gibi isimler de Yeni Dışavurumculuğun yapıtlarına imzalarını atanlar arasındadır. Çoğu da insan bedeninin fiziksel varlığına saygı duyan figüratif ressamlardır. Bunlar arasından Sandro Chia’ya ait olan “Korkusuz Çocuklar İş Başında” tablosu sadece İtalya’ da değil ülke dışında da tanınmış iyi örnekler arasındadır. Tabloda yer alan figürlerin gri duvara yazılar yazmakta ve çizimler yapmakta oldukları görülür. Bu yaptıkları iş muhtemelen illegal ama sanatçı bunu anlatırken mizacı kullanmıştır. Resimde şakacı bir tavır dikkat çeker. Yirmili yaşlarda Hindistan’a seyahat eden Francesco Clemente’in çalışmalarında Hindistan dinlerinin etkileri görülür. Clemente çalışmalarında tek bir konuya odaklanmamış, her şeyi deneyimlemeye çalışmıştır. Onun çalışmalarında oturmuş sabit bir kimlik yoktur. Çalışmaları ile ulaşmaya çalıştığı şey başka bir biçime dönüşmeyi mümkün kılabilen bir çeşit arafa ulaşabilmektir. Almanya, Amerika, İtalya ve dünyanın birçok kentinde çağdaş sanat sahnesinde soyut sanata yön veren akımlar arasında yer alan Yeni Dışavurumculuk günümüzde de birçok sanatçıyı etkilemeye devam etmekte ve birçok sergide de beğeni toplamaktadır (Demirhan, 2016; Fineberg, 2014; Lynton, 2015).



Şekil 41. Korkusuz çocuklar iş başında, Sandro Chia, 1981.

3.3.Türkiye’de Soyut Sanatın Gelişimi, Sanatçıları ve Eserleri

“Modern Türk Sanatı nedir?”, “Türk Sanatında çağdaşlaşma süreci ne zaman başlar?” gibi sorular günümüzde de halen tartışılmalı bir konudur. Bu ve buna benzer sorulara cevap bulabilmek için günümüz şartlarında sanat oluşumlarını, sanat etkinliklerini, sanatçıları ve eserlerini incelemek yetersiz kalabileceği gibi bizi net bir doğru cevaba da götürmeyecektir. Doğru cevaba ulaşabilmenin en iyi yolu bu tür incelemelerde ve araştırmalarda bulunurken Modern Türk Sanatının günümüze kadar şekillenmesine zemin hazırlayan ideolojik, siyasi

ve ekonomik unsurlar bağlamında da incelemek gerekmektedir. Nitekim bu unsurlar Türkiye modernizminin dinamikleridir. Bu dinamik unsurlar Türkiye modernizmini oluştururken veya şekillendirirken beslendiği enerji kaynakları da kendi içerisinde farklılıklar göstermektedir. Sanat bağlamında etkili olan kaynakları ele alarak zaman içerisindeki etkilerini incelememiz Modern Türk Sanatının gelişimini ve değişimini görmemize yardımcı olacak ve de yukarıdaki soruların doğru cevaplarına ulaşmamıza yardımcı olacaktır (Güner, 2014, s. 23).

Türkiye'nin Batı ile etkileşiminin etkisi öncelikle sanat alanlarında hissedilmiştir. Çünkü sanat, toplumlar arasında en hızlı ve en kolay yayılma alanına sahip unsurdur. Sınır tanımayan sanat şüphesiz ki ne devletler arasında gizli bir olgudur nede toplumların kendilerine mal edebildikleri bir maldır. Bu yüzden ki sanat ve sanatın uygulayıcıları toplumlar arası etkileşimi, yenilikleri, özgürlükleri gündeme getirerek kültür yapısını şekillendirirler. Ve böylece toplumlar kendi hüviyetlerine sahip olurlar (Cezar, 1971, s. 2).

Günümüzde geriye doğru baktığımız vakit Modern Türk Sanatı veya Modern Türk Resmi kavramlarının Türkiye' de batılılaşma sürecine kadar çok da tartışılmadığını görürüz. 20. yüzyılda, özellikle ülkemizde liberalizmin etkili olduğu yıllar, bu kavramların yoğun olarak tartışılıp sanat piyasalarının oluştuğu yıllardır. Modern Türk Resim Sanatı bağlamında Türk sanatçısının özerk kimliğinin oluştuğu yıllar ise 1980'li yıllar olarak gözlemlenebilir. Nitekim 80'li yıllar modern sanat eğitiminin hız kazandığı, sanatın kitleler tarafından meslek algısında yer edindiği ve Türk sanatçısının Avrupa'da ki sergilerinin arttığı yıllardır. Aslında daha uzağa bakarsak Türk resminin ve sanatçısının kimlik oluşum süreci 1950'lerde ki kırılma dönemidir. Birçok görüşün iç içe gelişim gösterdiği bu dönemde batı uygarlığını benimseyen sanatçılarımız aracılığı ile soyut sanat anlayışının Türk resmine ve heykel sanatına girmiş olması bu sürecin başlangıç noktası olarak düşünülebilir. Daha da uzağa bakacak olursak, yani 1930'lara, adres bize Türk resminde modern bir anlatım tarzını benimseyen "D Grubu" nu gösterir (Güner, 2014, s. 23).

Dünya üzerinde modernleşme veya çağdaşlaşma kelimelerini açıklarken her dönemin bir önceki döneme göre modern ve çağdaş olduğu kabul gören bir yargıdır. Türk Sanat Tarihi açısından da bu durum şüphesiz geçerli olacaktır. Çağdaş Türk Sanatının gelişiminden söz etmeye başlayacağımız yeri net bir şekilde gösteremesek de yeni olandan ya da batılılaşma yolundaki ilk adımlardan başlamak Çağdaş Türk Sanatının gelişim seyrinin takibi açısından doğru olacaktır. Bu ilk adımlardan biri 28 Mehmet Çelebinin heyetiyle birlikte Paris'e gidip gerekli bilgileri kayda geçmesidir. İlklerden bir diğeri ise 1795 yılında kurulan

Mühendishane-i Berri Hümayundur. Batılı anlayışla kurulan bu eğitim kurumunun çağdaşlaşma ve modernleşme bilincinin kazanılmasında rolü büyüktür (Tansuğ, 2008, s. 11).

Türk Sanatının günümüze kadar gelen süreci anlatılırken modernleşme veya çağdaşlaşma kelimeleriyle birlikte batılılaşma kelimesini de sık sık kullanılmıştır ve halen de kullanılmaktadır. Çağdaş Türk Sanatının batılılaşma kelimesinden anlaşılması gereken, Sezer Tansuğ'un da Çağdaş Türk Sanatı adlı kitabında üzerinde durduğu, durum tamamen Batının sanat anlayışına büründüğümüz değildir. Türk Sanatında batının etkisi daha çok yeni malzeme ve tekniklerin kullanımıyla biçimsel olarak gözlenmektedir. Bunun örneklerini resim alanında Fatih döneminde sarayda çalışan İtalyan ressamların resimlerinde görebiliriz. O dönemde batılı ressamların eserleri günümüze sadece tarihsel bir belge niteliği olarak ulaşmıştır. Daha öteye gidememiştir. Keza mimaride de durum öyledir. Tamamen Batılı düşüncenin egemen olduğu bir yapı örneği o dönemde yoktur. Bu durumun aksinin düşünülmesine veya uygulanmasına zaten ne kültür birikimimiz ne de inanç sistemimiz izin verebilirdi diye de düşünmek gerekmektedir. Ama ortaya yeni bir sentezin çıktığı da bilinen bir gerçektir. Ortaya çıkan bu sentezlenmiş yeniliklerin veya modernleşme ihtiyacının doğmasındaki temel neden toplumun ihtiyacından veya ülkenin ideolojik tutumundan çok sosyo-ekonomik gelişme potansiyeli olduğunu söyleyebilmemiz de çok güç değildir. Dünya çapında yaşanan sanayi devrimleri, 1789 Fransız İhtilalinin getirdiği yenilikçi düşünceler ve uygulamalar Osmanlı'yı da modernleşme yoluna itmiştir. Bu modernleşme çabaları siyasal, askeri, sosyo-ekonomik açıdan olduğu kadar Türk Sanatının gelişimini veya değişimini de ciddi şekilde etkilemiştir. Aslına bakacak olursak Çağdaş Türk Sanatı veya Çağdaş Türk Resim Sanatı kelimelerine 19. yüzyıla ne 20. yüzyıla nede günümüze ait kelimelerdir. Her ne kadar Osmanlının son döneminde ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında sıkça kullanılsa da Türk Sanatı içerisinde her zaman dinamik bir unsurdu. Sanat alanında batıyla ilişkilerin gözlendiği ilk dönemlerden biri olarak sayılan dönem yukarıda da bahsettiğimiz üzere Fatih Sultan Mehmet'in İtalyan ressamları saraya davet etmesi ve ressam Sinan Bey'i İtalya'ya göndermesidir. Çağdaş Türk Sanatı oluşturan sentezin bir diğer parçası da devşirilen sanatçılar veya azınlık sanatçılarıdır. Bunlar Türk Sanatını benimsedikleri kadar Türk Sanatına değişik katkıları da olmuştur. Buna en iyi örneklerden birisi 18. Yüzyılda, Kapıdağlı Konstantin'in yaptığı III. Selim portresidir. 19. yüzyılda Serkis Dronyan, Civanyan, Yazmacıyan, Rupen Manas ve Koçeroğlu Kirkor gibi Ermeni azınlık isimler de bu sentezin oluşumunda aktif görev almış ressamlardır. Ayrıca Sultan Abdülaziz de 1871 yılında C. F. Fuller isminde bir heykeltıraşa at üzerinde heykelini

yaptırması ile Osmanlı taş işçiliğinde de modernleşmenin önünü açmıştır. Saray ve köşklere hayvan heykelleri kullanılmaya başlanmıştır. Yıldız Sarayındaki kuğulu fıskiye de buna bir örnektir. Türk Sanatının çağdaşlaşma yolundaki Batı ile ilişkileri tek taraflıda değildi. Türk sanatına ilgi duyan batılı sanatçılarında İstanbul'a gelmeleri bu senteze büyük katkılar sağlamıştır. 1539 yılında gelen Pierre Cock Alost, Türk Sanatına duyulan ilginin Fransız sanatçısı Jean Baptiste Van Mour, İngiltere saray ressamlarından olan Jacques Belange, Boğaziçi ressamı olarak anılmaya başlayan Antoine de Favran, deniz ressamı Rus Aiwazovsky, Guillement, Zonaro gibi isimler bunlardan bazılarıdır. Bu isimler Batının resim anlayışını bize aktardıkları gibi bizim kültürel, siyasal hatta ekonomik birikimlerimizden de bu birikimleri Avrupa'ya taşımışlardır. Bugünde halen bu ressamların çalışmaları bizim için ciddi tarihi belge niteliği taşımaktadır (Tansuğ, 2008, s. 16-41).

Batı tarzında resim eğitimi batının bilgi ve tekniğinden faydalanmaya çalışma hareketlerinin bir sonucudur. Batıdan alınan askeri ve teknik bilgi ile birlikte resimde Türk subay ve askeri öğrencilerin eğitimlerine girmiştir. Böylelikle bir okul çatısı altında batı tarzı resim eğitimi 1773 yılında Mühendishane-i Berr-i Hümayun'un programına alınmıştır. Dört yıllık bir programı kapsayan okulda resim dersleri birinci sınıfta okutulmaktaydı. Zaman içerisinde gelişme gösterecek olan bu resim dersleri başlangıçta mimarlık ve mühendislik derslerine yardımcı bir unsur olarak görülmekteydi (Cezar, 1971, s. 322).

Yani Osmanlı'da Batılı anlayışla resmin yapılmaya başlandığı alan ilk başta sanat anlamında olmamıştır. Bu tarz resimler önce ders niteliği taşıyan kitaplarda yer almaya başlamıştır. Türkiye'de bu anlamda ilk resimli kitap ise 1797 yılına aittir. Kitabın yazarı ise Raif Mahmut Efendi'dir. Bir başka önemli resimli kitap ise Şanizade Ataullah Efendi'nin 1820 yılında bastırılmış olduğu tıpla ilgili kitabıdır. Sözü edilen bu kitap resimlerini sanatsal olarak değerlendirmek elbette ki yetersizdir. Ama Batılı anlamda resmin yapılmaya başlandığı ilk dönemlerin tespiti açısından oldukça önemlidir (Cezar, 1971, s. 6-17).

Sultan Abdülmecid döneminde Batılı sanat anlayışı daha önceki dönemlere göre oldukça yoğundur. Bu durum Abdülmecid'in sanata olan ilgisinin yanında Tanzimat'ında doğurduğu da bir sonuçtur. Abdülmecid döneminde yağlıboya ve suluboya tekniğinde yapılan resimlerde artış gözlemlendiği gibi portre sanatında da ciddi artış gözlemlenir. Batıdan gelen birçok ressam padişah portreleri çalışmıştır. Bu ressamlardan olan ve 1840'lı yıllarda Abdülmecid'in portresini yapan Sir David Wilkie'dir (Cezar, 1971, s. 67).

Avrupalı ressamların Türkiye'ye gelip ders vermeleri, Mühendishane ve Harp okulunda resim eğitimi almış kişilerin mezun olmaları, Avrupa'ya eğitime gönderilen kişilerin yurda

dönmesi ve resmi seven bir hükümdarında başta olması ile toplumda batı tarzında resmin tanınmasına ve sevilmesine sebep olmuştur. 1874 yılında ise ressam Guillement tarafından İstanbul'da ilk özel resim atölyesi açılmıştır. Bu atölye ise Türkiye'de yalnız resim eğitimi vermek için açılmış ilk eğitim kurumudur (Cezar, 1971, s. 427).

Türk Sanatında Batı ile ilişkiler veya Batının etkisi her geçen dönem daha da artarak devam etmiştir. II. Mahmut, Abdülmecid dönemleri derken kendisi de ressam olan Abdülaziz döneminde iyice artış göstermiştir. Bu dönemde minyatür sanatı tamamen etkisini yitirip, yerini batı tarzı resme yerini bırakmıştır. O dönemde Topçu Mektebinde okuyan ve resim derslerinde yeteneği iyi olan öğrenciler Paris'e gönderilmişlerdir. Bunlardan birisi İstanbul'da ilk yağlıboya resim sergisini de açan Şeker Ahmet Paşadır. Şeker Ahmet Paşanın arkadaşı olan Süleyman Seyyid Bey de o dönemin Paris'te eğitim görmüş sanatçılarından. 1881 yılında ilk müze müdürü olan Osman Hamdi Bey de yine o dönemin isimlerindendir. 1876 yılında Münif Paşanın ilk fikir babası olduğu Güzel Sanatlar Akademisinin, o dönemki ismiyle Sanayi-i Nefise-i Şahanenin kurulmasındaki etkili isim de Osman Hamdi Beydir. Yine o dönemin isimlerinden, Sanayi-i Nefise-i Şahaneyi bitirmiş ama Paris'e hiç gitmemiş olan Hoca Ali Rıza diğerlerinden farklı olarak hissi duygularla gerçekçi resimler yapmıştır. Ayrıca 1908 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyetine başkanlık yapmışta bir isimdir. Sanayi-i Nefise-i Şahaneyi bir sonraki dönemlerde yani 1907 yılında bitiren ve Paris'e gitme şansı elde etmiş, Türk Resim Sanatının yönünü değiştirebilecek Anatomi, Perspektif ve Grafik alanlarında bilgi birikimi ile dönen bir ressam nesli daha olmuştur. Akademide ilk canlı modelin poz verdiği dönemde bu dönemdir. Paşa ressamların sonuncusu olan Halil Paşa da bu dönemim ressamlarından. Halil Paşa da diğerleri gibi Paris'te Gerome'nin atölyesinde eğitim almıştır. Ayrıca 1900 yılında Paris Ressamlar Sergisinde bronz madalya kazanan da bir isimdir. İkinci Meşrutiyetin ilanı ile Paris'e gönderilen bir ressam nesli ise Birinci Dünya Savaşı ile yurda dönmüş, çağdaşlaşma yolunda Türk Resminin hızını yavaşlatmıştır. Bu yavaşlamanın sebebi ise bu sanatçıların sanat anlayışlarında özgünlük yerine daha çok taklidi benimsemiş olmalarıdır. Sanatlarını daha çok teknik açıdan ön plana çıkarmış bu dönemin isimleri arasında Hoca Ali Rıza'nın öğrencilerinden olan Nazmi Ziya Güran, Milli Mücadele dönemlerini konu alan Sami Yetik, cami resimleri çalışmış olan Şevket Dağ resimlerinde Romantizm'i hissettiren Hüseyin Avni Lifij, portre ressamı olarak da bilinen Feyhaman Duran, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da aralarında olduğu Türk Resminde isim yapmış daha birçok isminde hocası olan İbrahim Çallı gibi isimler yer alır 1914 Kuşağı diye anılan bu ressam nesli Türk Resim Sanatının İzlenimci ressamları olarak da bilinirler. Cumhuriyet

öncesi Batının etkisiyle yetişmiş bu ressamların yanı sıra Heykeltıraş İhsan da Cumhuriyet öncesi dönemin ilk heykeltıraşıdır. Heykeltıraş İhsan'ın birçok da yetiştirdiği öğrenci olmasına rağmen heykel sanatımız ancak Cumhuriyet döneminde emeklemeye başlamıştır (Güvemli, 1982; Şahin, 2000).



Şekil 42. Kotra, vapur ve deniz, *Halil Paşa*, 1916.

III. Selim'den Abdülaziz'e kadar tüm padişahlar batılı biçimleri ithal etmişlerdir. O dönemlerden Cumhuriyet dönemlerine kadarki ithal ve kopya süreci Batı Sanatını anlama sürecimizdi (Kuban, 1981, s. 248). Batı Sanatını anlama çabalarımız ve benimsemiş olmamız sadece resim sanatı ile sınırlı kalmamıştır. Bununla birlikte kültür bilincimizi olumlu yönde etkilenmiş ve bu konuda duyarlılığımızı arttırmıştır. Ayrıca resim Cumhuriyet dönemi devrimlerinin de bir parçası halini alarak Laiklik ile bağ kurulmuştur (Eğribel, 1994, s. 227).

1908 yılında II. Meşrutiyetin ilanı ile Tür Sanatında yenilik hareketleri ve sanatçı birlikleri oluşmaya başlamıştır. Bu oluşan sanatçı birlikleri Cumhuriyet çağına kadar da gelişim göstererek uzanmışlardır. 1908 yılında kurulmuş olan ve ilk cemiyet özelliği taşıyan Osmanlı Ressamlar Birliğinden sonra 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulmuştur. Bu oluşum ise Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı birliği ve sanat hareketi olma özelliği taşımaktadır. Avrupa'da Kübizm ile birlikte Ekspresyonizm, Fovizm, Non-Figüratif tarzlar da eserlerin çıkması ile bu birliğin sanatçıları araştırmalarını Batıdaki yeni akımlara doğrultmuş, böylelikle Türk Resim Sanatının da ilk modern tarzda ürünler bu sanatçılar tarafından ortaya konmuştur. Bu sanatçılar kendi içlerinde farklı tarzlar da çalışmış olsalar da ortak noktaları modern anlayışı benimsemiş olmalarıdır. Aralarında Ekspresyonizme yakın olanlarda vardı, geleneksel sanatlarımızdan esinlenerek Soyut çalışanlarda. Ayrıca önceden klasik bir anlayışla gerçekçi resimler yapan ve sonradan modern tarzı benimseyen sanatçılarda vardı (Tansuğ, 2008, s. 159).

Bu yeni dönemin öncü isimlerinden ve birliğe yön vermiş sanatçılardan Zeki Kocamemi Sanayi-i Nefise Mektebini bitirdikten sonra Münih'te resim eğitimi almıştır. Arkadaşı ve aynı zamanda birliğin içerisinde yer alan Ali Avni Çelebi ile birlikte hareket etmiştir. Zeki Kocamemi'nin kompozisyonlarında zıt hareketler dikkat çekicidir. Ayrıca Kocamemi'nin resimlerinde en önem verdiği unsur hacim olmuştur (Arseven, 1956, s. 242).



Şekil 43. Kübist peyzaj, Zeki Kocamemi.

Daha sonradan D Grubu içerisinde yer alan Elif Naci de Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olan sanatçılardandır. İlk dönemlerinde hocası İbrahim Çallı gibi Empresyonist tarzda çalışmalar yapmıştır. D Grubunun kurucuları arasına girdikten sonra kendine has bir ifade biçimini kullanmıştır. Daha çok İstanbul sokaklarını ve iç mekan resimleri yapmıştır. İbrahim Çallı'nın bir diğer öğrencisi ve 1924 yılında Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olan Cevat Dereli de yurtdışında eğitim almış isimlerdendir. Resimlerinde minyatür sanatının etkileri görülen Cevat Dereli gri renklerin hakim olduğu manzara resimleri yapmıştır. Stilize edilmiş figür ve şekilleri ile Kübizm akımının etkisinde de resimler yapmıştır. D Grubunun sanatçılarından Zeki Faik İzer ile birlikte Belçika'da Modern Türk Resminin öncüleri olarak da seçilmişlerdir (Arseven, 1956, s. 251).

Tıp fakültesinde desinatör olarak anatomik çizimler de yapan Dereli açık ve koyu düzlemleriyle resimlerine derinlik katmıştır. Bunun yanı sıra gerek çizgisel gücü gerek figürlerinin kompozisyonlardaki dağılımı gerekse de biçimde uyguladığı sadeleştirmeler O'nun üslubunu belirleyen önemli faktörler arasındadır (Dilmaç, 2009, s. 69).



Şekil 44. Yaşarım yan yana, Cevat Dereli.

Elif Naci gibi empresyonist çalışmalar yapan Hamit Görele o dönemlerde yurtdışında eğitim almış ve yurtdışında eğitimi sırasında hocası Andre Loht'dan etkilenecek kübizmi benimsemiştir ve kendine özgü üslubu ile kübik formlarda sürrealist tarzda resimler yapmıştır. Ama Hamit Görele'yi özetleyecek olursak kübist denemeleri olan, çizgisel yapıya önem veren konstrüktivist bir sanatçıdır diyebiliriz (Arseven, 1956, s. 255).



Şekil 45. Eldeki tılsım, Hamit Görele.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kurucularından olan Refik Ekipman da Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olanlardandır. Mezuniyetinden sonra düzenlenen resim yarışmasını kazanarak Paris'e resim eğitimine gönderilmiştir. Yurda döndüğünde ise Gazi Eğitim Enstitüsünde görev yapan Ekipman Ankara'da sanat çevrelerinin oluşmasında da çok büyük katkılar sağlamıştır (Arseven, 1956, s. 257).



Şekil 46. Dans, Refik Ekipman.

Müstakiller arasında yer almasa da o dönemde Paris'te Müstakil ressamlardan Hale Asaf ile tanışan Fikret Mualla da dönemin modern eserler üreten sanatçıları arasındadır. Almanya, İsviçre, İtalya ve Fransa'da çeşitli sanat ortamlarında bulunmuş 1930'lu yıllarda yurda dönerek resim öğretmenliği yapmış bir isimdir. Daha sonra tekrar Fransa'ya dönerek orada uzun yıllar yaşamış ve birçok eser üretmiştir. 1954 yılında ise Fransa'da ilk sergisini açmıştır. Başlıca eserleri arasında Oturan Adamlar, Sevişenler, Masada, Paris'te Bir Sokak, Mor Zemin Üzerinde Figürler gösterilebilir (Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 2017).

Nurullah Berk'e göre Fikret Mualla her şeyden önce Grafik bir ressamdır. O'na göre Mualla geometriden kaçınarak rahat fırça darbeleriyle yağlıboya tablolarında bile suluboya rahatlığı ile resimler yapar (Berk, 1968, s. 2).

Arkadaşlık yaptığı dönemlerde şahit olduğu cömertçe boya kullanımı ve delice tavırlarıyla yaptığı resimleri hatırlatan Elif Naci ise Fikret Mualladan övgüyle bahseder (Naci, 1968, s. 2).

Abidin Dino ise Muallanın sanatını tarif ederken renk ve çizgisel anlatımının gücünden bahseder. Dino'ya göre gerçeği incitmeden, içtenlikle yaptığı resimlerindeki uyguladığı renk ve çizgileri onun gösterişten ve kibirden uzak kişiliğinin yansımalarıdır (Dino, 1968, s. 3).

Fikret Mualla Çağdaş Türk Resminin gelişim döneminde eserler veren bir sanatçıdan çok daha fazlasıdır. O'nu çok daha fazlası yapan şüphesiz özgün fırçasıdır. Bu özgünlüğünü tescilleyen Paris'teki birçok koleksiyoncunun elindeki Mualla tablolarının yanı sıra Picasso'nun kendisine hayran kalıp kendisinden resim satın alması ve kendi resmini Mualla'ya hediye etmesidir (Toros, 1968, s. 9).



Şekil 47. Balık pazarı, Fikret Mualla.

Müstakil Ressamlar Birliği üyesi olup diğer üyeler kadar ismi pek duyulmamış Seyfi Toray da Sanayi-i Nefise Mektebi mezunudur. Mezuniyetinin ardından oda Paris'e gidenler arasındadır. Resimlerinde sıcak ve soğuk renkleri ahenkli bir şekilde kullanmış ve ışık-gölge dengesini iyi bir şekilde yansıtmıştır. Diğer Müstakillerden farklı olarak resme İstanbul'da değil Almanya'da başlayan Hale Asaf ise İstanbul'da akademiği bitirdikten sonra Paris'e yerleşmiştir. Burada Raoul Dufy ve Henri Matisse'den ders almıştır. Resimlerinde genelde mavi, yeşil ve turuncu renkleri ön planda tutan sanatçı yalın ve şematik bir anlatımı seçmiştir. Konu olarak ise portre ve manzara çalışmaları ön plandadır. Balıkçı dükkanı, Mevleviler, Manzara, Boğaziçi önemli eserleri arasında gösterilebilir (Arseven, 1956, s. 262-272).



Şekil 48. Otoportre, Hale Asaf.

Esad Subaşı da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kurucuları arasında gösterilir. Akademiyi bitirdikten sonra yurdun çeşitli illerinde resim öğretmeni olarak çalışan sanatçı diğer Müstakiller gibi Paris’te resim eğitimi almıştır (Arseven, 1956, s. 240).

Birliğin önemli temsilcilerinden Ali Avni Çelebi de Hale Asaf gibi Almanya’da resim eğitimi almış bir isimdir. Almanya’da Hoffman’ın atölyesinde eğitim gören Çelebi Anadolu’ya dönmüş ve bir dönem öğretmenlik yapmıştır. Daha sonra 1930 yılında tekrar Hoffman’ın atölyesine dönerek asistanlığını üstlenmiştir. Hoffman’ın Amerika’ya yerleşmesi üzerine yurda tekrar geri dönen Ali Avni Çelebi birliğin diğer sanatçıları gibi genç Cumhuriyetin çağdaş ruhuna uygun özgün çalışmalar ortaya koymak için oldukça çaba göstermiştir. Kendine özgü bir üslup geliştirmiş ve bu üslubundan da tüm yaşamı sonuna kadar vazgeçmemiştir (Giray, 2016, s. 100). Genelde Empresyonist tarzda çalışmalar ortaya koymuş olan sanatçının eserleri arasında ise Maskeli Balo, Balıkçılar, Kırdan Dinlenenler ve At Yarışı gibi resimler önem arz eder (İbrahimgil, 2016, s. 232).



Şekil 49. Maskeli balo, Ali Avni Çelebi, 1928.

Bu isimleri Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği çatısı altında birleştiren ne onların üslupları nede teknikleriydi. Tam aksi birbirlerinden çok farklı düşüncede ve üslupta çalışanlar mevcuttu. Aralarında manzara, natürmort çalışmada vardı, serbest fırça vuruşlarıyla biçim bozanlarda. Realizmi, Ekspresyonizmi benimseyenlerde vardı, Kübizmi, Konstrüktivizmi benimseyenlerde. Ama onlar hem Osmanlının son dönemini hem Milli Mücadele dönemini hem de Cumhuriyet dönemini yaşamış ve Türk Resim Sanatının çağdaşlığa açılan yeni döneminin ilk sanatçı grubuydu. Grup üyelerinden bazılarının erken yaşta ölümü, aralarındaki anlaşmazlıklar ve çekişmeler grubun tam dayanışmayı sağlayamamasına sebep olmuş ve grup dağılmıştır. Grup üyelerinden bazıları ise sanat yaşantılarını D Grubu ile devam ettirmişlerdir (Ersoy, 1998, s. 25).

Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliğinin kuruluş yılından bir yıl kadar sonra Ankara’da 1930 yılında resim eğitiminin geleceğine ışık tutan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü açılmıştır. Bu resim bölümüne uzun yıllar emeği geçen Malik Aksel ise bölümün ilk hocasıdır. Malik Aksel tema olarak Anadolu halk kültürünü yansıtan resimleri ile ön plana çıkar. Bu yüzdendir ki Çağdaş Türk Resim Sanatında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Türkiye’de suluboya resim tekniğini kullanan sanatçıların da başında gelen Aksel’in başarılarından Türk eğitim tarihinin büyük düşünürü İsmail Hakkı Baltacıoğlu da övgüyle bahsetmektedir. İstanbul dışında etkinliği ve etkisi olmayan resim sanatı Gazi Eğitim Enstitüsünde Resim Bölümünün açılmasıyla ve de Malik Aksel’in de gayretleriyle Ankara’da da devinim göstermiştir. İlk öğrenci sergisi de bu döneme rastlar. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü öğrencilerinden oluşan bu sergi 10. yıl adına düzenlenmiş olup resim tarihi açısından da önemli yer edinecek olan birçok sanatçıyı kapsar (Tansuğ, 2008, s. 170).

Kendi kuşağı ile görüş ayrılığı içerisinde batı sanatının ülkemizde kopya edilmesine karşı duran Malik Aksel Güzel Sanatlar Akademisi dışında yetişmiştir. 1928 yılından 1932 yılına kadar Almanya’da sanat pedagojisi ve iş eğitimi alanlarında eğitim alan Aksel’in ressam kişiliğinin oluşumuna ise hocası Şevket Dağ’ın etkisi büyüktür. Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu dönemlerinde yaşamış olan Malik Aksel hiçbir grup içerisinde yer almamış, sadece devlet tarafından düzenlenen etkinliklerde ve oluşumlar içerisinde yer almıştır. Yaşamış olduğu dönemin grup ve sanatçılarından farklı olarak toplumsal gerçekçi bir eğilim gösteren Aksel’in 1939 yılında resmettiği Kale Mahallesi isimli eseri de Cumhuriyet döneminin ilk toplumsal gerçekçi resimleri arasında yer alır. Genelde Türk insanının yaşamını konu alan sanatçı çalışmalarında alçak gönüllü bir yaklaşımla olgun renkleri kullanmıştır. Yumuşak ama sağlam çizgi yapısıyla da dikkat çeker (Üstünipek, 2005, s. 19-26). Tüm bu özelliklerinin yanı sıra Anadolu halk resimlerini ve dinsel tekke resimlerini araştıran iyi de bir deneme yazarıdır (Uz, 2012, s. 67).



Şekil 50. Temizlik yapan kadınlar, Malik Aksel.

O dönemde Ankara’da resim sanatına ve sanat çevrelerinin oluşmasına katkı sağlayanlar arasında Eşref Üren’de vardır. Üren yumuşak renk geçişleriyle ve şiirsel anlatımıyla Ankara’nın duygusal peyzaj resimlerini çalışmıştır. İzlenimci bir ressam olarak yorumlansa da Eşref Üren’in ışığı ele alışı Onu izlenimcilerden çok daha farklı bir yere koymaktadır. Tanınmış eserleri arasında Ankara’da Kış, Gençlik Parkı, Beynam Ormanları yer alır (Tansuğ, 2008, s. 170).

Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliğinin dağılmasının ardından 1933 yılında Türk resmine modern bir perspektif kazandırmak amacıyla birisi heykeltıraş olmak üzere beşi ressam olan altı sanatçı tarafından “D Grubu” adı altında yeni bir sanatçı grubu kurulmuştur. Grubun isminin D Grubu diye adlandırılmasının sebebi Osmanlıdan o döneme kadarki kurulmuş olan sanatçı birliklerinin dördüncüsü olması ve alfabenin dördüncü harfinin de d harfi olması sebebiyle o isim uygun görülmüştür. Grubun kurucu sanatçıları heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, ressam Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Elif Naci ve Abidin Dino’dur. Türk resmine modern bir temel oluşturmak isteyen D Grubu Empresyonizme karşı çıkarak Kübizm, Konstrüktivizm ve Soyut Sanat akımlarını benimsemişlerdir (Tansuğ, 2008, s. 179).

Özellikle Kübizmi benimsemiş olmalarındaki temel neden Avrupa’da ders aldıkları Andre Lhote’nin etkisiyle Cezanne’nin öğretilerini temel almalarıdır. Hatta daha sonra Akademiye hoca olarak getirilen ve D Grubu üyelerinden Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel’i asistanlıklarına alan Leopold Levy ve Rudof Belling de Cezanne’nin form anlayışını benimsemiş sanatçılarıdır (Yılmaz, 2015, s. 61).

Batı kaynaklı bu sanat akımlarını benimseyen grup üyeleri bu üsluplarını Türk kültürü ile sentezleyerek topluma yeni bir bakış açısı kazandırmış ve Çağdaş Türk Resminin kimlik

arayışına olumlu katkılarda bulunmuşlardır. Bazı eleştirmenlerin yorumları ise batının geçirdiği süreçleri ülkemizin geçirmemesi bu üslupları sadece kopya ettikleri yönünde olmuştur. İlk başta halk tarafından da yerilse de D Grubu o dönemin Türk resminin modern yüzüdür. Ama Grup gerek yurtiçi gerekse de yurtdışı sergileri ile üzerlerindeki bu düşünce ve yorumları atmakta başarılı olmuştur ve hem halk hem de aydınlar tarafından beğeni toplamıştır. İlk yurtdışı sergileri 1933 yılına rastlar. 1939 yılında 7. Sergilerinde ise Eren Eyüboğlu, Halil Dikmen, Eşref Üren, Arif Kaptan gibi isimlerinde katılımıyla sayıları artarak 12'ye yükselir. Bu sayının 16'ya yükselmesi ise 9. Sergilerinde olmuştur. Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Fahrünisa Zeyd gibi isimler bu sayıyı arttıranlar arasındadır. Grup üyelerinin sayılarının artmasıyla, yazarların, düşünürlerin destekleriyle ve bilhassa da gazeteci Fikret Adil'in yazılarıyla D Grubu sanat ortamlarında etkinliğini attırmıştır. Ama 1947 yılındaki sergilerinden sonra gerek üslup birliği sağlayamayışlarından gerek bireysel çalışma isteklerinden ötürü dağılmışlardır. Grubun 15 yıllık yoğun çalışmaları ve çabaları Çağdaş Türk Resim Sanatının dönüm noktası olmuştur. Türk Resim Sanatında modern anlatımının başrol oyuncularını olarak anılmaktadırlar (Tansuğ, 2008, s. 179-190).

Grubun kurucularından ve sözlülüğünü yapan Nurullah Berk akademi bitirdikten sonra Paris'te çalışmıştır. Resimlerinde kütle ve hacmi ön plana çıkarma eğiliminde olan Berk Cumhuriyetin ilk dönem sanatçılarından farklı olarak batıyı kopya etmekten çekinmiş ama batı öğretilerini kendine özgü üslubuyla sentezlemiştir (Dilmaç, 2009, s. 67). İlk zamanlarında kübist ve soyut tarzda çalışmalar ortaya koyan Berk daha sonraları geometrik bir tarzı benimsemiştir. Kübizmi rastlantıdan uzak, aklın ve zekanın bir ürünü olarak gören Nurullah Berk'in sanat hayatını ve eserlerini incelediğimiz vakit iki farklı dönemle karşılaşırız. İlk dönem eserlerinde girintiler ve çıkıntılar kullanarak sağlam bir zemin üzerine belirginliğini yitirmiş nesne ve nesneleri görürüz. İkinci dönem eserlerinde ise geleneksel motiflerin yer aldığı stilize edilmiş kompozisyonlar ve geometrik yapıları görürüz. Nurullah Berk'in Çağdaş Türk Resmine katkısı sadece resim uygulamaları ile olmamıştır. Sanata dair yazmış olduğu Türkçe ve Fransızca makaleler ve kitaplarıyla kitleleri aydınlatmıştır. Nargile İçen Adam isimli eseri başta olmak üzere Türk resmine çok sayıda modern eser kazandırmıştır (Arseven, 1956, s. 265).



Şekil 51. Nargile içen adam, Nurullah Berk, 1957.



Şekil 52. Nargile içen adam, Nurullah Berk, 1958.

Kurucu altı kişiden biri olan Zeki Faik İzer ise grup kurulmadan önce Paris'te eğitim almış ve 1933 yılında grubun kurulmasından sonra 1934 yılında tekrar Paris'e dönerek iki yıl daha çalışmıştır. Batı resim anlayışını düşünce olarak benimseyen İzer Titien, Veronez, Nikolas Poussiu gibi batılı eski sanatçıları da kopya etmiştir. Çağdaş Türk Resmine ülke çapında kazandırdıklarının yanı sıra Türk resmini batıda da iyi bir şekilde temsil eden İzer, 1947 yılında Paris'te UNESCO sergisinde Modern Türk Resminin komiserliğini yapmış, 1958 yılında da Brüksel de milletlerarası modern resim sergisinde Türk resminin tanıtıcı ressamı olarak görev almıştır. Avrupa sanat çevrelerindeki etkinlikleri bunlarla sınırlı kalmamıştır. 1942 yılında düzenlenen Devlet Resim Yarışmasında birinci seçilmesi sebebiyle Guguinbeim Milletlerarası Resim Sergisine davet edilmiştir. En büyük özelliği daima

yenilik arayışı olan Zeki Faik İzer'in çalışmalarında şekillerdeki deformasyon ve Fovizm'in etkisinin yansıdığı hareketli ve zıt renk kullanımı dikkat çeker. Ama daha sonraları bu etkiden uzaklaşarak Ekspresyonizm ve soyuta yönelmiştir (Arseven, 1956, s. 268).



Şekil 53. Şahlanış, Zeki Faik İzer.

D Grubunun kuruculuğunu üstlenenlerden ve modern resmi ülkemize getirenler arasında yer alan Cemal Tollu Paris'te Andre Lothe, Grommaire ve Leger gibi modern resmin ustalarının ve Almaya'da Holfman'nın atölyelerinde çalışmış, yurda döndüğü zaman da ise öğretmenlik müze müdürlüğü gibi görevler yapmıştır. Aynı zamanda Grubun en yaşlı üyesidir. Konstrüktivist bir anlayışı benimsemiş olan Cemal Tollu'nun resimlerini oluşturan figürler Sümer heykellerini anımsatan arkaik bir yapıda islenmiştir (Arseven, 1956, s. 250). Ayrıca Mitoloji adlı bir kitabında sahibi olan Tollu çivi yazılarına ve Eti Sanatına da büyük ilgi duymuştur. Çalışmalarındaki çizgi ve renk alanlarının oluşumu da muhtemelen bu ilgisinden dolayıdır (Dilmaç, 2009, s. 68). Bu anlayışla yöresel konulara yönelen Tollu'nun kullandığı renkler ise genelde yeşil, gri ve kahverengi olmuştur (Yılmaz, 2015, s. 63).

Ayrıca hem Andre Lothe'nin öğrencisi olup hem de D Grubu üyesi olan Tollu'nun Kübizmden de uzak olması elbette ki düşünülemezdir. Lakin çalışmalarından ve "Kübizm Şark halı ve çinilerindeki tezyinat ile akrabadır. Bu suretle Empresyonizmin müphemiyetinden de uzaktır. Bu yüzden yeni resmin en çok tenkid edilen tarafı tabiattaki şeklin bozuluşudur." sözünden de anlayacağımız üzere kütle ve hacmin aşırı deformasyonundan kaçınmıştır (Öndin, 2005, s. 109).



Şekil 54. Ankara keçileri, Cemal Tollu.

Sağlam çizgi gücüyle dikkat çeken Abidin Dino da grubun kurucu üyelerindendir. Ressam kişiliğinin yanında karikatürist, yazar ve şair kişiliği de vardır. Bu çok yönlü kişiliğine örnek Nazım Hikmet'in bir şiirinde Abidin Dino'ya "sen mutluluğun resmini çizebilir misin? Abidin." sorusuna şiirler cevap vermiştir. Abidin Dino'nun desenlerine veya resimlerine bakıldığı zaman Picasso'nun tesirleri görülmektedir. Bu tesir sadece Abidin Dino'nun Picasso'nun sanatına, tarzına ve üslubuna karşı bir hayranlıktan ibaret olmayıp aralarında da büyük bir sanat alışverişinin olmasındandır. Biz bunu BBC'nin 1984 yılında Paris'te Abidin Dino ile yaptığı sesli röportajından anlıyoruz ki Picasso ile birebir dostluk yaşamışlardır. Picasso'nun çağırması üzerine birlikte aynı atölyede resim yapmışlar, aynı masaya oturup seramik çalışmışlardır. Türk resminin çağdaş isimlerinden Abidin Dino resim yapmayı ise içsel bir gereksinim olarak nitelendirmektedir. Resim yapmayı karara bağlı bir iş olarak görmemektedir. Resmin sırtına yüklenecek olan mesajı da doğru bulmayan sanatçı, resmin izleyicisi ile arasındaki diyalogdan çıkacak olan mesajı önemsemektedir. Kuvayi Milliye mücadelesi de olmak üzere çok sayıda desen üretmiş olan Dino'nun önemli eserlerinden bazıları ise Eller, Balık Pazarı, Yörükler, Yörük Kadın Portresi, Madenci, Ada, Çiçek, Uzun Yürüyüş'tür (BBC, 2015).



Şekil 55. Eller, Abidin Dino.

D Grubunun kurucu üyesi olmayıp grubun mensuplarından olan Halil Dikmen klasik bir üslupta çalışırken Tintorent'in etkisi altına kalarak kübist çalışmalar yapmaya başlamıştır. Çalışmalarında kübist ifadenin yanında konstrüktivist bir yaklaşımda sergileyen Dikmen büyük ebatta kompozisyonlar ortaya çıkarmıştır (Arseven, 1956, s. 274).

Paris'te birçok sanat ortamının ardından 1931 yılında Anadolu'ya geri dönen Dikmen altı yıl kadar resim öğretmenliği yapmıştır. Bu zaman zarfında resme ara vermiş, kendi sanat icrasından çok sanat eğitime önem vermiştir. 1949 yılında akademide hoca olarak çalışmaya başlayan sanatçı çalışmalarında uyguladığı kompozisyon, orantı ve ışık-gölge kullanımı açısından tam bir Rönesans ilkelerinin uygulayıcısıdır (Dilmaç, 2009).

1930'lu yıllarda Paris'te tanıştığı Bedri Rahmi Eyüboğlu ile 1936 yılında evlenen Eren Eyüboğlu D Grubu mensubu olmadan önce Monet ve Cezanne gibi isimlerin etkisi altında resimler yapıyordu. D Grubunun etkisiyle Anadolu kültürü ve Anadolu insanının folklorik özelliklerini ekspresyonist ve soyutlayıcı bir yaklaşımda ele almaya başladı. Daha sonraları Picasso ve Brague'ın da etkisiyle daha sade ve yalın bir anlatımı seçti. Eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre daha anıtsal bir anlatımı olan Eren Eyüboğlu yöresel konuların yanında üç güzeller, dört güzeller gibi mitolojik konuları içeren resimlerde yapmıştır (Turkish paintings 2018)

Nazmi Ziya'nın öğrencisi ve D Grubu mensubu Arif Kaptan tam bir peyzaj ustasıdır. Doğanın hırçın ve asabi tavrını sert fırça vuruşlarıyla ifade eden Kaptan yaprakları dökülmüş ağaçlar, kıvrımlı yollar gibi dinamik ve hareketli konuları ele alıyordu. Bu empresyonist anlayışı zaman içerisinde değişerek soyut ve kübik resimlere dönüştü. Gruba 1941 yılında

dahil olan isimlerden Sabri Fethah Berkel'in empresyonist veya realist tarzda resimleri olsa da soyut ve nonfigüratif bir ressamdır. Kurgusal kompozisyonlarıyla Türk resminin ilk soyut örneklerini ortaya koyan sanatçılardan olan Sabri Berkel'in resimlerinde katı formlar, inşacı yapı, karmaşık çizgiler belirgin özelliklerdir. Sabri Berkel'in soyutlamaları gelişigüzel veya tesadüfen atılmış fırça darbelerinden oluşmaz. Planlı ve kurgusal düzenlemelerden oluşmaktadır (Arseven, 1956, s. 277). 1952 yılında resmettiği Simitçi isimli eserinde de görüldüğü üzere nesneler oldukça akılcı bir biçimde geometrik biçim ve renklere dönüşmüştür. Bu biçim ve renk kurgularının bir araya gelmesiyle de bütün ortaya çıkmıştır. Simitçi isimli eserin yanı sıra Natürmort, Soyut, Mimar Sinan, Oturan Kadın ve Yoğurtçu isimli eserleri de bilindik önemli çalışmaları arasında yer almaktadır (Ahmetoğlu ve Denli, 2013, s. 185).



Şekil 56. Soyut (abstre), Sabri Fethah Berkel.

Birçok D Grubu mensubu sanatçı gibi grubun şairane ismi Bedri Rahmi Eyüboğlu da Paris'te Andre Lhote'un atölyesinde çalışmıştır. Nurullah Berk'in deyimiyile "resimlerinde şair, şiirlerinde ressam" olan sanatçı ilhamını Anadolu halk sanatından alır. Halk sanatının yazma, nakış, dokuma veya Anadolu'ya ait motifleri kübik ve yarı soyut bir şekilde işlerken daha sonraları bu motifleri kaligrafik bir düzenleme içerisinde ele alarak kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. Daha sonraki dönemlerinde ise kullandığı bu temaları ve motifleri mozaik şeklinde ifade de etmiştir. Anadolu insanının kültürünü, motifleri ve tüm yaşanmışlıkları modern ve çağdaş bir anlatımla Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerinde vücut bulmuştur. Bu resimlerden bazıları Mangal Ve İbrik, Mavi Siyah Kuş, Tren Ve Yataklı Vagon, Balıklar, Soyut Kompozisyon, Köylü Kadın, İstanbul gibi eserlerdir (Arseven, 1956, s. 291-293).



Şekil 57. İstanbul, *Bedri Rahmi Eyüboğlu*.

Paris, Berlin, Budapeşte gibi Avrupa'nın sanat merkezlerinde bulunmuş ve buralarda soyut araştırmalar yapan Fahr-ün Nisa Zeid canlı renk kullanımı ile dikkat çeken grup üyelerindendir. 1948 yılında Paris'te soyut resim üzerine yoğun çalışmalar yapmış ve bu çalışmalarını 1950 yılında Galerie Colette'nin Mayıs isimli salonunda sergilemiştir (Arseven, 1956, s. 263).

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde Namık İsmail ile çalışmış olan Zeid'in ilk dönem çalışmaları portre ve natürmort ağırlıklı olsa da daha sonraki dönemlerinde tuval üzerinde bölünmüş geometrik parçaları renklendirerek soyut kompozisyonlar ortaya koymuştur. Paris'e yerleştikten sonra ise ağırlıklı olarak serbest fırça darbelerinin hissedildiği lirik soyutlama tarzını benimsemiştir (Bayav, 2011, s. 22).



Şekil 58. İsimsiz, *Fahr-ün Nisa Zeyid*, 1950

1940'lı yıllarda D Grubunun Batı hayranlığına karşın yerel ve daha gelenekçi bir yaklaşımla halkın yaşantısını yansıtan ve halkın sorunlarını ifade edecek bir sanat akımı oluşturmak amacıyla D Grubundan ayrılan Abidin Dino da dahil olmak üzere Nuri İyem, Selim Turan,

Turgut Atalay, Kemal Sönmezler, Ferruh Başağa, Agop Arad, Avni Arbaş ve Mümtaz Yener gibi isimlerden oluşan ressam birliklerinin beşincisi olan “Yeniler Grubu” kurulmuştur. Bu isimlerin Yeniler Grubu çatısı altında toplanmasında hocaları Leopold Levy’nin etkisi büyüktür. Bu gurubun daha önceki oluşumlardan farkı hepsinin belli bir görüş çevresinde toplanmış olmalarıdır. Çağdaş Türk Sanatının batının resim anlayışını benimsemeyle yükselemeyeceğini savunarak toplumsal gerçekçi bir anlayış içerisindedirler. Ama yine bu anlayışlarını modern çizginin dışına çıkmadan daha özgün eserlerle dile getirmişlerdir. İlk sergilerini 1941 yılında yoksul liman ve denizcilerin hayatlarını konu alan eserleriyle İstanbul’da açmışlardır. Bundan dolayı kendilerine “Liman Ressamları” da denilmektedir. İkinci sergilerini ise 1942 yılında “Kadın” konusunu işleyerek gerçekleştirmişlerdir. Sanat toplum içindir anlayışı ile Yeniler Grubu Anadolu insanının veya ülkenin sorunlarını ele alarak ulusal bir kimlikle eserler ürettiği için birçok görüşünde olurlarını almış ve benimsenmiştir. Konularını hayatın içerisinden alan grup batılı teknik ve yöntemlerden de yararlanmışlardır (Ersoy, 1998, s. 28).

Grubun kurucularından olan Nuri İyem’in ilk resimlerindeki realizm zaman içerisinde kübizm ve soyut geometrik bir tarz bürünmüştür. Gecekonduları, köylü kadınları ile Anadolu’nun topoğrafyasını çalışmalarına yansıtan sanatçının eserleri arasında Nalbant, Halk Şairi, Kardeşler, Davul-Zurna gibi önemli eserlerinin yanında Anadolu kadınına kendine has bir hissiyatla aktardığı portreleri görürüz (Arseven, 1956, s. 301). Kadın portrelerini yapmasındaki temel neden ise 1922 yılında vefat eden ablasının kendisine yaşattığı acıdır. 1940’larda toplumsal gerçekçi ve figüratif çalışan İyem 1950’lerde non-figüratif üslubu benimsemiştir. 1960’larda ise yeniden figüratif çalışmalara dönmüştür. Bu dönemdeki çalışmalarında da soyut çalıştığı dönemin etkileri büyüktür (Can Koç, 2016, s. 838).



Şekil 59. Soyut kompozisyon, Nuri İyem, 1959.

Feyhaman Duran ve Leopold Levy'nin öğrencisi Selim Turan Avrupa'nın birçok kentine seyahat ederek buralardaki müzelerde bulunan eserlerin röprodüksiyonlarını çalışmıştır. Ayrıca Paris'de müzede ve akademide de çalışmış olan sanatçının bu şehirde çok sayıda kişisel ve karma sergisi de olmuştur. Paris öncesinde toplumsal, izlenimci ve kübik tarzda çalışmalar üreten Turan daha sonra soyut bir tarza yönelmiştir. Paris ve İstanbul dışında Londra, Brüksel, New York, Ankara, İzmir gibi şehirlerde de çok sayıda sergi açan sanatçının yurtdışında resim, seramik, heykel ve fresk gibi çalışmaları bulunmaktadır (Arseven, 1956, s. 301).



Şekil 60. Soyut, Selim Turan, 1958.

Şehir tiyatrolarında dekoratör olarak da çalışmış olan Turgut Atalay da grup üyeleri gibi Leopold Levy'nin öğrencilerindendir. 1940'lı yıllarda ise Prof. Belling'in atölyesinde heykel eğitimi almıştır (Arseven, 1956, s. 305). 1950'li yıllara kadar İstanbul'u konu olarak alan sanatçının ilk dönem resimleri manzara, portre ve natürmort ağırlığındadır. İkinci dönem eserleri ise "Kağnı" ve "Bozgun" isimli eserlerinde de görüldüğü gibi şekillerin parçalanmasıyla biçimlenir. Tuvallerinde çok fazla renk kullanmayan sanatçı deformasyona ve geometrik öğelere önem vermiştir. Bu tarz çalışmaları 1980'li yıllara kadar devam etmiştir. Son dönem çalışmaları ise daha olgun renklerden oluşur. İçerikten çok plastik değerlere önem veren Atalay son dönemimde tekrar manzara, portre ve natürmort konularına geri dönmüştür. Yörük Ailesi, Yörük Pazarı, Pazarcı Kızlar son dönemde çalışmış olduğu örneklerindendir (Lebriz 2017).



Şekil 61. Figüratif soyutlama, Turgut Atalay, 1974.

Yeniler Grubuna 1947’de dahil olan Ferruh Başağa soyut bir anlayışla Çağdaş Türk Resmine yön verenler arasındadır. Vitray ve fresk de çalışan Başağa’nın kompozisyonları geometrik renk alanlarından oluşur. Bu renk alanları birbirleri üzerinde transparan ve parlak renklerle hacimsel bir örüntü oluşturur. Özellikle üçgen geometrik formlar ile hemen hemen her konuyu tuvaline aktaran sanatçı titizlikle aynı biçimsel yapıyı korumuştur. Bu üçgen formlar birbirleri içerisinden geçerken ön planda sivrilenler daha koyu, arka planda geriye doğru gidenler ise saydamlaşmaktadır. Böylece hem çalışmalarında derinliği elde etmiş hem de konunun ana temasını ön plana çıkarmış olmaktadır. Sonsuzluk, süreklilik ve gizemlilik gibi hisler uyandıran sanatçının resimleri, ustası olduğu vitrayın ve mozağin etkisini uyandırır. Birçok sergi ve ödül sahibi olan Ferruh Başağa’nın başlıca eserleri arasında soyut kompozisyonları, Beraberlik ve Kuşlar isimli eserleri vardır (Ersoy, 1998, s. 38).



Şekil 62. Tekneler, Ferruh Başağa, 1980.



Şekil 63. Kuvayi-i Milliye, Avni Arbaş, 1987.

Almanya, Paris, Torino, New York ve Belçika gibi birçok Avrupa şehrinde sergileri olan, Paris Arts Moderns gibi İstanbul Resim Heykel Müzesi gibi bazı Avrupa ve Amerika müzelerinde de eserleri bulunan Yeniler Grubunun üyesi Avni Arbaş babasının ölümü üzerine annesi ile İstanbul'a taşındıktan sonra Galatasaray Lisesine başlamıştır. Leopold Levy'nin akademiye hoca olarak geleceğini duyması üzerine bu okulu bırakarak İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine kayıt yaptırmıştır. Daha sonraları Paris'e yerleşen sanatçı burada resim yapmak uğruna orada tutunabilmek için mozaik atölyesinde işçi olarak çalışmıştır. Sonraları Paris'te tanınarak ün kazanan sanatçı burada birçok sanatçı ile tanışır ve aralarında Picasso da bulunur. Picasso ile tanışması Arbaş ın bir resmini Picasso'nun bir arkadaşında görüp çok beğenmesiyle başlar. Kendine özgü bir dil geliştiren Avni Arbaş resimlerinde biçimi hep bir bütün olarak görmüş, ayrıntılardan uzak bir şekilde birer renk yığını olarak çalışmıştır. Kendi deyimiyle resimden başka bir şey düşünmeyen sanatçı Kuvayi-i Milliye atlarını, Paris'i, doğayı, Anadolu'yu, mavi laleleri ve kumsalda oynayan çocukları hep bu doğrultuda resmetmiştir (TRT 2017).

Grubun kurucularından ve toplumsal gerçekçi ruhundan hiç vazgeçmeyen Mümtaz Yener de konularını ayrıntıcı bir üslupla kalabalık insanlardan, makinalardan ve karıncalardan oluşturur. Sanatçının eserlerinden önemli örnekleri oluşturan karıncalar serisi oldukça ilgi çekicidir. İnsanlar gibi bir arada yaşayan sosyal varlık karıncaları resimlerinde insanlara benzeterek anlamsal çağrışımlar yapmıştır. Sürrealist de bir anlatıma sahip olan bu çalışmalarında renk çeşitliliğini de azaltarak dramatik bir etki yaratmayı başaran Yener derin perspektif uygulamalarıyla da sonsuzluk etkisini vermeyi başarmıştır. Vermek istediği mesajı karıncaları kullanarak yaptığı resimlerinden "Karıncalar Geliyor" isimli eseri 1969 yılında Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin büyük ödülüne layık görülmüş olan sanatçının bu eseri aynı zamanda 1977 yılında Bükreş'te Balkan Ülkeleri Plastik Sanatlar Sergisinde de

sergilenmiştir. Karıncalar Büyüktür ve Çoğalan Karıncalar isimli eserleri de yine bu serinin önemli eserlerindendir (Turkish Paintings 2017).



Şekil 64. Karıncaların çoğalışı, Mümtaz Yener, 1987.

Yeniler Grubunun üyeleri 1950’li yıllardan sonra bireysel düşüncelerle soyut sanata yönelmişler veya gerçeküstücü resimler yapmaya başlamışlardır. Gerek bu durumdan dolayı gerekse de grubun ilk yıllarındaki aktif temposundaki düşüşlerden dolayı 1952 yılında aldıkları bir karar neticesinde yollarını ayırmışlar ve grup dağılmıştır. Yeniler Grubu henüz dağılmamışken D Grubu mensuplarından Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun etrafında toplanan on öğrencisi Eyüboğlu’nun öğretileriyle hareket ederek Yeniler Grubunun aksine batı resim sanatının estetik değerlerini benimsemeden ve bu değerleri öğrenmeden geleneksel sanat biçimlerini modern bir bakış açısıyla yorumlanamayacağı düşüncesindedirler. Bu düşünceler doğrultusunda naif bir yaklaşımla toplumsal gerçekçi yapıtlar ortaya koyan Nedim Günsur, minyatür etkilerini resimlerine yansıtan Mehmet Pesen, figürlerin biçimlerini bozarak kendince yorumlayan Mustafa Esirkuş, rengi ön planda tutup biçimsel estetiği geri planda tutan Leyla Gamsız, Fikret Elpe, Saynur Kıyıcı, Hulusi Sarptepe, İvy Stangali, Fahrünnüsa Sönmez ve Maryam Özcilyan gibi isimlerden oluşan Eyüboğlu’nun bu on öğrencisi 1947 yılında “Onlar Grubu” nu kurmuşlardır. Daha sonraları Orhan Peker, Fikret Otyam ve Turan Erol gibi isimlerinde dahil olduğu grup 1955 yılında dağılmıştır (İbrahimgil, 2016, s. 238).

Onlar Grubunun önemli isimlerinden olan Nedim Günsur Emprestyonist bir ressam iken Paris yıllarında soyut anlayışı benimsemiş, yurda döndükten sonra ise figüratif Eksprestyonist anlayışla çalışmalar ortaya koymuştur. Günsur’un resimlerinde ilk dikkat çekici unsur küçük figürlerini lekeci bir üslupla geniş kompozisyonlara yerleştirmesidir. Genelde de bu kompozisyonlarında hüznü hissettiren cenaze törenleri, gece konu yıkımları

veya fakir kalabalık aileler gibi sosyal içerikli ve dramatik konuları ele alır. Resimlerinde konuya verdiği önem kadar renge de önem veren sanatçının diğer dikkat çekici yanı da naif özellikler taşımasıdır (Bolat Aydoğan, 2008, s. 321).



Şekil 65. Karabasan, Nedim Günsur, 1960-1969.

Grubun kurucularından Mehmet Pesen'in sanatına konu olan unsurlar genelde Anadolu'nun çeşitli yerlerinde öğretmenlik yaptığı sıralarda gözlemlediği köy düğünleri, yöresel oyunlar, yöresel nakış ve işlemler gibi kültürel zenginliklerdir. Bunların yanı sıra Anadolu ile özdeşleşmiş asırlık ağaçlar, martılar, güvercinler, ayakkabı boyacıları, simitçiler ve camiler olmuştur. Resimlerindeki bu folklorik unsurları seçmesinde şüphesiz ki hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun etkisi büyüktür. 1970'lerde ise bu unsurları stilize ederek soyutlayıcı bir yaklaşımla resmetmiştir. 1980'ler ise minyatür sanatını benimseyip bu tarzda çalışmalar ortaya koyduğu dönemdir (Can Koç, 2016, s. 839).



Şekil 66. Köyde düğün töreni, Mehmet Pesen.

Hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan yansıyan folklorik unsurların ilgisiyle süregelen çalışmalarına yeni bir yorum getiren Mustafa Esirkuş da diğer çoğu Onlar Grubu üyesi gibi

Anadolu insanını ve yaşam biçimlerini konu alan resimler yapmıştır. Diğer grup üyelerinden farklı olarak biçim bozma yoluna giden Esirkuş figürü geri plana atarak rengi ve dokuyu ön plana çıkarır. Kullandığı renkler ise tesadüfen seçilmeyip, Anadolu insanının geleneksel kıyafetlerinden ve günlük kullandıkları eşyalardan seçilmiştir. Genelde de gri ve maviden oluşan renk alanlarında figürler çizgisel olarak kendini gösterir (Bolat Aydoğan, 2008, s. 321).



Şekil 67. Köylüler, Mustafa Esirkuş.

1943 yılında Edebiyat Fakültesi Coğrafya bölümünden mezun olup aynı yıl içerisinde girdiği Güzel Sanatlar Akademisinden 1947 yılında mezun olan grubun bir diğer üyesi Leyla Gamsız da hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi Batı teknikleriyle yerel konuları ele alarak Doğu-Batı sentezine önem vermiştir. Çalışmaları genelde figüratif olup renk ve leke kullanımı Matisse'nin etkisi altındadır (Bolat Aydoğan, 2008).

Onlar Grubunun diğer üyelerine göre ismi daha fazla anılan Orhan Peker Soyut Ekspresyonizmin Türkiye'deki uygulayıcılarından. Avrupa'da Ekspresyonizmin usta sanatçısı Oscar Kokoshka'dan etkilenen sanatçıyı Sezer Tansuğ büyük bir pentür ustası olarak nitelendirir. Kendine özgü üslubuyla ve lekeci anlayışı ile soyut resmin usta ressamı arasında gösterilen Peker genelde lekeci bir anlayışla kavramsal bir anlatımı seçer (Tansuğ, 2008, s. 273-276).



Şekil 68. Hitit güneşi, Orhan Peker, 1973

Aslında Orhan Peker'in figüratif özelliği soyut özelliğinden daha ön plandadır. Ama Peker'in formları düzenlemede kullandığı lekeci üslubu ilk bakışta figürleri vurgulamaz. Işığın yansıtıcı yardımı ile de figürleri veya nesneleri yeniden var ederek yeni boyutlar kazandırır. Bu yeni figür anlayışı O'nun soyutlamaya dayanan anlamlı biçimsel dilidir (Ersoy, 1998).

Gruba sonradan dahil olan ve Ankara'da yaşamış olan Fikret Otyam yaşamının son dönemlerini Gazipaşa'da kendi elleri ile yaptığı evinde sanatını icra ederek geçirmiştir. O'nu bu sanat hayatına sokan Aksaray'da caddede yürürken karşılaşmış tanıştığı bir gençtir. Bu genç İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde okumaktadır. Fikret Otyam'a anlattıkları etkili olur ve Otyam'ın sanat dünyasına girmesine sebep olur. Bu genç ise Neşet Günel'dir. Akademide Turan Erol ve Orhan Peker ile de yakın dostluk kuran Otyam ilk başlarda Çallı'nın öğrencisiyken daha sonra kendisini zorla Bedri Rahmi Eyüboğlu'na kabul ettirerek Eyüboğlu'nun atölyesinde öğrenci olarak devam eder. Daha sonra diğer Eyüboğlu öğrencileriyle birlikte Onlar Grubunun içerisinde yer alır. Otyam resimleri denilince akla ilk gelen mühür gözlü kadınlardır. Kırsal yaşamın zorluklarına maruz kalmış, dertli ve tasalı kadınların, kırsalda otlayan keçilerin ve 45 yılını gazetecilik yaparak geçirdiği doğu ve güneydoğunun dağlarının yansıtıcısıdır. Bu konuların yanı sıra Alevi deyişlerinden ve kültüründen gelen konuları da tuvaline aktaran Otyam'ın resimlerinde ilk göze çarpan unsur ise lekeci üslubudur. Özellikle beyaz leke tutkusuyla doğunun karını, kışını ve yalnızlığını anlatmayı başarmıştır (Kahramankaptan, 2001, s. 191-194).

Yalçın Gökçebağ, Zahit Büyükişleyen, Yusuf Toprak gibi Ankara'da yetişmiş ünlü ressamlarında hocası olan Turan Erol'un neredeyse tüm çalışmalarında karşılaştığımız kendine özgü bir "Turan Erol Mavis'i" ile resmettiği resimlerinde Anadolu insanının yaşam

biçimi olan evleri, o evlerin bulunduğu cadde ve sokakları, zeytin ağaçlarını görebiliriz. (Ergan, 2015)



Şekil 69. Tilalo köyünde boranhaneler, *Turan Erol*, 1966.

Çevreden ve doğadan esinlenen Turan Erol batının etkisini kendisinden uzak tutarak kopyacı bir anlayıştan kaçınmıştır. Bu kaçınmanın yanında batının teknik açıdan getirdiği öğretilere de sırt çevirmeyen Erol yerel konuları içten ve samimi bir üslup ile aktarmıştır (Bolat Aydoğan, 2008, s. 318).

Türk resim sanatının çağdaşlaşma sürecinin başından 1950'lere kadar ki döneminde sanatçılar arasında üslup bağlantılarının olmaması, sanat oluşumlarının veya sanatçı gruplarının kendi içlerinde bile bir sınıflandırma yapmayı güçleştirmektedir. Bunun nedenleri arasında başta gelişmenin özünün tam olarak kavranamaması bulunmaktadır. Bunun yanında o dönemdeki sanatçıların birçoğunun yurtdışında aynı sanatçılar ile aynı atölyede çalışarak etkileşimin yüksek oranda olması ve bir gruba mensup olan sanatçının zaman içerisinde veya aynı zaman çerçevesinde farklı tarzda çalışmalara yönelip başka gruplar içerisinde boy göstermeleri etkili olmuştur. Bir başka neden ise bilimsel olarak sanat alanlarında köklü değişimlerin olmamasıdır.

Ama 1950'lerden sonra Türk resminin modernleşme hızı 1950'lere oranla daha da hız kazanmış, dünya standartlarını yakalama çabaları yoğunlaşmış ve Türk resim sanatını dünyaya tanıtmaya kaygısı doğmuştur. Gerek sanatçılardaki üslup sorunsalı gerek akademik sorunlar çözüme ulaşarak işin özü kavranmış ve ciddi sanat piyasaları oluşmuştur. Hal böyle iken Türk resim sanatının çağdaşlaşma sürecini gelişim şeridinde 1950 öncesi ve 1950 sonrası olarak incelemekte mümkün olabilmektedir (Tansuğ, 1997, s. 172).

Burada bahsettiğimiz çağdaşlaşma süreci daha önceden de dediğimiz gibi aslında büyük oranda batılılaşmayı temsil etmektedir. Türk resminde çağdaşlaşma, modernleşme veya soyut anlayış gibi kelimelerle akla ilk gelen de batılı resim anlayışıdır. Ki zaten Osmanlının son döneminden 1950'lere kadar neredeyse tamamı batılı sanatçıların etkisiyle yetişmiş Türk ressamlarını, eserlerini ve etkin gruplarını incelerken Batıya kayıtsız kalmak mümkün değildir.

Bu bağlamda Türk resminin batılılaşması bir gerçek iken diğer bir gerçek de Türk resminin veya Türk sanatının zaten çağdaş olmasıdır. Biz her ne kadar Türk resim sanatının çağdaşlaşma eğilimlerini ve soyutlaşma çabalarını Osmanlı'nın yüzünü Batı'ya döndüğü dönemlerde, 1930'larda D Grubunda, 1950'lerde veya 1950'lerden günümüze kadarki dönemlerde arasak da Türk resim sanatı zaten çağdaş ve modern bir anlayışla ele alınıyordu. Üstelik Orta Asya'dan süregelen kültür birikimimizle (Akurgal, 1998, s. 9).

Türk sanatının alanlarına baktığımızda çağdaş bir yorum özelliği taşıyan soyut anlayış Türklerde Batı'dan çok daha önce uygulandığını ve mücerrete kavuşmak konusunda her türlü çabanın gösterilmiş olduğunu görebiliriz. Türk sanatında gerçeği olduğu gibi aktarmakta çekinip soyuta ulaşma çabaları Türklerin İslamiyet ile tanışması ile de başlayan bir anlayış değildir. İslamiyet'ten önce ve sonra bu çabayı sadece insan ve hayvan suretlerinde değil, bitkileri ve cansız varlıkları şekillendirmede de göstermişlerdir. Yani Türkler plastik sanatların tabiatın içerisinde yer almak ve tabiattan uzaklaşmak gibi iki ana güzergahından ikinci yolu seçmişlerdir. Suretten uzaklaşmışlar ve ruhu anlama çabalarına yönelmişlerdir (Baltacıoğlu, 1971, s. 82).

Ama zaman içerisinde Osmanlı'da meydana gelen siyasi, ekonomik ve akademik gerilemeler ile birlikte Batı'ya yönelen bakış açıları sanat tasavvurumuzu da değiştirmiştir. Bu değişimin neticesinde Türk Resim Sanatı 1950'lere kadar Batı'dan ihraç edilen bir kopya niteliğindedir. Aslında akside düşünülemez bir durumdur. Çünkü Batı'dan ithal edilen biçim, üslup ve teknik bilgi Türkiye'nin kültür birikiminde var olmayan ve kendiliğinden üretilebilmesi de mümkün olmayan bir düşüncenin ürünüdür.

1950'lere kadarki bu süreçte de özü bize ait olmayan düşüncelerle kendi kültürümüzü sentezlediğimiz sanat ürünlerini yukarıda da örneklerle açıklamaya çalıştık. Bu ürünler Çağdaş Türk Resim Sanatının oluşumunda temel eser olarak yerlerini almakla beraber yerini yeni dönemde üslup sorunu çözülmüş ve daha özgün sanatçıların eserlerine bırakmışlardır (Kuban, 1981, s. 248).

Modern Türk resminin gelişimi Avrupa’da olduğu gibi birbirini izleyen zihinsel süreçlerin sonucunda değil, özellikle 1950’li yıllara kadar ki süreçte, Fransa ve Almanya’dan aldığı güç ve etkiyle özgürleşme çabası içerisinde olmuştur. Ama 1950’li yıllardan sonra birçok görüşün ve zihinsel yapının da katkısıyla ulusal değerlerin ön planda tutulduğu evrensel bir yol izlenmiştir. Sanatçılarımız bu evrensel yolda tutunabilmek için kendi yetenek ve yaratıcılıklarını batıdan getirilen bilgi ve teknik kalıpları içerisinde değil özgünlük ve yaratıcılık kavramları çerçevesinde düşünmek zorunda kalmışlardır. Bu dönemden sonraki sanatçılarımız herhangi bir eğilim veya bir gurup etrafında toplanmasalar da ortak kaygıları yerel olgulardan uzaklaşmadan çağdaş çizgide özerk kimliklerini oluşturmak olmuştur (Ersoy, 1998, s. 33).

Bu bağlamda 1950’lerle başlayan soyut sanata yönelik tüm hızıyla 1960’lara kadarda devam etmiştir. 1960’lı yıllarda ise renk, ritim ve hareketli fırça vuruşlarının uygulandığı soyut dışavurumcu resimler baş göstermiştir. Bu anlayışın ilk uygulayıcıları arasında ise Ferruh Başağa, Adnan Çoker, Şadan Bezeyiş, Adnan Turani gibi isimler dikkat çeker. Bu dönemde bu üslubu benimseyen bu sanatçıların yanı sıra Şemsi Arel, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu gibi isimler de yerel motifleri ve İslam kaligrafisini ele alıp soyut çalışmalar ortaya koyan isimlerdendir. Bu isimlere Ferruh Başağa’yı ve Adnan Turani’yi de dahil etmek mümkündür. Özellikle Şemsi Arel’in sanatında hat sanatı etkili bir unsur haline gelmiştir. Yeşil Kompozisyon isimli çalışması geleneksellik ile modern biçimin sentezine iyi bir örnektir (Ahmetoğlu ve Denli, 2013, s. 184).

Ama 1960’lı yıllardan sonra Türk sanatını çağdaşlaştırma çabalarında bir gerileme gözlenmektedir. 1970’li yıllara gelindiğinde devletin plastik sanatlara olan katkıları giderek azalmıştır. 1980’li yıllara gelindiğinde ise çağdaş sanatın gelişim görevini özel kurumlar ve kişiler üstlenmiştir. Bu dönem teknolojik gelişmelerle birlikte modern ve demokratik düşünceler eşliğinde Türk sanatçısının evrensel düzeye ulaştığı dönemdir. Avrupa ve ABD’ye sanat eğitimi amacıyla giden sanatçı sayısı çoğalmış, yeni eğilimler ortaya atılmıştır. Sanat müzelerinin ve sanat galerilerinin sayısı giderek artarak Bienaller, fuarlar ve sanat etkinlikleri de sık sık düzenlenir olmuştur (Avşar Karabaş, 2016, s. 271).

1950’li yıllardan günümüze kadarki Türk resminin gelişim sahnesi daha önceki dönemlerde olduğu gibi herhangi bir grubun veya oluşumun etkisinde ürünler ortaya koyan sanatçıları bize sunmamaktadır. Yukarıda da değindiğimiz üzere günümüz sanatçısının kaygısı çağın gereksinimleri doğrultusunda çağdaş, evrensel ve özgün eserler ortaya koymak olmuştur.

Hal böyle iken birden çok eğilimi aynı anda yaşayan günümüz sanatçısını sınıflandırmak da mümkün olmakla birlikte çok güçtür (Ersoy, 1998, s. 33).

Herhangi bir grup içerisinde olmadan sadece bireysel üsluplarıyla soyut sanata yönelmiş bu yeni dönemin sanatçıların sınıflandırmanın güçlüğünden asıl kastımız ise günümüze yön vermiş bu sanatçılarımızı tek bir eğilim içerisinde gösterip diğer özelliklerini yok saymamak adına. Esinlendikleri kaynakları soyut sanatla buluşturan ve özgün anlatımlarını yakalamayı başaran bu sanatçılarımızdan kimileri geleneksel unsurlardan, kimileri geometriden yola çıkarak eserler ortaya koymuşlardır. Kimileri de figürü kompozisyonlarından tamamen uzaklaştırarak şiirsel bir anlatımı seçmişlerdir. Bunlardan bazıları ise birden fazla eğilimi benimseyerek ortaya koydukları soyut eserlerle Çağdaş Türk Resminin evrensel düzeye gelmesine büyük katkı sağlamışlardır. Bu bakımdan sanatçılarımızı Çağdaş Türk Resmine yön vermiş oldukları özellikleriyle, gösterdikleri eğilimleriyle ve ortaya koydukları soyut eserlerini sınıflandırarak incelemek doğru olacaktır.

Bunlardan geleneksel unsurların etkisiyle soyut eserlerin ortaya çıktığı dönem 1950 sonrası olarak ele alınsa da bu etkileşim Turgut Zaim ile başlayıp Bedri Rahmi Eyüboğlu ile olgunluk kazanır. Bu dönemden sonra ise evrensel düzeye ulaşır.

3.3.1. Geleneksel Soyutlama Anlayışıyla Hareket Edenler

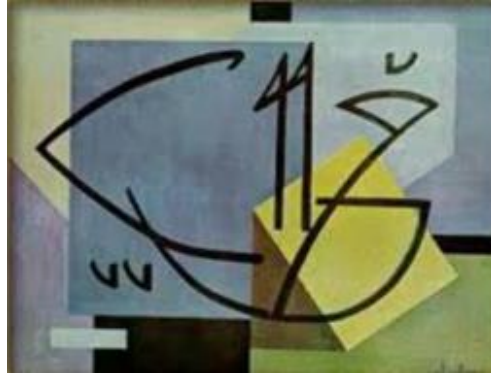
1930’lardan 1970’lere kadar uzanan sanat hayatı ile Abidin Elderoğlu’nun soyut resimlerinin oluşumunun arkasında kaligrafi yer almaktadır. Sanat Tarihi öğretmeni olarak otuz yılını Anadolu’nun çeşitli yörelerinde geçiren Elderoğlu’nun soyut eserlerinin başlangıcı 1946-1947 yıllarına rastlamaktadır. “Tütün İşçilerinin Dönüşü” gibi daha önceki dönemlerinde ortaya koyduğu çok figürlü kompozisyonları sanatçının gerçekçilikten uzaklaşıp lekeci bir üslup ile soyuta yöneldiğinin de göstergesidir. Asıl soyuta yönelişini gördüğümüz resimleri ise çiçekli kompozisyonlarıdır. Bu çiçekli kompozisyonları ilk başlarda doğalcı bir anlatıma sahipken 1950’lerden sonra kaligrafik hallere bürünür (Rona, 2002a, s. 20).

Elderoğlu’nun resimlerini oluşturan kaligrafi O’nun içsel süreçlerinde bir senteze ulaşarak tek başına resimsel bir öge olmaktan çıkmış, yeniden bir anlam kazanarak imgeye dönüşmüştür (Kılıç, 2013, s. 330).



Şekil 70. Soyut kompozisyon, Abidin Elderoğlu, 1959.

Soyut resim alanında geleneksel unsurları geometrik kompozisyon anlayışı ile de yansıtan Şemsi Arel (Tansuğ, 2008, s. 281). Elderoğlu gibi asıl kaligrafiyi kullanarak soyut eserler veren bir sanatçıdır. Kompozisyonlarında kullandığı kaligrafi okunabilir olmasa da akılcı ve dengeli bir biçimde düzenlenerek biçimsel bir forma kavuşur. Bu biçimsel formlarını ise geometrik kompozisyonları üzerine istifler (Kılıç, 2013, s. 30).



Şekil 71. Soyut, Şemsi Arel.

Soyut sanata yönelişin hız kazandığı 1950’li yıllar M. Şevket Arman’ı da etkilemiştir. Figüratif soyutlamalar yapan Arman daha sonraları Elderoğlu ve Arel gibi geleneksel unsurlardan kaligrafinin etkisiyle özgün üslubunu yakalamıştır. Arman’ın bu özgün üslubunun ayırt edici noktaları ise yazıyı ortaya çıkaran kalın çizgileri ve kompozisyonda yazı ile dengeyi sağlayan renkli geometrik formlarıdır. Yazı ile dengelenmiş bu geometrik unsurlar mantıksal bir biçimde kurgulanarak aralarında sıkı bir bağ kurulmuştur. Arman’ın çalışmalarındaki dikkat çekici farklılıklardan biriside disiplin anlayışıdır. Elderoğlu’nda görülen rahat, serbest ve esnek hareketler Arman’ın çalışmalarında daha katı şekilde keskin ve düz bir hal alır (Ersoy, 1998, s. 35).



Şekil 72. Hat, M. Şevket Arman, 1960.

Soyut sanat anlayışını yerel unsurların etkisiyle uygulayanlar arasında Mustafa Ayataç da vardır. Figüratif eğilimlerini kültürel motifler ile süsleyerek ilkel sanatların anlatım tarzına yakın bir üslup ile neşeli kompozisyonlar üretmiştir (Tansuğ, 2008, s. 283).

Çalışmalarında minyatür ve Türk halk resimlerinin özellikleri de görülen Ayataç'ın kullandığı renkler ise temiz ve canlıdır. Figürleri ve nesneleri ayrıntılardan uzak bir şekilde kontur kullanarak ve açık-koyu dengesini sağlayarak vurgulamıştır (Ersoy, 1998, s. 85).

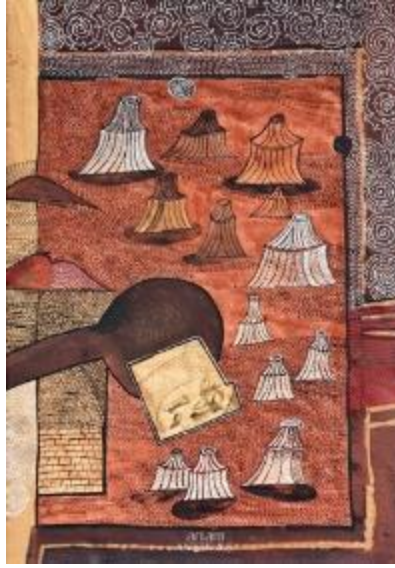


Şekil 73. Kompozisyon, Mustafa Ayataç.

Yerel unsurlardan yazıyı, minyatürü, motifleri ve eski uygarlıkların gizemli imgelerini kompozisyonlarında bir araya getiren Erol Akyavaş ise tarih, kültür ve din olgularını bize simgesel bir anlatımla sunmaktadır. Yani yaşamın simgeleri ile kültürün simgeleri Akyavaş'ın resimlerinde iç içedir (Ersoy, 1998, s. 133).

Asıl mesleği mimarlık olan Erol Akyavaş meslek bilgisini yaptığı resimlerin sıra dışı mekan tasarımlarıyla yansıtır. Tasarladığı bu mekanlarda minyatür tadını gerçeküstü bir atmosferde yakalayan Akyavaş özgün üslubunu da bu sentezinde ortaya koyar. Tansuğ (2008, s.263)'un

“Erol Akyavaş kendisini çağdaş yaşamın saldırıları karşısında resim düzeyinde inşa ettiği sur sistemiyle savunuyor.” sözünden de yola çıkarak Akyavaş’ın gizemli ve gerçeküstücü resimlerini çağdaş resim anlayışının düzen alışkanlıklarına göre anlamlandırmak oldukça güçtür. O’nu anlamak için soyut resim anlayışının evrensel kurallarının yanında tarihsel yolculuğa da ihtiyaç duyulmaktadır. Uyguladığı motiflerin kaynağına inilmeli ve surların ardı aşılmalıdır. O duvar örgüsünün, yazıların, meleklerin, hayvan figürlerinin birbirleriyle oluşturduğu karmaşık mesaj ağının neyi veya nereyi işaret ettiğine de bakılmalıdır (Tansuğ, 2008, s. 263-266).



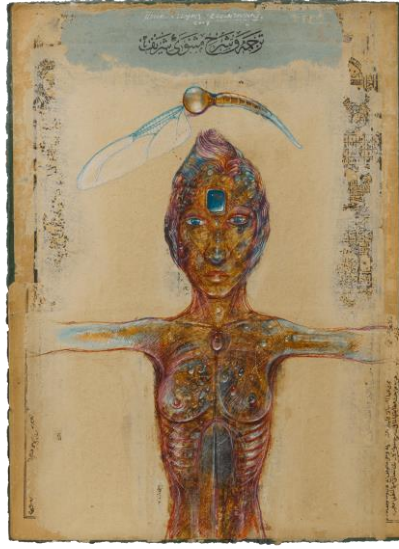
Şekil 74. Güzergah, Erol Akyavaş, 1981.

Geleneğe bağlı anlayışlardan biriside Süleyman Saim Tekcan’dır. 1961 Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü mezunudur ve Refik Ekipman’ın da öğrencisidir. Süleyman Saim Tekcan dediğimiz vakit akla ilk gelen Türk ve Anadolu kültürünün anıtsal miraslarını sırtında günümüze değin taşıyan at imgeleri gelir. Atlar O’nun için çok özel bir yere sahiptir. Çalışmalarında at imgelerinin yanı sıra Anadolu medeniyetlerine ait motifleri, damgaları, yazıları, mühürleri, tuğraları ve mezar taşlarını da yer vererek kültürel ifadesini zenginleştirir. Anadolu’nun zengin kültürel mirasını kendi özgün üslubuna göre stilizasyona uğratan Tekcan’ın başta baskı resimleri olmak üzere çok sayıda verdiği eserler çağdaş Türk resminin evrensel boyutlarda değer kazanmasına büyük katkı sağlamıştır. Özgün üslubuyla Türkiye’de Özgün Baskı’nın gelişimine de yön veren Süleyman Saim Tekcan aynı zamanda iyi birde grafik sanatçısıdır (Bayramoğlu, 2013, s. 33-36).



Şekil 75. Atlar serisinden, Süleyman Saim Tekcan.

Yapıtlarında geleneksel Türk sanatlarının etkisiyle özgün yorumlarını sanatına aktaranlar arasında Ergin İnan da bulunmaktadır. Kendine özgü leke düzenleriyle figüratif çalışmaları da bulunan Ergin İnan'ın soyut anlayışının temelindeki asıl unsur hat sanatının kaligrafik özellikleridir. Hakikati sorguladığı bu çalışmalarının altındaki yatan haz ise Mevlana'nın Mesnevisinden aldığı ilhamdır. Hakikati sorgulayıp diğer dünyayı aramaya koyulan İnan'ın çalışmalarında bunu karıncalara yazdığı mektuptan anlıyoruz. Topkapı Sarayı'ndaki Peygambere ait el ve ayak izinden yola çıkarak yaptığı resimlerinde de görüyoruz. Çalışmalarında canlı renkleri kullanan İnan soyut temeller üzerine yerel unsurları kendine özgü bir tavırla çok iyi bir şekilde sentezlemiştir. Dünya'yı ayrılmaz evrensel bir bütün olarak gören sanatçı Doğu'yu bir tarafa Batı'yı bir tarafa bırakıp ayırmaz. Birleştirir. Temelinde yazıyı kullandığı çalışmaları kolajı andırır. Temele aldığı yazının kaligrafik özellikleri üzerine katman katman rengi kullanan İnan en son rengin üzerine imgeleştirdiği formları kullanır. Bu formlardan en çok öne çıkanlar ise böceklerdir. Bu böcek formlarını kullanmasının nedeni ise O'na insan figürünü çağrıştırmasıdır. Özellikle Yusufçuk. Yani Helikopter Böceği (Altuğ, 2002, s. 70-73).



Şekil 76. Mevlana Celaleddin Rumi, *Ergin İnan*, 2007.

Yukarıda değindiğimiz sanatçılar gibi gelenek olgusunu benimseyenler arasında Murat Morova'da bulunmaktadır. Morova'nın bu sanatçılardan farkı ise geleneksel halk resimleri üzerine yoğunlaşmasıdır. Anadolu'nun inanç sistemindeki ikonografik motifleri Batı'nın teknik dağarcığı ile harmanlayıp izleyiciyi imgeler arasında yolculuğa çıkaran Morova da Ergin İnan gibi tasavvuf düşüncesinin biçim bulduğu resimler yapmıştır. Ama Morova'nın asıl farkı geleneksel halk kültürünün figürlerini ele alarak yeniden anlamlar kurduğu resimleridir. Bunlardan en çok göze çarpan ise Şahmeran figürleridir. Cam altı tekniğini kullandığı çalışmalarında geleneksel alışkanlıklarla birlikte günümüzün teknolojik ürünlerini de birlikte kullanır (Antmen, 2002b, s. 112).



Şekil 77. Dem bu dem, *Murat Morova*, 2001.

Çalışmalarındaki gelenek izlerini Türk dünyasının kültür-sanat verilerinden oluşturan Rauf Tuncer ise Türklerin özgün sanat anlayışı olan hayvan üslubunu, Türk damgalarını, Türk motiflerini ve Türk yazıtlarını çalışmalarında ele alan bir ressamdır. Tuncer'in uzun araştırmalar neticesinde ele aldığı bu unsurları soyut anlayışı ile resmettiği çalışmaları birer sanat eserinden öte tarihimizi ve kültürel birikimimizi günümüze taşıyan belge niteliğindedir. Tuncer'in gerek renk anlayışı gerek asıllarını deforme etmemeye özen gösterdiği Türk motiflerini şablon olarak kullanımı Süleyman Saim Tekcan ile benzerlik gösterse de düşünce biçimi olarak birbirlerinden ayrılırlar. Rengin tüm olanaklarını da kullanmayı başaran Tuncer'in dikkat çekici bir diğer özelliği de milli ve dini unsurları bir arada kullanmış olmasıdır. Hat sanatını da bu doğrultuda çalışmalarına yansıtan sanatçının gelenek ile yeni arasında kurduğu köprü ise O'nun diğer sanatçılardan bir diğer farkını da ortaya koymaktadır. Türk Tarihinin izlerini çağdaş resim anlayışı ile aktaran Rauf Tuncer'in resimlerinde renkler yumuşak geçişler halindedir. Renk katmanlarıyla uyum içerisinde olan çizgi ağı da ritmik bir görünüm sağlamaktadır (Bayramoğlu, 2013, s. 23-26).



Şekil 78. Orhun yazıtları, Rauf Tuncer.

3.3.2.Figüratif Soyutlama Anlayışıyla Hareket Edenler

Soyut sanat anlayışının savunucularından olan ve çağdaş Türk resminin dünyaya tanıtılmasında önemli roller üstlenen Hakkı Anlı 1950'lere kadar Paris yıllarındayken etkilendiği Kübizmin etkisiyle çalışmıştır. 1950'lerden sonra ise serbest fırça hareketlerinin hakim olduğu, tek renkli soyut bir anlayış içerisinde resimler yapmaya başlar. Tek renkli zeminlerinin üzerinde kimi zaman erotik olan lekesel figürleri kompozisyonlarının ana elamanlarını oluşturur (Rona, 2002b, s. 94).



Şekil 79. Çıplak, Hakkı Anlı.

Yalınlık ve sadelik kavramlarını resimlerinde çok iyi bir şekilde vurgulamış olan Şükriye Dikmen çağdaş Türk resminin modernleşme sürecine büyük katkılar sağlamış kadın ressamlarımızdandır. Çağdaş Türk resminde soyut anlayışla figüratif resimler çalışmış olan Şükriye Dikmen ise stilize edilmiş portreleri ve natürmortları ile tanınır. Dikmen çalışmalarında sade ve yalın bir dil ile çok şey anlatmaya çalışır. Özellikle figürlerin dış görünüşlerinden çok onların iç dünyalarını yansıtmaya özen gösterir. Sade bir çizgi tekniği ile özellikle kadın Nü'ler çalışmış olan Dikmen desene ayrı bir önem vermiştir. Desenlerinin bulunduğu mekanlar ise genelde atölye ortamları veya iç mekan izlenimi veren ortamlardır. Dikmen'in özgünlüğünün temelinde sade bir anlatım vardır. Gerek figürlerinde gerek natürmortlarında ilk dikkat çeken unsurda budur. Dikmen çalışmalarında bu sadeliği elde edebilmek için sıcak-soğuk dengesini başarılı bir şekilde kullanmasının yanında renklerini çevreleyen çizgileri ve geometrik yapının yalınlığından da faydalanmıştır. İki boyutlu kompozisyonlarını saf, çiğ ve yüzeysel renklerle ışık-gölge oyunlarına başvurmada ve ayrıntılardan uzak bir şekilde ortaya koyduğu çalışmaları O'nun özgün üslubunun bir başka göstergesidir. Sanatçı figürlerinde de natürmortlarında ve peyzajlarında olduğu gibi sade ve yalın anlatımı uygulamıştır. Yoğun olarak kadın portrelerini resmetmiş ve bunları modern Türkiye'nin modern kadınları olarak işlemiştir. Resimlerindeki renk anlayışında Fovizmin ve Matisse'nin saf tonlarının, figürlerindeki biçimsel ifadede Gauguin'in Afrika tiplerinin etkileri görülen Dikmen'in Ömer Ulu ve Sabri Berkel gibi sanatçıları resmettiği erkek portreleri de mevcuttur. Nü çalışmalarında da ayrıntılardan uzak yalın bir anlatımı seçen Dikmen bu çalışmalarındaki kadın ve erkek ayrımını ise figürlerin ten rengindeki açık ve koyu tonlarla ayırt eder (Avşar Karabaş, 2016, s. 272).



Şekil 80. Kadın portresi, Şükriye Dikmen.

1950’lerde Nuri İyem atölyesinde resim çalışmalarına başlayan Ömer Uluç Soyut Resim anlayışı ile figüratif çalışan ve kendine özgü tekniği ile bu alanda yeni bir açılım yapan çağdaş sanatçılarımızdandır (Tansuğ, 2008, s. 384).

Ömer Uluç Türkiye’den sonra ABD’de resim ve mühendislik alanlarında çalışmıştır. Bir dönemde de Afrika’da çalışmış olan sanatçı İstanbul, Ankara, Paris, Londra ve Berlin gibi sanat merkezi olan şehirlerde birçok sergi açarak ismini sanat ortamlarında duyurmuştur. Serbest fırça vuruşlarının helezonik yönünü hiçbir zaman değiştirmeden soyut resimler yapan Uluç primitif idollere benzeyen figürlerini düz ve tek renk zemin üzerine çalışmaktadır (Ersoy, 1998, s. 71).



Şekil 81. Kadın ve nesne, Ömer Uluç, 1970.

1965 yılından sonra Paris’e yerleşip burada resimlerini üreten Ömer Kaleşi ise hüznü yoğun bir biçimde hissettiren siyah ve kırmızı tek renk zeminler üzerine düşünceli ve hüzünlü

portreler resmeden soyut sanat anlayışını benimsemiş sanatçılarımız arasındadır (Ersoy, 1998, s. 70).



Şekil 82. Tartışma, Ömer Kaleşi, 1963.

Figüratif resim anlamında sınırlarını sürekli zorlayan Mustafa Ata yeni bir figür anlayışı ile kendine özgü bir anlatıma kavuşmuştur. Mustafa Ata'nın figürleri bir insanı veya bir kişiliği değil, herhangi bir insanı veya insanın yaşadığı dramatik duyguları yansıtır. Figürleri genelde uzay boşluğunda ve sonsuzluğa doğru hareket eden renkli çizgilerin serbest hareketleriyle oluşmaktadır. Figürlerini oluşturan bu renkli çizgileri arka planın koyu tonunda dramatik bir izlenim verirler. Tek fırça hareketiyle bir araya gelen bu çizgiler kontrast değerler oluşturarak ve giderek zeminde eriyerek derinlik de sağlarlar. Mustafa Ata'nın giderek renge dönüştüğü bu çizgisel figürleri görsellikten çok insan ruhunda cereyan eden korkuların, tedirginliklerin ve dinamizmin resme dönüşmüş halidir (Ersoy, 1998, s. 73).



Şekil 83. İsimsiz, Mustafa Ata, 2008.

3.3.3.Doğadan Soyutlama Anlayışıyla Hareket Edenler

Soyut resimlerini oluşturan çizginin ustası Salih Acar neredeyse tüm sanat yaşamını doğaya, özellikle kuşlara adanmıştır. Acar'ın kendi ifadesiyle O'nu hayata bağlayan ve O'na yaşamı sevdiren kuşlardır. Bu bakımdan resimlerinde sürekli kuşları ve onların hayatını ele alan sanatçı soyutlayıcı bir anlayış sergiler. Kuş ressamı olarak da tanınan Acar hayata karşı hiç karamsar gözlerle bakamamıştır. Bu yüzden resimlerinde karamsar renkler yerine daima canlı ve coşkulu renkleri tercih etmiştir. Resimlerinin ana karakteri olan kuşları ise bu renkli zeminlerden ayırmak için ise siyah ve esnek çizgilerini kullanır (Ersoy, 1998, s. 97).



Şekil 84. Kuşlar, Salih Acar.

Düzenli ve sistemli fırçalarının tekrarıyla bütüne ulaştığı resimlerinin temasını doğadan seçen Gencay Kasapçı da doğadan soyutlama yapan sanatçılarımız arasında yer alır. Genelde de doğa unsurları arasında seçimlerini ağaçtan yana kullanan Kasapçı fırça vuruşlarının renkleriyle dekoratif özelliklerde sergiler (Ersoy, 1998, s. 60).



Şekil 85. İsimsiz, Gencay Kasapçı, 1989.

Gencay Kasapçı'nın renkli benekleri ile ulaşmak istediği doğa yorumlarına çizgisel üslubu ile farklı bir bakış açısı getiren Devrim Erbil benimsemiş olduğu çizgisinden hiçbir zaman çıkmadan özünü çizgilerin oluşturduğu soyut resimler yapmıştır. Erbil en yalın ifade biçimi olan çizginin sonsuz olanaklarını en iyi şekilde kullanmasını bilmiştir. Çizginin dilini en iyi şekilde kullanan Erbil bu üsluptaki ilk çalışmalarının örneklerini altı arkadaşı ile birlikte açtıkları “Soyut Yediler” isimli sergide teşhir etmiştir. Yerel özgünlüğe ulaşmış çalışmalarının konularını genelde kent ve doğa yaşamından seçer. Grafikselle anlatımın da temsili olan bu resimlerinde karşımıza çıkan detaylar ise İstanbul'dan ve Anadolu'dandır. Devrim Erbil'in önemli özelliklerinden biriside resimlerindeki konu hep aynı kalsa da O resimlerinde tekdüzelikten uzak bir şekilde farklı oluşumlara ulaşır. Özgün üslubunun belirgin özelliklerinden bir diğeri ise renk kullanımıdır. Çizgisel üslubu gibi renk kullanımında da kendi oluşturduğu geleneğin dışına çıkmadan tek bir rengin tonlarını kullanır. İstanbul'u tepeden kuşbakışı ele aldığı resimlerinde ve benzer resimlerinde ise minyatür sanatımızın etkileri hissedilir (Ersoy, 1998, s. 61).



Şekil 86. Baskı çalışması, Devrim Erbil.

3.3.4.Geometrik Soyutlama Anlayışıyla Hareket Edenler

Folklorik konularının içerisindeki figürlerini geometrik bir soyutlama anlayışı ile işleyen Maide Arel de Çağdaş Türk resminin gelişiminde rol almış sanatçılarımız arasında yer alır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinden sonra Paris'e giderek Andre Lhote'un atölyesinde çalışmıştır. Paris'te ki ilk sergisini 1951 yılında açan Maide Arel Şemsi Arel'inde eşidir. Kübizmin ve hocası Lhote'nin etkisiyle geometrik stilizasyona yönelen Arel resimlerinin yüzeyindeki renk arayışları ve renklerini çevreyeleyen çizgilerinin kararlılığı ile yerel

konuları ele almıştır. Paris ve Türkiye’de birçok sergi düzenlemiş olan sanatçının eserleri Collaborazione Mediterranea isimli İtalyan dergisinde ve The Studio isimli İngiliz dergisinde de yayınlanmıştır (Arseven, 1956, s. 283).



Şekil 87. Mevleviler, Maide Arel, 1951.

Figüratif soyutlamalarında Maide Arel gibi geometrik unsurların biçimsel özelliklerini kullanan ressamlarımızdan bir diğeri Hasan Hulusi Mercan’dır. Soyutlamalarındaki geometrik uslubundanda anlaşılacağı gibi O’da Andre Lhote’nin öğrencilerindendir. Mesleki hayatına öğretmen okulunda başlayan Hasan Hulusi Mercan daha sonra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine girmiş ve buradan da 1945 yılında mezun olmuştur. Daha sonra altı yıl kadar Paris’te resim eğitimi alarak 1953 yılında yurda geri dönmüştür. Yurt dışında Salon D’automne’de, yurtiçinde Devlet resim sergilerinde birçok eser sergilemiş olan sanatçının Kübizmin etkisiyle yaptığı figüratif çalışmalarının yanısıra aynı üslup ile çalıştığı peyzajları ve natürmortları da mevcuttur (Arseven, 1956, s. 296).

1970’li yıllarda soyut eğilimler gösteren İsmail Altınok da geometrik soyut resim anlayışını benimsemiş isimler arasındadır. Figüratif lirik bir anlatım tarzı ile başlayan resim üslubu daha sonra soyut dışavurumcu bir hal alır. 1973 yılında öğretmenlik mesleğinden emekli olduktan sonra kübizminde etkisiyle geometrik soyut resme yönelir. Kaya Özsegin’in yazılarından da anlaşılacağı üzere Altınok bu anlayışa yönelişini daha önceki yıllarında benimsemiş olması gerektiğini savunarak gecikmişlik olarak ifade eder. Zira O’na göre hem kendisi hem de Türk Resim Sanatı çağın getirmiş olduğu yeni akım ve eğilimlere yönelmekte geç oldukça kalmıştır. Bu gecikmişliğinin doğurmuş olduğu açıklığı yazmış olduğu “Bugünkü Türk Resmi”, “Yeni Resim-İş Dersleri”, ve “Bir Ressamın Notları” adlı kitapları ile kapamaya çalışmıştır. Son dönem soyut resimlerinin geometrik görünümüleri çizgilerin yüzeyde çapraz bir şekilde kesişmesiyle oluşturdukları parçalanmalardan ibarettir. Bazı

alışmaları ise tek bir desenden oluşmuş yalın soyut geometrik kompozisyonlardır. (Turkish Paintings 2017b).



Şekil 88. Soyut, İsmail Altınok.

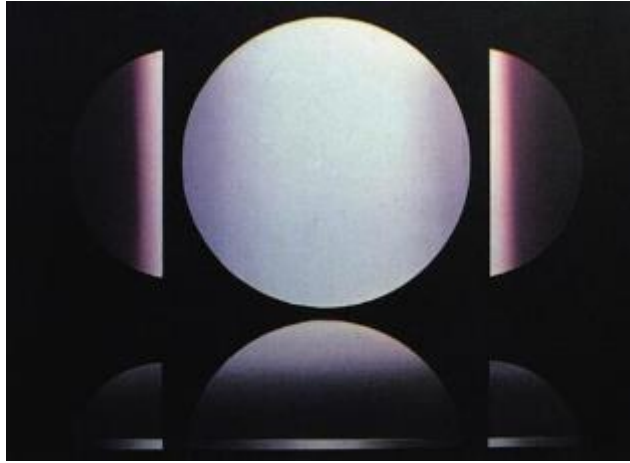
1946 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinden yüksek resim bölümü mezunu olan Nihat Akyunak da soyut resimlerinde geometrik yapıyı kullananlar arasında yer alır. Akyunak'ın soyut resimlerinin geometrik birimlerini oluşturan en önemli iki unsur ise çizgi ve renk alanlarıdır. Soyut düzenlemelerinden önceki peyzaj çalışmaları arasında da renk ve biçim kullanımı açısından Cezanne'nin yorumuna yakın kübizmin etkileri gözlemlenir. Sanatçının bu tavrı takınmasında şüphesiz akademideki hocaları Levy, Kocamemi ve Berk'in etkisi de büyüktür. Otuz yılı aşkın eğitim-öğretim hayatının yanında 1962 İsviçre milletlerarası LUGANO siyah-beyaz resim sergisi, 1963 UNESCO'nun Balkan sergileri, 1963 Brezilya SAO Polo bienali ve Avrupadaki Çağdaş Türk Sanatı sergileri birçok oluşumda da yer alarak çağdaş Türk resminin gelişimine ve dünyaya tanıtılmasında da çok büyük katkıları bulunmaktadır (Arseven, 1956, s. 306).



Şekil 89. Soyut kompozisyon, Nihat Akyunak.

İlk non-figüratif resmini 1951 yılında resmetmiş olan Adnan Çoker de akademide Zeki Kocamemi'nin öğrencilerindendir. 1951 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisini bitiren Adnan Çoker 1955 yılında da Paris'e giderek birçok ressamımız gibi Lhote'nin atölyesinde çalışmıştır (Arseven, 1956, s. 311).

İlk soyut resimlerine 1950'lerde rast geldiğimiz Çoker 1965 yılına kadar eski yazının ritim ve biçimsel özelliklerinden esinlendiği soyut resimler ortaya koymuştur. 1965'den sonra ise eski tarihimizden gelen somut unsurları yaratmış olduğu yeni espas düzeninde soyut biçimler olarak yeniden yorumlar. Adnan Çoker'in bu soyut geometrik biçimleri simetrik bir biçimde düzenlenmiştir. Çalışmalarındaki vazgeçilmez kurgusu olan bu simetrik ve dengeli geometrik yapılar Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinin mimarisinden seçmiş olduğu biçimsel öğelerdir. Bunu resimlerine vermiş olduğu "Gök Kubbe", "Çifte Anıt", "Sinan'a Saygı", "Oryental Nişler" gibi isimlerinden de anlamaktayız. Geleneksel mimarinin kubbe, minare, pencere, kemer gibi öğelerini özgün geometrik biçimlere dönüştüren Çoker bu biçimlerini ise yapay bir ışığın belirgin hissedildiği mor ve pembe renklere boyar. Siyah bir fon üzerine konumlandığı bu biçimler yapay ışık sayesinde de sonsuzluk etkisi yaratırlar. Adnan Çoker sadece ortaya koyduğu özgün eserlerindeki sanat anlayış ile değil disiplinli ve istikrarlı çalışma anlayışı ile de gerek çağdaş Türk resminin oluşumunda gerekse de bir sanatçı olarak etkilediği genç ressamlar üzerinde örnek teşkil etmeye devam eden soyut resmin özgün kişiliklerindendir (Ersoy, 1998, s. 40).



Şekil 90. Bulunmuş plan, Adnan Çoker, 1975.

Kendine özgü geliştirdiği görsel dilinde çeşitli farklılıklar gösterse de Halil Akdeniz de geometrik soyutlamacı ressamlarımız arasındadır. Yapıtlarında geometrinin dışına çıkma arzusu ile kavramsal bir yola girse de ele aldığı simge ve işaretler O'nu geometrik yapının içerisinde muahfaza almaktadır. Sanatçının geçmişin simge ve işaretlerinden yola çıkarak

oluşturduğu kompozisyonları sanki günümüz ile bir bağ kurmaktadır. Taşlar üzerine kazınmış veya oyulmuş yazıları, damgaları veya işaretleri üçgen, daire veya köşegen formlarla biraraya getirerek soyut kurgulamalara ulaşan Halil Akdeniz tek bir kompozisyon içerisinde farklı malzeme ve materyalleri kullanarak kavramsal boyutta çalışmalara ulaşır (Ersoy, 1998, s. 43).



Şekil 91. Simgesel sığınak, Halil Akdeniz, 2011.

3.3.5.Nonfigüratif-Lirik Soyutlama Anlayışıyla Hareket Edenler

Sanayi-i Nefise'nin ilk kadın ressamlarından Fahrünnisa Zeyid'in oğlu olan Nejat Devrim ilk başlarda Ayasofya mozaiklerinin ve hat sanatının etkisiyle kendine has bir üslupla soyut çalışmalar ortaya koymuştur. 1945 yılında Paris'te bulunduğu sıralarda bu tarzından tamamıyla uzaklaşarak rahat fırça vuruşlarıyla daha renkli Lirik-Nonfigüratif çalışmalar yapmaya başlamıştır (Arseven, 1956, s. 308).

1965'li yıllardan sonra yüzey parçalanmaları eriyerek daha da yumuşaklık kazanmıştır. Devrim'in resimlerinin ilham kaynağı sadece geleneksel Türk sanatları ve Batı'nın soyut resim anlayışı ile kısıtlı değildir. O'nun soyut resimlerinin sentezinde Çin, Mısır ve Arap sanatlarının etkileride mevcuttur. Sanatçı tüm bu kültürlerin birikimiyle kendine özgü lekeci anlayışı ile bir senteze ulaşmıştır. Devrim'in bu çok yönlü kişiliği çalışmalarında yansarak birbirlerine benzemeyen birçok çeşitli formu aynı kompozisyonda zarif bir şekilde bir araya getirmiştir. Karmaşık gibi duran bu formları oluşturan lekeler ise birbirleri üzerine yerleştirilerek saydam bir doku oluşturur. Kompozisyonlarını oluşturan her renk kendi içerisinde geçişler halindedir ve çalışmalarındaki o çok renkliliğide bütünler niteliktedir (Ersoy, 1998, s. 50).



Şekil 92. Soyut kompozisyon, Nejad Melih Devrim, 1956.

Paris'te yaşamını sürdürmüş olan Mübin Orhon ise hareketli fırça darbeleri ve yüzey araştırmaları ile lekeci ve nonfigüratif tarzda çalışan soyut resmin ustalarındandır (Ahmetoğlu ve Denli, 2013, s. 186). Bu lekeci üslubunun yetkinliğine ulaşmadan önce geometrik soyutlamalar yapmaktaydı. Bunuda Paris'te 1953 yılında Salon des Realites Nouvelles'te açmış olduğu sergideki çalışmalarından anlamaktayız. Aslına bakacak olursak ve Necmi Sönmez'inde kaleme aldığı gibi Mübin Orhon'ın sanat hayatını dört farklı döneme ayırmakta mümkündür. 1949-1955 yılları arası geometrik soyut dönemi, 1956-1960 yılları arası lekesel soyutlama dönemi, 1961-1970 yılları arası şiirsel-dışavurumcu soyutlama dönemi ve 1971-1981 yılları arası monokrom yani tek renk dönemi. Sanatçının tek renk ile oluşturduğu resimlerinde akıtma tekniğini de kullandığı gözlenmektedir. Ama bu resimlerinde dinamizm yerine dinginlik vardır. Bu tür resimlerinde boyanın yavaş yavaş akmasına izin vermiştir. Genelde bu resimlerini kağıt üzerine guaş boya ile uygulamıştır. Sanatçının farklı dönemlerde ortaya koyduğu çoğu çalışmasını oluşturan temel unsur ise dış dünyanın resimlerine yansımaları değil O'nun iç yolculuğunun resimlerine yansımalarıdır (Rona, 2002c, s. 116).



Şekil 93. Le Havre, Mübin Orhon, 1965.

Lirik anlatımı benimseyenlerden Adnan Trani'nin çalışmalarında ilk ne çıkan özellik canlı renklerin dinamik bir biçimde araştırmacı fırça vuruşları ile uygulanmasıdır. alışmalarındaki bir başka dikkat çekici özellik de şüphesiz ki renk olgusudur. Kullandığı renkleri genelde karıştırmadan ve çiğ olarak kullanan sanatçının resimleri yaşayan bir organizma gibidir. Resimleri amaçsız veya kendiliğinden oluşmuş kompozisyonlar değildir. Yoğun araştırmalar neticesinde somutla soyutun birleştiğı kompozisyonlardır (Ersoy, 1998, s. 51).



şekil 94. Sahil rüyası, Adnan Turani, 1988.

Çağdaş Türk Resmi'nin soyut ressamlarından olan Adnan Turani'nin bu resimlerinin yanısıra kazıma tekniğı ile yapmış olduğı kaligrafik çalışmalarıda mevcuttur. Gazi Eğitim'de hocalık yapmış olan sanatçı, Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi'nin de kurulmasına nclk etmiştir. Ayrıca Bilkent'de de bir dönem hocalık yapan Turani'nin on'u aşkın kitabı ve yurtdışında da beş farklı müzede eserleri sergilenmektedir (Kahramankaptan, 2001, s. 235).

Son dönem asker ressamlardan Adil Doğanaay'ın oğlu Burhan Doğanaay da Lirik-Nonfigüratif Soyut Sanat anlayışı ile eser üreten sanatçılarımız arasındadır. Özellikle de günümüz Türk Resminin evrensel boyutlara taşınmasında aktif rol alan sanatçılarımız arasında da yer alır. Sanata olan ilgisinin ilk yıllarından 1960'larda New York'ta özgün üslubunu oluşturma çabalarıyla yapmış olduğı kent manzaralarına kadar, Tamarid Dönemi baskı resimlerinden kurdeleler serisine kadar sürekli kendi özgün dilinin arayışında olan Burhan Doğanaay sürekli kendini yenileme çabasıyla eserler üretmiştir. Sanatçı hiç bir zaman aynı varyasyonun tekrarı olmamıştır. Doğanaay yaptığı çalışmaların duygusal ve psikolojik boyutlarını çok fazla ne plana ıkarmasada toplumsal konuların siyasi ve kültürel

metaforlarına dokunur. Görünenin ardındaki arayışı içerisine girer. Yıpranmış bir duvarın üzerine asılmış afişlerin kıvrımlarında zamanı okumak gibi (Antmen, 2002a, s. 50).

Doğançay'ın gerçeklerden yola çıkarak soyutlamaya vardığı bu tarz çalışmaları duvar sanatı olarak da adlandırılmaktadır. Bu çalışmalarının belirgin özellikleri ise yüzeyi yırtılarak dışarıya doğru açılan kıvrımlar ve bu açılan kıvrımlı parçaların arkasında yer alan sözcükler, portreler veya afiş imgeleridir (Ersoy, 1998, s. 51).



Şekil 95. Malcolm x ve şerit, *Burhan Doğançay*, 1987.

Zengin repertuarı ile günümüz soyut resim anlayışına yön veren bir başka isim de Özdemir Altandır. Özdemir Altan resmin tüm kurallarını bir yana iterek ve mantıksal bir bağ kurulamayan öğeleriyle kendine özgü kompozisyon anlayışı ile eserler üretmektedir. O'nun resimlerinde biçimsel kurgu ön plandadır. Bu kurguyu sağlarken kontrast formlardan, çok renkli parçalanmalardan, kolajlardan ve farklı malzemelerden faydalanmaktadır. Resimleri durağan değildir ve sınırsız bir alan içerisinde devam ediyormuş gibidir. Ayrıca resimlerine bakan her bir çift göz tarafından da farklı farklı yorumlanabilmektedir. Yani resimleri ifade zenginliği açısından oldukça zengindir (Ersoy, 1998, s. 41).

Altan'ın resimlerindeki anlamlı veya anlamsız mizahi terimler, harfler, yazılar işaretler ve resimlerine vermiş olduğu ilginç isimler O'nun resimlerini çözümlememizi oldukça zorlaştırmaktadır. Krallar Ve Kraliçeler, Sinek Kralın Oğlu Tepegöz ve ilk kez 1993 yılında sergilemiş olduğu ve diğerlerine oranla daha da soyut görüntülere sahip Soyağaçları önemli eserleri arasında yer almaktadır (Beykal, 2002, s. 136).



Şekil 96. Köpek gezdirme alanları yaygınlaştırma projesi birinci versiyon, *Özdemir Altan*, 1990.

3.4.Grafik Tasarım

Grafik Sözcüğü Yunanca’da yazmak, çizmek, işaret, desen gibi anlamları içeren Grafikos veya Graphein sözcüğünden türetilmiştir (Ekim, Türkmen ve Uçar, 2012, s. 11).

Grafik tasarım ise izleyiciye belirli bir mesajı aktarmak amacıyla ve izleyicide kalıcı etkiler bırakacak şekilde görsel öğeler ile yazıyı bir arada kullanarak yapılan her türlü tasarımı içerisinde barındıran sanat dalıdır. Grafik tasarımın amacında görsel iletişim yolu ile verilmek istenilen mesajı hedef kitleye ulaştırmak olduğu kadar iletişimde ortak evrensel bir dil oluşturmak da vardır.

Grafik tasarım denilince akla ilk gelen kitle iletişim araçları için hazırlanan afiş, logo, amblem, illüstrasyon, tipografi, görsel kimlik, web sitesi gibi ürünler gelmektedir. Ama bu grafik tasarım ürünlerinden çok daha önce yapılmış görsel iletişim örnekleri de bulunmaktadır. Bunlardan ilki Paleolitik Çağ’da mağara duvarlarına kazınmış, çizilmiş veya boyanmış görsellerdir. Bunlar ilk grafik tasarım ürünü olarak kabul edilmektedir. Mağara duvarına işlenmiş bu görselleri ile başlayan ve günümüz grafik tasarım ürünlerine değin kullanılmış birçok görsel iletişim örnekleri mevcuttur. Bunlardan bir diğeri de yazıdır. Gerek Hitit’ler döneminde çivi yazısıyla yazılmış tabletler gerek Mısır’da tarihte ilk bilinen kağıdın üzerine yazılmış hiyeroglifler gerekse de Türk adının ilk olarak geçtiği ilk Türk alfabesi olan Orhun Alfabesi de verilebilecek ilk örnekler arasındadır (Ekim vd., 2012, s. 12).

Ama grafik tasarım sözcüğünün ilk olarak geçtiği dönem 20. yüzyılın ilk dönemlerinde çoğaltılmak amacıyla metal plakalara kazınmış yazılar ve görsel malzemeler için kullanılmıştır. Bu tarz baskı malzemelerinin yanında teknolojinin gelişimine bağlı olarak bilgisayarın da yardımıyla üretilen ürünler, film veya video ile üretilen ürünler grafik

tasarımın kapsama alanına girmiş ve grafik tasarım alanı olabildiğince genişlemiştir. Bu genişlemeyle birlikte de grafik tasarım bir problem çözme yolu haline gelmiştir. Bir problemi çözmenin en iyi yolu da iletişim kurmaktır. İletişim ise grafik tasarımın en temel işlevidir. Bu işlevi hayata geçirirken ise birden çok çözüm yolunu dener (Becer, 2015, s. 33).

Grafik tasarım sözcüğünü özetle ifade edecek olursak, sanatçının bir ifade biçimi olarak özgün biçimlendirmesiyle ortaya çıkan veya özgün tasarımını baskı yöntemlerini kullanarak çoğalttığı eserin kitle iletişim araçlarında kullanılmak üzere veya bir bilgiyi iletmek maksadıyla hazırladığı yazı, resim, çizgi ve tüm bunların düzenlenmesiyle alakalı tasarımların tümünü kapsamaktadır (Tepecik, 2002, s. 17).

3.4.1.Grafik Tasarımın Tarihçesi

Grafik Sanatları insanlığın ilk haberleşme ve iletişim araçlarını kullanmaya başladığı çok eski çağlara kadar götürmek mümkün olabilmektedir. Geçmiş çağlarda mağara duvarlarına işlenmiş resimler veya çizimler Sanat Tarihi açısından ve Arkeoloji bilimi açısından sanat eserinden ziyade birer iletişim aracı olarak nitelendirilmektedirler. Bu bağlamda bu örnekler ilk Grafik Sanatlar ürünü olarak gösterilebilirler.

Sümerler döneminde kil tabletler üzerine kazınmış olan yazılar veya kil silindir üzerine kazınmış çivi yazıları henüz kurumamış yaş halde bulunan tabletlerin üzerine bastırılarak veya silindir yuvarlanarak çoğaltım tekniği geliştirilmiştir. Bu da ilk baskı tekniği olarak sayılabilmektedir. (Tepecik, 2002, s. 18).

Bir çok tarih kitabı ise Gutenberg'in tipo baskıyı (kalıba dayalı seri baskı) geliştirdiğinden söz etmektedir. Bu da Gutenberg'in modern matbaanın fikir babası olarak gösterilmesine sebep olmuştur. Bu basım yöntemi ile daha çok sayıda kitap seri şekilde basılabilmektedir.

Eski Mısır'da ortaya çıkmış olan hiyeroglif yazı tarzı ise anlatılmak istenileni kolay ve anlaşılır bir şekilde sembolleştirir. Sembolleştirme ise grafik tasarımın önemli olguları arasındadır. Bu sembolleştirilmiş yazılar ise tarihte bilinen ilk kağıt üzerine yazılmışlardır. Bu kağıt papirus bitkisinin yapraklarının yanyana getirilerek ve üzerine ağırlık konularak birleştirilmesiyle ve sonra parlatılmasıyla oluşturulmaktadır. Bu Grafik Sanatlar açısından çok önemli bir buluş olmuştur. Çin'de de baskının M.Ö. 200 yıllarında hanedan tarafından kullanılması amacıyla çeşitli mühürlerin yüksek baskı tekniğiyle taş veya ahşap yüzeyler üzerine oyulduğu bilinmektedir. M.Ö. 868 yılında ise yine Çin'de ilk kitap basımı gerçekleştirilmiştir. Bu kitap tahtanın oyulması ile hazırlanmış kalıpların beş metre

uzunluğundaki kağıtlara basılmasıyla oluşturulmuştur. Kitabın içeriği ise “Diamond Sutra” adı verilen kutsal Budist öğretilerinden oluşmaktadır. Grafik tasarımın ortaya çıkışını sağlayan en önemli unsur olan yazının dünyada keşfinin kesin ve net bir tarihi söylenemesinde grafik tasarımın tarih sahnesindeki kimliğini kazanmasında en önemli etken olmuştur. Mısırlıların, Asurluların, Giritlilerin, Finikelilerin ve bunların yanı sıra Çin, Japon, Hindistan ve Orta Asya medeniyetlerinin de yazının icadına olan katkıları ise yadsınamaz bir gerçektir (Tepecik, 2002, s. 19).

Bir çok medeniyetin içerisinde gelişim gösteren yazı, kağıdın ve matbaanın da icadıyla Rönesans ve reform hareketlerinin içerisinde de gelişimini hızla sürdürmeye devam ettirmiştir.

Avrupa’da ortaya çıkan Rönesans hareketleriyle birlikte grafik tasarıma ciddi şekilde yön veren buluşlardan birisi de tipo baskıdır. Tipo baskıyı Gutenberg 1450 yılında geliştirmiştir. Tipografinin bulunmasıyla çoğaltmalar daha işlevsel bir hal almıştır. Metal malzemeye her biri bağımsız olan harfler yüksek şekilde kabartılarak mekanik bir düzenin parçaları haline getirilmiştir. Bu sayede de kağıt üzerine daha hızlı ve daha ucuz baskılar elde edilerek kitap haline getirilmiştir. Almanya’da ise Tipografik baskının gelişmesiyle ve ağaçbaskı resimlemenin de uygulanmasıyla resimli kitapların basımı yaygınlaşmıştır. Bu yöntemle basılmış olan ilk kitap ise “Böhmen’li Çiftçi” dir. Almanya’da bu kitapların ağaçbaskı sanatçısı olarak öne çıkan isim ise Albrecht Dürer’dir (Becer, 2015, s.93).

Dürer’in ağaçbaskı tekniği ile yaptığı ve aynı zamanda bir ağaçbaskı serisi de olan “Johannes’in Vahyi İlahisi “ adlı resimleri klasik güzellik anlayışı ile yapılmış çalışmalar arasında gösterilebilir (A. Turani, 2010, s. 386).

Ama Albecht Dürer denilince akla ahşap baskı tekniğinden ziyade gravür baskı tekniği gelmektedir. Metal levha üzerini sivri metal malzemeler ile kazıyarak yapılan gravür baskı neredeyse Dürer ile bütünleşmiş bir tekniktir.

Bakırı metal iğneler ile kazıyarak yaptığı baskı resimleri ilk kullanan da Dürer’dir. Dürer bu buluşu ile Avrupa’da ün kazanarak bir çok sanatçıyı etkilemiştir. Bu teknikte yaptığı çalışmalarından “Süvari, Ölüm ve Şeytan” en tanınmış eserleri arasındadır (A. Turani, 2010, s. 387).



Şekil 97. Süvari, ölüm ve şeytan, Albrecht Dürer, 1513.

Rönesans'ın İtalya'da doğup tüm Avrupa'yı etkilediği düşünülürse grafik tasarım alanında Almanya ile birlikte İtalya'da da baskı tekniklerinde gelişmelerin yaşanılması kaçınılmaz olacaktır.

Bugün kullanmakta olduğumuz çift kodlu alfabe Conrad Sweynheym ve Arnold Pannartz tarafında 1467 yılında İtalya'da geliştirilmiştir. Yine İtalya'da Roman yazı karakterini yeniden tasarlayan Nichola Jenson 1470 yılında ikinci basımevini kurmuştur. Aldus Manutius kurmuş olduğu yayınevinde Latin klasiklerini basmaya başlamıştır. Giambattista Bodoni antik Roma ve antik Yunan sanatlarından esinlenerek ve de 15. ve 16. yüzyılların klasik üslubunda redderek yeni bir tipografi dilini geliştirmiştir (Becer, 2015, s. 93).

Fransa'da da tipgrafik açıdan yeni gelişmelerin yaşandığı dönem Rönesans dönemi ile başlamıştır. Geoffroy Tory ve Claude Garamond'un tasarladıkları yazı halen günümüzde de kullanılmaktadır. François Ambroise Didot ise günümüzde halen kabul gören uluslararası punto birimini uygulamıştır (Becer, 2015, s. 95).

Eski çağlarda veya Rönesans'ta grafik tasarım alanlarında bu gibi gelişmeler kendi içerisinde yenilikler doğurarak ilerlerken asıl grafik tasarımın çağımızın anlayışı ile ve nihai hedefleri doğrultusunda şekil aldığı dönem modern yaşama geçişin yaşandığı sanayileşme ve endüstri dönemidir. Bu dönem sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda köklü değişikliklere neden olarak, birçok alanda olduğu gibi grafik tasarım alanında da itici bir güç olmuştur.

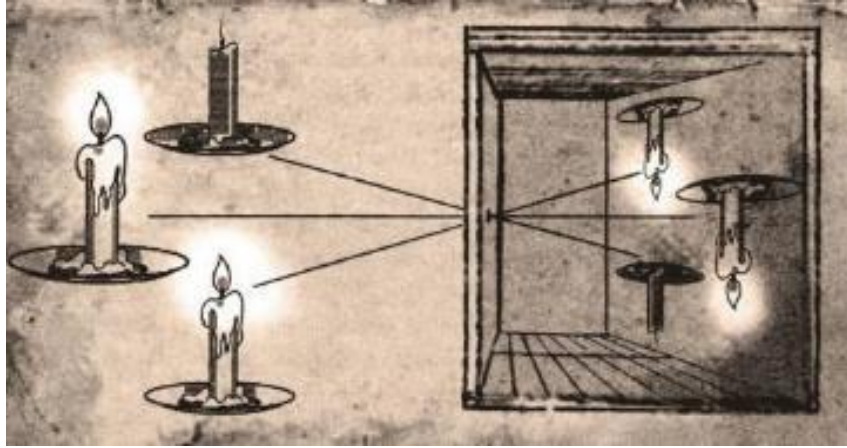
Endüstri Devrimi ile 1780'li yıllarda buharlı makineler üretilmeye başlanmış, üretim gücü insandan makineye doğru kaymıştır. Şehirler hızla büyürken politik gücün yönlendiriciliği de artmıştır. Kitlel üretim ve kitle tüketim toplumlarının büyümesine eş olarakta

yayıncılık, reklam, afiş, ürün kataloğu ve gazete gibi grafik tasarım ürünlerine ihtiyaç giderek artmıştır. Özellikle de bu ürünlerin basımında son derece etkili olan buhar enerjisi ile çalışan baskı makinesi 1811 yılında Alman bir matbaacı olan Friedrich Koenig tarafından üretilmiştir. Tabiki bu makinelerde kullanılan kağıt da 1798 yılında Nicholas Louis Robert tarafından üreilmeye başlanmıştı bile (Becer, 2015, s. 96).

19. yüzyıla varıncaya kadar grafik tasarım alanlarında kullanılan görsel ürünlerin tamamı el ile çizilerek veya çeşitli oyma teknikleriyle baskı yoluyla elde edilmekteydi. Ama 19. yüzyılda grafik tasarım ürünlerinde fotoğrafın da kullanılmasıyla bu uygulama metodu değişerek kopyalama sürecine geçilmiştir. (Becer, 2015, s. 97).

Ama fotoğrafın icadına sebep olan fotoğraf makinesinin hikayesi fotoğrafın bulunmasından çok daha öncedir.

İsmi Camera Obscura olarak tarihe geçen fotoğraf makinesinin ilk çalışma prensibini keşfedenler MÖ. 4. Yüzyılda Aristoteles, MÖ. 5. Yüzyılda çinli filozof Mo Ti' dir. Ayrıca MÖ. 10. yüzyılda İbnü'l-Heysem Kitab el-Menzazır isimli kitabında bu konuya daha açıklayıcı bir anlatımla yer vermiştir. Kitapta mumlar kullanılarak yapılan deneyde Camera Obscura'nın çalışma prensibi anlatılmıştır (Kaya ve Keskin, 2017, s. 13).



Şekil 98. İbnü'l-Heysem'in üç mum deneyi.

Camera Obscura'nın tarihte ilk kim tarafından kullanıldığı kesin olarak bilinmesede 13. yüzyılda Francis Bacon da güneş tutulmalarını incelemek amacıyla bu prensipte çalışan bir düzenek kullanmıştır. 15. yüzyılda Leonardo da Vinci de nesnelerin görüntülerini daha doğru bir şekilde çizebilmek için bu prensibi kullanmıştır. Karanlık bir odanın duvarına açılmış küçük bir delikten görünen nesnenin görüntüsünün karşı duvara yansması şeklinde basit bir sisteme sahip bu prensibe daha sonra mercekte eklenerek daha işlevsel bir hal almıştır. Böylelikle bu sistemi birçok ressam çizim yapmak amacıyla kullanmaya

başlamıştır. Aynı yüzyıl içerisinde Daniele Barbaro mercek ve diyafram konusunda yeni fikirler geliştirmiştir. 1657 yılında ise Camera Obscura Kapsar Schott tarafından elde taşınacak boyutlara getirilmiştir. Camera Obscura adı verilen bu sistem 17. yüzyılda icat edilmiş ve zaman içerisinde de gelişim evrelerini sürdürmüştür. Ama asıl fotoğrafın icat edilmesi 18. Yüzyıl dönemine aittir. Çeşitli kimyasallar ile optik görüntünün kaydedilmesi yani ilk fotoğrafın çekilmesi 1826'da Nicéphore Niépce tarafından gerçekleştirilmiştir (Kaya ve Keskin, 2017, s. 14-18).



Şekil 99. Çekilen ilk fotoğraf, *Joseph Nicéphore Niépce*, 1826

Fotoğrafın bulunması ve geliştirilmesiyle ilgili çalışmalar devam ederken 1800'li yıllarda tipografik baskı tekniklerinin sınırlı kullanımına karşın geliştirilen Litografi yani Taşbaskı tekniği dönemin grafik tasarımcılarına sınırlama getirmeden istenilen görsel öğelere biçim vermek veya renklendirmek konularında geniş olanaklar sağlıyordu. Bu teknik ise 1700'lerin sonu 1800'lerin başında Alois Senefelden tarafından bulunan bir tekniktir. Bu tekniğin uygulama biçimi ise düz ve pürüzsüz bir taş üzerine çizilen yazı veya resmin yüzeyinin zambak ve su ile kaplanarak ve daha sonra aynı yüzeye yağlı mürekkep sürülerek merdane ile yayılması şeklindedir. Zambak sayesinde yağlı mürekkep sadece çizilen alanlara tutunup diğer boş alanlara etki etmiyordu. Bu işlem son olarak kağıda pres yardımı ile bu görselin geçirilmesi ile son buluyordu (Becer, 2015, s. 98).

3.4.2.Tasarım Akımları Ve Önemli Kırılma Dönemleri

3.4.2.1.Arts And Crafts Akımı

Williams Morris önderliğinde endüstri devriminin sanat ve tasarım alanlarındaki belirleyici etkisine karşı bir tepki olarak doğan akım el sanatlarını ön plana çıkarmaktadır. Dönemin seri üretilen, ucuz ve niteliksiz ürünlerine karşı tasarımın el sanatları vasıtasıyla elde edilmesi gerekliliğini savunmaktadır. Akımın felsefi temelleri yazar John Ruskin'in yazdığı "Mimarlığın Yedi Lambası" isimli kitabında yer alan bir sanatçının kendi elleriyle biçimlendirdiği eserini Tanrı'ya adanması ile oluşacak hazdan sonra ancak sanat eseri olarak sayılabileceğinden söz etmesidir. Yani Ruskin'in felsefesi Rönesans öncesinde olduğu gibi sanat uygulamalarının toplumla iç içe, toplumdan ayırıştırılmadan ve sanat eserinin ancak sanatçının kendi elleri ile şekillendirdiği sürece mümkün olacağıdır. Ruskin'in felsefesi doğrultusunda bu sanat akımı da sanatçıyı dışlayan ve sanatçıyı toplumdan koparan teknolojik ve endüstriyel ürünlerin karşısında tepkisel bir gelişim göstererek zamanla da bir tasarım akımı haline gelmiştir (Bektaş, 1992, s. 14).

Arts and crafts akımı, seri üretime karşı olup bireysel üretimi öngörür. Özgün bir sanat anlayışı ile üretilen ürün odaklı olan bu sanat hareketi tüketim karşıtıdır. Sanatsal yaratmada kopyacılığa karşı durarak ortaçağ zanaatkarlarının yaratıcılığına geri dönüşü de arzulamıştır.

William Morris'in ilham kaynakları ilk başta Ruskin'in felsefesi ve ardından da Ortaçağ'ın bitkisel ve hayvansal motifleri olmuştur. Morris bu motiflerin doğrultusunda duvar kağıdı, tekstil ürünleri ve kitap tasarımları yaptıktan sonra grafik tasarım alanlarına yönelerek yazı karakterleri tasarlamıştır. Tasarladığı yazı karakterlerinde Roman ve Gotik üslubunun etkileride görülür. Morris tasarladığı yazı karakterlerini basabilmek için ise Kelmscott isminde bir de basımevi açmıştır (Bektaş, 1992, s. 15).



Şekil 100. Kelmscott Press, Victorian Bibliomania katalogu'ndan, William Morris, 1891.

Almanya’da ise Rudolf Koch Ortaçağ dönemlerine ait el yazması kitaplardan etkilenecek kendine özgü harf tasarımları yapmıştır. Amerika’da Bruce Rogers ve Frederic W. Goudy Arts And Crafts akımının etkisiyle kitap tasarımları ve tipografik tasarımlar ortaya koymuşlardır (Bektaş, 1992, s. 16).

Arts And Crafts Akımı ve William Morris el sanatlarının yeniden canlanması adına gayret sarf ederken aslında geleceği etkisinde bırakan ve geleceğe yön verici tasarımlara imza atmışlardır. Bu gayret el sanatlarına geri dönüş sağlamamıştır ama sanat ve endüstri bağlamında birleştirici yenilikler ortaya çıkarmışlardır.

3.4.2.2. Art Nouveau Akımı

Tüm dünyada etkili olan Art Nouveau Akımı çiçek motiflerinin ve akıcı yuvarlak formların görsel etkileriyle belirgin üslubunu ortaya koyarak mimari alanlarda, endüstriyel alanlarda ve grafik tasarım alanlarında etkili olmuştur. Art Nouveau dekoratif bir tasarım anlayışıdır. Uluslararası nitelikte olan Art Nouveau ülkelere göre özgün farklılıklarda göstermekle birlikte farklı isimlerle de anılmaktadır. Fransızların Art Nouveau’sı Almanlarda “Jugendstil”, Avusturyalılarda ‘Secessionstil’ olarak bilinmektedir. Uluslararası alanda etkili olan bu akım Japon sanatını da Avrupaya taşımıştır. Japon sanatından etkilenen sanatçılar grafik tasarım alanlarında yeni üsluplarıyla ortaya yeni ürünler ortaya koymuşlardır. Özellikle tahta kalıp baskılar dikkat çekicidir (Bektaş, 1992, s. 17).

Art Nouveau 19.yüzyılda tüketim odaklı üretimin hızlandığı bir ortamda ortaya çıkmıştır. Geçmişin sanatsal taklitçiliğinden sıyrılıp, düşsel, mitolojik, fantastik tasarımları ön plana çıkarmak istemiştir.



Şekil 101. Divan Japonais, Henri de Toulouse-Lautrec, 1892.

Art Nouveau Akımı, Arts And Crafts Akımı gibi geleneği savunmak yerine yeniliği ve modern olanı ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Kopyeci bir anlayışı da benimsemeyen Art Nouveau dekorasyon alanlarında ve strüktür alanlarında özgün eserler ortaya koymuş ve Soyut Sanat anlayışına da bu bağlamda yön veren akımlardan olmuştur. Grafik tasarım alanlarında ise illüstrasyon, kitap tasarımı ve afiş tasarımlarında oldukça başarılı ürünler çıkarmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla da etkisini yitirmiştir (Bektaş, 1992, s. 18).

3.4.2.3. Glasgow Okulu

Art Nouveau'nın sunduğu çiçekli ve yuvarlak hatlı motiflere bir tepki olarak sade ve yalın geometrik düzenlemeleri benimseyen hareket Charles Rennie Mackintosh, J. Herbert MacNair, Frances Macdonald ve Margaret Macdonald tarafından yeni bir stil olarak ortaya çıkmıştır. Dört Mac'lar olarakta bilinen bu dört sanatçıdan Mackintosh grafik tasarım alanında olduğu kadar içmekan tasarımında ve endüstri tasarımında da oldukça başarılıydı. Başlıca tasarım elemanı ise dikey ve yatay çizgilerdir. Karakteristik kompozisyonlarında bu çizgileri daireler, yay şekline formlar ve kavisli dönüşler kesmekteydi. Macdonald kardeşlerin çalışmalarındaki belirgin özellik ise mistik öğelerdir (Bektaş, 1992, s. 27).

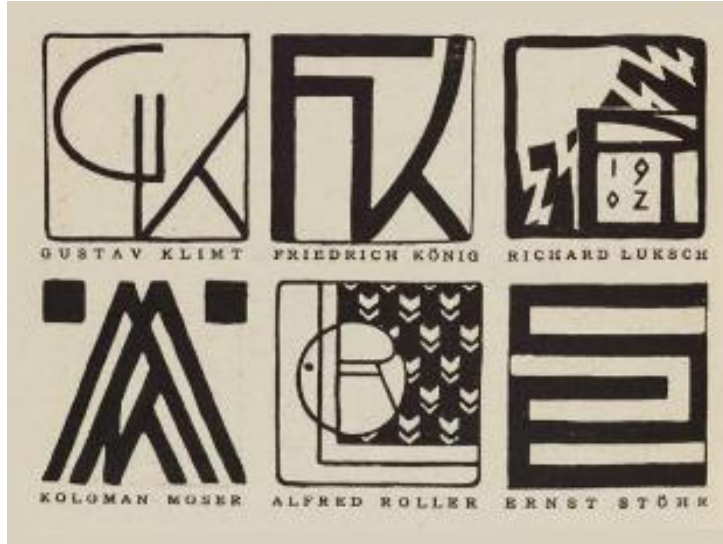
Glasgow Okulu İngiltere'de yadırgansada Viyana'da ve birçok Avrupa ülkesinde etkisini göstererek 20. yüzyılın sanat anlayışının oluşumuna büyük katkılar sağlamıştır.



Şekil 102. Glasgow Güzel Sanatlar Enstitüsü için afiş, Charles Rennie Mackintosh, 1894.

3.4.2.4. Secession Stili

Viyana’da ortaya çıkmış Secession Stili de Glasgow Okulu gibi Art Nouveau akımına tepkisel ortaya çıkmış ve Art Nouveau’nun çiçek motifleri yerine geometrik unsurlar benimsenmiştir. Tasarımları genelde kare, dikdörtgen ve dairelerin birleşiminden veya birbirlerinin birleşiminden meydana gelmektedir. Bu stilin ortaya çıkışına ilk zemin hazırlayan Gustav Klimt’dir. Gruba kurucu niteliğinde öncülük eden diğer isimler ise J. Olbrich, J. Hoffmann ve K. Moser’dir. Grafik tasarım alanında ise gruba büyük katkıları olan Alfred Roller, Koloman Moser, Julius Klinger ve B. Löffler grubun diğer üyeleridir. 1900’lerin başında grup tarafından yayın hayatına başlayan “Ver Sacrum” adlı dergi beş yıl boyunca yayın yapmış ve bu süreç içerisinde tam bir grafik tasarım atölyesi gibi mesai yapmıştır. Yeni grafik tasarım ürünlerinin denendiği dergide grafik tasarım ürünlerinden gravür, illüstrasyon, tipografik düzenlemeler ve birçok baskı örnekleri teşhir edilmiştir. Grubun grafik tasarımcıları N. Morris gibi yozlaşmış tasarımların karşısında durabilmek için de 1903 yılında “Wiener Werkstatte” isimli bir de atölye açmışlardır. 1932 yılında yaşadıkları mali krize kadar Morris’in uygulamaları ışığında grafik tasarım alanına bir çok alternatif getirmişlerdir (Bektaş, 1992, s. 29-31).



Şekil 103. Secession akımının grafik tasarımcıları tarafından yapılmış çalışma örnekleri

3.4.2.5. Jugendstil

Fransa ve İngiltere’de etkili olan Art Nouveau Almanya’da ise Jugendstil ismi ile etkisini göstermiştir. Diğer Avrupa ülkelerinden farklı olarak Almanya’da bu etki geçmişle bağlarını tamamen koparmadan gotik harflerle ve gotik karakterlerle Art Nouveau’nun motiflerini sentezlemiştir (Bektaş, 1992, s. 32).

Almanya’da gelişen endüstri ile birlikte grafik tasarımın ticari cazibesinden faydalanılarak birçok afiş üretilmiş ve bu üretilen afişler halk tarafından birer sanat ürünü olarak da satın alınmıştır. Bu afişlerin yaratıcılarından olan ve reklam psikolojisinin inceliklerini keşfeden Ludwig Hohlwein afişlerinde sanatsallık ile ekonomiyi aynı düzlemde düşünerek ürün afiş geleneğini de ortaya çıkarmıştır. Hohlwein gibi sanatsal niteliği üst düzey afişler tasarlayan bir diğer isimde Lucian Bernhard’dır. Bernhard çoğu afişinde ürünün sadece ismine veya tek bir görseline yer vermiştir. Thomas Theodor ise politik afişler üretmiş bir isimdir. Uluslararası üne ulaşmış Peter Behrens de endüstri alanında ilk tasarımcı ve kurumsal kimliğin yaratıcısıdır. Behrens’in kariyerinin dönüm noktası ise AEG firması için tasarladığı görsel kimlik ile başlamaktadır. AEG firması için tasarladığı bu kurumsal kimlik içerisinde elektrikli ürünler için yaptığı tasarımlar endüstriyel, türbin fabrikası için tasarladığı kompleks ise mimari alanda olması sebebiyle kurumsal kimlik tasarım programının ilk örneği olarak da kabul edilir (Bektaş, 1992, s. 32-35).



Şekil 104. AEG firması için tasarımlar, Peter Behrens.

3.4.2.6. De Stijl

1917 yılında Hollanda’da Piet Mondrian ve Theo Van Doesburg’un öncülüğünde bir tasarım akımı olarak doğan De Stijl akımı tasarımcılar kadar soyut anlayışı benimseyen ressam ve mimarları da bünyesinde barındırmaktadır. Özü asimetrik dengeye dayanan De Stijl’in temel prensibi bütünde saflığı ve sadeliği yakalamaktır. Tasarımlarında genelde siyah, beyaz, gri

be bunlara ek olarak üç ana rengi tercih eden De Stijl'in sanatçıları bu özellikleriyle Neo-Plastisizm ile de örtüşmektedirler (Farthing, 2013, s. 406).

Tasarımlarında asimetrik kompozisyonlarının içerisinde siyah ve kırmızı en dikkat çekici renktir. Bu kompozisyonlarında bütünleyici unsur yazı ise genelde serifsiz karakter kullanımı ile görülür. En önemli grafik tasarımcıları ise grubun öncüsü Theo Van Doesburg, Vilmos Huszar ve Laszlo Moholy-Nagy'dir (Becer, 2015, s. 104).



Şekil 105. 1917'den 1920'ye dek kullanılan De Stijl dergisinin ilk kapak tasarımı, Vilmos Huszar.

3.4.2.7. Bauhaus

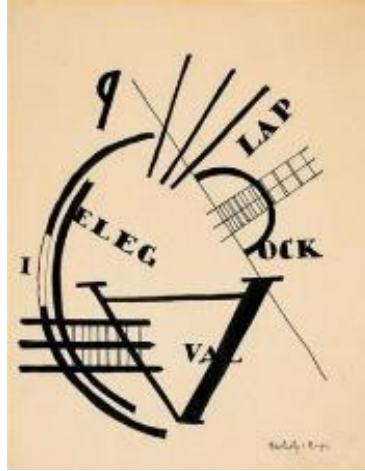
1919 yılında Almanya'da sanat, tasarım ve mimarlık alanlarında eğitim vermek amacıyla Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulu endüstriyel tasarım başta olmak üzere mimarlık ve şehir planlama gibi alanlarda yeni yaklaşımlar getirmiştir (Konak, 2016, s. 156). Bu okulun nihai hedefi sanatçılara aynı zamanda zanaatçi bir kişilikte kazandırarak içinde yaşadığı toplumda aktif almalarını sağlamaktır. Özetle amaç endüstri ürününün yeniden nefes almasını sağlamaktır (Becer, 2015, s. 103).

Bauhaus sanat ve zanaatin entegrasyonunu sağlamak amacıyla sanatsal yatkınlıklar ile endüstri metotlarının pratik kullanım alanlarını bir bütün olarak düşünmüştür. Bu yüzden de sanat alanlarında, özellikle de mimaride, yeni sentezlere ulaşabilmek için "Temel Dizayn" fikrini oluşturmuştur. Temel Dizayn bir sanat dalında, sanatçıya karşılaşması muhtemel sorunlara karşı alıştırmaya niteliğinde ön tanıtımlar sağlamaktır (Konak, 2016, s. 157).



Şekil 106. Afiş, Joost Schmidt, 1923.

Bauhaus'un sanatçıları çalışmalarında renklerin birbirlerine olan etkilerinden, biçim yaratmada çizgilerden ve noktalardan faydalanmaktaydılar. Laszlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer ve Joost Schmidt de grafik tasarım alanında fotoğraf ve tipografiyi Bauhaus'un bu anlayışı ile etkili ve işlevsel bir şekilde kullanan sanatçıları arasında bulunmaktadır. Süslemeden uzak, sade ve yalın bir anlatımı benimsemiş olan Jan Tschichold ise asimetrik tipografik çalışmaları ile ön plana çıkmaktadır (Becer, 2015, s. 103).



Şekil 107. Afiş, Laszlo Moholy-Nagy, 1920.

3.4.2.8. Art Deco

Belirli bir ideolojik düşüncesi olmayan Art Deco stili endüstrinin sanat ve tasarım üzerindeki etkisinden ve Kübizm'in anlatım biçiminden etkilenerek ortaya çıkan bir akımdır. İlk olarak mimari alanda ortaya çıksa da kendini grafik sanatlar alanında göstermiştir. Bu stil nesne ve nesnelerin yalınlaştırılmış ikonografik biçimleriyle ilgilenmektedir. Çizgisel bir tarzının yanında geometrik formları da ele alarak sade ve yalın bir şekilde tasarımlara ulaşır. Bu stilin

en önemli uygulayıcıları arasında ise A.M. Cassandre, Paul Colin ve Jean Carlu yer almaktadır (Becer, 2015, s. 105).



Şekil 108. Gham-Bo, Paul Colin, 1930.

3.4.2.9. New York Okulu

Endüstrinin ve teknolojik gelişmelerin doğrultusunda Amerika’da artan rekabet grafik tasarım alanında daha kurumsal yeniliklere ve sorunları çözmede daha pragmatik ihtiyaçları doğurmuştur. Tasarımcı Herb Lubalin bu doğrultuda kendi özgün üslubunu oluşturan Amerikan grafik tasarımcılarına bu tanımlamayı yapmıştır. Amerikan grafik tasarımcılarından özgün üslubunu yakalayanların başında ise Paul Rand gelmektedir. Rand’ın tasarımları genelde kontrast renklerin hakim olduğu yalın bir anlatıma sahiptir. Paul Rand ile aynı dönemin diğer önemli tasarımcıları arasında da Alvin Lustig, Alex Steinweis ve Bradbury Thompson gösterilebilir. Daha sonraki dönemlerde ise Otto Storch, Henry Wolf ve George Tscherny dikkat çekici isimlerdendir (Becer, 2015, s. 106).



Şekil 109. Afiş, Paul Rand, 1941.

3.4.2.10. Uluslararası Tipografik Stil

Bu hareketin kökleri De Stijl ve Bauhaus’a kadar gitmektedir. Bauhaus’da eğitim almış olan Theo Ballmer ve Max Bill ise bu hareketin baş aktörleridir. Kendilerini birer sanatçıdan çok bilginin geleceğe aktarılmasında görev üstlenen bu iki ismin yanı sıra Ernst Keller, Max Huber ve Josef Müller-Brockmann gibi isimlerde bu hareketin diğer önemli tasarımcılarıdır. Bu isimler tasarım olgusunu kişisel anlatımın bir parçası olarak değil evrensel boyutta tüm toplumların kullanımına açık ve bilimselliğin ışığında bir anlayışla uygulamaya çalışmışlardır. Bu isimlerin uygulamaya çalıştığı bu anlayış ise Uluslararası Tipografik Stil’inde tanımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlayış ile çok sayıda serifsiz yazı karakteri ortaya çıkarken aralarında en önemlisi Adrian Frutiger’e ait olan “Univers” dizisidir (Becer, 2015, s. 105).



Şekil 110. Yazı karakterleri örneği, Adrian Frutiger.

Uluslararası karakter kazanan yazı biçimlerinden bir diğeri de Stanley Morrison ve Beatrice Warde’nin The Times gazetesi için tasarladıkları “Times New Roman” dır (Zor, 2014, s. 5). Bunların yanı sıra bu akım ile ortaya çıkmış ve uluslararası alanda kabul görmüş Eduard Hoffman ve Max Miedinger’in tasarladıkları “New Haas Grotesque” isimli serifsiz yazı tasarımı da 20. yüzyıl’ın sonlarına doğru en yaygın kullanılan karakter olmuştur. Daha sonra bu yazı karakteri 1961 yılında Alman yazı firması olan Stempel A.G. tarafından tescillenerek “Helvetica” ismini almıştır (Becer, 2015, s. 106).



Şekil 111. Helvetica yazı karakteri tasarımı, Max Miedinger.

3.4.2.11.Süpermanyerizm

1960'lı yıllarda dekoratif bir tasarım anlayışını tanımlamak için kullanılan Süpermanyerizm aslında 1500'lü yıllarda Rönesans'ın güzellik anlayışından kendini soyutlayıp ayrı bir yola giren Manyerizm'in adıdır. Süpermanyerizm'in çıkış noktası ise Uluslararası Tipografik Stil'deki süslemelerden uzak yalın ve sade tasarım anlayışına karşı duruşudur. Pop Art'ın düşüncelerinden de esinlenen Süpermanyerizm'in en ünlü tasarımcısı ise Robert Venturi'dir. Venturi kalabalık kentlerin trafik, mimari, çevre ve insan öğelerini ele alarak bunlar arasındaki iletişim ağını alışılmışın dışında grafikler kullanarak yansıtmıştır. Venturi'nin bu tasarımları "Süpergrafikler" olarak toplum tarafından kabul görmüş ve kurumsal kimlik tasarımlarında, mimari unsurların tasarımlarında, kafe ve restoran gibi yerlerde kullanılmaya başlanmıştır (Bektaş, 1992, s. 228).

3.4.2.12.Postmodernizm Tasarım Eğilimi

Modern sanat akımlarının gelenekten uzaklaşması hatta geleneği reddetmesine karşın geçmişe yönelme eğilimi başlar. Bu eğilimin Grafik Sanatlara yansması ise eski üsluplara ilginin artması şeklinde olmuştur. Grafik tasarımcılar eski üslup veya yaklaşımların teknik ve malzemelerini yeniden ele alarak onlara yeni bir anlatım gücü yaratmak istemişlerdir. Bu ilgi ve istek ile çalışmaya başlayan grafik tasarımcılar özgür ve dışavurumcu bir düşünceyi de dirilterek Grafik Sanatlara biçim ve hareket çeşitliliği kazandırmışlardır (Bektaş, 1992, s. 230).

Bu özgür düşünce hareketi birçok tasarımcı tarafından da benimsenerek 1980'li yıllarda grafik tasarımda egemen bir hal almıştır (Bektaş, 1992, s. 230). Çoğu tasarımcı tarafından

kabul görmesinin nedeni özgürlükçü düşünceyi savunmasının yanında tasarımcıya öznel bir bakış açısını da işaret etmesidir. Postmodernizm grafik tasarımcıyı iletişimin bir ögesi olarak görmüyordu. Aksine kendini ifade eden bir sanatçı olarak tanımlıyordu (Becer, 2015, s. 111).

Bu dönemin grafik tasarımları bilgiyi aktaran bir iletişim aracından öteye giderek sanatsal niteliği ön planda olan ve aktarmak istediği bilgiyi direk değil, görseller yoluyla ekstra yorum gerektirecek şekilde aktarmayı tercih ediyordu. Ayrıca bir önceki dönemde görülmeeyen kışkırtıcı ve aşağılayıcı dil, kimi zaman duyarlılık veya hayal gücü bu dönemin tasarımlarının olmazsa olmazlarındandı. Ayrıca bilginin aktarılması bir kenarıya itilerek soyut anlatım bu dönemin grafik tasarım ürünlerinde tercih edilmekteydi (Bektaş, 1992, s. 230).

Bir başka deyişle bu eğilimle üretilen ürünü ortaya koyanın söylediği sanattır. Yani anlamı ürün değil grafik tasarımcı belirler.

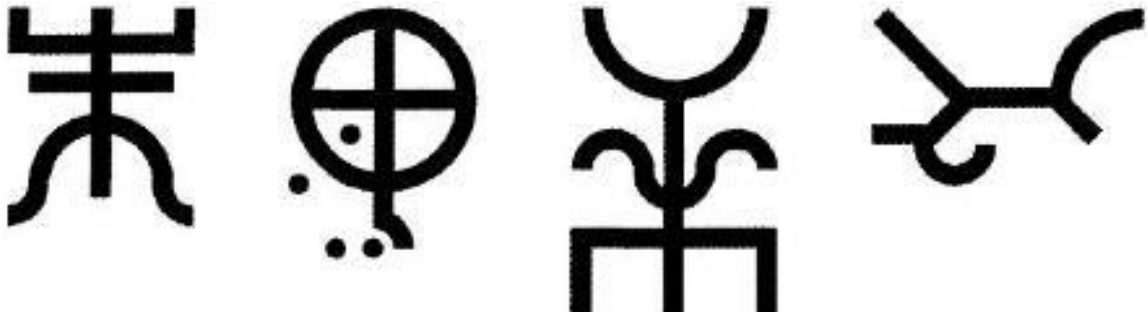
Duffy Desing Group, Grapus ve Rudy Vanderlans bu hareketin önemli isimleri arasındadır. Bir yandan da tasarımcıya sanatçı gömleğini giydiren Postmodernizm yaklaşımı içerisinde birçok düşünce ve sanat hareketi de ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında Memphis Akımı, Amerikalı tasarımcılar tarafından geliştirilen Amerikan Yeni Dalga Akımı, Fransız tasarımcıların geliştirmiş oldukları Avrupa Yeni Dalga Akımı gibi hareket ve oluşumlar yer almaktadır (Becer, 2015, s. 111).



Şekil 112. Dijital tasarım, Rudy Vanderlans, 1993.

3.4.3. Türkiye’de Grafik Gasarım

Matbaanın Osmanlı’ya gelmesi ve bunu takiben basımevlerinin kurulması Türk grafik tasarım tarihi açısından bir dönüm noktasıdır. Ancak; Türk grafik tasarımının doğuşunu matbaanın Osmanlı’ya gelmesi ile açıklamaya çalışmak eksik olacaktır. Bu nedenle Türk grafik tasarımının doğuşunu Orta Asya’dan başlatmak daha doğru olacaktır. Orta Asya kurganlarından çıkarılan Pazırık halısında bulunan desenler, Göktürk ve Uygur yazıtlarındaki semboller, tamgalar Türk grafik tasarımının başlangıcı olarak düşünülebilir.



Şekil 113. Orhun Abideleri üzerindeki bazı semboller.

Anadolu’da matbaanın kurulmasıyla ortaya çıkan basımevleri Türk grafik tasarım tarihi açısından bir dönüm noktasıdır. Matbaanın ülkemize gelişini ve yaygınlaşmasını ele alacak olursak İspanya’dan İstanbul’a gelen Museviler 1493 yılında matbaa kurmuşlar ve bu matbaada İbranice, Latince ve Yunanca kitaplar basılmıştır. Bunun yanısıra 1567 yılında Ermenice kitabının ve 1568 yılında da bir dua kitabının basıldığı Ermeni matbaası 1567 yılında İstanbul’da kurulmuştur. Ama Osmanlıda matbaanın ilk uygulayıcısı 1727 yılında İbrahim Müteferrika’dır. Bu matbaada ilk olarak din dışı kitaplar basılmıştır. Bunun nedeni ise hattatların baskısı sonucudur. Bu matbaada basılan ilk kitap ise Vankulu Lügatı’dır. İki ciltten oluşan bu kitap İmam Ebu Nasr İsmail Bin Hammadü’l-Cevher El Farabi’nin Sıhah-ı Cevheri isimli kitabının müderris Mehmet Efendi tarafından çevirisidir. Mehmet Efendi’nin lakabı Vankulu olduğu için bu çeviri kitabın ismine Vankulu Lügatı denilmiştir (Küçükcan, 2006, s. 163).

Matbaacılık alanında yoğun gelişmelerin yaşandığı dönem ise Sultan Abdülmecit dönemidir. Abdülmecit’in Fransız Devrimi’nin etkisi ile ilan ettiği Tanzimat Fermanı ülkemizde birçok değişimin yaşanmasına ve Osmanlı’nın yüzünü Batı’ya dönmesine sebep olmuştur. Bu dönemde devlet destekli yarı resmi Ceride-i Havadis, ilk resmi gazete Takvim-i Vekayi ve ilk ölüm ilanının yayınlandığı ilk özel gazete Tercüman-ı Ahval ortaya çıkmıştır. Bu ve buna

benzer yazılı basının sayısının artması ile doğan kağıt ihtiyacının karşılanması içinde 1744 yılında Yalova’da ilk kağıt fabrikası kurulmuştur (MEGEP, 2012c, s. 5).

Matbaanın ülkemizde gecikmeli olarak kullanılması ve gelişiminin yavaş olması sebebiyle bir çok baskı tekniğide halen kullanılmaktaydı. Bunlardan biriside Taş Baskı tekniğidir. Taş Baskı bir çok baskı tekniğine göre daha seri üretime uygun ve diğer tekniklere oranla daha ucuzdu. İlk kez 1796 yılında Alois Senefelder tarafından uygulanmaya başlayan Taş Baskı ülkemizde ilk olarak 1831 yılında Mehmet Hüsrev Paşa’nın desteği ile uygulanmaya başlanmıştır (Küçükcan, 2006, s. 167).

Ülkemizde bu tekniğin ilk uygulayıcısı ise 1836 yılında Cailloil Kardeşler’dir. Cailloil Kardeşler bu tekniği kitap basımın için kullanmışlardır. Taş Baskı tekniği sanatsal üretimde gerek özgün baskıda kullanılan diğer tekniklerden gerekse de tuval resmi uygulamalarından çok daha ucuz bir yöntem olmasına karşın çok fazla tercih edilen bir teknik olmamıştır. Günümüzde de bu teknik ülkemiz sanatçıları tarafından çok fazla tercih edilmemektedir. Ama Sinan Demirtaş bu tekniği uygulayan nadir sanatçılarımızdan olabilmıştır. Hatta Demirtaş bu tekniği geliştirmek ve geniş kitlelere yaygınlaştırmak için 1997 yılında kendi Litografi atölyesini açmış ve bu atölyesinde çok sayıda eser ürettiği gibi bir çok da bu alanda sanatçının yetişmesine fayda sağlamıştır (Rona, 2001, s. 34).



Şekil 114. Ayaklar I, taş baskı, Sinan Demirtaş, 2006.

1850’li yıllarda basım yayın alanında dergiler ve posta pulları basılmaya başlanmıştır. Ama o dönemlerde ülkemizde grafik tasarım mesleğinin henüz ortaya çıkmaması ve bu alanda da yetişmiş kişilerin bulunmamasından dolayı bu ürünlerin uygulamaları ressamlar ve hattatlar tarafından yapılmaktaydı (Becer, 2015, s. 114).

II. Meşrutiyet ortamının sağladığı özgürlükçü düşünceler neticesinde 1909 yılında ilk Türk reklam şirketi olan İlâncılık Kollektif Şirketi kurulmuştur. Bu dönemde bilinen ilk sanatsal grafik uygulaması da Ferah Tiyatrosu için hazırlanan afiş çalışmasıdır. Ayrıca bu dönemde endüstri alanındaki gelişmelerle ve yurt dışından gelen tüketim ürünlerinin afişleri de yapılmıştır. Meşrutiyetin getirdiği yenilikler, Osmanlı'nın başta Fransa olmak üzere Batı ile olan ilişkileri ve endüstri alanındaki gelişmeler neticesinde grafik tasarım alanında bir çok yenilik gerçekleşse de asıl günümüz grafik tasarımının temelleri cumhuriyet ile birlikte hız kazanmıştır (MEGEP, 2012c, s. 6).

Cumhuriyetin getirdiği yenilik hareketlerinden Latin Alfabesine geçiş ile birlikte yaşanan değişimin yanında eski yazı da varlığını hat sanatı üzerinde devam ettirmekteydi. Bu alanda o dönemin en önemli ismi ise Hattat Hamit Aytaç'dır. Bu geleneği çağdaş yorumuyla devam ettiren Emin Barın ise bir başka önemli sanatçıdır.



Şekil 115. İhlas suresi, hat sanatı, Hamit Aytaç.

Özgün üslubu ile hat sanatının modern örneklerini ortaya koyan Emin Barın eski yazının yanında yeni yazıyla ilgilde çalışmalarda bulunmuştur. Bunlardan birisi de Anıtkabir'in mozoleye girişindeki kapının iki yakasındaki düzenlemelerdir. Emin Barın ortaya koyduğu eserleriyle sadece izleyici kitlesini değil kendisi gibi Türk Grafik Sanat Tarihi açısından bir başka isim Mengü Ertel'i de etkilemiştir. Mengü Ertel Emin Barın'ın Şah Faysal camiindeki hat çalışmalarından etkilendiğini açıkca ifade etmiştir (MEGEP, 2012c, s. 11).



Şekil 116. Hat sanatı, Emin Barın.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yeniden bir kimlik oluşturma çabası içerisinde olan Türkiye Cumhuriyeti'nin öncü grafik tasarımcısı ise İhap Hulusi Görey'dir. 1898 yılında Mısır'da doğmuş olan İhap Hulusi Yeni Türk Devletinin afiş sanatçısı ve reklamcılığın ilk temsilcisi olarak bilinmektedir. İhap Hulusi 1920 yılına kadar Mısır'da kendi imkanları ve bilgisiyle resim çalışmaları yapmıştır. Yaptığı bu çalışmaları ise Almanya'da posta yoluyla iletişime geçtiği bir ressam ile paylaşarak bilgisini genişletmek için de çaba göstermiştir ama bu yöntem O'nu tatmin etmemiştir. Bunun üzerine 1920 yılında Almanya'ya giderek burada iki yıl resim eğitimi almıştır. Almaya'da aldığı eğitim sırasında yeteneğini ispat eden Görey birçok Alman firmasına afiş çalışmaları yapmıştır. 1925 yılında Türkiye'ye gelen sanatçı henüz afiş ile tanışmamış olan Türkiye'nin ilk afiş tasarımcısı olarak ün kazanmıştır. Reklamcılığın dönüm noktası ve miladı olarak görülen afiş 1870'li yıllardan beridir Avrupa'da sokakları süslemekteyken Türkiye'de de İhap Hulusi Görey ile modern grafik tasarımın başlangıcı olarak gün yüzüne çıkmıştır. Görey Türkiye'de ilk siparişini ise 1926 yılında bir diş macunu tanıtımı ile almıştır. Gülen bir zencinin portresini kullandığı bu afiş çalışmasının ardından 1927-1977 yılları arasında devam ettirdiği Milli Piyango İdaresi, Tekel İdaresi, Türkiye İş Bankası, Ziraat Bankası, Garanti Bankası, Nüfus sayım afişleri, Bayer, Kodak, Pirelli, Kurukahveci Mehmet Efendi, Kızılay, Yeşilay, Sümerbank, gibi birçok tanınmış kurum ve kuruluşun da afiş tasarımlarını yapmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarına rastlayan Görey'in çalışmaları dönemin ekonomisinin de resimli bir anlatımı gibidir (Merter, 2008, s. 11-28).

İhap Hulusi Görey yaptığı çalışmalar ile ülkede dikkatleri üzerine çekmeyi başarmış bir isimdir. Görey'in yeteneği Mustafa Kemal Atatürk'ün de gözünden kaçmamış ve Görey'e 1932 yılında ilk alfabenin kapak tasarımını yapmasını istemiştir. Suluboya tekniğinde

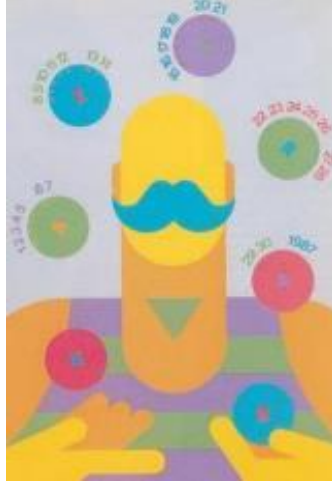
yaptığı çalışmalarının yanısıra hat sanatının da modern bir uygulayıcısı olan Görey'i Prof. Kemal İskender ise şu cümleleri ile anlatmaktadır:

Çağdaş Türkiye bağlamında İhap Hulusi'nin yaşam tarzı, yalnızca Türkiye'de kısa bir geçmişi olan grafik ve afiş sanatının en yetkin örneklerinden biri değil, aynı zamanda Cumhuriyet Türkiye'sindeki çağdaş yaşamında simgesi olan yaygın imajlardan biridir. Dahası bu imaj, Türk grafik ustalarının başında gelen İhap Hulusi'nin büyük bir çeşitlilik gösteren sanatının da bir özeti niteliğindedir (Merter, 2008, s. 44-86).



Şekil 117. Afiş, İhap Hulusi Görey, 1931.

İhap Hulusi ile aynı dönemde yaşamış olan ve yine İhap Hulusi gibi Cumhuriyet Türkiye'sinin öncü grafik tasarımcılarından bir diğeri ise Kenan Temizan'dır (Tepecik, 2002, s. 22). 1920-1943 yılları arasında Almanya'da yaşamış olan sanatçı Berlin Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olmuştur. Almanya'da büyük film şirketlerinin afiş tasarımlarını da yapan Temizan 1943 yılında Türkiye'ye dönmüştür. Türkiye'ye döndüğü ilk yıllarında foto-grafik tekniğinde figüratif çalışmalar yapan sanatçı daha sonraları özgün tipografi kullanımı ile çağdaş dilin örnek çalışmalarını yapmıştır. Temizan NATO'nun düzenlediği uluslararası afiş yarışmasında üçüncülük, Avrupa Birliği'nin düzenlemiş olduğu afiş yarışmasında ise birincilik ödülü almış günümüz grafik tasarımcılarına ışık tutan bir isimdir (Kültür Ve Turizm Bakanlığı 2017).



Şekil 118. Afiş, Kenan Temizan.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yaşamış olan bir diğer Türk grafik tasarımcısı da Mithat Özar'dır. Paris'te resim eğitimi almış olan Özar'ın 1924-1927 yılları arasında yaptığı büyük boy sinema afişleri İstanbul'daki birçok sinemanın kapılarını süslemiştir. 1932 yılında ise Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Atölyesi'nin başına getirilmiş ve bu alanda birçok tasarımcının yetişmesinde etkin rol oynamıştır. Mithat Özar'ın 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisinin sergisi için tasarlamış olduğu sergi afişi ise akademik alanda yapılmış ilk profesyonel afiştir (Kültür Ve Turizm Bakanlığı 2017).

Cumhuriyetle birlikte gelişen Türkiye'nin bir başka grafik tasarımcısı Atıf Tuna da Kenan Temizan gibi İhâp Hulusi ile aynı kuşak sanatçılarından. Türk grafik tasarım tarihi açısından önemli bir yere sahip olan Tuna Tekel Genel Müdürlüğü için yaptığı çalışmaları ile tanınır. Gerek tasarladığı amblemler ile gerekse de ambalaj tasarımları ile Tekel'de uzun yıllar boyunca tasarımcı ve dekoratör olarak hizmet vermiştir (Kültür Ve Turizm Bakanlığı 2017).



Şekil 119. Tekel idaresi için afiş, Atıf Tuna.

Cumhuriyetin ilk yıllarının grafik sanatçılarından olan ve özellikle kitap kapağı ve illüstrasyon alanlarında başarılı ürünler ortaya koyan bir diğer isim ise Münif Fehim Özarman'dır. Eski İstanbul yaşamını anlatan çalışmaları ve yeni Türkiye'nin modern kadın tasvirleri bu bağlamda başarılı örnekleri arasında gösterilebilir. Dönemin baskı teknolojilerinin kısıtlı olmasına rağmen Münif Fehim'in çalışmaları çok renklilik izlenimi verecek şekilde tasarlanmıştır. Oryantalist izlerin görüldüğü çalışmalarında Fransız estetiğinin etkileri de hissedilmektedir. Ama Münif Fehim Özarman'ın çalışmalarını önemli kılan onun üslubu değil ulusalcı tavrıdır. Devletçilik politikasını destekleyici çalışmalarıyla toplum tarafından yönlendirici niteliktedir (F. Akdenizli, 2008, s. 92-95).



Şekil 120. İllüstrasyon, Münif Fehim Özarman.

Türk Grafik Sanat Tarihi açısından önemli isimlerden Eli Acıman ise Türkiye'nin ilk reklamcılarındandır. 1944 yılında Vitali Hakko ile birlikte Faal reklam ajansını kurmuştur. Daha sonra ise günümüzde de faaliyet gösteren Man ajansın kurucusudur. 1939 yılında gazetecilik eğitimi için gittiği Paris'ten döndükten sonra ilk reklamını ise 1943 yılında yapmıştır. Daha sonra Amerika'ya giderek burada da bir reklam ajansında başarılı çalışmalar yapmıştır. 1965 yılında yurda tekrar dönerek kurduğu Man ajansta birçok yeniliğe imza atmıştır. 1972 yılında Uluslararası Reklamcılık Derneği'nin Türkiye kolunu kuran Acıman daha sonra 1985 yılında da Reklamcılar Derneği'ni kurmuştur. Türkiye'de reklamcılık sektörünün kurucusu olarak gösterilen Acıman 1990 yılında Avrupa Reklam Ajansları Birliği'nden altın madalya ödülüne layık görülmüştür (Milliyet, 2011).

Türk grafik tasarımında önemli atılımların gözlemlendiği 1950'li yılların önemli grafik tasarımcıları arasında bulunan isimler ise Mesut Manioğlu, Fikret Akgün, Selçuk Önal,

Mengü Ertel, Yurdaer Altıntaş, Namık Bayık ve Ayhan Akalp gibi dönemin genç ve ikinci kuşak grafik tasarımcıdır. Bu isimlerden Mesut Manioğlu 1944 yılında öğrenci olarak girdiği İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Atölyesi'nde okulun “3 Mart Baloları”nın afişlerini tasarlayarak başladığı meslek hayatında birçok başarıya imza atmıştır. İlk ödülünü de öğrencilik yıllarında 1946 yılında Birleşmiş Milletler Afiş Yarışmasında almıştır. İkinci kuşak grafik tasarımcıları arasında yer alan Mesut Manioğlu özgün tasarımları ve deneysel üslubu ile güçlü bir anlatıma sahiptir. Çalışmalarında Fransız afiş tasarımlarının etkisinde görülen Manioğlu hedef kitleye yönelik figürlerinin simgesel anlatımı ile tipografideki yalın anlatımını birleştirir. Afişlerinde de genelde resimleme tekniğini kullanmıştır. Mesut Manioğlu öğrencilik yıllarındaki başarılarının ardından birçok özgün çalışmasıyla birlikte on yıl kadar Emlak Bankasının tüm grafik tasarımlarını ve iç mekan tasarımlarını yapmıştır. Sağlık sektöründe de çalışmalar yapan Manioğlu 1953 yılında “Kızılay” afişiyle birincilik ödülü almıştır. Daha sonra 20 yıl kadar da Shell firmasının sanat danışmanlığını da üstlenen Manioğlu Ulusal ve Uluslararası etkinliklerde de yeni Türkiye’yi tasarımları ile anlatan önemli bir tasarımcıdır (Suner, 2001, s. 230).



Şekil 121. Ana ve çocuk sağlığı haftası için afiş çalışması, Mesut Manioğlu.

1950’li yılların akademisyenlerinden olan Namık Bayık da o dönemin yenilikçi hareketlerine katılan isimlerden bir başkasıdır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Dekoratif Sanatlar Bölümü’nde Zeki Faik İzer ve Kenan Temizan’ın öğrencisi olan 1950 yılında aynı bölümde asistanlığa başlamıştır. 1970 yılında da profesörlüğe yükselen sanatçı 1982 yılında ise Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Anasanat Dalı

başkanı olmuştur. Yurtiçi ve yurtdışında birçok başarı ve ödül sahibi olan Bayık bir çok kurum ve kuruluşunda tasarım danışmanlığı yapmıştır (Turkish Paintings 2017c).

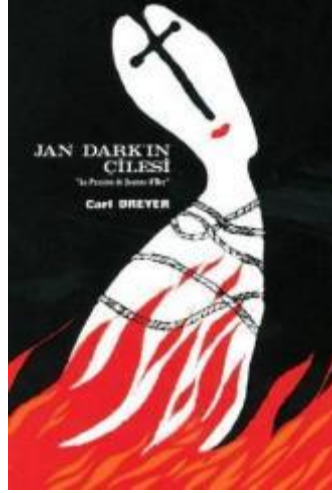
Modern grafik tasarımın Türkiye’deki önemli isimlerinden olan Mengü Ertel ise İhap Hulusi’nin temsil ettiği klasik grafik tasarımından, modern tasarıma geçişin baş aktörüdür. Geleneksel Türk Kültürünün izlerini taşıyan afişleriyle tanınan Mengü Ertel tiyatro sanatı ile de kurduğu yakın bağ ile de grafik tasarımın içeriğini zenginleştirmiştir. Bu zenginlik Ertel’in afişlerinde net bir biçimde görülmektedir.

Ertel’in çalışmalarında dikkat çekici unsur ulusal düşünceler ile kullandığı Türk motiflerinin stilize edilmiş halidir. Bu da O’nun oluşturmuş olduğu özgün üslubudur (F. Akdenizli, 2008, s. 49).

Gelişen ve Yeni atılımlar yapan Türkiye’ye katkısı sadece ulusal nitelikte çalışmaları ile sınırlı olmayan Mengü Ertel 1968 yılında Yurdaer Altıntaş ve Sait Maden ile birlikte Türkiye Grafik Sanatçıları Derneği’ni kurmuşlardır. İki yıl kadar faal durumda kalan dernek 1970 yılında Grafikerler Meslek Kuruluşu olarak yeniden açılmıştır (MEGEP, 2012c, s. 14).

Ulusal düşünceler ile geleneksel motifleri uyguladığı çalışmalarından biri olan İstanbul Festivali afişinde ülkemizin önemli sanatsal bir zenginliği olan mozaik tekniğini kullanmıştır. İstanbul silüeti ve güneşi tipografi ile birleştirerek aydınlık ve modern bir şehir imajı yaratmıştır. 1975 yılında yaptığı tiyatro afişinde ise batılı bir yazarın oyununun içeriğini tasarladığı simgelerle ve leke değerleriyle sadeleştirerek yalın ve öz bir anlatıma ulaşmıştır (Candemir, 2011, s. 9). Mengü Ertel bu veya buna benzer afişlerini tasarlarken kendisini sadece bir grafik tasarımcı olarak görmemektedir. Afişlerini tasarlarken onları sadece iletişimin bir ürünü olarak değil herbirisini sanat eseri olarak görmektedir. Ertel’in bu düşüncesi de tüm bu çalışmalarına yansımaktadır. Ertel’e göre bir sanat eserini ortaya koymak ne kadar zor ise bir afiş ortaya koymakta bir o kadar zor iştir. Kendisi de bu çerçevedeki düşüncelerini 1969 yılında yaptığı bir söyleşide söyle dile getirmektedir:

“Tiyatro afişi yaparken, belli bir noktadan hareket etmek ve eserin özünü zedelemekten biçim olarak en uygun ve en güzeli bulmak çabasında olduğum için; çok açık ve aydınlık bir gerçek çıktı karşıma. Tiyatro afişinde sadece tiyatro bilmek, resim yapabilmek yetmiyor. Grafik sanatçısının mutlaka karikatürü, fotoğrafı, sinemayı, baskı olanaklarını, vesaire birçok konuyu ayrıntılarına kadar incelemesi gerekiyor.” (Abacı, 2009).



Şekil 122. Jeanne d'Arc'ın çilesi tiyatro afişi, *Mengü Ertel*.

Türk Grafik Sanatı Tarihi'nde genç Türkiye'nin modern yüzünü vurgulamaya çalışan Ertel o dönemde olduğu kadar günümüzünde çağdaş bir grafik tasarımcısıdır. 12. Uluslararası İzmir Festivali için yaptığı afişi ise hem geçmiş o dönemim hem de günümüzün tasarımcısı olduğunun bir ispatıdır. Photoshop programı ile hazırlanmış bu çalışması hangi kuşaktan olursa olsun bir grafik tasarımcısının teknolojiden haberdar olmasının ve yeniliklere hep açık olmasının gerekliliğini yansıtan güzel bir örnektir (F. Akdenizli, 2008, s. 113).

Cumhuriyet Türkiyesini çalışmalarında yansıtan ikinci kuşak grafik tasarımcılardan Yurdaer Altıntaş ise modern Türk grafik tasarım sürecinin en başından günümüze kadar aktif rol almış en önemli isimlerden birisidir. Akademide öğrenci yıllarından bireysel atölye yıllarına, kısıtlı imkanlarla çalıştığı bireysel atölyesinden akademide hocalığa kadar Türkiye'de grafik sanatların gelişimine dair üstün hizmetler vermiştir. Günümüzde de ilerlemiş yaşına rağmen genç grafik sanatçılara halen bilgisiyle ışık tutmaktadır.

Yurdaer Altıntaş Zeki Faik İzer'in hoca, Namık Bayık'ın da asistan olduğu dönemde Güzel Sanatlar Akademisinin Afiş Atölyesinden mezundur. 1957 yılında akademiden mezun olan Altıntaş bir dönem Mengü Ertel ile birlikte aynı atölyede de çalışmıştır. 1964 yılında ise Türk-Alman Kültür Merkezinde ilk sergisini açmıştır. Bu grafik tasarım sergisi Yurdaer Altıntaş'ın olduğu gibi Türkiye'ninde ilk grafik tasarım sergisidir. Bu serginin Türkiye'de bir ilk olup olmadığına dair bazı kaynaklarda çelişkiler bulunmaktadır. Eğer bu konuya bir açıklık getirmek gerekirse 1935 yılında İhap Hulusi ve 1942 yılında da Kenan Temizan birer sergi açmışlardır. Bu sergiler Altıntaş'ın sergisinden daha önceki dönemlere aittir fakat sergilerinde yer alan çalışmalar sadece afişlerden ibarettir. Yani bu sergiler afiş sergileridir. Yurdaer Altıntaş'ın 1964 yılındaki bu sergisinde ise grafik tasarım ürünlerinden afiş,

illüstrasyon, kitap kapağı, sayfa tasarımı, pul tasarımı, logo tasarımı gibi bir çok ürün sergilenmiştir. Bu yüzden ki bu sergi ilk Türk grafik tasarım sergisidir ve hem Türkiye’de hemde yurtdışında büyük bir ilgi de görmüştür. Bu ilgi ile de bu sergi yurtiçi ve yurtdışında bir çok dergide de yayınlanmıştır. Ayrıca Altıntaş Türkiye’nin ulusal mirası ve Türk kültürünün ulusal sembollerinden olan Karagöz tiplerini 1969 yılında yeniden yorumlamıştır. Aslına ve özüne bağlı kalarak çizdiği bu Karagöz motiflerini daha sonra 1970 yılında Çanakkale Seramik satın alarak takvim haline getirmiştir. Bu takvim ise dünyanın dört bir yanına gönderilmiştir. Böylelikle Altıntaş daha fazla tanınır olmuş ve Türk kültürünün imgelerinde dünyaya tanıtmıştır. Karagöz tiplerini ise Nasrettin Hoca hikayelerinin illüstrasyonları takip etmiştir. Bayer tarafından takvim haline getirilen bu illüstrasyonlar ulusal birikimimizi tekrar günyüzüne çıkararak dünyada da bilinir hale gelmesine sebep olmuştur (Grafikerler Meslek Kuruluşu 2017).



Şekil 123. Karagöz oyunları, “cazular” oyunu, Yurdaer Altıntaş, 1970.

Altıntaş’ın Türk Grafik Sanatlarının gelişimine katkısı sadece yaptığı eserleri ile sınırlı değildir. 1976 yılında öğretim görevlisi olarak başladığı akademik hayatında bir çok öğrenci de yetiştirmiştir. 1982-1993 yılları arasında Grafikerler Meslek Kuruluşu’na başkanlık etmiştir. Farklı ülkelerde düzenlenen bir çok Bienallere ve Trienallere katılarak ülkemizin grafik sanatlar alanında tanıtımını yapmıştır. İsviçre, Polonya, Fransa, Amerika gibi bir çok ülkelerin müzelerin de afişleri de sergilenen sanatçının yurtiçinden ve yurtdışından almış olduğu bir çok ödülü de bulunmaktadır. 2001 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi’nden emekli olan Yurdaer Altıntaş şuan bireysel atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir (Y. Altıntaş, 2017)



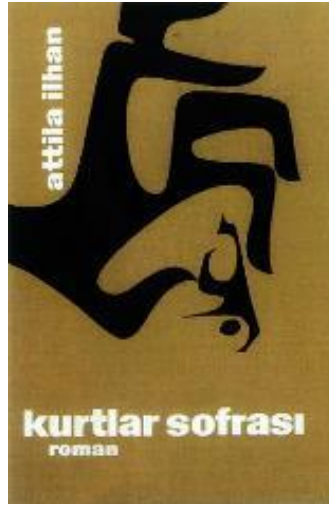
Şekil 124. Tiyatro oyunu için afiş, Yurdaer Altıntaş, 1961.

Çağdaş Türk Resmi kendi kimliğini oluşturma çabaları içerisinde olduğu dönemde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Fakültesinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olan Sait Maden de Türk Grafik Sanat Tarihinde ikinci kuşakta yer alan önemli grafik sanatçılarımız arasındadır.

Hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun etkisiyle de olacaktır ki Sait Maden'in çalışmalarında yöresel unsurlar, kaligrafik izler, ulusallık temel yapı taşlarıdır. Maden'in bu temel yapı taşları ile oluşturduğu çalışmalarındaki üslup dili ise bir ressamın uygulamaları gibidir. Maden çoğu zaman çalışmalarında resim dilini kullanmıştır. Zaten kendisi de akademide resim eğitimi almıştır. Grafik sanatlara yönelmesinin sebebi ise şiir tutkusuyla tanıştığı yayın dünyasıdır. Bu esnada maddi kaygılarında yöneltmesiyle kendisini yayın grafiğinin içerisinde bulmuştur. 1955 yılında başladığı bu yolda sinema afişleri, siyasi afişler, fuar afişleri, illüstrasyonlar, dergi ve kitap kapakları, logo tasarımları gibi grafik sanatların bir çok alanında ürünler üretmiştir. Hatta rekor düzeyinde sayılabilecek 8000 civarında resimlediği kitap ve 500 civarında ise amblem ve logo tasarımı bulunmaktadır. Bu ürünlerinde ulusal ve yerel motiflerin yanında Art Deco, Pop Art ve Postmodernizm gibi akımların hakimiyet dönemlerine rastlayan çalışmalarında bu akımların etkisi de görülmektedir (Ceran, 2014, s. 51-54).

Sait Maden'in dönemi ve bilhassa da bir kuşak önceki dönem Grafik Sanatlar alanında yokluğun hat safhada olduğu dönemdir. Grafik Sanatlarla ilgili kaynak eksikliği, ülkeye gelen o az sayıda kaynağın pahalı olması ve tercüme edilebilmedeki sıkıntılar gibi nedenler bu alanda dünya ile aramızdaki açığı kapamamıza engel teşkil eden durumlar olmuştur. Ama 1960'lı yıllardan sonra akademi mezunu grafik sanatçıların sayısının artması ile bu açık

kapanmaya başlamıştır. Gerek ortaya konulan ürünler açısından gerek grafik sanatlar adına araştırma ve yayın yapılması açısından ihtiyaçları karşılayan sanatçılar arasında Sait Maden de bulunmaktadır. Hatta Maden yabancı kaynakların çevisini yapabilmek adına yabancı dil öğrenmek için çok çaba harcamış ve grafikerliğin yanında çevirmenlik mesleğinde sahibi olmuştur. Sait Maden ve Sait Maden gibi o dönemin bazı sanatçıları kendi imkanları ile ve bireysel gayretleriyle kendilerini geliştirmişlerdir ve bu alanda söz sahibi olmuşlardır. Çok yönlü ve kültürlü kişilikleriyle ülkenin gelişimine de büyük katkıları olmuştur (Ceran, 2014, s. 55-57).



Şekil 125. Kitap kapağı, Sait Maden.

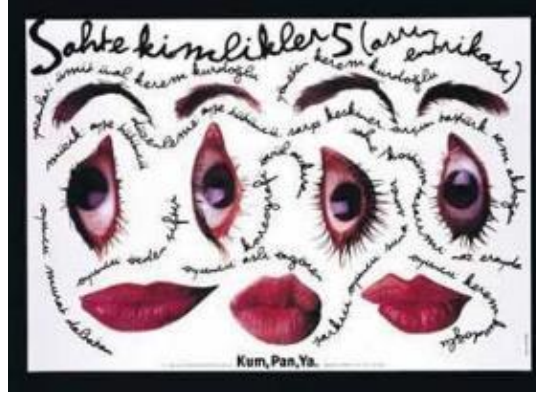
Yayıncılıkta grafik tasarımın önemini her fırsatta dile getiren Sait Maden bunu kabul ettirebilmek içinde çok çaba harcamıştır. Bunun yanında çaba sarffettiği bir başka konu ise takitten uzak ve ulusal değerlerin ön planda tutulduğu kendi yaratma çabalarımızın geliştirilmesidir. Grafik Sanatlar alanında Batı'ya bağımlı bir gelişme gösterildiğinden şikayet eden Maden bunun değişebilmesi için grafik sanatçılarımızın geçmiş tarihimiz hakkında bilgi sahibi olmaları gerektiğini düşünmektedir. Ayrıca bu durumu değiştirebilecek sanatçılarımızın araştıran, kültürel değerleri önemseyen ve tasarım eğitimi almış kişilerin olacağına inanmaktadır. Bu inancının doğrultusunda gençlere ışık tutabilmek adına ülkemizde grafik tasarım olgusunu sürekli gündende tutmuş ve “Türk Grafiğinin Dünyü Ve Bugünü”, “Türk Grafik Sanatı Tarihi”, “Türk Grafik Sanatı, Kendine Bir Geçmiş Arıyor” başlıklı yazılarıyla da bu alanda üzerine düşeni fazlasıyla yerine getirmiştir. Geleneksel ve ulusal düşüncelerle tasarladığı çalışmalarıyla evrensel bir çizgi yakalayan Sait Maden Türk grafik tasarımının çağdaş sanatçılarından. Çok yönlü düşüncesiyle ortaya koyduğu çalışmaları uluslararası düzeyde ve kalitededir (Ceran, 2014, s. 58).



Şekil 126. Türkiye aile planlaması vakfı amblemi, Sait Maden.

Ulusal ve uluslararası platformda günümüz Grafik Sanatlarının gelişimine yön veren ve Türk Grafik Sanat Tarihi açısından önemli yere sahip bu iki kuşak grafik sanatçılarının dışında Türk Grafik Sanatına önemli katkıları bulunan ve hemen hemen hepside aynı jenerasyon içerisinde yer alan Bülent Erkmen, Erkal Yavi, Fikret Akgün, Hakkı Mısırlıoğlu, Cemalettin Mutver, Turgay Betil, Aydın Erkmen, Uğurcan Ataoğlu gibi günümüz grafik tasarımının önde gelen isimlerinden de söz etmek mümkündür. Bunlardan Fikret Akgün Fransa’da Paul Colin’in atölyesinde beş yıl kadar çalıştıktan sonra Türkiye’ye dönmüştür. Fransız etkisiyle yurda dönen Akgün Türk Grafik Sanatına renk katmayı başarmıştır. 1960’lı yıllarda Fransa’nın yanısıra Polonya’nın, Almanya’nın, Avusturya’nın ve Japonya’nın da etkisini unutmamak gerekir. Çünkü bu ülkelerden getirilen bazı sanatçılar uzman eğitici sıfatıyla İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda 1961 yılının mezunlarını yetiştirmişlerdir (Kültür Ve Turizm Bakanlığı 2017).

1985, 1986 ve 1987 yıllarının en iy grafik sanatçısı seçilen Bülent Erkmen ise çağdaş Türk grafik tasarımının kimlik oluşturma sürecinde etkin rol alan isimlerdendir. 1981 yılında kurduğu kendi reklam ajansında faaliyet gösteren Erkmen grafik tasarımın popülerlik kazanılmasına ve endüstri alanlarında da grafik tasarımın bir ihtiyaç olduğunun hissedilmesine dair düşüncelerini topluma kabul ettirmiştir (Turkish Paintings 2017a).



Şekil 127. Gösteri afişi, Bülent Erkmén.

İllüstrasyon ile tipografiyi mizahi anlatımı ile bütünleştiren Erkal Yavi ise kitap ve dergi kapağı tasarımı alanında içerik ve biçim ilişkisini çok iyi kurgulayan bir isimdir. Kitap kapağı tasarımlarında içerik ve biçim arasındaki ilişkiye çok önem veren sanatçının bu konudaki görüşleri ise şöyledir:

“Kitap kapağı, kitabın yüzüdür, çehresidir. Öyle bir çehre ki, konuşmadan kitabın kişiliğini, özünü aktarabilmelidir. Hem görsel hem de içerik olarak kişiyi yakalayabilmelidir. Kitabı okutmalıdır... Ve belki de en önemlisi çok geniş kitlelere ulaşabildiği için, eğitmelidir de. Bu yüzden belli bir kesimle değil herkesle iletişim kurabilmelidir...”

1970’li yıllarda grafikerlik mesleğine yönelmiş olan Hakkı Mısırlıoğlu da Türkiye’de illüstrasyon alanının gelişimine katkı sağlayan bir başka önemli grafik sanatçımızdır (MEGEP, 2012c, s. 12). Cemalettin Murter ise 1979 yılında Birleşmiş Milletlerin 35. Yılında düzenlemiş olduğu pul yarışmasında birincilik ödülü almış bir grafik sanatçımızdır. Çocuk kitapları ve çocuk dergilerinde başarılı illüstrasyonları bulunan Turgay Betil’in ise tasarımlarında mizah unsuru ön plana çıkmaktadır (Kültür Ve Turizm Bakanlığı 2017)

1950’li ve 1960’lı yıllar Türkiye’de grafik tasarımın bugünkü temellerinin atıldığı ve hızlı gelişimlerin gözlemlendiği yıllardır. Bu dönem endüstri ve pazarlamanın geliştiği, yabancı yatırımcıların desteklendiği dönem olarak reklam ve tanıtımın ürünlerine de ihtiyacın daha da arttığı dönem olmuştur. Reklam ihtiyacının dışında grafik tasarım ürünlerinin sanatsal niteliğinde de artış sağlamak üzere 1962 yılında Grafik Sanatlar ders olarak konmaya başlanmıştır. Yine bu alanda derneklerin kurulması da 1969’lı yıllarda yaşanmıştır. 1970’li yıllarda ise Televizyon yayınlarının da devreye girmesiyle reklamlar ve storyboard çalışmaları ortaya çıkmıştır. 1950’li ve 1960’lı yıllarda yapılan ürün tanıtım illüstrasyonlarının yerini 1970’li yıllarda fotoğraf çalışmaları almıştır. 1980’li yıllarda fotoğrafın kullanılması daha da yaygınlaşmıştır. Bunun nedeni ise gelişen teknoloji, sanayi ve üretimle birlikte el ile yapılan grafik tasarım ürünlerinin daha maliyetli ve daha uzun zaman almasıdır. Diğer taraftan reklam ajanslarının reklam fotoğrafçılığına yönelmesi etkili bir başka unsurdur. Yeni gelişen baskı teknolojisiyle birlikte fotoğrafçılıkta gelişerek

afişlerde de kullanılmaya başlanmıştır. 1980’li yıllarda asıl dönüm noktası ise teknolojinin olanakları ile gerçekleşmiştir. Bilgisayar teknolojisinin ve baskı teknolojisinin geliştiği bu dönemde büyük boy billboardlarda görülmeye başlanmıştır. Ülkemizde ilk billboardın kullanıldığı tarih ise 1985’dir. Gelişen teknoloji ve serbest piyasa ekonomisi ile Grafik Sanatı da uluslararası etkileşim içerisinde daha da büyümeye ve gelişmeye başlamıştır. 1980 sonrasında grafik tasarıma olan ilgi ve talebi karşılamak için grafik tasarım ajansları kurulmuştur. 1990’lı yıllarda artık grafik tasarım ihtiyacı tartışılmayacak kadar bir hal alarak hem özel hemde kamu kurumları tarafından faydalanılır duruma gelmiştir. Kurumsal kimlik oluşturma anlayışı benimsenmeye başlanmıştır. Tipografi ise kendi başına bir tasarım alanı haline gelmiştir. Bu yıllarda Türk grafik tasarımcıları da kendi özgün kimliklerini oluşturmuş ve hatta dünya üzerinde de saygın isimler haline gelmişlerdir. Bunlardan birisi ise Emrah Yücel’dir. Yücel bir Türk grafik tasarımcı olarak Hollywood’un film afişlerini tasarlamıştır (MEGEP, 2012c, s. 15-18).



Şekil 128. Film afişi, *Emrah Yücel*.

Adsız bir kahraman gibi Türkiye’de Grafik Sanatların gelişimine çok büyük katkılarda bulunan bu incelediğimiz sanatçılar ve bunlar gibi birçok adsız kahramanın hiçbir zaman bir ressamın tablosunun altına attığı imza gibi tasarımlarının altına imza atma şansları yoktur. Bu yüzden toplum tarafından pek fazla tanınma şansıda bulamayan bu grafik sanatçılarımız Türkiye’nin grafik tasarım alanındaki mimarlarıdır. Bir çok zor şartta ve büyük imkansızlıklar içerisinde çalışmalarını sürdürmüş bu isimleri takip eden ve onların açtığı yolda ilerleyen günümüz grafik tasarımcılarının varlığı ise Türk grafik tasarımını bulunduğu yerden daha da ileriye götürecektir.

3.4.4.Grafik Tasarımda Soyut Anlayış

İyi bir grafik tasarımın amacı basitleştirmek, sadeleştirmek, net bir şekilde görünür kılmak, olgunlaştırmak ve tüm bunları kullanarak da karşı karşıya olduğu kitleyi ikna edebilmektir. Bir tasarımcının var oluş sebebi ise fikirleridir. Fikirler ise kolaylıkla ortaya çıkmazlar. Keyfi ve anlıkda gelişmezler. Bu bakımdan bir grafik tasarımcı ise iyi bir grafik tasarımın ortaya çıkması için fikir üretirken onu amacına uygun tasarlamak ister. Grafik tasarımcının bu amaç doğrultusunda geliştirdiği fikirlerde baş rol alan anlayış ise soyut anlayıştır (Armstrong, 2012, s. 64).

Yani sanatçının tasarlamak istediği ürünlerdeki asıl aradığı şey onun özünü ortaya çıkartmaktır. Sanatçı bu öz arama çabasını ise soyut anlayış ile ifade etme yoluna gidecektir. Ayrıca sanatçı bu anlayışla tasarladığı çalışmalarında işin özünü ortaya koyduğu gibi kendi iç dünyasında görünür kılabilir. Bunun için de sanatçı tüm bunları ortaya çıkarabilmek için soyutlama yoluna gidecektir. İsteddiği soyutlamaya ulaşabilmek için ise soyutlamada etkili unsur olan sembolleştirme, sadeleştirme, betimleme, yüzeyselleştirme, deformasyon, stilizasyon, biçimsel yapılanma, denge oluşturma gibi bazı ifade yollarından faydalanmak zorundadır.

Aslında sanatta soyutlama düşüncesi somut bir nesnenin veya nesnenin tüm özellikleriyle var olan gerçekliğini ve bütünü oluşturan parçalarının birbirleriyle olan ilişkilerini daha net bir şekilde anlamlandırabilmek adına yapılan inceleme ve ayrıştırma sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu durum Kübizm'in babası olarak nitelendirilen Cezanne'de ve dahi Kübizm'in diğer sanatçıları da görülmektedir. Cezanne'nin somut olan dünyayı silindir, koni ve küre gibi geometrik formlara indirgeyerek çözümleme düşüncesi öncelikle Kübizm'de daha sonra diğer bazı soyut sanat akımlarında da etkili olmuş ve varlıklar bir çok açıdan gözlemlenerek parçalara ayrıştırılmıştır. Elde edilen form ve biçimler yeniden düzenlenerek yeni bir biçim almıştır. Soyut sanat anlayışını benimseyen sanatçılar görünenin yüzünden çok onun altında yatan nedenlerle ilgilenerek asıl olan gerçeği ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Bu algılama biçimi resim sanatında bazı akımları etkilediği gibi grafik sanat akımlarında temel felsefesi haline gelmiştir. Özellikle Grafik Sanatlarda bu düşünce eğilimi sanatçılarda bireysel duygu ve eğilimleri saf dışı bırakarak nesnel ve evrensel bir uyum gerçekleştirmeyi gerekli kılmıştır (Turgut, 2013, s. 71).

Grafik Sanatları da etkisi altına alan bu düşünce eğiliminin etki alanını bu denli genişletmesi elbette ki sadece Cezanne ile sınırlı değildir. Ingres'in biçim değiştirmeleri, Delacroix'nin renk arayışları, Degas'ın sanatı operasyonel bir süreç olarak görmesi, Empresyonizmin

güneşten yansıyan renkleri çözümleme yoluna giderek nesneden uzaklaşması, Gauguin'in resimlerini müzikal bir anlatımla arkaik kompozisyonlara oturtması, Picasso ve Braque'in gerçek görüşleri parçalara ayırarak Analitik Kubizm'e ulaşmaları ve böylece varlıkların gerçek görüşlerinin resimde rengin ve biçimin özgürlüğünü kısıtladığı yargısına varılması, Delaunay'ın "renk yalnız başına biçim ve nesnedir ve resim kendini nesneden kurtaramadığı müddece tasvir ve edebiyattır" kanısına varması, Kandinsky'nin "doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanat da kendi biçimini kendi amaçları için yaratır" inancıyla mutlak soyut bir resme gitmesi, sanatın durup dururken soyutlamaya gitmediğinin birer kanıtıdır (A. Turani, 2010, s. 561).

3.4.5. Grafik Tasarımda Soyutlamaya Örnek Sanatçı Çalışmaları

Grafik tasarımın temel prensibi olan az, öz, sade, yalın ve net ifade biçimlerini ortaya koyabilmenin en iyi yolu soyut yaklaşımdır. Bu yaklaşım ile Piet Mondrian'ın üç ayrı zamanda yapmış olduğu ağaç resimleri iyi birer örnek teşkil etmektedir. İlk yaptığı ağaç resminde ağacın gerçek oranları ve gerçek görüntüsü hakimken ikinci yaptığı ağaç resminde bazı ayrıntılar yok edilerek ağacın dalları öznel hareketler ile yay biçimlerini almıştır. Son aşamada ise ağaçtaki karmaşık yapı daha da sadeleştirilmiştir. Birbirini orantısal olarak tamamlayan daha düzenli çizgiler ile yeni bir yorum ortaya çıkmıştır (Turgut, 2013, s. 72).



Şekil 129. Ağaç II, Piet Mondrian, 1912.

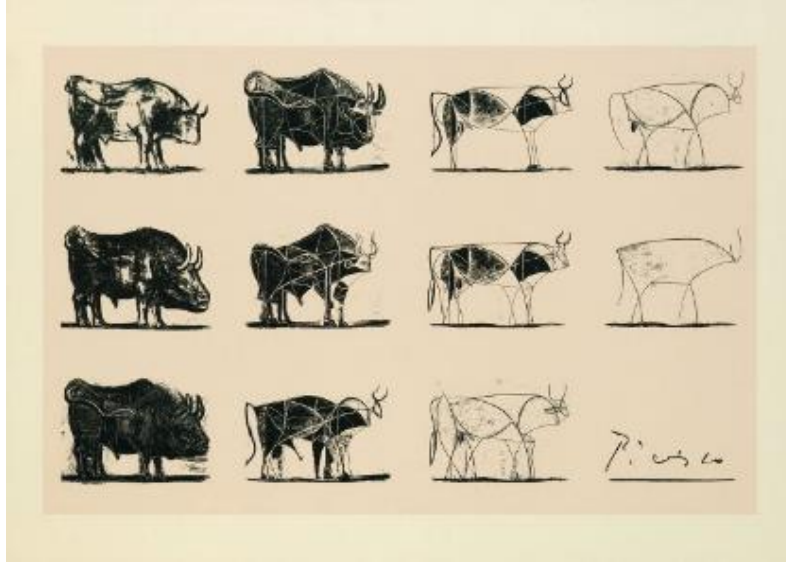


Şekil 130. Gri ağaç, Piet Mondrian, 1912.



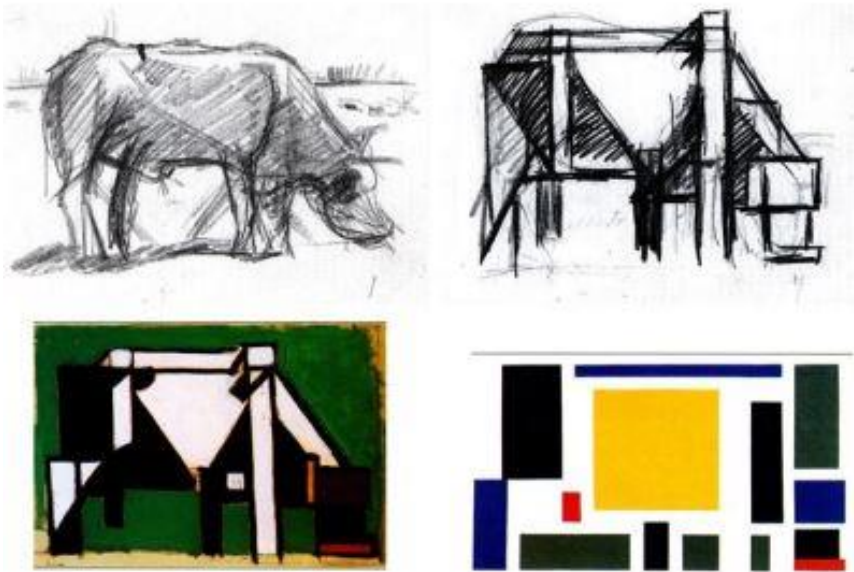
Şekil 131. Çiçekli elma ağacı, Piet Mondrian, 1912.

Somut bir varlıktan soyut bir tasarıma gidilmesi durumuna Picasso da çok iyi bir örnektir. Picasso'nun çalışmalarında da görüldüğü üzere bir varlığı soyut bir anlatıma kavuşturabilmek için öncelikle analitik bir araştırma, inceleme ve değerlendirme yapmak oldukça önemli bir aşamadır. Neticede soyutlanmaya çalışılan varlığın veya nesnenin sadeleştirilmiş özüne ulaşabilmek yada bir başka deyişle maddeden manaya varan anlatım sürecine geçişini hissedebilmek için gözlem şarttır. O varlığın ruhu ise gerçekte olmayan çizgilerde gizlidir. Tasarımcının işi de o ruhu bulup ortaya çıkarmaktır. Sadeleştirerek veya yalınlaştırarak bir varlığı gerçek ruhuna kavuşturmada usta bir tasarımcı olan Picasso'nun boğa soyutlaması da incelendiği zaman boğanın yapısındaki geometrik varlığı kemik ve eklem hareketlerinin işaretleri ile boğanın güç, enerji ve yapısal kütle etkisini çizgisel bir yalınlıkla ortaya koyduğu görülmektedir (Civcir, 2015, s. 492).



Şekil 132. Boğa soyutlaması, *Pablo Picasso*, 1945.

Theo Van Doesburg'un yapmış olduğu inek resimleride bu soyutlama anlayışına örnek teşkil edebilecek bir başka çalışmadır. Doesburg bu çalışmasının ilk aşamasında karakalem tekniğini kullanarak açık, orta ve koyu tonları gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır. İkinci aşamasında ise inekteki yuvarlak formlar yerini daha köşeli formlara bırakmıştır. İneğin karakteristik duruşu ve boyutları korunarak tonlamalar daha keskin hal almıştır. Üçüncü aşamada ineğin formu geometrik biçimlere indirgenerek renk yorumlamaları kullanılmaya başlanmıştır. Dördüncü ve son aşamada ise inek tamamen kara ve dikdörtgen gibi geometrik biçimlere dönüşerek her bir geometrik form renklendirilmiştir. Bu son aşamada inek artık soyut bir anlatıma kavuşmuştur (Turgut, 2013, s. 73).



Şekil 133. İneğin soyutlanması, *Theo Van Doesburg*, 1914.

Grafik tasarımın amacı verilmek istenilen mesajı en sade, en yalın ve olabildiğince basite indirgeyerek bir anda alıcıyı odaklaması ve alıcıya bunu ulaştırmasıdır. Bu bağlamda düşünüldüğünde grafik tasarım ürünlerinde soyut anlayış kaçınılmazdır. Bu yüzden buna benzer örnekler hayli fazladır. Bart Van Der Leck'in bir sergi için tasarlamış olduğu afiş çalışmasında bu yaklaşıma verilebilecek en iyi örnekler arasında sayılabilir.

Sanatçı atının üzerindeki süvariye geometrik biçimlere indirgeyerek olabildiğince sadeleştirmiştir. Afişte yer alan süvari ve atı da gerçekçi görüntüsünden adım adım arındırılarak bir grafik tasarım ürününün amacına hizmet etmek üzere afişteki yerini almıştır. Afişteki atlı süvari gerçek görüntüsünden soyutlanarak afişte yer alan tipografi ve renk blokları gibi tasarımın bir parçası olmuştur. Ne yazıdan ne de renklerden ön plana çıkmıştır. Ne de arka planda kalmıştır. Afişte verilmek istenilen mesaja diğer tüm unsurlar gibi atlı süvarinin soyutlanmış görseli de aynı doğrultuda hizmet etmektedir (Turgut, 2013, s. 74).



Şekil 134. Sergi afişi, Bart Van Der Leck, 1919.

Resimde veya bir afişte ihtiyaç hissedilen soyutlama gereksinimine grafik tasarım ürünlerinden bir başkası olan logo tasarlarken de had safhada ihtiyaç duyulmaktadır. Bir logoyu tasarlarken hangi konu veya hangi görsel ele alınıyorsa alınsın ulaşılmak istenilen hedef her zaman onu asıl özüne kavuşturmaktır. Yani grafik tasarımın özü olan en az öğeyle anlatabilmek. Bu bağlamda Novartis kurumu için tasarlanan logo da soyutlama yöntemi ile tasarlanmış başarılı örnekler arasındadır. Novartis kurumunun takındığı misyona bakıldığında zaman ilaç geliştirme ve o ilacın şifasını keşfetmektir. Kurumun tasarlanan logosu da bu

düşüncenin bir ürünüdür. Logoda parmakların arasında tutulmuş bir deney tüpü ve bu deney tüpünün içerisine giren bir enjektör ucundan oluşan deneyin soyutlanmış hali yansımıştır. Logonun sol kısmındaki kırmızı form başparmağın, sağdaki turuncu form ise işaret parmağının sadeleştirilmiş biçimleridir. Bu iki formun arasındaki şeffaf boşluk ise deney tüpünü ifade etmektedir. Bu deney tüpü olarak ifade edilen boşluğa yukarıdan inen lacivert üçgen yapı ise enjektörün iğnesidir. Kurumun misyonu olan ilacı keşfetme ve araştırma anının görsel anlatımı logosunda tüm ayrıntılar atılarak en sade biçimiyle soyutlanarak anlatılmıştır (Turgut, 2013, s. 75).



Şekil 135. Logoda yer alan baş parmak, işaret parmağı ve enjektör ucu



Şekil 136. Novartis logosu, Siegel ve Gale, 1961.

Grafik tasarım ürünlerinin nihai amacı anlatılmak istenileni en basit haliyle sade ve yalın bir biçimde ifade etmek olduğu kadar bilgileri de eksiksiz bir şekilde ve tüm açıklığı ile iletmektir.

Bu bağlamda ise “Caz Hindistan” afişi taşıması gereken tüm bilgileri en sade biçimde taşımaktadır. Niklaus Troxler’in tasarladığı bu afişte Hindistan’ın mitolojik simgesi olan fil kullanılmıştır. Filin hortumunu bir saksafona benzeterek caz konserine atıfta bulunmuştur. Yani sanatçı hem Hindistan’ı hemde caz konserini afişinde simgelemiştir. Bu afişte de fil bir çok ayrıntısından aşama aşama arındırılarak en son organik çizgiler kullanılarak soyutlanmıştır (Turgut, 2013, s. 75).



Şekil 137. Caz hindistan'la buluşuyor afişi, Niklaus Troxle, 1983.

Garafik tasarımda soyut anlayış sanatçının duyarlılıklarına, sezgilerine, geleneksel değerlerine göre ve konunun içeriğine göre farklılıklar gösterebilmektedir. Konular aynı olsa bile farklı sanatçılar tarafından farklı yorumlar ortaya çıkmaktadır. Bunun sebebi sanatın tüm alanlarında olduğu gibi sanatçının özgün anlatımının ve düşünce yapısının bir sonucudur. Buna örnek olarak ise farklı düşünce yapılarının ve farklı yaklaşımların neticesinde soyutlanmış aynı figür olan pandanın iki farklı sonucu olan Dünya Doğal Yaşamı Koruma Vakfı logosu ve Petr Sejdi'nin panda logosunu örnek verebiliriz (Turgut, 2013, s. 76).



Şekil 138. Dünya Doğal Yaşamı Koruma Vakfı logosu.



Şekil 139. Logo, Petr Sejdi.

Bir grafik tasarım ürününde soyutlama unsuru sadece görsel düzenlemeden ibaret olmayabilir. Görsel düzenlemeyi tamamlayan bir de tipografik unsura ihtiyaç varsa bu unsorda tasarımın geneliyle aynı kompozisyon içerisinde uyumlu bir şekilde düşünülmelidir. Bu düzenin veya uyumun bir çok yolu olduğu gibi bir yolu da soyutlanan varlıkla diğer unsurların biçim ve renk olarak uyum içerisinde düşünülmesidir.



Şekil 140. Tropon firması için afiş, Van de Velde, 1898.

Van de Velde Tropon firması için bir dizi grafik tasarım ürünü tasarlamıştır. Tasarımlarında yenilikçi ve özgün bir dil kullanan Velde, kompozisyonlarında da genel bütünlüğü sağlamıştır (Weill, 2015, s. 24).

Bu örneklerde de görüldüğü üzere soyutlama unsuru grafik tasarım için en uygun ifade biçimidir. Ve bir grafik tasarım sanatçısı bu ifade biçimini çalışmalarında yansıtabilmek için soyutlamada etkili olan bir takım ifade biçimlerini de kullanmak zorunda kalabilmektedir.

3.4.6. Grafik Tasarımda Soyutlama

“İyi tasarım” tanımı 1940’lı yıllarda ortaya çıkmış bir kavramdır. Buradaki “iyi” sözcüğünden kasıt ise eğitilmiş veya eğitimsiz, yalnızca yetenekli tasarımcıların ortaya koyduğu ürünlerin tarifidir. Allah vergisi olan yetenek ise iyi bir tasarımcıda bulunması gereken ilk koşuldur. Ama iyi bir tasarım için bundan çok daha fazlasına ihtiyaç vardır. Yeteneğinin farkında olan sanatçı iyi bir tasarım için yeteneğinin yanında ansiklopedik bir bilgi birikimine ve gün aşırı yeni fikirler üretmeye de ihtiyaç duyar. Tüm bunlara sahip olan

bir sanatçı iyi bir tasarım ortaya koyabilir belki ama iyi bir grafik tasarım için yine de bunlar yeterli olmayabilir. Çünkü grafik tasarımın ulaşmak istediği sonuçların arasında tasarım ve estetikte birlikte bir de O'nu en yalın bir şekilde ifade etme ihtiyacı vardır. Yani soyutlamaya da ihtiyacı vardır. Daha farklı bir söylemle görünenin ardındakine ulaşabilme isteği vardır. Bu yüzdendir ki bir grafik tasarım sanatçısı soyutlamada etkili olan bir takım ifade biçimlerinin ve tasarım ilkelerinin de farkında olmalıdır (Armstrong, 2012, s. 65).

3.4.6.1.Sembolleştirme

Grafik tasarımın varlığının sebebi olan iletişim tarih sahnesinde hep var olan bir durumdur. İletişimin hep var olduğu bu tarih sahnesinde toplumlar veya kültürler kendi geliştirdikleri semboller aracılığı ile iletişimi sağlamaktaydılar. Yazının da icat edilmediği bu kültürler döneminde benzeştirme ile bazı biçimler kullanılmıştır. Daha sonra iletişimin dönüm noktası olan yazının ilk basamağı olan piktogramlar da benzeştirmenin yada sembolleştirmenin bir başka örnekleridir. Resimsel bir yaklaşım olan sembolleştirmeye verilebilecek başka ilk örnekler arasında ise Mısır'da ve Çin'de kullanılmış hiyeroglif adı verilen simgeler yer almaktadır. Bu simgelerin veya sembollerin her biri ise birer sözcüğü temsil etmektedir. Derin bir anlam ve içerik zenginliğine sahip sembollere matematiksel işaretler de örnek teşkil etmektedir. Günümüzde bir çok farklı yolla sağlanan iletişim unsurunun her alanda ihtiyaç hissedilen grafik tasarım yüzü iletişimi daha hızlı ve daha etkili kılabilmek için ise soyutlama yoluna gider. Soyut anlatımı sağlayabilmenin yollarından biri olan sembolleştirme genellikle sözel veya yazım diliyle anlatmanın zor veya çok uzun olacağı durumlarda kullanılmaktadır. Yani çıkarımların görsel ifadeye çevirilmesidir. Soyutlamada etkili unsurlardan olan sembolleştirme grafik tasarımda genellikle konuşma seslerini ifade eden fonogramlar, nesneleri doğrudan temsil eden piktogramlar, fikri ifade etmede kullanılan ideogram gibi kavramlarla karşımıza çıkmaktadır (MEGEP, 2012a, s. 3-7).

3.4.6.2.Deformasyon (Biçim Bozma)

Şekil değiştirmek, modülerlik gibi anlamlara da gelen deformasyon bir bütünün ayrıştırılması, değiştirilmesi ve yeniden kurgulanmasındaki olabilirlik derecesidir. Yani biçimi bozarak yeniden biçimlendirilmesi sistemidir. Temelleri Bauhaus'a uzanan ve tasarım problemlerine biçimsel ilkeler geliştirmek anlayışı ile De Stijl'in modüler yaklaşımları içerisinde gelişmiştir. Çıkış noktası ise gelenek ve kopyacılığa karşı yeni fikirler sunmaktır. Modüler tasarımın De Stijl içerisinde ortaya çıkışı ise Herbert Bayer'in

1923 yılında cam vitray atölyesi için yaptığı sembolde de açıkça görülmektedir. Bir kare iki dikdörtgen içerisine yatay bir çizgi ile bölünür. Üst üçgen altın ortalamanın 3-5 oranına sahiptir. Her bir dikdörtgen daha sonra bir dikey ile ayrılır. Bir kare ve daha küçük bir dikdörtgen oluşturur. Matematiksel düzen, oran ve altın oran Öklidel yaklaşımlarla elde edilir. De Sitjl etkisi ile modüler tasarım böylelikle başlar. Doğanın da sahip olduğu bu Oklidel düzenler modern tasarım aracılığı ile resim, heykel ve grafik tasarımda kullanılır olmuştur. Modülerlik grafik tasarımda özellikle değişim ve çoğalmada etkili unsur olmuştur (Civcir, 2015, s. 11).

Bu süreçte gerçek görüntülerin ifadelere dönüştürülmesi ve ideal nesnenin yaratılması vardır. Bu ifadeleştirme sürecinde öz kavramının güçlendirilmesi ve yoğunluğunun artırılması ile konunun merkezine inilir.

3.4.6.3.Sadeleştirme

Grafik tasarımda bazı ürünlerin teknik açıdan daha iyi anlaşılır olabilmesi için sadelik olmazsa olmaz unsurlardan birisidir. Bu sadeliğe ulaşabilmek için bir çok gereksiz ayrıntı arındırılarak ulaşılmak istenilen anlatım elde edilir. Teknik olarak yapılan bu temizlik bir grafik tasarım ürünü için tek başına yeterli değildir. Bu bakımdan teknik bilgi estetik bilgi ile birleştirilerek sadelik kavramı uygulanmalıdır. Özellikle amblem ve logo gibi çalışmalarda zaruri bir ihtiyaç olan sadeleştirme bir tasarımı karmaşık yapısından kurtararak onu daha iyi anlaşılır hale getirir. Karmaşık ve bir çok mesajı bünyesinde barındıran bir tasarım hedef kitleye ulaşmayabilir. Yani özetle karmaşık bir tasarım çok fazla konuşan ama bir türlü derdini anlatamayan bir insana benzer. Bir tasarımda sadeleştirme yapılırken konunun vurgulayıcı kısımları ele alınıp, ana tema görselleştirilerek hedef kitleye sunabilmek önemlidir (Tepecik, 2002, s. 64).

3.4.6.4.Stilizasyon

Stilizasyon bir grafik tasarım çalışmasında kullanılmak istenilen nesne veya nesnenin benzerlerinden ayrılan biçimsel özelliklerinin bozulmadan şematikleştirilip veya sadeleştirilerek betimlenmesi durumudur. Bir stilizasyona başlamadan önce ele alınan konunun, nesnenin veya nesnenin ayrıntılı olarak bir etüt çalışması yapılmalı ve iyice tanınmalıdır. Stilize edilirken o varlığın yapısal özellikleri yok edilmemeli, biçimsel olarak tanınabilirlik hali korunmalıdır. Yani tasarlanan varlık karakteristik özelliklerini yeni

halinde de taşınmalıdır. Stilizasyon yapılırken dikkat edilmesi gereken husulardan bir başkası da abartılı yorumlardan kaçınmaktır. Ayrıca stilizasyonda her zaman aynı yöntemle her zaman doğru sonuç da alınamayacağından stilize edilecek varlığın çizgisinden, bölünmelerinden veya dokusundan yola çıkılarak doğru yöntem belirlenmelidir. Stilizasyon belirli oranda deformasyonu da içerisinde barındırır ama deformasyondan farkı soytlanan varlığın belirgin özelliklerini korumak temel şarttır. Deformasyon ise neredeyse yeniden biçim yaratır (MEGEP, 2012b)

3.4.6.5. Metamorfoz

Özellikle böceklerin tırtıl düzeyinden yetişkin düzeye geçişlerini tanımlamak için kullanılan metamorfoz sözcüğü başkalaşım anlamına gelmektedir (Civcir, 2015, s. 441).

Resimde veya Grafik Sanatlarda da sanatçının soyutlama yollarından biridir. Tıpkı doğada görülen örneklerde de olduğu gibi belli bir düzen ile başlayan tasarım yeni bir düzene doğru ilerlerken her bir düzen bir önceki ve bir sonraki düzen ile kaynaşarak geçiş sağlar. Tasarımın sonuna ulaşıldığı zaman başlangıç aşamasından çok daha farklı bir ürün ortaya çıkmış olur.

3.4.7. Grafik Tasarımda Soyutlamada Etkili Unsur Tasarım İlkeleri

3.4.7.1. Tekrar

Tekrar bir tasarımda bir ögenin birden çok kullanımıdır. Birbirlerine form, biçim gibi özellikleri açısından benzerlik gösteren öğeler bir aradayken veya yanyana iken benzer etkiler uyandırır. Bu görsel durum bağlayıcı ve güçlendirici bir etkiyi oluşturur. Geometrik ve nakış gibi kenar süsleri, Selçuklularda uygulanmış taş süslemeleri ve çini desenleri tam tekrarla elde edilen örneklerdendir. Tekrar ise genelde mimaride oldukça yaygın kullanılmaktadır. Modüler birimleri oluşturan bu tekrar unsuru bütünde değişik form ve biçimlere ulaşır. Mekan düzenlemeleri, iç mekan ve dış mekan, cephe düzenlemeleri buna örnek verilebilir. Değişken tekrar ise birbirlerinin aynısı ama küçük ayrıntılarda farklılıklar gösteren biçimlerin değişik ve tek yönde gruplanarak tekrarlanması ile elde edilir. Bu birimlerin arasında aralık ve yön farklılıkları olabilmektedir (Civcir, 2015, s. 318-329).

3.4.7.2.Zıtlık

Tasarım öğeleri birbirleri arasında herhangi bir bağ kuramadıkları zaman bir düzensizlik veya bir kargaşa yaratılır. Bunun sonucunda ortaya bir zıtlık meydana gelir. Bu ters ilişki ile tasarımda belli bir düzen oluşturulur. Bu düzen sanatsal açıdan kontrast bir denge meydana getirir. Bu kontrast denge biçim ile oluşturulabildiği gibi renk doku, ölçü, yön veya aralarındaki mesafe ile de sağlanabilmektedir. Bir tasarımı oluşturan bu zıt unsurlar arasında bir bağ kurulamadığı zaman ise dikkat çekici bir durum ortaya çıkar. Böylelikle tasarım ilgi çekici bir hal alır. Aynı zamanda bu düzen tasarıma canlılık ve bir dinamiklik de kazandırır (Civcir, 2015, s. 360).

3.4.7.3.Koram

İki zıt ucu uygun kademelerde birbirine bağlayan köprüye Koram denilmektedir. İki uç arasında belli bir düzen dahilinde geçiş sağlayan bu düzenleme ile anlamlı ve estetik bir dizi tasarım ortaya çıkar. Eğer ki bu iki zıt uç arasında bir ölçü farkı meydana gelirse de aradaki kademelerin dokusu sırayı bozmayacak bir şekilde ara kademeler oluşturacak şekilde biçimlenir. Eğer uçlar arasında değer farkı varsa da her bir kademedeki değerler azar azar açılarak geçiş sağlanır. Bu iki zıt kutbun arasındaki fark sadece biçim değil renk ve doku olarakda ortaya çıkabilir (Civcir, 2015, s. 364).

3.4.7.4.Denge

Tüm tasarım öğelerinin ortaya koyduğu değer ölçülüp tartıldıktan sonra karşımıza denge unsuru çıkmaktadır. Bu bakımdan denge unsuru bir tasarımın en önemli parçalarındandır. Bir tasarımda bir dengesizlik varsa dengeyi sağlamak için tüm elemanlar üzerinde değişim, ekleme veya çıkarım yapılarak denge sağlanır. Yani tüm elemanlar armonik bir düzende birbirleriyle uyum içerisinde olmalıdır. Doğanın da her daim değişmez bir unsuru olan denge unsuru yaşamsal bir öneme de sahiptir. Bazen güç üretmek için bazen hareketsizliği sağlamak için bazende bir tasarımda estetiği veya anlam bütünlüğünü oluşturabilmek için ortaya çıkar. Denge genellikle iki farklı türde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar simetrik denge ve asimetrik dengedir. Simetrik denge bir eksen etrafındaki değer ve unsurların aynı düzende yerleştirilmesi ile sağlanır. Denge dikey veya yatay bir biçimde olabilir. Bu tür dengeler bir tasarımda kararlılık oluşturur ve izleyende sağlam bir his bırakır. Tasarımda genellikle çok fazla ilgi uyandırmadığı için zorunluluk arz etmediği müddetçe tercih edilmemelidir.

Asimetrik dengede ise değerler serbest bir biçimde düzen oluştururlar. Bu denge çeşidi bir tasarımda hareketliliği ve dinamikliği sağladığından ilgi çekiçidir. Simetrik dengeye oranla uygulanması daha zordur ama özgün ve farklı düzenlemelerin ortaya çıkmasına sebep olur (Civcir, 2015, s. 383-388).

3.4.7.5. Görsel Hiyerarşi

Görsel Hiyerarşi bir tasarım içerisinde yer alan unsurlardan vurgulanmak istenilen mesaja göre ölçülendirme yapmaktır. Tasarım içerisinde bulunan veya seçilmesi gereken öge çalışmanın tekniğine göre kullanılacak unsurlar ile ön plana çıkarılarak etkili unsur haline dönüştürülür. Bazı tasarımda boşluk, bazı tasarımda renk veya ton, bazısında tipografi, bazılarında ise konum kullanılarak görsel hiyerarşi sağlanabilir. Tasarımcı bu elemanları kullanarak sağladığı görsel hiyerarşi ile izleyicinin gözüyle tasarım üzerinde yönlendirme imkanı bulur. Görsel hiyerarşi her zaman rengi koyu olan, boyutu büyük olan veya konumu kompozisyonun merkezinde olan ön planda olmayabilir. Bazende vurgulanmak istenilen tam tersi de olabilir. Örneğin bir tasarımdaki unsurlardan birisi boyut olarak diğerine üstünlük sağlarken, bir başka unsur ise kontrast renkleri ile ön plana çıkabilir (Becer, 2015, s. 70).

3.4.7.6. Bütünleşmek

Tasarımın belkide en önemli ayağını oluşturan Bütünleşmek Gestalt psikolojisinin de savunduğu bütünlüğün temelini görsel organizasyonun oluşturması prensiplerini tarif eder. Yani bir tasarım düzeninde tüm elemanların hizmet ettiği unsur bütünlüktür. Özetlenecek olursa bir tasarımın parçaları toplamının sonunda okunmalıdır. Buna göre herkes aynı uyarıcıyı veya nesneyi beş duyusundan gelen iletişim ile kendine özgü olarak, diğerlerinden farklı biçimde yorumlar. İnsanın beş duyusuna hitap etmek şeklindeki bütünleşme bütünü görmeye yarar (Civcir, 2015, s. 26).

3.4.8. Grafik Tasarım Eğitimi

Tasarım, iletişim var olduğu günden itibaren, daha da doğrusu iletişime ihtiyaç duyan insan varlığının var olduğu günden itibaren geçerli olan bir kavramdır. Bu kavram günümüzde günlük yaşamın en basit araçlarından en üst seviye teknolojik unsurlara kadar bir çok alanda varlığını sürdürmekte ve varlığına da her geçen gün daha da çok ihtiyaç duyulmaktadır. Tasarımın bir çok kişi tarafından farklı farklı tanımları yapılsa da buluştukları ortak nokta

tasarımın bir bütünü oluşturan birimlerin uyumlu bir şekilde organize olmuş halleridir. Grafik tasarım bir çok unsuru içerisinde barındıran bütüncül bir yapıya sahiptir. Bu bütüncül yapı sanatsal anlamda olduğu kadar iletişim unsurunun doğru bir şekilde ilerleyip ulaşması gereken yere zamanında ve eksiksiz bir vaziyetle sonuçlanması için de bütünlük gereklidir. Çok yönlü bir süreç olan grafik tasarım eğitimi içinde bütünlük önemli bir etkidir. Bu süreç içerisinde yer alan uygulamalarla, kurumsal bilgiler belli bir düzen içerisinde örgütlenerek düzenlenmelidir. Bu düzenli örgütlenmenin yanısıra çağın getirdiği ihtiyaçlar doğrultusunda da düşünülmelidir. Ama en önemlisi bu alanda uzmanlaştırmak istenilen bireye yaratıcılığın önemi iyi anlatılmalıdır. Bir tasarım eğitimi için yaratıcılık herşeyden önce gelmelidir (Ayaydın, Üstün Vural, Tuna, ve Gökay Yılmaz, 2009, s. 171).

Grafik tasarımın görsel dilinin belirli bir düzeyde öğrenilmesi ve bu dili kullanarak biçimler yaratabilme, büyük bir ölçüde yapılacak uygulamaların sıklığına bağlıdır. Bu uygulamaların eşliğinde bir grafik tasarım öğrencisi zenginleştirdiği bilgi ve sezgileriyle problemleri çözebilecek düzeyde yapıcı ve araştırmacı bir ruha bürünür. Ayrıca sistematik bir biçimde düşünce ve davranış becerilerini de geliştirir. Grafik tasarım eğitiminin hedefleri arasında ise yaratıcı alternatiflerle düşünme ve bu alternatif düşüncelerin içerisinde en uygun olanını seçebilme, iletişim unsurları arasında ilişkiler kurabilme becerisine ve yeterliliğine ulaştırabilme yer almalıdır. Bu eğitimin hedeflerinin uygulama sürecinde ise öğrencilerdeki sanatsal problem çözebilme becerisi, algısal ayırtedilebilirlik, estetik kaygıların oluşması ve tüm bunların meslek hayatları boyunca başka alanlarda da kullanmalarına olanak sağlanmalıdır (Ayaydın vd., 2009, s. 172).

Ayrıca çağımızda tasarım unsuru neredeyse ürünün önüne geçmiş durumdadır. Böylelikle de her sektörde iyi birer grafik tasarımcıya da ihtiyaç hissedilmekle birlikte grafik tasarım eğitiminin de önemi daha çok artmaktadır.

3.4.8.1. Grafik Tasarım Eğitiminin Tarihçesi

Grafik Sanatlar gelişim süreci içerisinde bir çok yeniliğe şahit olmuştur. Bunlardan gerek Rönesans döneminde Almanya ve İtalya'da ki gelişmeler gerekse de endüstri devrimi ve sonrasında İngiltere'de ki gelişmeler dönüm noktası niteliğindedir. Ama Grafik Sanatlar eğitimi açısından irdelendiği zaman tasarım okullarının ve atölyelerin açılmasına öncülük eden tasarım fikrinin de sahibi William Morris'dir (Bektaş, 1992, s. 14). Ayrıca grafik tasarım eğitiminde bir başka durum da devrimden sonra Rusya'da sanat alanlarındaki hareketlerin hız kazanması olmuştur. Dönemin sosyalist sanatçıları tutucu sanat anlayışına

ve eski düzene karşı çıkararak dünyayı değiştirmek amacıyla kendilerini propagandanın hizmetine adanmışlardır. Bunun neticesinde ülkenin bütün sanat okullarında reformlara gidilmiştir. 1918 yılında da Moskova’da yüksek teknik-sanat atölyeleri kurulmuştur (Bektaş, 1992, s. 57).

Ama Grafik Sanatların eğitim açısından asıl dönüm noktası 1919 yılında Bauhaus’un kurulmasıyla olmuştur. Bauhaus’un kuruluş amacı tasarım ve sanat alanlarında eğitim vermektir (Becer, 2015, s. 103). Bauhaus 1919’da kurulmadan önce temelinde uygulamalı sanatlar eğitimi veren Weimar Art And Crafts Okulu vardır. Savaş yıllarında kapalı durumda bulunan Weimar Arts And Crafts Okulu Walter Gropius’un yönetici olarak atanması ile tekrar eğitim-öğretim hayatına başlar ve ismi Weimar Sanat Akademisi’ne dönüştürülür (A. Turani, 2010, s. 542). Daha sonra Walter Gropius bu okulun ismini Devlet Bauhaus Okulu olarak yeniden değiştirerek 12 Nisan 1919’da Almanya’da açar. Gropius’un amacı sanat ve tasarım alanlarını ortak bir noktada buluşturarak sanatçı, mimar, zanaatkar ve endüstri arasındaki bağları yeniden kurarak sanat ve endüstriyi bütünleştirmektir. Gropius sanat ve tasarımı aynı ağacın meyveleri olarak görerek ortak olan köklerini bu okulda yeniden inşa etmek istemiştir (Bektaş, 1992, s. 69). Yani her sanatçı kendi sanatının da ustası olmalıdır anlayışı vardır (Becer, 2015, s. 103).

Bauhaus’un Weimar’lı yılları, yani 1919’da ki kuruluşundan 1924’e kadar ki yılları, bir çok tasarım uygulamalarına sahne olmuştur. Bu dönemde okulun eğitim sistemi öğrencilere tasarımın en temel ilkelerini kazandırarak zanaatkarlarla iş birliği içerisinde çalışmalarına dayanmaktaydı. Okulun o dönemdeki eğitim anlayışının dikkat çekici bir başka özelliği de öğrencilerine altı aylık bir başlangıç programı sunmasıdır. Yani bir nevi hazırlık kursu gibidir. Bu başlangıç kursu sayesinde öğrenciler tasarım anlayışını benimsedikleri gibi endüstrinin ve modern üretimin malzemelerini ve sorunlarını da tanıma fırsatı bulmaktaydılar (Bektaş, 1992, s. 70).

Bauhaus’da tasarım ve güzel sanatlar alanları arasında herhangi bir ayrım yapılmadığı için ressam Paul Klee 1920 yılında, ressam Wassily Kandisky de 1922 yılında eğitim-öğretim faaliyetlerine katılmışlardır. Klee ilkel kültürlerin etkisi ile yaptığı çalışmaları ile modern anlatımın örneklerini sergilemekteydi. Ayrıca yaptığı çocuk resimleri ile de illüstrasyon konusunda başarılı öğretilerini öğrencilerine aktarmaktaydı. Bauhaus’da ki öğrencilerine evrensel bir oluşum içerisinde sanatçının yaratma gücünün önemini aktarmaya çalışarak sanat eğitiminde yeni yöntemler denemekteydi. Klee öğrencilerine uyguladığı bu yöntemlerinde modelden çalışmaların ve biçim araştırmalarının yerine biçim oluşturmaya

öğretmeye çalışmıştır. Ama O'nun asıl anlatmaya çalıştığı şey ise sezgi olmuştur. Sezgi olmadan hiç bir yöntemin ve uygulamanın başarıya ulaşamayacağını bilerek asıl üzerinde durduğu olgu öğrencilerinin sezgilerini geliştirmek olmuştur. Kandisky ise bu dönemde içe dönük çalışmalarından uzaklaşarak renk değerlerinin yerine geometrik biçimleri kullanmaya başlamıştır. Bu dönemdeki çalışmaları düzlemsel geometrik kompozisyonlar içerisinde renk ve çizgilerden oluşmaktadır. Kandisky Bauhaus'da verdiği dersler için ise bu düzlemsel geometri (planimetrik) nin biçim öğelerini içeren bir de sözlük hazırlamıştır. Bauhaus'un temel direği olarak nitelendirilen temel sanat eğitimi dersleri ise altı aylık hazırlık kursu içerisinde Johannes Itten tarafından yürütülmekteydi. Itten'in amacı tüm görsel sanatların temeli olan tasarım ilkelerini öğrencilerine öğretmek ve her öğrencisinin kendi özelliklerine uygun yaratıcılıklarını ön plana çıkarmaktı (Bektaş, 1992, s. 71).

1920'li yıllarda Bauhaus De Stijl ile ortak noktalarının olması sebebiyle bu hareketten de etkilenmeye başlamıştır. Özellikle de tipografi konusunda bu etkileşimi daha güçlü olmuştur. Daha sonra 1923 yılında ise Itten'in yerine geçen Lazslo Moholy-Nagy plexinglass gibi malzemeleri, fotomontaj ve fotogram gibi yeni teknikleri getirerek Bauhaus'da grafik tasarım eğitimine büyük katkı sağlamıştır. Moholy-Nagy yaptığı yenilikler ile görsel iletişim konularına ilginin artmasına sebep olmuştur. Tipografi ile fotoğrafın nesnel birleşimini sağlayarak mesajın daha net ve daha hızlı iletilmesine yön vermiştir. Ayrıca afişte fotoğraf kullanımının öznel yorumlara sebebiyet vermeyeceğini düşünerek yeni görsel yazım unsurunu ortaya atmıştır. Moholy-Nagy'nin Grafik Sanatlar eğitimi için öğrencilerine aktarmaya çalıştığı temel unsur tipografinin bir iletişim için en önemli eleman olduğu ve bu nedenle net ve açık biçimde okunaklı olmasıdır. O'na göre harfler hiç bir zaman önceden tasarlanmış bir kalıbın içerisine sokulmamalıdır. Grafik çalışmaların her zaman her yönde kullanılabilecek bir düzlem üzerinde tasarlanmasını ön görmüştür. Bu yüzden de Nagy çalışmalarını genelde dikey kompozisyonlarda çalışmıştır. Öğrencilerine aktarmaya çalıştığı bir başka unsur ise tasarımın uygulamada değil, tasarlama sürecinde aranması gerektiğidir. Yani bir tasarımdaki en önemli unsur özgün düşünce olduğunu vurgulamaya çalışmıştır (Bektaş, 1992, s. 74).

1924 yılında Bauhaus'un yöneticileri ve öğretmenleri topluca istifa etmişlerdir. Bu olayın ardından da öğrenciler de okulu terk ederek öğretmenlerinin ardından gitmişlerdir. 1925 yılında da okul Dessau'da yeni yapılan binasında eğitim-öğretim faaliyetlerine tekrar başlamıştır. Dessau döneminde Bauhaus büyük oranda De Stijl ve Konstrüktivizm'in etkisi altında kalmıştır. Ayrıca bu dönemde ders veren öğretmenlerin usta öğretici sıfatlarının

yerini profesörlük ünvanları almıştır. Böylelikle Bauhaus'un eğitim anlayışında usta-çırak sistemi geride kalmıştır. 1926 yılında ise bu okul Tasarım Yüksek Okulu (Hochschule für Gestaltung) adını almıştır. Bu dönemde okulda Tipografi Ve Reklam Ürünleri Tasarımı bölümü de açılarak bölüm başkanlığına Herbert Bayer getirilmiştir. Bayer'den sonra 1928 yılında yerine geçen eski Bauhaus öğrencilerinden Joost Schmidt bir tasarım ustası olarak gördüğü Bayer'in izinden gitmiştir. Sadece Konstrüktivist kuralları terketmiştir (Bektaş, 1992, s. 75-78).

Grafik tasarım eğitiminin başlangıcı ve bu eğitimin yönlendirici kurumu olan Bauhaus dönemin Nazi baskılarına daha fazla dayanamayıp 10 Ağustos 1933 yılında ise kapısına kilit vurmuştur (Bektaş, 1992, s. 81).

Bauhaus'la birlikte Almanya'da grafik tasarım, fotoğrafçılık ve yeni medya alanlarında eğitim veren en eski kurumlardan birisi de 1950'lerden günümüze kadar ki kullanılan ismi ile Leipzig Sanat Akademisi'dir. Değişen ismi ile birlikte bu akademinin kuruluşu 1764 yılına kadar uzanmaktadır. Okul günümüzde de yoğun faaliyetlerine devam etmekte ve resim, grafik tasarım, fotoğrafçılık ve medya sanatı alanlarında her yıl 600 civarında öğrenci mezun etmektedir. Günümüzde üniversite düzeyinde eğitim veren kurumda on dönemlik standart bir eğitim programı uygulanmaktadır. Bu on dönemlik eğitim programında ise grafik tasarım eğitimi iki grupta sunulmaktadır. Bunlardan ilk grupta grafik tasarımın endüstri ile ilişkisine yönelik olan ofset baskı, letterpress, kopyalama ve kitap kapağı tasarımı gibi dersler mevcuttur. İkinci grup atölyelerde ise daha çok grafik tasarımın sanatsal yönüne yönelik olan taş baskı (litografi), gravür baskı, ahşap baskı gibi derslerin eğitimi sunulmaktadır (Leipzig Görsel Sanatlar Akademisi 2017).

Paris'te Güzel Sanatlar eğitimi vermek amacıyla ve ilk olarak Academie Royale d'Architecture ismiyle kurulan Ecole des Beaux Arts ise Fransa'nın en eski sanat akadeemilerindendir. İlk kuruluş tarihi 1671 olan okul 1930'lu yıllardan sonra Alman eğitiminin müfredatına doğru eğilim göstermiştir. Resim, heykel ve mimarlığın yanısıra grafik sanatlar alanlarında da çok sayıda sanatçı yetiştiren kurumda grafik sanatlara yönelik dijital teknolojiler bölümü günümüzde etkin eğitim-öğretim faaliyeti göstermektedir (Paris Güzel Sanatlar Akademisi 2017)

Avrupa'nın ilk uygulamalı sanat okulu olan Viyana Uygulamalı Sanatlar Okulu ise ilk olarak 1867 yılında faaliyetlerine başlamıştır. Avusturya'nın en köklü sanat okulu olan bu kurum 1941 yılında yükseköğretim kurumuna dönüştürülmüştür. Geçmişinden beri tasarımcı yetiştiren kurum bu geçmiş birikiminin ardından 1998 yılında Uygulamalı Sanatlar

Üniversitesi adını alarak grafik tasarımda olduğu kadar animasyon, fotoğraf, endüstriyel tasarım ve medya tasarımı alanlarda da eğitim vererek kalitesini arttırmıştır (Viyana Uygulamalı Sanatlar Okulu 2017)

1933 yılında Nazi'ler tarafından kapatılan Bauhaus'un hocaları ve öğrencileri dünyanın dört bir yanına yayılarak modern tasarım anlayışını uluslararası bir hareket haline getirmişlerdir. Bauhaus'un önemli isimlerinden Walter Gropius mimari alandaki modern yaklaşımları, Herbert Bayer ve Moholy-Nagy grafik tasarımdaki modern ve yeni yaklaşımları ABD'ye taşımışlardır. ABD'de grafik tasarımın gelişiminde Bauhaus'un diğer isimlerinden Matter, Jean Carlu, Ladislav Sutner ve Will Bartin de etkili olan diğer isimlerdir. 1937 yılında Moholy-Nagy Şikago'da Yeni Bauhaus'u kurmuştur. Mali olanaksızlıklar nedeni ile tutunamayan okul bir yıl süre sonra kalsa da yerine Moholy-Nagy'nin çabalarıyla 1939 yılında Tasarım Okulu açılmıştır. 1946 yılında Moholy-Nagy'nin vefatından sonra da bu okul faaliyetlerine devam ettirmiştir (Bektaş, 1992, s. 112).

O dönemde tipografiye uluslararası nitelik kazandıranlardan olan Ernst Keller ise Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda tasarım tipografi ve reklamcılık dersleri vermekteydi. 1956 yılına kadar da bu okulda eğitimciliğine devam etmiştir. Keller ayrıca İsviçre tasarım hareketlerinde de aktif rol almış bir isimdir. İsviçre'de tasarımın kökenlerini ve niteliksel gelişimini de Ernst Keller'in çalışmalarında görmek mümkündür. Ernst'in eğitimci olarak görev yaptığı Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulu ise İsviçre'nin en büyük sanat okulu durumundadır. Günümüzde yaklaşık 2500 öğrenciye ev sahipliği yapan okulun geçmişi 1878 yılına kadar uzanmaktadır. Grafik tasarım, Görsel İletişim, Sinema gibi görsel işitsel ve medya yapımcılığı alanlarında uzmanlaşmış bir eğitim veren kurum, ayrıca Tasarım Araştırma Enstitüsü'nü de bünyesinde barındırmaktadır (Zürih Sanat Üniversitesi 2017).

İsviçre grafik tasarımında Keller'in başlattığı bu üstün nitelikli atmosfer İsviçre'nin grafik sanatlar eğitiminin de temelini oluşturmuştur. Ernst Keller'in de öğrencisi olan Theo Balmer ve kendisi gibi Bauhaus'da öğrenim görmüş Max Bill de İsviçre grafik tasarımına katkısı olan başka isimlerdir. Bauhaus ve De Stijl hareketlerini İsviçre'ye taşıyan bu isimlerin ayrıca daha önceden Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu (Basel Kunstgewerbeschule)'nda öğretmenlik geçmişleri de bulunmaktadır. Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun bir başka eğitimcisi de Emil Ruder'dir. Ruder'in öğrencilerine aktarmak istediği anlayış tasarımın bütününde sistematik bir yapı kurabilmeleridir. Tasarımda çeşitlilik yaratmayı savunan Ruder görsel ile tipografiyi bir bütün içerisinde kompoze etmeye özen göstermiştir. Ayrıca

Armin Hofman da bu okulda eğitim-öğretim faaliyetlerine katkı sağlayanlar arasında yer almaktadır (Bektaş, 1992, s. 125-130).

Amerika'da ise grafik tasarım eğitiminin özgün üslubu 1940'lı yıllarda başlamaktadır. Avrupa'daki siyasi kargaşadan kaçan yetenekli göçmen tasarımcılar kanalıyla gelişen Amerikan grafik tasarımı 20. Yüzyılda ön saflara geçerek New York'da sanatın merkezi konumuna yükselmiştir. 1950'li yıllar ise Amerika'da dergi tasarımının en parlak dönemlerine sahne olmuştur. Bu yıllarda ürün vermeye başlayan grafik tasarımcıların çoğu Alexey Brodovich'in öğrencileridir. Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu (New School For Social Research)'nda hoca olan Brodovich öğrencilerine problemleri derinlemesine incelemeyi ve elde ettikleri verilerden de çözümler üretmeyi çok iyi başarmıştır (Bektaş, 1992, s. 144).

İngiliz grafik tasarımı ise 2. Dünya Savaşı'ndan sonra modernleşme anlamında hız kazanmıştır. Savaş sonrasında uluslararası alanda etkili olan New York Okulu'nun İngiltere'de de etkisi söz konusudur. Ama İngiltere'nin başarılı grafik tasarımcıları sayesinde İngiliz grafik tasarımı bu etkinin tutsağı olmamış ve kendi özgün çalışmalarını ortaya koyabilmiştir. Bu duruma en büyük katkısı olan sanatçı ise Herbert Spencer'dir. Savaş sonrası Spencer'in uygulamaları ve öğretmenliği İngiliz grafik tasarımının yenilenmesinde ve modernleşmesinde çok büyük rol oynamıştır. Hem İngiliz grafik tasarımı hemde uluslararası alanda Grafik Sanatlara büyük katkıları olan Alan Fletcher ve Colin Forbes de önemli başka İngiliz grafik tasarımcılarından. Bu isimlerin bu katkılarının ardında ise Kraliyet Sanat Okulu (London Royal Collage of Art) ve Grafik Sanat Okulu (School of Graphic Desing) bulunmaktadır. Fletcher Kraliyet Sanat Okulu'nu bitirmiştir. Forbes ise Londra'da serbest olarak grafik tasarımcı olarak çalıştığı sıralar grafik tasarım Okulu'nda öğretim üyesi olarak görev almıştır. Bu okullardaki eğitimleri ve deneyimleri sayesinde İngiliz grafik tasarımının yönlendirici aktörleri olmuşlardır (Bektaş, 1992, s. 224).

Kraliyet Sanat Okulu ilk olarak 1837 yılında Devlet Tasarım Okulu olarak kurulmuştur. Daha sonra 1851 yılında köklü bir değişikliğe uğrayarak Ulusal Sanat Eğitimi Okulu ismini almıştır. Kraliyet Sanat Okulu ismini alması ise 1896 yılındadır. Tasarım ve iletişim alanlarından dünyanın en etkili üniversiteleri arasında yer alan kurum günümüzde grafik tasarım programını öğrencilerine iki yıl olarak sunmaktadır. Bu iki yıl içerisinde ise toplamda 240 kredi ile öğrenciler mezun olmaktadır. Grafik tasarım programında disiplinlerarası yaklaşıma önem veren kurumda üç ana unsur üzerinde durulmaktadır. Bunlar “Deneyisel İletişim”, “grafik tasarım” ve “İllüstrasyon” dur. Öğrenciler birinci yıllarında

seçmeli olarak ortak disiplinlerden “İletişim Becerileri”, “Yaratıcı Düşünme”, “İşbirliği” ve “Görsel İletişim Tasarımı” alanlarındaki dersleri seçmektedirler. Genelde de bu seçtikleri dersleri proje ve etkinlik yollarıyla yaparak yaşayarak öğrenme yollarına gitmektedirler. Atölye çalışmalarında yoğun olarak görüldüğü ilk yarıyılıda öğrenciler öğretmenleri tarafından yönlendirildikleri projeler kapsamında kendi bireysel uygulamalarını keşfetmektedirler. Birinci yarıyılın sonunda ise sempozyum ve sergi gibi etkinliklere yoğun bir şekilde katılarak deneyim kazanmaktadırlar. İkinci yarıyıllarında ise uzmanlaşmak istedikleri alanlarda uzman öğretmenleri seçerek o alanda yoğun atölye çalışmaları içerisine girerler. Bu dönemde sanatsal anlamda olduğu kadar ticari anlamda da eleştirel yaklaşımlar geliştirmektedirler. İkinci yıllarında yoğun olarak kendi amaçları ve hedefleri doğrultusunda kendi tezlerini belirleyerek o konularda işbirliği içerisinde çalışmaya sevk edilmektedirler (Kraliyet Sanat Okulu, 2017).

Son zamanlarda ise özgün üslupları ile ve ilerici tasarım anlayışları ile Hollandalı sanatçılar Hollanda’nın bir çok Avrupa ülkesini ardında bırakarak grafik tasarım dünyasında önemli bir konuma gelmelerini sağlamışlardır. Grafik tasarım tarihinin en önemli isimlerinden olan Theo Van Doesbur gibi bir tasarımcıyı da yetiştiren Hollanda’nın elbette en önemli silahı tasarım alanlarında uyguladığı eğitimidir (Bektaş, 1992, s. 251). Hollanda’nın bu anlamda en güçlü silahı ise 1682 yılında kurulmuş olan Kraliyet Sanat Akademisi’dir. 19. yüzyıldan sonra modern bir eğitim anlayışını benimseyen okul Hollanda’nın en büyüğüdür. Avrupa’da da grafik tasarım, fotoğraf ve medya alanlarında önemli okulları arasında gösterilen Kraliyet Sanat Akademisi’nde Bauhaus’un etkisi altında uygulanan tasarım konularına daha çok ilgi duyulmaktadır. Özellikle 1929 yılında reklam alanlarına yönelik çizim derslerinin başlaması ile bu ilgi daha da çok artmıştır. Günümüzde okulda uygulanan program dört ana ders etrafında oluşturulmuştur. Bu dört ana ders ise “Tasarım”, “Tipografi”, “Etkileşim” ve “Bilgisayar Uygulamaları”dır. Dört yıllık bir lisans eğitiminin toplam kredisi ise 240’dır. Öğrenciler 1. yarıyıllarında “Desen”, “Tipografi”, “Kodlama”, “Çağdaş Tasarım”, “İnteraktif Medya Tasarımı”, 2. yarıyıllarında “Tasarım Tarihi”, “Bireysel Laboratuvar Dersi”, ve seçmeli olarakta “Tasarım Ofisi”, “Stüdyo” ve “Oyun Laboratuvarı” gibi dersleri seçebilmektedirler. 3. yarıyıllarında “Kodlama”, “Sanat Felsefesi”, “Bireysel Laboratuvar Dersi” ve seçmeli olarakta “Tasarım Ofisi”, “Tipografi” ve “Oyun Laboratuvarı” derslerini seçebilmektedirler. 4. ve son yarıyıllarında ise “Staj”, “Meslek Uygulamaları”, “Final Proje” gibi derslerle birlikte birde “Tez” alanından oluşan dersleri görmektedirler (Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi 2017).

Polonya savaş yıllarında geçirdiği sancılı dönemlerin ardından grafik sanatlar alanında özgün bir stil oluşturmayı başarmış bir ülkedir. Özellikle el ile çizim ve boyama teknikleri ile ortaya koydukları afiş çalışmaları ile ekol haline gelmiştir. Uluslararası alanda beğeni toplayan Polonya afişlerinin ilk temsilcileri ise başta Tadeusz Trepkowski, Henryk Tomaszewski, Jerzy Flisak, Jan Lenica gibi isimlerden oluşmaktadır (Becer, 2015, s. 108).

Jan Lenica ise dramatic kolaj tekniğinin uygulayıcısıdır. Daha sonra ise film sektörüne yönelmiştir (Weill, 2015, s. 97).

Savaş sonrasında içerisinde grafik tasarımcılarında bulunduğu bir çok sanatçı tarafından ‘Polonya Sanatçılar Birliği’ kurulmuş ve bu birlik sanat piyasasının belirleyicisi konumuna gelmiştir. Polonyada sanat eğitimi ise Varşova ve Krakov Sanat Akademileri’nde yoğunlaşmıştır (Becer, 2015, s. 108)

3.4.8.2. Türkiye’de Grafik Tasarım Eğitimi

Türklerde Grafik Sanatlara yönelik temel oluşturma ve uygulama çalışmaları 18. yüzyılda Rönesans’ın etkisiyle görülmeye başlansa da bu alandaki eğitim-öğretim faaliyetleri ilk kez 1933 yılında gerçekleşmiştir. Avrupa’ya göre çok geç bir dönemde başlayan grafik tasarım eğitimi Güzel Sanatlar Akademisinde kurulan afiş atölyesinde Mithat Özer’in öncülüğünde başlamıştır. Grafik tasarım alanlarında tüm Avrupa’yı ve Amerika’yı da etkileyip bir çok tasarım okulunun açılmasına örnek teşkil eden Bauhaus, ülkemiz grafik tasarım eğitimini de bu kurumda etkilemiştir (Becer, 2015, s. 114).

Grafik tasarım eğitimine 1933 yılında başlayan bu afiş atölyesinin ilk kuruluşu aslında 1927 yılında Güzel Sanatlar Akademi müdürü Namık İsmail tarafından olmuştur. Mithat Özer’in Paris’ten döndükten sonra atölyenin başına getirilmesi ile eğitim-öğretim faaliyetlerine başlamıştır. Mithat Özer’den sonra ise bu atölyeye başkanlık eden Zeki Faik İzer olmuştur. İzer döneminde olgunlaşan atölye Türk Grafik Sanatı tarihi açısından da önemli bir çok grafik tasarımcı yetiştirmiştir. Bunlardan biriside Zeki Faik İzer’in asistanı olarak kariyerine başlayan Namık Bayık’tır. Türkiye’de Grafik Sanatının gelişiminde öncü isimlerden olan Bayık daha sonra 1950 ile 1988 yılları arasında bu bölümde yönetici olarak görev yapmıştır. 1927 yılında afiş atölyesi ismiyle açıldıktan sonra grafik tasarım alanında başarılı sanatçılar yetiştiren atölye 1967 yılında “Grafik Atölyesi” ismini almıştır. 1982 yılında da akademinin üniversiteye dönüştürülüp ismininde Mimar Sinan Üniversitesi olmasıyla birlikte bu atölye bölümleşerek ismide “Grafik Bölümü” olmuştur. Grafik tasarım alanında çağı yakalama ve

modernleşme çabası içerisinde olan bölümde ilk bilgisayar atölyesi ise Namık Bayık'tan sonra görevi devralan Süleyman Saim Tekcan tarafından kurulmuştur. Tekcan'dan sonra bölümün başına getirilen Yurdaer Altıntaş döneminde ise günümüz çağdaş eğitiminin yapısına ulaşmıştır. 2005 yılından bu yana “grafik tasarım Bölümü” ismiyle bu alanda eğitim-öğretim veren kurum gerek lisans gereksede yüksek lisans ve sanatta yeterlilik düzeylerinde ülkemizde grafik tasarım eğitimine büyük katkılar sağlamaktadır (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 2017).

Günümüzde bölümde dört yıllık programın ilk iki yılında tasarımın temel sorunlarını ele alan zorunlu dersler ağırlıklı bulunmaktadır. Bunlar; “Temel Tasarım”, “Temel Grafik Tasarım”, “Tipografi”, “Fotoğraf”, “Bilgisayar”, “Sanat Tarihi”, “Sanat Ve Tasarım Kültürü” gibi derslerdir. Son iki yıllık eğitimin son çeyreğine kadar ise genelde seçmeli dersler ağırlıktadır. Bu dersler ise; “Grafik Tasarım”, “Tasarımda Algılama ve İletişim”, “Masaüstü Yayımcılık”, “İllüstrasyon”, “Grafik Tasarım Tarihi”, “İletişim Tarihi”, “Basım Teknikleri”, “Özgün Baskı”, “Ambalaj Tasarımı”, “Tasarımda Fotoğrafın Kullanımı”, “Yayın Tasarımı” gibi derslerdir. Tüm bu derslerden başarılı olarak sekizinci ve son döneme gelen öğrenci bu son döneminde ise sadece proje çalışmasını yürüteceği “Grafik Tasarım VI” dersini alarak mezun olmaktadır (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 2017).

Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Atölyesi'nden sonra Bauhaus'un eğitim anlayışı ile örtüşen endüstri ve tasarım alanlarında eğitim vermek amacıyla 1957 yılında ise Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu açılmıştır. Bu okulda o dönem Türkiye'nin ciddi açığı olan grafik tasarımcı, iç mimar, seramikçi ve dekoratif sanatlarda uzman yetiştirmek amacıyla bir çok Alman öğretim elemanı da görev almıştır. Tasarım ağırlıklı eğitim anlayışı ile bir çok tasarımcı yetiştiren kurumun öğrencileri o dönem Türkiye'sinde bir çok kurum ve kuruluşta iş bulabilmiş ve tasarım alanlarında açığın kapanmasında aktif rol almışlardır (Becer, 2015, s. 114). Kurum ilk dört yıllık lisans eğitimine ise 1962 yılında başlamıştır. Bauhaus ekolü ile kurulan ve yine aynı anlayış ile eğitim-öğretim faaliyetlerine devam eden kurum 1982 yılında ise Marmara Üniversitesi'nin çatısı altına girmiştir. Günümüzde grafik tasarım başta olmak üzere toplam onüç bölüm ile faaliyetlerine devam eden okulda lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlilik eğitimleri sürdürülmektedir (Marmara Üniversitesi 2017).

Bugün Marmara Üniversitesi Grafik Sanatlar Bölümü'nde eğitim gören bir öğrenci kendi özgün yeteneğinde çalışmalarını ortaya koyabileceği seçmeli atölye derslerinin yoğun temposunun yanında zorunlu olarak ise “Temel Sanat Eğitimi”, “Tipografi”, “Grafik Resim”, “İllüstrasyon”, “Özgün Baskı”, “Çizim Teknikleri”, “Reklamcılık”, “Medya

Analizi”, “Teknik Resim”, “Sanat Tarihi” ve “Grafik Sanat Tarihi” gibi grafik tasarımın temel derslerini görmektedir (Marmara Üniversitesi 2017)

1970’li yıllarda ise hem İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ne hemde Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’na alternatif bir tasarım okulu olan Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu açılmıştır. Ama bu kurum diğer iki kurum gibi günümüze kadar eğitim-öğretim faaliyetlerini sürdürememiştir. 1970’li yılların ardından 1980’li yıllara gelindiğinde grafik tasarım eğitimi duyulan ihtiyaç İstanbul’un dışındaki üniversitelerin dışınada sıçrayarak Anadolu’nun çeşitli üniversitelerinde de grafik tasarım bölümleri açılmaya başlanmıştır. Anadolu’daki ilk örnekleri ise 1983 yılında Ankara Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde kurulan grafik tasarım Bölümü ve aynı yılda kurulan İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü olmuştur. Bunları takiben 1985 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde ve 1986 yılında Bilken Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi grafik tasarım Bölümleri açılmıştır (Becer, 2015, s. 115).

Günümüzde de her geçen gün çeşitli güzel sanatlar fakültelerinin bünyesinde hızla çoğalan grafik tasarım bölümlerine ilgi geçmişte olduğu gibi endüstrinin ve medyanın gelişimiyle doğru orantılı olarak artmaktadır. Bunun yanında eğitim psikolojisinin devreye girmesiyle bireylerin ne yaptığından çok neleri başarabileceğinin sorgusu önem kazanmıştır. Bu doğrultuda problem çözme başarısı elde edebilen, karşılaştığı olgu ve olaylar karşısında eleştirel davranabilen ve mantıksal analizler yapabilen bireylerin yetişebileceği eğitim-öğretim ortamlarına da ihtiyaç hissedilmektedir. Sanatsal gelişim de bu yaklaşımların kazandırıldığı en önemli programlardan birisidir. Bu programları oluştururken ise toplumun yapısı ve ihtiyaçları doğrultusunda düşünmek gerekmektedir. Toplumun birikimleri ve ihtiyaçlarının yanında ise çağdaş ve ilerici bir tutumun da benimsenmesi yetişmekte olan ve yetişecek grafik tasarımcıların uluslararası düzeyde söz sahibi olmalarını sağlayacaktır.

Ülkemizde bu doğrultuda düşünüp ve ona göre de müfredat programlarını yapan lisans programlarının genel yapısı ve içeriği büyük bir oranda birbirleriyle örtüşmektedir. Ülkemizde ilk kurulan grafik tasarım bölümlerinin izinden giderek açılmış olan grafik tasarım bölümlerimizin nihai amaçları da yine benzerlik göstermektedir. Dört yıllık bir eğitim vermekte olan bu grafik tasarım bölümlerine girişte bir yetenek sınavının uygulanmasından anlaşılabacağı üzere öğrencilerden beklenen en önemli şeylerden birisi bireysel eğilimleri doğrultusunda bir tasarım anlayışı ortaya koymalarıdır. Bu bireysel eğilimlerini ortaya çıkaracak şekilde düzenlenen müfredat programlarında geleneksel sanat

alanlarının yanında tasarım ve üretime de hizmet edebilecek güncel ve dinamik bir eğitim sunmaktadırlar.

Lisans düzeyinde eğitim veren bu dört yıllık kurumlar bireylere hernekadar piyasaya yönelik tasarım ve üretim kabiliyeti kazandırma çabaları olsada bu kurumların asıl hedefleri bireyleri araştırmaya, sorgulamaya veya problemler karşısında çözüm yolları bulmaya sevketmeye yöneliktir. Bu yüzden de grafik tasarım programlarına yönelik mesleki eğitim verecek yeni kurumlara da ihtiyaç duyulmaktadır. Bu kurumlar ise daha kısa sürede sektörün ihtiyaçlarına cevap verebilecek olan Meslek Yüksek Okulları olmuştur.

İki yıllık bir eğitim-öğretim aralığını kapsayan Meslek Yüksek Okullarında teori kadar mesleki uygulama eğitimlerine önem verilmektedir. Bu kurumlarda yoğun bir uygulama eğitimine tabi olan bireyler sektörel alanlarında da staj yapmak ile yükümlüdürler. Ara kademe teknik eleman yetiştirmek amacıyla eğitim-öğretim faaliyetleri veren Meslek Yüksek Okullarına bağlı bir çok bölüm gibi grafik tasarım Bölümleri de teknik donanımına sahip bireyler mezun etmektedirler. Diğer bölümlerden farkı ise bireylere teknik bilginin yanında estetik düşünme becerisi gibi bir de kaygısı bulunmaktadır.

Ülkemizde önlisans eğitimi olarak tanımlanan iki yıllık süreçte grafik tasarım Bölümlerinde uygulanan müfredat programları incelendiğinde hemen hemen lisans düzeyinde eğitim veren grafik tasarım Bölümleri ile örtüşmektedir. Eğitim süresince öğrencilere “Temel Sanat Eğitimi”, “Desen”, “Yazı Ve Tipografi”, “Sanat Tarihi”, “Fotoğraf”, “Perspektif”, “Renk Bilgisi”, “İllüstrasyon”, “Özgün Baskı”, “Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım”, “Görüntü İşleme Teknikleri”, “Görsel Tasarım” gibi dersler okutulmaktadır. Bu dersleri Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun Meslek Yüksek Okulu, Tasarım Bölümü, Grafik Tasarım Programı’nın ders içerikleri örneğinden inceleyecek olursak ise aşağıdaki gibidir (Samsun Meslek Yüksek Okulu 2017).

Temel Tasarım: Tasarımın temel öğelerini ve ilkelerini tanıtmayı ve fikirlere somut biçim kazandırmak arayışında öğrencilere yol göstermeyi amaçlar. Bu derste öğrenciler tasarımın temel kavramlarını anlayabilecek, görsel düşünme becerilerini geliştirecek, malzemelerin yapısını tanıyacak, ayrıca tasarımın biçimsel ve mekansal öğeleri aracılığıyla kompozisyon becerileri kazanacaklardır. Dersin hedefi, temel tasarım sorunsalları üzerinde çalışarak öğrencilerin zihin ve el becerilerini geliştirmek, problem alanlarına, sıradışı yaklaşımlar konusunda öğrencileri yüreklendirmektir.

Desen: Çizgi araştırmaları, köşeli ve yuvarlak formların çizimi, kompozisyon hazırlama, kompozisyonun geometrik formlar ile eskizini çizme, kompozisyonu karakalem ile hacimlendirme, tors çizme, karakalem tekniği ile el, kol, ayak etütleri çizme, insan figürünü kısa süreli duruşlar halinde çizme, burun, dudak, göz ve kulak etütü yapma, insan başını orantılı bir şekilde füzen ile çizme.

Yazı Ve Tipografi: Alfabenin gelişimi. Yazı karakterleri ve çeşitleri. Doğru yazı karakteri seçimi. Espas kavramı, noktalama işaretleri ve metin düzenlemelerinde karşılaşılan sorunlar ve çözümleri. Yazının kullanım kuralları. Font içindeki görsel ilişkiler. Mesaja uygun doğru yazı karakteri seçimi. Tipografide sıradizim. Bilgisayar ortamında kullanılmakta olan geleneksel ve yeni yazı karakterlerinin irdelenmesi. Mevcut karakterlerden yararlanarak belirli amaçlara uygun özgün yazı karakter araştırmaları.

Sanat Tarihi: Tarih şeridi hazırlamak. Çin sanatını ve Hint sanatını incelemek. Mezopotamya sanatını incelemek. Mısır Sanatını İncelemek. Anadolu uygarlıklarını incelemek. Yunan sanatını ve Roma sanatını incelemek. Erken Ortaçağ ve Ortaçağ Avrupa sanatını incelemek. Rönesans dönemi sanatını incelemek. Manierizm, Barok, Rokoko dönemi sanatını incelemek. Neoklasizm, Romantizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm sanat akımlarını incelemek. Soyut Sanat akımı ve sonrasını incelemek. 1970 sonrası Kavramsal Sanat akımını incelemek.

Fotoğraf: Alan derinliği ve fotoğrafa etkisi. Nesnektif odak uzaklığına göre alan derinliğine etkisi. Diyafram açıklığının alan derinliğine etkisi. Mimari fotoğraf çekimi. Portre çekimi. Özel gün fotoğraf çekimi. Kompozisyonda altın oran kuralı. Fotoğrafta kullanılan kompozisyon kuralları. Kompozisyonda kullanılan görsel öğeler.

Perspektif: Geometrik form çizimleri ile, geometrik çizimler yapmak. Tek kaçış noktalı perspektif çizimi, iki kaçış noktalı perspektif çizimi ve üç kaçış noktalı perspektif çizimi yapmak.

Renk Bilgisi: Işık ve renk. Rengin oluşumu. İnsan gözünün rengi algılayışı. Rengin psikolojik etkileri. Renk Çemberi ve renk ilişkileri. Maddesel renkler (CMYK) ve pigment renkleri. Matbaa ve renk ilişkisi. Renk karışımı elde etme. Tasarım ve renk ilişkisi.

İllüstrasyon: İmgesel kompozisyonları hazırlama. Karakter tasarımı. Tek sayfalık illüstrasyonlar hazırlama. Çocuk hikayeleri resmetme. Bilim-Teknik illüstrasyonları hazırlama. Storyboard (Hikaye Tahtası) hazırlama.

Özgün Baskı: Şablon baskı, Linol baskı, Monotip baskı, Ahşap baskı tekniklerini hazırlamak ve uygulamak.

Bilgisayar Destekli grafik tasarım: Logotype'ın tanımı, özellikleri ve çeşitleri. Kartvizit tanımı, özellikleri ve çeşitleri. Antetli kağıdın tanımı, özellikleri, çeşitleri ve antetli kağıdı oluşturan elemanlar. Grafik yazılımlarında kontrol, araç çubuğu ve görevleri. Grafik yazılımlarında çizim araçları ve görevleri. Çizgileri birleştirme ve deforme etme. Afiş ve ilan tasarım uygulaması. Broşür tasarımı uygulaması. Takvim tasarımı uygulaması. Katalog tasarımı uygulaması.

Görüntü İşleme Teknikleri: Tarayıcılar üzerinden orijinal görüntüleri aktarma işlemi. Görüntü işleme programları. Görüntü işleme programlarında araç paleti. Katman oluşturma yöntemleri. Kanal oluşturma. Filtre uygulamaları. Dekupe işlemleri. Path uygulamaları. Katmanları birleştirme. Görüntü ebatları ve özellikleri. Kırım ve kesim işlemleri. Renk ayırım sistemleri. Resim işleme programında RGB, CMYK renk modları.

Görsel Tasarım: Bilgisayarda temel düzenlemeler. Harf, rakam ve yazı düzenlemeleri. Tasarım öncesi hazırlık. Kurumsal kimlik tasarımı. Bilgisayarda görüntü işleme (Samsun Meslek Yüksek Okulu 2018).

BÖLÜM IV

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmada kullanılan model, Çalışma grubu, veri toplama yöntemi, Verilerin Çözümlemesi ve yorumlanması yer almaktadır.

4.1.Araştırmanın Modeli

Soyut sanat anlayışının Ondokuzmayıs Üniversitesi Samsun Meslek Yüksek Okulu Ön Lisans Grafik Tasarım Bölümü öğrencilerinin çalışmalarına yansımalarının çözümlemesi amacıyla geliştirilen bu araştırma nitel araştırma yöntemleri ile yürütülmüştür. Merriam (1997)'in “Bir örneğin, olgunun veya sosyal birimin, yoğun, bütüncül bir biçimde tanımlanması ve analizi” (s. 27) olarak tanımladığı nitel araştırma yöntemlerinden durum tespiti çalışmasına örnektir.

Araştırmalarda durum çalışmaları bir olayı meydana getiren ayrıntıları tanımlamak ve görmek, bir olaya ilişkin olası açıklamaları geliştirmek ve bir olayı değerlendirmek amacıyla kullanılır (Büyüköztürk, Kılıç, Akgün, Karadeniz, ve Demirel, 2016, s. 260).

Merriam'dan aktaran Aytaçlı, (2012) “Durum çalışması tıpkı mimaride yapılan ayrıntılı planlama gibi, bilgi toplama, toplanan bilgileri analiz etme, yorumlama ve araştırma bulgularına ulaşma gibi basamakları içeren sistematik desen türlerinden biridir.” (s. 2)

Yin'den aktaran Aytaçlı, (2012) “Durum çalışmaları gerçek yaşam durumlarındaki sebepsel bağları açıklamaya çalışır. İkincisi ise yaklaşım tanımlamada, üçüncüsü kesin konularda, dördüncüsü çok açık olmayan durumlarda keşfetmek amacıyla, beşincisi de meta değerlendirmede kullanılmaktadır.” (s. 3)

Araştırmada öncelikle derinlemesine bir literatür taraması yapılmış olup konuya ilişkin metinler ve görseller incelenerek toplanmıştır.

Balcı'dan aktaran Araz, (2010) “Literatür taraması problemin önemini gösterme, araştırmanın desenini geliştirme ve araştırma bulgularının önceki bilgiyle ilişkilendirme amacıyla yapılır.” (s. 118)

Soyut sanat anlayışının gelişimi Dünya’da ve Türkiye’de tarihsel süreç içerisinde ayrıntılı olarak incelenmiştir. Araştırma içerisinde konunun öğrenci çalışmalarına yansımalarını ortaya koyabilmek için; Ondokuz Mayıs Üniversitesi Samsun Meslek Yüksek Okulu Grafik Tasarım Bölümünde okuyan 2. sınıf öğrencilerinin müfredat programlarında yer alan Batı Sanatı Tarihi, Türk Sanatı Tarihi ve bölümün temel grafik tasarım derslerinde soyut sanat anlayışının felsefi temelleri, soyut sanat akımları, soyut sanat anlayışı ile çalışan sanatçılar ve eserleri ile soyutlamada etkin bir şekilde kullanılan tasarım ilkeleri ayrıntılı bir şekilde aktarılmıştır. Öğrencilerin kazanmış oldukları bu bilgilerin ışığında ortaya koydukları grafik tasarım ürünleri, kavramsal çerçevede de belirtilen soyutlamada kullanılan tasarım ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Ortaya çıkan verilerin değerlendirilmesinde ise betimsel analiz yaklaşım kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek’ten aktaran Araz, (2010) “Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır.” (s. 118)

4.2.Çalışma Grubu

Bu araştırmanın evreni Türkiye’de önlisans düzeyinde eğitim veren üniversitelerin grafik tasarım bölümü öğrencileridir. Çalışma grubu ise 2016-2017 eğitim-öğretim yılında, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Samsun Meslek Yüksek Okulu Grafik Tasarım Bölümü ikinci sınıf öğrencileri arasından gönüllülük esasına göre seçilmiş 31 öğrenci tarafından oluşmaktadır.

4.3.Verileri Toplama Teknikleri

Araştırmaya katılan Ondokuz Mayıs Üniversitesi Samsun Meslek Yüksek Okulu Grafik Tasarım Bölümü 2. sınıf öğrencileri arasından oluşan çalışma grubuna uygulama öncesi ve uygulama sürecini kapsayan 2016-2017 eğitim-öğretim yılı ders içi ve ders dışı faaliyetlerde

Soyut sanat anlayışının tüm detayları ve araştırma konusunun çalışmalara uygulanmasında kullanılan tasarı ilkeleri aktarılmıştır.

Konunun aktarımından sonra uygulama ve atölye derslerinde öğrencilere konu olarak verilen alanlarla ilgili soyut sanat anlayışı çerçevesinde tasarımlar yapılması istenmiştir. Çalışma grubu tarafından tasarlanan toplam 31 tasarımın, kavramsal çerçevede de ayrıntılı belirtilen soyutlamada kullanılan tasarı ilkeleri doğrultusunda çözümlemeleri yapılmıştır.

Bu çözümlemeler ile çalışmaların ne şekilde veya nasıl soyutlandığı ve hangi tasarı ilkeleri kullanılarak soyutlama yapıldığı ortaya çıkarılmıştır. Elde edilen analizler sonucunda soyutlama da en çok tercih edilen tasarı ilkeleride belirlenerek sunulmuştur.

4.4.Uygulama Süreci

Araştırmanın uygulanması 2016-2017 Ondokuz Mayıs Üniversitesi eğitim-öğretim yılının ikinci döneminde toplam 8 hafta sürmüştür. Araştırma tüm Türkiye’de faaliyet gösteren ön lisans grafik tasarım bölümlerinde eğitim gören öğrencileri ve bu öğrencilerin grafik tasarım derslerinde öğrendiği bilgilerin çalışmalarına yansımalarını örneklediği için normal eğitim-öğretim süresinde, eğitimlerinin sürdüğü doğal ortamlarında ve bölümün ders programı doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

Araştırmada öncelikle gerekli literatür taraması yapılarak konuya uygun metin ve görseller toplanmıştır. Toplanan bu dökümanlar öğrencilere aktarılmak üzere sunum haline getirilerek müfredatta yer alan Sanat Tarihi, Grafik Sanatı Tarihi ve Mesleki Gelişmeler gibi derslerde öğrencilere aktarılmıştır. Bu konu anlatımı toplam 5 hafta sürmüştür.

Öğrencilere konu anlatımları teorik derslerde sunulduktan sonra uygulamalı atölye derslerinde öğrencilere verilen farklı konuları istedikleri teknik ve materyeli kullanarak Soyut Sanat anlayışı doğrultusunda tasarımları istenmiştir. Tasarlanacak olan konuların uygulanmasında farklı teknik ve materyel kullanımının sebebi ise araştırma konusunun birçok teknik kullanılarak tüm grafik tasarım ürünlerinde uygulanabilir olmasıdır. Öğrencilerin bu konuları uygulamaları ise toplamda 3 hafta sürmüştür.

Araştırmaya katılan öğrencilerin tasarladıkları bu tasarımlar soyutlamada kullanılan tasarı ilkelerinin kriterlerine göre değerlendirmeye alınmıştır.

4.5.Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Yapılan bu araştırmada uygulamaya katılmış olan öğrencilerin tasarlamış oldukları çalışmalardan elde edilen veriler içerik analizi tekniği ile çözümlenmiştir. Yıldırım vd.’den aktaran Gmgm (2016) “İçerik analizi; toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşma olarak tanımlamaktadır. İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır” (s. 52).

Bu çalışmada içerik analizi önceden belirlenmiş ve kavramsal ereve de ayrıntılı olarak açıklanmış olan soyutlamada kullanılan tasarı ilkeleri ile açıklanmıştır. Araştırmaya katılan her bir öğrencinin tasarımları incelenerek bu tasarımlarda neden soyutlamaya ihtiyaç duyulduğu, bu soyutlamanın ne şekilde yapıldığı ve hangi adımların izlediğinin analizleri yazıya aktarılarak belirlenmiştir.

Ayrıca araştırmaya katılan öğrencilerin tasarımlarını soyutlamaya ulaştırmada hangi tasarı ilkesini kullandığının ve hangi tasarı ilkelerinin birarada kullandığının verileri de izelge üzerinde gösterilerek açıklanmıştır.

BÖLÜM V

BULGULAR ve YORUMLAR

Araştırmanın bu bölümünde araştırmanın örneklemine giren 31 adet soyut sanat anlayışı ile tasarlanmış grafik tasarım ürünlerinin soyutlamada kullanılan tasarı ilkeleri doğrultusunda çözümlmeleri yapılmıştır. Elde edilen veriler her tasarım içerisinde belli bir bütünlük oluşturacak şekilde yorumlanmıştır.

Daha sonra tasarımlar ile soyutlamada kullanılan tasarı ilkeleri çizelge üzerinde eşleştirilerek hangi tasarı ilkelerinin daha çok ve daha az tercih edildiği, hangi tasarımlarda bir arada kullanıldığı ortaya çıkarılmıştır.

5.1.Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Öğrencilerin soyut sanat anlayışlarındaki anlatım biçimleri, tasarladıkları grafik tasarım ürünlerine nasıl yansımıştır?

Tasarım 1

Tasarımın Konusu: Afiş tasarımı

Tasarımın Tekniği: Kolaj



Şekil 141. Tasarım 1, afiş tasarımı.

Dilsel ileti boyutunda afiş metnini, başlık, altbaşlık, açıklayıcı metin ve slogan gibi bir takım unsurlar oluşturur. Bu unsurların herbirinin her afişte kullanılması söz konusu olmadığı gibi bazende bu unsurlara ek olarak konuya veya verilmek istenilen mesaja uygun görsel öğeler de kullanılmaktadır (Karacan, 2017, s. 15).

Bu çalışmada ise öğrenci, rastgele seçmiş olduğu bir varlığı soyutlayarak diğer unsurlar ile birlikte ele almıştır. Gerek konuya uygun halihazırda bir görsel kullanımı olsun gerekse de bir görselin konuya uyarlanması olsun izlenecek yol veya yollar aynı olacaktır. Önemli olan tasarımın genelinde anlam bütünlüğünü sağlayabilmektir. Çünkü anlam bütünlüğü grafik tasarım ürünlerinde iletilmek istenilen mesajın farklı şekillerde anlamlandırılmasının önüne geçmektedir.

Karacan (2017)' a göre “Anlam; yaratıcılığımız ve göstergelerin anlamlandırılmasıyla ortaya çıkan bir kavramdır. Ancak bu anlamlandırmaların yapılabilmesi için önce ‘görme’ olayının gerçekleşmesi gerekir. Nesnel çevrenin algılanmasında ilk basamak görme olayıdır. Görme süresinde bireylerin aynı nesneyi farklı frekanslarda algılamasına ise “anlamlandırma” denir.” (s. 23).

Aşağıdaki çalışma için öğrencinin rastgele seçmiş olduğu varlığı gerçek görüntüsüyle kullanıp sonuca ulaşması da söz konusudur. Lakin bir grafik tasarım ürününde bir mesajı en

kısa yoldan, en sade ve en anlaşılır biçimde iletebilmenin öneminin farkında olan öğrenci bu görselde soyutlama yoluna gitmiştir.

Soyutlamaya gitmeden önce ise varlığı iyi bir şekilde analiz ederek form ve biçim özelliklerini gerçekçi biçimde yansıtmıştır. Daha sonra varlığın sahip olduğu renkleri belirleyerek ayırtmıştır. Bu renklerin birbirleriyle olan ilişkilerini de ortaya çıkardıktan sonra renklendirme işini gerçekleştirmiştir.

Soyutlayacağı kuşun temel ve belirgin özelliklerini belirledikten sonra ikinci aşamada ise nasıl bir yol izlemesi gerektiğine karar vererek kuşu anatomik özelliklerine göre geometrik parçalara ayırtmıştır. Bu parçalanma yapılırken kuşun fiziksel özellikleri yok edilmemiştir. Her bir parça bütünden ayırtılmadan kendi bireysel özelliğini de korumuştur. Sadeleştirme için yollar aranırken ilk ulaşılan yol ise kuşun anatomik özellikleridir. İkinci izlenen yol ise kuşun sahip olduğu renk çeşitliliğidir. Aslında bu sadeleştirmede renklerin çeşitliliğine göre bir parçalanmaya ihtiyaç da duyulmayabilirdi ama kuşun cinsinin bir özelliği olan renk çeşitliliğinede işaret edilerek karakteristik özellikleri vurgulanmıştır.

Doğru parçalanmaların belirlenmesinden sonra üçüncü aşamada ise tasarımın bütününde düşünülmesiyle parçalar renklendirilmiştir. Seçilen renkler hem kuşun karakterini yansıtmaları açısından hemde parçaların birbirleriyle olan ilişkisini ortaya çıkarmaları açısından üç ana renk olan sarı, kırmızı ve mavi kullanılmıştır. Tasarımın son aşamasında ise görselle bütünlük sağlamaları açısından aynı renkler yazıda da kullanılmıştır.

Tasarım 2

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 142. Tasarım 2, logo tasarımı.

Günümüz grafik tasarımı İngiltere’de 18.yy. da gerçekleşen Endüstri Devrimi ile başlar ve gelişimi de endüstrinin gelişimi ile doğru orantılıdır (MEB, 2012, s. 22).

Günümüzde de grafik tasarım yaygın olarak endüstri ürünlerinin tanıtımı için kullanılan bir sektör durumundadır. Meslek Yüksek Okullarının grafik tasarım Bölümleri müfredat programları oluşturulurken bu bağlamda da düşünülmektedir. Bu bölümlerde eğitim-öğretim faaliyetlerini sürdüren öğrenciler bir endüstri ürünü için tasarlanması gereken bir grafik tasarım ürününün amacına ulaşabilmesi için önce o sektörü tanımak ve tanımlamanın gerekliliğini bilmektedirler. Daha sonra elde ettikleri veriler doğrultusunda en iyi neticeye ulaşabilmek için bireysel tasarım kabiliyetlerini ortaya koymaktadırlar. Aşağıdaki örneklerde öğrencinin bir sektöre yönelik yaptığı araştırmaların ardından en iyi sonuca ulaşma çabası ile düşüncelerini geliştirdiği taslaklardır.



Şekil 143. Tasarım 2.1., logo tasarımı için taslak çalışması.

Burada ulaşılmaya çalışılan tasarım zeytin yağı üreten hayali bir firma için logo tasarımıdır. İlk başta yağın elde edildiği bitkinin gerçek formu ve biçimi ele alınmıştır. Daha sonra bitkinin doğal asimetrik görüntüsü simetrik bir düzen içerisinde kurgulanarak yalınlaştırılmıştır. Burada bitkinin meyvesi ve yaprağı gerçek renklerini korumuştur. Daha sonra ürünün farklı renk çeşitliliğinin de düşünülmesiyle üçüncü bir öge eklenmiştir. Ve ürünün tanımına açıklık getirebilmek için yazı da eklenmiştir. Bu aşamada ürünün tanımının tam olarak yapamadığı düşüncesi ile tasarım ciddi bir değişime uğrayarak ürününde içerisinde olduğu yeni bir tasarım ortaya çıkmıştır. Ama bir logo için oldukça yoğun bir görüntünün ortaya çıkması ile bu taslak üzerinde yoğunlaşılmasından vazgeçilmiştir.

Bir logonun sahip olması gereken temel özellik en sade en yalın bir şekilde ürünün, firmanın veya kurumun özelliklerini en anlaşılır şekilde vurgulamasıdır. Ayrıca vermek istediği mesajı en kısa yoldan vererek akılda kalıcılığını sağlamasıdır (Tepecik, 2002, s. 64).

Bu bağlamda düşünülerek yapılan yeni sadeleştirmede ön planda olan zeytin değil zeytin yağı olmuştur. Daha sonra ürünün rengine işaret edilerek yapılmaya çalışılan tanımın bir

logo tasarımı açısından yoğunluğu fark edilerek gereksiz görülen kısımlar atılarak yeniden sadeleştirilmiştir. Bu yeni sadeleştirmede karmaşık yapı yok edilerek tüm biçimler tek bir zeytin formu içerisine sokulmuştur. Hem kullanışlılık açısından hemde algılanabilirlik açısından istenilen sadeliğe ulaşan tasarımda ürünü simgeleyen özgün renk ve biçim korunmuştur. Taslağın son aşamasındaki bir dala bağlı duran şekil bağımsız bir hale getirilerek soyut kavram daha da belirginleştirilmiştir.

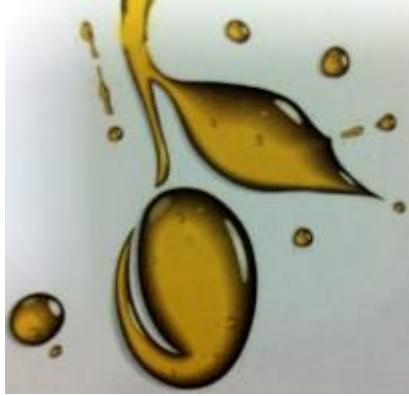


Şekil 144. Tasarım 2.2., logo tasarımı için taslak çalışması.

Tasarım 3

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 145. Tasarım 3, logo tasarımı.

Görsel Sanatların tüm alanlarında olduğu gibi grafik tasarımda da konu aynı olsada ortaya çıkan ürün farklı olabilmektedir. Her bireyin yaratıcılık özelliklerinin farklı olduğu gerçeği düşünülürse, her sanatçının veya tasarımcının da konuya yaklaşımları farklılık gösterecektir. Özellikle soyut anlayışın uygulandığı çalışmalarda bu bireysel farklılıklar daha net ortaya çıkacaktır (Ayaydın vd., 2009, s. 156).

Yine aynı sektöre yönelik tasarlanan bu çalışmada ise ürünün dokusundan yola çıkılarak yapılan bir soyutlama mevcuttur. Ürünün karakteristik renginin ön planda uygulandığı soyutlamada ürünün kütsel hacmi ve yapısı da ortaya konmuştur. Yani tasarım ürünün tanımı için doğru bir yol izlemiştir. Ürün gerçekte var olan dal ve yaprağı ile soyutlanarak çağrışım güçlendirilmiştir. Tasarımın genelinde kullanılan leke, doku ve renk farklılık göstermeyerek bütünlük içerisinde düşünülmüştür. Tesadüfen oluşmuş bir form izleniminin verilmesi de bu bütünlüğün oluşmasında etkili unsurdur. Bütünlük içerisinde ele alınan bu tasarımda yoğunluğun orta merkezde toplanması konunun burada ortaya çıkarılmak istenmesinin bir sonucu olmuştur. Tasarımda soyuta ulaşabilmek için biçim bozma, stilizasyon gibi yöntemlerin yanısıra tesadüfen oluşmuş hissi verilerek benzetme duygusundan da faydalanılmıştır.

Tasarım 4

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniğı: Bilgisayar programı



Şekil 146. Tasarım 4, logo tasarımı.

Logo tasarımında aranan en önemli özelliklerden biriside kurumun kimliğini en iyi şekilde yansıtmasıdır. Herhangi bir kurum veya firma hakkında bir bilgiye ihtiyaç duyulduğu zaman o kurum ile ilgili yazılı belgelere ve dokümanlara bakma ihtiyacı duyulmaktadır. Logo tasarımları bu yazılı dokümanlara duyulan ihtiyacı en aza indirerek ilk bakışta izleyene kısa yoldan bilginin özet görüntüsünü sağlamaktadırlar. Görsel yollar ile bir bilginin aktarılmasının en kısa, en sade ve en anlaşılır yolu da grafik tasarımıdır. Grafik tasarım ürünleri arasında ise logo tasarımlarıdır (Turgut, 2013, s. 74).

Ayrıca iyi bir modern ticari marka, onu taşıyanın karakterini, açıkça tanımlanmış görsel kuvvetlerin örüntüleriyle ilişkilendirerek yorumlar (Arnheim, 2007, s. 169).

Bir çikolatayı veya çikolata firmasını temsil eden bu logo da ilk bakışta ürün hakkında gerekli ön bilgiyi sunmaktadır. Bu tasarımda ürünün varlığı kendisinden çok onun ana maddesi olan kakao çekirdeği ile sağlanmıştır. Çikolata formuna işaret eden geometrik bir form içerisine yerleştirilen kakao çekirdeği gerçek görüntüsünde taşımış olduğu çizgilerinden yola çıkılarak soyutlanmıştır. Çizgilerin saydam bir şekilde kullanılması genelde sadeliği sağlarken zeminde de tekrar ederek genel bir bütünlüğü de oluşturmuştur. Ayrıca bu çizgiler çekirdeğin karakteristik özelliğinin de ortaya koymaktadır. Kakao çekirdeğinin bir dal ve yapraklar ile bağlantılı soyutlanması tasarımda hareketliliği sağlayarak monoton görüntünün oluşmasını engellemiştir. Yapraklarda kullanılan renk ise hem doğal ürün etkisi vermiş hemde arka alanda yer alan kare form ile çekirdek formunun ayrışmasını sağlamıştır.

Tasarım 5

Tasarımın Konusu: Logo ve tipografi tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 147. Tasarım 5, logo ve tipografi tasarımı.

Grafik tasarımda soyutlama unsuru görseli yalınlaştırırken anlamı ise güçlendirme işlevi görmektedir. Bazende bu anlamı daha güçlü kılabilmek adına yazı ve biçimler birlikte kullanılırlar (Ayaydın vd., 2009, s. 173). Algıyı, ayırtedilebilirliği ve dikkati üzerine çekebilmek için yazı üzerinde biçim bozarak ve stilize edilerek yapılan bu çalışma ise buna örnektir.

Sadece üç harften oluşan anlamsız bir kelimenin tasarım aşamasından sonra kazandığı anlam ile algıları yönlendirebilmektedir. Başlangıçta P, A ve W harflerinin anlamsız çağrışımı W harfinin stilize edilmesiyle anlamlı yorumlara sebep olacak bir hal almıştır. Harf üzerinden yapılan soyutlama da harfin keskin hatları daha yumuşak bir hale getirilerek diğer iki harften daha farklı bir görüntüye kavuşturulmuştur. Ama bu farklılaşma harfin okunabilirliğini yok etmemiştir. Boyut olarak da diğer iki harfle bütünlüğünü korurken üst kısmına eklenen geometrik bir parça ile ayrıştırılmaya başlanmıştır. Ama eklenen bu formun harf ile aynı renge sahip olması kelimenin tamamından kopmasının önüne geçmiştir. Daha sonra bu parçayı form olarak tamamlayan ve tekrarı niteliğinde olan iki adet daha yuvarlak geometrik form eklenmiştir. Bu son eklenen formlar ile ulaşılmak istenilen anlam bütünlüğü de ortaya çıkmış olmaktadır.

Tasarımın bütününde ortaya çıkan şekil ise bir pati izini çağrıştırmaktadır. Evcil hayvan ürünlerini temsilen yapılmış bu tasarımda harf ile birlikte şekil bütünlük içerisinde düşünüldüğü için harf geçmiş halinden çok uzaklaştırılmamıştır. Tek başına kullanıldığı zaman ise özgün bir ifade biçimi hakimdir.

Tasarım 6

Tasarımın Konusu: Piktogram tasarımı

Tasarımın Tekniği: Kuru kalem ve rapido



Şekil 148. Tasarım 6, piktogram tasarımı.

Resim sanatında olduğu gibi grafik tasarımda da soyutlama anlatımı güçlendirmek ve etkiyi arttırmak için kullanılan bir unsurdur. Grafik tasarımda soyutlamaya duyulan ihtiyaçlardan bir başkası ise kullanışlılığı sağlamaktır (Turgut, 2013, s. 70).

Resim olarak ele alınan bir kompozisyonu grafik tasarım açısından daha kullanışlı bir hale getirebilmek için yapılan bu soyutlamada nesnenin gerçek rengi ve renk geçişleri yok edilerek form ve biçimine müdahale edilmemiştir. Işık ve gölge unsurları kullanılarak yapılan soyutlamada nesnenin ışık alan kısımları saydam hale getirilmiş, gölgeli ve koyu kısımları ise tamamen siyaha boyanmıştır. Anlatım zenginliği açısından çok bir değişime uğramasada kullanışlılık açısından daha pratik bir görünüme kavuşturulmuştur. Lekelerin ve çizgilerin kullanımıyla uygulanan bu sadeleştirme ile kahve fincanları özel görünümünü geride bırakarak daha genel bir yapıya bürünmüştür. Bu durum genel bir yargıya sebep olduğu için kullanışlılığıda artmıştır.

Tasarım 7

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 149. Tasarım 7, logo tasarımı.

Bir grafik tasarım ürünü sadeleştirilirken amaç, onu daha iyi bir şekilde algılanabilir yapmak yada daha net bir biçimde ortaya çıkarmaktır (Armstrong, 2012, s. 64).

Bu tasarım da yapılan soyutlama bir öncekine göre daha kullanışlıdır. Hem her türlü malzemeye kolay bir şekilde adapte olabilmesi açısından hem de algısal ayırtedilebilirlik açısından daha iyi sadeleştirilmiştir. Anlam içeriği de bir öncekine oranla daha kuvvetlidir. Bu tasarım logo tasarımlarında ilk aranan en önemli özellik olan en sade biçimde en yoğun anlatımı sağlayabilmektedir.

Bir fincan kahvenin kısa yoldan anlaşılması ve akılda kalıcılığının sağlanması için yapılan tasarımda ilk düşünce kahve çekirdeğinin ve fincanın içiçe bir bütünlük içerisinde kullanılmasına yöneliktir. Daha sonra kahve çekirdeğinin renk olarak ve boyut olarak öne çıkarıldığı bu tasarıma alternatif olarak kahve sevgisinin daha yoğun hissedildiği denemeler düşünülmüştür. Ama kahve çekirdeği ve kalbin soyutlandığı bu denemeler istenilen anlatımı temsil edemediği için daha önce ki düşünce yapısına geri dönmüştür.

Bu sefer bu aşamada kahve çekirdeği yerine fincan daha ön plana çıkarılmıştır. Fincan tek parça ve yuvarlak bir formda soyutlanmış ve daha sonra bu forma eklenen halka şeklindeki geometrik yapı ile de nesnenin neye benzediği ortaya çıkarılmıştır. Sonraki aşamada ise bu fincanın kahve fincanı olarak anlam kazanabilmesi için kahverengiye boyanmış ve bir de fincanın ağız kısmını oluşturan çizginin uç kısmına ortadan simetrik bir şekilde bölünmüş yuvarlak bir form yerleştirilmiştir. Bu yuvarlak formun fincan ile bütünlüğü sağlayamaması üzerine oradan kaldırılarak aynı yapı fincanın iç boşluğunu oluşturan saydam yapıya uyarlanmıştır. Böylelikle de kahve çekirdeği ve fincan iç içe soyutlanarak anlam bütünlüğü sağlanmıştır. Ayrıca çekirdek soyutlamasının fincan içerisine yerleştirilmesi ile sağlanan koyu-açık denge de gerçekte var olan özelliği vurgulamıştır.

Yapılan soyutlama form, biçim ve renk unsurlarının işbirliği ile ilk bakışta kahve fincanını işaret etmektedir. Ayrıca dikkatli bakıldığında zaman zaman kahvenin ana maddesi olan çekirdeği de tasarımın içerisine gizlendiğini görülmektedir.

Tasarım 8

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniği: Guaş boya



Şekil 150. Tasarım 8, logo tasarımı.

Sanat kavramı yaşadığımız zaman diliminde geçmişte olduğundan daha fazla çağdaş yaşam biçimleriyle iç içedir. Bu durum geleneksel estetik yaklaşımları, yeni biçimlere aktarmaktan ziyade yeni bir estetik anlayışın temellerini oluşturmaktadır (Gürer, t.y., s. 122).

Örneğin çeşitli aşamalar ile soyutlanan bu varlığın da çağdaş estetik anlayış ile ele alındığı gözlenmektedir. Portakalın soyutlandığı bu tasarımı birbirini tekrar eden birimler oluşturmaktadır. Bu birimler gerçekte olduğu gibi birbirleriyle aynı ölçüye sahip ve simetriktir. Sadeleştirilen bu birimler üçgen geometrik bir formda ele alınarak gerçekte var olan form özelliklerindeki korumaktadırlar. Ayrıca soyutlanan nesne renk olarakda gerçekte sahip olduğu turuncu rengi korumuştur. Tasarımın geneline hakim olan bu turuncu renk bu üçgen formların doku özelliğini ortaya çıkarabilmek için iki farklı tonda ele alınmıştır.

Üçgen birimleri çevreleyen şerit şeklindeki yapı ise nesnenin dış kabuğunun soyutlanmış halidir. Bu dış kabuk belli bir bölgede deformasyona uğratarak hem nesnenin gerçekte var olan özelliğine atıfta bulunulmuş hemde tasarımda dengeyi sağlamıştır.

Nesnenin belirgin özelliklerinin korunarak tasarlandığı bu çalışma soyutlamada önemli bir kriter olan sadeleştirme ve yalınlaştırmaya iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Tasarım 9

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 151. Tasarım 9, logo tasarımı.

Bir tasarımın başarılı olarak kabul edilebilmesi için belirli bir alana odaklanan bir fikrin ve bir amacın desteğine ihtiyacı vardır. Sadece tasarlamak için tasarım, akla ve geçerliliğe hizmet etmemektedir (Ambrose ve Aono-Billson, 2013, s. 15).

Sıradan bir yazıya özgün bir kişilik kazandırmak amacıyla yapılmış bu tasarımda O ve P harfleri soyutlanarak görsel bir anlam kazanmıştır. Soyutlanan harf de birbiriyle bütünlük sağlayacak şekilde aynı form ve aynı renkte ele alınmıştır. Bu iki harfi hem birbirinden ayıran hemde birbirine bağlayıp bütünlüğü sağlayan unsur ise yatay ve dikey şekilde kullanılmış olan çizgilerdir. Yatay kullanılmış olan çizgi her iki harfi birbirine bağlayarak optik kelimesinin işaret ettiği gözlük formunu oluşturmuştur. Dikey şekilde kullanılmış olan çizgi ise O harfini P harfinden ayırarak bir burun yapısını ortaya çıkarmıştır. Daireler içerisinde kullanılmış olan mavi renk de göz rengi olarak vurgulanarak anlamı güçlendirmiştir. Ayrıca kullanılan bu renk yazı ile tasarımı da birbirinden ayıştırmıştır.

Tasarım 10

Tasarımın Konusu: Tipografi tasarımı

Tasarımın Tekniği: Rapido



Şekil 152. Tasarım 10, tipografi tasarımı.

İster resim sanatı olsun, ister heykel sanatı yada grafik sanatlar olsun, sanatın en önemli gayesi bizleri gerçekler ile yüzleştirmektir. Bunun içinde bazen sembolleri bazende toplumsal olarak kabul gören genellikleri kullanır. Daha doğrusu bizleri gerçeklerden uzaklaştırabilecek olan fazlalıkları bertaraf eder. Sanatın bu niteliğe ulaşabilmesi içinde ilk başta düşüneneceği yöntem ise soyut anlayıştır (Farago, 2006, s. 28).

Bu tasarımda ulaşmak istenilen zebranın nitelendirilmesidir. Zebra kelimesinin baş harfinin ele alındığı soyutlamada hayvanın belirgin ve özgün özellikleri vurgulanmıştır. Tasarım

form ve biçim olarak zebranın anatomisinden çok uzak olsada zebranın karakteristik özelliklerinin tasarıma hakim olmasından dolayı işaret edinilen zebra olduğu aşıkardır.

Zebranın benzer özellikteki hayvanlardan ayrılan özelliklerinin iyi bir şekilde vurgulandığı bu soyutlamada Z harfi tamamen dokunun gölgesinde kalmıştır. Harf tamamen yeni bir kimlik kazanmıştır.

Tasarım 11

Tasarımın Konusu: Tipografi tasarımı

Tasarımın Tekniği: Rapido



Şekil 153. Tasarım 11, tipografi tasarımı.

Bir tasarımcı için esin ve ilham duygusunun bir çok kaynağı olabilmektedir. Bu konuda asıl önemli şey bakmak ve görmektir (Ambrose ve Aono-Billson, 2013, s. 27).

Bu tasarıma ilham veren bir leke olmuştur. B harfi çizgisel yapısından uzaklaştırılarak lekenin oluşturduğu bir forma sokulmuştur. Harfin kimliğini oluşturan kıvrımlar yer yer yok edilsede harfi oluşturan temel çizgiler varlığını korumaktadır. Harfin yer yer deformasyona uğratılan kısımları tasarımın genelinden koparılmadığı için de deforme edilmiş kısımlarını göz tamamlayarak tasarım genel bir görüntü vermektedir.

Ayrıca yapılan soyutlama ile birlikte deformasyona uğrayıp haften kopan parçalar harfi durağanlıktan hareketli bir forma taşımıştır.

Tasarım 12

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniği: Rapido



Şekil 154. Tasarım 12, logo tasarımı.

Bir çok tasarımcı tasarımlarını planlarken ilk düşüneceği şey tasarımlarının iş görebilmesidir. Ama iyi bir tasarımcı bunun yanısıra estetik ve işlevselliği de tasarımının bünyesinde barındırır. Yani ortaya çıkardığı ürünler herhangi bir fikir veya biçimle sınırlı değildir (Armstrong, 2012, s. 65).

Bu tasarımın oluşumundaki fikir de basit bir düşüncenin ürünü değildir. Tasarımda tamamen başkalaşan varlık birçok özelliğinden arındırılarak sadeleştirilmiştir. Tamamen soyut bir niteliğe sahip olan tasarımı ilk bakışta yorumlamak güç olsada temel çizgilerinin diliyle kendine özgü bir yoruma açıktır. Bunun yanısıra tasarım yuvarlak gözü andıran yapısıyla canlı bir varlığın soyutlaması fikrini vererek göreceli olan yorumlarını yönlendirmektedir. Ayrıca çizgilerinin kıvrımlı hali ile çatallaşan yapısının oluşturduğu şekil ile de varlığın karakteristik özelliğine vurgu yapmıştır.

Tasarım 13

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniği: Rapido



Şekil 155. Tasarım 13, logo tasarımı.

Denge tasarım sürecinde dikkat edilmesi gereken en temel unsurlardan biridir. Dengeyi oluşturabilmenin birden çok yolu vardır. Renk, form, biçim, oran, orantı gibi tasarımı oluşturan parçalar denge unsurunu sağlamada kullanılan temel unsurlardır (Civcir, 2015, s. 383).

Bir grafik tasarım ürününde veya resimdeki denge, fizikteki denge unsurundan daha farklı olarak düşünülmektedir. Hatta çoğu zaman fizikteki dengesizlik sanat ürünlerinde dengeyi oluşturmaktadır (Ayaydın vd., 2009, s. 118).

Bu çalışmada da denge büyük bir oranda negatif-pozitif değerler ile verilmiştir. Gerçekte var olan varlıkların renkleri siyah ve beyaza indirgenerek sadeleştirilmiştir. İç içe yerleştirilen siyah ve beyaz formlar şekil-zemin etkisi verirken en arka kısımdaki yer olan siyah zemin ise sonsuzluk etkisi yaratmaktadır.

Tasarım 14

Tasarımın Konusu: Tipografi tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 156. Tasarım 14, tipografi tasarımı.

Fikirden yoksun, sadece biçime dayalı bir tasarım, belli bir estetik duygu taşısa da iletişimde eksiklikler olacaktır. Diğer yandan ise tamamen içeriğe dayalı bir tasarım ise estetikten yoksun olacak ve ilgi çekmeyecektir. İyi bir grafik tasarım ürününü iletişim engeline takılmaması için hem işlevsel olmalı hemde estetik kaygı taşımalıdır (Armstrong, 2012, s. 68).

Tamamen lekeden ibaret olan bu çalışmada ilk bakışta görünen bir fırça izidir. Somut bir nesnenin gerçekte var olan özelliği olarak ele alınan bu leke izi ile Y harfi oluşturulmuştur.

Tasarım 15

Tasarımın Konusu: Tipografi tasarımı

Tasarımın Tekniği: Kuru kalem



Şekil 157. Tasarım 15, tipografi tasarımı.

Sanatta soyutlama düşüncesi, somut bir varlığın gerçekte var olan özelliklerinin daha iyi bir şekilde vurgulanması için yapılan inceleme neticesinde ortaya çıkmıştır (Turgut, 2013, s. 71).

Bu tasarımda da varlığın sahip olduğu özelliklerin, soyutlama düşüncesinde iyi bir şekilde vurgulandığı görülmektedir. İstenilen forma kavuşabilmesi için kısmen sadeleştirmelerin uygulandığı bu çalışmada vurgulanan S harfidir. Ama en az S harfi kadar dikkat çekici bir başka unsurda sincaptır.

Gerçek rengi ve anatomik özellikleriyle yansıtılmış olan sincap üzerinde ciddi bir soyutlamaya gidilmemiştir. Bu tasarımda S harfini belirgin bir şekilde vurgulayabilmek için sincabın esnek yapısından ve uzun kuyruğundan yararlanılmıştır. Gerçekte de sincabın ilk dikkat çekici yanı kuyruğu olması sebebiyle bu tasarımda da bu özellik ele alınmıştır. Gerek boyut olarak gerekse de yapısal olarak bu tasarımda ön planda olan sincaptan ziyade S harfidir. S harfinin gerçek yapısındaki deformasyonlar sincabı ortaya çıkarsa da ilk algılanan harftir.

Tasarım 16

Tasarımın Konusu: Tipografi tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 158. Tasarım 16, tipografi tasarımı.

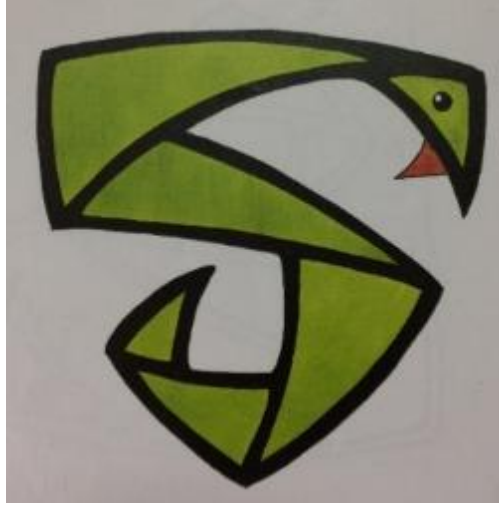
Grafik tasarım; toplumu etkisi altına alabilme, ikna edebilme ve bilgilendirme konularında büyük bir güce sahiptir. Bu bağlamda bir tasarımcı, topluma fayda sağlayan ve çevreye mümkün olduğu kadar az zarar veren malzemeleri seçerek tasarımlar yapmaya çalışmalı ve toplumu yönlendirmelidir. Grafik tasarımcı bu çabasını gösterirken de tasarımlarında çoğu zaman soyut anlayıştan faydalanmaktadır. Yani çalışmalarında manayı ön plana çıkarmaktadır (Kınam Dokuzlar, 2015, s. 285).

Bu tasarımda yapılmış olan soyutlama unsuru daha çok anlam etrafında toplanmıştır. Tasarımda ele alınan usurlar gerçek görüntülerinden uzaklaştırılmamışlardır. herhangi bir deformasyon veya sadeleştirmeye uğratılmayan yaprak ve kiraz çöpü bilinçli bir şekilde bütünleştirilerek A harfi olarak algılanması amaçlanmıştır.

Tasarım 17

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniği: Guaş boya



Şekil 159. Tasarım 17, logo tasarımı.

Görsel Tasarımın geçmişine bakıldığında beden ve işaret dili ile başlayan anlaşma biçimlerinin, gösterge, sembol, imge ve yazı formlarıyla kurulmuş bir iletişim diline dönüştüğünü görürüz. Bu anlamda kültürün izdüşümlerini içinde yaşadığımız görsel eski dönemlerden başlayarak oluşturulmuş sembollerde arayabiliriz. Başlangıçta basit geometrik formlardan oluşan sembollere nesnelerin, bitki, hayvan ve olayların gösterildiği zengin anlatımlı sembolik ifadeler eklenmiş, zaman içinde ise bu biçimler global görsel kodlara dönüşmüşlerdir (Varol Ergen, 2014, s. 67).

Geometrik formlar ile oluşturulmuş bu tasarımda ulaşılmak istenilen sürüngen bir hayvanın soyut anlatımıdır. Altı adet aynı forma sahip ve farklı ölçülerdeki üçgen parçaların birbirlerine negatif yönlerde bağlanması ile ortaya çıkan şeklin üstteki en uç parçasına eklenen farklı renk ve formdaki iki parça ile özgün soyut bir anlatım oluşturulmuştur. Kullanılmış olan yeşil renk ile de varlığın karakteristik özelliği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Parçalarda kullanılmış olan kalın kontur çizgiler ile de bu yeşil renk ön plana çıkarılmıştır.

Tasarım 18

Tasarımın Konusu: Tipografi tasarımı

Tasarımın Tekniği: Keçe kalem



Şekil 160. Tasarım 18, tipografi tasarımı.

Kavram, bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı olarak adlandırılmaktadır. Felsefi olarak, nesnelerin veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bir ortak ad altında toplayan, bir grup nesne veya olaya verilen sembol isim ya da tanımdır (Varol Ergen, 2014, s. 66).

Soyutlama yöntemi ile tasarlanan bu çalışmada yazı ve varlık birbirini niteler şekilde düşünülerek sembolleştirilmiştir. Yazı varlığın ismini nitelerken aynı zaman da da varlığın özelliklerindeki içerisinde barındırmaktadır. Varlığın rengi ile boyanmış yazının yapısı ve yazının genelinde kullanılmış üçgen geometrik şekiller varlığın dokusunun soyutlanmış halidir.

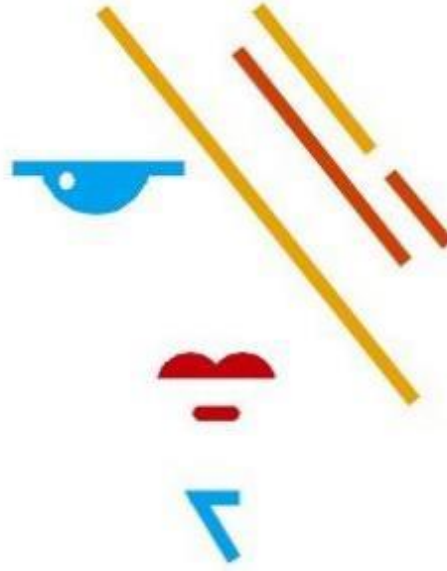
Altı harften oluşan tasarım soldan sağa doğru her harfin orta alanından aşağı ve yukarıya doğru yavaş yavaş silinerek genel yapısında dar bir üçgen bir formu oluşturmuştur. Bu üçgen şeffaf yapı ise timsahın ağız yapısını ortaya çıkarmıştır.

Bu tasarım timsahın birçok karakteristik özelliğini taşısada asıl iletiyi tipografik soyutlama vermektedir.

Tasarım 19

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 161. Tasarım 19, logo tasarımı.

İşaret ve semboller hayatımızda iletişimi kolaylaştıran ve iletişimimizi anlamlandıran grafik tasarım açısından önemlidir. Örneğin üçgen, kendi içinde bir yöne sahiptir ve yol göstericidir. Fakat tabanı yatay, yere paralel olan üçgen denge hissi de katmaktadır. Kare, taşınmaz mülk ve yaşam alanını anlatmaktadır, bir kısaltma olarak algılanır. Daire ise başı sonu belli olmayan sonsuzluğu anlatmaya yarar (Ceylan, 2015, s. 316).

Bu tasarımda soyutlamada kullanılan çeşitli geometrik şekiller olmuştur. Kendi başlarına herhangi bir ifade gücü olmayan bu şekiller belli bir düzen içerisinde kullanılmışlar ve bütünde anlamlı bir ifadeye ulaşmışlardır.

Soyut bir anlatım ile ortaya çıkarılmış bu portre belli bir kişiye özgü olmasada seçilmiş veya çizilmiş geometrik şekillerin biçim özellikleriyle ve renkleriyle sıradan bir portreden daha öte bir anlatıma sahiptir. Bu anlatım özelliği ile tasarımda ilk göze çarpan sarışın ve mavi gözlü bir portre oluşudur. Çalışmanın biraz daha yoğun incelenmesiyle dudak yapısını oluşturan şeklin kırmızı rengi bir bayan portresi olduğu yönde izlenim vermektedir.

Saç formunu oluşturan çubukların yönü alnın varlığını ortaya çıkararak diğer gözün saçın ardında kaldığını anlatmaktadır. Bu çubuklarda sarı renkle birlikte kullanılan kırmızı renk ise hem saçta bir derinlik etkisi yaratmış hemde dudakta kullanılan kırmızı renk ile dengeyi

sağlamıştır. Aynı denge çene yapısını ortaya çıkaran şekil ile göz yapısını oluşturan formun ortak mavi tonu içinde geçerlidir. Ayrıca sadece ana renklerin kullanıldığı bu soyutlamada sıcak ve soğuk renklerin birlikteliği de kontrast bir denge oluşturmaktadır.

Tasarım 20

Tasarımın Konusu: Motif tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 162. Tasarım 20, motif tasarımı.

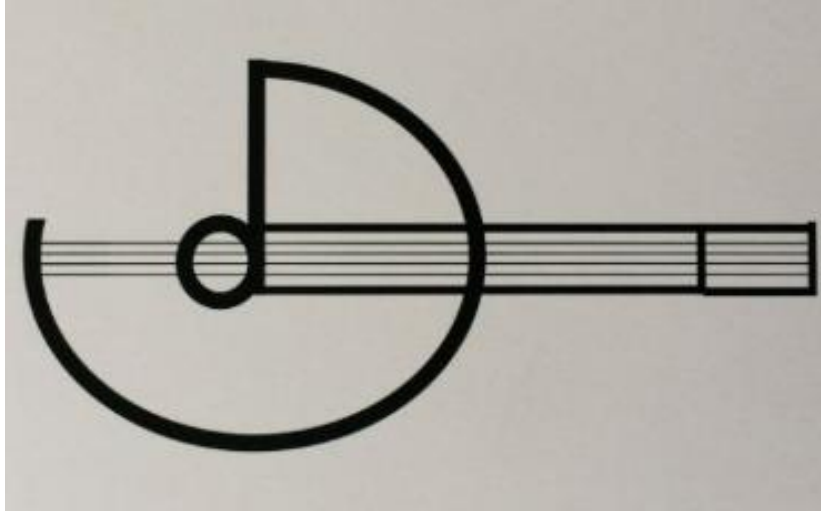
Tasarım elemanlarından olan çizgi, izleyiciye sanatçının hakkında bazı kişisel ip uçları verebilmektedir. Bunun yanında da izleyicide bazı duyguların oluşumunu da sağlayabilmektedir (Ayaydın vd., 2009, s. 112).

Biçim olarak geometrik bir soyutlamanın yapıldığı bu tasarımda ilk göze çarpan tasarım elemanı çizgidir. Kırık ve keskin çizgilerin devam eden hareketleriyle geometrik bir desen oluşturulmuştur. Çizgilerin oluşturduğu bu desen içerisinde uygulanmış yuvarlak şekiller ise ifadeyi güçlendirmiştir. Bu yuvarlak geometrik parçalar ile desen farklılaşarak bir yaratığa benzemiştir. Ayrıca kahverenginin açık ve koyu tonu ile boyanan desen kontrast oluşturarak deseni ön plana çıkarmıştır.

Tasarım 21

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 163. Tasarım 21, logo tasarımı.

Sanatın temelini oluşturan en temel unsur çizgidir. Duygu, düşünce, hayal ve gerçeklerin çizilmeden aktarılamayacağı, okuyucuya ulaşamayacağı gibi çizmeden bir nesnenin, kütlenin, görüntünün aktarılamayacağı da aşikârdır. Yazarlar kâğıdı çizerek, duygularını harf dediğimiz şekillerle aktarırken, sanatçılarda çizgi aracılığıyla duygu ve düşüncelerini, hayallerini, gözlemlerini şekiller ve formlarla oluştururlar. Sanatın ve sanatçının görsel yaratıda ana kullanım unsuru olan çizgi, insan yaşamının en önemli iletişim ve anlaşma aracıdır (Özkartal, 2009, s. 55).

Tasarım elemanlarından çizgi ile yapılmış bu çalışmada ortaya çıkan tasarım bir enstrümandır. Enstrümanı oluşturan çizgiler üç farklı kalınlıkta kullanılmıştır. Bu kalınlıklar enstrümanı oluşturan parçaların önem sırasına göre seçilmiş ve parçaların birbiriyle olan bağlantılarında ortaya çıkarmaya yönelik kullanılmıştır.

En kalın çizgi ile oluşturulan enstrümanın ana gövdesini, orta kalınlıktaki çizgi enstrümanın sapını ve ince çizgiler ise enstrümanın tellerini oluşturmaktadır. Farklı kalınlıkta çizgiler ile soyutlanan enstrüman saydam bir görüntüye sahip olsada çizgilerin farklı kalınlıkta kullanımıyla belli bir forma da sahiptir.

Tasarım 22

Tasarımın Konusu: Logo ve afiş tasarımı

Tasarımın Tekniği: Karışık teknik



Şekil 164. Tasarım 22, logo ve afiş tasarımı.

Yazı içerik ve görsel olarak önemli bir görsel etkiye sahiptir. Bu yüzden tipografi tasarımında sadelik, anlaşılabilirlik, düzen, font kullanımı, karakter seçimi, okunabilirlik ve mesajın niteliği dikkat edilmesi gereken en önemli etmenlerdendir çünkü tipografi grafik tasarımın da temel elemanıdır. Ayrıca tek başına tipografik karakterlerle de etkili tasarımlar elde etmek mümkündür (Akbaşak, 2013, s. 95)

Bir afiş çalışması için oluşturulan bu taslak çalışmada ele alınan unsur tipografidir. Afişte kullanılacak olan kelimelerin tamamı E harfi ile başladığından dolayı E harfi ön plana çıkarılmak istenmiştir. E harfine yapılan vurgu ise soyutlama yoluyla elde edilmiştir.

İlk etapta düşünülen harfin yapısındaki uygun olan gülen bir yüz olmuştur. Bu ifadeyi ortaya çıkarabilmek için de harfin yarım daire şeklindeki kapalı bölgesi sarı renge boyanmıştır. Daha sonra bu alana eklenen bir çift küçük göz ile algı büyük bir oranda harften bir varlığa doğru kaymıştır. Böylelikle harfin yarım daire şeklindeki alanı bir surata, harfin uzantısı da bu surata ait bir ağız yapısına benzetilmiştir.

Bir sonraki aşamada ise harfin yuvarlak yapısının sağladığı hareketle harf sola doğru hafif çevirilmiştir. Bu hareketle birlikte harf büyük oranda eski yapısından uzaklaşarak yeni bir görüntüye sahip olmuştur.

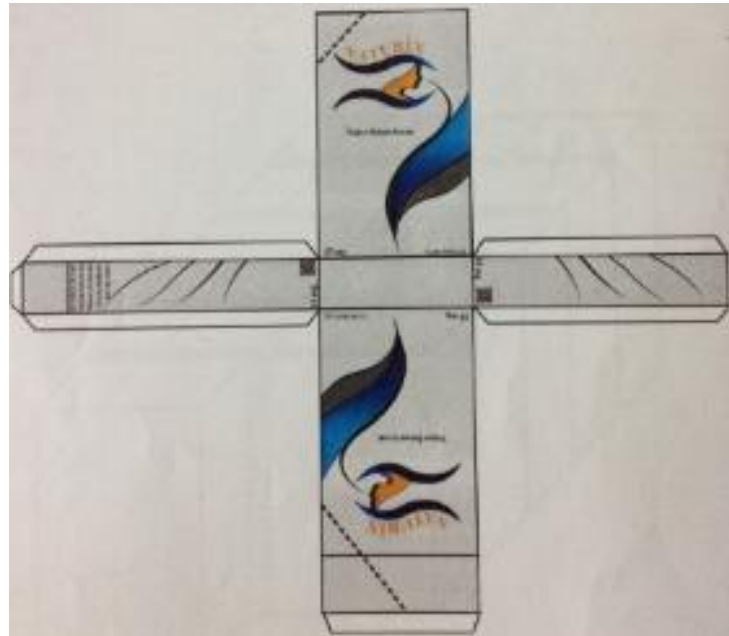
Daha sonra yapılan bu soyutlama afişte kullanılmak üzere kompozisyonun odak noktası olacak olan alana yerleştirilmiştir. Sonra harfin düz çizgileri yardımıyla kompozisyon çapraz bir şekilde iki parçaya bölünmüştür. Daha sonra ise soyutlanan unsurun bulunduğu yarı alan siyah bir zemine boyanarak soyutlanan temel ögenin sarı rengi ön plana çıkarılmıştır. Diğer yarı alan ise kompozisyonu ikiye bölen harfin düz çizgilerinin çapraz açısına paralel şekilde her satırda birbirini takip eden kelimeler ile doldurulmuştur. Ayrıca bu kelimelerin de başlangıç harfleri E ile başlamaktadır. Yine bu kelimelerde kullanılan renklerde siyah ve sarı renkte ele alınarak kompozisyonda bütünlük oluşturulmuştur.

Afişte başlık olarak kullanılan kelime ise diğer kelimelere oranla çok daha büyük boyutta ele alınarak soyutlanan unsurun ağız yapısının boşluğuna yerleştirilmiştir. Soyutlanan harf ile aynı renge sahip bu kelime ayrıca varlığın ağzından çıkan bir kelime olarak da düşünülmüştür.

Tasarım 23

Tasarımın Konusu: Logo ve ambalaj tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 165. Tasarım 23, logo ve ambalaj tasarımı.

Tasarım aşamasında arka yapıyı oluşturan bir çok etken vardır. Bunlar sırasıyla; psikolojik, sosyo kültürel, ekonomik ve endüstriyel etkenlerdir (Tepecik, 2002, s. 29).

Tasarımcı için tasarım, deney ve keşif amaçlı bir araç iken, müşteri için bu ekonomik, politik veya toplumsal çıkar amaçlı bir yol olmaktadır (Armstrong, 2012, s. 64).

Ekonomik ve endüstriyel kaygılar ile kadınlara yönelik kozmetik ürünlerinin ambalajı için tasarlanan bu çalışmada lale figürü soyutlanmıştır. Lalenin genel anlamda anatomik yapısını koruduğu bu soyutlamada renk olarak mavinin tonları seçilmiştir. Bitkinin gövdesi siyah kontur şeklindeki çizgiyle ortaya çıkarılırken nazik yapısı ise çizginin esnek yapısı ile sağlanmıştır. Yaprak gövde ile birlikte ele alınırken bitkinin baş kısmı bağımsız bir şekilde düşünülmüştür. Gövde ve yaprağa oranla daha fazla sadeleştirilen bu kısım birbirine paralel iki kalın mavi çizgi ile ortaya çıkarılmıştır. Bu iki çizginin yarattığı boşluk ise bir kadın portresinin sadeleştirilmiş silüeti ile doldurulmuştur.

Ayrıca kadın silüetini çevreleyen ve içerisinde koruma altına alan lale soyutlaması ürünün içeriğindedir gönderme yapmaktadır. Lale içerisinde yer alan bu silüeti kesen ince çizgi ise kadının saçının biçimini ortaya çıkarmaktadır. Bu çizgi ile ayrılan şeffaf alan ise saçın o alanda devam ettiği hissini vermektedir. Silüetin arka planında uygulanan koyu kesit ile ise hem fon oluşturularak figür ön plana taşınmış hemde birden çok karakter ortaya çıkarılarak derinlik etkisi yaratılmıştır.

Silüetin turuncu rengi de tesadüfi seçilmiş bir renk değildir. Bitkinin mavi rengi ile kontrast oluşturması amaçlanmıştır. Kontrast etki yaratan bu turuncu renk ürünün markasında da kullanılarak hem silüet ile denge oluşturulmuş hemde markanın ön plana çıkması sağlanmıştır.

Tasarım 24

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniği: Guaş boya



Şekil 166. Tasarım 24, logo tasarımı.

Logo tasarımlarında dikkate alınması gereken önemli unsurlar arasında logonun temsil edeceği ürünü, markayı veya hedef kitleyi tanımlar nitelikte olmasıdır (Tepecik, 2002, s. 64).

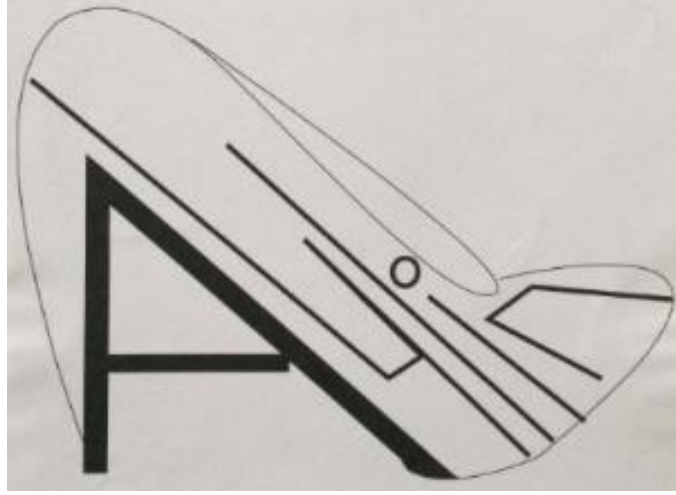
Bu tasarımda avcı bir hayvan olan aslan figürü ile av kelimesinin birlikte soyutlanarak bir logo tasarımı oluşturulmuştur. Burada aslan figürü harflerin konumuna ve yapısına göre kaynaştırılarak stilize edilmiştir.

Aslanın gövde yapısı a harfinin yükselen kısmı gibi düşünülmüştür. Burada A harfinin kendi yapısını koruması ise birkaç ayrıntı ile sağlanmıştır. Bu ayrıntılar harfin okunabilirliğini yok etmediği gibi aslan figüründe de olumsuz bir deformasyona neden olmamıştır. Bu ayrıntılardan ilki harfin ortasında yer alan boşluktur. Bu boşluk harfin özelliğini koruduğu gibi logonun genelinde kullanılan boşluklar ile de uyum sağlayarak aslanın görüntüsünde olumsuz etkilememiştir. Bir başka ayrıntı ise logoda kullanılan renklerin birbiriyle uyumudur. Kullanılan kahverengi ve turuncu tonlar hem harfleri aslandan ayırmıştır hemde renk bütünlüğünü sağlamıştır. A harfi ile bitişik ele alınan V harfi de yine A harfinde kullanılan turuncunun açık tonu ile ele alınarak kaynaştırılmıştır. Böylelikle av kelimesi net bir şekilde okunabilmektedir. Aslanın geri kalan bölgeleri ise karakteristik özelliklerinin yansıtıldığı alanlardır. A harfinin dışında kalan bu bölgeler de yalın bir şekilde yalın bir şekilde kahverengi ile boyanmıştır. Bu bölgelerdeki ayrıntılar ise beyaz alanlar ile ortaya çıkarılmıştır.

Tasarım 25

Tasarımın Konusu: Tipografi tasarımı

Tasarımın Tekniği: Rapido



Şekil 167. Tasarım 25, tipografi tasarımı.

Sanat dilinde çizgi bir basitleştirme, yerine göre sadeleştirme veya soyutlama sonucudur (Aslan Odabaşı, 2006, s. 41).

Tasarım elemanlarından çizginin kullanıldığı bu tasarımda iki farklı çizgi çeşidi kullanılmıştır. Düz ve keskin çizgilerle soyutlanan yazı yumuşak ve esnek çizgilerle soyutlanan nesnenin içerisinde ve nesnenin formuna uygun bir şekilde yerleştirilmiştir.

Nesne gerçekte var olan biçimini korumakla birlikte biçim sadece içerisinde bulunan yazının kalıbı niteliğinde işlevini yerine getirmiştir. Nesne olabildiğince sadeleştirilmiş ve ulaşabileceği en yalın anlatıma ulaşmıştır. Bu yalın anlatımı sağlayan çizgi çalışmanın genelinde kullanılan çizgilerin en incesidir ve diğer çizgilerden farklı olarak yumuşak hareketlerle ele alınmıştır. Nesnenin uygulandığı bu çizgi yapısı yazıda kullanılan keskin, kırık ve kalın çizgi yapısından ayrıştırılarak kontrast bir denge sağlamıştır. Bu kontrast denge ise kimi zaman yazıyı kimi zaman da nesneyi ön plana veya geri plana itmektedir.

Nesnenin formuna göre yerleştirilen yazı aynı zamanda nesnenin dokusu haline de gelmiştir. İsmi baş harfi olan A harfinin diğerlerine göre daha kalın olarak ele alınmasının sebebi ise hem ismin vurgulanması hemde bir kadın ayakkabısı olan nesnenin topuk ve taban kısımlarının ayırt edilebilmesi içindir.

Tasarım 26

Tasarımın Konusu: Monogram tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 168. Tasarım 26, monogram tasarımı.

Söylem sanatı olarak da adlandırılan retorik, mevcut durumda en etkili ifade biçimini kullanmakla ilgilidir. Bu şekilde anlatım sıradanlıktan çıkarak daha ilgi çekici, estetik ve güçlü hale gelir. Retorik ifadenin amacı, mesajı iletmek için, yalnızca onu aktarmaktan ziyade en etkili yöntemin kullanılmasıdır (Yılmaz ve Ersan, 2017, s. 199).

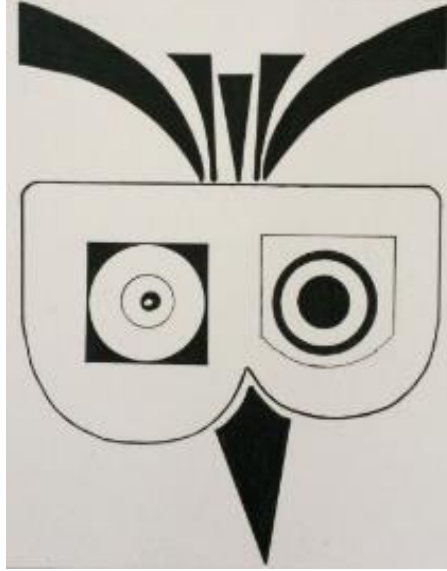
Bu tasarımın soyutlanmasında benzetme unsurundan faydalanılarak etkili bir ifade ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bir spor dalını niteleyen golf isminin daha vurgulu bir anlatıma ulaşabilmesi için golf sporunu görsel açıdan simgeleyen öğeler yazı içerisinde, yazıyla bütünlük sağlayacak şekilde ve okunabilirlik özelliğinin kaybetmeyecek şekilde soyutlanmıştır.

Golf kelimesindeki G ve F harflerinde herhangi bir deformasyona veya benzetmeye gidilmemiştir. Bu iki harf sadece golf sahasındaki deliklerin başına dikilmiş bayrak direkleri gibi düşünülmüştür. Bu iki harfin alt kısımlarında harflerin gölgesi gibi duran siyah yuvarlak lekeler topun girdiği deliklerdir. Bu yuvarlak lekeler anlam bakımından ele alındığı gibi O ve L harflerinde sahip olduğu yuvarlak formları ile bütünlüğün sağlanması açısından da düşünülmüştür. O ve L harfleri ise golf sopası ve golf topunun biçimleriyle ele alınmıştır. Özetle golf oyununu simgeleyen tüm unsurlar golf kelimesi ile özdeşleştirilerek yansıtılmaya çalışılmıştır.

Tasarım 27

Tasarımın Konusu: Logo tasarımı

Tasarımın Tekniği: Rapido



Şekil 169. Tasarım 27, logo tasarımı.

Geometrik bir düzen oluşturma kaygısı doğadan bir uzaklaşmadır. Geometrik devinim ve ritim, sanatçının istediği etkiyi yaratabilir (Sezer, 2008, s. 9).

Siyah ve beyaz iki kontrast değer ile ifade edilmiş olan bu soyutlamada etkili olan unsur geometrik biçimlendirme olmuştur. Bu soyutlamaya temel teşkil eden veya başka bir deyişle yön veren dik bir yapıya sahip olan b harfinin yatırılarak formunun kullanılması olmuştur. Bu harfin seçilme sebebi ise sadece biçimsel özelliğinden kaynaklıdır. Harfe herhangi bir mana yüklenmemiştir.

Mizahi bir ifadenin amaçlandığı bu kuş soyutlamasında harfin genel yapısı tüm tasarımı kendisi çevresinde toplayacak büyüklükte kullanılmıştır. Kuşun baş kısmı olarak ele alınan bu yapının iç kısmındaki yarım daire biçimindeki iki boş alan kuşun gözleri olarak düşünülmüştür. Tasarımın odak noktası olarakta dikkatleri üzerine çektiği bu iki boşluk kare biçiminde düşünülmüştür. Bunun sebebi ise asıl gözü ortaya çıkaracak olan yuvarlak formları ön plana çıkartacak şekilde onlara zemin oluşturabilmektir. Zemin olarak ele alınan bu kareler birbirinden farklı olarak siyah ve beyaza boyanmışlardır. İçlerine yerleştirilen daireler ise şekil oluşturacak şekilde zemin renklerinin zıttı olarak boyanmışlardır. Hem biçim olarak hemde renk olarak birbirine kontrast oluşturan bu iki yapı mizahi bir anlatımda

sebepe olmuştur. Çalışmadaki anlatımın ve odak notkasının bu alan olduğu açıkca ortada olsa da kuş yapısını asıl ortaya çıkaran gaga ve tüy olarak düşünölmüş üçgen parçalardır.

Tasarım 28

Tasarımın Konusu: Piktogram tasarımı

Tasarımın Tekniğı: Bilgisayar programı



Şekil 170. Tasarım 28, piktogram tasarımı.

Bir grafik tasarım ürününün amaçlarından birisi vurgulanmak istenilen mesajı en kısa yoldan en az ayrıntı ile farklı anlam kaymalarına sebep olmadan ortaya koymaktır. Bu yüzden soyut anlayış grafik tasarımın vazgeçilmez anlatım yöntemidir. Bu anlayış ile ortaya çıkarılan bu çalışmada da anlatım en sade biçimde düşünölmüş, verilmek istenilen mesaj farklı anlamları çağrıştırmadan hedef kitleye ulaşması sağlanmıştır (Armstrong, 2012, s. 64).

Ayrı ayrı düşünöldüğünde birbirinden farklı ama anlamlı bir şekilde bir araya getirilerek bütünlük etkisi yaratmış olan bu tasarımda makas ve bıyık ayrıntılarından uzaklaştırılarak ve yeniden biçimlendirilerek soyutlanmıştır. Bu soyutlamadan çıkan anlam ise vermek istediğı mesajı hedef kitlesine doğrudan yansıtabilmektedir. Piktogram şeklinde tasarlanan bu çalışmada yer alan makasın tamamı soyutlamaya konu olurken asıl anlamı ortaya çıkaran ise makasın hareketli sivri ucunun olduğı kısma yerleştirilen bıyık olmuştur. Bıyık burada makasın uç kısmı gibi düşünölmüştür. Makasın üst bölümündeki mevcut halka yapılar ise bıyık ile birlikte düşünöldüğünde göz formunu ortaya çıkarmaktadır.

Tasarım 29

Tasarımın Konusu: Afiş tasarımı

Tasarımın Tekniği: Bilgisayar programı



Şekil 171. Tasarım 29, afiş tasarımı.

Bir görsel iletişim sistemi olan grafik tasarım ürününün bir mesajı iletmek veya bir konuyu duyurmak gibi işlevlerinin yanında bir ürünün veya bir olgunun tanıtımını yapmak gibi bir işlevi daha vardır (Uçar vd., 2012, s. 12).

Çanakkale'yi simgeleyen bu tasarımda tanıtım görevini üstlenerek ortaya çıkmıştır. Çanakkale'ye özgü bir festivalin 50. si anlatan bu tasarımda birden çok öğe görsel hiyerarşi göz önünde bulundurularak ve bir bütünlük oluşturacak şekilde soyutlanmıştır.

Burada asıl vurgulanmak istenilen festivalin yılı olmasından dolayı tipografik öğe ön plana çıkarılmak istenmiştir. Hiyerarşik olarak etkili unsur olan bu öğe görsel öğelerden farklı bir renge boyanmış ve diğer öğelere oranla daha büyük ele alınmıştır. Biçimsel olarak da görsel öğeleri ortaya çıkaran bir rol de üstlenmiştir. Hem renk olarak hem boyut olarak hemde kontrast oluşturan özelliği açısından hiyerarşik olarak ön planda olan sayının ilk rakamı at ile kuş figürünü birbirinden ayırmaktadır. Bu ayırmada at daha geri planda kalarak derinlik de oluşturmaktadır. Kuş figürü ise ilk rakamın formuna göre şekil aldığı için bazen ön plana çıkabilmektedir. Kuş figürünü ön plana çıkaran bir diğer özellik ise ilk rakam ile birleşik ele alınan ikinci rakamın kuşun içerisinden çıkıp tekrar kuşun içerisine giren hareketidir. Bu da hem şekil zemin etkisi yaratmış hemde derinlik etkisini arttırmıştır. Ama kuşun at ile birlikte saydam olarak ele alınması onu sayıdan daha üstün kılmamıştır. İkinci rakamın sonunda yer alan nokta ise aynı zamanda kuş figürünün de ayağı olarak düşünülmüştür.

Tasarım 30

Tasarımın Konusu: Özgün baskı

Tasarımın Tekniği: Yüksek baskı



Şekil 172. Tasarım 30, ahşap baskı.

Grafik tasarımda soyutlamaya duyulan ihtiyacın temel sebeplerinden biri anlatılmak istenileni en yalın ve en sade biçimiyle sunma ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Bu sunumu tasarlarken estetik kaygı ve özgünlük şüphesiz ihtiyaç duyulan kriterlerin başında gelmektedir (Armstrong, 2012, s. 65). Bu kaygılar ile çalışılmış bu tasarımda da ilk göze çarpan bir leke olsada bu lekenin tesadüfi olmadığı, belli bir düzen ve kaygı çerçevesinde şekillendirildiği açıkça ifade edilmiştir.

Buradaki ifade aracı ise eskimiş dokuyu ve o naifliği ortaya koyacak olan ahşap oyma ile yapılmış bir baskıdır. Bu baskıda ortaya çıkan kartal figürü tüm ayrıntılarından arındırılarak büyük bir oranda deformasyona uğratılsada geleneksel duruşundan uzaklaştırılmamıştır. Tamamen lekeden ibaret olan bu çalışma bu sayede istenilen ifadeyi yansıtmıştır. Geçmiş dönemlerde taş, ahşaba oyularak veya dokumalara işlenerek ifade edilen gücün simgesi olan kartal motifi bu tasarımda soyutlama yolu ile yeni bir yoruma kavuşturulmuştur. Burada yorum farklılaşsada kartalın o simgesel gücü lekelerin düzeni ile sağlanabilmiştir. Lekelerin sistematik düzeni kompozisyon genelinde hakimiyet kurarak bu güce vurgu yapmaktadır. Bu gücü yansıtan diğer bir unsur ise orta merkezden dışarıya doğru simetrik bir şekilde dağılım gösteren lekelerdir. Kompozisyonun tam ortasında yoğun olan leke kartal figürünün ana gövdesini oluştururken bu ana gövdeyi oluşturan lekeler de parçalanarak dışarıya doğru bir dağılım göstermiş ve kartalın kanatlarını oluşturmuştur. Bu dağılım kartalın gücünün simgeselliğini ortaya koyduğu gibi bir hareketlilikte sağlamıştır. Bu da çalışmada dinamik bir etki yaratmıştır.

Tasarım 31

Tasarımın Konusu: Özgün baskı

Tasarımın Tekniği: Yüksek baskı



Şekil 173. Tasarım 31, ahşap baskı.

Yapıtın en önemli niteliği algılanabilir olmasıdır yani anlamlı olmasıdır. Yapıt özel anlamları olan bir algılanabilir. Bir yapıtı algılamak onun anlamlarına girmektir. Çünkü yapıt bu anlamları oluşturan ve dışlaştıran özel imlerle örülmüştür (Boztaş ve Düz, 2013, s. 9).

Görsel bütünlük açısından birbirinden ayrı düşünölemeyen iki farklı ögenin ele alındığı bu çalışma anlam bakımından iki ters yönde seyreden düşönceleri ifade etmek için tasarlanmıştır. Bu ifadeyi ortaya çıkarabilmek için ise soyutlamada kullanılan başkalaşım ilkesinden faydalanılmıştır.

Görsel olarak belli bir düzen içerisinde bulunan kafesteki kuşlar başkalaşım yolu ile yeni bir düzen içerisine sokulmuştur. Bu yeni düzen oluşturulurken eski düzen ile bağlarını da devam ettirmektedir. Görsel olarak bu bağını devam ettiren tasarım anlam bakımından ise bu bağdan uzaklaşmaktadır.

5.2.İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Grafik tasarım ürünlerinde soyutlama yoluyla anlatım yapılırken tasarım ilkelerinin kullanımı ne şekildedir?

	SEMBOLLEŞTİRME	DEFORMASYON	TEKRAR	ZİTLİK	SADELEŞTİRME	STİLİZASYON	KORAM	DENGE	GÖRSEL HİYERARŞİ	BÜTÜNLEŞMEK	METAMORFOZ
Tasarım 1		X			X	X					
Tasarım 2						X			X	X	X
Tasarım 3								X		X	X
Tasarım 4					X	X				X	
Tasarım 5		X				X			X	X	
Tasarım 6				X	X						
Tasarım 7	X					X				X	
Tasarım 8		X	X		X						
Tasarım 9	X					X				X	
Tasarım 10	X		X	X					X	X	
Tasarım 11		X									X
Tasarım 12		X				X					
Tasarım 13				X				X	X		
Tasarım 14						X					
Tasarım 15		X							X	X	
Tasarım 16										X	
Tasarım 17	X		X				X				
Tasarım 18	X								X	X	
Tasarım 19					X	X				X	
Tasarım 20			X	X					X		
Tasarım 21			X	X				X		X	
Tasarım 22			X	X		X			X		
Tasarım 23	X				X	X				X	
Tasarım 24	X	X			X	X				X	
Tasarım 25		X	X		X	X			X	X	
Tasarım 26					X			X	X	X	
Tasarım 27				X		X	X		X	X	
Tasarım 28	X				X			X		X	
Tasarım 29				X	X	X		X	X	X	
Tasarım 30	X				X			X		X	X
Tasarım 31						X				X	X

Şekil 174. Tasarımlarda kullanılmış olan tasarı ilkeleri.

Sembolleştirme ilkesine göre değerlendirildiğinde; 9 farklı çalışmada kullanılmıştır. Sembolleştirme ilkesinin kullanıldığı tasarımlarda tüm tasarı ilkeleri bir arada kullanılabilmektedir. Sembolleştirme ile birlikte en fazla ihtiyaç duyulan tasarım ilkesi Bütünleşmek olurken, en az ihtiyaç hissedilen tasarı ilkeleri Zıtlık, Koram, Deformasyon ve Metamorfoz İlkeleri olmuştur.

Deformasyon ilkesine göre değerlendirildiğinde; 8 farklı çalışmada kullanılmıştır. Deformasyon ilkesinin kullanıldığı tasarımlarda Sadeleştirme, Stilizasyon, Görsel Hiyerarşi, Bütünleşmek, Tekrar ve Metamorfoz ilkeleri gözlenmektedir. Sembolleştirme, Zıtlık, Koram ve Denge ilkeleri ise Deformasyon ile birlikte hiç kullanılmamıştır. Deformasyon ilkesi ile en çok kullanılan tasarı ilkesi Stilizasyon olurken en az kullanılan tasarı ilkesi ise Metamorfoz olmuştur.

Tekrar ilkesine göre değerlendirildiğinde; 7 farklı çalışmada kullanılmıştır. Zıtlık ilkesi ve Görsel Hiyerarşi ilkesi Tekrar ilkesinin kullanıldığı tasarımlarda eşit olarak en çok ihtiyaç duyulan tasarı ilkeleri olmuştur. Koram, Denge ve Stilizasyon ilkeleri ise Tekrar ilkesinin kullanıldığı tasarımlarda birer çalışmada birlikte kullanılarak en az ihtiyaç hissedilen tasarı ilkeleri olmuşlardır. Tekrar ilkesi Metamorfoz ilkesi dışında diğer tüm tasarı ilkeleri ile birlikte aynı tasarımda bir arada kullanılmıştır.

Zıtlık ilkesine göre değerlendirildiğinde; 8 farklı çalışmada kullanılmıştır. Zıtlık ilkesi Deformasyon ve Metamorfoz ilkeleri hariç diğer tasarı ilkeleri ile aynı çalışmada gözlemlenmiştir. 8 çalışmada ihtiyaç duyulan Zıtlık ilkesi 6 çalışmada Görsel Hiyerarşi ilkesi ile birlikte kullanılarak en çok Görsel Hiyerarşi ilkesine ihtiyaç duymuştur. Sembolleştirme ve Koram ilkelerine ise en az ihtiyaç duymuştur.

Sadeleştirme ilkesine göre değerlendirildiğinde; 12 farklı çalışmada kullanılmıştır. Sadeleştirme ilkesi, Koram ilkesi haricinde diğer tüm tasarı ilkeleri ile birlikte aynı çalışmada kullanılmıştır. Stilizasyon ve Bütünleşmek ilkeleri Sembolleştirme ilkesi ile en sık kullanılan tasarı ilkesi olarak görülmektedir. Metamorfoz ise sadece bir tasarımda Sadeleştirme ilkesi ile aynı tasarımda görülmektedir.

Stilizasyon ilkesine göre değerlendirildiğinde; 16 farklı çalışmada kullanılmıştır. Stilizasyon ilkesi tüm tasarı ilkeleri ile birlikte aynı çalışmalarda kullanılmışlardır. Bütünleşmek ilkesi Stilizasyon ilkesinin kullanıldığı 16 tasarımdan 12'sinde kullanılarak en fazla birlikte ele alınan tasarı ilkesi olmuştur. Koram ve Denge ilkeleri ise birer tasarımda birlikte kullanılmışlardır.

Koram ilkesine göre değerlendirildiğinde; 2 farklı çalışmada kullanılmıştır. Koram ilkesi Sembolleştirme, Tekrar, Zıtlık, Stilizasyon, Görsel Hiyerarşi ve Bütünleşmek ilkeleri ile aynı çalışmalarda birlikte kullanılmıştır. Bu tasarı ilkeleri ile birer kez birlikte ele alınan Koram ilkesi Deformasyon, Sadeleştirme, Denge ve Metamorfoz ilkeleri ile ise birlikte kullanılmamıştır.

Denge ilkesine göre değerlendirildiğinde; 7 farklı tasarımda kullanılmıştır. Denge ilkesi Koram ve Deformasyon ilkeleri dışında diğer tasarı ilkeleri ile beraber aynı tasarım içerisinde görülmektedir. Aynı tasarımda birlikte kullanıldığı bu tasarı ilkelerinden Bütünleşmek ilkesi ile en fazla kullanılmıştır. Metamorfoz, Tekrar ve Stilizasyon ilkeleri ile en az birlikte kullanılmıştır.

Görsel Hiyerarşi ilkesine göre değerlendirildiğinde; 12 farklı tasarımda kullanılmıştır. Görsel Hiyerarşi ilkesinin kullanıldığı tasarımlarda diğer tasarı ilkeleride kullanılmıştır. Metamorfoz ve Koram ilkesi en az ihtiyaç hissedilen tasarı ilkesi olurken Zıtlık, Stilizasyon ve Bütünleşmek ilkeleri en çok birlikte kullanılan tasarı ilkeleri olmuştur.

Bütünleşmek ilkesine göre değerlendirildiğinde; 21 farklı tasarımda kullanılmıştır. Bütünleşmek ilkesi tüm tasarı ilkeleri ile birlikte aynı tasarımda görülmektedir. 10 farklı tasarımda bir arada gözlemlenen Stilizasyon ilkesi ile en fazla birarada kullanılırken bir adet tasarımda birlikte kullanıldığı Koram ilkesi ile en az birlikte ele alınmıştır. Bir adet tasarımda ise tek başına kullanılmıştır.

Metamorfoz ilkesine göre değerlendirildiğinde; 5 farklı tasarımda kullanılmıştır. Sembolleştirme, Zıtlık, Deformasyon Denge, Stilizasyon, Görsel Hiyerarşi, Bütünleşmek ilkeleri ile birlikte aynı tasarımlarda kullanılmıştır. Bunlar arasında en çok İhtiyaç hissettiği tasarı ilkesi Bütünleşmek ilkesi olarak gözlemlenmektedir. Tekrar, Sadeleştirme ve Koram ilkeleri ile ise hiç aynı tasarımda birlikte kullanılmamışlardır.

BÖLÜM VI

SONUÇ ve ÖNERİLER

Araştırmanın bu bölümünde, çalışma sonrasında elde edilen bulgular doğrultusunda oluşturulan sonuçlara yönelik önerilere yer verilmiştir.

6.1.Sonuçlar

Bu araştırmada, "Soyut Sanat Anlayışının Ondokuzmayıs Üniversitesi Samsun Meslek Yüksek Okulu Ön Lisans grafik tasarım Bölümü öğrencilerinin çalışmalarına yansımaları nasıldır?" sorusuna cevap aramış, yapılan uygulama ve değerlendirme sonucu elde edilen bulgulara göre aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

6.1.1.Soyut Sanat Anlayışının Öğrenci Tasarımlarına Ne Şekilde Yansıdığına Yönelik Sonuçlar

Öğrencilerin grafik tasarım ürünleri değerlendirildiğinde; soyut sanat anlayışının temel felsefesi olan “öz” ü arama kaygısı öğrencilerin tasarımlarında da gözlemlenmektedir. Tasarımların konusu veya tekniği ne olursa olsun, oluşturulmuş olan fikirler yalınlaştırmak, basitleştirmek ve en kısa yoldan net bir biçimde görünür kılmak düşüncesi üzerinde birleşmiştir.

Tasarımlar bir mesajı iletmek veya bir konuyu vurgulamak amacıyla oluşturulmuştur. Bu amaçla mesajı açık, anlaşılır ve amacına uygun bir şekilde iletebilmek için soyutlamadan başka bir yol görülmemektedir. Tasarımların değerlendirilmesinden sonra anlaşılan o ki; tasarımların oluşumuna hakim soyutlama düşüncesinin temel gerekçesi reel dünyanın karmaşık yapısını çözmek ve ortaya çıkan “öz” ü veya net anlamı kitlelerle paylaşmaktır.

Soyutlamalar logo başta olmak üzere afiş, tipografi ve piktogram çalışmalarında yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Tasarımlarda ele alınan konu veya iletilmek istenilen mesaj ne olursa olsun soyut anlayışa ulaşılabilmek için genelde tercih edilen unsurlar geometrik şekiller, leke ve çizgi olmuştur.

Tasarımlarda soyutlamaya gidilirken soyutlanan varlıkların karakteristik özellikleri korunmuştur. Anlam bütünlüğüne dikkat edilerek, anlam ve estetik birlikte ele alınmıştır. Soyut anlayış ile birlikte ortaya akılda kalıcı, kullanışlılığı yüksek özgün nitelikte tasarımlar ortaya çıkmıştır.

6.1.2.Soyutlamada Kullanılan Tasarım İlkelerine Yönelik Sonuçlar

Araştırmaya katılan öğrencilerin tasarımları incelendiğinde en fazla ihtiyaç duyulan tasarı ilkesi Bütünleşmek ilkesi olmuştur. Bütünü görebilmek için önemli bir tasarı ilkesi olan Bütünleşmek ilkesinden sonra en çok ihtiyaç duyulan tasarı ilkesi ise Stilizasyon olmuştur. Araştırmaya konu olan bu tasarımlar arasında en az ihtiyaç duyulan tasarı ilkesi ise genelde süsleme sanatlarında yoğun olarak kullanılan Koram ilkesidir. Koram ilkesinden sonra ise Metamorfoz en az kullanılan tasarı ilkesi olmuştur. Tasarımlarda soyutlamaya gidilirken sadece Stilizasyon ilkesi ve Bütünleşmek ilkesi yalnız kullanılmıştır.

Afiş tasarımlarında Deformasyon, Tekrar, Zıtlık, Sadeleştirme, Stilizasyon, Denge, Görsel Hiyerarşi ve Bütünleşmek ilkeleri kullanılmıştır. Sembolleştirme, Koram ve Metamorfoz ilkeleri ise kullanılmamıştır. Tasarı ilkelerinin kullanım sıklığı ise dengelidir.

Baskı çalışmalarında Sembolleştirme, Sadeleştirme, Stilizasyon, Denge, Bütünleşmek ve Metamorfoz ilkeleri kullanılmıştır. Deformasyon, Tekrar, Zıtlık, Koram ve Görsel Hiyerarşi kullanılmamıştır. En çok ise Bütünleşmek ve Metamorfoz ilkesi tekrar etmiştir.

Tipografi çalışmalarında Koram, Denge ve Metamorfoz ilkeleri hiç kullanılmamıştır. Kullanılan tasarı ilkelerinden en çok Bütünleşmek ilkesi yer almıştır.

Piktogram çalışmalarında Sembolleştirme, Zıtlık, Sadeleştirme, Denge ve Bütünleşmek ilkeleri kullanılmıştır. Bunlar arasında ise en çok tekrar eden Sadeleştirme ilkesidir. Deformasyon, Tekrar, Stilizasyon, Koram, Görsel Hiyerarşi ve Metamorfoz hiç kullanılmamıştır.

Logo çalışmalarında tüm tasarı ilkeleri kullanılmıştır. En çok kullanılanlar ise Stilizasyon ve Bütünleşmek ilkeleridir.

Monogram çalışmalarında Sadeleştirmek, Denge, Görsel Hiyerarşi ve Bütünleşmek ilkeleri kullanılmıştır. Kullanılan bu tasarı ilkeleri dengelidir.

Motif çalışmalarında Tekrar, Zıtlık ve Görsel Hiyerarşi kullanılmıştır. Kullanılan tasarı ilkeleri dengelidir.

Ambalaj Tasarım çalışmalarında Sembolleştirme, Sadeleştirme, Stilizasyon ve Bütünleşmek ilkeleri kullanılmıştır. Kullanılan tasarı ilkeleri ise dengelidir.

6.2.Öneriler

Grafik tasarım iletişim kuran, sorun çözen bir tür dil olarak tanımlanabilir. Hayatın her alanında var olan grafik tasarımın; fikir satmak, eylem ve davranışları eleştirmek, gündelik yaşamı kolaylaştırmak, yer ve yön buldurmak, neyin satın alınabileceğine yardımcı olmak, hangi yemeğin yenilebileceğini söylemek gibi birçok belirleyici görevi veya rolü bulunmaktadır. Grafik tasarım üstlendiği bu rolü insanlara sunarken ise en kısa ve en pratik yolu seçer. Yani tasarım sürecinin olmazsa olmazı soyut anlayışı seçer. Bu nedenle grafik tasarımın üstlenmiş olduğu bu dili tasarlayan grafik tasarımcıların yetişmesini sağlayan kurum ve kuruluşlarda görev yapan öğreticilerin soyut sanat anlayışını öğrencilerine öğütleyebilmesi, anlamsal bağların güçlenmesi ve soyutlamacı yaklaşımların geliştirilebilmesi için; soyut sanat akımlarını, sanatçıları ve eserlerini, Sanat Tarihi veya Grafik Sanatı Tarihi derslerinde daha geniş bir çerçeve ile sunmalıdır.

Sadece bir dönem boyunca, Temel Tasarım dersi kapsamında aktarılan tasarı ilkeleri, diğer dönemlerde yer alan uygulamalı derslerde de işlenerek, tüm grafik tasarım ürünleri üzerinde uygulanmalıdır.

Grafik tasarım dili yerel kültürle iç içe olduğu kadar evrensel kültürle de sıkı bağları bulunmaktadır. Bu kültürlerin kodları, grafik tasarımcı tarafından görsel bir dile aktararak işlevsellik kazanmaktadır. Bu işlevselliği evrensel boyuta taşıyarak, alıcısına ya da tüketicisine ulaştıran ise grafik tasarım ürünlerinde uygulanan soyut yaklaşımdır.

Bu soyut yaklaşımla ortaya çıkan imgeler, simgeler, işaretler ve karakterler evrensel kültürümüzün özünü oluştururlar. Bu özü oluşturan bu unsurlar ise iletişimi üstlenmiş olan grafik tasarım ürünleridir.

Evrensel dilimizin mimarı ya da mimar adayları grafik tasarım Bölümü öğrencileri, soyut sanat anlayışı ile ortaya çıkan tasarımlardaki imgeleri, simgeleri, işaretleri ve karakterleri

anlamlandırabilmeleri ve bu anlamları kitlelere doğru aktarabilmeleri gerekmektedir. Toplumsal ipuçlarını anlayabilmeli ve okuyabilmelidirler. Dolayısıyla küresel kültürü ve özelliklerini bilmeleri de soyut anlayışın gelişmesi için önem taşımaktadır. Sosyoloji, Antropoloji, Görsel Kültür, Sematik veya Semiyotik, İletişim Tasarımı gibi derslerde müfredatta yer edinirse bu konuda soyut anlayışın gelişimine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Abacı, N. (2009). Modern Grafik Tasarıma Geçişin Baş Aktörü. *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*, 78(1). <http://gmk.org.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Acar, S. (t.y.). *Kuşlar* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/salih-acar/birds-dSvGc-R-wHToz5X5LoT77w2> sayfasından erişilmiştir.
- Ahmetoğlu, Ü., & Denli, S. (2013). Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı Ve Türk Resim Sanatına Yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 3(8), 173-188.
- Akbaşak, B. (2013). *Grafik Tasarımda Tipografinin Yeri Ve Önemi*. Yüksek Lisans Tezi, Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akdenizli, F. (2005). Türk Grafik Sanatlar Tarihi'nde Orijin Sorunu. *Anadolu Sanat Dergisi*, (16), 113 – 123.
- Akdenizli, F. (2008). *1960 Sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup Sorunsalı*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Akdenizli, H. (2011). *Simgesel sığınak* [Resim]. <http://www.halilakdeniz.net/pPages/pArtist.aspx?paID=447§ion=130&lang=TR&bhpc=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0> sayfasından erişilmiştir.
- Akgül, R. F. (2015). *1980'lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstructivism)*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Aksel, M. (t.y.). *Temizlik yapan kadınlar* [Resim]. http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=556 sayfasından erişilmiştir.
- Akurgal, E. (1998). *Türkiyenin Kültür Sorunları ve Anadolu Uygarlıklarının Dünya Tarihindeki Önemi*. Ankara: Bilgi

- Akyavaş, E. (1981). *Güzergah* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/erol-akyavas/past-auction-results> sayfasından erişilmiştir.
- Akyunak, N. (t.y.). *Soyut kompozisyon* [Resim]. <http://www.galerieksen.com/img/upload/Nihat%20Akyunak%20%28600%20x%20457%29.jpg> sayfasından erişilmiştir.
- Altan, Ö. (1990). *Köpek gezdirme alanları yaygınlaştırma projesi birinci versiyon* [Resim]. <http://ozdemiraltan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=516§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-2&pageNo=0&exhID=0> sayfasından erişilmiştir.
- Altınok, İ. (t.y.). *Soyut* [Resim]. http://www.artsnt.com/ismail_altinok.php sayfasından erişilmiştir.
- Altıntaş, Y. (1961). *Tiyatro oyunu için afiş* [Resim]. <http://www.yurdaeraltintas.com> sayfasından erişilmiştir.
- Altıntaş, Y. (1970). *Karagöz oyunları, “cazular” oyunu* [Resim]. <http://www.yurdaeraltintas.com> sayfasından erişilmiştir.
- Altuğ, E. (2002). Ergin İnan Sergisi. Z. Rona & A. Antmen (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2001* (s. 70-73). İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge
- Ambrose, G., & Aono-Billson, N. (2013). *Grafik tasarımda Dil Ve Yaklaşım* (M. Taşçıoğlu, Çev.). İstanbul: Literatür.
- Anlı, H. (t.y.). *Çıplak* [Resim]. http://www.artnet.com/artists/hakki-anli/nude-JRFCBvc_Rgz-bw_XJhjygg2 sayfasından erişilmiştir.
- Anonim (1920). *George Grosz ve John Heartfield* [Resim]. <http://www.eskop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlari-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748> sayfasından erişilmiştir.
- Antmen, A. (2002). Burhan Doğançay Retrospektif. Z. Rona & A. Antmen (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2001* (s. 50). İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge.
- Antmen, A. (2002). Murat Morova Dem Bu Dem. Z. Rona & A. Antmen (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2001* içinde (s. 112-113). İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel

- Arbaş, A. (1987). *Kuvayi-i Milliye* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/avni-arbas/kuva-i-millie-tYMNIfNv2xGy5QCp8exjGQ2> sayfasından erişilmiştir.
- Arel, M. (1951). *Mevleviler* [Resim]. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=617 sayfasından erişilmiştir.
- Arel, Ş. (t.y.). *Soyut* [Resim]. <http://www.gorselsanatlar.org/turk-sanati/geometrik-soyutlamacilar/> sayfasından erişilmiştir.
- Arman, M. Ş. (1960). *Hat* [Resim]. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2738 sayfasından erişilmiştir.
- Armstrong, H. (2012). *Grafik Tasarım Kuramı*. İstanbul: Espas Sanat Kuram
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*. İstanbul: Metis
- Arseven, C. E. (1956). *Türk Sanatı Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim
- Asaf, A. (t.y.). *Otoportre* [Resim]. <https://tr.0wikipedia.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRG9zeWE6SGFsZV9Bc2FmX090b3BvcnRyZS5KUeC> sayfasından erişilmiştir.
- Aslan Odabaşı, H. (2006). *Grafikte Temel Tasarım*. İstanbul: Yorum
- Ata, M. (2008). *İsimsiz* [Resim]. http://www.artnet.com/artists/mustafa-ata/untitled-rzkj_3s_vXQRhH42Gid3mg2 sayfasından erişilmiştir.
- Atalay, T. (1974). *Figüratif soyutlama* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/turgut-atalay/figurative-abstraction-k7StrkenqbnOzunS29uNCA2> sayfasından erişilmiştir.
- Avşar Karabaş, P. (2016). Çağdaş Türk Resim Sanatında Şükriye Dikmen'in Yeri Ve Önemi. *İdil Dergisi*, 5(19), 265-291.
- Ayataç., M. (t.y.). *Kompozisyon* [Resim]. <https://tr.pinterest.com/pin/788552215975976279/> sayfasından erişilmiştir.
- A. O. Alakuş & L. Mercin (Ed.). (2009). *Sanat Eğitimi Ve Görsel Sanatlar Öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Aytaç, H. (t.y.). *İhlas suresi, hat sanatı* [Resim]. <http://www.ktsv.com.tr/sanatkarlar/117-hamit-aytac> sayfasından erişilmiştir.

- Ball, H. (1916). *Hugo Ball Cabaret Voltaire'de performans gösterisi* [Resim]. [https://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_\(Zurich\)#/media/File:Hugo_Ball_Cabaret_Voltaire.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_(Zurich)#/media/File:Hugo_Ball_Cabaret_Voltaire.jpg) sayfasından erişilmiştir.
- Balla, G. (1912). *Tasmalı köpeğin dinamizmi* [Resim]. <http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/balla-giacomo/giacomo-balla-tasmali-kopegin-dinamizmi/> sayfasından erişilmiştir.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1971). *Türk Plastik Sanatları*. Ankara: Milli Eğitim
- Barın, E. (t.y.). *Hat sanatı* [Resim]. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=698 sayfasından erişilmiştir.
- Başaga, F. (1980). *Tekneler* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/ferruh-basaga/past-auction-results/2> sayfasından erişilmiştir.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu - Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*. İstanbul: İletişim
- Bayav, D. (2011). 19. Yy. Sonu Ve 20. Yy. Başında Kadın Ressamlarımız. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29(22).
- Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Kalemişi Dergisi*, 1(2), 1-40.
- BBC. (2015). *Arşiv Odası: Abidin Dino, 1984*. http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/04/150409_arsiv_odasi_abidin_dino sayfasından erişilmiştir.
- Becer, E. (2015). *İletişim Ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost
- Behrens, P. (t.y.). *AEG firması için tasarımlar* [Resim]. <https://designhistoryresearch.wordpress.com/category/peter-behrens/> sayfasından erişilmiştir.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi
- Berk, N. (1957). *Nargile içen adam* [Resim]. <http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/> sayfasından erişilmiştir.
- Berk, N. (1958). *Nargile içen adam* [Resim]. <http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/> sayfasından erişilmiştir.

- Berk, N. (1968). Fikret Muallayı Tanıma, *Fikret Mualla* içinde (s. 1-3). İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
- Berkel, S. F. (t.y.). *Abstre* [Resim].
<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=ENG§ionID=1&articleID=34>
sayfasından erişilmiştir.
- Beykal, C. (2002). Özdemir Altan. Z. Rona & A. Antmen (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2001* içinde (s. 136). İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge
- Blumenkranz-Onimus, N. (2000). Carlo Carra: Gürültülerin ve Kokuların Resmi. A. Kayabal (Ed.), *Modernizmin Serüveni* (E. Batur, Çev.) içinde (s. 95-97). İstanbul: Yapı Kredi
- Bolat Aydoğan, E. (2008). Sanat Eğitimiinde Bir Duayen Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu Ve 10'lar Grubu. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(2), 312-326
- Boztaş, E., & Düz, N. (2013). Sanatta Denge Unsurunun Sanat Yapıtına Kazandırdığı Estetik Değerler. *Akademik Bakış Dergisi*, (39).
- Braque, G. (1909). *Normandiya'daki küçük liman* [Resim].
<https://www.pinterest.fr/pin/376121006353022234/> sayfasından erişilmiştir.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç, E., Akgün, Ö., E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi
- Can Koç, D. A., O. (2016). Bedri Rahmi Eyüboğlu-Neşet Günal-Nuri İyem-Mehmet Pesen-Nedret Sekban Eserlerinin Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi. *İdil Dergisi*, 5(23).
- Candemir, T. (2011). *Cumhuriyet Sonrası Gelişen Çağdaş Türkiye'nin Görsel Kimlik Göstergeleri; Türk Grafik Tasarımından Örnekler*. V. Uluslararası Türk Kültürü İle Sanatlar Kongresi'nde sunulmuş bildiri, Madrid/İspanya.
<http://aves.akdeniz.edu.tr/YayinGoster.aspx?ID=1980&NO=1> sayfasından erişilmiştir.
- Ceran, S. (2014). *Türk Grafik Sanatı Eğitimine Katkısı Açısından Grafik Sanatçısı Sait Maden'in Sanatı Ve Düşünceleri Üzerine Bir Araştırma* (Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya. sayfasından erişilmiştir.

- Ceylan, İ. G. (2015). Amblem Ve Logo Tasarımlarında Renklerin Dili. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 8(16), 314-330.
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya Açılış Ve Osman Hamdi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası
- Chia, S. (1981). *Korkusuz çocuklar iş başında* [Resim]. <https://artuk.org/discover/artists/chia-sandro-b-1946> sayfasından erişilmiştir.
- Civcir, E. (2015). *Temel Tasarım Ve Tasarım İlkeleri*. Ankara: Akademisyen
- Colin, P. (1930). *Gham-Bo* [Resim]. <https://theredlist.com/wiki-2-343-917-997-view-poster-art-profile-colin-paul.html> sayfasından erişilmiştir.
- Çelebi, A. A. (1928). *Maskeli balo* [Resim]. <http://www.antikalar.com/ali-avni-celebi/> sayfasından erişilmiştir.
- Çoker, A. (1975). *Bulunmuş plan* [Resim]. <http://www.adnancoker.com/pPages/pArtist.aspx?paID=483§ion=130&lang=ENG&periodID=416&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1> sayfasından erişilmiştir.
- Dali, S. (1936). *Haşlanmış fasülyeli yumuşak yapı* [Resim]. <https://tasarimtarihi.wordpress.com/2014/01/04/salvador-dali-eserleri-ve-anlamlari/> sayfasından erişilmiştir.
- Delaunay, R. (1913). *Simultaneous Contrasts* [Resim]. <https://www.moma.org/collection/works/78302> sayfasından erişilmiştir.
- Demir, R. (2006). Sanatsal Yaratmada İfade Ve Biçim Dili. *Anadolu Üniversitesi Dergileri*, (17).<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1180/352348.pdf?sequence=1&isAllowed=y>;Sanatsal sayfasından erişilmiştir.
- Demirhan, B. (Ed.). (2016). *İzmler: Modern Sanatı Anlamak*. İstanbul: Yem
- Demirtaş, S. (2006). *Ayaklar I, taş baskı* [Resim]. <http://yedibin.com/art/product/sinan-demirtas-ayaklar-i/> sayfasından erişilmiştir.
- Dereli, C. (t.y.). *Yaşarım yan yana* [Resim]. <http://www.lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=556&lang=TR> sayfasından erişilmiştir.
- Deveci, M., & Bulut, E. (2015). Öğrencilerin Grafik Tasarımda İmge ve Simgeleri Kullanma Becerilerinin Geliştirilmesine Yönelik Bir Eylem Araştırması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(3), 185-216.

- Dikmen, Ş. (t.y.). *Kadın portresi* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/sukriye-dikmen/past-auction-results/2> sayfasından erişilmiştir.
- Dilmaç, O. (2009). 1914-1940 Yılları Arasında Avrupa’da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Ülkemizdeki Sanat Eğitimine Katkıları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 23. <http://dergipark.gov.tr/ataunigsed/issue/2579/33174> sayfasından erişilmiştir.
- Dino, A. (1968). Fikret Mualla, *Fikret Mualla* içinde (s. 1-3). İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
- Dino, A. (t.y.). *Eller* [Resim]. <http://www.leblebitozu.com/abidin-dinonun-eserleri-ve-hayati/> sayfasından erişilmiştir.
- Doesburg, T. V. (1914). *İneğin soyutlanması* [Resim]. <https://theartstack.com/artist/theo-van-doesburg/the-cow-4-stages-of-abstraction-1917> sayfasından erişilmiştir.
- Doğançay, B. (1987). *Malcolm x ve şerit* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/burhan-cahit-dogan%C3%A7ay/> sayfasından erişilmiştir.
- Dünya Doğal Yaşamı Koruma Vakfı logosu (t.y.). [Resim]. <http://www.wwf.org.tr/> sayfasından erişilmiştir.
- Dürer, A. (1513). *Süvari, ölüm ve şeytan* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/albrecht-d%C3%BCrerritter-tod-und-teufel-hHj7yWLF3A57-Xa5tNWeIg2> sayfasından erişilmiştir.
- Eğribel, E. (1994). *Resim Sanatı Ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri*. İstanbul: Sarmal
- Ekim, T. Türkmen, F. & Uçar, İ. (2012). *11. Sınıf Grafik Tasarım Ders Kitabı*. Ankara: Ankara
- Ekipman, R. (t.y.). *Dans* [Resim]. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=333 sayfasından erişilmiştir.
- Elderoğlu, A. (1959). *Soyut kompozisyon* [Resim]. <http://www.beyazart.com/sanatci/Abidin-Eldero%C4%9Flu> sayfasından erişilmiştir.
- Erbil, D. (t.y.). *Baskı çalışması* [Resim]. http://www.devrimerbil.com/tr_main.html sayfasından erişilmiştir.

- Ergan, U. (2015). *Turan Erol Üzerine*. <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ugur-ergan/turan-erol-uzerine-28395397> sayfasından erişilmiştir.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Erol, T. (1966). *Tilalo köyünde boranhaneler* [Resim]. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=80 sayfasından erişilmiştir.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Bilim Sanat
- Ertel, M. (t.y.). *Jeanne d'Arc'ın çilesi tiyatro afişi* [Resim]. <http://gmk.org.tr/publications/afislerden-kartpostallar/mengu-ertel> sayfasından erişilmiştir.
- Esirkuş, M. (t.y.). *Köylüler* [Resim]. http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=767 sayfasından erişilmiştir.
- Eyüboğlu, B. R. (t.y.). *İstanbul* [Resim]. <http://www.leblebitozu.com/bedri-rahmi-eyuboglunun-resimleri-siirleri-ve-hayati/> sayfasından erişilmiştir.
- Farago, F. (2006). *Sanat* (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Farthing, S. (2013). *Sanatın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest
- Fineberg, J. (2014). *1940' tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (S. Atay Eskier & G. Erinc Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem
- Frutiger, A. (t.y.). *Yazı karakterleri örneği* [Resim]. <https://en.0wikipedia.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQWRyaWFuX0ZydXRpZ2Vy> sayfasından erişilmiştir.
- Gabo, N. (1916). *Büst Çalışması* [Resim]. <http://www.naum-gabo.com/gallery/> sayfasından erişilmiştir.
- Giray, K. (2016). Ali Avni Çelebi'nin Yaşamı ve Sanatı. *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, 7(7), 100.
- Gombrich, E. H. (2014). *Sanatın Öyküsü* (Ö. Erduran & E. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi
- Görel, H. (t.y.). *Eldeki tılsım* [Resim]. http://www.hamitgorele.com/yenisergi_0101.htm sayfasından erişilmiştir.

- Görey, İ. H. (1931). *Afiş* [Resim]. <http://listelist.com/ihap-hulusi-gorey/> sayfasından erişilmiştir.
- Grafikerler Meslek Kuruluşu (2017). *Yurdaer Altıntaş*. <http://gmk.org.tr/index.php/events/sohbetler/gmk-sohbetler-02-yurdaer-altintas-1> sayfasından erişilmiştir.
- Gris, J. (1915). *Masaörtüsü ve natürmort* [Resim]. https://en.wikipedia.org/wiki/Juan_Gris sayfasından erişilmiştir.
- Gülan, G. (2013). *Jackson Pollock atölyesinde çalışırken* [Fotoğraf]. <http://artlog.art50.net/sanatcilarla-sahne-arkasi/> sayfasından erişilmiştir.
- Güner, K. (2014). *Modern Türk Sanatının Doğuşu*. İstanbul: Kaynak
- Günsur, N. (1960-1969). *Karabasan* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/nedim-g%C3%BCnsur/past-auction-results/2> sayfasından erişilmiştir.
- Gürer, L. K. (t.y.). *Çağdaş Teknoloji Ve Sanat*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Güvemli, Z. (1982). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Varlık
- Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü (2017). *Fikret Mualla*. <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3215/fikret-mualla.html> sayfasından erişilmiştir.
- Hamilton, R. (1956). *Bugünün evlerini bu denli farklı ve cazip kılan şey nedir?* [Resim]. <http://www.brandlifemag.com/pop-artin-tarihine-yolculuk/> sayfasından erişilmiştir.
- Hegel, G. W. F. (1994). *Estetik-Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* İstanbul: Payel
- Höch, H. (1919). *Almanya'nın son weimar-bira-göbekli-kültür çağı* [Resim]. https://en.wikipedia.org/wiki/Hannah_H%C3%B6ch sayfasından erişilmiştir.
- Hrankenthaler, F. (1957). *Gidiş* [Resim]. <http://www.wikiart.org/en/helen-frankenthaler> sayfasından erişilmiştir.
- Huszar, V. (1917). *1917'den 1920'ye dek kullanılan De Stijl dergisinin ilk kapak tasarımı* [Resim]. <http://www.iconofgraphics.com/Theo-Van-Doesburg> sayfasından erişilmiştir.
- İbnü'l-Heysem'in üç mum deneyi (t.y.). [Resim]. <http://www.bilgiustam.com/ibn-i-heysem-kimdir/> sayfasından erişilmiştir.

- İbrahimgil, M. Z. (2016). *Ortaöğretimde Sanat Tarihi Ders Kitabı*. Ankara: Koza
- İnan, E. (2007). *Mevlana Celaleddin Rumi* [Resim]. http://www.ergininan.com/#w_detail/1627 sayfasından erişilmiştir.
- İyem, N. (1959). *Soyut kompozisyon* [Resim]. http://www.artnet.com/artists/nuri-iyem/abstract-composition-szXEI8ufyjT_uomWBSlj8Q2 sayfasından erişilmiştir.
- İzer, Z. F. (t.y.). *Şahlanış* [Resim]. <http://www.lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=442&lang=TR> sayfasından erişilmiştir.
- Kahramankaptan, Ş. (2001). *Resmigeçit Ressam Söyleşileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı
- Kaleşi, Ö. (1963). *Tartışma* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/omer-kalesi/discussion-rouge-86RnRNINNzbTqrajvBIIPA2> sayfasından erişilmiştir.
- Kandinsky, W. (1911). *İlk soyut suluboya resmi* [Resim]. <http://www.dw.com/tr/do%C4%9Fumunun-150nci-y%C4%B1l%C4%B1nda-kandinsky-ve-soyut-sanat/g-36599929> sayfasından erişilmiştir.
- Karacan, B. (2017). *Görsel İletişim Tasarımı Açısından Afiş Çözümlemeleri: Uluslararası İstanbul Film Festivali Afişleri*. (Yüksek Lisans Tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> sayfasından erişilmiştir.
- Kasapçı, G. (1989). *İsimsiz* [Resim]. <http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=1388&pageNo=0&exhID=0> sayfasından erişilmiştir.
- Kaya, G., & Keskin, H. E. (2017). *Fotoğraf*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı
- Kiefer, A. (1982). *Wayland's song (with wing)* [Resim]. <https://www.flickr.com/photos/clairity/36369696000> sayfasından erişilmiştir.
- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 327-340.
- Kınam Dokuzlar, B. (2015). Toplumsal Farkındalık İçin Grafik Tasarım. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 8(16), 285.
- Kirchner, E. L. (1909). *Taverna* [Resim]. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Ludwig_Kirchner sayfasından erişilmiştir.

- Kline, F. (1956). *İsimsiz* [Resim]. <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/cathedral-1947> sayfasından erişilmiştir.
- Kocamemi, Z. (t.y.). *Kübist peyzaj* [Resim]. <https://tr.0wikipedia.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3cvaW5kZXgucGhwP3RpdGxIPURvc3lhOlprX3BleXphai5KUeZmlsZXRpbWVzdGFtcD0yMDA4MDYwNDE4MDc0MCY> sayfasından erişilmiştir.
- Konak, C. (2016). Bauhaus Okulu Ve Eğitim Anlayışı *Kesit Akademi Dergisi*, 2(3), 154-162.
- Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi (2017). *Ders İçerikleri*. <https://www.kabk.nl/opleidingen/bachelor/grafisch-ontwerpen/vakken#content> sayfasından erişilmiştir.
- Kraliyet Sanat Okulu. (2017). *Ders İçerikleri*. https://www.rca.ac.uk/schools/school-of-communication/visual_communication/graphic-design-pathway/ sayfasından erişilmiştir.
- Kuban, D. (1981). *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*. İstanbul: Gerçek
- Kumar, K. (1995). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. Ankara: Dost
- Küçükcan, B. (2006). Düünden Bugüne Matbaanın Serüveni *Leman Şenalp'e Armağan*. İstanbul: Türk Kütüphaneciler Derneği
- Kültür Ve Turizm Bakanlığı.(2017). *Türkiye'de Çağdaş Grafik Tasarıma Toplu Bakış*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80298/turkiyede-cagdas-grafik-tasarima-toplu-bakis.html> sayfasından erişilmiştir.
- Larionov, M. (1913). *Kırmızı rayonizm* [Resim]. https://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Larionov#/media/File:Larionov_red_rayonism.jpg sayfasından erişilmiştir.
- Lautrec, H. (1892). *Divan Japonais* [Resim]. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/58.621.17/> sayfasından erişilmiştir.
- Lebriz (2017). *Turgut Atalay'ın Yaşamı ve Sanatı*. <http://lebriz.com/pages/lsl.aspx?lang=TR§ionID=5&articleID=817&bhcp=1> sayfasından erişilmiştir.

- Leck, B. V. D. (1919). *Sergi afişi* [Resim]. <http://www.lefiguredeilibrari.com/2017/03/10/dick-bruna-lo-stile/> sayfasından erişilmiştir.
- Leger, F. (1916). *Boru asker (Le soldat à la pipe)* [Resim]. <https://useum.org/artwork/Soldier-with-a-pipe-Fernand-Leger-1916> sayfasından erişilmiştir.
- Leipzig Görsel Sanatlar Akademisi (2017). *Üniversiteye Genel Bakış*. <https://www.hgb-leipzig.de/index.php?a=hgb&js=2&> sayfasından erişilmiştir.
- Lewis, W. (1912). *Mutlu günler* [Resim]. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lewis-planners-happy-day-t00106> sayfasından erişilmiştir.
- Lichtenstein, R. (1963). *Whaam* [Resim]. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-whaam-t00897> sayfasından erişilmiştir.
- Lipchitz, J. (1918). *Le gitariste (Gitar çalıcısı)* [Resim]. <https://collections.lacma.org/node/246593> sayfasından erişilmiştir.
- Lissitzky, E. (1919). *Kırmızı kama* [Resim]. https://en.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky sayfasından erişilmiştir.
- Louis, M. (1961). *Delta theta* [Resim]. <https://www.wikiart.org/en/morris-louis/delta-theta-1961,09.05.2017> sayfasından erişilmiştir.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. (S. Öziş & C. Çapan, Çev.). İstanbul: Remzi
- Mackintosh, C. R. (1894). *Glasgow Güzel Sanatlar Enstitüsü için afiş* [Resim]. <http://www.scotcities.com/mackintosh/designer.htm> sayfasından erişilmiştir.
- Maden, S. (t.y.-a). *Kitap kapağı* [Resim]. <http://www.5harfliler.com/sait-madenin-muhtesem-kitap-kapaklari/> sayfasından erişilmiştir.
- Maden, S. (t.y.-b). *Türkiye aile planlaması vakfı amblemi* [Resim]. <http://www.tapv.org.tr/> sayfasından erişilmiştir.
- Magritte, R. (1953). *Golconde* [Resim]. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Golconde> sayfasından erişilmiştir.
- Maleviç, K. (1915). *Süpermatist kompozisyon* [Resim]. <http://blog.kavrakoglu.com/tag/kazimir-malevich/> sayfasından erişilmiştir.

- Manioğlu, M. (t.y.). *Ana ve çocuk sağlığı haftası için afiş çalışması* [Resim]. <http://www.turkishculture.org/fine-arts/turkish-culture-portal-576.htm> sayfasından erişilmiştir.
- Marmara Üniversitesi (2017). *Ders İçerikleri* <https://gsf.marmara.edu.tr/fakulte/tarihce/> sayfasından erişilmiştir.
- MEB. (2012). *Avrupa Grafik Sanatı Tarihi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı
- MEGEP. (2012). *Grafik Ve Fotoğraf, Fikir Ve Mesajı Sembolleştirme*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı
- MEGEP. (2012). *Grafik Ve Fotoğraf, Grafikselsel Yorumlar*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı
- MEGEP. (2012). *Türk Grafik Sanatı Tarihi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı
- Merter, E. (2008). *Cumhuriyet'i Afişleyen Adam İhap Hulusi Görey 110 Yaşında* (2. cilt). İstanbul: Literatür
- Metzinger, J. (1911). *Le goûter (Tea time)* [Resim]. https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Metzinger sayfasından erişilmiştir.
- Miedinger, M. (t.y.). *Helvetica yazı karakteri tasarımı* [Resim]. <https://en.0wikipedia.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvSGVsdmV0aWNh> sayfasından erişilmiştir.
- Milliyet (2011). *Sevmediği Sözcük Reklam, Aşık Olduğu Meslek Reklamcılıktı*. <http://www.milliyet.com.tr/sevmedigi-sozcuk-reklam-asik-oldugu-meslek-reklamcilikti-ekonomi-1339133/> sayfasından erişilmiştir.
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (2017). *Ders İçerikleri*. <http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/grafik-tasarim/257/Page.aspx> sayfasından erişilmiştir.
- Miro, J. (1934). *Salyangoz kadın çiçek yıldızı* [Resim]. <https://www.wikiart.org/en/joan-miro/fleur-femme-etoile-escargo> sayfasından erişilmiştir.
- Moholy-Nagy, L. (1920). *Afiş* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/l%C3%A1szl%C3%B3-moholy-nagy/2> sayfasından erişilmiştir.
- Mondrian, P. (1912). *Ağaç II* [Resim]. <http://www.piet-mondrian.org/> sayfasından erişilmiştir.

- Mondrian, P. (1912a). *Çiçekli elma ağacı* [Resim]. <http://www.piet-mondrian.org/sayfasından erişilmiştir>.
- Mondrian, P. (1912b). *Gri ağaç* [Resim]. <http://www.piet-mondrian.org/sayfasından erişilmiştir>.
- Morris, W. (1891). *Kelmscott Press, Victorian Bibliomania kataloğu'ndan* [Resim]. <http://www.victorianweb.org/art/design/morris/3.html> sayfasından erişilmiştir.
- Motherwell, R. (1957). *No: 57, İspanyol Cumhuriyeti'ne ağıt* [Resim]. http://www.abstract-art.com/abstraction/l2_Grnfthrs_fldr/g036_motherwell_elegy57.html sayfasından erişilmiştir.
- Mualla, F. (t.y.). *Balık pazarı* [Resim]. <http://www.leblebitozu.com/fikret-muallanın-rengarenk-23-eseri-ve-hayati/> sayfasından erişilmiştir.
- Naci, E. (1968). Fikret Mualla, *Fikret Mualla* içinde (s. 1-3). İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
- Niépcé, J. N. (1826). *Çekilen ilk fotoğraf* [Resim]. <http://cool.conservation-us.org/byorg/abbey/an/an26/an26-3/an26-307.html> sayfasından erişilmiştir.
- Nolland, K. (1977). *Kör geçit* [Resim]. http://www.caldwellgallery.com/bios/biederman_biography.html sayfasından erişilmiştir.
- Oktay, A. (1994). Sanat Eğitiminin Önemi Ve Sanatın Geleceği , *Sanat Eğitiminin Geleceği Eğitsel Etken Olarak Güzel Sanatlar* içinde (s. 16-20). Ankara: Mert
- Oppenheim, M. (1936). *Tüylü kahvaltı* [Resim]. <https://ahmetrustem.blogspot.com.tr/2014/02/zamannn-otesindekiler-no2-meret.html> sayfasından erişilmiştir.
- Orhon, M. (1965). *Le Havre* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/mubin-orhon/devrim/past-auction-results> sayfasından erişilmiştir.
- Öndin, N. (2005). Kübizm Ve Türkiye. *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, 14(2), 109.
- Özarman, M. F. (t.y.). *İllüstrasyon* [Resim]. <http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=247&bhcp=1> sayfasından erişilmiştir.

- Özderin, S. (2009). Modern Resim Sürecinde, ‘Soyut’ Ve ‘Soyutlayıcı’ Yaklaşımlarda Biçimsel–Eleştirel Yapılanma. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 3(2), 57-66.
- Özkartal, M. (2009). Resim Sanatında Çizgi Ve Çizgi Ritmi Üzerine. *Gazi Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 1(4), 55-72.
- Paris Güzel Sanatlar Akademisi (2017). *Sanatsal Uygulama Bölümü*. <https://www.beauxartsparis.fr/en/study/courses> sayfasından erişilmiştir.
- Paşa, H. (1916). *Kotra, vapur ve deniz* [Resim]. <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=467&bhcp=1> sayfasından erişilmiştir.
- Peker, O. (1973). *Hitit güneşi* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/orhan-peker/past-auction-results/2> sayfasından erişilmiştir.
- Pesen, M. (t.y.). *Köyde düğün töreni* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/mehmet-pesen/past-auction-results> sayfasından erişilmiştir.
- Picasso, P. (1907). *Avignonlu kızlar* [Resim]. <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=1256&bhcp=1> sayfasından erişilmiştir.
- Picasso, P. (1912). *Gitar* [Resim]. <https://mindonart.com/2013/04/19/k-o-l-a-j/> sayfasından erişilmiştir.
- Picasso, P. (1913). *Kart oynayan* [Resim]. <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-2964.php> sayfasından erişilmiştir.
- Picasso, P. (1945). *Boğa soyutlaması* [Resim]. https://www.artyfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm sayfasından erişilmiştir.
- Rand, P. (1941). *Afiş* [Resim]. <http://www.paul-rand.com/foundation/posters/#prettyPhoto> sayfasından erişilmiştir.
- Rauschenberg, R. (1976). *Booster* [Resim]. <https://fineartmultiple.com/blog/Famous-Multiples-Rauschenberg-Booster/> sayfasından erişilmiştir.
- Riley, B. (1964). *Akım* [Resim]. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-blaze-p05083> sayfasından erişilmiştir.

- Rona, Z. (2001). Atölye Demirtaş Taş Baskı Koleksiyonu. Z. Rona & A. Antmen (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2001* içinde (s. 34). İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge
- Rona, Z. (2002). Abidin Elderoğlu Sergisi. Z. Rona & A. Antmen (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2001* içinde (s. 20). İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge
- Rona, Z. (2002). Hakkı Anlı Sergisi. Z. Rona & A. Antmen (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2001* içinde (s. 94). İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge
- Rona, Z. (2002). Mübin Orhan Sergisi. Z. Rona & A. Antmen (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2001* içinde (s. 116). İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge
- Russolo, L. (2000). Seslerin/Gürültülerin ve Kokuların Resmi: Fütürist Manifesto. A. Kayabal (Ed.), *Modernizmin Serüveni* içinde (s. 97-101). İstanbul: Yapı Kredi
- Samsun Meslek Yüksek Okulu (2017). Grafik tasarım Bölümü. <http://samsunmyo.omu.edu.tr/akademik1505210115/akademik-birimler/tasarim-bolumu> sayfasından erişilmiştir.
- Samsun Meslek Yüksek Okulu (2018). Grafik Tasarım Bölümü Ders İçerikleri http://samsunmyo.omu.edu.tr/files/samsunmyo/files/bolum_ders_icerikleri/grafik%20tasar%C4%B1m%20program%C4%B1%20ders%20plan%C4%B1%20ve%20i%C3%A7erikleri.pdf sayfasından erişilmiştir.
- Sanouillet, M. (2000). Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York A. Kayabal (Ed.), *Modernizmin Serüveni* içinde (s. 303-317). İstanbul: Yapı Kredi
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık Ve Postmodernizm*. Ankara: Bilim ve Sanat
- Satır, M. (2013). Gerçeklikten Soyuta Giden Yol. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (30). <http://dergipark.gov.tr/ataunigsed/issue/2583/33241> sayfasından erişilmiştir.
- Schmidt, J. (1923). *Afiş* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/joost-schmidt/> sayfasından erişilmiştir.
- Secession akımının grafik tasarımcıları tarafından yapılmış çalışma örnekleri (t.y.). [Resim]. <https://www.nyarc.org/content/vienna-secession> sayfasından erişilmiştir.
- Sezer, C. (2008). Soyut Resimde Yüzeyin Çizgisel Düzenlemesine Yönelik Analizler. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 1-18.

- Siegel ve Gale (1961). *Novartis logosu* [Resim]. [https://www.novartis.com.tr/ sayfasından](https://www.novartis.com.tr/sayfasından) erişilmiştir.
- Stella, F. (1967). *İsimsiz* [Resim]. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-title-not-known-p78386> sayfasından erişilmiştir.
- Suner, C. (2001). Mesut Manioğlu. Z. Rona, Antmen, A. (Ed.), *Türkiye Sanat Yıllığı 2001* içinde (s. 230). İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge
- Şahin, T. E. (2000). *Lise Sanat Tarihi 1*. İstanbul: Sethat
- Tanguy, Y. (1927). *Anne, babam yaralandı!* [Resim]. https://en.wikipedia.org/wiki/Yves_uy sayfasından erişilmiştir.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. Ankara: Bilgi
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi
- Tarabukin, N. (2000). Sehpadan Makineye. A. Kayabal (Ed.), *Modernizmin Serüveni* içinde (s. 118-127). İstanbul: Yapı Kredi
- Tatlin, V. (1920). *Üçüncü enternasyonal anıtı* [Fotoğraf]. https://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Tatlin sayfasından erişilmiştir.
- Tekcan, S. S. (t.y.). *Atlar serisinden* [Resim]. <http://www.suleymansaimtekcan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=355§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=201&pageNo=0&exhID=0> sayfasından erişilmiştir.
- Temizan, K. (t.y.). *Afiş* [Resim]. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80298/turkiyede-cagdas-grafik-tasarima-toplu-bakis.html#> sayfasından erişilmiştir.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar*. Ankara: Detay
- Tollu, C. (t.y.). *Ankara keçileri* [Resim]. http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=46 sayfasından erişilmiştir.
- Toros, T. (1968). Türk Van Gogh'u Fikret Mualla, *Fikret Mualla* içinde (s. 9). İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- Troxle, N. (1983). *Caz hindistan'la buluşuyor afişi* [Resim]. http://www.artifiche.com/cms/front_content.php?idcat=6&article=131&lang=2 sayfasından erişilmiştir.

- TRT (2017). *TRT TÜRK "Notlar" Programı - Avni Arbaş*.
<https://www.youtube.com/watch?v=w5tluw8c5Ak> sayfasından erişilmiştir.
- Tuna, A. (t.y.). *Tekel idaresi için afiş* [Resim].
http://www.unutulmussanatlar.com/2012/12/grafik-tasarm-pixelart-animasyon_54.html sayfasından erişilmiştir.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi
- Tunalı, İ. (2013). *Yeni Bir Aydınlanmaya Doğru*. İstanbul: Remzi
- Tuncer, R. (t.y.). *Orhun yazıtları* [Resim]. <http://s.ogrensen.com/sanat/31/index.html?page=8> sayfasından erişilmiştir.
- Turan, S. (1958). *Soyut* [Resim].
http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=198 sayfasından erişilmiştir.
- Turani, A. (1988). *Sahil rüyası* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/adnan-turani/4> sayfasından erişilmiştir.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi
- Turgut, E. (2013). *Grafik Dil Ve Anlatım Biçimleri*. Ankara: Anı
- Turkish Paintings (2017). *Bülent Erkmen*.
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=672 sayfasından erişilmiştir.
- Turkish Paintings (2017). *İsmail Altınok*.
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=723 sayfasından erişilmiştir.
- Turkish Paintings (2017). *Namık Bayık*. sayfasından erişilmiştir.
- Turkish paintings (2018). *Eren Eyüboğlu*.
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=95 sayfasından erişilmiştir.
- Turkish Paintings (2017). *Mümtaz Yener*.
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=710 sayfasından erişilmiştir.
- Uzuner, E. (Ed.). (2012). *Grafik Tasarım 11*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı

- Uluç, Ö. (1970). *Kadın ve nesne* [Resim]. <http://www.artnet.com/artists/%C3%B6mer-ulu%C3%A7/woman-and-nesne-xlRrwFQuAT-Bc7PJVupOSA2> sayfasından erişilmiştir.
- Uz, A. (2012). Tuvalet Yansıyan Anadolu Kültürü. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 65-73.
- Üstünipek, M. (2005). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında 'Öteki' nin Ressamı Olmak Ve Malik Aksel. *İstanbul Kültür Üniversitesi Güncesi Sosyal Bilimler ve Sanat Dergisi*, 3(1), 19-26.
- Vanderlans, R. (1993). *Dijital tasarım* [Resim]. <https://www.moma.org/collection/works/112323?locale=en> sayfasından erişilmiştir.
- Varol Ergen, E. (2014). Çağdaş Grafik Tasarım Eğitiminde Kavramsal Düşünceyi Ve Yaratıcı Algıyı Geliştirmeye Yönelik Projeler. *Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (3), 65-71.
- Vasarely, V. (1959). *Zebralar* [Resim]. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59973> sayfasından erişilmiştir.
- Viyana Uygulamalı Sanatlar Okulu (2017). *Ders İçerikleri*. <http://www.pointyurtdisiegitim.com/viyana-uygulamali-sanatlar-universitesi> sayfasından erişilmiştir.
- Warhol, A. (1967). *Marilyn Monroe* [Resim]. <http://sanatkaravani.com/andy-warholsanatin-son-evrimini-gerceklestirmek/> sayfasından erişilmiştir.
- Weill, A. (2015). *Grafik Tasarım*. İstanbul: Yapı Kredi
- Uzunoğlu, M. (Ed). (2016). *Çağdaş Dünya Sanatı 12*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı
- Yener, M. (1987). *Karıncaların çoğalışı* [Resim]. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=710 sayfasından erişilmiştir.
- Yılmaz, M. (2003). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya
- Yılmaz, M. (2015). Sanatçı Ve Sanat Eğitimcisi Olarak Leopold Levy Ve Türk Sanatına Etkisi. *İdil Dergisi*, 4(15), 61-63.
- Yılmaz, M., & Ersan, M. (2017). Logo Tasarımında Görsel Retorik. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 5(2), 199-212.

- Yücel, E. (2003). *Film afişı* [Resim]. <http://www.bakmagazine.com/emrah-yucel/> sayfasından erişilmiştir.
- Zeyid, F. N. (1950). *İsimsiz* [Resim]. <http://www.leblebitozu.com/onemli-kadin-ressamlarimizdan-fahrelnisa-zeidin-23-tablosu/> sayfasından erişilmiştir.
- Zor, A. (2014). Modern Sanat Akımlarının Grafik Tasarıma Ve Tipografinin Doğuşuna Etkisi. *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*, 1(1), 1-7.
- Zürih Sanat Üniversitesi (2017). *Ders İçerikleri*. <https://www.zhdk.ch/en/zurich-university-of-the-arts-1> sayfasından erişilmiştir.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR