

Yazılar:

GRAFIKERLER MESLEK KURULUŞU
Güzelbahçe Sokak Şafak Ap. 13/3. 80200 Nişantaşı, İstanbul Tel. 141 05 95

Grafik Tarzlar (2)

VICTORIA DÖNEMİ (1835-1900)

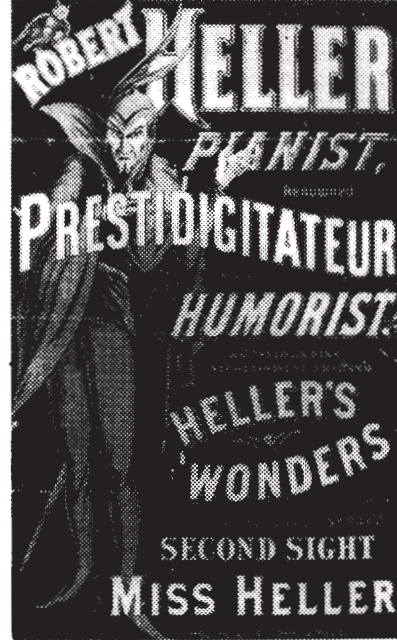
Amerika

Amerika'da on dokuzuncu yüzyıl da baskın olan grafik tarzının esin kaynağı, çağın İngiliz ve Alman tipografi ve süslemeleri idi. Bunun en iyi örneklerine, yayın hayatına yüzyılın ortalarında başlayan resimli dergilerde rastlanır. Tipografideki tutuculuğa karşın, dergilerdeki yazılara eşlik eden illüstrasyonlar, tarzla ilgili daha önemli işaretler veriyordu. Dergilerde çoğunlukla daha fazla öne çıkan görsel öykülerin üretilmesinde kullanılan başlıca yöntemler, tahta oyma ve taş baskı idi. Harper's Weekly 1857'de yayımlanmaya başladığında tahta oyma resimler yalnızca haber değeri olan olayları, olabildiğince doğru sunmaya hizmet ediyordu. Almanya doğumlu karikatürist Thomas Nast 1862'de ekibe katılıp, dergiye kendine özgü taramalı karikatür tarzıyla damgasını vurunca, hayal gücü de su yüzüne çıkmış oldu. Avrupa'da taş baskı yöntemleri üzerine eğitim görmüş Viyana doğumlu siyasî karikatürist Joseph Keppler, 1871'de acımasız taşlama dergisi haftalık Puck'ı kurdu. Keppler böylelikle Amerikan illüstrasyonunun kalitesini yükselttiği gibi, karikatürde renkli taş baskı kullanımının da öncülüğünü yaptı. Nast ve Keppler'in işleri, Judge, Jingo ve Truth gibi rakip (ve çoğu kez de taklit) dergilerde çizen karikatüristlerin tarzlarını da etkilemişlerdir. İç savaştan sonra tüketiciliğe yönelen Amerika'da, halkı yeni ürünlerin çeşitliliği hakkında eğitime gereksinimi, basit duyuruların yerini kapsamlı "reklamların" almasına neden oldu. Başlangıçta pazarda üretim fazlası oluşmasına ve iş dünyasında zorunlu rekabete yol açan teknolojik gelişmeler, bu kez de yeni ve daha ekonomik baskı tekniklerinin geliştirilmesine olanak sağladılar. İlk kez 1840'da tanıtım kartlarının üretimi için kullanılan renkli taş baskı, 1870'lere gelindiğinde oldukça kullanışlı bir yöntem olarak benimsenmiş, tüke-

ticinin dikkatini çekme özelliği kısa süre içinde farkedilmişti. Reklam ajansları yaratıcı kararlar vermekten çok boş sayfa tacirliği yaptıklarından, erken Victoria dönemi reklamlarının görsel malzemelerini küçük şirket sahiplerinin neyin daha etkili olduğuna dair içgüdüleri belirliyordu. En gözde temaların arasında ulusalcılık, vatanseverlik, ilerleme ve çalışma ile her türlü eğlenceli vinyet yer alıyordu. Julius Bien Co., Currier and Ives ve Louis Prang and Company gibi matbaalar, tanıtım kartları, şarkı notaları, ambalaj, afiş ve tebrik kartlarının tasarımı konusunda, özgün veya hazır klişelerin ve renkli baskı kalıplarının üretilmesinde giderek daha yaratıcı bir rol üstlendiler.

Erken Victoria dönemi afişlerini gerçekleştirenler öncelikle sözel mesajlar iletme endişesi taşıyor, sanatsal tasarıma yeterince önem vermiyorlardı. Tipografi çoğu kez farklı tarzların kümeleşmesinden

Tasarımcısı bilinmiyor. Robert Heller, Prestidigitateur [Robert Heller, Sihirbaz]. Afiş, yaklaşık 1895



Tasarımcısı bilinmiyor. Soapine. Tanıtım kartı, yaklaşık 1896



oluşuyor, kırık harf karakterleri sıkça kullanılıyordu. El ilanlarında birçok uyumsuz harf karakteri, çoğu kez aynı sözcükle bir araya getiriliyorlardı. Bu yaratıcılıktan uzak, sıkıcı tipografik düzenlemeleri kimi zaman ahşap kalıp küçük vinyetler biraz renklendiriyorlardı. Nispeten eğlenceli ve başarılı derlemelerin başında tiyatro ve sirk gösterilerinin, konferansların ve müzayedelerin duyuruları yer alıyordu. Afişlerin sanattan uzak olmalarının bir nedeni de, dönemin işadamlarının İtalyan Rönesans tablolarını çağrıştıran yüksek sanat idealleriyle, günlük satış etkinliklerinin gelip geçici gereksinimlerini bağdaştıramamalarıydı. Ne var ki, yüzyılın sonlarına doğru American Type Founders Co. gibi dökümhanelerle çalışan harf tasarımcıları, matbaalara dizgilerin nasıl daha okunaklı hale getirilebileceğini öğretmeye başladılar. İşadamlarının, resimlerin kitleleri sözlerden çok daha kolay etkilediğini sonunda kavramalarıyla da, resim ağırlıklı afişler moda oldu. Peter Marzio, The Democratic Art [Demokratik Sanat] adlı kitabında, 1870'lerin toplumuna yöneltilmiş bir eleştiriye yer vermektedir.

Eleştiride, renkli taş baskıya şöyle saldırılmaktadır Marzio: "...(renkli taş baskı) demokratikleşmenin özü ve bu nedenle de yüksek kültürün alçalmasıydı. Toplumun sızarak her türlü bilgiyi ve sanat beğenisini yüzeyselleştiren kötücül medyanın -gazetelerin, dergilerin, lise derslerinin, küçük yüksek okulların doygunluğundan kaynaklanan bir 'yalancı kültürü', resim görme, resimlere sahip olma tutkusunu temsil ediyordu." Evet, renkli baskı büyük tabloların ucuz röprodüksiyonlarını sıradan evlere sokmuştu ama, renkli hayallerin en basit reklamları ve yayınları da güçlendirmesine olanak sağlamıştı. Naif estetik önyargılarına karşın, işadamları renk unsurunun satışların artmasına yardım ettiğini kavramışlardı. Victoria dönemi tüketicisi için renkli baskı -yaklaşık yüzyıl sonra evlere giren renkli televizyon gibi- ilerleme ve refahın simgesi idi.

Fransa

İngiltere ve Amerika Birleşik devletleri gibi Fransa da Sanayi Devrimi'nden ve sonucunda ortaya çıkan orta sınıftan yararlandı. 1830'lardan sonra da, ülke cumhuriyetçiliğe sırt çevirip tekrar yetkeli yönetime döndü. Erken Fransız Victoria dönemi grafik tarzının en iyi örnekleri Charles Philippon, Honoré Daumier, Grandville, Henri Meunier gibi çizerlerin "vatanş kral" Louis Philippe'in sansür yasalarının gölgesinde La Charivari ve La Caricature gibi dergilerde yayınladıkları siyasî ve toplumsal taşlamalı taşbaskılarıdır. Daha sonra, Louis Napoleon'un



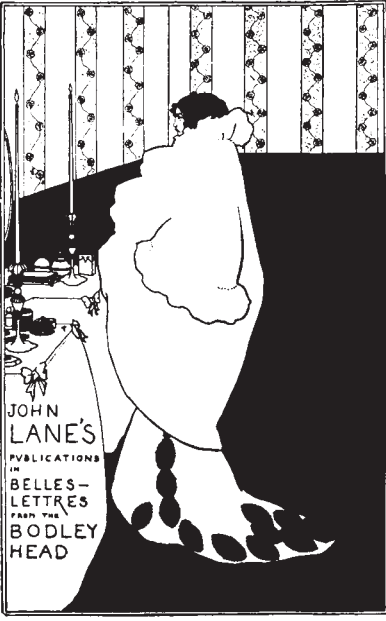
Rouchon. A l'Oeil. Afiş, yaklaşık 1845. Reklamcılık Müzesi, Paris

yönetimi sırasında Alfred Le Petit ve André Gill gibi karikatüristler, "koca kafa, küçük gövde" karikatürlerini yaygınlaştırdılar. Reklamcılıkta, kimi zaman kullanılan karikatür vinyetler sayılmazsa, söz yine görüntüden öndeydi. Nitelsiz tipografi anlayışı, 1870'lere dek süregeldi. Bu tarihten sonra Jules Chéret, tek başına bir afiş devrimi gerçekleştirerek yazı ile görüntüyü evlendirdi ve Fransız Art Nouveau'su için zemin hazırladı.

EL SANATLARI (1850-1900)

1851 yılında İngiltere ve Avrupa'dan gelen binlerce ziyaretçi, dünyanın en gelişmiş üretim makinelerinin yarattığı akıl almaz ürünleri görmek üzere dev Kristal Sarayı tıklım tıklım doldurmuşlardı. Ancak ziyaretçileri en çok şaşırtan gelişme, neredeyse sergideki tüm ürünlerde göze çarpan estetik kalite düşüklüğü oldu. Modern makineler sanayi ürünlerini geliştirmek yerine, sanatçının üretim sürecindeki payını ortadan kaldırarak zevki tam anlamıyla kapı dışarı etmişlerdi.

Sanayi Devrimi ile birlikte doğan İngiliz orta sınıfı için sanayi, ortaçağ toplumsal sistemine ilişkin tüm unsurlarla bağların koparıldığı son aşama anlamına geliyordu. Ondokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde, ortaçağ sanat geleneğinin son kalıntıları olan el sanatlarına ve zanaatçılara neredeyse tiksintiyle bakılıyordu. Tüm sanatsal etkinlikleri birbirine bağlayan mutlak bütünlük ve karşılıklı bağımlılık, tümenden reddediliyordu. The International Studio'da yayınlanan bir makalede bu yaygın görüş şöyle lanetleniyordu: "Geçmişte, sanatçı ile zanaatçı arasında bir ayrım yoktu... Modern çağda ise, keyfi bir biçimde ve öfkemizi de belli edecek şekilde, özellikle resim ve heykeli kastederek 'güzel' sanatlar ile, 'alt' sanatları veya daha yaygın adlarıyla 'el sanatlarını' veya 'sanayileri' birbirinden ayırıyoruz. Ve, ne ressam ne de heykeltıraş olan bir zanaatçıya tenezzül



Aubrey Beardsley. *Belles-Lettres*. Sayfa, yaklaşık 1896

edip de 'sanatçı' adını yakıştırırsak, onu ancak aşıcılardan veya berberlerden biraz daha fazla önemsemiş oluyoruz."

Çoğunluk bu duruma karşı duygusuz kalırken, aralarında sanatçı, mimar ve yazarların da bulunduğu toplumsal reformcular, tutarlı bir ulusal tarz geliştirerek estetik standartları yeni baştan oluşturmaya çalıştılar. 1847'de Journal of Design and Manufactures'ı [Tasarım ve Üretim Dergisi] yayınlamaya başlayan sanat eleştirmeni Henry Cole, dergisinin sayfalarında şöyle diyordu: "Süsleme, süslenen nesnenin kendisinin yanında, ikincil olmalıdır." The True Principles of Pointed or Christian Architecture [Sivri Uçlu Mimarinin veya Hristiyan Mimarisinin Gerçek İlkeleri] başlıklı yapıtında (1841) Augustus Welby Northmore Pugin mimarlık ve tasarımda dürüstlüğü savunuyor ve süslemenin, esas biçimin zenginleştirilmesine hizmet etmesi gerektiğini belirtiyordu. Zamanının etkili sanatçı ve eleştirmeni John Ruskin, amaç tutarlılığının ahlaki bir yükümlülük olduğunu, süslemenin organik olması gerektiğini ve Gotik biçimin en iyi ulusal tarz olmakla kalmayıp modern estetik hastalığına da deva olduğunu söylüyordu. Ruskin'in en heyecanlı yandaşı, mimar ve tasarımcı William Morris'ti. Morris'in tutkusu El Sanatları Hareketi'nin itici gücü olmuş, felsefesi çağdaş endüstri tasarımının ilkelerini oluşturmuştu. Morris, sanatı günlük yaşamdan ayıran güçlere şiddetle karşı çıkıyordu ve kendisini her türlü çirkinlikle savaşmaya adanmıştı. Morris, iyi tasarım üretmeyen bir toplumun arkasında kusurlu bir ilkel sistemi bulunması gerektiği inancıyla, yarı-sosyalist bir felsefe geliştirmişti. Morris'in sistemine göre, zanaatçı-sanatçı-tasarımcı, yaratımlarının sorumluluğunu doğrudan üzerine alacak, böylelikle emeğin kimliksiz üretim hattı tarafından yerle bir edilen saygınlığını

geri kazandıracaktı. Morris, ilk mobilya tasarımlarını kendi evi için üretti. Bunlar, el yapımı nitelikleriyle, onun makine estetiğine karşı ilk başkaldırısıydı.

Uygulamalı sanatlarda İngilizlerin öncülük edememişlerinin verdiği sıkıntıyla Morris 1861'de toplu tüketime yönelik zevkli, el yapımı mobilya üretmek üzere Morris, Marshall, Faulkner and Company (Morris and Company diye de bilinir) firmasını kurdu. Morris, daha da ileri giderek ortaçağ el sanatları ortamını da canlandırma yollarını aradı. Ütopik ideallerini, efsanevi "Merrie Olde England" [Güzelim Eski İngiltere] kavramına dayandırıyor. Morris'in planlarına göre eksiksiz sanatçı, atölye ve loncalarda eğitilecek, mimarlıktan tipografiye sanatın tüm dallarında çalışacaktı.

Kimi eleştirmenler, El Sanatları Hareketi'ni tepkisel buluyorlardı. Morris gerçekten de kimi zaman körü körüne antika hayranlığını destekliyor, makinelere karşı züppece tahammülsüzlüğe göz yumuyordu. Uzlaştırıcı bir yanı da vardı gerçi. Gizli vaatlerinin farkında olduğu sanayinin getirdiği mucizevi yaratıcılıkların, sıkıcı emek ile harcanan zamanı giderek azaltacağına inanıyordu.

Morris bir reformcuydu. El Sanatları Hareketi de bilinçli bir reform hareketiydi ve sanayileşmenin, çalışan insanın yaşam biçimine tecavüz etmesine karşı direniyordu. 1882'de Century Guild'i [Yüzyılın Loncası] kurarak El Sanatları Hareketi'nden Art Nouveau'ya geçişi başlatan tasarım öncüsü Arthur H. Mackmurdo, şöyle diyordu: "... (El Sanatları Hareketi) estetik bir gezinti değil, insanoğlunun tinsel doğasının güçlü bir başkaldırısıdır." Nickolaus Pevsner'in gözlemi ise şöyleydi: " Morris'i tasarım reformcusu yapan, ... bir çağın çözülmöz bütünlüğünü ve toplumsal sistemini kavramasıdır... Morris, 20. yüzyılın gerçek peygamberi, modern hareketin babasıydı. Onun sayesinde sıradan insanların yaşadığı evler yeniden mimarların üzerinde düşündükleri konular haline gelmiş ve iskemleler, duvar kağıtları, vazolar sanatçıların imgelemlerinde değerlendirilmişlerdir... Sanatçı Morris sonuçta yüzyılının sınırlarının ötesine geçemeyebilirdi; insan ve düşünür Morris ise bunu başardı."

El Sanatları döneminde üretilmiş nesnelerin bazıları belli bireylere atfedilseler de, çoğu birbirlerine zayıf bağlarla bağlandıkları halde gerçekte akraba olan ve Morris'in İngiltere ve Amerika'da yaydığı yönergeler üzerine kurulmuş toplulukları temsil etmektedirler. El Sanatları Hareketi, Victoria dönemi estetiğinde kısa zamanda tartışmasız bir düşünsel değişikliğe yol açtı. Bu yeni tarz, görsel olarak Victoria döneminin genel süsleme

tercihini korurken, abartılı Barok ve Romantik tavra savaş açmıştı. Ne var ki, El Sanatları Hareketi yekpare değildi. En tipik ilkel Gotik örneklerinden, Mackmurdo'nun asimetrik çiçekli tasarımlarına, Amerikan tasarımcı Gustav Stickley'nin Shaker'dan esinlendiği basitliğine, Louis Comfort Tiffany'nin zarif süslemeciliğine ve Frank Lloyd Wright'ın erken geometrik tarzına dek uzanan bir çeşitlilik gözleniyordu.

Aksini işaret eden bazı görsel belirtilere karşın Morris, yalın şekil ve renklerle süslü geri planlara dönüşü destekliyordu. Uyanışçı eğilimlerinden çok, "dürüst süslemecilik" yaklaşımı uzun ömürlü oldu. Bundan İngiltere ve Amerika'daki El Sanatları tasarımcılarını ve daha sonra da Kıta Avrupası'ndaki Modernistleri etkileyen çağdaş "eksiksiz sanat eseri" kavramı gelişti.

İngiltere

The International Studio dergisinin 1899 yılı sayılarından birinde yer alan makalesinde Aymer Vallance, Selwyn Image'in The Century Guild Hobby Horse [Yüzyılın Loncasının Oyuncak Atı] tasarımına dair şunları söylüyordu: "Modern matbaa baskısı hiç böylesine ciddi bir sanat gibi değerlendirilmemişti. Dizgilerin seçiminden espaslarına, basılı malzemenin sayfa üzerindeki yerleşiminden, kitabın uygun baş harflerle ve diğer dekoratif unsurlarla süslenmesine dek tüm süreç özenle kucaklanmış." Tabii Rönesans matbaaları tipografinin temizlik ve güzelliğine daha az aldırıyorlardı ama, Victoria döneminin ilk basılı eserleriyle kıyaslandığında El Sanatları grafik tarzı gerçekten daha güzel, en azından ilginç bir biçimde özgündü. Burada örneklerini sunduğumuz, Gotik el yazması süslemelerinden ve duvar örtülerinden esinlenmiş çiçekli ve kıvrımlı desenler, grafik kullanımında daha sonraları Art Nouveau'ya katkıları olan yeni bir yönelime işaret etmektedirler.

El sanatlarının canlanması, başından itibaren Romantik bir antika sevgisi kokuyordu. Tüm yaşamını çirkinlikle savaşarak geçiren William Morris, Gotik tarzın en uygun ulusal tarz -İngiltere için bir İngiliz sanatı- olduğuna inanıyordu. Gotik sözcüğü, klasik Latin tipografisini reddeden modern, tırnaksız harf karakterleri için de kullanılmaktadır. Morris'in tanımladığı gibi Gotik, tarihsel kökenine karşın değişim ile eşanlamlıdır. Aubrey Beardsley'nin Morte d'Arthur'daki Gotik-Romantik sentezi, yeni sanatın yaratıcı gücünün tipik bir örneğidir. Beardsley'nin yapıtında doğalcı süslemeler basit dekoratif değil, biçimsel amaçlarla kullanılmışlardır. Morris, on dokuzuncu yüzyılın matbaa baskısı

alışkanlıklarını daha da değiştirerek bu görevi tekrar esnaf ve zanaatçıların üstlenmesini sağladı ve İngiltere'de yaygın bir "özel matbaa" hareketinin gelişmesinde zorlayıcı oldu. Morris'e ait Kelmscott Press basımevinde üretilen -on dördüncü yüzyıl öncesi el yazmalarından etkilenmiş ve Gotik harfler ile doğalcı desenlerin kullanıldığı- sayfalar, İtalyan Rönesansının akılcı ve akademik değerlerine yönelik bilinçli karşı çıkışlardı. Rönesans tipografisi hayranları kuşkusuz Morris ve takipçilerinin her bir santimetrekareyi sembolik anlamlarla doldurmayı çalıştıkları tasarımlarını iç dartahtı bulacaklardır. Ancak bu tasarımlar kendi dönemlerinde, yeni bir güzelliğin kapısını aralamışlardır.

El Sanatları hareketi İngiltere'de ve daha sonra da kıta Avrupası'nda yerini sağlamlaştırdıkça, bu tarzın temalarının çoğu da daha incelikle işlenerek geliştirildiler. Dönemin temel motiflerden biri olan, William Morris'in Gotik saplantısı, daha tutarlı ve uzun ömürlü tasarım standartlarına duyulan büyük gereksinimin çehrelerinden yalnızca biriydi. 1851'deki Büyük Sergi'de Mısır, Roma ve Yunan panolarını hazırlayan Owen Jones, üzerine estetik açıdan doyurucu süslemelerin inşa edileceği uygun modellere duyulan gereksinimi kavramıştı. Jones'un, içinde tüm dünyadan derlediği tarihsel model ve desenlerin bulunduğu ünlü Grammar of Ornament [Süslemenin Dilbilgisi] kitabı, daha sonraları El Sanatları öncüleri için bir kaynak haline geldi. Bu öncülerin arasında, böylesi egzotik şekillerden etkilenerek yarattığı dikkat çekici kıvrımlı desenleriyle Arthur H. Mackmurdo da vardı. Jones'in yeni ufuklar açan çalışması, yıllar boyunca pek çok kez yeniden basıldı ve ta Art Deco dönemine dek tasarımcıları etkilemeyi sürdürdü. El Sanatları tarzı, belli bir liberalizmin, belli bir eğitimin ve Walter

Selwyn Image. *Jesus Hominum Salvator*. Kitap illüstrasyonu. Yaklaşık 1885.

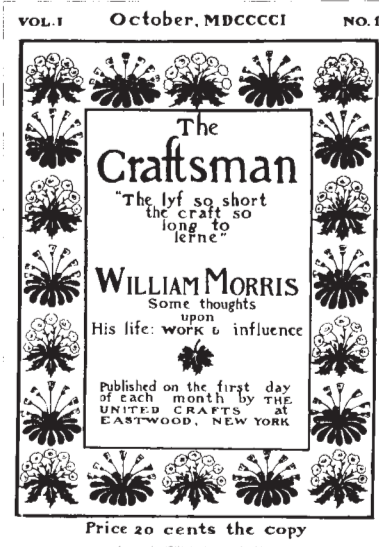


Crane'in önemli katkılarda bulunduğu birikimin de sembolü oldu. Sosyalist bir karikatürist olmasının yanı sıra kumaş, duvar kağıdı, seramik karo, kartpostal ve takvim tasarımları da yapan Crane, en kalıcı izlerini çocuk kitapları yazar ve çizeri olarak bıraktı. Crane'in ucuz kitaplar dizisi, yüksek tirajlı renkli çocuk yayınlarının ilk başanlı örnekleriydi. Crane'in illüstrasyonlarında William Blake'in etkisi ile Japon ahşap baskıları evlendirilmişti. Crane, illüstrasyon, tipografi ve sayfa tasarımının birbirleriyle ilişkisini kabul eden ilk tasarımcılardan idi.

Amerika

El Sanatları tarzına özgün Amerikan tadını Gustav Stickley'nin verdiği kabul edilir. Ününü Misyon veya Zanaatçı Tarzı'nda ürettiği işlevsel, düz hatlı mobilyalarına borçlu olan Stickley, New York, Syracuse'daki mobilya fabrikasında bir lonca sistemi gerçekleştirmeyi denemiş ve Ruskin ile Morris'in öğretilerine sadık kalarak The Craftsman [Zanaatçı] adlı bir dergiyi on üç yıl boyunca tasarımı yapıp yayınlamıştı. Derginin ilk sayısında Stickley, hedefinin "güzelliğin bol ayrıntı ya da süsleme demek olmadığını öğretmek; yalnızca yalın, bireysel ve soylu etkiler yaratan biçim ve malzemeleri kullanmak," olduğunu belirtiyordu. 1890 ile 1914 yılları arasında Amerika'lı matbaacıları etkisi altına alan bir maceracı ruhu, El Sanatları döneminde basılan kitapların, matbaacılık tarihinde kısa ancak yoğun ve etkili bir bölümü temsil edecek şekilde yer almalarına yol açtı. Daniel Berkley Updike ve Walter Crane'in bu yıllarda gerçekleştirdikleri tasarımlarda, el yazmalarının ve ortaçağ kitaplarının etkileri görülebilmektedir. El Sanatları Romantizmi'ne tepki olarak, klasik Latin tipografisine dayalı bir "estetik tarz" da giderek yaygınlaşmaktaydı. Amerikan El Sanatları hareketi, diğer alanlarda da kendi biçimsel dağarcığını geliştirdi. Seramikçilerin sesini duyurmak üzere The Ceramic Studio kurulurken, ülkenin çeşitli bölgelerinde A. E. Matthews ve Elbert Hubbard gibi güçlü kişiliklerin çevresinde El Sanatları loncaları ve atölyeleri oluştu. Frank Lloyd Wright, El Sanatları ideallerinin ilk savunucularından olduğu halde,

Tasarımcısı bilinmiyor. Duvar süsleri ve dekorasyon şablonları için çizilmiş orijinal desenler, yaklaşık 1902. The Craftsman'dan



Gustav Stickley. The Craftsman. Dergi kapağı, 1901

daha sonraları lanet olası makinelerin Amerikan tasarımının geleceği için vazgeçilmez bir unsur olduğunu farkederek, heyecanını yitirdi. El Sanatları hareketi Amerika'da Avrupa'dakinden daha uzun sürerek, yaklaşık 1914'de "El Sanatımsı" bir orta sınıf tarzı halinde son buldu.

ART NOUVEAU (1890-1914)

Çiçekli delilik, çizgisel histeri, garip bir dekoratif humma, tarzların arbedesi-ilk uluslararası tasarım tarzı Art Nouveau'yu çağdaşları işte böyle tanımlıyorlardı. 1880'lerden 1. Dünya Savaşı'nın başlangıcına dek süren Art Nouveau, Victoria dönemi duyarlılığına tümünden karşı çıkan bir başkaldırıydı. Tarzın öncüleri, yeni çağa ayak uydurabilecek standartlar oluşturmak üzere, tasarımın her alanında devrim yapmayı umuyorlardı büyük bir heyecanla. Art Nouveau, görece kısa bir süre için, bir eleştirmenin de yazdığı gibi, tasarım tarihindeki en yaratıcı yeniliklerden biriydi. Fransızca adına karşın Art Nouveau, Avrupa avant-garde'nin pınarbaşı olan İngiltere'de doğmuştu ve El Sanatları Hareketi'nin öz torunuydu. Özellikle de, Rafael öncesi Romantik sembolizmine duyulan özlem ile tasarımda devrim yapmaya yönelik pragmatik tutkuyu kaynaştıran Arthur H. Mackmurdo'nun uyguladığı şekliyle soyunu belli ediyordu Art Nouveau. Art Nouveau'nun tipik organik, yapraklı motifleri biçimsel olarak ilk kez Mackmurdo'nun Wren's City Churches [Wren'in Kent Kiliseleri] (1883) adlı kitabının kapağında kullanıldı. Yaygın bir biçimde hüküm sürmekte olan Gotik tarzdan önemli bir sapmaydı bu. Kapağın başlıca esin kaynaklarının arasında Hokusai'nin ahşap baskıları ile Blake'in "Songs of Innocence" [Suçsuzluk Şarkıları] için yaptığı illüstrasyonları vardı. Art Nouveau'nun diğer İngiliz ata-

larının arasında, bu yeni çizgisel dağarcığa mistik bir hava katan Aubrey Beardsley ve İngiliz Art Nouveau'sunu Avrupa'ya sürükleyen C. F. A. Voysey de sayılabilir. "Sanat için sanat" ile işlevsel estetik arasına sıkışmış olan Art Nouveau, sanat, ustalık ve kullanışlılığın tuhaf bir karışımıydı. Tümyle yeni olmakta ısrar eden diğer birçok şey gibi bu yeni akım da ister istemez geçmişi yeni baştan yorumlamaya koyuldu. Doğu sanatına yeni bir gözle bakıldı; Rokoko sanatı belli bir ölçüde ödünç alındı; Keltlerin süslemeli el yazmaları, tasarım bütünlükleri ve Romantik gizemleriyle hayranlık uyandırdılar. Art Nouveau tasarımcılarının görece ince zevkli olanları, kıvrımlı ve çiçekli soyutlamaları, hafif ancak genelde işlevsel unsurlar olarak geleneksel biçimleri rahatlatmak üzere kullandılar. Ne var ki aynı tasarımcılar kimi zaman da, savundukları devrimci ülkülerine karşın, anlamsız orta sınıf endişeleri içinde sıkışıp kaldılar. Gerçekte de Art Nouveau tasarımları, üzerlerine oturdukları örgülerin, yapıların yüzeylerini hastalıklı Victoria dönemi süslemeleri kadar sık gölgelemişlerdir. Art Nouveau akımı içinde bir başka hizip oluşturan "düşküler" [decadents] ise, var güçleriyle tarzın uç noktalarında geziniyorlardı. Mistisizmin büyüü içinde, tümyle garip, düşsel, gizemli, kapalı ve de kasıtlı olarak kitsch özellikler taşıyan, ekzotik bir tanrıçalar ve periler hiyerarşisi geliştirmişlerdi. Sanatı yaşamın hizmetinde görmek isteyen diğer bir grup Art Nouveau tasarımcısı ise, modern teknolojidenden çıkarılacak dersleri sanata uygulamanın yollarını aradı. Organik biçimlerden çok mimari biçimlerle ilgilenen bu usçu sanatçılar, genelde mantıksal ve geometrik yapıların üzerine eğildiler. Bu sanatçılardan biri olan Lewis F. Day, şöyle diyordu: "İster hoşumuza gitsin ister gitmesin, makineler, buhar gücü ve elektrik... gelecekte süsleme üzerinde söz sahibi olacaklardır." Gerçekten de, bu ilk Modernistlerin daha pratik düşünebilenleri, makinelerin toplumun her kesimine teknoloji ve refahla birlikte güzelliği de yaymak için kullanılacaklarını farkettiler. Ve sonuçta da Art Nouveau, sanayi ürünlerinin güzelleştirilmesi için tutarlı olarak kullanılan ilk ticarî sanat haline geldi. Düşük maliyetli baskı teknikleri sayesinde sanat kitaplarının ve dergilerinin kolay elde edilebilir hale gelmesiyle, Art Nouveau devrimi kısa sürede tüm Avrupa'da patlak verdi. Geçmişin baskın bir rol oynamadığı ilk büyük tarz ayaklanması olarak Art Nouveau, popüler bir moda ve yirminci yüzyıla uzanan bir köprü haline geldi. Aralarında Münih'ten Julius Meier-Graefe'nin, Paris'ten Samuel

Bing'in, Londra'dan Arthur H. Liberty'nin ve New York'tan da Louis Comfort Tiffany'nin bulunduğu, Avrupa ve Amerika'daki kurnaz işadamları, yeni tarzı kendi çıkarları doğrultusunda biçimlendirerek, halkın düzeyine indirerek ve amansız bir ticarileştirme çabasıyla yıpratarak sonunda iyiden iyiye basitleştirdiler. Art Nouveau'nun değişik versiyonlarını ortak bir biçim dili birbirlerine bağlarken, yeni tarz her ülkede farklı geliyordu. İngiltere'de, yeni ve basitleştirilmiş biçimler uygun dekorasyonu belirlerken, Fransa'da Le Style Moderne, dekorasyonun formu belirlediği anlayışı ile gelişti. Yeni tarz, Octave Maus'un Cercle des XX'i kurmasıyla, 80'li yılların başlarında Belçika'ya da ulaşmış oldu. Belçika'da daha sonraları, taraftarlarının Brüksel'de yaygınlaşan keskin kıvrımlı çizgisel tarzı benimsedikleri La Libre Esthétique ve Victoe Horta'nın kendisini histerik bir çizgisellikle belli eden "yüksek Art Nouveau"su gelişti. Doksanlı yılların ortalarında Almanya'da Jugendstil (Gençlik tarzı) ve kısa bir süre sonra da Avusturya'da Ayrılıkçılık [Secession] gelişti. Bu tarzların belirgin özelliği, kısmen kuzeyin baskı tekniklerinden kaynaklanan kalın kenarlı ve köşeli grafikler ile, süslenmekten neredeyse okunmaz hale gelmiş bir tipografiydi. Ayrılıkçılık daha sonraları, kullandıkları doğrusal simetri ile salt süslemeci Art Nouveau tarzından kaçınılmaz bir geri çekilmeyi haber veren Charles Rennie Mackintosh ve Glasgow Okulu'ndan da etkilendi. Art Nouveau Amerika'da hiçbir zaman tam anlamıyla tutulmadıysa da, bir süre için moda olmuştur. Tiffany'nin Fevrile cam ürünleri, Louis Sullivan'ın Kelt tarzı mimari süslemeleri ve Will Bradley'nin afişleri, hep Avrupa'dan esinlenilmişti. İspanya'da mimar Antoni Gaudi ve Modernista'nın öncüleri, grafiğin geleceğini dalgah yüzeylerde ve hareket eden düzlemlerde görüyorlardı. İtalya'da Stile Liberty hiçbir zaman ulusal bir kimlik kazanamadı. Daha özgün Novocento Tarzı ise, yüzyılın başlarında, şair ve politikacı Gabriele D'Annunzio'nun Romantik geçmişe geri dönüş arzusuyla ortaya çıktı. Hollanda'da, iki etkili ressam ve afiş sanatçısı Jan Toorop ve Johan Thorn Prikker, mistik sembolizm dünyasına seferler düzenlediler. 1894'e gelindiğinde, Henry Van De Velde (daha sonra Bauhaus'a dönüşen Uygulamalı Sanat Okulu'nun kurucusu Belçikalı mimar ve tasarımcı), "bir art nouveau" adını verdiği akımın önde gelen kuramcısıydı. İyi tasarımın toplumsal bir deva olduğuna inanan Van De Velde, şöyle yazıyordu: "Ruskin ve Morris çirkinliği insanlığın yüreğinden, ben ise aklından silip at-

tım." Van De Velde yeni hareketi, sanat ve sanayinin geleceği birlikte oluşturmalarının bir yolu olarak görüyordu. Ne var ki, Art Nouveau'nun süslemeci tarzı, gerçekte son derece kısıtlı ve geleceği oluşturma yeteneğinden de yoksundu. Yine de Art Nouveau, daha sonra Modernistlerin bu hedefe ulaşmakta kullanacakları bir atama taşıma görevini de ilginç bir biçimde yerine getirmiştir.

Fransa/Belçika

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Fransa ve Belçika'da aynı anda gelişen yeni tarz L'Art Moderne için zemin hazırdı. 1870'ler ile yüzyılın sonu arasında Jules Chéret, Paris caddelerini Rokoko tarzından esinlenilmiş çizgiler ve bol, parlak renkler taşıyan yüzlerce reklam afişiyle şenlendirmişti. 1890'lara gelindiğinde, aralarında Henri de Toulouse Lautrec, Théophile Alexandre Steinlen ve Pierre Bonnard'ın da bulunduğu diğer bon ton (aristokrat) ilüstratörler de yenilikçi sokak sanatçılarının saflarına katılarak, Japon zerafetini, Sembolist gizemi ve Post-Empresyonist görselliği bir araya getiren afişlerle her türlü olay ve ürünün reklamını gerçekleştirdiler. İngiltere'de, Arthur H. Mackmurdo'nun Wren's City Churches [Wren'in Kent Kiliseleri] adlı kitabında kullandığı botanik kapak tasarımı, klasik Art Nouveau grafik tarzının ortaya çıkmasına yol açtı. Her ikisi de Paris'e göç eden, tarzın en önemli iki ustası İsviçreli Eugène Grasset ve Çek Alphonse Mucha, akımı afişlerinde mükemmelleştirdiklerinde, Art Nouveau tüm Avrupa'ya yayılmıştı bile. Fransız resim sanatında on dokuzuncu yüzyılın sonlarında gerçekleşen devrim, yalnızca bir avuç ayrıcalıklı sanatsever tarafından tümüyle anlaşılabilmişti. 1885'de René Martin, Le Figaro'daki yazısında şöyle diyordu: "Bir afişte, sanat galerilerinin en tartışmalı resimlerinden çok daha fazla yetenek sergilenmekte." Ve 1890'a gelindiğinde Art Nouveau afişleri, en popüler kitle sanatı biçimiydi. Art Nouveau kendisini çok çeşitli biçimlerde gösterirken, en tipik dışavurumu çiçekli soyutlamalar ve hacimsiz desenlere dayalı, kıvrak ve dalgalı bir tasarımla gerçekleştirilmiş akıcı organik form-

Jean Miscelas Peske. *L'Estampe et l'Affiche*. Afiş, 1898. *Posters Please Inc. arşivinden, New York*



lardı. Formalizmden kaçma çabası içindeki Art Nouveau, sonunda doğal formları mükemmel bir biçimde canlandırmış oldu. Kimileri bu tarza gelecek için yeni bir umut gözüyle bakarlarken, kimileri de kültürel dejenerasyona yol açacağından emindiler. Gene de Art Nouveau, kısa süren parlak dönemi boyunca uygulamalı sanatların geniş izleyici kitlelerine yayılmasında çok etkili oldu.

Art Nouveau estetiği, binalardan mobilyalara ve cam eşyaya dek, hemen herşey üzerinde iz bıraktı. Art Nouveau matbaacılığına özgü harf karakterleri, bordürler, süslemeler, ve diğer ayrıntılar, Henri Guimard ve Emile Gallé gibi mimar ve tasarımcıların yepyeni tarzlarıyla da uyum içindeydiler. Deberny & Company, G. Peignot and Sons ve Robert Girard & Cie gibi Paris'in önde gelen hurufat dökümhanelerine, döneme özgü tasarımlar sağlayan aralarında Georges Auriol, Alphonse Mucha ve Eugène Grasset'nin bulunduğu en özgün harf tasarımcılarından bazıları da la belle époque'un sanatçıları arasındaydı. Bu sanatçıların tüm yeni harf karakterleri, kitapçıklar içinde kullanıma sunuluyorlardı. Aynı kitapçıklarda Art Nouveau sayfalarını süslemek için kullanılacak bol miktarda yaratıcı ve sık vinyetler (veya cliché'ler) de bulunuyordu. Mucha'nın *Combinaisons Ornementales* ve *Documents Décoratifs*'i gibi tasarım el kitapları, yeni eğilimlerin Fransa'nın dışındaki matbaacılara ulaşmasını sağlayan modellerdi. Art Nouveau, grafik sanatta öylesine baskın hale gelmişti ki, bu tarzı savunmadığını söyleyen bir çok sanatçı bile, işlerinde bazı Art Nouveau temalarını kullanıyorlardı. Özellikle de karikatüristler, Art Nouveau özellikleri taşıyan çizimlerin, akademik Beaux-Arts çizim geleneğine kıyasla daha çağdaş görünmelerine yardım ettiğini farketmişlerdi. Fransa'nın en hırçın haftalık resimli dergilerinden biri olan ve 1901 ile 1912 arasında yayınlanan *L'Assiette au Beurre*'ün (Yağ Tabağı) çizimleri, iğneleyici toplumsal ve politik mesajlarını iletebilmek için Art Nouveau aşırılıklarını Bonnard veya Lautrec çizgilerinin zerafetiyle birleştiriyordu. *L'Assiette au Beurre* ise, milliyetçi *La Baïonette* ile kaygısız *Le Sourire* gibi diğer Fransız taşlama ve mizah dergilerinin karikatür tarzını etkiledi.

La belle époque'un en ünlü afişlerini Jules Chéret yaratmıştır. "Ticarî ve endüstriyel resime sanat katarak yeni bir sanat dalı ortaya çıkarttığından dolayı," ulusunun en saygın ödülü olan Légion d'Honneur nişanı ile onurlandırılan Chéret, aralarında Emmanuel Orazi'nin de bulunduğu çok sayıda yetenekli cadde süslemecisine öncülük etmişti. Ne var ki, en tipik



Alphonse Mucha. *Waverley Cycles* [Waverly Bisikletleri]. Afiş, 1898. *Posters Please Inc. arşivinden, New York*



Alphonse Mucha. *Combinaisons Ornementales*. Harf karakteri örnekleri kitapçığı kapağı, yaklaşık 1898

Art Nouveau görüntüleri de, Alphonse Mucha tarafından yaratılmıştır. Mucha'nın, kendilerini melekler, palmiye yaprakları ve mozayiklerle çevrelenmiş idealize kadın portreleriyle belli eden Bizans tarzı işleri, reklamcılığı güzel sanatlar düzeyine yükseltmiştir.

Jugendstil

Art Nouveau Almanya'ya, İngiltere, Fransa ve Belçika'dan biraz daha geç gelmesine karşın 1896 ile yaklaşık 1909 yılları arasında baskın ulusal tarz olmayı başardı. Jugendstil'in (gençlik tarzı) başkenti, Münih'ti. Dekoratif sanatlarda mistik ve mitolojik eğilimleri temsil eden Münih Ayrılığı'nın [Munich Secession] doğum yeri olan bu kent, yeni sanatın öncülüğünü yapan sanat dergisi Pan'ın karargahı, tarzın başlıca tasarımcılarının, önde gelen uygulamalı sanat okullarının ve galerilerin de odağıydı. Kuramcı Henry Van de Velde'nin etkisi altında, Peter Behrens, Hermann Obrist, Richard Riemerschmidt ve diğerlerinin 1897'de Vereinigten Werkstätten'in kurmalarıyla, Jugendstil çok geniş bir ürün yelpazesine, mobilya ve

Johan Thorn Prikker. *Holländische Kunstausstellung. Kaiser Wilhelm Müzesi için sergi afişi, 1903. Fairleigh Dickinson Üniversitesi arşivinden, Madison, New Jersey*



mimarlığa uygulandı. Kunst und Handwerk, Dekorative Kunst ve Deutsche Kunst und Dekoration gibi yayınlar Jugendstil'i destekler ve tanıtırken, akıma adını veren, Georg Hirth'in 1896'da kurduğu haftalık öncü kültür dergisi *Jugend* oldu. Aynı yıl, Albert Langen haftalık taşlama dergisi *Simplicissimus*'u yayımlamaya başladı. Derginin Jugendstil'i benimsemiş çizimleri, giderek Avrupa'nın başka kentlerinde üretilen karikatürlerin anlatımcı görünüşleri ve iğneleyici içerikleri üzerinde fazlasıyla etkili oldular.

Jugendstil, belirgin bir Alman grafik dağarcığı içinde gelişti. Alman matbaacılık gelenekleri ve bir tür Bavyera tutuculuğu ile beslenen Jugendstil, daha doğalcı benzerlerine kıyasla çoğu kez daha ölçülü ve keskin kenarlıydı. Yeni tarz yine de uygulayıcılarının bireysel yaklaşımlarına da göz yumuyordu. Jugend'in resimli kapaklarında gözlenebilen klasikten romantige uzanan yöntem çeşitliliği, bunun kanıtıdır. Bu bireysel aşırılıklara karşın, ister bir restoran reklamı, ister bir roman kapağı veya bir sergi afişi olsun, tipik Jugendstil yazı-görüntü kombinasyonlarını teşhis etmemek mümkün değildir. Jugendstil tasarımcıları, geleneksel tipografi yöntemlerini reddederek görüntüyle uyumlu özgün başlık harflerini tercih ettiler. Bu tercih, Bruno Paul ve Henry Van de Velde'nin afişlerinde gözlenebilirken, Hollanda'nın önemli Art Nouveau sanatçılarından Johan Thorn Prikker'in işlerinde ise geleneksel Gotik harflerinin çok amaçlı kullanımını görmek mümkündür. Afiş ve ilanlarda, fırça ile yaratılmış, örneği olmayan harfler kullanılıyordu. Yalnızca çok değişik ancak akıma özgü bazı harfler, eksiksiz alfabeler haline gelebildiler. İlk Art Nouveau harf karakterini yaratan da Almanlardı. Otto Eckmann'ın Klingspor Hurufat Dökümhanesi için tasarladığı bu alfabe, tüm Avrupa'ya satıldı. Burada gösterilen tuhaf ve okunaksız harflerin çoğu, onlarca yıl sonra tekrar çizilip, yeni harfler gibi kullanıldılar.

(Sürecek)

YAZILAR

Grafikerler Meslek Kuruluşu Derneği adına sahibi
Yurdaer Altıntaş
Sorumlu Yayın Yönetmeni
Bülent Erkmən
Uygulama: Feride Ilgüy
Ayda bir yayımlanır, para ile satılmaz.
Tüm hakları saklıdır.
Dizgi: Osman Tulu TIPOGRAF
Basıldığı yer: OFSET YAPIMEVİ