

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

**1960-1980 YILLARI ARASI AMERİKA'DA
GRAFİK BİR DİL OLARAK KOLAJ**

Hazırlayan
Şerife ASLAN YAVAŞCA

Danışman
Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA

İzmir / 2017

YEMİN METNİ

Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “1960-1980 Yılları Arası Amerika’da Grafik Bir Dil Olarak Kolaj” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Şerife ASLAN YAVAŞCA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 06/07/2017 tarih ve 14 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9. maddesine göre Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Şerife ASLAN YAVAŞCA'nın, "1960-1980 Yılları Arası Amerika'da Grafik Bir Dil Olarak Kolaj" konulu tezi incelenmiş ve aday 08/08/2017 tarihinde, saat 14'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy bulaş ile karar verildi.

BAŞKAN
Prof. Dr. H. YAKUP ÖZTUNA

ÜYE
Doç. TUGCAN GÜLER

ÜYE
Yrd. Doç. İSMAİL OKAY

ÖZET

Endüstri devrimiyle birlikte büyük kentlerin oluşumu, kentlerin çok parçalı ve eklektik yapısı, ardı sıra yaşanan savaşların toplumsal ve siyasi etkileri ve teknoloji alanındaki buluşlar yeni bir görsel dağarcığın biçimlenmesine olanak tanımıştır. Çok yönlü bakış açısı, eş zamanlı hareket, üst üste bindirme, yan yana getirme, çoğul zamanlılık, parçalama, bölme, bozma, irrasyonel ve birbirine benzemeyen gerçekliklerin bir arada kullanılması gibi yaklaşımlarla kolaj tekniği tetikleyici ve devrimci bir güce dönüşmüştür. Modern sanat ve tasarımın gelişimindeki en önemli dönüm noktası olarak kabul edilen kolajın, grafik tasarım alanını nasıl etkilediği sorusu bu araştırmanın çıkış noktasıdır.

Bu çalışma, bir görme ve düşünme biçimi olarak kolajın grafik tasarım alanında nasıl yer aldığını ve grafik bir dil olarak geçirdiği gelişimi analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla yapılan literatür taramasında, kolaj tekniklerinin grafik alanında görsel dili şekillendiren önemli etkileri olduğu tespit edilmiştir. ‘Nesnenin parçalanıp, farklı bir anlatım biçimiyle tekrar bir araya getirilmesi’ temel ilkesi ve ilgisiz harf formlarının üst üste bindirilmesiyle oluşmuş sözcük parçalarının kullanıldığı harf/görüntü kolajları, grafik tasarım için, özgün ve anlatım gücü yüksek bir iletişim yöntemi anlamına gelmiştir.

Araştırmada, modern sanat hareketlerinde kolajın gelişimi incelenmiş, grafik tasarım diline yansımaları ele alınmıştır. Amerikan Büyük Buhranı ve İkinci Dünya Savaşı’nın etkileriyle sanat ve tasarım alanında Bauhaus gibi önemli ekollerin temsilcileri Amerika’ya göç etmiş, beraberlerinde avangart sanat hareketlerinin yenilikçi fikirlerini taşımışlardır. Amerikan modernizminin temelini oluşturan bu sanatçıların grafik tasarımcılar üstündeki etkisi ele alınmış, matbaa ve fotoğraf teknolojisindeki ilerlemelerle kolaj tekniklerinin gelişimi incelenmiştir.

1960- 1980 yıllarında Amerika’da yaşanan toplumsal ve siyasi olayların etkisi ve tüketim odaklı günlük yaşam, sanat ve tasarım alanında postmodernist düşünceye ortam sağlamıştır. Eklektik, çok katmanlı, eş zamanlı ve çok parçalı özellikleriyle kolaj, postmodern görüntünün temsili haline gelmiş, dönemin grafik dilini şekillendirmede önemli rol oynamıştır. Bireysel yaklaşımlarını öne çıkaran tasarımcıların yanı sıra punk gibi underground hareketlerin görsel dilini oluşturmuştur.

ABSTRACT

With the industrial revolution, the formation of big cities, the multi-partite and eclectic nature of the cities, the social and political effects of the subsequent wars, and the discoveries in the technology have enabled a new visual repertoire to be shaped. The collage technique has evolved into a precipitating and revolutionary power with approaches such as a multifaceted perspective, simultaneous movement, overlapping, bringing side-by-side, multiple timings, fragmentation, division, distortion, using irrational and unrelated realities together. The question how the collage which is considered as the most important turning point in the development of modern art and design influences the field of graphic design is the starting point of this research.

The purpose of this study is to analyze how collage takes place in the field of graphic design as a form of sight and thought and as a graphic language. In the literature search made for this purpose, it has been determined that collage techniques have important influences that form visual language in graphic area. The letter/image collages, which consist of the basic principle and the overlapping of irrelevant forms of letters, are used for graphic design, a unique and highly expressive method of communication, which means 'the object is broken up and reassembled in a different way of expression'.

In the research, the development of collage in modern art movements was examined and the reflections on graphic design language were discussed. With the influence of the American Great Depression and the Second World War, representatives of important cults such as Bauhaus in the field of art and design emigrated to America and brought innovative ideas of avant-garde art movements together. The influence of these artists, who are the foundation of American modernism, on graphic designers has been examined and progress of collage techniques in printing and photographic technology has been investigated. The influence of social and political events in the United States in 1960-80 and consumption-focused daily life led to the environment for postmodernist thought in the field of daily life, art and design. With its eclectic, multi-layered, simultaneous and multi-part features, collage has become a representation of postmodern vision and has played an important role in shaping the graphic language of

the time. In addition to designers who emphasize their individual approach, they have created the visual language of underground movements such as punk.



ÖNSÖZ

“1960-1980 Yılları Arası Grafik Bir Dil Olarak Kolaj” başlıklı tez çalışmasında, yönlendirmeleri ve yapıcı eleştirileriyle bu tezin gerçekleştirilmesinde bana destek olan danışmanım Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA’ya teşekkürlerimi sunarım. Çalışma süresi boyunca desteklerini benden esirgemeyen eşim Mert YAVAŞCA’ya, Anneme, Babama ve Kardeşlerime, Öğr. Gör. Betül USLU ÖZKAN’a, Doç. Ceren BULUT YUMRUKAYA’ya, tüm hocalarıma ve akademisyen arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

Şerife ASLAN YAVAŞCA

İÇİNDEKİLER

1960-1980 YILLARI ARASI AMERİKA'DA GRAFİK BİR DİL OLARAK KOLAJ

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

1. BÖLÜM

KOLAJ TEKNİĞİNİN OLUŞUMUNU ETKİLEYEN SANAT HAREKETLERİ VE TARİHSEL ÖNCÜLERİ

1.1 Kolajın Keşfi	7
1.2 Montaj Şiirler, Tipografik Kolajlar	10
1.3 Başkaldırının Dili, Anlam Kazanan Kolaj	15
1.4 Yeni Toplum İnşasında Kolaj-Fotomontaj	28
1.5 Yeni Görüş, Yeni Görme Biçimleri	36

II. BÖLÜM

AMERİKA'DA MODERN HAREKETİN GELİŞMESİ VE KOLAJ

2.1 Büyük Buhran ve Yeni Düzen	42
2.2 Amerika'ya Göç Eden Avrupalı Sanatçılar ve Modernizm.....	45
2.3 Amerikan Modern Grafik Tasarımında Kolaj.....	47

III. BÖLÜM

1960-1980 YILLARI ARASI AMERİKA'DA GRAFİK BİR DİL OLARAK KOLAJIN İNCELENMESİ

3.1 Amerika'da Sosyal Ekonomik ve Politik Kırılcımlar	66
3.2 Pop Art ve Kolaj	73
3.3 İsyanın Dili, Punk Kolajları	85
3.4 Çağın Ruhu: Kolaj; Postmodernist Tasarımda Eklektik Anlayış, Yapıbozumcu Yaklaşım ve Bireysel Tavrı	108
SONUÇ	127
KAYNAKÇA.....	130
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1** Pablo Picasso, Gitar, 1913. kaynak:
<http://www.moma.org/collection/works/38359> Erişim tarihi: 10.03.2016..... 8
- Resim 2** Pablo Picasso, kaynak: "<http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bottle-of-vieux-marc-glass-guitar-and-newspaper-t00414> Erişim tarihi: 10.03.2016 8
- Resim 3** Still Life with Chair Caning, Pablo Picasso, 1912 Kaynak:
<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/cubism/a/picasso-still-life-with-chair-caning>..... 9
- Resim 4** F. T. Marinetti, Özgürlüğe Kavuşan Fütürist Sözcükler, 1919. Kaynak:
 (Armstrong, 2014, s. 20) 12
- Resim 5** F.T. Marinetti, After the Marne, 1915
<http://www.getty.edu/art/exhibitions/tumultuous/> Erişim tarihi: 07.06.2016..... 13
- Resim 6** .T. Marinetti, Özgürlüğe Kavuşan Fütürist Sözcükler, 1919. kaynak:
<http://library.rit.edu/cary/les-mots-en-liberte-futuristes-futurist-words-freedom>
 Erişim: 21 Mart 2017 13
- Resim 7** F.T. Marinetti, "Zang Tumb Tumb" kitap kapağı, 1914. Kaynak: Öztuna,
 Grafik Tasarım Dergisi, sayı 10, 2007..... 14
- Resim 8** Kurt Schwitters, Merzguirnfleck, kolaj, 1920. Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com.tr/2011/08/chapter-44-dadaism-meeting-point-of-all.html> 10.03.2017 18
- Resim 9** Kurt Schwitters, 1920. kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-opened-by-customs-t00214> Erişim tarihi: 14.04.2017..... 19
- Resim 10** John Heartfield, Jedermann Sein Eigner Fussball dergisi kapağı, 1919.
 Kaynak: www.dada-companion.com/journals/per_jedermann.php Erişim tarihi:
 15.06.2017..... 20
- Resim 11** John Heartfield, "Yaşasın Tereyağının hepsi bitti!" fotomontaj, 1935.
 Kaynak: <http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/political-art-posters/heartfield-posters-aiz> Erişim tarihi: 18.06.2016 21
- Resim 12** John Heartfield, "Hitler Selamının Anlamı: Milyonlar Arkamda", 1932,
 Kaynak: http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/salute_zm.html Erişim
 Tarihi: 22 Haziran 2016. 22
- Resim 13** Dada Dergisi Kapağı, Kaynak: Genç, 1983. 23
- Resim 14** Hannah Höch, Cut With The Kitchen Knife, kolaj, 1919. (Wolfram, 1975, s.
 81) 24
- Resim 15** Hannah Höch, Da-Dany, Fotomontaj, 1919.
 kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-da-dandy> Erişim tarihi: 22
 Haziran 2016 24
- Resim 16** Raoul Hausmann, Ttlin at Home (Evdeki Tatlin), 1920. Kaynak: (Wolfram,
 1975) 25

Resim 17 Raoul Hausmann, Dada Seigt (Dada Triumphs), 1920. Kaynak: (Wolfram, 1975)	25
Resim 18 291 dergisi kapağı, 1915. Kaynak: http://www.openculture.com/2016/07/download-alfred-stieglitzs-proto-dada-art-journal-291.html Erişim tarihi: 20. 04.2017	26
Resim 19 Marcel Duchamp, Pisuvar (Çeşme), 1917. Kaynak: (Erden, 2016).....	27
Resim 20 : El Lissitzky, For the voice”(Mayakovsky) kitap tasarımı, 1923	29
Resim 21 El Lissitzky, Vkhutemas Art School kitap kapağı, moskov, 1927. Kaynak: https://thecharnelhouse.org/2015/09/04/mondrian-order-and-randomness-in-abstract-painting-1978/ Erişim tarihi: 20.04.2016	30
Resim 22 El Lissitzky, The Constuctor (inşacı, yapımcı) Otoportre, 1924 (Adem Genç Dada s.174)	31
Resim 23 Gustav Klutssis, Planın Büyük İşlerini Gerçekleştirelim, 1930. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/6487?locale=en Erişim tarihi: 15.05.2017	32
Resim 24 Alexander Rodchenko Cine-Eye film afişi (Dziga Vertov), 1924. Kaynak: http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/rodchenko-popova/rodchenko-and-popova-defining-constructivism-9 Erişim tarihi: 25.04.2017.....	33
Resim 25 Stenberg Kardeşler, Potemkin Zırhlısı film afişi, 1925. Kaynak: (Mount, 1997)	34
Resim 26 Stenberg Kardeşler, The Mysery of Windmill, 1928. Kaynak (Mount, 1997)	35
Resim 27 Stenberg Kardeşler, Symphony of A Big City afişi, 1928. Kaynak: (Mount, 1997)	35
Resim 28 Lazslo Mololy-Nagy, Dizinlerin Yasası, 1925. Kaynak: https://monoskop.org/László_Moholy-Nagy#mediaviewer/File:Moholy-Nagy_Laszlo_1925_The_Law_of_Series.jpg Erişim tarihi: 26. 06.2017	37
Resim 29 Lazslo Moholy-Nagy, Kaynak: https://monoskop.org/László_Moholy-Nagy#mediaviewer/File:Moholy-Nagy_Laszlo_Untitled.jpg Erişim tarihi: 09.04.2017.....	38
Resim 30 Lazslo Moholy-Nagy, Jealousy, 1924-27, kolaj. Kaynak: https://monoskop.org/László_Moholy-Nagy#mediaviewer/File:Moholy-Nagy_Laszlo_1924-27_Jealousy.jpg Erişim tarihi: 09.04.2017	38
Resim 31 Herbert Bayer, Lonely Metropolitan, 1932. Kaynak: https://www.sbma.net/exhibitions/bayer Erişim tarihi: 09.04.2017	39
Resim 32 Marianne Brandt, Kaynak: https://www.icp.org/exhibitions/tempo-tempo-the-bauhaus-photomontages-of-marianne-brandt Erişim tarihi: 09.04.2017	40
Resim 33 Marianne Brandt, Tempo Tempo dergi kapağı, Kaynak: https://www.icp.org/exhibitions/tempo-tempo-the-bauhaus-photomontages-of-marianne-brandt Erişim tarihi: 09.04.2017	40
Resim 35 Ladislav Sutnar, dergi sayfaları, Kaynak: http://www.nakedtourguid Prague.com/ladislav-sutnar-the-spirit-of-the-first-republic/ Erişim tarihi: 30.05.2017	48
Resim 34 Ladislav Sutnar, G.B. Shaw’ın kitap kapakları için kapak tasarımları, 1930-3. Kaynak: (Özkan, 2014).....	48

Resim 36 Herbert Bayer, Harper's Bazaar dergi kapağı, 1940. Kaynak: (Remington, American Modernism-Graphic Design, 1920 to 1960, 2003)	49
Resim 37 Herbert Bayer, Great Ideas of Western Man afişi, 1959, Kaynak: (Lupton & Miller, 1989)	50
Resim 38 Mehmed Fehmy Agha, "Vanity Fair" çift sayfa tasarımı. Kaynak: (Özkan, 2014)	51
Resim 39 Alexey Brodovitch, Harper's Bazaar, sayfa tasarımı kaynak: http://www.iconofgraphics.com/alexey-brodovitch/	52
Resim 40 Leo Lionni Keep 'em rolling! Emergency Management Office için afiş tasarımları, 1941. Kaynak: (Remington, 2003)	53
Resim 41 Herbert Matter, 'Engelberg' afiş tasarımı. Kaynak: (Meggs, 2006)	54
Resim 43 Henry Wolf, fotomontaj, Kaynak: http://www.revelinnewyork.com/blog/11/03/2009/henry-wolf-graphic-designer Erişim tarihi: 20.06.2017	55
Resim 42 Henry Wolf, Esquire Dergisi kapağı, 1953. Kaynak: http://www.revelinnewyork.com/blog/11/03/2009/henry-wolf-graphic-designer Erişim tarihi: 20.06.2017	55
Resim 44 Lester Beall, Kırsal Elektrifikasyon İdaresi için afiş, 1941 Kaynak: (Remington, 2003)	57
Resim 45 Lester Beall, Kırsal Elektrifikasyon idaresi için afiş, 1939, Kaynak: (Remington, 2003)	57
Resim 46 Lester Beall, Cross Out Slums afişi, 1941. Kaynak: http://swipelife.com/2010/02/american-graphic-design-pioneer-lester-beall/ Erişim tarihi: 8.04.2017	58
Resim 47 Lester Beall, What's New için kapak tasarımı, 1939-1940. Kaynak: http://www.aiga.org/medalist-lesterbeall . (Erişim tarihi 08. 04.2017)	59
Resim 48 Paul Rand, "No Way Out" afişi, 1950. Kaynak:	60
Resim 49 Paul Rand, Direction dergisi kapak tasarımları, 1939-1943. Kaynak: http://www.paul-rand.com/foundation/editorial/#prettyPhoto Erişim tarihi: 08.04.2017	61
Resim 51 Paul Rand, "Prejudices A Selection", kitap kapağı, 1958. Kaynak: http://www.iconofgraphics.com/paul-rand/ Erişim tarihi: 20.04.2017	61
Resim 50 Paul Rand, "American Son" Kitap kapağı, 1954. Kaynak: http://www.iconofgraphics.com/paul-rand/ Erişim tarihi: 20.04.2017	61
Resim 52 Paul Rand, "Jacqueline Cochran" tanıtım ilanı, 1943-1946. Kaynak:	62
Resim 53 Bradbury Thompson, "Westvaco Inspiration For Printers" dergisinin 149. sayısından sayfa tasarımları, 1962. Kaynak: (Özkan, 2014)	63
Resim 54 Bradbury Thompson, "Westvaco Inspiration For Printers" dergisinin 149. sayısından sayfa tasarımları, 1962. Kaynak: (Özkan, 2014)	63
Resim 55 Bradbury Thompson, "Westvaco Inspiration For Printers" dergisinin 149. sayısından karşılıklı sayfalar, 1962. Kaynak: (Heller, 1989)	64
Resim 56 Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı Bu Denli Cazip Kılan Nedir?, 1956. Kaynak: (Wolfram, 1975)	77
Resim 57 Robert Rauschenberg: Dante'nin Cehennemi, 1964 Kaynak: (Wolfram, 1975)	81

Resim 58 Robert Rauschenberg: Dante'nin Cehennemi, 1964 Kaynak: (Wolfram, 1975)	81
Resim 59 Robert Rauschenberg, Booster, 1967. Kaynak: http://www.thestateofthearts.co.uk/features/robert-rauschenberg-tate-modern/ Erişim tarihi: 20.06.2017	82
Resim 60 Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967 Kaynak: (Fineberg, 2014)	84
Resim 61 Punk Fanzini, 1. sayı kapağı, 1976. Kaynak: http://www.fanzinefaves.com/	90
Resim 62 Slash Fanzin, 2. sayı, sayfa 6, 1977. Kaynak: http://www.circulationzero.com/ Erişim tarihi: 07.05.2017	93
Resim 63 Slash Fanzin, 1.sayı, sayfa 14, 1977. Kaynak: http://www.circulationzero.com/ Erişim tarihi: 07.05.2017	93
Resim 64 Slash Fanzin, Anniversary Sayı sayfa 24, 1978. Kaynak: http://www.circulationzero.com/ Erişim tarihi: 07.05.2017	94
Resim 65 Search and Destroy Fanzin, 1. Sayı kapak, 1977. Kaynak: http://www.fanzinefaves.com/ Erişim tarihi: 07.05.2017	95
Resim 66 No Mag Fanzin, 5. Sayı sayfa 2, 1980. Kaynak: http://www.circulationzero.com/ Erişim tarihi: 07.05.2017	96
Resim 67 No Mag Fanzin, 3. Sayı sayfa 23, 1979. Kaynak: http://www.circulationzero.com/ Erişim tarihi: 07.05.2017	96
Resim 68 No Mag Fanzin, 5. sayı sayfa 27, 1980. Kaynak: http://www.circulationzero.com/ Erişim tarihi: 07.05.2017	97
Resim 69 Damage Fanzin, 1. sayı, sayfa 32-33, 1979. Kaynak: http://www.circulationzero.com/ Erişim tarihi: 07.05.2017	98
Resim 70 Damage Fanzin, 5. Sayı kapak, 1980. Kaynak: http://www.circulationzero.com/ Erişim tarihi: 07.05.2017	99
Resim 71 Damage Fanzin, 2. sayı, sayfa 10, 1979. Kaynak: http://www.circulationzero.com/ Erişim tarihi: 07.05.2017	99
Resim 72 Damage Fanzin, 9. Sayı sayfa 10, 1980. Kaynak: http://www.circulationzero.com/ Erişim tarihi: 07.05.2017	100
Resim 73 Dry Fanzin, 2. sayı, sayfa 3-4, 1979. Kaynak: http://dangerousminds.net/comments/the_entire_print_run_1979_82_of_nyc_punk_magazine_dry_is_now_online Erişim tarihi: 10.05.2017	101
Resim 74 Dry Fanzin, 3.sayı, Sayfa 1-2, 1979. Kaynak: http://dangerousminds.net/comments/the_entire_print_run_1979_82_of_nyc_punk_magazine_dry_is_now_online Erişim tarihi: 10.05.2017	102
Resim 75 Dry Fanzin, 5. Sayı sayfa 18-19, 1980. Kaynak: http://dangerousminds.net/comments/the_entire_print_run_1979_82_of_nyc_punk_magazine_dry_is_now_online Erişim tarihi: 10.05.2017	102
Resim 76 Jemie Reid, "God Save The Queen" albüm kapağı. Kaynak: (Poynor, 2003)	104
Resim 77 Frank Edie, Weirdos Are Loose, 1978. Kaynak: (Poynor, 2003)	106
Resim 78 Cliff Roman, Kaynak: (Poynor, 2003)	106
Resim 79 Wolfgang Weingart, "18. Didacta/Eurodidac" afişi, 1980. Kaynak: http://www.aiga.org/medalist-wolfgang-weingart Erişim tarihi: 14:05:2017	114
Resim 81 Wolfgang Weingart, Kunstcredit 1978/79 sergi afişi, 1979. Kaynak: (Poynor, 2003)	115

Resim 80 Wolfgang Weingart, Kunstcredit 1976/77 sergi afişı, 1977. Kaynak: (Poynor, 2003)	115
Resim 82 April Greiman, CalArts Viewbook, kapak tasarımı, 1979. Kaynak: (Poynor, 2003)	117
Resim 83 April GreimanWet Dergisi, kapak tasarımı, 1979. Kaynak: (Poynor, 2003)	118
Resim 84 April Greiman, California Institute of Arts için afiş, 1979. Kaynak: https://collection.cooperhewitt.org/objects/18617589/ Erişim tarihi: 04.05.2017	119
Resim 86 Dan Friedman, “Typografische Monatsbatter, No.1. Dergi kapağı, 1971. Kaynak: (Poynor, 2003).....	120
Resim 85 Dan Friedman, “Space afiş”, 1976. Kaynak: (Poynor, 2003)	120
Resim 87 Ivan Chermayeff, Design Quarterly, kapak tasarımı, 1979. Kaynak: (Heller, Interviews with Designers, 1989)	121
Resim 88 Ivan Chermayeff, Deuteronomy Rabbah 1:10 afişı, Kaynak: https://www.voices-visions.org/content/poster/collection-poster-deuteronomy-rabbah-110-ivan-chermayeff Erişim tarihi: 14.05.2016	122
Resim 89 Ivan Chermayeff, The Invisible City, 1972. Kaynak: https://collection.cooperhewitt.org/objects/18618197/ Erişim tarihi: 14.05.2017	123
Resim 91 David Singer, Fillmore afişı, 1969. Kaynak: http://www.davidsinger.com/artwork/fillmore-poster-bg-183 Erişim tarihi: 14.05.2017.....	124
Resim 90 David Singer, Bill Graham Konser Afişi, 1970. Kaynak: http://www.davidsinger.com/artwork/fillmore-poster-bg-214	124
Resim 92 David Singer, Fillmore Konser afişi, 1970. Kaynak: http://www.davidsinger.com/artwork/fillmore-poster-bg-254 Erişim tarihi: 14.05.2017.....	125
Resim 93 David Singer, Fillmore Konser Afişi, 1970. Kaynak: http://www.davidsinger.com/artwork/fillmore-poster-bg-253 Erişim tarihi: 14.05.2017.....	125

GİRİŞ

“Kolaj, görsel imgenin simyası gibi bir şeydir. Nesnelerin ve varlıkların, dış görünüşlerinin ve anatomilerinin değişmiş ya da değişmemiş halleriyle toplam bir biçim dönüşümü mucizesidir.”
Max Ernst

Kolaj, bağlamından koparılıp farklı aidiyetliklerle bir araya getirilen, zamanlararası imgelerin yeni bağlamlara taşındığı, benzersiz inşa pratiği ile en önemli sanatsal üretim anlayışlarından biridir. Clement Greenberg’e göre (1959), kolaj, modern sanatın gelişimindeki en önemli dönüm noktasıdır. Yüzyılın bütün avangard hareketlerini ve disiplinlerini etkileyecek tetikleyici ve devrimci bir güce dönüşmüştür. Peter Bürger’e göre (1974), avangard ve kolaj düşünsel anlamda birbiriyle eş anlamlıdır: “Modernizm, yıkıcı ve öz eleştirel eğilimlerini; bir bağlamı diğer bir bağlamla sarsarak ve birbirine karşıt betimleyici kodlardan birini, ötekini ya da ikisini de bozmak için birbiriyle karıştırarak elde etmiştir.” Günlük gerçeklikten alınan öğelerin yapıtta kullanılmasının yarattığı kopukluk ve birbirinden farklı yapıda görüntülerin bilinçli olarak bir arada kullanılması, modern sanat dilinin geleneği haline gelmiştir (Lynton, 1991).

Kübizm, Fütürizm ve Dada gibi sanat hareketlerinin, radikal bir değişime ve yeni bir görsel dağarcığın biçimlenmesine öncülük ettiği yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde kolaj, modernist grafik tasarım anlayışının karakteristik bir disiplini olarak ortaya çıkmıştır. Kolaj bir uygulama disiplini olmanın ötesinde; bir düşünme biçimine ve dünyayı görme şekline evrilmiştir. Modern hayatın karmaşık ve çok parçalı yapısı, kolajın teknik üretim özellikleriyle daha önce bir sanatsal tasarım pratiğinde görülmediği ölçüde kesişmiştir. Yirminci yüzyılın başından günümüze, sanatın her alanında kolajla karşılaşılıyor olmamızın sebebi; bu tekniğin modern insan yaşamının yansıması ve günümüz insanının kendini ifade etme biçimi olması, çağın ruhunu temsil etmesidir. Edebiyat alanında kübizmin öncüsü şair Guillaume Apollinaire’ın, modern kent insanının yaşantısını yansıtmada kolajın çok uygun olduğu görüşünü ısrarlı biçimde savunmasının

nedeni; bütün sanat dallarının yeni yöntemler, yeni anlatım yolları araması olmuştur. Birbirinden farklı öğeleri bir araya getirerek yeni bir görüntü elde etmek bu arayışın mükemmel sonucudur (Lynton, 1991: 65).

Teknolojinin sanat ve tasarıma olan etkisi, kendini en iyi kolaj uygulamalarında göstermektedir (Huyssen, 1988). Yirminci yüzyılın başından günümüze, fotoğraf ve matbaa teknolojisindeki gelişmeler, grafik tasarımın alanını genişletmiş, günlük yaşamın vazgeçilmez parçalarına dönüşmüş olan gazete, dergi, kitap gibi basılı yayınlar ve reklam imgelerinde hızlı bir artış görülmüştür. Bu görsel bombardıman, kitlelere hitap etme gücü olan, günlük yaşamın her katmanında gezinen grafik tasarım için bir malzeme deposu görevi görmüş, kolaj teknikleri teknolojiyle eşgüdümlü ilerleyen bu alan için cazibesini her zaman korumuştur. Endüstri Devrimi'nin getirdikleriyle bu devrime paralel olarak kendini gösteren Avangard Sanat Hareketleri; grafik tasarım alanına esin kaynağı olmuş ve anlatımlarının bu doğrultuda güçlenmesini sağlamıştır. Endüstriyle gelişen ve değişen bu yeni dünyaya, yeni bir sanat ve yeni bir görüntü yaratılması isteği bu sanat hareketlerini diğerlerinden ayıran grafik tasarıma kaynak olmasını sağlayan en önemli nedendir. Avangard Sanat Hareketleri'ndeki bu yeni ve deneysel yaklaşımlar, grafik tasarımın gelişmesine, cesur denemelere ve yeni tarzların oluşmasına elverişli bir ortam sağlamıştır.

Teknolojik gelişmelerle uyaklı olarak evrilen kolaj, farklı teknikler ve malzemelerle yeni tanımlamalara gereksinim yaratmıştır. Bu araştırma, fotomontaj, fotokolaj, asamblaj, montaj, dekolaj gibi terimleri kolaj parantezi içinde ele alarak kolajı grafik bir dil olarak incelemeyi hedeflemiştir. Fransızca kökenli 'kolaj' sözcüğü, ilk olarak Kübistler tarafından 'papier colle' (düz bir yüzeye kesilip yapıştırılmış kağıt) olarak tanımlanmıştır. Bu terim sadece kağıdın kullanımına atıf yapan, kübistlerin kağıt kolajlarından bahseden bir kolaj biçimidir. İlk kez Fransız sanatçı Jean Dubuffet tarafından 1953 yılında kelebek kanatlarıyla yapılmış küçük kolajlar serisi (assemblages d'empreintes) için kullanılan 'asamblaj' terimi iki ya da üç boyutlu formların bir arada kullanılması olarak tanımlanır. Kolajın zıttı olarak dekolaj, bir görüntünün koparılması, çıkarılması ya da yok edilmesi anlamındadır. Fotomontaj ya da fotokolaj, fotoğrafların yapıştırılma ya da başka tekniklerle biraraya getirilmesi (Hoffman, 1989), birkaç

fotoğrafın ya da ayrı fotoğraflardan kimi bölümlerin birleştirilerek tek fotoğraf elde edilmesi işlemi olarak tanımlanır. Birbiri üstüne fotoğraf çekerek ya da negatifleri karıştırıp üst üste basarak gerçekleştirilir (Gülsoy, 1999: 331). Bu terim 19. Yüzyılın ortalarında görülmesine rağmen daha çok Dadacılar ve Konstrüktivistlerin kolajlarındaki fotoğraf kullanım biçimini temsil eder. Sözcük İngilizcedeki ‘assemble’ fiiliyle benzer anlamda olan Almanca ‘montieren’ fiilinden türetilmiştir. Montaj terimi ve varyasyonları aynı zamanda sinema ile ilişkili olup özellikle Sergei Eisenstein’ın filmlerine gönderme yapar (Hoffman, 1989).

Bir görme ve düşünme biçimi olarak kolajın grafik tasarım alanında nasıl yer aldığını ve grafik bir dil olarak geçirdiği gelişimi analiz etmek bu çalışmanın amacını oluşturur. Yirminci yüzyılın başından itibaren sanatsal ifade biçimi olarak kabul edilen kolaj teknikleri, teknolojinin imkanlarını bünyesine dahil ederek evrilmektedir. Görsel sanatlardan edebiyata, mimariye ve tiyatroya kadar bütün disiplinlerde yer edinmiş kolajın, grafik alanını nasıl etkilediği sorusu bu çalışmanın çıkış noktasıdır.

Bu amaçla yapılan literatür taramasında, kolaj tekniklerinin grafik alanında görsel dili şekillendiren önemli etkileri olduğu tespit edilmiştir. 1960-1980 yılları arasında Amerika’da grafik tasarım alanında yapılan kolaj incelemeleri, kolajın başlangıcından itibaren gelişimini ve grafik alanına etkilerini araştırmayı gerekli kılmıştır. Bu sebeple birinci bölümde kolajın tarihsel gelişimi üzerinde durulmuş, yüzyılın ilk çeyreğindeki modern sanat akımlarında kolaj incelenmiştir. Önemli öncüleri ele alınmış, kolajı nasıl ve ne amaçlarla kullandıkları anlatılmıştır. İkinci bölümde, Amerika’ya göç eden Avrupalı sanatçı-tasarımcıların yenilikçi düşüncelerinin etkisiyle Amerikan modern grafik tasarımının gelişimi ele alınmış, kolajın sanatçı-tasarımcılar üzerinde nasıl bir etki gösterdiği incelenmiştir. Çalışmanın odak noktası olan zaman diliminin daha iyi kavranması adına kolaj tekniklerini çalışmalarına dahil eden modernist öncülere yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise, 1960-1980 yıllarının Amerikasında sosyal, siyasi ve toplumsal ortamın ve tüketim odaklı günlük yaşamın, postmodernist düşüncenin oluşumundaki etkisi belirtilmiş; eklektik anlayış ve yapıbozumcu yaklaşım ve bireysel tavır vurgusuyla kolaj tekniklerinin grafik alanındaki örnekleri ele alınmıştır. Amerika

menşeli pop sanatın kolajları ele alınmış, kolaj tekniklerini benimsemiş tasarımcılara yer verilmiş, kolajı görsel dili olarak benimsemiş punk hareketi incelenmiştir.

1960-1980 yılları, modernden postmoderne geçiş sürecinin yaşandığı yıllar olarak, her iki dönemin özellikleriyle, grafik tasarım tarihi üzerinden kolajın incelemesi için en uygun zaman olarak görülmüş, tez bu şekilde sınırlandırılmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren Amerika'daki sanat ve tasarım olaylarının uluslararası bir nitelik kazanması, tezde Amerika'nın odak noktası olarak seçilmesinin sebebidir. Resim, heykel, fotoğraf, edebiyat, mimarlık gibi alanlarda kolajı ele alan birçok kitap ve araştırma olmakla beraber, grafik tasarım disiplinde kolajı inceleyen kaynak oldukça azdır. Özellikle tezin ele aldığı dönem ve yer itibarıyla, benzer bir araştırma daha önce yapılmamıştır. Tez bu açıdan bakıldığında literatüre katkıda bulunacak bir kaynak olması açısından önem kazanmaktadır.

Yirminci yüzyılın başından itibaren sanatsal üretim biçimine dönüşen kolaj, geçirdiği zaman içerisinde teknolojik gelişmelerin etkisiyle evrilerek, bir görme ve düşünme biçimi halini almıştır. Teknolojinin ışık hızıyla ilerlediği günümüzde, insan, birbiriyle ilişkisi olmayan birçok durumu ve olayı aynı zamanda yaşamaktadır. Artık Dünya zamansal ve mekânsal fragmanlardan oluşan bir kolaj görünümüne bürünmüştür. Kolaj, Modern akımlarla kimliğini oluşturmuş, bunun yanında; eklektik, çok katmanlı, yapıbozumcu ve çok zamanlı özellikleriyle postmodern dönemin görsel kimliğine fazlasıyla uymuştur. Edebiyat, tiyatro, mimarlık ve görsel sanatlar gibi bütün disiplinlerde varolan kolaj, günümüzde farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığı disiplinlerarası bir nitelik kazanmıştır. Bütün bu özellikleriyle, “*çağın ruhu*” olarak tanımlanan kolajın grafik tasarım disiplini için ne ifade ettiği, bu tezde incelemeye değer görülmüştür.

1. BÖLÜM

KOLAJ TEKNİĞİNİN OLUŞUMUNU ETKİLEYEN SANAT HAREKETLERİ VE TARİHSEL ÖNCÜLERİ

1. BÖLÜM

KOLAJ TEKNİĞİNİN OLUŞUMUNU ETKİLEYEN SANAT HAREKETLERİ VE TARİHSEL ÖNCÜLERİ

Endüstri Devrimi sonrasında büyük devasal kentlerin oluşumu, bilimsel ve teknolojik buluşlar, fotoğraf ve seri üretime dayalı grafik baskıdaki gelişmeler; sanat ve tasarımda yeni bir görsel dağarcığın biçimlenmesine, filizlenmesine, radikal değişimlerin ivme kazanmasına olanak tanımıştır. Dönemin sosyal, ekonomik ve siyasi gelişmeleri de yeni tasarım ve sanat anlayışlarının ortaya çıkmasına yardım etmiştir. Bu süreçte sanatçılar, “çok yönlü bakış açısı, eş zamanlı hareket, üst üste bindirme, yan yana getirme, çoğul zamanlılık, parçalama, bölme, bozma, biraraya getirme; irrasyonel, mantığa aykırı, ayrı, birbirine benzemeyen gerçekliklerin birarada kullanılması” (Öztuna, 2006: 24) gibi yeni görsel anlatım dillerini kendi sanatsal çalışmalarında kullanabilmek için kolaj tekniğini plastik ifade aracı olarak görmüşlerdir.

David Harvey’e göre (2003); kolaj tekniklerine başvurmak, sorunun ele alınmasında kullanılan bir yoldur; çünkü bu tekniklerle, farklı zamanlardan (eski gazeteler) ve mekânlardan (sıradan nesnelerin kullanımı) gelen etkiler üst üste getirilerek eş zamanlı bir etki yaratılabilmektedir. Bu yoldan eş zamanlılığı araştırmakla modernistler, anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekânı olarak kabul etmişler; aynı zamanda tam da karşısında tepki duydukları koşulların kudretini kolektif biçimde onaylamış olmuşlardır (Harvey, 2003).

Yalnızca teknik anlamda parçaların birarada kullanılması olarak bilinen kolajın, yirminci yüzyılın başında hem bir sanat medyumunu, hem de bir düşünce biçimi olarak ortaya çıkması kübizmle beraber söz konusu olmuştur. 1920’lerden itibaren Dada ve Konstrüktivizmle birlikte politikanın güdümünde propaganda aracı olarak kullanılmaya başlamış, ‘kitlelerin sanatı’ olarak tanımlanmıştır (Wolfram, 1975). Farklı görüntü ve nesneleri bir araya getiren, çağdaş psikolojik ve teknolojik bilgi ile uyumlu kolaj, modern sanatın ortaya çıkışıyla birlikte anlamlı bir ifade aracı haline gelmiştir.

Araştırmanın bu bölümünde modern sanat hareketlerinde kolajın gelişimi incelenmiş, kolaj olgusunu bugünkü konumuna taşımada etkili olan sanatçı-tasarımcılara yer verilmiştir. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde; Kübizm, Fütürizm, Dada ve Konstrüktivizm gibi sanat hareketleri, radikal bir değişime ve yeni bir görsel dağarcığın biçimlenmesine öncülük etmiştir. Grafik tasarım anlayışını etkileyen, yeni bir anlatım dili oluşturan bu akımlarda, modern grafik tasarım anlayışını ve onun karakteristik özelliklerini inceleyerek kolajın gelişimini izlemek mümkündür.

1.1 Kolajın Keşfi

Apollinaire'e göre, Fransa'da döneminin en 'yüce' sanat akımı olan Kübizm, resim yüzeyinin betimlemeci mutlakiyetini sindirip resimde kavramsal yorumlamalara kapı aralayan yeni bir görsel retoriktir. Rönesans'tan beri resim yüzeyindeki uzamı belirleyen perspektifi terk edip, gerçekçi figürü de bir tarafa bırakan kübist ressam, bu retorik objeyi farklı açılardan gösterme düşüncesiyle yeni bir resimsel temsil mekanizmasını ve geleneksele dair algının yıkıldığı bir görme biçimini yaratmışlardır (Antmen, 2008).

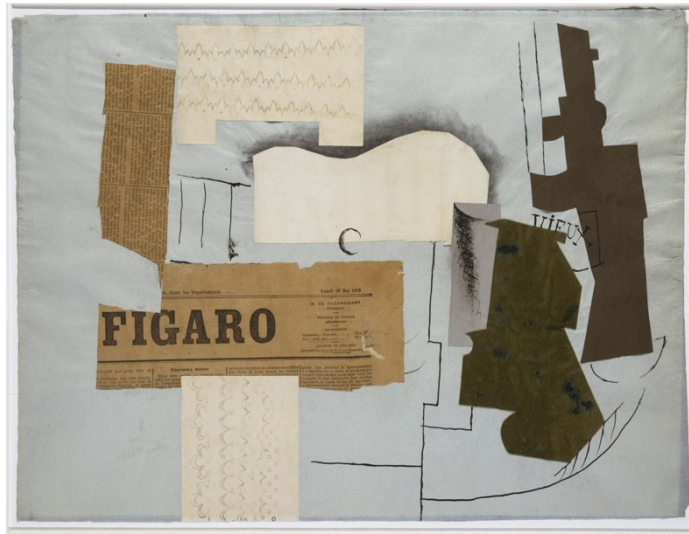
20. yüzyıl başına kadar, sanatçılar görüneni olduğu gibi resmederken ve Kübizm ile estetik güzelliği sorgulamaya başlamışlar ve yeni bir sanat dilinin oluşumuna öncülük etmişlerdir. Sanat eserine kişisel düşünce, duygu ve ifadenin girmesini deneyimleyen bir erken 20. yüzyıl sanat akımı olduğu kadar, sanat eserinde kolaj (papier colle) (Resim 1) üretimlerinin ilk örneklerinin denendiği akım olmasıyla da önemli bir görme biçimidir (Wolfram, 1975: 15).

Kübizmin öncülerinden Pablo Picasso ve George Braque gibi sanatçılar, öyküsel ve simgesel resim anlayışını yadsıyarak, dinamik ve serbest perspektif yaklaşımını içinde barındırmış, aynı zamanda çalışmalarına üç boyutlu nesneleri ve günlük malzemeleri de dahil etmişlerdir (Antmen, 2008). (Resim 2) Birinci Dünya Savaşı öncesi, gündelik hayattan farklı malzemeleri tuvale taşıma heyecanı duyan kübistler için vazgeçilmez bir unsur haline gelmiş ve iki boyutlu resim yüzeyine dahil olan gazete sayfaları beraberinde tipografiyi de resmin bir unsuru haline dönüştürmüştür (Antmen, 2008).



Resim 1 Pablo Picasso, Gitar, 1913. kaynak:
<http://www.moma.org/collection/works/38359> Erişim tarihi: 10.03.2016

“Kolajın 20. yüzyılın en önemli sanat tekniklerinden biri haline gelmesi, gazete, afiş, kartpostal gibi kitle kültürüne özgü basılı malzemenin bu çağda yaygınlık kazanmasıyla ilgilidir. Picasso ve Braque da erken dönem çalışmalarında yaşadıkları zamanların siyasi ve kültürel gelişmelerine ilişkin ipuçları veren gazete küpürleri ve reklam imgeleri kullanmışlar, ilgilerinin salt biçimsel kaygılarla olmadığını ipuçlarını vermişlerdir” (Antmen, 2008: 48).



Resim 2 Pablo Picasso, kaynak: "<http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bottle-of-vieux-marc-glass-guitar-and-newspaper-t00414> Erişim tarihi: 10.03.2016



Resim 3 Still Life with Chair Caning, Pablo Picasso, 1912 Kaynak:
<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/cubism/a/picasso-still-life-with-chair-caning>

“Braque ve Picasso’nun resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlaması (Resim 3) ve resimsel dokuyu zenginleştirmek için boyaya kum, talaş gibi malzemeler katılmasıyla “Sentetik Kübizm” olarak adlandırılan yeni bir evreye geçilmiştir. 1912-1914 arasına tarihlenen bu sürecin en önemli yeniliği, Picasso ve Braque’ın kullanmaya başladığı kolaj tekniğidir. Picasso 1912 yılından itibaren gerçekleştirdiği resimlerine baskılı kumaşlar ve kağıtlar yapıştırmaya başlamış; ayrıca atık malzemeler kullanarak kolaj tekniğini üçüncü boyuta taşımış, dolayısıyla asamblaj tekniğinin ilk örneklerini vermiştir. Braque da aynı tarihten itibaren ‘papier colle’ olarak adlandırılan ve kesik kağıt parçalarının resim yüzeyine yapıştırılmasıyla elde edilen kendine özgü bir kolaj tekniği kullanmaya başlamıştır (Antmen, 2008).

Kübistler ‘papier colle’ çalışmaları ile kolajı bir sanat formu düzeyine taşımıştır. Bununla birlikte yeni bir işlev kazanan malzemenin seçimi sınırsız bir hale gelmiştir (Cabanne, 2009: 324). Kitle kültürüne ait, gündelik ve sıradan malzemelerin ilk kez sanat yapıtına girmesi büyük bir yenilik olarak görülmüş; sanat ve yaşam arasındaki sınırların silinmesinde kolaj, etkili bir yöntem olmuştur. “Sanat nesnesinin malzemesi ve mecrasına ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşım, 20. yüzyılın sonraki adımlarına ilişkin ipuçları taşımakta; Dada kolajlarına ve fotomontajlara, pop kolajlarına ve günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel oluşturmaktadır” (Antmen, 2008: 49).

Görsel kompozisyonda yeni bir anlatım üslubu yaratan Kübizm, resim ve grafik tasarımın seyrini değiştirmiştir. Geometrik, soyutlamacı bir anlatım tarzıyla Kübistlerin görsel yenilikleri, resimsel kompozisyonda yeni ifade tarzları için katalizör olmuştur (Meggs, 2006). Endüstri devriminin karmaşasını yansıtan Kübizm’de, parçalanmış, geometrik şekillerden oluşan lekeler ve tipografi hakimdir. Resimli alanda yazı görsel biçim olarak yerini almıştır. Empresyonizmin ardından gelen Kübizm, artık lekeselci yenilik yerine, bakış açılarının tek bir çerçeve içerisinde sunulabilmesine olanak sağlamıştır. Bu hareket bireylerin hayata bakışlarında önemli bir rol oynamıştır (Öztuna, 2007).

Kübizm, dönemine getirdiği farklı anlayışı ile sadece resim alanına değil, grafik tasarıma da yeni bir yön vermiştir. Picasso ve Braque’ın gerçekleştirdiği kolajların, grafik tasarımcılar üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. ‘Nesnenin parçalanıp, farklı bir anlatım biçimiyle tekrar bir araya getirilmesi’ temel ilkesi ve ilgisiz harf formlarının üst üste bindirilmesiyle oluşmuş sözcük parçalarının kullanıldığı kübist harf/görüntü kolajları, grafik tasarım için, özgün ve anlatım gücü yüksek bir iletişim yöntemi anlamına gelmiştir.

1.2 Montaj Şiirler, Tipografik Kolajlar

*“Montaj tekniğini icat eden şiiirdir, Eisentein değil.”
Joseph Brodsky*

Yirminci yüzyılın avangard akımlarından İtalyan Fütürizmi, kentsel dönüşüm/modernizasyon ve yüksek teknolojiyi kutsayarak sanat tarihine adım atar. Fütürist hareketin önemi, sosyal ve politik kaygılarla hareket etmesi, alternatif bir dünya oluşturma çabasıdır. Fütürizm sadece bir sanat hareketi değil, aynı zamanda sosyal bir hareket olarak ön plana çıkmaktadır. Fütüristler yeni dünyanın gerçeklerinin yaşamın içinde olduğu kadar sanatın içinde de olması gerektiğini savunmuş, tamamen yeni ve devrimci bir sanat yapma çabasına girmişlerdir. Eskiye dair kültürel formları yok etme pahasına, modern hayata dair yeni bir estetik anlayış getirme düşüncesiyle, popüler medya araçlarını ve yeni teknolojik buluşları, fikirlerini yaymaya yarayan iletişim araçları

olarak gören Fütüristler, endüstrinin sunduğu yeni malzemeleri ve teknikleri hevesle kullanmışlardır. Çağın ruhunu; gürültü, enerji, hareket ve dinamizm olarak tanımlamışlar, bu kavramları hayata geçirmek için, çalışmalarında kolajı mükemmel bir yöntem olarak görmüşlerdir (Wolfram, 1975: 42).

Akımın öncülerinden Flippo Tommaso Marinetti, İtalya'yı, 19. Yüzyıl Avrupası'nın geri kalmış ülkelerinden biri olarak görüp, militarizm ve vatanseverlik gibi duygular çerçevesinde, moderniteyi ve makineleşmeyi olumlayan düşünceleriyle fütürizmi temellendirmiştir. Fütürizmin şiir temelli çıkışında siyasala olan yakınlığı, günümüzde, ağırlıklı olarak düşünsel bir akım olarak konumlandırılmasına sebep olmaktadır. Fütüristler, Kübistlerin *nesnenin farklı açılardan görünümü* prensibini almış; *nesne hareketinin ve durağanlığının ardarda anlık görünimleri* prensibine dönüştürerek görsel bir dil oluşturmuşlardır. Objenin hareketini birbirini izleyen sekanslarla görünür kılan fotoğraf teknolojileri ve tüm çekiciliği ile gündelik hayata dahil olan sinema, Fütüristlerin, iki boyutlu yüzeylerde peşine düştükleri hareketi yakalama / gösterme çabasına yardımcı faktörlerdir. Figürasyonda olduğu kadar, yeni teknolojik ürünlerin ve makinelerin, kent modernizasyonuna dair görünümünün üzerine giderek yeni bir biçimsel arayışı deneyimlemişlerdir (Antmen, 2008: 76).

Fütüristler, ideal makine çağının hızını, dinamizmini, kuvvetini, eşzamanlılığını ve hareketini kolajda bulmuşlardır. Marinetti 'Sözcüklerin özgürlüğü' ismini verdiği, kolaj mantığında çalışan *somut şiir* formunu geliştirmiştir (Hoffman, 1989). (Resim 4 ve Resim 6) Şiirlerini oluştururken, tipografiyi eğip bükerek, mesajının gürültüsünü, süratini ve şiddetini ortaya koymuştur. Çağdaş yaşamın hızını ve dinamizmini taklit etmek için noktalama işaretleri ve dil bilgisi kurallarını yoksaymış, dil dışı sesleri kompozisyonlara

“After the Merne” (Resim 5) şiiri, Müttefiklerin Alman fethini durdurduğu ve Batı Cephesini kurduğu Marne Savaşı'nı kutlamaktadır. Marinetti'nin şiiri askeri bir harita gibi modellenerek General Joseph Joffre'nin savaş sonrası birliklerin zafer turunu tasvir etmektedir. “Özgürlüğe kavuşan Fütürist Sözcükler” (Resim 6), kaotik duyguları ve insan yapımı sesleri ile modern savaş alanının deneyimini yakalamakta; sayıların, sözcüklerin ve şekillerin soyut bir bileşimi gibi görünmesine rağmen, I. Dünya Savaşı'ndan sonra kutlamaya gönderme yapmaktadır (Getty Museum, 2007).

Marinetti, tipo-montaj şiirlerinden oluşan *Zang, Tumb, Tumb* (Resim 7) başlıklı kitabında geleneksel sözdizimini parçalamayı hedeflemiş; kelimeler, sayılar ve gürültü sesler için yazım hatalarından oluşan sayfa yüzeyine rastgele dağıtılan soyut şekiller ve çizgilerden oluşan tasarımlar yapmıştır. Sözcüğün anlamlarındaki ilişkiyi yok etmek için sözcükleri parçalamış, büyütmüş ve bozmuştur. Bu çalışma, sözcüklerin büyüklüğü ve şekillerdeki seslerin görsel eşdeğerlerini bulmaya çalışan bir çeşit görsel resim olmuştur. Savaşın karmaşası, silahın ve bombaların yazınsal izlenimleri, değişik büyüklüklerden meydana gelen yazı karakterleri, ağırlıklar ve üslupların çeşidi, hızı, gürültüyü ve savaşın



Resim 7 F.T. Marinetti, "Zang Tumb Tumb" kitap kapağı, 1914.
Kaynak: Öztuna, Grafik Tasarım Dergisi, sayı 10, 2007.

duygularını tekrar yaratmak için kullanılan bir çeşit görsel yansımalarla betimlenmiştir (Öztuna, 2007).

Fütüristlerin şiirlerde, manifestolarda ve sergi duyurularında kullandıkları tipografi uygulamaları, temelde birer reklam aracı özelliği taşımakta ve yeni bir bakışın protestosunu – propagandasını yapmaktadır (Becer, 2007). Marinetti, Argendo Soffici, Carlo Carra, Guillaume Apollinaire, Giacomo Balla gibi futurist sanatçılar, 1915 yılının sonlarına kadar kelimeler, sloganlar, fonetik eşyalar, gürültüler, gazete parçaları, posta pulları ve fotoğraf parçaları kullandıkları kolajlarıyla Birinci Dünya Savaşının ruhunu anlatmaya çalışmışlardır (Wolfram, 1975). “Marinetti ve arkadaşlarının saldırgan, okunaksız ama duygusal nitelikler taşıyan tipografik deneyleri zaman içinde basılı sayfanın potansiyelini olumlu yönde değiştirmiştir” (Becer, 2007: 54).

Fütürizm yazınsal alanda olduğu kadar, grafik tasarım alanında da önemli bir ifade biçimi yaratmıştır. Fütüristler değer verilen klasik sayfanın saflığını reddetmiş ve iki boyutlu sınırlamalardan kurtarmayı amaçlamışlardır. Yazı karakterleri bir patlamadan sonra etrafa saçılan parçalar gibi sayfa üzerine dağılmıştır (Öztuna, 2007). Gazetelerden harfler ve numaralar kesilerek, bazı öğeler de elle çizilerek kolajlar şeklinde yapılandırılmış şiirler, söz diziminin, düzenin ve çizgisel dizginin sınırlandırmalarından özgür bir anlayışı vurgulamıştır.

1.3 Başkaldırının Dili, Anlam Kazanan Kolaj

*“Zaten her şey paramparça olmuştu, yapabileceğimiz tek şey
bu harabeler içerisinde yeni şeyler yaratabilmektir.”*
Kurt Schwitters

Edebiyat, tiyatro ve görsel sanatlar alanlarında etkili olan Dada, döneminin geçerli tüm eğilimlerine güçlü bir karşı çıkış olarak belirmiştir (Sözen, Tanyeli, 2010). Dadacı devrim, bütün yüzyılların batılı yazınında varolan özgürleştirici bir protesto duygusunun en katışıksız ve en aşırı formunu temsil etmektedir. Dada hareketi, I. Dünya Savaşı’nın etkisiyle, patlayıcı gücünü savaş olgusundan almıştır (Sanouillet, 2009: 303). Savaşın yoketme gücüne duyulan nefretle ortaya çıkan bu hareket, sıradışı yöntemler ve alaycı bir

tavırla; “teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmiştir” (Meggs, 2006).

Savaş başlayınca tarafsızlığını ilan eden İsviçre'nin Zürih şehri, kendi aralarında düşünce ayrılıkları yaşamış olsalar da savaşa karşı protest bir tavra sahip sanatçılar ve düşünürlerin, Hugo Ball'ın deyiimiyle “savaşın, milliyetçiliğin ötesinde, başka idealler için yaşayan birkaç bağımsız ruh”un (Antmen, 2008: 283), göç ettiği bir barışçıl mülteciler şehri haline gelmiştir. Barışçıl bir kolektif kimliğin oluşumu, farklı düşüncelere sahip 'kolaj' nitelikli biraradalığa işaret etmektedir. Bir bakıma Dadaist tasarımı şekillendiren düşünce sisteminin, kolaj kimliklerin ve söylemlerin bir araya gelmesiyle kurulduğu söylenebilir.

Şair Hugo Ball'ın öncülüğünde, Zürih'in bir arka mahallesinde açılan ‘Cabaret Voltaire’ isimli gece kulübü ile sanat lokali arasındaki mekan Dada hareketinin dünyaya geldiği ortamdır. Savaşa muhalif sanatçıları ve düşünürlerin bir araya geldiği Cabaret Voltaire, kısa sürede sergilerin, şiir dinletilerinin, alternatif konserlerin, performansların ve her türlü 'sanatsal eğlence'nin gerçekleştirildiği bir yer haline gelmiştir (Antmen, 2008: 121).

Savaşın gereksizliği, yeni coğrafi ve ekonomik paylaşımlar için ülkelerin saflara ayrılmasının anlamsızlığından hareketle, kendi kültürlerine olan güveni yitirdiklerini düşünen Dadacılar, burjuva değerlerinin, insanlığı bir arada tutan tüm değerleri kirlettiğini savunmuşlardır (Genç, 1983: 172). İçi boşalan kavramların yarattığı tedirginliği bertaraf edebilmek için, “kuralsızlığın yegane kural olduğu bir özgürlükler alanına sığınan Dada sanatçıları” (Antmen, 2008: 283), bilimsel düşünce laboratuvarlarına benzettikleri Kübizm ve Fütürizmi yadsıyarak çıktıkları yolda, sanatsal retoriğin radikalleştiği sonuçlara ulaşmışlardır. “Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulanmaksızın kabul gören boş değerleri yok saymak arzusunda olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir” (Antmen,

2008). Sanatı kutsallaştıran düşüncelere karşıt bir tavırla geleneksel sanatın kurallarını yıkmayı hedeflemişlerdir (Heller, Chwast, 1992).

Akımın temsilcileri; şaşırtma, protesto etme ve saçmalama gibi yöntemleri kullanarak Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı felakete, Avrupa toplumunun çöküşüne, teknolojik gelişmelere ilişkin yüzeysel ve bilinçsiz inanca ve geleneksel ahlak değerlerine karşı bir isyan bayrağı yükseltmişlerdir (Eskilson, 2007: 134). Dadacı anlatım biçiminin 'uyumsuz yaşam' yansımaları, yirminci yüzyıl insanının kendini aşan gerçeklerle karşı karşıya gelişi olarak da nitelenebilir. Özellikle savaş ve nükleer silahların, insanlar üzerindeki korkunç etkileri plastik sanatların bütün dallarında bir dağılma ve parçalanma duygunusunun çeşitli biçimlerde ifade edilmesine yol açmıştır. Nazilerin yaptıkları musevi soykırımının yanında İkinci Dünya Savaşı'nda yüzbinlerce insanını ölümüne ve sakatlanmasına yol açan atom bombasının ilikleri dondurucu imgeleri, savaş gerçeğine karşı Avrupa insanının nefretini körüklemiştir (Genç, 1983: 172).

Dada, öncüsü akımlardan etkilenmeyi, onların karakteristik özelliklerini yoklamayı ihmal etmemiştir. Görsel üslubunun mirasını, Fütürizm, Kübizm gibi avangart akımlardan almıştır. Dada, kendi sanat ve savaş karşıtı işlerindeki amaçlarına uygun olarak, öncül olan akımların görsel iletişim tutumlarını devam ettirmiştir (Brigadier, 1972). Rastlantısallığın görsel etkisine şahit oldukça, onu bir sisteme ve tekrarlanabilen bir sonuca dönüştürmenin yollarını aramışlardır (Krausse, 2005), (Heller, Chwast). "Dada, düşüncelerinin ve tekniklerinin birçoğunu; İtalyan fütüristlerinin 1911-14 arasındaki delidolu bildiri ve faaliyetlerinden, özellikle de anlamsız hecelerden meydana gelen şiirlerinden, müzik niyetine yaptıkları 'gürültü tonlamaları'ndan ve bütün yerleşik değerlere saldıran kışkırtıcı performanslarından almıştır" (Shiner, 2004: 380).

Dada'nın hemen hemen herşeyi inkar etmesi, kolaj tekniklerini yeni ve güçlü iletişim yöntemi olarak karşımıza çıkarmıştır. Kolaj, uyumsuz görsel ve sözel materyali yan yana getirerek, dilin semantik erimesini destekleyen Dadacılar için ideal bir yöntem olmuştur (Öztuna, 2007). Bu tekniklerde resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar, yeni bir düzenlemeyle yapıştırılmış ve birbiriyle

ilgisi olmayan bu parçalardan yeni anlamlar yaratan bağlantılar kurulmuş, genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşturulmuştur (Meggs, 2006).

“Benim sanatımı dünyanın çöplüğü oluşturur” sözüyle kolajla olan ilişkisi açıkça anlaşılabilen; bugün ‘master of collage’ olarak anılan, Dadanın öne çıkan isimlerinden Kurt Schwitters yaratıcı sanatın, bu bütünün içerisinde görüp seçerek, karşılaştırarak ve kontrastlık ilişkileri kurarak meydana getirileceğini savunmuştur (Wolfram, 1975). “Kurt Schwitters ile birlikte kolaj; sonunda avangart içine, diğer bir deyişle, modern ontolojik boyutunun içine girer; anlamlı amaç; ilk kez kullanılan malzemeye duyulan meraka üstün geldiği bir dile dönüşmek üzere, bir biçim, renk ve im oyunu olmaktan çıkar” (Cabanne, 2009: 325).



Resim 8 Kurt Schwitters, Merzguirnfleck, kolaj, 1920. Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com.tr/2011/08/chapter-44-dadaism-meeting-point-of-all.html> 10.03.2017



Resim 9 Kurt Schwitters, 1920. kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-opened-by-customs-t00214> Erişim tarihi: 14.04.2017

İlgisiz harflerin, bir araya gelerek Dada sözcüklerine evrildiği kolaj şiirler, Marinetti'nin şiir tasarımlarını çağırıştırır. Karakteristik özelliği 'geniş alanlara yayılmış, karışık tipografi' olarak tanımlanabilecek bu dadaist grafik tarzı, rastlantısal kubist kolaj ve fütürist doğaçlama şiirinin pratik ve dengeli birleşiminden elde edilmiştir (Heller, Chwast, 1992). Tristan Tzara ve diğer Dadacılar, gazetelerden rastlantısal olarak kesilen kelimeleri birleştirerek, yeni bir tipografik anlayışla Dada'nın şiir yapma yöntemini belirlemişlerdir (Öztuna, 2007). Tzara'nın, 'Sıradan Aşk ve Acı Aşk Üzerine Dada Manifestosu'nda, Dadacı şiirde kolaj olgusunun nasıl çalıştığını görmek mümkündür:

“Dadacı Bir Şiir Yapmak İçin

Bir gazeteyi alın.

Bir makas alın.

Gazeteden şiirinizin ebatlarına göre bir yazı seçin.

Yazıyı kesin.

Sonra yazıyı oluşturan sözcükleri tek tek dikkatlice kesip hepsini bir keseye doldurun.

Yavaşça çalkalayın.

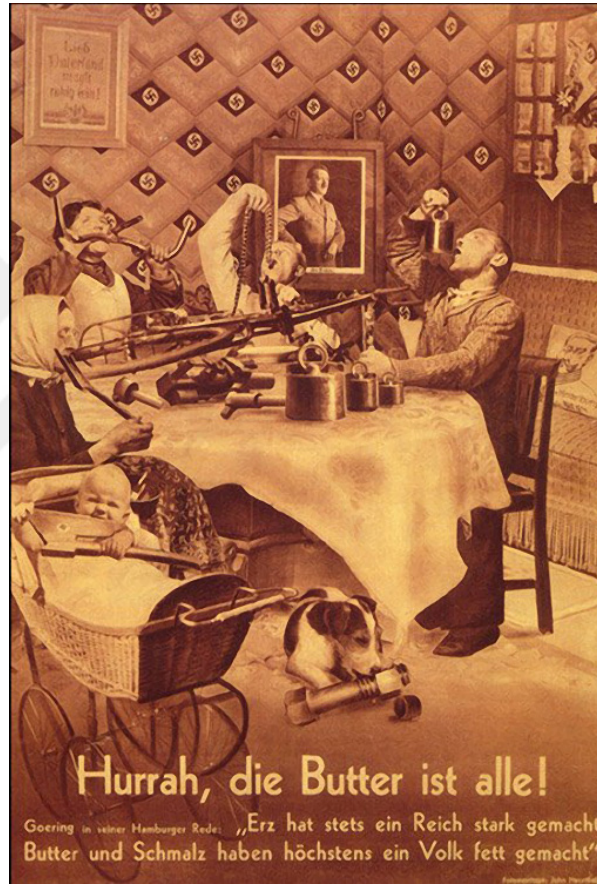
Sonra kestiğiniz parçaları tek tek seçin.
 Keseden çıkış sıralarına göre özenle yazın.
 Şiir size benzeyecektir.
 İşte siz artık bir yazarsınız- cahil cühela kıymetini bilmese de çarpıcı bir
 duyarlılıkla donanmış, oldukça özgün bir yazar” (Duranay, 2016: 131-132)
 (Hoffman, 1989).

Kısa bir ifadeyle, ‘fotoğraflarla oluşturulmuş kolajlar’ olarak tanımlanan fotomontaj tekniği, Dada hareketinin en önemli yeniliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçekliğe yakınlığı nedeni ile toplumun yeniden yapılanmasını simgeleyecek ve yeniden düzenleyecek bir metafor olarak ele alınmıştır (Clark, 2004). George Grosz ve John Heartfield bu yeni tasarım uygulamasıyla politik afişler üreterek hükümetin sözle ifadesini yasakladığı iletileri görüntülerle dile getirmiştir. Bu tekniği bir polemik aracı olarak kusursuzlaştıran John Heartfield'dir. Dadacı geleneğin ilk dergisi *Jedermann Sein Eigner Fussball*'da Heartfield' ait ilk fotomontaj, üzerinde hükümet üyelerin kafalarının bulunduğu bir yelpaze fotoğrafıdır (Resim 10). Zamanla kitap kapaklarına taşıdığı montaj tekniğini, komünist işçilerin gazetesi *Arbeiter Illustrierten Zeitung*'un sayfalarında etkili anti-faşist tasarımlar için kullanmıştır (Heller, Chwast). Kübizmle sahneye çıkan kolajın, gerçek anlamını Dada'da kazandığını söyleyen Louis Aragon (2015), Heartfield'in çalışmaları hakkında ‘Kolajlar’ kitabında şöyle yazmıştır:



Resim 10 John Heartfield, Jedermann Sein Eigner Fussball dergisi kapağı, 1919.
 Kaynak: www.dada-companion.com/journals/per_jedermann.php Erişim tarihi:
 15.06.2017

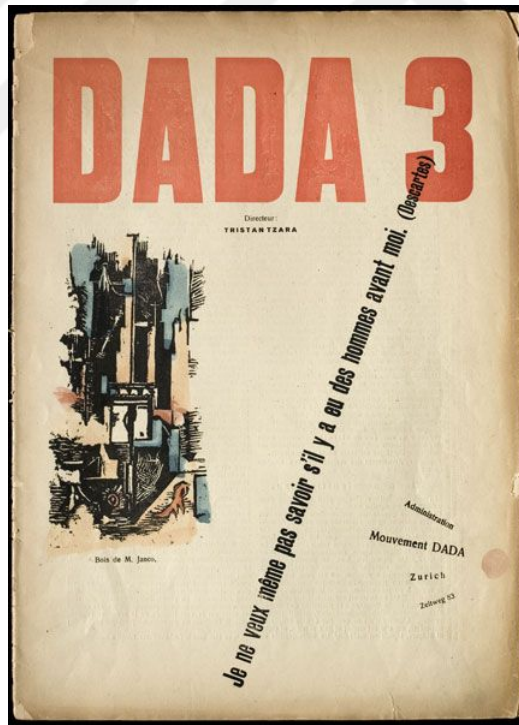
“Heartfield’in fotomontajlarında yalnız Dada’nın mirası değil, yüzyılların tüm resim mirası vardır. Bir tabancanın ya da von Papen’in cüzdanının ağırlığıyla terazinin bir kefesinin ağır bastığı ya da Hitlerci kartlardan yapılmış bir iskelenin yer aldığı öyle natüremortları vardır ki Heartfield’ın, bana hiç tereddütsüz Chardin’i anımsatır. Ama burada makas ve tutkal kullanan sanatçı, modern sanatın gündelik yaşamın sırrına götüren yitik yolunda Kübistlerle denediği en başarılı şeyleri bile geride bıraktı. Sıradan nesneler tıpkı bir zamanlar Cezanne’daki elmalar, Picasso’daki gitar gibi. Burada bir de anlam var fazladan; üstelik anlam, güzelliği de bozmamış” (Aragon, 2015).



Resim 11 John Heartfield, “Yaşasın Tereyağının hepsi bitti!” fotomontaj, 1935.
Kaynak: <http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/political-art-posters/heartfield-posters-aiz> Erişim tarihi: 18.06.2016

“John Heartfield’in (1891-1968) yeraltındaki ya da sürgündeki gruplar için yayımlanan sol eğilimli dergilerde yer alan fotomontajları, Alman anti-faşist kültürünün en bilindik örneklerindendir. “Yaşasın Tereyağının hepsi bitmiş!” isimli fotomontajı, Nazi söyleminin akla ve sağduyuya ne kadar ters olduğunu göstermeyi amaçlayan Dadacı taşlamadır. Gamalı haç motifli duvar kağıdıyla döşenmiş bir odada, yemek masasında oturan asil bir aile bisikletlerini yemektedir. Büyükanne bir kömür küreği çiğnerken, evin bebeği bir baltayı

Tasarımlarda yanyana ve üstüste getirilen fotoğraf imgeleri, kendi çağının gerçekliğini yansıtan her türlü iletiyi çarpıcı biçimde aktarabilmekteydi. Avrupa’da ve New York’ta yayınlanmış Dada yayın organlarında yer alan resimler, afişler, desenler, fotomontaj ve kolaj örnekleri, kendini tanımak ve kendi çağına tanık olmak isteyen bir kuşağın yaşam mücadelesinin, kendi kendisiyle hesaplaşmasının en özgün işaretleridir. Dada dergileri, kapak düzenlemeleri açısından bir afiş niteliği taşırlar (Resim 13). Genel olarak kalın puntolu, çarpıcı bir ‘Dada’ sözcüğü ve bir desen ya da ağaçbaskı imgesini içeren kapak kompozisyonlarında anlamsız şekiller de yer alır. Bu dergilerin sayfa düzenlemelerinde, alışıl gelmiş kurallara uymayan bir tasarım anlayışıyla diyagonal biçimde sıralanan yazılar, tasarım düzlemini rastgele parçalayan tasarımcılar, siyah matbaa mürekkebi ile beyaz kağıt arasındaki ton karışıklığına dayalı bir gerilimi ortaya koyarlar (Genç, 1983: 191-217).



Resim 13 Dada Dergisi Kapağı, Kaynak: Genç, 1983.

Dadacı kolajın önemli temsilcilerinden Hannah Höch, kolajın olanakları ile tamamen gerçekdışı olan bir şeye, gerçek bir şey görüntüsü vermeyi amaçladıklarını ve diğer hedeflerinin de makine dünyasına ve sanayiye ait şeyleri sanatsal anlamda tescil etmek olduğunu söylemiştir (Hoffman, 1989). Daha önce planlanmış bir kompozisyonda;

kitap, gazete ve reklam broşürlerinden kesilen öğeleri, bir makinenin asla yapamayacağı bir düzen içinde birleştirmişlerdir. Höch, tekniğe fotomontaj adının verilmesinin Dadacı sanatçıların bu tekniği kullanırken kendilerini mühendis olarak gördüklerini işlerini ‘monte’ ve ‘inşa’ ettiklerini söyleyerek açıklar (Resim 14) (Öztuna, 2007).



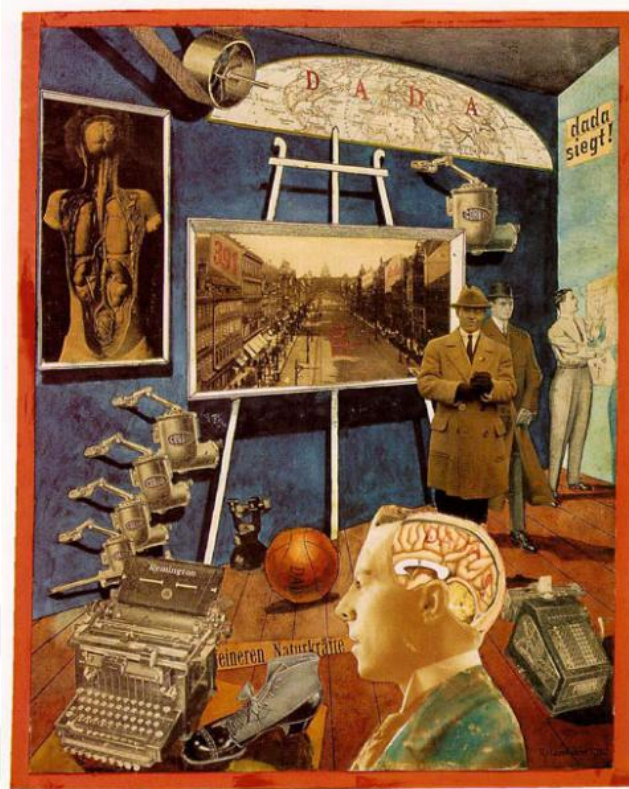
Resim 15 Hannah Höch, Da-Dany, Fotomontaj, 1919.

kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-da-dandy> Erişim tarihi: 22 Haziran 2016

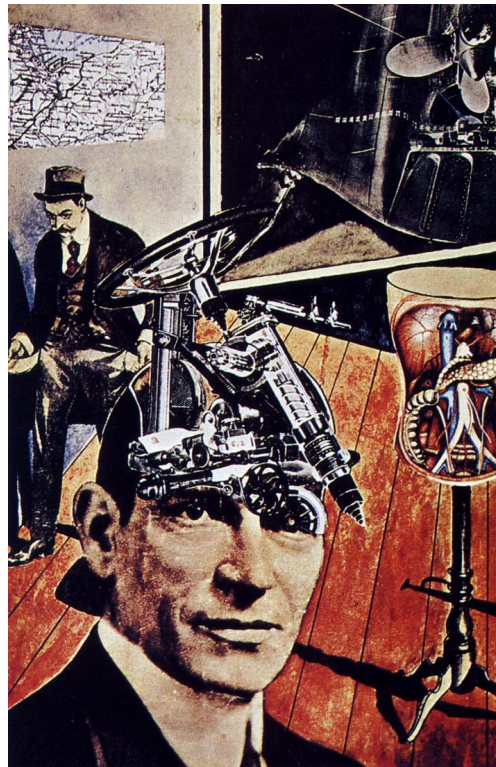


Resim 14 Hannah Höch, Cut With The Kitchen Knife, kolaj, 1919. (Wolfram, 1975, s. 81)

Höch, Grosz ve Heartfield gibi Raoul Hausmann, Dada ruhunu tüm yönleriyle somutlaştırmış önemli Dadacılarıdır. İlan ve gazetelerden alınmış parçalar ve her türlü malzemeye sayısız kolajlar ve asamblajlar yapmıştır. “Gerçek” olanla mesajı bir araya getirerek iletişim kuran Hausmann, fotomontaj tekniğini, eşzamanlı şiirlerdeki tesadüfi ve heterojen unsurlarla benzerlik gösteren, *statik film* olarak tanımladığı görüntüleri yaratabilmek için kullanmıştır. Garip nesnelerle donatılmış oda görselinden oluşan *Dada Siegt (Dada Triumphs)* isimli çalışma *statik film*in tipik bir örneğidir (Resim 16) (Wolfram, 1975: 80).

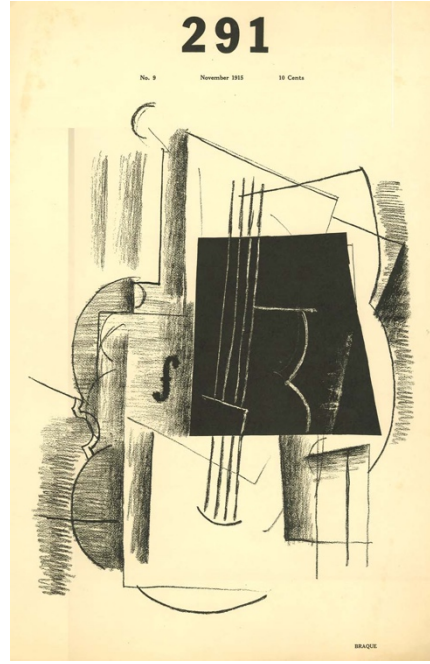


Resim 17 Raoul Hausmann, Dada Siegt (Dada Triumphs), 1920. Kaynak: (Wolfram, 1975)



Resim 16 Raoul Hausmann, Ttlin at Home (Evdeki Tatlin), 1920. Kaynak: (Wolfram, 1975)

Dadacıların Zürih'te faaliyet gösterdikleri dönemde, New York'ta da başka sanatçılar aynı doğrultuda bir sanat çevresi olu turmu lardır. Fransız sanatçılar Marcel Duchamp ve Francis Picabia, modern sanatı Amerika'ya tanıtmaq için uğraşan Walter ve Louis Aransberg çiftinin himayesinde Dadanın başka bir kolunu olu turmu lardır. Bu ikiliye Amerikalı fotoğraf sanatçıları Alfred Stieglitz ve Man Ray de katılmıştır. Alman Barones Elsa von Freytag Loringhoven ve Artur Cravan da bir süre bu grup ile birlikte faal olmuştur. Bu Dadacı grup sürekli toplandıkları mekanın adıyla, Galeri 291 grubu olarak adlandırılmaktadır (Erden, 2016: 219-220). Beşinci cadde üzerinde 291 numaralı bu sanat galerisi, Amerikan Avangardı ve dolayısıyla New York Dada hareketlerinin ba ladığı yerdir. 291 aynı zamanda Stieglitz'in yönettiği *Camera Work* isimli sanat dergisinin 1915 yılından sonraki adı olmuştur. 291 Amerikan sanat hareketlerinin bir tür nükleer çekirdeği sayılmaktadır. Amerikan sanatında en köklü akımlar ve en yeni eğilimler bu galeri ve yayın organının aracılığıyla halka yansımıştır. Ayrıca Avrupa sanatındaki gelişmelerin Amerika'ya duyurulmasında 291'in önemli bir yeri vardır (Genç, 1983). New York Dada hareketi Amerikada modernizmi hareketlendirmi tir. 1930'lu yıllarda Avrupa'dan göç eden avangardların etkisiyle Amerikan modernizmi ivme kazanacak, Dadacı kolajın etkileri sonraki yıllarda karşımıza tekrar çıkacaktır.



Resim 18 291 dergisi kapağı, 1915. Kaynak: <http://www.openculture.com/2016/07/download-alfred-stieglitzs-proto-dada-art-journal-291.html> Erişim tarihi: 20. 04.2017

Dada ile birlikte gündelik hayatta kullanılagelen nesneler sanat alanına sokulmuş, sıradan nesneler sanat eseri potansiyeli taşımaya başlamıştır. Marcel Duchamp'ın çeşme adlı hazır yapıtı (Resim 19) bu anlayışla üretilmiştir. Duchamp, bir pisuarın üzerine ufak müdahaleler yapıp kaidenin üzerine koymuş böylece onu işlevinden kopararak sergilemiştir. Böylelikle artık günlük yaşamda karşılaşılan herşey, işlevinden kopararak başka anlamlar yüklenebilir hale gelmiştir (Erden, 2016). Bu durum kolaj olgusunu besleyen bir malzeme deposu işlevi görmüştür.



Resim 19 Marcel Duchamp, Pisuar (Çeşme), 1917. Kaynak: (Erden, 2016)

Dadacıların grafik tasarım üzerinde doğrudan ve dolaylı etkileri olmuştur. “Öncelikle Dada tasarımcıları, o güne kadar kullanılan kompozisyon stratejilerine yenilikler getiren görsel bir sözlük yaratmışlardır. Dolaylı olarak ise Dadacılar güncel kültürde özgürlük çağrısını seslendiren öncü tasarımcılarla gelenek karşıtı bir tavır sergilemişlerdir” (Eskilson, 2007: 134). Dadacılar; toplu üretilmiş reklamlar, dergiler, kitaplar ve afişler aracılığıyla siyasi objektif tutumlarını benzersiz bir kolaj, montaj, asemblaj ve tipografik dil ile yaymışlardır. Kolaj malzemesi olarak kullanılan gravürler, illüstrasyonlar, grafik tasarım ürünleri, fotoğraflar, çizimler, kağıt ve diğer malzemelerin

biraraya getirilme yöntemleriyle klasik kompozisyon ve kurgu fikri altüst edilmiştir. “Eşzamanlı ve çokanlamlı kullanılan gerçeklik yorumu; postmodern ve sanal gerçeklik ortamındaki tavırlara oldukça yakın bir çizgi izlemektedir” (Gürsoytrak, 2003). 1980’lerde dekonstrüksiyon olarak adlandırılan, yapıbozumculuk bir anlamda Dadacı tavrın devamı olarak kendini göstermektedir. Bu dil, 70’lerde ortaya çıkan Punk gibi akımlarda yansımalarını gösterecek denli güçlü ve kalıtsal olacaktır (Featherstone, 2013).

Dada’dan aldığı güçle kolaj, konstrüktivistler tarafından biçilmiş kaftan olarak görülmüş, onların yeni bir dünya inşa etme amaçlarını gerçekleştirilmede önemli rol oynamıştır. “Rus konstrüktivistler, George Grosz ve John Heartfield’in yapıtlarına karşı büyük bir ilgi duymuşlar ve fotomontaj tekniğinde çalışmalarını yoğunlaştırmışlardır” (Genç, 1983).

1.4 Yeni Toplum İnşasında Kolaj-Fotomontaj

“Fotomontaj, her biri ayrı bir anlatım gücüne sahip anlık görüntülerin tek bir fotoğraf üzerindeki bileşimi ve bileşkesidir.”

Varvara Stepanova

Kolajın, Rusyadaki ilk adımları 1912’de bir grup şair; David Burliuk, Velimir Khlebnikov, Alexey Kruchenykh ve Vladimir Mayakovsky tarafından atılmıştır. Şiir kitaplarını en uygun fiyata mal etmek için ambalaj kağıdı ve duvar kağıdı gibi malzemeleri bir araya getirerek yüzeyler elde etmişler, şiirlerini bu kağıtlar üzerine uygulayarak yayınlamışlardır. 1910’da Marinetti’nin Rusyayı ziyaretiyle birlikte Fütürist şiir kolajları Rusya’da boy göstermiş, Rus entelektüellerini etkilemiştir. Rus şairler Fütüristlerin bir adım ötesine gitmiş, edebiyatın artık var olmadığını, doğru şiirin kelimeleri bölüp parçalayarak anlamı bozmak ya da farklı anlamlar yaratmak demek olduğunu savunmuşlardır. Kelimeler üzerindeki bu oyunlar, anlamı bozma ve

yorumlama, kendini Dadanın ‘ses-şiiir’lerinde de gösteririr (Wolfram, 1975: 51-52), (Hoffman, 1989).



Resim 20 : El Lissitzky, "For the voice" (Mayakovsky) kitap tasarımı, 1923

“19. yüzyılın sonunda endüstrinin gelişimi, çarlık rejimini deviren güçlerden biri olmuştur. 1920’lerin başlangıcında Rusya, okuma yazma bilmeyen köylülerden meydana gelen bir tarım ülkesini geride bırakmış; teknolojik gelişim yeni sosyal evrimlerle komünist programın temelini oluşturmuştur” (Öztuna, 2007: 90). Ekim 1917’de Rus devriminin liderleri, sosyal adaleti sağlamak adına, yeniden inşa edilecek bir toplum yaratmayı amaçlamışlardır. Kısa zaman içinde sanatçılar, bu vizyonu benimsemiş ve yeni bir toplumu biçimlendirmeye yardım eden yeni sanat biçimleri görünür olmuştur. Rusya’da sanatçılar, endüstri çağının ideallerinin ve değerlerinin sosyal katmanlarını kitlelere daha iyi anlatmak adına çalışmalarında yeni bir görsel dil aramışlardır (Öztuna, 2007). Sanatın herkese ulaşması gerektiğini düşünerek afiş, duvar gazeteleri ve sokak sanatıyla ilgilenmişlerdir. *Agit-prop* (kışkırtıcı propaganda) sanatı, devrimci

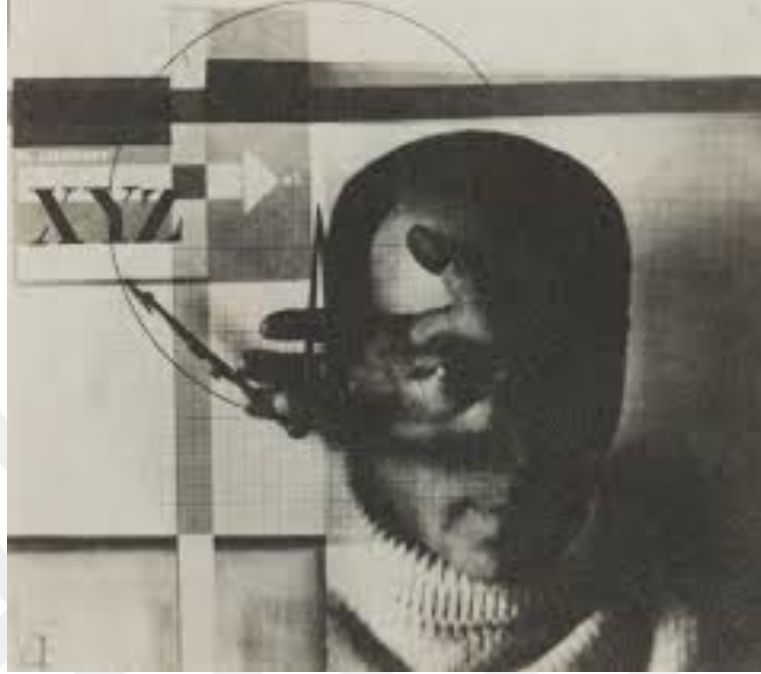
solaganlardan oluşan geniş duvar montajları ve tren giydirmeleriyle ilk kez tüm sosyal sınıflara ulaşan bir mekanizma olarak karşımıza çıkmıştır (Hoffman, 1989).

“Yaratma edimini dışlayan ve yerine ‘inşa etme’yi koyan; sanatsal değil, bilimsel ilkeleri önemseyen, yaratıcı bireyin kişisel üslubu yerine, toplumsal gereksinimlere göre şekillenen kolektif üretimi amaçlayan” (Antmen, 2008: 107) konstrüktivistler, John Heartfield’ın politik materyallerine benzer bir biçimde işler üretmişlerdir. Almanya’da anti sanat stratejisi olan kolaj, Rusya’da etkili bir propaganda aracı olmuştur. Konstrüktivistler, kolajı sosyal değişim için etkili bir silah olarak görmüştür (Meggs, 2006).

Kitap, dergi, broşür gibi basılı grafik ürünlerde kolaj çok ilgi görmüş, anlatım dili olarak avantaj sağlamıştır. Bu alanda El Lissitzky önemli ve etkili bir yere sahiptir. Lissitzky, imaj ve tipografi arasında görsel diyalog geliştirmiş; fotoğrafları üst üste pozlayarak yeni bir fotomontaj yöntemi keşfetmiştir (Resim 22) (Wolfram, 1975). Afişlerinde, sayfa ve kapak düzenlemelerinde (Resim 21), önceden bulunmuş hazır baskı kompozisyonlarını ve fotografik görüntüleri kurgu malzemesi olarak kullanmıştır (Meggs, 2006).



Resim 21 El Lissitzky, Vkhutemas Art School kitap kapağı, moskov, 1927. Kaynak: <https://thechannelhouse.org/2015/09/04/mondrian-order-and-randomness-in-abstract-painting-1978/>
Erişim tarihi: 20.04.2016



Resim 22 El Lissitzky, The Constructor (inşacı, yapımcı) Otoportre, 1924 (Adem Genç Dada s.174)

“El Lissitzky’nin fotomontaj portresi (Resim 22), doğrudan doğruya bir fotoğraf filmi üzerine süperpoze (negatifleri üstüste bindirme) edilmiş, sanatçının el imgesi ve bu elin parmakları arasında görülen bir pergel gibi fotografik imgelerden oluşmaktadır. Yapının fonunda görülen inşacı harf karakterleri graf kağıdı ve bu kağıt üzerindeki dikdörtgen ve daire biçimleri inşacı sanatın soyut öğelerini vurgulamaktadır” (Genç, 1983: 172).

Gustav Klutssis, fotomontajlarını soyut bir temele oturtmuştur. Klutssis’in fotomontajlarında, fotoğraf imgeleri bir takım düzlemler ve üç boyutlu tasarımlarla yeniden biçimlendirilmiştir (Genç, 1983):

“Klutssis’in 1930’da Stalin yönetimindeki Sovyetler Birliği’nin ilk beş yıllık kalkınma planı için yaptığı ‘*planın büyük işlerini gerçekleştirelim*’ afişinde bütün toplum üstün bir amaç için yemin etmektedir. Bu amaç kadın ve erkek işçilerin ve köylülerin elbirliğiyle çalışarak planın hedeflerini gerçekleştirmesidir. Fotomontaj tekniği ile yapılan bu posterde, savaşçı eril değerlerin belirlediği ‘kahraman vatandaşlık’ kodları Sovyet toplumunun genelinin temsiline uyarlanmıştır. Birbiri üzerine montajlanmış birçok el fotoğrafı sanatçının kendi elidir, hiyerarşik bir biçimde büyükten küçüğe, askeri bir disipline uygun olarak

sıralanmıştır. Sağ alttan sol köşeye doğru giderek büyüyen bu eller, kompozisyona bir hareket ve dinamizm getirir” (Buchloh, 1989).



Resim 23 Gustav Klutsis, Planın Büyük İşlerini Gerçekleştirelim, 1930.
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/6487?locale=en> Erişim
tarihi: 15.05.2017

Fotomontajın sinemada montaj tekniğine evrilmesi, hareketli görüntülerdeki bazı anlatım biçimlerinin grafik tasarıma taşınmasını sağlamıştır. Eş zamanlı hareket, üstüste çekimler veya aşırı çekim, perspektif görüntüler ve bunların çoğu kez birarada kullanılması ve görüntünün ritmik tekrarı gibi kullanımlar kolaj tekniğinin yarattığı zenginliklerdir. Rodschenko bu kullanımları tasarımlarına taşıyarak görsel dilini oluşturmuştur (Meggs, 2006). Şair Mayakovsky'nin “Bunun Üzerine” adlı şiiri için bir dizi fotomontaj hazırlamıştır. Tasarımlarında güçlü geometrik konstrüksiyonlar, saf renklerden oluşan geniş alanlar ve özlü okunaklı yazılar kullanan Rodschenko üstüste

basımlar ve fotomontajlara da sıklıkla yer vermiştir. Kitap ve dergi tasarımlarının yanında Vertov ve Eisenstein filmleri için fotomontaj posterler tasarlamıştır. Fotomontajın yirminci yüzyılın rasyonel çağına uygun yeni bir illüstrasyon tekniği olduğuna inanmıştır (Wolfram, 1975: 66).



Resim 24 Alexander Rodchenko Cine-Eye film afişi (Dziga Vertov), 1924. Kaynak: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/rodchenko-popova/rodchenko-and-popova-defining-constructivism-9> Erişim tarihi: 25.04.2017

Georgii ve Vladimir Stenberg, kolaj tekniğini yalnızca ‘farklı yerlerden alınıp biraraya getirilen malzemeler’ olarak görmemiş, fotoğrafın ‘büyülü gerçekçiliğini’ yıkacak bir güç olarak kullanmışlardır. Montaj tekniği ile eşzamanlılığı vurgulama ve yeniden üretme imkanlarına sahip olmuşlardır. Christopher Mount’a göre (Mount, 1997: 15) bir Stenberg afişi imadır/implikasyondur, küçük ve ayrılmış işaretlerin

kompozisyonundan oluşan bir alegoridir. Biraraya getirdikleri fotoğraf birimlerini gerçek boyutlarının dışında ve kontrast büyüklüklerde, tekrarlayarak kullanmış (Resim 25); izleyiciyi şok etmeyi amaçlamışlardır. Afişlerinde konstrüktivist sanatın temel soyut öğelerine sıklıkla yer vermişlerdir. “*Symphony of a big city*” ve “*The mystery of the Windmill*” örneklerinde olduğu gibi (Resim 26 ve 27), dikdörtgen formlarla, kompozisyonda dinamizmi geliştirmiş, ayrıca izleyiciye posterin -dolayısıyla sinemanın kendisinin- yapaylığını/kurmaca olduğunu hatırlatmak istemişlerdir. Konstrüktivist tasarımda önemli bir yeri olan, sahne tasarımları ve özellikle film afişleriyle tanınan Stenberg Kardeşler, “Bizim birincil aracımız montajdır...” diyerek bu tekniğin tasarım anlayışlarındaki yerini vurgularlar (Mount, 1997).



Resim 25 Stenberg Kardeşler, Potemkin Zırhlısı film afişi, 1925. Kaynak: (Mount, 1997)



Resim 27 Stenberg Kardeşler, Symphony of A Big City afişi, 1928. Kaynak: (Mount, 1997)



Resim 26 Stenberg Kardeşler, The Mysery of Windmill, 1928. Kaynak (Mount, 1997)

Sanatı, hakim kültürün ideolojisini yaymak için bir araç olarak gören konstrüktivist anlayış, propaganda malzemeleri üreterek kitlelerle iletişim kurmuştur. Kolaj, konstrüktivist sanat düşüncesiyle birleşerek Sovyetler Birliği'nin toplumsal dönüşümünü ve yeni bilincini oluşturmak için başvurulan en etkili araç haline gelmiştir. Kolajın tipografi ve görüntüyü özgürce manipüle edebilme gücü ile Konstrüktivistler modern bir perspektif inşa ederken, yarattıkları grafik dilin etkilerini günümüze kadar taşımışlardır. Kolaj teknikleri, Konstrüktivizimden aldıklarıyla etki alanını genişletmeye devam etmiş, 'yeni görüş' olarak adlandırıldığı, konstrüktivizminden daha farklı bir ruhla, politik ve ticari amaçlarla Bauhaus'ta kullanılmaya devam etmiştir.

1.5 Yeni Görüş, Yeni Görme Biçimleri

Bauhaus, 1919 yılında Weimar’da Walter Gropius öncülüğünde kurulan ekoldür. Sanayileşme ve teknolojik ilerlemelerle birlikte, Bauhaus’un yol gösterici prensipleri, sanat eğitimi için temel prensipler olarak kabul edilmiş, başta Birleşik Devletler olmak üzere pek çok uluslararası okulda sanat ve tasarım müfredatlarına model olmuştur. Geleneksel ve yeni yöntem ve materyalleri bir arada kullanarak sanat ve zanaat alanlarını birleştirmiştir. Genel anlamda Bauhaus, yüksek modern tasarım ile eşanlamalı hale gelmiştir. Bauhaus düşüncesi, görünüşte birbirinden tamamen farklı olan pragmatizm ve modernizmin unsurlarını ideolojik bir amaçta birleştirmeyi başarmıştır (Wolfram, 1975: 130), (Helen Armstrong: 145).

Yenilikçi imkanlarıyla kolaj, Bauhaus’un estetiği ile birleşmiştir. Bu yeni görüş, kübizmin biçimci yaklaşımları ile Fütürizm ve Dadanın şok etkisi yaratan düşüncelerini barındırdığı gibi; işlevselliği amaç edinen mantığı benimsemiş; resim, heykel, tasarım, mimarlık gibi toplumun ortak çıkarlarına hizmet eden bütün görsel alanlarda boy göstermiştir (Wolfram, 1975). Kolaj, Rus konstrüktivizminden daha farklı bir ruhla politik ve ticari amaçlarla Bauhaus’ta kullanılmaya devam etmiştir. Bauhaus öğrencileri, farklı malzemeleri optik ve dokusal özelliklerini incelemeyi ve onları bir arada kullanmayı öğrenmişlerdir. Fotomontaj tekniği, grafik sınıflarında öğretilmiş, poster ve ilan tasarımlarında kullanılmıştır (Hoffman, 1989: 20).

“Bauhaus tasarımlarını tarza olan körü körüne bağlılık değil, tutarlı olarak işlevsel gereksinimler, önşartlar belirliyordu. Tüm Bauhaus yayınlarının esas özellikleri, düzenlilik, asimetri ve temel dikdörtgen matris yapıydı. Süsleme, kalın klişe çizgiler, daireler ve dikdörtgenler ile sınırlandırılmıştı. Gerçekçi illüstrasyonların yerini fotoğraf ve montaj almıştı” (Heller, Chwast, 1992).

Bauhaus okulunun öğretimi ve düşüncesinin gelişmesinde önemli katkıları olan Laszlo Moholy-Nagy’nin fotoğraf ve tipografiyi birleştirerek gerçekleştirdiği çalışmaları büyük ilgi görmüştür. Moholy-Nagy, fotoğrafın öznel yorumlardan bağımsız nesnel ifadesini vurgulamış, boyuta müdehale etme, üstüste basım ve montaj tekniklerinin izleyici üzerinde etki yarattığını belirtmiştir (Meggs, 2006).

“Moholy-Nagy’nin fotomontajlarında fotografik dizin düşüncesinin, fotoğrafın mekaniksel yeniden üretimiyle belirli bir ilişkisi vardır. Bir ögenin zaman-uzam organizasyonu olarak tekrarlanması, yeniden üretim olgusuyla kendini belli eden sanayileşmiş sistemleri ve teknik araçlarıyla refah ve üretkenliğini vurgulamaktadır” (Genç, 1983). Moholy- Nagy’e göre fotoğraf, yeni bir görüşün keşfedilmesinde önemli bir değere sahiptir. Teknolojik çağla uyum sağlayabilmek için geleneksel görme alışkanlıklarımızı değiştiren ve kendi optik organımız olan gözün destekleyicisi fotoğraf makinesinin sağladığı imkanlardan yararlanmanın kaçınılmaz olduğunu ileri sürmektedir (Ades, 1976: 21). Fotoğraf onun için sınırsız bir deney alanı anlamına gelmiştir.



Resim 28 László Moholy-Nagy, Dizinlerin Yasası, 1925. Kaynak: https://monoskop.org/László_Moholy-Nagy#mediaviewer/File:Moholy-Nagy_Laszlo_1925_The_Law_of_Series.jpg Erişim tarihi: 26. 06.2017



Resim 29 László Moholy-Nagy, Kaynak: https://monoskop.org/László_Moholy-Nagy#mediaviewer/File:Moholy-Nagy_Laszlo_Untitled.jpg Erişim tarihi: 09.04.2017



Resim 30 László Moholy-Nagy, Jealousy, 1924-27, kolaj. Kaynak: https://monoskop.org/László_Moholy-Nagy#mediaviewer/File:Moholy-Nagy_Laszlo_1924-27_Jealousy.jpg Erişim tarihi: 09.04.2017

Maholy Nagy, 'Dizinlerin yasası' ve 'Atış Galerisi' adlı yapıtlarında tek bir imgeyi, çok canlı bir şekilde; yapısal öğeleriyle imgeler arasında geçiş noktaları yaratarak ardarda kullanılmaktadır. Dada etkileri taşıyan, overall olarak nitelenen bu kompozisyon kurgusu, daha sonraki dönemlerde Andy Warhol ve Hamilton gibi pop sanatçılarının eserlerinde karşımıza çıkmaktadır (Genç, 1983).

Bauhaus öğrencilerinden Herbert Bayer'in fotomontajları yeni görüş anlayışını yansıtan niteliktedir. Moholy-Nagy'nin ve modernist Bauhaus inancından etkilenen Bayer'in çalışmaları grafik tasarım konusundaki ustalığını yansıtmaktadır. Fotomontaj tekniklerini reklam ve editorial layout alanlarına taşımıştır. Bayer'in zekası ve yaşam deneyimlerinin kanıtı niteliğindeki fotomontajları, (Resim 30) bireysel değil aynı zamanda ulusal kimliğin ortaya çıkardığı ikilemlerle rahatsız edici görüntülerdir. Fotoğraf parçalarının soyut, çoğunlukla eğlenceli yeniden düzenlenişinde tarihten

doğadan ve Alman kimliğinden faydalanmıştır (Santa Barbara Museum of Art, tarihsiz).



Resim 31 Herbert Bayer, Lonely Metropolitan, 1932. Kaynak: <https://www.sbma.net/exhibitions/bayer>
Erişim tarihi: 09.04.2017

Moholy-Nagy'nin tanımıyla Bauhaus'un en usta öğrencisi Marianne Brant, kolaj tekniklerini benimsemiş bir tasarımcı olarak tanınır. Tempo tempo (Resim 32) isimli kolajı bir dergi kapağı için tasarlamıştır. Modernizmin kahramanca profilini yakalamış olan fotomontaj, dinamik metin halkaları yayan muazzam bir makinede başkanlık eden, kendine güvenen bir mühendisin görüntüsü, Bauhaus'un iyimser ruhuyla titreşir (Davis, 2006).



Resim 33 Marianne Brandt, Tempo Tempo dergi kapağı, Kaynak: <https://www.icp.org/exhibitions/tempo-tempo-the-bauhaus-photomontages-of-marianne-brandt> Erişim tarihi: 09.04.2017



Resim 32 Marianne Brandt, Kaynak: <https://www.icp.org/exhibitions/tempo-tempo-the-bauhaus-photomontages-of-marianne-brandt> Erişim tarihi: 09.04.2017

Bauhaus'un 'yeni görüş' adını verdiği fotomontaj, fotoğraf ve grafik tasarım alanları için oldukça etkilidir. Moholy-Nagy ve Herbert Bayer, sözcük ve fotografik imgenin, *fotogram*, *foto-plastik* ve *tipo-foto* bileşimi ile evrensel ölçüde anlaşılır bir dil yaratmayı başarmış, kendilerinden sonra gelen grafik tasarımcılar için bir yol çizmişlerdir (Helen Armstrong: 145). Onların tartışmaları, teknolojinin hem estetik hem de grafik uygulama alanlarında oynayacağı rolü yansıtmıştır.

1933'te Nazi Partisinin baskısıyla Bauhaus Okulu'nun kapatılmasından sonra, diğer entellektüeller ve sanatçılar gibi birçok Bauhaus üyesi Amerika'ya göç etmiştir. Bu göçler, Avrupa modernizminin Amerika'ya taşınmasını ve orada yeni hareketlerin doğmasını tetiklemiştir (Armstrong, 2012: 32).

II. BÖLÜM:
AMERİKA'DA MODERN HAREKETİN GELİŞMESİ VE KOLAJ

II. BÖLÜM: AMERİKA'DA MODERN HAREKETİN GELİŞMESİ VE KOLAJ

Bu bölümde, 1930'lardan itibaren Amerika'nın içinde bulunduğu sosyal, ekonomik ve politik duruma değinildikten sonra, sanat ve tasarım ortamı tarif edilmiştir. Avrupa'dan Amerikaya göç eden tasarımcıların etkisiyle Amerika'da gelişen modernizm ele alınmış, göçmen tasarımcıların yeni kuşak modernistlerin üzerindeki etkisi belirtilmiştir. Amerikan modernizmde kolajın grafik bir dil olarak nasıl yer aldığı, dönemin tasarımcıları üzerinden incelenmiştir.

2.1 Büyük Buhran ve Yeni Düzen

Birinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda bütün dünya toplumları pek çok sıkıntı ve politik sorunlarla karşılaşmıştır. 1929'da New York Wall Street borsasının çöküşü Amerika'da 'Büyük Buhran'a ve neredeyse tüm dünyayı etkileyen bir uluslararası politik kargaşa dönemine yol açmıştır. Wall Street ekonomik krizi, ülke çapında modernitenin sağladığı toplumsal sosyo-ekonomik konformizmi, ani borsa düşüşleriyle sarsarak büyük ekonomik felaketlere yol açmış insanların yaşam koşullarını altüst etmiştir (Öztuna, 2008). Menkul değerler borsasının çöküşüne rağmen politikacılar ve endüstri liderleri, açıklamalarında ekonominin geleceği ile ilgili iyimser beklentilere sahip olduklarını söylemişlerdir. Yine de Bunalım derinleşmiş, ticarethaneler çalışmalarına son vermiş, fabrikalar kapanmış, bankalar iflas etmiştir. 1932 yılında Amerikan halkının büyük bir çoğunluğu işsiz kalmıştır (Usemb, tarihsiz).

“Korkacağımız tek şey korkunun kendisidir.” söylemiyle yeni Başkan Franklin Roosevelt yaratmış olduğu güven ve iyimserlik havasıyla Amerikan halkını, Yeni Düzen (New Deal) adı verilen toplumsal ve ekonomik reform programının etrafında toplamayı başarmıştır. Yeni Düzen'in gerçek yeniliği, eskiden başarılması kuşaklar boyunca süren işlerin çok kısa zamanda sonuçlandırılması olmuştur. Tüm Yeni Düzen dönemi süresince,

halkın eleştirileri hiçbir şekilde kesilmemiş ya da askıya alınmamıştır; aslında, Yeni Düzen, vatandaşların hükümete yönelik bireysel ilgisini yeniden canlandırmıştır. Buna karşın, pek çok reform aceleyle planlanmış, üstünkörü uygulanmış ve bazıları da birbiriyle çelişkiye düşmüştür (usemb, tarihsiz).

1930’larda hayat zor olmaya devam etmekle birlikte, Amerika’da birçok kişi özellikle medya alanında çalışanlar, daha pozitif bir yaklaşım içinde olmuşlardır. Reklam ve ürünler daha iyi bir dünyanın geleceğine dair umut vermek üzere tasarlanıyor ve üretiliyordu. Derin tartışmalardan yükselen tansiyon toplumlarda en iyiyi olduğu kadar en kötüyü de ortaya çıkarır. Amerikan grafiklerinden, her ne kadar yeni bir akım olarak Modernizm’e yönelme açıkça görülse de, gelenekselcilik devam etmekteydi (Remington, 2003: 49) (Akt. Doğan, 2015).

“Amerika’da 1930’larda Büyük Bunalım sebebiyle özel himaye yok olmaya başlamıştı. Devlet himayesi Kamusal Sanat Çalışmaları Projesi biçiminde, bir alternatif oluşturmuyordu. Aralık 1933’te Roosevelt’in New Deal’ı çerçevesinin bir parçası olarak kurulan Kamusal Sanat Çalışmaları Projesi kapsamındaki kamu binaları ve kurumları için sanat çalışmaları yapmak üzere sanatçı ve tasarımcılar görevlendirildi. Aynı dönemin Federal Sanat Projesi de, merkezi devletin görsel kültür üretimini desteklemesinin bir başka örneğidir. Toplamda, yaklaşık 4.000 sanatçı ve tasarımcının, 15.633 parça görsel kültür ürünü ortaya koydukları düşünülmektedir. Bölgesel komiteler ve sanat yarışmalarıyla yönetilen Federal Sanat Projesi, ulus çapında bir sanat destekleme sistemi idi. Aslında 1930’larda fakirlere yardım amaçlı bir program olarak düşünülmüşse de projesi, sonraları Billieem de Kooning gibi avangard (öncü) sanatçılar için destek sağladı. Kamusal Sanat Projeleri, sadece altı ay sürerken Federal Sanat Projeleri, Amerika, İkinci Dünya Savaşı’na girene kadar devam etti” (Barnard, 2010: 126,127).

Yeni Düzen’in ilk yıllarında olağanüstü sayıda bir dizi yasa girişimlerinde bulunuldu ve üretimde ve fiyatlarda çarpıcı yükselmeler başarıldıysa da, bunalım sona erdirilememiştir. Yeni Düzen politikalarının ülkenin siyasal ve ekonomik yaşamı bakımından ne gibi bir anlam taşıdığı, 1932’den 1936’ya kadar yaygın olarak tartışılmıştır. Amerikalıların, ülkenin refahı için hükümetin daha fazla yükümlülük altına girmesini istedikleri açıkça ortaya çıkmıştır. Gerçekten tarihçiler genellikle Yeni Düzen sayesinde Amerika Birleşik Devletleri’nde çağdaş bir refah devletinin temellerinin atıldığını yazmaktadır. Amerika, Roosevelt hükümetinin hem sosyal hem de ekonomik

anlamda bir reform niteliği taşıyan ‘Yeni Düzen’ programı ile ekonomik buhranın etkilerini telafi etmeye çalışırken, Avrupa’da Alman Nazi Partisi yükselişe geçmiştir (Öztuna, 2008).

Nazi terörünün etkileri sonucunda, mesleklerini Avrupa’da özgür bir ortamda sürdürebilme imkanı bulamayan, içinde yazar ve kültür adamlarının da bulunduğu birçok sanatçı ve tasarımcı Amerika’ya göç etmiştir. Amerika’ya göç eden tasarımcıların, modern sanat ve tasarım anlayışını da beraberlerinde getirmeleriyle, 1930’lara kadar Amerikan Grafik Tasarımı’nda hakim olan illüstrasyon geleneğine son verilmiştir (Meggs, 2006). Amerikalı tasarımcılar göçle gelen Avangard tasarımcılarla birlikte, Amerikan Grafik Tasarımı’nın doğuşunu gerçekleştirmişlerdir (Özkan, 2014). Yazar, tasarımcı ve eğitimci Jessica Helfand (1960 -) ve William Drenttel (1953 -), grafik tasarımın, II. Dünya Savaşı’na kadar Amerika’da ticari sanat olarak bilindiğini ve bunun da baskıcılar ve dizgiciler tarafından yapıldığını belirtirken; grafik tasarımın, o dönemlerde bir sanat dalından çok bir meslek olarak görüldüğünü ve bir kişinin ya da fikrin yaratıcı bir biçimde ifade edilişinden çok, yeni doğan bir ekonomik kültürün yansıması olduğunu belirtmiştir (Akt. Yorgancıoğlu, 2009).

Amerikan Grafik Tasarımı’nın doğuşu, çoğaltma teknolojilerinin gelişmesiyle, fikir ve uygulamanın zamanla birbirinden ayrılması sonucunda kendiliğinden ortaya çıkan ‘uzmanlaşma’ya ve “Avrupa’dan göç alımı”na bağlanmaktadır (Meggs, 2006), (Yorgancıoğlu, 2009). Yine de, Modern Hareketin A.B.D.’de benimsenmesi oldukça uzun bir zaman almıştır. 1913’te New York’ta açılan ve Modern Sanat eserlerinin sergilendiği ‘Armory Show’ büyük bir protestoyla karşılanmış, 16 Mart 1913’te New York Times “kübistler ve fütüristler deliliği ödüllendiriyorlar” başlığıyla yayınlanmıştır. Amerika Birleşik Devletleri’ndeki bu tutucu yaklaşım Avrupa’daki yeni ve yaratıcı kavramların 1930’lara kadar Amerikan tasarımını etkilemesini engellemiştir” (Meggs, 2006).

Lewis A. Coser, “Avrupalı aydınların Amerika kıtasındaki çalışmalarını şekillendiren etmenleri incelerken, bir yandan “mülteci entelektüellerin” gelmekte olduğu kültürel ve sosyal yapı ile kendi disiplinleri çerçevesinde Amerika’ya getirmiş oldukları

yeni kavramlar arasındaki ilişkiye dikkat çekerken, bir yandan da 1930’lu yıllarda Amerika’da sosyal ve düşünsel bağlamlarda yaşanmakta olan dönüşüm sürecinin, bu kıtada yeni fikirlere açık ve istekli bir ortam hazırlamış olduğuna işaret etmektedir.” (Coser, 1984) Lewis A. Coser’a göre bu koşulların varlığı karşılıklı bir fikir iletimi ve etkileşim ortamı doğmasını mümkün kılmıştır (Yorgancıoğlu, 2009).

2.2 Amerika’ya Göç Eden Avrupalı Sanatçılar ve Modernizm

1930’lu yıllarda, Bauhaus düşüncesi Amerika’ya hareket etmiş ve burada sanat, tasarım ve mimarlık alanları üzerinde yüksek etkiye sahip olmuştur. 1933’ten İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna kadar, pek çok Avrupalı bilim adamı, sanatçı, tasarımcı ve akademisyenin, Birinci Dünya Savaşı sonrasında artan politik ve ırksal baskıların sonucunda Amerikaya göç etmesi; dönemin Amerikan entelektüel çevrelerini oldukça olumlu etkilemiştir. Bu entelektüel göç, pek çok alanda Avrupa kökenli fikirlerin, kavramların, felsefi ve pedagojik yaklaşımların Amerika’da yer bulabilmesi için önemli bir kanal sağlarken, bu kanalda bireylerin oynadığı etkin roller önem kazanmaktadır. Literatürde “mülteci entelektüeller” (refugee intellectuals) ya da “Hitler Dönemi Göçmenleri” (Hitler-era emigrants) olarak da adlandırılan bu aydınlar arasında politik bilimler ve politik kuram alanlarında Frans Neumann ve Hannah Arendt, beşeri bilimler alanında Ervin Panofsky ve Felix Gilbert, psikoloji ve psikanaliz alanlarında Eric Homburger Erikson, Kurt Lewin; sanat, tasarım ve mimarlık alanlarında Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Joseph Albers, Marcel Breuer, Harbert Bayer ve Lazso Moholy-Nagy, Johannes Itten gibi isimler sıralanabilir (Yorgancıoğlu, 2009).

Bauhaus’un önde gelen tasarımcı mimar ve sanatçılarının Amerika’ya göç ettiği 1930’da yıllar, aynı zamanda Amerika’daki mimarlık, tasarım ve sanat eğitimi bağlamında geleneksel yaklaşımların sorgulanmaya ve tartışılmaya başlandığı bir dönüşüm sürecine rastlamaktadır. Bauhaus fikirlerinin Amerika’da sanat tasarım ve mimarlık eğitimlerinde yarattığı etki alanı bu kıtada böyle bir düşünsel bağlamın varlığıyla doğrudan ilişkilidir. Gropius’un yanı sıra pek çok Bauhaus üyesi, özellikle Kuzey Amerika’daki yükseköğretim kurumlarında görev almış ve belki de bu şekilde

sanat tasarım ve mimarlık alanlarında Bauhaus ilkelerini geniş kitlelere aktarma şansı bulabilmişlerdir (Yorgancıoğlu, 2009).

Avrupa'dan Amerika'ya geldiklerinde karşılaştıkları ortamı Moholy-Nagy şöyle anlatmıştır:

“Avrupa'daki Konstrüktivist hareket sanayisi gelişmemiş ülkelerde başlamıştır...Amerika'ya özgü organizasyon, üretim süreçleri ve yaşam standardı, genç Avrupalı sanatçıların akıllarında ütöpik bir manzara çizdi. Bu düşsel Amerika görüntüsü, onların düşüncelerini ve işlerini yönlendiriyordu. Keskinlik ve hassaslığa...gökdelene...otoyollara... akıl almaz köprüler ağına hayranlık duyuyorlardı. Akıllarında canlandırdıkları Amerikalılar gibi, onlar da yeni bir çağın çocukları olmaya çalışıyorlardı.

Ben bu ülkeye ilk geldiğimde, biz Avrupalıların belli bir ölçüde, Amerikalılardan daha Amerikalı olduğumuzu farkederek çok şaşırmıştım. Hayal gücümüz fazla ileri gitmişti. Amerikalılar ileri uygarlıklarını içgüdüleriyle yaratmışlardı. Gündelik yaşamlarında, buluşları birbiri ardına sıralamışlardı. Ancak, bunlar bizim Avrupa'da yaptığımız gibi, herhangi bir felsefe ile bağdaştırmıyorlardı. Onlar için, güzelim eski geleneksel sanatın nostaljisi sürüyordu.

...benim Victoria dönemi evlerini, sömürge mimarisi taklitlerini ya da modası geçmiş reklamcılığı anlamam uzun zaman aldı. Neyseki kısa bir süre sonra, bizim Avrupa'da hayal ettiğimiz Amerikalı disiplinine ve gizli gücüne sahip yeni bir neslin yükseldiğini gördüm” (Heller, Chwast, 1992).

Kolaj ilkeleri, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'sında sağlam şekilde kurulmuş bir yapı olarak yer almıştır. Kolajın burada verimli bir estetik zemin oluşturmada bir dizi faktör rol oynamaktadır. Bu faktörler; Amerikanın farklı ve parçalanmış popülasyonlardan oluşan karışık yapısı, yeni davranış modelleri ve yeni teknolojilere karşı kendine güvenen karakteri, tüketici kültürünün yükselişi ve multi-medya ortamının patlaması/çoğalması olarak sıralanabilir. Savaşın sonraki dönemde, kolaj teknikleri açısından görünür bir manzara yaratmaya yardım eden banliyo patlaması başka bir faktördür. Kentler, planlanmamış bir asamblaj olarak; ticari yayılım, hareketli ekranlar, çığlık atan billboardlar, tampondan tampon atlayan saatte yüz millik otomobiller, paslanmış hurda mezarlıkları, etrafa yayılmış bozuk yataklar ve kırık klozetler olarak tasvir edilebilir. Amerika'da Dada ve Sürrealizme olan ilgi savaş sonrası periyotta

oldukça güçlüdür. Birçok sanatçı, Amerika'ya gelen Avrupa sanat hareketleriyle yakından ilgilenmiştir (Piche, 2002).

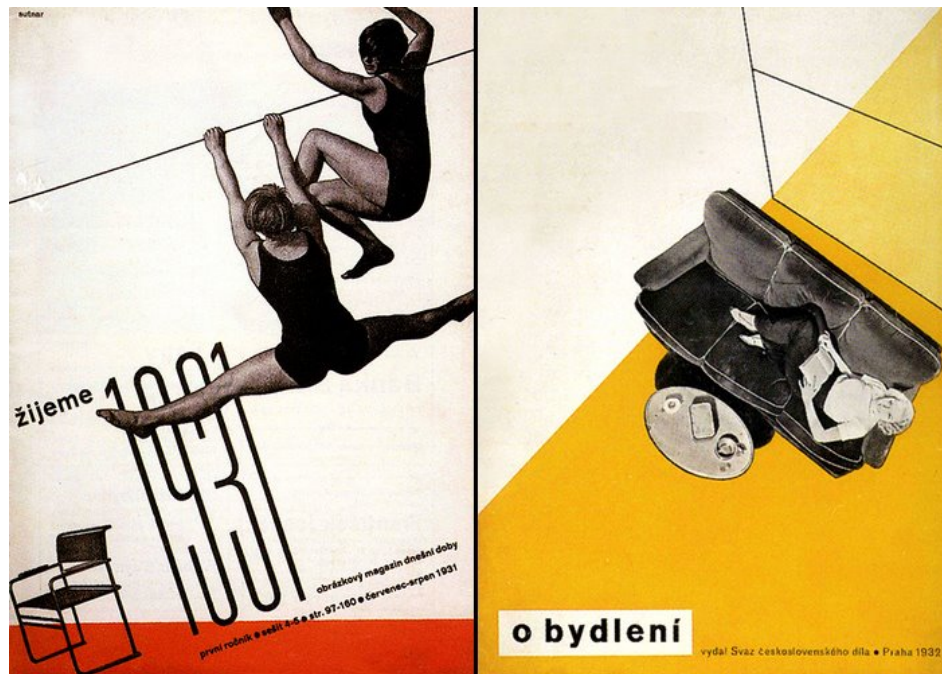
Göçmen tasarımcılar ve onların izindeki Amerikalı genç tasarımcılar, geleneklerin süratle kaybolduğu yeni bir dünyaya daha uygun görünen, yorumlayıcı bir tavırla kolaj tekniklerini dahil ettikleri, grid yapısını bozan asimetrik kompozisyonlar kurgulamış (Özkan, 2014), geleneksel illüstrasyon tekniklerini geride bırakıp, tezin birinci bölümünde ele alınan avangart akımların etkilerini içeren, fotoğraf, tipografi ve günlük yaşamdan her türlü nesnenin bir arada kullanıldığı yeni bir tasarım dili deneyimlemişlerdir. Bu bölümde Moholy Nagy, Herbert Bayer, Ladislav Sutnar, Lester Beall, Paul Rand, Leo Lionni gibi tasarımcıların çalışmaları ele alınarak, kolaj tekniklerinin Amerikan Modern grafik tasarımındaki yeri ve etkileri incelenmiştir.

2.3 Amerikan Modern Grafik Tasarımında Kolaj İncelemesi

Amerika'ya göç eden tasarımcılardan Çek asıllı Ladislav Sutnar (1897 – 1976), Macar asıllı Laszlo Moholy-Nagy (1895 – 1946) gibi, fotoğraf, fotomontaj ve hatta sinematografik tekniklerin sistemli olarak kullanıldığı modern grafik tasarımının öncüleri arasında sayılmaktadır. Sutnar, diğer göçmenler gibi Amerika'ya konstrüktivist temelli bir tasarım anlayışıyla adım atmış, Modernistlerden öğrendikleriyle yeni bir tasarım anlayışının temelini oluşturabilmeyi amaçlamıştır. Ancak bu yeni tasarım anlayışı, kuralsız olmaması gerektiği gibi, katı tasarım kurallarından da arındırılmalı, esnek yapıda ve yenilikçi görünmelidir. Düşünceler dünyasını en iyi şekilde görselleştirmeyi hedeflediği tasarımlarıyla Sutnar, imge ve metin ilişkisinin sorgulanmasını da talep eden bir ifade arayışı içinde olmuştur (Özkan, 2014).



Resim 35 Ladislav Sutnar, G.B. Shaw'ın kitap kapakları için kapak tasarımları, 1930-3. Kaynak: (Özkan, 2014)



Resim 34 Ladislav Sutnar, dergi sayfaları, Kaynak: <http://www.nakedtourguidetoprague.com/ladislav-sutnar-the-spirit-of-the-first-republic/> Erişim tarihi: 30.05.2017

Sutnar'ın, G. B. Shaw'ın kitap kapakları için 1930 ve 1933 yılları arasında yapmış olduğu ceket tasarımları (Resim 35), Modernistler'den öğrenilmiş olan yorumlayıcı tipografi ve asimetrik kolaj kompozisyonları olarak görebileceğimiz örneklerdir. Fotoğraf ve tipografinin bir arada kurgulanışı, kitapları hem görsel, hem de içerik açısından güçlendirmektedir. Kapaklardaki tipografi ve fotoğrafın asimetrik kurgusu, tasarım yüzeyini hareketli bir yapıya büründürür.



Resim 36 Herbert Bayer, Harper's Bazaar dergi kapağı, 1940. Kaynak: (Remington, American Modernism-Graphic Design, 1920 to 1960, 2003)

Bahaus ekolünün tasarımcılarından Herbert Bayer (1900 – 1985), Amerika'ya göç ettiğinde Amerikalı tasarımcıları en çok etkileyen isimlerden biri olmuştur. Herbert Bayer'ın 1940 Harpers Bazaar dergisi için yaptığı kapak tasarımı (Resim 36) Bayer'in fotomontaja duyduğu ilginin hala devam ettiğini gösterir (Remington, 2003).

Bayer'in 1959 tarihli Container Corporation of America için yaptığı 'Great Ideas of Western Man' afişinde (Resim 37) batı geleneğinin kültürel imgelerini, tipografik birer unsur olarak Aristoteles ve John F. Kennedy'den alıntılıdığı bileşenlerle bir araya getirerek yorumlamıştır. Afiş, ambalajlamaya bir atıfta bulunmaz, dolaylı reklam fonksiyonuna sahip özerk bir sanat eseri olarak hareket eder (Lupton, Miller, 1989).



Resim 37 Herbert Bayer, Great Ideas of Western Man afişi, 1959, Kaynak: (Lupton & Miller, 1989)

Amerikan Grafik tasarım anlayışı üzerinde önemli etkileri olan, dönemin dergi tasarımı anlayışını tamamen değiştiren Rus asıllı Alexey Brodovitch (1898 – 1971) ve Ukrayna asıllı Mehemed Fehmy Agha'nın (1896 – 1978) tipografi ve layout düzenini ve

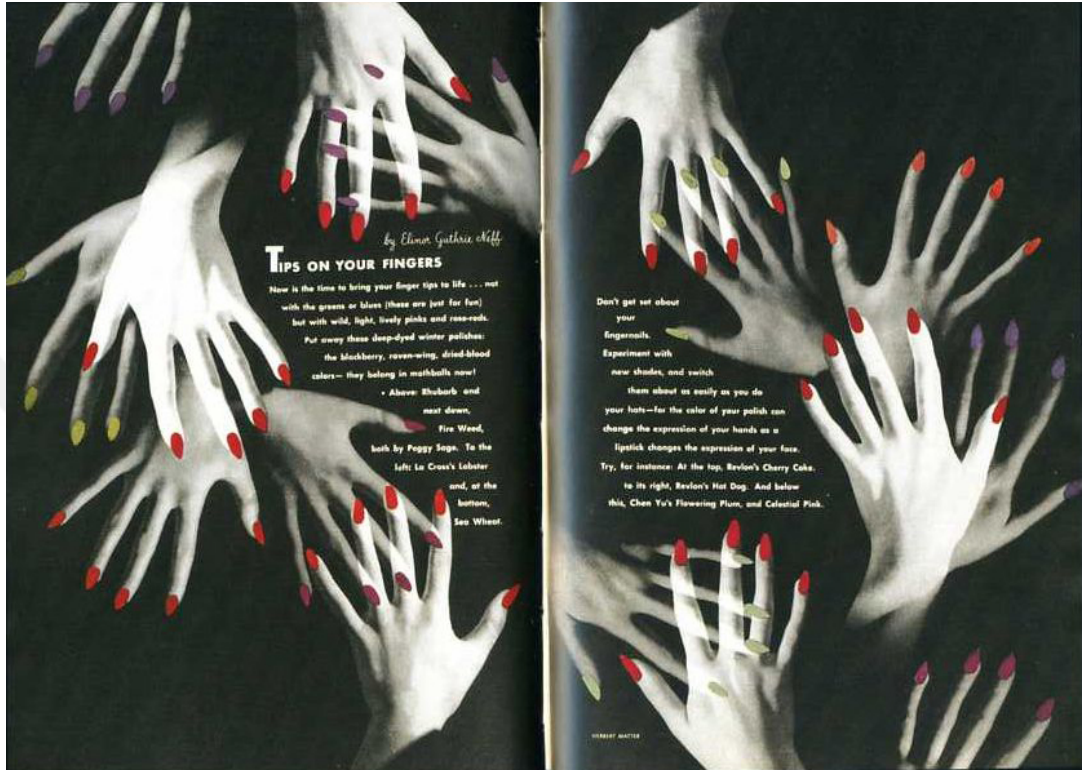


Resim 38 Mehmed Fehmy Agha, “Vanity Fair” çift sayfa tasarımı.
Kaynak: (Özkan, 2014)

kurallarını alt üst ettiği, tasarımda ve tipografinin kurgulanmasında yeni bir çağ açan işlerini önce Vogue (Resim 38), daha sonra Harpar’s Bazaar dergisinin sayfalarında görmek mümkündür.

Brodovitch, Fütürizm ve Konstüktivizm gibi Modern Sanat Akımları’nın sayfayı oluşturan elemanların (özellikle tipografinin) özgürlüğü için çalıştıklarını öngörmesi ve bu öngörüyle sayfa tasarımına çok kolay bir şekilde uygulayabilmesi sayesinde, sayfa düzeni (layout) tasarımında yeni biçim ve anlamlar yaratmada oldukça başarılı olur. Bu akımları özümsemiş olan Brodovitch, standart sayfa yapısını (grid sistemine dayanan layout düzenini) fotodizginin yardımıyla geliştirir, gelenekleri kırar. Fotodizginin yardımıyla fotoğraf ve metni yüzey üzerinde kurgulamak daha kolay hale gelir, olasılıklar ve alternatifler artar. O güne kadar bütün basılı ürünlerde görsel ve tipografinin konumu ve ilişkisel yapısı sınırlıyken, Alexey Brodovitch ile yeni bir çağ başlar. Brodovitch, görsel ve yazı birlikteliğini o güne kadar görülmemiş bir tarzda oluşturur. Görselle yazı birbirini içine geçer, belirlenen sınırlar aşılar ve grid sistemi görece olarak bozulmaya

başlar. Sayfa düzeni belirlenmiş katı kurallardan sıyrılır ve sayfaya hareket gelir (Resim 39) (Özkan, 2014).



Resim 39 Alexey Brodovitch, Harper's Bazaar, sayfa tasarımı kaynak: <http://www.iconofgraphics.com/alexey-brodovitch/>

İtalya'da tanınmış bir ressam olan Leo Lionni (1910 – 1999), 1939 senesinde Amerikaya göç etmiştir. Avrupa'dan, fütürist ve avangart akımların etkilerini de beraberinde getiren Lionni, Amerika'daki kariyerinin ilk yıllarında Reklam sektöründe grafik tasarımcı olarak çalışmıştır. Tasarımcının, 1941'de tasarladığı 'Keep 'em Rolling' savaş dönemi propaganda afişleri (Resim 40), zeminde Amerika bayrağı üzerine dikkatlice yerleştirilmiş fotoğraflık görüntülerle etkili bir anlatım yakalamıştır (Remington, 2003).



Resim 40 Leo Lionni Keep 'em rolling! Emergency Management Office için afiş tasarımları.,1941.
Kaynak: (Remington, 2003)

Fotomontajın modern bir grafik tasarım ögesi olarak kullanılmasına önemli katkılarda bulunan İsviçre doğumlu fotoğraf ve tasarım sanatçısı Herbert Matter (1907 – 1984), 1936’da Amerikaya göç etmiştir. Çok sayıda fotoğraf negatifini üst üste basarak fotomontajladığı afiş tasarımlarıyla, yeni bir biçimsel ifade geliştirmiştir. Fotomontajlarında kullandığı imgelerin boyutsal farklılıkları sanatçının tasarımlarındaki dinamizmi kuvvetlendirirken, tipografiyle illüstrasyonu bir kompozisyon bütünü içinde kullanması özgün ifade üslubunu göstermektedir. Fotoğraf görüntülerini, ait oldukları resim karesinden kesip çıkaran, başka bir ilişki içerisinde yeniden kompoze ederek imgesel semboller haline dönüştüren Matter, siyah-beyaz fotoğraflara yaptığı renk müdahaleleri ile farklı bir tasarımın mümkün doğasını önerebilmiştir (Meggs, 2006).

1934'te Engelberg (İsviçre'de bir yöre) için hazırladığı afişte (Resim 41) dağ resmi ve teleferik pistoleyle boyanmış açık mavi bir zeminden siyah-beyaz olarak öne çıkmaktadır. Engelberg sözcüğünün yarısı mavi zemine beyaz, yarısı ise beyaz zeminde kahverengi olarak basılmış, genç kız fotoğrafının yüzünde yer alan soluk kahverengi ton, bir renk duygusu uyandırmak için kullanılmıştır (Meggs, 2006).



Resim 41 Herbert Matter, 'Engelberg' afiş tasarımı. Kaynak: (Meggs, 2006)



Resim 43 Henry Wolf, Esquire Dergisi kapağı, 1953. Kaynak:
<http://www.revelinnewyork.com/blog/11/03/2009/henry-wolf-graphic-designer> Erişim tarihi:
 20.06.2017



Resim 42 Henry Wolf, fotomontaj, Kaynak:
<http://www.revelinnewyork.com/blog/11/03/2009/henry-wolf-graphic-designer>
 Erişim tarihi: 20.06.2017

Avusturya doğumlu Amerikalı tasarımcı Henry Wolf (1925-2005), 1941’de Amerika’ya göç etmiştir. Alexey Brodovitch’in sanat yönetmenliğinde fotoğrafçı ve tasarımcı olarak çalışmış, 1950 ve 1960’larda Esquire dergisinin sanat yönetmenliğini yapmıştır. Fotoğraf alanında üretimler yapan Wolf, kolaj ve fotomontaj tekniklerini çalışmalarında sıklıkla kullanmıştır (Resim 43). Esquire dergisi için yaptığı tasarımda (Resim 42) farklı fotoğraflardan alıntılacağı parçalarla bir anlatım oluşturmuştur (Glaser, 1976).

İlk Amerikan Modernist dalgasının üyeleri olan Paul Rand, Lester Beall ve Bradbury Thompson; Kübizm, Dada, Konstrüktivizm ve Bauhaus yeniliklerinin mirasçıları olan tasarımcılar, modern sanatçılardan etkilenerek, grafik tasarım ve reklamcılığa, kendini ifade edebilme hassasiyetini taşımışlardır. Kullandıkları semboller ve teknikler, modernist resim ve heykel sanatından türetilmiştir. Kolaj, montaj, çocuk ruhlu çizimler, görsel cinaslar, biyoformik şekiller ve asimetri gibi stratejiler; Picasso, Braque, Klee, Kandinsky, Miro, Ernst ve Heartfield’tan gelmektedir (Lupton, Miller, 1989: 50), (Heller, Chwast, 1992).

Amerika’daki geleneksel tutuma karşı çıkarak modern anlamda çalışmalar ortaya koyan ilk yerli tasarımcılardan biri Lester Beall (1903-1969) olmuştur. 1935’te stüdyosunu New York’a taşımış, kriz yıllarının sosyal ve ekonomik ortamında, izleyiciyle doğrudan iletişime girebilen, etkileyici görsel biçimler geliştirmiştir. (Meggs, 2006) Lester Beall, Kırsal Elektrifikasyon İdaresi için, halkın elektriğin kullanımı konusundaki farkındalığını arttırmak amacıyla sipariş afişler tasarlamıştır. (Resim 44-45) “Bu afişlerin çoğu tarz bakımından Avrupa Modernistlerinde (özellikle de Amerika’ya göç eden sanatçıların işleri) temellenen makine estetiğinden etkilenmiştir. Fotoğrafla birlikte güçlü sembolik renkler kullanışı Bauhaus işlerini anımsatır” (Heller, Chwast, 1992).



Resim 44 Lester Beall, Kırsal Elektrifikasyon İdaresi için afiş, 1941 Kaynak: (Remington, 2003)



Resim 45 Lester Beall, Kırsal Elektrifikasyon idaresi için afiş, 1939, Kaynak: (Remington, 2003)

Beall, Avrupa avangardının dinamik görsel formunu kendi estetiğiyle sentezleyip endüstri için cesur ve yaratıcı uygulamalar gerçekleştirmiştir (Remington, 1992). Beall, Tschichold'un 'yeni tipografi' anlayışı ile birlikte, Dada Hareketinin restgele düzenleme, elemanların sezgisel olarak yerleştirilmesi ve yaratıcı süreçte tesadüfün önemini kavramış bir tasarımcı olarak, yapıtlarında düz renk planları, çizgi, geometrik form öğelerini fotoğrafla birlikte kullanmış, görsel kontrast ve enformasyon içeriği açısından zengin bir anlatım yaratmıştır (Resim 46) (Meggs, 2006). Fotoğraf kullanımı, Beall'ın tasarımlarında, Yeni düzen'in görselliğini yaratmada netlik kazandıran güçlü bir araç konumundadır (Resim 47). Beall'ın, tek renkli yüzeyler üzerinde kurguladığı belgesel fotoğrafları ile şematik imgelerin biraradalığında, John Heartfield ve Hannah Höch'ün siyasi fotomontajlarının etkisi vardır. Beall'ın tasarımlarının bir çeşit aciliyet ve çağdaşlık duygusu taşımakta olduğu söylenebilir (Lupton, Miller, 1989).



Resim 46 Lester Beall, Cross Out Slums afişi, 1941.
Kaynak: <http://swipelife.com/2010/02/american-graphic-design-pioneer-lester-beall/> Erişim tarihi: 8.04.2017



Resim 47 Lester Beall, What's New için kapak tasarımı, 1939-1940. Kaynak: <http://www.aiga.org/medalist-lesterbeall>. (Erişim tarihi 08. 04.2017)

1930'ların başında, Avrupalı modernlerin sadık bir takipçisi haline gelen Paul Rand (1914-1996), onlardan öğrendiği ekonomik ve işlevsel yöntemleri, editoryal tasarımlarını yaptığı *Direction* (Resim 49) ve *Apparel Arts* dergilerinde kullanmıştır. Rand dergiler için tasarladığı ilanlarında, afişlerinde, kitap ve dergi kapağı tasarımlarında; buluntu nesneleri, kesilmiş kağıtları ve minimal tipografi kullanımını yoğunlaştırmıştır. Tipografi kurgularında sadece en kullanışlı tırnaklı (serif) ve tırnaksız (sans serif) yazı karakterlerini kullanırken, sıcaklık yaratmasının yanı sıra ekonomik olduğu için de el yazısını tercih etmiştir (Resim 50-51) (Heller, 1997), (akt. Özkan, 2014). Rand, mesajını akılda kalıcı, doğrudan ve en hızlı bir şekilde iletecek işlere imza atmıştır. Dönemin tasarımcılarının, deneysel girişimlerdeki artış, teknolojik yeniliklere

bağlanabilir. Bu yeniliklerden biri de fotodizgidir. Fotodizgi, 1930’larda grafik teknikler alanında bilinen ve kullanılan bir uygulama olmasına rağmen tam anlamıyla 1940’ların sonlarında tercih edilir olmuştur. “Fotodizgi”, Pratik bir uygulama olarak, yazının da fotoğraf gibi, doğrudan ofset plakası üzerine aktarılabilmesine sağlayarak üretim maliyetlerini düşürmüş ve hızlandırmıştır. Dönemin grafik tasarım anlayışı içerisinde, tipografik öğeler açısından birçok yenilik getirmesiyle de deneysel çalışma olanaklarını arttırmıştır. Fotodizgi sayesinde artık farklı puntolarda metin dizmenin mümkün hale geldiğini ve tasarımcıların daha önce hiç olmadığı kadar geniş bir tipografik repertuvarla çalışma olanağı bulmuşlardır (Özkan, 2014: 10). Paul Rand, zeka, mizah ve sanat temelli estetiklerin eşsiz bir karışımından oluşan tasarımlarıyla Amerikan grafik tasarımının duygusunu ve görüntüsünü değiştiren önemli bir figür olmuştur.



Resim 48 Paul Rand, “No Way Out” afişi, 1950.
Kaynak:



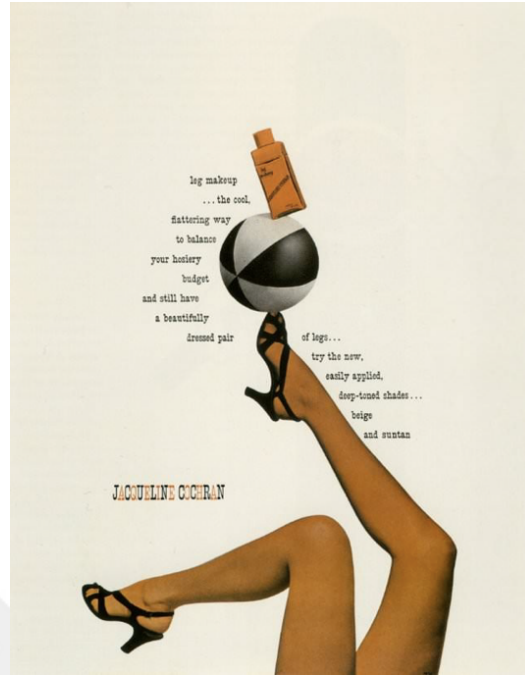
Resim 49 Paul Rand, Direction dergisi kapak tasarımları, 1939-1943. Kaynak: <http://www.paul-rand.com/foundation/editorial/#prettyPhoto> Erişim tarihi: 08.04.2017



Resim 51 Paul Rand, "American Son" Kitap kapağı, 1954. Kaynak: <http://www.iconofgraphics.com/paul-rand/> Erişim tarihi: 20.04.2017

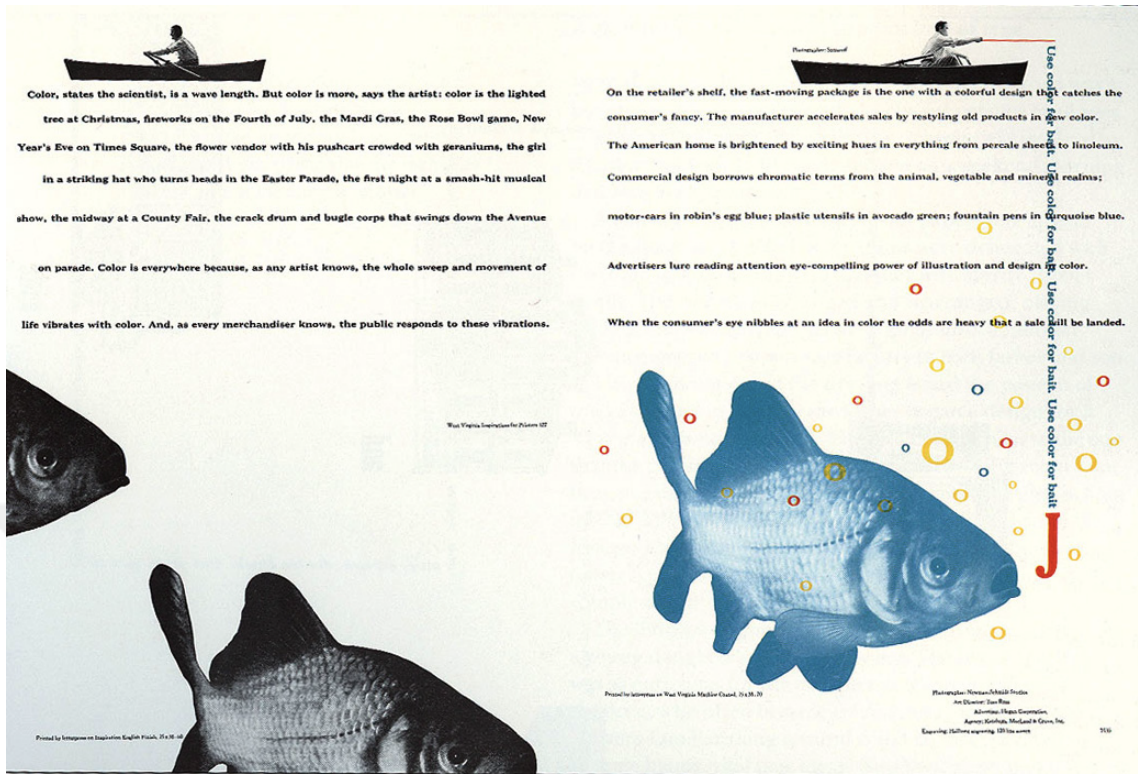


Resim 50 Paul Rand, "Prejudices A Selection", kitap kapağı, 1958. Kaynak: <http://www.iconofgraphics.com/paul-rand/> Erişim tarihi: 20.04.2017



Resim 52 Paul Rand, "Jacqueline Cochran" tanıtım ilanı, 1943-1946. Kaynak:

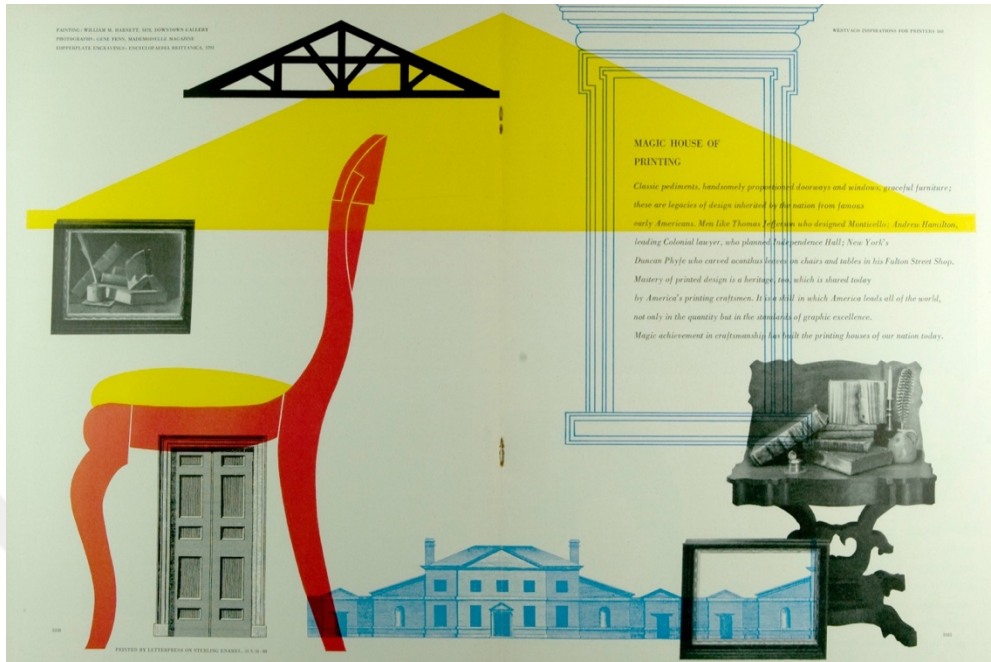
Dergi tasarımlarıyla tanınan Amerikalı tasarımcı ve sanat yönetmeni Bradbury Thompson 1938 yılında, Batı Virginia Kağıt ve Kağıt Hamuru Şirketinin, Westvaco Inspirations adlı bülteninin sayfalarını, renk, fotografik reproduksiyon ve tipografi deneylerini gerçekleştirebildiği özgün birer tasarıma dönüştürür. Thompson'ın Westvaco'daki tipografi ve görsel uygulamaları dönemin grafik tasarım anlayışına yeni bir bakış açısı getirir. Tasarımlarındaki eklektik yaklaşımı, modern ve tarihsel referansların eşit yoğunluklarda biraradalığını taşımaktadır (Heller, 1989: 192).



Resim 53 Bradbury Thompson, "Westvaco Inspiration For Printers" dergisinin 149. sayısından sayfa tasarımları, 1962. Kaynak: (Özkan, 2014)



Resim 54 Bradbury Thompson, "Westvaco Inspiration For Printers" dergisinin 149. sayısından sayfa tasarımları, 1962. Kaynak: (Özkan, 2014)



Resim 55 Bradbury Thompson, "Westvaco Inspiration For Printers" dergisinin 149.sayısından karşılıklı sayfalar, 1962. Kaynak: (Heller, 1989)

Amerika'ya göç eden Avrupalı tasarımcılar ve Amerika'nın yeni kuşak tasarımcıları, Amerika'da modern hareketin başlamasını sağlamış, Avrupanın modern tasarım dilini Amerikan nitelikleriyle birleştirmişlerdir. İncelenen tasarımlarda, kökenini modern sanat akımlarından alan görsel kodları tasarımlarına taşımış oldukları ve kolaj tekniklerine sıklıkla başvurdukları görülmüştür.

III. BÖLÜM

1960-1980 YILLARI ARASI AMERİKA'DA GRAFİK BİR DİL OLARAK KOLAJIN İNCELENMESİ

III. BÖLÜM

1960-1980 YILLARI ARASI AMERİKA'DA GRAFİK BİR DİL OLARAK KOLAJIN İNCELENMESİ

Bu bölümde, 1960-1980 yılları arasında Amerika'da yaşanan ulusal ve uluslararası gelişmelerin özsözüyle; Pop Art, Amerikan Punk, postmodernist tasarımda eklektik yapı, yapıbozumcu yaklaşım ve bireysel tavır, grafik bir dil olarak kolaj tekniği bağlamında incelenmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nde, savaş, ırkçılık, toplumsal düzen, sosyal işleyişler, milliyetçilik, cinsiyet ve yaşam tarzları gibi konularda yaşanan toplumsal hareketler, araştırmanın odak noktası olarak görülmeden, sanat ve tasarım disiplinlerindeki gelişmelerin, dönemin politik ve toplumsal hareketleriyle olan bağıllığı çerçevesinde ele alınmıştır.

3.1 Amerika'da Sosyal Ekonomik ve Politik Kuvvetsizlikler

Amerika'da altmışların ikinci yarısında sanat ve tasarım da giderek politik ve eleştirel bir tona bürünmüştür. Özellikle giderek büyüyen Vietnam Savaşı karşıtı hareket, Amerikan ve Batı Avrupa kültürünün neredeyse her yönünde, değişime aracılık eden geniş çaplı radikal baskılar doğuran şiddetli tartışmalara neden olmuştur. Altmışların başlarında tüketim kültürü sarsılarak kontrolden çıkmıştır ve pek çok sanatçı buna da tepki göstermişti (Fineberg, 2014: 323).

1960 yılına gelindiğinde Amerika Birleşik Devletleri hükümeti, vatandaşlarının yaşamında giderek büyüyen bir güç haline gelmiştir. 1930'lar boyunca Beyaz Saray, Büyük Bunalım'ın yarattığı yaraları sarmak için yeni yasalar önermiş, Amerika'daki yaşamın pek çok yönü ile ilgilenmeleri için yeni kamu kuruluşları yaratmıştır. Demokratlar, hükümetin gücünü büyüme ve istikrarı güvence altına almak için kullanmasını desteklemişler, eğitim, sağlık ve sosyal yardım konularında hükümet katkısının artırılmasından yana tavır göstermişlerdir. Cumhuriyetçiler ise, hükümetin temel ve gerekli sorumluluğunu kabul etmekle birlikte, harcamaların sınırlanmasını ve bireysel girişimlerin yeniden canlandırılmasını talep etmişlerdir (usemb, tarihsiz).

1960 seçimlerini kazanan demokratların lideri John F. Kennedy, tüm vatandaşlara ekonomik yardımda bulunmak için güçlü bir önder gibi davranmayı istemişse de seçimi kıl payı kazandığı için bu arzusu sınırlanmıştır. Kısa süren başkanlığı döneminde, güneyli muhafazakarların muhalefetiyle karşılaşmıştır. Devlet okullarına yardım yapılmasında ve yaşlılara sağlık sigortası sağlanmasında başarılı olamamış, asgari ücrette çok küçük bir artış elde edebilmiştir. Bunlara karşın, uzay programı için ödenek sağlayabilmiştir. Görev süresinin son yılında iddialı bir yasama programı hazırlayan Kennedy, 23 Kasım 1963'te Texas'ın Dallas kentine yaptığı ziyaret sırasında suikast sonucu öldürülmüştür. Kennedy suikastı, Amerikalıların toplumsal belleğinde belirleyici bir an olarak etkisini kuşaklar boyunca sürdürmüştür (usemb, tarihsiz).

“Geriye bakıldığında, Kennedy'nin bir liberal olarak ünlenmesinin, politikasını uygulayabilmesinden daha çok ideallerinden ve davranışlarından kaynaklandığı görülür. Buna karşın, başkanlığının son yılında başlattığı gündem 1964-1966 yıllarında yasallaştırıldığı için, ölümünden sonra, değişiklik yaratan bir liberal güç olarak tanımlanmıştır” (usemb, tarihsiz).

Kennedy'nin yerine geçen Lyndon Johnson, yasama organı üyelerine, öldürülmüş başkana saygı göstermeleri çağrısında bulunarak, 1964'te Vatandaşlık Hakları Yasası'nın kabul edilmesini başarmıştır. Kennedy tarafından önerilmiş olan yasa, Yeniden Yapılanma günlerinden beri kabul edilen en kapsamlı vatandaşlık hakları belgesi olmuştur. Johnson yönetimi Büyük Toplum Çalışmaları ile ekonomik alanda başarılı bir vergi kısıntısı sağlamıştır. Yoksullara iş eğitimi sağlanmış ve iskan, sağlık ve eğitim programlarında söz sahibi olmalarına yol açacak çeşitli toplumsal hareket programları başlatılmıştır. Johnson, Kennedy'nin sonuçlandıramadığı ilk ve orta öğretime yardım çabasını da başarıyla yerine getirmiştir. Yeni çıkarılan bir yasa ile yoksullara kira yardımı yapılması sağlanmış, sanatçılara ve bilim adamlarına çalışmalarında teşvik olarak federal yardım yapılmaya başlanmıştır. Tüm bu sosyo-ekonomik toplumsal gelişmelere karşın, Johnson yönetiminin politikasına verilmekte olan destek, 1966 yılı başlarında zayıflamaya başlamıştır. Yine de, Büyük Toplum Çalışmaları, yoksulluğun azaltılmasında belirli başarılar kazanmıştır; sözgelimi, 1965-1968 yılları arasında siyah

ailelerin geliri beyaz ailelerinkinin yüzde 54'ünden yüzde 60'ına yükselmiştir (usemb, tarihsiz).

Amerika Birleşik Devletleri, 1960'larda ve 1970'lerde komünist ülkelerle sürekli ve sert bir sürtüşme içinde olmuştur. Bu süre boyunca pek çok Amerikan lideri dünyayı Soğuk Savaş koşullarına göre değerlendirmiş ve Sovyet bloku tehditlerine karşı koymaya çalışmıştır. Fidel Castro'nun devrim ordusu 1959'da iktidarı ele geçirip Sovyetler Birliği'nin desteğini kazanınca, Amerika Birleşik Devletleri ile Küba arasındaki ilişkiler problemli bir hal alır. Kennedy göreve başlamadan hemen önce Amerika Birleşik Devletleri Küba ile diplomatik ilişkilerini kesmiş, Merkezi İstihbarat Örgütü (CIA) Kübalı sürgünleri anavatanlarını işgal etmeleri ve bir ayaklanmaya yol açmaları amacıyla eğitmeye başlamıştır. 1961 ilkbaharında CIA'in eğitti sürgünlerin öncülüğünde yapılan Domuzlar Körfezi saldırısı büyük bir başarısızlıkla sonuçlanır. Eisenhower yönetimince hazırlanan ve bozguna uğrayan hareketin tüm sorumluluğunu Kennedy üstlenir (usemb, tarihsiz).

1962'de, Kennedy, Sovyetler Birliği'nin Küba'ya gizlice nükleer saldırı füzeleri yerleştirmeye başladığını öğrenince, Sovyet gemilerinin Küba'ya yeni füzeler getirmelerini engellemek için karantina ilan etmeye karar verir. Nükleer savaş tehdidiyle geçen gerilimli günler Sovyetlerin geri adım atmasıyla son bulur. Küba füze bunalımının A.B.D.-Sovyet ilişkilerinde bir dönüm noktası oluşturduğu kabul edilmektedir. 1963'te, Amerika Birleşik Devletleri, Sovyetler Birliği ve Büyük Britanya, atmosferde nükleer silah denemelerini yasaklayan bir Sınırlı Deneme Yasağı Antlaşması imzalar. (usemb, tarihsiz).

1957'de Sovyetler Birliğinin yapay uydu Sputnik'i fırlatmasıyla, uzay, bir başka rekabet alanına dönüşmüştür. A.B.D. bilim adamları 1960'ların ortalarında, uzayda uzun süre uçmanın insan üzerindeki etkilerini incelemek için Gemini programını oluşturmuşlardır. Gemini programı uyarınca uzaya iki astronot gönderilmiş ve 1966'da dünya atmosferine ilk kez otomatik kontrollü dönüş gerçekleştirilmiştir. Temmuz 1969'da Neil Armstrong ay yüzeyinde yürüyen ilk insan olmuştur (usemb, tarihsiz).

Soğuk Savaş'taki çatışma alanlarından bir diğeri Çinhindi olmuştur. Vietnam Savaşı olarak da adlandırılan İkinci Çinhindi Savaşı, 1955-1975 yılları arasında Sovyetler Birliği'nin başını çektiği Doğu Bloğu ile Batı Bloğunun başını çeken ABD güçleri arasında, Kuzey ve Güney Vietnam, Kamboçya ve Laos bölgelerinde gerçekleşmiştir. (Tarihi Olaylar, tarihsiz) Fransa egemenliğindeki Vietnam İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Japonya egemenliğine geçmiştir. Bu sırada, Vietnamlı bir komünist olan Ho Chi Minh, ülkesini sömürge yönetiminden kurtarma hareketi başlatmıştır. Yeniden büyük-güç konumuna gelmek isteyen Fransa ile Ho Chi Minh arasındaki savaş devam etmiştir. Avrupa'daki çevreleme politikası nedeniyle Fransa'nın desteğini devam ettirmesinde istekli olan Amerika Birleşik Devletleri, Vietnam çatışması için gerekli kaynakların kullanılabilmesi amacıyla ona ekonomik yardımda bulunmuş, ancak Fransa Savaşı kaybetmiştir (Staff, 2009).

Viet Kong diye bilinen Güneyli gerillalar bazen gizliden gizliye, bazen da siyasal kolları olan Ulusal Kurtuluş Cephesi aracılığıyla Güney Vietnam hükümetine meydan okudular. Kuzey Vietnam'ın da yardımıyla, özellikle kırsal bölgelerdeki köylülerden sağladıkları desteği arttırdılar. Güney Vietnam'daki komünist ilerlemesini durdurmaya kararlı olan Johnson Vietnam Savaşı'nı sahiplendi. Kuzey Vietnamlıların iki Amerikan destroyerine saldırmaları üzerine Johnson 7 Ağustos 1964'te Kongre'den Tonkin Körfezi kararını çıkarmayı başardı; anılan kararla başkana, "Amerika Birleşik Devletleri güçlerine karşı girişilecek her saldırıyı defetmek ve ilerideki saldırıları engellemek için gerekli tüm önlemleri alma" yetkisi veriliyordu. Kasım 1964'te yeniden seçilmesinden sonra da bir tırmandırma politikası başlattı. 1965 başlarında 25.000 olan gönüllü ve silah altına alınmış asker sayısı 1968'de 500.000'e yükseldi. Yoğun bir bombardıman hareketi hem Kuzey hem de Güney Vietnam'ın altını üstüne getirdi (Staff, 2009).

Çatışmaları televizyonda izleyen Amerikalılar, ülkelerinin savaşa katılmasını protesto etmeye başlamıştır. Halkın ve özellikle gençlerin A.B.D. politikası karşısındaki tepkilerinin yarattığı baskı sonucu barış müzakereleri başlatılmıştır. Nixon, bir yandan Amerikan askerlerini yavaş yavaş ülkeye geri getirirken, bir yandan da savaştaki en korkunç bombardımanın yapılmasını emreder. Ayrıca 1970'te, Kuzey Vietnamlıların

silah ve malzeme taşıdıkları yolları kesmek amacıyla, Güney Vietnam'a giden bu yolların geçtiği Kamboçya'yı da işgal etmiştir. Bu gelişme yeni protestolara ve gösterilere yol açmış ve pek çok üniversitede öğrenciler sokaklara dökülmüşlerdir. Amerika Birleşik Devletleri adına Nixon'un ulusal güvenlik danışmanı Henry Kissinger'in yürüttüğü müzakereler sonucu 1973'te ateşkes anlaşması imzalanmıştır. 21 yıl süren savaşta, Kuzey ve Güney Vietnam tarafında 5 milyon insanın öldüğü bilinmektedir. Vietnam'da uzun yıllar süren bu savaş, ABD'de savaş karşıtı kitlenin büyümesini sağlamıştır. Amerika Birleşik Devletleri sonuçsuz bir çaba için 150 milyar dolar harcamış, 58.000 Amerikalı can vermiştir. Savaş, Soğuk Savaş politikasına ilişkin ortak görüşü sona erdirmiş, çok sayıda gencin, kendi hükümetlerinin davranışlarını ve korumaya çalıştığı değer yargılarını şüpheyile karşılamalarına neden olmuştur (ABD Dışişleri Bakanlığı, tarihsiz), (Tarihi Olaylar, tarihsiz).

“1960'lı yıllarda sisteme karşı kuvvetlenen başkaldırı sanat alanında happeninglere, pop kültürle, rock müzikle, alternative sokak tiyatrolarıyla, beatnik edebiyatı ile gerçekleştir. Yüzyıl Başındaki modern avangard, içindeki teknolojiye olan inancı da barındırmaktaydı. Avangard hareket teknolojiye olumlu bakmıştır. 1960'lı yıllardaki modernizm karşıtı hareket de teknolojiyi benimser. Televizyon, video, bilgisayar gibi yeni teknoloji ürünleri sisteme karşı muhalefette mükemmel birer araç olabilme potansiyeline sahiplerdir. Özellikle ABD'de savaş karşıtı cephenin büyük kitlelere ulaşmasında televizyonun katkısı göz ardı edilemez” (Erden, 2016: 318).

Amerika'da 1960-80 yılları arasında gerçekleşen toplumsal hareketlerden bir diğeri Sivil Haklar Hareketidir. Siyah Amerikalıların eşitlik elde etme çabaları 1960'ların ortalarında en üst noktasına erişmiştir.

“Siyah üniversite öğrencileri 1960'ta, North Carolina'da ayrımcılık uygulanan bir Woolworth's mağazasının lokanta bölümünde oturma eylemi yaptılar ve oradan çıkmayı reddettiler. Anılan oturma eylemi medyanın ilgisini çekti ve Güney'in her yanında ona benzer gösteriler yapılmasına yol açtı. Bunu izleyen yıl, vatandaşlık hakları hareketi çalışanları “özgürlük gezileri” düzenlediler; karşı koyma eylemleri yoluyla medyanın dikkatinin çekileceğini ve değişikliklere yol açılacağını düşünen beyazlar ve siyahlar, anılan geziler çerçevesinde, Güney'de ayrımcılık yapılan terminallere giden otobüslerde seyahat ediyorlardı” (usemb, tarihsiz).

Bunlara ek olarak açık hava toplantıları da düzenlemiş ve bunların en büyüğünü oluşturan “Washington’a Yürüyüş” 1963’te gerçekleştirilmiştir. 200.000 kişiyi aşan bir kalabalık, herkes için eşitlik ilkesine bağlılığı sergilemek için ülkenin başkentinde toplanmıştır. Vatandaşlık hakları hareketinin önde gelen sözcüsü konumuna gelmiş olan Martin Luther King, Jr.’nin topluluğa, *“benim bir düşünüm var: Günün birinde, Georgia’nın kızıl tepelerinde, eski kölelerin oğullarıyla eski köle sahiplerinin oğulları kardeşlik masasında birarada oturabilecekler”* diye seslenmiştir (usemb, tarihsiz).

Texaslı bir Güneyli olan Johnson, başkanlık seçimlerine katıldığında vatandaşlık hakları konusunu birinci planda değerlendirmiştir. 1963’te Kongre’de şunları söylemiştir: “Başkan Kennedy’i anmak için yapılacak hiçbir konuşma ya da övgü, Vatandaşlık hakları yasanın en kısa sürede onaylanması kadar saygın bir davranış olmayacaktır.” Johnson Senato’yu ikna etmiş ve tüm kamuya açık mekanlarda ayrımcılığı yasaklayan 1964 tarihli Vatandaşlık Hakları Yasası’nın onaylanmasını sağlamıştır. Daha sonra da, 1965 tarihli Oy Kullanma Hakları Yasası’nın çıkarılması için uğraşmıştır. Anılan yasaya göre, siyahların kaydının yerel yetkililer tarafından olanaksız kılındığı yerlere, seçmen kaydı yapılması amacıyla denetçiler atanacaktır. Yasanın onaylanmasını izleyen yıl, tutucu Güney eyaletlerinde 400.000 siyah kayıt yaptırmış; 1968’de bu sayı bir milyona erişmiştir. Kongre, 1968’de yerleşimde ayrımcılığı yasaklayan yasaları onaylamıştır (usemb, tarihsiz).

Reformlar konusundaki aşırı taleplere şiddet olayları eşlik etmiş. 1966 ve 1967’de birkaç büyük kentte ayaklanmalar patlak vermiştir. Martin Luther King 1968 ilkbaharında bir suikast sonucu yaşamını yitirmiştir. Birkaç ay sonra, Vietnam Savaşı’na karşı çıkan Senatör Robert Kennedy’de aynı akıbete uğramıştır. Pek çok kişiye göre bu iki cinayet, vatandaşlık hakları ve savaş karşıtı hareketlerde masumiyet ve idealizm döneminin sona erdiğini göstermekteydi. Richard Nixon başkan olunca federal hükümetin vatandaşlık hakları konusundaki kararlılığı zayıflamış, Nixon siyasal tabanını, siyahların eşitliği hareketinde gerektiğinden çok ileri gidildiğini düşünen muhafazakâr beyazlara dayandırmıştır (Staff, 2010).

Amerika’da 1960-80 yılları arasında gerçekleşen toplumsal hareketlerden bir diğeri Kadın Hakları Hareketidir. 1950’lerde ve 1960’larda giderek çoğalan sayıda kadın iş gücüne katılmaya başlamıştır; fakat 1963’te, çalışan bir kadın, aynı işi yapan bir erkeğinin kazancının ortalama sadece yüzde 63’ünü elde edebilmekteydi. Aynı yıl yazar Betty Friedan *Kadının Üstünlükleri* adlı kitabını yayınladı. Anılan kitapta orta sınıfın davranış biçimlerinin çarpıcı bir dille eleştirilmesi, kadınların hoşnutsuzluklarını yoğun biçimde dile getirmelerine yardımcı oldu. Kadınların “bir koca bulmak ve çocuk yapmak” dışında kendilerini ifade edebilme yolları olmadığını iddia eden Friedan, okuyucularını, yeni roller ve sorumluluklar üstlenmeleri konusunda cesaretlendiriyordu (usemb, tarihsiz).

“1960’ların ve 1970’lerin kadın hakları hareketi, vatandaşlık hakları hareketinden esinlendi. Hareketin içindekiler temelde orta sınıftan geldikleri için, 1960’larda orta sınıf gençlerinin büyük bir kesimini etkileyen isyan ruhunu paylaşıyorlardı. Hareketin gelişmesine bağlanan bir başka öge de, 1960’larda ortaya çıkan cinsel devrimdi; o devrimi de doğum kontrol haplarının geliştirilip pazarlanması ateşlemişti. Kadınlar durumlarını geliştirmek için kendileri de önlemler aldılar. 1966’da, aralarında Betty Friedan’ın da bulunduğu 28 meslek sahibi kadın, “Amerikan kadınlarının, Amerikan toplumunun temeline tümüyle şimdi katılmasını sağlamak amacıyla harekete geçmek için” Ulusal Kadınlar Örgütü’nü (National Organization of Women – NOW) kurdular. Bir yıl içinde örgüte 1.000 kadın katıldı; dört yıl sonra üye sayısı 15.000’e erişti. NOW ve benzeri örgütler, kadınların ellerindeki sınırlı fırsatları anlayıp onları çoğaltmaya ilişkin kararlılıklarını güçlendirmelerine yardımcı oldu” (ABD Dışişleri Bakanlığı, tarihsiz).

Feminizm ya da kadınların haklarına ve çıkarlarına ilişkin örgütlü hareket 1970’lerin başlarında en yüksek noktasına erişmiştir. Kongre tarafından 1972’de kabul edilen değişiklikte “Yasalarla verilen eşit haklar, Amerika Birleşik Devletleri ya da hiçbir Eyalet tarafından cinsiyet nedeniyle reddedilemez ya da kısıtlanamaz” denilmektedir. Bunu izleyen birkaç yıl içinde gerekli 38 eyaletten 35’i değişikliği onaylamıştır. Mahkemeler de cinsel eşitliği desteklemişlerdir. Yüksek Mahkeme 1973’te *Roe-Wade* davasında, kadınların hamileliklerinin ilk aylarında kürtaj yaptırmaya hakları olduğunu onaylamış; bu kadın hakları hareketinde kazanılan önemli bir zafer olmuştur (usemb, tarihsiz).

Toplumdaki bütün bu gelişmeler, postmodern olarak tanımlanan döneme ortam sağlayan veriler olmuştur. Görülen eklektik yapı ve başkaldırı atmosferi, tasarım alanında karşılığını bireysel yaklaşımın vurgulanmasında bulmuştur.

Kolaj teknikleri günümüzde modern insanın hayatındaki her türlü nesneyi sanat malzemesi olarak benimsemektedir. Nesnenin tarihi ile insanın tarihi arasındaki ilişkiyi de kaçınılmaz bir şekilde kapsayan bu tavır, bilinçli bir kışkırtıcı olarak toplumsal yaşamın bir izdüşümüdür. ABD’de 1960 sonrası dönemde, kitle iletişim araçlarının ve reklamların imgelerle yüklü alanı, günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçasına dönüşmüştür. Televizyon kanalları, gazeteler, süreli yayınlar, renkli filmler, dikkat çekici reklam imgeleri ile beslenen Pop Sanat, 1960 – 1980 yılları arasında, soyut dışavurumculuktan sonra Amerika’dan dünyaya yayılan ikinci sanat akımı olmuştur.

3.2 Pop Art ve Kolaj

“Bir nesneyi ait olduğu bütünden ayırıp, başka bir ortama yerleştirirsek, birden bire farklı bir gözle görerek onun asıl özelliklerini fark ederiz.”
Marcel Duchamp

1950’li yıllardan itibaren New York, sanat dünyasının merkezi haline gelirken Amerikalı müzisyen, yazar, sanatçılar ve tasarımcılar da uluslararası şöhret merdivenlerinin basamaklarını tırmanmaya başlamışlardır. Öte yandan üniversitelerdeki edebiyat, müzik ve tiyatro bölümleriyle güzel sanat okulları gittikçe büyümüş ve öğrenci sayılarında patlama yaşanmıştır. Görsel sanatlarda ise, seramik, dokumacılık, fotoğrafçılık ve sinema gibi daha önceleri genellikle çıraklık yoluyla ya da ticari okullarda öğrenilen sanatlar için güzel sanatlar okullarında yeni bölümler açılmıştır. Yeni sanatların güzel sanat kurumlarına daha geniş ölçüde asimile edilmesi süreci, artık yayılmayı mümkün kılan iyimser bir toplumsal/ekonomik çevrede işlemektedir. 1964 senesinde Ulusla Sanat Vakfı’nın kurulmasıyla birlikte sanat, Birleşik Devletler’de kamu önünde büyük bir onay görmüş, bunun ardından da galerilerin, müzelerin, senfonilerin, dans ve

tiyatro kumpanyalarının, sanat festivallerinin, edebiyat dergilerinin ve ödülllerinin, yerel ve ulusal sanat konseylerinin sayısında tarihte eşi benzeri olmayan bir patlama yaşanmıştır. Sanat, o zamana kadar öncelikli yatırım alanları içinde yer almamış olan bir ülkede kamusal olarak görülmüştür (Shiner, 2004: 399).

Sanatın, hayat içerisindeki konumu genişleyerek, performans sanatı, kavramsal sanat, enstalasyon ve pop sanata görünürlük kazandırmış, görsel sanatlar ile hayat arasındaki mesafe gittikçe azalmıştır. Sanat eserlerinde gündelik hayatın kültürel verilerinin kullanımının artmasıyla yaşam ile sanat arasındaki sınırlar silikleşmektedir. Toplumun değişen değerleri karşısında, kitlesel medya ve reklam endüstrisinin imgelerini ele geçirme mücadelesine girişen sanatçıların sezgisel merakları ilgiyle izlenmiştir (Shiner, 2004).

“İnsan gözü, daha önce imgeler tarafından böylesi bir saldırıya maruz kalmamıştı...Reklam ve kitle iletişime araçlarının yayılması ve muazzam gücü nedeniyle...toplucu üretilen...biliçaltımıza yerleşen, tamamen yeni isaretlerin, sembollerin, amblemlerin ve görüntülerin etkisi altındaydık...bu ticari eserler görsel iletişimin yeni potansiyel araçlarını oluşturdu ve Pop sanatçıları bu yeni tuhaf dili irdelemekle ilgilendiler. Genç sanatçıların, psikolojik, sosyolojik, mitolojik (aynı zamanda tamamen görsel) olan bu tür görüntülerdeki bileşenleri istismar etmesi, bağlamından koparıp dönüştürmesi ve onları güzel sanatlar düzeyine yükseltmekle ilgilenmeleri şaşırtıcı değildir” (Amaya, 1965) (akt. Wolfram, 1975: 158).

Pop sanatın bir hareket olarak eşsiz önemi, önemsiz şeylerin, kiç ve genel eklektisizmin karışımının, filmler, televizyon, çizgi roman, gazeteler, kadın magazinleri ile popüler medyanın, modanın ve sofistike kültürün, supermarket ambajları ile bilbordların oluşturduğu, tüketim odaklı dünyanın estetik standartlarını benimsemeye çalışmasıdır. Pop sanatı sadece hayata dair bir sanat değil, kitle iletişim araçlarının reddi yerine, o'nun bir yaşam biçimi olarak kabul edilmesinin dışavurumudur. Bu dünya, medyanın kendisinin mesaj haline geldiği ve gerçek estetik standartın tüketilme üzerine inşa edildiği; popüler olanın ayrıcalıklı olduğu ve düne ait olanın bugün buruşturulup atıldığı, materyalizmin kabul gördüğü bir dünya idi ve belki de bütün dünya kocaman bir kolajdı (Wolfram, 1975: 158).

İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway'ın belirttiği gibi, pop sanatın temas alanı, kitle üretimi kent kültürüdür: *filmler, reklamlar, bilimkurgu, pop müzik*. Çoğu entelektüel arasında ticari kültür standına duyulan hoşnutuzluğun hiç farkına varılmadı, bu bir olgu olarak kabul edildi, ayrıntılı biçimde tartışıldı ve coşkulu şekilde tüketildi. Tartışmalarımızın bir sonucu, pop kültürünü “gerçeklerden kaçış”, “saf eğlence”, “rahatlama” alanından çıkarmak ve onu sanat ciddiyetiyle ele almaktı (Sim, 2006). Gündelik kullanıma dahil olan nesneleri estetik olarak işleyen Pop Sanat, malzemesini çizgi film karakterleri, reklam panoları, tanıtım broşürleri, gazete ve dergilerden, kısacası günlük yaşamın tüm parçalarından alır.

Pop sözcüğü ilk olarak 1955'te İngiliz eleştirmeni Lawrence Alloway tarafından, o dönem yöneticisi olduğu ICA'da (Institute of Contemporary Art) bir araya gelen Londralı bir sanatçılar topluluğunun yapıtlarıyla ilgili olarak kullanılmıştır. Bu sanatçılar (Richard Hamilton, Peter Blake) Schwitters sonrası gerçekçi kolaj tekniğini uygulamaktadırlar (Restany, 2006).

“Pop sanat terimi, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar” (Restany, 2006). Köken olarak ‘Popüler’ sözcüğünün kısaltması ‘pop’ sanatı, şehir yaşamının bol bileşenli yapısı içinde üreten sanatçıların, yüksek kültür ile yeni oluşan kitle kültürü arasındaki arabulucu tavrının bir dışavurumudur. Jeffery Keedy'nin (1998) deyiimiyle, kültürün arabulucuları olarak tasarımcılar, ‘çözüm’ün olduğu yerde, ‘problem’in arkasına daha fazla saklanamayacaklarını anlayıp, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal inançlarını koruyacaklarını sezdireceklerdir.

Sanat eleştirmeni, sosyolog ve sanatçı John McHale, 1955 yılında Amerika'dan İngiltere'ye beraberinde hatırı sayılır miktarda Amerikan kültürüne ait dergiyle geri dönmüştür. Pop Art'a kadar, yaratıcı fikirler için Avrupa'dan beslenen Amerika, geleceğin, kalkınmanın merkez noktası olarak ve parlak yaşam kültürü ile, İngiliz sanatçıların izlediği bir ülke- Yeni Dünya haline gelmiştir (Wolfram, 1975: 159).

Kitle kültürünün bireyin yaşamına taarruz ettiği 50'li yıllarda, bu kültürün bir parçası olarak üreten sanatçıların aynı kültüre görsel olarak katkıda bulunması kaçınılmaz bir dışavurum olarak kabul edilmelidir. Londra'da 1956 yılında Whitechapel Galeri'de açılan "İşte Yarın" isimli sergide yeralan "*Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?*" isimli kolaj (Resim 56), pop sanata akımının ilk çalışmalarından biri olarak Richard Hamilton imzası taşımaktadır. Antmen'in deyimiyle, Pentür geleneğini dışlayarak herkesin elinden gelebilecek '*kes yapıştır*' tekniğini kullanması, sanatçının bilinçli bir tercihidir ve okura yöneltilen bir mesajdır. Modern hayatın bireyini içine düştüğü tüketim dünyası içerisinde gösteren eleştirel bir kolaj çalışması olarak, Hamilton'ın eseri, yapay bir atmosfere işaret etmektedir. Tamamen hazır görsellerle oluşturulan bu çalışma, modern hayatın insanını bir ev içinden hareketle tarif eder. Tüketim toplumunun ve Pop Sanatının bütün göstergelerini barındıran bu çalışmayı oluşturan hazır görseller tamamen gündelik hayatın parçalarından toparlanmıştır (Wolfram, 1975: 160).

Hamilton'ın kolajında sunduğu ev son derece yapay fakat çağını tam anlamıyla yansıtan son derece materyalist bir dünyanın aktarılmasıdır. Kolajda gündelik hayatın vazgeçilmezleri televizyon, elektrikli süpürge, kasetçalar gibi hayata yeni giren teknolojilerle, zamanın insanının alışkanlıkları sinema, çizgi roman gibi konulara göndermeler vardır. Ayrıca metalaşan kadın bedenine ek olarak erkek bedeni de sahnede

yerini almıştır. Asamblaj ve kolaj tekniklerinin kullanımındaki ısrarcu tutumuyla Hamilton ardından gelecek İngiliz pop sanatçıları tartışmasız bir şekilde etkilemiştir.



Resim 56 Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı Bu Denli Cazip Kılan Nedir?, 1956. Kaynak: (Wolfram, 1975)

Sergide yeralan bir diğer isim, heykel çalışmaları da yapmasına rağmen daha çok serigrafi montaj baskıları ile tanınan Eduardo Paolozzi'dir. Kolaj tekniğiyle ürettiği çalışmalarıyla, Max Ernst ve Kurt Schwitters'ten etkilenimler taşımaktadır. Grafik çalışmaları arasında, Mickey Mouse çizgi filmlerinin küçük imgelerini, makine parçalarından ürettiği baskı yüzeyleri, mimari planlardan projelerden parçaları, karton oyuncak parçalarını bir araya getirdiği kolajlar yer almaktadır. Eddie Wolfram'ın (1975) belirttiği gibi, kendine has ironik tasvirleriyle pop sanat estetiğinin genel kabul görmüş kanonlarından uzakta durmayı başarmıştır. Herhangi bir sanat okulu ile anımsanamayacak üslubu, O'nun Dada'nın ekstrem sanatçılarından Johannes Baader'in anarşik, asil ve yalnız geleneğini mirasçısı konumuna yerleştirmiştir.

1952 yılında Eduardo Luigi Paolozzi, Dada akımının önemli temsilcilerinden Kurt Schwitters'in eserlerinde kullanmış olduğu buluntu nesneleri andıran bir biçimde, reklam piyasasından *buluntu görselleri* biraraya getirerek pop sanatın ilk pop imgelerini ortaya koymuştur. Pop sanat akımının öncülerinden Eduardo Luigi Paolozzi, kolajlarında malzeme olarak popüler Amerikan dergilerini kullanmıştır. Savaşlarla boğuşan Avrupanın aksine, Amerikan halkının parıltılı görünen gündelik yaşamına ait arabalar, bisikletler, motosikletler, elektrikli ocak ve bolluk içinde yemekler, telefonlar gibi görselleri kullanan Paolozzi, makinenin sağladığı özgürlük sağlıklı yaşam ve mutlu insan görüntülerini yansıtmak istemiştir. (Tate, 2008) Sanatçının 1971 yılında Tate Galeri'de açılan retrospektif sergisi, pentür, kolaj, asamblaj, film gibi tekniklerin biraradalığıyla 'tüm dünya bir kolajdır' önermesine dikkat çekmiştir.

1960'ların başlarında tüm sanatçı topluluğu pop estetiğine göre çalışmışlardır. Bu üretimlerde, tüketim toplumunun ürettiği ve dışarıya attığı her şeyin kabulü yoluyla her türlü saldırgan nesne, malzeme kütle tekniklerinden eşsiz görülmemiş bir kullanım oluşturulmuştur. Bununla birlikte, 60'lı yıllarda, İngiliz Pop Sanatçıları tarafından üretilen grafik eserlerin (özellikle, serigrafi ve taş baskı ile gereksiz medya görsellerinin biraraya getirilerek üretildiği) yükselişinde geleneksel kolajla ilgili emarelere de sıklıkla rastlanır. (Wolfram, 1975: 160)

İngiltere ile aynı dönemlere denk gelen süreçte ABD'de süregelen egemenliğiyle Soyut Dışavurumculuğun etkisinden uzaklaşmayı gaye edinmiş, popüler kültür bileşenlerine sezgisel bir merak duyan sanatçıların ortaya çıktığı görülür. Robert Rauschenberg'in (1925-2008) gündelik nesneler ve boya müdahaleleri ile yaptığı resimleriyle Jasper Johns'un (1930 -) imge-nesnelerden yola çıkarak çalıştığı resimler, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'na alternatif arayışlar içinde olan yeni kuşak için çığır açıcı niteliktedir. Öte yandan gerek konu, gerekse malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel verilerini kullanan bu sanatçıların *neo-Dadacı* olarak tanımlanması ve Pop akımının Dadayla ilişkilendirilmesi Marcel Duchamp gibi eski Dadacıların tepkisini çekmiştir (Antmen, 2008: 161).

“Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj, gibi terimlerle anılan Neo-Dada’nın kökeni Dada’dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve Pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!” (Antmen, 2008: 161).

Amerikan sanatının soyut dışavurumculuğa ulaşan ve oradan Pop sanata evrilen sanatsal gelişim sürecinde; modern hayatın bireye sunduğu iletişim olanaklarıyla beraber onu giderek yabancılaştırdığını mekansal boyutlandırmalarla ele alan Edward Hopper (1882-1967), gelişmekte olan Amerikan sanayileşmesini, geometrik-foto gerçekçi bir anlayışla resmeden Charles Sheeler (1883-1965), tipografinin de zaman zaman yer aldığı çok renkli geometrik öğelerin biraradalığıyla kübist bir yaklaşımı benimseyen ve kompozisyonlarında tüketim nesnelerinin imgesel bütünlüğünü yapıbozumuna uğratma gayreti sezilen Stuart Davis (1894-1964) gibi ressamların varlığı, 1960’lı yılların Pop sanatının öncüllerinde ‘yerel öncüllere’ sahip olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır.

Pop sanat, Amerikan Soyut dışavurumculuğunun hemen ardından beliren ve oldukça tezat bir indirgemecilik, yalınlık ve belki de ‘basitlik’ taşıyan yapısıyla, eleştirmenlerin olumsuz bakışlarının hedefi haline gelmiştir. Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg’e göre, Amerikan varlığını ilk kez güçlü bir biçimde hissettiren Soyut Dışavurumculuğun ardından Pop Sanat, bir sanatsal anlayıştan çok, bir tür “reklam estetiğidir” (Antmen 2008: 161). Halbuki Pop sanat tam da bu noktada kendine yer edinerek sanat alanına sızmıştır. Kitle iletişimi, reklamcılığı ve tüketim kültürünün enerjisini savunur, yükseltilere çıkarır. Toplumsal yapı içerisindeki kültürel ayrımı silikleştirmeyi hedefler. Ayrıcalıksız kültürel bakışı, protest ve eleştirel yapısıyla Pop sanat hazır-imgeleri araçlaştırır. Amerika tüm dünyaya hakim olan tüketim pazarıyla ve bu tüketim pazarının yönlendirici kitlesel reklam endüstrisi ile, Pop sanat için adeta bir hazır-ime sanayisidir. Bu bakış açısıyla Amerikan Popüler kültürü ile Pop sanatı arasında temellenen ilişkinin sarsılmaz dinamikleri rahatlıkla sezilebilir. İyisiyle kötüsüyle tüm yeniliği, pragmatik bir iştahla kabul etmeye hevesli Amerikan kültürü, pop sanat ve imge üretiminin üssü konumu arasındaki diyalogu hevesle dinlemiştir.

Yeni bir imge yaratmaktansa varolan imgeleri sanat alanına taşıyan Amerikalı Pop sanatçılar arasında kuşkusuz en önemli isimlerden biri Neo-Dadacı olarak da anılan, Robert Rauschenberg'tir. Eserlerine dahil edeceği malzemeleri sokaktan buluntulayan Rauschenberg'in *kombine* (combine) resimleri (çeşitli objeler ve materyallerin düzenlenmesine kendi verdiği isim, daha yaygın biçimde *asemblaj* olarak bilinir) basılı şeylerin ve başka yassı materyallerin tuvale uygulanmasıyla gerçekleşmekteydi. (Fineberg, 2014: 168) Rauschenberg'in buluntu nesne seçimlerinde onu diğerlerinden ayıran fark, bilinçli bir itkiyle araştırmalar yapması değil, gündelik yaşamını deneyimlerken rastlantıyla ilgisini çeken nesneleri kullanmasındaydı. Bu rastlantısal deneyim, dönemin medya imgelerinin artan ortamında, popüler kültürden gaspedilecek unsurlarla şekillendi.

“Life” dergisi 1953'te Old Gold sigaraları için topuklu ayakkabılarla tamamlanan çıplak kadın bacaklarının, zenginlerler düşüp kalkan fahişelerin kullandığı türden egzotik bir yastığın üzerinde diz çökmüş biçimde gösterildiği bir reklam yayımladı. Şık giyimli bir adam elindeki tacı kutudan fırlamış fallik boruların (sigaraların) üzerinde ortalıyordu” (Fineberg, 2014: 171).

Kolaj bir imge olan reklam, içeriğindeki erotik subliminal öğelerle Rauschenberg'in ilgisini çekecek ve sanatçının cinsel sembolizmle yüklü kolaj çalışmaları için bir çıkış noktası olacaktır. 1955-1958 yılları arasında üretilen *Odalık* isimli çalışma sözkonusu cinsellik sembolizmini barındıran, popüler kültür imgelerinin biraraya getirildiği bir asamblajdır. Çalışma, reklam grafiklerinde kullanılan subliminal cinsellik öğelerinin spontane bir ifadeyle biraraya getirildiği, gündelik yaşam deneyimlerinin yansımasıdır. Benzer farkındalıkların yoğunlaşarak görünür olduğu bir diğer çalışması, Dante'nin Cehennemi (Inferno) (Resim 57-58) için yaptığı çizim serisidir. Sanatçı 'Cehennem' serisinde, gazete ve dergi gibi yayınlardan buluntu imgeleri, basit transfer teknikleriyle (gazyağı ile ıslattığı sayfaları arkadan ovalayarak)

Çalışma yüzeylerine aktarmış, kurguladığı kolaj anlatım dilini boya müdahaleleriyle zenginleştirmiştir.



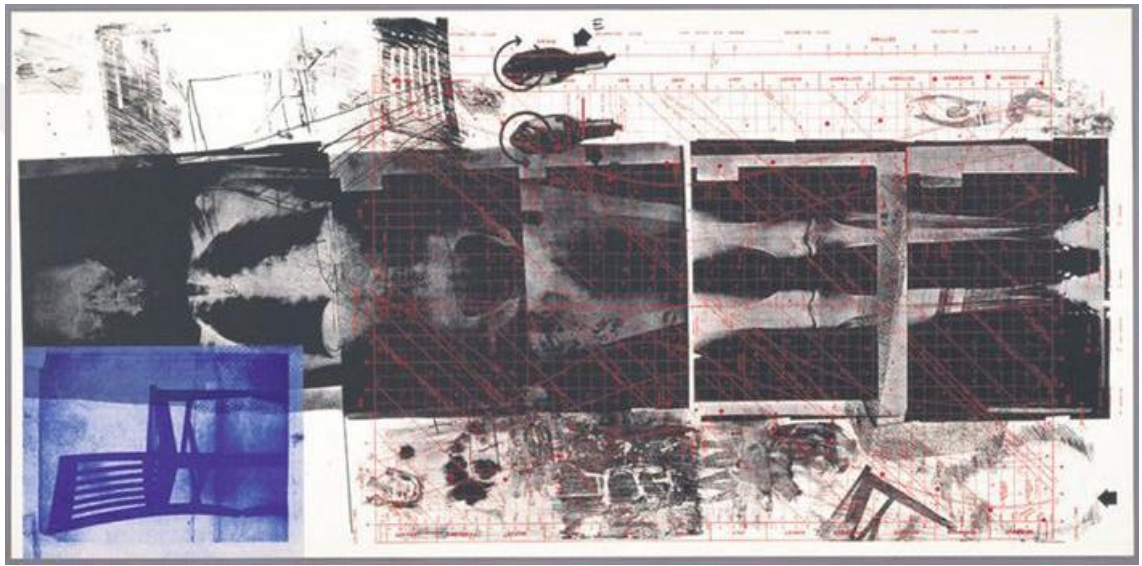
Resim 57 Robert Rauschenberg: Dante'nin Cehennemi, 1964 Kaynak: (Wolfram, 1975)



Resim 58 Robert Rauschenberg: Dante'nin Cehennemi, 1964 Kaynak: (Wolfram, 1975)

1961'de Andy Warhol, görüntüleri tuval boyunca defalarca kopyalayabileceği foto elekbaskılarıyla özgün bir grafik dil kullanmaya başlamış ve 1962'de Rauschenberg'i de bu grafik tekniği ile tanıştırmıştır. Foto elekbaskı kısa sürede Rauschenberg'in standar resmetme tekniği haline gelmiştir. Fotoğrafik buluntu nesneler, sanatçının kombine eserlerindeki gerçek nesnelerin yerini almıştır. (Jonathan Fineberg, s 176) Havayolu isimli çalışmasında fazla sayıda buluntu imgenin, televizyonda peşisıra değişen kanal görüntülerini andıran bir karmaşayla biraraya geldikleri görülmektedir. Kolaj kompozsyonlu eser sanatçının deyimiyle "televizyon setleri ve dergileri tarafından dünyanın aşırılıklarıyla bombardımana tutulmuşluğun, samimi bir yansımasıdır" (Fineberg, 2014: 168).

Rauschenberg'in kendi bedenini tam boy röntgeni ile, gökyüzü haritalarını, mekanik imgeleri harmanladığı *Booster* isimli 181.7x89.1 cm boyutlarındaki kolaj çalışma (Resim 59) ise Amerika'da dönemin grafik baskı atölyelerinin teknolojik anlamda giriştikleri rekabeti gözler önüne sermesi açısından önemlidir. Çalışma için üretilmiş özel bir kağıt üzerine iki büyük taş ile gerçekleştirilen litografi-serigrafi tekniklerinin harmanı olan grafik çalışma, sanatçının tüketim toplumunda kendini bireysel olarak konumlandırmasına işaret eder (Fineberg, 2014).



Resim 59 Robert Rauschenberg, *Booster*, 1967. Kaynak:

<http://www.thestateofthearts.co.uk/features/robert-rauschenberg-tate-modern/> Erişim tarihi: 20.06.2017

Jonathan Fineberg'in (2014) dile getirdiği şekliyle Londra'daki Pop sanatçılar için, yüksek sanat ve popüler kültür arasındaki ayrımların giderilmesi avant-garde bir politik açıklamadır – sanatı demokratikleştirmek ve daha eşitlikçi bir geleceğin umudunu duymak istemektedirler. Diğer taraftan, Amerikalı Pop Art sanatçıları çalışmalarını genellikle apolitiktir. Rauschenberg'in kombine resimleri, bir anlamda, bu apolitizmi silmeye başlamıştır. Buluntu nesnelerin hakimiyetindeki kolaj kompozisyon alanı, giderek magazin kültürünün ve tüketim kültürünün buluntu görüntüleriyle dolmaya başlar. Çağdaş toplumun tüketim tercihleriyle değişen değerlerinin sergileneceği bu yeni imgeler alanı, kolaj pratiklerinin de söz sahibi olacağı politik bir deneyim alanına dönüşecektir.

“Andy Warhol, 1950’li yıllarda New York’ta dergilere yaptığı illüstrasyonlarla moda dünyasında tanınmış bir isimken 1960’larda resme yönelmiş, reklam imgelerini çağrıştıran resimleriyle dikkat çekmiştir. Serigrafi tekniğiyle yaptığı resimlerinde; seri üretilmiş tüketim nesnelerini, Marilyn Monroe gibi film yıldızlarını ya da gazete sayfalarından olay fotoğraflarını yine seriler halinde ele almıştır” (Antmen, 2008:165). Amerikan yaşam tarzını yansıttığı çalışmalarında, kitle kültürünün farklı yönlerini, kişiselleştirmeden, anonimleştirerek ortaya koymuştur. Sanatçının New York’taki Fabrika isimli atölyesi, avangard sanat dünyasının odak noktası haline gelmiştir (Antmen, 2008: 165).

Kendi deyimiyle ‘bir tür makineye dönüşme’ gayreti gösteren sanatçı, çalışmalarında Amerika’yı yansıttığını dile getirse de toplumun bir eleştirisini yapmadığını da ifade etmektedir. “Warhol için Amerika’yla ilgili en harika şey, varsılla yoksulun özünde aynı şeyleri tüketebilme geleneğini başlatmış olmasıdır, aslında Pop her yerdeydi ama herkes onu görmezlikten geliyordu, bizse büyüüne kapılmıştık adeta, bizim için Pop yeni sanattı” (Antmen, 2008: 167). Yeni bir şey yaratmaktansa yaratılmış olan bir görüntüyü ele alıp manipüle eden Andy Warhol, imgeleri tekrar tekrar yineleyerek, anlamını yitirmesine ve başka bir anlam kazanmasına neden olmaktadır. Warhol’un *Marilyn Monroe* örneğinde görüldüğü gibi (Resim 60), görüntü, aynı tekrarlarla çoğaltılarak parçalara bölünmüş ve bölünen her parça kendi içinde yeniden yorumlanmıştır. Buluntu imgeleri çoğaltarak manipüle ederek ve tekrarlayarak kolaj tekniğini kendine has biçimde ele almıştır (Antmen, 2008).

Soyut Dışavurumcu Amerikalı sanatçıların büyük bir çabayla görmezden geldikleri tüketim dünyasının tüm imgeleri, Warhol’un deyimiyle “bütün o yüce, modern şeyler” kimliksizleştirilmiş yansımalarıyla sanatçının serigrafi baskılarında hayat bulur. “Warhol 1961-1962’nin çorba konservelerini ve gazete manşetlerini elle resmeder, ama 1962’nin sonlarına doğru resmi fotoğraflık olarak elek baskıya nasıl aktaracağını öğrenir ve hemen hemen sanatçının dokunuşunun tüm izlerini saf dışı bırakan ve daha mekanik biçimde tarafsız bir görüntü yaratan bu tekniğe geçer” (Fineberg, 2014: 243).

“Birileri benim yerime bütün resimlerimi yapabilmeli” diye belirten Warhol, (Fineberg, 2014: 243) kimlik tartışmalarının alevleneceği dönemlerin hemen öncesinde sanatta anonimleşmek ve sanatçının bireyselliği arasındaki sınırları belirginleştirir. Sergirafi tekniğiyle ürettiği çalışmalarında göze çarpan kusurluluk anonim ve bireysel bilinç arasındaki tezatı vurgular. Grafik eserlerinde kolaj pratiklerini yoğunluklu olarak kullanmasa da Warhol, sanatçı kimliğinin dönüşümünde, starlaşan kişiliğiyle, Pop Sanat akımının en önemli figürüdür.



Resim 60 Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967 Kaynak: (Fineberg, 2014)

Günümüzde postmodernizm olarak anlaşılan şeyin başlangıcı 1950'lerin sonlarında ve 1960'ların başlarında görülmektedir. Amerikalı kültür eleştirmeni Susan Sontag'ın Yorumla Karşı eserinde 'yeni duyarlılık' adını verdiği şeyin kutlanmasıyla karşılaşmaktadır. Sontag'ın açıkladığı şekilde ile bu yeni duyarlılığın önemli bir sonucu 'yüksek' ve 'düşük' kültürler arasındaki ayrımın giderek anlamsız görünmesidir. 1950'ler ve 1960'lardaki Amerikan ve İngiliz Pop Art akımı, popüler ve yüksek kültür arasındaki ayrımı reddiyle birlikte postmodernizmin ilk kültürel filizlenmesidir Akt. (Heller, Chwast, 1992).

Grafik tasarım alanının çıktılarıyla beslenen Pop Art'ın bu alana da önemli etkileri olmuştur. Pop Art kolajları, tasarımcıların görsel dillerini oluşturmada belirleyici olmuş, postmodern dönem tasarım diline şekil vermiştir. *Neo Dada* olarak da adlandırılan Pop Art, “alışılmış nesneleri alışılmadık bağlantıların içine sokmak, bağlamı farklılaştırarak anlamı değiştirmek” ilkesiyle Punk hareketinin görsel diliyle benzerlik gösterir.

3.3 İsyanın Dili, Punk Kolajları

Susan Sontag, dünyadaki pek çok şeyin hiçbir zaman adlandırılmamış olduğunda, adlandırılmış pek çok şeyinse tam olarak tanımlanamadığına işaret etmiştir. (Young, 1999: 22) Tricia Henry Young'a göre (1999), 'Punk', 'punk rock' ve 'punk kültürü' gibi olgular bu tanıma uymaktadırlar. Hiçbir zaman tam olarak tanımlanamamış bir olgu olarak Punk, genellikle, 15 yıllık bir dönem dahilindeki büyük bir çeşitlilik arz eden kişiler ve performanslar için kullanılmıştır.

Punk Grafik tasarımında kolaj tekniği üzerinde yapılacak bir araştırma doğası gereği, müzikbilimleri temelli araştırmaların önsözüne ihtiyaç duyacaktır. Bu sebeple, Punk müziğinin akım haline dönüştüğü dönemin toplumsal ve kültürel temellerine bakmak gereklidir. Öte yandan, kolajın sanat tarihi içerisinde süregelen belirleyicilerinin, Punk Grafik Tasarımı ile olan ilişkisinin nitelikli sunumu gereği, sanat tarihinden karşılaştırmaların da dahil edildiği bir anlatım dili tercih edilmiştir.

Ağırlıklı olarak müzik, moda ve grafik tasarımı çerçevesinde yarattığı etkiden ötürü, popüler ve çağdaş kültürün görsel dilini ve ifade biçimlerini değiştiren Punk'ın, 1970'lerin ortalarında sesini duyurmuş kültürel bir olgu olduğu söylenebilir (Öztuna, 2006). New York'ta *The Ramones* ve Londra'da *The Sex Pistols* isimli müzik gruplarının etrafında hareketlenen bu kültürel ayaklanmanın, kısa sürede küçük bir mezhepten bir olguya dönüşümü gerçekleşmiştir.

İngiltere 1975'te, İkinci Dünya Savaşı'ndan beri gördüğü en yüksek işsizlik oranlarından birini yaşamaktadır. Hayat pahalılığının durmadan arttığı bir ortamda, iş

sahibi olanların bile ekonomik zorluklar çektiği bir dönemden geçilmektedir. Özellikle işçi sınıfı gençliği bu kötü ekonomik ortamdan derin ölçüde etkilenmiştir. Liseden fabrikaya, içine düştükleri ‘işçi sınıfı kaderciliği’ kendini genellikle burjuva-karşıtlığı ve antikapitalizm olarak dışavurur. İngiliz Punk’ı toplumun ayrıcalıklı kesimlerine tanınan imkanlardan yoksun, işçi sınıfından beyaz gençlerin dahil olduğu bir akımdır. Bu kesimdeki gençlerin çoğu, içinde bulundukları toplumsal koşulları derinden hissetmekle beraber, Punk kültürü ile memnuniyetsizliklerini ifade etmeyi amaçlamaktadır (Young, 1999: 91-92).

‘Geleceklerinin olmadığını’ (*No Future!* Punk dünya görüşüyle özdeşleştirilen sloganlardan biri) ve hayatlarının hak etmedikleri avantajlara (örneğin, para ve politik güç) sahip kişilerce yönetildiğini düşünen, işçi sınıfına mensup ailelerin genç çocukları, liseyi bitirebilirlerse iş bulamayacakları, ya da son derece sıkıcı, yaratıcılık barındırmayan işlere mahkum olacakları endişesiyle yaşamaktadır. Kendilerinden önceki avangart akımların üyelerine benzer bir bilinçle, antikapitalist ve antiburjuva düşüncelerle büyümektedirler (Young, 1999: 91).

Punklar hayat tarzlarına uygun olduğunu düşündükleri yeni bir estetiği kurarken, önceki avangart akımların devrimci taktiklerini yoğun olarak kullanmışlardır: Tuhaf, ayıksı giyim tarzı; sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların bulanıklaştırılması; bir aradalıkları uyumsuz kabul edilen nesneleri ve davranışları bir araya getirme; seyirciyi bilinçli kışkırtmak; DIY- *Kendin yap* (Do it yourself) görüşünün benimsendiği uygulamaların ve performansların yüceltilmesi (Young, 1999: 91). Tüm bu estetik kurallar dizisi Punk’ı özümsemiş bireylerin kimliklerinde ve hayatlarında bir çeşit spontanlık ve özgürlük yaratmıştır. Yine de Punk’ın bu spontan ve bireysel özgürlüklere dayanan estetiği 20. Yüzyıl avangard akımların özelliklerini içinde barındırır.

Punk, kurumsallaşmış sanat teorilerine duyduğu agresif tepkiyi normatif topluma da yönlendirmiştir. Tıpkı, temelleri I. Dünya Savaşı esnasında atılan, dönemin tüm toplumsal ve estetik değerlerine şiddetli bir başkaldırının ifade aracı Dada gibi: Punk müzik gruplarının sahne performanslarında izleyiciyle girdikleri kimi zaman sonu şiddete varan sataşmalar, Punk’ların Nazi rejiminin imgesel kodlarını bozuntuya uğrattığı sokak

giyim tarzları, ve nihayetinde, Tzara'nın kompozisyonlarını aratmayan Punk grafik kolajları.

Punk kolajı, birbiriyle ilgisiz unsurların yanyana getirildiği punk giyiminin bir çeşit yansımasını andırır. İncelendiğinde, birbiriyle alakasız ya da orantısız nesnelerin yanyana getirilmesi Dadacı kolajda da görülmektedir (Young, 1999: 111). Punk'lar, çeşitli alakasız nesnelerle kuşattıkları yeni moda tarzlarıyla, Dada'nın assemblajlarının yürüyen versiyonlarını çağırır.

“Punk kolajları Dadanın absürtlüğünden Sürrealizmin ‘başka bir gerçekliğe nüfuz edişine’ kadar farklı tavırlar sergiler. Bütün punk kolajları Dadaizm ya da Sürrealizm kategorilerine uymaz; ama yine de, çok çeşitli üsluplar kullanılmışsa da, hepsinde ortak olan bir nokta mevcuttur: Alışılmış nesneleri alışılmadık bağlantıların içine sokarlar, bağlamı farklılaştırarak anlamı değiştirirler” (Young, 1999: 111).

“Punk akımının üyeleri kendilerini sık sık ‘yeni dada’ olarak anarlar. Örneğin, yaşananlara dair içeriden bir bakış sunan Punk adlı kitaplarında yazarlar şöyle der: “Sert, saldırgan bir ortamdı. Grafiti, kolaj ve giyimde, yani punk'ın tüm unsurlarında yeni Dadacı bir tat mevcuttu” (Akt. Young, 1999). Konserler yeni Dadacı performanslar olarak da ilan edilmekteydi. Punklar kendilerini Fütürist akıma da yakın hissetmişlerdir. Örneğin Belsito, Davis ve Kester Street Book adlı kitaplarında şöyle bir ithafta bulunurlar:

“Bu kitap aşağıdakilerin yazarı olan Fütürist akımdan şair ve hayalperest Filippo Marinetti'ye (1876-1944) ithaf edilmiştir.

“Tehlike aşkının, tehlike ve gözüpeklik tutkusunun şarkılarını söylemek istiyoruz.”

“Mücadelenin güzelliği dışında hiçbir güzellik, saldırgan yapıda olmayan hiçbir başyapıt kalmadı artık” Akt. Young, 1999: 19).

Punk'ın bir diğer etkileşimi, Rus Fütüristlerin yaptıklarına çok benzer bir şekilde devrimci bir unsur olarak giyim kuşamlarında gösterdikleri stil dönüşümüdür. Rus Fütüristleri “*fütürizmlerini halka taşımışlardı: Saldırgan giysiler içinde-suratları boyalı, kafalarında silindirik şapkalar, kadife ceketler, küpeler ve üzerlerine astıkları turp ve kaşıkla- sokaklarda dolaşmışlardı*” (Akt, Young, 1999: 21). Toplumsal ve kültürel

eleştirilerini, kamusal alanda ifade etmek isteyen Punklar da, kirli, yırtık ve anarşist öğeler taşıyan giysilerini çeşitli metal nesneler ile (çengelli iğne, asma kilit vb.) kombinleyerek, abartılı makyajları ve tuhaf saç tasarımlarıyla benzer bir şekilde halkı rahatsız etme isteği göstermişlerdir.

Punk, bu noktaya kadar söz edildiği gibi, devrimci estetiğinin bileşenlerinin kodlarını her ne kadar bilinçli olarak Avangard ile iletişimi üzerinden sunsa da, aralarındaki diyaloglar tartışma konusudur çünkü 20. Yüzyıl avangard sanat akımlarının çıkış noktası sanatsal başkaldırıyken, Punk'ın kendini temellendirdiği nokta – bir altkültür olarak toplumsal başkaldırıdır. Müziği merkeze alarak giriştiği devrim hareketi geleneksel değerlerden beslenen bir dünya görüşü yerine, modern hayatın ve toplumun çıkmazlarına yönelik eleştirel bir harekete evrilmiştir.

Müziksel Anlamda Punk, belirli ve kesin bir kaynağa sahip değildir. David Bowie'den alıntılar ve parıltılı rock ezgileri, Amerikan proto-punk grupları (Ramones, Heartbreakers, Iggy Pop, Rizhard Hell), Londra'daki pub-rock fraksiyonları (101-ers, Gorillas, vb.), 60'ların moda altkültürü, Canvey Island'ın 40'lardaki canlanışı Southend R&B grupları (Dr. Feelgood, Lew Lewis, vb.), Northern Soul'dan ve Reaggae'den alınmış öğelerle bir araya getirilmiştir. Ortaya çıkan karışım, doğal olarak az çok değişkendir: Bütün bu öğeler sürekli bölünme ve orijinal kaynaklarına dönme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Glam rock, narsisizm, nihilizm ve cinsiyet karışıklığını artırmış; Amerikan punk'ı minimalist bir estetik (Ramones'in "Pinhead"i ya da Crime'in "I Stupid"i gibi), sokak kültü ve kendi kendini yaralama tutkusu yaratmıştır (Hebdige, 2004: 30).

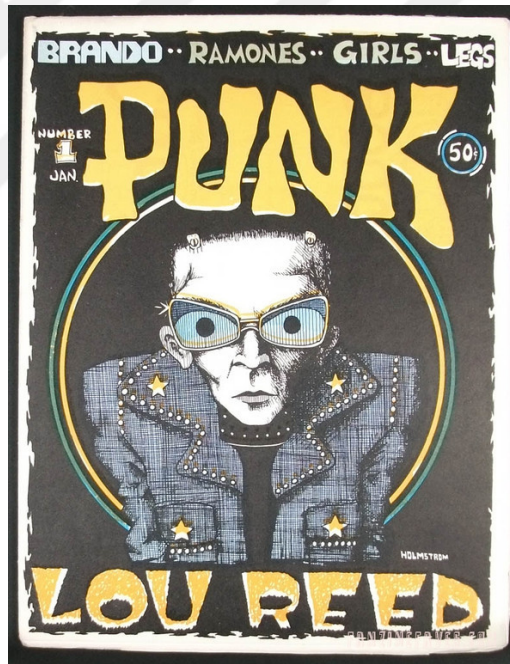
"Punk rock'ın gelişimi ABD ile İngiltere arasındaki karşılıklı kültürel alışverişle hız kazanmıştır. Klasik Punk tarzının kökleri Amerikan popüler eğlence dünyasında, özellikle de New York'un gece kulübü sahnelerinde yatar. Velvet Underground, New York Dolls ve Ramones gibi New York'lu gruplar, 1965'te başlayıp 1970'ler boyunca da devam eden bir süreçte, bilinçli şekilde 'sokak kültüreüne dayanan ve geleceğe karamsar bakan yeni bir müzik üretmişlerdir. Bu yeni müziğin haşın iritimleri, aşındıran soundu ve amatör tarzı, genel beğeni, daihilindeki rock'ın iyimser dünya görüşünden ve teknik cilasından hemen ayrılır. Sonrasında New York avangardı ile kurulan güçlü ilişki sayesinde hakim kültürün ticari unsurlarından uzak durmuştur. Öreneğin Andy Warhol,

1966-67’de turnelere çıkan kendi multimedya sirki Exploding Plastic Inevitable’ı yaratmak için Velvet Underground ile birlikte çalışmıştır” (Young, 1999: 22).

Müziksel anlamda kökleri Amerika’da olan Punk akımı, daha sansasyonel ve yankı uyandıran görünümüyle İngiltere’de yaşanmıştır. 1970’li yılları ortasından itibaren iki kıta’da da başa baş gelişim gösterecek Punk kültürü, müzik, grafik tasarım ve moda gibi konularda adeta yarışacaktır. İngiliz grafik tasarımcı Jamie Reid, moda tasarımcısı Vivienne Westwood ve Malcolm McLaren gibi isimlerin devreye girmesiyle, müziksel alanda etkisini büyüten Punk, görsel alanlarda da kendi adıyla anılacak bir grafik tasarım stilinin köklerini oluşturmaktadır (Öztuna, 2006: 26).

Punk’ın kendi oluşumu içerisindeki bilgi alışverişi çoğunlukla, sokaklarda dağıtılan ‘fanzin’ adlı küçük yayınlar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bu fanzinlerde konserler ve performanslar, röportajlar ve olaylar hakkında bilgilendirmeler yer almaktadır. Dönemin basılı medyasında geçerli bir grafik baskı metodu olan, Typesetter tarzı tipografi, ekonomik açıdan pahalı olmasının yanı sıra, text tasarımını grid sistemde şekillendiren bir biçime sahiptir. Punk grafik tasarımcıları çıkardıkları fanzinlerinde, tüm bu engelleri yok etmek adına, kendi basit, agresif ve kirli iletilerini görselleştirecek çeşitli teknikler kullanmışlardır. Düşük bütçeli tasarımları yapabilmek için, tipografi ve görsel araştırmalarında kolaja sıklıkla başvurulması yeni bir grafik tasarım estetiğini beraberinde getirir. Güzel ve iyi olma kaygısı taşımayan bu tasarımlar, sıklıkla fotokopi ile çoğaltılmıştır. “Fanzinler sadece dış görünüşleri itibariyle bile son derece yıkıcıydı” (Young, 1999: 16).

Albüm kapaklarında ve fanzinlerde kullanılan kolaj ağırlıklı grafik tasarımlar Punk’ın anarjik üslubunun görünür olan uzantıları olarak yorumlanabilir. Başlı başına bir altkültür nesnesine dönüşen Punk fanzinleri, Punk felsefesi ve eleştirel ifadenin en etkili çoğaltılabilir grafik imgelerini içlerinde barındırırlar. 1 Ocak 1976 tarihinde 3000 adet basılarak ilk sayısı yayımlanan Amerikan Punk fanzini *Punk*, New York Görsel Sanatlar Okulu’nda öğrenci olan John Holstrom tarafından çıkarılmıştır. Eklektik bir grafik tasarım anlayışını benimseyen fanzin Amerikan gençliğinin paylaştığı karmaşık hayat tarzının parodisidir. Holstrom Punk dergisinin ortaya çıkış ile ilgili anılarını şöyle aktarır; “...Her türlü yayından etkilendim. Creem dergisinden underground gazetelere ve hatta Fransız çizgi romanlarına kadar hemen her şeyden. Ne varsa çorba etmek ve ortaya ilginç bir şey çıkarmak istiyordum” (Akt. Tirek, 2005: 114).



Resim 61 Punk Fanzini, 1. sayı kapağı, 1976.

Kaynak: <http://www.fanzinefaves.com/>

Erişim tarihi: 17.05.2017

Holstrom’un deyiimiyle insanların “*görünüşte sıradan olan şeylere yeni bir gözle bakmalarını-onların değerlerini altüst etmeyi*” planladığı *Punk*’ın tasarımında, fotoğraflar, karikatürler, çizgi romanlar bir arada yer almıştır. Fanzin, Amerikan Pop kültürünün bileşenlerinin bilinçli bir kolajından ibarettir. 1979 tarihli son sayısında baskı adeti 25.000 olan derginin, dünya çapında gerçekleştirdiği dağıtımının 2.000 adeti

Londra'ya gönderilmektedir. (Tirek, 2005: 117) Onaltı sayı boyunca basılan fanzin Londra'da, özellikle Sex Pistols grubunun izleyici kitlesi arasında büyük ilgi görmüştür.

İngiltere'de fanzinlere duyulan ilginin artmasıyla, İngiliz Punk kültürünün ilk fanzini *Sniffin' Glue*, Temmuz 1976'da Mark Perry tarafından yayınlanmaya başlamıştır. Fanzin ismini Amerikalı Punk müzik grubu The Ramones'in ilk albümlerindeki bir şarkıdan almaktadır. Son sayısı Temmuz 1977'de tam 15.000 kopya olarak yayınlanan fanzin toplam 12 sayı olarak tasarlanmıştır. İngiliz tasarımcı ve Punk tarihçisi Toby Mott, *Sniffin' Glue*'nın önemini şu sözlerle dile getirmektedir; "Mark'ın, Punk kültürünü görsel olarak kayıt altına alma azmi vardı. Yaptığı Punk gazeteciliği idi. *Sniffin' Glue*, herkesin bildiği tek fanzindi." Fanzin, tasarımcısı Mark Perry'nin deyişiyle 'bitmesi gereken yerde sonlandığı için efsaneleşmiştir' (Independent, tarihsiz).

Sniffin Glue sayfalarında, gündelik imgeleri, Punk'ın halihazırda benimsediği en önemli pratiği olan DIY görüşüyle bir araya getirmiştir. Kesme-yapıştırma görseller, daktilo ya da marker yazısıyla ortaya çıkan tipografik alanlar, yazım hataları ve görüntü kaymaları, taşmalarıyla *Sniffin' Glue*, Punk tasarım estetiğinin tüm izlerini taşımaktadır. *Sniffin' Glue*, Amerika'da yayınlanan *Punk*'dan farklı özellikleriyle öne çıkmıştır, bu özellikler arasında; ağırlıklı olarak illüstrasyon ve çizgi roman öğeleri barındıran, kapak tasarımlarında ve iç sayfalarında renkli imgeleri tercih eden *Punk*'ın aksine, fotomontaj ve kolajlara öncelik vererek, sayfalarının tamamını siyah—beyaz fotokopiyle çoğaltma tekniğine emanet etmesi gösterilebilir. *Sniffin' Glue*, herkesin, ucuz, hızlı ve kolay yoldan fanzin üretebileceğini ispat etmiştir (Punk Fanzines, tarihsiz).

Sniffin Glue, *Ripped and Torn* gibi *Punk* fanzinleri İngiltere'nin su yüzeyine çıkan, sınıf kültürü içinde marjinalleşen, güçsüz bırakılan ve yabancılaşan İngiliz işçi sınıfı gençliğinin isyancı sesi olmuştu (Perkins 2006). İngiltere'deki Punk'ların fanzini olan *Sniffin Glue*, bu alt kültür tarafından üretilerek, Punk'ların "kendin yap" felsefesinin anlatım tarzını yaratmıştır (Öztuna, 2006: 26). Dick Habdige'in *Subculture: The Meaning of Style* adlı kitabındaki ifadesiyle fanzinler, çeşitli manifestolar da sunulmaktadır. Bunlardan birini anlatırken Habdige şöyle der:

İlk çıkan ve en yüksek tiraja ulaşan fanzin olan *Sniffin Glue*'da belki de altkültürün ürettiği en esin verici propaganda yazısı yer alıyordu; punk'ın 'kendi

başına yap' felsefesini net bir şekilde ortaya koyan yazıda, bir gitar üzerinde üç akorun yerleri gösterilmiş ve şu başlık atılmıştı:” İşte size bir akor, işte iki tane daha, hadi gidip kendi grubunuzu kurun” (Hepdige, 1979: 112).

Amerikan Punk kültürü incelendiğinde, grafik tasarım estetiğinde kolaj tekniğini kullanan ve süreklilik sağlayabilen fanzinlerden bazıları; 019890 (1979); Aunt Helen (1977); Big Star (1977-1978); Future (1977); The Good (1977-1978); International Anthem (1977); Mouth of the Rat, (1979-1983); New Beat (1980); New York Rocker (1976-1984); Private World (1978), Punk (1976-1979); Rockers (1979-1980); Syne (1978-1989); Trouser Press (1974-1984); Young, Fast and Scientific (1977); Auguste Pages (1977-1978); Biff, Bang, Pow (1978); Big Hits (1976); Flipside (1977); Noize (1977-1979); Bomp (1970-1979); Killer Children (1978-1980); Boston Groupie News (1976-1983); Brain Wash (1978); Cowabunga (1976-1978); Eurock (1973); Fuggit (1978); Hard Korps (1978); I Wanna Be Your Dog (1977); Scene (1970-1983); Search and Destroy (1977-1979); Slash (1977-1980); Teenage Rampage (1976-1978), Varulven (1969-1979); Woof (1977); Worcester Rock and Roll News (1977); Coolest Retard (1979-1983); Dry (1979-1982) olarak sıralanabilir.

Amerika'nın ilk Punk fanzini *Punk*'ın profesyonel ve ticari içeriğe yakın görünen illüstrasyon ve çizgi roman ağırlıklı tasarımının ötesinde, DIY estetiğini çok daha sahiplenmiş, röportaj ve konser fotoğraflarının yanısıra buluntu görsellere de oldukça geniş yer veren, kolaj ve el yazısı ağırlıklı, yer yer kirli ve anlaşılması zor görsel bütünlüklere sahip, fotokopiyle çoğaltılan fanzinler üzerine yapılan arşiv araştırmaları sonucunda, Amerika'da yayınlanmış fanzinlerden, *Slash*, *Search and Destroy*, *No Mag*, *Damage*, *Dry*, isimli yayınlar, erişime uygun yapıları ve grafik bir dil olarak kolaj tekniğini derinlikli benimseyişleriyle tezin bu bölümünün araştırma konusu olmuştur. İsmi geçen 6 fanzinin, toplam 105 sayısı ve 3000'e yakın sayfası üzerinde yapılan incelemede, 1976-1980 yılları arasında yayınlanmış sayılar titizlikle ele alınmıştır. *Kes-yapıştır* kolaj tasarımlarının çoğunlukla tercih edildiği fanzinlerde yapılan araştırma da, Lou Beach (Bleu Leech), Bruce Conner gibi Amerika'nın önemli tasarımcılarının ve sanatçılarının isimleri tespit edildiği gibi, birçoğu anonim kolaj tasarımların dönemin grafik tasarım estetiği içindeki yeri detaylı olarak incelenmiştir.



Resim 63 Slash Fanzin, 1. sayı, sayfa 14, 1977.
Kaynak: <http://www.circulationzero.com/> Erişim
tarihi: 07.05.2017



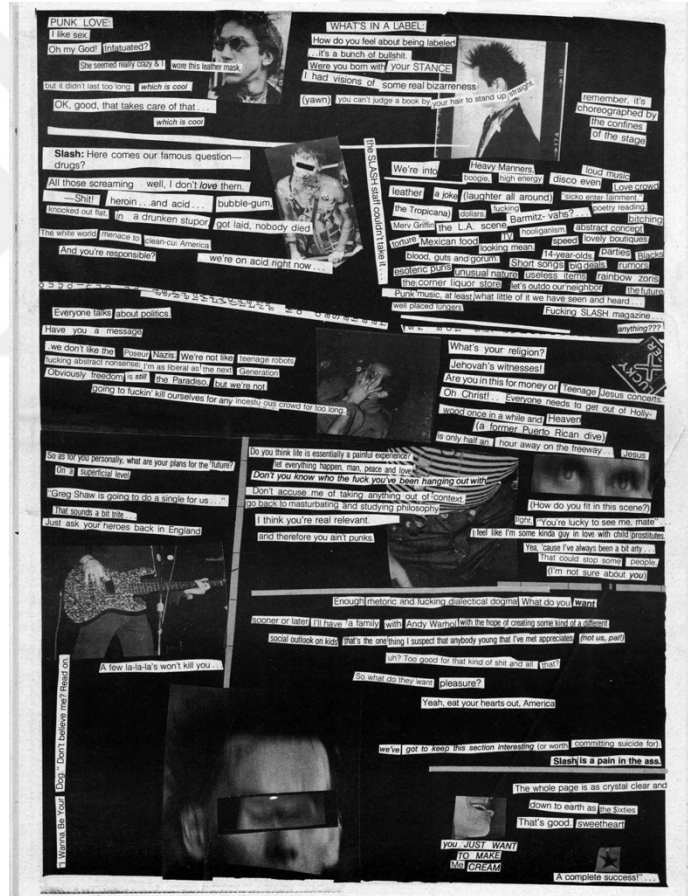
Resim 62 Slash Fanzin, 2. sayı, sayfa 6, 1977.
Kaynak: <http://www.circulationzero.com/> Erişim
tarihi: 07.05.2017

Slash, 1977- 1980 yılları arasında, Steve Samiof ve Melanie Nissen tarafından Los Angeles'ta yayınlanmaya başlamıştır. *Slash*'ın sayfa tasarımlarının grafik estetiği incelendiğinde ilk göze çarpan sayfalar, Bleu Leech imzalı tam sayfa kolajlardır (Resim 62-63).

Dada stili kolajların estetiğini taşıyan Bleu Leech imzalı kolajlarda, Punk kültürüne ait görünüm, güçlü siyah-beyaz kontrastın bilinçli kullanımıyla etkili bir biçimde öne çıkmaktadır (Resim 62). Herhangi bir bilgilendirmenin eşlik etmediği, bir röportaja ya da habere ait olmayan bu kolajlar, fanzinde yeralan diğer sayfaların bütünlüklü yapısına destek olmakla beraber, içinde yer aldıkları sayfayı başlı başına bir sanat nesnesine dönüştürme gücüne de sahiptir (Resim 63). Kimi zaman tipografinin eşlik ettiği Bleu Leech imzalı kolajlarda mizahi bir üslubun varlığından da söz edilebilir. Bleu Leech ismi üzerine yapılan bir araştırmada tasarımcının kimliğine dair herhangi bir bilgiye rastlanamamıştır. Ancak *Slash*'ın künye bilgilerine bakıldığında Bleu Leech ismi

yerine her sayıda katılımcı olarak, Lou Beach isminin yer aldığı görülmektedir. Lou Beach ile Bleu Leech isimlerinin benzer fonetiği, Amerikalı sanatçı ve tasarımcı Lou Beach'in fanzine takma isimle kolaj eserler üretmiş olma ihtimalini akla getirir. Sanatçının kendi sitesinde yer alan biyografisinde Slash fanzini ile ilgili hiçbir bilgiye yer vermemiş olması ve yapılan araştırmalarda, fanzinde yer alan bu özgün ve tipik kolajların tasarımcısı olarak Bleu Leech imzasına rastlanamamış olması düşündürücüdür.

Slash fanzinde yapılan incelemede kolajla oluşturulan sayfalar arasında, özel Anniversary sayısının 24. sayfasında yeralan, farklı punto ve yazı tipleriyle yazılmış metinlerin çeşitli fotoğraflarla harmanlandığı kolaj layout dikkat çekicidir (Resim 64).



Resim 64 *Slash* Fanzin, Anniversary Sayı sayfa 24, 1978. Kaynak: <http://www.circulationzero.com/> Erişim tarihi: 07.05.2017

Punk stili, saçmalamanın mantıklı soru-cevapların önüne geçtiği röportajlar, okunması zor görünümüyle Punk estetiğinin tüm özelliklerini taşımaktadır. 29 sayı boyunca yayınlanan Amerikan Punk kültürünün en önemli fanzinlerinden *Slash*, Punk rock müzik

grupları ağırlıklı olmak üzere dönemin rock müzik piyasasından röportajlara ve etkinliklere sayfalarında yer vermiştir.

Search and Destroy, yazar, müzisyen ve tasarımcı Vale Hamanaka tarafından 1977'de San Francisco'da yayınlanmaya başlamıştır. İsmi Punk'ın babası Iggy Pop'un bir şarkısından alan dergi, şair Allen Ginsberg'in bağışladığı 100 dolar ile hazırlanmaya başlamıştır. 1977-1979 yılları arasında toplam 11 sayı olarak çıkarılan fanzin kısa sürede San Francisco Punk camiası arasında popülerlik kazanmıştır (McMurray, 2011).

Fanzinin ilk sayısının kapağı, minimalist kolaj biçiminin bir örneğidir (Resim 65). Kolajda, uçuş kıyafetleri içerisindeki buluntu bir pilot görseli baş aşağı yerleştirilerek anlam kayması yaratılmış, dönemin Punk modasına ait, çengelli iğneler ve nazi sembollerinin iliştilmesiyle, figür kimlik değiştirmiştir. Figürün sol bacağına yerleştirilen Johnny Rotten (Sex Pistols grubunun solisti) ismi tipografi ögesiyle kontrast dengesinin etkisini arttırmaktadır. Tasarımcısı Vale Hamanaka'nın belirttiği üzere minimalist bir stilin benimsendiği fanzinde, Punk kültürünün öğeleri belgeselci bir düşünceyle arşivlenmiştir.



Resim 65 Search and Destroy Fanzin, 1. Sayı kapak, 1977. Kaynak: <http://www.fanzinefaves.com/> Erişim tarihi: 07.05.2017

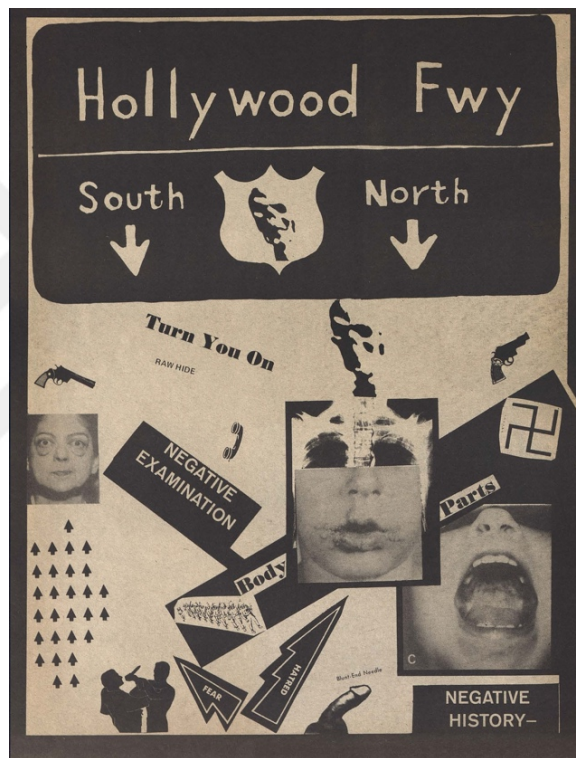
Amerikan Punk kültürünün fanzin yayınları içerisinde, pornografik ve şiddet içerikli görselleri şoke edici kullanımıyla öne çıkan *No Mag*, Bruce Kalberg tarafından 1978-1985 yılları arasında tasarlanarak çoğaltılmıştır. Los Angeles'ta, toplam 14 sayı boyunca yayınlan fanzinde yeralan kolaj tasarımlar, uyumsuz, eğreti ve rahatsız edici imgelerin yanyana yerleştirildiği kompozisyonlardan oluşmaktadır. Cinsel organlar, x-ray görüntüler (Resim 67), çeşitli hastalıkların tıbbi fotoğrafları, böcekler (Resim 66), silahlar vb. rahatsızlık verici görseller Punk imgelerle birarada okuyucuyu sarsmayı hedefleyen bir bilinçle içeriğe dahil edilmiştir. Modern yaşamdan buluntu görsellerin biraraya getirilerek bağlamından koparıldığı, doğaçlama ve sahte hikayelerle birlikte sunulduğu sayfalarıyla fanzin, eleştirel dilini mizahi unsurlarla görselleştirmiştir (Resim 68).



Resim 67 No Mag Fanzin, 3. Sayı sayfa 23, 1979.
Kaynak: <http://www.circulationzero.com/> Erişim tarihi: 07.05.2017

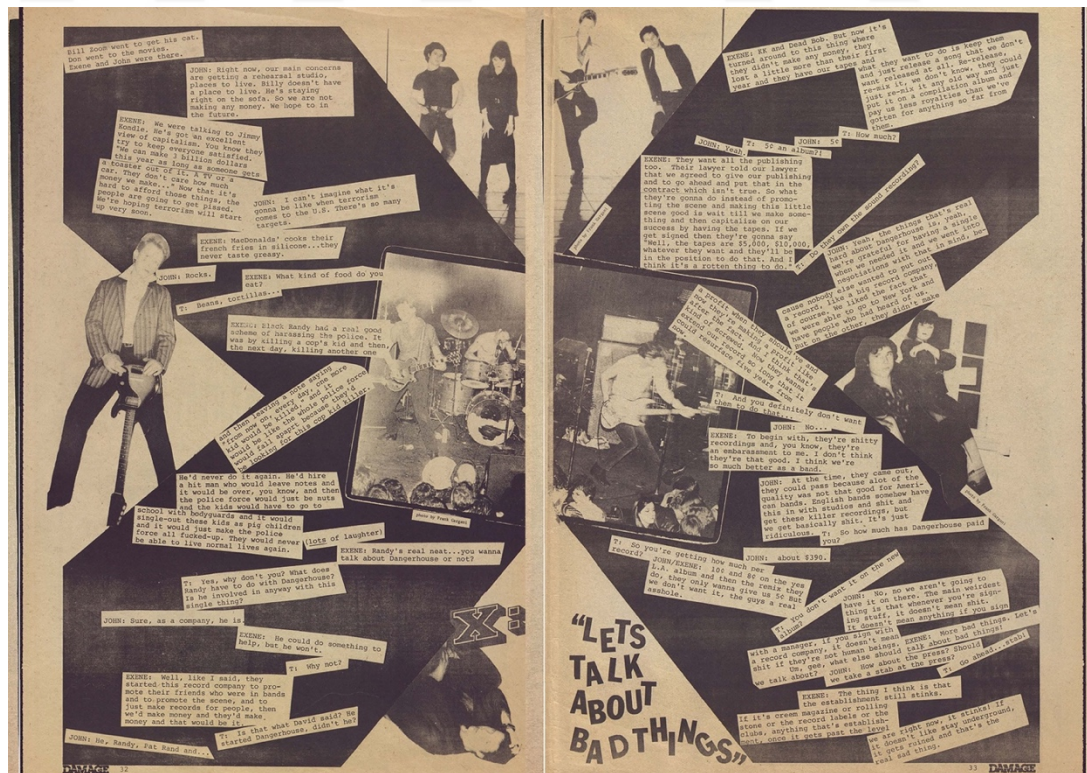


Resim 66 No Mag Fanzin, 5. Sayı sayfa 2, 1980.
Kaynak: <http://www.circulationzero.com/> Erişim tarihi: 07.05.2017

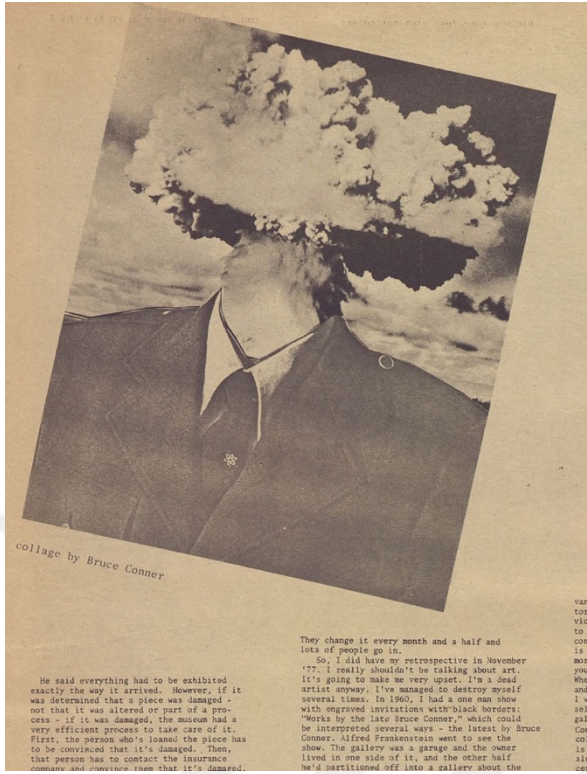


Resim 68 No Mag Fanzin, 5. sayı sayfa 27, 1980. Kaynak: <http://www.circulationzero.com/> Erişim tarihi: 07.05.2017

Brad Lapin tarafından San Francisco'nun körfez bölgesinde yayın hayatına başlayan *Damage*, fanzin dünyasının ağır topları arasında kabul edilmektedir. 1979 -1981 yılları arasında 13 sayı çoğaltılan fanzin, dikkat çekici kolaj sayfalarıyla incelemeye değerdir. 1. Sayısının 32-33 sayfalarında yer alan röportaj, konuşma metinleri ile çeşitli fotoğrafların birarada yer aldığı kolaj lay-out kompozisyonudur (Resim 69). Benzer bir örneğini *Slash*'te incelediğimiz (Resim 64) tipik Punk röportajlarının görsel estetiğini taşıyan sayfa, *Slash*'ın aksine daha okunaklı yapısıyla, röportajın dinamik yapısını görsel olarak aktarmaktadır. Çeşitli filmlerden görüntüleri de sayfasına taşıyan *Damage*'in kolaj tasarımlarında sanatçı Bruce Conner ismi dikkat çekmektedir. Amerika'nın en önemli kolaj sanatçılarından Conner, fanzinin 2. Sayısı için, kariyerinin sonraki dönemlerinde anılacak tipik bir fotomontaj çalışma tasarlamıştır (Resim 70). Minimal estetiği ve dolaysız anlatımı tercih eden kes-yapıştır biçimiyle öne çıkan çalışma Conner'ın eleştirel ifade biçiminin en etkili örneklerindendir.



Resim 69 Damage Fanzin, 1. sayı, sayfa 32-33, 1979. Kaynak:
<http://www.circulationzero.com/> Erişim tarihi: 07.05.2017



Resim 71 Damage Fanzin, 2. sayı, sayfa 10, 1979.
Kaynak: <http://www.circulationzero.com/> Erişim tarihi: 07.05.2017



Resim 70 Damage Fanzin, 5. Sayı kapak, 1980.
Kaynak: <http://www.circulationzero.com/>
Erişim tarihi: 07.05.2017

Fanzinin 5. Sayısının kapağında yeralan, Carl Chaplin imzalı renklendirilmiş kompozisyon, dönemin Amerikan Pop kültüründen görselleri bir araya getiren görünümüyle etkili bir kolaj çalışmasıdır (Resim 71). Korku ve kaçış hislerine yönelik bir etki oluşturmayı amaçlar görünen tasarım, San Francisco manzarasının uzaklarında patlayan bir atom bombasının sarsıcı imgesinden faydalanır.

Modern gündelik yaşamın ti'ye alındığı, çizgi hikayeler, albüm reklamları, mizahi makaleler kolaj tasarımlarla birlikte sayfalara oturtulmuştur. Fanzinin 9. Sayısının 10. sayfasında yeralan yarım sayfalık bir konser ilanı (Resim 72), Punk grafik tasarımının avangard sanat akımlarıyla etkileşimini gözler önüne sermesi açısından önem teşkil eder. 'Rocky Erickson with the Explosives' başlığı taşıyan ilanda, tipografik öğeler, çeşitli, sıçrama, damlama lekeleriyle uyumlu bir bütünlükte kurgulanırken, gerçeküstücülüğün önemli sanatçılarından Max Ernst'in 'Merhamet Haftası' isimli serisinden, çıplak bir

kadına işkence eden şahin başlı erkek figürü kompozisyona kolajlanmıştır. Hazır konumundan ayrılarak, yeniden biçimlendirilen ve başka bir görev yüklenen imge, sarsıcı görünümünü kaybetmeden izleyicinin dikkatini çekmeyi hedefleyen ilan görseline dahil edilmiştir. Sayılarında konuk sanatçılara da yer veren fanzin, Amerikan Punk camiasının en popüler yayınlarından biri olarak anılagelmiştir.



Resim 72 Damage Fanzin, 9. Sayı sayfa 10, 1980. Kaynak: <http://www.circulationzero.com/> Erişim tarihi: 07.05.2017

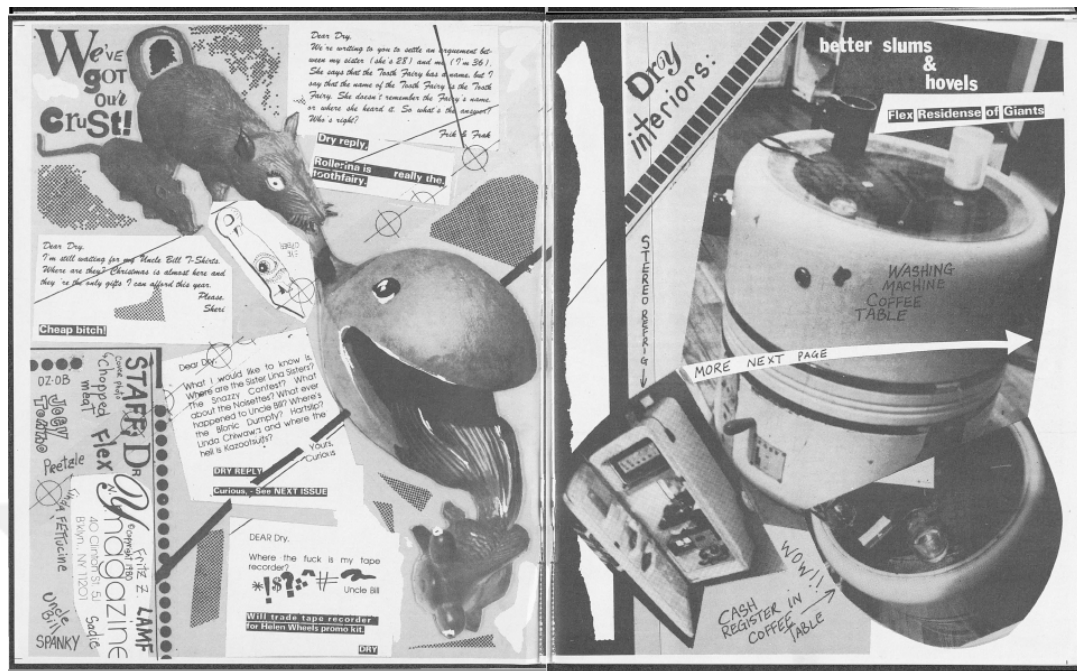
1979-1982 yılları arasında, New York Punk camiasının nabzını tutan *Dry* isimli fanzin, dönemin popüler yayınlarından *Wet* dergisine bir karşı tepki olarak yayınlanmaya başlamıştır. *Uncle Bill*, *Fritz Ziegt Reid* ve *Pretzle* takma isimlerini kullanan sanat okulu öğrencilerinin ortak girişimiyle tasarımı yapılan fanzin, 14 sayı boyunca çoğaltılabilmektedir. *Dry*, sayfa tasarımlarında kes-yapıştır kolaj estetiğini yüksek derecede kullanan ve Punk görsel estetiğinin bileşenlerinden 'kışkırtıcı, zorlayıcı' görünimleri tercih eden ifade biçimiyle, diğer Amerikan fanzinleri arasında ayrıcalıklı bir konumda değerlendirilebilir. Fanzinin sayfaları detaylı kolaj müdahaleleri ve tasarım öncesi planlanmaya dair yüklü görsel çeşitliliğiyle, sanatçı kitaplarını andıran bir sanat nesnesi görünümündedir (Resim 73).



Resim 73 Dry Fanzin, 2. sayı, sayfa 3-4, 1979. Kaynak:

http://dangerousminds.net/comments/the_entire_print_run_1979_82_of_nyc_punk_magazine_dry_is_now_online Erişim tarihi: 10.05.2017

Okuyucuyu fanzinin sayfalarını kurcalamaya çeken, kontrast değeri yüksek kolaj sayfa tasarımlarıyla *Dry* (Resim 74-75), kışkırtıcı, sürükleyici ancak bir o kadar da itici bir üsluba sahiptir. Diğer fanzinlerde de dikkati çeken esprili anlatım *Dry* fanzinde de kendini hissettirir. Fanzin bütünüyle bir kaosu andırır. Dada kolajlarının etkileyici sertliğinden izler taşıyan, kolajlar, tasarım aşamasındaki performansı andıran bilince işaret etmektedir.



Resim 74 Dry Fanzin, 3.sayı, Sayfa 1-2, 1979. Kaynak:

http://dangerousminds.net/comments/the_entire_print_run_1979_82_of_nyc_punk_magazine_dry_is_now_online Erişim tarihi: 10.05.2017



Resim 75 Dry Fanzin, 5. Sayı sayfa 18-19, 1980. Kaynak:

http://dangerousminds.net/comments/the_entire_print_run_1979_82_of_nyc_punk_magazine_dry_is_now_online Erişim tarihi: 10.05.2017

Fanzinler dönemin Punk camiası içerisinde, haber, etkinlik ve duyuru akşını sağlayan grafik tasarım nesneleri olmalarının yanı sıra, çoğaltıldıkları lokal alanın toplumsal ve kültürel arşivini tutmayı başaramış, Punk altkültürü içerisinde canlılık gösteren herşeyi kayıt altına almayı deneyimlemiş, DIY felsefesini benimseyen yayınlar olarak günümüze ulaşmışlardır. Karşı çıktıkları kuralların ve sistemlerin alternatiflerini üretmeyi başaran tasarımcılar sayesinde, yaratmış oldukları alternatif grafik tasarım dili, yirminci yüzyıl avangart sanatı ile günümüz arasında bir köprü vazifesi görerek, günümüzün tasarım teknolojilerine ve üretim disiplinlerine katkı sağlamıştır.

Sex Pistols'ın Punk camiasının enerjisini körüklediği 1970'li yıllarda, punk'ı benimsemiş grafik sanatçıları, mesleki tasarım ilkelerinin düzenli yöntemlerine ve uslu düzenine sürekli saldırı düzenlemiş, 'hata' tanımlamasını reddederek, kaos, sapma ve kuralsızlık çerçevesinde canlılık göstermişlerdir. Yurtdışında gerçekleşen müzikal isyanlar kadar öfkeli, anti-tasarım buluşları/denemeleriyle Punk'ın grafik tarzını belirleyen Jamie Reid, söz konusu stilin simge figürüdür (Poynor, 2003: 38).

1960'lı yılların yeraltı basınından tasarımcılar ve sanatçılar gibi, makaleleri altüst emiş, şirketleşmiş gazetelerin manşetlerini makaslamış, elde ettiği parçaları, medyayı kendi kendinin hedefi haline getirecek bağlamlarda yeniden kurgulamıştır. Londra'daki Oxford Caddesi duvarlarına uyguladığı, florosanlı kağıda basılmış 'Yakıttan tasarruf edin, arabaları yakın' ve 'Özel Fırsat. Bu mağaza, hırsızları memnuniyetle ağırlar' yazılı stickerlar tasarlamıştır. Reid, 1976 yılında menajer McLaren'in davetiyle Sex Pistol müzik grubu için zamanla arketipleşecek tasarımlarını yapmaya başlar. 1977'de piyasaya çıkan Sex Pistol imzalı 'Tanrı Kraliçeyi Korusun' isimli single için yaptığı albüm kapağı bu tasarımlara örnek teşkil etmektedir. Kraliçe'nin ağzını ve yüzünü, başka yerlerden yırtıp kopararak bir araya getirdiği kelimelerle kolajlamış, kompozisyonda yarattığı

‘fidye notu’ görünümüyle dönemin Punk kültürüne unutulmayacak bir görsel hazine kazandırmıştır (Poynor, 2003: 38-42), (Young, 1999: 111).



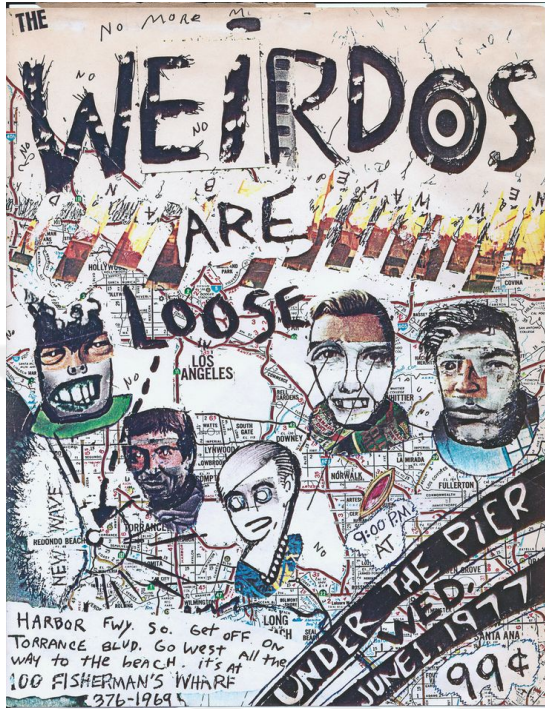
Resim 76 Jemie Reid, "God Save The Queen" albüm kapağı. Kaynak: (Poynor, 2003)

Plak kapaklarında ve fanzinlerde kullanılan grafik tasarımlar ve tipografi biçimleri bile punk’ın yeraltı kaynaklı anarşik tarzının bir uzantısıydı. Bu tipografide kullanılan modellerin ilki akıcı bir ‘sprey boya’ (püskürtme) yazıya dönüşmüş olan grafiti, ikincisi ise yazanın kimliğine anonimlik kazandırmak üzere gazete vb. kaynaklardan kesilen farklı yazı karakterlerindeki tek tek harflerin yanyana dizildiği fidyeci mektubuydu. Örneğin, Sex Pistols’ın “God Save The Queen” albümünün kapağı (ki sonra tişörtlerde ve posterlerde vb. kullanıldı) bu iki tarzı da birleştiriyordu: Oradan burdan toplanmış farklı harflerin oluşturduğu kelimeler Kraliçe’nin gözleri ile ağzına yapıştırılmıştı ki, bu pulp dedektif dergilerinde kimliği gizlemek üzere kullanılan siyah bantları akla getiriyordu. (böylece suçu ya da skandalı çağırıyordu) (Poynor, 2003).

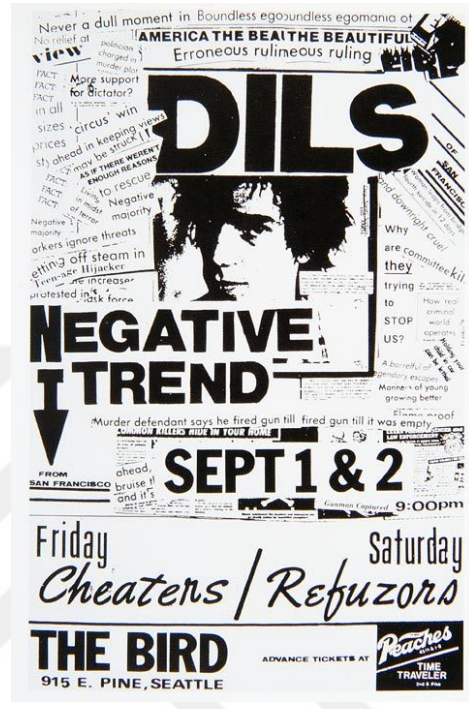
1970’li yılların sonlarında Amerika Birleşik Devletleri’nde, Los Angeles, Seattle, New York ve Boston gibi şehirlerde, Punk’ı ortaya çıkaran yeraltı toplulukları için sokak posterleri kritik bir rol oynamıştır. Ana akım medyanın görmezden geldiği, gelişmekte olan Punk kültürünün etkinliklerini duyurabilmenin tek yolu sokak afişi tasarımlarından geçmektedir. Seattle Punk Kültürü araştırmacısı Robert Newman’ın belirttiği üzere, üniversite radyolarının bile müzik çalmadığı o günlerde, Punk toplulukları için sokak posterleri bir çeşit iletişim aracıdır. Müzik yapan grupların kendi garajlarında serigrafik tekniğiyle ya da ‘xerox’layarak basıp çoğalttığı posterlerin, telefon direklerine ve duvarlara yapıştırıldığı bu dönemlerde, Newman’ın ifadeleriyle, ‘son derece yetersiz ve uğursuz kenar mahalle sanatı’, her türden grafik stili ve her seviyeden yeteneği davet eden bir yapıdadır.

Amerikalı tasarımcı Frank Edie’nin, Negative Trend, The Dils ve diğer müzik gruplarının ortak konseri için yapmış olduğu 1978 tarihli tipografi öğeleri içeren poster tasarımı, gazetelerin şiddet ve suç içerikli haber yazılarından koparılmış metinlerin büyük boyutlu bir kolajıdır. Bir yapbozu andıran yapısıyla bu poster tasarımındaki küçük puntolu metinlerin yanyanalığı, duyurunun esas öğelerini ön planda tutacak ustalıkla yerleştirilmiştir. Arkaplandaki kelimelerin kayıp giden kargaşası, yüksek düzeyde bir grafik organizasyon bilincinin müdahalesi ile dizginlenmiştir. Kontrollü müdahale ile kargaşa arasındaki yüksek gerilimin bir benzeri, Cliff Roman tarafından tasarlanmış ‘Weirdos Are Loose’ afişinde hissedilebilmektedir. Aynı zamanda, ‘The Weirdos’ müzik grubunun bir üyesi olan sanatçı, California Sanatlar Enstitüsü’ndeki öğrencili sırasında yaptığı bu afiş tasarımında, Los Angeles şehir haritasının üzerinde grup üyelerinin kolajla parçalanmış portrelerini yerleştirmiştir. Renkli ve renksiz öğelerin birlikte kullanıldığı tasarımın şiddetli görünümünün, el yazısı bilgilendirmeler ile son derece uyumlu bir bütünlük taşımakta olduğu söylenebilir. Tasarımda, Los Angeles Punk ruhuyla yanmış

bir şehir görünümünde betimlenirken, yönlendirme oldukça pratik bir dilde çözümlenmiştir (Poynor, 2003).



Resim 77 Frank Edie, Weirdos Are Loose, 1978
Kaynak: (Poynor, 2003)



Resim 78 Cliff Roman, Kaynak: (Poynor, 2003)

1980'lerin ilk yıllarında, Punk tasarım, bir tasarım üslubu olarak kabul edilmek şöyle dursun, ana akım medya tarafından görmezden gelinmeye devam etse de kimi tasarımcılar tarafından benzer aygıtlar ve stratejilerin kullanımıyla sürdürülmüştür. Punk ile ilgili ilk kitaplardan (Not Another Punk Book 1977) birinin tasarımcısı ve Britanya Vogue dergisinin eski sanat yönetmeni Terry Jones, i-D isimli, popüler kültür ve sokak modasında trendler hakkında çıkardığı kendi dergisiyle, Punk tasarımın devamlılığını sağlayan önemli tasarımcılardan biri olmuştur.

20.yüzyılın sosyo-kültürel eleştiri biçimleri arasında Punk kolajları protesto gücü yüksek bir teknik olarak kullanılmıştır. İletişimi zor görsel unsurların bir araya getirildiği kolajlarda, naif bir grafik dilin varlığından söz etmek mümkün olsa da sonraki dönemin grafik tekniklerini etkileyen deneyimler de kendini hissettirir. Kübizm ve Fütürizmin çok

yönlü bakış açısı, eş zamanlı hareket, üst üste bindirme, yan yana getirme, çoğul zamanlılık; Dadaizmin parçalama, bölme, bozma, bir araya getirme gibi farklı görsel anlatım özellikleri, Punk görsellerinde kullanılan tipografik ifadeyi güçlendirmiştir. Öte yandan Sürrealizm’de mantıkdışı, aykırı, duyularüstü gerçekliklerin birarada kullanıldığı ifade biçimleri de Punk kolajlarında kendini farklı tavırlarda gösterir. Avangart hareketlerden yararlanmayı bilinçli bir tercih olarak benimsemeleriyle Punklar, Yeni-Dadacı olarak anılmışlardır.

Sonuç olarak, modernist biçimci grafik tasarım estetiğini saldırgan bir üslupla reddeden Punk, kolaj tekniğini yoğunluklu olarak kullandığı naif grafik diliyle, 1970’lerin sonlarında toplumsal ve kültürel normları sorgulayan tasarımcılarıyla kendini kabul ettirmiştir. Modernizmde sistemli bir hale gelen tasarım yöntemlerini sarsmış, kabul gören anlayışları dikkate almayarak farklı bağlamlara oturtmuştur. Kollektif katılıma önem veren tasarım ruhuyla Punk; modanın, müziğin, tipografinin geleneksel dilini altüst etmiş, 1970’lerde ortaya çıkan yeni felsefeler ve akımlara önyak olmuştur. Modernizmin tekil karakterinin tersine çoğulcu, eklektik, kapsayıcı ve *‘kendin yap’* görüşünü kutsayan tasarım bilinciyle post-modern grafik tasarım sürecinde önemli bir yer edinmiştir. Postmodern düşüncenin yapıbozumculuk anlayışını da alarak yaratıcı özgürlüğü ortaya çıkarmayı önermiş, yerleşik toplumsal görüşlerden, geleneklerden, klişelerden, monoton olan herşeyden kendini bağımsızlaştıran görsel bir dilin oluşmasına yardımcı olmuştur. Sanatın yerleşik kriterlerini yerinden oynatarak, herhangi birinin bu alanda ürün verebileceği mesajıyla Punk, merak ve umut dolu enerjisiyle, geleneksel değerleri ve tabuları tamamen altüst etmiştir (Öztuna, 2006: 27). Sıradaki bölümde, postmodern dönemin tasarımında eklektik, yapıbozumcu ve bireysel tavır özellikleriyle öne çıkan, kolaj tekniklerini benimsemiş tasarımcılar incelenmiştir.

3.4 Çağın Ruhu: Kolaj; Postmodernist Tasarımda Eklektik Anlayış, Yapıbozumcu Yaklaşım ve Bireysel Tavır

Postmodernizm, 1950’li yıllardan günümüze gelen süreç içerisinde günümüzün kültürel ve toplumsal durumunu tanımlamak için kullanılan kavramlar bütünüdür. Bu kavramlar bütünü, ekonomik büyüme ve teknolojik gelişmeyle dönüşüm sürecine giren onyedinci yüzyıl toplumlarının modernizminin, vaatlerini gerçekleştiremediği noktada, İkinci Dünya Savaşı’ndan hemen sonra ortaya çıkmaya başlamıştır (Aslan, Yılmaz: 93). Modernizm’in problemlerinin farkındalığı, beraberinde bir karşı çıkışı, reddedişi getirmiştir. Tartışmalarını bu çerçevede içerisinde sürdüren dönemin Fransız filozoflarından Jean François Lyotard, 1997 tarihli “Postmodern Durum” isimli kitabında, modernizmin sembolü haline gelen bilimsel bilgi mutlaklığının son bularak, cevapsız sorular ve çelişkilerle karşı karşıya kalmasından söz etmektedir (Connor, 2015: 46-47). Postmodernizmin getirisi olarak çözümlenen konumuzla ilgili iddialardan bir diğeri, ‘seçkin sanat ile popüler kültür arasındaki sınırların silikleşmesidir. Ticari sömürü zekasıyla hareket eden kitle kültürünün, yüksek kültürü zayıflatacağına dair öngörüler uzun süredir olsa da iki kültüre de eşitlikçi bir bilinçle yaklaşan dönemin ruhu, ‘imaj’a odaklı enerjisiyle görünür olmuştur. Yüksek ve düşük kültür arasındaki ayrımın çöküşü tam anlamıyla postmodernizmin sahaya girişidir. Postmodernizm bir üslup, akım ya da dönem olmaktan çok, eleştirel bir tutum ve kural tanımazlığın sindiği, çoğulcu, eklektik bir yapı olarak tanımlanabilir.

Modernist tasarım vernaküler (yerli halka özgü) toplumun zorunlu üretimini, getirdiği kurallara bağlı olarak denetimli zorunsuz üretime çevirmek istemiştir. Ancak yalnızca ilk ürünler zorunsuzluğun öngördüğü özgünlüğü gerçekleştirebilmiş, arkasından gelenler ise yeni bir model ortaya koymaktan çok, seri üretim bandındaki kopyalar olmuşlardır. Yani öngörülen zorunsuzluk yerine geleneksel üretimdeki zorunluluk sürdürülmeye çalışılmış, bu mümkün olmayınca da tıkanma gerçekleşmişti. Modernist tasarım döneminden çok az öncü tasarımcı ve bu öncü tasarımcılardan da az sayıda öncü iş çıkması bu zorunlu üretimin sürdürülmesinden olduğu görülmektedir (Köksal, 1990).

1960'lara gelindiğinde, ticaret hedefli endüstriyel toplumların tümünde tüketim kültürü paralelinde modernist bir tasarım bilinci oluşmuştur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında, Amerikan ve İngiliz grafik tasarımcılarının ürettiği propaganda afişleri, ekonomik ve sosyal özellikleriyle modernist tasarım bilincinin en önemli örneklerindendir. Sayısı artan tasarım okullarının varlığı, kolay uygulanabilirliğiyle fotografik teknikleri ve tercih edilebilir tasarım anlayışlarının çokluğu, üslup farklılıklarını da beraberinde getirmiştir. Bireysel bir üsluba sahip ünlü tasarımcıların taklit edilmelerine rağmen, eklektik duyarlılık, işaret edilen bir ifade biçimi, tasarım anlayışı olarak kabul görmeye başlamıştır (Heller, Chwast, 1992).

Savaş, insan hakları, kadın özgürlüğü, doğal çevrenin korunması gibi konularda sosyal protestoların yoğun olduğu 1970'li yıllarda ise, toplumun farkındalığındaki gelişim, bireysel ifadeleri daha da önemli bir konuma yükseltir. Postmodern tasarımcılar için bireysel tercihlerin ve sorgulamaların ayrıcalıklı olduğu dönemde, akılcı tasarım ilkeleri bir kenara itilmiştir. Postmodernist tasarımların çoğuna öznel bir bakış açısı egemen olmuş ve tasarımcı, iletişim kurmaktan çok, kendisini özgürce ifade etmeyi yeğleyen bir sanatçı konumuna adım atmıştır (Becer, 2011).

“Postmodern Grafik” isimli 1984 tarihli makalesinde Bill Bonnell, Amerika’da, postmodernizmin, tasarımda daha önce hiçbir akımın görmediği kadar yoğun bir karşılık gördüğünü söylemiş ve bunu grafik tasarımda özgürlüğün yeniden keşfi olarak değerlendirmiştir (akt. Keddy, 1998). Jeffery Keedy’e göre (1998), postmodernizm, ‘kültürün arabulucuları’ olan tasarımcılara, tasarım için yeni bir önermenin kışkırtıcılığını yapmaktadır. “...fakat gerçekte tasarım hakkında düşünmenin yeni bir yoluydu, tasarım için yeni bir önermenin kışkırtıcılığını yapıyordu. Kültürün arabulucuları olarak tasarımcılar, ‘çözüm’ün olduğu yerde, ‘problem’in arkasına daha fazla saklanamayacaklarını anladılar” (Keedy, 1998).

“Sanayi toplumu olmadan modernizmden bahsedilemeyeceği gibi modernizm olmadanda postmodernizmden bahsedilemezdi. Ancak postmodernizm, temelsizliği, yersiz yurtsuzluğu zaten içinde barındırdığı için, merkezde ya da periferide, doğuda ya da batıda herhangi bir yerde ortaya çıkabilirdi. Bu olasılık ile etkin kapitalizmin getirdiği dinamizmin ve herşeye

saldıran ellerinin sayesinde postmodernizmin, zaten eklektik bir varoluşu temsil eden Amerika'da etkin olması şaşılabilecek bir şey değildi” (Akay, 1990).

Farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılması eylemi olarak tanımlanan eklektisizm, farklı çağ ve usluplardan seçilip devşirilen öğelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için ele alınması olgusunu ifade eder (türkçebilgi, tarihsiz). Kolaj mantığı, eklektisizm olgusunu içinde barındırır, aynı zamanda kolaj, postmodernitenin anlam kurmada bireyselliği öngören tavrına vurgu yapan bir üretim biçimidir.

Lyotard Postmodern Durum adlı kitabında (Postmodern’i) şöyle tanımlar: “Eklektisizm çağdaş genel kültürün son noktasıdır: reggae dinlenir, western seyredilir, öğle yemeği Mc Donald’s da akşam yemeği ise mahalli lokantada yenilir. Tokyo’da Paris parfümü sürülür, Hong Kong’ da ‘retro’ giysileri giyilir; bilgi TV oyunlarının konusudur” (Lyotard, 1997).

Postmodern tasarımda kolaj incelemeleri yaparken karşımıza çıkan bir diğer kavram ‘yapıbozum’dur. Yapıbozumculuk terimi, Fransız düşünür Derrida’nın 1967 basımlı “On Grammatology” adlı kitabı ile gündeme gelmiştir. Yapıbozum, birşeyi, bir düşünceyi, bir görüşü, bir sözü, bir değeri parçalara ayırmak anlamına gelir. Bu eylem neticesinde ortaya çıkan parçaların bu şeyin ‘muhbir’leri ya da bu kavram üzerinde varsayımlar ve deliller haline getirilip deşifre edilmesi amaçlanır. Bunun amacı, devrimsel olduğu kadar eleştirel düşünceyle de ilgilidir, gerçek anlamlarından çok, onları birarada tutan doku içinde oynadıkları rolün önemini göstermek amacıyla fikir tartışmalarını harekete geçirmektedir” (Chuck Bryne, 2001) (akt. Akgül, 2008).

“Bütünü tamamen parçalamak veya bir grafik tasarımı birarada tutan alt yapı düzenini yok etmek” (Meggs, 2006) olarak tanımlanabilen yapıbozumculuk, gerçek ile görünen arasındaki farkı, eleştirel bir eylem ve sorgulamacı bir tutumla ortadan kaldırmaya çalışan grafik tasarımda, tipografiyi etken olarak kullanarak, yeni bir tasarım çözümlemesini önermektedir. Anlatılmak istenen düşüncenin, tek bir veri tabanı olmadığını, anlamın metinlerle ilgili olması gerektiğini savunmaktadır. Aslında bu tutum Modern grafik tasarım anlayışındaki, mevcut anlamların altında yatan bastırılmış

gerçeklerin bulunma çabasından kaynaklanmaktadır. Bu çaba, onu Postmodern grafik tasarım kategorisinde değerlendirenlerin bir ölçüde dayanağı olmuştur. Bununla birlikte, grafik tasarımdaki kullanım dili ve biçimi, sadece -eklektizme bağlı olarak- daha önce kullanılmış biçimlerin ve formların yeniden ele alınışından ibaret olmayıp aynı zamanda, eleştirel bir tavırla sorgulanmasına yönelik bir gidişat sergilemektedir. Yapıbozumcu grafik tasarımların gerçeği, güçlü formların gerçek anlamlarına ulaşmaktan ziyade, onu bir arada tutan ve bağlayan yeni görsel yapılanmadan üstlendikleri görevi açığa çıkarmak amacı ile fikir tartışmaları yaratmaktır (Poynor, 2003: 9).

Yapıbozumculuk, grafik tasarımdaki serüvenine alışıldık bütün normları ve kesinlikleri reddederek işe başlamaktadır. Bu anlamda bazı tasarımcılar için yapıbozumculuk, yaratıcılığı ve özgürlüğü yakalayıp, tek düzeliği ve sınırlılığını yenmek amacı ile kullandıkları tehlikeli ve kışkırtıcı bir oyun haline gelmiştir. Bu amaçla tasarımlarında, farklılığı yakalayıp sınırları zorlayabilmek adına çeşitli çözüm yolları aramışlar ve yeni görsel düzenlemeler ortaya koymuşlardır. (Akgül, 2008) Postmodernizmin çeşitli alt tarzlarını belirgin görsel, kimi zaman da düşünsel özellikler birleştirmektedir. Bu özellikler, boşlukta uçuşan çizimler, zikzak çizgiler, rastgele serpiştirilmiş lekeler ve çizgilerden oluşan neşeli ve enerji dolu bir geometri; çok katmanlı parçalı görüntüler, hoş pastel uyumlar, uyumsuz ve geniş espaslı tipografi; sanat ve tasarım tarihine sıkça yapılan göndermeler sıralanabilir (Heller, Chwast, 1992).

Görüntü üretimindeki teknolojilerin gelişimi, üretim süreçlerinin hız kazanması ve esnekleşmesi, var olan formların kullanımını kolaylaştırmıştır. Kolaj teknikleri, postmodern dönemin tasarım sorusuna müdahale eden tasarımcı duruşunu, hem teknolojinin sağladığı geçmişin formlarını kolayca kullanabilme imkânını, hem de izleyiciye okuma ve yorumlama sorumluluğu veren grafik üretimin yeni konumunu içine alan bir eğilim olarak varolmuştur. Modern dönemin keşfi olan kolaj teknikleri, postmodern görüntünün üretimindeki elverişliliği ile postmodern dönemde de albenisini korumuştur. Kolajın, teknolojik gelişmeleri bünyesine alıp yeni imkanlarla evrilmesi de bu duruma katkı sağlamıştır.

Postmodernist grafik tasarım eğilimi, 1960'larda İsviçre Okulu'nun sistematik tasarım anlayışıyla katılaştırılmış görünen modern tasarım ilkelerinin kabul edilmemesi olarak tanımlanır (Öztuna, Kasım 2006). Temelinde bir felsefe veya ortak bilinç taşımayan bu eğilim, biçimsel çeşitliliğiyle, dışavurumcu ve özgürlükçü bir tasarım dönemini başlatmıştır. Bu özgürlükçü ve dışavurumcu tasarım yönelimi, Amerika'da 'Yeni Dalga', 'İsviçre Punk', 'Pluralizm', 'West Coast', 'Post-modern', 'Avant-Garde' ve 'Deco' gibi isimlerle anılmıştır (Meggs, 2006).

Postmodernizmin grafik tasarımda anlatım tarzının modernist anlatımın egemenliğine darbe vuran ve değiştiren Wolfgang Weingart gibi tasarımcıların ortaya koydukları çalışmalar olduğu söylenebilir. 1970 ve 1980'lerde grafik tasarımda postmodernizmin görünen yüzünü, 1960'lardaki İsviçre Tasarım Okulu'nun modern tasarımın ilkelerine karşı giriştiği direncin sanucuna borçludur (Akgül, 2008). Bu noktada konunun daha iyi anlaşılması adına İsviçre Uluslararası Üsluba kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

1886'da kurulan, İsviçre tasarım okulu Basel'le beraber, kendine özgü 'Swiss Design' tarzı oluşmaya başlamıştır. 1920'lere gelindiğinde İsviçre Tasarımı uluslararası boyutta kendine özgü dilini oluşturmuş ve Avrupa'da ortaya çıkan akımların etkisiyle yeni bir tarz olarak kendini tanımlamıştır (Akgül, 2008).

"Bu ülkede yaşayan sanatçıların tasarım ilkelerinin temelini, Rus Konstrüktivistlerin De Stijl hareketinin ilkeleri ve Bauhaus'taki deneyimler oluşturmaktadır. Buna ek olarak Jan Tschiod'un yeni tipografi ile ilgili görüşleri, İsviçreli tasarımcıların anlatım tarzlarının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Savaş sonrasında Armin Hoffman ve Emil Ruder gibi İsviçreli tasarımcılar, kuramın sistematik ele alınışı, tasarımda ekonomi, titizlik ve kontrollü tasarım anlayışıyla uluslararası onay aldılar; çünkü 30'ların tasarım anlayışındaki mantık üzerine temellendirilen 50'lerdeki yeni grafik üslup, İsviçre'nin sınırlarını aşan bir etkiye sahipti. Birçok yazar, bu hareketin uluslararası onayından dolayı, onu 'Uluslararası Tipografik Üslup' olarak adlandırdılar" (Öztuna, Kasım 2006).

Bu üslubun ilkelerine göre; metnin kolay deşifre edilebilmesi gerekmektedir. Bu gereklilikte ancak harflerin düzenli yerleşimi ile mümkündür, harflerin görselliği yerine düzeni önem kazanmaktadır. Sayfa düzeni içerisinde beyaz alanın kullanımı en az sayfanın kullanılan alanı kadar önem kazanmış ve okumada zorluk yaratan öğeler tasarımdan

çıkarılmıştır. Bununla beraber, sağlam bir layout tasarımı oluşturabilmek adına matematiksel grid sistemi kullanılmıştır. Resimsel öğelerin yerini fotoğraf almış, düzenli ve geometrik taslak alanı içinde çeşitlilik ve tezatlık yaratmak için kullanılmıştır. Sans serif yazı karakteri (helvetica) tasarımda sağdan ve soldan bloklanmış bir biçimde yerini alırken, tasarımcının bu anlayıştaki en önemli görevi, iletişimin okuyucuya kolaylıkla ulaşmasını sağlamak olmuştur. Bu açıdan bakıldığında çok kurallı, fazla biçimci ve soğuk bir anlatım biçimi olarak görünse de, görüntü kirliliğini tasarımda engellemesi ve Kitsch'i grafik tasarımın içeriğinden tamamen uzaklaştırmasıyla olumlu etkileri olmuş bir yaklaşımdır (Crowley, Jobling, 1996).

İsviçre tasarımı, Johannes Itten'in Zürih Uygulamalı Sanatlar okulunu yönettiği 1943 ve 1946 yılları arası önemli aşama kaydetmiştir. Uygulanan bütün disiplinlerin belli bir amaç doğrultusunda hareket ettiği sade ve gerçekçi tavrı multidisipliner bir bakış açısı ile birleşmiştir. 1940'lar Basel'in tam anlamıyla prensipleri doğrultusunda işler ürettiği ve dünyada sözü geçer bir grafik tarzını ortaya koyduğu yıllardır. Yapıbozumcu grafik anlayışın, ısrarla karşı duracağı tasarım anlayışlarının öncü yılları sayılabilecek 1950'lere gelindiğinde ise artık dünya tarafından kabul görmüş ve benimsenmiş Uluslararası Tipografik bir stil ile karşı karşıya gelinmiştir. Fakat bu yaklaşım, 1970'lere gelindiğinde dünyanın yüzünün ve gereksinimlerinin değişmesine paralel olarak etkisini kaybetmeye başlamıştır. Klasik İsviçre Tipografisinin beşiği olan Basel Tasarım Okulu'nda öğrencilik yapmış ve daha sonra da Armin Hoffman tarafından öğretmen olarak okula davet edilmiş Wolfgang Weingart, etkili deneysel çalışmalarıyla, Uluslararası Stilin kalıplarını yapıbozumcu tasarıma yaklaştıran işlerle kırarak o zamana kadar var olan görüntüyü değiştirmiştir (Akgül, 2008).

Postmodernist yaklaşımlar Amerikalı grafik tasarımcılar üzerinde de etkisini göstermiştir. Postmodern grafik tasarımın yapıbozumcu yaklaşımıyla ilk dönem öne çıkan isimleri arasında Wolfgang Weingart, April Greiman, Dan Friedman, Willi Kunz, Paula Scher, Gert Dumbar Weingart sayılabilir. Her bir tasarımcının farklı tasarım ve postmodernite yorumları, grafik tasarım dilinin çeşitlenmesini, ama en çok da kişisel dilin ön plana çıkışını beraberinde getirmiştir. Bu bölümde, çalışmalarına kolaj tekniklerini dahil eden tasarımcılar incelenecektir.

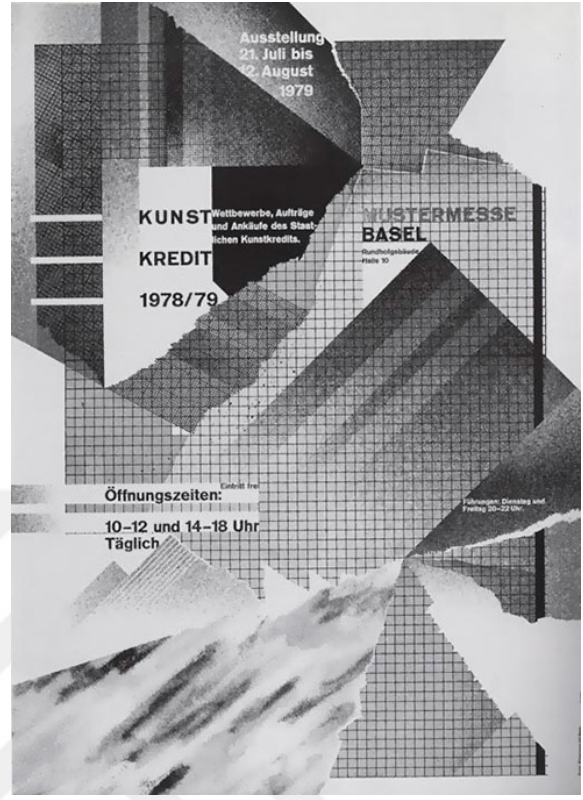
Grafik tasarımda postmodernist kıvılcımları başlatan, yapıbozumcu anlayışa sahip tasarımcıların öncüsü olarak kabul edilen Wolfgang Weingart (1941-) İsviçre Basel tasarım okulunda eğitim görmüş, Uluslararası üsluptan uzak, serbest çalışarak Yeni Dalgâ olarak bilinen ve günümüzün tasarım anlayışına da etki eden tarzın temellerini atmıştır. Yirminci yüzyılın başlarında Fütüristler ve Dadacıların kullandıkları sürpriz öğe, patlayıcılık ve enerji Yeni Dalgâ tasarımlarında da gözlenmektedir. Yeni Dalgâ hareketi, tasarımcının subjektifliğini ön plana çıkarmıştır. 1970lerdeki sosyal ekonomik ve çevresel farkındalık, yeni teknolojiler, sosyal endişeler, savaş sonrası gereksinimler, bu bireyselliğe neden olmuştur (Öztuna, Kasım 2006). Weingart da subjektif ve sezgisel düşünmeyi savunmuş, zamana bağlı geleneklere meydan okumuştur. Weingart saf tipografik tasarımdan uzaklaşarak kolaj tekniklerini benimsemiştir (Resim 79-80-81). Karmaşık görsel bilgiyi üstüste bindirme, imgelerle dokuların yanyana getirilmesi, resimsel imgelerle tipografinin birleştirilmesi, film pozitifleri olarak fotoğraflanmış harf ve imajların katmanlar halinde yayılımı, Weingartın çalışmalarının öğelerini oluşturur. Dada tınılarını taşıyan çalışmaları kurulu geleneğe karşı koyma ve yapıyı bozma amacı taşımaktadır (Meggs, 2006).



Resim 79 Wolfgang Weingart, “18. Didacta/Eurodidac” afişi, 1980. Kaynak: <http://www.aiga.org/medalist-wolfgang-weingart> Erişim tarihi: 14:05:2017



Resim 81 Wolfgang Weingart, Kunstcredit 1976/77 sergi afişi, 1977. Kaynak: (Poynor, 2003)



Resim 80 Wolfgang Weingart, Kunstcredit 1978/79 sergi afişi, 1979. Kaynak: (Poynor, 2003)

1970’lerde müzeler ve kültürel organizasyonlar için tasarladığı afişlerde (Resim 80-81), bu yaklaşımı görmek mümkündür. Kolaj afişler, farklı parçaları katmanlar halinde biraraya getirip tek bir filme sabitlenmesi, daha sonra da doğrudan offset lito baskı plakasına aktarılması şeklinde üretilmiştir. Weingart o dönem için eşi benzeri görülmeeyen bir yaklaşım sergileyerek, karmaşık resimsel alanlar, iç içe geçmiş tipografi, grafik öğeler ve fotoğraf parçalarını birleştirmiştir (Poynor, 2003).

Resim 81’deki örnekte grid kesitlerini açığa çıkarmış, yırtık kenarlar, rastgele şekiller ve kâğıt dokusu katmanlarını üstüste bindirmelerle kurgulmuş, pürüzsüz, düzenli bir görüntü elde etmekten uzak durmuştur. Yüzeyleri yırtıp büküp katmanlayarak çok yönlü kübist geometrilere dönüştürmüştür. Böylece kendine özgü yeni bir grafik alan yaratmıştır. Weingart’ın üretim sürecinde karanlık oda ve lightbox tekniklerinde keşfettiği fotomekanik ekspresyonizmin, izleyicinin duyuları ve duyguları üzerindeki

etkisi, grafik tasarımın özerk ve sanatsal bir ifade aracı olarak kullanabildiğini gösterir (Poynor, 2003).

Weingart, konferans vermek üzere gittiği Amerika'nın çeşitli okullarında felsefesini açıklayarak, mevcut tipografik kuralları sorgulamak üzere tartışmaya açtı. Bu sırada Amerikalı tasarımcılar kurumsal kimlik çalışmaları çokluğu içerisinde, Helvetica harf karakterleri kullanmaktan bıkmış bir halde, ancak nereye gitmeleri konusunda da net bir görüş oluşturamamanın sıkıntısı içerisinde idiler. Weingart'ın konferanslarıyla atılan tohum, İsviçre'de eğitim alan Amerikalı öğrencilerin, onun düşüncelerini üretimlerinde kullanmalarıyla güçlenmiş ve Weingart'ın yaklaşımı Amerikan tasarım alanına filtre olmaya başlamıştır (Meggs, 2006).

Postmodern dönemin önemli tasarımcılarından biri olan April Greiman (1948-), Weingart ile çalışma olanağı bulmuş ve onun tasarımlarından etkilenmiştir. Onun öğrencisi olarak uluslararası stili derinlemesine incelemiş, bunun yanında Weingart'ın geliştirdiği, modernist mirastan çok, endüstri sonrası toplumun değişimini yansıtan kişisel deneysel estetiğini de gözlemlemiştir. *Yeni dalga* olarak adlandırılan postmodern tasarımın sezgisel, eklektik ve grid yapısının katı kurallarından uzak esnekliğini benimsemiştir (AIGA, April Greiman, 1998).

Yeni bir araç olan bilgisayar tasarımlarına dahil eden tasarımcılardan olan Greiman, bilgisayarın olanaklarını keşfetmiş ve kişisel tasarım dilini oluşturmakta kullanmıştır. Tasarımcı “bilgisayarı sadece fikirlerini uygulayacağı işlevsel bir alet olarak görmemiş, aynı zamanda yeni fikirlere kaynak olabilecek, tesadüflerle şekillenen yeni bir yol olarak deneyimlemiştir” (Eskilson, 2007: 356).

April Greiman, çalışmalarında postmodernist ilkelerin izleri görülmektedir; üst üste kurgulanan formlara, perspektif ve geometrik şekiller eklenmiş, hareket duygusu yaratmak amacıyla gölgeler, diyagonal çizgiler ve optik oyunlar, derinlik duygusu ile birlikte kullanılmıştır. Postmodern tasarım söyleminin öne çıkan durumu, yani anlamın katmanlara bölünüşünü Greiman'ın tasarımında izlemek mümkündür. Fotoğraf sanatçısı Jayme Odgers ile yaptığı çalışmalarda fotografik kolajı tipografi ile birlikte kompozisyonuna dahil etmiştir. Geniş harf aralıkları, sözcük vurgusunu değiştirme tek

bir sözcükte birden fazla stil kullanma, açılı tipografi düzeni gibi tercihler, yalnız üslupsal bir görüntü için değil, tipografik iletişimi daha anlamlı biçimde genişletmek içindir (AIGA, April Greiman, 1998). Greiman'ın *CalArts* kitabı ve *Wet* dergisinin bir sayısı için yaptığı kapak tasarımları (Resim 82-83), benimsediği yeni stilin birçok özelliğini yansıtmaktadır. Onun eklektik görsel dili, modern akımlardan izler taşımaktadır. *Wet* dergisi kapak tasarımında çeşitli unsurları bir araya getirerek zengin ve detaylı bir görsel dil oluşturmuşlardır. (Poynor, 2003) *Az çoktur* ilkesini melez, katmanlı, çok disiplinli ve kesinlikle bireyselleşmiş tarzı ile bütünleştirmiştir (Cooperhewitt, tarihsiz).



Resim 82 April Greiman, CalArts Viewbook, kapak tasarımı, 1979. Kaynak: (Poynor, 2003)



Resim 83 April GreimanWet Dergisi, kapak tasarımı, 1979. Kaynak: (Poynor, 2003)

Dönemin sembolü haline gelmiş California Sanat Enstitüsü için tasarlanmış afişte (Resim 84), Greiman ve Odgers yerçekimi askıya alınmış paradoksal bir iç mekân sunarlar. Kullanılan öğelerin altüst edilmiş ölçekleri ve manzaranın illüzyonel doğası, onu inceleyen bir elin varlığı ile vurgulanmıştır. Bir kadının yüzü, bu dünyadan izleyiciye bakarken, kuralsız bölgenin sınırsız olanaklarla dolu zihinsel bir alan olarak anlaşılması gerektiğini ileri sürer (Poynor, 2003). Büyük bir beyaz bina zeminini arka plan olarak kullandığı kolajda, soldan sağa doğru bakıldığında, bir kadın fotoğrafı, altında bir kurşun kalem, açık bir defter, duvarda bir yazı, beyaz ve siyah bulutların olduğu bir manzara fotoğrafının altında zıplayan bir figür, yukarıda bir film rulosu ve fotoğraf filmi, uzakta bir piyano, bir heykel ve bir gökyüzü resmi, onun önünde bir bacağı yana doğru atılmış atlayan bir erkek figürü, büyük bir kadın başına doğru fısıldayan küçük bir kadın görseli, yukarıda, cetvelin yanında yüzen bir televizyon, altında duvarda bir metin, elleri belinde

okunabilirliği ise; kişide zevk ve ilgi uyandıran, akla hitap eden özellikler olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlamadan yola çıkarak, öğrencilerini, işlerinde işlevsel ve alışılmışın dışında kışkırtıcı tasarımlar yapmaya yönlendirmiştir. Sözdizimsel yapıyı bozarak, harflerin çizgilerin ve kelimelerin uzamsal aralıklarının keşfinden yararlanarak yapıbozumcu nitelikte tasarımlara imza atmıştır (Resim 86) (Meggs, 1998).

Friedman, Space afişinde (Resim 85) koltuk, daktilo, otomobil, makas, insan portreleri gibi buluntu nesne ve fotoğrafları, uzay boşluğunda sürükleniyormuş gibi yerleştirmiştir. Bu çalışmalar, tasarımın bağlı olduğu köklerden kopmaya başladığının göstergesi olup, rasyonalizme ve belirleyiciliğe bağlılığın sorgulanması ve yeni ve açık uçlu formlara yönelişin işaretleridir (Poynor, 2003). Friedman, doku, yüzey ve uzamsal biçimler üzerine yaptığı araştırmalarla organik ve geometrik formları kıyaslama yoluna gitmiştir. Bu yaklaşım Friedman'ın tasarımlarında anlamlı ve doğal formların yerini, kışkırtıcı ve eğlenceli formların alması ile sonuç vermiştir (Akgül, 2008).



Resim 86 Dan Friedman, “Space afiş”, 1976. Kaynak: (Poynor, 2003)



Resim 85 Dan Friedman, “Typografische Monatsbatter, No.1. Dergi kapağı, 1971. Kaynak: (Poynor, 2003)

İkinci kuşak modernistlerden Ivan Chermayeff, 1960 yılından beri, Chermayeff & Geismar ortaklığı çatısı altında yüzlerce grafik çalışma, çevre ve sergileme tasarımlarına imza atmış, öncüllerinin katı tasarım kurallarından ayrılan bir yaklaşım benimsemiştir. Moholy Nagy'nin kurucularından olduğu Chicago Tasarım Enstitüsü'nde eğitim alan Chermayeff, Bauhaus tasarım disiplinin dogmatik tavrına karşı bir tutum sergilemiştir (Heller, 1989: 70).

Öğrencilik dönemlerinden beri, New York sokaklarını özellikle dışarı çöp çıkarılan gecelerde düzenli olarak tarayan Chermayeff, kolaj çalışmalarında, kaldırımlarda bırakılan, caddelerdeki oluklarda biriken çöp yığınlarından elde ettiği küçük ganimetlerini kullanmayı sürdürmüştür. Chermayeff bulduklarını derleyip saklayarak, buluntu malzemelerini bir çeşit demlenme, mayalanma sürecine sokarak kolajlarına dahil eder. "Topladığı bir yığın atık üstünde çalışan kolaj ustası Chermayeff, malzemeleri başlangıçtaki bağlamlarından soyutlar, müthiş bir karakter ve temsil özgünlüğü taşıyan figüratif biçimlere dönüştürür. Kolajlar aynı zamanda hem soyut, hem figüratif, ham maddeci, hem nesnel, hem öznel'dir" (Resim 87) (Kıbrıs, 2007: 13).



Resim 87 Ivan Chermayeff, Design Quarterly, kapak tasarımı, 1979. Kaynak: (Heller, Interviews with Designers, 1989)

Chermayeff, buluntu nesneleri ile serbest çağrışım-hızlı seanslar içerisinde yarattığı kolajlarında iki boyutlu yüzeylerde, üç boyutluluk yanılsaması yaratmayı başarır. “Kolajlarında birkaç yolla uzamsal derinlik yaratan Chermayeff, kolajları birer kabartmaya çeviren nesneleri kaydırır yüzeyde; iki boyutlu sayfanın yavanlığını eldivenlerle, seyircinin uzamına girmeye başlayan başka yassı nesnelerle bozar” (Kıbrıs, 2007).



Resim 88 Ivan Chermayeff, Deuteronomy Rabbah 1:10 afişi, Kaynak: <https://www.voices-visions.org/content/poster/collection-poster-deuteronomy-rabbah-110-ivan-chermayeff> Erişim tarihi: 14.05.2016

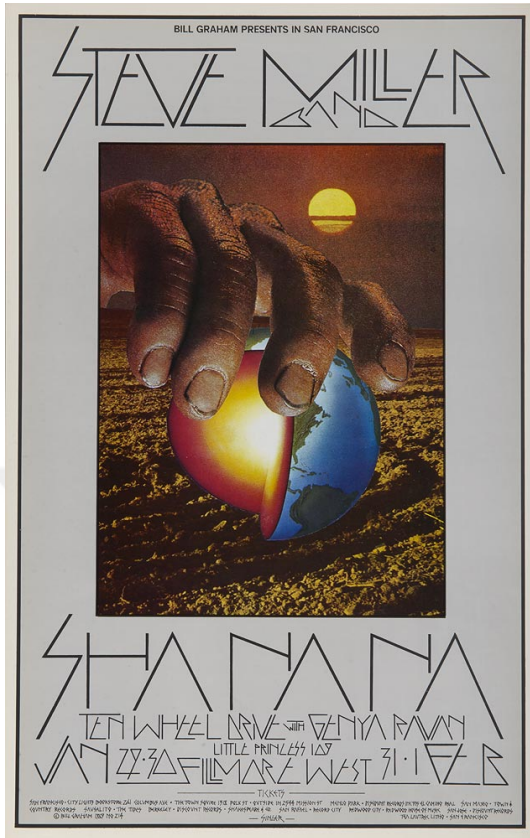
“Chermayeff içgüdülerini derin mi derin akan ve dokunduğu her şeyi kılan o ender sanatçılardandır. Ama, Chermayeff’in ellerindeki güzellik ve büyüleyicilik, New York’taki sanat aleminin eleştiri sözlüğünün ilk sayfalarında yer almayan kavramlardır. Bazılarına göre bu nitelikler sanatın ciddiyetini azaltır. Yapıtları dönüştürücüdür; atıl malzemeleri alır ve onları yepyeni kılar. Yapıt aynı zamanda hem grafik hem uzamsaldır, hem basit hem karmaşık. Yine de nesnel çözümleme yapıtın gücünü pek açıklayamaz. Biçimsel olarak kolajlar renk ve malzeme kullanımı açısından hep buluşsaldır. Bazen uyuşup bazen uyuşmayan renklerin buluşması her zaman canlıdır, düzleme incelikli uzamsal oyunlar katar” (Kıbrıs, 2007).



Resim 89 Ivan Chermayeff, The Invisible City, 1972. Kaynak:
<https://collection.cooperhewitt.org/objects/18618197/> Erişim tarihi:
 14.05.2017

Tasarım dilini kolaj tekniğiyle oluşturmuş bir başka tasarımcı David Singer, Fillmore posterlerinin en tanınmış tasarımcılarından biridir. Fillmore Posterleri serisi, 1966 yılında The Jefferson Airplane grubunun konser reklamları için yapılan posterle başlamıştır. Dönemin meşhur rock konserlerinin menajeri Bill Graham tarafından sipariş edilen poster serisi 1972 yılında Rollin Stones konserine dek sürmüştür. David Singer konser etkinlikleri için 1969'dan 1990'a kadar toplamda 75 poster tasarlamıştır (Cernak, 2017).

Bilgisayar grafiklerinin tasarım alanındaki herşeyi yeniden tanımladığı dönemin hemen öncesinde, Singer'ın afiş tasarımları ağırlıklı olarak kolaj teknikleriyle oluşturulmuştur (Resim 90-91). Gelişen teknolojiye ayak uydurmasını bilen tasarımcı son dönem tasarımlarında yine kolaj tekniğinden vazgeçmeden dijital tasarım teknikleriyle oluşturduğu tasarımlarını üretmeye devam etmektedir (Cernak, 2017).



Resim 91 David Singer, Bill Graham Konser Afişi, 1970. Kaynak:

<http://www.davidsinger.com/artwork/fillmore-poster-bg-214>

Erişim tarihi: 14.05.2017



Resim 90 David Singer, Fillmore afişi, 1969. Kaynak:

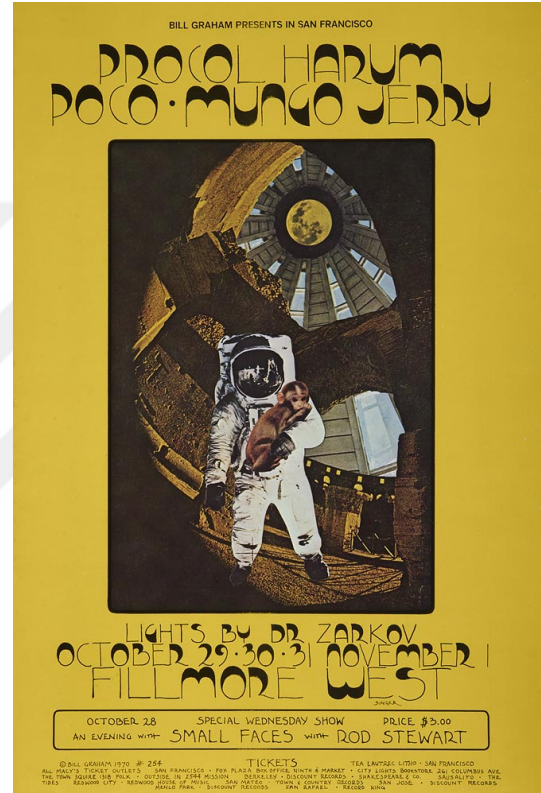
<http://www.davidsinger.com/artwork/fillmore-poster-bg-183> Erişim tarihi: 14.05.2017

1969'da kolaj işlerden oluşan portfolyosunu dönemin ünlü poster tasarımcılarından Victor Moscoso'ya sunmuştur. Saykodelik tasarımlarıyla adından söz ettiren Moscoso onu rock konserleri menajeri Bill Graham ile tanışmaya ikna edince, Singer'ın kariyerindeki en önemli adımlardan biri atılmış olacaktır. David Singer, Bill Graham tarafından sipariş edilen on iki poster tasarımı ile Fillmore Rock Konserleri Posterleri serisine dahil olmuş olur. Günümüzde koleksiyonerlerin yoğun ilgi gösterdiği ve yüksek bedellerle el değiştiren bu posterlerde, Singer'ın kolaj ağırlıklı özgün tasarımları kolayca farkedilir yapıdadır. Singer'ın kolaj tasarımları, Max Ernst ve Rene Magritte gibi sürrealistlerin etkisinde olmakla beraber, Art Deco ve Art Nouveau'nun yazı stilini taşımaktadır (Resim 92-93). Bill Graham için tasarladığı 80'e yakın posterin yanı sıra, *Carlos Santana*, *Rolling Stones* ve *The Who* da dahil olmak üzere pek çok ünlü

ismin ve müzik grubunun albüm kapaklarını ve posterlerini kolaj tekniğiyle harmanladığı tasarımlarıyla gerçekleştirmiş bir tasarımcıdır. Singer'ın tasarım üslubu, el yazısı tipografi ve buluntu görsellerin elle kesilip yapıştırılmasıyla oluşturulan kolajlardan, bilgisayar destekli tipografi ve kolajlara dönüşmüştür (FAMSF, David Singer, 2014).



Resim 93 David Singer, Fillmore Konser Afişi, 1970. Kaynak: <http://www.davidsinger.com/artwork/fillmore-poster-bg-253> Erişim tarihi: 14.05.2017



Resim 92 David Singer, Fillmore Konser afişi, 1970. Kaynak: <http://www.davidsinger.com/artwork/fillmore-re-poster-bg-254> Erişim tarihi: 14.05.2017

David Singer'ın ilk poster tasarımıyla konser posterlerinde dramatik bir dönüşüm başlamıştır. Kendinden önceki tasarımcıların daha serbest biçimli, spontane eserlerinin aksine, Singer'ın poster tasarımlarında dikkatlice planlanmış özenli kompozisyon kurulumu dikkati çekmektedir. David Singer alışlagelmiş poster tasarımlarındaki yazı stilinde de kendine özgü bir üslup ortaya koymuştur (Resim 90-91-92). Saykodelik posterlerin önemli unsurlarından halisünatif el yazısı formunu daha kontrollü bir el yazısı formatında, daha okunabilir bir linear stilde kullanmıştır (Wolfgangs, tarihsiz).

Araştırma kapsamında değinilmiş olan tasarımcıların çalışmaları incelendiğinde, postmodern görüntünün temsili haline gelmiş kolaj teknikleri, grafik tasarım alanında da kendine yer bulmuş, tasarımcıların çokça başvurduğu bir yöntem olarak karşımıza çıkmıştır. Kolaj bağlamında ele alınan bu isimler, iletişim problemlerini çözerken kolaj tekniklerini benimsemiş, teknolojiyle beraber evrilen bu tekniğin şekilden şekile girebilen yapısını avantaj olarak görmüşlerdir. Tezin sınırlılığı gereği 1980 yılına kadar olan örneklere yer verilmiş, 1980 sonrası postmodern üretimler araştırmaya dahil edilmemiştir. Bilgisayarın tasarım dünyasını köklü biçimde değiştirdiği dönemin ilk yılları tezin kapsamına girmiş, kolajın bilgisayar imkanlarıyla birleştiğinde ortaya çıkan görüntüsü ile ilgili bir giriş niteliği taşımıştır.

SONUÇ

“Kolaj, tek başına, yirminci yüzyılın sanatsal temsilinin en devrimci buluşudur” (Hoffman, 1989). Sanayi devrimiyle birlikte iletişim biçimlerindeki değişiklik ve büyük hızla artan görüntü üretimi, birbiriyle ilişkisiz, karmaşık birçok ögenin biraradalığını ortaya çıkarmıştır. Gelişen teknolojinin ve günlük yaşamın ürettiği hız, görüntülerin üst üste binmesine neden olmuş, görsel bombardımanına maruz kalma durumu ile birlikte algılama ve anlamlandırma kriterleri de değişmiştir. (Wolfram, 1975). Ardarda yaşanan iki Dünya savaşı sonrasında değişen toplumsal yapı, iletişim kanallarının çoğalması ve güçlenmesi, her tür estetik tavrın yayılmasına ve yeni bağlamlar içinde kullanılmasına neden olmuştur.

Kübitlerin gerçekliğe yeni biçim arayışları sırasında, kolajı keşfetmesiyle sanatsal ifadenin ne kadar sınırsız olabileceği anlaşılmıştır. Ekleme ve çıkarmaya dayalı, kimi zaman içinde şakacı ve oyuncu bir taraf taşıyan bu yenilik; çok anlamlılığı, dile ait göstergeler taşıması, kitle kültürüne ve modern hayata göndermeler yapmasıyla çağın ruhuna tamamen uymuştur. Katherine Hoffmann’ın dediği gibi; “Kolaj; sayısız yeni gerçekliğe öneri veya olanak sağlayabilecek çok katmanlı ve göstergeli yapısı nedeniyle, yirminci yüzyılın bütün sanat formlarının kusursuz tipik bir örneğidir” (Hoffman, 1989).

Tarihsel olan ile bağ kuran, hazır görüntüleri biraraya getirerek etkinleştiren, algılama ve anlam kurmada kültürel bellekten yararlanan dinamiklerle iletişim kuran bir tavır olarak kolaj, görüntünün anlamlandırılması ve algılanmasında etkili bir yöntem olarak değerlendirilmektedir (Tirek, 2011). Yapılan araştırmada, kolajın, grafik tasarım bağlamında görsel dili şekillendiren önemli etkileri olduğu tespit edilmiştir. ‘Nesnenin parçalanıp, farklı bir anlatım biçimiyle tekrar bir araya getirilmesi’ temel ilkesi ve ilgisiz harf formlarının üst üste bindirilmesiyle oluşmuş sözcük parçalarının kullanıldığı harf/görüntü kolajları, grafik tasarım için, özgün ve anlatım gücü yüksek bir iletişim yöntemi anlamına gelmiştir. Matbaa ve fotoğraf teknolojisindeki gelişmeler, tasarımda bu yeni görsel dilin oluşmasına olanak tanımıştır. Layout düzenine yeni bir potansiyel kazandıran fotoğraf kolajları, metin ve imgelerin birlikte kullanımını kolaylaştırmıştır.

Geçtiğimiz yüzyılı şekillendiren geniş katılımlı toplumsal hareketler görselliğe gerçek bir değer atfederek varolmuşlardır. Ekim Devrimi, Dada hareketi, Punk hareketi Feminist hareket gibi toplumsal hareketler kendi görsel tarzlarını felsefelerinden yola çıkarak oluşturmuş, kendilerini görünür kılmışlardır. Dadanın politik duruşu ve bu duruşu kolaj teknikleriyle görselleştirmeleri, kendilerinden sonra gelen sanat akımlarını ve toplumsal hareketleri etkilemiştir. Modern sanat akımlarında kolaj teknikleri, anlam yaratmak ve anlamsızlığa vurgu yapmak için kullanılmış, 1950 ve 1960'lı yıllarda hem gündelik hayatın görsel dilini hem de sanat üretiminin belirleyici karakterini oluşturmuştur.

1960'lı yılların sanatının verdiği esinle gerçeklik algısında ve gündelik olanın değerlendirilmesinde keskin kırılmalar yaşanmaya başlanmıştır. Artan toplumsal ve sosyal hareketler, siyahların, kadınların ve diğer toplumsal grupların hakları için verdikleri mücadeleler, görüntünün politik amaçlı kullanımını yeniden gündeme getirmiştir. 1960- 80 yıllarında Amerika'da yaşanan toplumsal ve siyasi olayların etkisi ve tüketim odaklı günlük yaşam, sanat ve tasarım alanında postmodernist düşünceye ortam sağlamıştır.

Postmodern dönem insanı için *kışkırtma* ve *başkaldırı* anahtar kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Varolan sosyo-ekonomik şartlar içinde -sürecin kendi kimliği göz önüne alındığında- tasarımcının kimliğini bulabilme adına gerçekleştirdiği her eylemde bireyselliğe yönelmiş olması olağandır. Araştırmada varılan bir başka tespit; postmodern dönemin bireyselci, eklektik ve yapıbozumcu tasarım dili, kendine modern dönemin tasarım özelliklerini referans alarak gelişmiştir. Bu durum tezde incelenen birçok tasarımcının çalışması üzerinde belirlenmiştir.

Postmodern tasarımın önemli temsilcileri olan Wolfgang Weingart, April Greiman, Dan Firedman, Ivan Chermayeff ve David Singer gibi tasarımcılar yüzyılın görüntü üretimine hakim olan 'kolaj estetiğini' etkili bir biçimde kullanmışlardır. Amerika ve İngiltere'de birbirinden beslenerek eş zamanlı olarak gelişen Punk, döneminin oldukça ses getiren hareketi olarak, görsel kimliğini kolaj teknikleri üzerine

kurmuştur. Bunun sebepleri arasında, basılı malzemelerini hızlı ve ucuza getirmek istemeleri, var olan materyalleri alıp dönüştürerek vermek istedikleri mesajı daha etkili kılmak istemeleri sayılabilmektedir.

Günümüzde kolajla birlikte, mekândan bağımsız, sonsuz derecede çoğalabilen, her türlü müdahaleyi olanaklı kılan ve yine sonsuz bir şekilde anlamlandırılabilen bir durum tarif edilmektedir. İçinde yaşamakta olduğumuz enformasyon toplumu, iletişim üzerinden organize olmakta ve sonsuz bir şekilde dolaşıma giren bilgi, kullanımı oranında kendini yeniden üretmektedir. Yeniden üretilebilirlik geçmişin bir malzeme deposu olması ve görsellik çağının getirdikleriyle kolaj teknikleri bambaşka bir boyuta evrilmekte, günümüz sanat ve tasarım disiplinlerinde önemini sürdürmektedir. Çağımızın ruhunu yakalayabilme yetisine sahip bir üretim biçimi olup, gelişen teknolojilerle kendini geliştirmekte, yeni imkanlar sunmakta, bugün dünyadaki her medyumda kendisini yer bulmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ADES, D. (1976). *Photomontage*. London: Thames and Hudson.
- AMAYA, M. (1965). *Pop as Art*. London: Studio Vista.
- ANTMEN, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ARAGON, L. (2015). *Kolajlar*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- ARMSTRONG, H. (2014). *Grafik Tasarım Kuramı, Tasarım Alanından Okumalar*. (M. E. Uslu, Çev.) İstanbul: EspasYayınları.
- BARNARD, M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. İstanbul: Ütopya Yayınları.
- BECER, E. (2007). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Yayınevi.
- BECER, E. (2011). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Yayınevi.
- BRIGADIER, A. (1972). *Collage a Complete Guide for Artists*. New York: Watson-Guptill Publications.
- BUCHLOH, B. (1989). *The Contest of Meaning, "Faktura and Faktography"*. New York: Massachusetts Institute of Technology.
- CLARK, T. (2004). *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. (Esin Hoşsucu, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- CONNOR, S. (2015). *Postmodernist Kültür*. (D. Şahiner, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- COSER, L. A. (1984). *Refugee Scholars in America, Their Impact and Their Experiences*. New Heaven and London: Yale University Press.
- CROWLEY, D., JOBLING, P. (1996). *Graphic Design: Reproduction & Representation Since 1800*. Manchester: Manchester University Press.
- DURANAY, H. (2016). *Dada Bir Armadillodur*. Kocaeli: Kült Neşriyat.
- ERDEN, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- ESKİLSON, S. J. (2007). *Graphic Design a New History*. London: Laurence King Publishing.
- FEATHERSTONE, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (Cilt 3. Basım). (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FINEBERG, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- GÜLSOY, T. (1999). *Reklam Terimleri ve Kavramlara Sözlüğü*. İstanbul: Adam Yayınları.
- GENÇ, A. (1983). *Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümüne ilişkin Bir Yöntem Araştırması*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- HARVEY, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu* (Cilt 3. basım). (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- HEBDİGE, D. (2004). *Altkültür: Tarzın Anlamı*. İstanbul: Babil Yayınları.
- HELLER, S. (1989). Interviews with Designers. *Graphic Design in America*. içinde New York: Walker Art Center.
- HOFFMAN, K. (1989). Collage In The Twentieth Century. K. Hoffman içinde, *Collage: Critical Views*. Michigan: UMI Researc Press.
- KIBRIS, B. (2007). *Ivan Vhermayeff: Kolajlar ve Küçük Heykeller*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- KRAUSSE, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (D. Zaptçioğlu, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- LUPTON, E., MILLER, J. A. (1989). A Timeline of American Graphic Design, 1829-1989. *Graphic Design in America, A Visual Language* (s. 50). içinde New York: Walker Art Center.
- LYNTON, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- LYOTARD, J.-F. (1997). *Postmodern Durum*. (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- MCMURRAY, J. (2011). *Taking Punk to the Masses: From Nowhere to Nevermind*. Washington: Fantagraphics Books.
- MEGGS, P. (2006). *A history of Graphic Design*. ABD: John Wiley & Sans Inc.

MOUNT, C. (1997). *Stenberg Brothers, Constructing A Revolution in Soviet Design*. New York: The Museum of Modern Art.

PECK, A. (1991). *Uncovering the Sixties*. New York: The Citadel Underground.

POYNOR, R. (2003). *No More Rules Graphic Design and Postmodernizm*. North America: Yale University Press.

REMINGTON, R. (2003). *American Modernism-Graphic Design, 1920 to 1960*. New Haven: Yale University Press.

SÖZEN, M., TANYELİ, U. (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

SHINER, L. (2004). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SİM, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (A. U. Mukadder Erkan, Çev.) Ankara: Babil Yayıncılık.

WOLFRAM, E. (1975). *History of Collage, An Anthology of Collage, Assemblage and Event Structures*. New York: Studio Vista.

YOUNG, T. H. (1999). *Punk, Bir Alt Kültürün Oluşumu*. Ankara: Dost Kitabevi.

Süreli Yayınlar

AKAY, A. (1990, Kasım). Postmodernizm: "Önce" ve "Sonra"nın Ötesi. *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, 85.

ASLAN, S., YILMAZ, A. (tarihsiz). Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm. *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(2).

GÜRSOYTRAK, H. (2003). Ay'daki Ayakkabılar: Kolaj, Montaj ve Yüzyıl Sanatı. *Genç Sanat Dergisi*, Sayı 105.

HELLER, S; Chwast, S. (1992, Mart). Viktoria Döneminden Post-Modern'e Grafik Tarzlar. *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*.

HUYSEN, A. (1988). *Saklı Diyalektik: Avangard-Teknoloji-Kitle Kültürü*, (Çev. Serdar Erener), *Defter dergisi*, Sayı 7, s.62.

KÖKSAL, A. (1990, Kasım). Postmodernizm ya da Sözün Tükenişi. *Arredamento Dekorasyon Dergisi*.

ÖZTUNA, Y. (2008). Amerikan Ekonomik Krizi ve Afiş Tasarımı. *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi* sayı 25.

ÖZTUNA, Y. (2006, Kasım). Hegemonyaları Kıran Coşku Wolfgang Weingart. *Grafik Tasarım Dergisi*.

ÖZTUNA, Y. (2006). İngiliz Punk Hareketi ve Grafik Tasarım. *Grafik Tasarım Dergisi*.

ÖZTUNA, Y. (2007, Kasım). Dadaizm ve Grafik Tasarım. *Grafik Tasarım Dergisi* sayı 14.

ÖZTUNA, Y. (2007, Kasım). Fütürizm ve Tipografi. *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*.

ÖZTUNA, Y. (2007, Eylül). Reklam İnşaatçısı: Alexander Mikhailovich Rodchenko. *Grafik Tasarım Dergisi*.

Kitap Bölümü

BRYNE, C., M. W. (2001). A Brave New World: Understanding Deconstruction. *Graphic Design History*. New York: Allworth Press.

CABANNE, P. (2009). Kolajlar. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 324). İstanbul: Alkım Yayınevi.

PICHE, T. (2002). The Sum og Its Attributes: A Brief History of Collage in the Twentieth Century. T. Piche içinde, *Collage Culture in Post-War America*. New York: Everson Museum of Art.

RESTANY, P. (2006). Pop Art., *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

SANOUILLET, M. (2009). Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York. *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım Kitabevi.

YORGANCIOĞLU, D. (2009). 20. yüzyılın ilk yarısında Bauhaus Fikirlerinin Amerika Kıtasındaki Yolculuğu. *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Basılmamış Kaynaklar

- Akgül, R. F. (2008). *1980'lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstructivism)*. Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Doğan, E. (2015). *1930-1945 Arası Amerikan ve Alman Propaganda Afişleri ve Grafik İkonlar*. Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Özkan, B. U. (2014). *Tasarımı Sanata, Tasarımcıyı İse Sanatçıya Yaklaştıran Süreçte Tipografinin Tasarım Nesnesine Dönüşmesi*. Sanatta Yeterlik Tezi İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Tirek, M. D. (2005). *Türkiye'de Endüstriyel Olmayan Grafik Üretim*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Tirek, M. D. (2011). *Basılı Grafik Ürünlerde Bilinen Görseller Üzerinden Yeni Anlamlar Kurmak*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

İnternet Kaynakları

- ABD'nin kısa tarihi*. (tarihsiz). 25 Haziran 2017 tarihinde ABD Dışişleri Bakanlığı: http://photos.state.gov/libraries/turkey/231771/PDFs/abd_kisa_tarih.pdf adresinden alındı
- AIGA. (1998). *April Greiman*. 20 Haziran 2017 tarihinde The American Institute of Graphic Arts: <http://www.aiga.org/medalist-aprilgreiman> adresinden alındı
- CERNAK, N. (2017). *David Singer*. 14 Mayıs 2017 tarihinde Moonalice Posters: <https://www.moonaliceposters.com/artists/david-singer/> adresinden alındı
- David Singer*. (2014). 14 Mayıs 2017 tarihinde Fine Arts Museums of San Francisco: <https://art.famsf.org/david-singer> adresinden alındı
- DAVIS, B. (2006). 2016 tarihinde Artnet: www.artnet.com adresinden alındı
- Eduardo Paolozzi*. (2008). 15 Mayıs 2017 tarihinde tate.org: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-dr-pepper-t06935> adresinden alındı
- Eklektisizm*. (tarih yok). 04 Haziran 2017 tarihinde Türkçebilgi: <https://www.turkcebilgi.com/eklektisizm> adresinden alındı
- GLASER, M. (1976). *Henry Wolf*. 27 Haziran 2017 tarihinde aiga.org: <http://www.aiga.org/medalist-henrywolf> adresinden alındı

GREENBERG, C. (tarih yok). *Collage*. 07 Temmuz 2016 tarihinde <http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.html> adresinden alındı

KEDDY, J. (1998). *Graphic Design in Postmodern Era*. 10 Mayıs 2017 tarihinde www.emigre.com: <http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=20> adresinden alındı

Poster, California Institute of the Arts, 1978. (tarihsiz). 04 Mayıs 2017 tarihinde cooperhewitt: <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18617589/> adresinden alındı

Punk Fanzines. (tarihsiz). Mayıs 2017 tarihinde bl.uk: <http://www.bl.uk/learning/histcitizen/21cc/counterculture/doityourself/punkfanzines/punkfanzines.html> adresinden alındı

REMINGTON, R. (1992, Mart 1). *Lester Beall*. 08 Nisan 2017 tarihinde aiga: <http://www.aiga.org/medalist-lesterbeall> adresinden alındı

STAFF, H. (2009). (A+E Networks) 25 Haziran 2017 tarihinde History.com: <http://www.history.com/topics/vietnam-war/vietnam-war-history> adresinden alındı

STAFF, H. (2010). *Martin Luther King Jr Assassination*. 25 Haziran 2017 tarihinde History.com: <http://www.history.com/topics/black-history/martin-luther-king-jr-assassination> adresinden alındı

The Visionary Photomontages of Herbert Bayer, 1929-1936. (tarih yok). 17 Mart 2017 tarihinde Santa Barbara Museum of Art: <https://www.sbma.net/exhibitions/bayer> adresinden alındı

The Who Poster. (tarihsiz). 20 Mayıs 2017 tarihinde Wolfgang's: <https://www.wolgangs.com/the-who/posters/poster/BG178.html> adresinden alındı

Getty Museum, *Tumultuous Assembly: Visual Poems of the Italian Futurists*. (2007, OCAK 1). 10 Mart 2017 tarihinde getty museum: <http://www.getty.edu/art/exhibitions/tumultuous/> adresinden alındı

Usemb (tarihsiz). *Amerikan Tarihinin Ana Hatları*. 13 Haziran 2017 tarihinde U.S. Embassy Ankara: <http://www.usemb-ankara.org.tr/ABDAnaHatlar/Tarih.htm#b11> adresinden alındı

Independent (tarihsiz). Mayıs 2017 tarihinde Independent.co.uk: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/sniffin-glue-a-fanzine-that-epitomized-punk-a7023131.html> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Şerife ASLAN YAVAŞCA

Doğum yılı: 1988

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2010, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü

Lise: 2006, Çorlu Ticaret Borsası Anadolu Lisesi

İş tecrübesi: 2013-2017, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Araştırma Görevlisi

Seçilmiş Sergiler:

“Sınırları Geçerken” yarışma seçkisi sergisi, Grafist 20, İstanbul, 2016

“Boşluk” DEU GSF Grafik Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi, 2016

“Göç” temalı Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi Jürili Sergisi, 2016

“Punktum” Deneyisel Tasarım Dersi Sergisi, 2016

“PLEİN-AİR'15, XXV. Uluslararası Sanatçı Kolonisi” Sergisi, Macaristan, 2015

“Dönüşüm” temalı Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi Sergisi, 2014

“Gözardı” Deneyisel Tasarım Dersi Sergisi, DEÜ GSF Sergi Salonu, 2014