

ENDÜSTRİ ÇAĞINDA GRAFİK TASARIM

Oğuz TUNÇEL

Dr. Öğr. Üyesi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, oguztuncel06@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6697-1454

Tunçel, Oğuz. "Endüstri Çağında Grafik Tasarım". idil, 93 (2022 Mayıs): s. 699-710. doi: 10.7816/idil-11-93-06

ÖZ

20. yüzyılın başlarında yaşanan Birinci Dünya Savaşı ve bilimsel/teknolojik gelişmelerle hız kazanan sanayileşme Avrupa tarihinde önemli bir yer tutar. Savaşın yıkıcı sonuçlarının yanısıra sanayileşmenin getirdiği yeni üretim biçimi, toplumsal ve ekonomik alanda köklü değişikliklere neden olur. Sermaye artışının ve seri üretimin getirdiği yeni olanaklar, sanayiye dayalı yeni bir yaşam tarzı ortaya çıkarır. Toplumsal alanı şekillendiren tüketime dayalı yeni yaşam biçimi, kültürel ve sanatsal alanı da derinden etkiler. Geleneksel yöntemlerden seri üretime geçiş sanatçıları yeni arayışlara iter. Endüstrinin getirdiği yeni kültürü sorgulayan sanatçılar, makine üretimi klişe biçimlere karşı yeni bir estetik arayışa yönelir. Gelenegın sorgulandığı, nitelsiz sanayi ürünlerine karşı toplumsal beğeni ve yaratıcılığı teşvik eden fikirlerin ağırlık kazandığı bu dönemde, endüstri ile sanat arasında yeni bir ilişki kurulur. Sanayi çağının ruhunu yakalamaya çalışan öncü sanatçılar tarafından ortaya konulan yeni fikir ve eserler, etkisini bugün de hissettiğimiz modern sanatın temelini atar. Bireysel yaratıcılığa dayalı yeni ifade biçimlerinin öne çıktığı bu dönem, modern grafik tasarımın şekillenmesine de öncülük eder. Deneyisel çalışmalarla grafik biçim dilini zenginleştirmeye çalışan sanatçılar, keşfettikleri yeni ifade biçimleriyle yaratıcı tasarımın temelini atar. Bu bağlamda düşünüldüğünde bu çalışma; 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da ortaya çıkan ve bütün sanat dallarını derinden etkileyen modernist fikirlerin grafik tasarıma etkisini, sanatçıların ortaya koyduğu eserler üzerinden araştırır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Modernizm, Endüstri Devrimi, Makineleşme, Modern Sanat Akımları

Makale Bilgisi:

Geliş: 29 Ocak 2022

Düzeltilme: 22 Mart 2022

Kabul: 24 Mart 2022

Giriş

18. ve 19. yüzyılda sanayi devrimiyle birlikte, geleneksel toplum düzeninden kopuşun yaşandığı Kıta Avrupası'nda makineleşme, şehirleşme, kapitalizm gibi yeni kavramlar ortaya çıkmıştır. İngiltere başta olmak üzere, yeni buluşların etkisiyle hızla sanayileşen Batı Avrupa ülkelerinde yaşanan bu gelişmeler ekonomik alanda ve sosyal yapıda köklü değişikliklere neden olmuştur. Artan makineleşmeyle birlikte çok sayıda ürünün hızlı ve seri şekilde üretildiği bir döneme girilirken, sanayi ve tüketime dayalı yeni yaşam biçimi kendi kurallarıyla toplumsal alanı şekillendirmeye başlamış, yaşanan bu değişim sanatsal alanda da karşılık bulmuştur. Teknolojik ve bilimsel gelişmelere paralel kırsal nüfusun hızla şehirlere aktığı sanayi toplumunda, eski kuralları ve geleneği sorgulayan yenilikçi fikirler ortaya çıkmıştır. Marx'ın ifadesiyle "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir çağda (Harvey, 2014: 24) radikal bir dönüşüme tanıklık eden Avrupalı düşünürler ve sanatçılar, sanayinin ürettiği klişe ürün ve biçimlere karşı yeni bir estetik arayış içerisine girmiştir. Başta İngiltere olmak üzere Almanya, Belçika ve Fransa gibi sanayileşmiş ülkelerde, birbirini tekrar eden niteliksiz makine üretimlerine karşı yaratıcılığı teşvik eden yeni akımlar doğmuştur (Weill, 2012: 13-15).

Seri üretim kültürüne karşıt fikirler öne süren düşünürlerin başında gelen John Ruskin, sanat ve zanaat alanında yaşanan düşüşün toplumsal beğeniyi körelttiğini savunur. Ona göre, estetik kaygıdan uzak makine üretimi mallar sanatı ve güzelliği yok eder. Güzelliğe olan duyarlılığın ve sanat ile yaşam arasındaki ilişkinin azaldığı bir dönemi eleştiren Ruskin, kaba ve standard forma sahip endüstriyel ürünlere karşı çıkar. Üretim biçiminin, üretilen ürünlerin ve toplumsal yapının değiştiği Modernizmin erken döneminde, endüstriyel tasarıma uzak kalan sanatçının, makine karşısında her geçen gün zayıflayan gücünü eleştirir. Sanatın kaderinin, toplumsal kaderle yakından ilişkisini dile getiren Ruskin, sanatın toplumsal gereksinimi karşılama gerektğini savunur (Hauser, 2006: 285-286). Endüstriyel üretim ile sanat arasında yeni bir ilişkinin kurulduğu bu dönemde, sanatçının üretimden ve toplumdan uzaklaşmadığı sürece sanatın da değer kazanacağı fikri ağırlık kazanır.

Ruskin'in sanat, toplum ve makineleşme üzerine ortaya koyduğu fikirlerden ilham alan William Morris ise, makineleşme çağında sanatsal zevkin yok olduğunu savunur. Makineleşmenin, sanatsal ve toplumsal yozlaşmaya neden olduğunu vurgulayan Morris, makineleşmeye karşı çıkarak sanat ve el sanatlarını bir araya getiren, 'Arts and Crafts' hareketinin öncülüğünü yapar. Makineleşmenin insan emeği ve sanatını yok ettiğini, bu yüzden Ortaçağ'da olduğu gibi sanat ve zanaatı birleştiren bir yaklaşımın gerekliliğini vurgular. Sanatın, ahlakın, siyaset ve dinin hep bir arada, bir bütün olarak varolduğu eski günlerdeki kültürel entegrasyona geri dönüşmesi çağrısını yapan Morris (Dorner, 1938: 12), sanatın günlük yaşamdan dışlanmadan, hayata güzellik katan işlevini yeniden yerine getirmesi gerektiğini savunur. Sanatçının elinin değmediği, onun enerjisini ve duygularını üzerinde taşımayan fabrikasyon ürünleri, ruhsuz ve ölü nesneler olarak nitelendiren Morris'in, makineleşmeye karşı çıkan katı fikirleri zamanla yumuşar. Makinenin üretimdeki artan gücünü göz ardı etmeyen Morris, makine ile yapılan bazı işlerin elde, elde yapılan bazı işlerin ise makine ile yapılabileceğini söyleyerek, böylece makinenin kölesi olmaktan kurtulup, efendisi olunabileceğini belirtir (Benevolo, 1981: 212).

Morris'in makineleşme karşısında el sanatlarını canlandırma gayreti ve sanat-zanaat ayrımını ortadan kaldıran fikirleri, zamanla takipçilerinin teknolojiyle ilişki kurmasının önünü açar. Onun estetik ilkelerine bağlı kalan sanatçı ve tasarımcılar, bu prensipleri endüstriyel üretime uyarlayarak, işlevsel makine ürünlerine estetik değer katan organizasyonlarda yer almaya başlar (Aynsley, 2001: 15). Endüstrileşme karşısında, el emeğine dayanan zanaatsal üretimi destekleyen Morris'in, güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar arasında köprü kuran görüşleri (Benevolo, 1981: 214), Avrupa'ya yayılarak Bauhaus gibi birçok modernist akıma öncülük eder. İngiltere'de ortaya çıkan, 'Arts and Crafts' hareketi, akademilerde verilen sanat eğitimi değiştirerek, endüstriyel tasarım ihtiyacını karşılayan, uygulamalı güzel sanat eğitimi başlatır (McDonald, 2004: 33).

İngiltere'de William Morris'in ortaya attığı fikirler, küresel rekabetin yaşandığı Almanya'da da karşılık bulur. Almanya'da Hermann Muthesius, "makine stili" ile William Morris'in "sanat ve zanaat" hareketi arasında bir sentez arayışındadır. Bu amaçla, akademilerdeki en iyi sanatçı ve zanaatçıları, endüstri ile tanıştırmak ticaret, sanayi ve sanat arasında işbirliğini güçlendirmek amacıyla 1907'de Deutsche Werkbund'u (Alman Zanaatçılar Birliği) kurar. Birliğin ilk toplantısında Theodor Fischer'in, "Kaliteli üretim için, seri üretim ve işbölümü yapılmalıdır" sözü, Morris'in el işçiliğine dayalı zanaat fikrini farklı bir aşamaya getirerek, sanatçıları tıpkı bir mühendis gibi endüstrinin hizmetine kazandırma çabasına işaret eder. Sanat ve endüstri arasındaki ilişkinin giderek önem kazandığı bu dönemde sanatın, sanatçının ve sanayileşmiş bir toplumun uzlaştırılması gerektiğine inanan Van de Velde, Walter Gropius gibi isimler, endüstrinin gereksinimini karşılayacak tasarımcıların yetiştirilmesi için, Almanya'da uygulamalı sanat eğitimi veren okulların açılmasına öncülük eder (Dorner, 1938: 13-14). Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde modernleşmeyi esas alan fikirlerin yayıldığı bu dönemde, İngiltere'de Ruskin ve Morris, Belçika'da Van de Velde, Almanya'da

Behrens gibi sanatçılar, endüstriyel dünya ile sanat arasında yeni bir ilişki kurmanın yollarını arar (Antmen, 2009: 118). Yaratıcı sanatçıların ortaya koyduğu yeni öğretim metodlarıyla şekillenen yeni sanat ve zanaat okulları, üretim ve tasarıma odaklanan birer atölyeye dönüşerek, sanat ve teknolojiyi bir araya getiren modern çağın, işlevsel ve estetik standartlarını belirleyen yeni görünüm hedefler. Bu amaçla Almanya'da tasarım araştırmalarıyla öne çıkan Bauhaus, ortaya attığı yeni fikirlerle makine çağının tasarım sorununa eğilerek, modern tasarımda önemli bir merkez haline gelir.

1919'da Alman mimar ve tasarımcı Walter Gropius öncülüğünde kurulan Bauhaus Tasarım Okulu, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatları birbirine yaklaştıran çok yönlü bir tasarım felsefesiyle modern sanatın yenilikçi değerlerini yansıtır. Hem teorik sanat eğitimi hem de uygulamalı atölye derslerini içeren bir müfredata sahip olan Bauhaus, kuruluş manifestosunda belirtildiği şekilde, sanatçı ile zanaatkarlar arasındaki ayrıma karşı çıkarak, her iki meslek alanının etkileşim içinde olduğu bir ortamı savunur (Bingöl, 1993: 7). Sanat ve tekniği bir araya getirerek modernist yeni biçimler ortaya koyan Bauhaus, fonksiyonel ve yapı temelli bir yaklaşım benimser (Turani, 2019: 626). Sanatın, endüstriyel yaşamın her alanına nüfuz etmesi gerektiğini ve bu süreçte sanatçıya önemli görevler düştüğünü savunur. Modern toplumun sorunlarını dile getiren ve kitlelerin gereksinimlerine karşılık veren bir sanatçı tipi hedefler. Tüm görsel sanatları bir bütün olarak kavrayan Bauhaus, toplumla sanatı, sanatla endüstriyi birleştiren, sanatın tüm yaşam alanını kapsadığı yeni bir ortam yaratmayı amaçlar (Erkmen, 2017: 20).

Bauhaus'un teknoloji ve sanatı, modern yeni mimari tarzla sentezlendiği örnekler, zamanla sanatın tüm alanlarına yayılarak ortak bir tasarım dili oluşturur. Biçimin işlevi takip ettiği, geometrik formlardan oluşan strüktürler ve minimalist etkilerin hissedildiği, kendine özgü modernist bir yaklaşım sergiler. Modern sanatın yenilikçi, nesnel, işlevsel ve gereksiz detaylardan arınmış açık ve sade formlarını yansıtır. 1919-1933 yılları arasında Avrupa'da ve sonrasında Amerika'da faaliyetlerini sürdüren Bauhaus, yetiştirdiği genç sanatçı ve tasarımcılarla modern tasarıma yön verir. Johannes Itten, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Adolf Meyer, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky ve Laszlo Moholy-Nagy gibi mimariden resme, heykelden tasarıma geniş bir alanda birçok bağımsız sanatçıyı yeteneklerine göre ortak bir üretimde bulunmaya teşvik eden Bauhaus, sanatçılar arası işbirliğine önem verir. Sanat ve zanaatı birleştirerek, dönemin sanat anlayışına yeni bir soluk getiren Bauhaus, tüm güzel sanatları mimarlık çatısı altında bütünleştiren, ortak bir tasarım kültürü ve sanatçı tipi hedefler. Böylece modern dönemin sanatçısı, endüstrinin ihtiyacını karşılayan estetik üretimlerle, topluma ve ekonomiye katkı sağlayacaktır (Whitford, 1992: 32).

Modern Grafik Tasarımın Yeni İfade Biçimleri

Sanayi devrimi ve ardından yaşanan 1. Dünya Savaşı, tüm Avrupa'yı sosyal ve ekonomik açıdan derinden etkiler. Savaşın ağır sonuçlarının hissedildiği bu dönemde, toplumda kendilerine yeni bir rol arayan sanatçıların çabaları giderek yoğunlaşır. Savaş sonrası toplumsal değişimi savunan pekçok düşünür ve sanatçının öne sürdüğü yeni fikirler, sanat ve tasarım alanında yeni bir çığır açar. Sanatçılar arasında ateşli tartışmaların yaşandığı bu verimli atmosfer Kübizm, Fütürizm, Dada, Sürrealizm, De Stijl, Süprematizm, Konstrüktivizm gibi birçok modern akımın doğmasına öncülük eder. Kurulu düzene karşı radikal tutum sergileyen sanatçılar, eserlerinde geleneği sorgulayan yaratıcı tasarımlara yönelir. Rönesans geleneğini terk ederek, dünyaya yeni ve farklı açılardan bakmayı başaran Picasso ve Braque gibi Kübist sanatçılar, nesneyi ve gerçeği sorgulayan çalışmalarıyla yeni bir döneme geçişin ilk örneklerini verir (Yılmaz, 2005: 45).

Sosyal, siyasal ve ekonomik alanda köklü değişimlerin yaşandığı 1920'lerde hızla sanayileşen ve kentleşen Batı toplumu, makineleşmeyle birlikte toplumda giderek yalnızlaşan bireyin sorunlarına eğilir. Sanat ve tasarım alanında yaşanan bu gelişmeler 20. yüzyıl Avrupa sanatının şekillenmesinde etkili olur. Gerçekliğin fiziksel temsilinin ötesine geçmeye çabalayan sanatçıların ortaya koyduğu farklı bakış açıları ve yenilikçi girişimler modern sanatın temelini atar. Yeni dünyanın 'modern' tarzını belirleme mücadelesine giren sanatçı ve tasarımcılar, deneysel çalışmalarıyla işlevsel form ve alışılmadık biçimlere yönelir (Ambrose ve Harris, 2006: 38). Kübizmin etkili olduğu ve bir dizi modern sanat hareketinin filizlendiği bu yıllarda İtalya'da ortaya çıkan Fütürist sanatçılar, başta Filippo Tommaso Marinetti olmak üzere makineleşmeyi, endüstriyi, hızı, bilim ve modern çağın değerlerini yücelterek insanlığın doğaya karşı elde ettiği zaferi savunur. Modern yaşamın gereklerine uygun dinamik bir tasarım öngören Fütüristler, teknoloji ve bilimi çağrıştıran diyagonal ve eliptik bir konstrüksiyon temelinde, duygu yükü ağır görsel bir dil geliştirir (Bektaş, 1992: 32).

Fransa'da ise yerleşik değerlere ve alışkanlıklara karşı sınırsız özgürlük peşinde koşan Tristan Tzara ve Marcell Duchamp gibi bir grup genç sanatçı, savaşın getirdiği yıkımı ve barbarlığı protesto ederek Dada akımına öncülük eder. Entelektüel katılığa boğulmuş sanatsal düzene ve burjuva estetiğine karşı sistematik bir direniş gösteren Dadacılar, yerleşik düzene muhalif sarsıcı bir dil ve biçim geliştirir (Hauser, 2006: 383).

Tipografik öğeler ve görsel işaretlerin bir arada kullanıldığı kolajlar, basılı nesnelerden kesilen parçaların aynı zemin üzerine yapıştırılıp birleştirildiği fotomontajlar, Dada'nın güçlü ve kışkırtıcı dilini gösteren iletişim yöntemleri olarak modern sanatı doğrudan etkiler. Zamanla sürrealizme yönelen Dadacı sanatçılar, gerçek olarak kabul edilenin arkasındaki 'daha gerçek bir dünyayı' bilinçaltı, sezgi ve düşleriyle bulmaya çalışır. Andre Breton, Joan Miro, Max Ernst ve Salvador Dali gibi sürrealistler ve 1917 Sovyet Devrimiyle birlikte Rusya'da Tatlin, Rodchenko ve Lissitzky önderliğinde, toplum için sanat anlayışıyla endüstri tasarımı ve geometrik kompozisyonlarıyla öne çıkan konstrüktivist (yapısalcı) sanatçılar düşünüldüğünde, Avrupa'da oldukça canlı bir sanatsal ortam yaşanır (Becer, 2011: 101-103). Sanatçılar arası etkileşimin arttığı bu ortamda, Batı Avrupa'da ortaya çıkan sanat hareketleri birbirini etkileyerek hızla yayılır. 1908'de Kübizmin ilk günlerinden, 1933'te Almanya'da iktidara gelen Hitler'in yükselişine kadar, Avrupa modernizmi güzel sanatlar, tasarım ve mimarlık alanında birçok sanatçı ve tasarımcının yetişmesine öncülük eder. Savaş, ölüm, sanat, makineleşme, hareket ve geleceğe olan inancın birleşiminden doğan yeni kavramlar, bu dönemin şekillenmesinde anahtar rol oynar (Arntson, 2012: 24).

20. yüzyılın başlarında toplumsal alanda yaşanan hızlı değişim ve teknolojik gelişimle birlikte artan kitlesel üretim, grafik tasarım ve tipografi alanında yeni bir dönüşüme kapı aralar. O zamana dek el sanatlarını endüstriyel üretimden üstün tutan Arts and Crafts ve Art Nouveau akımlarının etkisinde kalan grafik tasarım, zamanla endüstriyel bir dünya görüşüne sahip Kübizm, Dada, Sürrealizm, Konstrüktivizm, De Stijl gibi modern sanat akımlarının yeni ifade aracı haline gelir (Bektaş, 1992: 39). Resim sanatından bağımsız olarak tipografi, fotoğraf ve modern baskı teknolojisini kullanarak kendine özgü yeni bir görsel dil yaratan grafik tasarım, Avrupa'da yenilik peşinde koşan tasarımcıların deneysel çalışmalarıyla önemli ilerlemeler kaydeder. Modernizm öncesi dönemin dekoratif ve süslemeci geleneğini sorgulayan tasarımcılar, sadelik ve işlevselliğe yönelir. O zamana kadar grafik tasarımda çokça tercih edilen simetrik düzen, illüstrasyon ve süslü yazılar yerini tasarıma yeni bir soluk getiren asimetrik düzen, beyaz alan, fotoğraf, düz ve sade yazı tiplerine bırakır. Endüstri ve sanatı bir araya getirmeye çalışan Peter Behrens, Henry van de Velde, Jan Tschichold gibi sanatçılar yalın, açık ve elit bir tasarım anlayışıyla, modern tasarıma öncülük eder (Hollis, 2006: 16).

Seri üretim karşısında el işçiliğinin desteklenmesi gerektiğini savunan Art Nouveau ve Arts and Crafts akımlarının Avrupa'da etkisini yitirmesiyle birlikte ortaya çıkan modernist hareketler, yirminci yüzyılın estetik bilincinin şekillenmesinde etkili olur. Bu hareketlerin başında gelen Bauhaus, başlangıçta el sanatlarına yönelse de sanayileşmenin etkisiyle birlikte endüstriyel sorunlara eğilir. Modernizmle birlikte işlevsellik, yenilik ve bütünsellik gibi kavramların öne çıktığı bu dönemde, sanat ve endüstri arasında işbirliğini temel alan Bauhaus, modern tasarımın gelişimine katkı sağlayan en güçlü akımlardan biri haline gelir (Bingöl, 1985: 25). Soyut çalışmalarıyla öne çıkan Belçikalı Art Nouveau sanatçısı Henry van de Velde, mimarlık eğitimi için geldiği Almanya'da, sanata dair yapısal yaklaşımlarıyla Bauhaus düşüncesinin şekillenmesinde önemli rol oynar. Geçmişin dekoratif ve uygulamalı sanatlarını bir araya getiren, yeni ve bütüncül bir sanat anlayışı benimseyen Henry van de Velde, bu amaçla 1906 yılında Uygulamalı Sanatlar ve El Sanatları Okulunun kurulmasına öncülük eder. 1. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte kapanan okul, savaşın sona ermesiyle 1919'da Bauhaus ismiyle yeniden açılır. 1922'de Almanya'da Konstrüktivist ve Dadaist sanatçıların katıldığı kongrede bir araya gelen El Lissitzky, Theo van Doesburg, László Moholy-Nagy gibi sanatçıların fikirleri, Bauhaus Tasarım Okulu'nun çekirdeğini oluşturur. Kurulduğu ilk yıllarda Dışavurumculuk, Dada, Konstrüktivizm ve De Stijl gibi akımlardan etkilenen Bauhaus, 20. yüzyılın modern sanatına öncülük eder (Arntson, 2012: 27-29).

Yenilikçi ve yaratıcı eğitim anlayışı, modern tasarıma kattığı değerlerle, çağdaş tipografi ve grafik tasarımın şekillenmesine de katkı sağlayan Bauhaus, 20. yüzyılın en etkili sanatçı ve tasarımcılarına ev sahipliği yapar. Tasarımlarıyla okulun özgün grafik kimliğini geliştiren László Moholy-Nagy, birçok grafik sanatçısına ilham kaynağı olur. Çok yönlü sanatçı kimliğiyle tanınan Moholy-Nagy fotoğraf, film, tipografi, resim, heykel, baskı ve endüstriyel tasarım alanlarında ürünler verir. Bauhaus dergisine yazdığı bir makalede "teknik karşı değil, teknikle beraber" sloganını kullanan Nagy, modern yaşama yeni biçimler kazandıran sanatçıyı bir tür mühendis gibi görür. Sanatın teknik kayıtsız kalamayacağını savunan Nagy, tekniğin sanatla birlikte bilinçli kullanımına vurgu yapar. Endüstri toplumunda sanatın teknikle birlikte sorunlara çözüm araması gerektiğinin altını çizen Nagy, tekniğin neye yarayacağını bilen insanın tekniğin tutsağı değil, efendisi olacağını savunur (Aktaran: İpşiroğlu, 2009: 72).

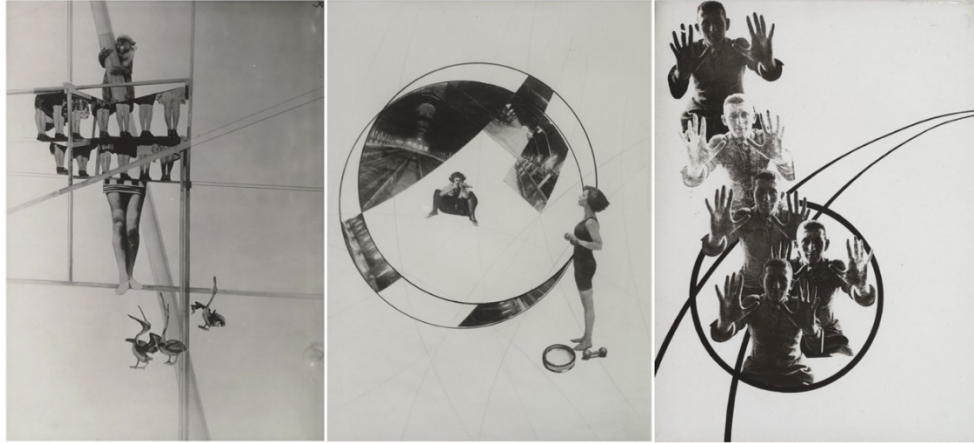
1923'te Johanness Itten'in Bauhaus'tan ayrılışıyla birlikte, Vorkurs (hazırlık kursu) yöneticiliğine atanan Moholy-Nagy, eğitim programının içeriğinde ve işleyişinde önemli değişiklikler yapar. Onun gelişi ile okulda tipografi, baskı ve fotoğrafa ilgi artar. Bauhaus'ta etkisi gittikçe artan Moholy-Nagy, pratik ve nesne/ürün temelli eğitime ağırlık verir. Bauhaus tipografisinin gelişimine de önemli katkılar sağlayan Moholy-Nagy, yapılandırmacı fikirleriyle öne çıkar. Konstrüktivist etkiler taşıyan tasarımlarında, mimari yapıldakine benzer yatay ve dikey dikdörtgen biçimler güçlü bir şekilde vurgulanır. Gropius ile birlikte Bauhaus fikirlerini tüm dünyaya yaymak için çıkardıkları kitap ve dergilerde bu etki çok açıktır. 1924-1930

arasında yayınlanan Bauhaus kitap serisinin tasarımında, konstruktivist formlara başvuran Moholy-Nagy, o zamana dek tipografik tasarıma ihtiyacın hissedilmediği bir dönemde, tipografiyi iletişim sağlayan bir tasarım diline çevirmeyi başarır. Tipografi bilincini ve basılı malzemeyi, Bauhaus'un bir parçası haline getiren Moholy-Nagy, fotoğrafı tipografiyle birleştiren ve fotografik illüstrasyon çalışmalarıyla modern grafik tasarımın biçim dilinin gelişmesine önemli katkı sağlar (Fleischmann, 2017). (Görsel 1)



Görsel 1. László Moholy-Nagy. 1924-1930 A series Bauhaus Books

Tasarımda fotoğrafın gücünü keşfeden ve kamerayı bir tasarım aracı olarak kullanan sanatçı, o zamana dek resim sanatının etkisiyle gerçekleştirilen geleneksel kompozisyonların dışına çıkarak, grafik tasarıma yeni bir bakış açısı getirir. Moholy-Nagy yalın ve okunaklı tipografik çalışmaları, tipofoto adı verilen yeni bir yöntemle fotoğraf ve tipografiyi bir araya getiren deneysel afişleri ve kullandığı fotomontaj ve kolaj teknikleri ile günümüz bilgisayar üretimi grafik çalışmalarına öncülük eder. (Görsel 2)



Structure of the World, 1925

Love Your Neighbor, 1925

The Law of Series, 1925

Görsel 2. László Moholy-Nagy. 1925 Photomontages

Dadaizm, de Stijl ve Rus Konstruktivizmi'nden etkilenen Moholy-Nagy uzay, zaman, hareket ve ışık ile ilgili ortaya attığı fikirlerle modern tasarımın form, mekan ve renk kullanımlarına yeni bir bakış açısı getirir. Sanat ve teknolojiyi bir arada kullanan sanatçı, 1923'te Bauhaus'a katılarak, okulun bir el sanatları atölyesi modelinden endüstriyel tasarım ve üretim merkezine dönüşmesinde etkili olur. Yenilikçi tipografi ve sayfa düzenleri, farklı yazı karakterleri ve yazı boyutları, posterlerde kullandığı geometrik formlar, deneysel fotoğraf ve fotogramlar, baskı projeleri düşünüldüğünde sanatçı, modernizmin önde gelen tasarımcıları arasında yer alır (Figura, 2004: 83).

Endüstri çağında sanat ve sanatçının rolü üzerine yeni bir bakış açısı ve eğitim modeli geliştiren

Bauhaus, yetiştirdiği öğrenciler ile modern tasarımın şekillenmesine önemli katkılar sağlar. Birçok sanatçı ve yenilikçi fikrin bir arada olduğu özgür bir ortamda yetişen öğrenciler, usta öğreticilerini taklit etmeden, kendi becerilerini keşfetme imkanı bulur. İlgi alanına göre seçtikleri atölyelerde teorik ve pratik eğitim alan öğrencilerin, deneysel çalışmalarla yaratıcılıklarının geliştirilmesini hedefleyen Bauhaus; katılımcı, etkileşimli ve disiplinler arası tasarım anlayışıyla, geleceğin yetkin sanatçıları yetiştirir. Sanat ve tasarım alanında profesyoneller yetiştiren Bauhaus, 20. yüzyılın başlarında hızla gelişen çağdaş grafik tasarıma öncülük eder. Baskı, tipografi ve reklam alanında yeni teknik ve yöntemler deneyen eğitimci, uygulayıcı ve öğrencileriyle kolektif bir üretime odaklanan Bauhaus'un genç mezunları da Bauhaus ilkelerinin geleceğe taşınmasında önemli rol oynar. Burada eğitim alan Herbert Bayer, Joost Schmidt ve Josef Albers gibi usta sanatçılar, Bauhaus düşüncesinin grafik tasarım alanında önemli temsilcileri olur (Becer, 2011: 103).

László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi seçkin sanatçıların gözetiminde becerisini geliştiren Herbert Bayer, Gropius tarafından okulun baskı ve reklam atölyesinin başına getirilir. 1925'te Bauhaus'ta verdiği tipografi kurslarıyla öğrencilerini modern tipografinin ilkeleriyle tanıştırır. Modern sanatın geometrik biçim ve şekillerini, sistemli bir şekilde azaltarak tasarımlarına aktaran Bayer, 'Universal' da dahil olmak üzere çeşitli yazı tipi tasarımları yapar. Düz çizgiler, daire ve 45 derecelik açılarla tasarladığı sans-serif 'Universal' yazı tipiyle uluslararası iletişime yardımcı, tek ve evrensel bir yazı tipi amaçlar. (Görsel 3)



Görsel 3. Herbert Bayer. 1926 Universal yazı tipi

Karmaşık gotik, tırnaklı ve geleneksel Alman karartma yazılarına karşı geliştirdiği bu yazı tipi zamanında çokca eleştirilse de, savaşın parçalanmış uluslarını birleştirme umudunu bu alfabe yansıtır. Basitleştirilmiş fonetik alfabeyle dayanan yazı tipleri tasarlayan Bayer, o zamana dek Almanya'da geçerli olan, büyük ve küçük harflerin birlikte kullanıldığı yazım kurallarına aykırı olarak, her şeyin küçük yazıldığı "Kleinschreibung" (etkili küçük harf) kullanımını savunur. Afiş, bilet ve sergilenecek diğer tasarımlarında büyük harfleri kullanan Bayer, çoğu metin için sadece küçük harf kullanır. Yazarken ve basarken küçük harf kullanımının hem alan tasarrufu, hem zaman tasarrufu sağlayacağını savunur. Baskı açısından ise böyle bir tercihte bulunulduğunda, büyük harf yazı tipinin stoklanması gerek kalmayacak ve ticari baskı maliyetleri düşecektir. Küçük ve büyük harflerin karışımından oluşan tek bir alfabe ile daha az emek harcayarak aynı sonuca ulaşmak mümkün olacaktır (Aynsley, 2001: 62, 66). Herbert Bayer'in okunaklı, açık, yalın ve temel geometrik formlardan oluşan serifsiz yazı karakteri, Bauhaus'un kurumsal görsel kimliğinin şekillenmesine öncülük etmiş ve birçok Bauhaus sanatçısı tarafından da tercih edilmiştir. Wasserman'ın yatay ve dikey formlardan oluşan asimetrik ve esnek sayfa düzeninde bu etki açıkça görülür. Genellikle soldan bloklu ve açılı bir şekilde yerleştirilen miniskül tipografik öğeler dinamik bir etki yaratır. Ana renklerden oluşan geniş beyaz alanlar ise kontrastı artırarak tipografiyi vurgular. (Görsel 4)



Görsel 4. Wasserman. 1929 Bauhaus Dessau im Gewerbemuseum, Basel

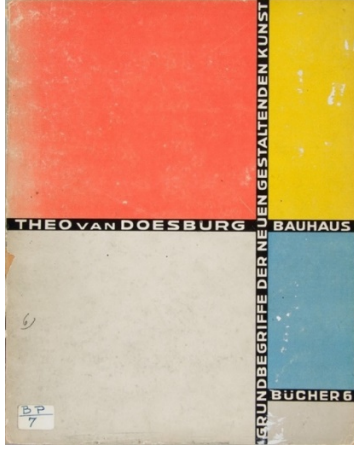
Ahşap, gravür ve serigrafi gibi geleneksel baskı yöntemleri yerine, yeni bir baskı dili geliştirmeye çalışan Bayer modern tipo baskı, hurufat ve dizgi araçları kullanır. Öğrencileriyle birlikte yaptığı deneysel çalışmalarla okulun baskı atölyesini deneysel bir laboratuvara dönüştürür. Yerleşik kuralları sorgulayan yenilikçi tasarım anlayışını tipografiye kazandıran Herbert Bayer'in çalışmalarında, Bauhaus'un modern tipografiye getirdiği yalın tasarım, sadelik ve etkinlik ön plandadır. Zamanla okulun tüm baskı, yayın ve reklam faaliyetlerinde sıkça kullanılan 'Universal' yazı tipi, Bauhaus ile özdeşleşerek düzenlenen birçok etkinliğin ve serginin ana görsel kimlik unsuru haline gelir. Herbert Bayer'in Bauhaus sergileri için tasarladığı afiş, kitap ve katalog baskılarında kullandığı işaretler okulun mimari, sanat ve tasarım eğitimindeki bütünsel yapısını görselleştirmek amacındadır. Üç geometrik formun kesişiminden oluşan baskılarda kare mimarlığı, daire sanatı ve piramidal yapıdaki ikizkenar üçgen ise toplumu simgeler. Afişlerinde görsel hiyerarşi oluşturmak için boyut ve ağırlık kontrastını etkili bir şekilde uygulayan Bayer, ana geometrik formlar dışında De Stijl'in ana renklerinden kırmızı, mavi ve sarıyı beyaz alan ve siyahla destekleyen daraltılmış bir renk skalası tercih eder (Niyazioğlu, 2019: 26-27). (Görsel 5)



Görsel 5. Herbert Bayer. 1923 Bauhaus Ausstellung Weimar Juli-August-September

Mimariden resim ve heykele, mobilyadan tekstile, tipografiden sayfa düzenine kadar, birçok alanda ürün veren Bauhaus sanatçıları, tasarım elemanlarını bir arada ve dengede tutan bütüncül bir anlayış benimser. Görsel öğeler arasında iç düzenin ve işbirliğinin hakim olduğu kompozisyonlarda sadelik ön plandadır. Gereksiz detaylardan arınmış minimalist etkilerin görüldüğü örneklerde, form ve fonksiyon uyumuna özen gösteren tasarımcılar, endüstri ve sanatın ilişki içerisinde olduğu evrensel tasarıma yönelir. Modern kültürün yalın, işlevsel ve estetik formlarını nitelikli ürünlere dönüştürürken, geometrik form ve

parlak saf renkler tercih edilir. Dekoratif süslemeden uzak, geometrik ve biçimsel bir yaklaşımla tasarlanan ürünler, sade ve elit bir makine estetiğini yansıtır (Josephson, 1995: 134). Herkesin aşına olduğu kare, üçgen ve daireden oluşan basit geometrik şekilleri; sarı, kırmızı ve maviden oluşan saf renklerle bir arada yalın şekilde kullanan tasarımcılar, form ve renk birlikteliğine odaklanırlar. (Görsel 6) Herkesin kullanımına yönelik bu ürünler, modernist ve evrensel bir gelecek vaad eder.



Görsel 6. László Moholy-Nagy. 1924 Bauhaus Books No.6 Basic Principles of New Creative Art



Görsel 7. Jan Tschichold. 1927 Die Frau ohne Namen (The Woman Without a Name) Film poster for the Phoebus-Palast cinema, Munich

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde geleneği sorgulayan avangard sanatçı ve tasarımcılar, modernist bir bakış açısıyla yeni bir görsel dilin oluşumuna katkı sağlar. Kubist, fütürist, konstruktivist ve dadacı etkilerin yoğun bir şekilde hissedildiği, yeni bir estetik anlayışla işlevselliğe yönelen De Stijl, Bauhaus ve Yeni Tipografi gibi akımların etkileşim içinde olduğu bu dönemde, sanatçılar da birbirleriyle yakın temas halindedir. Yeni yaklaşım ve kavramların tartışıldığı bir ortamda, yayınladıkları manifestolarla seslerini duyurmaya çalışan sanatçılar düşünsel açıdan birbirini etkilediği gibi tasarım, içerik ve teknik açıdan da birbirinden ilham alır. Moskova, Berlin ve Amsterdam üçgeninde birbirleriyle yakın ilişki kuran avangard sanatçılar, fotoğraf ve yeni bir tipografi temelli modern grafik tasarımın temelini atar. Modern toplumun gereklerini karşılayan yeni ifade biçimleri keşfeden sanatçılar, grafik tasarımına yeni standartlar getirir. Kuramsal ve pratik alanda kolektif bir yaklaşım sergileyen sanatçılar arasındaki bu yakın ilişki, tipografi anlayışında yaşanan değişimle kendini gösterir. 1923'te tipografiyi, iletişimi güçlendiren işlevsel bir araca dönüştüren Moholy-Nagy'nın okunaklı, anlaşılır ve esnek formlara sahip Die Neue Typographie'si, El Lissitzky'nin geleneksel tipografik anlayışı sorgulayan Topographie der Typographie'si, Kurt Schwitters'in Elementare Typographie'si ve Tschichold'un dinamik ve yalın Die Neue Typographie'si ortak bir görsel dile sahiptir (Weill, 2012: 39, 52).

1923 Bauhaus sergisi için katalog tasarlayan Nagy'nın kitap tasarımlarında kullandığı tipografik ve grafik düzenlemeler, Yeni Tipografinin kurucusu Tschichold'un da ilgisini çeker. Bauhaus fikrinden ve özellikle Moholy-Nagy'nın tasarımlardan etkilenen Tschichold, 1925'te yayınladığı manifesto ile modern tipografinin temellerini atar (Bishop, 2014). Jan Tschichold'un tercih ettiği tırnaksız yazı biçimi, asimetrik tipografi yapısı, beyaz alanları etkili şekilde tasarıma uygulayan kompozisyon anlayışı, temel geometrik formlar, kullandığı temel renkler ve yazıların evrimi düşünüldüğünde, modern sanat akımları ile etkileşimi ve çağdaş sanatçılarla kurduğu ilişki açıktır (Burke, 2007: 14). Tschichold'un ortaya koyduğu "Yeni Tipografi" kuramı ve ilkeleri kübizm, fütürizm ve dadacı tipografik anlayışın izlerini taşır. 1926'da Almanya'nın en büyük sinema salonu Münih Phoebus-Palast'a gösterilen filmler için afişler tasarlayan Tschichold, fotoğraf ve tipografiyi birlikte etkili bir şekilde kullandığı "Adsız Kadın" posteriyile dinamik bir kompozisyon yaratır. (Görsel 7) Lissitzky ve Moholy-Nagy'nın geliştirdiği fotomontaj tekniğini ustaca afişlerine uygulayan Tschichold, geleneksel simetri kurallarından bağımsız örnekler ortaya koyar. Tipografinin zengin bir biçim yapısına ulaşması için bireyselliğin hakim olduğu zarif klasik anlayışın aksine, kolayca algılanabilir, net ve basit biçimlerden oluşan tasarımlara yönelir (Becer, 2010: 40).

İsviçreli tipografi tasarımcısı Jan Tschichold, 1930'da yazdığı bir makalesinde, tasarımda yer alan

beyaz alanın “pasif bir arka plan değil, aktif bir tasarım elemanı olarak görülmesi gerektiğini” söyler (Craig, 2014). Yüzeyde hiçbir boşluk bırakmadan, neredeyse tüm alanın çeşitli öğelerle doldurulmaya çalışıldığı tasarımları ilkel bulan Tschichold; ‘iyi tasarımın akciğerleri’ olarak nitelendirdiği beyaz alanı, modern tasarımın vazgeçilmez bir unsuru olarak görür (White, 2015). Arka planı ve kağıt üzerindeki boş alanları bilinçli şekilde kullanan Tschichold; beyaz alanı (white space), en az diğer tasarım elemanları kadar etkili kullanır. Yaptığı birçok örnekte, doğrudan geniş beyaz alanlar kullanarak, güçlü bir etki yaratan Tschichold, beyazın her zaman gri ve siyahtan daha güçlü olduğunu belirtir. Siyah ile beyaz arasındaki güçlü kontrasta dikkat çeken ünlü tipograf, beyaz alanın kompozisyonda yer alan diğer unsurları vurgulayarak, tasarımın bütününe etki ettiğini söyler (Tschichold, 1928: 72).



Görsel 8. Jan Tschichold. 1937 Die Konstruktivisten Poster

Tasarımın nefes alması gerektiğini savunan, bu söylemin üzerinden uzun yıllar geçse de, tasarımda ‘ölü alan’ ya da ‘boşa giden alan’ olarak nitelendirilen beyaz alanın değeri, her geçen daha da iyi anlaşılmış, güçlü bir tasarım elemanı olarak, sanat ve tasarımın birçok alanında uygulanmıştır. Tasarımlarıyla baskı sanatını zenginleştiren Tschichold, modern grafik tasarıma yeni ifade biçimleri katmıştır. 1937’de İsviçre Basel’de düzenlenen Konstruktivist Sanat Sergisi için, Tschichold tarafından tasarlanan ‘Die Konstruktivisten’ isimli poster, Yeni Tipografi’nin sade, sık ve yapı temelli tasarım anlayışını yansıtır. (Görsel 8) Poster üzerine dikey ve yatay yönde zekice yerleştirilen tasarım elemanlarıyla, asimetrik bir denge yaratılır. Serginin başlığı, sanatçı isimleri, yer ve tarihten oluşan tipografik öğeler, zeminden birkaç ton daha koyu olan daire ve boş alanlar arasında gözetilen denge ve oran, tasarımda uyumlu bir bütünlük sağlar. Sadeliğin hakim olduğu kompozisyonda, olması gereken öğeler dışında, tasarıma katkısı olmayan fazlalıklara yer verilmez. Süs ve detaydan arınmış tasarımda, oldukça geniş yer kaplayan beyaz alanlar dikkat çeker. Siyah ve gri alanlarla güçlü bir kontrast oluşturan beyaz alan, tipografik öğeleri vurgulayıcı bir etkiye sahiptir. Açık ve okunaklı sans serif yazı tipi, optik etkiyi artıran asimetrik düzen, yatay ve dikey denge, beyaz alan ve temel geometrik şekillerle sade, açık ve uyumlu bir bütünlük sağlayan Tschichold, yaratıcı modern tasarımın tüm ilke ve öğelerini, bilinçli olarak posterine aktarır.

Sonuç

20. yüzyılın başlarında toplumsal ve ekonomik alanda yaşanan değişim ve dönüşüm, sanayi ve tüketime dayalı yeni bir yaşam tarzını zorunlu kılmıştır. Endüstrinin toplumsal alanı şekillendirdiği bu dönemde sorumluluk alan sanatçılar, sanayinin ürettiği klişe ürün ve nitelsiz biçimlere karşı yeni bir estetik arayış içerisine girmişlerdir. Toplumsal beğiniyi karşılayan sanatın sanayi ile işbirliğini savunan sanatçılar, yaratıcı çalışmalarlarıyla modern grafik tasarımın gelişmesine öncülük etmişlerdir. Sanat ve tasarımı endüstriyel üretimin bir parçası, sanatçıyı da toplumsal sorunlara eğilen yaratıcı bir birey olarak gören bu anlayış, tasarım alanında yeni ifade biçimlerinin doğmasına neden olmuştur. Birçok sanatçı tarafından sanayi toplumunun ihtiyaçları düşünülerek yapılan deneysel ve özgün çalışmalar, etkisini bugün de hissettiğimiz yaratıcı grafik dilin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. O dönemde ortaya çıkan ve modern grafik tasarımın görsel dilini geleceğe taşıyan ilke ve öğeleri şöyle sıralayabiliriz. Yenilikçi bir bakış açısıyla geliştirilen kompozisyon ve

sayfa tasarımlarında, görsel elemanlar bir arada ve dengeli bir bütünlük içerisinde. Grafik tasarım elemanları arasında birbirini destekleyen ve güçlendiren işbirliği hakimdir. Tasarıma katkısı olmayan fazlalıkların atıldığı minimalist etkiye sahip sadelik ön plandadır. Biçim ve işlevin uyumunu sağlayan, endüstri ve sanatı bir arada tutan evrensel, anlaşılır, açık bir tasarım anlayışı vardır. Makine estetiğini yansıtan temel geometrik biçimler çokça tercih edilir. Parlak ve saf renklerin kullanıldığı süslemeden uzak, yalın bir tasarım hakimdir. Tipografiyi, iletişimi güçlendiren işlevsel bir araca dönüştüren asimetrik tasarımlarda, açık ve okunaklı tırnaksız yazı tipi tercih edilir. Daha önceden "ölü alan" olarak nitelendirilen beyaz alanlar, kompozisyonun vazgeçilmez bir unsuru olarak kullanılır. Fotomontaj, kolaj, baskı, fotoğraf ve film teknikleri kullanılarak yapılan deneysel çalışmalar, sanatla teknolojiyi bir araya getiren katılımcı ve disiplinlerarası bir anlayışa öncülük eder. Geleneksel kurallardan bağımsız olarak yaratıcılığın öne çıktığı, herkesin kullanımına açık, modernist ve evrensel bir gelecek vaad eden bilinçli bir tasarım anlayışı vardır. Tüm bu yenilikçi ifade biçimleri düşünüldüğünde, çağdaş grafik tasarımın şekillenmesinde önemli rol oynayan modernist yaklaşımlar, sanat ve tasarımı yaşamla içiçe geçiren yeni bir estetik anlayış getirmiştir.

Kaynaklar

- Ambrose, Gavin., Harris, Paul. *The Fundamentals of Typography*. London: AVA Publishing, 2006.
- Antmen, Ahu. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.
- Arntson, Amy. *Graphic Design Basics*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Aynsley, Jeremy. *A Century Of Graphic Design*. London: Octopus Publishing, 2001.
- Benevolo, Leonardo. *Modern Mimarlığın Tarihi*. Çeviri: Tokatlı. Attila, İstanbul: Çevre Yayınları, 1981.
- Becer, Emre. *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi, 2011.
- Becer, Emre. *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Yayınevi, 2010.
- Bektaş, Dilek. *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.
- Bingöl, Yüksel. "Bauhaus ve Endüstriyel Gelişimin Sanat Eğitime Etkileri", *Yeni Boyut*, Sayı: 4/3, s. 25-27. Ankara, 1985.
- Bishop, Claire. "STYLE: Bauhaus (1920s)" (2014) 28 Nisan 2020. <https://welovescrumpygraphics.wordpress.com/2014/07/30/style-bauhaus-1920s/>
- Burke, Christopher. *Active Literature Jan Tschichold and New Typography*, London: Hyphen Press, 2007.
- Craig, William. "What White Space Can Do For You" (2014) 5 Nisan 2020. <https://www.webfx.com/blog/web-design/white-space/>
- Dorner, Alexander. "The Background Of The Bauhaus", *Bauhaus 1919-1928*. Edited by Herbert Bayer, Ise Gropius, Walter Gropius, p. 11-17, New York: The Museum of Modern Art Library Archive, 1938.
- Erkmen, Nazan. "Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. Derleyen: Ali Artun-Esra Aliçavuşoğlu, s. 17-20, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Figura, Starr. *Artists&Prints: Masterworks from the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2004
- Fleischmann, Gerd. "Some Personal Thoughts From Professor and Typographer Gerd Fleischmann On the Bauhaus Phenomenon". Interview: Eugene Yukechev. (2017) 28 Nisan 2020. <https://typejournal.ru/en/articles/An-Interview-with-Professor-Gerd-Fleischmann>
- Harvey, David. *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Hauser, Arnold. *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Deniz Kitabevi, 2006.
- Heller, Steven., Chwast, Seymour. "Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar", *Grafik Yazılar* (4), *Grafikerler Meslek Kuruluşu*, Sayı: 50, Aralık, İstanbul, 1991.
- Hollis, Richard. *Swiss Graphic Design*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar. *Sanatta Devrim*. İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi, 2009.
- Josephson, Susan G. *From Idolatry to Advertising: Visual Art and Contemporary Culture*. New York: Routledge, 1995.
- McDonald, Stuart. *The History and Philosophy of Art Education*. London: Lutterworth Press, 2004.
- Niyazioğlu, Sinan. "Bauhaus'un Mirası ve Herbert Bayer". *Mimar.ist*, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi Mimarlık Kültürü Dergisi, Sayı: 65 (Haziran 2019) s. 25-30.
- Tschichold, Jan. *The New Typography: A Handbook For Modern Designer*. Translate: Ruari McLean, London: University Of California Press, 1995.

- Turani, Adnan. Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2019.
- Weill, Alain. Grafik Tasarım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- White, Holly. "Holly White" (2015) 5 Nisan 2020. <https://www.deloittedigital.com/mt/en/news/2015/1/holy-white-201>
- Whitford, Frank. The Bauhaus: Masters and Students by Themselves. London: The Overlook Press, 1992.
- Yılmaz, Mehmet. Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. László Moholy-Nagy. 1924-1930 A series Bauhaus Books. <https://typejournal.ru/en/articles/An-Interview-with-Professor-Gerd-Fleischmann> Erişim Tarihi: 28.04.2020.
- Görsel 2. László Moholy-Nagy. 1925 Photomontages. https://www.moma.org/collection/works/54364?artist_id=4048&locale=en&page=1&sov_referrer=artist Erişim Tarihi: 10.06.2020.
- Görsel 3. Herbert Bayer. 1926 'Universal' Yazı Tipi. https://www.printmag.com/uncategorized/the-questioned-value-of-capital-letters/?fw_medium=email&fw_campaign=pr-cbu-nl-180808 Erişim Tarihi: 06.06.2020.
- Görsel 4. Wasserman. 1929 Bauhaus Dessau im Gewerbemuseum Poster, Lithograph (125.7x87.6 cm.), Basel. <https://www.moma.org/collection/works/6750> Erişim Tarihi: 06.06.2020.
- Görsel 5. Herbert Bayer. 1923 Bauhaus Ausstellung Weimar Juli-August-September, Lithograph (15x10 cm.). https://www.moma.org/collection/works/189319?locale=en&page=1&with_images=true Erişim Tarihi: 12.06.2020.
- Görsel 6. László Moholy-Nagy. 1924 Bauhaus Books No. 6 "Basic Principles of New Creative Art". <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/217420?position=4> Erişim Tarihi: 28.04.2020.
- Görsel 7. Jan Tschichold. 1927 Die Frau ohne Namen (The Woman Without a Name) Film Poster, Photolithograph (123.8x86.4 cm.), Munich. <https://www.moma.org/collection/works/5754> Erişim Tarihi: 17.06.2020.
- Görsel 8. Jan Tschichold. 1937 Die Konstruktivisten Poster/The Constructivists, Photolithograph (130.2 x 90.2 cm), Kunsthalle-Basel. <https://www.moma.org/collection/works/6746> Erişim Tarihi: 12.04.2020.

GRAPHIC DESIGN IN THE INDUSTRIAL AGE

Oğuz Tunçel

ABSTRACT

Industrialization, which gained momentum with the First World War and scientific/technological developments at the beginning of the 20th century, has an important place in European history. In addition to the devastating results of the war, the new mode of production brought about by industrialization causes radical changes in the social and economic fields. The new possibilities brought by capital increase and mass production create a new lifestyle based on industry. The new consumption-based lifestyle that shapes the social sphere also deeply affects the cultural and artistic field. The transition from traditional methods to mass production pushes the artists to new searches. Artists, who question the new culture brought by the industry, seek a new aesthetic against machine-made cliché forms. In this period, when tradition is questioned and ideas that encourage social appreciation and creativity against unqualified industrial products gain weight, a new relationship is established between industry and art. New ideas and works put forward by pioneering artists trying to capture the spirit of the industrial age lay the foundation of modern art, the influence of which we still feel today. This period, in which new forms of expression based on individual creativity came to the fore, also pioneered the shaping of modern graphic design. Artists, who try to enrich the language of graphic form with experimental works, lay the foundations of creative design with the new forms of expression they discover. Considering this context, this study; explores the effects of modernist ideas, which emerged in Europe at the beginning of the 20th century and deeply affected all branches of art, on graphic design through the works of artists.

Keywords: Graphic Design, Modernism, Industrial Revolution, Mechanization, Modern Art Movements