

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI
GRAFİK SANAT DALI

MODERN SANAT AKIMLARININ
GRAFİK ÜRÜNLERİNDEKİ
TİPOGRAFİK TASARIMLARA ETKİSİ

Hakan MAZLUM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Harun Hilmi POLAT

Konya-2017

BİLİMSEL ETİK SAYFA

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

**Bilimsel Etik Sayfası**

Öğrencinin

Adı Soyadı	Hakan MAZLUM
Numarası	144264002001
Anasanat / Sanat Dalı	Grafik Anasanat Dalı / Grafik Sanat Dalı
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
Tezin Adı	Modern Sanat Akımlarının Grafik Ürünlerindeki Tipografik Tasarımlara Etkisi

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.


Öğrencinin imzası

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hakan MAZLUM
	Numarası	144264002001
	Anasanat / Sanat Dalı	Grafik / Grafik
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Harun Hilmi POLAT
	Tezin Adı	Modern Sanat Akımlarının Grafik Ürünlerindeki Tipografik Tasarımlara Etkisi

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan **Modern Sanat Akımlarının Grafik Ürünlerindeki Tipografik Tasarımlara Etkisi** başlıklı bu çalışma 20.06.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Danışman

Üye

Doç. Dr. Mustafa KINIK

Doç. Dr. Harun Hilmi POLAT

Doç. Dr. Birsan LIMON
YÖRÜKOĞLU

ÖNSÖZ

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları ve Endüstri Devrimi ile şekillenen yeni dünya düzeni her alanda olduğu gibi sanatta da büyük bir değişime sebep olmuştur. Sanat alanında meydana gelen tüm gelişmeler sanat akımı adı altında yeni bir fikri savunmakta ve beraberinde yeni tekniklerle oluşturulan eserler üretilmektedir.

Yapılan araştırmada, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve etkisi günümüzde de hissedilen Modern Sanat Akımları ve tipografik tasarımların bu akımlardan etkilenme süreci konu olarak ele alınmış ve araştırılmıştır. Genel olarak bakıldığında sosyal, kültürel ve teknolojik gelişmeler sanatı ve sanatçıyı büyük bir ölçüde etkisi altına aldığı gözlenmiştir. 20. yüzyılda yaşanan ve etkisini büyük ölçüde devam ettiren yenilikçi düşünceler ve farklı yaklaşımlar ışığında gelişim gösteren tipografi, bu düşünce ve yaklaşımların bir arada kullanılmasıyla zengin bir içeriğe sahip olmuştur.

Tipografik gelişmelerin incelendiği bu araştırmada; modern sanat hareketleri ışığında şekillenen ve deneysel çalışmalarla sorgulanan tipografik tasarımın gelişim süreci irdelenmiş ve dönemin tipografik tasarım görselleri ile örneklendirmiştir. Grafik tasarım için önemli unsurlardan biri olan tipografinin modernizm sürecinde gelişimi tez konusunun belirlenmesinde etkili olmuştur.

Tez konusunun belirlenmesinde yol gösterici olan, araştırmanın yürütülmesi ve tezin düzenlenmesinde öneri ve desteği ile emeğini esirgemeyen danışmanım Sayın Doç. Dr. Harun Hilmi Polat'a ve öğrenim sürecinde katkısı olan tüm hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Her zaman yanımda olduklarını hissettiren, desteklerini hiç esirgemeyen değerli anneme ve babama, her konuda olduğu gibi bu süreçte de yardımlarını esirgemeyip hep yanımda olan sevgili eşim Serap Mazlum'a çok teşekkür ederim.

ÖZET

Savaşların, çevresel-sosyo politik sorunların ve teknolojik gelişmelerin yaşandığı 20. yüzyılda, yeni dünya düzeni ile gelen modern dönem, sanatın gelenekselden kopup modernleşmesini sağlamıştır. Modern dönem, modernist sanatçılar tarafından kabul edilmesiyle döneminin ruhunu çağdaş tasarımlarına aktaran sanatçılar duygularını ve yenilikçi düşüncelerini de özgür bir şekilde eserlerine yansıtmışlardır. Bu yenilikçi sanat anlayışının egemenliği özellikle görsel sanatlarda daha yoğun bir şekilde hissedilmiş ve günümüzde de geçerliliği kabul gören bazı kuram ve uygulamaların oluşmasını sağlamıştır.

Tipografi alanında benimsenen bazı kuram ve uygulamalar sayesinde büyük bir kitleyi etkisi altına alan matbaacılık sektöründeki kalıplaşmış uygulamalar egemenliğini yitirmiş ve bütün tipografik unsurlar sorgulanmaya başlanmıştır. İtalya, Rusya, Almanya ve Hollanda ortaya çıkan sanatsal düşünceler ile başlayan tipografik tasarımların sorgulanma süreci günümüzde hızla gelişen teknolojinin etkisiyle her geçen gün farklı alanlarda farklı uygulama teknikleri ile gelişim göstermektedir.

Bu araştırma geçerliliklerini günümüzde de sürdüren bazı tipografik kuram ve uygulamaları daha iyi anlayabilmek, tipografiyi amacına uygun daha etkin ve güçlü bir iletişim aracı olarak kullanabilmek için 20. yüzyıl başlarında oluşmaya başlayan sanatsal hareketler ışığında tipografi alanında yaşanan yenilikleri incelemeyi amaçlamıştır. Modern sanat akımlarıyla beraber tipografi alanında yaşanan gelişmeler hakkında bilgi vermeyi amaçlayan bu araştırmanın; tarihsel süreç içerisinde yaşanan değişimleri ve bunların etkilerini inceleyen genel yapısından dolayı, elde edilen bulguların güvenilirliği açısından literatür tarama ve veri toplama yöntemi kapsamında ilgili başlıklar altında yapılması uygun görülmüştür.

Araştırmada elde edilen bulgulara göre Modern sanat akımları grafik ürünlerindeki tipografik tasarımları modernleştirerek klasik, tek düzen ve okuması zor olan tipografiyi amacına yönelik, işlevsel ve okunaklı bir tasarım alanına dönüştürmede yol gösterici olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Modern, Modernizm, Tipografi, Modern Sanat Akımları.

SUMMARY

In the twentieth century, wars, environmental-socio-political problems and technological developments have taken place and the new world has initiated the modern era, ensuring that the art has become modern and modern. Reflecting the contemporary design of the era of the modern era with its acceptance by contemporary artists, artists freely reflected their emotions and innovative thoughts in their works. The dominance of this innovative concept of art has been felt more intensely, especially in visual arts, and has enabled some theories and practices to be accepted today.

Some of theories and practices adopted in the field of typography, stereotyped practices in the printing industry, which have been under great mass influence, have lost their sovereignty and all typographic elements have begun to be questioned. Italy, Russia, Germany and the Netherlands have started to question the typographic designs with their artistic thoughts and they are developing with different application techniques in different fields every passing day under the influence of today's fast developing technology.

This research aims to investigate the innovations in the field of typography in the light of the artistic movements which started in the beginning of the 20th century in order to understand some typographic theories and practices that continue their validity nowadays and to use typography as a more effective and powerful communication tool. Due to the general structure that examines the changes experienced during the historical process and their effects, this research aims to give information about the developments in the field of typography together with the trends of modern art; it is deemed appropriate to make the findings under the relevant headings within the scope of the literature review and data collection method in terms of the reliability of the findings obtained.

According to the findings of the research, modern art movements have led to the transformation of typographic designs in graphic products into a functional, legible design area for classical, uniform and difficult to read typography purposes.

Key Words: Modern, Modernism, Typography, Modern Art Movements.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL VE ETİK SAYFA.....	I
YÜKSEK LİSANS TEZ KABUL FORMU.....	II
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
RESİM LİSTESİ.....	VIII

I. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Amaç.....	2
1.3. Önem.....	2
1.4. Sınırlılık.....	3
1.5. Yöntem.....	3
1.6. Tanımlar.....	3

II. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Modernizm.....	5
2.1.1. Modernizm Kavramı, Tarihi ve Modern Dönem.....	5
2.2. Tipografi.....	7
2.2.1. Kavram Olarak Tipografi.....	7
2.2.2. Tipografinin Gelişim Süreci ve Baskı Tekniği Bakımından Ortaya Çıkışı.....	8
2.2.3. Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması.....	20

III. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

3.1. Endüstri Devrimi.....	23
3.1.1. Endüstri Devrimini Hazırlayan Faktörler ve Sosyal Değişimler.....	23
3.1.2. Endüstri Devriminin Sanata ve Tipografiye Yansıması.....	26
3.2. Modernist Düşünce Sistemi ve Sanatta Modernizm.....	28
3.3. Modern Sanat Akımları Işığında Tipografi.....	30
3.3.1. Tipografide Fütürist Yaklaşım.....	31
3.3.2. Dadacı Öncüler Işığında Tipografi.....	45

3.3.3. Konstrüktivist Tipografi.....	58
3.3.4. Yalın Formlarıyla De Stijl“ci Tipografi.....	70
3.3.5. Bauhaus“un Yenilikçi Tipografik Anlayışı.....	79
3.3.5.1. Yeni Tipografi.....	92
3.3.5.2. Amerikan Tipografisinde Asimetri Görüşü.....	103
3.3.5.3. İsviçre Tipografisi.....	108
3.4. Modernizm Sonrası Tipografik Gelişmeler.....	116

IV. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç.....	119
4.2. Öneriler.....	121
KAYNAKÇA.....	123
ELEKTRONİK KAYNAKÇA.....	127
RESİMLERKAYNAKÇA.....	129
ÖZGEÇMİŞ.....	141

RESİM LİSTESİ

Resim 1: “Quipu” Düğüm Yazı örneği.....	8
Resim 2: Soldan sağa doğru zamanla stilize edilip yalınlaştırılan ideografi diğer adıyla piktografi örnekleri.....	9
Resim 3: Kenar çizgileriyle belirtilmiş yukarıdan aşağıya doğru okuma yönlü hiyeroglif örneği.....	11
Resim 4: Johannes Gutenberg, 1455 yılında bastığı İncil Kitabı örneği.....	14
Resim 5: Albert Dürer, 1515 yılında ağaç baskı tekniği ile bastığı kitap örneği	16
Resim 6: Adline yayınevi tarafından 1501 yılında basılmış ilk standart octavo boyuttaki kitap sayfalarından bir örnek.....	17
Resim 7: Giambattista Bodoni El yazması eserinde Roman olmayan karakter örnekleri.....	18
Resim 8: James Watt tarafından geliştirilen buhar makinesi.....	25
Resim 9: Nicholas-Louis Robert kâğıt yapım makinesi.....	27
Resim 10: Friedrich Koenig buharla çalışan baskı makinesi.....	27
Resim 11: Lewis Carroll (1866). Alice’s Adventures in Wonderland figüratif tipografi.....	33
Resim 12: Stéphane Mallarmé, (1897). “Un coup de dés” Adlı şiir kitabından tipografik düzenleme örneği.....	34
Resim 13: F. T. Marinetti, (1914). “Zang Tumb Tumb” adlı kitap kapağı tasarımı.	35
Resim 14: F. T. Marinetti, (1919) “Les mots en liberté futuristes” Özgür Fütürist Sözler adlı kapak tasarımı.....	36
Resim 15: F. T. Marinetti, (1919). Farklı tip ebat, ağırlık ve stil harflerden oluşan bir çalışma.....	37
Resim 16: F. T. Marinetti, (1919) “Une assemblée tumultueuse” adlı çalışması.....	37
Resim 17: F. T. Marinetti, (1919). “Les mots en liberté fütüristler” adlı çalışması..	38
Resim 18: F. T. Marinetti, (1932). “Parole in libertà futuriste” adlı derginin kapak çalışması.....	39
Resim 19: F. T. Marinetti, (1932). “Parole in libertà futuriste” adlı derginin sayfalarından bir örnek.....	39
Resim 20: Illia Zdanevich, (1923). “Ledentu as Beacon” Adlı tipografik tasarımı..	40
Resim 21: Vladimir Mayakovski (1918). Tiyatro afiş tasarımı.....	41
Resim 22: Guillaume Apollinaire, (1918). “Calligrammes” adlı kitabından şiir örneği.	42
Resim 23: Guillaume Apollinaire, (1918). “Calligrammes” adlı kitabından Eyfel Kulesi biçiminde oluşturulan şiir örneği.....	43

Resim 24: Fortunato Depero, (1927). “Depero Futurista” civatalı kitap kapağı.....	44
Resim 25: Hannah Höch, (1919). “Da-Dandy” adlı Kolaj-Fotomontaj çalışması....	47
Resim 26: Tristan Tzara, (1916). Tipografik şiir.....	48
Resim 27: Hugo Ball, (1917). Dada şiir, mantıksal saçmalığa ve şansa dayalı şiir örneği.....	49
Resim 28: Tristan Tzara ve Ilja Zdanevich. “Le Coeur” Dergisi kapak tasarımı.....	50
Resim 29: “Dada” dergisinin 1 - 7. sayılarının kapak tasarımı.....	51
Resim 30: “Der Dada” dergisinin 1. 2. ve 3. sayılarının kapak tasarımları.....	52
Resim 31: Kurt Schwitters, Theo van Doesburg “Die Scheuche Marchen” adlı ki- tabın kapak tasarımı.....	53
Resim 32: Merz Dergisi 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9., 11., 16., 17., 21. ve 24. sayılarının kapak tasarımları.....	54
Resim 33: Kurt Schwitters, “Merz” dergisinin Reklam Tipografisine adanmış 11. Sayısı.....	55
Resim 34: Kurt Schwitters, “Pelikan” Merz Dergisinin 11. Sayısında yer alan Pelikan şirketinin mürekkep reklamı, Swchwitters’in Konstrüktivizme ilgi duyduğunu gösteren tasarımı.....	56
Resim 35: Kurt Schwitters, Pelikan şirketinin reklam tasarımı.....	56
Resim 36: Kazimir Malevich. “Quadrat” adlı çalışması.....	59
Resim 37: El Lissitzky, (1919). “Proun” adlı çalışma dizisi için tipografik tasarımı.	60
Resim 38: El Lissitzky, “İki Karenin Öyküsü” adlı kitap tasarımı.....	61
Resim 39: El Lissitzky, (1922). “Vesch, Objet, Gegenstand” adları ile çıkan der- gisinin kapak tasarımı.....	62
Resim 40: El Lissitzky, (1922). “Beat the Whites with the Red Wedge” (Beyazları Kırmızı Kamayla Vurun) adlı afiş çalışması.....	63
Resim 41: El Lissitzky, (1923). “Dly Golosa” adlı şiir kitabı. İlk parmak fihrist örneği.	64
Resim 42: Alexander Rodchenko, 1923-1925 yıllarında çıkan LEF dergisi ve kapak tasarım örnekleri.....	65
Resim 43: Alexander Rodchenko, afiş tasarımı örnekleri.....	66
Resim 44: Alexander Rodchenko, (1928). “Novyi Lef” dergisinin 8. sayısı kapak tasarımı.....	67
Resim 45: Alexander Rodchenko, (1927-1928). “Novyi Lef” dergisinin 1-12. sayıları.....	68
Resim 46: Piet Mondrian, (1920). Saf geometri.....	71
Resim 47: Piet Mondrian, (1921). Sarı, kırmızı, mavi kompozisyonu.....	72
Resim 48: Theo van Doesburg, (1919). Yazı karakteri tasarımı.....	72

Resim 49: Theo van Doesburg, (1920). Klasik Barok Modern broşürü kapak tasarımı.....	73
Resim 50: Theo van Doesburg, (1923). “Mecano” Dergisi 4. Sayısı kapak tasarımı.....	74
Resim 51: Theo van Doesburg, (1925). Modern Tasarımın ilkeleri kitabının kapak tasarımı.....	75
Resim 52: Vilmos Huszar, (1917). “De Stijl” dergisinin kapak tasarımı.....	76
Resim 53: Vilmos Huszar,(1919). Halk evleri için ön ve arka kapaktasarımı.....	77
Resim 54: Vilmos Huszar, (1929). Wendigen dergisinin kapak tasarımı.....	77
Resim 55: Vilmos Huszar, (1929). Bütün harf formlarındaki kıvrımlar kaldırıldığı afiş tasarımı örneği.....	78
Resim 56: Bauhaus Ders Planı.....	81
Resim 57: Lyonel Feininger, (1921). “Yeni Avrupa Grafikleri” portfolyosunun giriş sayfası tasarımı.....	82
Resim 58: Laszlo Moholy-Nagy, (1923). “Saatchisches Bauhaus Weimar 1919-1923” adlı katalogdan sayfa tasarımı.....	83
Resim 59: Laszlo Moholy-Nagy, (1923). “Saatchisches Bauhaus Weimar 1919-1923” katalogunun giriş sayfası tasarımı.....	84
Resim 60: Herbert Bayer, (1923). Katalog kapağı tasarımı.....	85
Resim 61: Wassily Kandinsky, (1923). Bauhaus’un Weimar’daki sergisi için kartpostal tasarımı.....	85
Resim 62: Joost Schmidt, (1923). Weimar’da açılan ilk Bauhaus sergisi için afiş tasarımı.....	86
Resim 63: Herbert Bayer, (1923). Banknot tasarımları.....	87
Resim 64: Herbert Bayer, (1925). “Universal Alfabet” Evrensel Alfabe.....	88
Resim 65: Josef Albers, (1925). Kare, dik üçgen ve çeyrek daire formlarında dayalı şablon tipinde yazı karakterleri.....	89
Resim 66: Bauhaus Dergisi 1. sayısı (1926).....	90
Resim 67: Joost Schmidt. “Bauhaus Art” afiş tasarımı.....	91
Resim 68: Joost Schmidt, (1931). Reklam broşür tasarımı.....	91
Resim 69: Jan Tschichold.“Leipziger Messe” Yeni Tipografi”den önceki kaligrafik tasarımı. (1924).“Philobiblon” yayın evi için Yeni Tipografi ile değişen afiş tasarımı.....	94
Resim 70: Jan Tschichold, (1925).“Elementare Typographie” (Temel Tipografi) başlıklı manifestosundan sayfa örnekleri.....	94
Resim 71: Jan Tschichold, (1925).“Typographische Mitteilungen” (Tipografi Haberleri) adlı dergide yayınlanan “Elementare Typographie” (Temel Tipografi) başlıklı manifestosunun kapak tasarımı.....	95

Resim 72: Jan Tschichold, (1928).“Die neue Typographie” kitabının kapak- tasarımı, fotoğraf ve tipografi kullanımının doğru ve yanlış örnekleri...	96
Resim 73: Jan Tschichold, “Sabon” yazı karakteri.....	98
Resim 74: Hendrik Nicolaas Werkman, (1926). “The Next Call” dergisinin sayfa tasarımı.....	99
Resim 75: Piet Zwart, (1928). Uluslararası Film Sergisi “No 1, No 2, No 3, No 4, No 5, No 6, No 7, No 8, No 9, No 10, No 12” afiş görselleri.....	100
Resim 76: Piet Zwart, (1938). Hollanda PTT kitabı için hazırladığı tasarım.....	101
Resim 77: Piet Zwart (1927-1928). “NKF” adlı kablo firması için hazırladığı kat- alog görseli.	101
Resim 78: Paul Schuitema. “Berkel” adlı firma için hazırladığı afiş örneği.....	102
Resim 79: Lester Beall, “Rural Electrification Administration” için afiş tasarımları....	105
Resim 80: Herb Lubalin, (1967). Savaş karşıtı afiş yarışması için reklam.....	106
Resim 81: Bradbury Thompson sayfa tasarım örneği.....	107
Resim 82: Emil Cardinaux, (1908). “Zermatt-Matterhorn” gezi afişi tasarımı.....	108
Resim 83: “Neue Grafik” dergisi ilk 4 sayısının kapak tasarımı.....	111
Resim 84: Karl Gerstner ve Markus Kutter’in 1959 yılında hazırladığı “Die neue Graphik” (Yeni Grafik) adlı kitap.....	112
Resim 85: Josef Müller-Brockmann. Grid sistemi ile yazı karakterlerinin sınırlayan ve tek taraftan bloklu yazı sütunlarına yer verdiği tiyatro afişi.....	113
Resim 86: Eduard Hoffmann,(1957). Not defteri Haas Grotesk ve Helvetica'nın doğumunu ve erken gelişimini belgeler niteliktedir.....	114
Resim 87: Helvetica yazı karakteri ile tasarlanmış logotype örnekleri.....	115
Resim 88: Neville Brody, Free Me From Freedom adlı afiş tasarımı.....	117
Resim 89: Yazı karakteri oluşturma.....	118

I. BÖLÜM GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Yeryüzünde insan etkisinin izleri İlk Çağlar'da özellikle yerleşik hayata geçildikten sonra başlamıştır. Bu izler aynı zamanda yazının tarihi serüvenin başlangıcı konumundadır. İnsanlık tarihinde İlk Çağlar'da mağara duvarlarındaki betimlemeler ile başlayan yazının tarihi serüveni günümüz dijital teknolojileri ile yapılan dizgi ve baskı sistemlerine kadar sınır tanımayacak şekilde gelişime uğramıştır. Tabii ki bu değişimin arkasında insan hayatını derinden etkileyen bir takım faktörler vardır; Endüstri Devrimi ve Modernizm.

Kısaca Endüstri Devrimi; sömürgecilik ile sermayesini artırarak bu sermayeyi yeni buluşların üretime uygulanmasında ve buhar gücüyle çalışan makinaların üretiminde kullanan Batı medeniyetlerinde görülen düşünce ve yaşam standartlarını değiştiren bir süreçtir. Bu süreç aynı zamanda modernizm kavramının doğuşunu da sağlamıştır.

Tanım itibariyle modernizm Endüstri Devrimi ile beliren, 19. yüzyıl ortasında Fransa'da ortaya çıktığı kabul edilen ve 20. yüzyılda İkinci Dünya Savaşı'na kadar etkileri yoğun bir şekilde hissedilen fikir ve sanat akımıdır. Temelde dayandığı düşünce; geleneksel olandan uzaklaşma, soyutlama, gelişme ve ilerlemedir.

Bütün sanat dallarını derinden etkileyen modernizm dönemin sanatçıları sürekli yenilenip değişime uğratıp, kendi bireysel süzgeçlerinden geçirdiği çevresini ve insanı özümseyerek oluşturduğu içerikle, kimi zaman yeni fikirler öne sürmüş, kimi zaman da tepkilerini ifade ederek bulunduğu dönem içinde farklı sorumluluklar üstlenmelerine sebep olmuştur. Görsel sanatları daha yoğun bir şekilde etkileyen modernizm tipografiyi de etkileyip modernleşmesini sağlamıştır. Öyle ki Becer bu etkileşimden şöyle bahsetmiştir: *“Modernizmin ateşlediği geometrik soyutlama anlayışı içinde en radikal değişimlerden birisi 20. yüzyıl başlarında tipografi alanında yaşandı”*(Becer 2010: 14). Modernizmin getirdiği yeniliklerle tipografide yaşanan radikal değişimler, yüzyıllardır matbaacıların egemenliğinde olan tipografiyi özgürlüğüne kavuşturmuş yeni tasarım düşünceleriyle tipografiyi evrime uğratmıştır.

19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında teknolojinin biçimlendirdiği yaşam tarzı modern sanat akımlarına da yansımış, tasarım sürecine dahil olan tipografi artık bir matbaa terimi olmaktan çıkmış ve yeni ihtiyaçlar doğrultusunda değişen içerik ve form farklı şekillerde biçimlenmeye başlamıştır. Modern tipografi kuramcısı Jan Tschichold 1928 yılında Berlin'de yayınlanan orijinal adı “Die neue Typographie: Ein Handbuch für Zeitgemäss Scaffende” olan “Yeni Tipografi: Modern Tasarımcının El Kitabı” adlı kitabında tipografide değişen içerik ve form yapısından şöyle bahsetmiştir;

“19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarındaki yaşanan büyük gelişmeler çağın insanına devrim denilecek kadar önemli teknolojik buluşlar sunmuş, ortaya çıkan yeni fırsatlar değerlendirilmiş, bunları yeni bir yaşam tarzı içinde geliştirmeye yöneltmiştir. Tipografi de diğer yaratıcı etkinliklerin bir parçası haline dönüşmek zorundadır. Her gün ortaya çıkan yeni içerik ve ihtiyaçlar, eskiye asla benzemeyen yeni formlar oluşturmaktadır” (Tschichold 1995: 11).

Modernizm ile başlayan yenilikçi yöntemlerden etkilenen tipografi kendi alanında geçerlilikleri günümüzde de kabul gören bazı kuram ve uygulamalar içermektedir. Bu kuram ve uygulamaları kavrayabilmek ve tipografiyi yaratıcı ve iletişime yönelik bir araç olarak kullanabilmek, tipografinin tarihsel süreç içinde gelişimini ve bu alanda yaşanan yenilikleri incelemeyi gerektirmektedir.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı modern sanat akımlarıyla beraber tipografi alanında yaşanan modernleşme sürecini, bu süreçte ortaya çıkan yenilikçi düşünceleri, kuramları, uygulamaları ve tipografinin gelişim süreci hakkında bilgi vermektir.

1.3. Önem

Modern sanat akımlarının yenilikçi düşünceleri; geleneksel stilin niteliğini ve kültürü oluşturan değerleri yeni ve daha iyi olanla değiştirilebilme fırsatını sunmuştur. 20. yüzyılın modernist sanatçılarının dünyaya ve hayata bakışını, yaşananları yorumlamasını etkileyen bütün gelişmeler tipografi alanında da görülmüş ve etkisi günümüzde de hissedilmektedir. Tipografiyi doğru kavramak ve amacına

yönelik güçlü bir iletişim aracı olarak kullanabilmek için tipografinin tarihsel sürecinde yaşanan gelişmeleri ve modernizmin etkilerini kavrayabilmek oldukça önemlidir.

1.1. Sınırlılık

Bu araştırma; tipografik tasarımlara yön veren modern sanat akımları ve bu akımların oluşumunda etkili olan Endüstri Devrimi, tipografinin tanımı ve tarihi, tipografinin Modernizm sürecinde gelişimi, dönemin basılı tipografik görselleri ve günümüz tipografisi ile sınırlandırılmıştır.

1.2. Yöntem

Araştırmada kavramsal çerçeveye uygun, nitel araştırma tekniklerinden yararlanılmıştır. Nitel araştırmada seçilen konuyla ilgili verilerin doğrudan asıl kaynaklardan toplanması gerektiğinden, çalışılacak alanla ilgili ön bilgiler edinilmeli ve alan yakından tanınmalıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 87). Bu bağlamda araştırmada genel tarama yöntemi kullanılmış; tarihsel süreç içerisinde yaşanan bazı değişimleri ve bunların etkilerini inceleyen genel yapısından dolayı, elde edilen sonuçlar değerlendirilip ön bilgi edinerek alan yakından tanınmaya çalışılmıştır.

Konuyla ilgili literatür tarama, veri toplama yurt içi kütüphanelerde ve elektronik ortamda kitaplar, tezler, süreli yayınlar, makale ve ansiklopedik bilgiler ışığında yapılmış, konuyla uygun veriler bulunmuş ve değerlendirilmiştir. Bu veriler birleştirilip derlenirken, faydalanılan kaynakların dayandığı veri kaynakçaların güvenilirliğine özen gösterilmiştir.

1.3. Tanımlar

Fihrist: Okuyucunun istediği içeriğe kolayca ulaşmasını sağlayan genellikle sayfaların sağ kenarlarında bulunan ve alfabetik sıraya göre sıralanan harflerin yer aldığı kesilmiş oyuk (www.tdk.gov.tr, 2006).

Hiyeroglif: Her bir piktogramın bir ses yerine nesneyi temsil eden yazı sistemi (Ambrose ve Harris, 2012b: 12).

Hurufat: Baskı tekniklerinde kullanılan ve her biri metal vb. madenden yapılmış harf karakterleri, rakam veya işaret kalıpları (www.tdk.gov.tr, 2006).

İdeogram: Resim yazısı ya da ondan türemiş hece yazısı sistemlerinde bir düşüncenin, kavramın, varlığın ya da nesnenin simgesi olarak kullanılan işaret, grafik öge (Ambrose ve Harris, 2012b: 11).

Ksilografi: Ağaç baskı bloklarıyla basım yöntemi (Kınık, 2014: 20).

Matris: Kesilerek kalıbı çıkarılan bir yazı karakterinin dökülmesi için hazırlanmış özel kalıp (Garfield, 2012: 36).

Piktogram: Bir kavram veya sözcüğü en sade biçimiyle temsil eden resim özelliği taşıyan simgelerdir (Becer, 2013: 85).

Tiraj: Baskı sayısı.

Fonograf: Bir sesi, heceyi, veya kelimeyi temsil eden yazılı bir sembol, harf, karakter veya işaret (Ambrose ve Harris, 2012b: 11).

Petroglif: Petroglifler, mesaj vermek üzere veya kült amaçlı kaya ve mermer üzerine kazılan şekil ve desenler (Kınık, 2014: 71).

Logogram: Sadeleşmiş ve çabuk çizilebilir sözcük ifade edebilen işaretler (Kınık, 2014: 78).

II. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Modernizm

En kısa tabiri ile modernizm; geleneksel olanı yeni olana tabi kılma tavrı, eğilimi veya düşüncesidir. Fakat modernizmi bu tanım ile kısıtlamak yerine sahip olduğu içeriğinden dolayı ayrı başlıklar altında incelemeyi gerektirmektedir.

2.1.1. Modernizm Kavramı, Tarihi ve Modern Dönem

İnsanlık tarihinde yerleşik hayata geçildikten sonra ortak yaşam koşullarının oluşturulduğu ilk toplumlardan itibaren her birey içinde bulunduğu çevrede bütün toplumsal oluşumların bir parçası olmuş ve yapmış olduğu seçimlerle içinde bulunduğu çevrenin sosyal alt yapısını oluşturmuştur. Her sosyal oluşum ile zaman içinde sürekli gelişim gösteren bireyler bu oluşumlara uygun olarak “çağdaş” davranmayı benimsemişlerdir. Çağdaşlıkla gelen yeni düşünce ve hareketler, yani toplumdaki bütün değişiklikler, dönemin yaşantısını daha önceki dönemlere göre daha “modern” bir karaktere bürümüştür.

Günümüzde de kullandığımız “çağdaş” kelimesinin kökeni incelendiğinde “modern” sözcüğünün en kısa tanımı olarak karşımıza çıkmaktadır. “Modern” sözcüğü kavramsal olarak incelendiğinde ise; özgür düşünce sistemleri ile geliştirilmiş, otoritelerden bağımsız yeni ve en son estetik kuramlarla uyuşan görüş veya düşünceleri benimseyip savunmak ve uygulamak üzerine edinilen bilgi anlamına gelmektedir. Köken olarak incelendiğinde ise; Latince olan “Modern” sözcüğünün Türkçe karşılığı olan “çağdaş” genellikle bir şeyin yeni ve güncel olduğunu ifade etmek için kullanılmaktadır (www.tdk.gov.tr, 2006).

Modernlik, süreç içinde aşama aşama kimlik kazandığı için, kaynaklara dayalı net bir tarih vermek doğru olmayacaktır. Ancak bazı kaynaklarda modernin tarihini şu şekilde başladığı öne sürülmektedir; Yılmaz’a (2005: 13) göre, Latincece hemen şimdi anlamını taşıyan “modo” ve bu sözcükten türetilen “modernus” sözcüğü, devlet dini olarak Hristiyanlığın kabul edildiği yeni dönemi, eski Pagan ve Roma döneminden farklı karakterlere sahip olduğunu vurgulama çabaları ile ilk kez 5. yüzyılda telaffuz edilmiştir. Appignanesi ve Carrant ise modern sözcüğünü 12.

yüzyılda Avrupa mimarisinden farklı olarak ortaya çıkan mimari tarzın tanımı olan “Opus Modernum” olarak kullanılmasına dayandırmaktadır. Daha sonra Rönesans’ta bu tarz Gotik olarak adlandırılıp aşağılanmış, Rönesans mimarisine eski ve iyi modern tarz anlamı taşıyan “Antica e Buona Maniera Moderna” ismi verilmiştir (Appignanesi ve Carrant, 1996: 6). Bu tanımlamalardan yola çıkılarak (tanımı itibari ile) modern sözcüğünün gelişimi; 20. yüzyıldan itibaren çağın sanatsal, düşünsel, kültürel ve çevresel-sosyo politik olarak belirleyen bir kategorileşmeye dayandığı söylenebilir. Modern sözcüğünün böyle kapsamlı bir kategori oluşturmasında en büyük etken ise Sanayi Devrimiyle beraber aynı çağ içinde gelişen pozitif doğa bilimleri ve bunların yönlendirilmesi, bir başka deyiş ile 17. ve 18. yüzyılda Alman Kant, İngiliz Locke ve Fransız Voltaire tarafından temellendirilmiş olan “aydınlanma” düşüncesidir (Tunalı, 2011: 263).

Her konuda akla öncelik tanıyan aydınlanma düşünce sistemi ile Avrupa’daki akılcı düşünce sistemlerinin temelleri atılmış, bilim ve felsefede oldukça büyük gelişmeler yaşanmış, “*aklın kullanılması ile doğru bilgiye ulaşılabilceği*” düşüncesi temel alınmıştır (Sanal 8, 2017). Emanuel Kant ise aydınlanma düşüncesini; insan aklının her yanını, bir başka insan aklının kılavuzluğuna gerek kalmaksızın özgürce kullanması gerektiğini ve aydınlanma için özgürlükten başka bir şeyin gerekmediğini ve bunun için gerekli olan özgürlüğünde özgürlüklerin en zararsız olanı “aklı kullanma cesareti” olarak tanımlamıştır (Bayhan, 2006: 24).

Bu düşünce sadece bilim ve felsefede değil, aynı zamanda özellikle sanat yaşamında da egemen olmuş ve sanatı da belirlemiştir. (Tunalı, 2011: 263). Bu noktadan yola çıkılarak modern dönem ile ilgili tarih vermeden genel bir tanım yapmak gerekirse; mevcut ortamda insanların içinde bulundukları durum, genel olarak yaşantılarında ihtiyaç duydukları anlayış ve kabul edişler, teknolojik gelişmelerle beraber gelen gelenekselden uzaklaşma eğilimleri, toplumsal gelişme ve ilerlemeler modern kavramının dönemleşmesini sağlamaktadır. Bulter’a (2013: 8) göre ise; Modern dönem denince akla, dini inançların zayıflamasıyla oluşan gerilimler ve sıkıntılar, piyasaların genişlemesi, teknolojinin gelişmesiyle kitle kültürü etkisinin artması, bürokrasinin işgal ettiği özel hayat ve cinsiyetler arası ilişkiler üzerine değişen düşünceler gelir.

2.2. Tipografi

Bu bölümde tipografi kavramı, tipografinin gelişim süreci ve baskı tekniği bakımından ortaya çıkışı ve yazı karakterinin sınıflandırılması konularına yer verilmiştir.

2.2.1. Kavram Olarak Tipografi

Johannes Gutenberg"le bir terim olarak ortaya çıkan tipografiyi Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğünde "Kabartma biçimlerle baskı yöntemi" olarak açıklamaktadır (www.tdk.gov.tr, 2006). Tipografi sözcüğünün kaynağına bakıldığında ise "type" ve "graphy" kelimelerinden oluştuğu görülmektedir. "Type" metalden kesilmiş veya dökülmüş, yüksek baskıda kullanılan harfleri, eski Türkçe'de harfin çoğulu olan hurufatı ve dizgiyi imlemekleyen "graph" ise Latince asıllı olan çizim, çizge gibi anlamları ifade etmektedir (Sarıkavak, 2014: 6).

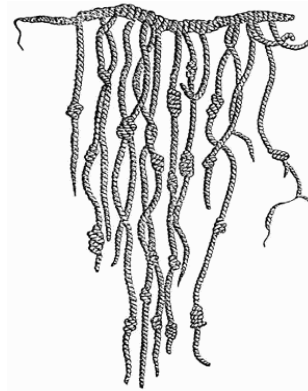
Tipografi; tasarlanan bir yazı karakterlerinin iki boyutlu bir yüzeye yerleştirme sanatıdır diyebiliriz. Bir başka deyişle; Tipografi, bir düşüncenin yazılı bir şekilde görsel hale gelmesidir. Görsel hale gelirken mevcut yazı karakterlerinin sayısı, çeşitliliği ve görsel biçimin oluşturduğu düzenin okuturluğunu ve okuyucunun görselleştirilen düşünceye karşı duygularını yoğun bir şekilde etkileyebilmektedir. Tipografi, düşüncenin doğru görselleştirildiği noktada tasarımın dili ve duygusal niteliği bakımından en etkili öğelerden biridir. Tarafsız bir etki oluşturabilir veya bir düşünce, fikir ve nesne için tutkuları hızlı bir şekilde harekete geçirebilir; *"sanatsal, politik veya felsefi hareketleri sembolize edebilir, bir bireyin veya organizasyonun kişiliğini ifade edebilir"* (Ambrose ve Harris, 2012b: 6).

Tipografi aldığı görsel bir biçimle birlikte tasarıma kişilik veren en etkili unsurlardan biridir; verilmek istenen mesajın veya fikrin erişebilirliğini ve okuyucunun düşüncesini olumlu veya olumsuz bir biçimde değiştirebilir. Aynı zamanda tipografi; belli kurallara uygun olarak bilgisayar teknolojisiyle tasarlanan fontun üretim sürecinin hızlanarak çeşitlendiği ve deneyselleştiği bir disiplindir (Ambrose ve Harris, 2012c: 38).

2.2.2. Tipografinin Gelişim Süreci ve Baskı Tekniği Bakımından Ortaya Çıkışı

Yazı, bir düşüncenin görsel biçim verilmiş halidir. Günümüzde kullanılan pek çok yazı karakteri, kendinden önceki tarihsel çağlarda iletişim için çeşitli maddeler kullanılmasına veya serbest bir şekilde elle çizilmiş tasarımlara dayanmaktadır. Bu iletişim yollarının kökenleri ise binlerce yıl öncesine maddeleri, kavramları, karakterleri veya nesneleri temsil etmesi düşüncesinden etkilenen ilkel insanın, izler yapmasına dayanmaktadır (Ambrose ve Harris, 2012b: 10). Ortaya çıkışı hakkında çeşitli kaynaklarda farklı düşüncelere yer verilmiş olmasına rağmen genellikle yazının günümüzdeki harf yazısı biçimine gelmesi Madde Yazısı, Resim Yazısı, Düşün veya Fikir Yazısı, Hece veya Ses Yazısı ve Harf Yazısı evrelerinden oluştuğu varsayılmaktadır (Dabağlar, 2016).

Bu evrelerden en eski olanı Madde Yazısı; anlatılmak istenenlerin çeşitli maddelerin belirli bir sıraya göre dizilerek iletilmesine dayanmaktadır (Kınık, 2014: 70). Dolmen ya da menhir denilen büyük, yontulmamış ve dikine konumlandırılmış anıtsal taşlar (Taşkiran, 1997: 63) ve bunların daire biçiminde dizilmeleriyle meydana gelen kromlekler madde yazısı örneklerindendir. Bir diğer madde yazısı olan “Quipu” denilen Düğüm Yazısı ise dal veya çubuğa bağlanan renkli iplere belirli aralıklarla atılmış düğümlere dayanan bir kayıt ve hesap sistemidir (Resim 1). Düğüm yazısının bir diğer çeşidi olan Madde Mektubu ise mesajı çeşitli maddeler yollayarak anlatma yöntemidir (Alkım, 1991: 3, Akt. Kınık, 2014: 70).



Resim 1: “Quipu” Düğüm Yazı örneği

Resim Yazısı anlatılmak istenenleri kaya veya mağara duvarları üzerine belirli şekil ve desenler kazımakla başladığı söylenebilir. Kaya üzerine kazılan Petroglif adı verilen bu şekil ve desenler bazı yazı tarihçileri tarafından yazının ilk şekle dönüştürülmüş hali olarak görülmektedir (Alkım, 1991: 4, Akt. Kınık, 2014: 71). Ayrıca hesap taşları adı verilen ve Eski Ön Asya’da birçok alanda kullanılan küçük kil sembollerden oluşan taşların farklı nesneye karşılık gelmesi ve ticareti yapılan malların türü ve ölçüsü hakkında bilgi vermesi bakımından yazıya geçiş sürecindeki diğer önemli gelişmedir (Kınık, 2014: 72).

Bu gelişmelerden sonra insanoğlu duygu, düşünce ve yaşantılarını da belirli simgelerle anlatmaya başlaması Düşün veya Fikir Yazısı örneklerini oluşturan İdeografi’nin bir diğer adıyla Piktografi’nin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Birçok eski uygarlıkta iletişim amaçlı kullanılan piktografi; Mezopotamya’da çivi yazısı, Mısır’da hiyeroglif olarak kullanılan, doğadan alınarak yorumlanmış ve stilize edilerek farklı şekillerde sıralanan şekillerdir. Her bir piktografik resim; insan, güneş, ay, rüzgar, balık gibi kapsamlı kavramlara karşılık gelmektedir (Resim 2) (Kınık, 2014: 78).

İnsan	𐀀	𐀁	𐀂	𐀃	𐀄	𐀅	𐀆	𐀇
Kadın	𐀈	𐀉	𐀊	𐀋	𐀌	𐀍	𐀎	𐀏
Kulak	𐀐	𐀑	𐀒	𐀓	𐀔	𐀕	𐀖	𐀗
At	𐀘	𐀙	𐀚	𐀛	𐀜	𐀝	𐀞	𐀟
Balık	𐀠	𐀡	𐀢	𐀣	𐀤	𐀥	𐀦	𐀧
Dağ	𐀨	𐀩	𐀪	𐀫	𐀬	𐀭	𐀮	𐀯
Güneş	𐀰	𐀱	𐀲	𐀳	𐀴	𐀵	𐀶	𐀷
Ay	𐀸	𐀹	𐀺	𐀻	𐀼	𐀽	𐀾	𐀿
Yağmur	𐁀	𐁁	𐁂	𐁃	𐁄	𐁅	𐁆	𐁇
Bulut	𐁈	𐁉	𐁊	𐁋	𐁌	𐁍	𐁎	𐁏

Resim 2: Soldan sağa doğru zamanla stilize edilip yalınlaştırılan ideografi diğer adıyla piktografi örnekleri.

İnsan fikirlerini aktarması açısından bilinen en eski yazı Resim Yazı M.Ö. 4000 yıllarına rastlamakta ve ele geçen ilk kil tablet örneği ise aşağı Fırat bölgesinde, Sümer şehri olan Uruk'taki büyük tapınağın olduğu bölgede yapılan kazılarda ortaya çıkarılmıştır (Özgüven 2007: 4). Bu tablet üzerinde yapılan araştırmalar üstündeki yazılarda kullanılan işaretlerin konuşma dili ile ilişkili olduğu varsayılmış ve kökeni resim-yazı olan Çivi Yazısı olarak adlandırılmıştır. Fakat Fikir Yazısı belli şeyleri betimliyor olsa da sözcük ve tümcelerde yetersiz kalmış, bundan dolayı işaretlerin sayısı arttırılarak tek tek sözcük işaretlerine "İdeogram" ve bir anlamın resimle ifade edilmesine "Piktogram" adları verilen şekil çizimleri geliştirilmiştir. Bu şekil çizimlerinin dışında bir sözcük veya ifadeyi temsil eden işaretlerdeki her şekil bir kelimenin karşılığı olan "Logogram"ları ilk çivi yazılarında, Mısır hiyeroglif yazılarında ve Çin yazısında görebilmek mümkündür. Fakat tarihi süreçte bilinen hiçbir yazı sistemi tümüyle logogramlardan oluşmamaktadır (Kınık, 2014: 72-78). Zamanla her bir sembol ve karakter stilize edilerek standartlaştırılmış soyut kavramları ifade edebilen Fikir Yazısına yani ideogramlara dönüşmüştür (Resim 2).

Daha sonra yazı şekillerinin anlamlı ilk heceleri alınarak hecelerin belirttiği yazıya; Hece veya Ses Yazısına geçilmiş (Dabağlar, 2016), Hece Yazıları zamanla sadeleştirilerek hecenin yerine sadece baştaki ses kullanılmaya başlanmış ve Akrofonî yani Harf Yazısı yöntemi geliştirilmiştir (Kınık 2014: 72).

Yazı alanında yaşanan gelişmeler Mezopotamya'da kama şekilli uçlar ile ıslak kil üzerine ilk başlarda sütunlar halinde yukarıdan aşağıya doğru daha sonra satırlar halinde soldan sağa doğru izler yapma yönteminin kullanılmasına olanak sağlamıştır. Mısır'da resim özelliği taşıyan ve ses yerine bir nesneyi temsil eden 750'den fazla piktografik simgelerden oluşan hiyeroglifler yazma yönü her bir metin parçasında nesnelerinin yüzeyi ile sağdan sola, soldan sağa veya yukarıdan aşağıya doğru yazı yönleri kullanılmıştır. Nesneler sola doğru bakıyorsa yazı soldan sağa doğru, kenar çizgileri varsa yukarıdan aşağıya doğru okuma yönü vardır (Resim 3) (Ambrose ve Harris, 2012b: 12).



Resim 3: Kenar çizgileriyle belirtilmiş yukarıdan aşağıya doğru okuma yönlü hiyeroglif örneği.

İnsanoğlunun M.Ö. 4000’lerde yazıyı bulması yazılı nesnelerin saklamak ve yaymak adına çoğaltma tekniklerini araştırmaya başlanmış, Mezopotamya’da kil ve balmumundan yapılan silindirlerin üzerine oyulan yazılar değişik yüzeyler üzerine aktarılmaya çalışılmıştır. Bu gelişmeden sonra ki dönemlerde Sümerliler ve Asurlular çeşitli maddelerden elde ettikleri silindir mühürleri kil üzerine aktarmaya çalışmış, Babilliler ise tahta zemin üzerine oydukları şekillerin üzerine az miktarda boya sürerek mühür amacıyla kullanmışlardır (Kınık, 2014: 14).

Yazılı iletişimde diğer önemli aşama ise alfabenin kullanılmasıdır. İlk alfabe denizcilikte çok gelişmiş bir medeniyet olan Fenikeliler tarafından M.Ö. 1500’lerde kullanılmaya başlanmıştır. Fenikeliler Akdeniz ve çevresinde kurmuş oldukları ticaret merkezleri ve koloniler sayesinde diğer medeniyetlerle de etkileşimde bulunmuş böylece çivi yazısı ve hiyeroglif yazısını öğrenmişlerdir. Bu sayede yazılı iletişimde önemli bir aşama katetmişler ve kesin olarak bilinmemekle beraber “Kenan” adını verdikleri varsayılan ve yirmi iki harften oluşan bir alfabe geliştirmişlerdir. Yunanlılar bu alfabaya sesli harfleri eklemiş ve harf biçimlerini değiştirerek geometrik bir uyum ile gelişmesini sağlamışlardır (Özgüven, 2007: 11).

Alfabenin bulunuşundan sonraki önemli süreçte kâğıdın bulunmasıdır. Kâğıt M.S. 105 yılında Çin’de bir sanatkâr tarafından icat edilmiştir. İlk olarak İpek yolunun başladığı bölge, Çin’in batısındaki Lou Lan ve Tun-Huag’da kullanılmaya ve üretilmeye başlanarak Tun-Huag’dan ithal edilmiştir. 751 yılı Talas muharebesinde esir düşen Türk ve Çin’li kâğıt ustaları Müslümanlara kâğıt imalatını öğretmişlerdir. Kâğıdın Avrupa’ya geçişi ise hem kara yolu ile İspanya üzerinden Fransa’ya hem de Sicilya üzerinden İtalya’ya buradan Amerika’ya daha sonra bütün dünyaya yayılmıştır. Fakat kâğıt çeşitliliği gerek 751’den önce Çin’de ve Doğu Türkistan şehirlerinde gerekse bu tarihten sonran İslam dünyasında imal edilen kâğıtlar arasında oldukça büyük farklılıklar vardır. Bu farklılıklar ise kullanılan kalem veya fırçaya göre ortaya çıkmıştır (Tekin, 1993: 25-27).

M.S. 2. yüzyılın sonlarında Çinliler ilk başta mermer kabartma baskı alanın üzeri ıslak kâğıt presleyip ve sonrasında bu kâğıtları mürekkepleyerek çoğalmışlardır. Daha sonra bu yöntemin yerini ahşap blokları oyarak baskı kalıpları haline dönüştürme yöntemi almış, böylece baskı teknikleri açısından önemli bir yol kat edilmesini sağlamışlardır. Bu yöntemle çoğaltılan en eski yapıtlar 764-770 arasında Budacı Büyüler, 868’de ilk basılmış kitap olarak bilinen Elmas Sutra ve 932’den başlayarak 130 cilt halinde basılan Çin klasik yapıtları koleksiyonudur (Korkmaz, 2004: 3, Akt. Kınık, 2014: 19).

11. yüzyıla gelindiğinde tipo baskı sisteminin ilk modeli Çinliler tarafından geliştirilmiş (Kınık, 2014: 19), 1041-1048 yılları arasında Çinli simyacı Pi Sheng deneyerek bulduğu kil ve tutkaldan oluşan sert ama kolay şekillenen karışımını harf hazırlamak için kullanmıştır. Bulduğu bu yöntemle metni oluşturacak tüm harfleri bir levha üzerine dizerek çevresine reçine, mum ve külden oluşan bir karışımla çevreleyip metnin sabitlenmesini sağlamış ve yapmış olduğu bu kalıbın yüzeyini mürekkepleyip kalıptan kâğıt üzerine baskı almayı başarmıştır. Baskı bittikten sonra üzerine dizgisini oluşturduğu levha kalıbını ısıtarak metni sabitlemek için kullandığı karışımını eritip arındırmış ve bu işlem sonucunda serbest hale gelen harflerin bir sonraki baskıda tekrar kullanılmak üzere hazır halde bulunmasını sağlamıştır. Fakat Çin yazılarında oldukça fazla ideogram bulunmasından dolayı (yaklaşık olarak

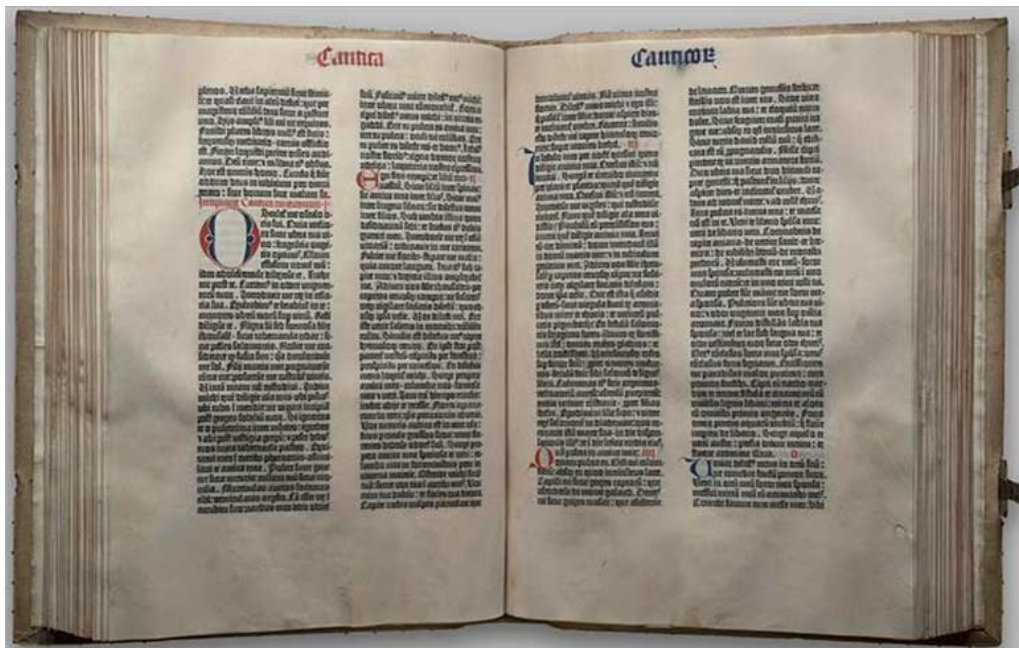
40.000 adet grafiksel öge) icat edilen bu baskı sisteminin gelişmesine çok fazla katkıda bulunamamıştır.

Avrupa'ya ise baskı sistemi ksilografi denilen ağaç baskı bloklarıyla basım yöntemini Çinlilerden detaylı bir şekilde inceleyen Marco Polo aracılı ile ulaşmıştır (Kınık, 2014: 20). Avrupa'da ilk olarak 12. yüzyılda İspanya üzerinden yayılmaya başlayan kâğıt daha sonra 15. yüzyıl başlarında neredeyse tüm Avrupa'da yaygınlaşmış ve baskıda kâğıt kullanılmaya başlanmasıyla bu baskı sistemi daha da gelişmiştir. Ahşap harflerin fazla tiraj yapmadan dağılması dayanıklı metal ile deneme yapma girişimleri başlamıştır. Yapılan denemeler daha pratik baskı sistemlerinin geliştirilebileceği düşüncesini doğurmuştur. Çeşitli ahşap malzeme kullanımlarıyla başlayan deneyler 1430'lu yıllarında metal harf üretme deneyleri ile devam etmiştir (Durmuş, 2008: 7).

Tipografinin bir terim olarak ortaya çıkışı 1450 yılında Alman asıllı Johannes Gutenberg'in kurşun alaşımlar kullanarak metal yazılar oluşturmaya ve elde ettiği bu kurşun alaşımları blok kalıplara dönüştürme denemesine dayanmaktadır. İlk başlarda metaller ve değerli taşlar üzerine çalışan ve süslemeli ayna gibi zanaatlarla uğraşan Gutenberg basım teknikleri ile de ilgilenmeye başlamıştır. Gutenberg'in o dönemlerdeki gördüğü her bir kitap ya hattatlar tarafından teker teker el ile yazılmış ya da her bir sözcük için ayrı ayrı oyulan metal ya da ahşap blok kalıplar mürekkebe batırılıp basılmıştır (Garfield, 2012: 36). Bir kitap oluşturmak için yapılan bu eylemler oldukça uzun bir süreci kapsamaktadır. Gutenberg uzun ve zahmetli bu sürece alternatif olarak baskı için kalıplar hazırlamış, farklı teknikler üzerinde çalışmalar yapmıştır. Fakat yazı karakteri hazırlamayı tam olarak nasıl yaptığı bilinmemektedir. Garfield, Gutenberg'in yaptığı denemelerin sonucunda ilk olarak bir harf için birkaç santim uzunluğundaki çelik bir çubuğu kesip ucunu ters olarak yonttuğu harfle başladığını varsaymaktadır (Garfield 2012: 36). Gutenberg, metal çubuktan oluşturduğu kalıbı daha sonra bakır gibi yumuşak metale dövmüş ve daha sonra bir yay yardımı ile elle tutulan ahşap kalıba yerleştirmek için düşünülmüş "matris"i yani kesilerek kalıbı çıkarılan bir yazı karakterinin dökülmesi için hazırlanmış özel kalıbı oluşturmuştur. Hazırlanan kalıba bir kepçe yardımı ile sıcak kurşun, kalay ve antimon karışımından oluşan metal döküp tek bir harf olarak

katılaşmasını sağlamıştır (Garfield, 2012: 36). Gutenberg'in bu yaklaşımla hazırladığı baskı sistemi sayesinde artık baskı ile çoğaltma daha kolay hale gelmiştir. Bu gelişme Çinlilerin 19. yüzyıldan beri birim harflerden yararlanarak oluşturdukları baskı yönteminden sonra gelen en önemli gelişmelerden biridir (Uçar, 2004: 99). Gutenberg'in hareket ettirilebilen kalıp harfleri daha sonra yazı karakterlerinin tekrar kullanılabilmesiyle zaman ve maliyet tasarrufu sağlayarak bu gelişmeyi daha da ilerletmiştir (Ambrose ve Harris, 2012b: 18).

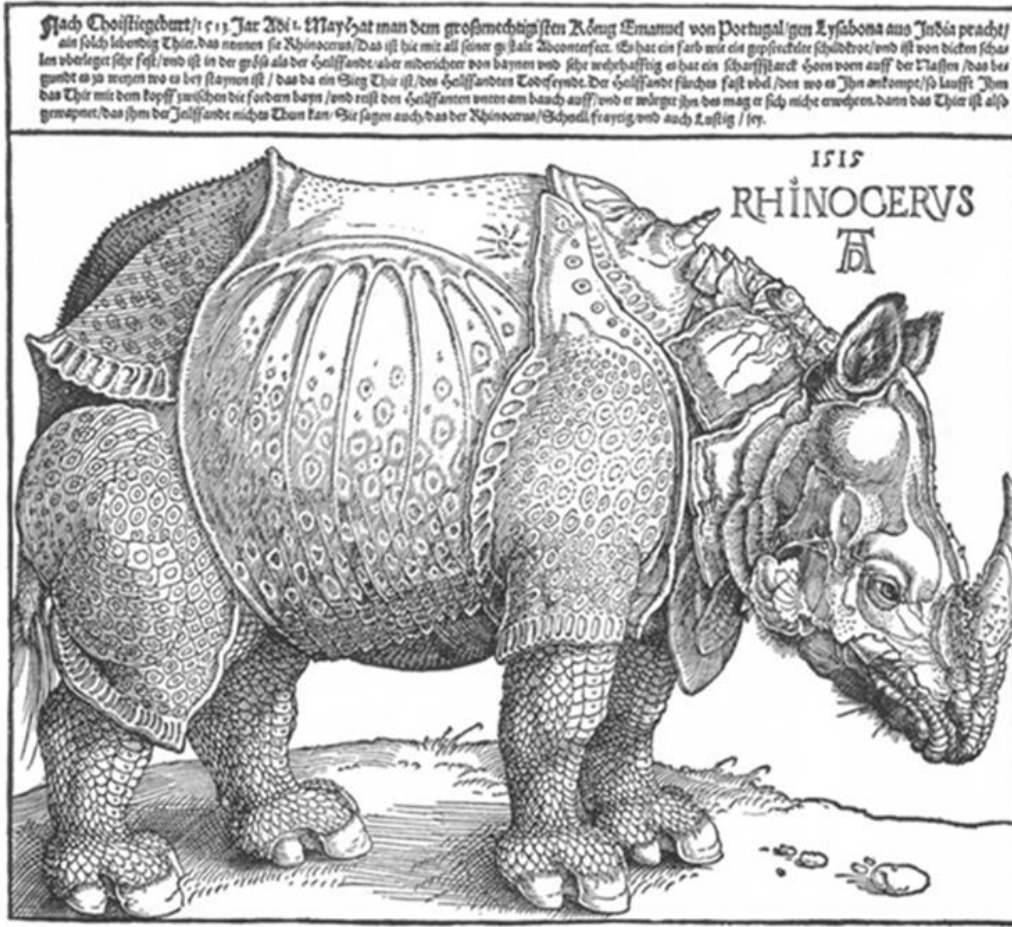
Gutenberg'in geliştirdiği baskı yöntemi ile yeni buluşlar ve teknolojik gelişmeler ışığında şekillenen matbaalar ilk başlarda el yazısı üslubunun devamı gibi değerlendirilip, el yazısı kitaplara rekabet etmesi için Letter ya da Gothic (Old English) yazı karakterleri üslubuyla basılmıştır. El yazması kitaplarda olduğu gibi basılacak kitabın iç sayfalarındaki metinlerin bazı kısımları tezhipçilerin sonradan süslemeleri için boşluklar bırakılmış, el yazması kitaplardaki gibi tek düze görüntü korunmaya çalışılmıştır. Batı dünyasındaki ilk basılı kitap özelliğini taşıyan ve Gutenberg tarafından 1455 yılında iki cilt olarak 180 veya 200 adet basıldığı varsayılan Kırk iki satırlı kutsal kitap veya Mazarin Kutsal Kitabı olarak adlandırılan İncil'de de yine Old English yani el yazısı üslubu kullanmıştır (Resim 4).



Resim 4: Johannes Gutenberg, 1455 yılında bastığı İncil'den sayfa örneği.

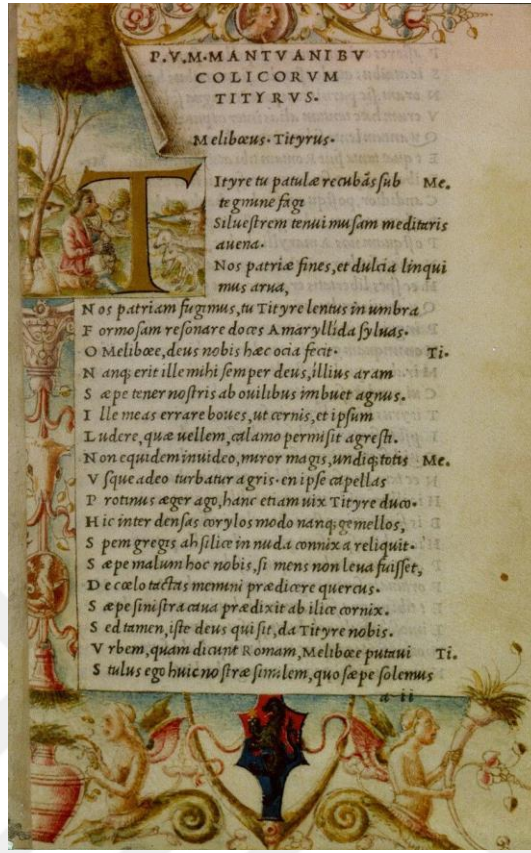
Bu kutsal kitap her ne kadar matbaa ile basılmış olsa da espas bırakma, kalıplama ve bitirme süreci çok fazla emek ve hüner gerektirmektedir. Alfabedeki tek bir harf için bile bir sürü yedek harf, noktalama işaretleri ve boşluklarla desteklenmesi gerekmektedir, öyle ki Gutenberg'in bastığı İncil'de yaklaşık olarak üç yüz farklı harf biçimi döktüğü varsayılmaktadır (Garfield, 2012: 36). Ayrıca Gutenberg'de dahil kullanılan el yazması üslubunun el yazması kitaplara rekabet etmek ve harfler arasındaki boşluk düzenin dar olmasından ve harflerin çok az yuvarlak formlara sahip olmasından dolayı metinlerin sayfada kapladığı alandan ve baskıda kullanılan kâğıttan tasarruf edilerek basım maliyetin düşürmek amaçlı kullanılmış olduğu söylenebilir. Daha sonraları pek sık olmamakla beraber el yazısı üslubu olan Old English kullanılmaya devam edilmiştir. Bu yazı stilinin pek tercih edilmemesinden dolayı Old (Eski) English olarak nitelendirildiğini de söylemek mümkündür.

Johannes Gutenberg'in tipografik baskı tekniği sayesinde daha hızlı ve seri bir şekilde çoğaltılabilen kitaplar sadece kilisenin ve zenginlerin erişebileceği bir kaynaktan halkın da yararlanabileceği ve aydınlanabileceği bir kaynağa dönüştürerek sonraki beş yüzyıl boyunca kullanılacak olan matbaa sistemlerinin ve baskı yöntemlerinin de temelini atmıştır (Garfield, 2012: 34). Bu yöntemlerden biride özellikle Almanya'da başlayarak yaygınlaşan, tipografik baskı tekniği ile özgün baskı resim tekniğinden biri olan ağaç baskı tekniğinin bir sayfa üzerine birleştirilmesi fikri ile basılan resimli kitaplardır. Almanya'da basılan "Bömen'li Çiftçi" adlı kitap bu yöntemle basılan ilk resimli kitap özelliğini taşımaktadır (Resim 5). Resimli kitap baskılarıyla öne çıkan Albert Dürer bu baskı yöntemi ile eşsiz örnekler vermiştir (Becer, 2013: 93).



Resim 5: Albert Dürer, 1515 yılında ağaç baskı tekniği ile bastığı kitap örneği.

Tipografik baskı tekniği Almanya'dan sonra İtalya'da da büyük bir gelişme göstermiştir. 15. yüzyıla gelindiğinde İtalyan Rönesans sanatına ve kültürüne ilgi gittikçe artmış, bugünde kullanmakta olduğumuz “çift kodlu alfabe” ve yeni yazı karakterleri oluşturulmuştur. 1490 yılında Aldus Manutius tarafından Venedik'te kurulan Aldine yayınevi tarafından Latin, Yunan başyapıtlarını ve birkaç modern eser basımını gerçekleştirilmiştir (Selamet, 1997: 120). Tipografi tarihinde oldukça önemli olan Aldine yayınevi ilk “italik” yazı karakteri tasarımını ve ilk modern karton kapaklı “octavo size” (6x9 inç, 25 cm'ye kadar olan boyut) küçük boyut diyebileceğimiz muhtemelen okuması kolay olan kitapların da basımını gerçekleştirmiştir (Resim 6) (Sanal 6, 2017).



Resim 6: Adline yayinevi tarafından 1501 yılında basılmış ilk standart octavo boyuttaki kitap sayfalarından bir örnek. Bu örnekte italik yazı karakteri kullanıldığı görülmektedir.

15. ve 16. yüzyılın yaygın tipografik dilini reddedip yeni bir tipografi dili geliştiren İtalyan asıllı Giambattista Bodoni, Yunan ve Roma antik sanatından esinlenerek 1771 yılında tasarladığı karakterlerde Roman harflerini daha geometrik yapıya çevirmeyi başarmış, harflerin ince hatları ile seriflerini (tırnak) aynı kalınlıkta tutarak ölçülendirip yeniden yapılandırılabilinen bir standarda kavuşturmuştur (Resim 7) (Becer 2013: 95). Tasarladığı yazı karakterleri dönemine göre oldukça okunaklı düz, sade bir stil estetiğini yansıtırken, tarzıyla da günümüz ince ve modern karakterlerinin temelini oluşturmuştur.

sağlayan foto-gravürle dizgi işlemini tamamen değiştiren satır döküm makinelerine bırakmıştır. Bu dönemde tipografi alanında yaşanan diğer köklü değişimler ise önem veya hiyerarşi belirtmek için kullanılan “kalınyüz” (boldface) karakterinin ortaya çıkmış olması ve tırnaklı karakterler üzerine yapılan deneyler sonucunda tırnaklar giderek inceliyor yok olmuştur. 1816 gelindiğinde ise ilk tırnaksız fontu (English Egyptian) üreten William Caslon IV (Becer 2013: 96), Napolyon’un seferleri ardından Mısır’a duyulan ilgiye ithafen geliştirdiği fonta “Egyptian” (Mısırlı) adı vermiş daha sonra bu font pek beğenilmediğinden dolayı o dönemde tekrar canlanan ve mimari bir üslup olan “Grotesk” ve “Gotik” adı ile anılmaya başlanmıştır. Aslında ilk başlarda Egyptian tırnaksız font stilini temsil etmesine rağmen (muhtemelen piramitlerin yapısı ile tırnaklı karakterlerin yapısı benzetilmiş olmasından dolayı) daha sonra kalın tırnaklı yazı karakterlerini ifade etmek için kullanılmıştır. Tırnaksız fontlara Fransızcada tırnaksız için kullanılan bir terim olan ve günümüzde daha az kullanılan; “Dorik” ve “Antik” adları verilmiştir (Ambrose ve Harris, 2012b: 20).

19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde baskı teknolojileri giderek gelişmiş, basımcılık açısından „litografi“ (taşbaskı) yönteminin 1796’da Aloys Senefelder tarafından bulunuşu oldukça önemli bir gelişme olmasına karşın, tipografi açısından ikinci önemli gelişme 1884’da Ottomar Mergenthaler tarafından „linotype“ makinesinin ve 1893’te Tolbert Lanston tarafından „monotype“ makinesinin geliştirmeleri sonucu başlamıştır. 1450’lerden 1950’lere kadar süren 500 yıllık klasik basım tekniklerinden sonra 1930’lu yılların sonunda fotomekanik yöntemlerle gelişen foto dizgi makineleri daha sonra 1960’ların ikinci yarısında geliştirilen klavye ve gösterim birimiyle harfler ve görüntüler ‘foto-düzenleme’ dizgilerine dönüşmüş ve 1970’lerden günümüze geliştirilen bilgisayar temelli teknoloji ile birlikteliği sonucu harfler sayısal görüntülere dönüştürülmüştür (Sarıkavak, 2005: 16-17). Artık tasarım ve baskı süreci kelime işlem özelliklerini, dizgiyi, grafik tasarımı, hatta baskıyı tek bir program paketi içinde birleştiren “Masaüstü yayıncılık” olarak isimlendirilen bir sistem ile çok daha hızlı, alternatifli ve zengin içerikli bir biçimde gerçekleştirilebilmektedir.

2.2.3. Yazı Karakterinin Sınıflandırılması

Yazı karakterlerinin kökeni insanoğlunun yazıyı keşfetmesine dayanmaktadır. Bu keşif ise insanın fikrini aktarması açısından M.Ö. 4000 yıllarına dayandırılmaktadır. Yazı karakterlerin sınıflandırılmasında ve yazı tasarımları terimlerinde ise uluslararası bir standart olmasa da genel olarak kullanılan sınıflandırma; “Kazıma Fontlar, Gotik Fontlar, Hümanistik Fontlar, Klasik Fontlar, Geçiş Dönemi Fontları, Modern Fontlar, Kalın/ Kare Serifli Fontlar, Serifsiz/Çizgisel Fontlar, El Yazısı Fontlar, Grafik Fontlar, Dijital Fontlar, Yabancı Fontlar” şeklindedir (Kınık 2014: 121).

Kazıma Fontlar; keski, kalem ve çekiç gibi kazıma araçlarıyla kazınan veya biçimlendirilen, kaligrafik olmaktan çok kazımaya uygun tasarım özelliklerini barındıran fontlardır (Sarıkavak, 2014: 68). Erken Hristiyanlık dönemlerinde Catacomb denilen yer altında bulunan ve birkaç kilometre genişliğinde olabilen çoğunlukla ölülerin gömülmesine hizmet eden bu yapının duvarlarında kullanılmıştır (Kınık 2014: 121). Ayrıca Roma İmparatoru Trajanus’un Dacia seferlerini ve zaferini övünerek anlatmak için diktirdiği Trajan Sütununda yer alan harflerde günümüz latin harflerinin oluşumuna öncülük ettiği düşünülmektedir (Taşkiran, 1997: 54).

Gotik Fontlar; Avrupa’da gotik dönemde ortaya çıkan bu yazı karakteri çeşitli kaynaklarda “Gothic”, “Text Letter”, “Black Letter”, “Text or Black Letter” ve “Old English” olarak da adlandırılmaktadır (Selamet, 1997: 109). Gotik sanatın karakteristik özelliklerini barındıran bu dar ve uzun yazı, yok denilecek kadar az yuvarlak form barındırmaktadır (Metin, 2008: 1).

Hümanistik Fontlar; eğik olan küçük “e” harfinin çapraz vurgusuna sahip font türleridir. Harfler sol yana eğik formdadırlar, ince ve kalın vurgular arasında fazla bir karşıtlık yoktur ve tırnaklar desteklidir (Sarıkavak 2014: 67). Venedik Eski Biçimi de denilen bu fontlarda yukarı uzanan tırnaklar küçük harflerde eğiktir. Bu fontlara Aldine401, Caxton, Centaur, Galliard, Kennerly ve Verona gibi fontlar örnek olarak gösterilebilir (Kınık, 2014: 121).

Klasik Fontlar; doğal yazım eğiminde tutulan biçimler üzerinde kurulan yapısal ve orantısal sistemle oluşturulmuştur (Selamet, 1997: 115). İnce ve kalın

vurgular arasında çok bariz kontrast bulunmaktadır ve yuvarlak hatlardaki incelme eksenini diyagonal biçimdedir. Bu fontlara Bembo, Garamond, Caslon, Goudy, Palatino ve Verdome gibi fontlar örnek gösterilebilir (Becer, 2013: 178).

Geçiş Dönemi Fontları: Bu grup içinde olan fontlar geleneksel yazıların ince ve kalın hatları arasındaki kontrasta göre daha belirgindir. Bu fontların en büyük özelliği küçük ve büyük harflerin tamamı yatay ve dengeli yuvarlak çizgiler ile oluşturulmuş olmalarıdır (Selamet, 1997: 117). Harfler, Barok döneminin etkisiyle daha geniş biçimdedir. Bu gruba örnek olarak Baskerville, Caledonia ve Perpetua fontları örnek gösterilebilir (Becer, 2013: 178).

Modern Fontlar: Bu font gurubunda ise ince ve kalın hatlar arasında kontrast oldukça fazladır. İnce hatlar, çizgi haline dönüştürülmüştür. İnce hatlarla aynı kalınlıkta olan ve yatay çizgi görünümündeki serifler ise gövdeye dik bir konumda yerleştirilmiştir (Becer, 2013: 178). Ayrıca kalın hattın inceye geçiş ve dikey vurgular belirgindir (Selamet, 1997: 117). Bodoni, Corvinus, Didot, Modern Extended ve Scotch Roman fontlarında olduğu gibi çoğu font türleri eskiden modern olarak adlandırılan fontlar arasında yer almaktadır (Sarıkavak, 2014: 67).

Kalın / Kare Serifli Fontlar; anatomik olarak tam bir kare veya düz bir çizgi serinin eklenmesi dışında serifsiz karakterlerin özelliklerine sahiptir. Bu grupta yer alan yazı karakterleri yapısal olarak; kaba, sert ve form geçişlerinde çok az farklılık olduğundan dolayı negatif yazılarda, fotomekanik düzenlemelerde, klişe tekniklerinde ve her türlü baskı ortamında kullanımı yaygındır (Selamet, 1997: 119). Bazı yazı karakterlerinde bütün hatlar aynı kalınlığındadır. Bu grupta Beton, Claredon, Playbill ve Rockwell fontları örnek olarak verilebilir (Becer, 2013: 179).

Serifsiz / Çizgisel Fontlar: Bu grupta yer alan yazı karakterlerinin bütün harfler aynı kalınlıktadır ve yuvarlak hatlarda incelme eksenini her zaman dikey konumdadır (Kınık, 2014: 122). “*Geometrik bir anlayışla tasarlanmıştır*” (Becer, 2013: 179). Gill Sans, Helvetica, Univers ve Optima gibi yazı karakterleri bu grupta yer almaktadır (Sarıkavak, 2014: 82).

El Yazısı Fontlar: Bu sınıfa hem gündelik el yazısına yönelik fontlar hem de kaligrafik fontlar girmektedir. El yazısına benzeyen ve onun yapısal özelliğini

barındıran serbest ve akıcı biçimsel özelliklerle tasarlanmıştır. Alexi, Aristocrat, Brush Script, Choch, Dauphin, Lucia, Locarno, Mariege gibi fontlar örnek olarak gösterilebilir (Becer 2013: 179). Tarihte ilk kez 1490'da Venedik'te kurulan Aldine basımevinde önemli olayların basıldığı cep kitaplarında kullanıldığı söylenebilir. Bu cep kitaplarında bir sayfa üzerine mümkün olduğunca fazla kelime yer alabilmesine olanak sağlayacak harf stili araştırılmış ve ilk italik harf karakterleri tasarlanmıştır. İtalik karakterler orijinal olarak Aldine kitaplarında ortaya çıkmış ve bütün Avrupa'ya yayılmıştır (Selamet, 1997: 121).

Grafik Fontlar; serbest harf çizimlerin aksine özel şekilde çizilerek tasarlanmış karakterlerdir (Sarıkavak, 2014: 83). Bu türdeki yazıların çoğu modernizm ruhunu yansıtmakta ve görsel bir biçim, grafiksel süsleme, imgesel ve kavramsal tasarımlarla ön plana çıkmaktadır. Bu fontlara Acid Bath, Arch, Antikiller gibi fontlar örnek olarak verilebilir (Kınık, 2014: 123).

Dijital Fontlar: Bu font grubunda genellikle bilgisayar teknolojisinin etkileri görünmektedir. Bu etkiler eskimiş mekanik görüntülerden, daktilo vuruşlarının oluşturduğu görüntülerden, fotokopi makinelerinden görüntü alırken oluşan deformasyonlardan ve tasarım programlarının yardımıyla deforme edilen font görüntülerinden esinlenerek oluşturulabilir (Kınık, 2014:123).

Yabancı Fontlar: Latin alfabesi dışında kalan Arapça, Çince, Devangari, İbranice, Kiril ve Yunanca gibi font türleridir (Sarıkavak, 2014: 67). Günümüzde kullanımdan kalkmış olan Mısır Hiyeroglifleri, Fenike alfabesi ve Sümer Çivi yazısı da yabancı fontlar arasında olduğu söylenebilir.

III. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

3.1. Endüstri Devrimi

Bu bölümde; Endüstri Devrimini oluşturan faktörler, Endüstri Devrimi ile yaşanan sosyal değişimler ve Endüstri Devrinin sanata ve tipografiye yansımaları yer almaktadır.

3.1.1. Endüstri Devrimini Hazırlayan Faktörler ve Sosyal Değişimler

Dünya tarihinde insanoğlu şüphesiz birçok büyük ve köklü değişimlere şahit olmuştur. Bazı değişimler olduğu dönemi geriye doğru sürüklemiş ama birçoğu devrim niteliğinde büyük gelişmelere yol açmıştır. Bu gelişmelerin en büyüğü ve önemli olanı “Endüstri Devrimi”, tarım ekonomisinden ve üretim ilişkilerinden makine ekonomisine geçmeyi sağlayan aynı zamanda sosyal-politik yönüyle merkezi yönetim düzeninden, milli egemenliğe sahip modern hükümetlere dönüştüren kapsamlı bir yapıya sahiptir. Böylesine büyük ve kapsamlı gelişmeleri tetikleyen devrimin arka planını; bilimsel düşüncelerle beraber 17. yüzyıl tarımsal reformun etkileriyle iç ve dış ticaretin artması, sosyal hayatın, fikir ve düşüncelerin hızlı bir şekilde değişmesi, yatırımcıların birikimlerini değerlendirmek amacıyla yeni sahalara araması, özellikle enerji konusundaki yenilikçi yaklaşımlar gibi birçok farklı sebeplerin bir araya gelmesi oluşturmaktadır (Biçer, 2006: 1).

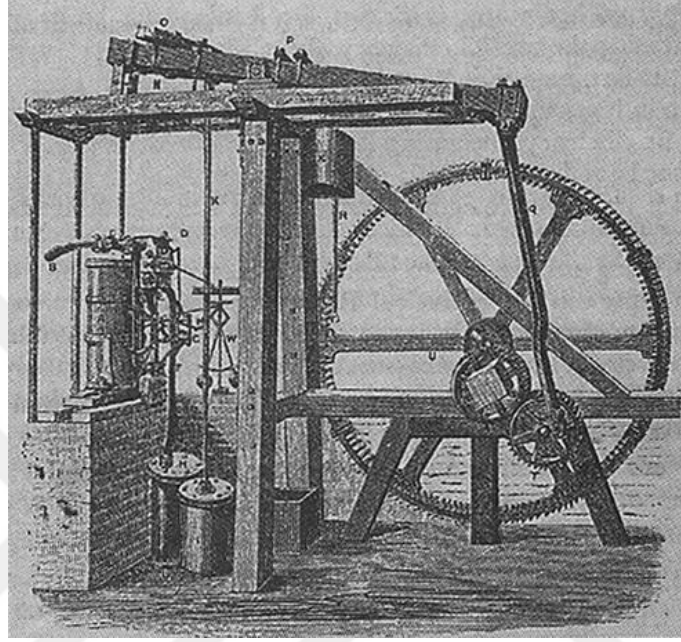
16. ve 17. yüzyıldaki siyasal, bilimsel, felsefi ve dinsel düşünceler ile Amerikan ve Fransız devrimleri esnasında oluşan aydınlanma düşüncesi, yenilikçi fikirlerin açık ve serbest ifade edilmesine olanak sağlamış ve aynı zamanda millet kavramını da yüceltmıştır. Oluşan özgür düşünce; bilim ve teknik alanlarında büyük gelişmelere ortam hazırlamış ve bu gelişmelerin üretim alanına uygulanmasıyla endüstri devrim niteliğini kazanmıştır. Bu sayede yaşam koşulları kolaylaşmış, kentlerdeki nüfus yoğunluğu giderek çoğalmış ve her geçen gün makine teknolojisine olan bağımlılıkta artmıştır. Birbiri ile bağlantılı olan bu gelişmeler, tarihte ilk defa 18. yüzyıl ortalarında Batı toplumunda ortaya çıkmış ve 19. yüzyıl Avrupa’ında makinize kitleler çağı olarak başlamıştır (Tanilli, 2006: 125).

Köklü değişimlerin ve büyük gelişmelerin önünü açan Endüstri Devrimi gelişimi itibari ile iki aşamadan oluştuğu söylenebilir. Fabrikaların “hidrolik” enerjisinin yerine “buhar” enerjisini kullanmalarından dolayı buhar çağı diye de adlandırılan ilk aşama özellikle maden kömürü bakımından zengin Batı merkezli ülkelerde yaklaşık olarak 1750’lerden 1890’lara kadar devam etmiştir. Kömürün yanı sıra elektrik ve petrol gibi enerji kaynaklarının bulunuşu ve 1896-1928 yılları arasında fiyatlardaki yeni yükselmeler Endüstri Devriminin ikinci aşamasını oluşturmaktadır. Bu aşamada ise Batı Avrupa dünya çapındaki gücünü giderek kaybetmiş ve bu kayıptan yararlanmak isteyen Rusya, Japonya ve Birleşik Amerika gibi zengin kaynaklara sahip olan rakip ülkelerin devasa işletmeler kurmak için girişimlerde bulunmuşlardır (Tanilli, 2006: 107).

Endüstri Devrimi ile yeni yöntem ve teknolojilerin özellikle makine gücünün imalata uygulanması sayesinde üretim artmış, artan üretim ile çalışan iş gücüne ihtiyaç doğmuş, bu ihtiyaç ise toprakta çalışan iş gücünün fabrika gibi yeni çalışma sahalarına yönlendirilmesi sayesinde giderilmiştir. Taşıma araçlarının gelişmesiyle yeni iş ve çalışma sahalarına ulaşım kolaylaşmış, şehir nüfusu artmış, şehre çalışmak için gelen aileler üretici konumundan tüketici durumuna gelmiştir. Teknolojinin kitlesele üretimde kullanılmasıyla üretimdeki birim maliyet düşmüş buna bağılı olarak bir taraftan yaşam standartları artarken diğere taraftan işçilerin sağıksız çalışma koşulları, düşük ücretler ve uzun mesai saatleri gibi olumsuz koşullar oluşmuş ve buda toplum içinde sosyal sınıflar arasındaki baskının açıkça hissedilmesine sebep olmuştur (Becer, 2013: 96).

Gelişen teknolojinin sayesinde iplik eğirme ve dokuma makineleri ortaya çıkmış, yatırım alanlarının artmasıyla ticaret yapan tüccarlar fabrikalar kurmaya başlamış ve güç sahibi olmuşlardır. Fabrikaların bulunduğu şehirlerdeki nüfus yoğunluğu iş gücüne yansımış, üretim ve üretilen ürünlere talepte artmıştır. Artan talebe cevap verebilmek için daha büyük fabrikalar kurulmuş, bu fabrikalarda devamlı çalıştırılmak üzere memur ve düşük ücretle çalışacak işçiler istihdam ettirilmiştir. Verimliliğı arttırmak için fabrikalar teknolojik yeniliklere yönelmiş, 1780’lerde James Watt’ın geliştirdiğı buhar makineleri (Resim8) ulaşımında da kullanılmaya başlanmış, buharla çalışan trenler icat edilmiş, 1850 yılında hemen

hemen tüm İngiltere demir yolu ağı ile birleşmiş ve bu sayede üretilen malların ticareti yapılmıştır. Böylece İngiltere dünya ticaretinin gelişmesini sağlamış, hammadde tedariki için deniz aşırı ülkelere koloni kurmuş, ithal ettikleri pamuğu mamul olarak ihraç etmiştir (Biçer, 2006: 4).



Resim 8: James Watt tarafından geliştirilen buhar makinesi.

Endüstrileşmeyle beraber küreselleşme başlamış ve ülkeler arasında başta sömürge olmak üzere ekonomi (zengin-fakir) ve askeri alanlarda güç yarışı başlamıştır. Fabrikaların artması şehirleşmeye yansımış farklı konumdaki insanlar arasında sınıf ayrımı başlamış buna bağlı olarak toplumda adaletsizlikler oluşmuştur.

Endüstri devrinin oluşturduğu sosyal alandaki adaletsizlikler aydınları “*yeni toplumsal düzenlemeler yapma*” düşüncesine itmiş, endüstri devrimi ile oluşan yeni düzenin iyi ve kötü yanları sorgulanmaya başlanmıştır (Biçer, 2006: 7). Bu sorgulamalara zamanla halktan bireyler, şairler, yazarlar, ressamalar, sanatçılar katılmış fikirlerini savunmuş, düşünce sistemleri geliştirilmiş ve bunun sonucunda farklı akımlar ortaya çıkmıştır.

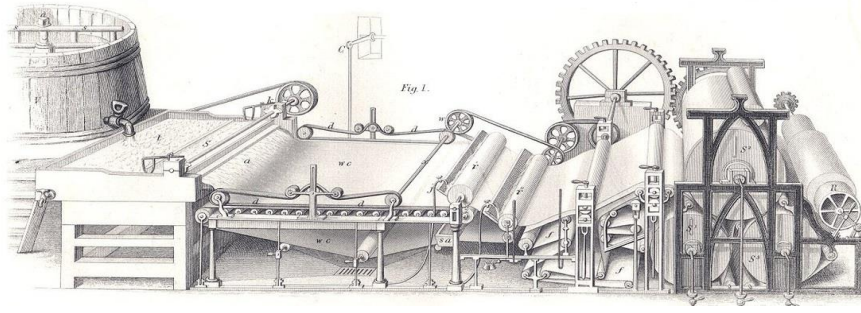
3.1.2. Endüstri Devriminin Sanata ve Tipografiye Yansıması

Yerleşik hayata geçildikten sonra insanoğlu hayatına devam edebilmek için büyük ölçüde tarım, basit el sanatları ve ticaret gibi geçim kaynaklarından yararlanmışlardır. Yeni buluşlar ve gelişmelerin yaşanacağı 18. yüzyıl ortalarına kadar ekonomiyi ve sosyal yapılanmayı toprak ve ona bağlı hareketler belirlemiştir.

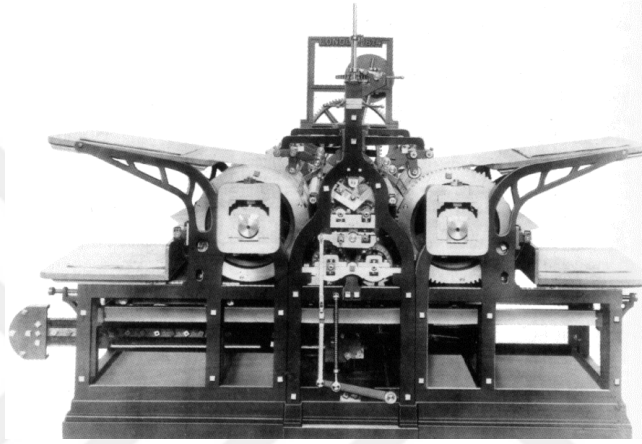
Endüstri Devrimiyle gelişen teknoloji büyük fabrikaların kurulmasına olanak tanımış, buhar gücüyle çalışan makinelerin icat edilmesi üretim kapasitesini ve üretime olan talebi artırmıştır. Fabrikalardaki iş olanakları köylerdeki iş gücünün kentlere göç etmesine neden olmuş, kentlerdeki nüfus yoğunluğu giderek artarken, ekonomik ve sosyal sınıflardaki değişimler de daha belirgin hale gelmiştir. Endüstri Devriminin oluşturduğu bu sorunlar ilk olarak İngiltere’de ve daha sonra Batı Avrupa ülkelerinde ortaya çıkmış ve zamanla tüm dünyada etkisini göstermiştir.

19. yüzyıla gelindiğinde oluşan yeni dünya düzenine karşı kitle hareketleri, gruplaşmalar önem kazanmaya başlamış ve bunun sonucunda ani ve büyük değişimler ortaya çıkarmıştır. Bu arada daha iyi bir yaşam ve olanaklar için farklı fikirler, farklı düşünceler, akım ve hareketler oluşmuştur. Büyük değişimlerle karşı karşıya kalan insanlar duygularını günlük hayatta olduğu gibi sanata ve sanatsal yaşamlarına da yansıtmışlardır. Düşüncelerini sanat yoluyla aktarmak isteyen sanatçılar gelişen teknolojiye yararlanarak farklı üslup ve yöntemler kullanmaya başlamış, yeni sanat anlayışlarını ise makale ve manifestolar ile duyurmuşlardır. Geleneksel sanat anlayışından sonra oluşan yeni sanat anlayışları modern bir hal alarak yeni bir çağı modern sanat anlayışını başlatmıştır.

Endüstri Devriminin olanaklarını sanata uygulama olanağı bulan sanatçılar deneysel çalışmalara yoğunlaşmış farklı üsluplar oluşmaya başlamıştır. Ayrıca fizik ve kimya alanlarındaki yeni buluşlar sayesinde matbaacılık tekniklerinde ilerleme kat edilmiş, 1798’de Nicholas-Louis Robert kâğıt yapım makinesini geliştirmesi (Resim 9) ve 1811’de Alman matbaacı Friedrich Koenig buharla çalışan bir baskı presi geliştirmesi (Resim 10) (Becer 2013: 97) basılı yayınların artmasına olanak sağlamıştır. Baskı ve matbaa alanındaki yaşanan bu gelişmeler ile yayıncılık, afiş tasarımı ve reklam gibi grafik tasarım alanları oluşmaya başlamıştır.



Resim 9: Nicholas-Louis Robert kâğıt yapım makinesi.



Resim 10: Friedrich Koenig buharla çalışan baskı makinesi.

Teknolojinin ve makineleşmenin etkileri dışında Endüstri Devriminin oluşumu, özellikleri, aşamaları ve sonuçları yeni sanat anlayışlarına da yön vermiştir. Bu yeni sanat anlayışlarının savundukları düşünceler farklı teknik, üslup ve deneysel yöntemler kullanılarak görselleştirilmiş kitap, gazete ve afiş gibi grafik tasarım ürünleriyle yayılmıştır. Düşüncelerini temsil etmek isteyen birçok sanatçı dönemine göre oldukça sıra dışı tasarımlar üzerine yoğunlaşmış ve düşüncelerini hazırladıkları manifestolarında geleneksel olarak bloklanmış tekdüze görüntüye aykırı bir biçimde farklı yazı tiplerini bir arada rastgele kullanarak dikkat çekici sonuçlar elde etmeye çalışmışlardır. Bu süreçte yazı karakterleri çeşitlenmeye başlamış, 19. yüzyılın ilk on yılı içinde genişleyip kalınlaşmış, 1816 yılında William Caslon IV ilk tırnaksız (sans-serif) yazı karakterlerini tasarlamıştır (Becer 2013: 96).

Modern Sanat akımlarının oluşumunu da tetikleyen Sanayi Devrimi, birçok yenilik ve buluşlara ortam hazırlamış, kitlesel iletişimin, grafik tasarımın ve tipografinin temellerinin atılmasına da olanak sağlamıştır.

3.2. Modernist Düşünce Sistemi ve Sanatta Modernizm

Hayatın her alanına yansıyan modernleşme hareketi her ne kadar Batı Avrupa merkezli olarak ortaya çıkmış olsa da zamanla neredeyse dünya çaplı bir oluşum haline gelmiştir. Düşünce ve davranışlara yol veren, olduğu andan itibaren bireyin sosyal ve toplumsal yaşam görüşlerinden, geleneksele olan bağından ayıran bu süreç; “Modernite” kavramının olgunlaşmasını da sağlamıştır (Yalvarcı, 2010: 9). Modernizmin arkasındaki politik, felsefi ve sosyal yapılanmayı şekillendiren modernite, 17. yüzyıl başlarında Avrupa’da ortaya çıkmış ve zamanla tüm dünyaya yayılan toplumsal değerler sistemi halini almıştır. Bu sisteme genel anlamda bakıldığında ise gelenek ile karşıtlığı ve ondan kopuşu, bireysel ve toplumsal yaşam alanlarında değişim ya da dönüşümler getirdiği görülmektedir.

Modern dönemle birlikte gelen gelenekselden uzaklaşma eğilimleri, modernist düşünce sisteminin temelde dayandığı fikirdir. Bu sistem, geleneksel olan her şeyin; günlük yaşamda bütün toplumsal kuruluşların artık zamanını doldurduğunu ve bu yüzden geride bırakılarak tekrar bir sorgulama süreciyle birlikte, yeni bir kültür icat edilmesi gibi yenilikçi fikirler üzerine kurulmuştur. Oluşan her yenilikçi fikrin ana konusunu “nitelik açısından sadeleşmeye gidiş” düşüncesi oluşturmaktadır. Bu düşünce sistemiyle biçimlenen yeni dünya düzeni, tüm yaşam koşulları ve olgunlaşan bütün yenilikçi fikirler insanoğlunun varlık ve anlam unsurlarını sorgulama çabaları sanata bakış açılarını da değiştirmiştir.

Endüstri Devrimi ile yaşanan köklü değişimler ile birlikte insan hayatına teknolojinin girmesi sanat ve tasarım alanında da seri üretim mantığının gelişmesini sağlamış, sanatta yenilikçi tasarım yaklaşımlarının önünü açmıştır. Yeni yöntem ve teknolojilerin özellikle de makine gücünün keşfedilmesi ve imalata uygulanarak seri üretimin hızlandırılması sayesinde yeni çalışma ortamlarının arttırılmasına ve fabrikaların açılmasına olanak tanımış, toplumsal yaşam daha da kolaylaşmış sosyal yapının şekillenmesi daha da hız kazanmıştır. Bu süreçte insan davranışları da değişmiş, yeniliğe ve deneye açık bilim ve teknolojiye inanan evrensel standartları önemseyen modern bireyler ortaya çıkmıştır.

Modern dönemle gelen nitelik açısından sadeleşmeye gidiş düşüncesiyle oluşum gösteren yenilikçi fikirler, sanatsal anlamda benimsenmiş geleneksel kuram ya da uygulamalarını, tarihsel ve toplumsal gelişme sürecinde kalıplaşmış kültürü oluşturan bazı öğelerin yeni ve daha iyi olanla değiştirilebilme imkanını sunmuştur. Bu imkanı Bulter (2013: 11) kitabında şu iki nitelik üzerinden sorgulamıştır; *“Kışkırtıcı nitelikte yeni bir fikre ve özgün bir yeni yöntemle sahip olup olmadığına bakarak.”* Bulter“ın tanımladığı bu iki nitelik ile modernist düşünce sisteminde gerçekleşen bütün köklü değişimler ve gelişmeler, yeni oluşumlar sağlayabileceği üzerinde durmaktadır. Bu köklü değişim, gelişim ve oluşumlar sanatta modernizm sürecinin sorgulanmaya başlanmasına olanak sağlamıştır. Artık klasik sanat yöntemlerinin kültürel, toplumsal, bilimsel ve siyasi gelişmelerle birlikte şekillenen yeni yaşam biçimini yorumlamada yetersiz kalmış olması fikri oluşmuştur. Bu sayede yeni sanatsal yöntemler ve anlatım biçimindeki değişimler görülmeye başlanmış ve gelişen teknoloji sanatın şekillenmesine katkı sağlayarak sanatın modernleşme yolundaki bazı engelleri de kaldırmıştır.

Sanatta modernizm başlangıç olarak Rönesans'a kadar uzansa da sanat ve yaşam biçiminde modernizm 18. yüzyılda Aydınlanma ve Fransız Devrimi ile görülmeye başlanmış, 19. yüzyılda da Endüstri Devrimi ile süreklilik kazanmış değişim ve dönüşümlerdir. 20. yüzyılda resim alanında Paul Cézanne ile başlayan soyutlama eğilimleri Kübist kompozisyonlara yansımış ve modern sanat düşüncesi çoğu Avrupa ülkelerine farklı adlar altında dağılmıştır. Artık sanat artık bir tavır, bir duruş ve bir tasarım anlayışı olarak ele alınmaya başlanmıştır (Becer, 2010: 13). Fakat endüstrileşmenin direk ve dolaylı bir biçimde etkilerinin tasarımda belirleyici bir konuma sahip olmasından dolayı sanatta modernizmin başlangıcında daha önemli bir yere sahiptir.

3.3. Modern Sanat Akımları Işığında Tipografi

Yazı, bulunuşundan itibaren içinde bulunduğu dönem ve coğrafya özelliklerinden etkilenerek gelişim göstermiştir. Fakat en büyük gelişim modernizmin getirdiği yeniliklerle yaşanmıştır.

Bütün sanat dallarını derinden etkileyen modernizm, dönemin sanatını ve sanatçıları sürekli yenileyip değişime uğratmıştır. Modernizmin getirdiği yeniliklerle beraber sanatçı kendi bireysel süzgeçlerinden geçirdiği çevresini ve insanı özümseyerek oluşturduğu içerikle kimi zaman yeni fikirler öne sürmüş, kimi zaman da tepkilerini ifade ederek bulunduğu dönem içinde farklı sorumluluklar üstlenmelerine sebep olmuştur. Görsel sanatlarda daha yoğun bir şekilde hissedilen modernizm grafik sanatları ve grafik tasarımda önemli bir yeri olan tipografi, tasarım ve uygulamalarını da etkilemiş, çeşitli tipografik üslupların doğuşunu tetiklemiştir. Öyle ki Becer (2010: 14) bu etkileşimden şöyle bahsetmiştir: *“Modernizmin ateşlediği geometrik soyutlama anlayışı içinde en radikal değişimlerden birisi 20. yüzyıl başlarında tipografi alanında yaşandı.”*

Modernizmin getirdiği yenilikler sayesinde yaşanan büyük değişimler, yüzyıllardır matbaacıların elinde olan tipografiyi de özgürlüğüne kavuşturmuş yeni tasarım düşünceleriyle tipografik tasarımı sorgulama süreci başlamıştır. Gelişen teknolojiye yararlanarak yöntemli çalışmalara başlayan modernist sanatçıları yaptıkları deneysel çalışmalar ile tipografinin modernleşme sürecini hızlandırmış, günümüz tipografik tasarım örneklerinin de temelini atmışlardır.

Tipografi yaratıcı, dinamik ve iletişime dayalı haline 20. yüzyıl başlarında görsel sanatlar ve edebiyat alanında yeniden filizlenen yenilikçi düşünceler sayesinde ulaşmıştır (Durmuş, 2008: 41). Bu yenilikçi yöntemlerden etkilenen tipografi, kendi alanında geçerliliklerini günümüzde de kabul edilen bazı ilke ve uygulamaları içermektedir. Bu ilke ve uygulamaları kavrayabilmek, tipografiyi amacına uygun yaratıcı ve iletişime yönelik bir alan olarak kullanabilmek, tipografinin tarihsel süreç içinde gelişimini ve bu alanda yaşanan yenilikleri incelemeyi gerektirmektedir.

3.3.1. Tipografide Fütürist Yaklaşım

19. ve 20. yüzyılda yaşanan olaylarla insan yaşantısı tüm alanlarında görülen büyük bir değişime uğramış, modernleşmiş ve düşünceler değişmiştir. Farklı düşünce ve felsefe görüşüne bağlı kişilerin sanatın çatısı altında bir arada bulunmaları birbirlerinden etkilenmesini sağlamıştır. Bu etkileşimle en çok ses getiren sanat ve sosyal oluşumlardan biride İtalya’da ortaya çıkan fütürizm akımıdır.

Fütürizm, 20. yüzyılda yaşamın, özellikle şehir hayatının hızlı, hareketli, yoğun ve şiddetli özelliğine odaklanan; şiiri, edebiyatı, resmi, grafiği, heykeli, tipografyi, ürün tasarımını, mimariyi, sahne sanatlarını, fotoğrafı ve sinemayı içeren sanatsal bir harekettir. Fütüristler, geçmişin tüm estetik değerlerini ve geleneklerini reddeden, geçmişin ağırlığından ayrılıp şehirleri modernleştirme ve özellikle medeniyet, makineleşme ve sürat kavramlarını toplumsal hayatın temeli haline getirme gibi misyonlar edinmişleridir. Akımın öncüsü İtalyan şair, yazar ve yayın yönetmeni Flippo Tommaso Marinetti, “İ manifesti del futurismo Manifesto Futurista” (Fütürizm Manifestosu) hazırlamış, ilk defa 5 Şubat 1909’da İtalyan “La Gazzetta dell’Emmilla” gazetesinde yayımlanmış ve daha sonra Fransızcaya çevrilerek 20 Şubat 1909’da Fransa’nın “Le Figaro” adlı günlük gazetesinde yayımlanmasıyla akımın temelleri atılmıştır (Becer, 2010: 49).

Sürat, gençlik ve şiddete hayran olan fütüristler eskiye olan her şeyden, özellikle siyasi ve artistik geleneklerden nefret etmiş, geçmişe karşı saldırı başlatarak müzelere, kütüphanelere, ahlak değerlerine karşı çıkmış, savaşı ve ölüme götüren güzel düşünceleri yücelten bir milliyetçi tavır sergilemiş, o dönemlerde filizlenmeye başlayan faşizmden yana olduklarını manifesto ve bildirilerinde sıklıkla belirtmişlerdir (Meggs, 2012: 256-261). Fütürist Manifestolarında;

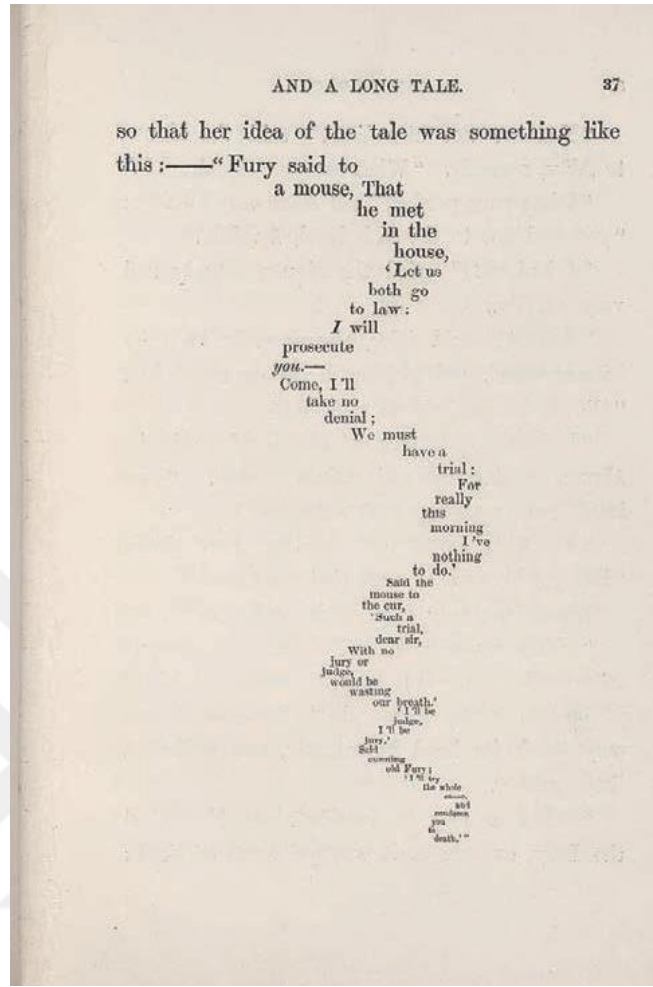
“Biz enerjiye, tehlikeye ve korkusuzluğa hissedilen aşkın şarkısını söylemek istiyoruz. Başkaldırı, cüret ve cesaret şiirimizin bir parçası olacaktır... Mücadeleden daha güzel bir şey yoktur. İçinde saldırgan karakter olmayan çalışmalar sanat şaheseri olmaz” (Meggs. 2012: 259).

Fütüristler yukarıdaki gibi çarpıcı sözler ile düşünce ve misyonlarını geniş kitlelere ulaştırma imkanı bulmuşlardır.

Teknolojiyle beraber gelişen makinelerin hızından ve hareketinden etkilenen Fütüristler, sanatı tekrar oluşturma tutkularını görsel sanatlar ve şiirde uygulamışlardır. Fütürist şairler, kültürel ve toplumsal yapıdaki değişim ve yenilikleri şiirsel mısralarında ve tipografideki yeni düşünceleri ifade etmede kullanmışlardır. Fütürizm düşüncesini benimseyen modernist öncüler gelenekselden uzaklaşarak geometrik soyutlama anlayışı ile yaptıkları deneysel çalışmalarında en göze çarpan örnekleri tipografi alanında vermişlerdir.

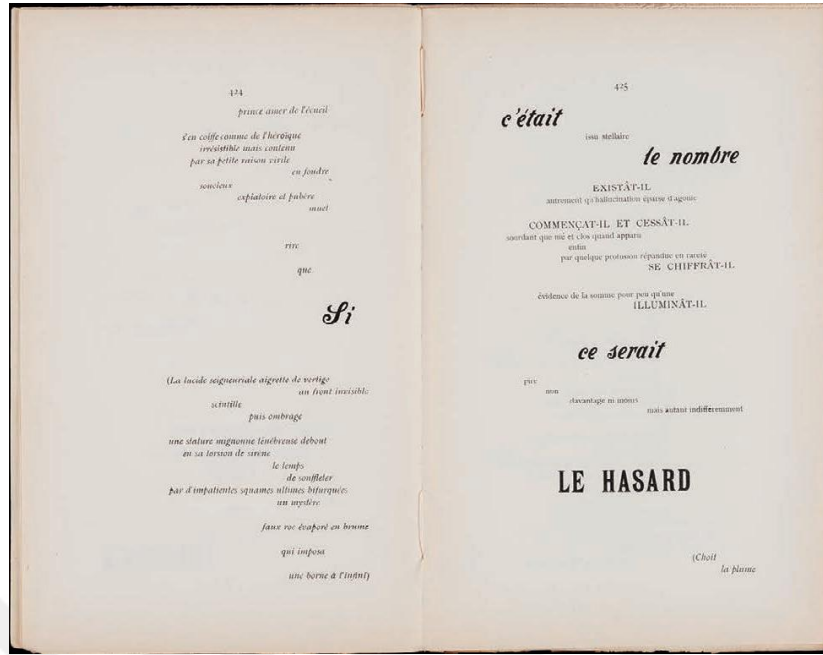
O dönemlerde çoğu basılı malzeme, hurufat (metal harfler) kullanılarak en eski seri baskı tekniği olan tipo baskı yöntemi ile basılmaktaydı. Tipo baskıda kullanılan kalıbı birbirinden bağımsız hurufat ve basılacak çalışmalardaki bütün metinler dizgiciler tarafından hurufatların tek tek bir araya getirilmesi ile oluşturulmaktaydı (Mazlum, 2006: 122). Bu teknik yüzyıllar boyunca tipografinin matbaacıların elinde uygulama alanı olarak kalmasına neden olmuştur. Bütün yazılar basılı sayfa üzerine belirli formatlar doğrultusunda simetrik olarak yerleştirilmiş, satırlar daima orta eksenden ya da iki taraftan bloklu olacak bir şekilde düzenlenmiştir. Sayfa üzerine yerleştirilen eşit aralıklı yatay satırlar hiçbir görsel unsurun öne çıkmadığı, ifadesiz, gri ve tek düze bir görüntü oluşturmakta ve bu görüntünün yarattığı heyecansız ve ruhsuz kompozisyon dili hemen hemen bütün kitaplarda görülmekteydi (Becer, 2010: 14). Bu yapılanmayı sorgulayan ve tipografi alanında deneysel olarak uygulayan ilk modernist sanatçılar Fütürist şairler olmuştur.

Aslında geçmişe bakıldığında yazı ve tipografi ile somut ve dışavurumcu görsel formlar oluşturmaya yönelik düşünceler fütürist sanatçılardan önce bazı şairlerin de endişesi haline gelmiş, M.Ö. 33 yıllarında Yunanlı şair Simias, desen şiir olarak adlandırılan bir fikri keşfedip mısraların sıklıkla nesne ya da dinsel simgelere dönüştürerek dokular oluşturduğu şiirler yazmıştır. 19. yüzyılda Alman şair Arno Holz ise bazı sözcüklere büyük harf, noktalama ve duraklama işaretine yer vermeden farklı espas aralığı kullanmış, vurguyu artırmak için de birden çok noktalama işaretini ardı ardına dizmeyi denemiştir. Ünlü İngiliz yazar, matematikçi ve fotoğrafçı Lewis Carroll'un "Alice"s Adventures in Wonderland'da (Alice'in Harikalar Diyarındaki Maceraları) sözcükleri dizerek fare kuyruğu şeklinde görsel forma dönüştürmüştür (Resim 11) (Meggs, 2012: 261).



Resim 11: Lewis Carroll (1866). Alice’s Adventures in Wonderland figüratif tipografi.

Fransız sembolist şair Stéphane Mallarmé ise 1987 yılında “Un coup de dés” (Bir zar atmak) adlı yedi yüz sözcükten oluşan yirmi sayfalık şiir kitabını bordürlerle kısıtlamayıp marjdan (sol ve sağ kısımlarda bırakılan boşluklar) yararlanmış büyük-küçük harflerin yanı sıra roman ve italik karakterlere dayalı bir yapıda kullanmıştır (Resim 12). Şiir kitabında farklı ifadeler elde etmek için kelimelerin yerleşiminden ve kullandığı karakterle vurgu, tonlama ve ritimden faydalandığı görülmektedir. Şair, duyguları ifade etmek ve düşünceleri kışkırtmak için sözcükleri yatay hatlar halinde dizmek yerine umulmadık bir biçimde vurguya dayalı düzenlemelerle sayfaya yerleştirmiştir. Mallarmé, tipografi ile müziği oldukça başarılı bir şekilde birleştirerek sözcüklerin sayfa üzerindeki görsel yoğunluk ve konumlarını ses tonu, vurgu, okuma biçimi ve ritme uygun olarak belirlemiştir (Meggs, 2012: 261).



Resim 12: Stéphane Mallarmé, (1897). “Un coup de dés” Adlı şiir kitabından tipografik düzenleme örneği.

Modernizm sürecinde ise basılı sayfadaki tasarımlarında sözdizimini tamamen değiştiren Fütürist şiir anlayışı, sözcükleri ve sözdizimini özgür kullanarak tipografiyi yorumlanabilir bir sanatsal alan haline dönüştürmüştür. Basılı grafik ürünlerinde resimli alanların yerine yazı, görsel biçim olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu yenilikçi düşünce; yani çok yönlülüğün, tek bir çerçevede sunulabilmesi, yaşanabilmesi olanağı bireylerin hayata bakışlarında önemli bir rol oynamıştır (Gottschall, 1989, Akt. Öztuna 2007a: 32-38).

Akımın öncüsü Marinetti'nin deneysel tipografi çalışmalarında var olan görsel, edebi ve grafik biçimlerine karşı çıkan bir tavır geliştirmiş, sanatçının tanımladığı modernizm kavramı içinde hız, eşzamanlılık ve sansasyon temellerine dayalı yeni bir üslup ortaya çıkmıştır. Marinetti, dışavurumcu kimliği doğrultusunda harf, sözcük, satır, simge ve işaretlerin bulunduğu yazılı belgeleri sorgulamış, basılı sayfaları hem bir resim hem de grafik alan olarak değerlendirmiştir. Sanatçıya göre şiir görme ve izleme eyleminin ortak özelliğidir. Bu özelliği görsel bir bütünlük altında sunabilmek için geleneksel iki boyutlu sayfa yapısındaki metinleri üst üste bindirerek çok katmanlı görsel özellikli bir yapıya dönüştürmüştür (Durmuş, 2008: 47).

Marinetti yayımlanan yazı ve manifestolarında; özgür sözcüklerden ve fütürist duyarlılıktan bahsetmiş, geleneksel olan sayfa yapısındaki sözcükleri bloklamaya karşı çıkmış yazı karakterlerinin bold (kalın), italik (eğik) ve majüskül (büyük harf) gibi farklı açı ve yönlerde kullanmıştır. Giovanni Papini'nin Ocak 1913'te Floransa'da yayımlamaya başladığı "Lacerba Dergisi"nin Haziran sayısında Marinetti'nin "Klasik Bir Geleneğe Karşı Tipografik Devrim" adlı makalesinin de yer alması tipografiyi sanatsal bir savaş alanına çekmiş, sayfadaki tipografik unsurların uyum içinde olan görüntüsüne karşı çıkarak tipografinin sanki patlamış gibi dağınık kullanılmasını savunmuştur (Meggs. 2012: 259). Başta "Zang Tumb Tumb" adlı roman kapak tasarımı olmak üzere özgür sözcük ve fütürist kuramına dayalı çoğu kompozisyonunda Fütürist şiiri parçalara ayırarak yenilikçi tasarım anlayışını tipografik bir dille görselleştirmiştir (Resim 13).



Resim 13: F.T. Marinetti, (1914) "Zang Tumb Tumb" adlı kitap kapağı tasarımı.

Marinetti Fütürist kimliği ile yaptığı çoğu deneysel tipografi çalışmalarında imgenin özelliklerinden faydalanarak birçok görsel unsuru bir arada kullanmayı denemiştir. İlk önce çalışmalarında sıklıkla görülen ses, eylem, hareket gibi kavramları ifade edecek grafik simgelerini oluşturmuş daha sonra güçlü bir etki oluşturabilmek için alfabetik simgelerin arasına bazı matematiksel ve fonetik işaretler yerleştirerek geleneksel görüntüyü ve sözdizimini bozmuş, edebi formları modernleştiren bir görüntü kazandırmıştır. Yaptığı bu uygulamalar sayesinde görsel



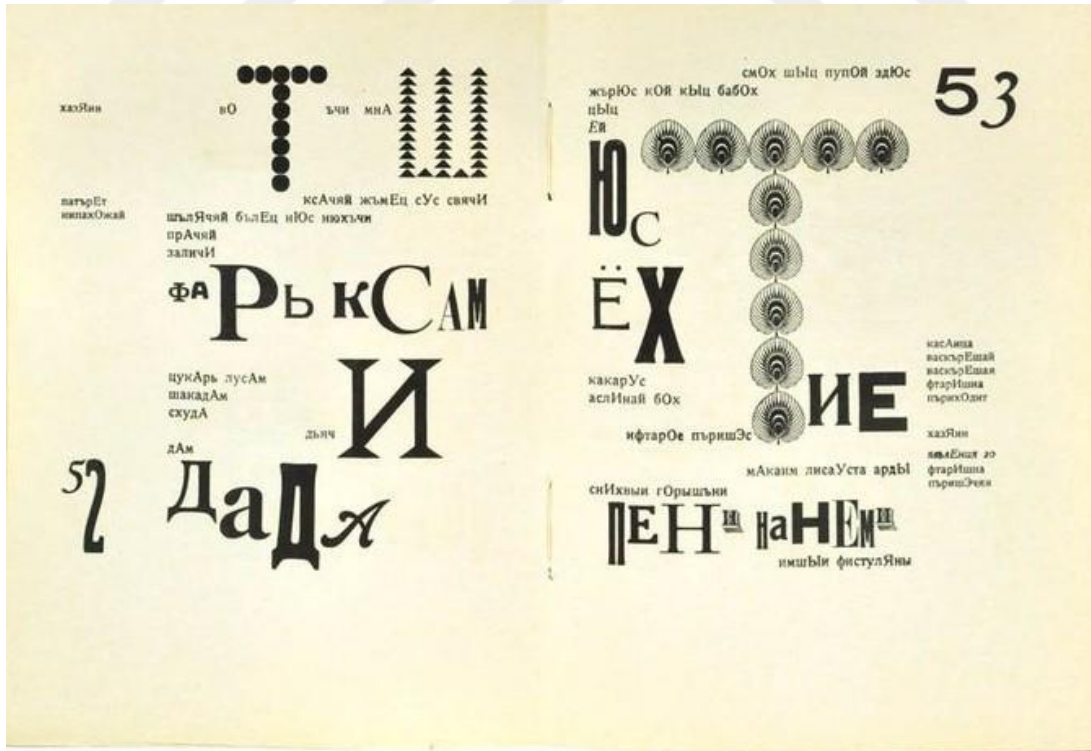
Resim 18: F.T. Marinetti, (1932). “Parole in libertà futuriste” adlı derginin kapak çalışması.



Resim 19: F.T. Marinetti, (1932). “Parole in libertà futuriste” adlı derginin sayfalarından bir örnek.

İtalya'nın yanı sıra şiir ve tipografi alanındaki fütürist düşünceler Illia Zdanevich, Vladimir Mayakovski ve Guillaume Apollinaire gibi sanatçıların öncülüğünde Rusya ve Fransa'ya da yayılmıştır. Her ne kadar aynı düşüncelerle yola çıkılmış olsada İtalyan ve Rus Fütüristleri arasında oldukça belirgin bir yaklaşım farklılığı oluşmuştur. İtalya'da sanatçılar şiddetli ve saldırgan tavrı benimserken, Rus sanatçılar daha alaycı ve mizahi bir tavır göstermişlerdir. Akımın devrimci ruhu başta Rusya olmak üzere Konstrüktivizm gibi diğer öncü sanat hareketlerinin temelini de hazırlamıştı (Meggs, 2012).

Rus Fütürizminin önde gelen sanatçılarından biri olan Illia Zdanevich, tiyatro yazarlığının yanı sıra, tipografi ve yayın alanındaki çalışmalarıyla da Rus Fütürizmine özgü, dile dayalı şiirsel deneyciliğin önde gelen temsilcileri arasındadır. Marinetti gibi sayfadaki boşlukları farklı birimlere ayırarak tipografik unsurları üst üste kullanmayan Zdanevich, sözcükleri bölmek yerine bordür ya da küçük tipografik unsurlar kullanarak harfleri incelikle bir araya getirip bu etkiyi geleneksel dizgi teknikleriyle elde etmiştir (Resim 20) (Drucker, Akt. Becer 2010: 78).



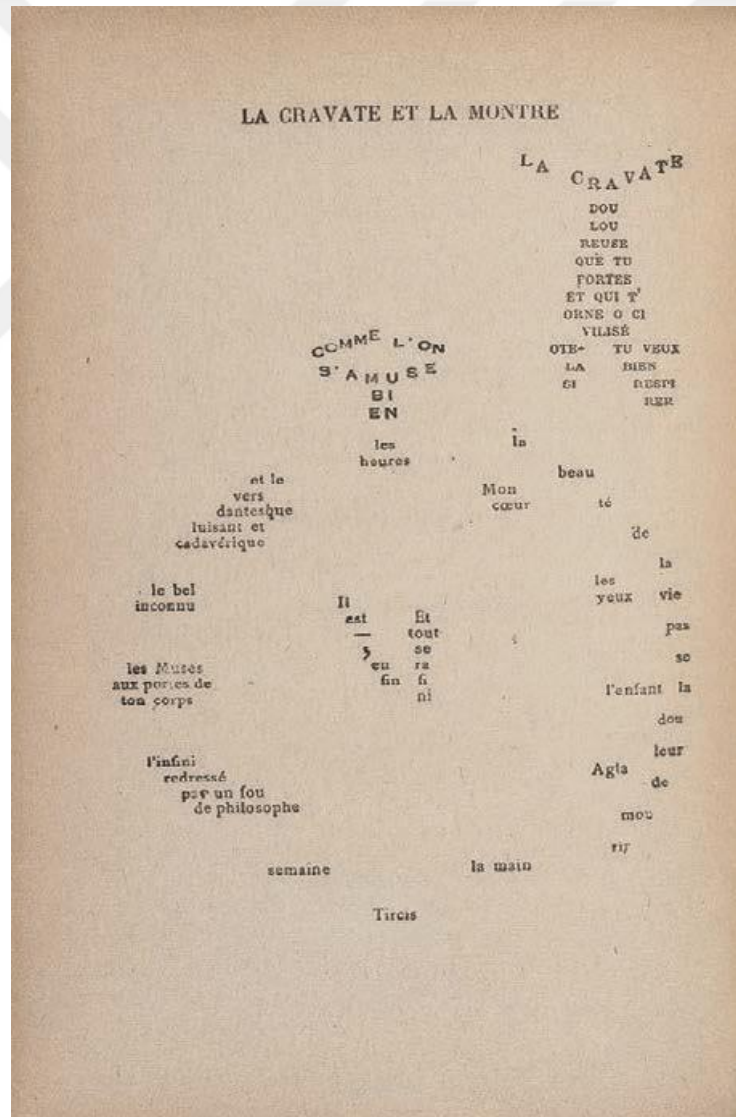
Resim 20: Illia Zdanevich, (1923). “Ledentu as Beacon” Adlı tipografik tasarımı.

Öncü Rus şairleri arasından sıyrılarak sanatını kitlelere daha anlaşılabilir bir şekilde sunan Vladimir Mayakovski alaycı bir içerikle hazırladığı tipografik düzenlemelerinin çoğunda noktalama işaretlerine yer vermemiştir (Becer, 2010: 81). Sovyetler Birliğinin kurulmasına yol açan 1917 Ekim Devrimini coşkuyla karşılayan Mayakovski Fütürist dönemin ömrünü tamamladığını ve yeni bir oluşumun gerekliliğini savunarak Devrim sonrası çıkan iç savaşta sanatını propaganda afişleriyle yansıtmaya başlamış, hazırladığı birçok afiş duvarlarda, direklerde görülmeye başlamıştır. Hazırladığı propaganda afişlerinde fütürist şairlerin söz dizilimi düşüncelerinden arındığını ve noktalama işaretlerini tekrar kullanarak oluşturduğu kompozisyonlarında yoğun bir şekilde tipografik unsurlara yer verdiği görülmektedir (Resim 21).

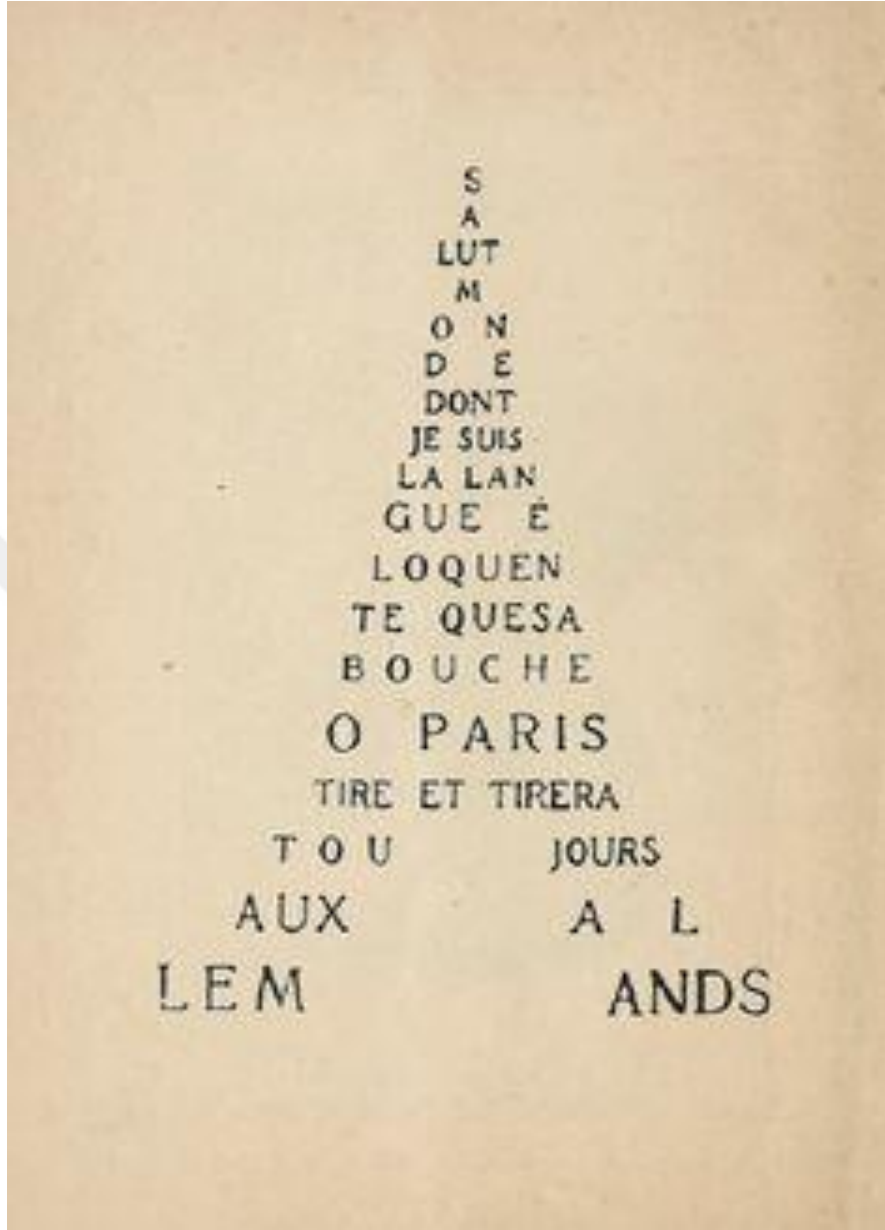


Resim 21: Vladimir Mayakovski (1918). Tiyatro afiş tasarımı.

İtalyan asıllı Fransız şair, yazar ve sanat eleştirmeni olan Guillaume Apollinaire kübist sanatçılarla özellikle Pablo Picasso ile yakın bir iletişim kurmuş ve Marinetti'ye rakip olarak Fütürist düşünceler etkisinde çeşitli sanatsal çalışmalar gerçekleştirmiştir. Tipografiyi figüratif bir yapıda kullanmayı tercih eden sanatçı tipografi çalışmalarında estetik bir yapı oluşturmaktan çok kolay anlaşılan biçimsel yapılara yönelmiştir (Durmuş, 2008: 53). 1918 yılında yayımlanan "Calligrammes" başlıklı kitabındaki figür ve piktogram gibi kolay algılanan harf formlarıyla oluşturduğu kompozisyon örnekleri dönemindeki tipografik tasarımın eşsiz örnekleri arasındadır (Resim 22 ve 23).



Resim 22: Guillaume Apollinaire, (1918). "Calligrammes" adlı kitabından şiir örneği.



Resim 23: Guillaume Apollinaire, (1918). "Calligrammes" adlı kitabından Eyfel Kulesi biçiminde oluşturulan şiir örneği.

İtalyan asıllı ressam, şair ve tasarımcı Fortunato Depero için ise Fütürist düşünceler reklam için bir araç olmuştur. Sanatçının fütürist grafik tasarım ve kişisel promosyonun ilk çalışmalarından biri olan "Depero Futurista" adlı ünlü civatalı kitabını yayımlayarak yeni tipografinin bir örneğini oluşturmuştur (Resim 24). Birden çok renkli metni içinde barındıran bu kitap, farklı çeşit kâğıt türlerinden yararlanılarak basılmış ve içinde farklı boyutlarda oluşan yazı karakterleri sayesinde

basıldığı dönemdeki örneklere kıyasla daha zengin bir baskı içeriğine sahip olmuştur. Depero'nun bu tipografik çalışma üslubu sayesinde 1920'lerin ve 1930'ların İtalyan reklam tipografisi daha zengin bir içeriğe kavuşmuştur (Öztuna, 2007a: 32-38).



Resim 24: Fortunato Depero, (1927). “Depero Futurista” cıvatalı kitap kapağı.

Fütüristler, sayfa üzerindeki serbest tipografik denemeleri ile günümüz tasarım anlayışına öncülük etmişlerdir. Tipografik kompozisyonlarında okuyucu ana imgeyi bir reklam afişine bakar gibi kolayca algılama ve tanımlama olanağına erişirmektedir (Becer, 2010: 68). Çalışmalarında yeni ve resimsel bir tasarım anlayışını benimsemiş ve deneysel çalışmalara ağırlık vermişlerdir. Yayımladıkları birçok manifestoda tasarımcıların tipografik düzenlemeler yaparak sözcükleri anlamlandırmalarını istemişlerdir.

3.3.2. Dadacı Öncüler Işığında Tipografi

Geçmişin ağırlığına karşı nefretlerini şiddet, savaş ve ölüme götüren düşünceler ile temizleneceğini savunan İtalyan Fütüristlerin aksine Avrupa’da farklı düşüncelerdeki bir grup sanatçının oluşturduğu topluluk ise savaşın güçlü ve yıkıcı bir ortam doğurduğunu savaştan, savaşı yaratan toplumdan ve sanatından uzak durulması gerektiği düşüncesini savunmuşlardır. Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle savaşın olumsuzluklarından kaçan birçok sanatçı savaşın dışında kalan ve en yakın yer olan İsviçre’de buluşmuş, savaş karşıtı düşünceleriyle bir arada toplanan bu grup Dadanın doğmasında sanatsal ve kültürel bir zenginliğin temelini oluşturmuştur.

Dada kendiliğinden gelişen bir sanatsal hareket olarak, Şair Hugo Ball’ın 1916 yılında İsviçre’nin Zürih kentinde açtığı mekan olan ve bağımsız genç şair, ressam ve müzisyenler için toplanma yeri haline gelen Cabaret Voltaire’de doğmuştur. Hugo Ball’ın amacı o sıralar Zürih’te bulunan ve Birinci Dünya Savaşı’na karşı çıkan hemen hemen tüm genç sanatçıları bir araya toplayarak düşüncelerini korkusuz, özgür bir şekilde ifade edebilecekleri ve dayanışmanın olduğu bir yerde buluşturma düşüncesi olmuştur. Şubat başında açılan gece kulübü veya sanat lokali diyebileceğimiz bu mekan, şubat ayının sonlarına doğru daha da kalabalıklaşarak şiir okuma gecelerinin, sergilerin, performansların ve her türlü sanatsal eylemlerin gerçekleştirildiği bir yer haline gelmiştir (Antmen, 2008: 121).

Her şeye karşı bir tavrı olan Dadaizm’in, akımın adı olan “Dada” sözcüğünün anlamı hakkında bile ortak bir kanıya varılmasına engel olmuştur. Kimi Dadaistler bağıra çağıra yapılan konuşma anlamına gelen bir Romence sözcük olduğunu savunurken, kimilerine göre ise “Larousse” adlı sözlükten rastgele açılan bir sayfada karşısına çıkan, Fransızca’da “oyuncak tahta at” anlamına gelen bir sözcüğü ifade etmektedir. Fakat akımın adı her ne olursa olsun anlamsız bir sözcük olarak kullanılan bu isim tamda Dadanın çok yönlü ruhuna, tavrına ve felsefesine uymaktadır. Dadanın bu çok yönlü ruhuna rehberlik eden kişi ise, Temmuz 1917’de süreli yayın olarak yayımlanmaya başlayan “DADA” dergisinin editörlüğünü de

yapan Macar asıllı Tristan Tzara'dır (Meggs, 2012: 261). 1918 yılında "Dada Manifestosu"nu yazan Trsitran Tzara'ya göre Dada;

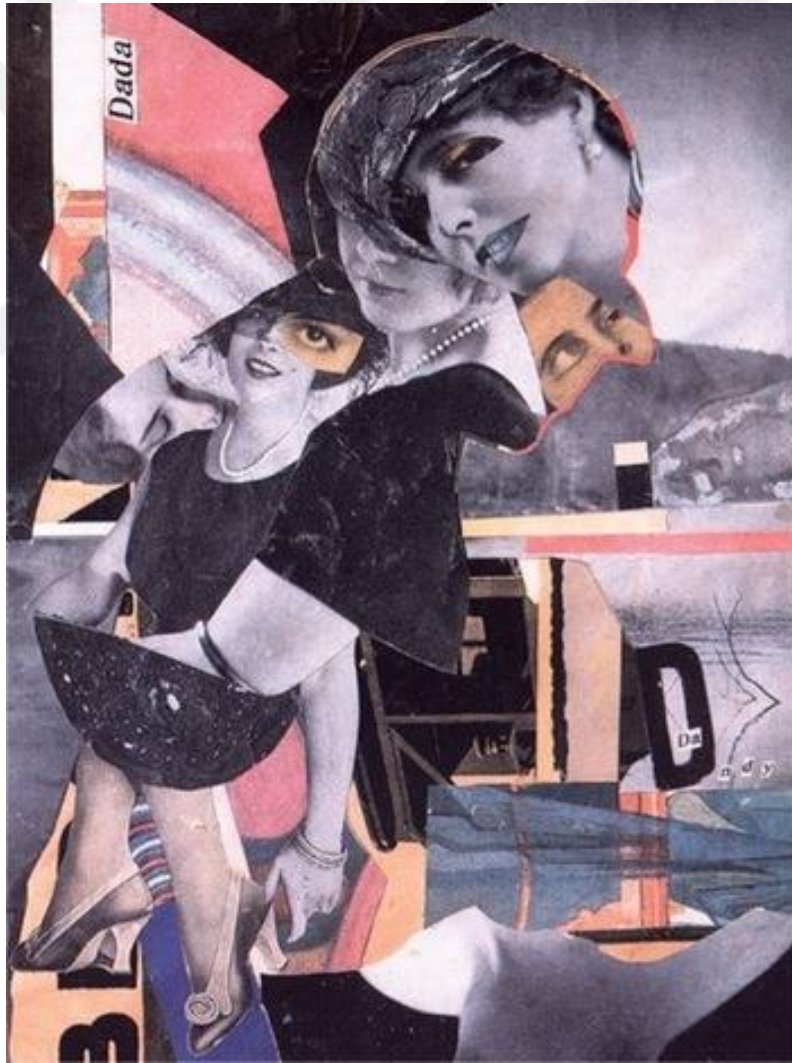
"Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir" (Antmen, 2008: 122).

Ana olarak Zürih, Berlin, New York, Paris ve Avrupa'nın çeşitli sanat merkezlerinde öne çıkan hareket, tek biçimli bir anlayışta olmayan yeni fikirler, malzemeler ve yönelimler getirmiştir (Ambrose ve Harris, 2012b: 23).

Dadacılara göre onur, ahlak, aile, din, özgürlük, sanat ve ülke gibi kavramlar bir zamanlar toplumun var olan bütün gereksinimlerine karşılık verebilmekteydi. Ancak bu tür kavramlar niteliğini yitirmiş, geriye acımasız ve anlamsız kurallar silsilesi kalmıştır (Antmen 2008: 123). Akımın savunucuları sanat ve yazının toplumu yeniden biçimlendirmede önemli bir iletişim rolüne sahip olduğunu düşünmektedirler. Fakat sanatı elit, soylu ve zengin kesimlerin elinde oyuncak olacağı düşüncesinden dolayı istememiş ve karşı çıkmışlar, sanatı sadece tüketim kültürüne, gelenekselliğe ve savaşın açtığı bütün felaketlere karşı başkaldırmak amacıyla kullanmışlardır (Öztuna, 2007b: 84-98).

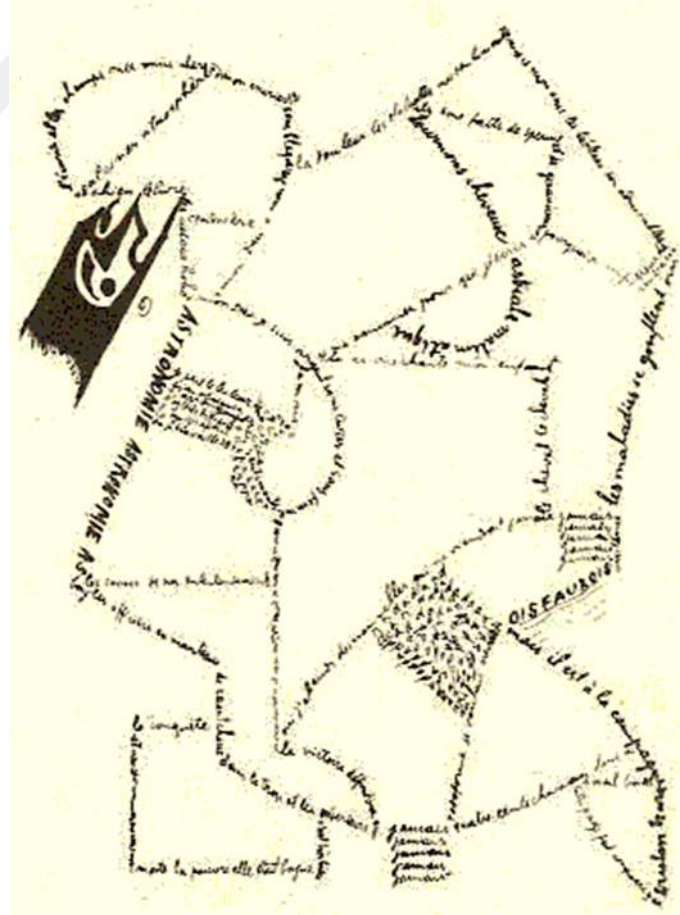
Sanatın artık var olmadığını savunan Dadaistler bütün sanat değerlerini reddeden bir tavır sergiledikleri için biçimsel bir karaktere sahip değildir (Hobsbawm, 1996: 211). Bununla birlikte; *"kişiyi aklın tutsaklığından"* ve *"kurduğu düzeninden"*, aynı zamanda *"sanatı dil, biçim ve anlam kaygılarından kurtarmak, kelimeleri bilinen anlamları ve alışılmış estetik kurallar dışında bir düzenle birleştirmek"*, kalıplaşmış tüm kural ve gelenekleri yıkıp *"kuralsızlığı kural olarak benimsemek"* gibi misyonlar edinmişlerdir (Sanal 1, 2016). Savaşın yol açtığı karışıklığa, karamsarlığa ve zalimliğe karşı çıkmanın en etkin yollarını; kasıtlı bir biçimde düzensizlik, anarşi, parçalama, gülünçleştirme gibi güçlü ve yıkıcı unsurlar içeren sanat karşıtı bir yaklaşım üzerine temellendirilmiştir. Bu anarşist yapılarını; çarpıcı bir şekilde kışkırtma, şaşırtma, protesto etme ve saçmalayarak şok etme gibi yöntemler kullanarak Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı bütün felaketlere karşı kullanmışlardır.

Her ne kadar sanat üretmediklerini, çılgınlığın eşiğine gelen toplumu dalga geçerek ve protesto ederek itibarlarını sarsmak istediklerini belirtmiş olsalar da bazı Dadaist sanatçılar kendinden önceki teknikleri geliştirip grafik sanatına katkıda bulunmuş, anlamlı görseller üretmişlerdir. 1914 öncesi kübist ve fütürist avangarttan kolaj tekniğini ve resim parçaları üzerinde oynama yaparak şans eseri oluşturdukları görüntüleri bir araya getirme fikrini ödünç almışlardır. Özellikle 1918 gibi erken tarihte Raoul Hausmann ve Hannah Höch gibi Dadacı sanatçıların dikkat çekmek ve beğeni almak kaygılarıyla oluşturdukları sıra dışı eserleri akımın sanat eseri ürettiğini kanıtlar niteliktedir (Resim 25) (Hobsbawm, 1996: 212).



Resim 25: Hannah Höch, (1919). “Da-Dandy” adlı Kolaj-Fotomontaj çalışması.

Fütüristlerin sözcükleri ve sözdizimini özgür kullanarak tipografi alanında oluşturdukları yeni yapıyı daha zengin bir içeriğe kavuşturan Dadacı sanatçılar, aynı zamanda tipografik tasarımlarında sanat karşıtı yaklaşımlarını kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerden yararlanarak oluşturdukları sese dayalı simge özelliği taşıyan harfleri, somut görsel formlara dönüştürerek sunmuşlardır. Bu üslubu deneysel olarak uygulayan bir diğer sanatçı Tristan Tzara'nın 1916 tarihli ilk tipografik çalışmasında görmek mümkündür. Sadece şiir olarak nitelendirdiği bu deneysel çalışmasında sözcükleri somut görsel formlara dönüştürerek oluşturduğu yapı izleyicisine sanki bir kolaj çalışmasına bakıyormuş hissini yaşatmaktadır (Resim 26). Daha sonra basılı sayfalardaki tasarımlarını günlük basın yoluyla okuyuculara ulaştırma imkanı bulan Tzara, bilgileri görsel anlamda yorumlama ve tipografiyi özgür bir şekilde kullanma açısından bu alanda en önemli sanatçılar arasında yer almaktadır.



Resim 26: Tristan Tzara, (1916). Tipografik şiir.

Şiir çalışmalarında reklam ve yayıncılık dünyasında kullanılan edebi simgelerden yararlanan Tzara, 1916-1920 yılları arasında gazete, basın ilanı, tren tarifesi gibi basılı malzemelerin oluşturduğu hazır metinlere dayalı özel bir şiir dili geliştirmiştir (Durmuş, 2008: 58). Sanatçının geliştirmiş olduğu bu yenilikçi dili destekleyen Dadacı tipografinin en belirgin örneklerini şiir kitaplarında ve dergilerde görmek mümkündür.

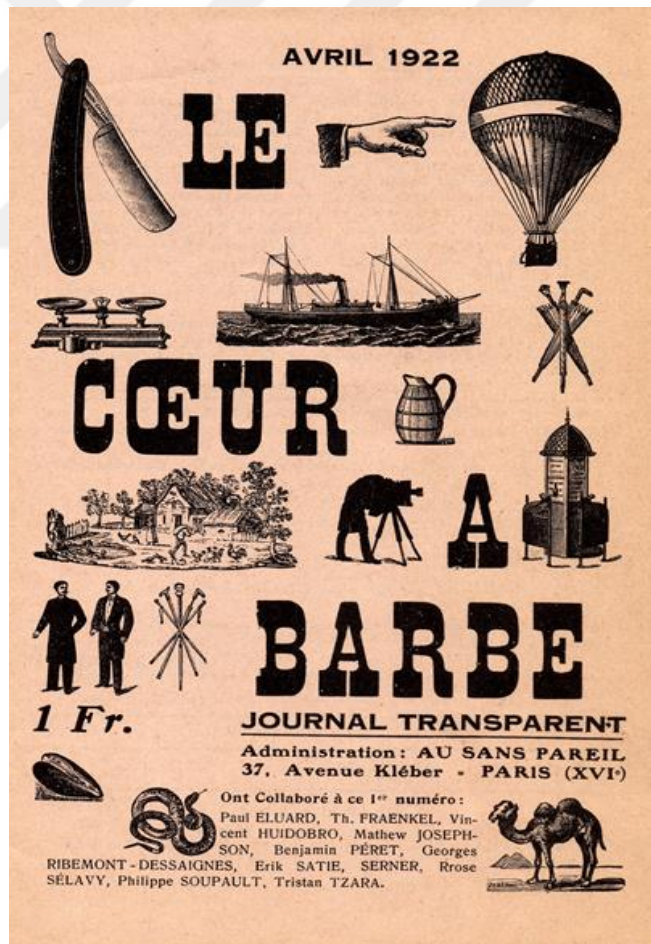
Dadanın doğa için var olduğu ve sanata karşı olduğu fikrini savunan Hans Arp, gerçekliği yeniden oluşturma veya sunma biçimi olarak geleneksel sanatın kullanımını ortadan kaldıran “kolaj tekniğini” çalışmalarında harfleri görsel form olarak kullanarak tipografik tasarımda bu tekniğin gelişmesini sağlamıştır (Öztuna, 2007b: 84-98).

Bir diğer Dadaist sanatçı, Hugo Ball'ın şiirleri geleneksel sanat ve savaş karşıtı olan Dadacılığın tipografik düzenleme ve grafik tasarım alanlarındaki ilk örnekleri arasında sayılmaktadır (Resim 27). Farklı yazı karakterlerinin oluşturduğu görsel yapı içinde bir araya getirdiği şiirlerinin, sözcük ve imgenin görsel bir bütünlük oluşturduğunu savunmuştur (Durmuş, 2008: 56).



Resim 27: Hugo Ball, (1917). Dada şiiri, mantıksal saçmalığa ve şansa dayalı şiir örneği.

Şiirin yanı sıra Dadanın sanat ile yaşam arasındaki sınırı kaldırma arzusu ve bununla beraber gelişen sanat karşıtı tavırlarını yaygınlaştırma biçimlerinden biri de dergicilik olmuştur. Berlin’de 1917 ile 1920 yılları arasında, Köln’de 1919 ve 1920 yıllarında, Paris’te 1920 ile 1922 yıllarında kendini açıkça gösteren Dada düşüncesi, çeşitli grupların yayımladıkları çok sayıda dergilerle hızlı bir şekilde yaygınlaşmıştır (Resim 28, 29, 30 ve 32). Dönemine göre oldukça farklı tipografik ve grafiksel yaklaşımlarla hazırlanan bu dergiler, akımın ruhunu aktaran en önemli kaynaklar arasında yer almaktadır. Genellikle bir ya da iki sayı çıkan bu dergilerin arasında 1917 ile 1921 yılları arasında Tristan Tzara’nın editörlüğünde yayımlanan akımın ilk dergisi olan “Dada” uzun süreli yayımlanabilmiş tek Dada dergisidir (Resim 29) (Antmen, 2008: 125).



Resim 28: Tristan Tzara ve Ilja Zdanevich. “Le Coeur” Dergisi kapak tasarımı.



Resim 29: “Dada” dergisinin 1 - 7. sayılarının kapak tasarımı.

Harfleri başka formlarla karıştırarak tipografi diline yeni bir boyut kazandıran Raoul Hausmann, fonetik simgeleri parçalara ayırıp sözcükleri saf sesler halinde dağıtıp sonra da bunları yeni sözcükler oluşturacak şekilde tekrar bir araya getirip görsel bir kompozisyon oluşturmuştur. Sanatçı, çalışma tekniğini şöyle açıklamaktadır: “Anlama dayalı biçimlerin Dadacı yöntemlerle bulundukları konumdan çıkarılarak bozulması, ayrılıp dağıtılması ve sözcüklerin sese dayalı belirli ortak noktalar ışığında birbirine karıştırılması” (Becer, 2010: 101).

Sözcük bileşenleri ve tamamlayıcı sözcükleri bir arada kullanan sanatçı “çokanlamlı sözcükler” olarak tanımladığı sonuçlar elde etmiştir. Tipografide malzeme ile süreç arasında ilişki kuran sanatçı, optik ve fonetik sözcükleri bir araya getirerek 1919 yılında oluşturduğu yazı sistemine “optofonotik” (görsel-işitsel) adını

vermiş, tipografi çalışmalarında kullanacağı yazı karakterlerini ve boyutlarını basımı yapacak dizgiçiye ileterek “tipografinin mekanik doğasını” ağaç baskıları ile bütünleştirmeyi amaçlamıştır (Benson 1987: 135, Akt. Durmuş, 2008: 62). Bu tekniği “Club Dada” dergisinde yayınlanacak bir duyuru için kullanan Hausmann, Tzara’nın ilk tipografik çalışmasındaki gibi sözcükleri kolaja benzeyecek bir form oluşturmuş, fakat sözcüklerin yanı sıra imgelerden de faydalanarak kolaja benzeyen tek bir kompozisyon içinde buluşturarak yeni bir üslup geliştirmiştir (Becer, 2010: 104). Bu üslubu dergi tasarımlarında da kullanan sanatçı, 1 Haziran 1919 yılında Berlin’de yayınlanmaya başlayan ve toplamda 3 sayısı çıkan “Der Dada” dergisinin editörlüğünü yapmış, Nisan 1920’deki 3. sayının kapak tasarımını kendi yazı ve yayınlarından kesitler oluşturarak, kendine özgü bir portre haline getirmiştir (Resim 30) (Hage, 2017).



Resim 30: “Der Dada” dergisinin 1. 2. ve 3. sayılarının kapak tasarımları.

Uzun ömürlü olmamasına rağmen Raoul Hausmann’ın editörlüğünü yaptığı “Der Dada” dergisinin kapak tasarımındaki tipografik düzenlemeler ve 1920’lerin başlarında Kurt Schwitters ve Theo van Doesburg’un “Die Scheuche Marchen” adlı kitabın tipografik düzenlemeleri ve tasarımı Dadacı tipografik dilinin yenilikçi anlatım olanaklarını gösteren niteliktedir (Resim 31).



Resim 31: Kurt Schwitters, Theo van Doesburg “Die Scheuche Marchen” adlı kitabın kapak tasarımı.

Theo van Doesburg’un dergi kapaklarındaki tipografik düzenlemelerin yanı sıra, karmaşık kompozisyonlarında, saçmalık ve rastlantıya dayalı Dadacı unsurlarla güçlü bir tasarım unsurunu ortaya koyan Kurt Schwitters’in “Merz” dergisi için yaptığı tipografik çalışmaları (Becer, 2010: 94), Hannah Höch’in kolajlarında hazır malzemeleri ve özellikle arkadaşlarının fotoğraflarını kullanması ve Raoul Hausmann’ın çalışmalarında kullandığı fotomontaj teknikleri Rusya, Almanya ve Hollanda’da birçok sanatçı ve tasarımcıya esin kaynağı olmuştur (Öztuna, 2007b: 84-98). Almanya’da John Heartfield ve Rusya’da Alexander Rodchenko Dadacı tasarım dilini siyasi propaganda amacıyla kullanırken, Hollanda’da Paul Schuitema ve Piet Zwart’da aynı tasarım dilini reklamcılık alanına uyarlayarak kullanmışlardır (Spencer, 1990: 21, Akt. Becer 2010: 86).

1922 yılına gelindiğinde Dadacı sanatçılar arasında çıkan anlaşmazlıklar yüzünden akım dağılacak seviyeye kadar ulaşmış, bundan dolayı sanatçıların düşünceleri farklılaşmış ve akım çeşitli kollara ayrılmıştır. Çalışmalarına Dadaizm’in çatısı altında devam eden birçok sanatçı düşüncelerini geliştirerek Sürrealist eserler üretmeye başlaması akımın çığır açan, farklı yapısının kalıcılığını sağlamıştır (Bektaş, 1992: 49).

Dadaizm anlaşmazlıklar yüzünden çeşitli kollara ayrılrsa da akımın felsefesi Kurt Schwitters kolajlarından biri olan “Kommerz” den esinlenerek 1923 yılının Ocak ayında “Merz” adını verdiği derginin yayına girmesiyle yaygınlaşmaya devam etmiştir. Sanatçı Merz dergisiyle Dadacı tipografik tasarımlardaki rastlantısallığı Kübist montajların ötesine taşımış (Resim 32) (Becer, 2010: 97), 1923 ve 1932 yılları arasında grafik ifadenin sınırlarını zorlamaya devam eden “Merz” dergisi 24 sayı çıkartmış ve 11. sayısını tamamen reklam tipografisine adanmıştır (Resim 33) (Öztuna, 2007b: 84-98). Aynı zamanda bir tasarım ofisi kuran Schwitters ofis araçları üreten Pelikan firmasının reklamı için tasarımlar yapmıştır (Resim 34 ve 35) (Meggs, 2012: 281-283).

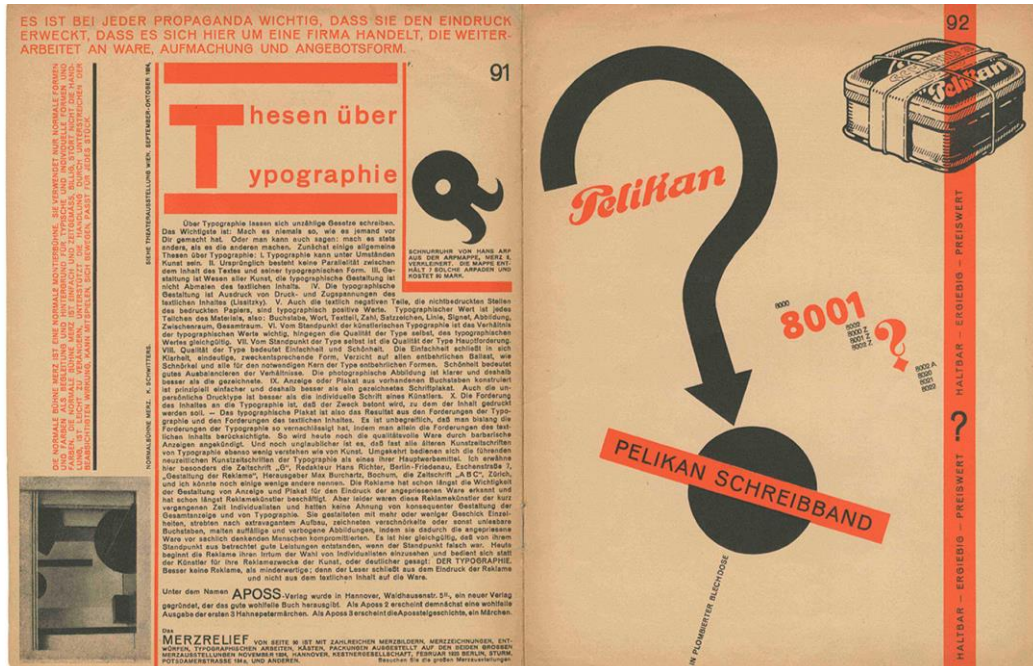


Resim 32: Merz Dergisi 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8 ve 9., 11., 16.ve 17., 21. ve 24. sayılarının kapak tasarımları.

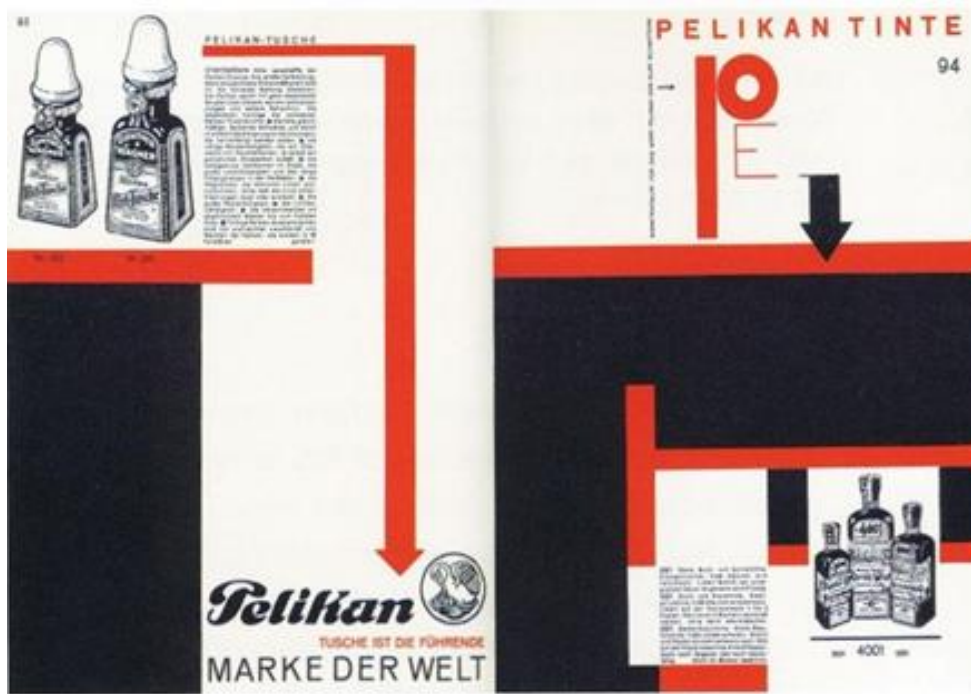


Resim 33: Kurt Schwitters, “Merz” dergisinin Reklam Tipografisine adanmış 11. Sayısı.

Saçmalık ve rastlantıya dayalı Dadacı unsurlarla oluşturduğu karmaşık kompozisyonlarında, akımın felsefesini güçlü bir şekilde ortaya koyan Schwitters 1924 yılında yazdığı makalede Merz dergisinde yayımlamış olduğu bütün yazıları Dadaya adadığını ama Konstrüktivizmin giderek hayatı biçimlendirmeye başladığını belirtmiş ve Dadacılığın varoluş nedenlerini yitirdiğinden bahsetmiştir. 1927 yılında yazdığı bir yazıda ise saflığa ilişkin arayışlarına yer vermiş, Dadacılıkla Konstrüktivizm arasında bağlantı kurulmasında önemli bir rol oynamıştır (Becer, 2010: 99).



Resim 34: Kurt Schwitters, “Pelikan”, Merz Dergisi 11. Sayısında yer alan Pelikan şirketinin mürekkep reklamı, Schwitters’in Konstruktivizm’e ilgi duyduğunu gösteren tasarımı.



Resim 35: Kurt Schwitters, Pelikan şirketinin reklam tasarımı.

Schwitters'ın grid oluşturan kalın çizgiler üzerinde yazı kullanımı, yazı bloklarının başka çizgi veya satırlarla kesilmesi gibi yenilikçi tasarımları, geleneksel formları yıkan Yeni Tipografi yaklaşımının en önemli örnekleri arasındadır (Becer, 2010: 99). Ancak sanatçının kompozisyonları Merz dergisinin yayın hayatına başlamasıyla beraber Konstrüktivizm ve De Stijl gibi akımların etkisine girerek büyük bir değişime uğramıştır. 1920'lerde El Lissitzky, Theo van Doesburg ve Kurt Schwitters gibi sanatçılarla oldukça iyi ilişkiler kurmuş, Konstrüktivizm akımından yoğun bir şekilde etkilenmiştir (Meggs, 2012: 281-283).

Dadaizm sanatçıları grafik tasarıma dayalı tüm düşüncelerini şiirler ve yayınladıkları dergiler sayesinde uygulama fırsatı bulmuşlardır. Çoğu tipografik çalışmalarını geliştirdikleri kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerle desteklemişlerdir. Şiirlerinde sese dayalı simge özelliği taşıyan harfleri, somut görsel formlara dönüştürerek sunmuşlardır. Yayınladıkları dergileri tipografik olarak incelendiğinde ise içlerinde bazı ortak özelliklerinin olduğu görülmektedir (Resim 28,29.30 ve 32). Akımın düşünceleri ışığında hazırlanan sayfalarda çapraz yazılmış satırlar, sözcük gruplarını büyük harflerle ayırma, farklı türdeki yazı karakterlerini toplu olarak bir arada kullanma ve bazı satır aralarına küçük illüstrasyonlar yerleştirme gibi girişimlerde bulunduğu görülmektedir (Hobsbawm, 1996). Dadaizm, şiir ve dergiler gibi kapsamlı ve etkili, el ilanları gibi hızlı ve kısa ömürlü basılı ürünlerin sayesinde yaygınlaşarak popüler bir tarz haline gelmiştir. İtalyan Fütürizmini ve Marietti'nin söz söyleme sanatını, geçmişin geleneklerine karşı düşmanlığını miras alan Dadaistler, şok etkisi yaratan taktikleriyle hala buluşa dayalı yaklaşımların esin kaynağı olmayı sürdürebilen bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

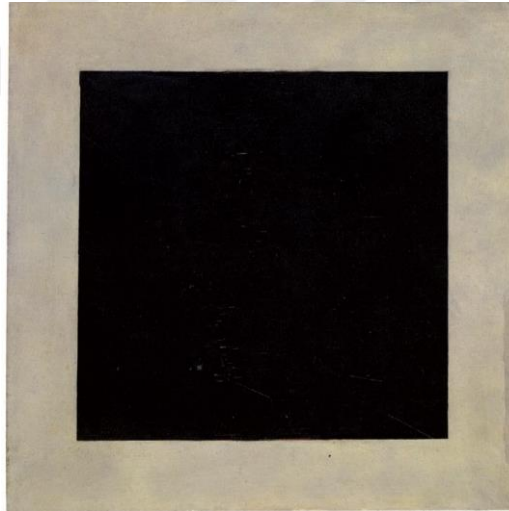
3.3.3. Konstrüktivist Tipografi

Yeni bir dünya inşasının kaçınılmaz bir gereklilik olduğu düşüncesinde olan sanatçılar, sanatı alışlagelmiş işlevinin dışında işlevselliğe hizmet etmesi gereken bir olgu olduğunu düşünmeye başlamışlardır. Sanat olgusunun felsefesi ve terminolojisinin sil baştan bir değişimini öngörmüşlerdir. Bu değişimin anahtar sözcüğü ise; “*sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden konstrüksiyon*” dur (Antmen, 2008: 103). Bu sözcük Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı arasındaki dönemlerde en sık rastlanan sanatsal bir terim, yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer sanat akımlarındaki gibi sanatı soyutlama dürtüsü değil, topluma ve ortak yaşam ruhuna yönelik fiziksel ihtiyaçların sanatla giderilebileceği düşüncesiyle şekillenmiştir.

1917 yılı Ekim Devrimi'yle kurulacak olan yeni topluma inanların öncülüğünde doğan Konstrüktivizm düşüncesi, geçmişle olan tüm bağlarını kopararak endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten yeni bir oluşum çabasını benimsemiştir. Bu dönemde Filippo Tommaso Marinetti, Figaro Manifestosunu Rusça yayımlayarak konferanslar vermiş, sanatçının Fütürist düşünceleri Doğu Avrupa’da hızlı bir şekilde yayılmıştır. Fransız Kübizmi ile İtalyan Fütürizminden etkilenen ve kendilerine Kübo -Fütürist diye adlandıran Rus sanatçılar 20. yüzyıl grafik tasarım ve tipografi anlayışını etkilemiş, temsile dayanmayan ve çoğunlukla geometrik nesneler oluşturmak amacıyla endüstriyel malzeme kullanarak, betimlemeden uzaklaşmış, ses, ritim ve soyutlamayı ön planda tutmuşlardır (Bektaş, 1996: 56). Başta Vladamir Tatlin ve Alexander Rodchenko olmak üzere yirmi beş kişiden oluşan Rus şair ve ressamlar grubu “sanat için sanat” ilkesine karşı çıkarak; endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanat alanlarında Sovyet toplumuna hizmet edecek bir anlayışı benimsemişlerdir (Becer, 2013: 103).

1920 yılında çıkan iç savaşta Bolşeviklerin Kızıl ordusu tarafından bozguna uğrayan Rusya bu siyasi travma döneminde 20. yüzyıl grafik tasarımına bazı biçimsel özellikler kazandırmıştır. Marinetti’nin Rusça konferanslarıyla yayılmaya başlayan kübizm ve fütürizmin ateşini şaşırtıcı bir hızla ve yeniliklerle devam ettiren Rus sanatçılar, çıkardıkları kitap ve dergileri yeni tipografik yaklaşımlarıyla

şekillendirerek, Çarlık Rusya'sının değerler sistemine karşı bir tepkiyle geliştirmişlerdir. Tipik el işçiliği yöntemleriyle ucuz ve kaba dokulu kâğıtları kullanarak üretilen bu yayınlar, hem köylü toplumun sefaletini hem de sanatçı ve yazarların kitap ve çalışmaları için kaynaklarının kısıtlı olduğunu açık bir şekilde yansıtmaktadır. Bu dönem içinde kitap ve dergilerin yanı sıra akımın sanatçıları soyut resimde de eşsiz örnekler vermişlerdir. Ama saf soyutlamada en önemli adımı Kazamir Malevich atmıştır. Sanatçının “Quadrat” (kare) adını verdiği çalışması geometrik soyutlama resmin temelini oluşturan niteliktedir (Resim 36). Malevich, öncülüğünü yaptığı ve “Süprematizm” (soyut geometriciliği benimseyen resim anlayışı) adını verdiği bu yeni resim stilinde saf geometrik formlar ve saf renkler kullanmıştır (Meggs, 2012: 299). Sanatçının bu üslupla oluşturduğu çalışmaları El Lissitzky, Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko ve Moholy-Nagy gibi sanatçıları etkilemiş, modern tipografi ve grafik tasarımın gelişmesinde de önemli katkılarda bulunduğu söylenebilir.

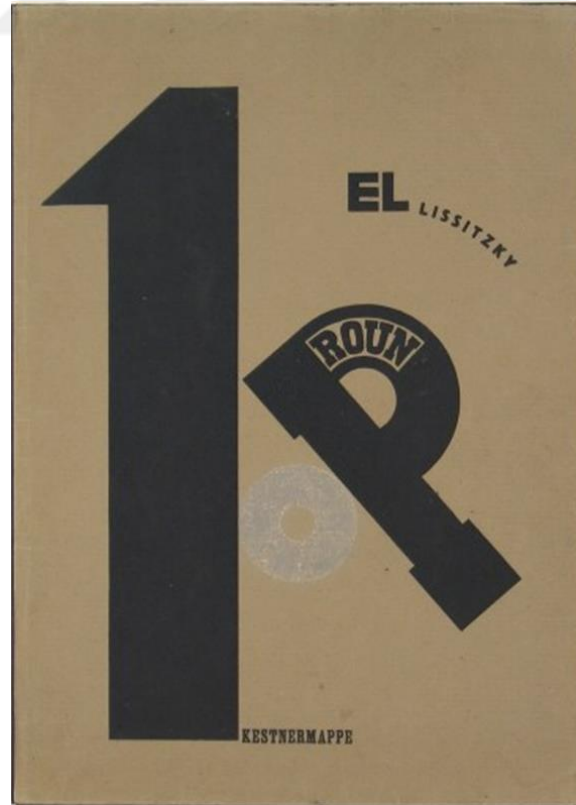


Resim 36: Kazamir Malevich. “Quadrat” adlı çalışması.

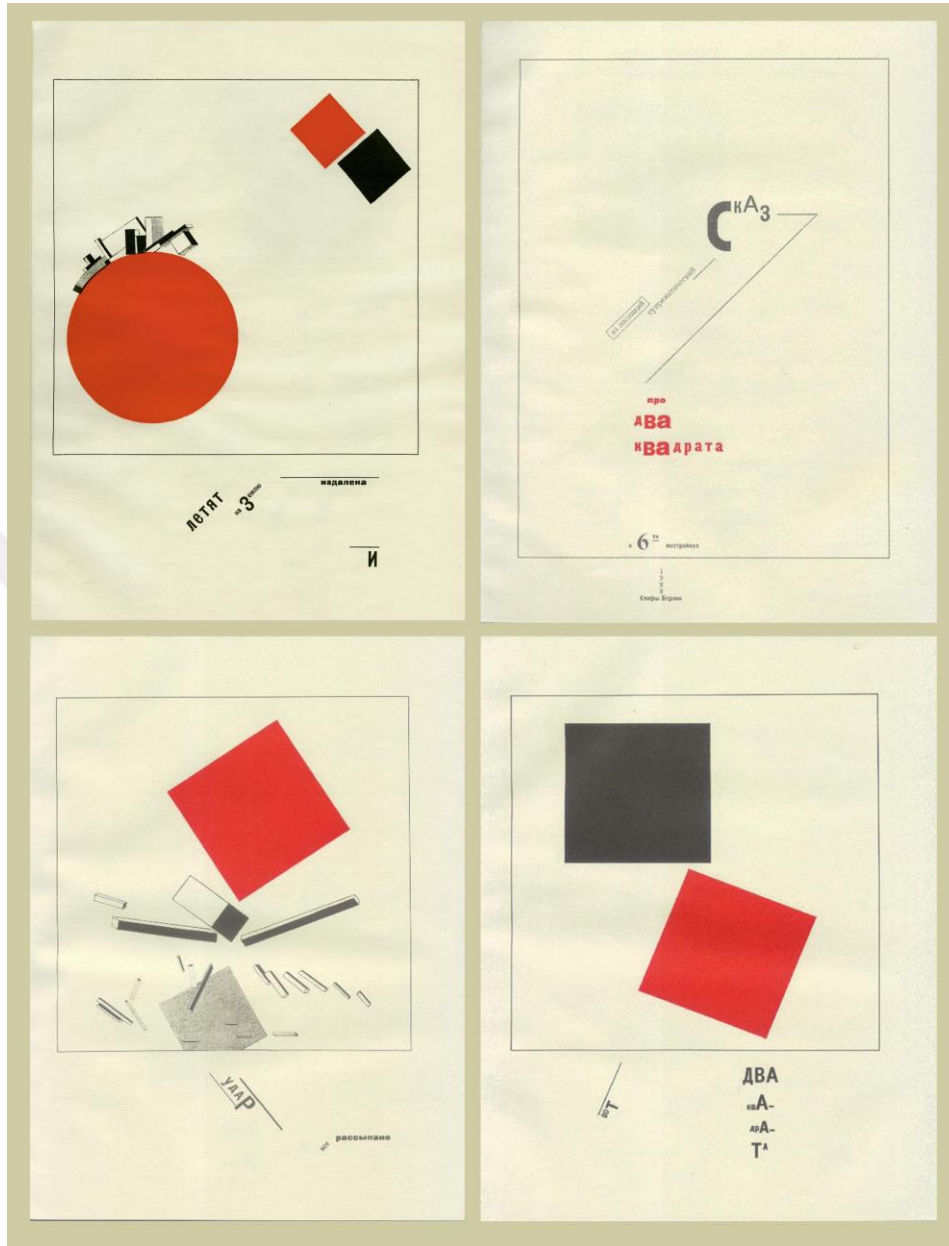
1917 Ekim Devrimi'nin insanlık için yeni bir başlangıç olacağını düşünen El Lissitzky, toplumun gereksinimlerini sanat ve teknolojiyi birleştirerek karşılanabileceğini savunmuştur. Bu görüşleri sanatçının grafik tasarıma olan eğilimlerini arttırmış, Konstrüktivist düşüncelerini basılı sayfalardaki uygulamalarıyla yansıtabilme imkânını sunmuştur. En iyi örneğini 1920 yılında resimlediği “İki Karenin Öyküsü” adlı kitabında görmek mümkündür. Sanatçı kitabın sayfalarındaki

metni, “*yerine göre yatay, yükselen veya düşen satırlar halinde düzenlenmiş olması ve bu düzenlemenin çizgilerle desteklenmiş*” olması süprematist etkisi altında olduğunu göstermektedir (Bektaş, 1992: 59).

Lissitzky, kitap ve tipografi tasarımları hakkında düşünce ve kuramlarını 1923 ile 1926 yılları arasında yazdığı birçok manifestosunda kavramların olabildiğince ekonomik yollarla ifade edilmesini sıklıkla dile getirmiştir (Becer, 2010: 133). Sanatçı, Gutenberg'in metal dizgi sisteminin artık yeni tasarım fikirleri, kompozisyon ve uygulamalarında yetersiz kalacağı düşüncesindedir. Bu nedenle tasarımlarında çeşitli çizim araç ve gereçleri ile harf yapıştırma tekniklerinden sıklıkla yararlanmıştır (Durmuş 2008: 56). Sanatçının 1919 ile 1927 yılları arasında geliştirdiği bir proje olan “Proun” adlı çalışma serisinde de çeşitli araç, gereçler ve harf yapıştırma tekniklerinden yararlandığı görülebilir (Resim 37). Ayrıca bu seride Lissitzky'nin uzay ve materyali radikal olarak yeniden yapılandırması, Rus Devriminden kaynaklanacağını düşündüğü toplumdaki temel dönüşümlerin bir metaforu ve görselleştirilmesidir (Bequest 2010).



Resim 37: El Lissitzky, (1919). “Proun” adlı çalışma dizi için tipografik tasarım.



Resim 38: El Lissitzky, "İki Karenin Öyküsü" adlı kitap tasarımı.

El Lissitzky'nin, çalışmalarında bütün öğeleri sınırlayarak bloklama ve görsel öğeleri soyutlayarak kullanma yönelimleri yenilikçi bir tasarım dili oluşturmasını sağlamıştır. Aynı zamanda güzel sanatlar ile grafik tasarımda yaratıcı düşünceler arasında ilişki kurarak renk, soyutlama, form ve mekan konularının etkileşiminin sorgulanabilinmesini sağlamıştır (Resim 38). Bu etkileşim, 1920 yıllarında Moskova'da yeni bir tipografi ve illüstrasyon diliyle biçimlenen afiş kültürünün oluşumuna zemin hazırlamıştır (Blackwell, Akt. Durmuş 2008: 64).

Sovyet hükümeti 1920'lerin başlarında, yeni Rus sanatına resmi olarak destek vermek istemesi üzerine, kendi sanatını tanıtmak ve yaymak için uluslararası bir dergi çıkarma kararı almış, editör olarak El Lissitzky ve Ilya Ehrenburg'u seçilmiştir. "Veshch" adı ile Rusça, "Gegenstad" adı ile Almanca ve "Objet" adı ile Fransızca olmak üzere üç dilde yayınlanacak olan "Nesne" dergisi ilk başlarda Rus sanatını tanıtmak amacı ile yayınlamaya başlamış olsa da sonraları farklı uluslardaki yeni sanat anlayışının ve sanat ürünlerinin bir arada bulunmasına olanak sağlamıştır (Resim 39) (Bektaş 1992: 166). Lissitzky'nin de editörlüğünü yaptığı bu dergide bazı sözcükleri ve iç içe geçen form yapılarını diyagonal bir biçimde yerleştirdiği kompozisyonda her bir tipografik unsur için farklı yazı tipi ve boyutu kullanmıştır.



Resim 39: El Lissitzky, (1922). "Veshch, Objet, Gegenstand" adları ile çıkan dergisinin kapak tasarımı.

El Lissitzky'nin yenilikçi eserlerinden bir diğeri ise “Beyazları Kırmızı Kamayla Vurun” adlı afiş çalışmasıdır. Süprematist elemanların politik sembollere dönüştürülerek kullanıldığı bu soyut devrimci afişte, beyaz renkteki zemin ile Rusları yayılmış bir biçimde görselleştirmiştir. Kırmızı renkteki üçgen formu kullanarak, birlik ve bütünlük içinde olan Bolşevikleri sembolleştirmiştir (Özgüven, 2007: 42). Ayrıca saldırgan bir tavırda olan kırmızı üçgen ve çizgiler kompozisyonun sağ alt kısmında bulunan ve çekilme izlemi uyandıran büyük beyaz daireye doğru farklı yönlerde hücum etkisi yaşatmaktadır. Kullandığı tipografik unsurlar ve seçilen renkler ile bu izlenimi desteklemiştir. “Basit tipografik ve geometrik elemanlar ile gerçekleştirilen bu tasarım, bugüne kadar ifade gücünden hiçbir şey kaybetmemiştir” (Resim 40) (Bektaş, 1992: 59).



Resim 40: El Lissitzky, (1922). “Beat the Whites with the Red Wedge” (Beyazları Kırmızı Kamayla Vurun) adlı afiş çalışması.

Sanatçının Vladimir Mayakovsky'nin en tanınmış şiirlerinin yer aldığı “Dly Golosa” (Ses için) adlı şiir kitabındaki tasarımı 20. yüzyıl tipografisinde dönüm noktası olmuştur. Kitaptaki görsel unsurlar arasındaki kontrast ilişkileri, formlarla sayfadaki beyaz boşluk ilişkileri ve baskıda renklerin üst üste gelmesi tekniği “Dly Golosa” daki en önemli yeniliklerdir. Ayrıca bu şiir kitabında ilk kez okuyucunun kolayca şiiri bulabilmesi için “parmak fihris” tekniği kullanılmıştır (Resim 41) (Meggs, 2012: 313).

Rus şair ve ressamlar grubunun kurucularından biri olan Vladamir Tatlin, Kübo-Fütüristlerin geometrik nesneler oluşturmak amacıyla endüstriyel malzeme kullanarak betimlemeyi yok sayan ses, ritim ve soyutlamayı ön planda tutan düşünce sisteminden uzaklaşıp tamamen malzemeye yönelik araştırmalar yapmıştır.



Resim 41: El Lissitzky, (1923). “Dly Golosa” adlı şiir kitabı. İlk parmak fihris örneği.

Alexander Rodchenko ise çoğunlukla afiş çalışmalarına yönelik araştırmalar yapmış ve bu alanda deneysel çalışmalarla afiş sanatının sorgulamasını sağlamıştır. 1923 yılında tanıştığı grafik tasarım alanında yaptığı afiş ve reklam çalışmaları ile alanında önemli isimler arasına girmeyi başarmıştır (Resim 43). Sanatçı, grafiksel çalışmalarında mesajlar için, fotomontaj tekniğine başvurmuş, baskı kompozisyonları ve fotografik görüntüleri sayfa, kapak ve afiş düzenlemelerinde, kurgu malzemesi olarak kullanmıştır (Resim 42) (Özgüven, 2007: 44).



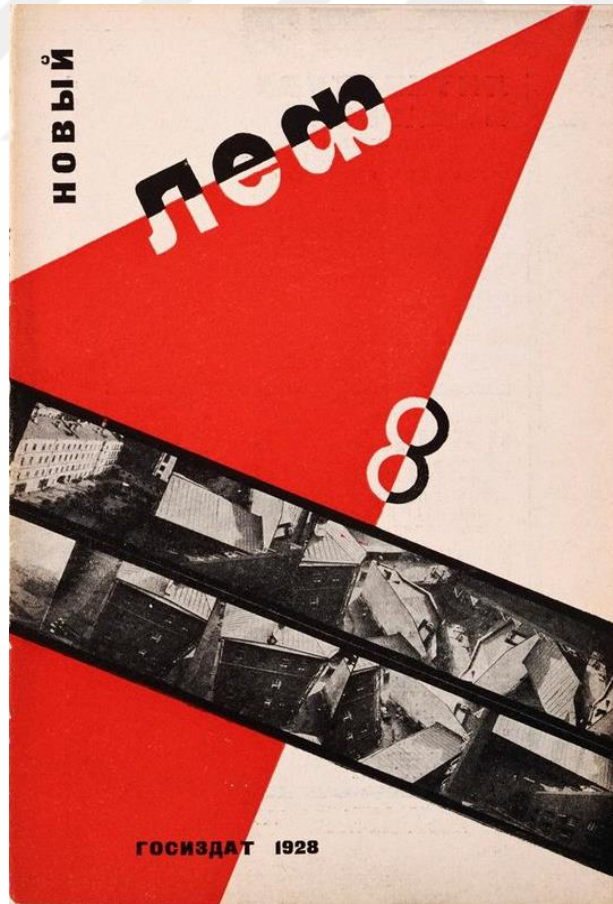
Resim 42: Alexander Rodchenko, 1923-1925 yıllarında çıkan LEF dergisi ve kapak tasarım örnekleri.



Resim 43: Alexander Rodchenko, afiş tasarımı örnekleri.

Rodchenko afişlerin yanı sıra çıkarttığı dergiler sayesinde de grafik tasarımın anlatım olanaklarını daha da zenginleştirmeyi sağlamıştır. Tipografik tasarımın iletişime yönelik modernleşme yolunda katkıda bulunan önemli isimler arasında yer almıştır. Sanatçının çıkarttığı “LEF” dergisi, yaptığı katkıları niteler özelliğindedir. Sovyetler Birliği'ndeki avangart yazarlar, fotoğrafçılar, eleştirmenler ve tasarımcılardan oluşan çok geniş bir birlikteliğe ev sahipliği yapan bu dergi 1923 yılından 1925 yılına kadar yayın hayatına devam etmiştir (Resim 42). İlk sayılarından birinde belirtildiği üzere derginin amacı, sanatın sözde ideolojisini ve uygulamalarını yeniden incelemek ve sanatın işlevini geliştirmek için değerini artırmak ve bireyciliği bıraktırmaktır (Sanal 2, 2016). LEF dergisinin devamı niteliğinde olan ve 1927-1928 yılında “Novyi LEF” adıyla çıkan Yeni Lef dergisi ise Rus Devrimini destekleyen sanatçıların, yazarların ve tasarımcıların eser ve düşüncelerine yer verilmiş, Sovyet hükümetinin devlet yayınevi olan “Gosizdat” tarafından desteklenmiş ve aylık olarak yayınlanmıştır. Derginin sayfalarında Sovyet hükümetin modernleşmesinin başarılarını kutlayan fotoğraflar, Rus Devriminin Onuncu Yıldönümünü kutlar niteliğindeki illüstrasyonlara ve fotoğraflara sıklıkla yer verilmiştir (Nouril, 2017).

1928 yılında sekizinci sayısı çıkan Novyi Lef dergisi Rodchenko'nun tasarım üslubunu özetleyen niteliktedir (Resim 44 ve 45). Derginin kapak tasarımı grafiksel olarak incelendiğinde; diognal biçimde yerleştirdiği oldukça dikkat çeken kırmızı üçgen form bir şerit ile kesildiği ve üzerinde kolaj ve fotomontaj tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Serifsiz şekilde kullandığı tipografik unsurların ikisi üçgen forma uygun diognal bir biçimde kontrast oluşturacak şekilde yer almaktadır. Sanatçının diğer kitap veya kitap kapağı tasarımlarında ise bütün figüratif unsurları kaldırarak, tek veya çift renkli zeminler üzerine kalın ve keskin köşeli hatlara sahip, serifsiz karakterlerden oluşan yatay eksenli tipografik kompozisyonlara yer verdiği görülmektedir. Sanatçının afiş tasarımlarında ise çoğunlukla fotomontaj tekniğini kullanarak görsel unsurları ortadan bloklu geometrik şekillerin içine yerleştirip tipografik unsurları çalışmanın alt ve üst kısımlarında geometrik kutular içine yerleştirmiştir.



Resim 44: Alexander Rodchenko, (1928). “Novyi Lef” dergisinin 8. sayısı kapak tasarımı.



Resim 45: Alexander Rodchenko, (1927-1928). "Novyi Lef" dergisinin 1-12. sayıları.

Akımın en önemli iki ismi Alexander Rodchenko ve El Lissitzky geleneksel anlamda pasif bir konumda olan tipografinin hareketli ve dinamik unsurların yardımıyla anlatım olanaklarını zenginleştirmeyi başarmışlardır. Çalışmalarında boşluğa odaklı bir dinamizm çerçevesinde Konstrüktivist yazılar, diognal veya geometrik şekiller, kompozisyonlarına uygun fotoğraflar, fotomontajlar ve renkler aracılığıyla mesaj içeren harf ve sözcüklerin anlatım olanaklarından yararlanarak, grafik tasarımda bir devrimi gerçekleştirmişlerdir. Rodchenko'nun kırmızı ve siyah geometrik şekilleri, tipografik unsurlarla bağımsız bir grafiksel görünüm kazandıracak şekilde sıkı ve sağlam zeminler oluşturmaktayken, Lissitzky'nin tasarımlarında siyah, kırmızı ve beyaz gibi dikkat çeken renklerle güçlü ve vurgulu başlık yazıları, diognal biçimde yer alan şekiller, mesaj içeren harf ve sözcükler boşluğa odaklı fonlar üzerinde "asılı gibi" bir görüntü oluşturmaktadır (Becer, 2010: 151).

Dönemin grafik ürünlerine genel olarak bakıldığında ise görülen ortak özellik fotomontaj tekniğinin kullanılmasıdır. Bu tekniği, üst üste binen düzenlemelerle tasarlamış olmaları anlatım olanaklarını arttırmıştır. Tasarımda harflerin karmaşık düzenlemeler ile kullanımı, işlevsel amaçlar doğrultusunda tasarlandığını gösteren diğer bir etkidir. İletilmek istenen mesaj, kullanılan görsellerle uyumlu bir bütünlük içinde ve olabildiğince net olarak işlevselliğe hizmet edecek bir şekilde tasarlanmaya çalışmıştır (Özgüven, 2007: 42). Bu yönüyle Rusya'da Konstrüktivizm akımı ile Almanya'da Bauhaus Okulu tarafından üretilen yapıtlar karşılaştırıldığında her ne kadar farklı yerlerde ve farklı koşullar altında üretilmiş olsalar da geometrik biçimleri, malzemeleri ve üretim süreçleri bakımından ortak noktaları görebilmek mümkündür (Antmen, 2008: 103). Belki de bu ortak noktalar, hem Rus Konstrüktivizmini oluşturan sanatçıların hem de Bauhaus çerçevesinde bir araya gelen sanatçıların yeni bir dünya inşasının yeni bir sanatsal dil ile gerçekleştirilebileceği düşüncesidir.

3.3.4. Yalın Formlarıyla De Stijl’ci Tipografi

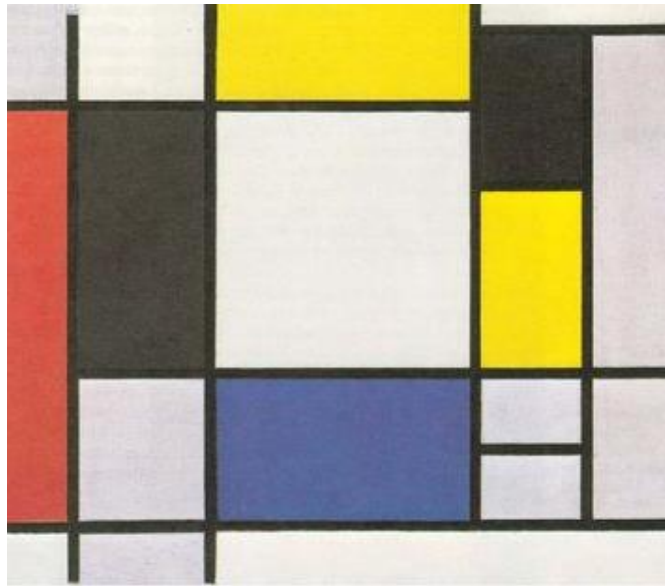
Savaşların hüküm sürdüğü 20. yüzyıl başlarında bir başka tarafsız ülke olan Hollanda’da savaşa, bireyseliğe ve ulusçuluğa evrensel bir bakışla karşı çıkılabileceği düşüncesi doğmuştur (Weill, 2015: 42). Savaşın toplumda oluşturduğu sosyal belirsizliği ve yeni bir sosyal düzenle karşı karşıya gelen toplumun gereksinimlerini gidermek amacıyla evrensel bir ifade biçimi olarak ortaya çıkan sanat hareketi (Öztuna 2008c: 94-99) Theo van Doesburg tarafından kurulan, akımın adıyla aynı ismi taşıyan “De Stijl” dergisi çevresinde gelişim göstermiştir (Ambrose ve Harris, 2012b: 22). “Stil, tarz, destek” anlamlarını taşıyan ve “tamamen soyutlama” ilkesi benimseyen De Stijl sanat hareketinin sanatsal merkezi Fransa ve Hollanda kabul edilmiş, bunun yanı sıra Rusya, Almanya ve Avusturya’da da etkisi hissedilmiştir.

De Stijl’in oluşması ve gelişmesinde Birinci Dünya Savaşı sırasında Hollanda’nın tarafsız tutumu büyük bir rol oynamıştır. Fakat, savaşta Hollanda’nın tarafsız olduğu halde zarar görmesi, De Stijl’in “barış ve uyumun hizmetinde yeni, uluslararası bir sanat yaratmak” fikrini misyon edinmesine neden olmuştur (Engin, 2013: 5). Yeni bir dünya umuduyla ortaya çıkan De Stijl sanat hareketi; evrensel bir olguyla, birçok sanatı ve sanatçıyı etkilemiştir. Estetik ve evrensel düşünceleri ile yenilikçi bir ifadeyi savunan bu sanat hareketi; resim, heykel, grafik, mobilya tasarımı, mimari, tekstil gibi alanları etkisi altına almıştır (Engin, 2013: 1). Özellikle 1910-1920 yıllarında akımın öncüsü, kuram ve uygulama alanlarında yaptığı çalışmalarla kendini kanıtlayan Theo van Doesburg ve modern sanatın egemen üslubu haline gelmiş, Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich ve Piet Mondrian gibi sanatçıların farklı fikir, düşünce ve eğilimlerini barındıran akım 20. yüzyıl grafik sanatının oluşumuna da katkı sağlamıştır.

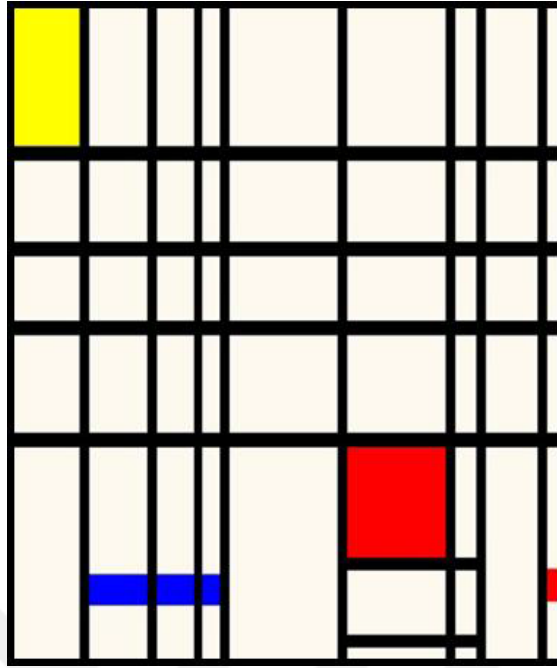
1917 yılında Hollanda’nın Leiden kentinde bir araya gelen bir grup sanatçı Teo van Doesburg öncülüğünde hayatın bütün farklı öğelerini bir araya getirip, bulunan sınırları bulanıklaştırarak toplumun tüm özelliklerini kapsamlı bir görsel iletişim sistemi ile betimlemeyi amaç edinmiş ve yeni bir görsel anlatım tarzının oluşmasını tetiklemişlerdir (Öztuna 2008c: 94-99). Theo van Doesburg’un savaşın olumsuz etkilerinden kurtulma çabası, sanat alanındaki düşünceleriyle aynı

doğrultuda olan mimar, ressam ve şairlerden oluşan grupla sıklıkla bir araya gelmesini sağlamıştır. Natüralist sanat savunucuları ile soyut sanat yanlıları arasındaki hararetli tartışmalara etkili bir şekilde katılmayı amaçlayan grup, “De Stijl” adlı dergide farklı fikir, düşünce ve eğilimlerini sunma fırsatı bulmuşlardır. İlk başlarda soyutlamaya dayalı bir amaçla birleşen bu grup, özel uygulama alanlarında oluşan bazı problemlerden dolayı Natüralist sanatla mücadelelerinde daha etkili taktiklerden yararlanma kararı almış ve Dadacılığın ortaya çıkışından birkaç ay sonra 20. yüzyılın en etkili sanat grubu haline gelmiştir (Spencer, 1990: 21, Akt. Durmuş 2008: 69).

De Stijl sanatçıları sanatın karmaşık içeriğini yalınlaştırmak adına matematik ve bilimin mantıksal sadeliğini kullanarak modern tasarımın ifade biçimini oluşturmuşlardır (Öztuna 2008c: 94-99). Akımın yalın form etkisi, “saf sanat” araştırmalarıyla 20. yüzyıl başlarında neredeyse bütün görsel sanatlar için yepyeni ufuklar açmıştır. Bu araştırmaların özellikle grafik tasarım ve tipografi alanlarına yaptığı en önemli katkı ise basılı sayfa düzenlemelerinde esas alınan yeni geometrik ilke ve uygulamalar (Becer, 2010: 160). Kazimir Malevich ve Piet Mondrian’ın resim sanatında saf çizgi, form ve rengin ifade biçimleri, bu yeni anlayışın görsel ilk örneklerini oluşturmaktadır (Resim 46 ve 47) (Meggs, 2012: 313).



Resim 46: Piet Mondrian, (1920). Saf geometri.



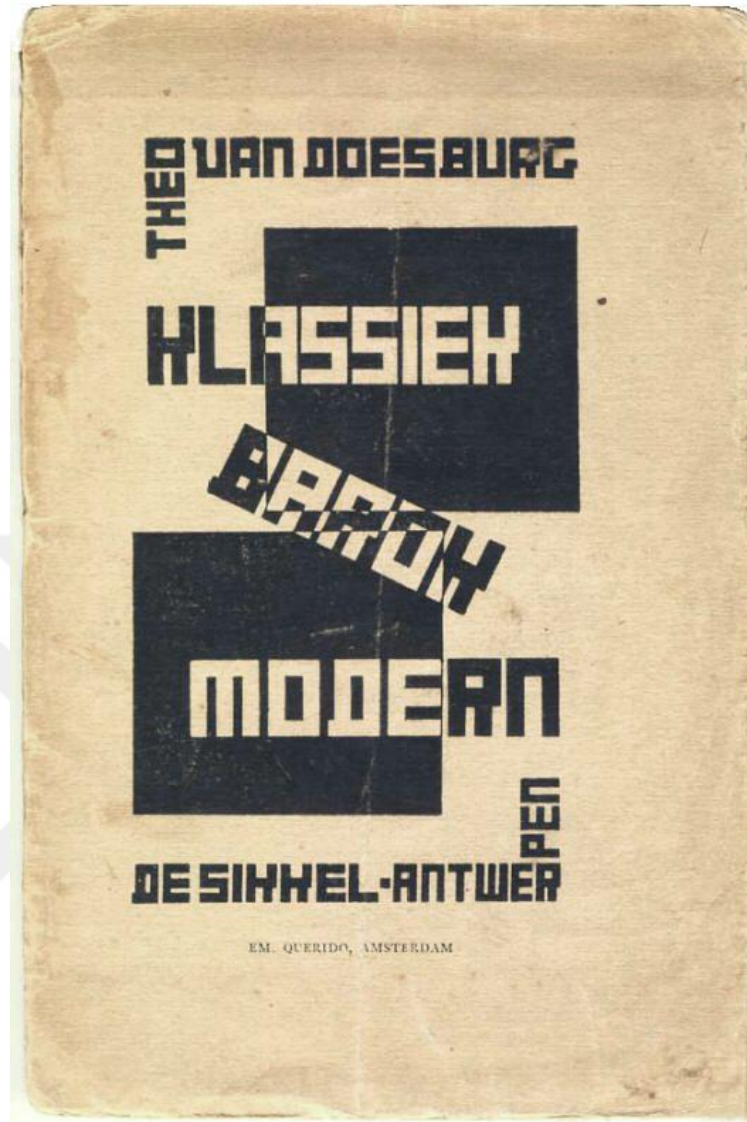
Resim 47: Piet Mondrian, (1921). Sarı, kırmızı, mavi kompozisyonu.

De Stijl, sanat ve hayat arasındaki ilişkinin yenilenmesi gerekliliği üzerine kurulmuştur. Akımın sanatçıları saf sanat için doğal biçimleri reddederek, geometrik saflığı özellikle soyut nesnelcilik adına dikdörtgeni kullanmışlardır (Öztuna 2008c: 94-99). Sanatçıların çıkış noktası „tamamen soyutlama“ ilkesi olduğundan, doğadaki objelere referans tamamen göz ardı edilerek form ve renkleri basite indirgemişler, kompozisyonlarında anlatım yolu olarak; sadece yatay - dikey çizgiler ve siyah, beyaz, gri ile birlikte üç ana renk kullanılmıştır (Engin, 2013: 5).

De Stijl ve Dadacılığa yeni ufuklar açan Theo van Doesburg 1919'da hem yatay hem de dikey eksenler ile oluşturduğu kare formattaki büyük harfler hayali bir grid sisteminden yararlanarak tasarlamış ve Neo-plastik biçim olarak hizmet eden temel bir yapıyı keşfedilmesini sağlamıştır (Resim 48) (Öztuna 2008c: 94-99).

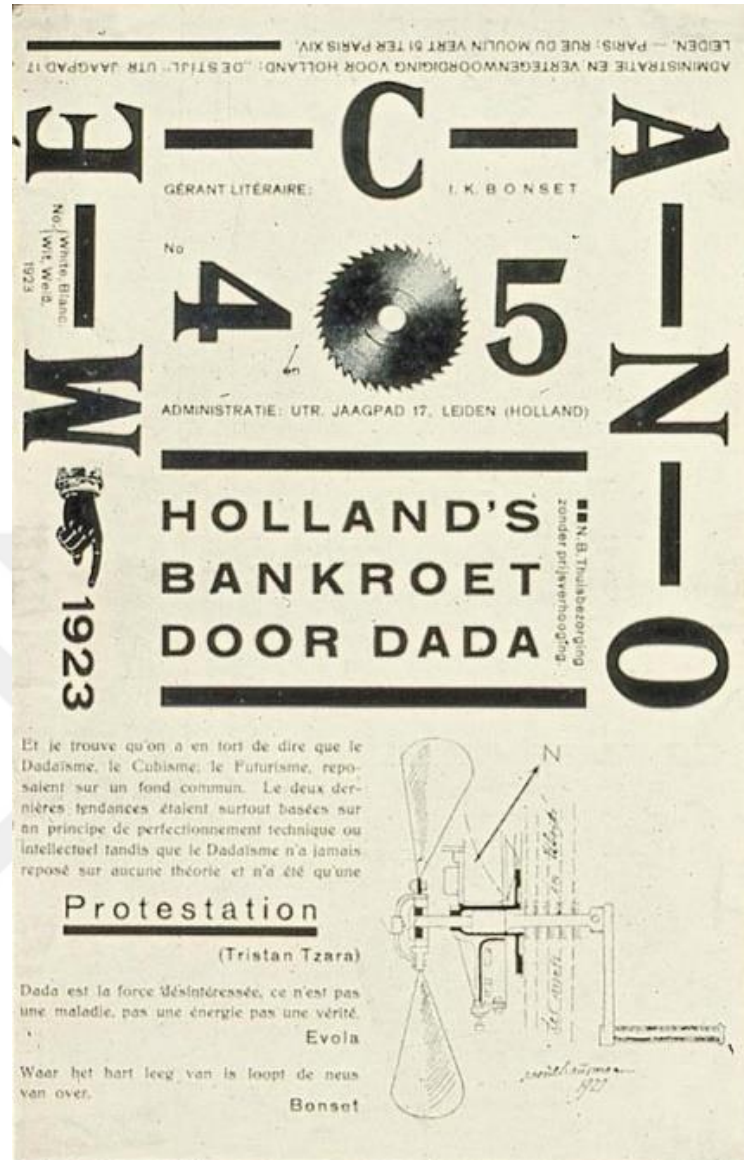


Resim 48: Theo van Doesburg, (1919). Yazı karakteri tasarımı.



Resim 49: Theo van Doesburg, (1920).Klasik Barok Modern broşürü kapak tasarımı.

Doesburg'un 1920 yılına ait Klasik Barok Modern broşürünün kapak tasarımında De Stijl'in tasarım üslubu net bir şekilde görülmektedir (Resim 49). Fakat 1922 yılında Hollanda'da yayımlanan "Mecano" adlı Dadacı dergide De Stijl'in tasarım üslubuna oldukça uzak kalmaktadır (Resim 50). Derginin ilk dört sayısını I.K. Bonset takma adıyla yayımlanmıştır, fakat sanatçının "De Stijl" dergisinde saflığa dayalı form anlayışı ile tam zıtlık içindedir. Basın-yayın dünyasına El Lisztzy ve Laszlo Moholy-Nagy ile birlikte yeni bir plastik yapı kazandıran Theo van Doesburg, kitlesel iletişimi çağdaş düşünceleri yaymada kullanan öncüler arasına girmeyi başarmıştır (Blackwell, 1992: 76, Akt. Durmuş 2008: 70).



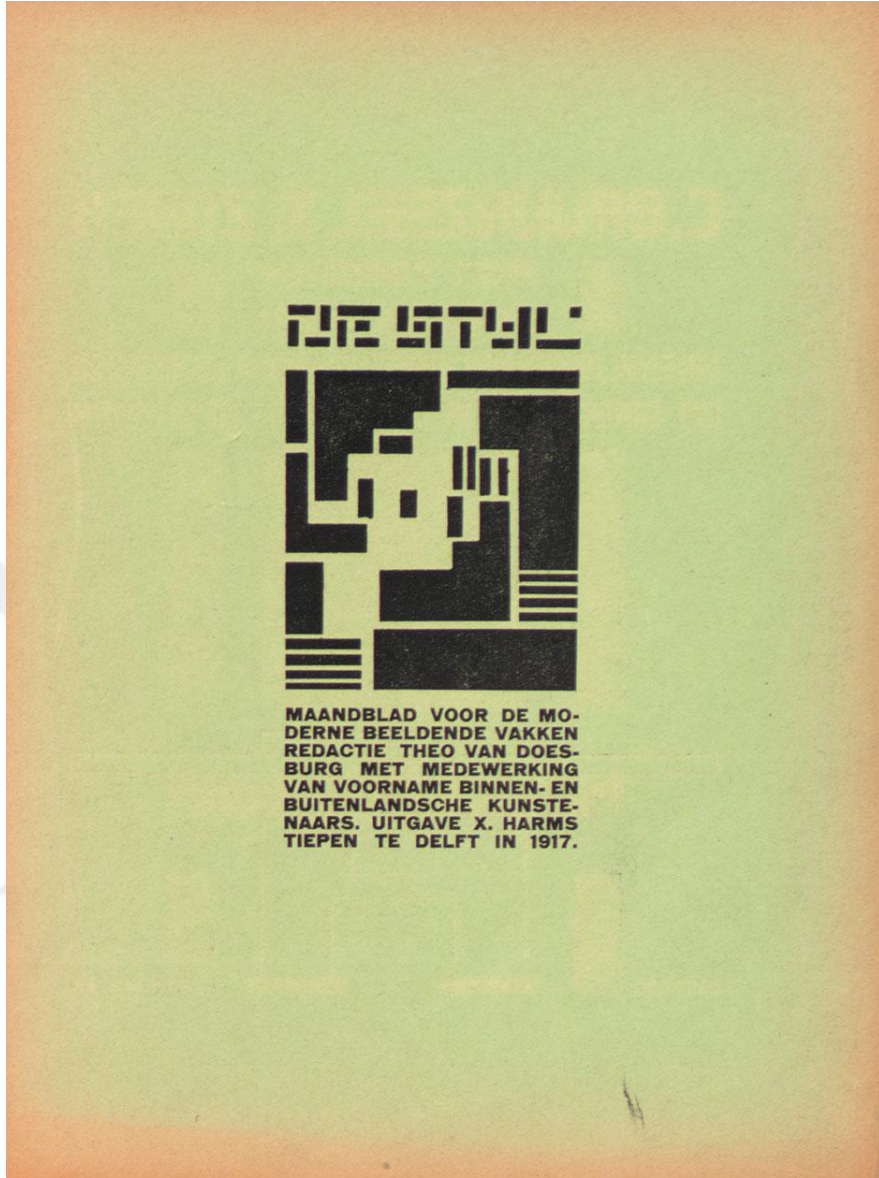
Resim 50: Theo van Doesburg, (1923). “Mecano” Dergisi 4. Sayısı kapak tasarımı.

Doesburg’un 1925 yılına ait “Grundbegriffe der neuen gestaltenden” (Modern Tasarımın ilkeleri) adlı kitabın kapak tasarımı ise tam da De Stijl’in saf sanat anlayışına uygun özellikleri barındırmaktadır (Resim 51). Kapak tasarımında düz renkli geometrik şekillerde saf renk kullanımını ve tasarım alanını organize eden siyah çizgiler görülmektedir. Doesburg’un akımın anlayışını benimsediğinin kanıtı olan bu kapak tasarımında, dikdörtgen birimler yatay ve düşey yerleştirilerek daha dinamik bir yapı elde edilmiştir (Meggs, 2012: 314).



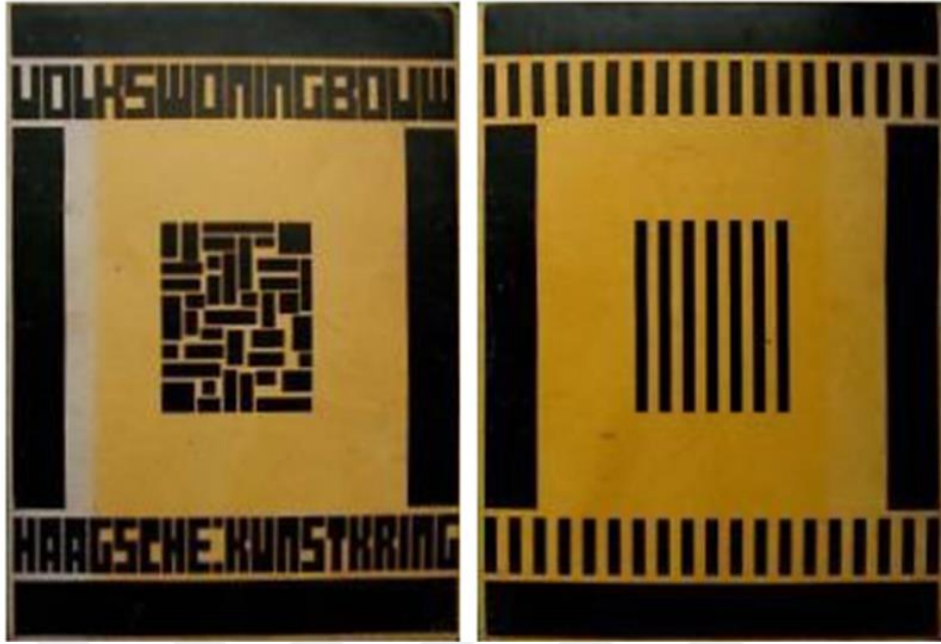
Resim 51: Theo van Doesburg, (1925). Modern Tasarımın ilkeleri kitabının kapak tasarımı.

Akımın ismini taşıyan De Stijl dergisi akımın teori ve felsefesini daha geniş bir kitleye yayma amacıyla çıkarılmaya başlanmış, Theo van Doesburg'un 1931 yılında ölümüne kadar yenilikçi grafik ifadenin sınırlarını zorlamaya devam etmiştir. Dergide kullanılan logotype yine akımın saf sanat anlayışı çerçevesinde harfler dikdörtgen elemanların düz yatay ve dikey şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur (Resim 52) (Bektaş, 1992: 67). Dergide kullanılan serifsiz karakterlerle dikdörtgen biçimi övülmüş, sayfa düzeni gittikçe daha saf, temiz ve net hale getirilmiştir (Weill, 2015: 42).



Resim 52: Vilmos Huszar, (1917). “De Stijl” dergisinin kapak tasarımı.

Tipografi alanında Van Doesburg’un yanı sıra Vilmos Huszar’da yuvarlak ve kavisli çizgilerden kaçınmış, tipografik çalışmalarında serifsiz karakterleri kullanmıştır. Harfleri yine dar dikdörtgen birimlerden oluşturarak sayfa düzenini hayali bir grid sistemi üzerinde asimetrik bir şekilde yerleştirmiştir. Baskıda ise genelde grafik güce sahip olması nedeniyle siyahla yarışabilir kırmızıyı ikinci renk olarak tercih etmiştir (Resim 52, 53, 54 ve 55) (Bektaş, 1992: 69).



Resim 53: Vilmos Huszar, (1919). Halk evleri için ön ve arka kapak tasarımı.



Resim 54: Vilmos Huszar, (1929). Wendigen dergisinin kapak tasarımı.



Resim 55: Vilmos Huszar, (1929). Çoğu harf formlarındaki kıvrımların kaldırıldığı afiş örneği.

De Stijl’ci sanatçılar güzelliği yapıtın mutlak saflığı ile doğru orantılı kavram olarak görmektedir. Akımın önemli temsilcilerinden biri olan Piet Mondrian da mutlak saflığa dayalı düşüncelerini resimlerine yansıtırken, Van Doesburg da De Stijlci düşüncelerini mimari, heykel ve tipografi alanında hayata geçirme çabasına girmiştir. Bunun dışında sanatçı, De Stijl tipografisini katı geometrik formlardan oluşan tasarımlara yenilik getirmiştir. Van Doesburg ve Vilmos Huszar, deneysel tipografik çalışmalarında harf formlarının bütün kıvrımlarını kaldırdığı ve bütün harflerin genellikle dar ve sıkı dikdörtgen bloklar içinde biçimlendirdiği görülmektedir (Becer, 2010: 165).

De Stijl sanatçıları en temel düzeyde öğeleri kullanarak tasarımı bilimsel ve sistemli bir yaklaşım altında saflaştırmışlardır. Çizgi, renk ve şekil gibi tasarım öğelerini en yalın biçime indirgenerek eğri ve düzensiz çizgilerden kaçınmışlardır. Hareketin saf sanat anlayışı ve üslup özellikleri, Almanya’da Bauhaus okuluna ve İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan uluslararası tipografi üslubuna öncülük etmiştir (Öztuna 2008c: 94-99).

3.3.5. Bauhaus'un Yenilikçi Tipografik Anlayışı

Birinci Dünya Savaşının sonlarına doğru sanayi ve endüstri alanındaki sorunların giderek önem kazanmasıyla birlikte Almanya'nın yeniden yapılandırılması gündeme gelmiş ve bu sorunun çözümünü sanatsal bir bakışla giderilebileceği düşünülmüştür. O dönemlerde çözüm olarak geliştirilen, sanat ve zanaatı buluşturmayı amaçlayan ve sanat eğitimi uygulamalı olarak veren kurumlar görülmeye başlanmıştır. Bunlardan biride Henry Van de Velde'nin 1906 yılında Almanya'nın Weimer kentinde kurduğu Uygulamalı Sanat Okulu'dur (Baktır, 2006: 8). Okulun kurulduğu dönem Almanya'da büyük değişikliklerin yaşandığı tarihlere denk gelmektedir. Dört yıl süren savaş sonucu siyasi ve ekonomik koşullar değişmiş, okul kurucusu Van de Velde'nin Weimer'dan ayrılmasını gerektiren sonuçlar doğurmuştur. Şehirden ayrılacağı netlik kazanınca yerine gelmesi için Mimar Walter Gropius'u önermiştir (Meşhur, 2011b: 22-26).

1916 yılında yönetici konumuna gelen Walter Gropius "geleceği kurmak" ideali ile ressam, mimar ve heykeltıraşları sanatla zanaatı birleştiren bir çatı altında, eğitim ve öğretimin yapıldığı bir okulda buluşturmayı amaçlamıştır. İdealini 1919 yılında gerçekleştiren Gropius, "Staatliches Bauhaus" (Bauhaus Eyalet Okulu) adıyla "Grossherzogliche Kunstgewerbeschule" (Grandükalık Tatbili Sanatlar Okulu) ve "Grossherzogliche Hochschule für Bildende Kunst" (Grandükalık Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) bir tasarım enstitüsü haline getirmiştir. Yine Weimer kentinde eğitim vermeye başlayan okul, giderek Dışavurumcu tavrından Rus Konstrüktivistlerdeki gibi, estetik endişelerden çok toplumsal amaçlara hizmet eden bir yapıyı benimsemiştir (Becer, 2010: 182).

Geleneksel sanat eğitimi ile toplumun ihtiyaçlarına çözüm bulup üretebilecek sanatçıları yetiştirebilmesine olanak tanımadığı düşüncesinde olan Bauhaus sanat ve zanaatı buluşturmayı ve dönüştürmeyi ilke edinmiştir. Gropius, bu düşüncelerden yola çıkarak Bauhaus'u bir tür 'atölye-okul' olarak tasarlamış, okulda sanatçı ve zanaatçıların eğitim ve üretim sürecinde bir arada bulunarak beraber çalışması gerektiğini düşünmüş ve uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. 20. yüzyılın modern endüstri ve mimari tasarım

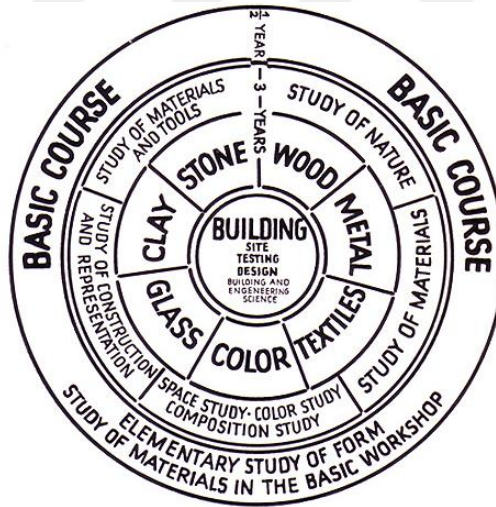
alanlarındaki ilk önemli örneğini oluşturan Bauhaus, "Sanat ve Teknoloji: Yeni Bir Birlik" sloganıyla yeni bir doğuşun simgesi olmuş, daima sanatsal ve endüstriyel üretime yönelik yeni bir model geliştirmeyi savunmuştur (Antmen, 2008: 107). Bauhaus'un bu farklı yaklaşımı grafik ve endüstriyel tasarımdan mobilya tasarımına, sahne dekorundan modern mimarlığa kadar çok geniş bir alana yayılmıştır (Meşhur, 2011a: 60-65). Bauhaus sayesinde alışılmış tüm geleneksel sanat kavramları değişime uğramış mimari, tasarım ve sanat eğitimi veren kurumların birçoğu geçerliliği günümüzde de kabul gören Bauhaus ilkeleri doğrultusunda yapılandırılmıştır.

Bauhaus hem güzel sanatların hem de tasarım eğitiminin unsurlarını birleştiren bir yapıya sahiptir. Fakat kuruluş amacı her ne kadar sanat ve tasarım alanlarında eğitim vermek olsa da okul, bir üretim merkezi ve bütün sanatsal konuların tartışıldığı bir yer haline gelmiştir. Walter Gropius'un 1919 yılında, Almanya'nın Weimar kentindeki iki sanat okulunu birleştirip Bauhaus adı altında yeniden kurması "ölü bir endüstri ürününe nefes aldırarak" (Becer, 2013: 103), "Modern Çağ'ın sanat ve mimarlık açısından en devrimci girişimlerden birisini başlatmıştır" (Sözen ve Tanyeli, 2001: 37). Gropius'un çabalarıyla, geleneksel bir sanat okulu iken dönüşüme uğrayıp, öğretim kadrosunda sanatçıların yanı sıra zanaatçılara da yer verilmiş, mimari ve endüstriyel sanatlarda disiplinler arası yaklaşım sergilemiş ve bu sayede modern sanat ve tasarımın çağdaşlaşmasını sağlamıştır. Aynı zamanda birçok geleneksel sanat hareketinin ve toplumsal olayların sanatsal biçimde sunumu yapmak üzere ifadeci biçim, araç ve tekniklerin şekillenip çeşitlendiği bir kurum haline gelen Bauhaus'ta teknoloji geleneksel değerlerin önüne geçerek, modern sanatın gelişimini hızlandırmıştır (Öztuna, 2008a: 40-44).

Müfredatında çeşitli sosyal-etnik grup ve eğitsel geçmişlerden gelen öğrencileri, üretken bir kişilik olarak kendilerini keşfedecekleri ve daha uzmanlaşmış çalışmalara hazırlık amacıyla materyal, renk teorisi ve görsel ilişkiler üzerine oluşturulan bir ön hazırlık dersiyle başlamaktadır. Bu ön eğitim, Paul Klee, Wasily Kandinsky ve Josef Albers gibi önemli görsel sanatçılar tarafından verilmekteydi (Winton, 2007). Bu eğitim anlayışı ve felsefesi ise 19. yüzyılda yaşamış olan William Morris'in, toplumun gereksinimlerini karşılamak üzere "sanat ve zanaat"

arasında ayırım gözetmeyen, bunların birlikteliğini önemseyen anlayışı örnek olarak oluşturulmuştur (Flamino, 2009, Akt. Meşhur, 2011a: 60-65).

Okul, 1906'da Van de Velde'nin düşünceleri doğrultusunda endüstriye hizmet edecek şekilde cam, metal, dokuma, baskı ve çömlekçilik gibi geleneksel iş kollarına yönelik atölyeler üzerine inşa edilmiştir. Ancak bu atölyelerin yanı sıra sahne ve duvar resmi gibi sanat ve zanaat arasında olan atölyelerde bulunmaktaydı. Form ve renk bilgisi gibi kurslar ise, klasik resim ve perspektif öğretilerine göre deneye, soyutlamaya ve dışavurumaya yönelim daha açık bir şekilde görülmekteydi. Gropius'un idealleri doğrultusunda açılan yeni okulun farkı ise kademeli bir sistem öngörülmüş olmasıdır; "Temel form / malzeme bilgisi – Atölye eğitimi – Şantiye eğitimi" yani "Varlehre – Werklehre – Baulehre". Ancak bu sistem Gropius'un dairesel şemasında net bir şekilde belirttiği gibi üst üste binen, hiyerarşik sınıflandırma değil, tam tersi birbirine kenetlenen sarmal bir süreçtir (Meşhur, 2011b: 22-26).

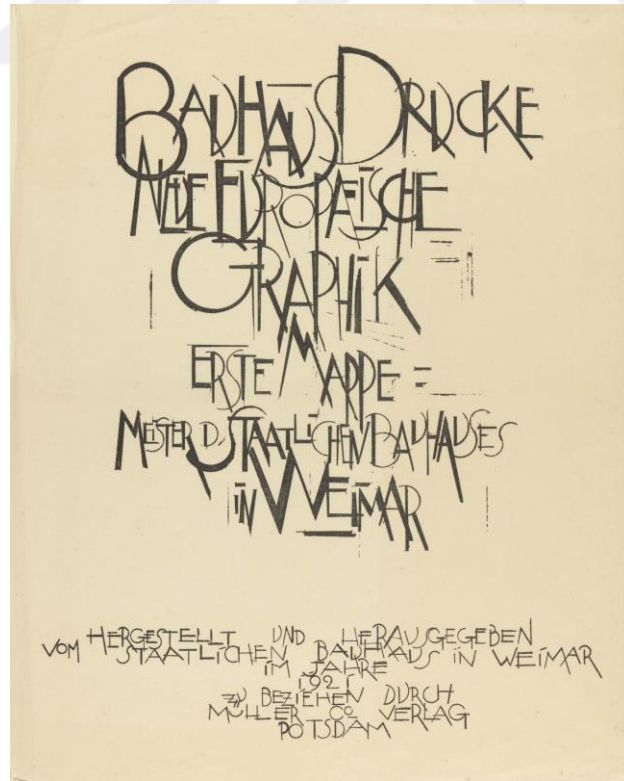


Resim 56: Bauhaus Ders Planı.

İlk başlarda okulun her öğrencisine kendi nitelikleri doğrultusunda gelişme olanağı sağlamak ve görsel sanatların temelini oluşturan tasarımın temel ilkelerini öğretmek amacıyla başta Joannes Itten tarafından geliştirilen ve daha sonra Laszlo Moholy-Nagy tarafından düzenlenen "Basic Course" Temel Sanat Eğitimi dersi verilmeye başlanmıştır (Resim 56). Renk, çizgi, kompozisyon gibi temel görsel disiplinleri içeren dersi bütün uzmanlık alanları için önkoşul olarak gösterilmiştir.

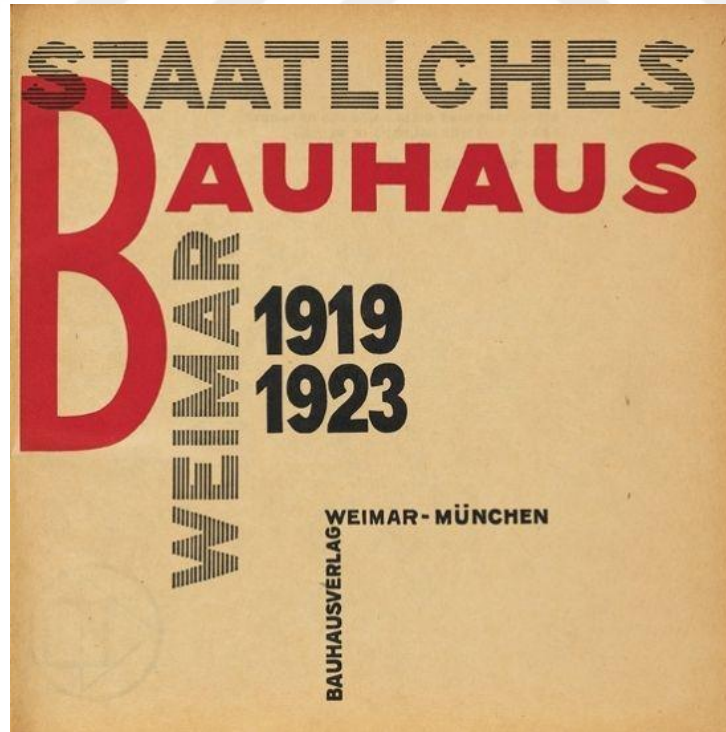
Daha sonraları ise Bauhaus'un eğitim programı ve siyasi tavrı okulun kadrosundaki yöneticiler, eğitimciler ve sanatçıların kişiliği ile şekillenmiştir (Meşhur, 2011b: 22-26).

1919-1928 yılları arasında Laszlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer ve Josef Albers gibi Bauhaus eğitimcileri modern grafik tasarım anlayışı ile malzemeyi ve biçimi yeniden tanımlayıp, yazıyı kompozisyonda diğer biçimler gibi lekesel olarak ele almışlar ve böylece tipografik tasarımlarda okunurluk unsurunun sorgulanmasını sağlamışlardır. Ayrıca taş baskı, ağaç baskı ve gravür gibi baskı plakalarıyla kopyalama yapan Lyonel Feininger uzmanlığındaki atölye Bauhaus'ta tipografi ve grafik tasarıma olan ilgiyi arttırmıştır. Atölyede Lyonel Feininger tarafından 1921 yılında ağaç baskı tekniği ile basılan "Yeni Avrupa Grafikleri" portfolyosunun giriş sayfasında kendine has ve sıra dışı tipografik üslup örneği yer almaktadır (Resim 57). Sanatçının bu kompozisyonu Bauhaus'un erken dönemlerdeki dışavurumculuğunu yansıtan niteliktedir (Öztuna, 2008b: 45-51).



Resim 57: Lyonel Feininger, (1921). "Yeni Avrupa Grafikleri" portfolyosunun giriş sayfası tasarımı.

Joannes Itten'in yerine gelen Laszlo Moholy-Nagy, çok yönlü sanatçı ve eğitimci kişiliği ile fotoğraf ve grafik tasarım alanlarında yaptığı araştırmalar sonucunda yeni anlatım olanaklarını keşfederek Bauhaus'un eğitim ve tasarım felsefesinin gelişmesinde önemli katkılarda bulunmuştur. Tipografi ve fotoğrafı bir arada kullanarak ortaya koyduğu deneysel çalışmaları Bauhaus'ta grafik tasarıma olan ilginin daha da artmasını sağlamıştır. Sanatçı yazı ile fotoğrafın bütünleşmesini ve mesajın hızlı bir şekilde iletilmesini "yeni görsel yazın" olarak adlandırmıştır. Aynı zamanda fotoğrafın bu yeni oluşumu o zamanlar "tipofoto" olarak da adlandırılmıştır. Sanatçı grafik tasarım ve afişin giderek tipofoto ya doğru gelişmekte olduğunu ve tipofotonun tasarımlarda en objektif ve gerçekçi bir araç olarak görülmesi gerektiğini belirtmiştir. Tipografide güçlü ve etkili zıtlıklar oluşturulabilmesi için rengin cesur bir şekilde kullanılmasını öneren sanatçı, tipografik kompozisyonlarda iletişim dilinin geleneksel olarak tasarlanmış estetik kavramlardan arındırılarak açık bir seçicilik biçimiyle kullanılmasını savunmuştur (Bilirdönmez, 2014: 39).



Resim 58: Laszlo Moholy-Nagy, (1923). "Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923" adlı katalogdan sayfa tasarımı.

Laszlo Moholy-Nagy 1920'li yılların tipografik tasarımlarında modern hareket olarak tanımlanan Yeni Tipografi terimini, 1923'de Weimar'da açılan ilk Bauhaus sergisinin "Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923" adlı kataloğunda şöyle yorumlamıştır: *"Basılı materyalin amacı ve doğası, herhangi bir okuma yönünün, yazı karakterinin, harf büyüklüğünün, geometrik biçimin, rengin serbest kullanımını belirler. Malzemenin diriliği, çeşitliliği ve adapte edilebilirliğiyle yeni tipografik dil yaratılmalıdır"* (Resim 58, 59, 60, 61 ve 62) (Eskilson, 2007, Akt Öztuna 2008d: 88-93). Aynı zamanda kataloğun giriş sayfasını da tasarlayan sanatçı sayfa yapısını sağ görüş açılarının ritmik serileri üzerine temellendirerek, çizgileri ikinci bir tipografik düzlem oluşturmak için kullanmıştır (Resim 59) (Öztuna, 2008b: 45-51). Bauhaus ilk sergisinde sanatseverlerin ve eleştirmenlerin övgüsünü almış ve uluslararası bir saygınlık kazanmıştır.



Resim 59: Laszlo Moholy-Nagy, (1923). "Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923" kataloğunun giriş sayfası tasarımı.



Resim 60: Herbert Bayer, (1923). Katalog kapağı tasarımı.



Resim 61: Wassily Kandinsky, (1923). Bauhaus'un Weimar'daki sergisi için kartpostal tasarımı.



Resim 62: Joost Schmidt, (1923). Weimar’da açılan ilk Bauhaus sergisi için afiş tasarımı.

Birinci Dünya Savaşı’nı takip eden dönemden, eğitim-öğretim faaliyetine son verildiği 1933 yılına kadar Bauhaus, süsleme yerine işlevselliğe odaklanarak tasarıma taze bir bakış açısı kazandırmış, tarihte modern sanat ve tasarımın çağdaşlaşmasını sağlayan en önemli kuruluş olarak yer almıştır. Ama bu on dört yıllık dönemde okul üç kez yer değiştirmiş, yardımlarla ayakta durmaya çalışmış, çağdaş düşünceleri yüzünden sürekli saldırılara maruz kalmıştır. Başta Weimar’da eğitim veren, okul yaşanan olumsuzluklar yüzünden Nisan 1925’te Dessau şehrine taşınmış ve birçok atölyenin işleyişinde değişiklikler yapmıştır. Weimar’daki özgün baskı atölyesi, Herbert Bayer öncülüğünde Dessau’da kitap ve dergi basımına yönelmiş, yeniden yapılandırılan tipografi atölyesi reklam ürünleri ve tipografiye çağdaş yaklaşımlar kazandırmıştır. Şeklin ve metnin bütünleşmesi ve birlik oluşturulabilinmesi için tipografik ve fotografik görüntüleri birlikte kullanmıştır (Resim 60) (Öztuna, 2008b: 45-51).

Bauhaus'un kısa yaşamında hem eğitim alan hem de eğitimcilik görevi üstlenen Herbert Bayer, Bauhaus bütçesini dengelemek amacıyla daha önce planlanması yapılan basımevini kurarak yazı karakterine getirdiği yeniliklerle Bauhaus tipografisini ön plana çıkarmıştır. Tipografik tasarımlarda konstrüktivist ve işlevsel doğrultuda büyük yenilikler getiren Bayer, geleneksel tipografi anlayışını terk ederek bütünüyle serifsiz ve bold yazı karakteri kullanıma yönelmiştir. Tipografik tasarımlarında sözcüklerin önem derecesine göre harf boyu ve harf kalınlığında farklılıklar oluşturan Bayer, önemli elemanlara dikkat çekmek için çizgi, şerit, nokta ve kare elemanlarını kullanmıştır (Bektaş, 1992: 75). Sanatçı, 1923 yılında Almanya'nın ekonomik kriz döneminde 1 Milyon Mark'ın katları olarak tedavüle çıkacak olan banknotların tasarımlarında da geleneksel yaklaşımlarını terk ederek bütünüyle serifsiz ve bold karakterlere yer vermiştir (Durmuş, 2008: 78). Dikdörtgen formlu, asimetrik yapıdaki grid yapısı süslemeye karşı çıkan bir estetik kaygıyla oluşturduğu banknot tasarımı sanatçının üslubunu yansıtan niteliktedir (Resim 63).



Resim 63: Herbert Bayer, (1923). Banknot tasarımları.

Serifsiz yazıların yanı sıra minüskül (küçük harf) karakterlere dayalı tek kodlu alfabenin savunucusu olan Bayer 1925 yılında tasarladığı “Universal Alhabet” (Evrensel Alfabe)inde minimize edilmiş serifsiz yazı karakteri oldukça yalın ve açık formlara indirgemıştır. Ayrıca Bayer’a göre tipografik tasarımlarda birincil öncelik yalınlık ve berraklık olmalıdır (Sanal 3, 2011). Sanatçının tasarladığı karakterlerde “m-w”, “b-d”, “p-q” ve “u-n” gibi harflerde yansımalarından yararlanıp aynı formlarda oluşturmuş, “x” harfini “o” harfinin ortadan bölünüp ters yönlerde yansımalarıyla oluşturmuştur (Resim 64).



Resim 64: Herbert Bayer, (1925). “Universal Alhabet” Evrensel Alfabe.

Okulun öğretim üyelerinden biri olan Josef Albers ise temel geometrik şekillerden yararlanarak kare, dik üçgen ve çeyrek daire formlarında dayalı şablon tipinde yazı karakterleri tasarlamıştır (Becer, 2010: 188-194). Albers, harf öğeleri yan yana, bağıntısız biçimde, farklı boşluk ölçüleri ile yerleştirilen bu şablon yazı tipini uzaktan kolay bir şekilde okunabilir özellikte açık hava reklam panolarında kullanılması amacıyla tasarlamıştır (Resim 65) (Öztuna, 2008b: 45-51).



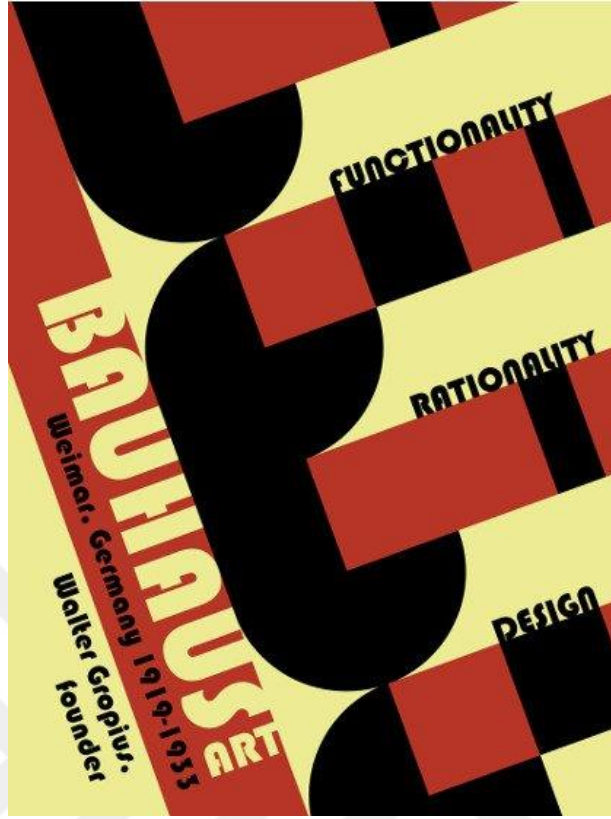
Resim 65: Josef Albers, (1925). Kare, dik üçgen ve çeyrek daire formlarında dayalı şablon tipinde yazı karakterleri.

Almanya’da savaşın getirdiği ekonomik olumsuzluklar Bauhaus’a da yansımıştır. Yaşanan finansal sorunlar Bauhaus’u endüstri ve ticaret alanlarıyla yakın ilişki içine girip modern endüstriyel ve sosyal sistemlerle ortak bir çalışma platformu oluşturmaya yönlendirmiştir. Bu amaçla Bauhaus’un ilk yıllarındaki Dışavurumcu sanat anlayışı zamanla değişerek Konstrüktivizme doğru kaymıştır. Dessau’daki Bauhaus Okulu sonradan anonim şirkete dönüşmesiyle atölyelerde üretilen endüstriyel tasarımlar pazarlanmaya başlanmış ve böylece okuldan yayılan yenilikçi düşüncelerin biçimlendirdiği çelik mobilyalar, işlevsel mimari ve Yeni Tipografi 20. yüzyıl yaşam tarzını derinden etkilemiştir. 1926 yılında “Hochschule für Gestaltung” (Tasarım Yüksek Okulu) adını alan Dessau’daki Bauhaus Okulu, aynı yıl “Bauhaus” dergisini yayınlamaya başlamıştır (Resim 66) (Meggs, 2012: 331).

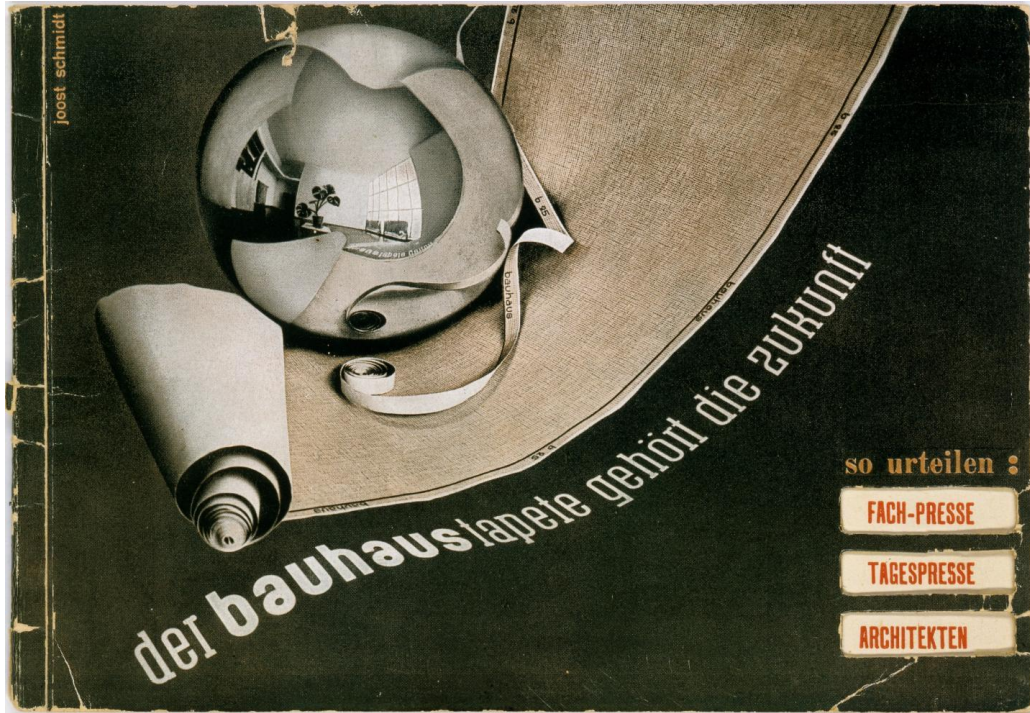


Resim 66: Bauhaus Dergisi 1. sayısı (1926).

1928 yılına gelindiğinde okulun eğitim kadrosunda eksilmeler başlamış, Bauhaus'un kurucusu Gropius, mimari uygulamalara yönelmiş ve okuldaki görevinden istifa etmiş, Laszlo Moholy-Nagy ve tipografi atölyesinin başındaki Harbert Bayer grafik tasarım ve tipografi alanlarında uygulamaları için Berlin'e gitmişlerdir. Okulun eski öğrencilerinden olan Joost Schmidt, Bayer'ın yerini alarak daha özgür bir tipografi anlayışı ile yazı karakterlerinin çeşitliliğini arttırmış, Konstrüktivist ilkelerden uzaklaşarak karmaşık ve dinamik yapıda deneysel çalışmalara yoğunlaşmıştır (Resim 67 ve 68) (Durmuş 2008: 74). Schmidt'in yönetimi altındaki tipografi atölyesi, halkı etkilemek ve bilgilendirmek adına reklam atölyesine dönüşerek, sergi tasarımı için işlevsel bir rol üstlenmiştir (Öztuna, 2008b: 45-51).



Resim 67: Joost Schmidt. “Bauhaus Art” afiş tasarımı.



Resim 68: Joost Schmidt, (1931). Reklam broşür tasarımı.

1 Ekim 1932 yılında Dessau Belediyesi tarafından kapatılan Bauhaus, Berlin şehrinde özel enstitü olarak altı ay daha eğitime devam etmiş, 11 Nisan 1933 tarihinde tamamen kapatılmıştır. Bu 14 yıllık eğitim hayatı boyunca Bauhaus prensipleri ve yöntemleri ile 20. yüzyıl tasarım anlayışında önemli bir etkiye sahip olmuştur. Okul ünlü sanatçı ve tasarımcıların seminer, yayın ve makale gibi birçok etkinliğine ev sahipliği yapmış, özellikle yazının okunurluğu-okuturluğu, yazı karakterleri ve düzenleme mantığı, modern tipografi konuları üzerine birçok eğitimler ve örnekler verilmiş, tartışmalar yapılmıştır. Bu katkılar sayesinde Bauhaus okulunun tasarım mantığı, Yeni Tipografinin oluşumunu büyük ölçüde etkilemiş; bu etkileri günümüz grafik ve tipografi tasarım anlayışında bile hala devam etmektedir (Öztuna, 2008b: 45-51).

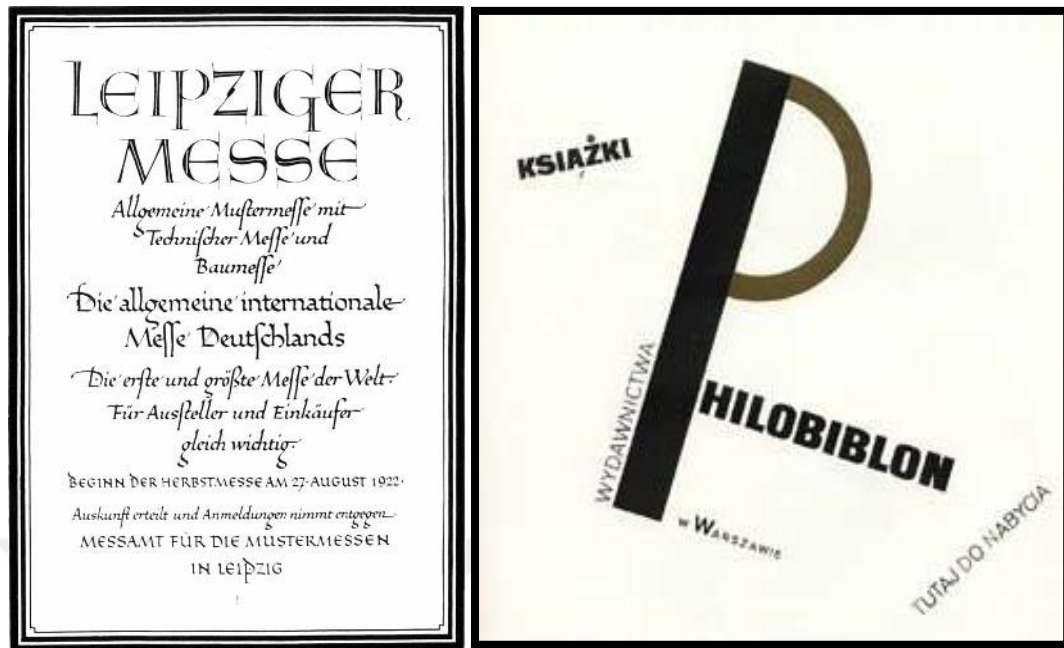
3.3.5.1. Yeni Tipografi

19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında yaşanan savaşlar, endüstri devrimi, makineleşme ve sosyal değişimlerin biçimlendirdiği yeni yaşam tarzına tepkilerle şekillenen yeni sanat anlayışı ve sanat akımları oluşmuştur. Başta resim, heykel ve mimarlık alanlarında oluşan bu tepkiler zamanla diğer sanat dallarına da hissedilmiş aynı zamanda grafik tasarımın alanlarıyla da benzerlikler göstermiştir. Bu dönemde grafik tasarımda; her yeni buluşun ve her yeni grafik ürünün amacını kitleye sunarken mesajı oluşturan görseli ve yazıyı çarpıcı bir şekilde kullanma eğilimleri başlamıştır (Öztuna, 2008d: 88-93). Özellikle Konstrüktivist düşüncelerin grafik tasarım ve tipografi alanlarına da uyarlanması ve yenilikçi düşüncelerin basılı sayfalar üzerinde deneysel bir şekilde uygulanması bu alanda yaratıcı buluşların doğuşunu daha da hızlandırmıştır.

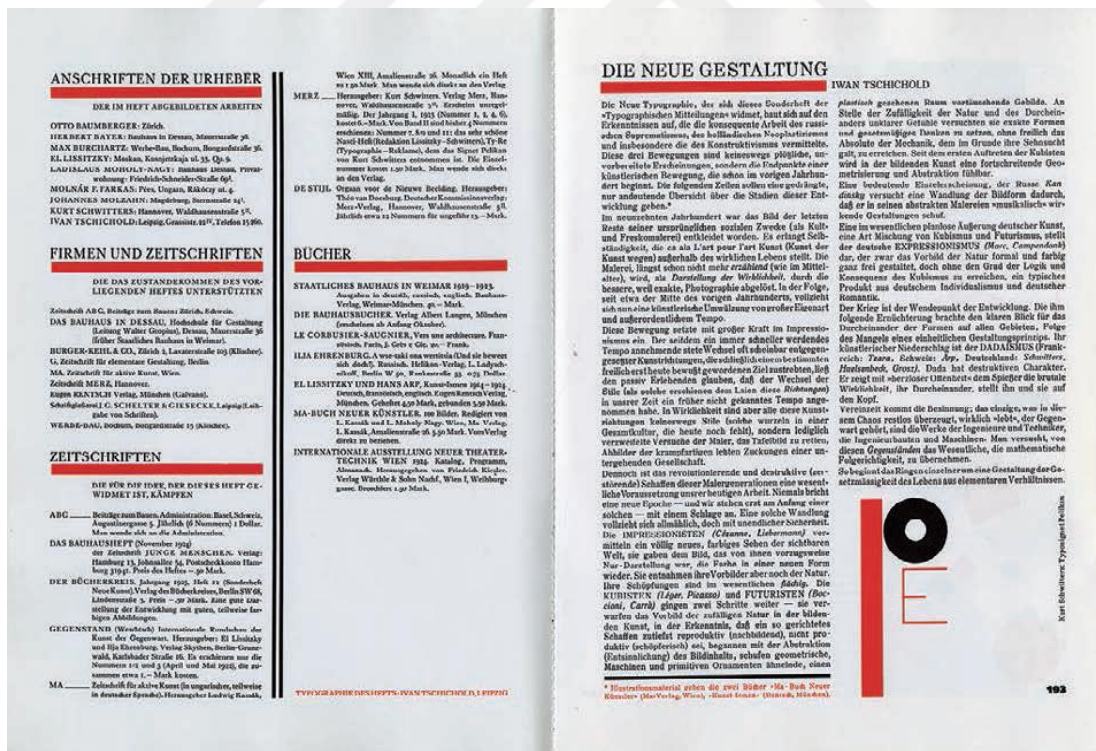
Yeni sanat anlayışının ve teknolojik gelişmelerin modern sanat akımlarına yansısıyla tasarım sürecine dahil olan tipografi yeni ihtiyaçlar doğrultusunda değişen içerik ve formun farklı şekillerde kullanılmasına olanak sağlamış böylece yeni bir tasarım dili oluşmuştur. Bu süreçte Fütüristler ve Dadacılar önceki yüzyılın kurallarını altüst ederken, Almanya’da ise tipografi kökten bir değişime uğramış ve yeniden tanımlanmıştır; 1923’te Bauhaus’ta Moholy-Nagy’nin “Die Neue Typographie” yazısı, 1924’te Merz dergisinin 11. sayısının “TypoReklame” kısmı,

El Lissitzky'nin "Topographie der Typographie" yazısı, 1925'te Kurt Schwitter'in "Elementare Typografie" makalesi ve 1928'de de Jan Tschichold'un "Die Neue Typographie: Ein Handbuch für Zeitgemäss Scaffende" kitabının yayınlanmasıyla tipografi anlayışı kökten değişmiştir (Weill, 2015: 52). Artık tipografi, içerdiği netlik, yalınlık ve doğrudan şok etkisiyle amacına yönelik modern bir anlam kazanmıştır (Öztuna, 2008d: 88-93). Ayrıca birçok modernist sanatçının yanı sıra çalışmalarını modern sanat akımlarının dışında sürdüren bağımsız sanatçılar da tipografinin modernleşme sürecine yaptıkları deneysel çalışmalarıyla katkılarda bulunmuşlardır. Fakat yenilikçi düşünceleri deneysel çalışmalarıyla tipografiye uyarlayan, üzerinde teoriler geliştirerek baskı sistemlerine uygun hale getiren ve bu yenilikçi düşünceleri, Yeni Tipografiyi kitlelere tanıtan sanatçı Jan Tschichold olmuştur (Bektaş, 1992: 86).

Grafik tasarım ve tipografide bir devrimin öncüsü olan Jan Tschichold 2 Nisan 1902 tarihinde Leipzig'de doğmuş, babasının yazı ustası olması nedeniyle çocukluk yaşlarında kaligrafi sanatına merak duymuştur. Leipzig Akademisi'ndeki öğrenimini tamamladıktan sonra 1923 yılında bir yayın evinin tasarım bölümünde işe girmiş, aynı yıl Bauhaus'un açılan ilk sergisinin modern sanat yapıtlarından etkilenmiştir. 1924 yılında Philobiblon yayın evi için tasarladığı afiş modernizm etkisinde kaldığının bir ispatıdır. O zamana kadar kullandığı el yazısı ve kaligrafiden vazgeçip afiş üzerindeki bütün harfleri serifsiz kullanan sanatçı daha sonraki tasarımlarında da aynı üslubu kullanmaya devam etmiştir (Resim 69). Sanatçının 1925 Ekiminde Almanya'daki "Typographische Mitteilungen" (Tipografi Haberleri) adlı matbaacılık dergisinde yayınlanan "Elementare Typographie" (Temel Tipografi) başlıklı manifestosunda; tipografinin iletişim amaçlı olması gerektiğini, bu iletişimde ancak iyi düzenlenmiş bir içerik ve yöntemle kurulabileceğini belirtmiştir (Resim 70). 1926 yılında Münih'teki "Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker" (Alman Yüksek Matbaacılık Okulu) "Futura" yazı karakteri tasarımcısı Paul Renner tarafından tipografi dersi vermek üzere davet edilen Tschichold, Nazilerin hükümeti ele geçirmesiyle sözleşmesinin iptal edildiği 1933 yılına kadar bu okulda eğitim görevini üstlenmiştir (Hollis, 2008).



Resim 69: Jan Tschichold, “Leipziger Messe” Yeni Tipografi”den önceki kaligrafik tasarımı. (1924). “Philobiblon” yayını evi için Yeni Tipografi ile değişen afiş tasarımı.



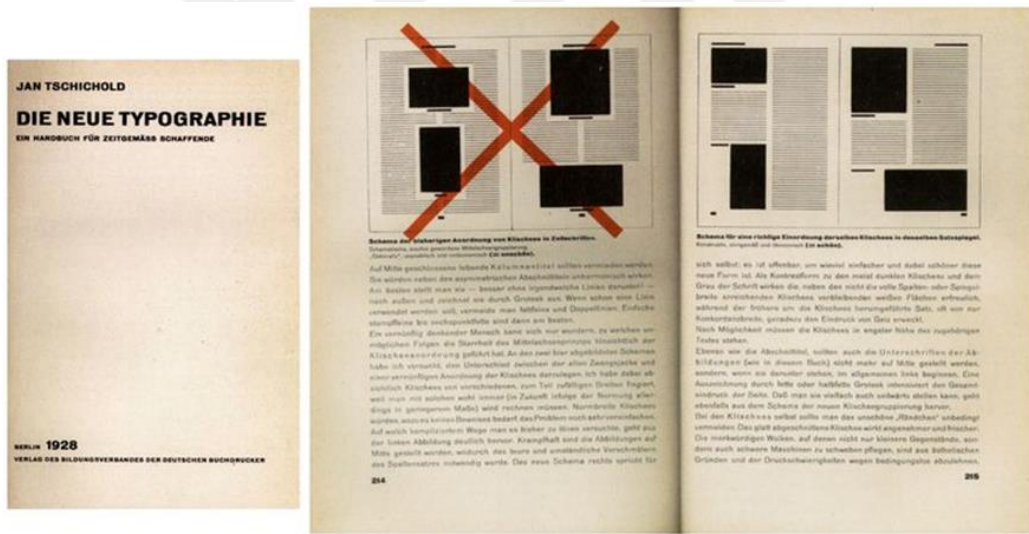
Resim 70: Jan Tschichold, (1925). “Elementare Typographie” (Temel Tipografi) başlıklı manifestosundan sayfa örnekleri.

Eski, belirsiz ve karmaşık olan her şeyin bir kenara bırakılmasını savunan Tschichold işlevsel bir tasarım için ritimli dışavurumun olması gerektiğini belirtmiştir (Weill, 2015: 53). Ayrıca geleneksel tipografi anlayışını eleştiren sanatçı, 19. yüzyıl tipografisinin sıkışık gri dokulu metin bloklamasına, süsleme amaçlı kullanılan dekoratife ve motiflere karşı çıkmıştır. Sanatçı için tipografik tasarımlar; saf, yalın ve nesnel bir işlevselliği içermeli, bu işlevsellik ise serifsiz yazı karakterleri ve asimetrik sayfa düzenlemeleri ile yapılmalıdır. Bu yaklaşımını ve Yeni Tipografi hakkındaki düşüncelerini ilk kez “Typographische Mitteilungen” (Tipografi Haberleri) adlı dergide paylaşan sanatçı aynı zamanda değişen içerik ve Yeni Tipografi görüşünü derginin kapak tasarımında da yansıtmıştır (Resim 71). Derginin dik açılı kapak tasarımında negatif alanın pozitif kullanımı, asimetri ve tırnaksız yazı karakterlerinden oluştuğu ve Yeni Tipografinin biçimsel ilkelerini yansıttığı görülmektedir (Öztuna, 2008d: 88-93).



Resim 71: Jan Tschichold, (1925). “Typographische Mitteilungen” (Tipografi Haberleri) adlı dergide yayınlanan “Elementare Typographie” (Temel Tipografi) başlıklı manifestosunun kapak tasarımı.

Yeni Tipografi hareketini Rus Konstrüktivizmi ve Bauhaus'un tasarım anlayışı ile kuramsallaştıran Tschichold, bu yenilikçi düşüncelerini kendi tasarımlarıyla hem deneysel, hem de ticari alanda yaymayı başarmıştır (Becer, 210: 231). Sanatçının 1928 yılında Berlin'de yayınlanan "Die neue Typographie: Ein Handbuch für Zeitgemäss Scaffende", (Yeni Tipografi: Modern Tasarımcının El Kitabı) adlı kitabında tipografide değişen içerik ve form yapısından da bahsetmiştir. Sanatçı kitabında; 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında devrim denilecek kadar önemli teknolojik buluşları takip eden çağın insanı, yavaş yavaş ortaya çıkan yeni fırsatları değerlendirip, bunları yeni bir yaşam tarzı içinde geliştirmeye yöneldiğinden bahsetmiştir (Resim 72). Ayrıca tipografi de diğer tüm yaratıcı alanların bir parçası haline dönüşmek zorunda olduğunu ve ortaya çıkan yeni içerik ve ihtiyaçlar, eskiye asla benzemeyen yeni formlar oluşturduğundan da bahsetmiştir (Tschichold, 1995: 11-13).



Resim 72: Jan Tschichold, (1928). "Die neue Typographie" kitabının kapak tasarımı, fotoğraf ve tipografi kullanımının doğru ve yanlış örnekleri.

Sanatçının Die neue Typographie kitabında Yeni Tipografinin İlkeleri başlığı altında topladığı bölümünde tarihsel bir süreç içinde eski ve yeni tipografi olarak adlandırdığı yazı üslupları arasındaki temel farklılıkları ortaya koyarak zemin, fon ve renk tonlarının evrensel üstünlüklerini şu cümleleri ile vurgulamıştır: Asimetrik bir kompozisyonda beyaz zemin tasarımda aktif bir rol oynamaktadır. Eski tipografide bir başlık, sayfasındaki siyah yazılarla tasarımda hiçbir rol oynamayan beyaz bir arka

fon üzerinde sınırlanır. Diğer yandan asimetrik tipografi düzenlenmesinde zemin, büyük bir kısmını ya da daha azını etkiler ve tamamına katkıda bulunur. Yeni Tipografide zemin kullanımının etkisi ve sayfadaki beyaz boşluk kullanımı tıpkı siyah yazı alanı gibidir. Böylece Yeni Tipografi baskı sanatı tarafından zenginleştirilerek yeni bir ifade ortamına sahip olmuştur. Yeni Tipografi anlayışıyla hazırlanan birçok tasarımın görsel etkisi, geniş beyaz alanlarının kullanımıyla doğrudan ilişkilidir ve beyaz, gri ya da siyahtan her zaman daha güçlüdür (Tschichold, 1995: 72).

Tschichold *Die neue Typographie*’den sonraki dört yıl içinde dört tane daha önemli çalışma yayınlamıştır. 1929 yılında modern fotoğrafçılık üzerine *”Foto-Auge”* (Foto-Göz), 1930’da *“Eine Stunde Druckgestaltung”* (Baskı Üzerine Bir Ders) adlı kitabında; antetli kâğıt, afiş, gazete, dergi ve kitap tasarımlarında doğru ve yanlış örnekler vererek karşılaştırmalar yapmış, 1931 yılında *“Schrift Schreiben für Setzer”* (Dizgiciler için Yazı) çalışmasında; tipografistlere ve dizgicilere yazı karakterini elle çizme yöntemlerini açıklamış ve 1932 yılında *“Typographische Entwurfstechnik”* (Tipografik Tasarım Tekniği) adlı kitabında ise tipografi tasarımıyla ilgili temel bilgiler vermiştir (Hollis, 2008).

Ancak sanatçının çalışmaları ve kuramsallaştırdığı Yeni Tipografi hareketi siyasi bir problem haline dönüşmüş ve Naziler modern sanat akımlarının yanı sıra Yeni Tipografi hareketini de yok etme girişimlerine başlamışlardır. Almanya’nın başına geçen iktidar tarafından bütün modern form ve üsluplar *“Kültür Bolşevizmi”* olarak nitelendirip; Ortaçağ Gotik yazı karakterlerini basılı propagandalarda kullanmayı planlamışlardır. 1933 Mart’ında silahlı Naziler Tschichold’u Münih’teki evinde tutuklanmış ve altı haftalık tutukluluk süresinde öğretmenlik sözleşmesi de iptal edilmiştir (Becer, 2010: 233).

Almanya’dan iltica etmek zorunda kalan Tschichold, İsviçre’ye yerleşmiş Basel Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğretim kadrosuna atanmış aynı zamanda *“Benno Schwabe”* adlı yayınevinde part-time tasarım danışmanlığı yapmıştır. Bu süreçte *“Typographische Gestaltung”* (Tipografik Tasarım) adlı kitabını da bitirmiş ve daha 1935 yılında yayınlanmadan 1000 adet sipariş edilmiştir. Bu kitabında da

simetrik düzenlemeyi, tipografide bireysel karakteri ve dinamizmi engelleyen bir yaklaşım olarak değerlendirmiştir. Serifsiz yazı karakterlerinin her amaca uyum sağlayabileceğini savunmuş ve paragraf girintisi, beyaz boşluk, renk gibi unsurların kullanımı hakkında görüşlerini bildirmiştir. 1938 yılında da “The Penrose Annual” kitabının tipografik tasarımını üslenmiştir (Sanal 4, 2016).

Yeni kitabı olan “Typeface Theory, Practices and Sketches” (Yazı Karakteri Teorisi, Uygulamaları ve Skeçler)’i 1942 yılında yayınlamıştır. Sanatçı Bauhaus ve yenilikçi tasarım anlayışından uzaklaşmış, çalışmalarında serifli ve kaligrafik yazı karakterlerine ve klasik tipografi kompozisyon anlayışına dönmüştür. 1946 yılına ait makalesinde ise Yeni Tipografi hareketinin Alman sanatını yansıttığını ve artık geçmiş tipografi ustalarının yaklaşımını dikkate alan anlayışla tipografik tasarımlar yapılması gerektiğini belirtmiştir (Hollis, 2008). Bununla beraber Transit, Saskia, Zeus ve Tschichold gibi yazı karakterlerini ve en tanınmış yazı karakteri olan Sabon adlı tırnaklı yazı karakterinin de tasarımlarını yapmıştır (Resim 73) (Öztuna, 2008d: 88-93).



Resim 73: Jan Tschichold, “Sabon” yazı karakteri.

Yeni Tipografi hareketinin diğer öncüleri ise Hendrik Nicolaas Werkman, Piet Zwart ve Paul Schuitema’dır. Matbaacılıkla uğraşan Werkman, atölyesinde harf, mürekkep ve merdane gibi malzemeleri kullanarak şans, rastlantıya dayalı sanatsal ifadeyle soyut biçim ve renk kompozisyonlu deneyel çalışmalar yapmıştır. (Durmuş, 2008: 81).

Werkman tipografik tasarımlarında hem görsel bir form, hem de iletişime yönelik unsurları bir arada kullanıp çizgi, virgül, harf ve el işaretleri gibi tipografik unsurlarla rastlantısal sonuçlar elde etmiştir. İletişim dili açısından ilkleri temsil eden Werkman, 1926 yılında tipografik karakterlere kavramsal boyut yükleyerek, içinde bulunduğu dönem için oldukça farklı yaklaşım sergileyen “The Next Call” dergisinin sayfa tasarımıyla sonraki yıllar için sıra dışı örneklerin öncüsü olmuştur (Resim 74). Fakat sanatçının tipografik çalışmaları kitlesel bir iletişim biçimi olarak görülmemiştir; tipografi alanındaki deneysel çalışmaları elde tek tek hazırladığı ve birbirinden bağımsız çeşitlerde olduğu için birer sanat eseri olarak görmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır (Becer, 2010: 221).



Resim 74: Hendrik Nicolaas Werkman, (1926). “The Next Call” dergisinin sayfa tasarımı.

Yeni Tipografiyi reklam sektöründe temsil eden önemli öncüler; Piet Zwart ve Paul Schuitema ise Konstrüktivizm ve De Stijl akımlarının ilkeleri doğrultusunda ticari alanlarda birçok tipografik tasarım çalışmalarına uyarlamışlardır. Zwart, 1928 yılında yeni iletişim kanalı olan film sektörüne ilgiyi arttırmak için Uluslararası Film Sergisi’nin düzenlenmesinde ve sergi için yaptığı afişlerle katkıda bulunmuştur (Resim 75). Aynı zamanda sanatçının önceki çalışmalarına göre farklılıklar gösteren 1929 yılına ait Hollanda PTT’si (posta, telefon, telgraf) için yaptığı tasarımlarla hem kuruma kurumsal kimlik kazandırmış hem de Hollanda grafik tasarımına önemli katkılar yapmıştır (Resim 76) (Öztuna, 2008d: 88-93).



Resim 75: Piet Zwart, (1928). Uluslararası Film Sergisi “No 1, No 2, No 3, No 4, No 5, No 6, No 7, No 8, No 9, No 10, No 12” afiş görselleri.



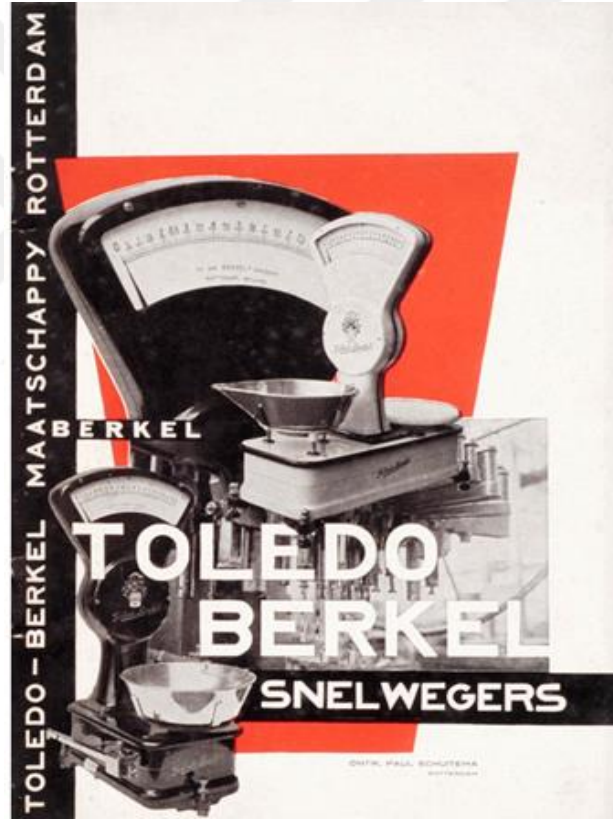
Resim 76: Piet Zwart, (1938). Hollanda PTT kitabı için hazırladığı tasarım.

Piet Zwart'ın Hollanda'da "NKF" adlı bir kablo fabrikası için tasarladığı katalog ve basın ilanları ile Schuitema'nın "Berkel" firması için yaptığı tasarımlar, Yeni Tipografi hareketinin en güçlü ve etkileyici örnekleri arasında yer almaktadır (Resim 77). Mesaj aktarımlarında içerik ile tekniği bir arada kurgulayan Zwart ve Schuitema, baskı sektöründe kullanılan sıradan yazı karakterleriyle oluşturdukları yenilikçi kompozisyonlarında, tipografiyi yatay şeritler (satırlar) halinde uzanan "deli gömleğinden" kurtarmıştır (Spencer, 1990: 117, Akt. Durmuş 2008: 83).



Resim 77: Piet Zwart (1927-1928). "NKF" adlı kablo firması için hazırladığı katalog görseli.

Okuyucuyla direkt ve pratik bir iletişim sağlamak amacıyla tasarımlarında tüm dekoratif görüntüyü ortadan kaldıran Paul Schuitema ise, kalın tırnaksız yazı karakterleri ile siyah, kırmızı ve beyaz renkleri kullanmıştır. Kendisini görsel organizatör ve reklam tasarımcısı olarak gören, ticari reklam tasarımlarında yeni teknik ve malzeme kullanım olanaklarını keşfeden Schuitema, Hollanda’da bulunan tartı aletleri yapımcısı Van Berkel için tanıtım afişleri, antetli grubu, sergi stantları ve kısa ömürlü grafik ürünlerinin tasarımlarını yapmıştır (Resim 78). Bu ticari reklam tasarımlarında görsel etkiyi arttırmak adına serifsiz yazı karakterleri ile ürünlerin montajlı fotoğraflarını bir arada kullanmıştır (Öztuna, 2008d: 88-93).



Resim 78: Paul Schuitema. “Berkel” adlı firma için hazırladığı afiş örneği.

Modern sanat akımlarının ateşlediği grafik tasarım ve tipografinin yeni biçim dili özellikle Rusya ve Hollanda’da başlayarak, Bauhaus’ta daha yalın bir anlatıma kavuşmuş ve en açık anlatımı Jan Tschichold tarafından yapılmıştır (Bektaş, 1992: 97). Yeni Tipografi, tasarımdaki mesajın anlatım olanaklarını kısıtlamak yerine tasarımcıları işlevsel ve etkili bir görsel iletişim geliştirmeye yönlendirmiştir.

3.3.5.2. Amerikan Tipografisinde Asimetri Görüşü

Modern dönemle birlikte gelenekselden uzaklaşma eğilimleri neredeyse bütün batı ülkeleri tarafından benimsenmiştir. Fakat Modern Sanat Akımlarının ABD’de benimsenmesi oldukça uzun bir süre almıştır. Modern sanatın yenilikçi ruhunu tanıtmak ve yansıtmak üzere 1913 yılında New York’ta, Amerikalı ressam ve heykeltıraşlar tarafından “Armory Show” adı altında modern sanatlar sergisi açılmıştır. Açılan bu sergi büyük bir protesto ile karşılanmış ve 16 Mart 1913 tarihli New York Times gazetesinde “*Kübitler ve Fütüristler deliliği ödüllendiriyor*” başlığı altında sıra dışı bir açıklamayla yayınlamıştır. Bu tutucu yaklaşım, ABD’ye Avrupa’daki yenilikçi kavramların 1930’lu yılların sonuna kadar girmesini engellemeye devam etmiştir (Bektaş, 1992: 107).

1930’lu yılların sonlarında doğru Almanya ve İtalya başta olmak üzere bazı Avrupa ülkelerinde toplumsal ve siyasal gelenekleri ortadan kaldıran totaliter rejimler sanatsal yaratıcılığı ortadan kaldırmaya yönelik girişimleri olmuş ve birçok sanatçı ABD’ye göç etmek zorunda kalmıştır. Aynı zamanda Nazilerin uyguladığı terör politikası Avrupa’da mesleki yaşamlarını sürdürmelerine olanak kalmayan başlıca kültür adamları, yazar, sanatçı ve tasarımcılar Amerika’ya yerleşmek zorunda kalmıştır (Bektaş, 1992: 107). Yaşanan bu olaylardan sonra İkinci Dünya Savaşının patlak vermesiyle Avrupa’dan ABD’ye göç eden sanatçıların sayısını daha da artırarak yenilikçi modern sanat hareketlerin Amerika’ya sıçramasını da sağlamış ve uluslararası sanat ortamında sanatın merkezi Paris’ten New York’a taşınmıştır. Yaşanan bu göçler aynı zamanda genç Amerikalı sanatçılar üzerinde yoğun etkisi olan bir tür “sanat göçü” halini almış ve dönemin hakim sanat üslubu haline gelecek olan “soyut dışavurumculuk” terimi ilk kez Alman sanatçı Hans Hofmann’ın New York’ta sergilediği eserler için kullanılmıştır (Antmen, 2008: 143).

Göç eden sanatçılarla beraber gelen tasarım dili Amerikan sanatını daha da zenginleştirmiş (Meggs, 2012: 353), modern hareketin başlamasına katkıda bulunan bu kişiler, Avrupa’daki modern sanat ve tasarım anlayışıyla, Amerika’nın geleneksel niteliklerini birleştirerek, yirminci yüzyıl Amerikan grafik tasarım ve tipografisinin gelişmesinde etkilemişlerdir (Bektaş, 1992: 107).

Tipografide modernleşmeyi sağlayan modernist sanatçı ve tasarımcıların deneysel çalışmalarıyla ivme kazandırdığı tasarımdaki yenilikçi ruh anlayışı yerini İkinci Dünya Savaşını izleyen yıllarda sırdan üsluplarla anlık çözümler üreten tasarım anlayışına bırakmıştır. Bu dönemde Avrupa'daki tasarım anlayışı bazı kurumsal temellere dayanmaktayken, Amerika'daki grafik tasarım anlayışı ise daha çok gündelik sorunlara anlık çözüm üreten bir yapılanmayla gelişmiştir. Çabuk ve pratik çözümlerin rağbet görmesi, rekabeti ve hızla gelişen teknolojiye bağımlılığı arttırmıştır (Becer, 2013: 106). Anlık çözümler, yoruma açık tipografi ve asimetrik kompozisyon anlayışı ile deneysel çalışmalar yapılmış, 1940'lı yıllara gelindiğinde özgün bir Amerikan tasarımı geliştirme çalışmalarına başlanmış ve 1950'lerde bu çalışmalar artık bir sonuca ulaşmış, Amerikan tasarımı olgunlaşarak uluslararası bir kimlik kazanmayı başarmıştır. Modernizmi Amerikan grafik tasarımına uyarlayan Lester Bell, Paul Rand, Herb Lubalin, ve Bradbury Thompson gibi tasarımcılar kompozisyon- fotoğraf ve metin-görsel ilişkisine farklı ve yenilikçi yaklaşımlar kazandırmışlardır (Özkurt, 2011: 21).

Amerika'daki geleneksel tutucu yapıya karşı çıkarak modern anlamda yenilikçi çalışmalar ortaya koyan tasarımcılardan biri olan Lester Beall, Grafik tasarım ve tipografi alanlarında kendini geliştirerek deneyimlerini arttırmış ve 1935 yılında New York'ta bürosunu açmıştır. Amerika'nın kriz yıllarındaki sosyal-ekonomik ortamda oluşan doğrudan ve etkileyici görsel biçimler geliştirmiştir. Sanatçı, Tschichold'un Yeni Tipografi kuramı ve Dadacılığın rastgele düzenleme anlayışı ile görsel elemanları sezgisel olarak yerleştirmiş, yaratıcı süreçte tesadüfün rolünü iyi bir şekilde kavramış bir tasarımcı olarak eserlerinde, genellikle renklerden oluşan kompozisyon planları, ok vb. gibi temel işaretleri fotoğrafla birlikte kullanmasıyla elde edilen görsel kontrast açısından zengin bir anlatım sergilemiştir (Bektaş, 1992: 108).

Lester Beall 1930'lu yıllarda "Rural Electrification Administration" (Kırsal Kesimler Elektrik Hizmetler İdaresi) için hazırlamış olduğu afişler kariyeri boyunca kendi gibi kolayca tanınabilir olan tasarım tarzını yansıtmaktadır (Resim 79). Yine bu afişlerde cesur ana renklerinden oluşan kompozisyon planında açıklayıcı oklar ve çizgilerin görsel bir bütünlük oluşturduğu tasarımında açık ve özlü tipografik

anlayışını görmek mümkündür. Sanatçının bu tarzı Amerikan grafik tasarımının temelini oluşturmakla beraber dünya çapında büyük bir beğeni almasını da sağlamıştır (Sanal 5, 2016). Ayrıca bu afişler İkinci Dünya Savaşı sonrası grafik tasarım ve tipografi izlerini taşımaktadır. Bundan dolayı Kübist ya da geometrik aşırılıklara kaçmadan ve tamamen sıradan bir tipografi ile gerçekleştirdiği bu afiş dizisi özgür ve modern Amerikan tasarımının ilk örnekleri arasındadır (Weill, 2015: 83).

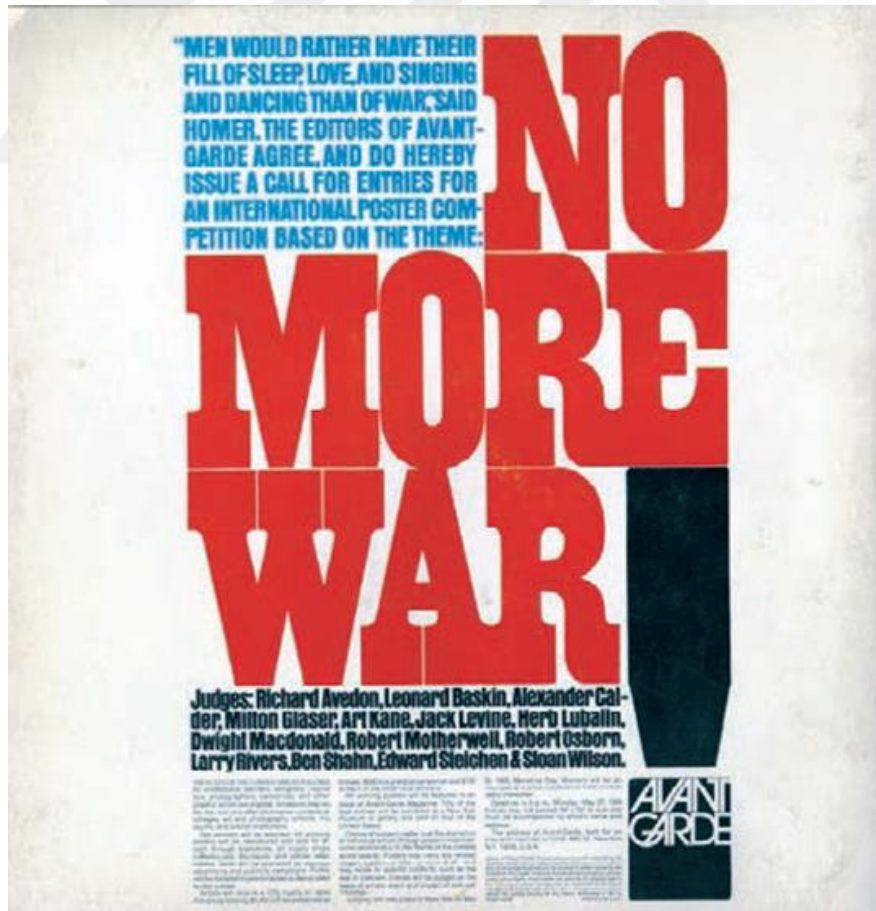


Resim 79: Lester Beall, “Rural Electrification Administration” adlı firma için afiş tasarımları.

Amerikan sanatında Soyut Dışavurumculuk akımının etkili olduğu İkinci Dünya Savaşı’nı izleyen 1950’li yıllara gelindiğinde ise çoğu tipografik kompozisyonlarda serifsiz karakter kullanma eğilimlerini esas alan farklı düşünceler ortaya çıkmış, “Mergenthaler Linotype” adlı firmanın “Spartan” adıyla ürettiği “Futura” yazı karakteri Amerika’da oldukça yaygınlaşmıştır. Aynı dönemde İngiltere’de ise “Gill Sans” yazı karakteri kısa süren bir üne sahip olmuştur (Becer, 2010: 261).

Amerikan sanat ortamında modernizmi grafik tasarımına uyarlayan ilk tasarımcılardan biri olan Paul Rand, Paul Klee ve Wasily Kandinsky gibi Bauhaus eğitimcilerinin Kübist yapıtlarını inceleyerek, bu yeni biçimlerin hem simgesel hem de ifade bakımından güçlü bir iletişim için iyi bir görsel araç olabileceğini keşfetmiştir. Bu ifade biçimini kolaj ve fotomontaj tekniklerinden de yararlanarak çalışmalarına uyarlamış, izleyicinin ilgisini ve tepkisini çekmek için espri

unsurlarından yararlanmayı denemiştir. Bu espri unsuru 1950'li yıllardan 1960'lı yıllara kadar Amerikan grafik tasarımında görsel oyunlarla yapılan düzenlemeleri ve Fütüristlerle başlayan figüratif tipografi anlayışına ilgiyi daha da arttırmıştır. Amerikan tipografisinde figüratif yapı Fütüristlerin figüratif tipografisinden farkı ise sözcüğün anlamı bazı görsel nesneler ve teknikler sayesinde güçlü bir şekilde ifade edilmesine olanak sağlayışıdır. Bu tür düzenlemelerde tipografiyi oluşturan sözcükler kazınarak, yırtılarak, çarpıtılarak veya titretilerek daha güçlü bir anlam ifade etmek ya da şaşırtıcı bir etki ile izleyicinin ilgisini ve tepkisini çekmek için kullanılmıştır (Sanal 7, 2007). Bu tekniğin en iyi örneklerini Herb Lubalin'ın tasarımlarında görmek mümkündür. Sanatçı geleneksel tipografi kural ve uygulamalarını terk ederek yazı karakterlerini hem görsel form hem de iletişimde mesajı iletmek için kullanmıştır (Resim 80) (Meggs 2012: 405-406).



Resim 80: Herb Lubalin, (1967). Savaş karşıtı afiş yarışması için reklam.

Amerikan tipografisinde asimetri görüşünün savunucuları Paul Rand ve Bradbury Thompson ise grafik tasarım ve tipografi alanlarındaki farklı yaklaşımları ile tasarım sürecinde çoğu çözümleri kavramsallaştıran “big idea”nın (problem çözme yöntemi ve fikre dayalı tasarım) temelini oluşturmaktadır (Resim 81). Günümüzün deneysel tasarımlarında da uygulanan “fikre dayalı tasarımın temelleri” bu dönemde oluşmuştur (Özkurt, 2011: 22).



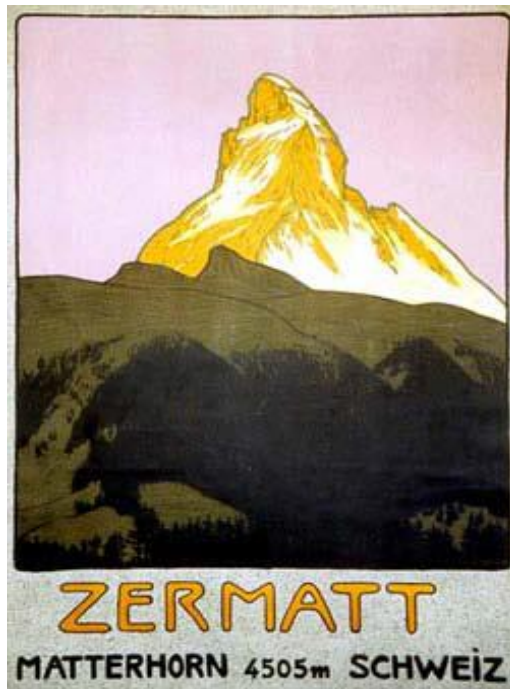
Resim 81: Bradbury Thompson sayfa tasarım örneği.

Göç etmek zorunda kalarak A.B.D.'ye yerleşen sanatçılar İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da Amerikan tasarımının egemen üslubu haline gelen Soyut Dışavurumculuğu benimsemişler ve bu üslup ile Amerikan tasarım dünyasını yönlendirmeye devam etmişlerdir. Aynı zamanda tasarımı iletişime ve yaşadıkları koşullara yönelik gündelik sorunlara anlık çözüm üreten bir yapılanmayla geliştirip ülkede tasarımı çağdaş temeller üzerine oturmasını sağlamışlardır (Bektaş, 1992: 119).

3.3.5.3. İsviçre Tipografisi

19. ve 20. yıllarda savaşların olumsuzluklarından kurtulmak ve ekonomiyi düzeltmek adına sanayi ve dolayısıyla makineleşme, çağın en önemli unsurları haline gelmiştir. Teknolojik gelişmelere ve makineleşmeye paralel olarak sosyo-ekonomik yapıda hızla değişmiş, tüketim kültürü artmış, düşünceler değişmiş ve ihtiyaçlarda değişiklikler göstermiştir. Bu değişikliklerle savaş öncesi ve sonrası dönemlerde düşünceleri yaymak, ihtiyaçları karşılamak ve bunların gerekliliğini anlatmak için tanıtım yani reklam git gide önem kazanmış ve bu alana yönelik yeni disiplinler oluşmuştur. Grafik tasarımın gelişimini hızlandıran bu süreç İsviçre’de ülkenin izlediği politikalar sayesinde farklı bir boyutta ele alınmıştır.

İsviçre barışçıl yaklaşımı sayesinde savaşlardan uzak kalmış dünyanın tarafsız merkezi olarak görülmüş ve bunun yanı sıra coğrafi konumu, sahip olduğu doğal güzellikler gibi özellikleri bir arada bulundurması İsviçre’nin eşsiz bir gezi noktası haline gelmesini sağlamıştır. Bu niteliğini daha geniş kitlelere ulaştırma amacı ve tanıtım yapma gereksinimi doğurmuş, böylece İsviçre’de afiş geleneği başlamıştır. Modern anlamda ilk İsviçre gezi afişi sayılan “Zermatt-Matterhorn”, 1908 yılında Emil Cardinaux tarafından yapılmıştır (Resim 82) (İdacı Türk, 2011: 21).



Resim 82: Emil Cardinaux, (1908). “Zermatt-Matterhorn” gezi afişi tasarımı.

Birinci Dünya Savaşı'na katılmayarak savaşın tarafsız bölgesinde bulunan İsviçre, savaşın yol açtığı bütün olumsuzluklardan uzak kalarak yaşanan olayları, savaş öncesinde ve sonrasındaki süreçte doğan yeni sanat akımlarını takip etmiş, bulunduğu coğrafi konumun beslediği kültürlerle sentezleyerek kendi tarzını oluşturmuştur.

İkinci Dünya Savaşında da tarafsızlığını sürdürmeyi başarabilen ve savaşın bütün olumsuzluklarından sergilediği bu tarafsız kalma politikası sayesinde savaştan uzak duran ülkeler arasında yer alan İsviçre bu sebeplerden dolayı birçok sanatçının ve tasarımcının güvenle sığındığı ve yaşadığı bir ülke olmuştur. Aynı zamanda benimsediği tarafsızlık politikasının İsviçre'ye getirdiği diğer büyük bir avantaj ise modern tipografinin gelişmesine ve uluslararası bir tipografik üslup haline gelmesine ve benimsenmesine olanak sağlamasıdır.

İsviçreli tasarımcılar ilk başlarda tasarım okullarının üslupları ve gezi afişleri ile tanınmış daha sonraları dünyada ortaya çıkan sanatsal üslup ve tarzları takip etmiş, Rusya'dan Konstrüktivistlerin, Hollanda'dan De Stijlcilerin, Bauhaus Okulu'nun ve Yeni Tipografinin deneysel ilkelerini benimseyerek yeni bir tipografik üslup olan "İsviçre Tasarımını" geliştirmişlerdir. Bu tarzın kökenine bakıldığında 1896 yılında açılan "İsviçre Tasarım Okulu Basel" sayesinde 1915 yılı itibariyle kendine özgü "Swiss Design" tarzının temelleri atılmış, 1920'li yıllarda İsviçre Tasarımının kendine özgü dili oluşmaya başlamıştır. 1950'li yıllara gelindiğinde ise artık dünya çapında grafik tasarım ve tipografi stili tamamen hayata geçirilmiştir.

Ülkenin kendine ait bir tipografik stiline sahip olmasında coğrafi konumu da etkili olmuştur. Avrupa'nın orta kısmında bulunan İsviçre üç ulusal dile sahip olduğundan ve diğer Avrupa ülkelerinden esinlenerek oluşturduğu tasarım dili sayesinde dünya çapında kabul görülmesine olanak sağlamıştır. "Uluslararası Tipografik Stil" olarak da adlandırılan İsviçre Tipografisi yirmi yıldan daha uzun bir süre tasarım stili olarak benimsenmiştir (Özkurt, 2011: 22). Yeni Tipografinin devamı olarak görülen İsviçre Tipografisi, De Stijl'in ızgara mantığı ile formlara dayalı tasarım dilini grafik tasarıma uyarlanmış ve Konstrüktivist tasarım anlayışının görsel kodlarını grafik tasarıma yansıtılmış halidir (Becer, 2010: 264). Başka bir

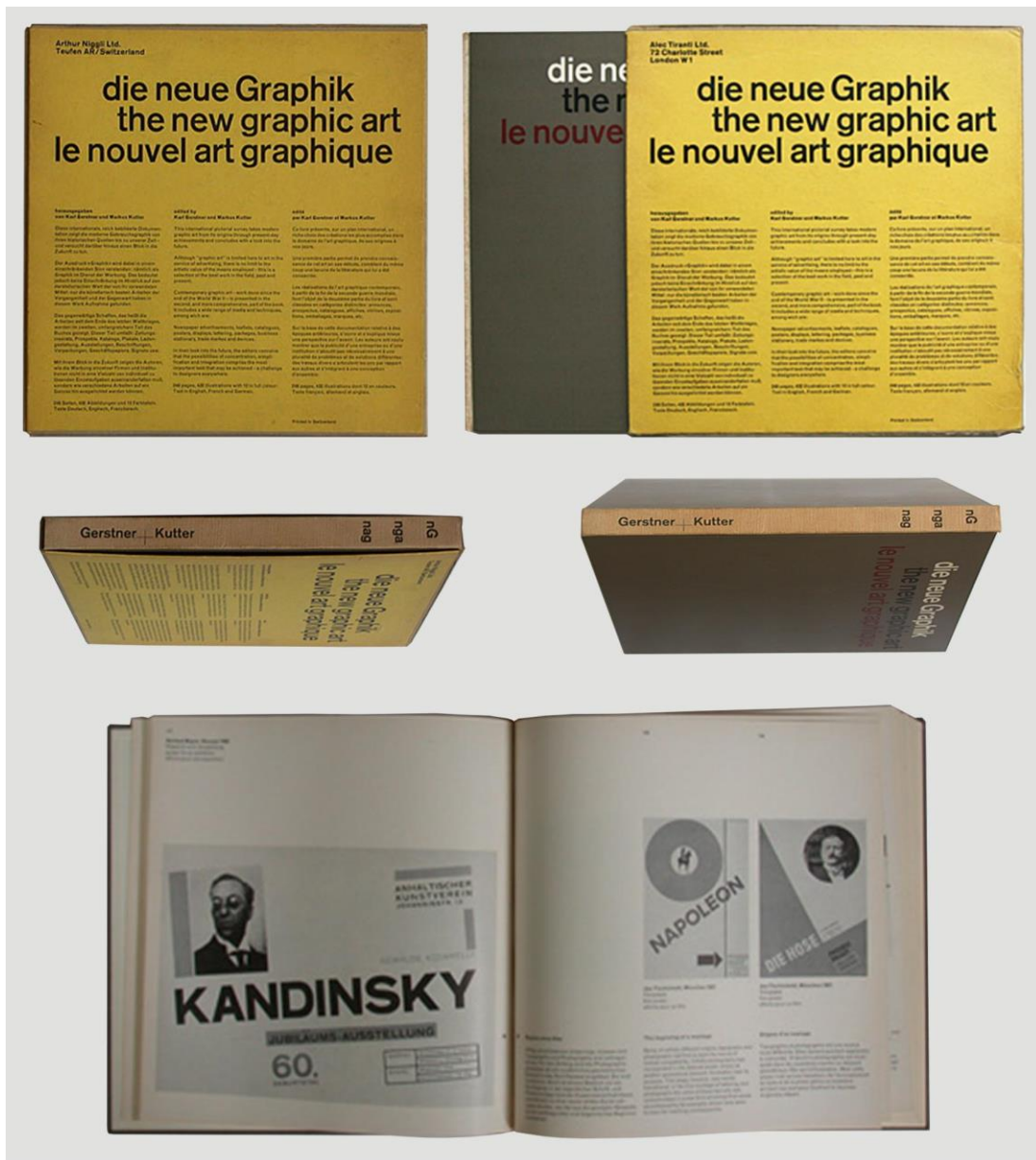
değiş ile İsviçre üslubunu oluşturan görsel özellikler; tasarımcıların mesajı izleyiciye net bir şekilde ulaşmasını sağlamak amacıyla çeşitlik ve zıtlık oluşturmak adına sağdan sola bloklanmış serifsiz yazı karakterlerine eşlik eden siyah beyaz fotoğrafların düzenli ve geometrik sayfa düzeni ile kullanmasıdır (İdacıtürk, 2012: 2). Bektaş (1992: 123) ise Uluslararası Tipografik Stili; matematiksel olarak çizilip asimetrik olarak düzenlenmiş, tasarım elemanlarıyla görsel bir bütünlük elde edilmiş ve özellikle 1957'den itibaren serifsiz yazı karakterlerinin kullanıldığı, sağdan serbest, soldan bloklu olarak yerleştirilen, metin ve fotoğrafların genellikle ticari reklamlarda kullanılan propaganda ve abartmanın yerine, tarafsız ve net bir mesaj ileten tasarım stili olarak nitelendirmiştir. İsviçre tasarımlarının en belirgin özelliği ise; metin ve görselleri iç içe kullanıp fotoğraf, kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerden yararlanarak oluşturulan kompozisyonlardır. Ayrıca bu kompozisyonlarda farklı teknikleri bir arada kullanma, tasarımlardaki imgeleri yazılarda olduğu gibi biçimsel olarak yalınlaştırma ve yazı karakterlerinde ise grafik imgeler olarak kullanma eğilimleri sayesinde tipografi ve grafik sanatları aynı çatı altında toplayarak grafik tasarım adı altında birleştirmeyi başarmışlardır (Meggs, 2012).

İsviçre Tasarımı'nın ortaya çıktığı dönem, aynı zamanda tipografide modernleşmenin filizlendiği dönemdir. Yeni Tipografi'nin devamı olarak nitelendirildiği bu süreçte tipografik üslubun gelişiminde önemli bir katkısı olan etkenlerin başında üretim bütünleşen ve işçiliğe dayanan kuvvetli bağlar gelmektedir. 1933 yılında yayınlanmaya başlayan "Typographische Monatsblätter" (Aylık Tipografi Sayfaları) dergisi üretimle bütünleşen tasarımcı ve matbaacılar arasındaki iletişimin bir göstergesi olmuştur (İdacıtürk, 2011). Bu derginin 1959 yılında yayınlanan "Integrale Typographic" (Bütünsel Tipografi) başlıklı özel sayısı, tipografik tasarımlarda işlevsel tipografiyi savunmuş, grid sisteminin kullanılmadığı serifli yazı karakterlerinden bahsetmiş, böylece Yeni Tipografinin ilkeleri sorgulanmaya başlanmıştır (Becer, 2010: 269). Diğer taraftan İsviçre'de gelişen modern tipografinin etkilerini 1958 ile 1965 yılları arasında yayınlanan "Neue Graphik" (Yeni Grafik) dergisinde, 1959 yılında Markus Kutter ve Karl Gerstner'in hazırladığı "Die neue Graphik" (Yeni Grafik) adlı kitabında görmek mümkündür (Resim 83).

İsviçre Tipografisini tarihinde bulunduğu konuma ulaştıran en önemli süreli yayın organlarından biri olan “Neue Graphik” (Yeni Grafik) dergisinden Robin Kinross Modern Typography adlı kitabında şu şekilde bahsetmiştir: “*Dergi, tasarım tarihinde yerini almış yapıtları bir tür yeniden keşfetme ortamı hazırlayarak yeni bir gelenek oluşturmayı hedefliyordu. Bu geleneğin son ürünü de; İsviçre Tipografisiydi*” (Kinross, 1994: 125-126, Akt. Durmuş 2008: 89).



Resim 83: “Neue Grafik” dergisi ilk 4 sayısının kapak tasarımı.



Resim 84: Karl Gerstner ve Markus Kutter'in 1959 yılında hazırladığı "Die neue Graphik" (Yeni Grafik) adlı kitap.

1961 yılında yayınlanan "Gestaltungsprobleme des Grafikers" (Grafikerlerin Tasarım Problemleri) adlı kitabıyla İsviçre Tipografisini uluslararası bir konuma taşıyan isimlerden biride Josef Müller-Brockmann'dır. Sanatçı kitabında; süsleme ve dışavurumcu efektlerden arındırılmış, kişisellikten uzak, tamamen iletişime yönelik tasarımı dikey ve yatay eksenlerde grid (ızgara) sistemi ile yazı karakterlerinin sınırlandırılmayı, yazı sütunlarını tek taraftan bloklamayı ve illüstrasyon yerine fotoğraf tercih edilmesi gibi konulara değinmiştir (Resim 85) (Becer, 2010: 264).

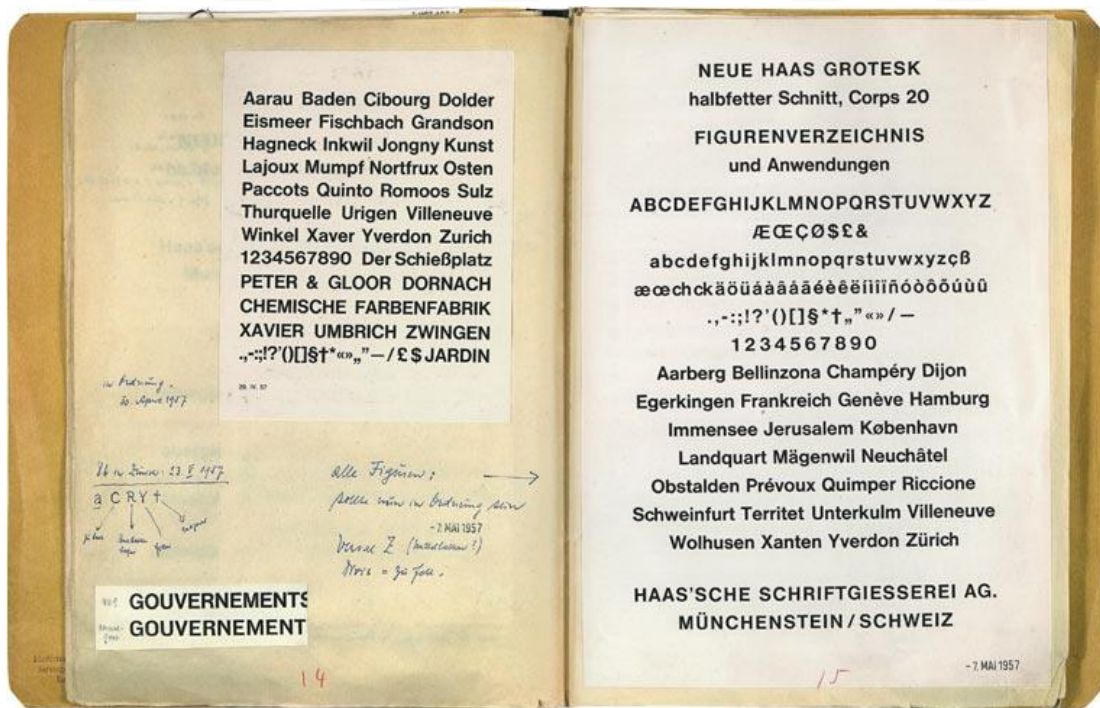


Resim 85: Josef Müller-Brockmann. Grid sistemi ile yazı karakterlerinin sınırlayan ve tek taraftan bloklu yazı sütunlarına yer verdiği tiyatro afişi.

Bu dergi ve kitaplar sayesinde İsviçre Tipografisi, zamanla uluslararası bir kimlik kazanmıştır. Böylece dünyaya Yeni Tipografinin işlevsel, nesnel ve evrensel ilkelerinin aslında İsviçre’ye ait bir üslup olduğu kabullendirilmeye çalışılmıştır. Bu üslubun dünya çapında kabul görmesinin bir diğer sebebi de İsviçre Tipografisinin koyduğu katı kuralların yazı karakterlerine de yansımış olmasıdır.

Serifsiz yazı karakterlerinin savunucusu olan Emil Ruder İsviçre Tipografisinin katı kuralları çerçevesinde oluşturduğu “Univers” yazı karakterini tasarlamış, Paris’te üretilmesine rağmen İsviçre kökenli bir yazı karakteri olarak görülmüştür. Univers yazı karakterinin en belirgin özelliği Yeni Tipografinin serifsiz yazı karakterini miras alarak İsviçre el işçiliği geleneğini yansıtan bir özellikte el ile eski usullere sadık

kalınarak hazırlanmış olmasıdır. Becer (2010: 272) bu yazı karakterinin evrensel kılan diğer özelliklerinden bahsederken; Univers yazı karakterinde büyük harfler diğer yazı karakterlerine oranla daha küçük boyutlarda tasarlandığından farklı dillerde dizildiklerinde bile metin bloklamalarında eşdeğer bir tonda yoğunluk elde edilebildiğini de dile getirmiştir. İsviçre Tipografisi ile ilişkilendirilen bir diğer yazı karakteri ise 1957 yılında Eduard Hoffmann ve Max Miedinger tarafından “Haas'sche Schriftgiesserei” (Haas Type Foundry) adlı İsviçreli yazıtipi şirketi için tasarlanan ve günümüzde de kullanılan “Helvetica” yazı karakteridir (Resim 86). Orijinal adı “Neue Haas Grotesk” olan bu serifsiz yazı karakteri Amerikan pazarında tutunabilmesi için adını değiştirme kararı verilmiş, ilk olarak “Helvetia” ismi düşünülmüş fakat bu isim Latince,de İsviçre anlamını taşıdığından ve bir fonta ülke adı vermenin doğru olmayacağı düşüncesinden dolayı İsviçreli anlamını taşıyan “Helvetica” adı uygun görülmüştür. 19. yüzyıl “Grotesk” yazılarının gelişmiş bir modeli olan Helvetica netlik ve okunurluk açısından Latin alfabesinin kullanıldığı trafik işaretleri gibi bazı uyarı levhalarında, reklam panoları, reklam metinleri, logo/logotype ve devletlerarası resmi yazışmalarda sıklıkla görülmektedir (Resim87).



Resim 86: Eduard Hoffmann,(1957). Not defteri Neue Haas Grotesk ve Helvetica'nın doğumunu ve erken gelişimini belgeler niteliktedir.



Resim 87: Helvetica yazı karakteri ile tasarlanmış logotype örnekleri.

İsviçre Tipografisini yansıttığı halde Helvetica yazı karakterine yakınlık duymayan İsviçreli tasarımcılar da bulunmaktadır. Bu tasarımcılardan biri olan ve geleneklerine sıkı bir şekilde bağlı olan Karl Gerstner bu yazı karakterini gereğinden fazla düzgün, monoton ve eşdeğer ton yoğunluğa sahip olduğu görüşündedir. Görsel bakımdan açıklık ve anlaşılabilirlik özelliği taşıyan bu yazı karakterini okuma sürecine gelindiğinde genellikle tek düze bir görünüm sergilediğinden bahsetmiştir (Becer, 2010: 272).

İsviçre’de daha sonraki dönemlerde özellikle 1970’li yıllara gelindiğinde bütün çevresel koşullar değişmiş, teknoloji, düzen ve kusursuzluk gibi unsurlar giderek sorgulanmaya başlanmıştır. Buna rağmen savaş sonrası modern dünyanın teknolojik gelişimi ve batı ülkelerindeki iyileşme yıllarında tasarım alanına egemen olan İsviçre üslubu hem stil hem de işlevsellik bakımından günümüzde de devam etmektedir. Görsel anlamda 20. yüzyıl modern sanat akımlarının kimliğini oluşturan birçok unsuru İsviçre tasarım üslubunda rastlamak mümkündür (İdacıtürk, 2011: 120). Ayrıca son dönemlerde hızla gelişen bilişim teknolojileri ve internetle birlikte sayfa düzeni ve görsel algılamadaki modern yaklaşım anlayışları sayesinde günümüzde İsviçre tasarım üslubunu tipografi alanında daha yoğun bir şekilde hissedilmekte, devam etmektedir.

3.4. Modernizm Sonrası Tipografik Gelişmeler

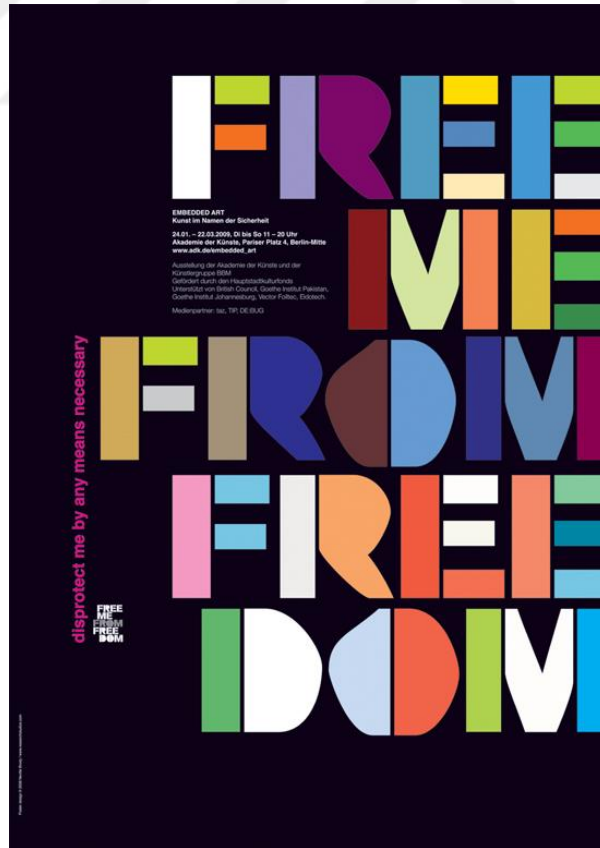
Büyük savaşların ardından ekonomi alanındaki iyileşmeler, politika ve felsefi alanında yaşanan gelişmeler yerel kültürü yok edip, evrensel özellikler taşıyan bir sanat anlayışı oluşturmuştur. Bu anlayışla tasarımlarda detaylı formlar ve parlak renkler kullanılmaya başlanmıştır. Batı dünyasındaki iyileşmeler ve 1950'li yıllarda teknoloji alanında yaşanan büyük gelişmeler tipografik tasarımlara uluslararası bir biçim kazandırmıştır. Tasarımda daha farklı fikirler için talep oluşması ve foto-dizginin ortaya çıkması teknolojik ortamda tipografinin gelişmesini sağlamıştır.

1960'lı yıllar müzik, sanat, edebiyat ve mobilya tasarımı gibi alanlarda günlük yaşantının öğelerini yansıtan tasarımlara daha kolay erişilmesi sayesinde dünya kültürü Pop Sanat ile tanışmış ve Pop Sanat, soyut sanata bir tepki olarak gelişim göstermiştir (Ambrose ve Harris, 2012b: 25). Pop Sanat sanatçıları modern toplum yaşantısı üzerinde yoğun bir etkiye sahip olan popüler kültürün tüm yönlerini kolay bir şekilde ve anlaşılır olarak resmetmişlerdir. Ayrıca her türlü reklam, dergi ve çizgi roman gibi tüketim kültürünü yansıtan görsel unsurları kullanarak farklı algılar ile ortaya çıkmış ve ayrımcılık yapmayan bir sanat olarak görülmüştür. Pop Sanatın tipografi alanındaki etkileri ise özellikle yazı karakterleri üzerine olmuştur. Ana metinlerde Uluslararası Stil kuramları kullanımına devam edilmiş, yazı karakterleri okunurluk veya estetik gibi unsurların yerine anlık çağrışımlara veya referanslara göre tasarlanmıştır.

Amerikan grafik tasarımının önde gelen temsilcileri; Herb Lubalin, Edward Ronthaler ve Aaron Burns'ün "The International Typeface Corp." (ITC)'yi 1970 yılında kurmalarıyla (Becer, 2013: 107) yazı karakteri tasarımlarını tasarımcılara telif ve yasal haklar altında pazarlanmasını sağlamışlardır. Bu sayede yazı karakteri tasarımcıları belli başlı dizgi makinesi imalatçılarından ayırmış, klasik yazı karakterlerini yenilenmesi ve yeni karakterlerin çeşitlenmesine katkı sağlamıştır.

1980'li yıllar, kişisel bilgisayarların gelişmesi yazı karakterlerinin çeşitlenme hızını arttırmış ve lazer baskının bulunuşu sayesinde ışığa duyarlı pahalı kâğıt ihtiyacını azaltarak masaüstü yayıncılığın başlangıcına tanık olmuştur (Ambrose ve

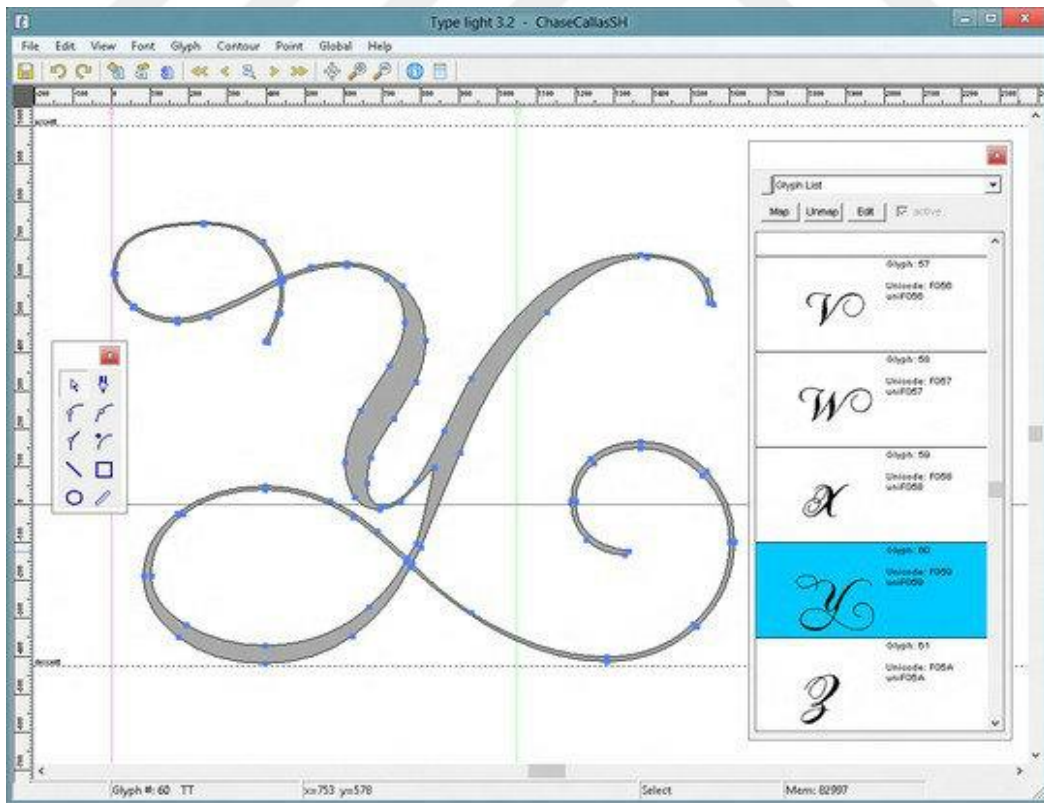
Harris, 2012b: 27). Masaüstü yayıncılıkla profesyonel dizgicilerin elinde olan yazı üretim kontrolü tasarımcılara geçerek daha okunaklı karakterler oluşturmaya yönelik çalışmaların başlamasını sağlamıştır. Foto-dizgi ve ofset baskı teknolojileri sayesinde geniş kitlelere ucuz ve kaliteli baskı ulaştırmak mümkün olmuştur. Ayrıca PostScript adı verilen ve masaüstü yayıncılıkta kullanılan sayfa tanımlama dili programı sayesinde tasarlanmış bir sayfadaki metin, görsel unsurlar gibi öğelerin dizgi makinelerinden bağımsız bir şekilde çalışma ortamında her türlü baskı sistemiyle uyumlu hale getirilmiş ve böylece basılı ürünler daha ekonomik hale gelerek toplumdaki her bireye ulaşmasını sağlamıştır. Aynı zamanda 1980’ler Neville Brody’nin; Dada, Popart ve Güncel Sanatın etkileriyle tipografik tasarımlara yeni bir kimlik kazandırdığı dönemlerdir (Gümüştökin, 2013: 46). Sanatçı görsel görsel dilin tüm özelliklerinden yararlanarak tasarımlarında sorunun çözümüne uygun yazı karakteri üretmesi sayısal yazı karakteri tasarımcıları arasında önemli bir yer edinmesini sağlamıştır (Resim 88) (Güven ve Çulha, 2013: 41).



Resim 88: Neville Brody, Free Me From Freedom adlı afiş tasarımı.

1990'ların başına gelindiğinde tasarımcılar rastlantısallığı çağdaş bir tasarım anlayışı olarak görmeye başlamışlardır. Uluslararası Tipografik Stilin ızgara düzenlemelerindeki kısıtlamalardan kurtulan tasarımcılar, tipografik tasarımda yazı karakterini serbest formlarla şekillendirip dışavurumcu bir tavır sergilemişlerdir. Artık tipografik tasarımlar belli kuramlar dışında amaca yönelik bir form kazanmış ve teknolojik gelişmeler sayesinde yeni tasarım üslupları oluşmaya başlamıştır.

Günümüzde hızla gelişen teknoloji ile elde edilen yüksek çözünürlük sayesinde artan dijital ve çoklu ortam uygulamaları; bilgisayar, tablet, cep telefonu ve diğer araçlar arasındaki okunurluğun sağlanmasına olan gereksinimle yazı karakterleri üzerinde yeni taleplerin oluşmasını sağlamıştır (Ambrose ve Harris, 2012b: 30). Bu taleplerle oluşturulan yeni yazı karakterleri dijital ve basılı ortamlarla uyumluluk göstermektedir. Ayrıca yazılım programları ile her tasarımcı kendi yazı karakterini oluşturabilmekte var olan karakterler üzerinde değişiklikler yapabilmekte ve diğer tasarımcıların kullanımına sunabilmektedir (Resim 89).



Resim 89: Yazı karakteri oluşturma.

IV. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Araştırma, modern sanat akımlarının doğuşunu ve bu akımlarının tipografiye yansımalarını, tipografinin modernleşme sürecini, bu sürece nelerin sebep olduğunu, dönemin tipografik çalışmalarını ve bu sürece katkıda bulunan öncülerini ve ustalarıyla irdelenmiştir. Tipografinin modernleşme sürecinde basılı ürünlerde kullanılan malzeme ve materyaller aynı özellikleri taşıyabilmekte ve benzer biçimsel özellikleri barındırabilmektedir. Bu benzer özellikler göz önüne alındığında modernist sanatçıların düşünceleri birbirini etkileyen veya diğerlerinin devamı niteliğinde olabileceği düşünülebilir. Fakat düşüncelerinin ortak çıkış noktaları; içinde bulundukları dönemin çevresel-sosyo politik yapısının benimsenmiş geleneksel stilin özgün niteliğini ve kültürü oluşturan değerleri daha iyi olanla değiştirebilme fırsatını sunmuş olmasıdır.

Modernleşme süreci ile gelen gelenekselden kopma eğilimleri grafik tasarımı ve dolayısı ile tipografiyi de etkilediği görülmektedir. Fakat tipografi alanında en önemli gelişme yazının tasarım ürünü olarak görülmeye başlanmasıdır. Yazının bir tasarım ürünü olarak görülmesiyle birlikte 15. yüzyılda teknik bir terim olarak ortaya çıkan tipografi, hareket ettirilebilen harflerle anılmıştır. Bu gelişme baskı ile çoğaltım işlemini daha da hızlandırmış ve maliyet bakımından daha uygun hale gelmesiyle basılı ürünlerin daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamıştır. Teknolojik gelişmeler yaşanan olaylara ve toplumsal gelişmelere yansımış, yeni düşünce ve ihtiyaçlar doğrultusunda tipografinin tanımını değiştirmiştir. 20. yüzyıl başlarına gelindiğinde modern sanat akımlarının yenilikçi düşünceleri, dönemin modernist sanatçıları tarafından basılı sayfalar üzerinde deneysel olarak uygulanmaya başlanmasıyla tipografide modernleşme sürecini tetiklemiş ve böylece tipografinin ayrı bir sanat dalı olarak benimsenmeye başladığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Alain Weill (2015: 39) kitabında modern sanat akımlarının grafik tasarım ve tipografiye etkisini “*Dadacı ya da yapısalıcı avangardlar Moskova – Berlin – Amsterdam üçgeninde gidip gelerek, De Stijl’le Bauhaus’u mesken edinip – fotoğraf*

ve yeni tipografi temelli – modern grafikçiliği ortaya çıkarmak üzere kuralları altüst ederler” sözleriyle belirtmiştir.

Modern sanat akımlarına bağlı olarak tipografi alanındaki gelişmeler; Fütürist sanatçıların sese dayalı fonetik oyunlarını geleneksel kurallara aykırı bir şekilde uygulamalarıyla başlamış, Dadacı öncüler ışığında fotomontaj ve kolaj teknikleriyle yeni yöntemler geliştirerek devam etmiş, Konstrüktivist tipografinin işlevsellik anlayışı ve Bauhaus’un yenilikçi tipografi anlayışı ile tipografik çalışmalarda kullanılan geometrik formlar, Yeni Tipografi öncülerinin yazı ve manifestolarıyla anlattıkları içerik ve yöntemler, Amerikan Tipografisinin asimetrik görüşü ve Uluslararası İsviçre Tipografisinin evrensel dil ile fotoğraf, kolaj ve fotomontaj gibi teknikleri kullanmalarıyla beraber tipografik tasarımları şekillendirdiği görülmektedir. Bu girişimin altında; o dönemde yaşananlara tepki vermek ve aklın egemenliği ile geçmişe karşı çıkmak, gelenekselliği yeni teknik ve üsluplarla yok etmek, işlevselliği ön plana çıkarmak, eğitim kurumlarında sanatı ve zanaatı birleştirerek işlevselliği arttırmak, matematiksel değerlerden ve temel geometrik formlardan yola çıkılarak bir şablon oluşturma amaçlarının olduğu görülmektedir.

Günümüzde ise geçmişin biçem, uygulama, tarz ve yapısı üzerine temellendirilen basılı ortamdaki tasarımlar artık sayısal ve dijital ortamlarda hareket eden, etkileşime girerek yeni boyutlar kazanan, her geçen gün değişen ve gelişen bir tipografik dile dönüştüğünü görmekteyiz.

Diğer tasarım alanlarıyla kıyaslandığında grafik tasarım ve tipografi çabuk tüketilen ve hızlı bir şekilde kılıf değiştirebilen bir yapıya sahiptir. Bunun oluşmasını sağlayansa teknolojinin sunduğu olanaklardan faydalanma şeklidir. Bu olanaklar bir yandan tasarım sınırlarını zorlarken diğer taraftan tasarımın işlevini geride bırakan ve süsleme ile işlevsellik yönünü yitirmesine neden olabilmektedir. Bundan dolayı her yenilikçi düşünceyle kendisini yenileyen ve yeni kuramlar geliştiren tipografıyı etkili bir şekilde kullanmak isteyen tasarımcılar bu yenilikleri, gelişmeleri ve kuramları takip etmek durumundadır. Bu kapsamda tipografi ile alakalı yabancı yayınların Türkçeye çevrilmesi ve bu alanda araştırma yapanların desteklenmesi grafik eğitiminde yer alan tipografi alanındaki tüm gelişmeleri, değişimleri ve bazı

kuramları ders kapsamında işlenip görsel örneklerle sunulması tipografiyi doğru şekilde kavramaya ve kullanmaya katkısı olacaktır.

Bu araştırma ile tipografi; bulunduğu dönem ve coğrafya özelliklerinden etkilenecek her türlü sosyal ortam, savaşlar, teknolojik gelişmeler ve devrimler gibi insan hayatını derinden etkileyen unsurlardan yoğun bir şekilde etkilendiği ve bu etkiyi başta manifesto ve makaleler olmak üzere afiş, el ilanı, dergi, kitap gibi basılı sayfalarda ve deneysel çalışmalarda güçlü bir şekilde ifade edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu çalışmada elde edilen bulgulara göre Modern sanat akımları grafik ürünlerindeki tipografik tasarımları modernleştirerek klasik, tek düzen ve okuması zor olan tipografiyi amacına yönelik, işlevsel ve okunaklı bir tasarım alanına dönüştürmede yol gösterici olmuştur.

4.2. Öneriler

Araştırmada varılan sonuca dayalı olarak uygulayıcılar ve diğer araştırmacılar için şu önerilerde bulunabiliriz:

1. Bu araştırma literatür tarama ve veri toplama yöntemi kullanılarak hazırlanmış, ulaşılan çeşitli kaynaklar ışığında derlenerek *Modern Sanat Akımlarının Grafik Ürünlerindeki Tipografik Tasarımlara Etkisi* incelenerek değerlendirilmiştir. Konuyla ilgili araştırma yapacak kişilerin öncelikle uzun bir kaynak derleme, araştırma ve tarama sürecinden geçmeleri açısından kaynak teşkil edebilir. Araştırma kapsamında bundan sonraki çalışmalarda ayrı bir bölümde alan uzmanlarının görüşlerine yer verilebilir.

2. Araştırma esnasında konu basılı grafik ürünleri ile sınırlandırıldığından endüstri ürünleri, mimarlık gibi diğer sanat alanlarındaki görsel tipografik örnekler ile ayrı başlıklar altında incelenebilir.

3. Elde edilen bulguların güvenilirliği açısından kaynak temininde “asıl kaynak”lara ulaşılabilir ve bilgilerin diğer kaynaklardan doğruluğu kontrol edilebilir.

4. Tasarıma yön veren sanat akımlarının tipografi alanına getirdiği yeniliklerin Türkiye’deki tipografik tasarım anlayışına ne tür etkilerinin olduğu örnek görseller ile incelenebilir.

5. Teknolojik gelişmeler ve tasarıma yön veren sanat akımlarından etkilenen tipografi kendi alanında geçerlilikleri günümüzde de kabul gören bazı kuram ve uygulamalar içermektedir. Bu kuram ve uygulamaları doğru kavrayarak tipografiyi yaratıcı ve iletişime yönelik bir araç olarak kullanabilmek, tipografinin tarihsel süreç içinde gelişimini ve bu alanda yaşanan yenilikleri incelemeyi gerektirmektedir. Bundan dolayı; grafik eğitiminde var olan tipografi dersi için oluşturulacak yeni kaynaklarda tasarıma yön veren sanat akımlarının tipografi alanına getirdiği yenilikleri ders programına konulabilir ya da mevcut derslerin içeriğine dahil edilebilir.

KAYNAKÇA

Ambrose, Gavin - Harris, Paul (2012a). Görsel Tipografi Sözlüğü, (çev. Bengisu BAYRAK), İstanbul: Literatür Yayınları.

Ambrose, Gavin - Harris, Paul (2012b). Tipografinin Temelleri (çev. Bengisu BAYRAK), İstanbul: Literatür Yayınları.

Ambrose, Gavin - Harris, Paul (2012c). Grafik Tasarımın Temelleri (çev. Mehmet Emir USLU), İstanbul: Literatür Yayınları.

Antmen, Ahu (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Appignanesi, Richard - Garratt, Chris (1996). Yeni Başlayanlar İçin Postmodernizm, (Çev. Doğan Şahiner) İstanbul: AD Yayıncılık.

Baktır, Özlem (2006). Bauhaus Felsefesi ve Endüstriyel Tasarımdaki İşlevsellik Boyutu, Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).

Bayhan, Halil (2006). Ulus Devlet Modernizm-Postmodernizm, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).

Becer, Emre (2010). Modern Sanat ve Yeni Tipografi, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 2.bs.

Becer, Emre (2013). İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 9. bs.

Bektaş, Dilek (1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Biçer, Kadir (2006). Modernizm ve Endüstriyel Devrim Işığında Çağdaş Tasarımın Temelleri. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).

Bilirdönmez, Tuba (2014). Bauhaus Tasarım Okulu ve Günümüze Yansımaları, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).

Bulter, Christopher (2013). Modernizm, (Çev. Nursu ÖRGE), Ankara: Kültür Kitaplığı:133 Sanat:19.

Durmuş, Duygu Aktaş (2008). Tarihsel Süreç İçinde Tipografinin Gösterdiği Gelişim ve Grafik Tasarım Eğitimindeki Önemi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).

Engin, Aytaç (2013). Neo-Plastik Sanat Akımı Bağlamında De Stijl Sanat Hareketi ve Tekstil Üzerindeki Etkileri, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).

Garfield, Simon (2012). Tam Benim Tipim, (Çev. Sabri GÜRSSES), İstanbul: BKZ Yayıncılık, 3.bs.

Gümüştekin, Nuray (2013). Rengin Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afişe Katkısı: Tarihsel Bir İnceleme, Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış, 2013, Sayı 9, 35-50.

Güven, Yusuf – Çulha, Dilek (2013). Bir Tipografi Ustası Olarak Neville Brody'nin Tasarım Anlayışı, Sanat ve Tasarım Dergisi, 2013, Sayı 11, 41-55.

Hobsbawm, Eric (1996). Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırıliklar Çağı, (Çev. Yavuz ALOGAN), İstanbul: Sarmal Yayınevi.

İdacıtürk, Emre (2011). Uluslararası Tipografik Tasarım Üslubunun Günümüz İsviçre Tasarımına Etkileri, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).

Kınık, Mustafa (2014). Grafik Tasarım, Tarih & Teknoloji, Ankara: Zoom Yayınları.

Mazlum, Fehmi Soner (2006). Masaüstü Yayıncılık, Ankara: Gazi Kitabevi.

Meggs, Baxter Philip (2012). History of Graphic Design, New Jersey: John Wiley & Sons. Inc, 5.bs.

Meşhur, Ferhat (2011a). Bauhaus 1919-1932: Modernitenin Huzursuzluğu Bölüm I, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Ocak-Şubat, 2011, Sayı: 40, 60-65.

Meşhur, Ferhat (2011b), Bauhaus 1919-1932: Modernitenin Huzursuzluğu Bölüm II, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Mart-Nisan, 2011, Sayı: 41, 22-26.

Metin, Ali Can (2008). Tipografinin Temel Kavramları ve Türkiye'de Tipografi

Eğitimi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).

Özgüven, Sanver (2007). Konstrüktivist Tipografi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).

Öztuna, H. Yakup (2007a). Fütürizm ve Tipografi, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Ocak, 2007, Sayı:10, 32-38.

Öztuna, H. Yakup (2007b). Dadaizm ve Grafik Tasarım, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Kasım, 2007, Sayı:14, 84-91.

Öztuna, H. Yakup (2008a). Bauhaus Tasarım Okulu ve Temel Sanat Eğitimi, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Ocak, 2008, Sayı:16, 40-44,

Öztuna, H. Yakup (2008b). Bauhaus'ta Tipografi, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Ocak, 2008, Sayı:16, 45-51.

Öztuna, H. Yakup (2008c). İlk Modern Tasarım Hareketi: De Stijl (Üslup), Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, 2008, Sayı 17, 94-99.

Öztuna, H. Yakup (2008d). Tipografi ve Grafik Tasarımda bir Devrimin Öncüsü: Jan Tschichold, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Mart, 2008, Sayı 18, 88-93.

Özkurt, Esra (2011). Grafik Tasarımda Deneysel Tipografi ve Uygulama Alanları, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).

Sarıkavak, Namık Kemal (2005). Sayısal Tipografi 1, Ankara: Başkent Üniversitesi Yayınları.

Sarikavak, Namık Kemal (2014). Çağdaş Tipografinin Temelleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 3.bs.

Selamet, Sevim (1997). Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması, Anadolu Sanat Dergisi, 1997, Sayı 7, 107-126.

Sözen, Metin – TANYELİ, Uğur (2001). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Tanilli, Server (2006). Uygarlık Tarihi, İstanbul: Alkım Yayınevi, 23.bs.

Taşkıran, Hüseyin İlter (1997). Yazı ve Mimari, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tekin, Şinasi (1993). Eski Türklerde Yazı, Kâğıt, Kitap ve Kâğıt Damgaları, İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık.

Tshchold, Jan (1995), The New Typography: A Handbook for Modern Designers, (çev. Ruari Mc LEAN), Los Angeles: University of California Press.

Tunalı, İsmail (2011). Kültür Felsefesi Bakımından Modernite ve Postmodernite, IFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu, Selçuk Üniversitesi, Konya: Selçuk Üniversitesi Matbaa Basımı, 263.-271. sayfalar.

Uçar, T. Fikret (2004). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Weill, Alain (2015). Grafik Tasarım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 5. bs.

Yalvarcı, Meltem (2010), Modernizm Sorunsalı Bağlamında Resim Sanatında Birey Kavramı, Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).

Yıldırım, Ali – Şimşek, Hasan (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 6. Bs.

Yılmaz, Mehmet (2005). Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayın Evi.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

Bequest, Katherine S. Dreier (2010). El Lissitzky.

<https://www.moma.org/collection/works/79040?locale=en>,

Erişim Tarihi: 01.03.2017.

Dabağlar, Nesrin (2016). İletişim ve İletişimin Titreşimi.

<https://indigodergisi.com/2016/06/iletisim-ve-iletisimin-titresimi/>,

Erişim Tarihi: 17.06.2017.

Hollis, Richard (2008). Jan Tschichold: a Titan of Typography.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/dec/05/jan-tschichold-typography>,

Erişim Tarihi: 13.04.2016

Hage, Emily (2017). DADA & Modernist Magazines.

http://www.dada-companion.com/journals/per_derdada.php,

Erişim Tarihi: 24.02.2017.

Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük (2006). Modern.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56ec2ddae939c6.20725529,

Erişim Tarihi: 17.05.2017.

Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük (2006). Hurufat.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=HURUFAT, Erişim

Tarihi: 18.03.2016.

Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük (2006). Tipografi.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5950fd9a845c20.05306298, Fihrist.

Erişim Tarihi: 18.05.2017.

Nouril, Ksenia (2017).About the Publication.

<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/789.html>,

Erişim Tarihi: 02.03.2017.

Sanal 1, (2016). Dadaizm, Dada, Dadacılık Edebiyat Akımı ve Özellikleri.

http://www.turkedebiyati.org/edebiyat_akimlari/dadaizm.html,

Erişim Tarihi: 28.03.2016.

Sanal 2, (2016). Lef. <https://monoskop.org/LEF>,

Erişim Tarihi: 02.03.2017.

Sanal 3, (2011). Graphic Desing at Bauhaus.

http://www.designhistory.org/Bauhaus_pages/GDBauhaus.html,

Erişim Tarihi: 12.04.2016.

Sanal 4, (2016). In Honor Of The 100TH Birthday Of Jan Tschichold.

<https://www.linotype.com/794-12595/refugeinswitzerland.html>,

Erişim Tarihi: 14.04.2016.

Sanal 5, (2016). Lester Beall. <http://www.designishistory.com/1940/lester-beall/>,

Erişim Tarihi: 18.04.2016.

Sanal 6, (2017). Adline Press. https://en.wikipedia.org/wiki/Aldine_Press,

Erişim Tarihi: 04.01.2017.

Sanal 7, (2007). New York Okulu. <http://www.odevsel.com/egitim/2343/new-york-okulu.html>,

Erişim Tarihi: 28.03.2017.

Sanal 8, (2010). Rönesans, Reform ve Aydınlanma Çağı.

<http://www.sosyalbilge.com/index.php/zaman-icinde-bilim/260-ronesansreform-ve-aydinlanma-cagi>,

Erişim Tarihi: 17.03.2017.

Winton, Alexandra Griffith, (2007). The Bauhaus, 1919–1933.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm,

Erişim Tarihi: 03.03.2017.

RESİMLER KAYNAKÇA

Resim 1 : “Quipu” Düğüm Yazı örneği.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Quipu.png>,

Erişim Tarihi: 17.06.2017.

Resim 2 : Soldan sağa doğru zamanla stilize edilip yalınlaştırılan ideografi bir diğer adıyla piktografi örnekleri. <http://www.ancientscripts.com/chinese.html>,

Erişim Tarihi: 25.12.2016.

Resim 3: Kenar çizgileriyle belirtilmiş yukarıdan aşağıya doğru okuma yönlü hiyeroglif. <http://dunia.pl/2011/?p=404>,

Erişim Tarihi: 24.12.2016.

Resim 4: Johann Gutenberg, 1455 yılında bastığı İncil Kitabı örneği.

https://www.loc.gov/exhibits/bibles/TheGutenbergBible/Assets/gb0017_enlarge.jpg

Erişim Tarihi: 28.12.2016.

Resim 5: Albert Dürer, 1515 yılında ağaç baskı tekniği ile bastığı kitap örneği.

http://www.britishmuseum.org/images/ps090470_1.jpg

Erişim Tarihi: 01.12.2017.

Resim 6: Adline yayınevi tarafından 1501 yılında basılmış ilk standart octavo boyuttaki kitap sayfalarından bir örnek. Bu örnekte italik yazı karakteri kullanıldığı görülmektedir. https://en.wikipedia.org/wiki/Aldine_Press,

Erişim Tarihi: 14.01.2016.

Resim 7: Giambattista Bodoni El yazması eserinde Roman olmayan karakter örnekleri. https://en.wikipedia.org/wiki/Giambattista_Bodoni,

Erişim Tarihi: 15.01.2017.

Resim 8: James Watt tarafından geliştirilen buhar makinesi.

http://www.schillerinstitute.org/graphics/diagrams/machines/boulton_watt_rotative_engine.jpg,

Erişim Tarihi: 19.12.2016.

Resim 9: Nicholas-Louis Robert kâğıt yapım makinesini.

<http://joemillerscompletejestbook.weebly.com/uploads/1/9/7/5/19757065/769134.jpg>

Erişim Tarihi: 21.12.2016.

Resim 10: Friedrich Koenig buharla çalışan baskı makinesi.

<https://multimediaman.files.wordpress.com/2012/03/koenigcylinderpress1814sm.jpg>,

Erişim Tarihi: 19.12.2016.

Resim 11: Lewis Carroll (1866). “Alice”s Adventures in Wonderland” figüratif tipografî örneği.

https://s3.amazonaws.com/s3.timetoast.com/public/uploads/photos/5648658/9781118292662_0189.jpg?1477010780,

Erişim Tarihi: 15.02.2017.

Resim 12: Stéphane Mallarmé, “Un coup de dés” Adlı şiir kitabından tipografik düzenleme örneği.

<https://thommyfordreads.wordpress.com/2014/04/10/a-throw-of-the-dice-by-stephane-mallarme/>,

Erişim Tarihi: 13.02.2017.

Resim 13: F.T. Marinetti, (1914) “Zang Tumb Tumb” adlı Kitap kapağı tasarımı.

<http://arthistoryproject.com/artists/filippo-tommaso-marinetti/zang-tumb-tumb/>,

Erişim Tarihi: 24.03.2016.

Resim 14: F.T. Marinetti, (1919) “Les mots en liberté futuristes” Özgür Fütürist Sözler adlı kapak tasarımı.

<http://catalogue.drouot.com/images/perso/phare/LOT/136/11776/211.jpg>,

Erişim Tarihi: 17.02.2017.

Resim 15: F.T. Marinetti, (1919). Farklı tip ebat, ağırlık ve stil harflerden oluşan bir çalışma. [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/b2/96/aa/b296aa535ffd5025cb2e7e8f90cdfd47.jpg)

[ak0.pinimg.com/736x/b2/96/aa/b296aa535ffd5025cb2e7e8f90cdfd47.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/b2/96/aa/b296aa535ffd5025cb2e7e8f90cdfd47.jpg),

Erişim Tarihi: 16.02.2017.

Resim 16: F.T. Marinetti, (1919) “Une assemblée tumultueuse” adlı çalışması.

http://farm3.static.flickr.com/2825/9322647928_9036f67ffa_m.jpg,

Erişim Tarihi: 10.02.2017.

Resim 17: F.T. Marinetti, (1919). “Les mots en liberté fütüristler” adlı çalışması.,

[https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/26/94/e4/2694e4348b7c244211c5b251421bf0bb.jpg)

[ak0.pinimg.com/736x/26/94/e4/2694e4348b7c244211c5b251421bf0bb.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/26/94/e4/2694e4348b7c244211c5b251421bf0bb.jpg),

Erişim Tarihi: 10.02.2017.

Resim 18: F.T. Marinetti, (1932). “Parole in libertà futuriste” adlı derginin kapak

çalışması. [http://fce-study.netdna-ssl.com/2/images/upload-](http://fce-study.netdna-ssl.com/2/images/upload-flashcards/71/44/76/9714476_m.png)

[flashcards/71/44/76/9714476_m.png](http://fce-study.netdna-ssl.com/2/images/upload-flashcards/71/44/76/9714476_m.png),

Erişim Tarihi: 10.02.2017.

Resim 19: F.T. Marinetti, (1932). “Parole in libertà futuriste” adlı derginin

sayfalarından bir örnek.

http://2.bp.blogspot.com/_Eg5zw8I04aM/TC4k1XRszPI/AAAAAAAAACA/TxFZwDSDFuo/s1600/18.jpg,

Erişim Tarihi: 10.02.2017.

Resim 20: Illia Zdanevich, (1923). “Ledentu as Beacon” Adlı tipografik tasarımı.
<https://tr.pinterest.com/pin/8162843050619594/>,
 Erişim Tarihi: 24.03.2016

Resim 21: Vladimir Mayakovski (1918). Tiyatro afişi tasarımı.
<http://horstveps.livejournal.com/19034.html>,
 Erişim Tarihi: 13.02.2017.

Resim 22: Guillaume Apollinaire, (1918). ”Calligrammes” adlı kitabından şiir örneği.
https://s3.amazonaws.com/s3.timetoast.com/public/uploads/photos/5648659/9781118292662_0192.jpg?1477010781,
 Erişim Tarihi: 13.02.2017.

Resim 23: Guillaume Apollinaire, (1918). ”Calligrammes” adlı kitabından Eyfel Kulesi biçimindeki satırlarla oluşturulmuş şiir örneği. <https://s-media-cache-k0.pinimg.com/236x/38dfb35ded8ee8f3e9f247671fa2a34e.jpg>,
 Erişim Tarihi: 13.02.2017.

Resim 24: Fortunato Depero, (1927). “Depero Futurista” cıvatalı kitap kapağı.
https://s3.amazonaws.com/classconnection/156/flashcards/7047156/jpg/img_5089-14A35D120175BEBD083.jpg,
 Erişim Tarihi: 25.03.2016.

Resim 25: Hannah Höch, (1919). “Da-Dandy” adlı Kolaj-Fotomontaj çalışması.
<https://menloparkart.files.wordpress.com/2013/08/hoch-da-dandy.jpg>,
 Erişim Tarihi: 21.02.2017.

Resim 26: Tristan Tzara, (1916). Tipografik şiir. <http://dichtung-digital.de/2003/parisconnection/tzara.gif>,
 Erişim Tarihi: 23.02.2017.

Resim 27: Hugo Ball, (1917). Dada şiiri, mantıksal saçmalığa ve şansa dayalı şiir örneği.
https://en.wikipedia.org/wiki/Hugo_Ball#/media/File:Hugo_ball_karawane.png,
 Erişim Tarihi: 29.03.2016.

Resim 28: Tristan Tzara ve Ilja Zdanevich. “Le Coeur” Dergisini kapak tasarımı.
http://dadaclub.online/dada_works_hi-res/25_LE_COER_A_BARBE.jpg
 Erişim Tarihi: 20.02.2017.

Resim 29: “Dada” dergisinin 1 - 7. sayılarının kapak tasarımı.
 1. sayı <https://html1-f.scribdassets.com/312z94s60w5hfcvb/images/2-8ed7fb74ad.jpg>
 2. sayı https://monoskop.org/images/thumb/f/fd/Dada_2_Dec_1917.jpg/185px-Dada_2_Dec_1917.jpg
 3. sayı <https://s-media-cache-k0.pinimg.com/originals/77/b2/05/77b205f620616773fa8d0546a022df1b.jpg>

4.ve 5. sayıları

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/5c/Francis_Picabia,_R%C3%A9veil_Matin_\(Alarm_Clock\),_Dada_4-5,_Number_5,_15_May_1919.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/5c/Francis_Picabia,_R%C3%A9veil_Matin_(Alarm_Clock),_Dada_4-5,_Number_5,_15_May_1919.jpg)

6. sayı [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a4/5d/45/a45d451db7562ae30c01bbc3462c1b16.jpg)

[ak0.pinimg.com/originals/a4/5d/45/a45d451db7562ae30c01bbc3462c1b16.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a4/5d/45/a45d451db7562ae30c01bbc3462c1b16.jpg)

7. sayı <http://www.artic.edu/reynolds/images/E31695.jpg>

Erişim Tarihi: 22.02.2017.

Resim 30: “Der Dada” dergisinin 1. 2. ve 3. sayılarının kapak tasarımları.

1. sayısı <http://transit.berkeley.edu/files/2016/06/beals1-1.jpg>

2. sayısı <http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Hausmann-Dada-recto.jpg>

3. sayısı <http://www.artic.edu/reynolds/images/E31689.jpg>

Erişim Tarihi: 27.02.2017.

Resim 31: Kurt Schwitters ve Theo van Doesburg “Die Scheuche Marchen” adlı kitabın kapak tasarımı. [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/94/7a/bb/947abb7dc47993e41f8ca015f1869cb4.jpg)

[ak0.pinimg.com/564x/94/7a/bb/947abb7dc47993e41f8ca015f1869cb4.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/94/7a/bb/947abb7dc47993e41f8ca015f1869cb4.jpg),

Erişim Tarihi: 23.02.2017.

Resim 32: Merz Dergisi 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8 ve 9., 11., 16. ve 17., 21. ve 24. sayılarının kapak tasarımları.

1. sayı: [http://www.metalocus.es/sites/default/files/file-](http://www.metalocus.es/sites/default/files/file-images/Dada_Holanda_Merz_n_1_enero_1923_metalocus_01_800.png)

[images/Dada_Holanda_Merz_n_1_enero_1923_metalocus_01_800.png](http://www.metalocus.es/sites/default/files/file-images/Dada_Holanda_Merz_n_1_enero_1923_metalocus_01_800.png)

2. sayı: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/24/a5/d3/24a5d3be2d55df3d0cff2a3a5671004c.jpg)

[ak0.pinimg.com/736x/24/a5/d3/24a5d3be2d55df3d0cff2a3a5671004c.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/24/a5/d3/24a5d3be2d55df3d0cff2a3a5671004c.jpg)

3. SAYI [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/ba/6c/14/ba6c1474a417c487cbd77393e9597573.jpg)

[ak0.pinimg.com/originals/ba/6c/14/ba6c1474a417c487cbd77393e9597573.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/ba/6c/14/ba6c1474a417c487cbd77393e9597573.jpg)

4. sayı: http://farm5.static.flickr.com/4025/4706600676_15f4c4da0e.jpg

5. sayı: [http://www.stedelijk.nl/assets/A%2040127\(1-](http://www.stedelijk.nl/assets/A%2040127(1-9)1.JPG?w=740&h=740&mode=max&404=backup)

[9\)1.JPG?w=740&h=740&mode=max&404=backup](http://www.stedelijk.nl/assets/A%2040127(1-9)1.JPG?w=740&h=740&mode=max&404=backup)

6. sayı: <http://ids.lib.harvard.edu/ids/view/18783786?width=3000&height=3000>

7. sayı: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/e2/fd/22/e2fd224427b9dfb01858685fe7b20a67.jpg)

[ak0.pinimg.com/originals/e2/fd/22/e2fd224427b9dfb01858685fe7b20a67.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/e2/fd/22/e2fd224427b9dfb01858685fe7b20a67.jpg)

8. ve 9. sayıları: <http://www.printmag.com/wp-content/uploads/merz-8-9.jpg>

11. sayı: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/f8/00/5b/f8005bd1d02cb093480d915c487232c2.jpg)

[ak0.pinimg.com/564x/f8/00/5b/f8005bd1d02cb093480d915c487232c2.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/f8/00/5b/f8005bd1d02cb093480d915c487232c2.jpg)

16. ve 17. sayı: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/3d/f7/b4/3df7b4fb76a729236c10fd287fed31a3.jpg)

[ak0.pinimg.com/736x/3d/f7/b4/3df7b4fb76a729236c10fd287fed31a3.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/3d/f7/b4/3df7b4fb76a729236c10fd287fed31a3.jpg)

21. sayı: <http://indexgrafik.fr/wp-content/uploads/Kurt-Schwitters-revue-MERZ.jpg>

24. sayı: <http://indexgrafik.fr/wp-content/uploads/Kurt-Schwitters-Merz-1926-27.jpg>

Erişim Tarihi: 23.02.2017.

Resim 33: Kurt Schwitters, “Merz” dergisinin Reklam Tipografisine adanmış 11. Sayısı. <http://nocontxt.tumblr.com/post/18932440555/merz-kurt-schwitters-dada-typography>,
Erişim Tarihi: 29.03.2016.

Resim 34: Kurt Schwitters, “Pelikan”, Merz Dergisinin 11. Sayısında yer alan Pelikan şirketinin mürekkep reklamı, Swchwitters’in Konstrüktivizm’e ilgi duyduğunu gösteren tasarımı. <https://tr.pinterest.com/pin/484137028666001031/>
Erişim Tarihi: 29.03.2016.

Resim 35: Kurt Schwitters, Pelikan şirketinin reklam tasarımı. <http://indexgrafik.fr/wp-content/uploads/Kurt-Schwitters-Typo-Reklame-1923-revue-merz-numero-11.jpg>
Erişim Tarihi: 23.02.2017.

Resim 36: Kazimir Malevich. “Quadrat” adlı çalışması. <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/black-square-1915>,
Erişim Tarihi: 28.02.2017.

Resim 37: El Lissitzky, (1919). “Proun” adlı çalışma dizi için tipografik tasarım. [http://www.stedelijk.nl/assets/portfolios/A%2040294\(1-6\)1.jpg?w=740&h=740&mode=max&404=backup](http://www.stedelijk.nl/assets/portfolios/A%2040294(1-6)1.jpg?w=740&h=740&mode=max&404=backup),
Erişim Tarihi: 01.03.2017.

Resim 38: El Lissitzky, “İki Karenin Öyküsü” adlı kitap tasarımı. http://www.citrinitas.com/history_of_viscom/images/avantgarde/PRO07.jpg
http://ic.pics.livejournal.com/kolyaka/9136519/111188/111188_original.jpg,
http://www.citrinitas.com/history_of_viscom/images/avantgarde/PRO11.jpg
http://www.citrinitas.com/history_of_viscom/images/avantgarde/PRO05.jpg
Erişim Tarihi: 28.02.2017.

Resim 39: El Lissitzky, (1922). “Vesch, Objet, Gegenstand” adlı çalışması. Erişim <https://image.invaluable.com/housePhotos/artcurial/37/293037/H1118-L19869326.jpg>
Tarihi: 28.02.2017.

Resim 40: El Lissitzky, (1922). “Beat the Whites with the Red Wedge” (Beyazları Kırmızı Kamayla Vurun) adlı afiş çalışması., https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Artwork_by_El_Lissitzky_1919.jpg,
Erişim Tarihi: 28.02.2017.

Resim 41: El Lissitzky, (1923). “Dly Golosa” adlı şiir kitabı. İlk parmak fihrist örneği. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/be/07/61/be0761c45cdb079fee6c29a957a0a1c5.jpg>
<https://art.famsf.org/sites/default/files/artwork/lissitzky/9189329117520037.jpg>

http://www.artic.edu/aic/collections/citi/images/standard/WebLarge/WebImg_000248/173367_2931090.jpg,

Erişim Tarihi: 01.03.2017.

Resim 42: Alexander Rodchenko, 1923-1925 yıllarında çıkan LEF dergisi ve kapak tasarım örnekleri. [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/12/8b/3d/128b3d4afcacb1ee1ec1feb744d7cea8.jpg)

[ak0.pinimg.com/originals/12/8b/3d/128b3d4afcacb1ee1ec1feb744d7cea8.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/35/d0/8f/35d08f16e64956b958f12007cc418ba3.jpg)

[https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/35/d0/8f/35d08f16e64956b958f12007cc418ba3.jpg)

[ak0.pinimg.com/236x/35/d0/8f/35d08f16e64956b958f12007cc418ba3.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/35/d0/8f/35d08f16e64956b958f12007cc418ba3.jpg)

[https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/35/d0/8f/35d08f16e64956b958f12007cc418ba3.jpg)

[ak0.pinimg.com/236x/35/d0/8f/35d08f16e64956b958f12007cc418ba3.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/35/d0/8f/35d08f16e64956b958f12007cc418ba3.jpg)

<https://youhandmademehappy.files.wordpress.com/2014/08/dvdfv.jpg>

Erişim Tarihi: 01.03.2017.

Resim 43: Alexander Rodchenko, afiş tasarımı örnekleri.

[http://www.artnet.com/WebServices/images/11000811ld5NvGFgJuB82CfDrCWQFH](http://www.artnet.com/WebServices/images/11000811ld5NvGFgJuB82CfDrCWQFHPKcymXD/alexander-rodchenko-advertisement-for-cookies-from-the-red-october-factory.jpg)
[PKcymXD/alexander-rodchenko-advertisement-for-cookies-from-the-red-october-](http://www.artnet.com/WebServices/images/11000811ld5NvGFgJuB82CfDrCWQFHPKcymXD/alexander-rodchenko-advertisement-for-cookies-from-the-red-october-factory.jpg)
[factory.jpg](http://www.artnet.com/WebServices/images/11000811ld5NvGFgJuB82CfDrCWQFHPKcymXD/alexander-rodchenko-advertisement-for-cookies-from-the-red-october-factory.jpg)

<https://denverstreetphotographer.files.wordpress.com/2015/09/rodchenko-11.jpg>

Erişim Tarihi: 01.03.2017.

Resim 44: Alexander Rodchenko, (1928). “Novti Lef” dergisinin 8. sayısı kapak tasarımı. [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/03/cb/e0/03cbe0f3e14597098b615b132798cbc5.jpg)

[ak0.pinimg.com/564x/03/cb/e0/03cbe0f3e14597098b615b132798cbc5.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/03/cb/e0/03cbe0f3e14597098b615b132798cbc5.jpg)

Erişim

Tarihi: 01.03.2017

Resim 45: Alexander Rodchenko, (1927-1928). “Novyi Lef” dergisinin 1-12. sayıları.

1. sayı: [https://www.moma.org/](https://www.moma.org/objectphoto/assets/biblio/000/305/312/30531original.jpg)

[objectphoto/assets/biblio/000/305/312/30531original.jpg](https://www.moma.org/objectphoto/assets/biblio/000/305/312/30531original.jpg)

2. sayı: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/a1/6b/67/a16b675252b41231b079ddbd04166e45.jpg)

[ak0.pinimg.com/236x/a1/6b/67/a16b675252b41231b079ddbd04166e45.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/a1/6b/67/a16b675252b41231b079ddbd04166e45.jpg)

3. sayı: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/9c/32/01/9c320123ca94d6a3a65da3e2c894f7c7.jpg)

[ak0.pinimg.com/564x/9c/32/01/9c320123ca94d6a3a65da3e2c894f7c7.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/9c/32/01/9c320123ca94d6a3a65da3e2c894f7c7.jpg)

4. sayı: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/cd/e5/6f/cde56f2bb1d492a4379c4876dadacb03.jpg)

[ak0.pinimg.com/736x/cd/e5/6f/cde56f2bb1d492a4379c4876dadacb03.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/cd/e5/6f/cde56f2bb1d492a4379c4876dadacb03.jpg)

5. sayı: [https://monoskop.org/images/thumb/4/42/Novyi_LEF_5_1927.jpg/185px-](https://monoskop.org/images/thumb/4/42/Novyi_LEF_5_1927.jpg/185px-Novyi_LEF_5_1927.jpg)

[Novyi_LEF_5_1927.jpg](https://monoskop.org/images/thumb/4/42/Novyi_LEF_5_1927.jpg/185px-Novyi_LEF_5_1927.jpg)

6. sayı: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/58/5c/4b/585c4b111bf9cd6ad5e9c628aaf04b33.jpg)

[ak0.pinimg.com/736x/58/5c/4b/585c4b111bf9cd6ad5e9c628aaf04b33.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/58/5c/4b/585c4b111bf9cd6ad5e9c628aaf04b33.jpg)

7. sayı: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/e1/28/92/e12892b41048f54559326760e5d3a7cc.jpg)

[ak0.pinimg.com/736x/e1/28/92/e12892b41048f54559326760e5d3a7cc.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/e1/28/92/e12892b41048f54559326760e5d3a7cc.jpg)

8. sayı: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/03/cb/e0/03cbe0f3e14597098b615b132798cbc5.jpg)

[ak0.pinimg.com/564x/03/cb/e0/03cbe0f3e14597098b615b132798cbc5.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/03/cb/e0/03cbe0f3e14597098b615b132798cbc5.jpg)

9. sayı:

https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/images/lfront_lg.jpg

10.sayı: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/59/ce/e0/59cee08b90f52cd3d4a8ab593868f710.jpg)

[ak0.pinimg.com/236x/59/ce/e0/59cee08b90f52cd3d4a8ab593868f710.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/59/ce/e0/59cee08b90f52cd3d4a8ab593868f710.jpg)

11.sayı: [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/20/2a/50/202a500bdbcbdc2d33d9bb26d43814.jpg)

[ak0.pinimg.com/736x/20/2a/50/202a500bdbcbdc2d33d9bb26d43814.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/20/2a/50/202a500bdbcbdc2d33d9bb26d43814.jpg)

12.sayı: <https://rosswolfe.files.wordpress.com/2014/11/pages-from-novy-lef-12-1928.jpg?w=440&h=656>

Erişim Tarihi: 02.03.2017.

Resim 46: Piet Mondrian, (1920). Saf geometri. [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/23/c7/df/23c7df2a2ac57fcb7642e6c791ff3bf3.jpg)

[ak0.pinimg.com/564x/23/c7/df/23c7df2a2ac57fcb7642e6c791ff3bf3.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/23/c7/df/23c7df2a2ac57fcb7642e6c791ff3bf3.jpg)

Erişim Tarihi: 13.03.2017.

Resim 47: Piet Mondrian, (1921). Sarı, kırmızı, mavi kompozisyonu.

https://melimelodart.files.wordpress.com/2011/03/300px-mondrian_compry.jpg,

Erişim Tarihi: 13.03.2017.

Resim 48: Theo van Doesburg, (1919). Yazı karakteri tasarımı.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Typeface_Theo_van_Doesburg.jpg

Erişim Tarihi: 16.06.2017.

Resim 49: Theo van Doesburg, (1920).Klasik Barok Modern broşürü kapak tasarımı.

[https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/f7/bf/94/f7bf9419ef551caec6a3b01b3a030f41.jpg)

[ak0.pinimg.com/originals/f7/bf/94/f7bf9419ef551caec6a3b01b3a030f41.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/f7/bf/94/f7bf9419ef551caec6a3b01b3a030f41.jpg),

Erişim Tarihi: 20.03.2017.

Resim 50: Theo van Doesburg (1923), “Mecano” Dergisi 4. Sayısı kapak tasarımı,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_229a.jpg,

Erişim Tarihi: 07.04.2016.

Resim 51: Theo van Doesburg, (1925). Modern Tasarımın ilkeleri kitabının kapak tasarımı. [https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/3b/ac/dc/3bacdc79ff900319ee87da19de9101c9.jpg)

[ak0.pinimg.com/originals/3b/ac/dc/3bacdc79ff900319ee87da19de9101c9.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/3b/ac/dc/3bacdc79ff900319ee87da19de9101c9.jpg),

Erişim Tarihi: 15.03.2017.

Resim 52: Vilmos Huszar, (1917). “De Stijl” dergisinin kapak tasarımı. [https://s-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/98/2a/78/982a785257941807024388c8a62ad38a.jpg)

[media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/98/2a/78/982a785257941807024388c8a62ad38a.jpg)

[ak0.pinimg.com/originals/98/2a/78/982a785257941807024388c8a62ad38a.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/98/2a/78/982a785257941807024388c8a62ad38a.jpg),

Erişim Tarihi: 16.03.2017.

Resim 53: Vilmos Huszar, (1919). Halk evleri için ön ve arka kapak tasarımı. https://www.zwiggelaarauctions.nl/files/a_files/01455.jpg,
Erişim Tarihi: 20.30.2017.

Resim 54: Vilmos Huszar, (1929). Wendigen dergisinin kapak tasarımı. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/3f/b6/bb/3fb6bb34a97679e4e54375f38ffb6fb9.jpg>,
Erişim Tarihi: 16.03.2017.

Resim 55: Vilmos Huszar (1929). Bütün harf formlarındaki kıvrımlar kaldırıldığı afiş tasarımı örneği. http://www.stedelijk.nl/assets/1929_2.jpg?w=740&h=740&mode=max&404=backup%20title=
Erişim Tarihi: 07.04.2016.

Resim 56: Bauhaus Ders Planı, (1923). https://c4.staticflickr.com/3/2481/4030762763_4ed562314b.jpg,
Erişim Tarihi: 11.04.2016.

Resim 57: Lyonel Feininger, (1921). “Yeni Avrupa Grafikleri” portfolyosunun giriş sayfası tasarımı. https://www.bauhaus100.de/bh100/export/sites/default/de/damals/werke/grafik-typografie/bauhaus-drucke/bauhausdrucke_0.jpg_1402456803.jpg
Erişim Tarihi: 07.03.2017.

Resim 58: Laszlo Moholy-Nagy, (1923). “Saatliches Bauhaus Weimar 1919-1923” adlı katalogdan sayfa tasarımı. <https://s3.amazonaws.com/classconnection/130/flashcards/4204130/jpg/05497034db3ae3679e5a9fe367ba0175-151A2054B86275F0886.jpg>,
Erişim Tarihi: 08.03.2017.

Resim 59: Laszlo Moholy-Nagy, (1923). “Saatliches Bauhaus Weimar 1919-1923” kataloğunun giriş sayfası tasarımı. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/e4/d4/9a/e4d49a2a070e984f697ebc7aaec6efd1.jpg>
Erişim Tarihi: 07.03.2017.

Resim 60: Herbert Bayer, (1923). Katalog kapağı tasarımı. http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_2001.392.jpg
Erişim Tarihi: 07.03.2017.

Resim 61: Wassily Kandinsky, (1923). Bauhaus’un Weimar’daki sergisi için kartpostal tasarımı. <http://d2jv9003bew7ag.cloudfront.net/uploads/Wassily-Kandinsky-Postcard-for-Bauhaus-Exhibition-Weimar-July-September-1923-1923.jpg>
Erişim Tarihi: 07.03.2017.

Resim 62: Joost Schmidt 1923. Weimar’da açılan ilk Bauhaus sergisi için afiş tasarımı. <https://tr.pinterest.com/pin/485262928569644557/>
Erişim Tarihi: 11.02.2016.

Resim 63: Herbert Bayer, (1923). Banknot tasarımları. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/3a/66/c3/3a66c393a74eb527f900fc50b240c26f.jpg>,
Erişim Tarihi: 08.03.2017.

Resim 64: Josef Albers, (1925). Kare, dik üçgen ve çeyrek daire formlarında dayalı şablon tipinde yazı karakterleri.
http://68.media.tumblr.com/9085d97b2cfc60602a296cc9d4e362c7/tumblr_mo6esh26Yilrpgpe2o2_400.jpg,
Erişim Tarihi: 07.03.2017.

Resim 65: Herbert Bayer 1925. “Universal Alhabet” Evrensel Alfabe.
<https://tr.pinterest.com/pin/111393790757694464/>
Erişim Tarihi: 12.04.2016.

Resim 66: Bauhaus Dergisi 1. sayısı (1926). http://cdn8.openculture.com/wp-content/uploads/2014/09/Bauhaus_1_1926.jpg
Erişim Tarihi: 07.03.2017.

Resim 67: Joost Schmidt. “Bauhaus Art” afiş tasarımı.
<http://d2jv9003bew7ag.cloudfront.net/uploads/Joost-Schmidt-One-of-the-posters-for-Bauhaus-Left-Mechanical-stage-design-1925-Right-Images-via-devianartnet-and-alchetroncom.jpg>
Erişim Tarihi: 09.03.2017.

Resim 68: Joost Schmidt, (1931). Reklam broşür tasarımı.
https://www.bauhaus100.de/bh100/export/sites/default/de/damals/werke/grafik-typografie/werbebrochuere-bauhaustapete/werbebrochuere_0.jpg_850624701.jpg
Erişim Tarihi: 09.03.2017.

Resim 69: Jan Tschichold. Yeni Tipografi’den önceki kaligrafik tasarımı.
<http://retinart.net/artist-profiles/jan-tschichold/>, (1924). “Philobiblon” yayın evi için afiş tasarımı. Erişim Tarihi: 13.04.2016,
<https://tr.pinterest.com/pin/20969954484422080/>
Erişim Tarihi: 13.04.2016.

Resim 70: Jan Tschichold, (1925). “Elementare Typographie” (Temel Tipografi) başlıklı manifestosundan sayfa örnekleri.
http://25.media.tumblr.com/tumblr_m04nyixWsw1rnrg56o1_1280.jpg,
Erişim Tarihi: 23.03.2017.

Resim 71: Jan Tschichold, (1925). “Typographische Mitteilungen” (Tipografi Haberleri) adlı dergide yayınlanan “Elementare Typographie” (Temel Tipografi)

başlıklı manifestosunun kapak tasarımı., http://modernism101.com/wp-content/uploads/2014/04/tschichold_86_reprint_00.jpg,
Erişim Tarihi: 14.08.2016.

Resim 72: Jan Tschichold, (1928). “Die neue Typographie” kitabının kapak tasarımı, fotoğraf ve tipografi kullanımının doğru ve yanlış örnekleri.
<https://tr.pinterest.com/pin/289497082275951585/>,
Erişim Tarihi: 14.04.2016.

Resim 73: Jan Tschichold, “Sabon” yazı karakteri.
<http://www.designishistory.com/images/tschichold/sabon.jpg>
Erişim Tarihi: 15.09.2016.

Resim 74: Hendrik Nicolaas Werkmen, (1926). “The Next Call” dergisinin sayfa tasarım örneği. <https://typ0negative.files.wordpress.com/2012/03/werkmann.jpg>
Erişim Tarihi: 14.04.2016.

Resim 75: Piet Zwart, (1928). Uluslararası Film Sergisi “No 1, No 2, No 3, No 4, No 5, No 6, No 7, No 8, No 9, No 10, No 12” afiş görselleri.

No 1: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/85/22/5e/85225e9be12b4234bf55f491c537061c.jpg>
No 2: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/7b/e2/0f/7be20f6437355a98fa6f9f8db93d0470.jpg>
No 3: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/8e/22/92/8e2292526ee9f84e1a7edd5757dd3507.jpg>
No 4: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/3b/41/33/3b413300ef2addabf713131ec2548eed.jpg>
No 5: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/5d/fa/c9/5dfac91b971c1a233a684fb83a8b4b68.jpg>
No 6: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/9e/24/c7/9e24c726fa3d871be7f81941ab857690.jpg>
No 7: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/bb/78/ae/bb78aee675d612eb9baf138197726c9e.jpg>
No 8: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/68/90/7e/68907e7917270089e72391d93c17ca0a.jpg>
No 9: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/3d/ed/78/3ded78792d8ac7299e408cbd1c93885c.jpg>
No 10: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/ba/3a/c4/ba3ac46ef3b3714468200459fd808729.jpg>
No 12: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/c5/c2/30/c5c23020905912d006977ace26a54751.jpg>
Erişim Tarihi: 24.03.2017.

Resim 76: Piet Zwart, (1938). Hollanda PTT kitabı için hazırladığı tasarım.
<http://memphisfilm.net/wp-content/uploads/pietzwart2.jpg>
Erişim Tarihi: 27.03.2017.

Resim 77: Piet Zwart. “NKF” adlı kablo firması için hazırladığı ilanın görseli.
http://www.iconofgraphics.com/zwart/piet_zwart_NKF7.jpg,
 Erişim Tarihi: 14.04.2016.

Resim 78: Paul Schuitema. “Berkel” adlı firma için hazırladığı afiş örneği. Erişim
<http://designobserver.com/slideshow.php?entry=8817&view=157&slide=11>,
 Tarihi: 14.04.2016.

Resim 79: Lester Beall, “Rural Electrification Administration”.
<http://www.designishistory.com/images/beall/beall.jpg>
 Erişim Tarihi: 18.04.2016.

Resim 80: Herb Lubalin, (1967). <http://www.alphabettes.org/wp-content/uploads/2016/02/nomorewar.jpg>
 Erişim Tarihi: 28.03.2017.

Resim 81: Bradbury Thompson sayfa tasarım örneği.
<http://www.typogabor.com/Westvaco-II-1953-1955/pages/34-westvaco-1953-1955.html>
 Erişim Tarihi: 19.04.2016.

Resim 82: Emil Cardinaux, (1908). “Zermatt-Matterhorn” gezi afişi tasarımı.
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/20/29/ab/2029abd20f27bbeeeaa0785af829c184.jpg>
 Erişim Tarihi: 31.03.2017.

Resim 83: “Neue Grafik” dergisi ilk 4 sayısının kapak tasarımı. 1. Sayısı:
<http://dspncdn.com/a1/media/692x/03/cf/61/03cf6124ec9da59a087c3c225c4a72e.jpg>
 2. Sayısı: http://www.thisisdisplay.org/collectionimages/neuegrafik2_1_medium.jpg
 3. Sayısı: http://www.thisisdisplay.org/collectionimages/neuegrafik3_1_medium.jpg
 4. Sayısı: http://www.thisisdisplay.org/collectionimages/neuegrafik4_1_medium.jpg
 Erişim Tarihi: 30.03.2017.

Resim 84: Karl Gerstner ve Markus Kutter’in 1959 yılında hazırladığı “Die neue Graphik” (Yeni Grafik) adlı kitap. <http://wiedler.ch/felix/books/story/37>
 Erişim Tarihi: 30.03.2017.

Resim 85: Josef Müller-Brockmann. Grid sistemi ile yazı karakterlerinin sınırlayan ve tek taraftan bloklu yazı sütunlarına yer verdiği tiyatro afişi.
<https://jamesbrook.files.wordpress.com/2010/12/josefmuellerbrockman2.jpg>
 Erişim Tarihi: 20.04.2016.

Resim 86: Eduard Hoffmann,(1957). Not defteri Neue Haas Grotesk ve Helvetica'nın doğumunu ve erken gelişimini belgeler niteliktedir.
<http://www.fontbureau.com/nhg/images/notebook-1957-May-07.jpg>,
 Erişim Tarihi: 14.04.2017.

Resim 87: Helvetica yazı karakteri ile tasarlanmış logo/logotype örnekleri.

<https://www.designmantic.com/blog/wp-content/uploads.jpg>,

Erişim Tarihi: 05.04.2017.

Resim 98: Neville Brody, Free Me From Freedom adlı afiş tasarımı.

<https://d2r4pw5uddxm3r.cloudfront.net/content/uploads/imported/uploads/2009/01/brody.jpg>

Erişim Tarihi: 17.06.2017.

Resim 89: Yazı karakteri oluşturma

<http://images.indirmemerkezi.net/27207d41d8cd98f00b204e9800998ecf8427e.jpg>,

Erişim tarihi: 03.05.2016.





T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü
Özgeçmiş



Adı Soyadı	Hakan Mazlum
Doğum Yeri	Erzincan
Doğum Tarihi	25.02.1989
Medeni Durumu	Evli
Öğrenim Durumu	
Derece	Okulun Adı:
İlköğretim	Nizip Cumhuriyet İlkokulu
Ortaöğretim	Sivas Yavuz Selim İlköğretim Okulu
Lise	Sivas Kongre Lisesi (Yabancı Dil Ağırlıklı Süper Lise)
Lisans	Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü
Yüksek Lisans	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı
Yabancı Dil	İngilizce – 2014 YDS Sonbahar 75,00
Becerileri	Adobe Programları, Özgün Baskı.
İlgi Alanları	Grafik Tasarım, Masaüstü Yayıncılık, Tipografi.
Tel	05545088515
Adres	Bosna Hersek Mah. Reyhan Sok. 16/8 Selçuklu/KONYA