



T.C

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Grafik Tasarımı Anasanat Dalı Programı

**BİR GÖRSEL ANLATIM DİLİ OLARAK
MODERNİZM VE POSTMODERNİZMİN
TİPOGRAFİYLE ÇÖZÜMLENEN AFİŞLERE ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Ayşenur GÜZELCE

185110106

Tez Danışmanı

Prof. Selahattin GANİZ

İstanbul, 2020

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Bir Görsel Anlatım Dili Olarak Modernizm ve Postmodernizmin Tipografiyle Çözömlenen Afişlere Etkisi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Ayşenur GÜZELCE

ONAY

Tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece İstanbul Arel yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumunyıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Ayşenur GÜZELCE

ÖZET

BİR GÖRSEL ANLATIM DİLİ OLARAK MODERNİZMİN VE POSTMODERNİZM TİPOGRAFIYLA ÇÖZÜMLENEN AFİŞLERE ETKİSİ

Ayşenur GÜZELCE

Yüksek Lisans Tezi, Grafik Tasarımı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Selahattin GANİZ

“Bir Görsel Anlatım Dili Olarak Modernizm ve Postmodernizmin Tipografiyle Çözümlenen Afişlere Etkisi” isimli bu araştırma tezi beş bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, problemin tespiti ve çalışmanın amacının aktarıldığı kısım olmaktadır. İkinci bölüm modernizm ve postmodernizm’de sanatın özelliklerine değinilerek, dönemlerin düşünce sistemleri, öncüleri ve temel yaklaşımları baz alınarak modern dönemden postmodern döneme geçişi incelenerek oluşturulmuş, modernizm ve postmodernizm sürecinde afişlerin incelenmesiyle birlikte sonlandırılmıştır. Üçüncü bölümdeyse tipografinin *kural-kuralsızlık* bağlamında tarihsel dönüşümüne yer verilmiştir.

Afiş tasarımının algılanması ve anlamlandırılmasıyla birlikte oluşan afiş türlerinin sanat akımları sürecinde değişimi ve gelişimi araştırılmıştır. Dördüncü bölümde tipografiyle çözümlenen afişlerde modern ve postmodern yaklaşımlar başlığı altında Türkiye’de ve Dünya’da ki modern ve postmodern afişlere ve bireysel deneysel işlerime de yer verilerek sonlandırılmıştır. Bu inceleme sonucunda, tipografiyle çözümlenen modern ve postmodern afişlerin, içinde var olduğu dönemin sorunlarını göstermede, birçok tasarımcı için yol haritası niteliği olacağı yönünde zenginleştirilip, netleştirilmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

THE EFFECT OF MODERNISM AND POSTMODERNISM AS A VISUAL EXPRESSION LANGUAGE ON POSTERS ANALYZED BY TYPOGRAPHY

Ayşenur GÜZELCE

Master's Thesis, Graphic Design

Advisor: Prof. Selahattin GANİZ

This research thesis named “The Effect Of Modernism And Postmodernism As A Visual Expression Language On Posters Analyzed By Typography” consists of five chapters.

First chapter is the part which the problem is determined and the aim of the study is stated.

Second chapter is formed by reviewing the transition from modern period to postmodern period based on the thought systems, leaders and fundamental approaches of the period, by mentioning the properties of the art in modernism and postmodernism, and lasted with the review of the posters during the process of modernism and postmodernism.

Third chapter is the historical conversion of typography in the form of regularity-irregularity and post typographic approaches are stated.

The fourth chapter was lasted by under the heading of modern and postmodern approaches which solving with the typography in posters accommodating the posters of modern and postmodern in Turkey and in the world.

As a consequence of this research , it is worked to enrich and deblurring of the modern and postmodern posters resolved by typography will be the road map for most designers in determining the problems in that period.

ÖNSÖZ

Sanatçıların bireysel tutumlarının, sosyal ve çevresel olaylara tarafsız kalmayıp, bu sorunları özgür bir biçimde ifade etmeleri, tarihsel ve düşünsel boyutta "Bir Görsel Anlatım Dili Olarak Modernizm ve Postmodernizmin Tipografiyle Çözömlenen Afışlere Etkisi" adlı tez üzerinde, incelemeye değeri bulunmuştur.

Araştırma boyunca, Dünya’da ve Türkiye’de önemli sanatçı ve tasarımcıların çalışma ve görüşlerinin yanı sıra, bireysel olarak yaptığım deneysel çalışmalar da bulunmaktadır. Bu çalışmaların içerisinde, postmodern olanlar özenle seçilerek değeriendirmeleri ile birlikte son bölümde yer almaktadır.

Zorlu tez yazım sürecimde, bana yol gösteren, zamanını ayırarak desteğini esirgemeyen, tez danışmanım Prof. Selahattin GANİZ’ e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, bugünümün mimarı, canım ailem; annem Aysel Güzelce, babam Bilal Güzelce ve kardeşim Hüseyin Emir Güzelce’ye teşekkür ediyorum.

Ayşenur GÜZELCE

İSTANBUL, 2020

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1. Pruitt-Igoe , Konutlarının Yıkılışı, 1972	7
Resim 2.2. Stenberg, Vladimir and Gyorgy Open Subscription to the Journal New World (Novymir), 1926.	12
Resim 2.3. Resim Schweizerische Stadtbau-Ausstellung (Swiss City Planning Exhibit), 1928.	13
Resim 2.4. Cassandre, Heemaf 1930.....	14
Resim 2.5. Schraivogel, Ralph Die Stipendiat, Museum fur Gestaltung Zurich, 1991.	15
Resim 2.6. Resim Troxler Niklaus, Mccoy Tyner 1980.....	16
Resim 2.7. Weingart, Wolfgang Kunst - Kredit 81/82.....	17
Resim 2.8. Monguzzi, Bruno Kandinsky Museo Cantonale d'Arte, 1995.....	18
Resim 3.1. Filippo Tommaso Marinetti, Zang Tumb Tumb 1914.	22
Resim 3.2. Filippo Tommaso, Marinetti, Montagne + Vallate + Strade x Joffre, 1915.....	23
Resim 3.3. Francesco Canguillo, Large Crowd in the Piazza del Popolo, 1914.	23
Resim 3.4. F. T. Marinetti, Air Raid (n.67) 1915-16.....	24
Resim 3.5. Benedetta Cappa Marinetti, Spicologia of 1 Man 1919.	24
Resim 3.6. 11 F. T. Marinetti, ZangTumb Tuum, 1914.	25
Resim 3.7. Ardengo Soffici, Typography, 1915 and Giacomo Balla, Treisi Treinò , 1914.	25
Resim 3.8. Fortunato Depero, Depero futurista 1913-1927.	26
Resim 3.9. Fortunato Depero, Depero Futurista 1927.....	27
Resim 3.10. Filippo Tommaso Marinetti, Words in Futurist.	28
Resim 3.11. Futurist, Olfactory, Tactile, Thermal Freedom 1932.....	28
Resim 3.12. Futurist, Olfactory, Tactile, Thermal Freedom 1932.....	29
Resim 3.13. Tullio d'Albisola, The Lyrical Watermelon: A Long, Passionate Poem 1934..	29
Resim 3.14. Bruno Munari, Almanacco anti-Letterario Bompiani 1937.	30
Resim 3.15. Bruno Munari, Almanacco anti-Letterario Bompiani 1937.	31
Resim 3.16. Vladimir Tatlin.....	32
Resim 3.17. El Lissitzky, Self portrait, Collage and Photography.	34
Resim 3.18. Vladimir Mayakovsky, El Lissitzky, pages from the book 'For the voice' by V. Mayakovsky, 1923.....	35
Resim 3.19. Book of Poems for Mayakovsky.....	35
Resim 3.20. Alexander Rodchenko, Books (Please) ! In All Branches of Knowledge 1924.	36
Resim 3.21. Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, 1935.....	36
Resim 3.22. Alexander Rodchenko, Constructivism.....	37
Resim 3.23. Aleksandr Rodchenko, Workers' Club,1925.....	37
Resim 3.24. Alexander Rodchenko, Poster for the Russian State Airline Dobrolet, 1923...	38
Resim 3.25. El Lissitzky, Beat The Whites With The Red Wedge, 1919.	39
Resim 3.26. Tristan Tzara, Dada Manifesto 1918.	41
Resim 3.27. Marcel Janco, Dada, 1918.	41
Resim 3.28. Tristan Tzara, Dada Layout, Two Poems, Page 14 of Der Dada 3.	42
Resim 3.29. Raoul Hausmann, Cover of the First Periodical Der Dada, 1919.....	43
Resim 3.30. Raoul Hausmann, Poster for the Soirée du Coeur à Barbe at the Théâtre Michel, 1923.	43
Resim 3.31. A typeface salad of Dada typography.	44
Resim 3.32. Tristan Tzara, Une Nuit d'Echecs Gras, 391, Paris 1920	44

Resim 3.33. Hugo Ball, Karawane, 1917.	45
Resim 3.34. Dada Typography.	46
Resim 3.35. Raoul Hausmann, Grün, 1918.	47
Resim 3.36. Francis Picabia, L'Oeil Cacodylate, The Cacodylic Eye, 1921.	47
Resim 3.37. Hans Arp, Max Ernst and Tristan Tzara, Postcard to Paul Eluard, 1921.	48
Resim 3.38. Gerrit Rietveld, Red Blue Chair 1917.	49
Resim 3.39. Theo van Doesburg, Aubette, Strazburg.	50
Resim 3.40. Vilmos Huszar ,The first cover design of De Stijl magazine, used from 1917 trough 1920, carried an abstract image	51
Resim 3.41. De Stijl, Vol 4, No. 11 1921 Anthologie-Bonset.	52
Resim 3.42. Van Doesburg'un, Square Alphabet ,1919.	52
Resim 3.43. Arc Tabasco, Images of Dessau.	53
Resim 3.44. Walter Gropius, 1928.	55
Resim 3.45. Herbert Bayer, 1927.	56
Resim 3.46. László Moholy-Nagy, Bauhaus Books No.6 Theo van Doesburg,1924.	56
Resim 3.47. Herbert Bayer, Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-23.	57
Resim 3.48. Oskar Schlemmer, Booklet, Selected Press Commentary on the Staatliches Bauhaus, Weimar, 1924.	57
Resim 3.49. László Moholy-Nagy, Bauhaus Zeitschrift, 1926.	59
Resim 3.50. Joost Schmidt, Pamphlet for City of Dessau, 1930.	59
Resim 3.51. Kazimir Malevich, Study for Decor of Victory Over the Sun 1913.	62
Resim 3.52. Kazimir Malevich, Black Square, 1915.	63
Resim 3.53. Kazimir Malevich, Suprematist Painting, Eight Red Rectangles 1915.	64
Resim 4.2. Weingart Reflection,1973.	66
Resim 4.3. Weingart Es war einmal und ist nicht mehr (bisher),1990.	66
Resim 4.4. Weingart, Herbert bayer,1982.	67
Resim 4.5. Weingart, Kunstdruck,Graphik,Antiquariat,Bücher,1962.	68
Resim 4.6. Weingart , Kunstkreit,1978/79.	68
Resim 4.7. Weingart, Kunstkreit,1978/79.	69
Resim 4.8. Weingart, Kunstkreit,1982/83.	70
Resim 4.9. Weingart, Nine collages:The new graphics by weingart,1974/1975.	70
Resim 4.10. Weingart, Kunstgewerbemuseum zürich,1981.	71
Resim 4.11. Weingart, The 20th Century Poster,1984.	72
Resim 4.12. Weingart, The swiss poster 1900-1983,1984.	72
Resim 4.13. Weingart, Kunstkredit 1981/8,1982.	73
Resim 4.14. Weingart, Fabrica treviso,1998.	74
Resim 4.15. David Matos,Btw at plastic people.	75
Resim 4.16. David Matos, Btw at dance tunnel.	76
Resim 4.17. David Matos,Btw at plastic people w sprinkles	76
Resim 4.18. David Matos,Btw at plastic people w stingray.	77
Resim 4.19. David Matos, Btw at plastic people w mr.ties.	77
Resim 4.20. David Matos, Btw at plastic people w nicolas lutz.	78
Resim 4.21. David Matos, Btw at the pickle factory.	78
Resim 4.22. David Matos, Btw spring menu launch.	79
Resim 4.23. David Matos,Btw spring menu launch.	79
Resim 4.24. David Matos, Down to earth wine tasting.	80
Resim 4.25. Cihan Tamti, Alternative,2020.	81
Resim 4.26. Cihan Tamti, Alternative,2020.	81
Resim 4.27. Cihan Tamti, Alternative,2020.	81
Resim 4.28. Cihan Tamti, Schöne neue welt, 2019.	82

Resim 4.29. Cihan Tamti, Schöne neue welt, 2019.....	82
Resim 4.30. Cihan Tamti, Printworkshop-a homage to klaus staeck, 2019.	83
Resim 4.31. Carilla Karahan, Market,2019.	83
Resim 4.32. Carilla Karahan, Gold, 2018.....	84
Resim 4.33. Carilla Karahan, Gold, 2018.....	85
Resim 4.34. Carilla Karahan, Lazy, 2019.....	85
Resim 4.35. Carilla Karahan, 450 yrs.anniversary of the lublin union.....	86
Resim 4.36. Carilla Karahan,Woyzeck,2019.	86
Resim 4.37. Carilla Karahan, Chekov 160,2020.	87
Resim 4.38. Carilla Karahan, Uncle varya,2020.	87
Resim 4.39. Carilla Karahan, Cultural hertiage,one world,one future,2020.	88
Resim 4.40. Ahmet Barın, Mutasavvıf,2018.	89
Resim 4.41. Ahmet Barın, Solution-problem,2018.	89
Resim 4.42. Ahmet Barın, Salvador Dali ,2018.	90
Resim 4.43. Ayşenur Güzelce, David Lynch, Chrysta Bell , Bird of Flames, 2018.	90
Resim 4.44. Ayşenur Güzelce, David Lynch, Chrysta Bell , Bird of Flames, 2018.	91
Resim 4.45. David Lynch, Chrysta Bell , Bird of Flames, 2012.	92
Resim 4.46. Ayşenur Güzelce, Beatrice Warde, The Crystal Goblet, 2018.	93

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ	V
RESİMLER LİSTESİ	VI
İÇİNDEKİLER	IX

1.BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problemin Tespiti	1
1.2. Çalışmanın Amacı.....	1
1.3. Araştırma Metodolojisi	1
1.4. Ünitelerin Planı	2

2. BÖLÜM

MODERNİZM VE POSTMODERNİZM'DE SANAT

2.1. Modernizmin Tanımı	2
2.1.1. Modernizmin Tarihçesi ve Özellikleri	4
2.1.2. Grafik Tasarımda Modernizmin Gelişimi ve Yaygınlaşması....	4
2.2. Bir Terim ve Kavram Olarak Postmodernizm-Postmodernite	5
2.2.1. Postmodernizm Tanımı	8
2.2.2. Grafik Tasarımda Postmodernizmin Gelişimi ve Yaygınlaşması	10

2.2.3. Modern Dönemden Postmodern Döneme Geçiş	10
2.3. Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Afiş Tasarımlarının İncelenmesi	11
2.3.1 . Modernizm Sürecinde Afiş Tasarımları	11
2.3.2. Postmodernizm Sürecinde Afiş Tasarımları	15

3.BÖLÜM

TIPOGRAFI VE AFİŞ

3.1. Tipografinin Tanımı	18
3.1.1. 20.yy'da Tipografik Dönüşümler	19
3.2. Afiş Tasarımının Tarihsel Gelişimi	20
3.3. Sanat Akımları Sürecinde Afiş Tasarımı	21
3.3.1. Fütürizm	21
3.3.2. Konstrüktivizm	32
3.3.3. Dadaizm	40
3.3.4. De Stijl	49
3.3.5. Bauhaus	53
3.3.6. Süprematizm	61

4.BÖLÜM

TİPOGRAFiYLE ÇÖZÜMLENEN AFİŞLERDE MODERN VE POSTMODERN YAKLAŞIMLAR

4.1. Dünya’da Modern ve Postmodern Afişler	65
4.2. Türkiye’de Modern ve Postmodern Afişler	83

5.BÖLÜM

SONUÇ

SONUÇ	94
KAYNAKÇA	96
ÖZGEÇMİŞ	99

1.BÖLÜM

GİRİŞ

1.1.Problemin Tespiti

Afiş tasarımı dünyanın her yerinde görsel mecralar vasıtasıyla birçok alanda oldukça yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Afişler tasarımları reklam imgesi olarak, dönemin sosyal ve çevresel olaylara tutumunu aktarmak için yaygın bir ifade biçimi olarak tercih edilmektedir. Günlük yaşantımızda hayatımızın bir parçası haline gelip, teknolojinin hızla gelişmesiyle birlikte, birçok farklı biçimde karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra, yazının ve tipografinin afiş tasarımlarına kattığı zenginlik, yazının yadsınamaz etkisini netleştirmiştir. Bu çalışma da problemin tanımına verilebilecek karşılık, afiş tasarımının tarihsel gelişim sürecinde, dönemlerin düşünce sistemleri ve tutumlarına ne gibi etkileri olduğudur.

1.2. Çalışmanın Amacı

Bu araştırma, geçmişten günümüze tipografiyle çözümlenen modern ve postmodern afişlerin, Türkiye’de ve Dünya’da ki örnekleriyle zenginleştirilip, sanatçılara bir yol haritası görevi sağlamayı hedeflemiştir.

1.3. Araştırma Metodolojisi

Araştırma metodolojisinde, ilişkisel tarama ve göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmaktadır. Afiş tasarımında yaratma sürecinin, bir bilgiyi, mesajı en yalın ve anlaşılır şekilde hedef kitleye ulaştırmak, yaymak olduğu esasına dayalı olduğu bilinmektedir. Teknoloji ve yöntemler değiştikçe, anlatım dilinde ve bireysel tutumlarda karşımıza çıkan farklılıklar, grafik tasarımcı için bilgi oluşturmak bağlamında ele alınıp, netleştirilmek istenmiştir. Bu nedenle afiş tasarımının üretim süreçlerinin dönemin düşünce ve yaklaşım biçimleriyle olan bağlantısının bilinmesi büyük bir önem taşımaktadır.

1.4. Ünitelerin Planı

Ünite planında; modern ve postmodern afişlerin tipografiyle çözümlenen afişlere etkisi incelenerek, grafik tasarımın sanat akımları sürecinde afiş tasarımları ile ilişkisine, tipografinin afişleri zenginleştirici özelliği ve bununla beraber dönemlerin sanatçılarının bireysel tutumlarının sosyal ve çevresel olayın tarihsel açıdan nasıl ve ne şekilde etki ettiğine yer verilmiştir. Oluşturulan alt başlıklarda afiş tasarımının geçmişten günümüze hangi evrelerden geçtiğine değinilmiştir.

2. BÖLÜM

MODERNİZM VE POSTMODERNİZM'DE SANAT

2.1. Modernizmin Tanımı

Modernizm, 1900'lerden başlayan bir süreç olmasıyla birlikte, neredeyse 1970'lere kadar uzanmaktadır. Geleneksellikten uzak bir sanat anlayışının benimsenmesiyle birlikte gelişen bir süreç olarak kabul edilmektedir. Klasisizm sanat akımına tepki olarak gelişmiştir. Modernleşme süreci, insanları düşünmeye teşvik etmiştir.

1900'lerden başlayan ve neredeyse 1970'lere dek süren modernizm hareketinin ana görüşü, "özgün", yalnızca modern-makine çağının ve dönemin görsel düşüncelerini vurgulamak için biçimlenmiş bir yaşam kurmaları gerekliliği üzerine temellendirilmiştir. "Art Nouveau bu görüşün ilk önemli atılımı sayılabilirse, modern sanatta onun zaferidir."(Tanyeli, 1988).

Modernizm, kasıtlı olarak Klasisizme karşıt olarak gelişmiştir; deneyselliği ve yüzeydeki görünüşün altında yatan derin gerçeği bulma amacını vurgular. Modernizmin temel özelliklerini özetlemek gerekirse: estetik bir kendinden biliş ve tepkisellik; eşzamanlılık ve kurgu uğruna öyküsel yapının reddi; gerçekliğin paradoksal, belirsiz, açık uçlu ve muğlak doğasının araştırılması ve Freud'çu bir 'ayrık' özneyi vurgulamak amacıyla bütünleşmiş bir kişilik görüşünün reddi (Sarup, An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism, 1993). Ortaçağ'ın

düşünüş tarzı ve yaşam kalıplarını reddederek, insanın özerkliğini vurgulayarak gelişme gösteren bir tepkinin ürünüdür.

Modernizm ticaretten felsefeye her şeyin sorgulanması gerekliliğini savunmaktadır. Bu akımın temelini zihinsel faaliyetler oluşturmaktadır. Bilim ve aklın öne çıktığı bu akımda, eleştiri yapmak, sorgulamak gibi özellikler bulunmaktadır.

“İki Dünya Savaşı arasındaki yıllar Avrupa’da sıra dışı değişimlerin yaşandığı, sanat ve kültür tarihi için radikal yaratıcılık yılları olmuştur. Makine çağının gelişimi toplu üretimi beraberinde getirmiş, bu üretimin hızla yayılmasıyla da bir tür yeni enternasyonalizm belirmiştir. Bu “hızlı” modernleşme dönemi güçlü etkisini grafik tasarımı ve fotomontaj alanında göstermektedir.” (Postmodernizm’e Ne Oldu?, 2005).

Modernizm’de dikkat çeken en önemli noktalardan bir tanesi toplumsal akıldan sıyrılıp insana ve insan aklına sonsuz bir güven duyulmasıdır. İnsan, aklını kullanarak doğaya ve kendine ait olan bilinmezleri anlama yoluna gidecek ve bu konulardaki bilgi düzeyini arttıracaktır. Modernizm’de bireyin sürekli olarak yüceltilmesi söz konusudur. Çünkü birey aklını kullanarak bilgi edinecek ve bu bilgilerin çoğalmasıyla birlikte birey doğayı ve toplumu kendi çıkarları doğrultusunda tasarlayacaktır (Şaylan, 2016, s. 44). Modernizmin amaçladığı ilerleme durumu gerçekleşmiş ve devamlılığını sürdürmüş olacaktır.

Modernist hareketin öncülerinden Braun elektrik şirketi için çalışan Alman endüstriyel tasarımcı Dieter Rams, *“Benim için iyi bir tasarım, mümkün olduğunca az tasarım anlamına gelir. Basit, karmaşıktan daha iyidir. Sessiz, yüksek sesliden daha iyidir. Mütevazı, coşkuludan daha iyidir. Küçük, büyükten daha iyidir. Hafif ağırdan daha iyidir. Düz, renkliden daha iyidir. Uyum, farklılıktan daha iyidir. Dengeli olmak, coşkulu olmaktan daha iyidir. Süreklilik, değişkenlikten iyidir. Kıtık, müsriflikten iyidir. Nötr, saldırgandan iyidir. Bariz olan, aranması gerekenden daha iyidir. Az, çoktan daha iyidir. Bir sistem, tek öğeden daha iyidir” demiştir. Onun çalışmaları daha sonra “sessiz sadelik” ile eşanlamli hale geldi (Ambrose & Harris, s. 36). Çözüm odaklı, rasyonel ve sade oluşu, modernizmi diğer bütün akımlardan ayırmaktadır.*

Modernizm kavramı insanlara özgürleşmeyi, zenginliği, barışı vaat etmiştir. Ancak bu vaatlerin gerçekleşmemesi üzerine eleştiriler çoğalmış ve postmodernizm doğmuştur.

2.1.1. Modernizmin Tarihçesi ve Özellikleri

Avrupa’da 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan bu ifade klasik sanat algısının dışında kaygı, estetik ve zihinsel bağlamda gelişime yol açan toplumsal olarak kabul gören sanatsal kaygının ortaya çıkarak egemenleşen sanatsal estetik anlayışını ifade etmektedir. Modern, Latince modernustan türeyerek şimdiki halini almıştır. İlk defa M.S.5. yüzyılda, yaşadıkları dönemde geçirdikleri diğer dönemleri farklı tanımlamak için dinsel bağlamda bir geçiş habercisi olarak modernius kelimesini kullanmışlardır. Bu dönemde putperest inancını Hristiyanlık inancıyla ayırmak içinde kullanıldığı söylenmektedir. Değişen zaman içerisinde modern mantığı değişerek yenilikçi bir ifade algısıyla anılmaya başlanmıştır. Diğer bir anlam da geçmişle yeninin arasındaki bilinç ve değişikliği göstermek içinde modernizm kelimesini kullanmanın doğru bir düşünce olduğu görülmektedir (Yılmaz, 2006, s. 13). Duygu ve düşünce karşıtlığında, bireyin kendini gerçekleştirmek istediği bir dönem olarak tarihte karşımıza çıkmaktadır.

2.1.2. Grafik Tasarımda Modernizmin Gelişimi ve Yaygınlaşması

Teknolojinin ilerlemesi ile Modernizm 19. yüzyılın sonunda 20. yüzyılın başlarına kadar kırılmaya başladı. Batı toplumu insan kültürünü şekillendirmek ve inşa edilmiş çevreyi geliştirmek için yeni yollar geliştirmeye başladı. Modernizm, bilimsel bilgi, teknoloji ve pratik deneyler yardımıyla insanların çevrelerini oluşturma, iyileştirme ve yeniden şekillendirme gücünü onaylayan bir düşünce eğilimidir. Özellikle modern sanayi toplumlarının gelişimi ve kentlerin hızlı büyümesi, ardından I. Dünya Savaşı'nın dehşeti, Modernizmi şekillendiren faktörler arasındaydı.

Modernizm, deney yoluyla çevreyi yaratma, geliştirme ve yeniden şekillendirme gücüyle modern düşünce, karakter ve uygulama olarak tanımlanabilir. Modernistler geleneksel tasarım tekniklerinden kopanlardı. İlk modernistler de “*avangard*” olarak tanımlandı. Bu erken modernistlerin fikirleri sanat, tasarım, moda ve mimaride çok etkili olmuştur, ancak o zamanlar hiçbir zaman popüler kabul görmemiştir.

"Yaratıcı yıkma imgesi, moderniteyi anlamak açısından büyük önem taşır, çünkü tam da modernist projenin uygulanmasının karşılaştığı pratik ikilemlerden türemiştir. Aslına bakılırsa, daha önce yapılmış olan çok şeyi yıkmaksızın yeni bir dünya nasıl yaratılabilirdi? Goethe'den Mao'ya kadar uzanan bir çizgide birçok modernist

düşünürün işaret ettiği gibi, yumurtaları kırmadan omlet yapmak düpedüz olanaksızdır." (Harvey, Postmodernliğin Durumu, 2014, s. 29).

Makinelerin gücü tasarımcıları uygulamalarını stratejik olarak yeniden düşünmeye zorladı, sonuçlar devrim niteliğindeydi ve tasarımcıları bugüne kadar etkiledi. Bu teknoloji seri üretim için fırsat sağladı ve makinenin kendisi modernizmde bir tema haline geldi.

"Günümüzde iki şey modern hissini uyandırıyor: Hayatın çözümlenmesi ve hayattan kaçış... Kişi, ya zihninin iç yaşantısına anatomi uygular ya da düş kurar. Ya ölçüp biçme ya fantezi, ya ayna imgesi ya düş imgesi. Eski mobilyalar da modern olabilir, şimdiki nevrozlar da... Paul Bourget de moderndir, Buddha da. Atomları parçalamak da, kozmosla top oynamak da. Modernlik, bir ruh halini, bir iç çekişi, bir tereddüdü didikleme ve güzelliklerin açığa vuruşuna, renklerin uyumuna, benzetmelerin çarpıcılığına, dokundurmaların parlaklığına içgüdüsel olarak, uykudaymışçasına boyun eğmektir." (Batur E. , 2015, s. 267).

Modernizm özellikle güzel sanatlara ilham verdi. Bu sanat stilleri İzlenimcilik, Kübizm, Fovizm, Fütürizm, Brütalizm ve Sürrealizm'dir. Çok yaratıcı disiplinlerde böyle bir etki yaratan etkiyle Modernizm tartışmalı olarak 20. yüzyılın en etkili hareketi olarak bilinmektedir.

Değişimi ve bugünü kucaklayan Modernizm, 19. yüzyılın sonlarında akademik ve tarihsel geleneklere karşı isyan eden ve ortaya çıkan modern dünyanın yeni ekonomik, sosyal ve politik yönleriyle yüzleşen sanatçıların, düşünürlerin, yazarların ve tasarımcıların çalışmalarını kapsar.

1930'da Modernizm popüler kültüre girmişti. O zamanlar popüler kültür, yüksek kültürden değil, kendi gerçekliklerinden kaynaklandı, Modernist yeniliklerin çoğunu körükledi. Sanatta modern fikirler, reklamlarda ve logolarda ortaya çıktı, ünlü Londra Metrosu logosu, net, kolayca tanınabilir ve unutulmaz görsel sembollere duyulan ihtiyacın erken bir örneğidir. Bu dönemin en görünür değişikliklerinden biri, modern üretim nesnelerinin günlük yaşama kabul edilmesidir.

2.2. Bir Terim ve Kavram Olarak Postmodernizm-Postmodernite

1960'lı yıllarda yaşamımıza giren ve günümüzde halen tartışmaların devam ettiği postmodernizm, Latince kökenli “post” ve “modernismus” kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşur ve anlam itibarıyla modernizm sonrasına işaret eder. İsim olarak basit bir bileşik sözcükten ibaret görünmesine ve kendinden önceki sanatsal akımlardan (Klasisizm, Realizm, Modernizm vs.) farklı olarak kendine özgü bir isme sahip olmamasına rağmen kavram açısından oldukça karmaşık bir kimliğe bürünmüştür. Başlı başına bir sözcük olarak bile anlambilimsel karşılığında modernizmin “sonrasını-ötesini” niteleyen postmodernizmin kavram olarak ne ifade ettiği, hangi dönemi kapsadığı, miladının nereye dayandığı gibi sorular araştırmacı gözünde bir muamma yaratmaktadır. Bununla beraber dilsel ve yapısal özellikleri, tarihi ve felsefi dayanağı açısından sınırları kısmen belirlenmiş olsa da postmodernizmin günümüze kadar nihai geçerliliğe sahip bir tanımı yapılamamıştır. Akademisyen Simon Malpas bu durumu postmodernizmin açık ve anlaşılır olmayı savunan rasyonaliteyi reddetmesiyle ilişkilendirirken (Malpas, 2005, s. 5) ifadenin netliğinin bir kalıba sokulmasını kuvvetlendirmiştir.

Postmodernite ve postmodernizm arasındaki ayrımı açık tutmak için her modül seti, her eleştirmenin mevcut postmodern yaşımızı (veya "postmodernite") nasıl anlamlandırdığına dair bir başlangıç modülü içerir.

Söylemsel boşluklar yerine süreklilik, anlatı ve süreklilik içindeki farkı vurgularlar. Ancak her iki taraf da postmodernizmin modernliğe bir saldırı veya ondan tam bir ayrılma olduğunu öne sürmemektedir. Aksine, farklılıkları modernliğin kendisinde yatar ve postmodernizm başka bir modda modern düşüncenin devamıdır.

Postmodernizm terimi 1975'te Charles Jencks tarafından ortaya atılır. Jencks, modern mimari ile özdeşleştirilmiş işlevcilik (Fonksiyonalizm) öğretisinden bıkmış bir mimardır. Jenks, modernizmin sonunun ve postmoderniteye geçişin sembolik tarihini, Le Corbusier'in "modern yaşam makinası"nın ödül kazanmış bir versiyonuna yönelik yapılan bir olayla belirler. 15 Temmuz 1972'de saat 15.32'de, ABD'nin orta batı kısmında yer alan Missouri Eyaleti'nde bulunan St. Louis'de, düşük gelirli insanlar için planlanmış ödüllü Pruitt-Igoe konutları insanların yaşamasına uygun olmadığı gerekçesiyle dinamitlenerek yıkılır (Harvey, 2006, s. 55).



Kaynak : <http://designerlythinking.wordpress.com>

Resim 2.1. Pruitt-Igoe , Konutlarının Yıkılışı, 1972

Postmodernizm” terimi ilk kez 1979’da Postmodern Durum’un Jean-François Lyotard tarafından yayınlanmasıyla felsefi sözlüğüne girdi. Postmodernizmin tanımlanamaz olduğu bir gerçekçiliktir. Bununla birlikte, mevcudiyet, kimlik, tarihsel ilerleme, epistemik kesinlik ve epistemik kesinlik ve diğer kavramları istikrarsızlaştırmak için fark, tekrar, iz, benzetme ve hiperrealite gibi kavramları kullanan bir dizi eleştirel, stratejik ve retorik uygulama olarak tanımlanabilir.

Kavramın bu muğlak yapısı ve çoğulcu tanımlamaları günümüzde, özellikle de son 30 yıldan bugüne sanat, edebiyat, müzik, moda vs... gibi alanlarda ortaya çıkan eserlerin hemen hemen hepsinin medya eliyle hedef kitle tarafından postmodern

olarak adlandırılması yanlışını yaratmıştır. Bu yanlış, terimin müphem olduğu kadar popüler olmasından da kaynaklanmaktadır. Postmodernizm, şüphesiz, özellikle 1980'li yıllardan itibaren yaşamın her alanında etkin ve egemen olan bir akımdır, ancak onu yalnızca zaman mefhumu açısından değerlendirmek, postmodernizmin genel anlamıyla zamansızlığa (zaman ötesine) uzanan, anakronist davranan çok boyutlu yapısına ters düşebilir. Bu bağlamda postmodernizmi güncel olan ile ilişkilendirirken onun her şeyden önce sosyokültürel bir yeniden yapılanma durumu olduğunu belirtmek gerekir. Bu yeniden yapılanma, modernizmin varlığının ötesinde kendini daha ileride bir zaman ve durum çizgisinde konumlandırır. Nitekim onun modernizmden sinsice kaçışını niteleyen 'post' öntakısı, 20.yy.ın ikinci yarısına uzanan dönemde post-tarihsel, post-endüstriyel, post-kültürel vb. gibi biçimlerde de kullanılmaktadır (Hoffmann, 2005, s. 35).

2.2.1. Postmodernizm Tanımı

Postmodernizm, modernizmden doğan bilgi tekeline karşı ortaya çıkan bir kavramdır (Lyotard, 1997, s. 9). Modernizm karşıtı olarak gelişen postmodernizm, kendi gerçekliğini ve kendi kurallarını savunur.

Sarup'a göre postmodernizm, günümüz kapitalist kültüründe, özellikle de sanatlarda gelişen bir harekete verilen addır. Modernizm, modernlik kültürü diye görülüyorsa eğer, o vakit postmodernizmin de post-modernlik kültürü olarak görülmesi gerektiği yönünde bir duygu hakimdir. Postmodernizm terimi 1960'larda New York'taki sanatçılar ile eleştirmenler arasında ortaya çıkmış, 1970'lerde Avrupalı kuramcılar eliyle geliştirilmiştir. Bu kuramcılardan Jean-François Lyotard Postmodern Durum adını verdiği ünlü kitabında, modern çağın meşrulaştırıcı söylenlerine ("büyük anlatılar"a), bilim aracılığıyla insanlığın ilerlemeci özgürleşime ulaşabileceğine, en önemlisi de evrensel olarak geliştirilmiş geçerli bilgiyi öğretebilmek için gereksinim duyulan birliği insanlığa felsefenin sağlayabileceği düşüncesine kesin bir dille saldırır. Postmodern kuram bu anlamda evrensel bilgi ile temel denciliğin (foundationalism) eleştirisiyle tanımlanır hale gelmiştir. Lyotard, ortada "tek bir us değil çeşitli uslar" olmasından ötürü artık bütünleştirici bir us düşüncesi hakkında konuşamayacağımızı savunur (Sarup, Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, 2010, s. 186).

Sanatçı artık sanatla yetinmemektedir. Örneğin tuval üzerindeki ilk kalem darbesi, bir şehrin ufkunu veya arka planını ifade etmemektedir. Bu başlama eylemi, içinde gerçekliğin ima edilebileceği çevreyi ya da çerçeveyi belirlemektedir. Ressam hareket ederken, gerçeklik de devinir. Sanat çalışmasının odağı, gerçeklikten çok insani varlıktır. Ancak, bu tarzda algılandığında, bir sanat nesnesi hiç de bir nesne değildir. Bu konuya, Miro'nun bu önerisi kesinlikle uygundur: sanatsal çabanın ürünü, özgürlüğün ortaya çıkışıdır. Postmodern sanatçı, kurallar ve nesneler ya da basitçe dile getirmek gerekirse, sınırlamalar bulunmaksızın çalışır. Yüceltme ve deneyim ve dolayısıyla gerçekliğin üretimi birbirine karşıdır. Hem tüketiciler hem de sanatçılar sanat eserlerini bu tarzda yaratırlar (Murphy, 1995, s. 56-57).

Postmodernizmi tanımlarken verilebilecek en kısa cevap, modernizmin eleştirilmesi şeklindedir. Bu eleştiri modernizmin yeniden inşa edilmesi için değil, olumsuz yönlerinin ortaya konulması içindir. Modernizm için önemli olan bilgi ve insan aklı postmodernizm için kilit noktalardır. Postmodernizmde bilgi edinme aşamasında ya da edinilen bilgi doğrultusunda neyin iyi ve kötü ya da doğru ve yanlış olduğu incelenir. Postmodernitede kesin iyi ya da kesin doğru olan kavramlardan söz etmek mümkün değildir. İyi ve doğrunun ya da kötü ve yanlışın olmadığı durumda da birey kendine yapılan haksızlıklara ve kötülüklere boyun eğmek durumunda kalır (Şaylan, 2016, s. 45). Postmodernizmin en önemli unsuru problemleri çözme şeklidir. Bu yöntem postmodernizmin düşünce yapısını göstermektedir.

Postmodern dönemde kimlik, bireyin yola devam etmesini sağlayan bir araç gibi olmuştur. Birey yolda kaldığını hissettiği anda o kimliği bırakır ya da üzerinde değişimler yaparak yoluna devam eder. Bu noktada kimlik bir sorun ya da sahip olunması gereken bir kavram olmaktan çıkmıştır. Bireyi gitmek istediği yolda taşıyan ve belirli bir süreden sonra bırakılan bir unsura dönüşmüştür. Geleneksel toplum yapısının yıkılmasıyla bir sorun olarak ortaya çıkan ve bireyin ben kimim ya da kim değilim sorusuna vereceği cevapla çözülmesi mümkün olan bu kavram, zaman içinde farklı problemlerin doğmasına sebep olmuştur. Birey ne olduğu ya da olmadığından çok topluma kendini kabul ettirebilmenin yolunu ve bu yolda hangi kimliği seçmesi gerektiğini düşünür hale gelmiştir. Bireyin bir kimliğe sahip olduktan sonraki en büyük sıkıntısı toplumsal sınıf içerisinde yer bulmak ve burada kalıcı olabilmek olmuştur. Toplumsal sınıf içerisinde yer bulsa dahi bir gün bu yapının bozulacağından da endişe duyar ve bir çıkmaza sürüklenir (Bauman, 2005, s. 182).

Postmodern anlayışla birlikte kültürelcilik evrensel gerçekliğe karşı bir tepki olarak kültürel göreceliliğe dönüşmüştür. Postmodernizmin vaadi kültürün en kötü olan özelliklerini devre dışı bırakarak, en iyi olan özelliklerinin de korunmasıdır. Postmodern anlayış yüksek kültürün kozmopolitliğine, kozmopolit seçkinliği ve yaşama biçimi olarak kültürün popülizmine sahipken, organizmacı nostaljiyi kabul etmez. Postmodernizm estetik olanı yüceltir. Postmodernizmin estetiği haza dayalıdır. Kitaplar, kasetler, moda evleri, alışveriş merkezleri, mimari yapılar postmodernist kültürün içinde yer alan önemli unsurlardır. Bu unsurlarla yeni bir kültür yapısı oluşmuştur (Göktürk, 2016, s. 181).

Postmodernizm, modernizmin dışında gelişen bir akım olarak düşünülse de, modernizmin bir parçası olarak kabul edilmektedir.

2.2.2. Grafik Tasarımda Postmodernizmin Gelişimi ve Yaygınlaşması

Öte yandan Postmodernizm, 1980'lerden beri grafik tasarım dünyasında kullanılan bir terimdir. Postmodernizm sanatta postmodernist hareketi, kültürel eğilimlerini ve ilişkili kültürel hareketleri tanımlar. Genel olarak Modernizmi takip eden dönemdir. Kültür, edebiyat, sanat, felsefe, ekonomi, mimarlık, kurgu ve edebiyat eleştirisinin kuşkulu yorumları için genellikle belirsiz bir kapsayıcı terim olarak hizmet eder. Genellikle yapı söküm ve postyapısalcılık ile ilişkilidir, çünkü bir terim olarak kullanımı, post-yapısal düşünceler ile aynı zamanda önemli bir popülerlik kazanmıştır.

En çok bilinen postmodernist kaygılardan biri "yapı söküm", Jacques Derrida tarafından geliştirilen felsefe, edebiyat eleştirisi ve metin analizi için bir kaygıdır. Bir "yapı söküm" yaklaşımı kavramı, bir metnin önceden varsayımlar, ideolojik temeller, hiyerarşik değerler ve referans çerçeveleri açısından zaten açık olan yapı sökümünü sorgulayan bir analiz anlamına gelir.

2.2.3. Modern Dönemden Postmodern Döneme Geçiş

Sanatta modernizm, Viktorya döneminin geleneklerinin reddedilmesi ve endüstriyel çağın, gerçek yaşam konularının keşfinden bahseder ve geçmişin reddini, bazen politik amaçlar için deneylerle birleştirir. 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar uzanan Modernizm, 1960'larda zirveye ulaştı; Postmodernizm 1960

ve 1970'lerde izlenen dönemi tanımlar. Postmodernizm, Modernizmin katılığına, konuya, süreçlere ve malzemeye “her şey” yaklaşımı lehine reddedilmesidir.

Lyotard (1990, 95) “Postmodern” nedir sorusuna şu karşılığı veriyor: “Şüphesiz modernin bir parçasıdır. Alınan tek şey, eğer sadece dün ise,şüphe edilmelidir. Cezanne'ın meydan okuduğu uzam hangisidir? Picasso ve Braque hangi nesneye saldırdılar Cezanne'ın. Duchamp 1912'de hangi savdan ayrıldı. Resim yapılmalıysa, kübist olmalı savından. Buren, Duchamp'ın çalışmasıyla dokunulmaz olarak kaldığına inandığı diğer varsayımı sorgulamaktadır: Yapıtın sunumlama yeri. Korkunç bir hızlanma içerisinde, kuşaklar kendilerini çökertmektedirler. Bir yapıt eğer ilkin postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşılan postmodernizm ,amacında modernizm değildir,oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu süreklidir" (Lyotard J. F., 1990, s. 95).

2.3. Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Afiş Tasarımlarının İncelenmesi

2.3.1 . Modernizm Sürecinde Afiş Tasarımları

Yüzyıl boyunca çok çeşitli tarzlara dönüşen 1900 Modernizmin ardından hızlı gelişmeyi izler.

"Modernizm çökmeden çok bütünleşmeyi işaret eder. ('sembol' terimin toplu olarak fırlatmak anlamına gelen symballein fiilinden türediği unutulmamalıdır.)

Merkez çevreye itme gücü değil çekme gücü uyguluyorsa, sonunda parçalanma değil birleşme olacaktır. Geleneksel düzeni sarsan, etiketleriyle, klasörleriyle, çekmeceleriyle, nesnelerin ayrışması olduğu kadar kaynaşmasını da sağlayan dosyalama sisteminin reddedilmesidir. Kavramsal kategorilerin dilsel kategorilerden daha hızlı değiştiği durumlarda mutlaka bir gerilim yaşanır. Düşüncenin deneyime aşıladığı model dönüşüm talep ediyorsa ve yeni durumu kelimelere dökmesi gereken dil atalet içindeyse, kültür kriziyle birlikte, bambaşka bir uygarlık evresine girilmesi de kaçınılmazdır." (Batur E. , 2015, s. 279).



Kaynak: <http://www.claseshisto:ria.com/revolucionrusa/nep.htm>

Resim 2.2. Stenberg, Vladimir and Gyorgy Open Subscription to the Journal New World (Novymir), 1926.

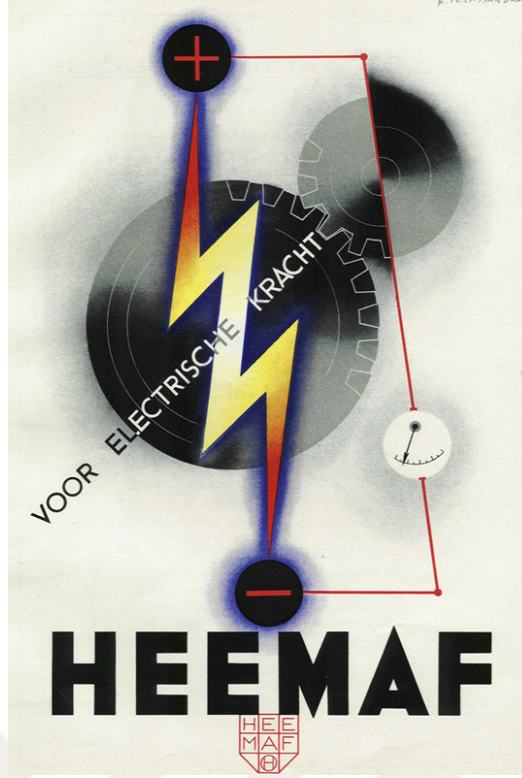
Yeni yüzyıl, ondan önceki olanlar gibi, stilistik olasılıkların yeni bir incelemesini getirdi. Fransa'da Art Nouveau'nun çiçek aşırılıkları, Cappelletto'nun marka kimlikleri yaratmak için psikolojik bir yaklaşım kullanan parlak metaforlarına yol açtı. İskoçya'nın Glasgow Okulu ve Avusturya'nın Viyana Bölümü'nde ve daha sonra Almanya ve İngiltere'de, Art Nouveau düz şekiller ve geometrik tasarımlar verdi. Bu basitleştirilmiş ve işlevsel yaklaşımın güzel bir örneği Wilhelm Dachauer'ın 1919'daki Ayrılık posteridir.



Kaynak: <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18728677/images/>

Resim 2.3. Resim Schweizerische Stadtbau-Ausstellung (Swiss City Planning Exhibit), 1928.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra grafik tasarım Makine Çağı ve buna tepki olarak ortaya çıkan modern sanat akımları, özellikle Kübizm ve onun sürgünleri (Fütürizm, Girdap ve Süprematizm), Dada, Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülük tarafından devrim yaratacaktı. Gösteri, Stenberg Brothers'ın 1926'da bir dergi için agresif Yapımcı tasarımını ve 1928'de bir İsviçre Şehir Planlama sergisi için Stoecklin'in Bauhaus'dan ilham alan tasarımını içeriyor.



Kaynak: https://www.auctionzip.com/auction-lot/Heemaf.-1930._74549AD8EA/

Resim 2.4. Cassandre, Heemaf 1930.

II.Dünya Savaşı'ndan sonra, birçok ülkede dergi ve televizyon güçlü rakipler haline geldi. Ancak İsviçre'de poster, Bauhaus'da kökleri olan yeni bir grafik stilinin gelişmesiyle gelişmeye devam etti. Uluslararası Tipografik Stil veya İsviçre Stili olarak bilinen siyah beyaz tipografik öğelere dayanıyordu. Zürih ve Basel'deki tasarım okullarında mükemmelleştirilen stil, hepsi açık ve mantıklı bir yapı sağlamak için katı grafik kuralları ve keskin fotoğraflarla matematiksel bir tabloya dayanıyordu. 70'lerde dünya çapında önde gelen grafik tasarım stili haline gelen günümüzde güçlü bir etki yaratmaya devam ediyor.

Hofmann, Muller-Brockmann ve diğerleri tarafından yüzyılın ortalarında Modernist eserler içeriyor. Daha sonra seksenlerin ve doksanlı yılların İsviçreli Stili'nin katı kurallarını çiğneyen Post tasarımlarıyla sona erer. Weingart, Schraivogel, Troxler ve Tissi'nin İsviçre eserleri ve Milton Glaser ve İngiliz doğumlu Peter Gee'nin Amerikan tasarımları dikkat çekicidir.

2.3.2. Postmodernizm Sürecinde Afiş Tasarımları

Uluslararası Stil, 70'lerde ve 80'lerin başında enerjisini kaybetmeye başladı. Birçoğu bunu soğuk, resmi ve dogmatik olduğu için eleştirdi. Basel'de Wolfgang Weingart adında genç bir öğretmen sınırlarının ötesine geçti ve günümüzün post-Modern tasarımı olarak bilinen baskın grafik stilini başlattı.



Kaynak: <https://www.internationalposter.com/product/die-stipendiat--museum-fur-gestaltung-zurich/>

Resim 2.5. Schraivogel, Ralph Die Stipendiat, Museum für Gestaltung Zurich, 1991.

Weingart, karmaşık ve kaotik, eğlenceli ve kendiliğinden görünen posterler üretmek için ofset baskı sürecini denedi. Hepsı büyüklerinin diktatörlerinin aksine, Weingart'ın tipografi özgürlüğü, Memphis ve Retro'dan dünyanın dört bir yanındaki bilgisayar grafiklerinde kaydedilen ilerlemelere kadar birçok yeni stil için önemli bir temeldi.



Kaynak: <https://www.pinterest.de/pin/365636063478211715/>

Resim 2.6. Resim Troxler Niklaus, Mccoy Tyner 1980.

İsviçre'de Post-Modern tasarımın son yönü, Amerikalı ve Alman illüstratörler tarafından döşenen bir patikaydı. Paul Brühwiler'in Zürih'teki Filmpodium film festivalindeki çalışmaları, Alman Gunter Rambow'un diğer İsviçreli tasarımcılardan kavramsal görüntüleri ve agresifliğine daha yakın. Willisau Caz Festivali'nin yaratıcısı ve tanıtım afişleri Niklaus Troxler, Milton Glaser'ı andıran görsellerden oluşuyor.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/posters/wolfgang-weingart/594953641abbcb141757b545>

Resim 2.7. Weingart, Wolfgang Kunst - Kredit 81/82.

Uluslararası Tipografik Tarz'ın kelime haznesini zenginleştiren benzersiz tipografik ve mekansal çözümler geliştirdiler.



Kaynak: <https://br.pinterest.com/dantevfd/texturas-vintage/>

Post-Modern deyimde çalışan diğer önde gelen tasarımcılar, zekice çalışması Weingart'ı uyandıran bir doku ve görüntü zenginliği ortaya koyan Zürih'ten Ralph Schraivogel ve Alman tarzı illüstrasyonu sıkı İsviçre grafikleriyle birleştiren Lozan Werner Jeker'dir.

3.BÖLÜM

TIPOGRAFI VE AFİŞ

3.1. Tipografinin Tanımı

“Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce, bakıp tanımayı öğrenir.” (Berger, Görme Biçimleri, 2010, s. 7).

Yazı, tarihin en eski zamanlarından günümüze uzanan bir serüvene dayanmaktadır. Toplumun siyasi, kültürel ve tarihsel gelişim süreçleri tipografinin estetik sürecine yansımaktadır. Geçmişte özel bir uzmanlık alanı gerektiren tipografi dijital çağın gelişmesiyle, deneyimlemenin herkese açık olduğu bir hale gelmiştir. Yazı ve tipografi, tasarımın görsel kimliğini oluşturmaktadır.

Yaklaşık olarak MÖ 15000'li yıllarda en eski mağara resimlerini yapmış olan atalarımız, gördüklerini algılayıp resmedebiliyorlardı. Bu resimlerde av sahneleri ile insanoğlunun varlık sembolü olarak kullanıldığı varsayılan el resimleri yer almaktaydı (Uçar, 2004, s. 17).

Tipografi, yazılı bir düşüncenin görsel bir biçim verilmiş halidir. Tipografi, oluşturulan tasarımın “duygusal ve dramatik” niteliği sayesinde, düşüncenin okuyucuya karşı tutkularını harekete geçirerek duygularını en etkili şekilde iletebilir (Harris & Ambrose, 2014, s. 6). Tipografi, kullanım alanına göre farklılıklar göstermektedir. Tipografi, belirli duyguları ortaya çıkarmayı ve belirli mesajları iletmeyi amaçlayan yazı tipi stilini, görünümünü ve yapısını içerir. Tipografi metni hayata geçiren şeydir.

Tipografici Eric Gill, “*Harfler şeylerdir, şeylerin resmi değildir*” demiştir. Belirli bir şekilde düzenlenen tek tek harfler, konuşulan dilin sesini temsil eder ve düşünceleri görsel olarak öyle bir ifade eder ki diğer insanlar bunları amaçlanan şekilde anlayabilir (Harris & Gavin, 2014, s. 14). Tipografi sadece güzel yazı tipleri seçmekten çok daha fazlasıdır: tasarımının hayati bir bileşenidir.

Baskıda da öyledir. “En önemli şey,” diyordu Warde, “onun düşünce, fikir ve görüntüleri bir akıldan başka akıllara aktarmasıdır. Tipografi biliminin bir ön kapısı varsa, budur işte.” (Garfield, 2017, s. 66).

3.1.1. 20.yy’da Tipografik Dönüşümler

Tipografi alanında çok sayıda kural öne sürülebilir. En temel olanı şudur: Sizden önce başkasının yapmış olduğunu asla tekrarlamayın... Yazı karakterinin niteliği güzellik ve sadelik demektir. Sadelik açıklık gerektirir; tek anlamlı ve belirgin bir biçim, her türlü gereksiz süslemenin ve karakterin özü bakımından kesinkes gerekli olmayan tüm biçimlerin reddi... Abartılı düzenlemeler peşinde, şatafatlı ve hatta okunması olanaksız yazı karakterleri üreterek, fazlasıyla öne çıkan ve deforme olmuş illüstrasyonlar çizerek ayrıntıların özelliklerini iyi ya da kötü, bir şekilde ortaya koyuyorlar...(Becer, Modern Sanat ve Yeni Tipografi, 2010, s. 101). Modern sanat düşüncesi olarak yaygınlık kazanan, Fütürizm, Dada, De Stijl, Bauhaus, Süprematizm ve Konstrüktivizm akımlarının ve sanatçıların gerçekleştirdiği tasarımlar sayesinde tipografi yeni bir şekil almıştır.

20. yüzyıl tipografisinde modern sanat yansımaları etkin olmuş ve daha canlı, değişik ve iletişim odaklı bir anlayış var olmuştur. “Önceleri geleneksel tipografinin sınırlamalarına bir başkaldırı olarak gelişen Yeni Tipografi, 35 süsleme ve dekorasyon yerine berraklık, okunaklık ve işlevsellik gibi kavramlar gelişmeye başlamıştır” (Becer, Modern Sanat ve Yeni Tipografi, s. 13-16).

3.2. Afiş Tasarımının Tarihsel Gelişimi

Afiş; bir mesajı yazı ve imgelerle kitlelere iletmek adına kullanılan basılı bir görsel bir iletişim aracıdır. Üretici ve alıcı arasında köprü görevi kurup, verilmek istenen mesajı en akılda kalıcı şekilde oluşturmayı ve iz bırakmayı hedeflemektedir.

Tasarımcı, afişin dil ve üslubunu deneyimsel süreçleriyle şekillendirmektedir. Bir yazar, nasıl bir kitabın hikayesini tüm gerçekliği ve yalınlığıyla bizlere sunuyor ve bizimle bir bağ kuruyorsa; tasarımcı içinde afiş, daima gelişmekte olan tarihsel ve toplumsal bir sürecin aktarımı olmakla birlikte sanatsal unsurlar taşımaktadırlar.

İlk afiş örneklerinin sadece temel duyurular olduğu bilinmektedir. İletişim araçlarının çeşitlenmesiyle beraber afiş aynı zamanda belli bir fikri, mesajı, haberi iletmek veya bir propaganda aracı olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Kitle iletişim araçlarının çoğalması ve mesaj iletebilecek farklı mecraların gelişmesiyle afiş de gelişimini devam ettirmiş, fakat önemini yitirmemiştir. Kiehl, afiş "kısa ömürlü ve geçici bir sanat" olarak tanımlamıştır ve afişin belirli bir süreliğine sokakları ve meydanları süsleyen ve daha sonrasında sonsuza kadar kaybolan özelliğinden bahsetmiştir (Kiehl, 1987, s. 57).

Berger reklam imgesini şu şekilde açıklar: “Reklam imgesi anlıktır. Onu bir sayfayı çevirirken, bir köşeyi dönerken, yanımızdan hızla geçerken görüveririz. Tecimsel reklamların bitmesini beklerken televizyon ekranında çarpar gözümüze. Hiç durmadan yenilenip durmaları, zamana uydurulmaları bakımından da anlıktır reklam imgeleri. Oysa hiçbir zaman o andan söz edilmez reklamlarda. Çoğu zaman geçmişten, her zaman da gelecekte söz edilir” (Berger, 2003, s. 130). Reklam, hedef kitleye bir ürün veya hizmet satmayı amaçlayan bir tanıtım etkinliğidir. Hedef kitlesinin belirli bir şeyi satın almak, satmak veya yapmak için eylemlerini etkilemeye çalışan en eski pazarlama biçimlerinden biridir.

Bir reklam aracı olarak afişte *bütünlük* en önemli unsurlardan biri olarak kabul edilmektedir. Yazı ve imgenin uyumu, afişte denge unsurunu kuvvetlendirmektedir. Afişler, hizmet edeceği sektöre göre ve konusuna göre farklılıklar göstermektedir.

Mengü Ertel afiş tanımını şöyle yapıyor: *"Her şeyden önce geniş kitlelere görsel yöntemlerle hitap eden etkili bir haberleşme aracı olarak tanımlıyorum. Çoğalma ve yayılma gibi sonsuz olanaklar taşıyan bir silah da diyebiliriz. Afiş dikkatinizi çektiği anda sizinle özel bir ilişki kurmuş ve böylece işlevini yerine getirmiş olur. Gücü de buradan doğar"* (Mengü Ertel İle Söyleşi, 1981, s. 10) .

3.3. Sanat Akımları Sürecinde Afiş Tasarımı

3.3.1. Fütürizm

Fütürizm, 20. Yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkmış bir modern sanat akımıdır.

Fütürizm sanat akımı; mekanik güçlerle donanmış, dünyayı alkışlayan, geçmişle bağlarını koparan, hızın, süratin, savaşın yüceltildiği avangard bir akımdır. Avangard yaklaşımlar, alışla gelmişe farklı bakan, yorumlayan ve irdeleyen yaklaşımlardır. Fütürizm bu tanımın en güçlü temsilcilerindendir (Lynton N. , Modern Sanatın Öyküsü, 2009, s. 86-87).

Fütürizm, kelime kökeni olarak Fransızca "futurisme", İtalyanca "futurismo", gelecek anlamında ise "futuro"dan gelmektedir. 20. yy. başlarında daha çok İtalya'da ve Rusya'da geçmişçiliğin reddi ve çağdaş dünyanın anahtar kavramlarının dinamizm, hız, makineleşme, vb. benimsenmesine dayanan edebiyat ve sanat akımıdır (Altay, 2011, s. 18).

Bu akımın temel amaçları; estetik değerleri ve geleneksel ilkeleri tümüyle reddederek, dünyanın geleceğinin "modernlik" olduğunu savunmak, "makineleşme" ve "hız" kavramlarını yaşamın bir parçası haline getirmek olarak bilinmektedir.

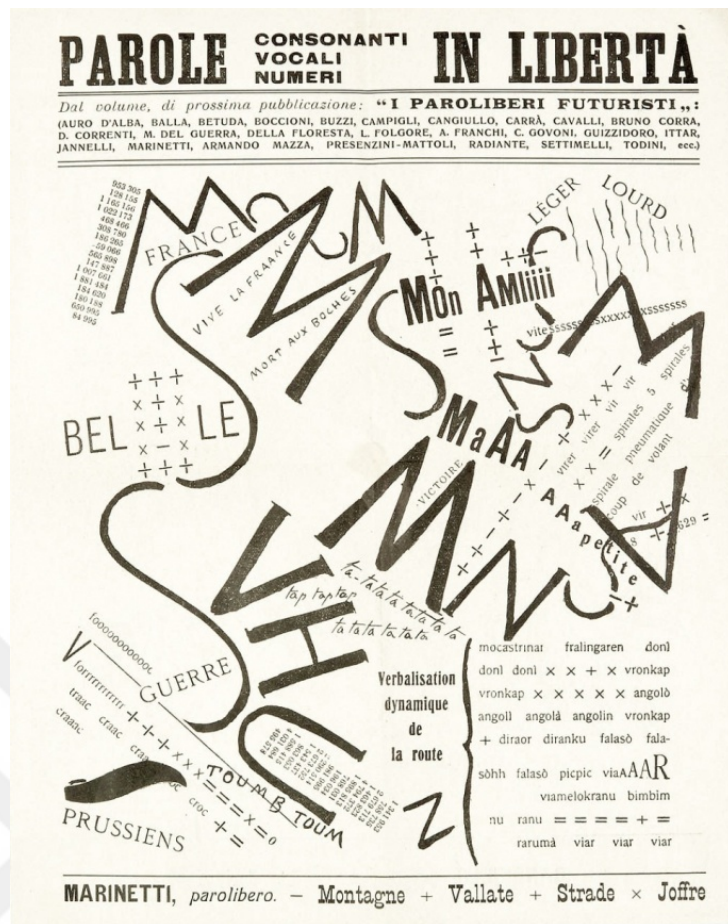
Fütürizm, ortaya çıkan teknolojik ve endüstriyel yeniliklere ayak uydurmak için her sanat formunu yenilemeyi amaçlayan devrimci bir hareket olarak kargaşa döneminde doğdu. Fütürizm hız, teknoloji, gençlik ve şiddeti ve araba, uçak ve genel olarak sanayi kenti gibi bu nitelikleri oluşturan şeyleri vurguladı. Dinamik geleceğe odaklanmak için geçmişin gelenekleri geride kalmıştı.



Kaynak: <https://luminosityitalia.com/pages/Marinetti-flawed-father-of-Futurism.html>

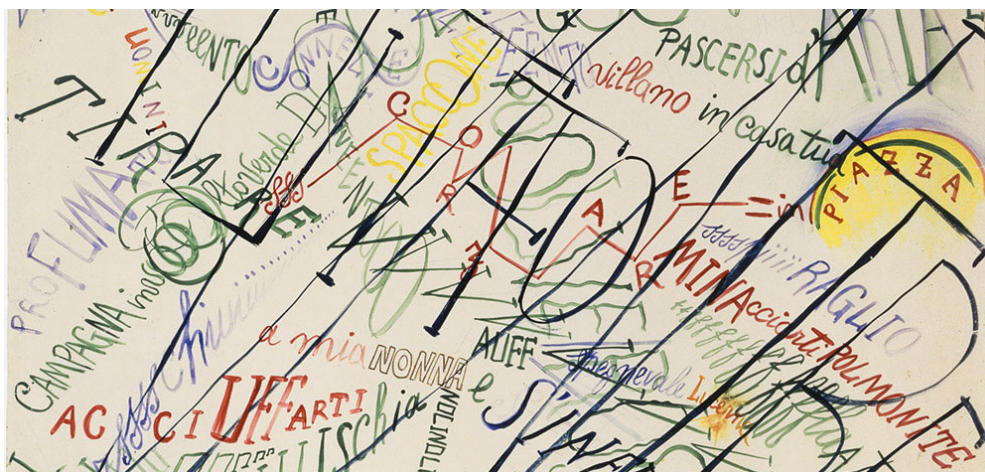
Resim 3.1. Filippo Tommaso Marinetti, Zang Tumb Tumb 1914.

Filippo Tommaso Marinetti liderliğindeki tipografik devrim İtalya'da Fütürizmin başlangıcını ve sonunu işaretlemek için geleneksel olarak alınan 1909 ve 1944 yılları arasında kaligrafi, yazı tipleri ve tipografiye yaklaşım geçmişle keskin bir kırılma yaşadı.



Kaynak : <https://art.famsf.org/edizioni-futuriste-di-poesia>

Resim 3.2. Filippo Tommaso, Marinetti, Montagne + Vallate + Strade x Joffre, 1915.



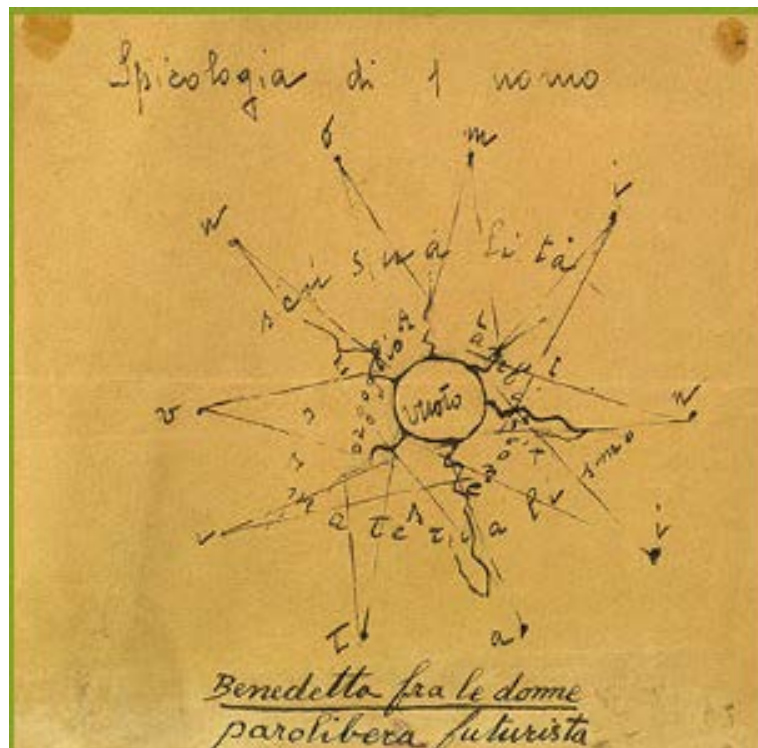
Kaynak http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/words_in_freedom/#2

Resim 3.3. Francesco Canguillo, Large Crowd in the Piazza del Popolo, 1914.



Kaynak: http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/words_in_freedom/#3

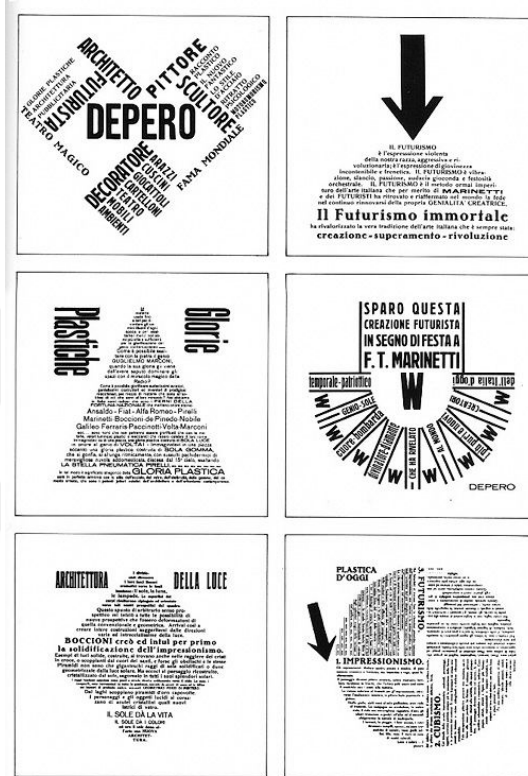
Resim 3.4. F. T. Marinetti, Air Raid (n.67) 1915-16.



Kaynak: http://www.futur-ism.it/esposizioni/ESP2014/ESP20140221_NY.htm

Resim 3.5. Benedetta Cappa Marinetti, Spicologia of 1 Man 1919.

Fütürizm, geleneğe, doğru dilbilgisi ve yazılıma karşı olarak ve harmoniyi dışlayarak, duygusal ve patlayıcı ürünler vermiş ve tipografik devrimi savunmuştur. “Fütürizmle birlikte ‘serbest tipografi’ ve ‘özgürlüğüne kavuşan sözcükler’ adları altında basılı sayfada yeni ve resimsel nitelikli tipografik bir tasarım doğmuştu” (Bektaş D. , Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, 1992).



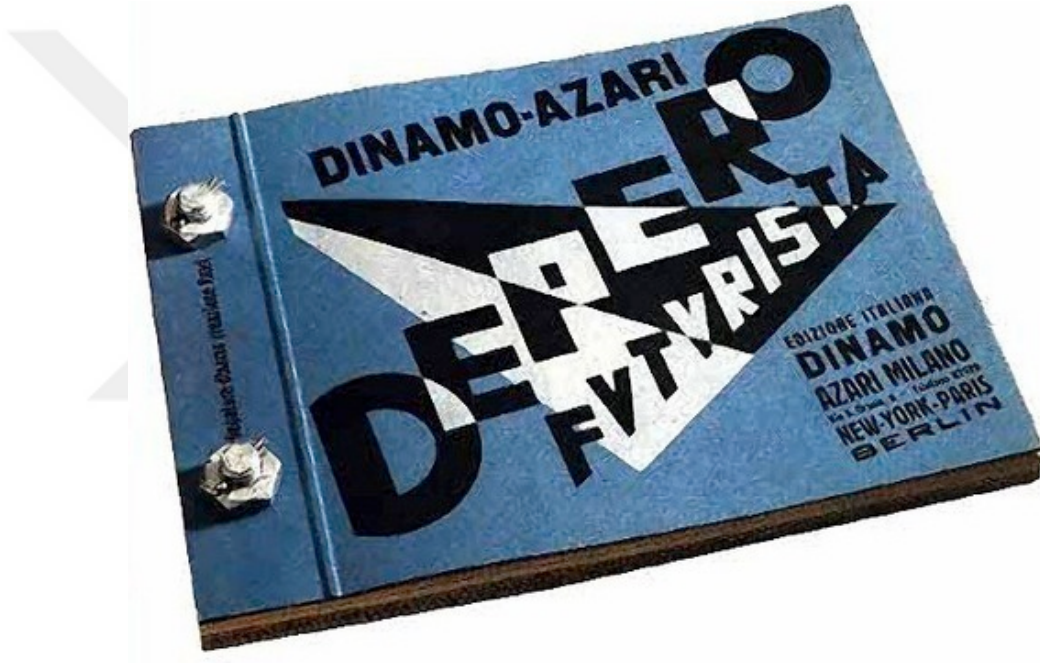
Kaynak: http://www.designhistory.org/Avant_Garde_pages/Futurism.html

Resim 3.8. Fortunato Depero, Depero futurista 1913-1927.

Fütürizmin grafik devrimi sayfada durmadı, tüm kitabı kapladı. Yirmili ve otuzlu yıllarda, Fütüristlerin grafik deneyimleri, kendi başlarına sanat nesnesi haline gelen kitaplar için kullanılan form, ciltleme, malzeme ve baskı tekniğini genişletti.

1927'de Fütürist ressam, heykeltıraş ve tasarımcı Fortunato Depero, tipografik deneylerinin, reklam afişlerinin, duvar halılarının ve diğer eserlerinin bir koleksiyonu olan Depero Futurista'yı yayınladı. Depero Futurista, Futurist tipografi hareketinde Marinetti tarafından başlayan bir evrimi temsil etti ve ilk kitap nesnesi oldu.

Cesur grafik deneyimleri, yenilikçi sayfa düzenleri ve her sanatsal disiplinden eserlerle dolu olan “Depero Futurista”, iki büyük endüstriyel cıvata ile bağlı olduğu için “Cıvatalı Kitap” olarak da bilinir.



Kaynak: <https://www.kickstarter.com/projects/1204158310/the-bolted-book-facsimile-an-exact-copy-of-depero>

Resim 3.9. Fortunato Depero, Depero Futurista 1927.



Kaynak: <https://www.pixartprinting.es/blog/futurismo-libros-objeto/>

Resim 3.10. Filippo Tommaso Marinetti, Words in Futurist.



Kaynak: <http://www.historyofinformation.com/detail.php?id=3912>

Resim 3.11. Futurist, Olfactory, Tactile, Thermal Freedom 1932.



Kaynak: <http://www.historyofinformation.com/detail.php?id=3912>

Resim 3.12. Futurist, Olfactory, Tactile, Thermal Freedom 1932.



Kaynak: <https://www.tulliodalbisola.it/en/biography.html>

Resim 3.13. Tullio d'Albisola, The Lyrical Watermelon: A Long, Passionate Poem 1934.

Dünder'in aktardığı sözleriyle Marinetti, hareketin manifestosunda "(...) Hızın güzelliği (...) kükreyerek giden bir yarış arabası, Samothrace Zaferi'nden daha güzeldir." 41 diyerek, modernizmle birlikte tarihin ıskartaya çıkartılışını net bir şekilde göstermektedir. O'na göre Samothrace Zaferi gibi bir antik Yunan heykelinin doğadan alınmış mükemmel oranları, gelecekçilik için güzelliği betimleyici bir etken değildir. O güzelliği hızda, gürültüde, makinelerde, kirlilikte ve şehirlerde görmektedir

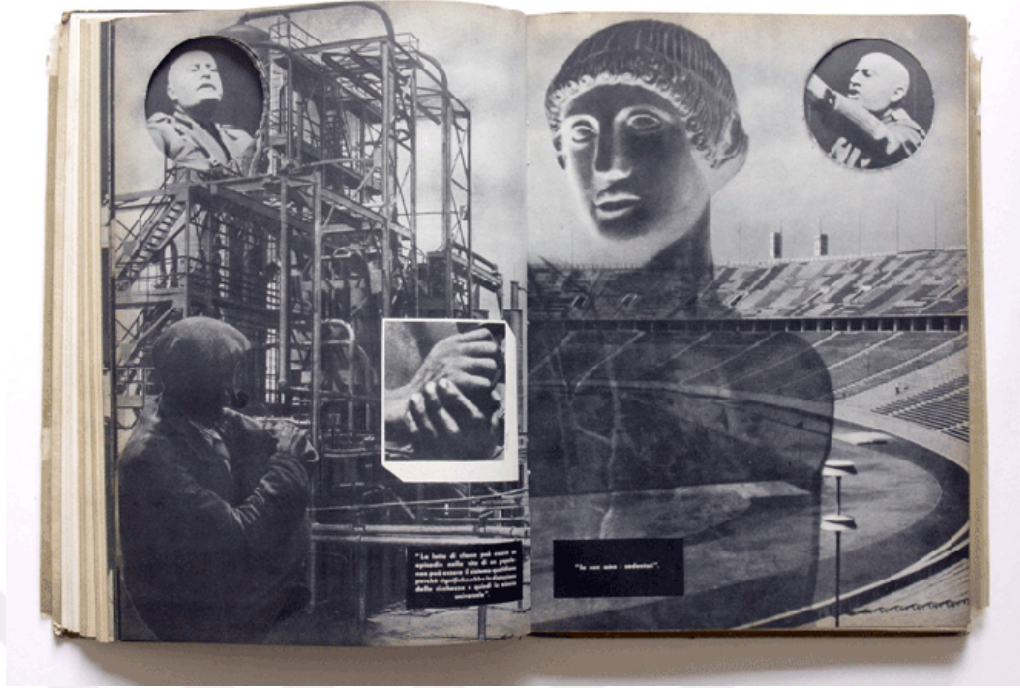
(Dündar, 2005, s. 55). *Bu manifesto savaş, makine çağı, hız ve modern hayat tutkusunu dile getirirken, müzelere, kütüphanelere, ahlaki değerlere ve feminizme karşı bir saldırı başlatmıştır* (Meggs & Purvis, 2012, s. 276).

1937'de “Almanacco anti-Letterario Bompiani” ye katkıda bulundu ve “Udite! Udite! ”, Her sayfada Mussolini alıntılarını ve Il Duce'nin yüzünü bir teleskopla görüldüğü gibi açığa çıkaran dairesel bir deliği içeriyordu, böylece yüzü okunurken mevcuttu.



Kaynak: <https://www.pixartprinting.co.uk/blog/futurism-book-objects/>

Resim 3.14. Bruno Munari, Almanacco anti-Letterario Bompiani 1937.



Kaynak: <https://www.pixartprinting.co.uk/blog/futurism-book-objects/>

Resim 3.15. Bruno Munari, Almanacco anti-Letterario Bompiani 1937.

Fütürizm (Gelecekçilik); kendinden önceki akımlardan farklılık göstermektedir. Aynı dönemi paylaştığı Kübizm sanat akımının açtığı yola katılmış ve modern sanatçıları önemli seçeneklerle karşı karşıya getirmiştir. “Üç boyutluluk” tekniğinden farklı olarak “Dördüncü boyut” anlayışını getiren Fütürizm akımı dördüncü boyutla gözle görünenin ötesindeki uzayın, zamanın ve hareketin önemini vurgulamıştır. 20. yüzyılın başında yeni yaşamı ve yeni yaşamın teknolojisini özne olarak tanımlayan, hareket ve dinamizme önem veren, geleneksel kuralları yıkma amacı güden bir sanat akımı olarak doğmuştur (Lynton N. , Modern Sanatın Öyküsü, 1982, s. 89-90).

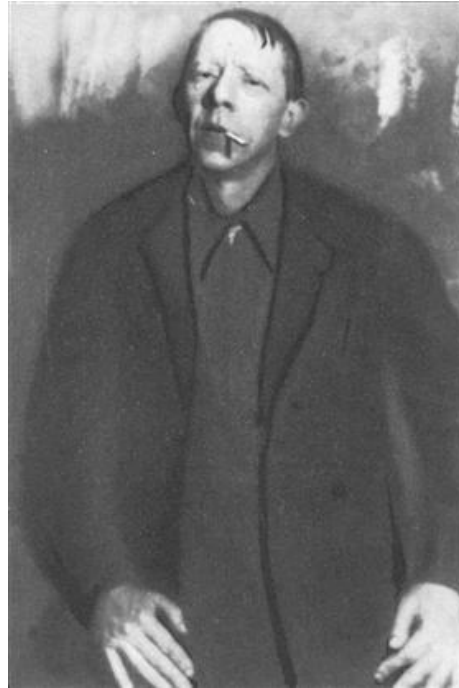
Kelimeler ve görseller arasındaki ilişki yaratıcı gerilimlerle doludur. Metin insanları basılı sözün koruyucuları olarak manevi yükseklikleri yönetirken, görsel insanlar resmin bin kelimeye bedel olduğunu iddia ederek karşı saldırıda bulunurlar. Aralarındaki kavga artık efsanevidir. Basım-yayın dünyasında bu çekişmeye aracılık etmek sanat yönetmenlerinin sorumluluğudur, ancak kelimelerle görselleri birbirleriyle yarıştıran çatışma, erkekler ve kadınlar arasındaki savaş kadar eski ve can sıkıcıdır (Heller & Vienne, 2016, s. 44).

Bildiri yazmak ve yayımlamak, fütürizm akımının önemli bir parçası haline geldi. Fütüristler, sanatın her alanında şahsi fikirlerini açıklayarak, bildiriler halinde ilan etti.

3.3.2. Konstrüktvizm

Konstrüktvizm, 1914'te Rusya'da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Resim, heykel ve mimari alanlarında egemen olmuş, çağdaş malzemelerden yararlanarak geometrik kompozisyon anlayışını benimseyen bir sanat akımıdır. Ekim Devrimi'yle beliren Konstrüktvizm, geçmişle tüm bağlantısını kesmiş, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme tutumunda bulunmuştur.

Birinci Dünya Savaşı ve 1917 devrimi esnasında Rus topraklarında, Avrupa'daki Kübist ve Fütürist sanat yaklaşımlarından etkilenen Vladimir Tatlin ve Alexander Rodçenko önderliğindeki bir grup sanatçı, tasarım ve sanat alanında kısa ömürlü, ama oldukça önemli bir akım başlatmışlardır. 'Sanat için sanat' ilkesine karşı birleşen bu sanatçılar, yeni bir anlayış olan konstrüktivizmi, endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanat alanlarından geliştirmişlerdir (Becer, 1999, s. 103).



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/vladimir-tatlin>

Resim 3.16. Vladimir Tatlin

Vladimir Tatlin'in öncülüğünde ilk önce mimarlıkta ortaya çıksada bu alanda tasarımdan bir adım öteye gidemeyip, hiçbir uygulanmış örneğe sahip olmamaktadır. Konstrüktivist tasarımlar modern mimarlığın gelişiminde etkili olmakla birlikte, resim ve heykel alanında daha verimli olmuştur.

Sanat bir haz, bir avuntu ya da bir eğlence değildir; çok yüce bir şeydir. Sanat, insanların bilincini ve aklını, duygu alanına aktaran bir insanlık yaşamı organıdır (Batur, s. 152).

Türkçeye Yapısalcılık ya da Yapıcılık olarak geçen Konstrüktivizm, Rusya'da Sovyet Devrimi sonrasında ortaya çıkan ve gelişen bir modern sanat akımıdır. "Konstrüktivizm, dünyayı yorumlamak değil, değiştirmek için bir şeyler yapılması gerektiği yolundaki felsefi çağrıyı yanıtlamak için girişilmiş bir sanat atağı olarak dikkat çekmiştir." (Eroğlu, 2015, s. 132).

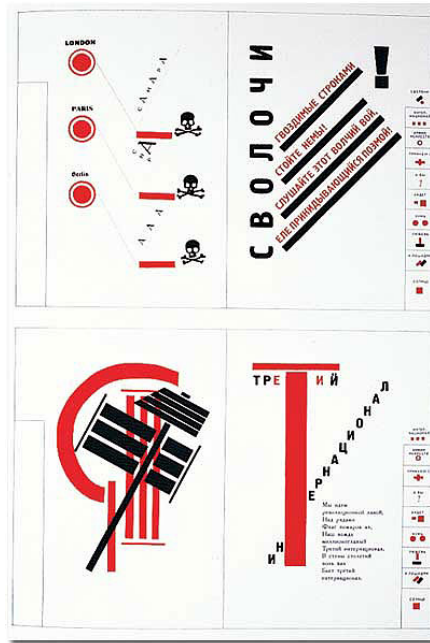
"Rus Konstrüktivizmi, 20. Yüzyılın ilk yarısında görülen başka avangart sanat akımları gibi bir 'soyut estetik' hareketi olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve sade bir görsel dile yönelten de dolayısıyla bireysel bir estetik dürtü değil, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesidir. Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir 'görünüm' kazanmasına çalışmak, konstrüktivistlerin öncelikli hedefidir. Mimarlığa ve mühendisliğe ilgi duymaları kitle iletişiminde kullanılan grafik ve fotoğraf gibi maceralara yönelmeleri, sanatçıyı birtür 'yaratıcı tasarımcı' ya da toplum mühendisi olarak görmeleri bundandır." (Antmen A. , 2016, s. 104).



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/el-lissitzky/13>

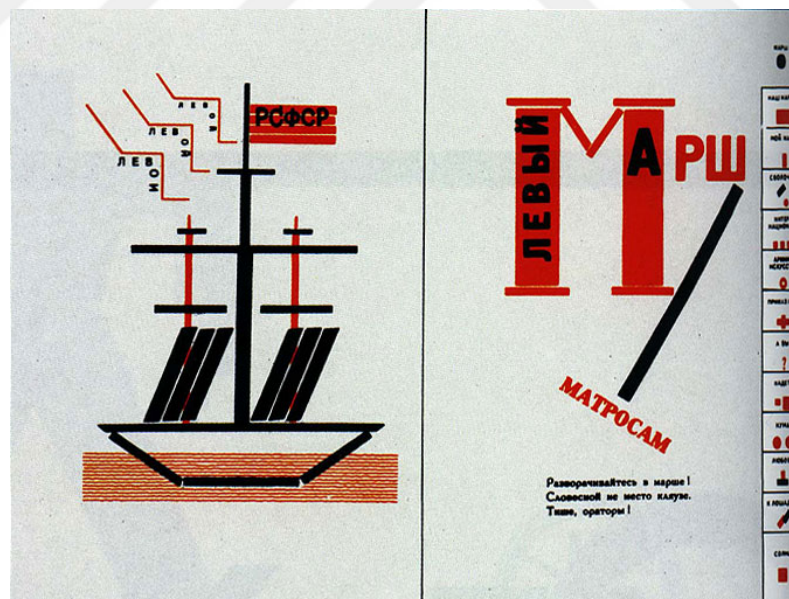
Resim 3.17. El Lissitzky, Self portrait, Collage and Photography.

Konstrüktivizm Vladimir Yevgrafovich Tatlin, Naum Gabo, Alexander Rodçenko, El Lissitzky gibi sanatçıların katkılarıyla şekillenmiştir. Yeni oluşturacakları halk merkezli düzeni ve bu düzenin ilkelerini halka ulaştırmak için sanatı kullanmışlardır. Halk için sanat ilkesi ise sanatçıları birden fazla alanda üretim vermeye zorlamıştır. Örneğin Rodçenko, tipografi ve kitap tasarımlarının yanı sıra mobilya ve giysi tasarımları da yapmıştır. Konstrüktivizm günümüze kadar mimari ve grafik alanında oldukça etkili olmuştur.



Kaynak: https://josefchladek.com/book/el_lissitzky_vladimir_mayakovsky_-_dliia_golosa

Resim 3.18. Vladimir Mayakovsky, El Lissitzky, pages from the book 'For the voice' by V. Mayakovsky, 1923.



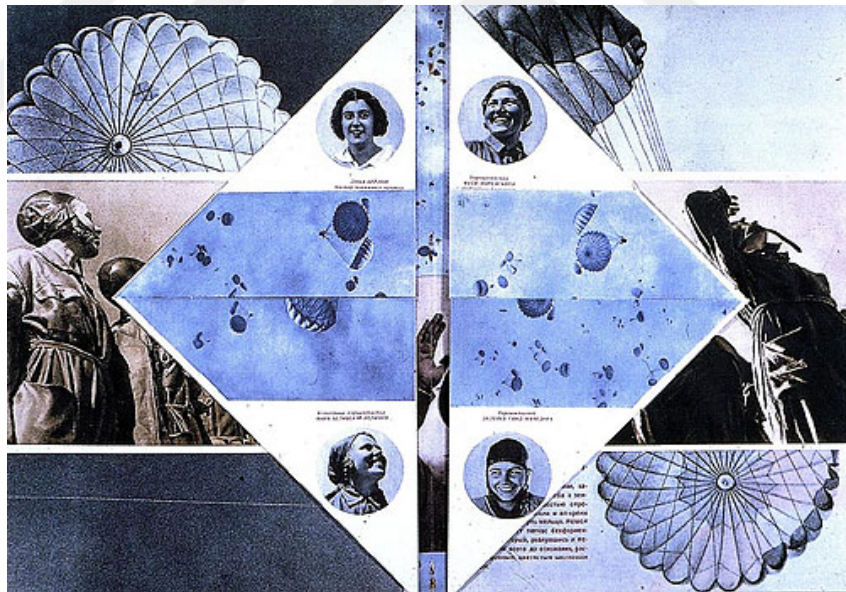
Kaynak: <https://babs71.livejournal.com/12624.html>

Resim 3.19. Book of Poems for Mayakovsky.



Kaynak: <https://pie.co.jp/english/search/detail.php?ID=4612/>

Resim 3.20. Alexander Rodchenko, Books (Please) ! In All Branches of Knowledge 1924.



Kaynak: http://people.sabanciuniv.edu/~ayiter/stylesforstarters/era_avantgarde.html

Resim 3.21. Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, 1935.



Kaynak: <https://www.pinterest.co.uk/pin/511932682620005103/>

Resim 3.22. Alexander Rodchenko, Constructivism.



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/yanmingyong/alexander-rodchenko/>

Resim 3.23. Aleksandr Rodchenko, Workers' Club, 1925.

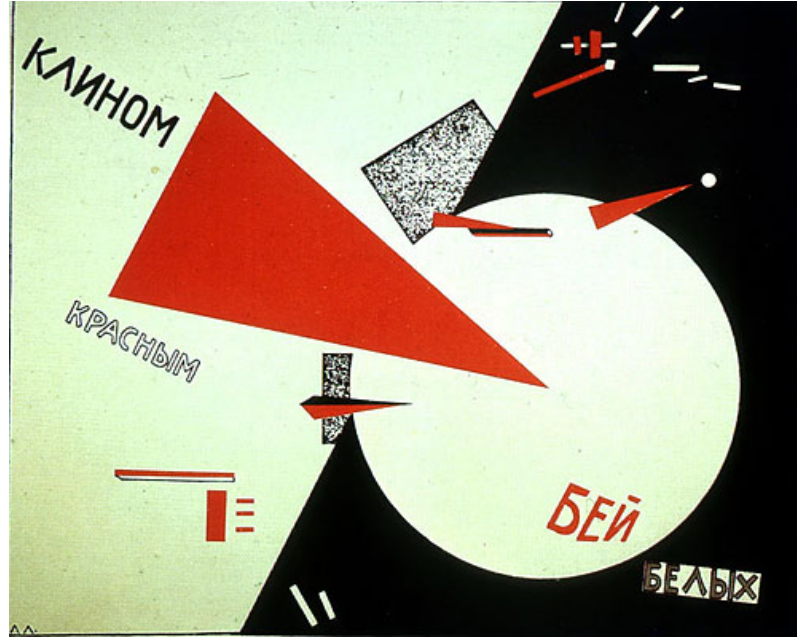
"Rodchenko çalışmaları; karşılıklı olarak yerleştirilen tipografik gruplar, sözce imgenin renkle özdeşleşmesi, izleyiciyi tipografi ve görsel unsurlar arasında bağlantılar kurmaya ve yorumlar yapmaya yönelten o yazı da bir duyarlılık ile özgün bir fotoğraf dilinin başarılı sentezleridir. Aynı yıllarda, bulunmuş imgelere ve rastlantısallığa dayalı dadacı kompozisyonlar bütün Avrupa'yı etkisi altına almıştı. Ama rodchenko, imgeyi dadacıların yaptığı gibi absürd bir melodram unsuru olarak değil, kitle iletişimine uygun tonlarda ve doğrudan bir mesaj unsuru olarak kullanmaya çalışıyordu" (Blackwell, 1992, s. 76).



Каяnak: <https://www.daireiki.com/kultur/sanat/d-modern-sanati-anlamanin-10-basit-yolu-279>

Resim 3.24. Alexander Rodchenko, Poster for the Russian State Airline Dobrolet, 1923.

20. yüzyılın başlarında Sovyetler Birliği için birçok sergi ve propaganda tasarlayan Rus doğumlu bir sanatçı, tasarımcı, tipograf, fotoğrafçı ve mimardı. Suprematist sanat akımının ardındaki fikirleri geliştirmesi, Bauhaus'un ve Yapılandırımcı sanat akımlarının gelişiminde çok etkili oldu. Stilistik özellikleri ve 1920'lerde ve 30'larda geliştirilen üretim teknikleri ile deneyleri, o zamandan beri grafik tasarımcıları etkiledi.



Kaynak: <https://werkenrojo.cl/el-dilema-del-constructivismo-ruso/>

Resim 3.25. El Lissitzky, Beat The Whites With The Red Wedge, 1919.

İlk yıllarında, bestelerinin mekansal ilişkilerini tanımlamak için "*prouns*" olarak adlandırdığı soyut geometrik şekilleri kullandığı bir resim stili geliştirdi. Şekiller, genellikle değişik perspektifler içeren 3 boyutlu bir alanda geliştirildi; bu, şekillerin sadeleştirilmesini ve sadece 2B alanın kullanımını vurgulayan üstünlükçi teorilerin fikirleriyle doğrudan tezat oluşturuyordu.

1920'lerde dolaştı ve Rusya'nın kültürel bir temsilcisi olarak hem Almanya'da hem de İsviçre'de bir sanatoryumda akciğer tüberkülozu teşhisi konduktan sonra zaman geçirdi. Ancak bu, Sovyetler Birliği için propaganda afişleri, kitaplar, binalar ve sergiler üretmeye devam ettiği için çalışmasını asla durdurmadı. 1932'de Stalin sanatçıların çok daha katı kurallara uymasını veya kara listeye alınmasını istedi. Lissitzky sergi başkanı konumunu korudu. 1941'de tüberkülozu onun üstesinden geldi ve ölümüne neden oldu.

3.3.3. Dadaizm

Dadaizm I. Dünya Savaşı yıllarında başlayan kültürel ve sanatsal bir akım olarak kabul edilmektedir. I. Dünya Savaşının barbarlığına, sanat alanındaki ve gündelik yaşamdaki entelektüel anlayışın katılığına bir protesto olmaktadır. Var olan sanatsal düzenlerin reddedilmesi Dada'nın ana karakteri olarak bilinmektedir.

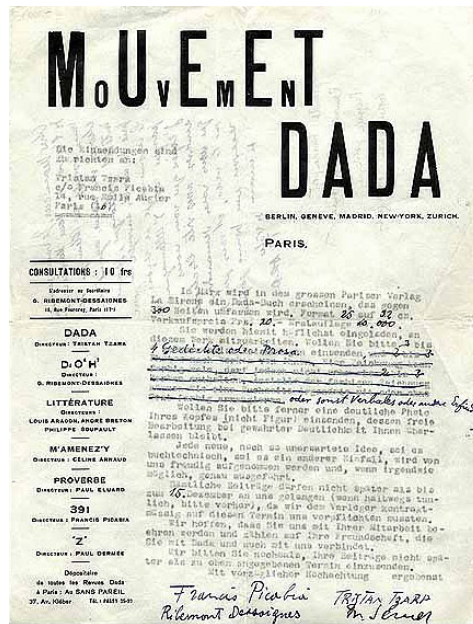
Dada isminin nereden geldiği konusunda net bir bilgi bulunmamakla birlikte, Fransızca'da "oyuncak tahta at" anlamına gelen Dada, kişilerin yarattığı edebi akımın ismi olarak belirlendiği yönünde bir görüş vardır.

Dada akımı, çağının şiddet içerikli saçmalığına, denetimsiz ve şiirsel bir saçmalıkla cevap verecek, kendilerini kirleten toplumun ve dünyanın yüzüne tükürecek, aklın karşısına akılsızlığı, sözde ciddiyetin karşısına mizahı, sahte ağırbaşlılığın karşısına da skandalı çıkaracak olan genç kuşak bir sanatçı topluluğu oluşturmuştur. Bu akımda; bir şeye karşı çıkmanın en etkin yollarından birinin onu gülünçleştirmek olduğu düşüncesi hakimdir (İnce, 1975, s. 3).

Dada'cı yazarlar alışılmış estetikçiliğe karşı çıkarak, burjuva değerlerinin rezilliğini vurguluyorlardı.

Dadacı tipografide farklı karakter biçimleri ve çizgi boyutları tercih edilmiş, dikey-yatay boyut yeniden yorumlanmış ve mizanpajda, işlev sahibi olmayan çizgiler, yüzeyler ve dekoratif noktalamalar ile gravür gibi teknikler kullanılmıştır. Bu tercihlerin nedeninin bir karşı duruş oluşturmanın yanı sıra, sözcüklerle iletilmek istenen anlamı güçlendirmek olduğu söylenebilir (Özpınar, 2009, s. 52).

1918 tarihli Dada Manifestosu'nu kaleme alan Tristan 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 A. , 2013, s. 122).



Kaynak: <https://www.nybooks.com/articles/2016/10/27/growing-charm-of-dada/>

Resim 3.26. Tristan Tzara, Dada Manifesto 1918.

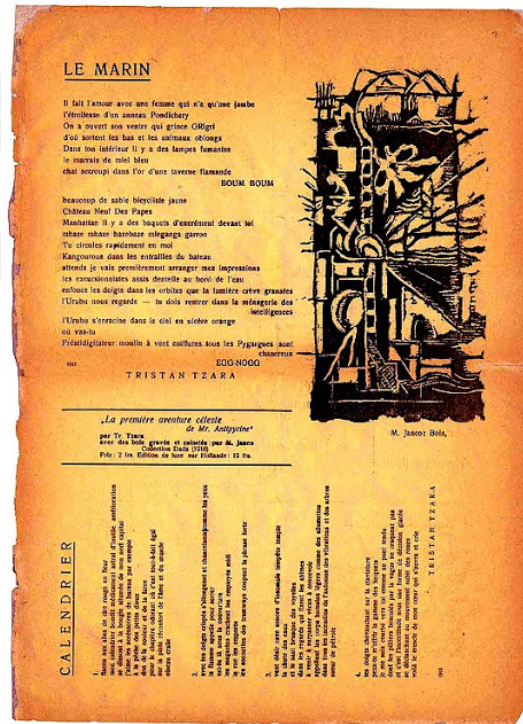


Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-tristan-tzara-ve-dada-manifestosu/2915>

Resim 3.27. Marcel Janco, Dada, 1918.

1918'te Zürih'te; saėda Marcel Janco'nun 23 Temmuz 1918'deki suareyi duyuran *Dada Hareketi* afiş: "Tristan Tzara eserlerinden okumalar yapacak ve bir manifesto sunacak".

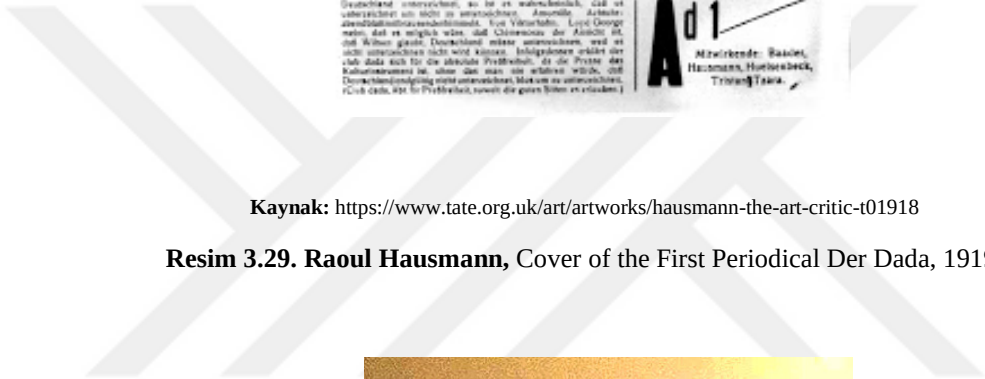
Dadaistler, fütüristlerin saygın toplumların gelenekselliklerine saldıran, kızgınlık dolu ve kışkırtıcı tavırlarını abartarak kullanmışlar; geleneksel “sanat” kavramına ise saldırarak “karşı-sanat” kavramını geliştirmişlerdir. Sanatın tüm us dışı niteliklerini vurgulamak için k bistlerin kolaj tekniği ile Duchamp'ın hazır-nesne kullanımlarından yararlanan Dadacılar, “otomatizm” kavramını ise bilinçli olarak ilk kez kullananlardır (Rona, 2008, s. 376).



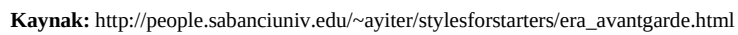
Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-dadaism-meeting-point-of-all.html>

Resim 3.28. Tristan Tzara, Dada Layout, Two Poems, Page 14 of Der Dada 3.

Dada'nın tipografi, fotomontaj, negatif beyaz boşluk, düzen, harf aralığı ve satır aralığı konusundaki yenilikçi yaklaşımı iletişim tasarımınnın geliştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.



Resim 3.29. Raoul Hausmann, Cover of the First Periodical Der Dada, 1919.



43



Kaynak : <https://historialedisenio.wordpress.com/tag/dadaismo/>

Resim 3.31. A typeface salad of Dada typography.

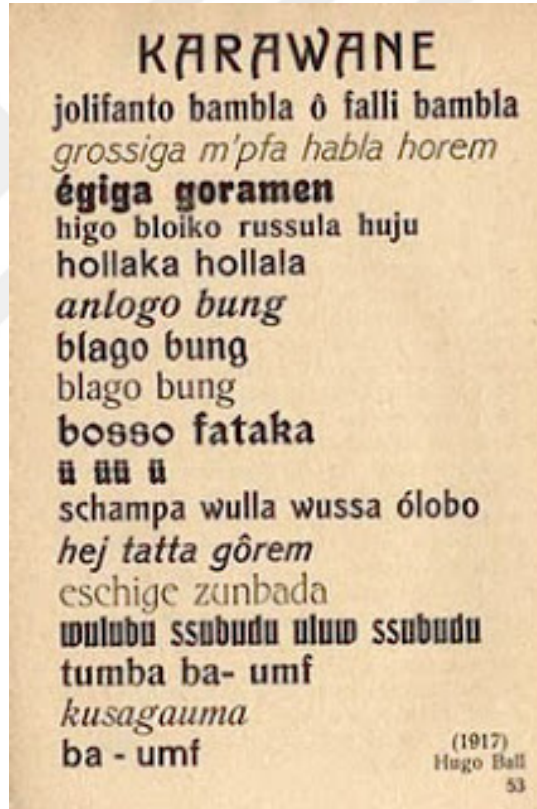
Dada, metnin anlamını deşifre etmek için okuyucunun içinden kelimelere bakmasını istemiyordu, okuyucuları patlayıcı düzeninde yazı biçimine bakmaya zorlamak istiyordu.



Kaynak: <https://www.pinterest.co.uk/pin/537195061774769536/>

Resim 3.32. Tristan Tzara, Une Nuit d'Echecs Gras, 391, Paris 1920 .

Yüzeysel olarak hız arzusu ve savaş teknolojisinin bir ifadesini hedefleyen Fütürist tipografinin aksine, Dada'nın tipografisi, doğası gereği çok yönlü olan, anlamın deşifre edilmesi için yeni bir paradigma önerdi; herhangi bir metin içeriğinden önemli ölçüde bağımsızdır. Dada, bir kelimeye bir ifadedeki morfolojik önemine göre değil, en tuhaf özelliklerine göre tipografik ağırlık ekledi; kelimeler üzerinde oynama ve çift anlam genellikle daha fazla ağırlık verildi ve daha belirgin olarak gösterildi.



Kaynak : <https://www.deutschlandfunk.de/lyrix-november09-deutsch.media.87e65993a01b6e4e78d3bac74b8b164e.pdf>

Resim 3.33. Hugo Ball, Karawane, 1917.

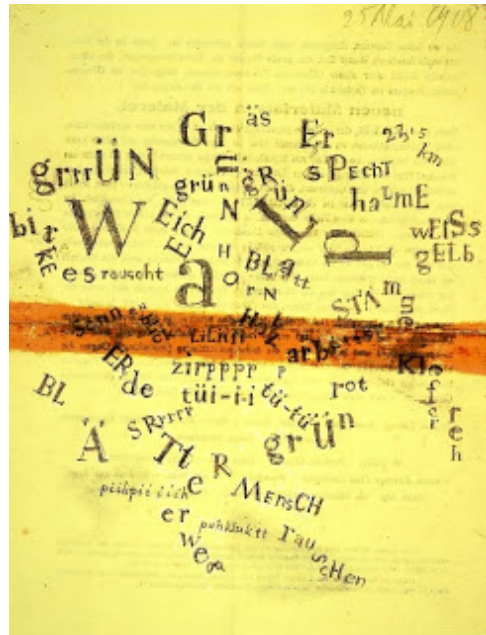


Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073>

Resim 3.34. Dada Typography.

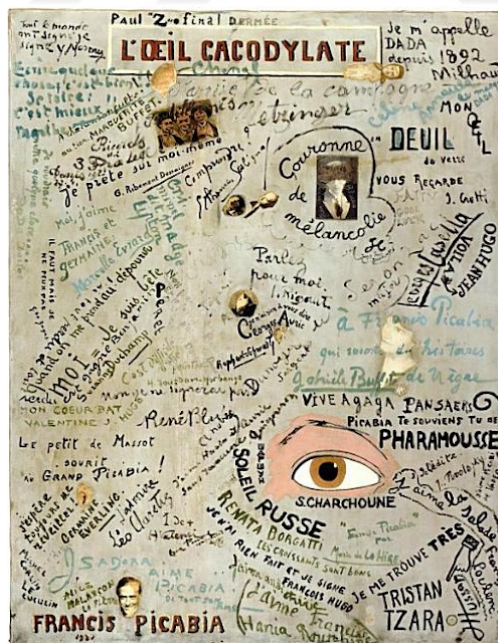
Berlin Dadaisti Raoul Hausmann'a göre, Richard Hülsenbeck tipografiyi yarattı. Farklı tipteki yüzlerin kullanımı Berlin Dadaistlerinin ayırt edici bir özelliği idi.

Kısa bir süre sonra, Dada'nın tipografiye radikal yaklaşımı, netliğe geri dönmeyi savunan, “berraklık, kesinlik, berraklık ve verimlilik” için daha fazla netliğe dönüşü savunan Yapıcılar tarafından reddedildi. Dada radikalizminden sonra, yeni muhafazakar bir disiplin 1930'ların tipografik dünyasına hâkim oldu.



Kaynak: <http://dadaeverything.one/dada.html>

Resim 3.35. Raoul Hausmann, Grün, 1918.



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/estonoescclau/arte-poes%C3%ADa/>

Resim 3.36. Francis Picabia, L'Oeil Cacodylate, The Cacodylic Eye, 1921.

Dada, görsel sanatını ve şiirsel ilhamını ilişkilendirmede anahtar rol oynayan kolaj, fotomontaj ve etkileyici tipografi kullandı. Hugo Ball (1917) tarafından Karawane, Tzara (1920) tarafından Une nuit d'écheecs gras ve Zdanevich (1923) tarafından Soiree du Coeura Barbe gibi görsel şiirler sıkı optik kompozisyon dengelerine bağlı kaldı.



Kaynak: <https://news.artnet.com/art-world/kunsthaut-zurich-digitizes-dada-documents-796199>

Resim 3.37. Hans Arp, Max Ernst and Tristan Tzara, Postcard to Paul Eluard, 1921.

Andre Breton Dada tanımını şöyle yapıyor: “Tarihsel anekdotlar öylesine önemli değildir. Dada’nın ne zaman ve nerede tezahür ettiğini kestirmek imkansızdır. Kusursuzca belirsiz olan ismi bile, aramızdan birinin öylesine ortaya attığı bir şeydir. Kübizm bir resim ekolü, Fütürizm ise siyasi bir akımdı. DADA bir zihin halidir. Bunları kıyaslamak açıkça ya cehalet ya da ukalalıktır. Dini konularda özgürce düşünmek bir kiliseye benzemez. DADA, sanatsal anlamda özgürce düşünmektir. Okullarda dualar müze ziyaretleri ve metin analizleri kisvesi altında zor kullanarak ezberlendikçe, despotluğa saldırmaya ve bu merasimleri bozmayı sürdüreceğiz. DADA kendini hiçbir şeye, ne aşka, ne işe adar. Bir insanın bu dünyada varlığının izini bırakma zorunluluğu düşünülemez. Yalnızca iç güdüyü kabul eden DADA, prensip olarak açıklamayı reddeder. DADA’ya göre kendimiz üzerinde hiçbir denetim uygulamamalıyız. Dogmalarla, ahlakla ve zevkle işimiz bitti: hepsiyle işimiz bitti artık” (Danchev, 2017, s. 195).

Dadaizm 1922 sonrasında etkisini yitirmeye başladı. Dadacılar Sürrealizm akımına yöneldiler.

3.3.4. De Stijl

De Stijl 1917’de Hollanda’da ortaya çıkmıştır. De Stijl terimi 1917 ve 1931 yılları arasında etkisini göstermiş bir grup Hollandalı sanatçının çalışmalarını belirtmek için kullanılmıştır.

Ezgi Yavuz soyutlama kavramını şu cümleler ile ifade etmiştir: “Soyutlama, sanat dışında bilimde ve felsefede de karşılaşılan bir eylemdir. Temelde, soyutlama kelimesi latince abstrahere’ den çıkmıştır. Başka bir yere çekmek, kavramsalı algılanan nesneden veya” Felsefede, Hegel soyut ve yalın olanı aynı olarak görmektedir ve soyutlamayı, varlığın kendini ortaya koyma sürecinin başındaki gerçekliği olarak açıklamıştır” (Yavuz, 2007, s. 5).

Soyut ifadecilik, 1940 yıllarından sonra Amerika’da ortaya çıkmış ve bütün dünyaya yayılmıştır. Abstre ya da figürsüz diye adlandırılan ve doğa görüntülerinden bağımsız akımlar olarak ifade edilmektedir. Renklere ve biçimlere sınırsız serbestlik tanınmasıyla, mimarlık, süsleme, dekor, kostüm gibi sanatları da etkilemiştir. Soyut sanatın etkileri günümüzde kullanılan eşyaların biçim ve renklerinde görülmektedir.



Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/De_Stijl

Resim 3.38. Gerrit Rietveld, Red Blue Chair 1917.

De Stijl'in bütün çalışmalarında biçimlerinin daima dik açılı, renklerin ise temel –kırmızı ,mavi, sarı- olması temel yapı özelliklerini oluşturmuştur. Yalın renk kompozisyonuna sahip bu akım, subjektivizme yani öznelciliğe karşı çıkmaktadır. Abartmalara yer vermeden, duyguyu yansıtan her türlü çizim, yuvarlak çizgiler dışlanmış, bütünsel bir uyum yakalamak için resimsel öğeler aranmıştır.



Kaynak: <http://www.iconofgraphics.com/Theo-Van-Doesburg/>

Resim 3.39. Theo van Doesburg, Aubette, Strazburg.

1917'de mimarlar J.J. P. Oud ve Jan Wils, Vilmos Huszár, Piet Mondrian, Bart van der Leek ve Georges Vantongerloo ile birlikte De Stijl grubunu ve bir dergi kurdu. Dergide grubun teorileri yayıldı. De Stijl ortak amaçlarını ve ütöpik vizyonunu temsil etmeye geldi. De Stijl'in radikal ütopya programının altında yatan temel fikir, kısmen Art Nouveau'nun dekoratif aşırılıklarının, inşaat ve işlevi vurgulayan basit, mantıklı bir tarz lehine, görsel kompozisyonları dikey ve yatay yönlerle sadeleştirdiler. Sadece ana renkleri siyah ve beyazla birlikte kullandılar.

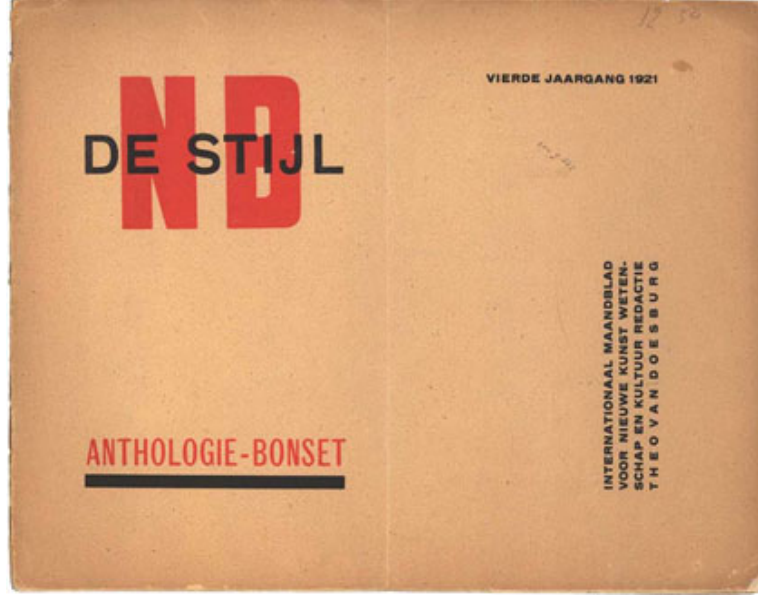


Kaynak: <http://www.iconofgraphics.com/Theo-Van-Doesburg/>

Resim 3.40. Vilmos Huszar ,The first cover design of De Stijl magazine, used from 1917 through 1920, carried an abstract image .

De Stijl dergisinin 1917'den 1920'e kadar kullanılan ilk kapak tasarımı Vilmos Huszar tarafından soyut bir görüntü taşıdı. Muhtemelen yazıyı da tasarladı.

De Stijl artmagazine'nin ilk baskısı 1917 Ekim'de ortaya çıktı. Kapak, üzerinde siyah dikdörtgenlerden oluşan soyut bir gravür içeriyordu ve üzerinde De Stijl sözcükleri parçalanmış kare başkentlerinde çizildi. Önsözünde Van Doesburg, vilmetin tasarımcısı olarak Vilmos Huszar'dan bahseder. Genellikle Huszar'ın da yazıyı çizdiği varsayılır. Dergideki tek dikkate değer tasarım kapağı kapaktı, iç kısımlar tasarımcılar tarafından dokunulmamıştı, çünkü metinler yazıcıya teslim edildi ve standart yazı tiplerine yerleştirildi.



Kaynak: <http://www.iconofgraphics.com/Theo-Van-Doesburg/>

Resim 3.41. De Stijl, Vol 4, No. 11 1921 Anthologie-Bonset.

1921'de De Stijl dergisi yeni bir tasarımla çıktı. Yeni logo standart sans-serif tipinden oluşuyordu ve Van Doesburg ve Mondriaan tarafından tasarlandı.



Kaynak: <http://www.iconofgraphics.com/Theo-Van-Doesburg/>

Resim 3.42. Van Doesburg'un, Square Alphabet ,1919.

De Stijl ile bağlantılı sanatçılar arasında birçoğu bir alfabe çizdi, ancak muhtemelen en etkili olan Van Doesburg'dur. Tamamen eşit ağırlıklı vuruşlardan yapılmış sans-serif modüler bir alfabe çizdi. Her karakter 5x5'lik bir raster'e bölünmüş bir kareye dayanır. Bu, bazı karakterleri, özellikle K, R ve X'i, birçok okuyucu tarafından okunamayacak kadar sıra dışı hale getirir. Alfabenin en eski versiyonu tipografi yönetici parçalarından oluşuyordu. Bitmiş yazı tipi 1919'da kullanıldı.

Bu hareket uygulamalı sanatların, saf sanatı özümsemesi gerektiğini savunan ,sanat ruhunu tasarım ve iletişim araçları ile topluma benimseterek gündelik yaşama inmeden toplumu sanat düzeyine yükseltmeyi hedeflemiştir. “De Stijl hareketinin önderi ve örgütleyici gücü olan Doesburg’un 1931’deki zamansız ölümü, bu hareketin de sonu olmuştur. Rusya ve Hollanda’da başlayan bu yalın karakterli, görsel sanata ulaşma girişimleri, 20. Yüzyıl boyunca görsel disiplinleri ilgilendiren başlıca konu olmaya devam etmiştir.” (Bektaş D. , 1992, s. 66). De Stijl taraftarlı tinsel harmoninin ve düzenin yeni bir ütöpik idealinin uğraşını vermektedirler. Saf bir çalışma ve evrenselliğin savunucuları olarak şekil ve renkleri basite indirgemişlerdir. Eserleri sadece yatay ve dikey çizgiler, siyah ve beyazla birlikte ana renklerden oluşmaktadır.

3.3.5. Bauhaus

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra dünyaya yeni bir bakış açısı kazandıran bu sanat akımı; *sanat, endüstri ve zanaat* kollarının birleşmesiyle doğmuştur. Bauhaus Sanat Akımı, bu üç kolun birleşmesiyle tasarımda en verimli sonuçlar elde edeceğini savunmaktadır.



Kaynak: <https://www.prestigious.co.uk/es/blog/100-years-of-bauhaus>

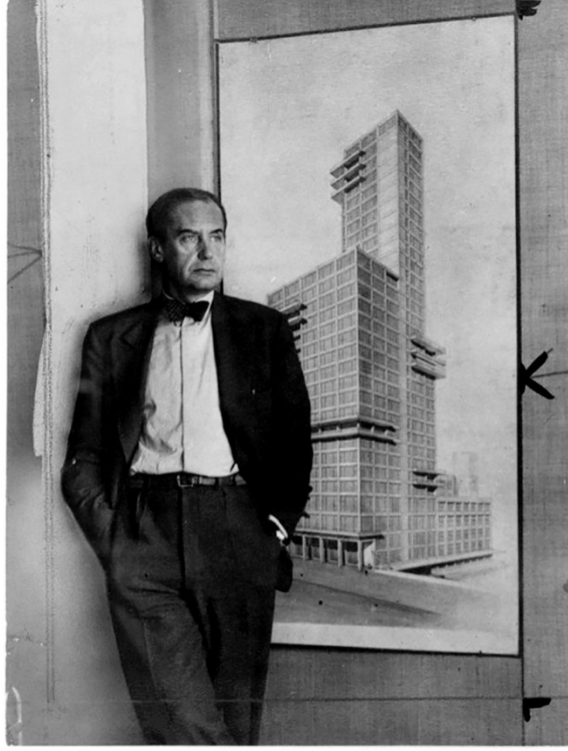
Resim 3.43. Arc Tabasco, Images of Dessau.

Bauhaus adını yalnızca 'bauen'e, yani binaya göndermede bulunduğu için değil aynı zamanda 'bauhütte' kelimesine benzediği için seçilmiştir. Kelimenin anlamı ortaçağda inşaat ve duvar ustaları loncasının ismidir. Bu nedenle Gropius, Bauhaus'taki zanaatkarların ortak girişimlerde bulundukları üretim ve en önemlisi de kendi içerisinde zanaat ve sanatı birleştiren binalar yapan bir tür modern zanaatçı loncası olarak düşünmüştür (Whitford, 1992, s. 32).

19. yüzyılın sonları, 20. yüzyılın başlarında endüstriyel değişime paralel olarak güzel sanatlarda, resim, heykel, mimarlık ve grafik, alanlarında oldukça önemli gelişmeler görülmeye başlamıştır. Endüstri devriminin başladığı dönemlerde sosyal hayattaki değişikliğe orantılı bir gelişme gösteren plastik sanatlardaki değişme isteği, sanatçı yetiştiren kurumları da yenileşmeye itmiştir (Bingöl, 1985, s. 25). Bauhaus sanat akımı toplumsal modernleşmeyi temsil etmektedir. Modernleşmenin tasarımla buluşması anlamına da gelen bu sanat akımı, Cumhuriyet Döneminde modernleşme hareketlerinde büyük bir rol oynamaktadır.

Bauhaus Sanat Okulu 1919 ile 1925 yılları arasında Weimar'da, 1925-1932 yılları arasında Dessau'da, 1932-1933 tarihleri arasında da Almanya'nın başkenti Berlin'de hizmet vermiştir.

Tüm grafik tasarım endüstrisinin hayatını Bauhaus hareketine borçlu olduğunu söylemek gerekmektedir. Bauhaus'da tipografi, özellikle modern grafik ve endüstriyel tasarımın geliştirilmesi için kullanılmaktadır. Alman okulunun bugünün sanat dünyası üzerindeki etkileri hakkında çok sayıda makale ve çalışma bulunmaktadır.



Kaynak: <https://www.nybooks.com/articles/2019/09/26/walter-gropius-bauhaus-unsinkable-modernist/>

Resim 3.44. Walter Gropius, 1928.

Bauhaus Okulu, 1919'da Weimar'da Walter Gropius tarafından kuruldu. Hareket, 20. yüzyıl makine kültürünü kullanmaya ve yararlı bir şekilde binalar, tasarım ve mobilyalar yaratmaya çalıştı. Modern teknolojilerin kullanımını teşvik ettiler ve formun işlevi takip ettiğine ve sanatçının ve zanaatkârın bir bireyde birleştirilmesi gerektiğine ve tasarımın güzelliği yerine üretkenliğe odaklandığına inanıyorlardı. Bauhaus Okulu tipografi öğretti ve Sans-Serif tipinin güçlü savunucularıydı, çünkü basitleştirilmiş geometrik formunun süslü Alman Blackletter tipografi standardından daha çekici ve kullanışlı olduğuna inanıyorlardı.

Tarihinde birçok önemli mimara ve sanatçıya ev sahipliği yapan okul 1919-1928 yılları arasında Walter Gropius, 1928-1930 yılları arasında da Hannes Mayer tarafından yönetilmiştir. Daha sonrasında ise 1930-1933 yılları arasında Mies van der Rohe tarafından yönetilen Bauhaus Sanat Okulu, 1933 yılındaysa Nazi rejimleri tarafından sıkça tehdite uğrayarak Hitler tarafından kapatılmış ve eğitim hizmetine son vermiştir.

Tipografi Bauhaus'un kuruluşunda önemli bir rol oynadı. İlk yıllarda Johannes Itten'in etkileyici-kaligrafik görüntülerinden etkilenen Bauhaus, Yeni Tipografinin, özellikle László Moholy-Nagy, Herbert Bayer ve Joost Schmidt'in öğretmenleri aracılığıyla yayılmasına katkıda bulundu.



Kaynak: <https://ericcraps.wordpress.com/2019/01/15/new-typography/>

Resim 3.45. Herbert Bayer, 1927.



Kaynak: <https://www.pinterest.es/pin/490962796852408105/>

Resim 3.46. László Moholy-Nagy, Bauhaus Books No.6 Theo van Doesburg, 1924.



Kaynak: <https://www.lars-mueller-publishers.com/staatliches-bauhaus-weimar-1919%E2%80%931923-state-bauhaus-weimar-1919%E2%80%931923>

Resim 3.47. Herbert Bayer, Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-23.



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>

Resim 3.48. Oskar Schlemmer, Booklet, Selected Press Commentary on the Staatliches Bauhaus, Weimar, 1924.

Bauhaus tarzı tipografi, tasarımın mesajını iletmede etkilidir. Dengeli mizanpaj, uyumlu geometrik şekiller, canlı renkler ve sans-serif harfleri büyük veya küçük harfli fontlar basit ama güçlüdür. Bauhaus düzeni sadece yatay ve dikey değil, aynı zamanda açılıydı veya nesnelerin etrafına sarıldı. Modern posterler ve tasarımlar üzerindeki etki, Alman okulunun mirasını çeşitli kitap ve albüm kapaklarının yanı sıra siyasi posterler ve işaretlerde de görebileceğiniz gibi açıktır.

“Bauhaus, De Stijl ve Konstrüktivizm’in büyük oranda etkisi altında kalmakla beraber, bu üslupları sadece kopya etmekle kalmamış, onların biçimsel ilkelerini kavrayarak, tasarım sorunlarına uygulanabilecek bir şekle dönüştürmüştür.”

Bauhaus Okulu Almanya’nın savaşta yenilgiye uğramasından kaynaklanan ekonomik, politik ve kültürel alanda yaşadığı sıkıntılı ortamda, yeni bir sosyal düzen arayışı içerisinde kurulmuştur. Bauhaus, birçok sanat akımının temsilcilerini barındıracak olan bir sanat okulu olarak, sanat ve teknoloji birlikteliğini hedeflemiştir. “Bauhaus güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, sanatı, tasarım yoluyla, yaşamla yakın bir ilişki içine sokmayı amaçlamıştır (Bektaş D. , Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, 1992, s. 69-81).

Özellikle mimari de etkisini gösteren Bauhaus Sanat Akımı, 20. yy’da şehir planlamadan, endüstriyel tasarım konularına kadar, tasarımcılar için birçok yeniliğe katkıda bulunmakta önemli bir yol haritası olmuştur.

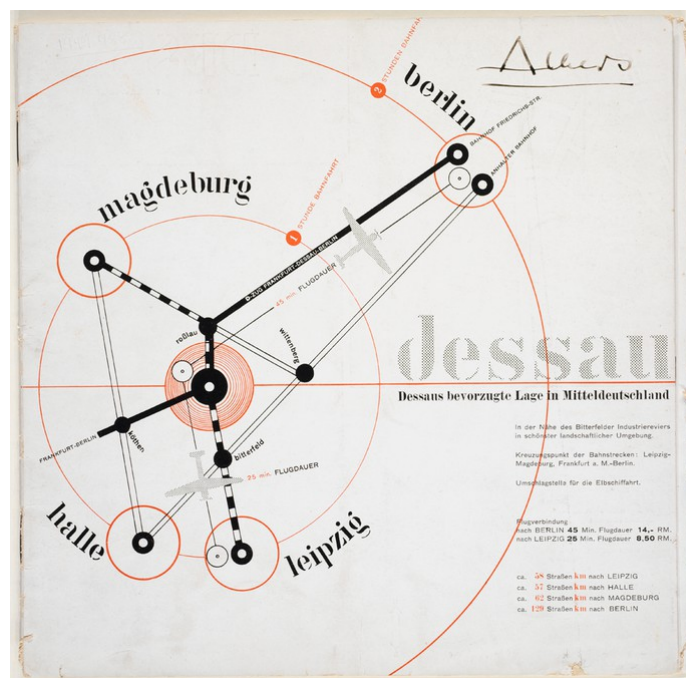
Temel tasarım dersinin fikri ilk olarak Bauhaus Sanat Okulu’nda ortaya çıkmıştır. Bu fikir günümüzde birçok mimarlık okulu tarafından benimsenmektedir. Öznelden ziyade nesnel bir yaklaşım benimseyen bu okul, öğrencilerine, öğretmenleri ile beraber bir başkasını taklit etmemeleri gerektiğini söylemektedir. Öğrencilerden kendi yollarını belirleyip, uygun yöntemler geliştirmeleri beklenmektedir.

Tasarımda sadelik ve işlevsellik, bu akımın yararlandığı en önemli iki kavram olarak bilinmektedir. Bu akım sayesinde tasarımlarda soyut detaylarla gösterişli hale getirme çabası son bulup, bunun yerine “fonksiyonellik” üzerinde çalışmalar yapılmış ve yeni yöntemler geliştirilmiştir. Bu gelişmeler modern mimarinin oluşumunda katkı sağlamıştır.



Kaynak: <https://www.bauhaus-dessau.de/ausgabe-1.html>

Resim 3.49. László Moholy-Nagy, Bauhaus Zeitschrift, 1926.



Kaynak: <https://www.harvardartmuseums.org/art/222489>

Resim 3.50. Joost Schmidt, Pamphlet for City of Dessau, 1930.

Okulun kurucusu olan Walter Gropius'a göre sanat toplumun ihtiyaçlarını gidermeli, güzel sanatlar ve uygulamalı zanaatlar arasında ayırım yapılmamalıdır. Bu düşünceyi bir ilke olarak benimseyen Bauhaus Okulu, sanatçıların ve zanaatkarların bir çatı altında buluşturarak tasarım problemine teorik yaklaşımın yanı sıra, pratik yöntemi de geliştirmek adına büyük adımlar atmıştır. Bu anlamda Bauhaus mimariye odaklanmayı, sanatı bir bütünlük içinde yeniden düzenlemeyi ve bu düzenleme yönünde, yeni bir sanatçı tipi geliştirmeyi hedeflemiştir (Whitford, 1992, s. 9). Endüstri çağında değişen stil, sanatçı üzerinde büyük bir rol oynamıştır. Bauhaus Sanat Akımı, bir ürünün tasarımı da görsel kaygı ve içerikten ziyade fonksiyonuna yönelik olan ihtiyaçlardan hareket edilmesini benimsemiştir. Bir şey amacına göre tasarlanırsa güzellik de kendiliğinden gelecektir.

Schlemmer sadece mizacından değil, Bauhaus bünyesindeki konumundan da ötürü Gropius'tan daha özgür bir düşünür olmak zorundaydı. İnsanın en büyük iki gücü olan “akıl ve bilim” hükmeder, mühendis de sınırsız olanaklara sahip olarak sakin biçimde uygular. Matematik, strüktür ve makineleşme elimizdeki öğelerdir, para ve iktidar da çelik, beton, cam ve elektrikten oluşan bu modern fenomenlerin diktatörüdür. Eğilip bükülmez maddenin hızı, maddenin maddeden arındırılması, inorganik maddenin örgütlenmesi, soyutlama mucizesini işte bütün bunlar ortaya çıkartır. Doğa yasalarına dayanan bütün bunlar, doğanın fethi yolunda zihnın elde ettiği birer başarıdır; sermayenin gücüne dayandığında da, insanın insana karşı çalışmasıdır. Ticaret ruhunun hızı ve olağanüstü gerginliği hızlı ve yararlı olmayı her tür etkinliliğin ölçüsü sayar, hesaplama da aşkın dünyayı eline avucuna alır: Sanat bir logaritma olup çıkar. Çok uzun zamandır isimden yoksun kalan sanat, küpün anıtında ve renkli karede, ölümden sonra yaşamayı sürdürür. Düşünmenin keskin sürecidir din ve Tanrı öldü. Kendi bilince ve kusursuz varlık olan insan, dakiklik konusunda kuklardan bile geri kalır, “ruh” formülü de bulununcaya kadar kimyagerin imbikten geçirip durmasından çıkacak sonucu bekler” (Forgács, 1995, s. 148).

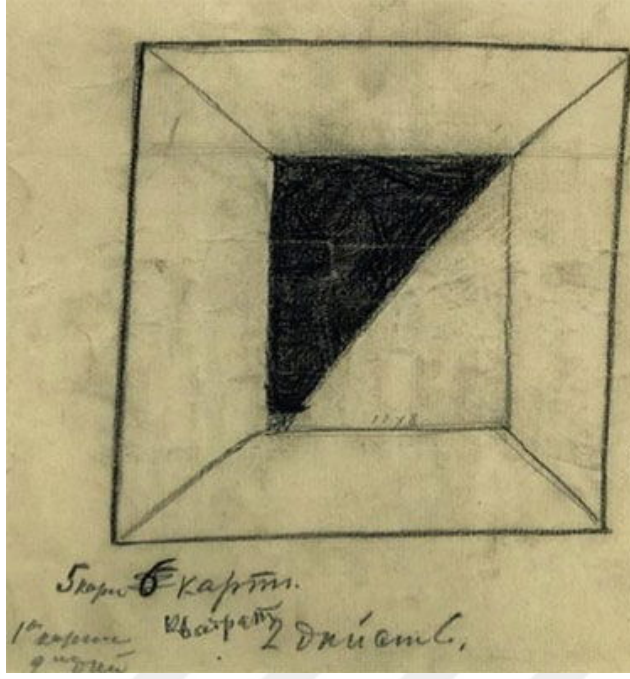
3.3.6. Süprematizm

Süprematizm, soyut geometriciliği kanıksayan bir resim anlayışıdır. Kazimir Malevich kendi geometrik soyutlaması için bu terimi kullanmıştır. 1913'te sanatı objeye bağlı görüşten kurtarmaya çalışmıştır.

Rus avangart sanat akımı olan süprematizm, konstrüktivizmden sonraki Rusya kökenli 20. yüzyıl sanatını derinden etkileyecek olan en önemli ikinci sanat akımıdır. Süprematizm terimini ilk kez Kazimir Maleviç, 1915 yılında yazdığı Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme: Resimde Yeni Gerçeklik adlı metninde kullanmıştır. Terim, Maleviç'in forma odaklanmış, yeni sanat anlayışının geleneksel sanata karşı üstünlüğünü ve yüceliğini ifade etmekteydi (Erden, 2016, s. 209).

Süprematizm, doğa ile bütün bağlantısını sonlandırmış, herhangi bir nesneden bağımsız, geometrik formlardan yararlanarak saf sanata ulaşmayı hedeflemektedir. Süprematistler, açı, çember, dikdörtgen ve haç biçimlerinden yararlanmışlardır.

Kazimir Malevich kendi yazdığı kitapta: “Süprematizmden anladığım yaratıcı sanattaki saf hissiyatın üstünlüğüdür. Süprematiste göre, nesnel dünyanın görsel olguları, kendi başlarına anlamsızdır; önemli olan hislerdir, bu sıfatla, ortaya çıktığı çevreden oldukça başkadır” diye tanımlamıştır (Malevich, 2013, s. 77).

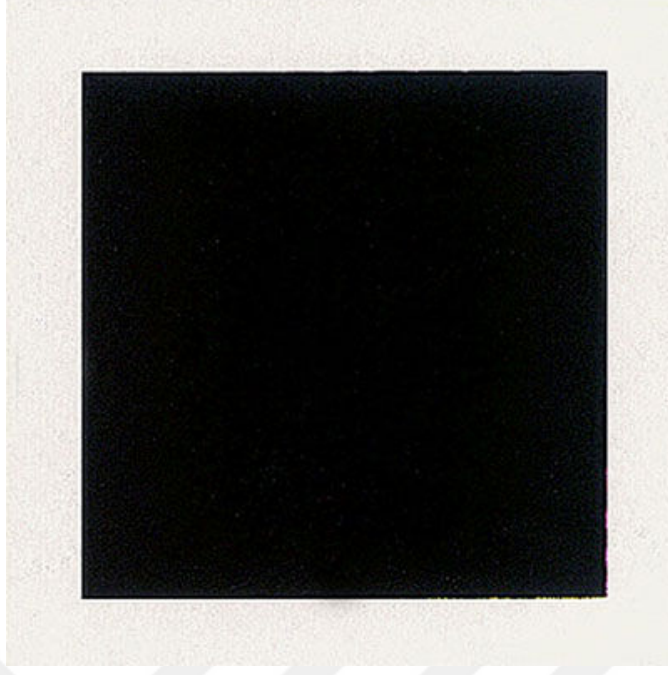


Kaynak: <https://www.theartstory.org/movement/suprematism/>

Resim 3.51. Kazimir Malevich, Study for Decor of Victory Over the Sun 1913.

Süprematizmin geometrik bir motif kullanımında gelişimini öngörebilir, ancak belirli bir Suprematist parçayı önceden yapılandırmaz. Renk veya gölgeleme kullanılmadan, kare, çatışan düzlüğü ile Kübist bir alan hissinin ötesine geçer. Bu kompozisyondaki yokluktan (yaratılış) varlığını gösterebilen siyah ve beyaz, Malevich'in yeni hareketinin doğumunda tekrar ima ediyor. Opera, Malevich'in fikirlerinin başlangıcı için özellikle uygun bir yerdi, çünkü ilham veren Fütürist hareket Süprematizmi şekillendirmede de önemliydi. Fütürizmin Rus kültürünün tamamen yenilenmesini hedeflemesi gibi, Süprematizm de ondan önceki tüm sanat akımlarının yerine geçtiğini iddia etti. Malevich'in opera için tasarımları tiyatro konvansiyonu ile büyük bir kırıldı, çünkü ne dekoratif ne de manzara ya da oda gibi bir sahneyi göstermediler.

Materyal dünyasındaki bütün nesnelerin fiziksel varlığına ilişkin referansları yok sayan Malevich, izleyicisine 'bir dünya inşa etme sisteminin tümünü' içerdiğini hissettiren yeni bir resimsel dil oluşturmuştur. İlk defa St. Petersburg'da 1915 yılında açılan "0.10: Son Fütürist Sergi'de izleyici karşısına çıkan çalışmalar büyük ilgi görmüş ve dönemin birçok sanatçısını etki altında bırakmıştır.(Farthing Ü. , 2017, s. 402).



Kaynak: <https://www.theartstory.org/movement/suprematism/>

Resim 3.52. Kazimir Malevich, Black Square, 1915.

Malevich 1915 ve 1930'ların başlarında dört versiyonunu boyayacaktı ve son versiyonun cenaze töreni sırasında tabutunun arkasında taşındığı söyleniyor. Güneş Üzerindeki Zafer (1913) için çizdiği bir tasarımdan ayrılan bu ilk versiyon, normal bir boşluk veya perspektif hissini daha da gizleyen ince beyaz bir kenarlığa karşı tamamen siyah bir kareyi tasvir ediyor. 1915'teki 0.10 sergisinde, Malevich statüsünü bir odanın köşesine asarak, Rus dini simgelerin yerleştirilmesi geleneğini taklit ederek vurguladı. Malevich'in tasvir etmek istediği şey, *açlık, üzüntü veya mutluluk gibi belirli bir deneyime bağlı bir duyum değil, duyumun saf özüdür.*



Kaynak: <https://www.theartstory.org/movement/suprematism/>

Resim 3.53. Kazimir Malevich, Suprematist Painting, Eight Red Rectangles 1915.

Süprematizmin üç seviyesi Malevich tarafından siyah, renkli ve beyaz olarak tanımlandı. Sekiz Kırmızı Dikdörtgen, birincil renklerin kullanılmaya başlandığı ikinci, daha dinamik aşamaya bir örnektir. Kompozisyon biraz belirsizdir, çünkü bir yandan dikdörtgenler uzayda yüzen gibi okunabilir, sanki duvara asılmış gibi okunabilir, aynı zamanda yukarıdan görülen nesneler olarak da okunabilir. Malevich onları ikinci şekilde okumuş gibi görünüyor, çünkü bir zamanlar hava fotoğrafçılığı ile büyüldü. Aslında daha sonra Suprematist hareketinin bu daha dinamik aşamasını 'hava Süprematizmi' olarak eleştirdi, çünkü kompozisyonları göklerden çekilen dünyanın resimlerini yankılama eğilimindeydi ve bu anlamda tamamen soyut, objektif olmayan bir sanat tutkusundan ayrıldı. Sekiz Kırmızı Dikdörtgendeki yan yana şekillerin eşit olmayan aralıkları ve hafif eğimi ve incelikle farklı kırmızı tonları, kompozisyonu enerji ile aşılar ve Malevich'in "*sonsuz boşluk*" konseptini denemesine izin verir.

Konstrüktivistler gibi sanatın faydacılığını savunmalarına rağmen, onlardan ayrılan bireysel bir tavır benimsemişlerdi. Hür bir sanatçı tipi oluşturmayı hedeflerken, sanatçının bilim adamı ya da mühendis olması fikrine karşı çıkmışlardır.

4.BÖLÜM

TİPOGRAFYİLE ÇÖZÜMLENEN AFİŞLERDE MODERN VE POSTMODERN YAKLAŞIMLAR

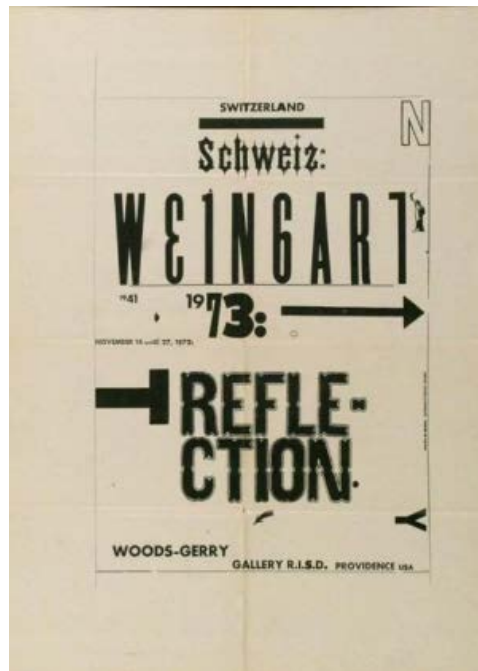
4.1. Dünya’da Modern ve Postmodern Afişler

Modernist geleneğin Uluslararası Tipografik stiline tersine Postmodern Tasarım stiline, modernizm kavramını ve prensibini Reddeden İsviçreli Tasarımcı Wolfgang Weingart öncülük etti.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

Resim 4.1. Schmuck.Sonderschau aufder mustermesse basel,1976 Museum für gestaltung zürich,poster collection.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

Resim 4.2. Weingart Reflection, 1973.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

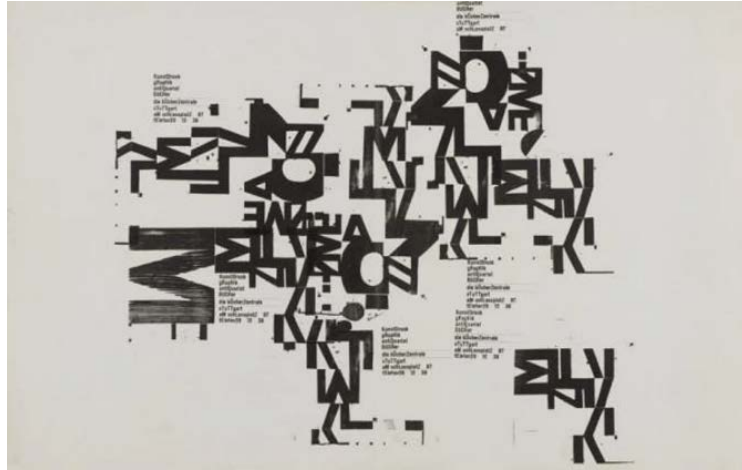
Resim 4.3. Weingart Es war einmal und ist nicht mehr (bisher), 1990.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

Resim 4.4. Weingart, Herbert bayer,1982.

Bir posterin tipografisi, kullanılan yazı tipi ve stilini ifade eder. Bir posterin en gözden kaçan ancak anahtar tanımlayıcı yönlerinden biri yazı tipi kullanımıdır. Bir yazı tipinin kıvrıkcık ve dalgalı veya katı ve katı olup olmadığı, mesajınızı göze çarpan bir şekilde fark edilmeyecek şekilde iletmeye yardımcı olabilir.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

Resim 4.5. Weingart, Kunstdruck, Graphik, Antiquariat, Bücher, 1962.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

Resim 4.6. Weingart, Kunstkreis, 1978/79.

Weingart'ın posterlerinin çoğunun düzensiz bir sınırı vardır. bireysel görüntüler, tip ve dokular *harmonistik* kompozisyona yerleştirilir. noktalı resim nokta ekranlı kolaj resimleri fotomekanik süreci gösterir. Weingart, baskı sonucunu, tipo baskıya kadar baskı yapana kadar kolaj tasarımının ilk aşamasında şeffaf filmler katmanlayarak ölçtü.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

Resim 4.7. Weingart, Kunstkreit,1978/79.

Mesajınızı iletmek için birden fazla yaratıcı yazı tipi seçmek cazip gelse de, mesajınızı nasıl ilettiğini de dikkate almak önemlidir. Hepimizin mükemmel bir etkisi olan şey ilham verici kelimeler ve anlamlı alıntılardır. Basit yazı tipleri düzenli olarak en iyi seçiminizdir. İlgili metin boyutlarının doğru uygulanması durumunda, bakış temiz, basit ve etkili olacaktır.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

Resim 4.8. Weingart, Kunstkreis, 1982/83.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

Resim 4.9. Weingart, Nine collages: The new graphics by weingart, 1974/1975.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

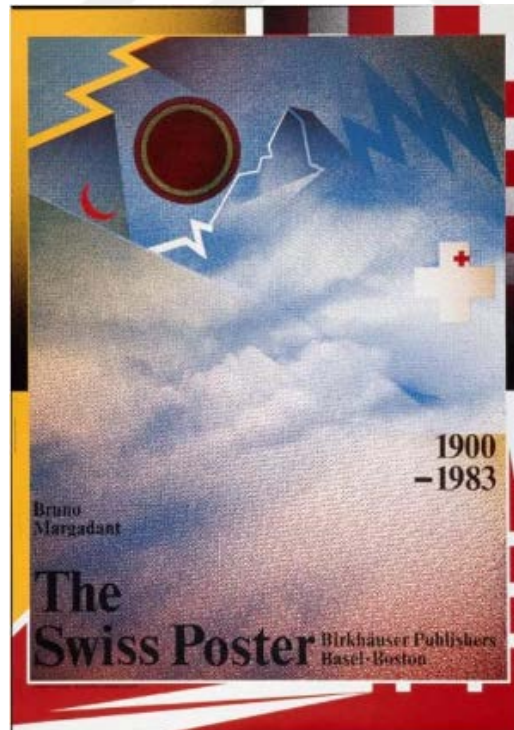
Resim 4.10. Weingart, Kunstgewerbemuseum zürich, 1981.

Weingart, eğlenceli ve etkileyici bir tasarım prensibini yerine getirdi. Weingart, film sistemindeki başarısıyla dizgi sürecini metalden fotoğraf sistemlerine aktardı. Yazı tipini ve harf boşluğunu serbestçe değiştirmesine izin verdi. Görüntülerin katmanlarını ve tür tekniklerini kullanarak fotoğraf parçalarını ve tipografik bilgileri örtüştürdü.



Kaynak <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

Resim 4.11. Weingart, The 20th Century Poster, 1984.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

Resim 4.12. Weingart, The swiss poster 1900-1983, 1984.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

Resim 4.13. Weingart, Kunstkredit 1981/8,1982.

Sayfanızdaki ayrıntıları nasıl ayarlayacağınızı belirlerken, bir hiyerarşik şema oluşturmak için tekrarlama fikrini kullanın. Afiş tasarımı sırasında bu alışkanlığı uygulayın ve okuyucularınızın görsel bağlar alması ve göndermeye çalıştığınız mesajı okuması kesinlikle daha kolay olacaktır.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>

Resim 4.14. Weingart, Fabbrica treviso, 1998.

Afişleri, anıların parçalarıyla çevrili hayalleri de sundu. Çalışma şeklim ve makasımın hareketi içsel bir gerçekliği yansıtıyordu: *engelsiz, eğlenceli, karmaşık, çelişkili ve biraz düzensiz - kısa, hızlı.*



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/shutupandance>

Resim 4.15. David Matos, Btw at plastic people.

Posterler, bilgi ve reklam işlevlerini yerine getirmek için sadece çağdaş zevklere sahip bir akor vurmakla kalmamalı, yeni tatlar öngörmeli ve hatta gelecekteki trendleri yaratmaya ve şekillendirmeye yardımcı olmalıdır. David Matos'un çalışmalarında, dinamik ayrıntılara yer vermektedir.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/shutupandance>

Resim 4.16. David Matos, Btw at dance tunnel.



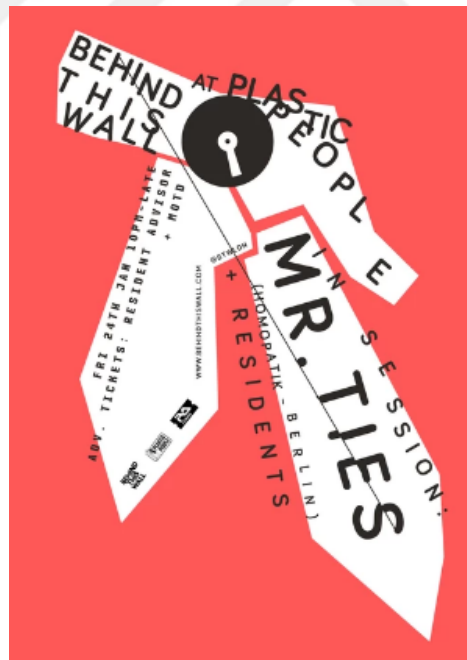
Kaynak: <https://www.typographicposters.com/shutupandance>

Resim 4 .17.David Matos,Btw at plastic people w sprinkles



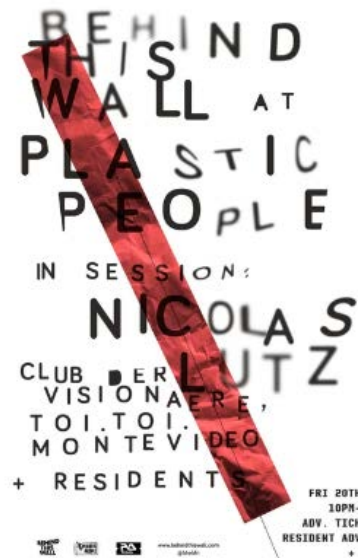
Kaynak: <https://www.typographicposters.com/shutupandance>

Resim 4.18. David Matos, Btw at plastic people w stingray.



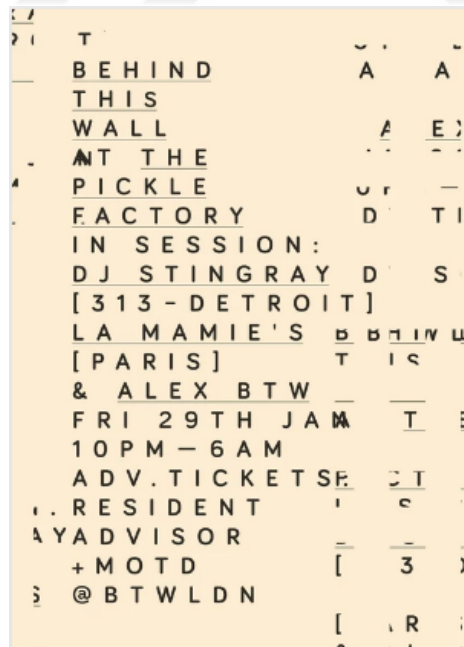
Kaynak <https://www.typographicposters.com/shutupandance>

Resim 4.19. David Matos, Btw at plastic people w mr.ties.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/shutupandance>

Resim 4.20. David Matos, Btw at plastic people w nicolas lutz.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/shutupandance>

Resim 4.21. David Matos, Btw at the pickle factory.



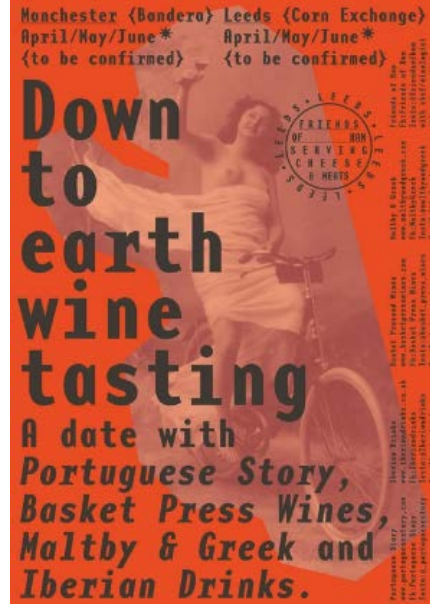
Kaynak: <https://www.typographicposters.com/shutupandance>

Resim 4.22. David Matos, Btw spring menu launch.



Kaynak <https://www.typographicposters.com/shutupandance>

Resim 4.23. David Matos, Btw spring menu launch.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/shutupandance>

Resim 4.24. David Matos, Down to earth wine tasting.

Tipografi, metni yazı tiplerine, nokta boyutuna, satır uzunluğuna ve aralığa göre düzenleme sanatıdır. Postmodernizm özünde, modern tasarımın pratik, sessiz ve çoğu zaman kişisiz yaklaşımından kurtulma girişimiydi. Cihan Tamti'nin çalışmalarında, farklı teknikleri bir araya getirmiştir.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/cihantamti>

Resim 4.25. Cihan Tamti, Alternative,2020.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/cihantamti>

Resim 4.26. Cihan Tamti, Alternative,2020.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/cihantamti>

Resim 4.27. Cihan Tamti, Alternative,2020.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/cihantamti>

Resim 4.28. Cihan Tamti, Schöne neue welt, 2019.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/cihantamti>

Resim 4.29. Cihan Tamti, Schöne neue welt, 2019.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/cihantamti>

Resim 4.30. Cihan Tamti, Printworkshop-a homage to klaus staeck, 2019.

4.2. Türkiye’de Modern ve Postmodern Afişler

Carilla Karahan'ın posterlerinde kullanılan yazı tiplerinin okunabilirliği ve estetiği söz konusu olduğunda, birlikte iyi çalışan ve doğru izlenimi veren bir tür seçerken özel dikkat gösterildiğine rastlanmaktadır.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/carilla-karahan>

Resim 4.31. Carilla Karahan, Market, 2019.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/carilla-karahan>

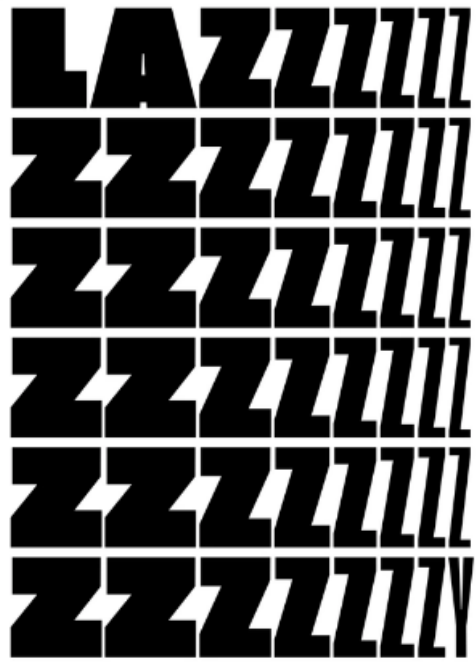
Resim 4.32. Carilla Karahan, Gold, 2018.

Bu zamanlarda tipografinin amacı, okuyucular için okunabilir ve görsel olarak çekici metinler oluşturmaktır. Şimdi, tipografi, kullanılacağı ayarın tonuna, ruh haline veya temasına bağlı olarak değişti. Tipografi ile bir düşüncüyü anlamak bağlamsal kavrayışın ötesine geçti. Şimdi, metnin görünümü bile, bu duyguyu yoğunlaştırmak için sanatçının düşüncelerine uygun bir duygu iletir.



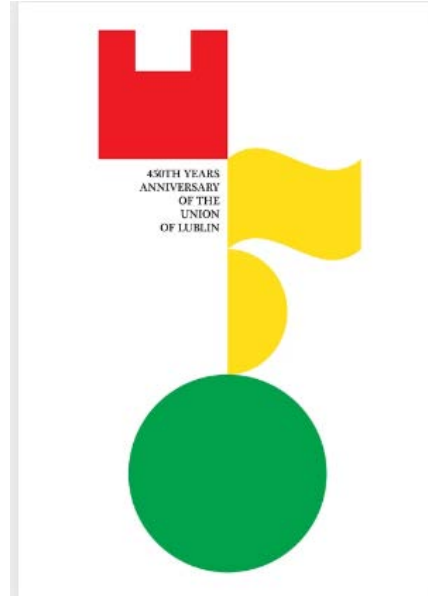
Kaynak: <https://www.typographicposters.com/carilla-karahan>

Resim 4.33. Carilla Karahan, Gold, 2018.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/carilla-karahan>

Resim 4.34. Carilla Karahan, Lazy, 2019.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/carilla-karahan>

Resim 4.35. Carilla Karahan, 450 yrs.anniversary of the lublin union.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/carilla-karahan>

Resim 4.36. Carilla Karahan, Woyzeck, 2019.



160
CHEK
HOV

Kaynak: <https://www.typographicposters.com/carilla-karahan>

Resim 4.37. Carilla Karahan, Chekov 160,2020.

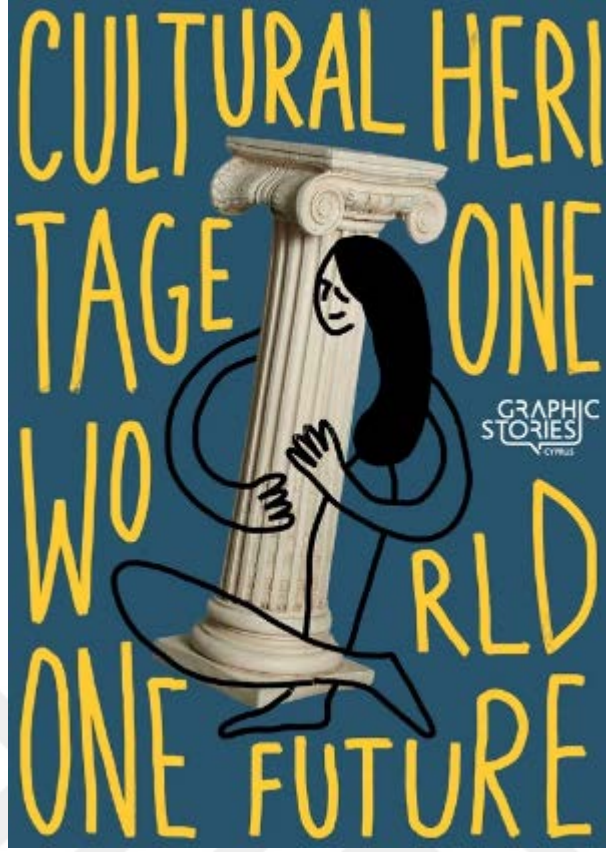


UNCLE
VANYA

Uncle Vanya
A play written by
Anton Chekhov

Kaynak: <https://www.typographicposters.com/carilla-karahan>

Resim 4.38. Carilla Karahan, Uncle varya,2020.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/carilla-karahan>

Resim 4.39. Carilla Karahan, Cultural hertiage,one world,one future,2020.

Poster boyunca dağılmış harflerle oluşturulan bir tasarıma sahiptir. Yine de posterin okunabilirliğini etkilemez. Tipografi ile etkileşim ve hikaye anlatımı için yeni fırsatlar aramaya ve grafik tasarımı ile güçlendirmek istediğiniz mesaj arasındaki bağlantı arayışında seçtiğiniz her yazı tipinin resmi niteliklerini göz önünde bulundurmaya, dizgenin temellerinin ötesine geçmeye zorlar.



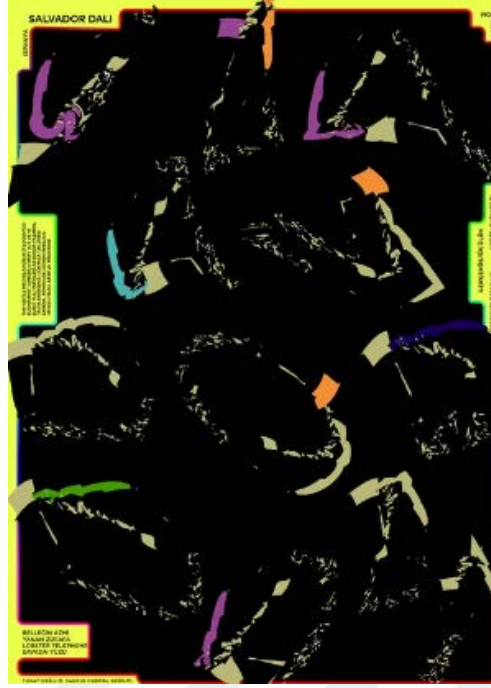
Kaynak: <https://www.typographicposters.com/ahmet-barin>

Resim 4.40. Ahmet Barın, Mutasavvıf, 2018.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/ahmet-barin>

Resim 4.41. Ahmet Barın, Solution-problem, 2018.



Kaynak: <https://www.typographicposters.com/ahmet-barin>

Resim 4.42. Ahmet Barın, Salvador Dali ,2018.



Kaynak: <https://aysenurguzelce.com/>

Resim 4.43. Ayşenur Güzelce, David Lynch, Chrysta Bell , Bird of Flames, 2018.

Hiyerarşinin ana rollerinden biri, fikirlerinizi düzenli tutmanıza yardımcı olmaktır.

David Lynch'in yönettiği "Bird Of Flames" müzik klibini seyredip daha sonra oluşturduğum tasarımlardan paylaştığım 2 örnek olmaktadır. Yazılı, konuşulan veya söylenenleri görsel olarak pekiştirmeye çalışıyorum. İşin duygusal düzeyde insanlarla bağlantı kurmasını istiyorum, burası en etkili ve kalıcı olduğunu hissediyorum.



Kaynak <https://aysenurguzelce.com/>

Resim 4.44. Ayşenur Güzelce, David Lynch, Chrysta Bell , Bird of Flames, 2018.

Kadın oyuncunun kullandığı çiçekten mikrofonu, posterimde geometrik bir form ile anlattım. Turuncu rengi kullanmamdaki sebep ise, Chrysta Bell'in turuncu saçlarını vurgulamaktı.

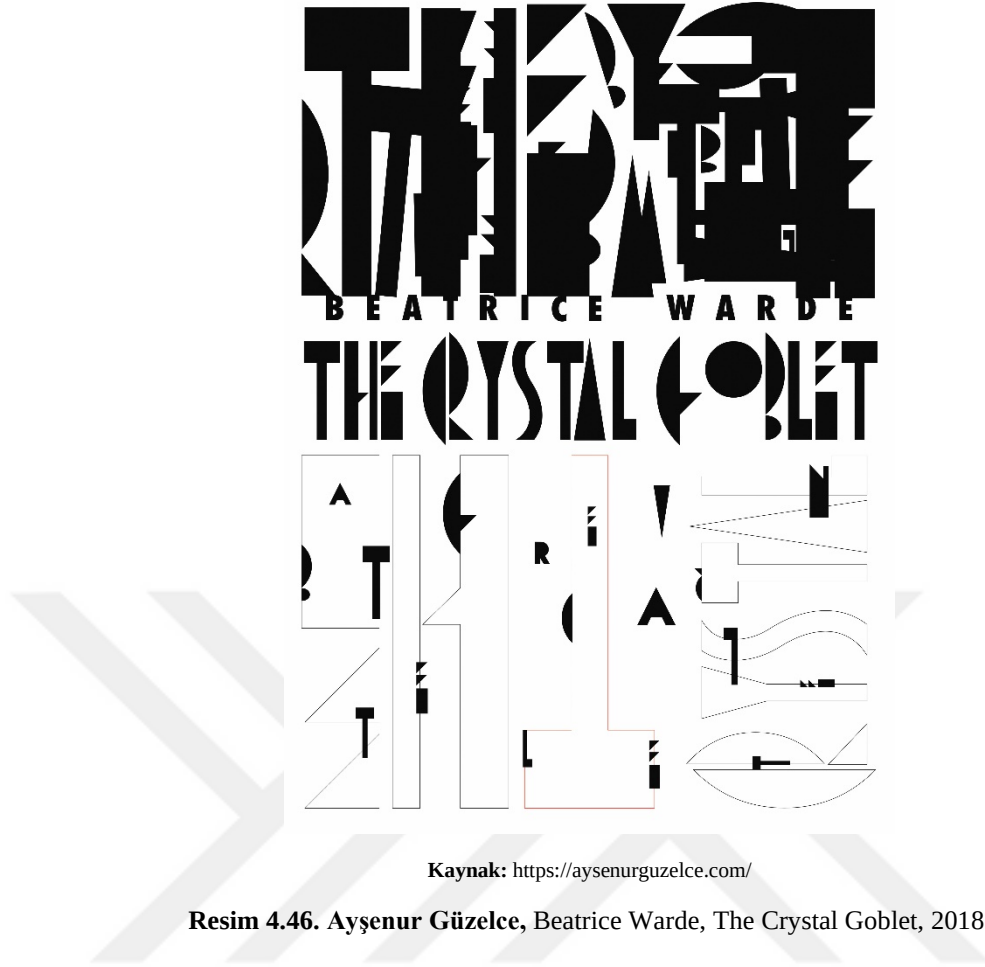


Kaynak: <https://www.theguardian.com/music/2018/mar/25/chrysta-bell-david-lynch-mentor-art-life-music-twin-peaks>

Resim 4.45. David Lynch, Chrysta Bell , Bird of Flames, 2012.

Kontrast metni ilginç kılar ve vurgulamak istediğiniz fikirleri iletmenize yardımcı olabilir. Değişen boyut, yazı tipi, ağırlık, renk ve stil, tasarımlarınıza büyük bir etki kazandırabilir ve fikirlerinizi organize edebilir. Kontrastın metninize ilginç, dikkat çekici ve daha anlamlı bir görünüm vermenize nasıl yardımcı olduğunu görebilirsiniz.

Tutarlılık, tüm tipografi için anahtar bir ilkedir. Tutarlı yazı tipleri özellikle önemlidir, çünkü çok fazla kullanmak kafa karıştırıcı ve dağınık bir görünüme neden olabilir, bu nedenle aynı bilgi için her zaman aynı yazı tipi stilini kullanın. Bir stil hiyerarşisine karar verin ve ona bağlı kalın. Birçok hiyerarşi seviyeniz olsa da, tasarım için genel bir temaya devam etmelisiniz.



Beatrice Warde'in 'Crystal Goblet' kuramını doluluk boşluk kavramlarını anlatmak üzere bu şekilde yorumladım. Aşağıdaki sözünü posterimde bu şekilde yorumlamak istedim.

Beatrice Warde' in yalın ve sağlam kuramına göre en iyi yazı karakteri sadece bir fikri iletme üzere var olurdu. Fark edilmesi gerekmiyordu, beğenilmesi hiç gerekmiyordu. Bir okur bir sayfanın üzerindeki bir yazı karakterinin ya da mizanpajın farkına ne kadar varıyorsa, tipografi de o kadar kötü demektir. Onun şarap benzetmesi hoş ve olgundu, belki artık çok bayatlamış gibi gelebilir: kadeh ne kadar temiz ve saydam olursa, içeriği o kadar takdir edilir; bol çizgili E'nin bir kale kapısına benzediği o eski gotik yazı, yani gösterişli ve içeriğini göstermeyen altın kadeh ona göre değildir (Garfield, 2017, s. 65-66).

5.BÖLÜM

SONUÇ

Bir görsel anlatım dili olarak, "Modernizm ve Postmodernizmin" tipografiyle çözümlenen afişlere etkisini inceleyen bu araştırma, afiş tasarımının tarihsel gelişimini, günümüzdeki tipografinin kaynağını ve sanat akımları süreciyle olan bağına net bir şekilde ortaya çıkarabilmeyi amaçlamıştır. Birinci bölümde çalışmanın tespiti, amacı, metodolojisi ve ünite planlamasından oluşmaktadır.

İkinci bölümdeyse, Modernizm ve Postmodernizm'de sanatın gelişimi, değişimi ve tarihçesi bulunmaktadır. Modernizm ve Postmodernizmin dil ve uslubunun, afiş tasarıma yansısı incelenmektedir. Geleneksel yapıdan bireysel tutumlara geçiş süreci, ve deneyselliğin önem kazanma süreci aktarılmıştır. I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle, savaşçı bir ülkede yıllarca yaşamış olan Alman tasarımcılar daha iyi bir toplum yaratmak istiyorlardı. Yeni teknolojilerden ve seri üretime sistematik yaklaşımdan ilham alan Modernist tipograflar, güzelliğin aksine formun netliğine inanıyorlardı. Modernizmin ilkelerine inanan Alman matbaacı Jan Tschichold, 1928'de Yeni Tipografi'yi yayınladı. Tipografide Modernizmin yükselişi, on yıllardır tipografları etkileyen yazılarına atfediliyor. Daha sonra, Naziler tarafından hapsedildikten ve daha sonra Basel'e kaçtıktan sonra Tschichold, Modernizm hakkındaki görüşlerinden vazgeçti. Daha klasik bir şekilde çalışmaya geri döndü. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönem, kurumsal tasarımı 1960'lara kadar etkileyen Uluslararası Tipografik Tarz'ın yükselişini gördü. Modernist tipografiye resmen benzer olsa da, Uluslararası Tipografik Stil, netlik ve gerçek için dogmatik arayıştan yoksundur. Çağdaş tipograflar klasik ve modernist tarzlar arasında özgürce hareket ederler. Ancak 1930'ların başında, "tek gerçek yaklaşım" olan ateşli bir tartışma başladı. Philip Meggs Tipografi Üzerine Metinler Üzerine Eleştirel Yazılar girişinde şunları yazdı: "Sanatsal mücadeleler nadiren güzellik ve hakikatin asil erdemlerini neyin oluşturduğuna dair anlaşmazlıklar ile sınırlı kalıyor... Çatışmanın altında ekonomik hayatta kalma endişeleri var: İş kim alacak? "

Postmodernist tipografi tipik olarak 1970'lerde tasarımdaki New Wave ve özellikle tasarım alanında çeşitli şekillerde yazım açısından yıkılmış modernist geleneklerle ilişkilidir. Bunun merkezinde, tipin anlamlı olabileceği ve bu amaç için ihmalden yana minimalizm taleplerinden vazgeçilebileceği düşüncesi vardı. Bu nedenle metin, düzgün veya düzensiz, düzenli veya kaotik birçok düzenlemede birçok yazı tipi kullanılarak ayarlanabilirdi. Bireysel harfler bir sanatçının dikkatine konu olabilir ve sans serif, eğrilik, pürüzlü kenarlar ve tutarsız boyutlandırma düzlüğüne ve düzenliliğine karşı isyanda, Postmodern grafik tasarımın önemli örneklerinde alevlenen bazı özelliklerdir. Belirli tasarım parçalarını analiz ederken modern ve postmodern tipografi arasındaki değişimlerle ilgili teoriler arasında çatışma teorileri (feminizm, Marksizm vb.) İle psikoloji ve psikanaliz modelleri ve postmodernizm felsefesinde daha geniş fikirler bulunur - bu düzen ve faydadan, isyan ve yasak ifadeye yapılan önemli bir kopuşun karşılaştırmayı karakterize ettiğini anlamak için anahtar olmaktadır. Bilgisayarların kullanımına geçiş, postmodernist tipografik hareketlerde de büyük rol oynadı, bunlar tasarım süreçlerine yardımcı oldu ve tipografinin kendini öne sürmesi için yeni medya ve pazarlar sağladı - video oyunları gibi, ürünlerdeki yazı dönemin estetik çekiciliği için gözle görülür ve cesur hale geldi. Diğer durumlarda, geleneksel olarak üretilen ve bilgisayar tarafından üretilen tip arasındaki üretken farklılıklar, her ikisinin de belirli bir grafik tasarım parçasına dahil edildiği etkileyici bir kontrast aracı sunmuştur.

Üçüncü bölümü, tipografinin tanımı ve tipografik dönüşümlerle birlikte, sanat akımları sürecinde afiş tasarımının gelişimi ve değişimi oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze evrilen, afiş tasarımındaki dil ve anlatımın iletişimle olan bağı, tipografiyle çözümlenen afiş tasarımı örnekleriyle gösterilmiştir.

Dördüncü bölümdeyse, Türkiye ve Dünya'dan Modern ve Postmodern tipografik afişlere ve kendi bireysel işlerime de yer verilerek sonlandırılmıştır.

KAYNAKÇA

A.g.k.

Altay, Ö. (2011). *Fütürizm Sanat Akımının Seramik Sanatı Üzerindeki Etkileri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Ambrose, G., & Harris, P. *Yaratıcı Tasarımın Temelleri* (2.Basım b.).

Antmen, A. (2013). *Sanatçılardan Yazılı Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*,. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Batur, E. (2015). *Modernizm Serüveni-Bir Temel Metinler Seçkisi*. Sel Yayınları.

Batur, E. *Modernizmin Serüveni*.

Bauman, Z. (2005). *Bireyselleymiş Toplum*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Becer, E. (2011). *İletişim ve Grafik Tasarım*.

Becer, E. (1999). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitapevi.

Becer, E. (tarih yok). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Becer, E. (2007). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*.

Becer, E. (2010). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi.

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

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

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

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

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

Berger, J. (2003). *Görme Biçimleri*.

Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri*.

BEYKAL, C. (1985). *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*.

Bil'ak, P. (2007). *What is Typography ?*

Bingöl, Y. (1985). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Blackwell, L. (1992). *Twentieth-Century Type*. London: Laurance King Publishing.

Büyükkol, S. (2011). POSTMODERN SÜRECE KLASİSİZMİN YANSIMALARI: KLASİSİZM DÖNEMİNE AİT RESİMLERİN POSTMODERN YORUMLARI. *İdil*, 185.

Carter, E. (2008). *Posters for the People-Art of the WPA*. Quirk Books, Philadelphia.

- Danchev, A. (2017). *Fütüristlerden Stuckistlere 100 Sanatçı Manifestosu*. (M. E. Uslu, Çev.)
- Dündar, B. (2005). Matbaanın Bulunuşundan Bu Yana Batıda ve 1970 Sonrası Türkiye’de Grafik Tasarımda Tipografik Dil. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi* . İstanbul.
- Erden, E. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Sanat Tarihi Morfolojisine Giriş*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Farthing, S. (2010). *Sanatın Tüm Öyküsü*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Farthing, Ü. (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*. İstanbul: HayalPerest Kitap.
- Forgács, É. (1995). *Bauhaus 1919-1933* (1.Baskı b.).
- ForgcAs, E.
- Garfield, S. (2017). *Tam Benim Tipim*.
- Göktürk, I. (2016). *Kültür Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Harris, P., & Ambrose, G. (2014). Grafik Tasarımda Tipografi. Literatür Yayıncılık.
- Harris, P., & Gavin, A. (2014). Grafik Tasarımda Tipografi.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2006). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Heller, S., & Vienne, V. (2016). *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*. (B. Bayrak, Çev.) Literatür Yayınları.
- Hoffmann, G. (2005). *From Modernism to Postmodernism. Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- İnce, Ö. (1975). *Dada Akımının 60 Yılı, Milliyet Sanat Dergisi*, . İstanbul.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Kiehl, D. (1987). American Art Posters of the 1890s. 57.
- Krausse, A.-C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitap Evi.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitap Evi.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*.
- Liotard, J. F. (1990). *Postmodern Durum*. Ankara: Ara Yayınlar.
- Liotard, J.-F. (1997). *Postmodern Durum*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Malevich, K. (2013). *Nesnesiz Dünya*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Malpas, S. (2005). *The Postmodern*. London: Routledge.
- Meggs, P., & Purvis, A. (2012). History of Graphic Design. Canada: John Wiley & Sons, Inc.
- Mengü Ertel İle Söyleşi. (1981). İstanbul: Yeni Dizi.

- Murphy, J. W. (1995). *Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri*. (H. ARSLAN, Çev.) İstanbul: Eti Yayınları.
- Newark, Q. (2007). What is Graphic Design.
- Özkan, N. (2001). *1950 Sonrası Türkiye'deki Tipografik Tasarımın Gelişimine*.
- Özpınar, C. (2009). Yazı Olarak Sanat Yapıtı, Sanat Dünyamız. (110) . Yapı Kredi Yayınları.
- ÖZTUNA, H. Bauhaus'ta Tipografi. *Arredamento* (2000/02).
- Postmodernizm'e Ne Oldu? (2005). *Arredamento* .
- Rona, Z. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi.
- S., B., & D., K. (1991). *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. Guildford Press, USA.
- Sarup, M. (1993). *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens: The University of Georgia Pres.
- Sarup, M. (2010). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanyeli, U. (1988). Sanat ve tasarımda geçmişe yönelme sorunu üzerine, Yazılar. (6).
- Turani, A. (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uçar, T. (2004). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım.
- Whitford, F. (1992). *"The Bauhaus: Masters and Students by Themselves"*. London: The Overlook Pres.
- Yavuz, E. (2007). *Yirminci Yüzyılda Sanatta ve Mimarlıkta Soyutlama İlişkisi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.



