T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANABİLİM DALI
GRAFİK BİLİM DALI

20. YÜZYILDA TASARLANMIŞ ÖNEMLİ FONTLARIN DÖNEMİN TASARIM ANLAYIŞLARIYLA ETKİLEŞİMİ VE DENEYSEL FONT ÇALIŞMALARI

Anıl SARIKAVAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Harun Hilmi POLAT

Konya – 2018

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANABİLİM DALI
GRAFİK BİLİM DALI

20. YÜZYILDA TASARLANMIŞ ÖNEMLİ FONTLARIN DÖNEMİN TASARIM ANLAYIŞLARIYLA ETKİLEŞİMİ VE DENEYSEL FONT ÇALIŞMALARI

Anıl SARIKAVAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Harun Hilmi POLAT

Konya – 2018



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

"20. Yüzyılda Tasarlanmış Önemli Fontların Dönemin Tasarım Anlayışlarıyla Etkileşimi ve Deneysel Font Çalışmaları" başlıklı bu tezin proje safhalarından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Anıl Sarıkavak

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Anıl Sarıkavak tarafından hazırlanan **"20. Yüzyılda Tasarlanmış Önemli Fontların Dönemin Tasarım Anlayışlarıyla Etkileşimi ve Deneysel Font Çalışmaları"** başlıklı bu çalışma, 25/12/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Harun Hilmi POLAT Üye (Danışman)

Doç. Dr. Birsen LİMON Üye

Doç. Dr. Mustafa KINIK Üye

TEŞEKKÜR

Hazırladığım tez çalışmamın oluşması sürecinde değerli bilgileriyle yönlendiren ve büyük katkıları olan, yazım dışında uygulama çalışmalarımın da nitelikli olması için verdiği tüm eleştiri ve yönlendirmeleri için danışmanın Sayın Doç. Dr. Harun Hilmi POLAT hocama; değerli görüş ve değerlendirmeleriyle tezimin olgunlaşmasında katkıda bulunan Sayın Doç. Dr. Birsen LİMON ve Sayın Doç. Dr. Mustafa KINIK hocalarıma; bilgi birikimi, uzmanlığı ve akademisyenliğinin dışında bir baba olarak benim bu alana yönelmemi teşvik eden Prof. Namık Kemal Sarıkavak'a, tez süresince bana maddi manevi her türlü desteği veren canım annem, görsel sanatlar öğretmeni İnci Sarıkavak'a teşekkür ederim.

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin Adı Soyadı : **Anıl Sarıkavak** Numarası : **154264001010**
Anabilim / Bilim Dalı : **Grafik**
Danışmanı : **Doç. Dr. Harun Hilmi Polat**

Tezin Adı : **20. Yüzyılda Tasarlanmış Önemli Fontların Dönemin Tasarım Anlayışlarıyla Etkileşimi ve Deneysel Font Çalışmaları**

ÖZET

20. Yüzyıl, iletişimin en temel unsuru olan abecelerin basım ve çoğaltımda kullanılmasını sağlayan ve yazı karakteri veya font olarak adlandırılan çeşitli nitelikteki araçların kullanılacak teknolojiye bağlı uygun bir biçimlemeye sahip olarak en fazla geliştirildiği çağ olmuştur. Bu, aynı zamanda modern sanat hareketlerinin hızlı yaşandığı, en çok sanat hareketinin ortaya çıktığı bir çağ olmuş, sanat hareketleri tasarımın gelişimini, bir süre sonra ise tasarım eğilimleri sanat akımlarını etkilemeye başlamıştır. 20. Yüzyıl boyunca ortaya çıkan sanatsal eğilimlerin ve elbette grafik tasarım tarzlarının dolaylı veya doğrudan yazı karakteri veya font tasarımına etkisi, katkısı ve yansıması olmuştur. Bu durum karşılıklı etkileşim de içermiştir.

Bu tez çalışması, bu içeriğin incelenebilmesi ve deneysel çalışmalar yapılabilmesi amacıyla beş bölümden oluşmaktadır. 1. Bölüm'de 20. Yüzyıla kadar olan yazı karakteri veya hurufat tasarımları ile tasarımcıları ele alınmakta; 2. Bölüm'de 20. Yüzyıldaki grafik tasarım anlayışları, tarzları veya uslüpları bağlamında önemli font tasarımları ve tasarımcıları ele alınmaktadır. 3. Bölüm'de belirlenen ve ele alınan fontların grafik tasarım tarzlarıyla etkileşimleri ayrıntılı bir biçimde değerlendirilmiş ve 4. Bölüm'de tez bağlamında deneysel font çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Tez çalışması Sonuç, Ekler ve Kaynakça ile tamamlanmıştır.

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin Adı Soyadı : **Anıl Sarıkavak** Numarası : **154264001010**
Anabilim / Bilim Dalı : **Grafik**
Danışmanı : **Doç. Dr. Harun Hilmi Polat**

Tezin Adı : ***Interaction with Modern Design Trends of Important Typefaces which Designed in the 20th Century and Experimental Font Works***

SUMMARY

The 20th century has been the era in which the most basic elements of communication, the use of prints and replicas, and the various qualities of tools, called typefaces or fonts, have been developed to the greatest extent possible, with an appropriate format depending on the technology to be used. At the same time, this was an era in which modern art movements were experiencing fast, the emergence of the most artistic movements, the art movements began to develop the design, and after a while, the design trends influenced the art movements. The artistic tendencies that have emerged during the 20th century and of course the influence of the graphic design styles on the indirect or direct typefaces or font design has been the contribution and reflection. This also included interaction.

This thesis work consists of five parts in order to examine the contents and to make experimental works. In the Chapter 1, typefaces or type designs and designers of the 20th century are studied; In Chapter 2, discusses the important font designs and designers of the 20th-century via graphic design insights, styles, or stylistics. Interactions with the graphic design styles of the fonts discussed in Chapter 3 will be evaluated and experimental font works will be performed in the context of the thesis in Chapter 4.

KISALTMALAR VE SİMGELER SAYFASI

Kısaltmalar:

ASF: Anıl Sarıkavak Fonts

ATF: *American Type Foundry* (Amerikan Hurufat Dökümhanesi)

ATypI: *Association Typographique Internationale* (Uluslararası Tipografi Derneği, Fransa)

D&AD: *Design & Art Direction* (Tasarım ve Sanat Yönetmenleri Derneği)

EF: Elsner+Flake (Dijital Font Dağıtımcısı)

FF: *FontFont* (Dijital Font Tasarım Kuruluşu)

FSI: *FontShop International* (Uluslararası Dijital Font Satış Kuruluşu)

GMK: Grafiker Tasarımcılar Meslek Kuruluşu Derneği (Türkiye)

ITC: *International Typeface Corporation* (Uluslararası Yazı Karakteri Birliği)

U&lc: *Upper & Lower Case Magazine* (Büyükharf ve Küçükharf Dergisi)

VGC: *Visual Graphic Corporation* (Görsel Grafik Birliği)

URW: Unternehmensberatung Rubow Weber (Rubow Weber Danışmanlığı)

Hurufat Dökümhaneleri ve Font Kütüphaneleri:

Adobe Original (Adobe)

American Type Foundry (ATF)

Amsterdam Type Foundry (Ansterdam TF)

Berthold Type Foundry (Berthold TF)

Bauer Type Foundry (Bauer TF)

Compugraphic Inc. (CI)

Deberny & Peignot Type Foundry (D&PTF)

Enschedé Type Foundry (Enschedé TF)

Haas Type Foundry (Haas TF)

Heidelberg, Druck Maschinen GmbH

Image Club Graphics (ICG)

International Business Machines (IBM)

International Typeface Corporation (ITC)

Intertype (Intertype)

Letraset International (Letraset Int.)

Linofilm (Linofilm)

Linotype Library (LL)

Linotype, Type Casting Machines Company (Linotype)

Ludlow Type Foundry (Ludlow TF)

Miehle-Goss-Dexter Graphic System (MGD-GS)

Monotype, Type Casting Machines Company (Monotype)

Nebiolo Type Foundry (Nebiolo TF)

Stempel Type Foundry (Stempel TF)

Visual Graphic Corporation (VGC)

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: 20. Yüzyıl boyunca yaygın kullanılmış bazı yazı karakteri veya fontların üretim yılını, tasarımcısını, fontun adını ve dökümhanesini gösteren tablo.

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: 'Futura' yazı karakteri.

Şekil 2: Yaygın olarak kullanılan çeşitli yazı karakterleri.

Şekil 3: 'New Times Roman' fontu.

Şekil 4: 'Frutiger Roman' fontu.

Şekil 5: Uruk tableti.

Şekil 6: Kare tablet.

Şekil 7: Çiviyazısı uygulama araçları.

Şekil 8: Hitit Uygarlığı çağına ait bir silindirik mühür.

Şekil 9: İkhanaton ve Nefertiti *scarab* mührü.

Şekil 10: İkhanaton ve Nefertiti *scarab* mührü.

Şekil 11: Faistos Diski.

Şekil 12: Kağıt imalatı, gravür.

Şekil 13: Dharani budist büyüleri rulosu.

Şekil 14: *Diamond Sutra,* en eski elyazma eserlerden biri.

Şekil 15: *Lazy Susan*, döndürülebilir bir hurufat kasası.

Şekil 16: *St. Christopher* ikonası için ağaç-gravür baskısı.

Şekil 17: *St. Christopher* ikonası için ağaç-gravür baskısı.

Şekil 18: Erken dönem oyun kartları.

Şekil 19: *Scriptorium,* bir yazı odası.

Şekil 20: Johannes Gensfleisch zum Gutenberg'i tasvir eden gravür.

Şekil 21: Gutenberg atölyesi veya işliği.

Şekil 22: Gutenberg'in bastığı 42-Satırlı İncil.

Şekil 23: *Textur Gothic* hurufat dizgi baskısı.

Şekil 24: Mainz Mezmurlar Kitabı.

Şekil 25: 42-Satırlı İncil'in Kardinal Mazarin nüshası.

Şekil 26: Şaseye bağlanmış bir metal harf dizgisi.

Şekil 27: Johann Fust ve Peter Schöeffer'in basımevi işareti.

Şekil 28: Albrecht Pfister tarafından basılan *Der Edelstein.*

Şekil 29: *De Civitate Dei'*den bir sayfa ayrıntısı.

Şekil 30: *De Claris Mulieribus'*dan bir sayfa ayrıntısı.

Şekil 31: *Historia Naturalis'*den bir sayfa ayrıntısı.

Şekil 32: *De Praeparatione Evangelica'*dan bir dizgi sayfası ayrıntısı.

Şekil 33: Nicolaus Jenson basımevi işareti.

Şekil 34: *De Bello Italico'*dan bir sayfa.

Şekil 35: *Breviarum Romanum*'den bir sayfa.

Şekil 36: *Canterbury Tales'*dan bir sayfa.

Şekil 37: William Caxton basımevi işareti.

Şekil 38: *The Nuremberg Chronicle*'den bir sayfa.

Şekil 39: Johann Froben'in basımevi işareti.

Şekil 40: *Elementa Geometriae'*den bir sayfa.

Şekil 41: *Kalendarius'*dan bir sayfa.

Şekil 42: *Livre d'Heures'*dan bir sayfa.

Şekil 43: Mahşerin Dört Atlısı *(Apocalypse).*

Şekil 44: Dürer monogramı.

Şekil 45: Roma büyükharflerinin yapısı.

Şekil 46: Roma Kapital'in analizi.

Şekil 47: Aldine Press markası.

Şekil 48: *De Aetna'*dan bir sayfa.

Şekil 49: Vidalı baskı tezgahı.

Şekil 50: *Hypnerotomachia Poliphili* kitabı.

Şekil 51: *Poliphilus'un Rüyası* kitabının bir sayfasından ayrıntı.

Şekil 52: Aldine biçemi.

Şekil 53: *Poliphilus'un Rüyası* kitabının bir sayfasından ayrıntı.

Şekil 54: Raphael'in elyazısı örneği.

Şekil 55: Arrighi'nin *"cancellaresca"* yazısı.

Şekil 56: Kalem ustası Vicentino.

Şekil 57: Yazı ustası Palatino.

Şekil 58: *Horae'*den bir sayfa.

Şekil 59: *Champs Fleury*'den bir sayfa.

Şekil 60: *De Natura Stirpium'*dan bir sayfa.

Şekil 61: ‘Garamond Italic’ fontu.
Şekil 62: *Epigrammata’*dan bir sayfa.
Şekil 63: *Dance of Death’*den bir sayfa.
Şekil 64: *De Historia Stirpium’*den bir sayfa.
Şekil 65: *De Humani Corporis Fabrica’*dan bir sayfa.
Şekil 66: *Biblia Sacra’*nın kapak tasarımı.
Şekil 67: *Emblemata’*dan bir sayfa.
Şekil 68: *Polyglot Bible’*dan bir sayfa.
Şekil 69: Plantin-Moretus Müzesi.
Şekil 70: *Avisa Relation Oder Zeitung.*
Şekil 71: *London Gazette.*
Şekil 72: *Public Occurrences Both Forreign and Domestic.*
Şekil 73: *Shakespeares’in Komedileri, Romanları ve Trajedileri.*
Şekil 74: *Romain du roi Louis XIV.*
Şekil 75: *Romain du roi.*
Şekil 76: *Medailles sur les Principaux Evenements du Regne de Louis le Grand.*
Şekil 77: *Transitional.*
Şekil 78: *Manuel Typographique.*
Şekil 79: Tipografi Elkitabı.
Şekil 80: *Fables Choisies Mises en Vers.*
Şekil 81: *Contes et Nouvelles en Vers.*
Şekil 82: Van Kulu Lügatı.
Şekil 83: Tarih-i Hind-i Garbi.
Şekil 84: Cihannüma.
Şekil 85: *Grammarie Turque.*
Şekil 86: *The History of the Rebellion and Civil War in England.*
Şekil 87: *Cato Major.*
Şekil 88: *Caslon Roman.*
Şekil 89: *Baskerville Roman-Italic.*
Şekil 90: *Virgil.*
Şekil 91: *Juvenal & Persius.*

Şekil 92: *Baskerville Roman.*

Şekil 93: *Opera.*

Şekil 94: *Odes.*

Şekil 95: *Manuale Tipografico.*

Şekil 96: *Bodoni Regular.*

Şekil 97: *Heidelberg.*

Şekil 98: *Stereotype.*

Şekil 99: Çembere bağlanmış hurufat dizgi.

Şekil 100: *Linotype.*

Şekil 101: 'Fat Face Modern' hurufatı.

Şekil 102: 'Outline' (dış çizgi) kare tırnaklı ve tırnaksız harfler.

Şekil 103: 'Square Serif' (kare tırnaklı) ve de 'Shadow' (gölgeli) hurufat.

Şekil 104: 1849'da basılan ilanda, St. Nicholas yazısı ahşap hurufatı.

Şekil 105: 72 puntodan 144'e ve daha büyük harfler.

Şekil 106: *Kelmscott Press colophon*.

Şekil 107: 'Golden' hurufatı.

Şekil 108: 'Troy' hurufatı.

Şekil 109: 'Chaucer' hurufatı.

Şekil 110: 'Copperplate Gothic' hurufatı.

Şekil 111: 'Franklin Gothic' hurufatı.

Şekil 112: 'Garamond' hurufatı.

Şekil 113: 'Caslon' hurufatı.

Şekil 114: 'Baskerville' hurufatı.

Şekil 115: Alphonse Mucha, *Combinaisons Ornemental.*

Şekil 116: 'Auriol Italic', 'Kalligraphia', 'Wotan', 'Arnold Boecklin' ve 'Aegean' yazı karakterleri.

Şekil 117: Bruno Paul, *Kunst im Handwerk,* ayrıntı.

Şekil 118: Franz von Reznicek, *Die Frau in der Karikatur,* ayrıntı.

Şekil 119: Henry Van de Velde, *Tropon,* ayrıntı.

Şekil 120: John Thorn Prikker, *Hollandische Kunstausstellung,* ayrıntı.

Şekil 121: Tasarımcısı bilinmiyor, *Jugend,* ayrıntı.

Şekil 122: Hans Christiansen, *Jugend,* ayrıntı.

Şekil 123: ‘Carmen’, ‘Fantasia-Grotesque’, ‘Sezession’, ‘Eckmann-Schrift’, ‘Siegfield’ ve ‘Herold Reklameschrift’ yazı karakterleri.

Şekil 124: Koloman Moser, *13. Vienna Secession,* ayrıntı.

Şekil 125: Alfred Roller, *16. Vienna Secession,* ayrıntı.

Şekil 126: Koloman Moser, *Frommes Calendar,* ayrıntı.

Şekil 127: J.H. McNair, M.- F. Macdonald. Güzel Sanatlar Enstitüsü afişi, ayrıntı.

Şekil 128: M. Dudovich, *Rassegna-Tecnica dell’Exposizione Internazionale de Milano,* ayrıntı.

Şekil 129: Giovanni Mataloni, *Incandescenza Lampada com Reticella a Petrolio*, ayrıntı.

Şekil 130: Josef Bruckmüller, *Die Flache I.*

Şekil 131: Moritz Jung, *Kinderspielwaren,* ayrıntı.

Şekil 132: Peter Behrens, *AEG Metallfadenlampe,* ayrıntı.

Şekil 133: ‘Kolonel Fraktur No.5’ hurufatı.

Şekil 134: ‘Akzidenz Grotesque’ hurufatı.

Şekil 135: ‘Akzidenz Grotesque Bold’ hurufatı.

Şekil 136: ‘Eckmann Schrift’, ‘Behrens Schrift’, ‘Behrens-Kursiv’, ‘Behrens Antiqua’, ‘Behrens-Medieval’ yazı karakterleri.

Şekil 137: Rudolf Koch, ‘Klingspor Gothisch’ hurufatı.

Şekil 138: F.H. Ehmcke, ‘Ehmcke Fraktur’ hurufatı.

Şekil 139: H. Hoffmann, ‘Block’ hurufatı.

Şekil 140: Ludwig Hohlwein, *Marco Polo Tee*, ayrıntı.

Şekil 141: Eric Spiekermann, ‘Berliner Grotesk’ fontu.

Şekil 142: Lucian Bernhard. *Adler* Daktiloları, ayrıntı.

Şekil 143: Lucian Bernhard, ‘Bernhard Antique *Bold Condensed’* hurufatı.

Şekil 144: El Lizzisky, *“KunstISMus 1914-1924”* kapak.

Şekil 145: El Lizzisky, *“KunstISMus 1914-1924”* içindekiler.

Şekil 146: Fernand Leger, *La Fin du Monde.*

Şekil 147 Ardengo Soffici, *Bifszf + 18 Simultaneité Chimismi Lirici.*

Şekil 148: Ilya Zdanevitch, *Party of the Bearded Heart.*

Şekil 149: Guillaume Apollinaire, *Calligrammes.*

Şekil 150: Théo van Doesburg, 'De Stijl' yazı karakteri.

Şekil 151: Théo van Doesburg, *The Golden Section: International Exhibition of Cubism and Neo Cubists.*

Şekil 152: El Lissitzky, *Veshch.*

Şekil 153: Herbert Bayer, 'Universal' yazı karakteri.

Şekil 154: Paul Renner, 'Futura' yazı karakteri.

Şekil 155: Edward Johnston, 'Railway Type' yazı karakteri.

Şekil 156: Eric Gill, 'Gill Sans' hurufatı.

Şekil 157: Eric Gill, 'Perpetua' hurufatı.

Şekil 158: Rudolf Koch, 'Kabel' yazı karakteri.

Şekil 159: Paul Renner, 'Futura' yazı karakteri.

Şekil 160: Paul Renner, 'Futura' yazı karakteri.

Şekil 161: Stanley Morrison, 'The Times New – Old Roman' hurufatları.

Şekil 162: Stanley Morrison, 'Times New Roman' hurufatı.

Şekil 163: Jan Tschichold, *Die Neue Typographie.*

Şekil 164: Laszlo Moholy-Nagy, *Bauhaus.*

Şekil 165: Henryk Berlewi, *Mechano-Faktura.*

Şekil 166: Jan Tschichold, *Die Hose.*

Şekil 167: Ladislav Sutnar, *Getting Married.*

Şekil 168: Piet Zwart, *NKF Cableworks.*

Şekil 169: Henryk berlewi, *Plutos Chocolates.*

Şekil 170: Tasarımcısı bilinmiyor. *Commercial Art Advertising Layout.*

Şekil 171: A.M. Cassandre, 'Bifur' fontu.

Şekil 172: A.M. Cassandre, 'Acier Noir' fontu.

Şekil 173: Charles Loupot. *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes,* ayrıntı.

Şekil 174: A. M. Cassandre. *Grand Sport,* ayrıntı.

Şekil 175: Jean Carlu. *Dentifrices Gelle Freres,* ayrıntı.

Şekil 176: Jean Carlu. *Disques Odeon,* ayrıntı.

Şekil 177: Reno. *Serodent, La Sante des Dents,* ayrıntı.

Şekil 178: Otto Baumberger. *MotorComptoir Zürich,* ayrıntı.

Şekil 179: Tasarımcısı bilinmiyor. *Cigarettes Sato,* ayrıntı.

Şekil 180: P.A.H. Hofman. *Industries Fair*, ayrıntı.

Şekil 181: A.M. Cassandre, 'Peignot' font ailesi.

Şekil 182: N. N. Culin, *The New York World's Fair,* ayrıntı.

Şekil 183: Ludwig Holwein, *Deutsche Lufthansa*, ayrıntı.

Şekil 184: Ludwig Holwein*, Sammelt Euch im NS Reichskreigerbund,* ayrıntı.

Şekil 185: V. B. Koretski, *Peace, Friendship, Solidarity, No to Fascism,* ayrıntı.

Şekil 186: Klimaschin. *USSR Agricultural Exhibition 1939,* ayrıntı.

Şekil 187: Lester Beall, *Rural Electrification Administration.*

Şekil 188: Joseph Binder, *New York World's Fair.*

Şekil 189: Will Burtin, *Architectural Forum*

Şekil 190: Joseph Binder, *Air Corps US Army.*

Şekil 191: Jean Carlu, *Office of Emergency Management.*

Şekil 192: Herbert Matter, *Knoll.*

Şekil 193: Herbert Matter, *Knoll.*

Şekil 194: Ladislav Sutnar, *Catalog Design Progress.*

Şekil 195: Herbert Bayer, *World Geo-Graphic Atlas.*

Şekil 196: Joseph Binder, *US Navy*

Şekil 197: Josepf Müller-Brockmann, *der Film.*

Şekil 198: Carlo L. Vivarelli, *New Graphic Design.*

Şekil 199: Hans Neuburg, *New Graphic Design 7.*

Şekil 200: Max Huber, otomobil yarışları.

Şekil 201: Anton Stankowski, *S. E. Lorenz AG.*

Şekil 202: Emil Ruder, *Typography: A Manual of Design.*

Şekil 203: Armin Hofmann, *Basel Civic Theater.*

Şekil 204: Adrian Frutiger, 'Univers' yazı karakteri.

Şekil 205: Edouard Hoffman ve Max Miedinger, 'Helvetica' yazı karakteri.

Şekil 206: Hermann Zapf, *Feder und Stichel.*

Şekil 207: Hermann Zapf, *Feder und Stichel.*

Şekil 208: Hermann Zapf, *Feder und Stichel.*

Şekil 209: Hermann Zapf, *Feder und Stichel.*

Şekil 210: Hermann Zapf, ‘Palatino’ yazı karakteri.

Şekil 211: Hermann Zapf, ‘Melior’ yazı karakteri.

Şekil 212: Hermann Zapf, ‘Optima’ yazı karakteri.

Şekil 213: Paul Rand, *Thoughts on Design.*

Şekil 214: Alvin Lustig, *A Season in Hell.*

Şekil 215: Bradbury Thompson, *Westwaco Inspiration 151.*

Şekil 216: Bradbury Thompson, *Westwaco Inspiration 210.*

Şekil 217: Saul Bass, *The Man with the Golden Arm.*

Şekil 218: Ivan Chermayeff, *Beethoven’s Eroica.*

Şekil 219: Otto Storch ve Allan Arbus, *McCall’s.*

Şekil 220: Otto Storch ve Paul Dome, *McCall’s.*

Şekil 221: Henry Wolf, *Esquire*

Şekil 222: Henry Wolf, *Baazar.*

Şekil 223: Gene Federico, *Woman’s Day.*

Şekil 224: Herb Lubalin, Savaşa Karşı.

Şekil 225: Herb Lubalin, Picasso’nun Erotik Gravürleri.

Şekil 226: Herb Lubalin ve Tony DiSpigna, ‘Serif Gothic’ yazı karakteri.

Şekil 227: Herb Lubalin, *Upper & Lower Case (U&lc).*

Şekil 228: George Lois ve Carl Fischer, *Esquire.*

Şekil 229: George Lois ve Carl Fischer, *Esquire.*

Şekil 230: *Boing,* insan vücudunun tel kafes bilgisayar benzeşimi.

Şekil 231: *Compugraphic 7200.*

Şekil 232: *IBM Selectric Typewriter.*

Şekil 233: *Letraset, instant lettering type.*

Şekil 234: William Golden, *CBS Television.*

Şekil 235: Paul Rand, *IBM.*

Şekil 236: Herbert Matter, *New York-New Haven.*

Şekil 237: Paul Rand, *Westinghouse.*

Şekil 238: *Chermayeff & Geismar Associates* tarafından üretilen ticari markalar.

Şekil 239: *Saul Bass & Associates* tarafından üretilen ticari markalar.

Şekil 240: Otl Aicher, *Lufthansa.*
Şekil 241: R. Cook ve D. Shanosky, *U.S. Department of Transportation.*
Şekil 242: Otl Aicher, Münih Olimpiyat Oyunları piktogramları.
Şekil 243: Otl Aicher, Münih Olimpiyat Oyunları piktogramları.
Şekil 244: Otl Aicher ve ekibi, Münih Olimpiyat Oyunları.
Şekil 245: Otl Aicher ve ekibi, Münih Olimpiyat Oyunları.
Şekil 246: D. Valencia ve D. Sussman, Los Angeles Olimpiyat Oyunları.
Şekil 247: Milton Glaser, Bob Dylan afişi.
Şekil 248: Milton Glaser, Dada ve Sürrealizm sergi afişi.
Şekil 249: Seymour Chwast, Hanoi'nin bombalanmasını protesto afişi.
Şekil 250: Seymour Chwast, Üç Kuruşluk Opera.
Şekil 251: Barry Zaid, Avustralya *Vogue.*
Şekil 252: Paul Davis, *For Colored Girls.*
Şekil 253: Seymour Chwast, gösterim yazı karakteri tasarımları.
Şekil 254: Taduesz Trepkowski, *No.*
Şekil 255: Henryk Tomaszewski, *Marie & Napoleon.*
Şekil 256: Roman Cieslewicz, sirk afişi.
Şekil 257: Franciszek Starowiejski, *Warsaw Drama Theater.*
Şekil 258: Jan Lenica, *Warsaw Poster Biennale.*
Şekil 259: Waldemar Swierzy, *Jimi Hendrix.*
Şekil 260: Roman Cieslewicz, *Amnesty International.*
Şekil 261: Roman Cieslewicz, *Krackow Temporary Theater.*
Şekil 262: Marian Nowinski, politik afiş.
Şekil 263: Tasarımcısı bilinmiyor, *COR.*
Şekil 264: Elena Serrano, *Day of the Heroic Guerrilla.*
Şekil 265: Raul Martinez, Küba halkını onurlandırmak için afiş.
Şekil 266: Wes Wilson, *The Association.*
Şekil 267: Viktor Moscoso, *Big Brother & the Holding Company.*
Şekil 268: Peter Max, *Love.*
Şekil 269: Tasarımcısı bilinmiyor. *Psychedelitypes! Photolettering* Şirketi'nden abeceler.

Şekil 270: Gunther Keiser, *Alabama Blues.*

Şekil 271: Gunther Keiser, *Berlin Cazz Days.*

Şekil 272: Gunther Keiser, *Frankfurt Jazz Festival.*

Şekil 273: Rambow ve Sand, *S. Fischer-Verlag.*

Şekil 274: Rambow ve Lienemeyer, *Antigone.*

Şekil 275: Rambow ve Sand, *S. Fischer-Verlag.*

Şekil 276: R. Massin ve H. Cohen, *La Cantatrice Chauve*'sinden kapak.

Şekil 277: R. Massin ve H. Cohen, *La Cantatrice Chauve*'sinden sayfa.

Şekil 278: R. Massin ve H. Cohen, *La Cantatrice Chauve*'sinden sayfa.

Şekil 279: R. Massin, *Délire é Deux'*den sayfalar.

Şekil 280: Grapus, *No Neutrons Mr. Reagan.*

Şekil 281: Grapus, *Gevrey-Chambertin.*

Şekil 282: Grapus, *EXPO.*

Şekil 283: Yusaku Kamekura, süreli yayın kapağı.

Şekil 284: Ryuichi Yamashiro, bir ağaç dikme kampanyası için afiş.

Şekil 285: M. Tadashi ve D. Mitsuo, *Brain.*

Şekil 286: Yusaku Kamekura, *Osaka World Exposition.*

Şekil 287: Yusaku Kamekura, bir stereo üreticisi için afiş.

Şekil 288: Kazumasa Nagai, *Toshiba Corporation.*

Şekil 289: Takenobu Igarashi, *Expo '85* için afiş.

Şekil 290: Takenobu Igarashi, *Kanagawa Art Festival.*

Şekil 291: Takenobu Igarashi, *Parco Part 3.*

Şekil 292: Takenobu Igarashi, *Parco Part 3.*

Şekil 293: Shigeo Fukuda, *Victory 1945.*

Şekil 294: Koichi Sato, *Eclipse Music '84.*

Şekil 295: Koichi Sato, *Yuny Supermarket.*

Şekil 296: Rosmarie Tissi, *E. Lutz & Company.*

Şekil 297: Siegfried Odermatt, *Union.*

Şekil 298: Rosmarie Tissi, *Englersatz AG.*

Şekil 299: Rosmarie Tissi, basımcı *Anton Schöb* için posta klasörü.

Şekil 300: Steff Geissbuhler, *Geigy.*

Şekil 301: Steff Geissbuhler, *Blazer*.

Şekil 302: Wolfgang Weingart, sergi afişi.

Şekil 303: Wolfgang Weingart, sergi afişi.

Şekil 304: Dan Friedman, *Typografische Monatsblatter*.

Şekil 305: Aprel Greiman, *China Club.*

Şekil 306: Aprel Greiman, *California Institute of the Arts.*

Şekil 307: Willi Kunz, *12 Typo.*

Şekil 308: Willi Kunz, *12 Typo.*

Şekil 309: Willi Kunz, *Columbia University School of Architecture.*

Şekil 310: Christoph Radl ve Valentina Grego, *Memphis* logo tasarımları.

Şekil 311: Ettore Sottsass, *Casablanca.*

Şekil 312: William Longhauser, *Michael Graves.*

Şekil 313: Michael Vanderbyl, *Simpson Paper Company.*

Şekil 314: Michael Vanderbyl, *Postmodern Architecture.*

Şekil 315: Michael Manwaring, *Hanna Wine.*

Şekil 316: Michale Cronin ve Shannon Terry, *Beethoven Festival.*

Şekil 317: Paula Scher, *CBS Records.*

Şekil 318: Paula Scher, *Great Beginnings.*

Şekil 319: Louise Fili, *When Things of the Spirit Come First.*

Şekil 320: Paula Scher, *Swatch.*

Şekil 321: Louise Fili, *The Lover*

Şekil 322: Carin Goldberg, *The Sonnets of Orpheus.*

Şekil 323: Carin Goldberg, *When Water Comes Together.*

Şekil 324: Lorraine Louie, *The Quarterly.*

Şekil 325: Charles S. Anderson, *Classico Pasta Sauce.*

Şekil 326: Joe Duffy w. CSA, *Chaps/Ralph Lauren.*

Şekil 327: Charles S. Anderson, saatler ve ambalajları.

Şekil 328: Charles S. Anderson Design Co., *CSA Archive Catalog of Stock Art.*

Şekil 329: Neville Brody, *Parliment.*

Şekil 330: Neville Brody, *The Face,* No: 42, 52, 55, içerik logoları.

Şekil 331: Neville Brody, *The Face,* No: 59.

Şekil 332: ‘Franklin Gothic’ hurufatı.

Şekil 333: ‘Venus *Extra Bold Extended*’ hurufatı.

Şekil 334: ‘Block’ hurufatı.

Şekil 335: ‘Commercial Script’ hurufatı.

Şekil 336: ‘Hobo’ hurufatı.

Şekil 337: ‘Centaur’ hurufatı.

Şekil 338: ‘Futura *Light*’ hurufatı.

Şekil 339: ‘Arrighi *Italic*’ hurufatı.

Şekil 340: ‘Open Roman Capitals’ hurufatı.

Şekil 341: ‘Vogue’ hurufatı.

Şekil 342: ‘Times New Roman’ hurufatı.

Şekil 343: ‘Pericles’ hurufatı.

Şekil 344: ‘Cancelleresca *Bastarda*’ hurufatı.

Şekil 345: ‘Phoenix’ hurufatı.

Şekil 346: ‘Gillies Gothic’ hurufatı.

Şekil 347: ‘Coronet’ hurufatı.

Şekil 348: ‘Empire’ hurufatı.

Şekil 349: ‘Libra’ hurufatı.

Şekil 350: ‘Radiant *Bold*’ hurufatı.

Şekil 351: ‘Radiant’ hurufatı.

Şekil 352: ‘Simplex’ hurufatı.

Şekil 353: ‘Michelangelo *Titling*’ hurufatı.

Şekil 354: ‘Microgramma *Bold Extended*’ hurufatı.

Şekil 355: ‘Futura Script *Demi-Bold*’ hurufatı.

Şekil 356: ‘Folio *Bold Condensed*’ hurufatı.

Şekil 357: ‘Murray Hill’ hurufatı.

Şekil 358: ‘Helvetica *Light*’ hurufatı.

Şekil 359: ‘Optima’ hurufatı.

Şekil 360: ‘Eurostile *Condensed*’ hurufatı.

Şekil 361: ‘Eurostile *Bold Condensed*’ hurufatı.

Şekil 362: ‘Friz Quadrata’ fontu.

Şekil 363: ‘Handel Gothic’ fontu.
Şekil 364: ‘Jana’ fontu.
Şekil 365: ‘Snell *Roundhand*’ fontu.
Şekil 366: ‘Avant Garde Gothic’ fontu.
Şekil 367: ‘Pump *Demi-Bold*’ fontu.
Şekil 368: ‘Serif Gothic *Regular*’ fontu.
Şekil 369: ‘Frutiger *45*’ hurufatı.
Şekil 370: ‘Eclat Script’ fontu.
Şekil 371: ‘Garamond’ fontu.
Şekil 372: ‘Trajan *Regular*’ fontu.
Şekil 373: ‘Lithos *Regular*’ fontu.
Şekil 374: ‘Della Robbia’ hurufatı.
Şekil 375: ‘Franklin Gothic’ hurufatı.
Şekil 376: ‘Copperplate Gothic’ hurufatı.
Şekil 377: ‘Block Type’ hurufatı.
Şekil 378: ‘News Gothic’ hurufatı.
Şekil 379: ‘Hobo’ hurufatı.
Şekil 380: ‘Kennerly Old Style’ hurufatı.
Şekil 381: ‘Souvenir’ hurufatı.
Şekil 382: ‘Advertisers Gothic’ hurufatı.
Şekil 383: ‘Cooper Black’ hurufatı.
Şekil 384: ‘Hammer Unziale’ hurufatı.
Şekil 385: ‘Bernhard Kursive’ hurufatı.
Şekil 386: ‘Irvin’ yazı karakteri.
Şekil 387: ‘Boul Mich’ hurufatı.
Şekil 388: ‘Gallia’ hurufatı.
Şekil 389: ‘Broadway’ hurufatı.
Şekil 390: ‘Goudy Text’ hurufatı.
Şekil 391: ‘Modernique’ hurufatı.
Şekil 392: ‘Modernistic’ hurufatı.
Şekil 393: ‘Parisian’ hurufatı.

Şekil 394: ‘Bernhard Fashion’ hurufatı.
Şekil 395: ‘Stellar’ hurufatı.
Şekil 396: ‘Lilith’ hurufatı.
Şekil 397: ‘Metro Medium’ hurufatı.
Şekil 398: ‘Bank Gothic’ hurufatı.
Şekil 399: ‘American Text’ hurufatı.
Şekil 400: ‘Franciscan’ hurufatı.
Şekil 401: ‘Hadriano Stone Cut’ hurufatı.
Şekil 402: ‘Umbra’ hurufatı.
Şekil 403: ‘Park Avenue’ hurufatı.
Şekil 404: ‘Trafton Script’ hurufatı.
Şekil 405: ‘Bernhard Tango’ hurufatı.
Şekil 406: ‘Eden’ hurufatı.
Şekil 407: ‘Mandate’ hurufatı.
Şekil 408: ‘Stymie Extra Bold’ hurufatı.
Şekil 409: ‘Tower’ hurufatı.
Şekil 410: ‘Huxley Vertical’ hurufatı.
Şekil 411: ‘Cartoon’ hurufatı.
Şekil 412: ‘Kaufmann Bold’ hurufatı.
Şekil 413: ‘Bell Gothic’ hurufatı.
Şekil 414: ‘Bernhard Roman Antiqua Bold Condensed’ hurufatı.
Şekil 415: ‘Coronet’ hurufatı.
Şekil 416: ‘Empire’ hurufatı.
Şekil 417: ‘Onyx’ hurufatı.
Şekil 418: ‘Stencil’ hurufatı.
Şekil 419: ‘Balloon’ hurufatı.
Şekil 420: ‘Lydian Cursive’ hurufatı.
Şekil 421: ‘Samson’ hurufatı.
Şekil 422: ‘Brush’ hurufatı.
Şekil 423: ‘American Uncial’ hurufatı.
Şekil 424: ‘Artscript’ hurufatı.

Şekil 425: ‘Alphabet 26’ yazı karakteri.
Şekil 426: ‘Murray Hill Bold’ hurufatı.
Şekil 427: ‘Ad Lib’ fontu.
Şekil 428: ‘Baker Signet’ fontu.
Şekil 429: ‘Davida Bold’ fontu.
Şekil 430: ‘Americana’ fontu.
Şekil 431: ‘Cascade Script’ fontu.
Şekil 432: ‘Snell Roundhand’ fontu.
Şekil 433: ‘Avant Garde Gothic’ fontu.
Şekil 434: ‘Busorama’ fontu.
Şekil 435: ‘Firenze’ fontu.
Şekil 436: ‘Gando Ronde’ fontu.
Şekil 437: ‘Honda’ fontu.
Şekil 438: ‘Machine’ fontu.
Şekil 439: ‘Neon’ fontu.
Şekil 440: ‘Pioneer’ fontu.
Şekil 441: ‘Shelley Allegro’ fontu.
Şekil 442: ‘Korinna’ fontu.
Şekil 443: ‘Lubalin Graph’ fontu.
Şekil 444: ‘Serif Gothic’ fontu.
Şekil 445: ‘Tiffany’ fontu.
Şekil 446: ‘Bauhaus’ fontu.
Şekil 447: ‘Bell Centennial’ fontu.
Şekil 448: ‘New Caledonia’ fontu.
Şekil 449: ‘Galliard’ fontu.
Şekil 450: ‘Isadora’ fontu.
Şekil 451: ‘Lucida’ fontu.
Şekil 452: ‘Modula’ fontu.
Şekil 453: ‘Oakland Ten’ fontu.
Şekil 454: ‘Lucida Sans Typewriter’ fontu.
Şekil 455: ‘Matrix Regular Bold’ fontu.

Şekil 456: ‘Stone Sans’ fontu.
Şekil 457: ‘Stone Serif’ fontu.
Şekil 458: ‘Spring’ fontu.
Şekil 459: ‘Visigoth’ fontu.
Şekil 460: ‘Dolores’ fontu.
Şekil 461: ‘Triplex’ fontu.
Şekil 462: ‘Charlemagne’ fontu.
Şekil 463: ‘Lithos’ fontu.
Şekil 464: ‘Totally Gothic’ fontu.
Şekil 465: ‘Trajan’ fontu.
Şekil 466: ‘Apple Chicago’ fontu.
Şekil 467: ‘Apple Geneva’ fontu.
Şekil 468: ‘Apple Monaco’ fontu.
Şekil 469: ‘Apple New York’ fontu.
Şekil 470: ‘Myriad’ fontu.
Şekil 471: ‘Caflisch Script’ fontu.
Şekil 472: ‘Interstate’ fontu.
Şekil 473: ‘Mantinia’ fontu.
Şekil 474: ‘Reactor’ fontu.
Şekil 475: ‘Sanvito’ fontu.
Şekil 476: ‘Sophia’ fontu.
Şekil 477: ‘Viva’ fontu.
Şekil 478: ‘Walker’ fontu.
Şekil 479: ‘ITC Edwardian Script’ fontu.
Şekil 480: ‘Longhand’ fontu.
Şekil 481: ‘Gotham’ fontu.
Şekil 482: ‘ASF CuboConstruct *3D*’ fontu.
Şekil 483: ‘ASF CuboConstruct *Bold*’ fontu.
Şekil 484: ‘ASF CuboConstruct *Light*’ fontu.
Şekil 485: ‘ASF Gordion’ fontu.
Şekil 486: ‘ASF Gordion’ *Light* ve *Bold* sürümü.

Şekil 487: ‘ASF Gordion *Light*’ taslak çalışması.
Şekil 488: ‘ASF Gordion *Bold*’ taslak çalışması.
Şekil 489: ‘ASF Gordion *Bold*’ font info belgesi.
Şekil 490: ‘ASF Gordion *Light*’ font info belgesi.
Şekil 491: ‘ASF Gordiunus’ fontunun *Bold Edge* ve *Light Edge* sürümleri.
Şekil 492: ‘ASF Gordiunus’ fontunun *Bold Round* ve *Light Round* sürümleri.
Şekil 493: ‘ASF Dekotrat’ fontunun ön taslak çalışması.
Şekil 494: ‘ASF Dekotrat *Babyface Light*’ ve ‘ASF Dekotrat *Fatface Light*’.
Şekil 495: ‘ASF Dekotrat *Babyface Book*’ ve ‘ASF Dekotrat *Fatface Book*’.
Şekil 496: ‘ASF Dekotrat *Babyface Bold*’ ve ‘ASF Dekotrat *Fatface Bold*’.
Şekil 497: ‘ASF Dekotrat’ *Babyface Light* ve *Fatface Light* tanıtım afişi.
Şekil 498: ‘ASF Dekotrat’ *Babyface Book* ve *Fatface Book* tanıtım afişi.
Şekil 499: ‘ASF Dekotrat’ *Babyface Bold* ve *Fatface Bold* tanıtım afişi.
Şekil 500: ‘ASF Dekotrat *Prisma*’ gösterim fontunun tanıtım afişi.
Şekil 501: ‘ASF Grafispace’ fontunun *Hard*, *Inter* ve *Soft* sürümü taslağı.
Şekil 502: ‘ASF Grafispace *Hard’* fontunun *Roman*, *Stencil* ve *Initial* sürümü.
Şekil 503: ‘ASF Grafispace *Hard’* fontunun tanıtım afişi.
Şekil 504: ‘ASF Grafispace *Inter’* fontunun *Roman*, *Stencil* ve *Contour* sürümü.
Şekil 505: ‘ASF Grafispace *Soft’* fontunun *Roman*, *Stencil* ve *Contour* sürüm taslağı.
Şekil 506: ‘ASF Grafispace *Inter’* fontunun tanıtım afişi.
Şekil 507: ‘ASF Grafispace *Soft’* fontunun tanıtım afişi.
Şekil 508: ‘ASF TechnoBit’ fontunun biçimlendirme örüntüsü.
Şekil 509: ‘ASF TechnoBit’ fontunun Kalın veya Dolu ve İnce veya Boş sürümü.
Şekil 510: ‘ASF TechnoBit’ fontunun tanıtım afişi.
Şekil 511: ‘ASF TechnoBit’ fontu ile yapılmış bir düzenleme.
Şekil 512: ‘ASF CuboConstruct’ fontu ile yapılmış bir düzenleme.
Şekil 513: ‘ASF Gordiunus’ fontu ile yapılmış bir düzenleme.
Şekil 514: ‘ASF Decotrat’ fontu için yapılmış bir düzenlemeden ayrıntı.
Şekil 515: ‘ASF Grafispace’ fontu için yapılmış bir düzenlemeden ayrıntı.
Şekil-516: Anıl Sarıkavak Tez Sergisi Afişi.

İÇİNDEKİLER

İç Kapak ..... **i**
Bilimsel Etik Sayfası ..... **ii**
Tez Kabul Formu ..... **iii**
Teşekkür ..... **iv**
Özet ..... **v**
Summary ..... **vi**
Kısaltmalar ve Simgeler Sayfası ..... **vii**
Tablolar Listesi ..... **ix**
Şekiller Listesi ..... **x**
İçindekiler ..... **xli**
Giriş **1**

I. BÖLÜM: 20. YÜZYILA KADAR FONT TASARIMI **10**
1.1. Gutenberg ve XV. Yüzyılda Font Tasarımı **28**
1.1.1. XIV. ve XV. Yüzyıllar Arasında Entelektüel ve Kültürel Ortam 30
1.1.2. Gutenberg'in Çalışmaları ve Buluşu 31
1.1.3. Gutenberg Sonrası Dönem 37
1.1.4. Johann Fust ve Peter Schöffer 38
1.2. *Incinabula*'nın Diğer Basımcıları ve Font Tasarımcıları **42**
1.2.1. Basımcılığın Yayılışı ve Gutenberg Sonrası Alman Matbaacıları: Sweynheym ve Pannartz, Albrecht Pfister, Johann ve Günter Zainer, Berthold Ruppel, Johannes ve Wendelin da Spira 44
1.2.2. Diğer Şehirlerdeki Basımcılar: Nicolas Jenson ve William Caxton 49
1.2.3. XV. Yüzyıl'ın Diğer Basımcıları: Anton Koberger, Johann Froben, Erhard Ratdolt ve Philippe Pigouchet 55
1.2.4. Incinabula'nın Son Temsilcileri: Albrecht Dürer ve Aldus Manutius 62
1.3. XVI. Yüzyıldan XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar Basımcılıktaki

Gelişmeler, Üretilen Belli Başlı Fontlar ve Tasarımcıları ……..…… 69
1.3.1. XVI. Yüzyıl Basımcıları: Aldus Manutius ve Francesco Griffo …… 70
1.3.2. XVI. Yüzyıl'da Geç Rönesans Kaligrafisi …….. 75
1.3.3. Fransız Eski Biçemi ve Claude Garamond ...……. 78
1.3.4. XVI. Yüzyılın Diğer Basımcıları: Johann Froben, Hans Holbein ve Christopher Plantin …… 82
1.3.5. XVI. Yüzyılın İkinci Yarısında Basımcılık; Jean de Tournes, Cristopher Plantin ve Louis Elzevir …….. 85
1.3.6. XVII. Yüzyıl'da Basımcılığın Genel Durumu …… 91
1.3.7. Imprimerie Royale ve Philippe Grandjean ……. 96
1.3.8. XVIII. Yüzyıl'da Basımcılık: Pier Simon Fournier …… 100
1.3.9. Osmanlı'da Basımcılık ve İbrahim Müteferrika …….. 105
1.3.10. İngiliz Eski Biçemi: William Caslon…….. 108
1.3.11. İngiliz Geçiş Dönemi Hurufatı: John Baskerville ……. 113
1.3.12. XVIII. Yüzyıl'ın Sonunda Modern Hurufatlar: Ambrosio Didot ve Giambattista Bodoni …….. 118
1.4. XIX. Yüzyıl Basımcılığındaki Gelişmeler …… 122

II. BÖLÜM: 20. YÜZYILDAKİ GRAFİK TASARIM EĞİLİMLERİNİN FONT TASARIM ANLAYIŞLARINA ETKİSİ VEYA KATKISI ……..... 126
2.1. Viktorya Dönemi'ndeki Gelişmelerin Font Tasarımına Katkısı … 131
2.2. Sanatlar ve Elsanatları Hareketi'nin Font Tasarımına Katkısı …. 136
2.2.1. Amerika'da *Art & Crafts* Hareketinin Font Tasarımına Etkisi 138
2.3. Fransa'daki Yeni Sanat'ın Font Tasarımına Katkısı ……..…..…. 140
2.3.1. Gençlik Tarzı Hareketi Font Tasarımına Etkisi ……..... 142
2.3.2. Avusturya'da Ayrılıkçılık Tarzı'nın Font Tasarımına Etkisi .. 145
2.3.3. Glasgow Okulu Tarzının Font Tasarımına Etkisi ……..... 147
2.3.4. *Stile Liberty* ve *Novocento* Tarzı'nın Font Tasarımına Etkisi… 148
2.4. Erken Modern'in Font Tasarımına Etkisi ……..….. **150**
2.4.1. Afiş Tarzı'nın Font Tasarımına Etkisi ……..……..... 155
2.4.2. Modern Sanat Akımlarının Font Tasarımına Etkisi …….. 159
2.5. Yeni Tipografi Hareketi'nin Font Tasarımına Etkisi ……..... 168

2.6. Dekoratif Sanat *(Art Deco)* Dönemi'nin Font Tasarımına Etkisi… 173
2.6.1. II. Dünya Savaşı Dönemi'nin Font Tasarımına Etkisi …… 179
2.7. II. Dünya Savaşı Sonrasının veya Geç Modern Dönem'in Grafik Tasarım Anlayışlarının Font Tasarımına Etkisi ……..……..... 181
2.7.1. Uluslararası Tipografik Biçem'in Font Tasarımına Etkisi …… 189
2.7.2. New York Okulu'nun Font Tasarımına Etkisi …….. 198
2.7.3. Kurumsal Kimlik Tasarım Süreçleri ile Görsel Bilgilendirme ve Yönlendirme Sistemlerinin Font Tasarımına Etkisi ……..... 209
2.8. Geç Modern'den Post Modern'e: Yeniden Canlandırmacı, Kavramsal veya Eklektik Görsel Tarzlar ve Font Tasarımına Etkileri 216
2.8.1. Polonya Okulu'nun Font Tasarımına Etkisi …….. 220
2.8.2. Küba Grafik Sanatının Font Tasarımına Etkisi …… 222
2.8.3. Almanya'da Yeni Nesnelliğin Grafik ve Font Tasarımına Etkisi ……..……..... 225
2.8.4. Fransa'da Grafik Tasarımda Yeni Yaklaşımlar ve Font Tasarımına Etkisi ……..……..... 227
2.8.5. Japonya'daki Grafik Tasarımın Alfabetik Font Tasarımına Etkisi ……..……..……..... 230
2.9. Postmodern Grafik Tarzlar ve Font Tasarımına Etkisi ……..… 233
2.9.1. İsviçre'de Postmodern Grafiğin Font Tasarımına Etkisi …….. 235
2.9.2. Amerikan Yeni Dalga Akımının Yazı Karakteri veya Font Tasarımına Etkisi ……..…… 239
2.9.3. Memphis Tarzının Yazı Karakteri veya Font Tasarımına Etkisi ……..……..... 242
2.9.4. San Francisco Okulu'nun Harf ve Font Tasarımına Etkisi ….. 243
2.9.5. Retro ve Bölgesel Tarzların Harf ve Font Tasarımına Etkisi ……..…..……..... 246
2.9.6. 1980'lerde İngiltere'deki Yeni Eğilimlerin Font Tasarımına Etkisi ……..…… 249

III. BÖLÜM: 20. YÜZYILIN FONT TASARIMLARI ….……..….. 253
3.1. 20. Yüzyılın Yazı Karakterleri veya Fontları Hakkında ……... 253

3.1.1. 20. Yüzyıl Boyunca Tasarlanmış ve Yaygın Kullanılmış Bazı Yazı Karakterleri veya Fontlar 255

3.2. 1900-2000 Yılları Arasında Amerika'da Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar Hakkında 283

3.2.1. 1900-10 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar 283

3.2.2. 1910-20 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar 286

3.2.3. 1920-30 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar 289

3.2.4. 1930-40 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar 295

3.2.5. 1940-50 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar 307

3.2.6. 1950-60 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar 310

3.2.7. 1960-70 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar 312

3.2.8. 1970-80 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar 317

3.2.9. 1980-90 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar 325

3.2.10. 1990-2000 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar..... 332

3.3. Modern Sanat ve Tasarım Hareketlerinin 20. Yüzyılda Üretilmiş Yazı Karakterleri veya Font Tasarımına Etkisi Hakkında Genel Bir Değerlendirme 343

IV. BÖLÜM: DENEYSEL FONT ÇALIŞMALARI..... 347

4.1. Deneysel Font Çalışmaları İçin Belirlenen Sanat ve Tasarım Hareketlerinin Görsel Özellikleri 347

4.2. Deneysel Font Uygulama Çalışmaları 349

4.2.1. 'ASF CuboConstruct' Fontu Tasarım Süreci 350

4.2.2. 'ASF Gordiunus' Fontu Tasarım Süreci 355

4.2.3. 'ASF Dekotrat' Fontu Tasarım Süreci 365

4.2.4. 'ASF Grafispace' Fontu Tasarım Süreci 372

4.2.5. 'ASF TechnoBit' Fontu Tasarım Süreci 378

4.3. Deneysel Fontlarla Yapılan Grafik Tasarım Çalışmaları 382

Sonuç 386

Ekler: Hurufat Dökümhaneleri ve Font Kütüphaneleri Hakkında 390

Kaynakça 399

Özgeçmiş 405

A- Giriş

“20. Yüzyılda Tasarlanmış Önemli Fontların Dönemin Tasarım Anlayışlarıyla Etkileşimi ve Deneysel Font Çalışmaları” başlıklı bu tezin konu edinilmesinin veya ele alınmasının gerekçesi son yıllarda grafik ya da görsel iletişim tasarımı alanında artan oranda tipografik tasarımların ortaya çıktığının gözlemlenmesi ve bu durumun yazı karakterleri veya fontların sanat ve/ya da tasarım akımları veya eğilimleriyle olası ilişkilerini yeniden gündeme getirmesidir. Yazı karakterleri veya fontlar aslında kendi başlarına dizgesel ve işlevsel nitelikli görsel iletişim ve düzenleme unsurlarıdır. Fakat diğer yanda, özellikle manşet, başlık *(headline)*, kepşın *(caption)*, slogan vb. gösterim amaçlı başlık dizgisi ölçülerinde ya da afiş, poster, büyük reklam panosu *(billboard)* vb. ası kullanımlarında belirginleşen, üstelik de barındırdıkları biçimsel ve biçemsel özellikleri nedeniyle görsel eğilimlerin oluşmasına sanatsal veya tasarımsal etkide bulunan grafik iletişim araçları veya unsurlarıdır. Ancak bu gerçekten böyle midir? Bu sorunun yanıtı, elbette, yazı karakteri veya fontların sanat ve tasarım akımları, üslupları, tarzları ve eğilimlerinin tarihsel gelişiminin incelenmesi ve yazı karakterleri veya fontlarla olan etkileşimlerinin çözümlenmesiyle bulunabilir. Diğer yanda, bu tasarım akımları, üslupları, tarzları ve eğilimlerinden yola çıkılarak yazı karakteri veya fontlar yapmak ne kadar mümkündür? Kısaca, önce analitik ve sonrasında sentetik bir yaklaşımla yazı karakteri veya font tasarlamak etkili ve yaratıcı çözümlere veya sonuçlara ulaşılmasına ne kadar katkıda bulunabilir?

1- Araştırmanın Konusu

20. Yüzyıl, iletişimin en temel unsuru olan abecelerin basım ve çoğaltımda kullanılmasını sağlayan ve yazı karakteri veya font olarak adlandırılan çeşitli nitelikteki araçların (sıcak kurşun döküm dizgi aygıtları; mercek düzenekli optik dizgi aygıtları; elektronik dizgi düzenleme cihazları ve masaüstü yayıncılığın sayısal yazılım ve donanımı gibi) kullanılacak teknolojiye bağlı bir şekilde uygun bir biçimlemeye sahip olarak en fazla geliştirildiği çağ olmuştur. Kısaca tüm bu teknik

ve teknolojiler 20. Yüzyılda birbiri ardı sıra geliştirilmiş ve değişmiştir. Örneğin, Gutenberg'in neredeyse 450 yıl boyunca elle dizilen hareketli hurufatı 20. Yüzyılda artık klavye aracılığıyla dizgi ve döküm aygıtları sayesinde düzenlenmektedir. Diğer yanda foto dizgi ve elektronik dizgi yine bu çağda geliştirilmiştir. Üstelik 1985'lerden itibaren başlayan "Masaüstü Yayıncılık" tipografi ve dizgi araçlarına son derece köklü değişimler getirmiştir.

20. Yüzyıl aynı zamanda modern sanat hareketlerinin hızlı yaşandığı, en çok sanat hareketinin ortaya çıktığı çağ olmuş, sanat hareketleri tasarımın gelişimini, bir süre sonra ise tasarım eğilimleri sanat akımlarını etkilemeye başlamıştır. 20. Yüzyıl boyunca ortaya çıkan sanatsal eğilimlerin dolaylı veya doğrudan yazı karakteri veya font tasarımına etkisi, katkısı ve yansıması olmuştur (Şekil 1). Bu durum karşılıklı etkileşim de içermiştir.

Şekil-1: 'Futura' yazı karakteri



Bauhaus öğrencisi Paul Renner tarafından 1927-1928 yılları arasında geliştirilen ve adıyla geleceğe işaret eden 'Futura' yazı karakteri, 20. Yüzyılın Modern sanat hareketlerinin ortak ruhunu yansıtan ve bu nedenle hızlı bir biçimde kabul görüp yaygınlaşan bir font olmuştur. (Young, 1993, s.23)

Bu yüksek lisans tez araştırmasının temel konusunu yazı karakteri veya font denen görsel iletişim araçları veya unsurlarının tasarım çalışmaları ile 20. Yüzyıl boyunca ortaya çıkmış sanatsal hareket, eğilim veya sanat akımlarının etkileşimi incelemek ve açıklamak oluşturmaktadır. Yani, 20. Yüzyılın yazı karakterleri veya fontlarının çağın sanat ve tasarım hareketlerinden ne kadar veya hangilerinin

etkilendiği incelenmiştir. Üstelik akım ve üslupların font tasarımlarındaki karşılıklı etkileşimi de değerlendirilmeye çalışılmıştır.

2- Amaç

Bu tez çalışmasının amacı 20. Yüzyılda ortaya çıkan sanat hareketleri ile yine yüzyıl boyunca geliştirilen ve üretilen yazı karakteri veya fontlar arasındaki tasarım etkileşimlerini saptamak, hangi yazı karakteri veya fontların sanatsal bir arayış sonucu geliştirildiği, sanat hareketlerinin ortak görsel ve biçimsel özelliklerinin yazı karakteri veya font tasarımında etkin rol oynayıp oynamadığı hakkında anlaşılabilir bir açıklamaya ulaşmaktır. Bu nedenle sanat ve tasarım akımları hakkında açıklamalar yapılmıştır. Dönemin bir anlamda tanığı olan sanat eserleri gibi, ele alınmış tasarım örnekleri incelenmiştir. Bunların değerlendirmeleri sonucunda, yazı karakteri veya font tasarımında da herhangi bir tasarım anlayışını uygulamalı olarak gerçekleştirebilmenin mümkün olup olmadığı denenmiştir.

3- Önem

Sanat, çağının yansıması, döneminin belgesi veya tanığı ve doğruları keşfetmenin farklı bir yöntemi ve de öznel gerçekleri paylaşmanın estetik bir dışa vurumu ise; tasarım ve dolayısıyla yazı karakteri veya font tasarımları da, işlevsel özelliklerinin yanı sıra, tasarım açısından çağının ruhunu, döneminin anlayışını, bireysel ifadenin dışavurumunu yansıtabilmekte veya aktarabilmektedir. Bu araştırma, yazı karakteri ve font tasarımlarının çağının ruhunu yansıtıp yansıtmadığını sorgulamakta, bundan sonra yapılacak yazı karakteri veya font tasarımlarına farklı bir yaklaşım önermektedir. Bu bağlamda, bundan sonra herhangi bir yazı karakteri veya font tasarımı alanı ile ilgili olan öğrenci, tasarımcı ve araştırmacılara bir katkıda bulunacaktır.

4- Varsayımlar (Sayıltılar)

Bu araştırmada aşağıda ifade edilmiş bazı sorulara mümkün olduğunca açık ve anlaşılır yanıtlar verilmeye çalışılmıştır. Bu sorular şöyle sıralanabilir:

- Sanat akımlarını tasarım ilke ve ögeleriyle açıklamak mümkün müdür?
- 20. Yüzyılda sanat ve tasarım alanları gelişirken nasıl bir etkileşim içinde olmuştur?
- Sanat akımları veya hareketleriyle yazı karakteri veya fontun etkileşimi nasıl olmaktadır?
- Bu yüzyıl boyunca tasarlanmış tüm fontlar sanat hareketleriyle etkileşim içermekte midir?
- Sanat hareketlerinin indirgenmiş biçimsel özellikleriyle bir yazı karakteri veya font tasarımı mümkün müdür?
- 20. Yüzyıl boyunca gelişen iletişim ve basımcılık teknolojisinin yazı karakteri veya fontun tasarımına etkisi olmuş mudur?
- Font tasarımı veya biçimlemesinin teknolojiyle etkileşimi nasıl olmaktadır?

Böylelikle sanat ve tasarım arasında sınırların gitgide nasıl eridiği ve bunun günümüz sanat ve tasarımına nasıl yansıdığı yazı karakteri veya fontlar aracılığıyla (onlar üzerinden örneklenerek) aktarılmaya çalışılmıştır.

Üzerinde inceleme ve değerlendirme yapılması gerekli görülen yazı karakteri veya fontlar aşağıda sıralanmıştır. Ancak tümünü yapmak ekonomik olmayabilir. Bu nedenle ortak özellikleri en belirgin şekilde yansıtan örnekler içlerinden seçilmiştir.

Tablo-1: 20. Yüzyıl boyunca yaygın kullanılmış bazı yazı karakteri veya fontların üretim yılını, tasarımcısını, fontun adını ve dökümhanesini gösteren tablo.

Üretim Yılı	Tasarımcısı	Fontun Adı	Dökümhanesi
1902	Morris Fuller Benton	Franklin Gothic	ATF
1907	?	Venus Extra Bold Extended (1)	Bauer
1908	H. Hoffmann	Block	Berthold
1908	Morris Fuller Benton	Commercial Script	ATF
1910	Morris Fuller Benton	Hobo	ATF
1914	Bruce Rogers	Centaur (1)	Monotype
1927-30	Paul Renner	Futura Light	Bauer
1929	Frederic Warde	Arrighi Italic	Monotype
1929	Jan Van Krimpen	Open Roman Capitals	Enschedé
1929	Stephenson Blake	Vogue	?
1932	Stanley Morison	Times New Roman	Monotype
1934	Jan Van Krimpen	Cancelleresca Bastarda	Enschedé
1934	Robert Foster	Pericles	ATF
1935	Morris Fuller Benton	Phenix	ATF
1936	William S. Gillies	Gillies Gothic (Flott)	Bauer
1937	Robert Hunter Middleton	Coronet	Ludlow
1937	?	Empire	ATF
1938	S. H. De Roos	Libra	Amsterdam
1938	Robert Hunter Middleton	Radiant Bold	Ludlow
1939	S. H. De Roos	Simplex	Amsterdam
1950	Hermann Zapf	Michelangelo Titling	Stempel
1952	Alexandre Butti, A. Novarese	Microgramma Bold Extended	Nebiolo
1954	Edwin W. Shaar	Futura Demi-Bold Script	Intertype

1956	Konrad F. Bauer, W. Baum	Folio Bold Condensed	Bauer
1956	Emil Klumpp	Murray Hill	ATF
1957	Max Miedinger	Helvetica Light	Haas
1958	Hermann Zapf	Optima	Stempel
1962	Aldo Novarese	Eurostile Bold Condensed	Nebiolo
1962	Aldo Novarese	Eurostile Condensed	Nebiolo
1965	Ernst Friz	Friz Quadrata (1)	VGC
1965	Don Handel	Handel Gothic	VGC
1966	Richard D. Juenger	Jana	VGC
1966	Matthew Carter	Snell Roundhand	Linofilm
1972	?	Pump Demi-Bold	Letraset
1972	Herb Lubalin, A. Dispigna	Serif Gothic Regular	ITC
1976	Adrian Frutiger	Frutiger 45	Stempel
1984	Doyald Young	Eclat Script	Letraset
1989	Robert Slimbach	Garamond	Adobe Original
1989	Carol Twombly	Trajan Regular	Adobe Original
1990	Carol Twombly	Lithos Regular	Adobe Original

(Kaynak: Young, 1993)

5- Sınırlılıklar

Yazı karakteri veya font tasarımları birçok farklı dijital platformda ve birçok farklı yazılım tekniği ile dizilmekte ve tasarımlar içinde uygulanmaktadır. Tez araştırması bağlamında 20. Yüzyıl boyunca üretilmiş ve kaynaklardan doğrulanabilir ve görsel olarak da görüntülenebilir yazı karakterleri veya fontların ele alınacağını belirtmek yerinde olacaktır. Temel olarak görsel disiplin ve grafik tasarım yönüyle

ilgilenilmiş, yazılım ve pazarlama yönü araştırılacak fakat uygulama haline geçirilmemiştir. Yazı karakteri veya fontun işlevsel ve estetik açıdan pürüzsüz biçimlendirilmesinde uzmanlardan yardım alınması planlanmıştır. Türkçe kaynak konusundaki olası kısıtlama veya sınırlılığın ise İngilizce kaynaklardan yararlanılarak çözülmesi hedeflenmiştir.

Süre ve olanaklar açısından, normal olarak hedeflenen süre, önerinin verildiği tarihten itibaren iki dönem veya on iki aydır.

6- Tanımlar

Type	: Metal harf
Typeface	: Yazı karakteri
Typography	: Tipografi
Type Foundry	: Hurufat dökümhanesi
Matrix	: Çoğaltma kalıbı
Fond	: Bir fontun veri tabanlı, veri işlem amaçlı, grafik ve/ya da görüntü işleme amaçlı yazılım veya programların font arayüzünde özdevimli olarak görüntülebilen, sadece dik, eğik, dik kalın ve eğik kalın *(roman, italic, bold, bold italic)* biçemlerinden oluşan font ailesi.
Font	: Metal hurufat teknolojisinde, bir yazı karakterinin belli bir puntodaki tüm alfanumerik (harfler, sayılar ve noktalama işaretleri vb.) karakterleri; sayısal tipografide ise bir yazı karakterinin tüm karakterlerini içeren dijital belge.

B- Yöntem

Tarihsel verileri toplamak için kütüphane ve elektronik kaynaklar taranmıştır. Türkiye'de bu alanda çalışan kişilerle görüşmeler yapılarak bilgi toplanmıştır. Türkçe kaynaklarda bulunmayan içerik nedeniyle daha çok yabancı kaynaklardan

bilgi alınmış, işlevsel ve görsel yönden başarılı yazı karakteri veya font tasarımları incelenmiş, tasarımcıları veya lisans sahibi kuruluşlar hakkındaki bilgiler elde edilmiştir. Araştırma ve raporlaştırma sonrasında yapılmış erken, deneysel veya taslak çalışmalar uzmanların düşünceleri, önerileri ve yardımıyla şekillendirilmiştir. Uygulama aşamasında söz konusu alan uzmanlarından tasarım olasılıkları hakkında görüş ve değerlendirme de alınmıştır.

Nihayetinde bu tez çalışması genel tarama modelinde nitel bir araştırmadır. Demirli'ye göre "nitel araştırma, doğal ortama duyarlı olma, bütüncül bir yaklaşım izleme, algıların ortaya konmasına imkan verme, nitel verilerle tümevarımcı analizin gerçekleştirilmesi ve araştırma deseninde esnekliğin olması gibi temel özellikleri taşımaktadır" (2007: 59 - Aktaran: Balcı, 2016: 36).

C- Bulgular ve Yorum

Tez araştırması ve çalışması süresince konu çerçevesinde elbette çeşitli bulgularla karşılaşılmıştır. Bunlardan biri, yazı karakteri veya font tasarımlarının öncelikle bunları üreten dökümhaneler tarafından talep ve arz dengesi çerçevesinde belirlendiği, yani piyasa ihtiyaçları ve beklentileri çerçevesinde hurufat geliştirdikleri ve çoğalttıklarıdır. Daha ziyade 19. Yüzyıldan itibaren ve 20. Yüzyılın ilk yarısı boyunca tasarım ve üretim süreçlerinin birbirini belirlemesiyle işlediği görülmüştür. Bu çerçevede bir yanda bazen modaya uygun tasarımlar oluşturulduğu ama diğer yanda genel ihtiyacı karşılamaya yönelik eski fontların yeni kesimlerinin yeni teknolojiler için yapıldığı belirlenmiştir.

Diğer yanda gelişen teknolojilerin sağladığı yenilikler yazı karakteri veya font tasarımcıları tarafından dikkate alınmış ve yenilikçi tasarımlar böylelikle gerçekleştirilmiştir. Özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısında ihtiyaçların belirleyici rolü yerini tasarımın belirleyici rolüne bırakmış gibidir. Özgün ve yenilikçi tasarımlar teşvik edilmiş, işlevsel gereksinimler teknolojik yenilik ve olanaklarla çözümlenirken tasarımda öncü ve kavramsal yaklaşımlar daha çok tercih edilir

olmuştur. Kısaca, ileri sürülen bazı önermelerin gerçekliği saptanmıştır. Bunların ayrıntıları Sonuç bölümünde ele alınmıştır.

D- Özet Yargı ve Öneriler

Bu tez çalışmasıyla, son yıllarda farklı ve etkileşimli bir ivme kazanan sanat ve tasarımın 20. Yüzyıldaki tarihsel gelişimi ve kesişmeleri araştırılmış ve özellikle yazı karakteri veya font tasarımı açısından daha önce yayınlanmamış ve özgün bir kaynak oluşturulmuştur.

Yine tez başlığı bağlamında gerçekleştirilmiş deneysel yazı karakteri veya font çalışmalarıyla da alanında örnek olması hedeflenmiştir. Olası gelişecek yeni iletişim ortamları sayesinde veya hale hazırda birçok farklı alandaki uygulamalar içinde yer alabilecek olan söz konusu fontlar hakkındaki bu araştırmanın öğrenciler, tasarımcılar ve araştırmacılar için önemli ve özel bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

Genel olarak tasarım ve uygulama sorunları ile tez yazımı süresince yapılmış font tasarımlarında ortaya çıkan sorunlar açıklanmıştır. Tezin son bölümünde daha yeni, uygun, yaratıcı veya etkili tasarımlar gerçekleştirmek için deneysel yazı karakteri veya font çalışmaları ve düzenlemeleri yapılmıştır.

Sayıltılarda ortaya konan sorulara tez araştırması bağlamında elde edilen bilgi ve yapılan inceleme ve gözlem sonrasında açık ve anlaşılır yanıtlar verilmiştir. Üstelik bundan sonra bu tez bağlamında araştırma yapacaklara bazı öneriler de ifade edilmiştir.

I. BÖLÜM: 20. YÜZYILA KADAR FONT TASARIMI

Tezin başlığı "20. Yüzyılda Tasarlanmış Önemli Fontların Dönemin Tasarım Anlayışlarıyla Etkileşimi ve Deneysel Font Çalışmaları"dır. Buna göre aslında temel olarak 20. Yüzyılı ele almak doğru bir sınırlandırma olacaktır. Ancak yazı karakteri veya font denilen dizgi araçları veya unsurları insanoğlunun yazıyı buluşuna değin uzanan bir gelişim serüvenine sahiptir. Üstelik yazı karakteri veya font bir üretim aracı haline sadece 20. Yüzyılda gelmemiştir. İnsanoğlu yazı bulduğu andan itibaren onu etkili ve kolay kullanma yöntemlerini de geliştirmenin peşine düşmüştür. Bu nedenle bu tez araştırması özetlenmiş bir biçimde de olsa 20. Yüzyıl öncesini de içermektedir. "20. Yüzyıla Kadar Font Tasarımı"nın serüvenine geçmeden önce bazı kavram ve terimlerin ne olduğunun da açıklanması yerinde olacaktır.

20. Yüzyıl boyunca, basımcılık alan yazınında, matbaa, reklam ajansı vb. çeşitli uygulama alanlarında veya piyasasında, daha ziyade "yazı karakteri" *(typeface)* (Şekil: 2) olarak bilinen tipografik dizgi ve baskı malzemesi, maalesef, 2000 sonrası yayınlanan (örneğin; Simon Garfield'ın 2012'de Domingo yayınevi tarafından yapılan çeviri baskısı "Tam Benim Tipim" ve GMK'nın çeviri makalelerden oluşturulan "Yazılar" dergilerindeki bazı tipografi metinlerinde olduğu gibi) bazı çeviri kitaplar veya dergilerde temelde işin özünü kavramaksızın, uygun olmayan veya yanlış ifade edilen ve yarı İngilizce yarı Türkçe "yazı yüzü" ya da "yazı tipi" diye adlandırılmıştır. Çünkü *"Just My Type"*daki *"type"* metal harf veya dizgi demektir. *Type*'ın Türkçede 'tür' veya 'çeşit' anlamı da vardır, ancak burada ilk anlamı özellikle vurgulandığı halde çeviride "tip" olarak kullanılması yanlıştır. Buna göre, çevirinin "Tam Benim (Yazı) Karakterim" olması daha uygun olurdu. Diğer yanda, eski dilde metalde dökülmüş, tekili "harf," çoğulu "huruf" olarak adlandırılan ve de hurufun dizgi takımı veya harf kasası olarak "hurufat" terimleriyle tanımlanan yazı karakterlerinin metalde dökülmeden önce elbette bir tasarımı da söz konusudur (bunun için Şevket Evliyagil'in Ajans Türk Basımevi tarafından 1972'de yayınlanan "Basım Sanayii'nin Temel Kavramları" kitabı incelenebilir).

Sayısal *(digital)* ortamların yaygınlaşmasıyla birlikte "font" terimi (Şekil: 3-4) daha bilinir olmuştur, ancak bu terim zaten geçmişin metal harf döküm işleminden

(*foundry:* dökümhane'den) gelmektedir. Font olarak belirtilen ve de basım ve çoğaltım için kullanılan yazı ve dizgi teknolojisi, öncelikle, bu malzemenin ister analojik veya fiziksel, isterse sayısal, sanal ya da siber olarak biçimlendirilmiş – yani tasarlanmış – olmasını gerektirir. Kısaca fontların biçimlendirilmesi, onların geçmişten bugüne farklı teknolojilerle görsel iletişim amaçlı üretimde kullanılmasından çok daha önce bir tasarım sorunudur.

Şekil-2: Çeşitli yazı karakterleri.



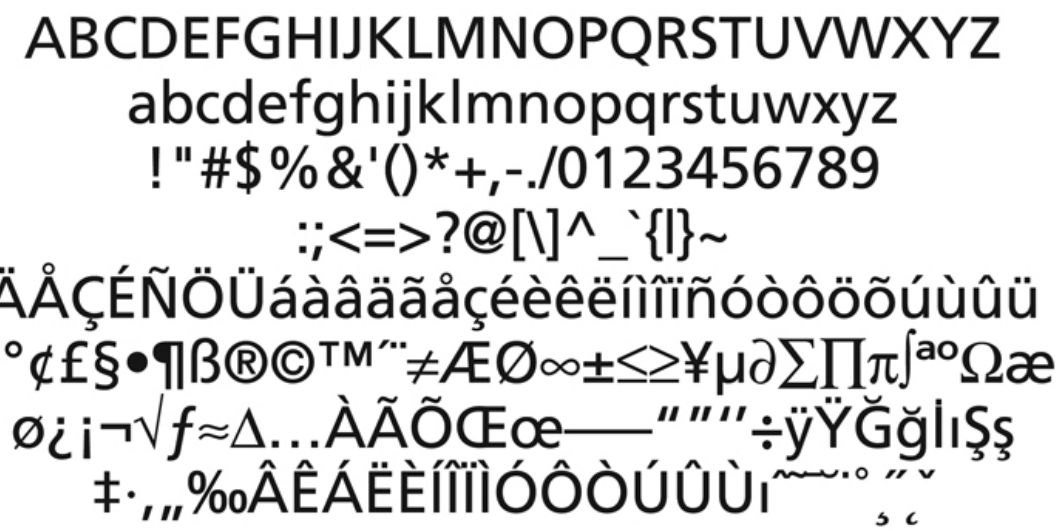
Bilgisayar öncesi dönemde tasarımındaki tutarlılık ve okunurluk nedeniyle yaygın olarak kullanılan ve kendi fontuyla dizilmiş çeşitli yazı karakterleri. (Sarıkavak, 2004: 45)

Şekil-3: Temel alfanümerik karakter takımı olarak 'New Times Roman' fontu.



(Sarıkavak, 2004: 46)

Şekil-4: Genişletilmiş bir karakter takımını sunan 'Frutiger Roman' fontu.



(Sarıkavak, 2004: 46)

Fontlar hakkında ayrıntılı bilgi, elbette, konuyla ilgili ve kaynakçada gösterilen birçok tipografi kitabında tanımlanmakta, çeşitleri, türleri, sınıflandırma ve kategorileri açıklanmaktadır. Bu tez çalışmasında fontlar temel bir konu olduğu için, yeri geldikçe bu konuda açıklamalara yer verilecektir. Ancak günümüzde kullanılan sanal ya da sayısal fontların 20. Yüzyılda ortaya çıkan çağdaş sanat ve tasarım akımlarıyla tasarlanma süreçleri açısından etkileşimine geçmeden önce, insanlık tarihi boyunca uygarlaşma serüveninde onun kültürel gelişimini sağlayan bilgi üretme, aktarma ve veri saklama konusunda geliştirdiği teknik ve teknolojik buluş ve ilerlemeleri hızlıca gözden geçirmek gerekmektedir.

İnsanoğlunun kültür ve uygarlık tarihi boyunca geliştirdiği yazının basım ve çoğaltım için kullanımı en erken antik çağlardan günümüze değin adım adım ve aşama aşama gelişmiş ve değişim geçirmiştir. İlkesel olarak metal harfin etkin, işlevsel, akılcı ve kolay kullanımı basımcılıkta elbette Gutenberg'in "hareketli hurufat" *(movable type)* yöntemini geliştirmesiyle mümkün olmuştur ve 500 yıldan daha fazlası boyunca evrim geçirerek ve devrimsel dönüşümler sayesinde 21. Yüzyılın dijital dünyası biçimlendirilmiş ve oluşturulmuştur.

> Gutenberg'in 'düzenlenebilir – ya da hareketli – hurufat' *(movable type)* tekniğini basım ve çoğaltımda kullanmaya başlamasıyla birlikte 'tipografi' terimi iletişim alanında yerini alır. Bu 'metal' tipografisidir. Terim, bilginin abeceler yoluyla basım ve çoğaltımında bir takım uygulamalar sonucu oluşmuş yazınsal ve işlevsel ilkelere göre yapılan düzenlemeleri teknik anlamda bir 'zanaat' olarak niteler. Gutenberg öncesinin "yazma sanatı" – onun geliştirdiği basım ve çoğaltım tekniği sayesinde – yerini teknik bir zanaate, yüksek baskı temelli 'tipografi'ye bırakır.
>
> Klasik basımcılığın 500 yıllık serüveni (1448-1948) – ya da Gutenberg Galaksisi – sonunda, özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısında metal tipografisi yerini foto-mekanik (foto-dizgi) ve daha sonra foto-elektronik (foto-düzenleme) dizgilerine bırakacak ve böylelikle tipografi terimi yalnız teknik süreci değil, insanlığın tarih boyunca ürettiği iletişim araçları olan abecelerin bütünüyle ele alınışını, onların iletişim ve sanat amaçlı kullanımını da betimleyecektir. Bu, 20. Yüzyılın teknolojik olanaklarının ve yeni 'Modern' anlayışının bir sonucudur (Sarıkavak, 2005-1: 2).

Ancak, Gutenberg tarafından geliştirilen hareketli hurufat yöntemine kadar yazı, bilim, sanat ve kültür tarihinde de yerini almış olan çeşitli teknik buluş veya yöntemler kayıt ve çoğaltım amacıyla kullanılmıştır.

Örneğin, Sümerler başlangıçta yazının gelişiminin erken aşamalarında çeşitli taşlara kazıma yöntemiyle (Şekil: 5) bilgiyi ve yazıyı kaydetmiştir. Zaman içinde daha kolay yazmak, çizmek ve çoğaltmak için çamur tabletleri kullanmış, güneşte kurutarak veya ateşte pişirerek yazı tabletlerini kalıcı hale getirmişlerdir. Bu tabletler üzerine çizmek için geliştirdikleri yazma gereci, *"stylus"* (sitilus) olarak adlandırılan bir tahta çubuktur. Bir tarafı yumuşatılmış sivrilikte ve diğer tarafı üçgen, gönye veya kama uçlu olarak tanımlanan bir özelliğe sahiptir (Şekil: 6-7) ve de zaman içinde çizgisel durumdan biçemsel, sanki bir çivi biçimine benzer bir biçimde, oluşturulan ve "çivi yazısı" *(cuneiform)* veya "kama yazısı" olarak tanımlanan yazı türünü üretmekte kullanılmıştır.

Şekil-5: Uruk Tableti, yaklaşık M.Ö. 3100'ler.



Bilinen en erken yazılı belgeler olarak eski Sümer şehri Uruk kazılarında bulunan tabletlerden biri, üzerinde rakamlar ile onlara eşlik eden nesnelerin piktografik çizimleri ve düzenli sütunlar halinde oyulmuş kişi isimleri yer almaktadır. Bu tablet eşya ve malların alışverişine ilişkin bir kayıt, bir listedir. Bu arkaik piktografik yazı aynı zamanda çiviyazısının gelişiminin kökenlerini de içermektedir. Tablette bilgi alanları mantıklı, kanava temelli, yatay ve düşey bölünmeler sayesinde yapılandırılmıştır (Meggs, 1998: 7). M.Ö. IV. Binyıldan kalma bu aşağı Mezopotamya tableti bir mülkiyet belgesidir; gösterilen ağaçlar, tahıl çuvalları ve tarım aletleri sol üst köşede bir imza olarak eli gösterilen kişiye aittir (Jean, 2002: 16).

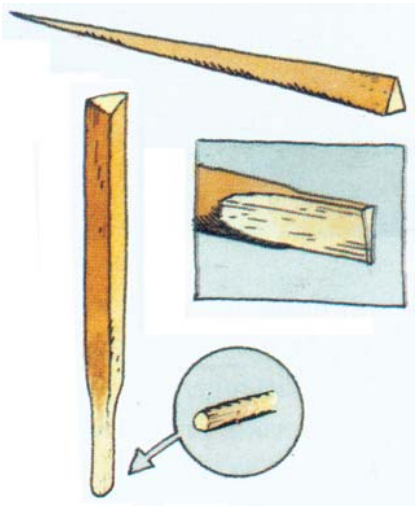
Mezopotamya bölgesinde bolca kil vardır ve ıslak çamur kalıplar üzerine yazmak için kullanılan – bir tarafı sivri bir tarafı küt – tahtadan ya da ucu kesilmiş kamıştan yapılma yazma aleti *"stilus"* ya da "kama"dır. Yazma aletinin nemli çamura bastırılması suretiyle oluşturduğu kalıp çizgiler çivi biçimine benzetildiği için – Latincede 'çivi' anlamına gelen *'cuneus'* kökünden türemiş olan – *"cuneiforme"* (çiviyazısı) tanımı kullanılır (Sarıkavak, 2004: 3).

Şekil-6: Köşeleri yuvarlaklaşmış kare tablet.



M.Ö. 2360 yılına aittir ve İmparator III. Ur dönemindeki Sümer Rönesansının belirleyici özelliklerini taşımaktadır. Tablet, bir çiftçi, bir oduncu ve bir sepici arasında pay edilen eşeklerin gösterildiği bir ekonomik belgedir. Kulakları geride duran, uzun kafası ve boynu hemen seçilen eşek göstergesi oldukça belirgindir. Tanrıyı ifade eden gösterge de sağdaki sütunun alt bölmesinde açıkça görülmektedir (Jean, 2002: 14).

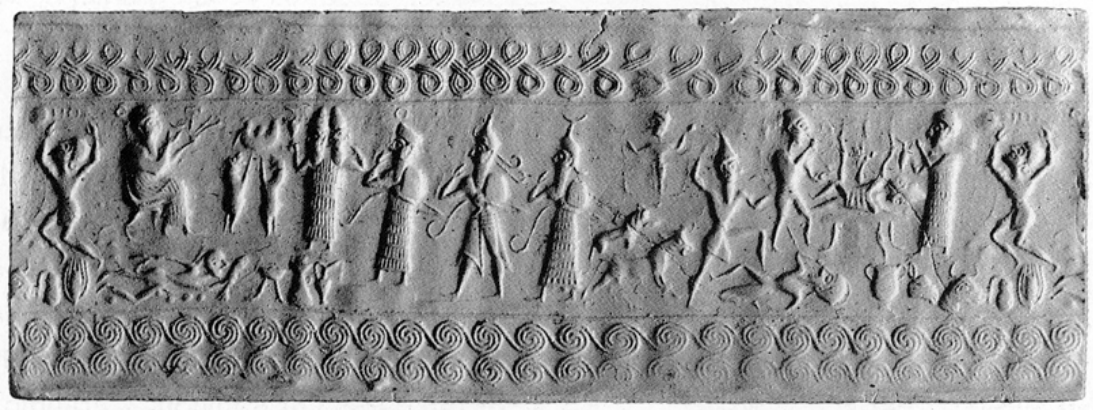
Şekil-7: Stilus, çamur tablet yazma kalemi.



Çabucak yıpranan maddelerden, yani kamış ve tahtadan yapılan kalemler zamana ve doğa güçlerine karşı korunamamıştır. Ama çiviyazısı uzmanları, yaptıkları araştırmalar sonucunda üç tür kalem olduğunu çıkarsamışlardır. Köşeleri oluşturmak için kullanılan "üçgen biçimli kalem," çiviler için "ucu oyulmuş kalem" ve sayıları kaydetmek için kullanılan "yuvarlak uçlu" kalem (Jean, 2002: 15).

Yazı yazmak üzere geliştirdikleri çivi yazısı, pişmiş topraktan yazı tabletleri ve yazı aleti olarak *stilus* gibi teknik buluş ve uygulamalarına karşın, Sümerler, diğer yanda basım ve çoğaltımı sağlayan ilk buluşlardan biri olan silindirik damgayı (Şekil: 8) kullanan erken uygarlıklardan biridir. Sert taşlara ustaca kazınarak yapılan ve kişiye ya da soya ait işaretleri içeren silindir mühürleri yumuşak çamur tabletlere basarak ilk çoğaltma tekniklerinden birini (yüksek baskı tekniğini) kullanmışlardır.

Şekil-8: Hitit silindir mühürü.



Hitit Uygarlığı çağına ait, tarihsiz bir silindirik mühürün yumuşak çamur ya da balmumu üzerine yapılan baskısının görüntüsü. "Olasılıkla sağ tarafta saygısız bir sunuşla, bir ritüeli resmettiği düşünülen bu mühür figüratif görüntülerle birlikte örgesel süslemeleri birleştirir" (Meggs, 1998: 9). Hitit ve Girit kültürleri arasında doğrudan ilişkilendirilebilecek veri olmasa da ve Hitit uygarlığı daha sonra ortaya çıkmış ise de, bu uygarlıklar yaklaşık ardışık çağlarda gelişim göstermiştir. Uygarlıkların (örneğin, Mısır ve Hitit uygarlıkları arasında yaşanan savaşlar bile olsa) yakın coğrafyalarda karşılaştıkları ve etkileştikleri, birbirlerinden kültürel ögeler alıp verdikleri de bir gerçektir (Meggs, 1998: 9).

Mezopotamya silindir mühürleri, damgalanmış belgelerin güvenirliliğini temin etmiş ve böylelikle bir sahtelik provası yöntemi sağlamıştır. Üç bin yıldan daha fazla kullanımda olan bu küçük silindir mühürler kendi yüzeylerine hakkedilmiş (yani, kazınmış) görüntü ve yazılara sahiptir. Onlar, yumuşak bir çamur tablet üzerinde

> baştanbaşa yuvarlandıkları zaman sahibi için bir ticari işaret olmaya başlayan, basılmış veya baskılanmış tasarımın yükselmiş veya kabartılmış bir izlenimini biçimlendirirler. Bir yükselmiş düzlemsel tasarım olarak tablet üzerinde görünen yuvarlak taş içerisine görüntü oyulduğu için, sanal olarak çoğaltmasını, kopyasını veya sahtesini yapmak imkansızdır (Meggs, 1998: 7-9).

Antik Mısır uygarlığının silindir damga gibi birçok Sümer buluşunu aldığı ve kullandığı ifade edilmektedir. "Mısır ülkesini birleştiren, M.Ö. 3100'lerde ilk hanedanlığı biçimlendiren ve kuran Kral Menes zamanıyla birlikte, Sümerlerden silindir mühür, tuğlanın mimari tasarımı, süsleyici tasarım örgeleri veya motifleri ve yazı araç ve gereçlerini içeren sayısız buluş Mısır'a ulaşır" (Meggs, 1998: 10).

Mühürler, üzerlerine kazınmış görüntü veya yazıları aktarmak ve çoğaltmak için kullanılan ilk baskı aracıdır. Kalıcı olması için daha sonra pişirilen çamur tabletlere yazı yazmak için kullanılan *stilus* bir kalem olarak işlev görmüş, bu tabletlerin çoğaltımı için her biri yeniden ve yeniden yazılmıştır. Halbuki damgalar kendi üzerlerinde bulunan görüntü veya işaretleri farklı yüzeyler üzerine basmak ve çoğaltmak amacıyla kullanılmış ilk baskı üretim ve çoğaltım yöntemidir. Hem Antik Sümer'de hem de Mısır'da mühürler bilinmesine karşın, bunlar görüntü *(image)* aktarımı, basımı veya çoğaltımı için değil, daha ziyade kral, yönetici veya tüccarların kendilerinin bir işareti olarak kullanılmışlardır (Şekil: 9-10).

Şekil-9 ve Şekil-10: İkhanaton ve Nefertiti *scarab* mühürü.





Bu gübre böceği *(scarab)* mühürü, yaklaşık olarak M.Ö. 1370'lere tarihlenir. Bu 6 cm ölçüsündeki böcek mühürü, kenarında görünen *"Ikhnaton"* kartuşunu taşımaktadır. Alt düzlüğe oyulmuş hiyeroglifler bronz bir iğneyle kazınmıştır (Meggs, 1998: 16).

Antik çağlarda veya milattan önceki dönemlerde erken veya temel baskı tekniklerinin bulunduğuna değil ama, geliştirildiğine ve yaygınlaştığına yönelik yeterince kanıt bulunmamaktadır. Ancak bu durumu bir istisna bozmaktadır. Bu, Faistos Tekeri *(Phaistos Disk)* adı verilen, pişmiş topraktan yapılma bir tablettir.

> Çiviyazısı son biçimini alırken, Mısır uygarlığı olağanüstü bir gelişim içindeyken ve hiyeroglif yazılar giderek çoğalırken, M.Ö. 2. Binyıla doğru, Girit'te ve hiç kuşkusuz kara Yunanistan'ında, 20. Yüzyılın bilim adamlarını büyük sorunlarla karşı karşıya bırakan yazılar türemiştir.
>
> Eski Knossos kentinin yıkıntıları arasında, özellikle de 19. Yüzyıl ortalarından itibaren, yazıtlarla dolu birçok parça bulunmuştur.
>
> Bu hiyeroglifler ya *"steait"* denilen yumuşak ve işlenmesi kolay bir taş üzerine ya da kile kazınmıştır. En ünlüleri "Faistos Tekeri" bu tarihin en büyük bilmecelerinden biridir: 1906 yılında İtalyan arkeologlar Girit'te bir yüzünde 45 sarmal gösterge bulunan kilden bir teker bulmuşlardır ve bugüne kadar bu yazıyı çözebilen biri çıkmamıştır (Jean, 2002: 44-45).

M.Ö. 2. Binyılda varlık göstermiş olan Girit Minos Uygarlığı'na ilişkin Arthur Jean Evans tarafından 1900 yılında yapılan Knossos Sarayı kazılarında elde edilen birçok kalıntı, buluntu ve kalıt, bu uygarlığın çevresi ile etkileşim içinde hem aynı hem de farklı zamanlarda birbirinden farklı abeceler (alfabeler) geliştirdiğini göstermektedir. Yine Girit uygarlığı hakkında daha sonra yapılan bir kazıda bulunmuş olan Faistos Tekeri (Şekil: 11) ise hem içerdiği sembollerle hem de mevcut içinde en eski damga yazısı uygulaması olarak bu duruma bir ayrıksı (yani, sıra dışı bir örnek) oluşturmaktadır.

Eski Girit Yazıları arasında en büyük muamma kuşkusuz Phaistos Diski'dir. Bu 1908'de bir İtalyan arkeolog tarafından Güney Girit'te Phaistos'ta bir sarayın kalıntılarının arasında bulunmuştur. Arkeolojik bağlamda diskin en geç M.Ö. 1700 yılından kaldığı saptanmıştır ki, bu da *'Lineer A'* yazısının çağdaşı olduğunu göstermektedir. Disk pişirilmiş kilden yapılmıştır ve her iki yüzünde ıslak kile bir baskı *(press)* ya da zımba ile bastırılmış karakterler vardır. Böylece diskin, baskının Çin'de başlamasından 2500 ve Gutenberg İncili'nden 3000 yıl önce yaratılmış dünyanın ilk basılmış belgesi olduğu söylenebilir (Fagan, 2002: 252-253).

Şekil-11: Faistos diski.



Pişirilmiş kilden yapılmış bu disk Girit adasının güneyinde, Phaistos'taki bir sarayın kalıntıları arasında bulunmuştur. M.Ö. 1700 yıllarına tarihlenmektedir. Disk üzerine baskıyla yazılmış 45 göstergelik Eski Girit'in hiyeroglif yazısı *'Lineer-A'* ve *'Lineer-B'* yazılarının hiç birine benzemez.

M.Ö. 3. Binyıl sonuna doğru Hint-Avrupalı halklar Grek anakarasına ve Pelopone'ye yerleşmiştir. M.Ö. 2200-1700 yılları arasındaki dönemde Ada kültürü *"Cycladic Island"* egemendir. İlk Avrupa uygarlığı olan Girit Minos kültürü ise M.Ö. 2000-1600 yılları arasındaki dönemde yayılmıştır. M.Ö. 1700'lerde Knossos Sarayı yapılmış ve kentler kurulmuştur. M.Ö. 1500'lerde kent istilacılar tarafından yıkılmıştır. Dili bilinmediği için de henüz çözümlenememiştir (Fagan, 2002: 252).

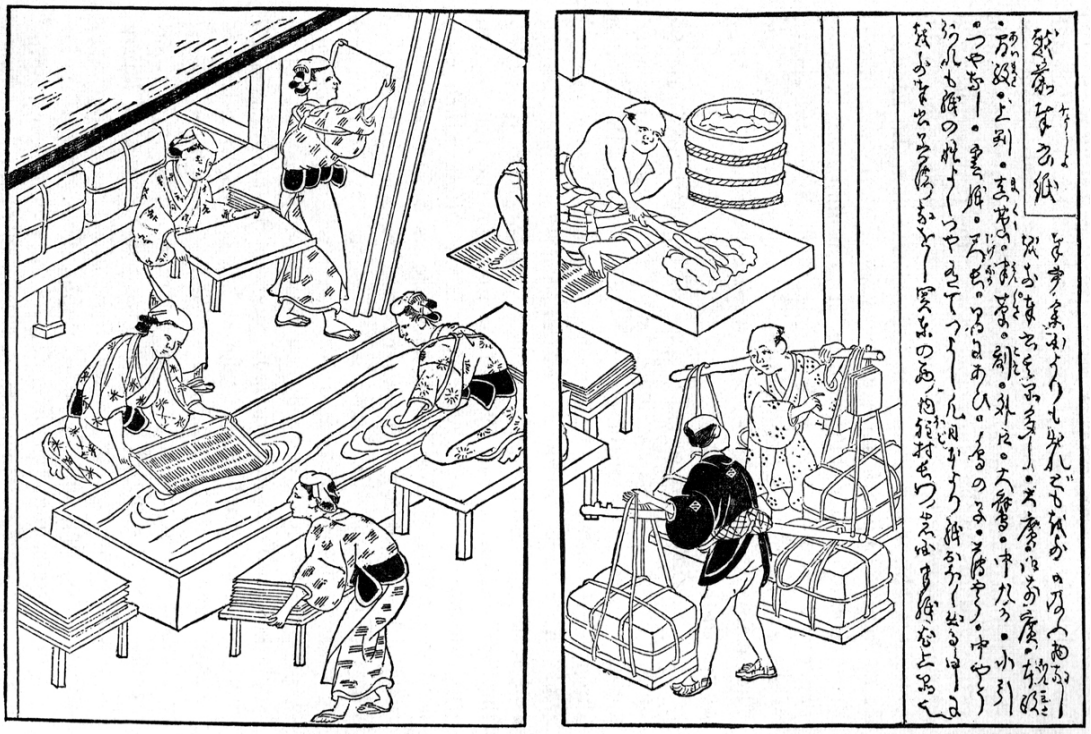
Antik kültürlerde ortaya çıkmış ve Rönesans ve sonrasındaki font tasarımı ile hurufat dökümüne öncülük edebilecek gelişmelerden bir diğeri olan "ağaç kalıp basımcılığı"nın *(xylography)*, bir görüntü aktarımı ve çoğaltımı tekniği olarak daha ziyade milattan sonraki çağlarda ve Doğu uygarlığında geliştirildiği görülmektedir. Kağıdın M.S. 2. Yüzyılda keşfedildiği de göz önünde bulundurulacak olursa, Çin kültür bölgesinde geliştirilen kağıt yapım bilgisi gibi, kalıp basımcılığı bilgisi de Orta-Asya, İran, Mısır ve Endülüs Emevi rotası üzerinden Batı'ya, yaklaşık M.S. 10. Yüzyılda Mağribliler (Kuzey Afrika kökenli Müslüman halk) sayesinde – önce İspanya'ya, M.S. 13. Yüzyılda ise İtalya'ya – ulaşmıştır. Parşömen ve *vellum*'un pahalı üretimi ve papirüslerin doğaya karşı dayanıksız oluşu, çaput vb. eski dokumaların da karıştırıldığı ağaç hamuru teknelerinde doğal tabaka kağıt yapımının yaygınlaşması, elbette, basımcılığın geliştirilmesi için de uygun bir ortam ve iklim yaratmıştır. Ancak, basımcılığın farklı tekniklerle olsa bile Gutenberg'ten önce de bilindiği belirtilmelidir. Sarıkavak, konuyla ilgili bir kitabında, yazıdan baskıya doğru evrilen sürecin tarihsel gelişmelerini şöyle özetlemektedir:

> (…) Mezopotamya ve Mısır uygarlıkları silindir mühürlerle başlayan basımcılığın erken örneklerini kullandılar. Girit uygarlığında Phaistos Diski üzerindeki imgeler baskı yöntemiyle oluşturulmuştu. Antikçağın uygarlıkları yazıyı daha çok kil tablet üzerine sitilusla bastırdılar, mimari yüzeylere ve gündelik eşyalara boyadılar veya kaya, dikilitaş, mermer anıt ya da metal nesneler üzerine kazıdılar ve papirüs, bambu, ipek, parşömen ve vellum'lar üzerine kamış, fırça ya da tüy kalemle yazdılar. Ancak M. S. 2. Yüzyılda Çinliler kağıt yapımını keşfettiler. Diğer yanda, gerçek anlamda basımcılığın tahta kalıplarla yapılması da (ksilografi) Çin uygarlığının bir katkısıdır. Üstelik bununla yetinmeyip kendi piktogramlarını bir çevirmeli kasa düzeneği sayesinde basma girişimlerinde bulundukları, ancak verimli sonuç alamadıkları bilinmektedir. Ağaç ya da kemik üzerine hakkedilen piktogramlarla yapılan baskı, teknik olarak kabartma ya da yüksek baskıdır *(letterpress)*. Bunların

> dışında, Uzak-Doğu uygarlıklarında mezar taşları üzerine görüntülerin kazımalar için aktarılması ve çoğaltılması hakkında çeşitli yöntemlerin denendiği, üstelik bu yüksek baskı yönteminin miladi yıllardan önce ipek giysiler ve kumaşlar üzerine görüntüleri aktarmakta kullanıldığı da bilinmektedir. Tüm bunlara karşın, devrimsel bir buluş olarak hiçbiri Gutenberg'in geliştirdiği yöntemin ve kitap basımı ve çoğaltımında sağladığı faydaların önemini azaltmaz. Yüksek baskı tekniği, mürekkep ve kağıt yapım, üretim yöntemi bilgisi Uzak-Asya'dan Türk-İslam uygarlıkları aracılığıyla M.S. 8. Yüzyılda Semerkant'a, ardından 9. Yüzyıldan itibaren Araplar sayesinde Cordoba hilafeti ve ardından Moor'lara (Mağribliler; a. a.) kadar ulaşır; sonunda bu bilgi Gutenberg öncesindeki Avrupa'ya taşınır. M.S. 13. Yüzyılın sonlarından itibaren ise İtalya'da Fabriano'da ilk kağıt imalat atölyeleri kurulur (2014: 27).

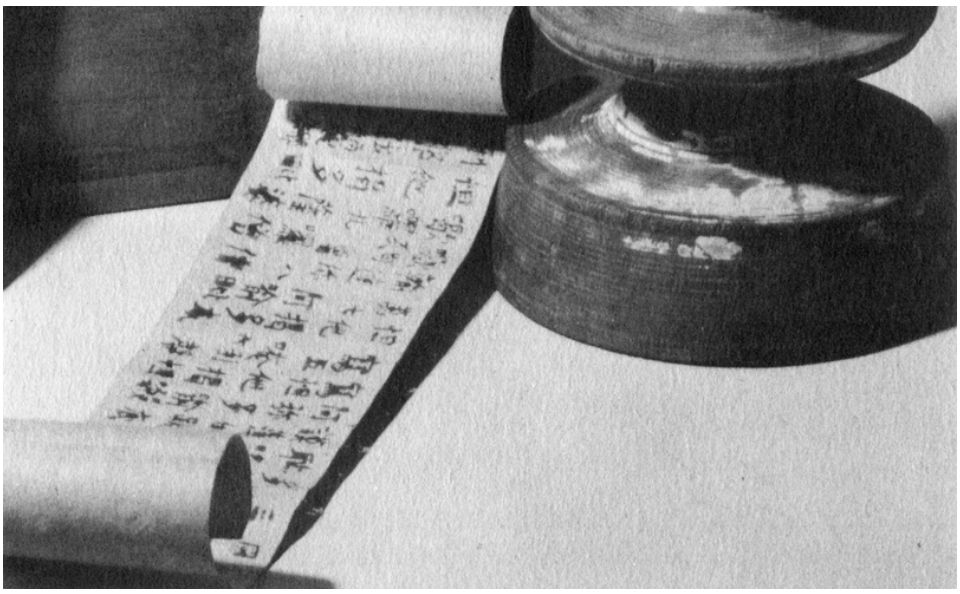
Çin uygarlığına ait kağıt yapım yöntemi ve bilgisi (Şekil: 12) ticaretin geliştiği bazı Avrupa kentlerine hızla yayılır. 14. Yüzyılın ilk yarısında Fransa'da, Troyes'da, ikinci yarısında ise Almanya'da, Nuremberg'te kağıt üretim atölyeleri hızla çoğalır. Kağıt yapım yönteminin yanı sıra, Gutenberg'in tipografik basımcılığı öncesinde aynı ilkeyle kullanılan ve bir yüksek baskı tekniği olan ağaç-oyma baskısının *(wood-cutting printing)* miladi çağlardan önce Çin'de denendiği ileri sürülmekte, ancak o çağlardan kanıt veya belge bulunmamaktadır. Bir başka Uzak-Doğu uygarlığında ise, örneğin Japonya'da, ağaç-kalıp basımcılığına *(wood-block printing)* dair en erken örneklerden biri olan Daran Ruloları *(Dharani Scrools)* M.S. 8. Yüzyılın ikinci yarısından kalmadır (Şekil: 13).

Şekil-12: Kağıt imalatı, gravür.



Bu Çin resimlemesi bir kağıt tabakası yapımının aşamalarını; 1- kağıt hamuru için liflerin ezilmesini, 2- havuz ya da su teknesinde kanavalı tel örgü tepsiler sayesinde kağıt tabakasının oluşturulmasını, 3- tabakaların kurutulmasını, 4- tabakaların katlanarak paketlenmesini ve 5- kağıt paketlerinin pazara taşınması gibi yöntem ve süreçleri göstermektedir (De Vinne, 1969: 135).

Şekil-13: *Dharani Scrools*.



Bu rulolar yaklaşık olarak M.S. 770'lere tarihlenmektedir. Japon İmparatoriçesi Shotoku'nun salgın hastalıklarla mücadele için bir milyon adet bastırdığı "Dharani Budist Büyüleri Rulosu" yuvarlanarak küçük muhafaza ya da *"pagoda"* denen idol heykelcikler içine konmuş, Budist tapınaklara dağıtılmıştır. Bir tarafında Çince, diğer tarafında Sanskrit dili kaligrafisiyle basılmış metinler içerir. Bunların en erken rölyef (yüksek) baskının örneklerini oluşturduğu ileri sürülmektedir (Chappel, 1970: 9).

Diğer yanda M.S. 9. Yüzyılda basılmış olan *"Diamond Sutra"* rulosu Budist öğretinin önemli eserlerinden biri olarak ağaç-kalıp basımcılığının yanı sıra resimlemeler içeren ender erken örneklerden bir diğeridir. Mısır uygarlığında Firavunlar, önemli kişiler veya yetkililerin mezar odalarına konmak için hazırlanan, papirüs üstüne hiyeroglifik ve hiyeratik yazılar ile ilk resimlemeleri *(illüstration)* içeren "Ölüler Kitabı" *(The Book of Dead)* uygulamaları, nihayetinde, Mısırlı yazıcılar tarafından tek tek elle yazılmakta ve yine elde resimlenmekteydi. Oysa, *Diamond Sutra*'da yer alan özgün resimlemeler bir yüksek baskı uygulaması veya tekniği olan ağaç-kalıp baskı yöntemiyle birlikte ağaç gravürler olarak hazırlanmış, basılmış ve çoğaltılmıştır (Şekil: 14).

Şekil-14: *Diamond Sutra*.



M.S. 868'de basılmış en eski elyazma eserlerden bir diğeridir. Ağaç-kalıp basımcılığı yöntemi sadece Çin piktografik yazısı için değil aynı zamanda resimlemeler için de uygulanmıştır. Yaklaşık 4,9 m uzunluğunda ve 30,5 cm yüksekliğindedir ve yedi ayrı kağıt tabakasının birbirine

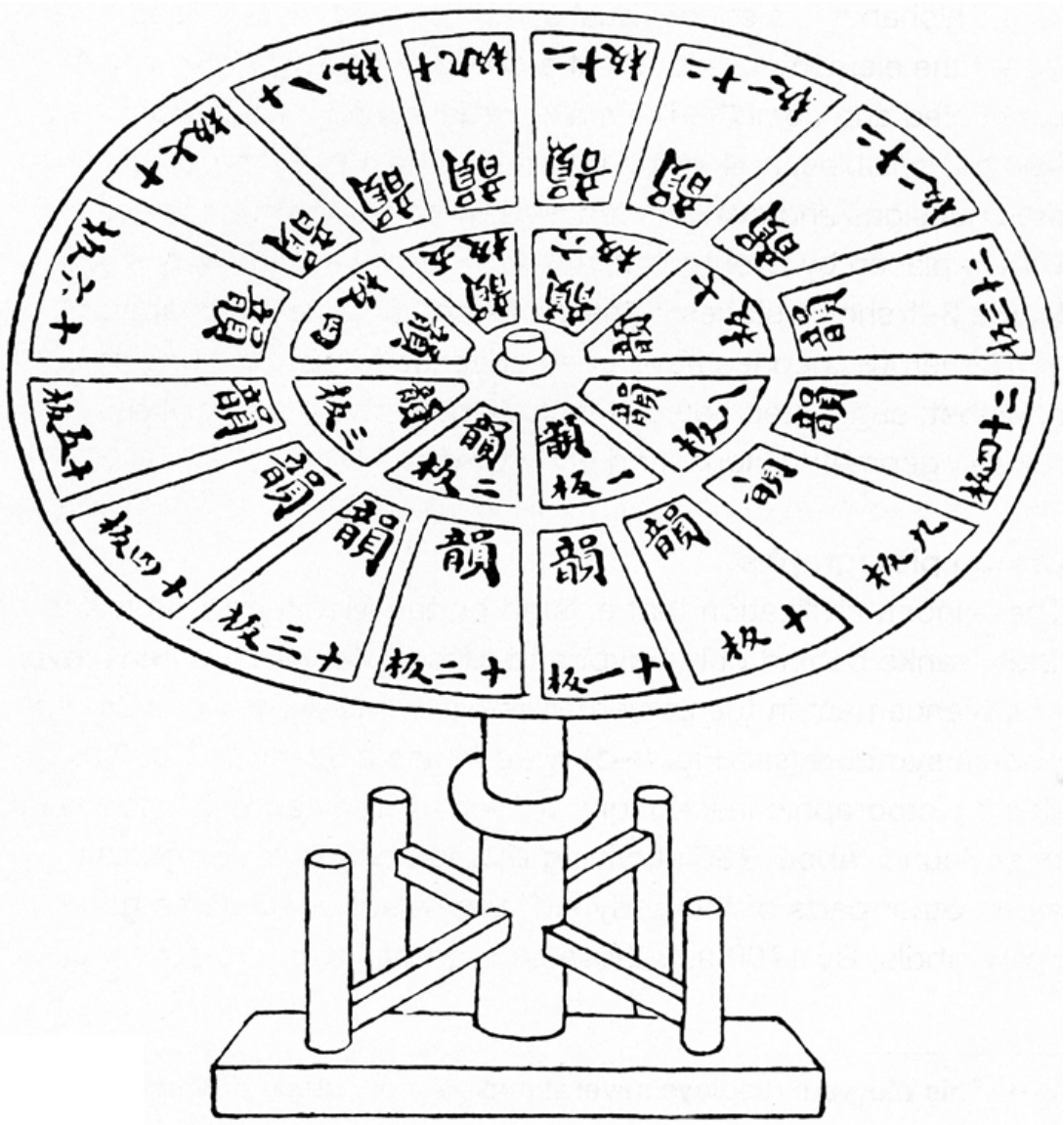
yapıştırılmasıyla oluşturulmuştur. Rulodaki metnin ilk altı tabakası Subhuti'nin vahiylerini, yedinci tabaka ise Budha'nın karmaşık bir çizgisel ağaç-oyma tekniğiyle resimlemesini ve öğretisini içermektedir. *Diamond Sutra* basıldığı zamandaki baskı sanatının ulaştığı yüksek düzeyi de göstermektedir (Meggs, 1998: 23).

Gutenberg'in hareketli hurufat tekniğine en yakın biçimde benzer ve neredeyse aynı teknik özelliği gösteren bir buluşun yaklaşık M.S. 14. Yüzyılın başında yine Çin kültür bölgesinde ortaya çıktığı iddia edilmektedir. Meggs, birkaç yeni baskısı yapılmış olan önemli *"The History of Graphic Design"* adlı (Grafik Tasarım Tarihi) – bir nevi ansiklopedik – eserinde geniş bir biçimde konuya yer vermektedir.

Meggs'e göre, M.S. 1045 civarında Çinli simyacı Pi Sheng (d.1022-ö.1063) Asya'da geniş ve yaygın olarak asla kullanılmamış, ancak buluşçu bir yöntem olan hareketli harf veya hurufat düşüncesini geliştirmek suretiyle bu yöntemi etkinleştirir. Sheng, eğer her bir karakter yükselmiş bir biçim olursa diye akıl yürütmüş ve birçok karakterin bir yüzey üzerinde ardışık olarak yerleştirilebileceği ve mürekkeplenmek suretiyle basılabileceğini ön görmüştür. Meggs'in kitabında ayrıntılarına yer verdiği bu buluşun kullanımına dair başkaca kanıt bulunmamaktadır. Çinlilerin bronz dökümdeki ustalıkları bilinmektedir. Sonuç olarak yapılmış olsa bile, hareketli hurufat temelinde bronzdan ya da kalaydan dökülen piktografik Çin karakterleri uzun bir süre Doğu'da el yapımı kesim ağaç kalıpların yerini alamamıştır.

> Bronz hareketli hurufattan baskı yapma konusunda dikkate değer bir çaba M.S. 1403'de hükümet desteği altında Kore'de başlar. (…) Hareketli hurufatın ilk olarak sadece yüzlerce değil, hem de onbinlerce karakter sayısına sahip yazılı dil dizgeleri olan kültürlerde keşfedildiği kuşku götürmez bir gerçektir. Kırk dört bin karakterden daha fazlasının bir toplamıyla, hareketli hurufatın Uzak-Doğu'da yaygın olarak kullanıma girmemiş olması da sürpriz değildir ve şaşırtmaz. Tedarik etme ve döküm işi ve dizgiyi yerleştirmede yalınlaştırma veya basitleştirme çabalarından biri 2,13 m çapında döndürülen bir masa-üstü ile birlikte, *"Lazy Susan"* adı verilen (Şekil: 15), çevrilen bir masanın bulunuşudur. Dizgi düzenleyicisi bu masaya oturacak ve ulaşmak istediği karakterle ilgili bölümü getirmek için masayı döndürecektir (1998: 24-26).

Şekil-15: ***Lazy Susan*****.**



Döndürülebilir bir hurufat kasasının ağaç-kalıp baskı görüntüsü, yaklaşık M.S. 1313'ler. Bu nitelikli biçemsel resimleme dizgi işlemini daha etkili ve kolay yapmak için tasarlanmış bir çevirme kasasını göstermektedir (Meggs, 1998: 26).

Eski çağlarda çeşitli kültürler ve uygarlıklar tarafından keşfedilen ateş, tekerlek, kap-kacak, tohum, evcil hayvan, saban, yazı ve damga vb. buluşların yanında Eski-Dünya'nın çok önemli diğer buluşları olan ipek, pusula ve barut da Çin uygarlığının bir katkısıdır. Üstelik, görsel iletişimin evriminde kağıt, fırça, mürekkep vb. buluşlarıyla Çin uygarlığının katkısı gerçekten oldukça büyük ve önemlidir.

Kağıt yapım bilgisiyle Avrupa'ya ulaşan ağaç-kalıp basımcılığı yöntemi hızlı bir biçimde çeşitli amaçlara yönelik olarak (örneğin, elbiseler ve giysiler ya da çeşitli örtü ve kumaşların üzerine motif veya süsleme baskısı şeklinde) uygulama alanı bulmuştur. Ancak ağaç veya tahta kalıpların Avrupa'da basımcılıkta en erken kullanımı 14. Yüzyılın son on yıllarında ve daha ziyade 15. Yüzyıl boyuncadır.

> "Bunlar daha çok keşişler tarafından hazırlanmış, dini sınırlamalar içinde azizlerin sembolik resimleri, yani ikonalarıdır (Şekil: 16-17). M.S. 13. Yüzyılın ortasından başlayarak bir yanda kumaşlar üzerine renkli baskılar yapılırken, diğer yanda, dinen yasak olduğu için, toplumda gizli bir biçimde oynanan kart oyunları (Şekil: 18) ağaç-baskı tekniğinin kullanımını da yaygınlaştırır" (Sarıkavak, 2014: 27).

Çünkü Avrupa'da gitgide artan istikrar ticaretin gelişmesine yol açmış, düzenli bir biçimde iş gören pazar ve panayırların olduğu kentler zaman içinde ticaret merkezleri olmaya başlamış, aynı zamanda bu kentlerde üniversiteler kurulmaya ve açılmaya başlamış, toplumda dini eğitimin yanı sıra mesleki eğitime, mutlu ve huzurlu bir gündelik yaşama yönelik bir takım yeni talepler de ortaya çıkmıştır.

Gotik çağ boyunca el yazma eser üretmek zor ve zahmetli, üstelik uzun zaman alan bir iştir. Dini okullar için kutsal eserleri çoğaltma ihtiyacı, bu din okullarına gelen öğrencilerin manastır veya katedrallerin yazı odalarında *(scriptorium)* yazı odası yöneticisi olan başrahip tarafından belirlenmiş örneklere uygun olarak sanatsal yazı *(calligraphy)* ve tezhipleme *(illumination)* işlemini yapmaları sayesinde çözümlenmektedir.

Ancak zaman içinde din okullarının yanı sıra gündelik hayata ilişkin, laik ve mesleki eğitime yönelik açılan yeni okullar için de geçmişin önemli filozofları, düşünürleri, bilginleri, botanikçileri, gökbilimcileri (astronomları), matematikçileri, alimleri, ilahiyatçıları, tarihçileri ve devlet adamlarına ait el yazmalarının çoğaltılması ihtiyacı Batı toplumlarını farklı arayışlara yönlendirir. Özellikle Anadolu'nun 1071'den itibaren Türk yurdu olmaya başlamasıyla ve zaman içinde Bizans'ın zayıflamasıyla birlikte Batı'ya göçen Hıristiyanların götürdükleri Antik Yunan ve Roma'ya ait el yazma eserler ile İslam ve Doğu kültürüne ait eserler daha

sonra “Hümanistler” olarak adlandırılacak olan bazı ilim adamlarının sayesinde yeniden Yunanca ve Latince ile yazılmış ve kültür ve bilim alanındaki el yazma eserlere yönelik bir talep ve canlanma başlamıştır. Nihayetinde bu gelişmeler, daha önce de ifade edildiği gibi, Avrupa kentlerinde basımcılığın geliştirilmesi için uygun bir ortam ve iklim yaratmış ve artık böylelikle daha kolay basımcılık tekniklerine gitgide artan bir ihtiyaç ortaya çıkmıştır.

Şekil-16 ve Şekil-17: *St. Christopher* ikonası için ağaç-gravür baskıları.



Avrupa’da tahta kalıpların en erken kullanımı, dini bağlılığın bir ifadesi olarak, aziz resimlerinin baskıları ve çoğaltımı içindir. Ağaç kesimlerin çoğu 14. Yüzyıl’ın son çeyreğinde yapılmıştır, ancak elde mevcut en erken tarihli baskı provaları 15. Yüzyıl’ın ilk çeyreğine aittir. 1423 tarihli *“St. Christopher”* baskısı, ağaç-kalıp basımcılığında en yaygın bilinenidir. İkona için daha önce yapılan düzenlemeye olabildiğince sadık kalınarak, kalıpların farklı ağaç gravür ustaları tarafından yapıldığı gravür baskılarındaki farklılıklardan da anlaşılmaktadır. (Şekil 16: Chappel, 1970: 10). – (Şekil 17: De Vinne, 1969: 70).

Şekil-18: Erken dönem oyun kartları.



Ortaçağ Avrupa'sında halk arasında yaygın olan kart oyunları kalıp baskının erken kullanımını teşvik etmiştir. Üstelik o dönemin kartlarında kullanılan bazı imgeler günümüze değin ulaşmıştır (Chappel, 1970: 11).

1.1. Gutenberg ve XV. Yüzyıl'da Font Tasarımı

"Tarihsel olarak Gotik Dönem 1200 ile 1500 yılları arasındaki süreci kapsamaktadır" (Nesbitt, 1957: 35). Gotik dönemde bir yanda dini yapıların yaygınlaştırılması, genişletilmesi, köktenci kurumsallaşması ve katedraller gibi daha büyük dini merkezi yapıların oluşturulması söz konusudur. *"Skolastic"* dönem olarak da adlandırılan, gündelik yaşamın bile tamamen dini gereklere (Hıristiyan öğretisine) göre yürütüldüğü bu çağlarda dini otorite yeniden yapılandırılmış ve güçlendirilmiştir. Dini eğitim manastır ve katedrallerde yürütülür, kutsal kitapların

çoğaltmaları *"scriptorium"* (Şekil: 19) denen yazı odalarında gerçekleştirilir, kitap ihtiyacı elyazma eser çoğaltmakla sağlanırdı.

Ancak diğer yanda büyüyen kasabalarda elyazma eser çoğaltma işi, duvar ve yapı ustalığı, marangozluk, demircilik, kuyumculuk, silah ve zırh işleme vb. yeni iş olanakları ve mesleki arayışlar ortaya çıkar. Bu gelişmeler, dini eğitimin yanı sıra, mesleki eğitim ve de meslek birlikleri olan loncalar için yeni bir oluşum hazırlar. Bu nedenle, gerçekte varlıklı bir aileden gelen Gutenberg'in bile kendi yaşadığı ve mesleki anlamda geleceğini aradığı çağın (yani 15. Yüzyıl'ın) onun buluş yapmasına yönelik bir ortam yarattığı da ileri sürülebilir.

Şekil-19. *Scriptorium,* bir yazı odası.



Yazıcılar *(scriber)* "kaligrafinin altın çağları" boyunca (ki, Batı dünyasında çeşitli yazı sanatı ve kaligrafi tarihi araştırmacıları miladi ilk on-onbeş yüzyılı böyle adlandırmaktadır) kitapları yazmak ve çoğaltmak için manastırların yazı odalarını kullanır. 15. Yüzyıl'da gelişen ticaretin getirdiği zenginlik var olan elyazma eserlerin çoğaltmalarına olan talebi artırır. Bu istem ve ortam Gutenberg'in hareketli hurufat yöntemini geliştirmesini teşvik eder. Ancak kendi çıkarlarını koruma adına birlikte hareket eden yazıcılar, kaligrafistler *(calligraphers)*, tezhiplemeci veya süslemeciler *(illuminators)* Gutenberg'in buluşunun yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte, bir anlamda kendileri için bir gelir kapısı olan mesleklerini korumak adına, çoğaltma yöntemlerinin kısıtlanması için büyük politik baskılar elde ederler. Nihayetinde, teknik gelişmeler bir yanda basımcıların ve yayıncıların yararına sürerken, diğer yanda yazıcılar güzel yazı yazma öğreticiliği işine yönelirler (Chappel, 1970: 4).

1.1.1. XIV. ve XV. Yüzyıllar Arasında Entelektüel ve Kültürel Ortam

Gutenberg öncesi dönem, onun önemli buluşu için gerekli olan bir entellektüel zemini hazırlar. Özellikle İtalya'da, Rönesans ruhunu ifade eden Hümanizma 14. Yüzyıl'da Antik Dönem'in klasik kültürünün yeniden canlanışı olmuştur. Chappell'in aktardığına göre, John Addinton Symonds Londra'da yedi cilt halinde 1875-86 yılları arasında basılan kendi *"Renaissance in Italy"* kitabında, Rönesans boyunca ilimin, bilimin, bilgeliğin ya da alimliğin tarihinin üç aşamasını yazar. Buna göre, 15. Yüzyıl'ın ilk yarısında Yunan ve Roma dili ile edebiyatını yayan şair keşişler kendi dönemlerinde büyük etki yaratırlar. Dönemin aydınlarından Petrarch, Homeros hakkında ve Boccaccio ise Yunanca öğrenme üzerine kitaplar yazar. Bu araştırmacı bilim adamları eğitim yöntemlerinin yeniden oluşturulması ve yapılandırılmasının yanı sıra kültürel ve politik alanlarda da etkin olurlar. İdeallerinin peşine düşen bu aydınlar İtalya'da antik kültürü yeniden keşfetmek ve öğrenmek isteyen kitleleri etkiler.

15. Yüzyıl'ın ortasında Vatikan Kütüphanesi kurulur. Sanat hamisi Medici'lerin *"Medician Collection"*ı dışında, Poggio Bracciolini İstanbul'dan kaçan Yunan asıllı öğretmenlerle birlikte Avrupa'daki manastırlardan kitaplar toplamaya başlar. Poggio ve Aurispa tarafından toplanan eserler Ficino, Poliziano ve Erasmus tarafından yorumlanır. Eski elyazma eserlerin yazımında

kullanılmış olan kısaltmaları öğrenmek için çağdaş ve Antikçağ sözlükleri, mitoloji ve tarih için kavramlar dizini henüz mevcut değildir. Hümanistler, bu nedenle Homeros, Platon ve Aristo'nun metinleri ile Antikçağ'ın edebi eserleri olan trajedileri ele alırlar. Böylece, Latincenin yanında Yunanca hurufata da gereksinim doğar. Yunanca hurufatlar 15. Yüzyıl'ın ikinci yarısı boyunca Floransa'da, Venedik'te, Basel'da ve Paris'te kesilir. Aldus Manutius'un 'Aldi'si, Henricus Stephanus'un 'Stephani'si ve Johannes Froben'in 'Froben Yunanca' hurufatları bu dönemde görülür. Latin düşünürlerinden *"Virgil"* 1470'de, Yunan klasiklerinden *"Homer"* 1488'de, Yunan düşünürlerinden *"Aristotle"* 1498'de ve *"Plato"* 1512'de basılır. Böylelikle, Antikçağ klasiklerinden oluşan bu eserler tüm insanlığın ortak kültür mirası içinde yeniden yerini alır (Chappel, 1970: 16-17).

16. Yüzyıl'ın ilk çeyreğinde ise, dönemin büyük hümanist aydını Desiderius Erasmus'un Yunanca ve Latince dil kitapları ve sözlüklerinin yanı sıra üstelik yazı sanatı üzerine olan bir kitabı da vardır. Onun yayınları kendi döneminde oldukça kısa bir sürede yirmi binden fazla satar. Bu nedenle, günümüzde Avrupa Birliği Yüksek Öğretim Programı'na onun adı verilmiştir.

1.1.2. Gutenberg'in Çalışmaları ve Buluşu

Çeşitli ansiklopedik ve akademik kaynaklarda basımcılığın gelişmesi ve yaygınlaşması Gutenberg'in buluşuna atfedilir. "Tam adı Johannes ya da Henne Gensfleisch zum Gutenberg olan ve doğumu kesin olmamakla birlikte tahminen 1397-1468 yılları arasında yaşamış bulunan Mainzli Gutenberg tarafından bulunan, ilk hareketli hurufat 15. Yüzyıl Almanya'sının elyazma eser *(manuscript)* yazma biçeminin *(hand)* çoğaltmalarıydı" (Hutchinson, 1983: 118). 15. Yüzyıl'ın ilk yarısında Avrupa'da yeşeren entellektüel ortam buluşçu ve girişimci ruhun nereye yönlendirilmesi gerektiği hakkında, aslen soylu bir aileden gelen ve erken yaşlarında kuyumculuk alanında çıraklık eğitimi alan Gutenberg'e hedeflerini gösterir. Johann Gutenberg (Şekil: 20) 1397'de Mainz'da doğmuş, esnaf

birliğiyle anlaşmazlığa düşerek Strasbourg'a taşınmış ve 1428'e kadar orada yaşamıştır. Strasbourg'da 1434 ile 1444 yılları arasında ayna yapımı ve değerli taş kesimi işlerinde ortaklarıyla birlikte çalışır. Ancak bu on yıl boyunca Gutenberg aklında geliştirdiği buluşunun hazırlık çalışmalarını yürütür. "Yasal kayıtlar içinde Gutenberg'in 1436'da Strassbourg şehrinde 'basımcılık işleri' üzerine çalıştığı; ona katılan çeşitli zanaatkarlara çok büyük meblağlar ödediği; ve gizli tutulacak olan bir sanatın veya zanaatin deneyimiyle ilgili olarak onlardan üçü ile 1438'de bir sözleşme yapılarak bu ilişkinin sonuçlandığı belgelerden anlaşılmaktadır" (Nesbitt, 1957: 49).

Şekil-20. Johannes Gensfleisch zum Gutenberg (1397-1468), gravür.



Gutenberg'i tasvir eden bu gravür desen Paris'teki Ulusal Kütüphane'de bulunan eski bir Lacroix baskısından alınmıştır. Gutenberg'in yaşamı, çağı ve sonrası için çok önemli olan bir buluşa adanmışlıkla geçer. Baskının daha mükemmel olması adına sadece elde döküm yapabilmek için gerekli araçları değil, aynı zamanda daha iyi basabilmek için ihtiyaç duyulan malzemeleri de iyileştirir. Üstelik *"Mainz Psalter"*da görülen ve iki renkte basılan başlangıç harflerini *(initials)* onun kestiği ileri sürülür. Ancak buluşunun getirdiği refahı göremeden ölür (Devinne, 1969: 429).

Sipariş üzerine marangoz Konrad Saspoch'ın ağaçtan bir baskı tezgahı *(press)* yaptığı; 1436'dan itibaren kuyumcu Hans Duenne'nin oldukça miktarda basım malzemesi hazırladığı; yeni buluşundan yararlanmak isteyerek yeni bir anlaşma yapmak isteyen Strasbourg'daki ortakları ile arasında uyuşmazlık çıktığı; ve bunun sonucunda mahkeme duruşmalarının yapıldığı, söz konusu mahkeme kayıtlarının olduğu, Ana Britanica gibi, ansiklopedik alan yazında yer almaktadır. "1438'de Gutenberg, kendi istediği özelliklere uygun olarak Konrad Saspoch tarafından üretilmiş bir baskı aletine sahip olmuştur ve kurşunları satın almıştır; bu durum Gutenberg'in modelleme aşamasına eriştiğini göstermektedir" (Chappel, 1970: 59).

Gutenberg'in 1444'ten sonra Mainz'a gittiği sanılmakta, 1448'den itibaren buluşunu gerçekleştirmek için orada olduğu bilinmektedir. Gutenberg, Avukat Johann Fust'tan faizle ödünç para alarak çalışmalarını sürdürür. Onun amacı Ortaçağ'ın ender ve değerli el yazma eserlerini aynı estetik anlayışla çoğaltabilmektir. Ancak basımcılığı geliştirme çabalarında gereksinim duyduğu finansman nedeniyle, sonunda Johann Fust ile ortak olur. Johann Fust, yatırımlarının karşılığını bir an önce elde etmek isterken, Gutenberg daha mükemmel bir basım tekniği geliştirmek peşindedir. Bu durum bir süre sonra onlar arasında da sorun oluşturur ve Johann Fust, 1455'te Gutenberg'in kendisine borcunu ödeyememesi nedeniyle tüm techizatına mahkeme kararıyla el koyar.

Gutenberg'in 1448'de bastığı *"Astronomie Kalender"*ın (Gökbilim Takvimi) basımevinin ilk ürünü olduğu düşünülür. Ancak Gutenberg'in matbaasında (Şekil: 21) basıldığı belgelenen ilk kitap 1455'te basılan *"42-Line*

Bible" (42-Satırlı İncil)'dir (Ana Britanica). Bu İncil'de kullanılan hurufat 14. Yüzyıl'da Mainz çevresinde el yazma eserlerde yaygın olarak kullanılan yazı biçemi *Texture Gothic*'tir. Gutenberg yeni bir yazı tasarımı yapmak yerine, el yazma eserleri aynı nitelikte basıp çoğaltma ve onları daha hızlı ve daha çok üretebilmek amacıyla, "doku" olarak adlandırılan ve dönemin beğenilen yazı estetiğini göz önünde bulundurmuştur.

Şekil-21. Gutenberg işliği.

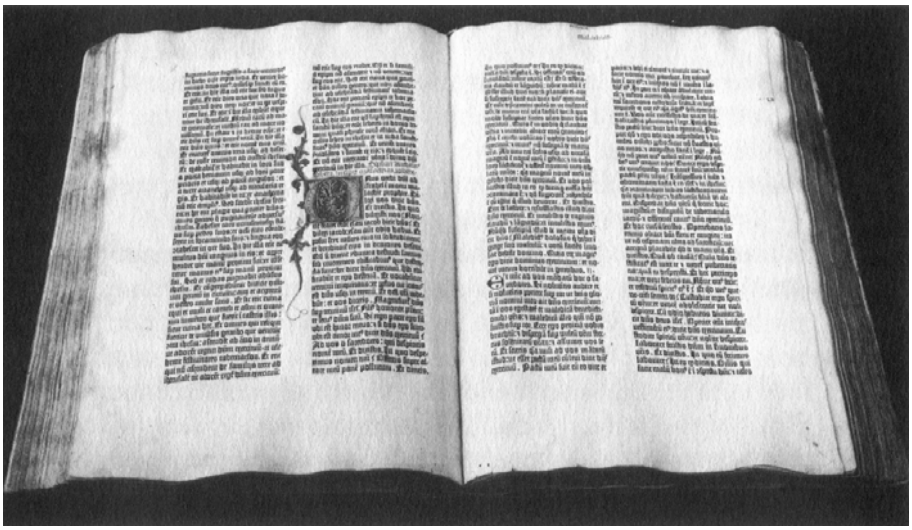


Gutenberg Müzesi'nde yeniden oluşturulmuş Gutenberg'in ve çağının baskı atölyesi. Gutenberg'in baskı düzeneğini Kondrad Saspoch'un yaptığı bilinmesine karşın, bu aygıtın ve benzer erken dönem örneklerinin ayrıntılı tanımlaması günümüze ulaşmamıştır. Düzeneğin genel tarzı bilinmektedir; Mainz'daki müzede sergilenen rekonstrüksiyon o çağın baskı aygıtını oldukça iyi bir biçimde sunmaktadır (Chappel, 1970: 55).

> "… 1455-1456 yıllarında Johann Gensfleisch zum Gutenberg (y.d.1398-ö.1468), iki cilt, 1284 sayfa, iki sütun, sütun başına kırk iki satır dizilmiş, muhtemelen, bir baskısında, iki yüz çoğaltma kağıt ve *vellum* üzerinde, muhteşem bir basılmış Büyük boy *(folio)* İncil'i tamamladı. … Avrupa'da basılan bu ilk kitap görkemli bir işçiliğin asla aşamayacağı bir sanat eseridir. …" (Godine, 1973: 3).

Kırkiki Satırlı İncil'in (Şekil: 22) basımının başarılı olduğu, birçok kez yeniden basımlarının yapıldığı, satıldığı ve kazancın Johann Fust'la paylaşıldığı da ileri sürülmektedir (Ana Britanica). Hareketli hurufat tekniğine dayalı basım yöntemini geliştirmeye en verimli on yıllarını harcayan Gutenberg'in en önemli ve büyük eseri olan 42 Satırlı İncil'in basım süreci ve tekniği neredeyse 350 yıl boyunca temel olarak değişmeksizin sürdürülmüş olan tipografik basımcılığın erken yıllarında – ki, 1450 ile 1500 yılları arasını ifade eder ve bu dönemde basılan eserler "beşik" yani "büyüme" veya "gelişme" evresi anlamında, *incunabula* olarak adlandırılır – aslında basımcılığın ne kadar ayrıntılı ve zahmetli olduğunu göstermektedir.

Şekil-22. Gutenberg'in bastığı incil, Gutenberg Müzesi nüshası.

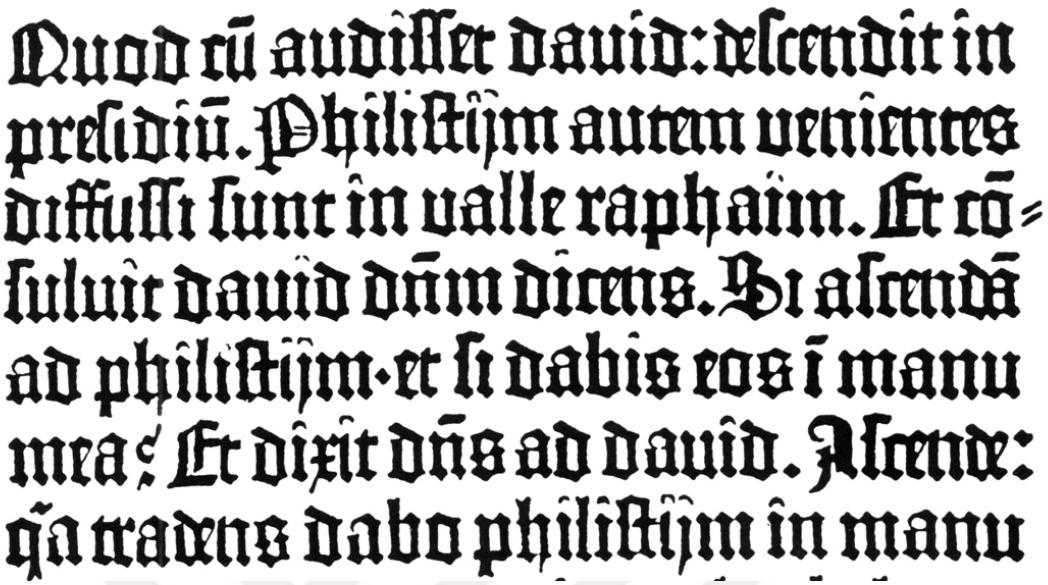


"42-Satırlı İncil" 1453-1455 yılları arasında Mainz'de Gutenberg'in işliğinde basılmıştır. Elyazma eserlerin nüshaları, her ne kadar, yazı sanatında çok yetkin olmayan çoğaltmacıların *(copisty)* işleri ise de, o dönem gitgide yaygınlık kazanan kütüphane oluşturma tutkusu sayesinde elde edilmek istenmektedir, ancak yazımı ve ciltlenmesi zahmetli olduğu için de pahalıdır. İşte, bu erken aşamada, basımcılar kendilerini yazıcılarla bir yarışma içerisinde hissetmiştir. Bu nedenle, Gutenberg'in amacı sanki bir elyazma eser gibi kaliteli basılmış bir kitap üretmek olmuştur. O, *'Gothic Texture'* hurufatı kopyalamak, kesmek, dökmek, dizmek ve düzenlemek için oldukça yoğun ve yorucu bir çaba ortaya koymuştur. Kara dokulu 42 satırlık iki sütunluk dizgi düzenlemelerini tamamladıktan sonra tezhip *(illumination)* için, örneğin, ilk harfler *(initials)* ağaç ve metal blokların yardımıyla daha sonraki bir aşamada bazen eklenmiş, süsleme içinse sayfa kenar boşlukları bırakılmıştır (Chappel, 1970: 5).

David Godine *"The Art of the Printed Book 1455-1955: Masterpieces of Typography Through Five Centuries"* adlı kitabında, bu süreci aşamalarıyla şöyle anlatmaktadır:

> "Basımcılığın bulunuşunun kalbi hareketli hurufat ilkesidir. Bir kuyumcu olarak, Gutenberg bir anlamda bireysel olarak muştaları kesmeyle, çoğaltma kalıplarıyla, döküm kalıplarıyla, metal alaşımlarla, vb. zaten aşinaydı. (…) Gutenberg'in fontu, noktalama imleri, bağlantılar, kısaltmalar, vb. yaklaşık iki yüz yetmiş farklı karakterden oluşmaktaydı. (…) 42-Satırlı İncil *(42-Line Bible)* her bir sayfasında hurufatın yaklaşık iki bin beş yüz parçasını içerir. (…) Sonunda sürekli, ağır baskı için geliştirilmiş Gutenberg'in baskı makinelerinin yapımında bu bağcılık bölgesinin şarap üretimi için üzüm sıkma düzeneklerinin *(press)* örnek alındıkları konusunda bir şüphe yoktur.
>
> Baskı süreci harf tasarımı ile başlar. Gutenberg'in hurufatı dönemin en iyi Alman Gotik el yazmalarından sadık ve güzel bir biçimlendirmedir (Şekil:23). Onun sanatı ve teknik yetenekleri yaptığı 42-Satırlı İncil'in hurufatında açıkça ortaya çıkar. (…) Baskı sonrasında, sayfa sayfa, hurufat tekrar kasalar içine dağıtıldı, bir sonraki kırka yirmilik sayfalar o zaman yerleştirildi ve basıldı ve böylece 1284 sayfanın sonuna değin tamamlanması için bu işleme sırayla devam edilmiştir (1973: 3-4).

Şekil-23. *Textur Gothic* hurufat dizgi baskısı.


Quod cū audisset dauid: descendit in
presidiū. Philistiim autem venientes
diffusi sunt in valle raphaim. Et cō=
suluit dauid dñm dicens. Si ascendā
ad philistiim·et si dabis eos ī manu
mea? Et dixit dñs ad dauid. Ascende:
qā tradens dabo philistiim in manu

Gutenberg'in amacı bellidir. Kendi çağında elyazma eserleri hatasız ve mükemmel olarak taklit etmek, hızlı ve çok sayıda basarak ticari bir başarı elde etmektir. Yaptığı buluşun öneminin farkındadır, ama etkisinin değil. Bu nedenle yeni bir yazı tasarımı sorunuyla uğraşmak yerine, kitabında Kuzey Avrupa'da sevilen yazı biçemini kullanır. Bir açıdan, bu kitap zaten bir dini yayındır ve bu nedenle de amaca uygundur (Mc Lean, 1980: 15).

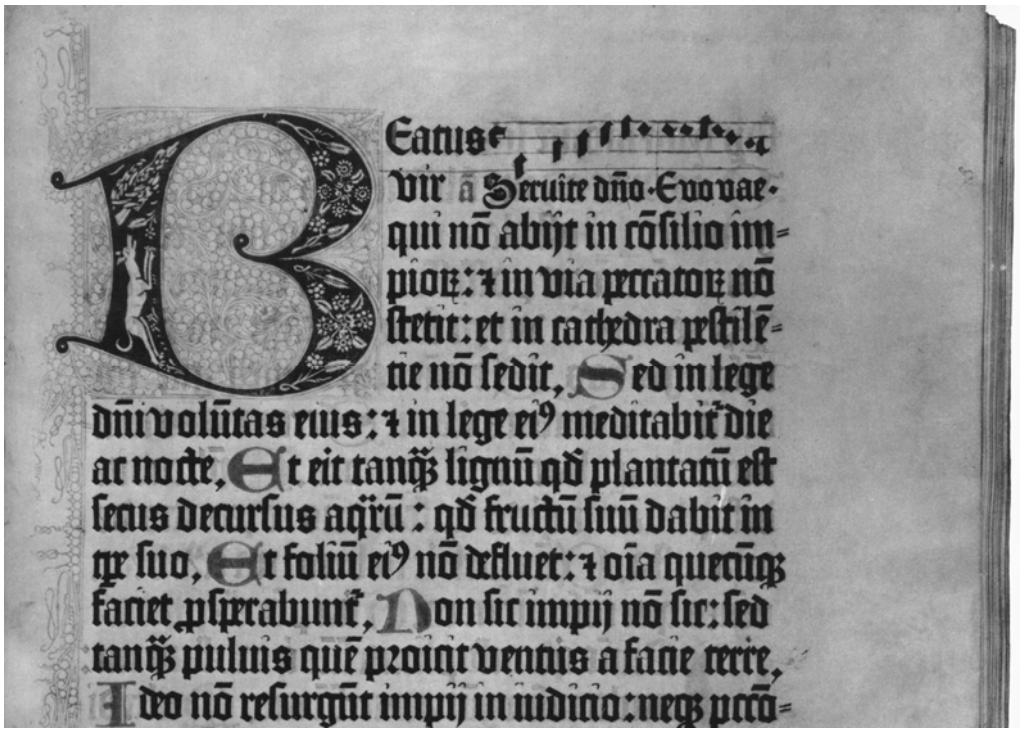
1.1.3. Gutenberg Sonrası Dönem

Gutenberg'in mesleki yaşamı ve kariyeri 1460 yılında son bulmuş görünmektedir. Üstelik onca yıl kurşun döküm, boya ve mürekkeple basım gibi çeşitli zor işler ve yaşlılık nedeniyle görme yetisini yitirdiğine dair iddialar da ileri sürülmüştür. Kendi buluşunun getirisini yeterince yaşayamamış, borcunun faizi yüzünden elindeki tüm tezgahı ve düzenekleri kaybederek, aksine bir sefalete sürüklenmiştir. Bu durum karşısında nihayet Mainz Başpiskoposu tarafından 1465'de kendisine emekli aylığı bağlandığı ve ölümüne kadar kendine yetecek bir yaşam sürdüğü de bilinmektedir. Kendinden sonraki çağlara yaptığı büyük buluşla damga vuran Gutenberg, 1468 yılında Mainz'de ölmüştür (Nesbitt, 1957: 49; Chappel, 1970: 64; Godine, 1973: 5).

1.1.4. Johann Fust ve Peter Schöffer

Bu başarıdan sonra Gutenberg'le yollarını ayıran Fust, davayı kazanınca Gutenberg'in hazırlamakta olduğu ikinci önemli eser *"Mainz Psalter"*ın (Mainz Mezmurlar Kitabı) (Şekil: 24) basım haklarına ve basımevindeki bütün teknik gereçlere el koyar. Gutenberg'in yetenekli ustası, kaligrafist Peter Schöffer daha sonra damadı olduğu Fust'la birlikte hareket eder ve Mainz Mezmurlar Kitabı'nın basımı her ikisi tarafından sürdürülür. Kısa bir süre sonra kitabın basımı 1457'de tamamlanır. Bu kitabın künyesinde *(colophon)* Johann Fust ve Peter Schöffer isimleri bulunmaktadır. Bu eserdeki *Texture* hurufatın bir parça farklı olduğu görülmektedir, ancak başlangıç büyük harflerinin *(initial)* tümü olmasa bile bir kısmının Gutenberg tarafından hazırlandığı, üstelik *"versal"*ler ve diğer süslemelerin kalıplarını bakır levhaları oyarak hazırladığı ve daha sonra bu kalıplara metal alaşımları dökerek kabartma klişelerini oluşturduğu ileri sürülmektedir.

Şekil-24. ***Mainz Psalter,*** **ayrıntı.**



‘42-Satırlı İncil’den sonraki ilk iş 1457’de basılan ‘Mainz Mezmurlar Kitabı’dır. Başlangıç büyük harflerinin iki renk basılması, künye sayfasında basımcılarını sunması gibi yeniliklerin yanı sıra ilk harfler için kullanılan renkli *Versal*’ler, önceki hurufata göre *Textur*’un bir parça daraltılmış kesimi ve mükemmel basımı ‘Beşik Dönemi’ *(Incunabula)* eserler içinde onu ayrı bir öneme sahip kılar (Levarie, 1968: 44).

Bir diğer görüş açısından durum farklıdır: “*Mainz Psalter*’ın en dikkate değer özelliği başlangıç büyük harflerinin iki renk basılmış olmasıdır. Bu başarı olasılıkla kırmızı ve mavi öznel mürekkepleri ayırabilmek ve taşıyabilmek için ağaç kalıpları hazırlarken bir yöntem arayışı sayesinde elde edilmiştir. Daha sonra biçim tek bir görünümde basılabilmiştir” (Chappel, 1970: 61).

O dönem basılmış bazı eserler Gutenberg’e atfedilir. *“36-Line Bible”* (36-Satırlı İncil) bunlardan biridir. Ancak o ve 1455 tarihli *“Türken Kalender”* (Türk Takvimi), 1460’ta basılan *“Catholicon”* (Katoliklik) ve okullar için basılmış dilbilgisi kitaplarının daha az tanınan başka basımcılar tarafından gerçekleştirildiği düşünülmektedir. Gutenberg’in, yaşamının son yıllarında görme yetisini kaybettiği ve yoksulluğa düştüğü bilinmektedir. 1465’te Mainz’ın yöneticisi 1468’deki ölümüne kadar Gutenberg’i koruması altına alır. Ölümünden sonra Almanya’da, Mainz şehrindeki üniversiteye onun adı verilir. Nihayet 20. Yüzyılın başında, 1901 yılında Mainz’da, buluşuna ilişkin tüm belgelerin bir araya getirildiği Gutenberg Müzesi kurulur (Ana Britanica).

“Gutenberg’in 42-Satırlı İncili’nden günümüze kırk yedisi ulaşmıştır” (Godine, 1973: 5). Bunlar özel koleksiyonlarda ya da büyük kütüphanelerdedir. Bu nedenle, hangi kütüphanede bulunuyor ise, her bir nüsha o künye ile anılır. Kitap, adını basılı her sayfada *Texture* hurufatın iki sütun halinde kırk ikişer satırda dizilmesi nedeniyle alır. İki cilt halinde yaklaşık 1455’te basımı tamamlanan eser hem kağıda hem de bir miktar parşömene basılmıştır. Bibliyografya uzmanlarının saptadığı ilk kopya (Şekil: 25), Paris’teki Kardinal Mazarin Kütüphanesi’nde bulunmaktadır. Bunun dışında büyük çoğunluğu Avrupa ve Amerika’daki resmi ve özel kütüphanelerdedir.

Şekil-25. 42-Satırlı İncil'in Kardinal Mazarin nüshası, Paris.



Latince *"cunae"*den gelen *"Incunabula"* sözcüğünün anlamı "Beşik Dönemi," yani basımcılığın erken yıllarını (1440-1500) ve bu süre zarfında basılmış eserleri ifade etmektedir. "42-Satırlı İncil" hem Avrupa'da "hareketli hurufat" yöntemiyle basılmış kitapların ilkidir, hem de günümüze az sayıda baskısı ulaşmıştır. Gutenberg'in bastığı ilk eser olması, daha sonra her nüshanın ayrı ayrı süslemesinin yapılması nedeniyle her türlü değeri bir kat daha artmaktadır. Gutenberg sayfa düzenini oluştururken, bölüm başında kullanılan başlangıç büyük harflerini, tümcelerin ya da parağrafların başını belirten 'Versal' ve 'Eski Gotik' ilk harfleri ve de kenar

suları ve çerçeveler için gerekli olan kenar boşluklarını *(marjins)* planlamıştır. Boşlukların 'Altın Kesim'e *(Golden Section)* göre belirlendiği gözlenmektedir (Kunze, 1992: 56).

Gutenberg'in amacı, Kuzey Avrupa'daki estetik anlayışla, özellikle dini kitapları daha hızlı ve hatasız olarak – tıpkı biricik elyazma eserler gibi – üretmek ve böylelikle bir ticari başarı elde etmektir. Kendi sınırlı hedefi için ortaya koyduğu buluşlardan "hareketli hurufat" *(movable type)* basımcılık yöntemi; metal harfleri ustaca dökmek için geliştirdiği kesim, el döküm ve dizgi araçları; metalin daha iyi tutması için yoğunlaştırdığı yağlı mürekkep ve de diğer gereç ve teknikler çağları aşarak devrimsel bir dönüşümü başlatmıştır.

Gutenberg'in 1448'den ve 1450'lerden itibaren geliştirdiği basımcılık yöntemi tipografiyi yaratmış, yüzyıllar içinde baskı yöntemi olarak temelde bir değişiklik olmaksızın bu yöntem hüküm sürmüştür. Baskı makinaları ve dizgi yöntemleri 19. ve 20. Yüzyıllarda değişmiş olmasına karşın hareketli hurufat *(movable type)* baskı yöntemi temelde aynıdır (Şekil: 26).

19. Yüzyılın son on yıllarında yeni bir sıcak dizgi sistemi geliştirmiş olan Linotype (üstelik 20. Yüzyıl sonunda dünyanın en büyük hurufat ve font koleksiyonuna sahiptir) daha sonra fotodizgi ve dizgi düzenleme dizgeleri geliştirmeye girişir, ancak 1975'ten itibaren ise (kurşun dizgi döküm aygıtı Linotype'ın üretiminin neredeyse 90. yılında) sıcak dizgi aygıtlarının üretimine son verdiğini açıklar (Sarıkavak, 2005-1: 52-53). Bu gelişmeyle sıcak ya da soğuk dizgi dizgelerinin ve de hareketli hurufat basımcılığı yöntemine dayalı baskı makinelerinin üretimi gün geçtikçe son bulacaktır.

Şekil-26. Şaseye bağlanmış bir metal harf dizgisi.



Hareketli hurufat *(movable type)* dizgi yönteminde kullanılan metal harf dizgisini göstermektedir. Basım için düzenleme sürecine geçmeden önce, metal harf birkaç aşamada üretilir. Öncelikle harfin çelikte – ya da sert metalde – bir kesimi yapılır. Bunu yapan muşta kesimcisidir *(punch cutter)*. Bunlar çoğaltma kalıbını *(matrix)* biçimlendiren muştalar olarak kullanılır. Sonuçta negatif kalıp olan matrisler sayesinde metal harfler dökülür, tek tek kumpasa yerleştirilerek dizgi hazırlanır. Gutenberg'in yöntemi, bir yüzyıl sonra bazı geliştirmeler olsa da, 19. Yüzyılın son çeyreğine değin temelde aynı kalmış, ancak bu tarihte çıkan klavyeli sıcak döküm dizgi makinaları onun yerini almıştır (Carter ve diğerleri, 1985: 92).

20. Yüzyıldaki optik ve elektronik aygıtlar sıcak kurşun döküm dizgiyi yavaş yavaş sonlandırır. Lambalı dizgeler yerine bir elektronik ürün olan transistörlerin 1948'de bulunması bilgisayarların geliştirilmesi açısından bir kilometre taşı olarak önem taşımakta ve en azından yeni bir dizgi teknolojisi olan fotodizgi için yeni bir çağın (bilgisayar çağının) başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Sarıkavak, 2005-1: 31-33). Bu nedenle 1450-1950 yılları arasındaki yaklaşık 500 yıl "Klasik Basımcılık Çağı" (ya da "Gutenberg Galaksisi") olarak adlandırılır. Aslında 1450'lerden beri süren, metal harf basımcılığı temelindeki 'Gutenberg Galaksisi'nin yerini ise 20. yüzyılın son on yıllarında – özellikle 1985'lerden itibaren – 'PostScript' ve "Masaüstü Yayıncılık" *(Desktop Publishing)* alacaktır (Sarıkavak, 2005-1: 2-8).

1.2. *Incinabula*'nın Diğer Basımcıları ve Font Tasarımcıları

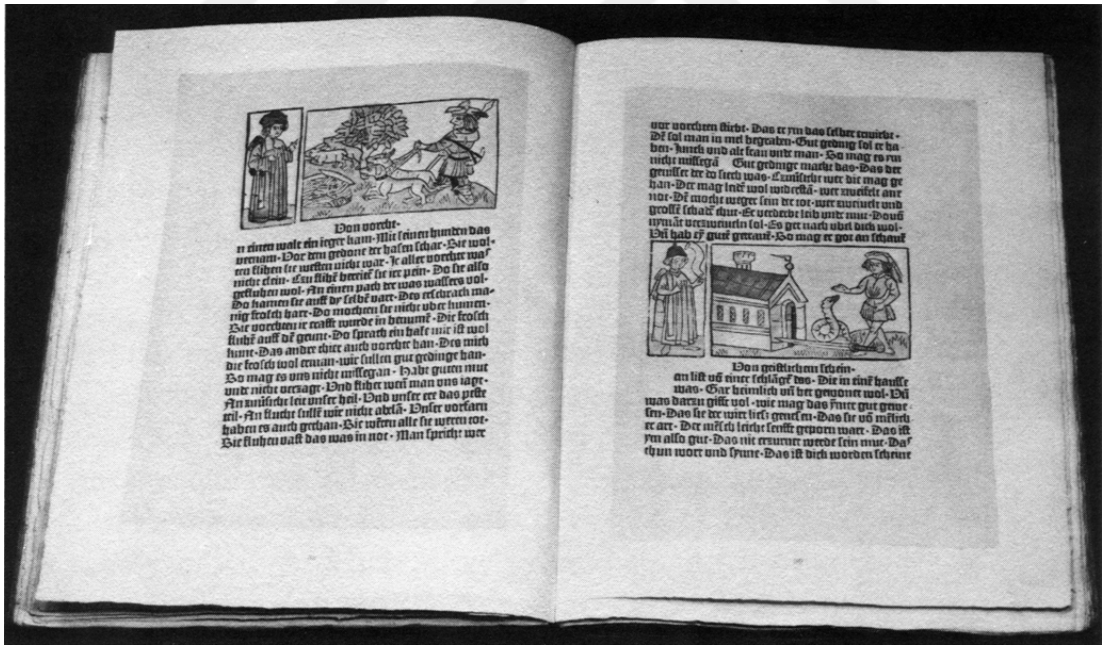
Johann Fust aniden 1466'da öldükten sonra, damadı Peter Schöffer el konularak Gutenberg'den alınan, yayınlarında kendi basımevi işaretlerini (Şekil: 27) ve künye bilgilerini basarak basımcılıktaki ilk uygulamaların bazısını gerçekleştirdikleri basımevini sürdürmeye çalışır. 1461'de ilk resimli kitap *"Der Edelstein"* (Mücevher) (Şekil: 28) Bamberg'te Albrecht Pfister tarafından basılır. 1462'de, Gutenberg'in ölümünden kısa bir süre önce, Nassau Başpiskoposu'nun askerleri Mainz'a saldırır ve kenti yağmalar. Bu olaydan sonra, Alman matbaacılar basımcılığın ortaya çıktığı bu kentten zanaatlerini sürdürebilecekleri Avrupa'nın yeni bölgelerine dağılır.

Şekil-27. Johann Fust ve Peter Schöeffer'in kullandıkları basımevi işareti.



Basımcılık tarihinde kullanılan en erken basımcılık işaretlerinden biridir. 1457 basım tarihli *"Psalter in Latin"* basımcılıkta bazı ilkleri; iki renkli başlangıç harflerini *(initials)*, basım tarihini, basımevinin işaretini ve künye sayfasını, içerir (Godine, 1973: 5).

Şekil-28. *Der Edelstein*.



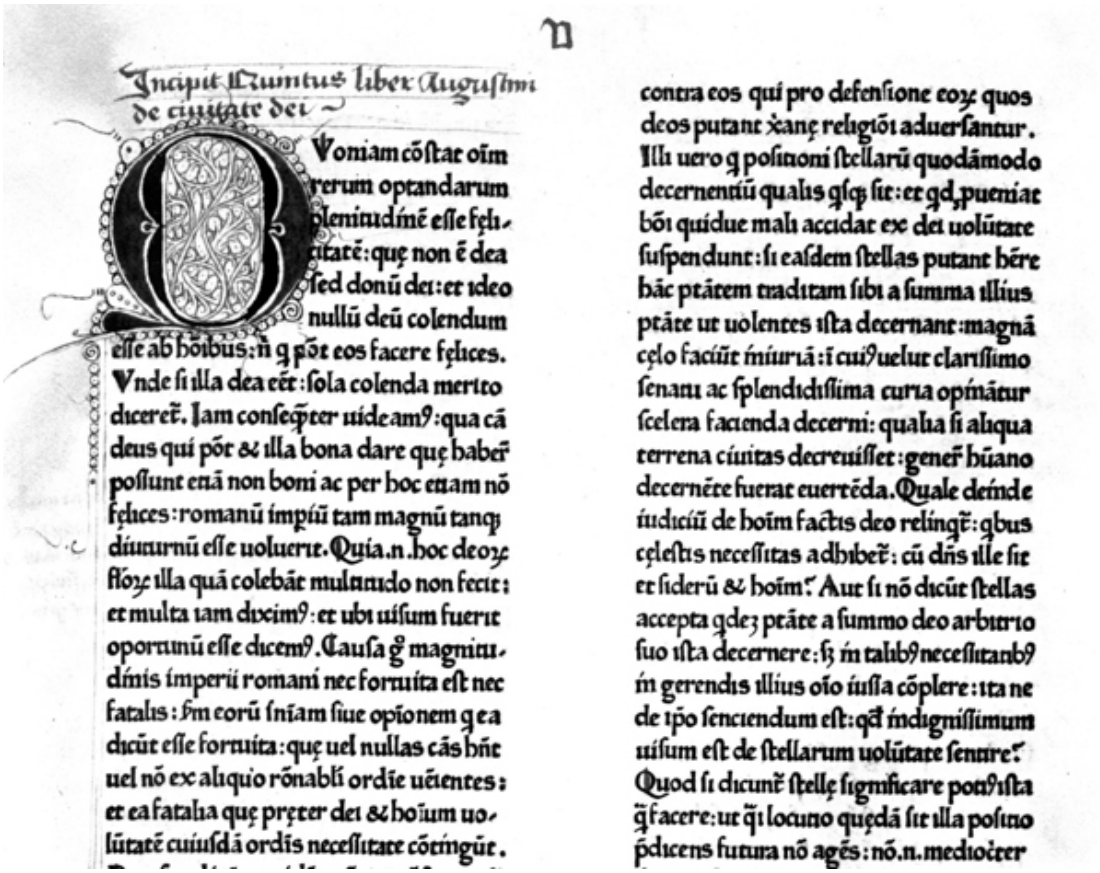
1461'de Albrecht Pfister tarafından basılan *"Der Edelstein"* (Mücevher) hem onun ikinci yayınıdır, hem de ünlü Alman masallarının bir grubunu içerir. Kitap birçok dikdörtgen kutu biçimindeki basit dış çizgiler halindeki ağaç oymalarla resimlenmiştir. 15. Yüzyıl'ın ağaç kalıp baskı kitapları ve ünlü Alman resimlenmiş kitapları gibi, bu kitap da sonradan renklendirilmek üzere tasarlanmıştır (Chappel, 1970: 65).

Rönesans ruhunun hızla yayıldığı Güney'de İtalya ve ardından Batı'da Fransa ve İspanya, Alman matbaacıların yeni yerleşim alanları olur. Bu basımcılardan Conrad Sweynheym ve Arnold Pannartz, Roma civarında, Subiaco'daki bir manastırda basım bürosu kurarlar. 1466'da Köln'de (Cologne), 1468'de Ausburg ve Roma'da artık basımcılık vardır. 1469'da Johannes da Spira Venedik'teki ilk matbaacı olur. 1470'de Sorbonne Üniversitesi Rektörü üç Alman basımcıyı Fransa'ya davet eder ve böylece Paris'te ilk baskı bürosu faaliyete geçer. 1470'lerden sonra Venedikli basımcılar arasında Nicolas Jenson'ın başat etkisi görülmeye başlar (Chappel, 1970: 64-65).

1.2.1. Basımcılığın Yayılışı ve Gutenberg Sonrası Alman Basımcıları: Sweynheym ve Pannartz, Albrecht Pfister, Johann ve Günter Zainer, Berthold Ruppel, Johannes ve Wendelin da Spira

Kitap basımının ilk on beş yılında doğal olarak Mainz'ın baskın etkisi görülür. Parisli yetenekli kaligrafist Peter Schöffer ve Fransa Kralı'nın basımcılığı öğrenmesi için görevlendirdiği Nicolas Jenson çıraklık dönemlerini Gutenberg'in atölyesinde geçirirler. 1465'te İtalya'da, Subiaco'da basımcılığı tanıtan Conrad Sweynheym ve Arnold Pannartz, örneği günümüze kalmamış olan Donatus'un bir eserini bastıktan sonra, ilk İtalyanca kitap olan Lactantius'un *"De Divinis Institutionibus"*unu (Kutsal Kurum), daha sonra Cicero'nun *"De Oratore"* (Hatip) ve St. Augustine'in *"De Civitate Dei"* (Cennet) (Şekil: 29) adlı eserlerini basarlar. Bu Alman basımcılar 1473'de Roma'da, sanat hamisi Massimi'lerin sarayında baskı aygıtlarını kurarak birçok kitap basarlar.

Şekil-29. *"De Civitate Dei"*den bir sayfa ayrıntısı.



St. Augustine'in eseri Subiaco'da Alman matbaacılar Conrad Sweynheym ve Arnold Pannartz tarafından 1467'de basılır. Aynı zamanlarda bastıkları Cicero'nun *"De Oratore"*si tarihsiz olduğu için, *"De Civitate Dei"*nin daha sonra basıldığı düşünülür. İkilinin kullandığı hurufatın güçlü bir biçimde *Scrittura Umanistica*'dan (Hümanistik Yazı'dan) etkilendikleri ancak Gotik izler de taşıdığı belirtilir (Godine, 1973: 65).

Aynı yıl Ulm'un ilk matbaacısı Johann Zainer, Fransız biçemde süslenmiş, ağaç baskılarla resimlenmiş olan Boccaccio'nun *"De Claris Mulieribus"* (Şekil: 30) (Ünlü Kadınlar Hakkında) adlı eserini basar. Günter Zainer ise Strasbourg'taki basımevini önce Ausburg'a, oradan da St. Ulrich'e taşır. Gutenberg'in yanında basımcılığı öğrenen Berthold Ruppel ise basımcılığı İsviçre'ye götürerek Basel'da ilk matbaacı olur (Chappel, 1970: 65-67).

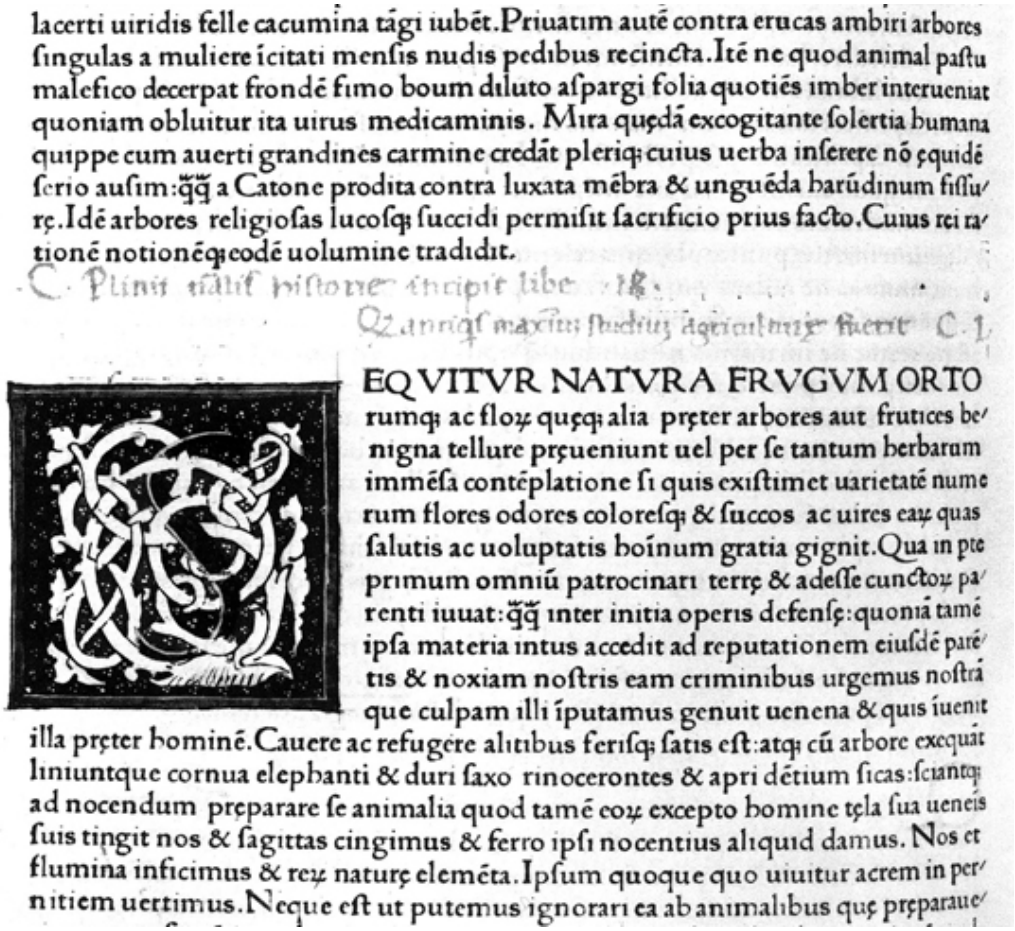
Şekil-30. *"De Claris Mulieribus"*dan bir sayfa ayrıntısı.



Boccaccio'nun eseri "Ünlü Kadınlar Hakkında" Johann Zainer tarafından 1473'de Ulm'da basılır. Kitaptaki ağaç oymalarda seksen kadın, onların Kleopatra ya da bir Yunan tanrıçasını temsil edip etmediğine bakılmaksızın, çağdaş Alman giysileri içinde gösterilir. Resimlemeler bir yenilik olarak çift çerçeve içinde sunulur. Başlangıç büyük harflerinde sarmal bükülmeler dikkat çekicidir (Godine, 1973: 70).

Daha sonra basımcılığın merkezi Venedik'e kayar. Basımı 1469'da tamamlanan Cicero'nun *"Epistolae Ad Familiares"* (Arkadaşlarına Mektup) adlı eseri Johannes da Spira tarafından Venedik'te basılan ilk kitaptır. Spira, ardından Pliny'nin *"Historia Naturalis"* (Şekil: 31) (Doğa Tarihi) adlı eserini basar. 1470'de Johannes ölünce, sayfa numaralarını *(folios)* içeren ilk kitap *"De Civitate Dei"* (Cennet) kardeşi Wendelin da Spira tarafından yayınlanır (Chappel, 1970: 67-68).

Şekil-31. *"Historia Naturalis"*den bir sayfa ayrıntısı.



lacerti uiridis felle cacumina tāgi iubēt. Priuatim autē contra erucas ambiri arbores ſingulas a muliere ſcitati menſis nudis pedibus recincta. Itē ne quod animal paſtu malefico decerpat frondē fimo boum diluto aſpargi folia quotiēs imber interueniat quoniam obluitur ita uirus medicaminis. Mira quędā excogitante ſolertia humana quippe cum auerti grandines carmine credāt pleriq; cuius uerba inſerere nō ęquidē ſerio auſim: q̄q̄ a Catone prodita contra luxata mēbra & unguēda barūdinum fiſſu/ rę. Idē arbores religioſas lucoſq; ſuccidi permiſit ſacrificio prius facto. Cuius rei ra/ tionē notionēq; eodē uolumine tradidit.

C. Plinii ſēcūdi hiſtorie incipit libe

Quanq; maximi ſtudiū agricultuꝛe fuerit C. 1

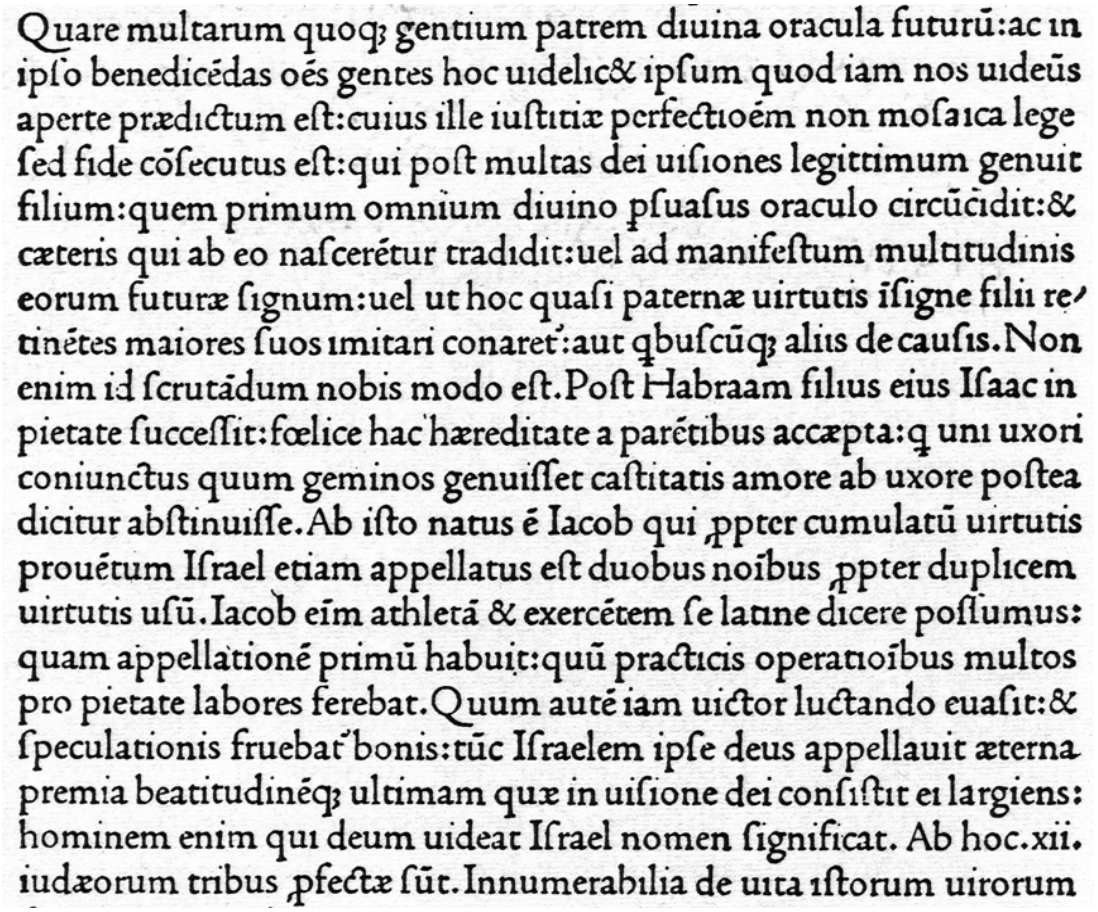
EQVITVR NATVRA FRVGVM ORTO rumq; ac floꝝ quęq; alia pręter arbores aut frutices be/ nigna tellure pręueniunt uel per ſe tantum herbarum immēſa contēplatione ſi quis exiſtimet uarietatē nume rum flores odores coloreſq; & ſuccos ac uires eaꝝ quas ſalutis ac uoluptatis hoīnum gratia gignit. Qua in pte primum omniū patrocinari terrę & adeſſe cunctoꝝ pa/ renti iuuat: q̄q̄ inter initia operis defenſę: quoniā tamē ipſa materia intus accedit ad reputationem eiuſdē parē/ tis & noxiam noſtris eam criminibus urgemus noſtra que culpam illi īputamus genuit uenena & quis ſuenit illa pręter hominē. Cauere ac refugere alitibus feriſq; ſatis eſt: atq; cū arbore exequat liniuntque cornua elephanti & duri ſaxo rinocerontes & apri dētium ſicas: ſciantq; ad nocendum preparare ſe animalia quod tamē eoꝝ excepto homine tęla ſua ueneis ſuis tingit nos & ſagittas cingimus & ferro ipſi nocentius aliquid damus. Nos et flumina inficimus & reꝝ naturę elemēta. Ipſum quoque quo uiuitur acrem in per/ nitiem uertimus. Neque eſt ut putemus ignorari ea ab animalibus quę pręparaue/

Yaşlı Pliny'nin '"Doğa Tarihi" eseri Venedik'te 1469'da Johannes de Spira tarafından basılır. Kitap, sayfa numarasına sahip ilk basılı örnektir. Kitapta kullanılan hurufatın müellif sahibinin Jenson olduğu iddia edilir. İlk dik *(roman)* hurufatı kullanan kişi olarak bilinen Spira'nın o dönem Venedik'te bulunan Jenson'la işbirliği yaptığı, bu yayın için muştaların Jenson tarafından kesildiği düşünülür (Godine, 1973: 66).

Johannes da Spira'nın, Lactantius'un *"Opera"*sının (Eserler) basımında kullandığı hurufat "ne *roman*, ne de *gothic*" olarak yorumlanır. Ancak 1470'deki Pliny the Elder'in *"Historia Naturalis"*indeki hurufat açık bir biçimde *'roman'* (yani; dik) tasarımıdır ki, aynı yıl Nicolas Jenson'ın bastığı Eusebius'un *"De Praeparatione Evangelica"* (Evanjelizme Hazırlık) adlı eserinde (Şekil: 32) dik *(roman)* hurufat tasarımı bu alanda hurufat sayfasının gelişiminde önemli bir aşama olarak kabul edilir. Bu nedenle Wendelin'in tamamladığı baskıdaki dik tasarımının eser sahibinin Jenson olduğu düşünülür. Bu yıldan başlayarak Nicolas Jenson

Venedikli basımcılar arasında öne çıkar. "Mainz'ın yağmalanmasından sonra Alman matbaacıların çoğu Venedik'e yerleştikleri için, 15. Yüzyıl İtalyan tipografisi 'Venedikli' olarak belirtilir" (Gates, 1969: 18).

Şekil-32. *"De Praeparatione Evangelica"*dan bir dizgi sayfası ayrıntısı.


Quare multarum quoq; gentium patrem diuina oracula futurū:ac in
ipſo benedicēdas oēs gentes hoc uidelic& ipſum quod iam nos uideūs
aperte prædictum eſt:cuius ille iuſtitiæ perfectioēm non moſaica lege
ſed fide cōſecutus eſt:qui poſt multas dei uiſiones legittimum genuit
filium:quem primum omnium diuino ꝑſuaſus oraculo circūcidit:&
cæteris qui ab eo naſcerētur tradidit:uel ad manifeſtum multitudinis
eorum futuræ ſignum:uel ut hoc quaſi paternæ uirtutis īſigne filii re-
tinētes maiores ſuos imitari conaret:aut qbuſcūq; aliis de cauſis.Non
enim id ſcrutādum nobis modo eſt.Poſt Habraam filius eius Iſaac in
pietate ſucceſſit:fœlice hac hæreditate a parētibus accæpta:q uni uxori
coniunctus quum geminos genuiſſet caſtitatis amore ab uxore poſtea
dicitur abſtinuiſſe.Ab iſto natus ē Iacob qui ꝓpter cumulatū uirtutis
prouētum Iſrael etiam appellatus eſt duobus noībus ꝓpter duplicem
uirtutis uſū.Iacob eīm athletā & exercētem ſe latine dicere poſſumus:
quam appellationē primū habuit:quū practicis operatioībus multos
pro pietate labores ferebat.Quum autē iam uictor luctando euaſit:&
ſpeculationis fruebat bonis:tūc Iſraelem ipſe deus appellauit æterna
premia beatitudinēq; ultimam quæ in uiſione dei conſiſtit ei largiens:
hominem enim qui deum uideat Iſrael nomen ſignificat. Ab hoc.xii.
iudæorum tribus ꝓfectæ ſūt.Innumerabilia de uita iſtorum uirorum

1470'de Johannes da Spira'nın ölümü, kendi tasarımları olan ancak Jenson'a atfedilen dik hurufat üzerindeki kısıtlamanın kalkmasını sağlar. Ertesi yıl dik hurufat sayfasının gelişiminde bir kilometre taşı olarak kabul edilen Eusebius'un eserinde bu hurufat görülür. Bu kitap Nicolas Jenson tarafından basılan ilk kitaptır. *'Eusebius'* olarak anılan harf tasarımı çağdaş yazı karakteri tasarımlarına örnek olmuştur (Chappel, 1970: 70).

15. Yüzyılın son on yıllarında Peter Schöffer uzun bir boşluğun ardından nihayet en önemli çalışmalarını basar. Bunlar; 1485'te bastığı – o dönemin Almanya'sındaki bir şifalı bitkiler kitabı olan – *"Hortus Sanitatis"* (Sağlıklı Bahçe) ve 1492'de basılan *"Chronik der Saschen"* (Sakson Kroniği) adlı eseridir. Bu

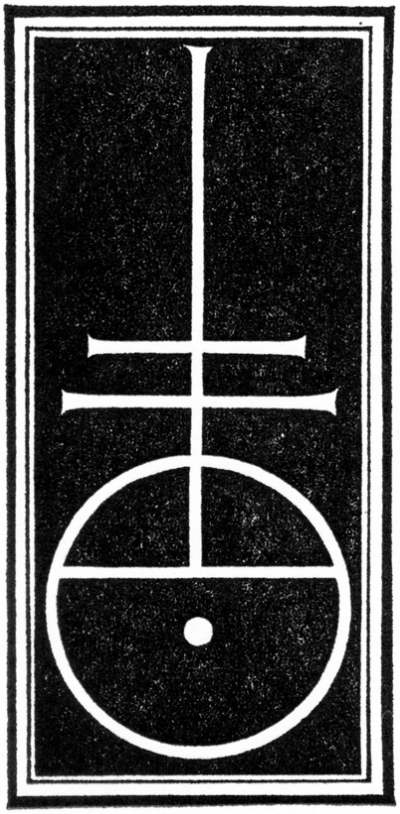
yayınların önemi, içlerinde geniş bir biçimde ağaç baskı resimlemelerin bulunmasından kaynaklanır (Chappel, 1970: 62-64).

1.2.2. Diğer Şehirlerdeki Basımcılar; Nicolas Jenson ve William Caxton

Fransa'da, Sommevaire'de 1420'de doğan Nicolas Jenson, Paris'te Viva Tours'da darphane müdürlüğü yaptığı sırada, Fransa Kralı VIII. Charles tarafından hurufat dökümü işini öğrenmesi amacıyla 1458'de Mainz'a gönderilir. Gutenberg'in atölyesinde basım işini öğrenmek için bir süre çıraklık yapar. 1461'de ölen kralın yerine geçen XI. Louis'in basımcılığa ilgisizliği ve baskısı karşısında kalır. Bu nedenle Fransa'ya geri dönmeyen Jenson, Frankfurt'taki kitap satıcılarıyla işbirliğini sürdürür. 1462 yılında Mainz'ın yağmalanması ve Alman basımcıların sürgüne gönderilmesinden sonra, işlerini yürütebilmek için söz konusu ilişkileri sayesinde Venedik'e yerleşir (Chappel, 1970: 68-72). Orada, Johannes da Spira'nın dul eşi ve çocuklarıyla bir ortaklığı bulunmaktadır. Bu ortaklık nedeniyle, Spira'nın bastığı kitaplarda kullanılan *'Spira Roman'* hurufatı için muştaları Jenson'ın kestiği ileri sürülür. 1470-1480 yılları arasında yaklaşık yüz elli kitap basan Jenson, Papa IV. Sixtus'un daveti üzerine Roma'ya gider ve 1480 yılında orada ölür (Godine, 1973: 9-10).

Nicolas Jenson, erken yaşlarında metal para ve madalyon yapımı üzerine çalışmış, sıklıkla Roma kapitalleri metalde kesme ve işleme konusunda uzmanlaşmıştır. Onun *roman* (dik yazı) tasarımları okunurluktaki yüksek düzeyi, sayfa yerleştirimi ve hurufatın sayfadaki toplam renk etkisinin mükemmelliği ile kendinden sonraki kuşakları etkilemiş, Almanya dışında, Avrupa'nın tipografik yönelişini ve eğilimini belirlemiştir (Şekil: 33). Jenson'la birlikte Roma kapitallerden temel biçimini alan büyükharf kasası hurufatlarıyla bütünleşecek olan dik küçükharf kasası karakterlerinin mükemmel tasarımı, büyük ve küçük harf abece takımından oluşan ikili Latin abecesi dizgesinin sonraki çağlar için bir modelini oluşturmuştur.

Şekil-33. Nicolaus Jenson Basımevi İşareti.

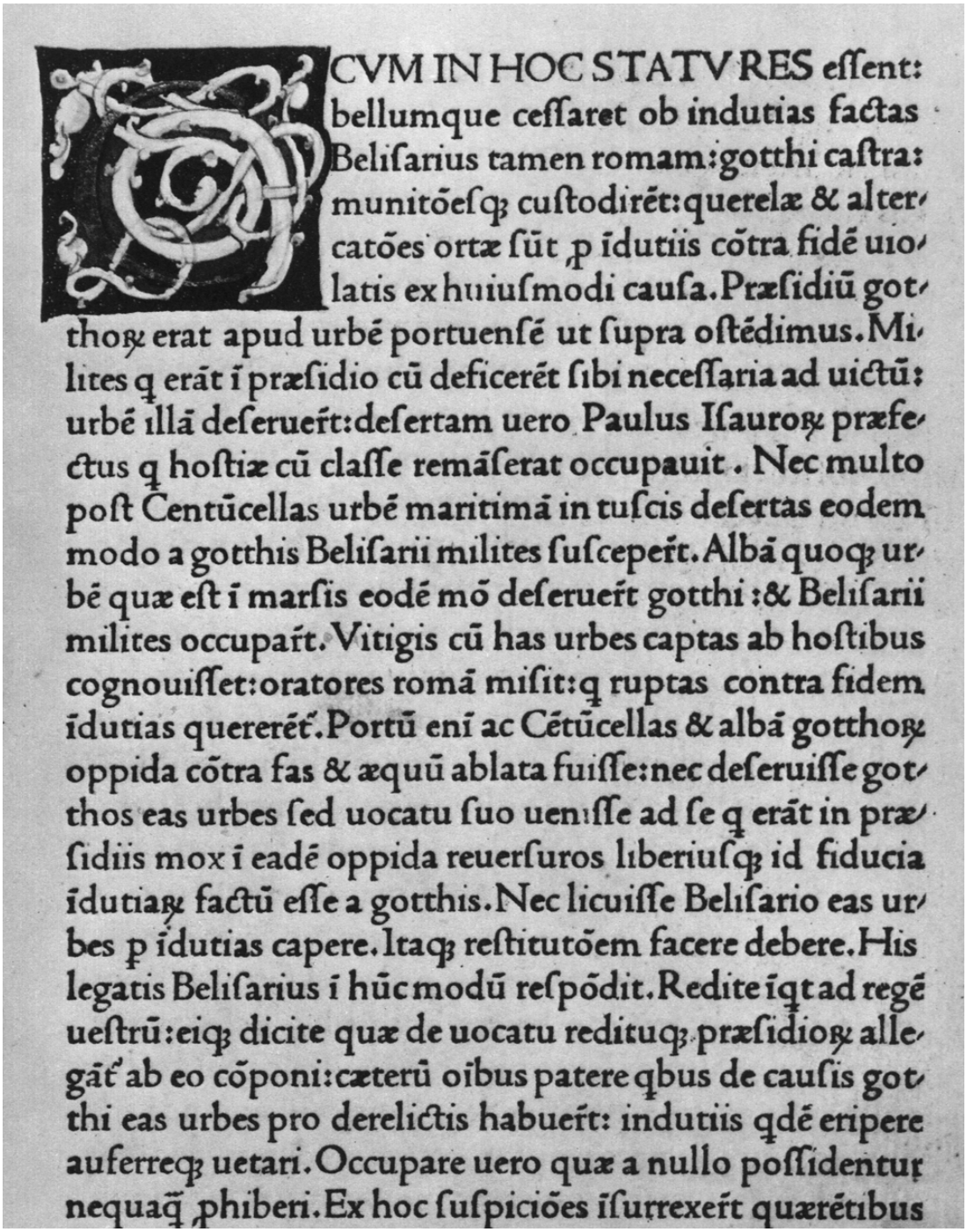


Jenson'ın bu simgeyi, Ortaçağ simyacılarının elementlere yönelik kullandığı çeşitli sembollerden antimon, dini sembollerden kardinal haçı ve evrensel, astronomik sembollerden yeryüzü ve güneşe ait biçimleri bir arada düzenleyerek oluşturduğu görülmektedir (Godine, 1973: 8).

> "İlk olarak 1470'de kullanılan Nicolas Jenson hurufatı bütünüyle geliştirilmiş bir dik yazı *(roman)* fontunu biçimlendirir. Johann of Speyer genellikle ilk gerçek *roman* hurufatı – 1469'da Venedik'te kullanan kişi – olarak bilinir. Bununla birlikte, Jenson'ın yazı karakteri en iyilerden biridir ve günümüze değin otantik *roman* için bir genel geçeri yerleştirmiştir" (Nesbitt, 1957: 70).

Dönemin yazarları Antikçağ'ın tıp ve tarih üzerine olan eserlerini Yunanca, Latince ve yerel dillerde yayınlama çabası içindedir. Bu durum eski eserlerden alıntılar yapmayı da gerektirir. Bu nedenle Jenson 1471'de Yunanca bir font, 1473'de bir Gotik font keser. Nicolas Jenson hem sanatında hem de işinde başarıyı yakalamış bir basımcıdır (Şekil: 34-35).

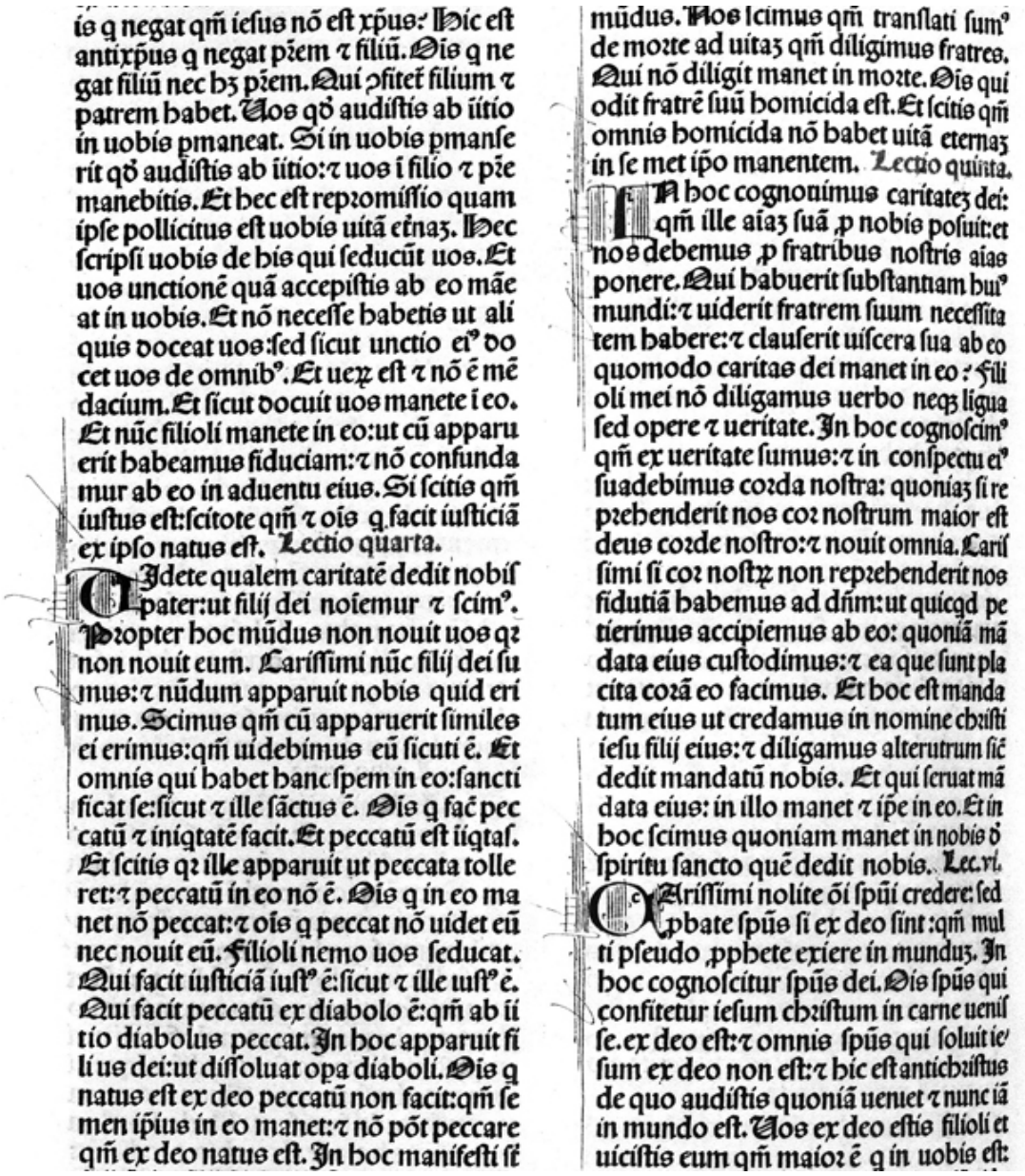
Şekil-34. *"De Bello Italico"*dan bir sayfa.



CVM IN HOC STATV RES eſſent: bellumque ceſſaret ob indutias factas Beliſarius tamen romam: gotthi caſtra: munitõeſq; cuſtodirẽt: querelæ & altercatões ortæ ſũt ꝑ ĩdutiis cõtra fidẽ uiolatis ex huiuſmodi cauſa. Præſidiũ gotthoꝝ erat apud urbẽ portuenſẽ ut ſupra oſtẽdimus. Milites q erãt ĩ præſidio cũ deficerẽt ſibi neceſſaria ad uictũ: urbẽ illã deſeruerẽt: deſertam uero Paulus Iſauroꝝ præfectus q hoſtiæ cũ claſſe remãſerat occupauit. Nec multo poſt Centũcellas urbẽ maritimã in tuſcis deſertas eodem modo a gotthis Beliſarii milites ſuſcepeꝛt. Albã quoq; urbẽ quæ eſt ĩ marſis eodẽ mõ deſeruerẽt gotthi: & Beliſarii milites occupaꝛt. Vitigis cũ has urbes captas ab hoſtibus cognouiſſet: oratores romã miſit: q ruptas contra fidem ĩdutias quererẽt. Portũ enĩ ac Cẽtũcellas & albã gotthoꝝ oppida cõtra fas & æquũ ablata fuiſſe: nec deſeruiſſe gotthos eas urbes ſed uocatu ſuo ueniſſe ad ſe q erãt in præſidiis mox ĩ eadẽ oppida reuerſuros liberiuſq; id fiducia ĩdutiaꝝ factũ eſſe a gotthis. Nec licuiſſe Beliſario eas urbes ꝑ ĩdutias capere. Itaq; reſtitutõem facere debere. His legatis Beliſarius ĩ hũc modũ reſpõdit. Redite ĩq; ad regẽ ueſtrũ: eiq; dicite quæ de uocatu redituq; præſidioꝝ allegãt ab eo cõponi: cæterũ oĩbus patere qbus de cauſis gotthi eas urbes pro derelictis habuerĩt: indutiis qdẽ eripere auferreq; uetari. Occupare uero quæ a nullo poſſidentur nequaq̃ ꝓhiberi. Ex hoc ſuſpiciões ĩſurrexerĩt quærẽtibus

1471'de Venedik'te Nicolas Jenson tarafından basılan bir diğer kitap Leonardus Aretinus'un *"De Bello Italico"* (İtalya Savaşı) adlı eseridir. Bu dönemde basılan eserlerde bazen mürekkebin yoğunluğu hurufat tasarımının keskin hatlarını ve zerafetini gölgeleyebilmektedir. Üstelik daha önceki matbaacılarda yoğun mürekkep sonucu oluşan lekelenmeler harf tasarımlarının 'kaba-saba' olarak algılanmasına da neden olmuştur (Levarie, 1968: 114).

Şekil-35. ***"Breviarum Romanum"*** **(Roma Tarihi Özeti)'den bir sayfa.**



Nicolas Jenson, sadece geliştirdiği dik yazı hurufatıyla baskı yapmamıştır. 1478'de Venedik'te bastığı bu kitapta, yuvarlak gotiğin daha düşey vurgulu, dar, ancak okunurluğu aynı oranda yüksek bir hurufat kullanır. Kitapta başlangıç büyükharfleri *(initial)* olarak *'Versal'*lerin, tümce başlarındaki *'Rotunda'* (Yuvarlak) Gotik ilk harflerin ve noktalama imlerinin dikkatli kullanımıyla tam blok hizalamanın mükemmelliği etkileyicidir (Godine, 1973: 74).

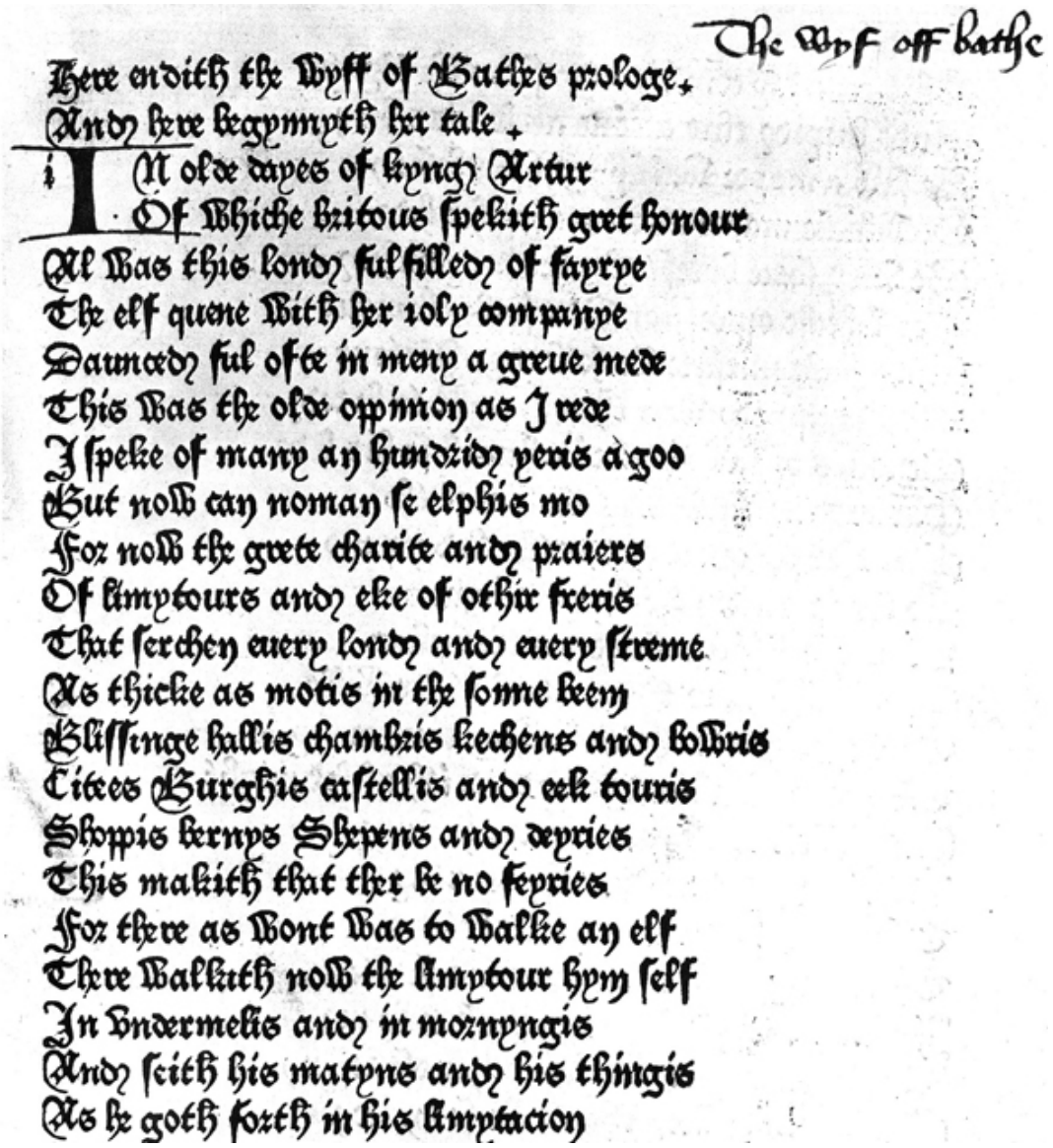
1450'den 1470'e değin on dört şehirde basımcılık bürosu kurulur. 1470'den 1480'e kadar ise bu sayı yüzü aşar. Bunların sadece kırk yedisi İtalya'dadır. Diğerleri Fransa ve İspanya başta olmak üzere Avrupa'nın önemli şehirlerinde; 1470'den

sonra Toulouse, Viyana, Lyons ile 1474'ten itibaren Valencia, Saragossa, Seville ve Barcelona'da kurulur. Buralarda basımcılığı kuranlar arasında Alman matbaacılar ağırlıktadır, ancak eğitimli yerel matbaacılar da ortaya çıkar. 1473'de Hollanda, Utrech'te ve Belçika, Bruges'da da basımevleri kurulur (Chappel, 1970: 72).

1475'te, ilk İngilizce kitap *"Recuyell of the Historyes of Troyes"* (Truva Tarihi Dizisi) William Caxton tarafından Bruges'da basılır. Caxton, 1422'de doğar ve 1438'de zengin yönetici Robert Large'ın yanında çalışır. Basımcılık ve yayıncılık onun ikinci mesleğidir. 1440'da Bruges'da kendi bürosu vardır. Bir süre sonra ilk mesleğinde yüksek bir düzeye erişir. Üst yöneticilere çevirmenlik yapar. Basımcılıkla, 1471'de Köln'de uğraşmaya başlar. Orada Mainz doğumlu Ulrich Zeil'ın yanında çıraklık yaparak basımcılığı öğrenir. Bruges'a dönmeden önce kendi kitabını basmak için kaligrafist Colard Mansion ile birlikte bir baskı makinası kurar. Baskılar için kullandıkları hurufat Felemenk el yazısının benzer bir örneği, *'Batarde'* olarak bilinen Eğik Gotik el yazısıdır (Şekil: 36). 1476'da İngiltere'ye gider. Westminister, Abbey civarında baskı makinasını kurar (Şekil: 37). 1477'de burada ilk basım tarihli işi *"The Dictes or Saying of the Philosophers"* (Filozofların Yazdırdıkları ve Söylemleri)'ni basar. 1491'deki ölümüne değin yüze yakın kitap yayınlar. Ölümünden sonra basımevi yardımcısı Wynkyn de Worde tarafından sürdürülür (Chappel, 1970: 73-75).

> "İngiltere'de – William Caxton tarafından, 1476'da – kullanılan ilk hurufat *'Batarde'* olarak adlandırılandır; olasılıkla Felemenk (günümüzün Hollanda ve Belçika bölgesi) ülkelerinde kesilmiştir; aşırı derecede kalın 'f' ve uzun 's'nin üslupları Fransa bölgesinde izlenir. Fransa ve İngiltere bölgelerindeki basımcılar bu hurufatları oldukça hızlı bir biçimde bıraktıkları süreçte, Alman bölgesi tasarımcıları biçemi geliştirdiler ve arındırdılar; günümüze değin Alman ülkelerinde kullanımı *'Schwabacher'* olarak sürdürüldü. *'Schwabacher'* (şivabiş) sözcüğünde bir anlam bulmak mümkün değildir. Bu isim Almanya'nın güneyinde sayısız küçük kasabalardan herhangi birine işaret eder ya da bazı hurufat kesimleri için bir takma ad olabilir" (Nesbitt, 1957: 54-55).

Şekil-36. *"Canterbury Tales"*dan bir sayfa.



Here endith the Wyff of Bathes prologe.
And here begynnyth her tale.

I N olde dayes of kyng Artur
Of Whiche britons spekith gret honour
Al Was this lond fulfilled of fayrye
The elf quene With her ioly companye
Daunced ful ofte in meny a greue mede
This Was the olde opinion as I rede
I speke of many an hundrid yeris ago
But now can noman se elphis mo
For now the grete charite and praieres
Of limytours and eke of othir freris
That serchen euery lond and euery streme
As thicke as motis in the sonne beem
Blissinge hallis chambris kechens and bowris
Cites Burghis castellis and eek touris
Shoppis kernys Shepens and dayries
This makith that ther be no fayries
For there as Wont Was to walke an elf
There walkith now the limytour hym self
In vndermelis and in morwynges
And seith his matyns and his thinges
As he goth forth in his limytacion

1478'de Westminster'da William Caxton tarafından basılan, Geoffrey Chaucer'ın "Canterbury Öyküleri" kitabında kullanılan hurufat – Fransa'da *'Batarde'* ve İngiltere'de *'Bastard Secretary'* olarak bilinen – bir Eğik Gotik el yazısıdır. William Caxton, İngilizce kitap basımı anlayışı çerçevesinde, Westminster'da bastığı ilk tarihli kitabı *"The Dictes or Saying of the Philosophers"*ın ardından bu kitabı basmıştır (Godine, 1973: 73).

Şekil-37. William Caxton Basımevi İşareti.



Bu işaret *(imprints)* geleneksel Gotik ile çeşitli çerçeve süslemeleri ve örgü motiflerini içermektedir (Godine, 1973: 7).

1.2.3. XV. Yüzyıl'ın Diğer Basımcıları; Anton Koberger, Johann Froben, Erhard Ratdolt ve Philippe Pigouchet

15. Yüzyıl'ın son çeyreğinde Nuremberg, Almanya'da ticaretin başkenti ve Orta Avrupa için büyük bir pazardır. Basımcılığın sürdürülebilmesi için gerekli olan hem sermaye hem de işgücünün bir arada bulunduğu bu kent yüzyılın en büyük basımcı, yayıncı ve kitap satıcılarının buluşma yeri ya da yuvası olur. Anton Koberger, Nürmberg'te yirmi dört baskı tezgahını, yaklaşık yüz kişiyi bulan düzenleyici, dizgici, basımcı, ciltci ve satış elemanını da içeren bir basımevi kurar. 1470-71'deki üretime başlamasından 1513'teki ölümüne değin, Koberger bütün Avrupa'da satılan iki yüzü aşkın kitaptan fazlasını yayınlar. Bunların çoğu battal (büyük boy) ölçülerdeki ciltlerdir. Bu ölçüde ender basımcılardan biri olmasına karşın, Anton Koberger dikkate değer tipografik ilerlemesiyle tanınmaz. O, daha çok bastığı özgün kitaplarla tanınır. Bunlar arasındaki 1493'te basılan "*The Nuremberg*

Chronicle" (Nürmberg Olayları) (Şekil: 38) ve 1498'te basılan ve Albrecht Dürer'in ağaç oyma gravürlerinin bulunduğu *"The Apocalypse"* (Kıyamet) en ünlüleridir (Godine, 1973: 7).

Şekil-38. ***The Nuremberg Chronicle.***



1493'te Anton Koberger tarafından basılan kitap (bir dönem Albrecht Dürer'in hocası olan) Michael Wolgemut ve Wilhelm Pleydenwurf tarafından kesilen ağaç oymalarla bolca resimlenmiş bir dünya tarihidir. Koberger'in bastığı kitaplarda ortaya koyduğu tipografik düzenlemeler aslında hurufat basım tekniğini zorlayan ve onun sınırlarını genişleten örnek deneyimleri oluşturur (Levarie, 1968: 107).

Basle'da ilk baskı tezgahı Gutenberg'in eski ortağı Berthold Ruppel tarafından 1467'de kurulmasına karşın, sonraki basımcılar kenti hümanizmanın yayınları için bir merkez yaparlar. Bunların arasında önde gelen isim Bavyera doğumlu, Basel Üniversitesi'ne atanmış olan ve 1491'de basımcılığa başlayan Johann Froben'dir. Froben'in ünü sadece ilmi ve bilimsel kitap çalışmaları sayesinde değildir. O, aynı zamanda büyük hümanist Erasmus'un dostudur. Üstelik ilerleyen yıllarda dönemin önemli sanatçısı Hans Holbein ile birlikte çalışır (Şekil: 39). Ancak 16. Yüzyılın başındaki yayınlarıyla tipografi tarihinde yerini alır (Godine, 1973: 8).

Şekil-39. Johann Froben'in Basımevi İşareti.

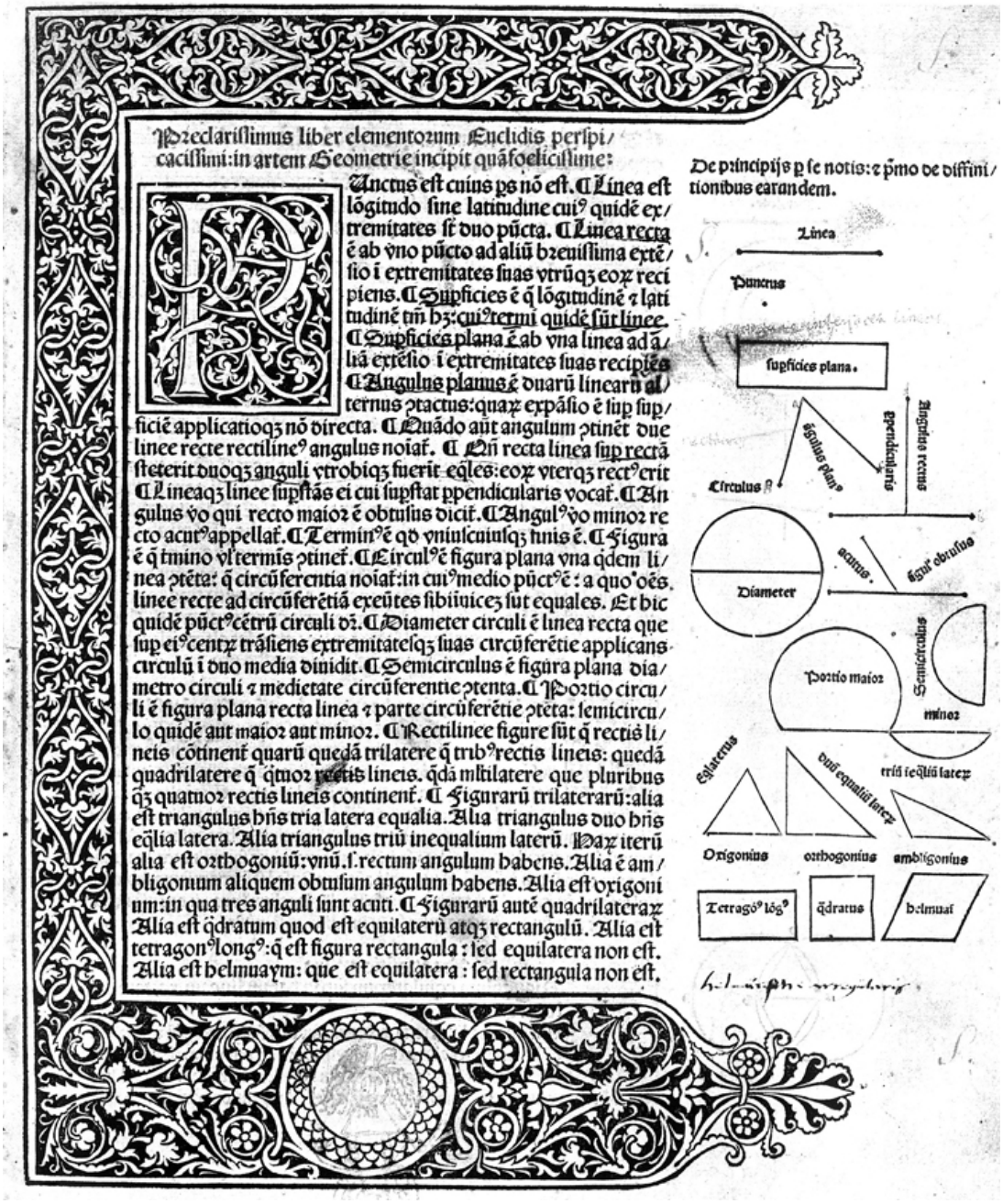


Hans Holbein'ın ağaç oyma resimlemelerle kitap baskılarına katkıda bulunduğu Froben'in kendi basımevi işareti bu ustalığını da yansıtmaktadır (Godine, 1973: 8).

Venedik'e yerleşmiş başarılı Alman basımcılardan bir diğeri Erhard Ratdolt'dur. Onun ünü ise 1476'dan 1486'ya kadar bastığı bir dizi güzel kitabı sayesindedir. Erhard Ratdolt'un önemli işlerinden biri 1482'de basılan Euclid'in *"Elementa Geometriae"* (Geometrinin Ögeleri) (Şekil: 40) adlı eserinin ilk basımıdır. Ratdolt, süslenmiş çerçeveler ve ustaca oyulmuş başlangıç büyük harfleriyle tipografik basımcılığa katkıda bulunur. Katkıların bir diğeri, ilk ayrı

süslenmiş künye sayfasını içermesidir. Geometrik ögelerin ve matematik diyagramların basımı için geliştirdiği mekanik çözümleri ve ağaç oymalardaki niteliğiyle bu baskısı önem kazanır (Chappel, 1970: 76).

Şekil-40. ***Elementa Geometriae.***

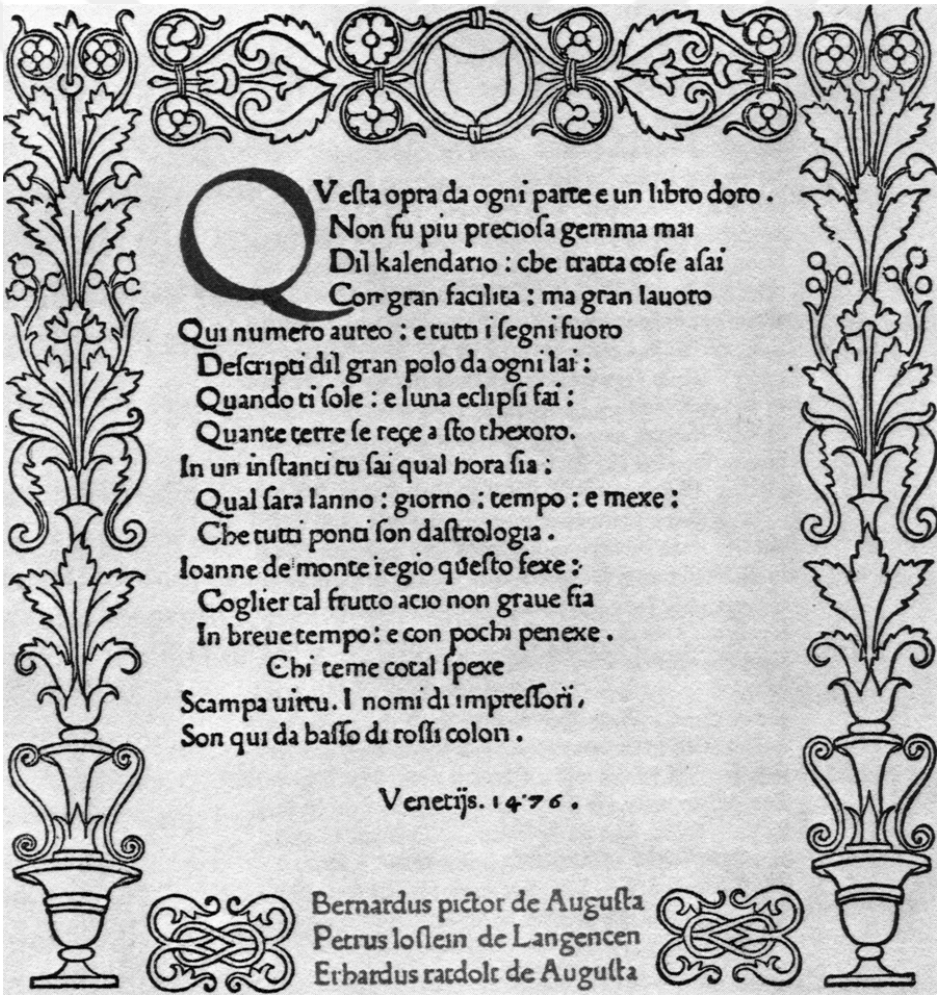


1482'de Erhard Ratdolt tarafından Venedik'te basılan Euclid'in 'Geometrinin Ögeleri' isimli kitabında kullandığı zengin ve zarif işlenmiş ağaçoyma çerçeveler ayrı bir tad sunar. Üstelik başlangıç

büyük harflerindeki ince işçilik göz alıcılık yaratır. Ana metin dışında, geometrik ögelerin başlık ya da tanımlarıyla birlikte ilişkilendirilerek basımı o dönem üstesinden gelinmesi zor bir sorundur (Godine, 1973: 72).

Aynı zamanda Ratdolt çok renkli ağaç oyma basımcılığının geliştiricisidir. Venedik'te basılan bu kitapların (Şekil: 41) kendi döneminin ötesinde olduğu düşünülür. 1486'da Ausburg'a döner ve türünün ilk örneği olan 'hurufat dizgi örnekleri' *(type specimens)* kitapçığını basar. 1528'de uzun yıllar basımcılık yaptığı Ausburg'ta vefat eder.

Şekil-41. ***Kalendarius.***



Ratdolt'un, Caxton'ın İngiltere'deki kuruluşuyla sadece ortaklığı olabilir. 1476'da bastığı *"Kalendarius"* (Takvim)'in ön künye sayfasında belirtilen aynı isimlerle ortaklığı vardır. Onların adları Peter Loeslein ve Bernhart (Bernardus) Maler'dir. Bu çalışmada, Maler olasılıkla süsleyici

ögeleri tasarlamış ve kesmiştir. Ratdolt, Venedik'ten Ausburg'a döndükten sonra neredeyse otuz yıl daha basımcılığı sürdürmüştür (Chappel, 1970: 76).

15. Yüzyılın son on yıllarında baskı tezgahları artık iyice yayılmış ve 140 kasabada kurulmuştur. Londra, Leipzig, Münih, Stokholm, Lisbon, Hamburg ve Kopenhag basımcılık açısından önemli merkezler olmaya başlar. İngiltere, Londra'da birkaç basımcı arasında Richard Payson adı öne çıkar. Normandiya'da doğar, Rouen'de basımcılığı öğrenir. 1490'larda kendi basımevinde önemli eserleri yayınlar. Bunlar arasında 1494'te basılan Boccaccio'nun *"Fall of the Princes"* (Prenslerin Düşüşü) adlı eseri de bulunmaktadır. Baskı tarzıyla diğer İngiliz basımcıları üzerinde bir biçem etkisine sahip olur. Sonraki yüzyılda İngiltere'de *roman* hurufatla ilk baskıları yapar ve 1530'da ölümünden sonra kendi adını taşıyan basımevi 'Pynson Printers' ünlenir.

Bu yıllarda Fransa'da ise, Sorbonne'a davet edilen üç Alman basımcıdan ikisi geri döner, ancak üçüncüsü olan Gering, Berthold Rembold'la birlikte basımcılığı sürdürür. Paris'in yanı sıra, Lyons da – Venedik gibi – büyük bir ticari merkez olur. Kilise kurallarının sansür etkisi Paris'e göre Lyons'da daha azdır. 1473'de burada basımcılık Guillaume Le Roy tarafından tanıtılır. Basel'dan getirtilen hurufat ve ağaç oymalar sayesinde, 1478'de ilk Fransızca kitap *"Le Mirouer de la Redemption"* (Kefaret Mirosu) basılır. Sorbonne'da *roman* hurufatın kullanılmasına karşın – İtalya'nın aksine – pek beğenilmez. Bu nedenle 15. Yüzyıl boyunca Fransa'da basılan eserlerde genel olarak gotik hurufat türleri kullanılır. Bunlar daha çok 'sivri-vurgulanmış gotik' *(pointed gothic)*, 'yuvarlak gotik' *(round gothic)* ve özellikle yerel dilde *'Lettres Bâtarde'* denilen 'eğik gotik' türleridir (Chappel, 1970: 76-78).

> "Fransız el yazma eserlerin en önemli türlerinden biri *"Horae"* (diğer adıyla *"Books of Hours),* yani belirli zamanlarda okunan bir dua kitabıdır. Bu gibi kitapların yazısı ve resimlenmiş süslemeleri Fransız kaligrafisi ve minyatür resminin en önemli örneklerini oluşturur. Bu kitapların baskı yöntemiyle oluşturulma için Fransız basımcılar çaba sarf eder. Bu örneklerden biri, 1498'te Philippe Pigouchet'nin bastığı *"Livre d'Heures"* (Dua Saati Kitabı)'dır (Şekil: 42)" (Chappel, 1970: 79-80).

Şekil-42. ***Livre d'Heures.***



1498'te Philippe Pigouchet tarafından basılan bu dua kitabı *(Books of Hours)* el yazma eserlerin ustaca taklidini basım yöntemleri sayesinde elde etmeyi amaçlar. El yazma eserlerdeki

çerçevelerin ve resimlemelerin zengin anlatımı ağaç oyma baskı tekniği sayesinde elde edilir. Genel olarak kullanılan hurufat *'Bâtarde'*dir (Chappel, 1970: 78).

1.2.4. *Incunabula*'nın Son Temsilcileri; Albrecht Dürer ve Aldus Manutius

15. Yüzyıl'ın sonunda basımcılık olgun bir düzeye erişir. Bu aşamada öne çıkan iki figürün yaptıkları çalışmalar ayrı bir öneme sahiptir. Bunlardan biri Albrecht Dürer'in ağaç oyma tekniğiyle yapılan gravürlerinin mükemmelliği, diğeri Aldus Manutius'un hümanistlerin el yazılarının kusursuz hurufatları ve italik fontlarıyla yaptığı kitap baskılarıdır. Bu nedenle ayrı yerlerde bulunan bu ikili ortaya koydukları ürünlerin yüksek niteliği ve sonraki çağlara etkisi açısından artık *'Incunabula'* dönemi baskı sanatçıları olarak değil, 16. Yüzyıl sanatçısı ve basımcısı olarak değerlendirilir (Chappel, 1970: 80-81).

Albrecht Dürer 1471'de doğar, kuyumcu bir ailede büyür, Venedik'te Rönesans sanatını inceler, 1496'da kendi atölyesini kurar ve böylece Nuremberg'te seçkinlerin arasına katılır. Atölyesinde ağaç oyma gravür tekniğini geliştirir ve siparişleri karşılamanın yanı sıra iş talebi beklemeksizin güncel konularda yaptığı gravür baskılarını girişimci bir ruhla pazara sunar. Dürer'in baskıları Roterdam'dan Roma'ya satıcılar vasıtasıyla tüm Batı Avrupa'ya dağılır.

Dürer'in çalışmaları ağırlıklı olarak 16. Yüzyıldadır. Ancak yeteneğiyle kitap basımcısı Anton Koberger'in dikkatini çeker ve 1498'te Nuremberg'te Koberger tarafından basılan *"Apocalypse"*de mükemmel bir biçimde kesilen gravürleri hazırlar (Şekil: 43). "Bu ağaç kalıplar bir tekniğin olabileceği en büyük estetik gelişimi sunar" (Chappel, 1970: 81). Günümüzdeki "bu gravürlerin kendisi tarafından mı, yoksa başka biri tarafından mı kesildiği" tartışmasının aslında bir önemi yoktur. Buna karşın, Dürer'in desenlerini ağaç bloklar üzerine dikkatlice çizdiği, Koberger için çalışan bir ağaç oymacının Dürer'in gözetiminde kalıpları kestiği belirtilir.

Dürer, Hümanist düşünürler ve dönemin aydınlarıyla işbirliği içindedir. 16. Yüzyılın başındaki en önemli düşünürlerden Rotterdamlı Erasmus'un yazılarından esinlenerek 1513'te *"Knight, Death and Devil"* (Şövalye, Ölüm ve Şeytan) çalışmasının da içinde olduğu gravürleri basar. 1520'de 'Kutsal Roma İmparatoru'

olarak V. Charles'ın taç giyme törenine katılmak için Hollanda'ya gider. Nuremberg'e dönünce çalışmalarını sürdürür. 1528'de nükseden bir hastalık yüzünden en olgun evresinde vefat eder (Ana Britanica).

Şekil-43. ***Apocalypse.***

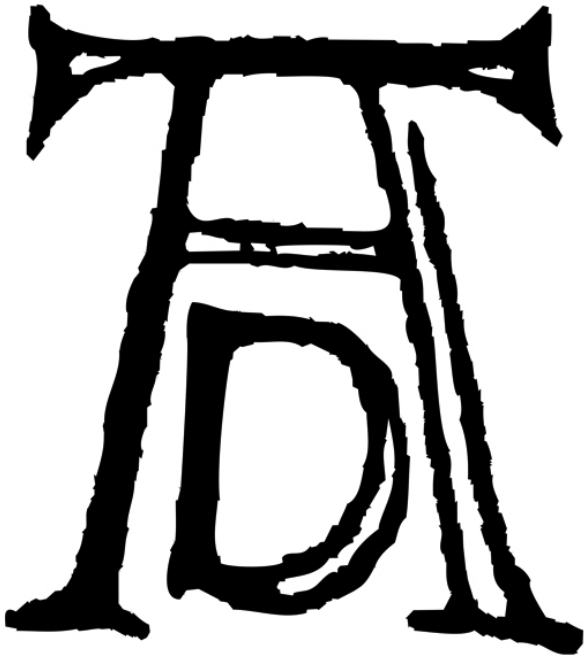


Anton Koberger'in 1498'te Nuremberg'te bastığı kitapta Dürer'in gözetiminde kesilen on beş büyük ağaç kalıp gravürden biri "Mahşerin Dört Atlısı" olarak bilinir. Düzenlemedeki figürler ölüm, adalet vb. gibi sembolik anlamlar taşır. Sahnelemedeki devinim, düzenleme geometrisinin

diagonalitesi ve böylelikle yarattığı perspektif, figürlerin tepkileri ve ifadeleri tekniğin sınırlarını ve olanakları zorlar (Chappel, 1970: 80).

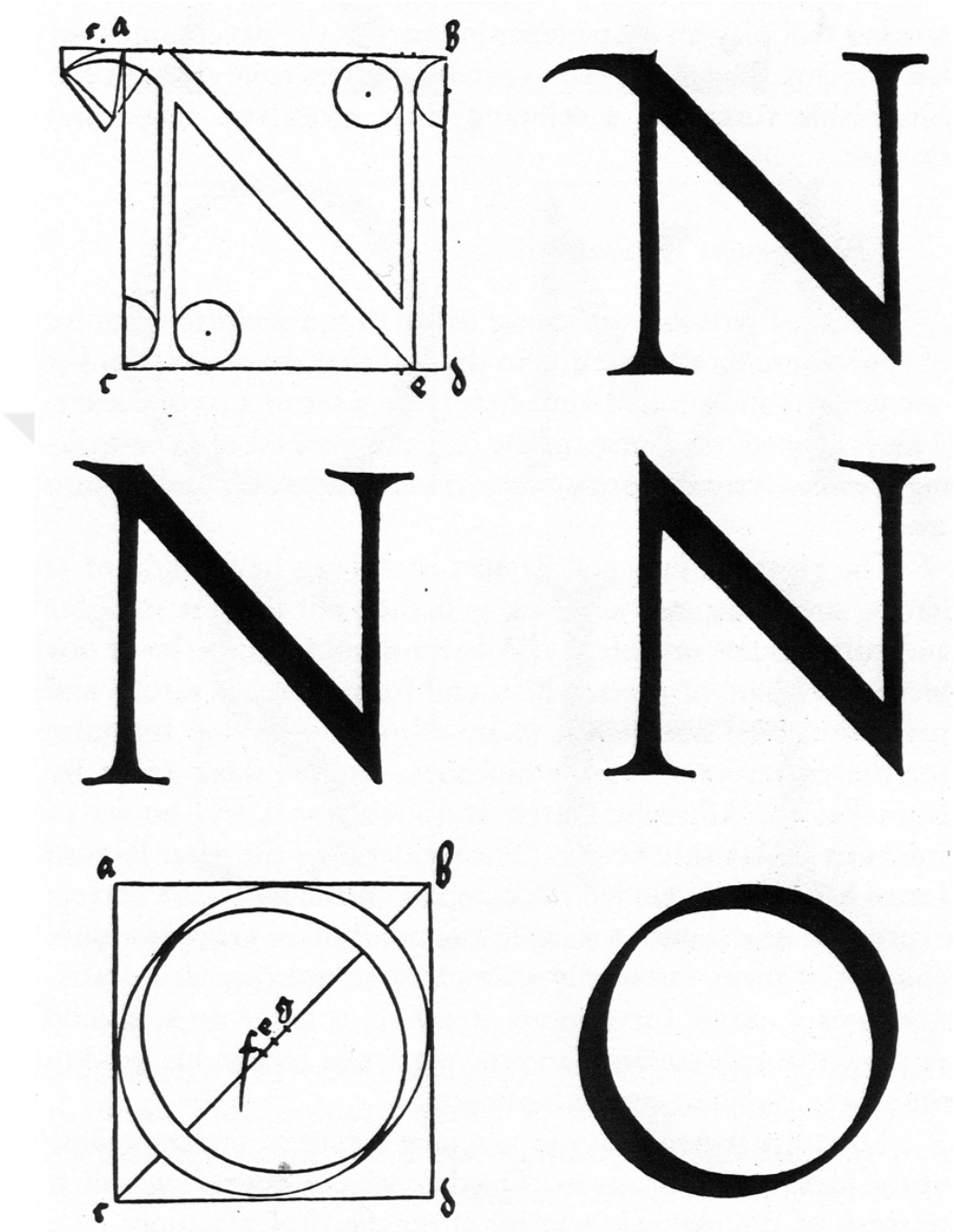
Dürer, kendi retrospektif portreleriyle; görmediği halde canlandırmalar yoluyla yaptığı güncel gravürleriyle; entellektüellerin düşüncelerinden aldığı ilhamla yaptığı eleştirel baskılarıyla; taklit edilmeyi önlemek için geliştirdiği logosuyla (Şekil: 44); yöntem ve tekniklerin sınırlarını zorlaması ve mükemmele ulaşmasıyla (Şekil: 45-46) çağları aşan bir sanatçıdır.

Şekil-44. Dürer Monogramı.



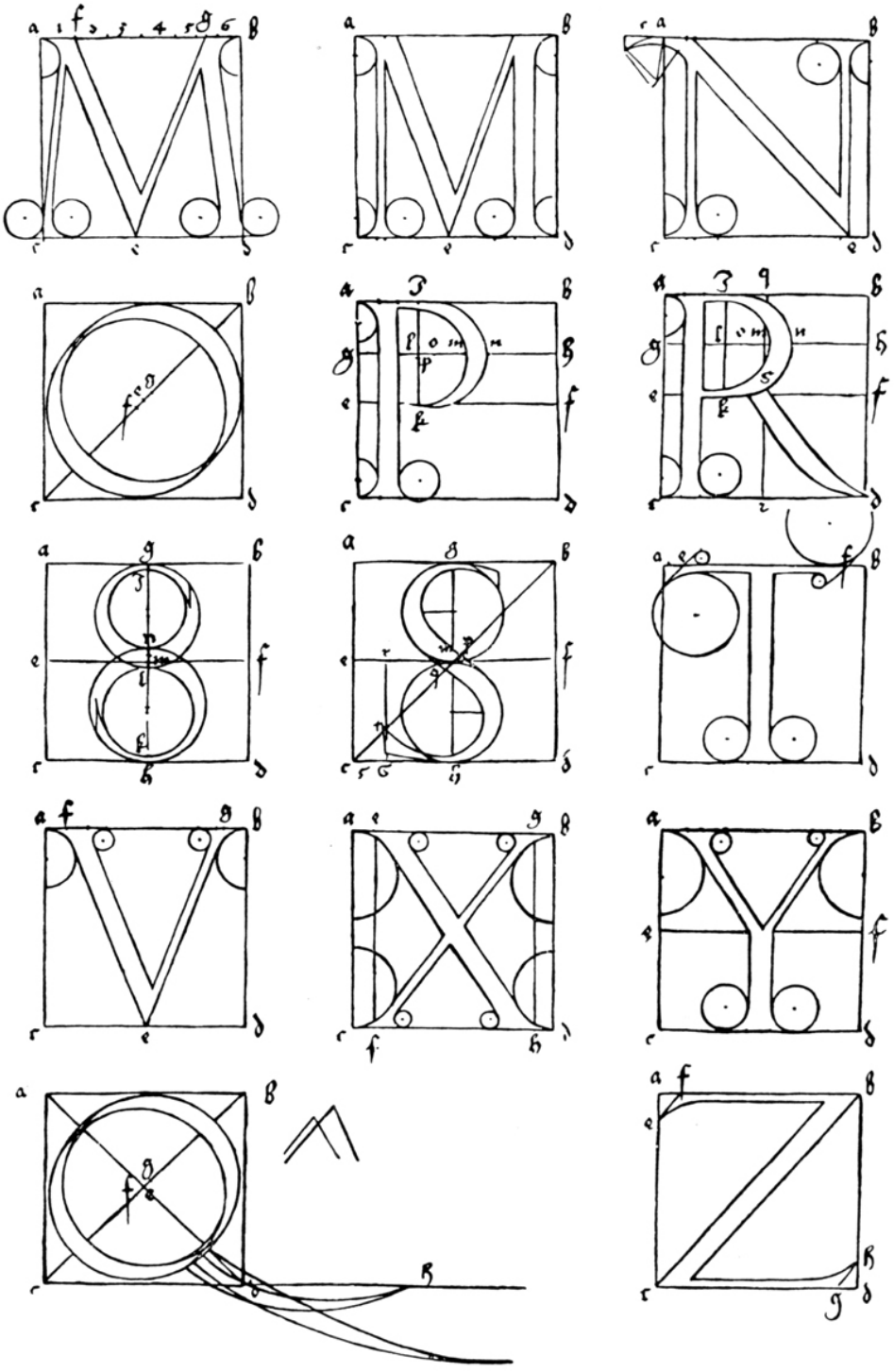
Ağaçoyma gravür baskılarını yaygın olarak satmayı, böylelikle bir ticari başarı elde etmeyi planlayan Dürer, gravürlerinin süreç içinde taklit edildiğini görür. Bu nedenle, kendi özgün gravürlerinin belirlenmesini sağlamak amacıyla isminin baş harflerinden bir monogram oluşturur. Bu monogramı sadece gravür baskılarında değil, tüm sanat çalışmalarında kullanır (Meggs, 1998: 80, ayrıntı).

Şekil-45. Roma Büyükharflerinin Yapısı.



Albrect Dürer, 1525'te basılan *"Underweysung der Messung"* (Ölçüm Yöntemleri Hakkında) adlı kitabında Roma Kapitallerin temel yapısını inceler. Her bir büyükharfin oranlarını, ölçülerini, biçimsel ve yapısal olanaklarını araştırır. Bu kitapta, Roma Kapital harflerin güzelliklerinin altında yattığına inanılan 'Altın Kesim' kuralı incelenir. Bu anlayışı aynı zamanda dönemin *'Textura Gothic'* yazısının analizinde de sürdürür (Chappel, 1970: 21).

Şekil-46. Roma Kapitallerin Analizi.



Albrect Dürer'in 1525'te basılan *"Underweysung der Messung"* kitabından Roma Kapitallerin temel yapısını inceleyen bir diğer çizimi. Roma Kapitallerin mimariyle olan bağı Dürer'in geometrik analizinde kendini gösterir. Estetik güzelliğin gerisinde olduğu düşünülen ve antikçağlardan beri

mimaride bilinen ve uygulanan *'Golden Ratio"* veya *"Golden Section"* (Altın Oran veya Altın Kesim) ideali Rönesans sanatçılarını da etkiler (Kunze, 1992: 183).

Dürer'in çağdaşı Aldus Manutius İtalya'da Sermoneta'da 1450'de doğar. Asıl adı Teobaldo Mannucci'dir. Kendi kendini yetiştirmiş bir yayıncı olarak Yunanca ve Latince klasikleri basma amacıyla 1495'lerde finansal destek aldığı prenslere dersler verir. Rönesans'ın yarattığı ortamda klasik bilimin gelişmesine çalışmalarıyla katkı sağlamak için 1494'te Venedik'te kendi basımevi 'Aldine Press'i kurar (Şekil: 47). İçlerinde dönemin önemli aydınlarından Erasmus'un da olduğu Yunanlı bilginler ve ilim adamları grubuyla ortaklık içinde birlikte çalışır (Chappel, 1970: 81-82).

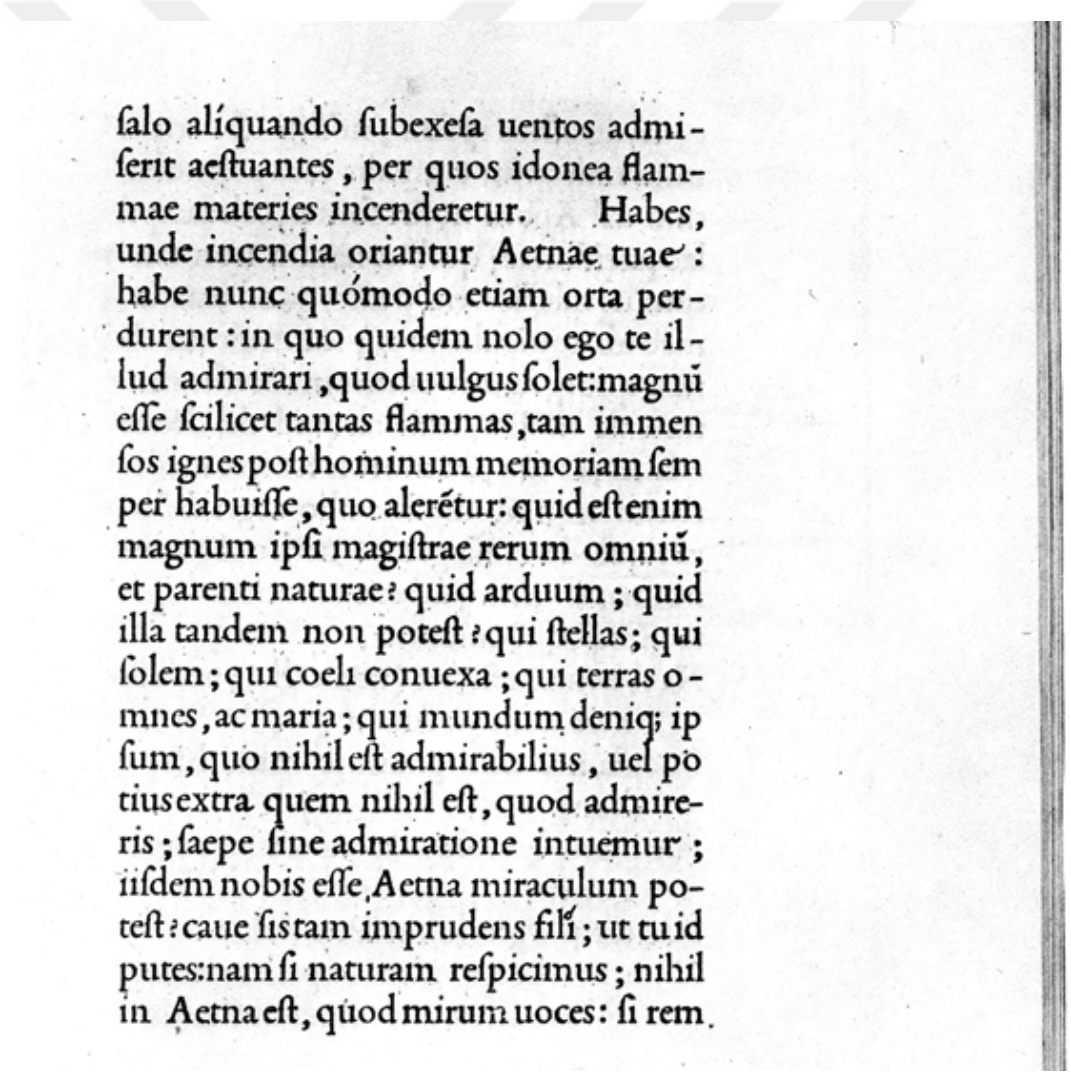
Şekil-47. Aldine Press Markası.



Aldus'un basımevi daha sonraki yüzyıllara kalacak bir düzenleme biçemi olan 'Aldine' tarzını yaratır. Aldus, 1494'te kurduğu matbaasının basımlarında kullanmak ve kendisini temsil edecek bir basımcı işareti *(printer's mark)* oluşturmak amacıyla Rönesans'ın ünlü *"Make haste slowly"* ("işini sakince ama hızlı yap" anlamında ya da "acele işe şeytan karışır") deyişinden hareketle gösterge olarak 'yunus' ve 'çapa'yı seçer ve onları etkili bir birleşimle düzenler (Chappel, 1970: 81; Godine, 1973: 10).

Erken çalışmalarından biri olan Kardinal Pietro Bembo'nun *"De Aetna"*sı (Etna) (Şekil: 48) 1495'te ve diğer önemli çalışması Dominikan keşiş olan Francesco Colonna'nın *"Hypnerotomachia Poliphili"*si (Polifili'nin Rüyası) 1499'da basılır. Aldus Manutius'un Ortaçağ elyazmalarının üretim ve düzenleme biçeminden farklı bir anlayışla, Hümanistlerin ve yeni nesil genç okurların beklentisini karşılayacak yeni hurufatları, sayfa tasarımlarını ve düzenlemelerini bu kitap çalışmalarında kullanması nedeniyle, kendisi daha çok 16. Yüzyılın önemli ilk basımcılarından biri olarak kabul edilir (Chappel, 1970: 82-83).

Şekil-48. ***De Aetna.***



ſalo alíquando ſubexeſa uentos admi-
ſerit aeſtuantes, per quos idonea flam-
mae materies incenderetur. Habes,
unde incendia oriantur Aetnae tuae:
habe nunc quómodo etiam orta per-
durent: in quo quidem nolo ego te il-
lud admirari, quod uulgus ſolet: magnũ
eſſe ſcilicet tantas flammas, tam immen
ſos ignes poſt hominum memoriam ſem
per habuiſſe, quo alerẽtur: quid eſt enim
magnum ipſi magiſtrae rerum omniũ,
et parenti naturae? quid arduum; quid
illa tandem non poteſt? qui ſtellas; qui
ſolem; qui coeli conuexa; qui terras o-
mnes, ac maria; qui mundum deniq; ip
ſum, quo nihil eſt admirabilius, uel po
tius extra quem nihil eſt, quod admire-
ris; ſaepe ſine admiratione intuemur;
iiſdem nobis eſſe Aetna miraculum po-
teſt? caue ſis tam imprudens fili; ut tu id
putes: nam ſi naturam reſpicimus; nihil
in Aetna eſt, quod mirum uoces: ſi rem

Aldus Manutius tarafından 1495'te Venedik'te basılır. Francesco Griffo'nun muştalarını kestiği, Kardinal Pietro Bembo'nun kitabının basımında kullanılan *roman* hurufat baskı hurufatları

tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu hurufat daha sonra – özellikle 20. Yüzyıl'da üzerinde bazı yazı karakteri tasarımcıları tarafından yeniden çalışılarak – 'Bembo' yazı karakteri olarak tanınacaktır (Godine, 1973: 11- 85).

1.3. XVI. Yüzyıl'dan XVIII. Yüzyıl'ın Sonuna Kadar Basımcılıktaki Gelişmeler, Üretilen Belli Başlı Fontlar ve Tasarımcıları

Basımcılık 16. Yüzyıl başında en az iki yüz kente yayılmıştır. Birkaç on binlik yayının ya da eserin on milyondan fazlasıyla baskısı yapılarak çoğaltılmıştır. Bu dönem boyunca baskı hurufatları kaligrafik biçemlerin etkisinde tasarlanmış, kesilmiş ve dökülmüştür. Buna rağmen geleceğe yönelik klasik biçemler geliştirilmiştir. Bu durum yeni hurufat tasarımlarına yönelik bir ortam yaratır. Ancak basımcılık Gutenberg'in tanımladığı ve geliştirdiği biçimiyle – temeldeki üretim ve basım yönteminde fazla bir değişim olmaksızın – sürdürülmektedir. Örneğin baskı tezgahı halen vidalı sıkıştırmalı (Şekil: 49) bir düzenektir (Chappel, 1970: 84).

Şekil-49. Vidalı baskı tezgahı.



Gutenberg'in Konrad Saspoch'a sipariş ettiği baskı tezgahı, Ortaçağ'da şarap yapımı için üzüm sıkmada ya da zeytinyağ yapımı için doğal ürünleri sıkmada kullanılan baskı düzeneklerinden *(press)* temelde farklı değildir. 15. Yüzyıl sonuna doğru basım tezgahlarında ufak tefek geliştirmeler olmasına karşın, 16. Yüzyıl'ın ikinci yarısında ağaç baskı tezgahlarının yerini metal baskı düzenekleri alacaktır (De Vinne, 1969: 528).

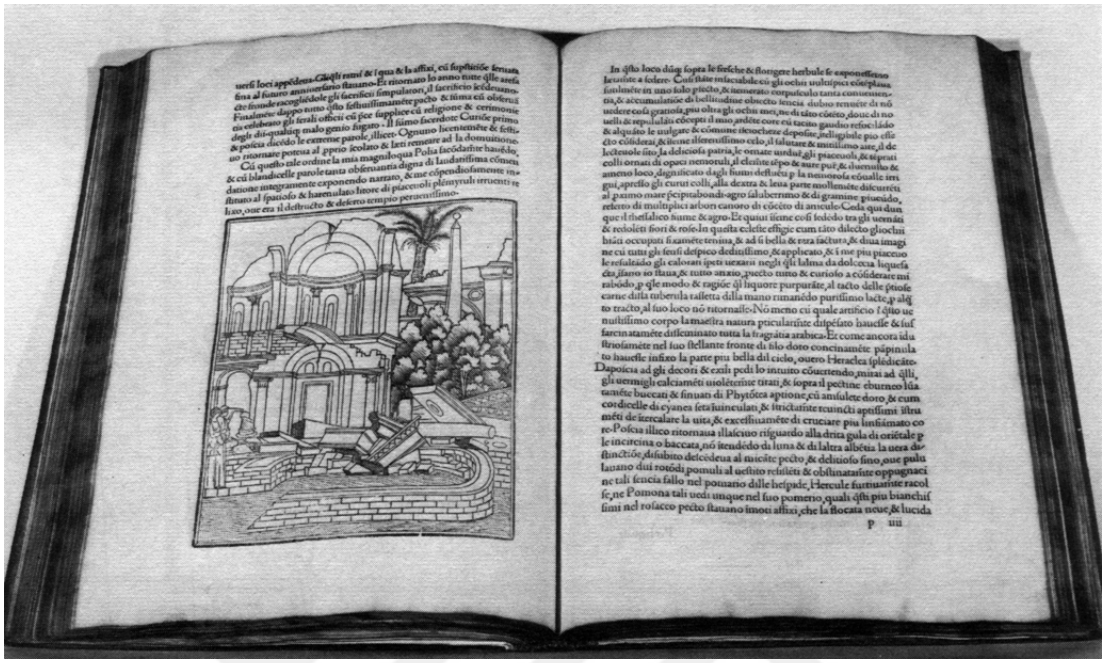
Yenilik ve gelişmeler, basımcıların zanaatlerini uygulamadaki başarılarına bağlı olarak, geçen on yıllar süresince ortaya çıkar. Gerçek anlamda aygıtsal olarak baskı makinasında bir gelişme, ancak yaklaşık bir yüzyıl sonra, 1550'lerde Nurembergli bir mekanikçi tarafından geliştirilen metal baskı tezgahı olacaktır. Zaman içinde baskı tezgahları çoğalır. Basımcılık zanaati yaygınlaşır ve 16. Yüzyılda dünya geneline gitgide yayılmaya başlar.

> "Yeni yüzyılda basımcılık 1503'te Türkiye'de (Osmanlı İmparatorluğu topraklarında yaşayan azınlıkların elinde), 1508'de Romanya'da, 1515'te Yunanistan'da, 1534'te Meksika'da, 1550'de İrlanda'da, 1553'de Rusya'da, 1556'da Hindistan'da, 1563'de Filistin'de, 1584'te Peru'da ve 1590'da Japonya olmak üzere on ülkeye daha yayılır" (Chappel, 1970: 84).

1.3.1. XVI. Yüzyıl Basımcıları; Aldus Manutius ve Francesco Griffo

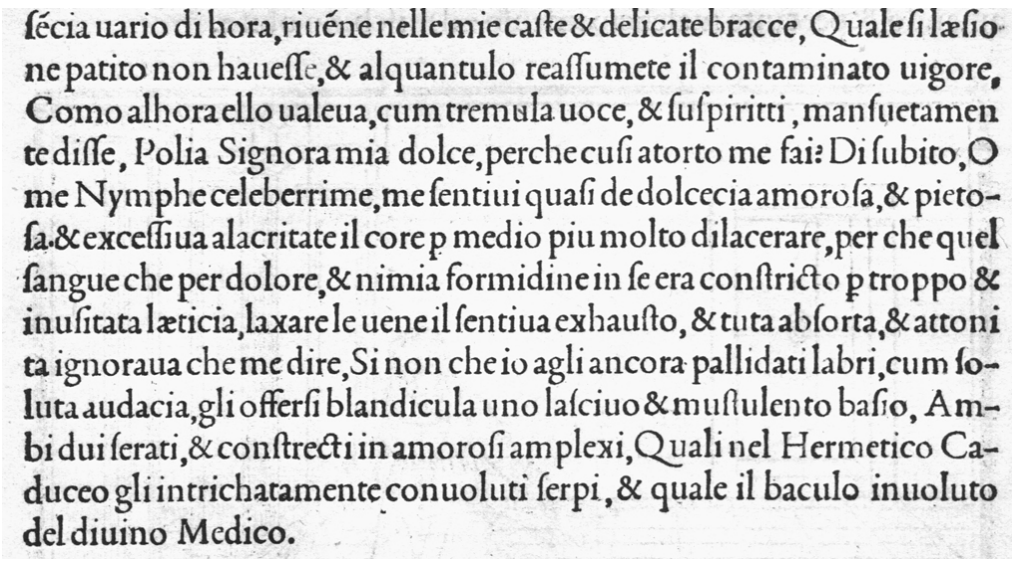
Aldus'un bastığı *"De Aetna"* (Etna) adlı eserde kullanılan dik hurufatın muştaları, birlikte çalıştığı Francesco Griffo tarafından kesilir. *"Hypnerotomachia Poliphili"* (Poliphilus'un Rüyası) adlı eserde (Şekil: 50-51) kullanılan hurufat ise basımevinin üçüncü dik *(roman)* hurufat tasarımıdır. "Dik hurufatlarda Aldus ve Griffo'nun özel buluşları, kaligrafik deneyimlerinde kullandıkları gibi, büyük harfleri kasa altı küçük harflerinin yukarı uzantılarından daha kısa yapmaktır. Bu durum, Jenson'ın hurufatının renk sorunlarından birini, harf kütlesindeki lekeli olabilecek geniş büyük harflere yönelik bir eğilimi, düzeltir" (Chappel, 1970: 82-83).

Şekil-50: ***Hypnerotomachia Poliphili.***



Francesco Colonna'nın hayalperest bir aşk hikayesini konu edinen eseri "Poliphilus'un Rüyası" 1499'da Aldus Manutius tarafından Venedik'te basılır. Bu kitaptaki ağaç baskı resimlemeler Aldus tarafından kesilir. Üstelik, daha önceki baskılarında kullandığı hurufatlar yerine, bu yayın için daha iyisini geliştirir. Bu kitap, Fransa'daki basımcılıkta Gotik hurufattan dik *(roman)* hurufata geçişte oldukça etkili olur (Chappel, 1970: 81).

Şekil-51: ***"Poliphilus'un Rüyası"*** **kitabının bir sayfasından dizgi ve resimleme ayrıntısı.**



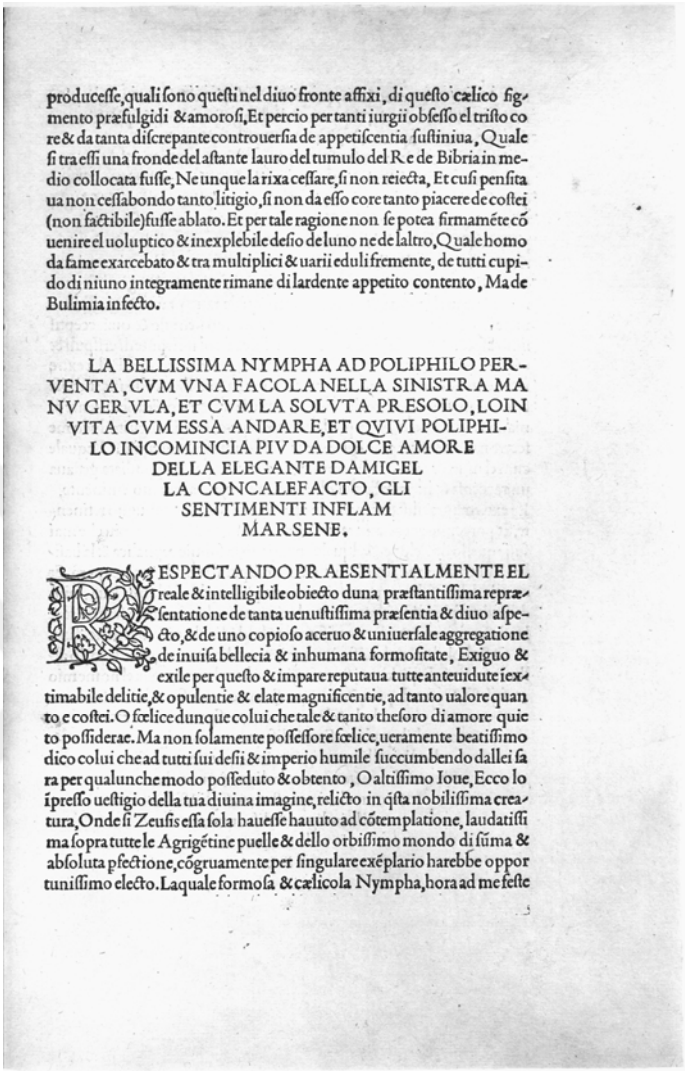
ſécia uario di hora, riuéne nelle mie caſte & delicate bracce, Quale ſi læſio-
ne patito non haueſſe, & alquantulo reaſſumete il contaminato uigore,
Como alhora ello ualeua, cum tremula uoce, & ſuſpiritti, manſuetamen
te diſſe, Polia Signora mia dolce, perche cuſi atorto me fai? Di ſubito, O
me Nymphe celeberrime, me ſentiui quaſi de dolcecia amoroſa, & pieto-
ſa. & exceſſiua alacritate il core p medio piu molto dilacerare, per che quel
ſangue che per dolore, & nimia formidine in ſe era conſtricto p troppo &
inuſitata læticia, laxare le uene il ſentiua exhauſto, & tuta abſorta, & attoni
ta ignoraua che me dire, Si non che io agli ancora pallidati labri, cum ſo-
luta audacia, gli offerſi blandicula uno laſciuo & muſtulento baſio, Am-
bi dui ſerati, & conſtrecti in amoroſi amplexi, Quali nel Hermetico Ca-
duceo gli intrichatamente conuoluti ſerpi, & quale il baculo inuoluto
del diuino Medico.



Uzak bir aşkın anlatıldığı öykü için yapılan resimlemelerde öykü kahramanı ya da aşıklar klasik mimari mekanlar, doğa manzaraları ve Antikçağ yıkıntıları gibi ortamlarda görüntülenir. Çizimlerin hangi sanatçı tarafından yapıldığı bilinmemektedir. Resimlemelerden bazıları harika bir biçemde gölgeli, sanki tarama kalemiyle yapılmışçasına, bir Botticelli havasına sahiptir (Levarie, 1968: 122).

Aldus Manutius, üstelik geniş içerikli yayınlardan küçük format kitapları üreten ilk basımcıdır. Aldus'un basımevinin "Aldine Press" hurufatları, "Aldine Biçemi" (Şekil: 52) olarak adlandırılan sayfa tasarımı ve kitaba getirdiği yeni format anlayışı tüm Avrupa'da yeni nesillerin kitaplara kolaylıkla erişimini sağlar. Kitaplarda kullanılmak üzere kesilen Latince ve Yunanca, dik *(roman)* ve eğik *(italic)* hurufatları sonraki yüzyıllara örnek ve yeni basımlarda belirleyici olur.

Şekil-52: Aldine Biçemi.



produceſſe, quali ſono queſti nel diuo fronte affixi, di queſto cælico figmento præfulgidi & amoroſi, Et percio per tanti iurgii obſeſſo el triſto core & da tanta diſcrepante controuerſia de appetiſcentia ſuſtiniua, Quale ſi tra eſſi una fronde del aſtante lauro del tumulo del Re de Bibria in medio collocata fuſſe, Ne unque la rixa ceſſare, ſi non reiecta, Et cuſi penſita ua non ceſſabondo tanto litigio, ſi non da eſſo core tanto piacere de coſtei (non factibile) fuſſe ablato. Et per tale ragione non ſe potea firmaméte cõ uenire el uoluptico & inexplebile deſio de luno ne de laltro, Quale homo da fame exarcebato & tra multiplici & uarii eduli fremente, de tutti cupido di niuno integramente rimane di lardente appetito contento, Ma de Bulimia infecto.

LA BELLISSIMA NYMPHA AD POLIPHILO PERVENTA, CVM VNA FACOLA NELLA SINISTRA MANV GERVLA, ET CVM LA SOLVTA PRESOLO, LOINVITA CVM ESSA ANDARE, ET QVIVI POLIPHILO INCOMINCIA PIV DA DOLCE AMORE DELLA ELEGANTE DAMIGEL LA CONCALEFACTO, GLI SENTIMENTI INFLAM MARSENE.

PRESPECTANDO PRAESENTIALMENTE EL reale & intelligibile obiecto duna præſtantiſſima repræſentatione de tanta uenuſtiſſima præſentia & diuo aſpecto, & de uno copioſo aceruo & uniuerſale aggregatione de inuiſa bellecia & inhumana formoſitate, Exiguo & exile per queſto & impare reputaua tutte anteuidute ſextimabile delitie, & opulentie & elate magnificentie, ad tanto ualore quanto e coſtei. O fœlice dunque colui che tale & tanto theſoro di amore quieto poſſiderae. Ma non ſolamente poſſeſſore fœlice, ueramente beatiſſimo dico colui che ad tutti ſui deſii & imperio humile ſuccumbendo dallei ſara per qualunche modo poſſeduto & obtento, O altiſſimo Ioue, Ecco lo ipreſſo ueſtigio della tua diuina imagine, relicto in qſta nobiliſſima creatura, Onde ſi Zeuſis eſſa ſola haueſſe hauuto ad cõtemplatione, laudatiſſima ſopra tutte le Agrigẽtine puelle & dello orbiſſimo mondo di ſũma & abſoluta pfectione, cõgruamente per ſingulare exẽplario harebbe oppor tuniſſimo electo. La quale formoſa & cælicola Nympha, hora ad me feſte

Bir sağ sayfa örneği aşağıda gösterilen Aldus'un *"Hypnerotomachia Poliphili"*sinde geliştirdiği sayfa tasarımınında *(layout)* altın orana *(golden ratio)* uygun olduğu ileri sürülen kenar boşluklaması *(margins)* orantısıyla, Hümanistlerin elyazma eserlerinde kullandığı ve metinle ilgili kenarlara italik elyazısı ile sanki bilgi veya açıklama notu yazılabilmesi için belirlenmiş bir düzenleme anlayışı; buna uygun yeniden kesilen ve rahat bir okuma sunan dik *(roman)* hurufatı; kasa üstü harflerin yüksekliklerinin küçük harflerin yukarı uzantılarından daha kısa biçimlendirilmesi; metinde tam blok düzeni, büyük harflerle ortalı bakışımlı üçgen dizgi düzenlemeleri; başlangıç büyük harflerinin zarif bitkisel örüntülerle süslenişi ve çerçeveli ağaç oymalardaki temiz va yalın kesimi *"Aldine"* biçemini *(Aldine style)* veya tarzını yaratır (Godine, 1973: 10-11) (Levarie, 1968: 122-125).

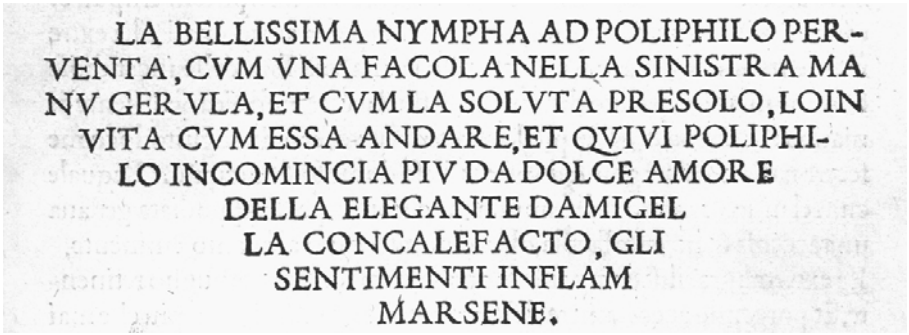
"1495'ten 1498'e kadar kendi kitabı olan anıtsal beş ciltlik *'Aristotle'*ı basar. Yayıncılık hayatı sonlanmadan önce, çoğunlukla ilk kez olarak, Aristophanes,

Demosthenes, Euripides, Herodotus, Pindar, Plato, Plutarch, Sophokles, Thucydides, Xenophon ve diğer Yunan düşünürlerin eserlerini Yunanca; Bembo, Dante, Petrarch, Pliny, Poliziano, Pontanus, Quintilian, Valerius Maximus'un eserlerini ve *'Hypnerotomachia'*yı Latince basar ve yayınlar" (Godine, 1973: 10).

Aldus Manutius'un 1515'deki ölümüyle birlikte İtalya'nın basımcılıktaki etkisi gitgide azalır. Onun tipografik biçemi ve yenilikleri yayıncılığın başat olmaya başladığı diğer Avrupa ülkelerinde etkisini geliştirilerek sürdürür. Hümanistlerin elyazısından geliştirilen 'italik' hurufatı kitap baskılarında ilk kullanan basımcı Aldus'tur. 'Aldine Press' yayınlarının başarısında en önemli diğer isim elbette 1450'de doğan ve Aldus'tan üç yıl sonra ölen Francesco Griffo'dur.

Aldus, 1495-96 yıllarında Kardinal Pietro Bembo tarafından yazılan *"De Aetna"* diyaloğunu altmış sayfalık *quatro* (20x25cm) formatında yayınladığında (Şekil: 53), bu yayında kullanılan Aldine basımevi hurufatının tümünü tasarlayan ve kesen aslında – soyadı Griffo olan – Bolognalı Francesco'dur. Son derece yetenekli ve hünerli bir muşta kesici *(punch-cutter)*, hurufat tasarımcısı *(type-designer)* ve dökümcüsü *(type-founder)* olan Francesco Griffo'nun adı, hep, basımevi sahibi ve kendi hamisi Aldus Manutius'un gölgesinde kalmıştır. Aldine basımevi yayını olan "De Aetna'da kullanılan harf tasarımı ilk modern hurufat olarak değerlendirilir… 16. Yüzyıl'ın büyük Fransız hurufat tasarımcıları için örnek olmaya başlayan tasarım Griffo'nun hurufatıdır. Modern zamanlarda makine düzenlemeleri için 'Bembo' olarak kesilmiştir" (Godine, 1973: 11).

Şekil-53: *"Poliphilus'un Rüyası"* kitabının bir sayfasından ayrıntı.

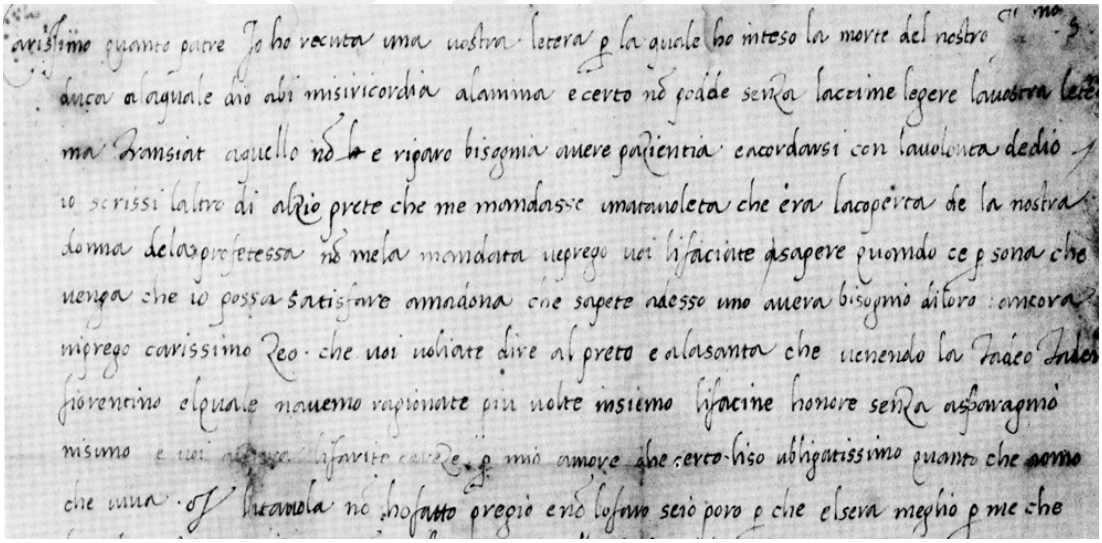

LA BELLISSIMA NYMPHA AD POLIPHILO PER-
VENTA, CVM VNA FACOLA NELLA SINISTRA MA
NV GERVLA, ET CVM LA SOLVTA PRESOLO, LOIN
VITA CVM ESSA ANDARE, ET QVIVI POLIPHI-
LO INCOMINCIA PIV DA DOLCE AMORE
DELLA ELEGANTE DAMIGEL
LA CONCALEFACTO, GLI
SENTIMENTI INFLAM
MARSENE.

(Levarie, 1968: 123).

1.3.2. XVI. Yüzyıl'da "Geç Rönesans" Kaligrafisi

XVI. Yüzyılda hümanistik yazı, İtalyan rönesansının etkisiyle gelişir. Aldus ve Griffo zaten İtalya'da yaygınlık kazanmış olan *"cansellaresca"* ya da *"chancery script"* gibi yöresel elyazılarını taklit ederek *italic* (eğik) biçemi geliştirmiştir. Bu kaligrafik yazıların Ludovico degli Arrighi, Giovanantonio Tagliente ve Giovanbattista Palatino gibi büyük ustaları bulunmaktadır. Bu ustaların dışında, erken yaşlarında Papalık'ta yazıcı olarak çalışan ve daha sonra resim sanatıyla ünlenecek olan Raphael de vardır. Chappell, *A Short History of the Printed Word* adlı kitabında, kendi zamanı içinde "bu el yazısının yazımında Raphael'den daha usta olabilecek kimse yoktu" (Şekil: 54) demektedir (1970: 85).

Şekil-54: Raphael'in Elyazısı.

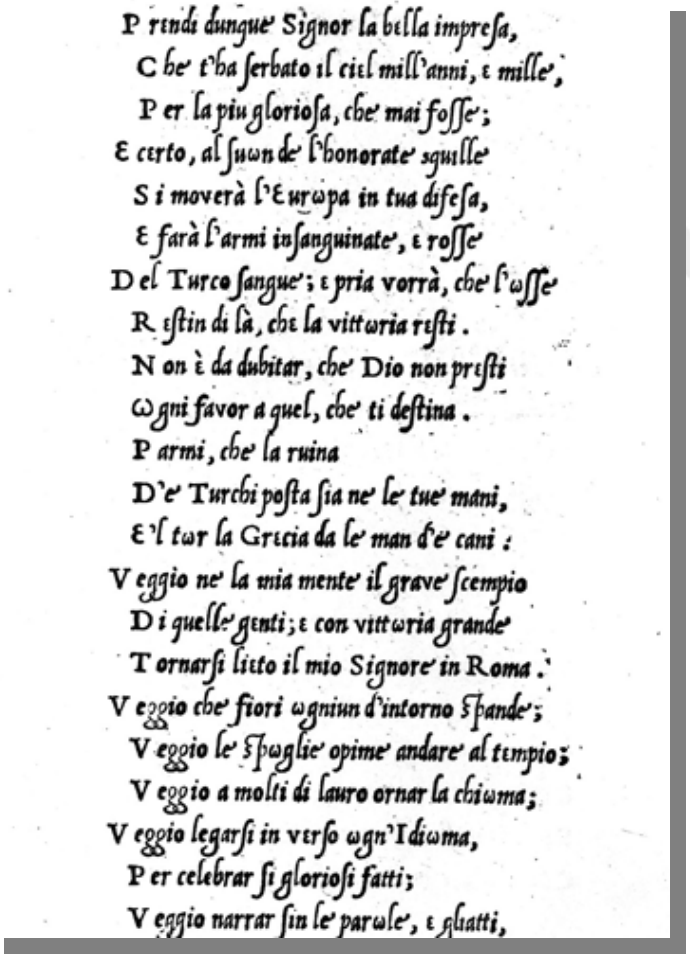


1508'e ait bu mektup Papalık yazıcısı olarak çalıştığı dönemde Raphael tarafından yazılır. Papalığın yazı işlerinde kullanılan *"chancery script"*i onun kadar zarif, etkili güzel ve ustalıkla yazan kimse yok gibidir (Chappel, 1970: 86).

Incunabula dönemi (basımcılığın erken yılları; genellikle 1450-1500 arası) boyunca ortaya konan yenilikçi ve gelişmeci çözümler teknolojinin basım ve çoğaltım işinde eğemenlik kurmasına yol açar. Tüm bunlara rağmen, yazıcıların özellikle devlet, din ve hukuk alanlarında işlevi hemen bitmez. Basımcılıktaki bu gelişmeler hem yazıcılar hem de kaligrafistler tarafından fırsata da dönüştürülür. Toplumda okumayı öğrenmek kadar yazmayı da öğrenmeye yönelik istem artar,

çoğalır. Yazıcılar ve kaligrafistler toplumdan gelen bu talebe yönelik kendilerini – yazı tarz ve üsluplarını – tanıtmayı amaçlayan, yazı karakteri örnekleri için broşürler bastırırlar. Dönemin yazı ustaları arasından öne çıkan üçü; Ludovico degli Arrighi, Giovanantonio Tagliente ve Giovanbattista Palatino bu özellikleriyle bilinir. Papalık yazıcısı Arrighi 1522'de ve 1523'de (Şekil: 55-56), Tagliente 1524'de ve Palatino ise 1540'da (Şekil: 57) aynı zamanda kendi geliştirdikleri kaligrafik elyazılarının daha güzel, etkili ve başarılı bir biçimde nasıl yazılacağı hakkında el kitapları da yayınlar(Chappel, 1970: 88-90). Bu yayınlar, günümüzde yazı ve kaligrafi eğitiminin ilk ve önemli kaynak eserleri olarak da kabul edilir.

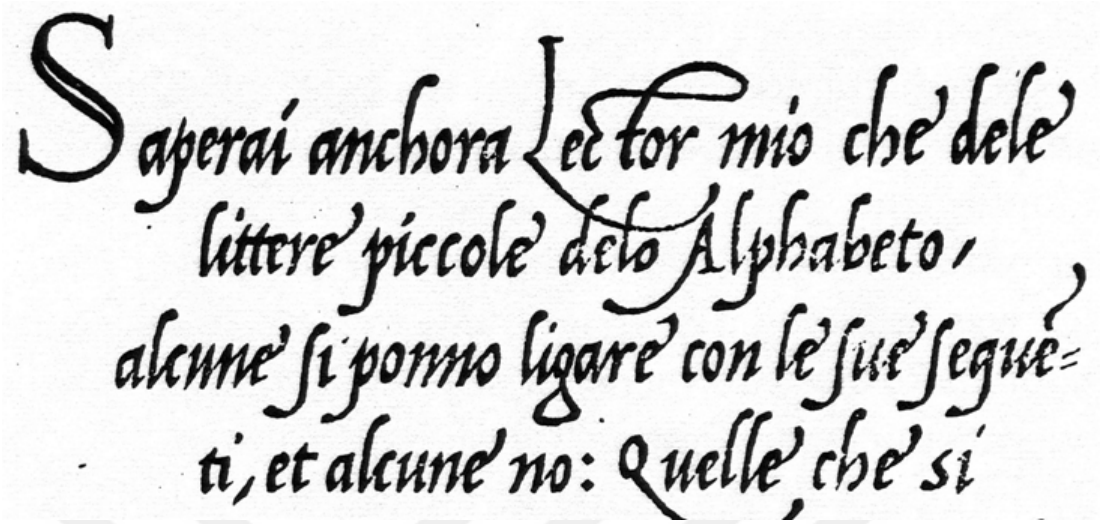
Şekil-55: Ludovico degli Arrighi.



P rendi dunque Signor la bella impresa,
C he t'ha serbato il ciel mill'anni, e mille,
P er la piu glorioſa, che mai foſſe;
E certo, al ſuon de l'bonorate squille
S i moverà l'Eurωpa in tua diſeſa,
E farà l'armi inſanguinate, e roſſe
D el Turco ſangue; e pria vorrà, che l'ωſſe
R eſtin di là, che la vittωria reſti.
N on è da dubitar, che Dio non preſti
ωgni favor a quel, che ti deſtina.
P armi, che la ruina
D'e Turchi poſta ſia ne le tue mani,
E'l tωr la Grecia da le man d'e cani:
V eggio ne la mia mente il grave ſcempio
D i quelle genti; e con vittωria grande
T ornarſi lieto il mio Signore in Roma.
V eggio che fiori ωgniun d'intorno ſpande;
V eggio le ſpωglie opime andare al tempio;
V eggio a molti di lauro ornar la chiωma;
V eggio legarſi in verſo ωgn'Idiωma,
P er celebrar ſi glorioſi fatti;
V eggio narrar ſin le parωle, e gliatti,

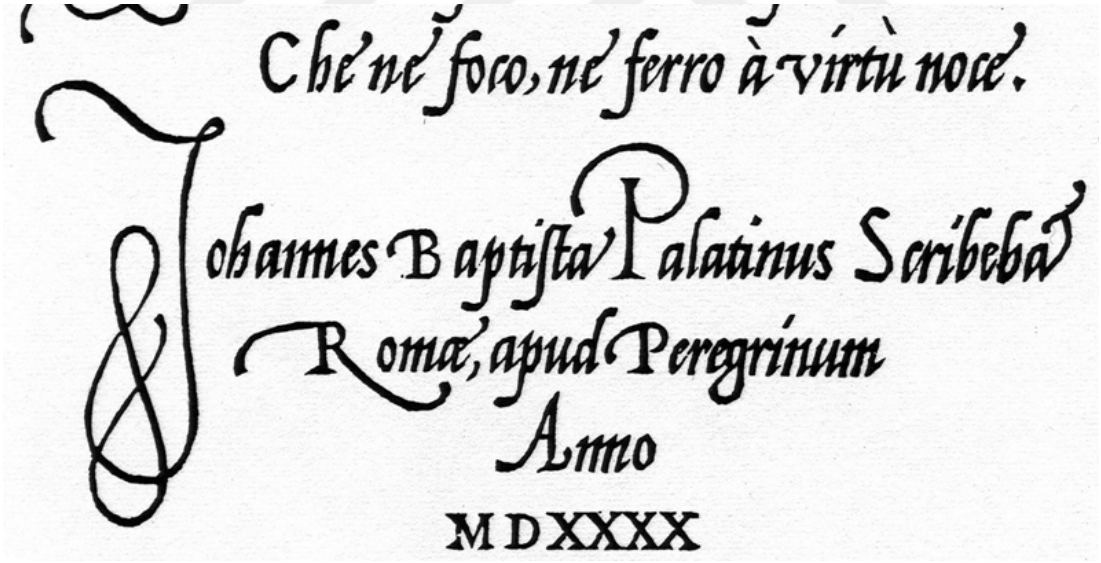
G.G.Trissino'nun *"Canzone"*si 1523'de Arrighi'nin *"cancellaresca"* yazısıyla dizilerek basılır (Godine, 1973: 94).

Şekil-56: Kalem Ustası Vicentino.



Kendi yazı el kitabından, "Vicentino" takma adıyla Ludovico degli Arrighi'nin *"chancery cursive"* yazı örneği (Chappel, 1970: 89).

Şekil-57: Yazı ustası Palatino.



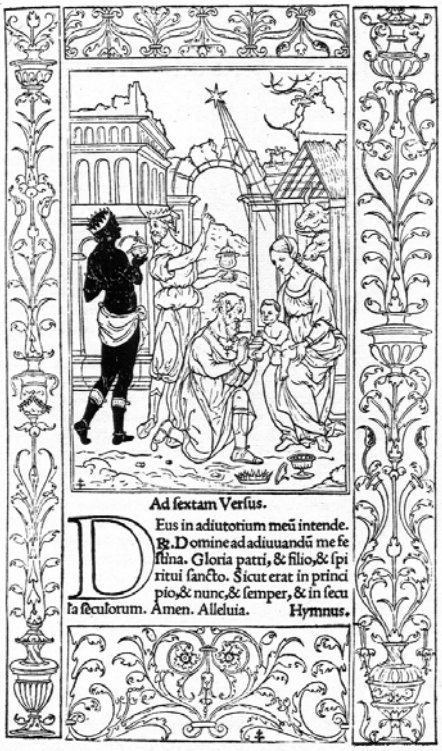
Palatino'nun 1548 tarihli ağaçoyma yazı kitabında *"chancery cursive"* yazı örneğini sunan bir sayfa. Hümanistik çağın önemli yazı ustaları arasında yer alan Palatino (Latince adıyla, Johannes Baptista Palatinus) çağının sadece yazı ustası değil, roman hurufat tasarımları konusunda Rönesans anlayışıyla (cetvel ve pergelle; bilimsel bir anlayışla) çizimler de gerçekleştiren bir harf tasarımcısıdır. Bu çalışmaları 20. Yüzyıl sanatçılarına esin kaynağı olmuştur. Modern çağın en büyük kaligrafisti ve tipografisti Hermann Zapf, İtalya'daki

incelemelerinden sonra geliştirdiği bir font tasarımına "Palatino" adını vermiştir (Chappel, 1970: 88).

1.3.3. Fransız Eski Biçemi; Geoffroy Tory ve Claude Garamond

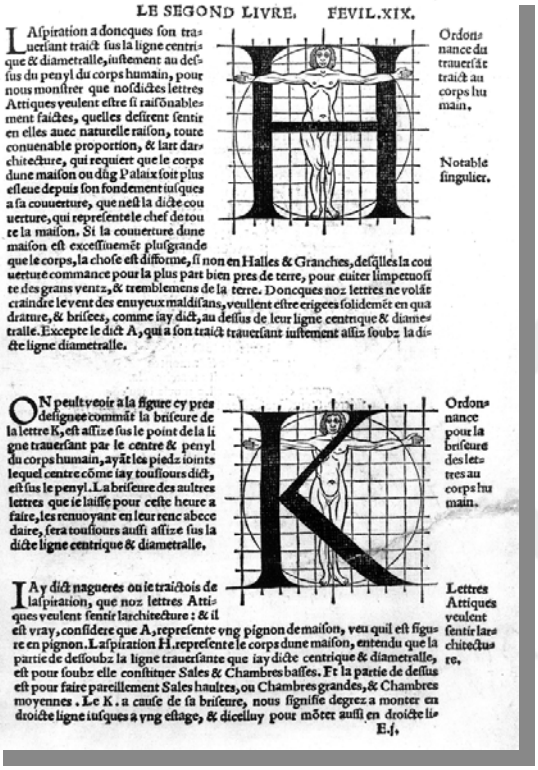
Fransa XVI. Yüzyıl başında basımcılığın cazibe merkezi olur. Gotiklerin yerine, Aldus'un etkisiyle *roman* hurufatın kullanımı yaygınlaşır. Bu gelişmede Geoffroy Tory'nin etkisi görülür. Tory, 1480'de Bruges'da doğar. Dönemin önemli yayıncısı Henry Estienne için bir düzeltmen olarak çalışır. Aynı zamanda bir kitap satıcısı, tipografist, gravürcü ve basımcıdır. Fransız tipografisinde imla düzeltmesi için iyelik tırnağı, çengel işareti vb. aksan imlerinin geliştiricisidir. İtalya'daki incelemelerinden sonra *Aldine* biçeminin kendi sürümünü Fransa'ya taşır. Yeni hurufat kesimleri, başlangıç harfleri, zarif çerçeve ve süslemeleriyle geliştirdiği sayfa tasarımı Paris'te etkili olur. 1525'de *"Horae"*yi (Dua Kitabı) (Şekil: 58), 1529'da ise harf tasarımı hakkında bilgiler de içeren *"Champ Fleury"*yi (Çiçek Bahçesi) (Şekil: 59) basar. 1530'da ise kraliyet basımcısı olur (Chappel, 1970: 99-100; Godine, 1973: 14-15).

Şekil-58: ***Horae.***



Bu hurufat tasarımı Geoffroy Tory tarafından yapılan, 1525'te Simon de Colines tarafından basılan kitap basımında kullanılan yazı tasarımı kadar resimlemelerindeki arı çizgisel uslubu ve çerçeve süslemeleriyle de dikkat çekicidir (Chappel, 1970: 100).

Şekil-59: ***Champs Fleury.***


LE SEGOND LIVRE. FEVIL.XIX.

LAspiration a doncques son trauerſant traict ſus la ligne centrique & diametralle, iuſtement au deſſus du penyl du corps humain, pour nous monſtrer que noſdictes lettres Attiques veulent eſtre ſi raiſonnablement faictes, quelles deſirent ſentir en elles auec naturelle raiſon, toute conuenable proportion, & lart darchitecture, qui requiert que le corps dune maiſon ou dug Palaix ſoit plus eſleue depuis ſon fondement iuſques a ſa couuerture, que neſt la dicte couuerture, qui repreſente le chef de toute la maiſon. Si la couuerture dune maiſon eſt exceſſiuemẽt pluſgrande que le corps, la choſe eſt difforme, ſi non en Halles & Granches, deſquelles la couuerture commance pour la plus part bien pres de terre, pour euiter limpetuoſite des grans ventz, & tremblemens de la terre. Doncques noz lettres ne volãt craindre le vent des enuyeux maldiſans, veullent eſtre erigees ſolidemẽt en quadrature, & briſees, comme iay dict, au deſſus de leur ligne centrique & diametralle. Excepte le dict A, qui a ſon traict trauerſant iuſtement aſſiz ſoubz la dicte ligne diametralle.

Ordonnance du trauerſãt traict au corps humain.

Notable ſingulier.

ON peult veoir a la figure cy prẽs deſignee commãt la briſeure de la lettre K, eſt aſſize ſus le point de la ligne trauerſant par le centre & penyl du corps humain, ayãt les piedz ioints lequel centre cõme iay touſiours dict, eſt ſus le penyl. La briſeure des aultres lettres que ie laiſſe pour ceſte heure a faire, les renuoyant en leur renc abecedaire, ſera touſiours auſſi aſſize ſus la dicte ligne centrique & diametralle.

Ordonnance pour la briſeure des lettres au corps humain.

IAy dict nagueres ou le traictois de laſpiration, que noz lettres Attiques veulent ſentir larchitecture: & il eſt vray, conſidere que A, repreſente vng pignon de maiſon, veu quil eſt figure en pignon. Laſpiration H. repreſente le corps dune maiſon, entendu que la partie de deſſoubz la ligne trauerſante que iay dicte centrique & diametralle, eſt pour ſoubz elle conſtituer Sales & Chambres baſſes. Et la partie de deſſus eſt pour faire pareillement Sales haultes, ou Chambres grandes, & Chambres moyennes. Le K. a cauſe de ſa briſeure, nous ſignifie degrez a monter en droicte ligne iuſques a vng eſtage, & diceluy pour mõter auſſi en droicte ligne

E.ſ.

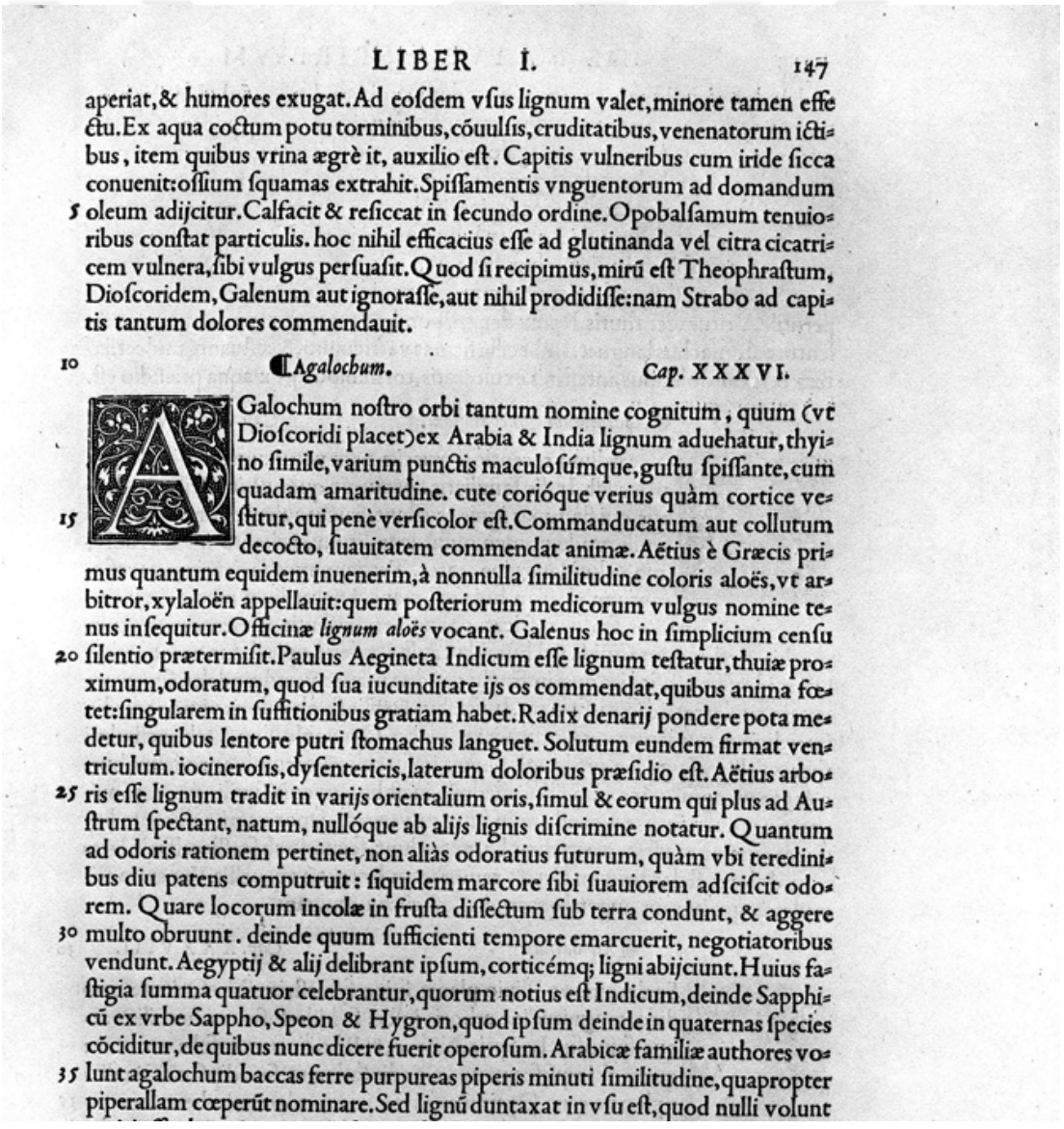
Lettres Attiques veulent ſentir larchitecture.

Asıl adı Gilles de Gourmont olan Geoffroy Tory'nin bu özel eseri Roma kapitaller hakkında yorumlar ve izahatlar içermesiyle farklı bir önem kazanır. XVI. Yüzyılda hurufat tasarımı başlı başına bir araştırma konusu haline gelmiştir. Luca Pacioli ve Albrecht Dürer'in konuya özel kitaplarından sonra, *"Champs Fleury"* harf tasarımı hakkında açıklamalar içeren üçüncü kitaptır (Godine, 1973: 96).

Claude Garamond ise Fransız Eski Biçemi yazı tasarımının en zarif örneklerini oluşturur. 1499'da Bruge'da doğmuş, gençlik yıllarında muşta kesici olarak çalışmıştır. Ancak yaşamı hakkında yeterli belge olmayışı nedeniyle gotik hurufatlar üzerinde çalıştığı dışında gençliğinde neler yaptığı tam olarak bilinmemektedir. Yüzyılın ilk yarısında Tory ile birlikte Fransa'nın büyük yayıncıları olan Simon de Colines (Şekil: 60) ve Robert Estienne'nin basımevleri için hurufatlar kesmiştir. Tory'nin de etkisiyle Jenson'dan daha ziyade Aldus'un tasarımlarından esinlenir, ancak kendi adıyla ünlenen 'Garamond' hurufatında

hümanistik yazıdaki yeni gelişmeleri özgün biçeminde Fransız estetiğiyle metalde dönüştürür. "Angelos Vergetios'un elyazmasında temellendirilmiş bir eğik yazı olan Grec du Roi'sini kesen Garamond'un danışman olarak daha sonraki işleri bilinir. Bu hurufat için muştalar üç değişik ölçüde 1541 civarında tamamlanır. 1540 ile 1545 yılları arasında Garamond dik *(roman)* ve eğiklerin *(italic)* değişik ölçülerini keser. Yapılan hurufatın ilk görüldüğü yayın Cicero'nun *'Opera'*sı 1543-44 yıllarında Robert Estienne tarafından basılır" (Chappel, 1970: 100-103).

Şekil-60: ***De Natura Stirpium.***



LIBER I. 147

aperiat,& humores exugat.Ad eoſdem vſus lignum valet,minore tamen effectu.Ex aqua coctum potu torminibus,cõuulſis,cruditatibus,venenatorum ictibus, item quibus vrina ægrè it, auxilio eſt. Capitis vulneribus cum iride ſicca conuenit:oſſium ſquamas extrahit.Spiſſamentis vnguentorum ad domandum oleum adijcitur.Calfacit & reſiccat in ſecundo ordine.Opobalſamum tenuioribus conſtat particulis. hoc nihil efficacius eſſe ad glutinanda vel citra cicatricem vulnera,ſibi vulgus perſuaſit.Quod ſi recipimus,mirũ eſt Theophraſtum, Dioſcoridem,Galenum aut ignoraſſe,aut nihil prodidiſſe:nam Strabo ad capitis tantum dolores commendauit.

¶Agalochum. Cap. XXXVI.

AGalochum noſtro orbi tantum nomine cognitum, quum (vt Dioſcoridi placet)ex Arabia & India lignum aduehatur,thyino ſimile,varium punctis maculoſúmque,guſtu ſpiſſante,cum quadam amaritudine. cute corióque verius quàm cortice veſtitur,qui penè verſicolor eſt.Commanducatum aut collutum decocto, ſuauitatem commendat animæ.Aëtius è Græcis primus quantum equidem inuenerim,à nonnulla ſimilitudine coloris aloës,vt arbitror,xylaloën appellauit:quem poſteriorum medicorum vulgus nomine tenus inſequitur.Officinæ *lignum aloës* vocant. Galenus hoc in ſimplicium cenſu ſilentio prætermiſit.Paulus Aegineta Indicum eſſe lignum teſtatur,thuiæ proximum,odoratum, quod ſua iucunditate ijs os commendat,quibus anima fœtet:ſingularem in ſuffitionibus gratiam habet.Radix denarij pondere pota medetur, quibus lentore putri ſtomachus languet. Solutum eundem firmat ventriculum. iocineroſis,dyſentericis,laterum doloribus præſidio eſt.Aëtius arboris eſſe lignum tradit in varijs orientalium oris,ſimul & eorum qui plus ad Auſtrum ſpectant, natum, nullóque ab alijs lignis diſcrimine notatur. Quantum ad odoris rationem pertinet, non aliàs odoratius futurum, quàm vbi teredinibus diu patens computruit: ſiquidem marcore ſibi ſuauiorem adſciſcit odorem. Quare locorum incolæ in fruſta diſſectum ſub terra condunt, & aggere multo obruunt. deinde quum ſufficienti tempore emarcuerit, negotiatoribus vendunt.Aegyptij & alij delibrant ipſum,corticémq; ligni abijciunt.Huius faſtigia ſumma quatuor celebrantur,quorum notius eſt Indicum,deinde Sapphicũ ex vrbe Sappho,Speon & Hygron,quod ipſum deinde in quaternas ſpecies cõciditur,de quibus nunc dicere fuerit operoſum.Arabicæ familiæ authores volunt agalochum baccas ferre purpureas piperis minuti ſimilitudine,quapropter piperallam cœperũt nominare.Sed lignũ duntaxat in vſu eſt,quod nulli volunt

Jean Ruel'in bu eseri Simon de Colines tarafından 1536'da basılır. Bu kitapta kullanılan *roman* tasarımın Garamond'a ait olduğu ileri sürülür. Garamond hakkında yeterince bilgi kaynağı yoktur, ancak Colines ve Estienne basımevleri için hurufatlar kestiği bilinmektedir (Godine, 1973: 100).

Garamond, hurufat tasarımında kaz tüyü kalemin taklidinden daha çok, metalin estetiğini geliştirir. Garamond'un sayfa tasarımında mükemmel ve zarif Fransız estetiğini elde etmek için elindekilerle yetinmediği açıktır. Başlangıçta Tory'nin de etkisiyle esinlendiği *"Aldine"* tasarımında italiklerin büyükharf kasası yoktur; onun yerine daha kısa dik kapitaller kullanılır. Garamond, kendi sayfa tasarımlarındaki estetik için kasaaltı italiklerin büyükharf kasasını keserek zarif tipografinin gelişmesine katkıda bulunur (Şekil: 61). Garamond 1545'den ittibaren bağımsız olarak yayıncılığa başlar. Birlikte çalıştığı yayınevlerinde, hurufat tasarımı ve sayfa düzenlemesindeki başarılarına karşın kendi işinde başarısız olur ve 1561'de yoksulluk içinde ölür. Dul eşi tarafından muşta ve hurufat kasaları satılır, böylelikle XVII. Yüzyılda da Garamond etkisi diğer basımevleri aracılığıyla sürer.

Şekil-61: Garamond-İtalik Fontu.

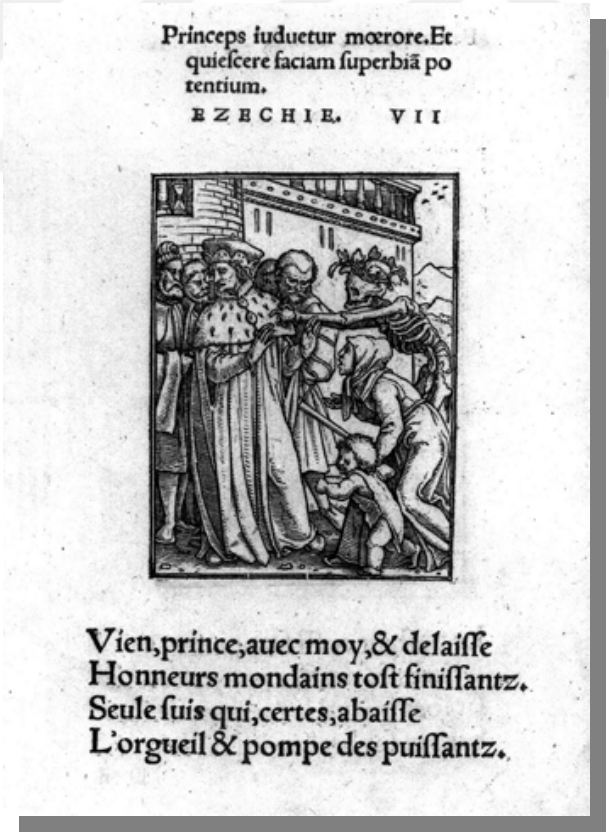


Ben Rosen'in gerçek anlamda metal hurufat dizgiyle hazırladığı ve 1964 yılında yayınladığı *"Typos; Das Grose Buch Der Druckschriften"* (Hurufatlar; Baskı Yazılarının Büyük Kitabı) adlı eserinden Garamond İtalik fontunun büyükharfleri (Rosen, 1964: 45).

1.3.4. XVI. Yüzyılın Diğer Basımcıları; Johann Froben, Hans Holbein ve Christopher Plantin

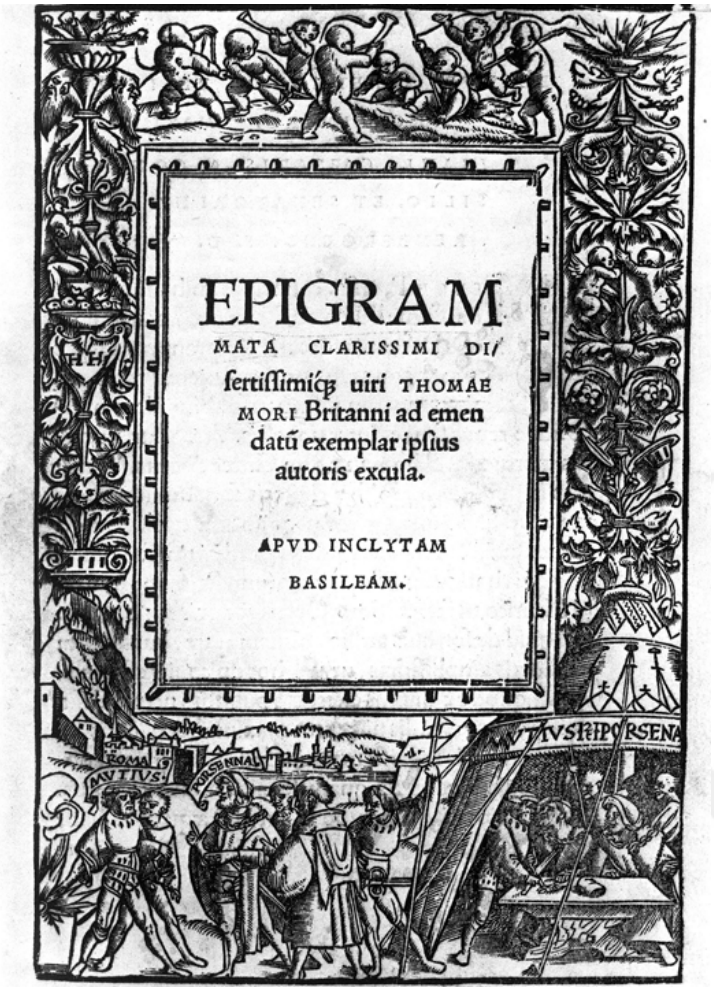
XVI. Yüzyılın ilk yarısında Basel'da basımcı Johann Froben hümanist ve reformcu alimleri, bilim adamlarını, düşünürleri ve sanatçıları bir araya getiren bir yayıncılık ortamı yaratır. Ünlü düşünür Erasmus bilgin, çevirmen ve düzeltmen olarak, henüz genç bir sanatçı olan Hans Holbein ise resimlemeci ve süslemeci olarak basımevinde buluşur. Holbein'ın çalışması *"Dance of Death"* (Ölüm Dansı) Lyon'da 1538'de basılır (Şekil: 62), ancak resimlemelerin ağaç kalıpları Basel'da hazırlanır. Froben, hümanist ilim ve edebiyatının önemli eserlerini yayınlar (Şekil: 63). Bunların içinde Erasmus'un Latince çevirisiyle *"New Testament in Greek"*i (Yunanca İncil) de vardır.

Şekil-63: ***Dance of Death.***



Hans Holbein'ın resimlemelerini yaptığı bu eser ise Lyon'da Treschel Kardeşler tarafından 1538'de basılmıştır (Godine, 1973: 97).

Şekil-62: ***Epigrammata.***

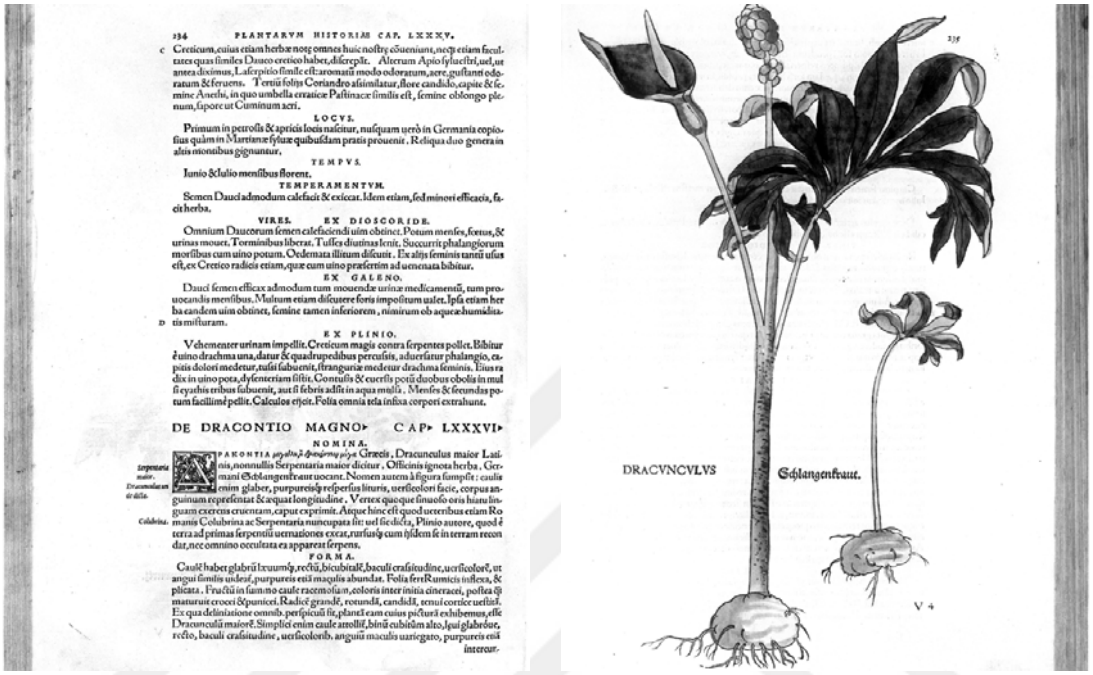


Thomas More'un bu önemli eseri 1520'de Johann Froben tarafından Basle'da basılır (Godine, 1973: 93).

Diğer yanda Basel'da farklı yayınevlerince basılan bazı kitaplar sadece kendi döneminde değil, çok uzun süreli önemli eserler arasında yer alır. Bunlar arasında; Leonhard Fuchc'un 1542'de Michael Isengrin tarafından basılan *"De Historia Stirpum"* (Tarihsel Birikim) (Şekil: 64) adlı botanik çalışması ile Andreas Vesalius'un 1543'de Johann Oporinus tarafından basılan ve resimlemeleri Jan Stevenszoon van Calcar tarafından yapılan *"De Humani Corporis Fabrica"* (İnsan Vücudunun Mekanizmaları) (Şekil: 65) adlı tıp-anatomi kitabı bulunmaktadır. Anatomi deseninin klasik bir örneği olarak kabul edilen ve sanatçılar tarafından da çeşitli el ya da ders kitaplarında kullanılan *"De*

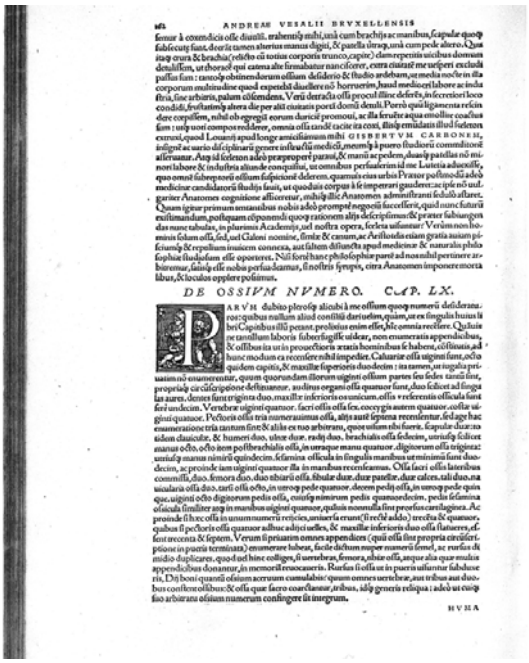
Humani Corporis Fabrica” sadece kendi çağında değil XX. Yüzyılın çağdaş tıp eğitiminde de önemli yayınlar ve kaynaklar arasındadır (Chappel, 1970: 104).

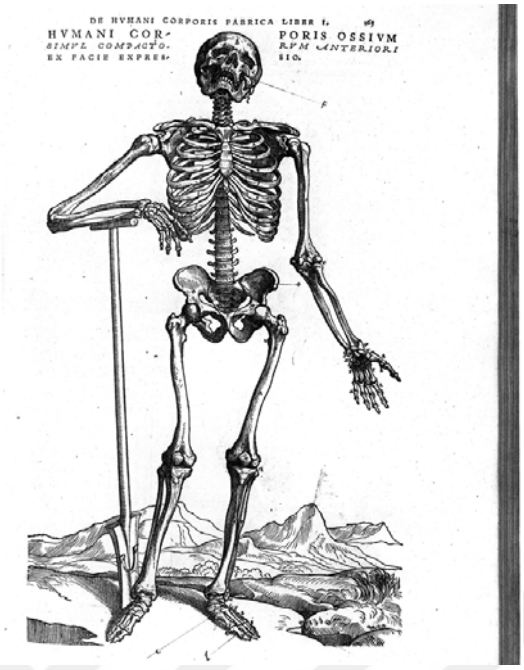
Şekil-64: ***De Historia Stirpium.***



Leonhard Fuchc’un bu eseri 1542’de Michael Isengrin tarafından basılır. Bir botanik çalışması ve resimlemeli bilimsel bir yayındır (Godine, 1973: 102).

Şekil-65: ***De Humani Corporis Fabrica.***





Andreas Vesalius'un bu eseri 1543'de Johann Oporinus tarafından basılmış ve resimlemeleri Jan Stevenszoon van Calcar tarafından yapılmıştır. Anatomi deseninin klasik bir örneği olarak kabul edilen ve sanatçılar tarafından çeşitli el ya da ders kitaplarında kullanılan Vesalius'un eseri sadece kendi çağında değil, 20. Yüzyılın çağdaş tıp eğitiminde de gözde yayınlar arasında olur (Godine, 1973: 104) .

1.3.5. XVI. Yüzyılın İkinci Yarısında Basımcılık; Jean de Tournes, Cristopher Plantin ve Louis Elzevir

XVI. Yüzyılın ortasında Fransa'daki tipografik gelişmenin itici gücü Tory'nin geliştirdiği biçemdir. Bu biçemin başarılı uygulayıcıları arasında Jean de Tournes ve Christopher Plantin öne çıkar.

Jean de Tournes 1504'de doğmuş, Trechel ve Gryphius'un basımevlerinde yayıncılık deneyimi kazanmış, nihayetinde 1542'de Lyon'da kendi baskı tezgahını kurmuştur. Bernard Saloman'ın tasarladığı çiçeksi sarmalları ve arabeskleri yayınlarında kullanarak farklılık yaratır. Saloman, Tournes'nin kitapları için ayrıca zarif ağaçoyma resimlemeler de yapar. De Tournes, bu sayfa süsleme unsurlarının yanısıra dönemin ünlü hurufat tasarımcısı Robert Granjon'un ışıltılı eğik biçem hurufatlarını kullanır. Bu dönemde etkili

yayınların çoğu geniş kitap formatında ve battal boyda olmasına karşın, de Tournes'nin başarılı olduğu biçimleme küçük format ve cep kitaplarıdır. 1547'de basılan *"Marquerites" (Papatyalar)*, 1558'deki *"Biblia Sacra"* (Kutsal İncil) (Şekil: 66), 1559'daki Ovid'in *"Metamorphoses"*u (Başkalaşım) ve Saloman'ın ağaçoymalarını içeren dört ciltlik *"La Saint Bible"*ı (Azizler İncili) bu başarılı yayınlar arasında yer alır (Godine, 1973: 18).

Şekil-66: ***Biblia Sacra.***



"Polyglot Bible" (Çok-Dilli İncil) olarak da bilinen bu çok dilli İncil, Plantin'i şöhretli kılan bir çalışma olmuştur. Kapak tasarımı alegorik bir resimleme içerir. Bu dönemdeki İspanya Kralı II. Philip tarafından sipariş edilen battal boy sekiz ciltlik eser kağıtta 1200 adet, vellum'da ise 13 takımdan oluşmaktadır (Godine, 1973: 119).

Christopher Plantin 1520'de Fransa'da doğar. 1561'de Garamond'un hurufat ve muştalarının bir kısmını ve Colines'in malzemelerini satın alan Plantin XVI. Yüzyılın ikinci yarısında basımcılığın öncülerinden biridir. Bu dönemde Fransa'da kilise ve hükümet tarafından basımcılığa getirilen kısıtlamalar nedeniyle basımcılığın merkezi Belçika'ya kayar. "1555'te kendi baskı tezgahını kuran Plantin sonraki otuz dört yıl boyunca Avrupa'da en ilerici ve en büyük basımcılık ve yayıncılık kuruluşu olmaya başlar. … Plantin iyi seçilmiş yazı karakterlerinin zarif bir seçkisini, başlangıç büyükharflerinin müthiş bir çeşitliliği ve karışımını, süslü abeceleri, basımcıların çiçeksi çerçevelerini ve süslemeleri toparlar" (Godine, 1973: 18-19).

Tipografik yeniliklerden daha ziyade, yayınlarındaki çeşitliliği ve girişimciliği Plantin'i başarılı kılar. Kendi basımcılık bürosu alimler, bilim adamları, sanatçılar ve gravürcüler için bir buluşma yeridir. Yayınları arasında klasikler, inciller, sözlükler, tıp kitapları, amblem kitapları (Şekil: 67), nota sayfaları ve müzik kitapları, coğrafya kitapları, haritalar, botanik ve şifalı bitkiler kitapları yer alır. Plantin'in en önemli işlerinden biri "*Polyglot Bible*"dır (Çok-Dilli İncil) (Şekil: 68). 1568 ve 1572 yılları arasında, İspanya kralı tarafından verilen bu siparişi gerçekleştirmek için çalışır. Bir süre Antwerp'te bulunan Robert Granjon bu yayın için çeşitli hurufat dizilerini tasarlar, İbranice hurufatları ise Guillaume Le Be keser. *"Biblia Regia"* (Kraliyet İncili) adıyla bilinen bu yayın büyük boy, sekiz cilt, Latince, Yunanca, İbranice, Aramca *(Aramaic)* ve Süryanice *(Syriac)* olmak üzere beş dilde dizgiyi aynı sayfada içerecek bir biçimde düzenlenmiş ve hem kağıda hem de özel cilt olarak parşömene basılmıştır. Bu nedenle *"Polyglot Bible"* (Çok-Dilli İncil) olarak da anılır. 1576'da hazırladığı ve basımevinin dizgi olanaklarını gösteren *"Index Characterum"* (Yazı Karakterleri Dizini) Garamond'un karakterlerini de içermektedir.

Şekil-67: ***Emblemata.***


EMBLEMA XXVII. 33

Sermo de Deo apertus, mens ſit occulta.

Ad Iohannem Becanum Medicum clariſſimũ.

Perſea fert linguæ ſimiles, ſacra Iſidi, frondes:
Typuḿ que cordis poma turgida exprimunt.
Sermo, index animi, de numine ſentit aperte;
Cor cæco operculo intus arcanum tegit.

C Prin-

Handrianus Junius'un 1565'de Antwerp'de Plantin tarafından basılan bu eseri çevçeveleri, kenar suları ve resimlemeleriyle dikkat çekmektedir (Godine, 1973: 118).

Şekil-68: ***Polyglot Bible.***



Büyük boy İncil İbranice, Yunanca, Latince ve *Kaldeic* dillerde dizgi yapılarak basılmıştır (Godine, 1973: 120).

Plantin'in basımcılık hayatı boyunca ürettiği ve iki bini bulan kitap baskısı Antwerp'i XVI. Yüzyılın ikinci yarısı boyunca kitap üretimi için en önemli merkez yapar. Plantin, 1549'dan itibaren başladığı yayıncılığı yaşamı boyunca sürdürmüş, 1589'daki ölümünden sonra büyük oğlu Balthazar Moretus, görkemli barok başlık sayfalarıyla birkaç kitabı süsleyen arkadaşı Peter Paul Rubens'le çalışarak, Plantin'in yayıncılık geleneğini korumuştur. Plantin Basımevi'nin ardılları tarafından olduğu gibi korunması ve Avrupa'daki basımcılar arasındaki

bu ünü nedeniyle, XX. Yüzyılda Antwerp'de "Plantin-Moretus" adıyla basımcılık müzesi (Şekil: 69) kurulmuştur.

Şekil-69: Plantin-Moretus Müzesi.



Antwerp'te bulunan basım ve ciltevi, Plantin tarafından kurulmuş ve sonrasında damadı Jan Moretus tarafından bozulmamış bir biçimde korunmuştur. Basımcıların uğrak yeri olan kuruluş sonunda Belçika'nın ünlü bir basımcılık müzesine dönüşür. (www.museumplantin moretus.be: 2018).

Louis Elzevir (d.1540-ö.1617) Amsterdam'da basımcılığı aile geleneğiyle sürdüren önemli bir basımcıdır. İlk kitap baskısını 1593'te yayınlar. XVII. Yüzyılda Hollanda dünya ölçeğinde bir deniz gücüdür. Bu yüzyılda ülke Rembrandt ve Vermeer gibi büyük sanatçılarıyla zenginleşen bir ticaret aristokrasisine sahiptir. Protestan basımcı ve yayıncı olarak Louis Elzevir, çevre ülkelerdeki dini ve siyasi baskılara karşın nispeten özgür bir ortamda XVIII. Yüzyıl başına kadar kitaplar üretir. Temiz, düzgün, cezbedici ve ucuz kitaplar üreten baba, oğul ve yeğen Elzevirler işlerini geliştirerek uluslararası yayıncılık düzeyine erişir. Latince, İngilizce, Fransızca, Almanca ve *Dutch* (Hollanda) dilinde metinler üreten düzenleyicilerle çalışarak geniş bir okur kitlesinin istemini karşılar. Cep kitabı formatındaki yayınları bilhassa "cezbedici küçük

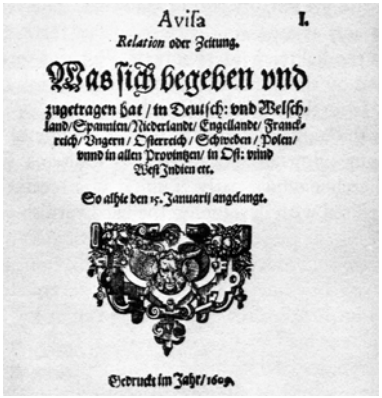
kitap"ların *(charming little books)* koleksiyoncuları arasında çok tutulur (Godine, 1973: 20).

Elzevir yayınevi, XX. Yüzyılda özellikle bilimsel yayınlar içinde çok özel bir konuma sahiptir. Yayıncılık anlayışlarının doğru, dürüst ve ilkeli olması bilim çevrelerinde yayın kuruluşuna yönelik büyük bir güven duygusu yaratmıştır. Aile geleneğiyle birkaç yüzyıl yaşatılan bu yayıncılık markası günümüzde de aynı değerleri korumakta, özellikle bilimsel ve akademik yayınlar kuruluş tarafından teşvik edilmektedir.

1.3.6. XVII. Yüzyıl'da Basımcılığın Genel Durumu

XVII. Yüzyılda tipografik basımcılık sekiz ülkede; 1602'de Filipinlerde, 1610'da Lübnan ve Bolivya'da, 1639'da Amerika'da, 1640'da İran'da, 1642'de Finlandiya'da, 1643'de Norveç'de ve 1644'de Batı biçimlerinde olmak üzere Çin'de başlar (Chappel, 1970: 113). Bu yüzyılın en önemli gelişmesi aylık, haftalık ve daha sonra günlük gazetelerin yayınlanmaya başlamasıdır. 1609'da *"Avisa Relation Oder Zeitung,"* (Avisa İlişkiler Gazetesi) (Şekil: 70) daha sonra adı *"London Gazette"* (Londra Gazetesi) (Şekil: 71) olan *"Oxford Gazette"* (Oxford Gazetesi) ve 1690'da Boston'da *"Public Occurrences Both Forreign and Domestic"* (Halka ait İç ve Dış Olaylar) (Şekil: 72) ilk çıkan gazetelerdir (Chappel, 1970: 127-131).

Şekil-70: ***Avisa Relation Oder Zeitung.***


Avisa I.
Relation oder Zeitung.
Was ſich begeben vnd
zugetragen hat / in Deutſch: vnd Welſch-
land/Spanien/Niederlandt/ Engellandt/ Franck-
reich/Vngern / Oſterreich / Schweden / Polen/
vnnd in allen Provintzen/ in Oſt: vnnd
Weſt Indien etc.
So alhie den 15. Januarij angelangt.
Gedruckt im Jahr/ 1609.

1609'da dünyada düzenli basılan ilk gazete Almanca olmasına rağmen Johan Carolus tarafından Strasbourg'da yayınlanmaya başlar. Frankfurt'ta ise ilk haftalık gazete 1615'te yayınlanır (Chappel, 1970: 128).

Şekil-71: ***London Gazette.***



Numb. 24.

The London Gazette.

Published by Authority.

From Thursday, February 2. to Monday, February 5. 1665.

Harwich, January 30.

THe Four Convoy ships from *Hamburgh*, (which were for some time missing) viz. The *Monck*, the *Amity*, the *Breda*, and the *Guift*, were discerned about Sunday noon, going to Anchor at *Oasley Bay*, where at present they remaine.

Dublin, Jan. 27. On Tuesday last the Court of *Claimes* sate, heard some motions; appointed dates of hearing several causes, and adjourned the Court till the 31 instant. Two *Gabbarts* were sunck in this Harbour, and a Ship laden with Canary wines bulged, of which, it is feared, little can be recovered.

Kingsale, Jan. 23. On Saturday last here arrived 2 great Ships from the *Barbadoes*, the *Daniel* of *London*, Captain *Samuel Randall* Commander, of 22 Guns, and the *Adventure* of *London*, Capt. *Etherton* Commander, of 14 guns, the latter of which meeting with a *Flushinger*, killed and wounded 22 of them, as we are assured by several Vessels, and more particularly by that Ships Company, who (as you were lately told) regained their Vessel, after they had been in the power of this *Flushinger*. Five other *Barbadoes* Ships were in fight with a *Flushinger* of 36 guns, one of which was taken, and 4 escaped. A Ship of *London* from *Bermudas*, Capt. *Burgrave* Commander, and a Ship from the *Maderas* came in this day.

Marseilles, Jan. 19. The St. *Malo* Ships are now at *Toulon*, attending Monsieur *de Beaufort's* Order for their departure, whose Fleet being intended to carreene, it is thought they will be disappointed of their Convoy, in regard they cannot be ready in a Moneth, and what course they will then take, most conceive is yet unresolved.

This day came in a Ship of this Town from *Alexandria*, in 25 daies, who adviseth, that the Grand Signor has shipt several Ships for his service to carry Men and Provisions for *Candia*.

Legorne, Jan. 16. On the 12 instant the *Turkie* Merchant arrived here, coming from *Algier* in 11 daies, who adviseth that an *Algier* Ship had burnt the *Charity* of *Hamburgh*, bound hither from *Archangel*, with 106 packs of Hides, &c. He saies further, that the *Algier* Men had funck a *Dunkerke* Frigot with 300 Soldiers coming from *Spaine* and *Naples*, and several Dutch and French. The Peace which the French have concluded with *Turkie*, is reported here with much dishonour to the French, and the Italians understand it so, the humor of *Turks* being chiefly to follow Trade, in which they found themselves so much debarred, that they were in consultation to deliver up the French Captives gratis; and indeed they might have been brought to any termes, had the French not been so forward to pitch up a Peace with them. Since *Genoa* made their Agreement with the Grand Signor for Trafique, they are endeavouring to make all sorts of Cloth to send for *Smyrna* and *Constantinople*. The Grand Duke hath for some time been detained by an Impostheume at *Florence*, from whence he is weekly expected, with the Court at *Pisa*.

Cleve, Jan. 26. *Monsieur Beverling* is arrived here, and Monsieur *Colbert* shortly expected, who brings with him a rich Furniture of a Chamber, as a present from the King of *France* to the Electress. *Beverling* has been effected as is reported, to be put into the States General for his life, and to be made Burgomaster of the Town of *Targo*, but excuses all upon presence of his want of health to undergoe those employments; though it is suspected he hath other reasons for not mixing in the present Government.

Hamburgh, Jan. 13. The Swedes are now in earnest upon their march over the *Elve*, and the Country people about us, though they have no cause for it, are so jealous of suffering from the Soldiery, that yesterday they sent into this City above 200 Waggons, laden with Household-stuff to secure it. Some would have it that *Bremen* is not yet fully agreed, but they cannot but see the necessity of falling into the Swedes hands, if they should effect to oppose them. Some of their Ships, 'tis certain they have in hand, supposed to besiege *Embden*, and we have received from a very good hand, that the Swedes have sent to the Duke of *Lunenburgh* to consider well how he engages, or disputes of his Forces against the Prince of *Munster*, or in aid of the Hollanders. And surely there is something more then ordinary in it, at least, those of *Munster* apprehend it so; for in the Prince of *Munster's* Court, in their general Heraldry, 'tis observed, that, next to that of His Majesties of *Great Britain*, they remember the King of *Sweden's*, and then Gen. *Wrangels*.

Warshaw, Jan. 7. We are now against at a stand, to judge what will be the end of the Affair with *Lubomirski*, who instead of sending his Plenipotentiaries to the Treaty, according to his promise, on the 15 of *December*, has in his Letter solliciter that the High Mareschal, the Master of the Horse, and the Referendarius of the Crown, might be sent as Commissioners to the Frontiers of *Silesia* to Treat with him: This Proposition is not accepted by His Majesty, but referred to the Lord Bishop of *Cracaw*, who has all along treated with *Lubomirski*, to confer further with him concerning it, according to the Declaration, published in *Rawa* and *Palezyn*.

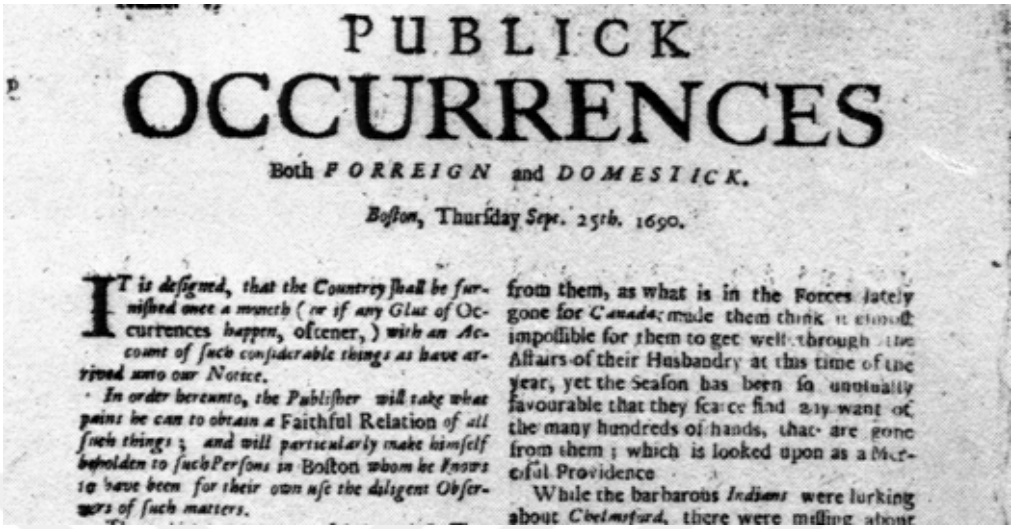
Rome, Jan. 16. In the Consistory held the 12 instant, his Holyness represented to the Cardinalls the great apprehensions he had, that Christendome would break out again into Warrs, and desired the assistance of their Prayers for preventing them. The Cardinal *Corrado*, the Datary, took the Popes chiding, you heard of, so much to heart, that he is now reduced almost to the last gaspe. Here are come to this Town a company of Ordinary Players, who acted a play Entituled *Scaramuccia fuldato a Gigiri contro Mori*, which reflecting upon the Frenches late disgrace there, Monsieur *de Burlemont*, who acts here for the French King, complained to the Popes Nephew of this designed insolence and National dishonour, as he called it; upon which the poor Players are laid by the heeles, which the Town takes very ill, as being in this time of Recreation denied the contentment of a peice of mirth, which was acted: It seems at *Florence*, and other parts of *Italy*, with great applause. Here is in Town the Prince of *Bavieres*, Brother to that Elector, the younger Brother of the Duke of *Longueville*, and a son of the Count of *Harcourt*, who came to see the curiosities of this City.

Durham, Jan. 27. Wednesday last was buried here Mr. *Anthony Pearson*, a man particularly noted in these parts, for having pushed heretofore through all the degrees of Separation and Phanatisme, in all of which he was ever observed as a principal leader; but having lived to see his Error sometime before his death, he himself, with his children and family, had received Episcopal confirmation, and did now at last upon his Death bed very solemnly confess his former Errors, and the party that seduced him into them, declaring that he now dyed a true Son of the Church of England.

Falmouth, Jan. 27. A Vessel of about 80 Tons arrived here from *Dublin*, bound, with Tallow, Hides, and provision, for *Cadiz*, which proves so leaky, that she was forced to run ashoare here, and appears to be unable to perfome her voyage, that the Master will be obliged to sell Ship and Goods. Several of the Ministers, &c. of this County have made their subscriptions required by the late Act of Parliament.

1660'ların sonunda ilk yayınlanmaya başladığı yıllarda adı *"Oxford Gazette"* olan, iki tarafı da basılmış gazetenin adı değiştikten sonraki bir örneği (Chappel, 1970: 131).

Şekil-72: ***Public Occurrences Both Forreign and Domestic.***



PUBLICK

OCCURRENCES

Both *FORREIGN* and *DOMESTICK.*

Boston, Thurſday *Sept.* 25*th.* 1690.

IT *is deſigned, that the Country ſhall be furniſhed once a moneth (or if any Glut of Occurrences happen, oftener,) with an Account of ſuch conſiderable things as have arrived unto our Notice.*

In order hereunto, the Publiſher will take what pains he can to obtain a Faithful Relation *of all ſuch things; and will particularly make himſelf beholden to ſuch Perſons in* Boſton *whom he Knows to have been for their own uſe the diligent Obſervers of ſuch matters.*

from them, as what is in the Forces lately gone for *Canada*; made them think it almoſt impoſſible for them to get well through the Affairs of their Husbandry at this time of the year, yet the Seaſon has been ſo unuſually favourable that they ſcarce find any want of the many hundreds of hands, that are gone from them; which is looked upon as a Merciful Providence

While the barbarous *Indians* were lurking about *Chelmsford*, there were milling about

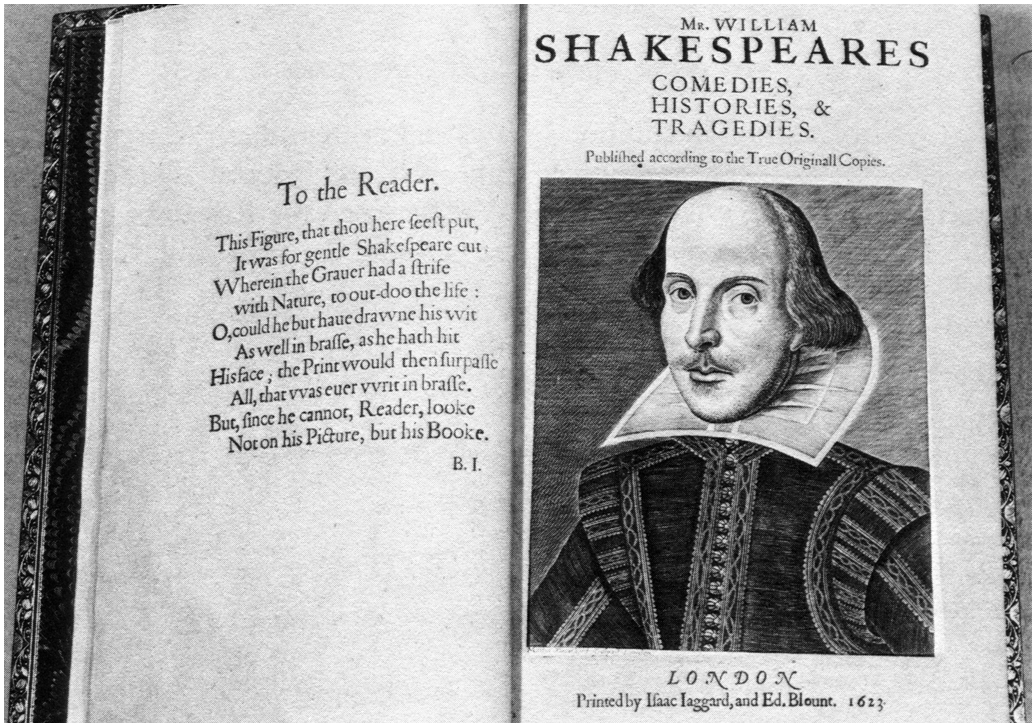
İlk Amerikan gazetesi *"Public Occurrences"* Benjamin Harris tarafından 1690'da Boston'da yayınlanmaya başlar (Chappel, 1970: 132).

Ancak XVII. Yüzyıl İngiltere'de katı bir sansür çağıdır. Bu sansür anlayışı önceki yüzyıldaki Roma Kilisesi ve Papalıktan kaynaklanır. Martin Luther 1517'de kendi bildirgesini yayınladığı zaman başlayan Reform, çatışmaları da birlikte getirir. Luther sayesinde büyük bir okur kitlesi yerel dillerde devrimci düşüncelerle karşılaşmış, bu durum kralların tanrısal saltanatını ve Roma Kilisesi'nin mutlak düzenini sarsmıştır. Bu nedenle XVI. Yüzyıldan başlayarak Kilise ile basımevleri arasında mücadele başlamış, Papalık önce listesini hazırladığı yayınlara daha sonra da belirlediği yayıncılara yasak getirmiştir. Zamanında, alim ve bilgin yayıncı Robert Estienne'nin Paris'ten ayrılmasının gerekçesi de budur. İngiltere'de "yazı karakteri dökme işi 1637'de alınan bir kararla baskı işinden resmi olarak ayrılır; kıta Avrupa'sında Garamond ile birlikte ayrı bir meslek haline gelir. Buna karşılık İngiliz matbaacılar XVII. Yüzyıl boyunca çoğunluğu Hollanda kaynaklı birçok hurufatı dışardan almak zorunda kalırlar" (Nesbitt, 1957: 127-128).

XVI. Yüzyıl sonuna doğru, basımcılık yapmak artık neredeyse Kral ve Papalık'tan izin almaya bağlıdır. Basılacak her kitabın nüshası denetleme amacıyla atanmış din alimleri tarafından incelenip uygun bulunmadıkça

yayınlanamaz. Bunların yanısıra resmi düşünceye aykırı yayın yapanlara ölüm cezalarına varıncaya değin ağır yaptırımlar uygulanır. Engizisyon bilimsel gerçekler ve özgür düşünceye karşı görev başındadır. Bu katı sansürden sadece muşta kesiciler, basımcılar ve yayıncılar değil, çağın önemli bilim insanları da etkilenir. Düşünür ve bilgin Galileo'nun evrenin düzeni hakkındaki yeni tezleri Roma Kilisesi ve Papalığı ayağa kaldırır. Papalığın tanrı merkezli evren anlayışı, bilimsel buluşlar ve gelişmeler sonucu bilim çevrelerinde yerini insan merkezli evren anlayışına bırakır. Engizisyon, tezleri nedeniyle Galileo'yu idamla yargılar. Galileo'nun Engizisyon'daki savunması bu açıdan oldukça önemlidir: "Dünyanın güneş etrafında ve kendi ekseninde döndüğü tezimi reddetseniz de, ben inkar da etsem, dünya yine dönmektedir." Avrupa genelinde hortlayan dini baskılar ve tutuculuk peşi sıra ekonominin bozulmasına ve iç savaşlara yol açarak toplamda yayıncılık açısından elverişsiz bir ortam oluşturur. Tüm bunlara karşın, dünya edebiyatının devleri (büyük yazarları) olan Shakespeare (Şekil: 73), Cervantes, Racine, Milton, Moliére ve diğerleri XVII. Yüzyılda eserler vermiştir (Godine, 1973: 20-21).

Şekil-73: ***Shakespeares.***



William Shakespeare'in komedi, tarih çalışmaları ve trajedilerini içeren, asıl eserlerinden yararlanılarak hazırlanan bu kitap Isaac Iaggard ve Edward Blount tarafından 1623'de Londra'da basılmıştır. Kitap, aynı zamanda okura yönelik esprili bir ön açıklaması ile Sheakespeare adına yapılmış şık bir gravürü de sunmaktadır (Chappel, 1970: 113).

XVII. Yüzyılın basımcılığının en önemli özelliklerinden bir diğeri, bu çağda basılan kitapların kuru kazıma *(dry-engraving)* ve asite indirme tekniklerini geliştiren sanatçıların yarattıkları gravürleri bolca içermesidir. Basımcılıkta XV. Yüzyılda ağaç oyma kalıp *(wood-block printing)* ve XVI. Yüzyılda ahşap gravür *(wood engraving)* tekniklerinde yapılan kitap resimlemelerinin yerini metal kazıma *(engraving)* ve asit indirme *(etching)* gravür teknikleriyle yapılanlar alır. Gravür baskı yöntemi olan çukur baskıda *(intaglio)* metale kazınan çizgi temelli desenlerin yanında grenlere dayalı orta tonları oluşturan *"aquatint"* ve *"mezzotint"* uygulamaları asite indirme yöntemleriyle elde edilir. Dönemin beğenilen kitaplarının çoğu gravürlerle basılmıştır. Bu dönemde aynı zamanda yazı ustaları sayesinde esnek kalemin ince ve kalın vurgular arasındaki kesintisiz vurgulamalarını içeren aşırı süslü kalem tasarımları ve sayfa düzenlemeleri görülür. Rotterdam'da Van de Velde'nin 1605'de basılan *"Thresor Literarie"*si (Edebiyat Hazinesi) ve Cenova'da Pisani'nin 1640'da basılan *"Tratteggiato da Penna"*sı (Kesik-uçlu Kalem) bu gelişmelerin örneklerini oluşturur (Chappel, 1970: ?).

XVII. Yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de tipografik basımcılık Hollanda'dan gelen hurufatlara bağlıdır. 1585'de basımcılığın başladığı Oxford Üniversitesi'nin basım ofisi 1660-70'li yıllarda Dekan John Fell yönetiminde "Üniversite Basımevi" olarak yeniden kurulur. 1676'da Hollanda'dan gelen Peter Walperger *University Press* için yeni hurufatlar keser. XVIII. Yüzyıl başında Clarendon'un *"The History of the Rebellion and Civil Wars in England"* (İngiltere'de İsyan ve İç Savaş Tarihi) adlı eseri Walperger'in kestiği hurufatla dizilerek üç cilt battal boyda basılan güvenilir bir yayındır (Godine, 1973: 24).

1.3.7. *Imprimerie Royale* ve Philippe Grandjean

Fransa'daki Kraliyet Basımevi XVI. Yüzyılda ayrı bir önem kazanır. 1470'de Sorbonne'da Rektör Johann Heynlin ve kütüphaneci Guillaume Fichet'nin Kraliyet adına davet ettiği üç Alman matbaacı tarafından kurulan basımevi XIII. Louis zamanındaki Başbakan Kardinal Richeliu tarafından 1639'da Sorbonne'da yeniden yapılandırılır. Bu süreçte Fransa Akademisi *(Académie Française)* kurulur. *"Imprimerie Royale"* ya da *"Typographia Regia"* olarak bilinen Kraliyet Basımevi (ya da Tipografi Yönetimi) tarafından yayınlanan ilk kitaplarda önce Claude Garamond'un ve daha sonra ise Jean Jannon'un hurufatları kullanılır. Yeniden yapılandırıldıktan sonra Kraliyet Basımevi'nin ilk yayını Thomas Kempis'in *"De Imitatione Christi"*si (İsa Taklidi) Garamond'da temellendirilmiş hurufatla 1642'de basılır. Richelieu 1642'de ölür. İkinci yayın için kullanılan hurufat Jean Jannon'un *"caracteres de l'Université"* (Üniversite'nin Yazı Karakteri)'dir. Bu hurufat tasarımı 1926'dan sonra Garamond'un bir uyarlaması olarak 20. Yüzyıl boyunca görülecektir. Kraliyet Basımevi'nin ilk on yılında yüzden fazla kitap yayınlanır. Böylelikle basımevi battal boy ciltlerde zarif ve güzel kitap basımının XVII. Yüzyıldaki ender merkezlerinden biri olur (Godine, 1973: 21-22).

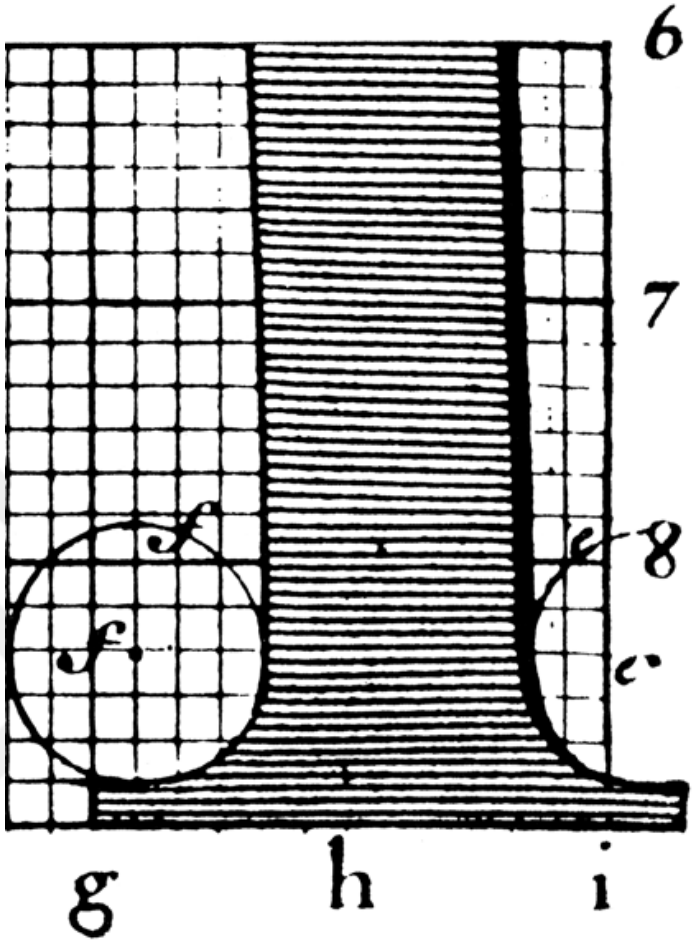
XVII. Yüzyıl sonunda Fransa Kralı XIV. Louis basımevinin özel mülkü olacak yeni bir yazı karakteri tasarlanmasını emreder. Kraliyet Basımevi'nin *(Imprimerie Royale)* yönetimi yeni bir yazı karakteri tasarımı için bilim adamları ve sanatçılardan oluşan bir kurul görevlendirir. Bilimler Akademisi'nin *(Académie des Sciences)* başkanı olan matematikçi Nicolas Jaugeon'in başını çektiği akademik grubun yazı karakteri çalışması katı, mekanik ve bilimsel bir tasarım oluşturur. Simonneau tarafından gravürlenen tasarımın muşta kesim görevi Philippe Grandjean'e verilir. Yazı sanatının estetiğini de kesime katarak, katı ve mekanik çizimleri daha estetik ve işlevsel kılar. Sonuçta *"romain du roi Louis XIV"* (Şekil: 74-75) olarak adlandırılan ve sadece Kraliyet Basımevi tarafından kullanılan hurufatlar ortaya çıkar.

Şekil-74: ***Romain du roi Louis XIV.***



Kraliyet Basımevi *(Imprimerie Royale)* yönetimi yeni bir yazı karakteri tasarımı için bilim adamları ve sanatçılardan oluşan bir kurul görevlendirir. Matematikçi Nicolas Jaugeon'in başını çektiği akademik grubun çalışması katı, mekanik ve bilimsel bir tasarım olur. Bu çalışma, matrisleri Simonneau tarafından gravürlenen *"romain du roi"* yazı tasarımını göstermektedir (Chappel, 1970: 135).

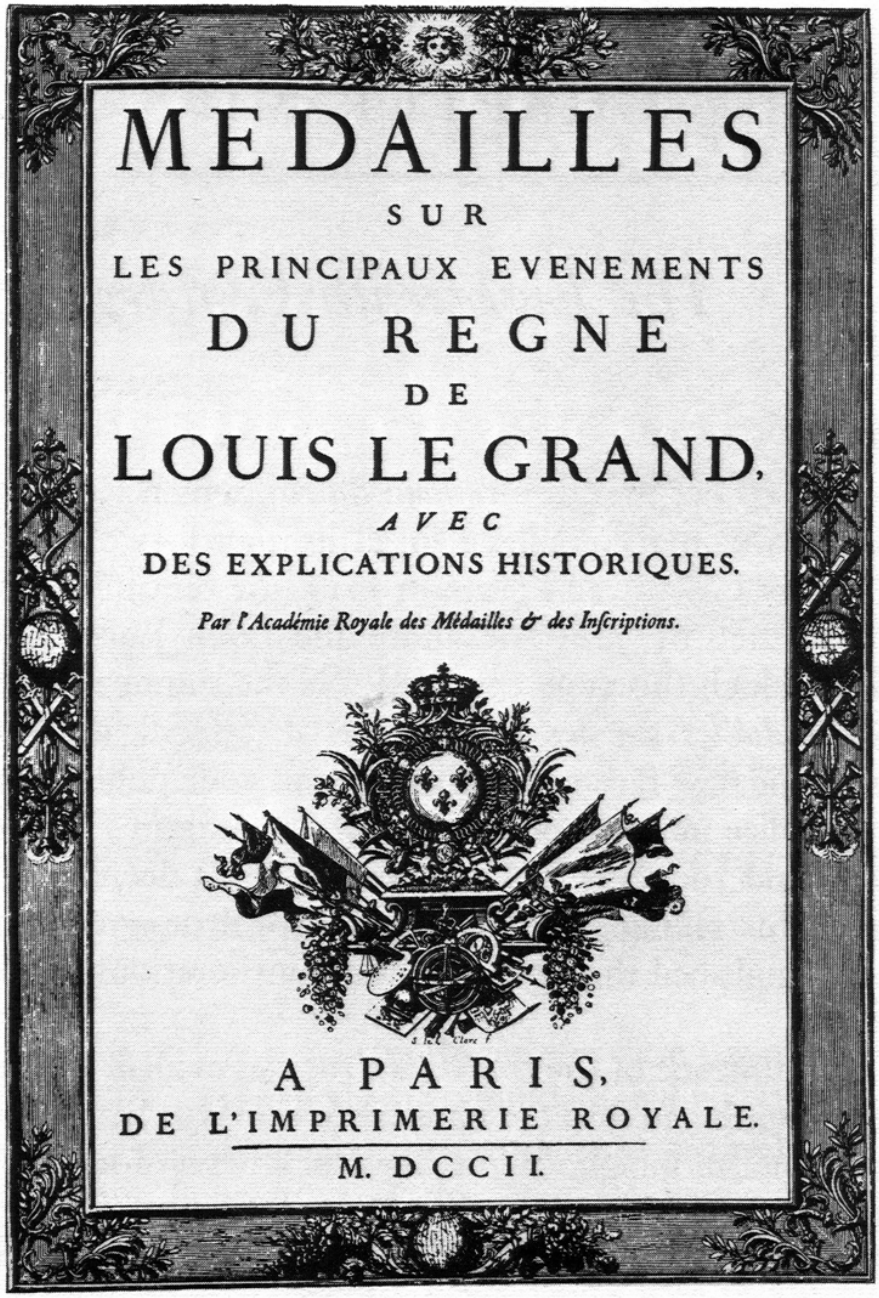
Şekil-75: ***Romain du roi.***



Sadece Fransız Kraliyet Basımevi'nin kullanımı için hazırlanan bu yazı karakterinin her bir harfi 2,304 karelik bir kanava üzerinde, sadece pergel ve cetvelle, kaligrafik estetikten uzak, matematiksel bir anlayışla ve son derece hassas bir biçimde tasarlanır (Hutchinson, 1983: 170).

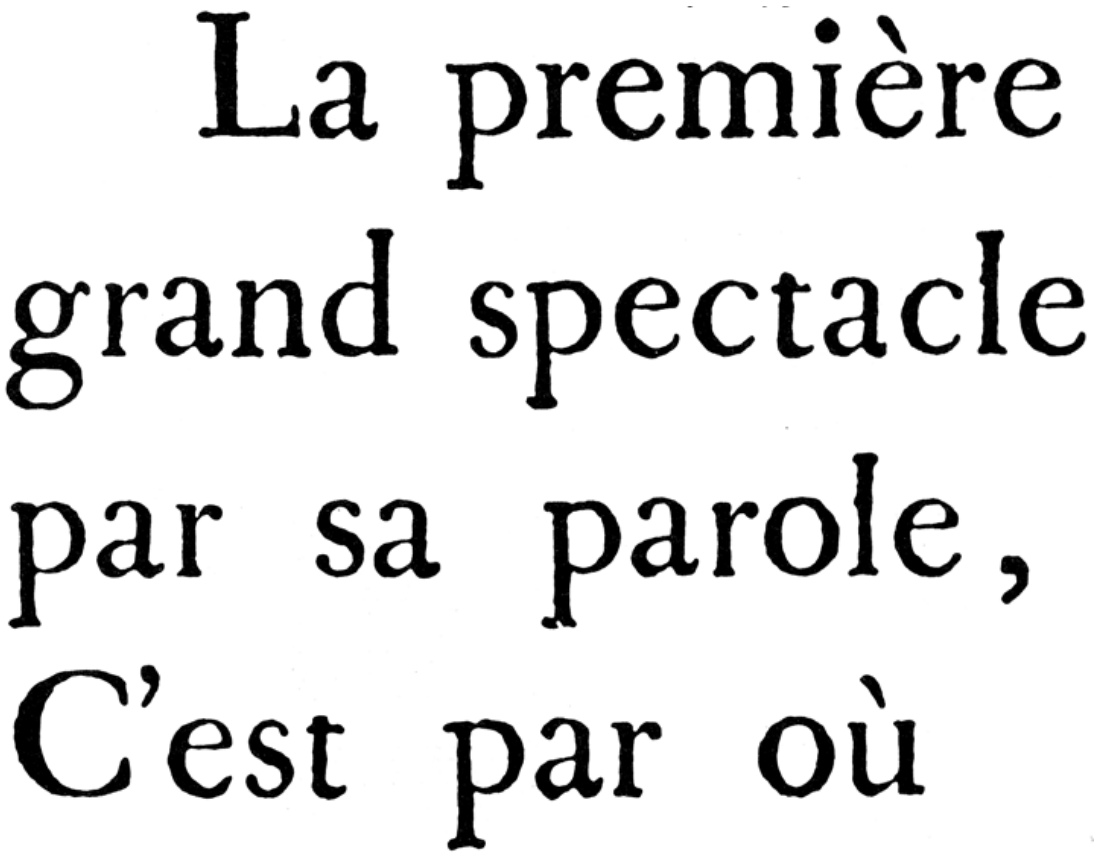
Romain du roi hurufatlarıyla basılan ilk eser 1702'deki *"Medailles sur les Principaux Evenements du Regne de Louis le Grand"* (Büyük Lui Zamanının Temel Olayları Andacı)'dır (Şekil: 76). *"Romain du roi"* çizimleri XVII. Yüzyılın son yıllarından XVIII. Yüzyılın ortasına değin farklı punto ölçülerinde, seksen iki font olarak kesilir. Grandjean'in 1714'deki ölümünden sonra geriye kalan muştaların kesimi Jean Alexandre ve Louise Luce tarafından gerçekleştirilir. Bu nedenle *"romain du roi"* tasarımlarının etkisi XVIII. ve XIX. Yüzyıllar boyunca Fransa'da görülür. Bu hurufatlar geometrik ve yapısal özelliklerinden dolayı daha sonra *"transitional"* (geçiş dönemi) (Şekil: 77) olarak sınıflandırılır (Chappel, 1970, s:133-136).

Şekil-76: ***Medailles sur les Principaux Evenements du Regne de Louis le Grand.***



Kraliyet Basımevi için geliştirilen ve sadece basımevi tarafından kullanılan hurufat ile basılan ilk eser 1702'deki "Büyük Lui Zamanının Temel Olayları Andacı"dır (Godine, 1973: 124).

Şekil-77: ***Transitional.***



"Romain du roi Louis XIV" tasarımı Philippe Grandjean tarafından kesilir ve dökülür. Muşta kesimlerini yaparken, Grandjean tasarımı bir parça değiştirir. Sonuçta aslında mekanik, katı ve tutarsız olan harf yapılarını bir dereceye kadar daha okunur ve estetik kılar. *"Romain du roi"* bu biçimiyle hurufat tasarımında yeni yaklaşımların habercidir ve modern hurufatlara doğru gelişen evrimde *"transitional"* (geçiş dönemi) hurufatlarının ilk örneklerinden birini oluşturur. Örnekte, Grandjean'in kesimiyle *"romain du roi"* ile yapılan bir dizgi görülmektedir (Hutchinson, 1983: 172).

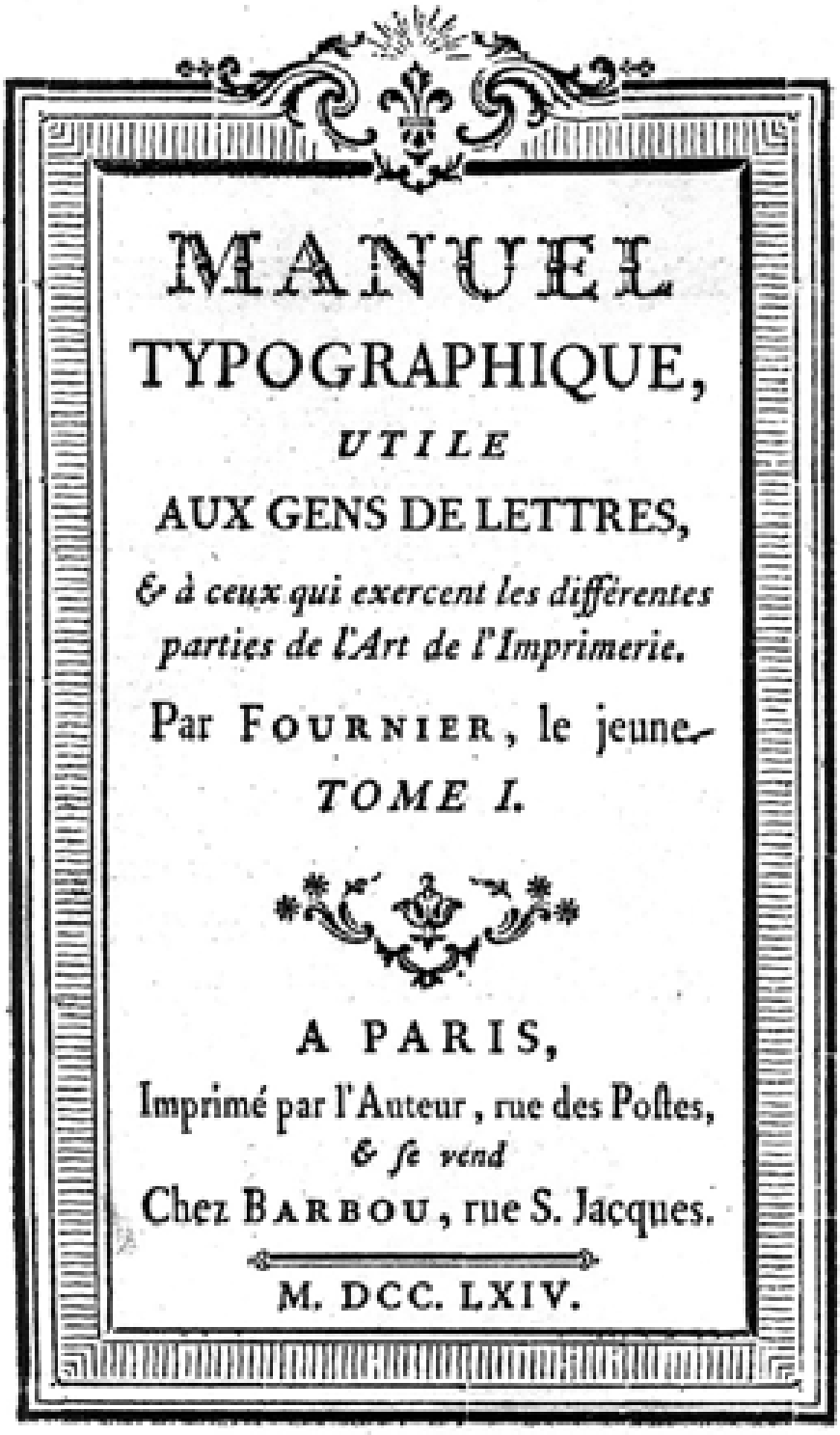
1.3.8. XVIII. Yüzyıl'da Fransa'da Basımcılık ve Pier Simon Fournier

XVIII. Yüzyılda Fransa'daki basımcılığın hamisi krallar ve soylulardır. Fransa krallarının çoğu basımcılığa özel ilgi duymuştur. Üstelik saray çevresi ve soylular arasında da basımcılık özel bir uğraş olmaya başlamıştır. Fransız aristokrasisinin birçok üyesi özel basımcılığın gelişmesinde rol oynar. Bunlar arasında Mademe de Pompadour hem bu sanatı öğrenir, hem de Versay

Sarayı'nın kuzey kanadında küçük ölçü kitaplar üreterek kendi yayınlarına *"Au Nord"* (Kuzey) baskısı adını verir. Diğer yanda Fransa Hükümeti'nde bir bakan olan Benjamin Franklin görevinin yanısıra kendi çevresi için yazdığı nota sayfalarını Passy'deki kendi baskı tezgahında üretir. XVIII. Yüzyıl Fransız aristokrasisinin basımcılığa katkıları sanatçı ve gravürcülerin işlerini içeren büyük boy, pahalı ve ciltlenmiş klasikler ve sanat kitapları ya da lüks kitaplar *(livre de luxe)* üretmeleridir (Godine, 1973: 23).

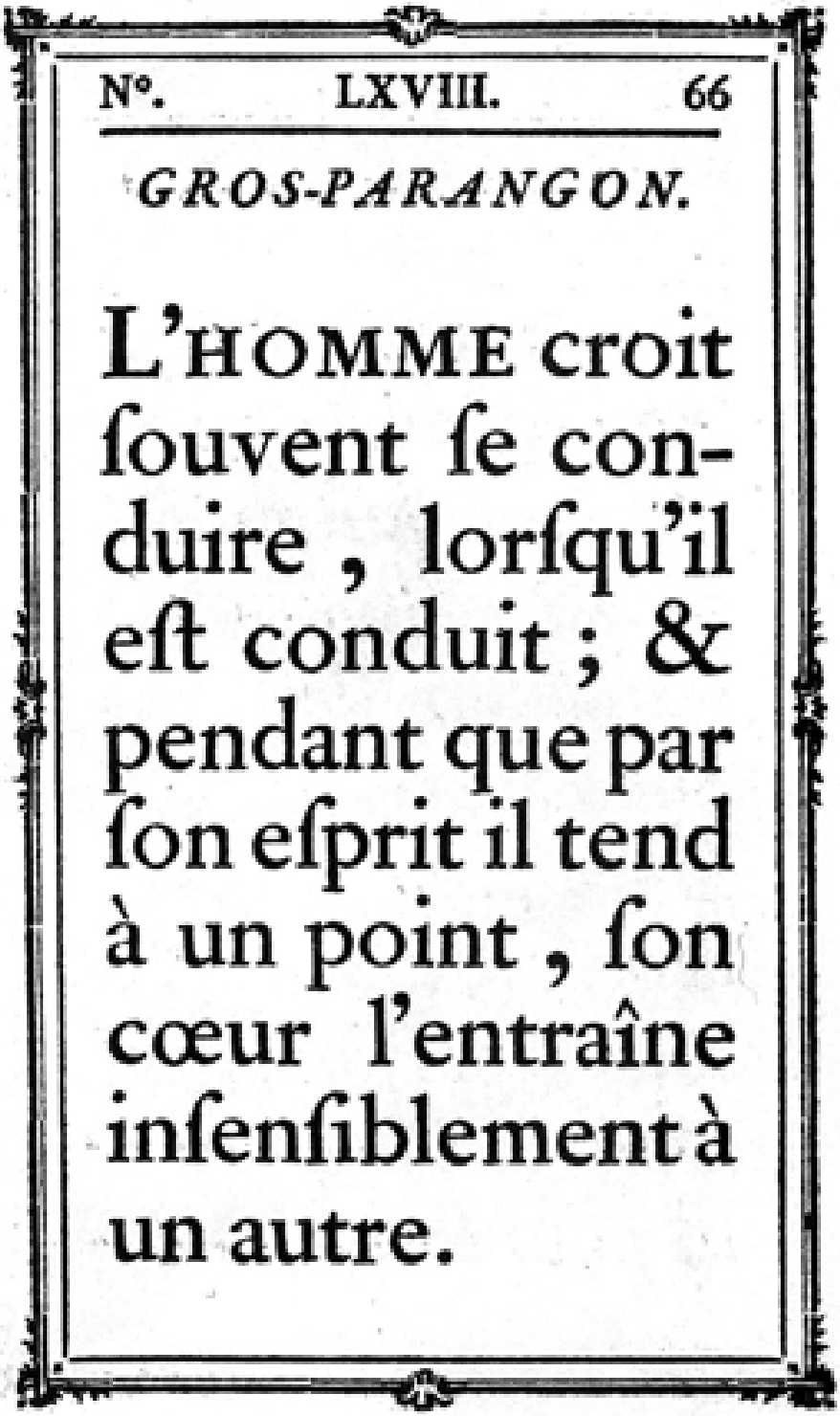
Hurufat dökümü ve harf tasarımı işinde aile geleneğinin etkili kişilerinden biri olan Pierre Simon Fournier 1712'de doğmuş, sanat eğitimi almış, ancak hurufat tasarımı ve süsleme işine dönmüştür. *"About the History & Development of the Various Branches of the Art of Printing"* (Basımcılık Sanatının Çeşitli Dallarının Tarihi ve Gelişimi Hakkında) adlı eseri onun mesleki alana değerli akademik katkısını sunar. 1742'de kendi ilk dizgi örneği kitabı olan *"Modeles des Caracteres de l'Imprimerie"*i (Basımevinin Yazı Karakteri Örnekleri) yayınlar. 1766'da ise iki ciltlik yayınladığı *"Manuel Typographique"*inde (Tipografi Elkitabı) (Şekil: 78-79) basımcıların kullandığı punto dizgesinin ölçümlemesini geliştirir. Geliştirdiği tipografik sayfa düzenleme malzemeleri kendi döneminde süslenmiş kitapların üretimini teşvik eder. Dökümhanesinde süslü yazı karakterleri, başlangıç büyükharfleri, çelenkler, çiçekli süslemeler, fistonlar, küçük resimlemeler, süslenmiş tire ve çizgiler, askılar, gerçek bahçe imgeleri ve çerçeveleri, basımcı çiçekleri, bölüm başlıkları ve danteller gibi birçok tipografik süsleme ve düzenleme unsurları üretilir. Bu olanaklar, tipografide Rokoko eğilimlerin gerçekleşmesini ve yaygınlaşmasını sağlar (Şekil: 80-81) (Godine, 1973: 23-24).

Şekil-78: ***Manuel Typographique.***


MANUEL
TYPOGRAPHIQUE,
UTILE
AUX GENS DE LETTRES,
& à ceux qui exercent les différentes parties de l'Art de l'Imprimerie.
Par FOURNIER, le jeune.
TOME I.
A PARIS,
Imprimé par l'Auteur, rue des Poſtes,
& ſe vend
Chez BARBOU, rue S. Jacques.
M. DCC. LXIV.

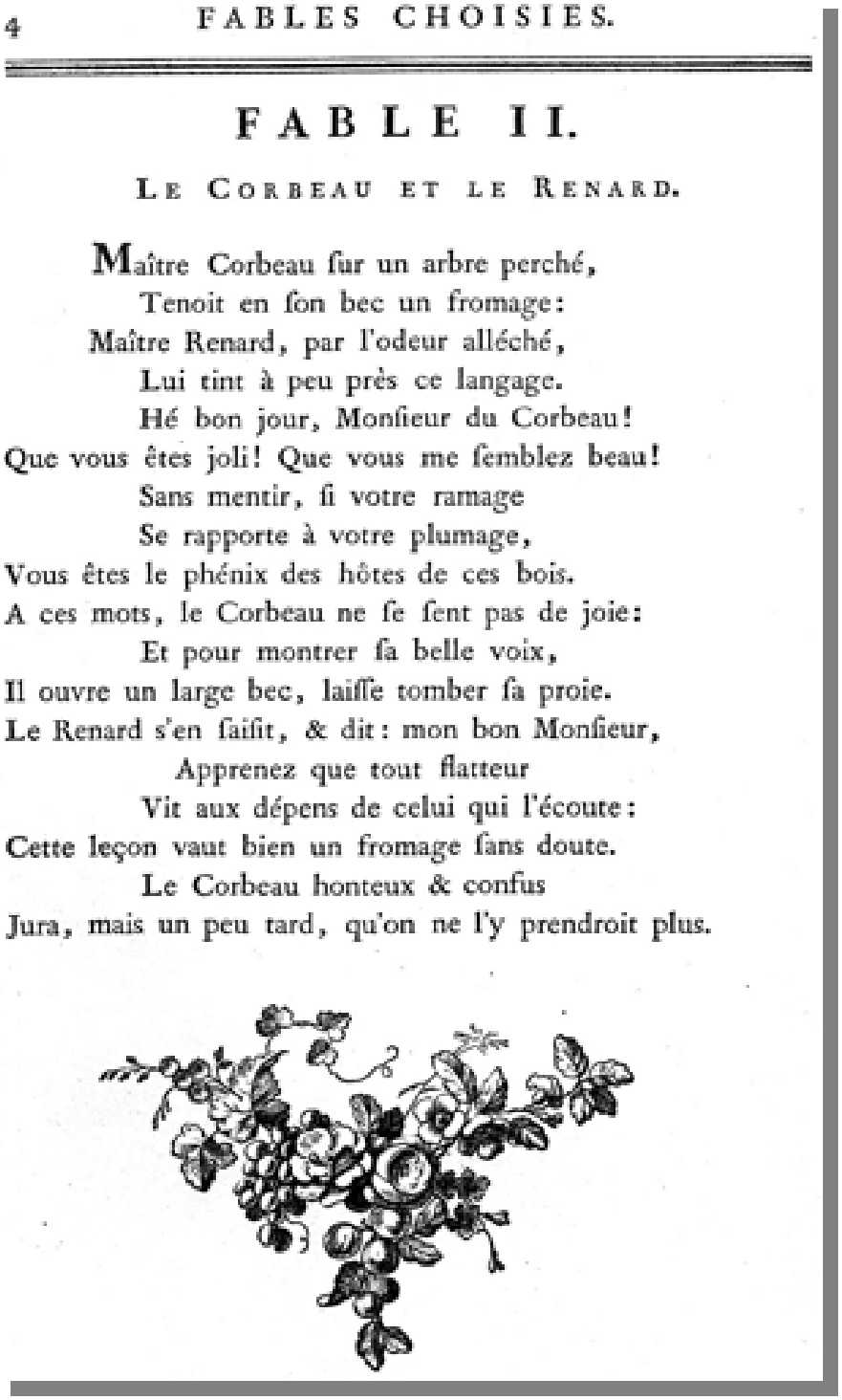
Pier Simon Fournier'in 1766'da yayınladığı "Tipografi Elkitabı" yeni hurufat örnekleri ile kendisinin geliştirdiği tipografik süsleri içeren bir eserdir (Godine, 1973: 134).

Şekil-79: Tipografi Elkitabı.



Pier Simon Fournier'in eseri sadece sunduğu tipografik araçlarla değil, basımcılıkta kullanılan ölçülere bir genel geçer kazandırma çabası ve punto ölçü dizgesinin gözden geçirilmesi açısından da önemli bir eserdir (Godine, 1973: 134).

Şekil-80: ***Fables Choisies Mises en Vers.***



4 FABLES CHOISIES.

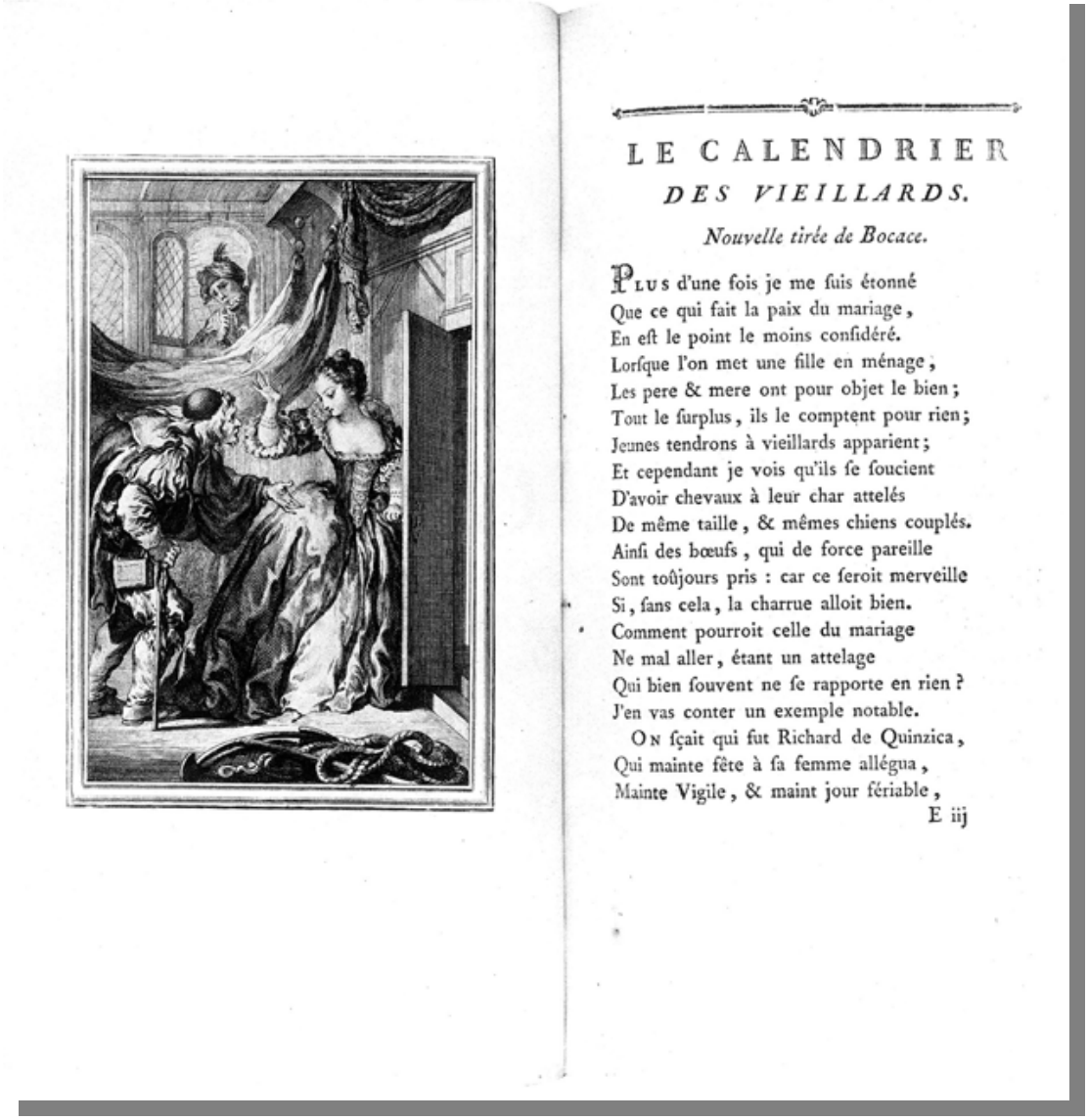
FABLE II.

LE CORBEAU ET LE RENARD.

Maître Corbeau ſur un arbre perché,
Tenoit en ſon bec un fromage:
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage.
Hé bon jour, Monſieur du Corbeau!
Que vous êtes joli! Que vous me ſemblez beau!
Sans mentir, ſi votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.
A ces mots, le Corbeau ne ſe ſent pas de joie:
Et pour montrer ſa belle voix,
Il ouvre un large bec, laiſſe tomber ſa proie.
Le Renard s'en ſaiſit, & dit: mon bon Monſieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute:
Cette leçon vaut bien un fromage ſans doute.
Le Corbeau honteux & confus
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendroit plus.

"Fabl" olarak bilinen edebi türün büyük yazarı Jean de la Fontaine'in "Dünyadan Seçilmiş Kayıp Fabıllar"adlı eseri 1755-1759 yılları arasında Charles Antoine Jombert tarafından Paris'te basılan eseri (Godine, 1973: 130).

Şekil-81: ***Contes et Nouvelles en Vers.***



LE CALENDRIER
DES VIEILLARDS.
Nouvelle tirée de Bocace.

PLUS d'une fois je me ſuis étonné
Que ce qui fait la paix du mariage,
En eſt le point le moins conſidéré.
Lorſque l'on met une fille en ménage,
Les pere & mere ont pour objet le bien;
Tout le ſurplus, ils le comptent pour rien;
Jeunes tendrons à vieillards apparient;
Et cependant je vois qu'ils ſe ſoucient
D'avoir chevaux à leur char attelés
De même taille, & mêmes chiens couplés.
Ainſi des bœufs, qui de force pareille
Sont toûjours pris : car ce ſeroit merveille
Si, ſans cela, la charrue alloit bien.
Comment pourroit celle du mariage
Ne mal aller, étant un attelage
Qui bien ſouvent ne ſe rapporte en rien ?
J'en vas conter un exemple notable.
ON ſçait qui fut Richard de Quinzica,
Qui mainte fête à ſa femme allégua,
Mainte Vigile, & maint jour fériable,

Jean de la Fontaine'in "Dünyadan Kontesler ve Romanlar" adlı eseri 1762'de Joseph Gerard Barbou tarafından Amsterdam'da ve Paris'te basılan eseri (Godine, 1973: 131).

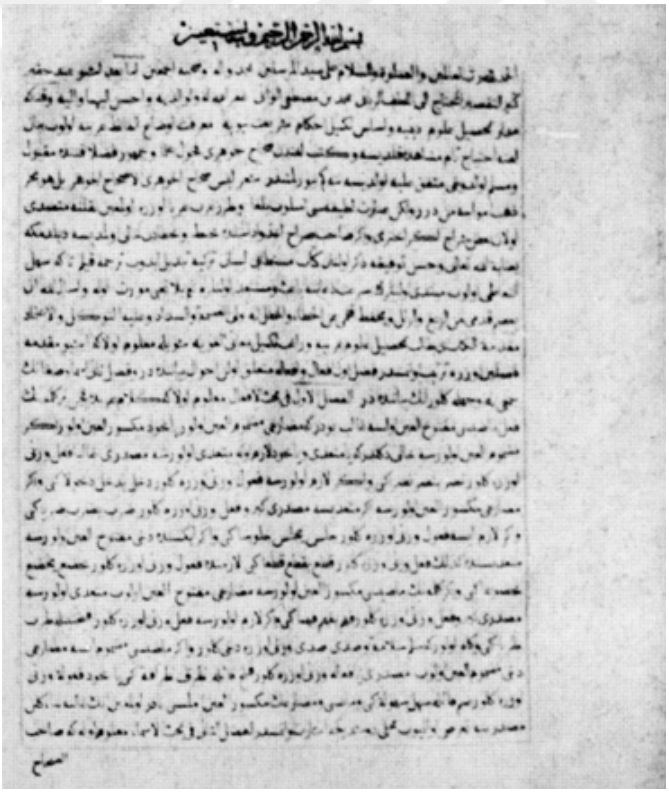
1.3.9. XVIII. Yüzyılda Osmanlı'da Basımcılık ve İbrahim Müteferrika

XVIII. Yüzyılın başı Osmanlı İmparatorluğu'nda "Duraklama Devri"dir. "Lale Devri" olarak da anılan, Sultan III. Ahmet Dönemi'nde Batı'daki gelişmelerin incelenmesi gereği anlaşılmış ve bu nedenle sonunda batılı ülkelerde elçilikler açılmaya başlanmıştır. Özellikle askeri gelişmeleri

anlayabilmek, bilim ve mühendislik alanlarında yayınlar hazırlamak için, Fransa'daki basımcılığı öğrenmek üzere gönderilen yetkililerin de çabasıyla, İstanbul'da İbrahim Müteferrika yönetiminde bir matbaa kurulur. Ancak dini yayınların basımı yasaktır. Diğer yanda Arapça hurufatı hazırlamak ve dökmek de ayrıca zahmetlidir. Osmanlı'da hazırlanmış ilk nesih hurufatı Müteferrika'nın yanında çalışan başmürettip ve gravürcü Yona'nın döktüğü ileri sürülür.

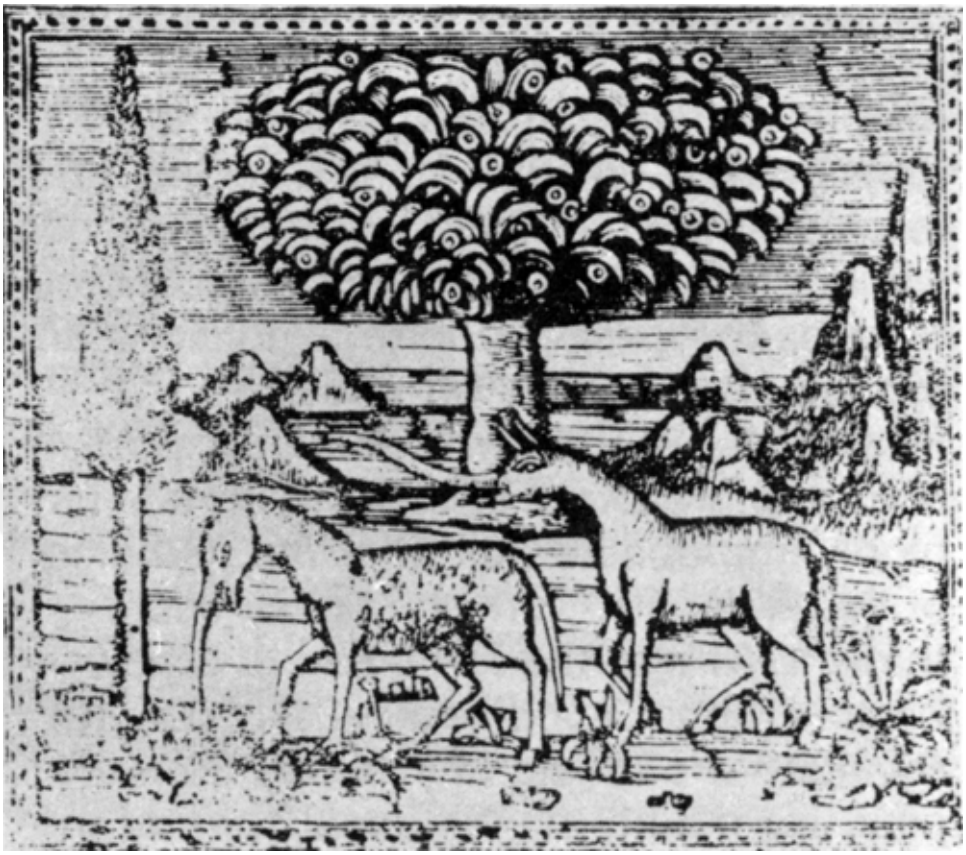
"Van Kulu Lügatı," (Şekil: 82) 1726-28 yıllarında basılan ilk eserdir. Daha sonra, desenler ve resimlemeler içeren ilk resimli kitap olarak *"Tarih-i Hind-i Garbi,"* (Şekil: 83) haritalar ve çizimler içeren *"Cihannüma"* (Şekil: 84) ve ilk Latin hurufatıyla basılan *"Grammarie Turque"* gibi kitaplar yayınlanır. Bunların dışında yaklaşık 30 yıl boyunca 30 küsur eser basılır (Şekil: 85) (Maden, 1985:).

Şekil-82: Van Kulu Lügatı.



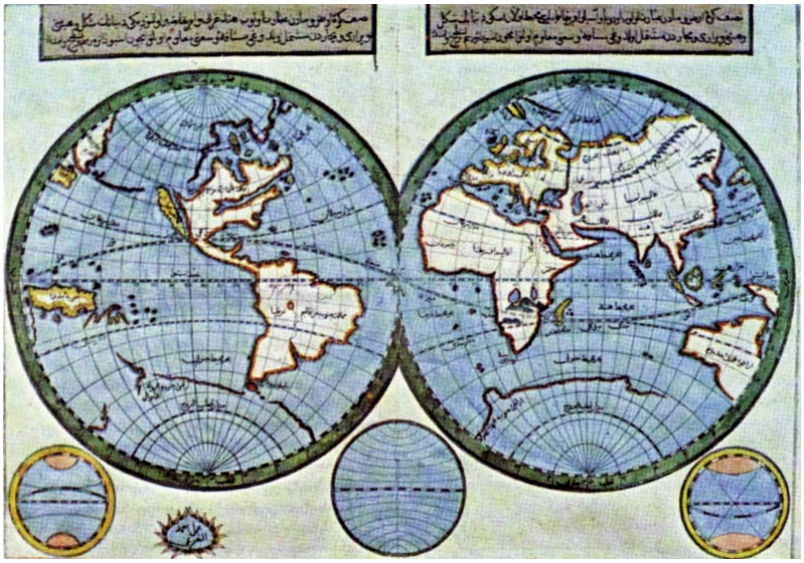
Müteferrika basımevinde dökülen nesih hurufatla 1726-28 yıllarında basılan ilk eserdir (Maden, 1985/1: 60).

Şekil-83: Tarih-i Hind-i Garbi.



Desenler ve resimlemeler içeren ilk resimli kitap olarak basılmıştır (Maden, 1985/1: 62).

Şekil-84: Cihannüma.



Renkli dünya haritaları ve çizimler içeren bir eserdir (Maden, 1985/1: 60).

Şekil-85: ***Grammarie Turque.***



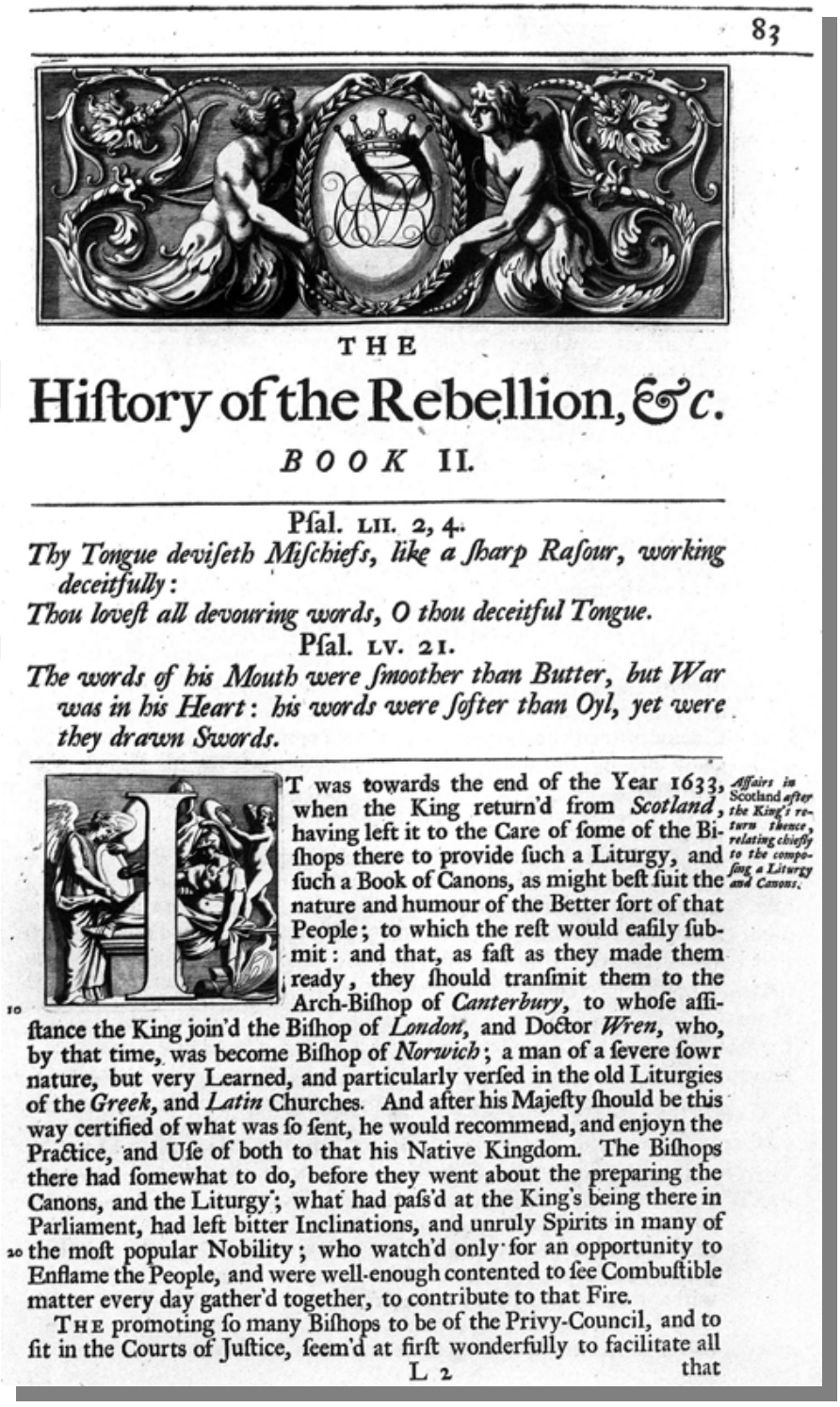
Osmanlı'da Latin hurufatıyla basılan ilk kitaptır (Maden, 1985/4: 55).

1.3.10. İngiliz Eski Biçeminin Gelişimi ve William Caslon

Caxton'dan sonra, ancak Caslon'dan önce, 17. Yüzyıl boyunca İngiltere'de basımcılığı sürdüren yayınevleri edebi eserleri ve günlük gazeteleri basmak ve yaymak için *Old-Style* hurufatlar kullanmıştır. Isacc Laggard ve Edward Blount tarafından 1623'de yayınlanan Shakespeares'in eserleri kadar 1650'den sonra *Oxford Gazette* veya *London Gazette*'yi basmak için kullanılan hurufatlar bir bakıma William Caslon'a ileriye yönelik bir örnek oluşturur. Bu örnekler arasında Peter Walpergen tarafından kesilen ve Oxford Üniversitesi Basımevi

tarafından yayınlanan "*The History of the Rebellion*" (İsyan Tarihi)'nde kullanılan hurufatlar da (Şekil: 86) bulunmaktadır.

Şekil-86: ***The History of the Rebellion and Civil War in England.***



83

THE

Hiſtory of the Rebellion, &c.

BOOK II.

Pſal. LII. 2, 4.

Thy Tongue deviſeth Miſchiefs, like a ſharp Raſour, working deceitfully:
Thou loveſt all devouring words, O thou deceitful Tongue.

Pſal. LV. 21.

The words of his Mouth were ſmoother than Butter, but War was in his Heart: his words were ſofter than Oyl, yet were they drawn Swords.

Affairs in Scotland after the King's return thence, relating chiefly to the compoſing a Liturgy and Canons.

IT was towards the end of the Year 1633, when the King return'd from *Scotland*, having left it to the Care of ſome of the Biſhops there to provide ſuch a Liturgy, and ſuch a Book of Canons, as might beſt ſuit the nature and humour of the Better ſort of that People; to which the reſt would eaſily ſubmit: and that, as faſt as they made them ready, they ſhould tranſmit them to the Arch-Biſhop of *Canterbury*, to whoſe aſſiſtance the King join'd the Biſhop of *London*, and Doctor *Wren*, who, by that time, was become Biſhop of *Norwich*; a man of a ſevere ſowr nature, but very Learned, and particularly verſed in the old Liturgies of the *Greek*, and *Latin* Churches. And after his Majeſty ſhould be this way certified of what was ſo ſent, he would recommend, and enjoyn the Practice, and Uſe of both to that his Native Kingdom. The Biſhops there had ſomewhat to do, before they went about the preparing the Canons, and the Liturgy; what had paſs'd at the King's being there in Parliament, had left bitter Inclinations, and unruly Spirits in many of the moſt popular Nobility; who watch'd only for an opportunity to Enflame the People, and were well-enough contented to ſee Combuſtible matter every day gather'd together, to contribute to that Fire.

THE promoting ſo many Biſhops to be of the Privy-Council, and to ſit in the Courts of Juſtice, ſeem'd at firſt wonderfully to facilitate all

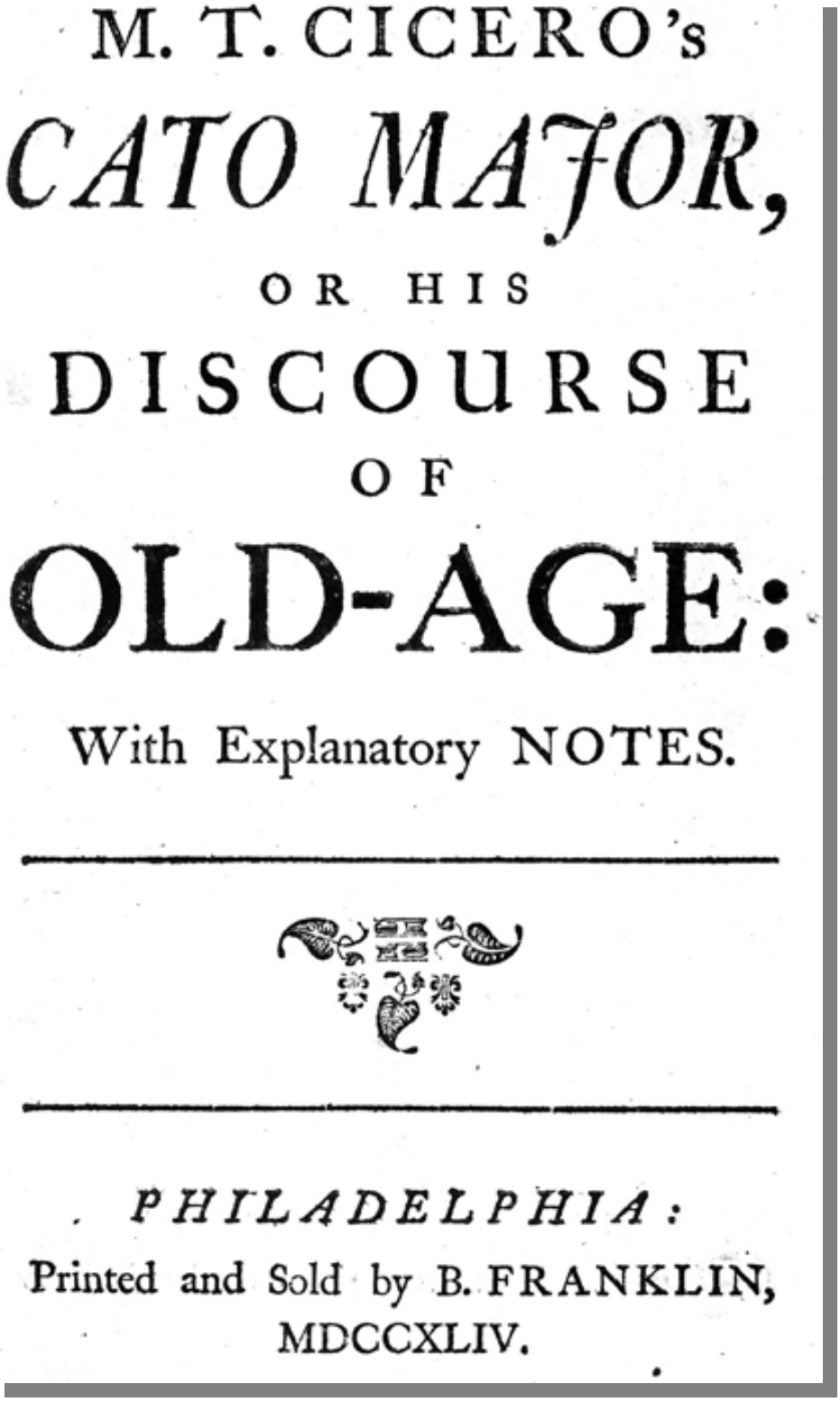
1676'da Oxford Üniversitesi Basımevi'nde çalışmak üzere Hollanda'dan gelen Peter Walpergen tarafından kesilen hurufatla dizilen "İngiltere'de İsyan ve İç Savaş Tarihi" adlı Earl of Clarendon tarafından yazılmış eser Edward Hyde tarafından 1702-1704 yılları arasında üç cilt battal boy olarak basılmıştır (Godine, 1973: 126).

1692'de doğan William Caslon, 13 yaşından itibaren Londra'da silah kabzalarını gravürleme ve daha sonra kitap ciltleme işlerinde çıraklık yapar. Bu süreçte kitap ciltleri için gümüş oyma işini ve harf dökümü için kalıp kesme zanaatini öğrenir. Kendi oyma baskı atölyesini 1716'da kurar ve harf kesimi işine girişir. 1720'de Arap harfleriyle İngilizce yazmak için bir hurufat geliştirir. Bu sayede sipariş aldığı ve ilk işlerinden biri olan İncil ve diğer din kitaplarının Arapça basımını içeren yayınlarla mesleki çevresinde dikkat çeker. 1722'de basımcı William Bowyer için başarılı bir biçimde italik ve İbranice yazı karakterleri hazırlar.

Beş-on yıl içinde işlerin iyi gitmesi ve müşterilerinin artması nedeniyle bir hurufat dökümhanesi kurar. Zaman içinde yurtdışından da siparişler almaya başlar ve dökümhane için ortaklıklar kurar. Önemli bir İngiliz muşta kesimcisi olan Caslon, gelişmiş dizgi örnekleri sayfalarının ilkini 1734'de yayınlar. Bu dizgi örnekleri sayfası içinde dik ve eğik hurufatların yanısıra *Textur Gothic*, Arapça, İbranice ve Yunanca gibi çeşitli yazı karakterlerinin bazısı kırk farklı ölçüde olmak üzere 14 yıllık bir çalışmanın sonuçlarını sunar. 1744'de Benjamin Franklin tarafından basılan *"Cato Major"*da (Büyük Kato) 'Caslon' hurufatları kullanılır (Şekil: 87).

1766'da ölen William Caslon'ın işini ve dökümhaneyi oğlu sürdürür. Oğul Caslon 1788'de ölünce basımevi ve hurufat dökümhanesi mirasçılar arasında paylaştırılır. (Klein, 1991: ?; Nesbitt, 1957: 128).

Şekil-87: ***Cato Major.***



M. T. CICERO's

CATO MAJOR,

OR HIS

DISCOURSE

OF

OLD-AGE:

With Explanatory NOTES.

PHILADELPHIA:

Printed and Sold by B. FRANKLIN,

MDCCXLIV.

Cicero'nun eseri Benjamin Franklin tarafından 1744'de Philadelphia'da basılmıştır. XVIII. Yüzyılın ilk yarısında William Caslon'ın hurufatları İngiltere'nin önemli ihraç ürünleri arasındadır. Avrupa ve Amerika'da bu dönemin önemli matbaacıları birçok basımlarında 'Caslon' yazı karakterlerini kullanırlar. Amerikalılar *"Bill of Rights"* (Haklar Bildirgesi) veya "Özgürlük Bildirgesi"ni 'Caslon' harfleriyle yazarlar (Godine, 1973: 129).

'Caslon' hurufatının yüksek işlevsel niteliği Kıta Avrupası yayıncıları arasında da beğeni kazanmasını sağlar. *Roman* kesimi hem aydınlık hem de daha geniştir; böylelikle küçük puntolarda bile yüksek okunurluk özelliğine sahiptir. 'Caslon' fontu, dik ve eğik biçemlerinin çağdaşı Christoffel van Dyck'ın Hollanda hurufatları üzerinde temellendirilmiş olmasına karşın, eski biçemin *(old-style)* başarılı bir yeni yorumunu sunar. 1766'da ölen William Caslon'ın biçimlendirdiği yazı karakterlerinin başarısının altında, tasarımının Avrupa'daki basımevlerince hızlı bir biçimde benimsenmesi ve Amerika'daki kolonyal bölgelere de ihraç edilmesi yatmaktadır. Üstelik Amerika'da 1776'da *"Bill of Rights"* (Haklar Bildirgesi) 'Caslon hurufatıyla' basılır. Bu durum 'Caslon' *roman* ve *italic* yazı karakterinin (Şekil: 88) kullanımının dünyada yayılmasına yol açar (Nesbitt, 1957: 130; Klein, 1991: ?).

Şekil-88: *Caslon Roman*.



‘Caslon’ yazı karakteri Hollanda hurufatlarında temellendirilmiş olmasına rağmen, açık, aydınlık, zarif ve eski biçemin gelişmiş bir örneği olarak hızla benimsenmiş, ancak XVIII. Yüzyılın sonundan XIX. Yüzyıl ortalarına kadar bir ara gözden düşmüş, XX. Yüzyılda ise yeni kesimleriyle kitap dizgisinde tekrar geçerlik kazanmış bir fonttur. Bu örnek ‘Caslon 540 ATF’ Ben Rosen’in 1964’de metal hurufat dizgiyle yayınladığı “Hurufatlar; Baskı Yazılarının Büyük Kitabı” adlı eserinden alınmıştır (Rosen, 1964: 94).

XVIII. Yüzyılın ilk yarısında diğer bazı çalışmalar da İngiliz basımcılığının örnekleri arasındadır. Amsterdam’da bir Fransız gravürcü ile çalışan John Pine, 1733-37 yılları arasında kalıplar üzerinde gravürlenmiş bütün resimlemeler ve metinle birlikte iki ciltlik *“Horace”*ı tamamlar. İngilizce olmamasına karşın zorlu bir iş olarak yayın dikkat çekicidir (Godine, 1973: 24).

XVIII. Yüzyılın son çeyreğinden itibaren ‘Caslon’ hurufatı unutulmaya yüz tutar. IV. William Caslon’ın 1840’taki hurufat örnekleri kitapçığında yeniden yer alana değin pek görülmez. XIX. Yüzyılın ikinci yarısında ‘Caslon’ hurufatı tekrar rağbet görmeye başlar. XX. Yüzyıldaki yeniden canlanma ise ‘Caslon’ hurufatına hak ettiği saygıyı tekrar kazandırır (Nesbitt, 1957: 132).

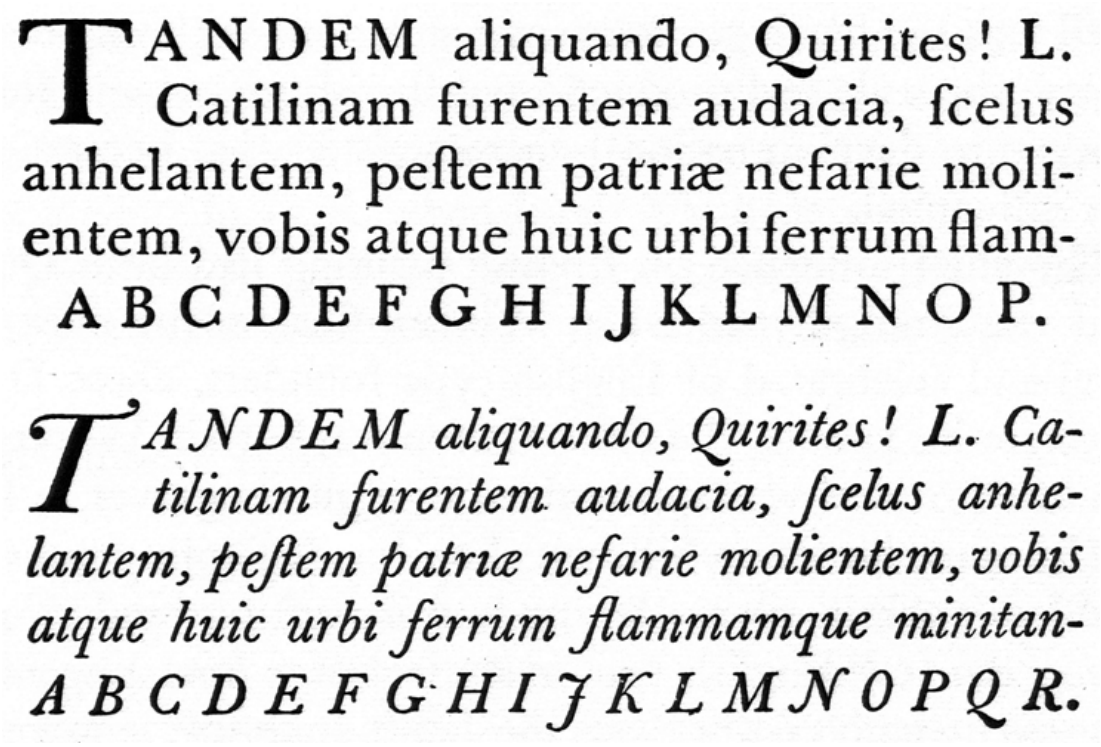
1.3.11. İngiliz Geçiş Dönemi Hurufatı ve John Baskerville

XVIII. Yüzyılın ikinci yarısında önemli bir diğer İngiliz hurufat tasarımcısı olan John Baskerville, antik ve klasik edebi eserlerin nitelikli bir basımcısıdır. 1706’da doğmuş, gençlik yıllarında yetenekli bir yazı uzmanı olarak, daha sonra ise Japon ev eşyaları satıcısı olarak çalışmıştır. Zengin olduktan sonra malikanesinde baskı tezgahı kurar. Böylelikle amatör bir ruhla eski uğraşısına tekrar dönen Baskerville, özel basım yayınlar hazırlamak için hem yeni hurufatlar tasarlar, hem de baskılarının daha nitelikli olabilmesi için sıcak baskılanmış (parlak ve pürüzsüz) kağıdı ve yoğun, koyu mürekkebi geliştirir.

Baskerville’in yazı tasarımı öncekilere göre oldukça farklıdır. Düşey ve yatay vurgular arasındaki fark daha belirgindir. Caslon’ın eski biçem temelli tasarımına göre bazı harfleri farklı olan Baskerville’in hurufatı (Şekil: 89) şık,

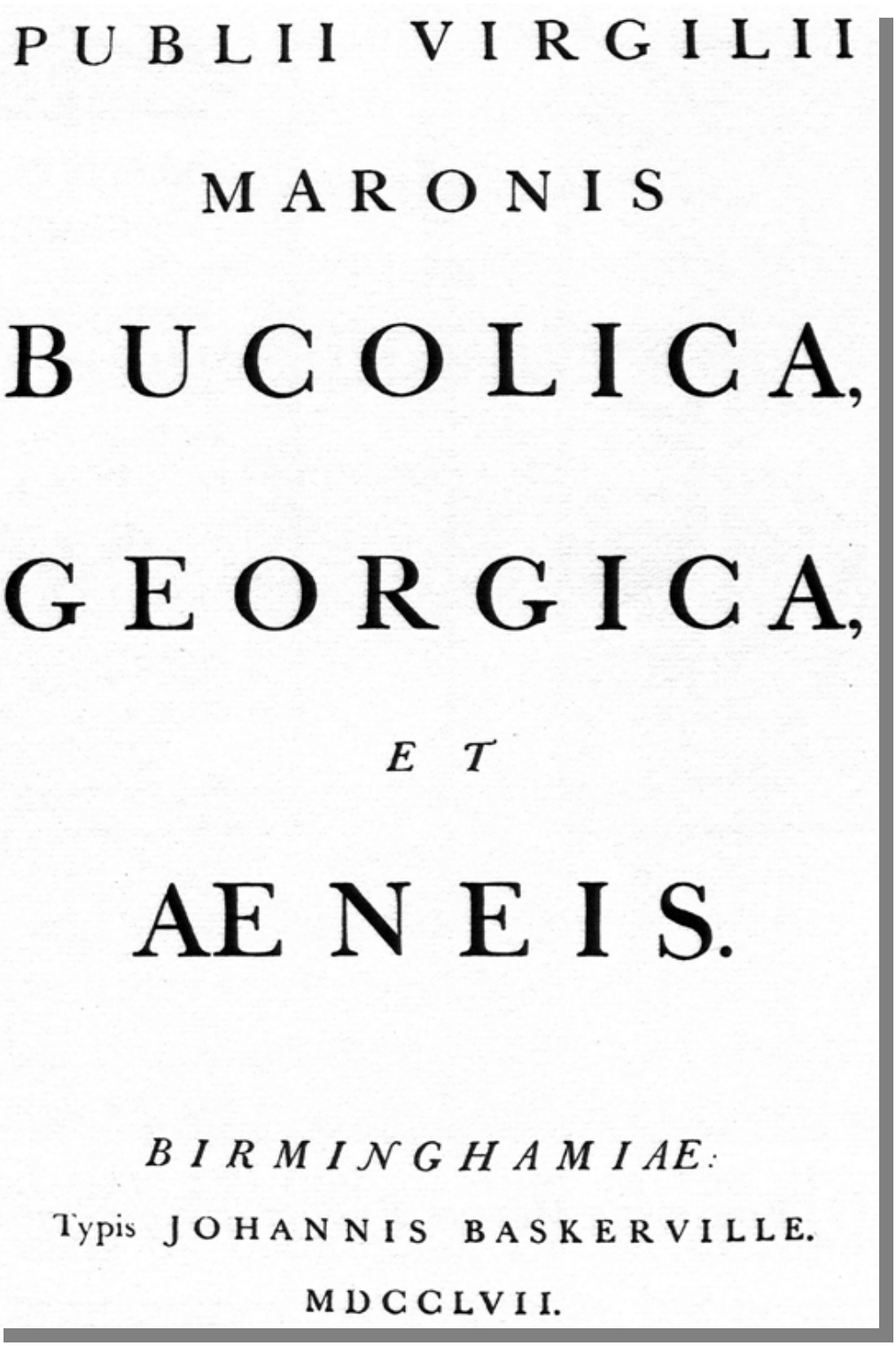
kontrast, koyu etki veren ve daha mükemmel bir biçimlenişe sahiptir. Bastığı yayınlar arasında 1751'deki Latince *"Virgil"* (Şekil: 90) ve *"Juvenal & Persius,"* (Şekil: 91) 1758'deki *"Milton,"* 1763'de ise Cambridge Üniversitesi için kraliyetin battal boy ölçüsünde hazırladığı *"Bible"* bulunmaktadır. 1775'de ölene değin genel olarak kitapsever ve koleksiyonculara yönelik 50'den fazla eser yayınlayan Baskerville'in hurufatı (Şekil: 92) "geçiş dönemi" *(transitional)* sınıflamasında yer alır.

Şekil-89: ***Baskerville Roman-Italic.***



Baskerville, erken yıllarından itibaren harf biçimlerinin güzelliğinin farkındadır ve bu nedenle ticaret hayatını sonlandırıp malikanesine çekildiğinde kendini amatör bir ruhla dönemin harf biçimlerini mükemmelleştirmeye adar (Chappel, 1970: 146).

Şekil-90: ***Virgil.***


PUBLII VIRGILII

MARONIS

BUCOLICA,

GEORGICA,

ET

AENEIS.

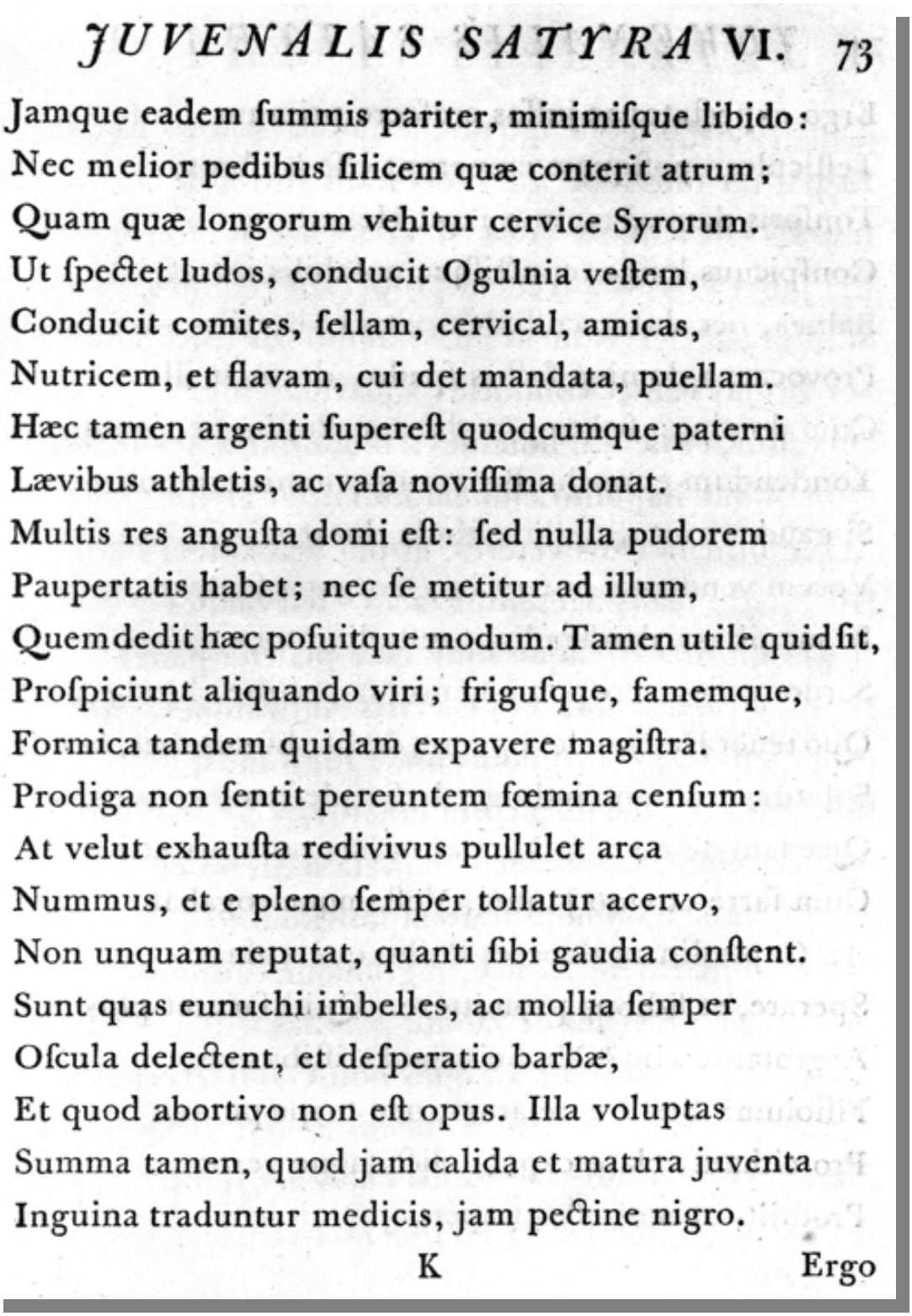
BIRMINGHAMIAE:

Typis JOHANNIS BASKERVILLE.

MDCCLVII.

Latin klasikleri arasında yer alan ve Baskerville'in 1761 yılında bastığı bu eserin formatının kare benzeri olması, bu kitabın onun en etkili işlerinden biri olmasını sağlar (Chappel, 1970: 147).

Şekil-91: ***Juvenal & Persius.***



JUVENALIS SATYRA VI. 73

Jamque eadem ſummis pariter, minimiſque libido:
Nec melior pedibus ſilicem quæ conterit atrum;
Quam quæ longorum vehitur cervice Syrorum.
Ut ſpectet ludos, conducit Ogulnia veſtem,
Conducit comites, ſellam, cervical, amicas,
Nutricem, et flavam, cui det mandata, puellam.
Hæc tamen argenti ſupereſt quodcumque paterni
Lævibus athletis, ac vaſa noviſſima donat.
Multis res anguſta domi eſt: ſed nulla pudorem
Paupertatis habet; nec ſe metitur ad illum,
Quem dedit hæc poſuitque modum. Tamen utile quid ſit,
Proſpiciunt aliquando viri; friguſque, famemque,
Formica tandem quidam expavere magiſtra.
Prodiga non ſentit pereuntem fœmina cenſum:
At velut exhauſta redivivus pullulet arca
Nummus, et e pleno ſemper tollatur acervo,
Non unquam reputat, quanti ſibi gaudia conſtent.
Sunt quas eunuchi imbelles, ac mollia ſemper
Oſcula delectent, et deſperatio barbæ,
Et quod abortivo non eſt opus. Illa voluptas
Summa tamen, quod jam calida et matura juventa
Inguina traduntur medicis, jam pectine nigro.

K Ergo

Baskerville'in 1761 yılında bastığı bu eserin de formatı "Virgil"de olduğu gibi kare benzeridir (Godine, 1973: 133).

Şekil-92: ***Baskerville Roman*****.**



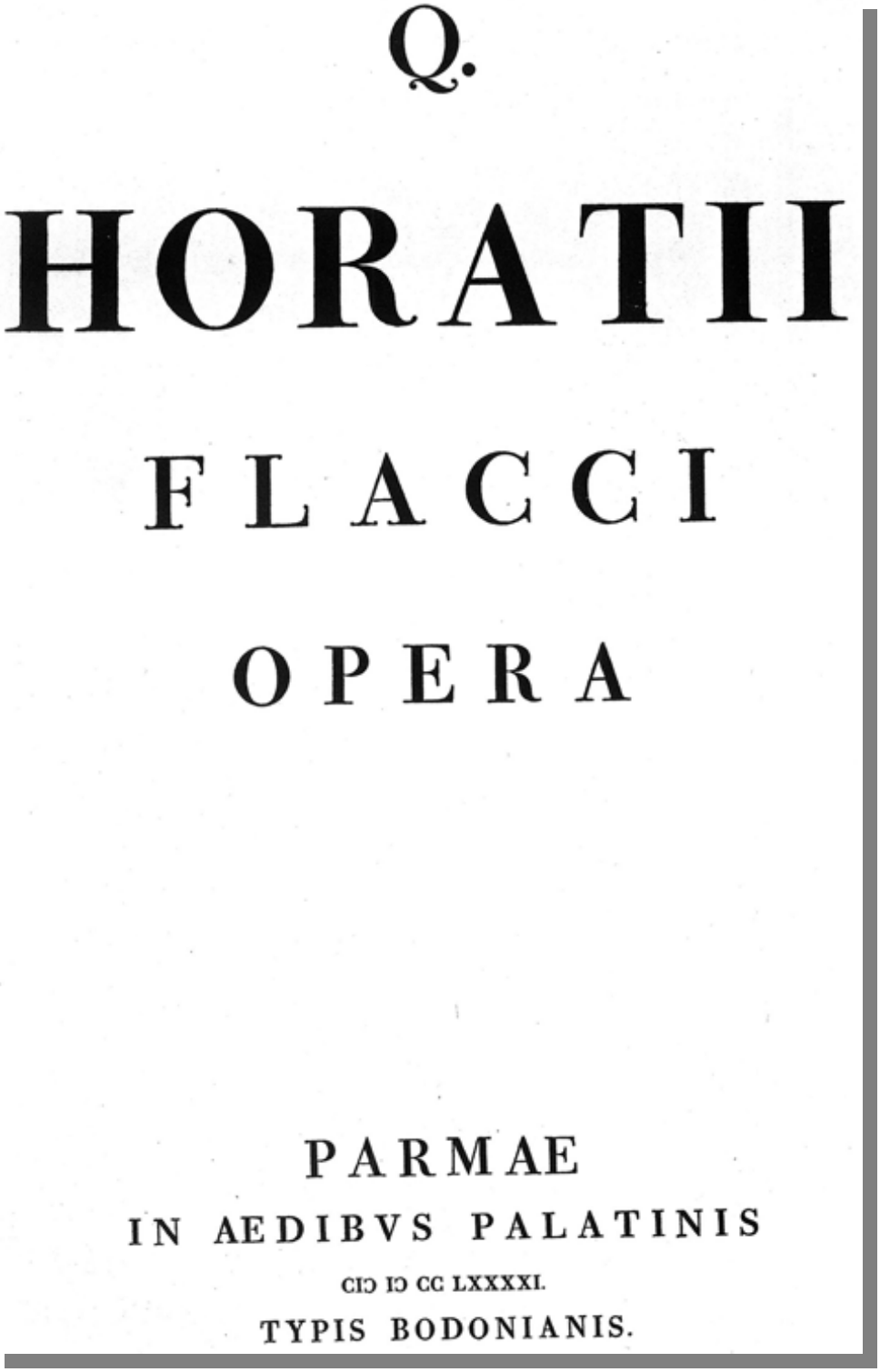
'Baskerville' yazı tasarımı 20.Yüzyılda birçok kez farklı hurufat dökümhaneleri tarafından kesilir ve dökülür. Bunlar arasında Monotype ve Linotype sürümleri başta gelir. Burada sunulan 'Baskerville ATF' *(roman)* fontu ise, Ben Rosen'in 1964'de gerçek metal hurufat dizgiyle yayınladığı "Hurufatlar; Baskı Yazılarının Büyük Kitabı" adlı eserinden alınmıştır (Rosen, 1964: 88).

1.3.12. XVIII. Yüzyıl'ın Sonunda Modern Hurufatlar; Ambrosio Didot ve Giambattista Bodoni

1740'da İtalya'da doğan Giambattista Bodoni gençliğinden itibaren fontlar için muştalar kesme işine ilgi duyarak Roma'da dini yayıncılık yapan bir basımevinde çalışır. Basımevi sahibi 1767'de ölünce, Bodoni İngiltere'de Baskerville ile çalışma düşüncesiyle yola çıkar. Ancak, Fransa'daki Kraliyet Basımevi gibi bir yapı oluşturmak isteyen Parma Dükü Bodoni'yi kendisi için çalışması konusunda ikna eder. Dük Ferdinand, kendi basımevi *Stamperia Reale*'de Bodoni'ye her türlü yetkiyi vererek çalışmalarını teşvik eder.

Bodoni'nin ilk çalışmalarında Fournier'in etkisi görülür. İlk nemli işlerinden biri 1775'de basılan *"Epithalamia"*dır. Bu büyük boy ciltli ve gravürlü eser Avrupa'da beğeni kazanır ve Bodoni'nin ünlenmesini sağlar. 1788'de 360 sayfalık hurufat dizgi örnekleri kitabını yayınlar. Bodoni'nin en ünlü çalışmalarından biri 1791'deki tek ciltlik Horace'ın *"Opera"*sı (Şekil: 93) ve 1793'deki iki ciltlik *"Virgil"*idir. Yaptığı çalışmalar nedeniyle (Şekil: 94) Parma halkı Bodoni'yi sahiplenir. 1808'de Napolyon için üç ciltlik *"Homer"*i basar. Ömrü boyunca elli binden fazla muşta kesen Bodoni 1813 yılına vefat eder. Kestiği muşta ve hurufatlar ölümünden sonra dul eşi tarafından toplanarak onun anısına hazırlanan *"Manuale Tipografico"* (Şekil: 95) adlı eseri 1818'de yayınlanır. Kendi adıyla anılan ve Didot'dan daha etkili olabilen Bodoni yazı karakteri (Şekil: 96) özellikle 20. Yüzyılda şık, zarif, etkili, güçlü ve dikkat çekici tasarımlarda kullanılır ve bu özellikleriyle de moda reklamları ve dergilerinin vazgeçilmez fontlarından biri olur.

Şekil-93: ***Opera.***


Q.

HORATII

FLACCI

OPERA

PARMAE

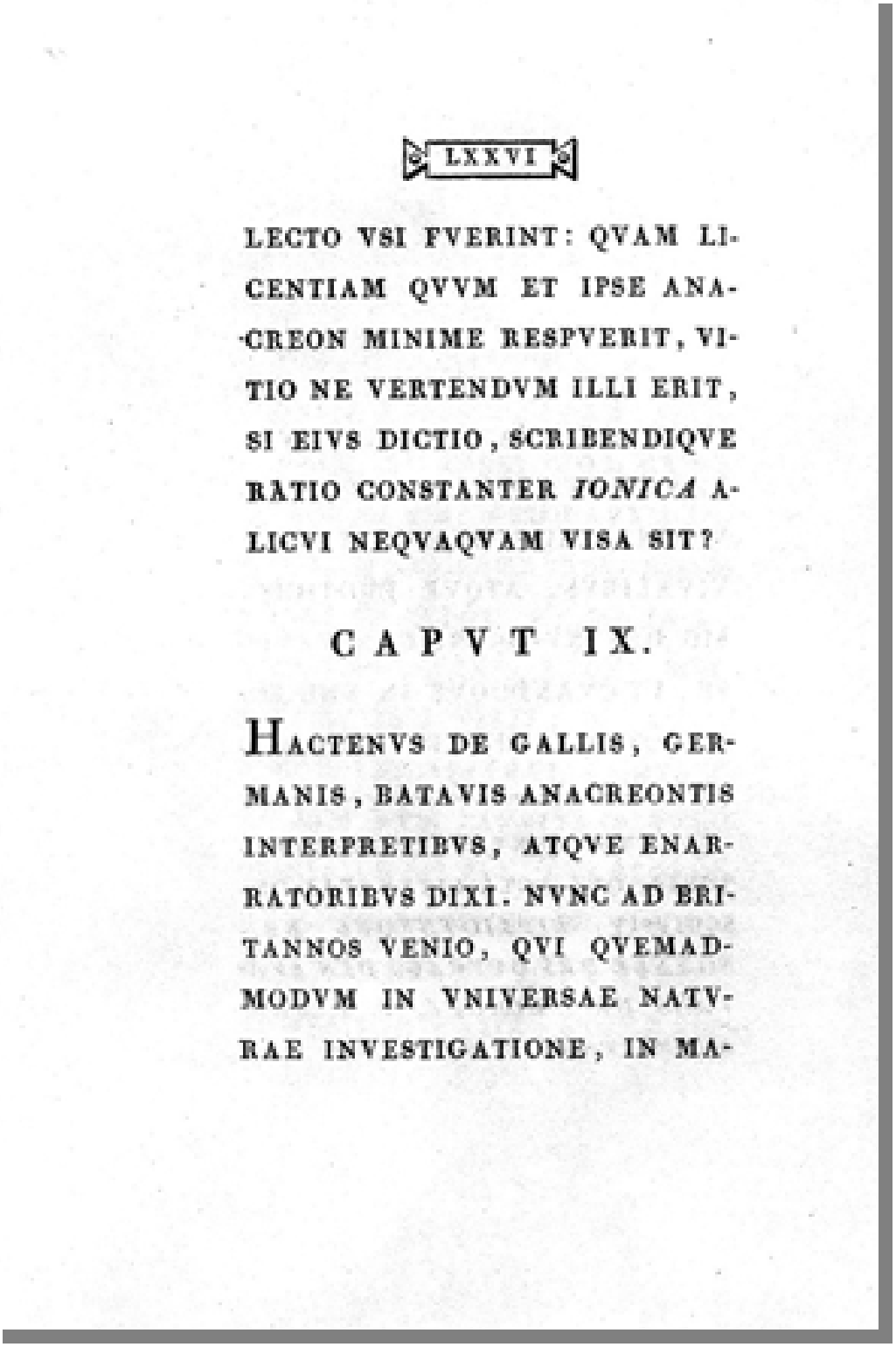
IN AEDIBVS PALATINIS

CIↃ IↃ CC LXXXXI.

TYPIS BODONIANIS.

Giambattista Bodoni'nin kendi kestiği hurufatla dizdiği ve 1791 yılında Parma'da bastığı Horace'ın tek ciltlik "Opera"sı en ünlü çalışmalarından biridir (Godine, 1973: 139).

Şekil-94: ***Odes.***



LXXVI

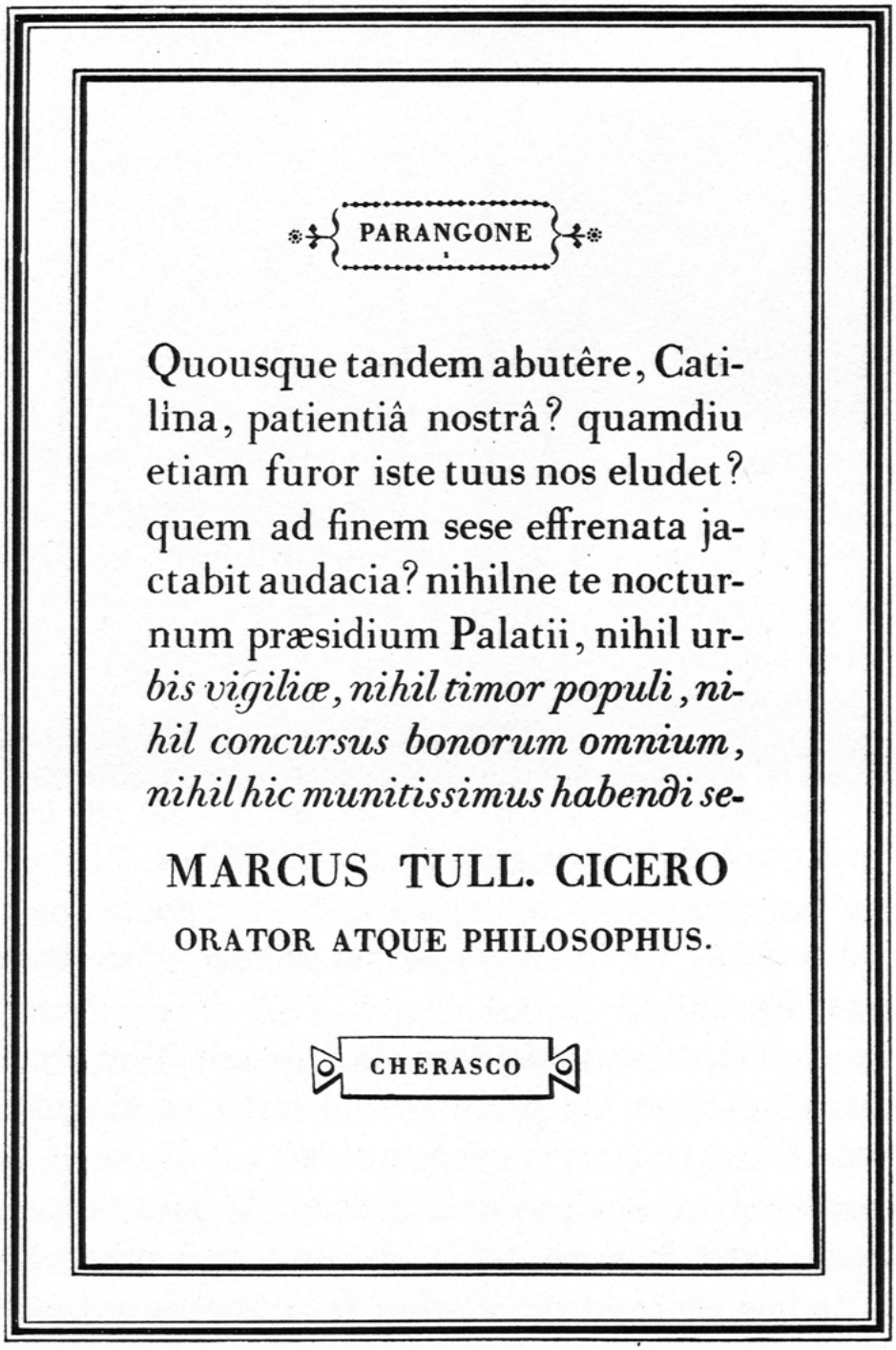
LECTO VSI FVERINT: QVAM LICENTIAM QVVM ET IPSE ANACREON MINIME RESPVERIT, VITIO NE VERTENDVM ILLI ERIT, SI EIVS DICTIO, SCRIBENDIQVE RATIO CONSTANTER *IONICA* ALICVI NEQVAQVAM VISA SIT?

CAPVT IX.

HACTENVS DE GALLIS, GERMANIS, BATAVIS ANACREONTIS INTERPRETIBVS, ATQVE ENARRATORIBVS DIXI. NVNC AD BRITANNOS VENIO, QVI QVEMADMODVM IN VNIVERSAE NATVRAE INVESTIGATIONE, IN MA-

Bodoni, Anacreon'un bu eserini 1791'de Parma'da Yunanca basar (Godine, 1973: 138).

Şekil-95: ***Manuale Tipografico.***



1813 yılında ölen Bodoni'nin ardından dul eşi tarafından derlenen ve 1818'de Parma'da bastırılan ünlü eser "Tipografi Elkitabı (Chappel, 1970: 153).

Şekil-96: ***Bodoni Regular.***



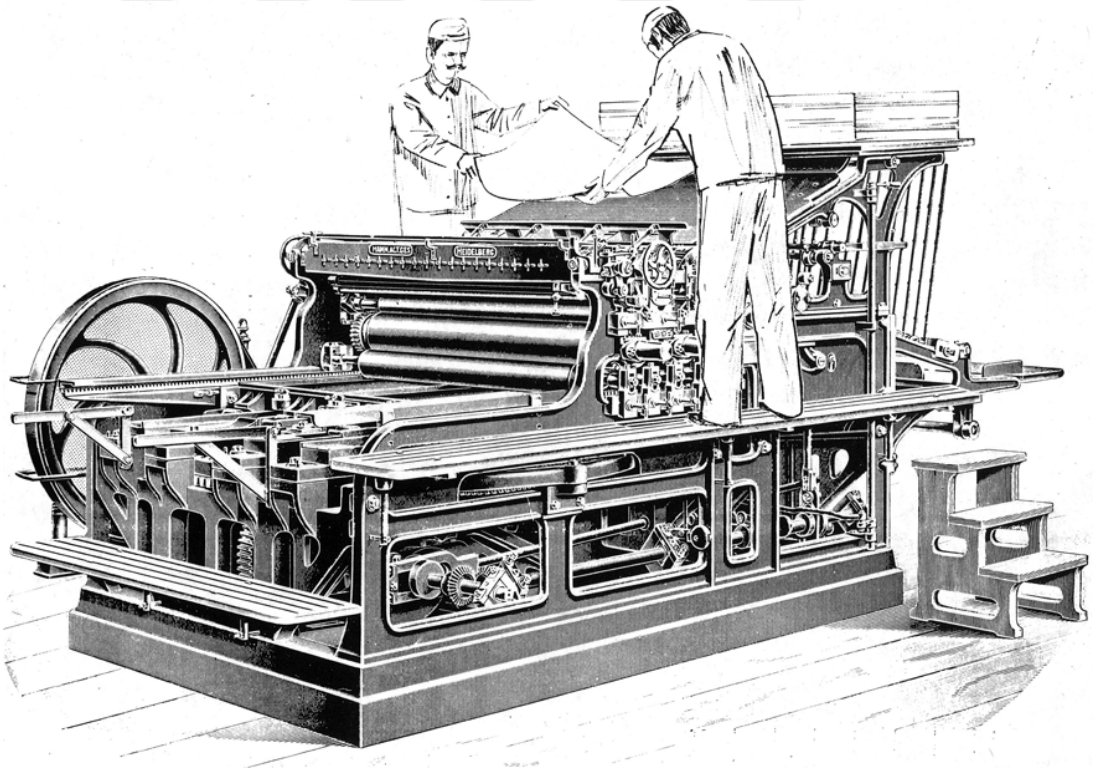
Bodoni yazı karakteri de 20.Yüzyılda birçok kez farklı hurufat dökümhaneleri tarafından kesilir ve dökülür. Burada sunulan 'Bodoni Mager ATF' fontu, Ben Rosen'in 1964'de gerçek metal hurufat dizgiyle yayınladığı "Hurufatlar; Baskı Yazılarının Büyük Kitabı" adlı eserinden alınmıştır (Rosen, 1964: 148).

1.4. XIX. Yüzyıl Basımcılığındaki Gelişmeler

19. Yüzyıl, daha önceki yüzyılda başlayan, ancak etkisini yeni gelişmelerle sürdüren "Sanayi Devrimi" çağıdır. Bu dönemde *"London Times"* yüksek sayıda baskısı yapılan ilk gazeteler arasındadır. Baskı makinelerinde dönel güçlü yatay silindirikve büyük format aygıtlar; kalıp işlerinde stereotype uygulaması; kağıt

üretiminde ise sürekli kağıt gibi gelişmeler sayesinde baskı tirajı artar. Sonraki yüzyılda da etkinliğini sürdürecek olan yeni ve güçlü basımevleri ve hurufat dökümhaneleri kurulur. 1830'lardan yüzyıl sonuna kadar *"Victoria"* çağı olarak anılan 19. Yüzyıl fotoğraf, daktilo, esnek kalıp, foto-gravür, klişe, pantograf gibi teknik buluşların basımcılıkta etkisini gösterdiği bir dönemdir. Yüzyıl sonuna doğru dizgi işleminde çağ atlatan buluşlar yaşanır. *Monotype* ve *Linotype* gibi klavye girişli sıcak kurşun döküm aygıtları Gutenberg çağından beri tek tek elle yapılan dizginin nihayet yerini alarak, eski matbaacılığa yeni bir boyut getirir. Bu aygıtlar için geçmişin yazı tasarımları gözden geçirilerek yeni çizim, kesim ve dökümleri yapılır. Tipografik ölçülerde de yeni genel geçerler oluşturulur.

Şekil-97: ***Heidelberg.***



1850'de iki Alman tarafından kurulan firmanın 1902'de ürettiği düz-yatak silindir modeli bir Heidelberg baskı makinesi. Bunlar yarı özdevimli, dönel güçlü kocaman mekanik harikalarıdır. Büyük boyut basan bu makinede kağıt henüz elle yerleştirilmektedir. Bu baskı makinesinde yüksek tirajlı sonuç elde etmek zordur. Özel baskılar için geliştirilmiştir (Evliyagil, 1981: 148).

Şekil-98: ***Stereotype.***



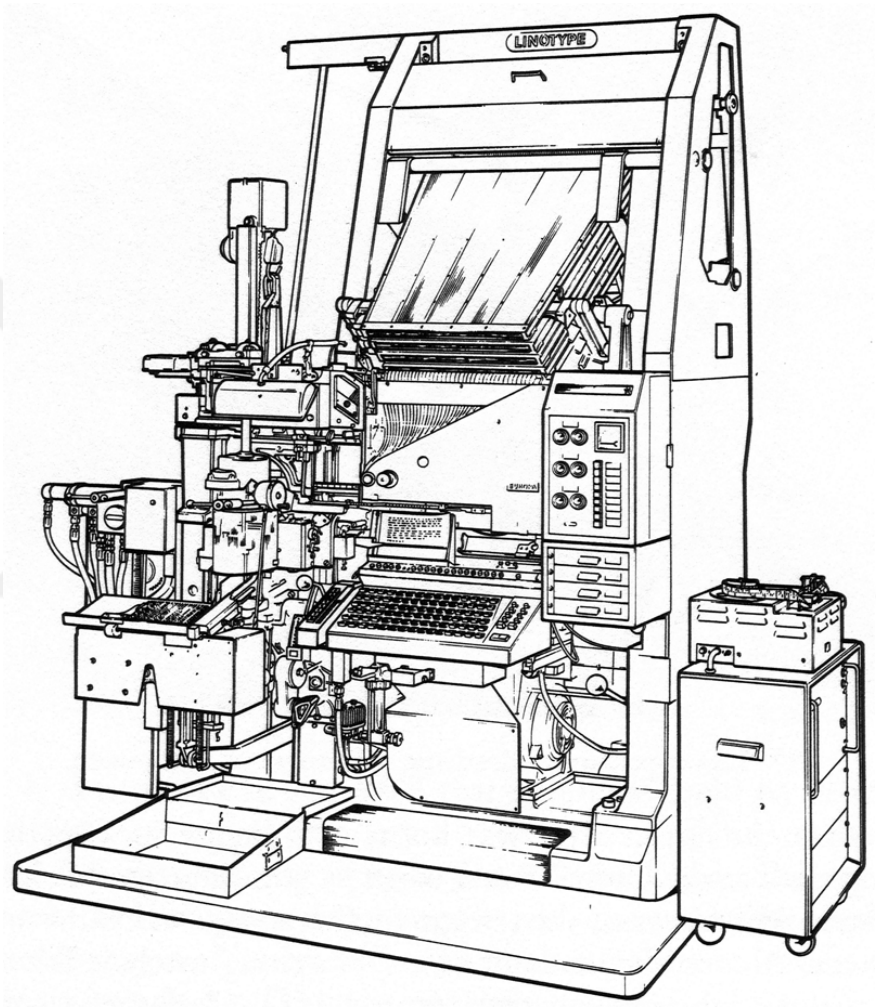
Daha önce Claude Gerroux'un geliştirdiği *"papier-mache"* çoğaltma kalıbını dökebilmek için oluşturulan yarım silindir biçimli döküm kutusu *"stereotype"* ile baskı hız kazanır. Böylelikle, tipo baskı temelindeki geniş hurufat düzenlemeleri bozulmadan ve güvenli bir biçimde dönel baskı makinelerinde "kısa sürede yüksek tiraj" için kullanılabilir (Evliyagil, 1981: 153).

Şekil-99: Çembere Bağlanmış Hurufat Dizgi.



Klasik uygulamada tek tek metal harfler (hurufat) kumpasa dizilir; oluşturulan satırlar birlikte sütunlar biçiminde bağlanır ve daha sonra sayfa üzerinde alacağı konuma göre vizo anahtarı, kıskı ve garnitür kullanılarak çembere tutturulan dizgi basıma hazır duruma getirilir. Diğer tüm işlem aynı olmasına karşın, elle tek tek yapılan hurufat dizginin yerini artık dizgi satırları olarak tuşlamayla doğrudan hazırlanan satırdizgi alacaktır (Sabah, 1997: 27).

Şekil-100: ***Linotype.***



Buluşu Ottmar Mergenthaler tarafından 1886'da yapılan Linotype sıcak kurşun satır döküm makinesi. Linotype klavye, çoğaltma kalıbı mağazası ve kurşun döküm birimiyle tümleşik olarak tasarlanmıştır. Bu son derece karmaşık makine dönemin üstün mekaniği ve pnömatiği sayesinde geliştirilmiş, daha sonra elektrik ve motor gücüyle güçlendirilmiştir (Chappel, 1970: 191).

II. BÖLÜM: 20. YÜZYILDAKİ GRAFİK TASARIM EĞİLİMLERİNİN FONT TASARIM ANLAYIŞLARINA ETKİSİ VEYA KATKISI

Sanat ve tasarım akımları, ekolleri, üslup veya tarzları farklı kaynaklarda farklı başlık, farklı zaman dilimi ve farklı biçim ve içeriklerde tanımlanabilmektedir. İnsanoğlunun kültür ve uygarlık tarihinde sanat ne kadar uzun soluklu var ola gelmiş ise, tasarım da aynı yollardan geçmiş, ancak bilim ve teknolojiyle çok daha fazla etkilenmiştir. Rönesans'la başlayan ancak özellikle 20. Yüzyıl boyunca açık bir biçimde ifade edilen bu durum, son on yıllardaki sanat sempozyumlarında ve tasarım içerikli etkinliklerden gözlemlenerek ve yayınlardan incelenerek de anlaşılabilir. Bu nedenle, 20. Yüzyılın sanat ve tasarım eğilimleri, ekol ve üslupları veya tarzları için aşağıda, bu tez çalışmasında temel kaynak olarak kullanılan ve grafik tasarımla ilgili hem Türkçe hem de yabancı basılmış yayınlardan, sanat ve tasarım üzerine yerli ve yabancı diğer kaynaklardan bir tarz adları derlemesi yapılmıştır.

Araştırmada kullanılan Türkçe bir kaynak olarak 2008'de yayınlanan Ahu Antmen'in "20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar" adlı kitabında akımlar, İzlenimcilik ve Sonrası, Primivitizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Süprematizm, De Stijl, Soyut Sanat, Konstruktivizm, Bauhaus, Dada, Gerçeküstücülük, Soyut Dışavurumculuk, Taşizm, Pop Sanat, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Fluxus, Arte Povera, Performans Sanatı, Feminist Sanat, Arazi Sanatı, Yeni Dışavurumculuk, Post Modernizm, Yeni Kavramsalcılık ile Kimlik Politikaları ve Sanat başlıkları altında ele alınmaktadır.

Eski yayınlardan ziyade, 2000 ve sonrası sanat kitaplarını ele almanın daha doğru olacağı düşünüldüğünden, Ernest H. Gombrich'in 1980'de 12. baskısı yapılan "Sanatın Öyküsü'den veya Adnan Turani'nin 1979'da 2. baskısı yayınlanan "Dünya Sanat Tarihi" adlı eserinden daha ziyade, 2016'da yayınlanan E. Osman Erden'in "Modern Sanatın Kısa Tarihi" adlı kitabında yer alan akımlar incelendiğinde, İzlenimcilik, Ard İzlenimcilik, Sembolizm, Primitivizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Kübo Fütürizm, Süprematizm, Konstruktivizm, Dada, Gerçeküstücülük, Yeni Nesnellik, Bauhaus, De Stijl, Nasyonal Sosyalizm ve Modern Sanat ile Amerika ve Modern Sanat başlıklarına yer verdiği görülmüştür.

2012'de ülkemizde Türkçe çevirisiyle basılan, editörlüğü Stephen Farthing tarafından yapılan "Sanatın Tüm Öyküsü" adlı kitapta sanat akımları tarihsel akış çizelgeleriyle son derece ayrıntılı olarak sunulmaktadır. Kitabın 5. Bölümü olan "1900'den 1945'e" altında, akımlar şöyle sıralanmaktadır: 19. Yüzyıldan devam eden Fotoğraf Sanatı, Realizm, Presizyonizm ve Rejyonalizm'in tarihsel akışın kesikli zamanlarında yer yer sürdüğü, 1900-1910 arası Fovizm, 1904-1940 arası Paris Ekolü, 1905-1920 arası Alman Ekspresyonizmi, 1907-1917 arası Kübizm, 1909-1934 arası Fütürizm, Orfizm ve Rayonizm, 1913-1924 arası Süprematizm ve Konstrüktivizm, 1914-1924 arası Dada, 1917-1932 arası De Stijl, 1918-1933 arası Yeni Gerçeklik, 1919-1933 arası Bauhaus ve 1924-1944 arası Sürrealizm'dir. 1910'dan itibaren Meksika Sanatı'nın gelişimi başlamakta, 1912'den itibaren ise Modern Heykel Sanatı 1943'e değin sürmektedir.

Bu kitapta, 2. Dünya Savaşı'nın yarattığı kesinti de görülmektedir. Kitabın 6. Bölümü "1946'dan Günümüze" başlığı altında ise, bir yanda başlayıp biten ve diğer yanda başlayıp halen süren akımlar şöyle sıralamaktadır: Bu dönemde başlayıp bitenler 1940 öncesinden 1970'e kadar Op Art, 1945-1965 arası Avrupa'da Figüratif Sanat, 1946-1967 arası Soyut Ekspresyonizm, 1947-1980 arası Nouveau Réalism, 1948-1960 arası Avrupa Lirik Soyutlama Sanatı, 1956-1967 arası Pop Art, 1962-1981 arası Arte Povera, 1963-1977 arası Minimalizm, 1970-1978 arası Neo Ekspresyonizm ve 1988-2000 arası Genç İngiliz Sanatçılar başlıklarıyla tanımlanmakta, halen süren veya devam eden akım, üslup, tarz veya eğilimler ise 1942'den itibaren Enstelasyon Sanatı, 1948'den itibaren Afrika Sanatı, 1950'den itibaren Performans Sanatı, 1954'den itibaren Doğu Asya Sanatı, 1968'den itibaren Sanat Fotoğrafçılığı, 1960'den itibaren Kavramsal Sanat ve Latin Amerika Sanatı, 1965'den itibaren Video Sanatı ve Dijital Sanat, 1966'den itibaren Hint Sanatı, 1967'den itibaren Arazi Sanatı, 1968'den itibaren Hiperrealizm ve Şehir Sanatı ve 1970'den itibaren Avustralya Yerli Sanatı ele alınmaktadır.

Sanat kitaplarında yer alan akımların bazıları tasarım kitaplarında olmayabilir ve de üstelik farklı başlıklar altında yeni tanımlar bulunabilir. Örneğin, bu tez çalışmasında yararlanılan baş kaynaklardan biri olan, Steven Heller ve Seymour

Chwast tarafından, sanat kitaplarında tasarım alanına, grafik veya iletişim tasarımına neredeyse hiç değer atfedilmediği, faydalı, uygulamalı veya ticari sanat tanımları nedeniyle tasarım üslup, akım veya tarzlarına yer verilmediğinden hareketle hazırladıkları ve 1988'de yayınlanan *"Graphic Styles; from Viktorian to Post-Modern"* adlı kitapta akımlar temel başlıklarıyla ele alınmakta, her bir akım ise ülke (elbette Batı Dünyası) bazında incelenmektedir. Sadece Batı gözüyle ele alınmış bile olsa, dönemi için ve halen önemli bir eserdir. Bu kitapta yer alan akımlar şöyle sıralanmaktadır: *Victorian , Arts & Crafts, Art Nouveau (Jugendstil, Glasgow Style, Vienna Secession), Early Modern (Plakatstil, Wiener Werkstatte), Expresyonism, Modern (Futurism, Vorticism, Contructivism, De Stijl, Bauhaus, New Typography), Art Deco (Streamline), Dada, Heroic Realism, Late Modern (International Style, Corporate Style, Revival, Eclektic, Polish, Psychedelic, Japanese)* ve *Post-Modern (Memphis, New Wave, Punk)* şeklinde sıralanmaktadır.

Bu tez çalışmasında tarzlar, akımlar ve üsluplar hakkında bir diğer temel kaynak olan, Philiph B. Meggs'in 1998'de 3. Baskısı yapılan *"A History of Graphic Design"* (Grafik Tasarım Tarihi) adlı ansiklopedik eserinin 4. ve 5. bölümleri 20. Yüzyıla aittir ve kitapta akımlar daha kavramsal ifadelerle şu şekilde başlıklanmıştır: 4. Bölüm: *The Modernist Era* (Modernist Çağ): *Graphic Design in the First Half of the Twentieth Century* (20. Yüzyılın İlk Yarısında Grafik Tasarım); *The Genesis of 20. Century Design* (20. Yüzyıl tasarımının Ortaya Çıkışı), *The Influence of Modern* (Modernizm'in Etkisi), *Pictorial Modernism* (Resmedici Modernizm), *A New Language of Form* (Biçimin Yeni Bir Dili), *The Bauhaus and the New Typography* (Yapıevi ve Yeni Tipografi), *The Modern Movement in America* (Amerika'da Modern Hareket). 5. Bölüm: *The Age of Information* (Bilgilendirme çağı); *The International Typographic Style* (Uluslararası Tipografik Biçem), *The New York School* (New York Okulu), *Corporate Identity and Visual Systems* (Kurumsal Kimlik ve Görsel Dizgeler), *The Conceptual Image* (Kavramsal Görüntü), *National Visions within a Global Dialogue* (Küresel İlişkide Ulusal Görüşler, *Postmodern Design* (Modern-sonrası Tasarım) *ve The Digital Revolution* (Sayısal veya Dijital Devrim olarak yer almaktadır.

Fontlar hakkında en önemli kaynaklardan biri olarak, bu tez çalışmasında yer alacak olan Friedrich Friedl, Nicolaus Ott ve Bernard Stein tarafından 1998'de yayınlanan *"Typography; When, Who, How"* adlı ansiklopedik eserde "Ne zaman" başlığı altında bir andizine *(chronology)* yer verilmiş, burada akımlar, ekoller, üsluplar veya tarzlar tarihsel bir anlayışla tipografi araştırma alanı veya uzmanlığı penceresinden sıralanmıştır. Buna göre, 20. Yüzyıla ait başlıklar şöyledir: *Art & Crafts Movement* (Sanatlar ve Elsanatları Hareketi), *Art Nouveau* (Yeni Sanat), *Informative Functionalism* (Bilgilendirici İşlevselcilik, *Futurism* (Gelecekcilik), *Dada* (Sanat Karşıtı Bir Hareket), *Constructivism* (Yapıcılık), *Expressionism* (Dışavurumculuk), *Art Deco* (Dekoratif Sanat), *Individual Written Form* (Öznel veya Bireysel Yazılı Biçim), *Elementare Typographie* (Tipografinin Unsurları), *Traditional Typography* (Geleneksel Tipografi), *International Typographic Style* (Uluslararası Tipografik Biçem), *Pictorial Typography* (Resimsel veya Resmedici Tipografi), *Functional Typography* (İşlevsel Tipografi), Fluxus (Deneyimsel Sanat), *Experimental Typography* (Deneysel Tipografi), *Pop & Psychedelia* (Pop Sanat ve 1968 Gençliği Tarzı), *Punk Typography* (Sokak Tarzı Tipografisi), *New Funtionalism* (Yeni İşlevselcilik), *New Wave* (Yeni Dalga), *Encyclopedic Typography* (Ansiklopedik Tipografi) ve *Multistylistic Typography* (Çoklu-Biçemli Tipografi) olarak ifade edilmektedir.

Tez araştırması için bir başka temel kaynak Robin Dodd'un *"From Gutenberg to OpenType"* adlı eseridir. Dizgi, basım ve çoğaltım için kullanılan harfin en erken yazı karakterlerinden en son sayısal fontlara değin resimli bir tarihini içeren bu kitap dokuz ana bölümden oluşmaktadır. İlk dört bölümü 20. Yüzyıl öncesine yönelik gelişmeleri yani tipografinin klasik tarihini içermektedir. 5. Bölüm: *"Introduction to Early Modernism"* (Erken Modernizme Giriş) başlığı altında sanatçı veya tasarımcılar olarak Morris Fuller Benton, Paul Renner, Stanley Morison, 4 Amerikalı Font Tasarımcısı ve Eric Gill ele alınmakta, Franklin Gothic, Futura, Times New Roman ve Gill Sans yazı karakterleri ile Moderrnism ve 20. Yüzyıla Etkileri, Bauhaus ve New Typography akımları açıklanmaktadır. 6. Bölüm: *"After the Second World War,"* (2. Dünya Savaşı Sonrası) başlığı altında sanatçı veya tasarımcılar olarak Max Miedinger, Adrian Frutiger, Hermann Zapf ve 2. Dünya Savaşı öncesi ve

sonrası Amerikalı font tasarımcıları ele alınmakta, Helvetica, Univers, Palatino, Optima ve Frutiger yazı karakterleri ile Uluslararası Biçem ve Avrupa'da etkisi, tipo baskıdan ofsete ve metal hurufattan foto dizgiye teknik gelişmeler incelenmektedir. 7. Bölüm: *"The Postmodern Era"* (Postmodern Dönem) başlığı altında sanatçı veya tasarımcılar olarak Hermann Zapf üzerinden Yeni Dalga, Postmodern Tipografik Tasarım, Adobe ve kişisel bilgisayar ile Hermann Zapf'ın kaligrafik fontlarından 'Zapfino' ve ayrıca *OpenType* açıklanmaktadır. 8. Bölüm: *"Digital Typefoundries"* (Sayısal Font Üreticileri) başlığı büyük ve küçük font üreticilerine yer verilmektedir. Kısaca bu yayında 20. Yüzyılda dönemin yazı karakteri tasarımcıları ile kendi zamanına damga vurmuş tipografi akımları ve yazı karakterleri veya fontları ele alınmaktadır.

Tipografi alanındaki yazıları, makaleleri ve kitaplarıyla tanınan Steven Heller'ın Louise Fili ile birlikte 1999'da yayınladıkları *"Typology: Type Design from the Victorian Era to the Digital Age"* tam da bu tezin genel çerçevesine yönelik ender yayınlardan biridir. Modern Öncesi *(Pre-Modern)*, Erken Modern *(Early Modern)*, Öncü Modern *(Avant-Garde Modern)*, Ticari Modern *(Commercial Modern)*, Geç Modern *(Late Modern)*, Seçmeci Modern *(Eclectic Modern)* ve Modern Sonrası *(Postmodern)* başlıklı bölümlerde akımlar ve ülkeler ele alınmıştır.

Tüm bu yayınların incelenmesi sayesinde, araştırmacı ve yazarların ortaya koymak istedikleri kitabın veya yayının amacı, çerçevesi, hedef ve sonuçlarına göre farklı üslup, tarz, ekol, akım veya eğilim tanımları yaptıkları görülmektedir. Grafik veya görsel iletişim alanında yapılacak bir tez araştırmasında, her durumda yine alan kitapları veya yayınlarının temel olması işin doğası gereğidir. Konu "20. Yüzyılda Tasarlanmış Fontların Dönemin Tasarım Anlayışlarıyla Etkileşimi" ve bu bağlamda "Deneysel Font Çalışmaları" olunca, grafik görsel kültür ile tipografinin birbirleriyle temel ilişkisi daha bir önem kazanmaktadır ve ister istemez bu amaçla üretilmiş kültürün incelemesi için bu yayınlar ele alınmak durumundadır.

2.1. Viktorya Dönemi'ndeki Gelişmelerin Font Tasarımına Katkısı

Viktorya Dönemi beğeni anlayışı, kendi çağında, genel olarak tasarımın süsleme ile aynı işleve sahip olduğu gibi bir yanılgı içermektedir. Tasarlanan nesnenin işlevsel özelliklerine göre en uygun biçimi araştırmak yerine, tasarımcı, mühendislerin teknolojik buluşlarının doğal biçimleri taklit etmeye çalışan benzeşimlerden hareketle, ev eşyalarını bile aşırı süsleme ve dekorasyonla kaplamıştır. Elbette, tüm bunlar gelişmekte olan ticari kapitalizmin küçük burjuva sınıfına yönelik üretimleridir.

Ticari amaçlı basılı malzemelerin başlıca özelliği ise, döneme özgü yoğun süslemelerdir ve çoğu kez çağdaş mimarlıktaki alışılmamış uygulamalar taklit edilmektedir. Görüntüler çoğu kez kabaca çizilmekte ve basılmaktadır. Tipografik duyarlık genellikle zayıftır. Örneğin bir dizgici, elinde miniskül "g" harfi bulunmadığında yerine baş aşağı bir "b" harfi kullanmakta hiçbir sakınca görmemektedir. Ancak zaman zaman bir tacirin herkesinkinden farklı bir duyuru talep etmesiyle, garip hatta yaratıcı denebilecek ahşap harflerden oluşturulmuş ve gerçekten özgün başlıklar ortaya çıkmıştır. Bu yeni başlıkların tasarımcıları Bodoni ve Didot gibi zarif 18. Yüzyıl sonunun harflerini zorlamakta, şekillerini bozup onları iri ve daha kalın hallere çevirmektedir.

Genel tanım itibariyle *"Fat Face"* (şişman suret veya şişko biçim) adı verilen bu abartılmış harf karakterleri (Şekil: 101) dönemin genel görünümünün simgesi haline gelmiştir. Gravür sanatçıları da ustalaştıkça, dış çizgili *(outline)*, beyaz iç çizgili *(inline)* ve gölgeli *(shadow)* harfler daha çok görünür olmuştur (Şekil: 102). *Fat Face*'lere, yüzyılın en özgün tipografik formlarından biri haline gelen *Egyptian* (Mısır'a özgü) harfler – Napoleon'un Mısır'a seferlerinden sonra, bu ülkeye duyulan ilginin artmasından etkilenmiş gibi görünen köşeli ve tırnaklı harfler *(squared serif letters)* – katılmıştır (Şekil: 103). Ticari matbaaların sıkça kullanmaları sonucunda, ahşap başlık harfleri *(wooden display types)* İngiltere'de ve diğer ülkelerde popüler olmuştur (Şekil: 104-105). Viktorya Dönemi'ne özgü belirgin sayfa düzeni tarzı da – tek bir başlık içine sıkıştırılmış çok farklı punto ve karakterlerde sözcükler – değerli santimetre karelerin her birini kullanmaya yönelik bir yararcılığın sonucudur.

Şekil-101: ‘Fat Face Modern’.



19. Yüzyılın ortasına değin ilan, reklam ve sayfa tasarımında sıklıkla kullanılan moda yazı karakterlerinden biridir (Hutchinson, 1983: 208).

Şekil-102: ‘Outline’ (dış çizgi) kare tırnaklı ve tırnaksız harfler.



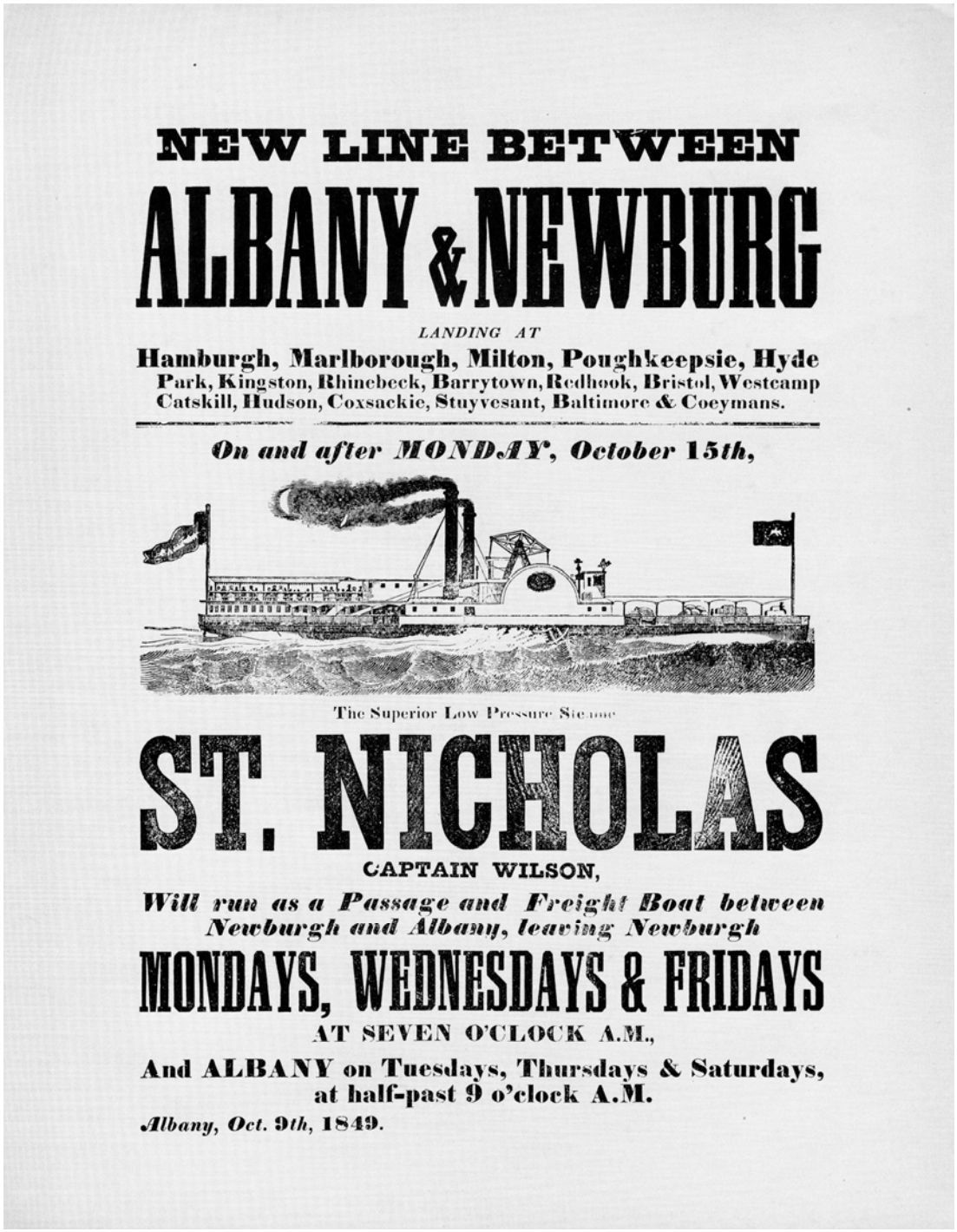
İlk olarak 1817’de Vincent Figgens’ın hurufat örneği kitabında gösterilmiştir (Hutchinson, 1983: 216-217).

Şekil-103: ‘Square Serif’ (kare tırnaklı) ve de ‘Shadow’ (gölgeli) hurufat.



Robert Thorne tarafından birkaç puntoda kesilmiş ve Figgins’in hurufat örneği kitabında ‘Egyptian’ (Mısır’a özgü) başlığı altında sunulmuştur (Hutchinson, 1983: 212).

Şekil-104: 1849’da basılan bir ilan.



Bu ilanda, "St. Nicholas" yazısı ahşap hurufatı ile dizilmiş olup az mürekkebin yol açtığı ağaç dokusu rahatlıkla görülebilmektedir. 'Egyptian' (Mısır tarzı) ya da diğer bir ifadeyle küt veya kalın tırnak *(slab serif)* yazı karakterleri ilk olarak 19. Yüzyılın başında görülmüş ve döneminde büyük bir güncellik kazanmıştır. Onların kalın, (makine benzeri) köşeli ve mekanik özellikleri bilhassa endüstri çağının bir ifadesini önermektedir. 1. ve 2. Sanayi Devrimi boyunca tipo baskı *(letterpress)*

basımcıları grafik bir etki üretmesi için kare tırnaklı *(square serif)* gösterim fontları kullanmıştır (Carter, Day ve diğerleri, 1985: 220).

Şekil-105: Ağaç hurufatlar.



72 puntodan 144'e ve daha büyük harfler – ki, onlara "gösterim harfleri" de denir ve yaklaşık 2,5-3 cm ile 4-5 cm ve de yukarısındaki ölçülere sahip dizgi karakterleridir – tipo baskı aygıtlarında düzgün dizmek, bağlamak ve basmak için, onlar metal dökümden değil dayanıklı ağaçtan yapılmaktadır (Erişim: 28.03.2018, https://www.notonthehighstreet.com/home/gloryproduct/memory_blocks).

Ondokuzuncu yüzyılın ortasına doğru, 1845'lere gelindiğinde, yüksek hızlı buharlı matbaa makineleri basılı malzemelerin sayısını öylesine artırmıştır ki, kent çehreleri ve duvarları boş yer kalmamacasına kaplayan afiş ve duyurularla dolmuştur. Bu grafik aşırılığa yasalar ve vergiler yoluyla karşı konulmuştur. Reklam yapılabilecek alanların kesin sınırları çizilmiştir. Buna karşın reklamcılar haklarını ararlar ve sonunda meslekleri herkesçe kabul görür; giderek ticari sanat da reklamcılık ile birlikte yücelmiştir. 1860'larda, ticari sanat alanına mesleklerinde

yükseköğrenim görmüş çok sayıda usta ve zanaatçı katılmıştır. Bunun sonucunda, basılı malzemelerin görsel kalitesi yükselmeye, kavramsal olgunlukları artmaya başlamıştır. Hatta bunlardan bazıları oldukça başarılı olmuştur.

Viktorya dönemi tarzını doğuran teknolojik gelişmeler, yüzyıl boyunca bu akımın görünümünü değiştirmeye devam etmiştir. Önce, 1870'lerde Almanya ve Amerika'da renkli taşbaskı tekniği gelişmiştir. Daha sonra, yüzyılın sonlarında fotoğraf tekniği klişeyi doğurmuştur. Tasarımcılar yavaş yavaş, baskı katalogları yoluyla satılan genel geçer desenleri ve ortak süslemeleri tercih etmeye başlamıştır.

> Erken Viktorya dönemi afişlerini gerçekleştirenler öncelikle sözel mesajlar iletme endişesi taşıyor, sanatsal tasarıma yeterince önem vermiyorlardı. Tipografi çoğu kez farklı tarzların kümeleşmesinden oluşuyor, kırık harf karakterleri sıkça kullanılıyordu. El ilanlarında birçok uyumsuz harf karakteri, çoğu kez aynı sözcükle bir araya getiriliyordu. Bu, yaratıcılıktan uzak, sıkıcı tipografik düzenlemeleri kimi zaman ahşap kalıp küçük vinyetler biraz renklendiriyordu. Nispeten eğlenceli ve başarılı derlemelerin başında tiyatro ve sirk gösterilerinin, konferansların ve müzayedelerin duyuruları yer alıyordu. Afişlerin sanattan uzak olmalarının bir nedeni de, dönemin iş adamlarının İtalyan Rönesans tablolarını çağrıştıran yüksek sanat idealleriyle, günlük satış etkinliklerinin gelip geçici gereksinimlerini bağdaştıramamalarıydı. Ne var ki, yüzyılın sonlarına doğru Amerikan Hurufat Dökümcüleri Birliği *(ATF)* gibi dökümhanelerle çalışan harf tasarımcıları, matbaalara dizgilerin nasıl daha okunaklı hale getirilebileceğini öğretmeye başladılar. İş adamlarının, resimlerin kitleleri sözlerden daha kolay etkilediğini sonunda kavramalarıyla da, resim ağırlıklı afişler moda oldu (Heller, Chwast, 1988: 24).

Viktorya döneminin tahta kalıp ve gravür baskıları ile küt tırnaklı *(slab serif)* ve Gotik harf karakterleri, sonunda daha dalgalı, organik ve kıvrımlı biçimlere yol açmıştır. Gerçekten de Viktorya tarzı, egemen olduğu 75 yıl boyunca, Gotik tarzın nostaljik (geçmişe özlem duyan) bir canlanışı olarak ortaya çıkmış ve zamanla Modernizm'in de habercisi haline gelmiştir.

2.2. Sanatlar ve Elsanatları Hareketi'nin Font Tasarımına Katkısı

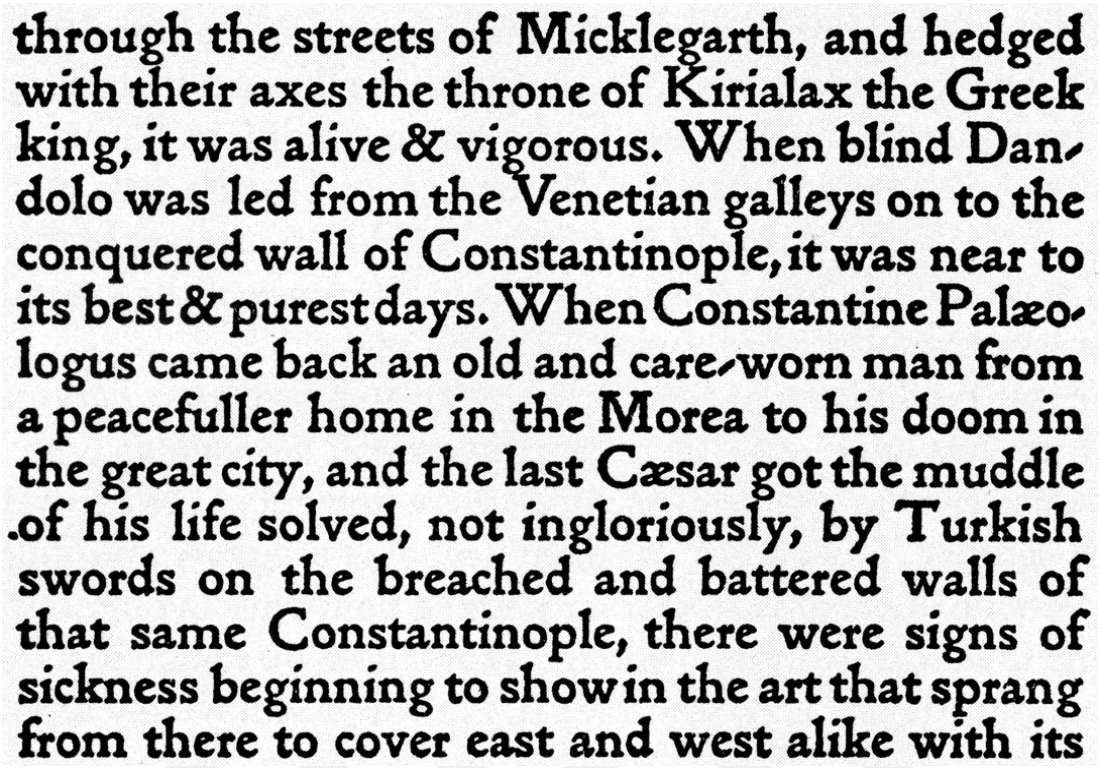
Tarihsel olarak Sanatlar ve Elsanatları Hareketi 1860'lardan başlayıp 1910'lara değin etkisini sürdüren bir akımdır. İngiltere'de uzunca bir süre kitap tasarımıyla ilgilenen William Morris, Ortaçağ elyazmaları ile *Incunabula* (Beşik) Çağı'ndaki estetiği sayfa tasarımına aktarmak üzere Gotik yazı karakterlerinden hareketle yeni font tasarımlarına girişmiş ve bunları basmak üzere de *Kelmscott Press*'i (kendi basımevini) (Şekil: 106) kurmuştur. Burada Nicolas Jenson'ın *Venedik roman* (Venedik tarzı dik yazı karakteri) hurufatından hareketle 'Golden' (Şekil: 107) metin hurufatını kesmiştir. Sayfa düzenlemesinde erken basımcılık döneminin sayfa tasarımı anlayışını daha bilinçli bir biçimde altın oran üzerinde yerleştirerek, başlık ve alt başlıklar için de daha çok Gotik esintili 'Troy' (Şekil: 108) ve 'Chaucer' (Şekil: 109) hurufatlarının dökümünü gerçekleştirir (Bektaş, 1992: 14-15).

Şekil-106: *Kelmscott Press*'in işareti.



William Morris kendi idealindeki sanat çalışmalarını yapmak üzere Kelmscott yakınındaki evini 1891'de basımevine dönüştürmüştür. Bu görsel, 1898 yılına kadar çalışmalarını gerçekleştirdiği *Kelmscott Press*'in *colophon*'u, yani basımevi bilgisi, göstergesi veya işaretidir (Dodd, 2006: 77).

Şekil-107: 'Golden' yazı karakteri.



William Morris'in 1888-90 yılları arasında çalışarak ilk olarak kestiği bir metin karakteridir. Bu görsel *Chiswick Press* tarafından 1899'da basılan *"Art and the Beauty of the Earth"*den bir dizgi sayfası örneğidir. Nicholas Jenson'ın Venedik Roman biçemini örnek almış, ancak onun daha kalın ve kaba bir tasarımı gibidir. Bu yazı karakterinin tasarımında Morris, asıl örnekleri incelemiş, olabildiğince *Incunabula* çağının kaba mürekkebiyle yapılan baskılarda mürekkebin bir parça kendi sınırlarından yayılması sonucu oluşan lekesel değeri temel almıştır (Lawson, 1971: 52).

Şekil-108: 'Troy' hurufatı.



Morris'in ikinci hurufat tasarımıdır ve Gotik yazıdan esinlenilmiş, ancak daha açık ve aydınlık bir yazı karakteri olarak gösterim hurufatı amacıyla tasarlanmış ve kullanılmıştır (Bektaş, 1992: 6).

Şekil-109: 'Chaucer' hurufatı.



19. Yüzyılda ilan, reklam ve sayfa tasarımında sıklıkla kullanılan moda yazı karakterlerinden biridir (Bektaş, 1992: 6).

William Morris'in yanısıra Sanatlar ve Elsanatları Hareketi içinde yer alan Bruce Rogers ve Frederic William Goudy gibi diğer yazı karakteri veya font tasarımcılarının çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda, geçmişin değerli tasarımlarının yeniden ele alındığı görülür. Üstelik Garamond, Caslon, Baskerville ve Bodoni gibi geçmişin büyük ustalarının biçimlendirdiği font kesimlerinin çağdaş sürümlerine doğru bir eğilimin ortaya çıktığı ve Ruskin'in "ancak estetik açıdan iyi tasarlanmış nesnelerin değerli ve kullanışlı olabileceği" şeklinde özetlenebilecek estetik felsefesine ve etiğine uygun yeni işler gerçekleştirdikleri görülür.

2.2.1. Amerika'da *Art & Crafts* Hareketinin Font Tasarımına Etkisi

Amerikan İçsavaşı'nın bitişinden sonra tekrar toparlanan kapitalist ekonomi, 19. Yüzyılın son on yıllarında kitlesel üretime katkıda bulunan yeni teknolojileri teşvik etmiştir. Bu zamanda 24 kadar hurufat dökümhanesinin birleşerek kurdukları Amerikan Hurufat Dökümcüleri Birliği *(ATF)* antik, klasik ve yeni fontların gözden geçirilmesini ve onların yeni teknolojiler için uyarlanmasını sağlamak için girişim başlatmıştır. 1885'te Amerikalı Tolbert Lanston tarafından geliştirilen harf döküm dizgesi *Monotype* ile 1886'da Alman Ottmar Mergenthaler tarafından tasarlanan satır döküm dizgesi *Linotype*'ın geliştirilmesi font tasarımlarının gözden geçirilmesi gereğini ortaya koymuştur. Dilek Bektaş, "Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi" adlı kitabında o dönemdeki gelişmeleri şöyle açıklamaktadır:

> Amerika'da ise, *Arts & Crafts* hareketinin son dönemi olan 1890'larda Kelmscott basımevinde bulunmuş iki genç adam kitap tasarımı ve tipografiye yeniden canlılık getirmişlerdir. Bunlar kitap tasarımcısı Bruce Rogers (1870-1956) ve harf karakteri tasarımcısı Frederic W. Goudy (1856-1947)'dir. 1895'te ilk harf karakteri tasarımı olan 'Camelot'u gerçekleştiren Goudy, sanat hayatı boyunca tam 122 tane karakter geliştirerek verimlilik konusunda Bodoni'den sonra ikinci sırayı almıştır. Goudy (Şekil: 110), William Morris ile basımcılar arasında bir köprü oluşturmuştur. Goudy'nin bir öğrencisi olan William Addison Dwiggins (1880-1956) (Şekil: 111),

1938'de Amerika'da en yaygın olarak kullanılan kitap harfi tasarımı 'Caledonia'yı gerçekleştirmiş, 1920 başlarında mesleki etkinliğini tanımlamak üzere, 'grafik tasarımcısı' ismini ilk defa ortaya atmış ve kullanmıştır. *Arts & Crafts* hareketinin ve özel basımevlerinin tipografi tarihine yönelmeleri, 20. Yüzyılın ilk yarısında geleneksel harf karakterleri tasarımında büyük bir canlılık yaşanmasına yol açmıştır. Garamond (Şekil: 112), Plantin, Caslon (Şekil: 113), Baskerville (Şekil: 114) ve Bodoni gibi eski ustaların harf tasarımları incelenerek tekrar dökülmüş, el ve klavye kompozisyonu için üretilerek 20. Yüzyılın ilk 30 yılı boyunca kullanılmıştır (Bektaş, 1992: 16)

Şekil-110: 'Copperplate Gothic' yazı karakteri.

ABCÇDEFGHIJKLMNOÖPQRSTUÜVWXYZ
ABCÇDEFGHIIJKLMNOÖPQRSTUÜVWXYZ
1234567890.,;:!?*&@(/)_%+-

Frederic W. Goudy tarafından tasarlanan ve *American Type Foundry (ATF)* tarafından yaklaşık 1901'de dökülmüş olan 'Copperplate Gothic' yazı karakterinin *Bold* (kalın) sürümü (*PC, Microsoft Office X* İşletim Dizgesi, Fontlar Klasörü).

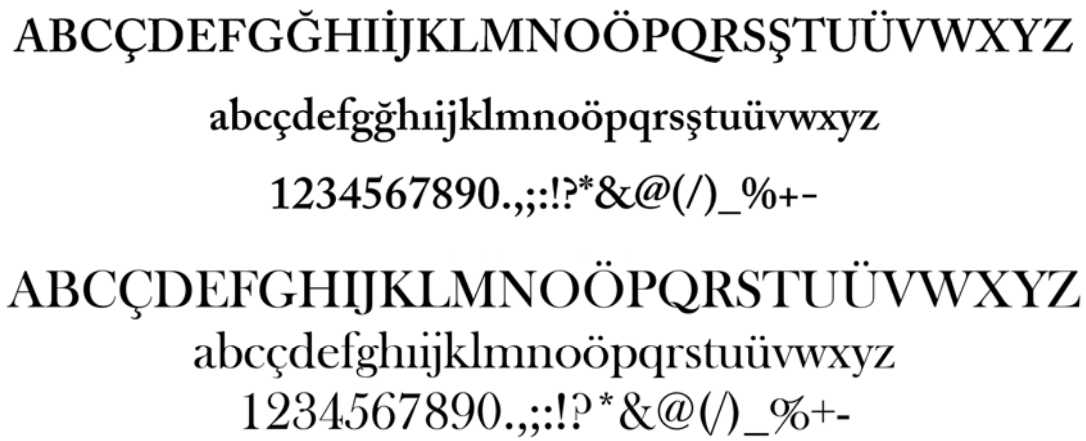
Şekil-111: 'Franklin Gothic' fontu.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Goudy'nin öğrencisi Morris Fuller Benton da önemli bir Amerikalı yazı karakteri tasarımcısıdır. Benton tarafından 1902'de tasarlanan ve *ATF* tarafından dökülen 'Franklin Gothic' fontu 20. Yüzyılın ilk yarısında ilan, reklam ve sayfa tasarımında – özellikle de rehberlerde – sıklıkla kullanılan moda yazı karakterlerinden biridir (Young, 1993: 32).

Şekil-112, Şekil-113 ve Şekil-114: 'Garamond', 'Caslon' ve 'Baskerville' yazı karakterleri.

ABCÇDEFGĞHIİJKLMNOÖPQRSŞTUÜVWXYZ
abcçdefgğhıijklmnoöpqrsştuüvwxyz
1234567890.,;:!?*&@(/)_%+-



American Type Foundry (ATF) tarafından yaklaşık 1911'lerde canlandırmacı bir anlayışla *(revival)* yeniden gözden geçirilerek ve düzenlenerek dökülmüş (yukarıdan aşağıya, sırasıyla) 'Garamond', 'Caslon' ve 'Baskerville' yazı karakterinin günümüz font tasarım üreticilerince geliştirilmiş çeşitli sürümleri (*PC, Microsoft Office X* İşletim Dizgesi, Fontlar Klasörü).

2.3. Fransa'daki Yeni Sanat'ın *(Art Nouveau)* Font Tasarımına Katkısı

Çağ dönümüne girerken *Art Nouveau* kendisini çok çeşitli biçimlerde gösterir. En belirgin dışavurumu çiçekli soyutlamalar ve hacimsiz desenlere dayalı, kıvrak ve dalgalı bir tasarımla gerçekleştirilmiş akıcı organik formlardır. Formalizmden kaçma çabası içindeki *Art Nouveau*, sonunda doğal formları mükemmel bir biçimde canlandırmıştır. Bazı eleştirmenler bu tarza gelecek için yeni bir umut gözüyle bakarlarken, bazıları da kültürel çürümeye yol açacağını iddia etmiştir. Yine de *Art Nouveau*, kısa süren parlak dönemi boyunca uygulamalı sanatların geniş izleyici kitlelerine yayılmasında çok etkili olmuştur. 1890'larda *Art Nouveau* afişleri, artık en popüler kitle sanatı biçimidir.

Art Nouveau estetiği, binalardan mobilyalara ve cam eşyaya dek, hemen her şey üzerinde iz bırakmıştır. *Art Nouveau* matbaacılığına özgü harf karakterleri, bordürler, süslemeler ve diğer ayrıntılar, Henri Guimard ve Emile Gallé gibi mimar ve tasarımcıların yepyeni tarzlarıyla da uyum içindedir. *Deberny & Company, G. Peignot and Sons* ve *Robert Girard & Cie* gibi Paris'in önde gelen hurufat dökümhanelerine, döneme özgü tasarımlar sağlayan, aralarında Georges Auriol,

Alphonse Mucha ve Eugène Grasset'in bulunduğu, en özgün harf tasarımcılarından bazıları da Güzel Çağ'ın *(la belle époque)* sanatçıları arasındadır. Bu sanatçıların tüm yeni harf karakterleri (Şekil: 115), kitapçıklar içinde kullanıma sunulmuştur. Aynı kitapçıklarda *Art Nouveau* sayfalarını süslemek için kullanılabilecek bol miktarda yaratıcı ve şık küçük resimlemeler veya vinyetler *(vignette)* ve de klişeler *(cliché*) bulunmaktadır. Mucha'nın *'Combinaisons Ormenetales ve Documents Décoratifs'*i gibi (Şekil: 116) tasarım el kitapları, yeni eğilimlerin Fransa'nın dışındaki matbaacılara ulaşmasını sağlayan örnekler olmuştur. O dönemde *Art Nouveau* grafik sanatında öylesine baskın hale gelmişti ki, bu tarzı savunmadığını söyleyen birçok sanatçı bile işlerinde bazı *Art Nouveau* özellikleri taşıyan çizimlerin, akademik *Beaux-Arts* (Güzel Sanatlar Akademisi)'nin çizim geleneğine kıyasla çok daha çağdaş göründüklerini ileri sürmüştür (Heller, Chwast, 1988: 46-48).

Şekil-115: Alphonse Mucha, *Combinaisons Ornemental* (Süsleme Bireşimleri) hurufat dizgi örneği kitapçık kapağı, yaklaşık 1898.



(Heller, Chwast, 1988: 46).

Şekil-116: Çeşitli Art Nouveau tarzı yazı karakterleri.



Yeni Sanat'ın font tasarımına yansıması organik ve çiçeksi kıvrımların harf biçimlerine katılmasıyla sağlanmış görünmektedir. Fontlar (yukarıdan aşağıya) Georges Auriol tarafından 1901-04'de tasarlanan 'Auriol Italic', 'Kalligraphia', 'Wotan', 1904'de hurufatı dökülen (ve İsviçre kökenli Alman ressamdan adını alan font) 'Arnold Boecklin' ve 'Aegean' yazı karakterleri (Heller, Chwast, 1988: 51).

2.3.1. Gençlik Tarzı Hareketi'nin Font Tasarımına Etkisi

Jugendstil tasarımcıları, geleneksel tipografi yöntemlerini reddederek görüntüyle uyumlu özgün başlık harflerini tercih etmişlerdir. Bu tercih, Bruno Paul (Şekil: 117-118) ve Franz von Reznicek ile Henry Van de Velde'nin afişlerinde (Şekil: 119) gözlenebilirken, Hollanda'nın önemli *Art Nouveau* sanatçılarından John Thorn Prikker'in işlerinde ise geleneksel Gotik harflerinin çok amaçlı kullanımında görmek mümkündür (Şekil: 120). Afiş, dergi (Şekil: 121-122) ve ilanlarda, fırça ile yaratılmış, örneği olmayan harfler kullanılmaktadır. Yalnızca çok değişik, ancak akıma özgü bazı harfler, eksiksiz font ve hurufat haline gelebilmiştir. İlk *Art Nouveau* harf karakterlerini yaratanlar Almanlar olmuştur. Otto Eckmann'ın *Klingspor* Hurufat Dökümhanesi için tasarladığı bir yazı karakteri tüm Avrupa'ya satılmıştır. Şekil: 123'de gösterilen, bugün için tuhaf ve okunaksız gibi görünen harflerin çoğu, üretildiği zamandan onlarca yıl sonra tekrar çizilip, yeni harfler gibi kullanılmıştır.

Şekil-117: Bruno Paul, *Kunst im Handwerk*. Afişten ayrıntı, 1901.



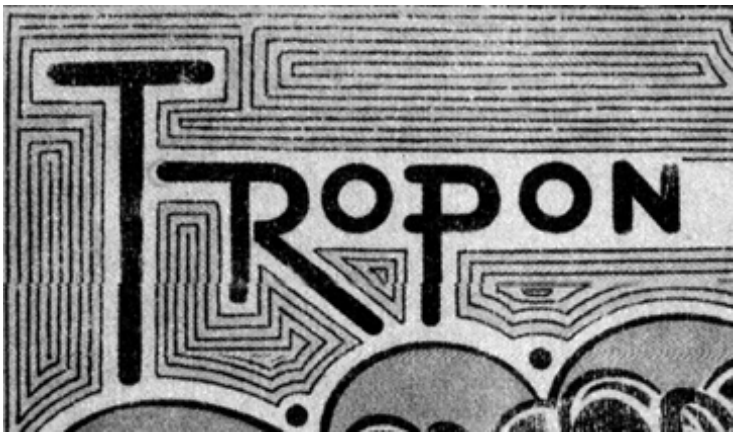
(Heller, Chwast, 1988: 57).

Şekil-118: Franz von Reznicek, *Die Frau in der Karikatur.* Kitap kapağından ayrıntı, 1906.



(Heller, Chwast, 1988: 53).

Şekil-119. Henry Van de Velde. *Tropon*. Afişten ayrıntı, 1897.



Şekil-120. John Thorn Prikker. *Hollandische Kunstausstellung*. Afişten ayrıntı, 1903.



Şekil-121: Tasarımcısı bilinmiyor, *Jugend*, süreli yayın manşeti, 1900.



Şekil-122: Hans Christiansen, *Jugend*, dergi başlığı, 1899.



Şekil 537-540, (Heller, Chwast, 1988: 61).

Şekil-123. *Jugendstil* tipografisi için yazı karakterleri.



Üretim tarihleri ile, üstten alta: ‘Carmen’, 1900; ‘Fantasia-Grotesque’, 1900; ‘Sezession’, 1902; ‘Eckmann-Schrift’, 1896; ‘Siegfield’, 1900 ve ‘Herold Reklameschrift’, 1904 (Heller, Chwast, 1988: 56).

2.3.2. Avusturya’da Ayrılıkçılık Tarzı’nın Font Tasarımına Etkisi

Avusturya’daki Ayrılıkçılar’ın arasında mimar kökenli olanların grafik tasarıma ve tipografiye yönelik çok özel etkileri olmuştur. Bir yanda çıkardıkları *“Ver Sacrum”* adlı süreli yayınları sanatçı ve tasarımcıların kendi tarzlarını her sayıda kullanarak, Jugend dergisi geleneği gibi, sürdürmüş ve dergi ortamını bir tasarım laboratuvarına dönüştürmüşlerdir. Bu akımın önemli isimlerinden Koloman Moser’in dergi sayfası düzenlemeleri bu akımın tarz arayışı ve çeşitliliğini örneklemektedir (Heller, Chwast, 1988: 61).

Diğer yanda afiş gibi dış mekan tasarımları için metin hurufatından daha ziyade, gösterim hurufatı olarak II. Dünya Savaşı sonrası, 1968’deki Gençlik Hareketi’nin grafik sanatçılarına esin kaynağı olan bazı yazı karakterleri, geç modern dönemin hazır yazı teknolojisine de uyarlanarak piyasa sürülmüş ve gündelik

kullanım içinde yer almıştır. Mimar kökenli Ayrılıkçı hareketin sanatçılarından Alfred Roller ve Koloman Moser, mimari paftalardaki açıklama metinleri ve modern çağın bir dışavurumu olarak geliştirilen kişisel, geometrik, süslemeci ve yapısalcı el yazılarını (Şekil: 124-126) afiş tasarımına, gösterim fontları olarak taşımışlardır.

Şekil-124: Koloman Moser, *13. Vienna Secession*, afişten ayrıntı, 1902.



(Heller, Chwast, 1988: 62).

Şekil-125: Alfred Roller, *16. Vienna Secession*, afişten ayrıntı, 1903.



(Heller, Chwast, 1988: 62).

Şekil-126: Koloman Moser, *Frommes Calendar*, afişten ayrıntı, 1899.



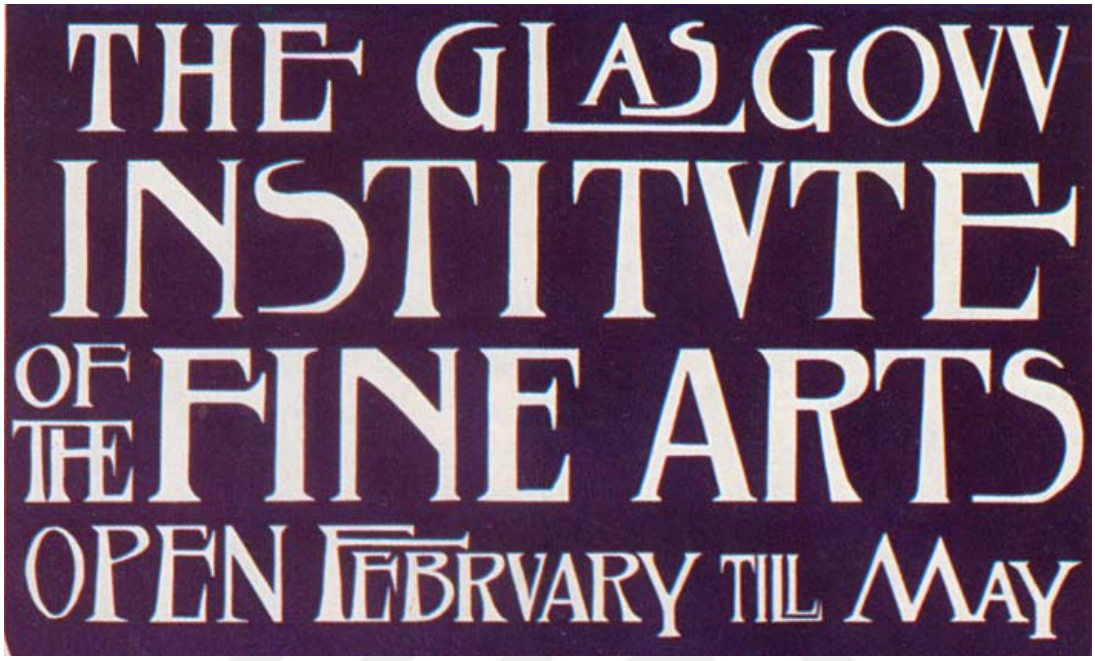
(Heller, Chwast, 1988: 63).

2.3.3. Glasgow Tarzı'nın Font Tasarımına Etkisi

Glasgow Okulu'nun dönemin font tasarımına doğrudan bir etkisinin olup olmadığı akımın çalışmaları incelendiğinde görülebilir. 1895 tarihli ikonik Glasgow Güzel Sanatlar Enstitüsü sergi afişinin tipografik özellikleri (Şekil: 127) yeni harf ve sözcük bireşimlerin kaynağı gibi görünmektedir. J. Herbert McNair'ın 1901'deki Liverpool Sanat Akademisi 1. Yıllık Sergisi afişi ise dönemin basım teknikleriyle çoğaltma yerine bir çizgisel şablon olarak üretilmiştir. Bu çizgisel tasarımda "şablon parça bağlama tekniği" afişin geneline özel bir doku katmış, figür alanı daha sonra tek tek elle mürekkeplenmiştir.

Diğer yanda akımın tasarımcıları *"Lettering"* (harfleme) çalışmalarında hem yeni bireşimler, yeni birleşik harf veya bağlantı tasarımları ve de elle çizilmiş veya kesilmiş, kusursuz olmayan, doğal ve insani yazı karakteri tasarımlarına ilham verici yaklaşımlar ortaya koymuştur. Bu özellikler, afişlerde özellikle daha ayrıntılı bir incelemeyle görülebilmektedir.

Şekil-127. J. Herbert McNair ve Margaret ve Frances Macdonald. Glasgow Güzel Sanatlar Enstitüsü. Sergi afişi, 1895.



(Heller, Chwast, 1988: 59).

2.3.4. *Stile Liberty* ve *Novocento* Tarzı'nın Font Tasarımına Etkisi

İtalyan *Art Nouveau*'sunun sadece Yeni Sanat'a değil, font tasarımına da çok önemli katkısı olmasa bile, akımın temsilcilerinin – etkisi az olsa da – yeni ve yaratıcı bazı yaklaşımları olduğu gözlenebilir. Genel olarak klasik desen içeren afişlerde Art Nouveau özellikteki çiçeksi süslemelere eklektik bir anlayışla yer verildiği görülür. Ancak İtalyan sanatçı ve tasarımcıları açısından, Latin dilini kullanan uluslar için yazı karakteri veya font tasarımında bir çoğaltma şablonu *(matrix)* görevi yapan, 'Roma Kapital'in merkezi ve bu kültürle yoğrulmuş bir antik dünya mirasından vaz geçmek öyle pek mümkün olmamıştır. Art Nouveau tarzı yazı karakteri geliştirmek veya var olanları kullanmak yerine, İtalyan sanatçılarının işlerinde Roma Kapital etkisi doğrudan yansımaktadır.

Giovanni Mataloni, antik Roma Kapitalleri değil, onların 20. Yüzyıl sürümü olarak geometrisinde Eski Biçem *(Old Style)* ve (antik Roma Kapitallerdeki gibi)

destekli tırnaklı *(bracketed serif)* ancak tek ağırlıklı *(one-weight)* bir font önermektedir (Şekil: 128). Üstelik antik ve klasik dönemlerdeki kimi yazıtlarda görülen harf bireşimleri, bağlantılar, birleşik harfler veya kısaltmaları yeni olasılıklarla dönemin tipografik gündemine getirmektedir. Marcello Dudovich'in çalışmasında (Şekil: 129) ise, Avusturya *Secession* Tarzı'nın yazı karakteri veya font tasarımına getirdiği yaklaşımı benimseyerek yeni, kıvrımlı fakat geometrik biçimi daha serin kanlı bir anlayışla ele aldığı görülmektedir.

Şekil-128: Marcello Dudovich. ***Rassegna-Tecnica dell'Exposizione Internazionale de Milano 1906 a*****fişinden ayrıntı, 1906.**



(Heller, Chwast, 1988: 71).

Şekil-129: Giovanni Mataloni. ***Incandescenza Lampada com Reticella a Petrolio*** **afişinden ayrıntı, 1896.**



(Heller, Chwast, 1988: 70).

2.4. Erken Modern'in Font Tasarımına Etkisi

20. Yüzyıla girerken, *Art Nouveau* etkisini yitirmeye başlamıştır. 1903'de mimar Josef Hoffman ve arkadaşları *Viener Werkstätte*'yi (Viyana İş Atölyeleri) kurmuştur. *Werkstätte*, tasarımın anlayışının temellerini Wagner'in *"gesamtkunstwerk"* (bir bütün olarak sanat eseri) düşüncesine dayandırarak, yaşam çevresine dair her türlü nesnenin estetiğini geliştirmeyi amaçlar ve 1930'lara değin, *Modernist* dönem boyunca varlığını bir el sanatları loncası olarak sürdürmüştür. Sonuçta, ürettiği yüksek maliyetli ürünler daha ziyade orta üst sınıf tarafından satın

alınabildiğinden, sanat ile sanayiyi buluşturarak toplumun geneline kaliteli ürün sunma düşüncesi etkisini yitirmiştir. Tipografik açıdan tasarımlarda daha çok elle çizilen, geometrik ve özgün *Secession* tarzı ile ekspresyonist yazı tasarımları geliştirilmiştir (Şekil: 130-131).

Şekil-130. Josef Bruckmüller. *Die Flache I.* Süreli yayın kapağı logosu, 1903.



(Heller, Chwast, 1988: 80-81).

Şekil-131. Moritz Jung. *Kinderspielwaren*'den yazı tasarımı (ayrıntı), 1903.



(Heller, Chwast, 1988: 80-81).

1907'de Berlin'de mimar Hermann Mathesius ve arkadaşları *Deutscher Werkbund*'u (İş Kurumu'nu) oluşturmuştur. İş Kurumu'nun amacı sanayi ile sanat arasındaki engelleri kaldırmak ve işbirliğini güçlendirmektir. Farklı ideolojilere sahip olsalar da, mimarlardan, endüstriyel ve grafik tasarımcılardan oluşan bu yapı, Alman

sanayisinin ülkede ve yurtdışında pazar payını artırmayı sağlayacak projeleri gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Sanatlar ve Elsanatları Hareketi'nden ilham alınsa da, *Werkbund*, sanatların korunması ve geliştirilmesi için sanayi ile işbirliği yapmayı temel almıştır. Çünkü, *Werkbund*'un amacı, "bulanlarla yapanların arasında oluşmuş bulunan yabancılaşmayı ortadan kaldırmak"tır (Heller, Chwast, 1988: 73).

Bir yanda kimlikli bir sanat ve tasarım yaratmayı amaçlayan ulusal tarz düşüncesi ile diğer yanda genele nitelikli ürün sunmayı amaçlayan toplumsal anlayış, Alman sanatı ve sanayisinin geliştirilmesi ve uluslararası pazarlara açılması ilkesinde bir araya gelir. Örneğin Peter Behrens, 1907'de Alman Elektrikli Tüketim Ürünleri Şirketi *(AEG)* için yaptığı tasarımlarla (Şekil: 132), aslında 1950 sonrası daha çok gündeme gelecek olan görsel kimlik dizgeleri *(visual identity systems)* ve kurumsal kimlik *(corporate identity)* konusunda, ilk kurumsal tasarım yönetmeni olmuştur.

Şekil-132. Peter Behrens. *AEG Metallfadenlampe* afişinden ayrıntı, 1903.



(Meggs, 1998: 228).

20. Yüzyılın başında, Alman basımcıları kendi Gotik yazı geleneklerini gözden geçirerek, hem geleneği mükemmelleştirmek (Şekil: 133) hem de Gotiklerin daha çağdaş, kolay okunur kılmak için dik *(roman)* sürümleri üzerinde çalışmışlardır.

1900'de *Linotype* döküm makineleri *(casting machines)* için gerekli olan hurufat çoğaltma kalıpları *(matrixes) D. Stempel A.G.* tarafından üretilir. Berlin'deki *Mergenthaler Casting Machines* ile Frankfurt'taki *Werkbund* kurulduktan sonra, *D.*

Stempel A.G. Linotype için yazı karakteri üretimi anlaşması imzalar. İlk *Linotype* yazı karakteri – çeşitli sürümleriyle *D. Stempel* tarafından üretilen – geleneksel Alman Gotik yazısı 'Fraktur' olur (Sarıkavak, 2005-1: 26).

Şekil-133. 'Kolonel Fraktur No.5', *D. Stempel A.G.*, 1900.



(*PC, Microsoft Office X* İşletim Dizgesi, Fontlar Klasörü).

Avrupa'nın en iyi harf karakterleri ve baskı teknolojisi bu zamanda geliştirilmiş, Leipzig ve Berlin'deki yayın merkezlerinde, kitap üretimi konusunda yüksek bir standart elde edilmiştir. İyi kitap tasarımı konusunda özellikle büyük bir girişim yapan kuruluş Leipzig'deki *"Insel-Verlag"* (Ada Yayınevi) olmuştur. 1905'te *octavo* ölçüsünde hazırlanan Alman klasiklerinin cep kitapları dizisi, popüler kitap konusuna yeni bir kavram getirmiş, bu kitaplar, İngiltere'de 1930'da üretilmeye başlanan Penguin Books klasiklerinin öncüsü olmuşlardır. Insel Verlag, iki büyük Dünya Şavaşına rağmen ayakta kalarak, bugün bile hâlâ yayıncılığa devam etmektedir.

Bu dönemin önde gelen tipografistleri, Stempel, Bauer ve Klingspor harf dökümhaneleri için, harf tasarımları gerçekleştirmişlerdir. F. W. Keukens Stempel için, Walter Tiemann ve E. R. Weiss Bauer için, Peter Behrens, Otto Eckmann ve Rudolf Koch Klingspor için tasarım yapan sanatçılardır. 1900'lerdeki Klingspor kataloglarına bakıldığında, *Art Nouveau*'nun devam eden etkisiyle birlikte, grafik tasarımda – basılı evrak ve ticari sembollerin profesyonel kullanıcılara satılması gibi – oldukça pragmatik ve ticari bir yaklaşım göze çarpar. (Bektaş, 1992: 32-33).

Bu bağlamda, dönemin Alman hurufat dökümhaneleri tarafından bir yanda Alman Gotiklerinin hem daha mükemmel sürümleri hem de bir parça daha okunur dik hurufat tasarımına veya fontlara yönelik yeni sürümleri geliştirilir. *Stempel, Bauer ve Klingspor*'un yanı sıra *Berthold* ve diğer dökümhaneler de fontlar üretir (Şekil: 134-135). Örneğin, *Klingspor* hurufat dökümhanesi için Rudolf Koch'un

geliştirdiği ‘Klingspor Gothic’ ile (Şekil: 136-137) F.H. Ehmcke’nin ‘Ehmcke Fraktur’ (Şekil: 138) fontları hâlen yüksek ve güçlü tasarım özelliklerini sürdürmektedir.

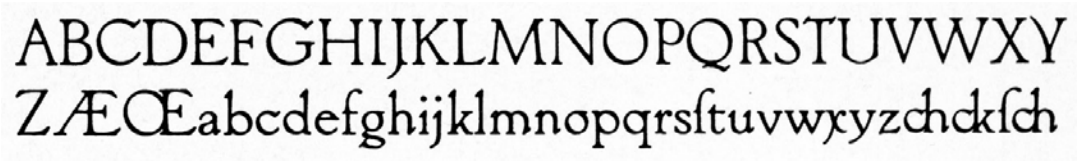
Şekil-134 ve Şekil-135. ‘Akzidenz Grotesque’ yazı karakterleri.



Berthold Type Foundry tarafından 1898-1906 yılları arasında geliştirilen ‘Akzidenz Grotesque’ yazı karakterleri ağırlık zıtlığının dizgesine öncülük eden bu şık harf biçimleri sayesinde elde edilmiştir (*Apple, Macintosh Computers, Power G4, Mac OS-X Fonts Folder).*

Şekil-136. Otto Eckmann ve Peter Behrens tarafından geliştirilen hurufatlar.





Otto Eckmann ve Peter Behrens tarafından geliştirilen bu hurufatlar *Klingspor Type Foundry* tarafından piyasaya arz edilmiştir. Yukarıdan aşağıya: yeni dönem veya çağ için tipografik biçimleri yenileme çabası olarak 'Eckmann Schrift', 1900; ve 'Behrens Schrift', 1901; 'Behrens Schrift'in eğik *(italic)* sürümü 'Behrens-Kursiv', 1907; Roma çağı kitabelerinin bir uzmanı ve aydınlığını yeniden ele geçirme çabası olarak 'Behrens Antiqua', 1908; ve Rönesans biçimlerine yönelik onun kişisel bir yorumu olarak 'Behrens-Medieval', 1913 (Meggs, 1998: 224).

Şekil-137. Rudolf Koch, 'Klingspor Gothisch, *Klingspor Type Foundry*, 1910.



(Nesbitt, 1957: 77).

Şekil-138. F.H. Ehmcke, 'Ehmcke Fraktur, *Klingspor Type Foundry*, 1912.



(Nesbitt, 1957: 77).

2.4.1. Afiş Tarzı'nın Font Tasarımına Etkisi

Yüzyılın başından önce iş dünyasına hizmet eden afiş, yaratıcı ve iletişimsel zirvesine 1900 ile 1930 arasında ulaşır. Peter Behrens'in AEG'deki gibi iletişim

yöntemleri sayesinde, artık tasarımcı ile sanayi karşılıklı olarak yararlandıkları mutlu bir ilişki içine girmişlerdir. Sanatçılar, matbaacılar ve yayıncılar bir araya gelerek afişi yüksek bir endüstriyel sanat düzeyine çıkarırlar. Yine bu amaca hizmet etmek üzere, Dr. Hans Sachs 'Afiş Dostları Cemiyeti'ni ve aylık yayın organı *"Das Plakat"*ı (Afiş) kurmuştur. Dergide, dikkat çeken genç Alman afişçilerinin işleri sergilenir. Almanya, Avrupa ve Amerika'da başka etkili dergi ve yıllıklar da yayınlandığı halde, çağdaş işleri okuyucularına kaliteli kapakları, ekleri ve *fold-out* sayfaları ile en çarpıcı biçimde sergileyen yayın *Das Plakat*'tır. İşlerinde yazı ve görüntüyü canlı ve zevkli bir biçimde kullanan Münihli sanatçı Ludwig Hohlwein, *Plakatstil*'in (Afiş Tarzı'nın) tüm dünyadaki en önemli savunucularındandır. Akıma *Berliner Plakat* adının verildiği Berlin'de bile, *Plakatstil* herhangi bir başka okul veya hareketle doğrudan ilişkisi olamayan evrensel bir tarzdır. Gerçekte, bir afişin başarılı sayılmasının tek koşulu, kullanılacağı caddede izleyicinin gözlerini çelen birçok başka görüntü ile rekabet edeceğinden, derhal dikkat çekebilmesidir. Bu afiş tarzının başlıca belirtileri, kalın harfler, ortada yalın bir görüntü, belirgin, göz alıcı renkler… kısacası, estetik olarak güzelleştirilmiş, açık bir mesajdır (Heller, Chwast, 1988: 75.

Afiş alanında Ludwig Hohlwein, çalışmalarında tipografiyi elle tasarlar. Aslında afişlerinde yer alan yazı tasarımları Gotik'den Barok Antik ve Grotesk'e kadar uzanmakta ve çeşitlenmektedir. Hohlwein'ın kullandığı bazı yazı tasarımları o dönemlerde 'Block' (Şekil: 139) veya benzeri yazı karakterleriyle zaten hurufat dökümhanelerince ele alınmış ve piyasaya sürülmüştür.

Şekil-139. H. Hoffmann, 'Block', *Berthold* Hurufat Dökümhanesi, 1908.





(*Apple, Macintosh Computers, G3, Mac OS-9 Fonts Folder).*

Hohlwein'ın tasarladığı bazı nesne afişlerinde (örneğin, *Marco Polo Tee* gibi) kullandığı tek ağırlıklı, tırnaksız, kaba-saba, pürüzlü kenarlı, kalın ve kütlesel veya *batone* olarak tanımlanan bu hurufat tasarımları (Şekil: 140) tektonik nitelik sunan, daha ziyade mimari yüzeyler, taş veya mermer üzeri kazıma amaçlı kullanımı tercih edilen fontlara esin kaynağı olmuştur.

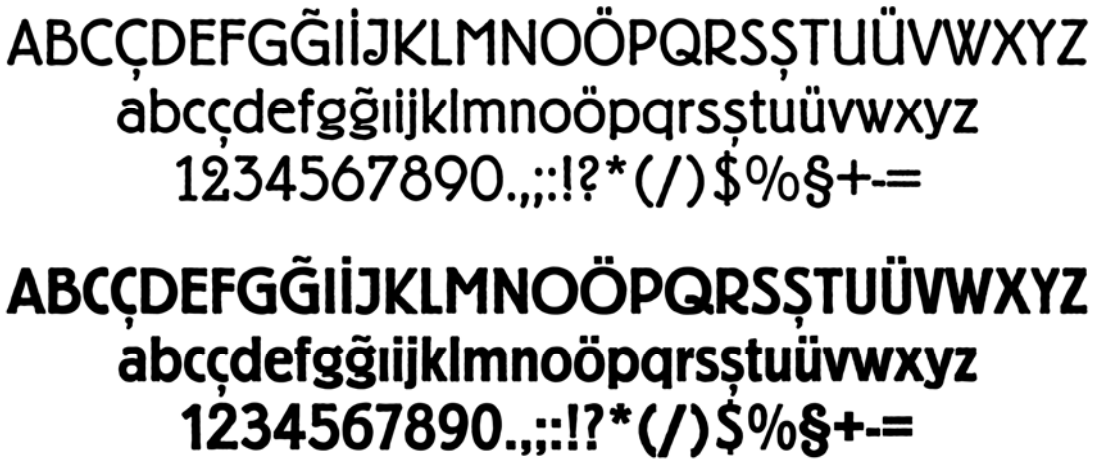
Şekil-140. Ludwig Hohlwein. *Marco Polo Tee*. Afişten ayrıntı, 1910.



(Heller, Chwast, 1988: 74).

Hohlwein'ın afişlerinde görülen bu tarihsel yazı çok daha sonraları, Masaüstü Yayıncılık dizgelerinin gelişiminin hemen öncesinde, foto-düzenleme dizgeleri için Eric Spiekermann tarafından 'Berliner Grotesk' (Şekil: 141) olarak çeşitli sürümleriyle yeniden yorumlanmıştır. En önemli yenilik, kasa-altının (küçük harflerin) ve aksan ve diğer işaretleri içeren karakterlerin tasarıma eklenmesidir.

Şekil-141. Eric Spiekermann, 'Berliner Grotesk', *Meta Design*, 1979.



(*Apple, Macintosh Computers, G3, Mac OS-9 Fonts Folder).*

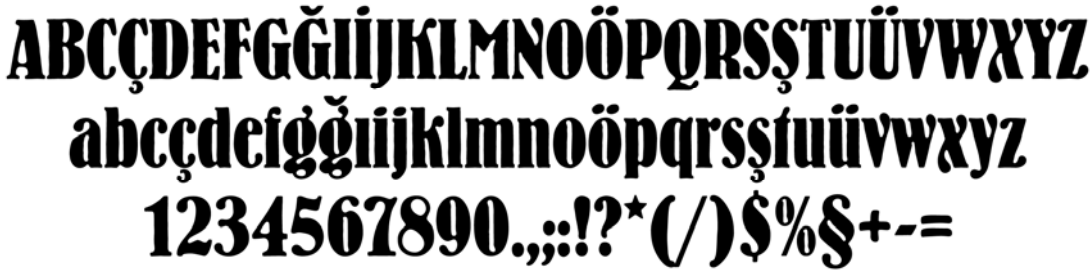
Diğer yanda Lucian Bernhard'ın oluşturduğu "nesne afişleri"nde yaygın olarak kullandığı ve kendi geliştirdiği bir yazı karakteri aynı zamanda bir hurufat tasarımına dönüştürülmüş ve yayıncıların kullanımına sunulmuştur. *"Priester"* kibrit markası reklam afişiyle genç yaşında bir yarışmayı kazanarak adım adım kendine özgü dikkat çekici bir afiş tarzı geliştiren Bernhard'ın elle biçimlendirdiği bu yazı karakteri 'Bernhard Antique' (Şekil: 142-143) kendi döneminde afiş için kullanılabilecek yazı karakterleri hakkında bir önermede de bulunur (Heller, Chwast, 1988: 76). Üstelik bu tasarım daha sonraki dönemlerde hem antik ve klasik kökenli tırnaklı yazıların etkili ve uzaktan okunur nitelikte olabilmesine örnek oluşturur, hem de yazı karakteri sınıflamasında biçimsel açıdan 'kalın'dan *(bold)* sonraki 'aşırı kalın' *(heavy)* için aynı anlamda bir başka terim önermesi olan *'poster'* için örnek oluşturur.

Şekil-142. Lucian Bernhard. *Adler* Daktiloları. Afişten ayrıntı, 1908.



(Heller, Chwast, 1988: 74).

Şekil-143. Lucian Bernhard, 'Bernhard Antique *Bold Condensed'*, *Klingspor*, 1911.

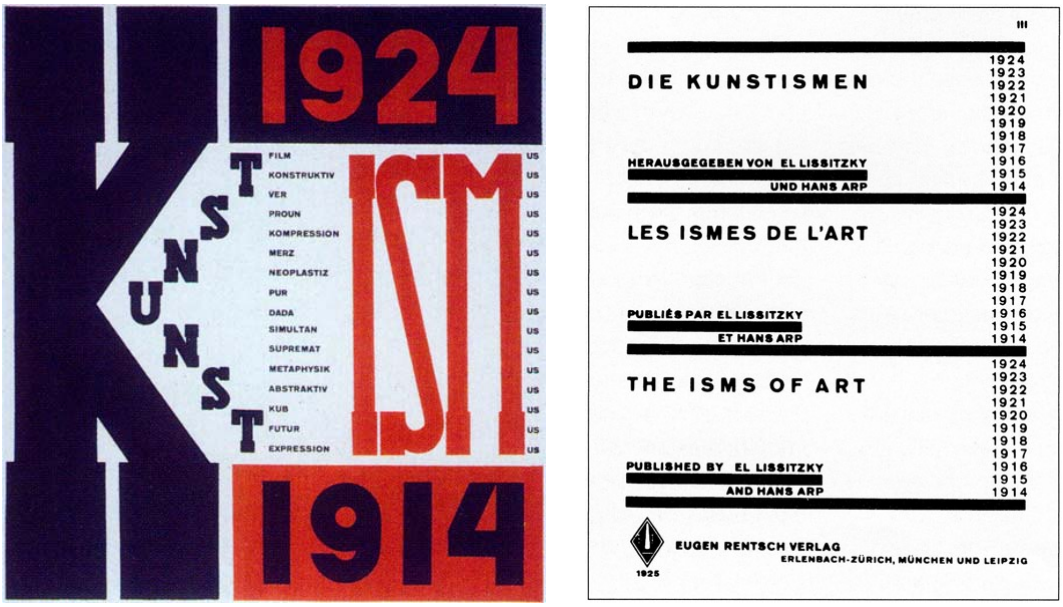


(*Apple, Macintosh Computers, G3, Mac OS-9 Fonts Folder).*

2.4.2. Modern Sanat Akımlarının Font Tasarımına Etkisi

Genel olarak kabul gören *Modern* sanat akımları arasında Kübizm başta olmak üzere Fütürizm, Ekspresyonizm, Kübo-Fütürizm, Süprematizm, De Stijl, Fovizm, Soyut Dışavurumculuk, Dadaizm, Yeni Plastikçilik, Konstrüktivizm ve Sürrealizm bulunmaktadır. Bu sanat akımları 1907'den başlayarak 1920'lerin ikinci yarısına kadar olan sürede ortaya çıkmış, her biri kendi manifestosunu yayınlamış ve genel olarak her biri bir önceki hareketin yetersizliğinden hareket etmiş ve diğerlerini düşünsel ve ideolojik açıdan reddetmiş, ancak uygulamada ise onlarla ortak düşünsel noktalar, uygulamalar ve eylemler de geliştirmiştir. Bu süreçte herhangi bir akımın içinde yer alan bir sanatçının bir süre sonra aynı zamanda başka bir akımın ilkeleriyle de çalışmalar yapabildiği ve hatta o akımın temsilcileri arasına girdiği de görülür. Bölgesel çatışmalar ile bir büyük savaş dönemi olan bu tarihsel zaman diliminde, yani 1910'lar ile 1920'lerde söz konusu *Modernist* akımları (Şekil: 144-145) temsil eden sanatçıların aynı süreçte farklı zamanlarda farklı akımlar içinde yer almaları sanat akımları arasındaki dinamik ilişkiyi de göstermektedir.

Şekil 144, Şekil-145: *KunstISMus 1914-1924.*



El Lizzisky'nin *"KunstISMus 1914-1924"* (Sanat Akımları, 1914-1924 arası İzm'ler) adlı yayın için gerçekleştirdiği tipografik "çok işlevli" bir kapak tasarımı ve iç kapak ya da içindekiler sayfası *(title page)*, 1925 (Meggs, 1998: 266).

Modern sanat akımları arasında elbette çoğu hem tipografik açıdan, hem tasarım dili açısından hem de görsel imgeyi biçimlendirmede resimleme dili, tekniği, yöntemi ve yaklaşımı açısından grafik ve görsel iletişim tasarımı alanına etkide bulunmuştur. Örneğin Kübizm'in kolaj, assamblaj tekniği ile basılı yayınlardan kesilmiş, yırtılmış veya kopartılarak bir araya getirilmiş harf düzenlemeleri (Şekil: 146); Fütürizm'in seslerin farklı etkilerini biçimsel olarak ifade etmeye yönelik gürültüleri kalın ve hızı italik veya eğik yazı biçemleriyle görselleştirme çabaları (Şekil: 147); Dada'nın var olan sayfa düzenini yıkmaya yönelik, rastgele ve hiçbir açıdan uyum aramaksızın harfleri düzensiz yerleştirmesi (Şekil: 148); bunun yazın alanındaki kaligram ve tipogram uygulamaları (Şekil: 149); De Stijl'in eğri biçimleri kullanmadan geliştirdiği yazı tasarımları (Şekil: 150, 151); Konstrüktivizm'in işlevsel, yapısal, inşa eden yararcı uygulamaları (Şekil: 152); Bauhaus gibi sanat ve sanayiyi birleştirmeyi, buluşturmayı ve birlikte var olmayı amaçlayan ve her *Modern* akımın kendini temsil imkanını bulduğu bir eğitim anlayışının sonucu gelişen kurgusal, ütopik, evrenselci (Şekil: 153) ve gelecekçi (Şekil: 154) yaklaşımlarının temel olarak tipografik sayfa tasarımı ve düzenlemesine son derece büyük etkisi olmasının yanı sıra, font tasarımlarında da bir yansıması ve karşılığı olmuştur.

Şekil-146: Fernand Leger, *La Fin du Monde*'den sayfa, 1919.



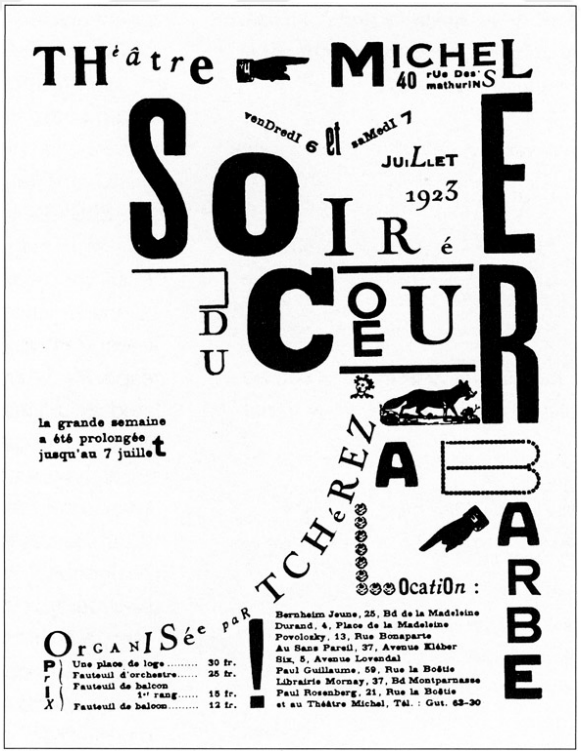
(Meggs, 1998: 233).

Şekil-147: Ardengo Soffici, *Bifszf + 18 Simultaneité Chimismi Lirici*, 1915.



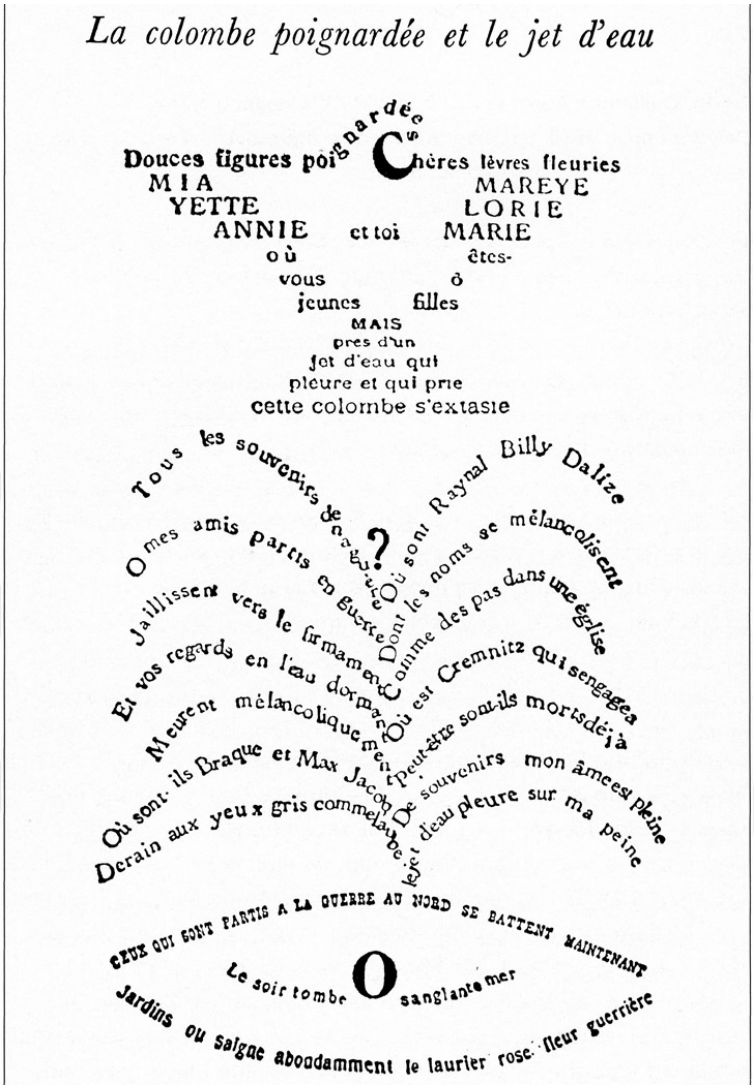
(Meggs, 1998: 235).

Şekil-148: Ilya Zdanevitch, *Party of the Bearded Heart oyunu için afiş*, 1923.



(Meggs, 1998: 236).

Şekil-149: Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*'dan şiirler, 1918.



(Meggs, 1998: 242).

Şekil-150: Théo van Doesburg, 'De Stijl' abecesi veya yazı karakteri, 1919.



(Meggs, 1998: 110).

Şekil-151: Théo van Doesburg, *The Golden Section: International Exhibition of Cubism and Neo Cubists,* 1920.



(Meggs, 1998: 265).

Şekil 152: El Lissitzky, *Veshch* (Nesne) için kapak tasarımı, 1921-22.



(Meggs, 1998: 273).

Şekil-153: Herbert Bayer, 'Universal' yazı karakteri, *Bauhaus*, 1925.



(Meggs, 1998: 284).

Şekil-154: Paul Renner, 'Futura' yazı karakteri, *Bauer Type Foundry*, 1927-29.

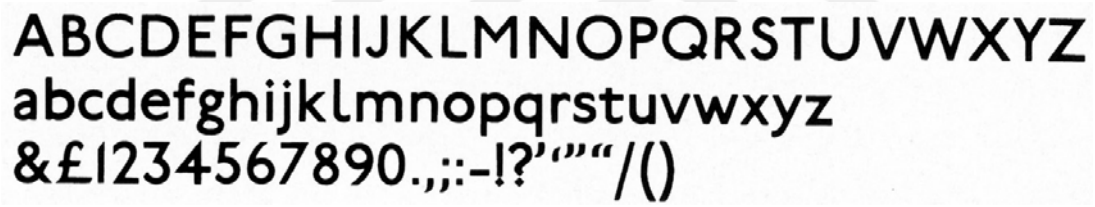


(Meggs, 1998: 291).

Londra Metrosu için Edward Johnston tarafından 1918'de geliştirilen 'Railway Type' ya da 'Underground' yazı karakteri (Şekil: 155) bazı *modernist* tasarımcılar

için esin kaynağı olmuştur. 1920'li yılların sonuna doğru ortaya çıkan gözden geçirme, toparlanma ve yenilenme çabası içinde bu *modernist* tasarımcılar tarafından yeni yazı karakterleri ve font tasarımları geliştirilir. Bunlar arasında 1927-29 yılları arasında Rudolf Koch'un 'Kabel'i (Şekil: 156), Eric Gill'in 1928-30 arasında geliştirdiği 'Gill Sans' ve 'Perpetua'sı (Şekil: 157-158), Paul Renner'in 1927-30 yılları arasında geliştirdiği 'Futura'sı (Şekil: 159-160) ve Stanley Morrison'un 1932'de eski yazı karakterini gözden geçirerek yenilediği 'Times New Roman'ı (Şekil: 161-162) gösterilebilir. Aslında günümüzde de kullanılan yalın geometrik Eski-Biçem ve tırnaksız bir font ailesi olarak 'Futura' Bauer tarafından ticari kullanım için hurufat olarak dökülmeden önce, Modern çağın yaşam tarzının bir yansıması olarak Paul Renner'in tasarımında – örneğin küçük 'r' harfinde görülebilecek olan ayrıntılarda – öncü arayışları ve yaklaşımları içerdiği gözlemlenmektedir.

Şekil-155: Edward Johnston, 'Railway Type', *Monotype TF,* 1918.



(*PC, Microsoft Office X* İşletim Dizgesi, Fontlar Klasörü).

Şekil-157, Şekil-158: Eric Gill, 'Gill Sans' ve 'Perpetua', *Monotype TF*, 1928-30.



(*PC, Microsoft Office X* İşletim Dizgesi, Fontlar Klasörü).

Şekil-156: Rudolf Koch, 'Kabel', *Klingspor TF,* 1927-29.



(Meggs, 1998: 291).

Şekil-159: Paul Renner, 'Futura', ***Bauer TF,*** **1928-30.**



(Meggs, 1998: 291).

Şekil-160: Paul Renner, 'Futura' yazı karakterinin ilk tasarımı, 1928-30.



(Dodd, 2006, 112).

Şekil-161: 'Times New Roman' katalog kapağı.



Stanley Morrison, 'Times New Roman' yazı karakterinin tanıtımı için hazırlanmış kataloğun – Times gazetesinin kullandığı 'Old Roman' fontu ile yeni tasarımın karşılaştırılmasını sağlayan – kapak görseli, *Monotype,* 1932 (Dodd, 2006, 112).

Şekil-162: Stanley Morrison, 'Times New Roman', *Monotype,* 1932.

ABCÇDEFGĞHIİJKLMNOÖPQRSŞTUÜVWXYZ
abcçdefgğhıijklmnoöpqrsştuüvwxyz
1234567890.,;:!?*&@(/)_%+-

(*PC, Microsoft Office X* İşletim Dizgesi, Fontlar Klasörü).

2.5. Yeni Tipografi Hareketi'nin Font Tasarımına Etkisi

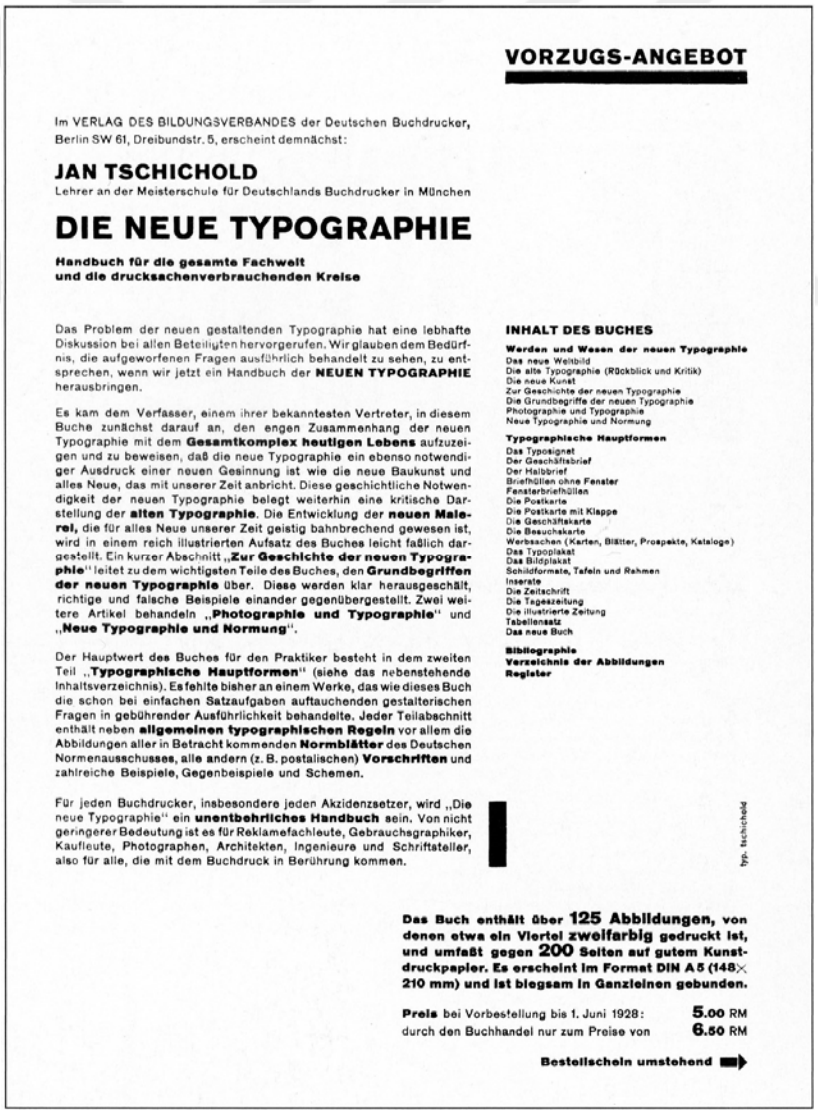
Yeni Tipografi hareketinin savunduğu ve olmasını istediği tasarım dili çok da yeni bir şey değildir. Aslında bu tarz, konstrüktivist sanatçıların işlevsel, yalın, inşa edilmiş ve süsten arındırılmış üretken tasarımları; *De Stijl*'in arındırıcı sayfa düzeni; *Bauhaus*'un geometrik düzenlemeler içeren ve yeni plastik dili paylaştığı yılsonu sergileri sonrasında ortaya çıkmıştır ve bu yeni görsel kültürün daha açık ve anlaşılır bir biçeme doğru evrilmesinin genel ilkelerini ortaya çıkarmıştır. Bauhaus'ta hiç eğitmenlik yapmamış olsa da, kurumun dergilerinde makaleleri yayınlanan Jan Tschichold okulun yılsonu sergilerini de izlemiştir.

İster kitap, broşür veya katalog, isterse süreli yayın veya gazete olsun, "Yeni Tipografi" anlayışı aslında temel olarak sayfa tasarımında bakışımlı ya da merkezi kompozisyonları reddeden, sayfa tasarımına kanava düzeni ile farklı ve bakışımlı olmayan yerleştirme ve düzenleme olasılıklarını getiren, katı ve durağan *(static)* yerine etkin *(dinamic)*, hareketli ve değişken bir düzenleme anlayışıdır. Bu yaklaşım, o günün hızla değişen gereksinimlerini karşılamaya yönelik olarak Jan Tschichold tarafından *"Die Neue Typographie"* kitabında formülüze edilir (Şekil: 163).

> Yeni Tipografi'nin sözcüsü Jan Tschichold "çağımızı mühendislerin biçimlendirdiğini" söyleyerek, son derece tutarlı *(radical)* bir yaklaşımla "bazılarının düşündüğü gibi, eski ve yeni tipografinin birlikte varolmayı sürdürmeleri artık imkansızdır" demektedir. "Eski"nin (yani klasik tipografi çağı birikiminin) "yeni"

(yani XX. Yüzyıl anlayışı) ile arasındaki uzlaşmazlıkta yeni biçemin kendi yararına bir yaratma sorunu olmadığını, yeni gereksinimler ve beklentilerin eski tipografide olmadığı gibi görünen yeni biçimleri zaten yaratacağını söylemektedir. Tschichold'a göre yeni çağ yeni bir yaşam biçimidir ve tipografiden beklentiler de o oranda değişmiştir. Yeni Tipografi'nin ilkelerini koyarken artık kural olarak basılı ürünleri satır satır sessizce okumayacağımızı, ama tümü üzerinde hızlıca bir gözden geçirme yapacağımızı ve yalnız eğer bizim dikkatimizi çekiyorsa (yani aradığımız konu ise) ayrıntılara yöneleceğimizi söyleyerek, tipografik sayfanın düzeninde başat/bağıl *(dominant/relative)* tasar ilkesinin belirleyici olacağını vurgulamaktadır (Sarıkavak, 2004: 8).

Şekil-163: Jan Tschichold, "*Die Neue Typographie.*"



VORZUGS-ANGEBOT

Im VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES der Deutschen Buchdrucker, Berlin SW 61, Dreibundstr. 5, erscheint demnächst:

JAN TSCHICHOLD
Lehrer an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

Handbuch für die gesamte Fachwelt und die drucksachenverbrauchenden Kreise

Das Problem der neuen gestaltenden Typographie hat eine lebhafte Diskussion bei allen Beteiligten hervorgerufen. Wir glauben dem Bedürfnis, die aufgeworfenen Fragen ausführlich behandelt zu sehen, zu entsprechen, wenn wir jetzt ein Handbuch der **NEUEN TYPOGRAPHIE** herausbringen.

Es kam dem Verfasser, einem ihrer bekanntesten Vertreter, in diesem Buche zunächst darauf an, den engen Zusammenhang der neuen Typographie mit dem **Gesamtkomplex heutigen Lebens** aufzuzeigen und zu beweisen, daß die neue Typographie ein ebenso notwendiger Ausdruck einer neuen Gesinnung ist wie die neue Baukunst und alles Neue, das mit unserer Zeit anbricht. Diese geschichtliche Notwendigkeit der neuen Typographie belegt weiterhin eine kritische Darstellung der **alten Typographie**. Die Entwicklung der **neuen Malerei,** die für alles Neue unserer Zeit geistig bahnbrechend gewesen ist, wird in einem reich illustrierten Aufsatz des Buches leicht faßlich dargestellt. Ein kurzer Abschnitt „**Zur Geschichte der neuen Typographie**" leitet zu dem wichtigsten Teile des Buches, den **Grundbegriffen der neuen Typographie** über. Diese werden klar herausgeschält, richtige und falsche Beispiele einander gegenübergestellt. Zwei weitere Artikel behandeln „**Photographie und Typographie**" und „**Neue Typographie und Normung**".

Der Hauptwert des Buches für den Praktiker besteht in dem zweiten Teil „**Typographische Hauptformen**" (siehe das nebenstehende Inhaltsverzeichnis). Es fehlte bisher an einem Werke, das wie dieses Buch die schon bei einfachen Satzaufgaben auftauchenden gestalterischen Fragen in gebührender Ausführlichkeit behandelte. Jeder Teilabschnitt enthält neben **allgemeinen typographischen Regeln** vor allem die Abbildungen aller in Betracht kommenden **Normblätter** des Deutschen Normenausschusses, alle andern (z. B. postalischen) **Vorschriften** und zahlreiche Beispiele, Gegenbeispiele und Schemen.

Für jeden Buchdrucker, insbesondere jeden Akzidenzsetzer, wird „Die neue Typographie" ein **unentbehrliches Handbuch** sein. Von nicht geringerer Bedeutung ist es für Reklamefachleute, Gebrauchsgraphiker, Kaufleute, Photographen, Architekten, Ingenieure und Schriftsteller, also für alle, die mit dem Buchdruck in Berührung kommen.

INHALT DES BUCHES

Werden und Wesen der neuen Typographie
Das neue Weltbild
Die alte Typographie (Rückblick und Kritik)
Die neue Kunst
Zur Geschichte der neuen Typographie
Die Grundbegriffe der neuen Typographie
Photographie und Typographie
Neue Typographie und Normung

Typographische Hauptformen
Das Typosignet
Der Geschäftsbrief
Der Halbbrief
Briefhüllen ohne Fenster
Fensterbriefhüllen
Die Postkarte
Die Postkarte mit Klappe
Die Geschäftskarte
Die Besuchskarte
Werbesachen (Karten, Blätter, Prospekte, Kataloge)
Das Typoplakat
Das Bildplakat
Schildformate, Tafeln und Rahmen
Inserate
Die Zeitschrift
Die Tageszeitung
Die illustrierte Zeitung
Tabellensatz
Das neue Buch

Bibliographie
Verzeichnis der Abbildungen
Register

typ. tschichold

Das Buch enthält über 125 Abbildungen, von denen etwa ein Viertel zweifarbig gedruckt ist, und umfaßt gegen 200 Seiten auf gutem Kunstdruckpapier. Es erscheint im Format DIN A 5 (148 × 210 mm) und ist biegsam in Ganzleinen gebunden.

Preis bei Vorbestellung bis 1. Juni 1928: **5.00** RM
durch den Buchhandel nur zum Preise von **6.50** RM

Bestellschein umstehend ➡

Jan Tschichold'un *"Die Neue Typographie"* kitap tanıtımı için ilan düzenlemesi, 1928. Görüleceği üzere bu kompozisyon "Yeni Tipografi"nin ilkeleri bağlamında; bakışımlı olmayan bir kanava *(grid)* düzeni üzerinde, tasarımın karşıtlık, denge, devinim, sayfada boşluk/doluluk ve özellikle de tipografisinde başlık ve metin hiyerarşisi gözetilerek ve de 'Akzidenz Grotesk' gibi çağın ruhunu yansıtan tınaksız ve tek ağırlıklı bir yazı karakteri ailesinin farklı kalınlık biçemleriyle düzenlenmiştir (Meggs, 1998: 288).

Genel ilke ve ortaya çıkış gerekçeleri *modernist* ve yenilikçi tasarımcılarca kabul görmesine karşın, kuramcısı tarafından ortaya konan bazı katı kurallar ve aşırı tutum *Modernizm*'in özgürlükçü ve devrimci yaklaşımı açısından daha sonraları pek fazla uygun görülmemiştir. Jan Tschichold'un makale ve kitaplarında yaptığı açıklamalar ve tanımların *modernist* ve *avant-garde* arayışlarda olan bilinçli tasarımcılardan (Şekil: 164-169) daha ziyade, günden güne gelişen ve değişen basım ve çoğaltım teknolojilerinin daha bilinçli, etkili, işlevsel ve artistik kullanımına yönelik tipografik işlemleri yapan ve yürüten ve de dolayısıyla tanımlama, açıklama ve yönlendirmelere gereksinim duyan dizgiciler ve kompozitörler için olduğu değerlendirilir.

Şekil-164: Laszlo Moholy-Nagy, *Bauhaus* kitapları için şömiz *(jacket)*, 1924.



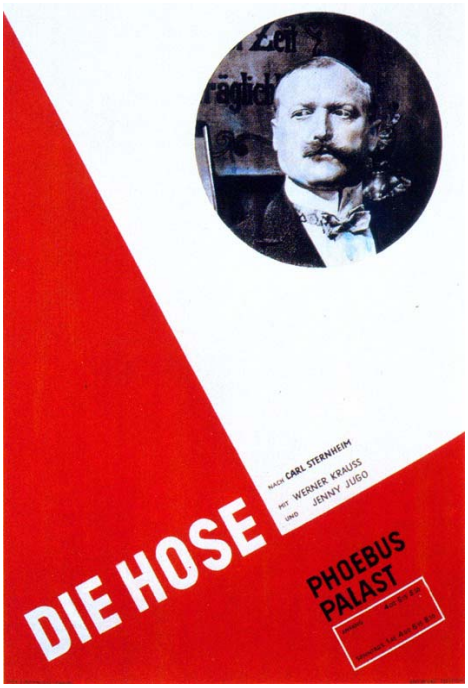
(Meggs, 1998: 283).

Şekil 165: ***Mechano-Faktura.***



Grafik tasarımda Mechano-Faktura ilkelerinin erken bir uygulaması olarak, Varşova'da yapılan bir otomobil gösterimi için Henryk Berlewi tarafından 1925'te tasarlanan bir sergi afişidir (Meggs, 1998: 276).

Şekil-166: Jan Tschichold, ***"Die Hose"*** **(Pantolon), sinema afişi, 1927.**



(Meggs, 1998: 288).

Şekil-167: Ladislav Sutnar, *"Getting Married"* için kapak tasarımı, 1929.



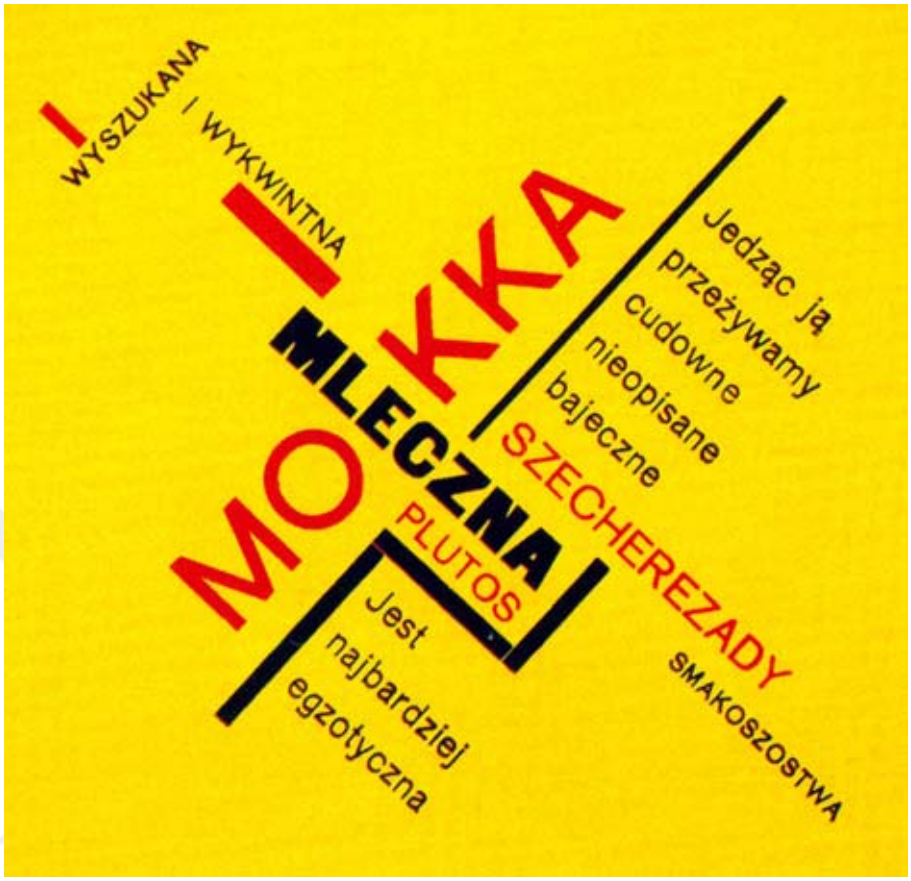
(Meggs, 1998: 276).

Şekil-168: Piet Zwart, *NKF Cableworks* kataloğundan bir sayfa, 1928.



(Meggs, 1998: 295).

Şekil-169: Henryk berlewi, *Plutos Chocolates* broşürü, 6. Sayfa, 1925.

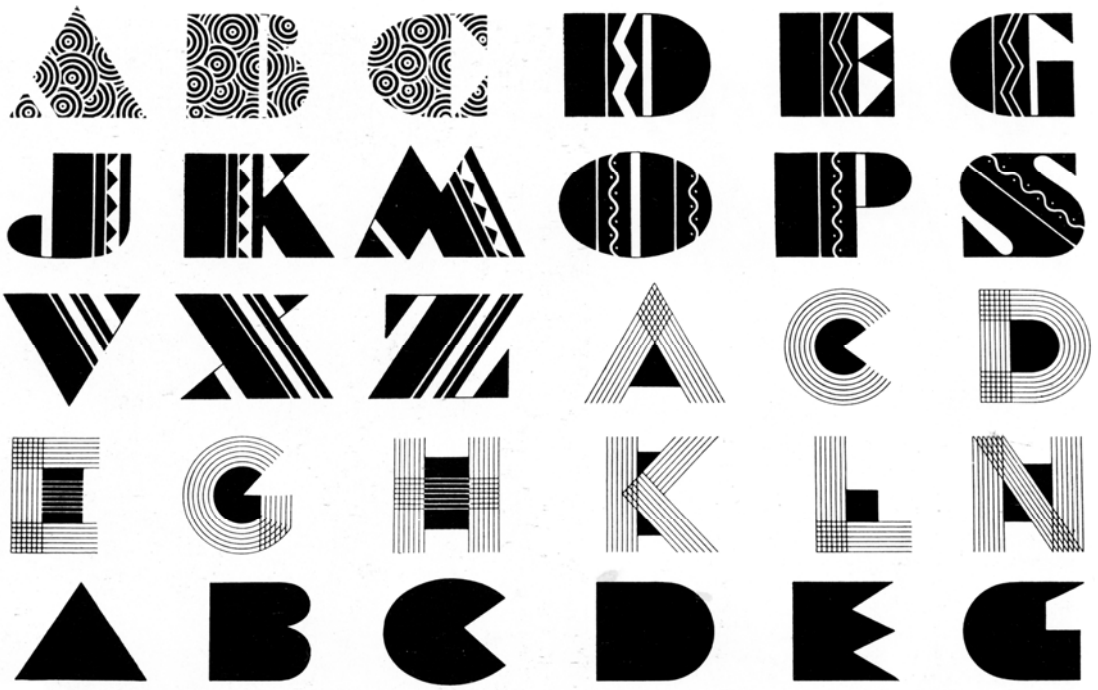


(Meggs, 1998: 295).

2.6. Dekoratif Sanat *(Art Deco)* Dönemi'nin Font Tasarımına Etkisi

1925 sonrası dünyada genel olarak bir toparlanma dönemidir. Ancak 1920'lerin sonunda Amerika'da başlayan ekonomik bunalım tüm dünyaya yayılır. Bunalım sonrası yıllarda bir yanda eğlence sektörü gelişme gösterir, diğer yanda bu dönemlerde yazı karakteri ve font üretimi alanında yeni tasarımlardan daha ziyade var olan tasarımların iyileştirilme çabaları görülür. Bu yeniden toparlanma döneminde başlatılan girişimler sonucu yenilenmiş ve iyileştirilmiş yazı karakterleri ve font tasarımları (Şekil: 170) üretilir ve yaygınlaşır.

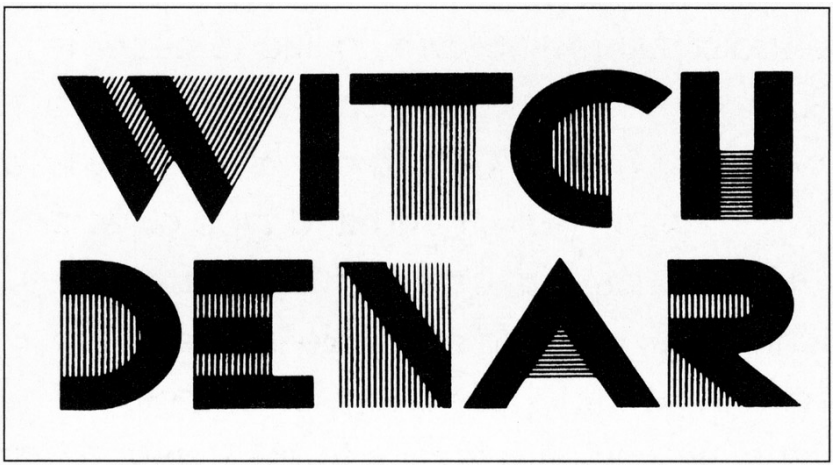
Şekil-170: Tasarımcısı bilinmiyor. *Commercial Art Advertising Layout'*dan süslemeli gösterim hurufatları, 1928'ler.



(Heller, Chwast, 1988: 157).

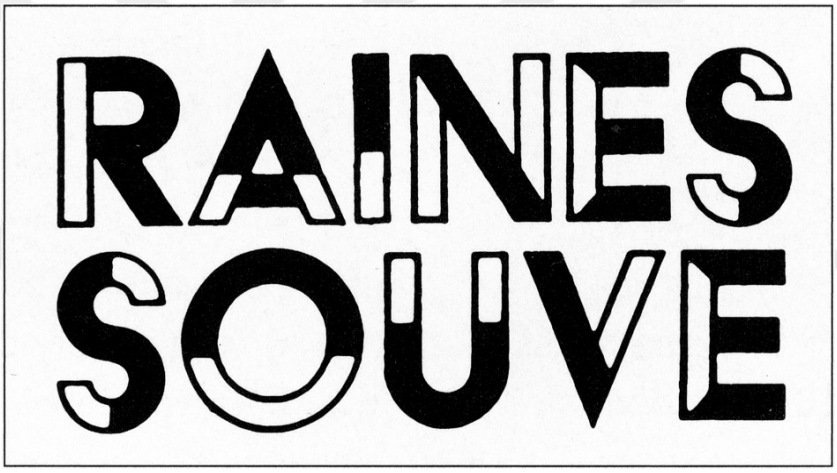
Diğer yanda bu iki savaş arası dönemde – 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başındaki *Art Nouveau* gibi temelde organik olandan daha ziyade – gerçek anlamda geometrik bir süsleme anlayışı dönemin moda tasarım akımları içinde yaygınlık kazanır. Yüzyıl başındaki Modern sanat akımları zaten yeni bir görsel kültür yaratmış, doğayı taklitten uzaklaşan plastik sanatlar indirgenmiş bir soyut sanata yönelmiştir. Kübizm, Fütürizm, Fovizm, Süprematizm ve Konstrüktivizm adım adım figüratif sanatı terk etmiş, geometrik, soyut, indirgeyici ve kavramsal bir görsel dil geliştirmiştir. Bu akımların görsel kültürde, özellikle Kübizm sonrası *(post-Cubist)* hareketler kavramların görselleştirildiği grafik ve görsel iletişim tasarımı alanında çeşitli yansımaları olmuştur. Bu aktarımlar dönemin bazı tasarımcıları tarafından geliştirilen, Kübizm sonrasının etkilerini içeren çeşitli yazı karakteri çalışmalarında (Şekil: 171-172) kendini göstermektedir.

Şekil-171: A.M. Cassandre, 'Bifur' fontu, *Deberny & Peignot TF*, 1929.



(Meggs, 1998: 258).

Şekil-172: A.M. Cassandre, 'Acier Noir' fontu, *Deberny & Peignot TF,* 1936.



(Meggs, 1998: 258).

Grafik tasarım diğer dekoratif sanatlarla aynı çılgın duygu içinde uygulanmaktadır. *Art Deco*'nun ilerici ancak iddiasız desenleri hem makine çağının ihtişamı için kabul edilebilir bir *metafor*, hem de tüketici ruhu için etkili bir şifre oluşturmaktadır. Reklam tipografisi ve *layout*'u *Art Deco* grafik tarzının birincil iletişim araçlarıdır. 1925 sergisindeki birçok tabela ve yapıda kullanılan resmi harf karakteri 'Peignot' (Şekil: 181) dönemin tipografik amblemlerinden biri haline gelir. Ayrıca, hurufat dökümhanelerinin zarif örnek dizgi yapraklarında yer alan "*Moderne"* başlık harfleri de tarzın başarılı özelliklerini yansıtır. Jean Carlu (Şekil: 175), A. M. Cassandre (Şekil: 174), Charles Loupot (Şekil: 173), Paul Colin ve Leonetto Cappiello gibi büyük Fransız reklam afişçileri *Art Deco* dilini ustalıkla halka yaymışlardır.

İngiltere'de, Amerikalı E. McKnight Kauffer reklamlarını ve kitap kapaklarını neredeyse bütünüyle Kübist ve Fütürist unsurlarla tasarlamaktadır (Heller, Chwast, 1988: 127).

Şekil-173: Charles Loupot. ***Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes.*** **Afişten ayrıntı, 1925.**



(Heller, Chwast, 1988: 126-128).

Şekil-174: A. M. Cassandre. ***Grand Sport.*** **Afişten ayrıntı, 1925.**



(Heller, Chwast, 1988: 126-128).

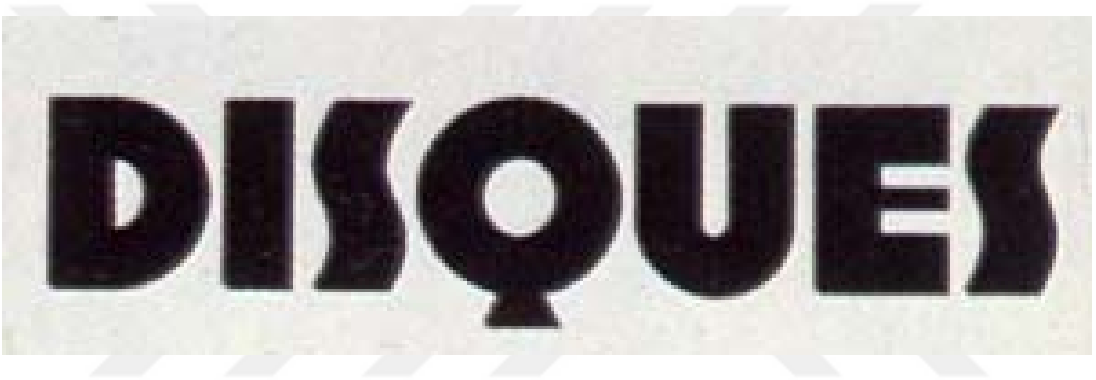
Şekil-175: Jean Carlu. ***Dentifrices Gelle Freres.*** **Afişten ayrıntı, 1927.**



(Heller, Chwast, 1988: 126-128).

Elbette sadece bu sanatçılar değil, Avrupa genelinde ve Amerika'da ortaya çıkan toplumsal dönüşümler, rekabet ve mücadele sonucu çeşitli ülkelerdeki sanatçılar da moda akımların etkisiyle Kübizm-sonrası dönemin görsel kültüründen esinlenerek geometrik yazı karakteri ve font tasarımı çalışmalarını gösterim ölçülerinde kullanıldığı için daha ziyade afiş tasarımlarında (Şekil: 176-179) ortaya koyarlar. Bunlardan bazısı hurufat dökümhanelerince gösterim fontları olarak dökülür (Şekil: 180-182) ve reklamcıların kullanımına sunulur

Şekil-176: Jean Carlu. *Disques Odeon*. Afişten ayrıntı, 1929.



(Heller, Chwast, 1988: 167).

Şekil-177: Reno. *Serodent, La Sante des Dents*. Afişten ayrıntı, 1932.



(Heller, Chwast, 1988: 167).

Şekil-178: Otto Baumberger. *MotorComptoir Zürich*. Afiş, 1932.



(Heller, Chwast, 1988: 167).

Şekil-179: Tasarımcısı bilinmiyor. *Cigarettes Sato.* Afişten ayrıntı, 1933.



(Heller, Chwast, 1988: 167).

Şekil-180: P.A.H. Hofman. *Industries Fair, Utrecht,* Afişten ayrıntı, 1930.



(Heller, Chwast, 1988: 157).

Şekil-181: A.M. Cassandre, 'Peignot' font ailesi, *Deberny & Peignot,* 1937.



(Meggs, 1998: 258).

Şekil-182: N. N. Culin. *The New York World's Fair*. Afişten ayrıntı, 1939.



(Heller, Chwast, 1988: 165).

2.6.1. II. Dünya Savaşı Dönemi'nin Font Tasarımına Etkisi

2. Dünya Savaşı döneminde dünya genelinde, bir yanda saldırgan politikasıyla Nazi Almanyası, Japonya ve Faşist İtalya, diğer yanda sosyalist bloğu oluşturan Sovyetler ve Çin, kapitalist ekonominin bayrak gemisi Amerika öncülüğünde müttefik güçleri oluşturan İngiltere, Fransa ve diğer batılı ülkeler ve de İsviçre ve Türkiye gibi bağımsız ve tarafsız olmak üzere belirli gruplaşmalar ortaya çıkar. Bu gruplaşmaların propaganda yöntemleri kendi ideolojilerine göre biçimlenir. Buna göre de propaganda afişlerinde ve duyurularında kullanılan görsel dil imgesel açıdan benzerlikler içerse de tipografik açıdan farklılık gösterir. Örneğin Almanya'da, çağdaş tırnaksız yazılar yerine Alman ulusunu ve ruhunu yansıttığı düşünülen Gotik

yazılar tekrar güncellik kazanır ve propaganda afişlerinde (Şekil: 183-184) yerini alır. Buna karşın Sovyet afişlerinde konstrüktivist yalın, tırnaksız, işlevsel ve inşa edilmiş yazı karakterleri (Şekil: 185-186) görülür.

Savaş dönemleri ne yazık ki sanatsal ve kültürel gelişmelerin durduğu, her şeyin propagandaya alet edildiği veya yöneltildiği zamanlardır. Üstelik kimi zaman var olan değerlerin yok edilmesine yol açar. Bu süreçte döküm işleri temel olarak savaş sanayisi için kullanılır ve propaganda amaçları dışında, örneğin yeni bir yazı karakteri ve font tasarımı veya yeni hurufat dökümü bağlamında fazla bir gelişme ortaya çıkmaz.

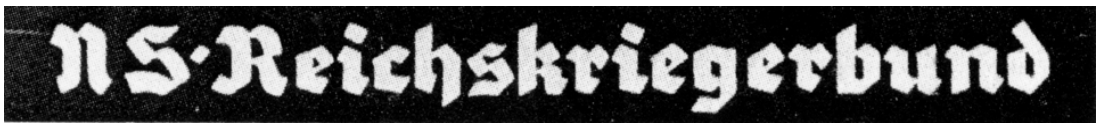
Diğer yanda, 1. Dünya Savaşı'nı yaşayan dönemin sanatçıları savaşların ne kadar yıkıcı ve yok edici olduğunu bildikleri için, çoğunlukla savaş karşıtı akımlar içinde yer almıştır. Örneğin, Konstrüktivistler sanatsal nesneden daha ziyade toğpluma yararlı olacak endüstriyel tasarım işine girişmişler, Üretkencilik de denen *(Productivism)* akımını başlatmışlardır. Üstelik bazısı, örneğin Dadaistler, sanatla uğraşmayı bırakmış, doyumsuz, açgözlü ve ikiyüzlü burjuva değerlerinin sonucu olarak gördükleri savaşları yermiş ve kınamışlardır.

Şekil-183: Ludwig Holwein. *Deutsche Lufthansa* Afişten ayrıntı, 1936.



(Heller, Chwast, 1988: 178).

Şekil-184: Ludwig Holwein. *Sammelt Euch im NS Reichskreigerbund*. Posta kartından ayrıntı, tahmini 1940.



(Heller, Chwast, 1988: 179).

Şekil-185: Victor Borisovich Koretski. *Peace, Friendship, Solidarity, No to Fascism* (Barış, Dostluk, Dayanışma, Faşizme Karşı). Afişten ayrıntı 1938.



(Heller, Chwast, 1988: 179).

Şekil-186: Klimaschin. *USSR Agricultural Exhibition 1939* (SSCB – Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği – 1939 Tarım Fuarı). Afişten ayrıntı, 1939.



(Heller, Chwast, 1988: 176).

2.7. II. Dünya Savaşı Sonrasının veya Geç Modern Dönem'in Grafik Tasarım Anlayışlarının Font Tasarımına Etkisi

Öncelikle açıklamak gerekir ki, 1905'lerden 1925-30'lara kadar olan dönem Erken Modern *(Early Modern)* ve Modernizm *(Modernism)*, iki savaş arası dönem Dekoratif Sanat *(Art Deco)* ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra kişisel bilgisayarların yaygınlaşmasına ve hatta 1970-80'lerin sonuna kadar olan süreç ise Geç Modern *(Late Modern)* olarak tarif edilmektedir. 1985'lerden sonra Masaüstü Yayıncılık *(Desktop Publishing)* devrimi başlamış ve 1995'lerdeki *Internet* ile birlikte Bilişim Çağı ve *Post-Modernizm*, yani *Modernite* sonrası dönem, halen hüküm sürmektedir. Bu bağlamda, savaş sonrası kırk-elli yıldan uzun süren Geç Modernizm dönemi ise birbirinden farklı birçok tarz ve anlayışı içermektedir. Üstelik bunlar yine birbiri içinde geçişmeli olarak da yer alabilmektedir.

II. Dünya Savaşı'nın da birincisi kadar yıkıcı, hatta kökten dünyayı değiştiren sonuçları olmuştur. Dünya kapitalist ve sosyalist kamplara bölünmüş, iki kutuplu bir dünya oluşmuştur. Savaş öncesi, sırası ve sonrasında teknik ve teknolojik anlamda birçok yenilik öncelikle askeri alanda, savaş sonrasında ise gitgide sivil toplum

yaşamına adım adım girmiş, yeniden kalkınmak ve yapılanmak isteyen ülkelerde *Art Deco*'nun soyut geometrik bile olsa süslemeci anlayışı yerini işlevsel, genel geçer ve makine çağına uygun endüstriyel değerlere bırakmıştır. Batılı ülkeler 1950'lerde öncelikle yıkılan ve harap olan ekonomilerini ve de toplumsal yapılarını yeniden ele almış, Avrupa demokrasisini toplumsal temelde geliştirmiş, 1960'lardan sonra ise ağır sanayi sürecinden yavaş yavaş bilgi toplumuna doğru evrilmeye başlamıştır.

II. Dünya Savaşı öncesinde Batı dünyasının önemli kültür ve sanat merkezleri olan Londra, Paris, Roma, Berlin ve Moskova büyük savaşın ağır yıkımından etkilenmiş ve eski güçlerini yitirmişlerdir. Savaş sonrasında bu kültür ve sanat odaklarının etkisi azalmış, yerini ise güçlü sermayenin adresi ve Amerika'daki ekonomik merkezlerden biri olarak New York'a bırakmıştır. 1950'li ve 60'lı yıllarda Amerika'da yayıncılık, reklam ve grafik tasarımda yeni girişimler ortaya çıkar. Özellikle New York, artık sanatın olduğu gibi reklam ve grafik tasarımın da kalbidir. Savaş nedeniyle Avrupa'yı terk etmiş birçok tasarımcı New York'ta yeni bir anlayışla görsel iletişim ve tasarımı ele alırlar. Elbette savaş sırasında Avrupa'da sadece İsviçre – o da tarafsız kaldığı ve bu nedenle savaşan güçlerin ağır tahribatına maruz kalmadığı için – tasarım okullarındaki gelişmesini sürdürmüş ve burada yetişen tasarımcılar geliştirdikleri uluslararası bir tarzı göçmenler sayesinde Amerika'ya da aktarmıştır. Sanat, tasarım, reklamcılık, grafik veya görsel iletişim alanlarında yeni merkezler artık New York, Şikago, Londra, Zürih ve Basel'dir.

Savaşın hemen sonrasında Amerika'da halen *Modern* sanat hareketlerinin yansımaları sürmektedir. Örneğin Joseph Binder, New York Fuarı (Şekil: 188) ve Amerikan Ordusu için 1940'larda yaptığı afişlerle (Şekil: 190) ünlenmiş, 1950'lerde yaptığı afişlerle (Şekil: 196) de *modernist* grafik tarzını sürdürmüştür. 1930'ların sonunda Kırsal Elektrik Yönetimi için yaptığı çalışmalarla (Şekil: 187) tanınan Lester Beall ise New York'taki kendi stüdyosunda 1950 ve 60'lı yıllarda kurumsal tasarımlarla ilgilenecektir. Amerika'ya hem II. Dünya Savaşı öncesinde Erté, M. F. Agha ve A. Brodovitch gibi, hem savaş sürecinde Herbert Bayer (Şekil: 195), Laszlo Moholy-Nagy ve bazı *Bauhaus* hocası ve sanatçıları ile Will Burtin (Şekil: 189), Jean Carlu (Şekil: 191), Herbert Matter (Şekil: 192-193) ve Ladislav Sutnar (Şekil: 194)

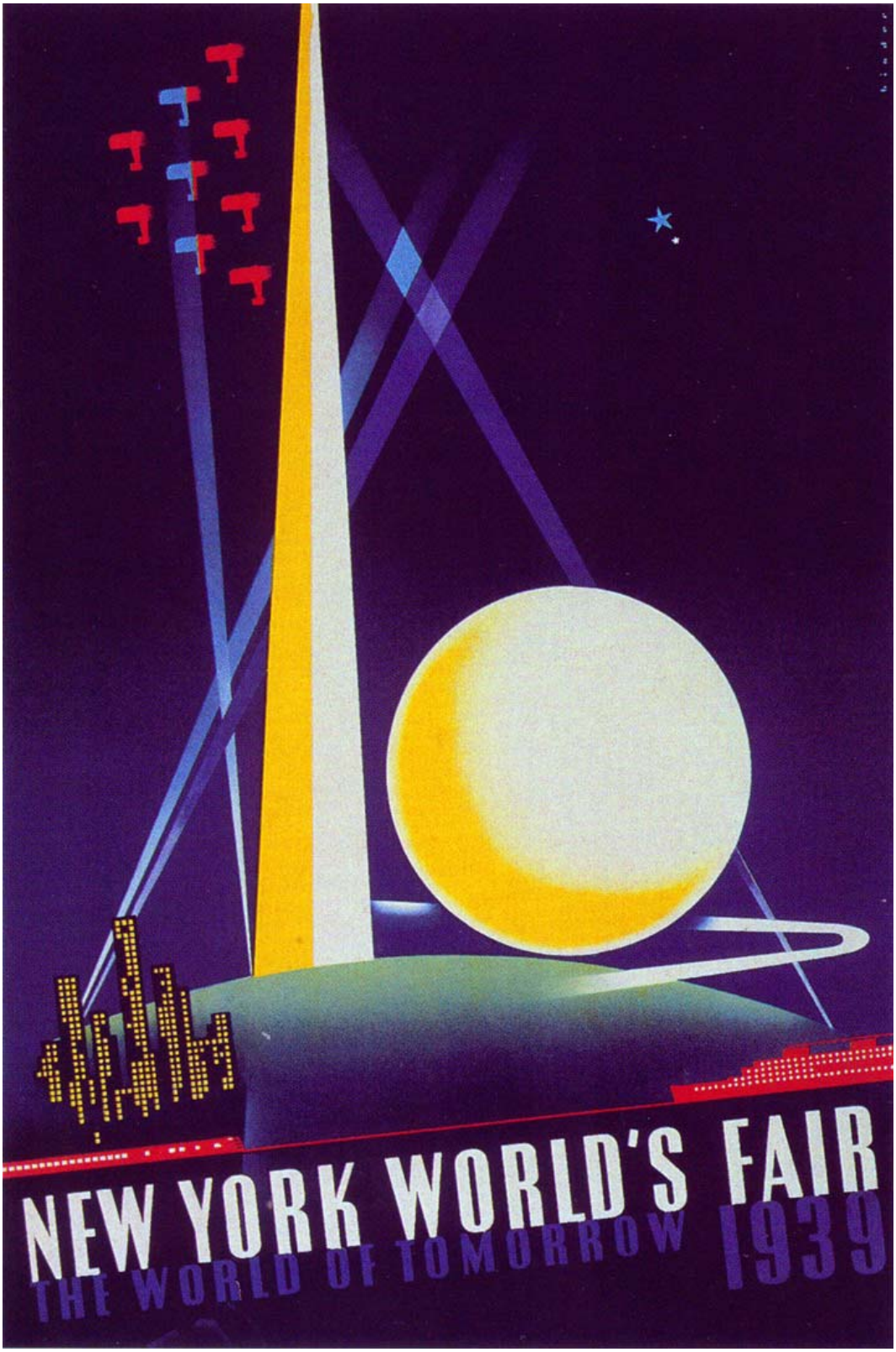
gibi ve hem de sonrasında gelen göçmenler arasında olan tasarımcılar hem toparlanan Avrupa'da hem de kitle tüketim ekonomisine geçen Amerika'da görsel kimlik ve grafik iletişim tasarımı alanında sayfa tasarımı ve düzenlemelerinde son derece *modernist* çözümlemeler geliştirerek, Amerikan yayıncılığında niteliği artırmışlardır. Bu dönemde yönetim ve toplumun talebi çerçevesinde ortaya çıkan ve 20-30 yıl sürecek olan *CCA (Container Corporation of America)*'nın bilgilendirici *'Great Ideas'* gibi afiş dizileri, ek olarak yeniden gelişen sanat, moda ve tasarıma yönelik süreli yayınlar, yeni eğitim kurumları ve toplum için sanatsal, bilimsel veya ansiklopedik yayınlar gibi iş olanakları sanatçı ve tasarımcıları güdülemiştir.

Şekil-187: Lester Beall, *Rural Electrification Administration* için afiş, 1937.



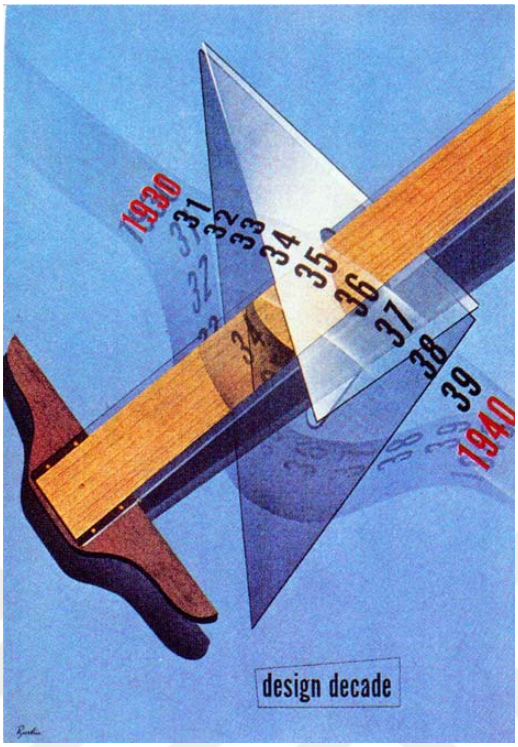
(Meggs, 1998: 302).

Şekil-188: Joseph Binder, *New York World's Fair* için afiş, 1939.



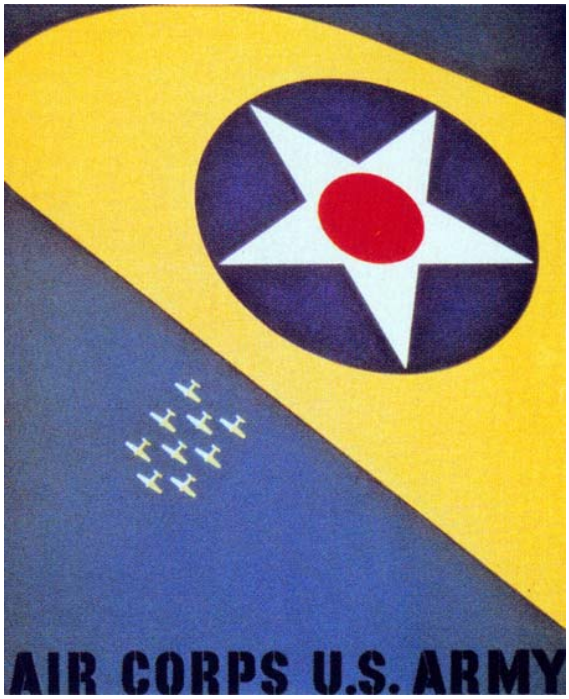
(Meggs, 1998: 304).

Şekil-189: Will Burtin, *Architectural Forum* için kapak, 1940.



(Meggs, 1998: 306).

Şeki-190: Joseph Binder, *Air Corps US Army* için afiş, 1941.



(Meggs, 1998: 308).

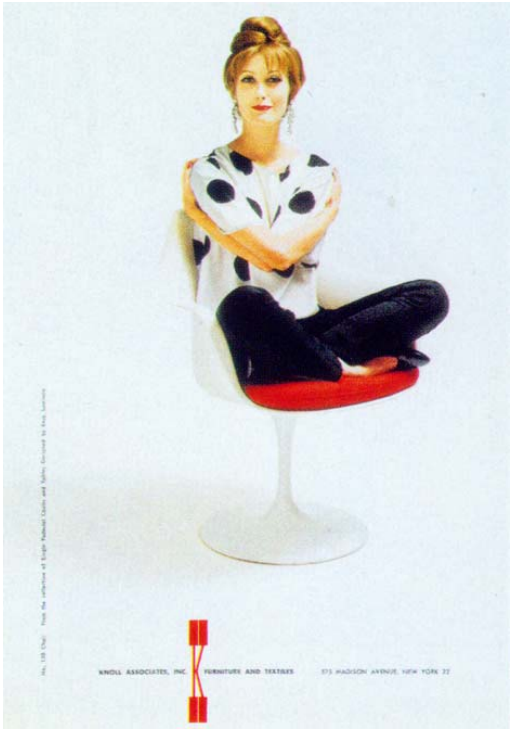
Şeki-191: Jean Carlu, *Office of Emergency Management* için afiş, 1941.



(Meggs, 1998: 307).

Şekil-192, Şekil-193: Herbert Matter, *Knoll* sandalyeleri için reklam, 1948.





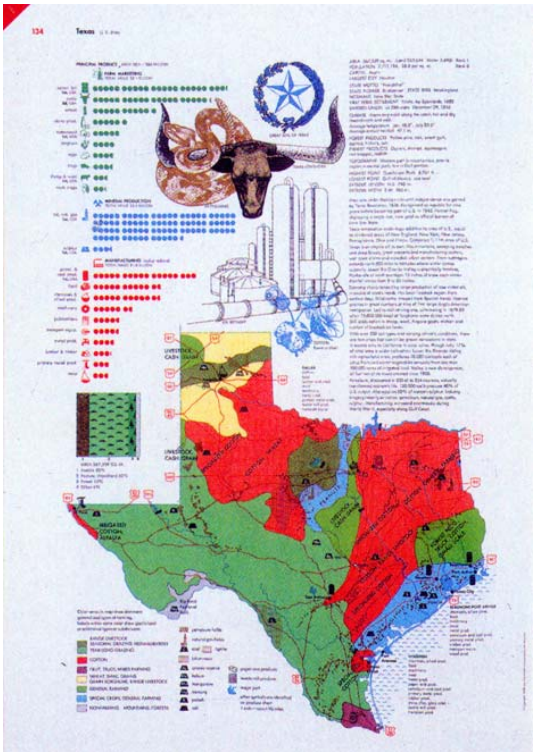
(Meggs, 1998: 312).

Şekil-194: Ladislav Sutnar, *Catalog Design Progress* için künye sayfası, 1950.



(Meggs, 1998: 313).

Şekil-195: Herbert Bayer, *World Geo-Graphic Atlas*'dan sayfalar, 1953.



(Meggs, 1998: 314).

Şekil-196: Joseph Binder, *US Navy* için afiş, 1954.



(Meggs, 1998: 312).

Nihayetinde, grafik tasarım anlayışları olarak ifade etmek gerekirse, New York temelli Amerikan Modernizmi veya diğer adıyla New York Okulu *(New York School)*, genel geçer Kurumsal Kimlik ve Görsel Semboller *(Corporate Identity &*

Visual Symbols) ile İsviçre temelli Uluslararası Tipografik Biçem'in *(International Typographic Style*) çözümleme ve düzenleme anlayışları bu dönemde yaygınlaşır ve tasarım dünyasında egemen olmaya başlar.

Yarının dünyasını biçimlendirme arayışı içinde olan, bir yanda Amerikalı tasarımcılar ve diğer yanda İsviçreli tasarımcılar arasında ve hatta kendi aralarında dahi farklı yaklaşımlar söz konusudur. Zürih ve Basel tasarım okullarının genel yaklaşımını temsil eden Max Bill, Josef Müller-Brockmann ve Armin Hofmann, grafik tasarımın mimari bir plan kadar sistemli ve hesaplı olması gerektiğini savunmakta, kanava düzenini temel almakta, işlevsel ve bilimsel tasarımın arayışı içindedirler. Halbuki Amerika'da durum farklıdır. Örneğin, New Yorklu Push Pin Stüdyoları ilke olarak tarihsel tarz, motif ve biçimlerin kışkırtıcı ilişkilerini tercih etmektedir. Grafik veya görsel iletişim tasarımında genel basılı sayfa veya yüzey düzenlemelerinde olduğu gibi, tüm bu nedenlerden dolayı, yazı karakteri ve font tasarımı alanında da yeni gelişmeler ortaya çıkmıştır.

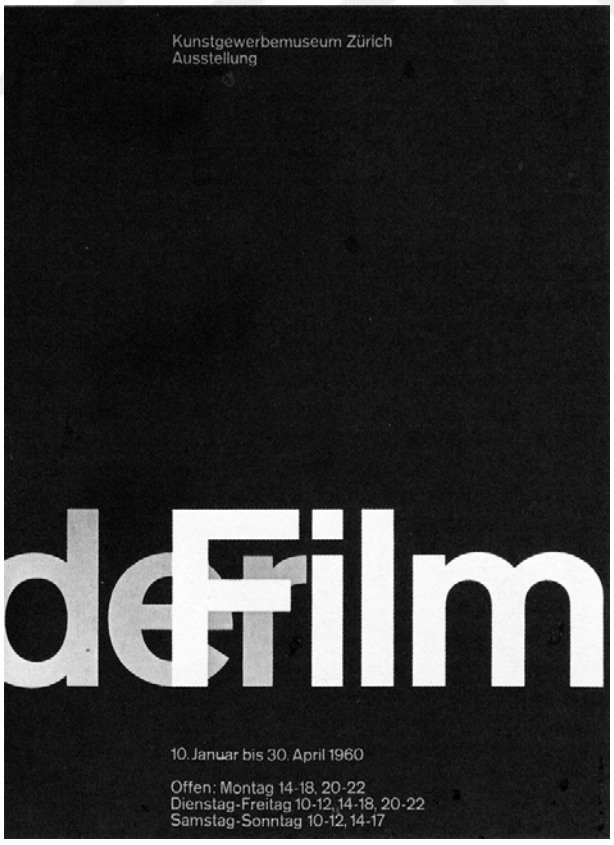
2.7.1. Uluslararası Tipografik Biçem'in Font Tasarımına Etkisi

Diğer adıyla İsviçre Uluslararası Biçemi *(Swiss International Style)* savaş boyunca tarafsız kalan ve bu nedenle savaşın yıkımına maruz kalmayan İsviçre'deki tasarım okullarında geliştirilen yeni, işlevsel, kanava temelli ve tırnaksız yazı tasarımlarına dayalı ve süsleme karşıtı anlayışıyla yerel olmayan, ortak, genel geçer ve uluslararası bir görsel tasarım dili veya tarzını ifade eder.

Ulm'da Tasarım Yüksekokulu'nda eğitmenlik ve yöneticilik yapan ve akılcı tasarım yaklaşımını tüm Avrupa'ya yayan Max Bill ve 1933'de kapanan ve savaş sonuna kadar açılmayan *Bauhaus*'ta eğitim almıştır. Elbette bu İsviçre okullarında yetişen veya etkileşim içinde bulunan tasarımcıların çoğu Konstrüktivizm'in ve Yeni Tipografi hareketinin tasarım ilkelerini kendi yöntemleriyle yoğurarak benimsemiş ve tasarımın somut gerçeklerin topluma aktarılmasındaki önemli rolünü kavramıştır. "İsviçre Okulu" olarak da anılan bu tarz Josepf Müller-Brockmann (Şekil: 197),

Richard P. Loshe, Hans Neuburg (Şekil: 199), Carlo L. Vivarelli (Şekil: 198) ve Karl Gerstner gibi Zürih ve Basel kaynaklı genç tasarımcılar tarafından da geliştirilmiştir. Ancak Max Huber (Şekil: 200), Anton Stankowski (Şekil: 201), Emil Ruder (Şekil: 202) ve Armin Hofmann (Şekil: 203) akımın farklı çözümleme ve düzenleme yaklaşımlarını temsil etmektedir. Bu nedenle tasarımda öznelliğe, kendini ifade etmeye ve tasarımı kişisel beğeni tercihlerini düzenleme etkinliğine dönüştürmeye karşı çıkmışlar ve illüstrasyonlardan daha ziyade nesnel foto-grafik görseller ile tasarım ilkeleri temelinde işlevsel ve estetik çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. "1958 yılında Loshe, Müller-Brockmann, Vivarelli ve Neuburg tarafından kurulan *Neue Grafik* (Yeni Grafik Tasarım) dergisinde bu sistematik yaklaşım anlatılır, çözümlenir ve savunulur" (Heller, Chwast, 1988: 196). Ancak daha sonra Siegfried Odermatt ile Rosmarie Tissi'nin görsel iletişime yönelik yaklaşım ve çözümlemeleri bu temelden ayrılacak ve *PostModern* anlayışın ilksel örnekleri olarak değerlendirilecektir.

Şekil-197: Josepf Müller-Brockmann, *der Film,* sergi afişi, 1960.



(Meggs, 1998: 330).

Şekil-198: Carlo L. Vivarelli, *New Graphic Design*, kapak, 1959.



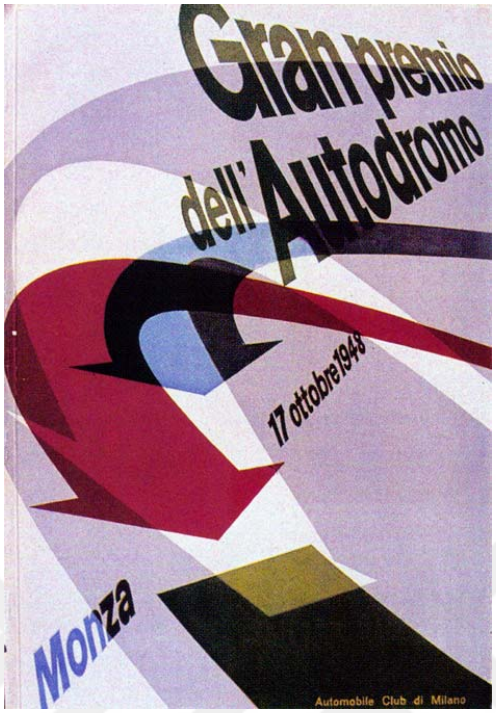
(Meggs, 1998: 328).

Şekil-199: Hans Neuburg, *New Graphic Design* 7'dan sayfalar, 1960.



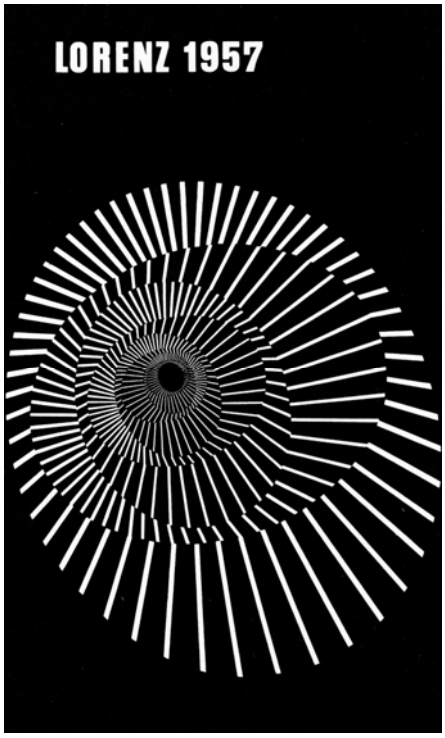
(Meggs, 1998: 328).

Şekil-200: Max Huber, otomobil yarışları için afiş, 1948.



(Meggs, 1998: 322).

Şekil-201: Anton Stankowski, *S. E. Lorenz AG*, takvim kapağı, 1957.



(Meggs, 1998: 322).

Şekil-202: Emil Ruder, *Typography: A Manual of Design*'dan bir sayfa, 1967.



(Meggs, 1998: 326).

Şekil-203: Armin Hofmann, *Basel Civic Theater* için logotayp, 1954.



(Meggs, 1998: 326).

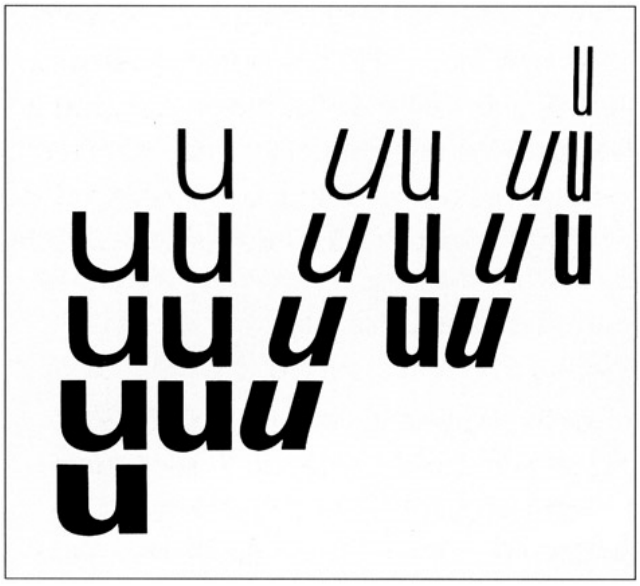
Bu nesnel yaklaşım dönemin yazı karakteri tasarımlarına da yansımış, bir yanda klasik ancak yalın yazı tasarımları gerçekleştirilirken, diğer yanda sanki son

derece yüksek bir mühendislik hassasiyeti gerektiren saat gibi, optik açıdan mükemmel olarak ayarlanmış yapısal ve geometrik özelliklere sahip yeni tırnaksız fontlar tasarlanmıştır.

> 1920'ler ve 1930'lar boyunca çizim araçlarıyla matematiksel olarak yapılandırılmış geometrik tırnaksız biçemler 19. Yüzyıl Akzidenz Grotesk fontlarından esinlenilmiş yeni tasarımlar yüzünden reddediliyordu. Paris'te çalışan genç bir İsviçreli tasarımcı Adrian Frutiger 'Univers' olarak adlandırılan 21 tırnaksız fontu görsel olarak programlanmış bir aileyi tamamladı. Frutiger, 'Univers' üzerinde üç yıl boyunca çalıştı (Meggs, 1998: 325).

Deberny & Peignot Hurufat Dökümhanesi nihayetinde 1957'de 'Univers' fontlarını (Şekil: 204) piyasaya sunar. 1950'lerin ortalarında ise *HAAS* Hurufat Dökümhanesi yöneticisi Edouard Hoffman 'Akzidenz Grotesk' fontlarının zarifleştirilmesi ve güncellenmesine karar vererek Max Miedinger'i tasarımla görevlendirir. Sonuçta, 'Univers'in x-yüksekliğinden bir parça daha fazla ve böylelikle daha küçük puntolarda da daha etkili okunurluk özelliğine sahip 'Neue Haas Grotesk' yazı karakteri 1961'de Almanya'da *D. Stempel AG* tarafından dökülür ve piyasaya 'Helvetica' adıyla sunulur (Şekil: 205).

Şekil-204: Adrian Frutiger, 'Univers' yazı karakteri biçem şeması, *D&P,* 1957.



(Meggs, 1998: 324).

Şekil-205: Edouard Hoffman ve Max Miedinger, 'Helvetica', ***Stempel,*** **1961.**



(Meggs, 1998: 324).

Alman ve İsviçreli tasarımcılar Uluslararası Tipografik Biçem'le düzenlemeler yaparken, diğer yanda, kaligrafi geleneği ve Rönesans tipografisi ile ilgilenen 20. Yüzyılın ikinci yarısına damga vuracak olan önemli bir Alman yazı karakteri tasarımcısı Hermann Zapf, büyük yazı ustası Alman Rudolf Koch ile İngiliz Edward Johnston'ın çalışmalarından etkilenerek, kendi kariyerini ve mesleki uzmanlığını geliştirmektedir. Nihayetinde kendi 50'den fazla yazı karakteri tasarımının ilkini Stempel Foundry için tasarlar ve keser. Hermann Zapf'ın *"Feder und Stichel"* (Kalem ve Gravür) yazı örnekleri kitabı (Şekil: 206-209) gibi geleneksel çalışmaları gerçekleştirdiği 1940'lar ve özellikle 1950'ler boyunca tasarladığı klasik tasarımları; 1950'deki 'Palatino' (Şekil: 210), 1952'deki 'Melior' (Şekil: 211) ve 1958'deki 'Optima' (Şekil: 212) gibi, yaygın olarak çağının en önemli yazı tasarımları ve başarılı yazı karakterleri olarak değerlendirilir (Sarıkavak, 2005-2: 10-14).

Şekil-206: Hermann Zapf, ***Feder und Stichel*****'den 'Gilgengart' Fraktur Gotik yazı karakteri örneğinin büyük ve küçükharf abecesi, 1949.**



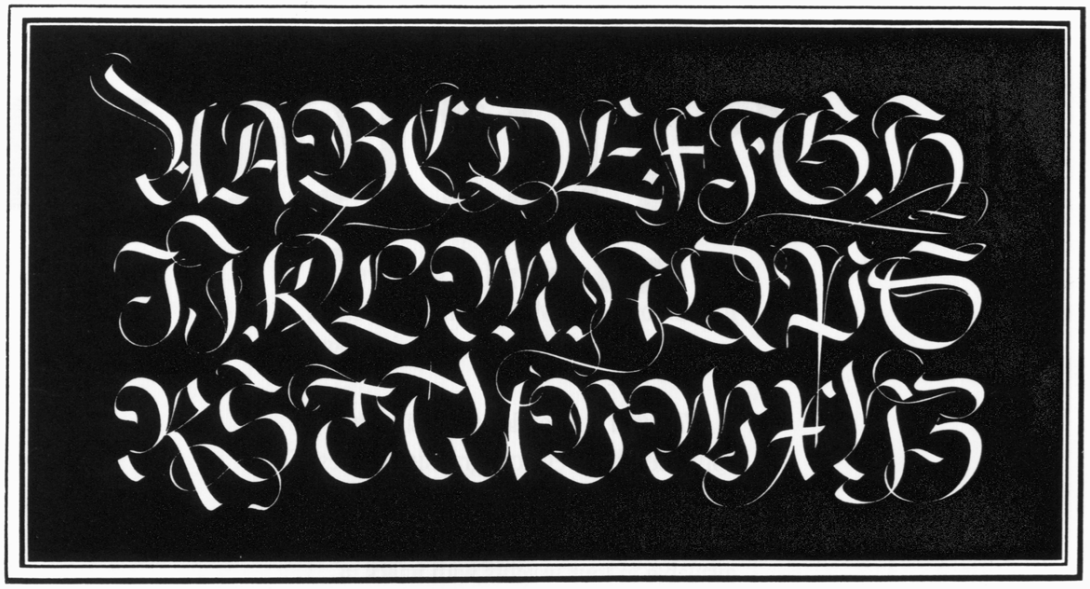
(Carter, 2002: 146-148).

Şekil-207: Hermann Zapf, *Feder und Stichel*'den 'Gilgengart' yazısı için diğer kapital seçeneği, 1949.



(Carter, 2002: 146-148).

Şekil-208: Hermann Zapf, *Feder und Stichel*'den bir gravür sayfası, 1949.



(Carter, 2002: 146-148).

Şekil-209: Hermann Zapf, *Feder und Stichel*'den diğer gravür sayfası, 1949.



(Carter, 2002: 146-148).

Şekil-210: Hermann Zapf, 'Palatino', *Stempel AG*, 1950, (*Linotype* sürümü).

ABCÇDEFGĞHIİJKLMNOÖPQRSŞTUÜVWXYZ
abcçdefgğhıijklmnoöpqrsştuüvwxyz
1234567890.,;:!?*&@(/)_%+-

(*Microsoft PC, Windows-X* İşletim Dizgesi Fontlar Klasörü).

Şekil-211: Hermann Zapf, 'Melior', *Stempel AG*, 1952.



(*Apple, Macintosh Computers, Power G4, Mac OS-X* İşletim Dizgesi Fontlar Klasörü).

Şekil-212: Hermann Zapf, 'Optima', *Stempel AG*, 1958.



(*Apple, Macintosh Computers, Power G4, Mac OS-X* İşletim Dizgesi Fontlar Klasörü).

2.7.2. New York Okulu'nun Font Tasarımına Etkisi

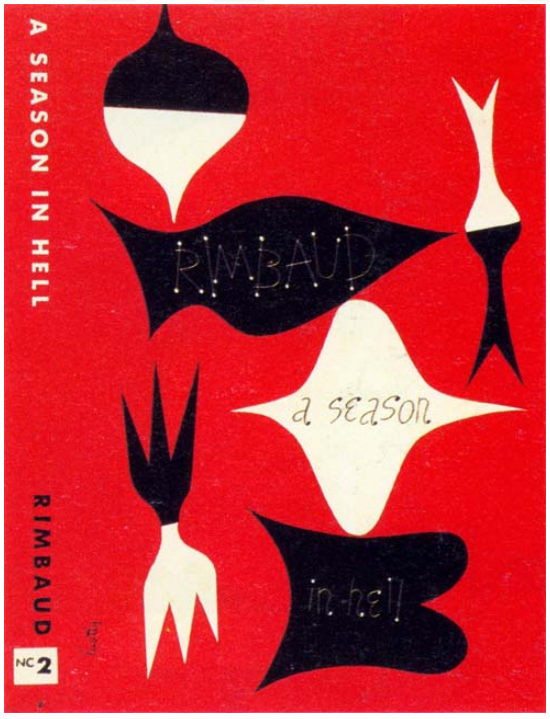
Daha önce de ifade edildiği gibi, 1950 sonrası Amerikan grafik tasarımı savaş öncesi, sırası ve sonrasında totaliter rejimlerden kaçan tasarımcıların Amerika'ya göç etmesiyle gelişmiştir. Başta New York olmak üzere, ülkeye gelen göçmenler çeşitli ekonomi, kültür ve sanat merkezlerinde Amerikan grafik tasarımının adım adım gelişmesine ve kimlik kazanmasına katkıda bulunmuştur. 1950'lerde kendine özgü değerleriyle uluslararası nitelik de kazanan bu anlayış savaş sonrası koşulları ve fırsatları sayesinde gelişmiştir. Tasarım üzerine farklı yayınlarda "New York Okulu" veya "Yeni Reklamcılık" gibi ifadelerle de tanımlanan bu anlayış, 1960 ve 70'lerin önemli New Yorklu tasarımcısı, sanat yönetmeni ve tipografisti olan "Herb Lubalin tarafından 'Amerikan Grafik Ekspresyonizm Ekolü' olarak adlandırılmıştır" (Bektaş, 1992: 139). Bu tarzın hem uygulama hem de teorik açıdan öncülerinden biri Paul Rand'dır (Şekil: 213). Alvin Lustig (Şekil: 214), Alex Steinweiss, Bradbury Thompson (Şekil: 215-216), Saul Bass (Şekil: 217), Ivan Chermayeff (Şekil: 218), Robert Brownjohn, Thomas Geismar, Otto Storch (Şekil: 219-220), Henry Wolf (Şekil: 221-222), Gene Federico (Şekil: 223), Herb Lubalin (Şekil: 224-227) ve George Lois (Şekil: 228-229) tarzın temsilcileri arasında yer alır. Diğer önemli isimler arasında William Golden, Georg Olden, Lou Dorfsman, Lester Beal, Massimo Vignelli, Lance Wyman, Milton Glaser, Seymour Chwast, John Berg ve Woody Pirtle yer alır, ancak bu isimler kurumsal tarz ve kavramların görselleştirilmesine yönelik yaklaşımlarıyla 1970 ve sonrasını daha çok temsil eder.

Şekil-213: Paul Rand, *"Thoughts on Design"* (Tasarım Üzerine Düşünceler) kendi kitabı için kapak tasarımı, 1946.



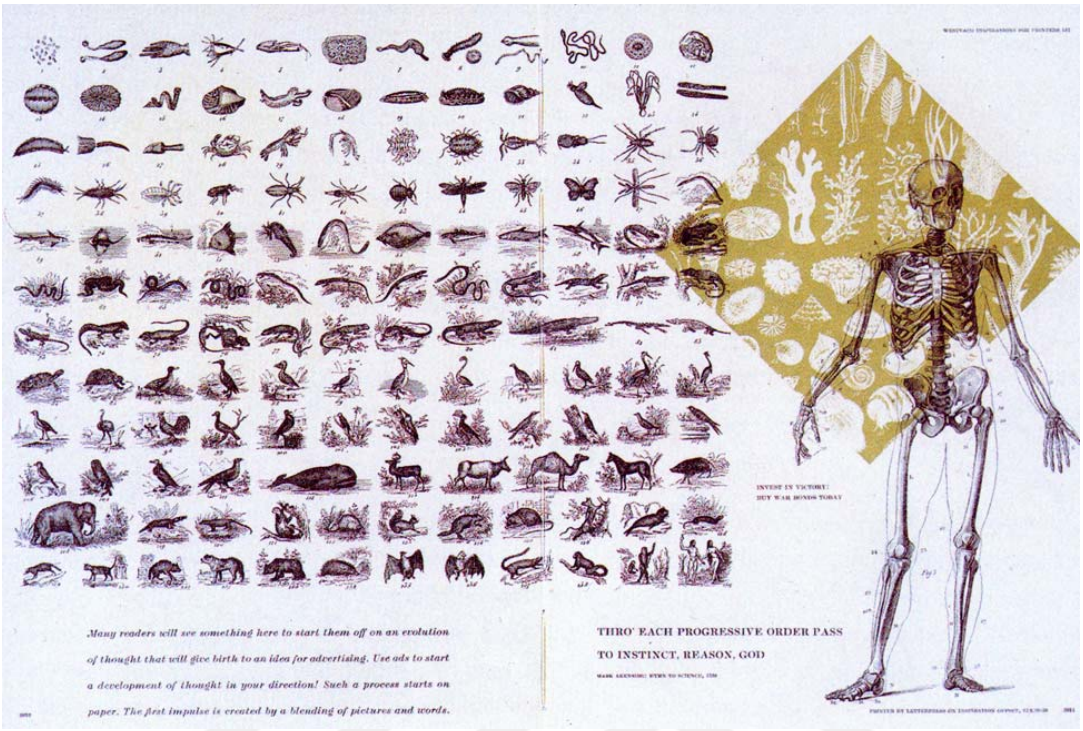
Hem dönemini kavrayışı açısından hem de tasarım üzerine ender yayınlardan biridir (Meggs, 1998: 338).

Şekil-214: Alvin Lustig, Arthur Rimbaud'un *"A Season in Hell"* eseri için kapak tasarımı, 1945.



Soyut sürreal biçimler Modern sanatın etkisini yansıtmaktadır (Heller, Chwast, 1988: 195).

Şekil-215: Bradbury Thompson, *Westwaco Inspiration 151*'den sayfalar, 1945.



(Meggs, 1998: 340).

Şekil-216: Bradbury Thompson, *Westwaco Inspiration 210*'dan sayfalar, 1958.



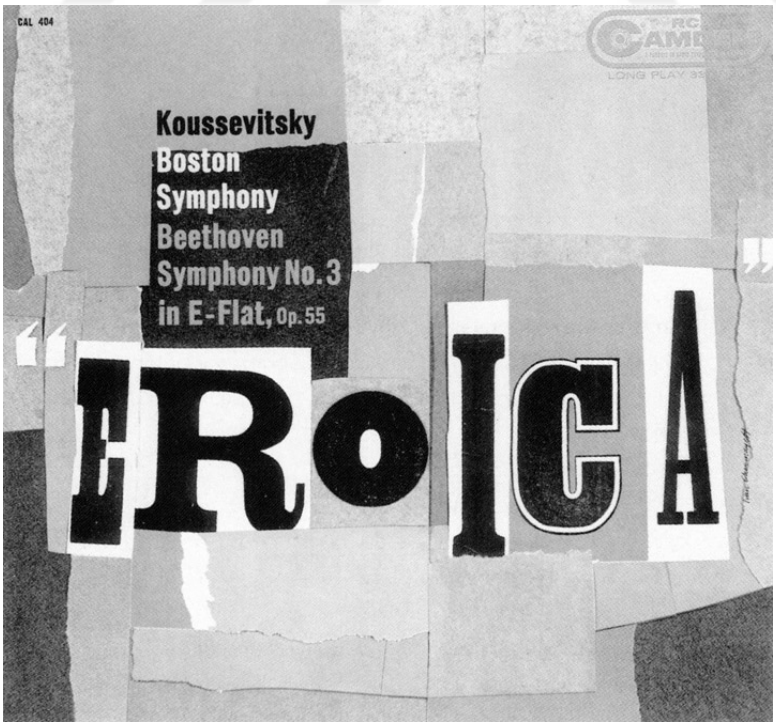
(Meggs, 1998: 342).

Şekil-217: Saul Bass, *The Man with the Golden Arm*, bir film için logo, 1955.



(Meggs, 1998: 343).

Şekil-218: Ivan Chermayeff, *Beethoven's Eroica*'sı için albüm kapağı, 1957.



(Meggs, 1998: 344).

Şekil-219: Otto Storch, (sanat yönetmeni) ve Allan Arbus (fotoğraf), *McCall's*'den sayfalar, 1959.



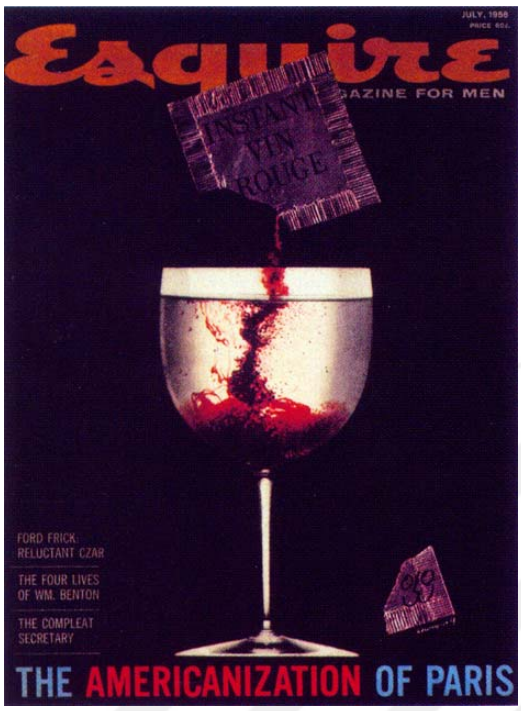
Alışılmışın dışında bir dizgi anlayışı ile tipografi, hareket eden modellerin ellerinden akmakta veya topuklarında takla atmaktadır. Karşıt renk ve değerler dinamik bir görsel etki üretmektedir (Meggs, 1998: 348).

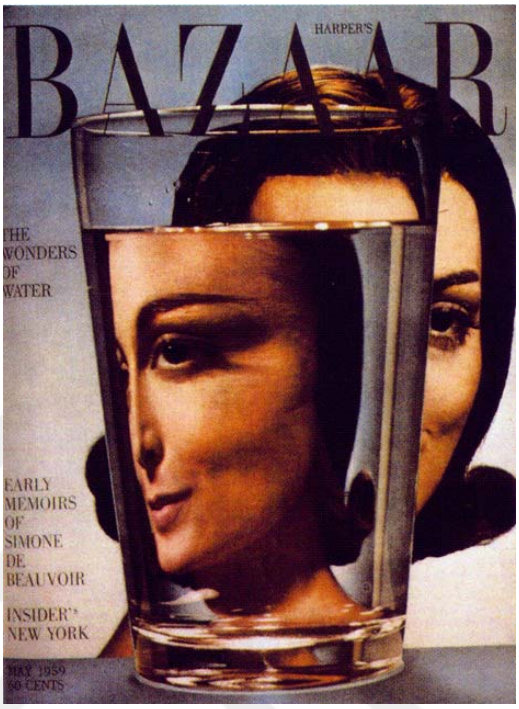
Şekil-220: Otto Storch, (sanat yönetmeni) ve Paul Dome (fotoğraf), *McCall's*'den sayfalar, 1961.



(Meggs, 1998: 347).

Şekil-221, Şekil-222: Henry Wolf, *Esquire* (1958) ve *Baazar* (1959) kapak tasarımı.





(Meggs, 1998: 349).

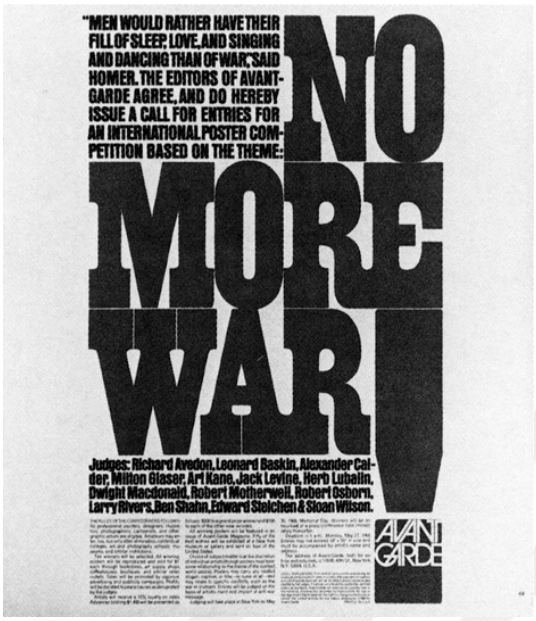
Şekil-223: Gene Federico, (sanat yönetmeni), *Woman's Day* için ilan, 1953.

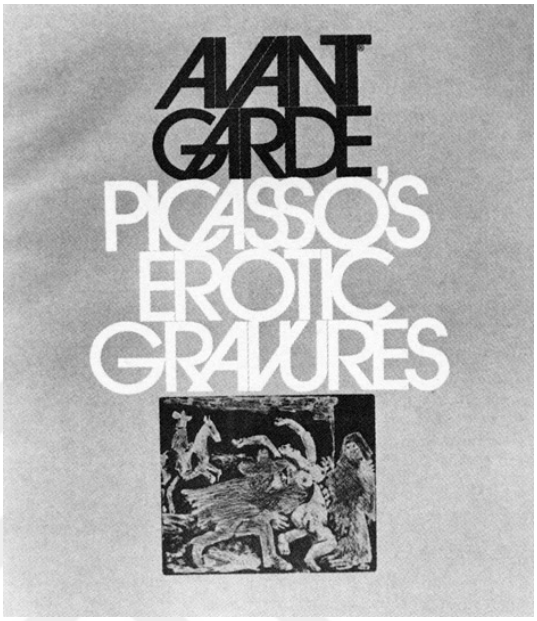


(Heller, Chwast, 1988: 200).

Şekil-224: Herb Lubalin, Savaşa Karşı Afiş Yarışması, *Avant Garde*, 1967.

Şekil-225: Herb Lubalin, Picasso'nun Erotik Gravürleri, *Avant Garde*, 1969.





(Meggs, 1998: 359).

Şekil-226: Herb Lubalin, Tony DiSpigna, 'Serif Gothic' dizgi örneği, 1972.

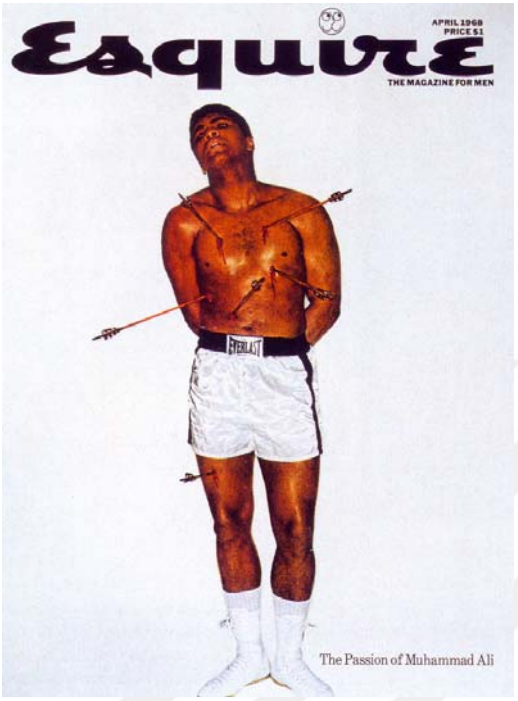
Şekil-227: Herb Lubalin, *Upper & Lower Case (U&lc)* için kapak, 1974.

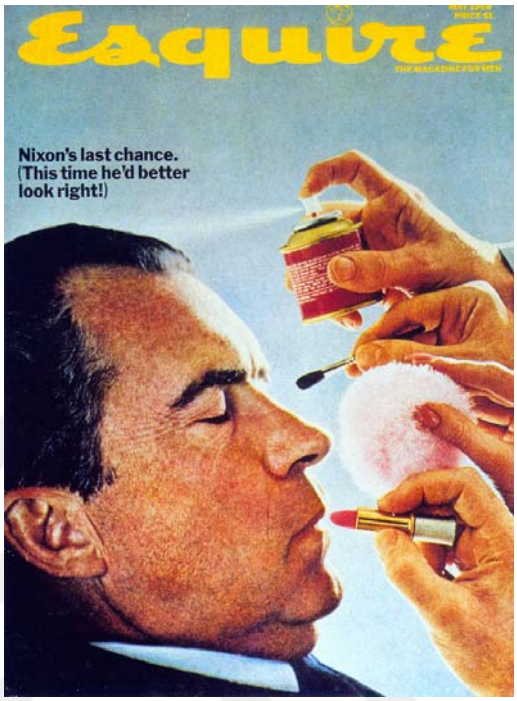




(Meggs, 1998: 359).

Şekil-228, Şekil-229: George Lois, (tasarımcı) ve Carl Fischer (fotoğraf), *Esquire* süreli yayınının Nisan ve Mayıs sayıları için kapak tasarımları, 1968.





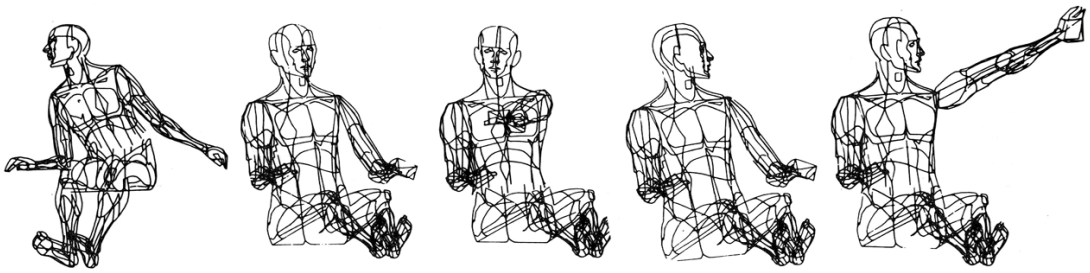
(Meggs, 1998: 362).

Elbette, 1960'lar boyunca Amerika'da ortaya çıkan teknik, teknolojik ve bilimsel gelişmeler reklamcılık alanında yeni yaklaşım ve anlayışların gelişmesini tetiklemiş ve kapitalizmin kitlesel tüketim ekonomisi yeni pazarlama yöntem ve tekniklerinin gelişmişini devindirmiştir. Bu gelişmeleri şöyle sıralamak mümkündür:

Sarıkavak, "Sayısal Tipografi 1; Basımcılık ve Yayıncılıkta Aygıt, Donanım ve Yazılım Teknolojisinin Gelişimi" adlı kitabında "Grafik Teknolojilerinin Gelişimi" başlığı altında bilgisayar ve foto dizgi teknolojilerinin gelişimini bazı önemli tarihler altında sıralamaktadır. 1950'li yıllarda bir yanda radar gösterim teknolojisi ile bilgisayarlar geliştirilmekte, diğer yanda foto dizgi sistemlerinin bilgisayar destekli tasarıma doğru evrilmesi anlatılmaktadır. 1960'lardan itibaren ortaya çıkan *CAD (computer aided design)* bilgisayar destekli tasarım dizgelerinin ileri teknoloji olarak uçak (Şekil: 230) ve otomobil tasarımında ve ardı sıra iç mekan ve mimari çevre tasarımına doğru gelişiminin başlangıç aşamalarının yanısıra, "Yeni Reklamcılık"

başlığı altında, elektronik foto dizgi sistemlerinden (Şekil: 231) grafik ve görsel iletişim tasarımını doğrudan etkileyen ve *Letraset* firması tarafından geliştirilen hazır yazı *(instant lettering)* ve kuru aktarım *(dry transfer)* teknolojileri ile (Şekil: 233) tipografik dizgilerin artık sıcak kurşun döküm aygıtları yerine büro sistemlerinde yapılabilmesini sağlayan, *IBM* firmasının yeni, değiştirilebilir golf başlıklı ve yarı bellekli ve özdevimli daktiloları (örneğin; *Selectric Typewriter*) (Şekil: 232) hakkındaki gelişmelere yer verilmektedir. "İzleyen dönemlerde diğer üreticilerle çeşitlenen bu teknik 1960'larda gelişen 'Yeni reklamcılık' anlayışına etkin üretim ve gösterim yapabilme olanağı sunarak, tasarımcının elle yaptığı düzenlemelere hız ve özgürlük getirmiştir" (2005-2: 39).

Şekil-230: Tel kafes gösterim.



1960'ların başında Amerikan uçak üreticisi *Boing* kuruluşunda tel kafes *(wireframe)* örneği olarak insan vücudunun bilgisayar benzeşimi yapılır. Bu gösterim, insan mühendisliği (ergonomi) alanında – örneğin, pilot devinimleri gibi – bir uçuş kabinindeki *(cocpit)* dar alanda bir pilot tarafından çok göstergeli uçuş panolarının 'ergonometrik' açıdan denetlenebilmesi için oluşturulan bir örneklemedir (Sarıkavak, 2005-1: 37).

Şekil-231: *Compugraphic 7200*.



Compugraphic Corp.'un 1960'ların sonunda ürettiği ve '1. Kuşak' olarak tanımlanan fotodizgi makineleri klavye, elektronik devreler ve şablon tamburu, okuyucu lambayı ve pozlandırma birimini içeren fotografik bileşenlerden oluşmaktadır. 1968'de piyasaya çıkan bu cihazlar yeterli hızda sonuç veremediklerinden dolayı ilgili hizmet alanında pek yaygın kullanım kazanmaz (Sarıkavak, 2005-1: 44).

Şekil-232: *IBM Selectric Typewriter*.



1961'de satışa sunulan bu daktilolar mekanik daktilolara göre değiştirilebilir başlığından dolayı 7 ile 12 punto arasında dizgi yapabilir. Metin 4000 sözcük kapasiteli bant üzerine geçirilir. Bant okuyucu dizgesi saniyede 20 harf okuyarak dizgiye verir. Satır sonu kararı yapılmaksızın tuşlanan dizginin çıktısı makine tarafından özdevimli hizalamayla oluşturulur (Sarıkavak, 2005-1: 39).

Şekil-233: *Letraset Instant Lettering.*



Letraset, hazır aktarma yazıda *(instant lettering type)* 1961'den başlayarak öncü olmuş bir markadır. Tasarımcının dilediği yazı karakterini seçmesini ve onu doğrudan tasarıma aktarmasını mümkün kılan, bir doğrudan başlıklama ya da dizgi teknolojisidir. Genel olarak metin dizgisi dışında, özellikle manşet ve başlıklar gibi veya vurgulanacak özel parağraflar gibi gösterim dizgisi için kullanılır. Harfleri üst üste bindirmeye, metni hem kurallı hem de kuralsız dizmeye olanak tanır. 1970'lerden itibaren *'LetraGraphica'* gibi uluslararası yarışmalar sonucu ve büyük ustalarca seçilmiş font tasarımlarını yayaınlamaya başlayan *Letraset*'in diğer yanda rakipleri ortaya çıkar. *MecaNorma* da açtığı ve düzenlediği yarışmalarla daha çok popüler yazı tasarımları yayınlar. Ek olarak daha küçük *DecaDry* ve *Chartpak* gibi üreticiler de pazardan pay kapmaya çalışır (Sarıkavak, 2005-1: 38-39).

Savaş öncesinde herhangi bir reklam çalışması için yapılması gereken işlemler ayrı ayrı yerlerde çözümlenirdi. Metin yazdırmak, dizgisini yaptırmak, görselini çizdirmek ve düzenlemesini gerçekleştirmek için zanaatkarlar, uzmanlar ve sanatçılar ayrı ayrı çalışırdı. "Yeni Reklamcılık" anlayışı herhangi bir reklam çalışması için gerekli olan tüm uzmanlıkları bir ofiste bir araya getirdi. Böylelikle metin yazarı, tipografisti, görsel çizeri, foto-mekanik işlemleri sanat yönetmeni ve yaratıcı yönetmenlerin gözetiminde işin profesyonelleri tarafından bir takım anlayışı içinde matbaa veya stüdyodan ziyade bir ofis veya büro içinde yapılmaya başladı.

Bu aşamada, gelişen teknolojiler yeni reklamcılığın fikir temelinde yaratıcı düşünce üretme süreçlerinin yine yaratıcı görsel çalışmalarla gerçekleştirilmesini sağladı. Böylelikle tasarımcılar (örneğin; Otto Storch, Henry Wolf ve George Lois'in işlerinde görülebileceği üzere) geçmişin somut gerçeklik ve nesnelik temelindeki reklamcılık anlayışının yerini görsel eğretilemelere (metafor) dayalı, gerçeküstü

çağrışımlar sunan, öznel ifade ile kavramsal arayışlara yöneldiler. Özellikle Amerika'daki bu yeni yaklaşım İsviçre'nin uluslararası tarzı (yani, bireysel ifade ile öznelliği dışlayan ve evrensel tasarım ilkelerine dayalı) anlayışından farklılaşır.

Elbette, tüm bu farklılıklar grafik ve görsel iletişimde kavramsallaştırma ve görsel unsurların biçimlendirilişine ilişkin olduğu kadar, tipografik sayfa düzenlemeleri ile yazı karakteri tasarıma da yansımıştır.

2.7.3. Kurumsal Kimlik Tasarım Süreçleri ile Görsel Bilgilendirme ve Yönlendirme Sistemlerinin Font Tasarımına Etkisi

II. Dünya Savaşı boyunca ortaya çıkan teknolojik gelişmeler kökten değişimler getirmiştir. Savaş sonrası üretici güç gelişen yeni kitle iletişim araçları ve reklamcılığın desteğiyle tüketim ürünlerine yönelmiştir. Avrupa ülkeleri savaş sonrası toparlanmalarını sürdürürken, özellikle Amerika'da ekonomik büyüme, zenginlik ve refah iyi, doğru, etkili, yaratıcı ve yeni tasarıma gereksinim yaratmıştır. Artan refah ve yeni teknolojik gelişmeler önemli şirketlerin çoğalmasıyla yakın bir bağ içinde algılanmış, kurumsal görünümü ve kimliği farklı izleyenler arasında geliştirmek için ihtiyaç veya gereksinim ortaya çıkmıştır. Tasarım kalite ve inandırıcılık için yinelemenin en önemli ve etkili bir biçimi olarak görülmüştür.

Tanıma ve kimliklendirme için görsel işaretlerin kullanımı, elbette, yüzyıllardır varlığını sürdürmüştür. Ortaçağlarda tescilli markalar ticareti denetlemede rehberleri etkinleştirmenin araçları olarak zorunludur. 1700'lerde ise her bir tüccar ve dağıtıcı bir ticari markaya veya bir damgaya sahiptir. Kitlesel üretim ve pazarlama ile endüstriyel devrimin gelişi görsel tanıma ve kimliklendirme için ticari markaların önem kazanmasını sağlamıştır. "Pek çok şirket veya kurumun ulusal veya çok-uluslu kapsamı, kendilerinin görsel olarak algılanmalarının uyumlu bir biçimde sürdürülmesini zorlaştırmıştır, ancak belirli bir organizasyondan gelen tüm iletişimleri tutarlı bir tasarım sisteminde birleştirerek, tanımlanabilir hedeflerin gerçekleştirilmesi böylelikle öngörülebilir hale gelmiştir" (Meggs, 1998: 363).

Ancak, 1950'ler boyunca başlayan görsel kimlik dizgeleri geliştirme hareketi (Şekil: 234) sadece ticari markaların veya sembollerin tasarlanmasının ötesine geçmiş, daha geniş ve yaygın bir alanda etkide bulunmuştur (Şekil: 235-237). Zaman içinde ulaşım ve iletişimdeki gelişmeler farklı toplumların belirli alanlarda daha fazla bir araya gelmesini sağlamıştır. Uluslararası ticaret, etkileşim ve turizm hareketleri artmıştır (Şekil: 238-240). Yine uluslararası siyasi, sosyal, bilimsel ve akademik toplantılar dünya genelinde bir hareketlilik yaratmış, bu durum ortak alanların çok dilli iletişim açısından, yani bilgilendirme ve yönlendirme için, bildirişim ögelerinin yeniden düzenlenemesini ve işlevlendirilmesini gerektirmiştir.

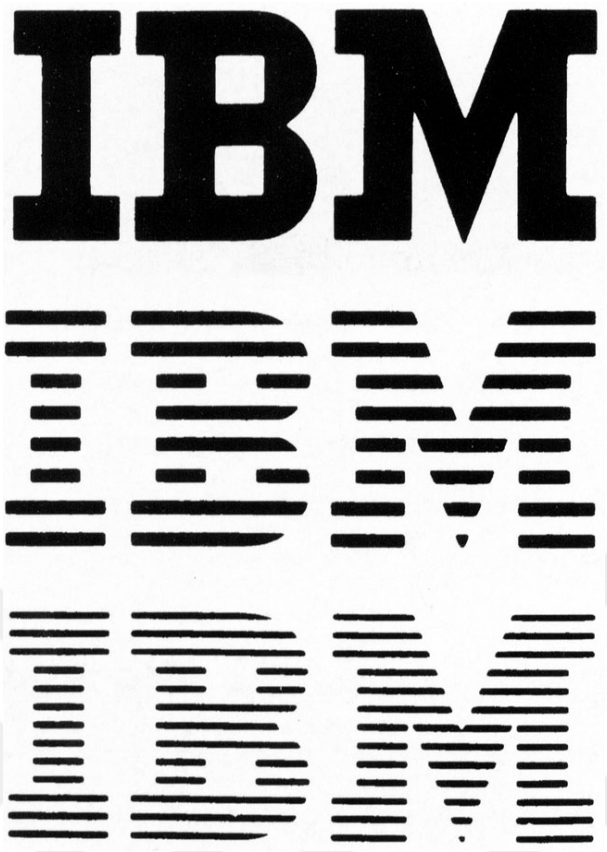
Artık ulusal ve uluslararası hava alanları, otobüs terminalleri, tren garları, çeşitli istasyonlar, turistik bölgeler, müze ve ören yerleri, trafik işaretleri, stadyumlar, olimpiyat oyunları, dünya kupası etkinlikleri vb. gibi birçok konuda (Şekil: 241-246) iletişimin ve ulaşımın genel geçer hale getirilmesi gerekliliğiyle karşılaşılır. Bu ihtiyaçlar git gide proje odaklı çözümlerle topluma sunulur. Sonuç olarak, kurumsal kimlik tasarım süreçleri ile görsel bilgilendirme ve yönlendirme sistemleri üzerinde çalışma birçok yeni font tasarımının da ele alınmasını, yenilenmesini veya konuya özel *(case study)* yepyeni fontların yaratılması gereğini ortaya çıkarmıştır.

Şekil-234: William Golden, *CBS Television* için amblem, 1951.



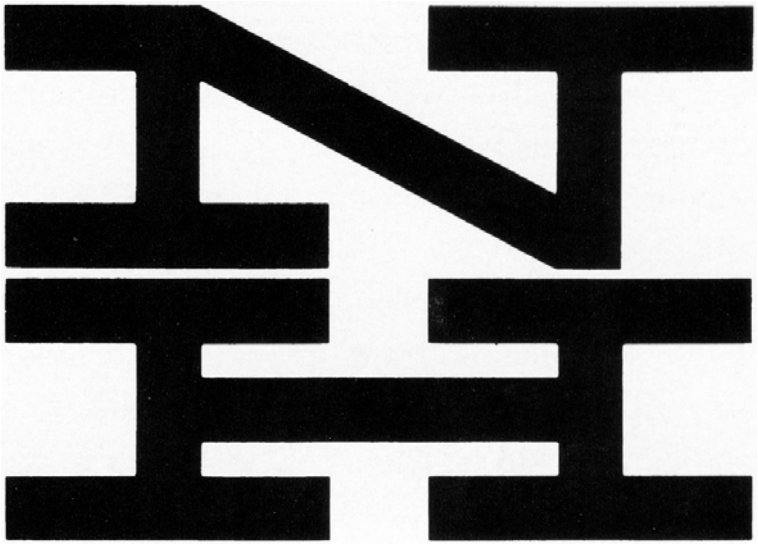
(Meggs, 1998: 364).

Şekil-235: Paul Rand, *IBM* için logotayp, 1956.



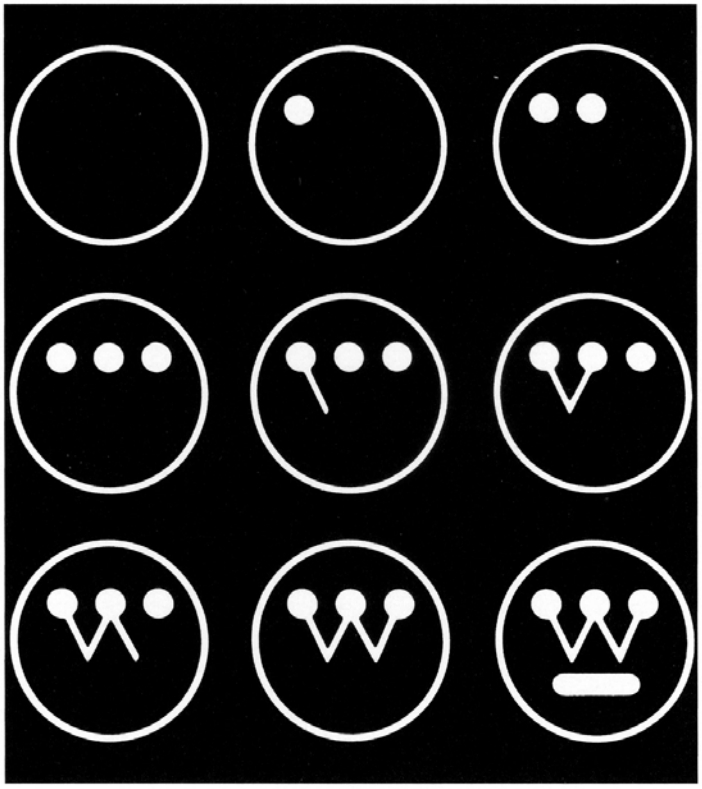
Meggs, 1998: 369).

Şekil-236: Herbert Matter, *New York-New Haven, Harftford Railroad* için ticari marka, 1954.



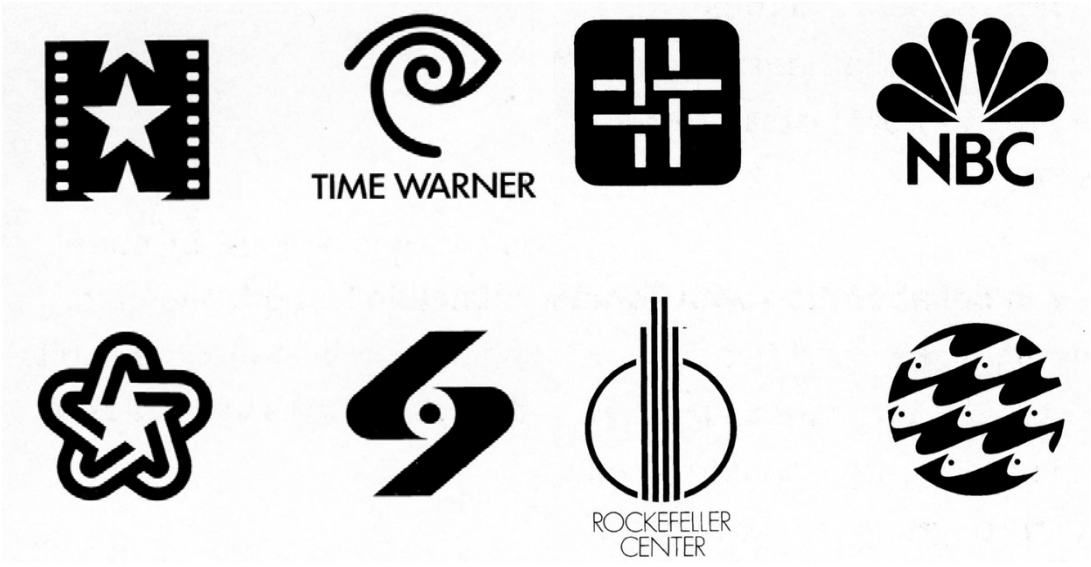
(Meggs, 1998: 368).

Şekil-237: Paul Rand, *Westinghouse* için ticari marka, 1960.



(Meggs, 1998: 370).

Şekil-238: *Chermayeff & Geismar Associates* Logoları.



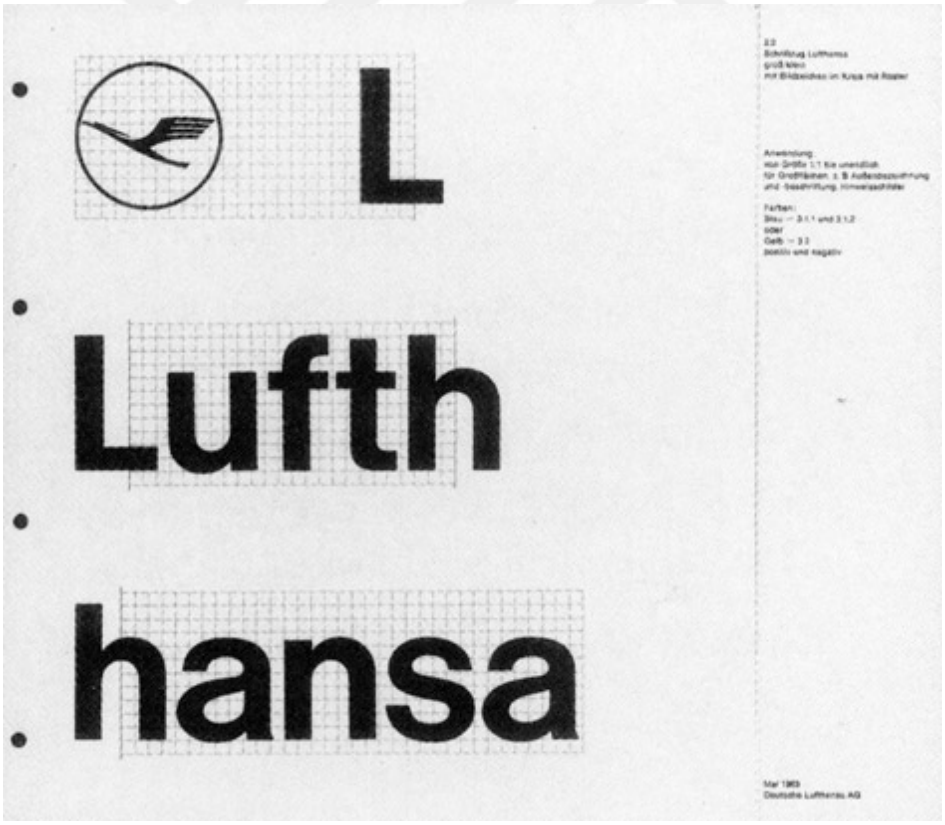
Chermayeff & Geismar Associates tarafından üretilen ticari markalar: (soldan sağa, yukarıdan aşağıya) *American Film Institute*, 1964; *Time Warner*, 1990; *Burlington Industries*, 1965; *National Broadcasting Company*, 1986; *American Revolution Bicentennial*, 1971; *Screen Gems*, 1966; *Rockefeller Center*, 1985; *National Aquarium in Baltimore*, 1979 (Meggs, 1998: 374).

Şekil-239: *Saul Bass & Associates* Logoları.



Saul Bass & Associates tarafından üretilen ticari markalar: (soldan sağa, yukarıdan aşağıya) AT&T (Bell), 1969; AT&T (Globe), 1984; Celanese, 1965; Continental Airlines, 1965; Minolta, 1980; United Airlines, 1974; United way, 1972; Warner Communications, 1974 (Meggs, 1998: 374).

Şekil-240: *Lufthansa* için kurumsal kimlik.



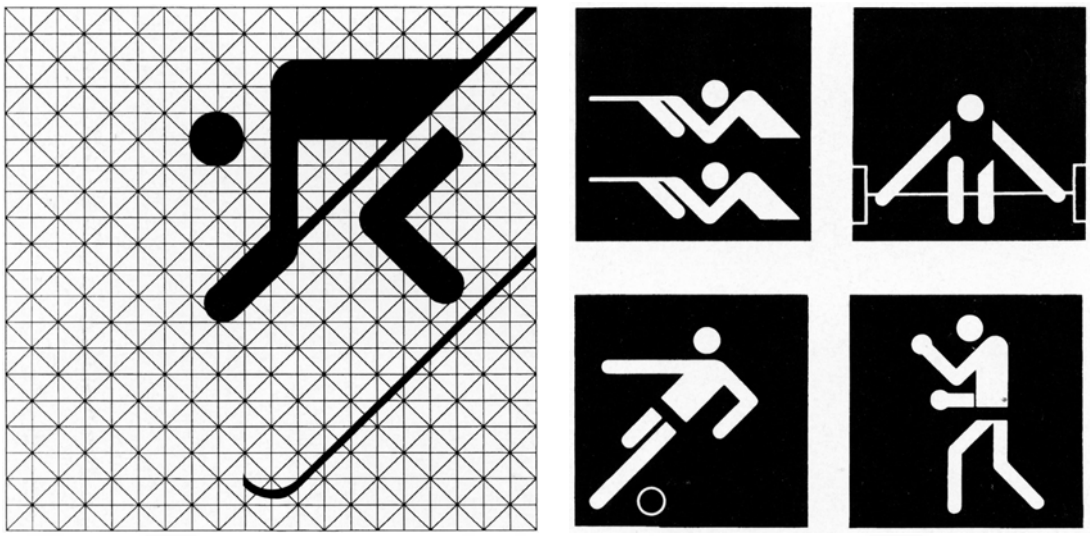
Otl Aicher ve arkadaşları, *Lufthansa* (Alman Havayolları) için kurumsal kimlik kılavuzu veya el kitabından bir sayfa, 1962. Tüm tipografik ayrıntılar karelenmiş plan üzerinde kesin olarak ve titizlikle belirtilmiştir (Meggs, 1998: 375).

Şekil-241: *U.S. Department of Transportation* için işaretleme sembol sistemi.



Roger Cook ve Don Shanosky, *U.S. Department of Transportation* (Birleşik Devletler Ulaştırma Bakanlığı) için işaretleme sembol sistemi, 1974. Bu afiş yaygın bir izleyici kitlesine otuz dört sembolü tanıtmak için yapılmıştır (Meggs, 1998: 380).

Şekil-242, Şekil-243: Otl Aicher, Münih Olimpiyat Oyunları piktogramları için kanava, 1972. Grafiklerin tüm programı her ayrıntısıyla belirlenmiştir.



(Meggs, 1998: 385).

Şekil-244, Şekil-245: Münih Olimpiyat Oyunları için bilgilendirici grafikler.



Otl Aicher ve ekibi, Münih Olimpiyat Oyunları için bilgilendirici grafikler, 1972. Piktogramlar belirtici ve resimleyici olarak işlev görmektedir. Her bir afişte başat bir renk kullanılmış, oyunla ilgili posterize görüntüler yer almıştır (Meggs, 1998: 385-386).

Şekil-246: Debra Valencia (tasarımcı) ve Deborah Sussman (sanat yönetmeni), Los Angeles Olimpiyat Oyunları için tasarım kılavuzu, 1983.



(Meggs, 1998: 386).

2.8. Geç Modern'den Post Modern'e: Yeniden Canlandırmacı, Kavramsal veya Eklektik Görsel Tarzlar ve Font Tasarımına Etkileri

Modernizmin temel anlayışı; onun nesnelci yaklaşımı, "az çoktur" *(less is more)* söylemi, "işlev biçimi izler" *(form follows function)* mottosu, öncü sanat anlayışı ve soyutlamacı dili ve bunun gibi, elbette sadece sanat dünyasına değil, evrensel görsel kültüre de büyük bir görsel etki ve değer hazinesi bırakmıştır. Ancak daha önceki dönemlerin ürettiği görsel sözlükçeyi de yok etmemiştir. Zaten Modernizm'in tektipleştirici, aza indirgeyen, yalın, evrensel görsel dilinden bir süre sonra sıkılan tasarımcılar yeni arayışlara giriştiklerinde tekrar geçmişin görsel dağarından ödünç ögeler alıp geçmişe ait görüntüselliği yeniden üretecek veya onları gerçek bağlamlarından koparıp elde ettiği bu benzemezlerden yeni bireşimler oluşturacaktır.

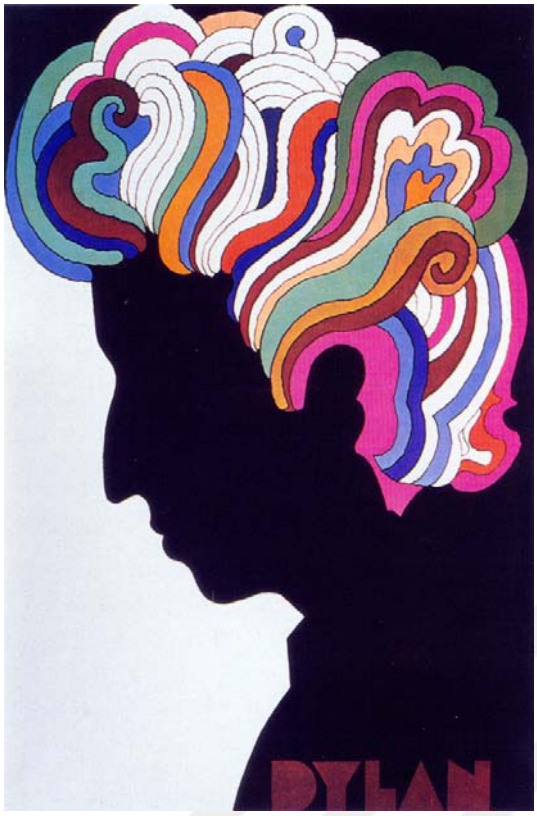
Zaten 20. Yüzyılın ikinci yarısında Klasik, Modern ve Avant-Garde Avrupa kültürünün Amerika'ya göç edenlerle taşınması bu değerlerin kıtaya özgü yerel değerlerle harmanlanması *(Americanization)* ve farklılaştırılmasıyla sonuçlanır. Pür

sanatların ve öncü sanat hareketlerinin grafik ve diğer (iç mimari, moda, endüstri vb.) tasarım alanlarını yönlendirmesi durumu adım adım tersine dönmeye başlar. Çağın sanatı artık yaşamın dinamik alanlarından hareketle kendine bir yön bulmaya çalışmakta, gündelik yaşamın etkileşimlerini içeren tasarım akımları sanat akımlarına böylelikle ilham vermektedir. Savaş sonrası Amerika'sında gelişen sanat akımları kendi büyük merkezlerindeki tasarım akımlarının etkilerini yansıtmakta, sanat ve tasarım arasındaki sınırlar ise her geçen gün erimeye başlamaktadır. Bu sanat akımları Pop Sanat, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Video Sanatı, Performans Sanatı, Feminist Sanat, Arazi Sanatı, Yeni Dışavurumculuk ve Post Modernizmdir.

Daha önce de değinildiği üzere, 1960'lar ve 70'lerde bazı illüstratör ve tasarımcılar genel geçer projeler, şirket kurumsallıkları veya çok uluslu ilişkilere yönelik evrensel görsel dil ve tasarımlar dışında, özellikle belirli veya daha özel hedef kitlesi olan dergiler, daha farklı beklentide olan okurlara yönelik kitaplar, daha ayrı bir dinleyici kitlesi olan grupların plak kapakları ve konser afişleri için geçmişin kimi akımlarından esinlenerek Modernist yaklaşımlara karşı daha öznel, dışa vurumsal, ifadeci ve geleneksel arayışlara girerler. Daha çok Amerika'da görülen bu yaklaşım, aslında yakın bir gelecekte teknolojik gelişime koşut ortaya çıkacak Post Modernizm'in de ipuçlarını içermektedir. Sonuç olarak, Viktorya, Arnuvo ve Ardeko tarzlarının görsel dağarında yer alan ögelere dönemin grafik düzenlemelerinde yer verilir. Mekanik ve katı hurufat yerine elle üretilmiş tipografiler, ağaç harf dokuları, kaligrafik yazılar, *letterpress* uygulamalarıyla başlık harfleri, kolaj ve kağıt işleri vb. grafik dağar tipografik tasarıma zenginlik katar. Bu kavramsal *(conceptual)* arayışlarla geçmişi yeniden canlandırmaya *(revival)* yönelik seçmeci *(eclectic)* hareketler "Retro" (geçmişe yönelik) tasarım başlığı altında değerlendirilir. Bu hareketin önemli isimleri arasında Milton Glaser (Şekil: 247248), Seymour Chwast (Şekil: 249, 250, 253), Barry Zaid (Şekil: 251), Paul Davis (Şekil: 252), David Lance Goines ve Otto Storch sayılabilir (Heller, Chwast, 1988: 203).

Şekil-247: Milton Glaser, Bob Dylan afişi, 1967.

Şekil-248: Milton Glaser, Dada ve Sürrealizm sergi afişi, 1968.





(Meggs, 1998: 395).

Şekil-249: Seymour Chwast, Hanoi'nin bombalanmasını protesto afişi, 1968.

Şekil-250: Seymour Chwast, Üç Kuruşluk Opera, albüm kapağı, 1975.



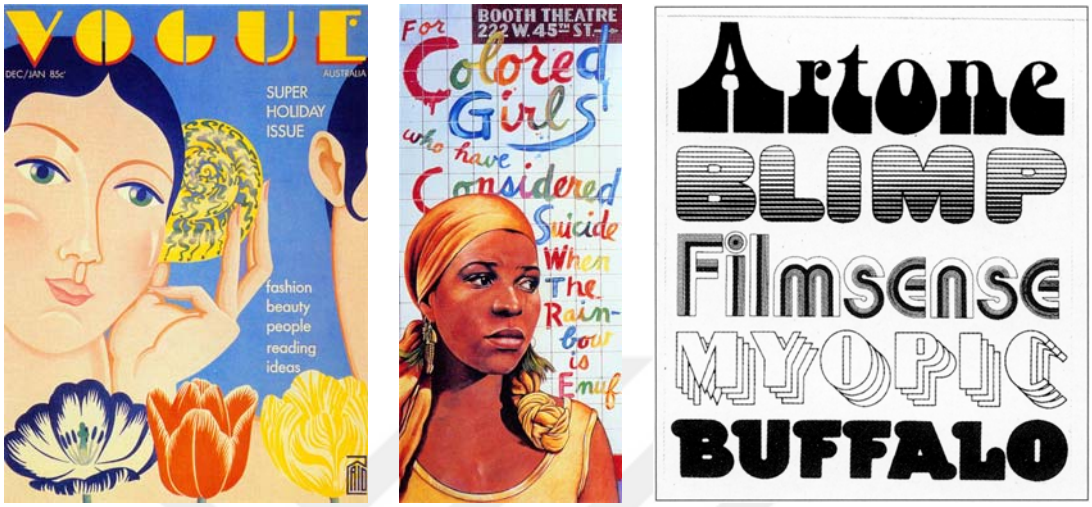


(Meggs, 1998: 398 ve 397).

Şekil-251: Barry Zaid, Avustralya *Vogue* (modası) için kapak tasarımı, 1971.

Şekil-252: Paul Davis, *For Colored Girls*, afiş, 1976.

Şekil-253: Seymour Chwast, gösterim yazı karakteri tasarımları. Viktoryan, Arnuvo, Opart ve Ardeko biçimlerini eğlenceli bir şekilde dönemine aktarmaktadır.



(Meggs, 1998: 398 ve 399 ve 400).

Dilek Bektaş, "Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi" adlı kitabında, "Kavramların Görsel Anlatımı" başlığı altında 20. Yüzyılın ikinci yarısında "Bilgi(lendirme) Çağı" da denen enformasyon kültürü sayesinde sanat ve tasarım alanlarının nasıl karşılıklı etkileşim içinde olduklarını ve bunun hangi tasarım anlayışlarına yol açtığına ilişkin şöyle demektedir:

> I. Dünya Savaşı'ndan sonra, geleneksel, betimleyici – natüralist anlayıştaki – illüstrasyon türünün, zamanın gerisinde kaldığını anlayan grafik tasarımcılar, makine çağını ve dönemin ileri görsel düşüncelerini ifade etmek üzere, görsel iletişime yeni anlatım biçimleri getirmişlerdi. II. Dünya savaşı'ndan sonraki yıllarda da benzeri bir durum söz konusu olunca, yeni biçim ve görsel anlatımların yaratılması 'kavramların görsel anlatımı' olarak niteleyebileceğimiz bir yönde gelişme gösterdi. Bu dönemde artık görüntülerle yalnız bilgi değil, aynı zamanda fikir ve kavramlar da aktarılmaya başlandı. Bir yazarın yapıtını görselleştirecek olan illüstratörden, bundan böyle kendi fikrini de katması beklenmekteydi. Bu yeni yaklaşımda boşlukta tasavvur edilen soyut bir dikdörtgeni alıp basılı sayfaya yerleştirmek yerine, alanın topyekün tasarımı ve söz ile görüntünün birleştirilmesi aranmaktaydı. 20. Yüzyılın ikinci yarısımnda büyük bir patlama gösteren enformasyon kültürü ortamında grafik sanatçılar, yeni biçimler ve görüntüler yaratmak için esin kaynağı olarak bir kütüphane gibi, görsel sanatlar

tarihine başvurdular. Bu konuda özellikle 20. Yüzyılın sanat hareketleri kaynak oluşturmaktaydı: Kübizm'in mekan anlayışı, Sürrealizm'in kendi ortamından soyutlama, farklı elemanları aynı ortamda yeni bir bağlamda bir araya getirme ve soyut kavramları görselleştirme yöntemleri, ekspresyonizm ve Fauvizm'in saf renk kullanımları ve Pop Art'ın kitle iletişim nesneleri.

Grafik sanatçısı, kendini ifade etme konusunda daha çok olanağa sahip olduğu için kişisel görüntüler yaratıp, bireysel stil ve tekniklerin öncülüğünü yaparken, güzel sanatlarla, görsel iletişim arasındaki geleneksel sınırlar da ortadan kalkmıştır. Grafikte kavramsal yaklaşım özellikle Polonya, A.B.D., Küba, Almanya ve Fransa'da önemli bir tasarım yaklaşımı olarak benimsenmiştir (Bektaş, 1992: 177).

2.8.1. Polonya Okulu'nun Font Tasarımına Etkisi

Kıta Avrupa'sında II. Dünya Savaşı boyunca Nazi zulmünden çok çekmiş olan Polonya kavramların görselleştirilmesi ve dışavurumcu illüstrasyonlar alanında çok özel bir yere sahiptir. Nazi ve Sovyet güçlerinin karşı karşıya geldiği Polonya, yedi yıl süren savaş boyunca bir harabeye döner. Savaş bittiğinde ülkenin manzarası felakettir. Çünkü büyük bir insan kaybı yaşanmış, endüstrisi harab edilmiş, tarımı yok edilmiş ve başkenti Varşova ise yerle bir olmuştur. Bu durum elbette kültür ve sanat hayatını da etkilemiş, matbaacılık ve grafik tasarım da neredeyse yok olmuştur. "Bu yıkımdan ortaya çıkan uluslararası olarak tanınan Polonya Afiş Sanatı Okulu insan ruhunun direncine anıtsal bir övgüdür" (Meggs, 1998: 390).

Savaş sonrası kurulan "Polonya Sanatçılar Birliği" Varşova ve Krakow sanat akademilerinden mezunları kabul ederek, sanat ve tasarım eğitimine destek olur. Bu yıllarda genel olarak dünyada güzel sanatlar akademilerinde yaygın olarak kurulan afiş atölyeleri örneği İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi örneğinde de mevcuttur. Afiş, Polonyalı sanatçıların travmatik geçmişleriyle yüzleşme, eleştirme, ders çıkarma, arınma ve mesaj verme vb. gibi ihtiyaçları doğrultusunda kendilerini ifade etmeleri için bir dışavurum düzlemine dönüştürülür.

Savaş sonrası çöken ekonomisi ve sanayisi nedeniyle yoksunluk içindeki Polonya halkı için afiş en önemli kitle iletişim araçlarından biri haline gelir. Bu nedenle afiş okulları önem kazanmış, buralardan yetişen sanatçı ve tasarımcılar kendilerine özgü dışavurumcu, gerçeküstücü, eleştirel gerçekçi, kara mizah içeren ve kimi zaman da (sirk afişlerinde olduğu gibi) pop kültürün bir dışavurumunu yansıtan bir afiş tarzı geliştirmişlerdir. Bu afişlerde tipografi elbette görsel imgeden sonra gelmekte, görsel ögenin tamamlayıcı bir unsuru olarak düzenlemelerde yer almaktadır (Şekil: 254-262). Font tasarımına doğrudan bir katkı sunmasa da, serbest elle yapılan harfleme *(lettering)* işlerinin özgün nitelik sunduğu ifade edilebilir.

Şekil-254: Taduesz Trepkowski, *"No"*, savaş karşıtı afiş, 1953.

Şekil-255: Henryk Tomaszewski, *Marie & Napoleon*, afiş, 1964.

Şekil-256: Roman Cieslewicz, sirk afişi, 1962.

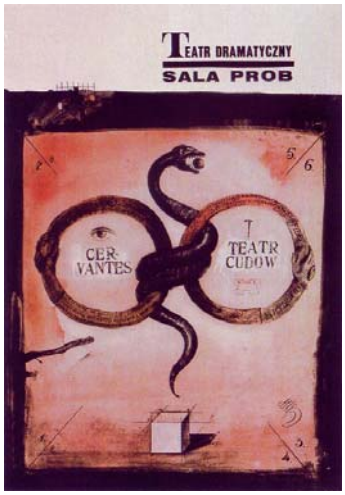


(Meggs, 1998: 391).

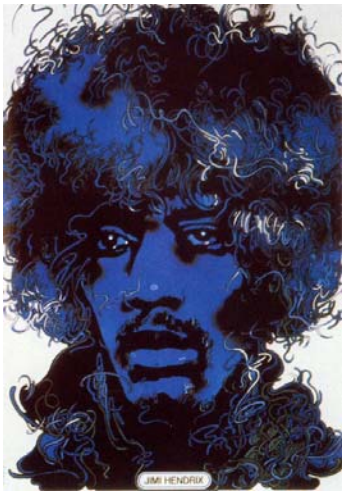
Şekil-257: Franciszek Starowiejski, *Warsaw Drama Theater*, afiş, 1962.

Şekil-258: Jan Lenica, *Warsaw Poster Biennale*, afiş, 1976.

Şekil-259: Waldemar Swierzy, *Jimi Hendrix*, afiş, 1974.





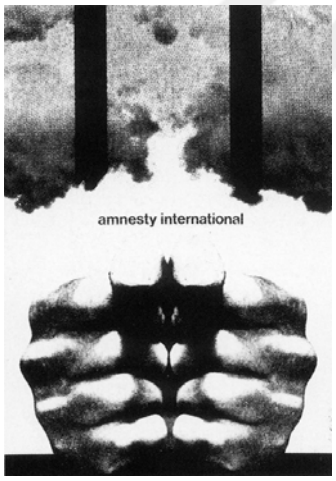


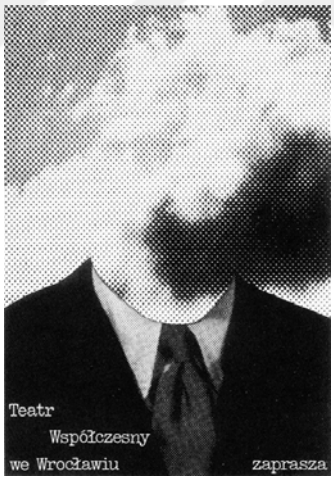
(Meggs, 1998: 392).

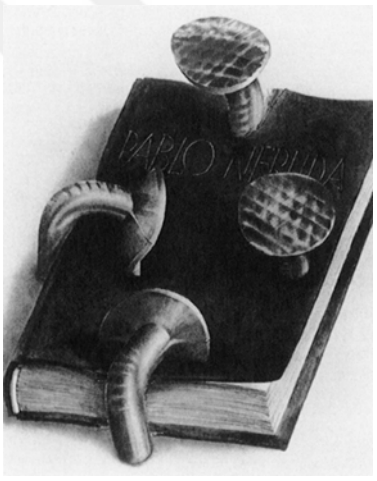
Şekil-260: Roman Cieslewicz, *Amnesty International*, afiş, 1975.

Şekil-261: Roman Cieslewicz, *Krackow Temporary Theater*, afiş, 1974.

Şekil-262: Marian Nowinski, politik afiş, 1979.







(Meggs, 1998: 393).

2.8.2. Küba Grafik Sanatının Font Tasarımına Etkisi

1960'ların başında iki kutuplu uluslararası dünya siyasetinde kapitalist ekonomi ve batılı demokrasinin bekçisi Amerika, "Üçüncü Dünya" olarak adlandırılan bazı ülkelere karşı emperyalist bir yaklaşımla müdahalelerde bulunur. Hemen dibindeki Küba'ya da müdahale eder. Küba halkının emperyalizme karşı

verdiği mücadele sonrasında, ülkede sosyalist bir rejim kurulur. Küba yönetimi Latin Amerika, Asya ve Afrika'daki "3. Dünya Ülkeleri" halklarıyla bir dayanışma içine girerek, emperyalizme karşı mücadelede önderlik eder.

Tüm bu politik gelişmeler karşısında ideolojik propaganda iletişimine ve böylelikle de afiş tasarımlarına ihtiyaç duyulur. Bu amaçla kurulan *Organization of Solidarity with Asia, Africa and Latin America (OSPAAAL)* propaganda malzemeleri olan afişleri ve broşürleri hazırlar ve üretir. Elbette bu afişlerin (Şekil: 263, 264, 265) tasarımında Amerika'da yetişmiş tasarımcılar, *Pop Art* ve *Psychedelic Poster* anlayışları ile Saul Bass ve Milton Glaser gibi Amerikalı tasarımcıların grafik dillerinden ve dağarından hareketle çalışırlar (Meggs, 1998: 411-412).

Şekil-263: Tasarımcısı bilinmiyor, *COR* için politik afiş, 1967.

Şekil-264: Elena Serrano, *Day of the Heroic Guerrilla*, afiş, 1968.

Şekil-265: Raul Martinez, Küba halkını onurlandırmak için afiş, 1970.



(Meggs, 1998: 412-413).

Amerikan emperyalizmine karşı bu hareket dünya çapında dönemin aydınları, düşünürleri ve entellektüelleri tarafından da desteklenir. 1968'de Fransa ve Amerika'da başlayan Dünya Gençliğinin Başkaldırısı ve sonra dönüştüğü biçimiyle Hippi Hareketi gibi, Küba'da başlayıp 3. Dünya Ülkeleri'nde süren bu "Sol Devrimci" anlayış sonucu ortaya çıkan tasarım dilleri de oldukça çeşitlidir. Günün

popüler tarzları ile nesnel gerçekçi fotoğraflar, çeşitli polarize teknikler ve geçmişin gençlik hareketlerinden ödünç alınmış grafik dağar üzerinden ortaya çıkan çalışmalarda yine görsel, imgesel, sembolik, resimsel veya resimlemelere dayalı düzenlemelerde tipografi başat değildir. Tipografik dizgi tarafsız ve tamamlayıcı bir özellik sunmakta, yeni font tasarımları için esin kaynağı olacak yeni arayışlar sunmamaktadır (Şekil: 266, 267, 268). Ancak geçmişin *Jugend Stil* ve *Secession Stil* yazıları bu dönemde font tasarımlarına dönüştürülmüş, mevcut ve kullanılabilir hale getirilmiştir (Şekil: 269).

Şekil-266: Wes Wilson, *The Association* için konser afişi, 1966.

Şekil-267: Viktor Moscoso, *Big Brother & the Holding Company*, afiş, 1966.

Şekil-268: Peter Max, *Love*, afiş, 1970.



(Meggs, 1998: 402 ve 404).

Şekil-269: Tasarımcısı bilinmiyor. *Psychedelitypes! Photolettering* Şirketi'nden abeceler, 1969.



(Heller, Chwast, 1988: 212).

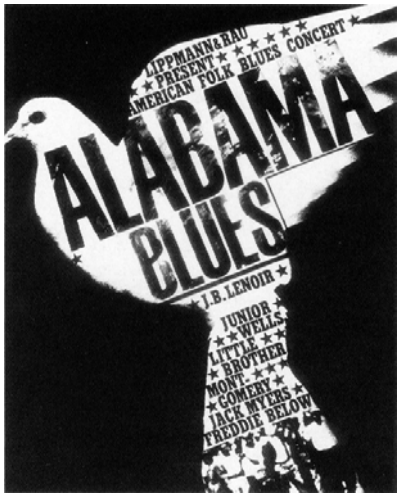
2.8.3. Almanya'da Yeni Nesnelliğin Grafik ve Font Tasarımına Etkisi

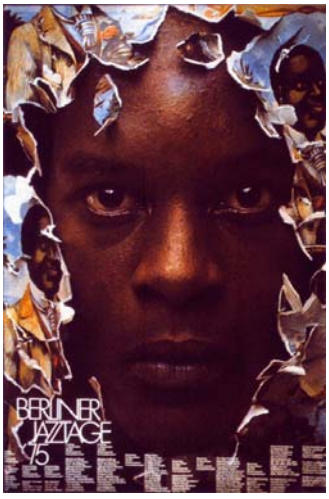
1960'larda Batı (Federal) Almanya'da grafik tasarım ve görsel iletişim alanında mesajları aktarmak amacıyla kullanılan olgu veya kavramları görselleştirmek amacıyla yeni bir anlatım dili geliştirilir. 1980'lere değin uzanan bu dönemde fotografik açıdan ortaya çıkan teknik gelişmelerin de desteğiyle, tasarımcılar iletişim problemlerine ve konulara alışılmadık açılardan bakarak veya farklı (örneğin, ilgisiz veya paradoksal) unsurları bir araya getirerek *(art synectics)*, dönemin yeni sanat akımlarının deneyselci yaklaşımlarıyla da örtüşen bir biçimde, izleyicide gerçeklik üzerinden şok etkisi yaratarak, dikkat çekici görsel üretimlerle fikirleri aktarmayı denemişlerdir. Temelde fotoğrafa dayanan, fotografik görüntüleri "görsel efekt" yaratmak üzere kolaj ve montaj uygulamalarıyla düzenleyen bu yeni yaklaşımın temsilcileri çalışmalarını daha ziyade dergi, kitap ve plak kapakları ile radyo, televizyon veya konser afişleri olarak gerçekleştirmişlerdir. Bu tarz Avrupa Görsel Şiir Tarzı olarak adlandırılmaktadır. Bu hareketin öncülerinden biri Alman sanatçı Gunther Keiser'dir (Şekil: 270-272).

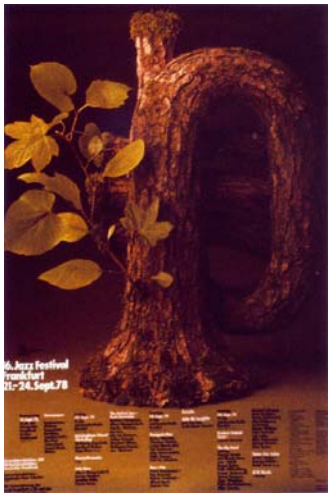
Şekil-270: Gunther Keiser, *Alabama Blues*, konser afişi, 1966.

Şekil-271: Gunther Keiser, *Berlin Cazz Days*, konser afişi, 1975.

Şekil-272: Gunther Keiser, *Frankfurt Jazz Festival*, afiş, 1978.







(Meggs, 1998: 406).

Elbette bu tarzın önemli temsilcileri sadece Almanya'da değildir. İletişim ve yayıncılık alanındaki teknolojik gelişmeler artık tarzların değil, aynı zamanda birbirinden çok farklı tasarım anlayışlarının bir arada ve aynı zamanda, aynı yer veya bölgede ortaya çıkmasına olanak sunmaktadır. Savaş öncesi dönemlerde olduğu gibi, akımların veya tarzların birbiriyle etkileşimi ve ardışıklığı 20. Yüzyılın ikinci yarısında pek fazla görülmemektedir. Böylelikle, tasarımcılar yapacakları projelere göre sanat ve tasarım alanında geçmişin büyük ve engin dağarını herhangi bir bağlam olmadan da kullanabilmektedir. Görsel iletişim ve grafik tasarımda sürreal ve optik yanılsamaya dayalı fotografik düzenlemeleriyle Gunter Rambow, Michael van de Sand ve Gerhard Lienemeyer'in ortak çalışmaları ayrı bir önem taşır (Şekil: 273-275). Ancak bu çalışmalar da temelde görüntüye odaklıdır ve tipografik açıdan genel geçer, tarafsız, duygusuz, çağdaş, tek ağırlıklı ve tırnaksız yazı karakterleri daha yaygın kullanımdadır.

Şekil-273: Rambow ve Sand, *S. Fischer-Verlag* için afiş, 1976.

Şekil-274: Rambow ve Lienemeyer, *Antigone* oyunu için afiş, 1978.

Şekil-275: Rambow ve Sand, *S. Fischer-Verlag* için afiş, 1980.



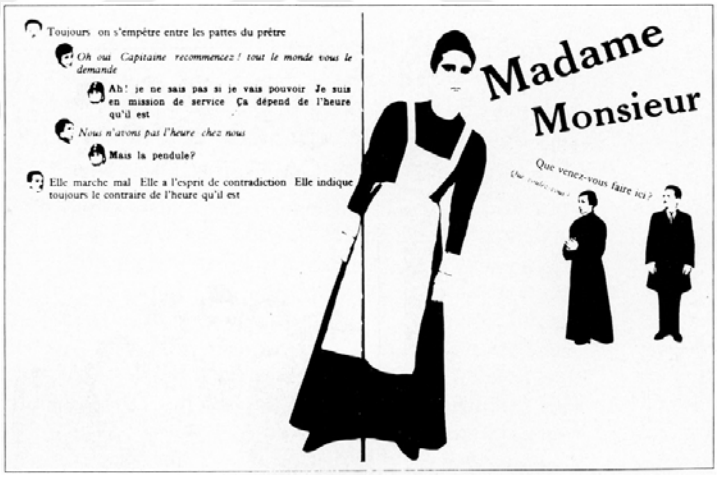
(Meggs, 1998: 407).

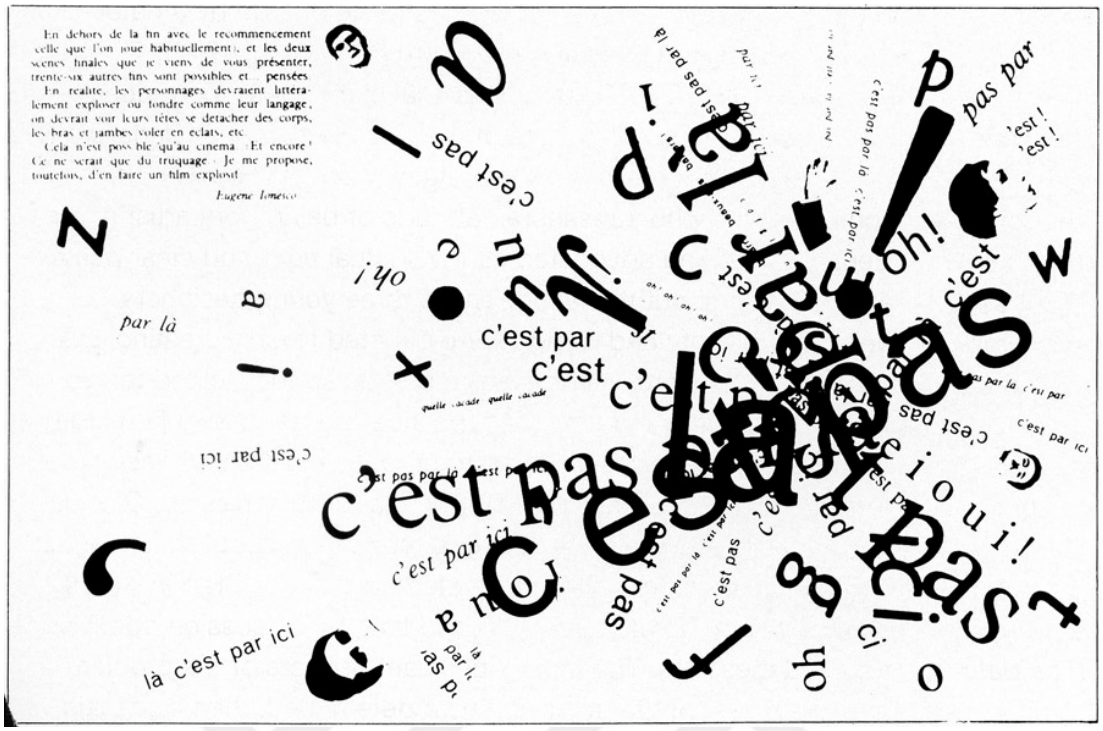
2.8.4. Fransa'da Grafik Tasarımda Yeni Yaklaşımlar ve Font Tasarımına Etkisi

1960'lar boyunca dünya genelindeki edebiyat ve grafik tasarım toplulukları Parisli yayıncı *Editions Gallimard* için şiirlerin ve oyunların yayınlarını tasarlayan Fransız tasarımcı Robert Massin'in deneysel tipografisi sayesinde şaşırmış ve farklı yaklaşımından hoşnut olmuştu. Massin'in tasarımı Eugene Ionesco'nun oyunu için çizgi romanların resimleme dilini sinemanın görsel akışı ve ardışıklığıyla birleştirir. *"La Cantatrice Chauve"* (Kel Şarkıcı) dramasından fotografik sahne görüntüleri ile oyuna ait diyalogları Fütürizm ve Dada dağarından hareketle tipografik açıdan yorumlaması kavramsal (veya deneysel) tipografide önemli yaklaşımlardan ve çözümlerden biri olarak değerlendirilir (Şekil: 276-278).

Şekil-276, Şekil-277 ve Şekil-278: Robert Massin (tasarım) ve Henry Cohen (fotoğraf), Eugene Ionesco'nun *La Cantatrice Chauve*'sinden kapak ve sayfalar, 1964.







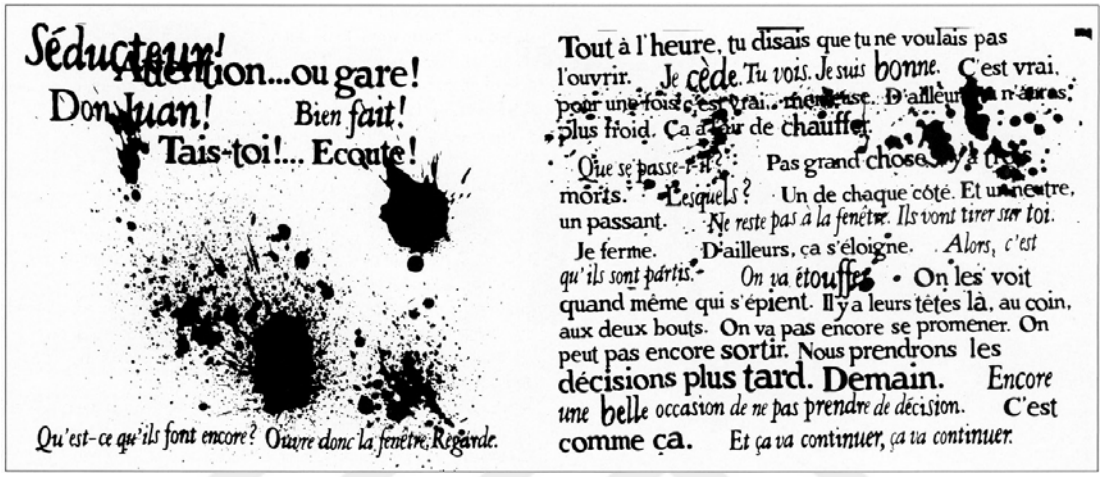
(Meggs, 1998: 408-409).

Diğer yanda, 1968 Mayıs'ındaki öğrenci hareketleri boyunca Paris sokakları çoğunluğu amatörler tarafından el yapımı olarak hazırlanmış afişlerle ve ilanlarla doldurulmuştur. Dönemin genç tasarımcıları olan Pierre Bernard, François Miehe ve Gerard Paris-Chavel günün katı politikalarından derin bir biçimde etkilenmiştir. 1970'de Grapus olarak bir araya gelen bu genç tasarımcılar insanların gerçek ihtiyaçlarına odaklandılar. "Grapus bir ortaklıktır, her projenin araçları ve anlamları yerini etkili ve yoğun iletişime bırakır. Grubun iletişim sorununu çözme yaklaşımı içerik ve mesaj hakkında baştan başa inceleme ve uzun uzadıya tartışmadır" (Meggs, 1998: 408). Ögeler ve işçilik değil, fikirler önceliklidir ve çarpıcı fotografik müdahalelerden elle boyamaya değin, görsel imge üretilirken tipografi de mesajın bir bileşeni olarak daha çok elle, hızlıca, dışavurumsal bir ifade içerecek şekilde, gündelik karalamalar gibi biçimlendirilmiş yazılarla harmanlanır.

Hem Massin'in tipografik dizgide yaptığı fotografik manüplasyonları (Şekil: 279) ve hem de Grapus'un politik, toplumsal ve kültürel afişlerinde kullandığı anlık, eş zamanlı, dinamik elyazıları (Şekil: 280-282), grafik tasarım ve görsel iletişimde büyük, kurumsal yazı karakteri üreticilerinin mükemmel iş örneği olarak

geliştirdikleri kesin fontlarının soğuk, tatsız, duygusuz, tarafsız ve mekanik dizgileri yerine bozuk, müdahale edilmiş, kusurlu, sıradan ama ifadeci ve insani yazı anlayışının git gide benimsenmesini ve yaygınlaşmasını teşvik edecektir.

Şekil-279: Robert Massin, Eugene Ionesco'nun *"Délire é Deux"*den sayfalar, 1966.

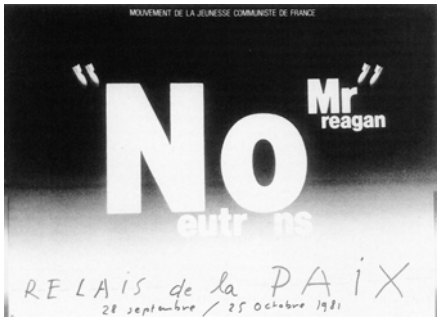


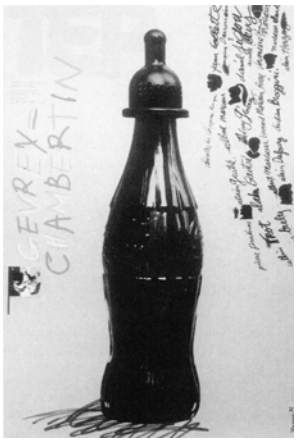
(Meggs, 1998: 409).

Şekil-280: Grapus, *No Neutrons Mr. Reagan*, politik afiş, 1981.

Şekil-281: Grapus, *Gevrey-Chambertin*, tiyatro afişi, 1982.

Şekil-282: Grapus, *EXPO*, fuar afişi, 1982.







(Meggs, 1998: 410-411).

2.8.5. Japonya'daki Grafik Tasarımın Alfabetik Font Tasarımına Etkisi

II. Dünya Savaşı'nda teslim olan Japonya, 1950'lerden sonra hızlı bir biçimde sanayileşme sürecine girer. Batı kültürünün etkisi ile geleneklerine bağlı yerel değerlerin zaman içinde uzlaştırıldığı Japon grafik tasarımı Modern sanat hareketlerinin etkilerini 1970'lerde teknolojik olanaklarla geliştirmiştir. Özellikle masaüstü yayıncılık sürecinde 1980'ler ve 1990'lar boyunca yenilikçi ve kendi özgü bir grafik dil olarak gelişen Japon grafiğini temsil eden tasarımcılar geleneksel yazı tarzlarını da modernize etmiş, bu zaman diliminde Japon dilinde olduğu kadar tipografik tasarımda çift dilli düzenlemeler sayesinde Latin abecesine dolaylı katkılarda bulunmuştur. Görsel iletişimin çeşitli araç ve ortamlarında temel ve yaygın kullanılan fontların Japonca sürümlerinin yanısıra, özellikle *late-modern* ve *post-modern* içinde yer alacak olan *Retro, Eclectic, Techno*, *Conventional* ve *Ultra Modern* tasarım tarzlarını da görmek mümkündür.

Japon tasarımcıları geleneksel sanatların genel karakterini grafik tasarıma taşımışlardır. Böylelikle Postmodern tasarımın gereksinim duyduğu uluslararası görsel dağarı genişletmiş, konstrüktivist ve fütüristik yaklaşımla soyut ögelerin yaratıcı, çok boyutlu ve çarpıcı renklerle kullanımını gerçekleştirmişlerdir. Amblem-vari uygulamalar, bir yanda indirgeyici ama diğer yanda zengin bir görsel kültürün izlerini de taşımaktadır. Kısaca Japon grafiğini belirli bir tarzın tezahürü olarak değerlendirmek mümkün değildir (Şekil: 283-288). Her tasarımcının genel Japon grafiğine kendi grafik diliyle katkısı olmuştur (Şekil: 293-295).

Şekil-283: Yusaku Kamekura, süreli yayın kapağı, 1957.

Şekil-284: Ryuichi Yamashiro, bir ağaç dikme kampanyası için afiş, 1961.

Şekil-285: Masuda Tadashi (tasarım) ve Doki Mitsuo (fotoğraf), *Brain*, süreli yayın kapağı, 1964.

Şekil-286: Yusaku Kamekura, *Osaka World Exposition*, 1970.

Şekil-287: Yusaku Kamekura, bir stereo üreticisi için afiş, 1980.

Şekil-288: Kazumasa Nagai, *Toshiba Corporation* için kurumsal reklam, 1982.



(Meggs, 1998: 416 ve 418).

Latin harfleriyle ilgili çalışmalar yürüten tasarımcıların yazı karakteri veya font tasarımına katkısı ve etkisi açısından Takenobu Igarashi'nin ayrı bir yeri vardır. Harfleri temel bileşenleriyle inşa eden, parçalayan ve yeniden yapılandıran Igarashi, *Parco Part 3* satış mağazası için üç boyutlu (3B) yazılar tasarlar (Şekil 289-292). Böylelikle yaptığı logo ve afişlerde harfleri sanatsal bir form olarak kullanmış, hem solo sergilerinde kendisi tarafından geliştirilen üç boyutlu heykeller şeklinde işlenmiş, hem de daha sonraki yıllarda bilgisayar ortamında oluşturulan 3B jeneriklere ilham vermiştir. Japonca piktogramları veya hece sembolleri üzerinde geliştirilen deneysel uygulamalar elbette Latin harflerine de uyarlanabilir grafik buluşlar içermektedir. Ancak, nihayetinde, Latin temelinde yazı karakteri veya font

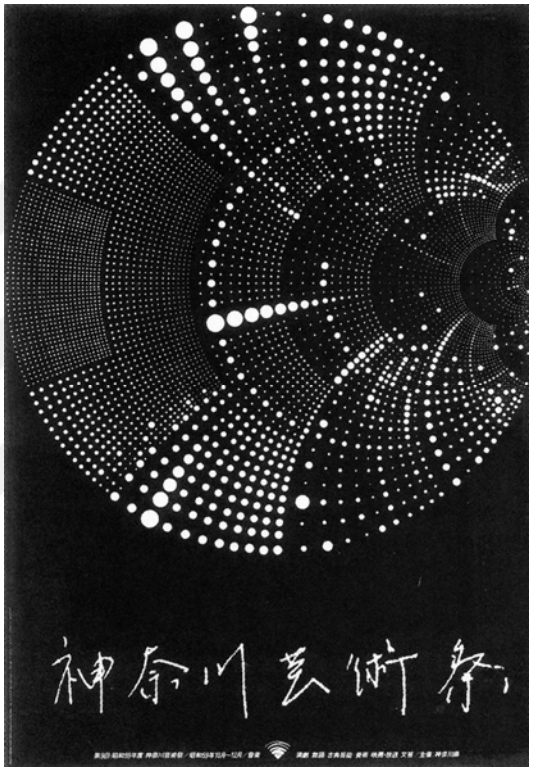
tasarımlarının incelendiği bu tez çalışmasında, bu nedenle, tekrar Batı dünyasına dönmek gerekmektedir.

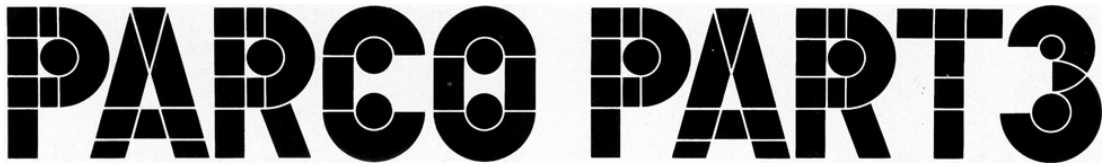
Şekil-289: Takenobu Igarashi, *Expo '85* için afiş, 1982.

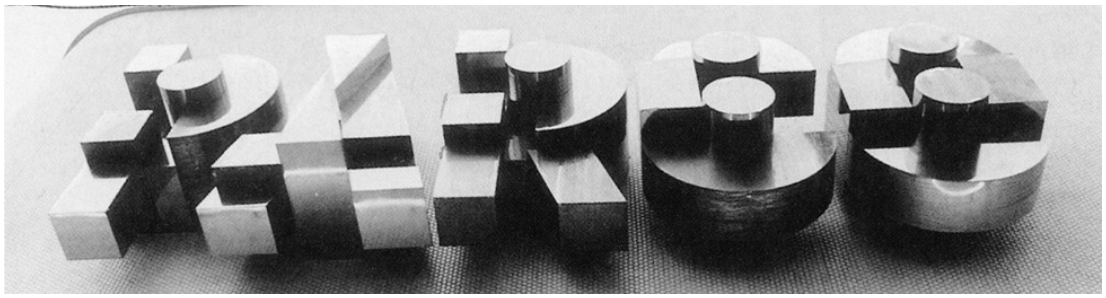
Şekil-290: Takenobu Igarashi, *Kanagawa Art Festival* için afiş, 1984.

Şekil-291, Şekil-292: Takenobu Igarashi, *Parco Part 3* satış mağazası için ticari marka tasarımı ve dış cephede 3B uygulaması, 1981.









(Meggs, 1998: 420-421).

Şekil-293: Shigeo Fukuda, *Victory 1945* için afiş, 1975.

Şekil-294: Koichi Sato, *Eclipse Music '84* konser afişi, 1984.

Şekil-295: Koichi Sato, *Yuny Supermarket* için kurumsal afiş, 1985.



(Meggs, 1998: 421-422).

2.9. Postmodern Grafik Tarzlar ve Font Tasarımına Etkisi

1970'lerle birlikte, birçok insan sanat, tasarım, politika ve edebiyatta modern çağın artık devrimi tamamladığına inanıyordu. Batı toplumunun kültürel yapı taşları ince elenip sık dokunmakta, geleneksel enstitülerin yetkesi sorgulanmaktaydı. Toplumlar Modernizm'in altında yatan ilkeleri tartışmaya başladığı için bir çoğulculuk dönemi ortaya çıktı. Kadınlar tarafından eşitlik için devam eden arayış ve azınlıklar – göçmenlerin, uluslararası seyahatin ve küresel iletişimin yaptığı gibi – kültürel farklılık ortamının büyümesine katkıda bulundu. Kabul edilen bu bakış açısı tarihsel kayıtta önyargıları ve bozulmayı düzeltme çabası içinde olanlar tarafından iddia edildi. Dönemin toplumsal, ekonomik ve çevreci farkındalığı birçok insanın ortaya çıkan endüstri sonrası bir toplumda modern estetiğin daha fazla uygun olmayacağına inanmasına yol açtı. Birçok alandan insanlar – mimarlar, ekonomistler, feministler ve hatta din alimleri – kültürel değişim iklimini ifade etmek için post-modernizm terimini benimsedi. Çıldırtan belirsizliğine ve yerli yersiz kullanımına

rağmen, *postmodernism* sözcüğü 20. Yüzyılın son çeyreğinde bir anahtar kelime olmaya başladı.

Tasarımda, postmodernizm öncelikle mimarların ve üstelik Bauhaus dönemi boyunca yaygın olan uluslararası biçemden ayrılmış veya farklılaşmış olan tasarımcıların işlerinde belirginleşti. Postmodernizm, modern tasarımın düzeni ve açıklığına meydan okuduğu için, özellikle kurumsal tasarımda, tasarım kuruluşları vasıtasıyla şok dalgaları gönderdi. (Bazı gözlemciler postmodern terimini reddettiler, modern hareketin sadece bir devamı olduğunu tartıştılar. Geç 20. Yüzyıl tasarımı için seçenekli bir terim olarak geç modernizmi ve maniyerizmi tercih ettiler.) Tasarım biçimleri ve terimler sözlüğü politik ve toplumsal anlamlara sahiptir, kendi zamanının özelliklerini ve değerlerini ifade eder; postmodernizm 1970'lerde ortaya çıkan tasarımcılar nesli içinde güçlü bir tutunma noktası kazanır. Belki de uluslararası tarz öyle arındırıldı, araştırıldı ve kabul edildi ki geri tepme inanılmazdı. Postmodern tasarımcılar tasarım olasılıkları dizisini genişletmek için – tarihsel göndermeler, süsleme ve konuşma dili gibi – kaynakları önemserken, bunlar modernistler tarafından hor görüldü.

Postmodernizm şemsiye terimi tüm hikayeyi anlatmaz, çünkü mimari (*Victorian*, *Art Nouveau*, *Modern* ve *Postmodern* gibi) tarihsel sınıflandırmalara nispeten düzgün bir biçimde uygunlaştırılabilirken, grafik tasarım gereğinden çok fazla çoğulcudur ve bunun gibi basitleştirilmiş bir dizgeye uygunlaştırılması için çok farklıdır. Grafik tasarım dışavurumlarının Mimari ile paralelliğe sahip olmayan üç örneği *World War I* afişleri, *Push Pin* grubunun işleri ve *Psychedelic* (Sayko; Hippi veya 1968 Gençlik Hareketi) afişlerdir. Hızlı değişen ve gelip geçici grafik tasarım mimaride olduğu gibi uluslararası biçem sayesinde asla hakim veya başat yapılamaz. Postmodern grafik tasarım birkaç büyük yönelişte gevşek bir biçimde sınıflandırılabilir: Hareketin ana yönünden ayrılan İsviçreli tasarımcılar tarafından uluslararası tipografik biçemin erken uzantıları; Wolfgang Weingart'ın araştırmaları ve öğretimi yoluyla, İsviçre'de, Basel'da başlayan Yeni –Dalga tipografisi; Italya'da Milan'da Memphis grubundan ve San Francisco'dan tasarımcılardan önemli katkılarla, erken 1980'lerin coşkun maniyerizmi (ana akımdan ayrılmalar); Retro,

seçmeci canlandırmacılar ve daha erken örneklerin yeniden buluşları, özellikle dünya savaşları arasındaki on yıllardan Avrupalı yerel ve modern tasarım; ve daha önceki bindirmelerin üzerini çizen geç 1980'lerde Macintosh bilgisayarlar sayesinde estirilen elektronik devrim (Meggs, 1998: 432).

Özetlemek gerekirse, 1970'lerde geç modernin daraltılmış dağarından sıkılan ve yeni arayışlara girerek ana akımdan ayrılan, başta İsviçreli tasarımcılar olmak üzere, 1970'lerde başlayan ancak etkisini 1980'lerde hissettiren, tarihsel geçmişe yönelerek işlevin başatlığını biçemden sonraya alan ve modern sonrası olarak adlandırılan bu güya yeni tasarım anlayışının en temel özelliği tasarımcı açısından yeniden keşfedilen özgürlük, çoğulculuk ve başat tarzın dayatmasından kurtulmadır.

Bu tez çalışmasının temel amacı grafik tasarım akımlarının, tarzlarının, biçemlerinin, ekollerinin ve üsluplarının dayandığı temellerin neler olduğunu sorgulamak değildir, elbette. Üstelik bugüne kadar yapılan yayınlarda ortak bir kanaat ile benimsenen, yorum yapılan ve tanımlanabilen bu tarzların temellerini incelemek olmadığı için, sonraki bölümlerde sadece tarzlar hakkındaki genel geçer açıklamalar ele alınacak ve aslında yazı karakteri veya font tasarımı ile etkileşimi irdelenecektir. Yani, postmodernizme yönelik bu girişten sonraki bölümlerde, terimsel olarak tanımlanmış akımların genel özellikleri ile yazı karakteri veya font tasarımına katkıları ele alınacaktır.

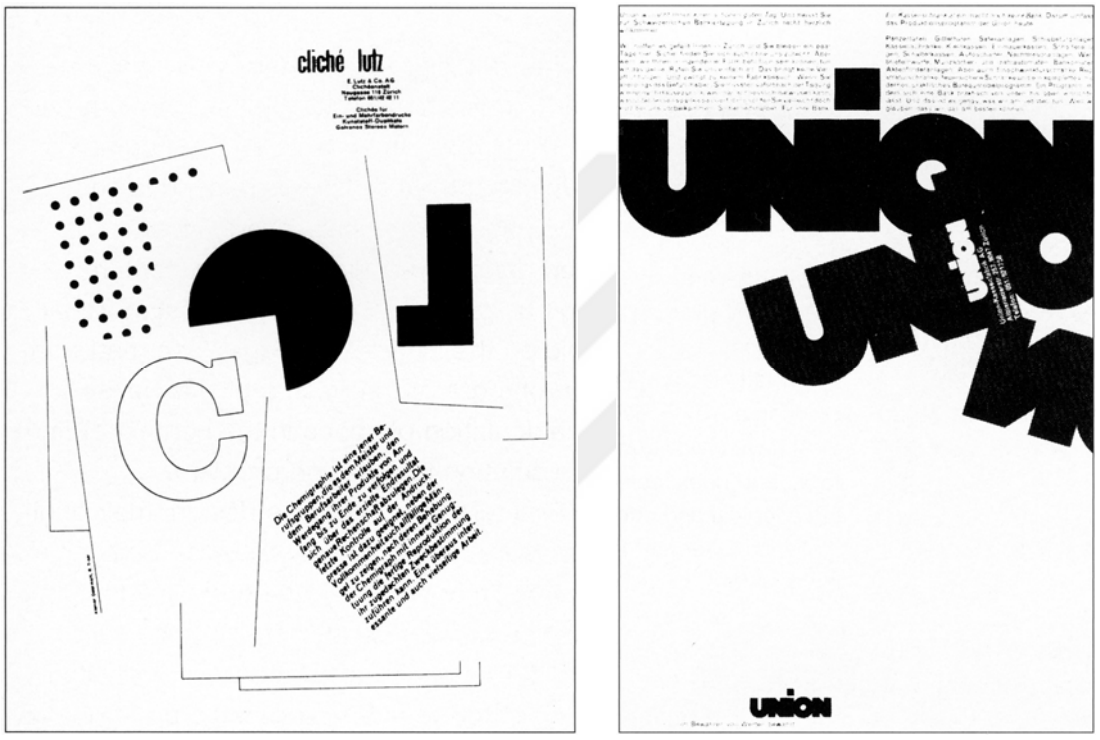
2.9.1. İsviçre'de Postmodern Grafiğin Font Tasarımına Etkisi

Postmodern grafik tasarıma ilk yönelişler veya erken eğilimler uluslararası tipografik tarz olarak da adlandırılan, hızla yaygınlaşan ve ana akım haline gelen tarzın temsilcileri arasında görülür. 1960'larda Rosmarie Tissi (Şekil: 296, 298, 299) ve Siegfried Odermatt'ın (Şekil: 297) çalışmalarında, sistematik kanava planının çözümlemeleri yerine yeni ilişkileri ve dinamizmi araştıran düzenleme yaklaşımları ile görsel grafik dağara katkıda bulunan kavramsal çözümlemeleri izlenebilir. Daha yoğun, çözümlemeci ve deneysel grafik diliyle Steff Geissbuhler'in (Şekil: 300-301),

Uluslararası Tipografik Tarz'ın dağarını yeterli bulmayan Wolfgang Weingart'ın iletişim ve grafik tasarımlarında bu görsel dağarı genişletecek yeni ögeleri içeren düzenlemeleri (Şekil: 302-303) ve ana akımdan ayrılan çalışmalarıyla postmodern grafik tasarım ortaya çıkışına yönelik tetikleyici etkiler yaptığı değerlendirilebilir.

Şekil-296: Rosmarie Tissi, *E. Lutz & Company* için reklam, 1964.

Şekil-297: Siegfried Odermatt, *Union* duvar güvenliği için reklam, 1968.

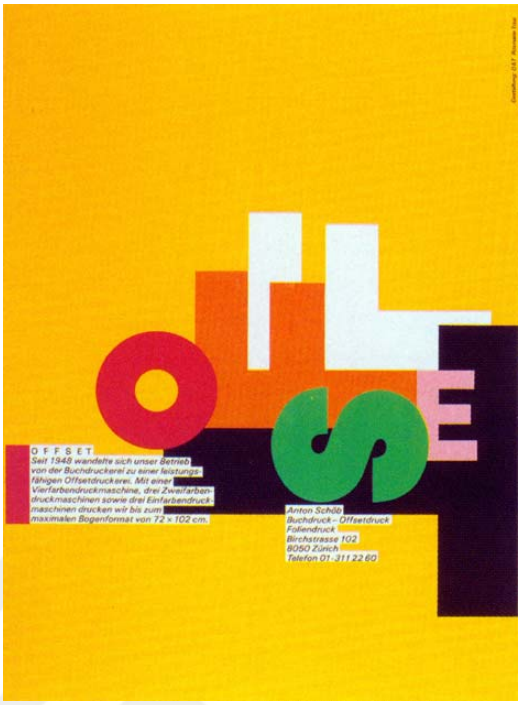


(Meggs, 1998: 434).

Şekil-298: Rosmarie Tissi, *Englersatz AG* Basımcılık için reklam, 1980.

Şekil-299: Rosmarie Tissi, basımcı *Anton Schöb* için posta klasörü, 1981.





(Meggs, 1998: 434).

Şekil-300: Steff Geissbuhler, *Geigy* broşür kapağı, 1965.

Şekil-301: Steff Geissbuhler, *Blazer* finans hizmetleri afişi, 1974.





(Meggs, 1998: 434).

Şekil-302: Wolfgang Weingart, sergi afişi, 1977.

Şekil-303: Wolfgang Weingart, sergi afişi, 1982.





(Meggs, 1998: 437).

1980'lerde "Yeni Dalga Tipografisi" olarak da adlandırılan, Wolfgang Weingart'ın başta olmak üzere, Basel Sanat ve Tasarım Okulu'nda eğitim almış olan Amerikalı genç tasarımcıların çalışmaları çeşitli *Postmodern* grafik tarzlarının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Örneğin, Emil Ruder ve Armin Hofmann gibi Uluslararası Tipografik Tarz'ın önde gelen hocalarından eğitim alan Weingart, daha sonra burada akademisyen olarak tipografi eğitimini yürütür. Bu dönemde Ruder, Hofmann ve Müller-Brockman'ın etkisi altında kalan Weingart, geleneksel (tipografi zanaati) ve modern (işlevsel) tipografik ilkeleri sorgulamaya ve kendine özgü görsel dağar ile geliştirmeye çalışır. 1970'lerin başında Amerika'da verdiği bir dizi konferansla kendi tipografik çözümlerini ve düzenleme yaklaşımını paylaşır. Elbette bu süreçte Basel'da eğitim almış genç tasarımcılar da artık Amerika'da çeşitli okullarda eğitmenlik de yapmaktadır. Böylelikle Weingart'ın başını çektiği Yeni Dalga Tipografisi Amerika'da ilgiyle karşılanır ve çok geçmeden Amerikan grafik tasarımında "Yeni Dalga" *(New Wave)* hareketi gelişir. Bu tasarımcılar arasında Dan

Friedman, April Greiman ve Willi Kunz sayılabilir. Bu tasarımcılar yaptıkları çalışmalar ile font tasarımına etkileri tezin ilerleyen parağraflarında ele alınacaktır.

Sonuç olarak, bu tasarımcıların (Odermatt, Tissi, Geissbuhler ve Weingart) yaptıkları işlerde gerçekleştirdikleri yeni tipografik çözümlemelerle 'yeni', 'modern' ve 'uluslararası' tipografinin temel argümanlarını kullanmış olmasına karşın, söz konusu anlayışların temel görsel dağarının genişlemesini de sağlayarak yeni ilişkilerin, yeni biçimlemelerin, yeni bireşimlerin, yeni etkilerin ve yeni deneysel yazı karakterlerinin veya font tasarımlarının oluşturulması çabasını başlatmışlardır.

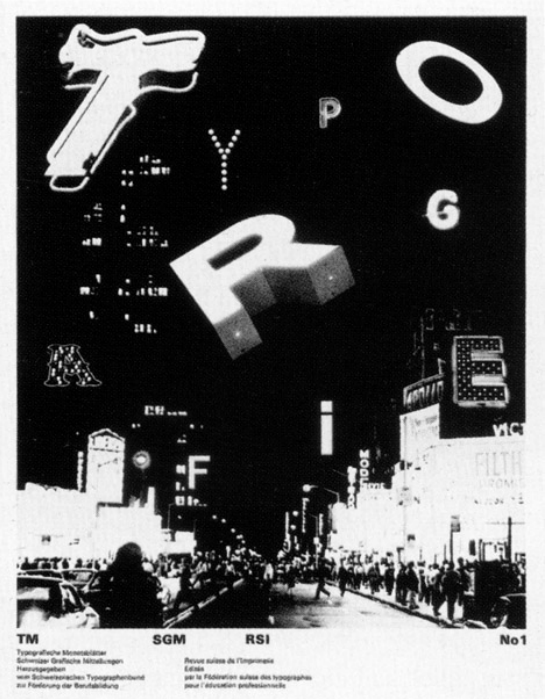
2.9.2. Amerikan Yeni Dalga Akımının Yazı Karakteri veya Font Tasarımına Etkisi

Weingart'ın Amerika'da verdiği konferanslar sonrası, Basel, Zurich ve Ulm'da yetişmiş Amerikalı genç tasarımcılar (Dan Friedman, April Greiman ve Willi Kunz) ülkelerine döndüklerinde İsviçre Yeni Dalga Tipografisi'ni de kıtaya taşırlar. Üstelik daha sonra Postmodern akımlar içinde yer alan ilk tarzlardan biri olarak "Yeni Dalga" akımı bu tasarımcılar tarafından geliştirilir. Örneğin, "1967'de *Ulm Institute of Design*'da ve 1968'de *Basel School of Design*'da 1968'den 1970'e kadar çalışmış olan Amerikalı Dan Friedman (Şekil: 304), tipografik biçimlerin doğasını ve onların boşlukta nasıl iş görecekleri hakkında yeniden düşünür; daha kapsayıcı bir tipografi için kendi *Typografische Monatsblatter* süreli yayın kapağında görsel bir manifesto olarak seslenir" (Meggs, 1998: 436).

> Freidman'ın grafik tasarımları, mobilya ve heykel çalışmaları postmodern akımların ortaya çıkışının paradigmalarıdır. Onun Ulm'daki sağlam altyapısı ve Basel'daki tipografik deneyleri anlık, kendiliğinden ve dışavurumsal biçimlerine karşı resmi yapısı olarak rol oynayan bireşimidir. Doku, yüzey ve uzamsal katmanlar onun işinde araştırılır; organik ve geometrik yapılar karşıtlıklar yaratmak için kullanılır (Meggs, 1998: 439).

Freidman'ın yenilikçi yaklaşımı elbette gelişecek teknolojilerle birlikte yeninesil font tasarımlarına yönelik bir arayışı da başlatmıştır.

Şekil-304: Dan Friedman, *Typografische Monatsblatter* dergi kapağı, 1971.
Şekil-305: Aprel Greiman, *China Club* reklamı, 1980.





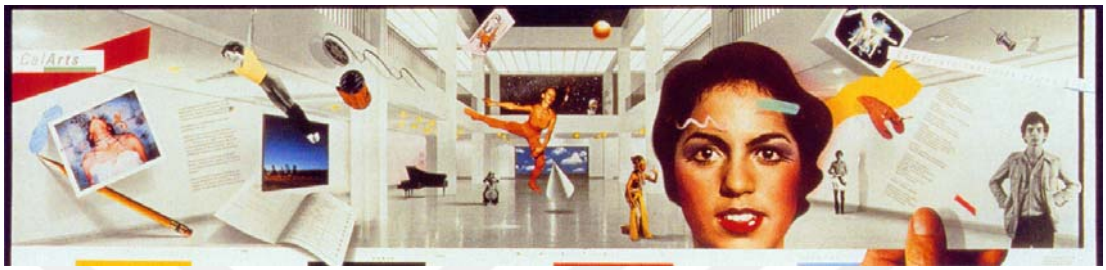
(Meggs, 1998: 437 ve 439).

Diğer yanda April Greiman, Amerikan Yeni Dalga grafik tasarım tarzının provoke edici, hayret uyandırıcı ve cesur görselleriyle ve yaptığı düzenlemeleriyle belki de en tanınmış isimlerinden biridir. "Erken 1970'ler boyunca Weingart ve Hofmann ile Basel'da çalıştıktan sonra, April Greiman Batı Kıyısı üzerinde Los Angeles'ta bir stüdyo kurar. Weingart'ın gözlemine göre: April Greiman, özellikle kendi renk ve fotoğraf kullanımında, Basel'da geliştirdiği düşünceleri yeni bir yönelişte ele almıştır (Şekil: 305). Çünkü, Amerika'da herşey mümkündür!" (Meggs, 1998: 439).

1980'li yıllarda Amerika'da güçlü bir endüstri olan grafik tasarım alanında özellikle teknolojik açıdan hızlı gelişmeler ve değişimler yaşanmaktadır. Kişisel bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler her geçen gün grafik endüstrisinde etkisini gösterir. Bektaş'a göre, "Tüm görsel disiplinler içerisinde en fazla iki boyutlu olan

tipografik tasarıma, Greiman tipografik sayfada bir derinlik duygusu getirmiştir" (1992: 235). Tasarımında teknolojinin kullanımı, Greiman'ı giderek Yeni Dalga'dan uzaklaştırır. Bir tür "Tekno Sürrealizm" denebilecek yeni bir anlayışa doğru iter (Şekil: 306).

Şekil-306: Aprel Greiman, *California Institute of the Arts*, 1979.

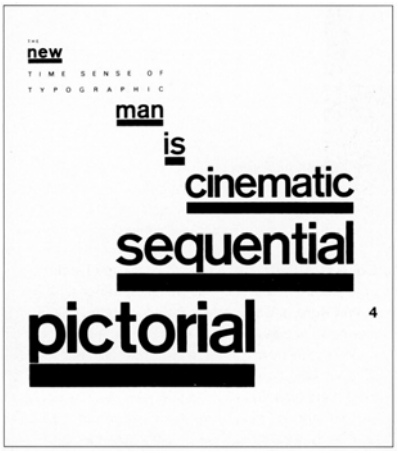


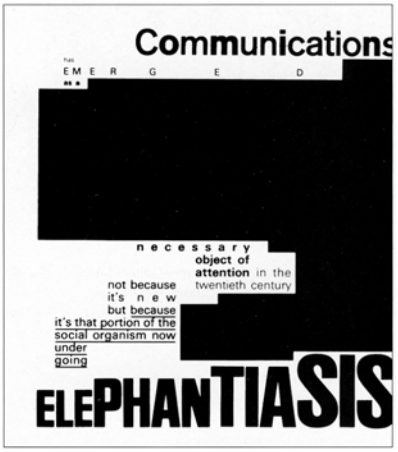
(Meggs, 1998: 440).

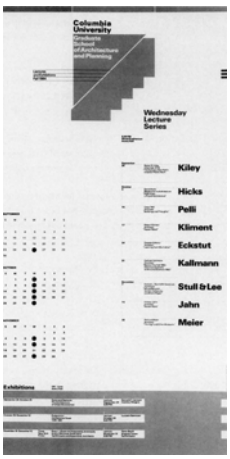
Yeni Dalga'nın bir diğer temsilcisi olan Willi Kunz'un (ki, İsviçre doğumludur) dönemin tipografik düzenlemelerine Basel temelinden hareketle yenilikler getirdiği görülür. *Zurich School of Arts & Crafts*'daki eğitimini tamamladıktan sonra New York'a giden Kunz, Amerika'da, Basel'da geliştirilmiş olan yeni tipografiyi tanıtan ve uygulayan bir rol oynar. Tipografik sayfa düzenlemelerinde (Şekil: 307-309) Avrupa Modernizmi ve Yeni Tipografi hareketinin ilkelerini genişletme dışında, yazı karakteri veya font tasarımı alanında doğrudan herhangi bir etkisi görülmez.

Şekil-307, Şekil-308: Willi Kunz, *12 Typo*, 1975.

Şekil-309: Willi Kunz, *Columbia University School of Architecture*, 1984.







(Meggs, 1998: 440 ve 443).

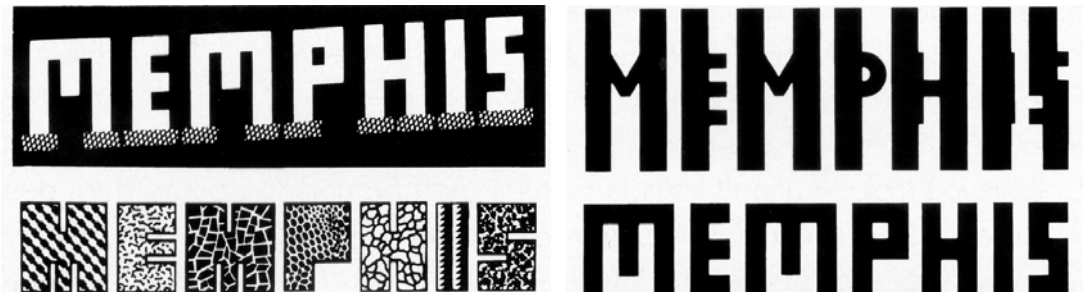
2.9.3. Memphis Tarzının Yazı Karakteri veya Font Tasarımına Etkisi

Memphis, aslında 1980-81'de birkaç Milanolu mimar ve tasarımcının bir araya gelerek kurdukları, iç mekandaki nesnelerin tasarımına yeni ve farklı bir yaklaşım getirmeyi amaçladıkları bir İtalyan tasarım grubudur.

> 1980'lerin başından itibaren Postmodern tasarımda uluslararası öneme haiz yeni bir duyarlılık ortaya çıktı. Bu işler çoğulduydu, seçmeciydi ve hazcıydı. Tasarımcılar dokulara, örüntülere, yüzeylere, renklere ve eğlenceli bir geometriye tutkulu bir biçimde bağlandılar. Kendi işlerine hevesli ve abartılı biçim ve orantıları getirmeye istekli tasarımcıların küçümsenmesi, sanki modern tasarım hareketinin akılcı ahlakı gibi göründü. Ancak İtalya'da, Milano'da mimari ve ürün tasarımcılarını ve Kaliforniya'da, San Francisco'da grafik tasarımcıları içeren, farklı gruplardan önemli katkılarla birlikte, küresel olarak birçok şehir ve ülkede yenilikler oluştu (Meggs, 1998: 442).

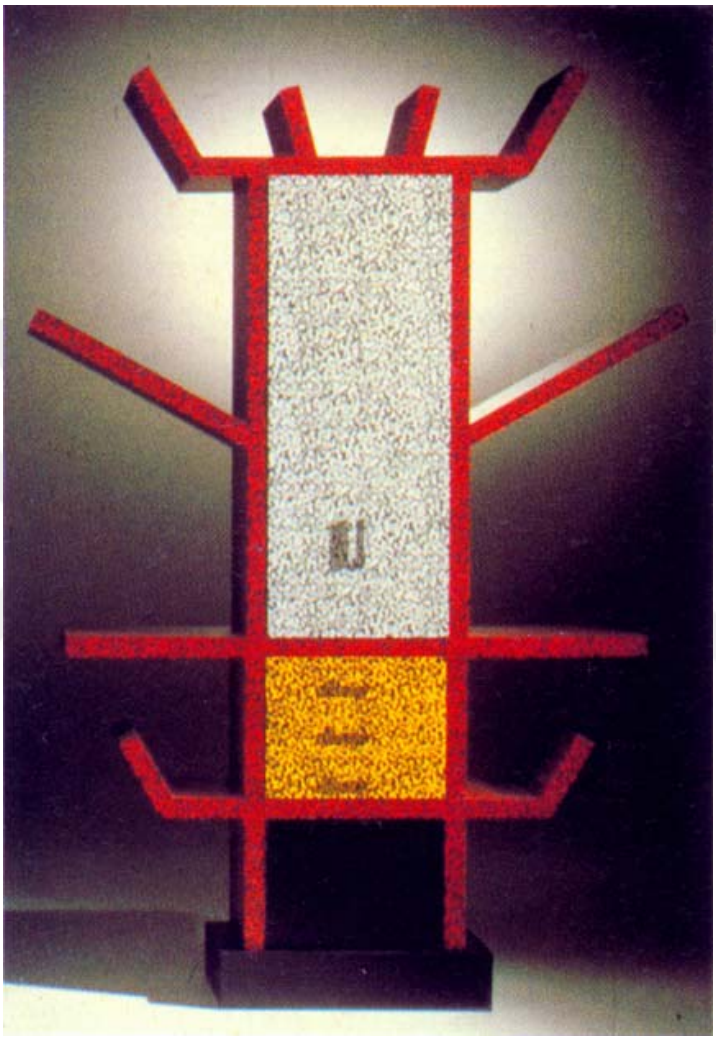
Kurucusu mimar ve ürün tasarımcısı Ettore Sottsass ve takımının yapmak istediği yenilik, endüstri sonrası toplumda akılcı ve katı modernizmin dar, sınırlı ve kısıtlayıcı işlevsel ilkelerinden ve tasarım süreçlerinin belirleyicilerinden kurtulmak ve öncü bir tavırla ürün tasarımına daha eğlenceli, keyifli, dinamik, öznel ve yaratıcı bir kimlik kazandırmaktır. Bunun için kendilerine özgü dokular ve örüntüler geliştiriler. Gündelik yaşamın ev ve büro eşyaları genel geçer biçiminin dışına çıkar ve post-endüstriyel bir yaşam tarzına göre nesneler yeniden biçimlendirilir. Bu iç mekan tarzının yazı karakteri veya font tasarımına doğrudan bir etkisi söz konusu değildir. Ancak bu akımın portfolyosuna dahil olan yeni doku ve örüntüler grafik tasarımda tipografik düzenlemelerde katkıda bulunur (Şekil:310-311).

Şekil-310: *Memphis* logo tasarımları.



Christoph Radl ve Valentina Grego, *Memphis* logo tasarımları, 1980'lerin başı. Memphis akımının biçim ve örüntü dağarı bu logo tasarımları dizisinde tipografik dışavurum olarak verilmiş (Meggs, 1998: 443).

Şekil-311: Ettore Sottsass, *Casablanca*, mobilya parçası, 1981.



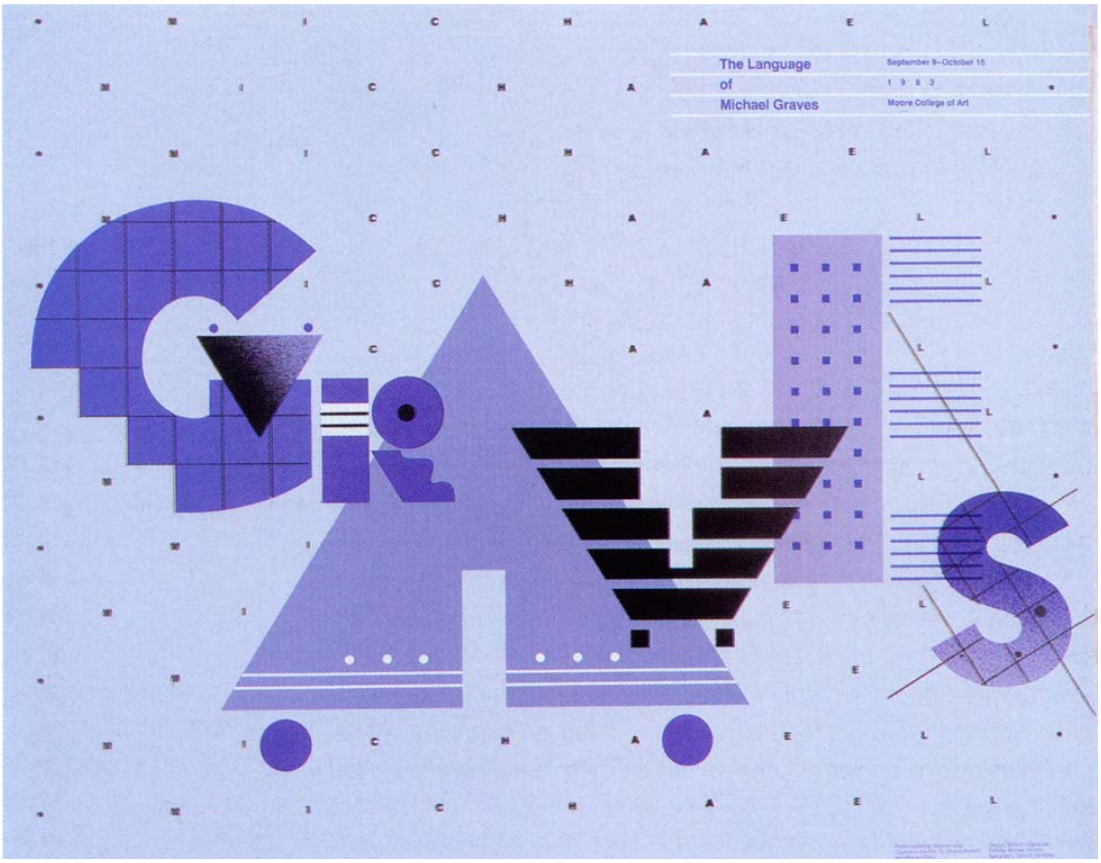
(Heller, Chwast, 1988: 222).

2.9.4. San Francisco Okulu'nun Harf ve Font Tasarımına Etkisi

Genel olarak Postmodernizm'in mimaride başladığı kabul edilir. Postmodern mimar Michael Graves tasarım esinlerinin bir diğer kaynağı olmaya başlar. Graves, 1960'larda Le Corbusier'den etkilenmiş sıradan ve alışılmış modernizmin minimalist geleneğinde tasarladığı özel evlerle bilinir. 1970'lerin sonuna doğru modern

geleneğe karşı kendi mimari yapı ve biçimlerinin dizisini genişletir. Klasik revakları ve locaları yeniden canlandırır ve kübist ressamlardan esinlendiği görsel ögelerle bunların bireşimlerini yapar. Graves'ın geometrisi Mies van der Rohe'nin serin kanlı mükemmelliği gibi değildir; enerjiktir, dekoratif yüzeylerin geometrisi ve tekrarlayan dokunsal örüntülerle oldukça yüksek bir canlılık taşır. Onun görsel örgeleri *(motifs)* Philadelphia'lı grafik tasarımcı William Longhauser'in Graves'in işleri sergisi için tasarladığı bir afişte (Şekil: 312) ifade edilmiştir (Meggs, 1998: 442).

Şekil-312: William Longhauser, *Michael Graves*, sergi afişi, 1983.



(Meggs, 1998: 443).

William Longhauser, elbette doğrudan font tasarımı ile ilgilenmediyse de, bu afişinde mimar Michael Graves'ın tasarım dağarını oluşturan biçim ve yapıları harfleri biçimlendirmede kullanması font tasarımı yapmak isteyenlere bir açılım sunmakta, olası geometrik soyut biçimlerin hem bir tarzı yansıtmada hem de harfleri biçimlendirmede nasıl kullanılabileceğine yönelik yaratıcı bir yaklaşım sunmaktadır.

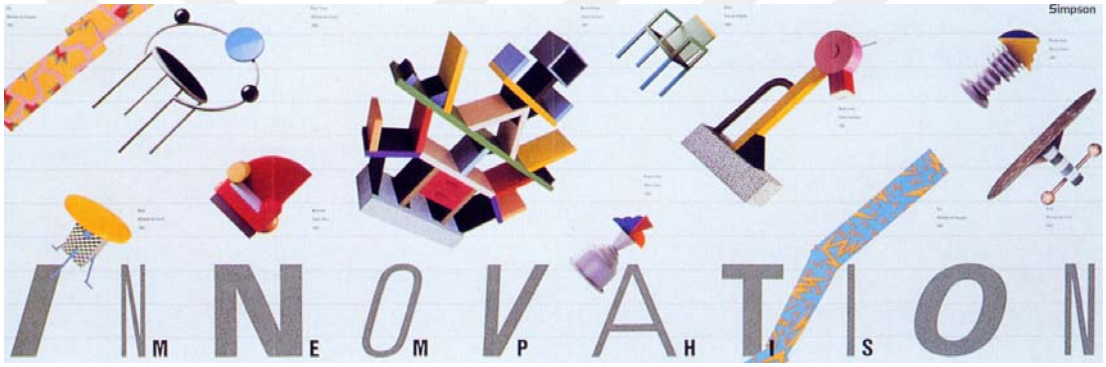
Nihayetinde San Francisco'daki tasarım topluluğu (Michael Vanderbyl, Michael Manwaring, Michale Cronin ve Shannon Terry gibi tasarımcılar) ve sanat okulları, güçlü bir biçimde uluslararası tarzdan etkilenmiştir (Şekil: 313-316). 1980'lerin başında San Francisco postmodern tasarımı hızlı bir biçimde ortaya çıkmıştır ve yaratıcı tasarımın önemli ve büyük bir merkezi olarak şehir ün kazanır.

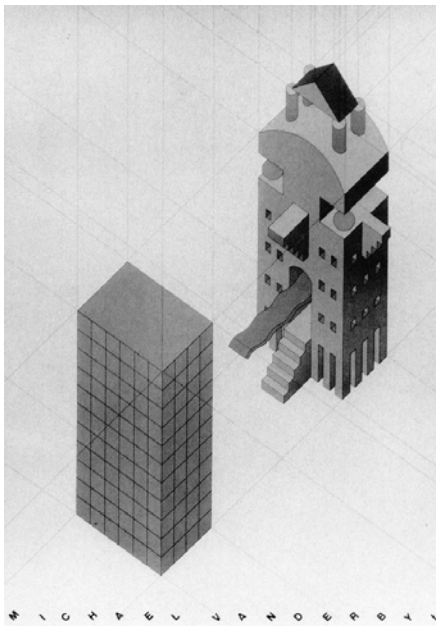
Şekil-313: Michael Vanderbyl, *Simpson Paper Company* için afiş, 1985.

Şekil-314: Michael Vanderbyl, *Postmodern Architecture* afişi, 1984.

Şekil-315: Michael Manwaring, *Hanna Wine* için şarap etiketi, 1986.

Şekil-316: Michale Cronin ve Shannon Terry, *Beethoven Festival* afişi, 1983.









(Meggs, 1998: 444 ve 446).

2.9.5. Retro ve Bölgesel Tarzların Harf ve Font Tasarımına Etkisi

1980'lerin geriye dönük veya alışılmışa zıt olarak tanımlanabilecek Retro tarzı New Yorklu tasarımcılarca oluşturulmuştur. Bu hareket 1920 ve 30'lu yılların yazı karakterlerini yine grafik dağarına almış ve bunları tipografinin katı ve akılcı kurallarını umursamaz bir anlayışla kullanmıştır. Bu hareket içinde yer alan tasarımcılar arasında Paula Scher (Şekil: 317-318-320), Louis Fili (Şekil: 319-321), Carin Goldberg (Şekil: 322-323) ve Lorraine Louie (Şekil: 324) sayılabilir. 20. Yüzyılın ilk yarısındaki *Modernist* hareketlere (yani *avant-garde* Avrupa tasarımına) duyulan sınırsız ve eklektik ilgi, bu tasarımcıları çalışmalarında geçmişi tekrara, onların yeni olmayan sürümlerini oluşturmaya ya da geçmişin birikimini yeniden keşfetmeye yönlendirmiştir.

Şekil-317: Paula Scher, *CBS Records* için afiş, 1979.

Şekil-318: Paula Scher, *Great Beginnings* için sayfalar, 1984.

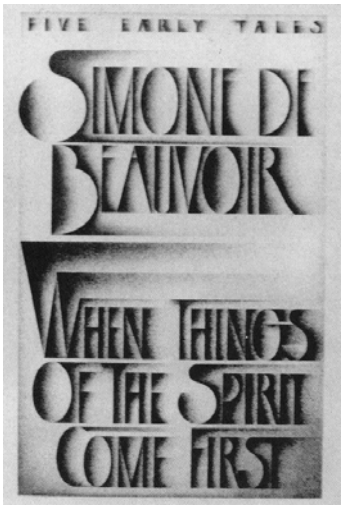


(Meggs, 1998: 446).

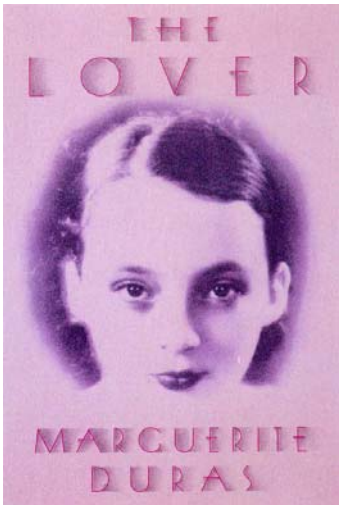
Şekil-319: Louise Fili, *When Things of the Spirit Come First,* kapak, 1983.

Şekil-320: Paula Scher, *Swatch Watch* için afiş, 1985.

Şekil-321: Louise Fili, *The Lover,* kitap kapağı, 1985.





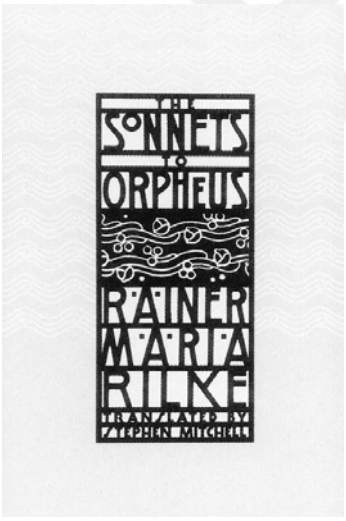


(Meggs, 1998: 448).

Şekil-322: Carin Goldberg, *The Sonnets of Orpheus,* kitap kapağı, 1987.

Şekil-323: Carin Goldberg, *When Water Comes Together …,* kapak, 1987.

Şekil-324: Lorraine Louie, *The Quarterly,* dergi kapağı, 1987.







(Meggs, 1998: 449).

Retro hareketi geçmişin değerli özel ve başlık fontlarının yeniden güncellenmesini ve dolayısıyla da güncel tasarım kullanımına sunulmasına yol açmıştır. *Art Nouveau, Jugend, Secession, Art Deco* tarz ve akımlarına ait ve diğer unutulmuş öznel fontlar yeni nesil tasarımcılarca tekrar keşfedilir. Böylelikle grafik dağarına katılmış yazı karakteri veya fontların işe yarar veya yaramaz diye ele alınması yerine, her fontun kendini yansıtabileceği bir tasarımda kullanılmasının etkili ve değerli sonuçları üreteceği görülmüş, font tasarımı açısından düzgün bir

biçimde tasarlanmış her fontun doğru ve uygun tasarımla anlamlı olabileceği kavranmıştır.

New York tasarımcıları tarafından ele alınan bu Retro hareketinin yanısıra bölgesel veya kültürel tasarım ekollerinden de söz edilebilir. *Vernacular* (yerel) olarak ifade edilen, aslında daha eski tarihsel örneklerin yeniden keşfiyle izah edilebilecek özel tasarım anlayışları elbette Retro hareketinin New Yorklu uygulayıcılarından farklı çözümlemelere sahiptir. Örneğin, Duffy Design Group'dan Joe Duffy ve Charles S. Anderson yüzyılın ilk çeyreğinden modernistik grafik sanatı ile bölgesel/yerel özellikleri geçmişe özlem duyan ve canlandırmacı bir anlayışla tasarımlarında gerçekleştirirler (Şekil: 325-328).

Böylelikle Viktorya çağı ile 20. Yüzyıl başındaki grafik dağarı güncel nesnelerin ambalaj tasarımlarında kulanarak, gıda ve giyim sanayinde özel, el yapımı, çevreci vb. ürünler için bir tasarım dili geliştirirler. 1930 ve 40'ların askeri yönergeleri ile 1950'lerin soyutlamacı, geometrik reklam dilinin görsel dağarı yeniden güncellik kazanır. Bu *vernacular* tasarım tarzı geçmişin sıcak kurşun döküm hurufatlarının en azından günün grafik dağarında yeniden yerini almasını ve yerleşmesini sağlamıştır.

Şekil-325: Charles S. Anderson, *Classico Pasta Sauce,* etiket tasarımı, 1985.
Şekil-326: Joe Duffy w. CSA, *Chaps/Ralph Lauren* giysi etiket kimliği, 1987.



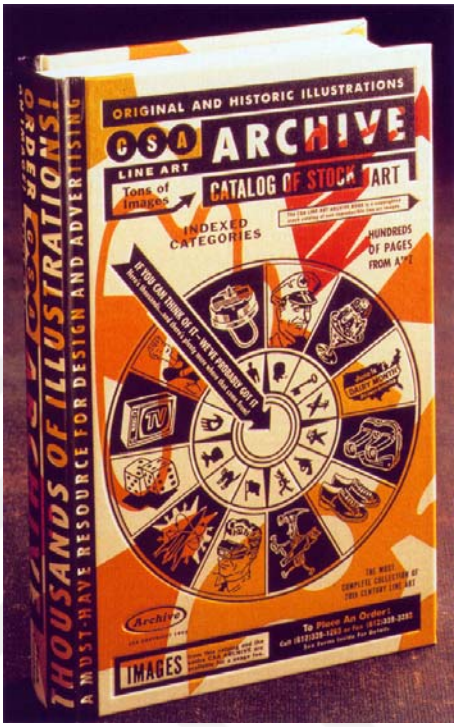


(Meggs, 1998: 451).

Şekil-327: Charles S. Anderson, saatler ve ambalajları, 1992.

Şekil-328: Charles S. Anderson Design Co., *CSA Archive Catalog of Stock Art,* kapak, 1985.





(Meggs, 1998: 452).

2.9.6. 1980'lerde İngiltere'deki Yeni Eğilimlerin Font Tasarımına Etkisi

Özellikle gelişmiş Batı ülkelerinde 1980'lerin teknolojik gelişmelerinin grafik tasarımı derinden etkilediği bilinmektedir. Ancak masaüstü yayıncılığa yönelik sistematik gelişmeler henüz yürürlüğe girmeden önce, teknik ve teknolojik gelişmelere temelden bağlı iletişim, yayıncılık, reklamcılık, basım ve çoğaltma gibi mesleki uzmanlık alanlarında fotodizgi ve foto düzenleme sistemleri 1960'lardan itibaren zaten etkin ilerlemesini sürdürmekteydi. Reklam ajansları, fotomekanik, dizgi, renkayrımı veya servis bürolar olarak nitelenen bu yerlerde gereksinim duydukları hizmetleri alıyor, mesaj ve reklam düzenlemelerini servis büroların sağladığı olanaklarla gerçekleştiriyordu. Fotodizgi ve foto düzenleme dizgeleri dünya genelinde 1960'lardan 1980'lerin sonuna değin etkin kullanımda oldular. 1985'lerde

Apple Macintosh kişisel bilgisayarlarını piyasa sunmadan; veri girişi veya 'girdi', verinin anlamlı hale getirilmesi veya 'düzenleme' ve sonuçlandırılan işin yayınlanması veya dağıtımı için 'çıktı' aygıtları grafik program veya yazılım ve de bunları çalıştırabilecek donanım desteğini bir büro veya ofis ortamında bir araya getirebilecek satın alma imkanını da bularak "Masaüstü Yayıncılık" *(Desktop Publishing)* sürecini başlatmadan ve de 1990'lardan itibaren tüm eski dizgelerin (klasik matbaacılık ile fotodizgi ve foto düzenleme sistemlerinin) yerini almadan önce, belge üretimi ve çoğlatımı için yaygınlaşan *copyshop*'lar (fotokopi işlemleri yapan kırtasiyeler) İngiliz gençliği için mesaj üretme ve çoğaltma yöntemleri olarak kullanıldılar.

1970'lerin sonunda İngiltere'de gençliğe ilişkin işsizlik, ilgisizlik, imkansızlık vb. toplumsal sorunlar sokak hareketlerinin yaygınlaşmasına neden olur. Uyuşturucu ve seks unsurlarının da körüklediği bu karışık dönemde rock ve pop grupları gençliğin duygularını dışa vurur. Pink Floyd "The Wall" albümünde gençliğin, mevcut politik sistemin eğitimini ve değerlerini istemediğini ve buna isyanını seslendirir. Müzik endüstrisinin etkin olduğu İngiltere'de bu rock ve pop gruplarının kendilerine ait logoları, sahne stilleri ve görsel özellikleri vardır. Plak kapakları, konser afişleri ve tişört, çıkartma vb. promosyon ürünleri yeni bir grafik görsellik üretir. Moda endüstrisi de bu gelişmelerden etkilenerek "sokak tarzı" olarak adlandırılan ve "Sex Pistols" grubunda somutlaşan bir görsel tarz olarak "Punk" müzik ve moda dergilerinin düzenlemelerine yansır. The Face ve i-D gibi süreli yayınlar veya dergiler İngiltere'de 1980'li yıllardaki yeni eğilimlerin öncülleridir.

1980'de i-D dergisinin editörü olan Terry Jones sokak tarzını dergiye taşır ve dergi ile birlikte sokak tarzı kataloğu ve bir de Punk eki verir. "Doğaçlama yöntemlerle (tesadüfi harf karakterleri, fotokopi çarpıtmaları, fotoğrafı negatif kullanarak renk verme) keyifli bir karmaşa yaratma niteliğindeki bu tasarım anlayışı, çıktığı devire tam anlamıyla uygun düşmüştü, 1990'larda da bu umursamaz tavrını korudu" (Bektaş, 1992: 245-246).

1980'lerde etkili bir diğer yayın The Face dergisiydi. Bu dönemde dikkat çeken bir diğer tasarımcı Neville Brody'dir. 1981'de Fetish Records'un albüm kapağı

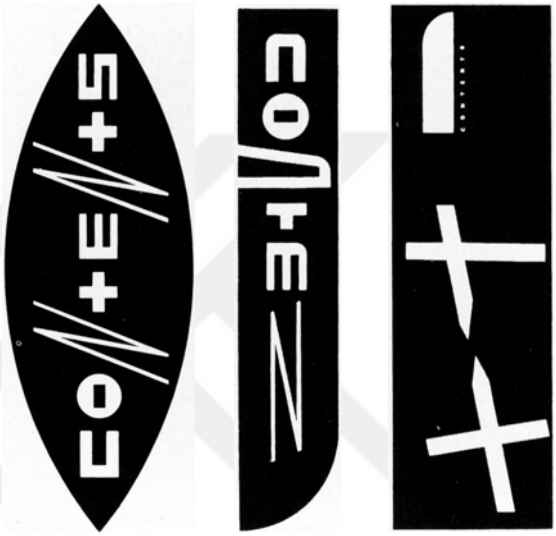
grafiklerini yapmakta olan Brody, diğer yanda The Face dergisinin tasarımını ve sanat yönetmenliğini beş yıl boyunca sürdürür. Daha sonra yaptığı çalışmalarla uluslararası (Şekil: 329-331) bir üne kavuşan Brody, 1980'lerin ve sonrasının İngiliz tasarımının lideri ve sembol ismi olacaktır.

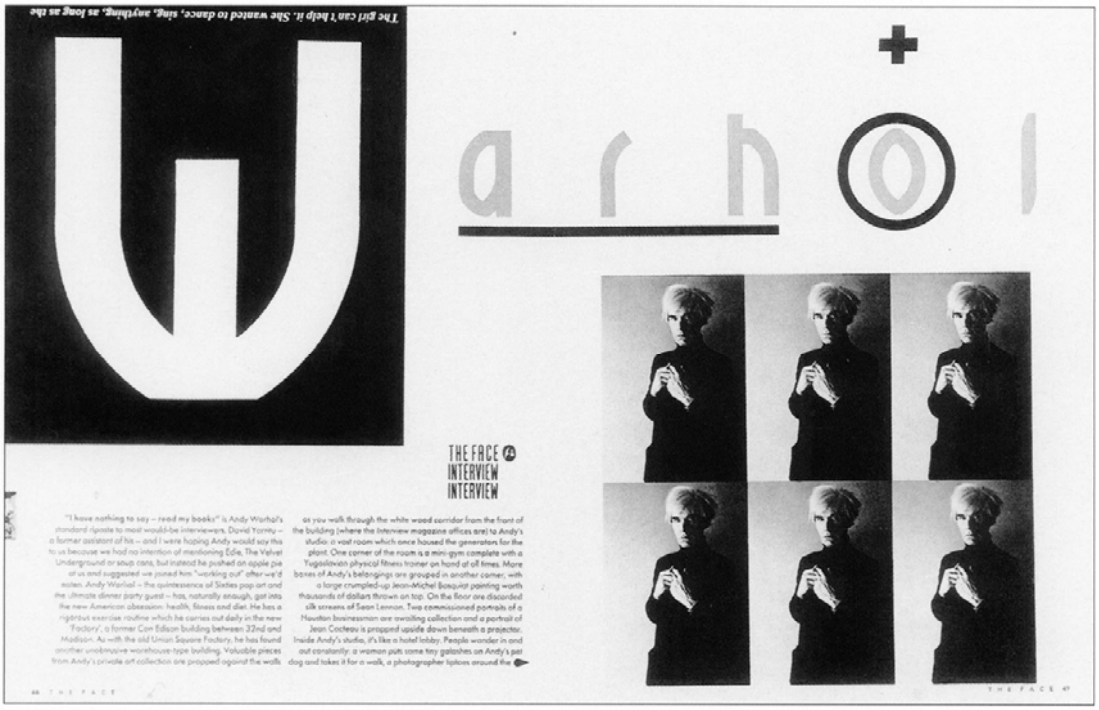
Şekil-329: Neville Brody, *Parliment,* albüm kapağı, 1985.

Şekil-330: Neville Brody, *The Face,* No: 42, 52, 55, içerik logoları, 1984.

Şekil-331: Neville Brody, *The Face,* No: 59, dergiden sayfalar, 1985.







(Meggs, 1998: 452-453).

Neville Brody'nin dergi veya süreli yayınlar için geliştirdiği logolar, başlıklar, manşetler ve sonrasında fontlar ile sayfa düzenlemeleri sonraki dönemin yazı karakteri veya font tasarımında onun öncü olmasını sağlamıştır. Özellikle masaüstü yayıncılığın doğasını kavrayan Neville Brody, tüm dünyada postmodern tasarımın öncü sanatçıları arasında yer almaktadır. Brody'nin dijital tipografinin gelişmesinde oynadığı rol çok önemli ve belirgindir.

1985'lerden 2000'lere masaüstü yayıncılık ve dijitalleşme sürecinde İngiltere ve Amerika'da ortaya çıkan Punk, Grunge, Blur, Techno, Pixel Art vb. tasarımdaki yeni eğilimlerin öncüleri yazı karakteri ve font tasarımında elbette sayısal temelde hem dijitalleştirme hem de yeni nesil dijital (sayısal) font tasarımlarında harflerin biçim dilleri ile yazı karakterleri ve işlevlerini sorgulayan düşünsel temellendirmeleriyle büyük etkilere sahip olacaktır.

1990'lardan itibaren yazı karakteri ve font tasarımında dijitalleşme sürecinde ortaya çıkan gelişmeler, 2000 sonrasının ve günümüzün temellerini oluşturmaktadır. Bu nedenle, bu tez çalışması 20. Yüzyılın en temel grafik veya görsel iletişim alanındaki akım, ekol, üslup veya tarzlarını ele almıştır. Ancak 1990'lar ve sonrası yeni ve farklı bir başlık altında ele alınması gereken gelişmeleri ve değişimleri içermekte olduğu için, tez araştırması tarihsel süreç itibariyle, yani andizinsel (kronolojik) olarak, buraya kadardır ve burada tamamlanmaktadır. Sonraki bölümde, 20. Yüzyıl boyunca geliştirilmiş yazı karakterlerinden seçilmiş bazı örnekler üzerinden, yazı karakteri veya fontun biçimsel (inşası ve geometrisi) ile biçemsel (yapısal) özelliklerinin söz konusu akım, ekol, üslup veya tarzlarla ne düzeyde etkileşim içinde olduğu incelenecek ve sorgulanacaktır.

III. BÖLÜM: 20. YÜZYILIN FONT TASARIMLARI

20. Yüzyılda ortaya çıkan sanat hareketleri ile yüzyıl boyunca geliştirilen ve üretilen yazı karakteri veya fontlar arasındaki tasarım etkileşimlerini saptamak için ve hangi yazı karakteri veya fontların sanatsal bir arayış sonucu geliştirildiği, sanat hareketlerinin ortak görsel ve biçimsel özelliklerinin yazı karakteri veya font tasarımında etkin rol oynayıp oynamadığı hakkında inceleme ve karşılaştırma yapabilmek için, bu tez çalışmasının "A-Giriş" kısmında "Varsayımlar" başlığı altında örnek olarak sıralanan ve 20. Yüzyıl boyunca tasarlanmış bazı fontlardan seçilmiş olanlar – İçindekiler'de belirtilen *"decimal"* başlıklamaya uygun olarak – aşağıdaki görsel örneklerde fontun adı, yazı karakteri tasarımcısı, dökümhanesi ve üretim yılı şeklinde tanımlanmıştır (Şekil: 332-373).

3.1. 20. Yüzyılın Yazı Karakterleri veya Fontları Hakkında

20. Yüzyılın ilk yarısında hurufat dökümhaneleri, 19. Yüzyılda olduğu gibi, halen yazı karakteri tasarımının ve elbette üretiminin yapıldığı yerlerdir. Tasarım kültürü geliştikçe yazı karakteri veya font tasarımı özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren ajanslarda da yapılmaya başlar. Çünkü II. Dünya Savaşı sonrası başka bir dünya düzeni kurulmuş, farklı ve yenilikçi teknolojilerin geliştirilmesine başlanmıştır. Üretim biçimi ve yöntemi değiştikçe, bu durum hem font tasarımına yansıyordu, hem de tasarım-üretim ilişkileri farklılaşmaktadır.

20. Yüzyılın ilk yarısına dönülecek olursa, söz konusu hurufat dökümhanelerinin genel yaklaşımlarından da söz etmek gerekmektedir. Geleneksel olarak hurufat dökümhaneleri, *"foundry style"* (dökümhane tarzı) ve *"type house"* (hurufat veya dizgi evi) terimiyle ifade edilen, öncelikli olarak Venedik veya Fransız Eski Biçemi *(Old Style)*, Barok veya Geçiş Dönemi Klasik Biçemi *(Transitional Style)*, 18. Yüzyıl'ın Anglez Elyazıları Tarzları *(Colonial Script Style)*, Çağdaş Biçem *(Modern Style)*, 19. Yüzyıl'ın Kare Tırnak Biçemleri *(Squared Serif Style)*, Gotik Tarzlar *(Old-Broken Script)*, Geleneksel Kaligrafik Biçemler *(Old & Antique*

Script Style) vb. gibi metin ve gösterim hurufat dizgileri için klasik yazı karakterleri veya fontların kendi kesimlerini üretirler. Bu kesimlerin içinde 19. Yüzyılın ilk çeyreğine kadar Tırnaksız Hurufat *(Sans-Serif Types)* kategorisine ait yazı tasarımları pek görülmez. Viktorya çağında ise tırnaksız yazı karakterleri sadece gazete, el ilanları ve afişler için metin hurufatı olarak küçük punto dizgi yapmak amacıyla dizgi kataloglarında yer almıştır. Bunların dışında, üstelik tipografik süsler, kenar suları, çerçeveler veya küçük resimlemelerden oluşan vinyetler *(vignettes)* de dökümhanenin dizgi örnekleri broşürü, kitapçığı veya kataloğunda *(type specimen book)* yer alabilir. İhtiyaca ve dökümhanenin kapasitesine göre bu çeşitler artabilir. Ek olarak, yaşanılan dönemin beklentilerini karşılamaya yönelik yenilikçi yazı karakterleri veya font tasarımları da geliştirebilirler.

Yaygın kullanılmış ve seçilmiş yazı karakterleri veya font tasarımları "yinelenen fontlar" (yani, hurufat dökümhanesi veya dizgi evinin eski genel geçer yazı karakterleri veya fontların güncel sürümleri), "dekoratif fontlar" (yani, tipografik süs olarak basımda kullanılan font veya baskı malzemeleri) ve "yenilikçi fontlar" olarak (yani, yaşanılan çağın beklentileri çerçevesinde geliştirilen tasarımlar olarak) temelde üç başlık altında incelenebilir. Fakat bu yaklaşım yazı karakteri veya fontun üretildiği tarih ile dönemin sanat ve tasarım anlayışlarıyla olan ilişkisini ve de etkileşimini tanımlamakta yetersiz kalabilir.

Farklı kaynaklardan ve basılı eserlerden yararlanarak, öncelikle bu tez çalışmasının giriş kısmında belirtilmiş olan, 20. Yüzyıl boyunca tasarlanmış, geliştirilmiş, üretilmiş ve yaygın olarak kullanılmış söz konusu fontlar sıralandıktan sonra, bu fontların "eski bir fontun yeni bir sürümü mü," "dekoratif amaçlı mı" yoksa çağın sanat ve tasarım anlayışı çerçevesinde geliştirilmiş "yenilikçi bir yazı karakteri veya font mu" olup olmadığı belirtilecektir. Seçilmiş bu fontların tümü görüntülenip özellikleri tanımlandıktan sonra, diğer önemli birkaç kaynaktan daha yararlanarak, dönemin sanat ve tasarım anlayışının etkisini üzerinde taşıyan yazı karakterleri veya fontlar on yıllık dilimler halinde dönemin olguları ve gelişmeleri çerçevesinde özel olarak – daha sonraki alt başlıklarda – incelenecek ve özellikleri tanımlanacaktır.

20. Yüzyıl boyunca çeşitli grafik tasarım ürünlerinde birçok yazı karakteri veya fontun kullanıldığını görmek mümkündür. Ancak bazı yazı karakteri veya fontlar vardır ki, tasarım özellikleri o yazı karakteri veya fontun hem yaygın kabul görmesine yol açmış, hem de farklılığıyla tasarım kültüründe belleklere kazınarak ayrı bir öneme sahip olmuştur. Bunlardan bazısını, Donald Young'ın kaynak eserinde, kendi *"Logotypes & Letterforms"* (özgün tipografik logolar ve başlık veya yazı tasarımları)'nı oluşturmada çağın yazı karakterleri veya fontlarını nasıl kullandığını ve onlardan nasıl yararlandığını görmek mümkündür. Young'ın eserinde yer alan bu yazı karakterleri veya fontlardan seçilmiş olanlar – hem 20. Yüzyılın ilk yarısının hem de ikinci yarısının yaygın kullanılmış tasarımları olarak – aşağıda görsellerle (Şekil: 332 ile 373 arası) örneklenmiştir.

3.1.1. 20. Yüzyıl Boyunca Tasarlanmış ve Yaygın Kullanılmış Bazı Yazı Karakterleri veya Fontlar:

Yukarıda açıklandığı üzere, bu alt başlıkta yer alan yazı karakterleri veya fontlar, 20. Yüzyıl boyunca en yaygın kullanıldığı bilinen, konu uzmanları ve yazı karakteri veya font tasarımcıları tarafından hazırlanmış akademik ve profesyonel kitap, dergi ve ansiklopedi gibi yayınlarda da yer verilmiş olan tasarımlardır.

Şekil-332: 'Franklin Gothic', Morris Fuller Benton, *ATF*, 1903-12. Bu tasarım eşit-en geometrisine sahip, çift ağırlıklı, tırnaksız bir hurufat ailesi olarak (*Condensed, Extra Condensed, Wide* ve bunların *Italic* sürümleriyle birlikte) geliştirilmiştir. Başlık fontu olarak kesilmiştir. Bu font, gazete ve dergi gibi iletişim ortamlarında kullanılmak üzere hazırlanmış işlevsel bir yazı karakteridir. "İngiliz modelleri sonrasında ağır ve lekesel *(heavy)* bir tırnaksız" tasarım olarak dönemin yenilikçi bir yazı karakteridir. Bu font, üreticisi *American Type Foundry*'nin dışında *Lanston Monotype, Ludlow* ve *Intertype*'ın dizgi kataloglarında da yer almıştır (Jaspert vd., 2008: 275).



(Young, 1993: 32).

Şekil-333: 'Venus *Extra Bold Extended*', tasarımcısı bilinmiyor,'*Bauer*, 1907-27. "Asıl olarak bir *Warner & Schmidt* tasarımı olup, bazı ağırlık çeşitlemeleri birkaç hurufat dökümcüye satılmıştır" (Jaspert vd., 2008: 356). Bu nedenle aşağıda görüntülenen *Extra Bold Extended* (en kalın genişletilmiş) sürümünün kime ait olduğu bilinmemektedir. Daha çok başlıklama amaçlı, gösterim puntosunda kullanılacak olan 'Venüs *XBE*', önceki çift ağırlıklı tırnaksız yazı tasarımı geleneğine eğri harflerinde yatay sonlandırmalarıyla katkıda bulunan, eşit-en geometrisinin daraltılmış *(condensed, gothic)* yaklaşımına karşın genişletme *(expand, extend)* olasılıklarının denendiği bir örnek oluşturmaktadır. İnce *(light)*, orta *(medium)* ve kalın *(bold)* sürümlerinin daraltılmış *(condensed)* ve genişletilmiş *(extended)* sürümleri mevcuttur. Bu font çeşitli amaçlara yönelik yenilikçi bir tasarım gibi görünse de, aslında "19. Yüzyıl hurufatlarının yeniden canlandırılmış örnekleri gibidir" (Jaspert vd., 2008: 356).



(Young, 1993: 20).

Şekil-334: 'Block', H. Hoffmann, *Berthold*, 1908. *Jugendstil* ve *Plakatstil* akımının yazı karakterlerinden biri olarak mimari kütleselliği de dışavuran bu tasarım, Yüzyıl başındaki Alman "blok çevirme yazı" geleneğinin temel biçimlendirmelerinden bir diğerini oluşturmaktadır. Jaspert ve diğerlerinin basılı eserinde, bu tasarım için *"setting a style-trend"* (bir tarz eğilimini oluşturan veya bir akımı başlatan) denmektedir (2008: 255).

Genel olarak eski biçem geometrisine sahip olsa da, G, Q ve R gibi eğri ve çapraz harf vurgu veya yapılarında eliptik ve dalgalı çözümleriyle *Jugenstil* afiş

tarzına bağlantı kurmaktadır. Bu nedenle bu font lekesel özelliğiyle de dönemin afiş sanatı ve tasarım akımlarının etkisini sunan yenilikçi bir tasarımdır.



(Young, 1993: 29).

Şekil-335: 'Commercial Script', Morris Fuller Benton, *ATF*, 1908. Kolonyal Dönem'in Anglez yazılarından biri olarak, 18. Yüzyılın İngiliz 'Roundhand', 'Copperplate' ve 'Spencerian' tarzı kurzif (eğik, birleşik) elyazılarının adı üstünde "ticari" *(commercial)* bir sürümünü sunmaktadır. Benzer nitelikteki 'Bank Script' yazı karakteri gibi, eski elyazısı geleneğinin *ATF* için yinelenen bir font kesimidir.



(Young, 1993: 227).

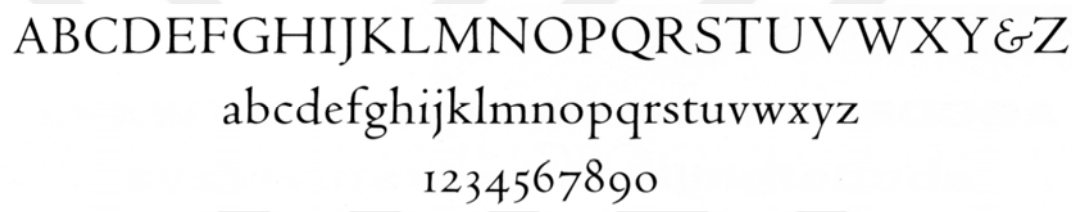
Şekil-336: 'Hobo', Morris Fuller Benton, *ATF*, 1910. Bu tasarım tamamen yenilikçi ve dönemin tasarım anlayışına uygun, bu dili basılı ürünlerde oluşturmayı mümkün kılacak bir yazı karakteridir. Tasarım geometrisi grafik niteliğine göre oluşturulmuştur. Örneğin, "düşey ve yatay vurgular eğrilmiştir," kasa-altı harflerin "aşağı uzantıları kaldırılmıştır," ve minisküller temel olarak taban çizgisine oturtulmuş olup vurgulamalarının farklı çeşitlemeleri mevcuttur ve *Intertype* dizgi kataloğunda da yer almıştır (Jaspert vd., 2008: 295). Bu fontun gösterim dizgisi için (yani başlık ve afişlerde kullanmak üzere) geliştirildiği son derece belirgindir.



(Young, 1993: 77).

Şekil-337: 'Centaur', Bruce Rogers, *Monotype*, 1914. Bu tasarım Venedik Eski Biçem geometrisi temelinde bir hümanistik hurufat olarak kasa-üstü *(upper-case)*, kasa-altı *(lower-case)* ve eski biçem sayılara *(old-style figures)* sahip, son

derece mükemmel kesimlerden biridir. Öncelikle kitap, dergi ve ansiklopedi gibi tasarımlar ve düzenlemeleri gerçekleştirmek üzere, döneminde metin temelli basılı ürünlerde yaygın kullanılan bir yazı karakteri olarak, Bu tez çalışmasının I. Bölüm'de bahsi geçen hurufat kesim ustası Nicholas Jenson'ın kendi döneminde çeşitli kitapları basmak için geliştirdiği hurufatından hareketle, *Venetian Old Style* temelinde bir eski kesimin yinelenen bir *Monotype* sürümüdür. "Aslında sadece New York Metropolitan Müzesi için bir başlıklama *(titling)* fontu olarak tasarlanmıştır. 'Cloister Old Face'den hem daha ince ve aydınlık hem de daha fazla aslına benzerdir. Bu fonta eşlik etmesi için eğik biçem *(italic)* olarak kesilen *Monotype Corporation*'un font sürümü 'Arrighi Italic'dir" (Jaspert vd., 2008: 40).



(Young, 1993: 211).

Şekil-338: 'Futura *Light*', Paul Renner, *Bauer*, 1927-30. Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya yenilmiş, ancak buna karşın hızla toparlanmak üzere yeniden yapılanmıştır. 1919'dan itibaren açılan *Bauhaus* Sanat Okulu sanatı sanayici ile buluşturmayı temel alarak yeni çağın gerektirdiği bir anlayışla eğitim ve öğretime başlamıştır. Dönemin öncü sanatçıları ve eğitimcileriyle hem kendi yenilikçi hocalarını ve modernist tasarımcılarını yetiştirmiş, hem de Kübizm, Fütürizm, Fovizm, *De Stijl*, Süprematizm, Rayonizm, Konstrüktivizm ve Soyut Expresyonizm gibi Modern hareketlerin etkisinin bir arada görüldüğü ve kaynaştığı bir tasarım yaklaşımını ortaya çıkarmıştır.

Yine bu dönemin Konstruktivizm'inin en yalın etkisi belirgin olarak yazı karakteri tasarımlarında görülür. Bir yanda, daha ziyade Herbert Bayer tarafından olarak afiş ve kitap kapaklarında uygulanan inşa edilmiş mekanik yazılar ileride 'Bauhaus' yazı karakteri olarak bilinecektir. Diğer yanda bu kültürle yetişmiş nesiller yenilikçi yazı tasarımlarını da geliştirirler. Bunlardan biri olarak Paul Renner, Eski Biçem geometrisi üzerinde olabilecek en yalın, işlevsel ve makine çağını ifade eden

bir yazı tasarımı gerçekleştirir. Antik çağın Roma Kapitallerinin temel geometrisi üzerinde inşa ettiği bu yazı tasarımını üstelik 'Futura' (Gelecek) olarak adlandırır. 'Futura'nın ilk tasarım eskizleriyle nihayetinde *Bauer* dökümhanesi tarafından piyasaya sunulan hurufat arasında oldukça bir "arındırma ve temel yapı üzerinde biçimlendirme" farkı bulunmaktadır. Bunun için aşağıda örneği sunulan font, bu tezin bir önceki III. Bölüm'ündeki ilgili konuda sunulanlarla karşılaştırılabilir.

> Bauer ve daha sonra Intertype dizgi kataloglarında yer alan 'Futura'nın altı ağırlık, üç ağırlığın daraltılmış ve bir de iç çizgili sürümü mevcuttur. *Deberny & Peignot* onu 'Europa' olarak adlandırmış ve yayınlamıştır. 'Futura', 'Erbar'a çok benzemesine karşın, *ATF* ve *Mergenthaler Linotype*'ın nispeten benzer bir tasarımı 'Spartan'dır. … 'Futura Black' ana diziden oldukça farklıdır. O bir şablon hurufata benzerdir. … *Intertype* ve *Intertype Fotosetter* için 'Futura Extra Bold'un dik sürümü 1952'de Edwin W. Shaar, eğik sürümü ise 1955'de E. W. Shaar ve Tommy Thompson tarafından tasarlanmıştır (Jaspert vd., 2008: 277).

Bu dönemde Bauhaus'un bazı hocaları 'Futura Black' fontuna benzer, Kübizm'in ve de Stijl'in vokabülerinden yararlanarak birimsel *(unit)* geometrik parçalardan bir abece tasarımı deneyimleri gerçekleştirmişlerdir. Örneğin, Jan Tschichold tarafından tasarlanan ve *Amsterdam* hurufat dökümhanesinden çıkan 'Transito' gibi fontlar *Post Cubist* dönemde görülür. Bir başka örnek, W. A. Woolley tarafından tasarlanan ve *Monotype* tarafından 1930'da piyasaya sunulan *Art Deco* tarzındaki 'Braggadocio' fontudur.

'Futura Display' ise ilginç bir biçimde 19. Yüzyıl ağaç hurufat tasarımları arasında bulunan bazı örnekleri çağrıştırmaktadır.



(Young, 1993: 23).

Şekil-339: 'Arrighi *Italic*', Frederic Warde, *Monotype*, 1929. Ludovico Degli Arrighi, I. Bölüm'de açıklandığı üzere, İtalyan Rönesansı'nın 16. Yüzyılında en önemli kaligrafik yazı tasarımları arasında bulunan ve hümanistik el yazısı olarak da bilinen *Cansellaresca Script* veya *Chancery Script'*in büyük ustasıdır. 20. Yüzyıl tasarımcıları kaligrafik geleneği tipografik yenilikler ve gelişmeler sayesinde yeniden üretmek için onların asıllarından hurufat tekniğine uyarlamaya çalışmışlardır. Bu çağda basım alanında da önemli kişilerden biri olan F. Warde, bu ihtiyaca yönelik olarak "Vicentino" takma adıyla da tanınan Arrighi'nin elyazmalarından hareketle ve onun adını vererek kaligrafik değerlerin yeniden üretilmesine olanak sağlayacak bir kesim gerçekleştirir. "Bu font, aslında el düzenlemesi için 1925'de Paris'te *Plumet* tarafından *Monotype*'ın 'Blado' fontuna benzer olan 'Centaur' yazı karakterine eşlik etmesi için kesilmiştir" (Jaspert vd., 2008: 10).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

(Young, 1993: 152).

Şekil-340: 'Open Roman Capitals', Jan Van Krimpen, *Enschedé*, 1929. Bir başka "canlandırma" *(revival)* çalışması da önemli yazı karakteri tasarımcılarından bir olan J. V. Krimpen tarafından gerçekleştirilmiştir. Adı üstünde bu font çalışması Roma büyükharflerinin *(capitals)* iç boşluklu *(open)* bir kesimidir.

ABCDEFGHIJKLMNOPQ RSTUVWXYZ

(Young, 1993: 24).

Şeki-341: 'Vogue', tasarımcısı bilinmiyor, *Stephenson Blake*, 1929. "İki savaş arası zaman dilimi" olarak da bilinen *Art Deco* döneminde geometrik bir süsleme eğilimi tüm sanat ve tasarım alanlarında etkisini hissettirir. *S. Blake* dökümhanesi tarafından "Moda" adıyla geliştirilen bu tasarım, bir yanda Eski Biçem geometrisine dayanmakta, ancak diğer yanda daha ziyade tam daireden elde edilmiş eğri parçaları ile düşey ve çağraz vurgulamalar arasında zıtlık yaratmaya yönelik modernistik

kurgusuyla, vurgu uçlarındaki çapraz kesim ve çıkıntılarıyla geometrik bir örüntünün üretimine katkıda bulunmaktadır. Bu karakter, zerafet ve asaleti yeniden inşa etmeye yönelik bir geometrik süsleme tutkusunun dışa vurumu olarak önemli bir yazı tasarımıdır. "Çizgisel tarzı izleyen *Intertype*'ın 'Vogue' fontundan oldukça farklıdır" (Jaspert vd., 2008: 359).

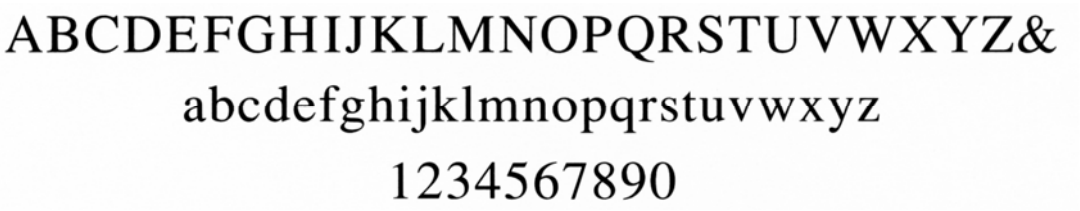


(Young, 1993: 65).

Şekil-342: 'Times New Roman', Stanley Morison, *Monotype*, 1932. Bir başka önemli *"revival"* (yeniden canlanış) çalışmasıdır. *"The Times"* gazetesinin dizgisinde kullanılan "Barok Antik" sınıfından ve 'Times' hurufatı olarak adlandırılan yazı karakteri veya fontun yenilenme ve yeniden işlevlendirilme çalışmasıdır.

Stanley Morison tarafından gazetenin metin ve başlık fontlarını değiştirmek üzere çalışacak bir komiteye rehber olması için hazırlanan 38 sayfalık bir öneri raporu çerçevesinde yenilenen bu tasarım (artırılan x yüksekliği, daha küçük puntolarda okunurluğun yüksek seviyesi ve bu nedenle az alanda daha fazla dizgi yapma olanağı gibi) işlevsel nitelikleri sayesinde büyük bir beğeni bulmuş ve çok geçmeden yaygınlaşmıştır (Lang, 1988: 24).

'Times' fontu, zaman içinde en yaygın kitap ve metin dizgisi karakteri olarak bir genel geçer olmuştur. "Hurufat, tarihsel modellere dayanmaktaysa da, kökenlerini geride bırakıp bütünüyle kendi çağının görünüşüne ulaşmanın ve böylelikle en çağdaş yazı karakterlerinden bir olmanın yöntemini örneklemektedir" (Carter, 2002: 93).



(Young, 1993: 89).

Şekil-343: 'Pericles', Robert Foster, *ATF*, 1934. Dönemin özel tasarım ve sanat kitapları için birçok font geliştirilmiştir. Bunlar arasında antik çağların taş üzerine kazıma ve kesim yazıları ile papirüs ve parşömenlere yazılmış karakterlerden metal hurufat fontlar hazırlanmıştır.

'Pericles' de bu özel örneklerden biridir. Yazı karakterine adı verilen Perikles ise, M.Ö. 5. Yüzyılda Yunanistan'ın Klasik (Altın) Çağ'ında, özellikle Pers ve Peloponnez savaşları arasındaki zamanın önde gelen ve etkili bir Yunan devlet adamı, hatip ve Atinalı bir generaldir (Google.search).

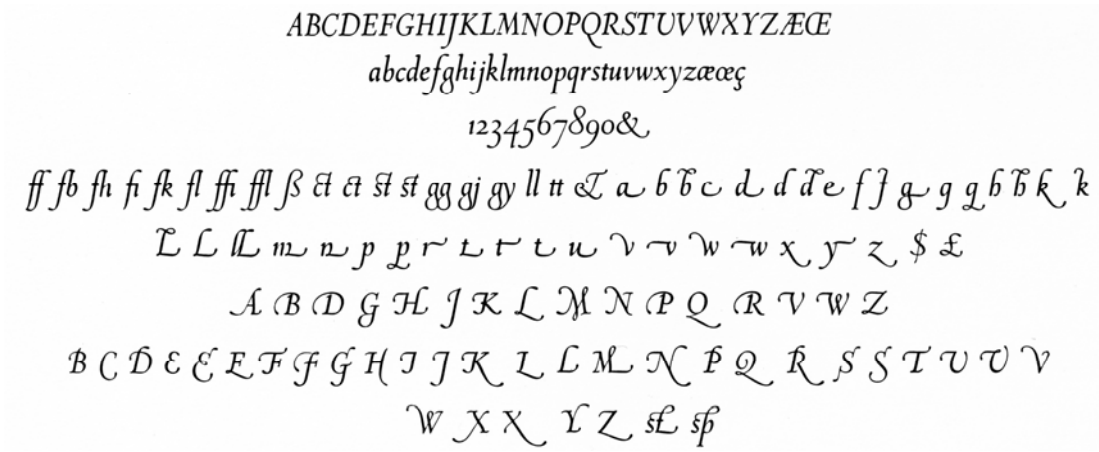
Yazı karakteri o çağın sanat uygulamaları arasında yer alan nesneler (vazo, mermer veya taş) üzerine kazıma yazı geleneğini yansıtmayı amaçlamaktadır. Antik çağlarda kasa-altı (yani küçükharfler) henüz mevcut değildir. Bu nedenle 'Perikles' sadece gösterim dizgisi amacına uygun ve majiskül (büyükharf) olarak tasarlanmıştır.

A B C D E ℰ F G H I J K L M N O P Q

R Ꞧ S T U V W X Y Z &

(Young, 1993: 285).

Şekil-344: 'Cancelleresca *Bastarda*', Jan Van Krimpen, *Enschedé*, 1934. Bu yazı karakteri veya fontun bir başka "canlandırma" tasarımı olarak geniş bir kasa şeklinde üretilmesi, elbette kaligrafik yeniden üretimlerde tasarımcıların daha zengin ve etkili düzenlemeler yapmalarına olanak sağlamayı amaçlamaktadır. Özellikle sanat ve estetik amaçlı özgün ve özel kitap tasarımları için Hümanistik İtalik elyazısı geleneğini canlandırması amacıyla, bu fontun alfanumerik kasa-üstü (büyükharfler), kasa-altı (küçükharfler) ve eski biçem rakamlarıyla *(old style figures)* birlikte süs ekleri *(swash)* olan veya süslü harflerin hem majiskül hem de miniskül farklı veya seçenekli kazımaları *(glyphs)* ve de bağlantılar veya birleşik harfleri *(ligatures)* de geliştirilmiştir.



(Young, 1993: 55).

Şekil-345: 'Phoenix', Morris Fuller Benton, *ATF*, 1935. "Anka kuşu" anlamındaki bir ismin verildiği bu yazı karakteri veya font tasarımı 1930'lu yılların dekoratif sanat anlayışına, geometrik biçimciliğine ve süsleyici ritmik yapısal özelliklerine sahiptir. *Art Deco* mimarisinde, özellikle Amerika'da, metropolleri süslemeye başlayan gökdelenler yazı tasarımlarında da dikey geometrik tasarımların artmasına dolaylı olarak katkıda bulunmuştur. Yuvarlatılmış üst ve altlarıyla daraltılmış *(condensed)* bir hurufat olarak 'Phoenix' fontu bunlardan biridir.



(Young, 1993: 127).

Şekil-346: 'Gillies Gothic' (ya da 'Flott'), William S. Gillies, *Bauer*, 1935. 1930'lu yıllarda reklamcılıkta taze ve dinamik etkisi nedeniyle fırça yazı uygulamaları "yeni" ve "canlı"yı ifade etmek için sıklıkla kullanılmaktadır. Bu dönemin reklamcılığında enli fırça, kimi zaman farklı ve düzensiz (kuralsız) çevirme teknikleriyle birlikte kullanılarak – özellikle başlık ve ticari marka üretiminde – tercih edilir. Bir yanda genel olarak kaligrafi geleneğine uygun olmayan tek ağırlıklı yapısal özelliği ile diğer yanda kurzif (eğik ve birleşik) geometrik özellikleriyle 'Gillies' mekanik (makine) çağının duygusunu organik yapılar üzerinde deneyen özgün bir fontdur. "Belki de bu tekdüze renk özelliği (yani, tek ağırlıklı oluşu)

Gothic ismi için uygun bir biçimde denk düşer. ‘Flott’ olarak da adlandırılır. İnce ve kalın olarak iki biçemi mevcuttur” (Jaspert vd., 2008: 379).



(Young, 1993: 75).

Şekil-347: ‘Coronet’, Robert Hunter Middleton, *Ludlow*, 1937. Dönem reklamcılığının kaligrafik fırça yazılarının en önemli örneklerinden biri ‘Coronet’dir. Tasarım, enli kalem veya zarif Avrupa (yüzey) fırçasının oluşturduğu ince ve kalın ağırlık dağılımlı ile kurzif (eğik ve birleşik) yazı geleneğindeki majisküllerin daha büyük, minisküllerin x-yüksekliğinin daha küçük ve zarif geometrisini sürdürmektedir. Ancak harflerin konstrüksüyonunda hızlı yazma davranışının yatay ve düşeyde oluşturduğu dinamik eliptik eğrileri dönemin aerodinamik tasarım anlayışının geleneksel çizgilerdeki yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu fontun, 1933’de H. A. Trafton tarafından tasarlanan ve *Bauer* tarafından piyasaya sürülen serbest bir biçimde elle çizilmiş ince bir elyazısı olan ‘Trafton Script’e oldukça benzediği ileri sürülür (Jaspert vd., 2008: 372). Özellikle 1940’ların sonu 1950’li yılların otomobil tasarımında ve beyaz eşya gibi makine çağının göstergeleri olan ürünlerin ticari markalarında R. H. Middleton’un ‘Coronet’ yazı karakteri veya font tasarımının etkisini ve izlerini görmek mümkündür. Fontun kalın biçemi de mevcuttur.



(Young, 1993: 167).

Şekil-348: ‘Empire’, Morris Fuller Benton, *ATF*, 1937. Dönemin yüksek beton gökdelen mimarlığının olduğu kadar “aerodinamik” özellikli çelik

konstrüksiyon temelli yapılara da göndermede bulunan bu yazı tasarımı, adıyla da *Art Deco* mimarisinin gözde yapılarından *"Empire State"* binasını çağrıştırmaktadır. Akımın tüm görsel değerlerini en aza indirgeyerek oluşturulan bu yazı tasarımı kendi döneminde olduğu kadar günümüzde de dergi ve süreli yayınlarda, broşür, katalog ve faaliyet raporlarında, kitap ve kapak tasarımlarında halen dekoratif akımın ruhunu ve havasını yeniden yaratabilmektedir. "Bu fontun bir diğer bir adı da 'Iris'dir" (Jaspert vd., 2008: 268).



(Young, 1993: 91).

Şekil-349: 'Libra', Sjoerd Hendrik De Roos, *Amsterdam*, 1938. Geçmişin kaligrafik değerlerinin yeniden üretimi için onların hurufat sürümlerini gerçekleştirmek 20. Yüzyıl tasarımcıları arasında mutlaka yapılması gereken bir sorumluluktur. Zamanın birçok yazı tasarımcısı aynı zamanda usta bir kaligrafisttir. Bu nedenle elle yaratılan değerleri basılı eserlerde de üretmek amacıyla kaligrafik yazı biçemleri yeniden tasarlanır. S. H. De Roos'un 'Libra'sı kısa kesimli yazı olarak da bilinen anziyal *(uncial)* yazıların hafif kırık yeni bir sürümüdür. Anziyal yazılarda eğriler son derece akıcıdır, ancak 'Libra'daki eğri vurgular erken gotik yazılarda görülen hafif kırılmaları içererek dönemi için yenilikçi bir sürüm oluşturmaktadır. "Fontun iki kalınlık sürümü (ince biçemi de) mevcuttur" (Jaspert vd., 2008: 137).



(Young, 1993: 268).

Şekil-350: 'Radiant *Bold*', Robert Hunter Middleton, *Ludlow*, 1938. *Art Deco* yazı tasarımlarının belirgin geometrik daraltılmış özellikleri karşısında okunurluğu da önemseyen yazı karakterlerinden biri 'Radiant'tır. Her ne kadar düşey ve yatay ağırlık vurguları karşıtlık içeriyorsa da, yazı karakteri orta *(medium)*, kalın *(bold)* ve koyu *(heavy)* sürümleriyle geliştirilmiştir. İki daraltılmış biçemi de mevcuttur.

Dönemin estetik anlayışının zarif geometrik etkilerini lekesel karşıtlığı içinde barındırmaktadır. C, G ve J gibi eğri yapıların uçlarında taban çizgisine paralel bir sonlandırma varken, S'de çapraz sonlandırma bir tasarım tutarsızlığı oluşturmaktadır. Üstelik küçük f harfinin üst kancası küçük puntolarda mürekkep lekesi etkisine dönüşebilir. Q harfinin çapraz ayağı da yapısal uyumsuzluk içermektedir. Bu tasarım hatalarına karşın, döneminde çift ağırlıklı, tırnaksız ve en az *Art Deco* etkisi taşıyan bir metin hurufatı olarak özel tasarımlarda tercih edilmiştir.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

(Young, 1993: 201).

Şekil-351: 'Radiant', Robert Hunter Middleton, *Ludlow*, 1938.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

(Young, 1993: 192).

Şekil-352: 'Simplex', Sjoerd Hendrik De Roos, *Amsterdam*, 1939. 'Libra' nasıl bir enli kalem, Avrupa fırçası veya kaz tüyü (çift ağırlıklı) kalem etkilerini yansıtıyorsa, 'Simplex'de tam tersi, tamamen geometrik bir yaklaşımla elde edilen çizgisel, tek ağılıklı bir abece kurgusunu sunmaktadır. Kaligrafik abecelerin gelişim süreci içinde kapitallerden minisküllere dönüşüm bu tasarımda kendini dışa vurmaktadır. 'Simplex'in daha sonraki on yıllarda *"unicase"* (tek kasa) olarak adlandırılacak olan, abece takımında büyük ve küçük harflerin aynı vurgu kalınlığı içinde tasarlandığı yazı karakteri veya fontlara ilham kaynağı olduğu ileri sürülebilir.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

(Young, 1993: 268).

Şekil-353: 'Michelangelo *Titling*', Hermann Zapf, *Stempel*, 1950. Daha kaligrafi sanatını öğrenme sürecinin başında olan Hermann Zapf, İtalya'ya yaptığı seyahat ile inceleme fırsatı bulduğu Roma eserlerini ve hümanistik yazı geleneğini büyük bir duyarlık ve zerafet içinde mekanik hurufat tasarımına dönüştürmüştür. Savaş sonrası kendi sanatının peşinde koşan H. Zapf için bu yazı tasarımının onaylanması ve üretilmesi çok önemli aşamalardan biri olmuştur. Çünkü, aynı yıl 16. Yüzyılın büyük bir yazıcısının adını verdiği, hem büyükharfleri hem de küçükharfleri içerecek olan – 'Michelangelo'nun da başlık fontu olarak eşlik ettiği – 'Palatino' yazı karakteri, 'Times New Roman'dan sonra en yaygın kitap fontu olmayı başaracak, 20. Yüzyılın ikinci yarısında kaligrafi ve tipografi alanındaki gelişmelere büyük bir yazı ustası olarak damgasını vuracaktır.

ABCDEFGHIJKKLMNOPQQRRSSTUVWXYZ

(Young, 1993: 63).

Şekil-354: 'Microgramma *Bold Extended*', Alexandre Butti ve Aldo Novarese, *Nebiolo*, 1952. Artık 2. Dünya Savaşı bitmiş, dünyada yeni bir düzene geçilmiştir. Kıta Avrupası toparlanma ve yeniden yapılanma aşamasına devam etmekte, ağır sanayi hamlesiyle ülkeler ekonomi ve kalkınmalarını sürdürmektedir. Bu dönemde İtalya'da önemli bir hurufat dökümevi olan *Nebiolo*, A. Butti ve A. Novarese tarafından geliştirilen ve tekno etki sunan bir yazı karakterini piyasaya sunar. "Küçükharfleri olmayan bir köşeli başlık karakteridir. Temel olarak bu harfler köşeleri yuvarlatılmış karelerden oluşmaktadır. … 'Eurostyle' benzerdir ve küçükharf kasasını içerir" (Jaspert vd., 2008: 307). Fontun ince biçeminin dar, normal ve geniş sürümü, kalın biçeminin ise normal ve geniş sürümü mevcuttur.

Bu yazı karakteri 1960'lı yıllarda teknik çizimlerle kullanılmak üzere popüler hale gelmiştir. Bir *Letraset* yazı karakteri olarak büyük ölçüde kullanılabilirliği nedeniyle 1970'li yılların başında reklam ve yayın grafiğinden ambalaj tasarımına bu font grafik tasarımcılarının gözdesi olmuştur. Erken dizgi aygıtı üreticileri de onu font takımlarına dahil etmiştir. Yazı karakteri, genişletilmiş ve kalın genişletilmiş biçimleriyle neredeyse her zaman kullanılabilir bir özelliğe sahiptir. İlk tasarlandığı ve piyasaya sunulduğu zaman, yazı karakterinin sadece büyükharfleri vardı. *Linotype*

ve *URW / Nebiolo* tarafından sunulan daha sonraki sürümlerinde küçükharfleri, aksanlı Latin karakterleri, matematiksel sembolleri ve birleşik harflerini içerir. (*www.definitions.net*).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVXYWZ

(Young, 1993: 175).

Şekil-355: 'Futura Script *Demi-Bold*', Edwin W. Shaar, *Intertype*, 1954.

Intertype Corporation'un 1950'lerde pazara sunduğu ilk fotodizgi makinalarından biri olan *Intertype Fotosetter*'ın 1954'de yayınlanan dizgi kataloğunda sunduğu yazı karakterleri arasında bulunan elyazısı taklidi bu font, asıl 'Futura' yazı karakteri ile hiçbir tasarım özelliği uyuşmamasına karşın, yine de 'Futura' ailesi arasında sunulmaktadır.

1930'larda *Mergenthaler*'deki yönetici Chauncey H. Griffith, satır döküm aygıtının *(linecaster)* elyazısı fontların geliştirilmesi için uygun olmayacağına inanır. Bu da Edwin W. Shaar'ın *Intertype*'ının bu pazara kendi başına sahip çıkmasını sağlamıştır. *Intertype*, yaklaşık 1960'da *Harris-Intertype* ve yaklaşık 1975'de sadece *Harris* adını almıştır. *Harris* şirketi, Birinci Dünya Savaşı'ndan *Mergenthaler*'le rekabet etmek için *Intertype* tarafından kesilen yazı karakterlerinden oluşan kütüphanesini miras almıştır ve *"Harris-Intertype"* olarak adlandırılmıştır. Bu kütüphane küçük bir font grubudur ve orijinal yazı karakterleri, gazete ve elyazısı fontlarına odaklanmıştır. (www.myfonts.com).

Aslında savaş sonrası dönemde, piyasadaki dizgi makinesi üreticileri ile rekabet sürecinde olan üreticilerin kendilerinin geliştirdiği veya lisans hakkı vermemek için var olan bir tanesini değiştirip farklı adlarla kataloglarında sundukları fontlar da bulunmaktadır. 'Futura Script *Demi-Bold*' fontu özellikle 'Gillies' fontundan güçlü etkiler taşımakta ve 'Coronet' gibi elyazılarına karşı bir rekabet oluşturmaktadır. Diğer dizgi makinesi üreticileriyle rekabet içerisinde "Futura ailesinin tamamlayıcısı olması amaçlanmıştır" (Jaspert vd., 2008: 268).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890$

(Young, 1993: 75).

Şekil-356: 'Folio *Bold Condensed*', Konrad Friedrich Bauer ve Walter Baum, *Bauer*, 1957-62. Tektonik, katı kütlesel ve ağır lekesel, daraltılmış ve eşit-en özelliğiyle tırnaksız ve "batone" olarak ifade edilen 'Folio *Bold Condensed*' yazı karakteri dış mekan tabela, afiş ve gazete ilanlarında, mekanik ve teknik ürünlerin ambalaj tasarımlarında ve çeşitli kurumsal kimlik ve logo tasarımlarında kullanıldığı bilinen geniş bir font ailesi olarak geliştirilmiştir. *Letraset* üretimiyle 1960 ve 70'li yıllarda popüler olmuş bir fonttur. Bu "kalın dar" sürümünün dışında geniş ve normal genişlik ile *light, medium* ve *bold* olmak üzere farklı ağırlıkların *condensed* ve *extended* çeşitlemelerini de içerir. "Temel font tasarımının on yedi sürümü mevcuttur" (Jaspert vd., 2008: 274).



(Young, 1993: 85).

Şekil-357: 'Murray Hill', Emil J. Klumpp, *ATF*, 1956. Bu yazı karakterini biçimlendiren "Emil J. Klumpp, II. Dünya Savaşı sonrası New York'da *ATF* ile birlikte çalışan bir harfleme ve yazı tasarımcısıdır" (www.myfonts.com).

Murray Hill, aslında New Jersey'deki küçük bir kasabanın adıdır. Bu yazı karakterine isim olarak verilmesinin nedeninin 1950'lerin kent merkezi dışındaki yeni yerleşimlerin toplumda oluşturduğu veya sağladığı mutluluk fikrinden kaynaklandığı ifade edilmektedir. Bugün Murray Hill, New York'ta, Manhattan'ın orta ve doğu tarafındaki bir mahalledir. Aynı zamanda, Batı ucunda "Empire State" binası bulunmaktadır (Google.search). Günümüzde *Bitstream* tarafından yayınlanan ve 2000'den beri *MyFonts.com* sitesinden satışa sunulan bu font, 1950'li yılların Amerikan reklamcılığının son derece ikonikleşmiş bir tasarımıdır.

Ball-point (bilye uçlu) mürekkepli ve de markör kalemler reklamcılıkta özellikle eskiz ve taslak çizimlerde, öykü panosu karalamalarında dönemin yenilikçi

çizim ürünlerinden biridir ve kağıt ile ilişkisinde değdiği noktada bıraktığı mürekkep ve sonrasında hızla çekildiği için gitgide incelen çizgisel etkisiyle hızlı artistik ve kıvrak yazmanın sonuçlarını yansıtan bir yazı tasarımıdır. Bilhassa davetiye ve kutlama kartı tasarımlarında son derece etkili bir estetik örüntü sunar. Elyazısı olarak sıradan, gelişigüzel, resmi olmayan ve sanki rastlantı eseriymiş gibi bir izlenim ile açık ve aydınlık bir etki sunar. Dönemin sanat ve tasarım alanındaki belirsizlik içinde, savaş sonrası ruhunu, dönemin *suburban* (banliyö) yerleşim açılımını ve özgürlükçü bir davranışı dışa vuran, evcimen *(domestic)* ve kadınsı bir duyarlılık ile içten ve samimi duyguları yansıtan, sıcak ve popüler bir yazı karakteri tasarımıdır.



(Young, 1993: 171).

Şekil-358: 'Helvetica *Light*', Max Miedinger, *Haas,* 1957. "1950'lerin ortalarında İsviçre'de, Münchenstein'da bulunan *Haas* hurufat dökümhanesinin yöneticileri Edouard ve Alfred Hoffmann büyüyen talebi karşılamak ve yazı karakterlerini yarıştırmak amacıyla yeni bir tırnaksız hurufat üretme hakkındaki planları için kendi tasarımcıları olan Max Miedinger'i bilgilendirirler" (Dood, 2006: 126). Böylelikle üzerinde en çok spekülasyon yapılan, en çok sevildiği kadar en çok kullanıldığı için bıktırdığı ileri sürülen, Postmodern'de üzerinde yine de çalışılan ve yeni sonuçlara ulaşılan bir yazı karakteri olarak 'Neue Haas Grotesk' (daha sonraki adıyla 'Helvetica'), ilk tasarlandığında sınırlı bir kasa olarak üretilmiştir. Daha sonra, farklı ağırlık sürümlerini içererek, mekanik hurufat dizgiye ek olarak 1960'larda fotodizgi yapan aygıtlar için bir film fontu olarak elde mevcut hale gelmiştir.

Helvetica hem bir ikondur, hem de o güne kadar yazı karakteri tasarımındaki uygulamalar açısından alışılmışın ötesinde niteliklere sahiptir. Öncelikle 1940'lı yıllarda İsviçre savaştan muaf kalan, Basel ve Zurich tasarım okullarında eğitimin devam ettiği ve nihayetinde "İsviçre Uluslararası Biçemi" olarak adlandırılan bir tarzın geliştiği bir yerdir. Daha sonra bu tarz "Uluslararası Tipografik Biçem" olarak da anılacaktır. Bu tarzın en temel özellikleri içinde, düzenlemelerde kanava

uygulaması, yazı karakteri seçiminde tırnaksız biçemler ve uygulamalardaki işlevsellik başat rol oynamaktadır. İsviçreli Modernistler, 1920'lerdeki Paul Renner'in 'Futura'sını kullanmak yerine, kendi tasarım çözümlemelerinde 19. Yüzyılda geliştirilmiş ve o dönem *"Grotesque"* olarak sınıflandırılmış olan tırnaksız gösterim hurufatlarını tercih etmişlerdir. Bunların arasında 'Akzidenz-Grotesk' yazı karakteri de vardır (Dood, 2006: 126).

İsviçre aynı zamanda dakik ve şaşmaz saatleri ile de ünlüdür. Mekanik ayarlamalardaki bu mükemmel tavır 'Helvetica'nın tasarımında da gözlenir. Harflerin dar açılı vurgularındaki ince dışçizgi ayarı gazete ve dergi gibi hızlı ve sürekli baskıda, üçüncü hamur kağıtta bile, olası mürekkep lekelerini önlemek için geliştirilmiştir. Tek ağırlıklı olmasına karşın yatay ve düşeydeki hassas ağırlık farkı görsel algılamayı rahatlatmaktadır. Hem küçük puntoda, bir metin karakteri olarak, hem de *outdoor*'da (yani dış mekan iletişim ortamlarında hangi ölçüye büyütülürse büyütülsün hem yakından hem de uzaktan algılamalarda okunurluğu en yüksek nitelik taşıyan bir yazı karakteri olarak bir fenomen haline dönüşmüştür. Bu nedenle iç veya dış mekan ulaşım ortamlarındaki tabelalarda, yönlendirme ve bilgilendirme panolarında günden güne bir genel geçer olmuştur.

Haas hurufat dökümhanesi bu yazı tasarımını *Stempel*'e de (ve daha sonra *Linotype*'a) satmıştır. Alman dökümhanesi *Stempel* bu 'Neue Haas Grotesk' fontuna "İsviçre" anlamında Latincesi olan *"Helvetica"* adını vermiştir. *Letraset* hazır yazı şirketinin çok farklı puntoda en fazla sunduğu bir font olarak, 'Helvetica' 1960'ların sonu, 1970'ler ve 80'lerin ilk yarısı boyunca en yaygın kullanılan metin ve gösterim dizgisi fontlarından biri olmuştur.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

(Young, 1993: 244).

Şekil-359: 'Optima', Hermann Zapf, *Stempel*, 1958. Öncelikle belirtmek gerekir ki, Hermann Zapf'ın 20. Yüzyılın en büyük yazı ustası olduğu konusunda

tasarım dünyası hem fikirdir. Her ne kadar gençlik yıllarında yüzyıl başının önemli Alman ve İngiliz yazı ustalarından esinlenerek çalışmalar yapmasına karşın, özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası, 1950'lerden itibaren yaptığı tasarımlarla hem hurufat döküm dizgisi, hem foto-film dizgisi ve hem de sayısal *(digital)* dizgi ortamlarına yönelik tasarımlar gerçekleştirmiş ve bu teknolojilere etkide bulunmuş çok önemli bir tasarımcıdır.

> Bu yazı karakteri tasarımı *CompuGraphic Omega* dizgesinde 'Opulent', sayısal font şirketi *Bitstream*'in koleksiyonunda 'Zapf Humanist' ve *Oracle* dizgesinde ise kendi adıyla bilinmektedir. Hermann Zapf 'Optima'yı Altın Oran kuralları üzerinde temellendirmiştir ve fontu tırnaklı 'Bodoni' ile tırnaksız 'Futura' arasında konumlandırılmıştır. *'Italic'* biçemi ise dik sürümünün eğilmiş-bükülmüş halidir (Dood, 2006: 141).

1950'lerde hurufat dökümhanelerinin çoğu bu geçiş on yılında reklamcılık ve basım sektörü tarafından talep edilen 19. Yüzyıl *"grotesque"* (yani, tırnaksız tek ağırlıklı) yazı karakterlerinin yeni kesimleri veya yenileme çalışmalarını yürütürken, 'Optima' kendi zamanında biçimlendirilmiş en dikkat çekici fontlardan biri olmuştur. Daha önce de belirtildiği üzere, H. Zapf 1950'deki İtalya ziyaretinde Roma'da 4. Yüzyıl Roma eserleri ile Floransa'da incelemelerde bulunmuş ve daha sonra 'Palatino' adıyla gerçekleştirdiği yazı tasarımının bileşenleri olarak 'Michelangelo' ve 'Sistina' başlık ve gösterim fontlarını geliştirmişti. 'Optima' da Rönesans'ın mürekkepli kalemle yazılmış tırnaklı biçimleri ile makine çağının (yani, 20. Yüzyılın) tırnaksız biçimleri arasındaki bir dengeyi kuran veya başaran bir yazı karakteri olmuştur.

Başlangıçta 1952'lerde sadece gösterim ölçülerinde kullanım için tasarlanmış, ancak 1954'de yeniden planlanmış, 1958'de ise *D Stempel AG* tarafından metal hurufat olarak piyasaya sunulmuştur. H. Zapf bu tasarımını 'Neu Antiqua' (*New Roman*) olarak adlandırmayı umut etmiş ise de, şirketin pazarlama birimi daha çekici bir isim olarak 'Optima' adını vermiştir. Çok geçmeden *Linotype GmbH* tarafından da sıcak kurşun döküm aygıtlarına uyarlanmıştır (Dood, 2006: 151).

Sanat ve tasarım eğilimleri açısından savaş sonrası dönemin ve 1950'li yılların belirsizliği içinde, Batı dünyasının geçmişindeki değerleri geleceğe taşıyan kaligrafik

bir tad ile Kıta Avrupa'sında modern ve çağcıl değerleri birleştiren bir yazı karakteri veya bir font olarak, Hermann Zapf'ın 'Optima'sı, onun en mükemmel tasarımlarından biridir. 1960 ve 70'lerde *IBM*'in elektronik golf topu başlıklı daktilolarında elektronik dizgi için uyarlanmış ve yoğun bir biçimde kullanılmıştır.



(Young, 1993: 45).

Şekil-360: 'Eurostile *Condensed*', Aldo Novarese, *Nebiolo*, 1962. Alexandro Butti ile birlikte gerçekleştirdikleri tekno bir font olan 'Microgramma' bir başlık ve gösterim fontu olarak sadece majiskülleri içermektedir. Bu tasarımından sonra, A. Novarese, *Nebiolo* için Avrupa modernizmi ve işlevselciliği çerçevesinde tırnaksız tek ağırlıklı bir geometri sunan bir tekno yazı karakteri veya font olarak 'Eurostyle'ı çeşitli ağırlık sürümleriyle ve en önemlisi kasa-altı harfleri de içerecek bir biçimde geliştirmiştir. "Eurostyle, aslında, aynı dökümhanenin Microgramma başlık fontunun tamamlayıcısı olarak ve küçükharflerini de içeren yeni bir sürümüdür" (Jaspert vd., 2008: 271). Bu fontun da ince, orta ve kalın ağırlık sürümlerinin dar, normal ve geniş çeşitlemeleri mevcuttur. Bu font, dönemin soyutlamacı yaklaşımına uygun, tarafsız, duygusuz, mekanik bir örüntü sunmaktadır.



(Young, 1993: 269).

Şekil-361: 'Eurostile *Bold Condensed*', Aldo Novarese, *Nebiolo*, 1962.



(Young, 1993: 203).

Şekil-362: 'Friz Quadrata', Ernst Friz, *VGC*; 1965. Roma kapitallerin parşömen üzerine kamış veya kaz tüyü kalemle yapılan uyarlamaları kare kapitaller olarak adlandırılır. Kaligrafi geleneğinde, aslında yazma gereciyle biçimlendirmesi zor olan antik Roma harflerinin bu kare kapital uyarlaması İsviçre doğumlu Ernst Friz tarafından yeniden ele alınmış ve nihayetinde gerçek Eski Biçem orantısına sahip Roma Kapitallerin fotodizgi aygıtlarında kullanılmak üzere *Video Graphic Computer* tarafından geçerli bir sürümü gerçekleştirilmiştir. *VGC*, fotodizgi aygıt geliştiricilerine sayısal font tasarımları tedarik eden bir birlik ve font kütüphanesidir. Bu font yenilikçi bir tasarım değildir, aksine yeniden ele geçirilen bir eski, antik tasarımdır. Üstelik bu yazı karakteri kazıma font kategorisinde yer alır. "1973'de *ITC* tarafından lisanslanır. *ITC* font tasarımcısı Victor Caruso tarafından yapılan kalın sürümü ile birlikte piyasaya sunulur. 1992'de Fransız tasarımcı Thierry Puyfoulhoux yine *ITC* için fontun eğik *(italic)* sürümlerini biçimlendirir" (www.fonts.com).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

(Young, 1993: 25).

Şekil-363: 'Handel Gothic', Donald J. Handel, *VGC*, 1965.

'Microgramma'dan sonra tekno ve grafik fontlar özellikle 1970'lerde daha çok talep görür. 1960'lardaki geç modern dönemin ağır sanayi hareketi ile bilgisayarlaşmaya doğru evrilen araştırmaları uzay yarışının da başlamasına yol açar. Bu ortam teknolojik gelişme duygusunu içeren yeni nesil fontlar için bir ilham kaynağı olur. Yazı tasarımlarında ileri düzey teknolojik gelişmeler ile *NASA* gibi uzay ve havacılık konuları, geçmişin tırnaklı fontları veya 20. Yüzyılın ilk yarısındaki tırnaksız, konstrüktif ve işlevsel tasarımlarının da dışında, daha yeni ve tekno fütüristik algısı oluşturacak font tasarımlarının gerçekleştirilmesini teşvik eder. "Donald Handel, zaten, 1970'lerin başında *United Airlines* havayolu şirketi için yeni bir dünya markası oluşturmak amacıyla 'Handel Gothic' fontunu seçen Saul Bass için çalışmaktadır" (www.linotype.com).

Tasarımcısının adını taşıyan 'Handel Gothic' bir geometrik tırnaksız font olarak fotodizgi sistemlerine yazı karakterleri üreten *VGC* için geliştirilmiştir. Font,

çapraz vurgu içeren K, M, N, R, V, W, X ve Z hariç, yuvarlatılmış köşeleriyle dikey ve yatay hareketlerin bağlandığı harf inşasına sahip ve geniş eşit-en yapısıyla da yenilikçi bir grotesk tasarım sunar. Gösterim dizgisi için kasa-üstü harflerinin yanısıra küçükharf, sayılar ve noktalama imleriyle tam bir abece takımı olarak ince ve kalın ağırlık sürümleriyle mevcut bir tasarımdır.

Bu yazı karakteri o dönem yapılan *techno logotype*'lardan esinlendiği kadar, kullanıma sunulduktan sonra birçok yeni özgün fütüristik yazı ve ticari marka çalışmasına kaynaklık etmiştir. 'Handel Gothic', Geç Modern'den *Postmodern*'e evrilen bir süreçte, grafik tasarım camiasına sunulduğunda oldukça etkide bulunmuş ve başarı elde etmiş, yenilikçi bir tasarımıdır.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

(Young, 1993: 18).

Şekil-364: 'Jana', Richard D. Juenger, *VGC*, 1966. Bir diğer örnek 1965'de *VGC* tarafından düzenlenen "Ulusal Yazı Karakteri Tasarımı" yarışmasını üçüncülük ödülüyle kazanan Amerikalı tasarımcı R. D. Juenger'in 'Jana' fontudur. Bu yazı karakteri daraltılmış, çift ağırlıklı, ilk bakışta tırnaksız etki yapan ancak hafif tırnaklı olan, eşit-en temelli bir font tasarımıdır. Yatay vurgularındaki açılı ve dalgalı bitişler veya uçlar mekanik bir yapıya organik bir tad katmaktadır. Bu kaligrafik etki dikdörtgen (kutuvari) konstrüksiyonu yumuşatan bir etki üretmekte, düşey mekanik vurgu ile bitiş veya uçlardaki yatay kıvrak organik vurgu tekrarları basılı sayfada güçlü bir ritm oluşturmaktadır. Daha çok başlık *(titling)* ve gösterim dizgisi *(display type)* olarak reklamcılık ve ilancılıkta, kitap kapağı ve katalog gibi basılı yayınlarda kullanılabilecek, döneminin yenilikçi bir yazı karakteri veya font tasarımıdır.

'Jana' tasarımından esinlenilerek 2011'de Steve Jackaman and Ashley Muir tarafından yapılan sayısal bir sürüm olan 'Rocklidge Pro' fontunda dalgalı hareketler düzleştirilmiş, daha mekanik bir tasarım oluşturulmuştur (luc.devroye.org).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

(Young, 1993: 257).

Şekil-365: 'Snell *Roundhand*', Matthew Carter, *Linofilm*, 1965. 17. ve 18. Yüzyıllarda kaligrafi özellikle resmi kurumlarda, mahkeme defterlerinde, tapu kayıtlarında, takdir ve beratlarda, krallık veya devlet yazışmalarında kullanılmıştır. O çağların Kolonyal veya Anglez yazı geleneğinin büyük ustaları arasında bulunan Charles Snell'in (1667-1733) asıl elyazma belge ve 1723 tarihli *"The Standard Rules of the Round Hands"* gibi eserleri bulunmaktadır (Jessen, 1981: 189). "C. Snell aynı zamanda bir muhasebeci, hesap uzmanı ve aritmetikçiydi ve bu konuların yanı sıra yazmayı da öğretti" (www.fountainpennetwork.com). Onun asıl çalışmalarından hareketle 'Snell Roundhand' (günümüzde sayısal fontun büyük ustası olan) Matthew Carter tarafından 1965'de geliştirilmiştir

> Puritan ideallerinden esinlenen, 17. Yüzyıl yazarı ustası Charles Snell, sadelik ve verimlilik ilkelerine dayanan yuvarlak bir elyazısı geliştirmeye başladı. Ortaya çıkan elyazısı, günün diğer kaligrafik formlarının süslemelerinden yoksundu. Snell'in basit, doğrudan işlevsel değeri onu günümüzün gelişen sanayi ekonomisinde kullanılmak için de çok uygun kılmaktadır (www.fonts.com).

Bu resmi kurzif (eğik ve birleşik) yazı bir yeniden üretim olup, eskinin tekrar canlandırılması veya geçmişin değerli örneklerinin güncelleştirilmesi amacıyla yinelenen bir yazı karakteri veya fontudur. M. Carter daha sonra iki ağırlık çeşitlemesi ekleyerek bu tasarımını genişletmiştir.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

(Young, 1993: 133).

Şekil-366: 'Avant Garde Gothic', Herb Lubalin, *ITC*, 1970. Herbert Lubalin'in *"Avant Garde"* dergisi için yaptığı logodan hareketle zaman içinde bir

fonta dönüşen Avant Garde yazı karakteri tasarımı ‘Futura’dan sonra *Old Style* temelinde tek ağırlıklı, tırnaksız, okunurluğu yüksek, hem başlık hem de metin fontu olarak, üstelik dönemin ticari marka ve logo tasarımlarına temel veya çatı oluşturan yapısal ve geometrik özellikleriyle zamanının en başarılı tasarımlardan biridir. “Yazı karakteri tasarımının bir bütün abece olarak ve yenilikçi bağlantıları *(ligatures)* Tom Carnase tarafından geliştirilmiştir” (Synder ve Peckolick, 1985: 175).

Fotodizgi dizgelerinde harfler üst üste *(superpose)* de basılabilmektedir. ‘Avant Garde’ fontu bağlantı veya bileşik harf *(ligature)* olarak ifade edilen birden fazla harfin tek bir harfmiş gibi çeşitli kombinasyonlarını içermektedir. ‘Avant Garde’ yazı karakteri zaten temel olarak *Letraset* gibi hazır yazı, fotodizgi veya elektronik düzenleme ortamlarına yönelik ve çok geçmeden de bilgisayar işletim dizgelerinin en temel ve öbek *(core)* fontu olarak 1970’lerden itibaren 80’ler ve 90’ların ilk yıllarına değin damgasını vurmuş, özellikle dergi ve süreli yayınlarda yaygın kullanılmıştır.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ&abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz$1234567890!?

(Consuegra, 2004: 186).

Şekil-367: ‘Pump *Demi-Bold*’, Bob Newman ve Philip Kelly, *ITC*, *Linotype* ve *Esselte Letraset*, 1975. Yeniden canlanmalar *(revival)* 1970’lerin New York merkezli reklamcılığında sık görülen bir tarz yaklaşımıdır. Bu ve (‘Bauhaus’, ‘Horatio’ gibi) benzeri fontların kökenleri *Bauhaus*’un tipografi hocası olan Herbert Bayer’in yaptığı afiş ve kitap kapağı uygulamalarında kullandığı geometrik tırnaksız yazı tasarımlarına dayanır. Onların bir kopyası olmaktan ziyade, benzer biçimlendirme anlayışına sahiptir, ancak sonuçta tırnaksız, tek ağırlıklı, *light, medium, demi, bold* ve *triline* olarak çeşitli kalınlık biçemleri bulunan yenilikçi bir grafik font tasarımıdır.

"Pump' fontu *Bauhaus* tarzında basit, geometrik bir tırnaksız bir yazı karakteridir. Maksimum etki için yakın dizilmeli veya ayarlanmalıdır. Geometrik formlarının sadeliği, 'Pump'a zamansız bir kalite verir ve bu da onu çeşitli uygulamalar için ideal kılar" (www.linotype.com).

Özellikle 'Pump Triline' biçemi (1968'de Meksika'da düzenlenen Dünya Olimpiyat Oyunları için geliştirilen yazı karakterini çağrıştırmakta olup) adı üstünde, üç iç içe çizgiden oluşturulan optik, grafik ve süsleyici bir fonttur.



(Young, 1993: 83).

Şekil-368: 'Serif Gothic *Regular*', Herb Lubalin ve Tony Di Spigna, *ITC*, 1972. *International Typeface Corporation (ITC)* (Uluslararası Yazı karakteri Birliği) 1970 yılında New York'ta yazı karakteri veya font tasarımı yapan sanatçı ve tasarımcıların üretimlerini lisanslamak ve onların haklarını korumak için dönemin önemli tasarımcılarından Herbert Lubalin'in öncülüğünde Aaron Burns ve Edward Rondthaler ile kurulmuş bir birliktir. Şirket, metal hurufat üretiminde bir geçmişe sahip olmayan dünyanın ilk yazı karakteri tasarım şirketlerinden biri olmuştur. Günümüzde *ITC* tamamen bir markadır ve *Monotype Imaging* iştirakidir.

"H. Lubalin endüstrinin *Gothic* (yani, tırnaksız) ile *Roman* (yani, tırnaklı) yazı karakterleri arasındaki açığı dolduracak bir yazı karakteri ihtiyacı olduğunu hisseder. Ve böylece kendisi ve Tony Di Spigna 'Serif Gothic' fontunu geliştirirler" (Synder ve Peckolick, 1985: 179).



(Young, 1993: 143).

Şekil-369: 'Frutiger *45*', Adrian Frutiger, *Stempel*, 1976. 'Frutiger' hümanistik tırnaksız kategorisinde değerlendirilen, 1980'ler ve 90'larda hem metin,

hem gösterim dizgisi olarak oldukça yaygın kullanılmış bir fonttur. Okunurluğunun yüksek seviyesi bir havaalanının yönlendirme ve bilgilendirme tasarımı ihtiyacı için geliştirilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Geniş bir font ailesidir.

Modern sonrası çağda benimsenmesi, tarafsız gibi görünse de, tasarımın samimi ve sıcak bir duygu içermesinden kaynaklanmaktadır. Bu niteliğiyle öznel dışavurumları yapabilmeye de olanak sağlar. Hem nötrdür, hem de domestik. Tasarım kurgusu ve birlikte kullanılacak unsurlara bağlı olarak fontun etkisi değişebilir. Bu çift karakteri belki de *Postmodern* çağın kişilik örüntülerine yanıt vermekte veya denk düşmektedir. Yaygın beğeni bulmasının nedeni de bu olabilir. Elbette ('Gill Sans'dan epey sonra) yenilikçi bir tasarımdır.

> Adrian Frutiger 1968 civarında 'Roissy' denilen bir tırnaksız yazı karakteri tasarlar. Ancak font asıl adını bu yazının tüm tabelalar için kullanıldığı Charles De Gaulle havaalanında konumlanmasından sonra almıştır. Font ailesi 1976 yılında 'Frutiger' olarak yayınlanır. Yıllar içinde oldukça çok genişletilmiş ve artık tırnaklı sürümünü ('Frutiger Serif'i) de içermektedir. Üstelik (ASTRA-Frutiger dahil) işaretleme için çeşitlemelerin yanı sıra bazı gündelik sürümleri ('Frutiger Capitalis' & 'Frutiger Stones') mevcuttur. 'Frutiger Next', 2000'den itibaren gerçek italikleri içeren gözden geçirilmiş bir sürümdür. 2009'da Akira Kobayashi ve Adrian Frutiger bir kez daha yazı karakterini yeniden çalıştılar. Yeni sürümü 'Neue Frutiger' olarak adlandırılmaktadır (www.prepressure.com).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

(Young, 1993: 188).

Şekil-370: 'Eclat Script', Doyald Young, *Letraset* ve *ITC*, 1984. *"Logotypes & Letterforms: Handlettered Logotypes and Typographic Considerations"* (Özgün Yazılar ve Harf Biçimleri: Elle Yapılmış Logolar ve Tipografik Görüşler) adlı eseri Design Press'den 1993'de yayınlanan Doyald Young, bu alanda önemli eserler vermiş büyük ustalardan biridir. 'Eclat Script'1984'te Doyald Young tarafından tasarlanmış olup önce *Letraset* ve daha sonra *ITC* tarafından yayınlanmıştır. Font "1992'deki *Image Club Graphics*'in sayısal sürümü asıl çeşitlemelerin çoğunu içeren ikinci bir tarz ile birlikte gelmiştir. 2015'deki *Monotype*'ın sürümü *ICG*'nin

geliştirdiklerine dayanmaktadır, ancak tüm çeşitlemelerini içermemektedir. Ayrıca *Image Club* etiketi altında da dağıtılmıştır" (fontsinuse.com). Kaligrafik değerler ile harfleme ve yazı geleneğini canlandıran bir etkisiyle, *Postmodern*'in *Retro* tarzına uygun sonuçlar elde etmeye katkıda bulunan yenilikçi bir font tasarımıdır.



(Young, 1993: 191).

Şekil-371: 'Garamond', Robert Slimbach, *Adobe Original*, 1989. Sumner Stone'un yönetiminde 1988'de kurulan *Adobe Type Library*, birlikte çalıştığı R. Slimbach ve C. Twombly gibi font tasarımcılarıyla birlikte, öncelikle geçmişin değerli fontlarının – elbette sayısal olarak – yeni kesimlerinin yapılmasına öncelik verir. Bu bağlamda, bir Fransız Eski Biçemi yazı karakteri 'Garamond', antik Roma çağının mermere kazıma yazısı 'Trajan' ve antik Yunan çağının taşa kazıma yazısı 'Lithos' gibi vb. diğer yazı karakterleri hem günün teknolojik üstünlüğü sayesinde daha titiz bir yaklaşımla ele alınarak *"Adobe Originals"* (*Adobe*'un Asıl Kaynak Fontları) kavramı altında geliştirilir, hem de 1990'ların *"Revival"* (Yeniden Canlanış) ve *"Retro"* (Geçmişden Gelen) hareketlere yeni bir soluk verecek yenilenen ve de yinelenen font tasarımları olur.



(Young, 1993: 259).

Şekil-372: 'Trajan *Regular*', Carol Twombly, *Adobe Original*, 1989.



(Young, 1993: 173).

Şekil-373: 'Lithos *Regular*', Carol Twombly, *Adobe Original*, 1990.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

1234567890

(Young, 1993: 285).

Yukarıda Doyald Young'ın – bu tezin kaynakçasında – adı geçen eserinde yer alan fontlardan seçilen 42 adet font (Şekil: 374-792) böylelikle örneklenmişken, David Consuegra'nın yine – bu tezin kaynakçasında – adı geçen eseri incelendiğinde, gerçekte sırf Amerika'da 20. Yüzyıl boyunca onlarca ve hatta yüzlerce yazı karakteri veya fontların tasarlandığı ortaya çıkmaktadır (Şekil: 792-899).

Çünkü, 1950'lerden sonra Amerika'da bilgisayar teknolojisinin gelişimi artmış, yazı karakteri veya font ile ilgili tasarım, teknoloji ve aygıt üreten (*IBM, Xerox, PARC* vb.) birçok şirket araştırma geliştirme (ar-ge) faaliyetlerinde bulunmuş, Silikon Vadisi'nde geliştirilen teknolojilerin evrildiği aşama ile *Apple, Adobe* vb. şirketlerin devindirici üretimleri sayesinde 1985'lerde masaüstü yayıncılık başlamıştır. Dünya geneline bakıldığında, 20. Yüzyıl boyunca yazı karakteri veya font tasarımının ve konuyla ilgili araç, gereç, teknik ve teknolojilerin en çok üretildiği yerlerin başında Amerika gelmektedir. Bu nedenle, söz konusu bu yayından elde edilen bilgi ve görseller sonraki alt bölümde başlıca sunulmuştur.

3.2. 1900-2000 Yılları Arasında Amerika'da Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar Hakkında

Elbette 20. Yüzyıl boyunca üretilmiş yazı karakteri veya fontlar yukarıda adı geçen kaynaklarda sunulanlarla sınırlı değildir. Avrupa, Amerika ve de Latin dilinin iletişim ve basımda kullanıldığı ülke veya bölgelerde Modernist Çağ boyunca geliştirilen yazı karakterleri veya fontlar bu tez çalışmasının bir önceki III. Bölüm'ünde yeri geldikçe görsel olarak örneklenmiştir. Ek olarak Amerika, İngiltere,

Fransa, Almanya ve İtalya başta olmak üzere, 20. Yüzyıl boyunca Modern sanat hareketleriyle etkileşim içerisinde olsun olmasın, üretilmiş ve seçilmiş ve yaygın kullanım bulmuş bazı yazı karakterleri veya fontlarına da yukarıda yer verilmiştir. David Consuegra'nın adı kaynakçada geçen eserinden elde edilen yazı karakteri veya fontlar ise andizinsel (kronolojik) gelişimi izleyebilmek için önce tasarım tarihi, sonra font adı, tasarımcısı, ve (yayında belirtilmiş ise) üreticisi gibi verileriyle aşağıda sıralanmış olup, bu tezin amacı çerçevesinde önemli olanlar hem kalın *(bold)* olarak dizilerek belirtilmiş hem de font örneği görüntülenmiştir.

Amerika hem I. hem de II. Dünya Savaşı dönemlerinde ekonomisi negatif olarak en az etkilenen, 1929'da Wall Street'deki New York Borsası'nın iflasından sonra, aksine ekonomisi hızla gelişen ve böylelikle emperyalist ülkelerin başını çeken bir lider ülke olmuştur. Modern sanat hareketlerinin etkin olduğu 1910-1930 arası dönemde sanat ve tasarımın itici gücü Kıta Avrupası iken, II. Dünya Savaşı sonrası merkez Amerika'da New York ve diğer şehirlere kaymış, sanat ve tasarımda Amerika öncü rol oynamaya başlamıştır. Avrupa, Dünya Savaşları sonrası kendi yaralarını sararken, Amerika her alanda ilerlemesini sürdürmüş, sermaye birikimini dünya pazarlarına yaygınlaştırmış ve küresel bir güç olarak ortaya çıkmıştır.

1892'de Morris Fuller Benton'ın girişimiyle ve o yıllarda Amerika'daki hurufat döküm sektörünün %85'ini temsil eden 23 dökümhanenin birleşmesiyle kurulmuş olan *Amerikan Type Foundry (ATF)* (Amerika Hurufat Dökümhanesi) gibi bir birlik hareketinin getirdiği sinerjiyle, Amerika'da, özellikle 20. Yüzyılda, hurufat tasarımı bir ivme kazanmış, oldukça çok eski ve yeni yazı karakteri veya font tasarımı geliştirilmiş ve gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle, David Consuegra'nın eserinden derlenmiş bilgi ve görseller hem incelenmiş, hem de yazı karakteri veya font tasarımlarının Modern sanat ve tasarım hareketleriyle etkileşimi bağlamındaki önemli örnekleri aşağıda görüntülenerek sıralanmıştır (Şekil: 792-899).

3.2.1. Amerika'da 1900-10 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar

1900'lerin ilk yıllarında Amerika'da halen Sanatlar ve Elsanatları *(Art & Crafts)* Hareketi'nin etkisi yoğun bir biçimde sürmektedir. Örneğin, Thomas Maitland Cleland'ın 'Della Robbia'sı (Şekil: 374) bir metin karakteri olarak Eski Biçem ve Barok Klasik harf kurgusu ve inşaasına göre elsanatlarına ait zarif farklılıkları içermektedir. İnce ve kalın ağırlık dağılımının ve tırnaklardaki hareketin aza indirgendiği biçemiyle yeni yüzyılın sanat kitapları basımı için gereksindiği zarif ve zanaatkarane bir yazı tasarımını sunmaktadır.

Ancak diğer yanda çağdaş anlayışın getirdiği şehirlerdeki yaşama uygun grafik veya görsel iletişim tasarımına yönelik yeni yazı karakteri tasarımları da görülür. Örneğin, *ATF*'nin kurucusu Morris Fuller Benton'ın 1903'deki çift ağırlıklı tınaksız 'Franklin Gothic' (Şekil: 375) ve 1908'deki tek ağırlıklı tırnaksız 'News Gothic' (Şekil: 378) tasarımları dönemin reklam ve gazete ilanları ve telefon rehberleri gibi sırf tipografik dizgi örneği ürünlerinde kullanılmak üzere metin hurufatları olarak oldukça yaygın kullanım bulmuştur.

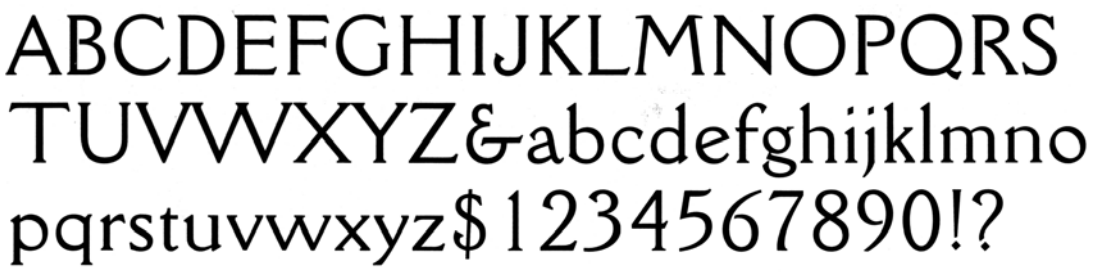
Diğer yanda, en üretken yazı karakteri ve font tasarımcılarından biri olarak Frederic William Goudy, 1903'de, gelenek ve günceli bir araya getiren eşit-en *(even-width)* geometrisine sahip, tek ağırlıklı, minik destekli tırnaklı 'Copperplate Gothic' (Şekil: 376) tasarımıyla, *Art & Craft*'ın ruhunu yeni yüzyıla taşıyan bir tasarım gerçekleştirir.

Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki, Amerika'da üretilen yazı karakteri veya fontların adında bulunan *"Gothic"* ibaresinin Orta Çağ'ın bir elyazma eser yazı tarzı olarak *"Gothic"* yazısıyla doğrudan bir ilgisi yoktur. Amerikalı matbaacılar 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl boyunca kalın, tırnaksız, tek ağırlıklı ve daraltılmış yazı tasarımlarını (dolaylı bir biçimde) "Gotik" olarak sınıflandırmış, gerçek *"Gothic"* yazıları ise *"Broken Types"* (Kırık Yazılar) olarak tasnif etmişlerdir.

Tekrar konuya dönülecek olursa, Alman kökenli olup savaş sırasında Amerika'ya göç eden Lucian Bernhard'ın reklam ve afişlerinde yaygın bir biçimde

kullandığı yazı karakterlerinden biri olarak, Hermann Hoffmann tarafından Alman hurufat döküm firması *Berthold* için 1908'de tasarlanan 'Block' (Şekil: 377) hurufatı, aslında *Art Nouveau*'nun Alman Gençlik Tarzı *(Jugendstil)* ve Afiş Tarzı *(Plakatstil)* hareketlerinin yenilikçi ve deneysel tasarım diliyle örtüşen bir tektonik (mimari veya kütlesel) yapıcılığına bir örnek oluşturmaktadır. Zira bu tasarım, yazı karakteri sınıflamasında "Kazıma Fontlar" *(Glyphic Types)* kategorisinde yer almaktadır (Sarıkavak, 2004: 68-69).

Şekil-374: 'Della Robbia', 1902, Thomas Maitland Cleland.



(Consuegra, 2004: 114).

1902; 'Engravers Bold', Morris Fuller Benton, *ATF*.

Şekil-375: 'Franklin Gothic', 1902, Morris Fuller Benton, *ATF*.



(Consuegra, 2004: 66).

1903; 'Alternate Gothic', Morris Fuller Benton, *ATF*.

Şekil-376: 'Copperplate Gothic', 1903, Frederic William Goudy, *ATF*.



(Consuegra, 2004: 144).

1903, 'Village', Frederic William Goudy.

1904, 'Cheltenham', Bertram Grosvenor Goodhue, *American Type Foundry.*

1904, 'Cheltenham', Otmar Mergenthaler, *Linotype.*

1904, 'Missal Initials', Henry William Bradley, *ATF.*

1905, 'Bewick Roman', Henry William Bradley, *ATF.*

1906, 'Clearface', Morris Fuller Benton, *ATF.*

Şekil-377: 'Block Type', 1908, Hermann Hoffmann, *Berthold.*

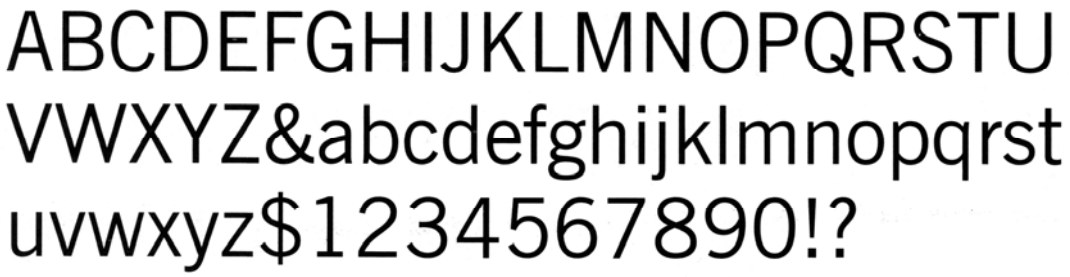


(Consuegra, 2004: 78).

1908, 'Commercial Script', Morris Fuller Benton, *ATF.*

1908, 'Monotype No-38E', Frederic William Goudy, *Monotype.*

Şekil-378: 'News Gothic', 1908, Morris Fuller Benton, *ATF.*



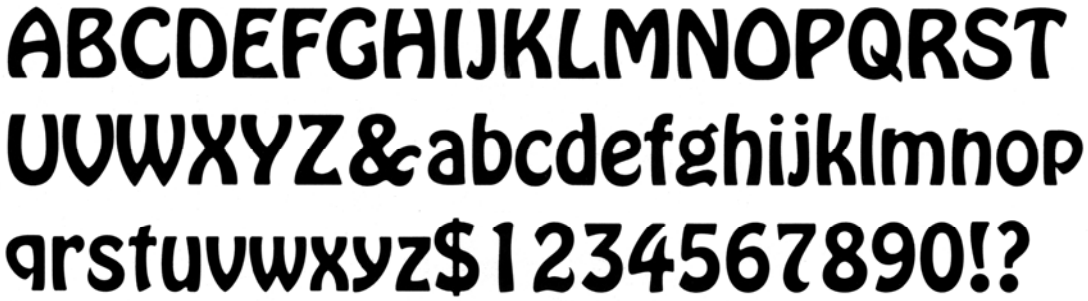
(Consuegra, 2004: 67).

3.2.2. Amerika'da 1910-20 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar

1910'lu yıllar yavaş yavaş Avrupa'daki *Art Nouveau* hareketinin etkilerinin de görüldüğü bir zaman dilimidir. Örneğin, M. F. Benton'ın 1910'daki 'Hobo' (Şekil: 379) yazı tasarımı Yeni Sanat'ın *(Art Nouveau)* organik çiçeksi kıvrımları ile Ayrılıkçılar'ın *(Secession Style)* mimari pafta harflemeleri *(lettering)* gibi deneysel yazı tasarımlarından etkileri güçlü bir biçimde yansıtmaktadır. Robert Wiebking'in 1917'deki 'Advertisers Gothic' (Şekil: 382) yazı karakteri ise Avrupa'da 1900'lü ilk on yıllar boyunca hüküm süren Yeni Sanat'ın Avusturya'daki Viyana Ayrılıkçıları hareketinin temsilcilerince yapılan afişlerinde geliştirilen yazı tasarımlarından bir dönüştürmeyi ve de güçlü bir etkilenmeyi göstermektedir. Ayrılıkçı tarzın organik, geometrik ve esnek yazı tasarımı özelliklerinin son derece aza indirgenerek mükemmel bir biçimde dönüştürüldüğü bir diğer yazı tasarımı yine M. F. Benton'ın 1914'deki 'Souvenir' (Şekil: 381) yazı karakteri tasarımı olmuştur.

F. W. Goudy'nin 1911'deki 'Kennerly Old Style' (Şekil: 380) yazı karakteri ise metin hurufatı olarak Venedik Eski Biçemi'nin yeni (20.) yüzyılda yeniden sanat ve sanatçı baskılarının kitaplarda ele alındığı Sanatlar ve Elsanatları hareketi ile Yeni Sanat'a hizmet edecek bir kesimini oluşturmaktadır.

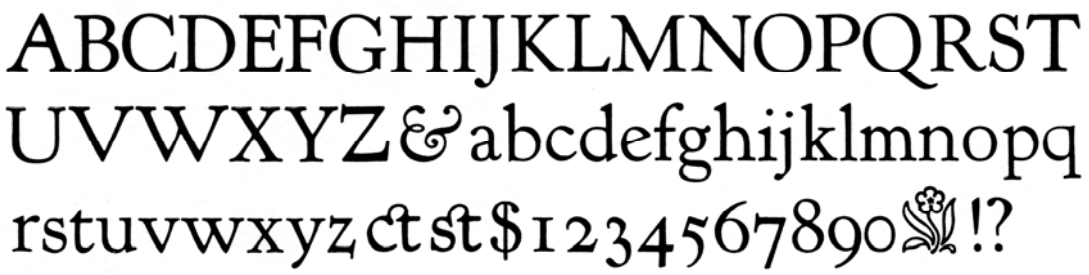
Şekil-379: 'Hobo', 1910, Morris Fuller Benton.



(Consuegra, 2004: 67).

1911, 'Forum Title', Frederic William Goudy.

Şekil-380: 'Kennerly Old Style', 1911, Frederic William Goudy.



(Consuegra, 2004: 144).

1912, 'Artcraft', Robert Wiebking, *Advance Type Foundry*.

1912, 'Iniciales Bernhard', Lucian Bernhard.

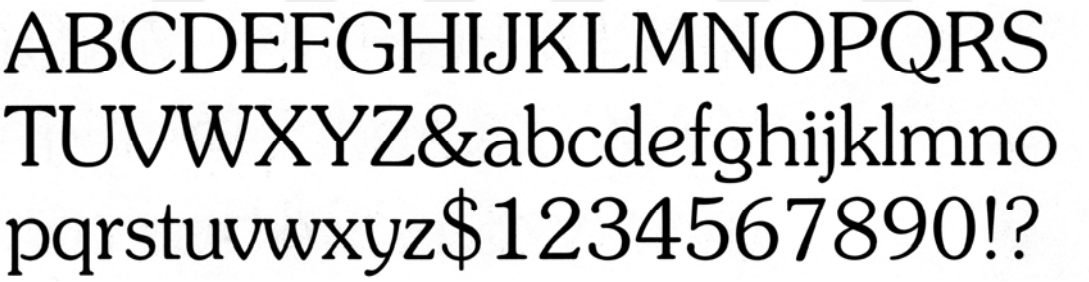
1913, 'Caslon Clearface', Robert Wiebking, *Western Type Foundry*.

1913, 'Plantin', Frank Hinman Pierpont, *Monotype.*

1914, 'Centaur', Albert Bruce Rogers.

1914, 'Cloister-Oldstyle', Morris Fuller Benton, *ATF*.

Şekil-381: 'Souvenir', 1914, Morris Fuller Benton, *ATF*.



(Consuegra, 2004: 68).

1915, 'Goudy Oldstyle', Frederic William Goudy, *ATF*.

1917, 'Cloister Oldstyle' (Garamond), Henry Lewis Bullen, *ATF*.

Şekil-382: 'Advertisers Gothic', 1917, Robert Wiebking, *Western Type Foundry*.



(Consuegra, 2004: 261).

1917, ‘Parsons’, Will Ransom.

1918, ‘Bodoni Open’, Morris Fuller Benton, *ATF*.

1918, ‘Century Schoolbook’, Morris Fuller Benton, *ATF*.

1918, ‘Cloister Initials’, Frederic William Goudy, *ATF*.

1918, ‘Cooper Old Style’, Oswald Bruce Cooper, *Barnhart B. & Spindler*.

1918, ‘Hadriano Title’, Frederic William Goudy, *Louvre Museum.*

3.2.3. Amerika’da 1920-30 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar

I. Dünya Savaşı sonrası Amerika’da *Art & Craft*’ın etkisi nispeten azalmış, yer yer *Art Nouveau* etkisi izlenmiş ise de, daha sonra tasarım alanında daha ziyade *Art Deco* (Dekoratif Sanat) olarak adlandırılacak olan bir geometrik süsleme eğilimi ortaya çıkmaya başlamıştır. Ancak yine de 1920’lerin Amerika’sında bu eski akımların yaygın etkileri halen sürmektedir.

İşte bu bağlamda, Rea Irvin’in *“New Yorker”* dergisi için 1925’de geliştirdiği başlık fontu (Şekil: 386) eskinin *(Art & Craft)* tadını ve Yeni Sanat’ın *(Art Nouveau)* çiçekçi üslübunun zarif ve yalın dışavurumunu yansıtmaktadır. Oswald Bruce Cooper’ın 1922’deki ‘Cooper Black’ (Şekil: 383) tasarımı dönemin başlık yazıları için kullanılan “batone” denilen, kalın ve dar, lekesel ve köşeli kenarlı Gotik hurufatlarına karşın ağaç hurufatlara kazandırılan yumuşak çizgilerle reklamcılık ve tabelacılık için etkili bir yazı karakteri tasarımına dönüşümün bir örneğini oluşturur. Bu tasarımda artık harfler *“fat face”* hurufatlarda olduğu gibi başlı başına bireysel

özellikler içeren şekiller veya biçimlerdir. Üstelik okunurluktan daha çok lekesel etkisiyle bir başlık veya gösterim fontu olduğu her haliyle bellidir.

Victor Hammer'ın 1923'deki 'Hammer Uncial' (Şekil: 384) yazı karakteri anziyal yazıların bir özgün yeniden kesimini sunmaktadır. F. W. Goudy tarafından 1928'de tasarlanan ve kesilen, asıl adı 'Goudy Black' olan, ancak Lanston Monotype'ın başkanı Harvey Best tarafından adı 'Goudy Text' (Şekil: 390) olarak değiştirilen yazı karakteri tasarımı Gutenberg'in 42-Satırlı İncil'indeki hurufatlar üzerinde temellendirilmiştir (Consuegra, 2004: 146). F. W. Goudy, bunun gibi geçmişin önemli kaligrafik yazılarını hurufata dönüştürmeyi sürdürmüş, sonraki yıl 'Lombardic Capitals' yazı tasarımını kesmiştir. Sanat kitapları basımında da kullanılmak üzere geliştirilen bu karakterler, geçmişin kaligrafik değerlerinin yeniden tipografik olarak üretilebilmesi için geliştirilmiştir.

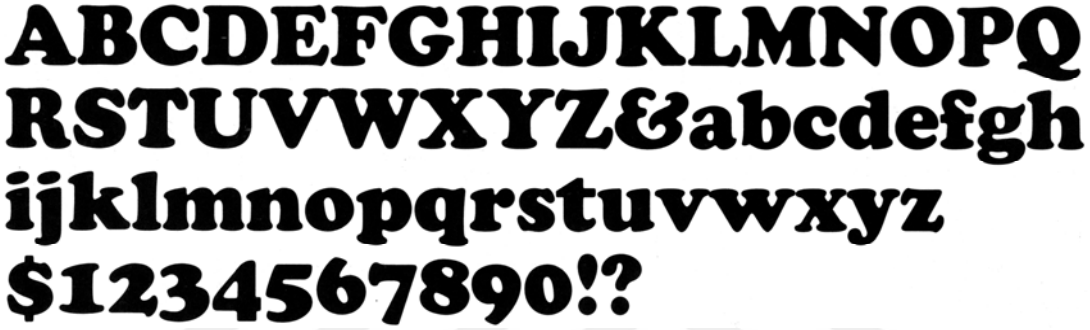
Lucian Bernhard tarafından 1925'de oluşturulan 'Bernhard Cursive' (Şekil: 385) yazı tasarımı Anglez yazı geleneğine göre daha aydınlık ve geniş, ancak satırlar arasında gevşek bir dizgiyi oluşturan küçük x-yüksekliği ve zarif çizgileri nedeniyle sadece özel tasarımlarda kullanılabilecek bir fonttur. L. Bernhard'ın 1929'daki 'Bernhard Fashion' (Şekil: 394) yazı tasarımı ise artık *Art Deco*'nun moda alanındaki geometrik zerafetinin bir örneğini oluşturmaktadır.

Oswald Bruce Cooper'ın 1927'de tasarladığı 'Boul Mich' (Şekil: 387) yazı karakterinden itibaren (ki, 1929'daki "Wall Street İflası" olarak da bilinen, New York Menkul Kıymetler Borsası'nın çöküşüyle başlayan Ekonomik Bunalım sonrasında) *Art Deco*'nun belirginleşen çizgileri yazı tasarımlarında daha açık seçik bir biçimde gözlemlenir bir hale gelir. Bu tasarımlar incelendiğinde hem birbirleriyle etkileşimi hem de dönemin tarzının genel karakterini ve özelliklerini taşıdığı görülür. Bunlar arasında, *ATF*'de bir dönem dizgi kataloğu biriminin *(specimen department)* yöneticisi olan Wadsworth A. Parker'ın 1927'deki 'Gallia' (Şekil: 388) ve 1928'deki 'Modernistic' (Şekil: 392), Morris Fuller Benton'ın 1928'deki 'Broadway' (Şekil: 389), 'Modernique' (Şekil: 391) ve 'Parisian' (Şekil: 393) fontları sayılabilir.

Robert Hunter Middleton'un 1929'da tasarladığı Eski Biçem Roma Kapital geometrisine uygun 'Stellar' (Şekil: 395) fontu ise *"glyphic"* (kazımaya uygun), zarif "kaligrafik" yazı sanatı etkilerini içeren ve "Modern" (neredeyse tırnaksız) özellikleri bir araya getiren – üstelik 1950'lerdeki Hermann Zapf'ın metin fontu 'Optima' öncesi – bir başlık veya gösterim fontu olarak önem taşımaktadır.

1920, 'Garamont', Tolbert Lanston, *Lanston Monotype (LM).*

Şekil-383: 'Cooper Black', 1922, Oswald Bruce Cooper, *ATF*.

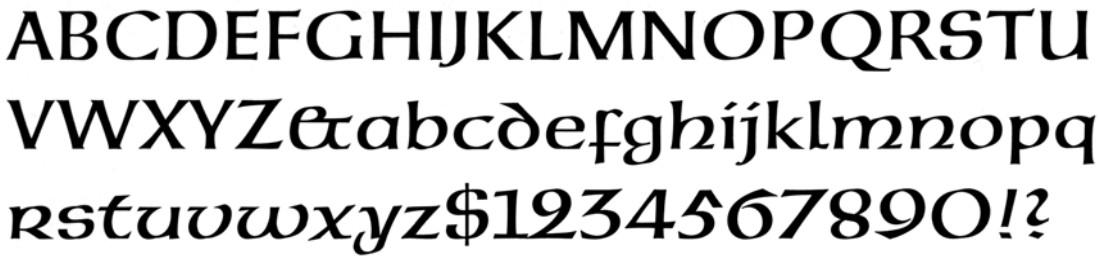


(Consuegra, 2004: 119).

1922, 'Goudy Handtooled', Wadsworth A. Parker.

1922, 'Munder Venezian', Robert Wiebking, *Laclede Type Foundry*.

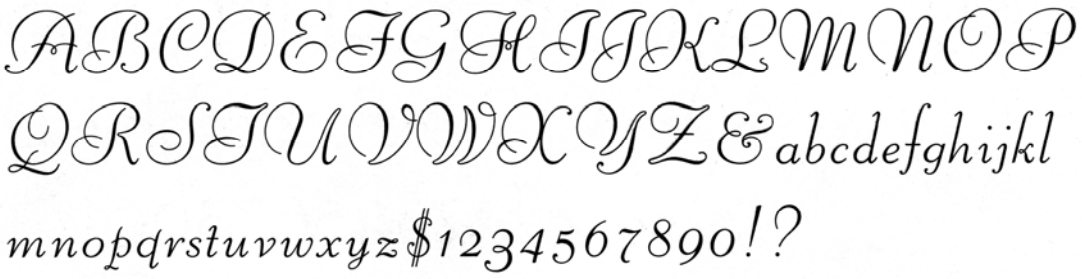
Şekil-384: 'Hammer Unziale', 1923, Victor Hammer.



(Consuegra, 2004: 154).

1925, 'Arrighi', Frederic Warde, *Monotype.*

Şekil-385: 'Bernhard Kursive', 1925, Lucian Bernhard, *Bauer*.



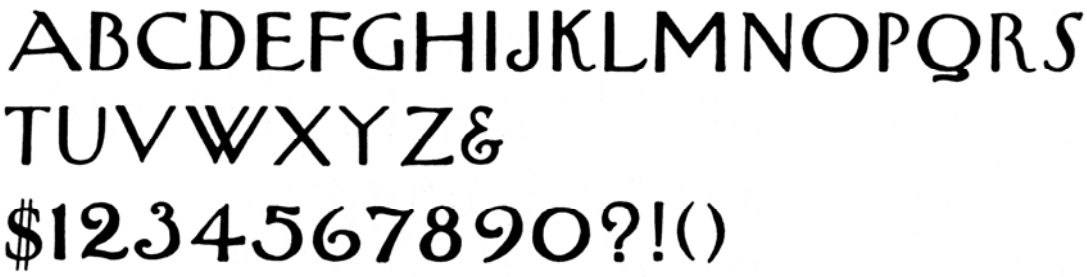
(Consuegra, 2004: 81).

1925, 'Cooper Hilite', Oswald Bruce Cooper, *Monotype.*

1925, 'Goudy Heavyface', Frederic William Goudy, *Lanston Monotype.*

1925, 'Ionic No5', Chauncey H. Griffith.

Şekil-386: 'Irvin', 1925, Rea Irvin.



(Consuegra, 2004: 170).

1925, 'Kennerly Open Caps', Sol Hess, *Lanston Monotype.*

1926, 'Cameo', Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*

1926, 'Lexington', Wadsworth A. Parker, *Los Angeles Type Foundry.*

Şekil-387: 'Boul Mich', 1927, Oswald Bruce Cooper.



(Consuegra, 2004: 119).

1927, 'Deepdene', Frederic William Goudy.

Şekil-388: 'Gallia', 1927, Wadsworth A. Parker.



(Consuegra, 2004: 215).

1927, 'Pompeian Cursive', Oswald Bruce Cooper, *Barthart B. & Spindler.*

1927, 'Record Gothic', Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*

1928, 'Bodoni Bold Panelled', Sol Hess, *Lanston Monotype.*

Şekil-389: 'Broadway', 1928, Morris Fuller Benton, *ATF*.



(Consuegra, 2004: 69).

1928, 'Cooper Tooled', Sol Hess, *Lanston Monotype.*

1928, 'Delphian Open Inline', Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*

Şekil-390: 'Goudy Text', 1928, Frederic William Goudy, *Lanston Monotype.*



(Consuegra, 2004: 146).

1928, ‘Lucian’, Lucian Bernhard, *Bauer*.

Şekil-391: ‘Modernique’, 1928, Morris Fuller Benton;,*ATF*.



(Consuegra, 2004: 69).

Şekil-392: ‘Modernistic’, 1928, Wadsworth A. Parker.



(Consuegra, 2004: 215).

Şekil-393: ‘Parisian’, 1928, Morris Fuller Benton, *ATF*.



(Consuegra, 2004: 69).

1928, ‘Ultra Bodoni’, Morris Fuller Benton, *ATF*.

1929-30, ‘Bernhard Gothic’, Lucian Bernhard; *ATF*.

Şekil-394: 'Bernhard Fashion', 1929, Lucian Bernhard, *ATF*.



(Consuegra, 2004: 81).

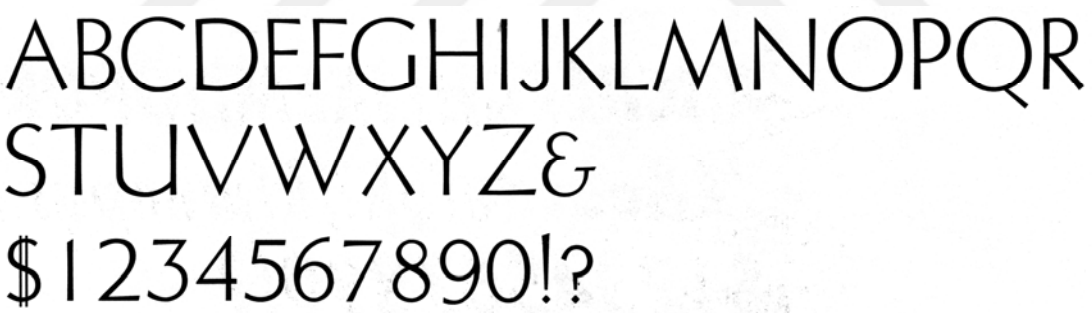
1929, 'Broadway Solid & Inline', Sol Hess, *Lanston Monotype.*

1929, 'Cooper Full Face', Oswald Bruce Cooper, *ATF*.

1929, 'Lombardic Capitals', Frederic William Goudy, *Lanston Monotype.*

1929, 'Poster Bodoni', Chauncey H. Griffith, *ATF*.

Şekil-395: 'Stellar', 1929, Robert Hunter Middleton, *Ludlow*.



(Consuegra, 2004: 197).

3.2.4. Amerika'da 1930-40 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar

Art Deco'nun izleri 1920'lerin sonunda ve özellikle 30'lu yıllarda belirgin bir hal alır. Dönemin modası, giyim tarzı, kadın süs unsurları, mücevherler, ev eşyaları ve diğer yaşama ait tasarım ürünlerinde "Dekoratif Sanat" tarzının biçimsel özelliklerinin yansımaları görülür. Diğer yanda ortaya çıkan bilimsel gelişmelerin dolaylı etkisi sonucu *"Streamline"* (Akış Çizgisi) gibi *aerodinamic* bilimi yasalarının

görsel ifadelerini içeren bir geometrik akışkan çizgi üslübu etkili olmaya başlamıştır (Heller, Chwast, 1988: 160).

Üstelik bu yıllarda Amerika'da sanat kitapları veya sanatçı baskıları olarak da ifade edilen özel basımlara yönelik artan ilgi ve eğilim sürmektedir. Bu nedenle *"fine typography"* (estetik dizgi veya sanat tipografisi) denilen bir ince ruh, grafik tasarımda ve özellikle kitap tasarımında egemenlik kurmuş, geçmişe ait değerler yeniden ele geçirilmeye, üretilmeye ve oluşturulmaya çalışılmıştır.

1930'lu yıllarda Amerikan reklamcılığında hızlı ve kolay üretilebilmesi nedeniyle, bir miktar gazete ve süreli yayında olduğu gibi, özellikle tabela ve reklam panolarında Avrupa tarzı denilen kesik uçlu, enli veya yassı fırça yazılarının kullanımı yaygınlık göstermeye başlar. Modern sanat ve tasarım akımlarıyla etkileşimi yazı karakterleri veya fontlar üzerinden açıklanacak olursa, aşağıda seçilmiş ve görüntülenmiş fontların genel özelliklerine değinmekte yarar vardır.

Örneğin, Lucian Bernhard Amerika'da çalışırken, Almanya ile ilişkilerini kesmemiş, *Bauer* hurufat dökümhanesi için hafif bir eğim içeren dolgun ve gölgeli bir gösterim hurufatı olarak 1930'da 'Lilith'i (Şekil: 396) tasarlamıştır. Bu font daha sonra *ATF* tarafından da yayınlanmıştır. 'Lilith' ile aşağı yukarı aynı konstrüksiyona sahip ancak tamamen yalın ve yenilikçi bir başka süslü yazı karakteri olarak 'Bernhard Tango' (Şekil: 405) dönemin zarif ve moda eğilimlerini ifade etmektedir. Bu font bir kaligrafik yazı tasarımı olarak 1931'de tasarlanmış, ancak 'Bernhard Swash'ı tasarladığı 1934'e kadar bu font kesilmemiştir. L. Bernhard 1937'de, bir metin dizgisi fontu olarak 'Bernhard Modern Roman' ve gösterim dizgisi fontu olarak 'Bernhard Roman Antiqua Bold Condensed' (Şekil: 414) tasarımlarıyla üretkenliğini sürdürmüştür (Consuegra, 2004: 78-83).

Morris Fuller Benton'ın 1932'deki 'American Text' (Şekil: 399) yazı karakteri, aslında *"Old English"* olarak sonradan adlandırılan, geleneksel 16. Yüzyıl Gotik yazısının *ATF* için modernize edilen bir uyarlamasıdır. Bu tasarım, bir kaligrafistin *(calligrapher)* veya bir usta yazıcının *(scriber)* bir enli kalem marifetinden daha ziyade, mühendis gibi bir çizim ve mimar gibi bir kurgu içermektedir. Bu font F. W.

Goudy'nin 'Goudy Text'i gibi (Bkz. Şekil: 390) yinelenen bir tasarım değildir. Aksine, dönemin yerel gazetelerinin kendi logo veya başlıklarında geleneksel Gotik yazıları kullanma arzularına yönelik bir gösterim hurufatı olarak yenilikçi bir çabadır.

Morris Fuller Benton'ın *ATF* için yenilikçi çabaları sürmektedir. Borsa'nın çöküşü sonrası, 1930'lu yıllarda toparlanma ve gelişme eğilimine giren ekonomiye göndermede bulunan bir yazı tasarımı olarak 'Bank Gothic' (Şekil: 398) yenilikçi ve tekno özellikleriyle hem döneminin geometrik süsleme eğilimine katkıda bulunur, hem de daha sonraki dönemlerde gelişen tekno tarza örnek teşkil eder. A. Butti ve A. Novarese tarafından 1952'de biçimlendirilen 'Microgramma' (Bkz. Şekil: 354) fontunun 'Bank Gothic'den esinlenecek olması son derece normaldir. Üstelik bu font, özellikle başlıklı kağıt, kartvizit ve zarf gibi, dönemin kurumsal belgelerinde yaygın kullanım alanı bulmuştur (Consuegra, 2004: 70).

Diğer yanda Frederic William Goudy, örneğin 1932'deki 'Franciscan' (Şekil: 400) gibi bir yazı karakteri tasarımıyla, geçmişin geleneksel değerlerini fontlara dönüştürmeyi sürdürmektedir. Aynı yıl Sol Hess'in 'Hadriano Stone Cut' (Şekil: 401) yazı tasarımı ise, adından da anlaşılacağı üzere, Roma çağı eserlerinden güne taşınan yinelemeci bir yaklaşımın yeni bir sonucunu sunmaktadır.

Metin dizgisi için William Addison Dwiggins'in 1930'daki 'Metro Medium' (Şekil: 397) tasarımı, iç ve dış mekan görsel iletişim ortamlarının da göz önünde bulundurulduğunu, İngiliz Metrosu için 'Railway Type' ve 'Gill Sans' yazı karakterlerine rakip bir tasarım olarak ortaya çıkmaktadır. Chauncey H. Griffith'in 1937'deki 'Bell Gothic' (Şekil: 413) tasarımı ise artık artan iletişim ortamında rehberler, kataloglar gibi yoğun verinin dizildiği bilgilendirme ürünleri için ihtiyaç duyulan bir font olur.

Reklam ve afiş tasarımı için Robert Hunter Middleton'un 1932'de tasarladığı, post kübist ve fütüristik etkiler sunan tırnaksız gölgeli grafik fontu 'Umbra' (Şekil: 402); Sol Hess'in 1934'deki afiş ve duyurular için çift ağırlıklı, kare tırnak, batone etkili grafik fontu 'Stymie Extra Bold' (Şekil: 408); Howard Allen Trafton'ın

1936'da tasarladığı ve bir endüstri olarak gelişimini sürdüren çizgi roman dünyasına gönderme yapan fontu 'Cartoon' (Şekil: 411); Max R. Kaufmann'ın 1939'da tasarladığı hem kaligrafik ama daha çok grafik reklamcılık fontu olan 'Balloon' (Şekil: 419) ve Gerry Powell'ın 1937'deki askeri alanda kullanılan şablon yazılardan hareketle geliştirdiği 'Stencil' (Şekil: 418) yazı karakterleri yenilikçi ve çağın ihtiyaçlarına cevap veren fontlar olarak öne çıkmaktadır.

Gösterim ve başlıklama dizgisi için Robert Hunter Middleton'un 1934'deki 'Eden' (Şekil: 406); Morris Fuller Benton'ın 1934'deki 'Tower' (Şekil: 409) ve 1937'deki 'Empire' (Şekil: 416); Walter Huxley'in 1935'deki 'Huxley Vertical' (Şekil: 410) ve Gerry Powell'ın 1937'deki 'Onyx' (Şekil: 417) yazı karakteri tasarımları 1930'ların dikey mimarisinin ve geometrik süslemeci *Art Deco* tasarım eğiliminin belki de en yalınlaştırılmış yazı karakterleri olarak işlevsel nitelikleriyle dikkat çekmektedir.

Dönemin reklamcılarının düzenlemelerde karşıtlık oluşturmak, bir sloganı veya bir ifadeyi vurgulamak ya da davetiye ve kutlama kartları gibi basılı ürünlerde kullanmak üzere ihtiyaç duydukları ve moda olan serbest el, yenilikçi, kaligrafik fırça yazıları için Robert E. Smith'in 1933'deki 'Park Avenue' (Şekil: 403); Howard Allen Trafton'ın 1933'deki 'Trafton Script' (Şekil: 404); Robert Hunter Middleton'un 1934'deki 'Mandate' (Şekil: 407) ve 1937'deki 'Coronet' (Şekil: 415) ile Max Richard Kaufmann'ın 1936'daki 'Kaufmann Bold' (Şekil: 412) fontları hem özgünlükleriyle, hem de birbirlerinden rol çalmaları ve esinlenmeleriyle dönemin tasarımlarına yeni elyazıları havasını taşımışlardır.

1930, 'Bodoni Black', Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*
1930, 'Goudy Sans Serif', Frederic William Goudy, *Lanston Monotype.*

Şekil-396: 'Lilith', 1930, Lucian Bernhard, *Bauer.*



(Consuegra, 2004: 82).

1930, ‘Metro Black’, William Addison Dwiggins.

1930, ‘Metro Lite’, William Addison Dwiggins.

Şekil-397: ‘Metro Medium’, 1930, William Addison Dwiggins.

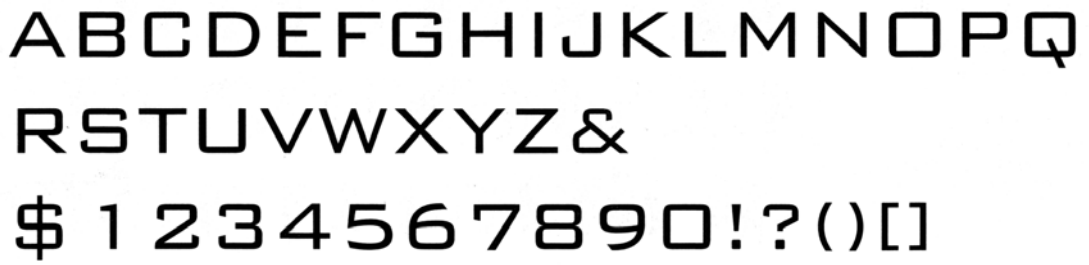


(Consuegra, 2004: 132).

1930, ‘Tempo Heavy Condensed’, Washington I. Ludlow, *Ludlow.*

1930, ‘Trajan Title’, Frederic William Goudy, *Monotype.*

Şekil-398: ‘Bank Gothic’, 1930-33, Morris Fuller Benton, *ATF.*



(Consuegra, 2004: 70).

1930, ‘Tempo Heavy Condensed’, Robert Hunter Middleton, *Ludlow*.

1931, ‘Cloister Oldstyle’ (Garamond), Henry Lewis Bullen, *ATF*.

1931, ‘Karnak Light’, Robert Hunter Middleton, *Ludlow*.

1931, ‘Excelsior’, Chauncey H. Griffith, *ATF*.

1931, ‘Ornate Title’, Frederic William Goudy.

1931, ‘Stymie’, Morris Fuller Benton, *ATF*.

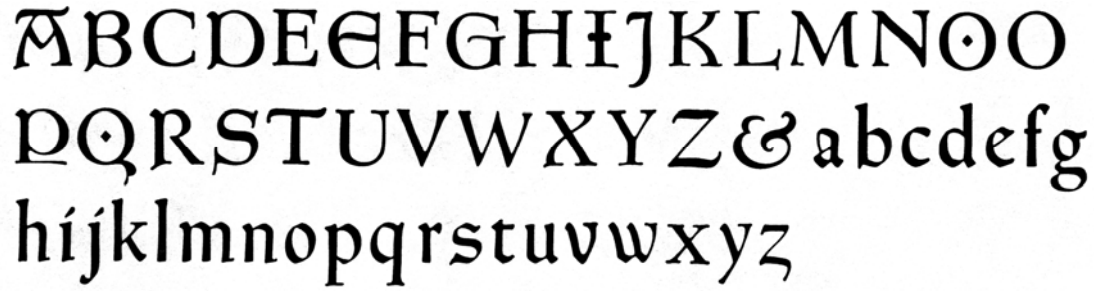
1931, ‘Stymie Inline Title’, Wadsworth A. Parker.

Şekil-399: ‘American Text’, 1932, Morris Fuller Benton, *ATF*.



(Consuegra, 2004: 71).

Şekil-400: ‘Franciscan’, 1932, Frederic William Goudy.



(Consuegra, 2004: 148).

Şekil-401: ‘Hadriano Stone Cut’, 1932, Sol Hess, *Lanston Monotype*.



(Consuegra, 2004: 158).

1932, ‘Janson’, Chauncey H. Griffith, *Mergenthaler Linotype.*

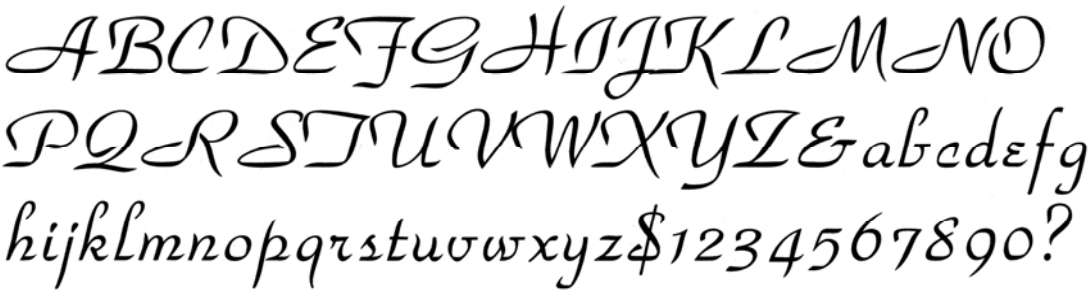
1932, ‘Lafayette Extra Condensed’, Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*

Şekil-402: ‘Umbra’, 1932, Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*



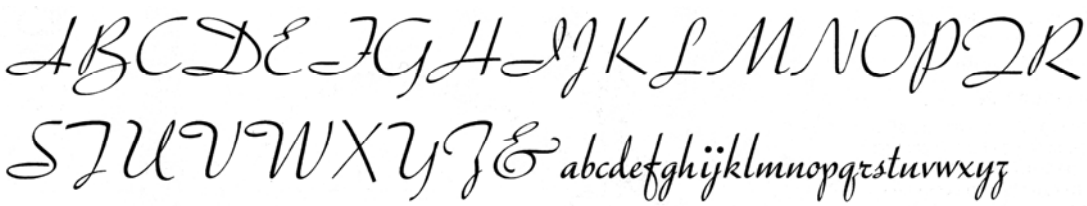
(Consuegra, 2004: 199).

Şekil-403: ‘Park Avenue’, 1933, Robert E. Smith, *ATF*.



(Consuegra, 2004: 236).

Şekil-404: ‘Trafton Script’, 1933, Howard Allen Trafton, *Bauer.*



(Consuegra, 2004: 242).

Şekil-405: ‘Bernhard Tango’, 1934, Lucian Bernhard.



(Consuegra, 2004: 82).

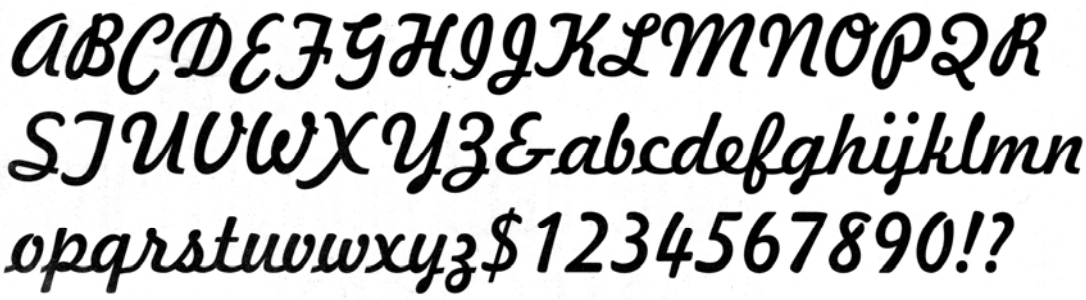
1934, 'Bernhard Tango Swash', Lucian Bernhard.

Şekil-406: 'Eden', 1934, Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*



(Consuegra, 2004: 199).

Şekil-407: 'Mandate', 1934, Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*



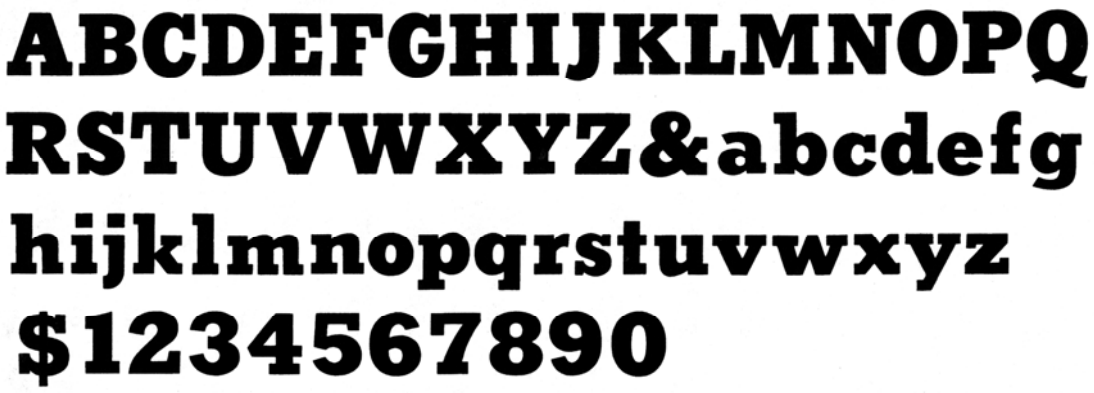
(Consuegra, 2004: 200).

1934, 'Neobold', Sol Hess.

1934, 'Othello', Morris Fuller Benton, *ATF.*

1934, 'Shadow', Morris Fuller Benton, *ATF.*

Şekil-408: 'Stymie Extra Bold', 1934, Sol Hess, *Lanston-Monotype.*



(Consuegra, 2004: 158).

Şekil-409: 'Tower', 1934, Morris Fuller Benton, *ATF*.



(Consuegra, 2004: 71).

1935, 'Electra', William Addison Dwiggins, *Linotype*.

1935, 'Emerson', Joseph Blumenthal, *Bauer*.

Şekil-410: 'Huxley Vertical', 1935, Walter Huxley.



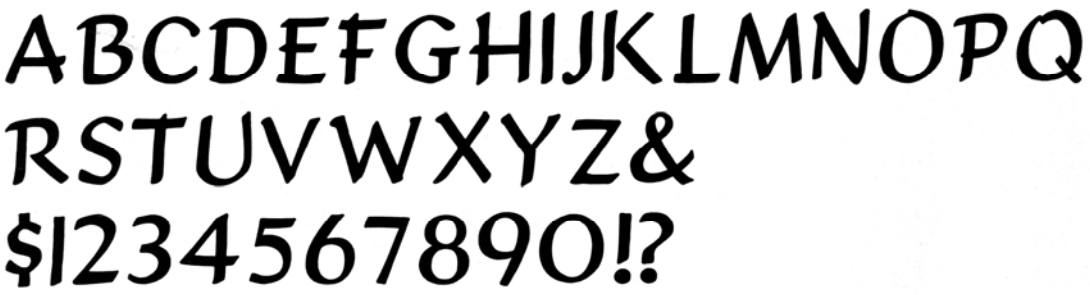
(Consuegra, 2004: 169).

1935, 'Opticon', Chauncey H. Griffith, *Linotype*.

1935, 'Paragon', Chauncey H. Griffith.

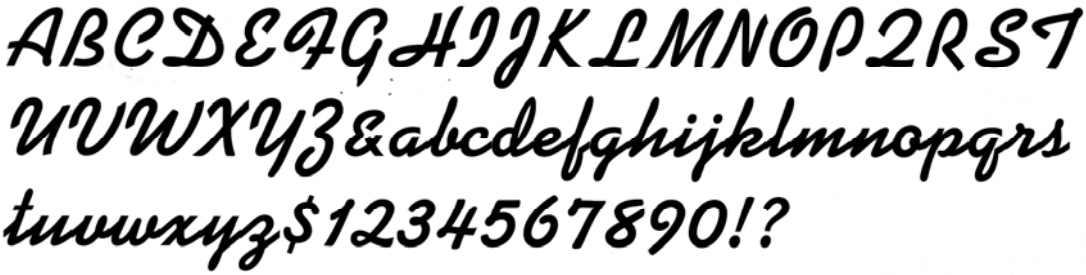
1936, 'Bodoni Campanile', Robert Hunter Middleton.

Şekil-411: 'Cartoon', 1936, Howard Allen Trafton, *Bauer*.



(Consuegra, 2004: 243).

Şekil-412: 'Kaufmann Bold', 1936, Max Richard Kaufmann, *ATF*.



(Consuegra, 2004: 177).

1936, 'Kaufmann Script', Max Richard Kaufmann, *ATF*.

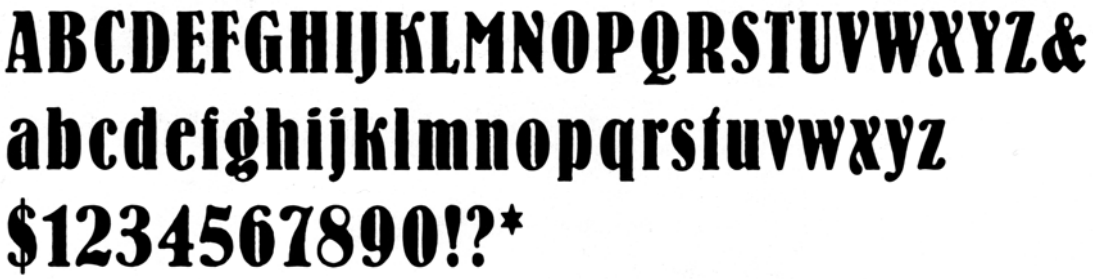
Şekil-413: 'Bell Gothic', 1937, Chauncey H. Griffith.



(Consuegra, 2004: 152).

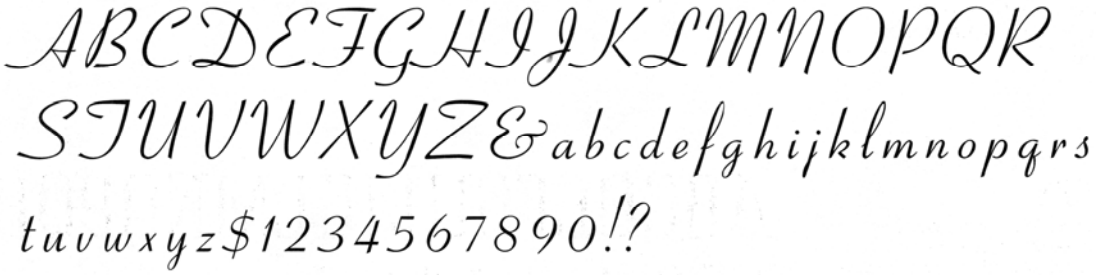
1937, 'Bernhard Modern Roman', Lucian Bernhard, *ATF*.

Şekil-414: 'Bernhard Roman Antiqua Bold Condensed', 1937, Lucian Bernhard, *Bauer*.



(Consuegra, 2004: 83).

Şekil-415: 'Coronet', 1937, Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*



(Consuegra, 2004: 200).

Şekil-416: 'Empire', 1937, Morris Fuller Benton, *ATF.*



(Consuegra, 2004: 71).

Şekil-417: 'Onyx', 1937, Gerry Powell, *Lanston Monotype.*



(Consuegra, 2004: 218).

1937, 'Spire', Sol Hess.

1937, 'Stencil', Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*

Şekil-418: 'Stencil', 1937, Gerry Powell.

ABCDEFGHIJKLMNOPQR
STUVWXYZ&
$1234567890!?

(Consuegra, 2004: 219).

1937, 'Stymie Bold Condensed', Gerry Powell.

1938, 'Caledonia', William Addison Dwiggins, *Linotype.*

1938, 'Lydian', Warren Chappell.

1938, 'Memphis Extra Bold', Chauncey H. Griffith, *Linotype.*

1938, 'Radiant', Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*

1938, 'University of California Old Style', F. W. Goudy, *MF & Monotype.*

Şekil-419: 'Balloon', 1939, Max R. Kaufmann.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU
VWXYZ&$1234567890!?

(Consuegra, 2004: 177).

1939, 'Grayda', Frank H. Riley, *ATF.*

1939, 'Lydian Bold', Warren Chappell.

1939, 'Onyx Italic', Sol Hess, *ATF.*

1939, 'Post Black Italic', Sol Hess, *Lanston Monotype.*

1939, 'Post Stout Italic', Sol Hess, *Lanston Monotype.*

1939, 'Trajanus', Warren Chappell.

3.2.5. Amerika'da 1940-50 Arası Üretilen Yazı Karakterleri veya Fontlar

1938'de başlayan II. Dünya Savaşı tüm dünyayı etkiler. Amerika dışında ekonomiler ve endüstriler savaş nedeniyle zarar görür. Bu ortamda silah yapımı hurufat dökümünün yerini alır. Bu nedenle 1940'lı yıllarda hem fazla bir tasarım etkinliği görülmez, hem de yazı karakteri veya font tasarımında var olanlarla yetinilir. Buna karşın Amerika'da yine de font tasarımının sürdürüldüğü ve çok yenilikçi olmasa da bazı özgün çalışmaların yapıldığı görülür.

1930'ların sonunda Avrupa'daki birçok sanatçı ve tasarımcı Amerika'ya çalışmaya gider. İsviçre'de, 1940'larda eğitimi sürdüren Basel ve Zurich gibi sanat ve tasarım okulları dışında, birçok tasarımcı ve eğitimci Amerika'ya göç etmiştir zaten. Böylelikle, tasarım hareketi Avrupa'da neredeyse son bulmuş, sinerji Amerika'ya taşınmıştır. Yazı karakteri tasarımcısı ve tipografi araştırmacısı Warren Chappel, *"A Short History of the Printed Word"* adlı eserinde, II. Dünya Savaşı'ndan önceki yılları anlatırken durumu şöyle ifade etmektedir:

> Baskı endüstrisindeki artan mekanizasyonun nihayetinde estetik maliyeti ve ücretlere yansıması 1930'larda pek fark edilmedi. Bu zamanda dünya sadece sakat bir depresyona kapılmakla kalmadı, faşizm ve komünizm de ekonomik olanlarla eşleştirmek için fiziksel bir tehdit ortamı yaratıyordu. Yine de, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde, kitapların ortaya çıkışını ve kalitesini iyileştirmek için bireyler ve örgütler tarafından daha yapıcı bir çabanın sarf edildiği bir başka zaman olmamıştır. Yerli basımcılar, tipograflar ve grafik sanatçılarının safları kıtadan kaçan Avrupalılar –çoğunlukla Almanlar– tarafından güçlendirildi (1970: 226).

Amerika'da yazı karakteri ve font tasarımında gelişim sürdürülürken, bir yanda reklamcılığın gereksinim duyduğu dış mekan tabela fırça ve reklam yazıları vardır. Warren Chappel'in 1940'daki 'Lydian Cursive' tasarımı (Şekil: 420) her ne kadar kaligrafik niteliği nedeniyle geçmişe bağlantı kursa da, günün gereksinim duyduğu hızlı, işlevsel, karmaşık olmayan ve pragmatik ihtiyacına yanıt veren, çağdaş bir hümanistik kurzif yazı uyarlaması olmuştur. Robert E. Smith'in 1942'deki 'Brush' tasarımı ise (Şekil: 422) adı üstünde, çevik ve akışkan niteliğiyle halen ikonik bir

yazı karakteri olma özelliğini korumaktadır. Bu nitelikleriyle her iki kaligrafik font döneminin yenilikçi yazı karakteri tasarımlarıdır.

Aynı zamanda basılı ürünlere yönelik metin ve gösterim karakterleri ile afiş, bilbord vb. artistik ortamlar için grafik fontlar gibi yazı karakterleri üretilir. Örneğin Robert Hunter Middleton'un 1940'daki 'Samson'u (Şekil: 421), her ne kadar enli fırça veya yüzey fırçası ile yazılmışçasına kaligrafik bir özellik içerse de, batone (yani etli ve kalın), çarpıcı ve güçlü, hızlı ve dinamik bir etkiye sahip, tam da tabela ve reklam yazısı olarak dönemin tasarım ihtiyacına yanıt veren yenilikçi bir tasarımdır.

Diğer yanda, geçmişe özlem ve geleneksel değerler bağlamında antik ve klasik zamanların elyazma eser yazıları fontlara dönüştürülerek basımcılık ve yayıncılıkta kullanılabilir bir hale getirilir. Victor Hammer'ın 1943'deki 'American Uncial' yazı karakteri (Şekil: 423), geçmişin değerli kaligrafik yazılarının yeni kesimleri olarak yinelenen bir tasarımdır. Sol Hess'in 1948'deki 'Artscript' fontu da (Şekil: 424) 16. Yüzyıl İtalya'sının Arrighi, Tagliente ve Palatino gibi kaligrafi ustalarının eserlerinin bir yeniden üretimi olarak yinelenen bir font çalışmasıdır. Ancak bunların her an mekanik kullanıma hazır hale gelmesi büyük önem taşımaktadır.

1940, 'Fairfield', Rudolph Ruzicka, *Linotype.*

Şekil-420: 'Lydian Cursive', 1940, Warren Chappell.



(Consuegra, 2004: 113).

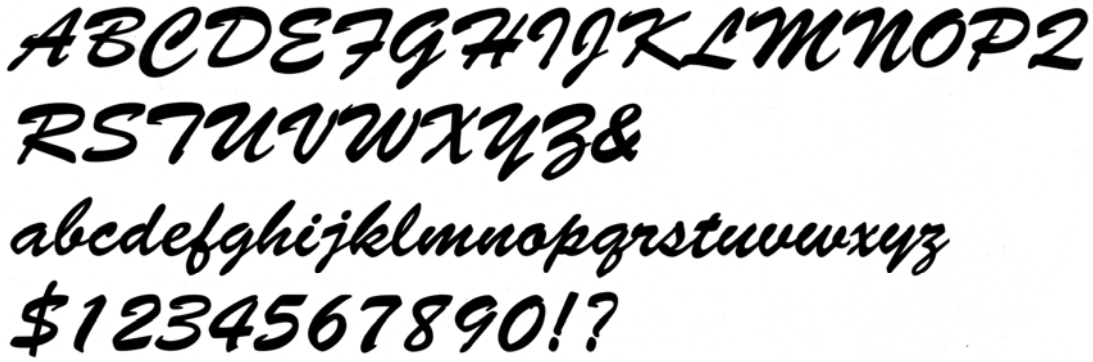
Şekil-421: 'Samson', 1940, Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*



(Consuegra, 2004: 201).

1941, 'Corona', Chauncey H. Griffith.

Şekil-422: 'Brush', 1942, Robert E. Smith, *ATF*.

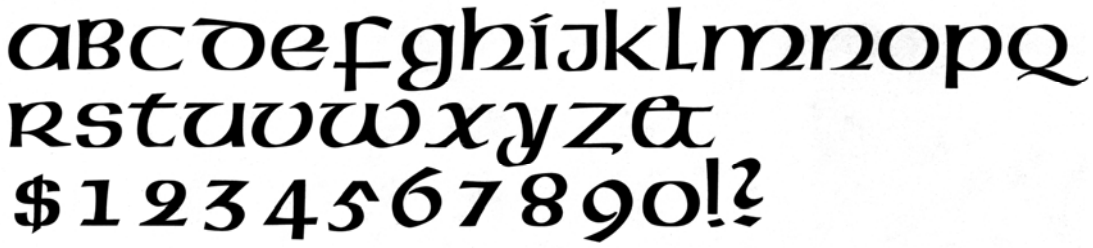


(Consuegra, 2004: 237).

1942, 'Karnak Light', Robert Hunter Middleton, *Ludlow*.

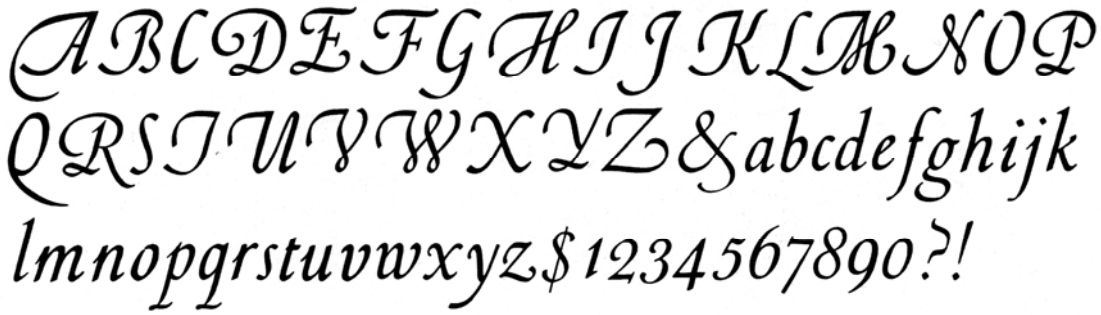
1942, 'Tempo Heavy Condensed', Robert Hunter Middleton, *Ludlow*.

Şekil-423: 'American Uncial', 1943, Victor Hammer, *D Stempel AG*.



(Consuegra, 2004: 155).

Şekil-424: 'Artscript', 1948, Sol Hess, *Lanston Monotype.*



(Consuegra, 2004: 159).

3.2.6. 1950-60 Yılları Arasında Tasarlanan Yazı Karakterleri veya Fontlar

1950'li yıllar Avrupa açısından toparlanma ve geçmiş teknolojik gelişmeyi yeniden inşa etme ve yakalama dönemidir. Diğer yanda artık 1910'lardan 1930'lara değin süren Modernizm, iki savaş arası dönemde yerini *Art Deco*'ya bırakmış, savaş sonrası ise nereden başlanacağının saptanmaya çalışıldığı bir sürece girilmiştir. Ancak 1935-1943 yılları arasında Amerikan hükümeti "Federal Sanat Projesi" adı altında sanatçılara yönelik (ve elbette tasarımcıların da yararlandığı) bir destek kampanyası sürdürmüş, savaş döneminde Avrupa'da taş-taş üstünde kalmazken, Amerika'da sanata destek verilmesi nedeniyle, o dönem (örneğin, Arshile Gorky, Mark Rothko ve Jackson Pollock tarafından temsil edilen) Soyut Dışavurumculuk akımı 1940 ve 1950'lerde başat bir sanat hareketi halini almıştır. Aslında geçmişin sanat geleneklerinden ve Sürrealizmin etkilerinden beslenen, ancak gündelik gerçeklikten tamamen arınmış bir tarz olarak bilinen Soyut Dışavurumculuk aynı zamanda "New York Okulu" olarak da bilinmektedir (Antmen, 2008: 146-147).

> 1950'lerin ikinci yarısı Avrupa için yeniden bir dirilme dönemidir. "Richard Hamilton'un 1956 yılında Londra'daki Whitechapel Galerisi'nde açılan 'İşte Yarın' sergisi için gerçekleştirdiği kolaj, Pop akımının başlıca yapıtı olarak nitelendirilmesine karşın gerçekte serginin kataloğunda yer alacak bir illüstrasyon olarak tasarlanmıştır. 1950'li yılların popüler kültür ögelerine göndermeler içeren kolaj, sonraki yıllarda Pop sanatçılarının ilgileneceği hemen tüm konuları içerir: Sinema, televizyon ve genel

> olarak gösteri dünyası, afişler, çizgi filmler, reklamlar ve kitle kültürüne ilişkin hemen her şey… (Antmen, 2008: 158).

Bir yanda Soyut Dışavurumculuk ile (aslında 1930'ların başında Theo Van Doesburg'un başlattığı, ancak II. Dünya Savaşı sonrası 1945-60 yılları arasında olgunlaşan) soyut geometrik sanat *Konkrete Kunst* (Brüt Sanat) ve diğer yanda Pop Sanat, 1950'li ve 60'lı yılların temel sanatsal hareketleri olur. Bu yıllarda Batı metropollerinde yapılan tasarımlarda bir yanda Uluslararası Tipografik Tarz'ın Soyut Dışavurumcu yaklaşımla örtüşmesi sonucu, afiş, dergi ve kitap kapaklarında figüratiften daha ziyade soyut ögelerle yapılan estetik kompozisyonlar ve işlevsel tipografik düzenlemeler ortaya çıkar.

Yazı karakteri veya font tasarımları açısından 1950'li yıllar Amerika'da fazla verimli değildir. Yine de Bradberry Thompson'ın 1950 başında geliştirdiği 'Alphabet 26' fontu (Şekil: 425) soyutlamacı ve yenilikçi bir tasarım olarak öne çıkar. Diğer yanda daha önceki sayfalarda açıklanmış olan Emil J. Klumpp'ın 1956'daki 'Murray Hill Bold' yenilikçi elyazısı tasarımı (Şekil: 426) dikkate değer fontlardır. Ancak 1950'lerin ikinci yarısında Avrupa'da yeniden toparlanan hurufat dökümevleri ard arda özellikle uluslararası genel geçer değerler içeren, hem geçmişin yeni kesimleri hem de soyutlamacı yaklaşıma uygun yenilikçi ve işlevsel tasarımlar gerçekleştirirler.

Bunlar arasında 1950'de Alman hurufat dökümhanesi *Stempel'*den çıkan Hermann Zapf'ın 'Michelangelo', 'Sistina' ve 'Palatino' (Bkz. Şekil: 353) fontları, 1951'de Fransız hurufat dökümhanesi *Fonderie Olive*'den çıkan Roger Excoffon'un 'Banco' fontu, 1952'de İtalyan hurufat dökümhanesi *Nebiolo*'dan çıkan Alexandre Butti ve Aldo Novarese'in 'Microgramma' (Bkz. Şekil: 354) fontu, 1953'de yine Fransız hurufat dökümhanesi *Fonderie Olive*'den çıkan Roger Excoffon'un 'Mistral' ve 'Choc' ile 1956'daki 'Diane' fontları, 1957-62 yılları boyunca Alman hurufat dökümevi *Bauer*'den çıkan Konrad F. Bauer ve W. Baum'un 'Folio' (Bkz. Şekil: 356) fontu, 1957'de İsviçreli hurufat dökümhanesi *Haas* ve sonra *Stempel*'den çıkan Max Miedinger'in 'Helvetica' (Bkz. Şekil: 358) fontu ve 1958'de *Stempel*'den çıkan Hermann Zapf'ın 'Optima' (Bkz. Şekil: 359) fontu sayılabilir.

Şekil-425: 'Alphabet 26', 1950, Bradberry Thompson.



(Consuegra, 2004: 240).

1953, 'Eldorado', William Addison Dwiggins, *Linotype.*

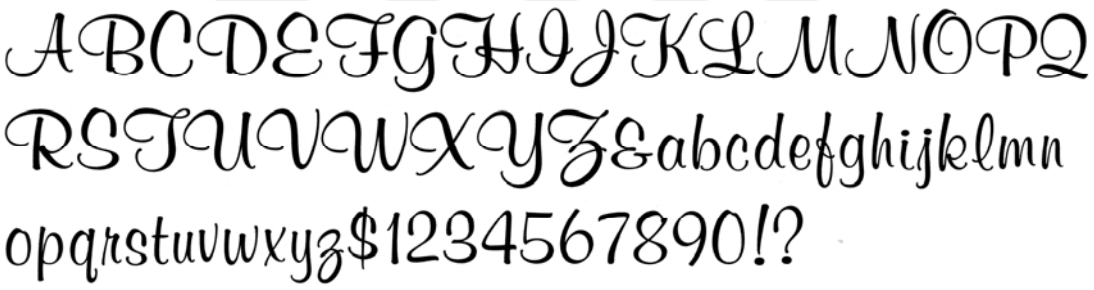
1953, 'Goudy Thirty', Frederic William Goudy, *MF & Monotype.*

1955, 'Craw Clarendon', Freeman Craw, *ATF.*

1956, 'Craw Clarendon Book', Freeman Craw, *ATF.*

1956, 'Florentine Cursive', Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*

Şekil-426: 'Murray Hill Bold', 1956, Emil J. Klumpp, *ATF.*



(Consuegra, 2004: 178).

1958 (1980), 'Andromaque', Victor Hammer.

1958, 'Craw Modern', Freeman Craw.

3.2.7. 1960-70 Yılları Arasında Tasarlanan Yazı Karakteri veya Fontlar

Batı dünyasında 1960'lar, her şeyden önce ulaşım ve iletişimin yaygınlaştığı, yeni bir medya olarak televizyon yayıncılığının geliştiği, bilgisayarların iş dünyasına girdiği, ağır sanayinin yavaş yavaş yerini elektronik sanayisine bırakmaya başladığı, büyük barajlar, köprüler ve nükleerden korunaklı yeraltı kampüsleri gibi devasa kamu inşaatlarının yapıldığı, uzay yarışının hız kazandığı, Ay'a gitme ve ilk adım atma hedeflerinin konduğu, artan nüfus nedeniyle (1950'lerden itibaren süre gelen)

metropoller dışında *"suburban"* (kent dışı) yerleşimlerin düzenlendiği, ev, araba ve televizyonun olmazsa olmaz bir "Amerikan rüyası" haline geldiği bir zaman dilimidir.

Sanat alanında ise Pop Art çerçevesinde çeşitli deneysel çalışmaların yapıldığı, grafik tasarım açısından yeni teknik ve gelişmelerin tasarımcıların üretim sürecini hızlandırdığı, reklam ajanslarının kurumsallaştığı, tam hizmet anlayışıyla kurumsal kimlik kavramının bir genel geçer olmaya başladığı, iletişim ve pazarlama alanında ise yeni yaklaşımların ortaya çıktığı bir evredir. Kısaca, 1960'lar hızlı bir gelişmenin yanı sıra kitlesel alışverişin, kitlesel tüketimin ve toplu seyahatlerin, kitle kültürüne yönelik çeşitli etkinliklerin ve sosyal sorunlar nedeniyle kitlesel toplumsal eylemlerin arttığı bir dönemdir.

> Pop Sanat terimini ilk kez 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926-90), *Architectural Design* dergisinde yazdığı 'Sanatlar ve Kitle İletişimi' başlıklı makalesinde popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanmıştır. Alloway, 1962 yılından itibaren terimin kapsamını genişleterek güzel sanatlar alanında popüler kültür ögelerini kullanan sanatçıları da bu şemsiye altında değerlendirmeye başlamıştır (Antmen, 2008: 160).

1960'ların Pop Sanatı içinde, popüler (yani, güncel) kültür ögelerine dayalı, örneğin, tüketim ürünü ambalajları, reklam afişleri, çizgi roman sayfaları, güne ait görsel kolajlar, kullanım ve tüketim nesneleriyle yapılan iki ve üç boyutlu düzenlemeler ve gündelik yaşamın foto-gerçekci tuval resimleri gibi çok çeşitli ve farklı yaklaşımlar vardır. Diğer yanda, nihayet bu yıllarda ortaya çıkan ve sonraki on yıllarda da etkisini sürdürecek olan Yeni Gerçekcilik, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, *Fluxus* Hareketi, *Arte Povera* (Yoksul Sanatı), Feminist Sanat ve Performans Sanatı gibi birçok yeni sanat hareketi ortaya çıkar.

1960'ların tasarımına genel olarak bakıldığında, Uluslararası Tarz'ın *(Swiss International Style)* temsilcileri tarafından gerçekleştirilen çalışmalarda, Josef Müller Brockman, Richard Paul Lohse ve Max Bill'in tasarımlarında bir yanda soyut bir grafik dilin geliştirildiği; diğer yanda yine J. M. Brockman ile Armin Hofmann,

Carlo L. Vivarelli ve Karl Gerstner'in afişlerinde fotoğrafın ikonik, etkili ve imgesel kullanıldığı; Amerika'da Kurumsal Tarz'ın *(Corporate Style)* temsilcileri William Golden, Paul Rand ve (Robert Brownjohn, Ivan Chermayeff ve Tom Geismar'ın ortaklığıyla kurulan) *Chermayeff & Geismar* reklam ajansının yaptıkları kurumsal kimlik çalışmalarında az-öz (yani, minimalist) yeni bir soyutlama dilinin geliştirildiği ve Gene Federico, Lou Dorfsman, Alexey Brodovitch ve Saul Bass'ın çalışmalarında ise soyutlamacı, kavramsal ve işlevsel tasarımları gerçekleştirdikleri görülür.

Dönemin yazı karakteri veya font tasarımları incelendiğinde, dönemin sanat anlayışlarıyla etkileşimden daha ziyade, artan ve çeşitlenen yayıncılık ortamları nedeniyle, örneğin televizyon yayıncılığında kullanılmak üzere ve de gelişen optik ve elektronik fotodizgi dizgeleri için fontlar geliştirmenin öne çıktığı görülmektedir. Popülerin, güncel olanın ya da sıradan şeylerin, onlara bir değer atfedilerek, farklı bir gözle yeniden değerlendirildiği bir yeni gerçeklik sürecinde, reklam ve afiş ortamlarına yönelik bir gösterim veya başlık dizgisi için Freeman Craw'in 1961'de tasarladığı 'Ad Lib' fontu (Şekil: 427) hem ironik, hem de kavramsal bir nitelik sunmaktadır.

Fotodizgi aygıtlarına yazı karakterleri veya fontlar tedarik eden *Visual Graphics Corporation (VGC)* için Arthur Baker tarafından 1965'de tasarlanan 'Baker Signet' (Şekil: 428), Louis Minott'nun 1965'deki 'Davida Bold' (Şekil: 429) fontu ile Ronald Arnholm'un 1967'de tasarladığı 'Fovea' ve 'Aquarius' fontları bu zamanda geçmişin geleneksel ve klasik değerlerinin günün gelişen teknolojilerinde kullanılmak üzere yenilikçi bir yaklaşımla tasarlanmış fontlarıdır. Örneğin 'Davida', *Art Nouveau* tarzının yeniden bir biçim bulmuş *(revival)* halidir. 'Fovea' bir kaligrafik hümanistik font etkisi sunar. 'Aquarius' ise eşit-en geometrisinde, mekanik duruşlu, tek ağırlıklı bir fonttur, ancak köşeli tırnakları da aynı kalınlıkta olunca font yeni ve farklı bir görünüş kazanmıştır.

Matthew Carter'ın 1966'da *Linofilm PTS* için tasarladığı 'Cascade Script' (Şekil: 431) alışılmış elyazısı geleneğine karşı duran, hem fırça hem de kazıma duygusu oluşturan (sanki ağaç oyma işi gibi bir etki sunan) oldukça yenilikçi bir elyazısı fontudur. Fakat, fotodizgi dizgelerinde kullanılmak üzere geliştirilen 'Snell'

(Bkz. Şekil: 432) fontu ise, daha önceki sayfalarda açıklandığı üzere, geçmişin önemli kaligrafi ustalarından yapılan bir canlandırmadır.

1960'ların özgürlükçü ruhunun tasarım alanında karşılığı "Saykodelik Tarz"ın *(Psychedelic Style)* gelişmesi olmuştur. Bu dönemin bir gençlik hareketi olarak "Hippi Tarzı" da denilen akım, daha çok gençler arasında ve gençliğe yönelik *Rock* müzik konserleri için yapılan afiş çalışmalarında kendini gösterir. İki kutuplu dünyadaki nükleer silahlanmaya, savaş ve çatışmalara ve sistemlerin tektipleştirici eğitim anlayışlarına karşı olan gençlerin bir tepkisi olarak ortaya çıkan bu hareket, hem bir özgürlük hareketidir hem de gençlik yeni yaşam biçimleri arayışı içindedir. Gençler arasında uyuşturucu kullanımının yaygınlaştığı bir dönem olarak, *Rock* müzik konserlerine yönelik yapılan afişlerde optik kompozisyonlar, romantik ifadeler, *Secession* tarzının yazı tasarımları ve çizgi roman biçim dili görülür. Bu nedenle bir fotodizgi aygıtları üreticisi olan *Photolettering Inc.* 1969'da *"Psychdelitypes!"* başlıklı abece tasarımları içeren (önceki bölümde görseli sunulan) bir yazı karakteri veya font dizgi örneği albümü yayınlar (Heller, Chwast, 1988: 210-213).

1960, 'Craw Clarendon Condensed', Freeman Craw.

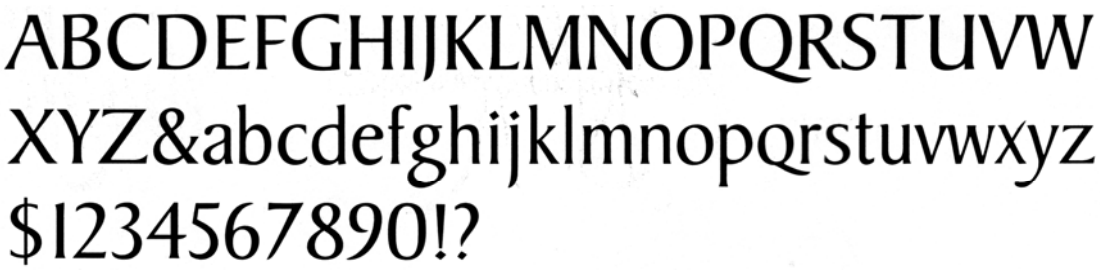
Şekil-427: 'Ad Lib', 1961, Freeman Craw.



(Consuegra, 2004: 125).

1965, 'Auriga', Matthew Carter, *Monotype Lanston.*

Şekil-428: 'Baker Signet', 1965, Arthur Baker, *Visual Graphics Corp. (VGC).*



(Consuegra, 2004: 49).

Şekil-429: 'Davida Bold', 1965, Louis Minott, *VGC.*



(Consuegra, 2004: 20).

1966-67, 'Baskerville', Robert Hunter Middleton, *Ludlow.*

Şekil-430: 'Americana', 1966, Richard L. Isbell, *ATF*.



(Consuegra, 2004: 172).

Şekil-431: 'Cascade Script', 1966, Matthew Carter, *Linofilm PTS.*

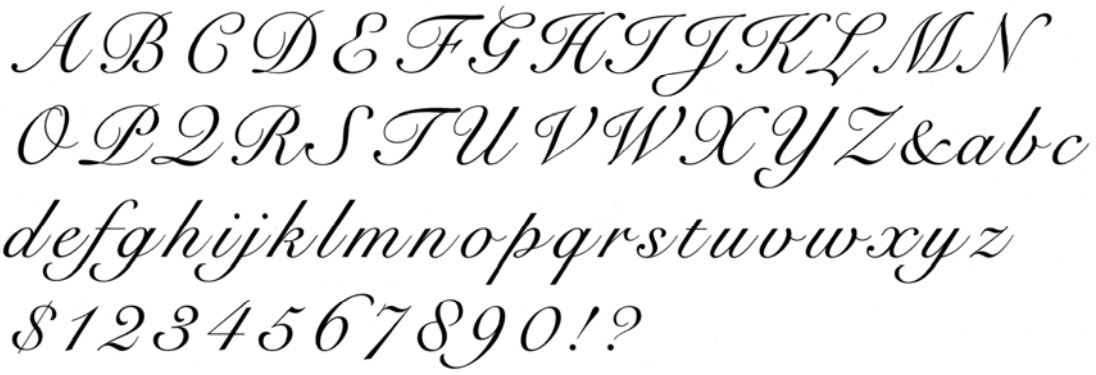


(Consuegra, 2004: 106).

1966, 'CBS Didot', Freeman Craw.

1966, 'CBS Sans', Freeman Craw.

Şekil-432: 'Snell Roundhand', 1966, Matthew Carter.



(Consuegra, 2004: 106).

1967 (ve 1974), 'Fovea', Ronald Arnholm, *VGC*.

1967, 'Aquarius', Ronald Arnholm, *VGC*.

3.2.8. 1970-80 Yılları Arasında Tasarlanan Yazı Karakteri veya Fontlar

1970'ler dünya genelinde bir anlamda kriz ve çatışma yıllarıdır. Nüfusların çoğalmasıyla birlikte enerji ihtiyacının artmasına karşın, dünyada Petrol Krizi yaşanır. Az gelişmiş üçüncü dünya ülkelerinde, Latin Amerika'da, Batı'nın gözdesi Yunanistan'da bile darbeler yönetimlerin düşmesine ve değişmesine, toplumsal düzenin bozulmasına ve dünyadaki demokratik gelişmenin aksamasına yol açar.

1960'ların özgürlükçü ruhu yerini baskıcı uygulama ve çatışmalara bırakmıştır. Bir yanda Filistin gibi romantik bağımsızlık ve özgürlük hareketleri ile diğer yanda uçak, gemi vb. toplu kaçırma girişimleri, terör eylemleri ve cuntaların kitlesel katliamları bir arada görülür. Sanat alanında ise Yeni Dışavurumculuk, bu sürecin belirgin ve neredeyse tek sanat hareketidir.

> "Yeni Dışavurumculuk", 1970'lerden itibaren Avrupa'da ve ABD'de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılmaya başlanan son derece genelleyici bir terim olarak nitelendirilebilir. Özünde, 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirebileceğimiz bir anlayış vardır: Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih… gibi bir dizi 'geri dönüş', hem modernist sanatın, hem kavramsalcı eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır (Antmen, 2008: 263).

1970'lerin grafik tasarım dünyasına bakıldığında, Seymour Chwast, Milton Glaser, Otto Storch, Henry Wolf ve Barry Zaid'in önceki bölümde ele alınan çalışmalarında izlenebileceği üzere, tamamiyle geçmişe ait olduğu düşünülerek sanat ansiklopedisinde tarihsel yerini almış olan *Victorian*, *Art Nouveau, Secession* ve *Art Deco* gibi akımların grafik unsurlarının veya motiflerinin tekrar günün tasarım sözlüğüne eklenerek kullanılmaya başlandığı görülür. Bu yeniden canlanmaların ortaya çıktığı süreç, zaten tasarım eleştirmenlerince *Postmodern*'e doğru evrilecek sürecin başlangıcı olarak da kabul edilir. Ünlü düşünür ve yazar Jean François Lyotard'ın *"Postmodern Durum"* kitabı nihayetinde 1970'lerin sonunda yayınlanır.

1970'ler, Herbert Lubalin ve New York tasarım anlayışının yazı karakteri ve font tasarımına damgasını vurduğu ve en başarılı çalışmalarını ürettiği yıllardır. Herb Lubalin arkadaşlarıyla birlikte *ITC*'yi kurar ve yenilikçi fontlar tasarlayarak fotodizgi aygıt üreticilerine yazı karakterlerini lisanslar. Diğer yanda, daha önceki bölümlerde anlatıldığı üzere, *Letraset* hazır yazı firması *"Letragraphica"* kataloğu için, katılımın dünya geneline açık olduğu, yıllık yazı karakteri veya font tasarımı yarışmaları düzenler. Bu yarışmaların jüri üyeleri arasında Armin Hofmann, Roger Excoffon, Herb Lubalin, Lou Dorfsman, Marcello Minale, Derek Birdsall ve Colin Forbes gibi

dönemin büyük ve önde gelen tipografistleri ve tasarımcıları yer almaktadır (Letraset, 1974: 79).

Herb Lubalin ve arkadaşları bir yanda yenilikçi fontlar üretmekte, diğer yanda geçmişin değerli fontlarının yeniden canlandırıldığı *revival* fontlar geliştirmektedir. H. Lubalin tarafından 1970'de yapılan 'Avant Garde Gothic' (Şekil: 433) ve 1974'deki 'Lubalin Graph' (Şekil: 443) fontları; H. Lubalin'in T. Carnase ile birlikte 1974'de yaptığı 'Busorama' fontu (Şekil: 434) ve Tony De Spigna ile birlikte 1974'de yaptığı 'Serif Gothic' (Şekil: 444) fontu; Tom Carnase tarafından 1970'de tasarlanan 'Honda' (Şekil: 437), 'Machine' (Şekil: 338), 'Neon' (Şekil: 439) ve 'Pioneer' (Şekil: 440) gibi fontlar bu dönemin yenilikçi yazı karakteri veya font tasarımı örnekleridir. Tom Carnase'in 1970'de yaptığı 'Firenze' (Şekil: 435) fontu ile Edward Benguiat'ın 1970'deki 'Souvenir', 1974'deki 'Korinna' (Şekil: 442) ve 'Tiffany' (Şekil: 445) ve 1975'deki 'Bauhaus' (Şekil: 446) fontları gibi çalışmalar, elde mevcut olan geçmişin değerli yazı karakterlerinden yapılan yeniden canlandırmaları sunmaktadır.

Diğer yanda, bir başka usta font tasarımcısı Matthew Carter 1970'de *Linofilm PTS* için geleneksel bir Fransız elyazısından hareketle 'Gando Ronde' (Şekil: 436) kaligrafik fontunu oluşturur. 1972'de yine Linotype için, 18. Yüzyılın önemli Anglez yazı ustası Shelley'in elyazmalarından hareketle biçimlendirdiği 'Shelley Allegro' (Şekil: 441) kurzif fontunu tasarlar. 1978'de *Bell* firmasının kuruluşunun 100. Yılı için telefon fihrist veya rehberlerinde kullanılmak üzere 'Bell Centennial' (Şekil: 447) font ailesini geliştirir. M. Carter'ın bu elyazısı fontları geçmişin canlandırılmasıdır, ancak – yine bir canlandırma *(revival)* olarak başlasa da – 'Bell Centennial' fontu, dönemin işlevsel anlayışı ile teknik olanakların sınırlamaları arasında biçim bulmuş bir tasarım olarak yenilikçi bir sonuç sunar.

1930'ların sonu ve 40'lı yıllarda kitap ve yayın dizgisinde en yaygın kullanılan fontlardan biri 'Caledonia'dır. 18. Yüzyılın sonuna doğru İskoç hurufat dökümcülerinin çalışmalarından ve 'Bulmer' olarak bilinen font kesiminden esinlenilerek William Addison Dwiggins tarafından 1938'de yapılan fontun, bu on yılın sonuna doğru, yeniden bir canlandırması yapılır (Consuegra, 2004: 132).

1979'da David Berlow, *Monotype Lanston* için 'New Caledonia' (Şekil: 448) fontunu geliştirir.

Şekil-433: 'Avant Garde Gothic', 1970, Herbert Lubalin, *International Typeface Corporation (ITC).*



(Consuegra, 2004: 186).

Şekil-434: 'Busorama', 1970, H. Lubalin ve Tom Carnase, *ITC.*



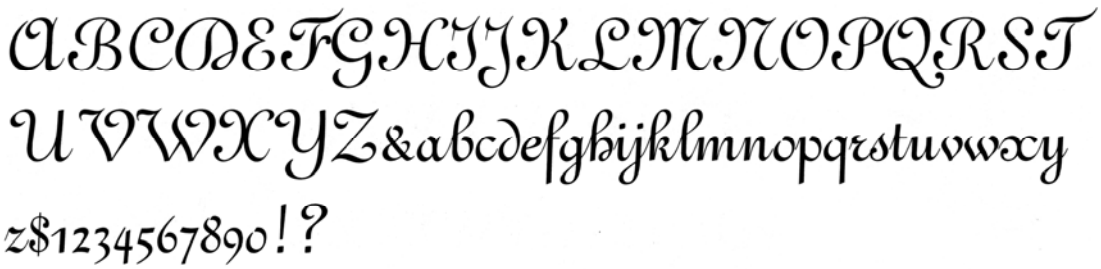
(Consuegra, 2004: 103).

Şekil-435: 'Firenze', 1970, Tom Carnase, *ITC.*



(Consuegra, 2004: 103).

Şekil-436: 'Gando Ronde', 1970, Matthew Carter, *Linofilm PTS.*



(Consuegra, 2004: 107).

1970, 'Gorilla', Tom Carnase, *ITC.*

1970, 'Grizzly', Tom Carnas, *ITC.*

1970, 'Grouch', Tom Carnase, *ITC.*

Şekil-437: 'Honda', 1970, Tom Carnase, *ITC.*



(Consuegra, 2004: 102).

Şekil-438: 'Machine', 1970, Tom Carnase, *ITC.*



(Consuegra, 2004: 103).

Şekil-439: 'Neon', 1970, Tom Carnase, *ITC.*



(Consuegra, 2004: 102).

Şekil-440: 'Pioneer', 1970, Tom Carnase, *ITC.*



(Consuegra, 2004: 103).

1970, 'Olympian', Matthew Carter, *Linofilm PTS.*

1970, 'Souvenir', Edward Benguiat, *ITC.*

Şekil-441: 'Shelley Allegro', 1972, Matthew Carter, *Linotype.*



(Consuegra, 2004: 107).

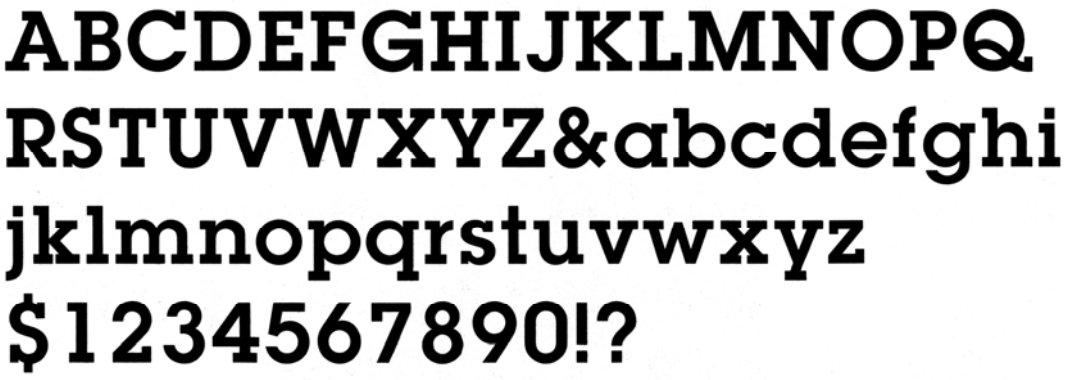
1972, 'Shelley Volante', Matthew Carter, *Linotype.*

Şekil-442: 'Korinna', 1974, Edward Benguiat, *ITC.*



(Consuegra, 2004: 56).

Şekil-443: 'Lubalin Graph', 1974, Herbert Lubalin, *ITC*.



(Consuegra, 2004: 189).

Şekil-444: 'Serif Gothic', 1974, Herb Lubalin ve Tony DiSpigna, ITC.



(Consuegra, 2004: 127).

Şekil-445: 'Tiffany', 1974, Edward Benguiat, *ITC*.



(Consuegra, 2004: 56).

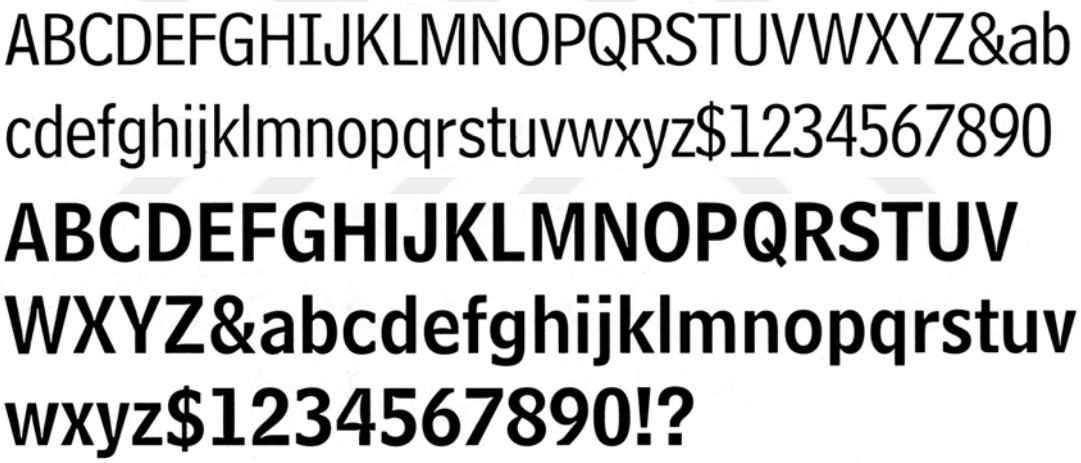
Şekil-446: 'Bauhaus', 1975,Edward Benguiat, *ITC.*



(Consuegra, 2004: 57).

1975, 'Bookman', Edward Benguiat, *ITC.*

Şekil-447: 'Bell Centennial', 1978, Matthew Carter.



(Consuegra, 2004: 107).

1978, 'Benguiat', Edward Benguiat, *ITC.*

1979, 'Benguiat Gothic', Edward Benguiat, *ITC.*

Şekil-448: 'New Caledonia', 1979, David Berlow, *Monotype Lanston.*

ABCDEFGHIJKLMNOPQRS
TUVWXYZ&abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz$1234567890!?

(Consuegra, 2004: 72).

3.2.9. 1980-90 Yılları Arasında Tasarlanan Yazı Karakteri veya Fontlar

1980'li yıllarda önceki on yılın çatışmalarının sürdüğü görülür. Bu çatışmalar aslında on yılın sonunda yeni bir dünya düzenine doğru evrilen bir sürecin devindiricileridir. Örneğin, Amerika, Regan dönemiyle birlikte, Sovyetlere karşı bir stratejik savunma programı olan 'Yıldız Savaşları'nı başlatır. Gelişmekte olan ülkelerde 1970 ve 80'lerde görülen askeri darbeler yerini on yıl gibi uzunca bir geçiş dönemi sonunda normalleşmeye bırakır. 1980'lerin ortasında Gorbaçov'un göreve gelmesiyle başlayan Sosyalist dayanışmanın çatırdaması 90'lara doğru süreci yıkıma ve parçalanmaya götürür. Doğu Bloğu ülkelerinde rejimler bir bir çöker. II. Dünya Savaşı'nın biçimlendirdiği bir sembol olan Berlin Duvarı bu on yılın sonuna doğru yıkılır. Artık dünya farklılaşmaya doğru evrilmektedir. Yeni (ancak, belirsizlikler içeren) bir dünya düzeninin ayak sesleri duyulur. İşte tam da bu süreçte, sanatçılar *Postmodern* adı altında toparlanabilecek çok farklı deneyimler ortaya koyarlar.

> Özellikle, 1980'li yıllarda, postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı yıllarda dikkat çekmeye başlayan postmodern Yeni Kavramsalcılık, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç odaklarının şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta 'okumaya' yönelen postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni

> anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır (Antmen, 2008: 277).

1970'lerin son yıllarında, özellikle J. F. Lyotard'ın kitabından sonra, *Postmodern* terimi yaygın kullanılmaya başlar. Artık, Modernizm'in rasyonel düşünce temelindeki büyük ve entelektüel anlatılarının sonu gelmiş, insanlığın bilim ve sanat yoluyla ilerleyeceğine olan *modernist* inanca olan güvenin dünyadaki gelişmeler bağlamında yitirildiği gerçeğiyle karşı karşıya kalınmıştır. "İletişim teknolojisindeki yeni gelişmelerin ve bir 'medya toplumu' haline gelmenin, Soğuk Savaş sonrasında ABD egemenliğinde şekillenmekte olan yeni dünya düzeninin ve ekonomik/kültürel küreselleşmenin etkilerinden soyutlanamaz bu yeni duygu ve düşüncelerin sanata olan yansımalarını belli bir üslupta, tek bir sanatsal harekette aramaksa olanaksız gibidir" (Antmen, 2008: 275).

Bu toplumsal durumlar, dünyanın gidişatı, değişime yönelik beklentiler, refah ve bilgi toplumu olma arzusu, teknolojik gelişmeler, bilgisayarlaşma, iletişim ortamlarındaki değişim ve masaüstü yayıncılık elbette tasarım dünyasını da sarsar. Konvansiyonel üretim araçlarının yerini masaüstü yayıncılık dizgesi alır. Artık 1960'ların tam teşekküllü ajanslarına gerek yoktur. Girdi, işlem ve çıktı aygıtları ile bunları etkileşimli çalıştıracak yazılımlar sayesinde, 1980'lerin ikinci yarısında hızlı bir değişim başlar. Masaüstü yayıncılık dizgesi, Adobe'un *PostScript* sayfa tanımlama dilinin bir genel geçer olmaya başlamasıyla birlikte, bir bakıma 20. Yüzyılın konvansiyonel yazı karakteri ve font tasarımı anlayış ve yaklaşımlarını kökten değiştirir. 1984'de yayına başlayan *"Emigre"* tipografi dergisi 1985'lerden itibaren tasarımcılara *low-res* fontlar dağıtır. Bu nedenle, aslında 20. Yüzyılın bakış ve çözümlemeleri 1990'lara gelindiğinde miyadını doldurur. 1990'lardan itibaren dijital font dünyasının Neville Brody, Zuzanna Licko, Tobias Frere Jones gibi yeni tasarımcıları, *Font-Font* gibi sayısal font kuruluşları ile *"Fuse"* gibi tipografi yayınları sayesinde sayısal dünyada tarz oluşturacak kadar belirleyici olur.

1980'lerin başlarında üretilen fontlar daha çok fotodizgi ve foto-düzenleme dizgelerine yöneliktir. Örneğin, Matthew Carter'ın *ITC* için 1982'de geliştirdiği 'Galliard' (Şekil: 449) aslında İngiliz *Old Style*'ın önemli örneği olan ve çağları aşan

bir mükemmel kaliteye sahip ‘Caslon’ ile *Transitional* (geçiş dönemi) hurufatı ve aristokrat nitelikli ‘Baskerville’in arasında kalan, hem geleneksel hem de yenilikçi bir tasarımdır. Kris Holmes’un *ITC* için 1983’de geliştirdiği (ki, artık sadece *Letraset Esselte*’nin bir markasıdır) ‘Isadora’ (Şekil: 450), Garrett Boge’nin 1988’de *Hallmark’s Type Group* için tasarladığı ‘Spring’ (Şekil: 458) ile Arthur Baker’ın 1988’de font olarak biçimlendirdiği ‘Visigoth’ (Şekil: 459) elyazısı *(script)* fontları olarak geçmişi taklit etmeyen, son derece yenilikçi, taze dinamik, elbette bir dereceye kadar da süslü kaligrafik fontlardır.

Masaüstü yayıncılığın başlamasıyla birlikte bilgisayarlar için geliştirilen işletim dizgelerinin öbek fontlara *(core fonts)* ihtiyacı ortaya çıkar. Bir yandan *Microsoft*, diğer yandan *Apple* kendi sistemleri için font geliştiricilerden yazı karakterleri lisanslar. Ancak çok geçmeden sahneye çıkan *Adobe*, kendi geliştirdiği *Postscript* sayfa tanımlama dilini tüm yazıcılarda ve çıktı aygıtlarında bir genel geçer yaparak, *Postscript* lisanslaması ile yazılım dünyasına girer. 1980’lerin sonuna doğru çok geçmeden dijitalleştirilmiş font gereksiniminin kendi sayfa tanımlama dili ile düzgün çalışabilmesi amacıyla, *Adobe* kendi fontlarını geliştirmeye başlama kararı alır ve bu nedenle *ITC*’ye fontlar geliştiren Sumner Stone’u başına getirdiği *Adobe Type Library*’yi kurar. 1987’de *ITC* için ‘Stone Sans’ (Şekil: 456) ve ‘Stone Serif’i (Şekil: 457) geliştiren S. Stone, 1985’den 1989’da kadar *Adobe* için çalışır. 1984’de ‘Lucida’yı (Şekil: 451) tasarlayan Charles Bigelow ise Kris Holmes ile birlikte kurdukları *“Bigelow & Holmes”* stüdyosunda *PC*’ler, iş istasyonları ve yazıcılar için sistem fontu olarak sayısal font tasarımları yaparlar. Charles Bigelow 1986’da ‘Lucida Sans Typewriter’ (Şekil: 454) fontunu geliştirir (Sarıkavak, 2005: 29-34).

Masaüstü yayıncılıkla eş zamanlı *“Emigre”* grafik tasarım ve tipografi dergisini kuran Zuzana Licko, göçmen olarak geldiği Amerika’da bilgisayar dünyasındaki gelişmelere hızla ayak uydurarak, 1980’lerin ikinci yarısı boyunca yaşanan “fontların görüntülenmesi” sorunları karşısında *“low-res”* (düşük çözünür) olarak kategorize edilen kendi fontlarını yayınlamaya başlar. 1985’de dergi ile dağıtılan sayısal *“low-res”* fontlar arasında ‘Modula’ (Şekil: 452) ve ‘Oakland Ten’ (Şekil: 453) de vardır. Zuzana Licko, *Emigre Fonts* adına1986’da ‘Matrix Regular

Bold’ (Şekil: 455) ve 1989’da ‘Triplex’ (Şekil: 461) fontlarını geliştirir. Yine bu yıl ilginç bir örnek olarak, Tobias Frere-Jones’un tasarladığı ‘Dolores’ (Şekil: 460), font tasarım dünyasına eğlenceli ve yeni bir soluk getirir. 1980’ler boyunca Amerikalı font tasarımcılarınca geliştirilen belli başlı fontlar, aşağıda tasarımcıları ve font şirketleri ile birlikte sıralanmıştır:

1980, ‘Andromaque’, Robert Hunter Middleton.

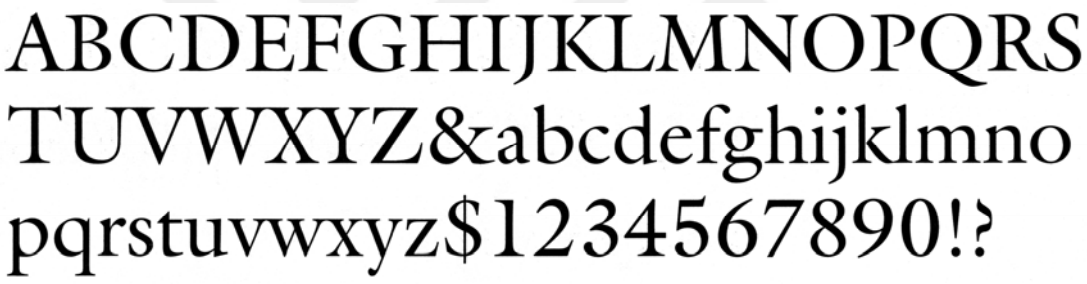
1980, ‘Isbell’, Richard L. Isbell, *ITC.*

1981-85, ‘Veritas’, Ronald Arnholm, *World Type Center (WTC).*

1981, ‘Barcelona’, Edward Benguiat, *ITC.*

1982, ‘Modern 216’, Edward Benguiat, *ITC.*

Şekil-449: ‘Galliard’, 1982, Matthew Carter, *ITC.*



(Consuegra, 2004: 108).

Şekil-450: ‘Isadora’, 1983, Kris Holmes, *ITC.*

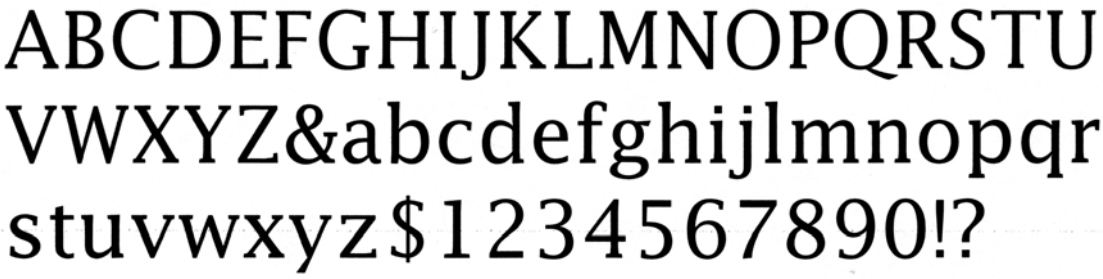


(Consuegra, 2004: 164).

1983, ‘Sierra’, Kris Holmes, *Hell Digiset.*

1983, ‘Caslon 224’, Edward Benguiat, *ITC.*

Şekil-451: 'Lucida', 1984, Charles Bigelow.



(Consuegra, 2004: 84).

1984, 'Lucida', Kris Holmes.

1984, 'Mirarae', Carol Twombly.

1985, 'Lucida Sans', Charles Bigelow.

1985, 'Lucida Sans', Kris Holmes.

Şekil-452: 'Modula', 1985, Zuzana Licko, *Emigre Fonts (EF).*



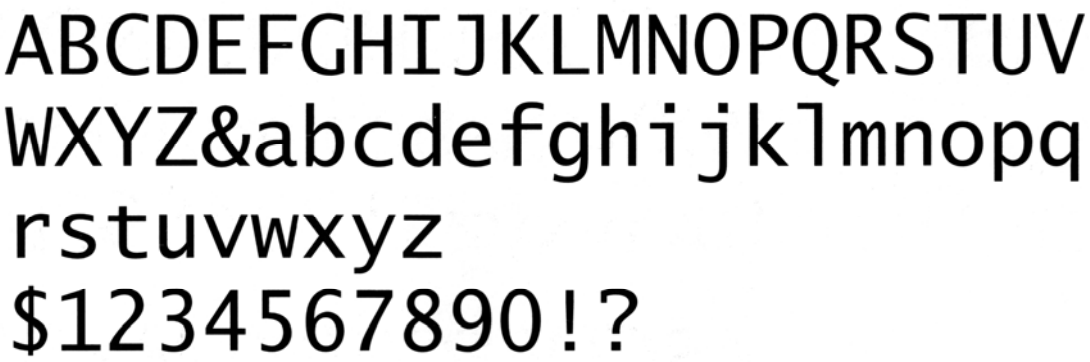
(Consuegra, 2004: 184).

Şekil-453: 'Oakland Ten', 1985, Zuzana Licko, *EF*.



(Consuegra, 2004: 182).

Şekil-454: 'Lucida Sans Typewriter', 1986, Charles Bigelow.



(Consuegra, 2004: 86).

Şekil-455: 'Matrix Regular Bold', 1986, Zuzana Licko, *EF*.



(Consuegra, 2004: 184).

1987, 'Charter', Matthew Carter, *ITC*.

1987, 'Lucida Bright', Charles Bigelow.

1987, 'Lucida Bright', Kris Holmes.

1987, 'Slimbach', Robert Slimbach, *ITC*.

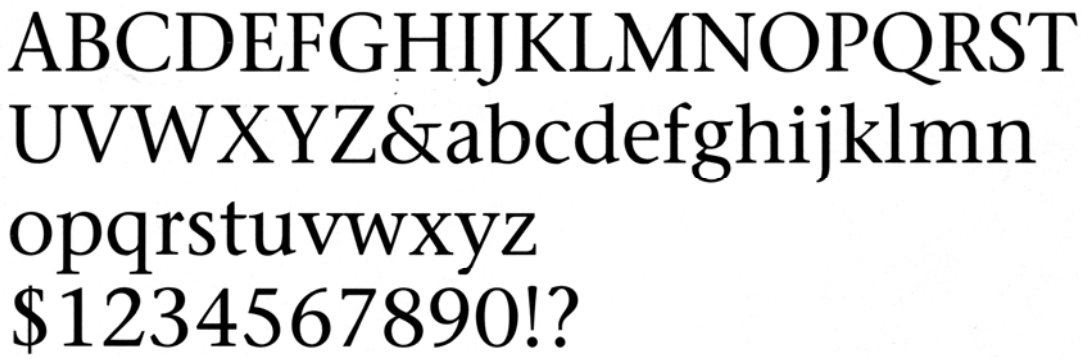
1987, 'Stone Informal', Sumner Stone, *ITC*.

Şekil-456: 'Stone Sans', 1987, Sumner Stone, *ITC*.



(Consuegra, 2004: 238).

Şekil-457: 'Stone Serif', 1987, Sumner Stone, *ITC*.



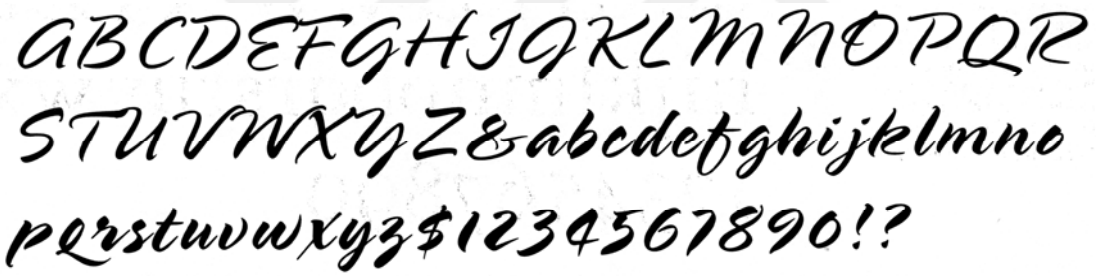
(Consuegra, 2004: 239).

1988, 'Lucida Calligraphy', Charles Bigelow.

1988, 'Lunatix', Zuzana Licko, *EF*.

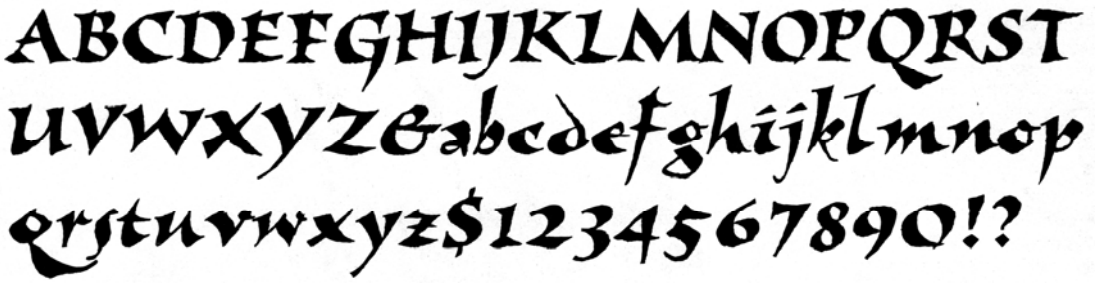
1988, 'Panache', Edward Benguiat, *ITC*.

Şekil-458: 'Spring', 1988, Garrett Boge, *Hallmark's Type Group (HTG).*



(Consuegra, 2004: 92).

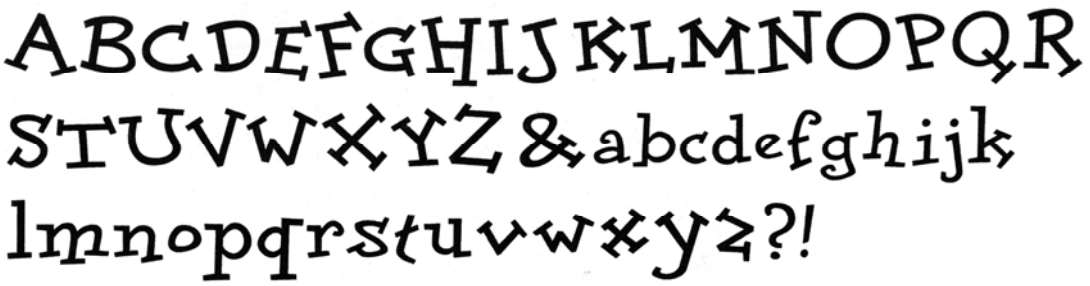
Şekil-459: 'Visigoth', 1988, Arthur Baker.



(Consuegra, 2004: 52).

1989-90, 'Empire', David Berlow, *Font Buroea (FB).*

Şekil-460: 'Dolores', 1989, Tobias Frere-Jones.



(Consuegra, 2004: 134).

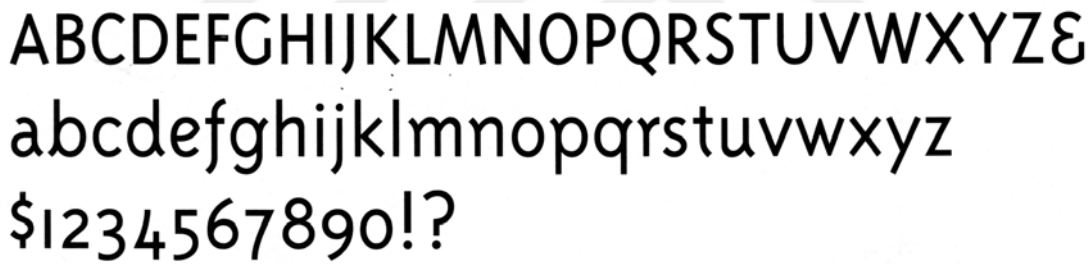
1989, 'Garamond', Robert Slimbach, *Adobe Type Library (ATL).*

1989, 'Giovanni', Robert Slimbach, *ITC.*

1989, 'Utopia', Robert Slimbach, *ATL.*

1989, 'Grotesque', David Berlow, *FB.*

Şekil-461: 'Triplex', 1989, Zuzana Licko, *EF*.



(Consuegra, 2004: 185).

1989, 'Amigo', Arthur Baker, *Compugraphic Corporation (CC).*

1989, 'Marigold', Arthur Baker, *CC.*

1989, 'Oxford', Arthur Baker.

1989, 'Pelikan', Arthur Baker, *CC.*

3.2.10. 1990-2000 Yılları Arasında Tasarlanan Yazı Karakteri veya Fontlar

1990'lardan itibaren tüm tasarım işlemleri artık bilgisayarlara taşınmıştır. 1970'lerin ortasında *Linotype* satır kurşun döküm aygıtlarının üretimine son vermiş,

1980'lerin sonunda fotodizgi ve foto-düzenleme sistemlerinin yerini artık kişisel bilgisayarlar almıştır. 1992'den itibaren *Adobe* ve *Apple* uzlaşarak, font tasarım kodlamaları herkesin bilgisine açılmış, 1994'de kullanıcı dostu arayüzler ile yenilenen font tasarım programları sayesinde herkesin kendi fontlarını geliştirmesinin önü açılmıştır. Diğer yanda 1992'de tüm dünyaya açılan *World Wide Web*, internetin yeni bir mecra olarak toplumsal yaşamın içine gün geçtikçe girmesine ve tüm dünyanın küresel bir köye dönüşmesine yol açmıştır. 1960'ların iletişim kuramcısı Marshal Mc Luhan'ın öngörüsü nihayet gerçekleşmiştir. Kısaca, geçmişin mekanik ve optik dünyasının yerini artık sayısal siber uzaya dayalı bir sanal dünya almıştır.

Elbette bu gelişmeler bir gecede yaşanmamıştır. Ancak bu arada fiziksel dünyanın yerine kurgulanan sanal dünyada font satışları başlamış, geçmişin birçok hurufat dökümhanesinin lisanslı fontları yeni sayısal font şirketlerince satın alınmış veya kendileri üzerinden lisans hakları pazarlanmaya başlamıştır. Bu nedenle artık geçmişin büyük hurufat dökümhanelerinin yerini ya sayısallaştırma ile birlikte *Linotype Font Library* gibi yenilenen yapılar ya da *Adobe Inc.* bünyesinde kurulan *Adobe Type Library* gibi yenilikçi sayısal font tasarımı üretim merkezleri almıştır.

Nihayetinde, 1990'lı yılların özellikle ikinci yarısı, artık 21. Yüzyıla ait gelişmelerin yaşandığı, dijital font çalışmalarının yaygınlaştığı, internet üzerinden fontların satıldığı, kiralandığı, ücretlendirildiği ya da ücretsiz olarak indirilerek paylaşıldığı, "yeni medya" denilen mobil iletişim ortamlarının gün geçtikçe yaygınlaşmaya başladığı bir gelişim sürecidir. Bu nedenle de, aslında bu tezin içine pek dahil edilmemesi gerekir.

Buna rağmen, dönemin fontları değerlendirilecek olursa, 1990'ların ilk yarısında 'Charlemagne' (Şekil: 462), 'Lithos' (Şekil: 463) ve 'Trajan' (Şekil: 465) gibi *Adobe Type Library* için geliştirilen bazı fontlar hakkındaki açıklamalar, zaten bu bölümün daha önceki kısımlarında ele alınmıştır. Fakat, özellikle *Apple Inc.*'in *"MacOs"* işletim dizgesinin bileşeni olarak, Kris Holmes tarafından 1991'de geliştirilen ve "Şehir Fontları" diye bilinen sistem fontları 'Chicago' (Şekil: 466) 'Geneva' (Şekil: 467), 'Monaco' (Şekil: 468) ve 'New York' (Şekil: 469) fontlarının

sayısal ekran örüntüsüne uygun ve özel tasarımlar olması açısından ayrı bir önem taşır. *Adobe Type Library* için Carol Twombly tarafından 1992'de geliştirilen 'Myriad' (Şekil: 470) bir bakıma Adrian Frutiger'in yaygın beğeni ve kullanım bulan 'Frutiger' fontunun özelliklerini lisans vermeksizin ekrana taşır. Bu nedenle yeni bir tasarım olarak değerlendirilmesi doğru olmayabilir. 1993'de yine Carol Twombly tarafından *Adobe Type Library* için geliştirilen 'Viva' (Şekil: 477) fontu ise ilk *"Adobe Type Manager" (ATM)* paneli üzerinden ayarlanabilen bir "çoklu anakopya" *(multiple master)* fontu olarak önemli bir çalışmadır. Bu çalışma *Apple* ve *Adobe* işbirliğinin bir sonucunu sunmakta, 1992'de font savaşlarına son veren iki kuruluşun font tasarımının geleceği konusunda ileriye yönelik vizyonunu göstermektedir.

Robert Slimbach'ın 1993'de geliştirdiği 'Caflisch Script' (Şekil: 471) 20. Yüzyılın önemli bir yazı sanatçısının nitelikli ve özgün elyazısının ekran fontuna dönüşmesini sağlar. Bu bağlamda bu elyazısı uyarlamasının yenilikçi bir font olduğu söylenebilir. Yine aynı yıl *Adobe* için geliştirdiği 'Sanvito' (Şekil: 475) fontu, kesik uçlu dolmakalem ile yazılmış bir yeni Hümanistik elyazısı örneğinin sayısal ortama taşınması açısından önem taşımaktadır.

Font Buroea için sayısal fontlar geliştiren David Berlow, daha ziyade geçmişin değerli fontlarının ufak tefek yeniden ayarlamalarıyla dijital sürümlerini geliştirir. Tobias Frere-Jones'un 1993'de *FB* için geliştirdiği 'Interstate' (Şekil: 472), Amerika'da otoyol levhaları veya yönlendirme tabelalarında kullanılan genel geçer bir yazı karakterinin sayısallaştırılmış bir fonta dönüşmesini sağlar. Ancak, T. Frere-Jones'un *Fuse* dergisi için 1993'de tasarladığı 'Reactor' (Şekil: 474) fontu gerçek anlamda "sayısal font" olarak değerlendirilecek bir tasarımdır.

Elbette, uzun süredir yazı karakteri ve font dünyasında ter dökmüş tasarımcılardan biri olarak Matthew Carter'ın *NewYork Type Director Club'*ın 1993'deki yarışmasında ödül kazanmış 'Mantinia' (Şekil: 473) fontu ile aynı yıldaki *Tokyo Type Director Club'*ın yarışmasında ödül kazanmış olan 'Sophia' (Şekil: 476) fontları antik geçmişin mükemmel yeniden canlandırılmasına katkıda bulunan yeni tasarımlardır. 1995-96 yılları arasında geliştirdiği 'Walker' (Şekil: 478) fontu ise tam da sayısal dünyanın teknolojik üstünlüklerinin kullanılmasına katkıda bulunan son

derece deneysel ve yenilikçi bir font tasarımdır. Belki ona başlı başına bir program demek daha doğru olabilir. ‘Walker’ tasarımı gerçekte 20. Yüzyıla ait değildir. Bu tasarım geleceğin fontunun nasıl olabileceği hakkındaki düşüncelerin olasılıklarını örneklemektedir.

Bu döneme ilişkin son olarak, Tobias Frere-Jones’un *Hoefler Type Foundry* için 2000 yılında geliştirdiği ‘Gotham’ (Şekil: 481) fontundan da bahsetmek gerekir. Özellikle Başkan Obama’nın seçim kampanyasında kurumsal bir font olarak kullanılması dikkatleri bu fontun üzerine çekmiştir. Yeni Milenyum’a başlarken geliştirilmiş bir metin ve gösterim dizgisi fontu olarak uzun zamandır pabucu dama atılmış kutsal ‘Helvetica’nın koltuğuna göz dikmiş gibi görünmektedir. Font, ‘Helvetica’nın özellikleriyle karşılaştırılamayacak kadar düz olmasına karşın, “Başkan Obama” bağlamı bu fontun sevilmesine ve yaygın kullanım bulmasına katkıda bulunmuştur. Çünkü artık devir “algı yaratma” ve “algı yönetimi” devridir.

Daha önce de olduğu gibi, 1990’lı yıllar boyunca Amerikalı font tasarımcılarınca geliştirilen belli başlı fontlar, aşağıda tasarımcıları ve font şirketleri ile birlikte sıralanmıştır:

1990, ‘Agency’, David Berlow, *Font Buroea.*
1990, ‘Belucian’, David Berlow, *Font Buroea.*
1990, ‘Caslon’, Carol Twombly, *Adobe Type Library.*
1990, ‘Minion’, Robert Slimbach, *Adobe TL.*

Şekil-462: ‘Charlemagne’, 1990, Carol Twombly, *Adobe TL*.

ABCDEFGHIJKLMNOPQ
RSTUVWXYZ&
$1234567890!?

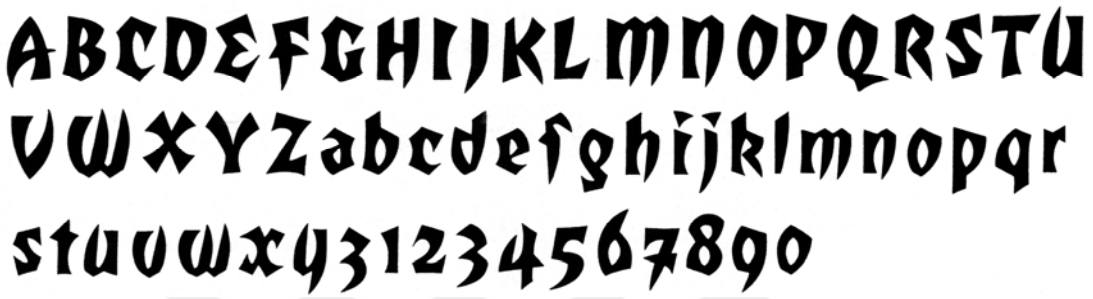
(Consuegra, 2004: 245).

Şekil-463: 'Lithos', 1990, Carol Twombly, *Adobe TL.*



(Consuegra, 2004: 246).

Şekil-464: 'Totally Gothic', 1990, Zuzana Licko, *EF.*



(Consuegra, 2004: 185).

Şekil-465: 'Trajan', 1990, Carol Twombly, *Adobe Type Library.*



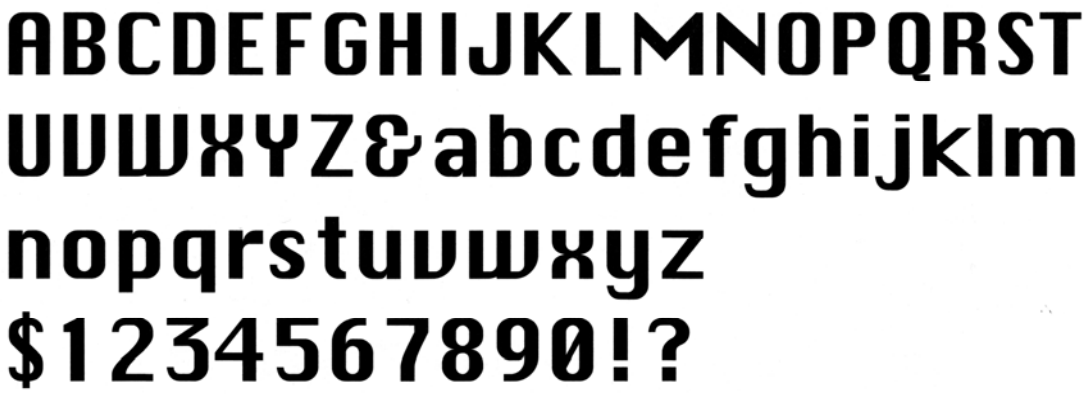
(Consuegra, 2004: 245).

1990, 'Florens Flourished', Garrett Boge.

1990, 'Manito', Garrett Boge.

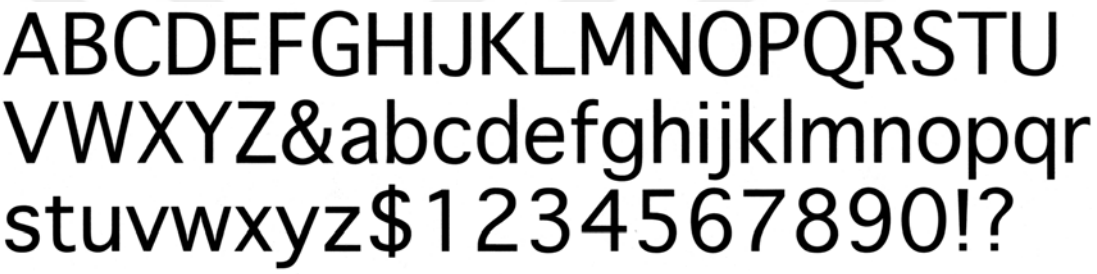
1990, 'Oz Handicraft', Oswald Bruce Cooper, *Bitstream.*

Şekil-466: 'Apple Chicago', 1991, Kris Holmes, *Apple Inc.*



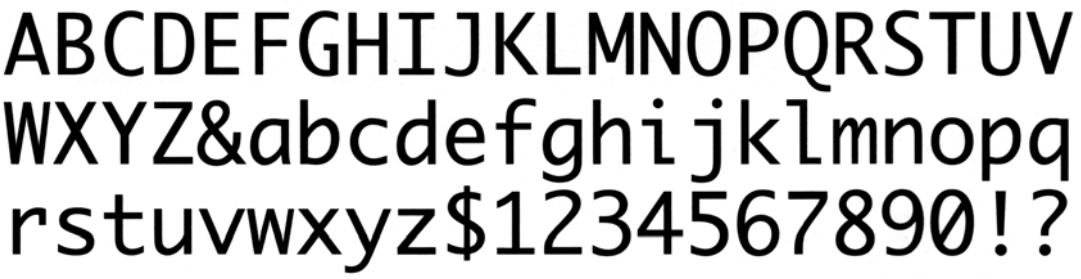
(Consuegra, 2004: 167).

Şekil-467: 'Apple Geneva', 1991, Kris Holmes, *Apple Inc.*



(Consuegra, 2004: 167).

Şekil-468: 'Apple Monaco', 1991, Kris Holmes, *Apple Inc.*



(Consuegra, 2004: 167).

Şekil-469: 'Apple New York', 1991, Kris Holmes, *Apple Inc.*



(Consuegra, 2004: 168).

1991, ‘Baccarat’, Richard L. Isbell, *Treacy Headlines (TF).*

1992, ‘Didot’, Jonathan Hoefler, *Hoefler Type Foundry (HTF).*

1992, ‘Garage Gothic’, Tobias Frere-Jones, *Font Buroea (FB).*

1992, ‘Legacy’ ve ‘Legacy Sans’, Ronald Arnholm, *ITC.*

1992, ‘Lucida Blackletter’ ve ‘Lucida Fax’, Charles Bigelow.

1992, ‘Lucida Sans Typewriter Oblique’, Charles Bigelow.

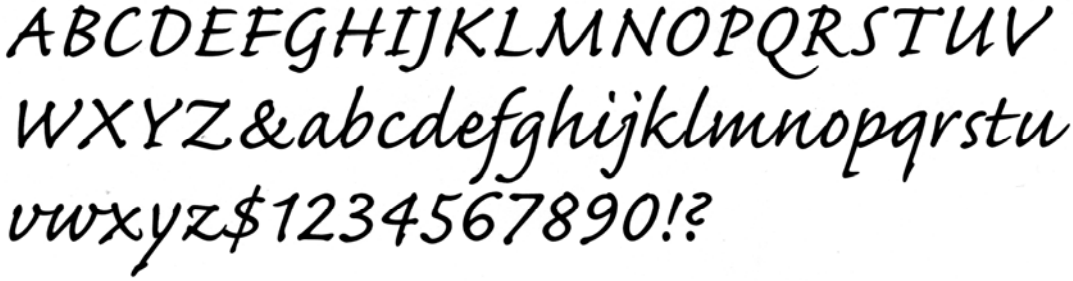
1992, ‘Lucida Handwriting’, Kris Holmes ve Charles Bigelow.

Şekil-470: ‘Myriad’, 1992, Carol Twombly, *Adobe Type Library.*



(Consuegra, 2004: 248).

Şekil-471: ‘Caflisch Script’, 1993, Robert Slimbach, *Adobe TL.*



(Consuegra, 2004: 235).

Şekil-472: 'Interstate', 1993, Tobias Frere-Jones, *FB.*



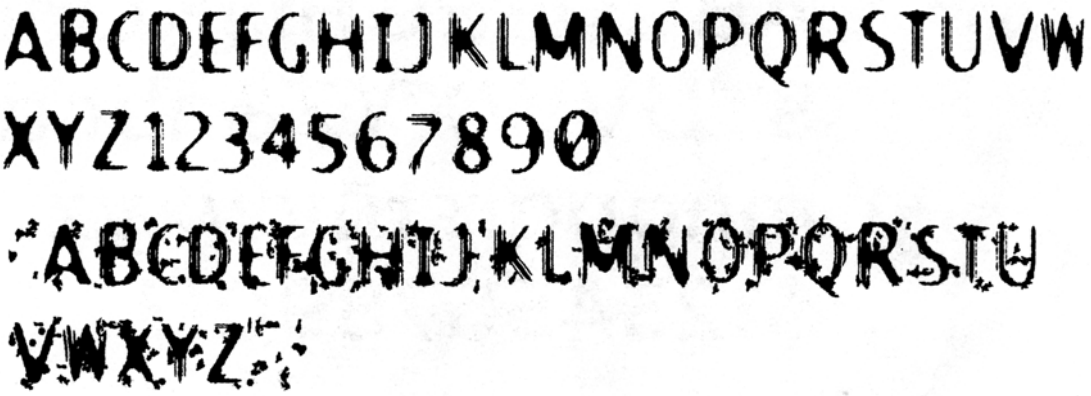
(Consuegra, 2004: 135).

Şekil-473: 'Mantinia', 1993, Matthew Carter, *NewYork Type Director Club.*



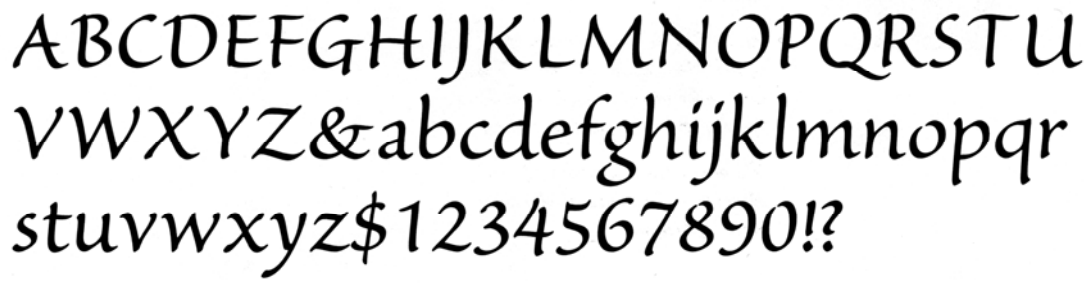
(Consuegra, 2004: 108).

Şekil-474: 'Reactor', 1993, Tobias Frere-Jones, *Fuse.*



(Consuegra, 2004: 135).

Şekil-475: 'Sanvito', 1993, Robert Slimbach, *Adobe.*



(Consuegra, 2004: 235).

Şekil-476: 'Sophia', 1993, Matthew Carter, *Tokyo Type Director Club.*



(Consuegra, 2004: 108).

1993, 'Century Handtooled', Edward Benguiat, *ITC.*

1993, 'Cheltenham Handtooled', Edward Benguiat, *ITC.*

1993, 'Eldorado', David Berlow, *FB.*

1993, 'Garamond Handtooled', Edward Benguiat, *ITC.*

1993, 'Hoefler', Jonathan Hoefler, *HTF.*

1993, 'Nobel', Tobias Frere-Jones, *FB.*

Şekil-477: 'Viva', 1993, Carol Twombly, *Adobe Type Library.*



(Consuegra, 2004: 249).

1994, ‘Big Caslon’, Matthew Carter.

1994, ‘Kigali Cameo’, Arthur Baker, *Unb. Rubow Weber (URW).*

1994, ‘Kigali Criblé’, Arthur Baker, *URW*

1994, ‘Lucida Casual’, Charles Bigelow.

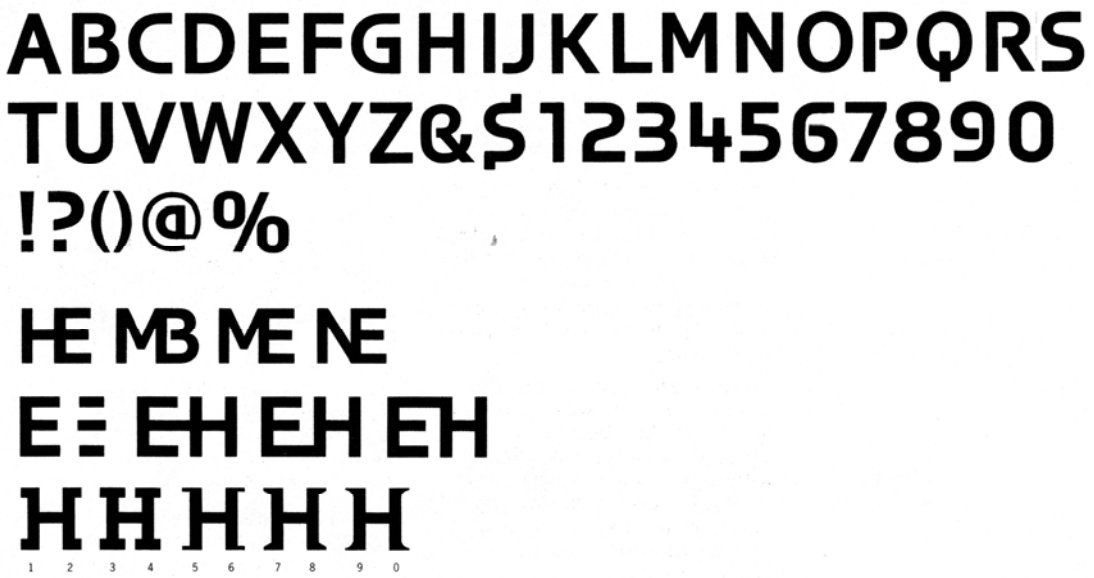
1994, ‘Lucida Console’, Kris Holmes.

1994, ‘Lucida Typewriter’, Charles Bigelow.

1994, ‘Nueva’, Carol Twombly; *Adobe TL.*

1994, ‘Old Claude’, Paul Shaw.

Şekil-478: ‘Walker’, 1995-96, Matthew Carter.



(Consuegra, 2004: 109).

Şekil-479: ‘ITC Edwardian Script’, 1995, Ed Benguiat, *ITC.*



(Consuegra, 2004: 61).

1995, ‘Kolo’, Paul Shaw.

1995, ‘Pilsner’, Tobias Frere-Jones.

1995, ‘Sassafras’, Arthur Baker, *URW*.

1996, ‘Cresci’, Garrett Boge.

1996, ‘Pietra’, Garrett Boge.

1996, ‘Pontif’, Garrett Boge.

1997, ‘Bermuda Open’, Paul Shaw.

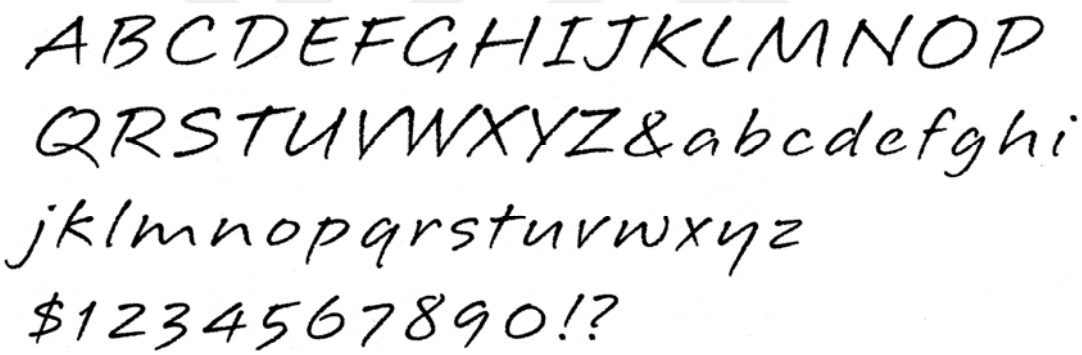
1997, ‘Chaparral’, Carol Twombly, *Adobe TL*.

1997, ‘Donatello’, Paul Shaw.

1997, ‘Ghiberti’, Paul Shaw.

1998, ‘Göteborg’, Paul Shaw ve Garrett Boge.

Şekil-480: ‘Longhand’, 1998, Garrett Boge.



(Consuegra, 2004: 95).

1998, ‘Stocholm’, Garrett Boge.

1998, ‘Stockholm’, Paul Shaw.

1998, ‘Uppsala’, Garrett Boge.

1998, ‘Uppsala’, Paul Shaw.

Şekil-481: ‘Gotham’, 2000, Tobias Frere-Jones, *HTF*.



(Consuegra, 2004: 136).

3.3. Modern Sanat ve Tasarım Hareketlerinin 20. Yüzyılda Üretilmiş Yazı Karakteri veya Font Tasarımına Etkisi Hakkında Bir Genel Değerlendirme

Araştırmanın III. Bölüm'ün ilk iki kısmı ile onların alt kısımlarında, 20. Yüzyıl boyunca üretilmiş yazı karakteri veya fontlardan seçilmiş olanlarla yapılan açıklamalar, örneklemeler ve değerlendirmeler sonucunda, bu tez çalışmasının tanımı ve amacında ortaya konulan iddiaların bir dereceye kadar mümkün olduğu, ancak çoğunlukla yazı karakteri veya fontların moda eğilimler, dönemin üslup ve akımlarına göre yapılmadığı, daha ziyade çağın ruhunu yakalamaya yönelik yenilikçi çalışmalar olarak ortaya konduğu ve diğer yanda ise genel geçer ve işlevsel ihtiyaçlar açısından geçmişteki bazı yazı karakterlerinin aslına olabildiğince sadık kalınarak yapılan canlandırma *(revival)* fontlar ile yine bu klasik fontların aslından biraz farklı, yenilenmiş veya kendi içinde yenilik içeren sürümleri olarak piyasaya sunulduğu gözlenmiştir. Modern sanat ve tasarım hareketlerinin yazı karakteri veya font tasarımına etkisine örnekler ile 20. Yüzyılın sanat ve tasarım hareketlerine katkıda bulunan ve yenilikçi nitelikleriyle Modern çağın genel karakterine uygun olan bazı fontlar olasılıkla şunlardır:

H. Hoffmann'ın 1908'de tasarladığı **'Block'** yazı karakteri "bir tarz eğilimi oluşturan veya bir akımı başlatan" bir font olarak değerlendirilmektedir ki, dönemin *Jugendstil* ve *Plakatstil* hareketlerinin önemli bir yazı tasarımıdır.

M. F. Benton'ın 1910'da tasarladığı **'Hobo'** yazı karakteri dönemin *Art Nouveau* tarzının genel çiçeksi kıvrımlarına ve süslemeci üslubuna göz kırpmaktadır.

R. Wiebking'in 1917'de tasarladığı **'Advertisers Gothic'** yazı karakteri *Secession* hareketinin temsilcilerince üretilen ve kendi sergi afişlerinde geliştirdikleri yazı tasarımlarından ustalıklı bir uyarlamayı göstermektedir.

P. Renner'in 1927'de tasarladığı **'Futura'** yazı karakteri *Bauhaus*'un işlevselci ve konstrüktif soyutlamacı özelliğini yansıtmaktadır.

O. B. Cooper'ın 1927'de tasarladığı **'Boul Mich'**, M. F. Benton'ın 1928'de tasarladığı **'Broadway'** ve **'Parisian'** fontları *Art Deco* tarzının harf ve yazı tasarımlarındaki görsel niteliklerini veya görünümlerini sunmaktadır.

Stephenson Blake hurufat dökümhanesi tarafından 1929'da piyasaya arz edilen **'Vogue'** ile Lucian Bernhard tarafından aynı yıl geliştirilen **'Bernhard Fashion'** yazı karakterleri dönemin *Art Deco* tarzının diğer tasarım alanlarına da göndermede bulunan geometrik, soyut ve yalın süsleme özelliklerini yansıtan font tasarımlarıdır.

M. F. Benton'ın 1935'de tasarladığı **'Phoenix'** ve 1937'de tasarladığı **'Empire'** yazı karakterleri ise bu dönemin dikey mimarisine ve dekoratif süsleme anlayışına uygun gösterim hurufatlarıdır.

W. S. Gillies'in 1935'de tasarladığı **'Gillies Gothic'** ve M. R. Kaufmann'ın 1936'da tasarladığı **'Kaufmann'** bir elyazısı *(script)* fontu olarak, R. H. Middleton tarafından 1937'de tasarlanan 'Coronet' yazı karakterinin geleneksel enli kalem yazısı niteliği karşısında, yenilikçi, tek ağırlıklı, mekanik ve organik özellikleriyle dönemin soyut süsleme tavrına uygun fontlardır.

R. H. Middleton'un 1938'de tasarladığı **'Radiant'** yazı karakteri *Art Deco*'nun özelliklerinin en aza indirgendiği, daha işlevsel bir sürümü olarak değerlendirilebilir.

M. R. Kaufmann'ın 1939'da tasarladığı **'Balloon'** ve R. E. Smith'in 1942'de tasarladığı **'Brush'** yazı karakterleri, 1930'lar ve 40'ların reklamcılık dünyasında

ortaya çıkan birçok fırça yazısı veya fontu olarak yaygın kullanım bulan çok özgün örneklerdir.

Döneminin önemli tasarımcısı Bradberry Thompson'un 1950'de geliştirdiği **'Alphabet 26'** (sanki 'Baskerville' etkisi sunan) bir tırnaklı yazı karakterinin soyut dışavurumcu bir tavırla, büyük ve küçük harflerinden rastgele - bir ondan bir bundan – seçilmişçesine oluşturulan *"unicase"* (tek kasa) bir font olarak hem geçmişe göre hem de kendi döneminde sıradışıdır.

A. Butti ve A. Novarese tarafından 1952'de tasarlanan **'Microgramma'** yazı karakteri dönemin hem belirsizlik içeren soyut dışavurumcu tavrına, hem de Uluslararası Tipografik Tarz'ına uygun, bir tekno fonttur. *Swiss International Style* olarak da bilinen bu tarz ile *Corporate Style* denilen kurumsal kimlik dizgeleri için geliştirilen diğer yazı karakteri tasarımları arasında Max Miedinger'in 1957'de tasarladığı **'Helvetica'**, A. Frutiger tarafından 1957'de tasarlanan **'Univers'**, A. Novarese'in 1962'de tasarladığı **'Eurostyle'** ve D. J. Handel'ın 1965'de tasarladığı **'Handel Gothic'** tekno fontu sıralanabilir.

'Helvetica' bu kadar ünlü olmadan önce, yani 1970'lerde şehir efsanesi, 1980'lerde dillere destan ve 1990'larda ağızlarda sakız olmamışken, F. Craw'ın 1961'de tasarladığı **'Ad Lib'** yazı karakteri reklam ve sinema dünyasının ilan ve jeneriklerinde aradığı yenilikçi, ama aynı zamanda eğlenceli yazı karakteri arayışına bir karşılık sunar. Bu font, bugünden bir yeniden değerlendirmeyle, bir bakıma postmodern ve dekonstrüktifdir, ama elbette bu amaçla veya niyetle yapılmamıştır.

H. Lubalin'in 1970'de tasarladığı **'Avant Garde Gothic'** fontu bir bakıma Postmodern'e doğru evrilen süreçte, geç modernin kavramsal ve yeni gerçeklik akımlarına uygun olduğu kadar, bağlantı *(ligature)* harf bireşimleriyle dışa vurumcu bir niteliği de potansiyel olarak içinde barındıran, üstelik dönemin fotodizgi teknolojisinin olasılıklarını -sezgisel de olsa- sunan bir font olarak değerlendirilebilir.

H. Lubalin ile T. Di Spigna'nın 1972'de birlikte tasarladığı **'Serif Gothic'** fontu, ilginç geometrik özelliğiyle ilk *"Star Wars"* afişlerinde ve uzay gemisi

“Atılgan”ın logosundaki kullanımıyla, yeniden canlanan fütüristik dünyanın ikonik yazı karakteri tasarımlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Z. Licko’nun 1985’de geliştirdiği düşük çözünür fontlar **‘Modula’** ve **‘Oakland’** yeni bir dönemin resmen başladığını ilan ederken, sanki dünyadaki herşey ve tüm insanlık bir nükleer savaş sonrası yokolmuş da, her şeye sıfır noktasından yeniden başlıyormuşçasına, *Postmodern* tarz ile masaüstü yayıncılığın birlikte ne harika işler ve neler neler başarabileceklerini örnekler. Bu nedenle, yakın bir gelecek 1990’ların aslında 20. Yüzyıla ait bir zaman dilimi olmadığı iddia edilebilecektir.

Uygulama çalışmasına geçmeden önce söylenebilecek bir açıklama varsa, o da şudur: Tasarımcılar, kendi dönemlerinin gereksinimlerini ve değerlerini sezen, hisseden, yaşayan ve farkında olan özel insanlar olarak, toplumların daha rahat ve mutlu yaşamaları, gelişimlerinin nitelikli olabilmesi ve estetik açıdan da tatmin olabilmeleri için onların sorunlarına ve ihtiyaç duyduklarına çözümler bulup geliştirir ve yenilik üretirler. Bir yanda ihtiyaçlar çerçevesinde var olan düzenin sürmesini ama diğer yanda - insan olmanın bir gereği olarak - ortaya çıkardıkları yeniliklerle yaşamın gelişme çizgisine uygun değişmesini sağlarlar.

İnceleme sonucu elde edilen veri, bilgi ve görsellere dayanarak yapılan değerlendirme ve ulaşılan sonuç kısaca şöyle toparlanabilir: Hazır formüllere göre yapılan işler, tasarımlar ve ürünler de vardır. Ancak yaşam dinamiktir ve değişim kaçınılmazdır. Her yeni nesil veya kuşak, önünde sonunda, kendi çağına, anına, zamanının ruhuna ve anlayışına ve de dünya üzerindeki değişim ve gelişime göre kendi değerlerini üretmiştir ve bundan sonra da üretecektir.

IV. BÖLÜM: DENEYSEL FONT ÇALIŞMALARI

"20. Yüzyılda Tasarlanmış Önemli Fontların Dönemin Tasarım Anlayışlarıyla Etkileşimi ve Deneysel Font Çalışmaları" başlıklı bu tez çalışmasının son bölümü uygulama çalışmalarına ayrılmıştır. Bu uygulamalar "deneysel font" denilen, belirli bir kavram veya görsel bir tarzı ifade etmesi arzu edilen bir yazı karakteri tasarımı deneyidir. Bu nedenle öncelikle üzerinde çalışılacak dönemin sanat veya tasarım anlayışlarının hangileri olacağının belirlenmesi ve bu akım, tarz veya üslupların görsel özelliklerinin neler olduğunun daha somut ifadelerle bir bakıma tanımlanması gerekmektedir.

4.1. Deneysel Font Çalışmaları İçin Belirlenen Sanat ve Tasarım Hareketleri Bağlamındaki Fontların Görsel Özellikleri

Araştırmanın uygulamaları için beş tarz, akım veya üslubun deneysel anlamda üzerinde çalışılmasının tezin amaç ve hedefleri çerçevesinde yeterli olacağı var sayılmıştır. Yazı karakteri veya (daha ziyade günümüzde artık geçerlilik kazanmış terimsel ifadeyle) font çalışmaları yapılmış ve bunlar çeşitli grafik düzenleme ve uygulamalar ile denenmiştir.

Ele alınan akımlardan birincisi, Modernizm'in de başlangıcı sayılan ilk soyutlamacı tarzlardan biri olarak Kübizm ve sonrasında Rusya'da gelişen Konstrüktivizm akımlarıdır. Bilindiği üzere, Rusya'da 1915'lerde açılan Kübo-Fütürizm sergisi Konstrüktivizm akımının gelişmesine etkide bulunmuştur. Bu iki akımın ortaya çıkış gerekçeleri farklı dinamikler içerse de, uygulamada kullanılan görsel unsurların ortak nitelikleri söz konusudur. Kübizm, aynı anda nesnenin görünümlerinin farklı açılardan görüntülenebilmesi üzerinde durmuş, analitik ve sentetik aşamalarıyla önce nesneyi parçalayan ve daha sonra soyut görsel elemanlarla onu yeniden yapılandıran bir tutuma sahip olmuştur. Konstrüktivizm ise, politik örgütlenme modelinden de hareketle, yapı ve inşayı geliştirmeyi ve malzemeyi özelliklerine uygun kullanmayı temel almaktadır.

Birinci font çalışması bu iki akımın ortak görsel sözlükçesinden hareketle geliştirilmiştir. Yapılacak bu font çalışmasına yönelik geçmişte, söz konusu akımların etkileriyle gerçekleştirilmiş fontlar içinde, Bauhaus'un önce öğrencisi sonra kaligrafi hocası olan Joost Schmidt'in 1920'lerde Weimar ve Dessau'da yayınlanan bazı kitap kapaklarında kullanılan yazı tasarımı **'Joschmi'**, W. A. Woolley'in 1930'daki **'Braggadocio'**, Yeni Tipografi'nin kuramcısı Jan Tschichold'un 1931'deki **'Transito'** ve Edwin W. Shaar'ın 1952'deki **'Futura Black'** yazı karakterleri bulunmaktadır. Elbette, geçmişte yapılan bu fontlar temel olarak iki boyutlu, tırnaksız, şablonvari ve tek değerlidir. Ancak günümüzün sayısal teknolojileri sayesinde farklı ve üç boyutlu font tasarımlarını gerçekleştirmek mümkündür.

Modern çağın yazı karakteri ve font tasarım dünyasında, yeniden canlandırılan yazı karakterleri ile daha eski, antik çağlarda kullanılan çeşitli yazılardan hareketle geliştirilen grafik veya yabancı fontlar da bulunmaktadır. *Art Deco* veya *Postmodern* gibi akımlarda, farklı tarzların bir potada eridiği, geçmişe özlemin *(Revival)* veya geçmişten o güne yönelik tarz ve hareketlerin *(Retro)* görüldüğü zamanlarda, örneğin, Robert Foster'in 1934'de tasarladığı **'Pericles'** gibi grafik fontlar geliştirilmiştir. Buradan hareketle, bir antik kazıma yazının yeni bir tasarım için hem esin kaynağı olması hem de biçimsel olasılıklarının güncelleştirilmesi amacıyla, bir antik font çalışması yapılmıştır.

İki büyük savaş arasındaki zaman dilimine ilişkin olarak ifade edilen *Art Deco* dönemi, soyut geometrik yalın süsleme anlayışıyla yazı tasarımına oldukça özgün grafik fontların katılmasına katkıda bulunmuştur. Daha çok gösterim dizgisine yönelik, başlıklama fontları olarak yeni, güncel ve moda kavramlarının yazı karakteri veya font tasarımında görüldüğü (örneğin, ATF'nin kurucusu M. F. Benton'ın 1928'deki **'Broadway'** ve **'Parisian'** ile 1937'deki **'Empire'** gibi) çalışmalar ortaya çıkmış, bu dönemde geliştirilen fontlar çok çeşitli görsel düzenlemelere zenginlik katmıştır. Buradan hareketle, bu tez uygulaması çerçevesinde, mutlaka bir dekoratif font çalışmasının yapılması düşünülmektedir.

Geç Modern veya erken *Postmodern* olarak değerlendirilen 1970'lerde, hem *Letraset* hem de *MecaNorma* hazır yazı *(instant lettering)* firmaları tarafından düzenlenen yazı karakteri tasarımı yarışmaları sonucunda oldukça çok grafik font geliştirilmiştir. Döneme damgasını vuran bu yenilikçi tasarımlar söz konusu yarışmaların doğal sonuçları olarak yazı karakteri veya font tasarımı dünyasının gelişmesine ve tasarım sözlükçesinin genişlemesine yol açmıştır. Bu nedenle, dönemin (1970'lerin) Amerikan grafik tasarımında hakim olan "kavramların görselleştirilmesi" yaklaşımından da hareketle, bir kavramsal font çalışmasının yapılması planlanmaktadır.

Son olarak, *Postmodern* akımlar içinde yer alan Tekno tarza uygun bir yazı karakteri tasarımı için düşük çözünür ve *"bitmap"* (nokta-haritalama) temelli bir fontun tasarlanması öngörülmüştür. Aslında, Tekno tarza uygun çok çeşitli yaklaşımlar vardır. Ancak hem masaüstü yayıncılığın başlangıcında yaşanan kimi teknik sorunlar, hem de bu çıktı aygıtlarından elde edilen görsel sonuçların oluşturduğu bir algı ve April Greiman gibi tasarımcıların geliştirdiği bir tasarım dili söz konusudur. Elbette nokta temelli fontlar, Zuzana Licko'nun tasarladığı ve Emigre dergisinin dağıttığı **'Modula'** ve **'Oakland'** gibi *low-res* fontların dönemin grafik tasarımlarında kullanılmasının oluşturduğu görsellik sayesinde, Tekno tarzların sözlükçesi içinde ayrı bir yere ve öneme sahip olmuştur. Bu nedenle, bir düşük çözünür font çalışmasının yapılması kararlaştırılmıştır.

4.2. Deneysel Font Uygulama Çalışmaları ve Seçilen Dönemlerin Görsel Özellikleri

Burada, önceki kısımda amacı, tarzı, niteliği ve özellikleri ile genel çerçevesi belirlenen yazı karakteri veya font çalışmalarına geçilecektir. Tasarlanacak olan fontlara verilecek adları sayesinde, başlıklar halinde ele alınacak deneysel font çalışmaları için tasarım düşüncesi, taslak geliştirme aşamaları, tasarlanan font çalışması ve de onunla yapılan bir düzenlemeye yer verilecektir.

Bu nedenle, öncelikle sanal olarak bir font şirketi oluşturulacak, fontların tasarım düşüncesi, gelişim süreci ve aşamaları görsel olarak tezin sonraki alt başlıklarda sunulacaktır. Yapılacak deneysel font çalışmaları için oluşturulan sanal font şirketi ASF'dir. Bunun açılımı "Anıl Sarıkavak Fontları"dır. Oluşturulacak fontlara verilecek adlarda sanal şirketin tanınabilirliğini sağlamak için onun ibaresi veya tanımı olan "ASF" ön-eki kullanılacaktır. Bu deneysel yazı karakteri tasarımları, sırasıyla 'ASF CuboConstruct', 'ASF Gordiunus', 'ASF Dekotrat', 'ASF Grafispace' ve 'ASF TechnoBit' fontlarıdır.

4.2.1. 'ASF CuboConstruct' Fontu Tasarım Süreci

'ASF CuboConstruct' font tasarımının ismi, fontun tasarım sürecinin dayandığı iki Modernist akım olan Kübizm ve Konstrüktivizm'in adlarının kısaltılarak birleştirilmesinden ortaya çıkartılmıştır. 'ASF CuboConstruct' fontunun *'Light'* (İnce), *'Bold'* (Kalın) ve *'3D'* (Üç Boyutlu) olmak üzere üç biçemi geliştirilmiştir.

Bu tez çalışmasının ilgili bölüm ve kısımlarında Kübizm ve Konstrüktivizm hakkında yeterince açıklama yapılmış, söz konusu sanat akımlarının tasarıma etkisi incelenmiş, *Post-Cubist* gelişmelerin grafik tasarıma yansımaları ele alınmış ve sanat ve tasarım sözlükçesine kattığı terim, olgu ve kavramlarla tasarım dünyasının gelişimine katkıda bulunmuştur. İşte bu akımların ortak görsel ilke ve elemanlarından hareketle, 'ASF CuboConstruct' fontu, günümüzdeki teknik gelişmeler ve çeşitli uygulama olasılıkları da düşünülerek, geliştirilmiştir.

Dönemin *"non-figüratif"* (figüratif olmayan) soyutlamacı eğilimleri ile makine çağının rasyonel, işlevsel ve faydacı özellikleri açısından soyut geometrik formlar sanat ve tasarım eserlerinde temel yapı taşları ve düzenleme elemanları olarak sıkça kullanılır. *Suprematism* (Üstüncülük) ve *de Stijl* (Tarz) gibi bazı akımların (Malevich ve Mondrian gibi) temsilcileri resimde dolaysız, duygudan arındırılmış saf haliyle bir estetik duygu yaratma çabasına girerek eğri çizgileri duyusal titreşimler oluşturması nedeniyle reddetmiş, temel köşeli geometrik elemanlarla "doğal ve soyut gerçeklik"

üzerinden çeşitli evrensel düzenleme anlayışları geliştirmişlerdir (İpşiroğlu, 1979: 59-74). Bu nedenle, temel olarak figüratif olmayan Modernist soyut sanat ve akımların en temel malzemesi kare, üçgen ve daire olmuştur. Örneğin, Bauhaus'un değerli sanatçı hocaları hem biçim hem de renk teorilerini bu temel geometrik formlar veya ögeler üzerinden geliştirmiştir.

Kare, daire ve üçgen gibi birincil geometrik biçimler aslında aynı zamanda temel geometrik yüzey tanımlarıdır. 'ASF CuboConstruct' fontunun geliştirme sürecinde elbette Latin harf biçimlerinin genel yapı unsurları (yani konstrüksiyonu) gözetilmiştir. Bunların çizgisel niteliklerine rağmen, harf yapısını oluşturmak için geometrik alanların çeşitli şekillerde kullanılması geliştirilmiş, daireler, yarım daireler, üçgenler ve dikdörtgenler gibi formlar harf yapısını tanımlamada gereksinim duyulan küçük, orta ve büyük ölçüleriyle kullanılmıştır.

Adları daha önce belirtilen, Kübist ve Konstrüktif akımların etkisinin hissedildiği dönemin söz konusu fontları daha ziyade şablon yazı etkisini sunmaktadır. O dönem için fontların tek değerli ve iki boyutlu tasarlanma zorunluluğu vardır. Ancak günümüzden bakıldığında, söz konusu akımlar çerçevesinde yapılan sanat çalışmaları hiç de yüzeysel etkiler içermemektedir. Aksine, Maleviç'in Üstüncülük'ü ve De Stijl'in önemli temsilcilerinden Van Doesburg ile Piet Mondrian'ın çalışmaları dışında, özellikle Kübizm'in popüler temsilcilerinden Fernand Leger ve Konstrüktivizm'in işlevselci temsilcilerinden El Lizzistky gibi sanatçıların çalışmalarında iki boyutlu biçimlerin yerine üç boyutlu formların kullanıldığı görülür.

İşte, tüm bu incelemeler sonucunda, günün teknik ve teknolojik olanaklarını da göz önünde bulundurmak suretiyle, bu font çalışmasının iki boyutlu ve tek değerli olduğu kadar üç boyutlu ve gri değerli (yani, ışık ve gölge etkisi yaratacak bir tonlama ya da degrede içeren) bir anlayışla gerçekleştirilmesi planlanmıştır. Bu nedenle de 'ASF CuboConstruct' adı verilen yazı tasarımının söz konusu üç boyutlu tasarımı *'3D'*, kalın biçemi *'Bold'* ve ince biçemi *'Light'* olmak üzere çeşitli biçemleri veya olasılıkları geliştirilmiştir.

Şekil-482: ‘ASF CuboConstruct’ fontu üç biçemde hazırlanmıştır. İlk olarak günün teknik yetkinlikleri nedeniyle üç boyutlu biçem tasarlanmıştır.



Şekil-483: Daha sonra, fontların tek değerli yapısı göz önünde bulundurularak, 'ASF CuboConstruct' fontunun Kalın *(Bold)* biçemi tasarlanmıştır.



Şeki-484: Son olarak da, 'ASF CuboConstruct' fontunun İnce *(Light)* biçemi tasarlanmıştır.



4.2.2. ‘ASF Gordiunus’ Fontu Tasarım Süreci

‘ASF Gordiunus’ font tasarımının ismi, daha önce gerçekleştirilen bir font projesinin özel bir etkinliğe yönelik yeniden düzenlenmesi sonrasında geliştirilmiştir. Öncelikle, özel bir çalışma olarak, Ankara / Polatlı’da bulunan Gordion Müzesi için bir font geliştirme projesi çerçevesinde, Müze’nin envanterinin büyük çoğunluğunu oluşturan ve Frigya Dönemi’ne ait bulunan eserlerden yararlanarak, Friglerin kaya mezarlarında bulunan kazıma yazılarından yola çıkarak ‘ASF Gordion’ adıyla bir font tasarımı biçimlendirilmiştir. Buradan hareketle de bir başka etkinlikte kullanılmak üzere farklılıklar içeren bir yeni sürüm elde edilmiştir. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi’nce yıllık düzenlenen “Yunus Emre, Kaligrafi ve Tipografi Günleri” etkinliğinin amacına da uygun olarak, etkinlik adından da hareketle oluşturulan bu yeni fonta ‘ASF Gordiunus’ adı verilmiştir.

Bu font tasarımı geliştirilirken elbette kazıma yazıların özellikleri gözden geçirilmiştir. Tarihsel olarak yazının gelişim sürecine incelendiğinde, anıtsal taşlar ve kaya mezarları üzerine yazı yazmanın güçlüğü ve onlar üzerine eğri çizgi yapmanın zorlukları doğal olarak Frig yazılarında da görülmektedir. Frigler zaten Yunan anakarasında yaşayan topluluklardan koparak Balkanlar üzerinden Anadolu’ya geçmiş bir halktır. Frig yazıtlarında görülen yazı ilginç bir biçimde Etrüks yazısına oldukça benzer özelliklere sahiptir. Bilindiği üzere, Etrüksler Yunan adalarından göç eden ve İtalya’nın kuzeyine yerleştiği bilinen yerleşimcilerin oluşturduğu bir halktır. Birbirinden farklı coğrafyalarda görülse bile, Fenike yazısı, Yunanistan’a M.Ö. 1500’lerden itibaren girmeye başlamış, M.Ö. 800’lerde neredeyse tüm Akdeniz coğrafyasına yayılmıştır. Bu nedenle, Frig yazısı ile Etrüks yazısının benzer özellikler içermesi aslında çok sıra dışı veya hayret uyandırıcı bir durum değildir. Frig yazısından hareket edilerek geliştirilecek bir antik font tasarımına geçmeden önce, kısaca, bu tarihsel gelişmeleri hatırlamakta yarar vardır.

> … M.Ö. 1200’lerde Truva Savaşları olur. Antik kent Truva güneydoğu Avrupa kavimlerince; Muşkiler *(Mysias)*, Frigler *(Phryg)* ve Migidonlar *(Mygdon)* tarafından yıkılır ve yağmalanır. M.Ö. 1190’lerde Friglerin Anadolu’ya ilk geçişleri görülür. M.Ö. 1170-1160’larda Hitit başkenti Hattuşa, Ege kavimlerinin göçleri döneminde

> Mısırlıların “Deniz Kavimleri” dedikleri; Balkanlardan gelen Muşkiler ve Pakhuva ülkesinden Kral Mita’nın saldırgan topluluklarından (olasılıkla Midas ve Friglerden) oluşan kuzeyli kavimlerin saldırılarıyla tahrip edilir. M.Ö. 11-8. Yüzyıllarda Geç Hititler ve Luvi devletleri dönemi sürer. M.Ö. 860-580 yıllarında (daha öncesinde Van gölü çevresinde yerleşen Hurrilerin devamı olan) Urartu Krallığı hüküm sürer ve çivi yazısı kullanırlar. M.Ö. 750’lerde Frigya *(Phrygia)* Krallığı kurulur ve Kral Gordiyon *(Gordios)* Dönemi başlar. Frig uygarlığında M.Ö. 725-700 yılları Kral Midas Dönemi’dir. Karadeniz’in kuzeyinde yaşayan Kimmerler M.Ö. 695’lerde Anadolu’yu istila eder ve Frig egemenliğine son verirler; bu tarihlerde Gordiyon’da Kral Midas’ın mezarı yapılır. M.Ö. 680-546 yılları arasında Lidyalıların (Lydian) egemenliği sürer. M.Ö. 630’larda ‘değiş-tokuş’un yerine ‘para’ ekonomisini başlatan Lidyalılar madeni sikkeleri icat ederler. M.Ö. VI. Yüzyılda Anadolu’nun güneybatısında ilk Likya yazıtları görülür. Yazı, Fenike kökenli bir abecedir ve Yunan, Frig ve Lidya örneklerine benzer (Sarıkavak, 2014: 6-7).

Öncelikle, Gordion Müzesi’nin kurumsal görsel düzenlemelerinde kullanılmak üzere geliştirilen ‘ASF Gordion’ yazı karakteri, Frig yazısının geometrik ve konstrüktif özelliklerinden yola çıkılarak günümüzdeki Latin harflerinin biçimlendirilmeye çalışıldığı bir font çalışmasıdır. Bu yönüyle, kategorik açıdan bir yabancı fontun bir grafik fonta dönüştürülmesi sürecini içermektedir.

ASF Gordion fontu, 8 dikey 4 yatay kareden oluşan bir kanava üzerinde yapılandırılmıştır. Çünkü taşa çizmek veya kaya üzerine kazımak için aslında daha önceden belirlenmiş referanslara ihtiyaç vardır. Milattan önceki çağlarda, ilk yazıların geliştirilme sürecinde bu ilkeler ne henüz belirlenmiş, ne de uygulanmıştır. Ancak zaman içinde yazı ustaları kazımalarını daha dikkatle ve belirli ilkelere göre uygulamıştır. Buradan hareketle, ½ oranında, dikey nitelikli, herhangi bir harfin herhangi bir vurgusunu veya konstrüksiyonunu belirlerken gereken bir düz çizgi parçasını çizmek için 45 referans noktasının kullanılabildiği bir kanava geliştirilmiştir. Tüm Latin karakterler bu kanava üzerinde dikey, yatay veya çapraz çizgilerin bir bireşimi olarak oluşturulmuş, hiçbir eğri çizgi kullanılmamıştır.

Şekil-485: ‘ASF Gordion’ fontu için karakter birim ve orantı kanavası.


GORDION
ABCDEF
GĞHIJKL
MNOÖPQ

Şekil-486: ‘ASF Gordion’ fontunun ince ve kalın ağırlıklı biçemsel tasarımları için karşılaştırmalı bir taslak düzenleme.

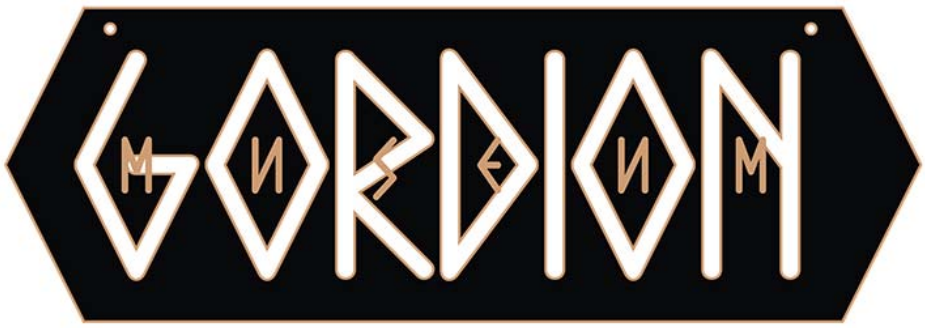


Bu font çalışmasında Latin harf biçimleri Frig yazısına benzetilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle harfi biçimlendirmede kullanılan kanava yapısı her bir harfin farklı sürümlerini geliştirmeyi mümkün kılmaktadır. Ancak bir font tasarımı yaparken elbette tasarımcıların kendi seçimleri veya tercihleri onların tasarımlarının onlara özgü olma sonucunu da belirlemektedir. Bu nedenle, ‘ASF Gordion’ fontu için Latin harflerine en yakın olasılıktan hareketle bir temel abecesel tercih yapılmış, ancak dizgi işleminde aynı zamanda eski özelliğine vurgu yapmak gerektiğinde antik görünümlü harflerin de kullanılabilmesi amacıyla bazı harflerin farklı kazımaları *(gylphs)* geliştirilmiştir. Aşağıda, ‘ASF Gordion’ fontunun genel tipografik özellikleri ile işletim dizgelerinin fontlar klasörüne yerleştirildiği zaman çeşitli font düzenleme veya yönetim programları sayesinde elde edilebilecek olan “Font Bilgisi” tabloları sunulmaktadır.

Şekil-487: Bu düzenlemede ‘ASF Gordion’ fontunun ince ağırlık sürümünün tüm *alfanumeric* karakterleri ile seçenek oluşturan ek karakterlerin genel görünüşü ve de bir karakterin temel tipografik özellikleri gösterilmektedir.



Şekil-488: Bu düzenlemede ise 'ASF Gordion' fontunun kalın ağırlık sürümünün tüm *alfanumeric* karakterleri ile seçenek oluşturan ek karakterlerin genel görünüşü ve de bu fontla yapılmış bir logo düzenlemesi gösterilmektedir.





Şekil-489: Aşağıdaki düzenleme 'ASF Gordion *Bold*' fontunun bir font düzenleme programı aracılığıyla görüntülenmiş "Font Bilgisi" tablosunu sunmaktadır.

Font Information

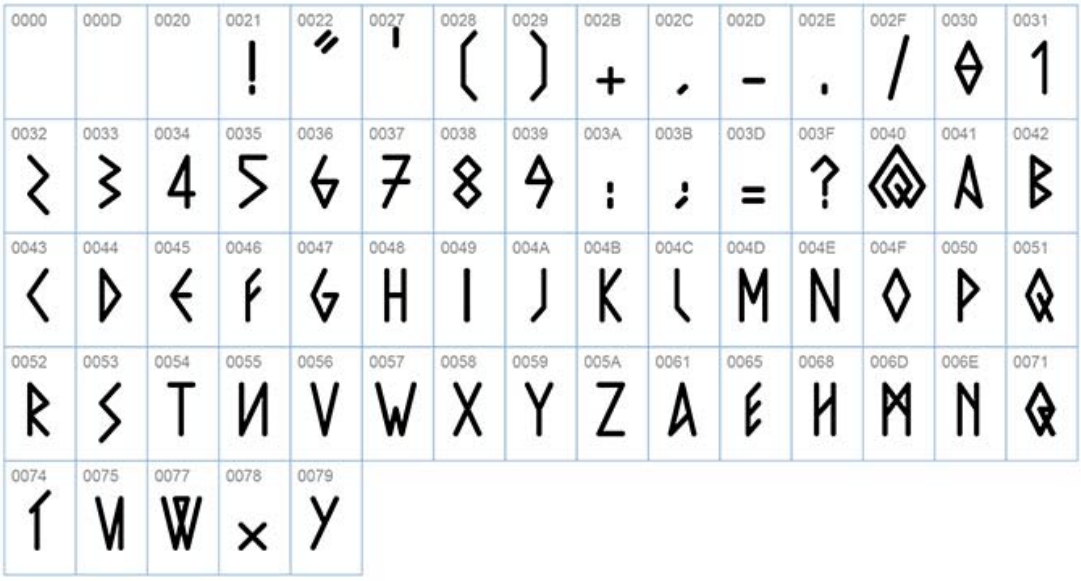
Gordion Bold ASF
Version 1.000
True Type Font
Copyright - Gordion Bold created by Anl Sarkavak in 2017. This font not use for commercial aims. Gordion fonts product for historical research. It may use in captions, headlines and glyphic text - for academical graphic design applications.

Text Sample

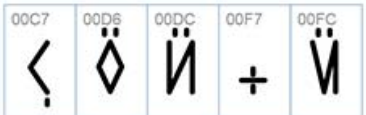
THE QUICK BROWN FOX JUMPS OVER THE LAZY DOG

THE QU WN x UM E THE AY

Basic Latin



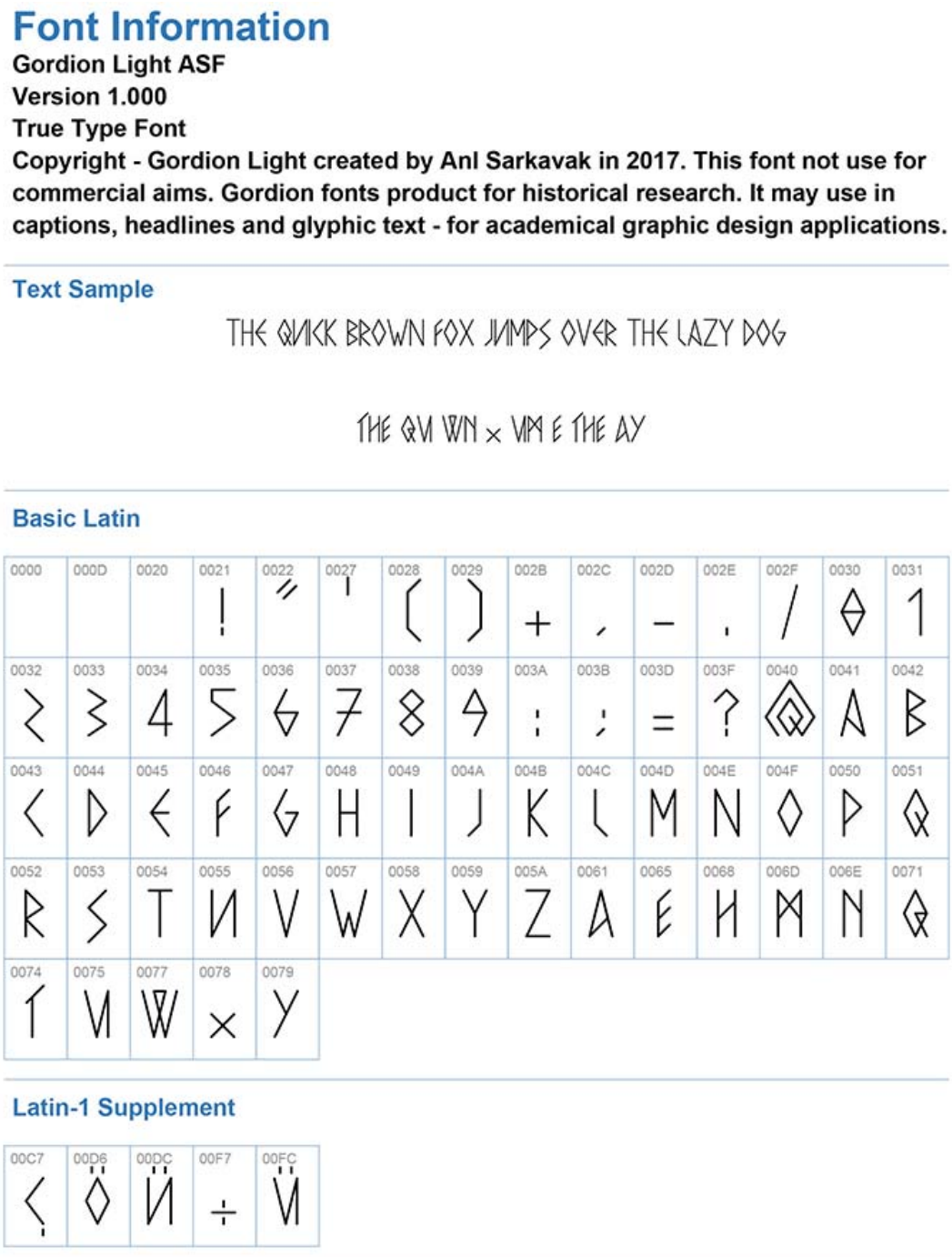
Latin-1 Supplement



Latin Extended-A



Şekil-490: Bu düzenleme 'ASF Gordion *Light*' fontunun bir font düzenleme programı aracılığıyla görüntülenmiş "Font Bilgisi" tablosunu sunmaktadır.



'ASF Gordiunus' font tasarımı ise, 2017'de yapılan 'ASF Gordion' fontundan hareketle ve söz konusu "Yarının Ustaları Seçimli Sergisi" etkinliğine katılım için geliştirilen yeni bir font çalışmasıdır.

Şekil-491: 'ASF Gordiunus' fontunun *Bold Edge* (Kalın Köşeli) ve *Light Edge* (İnce Köşeli) sürümleri.



Şekil-492: 'ASF Gordiunus' fontunun *Bold Round* (Kalın Yuvarlak) ve *Light Round* (İnce Yuvarlak) sürümleri.



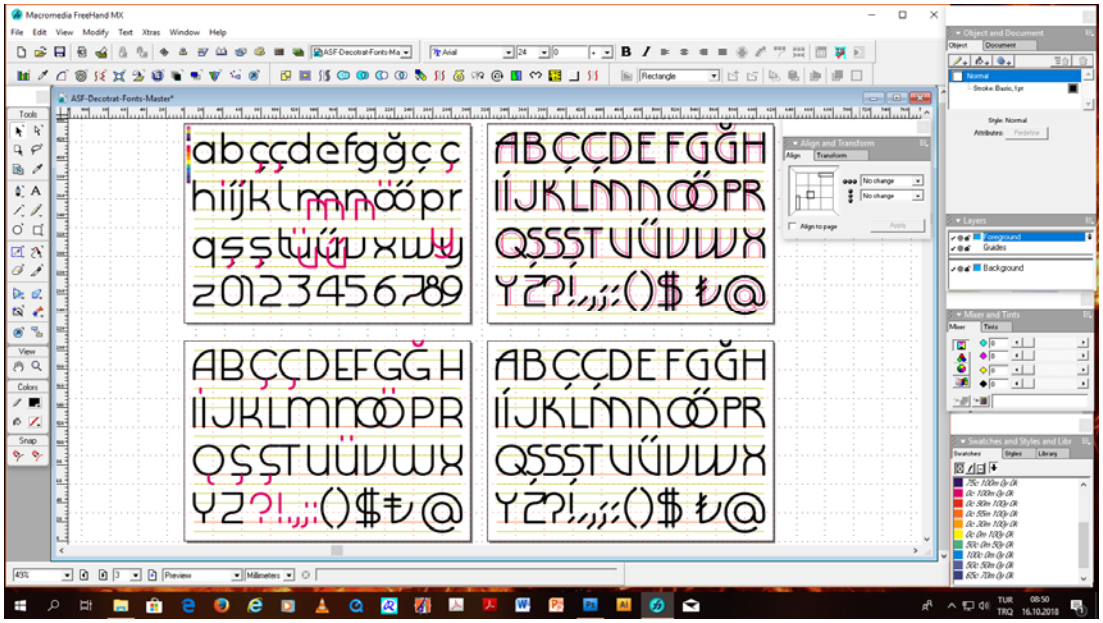
4.2.3. ‘ASF Dekotrat’ Fontu Tasarım Süreci

‘ASF Dekotrat’ font tasarımı, soyutlamacı, geometrik ancak hem yalın hem de dekoratif bir font oluşturma yaklaşımıyla gerçekleştirilmiştir. Temelde Latin harflerinin bir inşası ve yapısı mevcuttur. Bu yapılar üstelik konstrüktif olarak antik çağların geometri ve mimari alanındaki gelişmeleriyle de yakından ilgilidir. Çünkü harf yapıları belirli oran ve orantı içermektedir. Yapı unsurları olarak harfler kare, daire ve üçgen gibi asal geometrik elemanlar üzerinde inşa edilmiştir. Bu “Roma Kapital” olarak adlandırılan yazı, Rönesans çağında antik uygarlıkların insan odaklı felsefi anlayışıyla yeniden canlanmış, Nicholas Jenson gibi basımcılar tarafından çok geçmeden uygun küçükharf abeceleri de geliştirilmiştir. *“Old Style”* (Eski Biçem) olarak adlandırılan bu temel harf yapılarının kendi iç ve birbirleriyle olan orantısal ilişkisi *“Art Deco”* denilen dönemin tasarımcılarınca değiştirilmiş, harflerin kendi iç ve birbirleriyle olan ilişkisinde adeta yapıları oluşturan konstrüktif ögelerin farklı bir estetik ilişkisi aranmıştır. Roma Kapitallerde hem harflerin yapılanışında; onların geometrisinde ve yapısal özelliklerinde, üstelik oran ve orantısında antik dünyanın “altın kesim” *(golden section)* veya Rönesans’ın “kutsal oran” *(divina proportione)* gibi ölçütleri çerçevesinde bir uyumdan söz etmek mümkünken, *Art Deco*’nun yazı karakteri veya font tasarımlarında uyumdan daha ziyade karşıtlık, orantısızlık, zıtlık, farklılık veya örüntüsel tekrar olguları rol oynamıştır.

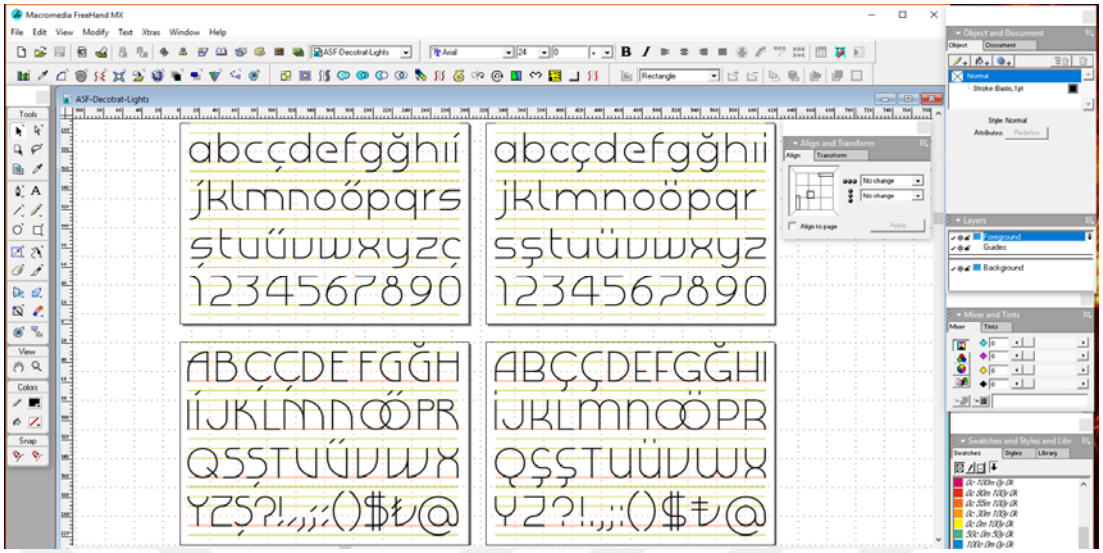
‘ASF Dekotrat’ adı bir yanda *Art Deco*’yu vurgulamakta, diğer yanda dönemin “totaliter” ve “otokratik” Modernizm’inin gelişimine göndermede bulunmaktadır. *Art Deco* döneminin fontlarında, daha önceki bölümde de açıklandığı üzere, geometrik soyutlamacı görsel dilin kullanıldığı, harf yapılarında Kübizm sonrası inşacı anlayışın farklı ritm anlayışı ile estetik açıdan karşıtların uyumu gibi çeşitli olguların ele alındığı ve bilerek ya da bilmeyerek Gestalt araştırmacılarınca algı psikolojisi çerçevesinde geliştirilen veya saptanan görsel düzenlemelerdeki estetik ilkelerin işlendiği görülür. Zamanında Roma Kapitaller de pergel ve gönye ile yapılandırılmıştır, ancak hem *Art Deco* hem de *Postmodern* süreçte geliştirilenlere benzer bir örnek olarak ‘ASF Dekotrat’ fontu yine dairevi eğri parçaları ile dikey ve yatay çizgilerin çeşitli olası ilişkileri ve harf yapılarında karşıtlıkların uyumu çerçevesindeki biçimlendirme anlayışıyla gerçekleştirilmiştir.

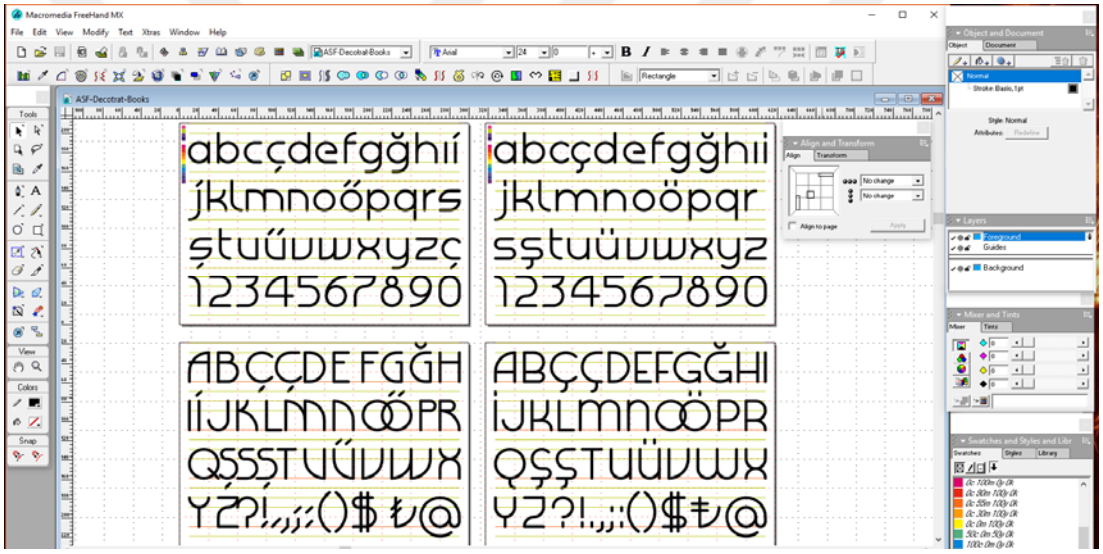
‘ASF Dekotrat’ fontunun çeşitli sürümleri harflerin yapılandırılma olasılıkları çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Genel olarak harfler mümkün olduğunca dairesel eğri parçalar ile dikey ve yatay çizgilerin olası bireşimleri çerçevesinde oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu tasarımda diagonal veya çapraz çizgiler harf yapılarında ele alınmamış, sadece zıtlık yaratması için aksan veya noktalama işaretlerinde bir biçimsel sürüm olarak değerlendirilmiştir. Aşağıda görülen taslak çalışmalarında, örneğin hurufat kasanının altında, söz konusu dairesel yapıların ritmik tekrarı üzerinden küçükharfler yapılandırılmıştır. Aynı biçimlendirme yaklaşımı kasa-üstü’nde de söz konusudur. Ancak büyükharflerde iç yatay vurguların bolca varlığı, onların harfteki konumu ve ilişkisi üzerinden daha fazla farklı seçenek oluşturulmasına imkan tanımıştır. Bu nedenle, ‘ASF Dekotrat’ fontu, başta gerçekten süslü veya dekoratif özellik içeren ve sadece bir gösterim fontu olarak tasarlanan ‘ASF Dekotrat *Prisma*’ ve diğerleri ise normal metin ve gösterim fontları olarak ‘ASF Dekotrat *Babyface*’ ve ‘ASF Dekotrat *Fatface*’ olarak, toplam üç ayrı biçimde geliştirilmiştir. Bunlara ek olarak, sonraki iki tanesinin *“Light”*, *“Book”* ve *“Bold”* olmak üzere üç ayrı ağırlık sürümü geliştirilmiştir.

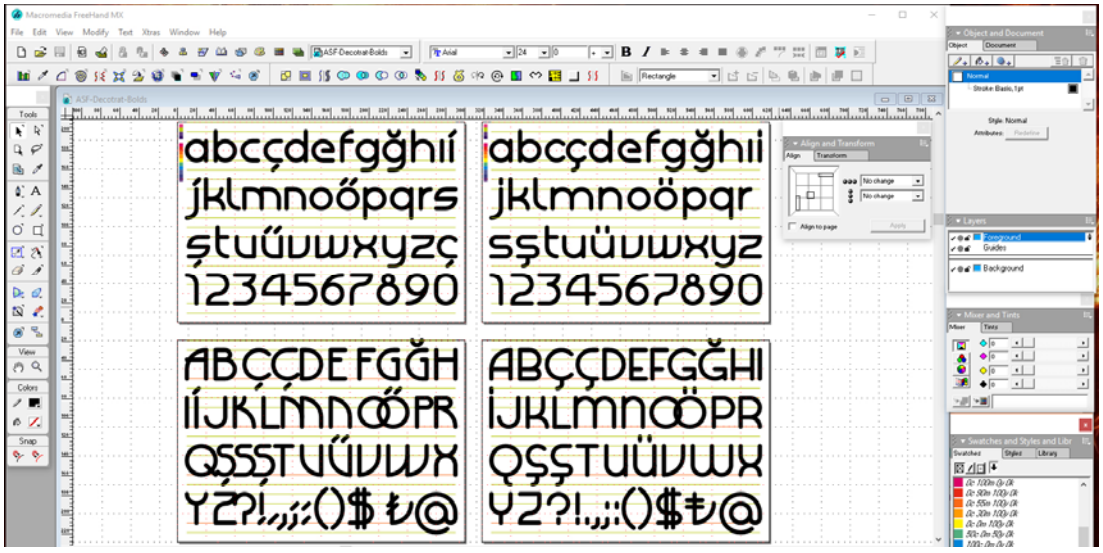
Şekil-493: ‘ASF Dekotrat’ fontu.



Şekil-494, Şekil-495 ve Şekil-496: ‘ASF Dekotrat *Babyface*’ ve ‘ASF Dekotrat *Fatface*’ fontlarının *Light, Book* ve *Bold* sürüm taslakları.


Macromedia FreeHand MX
ASF-Decotrat-Lights
abcçdefgğhıí
jklmnoőpqrs
ştuűvwxyzç
1234567890
ABÇÇDEFGĞH
IÍJKLMNOŐPR
QSŞTUŰVWX
YZŞ?!.,;:()$₺@
abcçdefgğhıi
jklmnoöpqr
şştuüvwxyz
1234567890
ABÇÇDEFGĞHI
İJKLMNOÖPR
QŞŞTUÜVWX
YZ?!.,;:()$₺@


Macromedia FreeHand MX
ASF-Decotrat-Books
abcçdefgğhıí
jklmnoőpqrs
ştuűvwxyzç
1234567890
ABÇÇDEFGĞH
IÍJKLMNOŐPR
QSŞŞTUŰVWX
YZ?!.,;:()$₺@
abcçdefgğhıi
jklmnoöpqr
şştuüvwxyz
1234567890
ABÇÇDEFGĞHI
İJKLMNOÖPR
QŞŞTUÜVWX
YZ?!.,;:()$₺@


Macromedia FreeHand MX
ASF-Decotrat-Bolds
abcçdefgğhıí
jklmnoőpqrs
ştuűvwxyzç
1234567890
ABÇÇDEFGĞH
IÍJKLMNOŐPR
QSŞŞTUŰVWX
YZ?!.,;:()$₺@
abcçdefgğhıi
jklmnoöpqr
şştuüvwxyz
1234567890
ABÇÇDEFGĞHI
İJKLMNOÖPR
QŞŞTUÜVWX
YZ?!.,;:()$₺@

Şekil-497: 'ASF Dekotrat *Babyface*' ve 'ASF Dekotrat *Fatface*' fontlarının *"Light"* sürümünün tanıtım afişi.



Şekil-498: 'ASF Dekotrat *Babyface*' ve 'ASF Dekotrat *Fatface*' fontlarının *"Book"* sürümünün tanıtım afişi.



Şekil-499: ‘ASF Dekotrat *Babyface*’ ve ‘ASF Dekotrat *Fatface*’ fontlarının *“Bold”* sürümünün tanıtım afişi.



Şekil-500: 'ASF Dekotrat *Prisma*' gösterim fontunun tanıtım afişi.



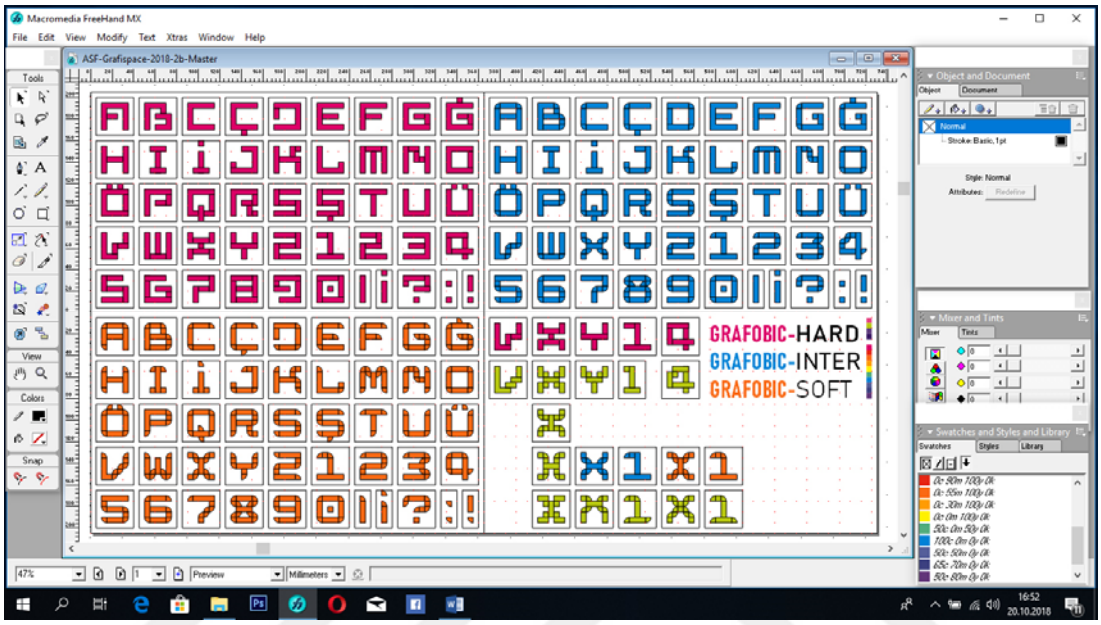
…

4.2.4. ‘ASF Grafispace’ Fontu Tasarım Süreci

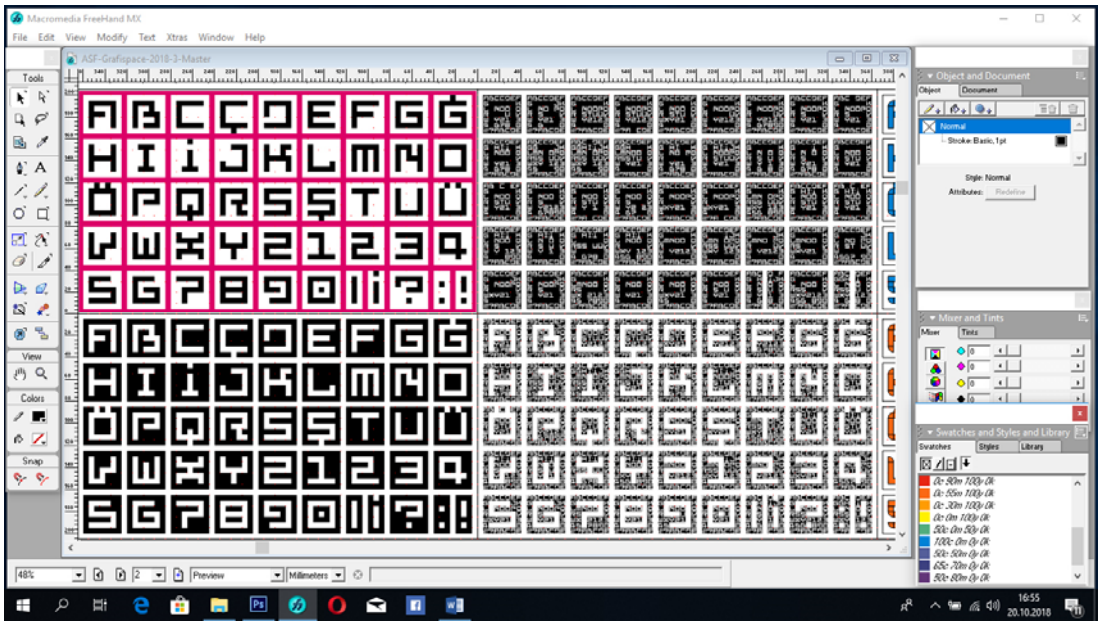
‘ASF Grafispace’ font tasarımı esin kaynaklarını 1960 ve 1970’lerin “Uzay Yarışı” *(Space Race)* ile 1980’lerin stratejik “Yıldız Savaşları” *(Star Wars)* olgularından almaktadır. Aynı zamanda “diskografi” veya “diskografi uzayı” anlamına da gelen terim, dönemin *“Disco”* tarzı müzik türünün gelişimine ve disko müzik mekanlarının yaygınlaşmasına dolaylı bir atıfta bulunmayı da amaçlamaktadır.

Aslında bu dönem aynı zamanda bilgisayar teknolojisinin çok hızlı bir biçimde geliştirildiği, yarı-iletkenler ile yeni maddelerin keşfedildiği, bilim ve teknoloji geliştirmek için araştırma laboratuvarlarının (ar-ge) kurulduğu, uzayda ortak bir istasyon kurulmasının hayal edildiği, bilim-kurgu romanın yeniden canlandığı, sinemada kült *“science-fiction”* filmlerin çekildiği ve televizyonda “Uzay Yolu” gibi öncü dizilerin yayınlandığı bir dönemdir. Bu dönemin ‘Handel Gothic’ gibi font tasarımları zaten havacılık ve uzay araştırma şirketlerinin özgün yazılarında *(logotypes)* dönüştürülmüştür. Örneğin “NASA” logosu bu anlamda çok özel tasarımlardan biridir. Uzay yarışı Ay’a ayak basılması sonucunda bir aşamaya gelmiş, derin uzayın keşfi, küresel yıldız savaşları, gezegenler arası yolculuk veya galaksi dışına seyahat gibi artık daha büyük hedefler gündeme girmeye başlamıştır. Bu çağın zihniyeti veya “zamanın ruhu” *(zeitgeist)* “Tekno” *(Techno)* olarak kategorize edilebilecek olan birçok font tasarımında izlenebilir. İlklerden başlayarak, örneğin, ‘Bank Gothic’de ilk yapısal özellikleri görülse de, özellikle köşeli ancak yumuşak görünümlü ve “kutuvari” yapısıyla teknik-teknolojik bir etki sunan ‘Microgramma’ ve de ‘Eurostyle’ fontlarının yaygın kullanım bulduğu bu dönemde zamanın anlayışı gerçekten ateşlenmiştir. Örneğin, Letraset’in 1976 kataloğunda yer alan ‘Countdown’, ‘Data’70’ ve ‘Microfont’ gibi teknik ve fütüristik nitelik sunan; ‘Branding’, Cut-in’, ‘Horatio’, ‘Prisma’, ‘Pump’ ve ‘Yagi Link Double’ gibi eğri ve doğru çizgi bireşimi ve soyutlamalarına dayanan; Airkraft’, ‘Beans’, ‘Dynamo’, ‘Motter Tektura’, ‘Stop’ ve ‘Tabasco’ gibi grafik ve mekanik etki sunan; ‘Block Up’ gibi üç boyutlu ve Glaser Stencil’, ‘Michel’ ve ‘Optex’ gibi optik illüzyon etkisi sunan Geç Modern fontlar çağın anlayışını görsel düzenlemelerde somutlaştırıcı bir etki yapmış ve izleyicide söz konusu kavramların duygusunu oluşturmuştur.

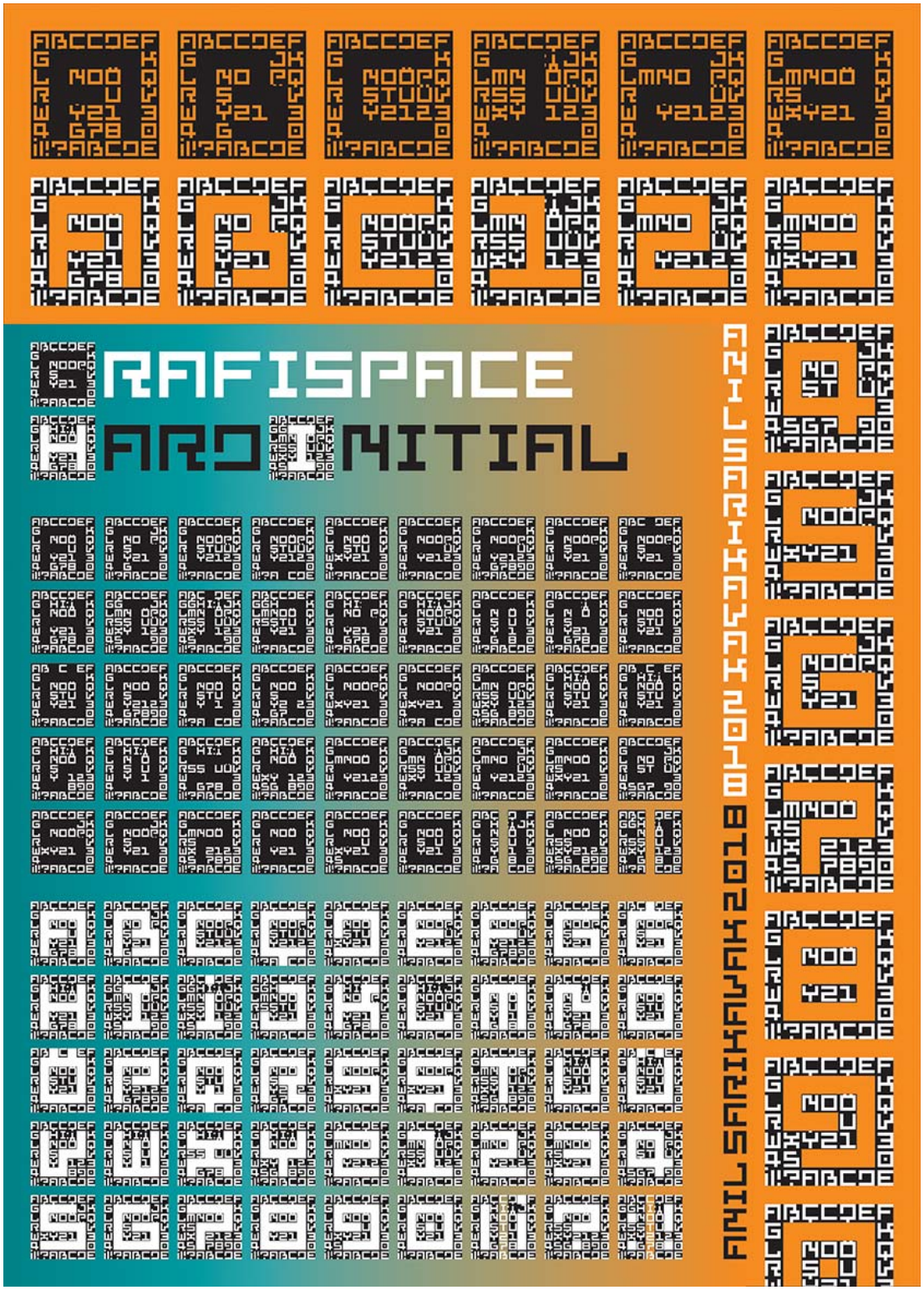
Şekil-501: Tüm bu nedenlerden dolayı, 'ASF Grafispace' fontunun temel olarak *Hard*, *Inter* ve *Soft* tanımlarıyla farklı sürümleri geliştirilmiştir. İngilizce'de "sert", "arası" ve "yumuşak" anlamlarına gelen bu sıfatlar Türkçede sırasıyla "köşeli", "kavisli" ve "yuvarlak" olarak tanımlanmıştır.



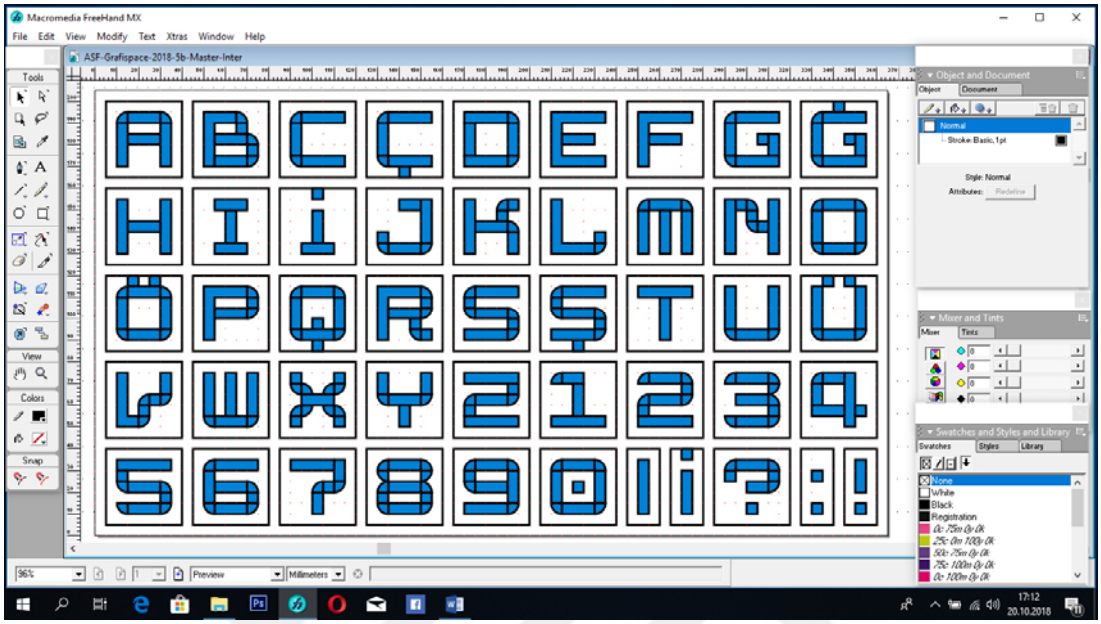
Şekil-502: 'ASF Grafispace' fontunun *Hard* (Köşeli) sürümü *Roman* (Dik), *Stencil* (Şablon), *Initial* (Başharf - Siyah ve Beyaz) olarak dört biçeme sahiptir.



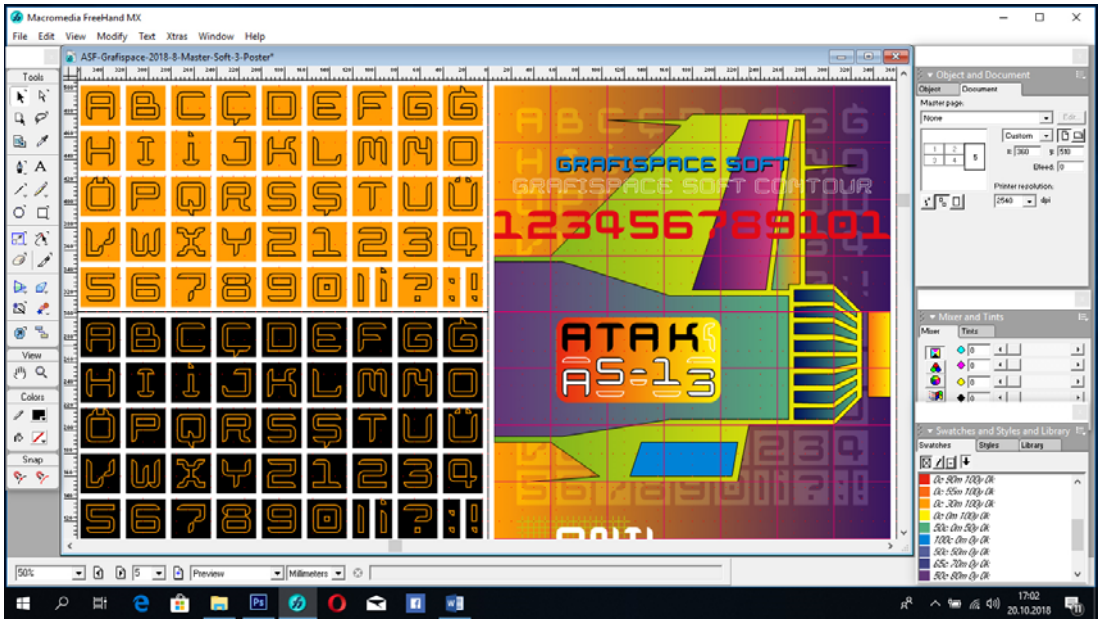
Şekil-503: 'ASF Grafispace' fontunun *Hard* (Köşeli) sürümünün temel olarak *Initial* (Başharf - Siyah ve Beyaz) biçemlerini tanıtıcı afiş tasarımı.



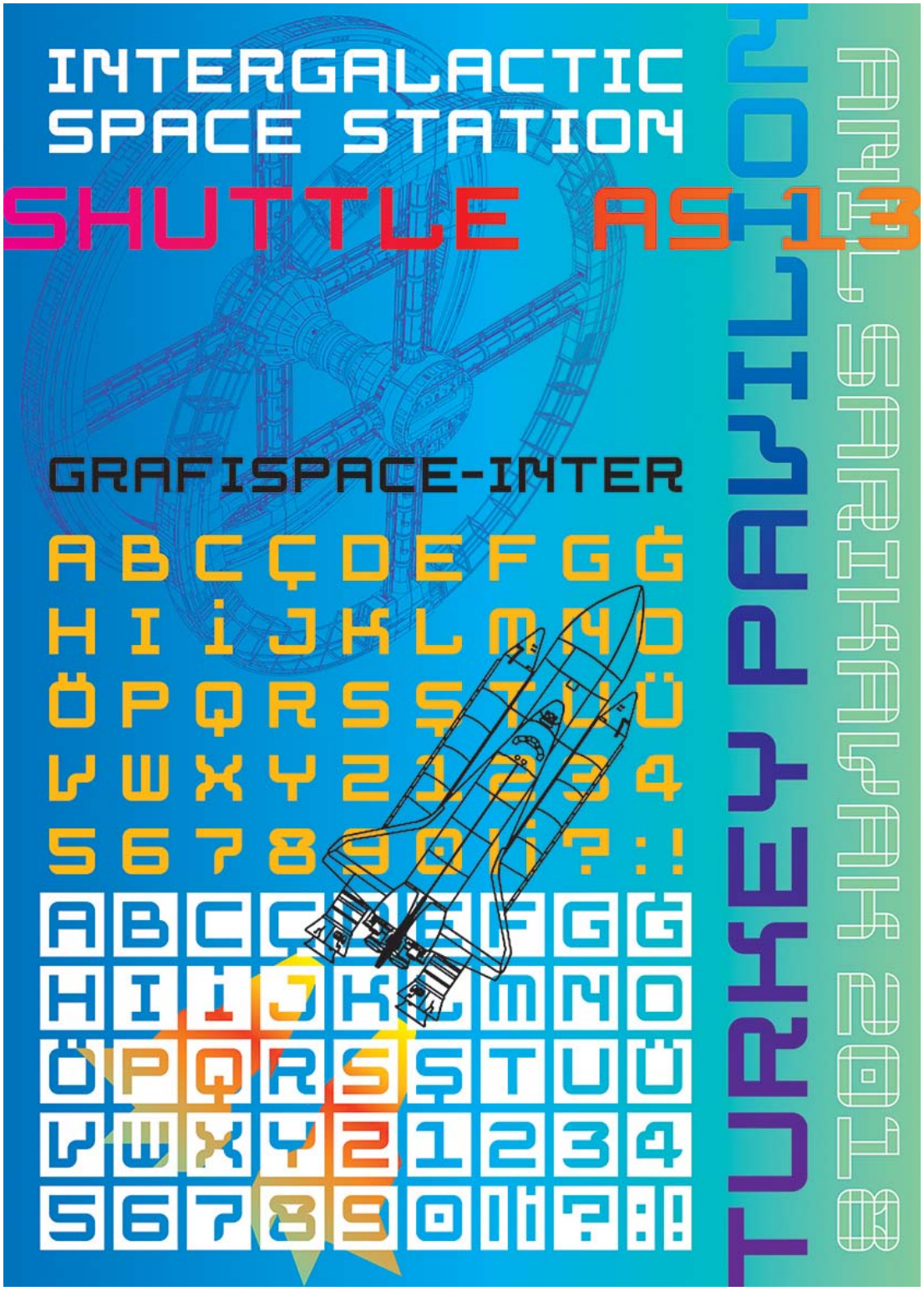
Şekil-504: 'ASF Grafispace' fontunun *Inter* (Kavisli) sürümünün *Roman* (Dik), *Stencil* (Şablon) ve *Contour* (Dış Çizgi) biçemlerinin ilk taslak çalışması.



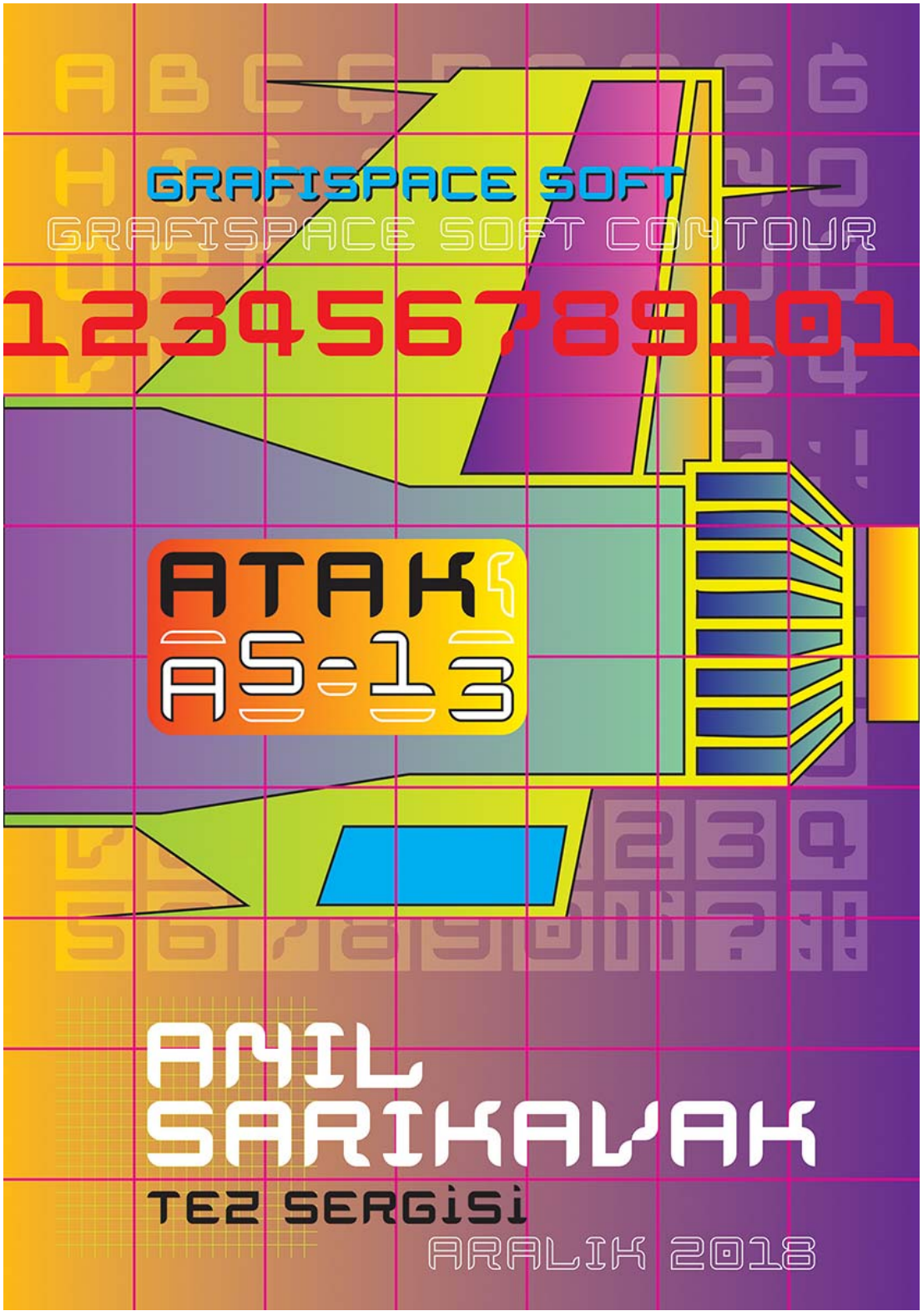
Şekil-505: 'ASF Grafispace' fontunun *Soft* (Yuvarlak) sürümünün *Roman* (Dik), *Stencil* (Şablon) ve *Contour* (Dış Çizgi) biçemlerinin ilk taslak çalışmaları ile fontun özelliklerini tanıtıcı afiş çalışması



Şekil-506: 'ASF Grafispace' fontunun *Inter* (Kavisli) sürümünün *Roman* (Dik), *Stencil* (Şablon) ve *Contour* (Dış Çizgi) biçemlerini tanıtıcı afiş tasarımı.



Şekil-507: 'ASF Grafispace' fontunun *Soft* (Yuvarlak) sürümünün *Roman* (Dik), *Stencil* (Şablon) ve *Contour* (Dış Çizgi) biçemlerini tanıtıcı afiş tasarımı.



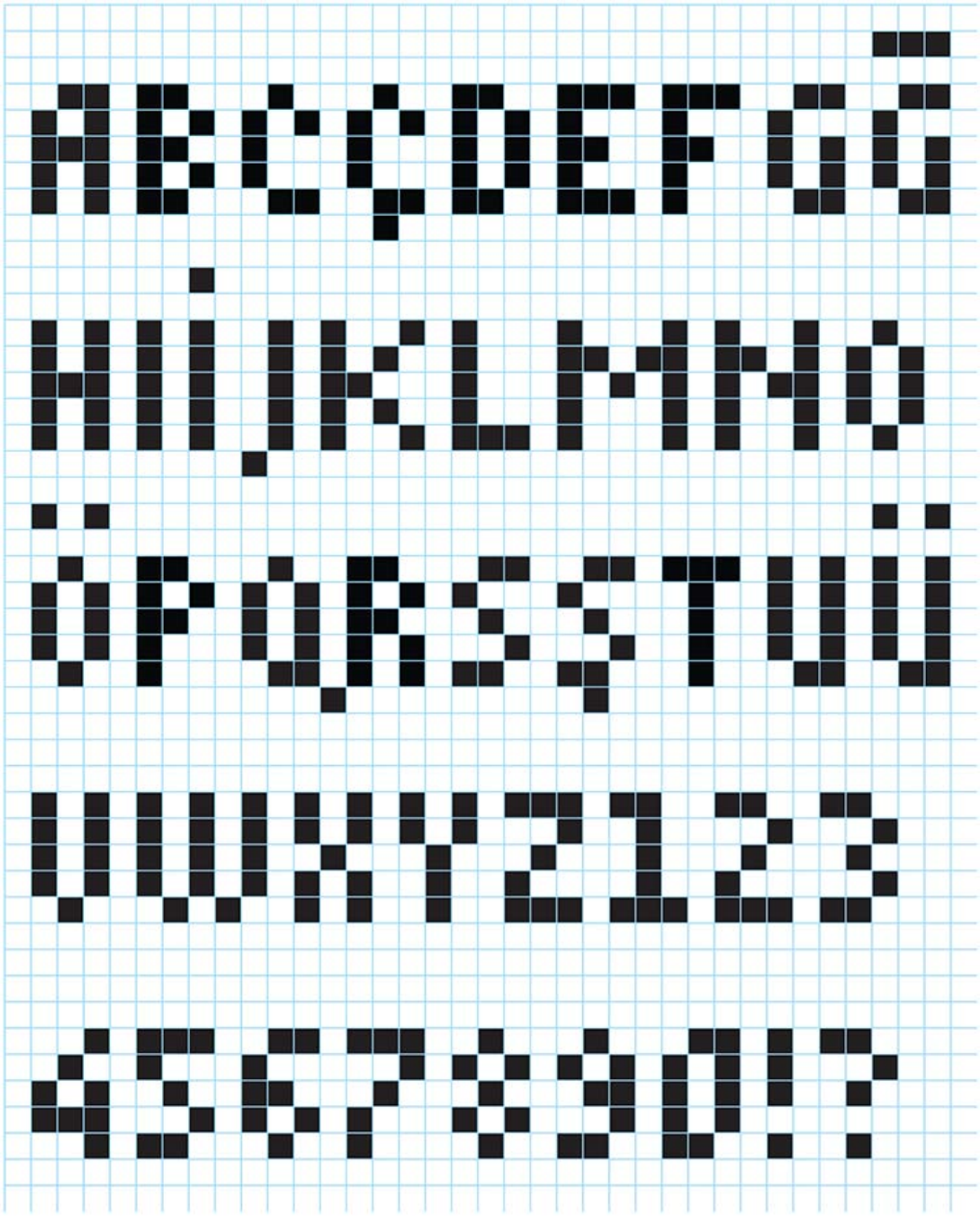
4.2.5. ‘ASF TechnoBit’ Fontu Tasarım Süreci

‘ASF TechnoBit’ font tasarımı sayısal ekranların görüntü noktacıkları *(pixel)* temelinde hazırlanmıştır. Daha önce de ifade edildiği gibi, ekran örüntüsüne uygun font tasarlamak başlı başına bilgisayar ekran teknolojisinin gerektirdiği ve dayattığı bir zorunluluk olmuştur. Hem görüntü işleme programları, hem de vektörel çizim uygulamaları her durumda herhangi bir görseli ekranda düzgün bir biçimde görüntüleyebilme ihtiyacı duymuştur. Masaüstü yayıncılığın geliştirilmesi sürecinde ortaya çıkan sıra tarama *(raster)* veya tırtıklı *(jagged)* görüntüler iki piksel arasında bir ara değer piksel üretilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Özellikle font dizgisi görüntülemesinde, ekranın kanava örüntüsüne uygun olmayan eğri ve çapraz çizgilerin düzgün görüntülenebilmesi için – örneğin, *“anti-aliasing”* (çentik veya tırtık giderme) gibi – çeşitli teknik çözümler geliştirilmiştir (Sarıkavak, 2005-2: 93).

Günümüze değin tonlarca *low-res* font üretilmiştir. Her tasarımcı farklı noktalama haritası *(bitmap)* oluşturduğu için, sanki hepsi birbirine benzer gibi görünse veya böyle bir algı oluştursa da, piksel fontlarda bile oldukça geniş bir çeşitlilik sağlanmıştır. ‘ASF TechnoBit’ font tasarımı kendi en az piksel örüntüsüyle olası en küçük ölçülerde dahi geçerli bir algılanma değerini üretmeyi amaçlamıştır. Bu ölçüde geliştirilen piksel (ya da diğer sıfatıyla düşük çözünür) font olarak ‘ASF TechnoBit’, ölçüleri büyütüldükçe soyut köşeli yapılara dönüşmektedir. Bu özelliği ile pekala devasa boyutlarda dış mekan heykelleri olarak üç boyutlu geliştirilebilir.

‘ASF TechnoBit’ fontu tek yapılı ancak iki biçemlidir. İçi dolu olan yapısı kalın *(bold),* içi boş ve kontürlü olan yapısı ise ince *(light)* sürümü olarak geliştirilmiştir. Her bir harf temel çatı itibariyle üç yatay ve beş dikey piksellik bir dikdörtgen alanda oluşturulmuştur. Elbette K, M, ve N gibi daha geniş ve I, İ ve J gibi daha dar istisna harf yapıları bulunmaktadır. Bu karakterler öyle de olsalar, kurgu mantığı dışında olmadıkları için farklı bir etki sunmaz, diğer harflerle dizildiklerinde aynı veya ortak etkiyi oluştururlar. Elbette, Ç ve Ş’nin çengeli ana yapıya bitişik, Ğ’nin şapkası, İ’nin noktası, Ö ve Ü’nün çifte noktaları harf yapısından ayrıktır.

Şekil-508: ‘ASF TechnoBit’ fontunun biçimlendirme örüntüsü (yani, oluşturma kanavası) ile olası tüm *alfanumeric* karakterleri aşağıdaki çizimde gösterilmektedir.



Şekil-509: ‘ASF TechnoBit’ fontunun Kalın veya Dolu *(Bold or Fill)* ve İnce veya Boş *(Light or Empty)* sürüm örneklemeleri.



Şekil-510: ‘ASF TechnoBit’ fontu tanıtım afişi.



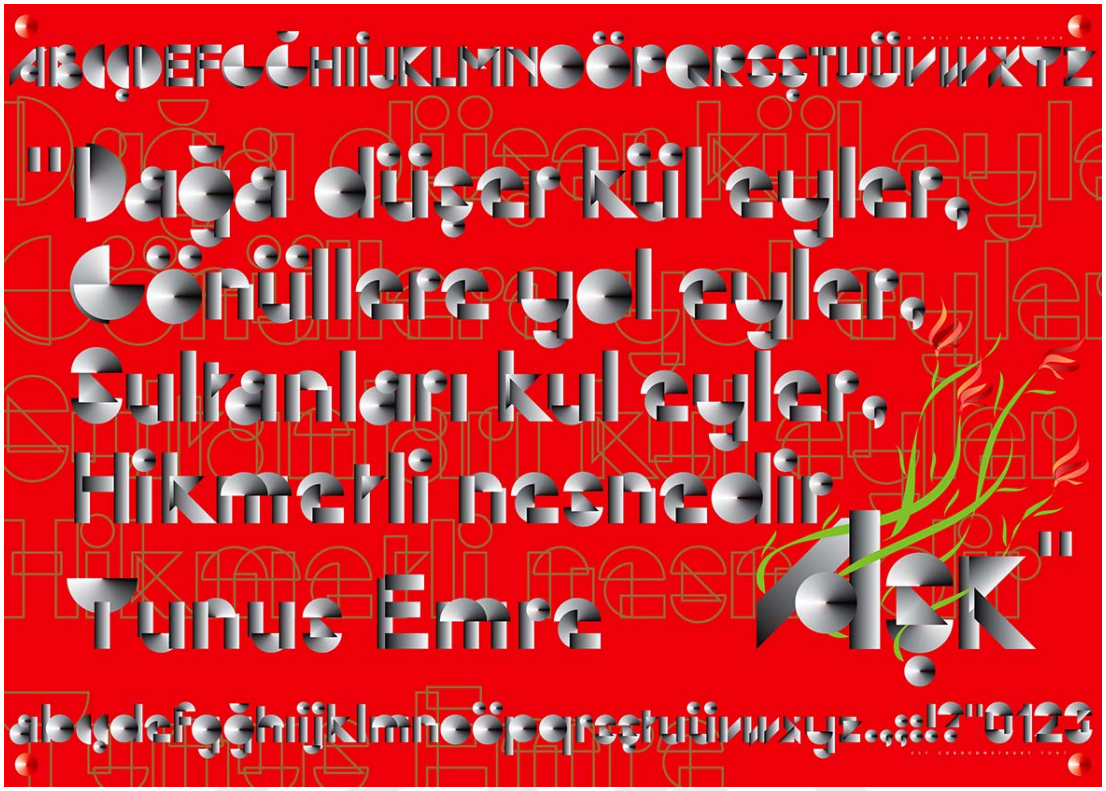
4.3. Deneysel Fontlarla Yapılan Grafik Tasarım Çalışmaları

Bu kısımda, daha önce yapılmış deneysel fontlarla yapılan veya onların da kullanıldığı grafik uygulama ve düzenleme çalışmalarına yer verilmiştir. Bu tasarımlar kimi çeşitli etkinliklere katılım için, diğerleri ise deneysel fontun grafik etkisini sunabilmek için hazırlanmıştır. Örneğin, 'ASF TechnoBit' fontuyla yapılan bir düzenleme 2017'de gerçekleşen "Yunus Emre Kaligrafi ve Tipografi Günleri" kapsamında "Yarının Ustaları Seçimli Sergisi"ne kabul edilmiş ve etkinlik süresince Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi galerilerinde sergilenmiştir. Etkinlik için davet edilen sanatçıların ve genç yeteneklerin sergilenen eserleri aynı zamanda Üniversite Müzesi envanterine de kabul edilmiş olmaktadır.

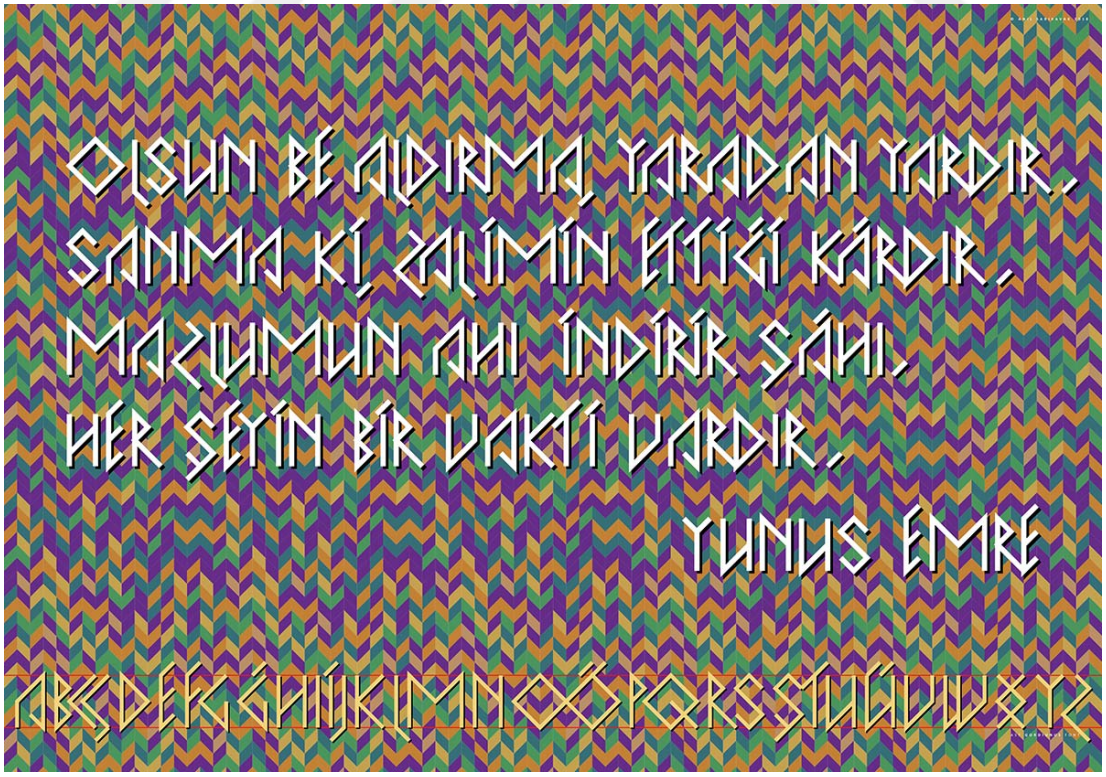
Şekil-511: 'ASF TechnoBit' fontu ile yapılmış ve 2017'deki "Yarının Ustaları" sergisine seçilmiş olan font düzenlemesi.



Şekil-512: 'ASF CuboConstruct' fontu ile yapılmış bir düzenleme. Daha önce de belirtildiği üzere bu çalışma da 2018 yılında "Yunus Emre Kaligrafi ve Tipografi Günleri" sergisine katılım için tasarlanmış afiş çalışması.



Şekil-513: 'ASF Gordiunus' fontu ile yapılmış bir düzenleme.



Şekil-514: 'ASF Decotrat' fontu için yapılmış bir düzenlemeden ayrıntı.



Şekil-515: 'ASF Grafispace' fontu için yapılmış bir düzenlemeden ayrıntı.



Şekil-516: Anıl Sarıkavak Tez Sergisi Afişi, Yer: Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, 25.12.2018, Konya.



SONUÇ

“20. Yüzyılda Tasarlanmış Önemli Fontların Dönemin Tasarım Anlayışlarıyla Etkileşimi ve Deneysel Font Çalışmaları” başlıklı bu tez çalışmasında, öznesi olarak belirlenen fontun ne olduğu tanımlanmadan önce, yazının tarihsel süreçteki değişimi ve Gutenberg çağından itibaren basım ve yayıncılıkta kullanılan hurufatın gelişimi ele alınmış ve 20. Yüzyılda ortaya çıkan tasarım anlayışları gözden geçirilmiştir. 20. Yüzyıl boyunca dönemlerin tasarım anlayışları ile ortaya çıkan görsel ürünlerde kullanılan yazı karakterleri veya fontların ilişkisi ve etkileşimi irdelenmiştir. Sonrasında 20. Yüzyılın font tasarımları kapsamlı bir bicimde ele alınmış, tez başlığı bağlamında önemli olanlar tüm özellikleriyle incelenmiş ve açıklanmıştır. Bunun sonucunda, tüm bu araştırma, derleme, irdeleme, inceleme ve değerlendirme süreci sonunda, öngörülen ve belirlenen ilkeler doğrultusunda deneysel font çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

Yapılan araştırmalarla birlikte, 20. Yüzyıl boyunca dünya genelinde yazı karakteri veya font üretimi bazen çağın şartları ve anlayışı çerçevesinde bir bölgede daha fazla görülmüş, bir diğer bölgede ise çeşitli nedenlerle gelişmesi durmuştur. Tez çalışmasında zaman içinde değişen jeopolitik ve konjonktürel şartlar nedeniyle yeniden gelişme gösteren bölgelerde üretilen fontların büyük bir çoğunluğunun en azından adından bahsedilmiştir. Üstelik tez başlığının önerdiği problematik bağlamında önem taşıyanlar ayrıntılı bir biçimde incelenerek belirli olgular gözlemlenmiş ve bir takım sonuçlara ulaşılmıştır. Bunlar şöyle ifade edilebilir:

Ulaşılan sonuçlardan biri, tez başlığında ifade edildiği gibi, bazı font tasarımlarının dönemin tasarım anlayışıyla belirli bir etkileşim içerdiği olmuştur. Temel olarak yazı karakterleri veya fontlar, basımcılık ve yayıncılık piyasası ile hurufat dökümhaneleri arasındaki “talep ve arz” dengesi çerçevesinde ele alınmıştır. Buna göre, dökümhaneler tarafından bazen elde mevcut veya var olanlar çoğaltılmış, kimi zaman ihtiyaca göre onların yeni kesimleri üretilmiş veya bazen de çağın ruhuna göre son derece yenilikçi fontlar geliştirilmiştir. Ancak bazı fontlar özellikle dönemin sanat, tasarım ve moda eğilimleri veya ihtiyaçları doğrultusunda üretilmiştir. 20. Yüzyıl boyunca üretilen fontlar yalnızca bir kısmı çağın, dönemin

tasarım anlayışı ile etkileşim içinde gerçekleştirilmiştir. Ancak bu etkileşim tek taraflı değildir. Bir yazı karakteri veya font tasarımcısının kendi amaçları doğrultusunda geliştirdiği herhangi bir fontun tasarım özellikleri çağın ruhuna veya dönemin anlayışına uygun düşünce o fontun yaygınlık kazandığı da olmuştur. Bu bağlamda, bir sanatçı veya tasarımcının bir yazı karakteri veya font tasarlarken amacının ne olduğu önem taşımaktadır.

Ulaşılan diğer bir sonuç, 20. Yüzyıl boyunca yapılmış yazı karakteri veya fontların çoğunun aslında antik (Roma), geleneksel (kaligrafik yazı) veya klasik (Gutenberg ve sonrası) çağların elde mevcut tasarımlarının çağın ihtiyacı ve gelişen teknolojisi çerçevesinde bazen aynen, bazen onarılmış, bazen değiştirilmiş ve bazen de yenilenmiş kesimleri veya çizimleri olduğu gerçeğidir. Çünkü her yeni teknoloji eski veya elde mevcut tasarımlarım yeniden son duruma göre ayarlanmasını veya uyarlanmasını gerektirmiş veya zorunlu kılmıştır. Bu tarihsel dönemler şöyle sıralanabilir: 1- Gutenberg çağından itibaren tek tek elle dizilen sıcak kurşun dökümden 2- 19. Yüzyılın son on yıllarındaki yarı pnömatik metal hurufat dizgi aygıtlarına geçildiğinde; 3- 1930'ların dünyasına geçişte; 4- 1950'lerde optik fotodizgi aygıtlarına dönüşümde; 5- 1970'lerde elektronik fotodizgiye ve foto düzenleme dizgelerine geçildiğinde ve 6- 1980'lerde kişisel bilgisayarlar üzerinde dizgi ve tipografi işlemleri gerçekleştirilmeye başladığında dönüşüm yaşanmıştır. Bu teknolojik dönüşüm zamanlarında fontların yenilenme ve uyarlanma süreçlerinin yazı karakteri veya font tasarım dünyasını da harekete geçirdiği ve çağın ruhu veya dönemin anlayışına uygun ya da aykırı yenilikleri teşvik ettiği söylenebilir. Örneğin, Adobe için Robert Slimbach 1989'da 'Garamond' ve Carol Twombly 1990'da 'Caslon' ile 'Trajan' gibi antik ve klasik geçmişin değerli fontlarını yeniden tasarlamıştır.

Bu tez araştırması sayesinde yapılan deneysel çalışmalar bir sanat veya tasarım fikrinin elde mevcut bir formülle yapılamayacağını, yapılırsa geçmişi tekrar etmekten öte bir sonuca ulaşılamayacağını ve bazen de geçmişi yeniden gündeme getiren ancak ondan öte geçemeyen veya ileriye gidemeyen taklit işlere yol açabileceğini ortaya çıkarmıştır. Tasarım, aslında bir sorunsal duruma çözümler

geliştirmektir. Tasarım daha rahat, daha estetik ve daha mutlu bir yaşam için zaten sanat ve teknolojinin kesişiminde konumlanır. Üstelik hem bilimsel hem de sanatsal amaçlar çerçevesinde geleceğe dair çözümler ve öneriler üretir. Bu bağlamda tasarım anlayışlarının temel özelliklerinden yola çıkılarak yeni sonuçlara ulaşmak da mümkündür. Bu noktada geçmişi bilmek ve onu yinelemeden, ama geçmişin birikiminden de yararlanarak, günün ve geleceğe dair beklentilerin ele alınması ve yeni değerlerin elde edilmesi de elbette mümkündür. Deneysel font çalışmaları işte bu sonuçları göstermektedir.

Elbette, bu tez çalışmasından önce, farklı başlık ve sınırlandırmalar, farklı amaç ve hedefler çerçevesinde yürütülen tezlerde de ortak paydalar içeren sonuçlara ulaşılmış olabilir. Bunların neler olduğunu ilgilenenler inceleyebilir, ancak bu tez araştırması, başlığıyla yaptığı sınırlandırma, amaç ve hedefleri çerçevesinde yukarıda ifade edilen sonuçlara ulaşmıştır.

Bundan sonra tez başlığında ifade edilen olgulardan hareketle yeni çalışmalar yapacak öğrenci, araştırmacı ve tasarımcılar için bu tez araştırması ve deneysel çalışmaların önemi başvuru niteliğinde bir kaynak olmasındadır.

Sonuçları başlıklar halinde birer cümleyle özetlemek gerekirse:

1- Sanat akımlarını tasarım ilke ve ögeleriyle açıklamanın sınırlı bir biçimde mümkün olduğu söylenebilir.

2- 20. Yüzyılda sanat ve tasarım alanları gelişirken karşılıklı olarak bir etkileşim içinde oldukları gözlenmiştir.

3- Bu bağlamda sanat akımları veya hareketleriyle yazı karakteri veya fontun etkileşimi hem doğrudan hem de dolaylı bir biçimde olmuştur.

4- Bu yüzyıl boyunca tasarlanmış tüm fontların sanat hareketleriyle etkileşim içermediği örneklerden gözlemlenmiştir.

5- Ancak sanat hareketlerinin indirgenmiş biçimsel özellikleriyle bir yazı karakteri veya font tasarımı yapmanın da belirli sınırlılıklar içinde mümkün olduğu görülmüştür.

6- 20. Yüzyıl boyunca gelişen iletişim ve basımcılık teknolojisinin yazı karakteri veya fontun tasarımına yine hem doğrudan hem de dolaylı etkisinin olduğu gözlenmiştir.

7- Font tasarımı veya biçimlemesinin teknolojiyle etkileşiminin nasıl olduğu yapılan incelemelerde ele alınmış ve açıklanmıştır.

Tez araştırmamız sonrasında bu alanda çalışma yapacaklara önerimiz ise şudur:

Bir yazı karakteri veya font tasarımı yapmadan önce, daha önceki dönem ve çağlarda yapılan yazı karakterleri veya fontlar, burada ele alındığı gibi, incelenmeli ve anın veya geleceğin talep ve beklentileri doğru tanımlanarak uygun tasarım stratejileri geliştirilmelidir.

EKLER:

Hurufat Dökümhaneleri ve Font Kütüphaneleri Hakkında

"20. Yüzyılda Tasarlanmış Önemli Fontların Dönemin Tasarım Anlayışlarıyla Etkileşimi ve Deneysel Font Çalışmaları" başlıklı bir araştırmanın elbette değinmesi gereken bilgiler vardır. Bu tez çerçevesinde temel bir bilgi olmasa da, yazı karakterleri veya fontları üreten resmi, ticari veya gönüllü kuruluşlardan da, okura en azından gerek duyduğunda bilgi vermek açısından, bahsetmek gerekir. Bu nedenle, aşağıda, tez çalışmasında öyle ya da böyle adı geçmiş hurufat dökümhaneleri ve/ya da font kütüphaneleri hakkında internet üzerinden yapılan araştırma sonrasında toparlanan ve gözden geçirilerek düzeltilmiş bilgi ve açıklamalara yer verilmiştir.

Adobe Original: *Adobe Inc*., *"PostScript"* sayfa tanımlama dilini geliştirmek ve pazarlamak amacıyla John Warnock ve Charles Geschke tarafından – *Xerox PARC*'dan ayrıldıktan sonra – 1982'de kuruldu. 1985'de masaüstü yayıncılık devrimini ateşlemeye katkıda bulunan *LaserWriter* yazıcılarında *PostScript*'i kullanmak üzere *Apple Computer*'e lisanslanmıştır.

Adobe Original programı profesyonel kullanım için 1989'dan itibaren *Adobe Systems* tarafından yaratılan, birçok dilde geniş bir özellik sunarken son derece yüksek tasarım kalitesine sahip sayısal yazı karakterleri veya fontların bir dizisidir. Birçoğu geçmişten ve kaligrafiden klasik tasarıma yönelik araştırmalardan güçlü bir şekilde etkilenmiştir. *Adobe Originals* yazı karakterleri veya fontları ayrı olarak veya *InDesign* gibi *Adobe* ürünleriyle satılır.

Adobe Originals fontları, *OpenType* font formatı, optik boyutlar, özdevimli bağlantı veya birleşik harf *(ligatüre)* ekleme, küçük başlıklar *(small caps)*, kaligrafik harf eklemleri veya süsleri *(swashes)*, metin *(text)* ve aynı hizalı sayılar *(lining figures)* ve karakter aralığı için ince ayar çifti *(kerning pair)* karakterleri gibi kapsamlı bir özellik sunma eğilimindedir. Bu nedenle, zarif ve sanatsal baskı ve kitap tasarımında ortak tercihlerdir.

The Originals programı, Sumner Stone'un font tasarımcısı Carol Twombly ve Robert Slimbach'ı işe aldığı 1989 yılında kuruldu. Bu dönemde, baskı ve tasarımın daha erişilebilir hale geldiği bir noktada, masaüstü yayıncılığın büyümesi görülür. *Adobe*, çoktandır *ITC* gibi firmaların yazı karakterlerini sayısal hale getirmek ve satmak için sözleşmelere sahiptir, ancak bu tasarımların çoğunun biraz eski tarihli bir görünüme sahip olduğu düşünülür.

Yayınlanan erken yazı karakterleri arasında 'Utopia' ve 'Adobe Garamond', dik *(roman)* hurufatın Claude Garamond türlerinin ve Robert Granjon'un eğik *(italic)* türlerinin yeniden yorumlanması olarak yer almıştır. Slimbach, Antwerp'teki Plantin-Moretus Müzesi'ni ziyaret ederek ve 16. Yüzyıldan kalma kitaplar ve orijinal baskı ekipmanlarını görerek zamansız ve doğru bir görünüme sahip olacak şekilde tasarımı geliştirmiştir. Latin dışında, Japonca yazı karakterleri sunmak için paralel bir *Adobe Originals* programı geliştirilmiştir. Bunlar arasında Masahiko Kozuka ve Ryoko Nishizuka gibi tasarımcıların çalışmaları da yer almıştır. (https://en.wikipedia.org).

American Type Foundry (ATF): 1892'de Morris Fuller Benton'ın girişimiyle ve o yıllarda Amerika'daki hurufat döküm sektörünün %85'ini temsil eden 23 dökümhanenin birleşmesiyle kurulmuştur.

Amsterdam Type Foundry: 1697'de Amsterdam'da Johannes Roluw tarafından kurulmuştur.

Bauer Type Foundry: 1837'de Frankfurt am Main/Almanya'da Johann Christian Bauer tarafından kurulmuştur.

Berthold Type Foundry: 1858'de Berlin/Almanya'da Hermann Berthold tarafından kurulmuştur.1896'da Akzidenz-Grotesk'i piyasaya sunmuştur.

Compugraphic Inc.: 1960'da William Garth Jr. tarafından ve *Photon Corp.*'dan Ellis Hanston ve David Lunquist'in aynı anda katılımıyla Amerika'da, Massachusetts/Brookline'de kuruldu. *Compugraphic USA Inc.*, *Compugraphic International*'ın bir yan (bağlı) kuruluşu olarak 1967'de Los Gatos'da kuruldu. Şirket fotomaske çözümleri sağlamaktaydı. Ürün ve hizmetleri arasında son derece yüksek

hassasiyette *(ultratech)* retiküller (dürbün ağı) ve redüksiyon retikülleri (indirgeyici objektifler), çoğaltma maskeleri, 1x ustaları ve püskürtme hizmetleri yer almaktadır. Şirket, yarı iletken, optoelektronik ve mikroelektronik endüstrilerindeki teknolojilere yönelik çözümler sunmaktadır. Glenrothes, İskoçya ve Los Gatos, California'da üretim faaliyetleri vardır; Austin, Teksas'ta bir retikül onarım ve yeniden sertifikalandırma tesisi; ve Waterby, Connecticut'ta bir yeri bulunmaktadır. Şirket 1967 yılında kurulmuştur ve Los Gatos, California'da bulunmaktadır. *Compugraphics U.S.A., Inc.* halen *Compugraphics International Limited*'in bir yan kuruluşu olarak faaliyet göstermektedir (https://www.google.com/search, Erişim:18.09.2018).

Deberny & Peignot Type Foundry: 1923'de, 1818'de kurulmuş olan *G. Peignot & Fils* ve 1842'de kurulmuş olan *Deberny & Cie*'nin birleşmesiyle, Paris/Fransa'da oluşturulmuştur. Önde gelen font tasarımcıları arasında A. M. Cassandre ve Adrian Frutiger bulunmaktadır.

Enschedé Type Foundry: 1743'de Haerlem'de Johannes Enschedé tarafından kurulmuştur.

Haas Type Foundry: 1600'lerde Jean Exertier tarafından Münchenstein/İsviçre'de kurulmuş hurufat döküm atölyesi 1718'de Nuremberg'den Johann Wilhelm Haas tarafından kiralanmış, daha sonra Haas'ın kendi çabaları sonucu geliştirdiği atölyeye adı verilmiştir. 'Helvetica' olarak bilinen, ancak tasarlandığı zaman 'Die Neue Haas Grotesk' olarak adlandırılan font aslında *Haas* dökümhanesi tarafından 1957'de yaratılmış ve geliştirilmiştir.

Heidelberg, Druck Maschinen GmbH: 1850'de Andreas Hamm tarafından Münih/Almanya'da kurulmuştur.

International Business Machines (IBM): *IBM*'in öncüsü olan Bilgi İşlem-Tablolama ve Kayıt Şirketi, 16 Haziran 1911'de kuruldu. Başlangıçta, finansçı Charles Flint tarafından yönetilen zamanların bir ürünü olan üç üretim işletmesinin birleşmesiydi.

International Business Machines Corporation (IBM), Armonk, New York, Amerika Birleşik Devletleri'nde 170'den fazla ülkede faaliyet gösteren bir Amerikan çok uluslu teknoloji şirketidir. Şirket, 1911'de *Computing-Tabulating-Recording Company (CTR)* (bilgisayar tabanlı Hesaplama-Kayıt-Tablolama Şirketi) olarak başladı ve 1924'te *"International Business Machines"* (Uluslararası İş Makinaları) adını aldı.

IBM, bilgisayar donanımı, ara katman yazılımı ve yazılımlar üretmekte ve pazarlamaktadır ve ana bilgisayarlardan nanoteknolojiye kadar çeşitli alanlarda barındırma ve danışmanlık hizmetleri sunmaktadır. *IBM* aynı zamanda, bir işletme tarafından (2018 itibariyle) art arda 25 yıl boyunca üretilen çoğu ABD patenti için de önemli bir araştırma kuruluşudur. *IBM* tarafından geliştirilen icatlar arasında otomatik vezne makinesi *(ATM)*, disket, sabit disk sürücüsü, manyetik şeritli kart, ilişkisel veritabanı, *SQL* programlama dili, *UPC* barkodu ve dinamik rastgele erişim belleği *(DRAM)* bulunmaktadır. *System/360* tarafından örneklenen *IBM* ana bilgisayarı, 1960'lar ve 1970'ler boyunca hakim bilgisayar platformuydu.

IBM, iş üretimini sürekli olarak daha yüksek değerli, daha karlı pazarlara odaklanarak ve pazarları birleştirerek değiştirdi. Bu, 1991 yılında yazıcı üreticisi *Lexmark*'ı devre dışı bırakmayı ve kişisel bilgisayarlarını *(ThinkPad / ThinkCentre)* ve x86 tabanlı sunucu şirketlerini *Lenovo*'ya (sırasıyla 2005 ve 2014) satmayı ve *PwC Consulting* (2002), *SPSS* (2009) gibi şirketlerin satın alınmasını içerir) ve *The Weather Company* (Hava Durumu Şirketi) (2016). Ayrıca, 2014 yılında *IBM*, *"fabless"*a geçeceğini, yarı iletkenleri tasarlamaya devam ettiğini, ancak *GlobalFoundries*'e üretim yapmayı bıraktığını duyurdu (https://en.wikipedia.org).

***Image Club Graphics (ICG)*:** *Image Club Graphics* (Görüntü Klübü Grafikleri) Greg Kolodziejzyk tarafından 1985'te Calgary, Alberta'dan kurulmuştur. *ICG*, 1992'lerde yazı karakteri başına yaklaşık 30 dolardan fontlar satmış ve font dağıtıcısı, doğrudan pazarlamacı ve yazılım geliştiricisi olarak başarılı olmuştur. *ICG* düzenli olarak yeni kataloglar yayınlamıştır. *"Letterpress 7.0"* olarak adlandırılan *CD*'nin en yeni baskısı 890 font için 1500 dolardan satılmıştır. Ayrıca çok çeşitli

sanat çalışmaları mevcuttur. *ITC*'nin gösterim fontları *CD*'si üzerindeki 375 gösterim fontu için ücret 3000 dolar olmuştur.

Greg şöyle yazar: "1994'te *Image Club*'ı Kaliforniya, Mountain View'daki *Adobe Systems*'a sattım. O zaman, *Image Club* dünya çapında müşterilerine 10 milyondan fazla yazılım kataloğu dağıtıyordu. 1996 yılında satışları 20 milyon dolar olan *Image Club*, sektörde başarılı bir doğrudan pazarlamacı ve yazılım geliştiricisi olarak çok iyi biliniyor. [...] Şirket halen Calgary'de çalışıyor, ancak *Adobe*'den, yıllar önce işe aldığım ve şirket adını *"Eyewire"* olarak değiştiren yönetici tarafından satın alındı. 1998 yılında *Eyewire*, *Getty Corporation*'a 30 milyon dolar karşılığında satıldı.

ICG sitesi, bir noktada *Image Club*'ın artık mevcut olmadığını söylemektedir. Bir şirket olarak, 1994'te Aldus tarafından satın alma ile 1998'de *Adobe Studios* olarak yeniden markalaşmamız arasında bir süre, işlemler durdurulmuştu.

Yakın zamana kadar, *Image Club Typeface Library* (Görüntü Klübü Yazı Karakteri Kütüphanesi) ve *Image Club*'ın küçük resim ürünleri *EyeWire*'da mevcuttu. *Eyewire* sonra *"Veer"* oldu. *ICG* kütüphanesi ürünleri artık *MyFonts*'tan satın alınabilir. *ICG* fontları listesi mevcuttur. Martin Kotulla, *ICG*'nin fontları agresif bir şekilde kopyaladığını ve bu korsanın Adobe tarafından satın alınmasını ironik buluyor. Greg Kolodziejzyk'in bu eleştiriye cevabı: "Bu 'korsan' tarafından 'agresif bir şekilde kopyalanan' tüm fontların telif haklarına sahip olan hurufat dökümevlerinin bu fontlara lisans hakkını verdiklerini eklemelisiniz" diyor ve ekliyor. "Yıllar boyunca binlerce dolarlık paranın lisanslama ücreti olarak dökümhanelere verildiğini nasıl anlatabilirim. Çünkü bu eleştiri yanlıştır."

Seçilen yazı karakterleri: 'Eclat' (retro tabela elyazısı), 'Cariola Script Std' (James West'in geniş bağlantılı bir elyazısı). *Image Club* Graphics yazı karakterleri kütüphanesi görüntülenebilir. Greg Kolodziejzyk'in mevcut *'blog'*u kişisel 'fitness'i hakkındadır (http://luc.devroye.org).

International Typeface Corporation (ITC): 1970 yılında New York'ta Aaron Burns, Herb Lubalin ve Edward Rondthaler tarafından kurulan bir yazı karakteri veya font üreticisiydi. Şirket, metal hurufat üretiminde bir geçmişe sahip olmayan dünyanın ilk yazı karakteri tasarım şirketlerinden biriydi. Şimdi tamamen bir markadır ve *Monotype Imaging* iştirakidir.

Şirket, uluslararası düzeyde film ve bilgisayar yazı karakterleri takımını tasarlamak, lisanslamak ve pazarlamak için kurulmuştur. Şirket, hem eski hem de klasik fontların yeni tasarımlarını ve canlanmalarını yayınlamıştır, her zaman sayısal dizgi kullanımı için uygun şekilde yeniden biçimlendirilmiş ve farklı ağırlıktaki ailelerde fontlar üretilmiştir. Tasarımcıların asıl *(original)* yazı karakterlerinin biçemini ve karakterini korumaya özen gösterdiği iddia edilmekle birlikte, özellikle 'ITC Bookman' ve 'ITC Garamond' gibi birçok ITC canlandırması, sonuçların asıl tasarımlara sadece ismiyle ilgili olduğu yönünde eleştiriler almıştır. Şirketin önemli tasarımcıları arasında, 'Tiffany' ve 'Benguiat' yazı karakterlerinin yaratıcısı olan Edward Benguiat de bulunmaktaydı.

ITC'nin yeniden canlanma *(revival)* tasarımları sık sık artan x-yüksekliği, en inceden son derece aşırı kalınlığa, çoklu genişliklere ve sıra dışı birleşik harfler *(ligature)* kombinasyonlarına, bazen de alternatif karakterlere sahip çok sayıda formüle sahiptir. Eleştirmenler, bazen daha küçük x yüksekliğindeki okunaklılığın daha küçük punto boyutlarında artırılmasına rağmen, normal metin boyutlarında küçük harf karakterlerinin aşırı yüksekliğinin metinlere ticari, öznel bir ses verdiğini söylerler. Son yıllarda, daha fazla tarihsel doğruluğu göstermek için ve önceki *ITC* yazı canlanmalarının dramatik yüksekliklerine x yüksekliğini arttırmadığı için birkaç yeni canlanma övgü almıştır (https://en.wikipedia.org).

Intertype: *International Typesetting Machine Company*, 1911'de Hermann Ridder tarafından kurulmuştur.

Letraset International: *Letraset* işletmesi, 1959'da Londra'da kuruldu ve ticari sanatçılar ve tasarımcılar için yenilikçi malzeme ve ortamları tanıttı. Asıl ürünleri Letraset Harf/Dizgi Yazı Dizgesi *(Letraset Type Lettering System)* oldu. 1961 yılına

gelindiğinde, *Letraset*'in kuru ovalama *(dry rub-down) "Instant Lettering"* dizgesi (Hazır Yazı) mükemmelleştirildi. Bu üretimi, şirketin uzun yıllar boyunca temel ürünü olmuştur. 1964'ten başlayarak, *Letraset*, daha sonra, (*Gillette* tarafından pazarlanan) *Kalkitos* ve 1980'lere kadar çok popüler olan devredilebilen rakamlar serisine dönüşecek olan *Action Transfers* adında bir çocuk oyunu oluşturmak için kuru ovalama aktarım *(transfer)* tekniğini uyguladı. Malzemelerinin satışında 1990'ların başlarında bir düşüş görülen *Letraset,* masaüstü yayıncılık sektörüne taşınarak *Macintosh* için *"ImageStudio"* ve *"ColorStudio"* gibi yazılım paketlerini piyasaya sürdü. Ancak bunlar yaygın bir başarı görmedi.

Bununla birlikte, *Letraset*, kuru aktarım levhalarında popüler olan yazı karakterleri veya fontların haklarını elinde bulundurduğu için, sayısal font piyasasına girmek anlamlı olmuştur (bkz. Örneğin, Charlotte Sans). *Letraset* böylece *PostScript* gibi formatlarda birçok yazı yayınlamaya başlamıştır. Alan Meeks, Martin Wait, Tim Donaldson ve David Quay gibi tasarımcılardan gelen fontlar yayınlanmıştır. Bunların birçoğu *Fontshop* gibi çevrimiçi perakendecilerde bulunabilir. Bazı fontlar başlıklarında *Letraset* tanımını tutarken, diğerleri de *ITC* gibi yeni satıcıları tarafından yeniden adlandırılmıştır. *Fontek* ve *Red Rooster'*dan satılan yazı karakterleri ayrılmış, yazı karakterlerinin bir kısmı ise hala kendi web sitesinden satılmaktadır. Yazılım, *Adobe Illustrator* için bir eklenti olan *Manga Studio EX* ve *Envelope*'ları içerir.

Letraset, yeniden doldurulabilir *Tria* markörlerinin üreticisidir – ki, eskiden bunların *Pantone* ön eki vardı - üç uçlu tasarıma ve 200 renge sahiptir. Buna ek olarak *Letraset*, her biri 148 farklı renkte olmak üzere, alkol bazlı *ProMarker* ve *FlexMarker* dizilerini ve 60 renkten oluşan su bazlı *AquaMarker*'ları içeren, her biri hobi ve elişçiliği yapan topluluklarda geniş çapta kabul gören iki uçlu işaretleme markörü sunmaktadır. *Letraset*, *Colart* grubu tarafından Haziran 2012'de satın alınana ve iştiraki *Winsor & Newton*'un bir parçası haline gelene kadar, daha önce Kent'te kurulmuş olan *Le Mans*, Fransa, Ashford'daydı (https://en.wikipedia.org).

Linofilm: Linotype'ın bir yan şirketi olarak 1975'de kurulmuştur.

Linotype Library (LL): yüzyılı aşkın bir süredir elinde bulundurduğu yazı karakteri ve fontların kullanım haklarının yanı sıra, 20. Yüzyıl boyunca kapanan geleneksel hurufat dökümhanelerinin font tasarımlarının da lisanslarını zaman içinde elde eden *Linotype,* böylelikle dünyanın en geniş yazı karakteri ve font kütüphanesi olarak 1990'ların sonunda kurulur.

Linotype, Type Casting Machines Company: 1885'de Ottmar Mergenthaler tarafından sıcak kurşun döküm hurufat dizgi makineleri üretmek için kurulmuştur. Satır halinde döküm yaptığı için, satır ve dizgi anlamındaki *"line"* ve *"type"* terimlerinden adını almıştır. 1975'de sıcak kurşun döküm makineleri üretimi bırakıp elektronik ve dijital dizgi makineleri üretimine yönelmiştir.

Ludlow Type Foundry:

Miehle-Goss-Dexter (MGD) Graphic System: 1972 *(Rockwell International; Metro-Set CRT phototypesetter).*

Monotype, Type Casting Machines Company: 1884'de Tolbert Lanston tarafından kurulmuştur.

Nebiolo Type Foundry: 1880'de Giovanni Nebiolo tarafından Turin/İtalya'da kurulmuştur. Önde gelen font tasarımcıları arasında Alessandro Butti ve Aldo Novarese bulunmaktadır.

Stempel Type Foundry: 1927'de Frankfurt am Main/Almanya'da David Stempel tarafından kurulmuştur.

Visual Graphic Corporation (VGC): Kuzey Miami, FL'de 138 NE 125. Sokakta yer alan fotodizgi döneminden bir font üreticisidir ve Ron Arnholm, Arthur Baker, Ray Baker, Stan Biggenden, Stan Davis, Ernst Friz, Louis Minott, John Russell, L. Scolnik, Dave Trooper ve Ernst Volker gibi yazı karakteri tasarımcılarıyla birlikte çalışmıştır. Şirket, adını *VGC Corp.* olarak değiştirdi ve *VRG Group N.V.*'nin yan kuruluşu oldu. Şirket, *Photo Typositor*'un mucitleridir.

Yazı Karakterlerinin Listesi, Tim Ryan tarafından derlenen fontlar ve tasarımcılar listesidir. Bu listede typophile ile ilgili bu tartışmada belirtildiği gibi hatalar vardır. Listedeki içerik oluşturucuların hala tanımlanması gereken fontlar arasında 'Bubble' (1982) ve 'Rodin' (yaklaşık 1974) bulunmaktadır. 1985'de basılan 450 sayfalık *Visual Graphics Alphabet Library* (Görsel Grafik Abece Kitaplığı) kitabı tüm yazı karakterlerini gösterir. 1972 kataloglarının *PDF* versiyonudur.

VGC koleksiyonunun iki bileşeni vardır, biri herkesin sahip olması gereken standart yazı koleksiyonudur (knockoffs, gerçekten), diğeri ise asıl *(original)* koleksiyonudur. Freddy Nader şöyle açıklıyor: *VGC / Typositor* kataloğunun bu kadar çok standardı göstermesinin sebebi şudur: Fotodizgi günlerinde, her hurufat evinin *(type house)* "dökümhane yazı karakterleri" veya "dökümhane fontları" olarak bilinen temel bir takımının olması gerekiyordu. Bunlar temel 'Garamond'lar, 'Baskerville'ler, 'Clarendon'lar, vb.dir. Onlar sadece rekabet için bunu yaptı. O zamanlar, hurufat evi, resmi (genellikle yayıncı veya reklam ajansı için çalışan) tasarlayan kişi ile yakın bir şekilde çalışmıştır ve metin için sayfa başına ve gösterim için ücret alıyordu. Dolayısıyla, hurufat evleri müşterileriyle bir çeşit süreklilik sağlamak istediler ve bir takım kurumlar için tek tedarikçi olmalarını zorlaştırdılar. İlk fotoğraf yazım evi olan *Photo-Lettering Inc*, bir müşteri üzerinde en uzun süre hayatta kalmıştır (NYC'de J. Walter Thompson). Bir ek bilgi olarak, kitap yayıncıları çok pahalı fiyatları nedeniyle fotodizgiden uzak kalmak için ellerinden geleni yaptılar. Bu, sayfa düzeni başına hurufat evi ödemek yerine, metal hurufatı yapıştırmak için çok daha ucuz bir cehennemdi. Yani, kitlesel geri dönüşüm endüstrisine bakarsanız, 1970'lerin sonuna kadar hala metal hurufat kullanıyordu. Sadece hurufat evleri arasındaki rekabet çok sertleştiğinde film dizgiye geçtiler, yazı karakteri fiyatları önemli ölçüde düştü. Ancak film türü sadece kısa bir süre için kitapta kullanılmış, daha sonra masaüstü yayıncılığı bildiğimiz gibi tüm bunları geçersiz kılmıştır.

Kaynakça

Ambrose, Gavin (2013), **Grafik Tasarımında Dil ve Yaklaşım**, İstanbul: Literatür Yayıncılık / Grafik Tasarım Temelleri Dizisi.

Ana Britanica, (1986), **Gutenberg Müzesi**, Ana Yayınevi, İstanbul.

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

Baines, Phil & Andrew Haslam (2002), **Type & Typography**, Watson-Guptill Publications, New York, USA.

Breton, Andre (1929), **La Femme 100 Tetes** (The Hundred Headless Woman), Editions du Carrefour, L'Imprimerie Durand, Chartes, France.

Carter, Rob & Ben Day, Philip Meggs, (1985), **Typographic Design, Form & Communication**, Van Nostrand Reinhold, New York, USA.

Carter, Sebastian. (2002), **Twentieth Century Type Designers**, Lund Humphries, Paperback Edition, Midas Printing Ltd., Dai Nippon Printing Co., Printed in Hong Kong.

Chappell, Warren. (1970), **The Short History of the Printed Word**, Knopf Press, New York, USA.

Charles, Viktoria ve Diğerleri (2012), 1000 Muhteşem Resim, (Çev: Nurettin Elhüzeyni), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Clair, Kate & Cynthia Busic-Synder (2005), **A Typographic Workbook**: A Primer to History, Techniques & Artistry, John Wiley & Sons, Inc., New Jersey, Canada.

Consuegra, David (2004), **American Type Design & Designers**, Published by: Allwort Press, New York, USA.

Cullen, Kristin (2012), **Design Elements, Typography Fundementals**: A Graphic Style Manual for Understanding How Typography Affects Design, Rockport Publishers, PRC.

De Vinne, Theo L. (1969), **The Invention of Printing**, Gale Research Co., Detroit, USA.

Dood, Robin (2006), **From Gutenberg to Opentype**, The Ilex Press Ltd., PRC.

Drucker, Johanna & Emily McVarish (2013), **Graphic Design History**: A Critical Guide, Pearson Education, USA.

Erden, E. Osman (2016), **Modern Sanatın Kısa Tarihi**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Evliyagil, Şevket (1972), **Basım Sanayii'nin Temel Kavramları**, Ajans Türk Yayıncılık, Ankara.

Fagan, Brian M., (2002), **Eski Dünya'nın Yetmiş Büyük Gizemi**, (Çeviren: Mehmet Harmancı), Oğlak Yayınları, İstanbul.

Far, Isabelle, (?), **Giorgio de Chirico**, I Maestri del Colore: 194, Printed in Italy.

Farthing, Stephen (2012), **Sanatın Tüm Öyküsü**, (Çeviri: G. Aldoğan ve F.C. Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Friedl, Friedrich, Nicolaus Ott ve Bernard Stein (1998), **Typography**: When, Who, How, Könemann Verlag, İtaly.

Garfield, Simon (2012), **Tam Benim Tipim**, Çeviri: Sabri Gürses, Domingo, Bkz Yayıncılık, İstanbul.

Godine, David R. (1973), **The Art of the Printed Book, 1455-1955**: Masterpieces of Typography Through Five Centuries from the Collections of the Pierpont Morgan Library, Meriden Gravure Co., New York, USA.

Gordon, Bob & Others (2009), **1000 Fonts**: An Illustrated Guide to Finding the Right Typeface, Chronicle Books, Ivy Press, PRC.

Haley, Allan (1990), **ABC's of Type**, Watson-Guptill Publishing, New York, USA.

Haley, Allan (1992), **Typographic Milestones**, Van Nostrand Reinhold, New York, USA.

Haley, Allan & Others (2012), **Typography Referenced**: A Comprehensive Visual Guide to the Language, History & Practice of Typography**,** Rockport Publishers, Printed in PRC.

Heller, Steven & Seymour Chwast (1988), **Graphic Styles**: from Victorian to Post-Modern, Pushpin Edition, New York, USA.

Heller, Steven & Louise Fili (1999), **Typology**: Type Design from the Victorian Era to the Digital Age, Chronicle Books, San Francisco, USA.

http://luc.devroye.org/fonts-27896.html (Erişim Tarihi: 28.09.2018)

http://luc.devroye.org/fonts-44195.html (Erişim Tarihi: 28.09.2018)

http://www.fountainpennetwork.com/forum/topic/257599-the-art-of-writing-by-charles-snell-1712-copperplate-italian-hand-fraktur-etc/ (Erişim Tarihi: 28.09.2018)

http://www.identifont.com/show?6IO (Erişim Tarihi: 28.09.2018)

https://www.definitions.net/definition/microgramma (Erişim Tarihi: 25.09.2018)

https://www.fonts.com/content/learning/fyti/typographic-reference/itc-benguiat-friz-quadrata (Erişim Tarihi: 28.09.2018)

https://www.fonts.com/font/linotype/snell-roundhand/story (Erişim Tarihi: 28.09.2018)

https://www.linotype.com/6187/itc-handel-gothic.html (Erişim Tarihi: 28.09.2018)

https://www.linotype.com/90171/pump-family.html (Erişim Tarihi: 28.09.2018)

https://www.myfonts.com/foundry/Intertype/ (Erişim Tarihi: 25.09.2018)

https://www.myfonts.com/fonts/bitstream/murray-hill/ (Erişim Tarihi: 25.09.2018)

https://www.prepressure.com/fonts/interesting/frutiger (Erişim Tarihi: 28.09.2018)

Hutchinson, James, (1983), **Letters**, Van Nostrand Reinhold, London.

İpşiroğlu, Nazan ve Mahzar İpşiroğlu (1979), Sanatta Devrim, Ada Yayınları, İstanbul, TR.

Jaspert, W. Pincus & W. Turner Berry, A.F. Johnson (2008), **Encyclopaedia of Typefaces**, Published by: Cassell Illustrated, Printed in PRC.

Jean, Georges. (2002), **Yazı, İnsanlığın Belleği**, (Çeviri: Nami Başer), Yapı Kredi Yayınları, Promat, İstanbul, TR.

Klein, Manfred & Yvonne Schwemer-Scheddin, Erik Spiekermann (1991), **Type & Typographers**, Architecture Design and Technology Press, London, GB.

Kunze, Reinhard, (1992), **DuMont's Handbuch Kalligraphie**, DuMonts Verlag.

Lang, Peggy (1988), **"Revaluate Times New Roman",** Baseline, No:1, London, UK; (Çeviren: Mine Haydaroğlu, "Times Roman'ı Yeniden Değerlendirmek", Yazılar Dergisi, No:32, 1990).

Lawson, Alexander. (1971), **Printing Types**: An Introduction, Beacon Press, Boston, USA.

Letraset (1974), **Instanst Lettering Catalog**, Letraset Esselte Inc., Canada.

Levarie, Norman, (1968), **The Art & History of Books**, James H. Heineman Inc., New York, USA.

Lynton, Norbert (1982), **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev: C. Çapan – S. Öziş), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Massin (1962), **Letter and Image**, (Translated by: Caroline Hilier & Vivienne Menkes), Van Nostrand Reinhold Co., New York, USA.

Macmillan, Neil (2006), **An A-Z of Type Designers**, Published by: Yale University Press, Printed in Hong Kong.

McLean, Ruari, (1980), **The Thames & Hudson Manual of Typography**, Thames & Hudson Inc., NevYork, USA, (Reprint 1988, UK), (Reprint 1996, Singapore).

Meggs, Philip B. (1998), **A History of Graphic Design**, 3. Baskı, John Wiley & Sons, Inc., New York, USA.

Nesbitt, Alexander, (1957), **The History & Technique of Lettering**, Dover, New York.

Neuenschwander, Brody (1993), **Letterwork**: Creative Letterforms in Graphic Design, Phaidon Press Ltd., Printed in Hong Kong.

Parramon, Jose Maria (1991), **Lettering & Logotypes**, Watson-Guptill Publications, New York, USA.

Passeron, Rene (1982), **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, (Çev: Sezer Tansuğ), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Passeron, Rene (1985), **Rene Magritte**, Taschen Verlag, Printed in Germany.

Rosen, Ben (1963), **Typos**: Das Große Buch Der Druckschriften, Reinhold Publishing Corp. Printed in Germany.

Ruder, Emil (1967), **Typography**: A Manual of Design, Arthur Niggli Teufen AR Verlag, Switzerland.

Scala; Visual Encyclopedia of Art (2009), **20th Century Art**, No:12, Scala Group, PRC.

Saltz, Ina (2009), **Typography Essential**: 100 Design Principles for Working with Type, Rockport Publishers, PRC.

Samara, Timothy (2004), **Typography Workbook**, Rockport Publishers, PRC.

Sarıkavak, Namık Kemal. (1993), **Kültürel Afişlerde Tasarım İlkeleri**: Kültürel Afiş Çalışmaları, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, YÖK Kütüphanesi, Ankara.

Sarıkavak, Namık Kemal (2004), **Çağdaş Tipografinin Temelleri**, 1. Baskı, Seçkin Yayınevi, (3. Baskı, 2014), Ankara.

Sarıkavak, Namık Kemal. (2005-a), **Sayısal Tipografi 1**: Basımcılık ve Yayıncılıkta Aygıt, Donanım ve Yazılım Teknolojisinin Gelişimi, Başkent Üniversitesi GSTMF Yayınları, Grafik Tasarım Dizisi No:1, Ankara.

Sarıkavak, Namık Kemal. (2005-b), **Sayısal Tipografi 2**: Batı'da ve Ülkemizde Sayısal Harf/Font Tasarımcıları, Başkent Üniversitesi GSTMF Yayınları, Grafik Tasarım Dizisi No:2, Ankara.

Sarıkavak, Namık Kemal (2014), **Kaligrafik ve Tipografik Deneysel Tasarımlar**, 1. Baskı, Grafik Kitaplığı, (2. Baskı, Hayalperest Yayınları, 2017), İstanbul.

Snyder, Gertrude & Alan Peckolick (1985), **Herb Lubalin**: Art Director, Graphic Designer and Typographer, Amerikan Showcase Inc., New York, USA.

Solomon, Martin (1986), **The Art of Typography**, Watson-Guptill Publishing, New York, USA.

Spencer, Herbert (1982), **Pioneers of Modern Typography**, (Revised Edition & Foreword by: Rick Poynor), MIT Press, London, UK.

Strizver, Ilene (2010), **Type Rules**: The Designer's Guide to Professional Typography, 3rd Edition, John Wiley & Sons, Inc., Printed in USA.

Sutton, James & Alan Bartram (1968), **An Atlas of Typeforms**, Chartwell Books Inc., USA.

The Great Artists; A Library of Their Lives, Times & Paintings (1977), **Cezanne**, Book 18, Funk & Wagnalls Inc., New York, USA.

Tselentis, Jason (2011), **Type, Form & Function**: A Handbook on the Fundementals of Typography, Rockport Publishers, PRC.

Tschichold, Jan. (1995), **The New Typography**, (Translated by: Ruari McLean), Printed in USA.

Tschichold, Jan (1995), **Treasury of Alphabets & Lettering**, (Introduction: Ben Rosen), W.W. Norton & Co., New York, USA.

Weill, Alain (2007), **Grafik Tasarım**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Young, Doyald. (1993), **Logotypes & Letterforms**: Handlettered Logotypes & Typographic Considerations, Design Press, Hong Kong.

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Özgeçmiş

Adı Soyadı:	**Anıl Sarıkavak**
Doğum Yeri:	**ANKARA**
Doğum Tarihi:	**03.03.1992**
Medeni Durumu:	**Bekar**
Öğrenim Durumu	
Derece:	Okulun Adı:
İlköğretim:	**T.C M.E.B Beytepe İlköğretim Okulu**
Ortaöğretim:	**T.C M.E.B Beytepe İlköğretim Okulu**
Lise:	**T.C M.E.B Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi**
Lisans.	**T.C Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü**
Yüksek Lisans.	**T.C Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anabilim Dalı Grafik Bilim Dalı**
Becerileri:	
İlgi Alanları:	
Halen Yaptığı İş:	
İş Deneyimi: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Aldığı Ödüller: (Doldurulması isteğe bağlı)	Uluslararası Karma Sergi / "Yarının Ustaları - Masters of Future Exhibition " Uluslararası Anadolu Kaligrafi ve Tipografi Etkinliği, 7 – 17 Kasım 2017 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Eskişehir Uluslararası Karma Sergi / "Yarının Ustaları - Masters of Future Exhibition " Uluslararası Anadolu Kaligrafi ve Tipografi Etkinliği, 6 – 16 Kasım 2018 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Eskişehir
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Tel:	
E-mail:	**anilsarikavak@gmail.com**
Adres:	

İmza: