



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Grafik Anasanat Dalı

GRAFİK TASARIMDA POSTMODERNİST TİPOGRAFİNİN YERİ
VE BİR UYGULAMA

Hatice FURUNCİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Grafik Anasanat Dalı

GRAFİK TASARIMDA POSTMODERNİST TİPOGRAFİNİN YERİ
VE BİR UYGULAMA

Hatice FURUNCİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

GRAFİK TASARIMDA POSTMODERNİST TİPOGRAFİNİN YERİ VE BİR UYGULAMA

Danışman: Doç. Fatih KURTCU

Yazar: Hatice FURUNCİ

ÖZ

Yirminci yüzyılın sonlarına gelindiğinde grafik tasarımcıların modern tipografi ve postmodern tipografi olarak iki ayrı tipografi kullanım olanağı vardır. Modern tipografi, tasarımcılara indirgemeci bir yaklaşım sunmaktaydı ve tipografiden beklenen yalnızca yazının anlaşılabilir olmasını sağlamaktır. Bu bağlamda, modern tasarımcılar sade, açık ve anlaşılır tasarımlar üretmiş, grafik tasarım kurallarına bağlı kalmışlardır.

Modern tipografinin, tasarımı sınırlayıcı tavrı ve teknolojik gelişmelerin sağladığı sınırsızlık arasında sıkışan tasarımcılar postmodern tipografinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Postmodern tipografi, var olan tüm grafik tasarım kurallarına itiraz ve yıkımın hâkim olduğu yapı bozucu bir anlayıştır. Bu anlayışta tasarımcılar, yazının anlaşılır olması için okunabilmesine gerek olmadan tipografik form ile içeriği anlaşılır kılacaklarına inanmış bu doğrultuda yaptıkları çalışmalar ile grafik tasarıma yeni bir boyut kazandırmışlardır. Tipografinin anlamını ve kapsamını değiştiren ayrıca tasarımın sınırlarını genişleten postmodern tipografi, grafik tasarımın önemli bir alanını oluşturmaktadır.

Bu tez çalışması dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde grafik tasarım ve tipografi hakkında genel bilgiler yer almaktadır. Tipografi başlığı, yazının tarihi gelişiminden başlatılarak günümüz postmodern tipografi anlayışına kadar geçirilen süreç içerisinde ele alınmıştır.

Modern sanat akımlarında yapılan birçok yenilik, postmodern döneme geçiş için kapı aralamıştır. Bu nedenle postmodern tipografiyi daha iyi kavramak adına ikinci bölümde, modern tipografiye geniş bir yer verilmekte, postmodern başlığında ise, postmodern tipografinin öncü isimlerinin tasarımları incelenmektedir.

Üçüncü bölümde, postmodern tipografi çalışmaları incelenmiş, postmodern tipografinin bir albüm kapağı, kitap kapağı, poster, yazı karakteri ve marka kimliği tasarımında nasıl kullanıldığı betimsel yöntemlerle anlatılarak, grafik tasarımda postmodern tipografinin yeri aktarılmaya çalışılmıştır.

Son bölümde ise, Ankara Elmadağ ilçesinde bulunan Renkli Köy için marka kimliği çalışılmış ve bu marka kapsamında biri modern diğeri postmodern olmak üzere iki farklı font tasarlanmıştır.

Anahtar sözcükler: Grafik Tasarım, Tipografi, Masaüstü Yayıncılık, Modernizm, Modern Tipografi, Postmodernizm, Postmodern Tipografi, Elmadağ

THE ROLE OF POSTMODERNIST TYPOGRAPHY IN GRAPHIC DESIGN AND AN APPLICATION

Supervisor: Doç. Fatih KURTCU

Author: Hatice FURUNCİ

ABSTRACT

In the late twentieth century, graphic designers had two options to choose from: modern typography and postmodern typography. Modern typography offered designers a reductionist approach, and what was expected from typography was only to make the text understandable. In this context, modern designers have produced simple, clear and understandable designs and adhered to graphic design rules.

Designers stuck between the limiting attitude of modern typography and the limitlessness provided by technological developments have led to the emergence of postmodern typography. Postmodern typography is a deconstructive approach dominated by the objection and subversion of all existing rules of graphic design. In this understanding, designers believed that they could make the content understandable with typographic form without the need to read the text to be understandable, and they added a new dimension to graphic design with their work in this direction. Postmodern typography, which changes the meaning and scope of typography and expands the boundaries of design, constitutes an important field of graphic design.

This thesis consists of four chapters. The first chapter contains general information about graphic design and typography. In the typography section, the historical development of writing from the start to today's postmodern understanding of typography has been discussed.

Many innovations in modern art movements have paved the way for the transition to the postmodern era. For this reason, in order to better understand postmodern typography, in the second chapter, modern typography is given extensive coverage, and the design

approaches of the leading names of postmodern typography are explained under the title of postmodern.

In the third section, postmodern typography works were examined. The place of postmodern typography in graphic design has been tried to be conveyed by explaining with descriptive methods how postmodern typography is used in album cover, book cover, poster, font and brand identity design.

In the last part, the brand identity for Renkli Köy located in Elmadağ district of Ankara, was studied, and two different fonts, one modern and the other postmodern, were designed within the scope of this brand.

Keywords: Graphic Design, Typography, Desktop Publishing, Modernism, Modern Typography, Postmodernism, Postmodern Typography, Elmadağ

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın tüm sürecinde değerli bilgileriyle yol gösteren, karşılaştığım her problemde bana olan destek ve sevgisini her zaman hissettiren, öğrencisi olmaktan gurur duyduğum çok değerli danışmanım Doç. Fatih KURTCU'ya; tez uygulama projemin ortaya çıkmasında fikrî katkısı çok büyük olan değerli hocam Prof. Nadire Şule ATILGAN'a; destek ve katkılarından dolayı değerli hocalarım Doç. Deniz Yeşim Taluğ Demiriz ve Doç. Cumhur Coşkun'a; yüksek lisans eğitimim sürecinde anlattığı tasarım hikâyeleri, önerdiği belgesel ve filimlerle tezimin olgunlaşmasında katkısı bulunan değerli hocam Prof. Serdar PEHLİVAN'a; FontLab programı ve yazı karakteri tasarımına dair yönelttiğim her soruya, sorunuma çözüm bulan değerli hocam Ahmet ALTUN'a; yaptığı son okuma ile redaksiyon desteğinden dolayı TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları editörlerinden Dr. Mustafa ORHAN'a; kimi zaman beyin boşaltan kimi zaman beyin fırtınası yaptıran konuşmalarımızla tüm tez sürecimde yanımda olan arkadaşlarım Nazlı Deniz DEDEOĞLU ve Şahsenem SERTKAYA'ya; manevi desteklerinden ötürü başta halam Emsal GÖZÜM olmak üzere tüm aileme; en büyük motivasyon kaynaklarım ablam Eda GÜL ve yeğenim Onur Eren GÜL'e; son olarak tüm okul hayatım boyunca sevgi ve desteklerini her zaman üzerimde hissettiğim babam Ünal FURUNCİ ve annem Leman FURUNCİ'ye sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vi
GÖRSEL DİZİNİ	viii
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: GRAFİK TASARIM VE TİPOGRAFİ.....	3
1.1.Grafik Tasarım	3
1.2. Tipografi	6
1.2.1. Gutenberg ve Matbaa Teknolojisi	15
1.2.2. Linotype ve Monotype Makineleri	18
1.2.3. Foto Dizgi Teknolojisi.....	21
1.2.4. Masaüstü Yayıncılık Dönemi.....	25
2. BÖLÜM: MODERN VE POSTMODERN TİPOGRAFİ.....	32
2.1. Modern Tipografi	32
2.1.1. Fütürizm	38
2.1.2. Dadaizm.....	43
2.1.3. Konstrüktivizm.....	47
2.1.4. De Stijl	51
2.1.5. Bauhaus.....	54
2.1.6. Yeni Tipografi Hareketi	60
2.1.7. İsviçre Tipografisi.....	67
2.2. Postmodern Tipografi.....	72
2.3.Postmodern Tipografinin Öncüleri	75
2.3.1. Wolfgang Weingart ve April Greiman	76
2.3.2. Zuzana Licko ve Rudy VanderLans.....	83
2.3.3. Neville Brody	89

2.3.4. Paula Scher	98
2.3.5. David Carson	107
3.BÖLÜM: POSTMODERNİST TİPOGRAFİ ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ	114
3.1. Stefan Sagmeister - Lou Reed Albüm Kapağı.....	114
3.2. Oded Ezer - Veining Tipografi Projesi	117
3.3. Mehmet Ali Türkmen - Unterwegs Poster.....	120
3.4. Jeffery Keedy - Keedy Sans Yaz Karakteri	121
3.5. Jonathan Barnbrook - Bonnefanten Marka Kimliği	124
4.BÖLÜM: UYGULAMA PROJESİ, RENKLİ KÖY MARKA KİMLİĞİ	127
SONUÇ.....	149
KAYNAKLAR	152
Etik Beyanı.....	158
Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu.....	159
Master's Thesis Originality Report	160
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	161

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. William Addison Dwiggins. Marionette in Motion Poster.	4
Görsel 2. Sınır çizgileri ile belirtilmiş, yukarıdan aşağıya doğru okunan papirüs üzerine yazılı hiyeroglifler. (Ambrose, Harris, 2006: 15)	7
Görsel 3. Pubis üçgeni ve dağ piktogramı ile yabancı kadın ideogram örneği. (Jean, 2020: 14)	8
Görsel 4. Fenike Alfabesi. (World History Encyclopedia) (Ansgar, 2012)	9
Görsel 5. Yunan Alfabesi. (World History Encyclopedia) (Davey, 2015).	10
Görsel 6. Roma'daki Trajan Sütunu üzerine oyulan (Square Capitals) kare büyük harfler. (Krysinski, 2018:4)	11
Görsel 7. Karolenj Miniskülü. Freising manuscripts. 10.yy.....	12
Görsel 8. (Sol) Parşömen üzerine Gotik yazı. Master of the Lee Hours Flemish. 1450-1455 (Sağ) Hümanist yazı. İncil. https://l24.im/RJix	13
Görsel 9. Pi Sheng Hareketli Yazı Karakter Seti. https://l24.im/2sl	16
Görsel 10. Hareketli yazı ve ahşap pres baskı. 1580-1605. Jan van der Straet. Theodoor Galle tarafından gravür. c. 1550; British Museum'da. https://l24.im/S1CKV	17
Görsel 11. Linotype Model 1. 1892. https://l24.im/M8OH	19
Görsel 12. Monotype Klavye ve Döküm Makinesi. https://l24.im/69OU	20
Görsel 13. Foto Dizgi makinesi ve negatif yazı karakteri film şeridi. (Carter, Meggs, Day, Maxa, Sanders, 2015: 125)	22
Görsel 14. Foto optik sistem işlem süreci. (Carter, Meggs, Day, Maxa, Sanders, 2015: 126)	23
Görsel 15. Foto tarayıcı sistem işlem süreci. (Carter, Meggs, Day, Maxa, Sanders, 2015: 127)	24
Görsel 16. Chicago Yazı Karakteri. Bitmap (üstte) ve Bézier Eğrileri (altta) kullanılarak tasarlanan versiyonu. https://l24.im/rM2PNj3	27
Görsel 17. OpenType font formatı. https://l24.im/vM0cTWr	29
Görsel 18. 3 eksenli Değişken (Variable) Font normalleştirilmiş tasarım alanı. https://l24.im/INwylGX	30
Görsel 19. William Morris.The Works of Geoffrey Chaucer'dan sayfalar. 1896'da Kelmscott Press'te basılmıştır. https://l24.im/lgat	33

Görsel 20. Trapon. 1898. Poster/color lithograph. The Modernism Collection. Gift of Norwest Bank Minnesota. 89-84. (Ryan, 2001, 23).....	34
Görsel 21. Holländische Kunstausstellung. 1903. Poster/color lithograph. Philadelphia Museum of Art. https://l24.im/zRdo	35
Görsel 22. William Morris. Kelmscott Press yazı karakterleri. https://l24.im/jOzA70l	36
Görsel 23. Edward Johnston. London Underground bulls-eye, or roundel. 1925. TfL, London Transport Museum. https://l24.im/JyMBE8	37
Görsel 24. Filippo Marinetti. Poem by marinetti. 1919. https://l24.im/Z7Tmg6w	40
Görsel 25. Filippo Marinetti. 8 Anime in una Bomba. 1919. (Aynsley, 2001: 42)	41
Görsel 26. Apollinaire's Calligrammes. https://l24.im/lKVzW9	42
Görsel 27. Cabaret Voltaire. Zürih, İsviçre. https://l24.im/Pl8q	43
Görsel 28. Kurt Schwitters, Theo Van Doesburg. 1922. Kleine Dada Soiree (Small Dada Evening). Poster- color lithograph. (Ryan, 2001:32)	45
Görsel 29. Kurt Schwitters, 1923. Dada Matinee. Dadacı etkinlikler için duyuru afişi. (Becer, 2019: 87)	46
Görsel 30. (Sağda) Kurt Schwitters. Allgemeines Merz Programm. 1924. (Meggs, Philip. B., Purvis, Alston. W. 2016: 266). (Solda) Raoul Haussmann. Der Dada dergisi. 1919 yılında yayınlanan ilk sayısının kapağı. (Becer, 2019: 88)	46
Görsel 31. Dlya Golosa Şiir Kitabı. El Lissitzky. 1923. https://l24.im/Y7UgB	48
Görsel 32. Alexander Rodchenko, Jim Dollar serisi için ciltsiz kitap kapakları, (1924), (Meggs, Purvis, 2016, s.308).	49
Görsel 33. Alexander Rodschenko. Poster Tasarımı. 1924. https://l24.im/H43XA5C	50
Görsel 34. Hendrikus Theodorus Wijdeveld. Architectur/ Frank Lloyd Wright. 1931. Poster/ color lithograph on paper. (Ryan, 2001: 54).....	52
Görsel 35. Theo van Doesburg, Vilmos Huszar. 1917. De Stijl. (Aynsley, 2001, s. 54)	53
Görsel 36. Theo van Doesburg. 1921. De Stijl. (Spencer, 2004, s. 86-88)	54
Görsel 37. Bauhaus Öğretmenleri, Dessau'daki Bauhaus binasının çatısında. Soldan sağa: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl ve Oskar Schlemmer, https://l24.im/F0Qe	55
Görsel 38. Herbert Bayer. Weimar Devlet Bauhaus Sergisi. Kartpostal. 1923. Taşbaskı. https://l24.im/x1iG	56

Görsel 39. Herbert Bayer. Research in Development of Universal Type. Harvard Art Museums çevrimiçi koleksiyonları. https://l24.im/7UXEGu	57
Görsel 40. Kees Van Der Laan- Graf-Spee Landing. 1932. https://l24.im/mvcG	59
Görsel 41. Jan Tschichold. Phoebus Palast. 1927. https://l24.im/spS	61
Görsel 42. Jan Tschichold. Phoebus Palast. 1927. https://l24.im/Ae6	62
Görsel 43. Jan Tschichold. Topographie der Typographie. 1923. https://l24.im/qMfEo7D	63
Görsel 44. Jan Tschichold. 1925. Typographische Mitteilungen Dergi Kapağı. https://l24.im/w6WcjbX	64
Görsel 45. Jan Tschichold. 1931. Transito Typefaces. https://l24.im/Sfwsami	66
Görsel 46. Max Bill. Wohnbedarf. Zürich. 1935. (Aynsley, 2001, s. 101).	68
Görsel 47. Josef Müller Brockmann Posterleri. https://l24.im/pXfrQN	69
Görsel 48. Max Miedinger. Helvetica Yazı Karakteri. 1957. https://l24.im/clejLCM	70
Görsel 49. Akzidenz Grotesk. H. Berthold AG yazı dökümhanesi. 1896. https://l24.im/Luz5	70
Görsel 50. Adrian Frutiger Yazı Karakterleri (Solda) Univers. 1957. https://l24.im/xjJFlbU (Sağda) Frutiger. 1976. https://l24.im/9AbpoW	71
Görsel 51. Wolfgang Weingart. Museum für Gestaltung Zürich. 1970-72. https://l24.im/tz3ZDYQ	78
Görsel 52. Wolfgang Weingart. Museum für Gestaltung Zürich. Moon Rufen. 1970-72. https://l24.im/ehwHV	78
Görsel 53. Wolfgang Weingart. Typografische Monatsblätter dergi kapağı. 12. Museum für Gestaltung Zürich. https://l24.im/ZypR	79
Görsel 54. Wolfgang Weingart Typografische Monatsblätter dergi kapağı. 10. Museum für Gestaltung Zürich. https://l24.im/CaL4V5	79
Görsel 55. April Greiman. Does It Make Sense?. 1986. Design Quarterly. https://l24.im/Ktp	81
Görsel 56. April Greiman. WET Dergi Kapağı. 1971. https://l24.im/kg645y	82
Görsel 57. Emigre Dergi Kapakları. https://l24.im/RSptUKq	84
Görsel 58. Apple'ın İlk Machintosh Bilgisayarı. 1984. https://l24.im/NsTBh	84
Görsel 59. Zuzana Licko Bitmap Yazı Karakterleri. https://l24.im/NqgOru	85

Görsel 60. Zuzana Licko. Emperor yazı karakterinin yenilenen versiyonu Lo-Res yazı karakteri. https://l24.im/qFKhE	86
Görsel 61. Zuzana Licko. Lo-Res yazı karakteri. 1985-2001. https://l24.im/qFKhE	86
Görsel 62. Emigre Dergisi 5. Sayı. İç sayfa örneği. https://l24.im/RkET	87
Görsel 63. Emigre Dergisi 15. Sayı. İç sayfa örneği. https://l24.im/UD8qx	88
Görsel 64. Zuzana Licko. Mrs Eaves yazı karakteri. 1996. https://l24.im/U9fi	89
Görsel 65. Jamie Reid. 1977. (Jubert, 2006, s. 386)	90
Görsel 66. Neville Brody. The Face. no:59. Mart 1985. https://l24.im/pBtlDog	91
Görsel 67. Neville Brody. The Face. 1982. https://l24.im/sbpr	92
Görsel 68. Neville Brody. Arena. 1987. https://l24.im/sLNn	93
Görsel 69. Neville Brody. Jon Wozencroft. 1991. Fuse 1. https://l24.im/zcrXA	94
Görsel 70. Fuse Dergisi Deneysel Tipografi Örnekleri. https://l24.im/SjxE7	95
Görsel 71. Fuse Dergisi 8. Sayı Denetsel Tipografi Çalışmaları. 1993. (Poynor, 2003)	96
Görsel 72. Neville Brody. FF Blur. 1992. https://l24.im/xoD5	96
Görsel 73. Neville Brody. Arena Homme+ 32. Sayısı. https://l24.im/kj20	97
Görsel 74. Neville Brody. Buffalo Yazı karakteri. https://l24.im/2pq	98
Görsel 75. Bartok Kapağı. Paula Scher'in İlk Retro Tasarımlarından. (Scher, 2005)	99
Görsel 76. Paula Scher, Boston Albüm Kapağı. Make it bigger (Scher, 2005)	100
Görsel 77. Paula Scher, Great Beginnings isimli Broşür Tasarımı. Make it bigger (Scher, 2005)	101
Görsel 78. Paula Scher, The Public Theater Logo. Make it bigger (Scher, 2005).....	102
Görsel 79. American Wood Type kitabından bir sayfa. make it bigger (Scher, 2005).....	103
Görsel 80. Paula Scher. The Public Kurumsal Kimliği. Make it bigger (Scher, 2005)	104
Görsel 81. Paula Scher. The Public Tiyatro Afişleri. Make it bigger (Scher, 2005)	104
Görsel 82. Paula Scher. The Public Tiyatro Afişleri. Make it bigger (Scher, 2005)	105
Görsel 83. Paula Scher. The Public Tiyatro Afişleri. Make it bigger (Scher, 2005)	106
Görsel 84. Paula Scher. The Public Tiyatro Afişleri. Make it bigger (Scher, 2005)	107
Görsel 85. David Carson. Tipografik Manipülasyon. (Blackwell & Carson, 2000)	108
Görsel 86. David Carson. Tipografik Manipülasyon. (Blackwell & Carson, 2000)	108
Görsel 87. David Carson. Nike Avrupa. 1944. Tasarım DC. Ajans Weiden & Kennedy. Amsterdam. https://www.steventinkler.com/research	109
Görsel 88. David Carson. Beach Culture. Ray Gun. (Blackwell & Carson, 2000)	110

Görsel 89. David Carson. Ray Gun. https://l24.im/gxN9	110
Görsel 90. David Carson. Ray Gun Sayfa Tasarımları. https://l24.im/aYuL4hn	111
Görsel 91. David Carson. Ray Gun. Bryan Ferry Makale. https://l24.im/aYuL4hn	112
Görsel 92. David Carson. Lewis Blackwell. The End of Print. 2000. https://l24.im/MRpeDy	113
Görsel 93. Stefan Sagmeister. 1996. Lou Reed Albüm Kapağı. https://l24.im/y9mi1f	115
Görsel 94. Stefan Sagmeister. 1996. Lou Reed Albüm Kapağı. https://l24.im/y9mi1f	116
Görsel 95. Oded Ezer. Veining Tipografi Projesi. https://l24.im/MBEJy	118
Görsel 96. Oded Ezer. Veining Tipografi Projesi. https://l24.im/MBEJy	118
Görsel 98. Mehmet Ali Türkmen. Unterwegs. 2012. https://l24.im/BM8jx	120
Görsel 99. Jeffery Keedy. Helter Skelter Sergi Kataloğu. 1990. https://l24.im/8RjXn	122
Görsel 100. Jeffery Keedy. Keedy Sans Yazı Karakteri. 1989. https://l24.im/Trt	123
Görsel 101. Jonathan Barnbrook. Mason Yazı Karakteri. 1992. https://l24.im/PctF2	124
Görsel 102. Jonathan Barnbrook. Bonnefanten. 2020. https://l24.im/ZFQG	125
Görsel 103. Jonathan Barnbrook. Bonnefanten. 2020. https://l24.im/ZFQG	126
Görsel 104. Jonathan Barnbrook. Bonnefanten. 2020. https://l24.im/ZFQG	126
Görsel 105. Elmadağ Renkli Köy’ den fotoğraflar.....	128
Görsel 106. Renkli Köy Marka Kimliği Deneme Tasarımlar	128
Görsel 107. Renkli Köy Şehir Manzarası	129
Görsel 108. Renkli Köy Çatı Formu	129
Görsel 109. Renkli Köy Logotype.....	131
Görsel 110. Renkli Köy Marka Kimliği Renk Paleti.....	131
Görsel 111. Daam Yazı Karakteri	133
Görsel 112. Daam Yazı Karakteri	134
Görsel 113. Daam Yazı Karakteri Poster Tasarımları	138
Görsel 113. Tirit Yazı Karakteri	139
Görsel 114. Tirit Yazı Karakteri Variable Özelliği	139
Görsel 115. Tirit Yazı Karakteri Ağırlık Değerleri	140
Görsel 116. Tirit Yazı Karakteri Ink Traps	141
Görsel 117. Tirit Yazı Karakteri Poster Tasarımları	145
Görsel 118. Renkli Köy Marka Kimliği	147
Görsel 119. Renkli Köy Marka Kimliği Cep Kitapçığı	148

GİRİŞ

İletişim insan hayatının önemli bir parçasıdır. Yeme, içme vb. yaşamsal fonksiyonlar gibi iletişim de insan hayatı için temel bir ihtiyaçtır. Bu nedenle dünyada var olan ilk insandan günümüze birçok iletişim şekli geliştirilmiştir. Mağara resimleri, ateş ve daha birçok yöntemle insanlar arasında iletişim sağlanmış, ilk yazılı oluşumlar ise iletişimde devrim niteliğinde bir buluş olmuştur. Yazı, bir görsel iletişim, görsel iletişim ise grafik tasarımı içerisine alan bir unsurdur. Bir grafik tasarımcı iletmek istediği mesajı iyi analiz etmeli ve bu mesajı hedef kitleye yönelik bir görsel içeriğe dönüştürmelidir. Bunu yaparken kullanılan tipografi grafik tasarımcı için temel kaynak niteliği taşımaktadır. İyi tasarlanmış bir tipografi için ise, tipografi tarihi ve önemli dönüm noktalarından haberdar olunması gereklidir.

Gutenberg'in geliştirdiği matbaa teknolojilerinden bilgisayar teknolojilerine kadar geçen süreç göz önüne alındığında grafik tasarım ve tipografinin önemli aşamalardan geçtiği bilinmektedir. Bu aşamalar kabaca; Orta Çağ el yazmaları, Roma dönemi tırnaklı yazı karakterleri, Fütürizm, Dadaizm ve diğer modern sanat akımları olarak belirtilebilir. Son olarak bilgisayar teknolojileriyle aynı döneme denk gelen postmodern tipogرافي, değişim ve yenilik açısından grafik tasarım ve tipografinin sıçrama yaşadığı bir dönem olmuştur. 1980'li yılların ortalarında bilgisayar teknolojilerinin ortaya çıkışı grafik tasarım dünyasında sürekli değişen ve tasarım olanaklarını genişleten durumları beraberinde getirmiştir. Bilgisayar kullanımının giderek artması ile ekran üzerinde sınırsız özgürlük alanını keşfeden tasarımcılar, tasarımında sınırlarını genişletmiştir. Özellikle postmodern tipografinin kural tanımaz ve kalıplara sığmayan tavrı grafik tasarım ve tipografiyi özgürleştirmiştir. Modern olana bir karşı duruş olarak ortaya çıkan postmodern tipografi kuralları sorgular, bozar, yok sayar ve onları yapı söküne uğratar. Tutarsızlık, karmaşa ve kasıtlı yapılan hatalar ile kurulu postmodern tipografi, düzensizliğin içinde yeniden kurulu bir düzen inşa etmiştir.

Modernizmin, tasarımcıları sınırlandıran tutucu görüşüne karşıt grafik tasarımın tüm kurallarını yok sayan postmodernist anlayışı, kavramsal olarak anlamak modernizmi anlamaktan daha zorlayıcıdır. Bu nedenle bu tez çalışmasında postmodern tipografinin

grafik tasarımı nasıl ve ne ölçüde etkilediği, alt problemine ilişkin cevaplar aranmaya çalışılmıştır.

Hem modern hem de postmodern tipografinin detaylı bir şekilde araştırılması ve öncü tasarımcılarının çalışmalarının incelenmesiyle postmodern tipografi anlayışını tüm açıklığıyla aktarılması amaçlanmıştır. Postmodern tipografi anlayışının ne olduğunu, neler yapıldığını ve grafik tasarımdaki yerini aktarmak, kısaca var olanı gösterip üzerine neler yapılabileceğini ortaya çıkarmak hedeflenmiştir.

Tipografinin anlamını ve kapsamını değiştiren ayrıca grafik tasarıma yeni bir anlayış kazandıran postmodern tipografi, üzerine yapılan araştırma ve ele edilen verilerin alan yazında önemli bir yer edeceği düşünülmektedir. Ayrıca tez kapsamında modern ve postmodern anlayışta birçok tipografi çalışmasına yer verilmiştir. Verilen örneklerden elde edilen öğrenimlerle tez uygulama çalışmasında üretilen modern ve postmodern yazı karakterleri ve bu yazı karakterlerinin uygulama alanları içerisinde gösterilmesi, alanda çalışan grafik tasarımcılar için bir kaynak olması adına önemlidir.

Tez çalışmasının kuramsal içeriği alan yazında önemli yer etmiş kaynaklara başvurularak nitel araştırma yaklaşımı ile oluşturulmuştur. Konuyla ilgili kitap, dergi, makale, röportaj, video ve internet kaynakları incelenerek veriler elde edilmiş ve bu verilere dayanarak çıkarımlarda bulunulmuştur. Önemli grafik tasarımcılardan örnek postmodern tipografi çalışmaları betimsel yöntemler kullanılarak incelenmiş ve bu çalışmalar doğrultusunda uygulama çalışması gerçekleştirilmiştir.

Uygulama çalışması kapsamında üretilen iki farklı yazı karakteri tasarımı FontLab programı kullanılarak üretilmiştir. Marka kimliği içerisindeki grafik tasarım ürünleri ve posterler Adobe Illustrator aracılığıyla, hareketli grafikler ise Adobe After Effects ile tasarlanmıştır. Son olarak tüm marka kimliğinin kullanım alanlarının anlatıldığı kurumsal kimlik kılavuzu Adobe InDesign programı yardımıyla küçük bir cep kitapçığına dönüştürülmüştür.

1.BÖLÜM: GRAFİK TASARIM VE TİPOGRAFİ

Grafik tasarım; kurumsal kimlik tasarımı, kitap tasarımı, ambalaj tasarımı, tipografi, infografik, illüstrasyon, animasyon, arayüz tasarımı ve fotoğraf gibi birçok alt unsuru içerisinde barındıran oldukça zengin bir disiplindir. Tipografi ise tüm bu disiplinler arasında, mesajın dışı vurumunda doğrudan etkiye sahiptir. Bir ressamın resmindeki boya gibi tipografide grafik tasarımcının tasarımında kullandığı temel kaynaktır. Grafik tasarımın bünyesinde bulunduğu hemen hemen her tasarım alanında hatta hayatımızın her noktasında tipografi büyük bir görev üstlenmektedir. Yaşadığımız dünyada baktığımız her noktada bir tipografik unsur ile karşılaşmamız mümkündür. Tipografi insan hayatını kolaylaştıran önemli bir etki gücüne sahiptir. Bu bölümde, kısaca grafik tasarım hakkında bilgi verilmiş sonrasında tipografi başlığı önemli dönüm noktaları ile birlikte anlatılmıştır.

1.1.Grafik Tasarım

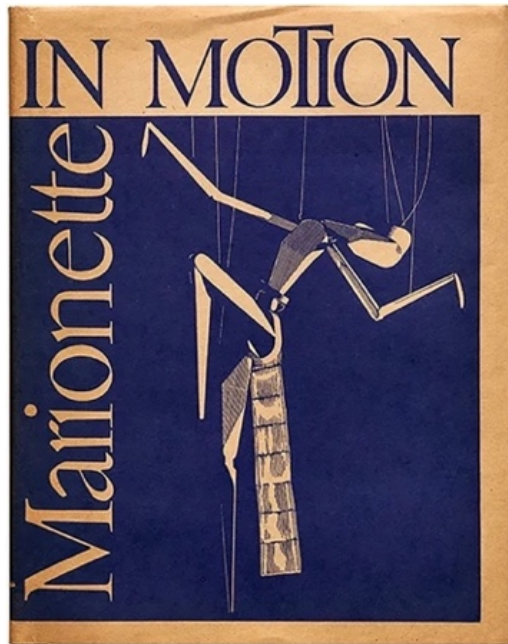
İletişim insanlığın en temel ihtiyacıdır, bunula birlikte sadece insanlar için değil bir arada yaşayan her canlı varlık için söz konusudur. Bir canlının hayatını devam ettirebilmesi için hayati öneme sahip olan iletişim, o toplumun kapasitesi ve becerileri doğrultusunda sağlanmaktadır. Örneğin ormanda bir arada yaşamak zorunda olan bitki örtüsü ve ağaçların arasında mükemmel bir iletişim ağı bulunmaktadır. Yer altında bulunan ve miselyum adı verilen bu ağ yapısı ile tüm bitkiler arasında iletişim sağlanmakta hatta besin takviyesi bile bu yolla yapılmaktadır. İnsanlar da tarih boyunca, hayatlarını idame ettirebilmek için birçok iletişim biçimi geliştirmiştir. Tarih öncesi ilk görsel oluşumların, mağaralara çizilen hayvan figürlerinin bir iletişim şekli olduğu düşünülmektedir ve görsel iletişimin ilk örnekleri olarak kabul edilmesinin nedeni de budur.

İletişimin oluşması için, bir mesaj, bu mesajı veren bir kaynak ve mesajın bir alıcısının olması gerekmektedir. Sağlıklı bir iletişimde kaynak tarafından gönderilen mesajın alıcı tarafından en doğru şekilde algılanması sağlanmalıdır. Bu algılama sürecinde insanlar tarafından genellikle göz ve kulak olmak üzere iki duyu organı kullanılır. Sözlere dayalı işitsel iletişim kulak aracılığıyla, işaret, sembol ve imajlara dayalı görsel iletişim ise göz aracılığıyla algılanır. Görsel iletişim, sözel iletişime kıyasla daha kapsayıcıdır. Sözel iletişim sadece konuşulan dili bilen topluluklar tarafından bir karşılık bulurken görsel iletişim evrensellik oluşturmaktadır.

Örneğin, 1958 yılında İngiltere’de nükleer silahlanmaya bir karşı duruş olarak tasarlanan sembol, günümüzde hala karşılık bulmakta ve tüm dünyada barış sembolü olarak kabul edilmektedir.

İnsanlık tarihinde önemli bir yeri olan görsel iletişim grafik tasarımın uzmanlık alanına girmektedir. “Görsel iletişim kurmamıza yarayan her şeyin temelinde grafik tasarım vardır. Grafik tasarım, görüntülerle kelimeleri stratejik bir şekilde kullanan yaratıcı bir eylemdir; bir şeyin veya kavramın nasıl gösterileceğini ve sunulacağını belirler” (Ergüven, 2021, s. 116). Bu durumda grafik tasarım bir görsel iletişim şekli, grafik tasarımcısı ise bir görsel iletişim sağlayıcısıdır. “Grafik tasarım, görsel bir iletişim sanatıdır. Birinci işlevi de, bir mesaj iletmek ya da bir ürün ya da hizmeti tanıtmaktır” (Becer, 2019, s. 33). Grafik tasarımcı, tıpkı ormanda iletişimi sağlamakla görevli miselyum ağları gibi en doğru kanalı bularak elinde var olan yazılı ve görsel verileri alıcıya iletmektedir.

Grafik tasarımın başlangıç noktası her ne kadar sanat, matbaa, tipografi, fotoğraf ve reklamcılık alanlarındaki ilk gelişmelere dayandırılıyor olsada grafik tasarım terimi, ilk kez 1922’ de Amerikalı tasarımcı William Addison Dwiggins (bkz. Görsel 1) tarafından kullanılmıştır (Aynsley, 2001, s. 6).



Görsel 1. William Addison Dwiggins. Marionette in Motion Poster.

<https://l24.im/dsm3F>

Grafik tasarım terimi ilk kez 20. yüzyılın ilk yarısında metal kalıplara oyularak yazılan ve çizilen ve daha sonra da çoğaltılmak üzere basılan görsel malzemeler için kullanılmıştır. Teknoloji geliştikçe, sadece basılı malzemeler değil; film aracılığıyla perdeye yansıtılan, video ile ekrana gönderilen ve bilgisayarlar yardımıyla üretilen görsel malzemeler de grafik tasarım kapsamı içine girmiş ve bu terimin anlamı oldukça genişlemiştir (Becer, 2019, s. 33).

Buradan yola çıkarak grafik tasarımın, mağara duvarlarında başlayan tarihi, metro tabela tasarımından, çikolata ambalajına, reklam yayıncılığından kitap yayımcılığına kadar kısaca içerisinde görsel iletişim barındıran her alanı kapsayan bir hal almış ve teknolojik olanakların gelişimiyle birlikte de etki alanı oldukça geniş bir disiplin haline gelmiştir.

Grafik tasarımın bir disiplin olarak doğuşu ise modern öncesi sanat akımlarına dayanmaktadır. Sanayi devrimi, her alanda olduğu gibi grafik tasarımda etkisi altına almış ve 19. yüzyıl ortalarında başlayan kitlesel pazar talepleri, matbaaların ürün tedarik edebilmeleri için el işçiliğinin çoğalmasını sağlamıştır. Ahşap gravür, litografi veya fotogravür gibi tekniklerini kullanabilmek gerekli olmuştur. Bu nedenle grafik tasarım bir süre zanaat becerileri ve teknik temeller ile doğrudan ilişki içerisinde kalmış ancak yapılan faaliyetlerin kordine edilmesi ve karşı tarafa en uygun çözümün sağlanabilmesi noktasında, planlama ve uygulama arasında bir yol ayrımı ortaya çıkmıştır. Bu noktada ise grafik tasarımcı, göndericiden veriyi alan, bu veriyi alıcıya iletmek için en uygun yöntem, teknik, çizim ve planlamaları yapan bu planlamayı ilgili kişilere (çizer, dizgici, matbaacı) uygulatan bir aracı rolü üstlenmiştir.

Grafik tasarımın profesyonel bir disiplin olarak insanlar tarafından kabul edilmesi ise, 1914'te New York'ta Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsü AIGA'nin kuruluşuna dayanmaktadır. AIGA, grafik sanatlar ile ilgili faaliyetleri insanların dikkate değer bulmasında büyük rol üstlenmiştir. Grafik sanatlara olan artan farkındalık büyük teknolojik gelişmeler ile aynı tarihlere denk gelmiş ve grafik tasarım sadece kağıt üzerine baskı uygulanan bir ortamdaki televizyon ve bilgisayar ekranı gibi herşeyi kapsayan yeni ortamlar kazanmıştır (Aynsley, 2001, s. 8-9). 1984'te Apple tarafından piyasaya sürülen Macintosh bilgisayarlar ise grafik tasarımda önemli bir dönüm noktası olarak görülmektedir. Masaüstü yayıncılık dönemini başlatan bu gelişme grafik tasarım ve beraberinde tipografide önemli

değişiklikler sağlamıştır. Bu değişimlerden biri olan, ikinci ve üçüncü bölümde detayla işlenen Postmodern tipografi bu tez çalışmasının ana konusudur.

1.2. Tipografi

Tipografi teriminin çeşitli tanımları bulunmaktadır. Harkins'e göre tipografi, harfleri ve kelimeleri en iyi şekilde düzenleme veya uygulama sanatı olarak ifade edilmiştir (2010, s. 8). Bringhurst, insan diline kalıcı bir görsel biçim kazandırma sanatı olarak tanımlamış (2004, s. 11) Sarıkavak ise, type ve graphy kelime köklerinden oluşan tipografi sözcüğünü açıklarken 'type' kelimesinin harf veya dizge 'graphy' kelimesinin ise çizim/çizge anlamını ifade ettiğini belirtmiştir (2014, s. 6). Ambrose ve Harris, tipografi yazılı bir fikre görsel bir biçim verme yoludur, diyerek tanımlamada içerik ve biçim arasındaki ilişkiye dikkat çekmiş, bir tasarımın duygusal özelliklerini belirleyen en etkili unsurun tipografi olduğunu, tipografinin aldığı görsel biçimin, verilen fikrin anlaşılabilmesini ve okuyucunun ona nasıl bir tepki vereceğini önemli ölçüde etkilediğini söylemişlerdir (2009, s. 38). Uçar, tipografiyi "tasarlanmış yazının sanatı" (2014, s. 95) olarak tanımlarken Hunt iletişim boyutuna da dikkat çekerek sadece harflerle yapılan bir tasarım olmadığı aynı zamanda dilin bir iletişim şekli olduğunu açıklamıştır (2020, s. 7). Çeşitli tanımlardan da görüldüğü üzere tipografi, yazının görsel içeriğe dönüştürüldüğü bir iletişim sanatıdır. Her ne kadar Gutenberg ile tipografi kavramı ortaya çıksada o zamana kadar birçok gelişme tipografinin oluşmasında büyük oranda katkı sağlamıştır.

Tipografi ise, artık tarih sahnesinde (değiştirilebilir -hareketli- hurufat tekniğinin Gutenberg'ten önce ağaçtan oyma harfler gibi farklı biçimlerde olduğu çeşitli araştırmacılarca çeşitli yayınlarda ifade edilmiş olsa bile) önünde sonunda Gutenberg'e atfedilen değiştirilebilir hurufat (movable type) tekniğinin kitap üretiminde ve daha sonra basım ve çoğaltımda kullanımı ile ortaya çıkan bir terimdir. Tabii ki tipografi terimi gökten zembille inmemiş, basımcılığın erken dönemlerinde bile kaligrafinin etkisi ve ortaya koyduğu değerler "Erken Dönem" (Incunabula: 1500 yılından önceki erken dönem basımcılığın eserlerini tanımlar) tipografisinin de değerlerini oluşturur (Sarıkavak, 2014, s. 5).

Bu nedenle, konunun daha iyi anlaşılabilmesi için tarih öncesinden başlayarak, günümüze kadar yazının gelişim sürecinin bilinmesi önemlidir.

Tarih öncesi zamanlardan beri resimler ve ilk yazılar (proto script) insanlık tarihinin geçiş dönemlerini gösteren önemli bir kayıt oluşturmuştur. Varlık nedenleri; sanat, iletişim,

bilgilerin kaydedilmesi ayrıca büyü amacıyla yapılan sembol ve ritüellerle metafizik alemle iletişim sağlamaktır. İletişim sağlamanın insan doğası gereği bir gereksinim olduğu düşünüldüğünde ve ilk yazıtların zaman içerisinde yok olma ihtimali hesaba katıldığında, yazının başlangıç tarihini tam olarak saptamak oldukça zordur. Ulaşılan kalıntılar aracılığıyla, Orta Paleolitik'te, Afrika'da görülen basit işaret, çizgi ve soyut sembollere, MÖ 35.000 ile 20.000 arasında, ayın evrelerini göstermek için oluşturulan bir ay takvimine ve MÖ 30.000'de mağara duvarlarına çizilen hayvan figürlerine dayandırılmaktadır. Yazının ortaya çıkışından binlerce yıl öncesine dayanan bu oluşumlar antik çağa geçişi işaret etmektedir. Antik Çağ'da gelişen yazı, bilgilerin korunması ve iletilebilmesini sağlayarak insanoğluna uygarlığın yolunu açmıştır.

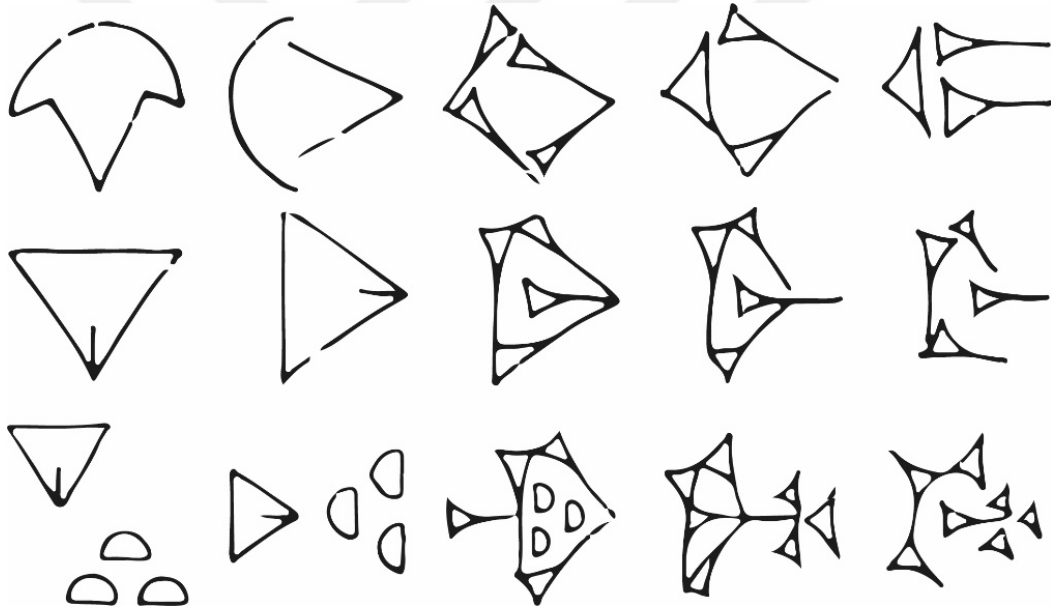
Bilinen ilk yazıların MÖ. 3300-3200 civarında Mezopotamya, Orta Doğu ve Mısır'da bulunduğu ve bu yazıların alfabetik öncesi olarak bilindiği söylenmektedir (Jubert, 2006, s. 19). Mısır'da bulunan ilk hiyeroglif MÖ. 3100'e aittir. "Tanrının Sözleri" anlamına gelen Mısır Hiyeroglifleri yaklaşık üç buçuk bin yıl boyunca varlığını korumuştur (Meggs & Purvis, 2016, s. 12). Hiyerogliflerin yazının gelişiminde oldukça önemli bir rol oynadığı bilinmektedir (bkz. Görsel 2). Kullandığımız harf biçimlerinin çoğu , Mısır Hiyerogliflerindeki karakterlerin bir uyarlamasıdır.



Görsel 2. Sınır çizgileri ile belirtilmiş, yukarıdan aşağıya doğru okunan papirüs üzerine yazılı hiyeroglifler. (Ambrose, Harris, 2006: 15)

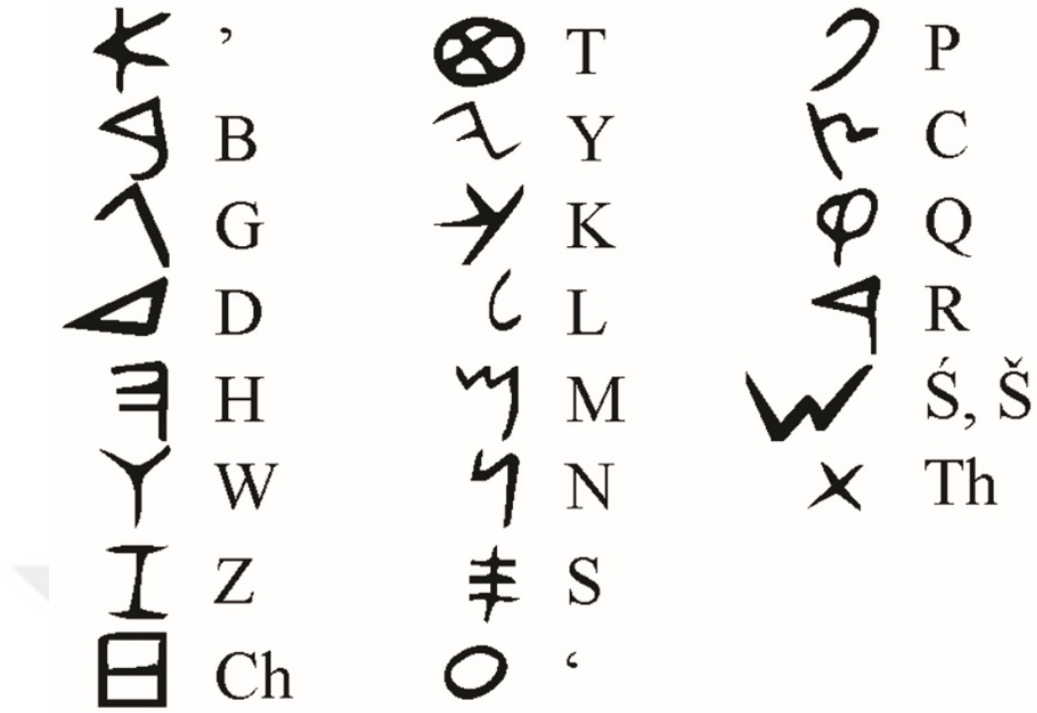
Antik Çağ'dan ilk alfabetik oluşumlara kadar birçok değişim geçiren yazıda üç temel yöntem geliştirilmiştir. Bunlar piktogram, ideogram ve fonogram olarak adlandırılmaktadır. Telaaffuzlarından bağımsız olarak nesneleri temsil etmek için çizilen resimlere piktogram denmektedir. Kavramsal fikirleri temsil etmek amacıyla piktogramların birleştirilmesiyle ideogramlar oluşmuştur.

Piktogram ve ideogram arasındaki ilişkiyi anlayabilmek adına Jean, *Yazı İnsanlığın Belleği* adlı kitabında oldukça güzel bir örnek vermektedir (bkz. Görsel 3). Çizilen bir pubis üçgeni, tek başına bir kadını temsil eden piktogram olurken, dağ temsili işaretler ile çizilen pubis üçgeni, uzaklardan gelen yabancı bir kadını, yani bir düşünceyi ifade ederek ideogram olmaktadır (Jean, 2020, s. 14).



Görsel 3. Pubis üçgeni ve dağ piktogramı ile yabancı kadın ideogram örneği. (Jean, 2020: 14)

İdeogramlar, daha gelişmiş bir yazılı iletişime duyulan gereksinimden dolayı yerini fonograma bırakmıştır. Fonogramda, işaretler sesleri temsil etmektedir. İnsanlar, konuşma seslerine semboller tanımlayarak alfabetik yazıları geliştirmiştir. Alfabe, bir dilin temel seslerini ifade etmek için oluşturulan bir dizi sembol veya karakter setidir (Meggs & Purvis, 2016, s. 22). Alfabenin gelişimiyle ilgili önemli bir dönüm noktası Fenikeliler tarafından sağlanmıştır. Daha öncesine kadar hiç denenmemiş bir yöntem olan fonetik bir alfabe sistemi geliştirilmiştir (bkz. Görsel 4).



Görsel 4. Fenike Alfabesi. (World History Encyclopedia) (Ansgar, 2012)

<https://l24.im/as1qGnP>

Alfabenin Fenike kültürü içerisinde gelişmesi bir coğrafi konum nedeni olarak görülmektedir. Fenike şehir devletleri, antik şehirlerin ve ticaret ağlarının tam merkezinde yer aldığı için, Batıda Mezopotamya'dan çivi yazısını ve Güneyde Mısırdan hiyeroglifleri özümsemişler ve tüm bu birikimleri ışığında kendi alfabetik sistemlerini geliştirmişlerdir (Meggs & Purvis, 2016, s. 23).

Bugün kullandığımız alfabeye oldukça benzeyen Fenike alfabesi 22 ünsüz harften oluşmakta ve sağdan sola yazılmaktadır. Fenike alfabesi, daha sonra Yunanlılar tarafından benimsenmiş ve Yunan Alfabesi olarak geliştirilmesi sağlanmıştır (bkz. Görsel 5).

Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ
Alpha	Beta	Gamma	Delta	Epsilon	Zeta
Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ
Eta	Theta	Iota	Kappa	Lambda	Mu
Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ
Nu	Xi	Omicron	Pi	Rho	Sigma
Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Tau	Upsilon	Phi	Chi	Psi	Omega

α	β	γ	δ	ε	ζ
Alpha	Beta	Gamma	Delta	Epsilon	Zeta
η	θ	ι	κ	λ	μ
Eta	Theta	Iota	Kappa	Lambda	Mu
ν	ξ	ο	π	ρ	σ
Nu	Xi	Omicron	Pi	Rho	Sigma
τ	υ	φ	χ	ψ	ω
Tau	Upsilon	Phi	Chi	Psi	Omega

Görsel 5. Yunan Alfabeti. (World History Encyclopedia) (Davey, 2015).

<https://l24.im/oJeRZF>

“Fenikelilerin sesçil abecesinden ilk etkilenenler arasında Yunanlılar vardır. Fenikelilerin 22 ünsüzüne kendi ünlü göstergelerini de ekleyerek, bazılarını değiştirerek ve harflere Yunanca adlar vererek yaklaşık M.Ö.X. yüzyılda kullanmaya başlarlar” (Sarıkavak, 2017, s. 10). Başlangıçta Yunanlılar Fenikeliler gibi sağdan sola yazı stilini benimsemiş fakat daha sonra öküzle tarlayı sürmek anlamına gelen “boustrophedon” adı verilen bir yazı yöntemi geliştirmişlerdir. İlk satır sağdan sola okunurken ikinci satır soldan sağa doğru okunarak çift yönlü bir okuma anlayışı ortaya koymuşlardır. Bu sayede okuyucu her satırı okumak için tekrar tekrar sütunun başına dönmeden ileri geri yönde okuma yapmaktadır.

Etrüsk, Latin ve Kiril alfabelerinin babası olarak bilinen Yunan alfabesi, bugün dünyada kullanılan çoğu alfabe sisteminin temeli olmuştur (Meggs & Purvis, 2016, s. 25-29). Yunanlılardan sonra Romalıların görüş alanına giren alfabe, gelişim sürecine devam etmiştir. 21 karakterden oluşan Roma alfabesi, ek seslere duyulan ihtiyaçtan dolayı 2. yüzyıla gelindiğinde J, U, W eklenerek 23 karaktere ulaşmış fakat eksik seslerin olması nedeniyle 11.- 17. yüzyıllar arasında alfabe yeni sesler eklenmiştir.

Roma alfabesi, başlangıçta sadece büyük harfleri içeriyordu ve resmi yazı olarak da bilinen (Square Capitals) kare büyük harfler denilmekteydi. Bu yazılara Trajan Sütunu üzerindeki harfler en iyi örnektir (bkz. Görsel 6). Bu harfler ayrıca tırnaklı harflerin temeli olarak kabul edilmektedir. Tırnakların, harfleri oymadan önce taş üzerine fırça ile çizilmesi sonucu oluştuğu düşünülmektedir (Krysinski, 2018, s. 4).

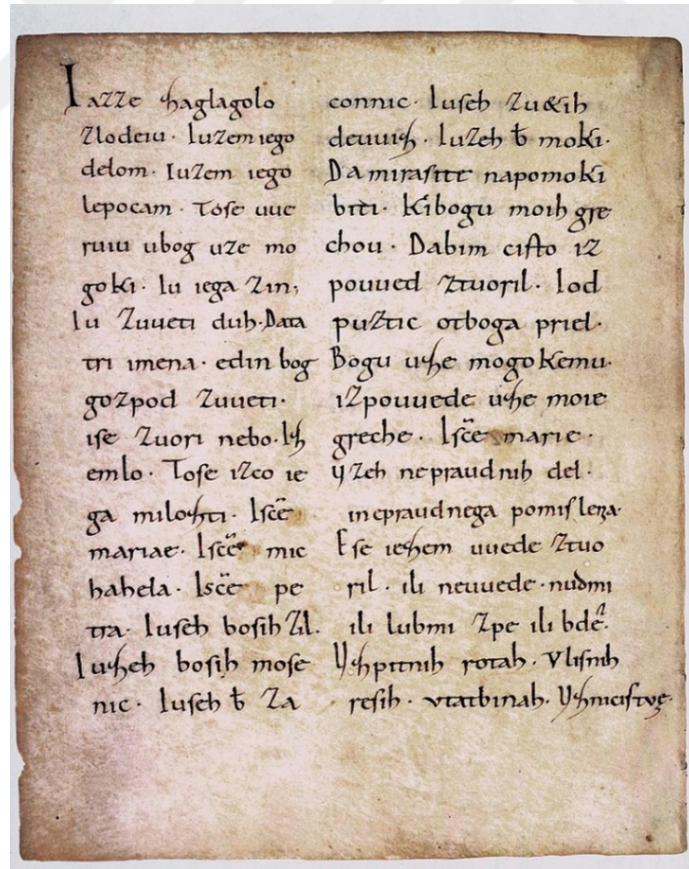


Görsel 6. Roma'daki Trajan Sütunu üzerine oyulan (Square Capitals) kare büyük harfler. (Krysinski, 2018:4)

Yüzyıllar boyunca birçok değişiklik yapılmasına rağmen geçerliliğini oldukça uzun bir süre koruyan Roma alfabesi ile ilgili Gill, çarpıcı bir örnek vermektedir. Trajan Sütunu üzerine oyulan yazıdan bin dört yüz yıl sonra Henry VII' nin şapelinde yazılan tabletteki harfleri, hiçbir Romalı okumakta zorluk çekmemiştir. Trajan zamanından bin sekiz yüzyıl ve Henry VII' den dört yüzyıl sonra, Roma harfleri hemen hemen aynı şekilde yazılmaya devam etmiştir (1988, s. 23). Antik Çağ'da gelişen yazma uygulamaları Orta Çağ'da yeni dönüşümler geçirmiş ve bu dönemde harflerindeki değişiklikler ile Orta Çağ yazı ve tipografide önemli gelişmeler kaydedilmiştir.

MS. 2 yüzyılın başlarında daha hızlı yazabilmek adına anziyal (uncial) yazılar geliştirilmiştir. Anziyal yazılar daha yuvarlak ve daha az vuruş değerine sahiptir. Bu harfleri, kilise katipleri kamış bir yazı aracı kullanarak tek bir yazı darbesiyle yazmaya başlamış ve tırnakları ortadan kaldırmışlardır. Bu karakterlerden bazıları modern küçük harflere benzemiş ve 5. yüzyılda

yarı anziyal (half uncial) adı verilen küçük harfler ortaya çıkmaya başlamıştır (Krysinski, 2018, s. 5). Orta Çağ'ın ilk yüzyılları boyunca Avrupa yazı atölyelerindeki yazıcılar hem Roma Majüskülleri hem de anziyal yazıları benimseyip kullanmışlardır. Bu sırada Almanya ve Fransa'da farklı yazı üslupları şekillenmiş ve yazının okunabilirliği bölgesel farklılıklar yüzünden tehlikeye girebileceğinden 8. yüzyılın sonunda Şarlman (Charlemagne)¹, Avrupa yazılarını birleştirmiş, bu sayede kitabın korunmasını sağlamak adına gerekli önlemleri almıştır. Latinceyi kullanmaya zorlayarak dili restore ederken aynı zamanda sözdizimi ve noktalama işaretlerindeki ayarlamalar ile dilin nasıl yazılacağına dair yenilikler ortaya koymuştur. 8. yüzyılın son on yılına girildiğinde artık standartlaşmış bir forma dönüşen yazı uygulamaları, Avrupa'nın çok geniş bir alanına yayılmıştır (Jubert, 2006, s. 28-30). Karolenj Miniskülü olarak adlandırılan bu yazı üslubu, işaretlerin birbirinden kolayca ayrılabilirdiği, karakteristik ana hatlar ve yukarı aşağı vuruşları ile kolay okunabilir bir yazı formu sunmaktadır (bkz. Görsel 7).



Görsel 7. Karolenj Miniskülü. Freising manuscripts. 10.yy

<https://124.im/f7PMdv>

¹ Karolenj Hanedanı İmparatoru

Orta Çağ'dan Rönesans'a kadar devam eden süreçte bilgi inançtan ilerlemekteydi ve yazı dini bilgileri aktarmak için kullanılmaktaydı. Okuma yazma oranının halk arasında oldukça düşük olması nedeniyle de yazı ve kitabın kilise sınırları içerisinde kaldığı ve sadece aristokratlar ve din adamlarının ulaşımında olduğu bilinmektedir. Fakat 12. ve 13. yüzyılda nüfusun şehirlere taşınması ve birçok eğitim kurumunun açılmasıyla okuma yazma oranı artmış ve yazı, kilise sınırları dışına çıkmayı başarmıştır. Bu dönemde yazı adına yapılan değişiklikler devam etmiş ve 13. yüzyılda harflerin kırılması olarak adlandırılan Gotik yazı üslubu ortaya çıkmıştır (Sarıkavak, 2017, s. 22). Tüy kalemlerin uçlarının kesilmesi ile yazıcılar, kalemleri farklı bir açıyla tutmuş ve bu açı harflere Gotik yazı biçimini kazandırmıştır. 14. yüzyılın sonunda oldukça gelişen gotik yazı, yaygın olarak kullanımına devam ederken Rönesans'ın başlangıcında yeni bir yazı biçimi gelişmiştir. Hümanist olarak adlandırılan bu yeni yazı biçimi daha yuvarlak ve geniş yapıdadır ayrıca Avrupa'da oldukça önemli bir gelişmeye katkı sağlamış ve Latin alfabesinin oluşumunda bir dönüm noktası olmuştur (Jean, 2020, s. 92). Gotik yazı ve Hümanistik yazı (bkz. Görsel 8) arasında Ergüven, *İyi Tasarım Nedir?* adlı kitabında şu şekilde bir karşılaştırma yapmaktadır:

Hümanist yazı, Gotik yazının “tepeden bakan” ve gizemli görünümü yerine hem sahip olduğu küçük harflerle metin ile okuyucu arasında bir sıcaklık duygusu yaratmış, hem de okuma kolaylığı sağlamıştır. Karanlık bir sayfa etkisinden çok, nefes alma payı bırakan bir espas anlayışı getirmiştir (2021, s. 153).



Görsel 8. (Sol) Parşömen üzerine Gotik yazı. Master of the Lee Hours Flemish. 1450-1455 (Sağ) Hümanist yazı. İncil.

<https://l24.im/RJix>

Tipografinin gelişmesinde yazı ve alfabe sistemlerinin icadının önemi kadar, yazıların hangi yüzeye yazıldığı da önemli bir etkidir. Yazı yüzeyi ile ilgili olarak Gutenberg dönemine kadar bir yol kat edilmiş, sırasıyla papirüs, parşömen ve kâğıt yazıda en iyi sonucu alabilmek ve kullanım kolaylığı sağlamak adına geliştirilmiştir. Yazı, ilk olarak kil tabletlere, duvarlara ve taşlara oyulmuştur. Antik Çağ'a gelindiğinde ise Nil nehrinde yetişen papirüs bitkisi kullanılarak yeni bir yazı yüzeyi icat edilmiştir. İsmi elde edildiği bitkiden alan papirüs, yazı adına önemli ilerleme sağlamıştır.

Mısırlıların, 4,5 metre boyunda olan ve sudan çıkarılan papirüs bitkisini yazı yüzeyine dönüştürmek için takip ettikleri süreç şu şekildedir: Bitkiyi kabuklarından ayırıp, uzun şeritler halinde keserek yan yana sarıyorlardı. İkinci bir şerit tabakası birincinin üzerine dik açıyla serilip, bu iki katman Nil nehrine batırılır ve tek bir tabaka olana kadar presleme işlemi tekrarlanırdı. Güneşte kuruttuktan sonra tabakalar, fil dişi veya taş parlatıcı ile düzeltilirdi (Meggs & Purvis, 2016, s. 16). Mısırın, Bergama'ya yazı için gerekli olan papirüsü vermeyi reddetmesi üzerine Anadolu, yeni bir yazı yüzeyi arayışına girmiş ve özellikle Orta Çağ kitaplarında sıklıkla kullanıldığı görülen parşömen ortaya çıkmıştır. "Parşömen sözcüğü Yunancada "Bergama derisi" anlamına gelen "pergamene" sözcüğünden türetilmiştir" (Uçar, 2014, s. 97). Parşömen; buzağı, koyun ve keçilerin derilerinden yapılan pürüzsüz, dayanıklı ve esnek bir yazı yüzeyidir.

Kâğıdın icat edilmesi ise yazı yüzeyi adına en önemli gelişmedir. Yazı artık ortalama büyüklükteki bir yazı alanı için on beş hayvan postuna ihtiyaç duyulan parşömenden çok daha az maliyet gerektiren bir ortam kazanmıştır. Birinci yüzyıldan on beşinci yüzyıla kadar geçerliliğini koruyan parşömen bu tarihten sonrasında yerini kâğıda bırakmıştır (Jubert, 2006, s. 36). Yazı ve matbaa sistemlerinin ortaya çıkmasında başı çeken Asya ülkeleri kâğıdın keşfi ve geliştirilmesinde de öncü oldukları görülmektedir. Kâğıdın icadı, MS 105'te Ts'ai Lun adında yüksek hükümet yetkilisine bağlanmaktadır (Meggs & Purvis, 2016, s. 37). Esnek katlanabilir ve kolay şekil alabilir özellikteki kâğıdın üretim süreci şu şekildedir:

Doğal lifler, kendir ve paçavra suda ısıtılıyor ve hamur haline gelinceye kadar dövülüyordu. Bu hamurlu suya bir elek daldırılıp yukarı kaldırıldığında fazla su aşağıya süzülüyor, elek üzerinde kalan hamur tabakası düzeltilip kurutularak kâğıt tabakası haline getiriliyordu. Bu şekilde elde edilen kâğıt tabakaları daha sonra artarda yapıştırılarak rulo yapılıyor ve bir çıta ya da fildişi çubuk üzerine sarılıyordu (Becer, 2019, s. 88).

Yazı adına geliştirilen tüm bu süreçler tipografi için bir zemin olmuştur. Bu nedenle tipografiyi anlatırken yazı tarihinin gelişim sürecinin tipografiden ayrılmaması konuyu kavramak açısından oldukça önemlidir. Diğer bir önemli olan nokta ise tipografinin bugünkü halini almasında dönüm noktalarının bulunmasıdır. Bunlardan ilki hem insanlık tarihi hem de tipografi için önemli bir atılım olan Gutenberg matbaa teknolojisinin icadıdır. İkinci olarak dizgi ve baskı işlemlerinde tasarımcılara kolaylık sağlamak adına geliştirilen Linotype ve Monotype makineleridir. Üçüncü olarak fotoğrafın icadı ile ortaya çıkan Foto Dizgi teknolojisi ve son olarak bilgisayar teknolojilerinin geliştirilmesi ile masaüstü yayıncılığın tipografiye kazandırdıklarıdır.

1.2.1. Gutenberg ve Matbaa Teknolojisi

15. yüzyılda Johannes Gutenberg'in, bir yazıyı yazmak için gerekli olan bütün karakterleri metal kalıplara dökerek ve bu metal kalıpların yerlerinin değiştirilerek yazıların oluşturulması mantığına dayanan hareketli hurufat sistemini icadı, tipografi alanının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu sistemin Gutenberg'den daha öncesinde Çin ve Kore'de kullanıldığına dair birçok kaynak bulunmaktadır. Konuyla ilgili olarak Jubert, tahta kalıp ve benzeri baskı yöntemlerinin Gutenberg öncesinde var olduğu bilinirliği ve Avrupa'da baskı tekniklerini geliştirmek üzere Gutenberg dışında çalışmalar yapan kişilerin var olabileceği göz önüne alındığında Gutenberg'in baskı ve tipografiyi (creatio ex nihilo) yoktan var ettiği/yarattığı düşünülmemiş fakat yaptığı yeniliklerin son derece önemli değişimler getirdiğini ifade etmiştir. Kendi atölyesinde geliştirdiği dizgi tekniğini başarılı bir şekilde uygulayan ilk kişidir (2006, s. 38). Bu nedenle Avrupa'da matbaacılığın gelişimi Gutenberg'e atfedilmektedir. Eskilson'da benzer şekilde Gutenberg'in baskı için gerekli olan mürekkep, metal kalıp gibi malzemeleri kendisinin icat etmediğini fakat Avrupa'da kitap yayımlamak için bu araçları başarılı bir şekilde bir araya getirip kullanan ilk kişi olduğunu belirtmiştir (2007, s. 14). Garfield'e göre de "Avrupa'da toplu üretim ilkelerine hakim olan ilk kişi oydu kesinlikle ve hurufatla ilgili icatları, sonraki beş yüz yıl boyunca kullanılacak matbaa yöntemlerinin temelini attı" (2021, s. 34). Gutenberg' in geliştirdiği sistemi daha iyi kavramak için öncelikle Çin ve Kore'de bu sürecin arka planının anlaşılması oldukça önemlidir.

Çinli simyacı Pi Sheng, MS. 1045 yılında yenilikçi bir baskı yöntemi olan hareketli hurufat sistemini geliştirmiştir. Bu sistem her karakterin ayrı bir yükseltilmiş form olması ve herhangi bir sayıda karakterin yüzeye yerleştirilip, mürekkeplenip baskı yapılması mantığına dayalıydı (bkz. Görsel 9).



Görsel 9. Pi Sheng Hareketli Yazı Karakter Seti. <https://l24.im/2sl>

Kil ve tutkal karışımından yapılan bu karakterler sertleşene kadar saman ateşinde pişirilirdi. Bir metni oluşturmak için karakterler mumsu bir maddeyle kaplanmış demir plaka üzerine yan yana yerleştirilirdi. Plaka mumu yumuşatması için hafifçe ısıtılırdı ve karakterlerin üzerine yüzeyi eşitlemek için düz bir tahta basılırdı. Mum soğuduktan sonra tam bir blok şeklinde sayfaya baskı yapılırdı. Baskı işlemi tamamlandıktan sonra mumu çözmek için plaka tekrar ısıtılır ve birbirinden ayrıştırılan harf kalıpları, tekrar kullanılmak üzere tahta sandıklarda muhafaza edilirdi (Meggs & Purvis, 2016, s. 45).

Baskı için denenmiş olan tahta, kil veya ahşap gibi malzemelerin hiçbirinde defalarca kullanım sağlayan dayanırlıkta kalıplar ortaya konulmamış ancak metal kalıpların ortaya çıkması ile uzun ömürlü ve dayanıklı kalıplar elde edilmiştir.

Metal kalıplar, “ilk kez 1230’larda Kore’de kullanılmıştır” (Jubert, 2006, s. 36). Yazı gibi bu matbaa teknolojileri de Asya’da ortaya çıkmış ve Avrupa’ya sonrasında ulaşmış olmasına rağmen Avrupa’da daha çok geliştiği ve tam anlamıyla bir kültür Rönesans’ı getirdiği kabul edilmektedir. Bu yükselişin nedeni, Çin yazısında normal iletişim için dört bin karaktere ihtiyaç duyulmasına bağlanmaktadır. Bu kadar çok karaktere ihtiyaç olması, uygulamayı

zorlaştırmaktadır. Öte yandan Roma alfabesinde yalnızca 26 temel karakter ile iletişim sağlanmaktadır. Büyük harfler, noktalama işaretleri gibi tüm karakter seti düşünüldüğünde toplam yüzden az karakter ortaya çıkmaktadır. Bu da hareketli hurufat sistemini daha kolay uygulanabilir hale getirmektedir (Hunt, 2020, s. 22).

Hareketli hurufat sisteminde başlangıçta bazı teknik eksiklikler bulunmaktaydı. Bunlar; ahşap veya metalden yapılan harf kalıplarının art arda baskı için dayanıklı olmaması ve kâğıt, parşömen gibi yazı yüzeylerinin presleme sürecindeki yetersizliklerden dolayı kalıptaki mürekkebi yeterince alamamasıydı. Gutenberg, kusursuz bir baskı ürünü ortaya koyabilmek adına tüm bu eksiklikler üzerine çalışmıştır. Mükemmel harf kalıpları elde etmek için kurşun ve bakırı bir arada kullanmıştır. Amacı, “... kolay döküm yapabilecek kadar yumuşak, ama çok sayıda baskıya dayanabilecek kadar sert” (Uçar, 2014, s. 101) bir metal karışım elde etmek olmuştur. Gutenberg’e kadar olan tüm baskı çeşitlerinde presleme işi tamamen el işçiliği ile sağlanmaktaydı. Gutenberg, yine manuel yolla çalışan fakat bir mekanizasyon içeren vida mantığında ahşap bir presleme sistemi geliştirmiştir (bkz. Görsel 10).



Görsel 10. Hareketli yazı ve ahşap pres baskı. 1580-1605. Jan van der Straet. Theodoor Galle tarafından gravür. c. 1550; British Museum'da. <https://l24.im/S1CKV>

Sistem şu şekilde çalışmaktadır: Form diye adlandırılan baskı yüzeyini oluşturan karakter dizisi, yatay bir dizgi tablası üzerine yerleştirilirdi. Mrekkepleme işlemi yapıldıktan sonra kâğıt veya parşömen mürekkepli yüzeye bırakılır ve tahtadan yapılan bir çubuk ahşap vidayı döndürerek merdaneyi etkinleştirirdi. Merdane, form ve kğıdı sıkıca baskılayarak yazının yüzeye transfer edilmesi sağlanırdı (Jubert, 2006, s. 38). Gutenberg'in atölyesinde geliştirdiği bu sistemler uzun süre boyunca varlığını korumayı başarmış, dizgi ve baskı işlemlerinde tasarımcılara kolaylık sağlamak adına geliştirilecek olan birçok icadında yolunu açmıştır.

Gutenberg'in hareketli hurufat sistemi ile bastığı ilk kitap İncil olmuştur. 1450-56 yılları arasında basılan kitap, her sayfada her biri 42 satırlık iki sütün bulundurduğundan dolayı 42 satırlık İncil olarak adlandırılmıştır (Krysinski, 2018, s. 9). Gutenberg'in el yazmasını aratmayacak, iyi kalitede ve daha az sürede ortaya koyduğu kitap, hat sanatkrlarının işini gereksiz hale getirmiştir. Giderek daha fazla matbaacı ve matbaa ile ilgili diğer zanaatkarlara ihtiyaç duyulmuştur. 1500'e gelindiğinde, Gutenberg'in İncil' inden elli yıldan kısa bir süre sonra, Avrupa çapında 250'den fazla şehirde matbaa ve basıldığı tahmin edilen 20 milyondan fazla kitap bulunmaktaydı. Okuma materyallerinin artan durumu, daha fazla insanı okumayı öğrenmeye teşvik etmiş ve bu da baskı için daha da büyük bir talebe yol açmıştır (Hunt, 2020, s. 27). Gutenberg dönemi, ortaya konulan tüm bu köklü yeniliklerle Orta ağ ile Rönesans arasındaki geçiş dönemini temsil etmektedir.

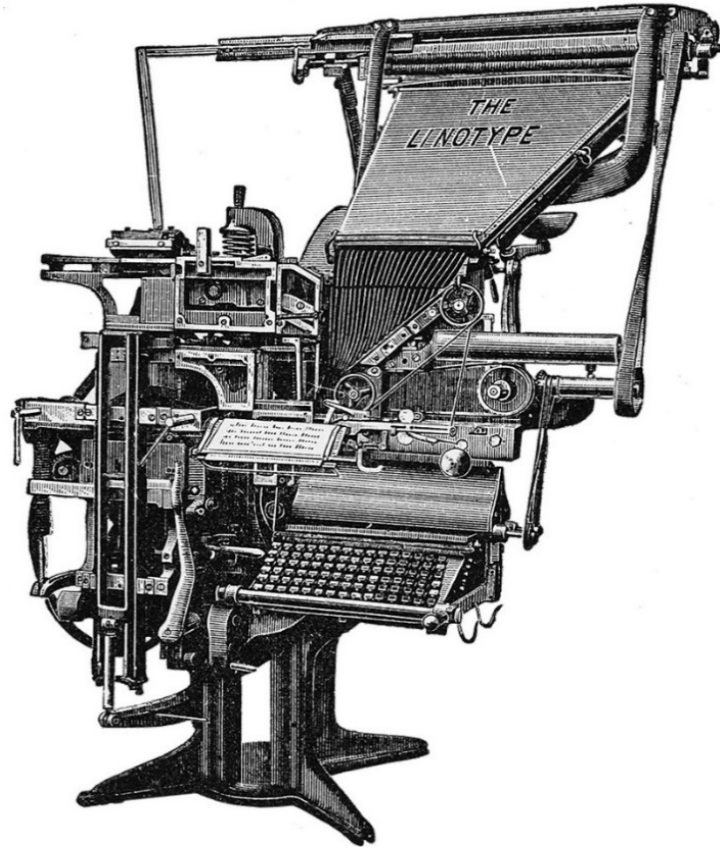
1.2.2. Linotype ve Monotype Makineleri

Gutenberg'in matbaa üzerine yaptığı çalışmalar, geliştirdiği materyaller uzun süre boyunca varlığını koruyarak devam etmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise büyük bir iş yükü ve zaman gerektiren dizgi işlemleri, insan gücü yerine makinelerin devreye girmesiyle çok daha kısa srelerde yapılması sağlanmıştır. İnsan kültürel ve fiziki yapısı gereği geçmişten günümüze kendi bedensel gücünü kullandığı işlerde ortaya koyduğu yeni bir icat ile bunu kolaylaştırmayı başarmıştır. McLuhan, *Gutenberg Galaksisi* adlı kitabında bir antropoloğun sözlerine yer vererek tam olarak bu konuya dikkat çekmektedir:

Bugün insan, pratikte bedeniyle yapabildiği her şey için uzantılar geliştirmiştir. Silahların evrimi dişler ve yumrukla başlar, atom bombasıyla sona erer. Giysiler ve evler, insanın biyolojik ısı denetim mekanizmalarının uzantılarıdır. Mobilyalar, melenin ve yere

oturmanın yerini alır. Sesi hem zaman hem de uzayda taşıyan elektrikli araçlar, mercekler, TV, telefonlar ve kitaplar, maddi uzantıların örnekleridir. Para, emeği yaymanın ve depolamanın bir yoludur. Bir zamanlar ayaklarımız ve sırtımızla yaptığımız şeyi artık ulaşım ve taşımacılık ağlarımız yapıyor. Aslına bakılırsa, insan yapımı bütün maddi şeylere, insanın bir zamanlar bedeniyile ya da bedeninin ilgili parçasıyla yaptığı şeylerin uzantısı olarak bakmak mümkündür (2001, s. 13).

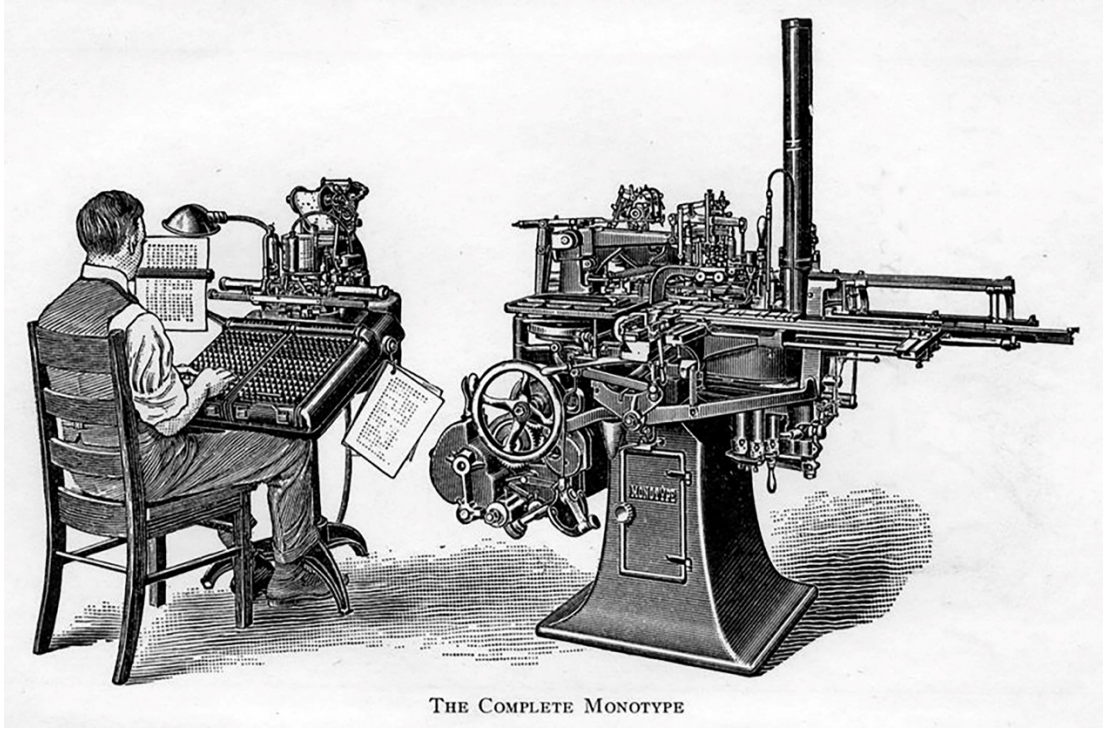
1886'da Linotype ve 1887'de geliştirilen Monotype makinelerinin de tam olarak bu anlayışla ortaya çıktığı açıkça görülmektedir. Öncesinde lowercase (küçük harf) ve uppcase (büyük harf) diye adlandırılan kasalarda bulunan harfler tek tek seçiliyor diziliyor ve işlem bittikten sonra yerlerine geri yerleştiriliyordu. Bu oldukça zor, sıkıcı ve zaman alan bir süreçti. Geliştirilen bu makineler, insan elinin bir uzantısı olarak klavye kullanılması ile dizgi yapılmasına olanak tanıyarak süreci oldukça hızlandırmıştır. Saate 1200-1500 karakter elde edilebilen sistem, Linotype sayesinde saate 6000-9000 karakter ile üretim hızı on katına çıkartılmıştır (Jean, 2020, s. 107). Bu hız, tipografi adına önemli bir ilerleme sağlamıştır. Bir Linotype operatörü Carl Schlesinger'in deyiimiyle Ottmar Mergenthaler zaman makinasını icat ederek dünyayı, 300 yıl ileri taşımıştır (Wilson, 2012). Linotype oldukça karmaşık yapıya sahip bir makinedir (bkz. Görsel 11).



Görsel 11. Linotype Model 1. 1892. <https://l24.im/M8OH>

Linotype operatörü Davin Kuntze, Linotype çalışma mantığını anlayabilmek adına bunu Rube Goldberg² sistemine benzetmektedir. “Bowling topunun yuvarlanıp kediye korkuttuğu sırada kanarya balonu patlatır, balon yumurtayı kırar ve sonra kahvaltımı yaparım.” şeklinde basit bir düzenek örneği vermektedir (Wilson, 2012). Linotype’da tamamen bu mantıkta birbirini tetikleyen mekanizmalar üzerine kuruludur. Sistem ilk olarak 90 karaktere sahip klavyeyi operatörün tuşlaması ile başlar. Tuşlanan karakterin kalıbı (matris) ilgili kanaldan aşağı kayar ve satırdaki diğer karakterlerle aynı hizaya yerleşir. Elde edilen kalıplar döküm ünitesine gönderilir. Burada, eriyen metal, kalıplara dökülür ve tek bir metal satır ortaya çıkar. Görevini tamamlayan kalıplar ikinci asansöre aktarılarak ilgili kanala geri gönderilir ve tüm süreç tamamlanmış olur.

Dizgi sürecini otomatikleştirmek için Linotype ile benzer mantıkta fakat ondan bir yıl sonra Tolbert Lanston tarafından Monotype geliştirilmiştir. Monotype iki operatörlü bir klavye ve bir döküm makinesi olmak üzere iki ayrı makine sisteminden oluşmaktadır (bkz. Görsel 12).



Görsel 12. Monotype Klavye ve Döküm Makinesi. <https://l24.im/69OU>

² Basit bir işi karmaşık yapmak için tasarlanan mekanizma.

İlk makine, metnin bir klavye aracılığıyla delikli kâğıt şeridine kodlanmasını sağlamaktadır. Bu şerit daha sonra ikinci makineye gönderilir ve yazıların otomatik olarak dökülmesi sağlanır (Krysinski, 2018, s. 21).

Her ne kadar Linotype ve Monotype makineleri birbirine benzesede ikisi arasında bazı temel farklılıklar bulunmakta bu da bir sistemin diğerine üstünlüğü, tartışmalarına sebep olmaktadır. Bu noktada hangi makinenin kullanılması gerektiğiyle ilgili olarak “...makine seçiminde, seçilen makinenin diğerine göre üstünlüğü değil, bireysel baskı tesisinin ihtiyaçları göz önünde bulundurulmuştur” (Öztürk Göçmen, 2021, s. 24). Örneğin Linotype’den farklı olarak Monotype’da tek bir metal satır yerine ayrı ayrı karakterler olduğundan dolayı bilimsel veriler ve tablo içeren karmaşık dizgileri Monotype ile yapmak daha kolay olmuştur (Carter, Meggs, & Day, 2015, s. 124). Ayrıca herhangi bir yazı hatası durumunda, “Monotipi sisteminde, linotipinden farklı olarak, harfler tek tek değiştirilerek istenilen düzeltmeler yapılabilir” (Becer, 2019, s. 189) bu da Monotype ile hataların düzeltilmesini daha kolay hale getirmektedir. Bu nedenle “Monotype dünyanın dört bir yanında, kitap ve küçük işler basan matbaalarda kendine yer bulurken” (Garfield, 2021, s. 240) Linotype, çok daha büyük ölçekli dizgi işlerinde kullanılmıştır.

Hızla gelişip dönüşen dizgi ve baskı teknolojilerindeki kaçınılmaz ilerlemenin bilincinde olan tipograflar ve matbaacılar, yöntemlerini ve çalışma uygulamalarını yeniden tanımlama ihtiyacıyla karşı karşıya kalmışlardır. Bu nedenle el yazısı için tasarlanıp kullanılan Bembo, Caslon, Baskerville, Fournier ve Bodoni gibi birçok yazı karakteri Linotype ve Monotype makinelerine uyarlanmıştır (Jubert, 2006, s. 236). Bir sonraki kaçınılmaz teknoloji ise 20. yy. icadı Foto dizgi olmuş ve metallerin eritilerek harf kalıplarının döküldüğü, sıcak dizginin (Linotype, Monotype) yerini almayı başarmıştır.

1.2.3. Foto Dizgi Teknolojisi

Yaklaşık 20. yüzyıl ortalarında başlayıp 1980’lere kadar kullanımına devam eden foto dizgi teknolojisi, el ile dizgi yapılan dönemler ile sayısal tipografi dönemi arasında kalan geçiş dönemini temsil etmektedir. Sıcak dizgi olarak nitelendirilen Linotype ve Monotype dönemi, her ne kadar eski yöntemlerden ustaca ve hızlı olsa da bazı olumsuz durumları da

beraberinde getirmiştir. Kurşun-kalay gibi kimyasalların erimesi ile açığa çıkan zehirli maddelerin olumsuz etkileri, bu durumlardan biridir ayrıca kullanılmayan matrislerin tekrar eritilmesi ve bu nedenle değer kaybeden metallerin, kalitesini korumak için karışımın sürekli olarak takip edilmesi gereklidir. Tüm bunlar bilgi ve dikkat gerektiren zor bir süreçtir. Foto dizgi sıcak metal ve harf kalıplarına ihtiyaç duymadan çalışan soğuk dizgi sistemiyle tipografide yeni bir dönemi başlatmıştır (bkz. Görsel 13).



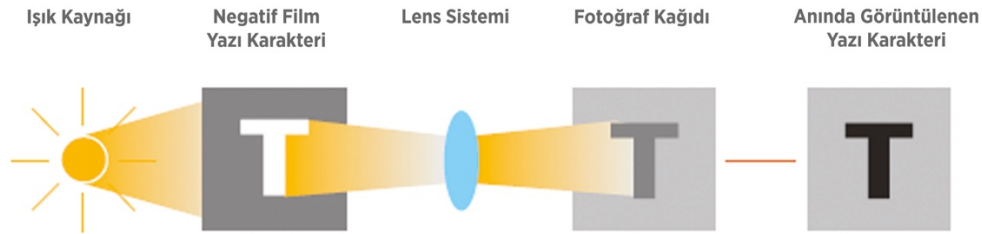
Görsel 13. Foto Dizgi makinesi ve negatif yazı karakteri film şeridi. (Carter, Meggs, Day, Maxa, Sanders, 2015: 125)

Foto dizgi, foto optik sistem ve foto tarayıcı sistem olmak üzere iki gruba ayrılır. Foto optik sistemde, temelde bir ışık kaynağı bir negatif kalıp ve bir de ışığa duyarlı yüzey gerekmektedir. Yazı karakterleri metal harflerle dolu çekmeceler olmadan makaraya sarılı bir film şeride, çeşitli boyutlarda plakalara ve disklere kaydedilir.

Metal döküm makineleri, oldukça büyük ve ağır olması nedeniyle, sınırlı bir boyut aralığında en fazla sekiz farklı yazı karakteri bulundurmaktadır. Buna karşılık bir foto dizgi makinesinde ışığa duyarlı yüzeye kaydedilen 24 farklı yazı karakteri ve her karakterin sekiz farklı ağırlığı sunulmaktadır. Toplamda birbirinden farklı 192 yazı karakteri ve her birinin 88 karakterden oluştuğu bir foto dizgi makinesinde 16,896 karakter kullanımı sağlanmıştır. Böylelikle sınırlı ağırlıkta dört farklı yazı karakteri ile 480 karakterin mevcut olduğu metal döküm

makinelere göre önemli bir kazanım elde edilmiştir. Foto dizgi, yazı karakteri seçim aralığındaki başarısının yanı sıra, saniyede 25-30 karışık karakteri bir araya getirerek yaptığı kompozisyonlarla da metal döküm makinelerinin yaklaşık on katı hızında bir sonuç sağlamıştır (Klensch & Simshauser, 1969, s. 75).

René Higonnet ve Louis Moyroud tarafından Fransa’da icat edilen Lithomat, başarılı foto dizgi makinesi olmuş ve daha sonra üretilen modeller ile 28.000’den fazla karakter yazdırmak mümkün olmuştur (Tselentis, ve diğerleri, 2012, s. 22). Karakterler arası boşluğu tam anlamıyla kontrol edebilme noktasında da foto dizgi makineleri ile önemli bir yenilik sağlanmıştır. Güçlü bir ışık kaynağı ve mercek arasında kalan negatif yazı karakterlerinin bulunduğu film şeridi, operatörün düğmeye basmasıyla ışığa maruz bırakılır ve fotoğraf kağıdı yüzeyine aktarılan yazının anında görüntülenmesi sağlanır. Bu sayede bir sonraki karakterin hangi konuma getirileceğini gösteren bu sistem ile doğru bir karakter aralığı (kerning) yapılmaktadır (bkz. Görsel 14).

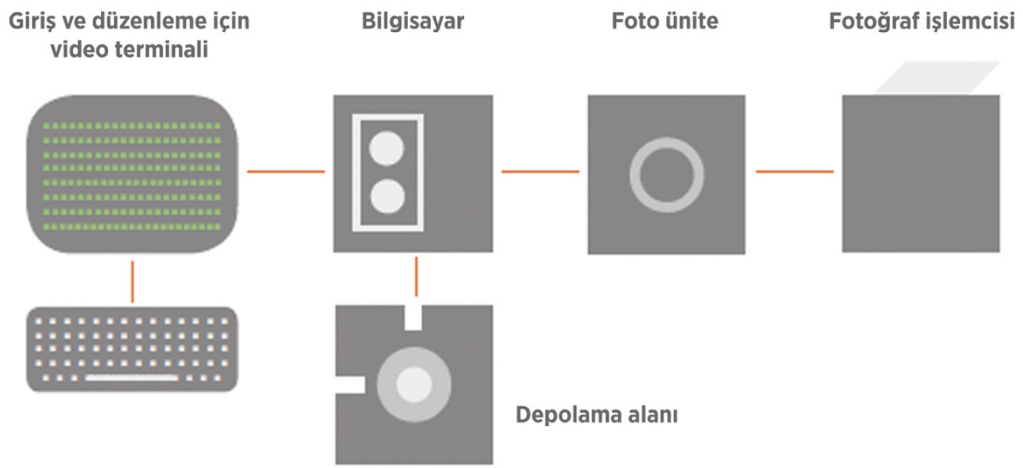


Görsel 14. Foto optik sistem işlem süreci. (Carter, Meggs, Day, Maxa, Sanders, 2015: 126)

Foto dizgiyi sıcak dizgiden ayıran önemli bir özellik, negatif kalıpları değiştirmeye gerek kalmadan istenilen boyutta yazı elde edilebilmektedir . Bu, negatif film yazı karakteri ve ışık kaynağı arasındaki mesafe değiştirilerek sağlanmaktadır. Sıcak dizgide ise bu işlem, dökme metal setlerden farklı bir boyuttaki yazı karakteri seçilerek sağlanmaktadır (Bosler, 2012, s. 24-25).

Foto tarayıcı sistem ise, foto dizgi döneminde gelinen son noktayı temsil etmektedir (bkz. Görsel 15). Foto optik sistem ile aynı bileşenlere sahiptir. Temel fark ışığa duyarlı yüzeye

nasıl pozlama yapıldığıdır. Bunun yanı sıra sınırsız yazı karakteri depolama kapasitesine sahiptir ve saniyede 6000 karaktere kadar dizgi yapabilen önemli bir hız sağlamaktadır. Foto tarayıcı sistemin, ilerlemesindeki nedenler, yazı karakterlerinin dijital olarak depolanması ve bilgisayar ile yönlendirilebilen katot ışın tüpleri olarak gösterilmektedir. Bu sistemde, yazı karakterleri, ışığa duyarlı yüzey üzerine çeşitli yollarla aktarılması sağlanmaktadır. En yaygın olanında bir lens aracılığıyla katot ışın tüpü ekranına yansıtılan yazı karakteri, ışığa duyarlı yüzeye aktarılmaktadır (Klensch & Simshauser, 1969, s. 75).



Görsel 15. Foto tarayıcı sistem işlem süreci. (Carter, Meggs, Day, Maxa, Sanders, 2015: 127)

Foto dizgi döneminde de geçmiş dönemlerde olduğu gibi eski yazı karakterleri, yeni sistemle güncellenerek kullanılmaya devam etmiştir. 1970 yılında Lubalin, Aaron Burns ve Ed Rondthaler birlikteliğiyle International Typeface Corporation (ITC) kurularak, eski yazı karakterleri foto dizgi sistemiyle daha iyi okunabilmesi için yeniden tasarlanmıştır (Krysinski, 2018, s. 36). Bu dönemde tipografi adına (hız, uygulamada kolaylık vb.) oldukça önemli ilerlemeler sağlanmış ve foto dizgi ile elektronik olarak depolanan yazı karakterleri masaüstü yayıncılık döneminin yolunu açmıştır.

1.2.4. Masaüstü Yayıncılık Dönemi

Gutenberg döneminden masaüstü yayıncılığa kadar tipografi tarihinin içerisindeki her teknoloji, kendinden bir öncekinin zamanla ortadan kalkmasına neden olurken, kendinden sonra gelecek olan yeni teknolojinin de önemli bir habercisi olmuştur. “Hesap makinesi varken çarpım tablolarıyla ne diye uğraşalım? Elektronik posta varken, neden bir telgrafa şerit yazıları veren bir postane memuruna ihtiyaç olsun ki? Dijital müzik gelince de o parlak plak kapaklarına veda edildi ” (Garfield, 2021, s. 172). 1980’lerde bilgisayar teknolojisinin gelişimiyle birlikte de artık foto dizgi için pek şans kalmamış ve tipografiyi kökten değiştirecek olan yeni bir döneme girilmiştir.

Masaüstü yayıncılık olarak adlandırılan bu dönem, ilk olarak Apple’ın 1984’te Macintosh bilgisayarları üretmesiyle başlamış ve bir tasarımın dizgi işlemlerinden baskı işlemlerine kadar tüm süreci tek bir bilgisayar aracılığıyla yapılmasına olanak sağlamıştır. Bilgisayarlar, fiziksel malzemeleri kullanarak elle yapılan tüm süreçleri ortadan kaldırmış, ayrıca işin kapsamını ve üretilme hızını artırmıştır. “Önceleri bir grup ya da ekip tarafından üstesinden gelinebilecek bir işi artık tek kişi yapabiliyor. Masaüstü yayıncılık; para ve zaman tasarrufu sağlamakta, bütün tasarımlar ekran üzerinde baskıya hazır hale getirebilmektedir ” (Becer, 2019, s. 121). Bilgisayar teknolojilerinin uygulamaya girişi hiçbir yerde tipografide olduğu kadar hızlı olmamıştır (Eskilson, 2007, s. 358). Bunu sayısal tipografi devrimi olarak adlandırmak kesinlikle doğru olacaktır çünkü birbiri ardına geliştirilen teknolojiler ile tipografi ve yazı karakteri tasarım süreci kökten değişmiştir. Dünyaca büyük teknolojik şirketlerden Adobe, Apple ve Microsoft arasında font standartları oluşturmak için rekabet başlamış ve her biri farklı bir problemi çözmek için birçok yazı teknolojisi geliştirilmiştir.

“Bilgisayarlar için üretilen metafont, tex, postscript, gibi yazılımlar bitmap, type 1, truetype, opentype gibi font dilleri sayısal tipografinin teknolojik gelişim süreçlerini içermektedir ” (Kurtcu & Coşkun, 2021, s. 67). Metafont (1979) ve Tex (1984), bilgisayar bilimcisi ve matematik profesörü Donald Knuth tarafından geliştirilen yazılım dilleridir. Knuth’un birincil amacı bilgisayar üzerine kitap yazmak olduğu için, büyük şirketler arasındaki rekabetin dışında kalarak çalışmalarını sürdürmüştür. Geliştirdiği yazılım dillerinden kazanacağı herhangi bir ün veya kar onu ilgilendirmemiş, asıl amacı yazmış olduğu kitapların

yüksek kalitede çıktısını elde edebilmek olmuştur. Knuth, tipografiye Gutenberg den sonra en büyük katkı sağlayan kişi olarak görülmektedir (Roberts, 2018) çünkü “... font düzenleme programı Metafont ve yapmış olduğu fontları kullanarak sayfa tasarımları üretmesini sağlayan Tex yazılımı, masaüstü yayıncılığın ilk yazılımlardandır” (Kurtcu, 2021, s. 164).

Kunth, başta The Art of Computer Programming olmak üzere kitapları için yüksek kalitede çıktı almayı sağlamış, ayrıca hem Metafont hem de Tex sistemlerinin arşivlenmesini sağlayarak üzerinden yıllar geçmesine rağmen aynı çıktıyı üretebilmek bu teknolojiyle mümkün olmuştur. Metafont ile diğer yazı karakteri tasarım araçlarından farklı olarak ekranda harfleri tek tek çizmek yerine bir programlama yaklaşımı geliştirilmiştir. Örneğin A harfini çizmek için x noktasından y noktasına giden otomatik bir çizgi koordinatı verilmektedir (Bigelow, 2020, s. 35). Metafont, algoritma yoluyla yazı karakteri tasarlanmasını sağlayan zengin bir programlama dili sunmuş ancak çoğu yazı karakteri tasarımcısının matematiksel ifadelerle yabancı olması dolayısıyla yeterince popülerlik kazanmamıştır.

Macintosh, ilk olarak kullanıcılara belirli ölçeklerde tasarlanan bit işlemleri grafikler sunmakta ve siyah beyaz bir ekranda, piksel adı verilen noktalar görüntüleri oluşturmaktadır. Herhangi bir yazı karakteri için, bitmaplerin çeşitli nokta boyutlarında tasarlanması gerekmektedir. İlk Bitmap yazı karakteri Chicago, Apple, çalışanı grafik tasarımcı Susan Kare tarafından tasarlanmıştır (Meggs & Purvis, 2016, s. 531).

Bitmap yazı karakterlerinin düşük çözünürlükte olması kullanım kolaylığı sağlarken sınırlı boyutlarda olması kullanışlılığını azaltmaktadır. Bu nedenle Adobe Systems tarafından 1985’te geliştirilen Postscript ile Bézier eğrileri kullanılarak yazı karakterleri tasarlamak mümkün olmuştur. Bézier eğrileri, Bitmaplere kıyasla daha iyi ekran görüntüsü sunarak yazı karakteri formunun daha yumuşak ve pürüzsüz çıktı alınmasını sağlamaktadır (bkz. Görsel 16).



Görsel 16. Chicago Yazı Karakteri. Bitmap (üstte) ve Bézier Eğrileri (altta) kullanılarak tasarlanan versiyonu.

<https://l24.im/rM2PNj3>

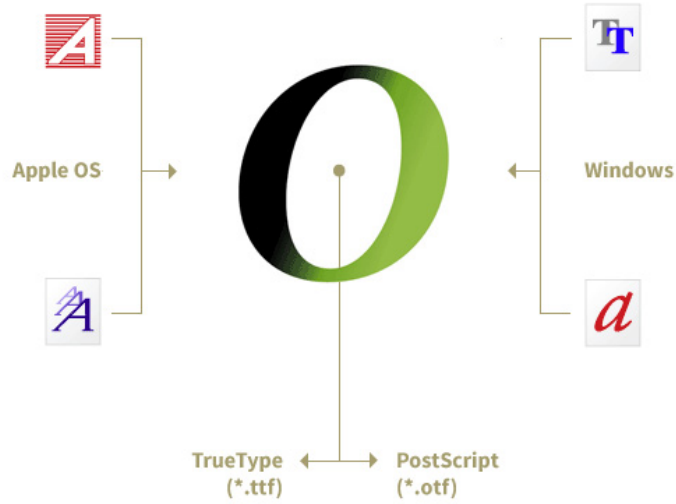
Bitmap tabanlı yazı karakterlerinin yerini alan “Postscript’in en büyük avantajı vektör temelli olması idi, bu sayede harfler ne kadar büyütülseler de pikselleşmiş görünmüyorlardı” (Bergerhausen, 2014, s. 1). Postscript programlama diliyle birlikte kullanılması için 1985’te Aldus firması tarafından Page Maker ve Apple Laser Writer sayfa düzenleme programları piyasaya sürülmüştür (Harkins, 2010, s. 158). Bu tasarımcılara, WYSIWYG yani ekranda ne görüyorsanız baskıda da onu elde edersiniz bilgisini vererek tasarıma sınırsız bir kontrol ve özgürlük tanımıştır. Tasarımcı, çıktı almasına gerek kalmadan müşteri veya tasarımın diğer muhatapları arasında bilgisayar ekranı üzerinde kritik alabilir ve sınırsız değişiklik yapabilmektedir.

Adobe, Postscript dil ile masaüstü yayıncılık döneminde önemli bir konuma sahip olmuş ve oldukça kısa sürede tipografi tasarımcıları tarafından Postscript, evrensel bir dil olarak

benimsenmiştir (Eskilson, 2007, s. 360). Beraberinde geliştirilen Type 1 ile PostScript olmayan ortamlarda, yazının yazıcıdan geçirilebilmesi ve ekranda görüntülenebilmesi mümkün olmuştur. PostScript dil her ne kadar işlevsellik ve kolaylık sağlasa da sayısal tipografi döneminin tekeli olarak kalmamıştır. Apple ve Microsoft'un güçlerini birleştirmesiyle ortaya çıkan TrueType dili rekabet ortamını ateşlemiş ve şirketler arasında font savaşlarının başlamasına neden olmuştur. Her ne kadar savaş olarak nitelendirilse de rekabet ortamının, gelişim ve yenilikler için çalışma isteğini artırdığı düşünülmektedir.

19 Eylül 1989'da San Francisco'daki Seybold Masaüstü Yayıncılık Konferansında, Microsoft'tan Bill Gates, TrueType'ın PostScript yazı karakteri teknolojisinden üstün olduğunu iddia etmiştir. Buna karşılık olarak Adobe'den John Warnock çıktığı bir Kraliyet duyurusunda bu iddianın şimdiye kadar duyduğu en büyük saçmalık olduğunu söylemiştir (Bigelow, 2020, s. 7). Apple, TrueType yazı karakterlerini herkesin kullanımına açarak yazı karakterlerinin sayısının ve popüleritesinin artmasını sağlamıştır. Böylelikle TrueType, Type 1 yazı karakterleriyle rekabet eden bir endüstri standardı haline gelmiştir.

TrueType ve PostScript font formatları arasında bazı temel farklılıklar bulunmaktadır. İlk olarak, yazı karakterini oluşturan bezier eğrilerinde her ikisi de farklı matematik türlerini kullanmaktadır. İkinci olarak, TrueType, bir yazı karakterinin içerdiği verileri tek bir dosyada bulundurmaktadır. PostScript Type 1 yazı karakterleri ise, biri karakter ana hatlarını diğeri karakter genişliklerini içeren iki ayrı dosya gerektirmektedir fakat PostScript'in iki dosya boyutu genellikle TrueType'ın tek dosyasından daha az yer kaplamaktadır (Phinney, 2004, s. 2-3). Üçüncü olarak, PostScript yazı karakterlerine alışmış olan kullanıcılar arasında, TrueType'a karşı bir direnç vardı. TrueType doğrudan MacOS ve Windows işletim sistemleri tarafından desteklenen font formatı olması nedeniyle Postscripte karşı avantajlı konumdaydı (Bigelow, 2020, s. 34-35) ancak aynı yazı karakteri için MacOS ve Windows ortamında farklı bir font dosyası bulundurulması gerekiyordu. İki farklı yazı formatının kullanılması durumu zamanla ortamlar arası uyum problemi oluşturmuştur. Bu nedenle 1990'ların sonlarında Microsoft ve Apple ortaklığında hem MacOS hem de Windows ile uyum sağlayan OpenType font formatı geliştirilmiştir (bkz. Görsel 17). OpenType, tüm bu teknolojilerin zirveye ulaştığı ve font savaşlarını sonlandıran nokta olmuştur.

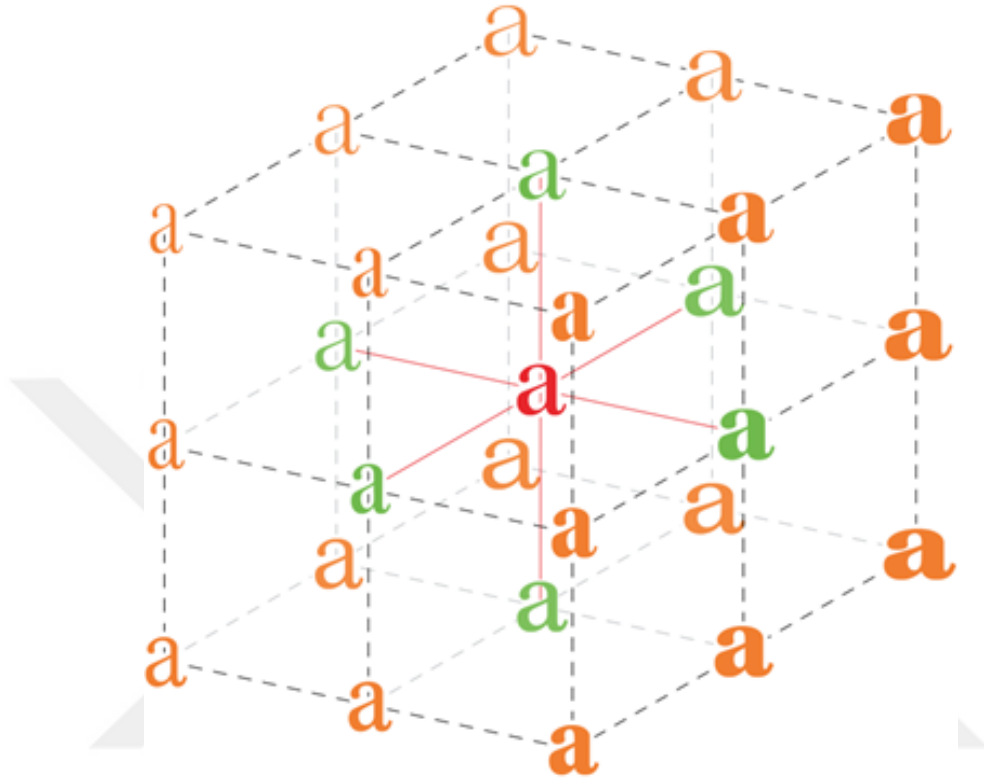


Görsel 17. OpenType font formatı. <https://l24.im/vM0cTWr>

OpenType yazı karakterleri TrueType yazı karakterleri yapısına dayanmaktadır fakat OpenType yazı karakterlerinde akıllı yazı (smart font) özellikleri bulunmaktadır. Bu özellik, yazı karakterinin kullanımını ve kullanıcı etkileşimini genişletmektedir (Harkins, 2010, s. 142). OpenType, PostScript dilin 256 ile sınırlı karakter desteğini 65.536 karakter desteğine taşımaktadır (Sarıkavak, 2014, s. 47). Ayrıca OpenType yazı karakterleri Unicode adı verilen standartlaşmış bir uluslararası karakter kodlama sistemi kullanmaktadır. Bu sayede, tek bir yazı karakterinde birden çok dilde karakter kümelerini dahil ederek çeşitli diller arasında metinlerin kolaylıkla değiştirilebilmesi sağlanmaktadır (Rabinowitz, 2006, s. 264). Kullanıcılara sunduğu en önemli avantajlardan biri, işletim sistemleri arasında dönüştürme yapmadan tek bir yazı dosyasının tüm platformlarda uyumlu çalışabiliyor olmasıdır. OpenType 1.8 'in bir parçası olarak ortaya çıkan Değişken (Variable) Font teknolojisi ise bu avantajlardan diğeridir.

Değişken Font fikri teknolojik süreç içerisinde ilk olarak Multiple Master (1992) ve TrueType Gx Variations (1993) olarak kendini göstermiştir. Ortamlar arası uyum problemi her iki teknolojinin yaygınlık kazanmasına engel olmuş ve 2016'da Uluslararası Tipografi Birliği (ATypI) Polonya Varşova konferansında Google, Adobe, Microsoft ve Apple ortaklığında Değişken (Variable) Font tanıtımı gerçekleştirilmiştir (Phinney, 2019, s. 1). Değişken Font, genişlik, ağırlık, italik veya farklı niteliklerin en küçük değerinden en büyük değerine kadar

tüm çeşitlerini tek veya iki dosyada bulundurmayı sağlayan font teknolojisidir. Değişken Font çalışma sistemi eksen sistemi üzerine bağlıdır. Eksen için belirlenen minimum ve maksimum değerler arasındaki geçiş interpolasyon³ ile sağlanmaktadır (bkz. Görsel 18).



Görsel 18. 3 eksenli Değişken (Variable) Font normalleştirilmiş tasarım alanı. <https://l24.im/INwylGX>

Bir Değişken Font birçok fayda sağlamaktadır. Bir yazı karakterinin biçim ve görüntüsü ne kadar iyi tasarlanmış olsa da uygulamalardaki eksiklikler kötü sonuçların ortaya çıkmasına sebep olabilir. Değişken yazı karakterleri, tasarımcılara olası birçok durum için daha fazla alternatif sunmaktadır. Sınırsız ağırlık ve genişlik değerleri sağlayarak hassas ayarlamalar ile tasarıma daha fazla katkı sağlamakta ayrıca tüm stilleri yüksek kalitede sıkıştırılmış tek dosyada bulundurduğu için dosya boyutunda büyük oranda azalma ile veri tasarrufu yapılmaktadır.

Masaüstü yayıncılık dönemiyle birlikte bilgisayar kullanımının artması, halk arasında daha geniş bir grafik tasarım bilincini yayarak, yazı karakterlerini evlerinde seçme, metin ve görüntüleri onlarla düzenleme olanağını getirmiştir. Bu teknolojik olanaklar profesyonel ve

³ İki uç nokta arasındaki ara değerleri tahmin etmek için kullanılan yöntemdir.

amatör tasarım arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır (Aynsley, 2001, s. 202) ancak teknolojiler gelip geçicidir. Sunulan teknoloji ne olursa olsun önemli olan her zaman tasarımın gücü olmuştur.

Profesyonel tasarımcılar da bilgisayar teknolojisi ile nitelikte tasarımlar çıkarmanın en önemli anahtarının, bilgisayarın bir araçtan başka bir şey olmadığı konusunu vurgulamaktadırlar. Diğer tüm araçlar gibi bilgisayarlarda tasarımcıların, tasarım fikrini somut hale getirdikleri bir ortam olarak görülmektedir (Rabinowitz, 2006, s. 253). Daha bilgisayarlar ortada yokken tasarlanan yazı karakterlerinin bilgisayarlar ile tekrar kullanılmak üzere tasarlanması, kullanılan teknolojiye çok tasarımın ne olduğunu ön plana çıkarmaktadır ki daha öncesinde, tipografi sıcak metal ile dizgi dönemindeyken orada kullanılan yazı karakterlerin bir sonraki teknoloji olan foto dizgiye aktarılmasından da bu durum anlaşılmaktadır.

Başlangıçta bazı tasarımcılar bilgisayarların tipografi ve grafik tasarıma sağladığı avantajları göz ardı etmiştir. “Bu alanda öncülüğü 1984’te kurulan “Emigre” dergisi ile Zuzana Licko ve Rudy VanderLans yapmıştır” (Ergüven, 2021, s. 136). Gutenberg icadı, en eski baskı biçimi olan Incunabula’nın, sonrasında geliştirilen baskı teknolojileriyle birlikte son derece ilkel görünmesi gibi, sayısal tipografi döneminde de benzer şekilde embriyonik bir süreç meydana gelmiştir. Emigre dergisi, tartışmasız “digi-cunabula” olarak görülmektedir. Emigre fontlarının ilk hali olan bitmap yazı karakterleri de (Oakland, Universal, Emperor, Emigre) 2001 yılında düzenlenip, içeriği genişletilip yeniden yayımlanmıştır (Heller & Anderson, 2016, s. 52).

Bilgisayarların sağladığı konfor alanı tasarımcıların yaratıcı tasarım sürecine daha fazla odaklanmasını sağlamış ve bu, grafik tasarıma yeni bir bakış açısı kazandıran, tasarımın sınırlarını genişleten postmodern tipografi anlayışını beraberinde getirmiştir.

2. BÖLÜM: MODERN VE POSTMODERN TİPOGRAFI

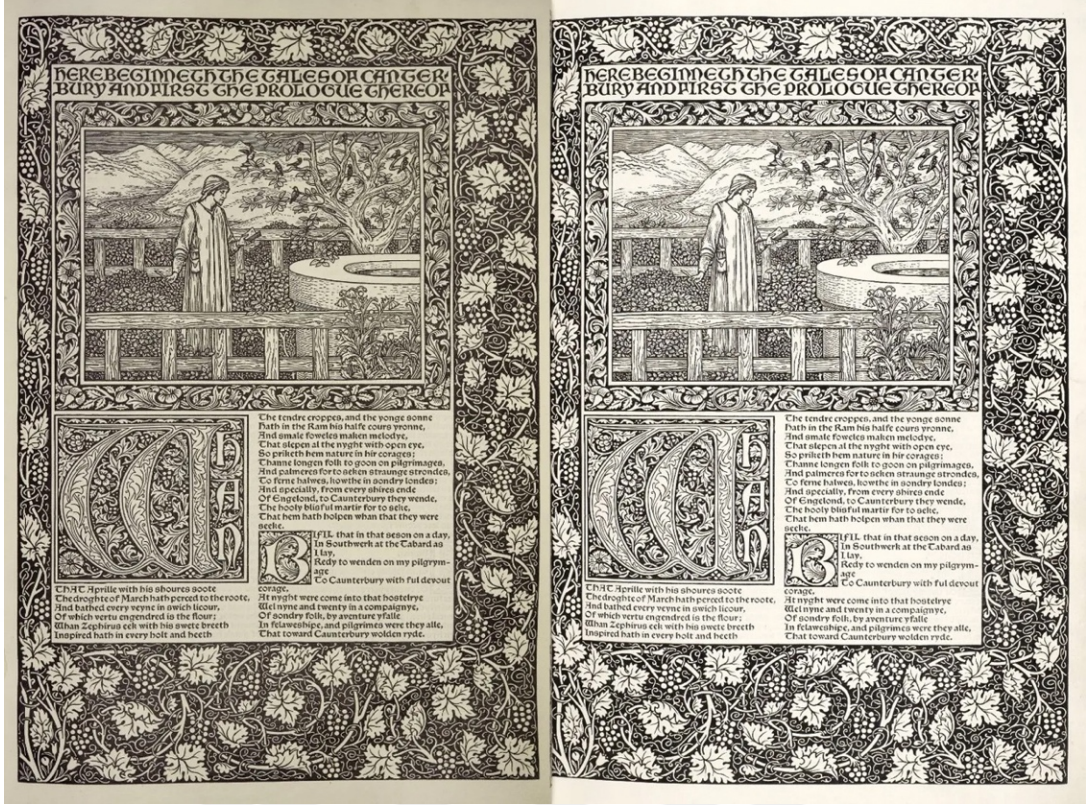
Postmodernizmi anlamak için öncelikle modernizmi anlamak önemlidir. Modern kelimesine eklenen post ön eki postmodernizme, modernden sonra gelen, modernin yerini alan veya moderne karşı olan gibi anlamlar yüklese de özünde postmodernizm, modernizmin içerisinden çıkmış ancak zamana, şartlara ve durumlara göre anlamı değişmiştir.

Postmodern tipografi anlayışının oluşumuna, modern dönem akımlarının zemin hazırladığı açıkça görülmektedir. “ Modernizm’in indirgeyciliği ve tektipleştirme süreci öte yanda 1960’lı yıllarda tanımlanan ve 1980’li yıllarda olgunlaşan Postmodernizm’in var oluşuna da dayanakları oluşturacaktır” (Sarıkavak, 2014, s. 9). Bu nedenle, öncelikle modern öncesi sanat hareketlerinden konuyu başlatıp modern ve sonrasında postmodern döneme geçişteki değişen, gelişen ve yenilenen süreçler bu bölümde ele alınmıştır.

2.1. Modern Tipografi

Sağladığı teknolojik olanaklarla sanayileşme, 19. yüzyıl grafik tasarım ve tipografide kilit rol oynayan değişimlere sebep olmuştur. Gelişen teknoloji ve onu takip eden şehirleşme, hızla değişen bir yaşam biçimini ortaya çıkarmıştır. Bu dönüşüm içerisinde grafik tasarım ve tipografi uygulamalarında da el emeği ve makine üretimi çalışmalar arasında belirgin farklar oluşmuştur. Makineleşen toplum insan gücünü ve el emeğini arka plana atmış ve sonucunda birbirini takip eden estetik yoksunu seri imalat ürünler yapılmıştır. Hiçbir estetik kaygı taşımadan yapılan bu çalışmalar sanatçılara, yeniden estetik ve işlevin birlikteliği içerisinde bir sanat anlayışı ortaya koyma gerekliliğini getirmiştir.

Victoria döneminin neden olduğu bu mekanikliğe karşı olan John Ruskin’in (1819-1900 yılları arasında yaşamış bir İngiliz yazar) düşünceleri, 19. Yüzyılın sonunda Arts and Crafts hareketinin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Hareketin öncüsü olan William Morris’in Kelmscott Press’te ürettiği çalışmalar dönemin teknolojik gelişmelerine ters düşen tamamen el işçiliği ile yapılan doğal motifler ve desenler ile orta çağ sanatını yeniden canlandırmıştır (bkz. Görsel 19).



Görsel 19. William Morris. The Works of Geoffrey Chaucer'dan sayfalar. 1896'da Kelmscott Press'te basılmıştır.

<https://l24.im/lgat>

Mekanikleşmeye karşı olan korkulara, insanlığın en erken dönemlerinde dahil rastlanmaktadır. *Gutenberg Galaksisi* adlı kitapta yer verilen bir anekdotta bu korkuları ve teknolojiye dair karşı çıkışın bir örneğini görmek mümkündür. Yüzbinlerce yıl öncesinde Çinli bir bilge tarafından makineye karşı duruşun, tıpkı Arts and Crafts Hareketinde makineleşmenin sanat estetiğini öldüreceği korkusu ile benzerliği oldukça dikkat çekicidir.

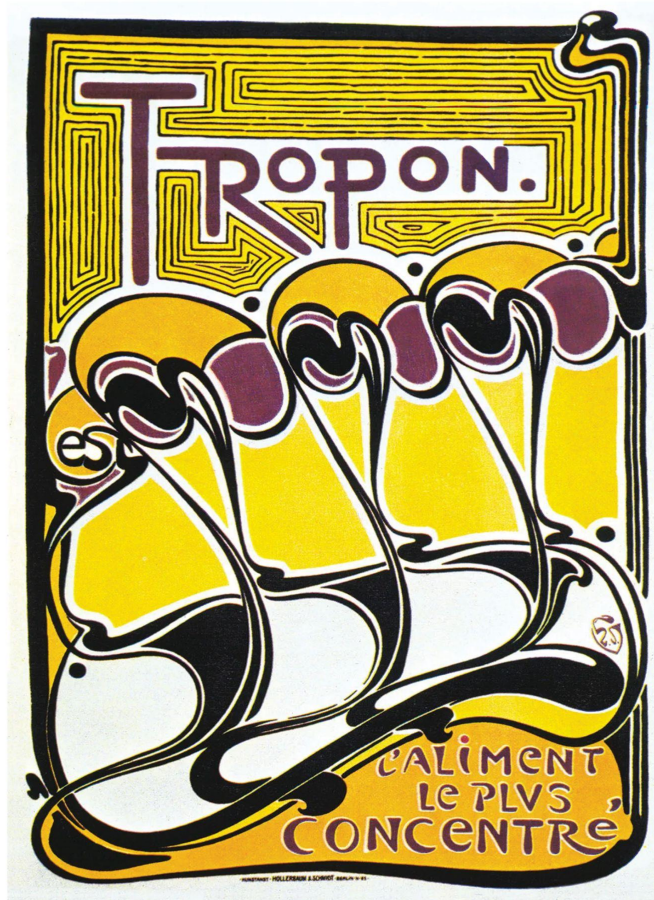
“... makine kullanan kişi işini makine gibi yapar. İşini makine gibi yapan kişinin, yüreği de makineye benzer ve göğsünde bir makine yüreği taşıyan kişi, yalınlığını yitirir. Yalınlığını yitiren kişi ise, ruhunun çabalamalarından emin olamaz. Ruhun çabalamalarından emin olamamak ise, samimiyetle bağdaşmaz” (McLuhan, 2001, s. 45).

Hız ve teknoloji toplum yaşantısında moderniteye doğru bir geçiş sağlarken grafik tasarımda tam tersi yönelimde yapılan çalışmalar çelişkiye sebep olmuştur. Roger Marx'ın (1859-1913 yılları arasında yaşamış bir sanat eleştirmeni), deyimiyle geleceği aydınlatmak amacıyla çıktıkları yolda geçmişin karanlığında kaybolmuşlardır (Weill, 2007, s. 16). Bu nedenledir ki modern tasarım, sanayileşmenin neden olduğu tek tipleşen üretim ile sanatsal kaygı taşıyan üretim arasındaki kopuşta, arabulucu görevi üstlenmiştir.

Ruskin ve Morris, sanatta yenilenmenin Orta Çağ koşullarına geri dönülerek sağlanacağını umuyorlardı. Ama birçok sanatçı bunun imkânsız bir şey olduğunu gördü. Bu sanatçılar, yeni bir tasarım anlayışı getirecek ve malzemelerin sunduğu olanakları taze bir bakış açısıyla ele alacak bir “Yeni Sanat”ın özlemini çekiyorlardı. Bu yeni sanatın ya da Art Nouveau’nun destekçileri 1890’larda bayrak açtı (Gombrich, 2020, s. 411-412).

Tüm batı dünyasına hızla yayılan Art Nouveau akımı, sanat ve endüstrinin birlikte var olması fikrini temel almıştır. Bir yandan Arts and Crafts akımında olduğu gibi motif ve desenlerin kullanımını savunurken bir yandan da seri imalat üretime ayak uydurmaya çalışmıştır. Art Nouveau akımında kullanılan desen ve motifler doğrudan doğayı kopya ederek alınmamış, desenlerde soyutlamaya gidilerek ortaya konulan yeni formlar ile toplumun değişen yapısı yakalanmaya çalışılmıştır.

Yazar, teorisyen, mimar ve tasarımcı Henry (Clemens) Van De Velde, 1898’de tasarladığı Trapon afişi ile Art Nouveau sanat akımının felsefesine oldukça uygun bir örnek ortaya koymuştur (bkz. Görsel 20).



Görsel 20. Trapon. 1898. Poster/color lithograph. The Modernism Collection. Gift of Norwest Bank Minnesota. 89-84.

(Ryan, 2001, 23)

Trapon afişı, döneminin öncü çalışmaları arasındadır. Çoğu kişi tarafından Art Nouveau dönemine ait ilk soyut tasarım olarak değerlendirilirse de bu tam olarak doğru değildir. Başlangıçta soyut görünen poster tasarımında, görsel imgeler ve tipografi oldukça başarılı sentezlenmiştir. Trapon, besin içeriğinde yumurta akını kullanarak gıda üreten bir şirkettir. Velde, burada yumurta aklarının sarısından ayrılmasını betimleyerek şirketin yaptığı işe vurgu yapmaktadır. Soyut desenlerin ve tipografinin görüntü ile bütünleşmesi bu afişi grafik tasarımın en iyi çalışmaları arasına taşımaktadır (Ryan, 2001, s. 22).

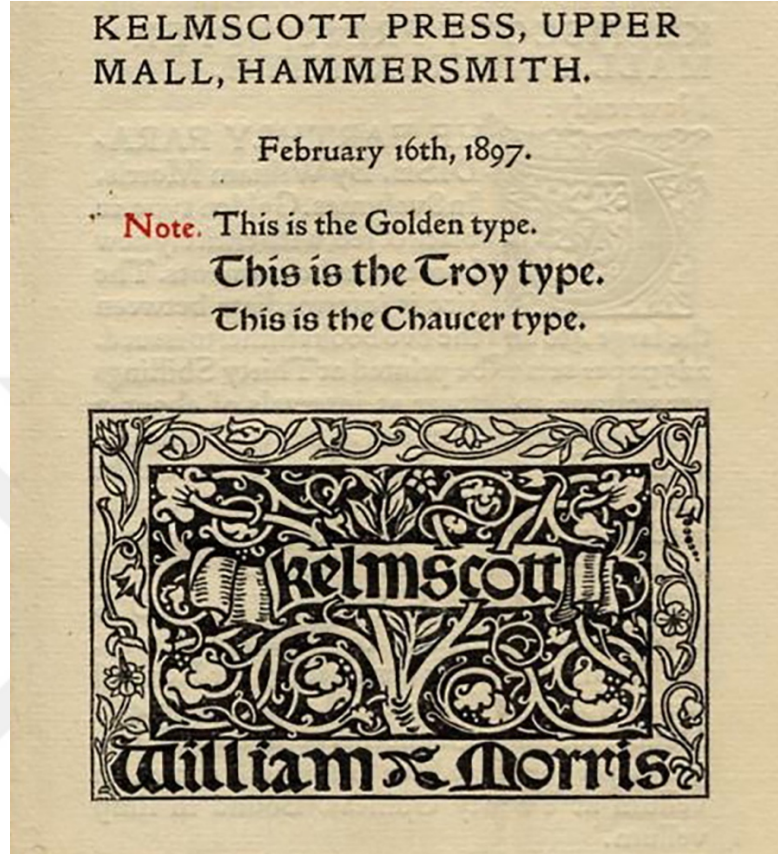
Art Nouveau sanat hareketinde birçok sanatsal yönelimi görmek mümkündür. Arts and Crafts hareketi, Sembolizm, Ekspresyonizm ve Romantizm bunlardan bazılarıdır. 1903 yılında Hollandalı tasarımcı Johan Thorn Prikker tarafından tasarlanan afiş, bahsedilen etkiyi görmek açısından iyi bir örnektir. Prikker, Hollanda'nın önemli Art Nouveau savunucularından biridir. Holländische Kunstausstellung adlı afişinde, motifler ve canlı renkler kullandığı açıkça görülmektedir (bkz. Görsel 21). Bu yaklaşımla, Art Nouveau sanat çizgisini ve Alman Ekspresyonizmin canlı, hareketli tavrını birleştirerek tasarıma dinamik bir yaklaşım kazandırmıştır (Ryan, 2001, s. 28).



Görsel 21. Holländische Kunstausstellung. 1903. Poster/color lithograph. Philadelphia Museum of Art.

<https://l24.im/zRdo>

19. yüzyılda, yazı karakteri üretiminde geniş bir yelpaze yakalanmıştır. İngiliz tasarımcı William Morris'in gotik tarzdan esinlenerek Golden, Troy ve Chaucer yazı karakterleri geleneksel tavırla ele alınan örnekler ortaya koymaktadır (bkz. Görsel 22).



Görsel 22. William Morris. Kelmscott Press yazı karakterleri. <https://i24.im/jOzA70I>

Bu dönemde ayrıca modern anlayış ile eşleşen tırnaksız yazı karakterleri geliştirilmeye başlanmıştır. 1896'da Alman dökümhanesi Berthold'da yayınlanan yazı karakteri Akzidenz Grotesk, tırnaksız yazı karakterlerinin doğuşunda kilit rol oynamış ve süslemelerden, bezemelerden arındırılmış 20. yüzyıl makine estetiği ruhunu taşıyan birçok tırnaksız yazı karakterinin ortaya çıkmasında öncü olmuştur (Ambrose & Harris, 2012, s. 108). Modern yazı karakteri denildiği zaman akla ilk gelen Helvetica (1957) bunlardan biridir.

20. yüzyıl ise yazı karakteri üretim sayısının katlanarak devam ettiği bir dönem olmuş ve tırnaksız yazı karakteri türünde bugün bile popülerliğini korumayı başaran örnekler verilmiştir. İngiliz tasarımcı Edward Johnston tarafından Londra metrosunda kullanılması amacıyla tasarlanan Underground (1915) bunlardan biridir (bkz. Görsel 23). Johnston,

tasarıma yaşanan zamana ait olması, hareket halindeki bir trende yolcular tarafından hızlı ve kolaylıkla okunabilmesi ayrıca her harfin güçlü ve hatasız bir anatomiye sahip olması fikri ile yola çıkmıştır. Dikkat ettiği bir başka önemli nokta ise, etrafında var olan yazılardan ayıran bir nitelik taşıması olmuş ve bu doğrultuda her vuruş değeri aynı ağırlığa sahip zarif tırnaksız bir yazı karakteri ortaya çıkmıştır (Loxley, 2004, s. 117).



Görsel 23. Edward Johnston. London Underground bulls-eye, or roundel. 1925. TfL, London Transport Museum.

<https://i24.im/JyMBE8>

Modernizm döneminde tırnaksız yazı karakterleri, zamanın ifadesi olarak görülmüş ve el yazısı tavrıyla oluşturulan yazı karakterlerinin matbaacılıkla bağdaşmadığı savunulmuştur. Harf gövdesini oluşturan şekil, renk veya herhangi bir tipografik düzen amacına hizmet ettiği sürece orada olmalıdır aksi takdirde oluşturulan bir biçimin tasarımı süslemeden ileri taşımadığı düşünülmektedir. Bu doğrultuda tasarlanan Stencil (1925) , Universal (1925), Futura (1927-30), Gill Sans (1928), Univers (1957) ve daha birçok, yazı karakteri yüzyılın geri kalanına hakim olacak bir tarz ortaya koymuşlardır.

Modern öncesi toplumu ile modern toplum arasında normatif değerlere bakış radikal bir şekilde değişime uğramıştır. Modern öncesi dönemde her alanın beslendiği bir kural sistemi mevcuttur. Örneğin bir tasarımcı ele aldığı tasarıma yönelik kişileri ve durumları gözetmeksizin önünde var olan normatif kalıplara göre tasarımını ortaya koyardı. “Böyle bir

sistem, kendi çizdiği sınırlar içinde hiçbir meçhulün var olmasına olanak tanımaz. Sistemin meşru ve olası saydığı her soru için önceden belirlenmiş kesin ve değişmez bir yanıt vardır” (Batur, 2015, s. 67). Modern dönem ile bu bağlam değişime uğramıştır. Sanayileşme, hız ve makine toplumun her alanına etki eden bir değişim süreci başlatmıştır. Yaşamın hızla aktığı bu yeni toplum düzeninde tüm entelektüel alanlarda geçmişin izlerinden hızla sıyrılıp çağdaş bir tavır kazandırılmaya çalışılmıştır. Tipografi içinde yüzyıllardır geçerli olan standardizasyon modern sanat akımları ile evrilmiştir. Yıkıcı sorgulamalar ile özgürleşen yeni bakış açıları günümüz tipografi anlayışının oluşmasında etkin rol oynamıştır.

20. yüzyılın başlarında İtalya, Rusya, Almanya ve Hollanda’da ortaya çıkan ve sanatsal ve politik görüşleri birbiriyle çelişen, hatta karşıt yapıda olan Fütürizm, Dadaizm, De Stijl, Bauhaus, Süprematizm ve Konstrüktivizm gibi akım ve okullar ile bir takım bağımsız sanatçı ve tasarımcılar gerek kuram, gerekse uygulama alanında hayata geçirdikleri çalışmalarla günümüz tipografik tasarımının biçimlenmesine en önemli katkıyı yapmıştır (Becer, 2016, s. 19).

Bu sanat akımlarında, sanayi devrimi ile modern dönem arasında kalan Arts and Crafts ve Art Nouveau, sanat hareketlerinden tam tersi bir yaklaşım söz konusudur. Modernist tasarımcılar, tipografiyi her türlü süslemelerden arındırarak, biçim işlevi izler anlayışı ile tasarımlar üretmişler ve bu amaçla tipografide var olan tüm kuralları alaşağı etmişlerdir. Hareket, savaş, patlama kavramlarıyla yıkımın ateşini ilk fitilleyen modern sanat akımı ise Fütürizm olmuştur.

2.1.1. Fütürizm

Filippo Marinetti, 1909 yılında Fransız gazetesi Le Figaro’da yayımladığı manifesto ile Fütürist hareketi ilan etmiştir. Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini ve Umberto Boccioni harekete dahil olan diğer önemli temsilciler arasındadır. Hareketin savunucuları, sanayi toplumu ve makineleşmenin getirdiklerini koşulsuz kabul eden bir yaklaşım sergilemişlerdir. Geleneksel olan ve eskiden gelen tüm yerleşik değerlere karşı çıkmış, hareket, enerji, gürültü ve şiddet gibi kavramlar etrafında birleşmişlerdir. Yayımlanan manifestoda, çağın yeni seslerine kulak verilmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Bunun ise ancak, müzeler ve kütüphaneler gibi modası geçmiş tüm kültürel ve sosyal kurumların yıkılması ile yeni ve orijinal olan sanatın meşrulaştırılabileceğini iddia etmişlerdir. Teknolojiyi, makineleri, savaş, bombaları ve silahları yüceltirken; duygusal ve ahlaki

değerleri, kadınsılığı küçümsemişlerdir. 20. yüzyıl modern sanatına dair bir dizi yaklaşım sunan manifestodan bazı maddeler şu şekildedir:

- 1.Enerji ve korkusuzluğa olan eğilimimizi ve tehlikeye duyduğumuz sevdâyı haykırmak istiyoruz.
- 5.Kendi yörüngesinde dönen dünyayı, tekerlekler üzerinde baştan sona dolaşan insanı kutsuyoruz.
- 8.Yüzyılların ardındaki en son dağlık burundayız! Eğer imkânsızın gizemli kapılarını kırma arzusu taşıyorsak, geriye dönüp bakmak zorunda değiliz. Zaman ve mekan dün öldü. Her yerde var olan ölümsüz hızı yarattığımız için artık sonsuzda yaşıyoruz.
- 9.Dünyanın birinci temizlik maddesi olan savaşı, militarizmi, yurtseverliği, özgürlükçülerin yıkıcı tavrı, uğruna ölünecek harika düşünceleri ve kadınları aşağılayan davranışları destekliyor ve yüceltiyoruz.
10. Müzeleri, kütüphaneleri ve her türlü akademiyi yerle bir edeceğiz. Ahlakçılık, feminizm ve her türlü fırsatçı ve faydacı alçaklıkla bir mücadele başlatıyoruz (Becer, 2016, s. 56-57).

Fütürizm, başlangıçta şiir ve edebiyat üzerinde yoğunlaşmasına rağmen zamanla güzel sanatların tüm alanlarında etkisini göstermeyi başarmıştır. Fütüristler, 1910'dan itibaren düzenli olarak yayımlanan manifestolarda, geçmişin toplumsal ve ekonomik yapılarının, yeni yapılar dönüşmesini ancak sanat ve tasarımla yakalanabileceğini ilan etmişlerdir (Davis, 2012, s. 150). Modern anlayışta var olan önemli iki anahtar durum, eski anlayışların yıkılıp, yerinin köklü bir yenilikle değiştirilmesidir. Tipografide de yıkım ve yenileştirme üzerine çalışmalar yapılmıştır. 11 Mayıs 1913 tarihinde yayınlanan manifesto da baskı ve hurufat devrimi ile ilgili şu açıklamalar yer almaktadır:

Bir baskı ve hurufat devrimine giriyorum. Bu devrim özellikle, XVI. yüzyıldan kalma el yapımı kâğıtlı; eski yelkenlilerle, minervalarla, apollonlarla, koskoca baş harflerle ve sarmallarla, mitolojik sebzelerle, dua kitabı süs kurdeleleriyle, bölüm başlarına konan özet ya da alıntılarla ve romen rakamlarıyla süslenmiş geçmişe tapan şiir kitabı anlayışına, bu saçma sapan ve iç bulandırıcı anlayışa karşıdır. Kitap, fütürist düşüncemizin fütürist dile gelişi olmalıdır. Dahası var: Yaptığım devrim, ayrıca, sayfada açılıp yayılan üslubun yükseliş ve alçalışlarına ters düşen ve sayfanın baskı uyumu denen şeye karşıdır. Aynı sayfada, gerekirse üç ya da dört farklı renkte mürekkep ve 20 çeşit hurufat kullanacağız. Örneğin: Benzer ve hızlı duyumlar dizisi için *italik* harfler, şiddetli onomatopeler için *kalin* harfler ve benzeri baskı açısından resimsel sayfa konusunda yeni anlayış (Batur, 2015, s. 108).

Fütüristler, tipografi özelinde sağladıkları değişiklikler ile Gutenberg'den bu yana devam eden, harflerin yatayda uzanan dizilimini ve sayfa içerisindeki yerleşik konumunu sarsmışlardır. Kelimelerin ifade gücünü yükseltmek amacıyla, yazıda verilen içeriğin, biçimi şekillendirdiği tasarımlar üretmişlerdir.

Marinetti'nin "Poem by marinetti" adlı tasarımında, cepheden sevgilisine mektup yazan bir topçunun savaş sırasında duyduğu sesler, sevgi sözcüklerinde kullanılan tipografiye

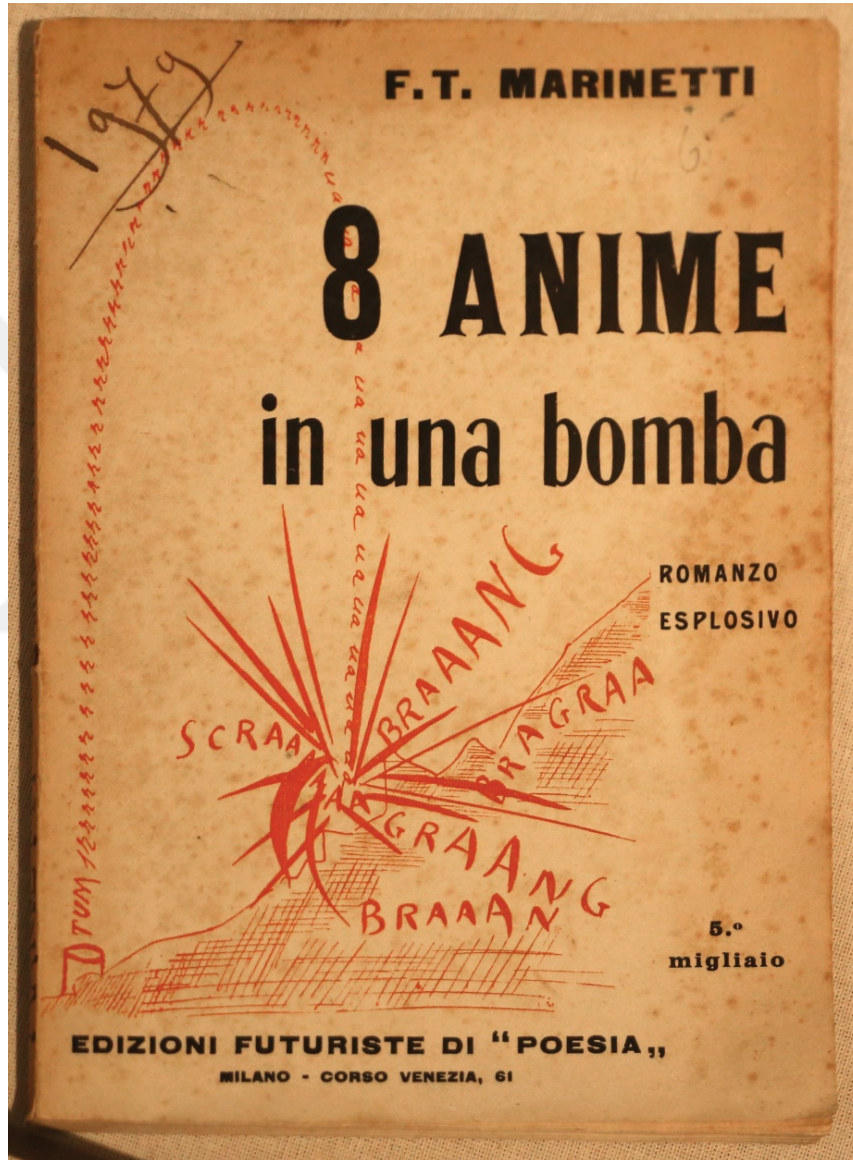
yansıtılmıştır (bkz. Görsel 24). Bu sayede yatağında uzanarak mektubu okuyan sevgilisine şiddetli bir savaş anını betimlemektedir (Meazzi, 2013). Farklı ağırlık, boyut ve stillere sahip harf formları ile savaş anında yaşanan kaos durumu görülmektedir. Harf gövdeleri üzerine gelen ve tipografik karakterle oldukça uyumlu bomba görünümündeki parçalar ile tasarımın anlam gücünün yükseltilmesi sağlanmıştır.



Planche motlibriste envoyée du front par Marinetti en septembre 1917 à la rédaction de « L'Italia futurista » après avoir reçu le livre d'Irma Valeria : *Morbidezza in agguato*. Dans une réédition de 1919, Marinetti a éliminé les quelques indications contenues dans la partie supérieure en augmentant l'impact de l'énergie dynamique de l'image. (Dimensions de l'original : 35 x 50 cm).

Görsel 24. Filippo Marinetti. Poem by marinetti. 1919. <https://l24.im/Z7Tmg6w>

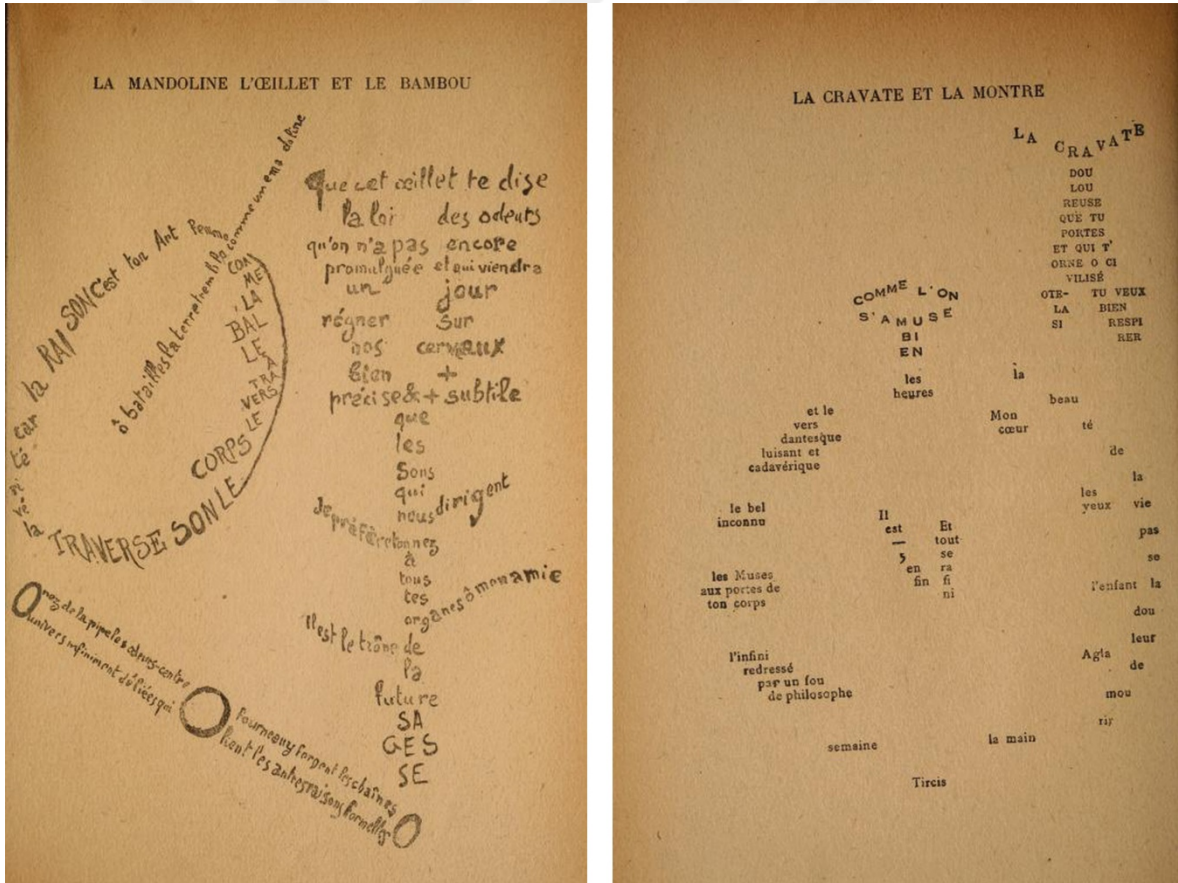
Yine Marinetti tarafından tasarlanan “8 Anime in una Bomba” adlı kitap kapağında da aynı etkileri görmek mümkündür (bkz. Görsel 25). Bir savaş topundan ateşlenen bombanın, patlattığı hedefe kadarki olan mesafesi tipografi aracılığıyla metaforik olarak temsil edilmiş ayrıca patlama etkisi, merkezden uzanan çizgiler ile güçlendirilmiştir. Kitap adı ve diğer künne bilgilerinde ise, birden çok yazı karakteri tercih edilmiştir.



Görsel 25. Filippo Marinetti. 8 Anime in una Bomba. 1919. (Aynsley, 2001: 42)

Bu anlatım tarzı ile Fütürizm, bugünün postmodernist tipografi anlayışına zemin hazırlamıştır. Benzer yaklaşım Fransız şair Guillaume Apollinaire'in Calligrammes adlı şiir kitabında görmek mümkündür (bkz. Görsel 26). “Guillaume Apollinaire, yazı formlarıyla sanatın görsel potansiyelleri arasında bağlantılar kuran yeni bir yaklaşım geliştirmiş ve

içeriğin sayfa düzeni aracılığıyla görselleştirildiği kaligrafik şiirler yazmıştır” (Becer, 2016, s. 84). Şiir içerisindeki kelimelerin sayfadaki dizilimi, şiirin anlamına uygun olarak resmedilmiştir. Apollinaire'in, Marinetti tasarımlarından daha farklı bir yaklaşım sergilediği açıkça görülmektedir. Marinetti tipografiyi, verilen mesajın etkisini artırmak amacıyla kavramsal bir araç olarak kullanırken Apollinaire, doğrudan resmetmek istediği figürü oluşturan parçalar olarak görmektedir. Bir nevi şiirle resim yapmaktadır. Okuyucu şiir kitabına baktığı zaman, görüntü benzeri bir metne mi yoksa metin benzeri bir görüntüye mi baktığı noktasında kafa karıştırıcı bir durumla karşı karşıya kalır. Metin burada birinci dereceden anlamlandırma sistemi, imge ise ikinci dereceden anlamlandırma sistemi olarak kullanılmıştır (Hillner, 2009, s. 13). Bu sayede, tipografiyi görsel iletişim unsuruna dönüştürerek daha öncesinde görülmeyen bir devrim yaratılmıştır.



Görsel 26. Apollinaire's Calligrammes. <https://l24.im/lKvZW9>

Başlangıçta edebi kökenli olup sonrasında sanat ve tasarımda güçlü etki yaratan diğer bir modern sanat akımı ise Dadaizm'dir. Görünüşte sanata karşı olan hareket, şansı ve saçmalığı yücelterek yüksek sanatı kasıtlı olarak bozmaya çalışmıştır. Fütürizmin geleneği

reddeden tavrı Dada hareketi üzerinde önemli bir etkindir. Yıkım ve yenilik felsefesi ile Fütürizm de olduğu gibi bu akımda da tipografik bir keşif söz konusudur.

2.1.2. Dadaizm

Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı'nın en hararetli döneminde, bir grup sanatçı ve yazar tarafından İsviçre'de başlatılan bir harekettir. İsviçre dünyadaki savaş geriliminde tarafsızlığını korumayı başaran bir ülke olmuştur. Bu nedenle savaşın yıkıcı vahşetinden tiksinti duyan genç sanatçılar İsviçre'de savaş karşıtı protesto çalışmaları yapmışlardır. Dada'nın başlangıç noktası Zürih'te Alman şair Hugo Ball tarafından açılan Cabaret Voltaire'de görülmektedir (bkz. Görsel 27). Burası sanatçıların bir araya gelerek her türlü sanatsal eğlence, kültürel alışveriş, sergi, şiir okumaları gibi çalışmaların yürütüldüğü önemli bir mekan olmuştur.



Görsel 27. Cabaret Voltaire. Zürih, İsviçre. <https://l24.im/Pl8q>

Dada kelime anlamına dair birçok tanımlama yapılmıştır. Kimilerine göre Dada sanat karşıtı, alaycı bir yaklaşım içerisinde olduğu için hareketin isminde de bir anlam beklenmesi doğru olmaz. Bu nedenle en alakasız kelime olan oyuncak tahta at seçilmiştir. Kimilerine göre ise,

isimde bir seçiciliğe gidilmemiş sözlük açılarak rastgele bulunan bir kelimeye karar verilmiştir. En temelde üzerinde durulan anlam ise, bir hiç yani hiçbir şey olmadığı ama aslında çok şey olduğudur. Konuyla ilgili Tristan Tzara tarafından yayımlanan manifestoda Dada anlamına net bir açıklık getirilmektedir. "Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir..." (Antmen, 2008, s. 122).

Hareket; çelişki, alay ve mizah, öfke, ölçsüzlük ve anlamsızlıklar üzerine kuruludur. Dadaizmin bu felsefi yaklaşımı tipografi üzerinde de etkili olmuştur. Dada sanatçıları, geleneksel sanatlarla alay eden ve onlara meydan okuyan tasarımlar yapmışlardır. Fütürist sanatçılar gibi Dadaist sanatçılarda geleneksel tipografi biçimine karşı çıkmışlardır. Çağa uyum sağlayan kaotik düzenlemelerle tüm tipografik kuralları yıkmışlardır. Tipografik kullanım ve sayfa kompozisyonunda benzeri görülmemiş özgür alan sağlayarak geleceğin tasarımcılarına yazı karakterlerini kurallara bağlı kalmadan kullanma açıklığı sağlamışlardır. Okunabilirlik kaygısı olmadan, içerik iletmekten çok duygu uyandırmak üzerine durmuşlardır. Bu amaçla, birçok ağırlıkta yazı karakteri, birbiri üzerine binen harfler ve kolajlarla çarpıcı kompozisyonlar üretmişlerdir (Rabinowitz, 2006, s. 29). Tasarıma dahil ettikleri kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerle rastlantısal deneyler yaparak tipografiyi geleneksel ilkelerden çıkarıp yeni bakış açıları kazandırmışlardır.

Dadaizm'in önemli temsilcilerinden olan Kurt Schwitters'in tasarımlarındaki tipografik düzenlemeler yerleşik birçok kuralın sorgulanmasını sağlamıştır. Yalnızca yazı karakterlerini kullanarak, rastlantısal seçimlerle kolajlar yapmış, bunu yaparken amacı, yazı karakterlerini estetik bağlamla birleştirerek tipografinin işlev ve okunabilirlikten çok daha fazlası olduğunu ortaya koymak olmuştur (Ryan, 2001, s. 32). 1922'de bir Dada etkinliği için Schwitters tarafından tasarlanan poster yarattığı tipografik karmaşayla Dada tasarımlarının tipik bir örneğini sunmaktadır (bkz. Görsel 28).



Görsel 28. Kurt Schwitters, Theo Van Doesburg. 1922. Kleine Dada Soiree (Small Dada Evening). Poster- color lithograph.

(Ryan, 2001:32)

Farklı ağırlıkta ve el yazısı görünümünde yazı karakterleri ile posterde anarşik bir hava yakalanmaya çalışılmıştır. Rastgele dizilen yazı blokları arkasında kalan kırmızı renkte Dada yazısı, tipografik bir hiyerarşi sağlamaktadır.

Kurt Schwitters, Dada akımına bağlı olmasına rağmen çalışmalarıyla sınırlandırılmaz bir yaklaşım sergilemiş ve 1920-30 yıllarında ortaya koyduğu tasarımlarla sanatının doruk noktasına ulaşmıştır. Schwitters'ın tasarımlarında mizah yüklü bir anlatım bulunmaktadır. Çizgilerle blokları kesen ve dengesiz asimetrik düzenlere küçük illüstrasyonlar ekleyerek (bkz. Görsel 29) tipografiye özgürlükçü bir fikir kazandırmıştır (Blackwell, Twentieth Century Type and Beyond, 2013, s. 47). Yeni tipografik düzenlemelerle ortaya koyduğu tasarım yaklaşımı, yerleşik birçok geleneğin sorgulanmasını sağlamıştır.



Görsel 29. Kurt Schwitters, 1923. Dada Matinee. Dadacı etkinlikler için duyuru afişi. (Becer, 2019: 87)

Bu dönem içerisinde, Hugo Ball, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann ve birçok Dada sanatçısının Merz ve Der Dada dergilerinde yayımlanan çalışmaları tipografide önemli bir etki yaratmıştır (bkz. Görsel 30).



Görsel 30. (Sağda) Kurt Schwitters. Allgemeines Merz Programm. 1924. (Meggs, Philip. B., Purvis, Alston. W. 2016: 266).

(Solda) Raoul Hausmann. Der Dada dergisi. 1919 yılında yayınlanan ilk sayısının kapağı. (Becer, 2019: 88)

Fütüristler savaş ve şiddetin temizleyici, arındırıcı bir değer taşıdığına inanmışlardır. Bunun aksine, Dadaistler savaşta milyonlarca insanın katledilmesinden duyulan tiksintiyi yaptıkları sanatta alaycı bir tavırla ele almışlardır (Spencer, 2004, s. 17). Her iki sanat akımı farklı iki görüşü benimseyerek yola çıksa da ortak paydada buluştukları nokta sanatlarını toplum yararı gözetmeksizin yapmış olmalarıdır. Herhangi bir okuma, okutma kaygısı gütmeyen amaçları büründükleri ruh halini tipografiye yansıtmak olmuştur. Bu anlayış konstrüktivizmin ortaya çıkışı ile değişime uğramıştır. Dadaizmin savaş ve siyasetten sıyrılan tavrının aksine Konstrüktivizmde dönemin siyasi karmaşıklığından beslenen bir anlayış benimsenmiştir. Konstrüktivistler yaptıkları sanatın topluma bir fayda sağlaması gerektiğine inanmış ve bu yaklaşım, tipografi üzerinde radikal değişiklikler meydana getirmiştir.

2.1.3. Konstrüktivizm

1918’de Rusya’da ortaya çıkan bir modern sanat hareketidir. Birinci Dünya Savaşından sonra Sovyet Rusya sanatçıları, yeteneklerini ülkeleri için yarar sağlayan bir yönde kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir. Bu anlamda sanatçılar ortaya koydukları sanat eserlerinde toplum yararı gözetilen bir duruş sergilemişlerdir. Ancak bu anlayış, tüm sanatçılar arasında kabul gören ortak bir karar değildir. Konstrüktivizm akımı içerisinde sanatçılar iki farklı gruba ayrılmışlardır. Malevich ve Kandinsky’nin bulunduğu bir grup sanatçı, sanatın toplum ihtiyaçlarına bir fayda sağlamanın aksine böyle bir kaygıya düşmeden sanatın ruhani bir anlayışla ele alınması gerektiğini savunmuşlardır. Kısacası sanatın tek amacının, sanat yapmak olduğu görüşünü benimsemişlerdir. Tatlin ve Rodchenko’nun aralarında bulunduğu diğer grup sanatçılar ise, yaptıkları sanatın topluma fayda sağlaması gerektiğine inanarak, bu anlamda resim ve heykel gibi sanatları yapmayı gereksiz görmüş, grafik tasarım ve endüstri tasarımı gibi sanat alanlarına yönelmişlerdir (Meggs & Purvis, 2016, s. 301). Amaçları yeni tasarım üretimleriyle yeni bir toplum inşa etmek olmuştur. Tasarımlarında kullandıkları her biçim, renk vs. bir yarar gözetilerek tasarımda var olmaktadır. Bu nedenle sadece estetik kaygılarla, güzel görünmesi amacıyla tasarlanan biçimler, işlevsel bulunmayarak her türlü detay ve süslemelerden arındırılmıştır. Net ve yalın hatlar ile tasarımların, kolay anlaşılır ve işlevsel olacağı düşünülmüştür.

Rus Konstrüktivizmi, 20. yüzyılın ilk yarısında görülen başka avangard sanat akımları gibi bir 'soyut estetik' hareket olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve sade bir görsel dile yönelten de dolayısıyla bireysel bir estetik dürtü değil, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesidir. Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir 'görünüm' kazanmasına çalışmak, Konstrüktivistlerin öncelikli hedefidir. Mimarlığa ve mühendisliğe ilgi duymaları, kitle iletişiminde kullanılan grafik ve fotoğraf gibi mecralara yönelmeleri, sanatçıyı bir tür 'yaratıcı tasarımcı' ya da toplum mühendisi olarak görmeleri bundandır (Antmen, 2008, s. 104).

Bir taraf sanattaki estetik değeri, diğer taraf ise estetiğin dahi topluma yarar getirmesi gerektiği görüşünü benimsemiştir. Bu akım içerisindeki sanatçıların, sanatlarını ortaya koyarken, her ne kadar yola çıkış noktaları farklı iki kutupta olsada her iki yaklaşım ile tipografi üzerinde büyük yenilikler sağlanmıştır.

Hareketin önemli sanatçılarından El Lissitzky'nin çalışmaları tipografide yenilenen tavra önemli bir örnektir. Ünlü tasarımları arasında “Dlya Golosa” şiir kitabı (bkz. Görsel 31) içerisinde, tipografiye kazandırdığı yenilikleri Becer, *Modern Sanat ve Yeni Tipografi kitabında*, şu şekilde aktarmaktadır:

Sanatçının 1923 yılında Vladimir Mayakovsky'nin en tanınmış on üç şiirinin yer aldığı ve yüksek sesle okunması amaçlanan “Dlya Golosa” (Ses İçin) adlı şiir kitabı için hazırladığı tasarım, 20. Yüzyıl tipografi tarihinin dönüm noktalarından birisi olmuştur. Kitabı dekore etmekten çok, bütünsel bir kavram ve görsel bir program doğrultusunda yapılandırmak gerektiğini savunan Lissitzky, Mayakovsky'nin şiir kitabı için yaptığı tasarımı da bütünüyle tipografik unsurlardan oluşturmuştur. Görsel unsurlar arasında kurulan kontrast ilişkileri, formların sayfadaki beyaz boşluklarla kurduğu ilişkiler ve baskıda renklerin üst üste bindirilmesi gibi teknikler, Lissitzky'nin “Dlya Golosa” da hayata geçirdiği en önemli yenilikler arasındadır (2016, s. 131).



Görsel 31. Dlya Golosa Şiir Kitabı. El Lissitzky. 1923. <https://i24.im/Y7UgB>

Lissitzky ise bu olağanüstü tipografik yaklaşımı bir benzetme yaparak açıklamıştır. Tıpkı bir kemanın bir piyanoya eşlik ettiği gibi tipografinin de şiir ile aynı ilişki içerisinde olduğunu ifade etmiştir (Spencer, 2004, s. 79).

Konstrüktivizm hareketinin bir diğer önemli sanatçıları arasında olan Rodchenko, devrim sonrası Rusya'sında bir grafik tasarımcı olarak karşılaştığı zorluklar üzerine yeni bir grafik stil geliştirmiştir. Okuma yazma bilmeyenlerin sayısının yüksek oranda olduğu genel bir halk kitlesi için, dikkat çekici ve kolay anlaşılır bir tasarım dili ortaya koymak üzerine çalışmıştır. (Ryan, 2001, s. 78). Bu nedenle tasarımlarında, soyut kavramlar ve geometrik şekillere sıkça başvurmuştur. Fotoğraf ise başarıyla kullandığı diğer bir malzemedir ve tipografi, fotoğraf ve kolajı tasarımlarında (bkz. Görsel 32) bir araya getirdiği görülmektedir.



Görsel 32. Alexander Rodchenko, Jim Dollar serisi için ciltless kitap kapakları, (1924),

(Meggs, Purvis, 2016, s.308).

Tipografi ise tam olarak modern sanat akımlarında benimsenen bir tavırla ele alınmış, tüm süslemelerden arındırılmış tırnaksız yazı karakterleri kullanmıştır. Ağırlık değeri oldukça yüksek bu yazı karakterleri sayfa üzerinde güçlü lekesel bir değer sunmaktadır. Dönemin siyasi karışıklıkları içerisinde, tasarımcının üstlendiği görev eldeki verilerin açıklıkla kitlelere aktarılmasıdır. Bu nedenle Rodchenko, tipografik karakterleri net ve geometrik sadelik içerisinde tasarlamıştır. 1924 yılında yaptığı poster tasarımında kullandığı tipografide bu özellikleri görmek mümkündür (bkz. Görsel 33).



Görsel 33. Alexander Rodschenko. Poster Tasarımı. 1924. <https://l24.im/H43XA5C>

Sanatçının birçok çalışmasında; sıkışık espaslı ve daraltılmış formlarda, durağan ve kaba görünümlü, keskin köşeli, kalın ve serifsiz harflerden oluşan bir tipografinin çeşitleme ve tonlamalarla yatay ritimler meydana getirdiği görülür. Rodchenko'nun tasarladığı ve elle çizdiği yazılar Rusya'da tam siyah (bold) serifsiz yazılar için bir standart haline almış; matbaalarda, kitap kapaklarında ve başlık yazılarında yaygın olarak kullanılarak dönemi için adeta tarihsel bir belge niteliği kazanmıştır. Birçok kişi, bu köşeli yazı formunu devrimin yeni sanat stili ile özdeşleştirir: Gerçekten de süslemeden arındırılmış, iri cüsseli ve işlenmemiş formlar, hayatın saflığını ve her türlü gösterişten vazgeçme eğilimini çok iyi yansıtıyordu (Becer, 2016, s. 143).

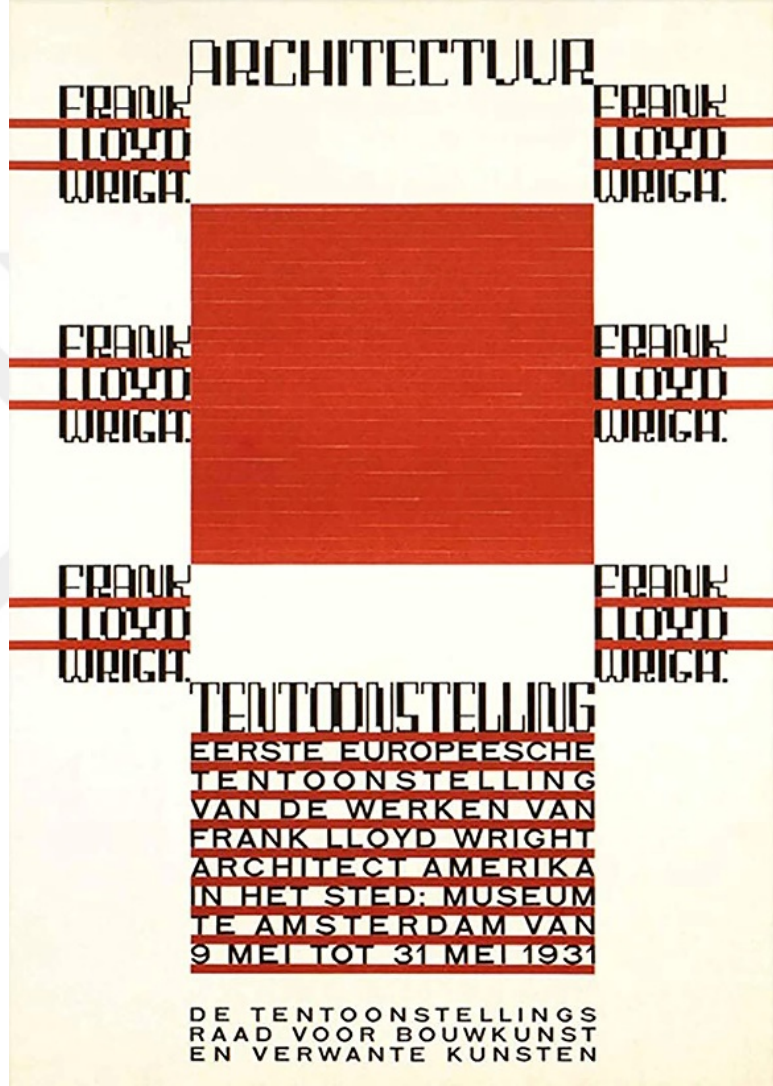
2.1.4. De Stijl

Yirminci yüzyıl modern sanat hareketleri art arda geliştirildiklerinden dolayı birbirlerini etkilemiş ve etkilenmişleridir. Konstrüktivizm ile aynı dönem içerisinde ortaya çıkan ve yirminci yüzyılın en etkili sanat hareketleri arasında yer alan De Stijl de önceki sanat hareketlerinden esintiler görmek mümkündür. Konstrüktivizm, Fütürizm hatta görünüşte sanata bakış açıları iki farklı kutupta olan Dadaizm ile de ortak noktaları bulunmaktadır. De Stijl, Theo van Doesburg öncülüğünde Hollanda'da kurulmuştur. Hollanda Birinci Dünya Savaşı boyunca tarafsızlığını korumayı başaran ülkeler arasındadır. Bu nedenle De Stijl, Dadaizm ve Konstrüktivizmin aksine savaş ve siyasetten sıyrılmış bir sanat alanı sağlamıştır. Odaklandığı ana nokta ise, Konstrüktivizm gibi evrensel yeni bir gerçeklik inşa etmektir.

De Stijl sanatçıları, görsel formu en temel unsurları dışında her türlü detaydan arındırarak ayrıca tasarımı, tasarımcının bireysel algılarından ve belirli bir zamana bağlı olmaktan kurtararak, evrensel ve rasyonel bir anlayış kazandırmışlardır (Davis, 2012, s. 151). Fütürizm sanat hareketinde olduğu gibi başlangıçta yayımlanan dergi ile ortaya çıkmış ve hareketle aynı ismi taşıyan De Stijl adlı dergi aracılığıyla geniş çapta yaygınlık kazanmıştır.

1920 ile 1924 yılları arasında ise etkisini tüm Avrupa'da gösteren bir modern hareket olmayı başarmıştır (Spencer, 2004, s. 87). De Stijl'in etkisi altına aldığı disiplinlerden; heykel, mimari, endüstri tasarımı, resim, grafik tasarım ve tipografi tamamında dikdörtgen ve soyut geometrik yapılar kullanılmıştır. De Stijl sanatçılarının soyut geometrik düzen ile ulaşmaya çalıştıkları nokta, birçok matematikçinin doğa ve estetiğe karşı bakış açısı ile örtüşmektedir. Birçok ünlü matematikçi, matematiğin doğanın kendi içerisinde var olduğunu ve matematikçilerin var olan bu harika estetik düzeni keşfettikleri görüşünü benimsemektedir. Özetle doğada estetik bir düzen mevcuttur ve matematik ise bununla doğrudan ilişki içerisinde. De Stijl sanat hareketi de doğanın matematiği, matematiğin estetiği içerisinde geometrik formlar ile estetik denge ve uyum aramış, "... evreni matematiksel bir yapı içinde ifade ederek doğanın armonisine ulaşmayı amaçlamışlardır" (Becer, 2016, s. 164). Temelde geometrik formlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı, siyah, beyaz, gri, kırmızı, mavi ve sarı bileşenlerinden oluşan görsel bir dil oluşturulmuştur. Yatay ve eğik çizgiler, kare formunda

tırnaksız yazı karakterleri ve asimetrik kompozisyonlar ile dinamik bir etki yakalanmaya çalışılmıştır. Hollandalı mimar ve grafik tasarımcı Wijdeveld ve mimar Frank Lloyd Wright tarafından, 9 Mayıs 1931’de Wright’ın Amsterdam’da açılan tek kişilik sergisi için tasarlanan afiş bu yaklaşıma iyi bir örnektir (bkz. Görsel 34) (Ryan, 2001, s. 54).



Görsel 34. Hendrikus Theodorus Wijdeveld. Architectur/ Frank Lloyd Wright. 1931. Poster/ color lithograph on paper.

(Ryan, 2001: 54)

Her türlü süsleme ve detaylardan arındırılmış afişte, geometrik düzen ve tipografi De Stijl tasarımcılarının yanı sıra Almanya’da ortaya çıkan Bauhaus tasarımlarını da anımsatmaktadır. Tasarımda herhangi bir imgeye yer verilmeksizin tamamen tipografi ve geometrik formlar ile oluşturulmuştur.

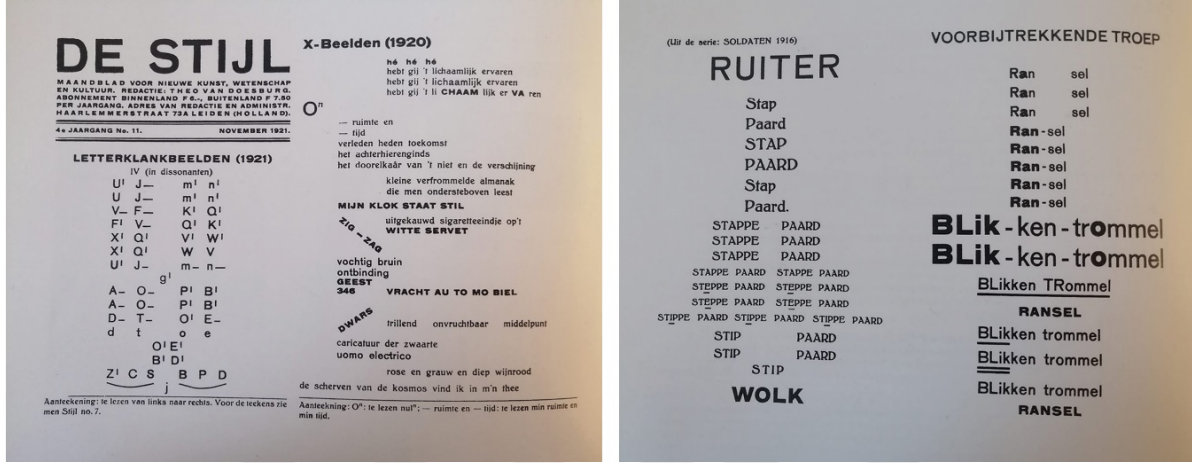
Hareketin öncüsü ve ikon ismi Theo van Doesburg ve Vilmos Huszar tarafından 1917 yılında tasarlanan afiş De Stijl hareketine ait ilk tipografik tasarımlar arasındadır (bkz. Görsel 35). Dikdörtgen bloklar ile oluşturulan De Stijl yazısı, geometrik kompozisyon düzeni ve tırnaksız yazı karakterleri ile De Stijl tarzının tüm özelliklerini içerisinde barındırmaktadır.



Görsel 35. Theo van Doesburg, Vilmos Huszar. 1917. De Stijl. (Aynsley, 2001, s. 54)

Theo van Doesburg, 1921’de Weimar’a yerleşerek Bauhaus okulunu ziyaret etmiş ve oradaki sanatçılar ile bağlantılar kurmuştur. Kurt Schwitters ile tipografinin gelişiminde kilit rol oynayan süreli yayınlar ve kitap projeleri üzerine çalışmıştır. Dadaizm akımının etkisiyle “I. K. Bonset” takma adıyla garip şiirler bestelemiş (Jubert, 2006, s. 191) aynı yıl içerisinde bu takma ad ile De Stijl dergisinde görsel şiirleri yayımlanmıştır (bkz. Görsel 36). Bu şiirler

tıpkı Fütürizm akımı içerisindeki Fransız şair Apollinaire'in Kaligramlarını anımsatmaktadır. Fütüristler ile tipografi sadece sözel bir ifade aracı olmaktan çıkıp görülebilir bir görsel anlatım dili olmuştur. Doesburg'un bu görsel şiirler ile yapmak istediği tam olarak aynıdır. Şiirin içeriği ile bağlantılı olarak tipografik oyunlar ile bir sayfa tasarımı ortaya koymuştur. Tipografide ağırlık, boyut ve karakter aralıklarıyla yapılan küçük oyunlarla kelimenin ifade gücünün artırılmasını sağlamıştır.



Görsel 36. Theo van Doesburg. 1921. De Stijl. (Spencer, 2004, s. 86-88)

Doesburg, 1922 yılında Weimar'da düzenlenen Konstrüktivist kongreye katılmış ve diğer tasarımcılarla olan bağlantılarını geliştirmiştir. Etkileşime girdiği tasarımcılar arasında El Lissitzky, Moholy Nagy, Tristan Tzara ve Jean Arp bulunmaktadır. 1931 yılında zamansız ölümünün ardından De Stijl dergisi yayımlanmamaya başlamış ve bununla bağlantılı olarak De Stijl hareketi yavaş yavaş kaybolmaya yüz tutmuştur. De Stijl aracılığıyla elde ettikleri kazanımlarını koruyan tasarımcılar ise daha kişisel yaklaşımlar aramışlardır (Jubert, 2006, s. 191).

2.1.5. Bauhaus

Weimar Arts and Crafts okulunun müdürü ve Art Nouveau hareketinin önemli sanatçılarından Henry van de Velde'nin 1914 yılında istifası ve yerine Walter Gropius'un getirilmesini tavsiyesi üzerine Bauhaus hareketinin ortaya çıkmasındaki ilk adım atılmıştır. Gropius öncülüğünde Weimar'da bulunan iki sanat okulu, Weimar Uygulamalı Sanatlar Okulu (Grossherzogliche Kunstgewerbeschule) ve Grand Duke Sakson Güzel Sanatlar Okulu

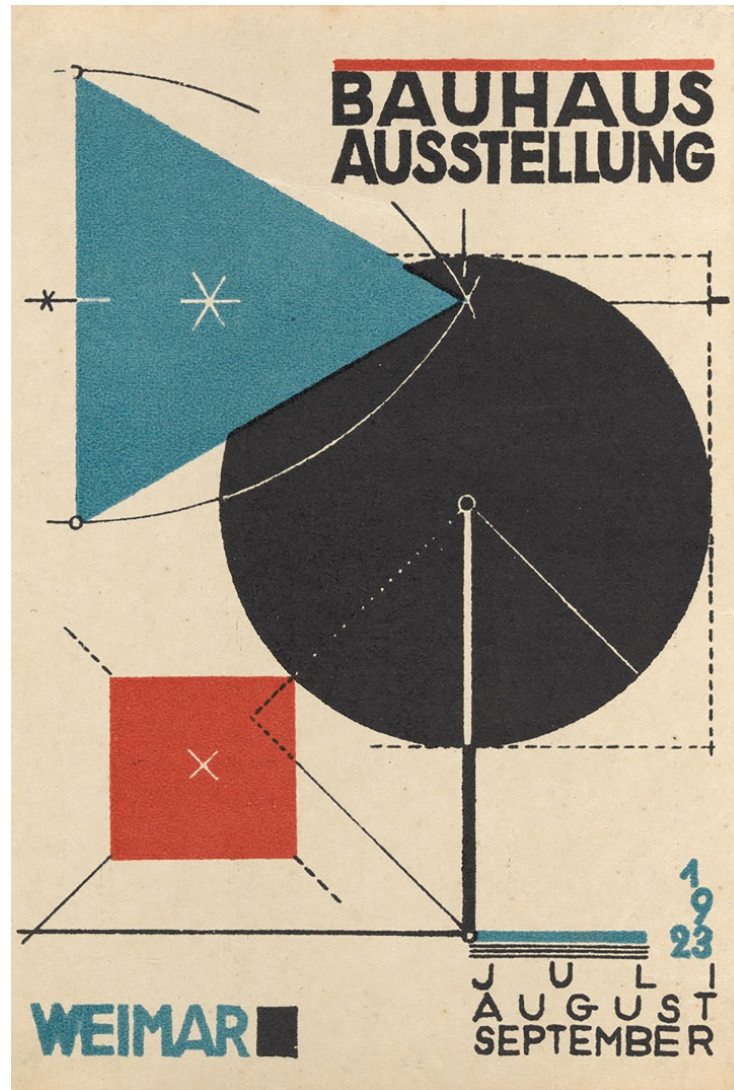
(Grossherzogliche Hochschule für Bildende Kunst) 1919 yılında Bauhaus adı altında birleştirilerek yeni bir okula dönüşmüştür (Spencer, 2004, s. 33). Bauhaus okulunun birincil amacı; grafik tasarım, endüstri tasarımı ve mimarlık gibi güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlara etki eden disiplinlerin arasındaki sınırların kaldırılması olmuştur. Sanatın ve endüstrinin bir arada bulunduğu bir eğitim müfredatı hazırlanarak öğrenciler yetiştirilmeye başlanmış ve modern sanat hareketlerinin tümünü kapsayan çeşitlilikte bir öğretmen grubu oluşturulmuştur (bkz. Görsel 37).



Görsel 37. Bauhaus Öğitmenleri, Dessau'daki Bauhaus binasının çatısında. Soldan sağa: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl ve Oskar Schlemmer, <https://i24.im/F0Qe>

Güzel sanatlar ile uygulamalı görsel sanatların ortak köklerini dikkate alan Gropius, modernist duyarlılığı temel alan felsefe doğrultusunda sanat ve teknoloji arasında yeni bir birliktelik kurmaya çalışıyor; başına geçtiği okulda, endüstrileşmenin ortaya çıkardığı görsel tasarım problemlerini çözme çabası içinde olan sanatçılarla işbirliğine giriyordu. Makinelerin ürettiği “ölü” ürünlere ancak sanatsal eğitim görmüş bir tasarımcının “ruh” katabileceğine inanan Gropius’un en önemli amaçlarından birisi de, geleceğin yeni toplumunu yapılandırma düşünüyü gerçekleştirmek üzere, sanatçı ve zanaatçılar arasında ortak bir çalışma platformu oluşturmaktı (Becer, 2016, s. 182).

Gropius, okulda bir grafik tasarım bölümü açmış ve bölüme Ekspresyonizm, Konstrüktivizm ve De Stijl sanat akımlarının önde gelen sanatçıları eğitmen olarak göreve almıştır (Rabinowitz, 2006, s. 31). Bu nedenle Bauhaus, 20. yüzyıl modern sanat akımlarının fikirlerinin kesiştiği ortak paydada bulunmaktadır. Bu payda, grafik tasarım uygulama sürecini kolaylaştırmak adına sanayi devriminin getirdiklerinin tasarıma kazandırılması ayrıca süslemelerden arındırılmış tipografi aracılığıyla mesajın açık ve anlaşılır biçimde iletilmesini sağlamaktır. Bauhaus tasarımlarında işlevsellik ön plandadır ve bunu sağlamak için De Stijl akımında olduğu gibi geometrik formlardan oldukça yararlanılmıştır. Devlet tarafından Bauhaus'ta açılması istenilen bir sergiyi ilan etmek için tasarlanan kartpostalda geometrik formlar açıkça görülmektedir (bkz. Görsel 38).



Görsel 38. Herbert Bayer. Weimar Devlet Bauhaus Sergisi. Kartpostal. 1923. Taşbaskı. <https://l24.im/x1iG>

Gropius, Bauhaus'ta görev yapan eğitimci ve öğrencilerden çeşitli tasarımlar yapmalarını beklemiş ve onlara verdiği yön bilgide (brief) sergi başlığı, tarihi, kartpostal boyutu ve tasarımın yapılacağı ortamın taş baskı (litografi) olması gibi sınırlı bilgi paylaşımı yapmış ve geriye kalan kısmı tasarımcıların hayal gücüne bırakmıştır (Morley, 2021). Herbert Bayer tarafından tasarlanan bu kartpostalda temel geometrik formlardan kare, üçgen ve daire tasarımın genelini kaplamaktadır. Herbert Bayer'ın amacı Bauhaus ekolünü tasarıma yansıtmaktır ve kullandığı tırnaksız yazı karakteriyle de bunu desteklemiştir. Herbert Bayer henüz öğrenciyken bu tasarımı ortaya koymuş ve sonrasında yaptığı işlerle akımın en önde gelen isimlerinden birisi olmayı başarmıştır.

Bayer, 1921 yılında kaydolduğu Bauhaus okulunda, 1923 yılına kadar oldukça başarılı bir öğrencilik süreci geçirmiştir. Öncelikli olarak ders aldığı Kandinsky'den renk bilgisi hakkında öğrenimleri ve devamında Klee'den biçim hakkındaki kazanımları ile yaptığı tasarım ve tipografik çalışmaları ile dikkatleri üzerine çeken bir başarı sağlamıştır. Bu nedenle öğrenci olarak girdiği okulda 1925 tarihinde eğitimci olarak devam etmiş ve öğrencilerine modern tipografinin ilkeleri üzerine dersler vermiştir (Aynsley, 2001, s. 66). Yaptığı tasarımlar sayesinde modern tipografinin gelişiminde önemli rol oynamıştır. En önemli tasarımları arasında 1927 yılında tasarladığı tırnaksız yazı karakteri Universal bulunmaktadır (bkz. Görsel 39).



Görsel 39. Herbert Bayer. Research in Development of Universal Type. Harvard Art Museums çevrimiçi koleksiyonları.

<https://l24.im/7UXEGu>

Modern dönem tipografisinden beklenen verinin en kolay ve açık şekilde iletilmesidir. Bu nedenle Bayer, tamamıyla geometrik forma indirgeyerek oluşturduğu yazı karakteri ile işlevselliği ön plana çıkarmayı amaçlamış ayrıca Universal yazı karakteri ile tipografiye yeni bir bakış kazandırmıştır. Aynı harfin büyük (majüskül) ve küçük (minüskül) olarak ayrı ayrı karakterler içermesini anlamsız bularak, ağırlıklı olarak küçük harflerden oluşan ama aralarında “T” ve “K” harflerindeki gibi büyük harflerin de olduğu ortak bir karakter seti oluşturmuştur.

Bayer’in bu yaklaşımı, Bauhaus okulu grafik tasarım ve tipografi eğitiminde önemli bir isim olan Moholy-Nagy’dan gelmektedir. Nagy, tipografi üzerine yazdığı yazılarda basitleştirilmiş harf formlarını savunmuş ve geometrik alfabe oluşturma ile ilgili verdiği derslerde büyük harflerin kaldırılması gerektiğini söylemiştir. Bunun en ünlü sonucunda ise, Bayer’in Universal’ı ortaya çıkmıştır (Kinross, 2004, s. 112).

Moholy-Nagy, 1923 yılında Gropius'un metal atölyesine profesör olarak daveti üzerine Bauhaus okuluna dahil olmuş ve 1925 yılından itibaren Bauhaus yayınlarının birçoğunun tipografik tasarımlarını üstlenmiştir. Nagy’de, El Lissitzky, Herbert Bayer, Jan Tschichold ve Kurt Schwitters gibi grafik tasarım ve tipografide modern yaklaşımı savunmuştur. Evrensel bir dil oluşturmak amacıyla tasarımda, ana renklerin kullanılmasını, fotoğraf ve tipografinin bütünleşik bir şekilde tasarıma dahil edilmesi gerektiğini ve daha önce de belirtildiği gibi tipografide küçük harflerin kullanımını önemsemiştir (Aynsley, 2001, s. 64). Moholy-Nagy, tipografinin sade ve net olması gerektiğini savunarak harf anatomilerinin kare gibi keyfi bir forma sıkıştırılması yerine esneklik ve çeşitlilik getirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Tipografi üzerine yazdığı makalelerde tipografinin yeni ve güçlü etkililik düzeyine sahip bir ifade aracı olmasını ve bununda eski teknolojileri kullanarak mümkün olmayacağını söylemiştir. Yeni fikirler ifade etmek için yeni teknolojiler kullanılmalıdır. Gri metinler ile dolu sayfaların renkli anlatılara dönüşmesi ve tasarımın içeriğindeki duyguyu destekleyen bir bütünlükte ele alınması gerektiğini ifade etmiştir (Blackwell, 2013, s. 92). Fotoğrafa olan özel ilgisi sayesinde fotoğraf ve tipografinin birleştirilmesi fikrini grafik tasarıma kazandırmıştır. Bu yaklaşımı Bauhaus öğrencileri arasında ilgiyle karşılanmış ve yirminci yüzyıl modern tipografi adına ortaya çıkan tasarımlara ilham olmuştur.

Kees Van Der Laan tarafından 18 Haziran 1932’de Büyük Zeplin Graf-Spee’nin Hollanda’daki Walhaven-en-Twente’ye varışının halka duyurulması amacıyla tasarlanan bir afiştir (bkz. Görsel 40) (Ryan, 2001, s. 98). Afişin üst kısmına yerleştirilen zeplin fotoğrafı üzerine konumlandırılan tırnaksız yazı karakteri, fotoğraf ve tipografinin bütünleşik olarak bir arada kullanılmasına oldukça iyi bir örnektir.



Görsel 40. Kees Van Der Laan- Graf-Spee Landing. 1932. <https://l24.im/mvcG>

Birinci Dünya Savaşının hemen ardından ortaya çıkan sanat hareketi her ne kadar politikadan uzak durup milliyetçi duygular içerisinde modern ve işlevsellik üzerinde dursada siyasi gerilimden nasibini almıştır. İlk olarak 1925 yılında Weimar’dan Dessau’ya taşınan okul, 1931 yılında Nazi ordusunun Dessau’da güçlenmesiyle birlikte yapılan taciz ve zulümler sonucunda 1933 yılında dağılmıştır. Aralarında Walter Gropius, Herbert Bayer, Moholy-Nagy ve birçok eğitmen Nazi Almanyasını terk ederek Amerika Birleşik

Devletleri'ne sığınmıştır (Rabinowitz, 2006, s. 31). Çalışmalarına Amerika'da devam eden tasarımcılar grafik tasarım ve tipografide etkili isimler olmayı sürdürmüşlerdir.

2.1.6. Yeni Tipografi Hareketi

1920'lerde ortaya çıkan Yeni Tipografi hareketinin baş sözcüsü Jan Tschichold'dur ancak Fütürist, Konstrüktivist De Stijl, Dadaist ve Bauhaus sanatçıları harekete önemli katkı sağlamışlardır. Özellikle Weimar'da düzenlenen Bauhaus sergisini ziyareti Jan Tschichold'u etkilemiştir. Bauhaus'un tipografi üzerindeki etkisi onu büyülemiş ve hareketin önemli isimlerinden Moholy-Nagy'nin Yeni Tipografi (Die neue Typographie) adlı makalesi oldukça dikkatini çekmiştir. Modern, yeni ve ileriye dönük olan her şeyi içerisine alan Yeni Tipografi terimini ilk kez kullanan Moholy-Nagy olmuştur ancak Avrupa, Holanda ve Sovyet Birliği gibi birçok ülkeye hızla yayılmasını ve sektördeki sanatçı, tipograf, tasarımcı ve matbaacılar tarafından benimsenen bir hareket olmasını Jan Tschichold sağlamıştır.

Tschichold, 1922-23 yıllarında Moholy-Nagy ile tanışıp arkadaş olduktan sonra Moholy-Nagy aracılığıyla El Lissitzky başta olmak üzere Süpermatist, Konstrüktivist ve Bauhaus sanat hareketine mensup birkaç isim ile tanışmıştır. Tschichold, bu sayede çevresini genişleterek Kasimir Malevich, Alexander Rodchenko, Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, Kurt Schwitters, Wladyslaw Strzeminski, Henryk Stazewski, Jean Arp, Sophie Tacuber-Arp, Piet Zwart, John Heartfield gibi isimlerle yeni bağlantılar kurabilmiş ve bu bağlantılar sayesinde en güncel tasarımlara en hızlı şekilde ulaşma ve inceleme şansı yakalamıştır (Jubert, 2006, s. 198).

Tschichold'un Yeni Tipografi hareketine sağladığı en büyük katkı tipografi üzerine yazdığı makale ve kitaplar olmuştur. Modern tipografinin getirdiklerine oldukça uzak olan tasarımcı ve matbaacılara yön göstermek amacıyla kitaplar yazmış ve bu kitaplarda yeni tipografinin nasıl uygulanması gerektiğine dair standartlaştırılmış kurallara yer vermiştir. Bu kurallardan bazıları şu şekildedir; sayfa tasarımında asimetrik kompozisyon düzeni sağlanmalıdır çünkü simetri statiktir, tipografide dinamiklik asimetri ile yakalanabilir. Modern ruh ve makine çağına uyum sağlamak adına tırnaksız yazı karakterleri kullanılmalıdır. Fotoğraf ile tipografi

bütünleşik olarak tasarımda yer almalı özellikle dekoratif desenlere tasarımlarda yer verilmemelidir.

Tschichold'un bu ilkeler doğrultusunda ortaya koyduğu tasarımlardan en ünlüsü Münih sineması Phoebus Palas için yaptığı afiş serisidir (bkz. Görsel 41).



Görsel 41. Jan Tschichold. Phoebus Palast. 1927. <https://l24.im/sp5>

Konstrüktivist sanat hareketinin benimsendiği bu afişlerde filmlerden çarpıcı fotoğraf kareleri sunmakla birlikte film yapım sürecine gönderme yapmak amacıyla kamera çekim hareketleri tasarıma yansıtılmıştır (bkz. Görsel 42).



Görsel 42. Jan Tschichold. Phoebus Palast. 1927. <https://l24.im/Ae6>

Yeni tipografi hareketinin önde gelen fikirleri, Jan Tschichold başta olmak üzere El Lissitzky, Lasso Moholy Nagy ve Kurt Schwitters tarafından yayımlanan makaleler ile ön plana çıkarılmıştır. 1923 - 25 yılları arasında Yeni tipografi üzerine her biri diğerinin fikrini kapsayan nitelikte özetleyici açıklamalar yayımlamıştır. Lissitzky 1923 tarihli Tipografinin Topografyası (Topographie der Typographie) makalesinde yeni tipografinin ortaya koyduğu kuralların dogmatik olmadığını ve her birinin sorgulamaya açık olduğunu ifade etmiştir (bkz. Görsel 43). Makaleden bazı maddeler şu şekildedir:

1. Basılı yüzeyde tipografi, duyarak değil görerek algılanır.
2. Kişi, sözcüklerin uzlaşımı yoluyla anlamlar iletir, anlam ise harflerin biçimine yön verir.
3. Tipografide ifade, fonetik değil optiktir (Kinross, 2004, s. 105).



Görsel 43. Jan Tschichold. Topographie der Typographie. 1923. <https://l24.im/qMfEo7D>

Tschichold'un konuyla ilgili düşüncelerini yayımladığı ilk yer ise 1925 yılında Tipografi Haberleri (Typographische Mitteilungen) dergisinin özel bir sayısı olmuştur. Temel Tipografi (Elementare Typographie) adlı makalesinde asimetrik tipografik düzen, tırnaksız yazı karakterleri ve sayfada boşluk dengesi hakkında bilgiler vermiş ayrıca gri metin bloklarını ve süslemeli tipografiyi karmaşık bularak eleştirmiştir (bkz. Görsel 44). Makalenin ana noktası tipografide yalın tasarımlar ile işlevselliği yakalamak olmuştur. İçeriğinde Moholy-Nagy, Lissitzky, Baumberger, Mart Stam, Bayer ve kendi tasarımlarına yer vererek modern tipografiye örnekler sunmuştur.



Görsel 44. Jan Tschichold. 1925. Typographische Mitteilungen Dergi Kapağı. <https://l24.im/w6WcjbX>

Tipografi Haberleri (Typographische Mitteilungen) dergi kapağı tamamıyla Yeni Tipografi ilkelerine göre tasarlanmıştır. Tasarım alanında boşluğun dengeli kullanımı, asimetrik kompozisyon ve tırnaksız yazı karakterleri tercih edilmiştir. İçerik tamamıyla küçük harflerden oluşturulmuş ve önem sırasına göre kullanılan farklı ağırlıktaki yazı karakterleriyle hiyerarşi sağlanmıştır. Bu açıdan kapak Bauhaus hareketinde yaygın olarak görülen küçük harflere olan ilginin Yeni Tipografi hareketinde de devam ettirildiğini göstermektedir. Makale içeriğinden bazı maddeler ise şu şekildedir:

1. Yeni Tipografi amaca yöneliktir.
2. Tipografinin amacı iletişimdir. İletişim en kısa, en basit, en hızlı şekilde iletilmelidir.
3. Tipografiyi toplumsal amaçlara hizmet eder hale getirmek için, içerikte hiyerarşi sağlanmalı ve tipografi bu içerik ve hiyerarşiye göre biçimlendirilmelidir.
4. Modern tasarım dünyasında fotoğraf ve tipografi temel araç olmalıdır.
5. Tasarımlarda tırnaksız yazı karakterleri kullanılmalıdır (Kinross, 2004, s. 106).

Tschichold'un bir sonraki yayımı 1928 yılında çıkan *Yeni Tipografi (Die Neue Typographie)* adlı kitabı olmuş ve bu kitap onun, uluslararası tasarım camiasında tanınan önemli bir isim olmasını sağlamıştır. Yeni Tipografi ise kitabın ardından sıkça duyulan bir terim haline

gelmiştir. Tschichold, bu kitapta yeni tipografinin ne olduğunu, nasıl oluştuğunu, uygulamanın nasıl yapılması gerektiği ve sonucunda ne elde edileceğini detaylı bir şekilde anlatmayı amaçlamış, anlatımda tipografiyi eski ve yeni olmak üzere iki ayrı kısımda ele almıştır. Hız, makine ve teknoloji çağına kadar olan süreci eski tipografi, 19. yüzyıl itibariyle başlayan değişimi ise yeni tipografi başlığı altında anlatmıştır.

Eski tipografide içerik ve biçim, bir metni okumak için oldukça fazla zamana sahip okuyucuların ihtiyaçları göz önüne alınarak tasarlanmış ve işlevsellik üzerinde durulmamıştır. Tipografide işlevsellikten çok estetik ön plana alınmış bu doğrultuda, detaylı süslemelerin ve tırnaklı yazı karakterlerinin yer aldığı tasarımlar ortaya koyulmuştur (Tschichold, 1995, s. 65).

Teknolojik gelişmeler ile doğru orantıda zaman hızla akmaktadır. Bu nedenle okuyucu, artık bir metni okumak için uzun bir süreye sahip değildir. Yeni tipografi, en kısa sürede metnin anlaşılmasını sağlamalıdır. Bunun için içeriğe katkı sunmadığı düşünülen her türlü detay ve süsleme tasarımdan çıkarılmıştır. Etki, açıklık ve işlev ilkeleri doğrultusunda yalın tasarımlar yapılmaya başlanmıştır. Tırnaksız yazı karakterleri ise tasarımda temelde görülen yaklaşım haline gelmiştir.

Tschichold, *Yeni Tipografi* kitap içeriğinde makine çağının getirdikleri ve modern yaşantı üzerinde önemle durmasına rağmen kitap elle yazılmıştır. Buna sebep olarak Tschichold'un eski matbaa sistemlerini kullanan yayıncısından kaynaklandığı ifade edilmiştir. Yalın bir tasarıma sahip olan kitapta işlevsellik ön planda tutulmuştur. Kitabı kullanıcak hedef kitlenin ihtiyaçları gözetilerek, kullanım ve taşıma pratikliği sağlamak adına cep boyutunda tasarlanmış ve kitap köşeleri (rounded) yuvarlatılmıştır (Eskilson, 2007, s. 235).

Tschichold'un Yeni Tipografiye kazandırdıkları makale, kitap ve tasarladığı posterlerle sınırlı kalmamış aynı zamanda tipografi üzerine dersler veren bir eğitimci olmuştur. 1926 yılından 1933 yılına kadar Münih Kitap Matbacılığı Yüksek Lisans Okulunda (Münih Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker) tipografi dersleri vermiştir. Bu derslerde, yazı karakterlerinin belirli bir amaca hizmet ettiğini vurgulamış ve modern konular hakkında bir tasarım oluştururken yeni tipografinin uygun olacağını ancak bir barok şiirinde yeni

tipografinin kullanımının içerikle uygun olmayacağını belirtmiştir. Bu nedenle tasarımcıların tipografik bir biçim ortaya koyarken ilk olarak içeriğe uygunluğunu göz önünde bulundurması gerektiğini bunu da tüm tasarım tarihinden faydalanarak gerçekleştirebileceklerini belirtmiştir (Meggs & Purvis, 2016, s. 338). 1933'te Nazi Hükümeti tarafından Tschichold'un fikirleri Kültürel Bolşevizm olarak kabul edilerek işinden alınmış ve tutuklanmıştır (Blackwell, 2013, s. 92). Nazi hükümetinin baskılarından kaçan birçok tasarımcı gibi İsviçre'ye taşınmış, burada *Tipografik Tasarım (Typographische Gestaltung)* (1935) kitabını yazmıştır. Bu kitapta önceden yazmış olduğu makale ve kitaplardan oldukça farklı bir görüş ele almıştır. Klasik dönem tipografi anlayışını yeniden çalışmalarına dahil etmeye başlamıştır. Gotik üslupla tasarladığı Transito (1931) yazı karakteri bu geri dönüşü anlamak adına güzel bir örnektir (bkz. Görsel 45).



Görsel 45. Jan Tschichold. 1931. Transito Typefaces. <https://l24.im/Sfwsami>

2.1.7. İsviçre Tipografisi

Birinci ve İkinci Dünya savaşı sırasında İsviçre her ne kadar tarafsızlığını korumayı sürdürüp savaştan uzak kalsada savaşın baskın gücü nedeniyle sosyal yaşantı ve ekonomi olumsuz yönde etkilenmiş ancak kültürel anlamda olumlu gelişmeler sağlanmıştır. Savaş ortamını terk etmek isteyen birçok sanatçı ve tasarımcı ülkeye göç etmiştir. Entelektüel beyin göçü alan ülkede uzun süre boyunca tüm grafik tasarım camiasında benimsenecek olan İsviçre Tipografisi bir diğer ismiyle Uluslararası Tipografik Stil ortaya çıkmıştır. 1950'li yıllarda ortaya çıkan İsviçre Tipografisi 1970'li yıllara kadar tüm dünyada ortak tasarım yaklaşımı olarak kabul edilmiştir. Bu başarı, İsviçre Tipografisinin savunucuları Max Bill, Emil Ruder, Josef Müller-Brockmann isimli tasarımcılar ayrıca Helvetica, Univers gibi İsviçre kökenli tırnaksız yazı karakterleri ve İsviçre Tipografisinin kurallarının anlatıldığı yayınlar sayesinde kazanılmıştır.

İsviçre Tipografisinin üslup haline dönüşmesinde büyük rol oynayan başka bir gelişme de; Max Bill ile Jan Tschichold arasında dergi sütunlarında başlayan bir polemiktir. Bill, 1946 yılında "Schweizer Graphische Mitteilungen" (İsviçre Grafik Haberleri) dergisine yazdığı "Über Typographie" (Tipografi Üzerine) başlıklı makalede; Tschichold'un Yeni Tipografi konusunda "değişen" düşüncelerini sert bir dille eleştirmişti (Becer, 2016, s. 264).

Jan Tschichold'un Yeni Tipografi hareketinde önemle üzerinde durduğu ilke tipografinin estetik bir araçtan ziyade kavramsal ifadenin biçimi şekillendirdiği yalın bir tasarımla iletişim sağlamaktı. Yaptığı yayın ve sunduğu tasarımlarla Yeni Tipografi ilkelerinin tasarımcıların benimsemesini sağladıktan sonra savunduğu tüm ilkeleri yok sayıp eskiye dönüşü tasarımcılar arasında dalgalanmalara sebep olmuştur. Max Bill bu değişime karşı duruşu yüksek sesle ifade edenler arasındadır.

Eskiye dönüşe şiddetle karşı olan Bill, Tschichold'un temel tipografi argümanları aleyhine yazdığı yazılarla tasarımcılar arasında ateşlenen bir polemik yaratmıştır. Tschichold, Bill'i söz ve ifadelerinin anlamlarını çarpıtmakla suçlamış ancak tasarımcılar arasında neredeyse hiç destek bulamamıştır. İkili arasında gerçekleşen bu tartışma "Werk" ve "Graphis" dergilerinde yayımlanmıştır. Grafik tasarımcıların tipografik kaygılarına farkındalık oluşturan bu yayımlar (Brockmann, 1995, s. 28) sayesinde İsviçre Tipografisinin ilkeleri oluşmuş ve popüleritesi tasarımcılar arasında giderek artan bir üslup haline gelmiştir.

İsviçre stili; bir çalışma üzerinde görsel etkileycilik yaratmaktan çok, bir tasarımcı tavrı geliştirmeyi önemsiyor ve tasarım faaliyetini öncelikle sosyal amaçlara hizmet eden önemli bir meslek dalı olarak ele alıyordu. Bu görüş doğrultusunda kişisel ve egzantrik ifade biçimlerine karşı çıkılmış, tasarım problemlerinin çözümünde evrensel ve bilimsel yaklaşımlar tercih edilmeye başlamıştır. İsviçreli tasarımcı kendi rolünü sanat yapmaktan çok, toplum katmanları arasında bilgi aktarımı sağlayan nesnel bir iletişimci olarak tanımlıyordu. Düzen ve berraklığı bir ideal olarak benimseyen bu üslubun öncüleri, serifsiz yazıların zamanın ruhunu yansıttığına ve bilginin yapılandırılmasında matematiksel gridin en armonik ve anlaşılır yöntem olduğuna inanıyordu (Becer, 2016, s. 264).

Modern grafik tasarımda tırnaksız yazı karakteri kullanımının sonsuz savunucusu Bill, kararlı ve istikrarlı duruşu sayesinde İsviçre Tipografisinin öncü isimlerinden olmuştur. Sayfa düzeni oluştururken mimariden yararlanarak modüler bir sistem geliştirmiş ve bu sayede grafik tasarım ve mimariyi bir arada kullanarak disiplinler arası çalışmalara imza atmıştır. İsviçre'deki en büyük modern mobilya ve aydınlatma şirketlerinden Wohnbedarf için tasarladığı afiş ile Amerika Birleşik Devletleri'nde grafik tasarımın izleyeceği yolu belirlemiştir (bkz. Görsel 46). Bu afişte Bill, farklı nesneleri birleştirmek için geometrik formlar yerine organik yapılarda şekiller kullanmıştır (Aynsley, 2001, s. 101).



Görsel 46. Max Bill. Wohnbedarf. Zürich. 1935. (Aynsley, 2001, s. 101).

İsviçre Tipografisinin öncüleri arasında yer alan diğer önemli isim ise Josef Müller Brockmann'dır. İsviçreli grafik tasarımcı ve eğitmen olan Brockmann, yalın ve güçlü tipografik etkiyle ortaya koyduğu afiş tasarımları sayesinde yirminci yüzyıl grafik tasarımının etkin isimlerinden olmayı başarmıştır (bkz. Görsel 47). Tasarımlarında, işlevsellik ve nesnellik en belirgin özellikler arasındadır. İşlevsel ve nesnel etkiyi yakalamak amacıyla tasarımlarında ızgara sistemini kullanmıştır.



Görsel 47. Josef Müller Brockmann Posterleri. <https://i24.im/pXfrQN>

Bir müzik aşığı ve uzmanı olan Brockmann, müziğin ancak poster düzleminde soyut yorumlamalar ile ifade edilebileceğini savunmuştur. 1955 yılında tasarladığı Beethoven afişinde iki boyutlu öğeleri reddederek tasarımda soyut öğelere yer vermiştir. Tasarladığı soyut form ile hem senfoni ismi hemde bestecisinin adının birleşimi görülmektedir. Aynı zamanda ortaya çıkan soyut form Beethoven ile doğrudan çağrışım uyandırmaktadır (Brockmann, 1995, s. 32).

Brockmann'ın fotoğraf ve fotomontaj hakkındaki bilgisi sayesinde tasarımlarına başarılı bir şekilde entegre ettiği siyah beyaz fotoğraflar dikkat çekmektedir. 1960 yılında tasarlandığı Weniger Lärm afişi bunlardan biridir. Yol kazalarını önlemek ve motorlu taşıt trafiğinin risklerine karşı farkındalık oluşturmak amacıyla tasarlanan afişte, güçlü siyah beyaz fotoğraf ve afişi kaplayan tipografik mesaj yer almaktadır. Bu nedenle Brockmann afişlerinde fotoğrafın yanında ön plana çıkan diğer bir unsurda kullandığı yazı karakterleri olmuştur.

Afişlerinde ağırlıklı olarak, yirminci yüzyıl yazı karakterlerine damga vuran ve tasarlandığı dönemden itibaren metro istasyonlarından, posterlere her noktada kendine yer bulan Helvetica yazı karakterini tercih ettiği görülmektedir.

Helvetica, Uluslararası Tipografik Stil'in en ünlü yazı karakteridir (bkz. Görsel 48). 1957 yılında, Haas Yazı Dökümhanesinde Edouard Hoffman 19. yy tırnaksız yazı karakteri Akzidenz Grotesk'in rafine edilmesine karar vermiştir (bkz. Görsel 49). Max Miedinger ile işbirliği yaparak Univers yazı karakterinden daha büyük x yüksekliğine sahip yeni tırnaksız yazı karakteri tasarlanmış ve ismi Neue Haas Grotesk olmuştur (Meggs & Purvis, 2016, s. 377). Sonrasında yazı karakterine doğum yeri olan İsviçrenin Latince karşılığı Helvetica ismi verilmiştir. Helvetica güçlü kontrast etkisi ve kişisiz özellikleriyle uluslararası alanda en çok tercih edilen yazı karakteri olmayı başarmıştır.



Görsel 48. Max Miedinger. Helvetica Yazı Karakteri. 1957. <https://l24.im/clejLCM>



Görsel 49. Akzidenz Grotesk. H. Berthold AG yazı dökümhanesi. 1896. <https://l24.im/Luz5>

İsviçre Tipografisinde tipografik biçimin kavramsal ifadeyi yansıtmaması gerektiği üzerine önemle durulmuştur. Bir yazı karakterinin verilen metni fonetik olarak iletmesinin dışında optik olarak okuyucunun bir anlam yüklemesi gereksiz görülmüştür. Hiçbir duygu uyandırmayan, kişiliksiz olarak nitelendirilen yazı karakterleri tasarımlarda tercih edilmiştir. Helvetica ve Adrian Frutiger tarafından tasarlanan Univers ve Frutiger yazı karakterleri bu beklentiyi karşılayan en iyi örneklerdendir (bkz. Görsel 50). Adrian Frutiger, yazı karakterinin kişiliksiz olması gerektiği ili ilgili çarpıcı bir benzetme yapmaktadır.

Eğer öğle yemeğindeki kaşığın şeklini hatırlıyorsanız şekli yanlış demektir, dedi hayranlarına, 1990 yılında düzenlenen bir yazı konferansında. Kaşık ve harf birer alettir; biri tabaktan yemeği almak içindir, diğeri sayfadan bilgiyi ... Şayet iyi bir tasarımısa okurun kendini rahat hissetmesi gerekir çünkü harf hem banal hem güzeldir (Garfield, 2021, s. 145).



Görsel 50. Adrian Frutiger Yazı Karakterleri (Solda) Univers. 1957. <https://l24.im/xjFIbU> (Sağda) Frutiger. 1976. <https://l24.im/9AbpoW>

İşlevselliğin en önemli amaç olduğu aşırı kuralcı ve nesnel tasarım yaklaşımı tasarımcıları sınırlayan bir hal almıştır. Bu kurallardan bazıları şu şekildedir:

1. Bir belgede üç yazı karakterinden daha fazlasını kullanmayacaksınız.
2. Ana başlıkları büyük ve sayfanın tepesinde kullanacaksınız.
3. Metin için 8 ila 10 punto aralığı dışında bir yazı büyüklüğü kullanmayacaksınız.
4. Okunaklı bir yazı karakterinin aslında bir yazı karakteri olmadığını unutma.
5. Harf aralıklarına saygı göster ki beyaz espas karakterler arasında görsel olarak dengeli hale gelsin.
6. Metin içindeki öğelere gizlice vurgu yapacaksınız.
7. Uzun bir metin dizerken sadece büyük harfleri kullanmayacaksınız.
8. Harf ve sözcükleri hep bir çizgiye dizeceksin.
9. Hizalamada, sola hizalı, sağa hizalanmamış kullanacaksınız.
10. Çok kısa ya da çok uzun satırlar yapmayacaksınız (Garfield, 2021, s. 255,256)

İsviçre Tipografisinin katı kurallarını ve tasarımı sınırlayıcı tavrını sorgulayan tasarımcılar, bu kurallara aykırı tasarımlar üreterek 1960'lı yıllarda Postmodern tipografi olarak ifade edilen yepyeni bir dönemi başlatmış ve İsviçre tipografisinin tasarım dünyasında elde ettiği üstünlüğün giderek azalmasını sağlamışlardır.

2.2. Postmodern Tipografi

Modern sözcüğüne eklenen post ön eki, Postmodern kelimesine, modernden sonra gelen, modern sonrası anlamını vermektedir. Postmodernizm, modern olandan bir kopuşu temsil etmektedir ve Modernizm'in tüm yerleşik değerlerine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Postmodern tasarımcılar, modern tasarımcıların kalıplaşmış fikirlerini sorgular, yeniden yorumlar ve bu fikirleri yapı sökümü uğratır. Ancak Postmodernizmin başlangıcıyla modernizmin tamamen sona erdiği söylenemez. Postmodern tasarımcıların, kuralları yıkmaya ve yok sayma fikrinin arkasında, tasarımı özgürleştirmek vardır. Bu da modern sanat akımlarından Fütürizm ve Dadaizm akımlarını akla getirmektedir. Tasarımda, yerleşik tüm değerleri yok sayma, kuralları yıkmaya düşüncesi ilk olarak Fütürizm akımında ortaya çıkmış ve benzer şekilde Dadaizm akımında da bu protest tavrı devam etmiştir. Bu bakımdan Fütürizm ve Dadaizm akımları Postmodernizm için önemli bir dayanak oluşturmuştur ve Postmodernizm bir devri kapatmaktan çok zamanın ve teknolojinin getirdiklerine uyum sağlayarak modernin yerini almış ve onunla var olmuştur.

Postmodernizm; yapı sökümü, göstergebilim ve eleştirel teoriyi benimsemiştir. Postmodernizm, modernizmle etkileşim içerisinde hareket eder, modern tasarımcıların yerleşik fikirlerini sorgulayarak yeniden yorumlar ve yapı sökümü uğratır. Postmodern grafik tasarım, değişkendir. Tarihi kökeni Dadaizm sanat hareketine dayanmaktadır. Birçok çeşitte yazı karakteri, bu yazı karakterlerinin farklı ağırlık ve genişlik değerleri, karmakarışık sayfa düzenleri, bulanık fotoğraflar vb. tüm unsurlar Dadaizm'de görülen ortak özelliklerdir (Eskilson, 2007, s. 324).

Postmodernizm, tek bir kavram, tek bir sanat akımı veya bir üslup tanımı değildir; Postmodernizm, 1940'lardan sonra başlayan ve 1960'larda neo-kolonyalizm,

bilgisayarlaşma ve elektronik bilgi ile gerçekleştirilen geç kapitalizm dönemi için kullanılan terimdir (Keedy M. , 1998).

Özetlenecek olursa; postmodernizm, modernizmin ilerleme düşüncesinin biçimine karşı çıkarak; geçmişi bugün ile yeniden anlamlandıran 'tek', 'evrensel değerler yerine, bilginin ve kültürün göreceliğini ve çeşitliliğini savunarak; modern idealleri savunan siyasi, toplumsal tüm kurumların karşısında duran bir yaklaşım olmaktadır (Güzeloğlu & Akşit, 2010, s. 11).

Postmodernizm'in en belirgin özelliği modernizmin kurallarını reddetmesidir. İkinci en belirgin özelliği evrensel ve toplumsal değerler yerine bireye ve duygulara odaklanması ve buna bağlı olarak en belirgin üçüncü özelliği ise yüksek kültür ile pop kültür arasındaki sınırları kaldırılmış olmasıdır. Etkisini ilk olarak mimaride başlatan Postmodernizm, toplum kültürüne, siyasete, felsefeye ve tüm sanat alanlarına hızla yayılmış, 1980'lerin başında ise tüm tasarım alanlarında etkisi görülmeye başlamıştır. Grafik tasarıma ise Wolfgang Weingart aracılığıyla taşınmıştır. Weingart ve öğrencilerinin İsviçre'de başlattığı postmodern tasarım, Amerika ve Avrupa'ya ardından tüm dünyaya hızla yayılmıştır.

Amerika'da 'Yeni Dalga', 'İsviçre Punk', 'Pluralizm', 'West Coast', 'Post- modern', 'Avant-garde' ve 'Deco' gibi çeşitli isimler alırken, etiketlere fazla önem vermeyen Avrupa'da hepsi de yeni bir deneysel tavırla olmak üzere, birey veya grupların etkileşim ve yönelişlerine göre özgün ve farklı çalışmalar olarak ortaya çıkmıştır (Bektaş, 1992, s. 230).

Weingart'ın başlattığı bu yeni dalga, dönemin grafik tasarım ve tipografi çalışmalarına oldukça aykırı olduğundan modern tasarımın sınırlayıcı kurallarından sıkılan birçok tasarımcıyı kendine çekmiştir. Yirminci yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise modern grafik tasarımcılar ve postmodern grafik tasarımcılar arasında ikilikler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde grafik tasarımcılar Geç Modern ve Postmodernizm olmak üzere iki ana tasarım eğilimini kullanmaya başlamış ve bu iki eğilim uzun yıllar boyunca bir arada var olmuştur. Geç modernistler, tasarımda kabul gören kalıplaşmış değerler ile üretim yaparken, Postmodernistler kalıplaşmış değerlere meydan okuyarak bu değerleri alaşağı eden yapı bozucu bir anlayış tanımlamışlardır. Bu iki eğilim arasında "En belirgin değişikliklerden biri tipografi konusunda gerçekleşmiştir" (Bektaş, 1992, s. 230). Modern tipografide, işlevsellik ve okunabilirlik birincil amaç iken Postmodern tipografide işlevsellik ve okunabilirlik göz ardı edilmiştir.

Modern tipografide, harfler ve içerik arasında hiçbir bağlantı kurulmadan, amaç bir yazının okunup anlaşılabilmesini sağlamaktır. Tipografiye içeriği aktarmak için bir araç olması dışında herhangi bir anlam yüklemenin doğru olmadığı benimsenen yaklaşımdır.

Hustwit'in yönetmenliğini yaptığı Helvetica belgeselinde modern dönemin önemli tipografi tasarımcılarından Massimo Vignelli tipografinin kişiliksiz olması gerektiği ile ilgili modern yazı karakteri Helvetica üzerinden bir örnek vermektedir. Bir tasarımcının Helvetica'yı kullanarak bir aşk mektubu yazabileceği gibi bir nefret mektubunun da aynı yazı karakteri ile yazılabilmesi gerektiğini ifade etmektedir (Hustwit, 2007). Bu söylem ile tipografinin içeriğin bir parçası olmaması gerektiğine vurgu yapılmaktadır ancak Postmodern tipografide tam tersi bir yaklaşım söz konusudur.

Postmodern tasarımcılar bir yazının anlaşılır olmasını sağlamak için okunabilmesine gerek olmadan, tipografik form ile içeriğin anlaşılır kılınacağına inanmışlardır. Bu anlamda tipografide deneysel, özgür ve sıradışı çözümler geliştirmişlerdir. Modern tipografinin sıkı sıkıya bağlı olduğu tırnaksız yazı karakterlerinin sağladığı düzene karşı çıkarak. Eğik kenerlı, düzensiz ve tutarsız boyutlandırılan birçok yazı karakterleri ile kaotik tasarımlar ortaya koymuşlardır.

Postmodern tipografinin ortaya çıkmasındaki en önemli neden tasarımcıların bu kadar sınırları çevrili kısıtlanmış kurallar içerisinde yeni tasarımlar ortaya koyma zorluğu olmuştur. Hep aynı kurallar çerçevesinde bir birini takip eden benzer tasarımlar ortaya çıkmaya başlamış buda sıkıcı bir hâl almıştır. Tasarımcıları hayli darboğaza sokan bu durum modern öncesi dönem ile modernizm sanat akımlarının endüstriyel dönem ile geçirdiği sancılı süreci akıllara getirmektedir. Endüstriyel devrimin sağladığı olanaklara karşı el sanatlarına direniş ile modernden postmodrne geçişteki süreç oldukça benzerdir. Bilgisayar teknolojileri hızla artarken tipografinin bu akışa kapılmaması olası değildir. Teknoloji, tipografi için önemli bir araç olmuştur ve elle yazı karakteri üretmek yerine dijital çağ teknolojileriyle yazı karakteri üretmek oldukça popüler hale gelmiştir. Teknolojinin sağladığı hız ve kolay erişim birçok farklı yazı karakteri üretilmesini sağlamıştır. Bu kadar sınırsız olanak içerisinde tipografi, kural ve sınır tanımaz bir hâl almıştır. Bu nedenle Postmodern Tipografinin gelişimindeki önemli nedenlerinden biri olarak bilgisayar teknolojileri

gösterilebilir. Bilgisayar teknolojileri Modern tipografiden Postmodern tipografiye geçişte köprü görevi görmüştür.

Bilgisayarlarla çalışmak, grafik tasarımcının tüm manuel süreçlerini ortadan kaldırarak iş üretim kapsamını ve hızını artırmıştır. Masaüstü yayıncılık sayesinde üretim araçları stüdyolara taşınarak grafik tasarımcıların küçük gruplar halinde çalışmasına olanak sağlamıştır. Bilgisayarlar stüdyo ile ofis, ofis ile ev arasındaki ayrımları bulanıklaştırdıkça esnek ve çoklu görevler yaygınlaşmıştır. Bilgisayar sahipliğinin artması ise, daha geniş kitleler arasında grafik tasarım ve tipografi bilincinin yaygınlaşmasını sağlamıştır (Aynsley, 2001, s. 195-196).

Özetle Postmodern tipografinin oluşmasında tasarımı özgürleştirme düşüncesinin katkısı kadar tasarımcıyı da özgürleştiren teknolojik olanakların büyük rolü vardır. Masaüstü yayıncılık ile aynı döneme denk gelen postmodern tipografide, genişletilmiş tipografik olanaklar sayesinde grafik tasarımda çığır açan tasarımlar ortaya koyulmuştur. Postmodern tipografi olarak tasarım literatüründe yer edinen bu yeni anlayış grafik tasarımın evrildiği yönü belirlemiştir.

2.3.Postmodern Tipografinin Öncüleri

Postmodern tipografi anlayışı ile grafik tasarımda yeni bir bakış açısı geliştiren ve tasarımın sınırlarını genişleten öncü birçok tasarımcı bulunmaktadır. Bu isimler arasında Wolfgang Weingart, April Greiman, Daniel Friedman, Zuzana Licko, Rudy VanderLans, Peter Bil'ak, Barry Deck, Neville Brody, Paula Scher, Barbara Kruger, Robert Massin, Katherine McCoy, Jonathan Barnbrook, Max Kisman, Tibor Kalman, Stefan Sagmeister, Jeffrey Keedy ve David Carson yer almaktadır.

Bu tez kapsamında tüm bu isimlere yer vermenin mümkün olmaması nedeniyle öncü birkaç isme karar verilerek bu bölümde detaylandırılmıştır. Bunlardan ilki postmodern tipografi yaklaşımını geliştiren ve İsviçre Tipografisinin dayattığı diktayı bozan ilk isim olması nedeniyle Wolfgang Weingart ve öğrencisi April Greiman'dır. İkinci olarak Zuzana Licko ve eşi Rudy VanderLans'a yer verilmiştir. Bunun nedeni birçok tasarımcı bilgisayar

teknolojilerinin grafik tasarım ve tipografiye katkılarını göz ardı ederken bu iki ismin bilgisayar teknolojileri ile iş üretiminde öncü olmaları bu sayede postmodern tipografinin gelişiminde pastadaki rollerinin oldukça büyük olmasıdır. Üçüncü olarak İngiliz grafik tasarımının öncü ismi Neville Brody, dördüncü olarak ise postmodern tipografide öncü kadın tasarımcılardan olması dolayısıyla Paula Scher'e yer verilmiştir. Son olarak David Carson anlatılmıştır. Bunun nedeni, postmodern tipografinin en yenilikçi ve en sınır tanımaz tasarımcılarından biri olmasıdır.

2.3.1. Wolfgang Weingart ve April Greiman

İsviçre Tipografisinin grafik tasarımcılara dayattığı kuralları bozan tasarımcılar arasında Wolfgang Weingart ve öğrencileri yer almaktadır. Weingart İsviçre Tipografisi kurallarına meydan okuması ve İsviçre Tipografisi tasarımcılarına karşı konumlandırılmasıyla ön plana çıkmıştır. 1970'lerin başında İsviçre'nin Basel kentinde verdiği derslerde öğrencilerine tipografiyi tüm açılardan incelemelerini öğretmeyi amaçlamış ve modern tipografinin dayattığı kuralları sorgulamalarını sağlamıştır. Tıpkı Jan Tschichold'un 1920'lerde tipografik tasarıma yeni bir yaklaşım kazandırma çabaları, ondan yıllar sonra modern tasarımın, tasarımı kısıtlayıcı tavrını kırmak için Weingart ve öğrencilerinin yapmaya çalıştıkları ile benzerdir. Bu başkaldırı ilk olarak İsviçre'de Weingart tarafından başlatılmış ve daha sonra etkisi tüm dünyaya yayılmıştır.

Almanya'nın Konstanz kentinde doğan Weingart, Stuttgart'taki Merz Akademisi'nde tasarım ve uygulamalı sanatlar okulunda okumuş, ardından o şehirde bir matbaacı olan Wilhelm Ruwe'un yanında çırak olarak çalışmıştır. Tipografi alanında üç yıl süren çıraklık eğitiminden sonra Weingart, İsviçre tipografisinin önde gelen temsilcilerinin ders verdiği Sanat ve El Sanatları (Allgemeine Kunstgewerbeschule) okulunda eğitim almaya karar vermiş ve Emil Ruder ile çalışmak üzere güneydoğu Almanya'dan Basel'e gelmiştir. 1968 yılında öğrenci olarak katıldığı okulda Armin Hoafman ve Emil Ruder etkisi altında çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sonrasında ise aynı okulda öğretim üyesi olarak göreve başlamıştır. Derslerinde, tipografiyi hocalarından çok farklı bir bakış açısıyla ele almıştır. Mutlak saf, temiz ve düzenli tipografiyi sorgulamaya başlamış, kuralları çiğnemeye, ancak

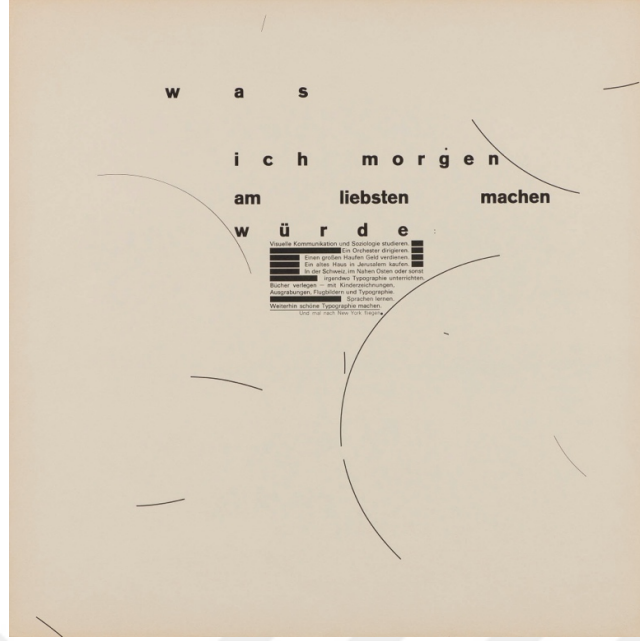
bunu yapabilmek için önce onları anlaması gerektiğine karar vermiştir. Weingart bu geçiş sürecini şu şekilde anlatmaktadır.

1968'de öğretmenliğe başladığımda, "İsviçre tipografisi" İsviçre genelinde ve okulumuzda tasarımcılar tarafından hâlâ yaygın olarak uygulanıyordu. Tutucu tasarım dogması ve katı sınırlamaları benim oyuncu, araştırmacı, deneysel mizacıma bastırdı ve buna şiddetle tepki gösterdim. Ancak İsviçre tipografisinden tamamen vazgeçemeyecek kadar çok iyi nitelik fark ettim. İsviçre tipografisinin olumlu niteliklerini, yeni tipografi sınırlarını takip etmek için bir temel olarak kullanmaya başladım (Weingart, 1985).

Bu nedenle, Weingart'ın tasarıma kazandırdığı yeni bakış açısı İsviçre Tipografisine karşı olsa da onun köklerinden türediği için bir kopuş yerine süreç içerisinde devam eden doğal bir ilerleme süreci olarak görülmektedir. Weingart, öğrencilerine verdiği tipografi eğitiminden ise şu şekilde bahsetmektedir.

Öğrencilere tipografiye her açıdan bakmayı öğretmeye çalışıyorum: yazı karakteri her zaman sola/düzensiz sağa ayarlanmamalı, yalnızca iki yazı boyutunda olmamalı, zorunlu olarak dik açılı düzenlemeler yapılmamalı veya siyah veya kırmızı olarak basılmamalıdır. Tipografi kuru, sıkı bir şekilde sıralanmış veya katı olmamalıdır. Yazı, merkez ekseninde, düzensiz sola/düzensiz sağa, belki de bazen bir kaos içinde ayarlanmış olabilir. Ancak o zaman bile tipografinin gizli bir yapısı ve görsel düzeni olmalıdır (Weingart, 1985).

İsviçre Tipografisinin tüm ilkelerini inceleyen Weingart, paragraf girintisi, geniş harf aralıkları, yazı karakteri ağırlıkları ile ilgili tüm yasakları yapısöküme uğratmıştır. 1968'den 1974 yılına kadar olan on yıllık deneyiminden yararlanarak, geleneksel tipografik kompozisyon ve özellikle elle düzenlemeyi kullanarak tipografik deneyler yapmıştır. Weingart her zaman için, tasarımcıların çağın teknolojilerinden haberdar olması ve çalışmalarına bu teknolojileri entegre etmelerini savunmuştur. Bu doğrultuda ofset baskı teknolojisini kullanarak posterlerinde baskı tekniğini yarım ton genişletmenin yolunu bulmuştur (Aynsley, 2001, s. 190). Tasarımlarında tipografik deneyler kavramına odaklanmıştır. Mantık ve modern tasarım kurallarıyla çevrili bir anlayışı reddederek deneysel yaklaşımlarla sıra dışı görsel yaklaşımlar ortaya koymuştur. İçeriğin yansıttığı mesaja odaklanarak, düzensiz harf aralıkları birden çok stilde yazı karakteri, yan yana üst üste binen alışılmadık tipografik düzenler ile raslantısal değerler yakalamıştır. Tipografide ortaya koyduğu tüm bu farklı denemelerle okunabilirliğin ötesine geçmiştir (bkz. Görsel 51).



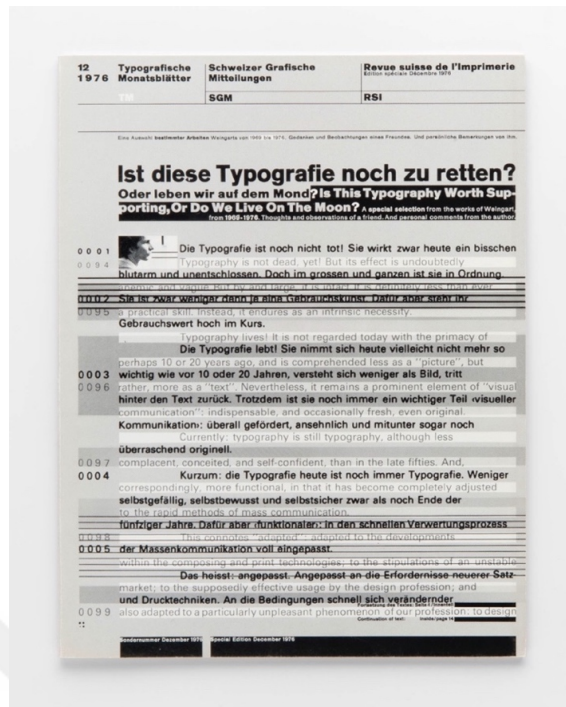
Görsel 51. Wolfgang Weingart. Museum für Gestaltung Zürich. 1970-72. <https://l24.im/tz3ZDYQ>

Weingart, okumayı istekli hâle getirmek amacıyla tipografik görüntünün, gücünden yararlanmıştır. Bu 1970'lerin başındaki tipografik deneyleriyle de açıkça görülmektedir. En önemli örneklerden biri Moon Rufen isimli çalışmasıdır (bkz. Görsel 52). Tipografiyi, Basel okulunun dizgi odasında bulduğu küçük, kalın bir poster yazı karakterinin ahşap harflerini bir araya getirerek oluşturmuştur. Adım adım düzenlediği genişletilmiş harf aralıklarıyla tipografiye, yansıma etkisi vermiştir.



Görsel 52. Wolfgang Weingart. Museum für Gestaltung Zürich. Moon Rufen. 1970-72. <https://l24.im/ehwhV>

1972-73'de, tipografi üzerine marjinal fikirlerini İsviçreli ve uluslararası okuyuculara aktarmak amacıyla Tipografik Aylık Makaleler (Typografische Monatsblätter) dergisi için on dört seri kapak (bkz. Görsel 53-54) tasarlamıştır (Poynor, 2003, s. 20).



Görsel 53. Wolfgang Weingart. Typografische Monatsblätter dergi kapağı. 12. Museum für Gestaltung Zürich.

<https://l24.im/ZypR>



Görsel 54. Wolfgang Weingart Typografische Monatsblätter dergi kapağı. 10. Museum für Gestaltung Zürich.

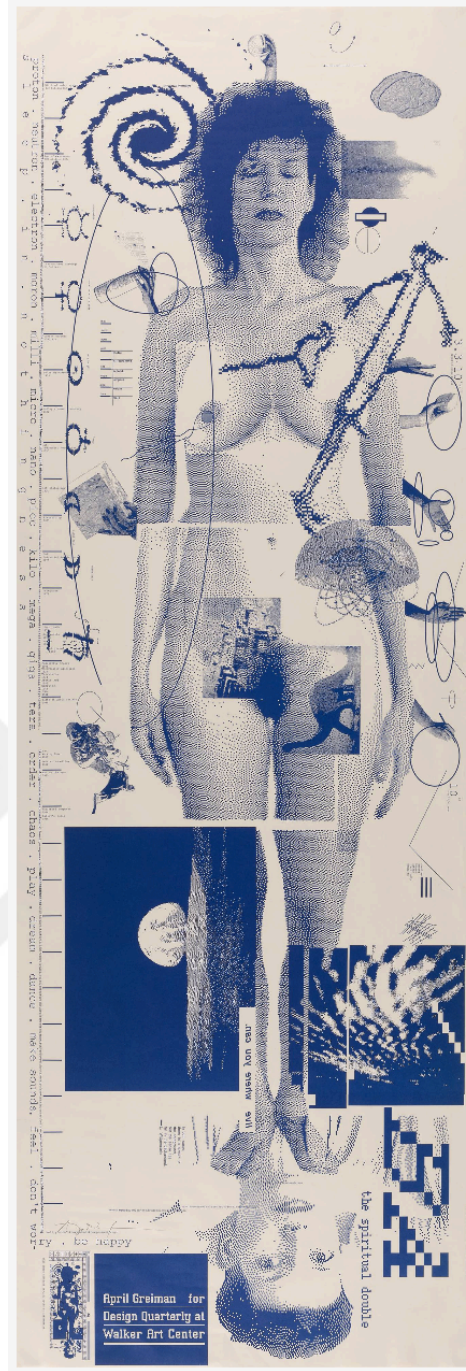
<https://l24.im/CaL4V5>

Etkili bir öğretmen olan Weingart, aralarında April Greiman ve Daniel Friedman gibi postmodern tipografinin önemli isimlerine dersler vermiştir. April Greiman, “bilgisayarlarla üretilen tasarımın duayeni” olarak anılmaktadır (Aynsley, 2001, s. 197).

Greiman’a göre bilgisayarlar grafik tasarımcılar için sihirli bir sayfa görevi görmüştür. Bilgisayarların, tasarımcılar için kurşun kalem gibi bir araç olduğunu ama ondan çok daha fazlasını sağladığını savunmuştur. Kurşun kalem ile yapılan hatalı bir işlemde, her ne kadar silinsede kurşun kalem, fiziksel izler bırakırken, bilgisayarların geri alma işlevi hiçbir iz bırakmadan anında hatalı işlemin silinmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla verilen bir kararın doğruluğundan emin olmaya gerek kalmamıştır. Bu belirsizlik ve istikrarsızlık durumu tasarım oluşturma kolaylığının yanında çok daha fazla seçenek ortaya çıkmasını sağlamıştır (Poynor, 2003, s. 96)

Uluslararası grafik tasarım dünyasında büyük etkisi olan tasarımcının kişisel dönüm noktalarından biri, 1986 yılında Does It Make Sense? isimli büyük boyutlu katlanır posterı olmuştur (bkz. Görsel 55). Wolker Art Center aracılığıyla *Design Quarterly* dergisinin özel bir sayısına katkısı olan bu poster yaklaşık 6 feet/182,88 cm boyutundadır (Aynsley, 2001, s. 197). Poster, üst üste bindirilmiş yazılar ve sembolik görüntülerden oluşturulmuştur. Tasarımcının kendi orijinal boyutunda çıplak vücudunun dijital olarak işlenmesi ile oluşturulan tek bir belgedir. Etrafında yer alan ve üst üste bindirilmiş görsellerde ise, dinazor, beyin, sprej kutusu ve bir astronot yer almaktadır.

Posterin herhangi bir anlam ifade edip etmediğini sorgulayanlar için Greiman, eğer ona bir anlam verirsiniz anlamlı olur diyerek harika bir cevap vermiştir. Greiman bu çalışma ile yaratıcı bir kişilik olarak tasarımcının postmodern grafik tasarımın sunumu, algılanması ve tüketiminde giderek daha merkezi hale geldiğinin bir kanıtıdır. Aynı zamanda bilgisayarların gelecekte görsel iletişimin görünümü üzerinde etkisini gösteren önemli bir adım olmuştur. Greiman’ın bu çalışmada değindiği ana nokta, izleyiciyi maruz bırakacağı bilgi yoğunluğu, kavramsal ifade ve aşırı büyük boyutta olmasıdır (Poynor, 2003, s. 99).



Görsel 55. April Greiman. Does It Make Sense?. 1986. Design Quarterly. <https://l24.im/Ktp>

Greiman, posterin tasarım sürecini şu şekilde anlatmaktadır: İlk altı ay malzeme toplamakla geçti. Sonraki üç ay boyunca MacPaint ile çizim yapma ve MacVision ile görüntüleri dijitalleştirmeye ayrıldı. Son üç ayda da görüntüyü MacDraw ile oluşturmak, katmanlamak ve genişletme işlemi, son olarak LaserWriter’da tasarım yazdırıldı (Poynor, 2003, s. 97).

April Greiman, Ağustos 2010'da Los Angeles'te verdiği bir röportajında Wolfgang Weingart'dan aldığı eğitimi şu şekilde ifade etmektedir: Ondan öğrendiğim en önemli şeylerden biri nasıl çalışılacaktı. Öğretmenim veya bir başkasının eserine benzeyen bir şey yapmaya çalışmaktan çok bir keşif süreciydi. Bir ödev verdiğinde, aynı anda 20 farklı tekar yapmamızı isterdi. Bu yöntemi oldukça faydalı bulurdum çünkü bir bilgisayarım olduğunda aynı şeyi yapabiliirdim. Aynı çalışmanın birçok farklı sürümünü arşivleyebilir, kaydedebilir ardından en uygun olanı seçebilirsiniz. Hepsini iyi çözüm olabilir ama bir tanesi en uygun olanıdır. Sanırım bu Weingart'tan öğrendiğim en güçlü şeydi. Sınıf atmosferi çok keyifli ve ruh doluydu. Weingart ise oldukça cesaret vericiydi (Yedgar, 2010, <https://l24.im/Qtgb8>).

Yirminci yüzyılın kült tasarımcılarından biri haline gelen April Greiman'ın grafik tasarım tarihindeki yeri özel bir önem taşımaktadır. Kendisi Postmodern tipografi alanında uluslararası üne kavuşan ilk kadın tasarımcılardan biridir. 1966-1971 yılları arasında sanat dünyası ile tanışan Greiman, sezgiye ve beklenilmeyene dayalı sıradışı tasarımlara imza atmıştır (bkz. Görsel 56) (Jubert, 2006, s. 380).



Görsel 56. April Greiman. WET Dergi Kapağı. 1971. <https://l24.im/kg645y>

2.3.2. Zuzana Licko ve Rudy VanderLans

Zuzana Licko ve eşi Rudy VanderLans'ın Postmodern tipografinin öncü isim olmalarındaki en önemli iki nedenden biri, teknolojik gelişimlere karşı hızla uyum sağlamaları ve tasarımlarına bu teknolojiyi hızla entegre etmeleri, ikincisi ise birlikte kurdukları Emigre dergisidir. Kurucularından Rudy VanderLans, Lahey'de büyümüş ve Hollanda'da Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisinde grafik tasarım dersleri almıştır. Sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'ne giderek Kaliforniya Berkeley'de Fotoğrafçılık dersleri almaya başlamıştır. Eşi Zuzana Licko ile tanışması bu okulda gerçekleşmiştir. Licko, Çekoslovakya'da doğmuş, daha çocukken ailesi ile Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşmiştir. Sanat ve tasarım hayatına ilk olarak mimarlık okumakla başlayan Licko, grafik tasarım ve tipografiye olan yoğun ilgisi, VanderLans ile yollarının kesişmesini sağlamıştır.

VanderLans verdiği bir röportajda, tanışma hikayeleri ile ilgili yöneltilen soruya şu yanıtı vermiştir. Zuzana ve ben 1981 yılında Berkeley'deki Kaliforniya Üniversitesi'nde tanıştık. Zuzana lisans öğrencisi olarak mimarlık okuyordu, ben de yüksek lisans programında fotoğrafçılık okuyordum. Bu bölümlerin her ikisi de Çevre Tasarımı Okulu bünyesindeydi ve hepsi aynı binada bulunuyordu. Koridorlarda sık sık karşılaştık ve iki tuhaf ördek olduğumuzu fark etmemiz çok uzun sürmedi çünkü asıl ilgi alanımız grafik tasarımdı. Üstelik ikimiz de Avrupa'da doğduk. Yani pek çok ortak noktamız vardı (Dover, 2010, <https://l24.im/CrMhi>).

1983 yılında birlikte çıkarmaya başladıkları Emigre dergisi yirminci yüzyılın son yıllarında, uluslararası alanda en çok tanınan dergilerden biri olmuştur (bkz. Görsel 57). İlk sayı fotokopi görüntülerinden ve daktilo ile oluşturulmuştur.

Derginin ilk sayısında kullanılan fotokopi makinesi ve daktilo, kısmen Emigre'nin düşük bütçesini yansıtırken aynı zamanda VanderLans'ın yerel kaynakları kullanma tutkusunu da göstermektedir. Birçok postmodernist gibi VanderLans'ta bu kaynakları grafik tasarım deneyleri yapmayı sağlayan olanak olarak görmüştür (Eskilson, 2007, s. 359).



Görsel 57. Emigre Dergi Kapakları. <https://l24.im/RSptUKq>

Emigre'nin kuruluşu masaüstü yayıncılıkla aynı döneme denk gelmektedir. 1984 yılında Apple'ın Machintosh bilgisayarları piyasaya sürmesi grafik tasarımcıları derinden etkileyen bir süreç başlatmıştır (bkz. Görsel 58). Birçok tasarımcı başlangıçta teknolojik olanaklara karşı çıkıp yeniliği reddetse de bilgisayarların, tasarımın geleceği olacağını ön gören tasarımcılar, bilgisayarların ilk dönemindeyken yaptıkları yeni tasarımlarla çağdaşları arasından sıyrılmayı başarmışlardır. Licko ve VanderLans muhakkak ki bu isimlerdendir.



Görsel 58. Apple'ın İlk Machintosh Bilgisayarı. 1984. <https://l24.im/NsTBh>

Emigre'nin ikinci sayısında, Licko bilgisayar teknolojilerini kullanarak, bit işlemli yazı karakterlerinden Emigre, Oakland ve Emperor yazı karakterlerini sergilemiştir (bkz. Görsel 59). Emigre'nin üçüncü sayısında ise bu yazı karakterleri tasarıma uygulanmıştır. Böylelikle bir dergi olmasının yanı sıra Emigre dijital yazı karakteri dökümhanesi olmuştur. Öncelikle Licko'nun yazı karakterleri ardından uluslararası tasarımcılardan örnekler Emigre'de dağıtımına çıkarılmıştır (Aynsley, 2001, s. 217).



Görsel 59. Zuzana Licko Bitmap Yazı Karakterleri. <https://l24.im/NqgOru>

Yirminci yüzyılın sonlarında yazı karakterlerine en uzun soluklu ve en büyük katkıyı sağlayanlar arasında yerini alan Licko ve VanderLans, Emigre fontu ile dijital tipografinin önde gelen savunucularından olmuşlardır (Heller, 2004, s. 10).

Emperor yazı karakterinde Licko, alfabeyi tamamlamak için gereken minimum piksel sayısı kullandığından dolayı harf formları oldukça minimaldir (bkz. Görsel 60). Emperor yazı karakteri ailesindeki her font x yüksekliğinin piksel cinsinden karşılığı ile oluşturulmuştur. Bu nedenle bir tasarımcı Emperor 8'i daha büyük bir boyutta yeniden ölçeklendiremez bunun yerine aile üyelerinden uygun olanı kullanması gerekir (Eskilson, 2007, s. 360). Örneğin Emperor 8'den daha büyük boyutta bir yazı karakteri için Emperor 15 tercih edilebilir.

LO-RES FONTS SHOWN AT THE SAME PIXEL SIZE - THE STEM WEIGHTS MATCH - THE CAPITAL HEIGHTS DECREASE. (RECOMMENDED FOR SCREEN USE.)	A	A	A	A	A	A	A	A
LO-RES FONTS SHOWN AT THE SAME POINT SIZE - THE STEM WEIGHTS INCREASE - THE CAPITAL HEIGHTS MATCH. (RECOMMENDED FOR USE IN PRINT.)	A	A	A	A	A	A	A	A
LO-RES NAME	LO-RES 20 NARROW	LO-RES 20 REGULAR	LO-RES 22 NARROW	LO-RES 18 NARROW	LO-RES 12 NARROW	LO-RES 12 REGULAR	LO-RES 9 NARROW	LO-RES 9 WIDE
OLD NAME	EMPEROR 19	UNIVERSAL 19	EMPEROR 18	EMPEROR 10	EMPEROR 9	UNIVERSAL 9	BASE 9	
LO-RES FONTS SHOWN AT THE SAME PIXEL SIZE - THE STEM WEIGHTS MATCH - THE CAPITAL HEIGHTS DECREASE. (RECOMMENDED FOR SCREEN USE.)	A	A	A	A	A	A	A	A
LO-RES FONTS SHOWN AT THE SAME POINT SIZE - THE STEM WEIGHTS INCREASE - THE CAPITAL HEIGHTS MATCH. (RECOMMENDED FOR USE IN PRINT.)	A	A	A	A	A	A	A	A
LO-RES NAME	LO-RES 21 SERIF	LO-RES 22 SERIF	LO-RES 22 BOLD	LO-RES 18 BOLD	LO-RES 12 BOLD	LO-RES 9 WIDE BOLD ALT	LO-RES 9 NARROW BOLD	LO-RES 9 WIDE BOLD
OLD NAME	EMIGRE 14	EMIGRE 18	OAKLAND 18	EMIGRE/OAK 10	EMIGRE/OAK 9	OAKLAND 6	BASE 9 BOLD	

Görsel 60. Zuzana Licko. Emperor yazı karakterinin yenilenen versiyonu Lo-Res yazı karakteri. <https://l24.im/qFKhE>

Licko, Emperor, Emigre, Universal ve Oakland bitmap yazı karakterlerini birleştirerek daha geniş karakter setine sahip Lo-Res yazı karakterini tasarlamıştır (bkz. Görsel 61). Bu şekilde tüm bitmap yazı karakteri tasarımlarını tek bir isim altında toplamıştır. Lo-Res, eksiksiz bir karakter seti, ağırlıklar arasında tutarlı geçiş ve teknik olarak iyileştirilmiş çözünürlüğe sahiptir (Emigre, 2001 <https://l24.im/850XI>).



Görsel 61. Zuzana Licko. Lo-Res yazı karakteri. 1985-2001. <https://l24.im/qFKhE>

Emigre'nin sonraki sayılarında ise Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Hollanda, İsviçre ve Almanya'dan tasarımcılar konuk edilmiştir (bkz. Görsel 62). Grafik tasarımcılar, okunabilirlik, kültürel teori, yapı sökülme ve tipografi konularını ele alarak, çalışmalarını dünya çapında okuyucu kitlesine ulaştırmayı başarmışlardır.

Dönemin postmodern tipografinin en önemli ve yenilikçi örneklerinin yer aldığı Emigre dergisi birkaç sayısında "sınırları yok sayan dergi" (The magazine that ignores boundaries) ifadesini kullanmıştır. Bu ifadenin de anlaşılacağı gibi Emigre dergisi aracılığıyla modern dönemin tasarım anlayışına karşı yapılabilecek yeni bir tasarım dilinin var olduğunu göstermiştir. Emigre'nin tipografiye getirdiği yenilikler hem font tasarımlarına hem de sayfa düzenlerine (layout) yansımıştır (Kurtcu, 2021, s. 7).

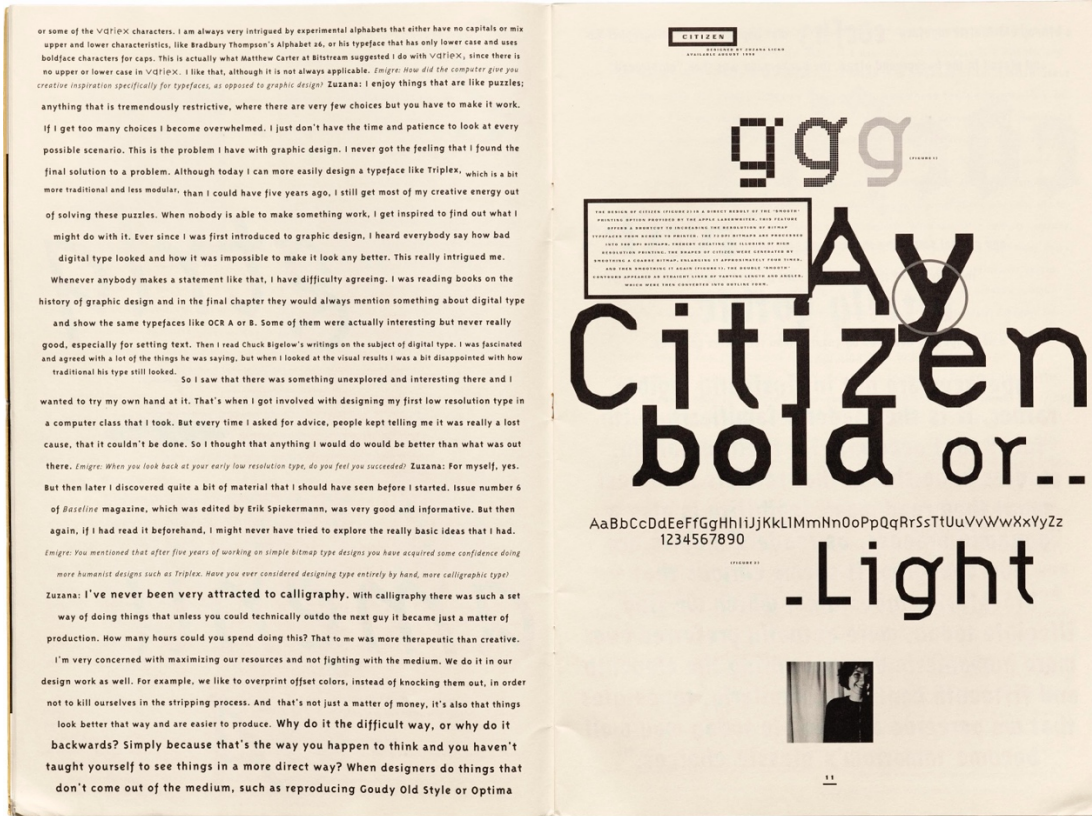


Görsel 62. Emigre Dergisi 5. Sayı. İç sayfa örneği. <https://l24.im/RkET>

Emigre'nin 15. sayısında Licko, bir yazı karakterinin kolay okunabilmesinin büyük ölçüde sebebini o yazı karakterini daha önce ne kadar çok okunduğuna bağlamaktadır (bkz. Görsel 63). VonderLans'ta Licko ile benzer görüşe sahiptir. VonderLans, 1981 yılında San Francisco'da çalıştığı yerel bir gazetede bu savı destekleyecek bir durumla karşılaşmıştır.

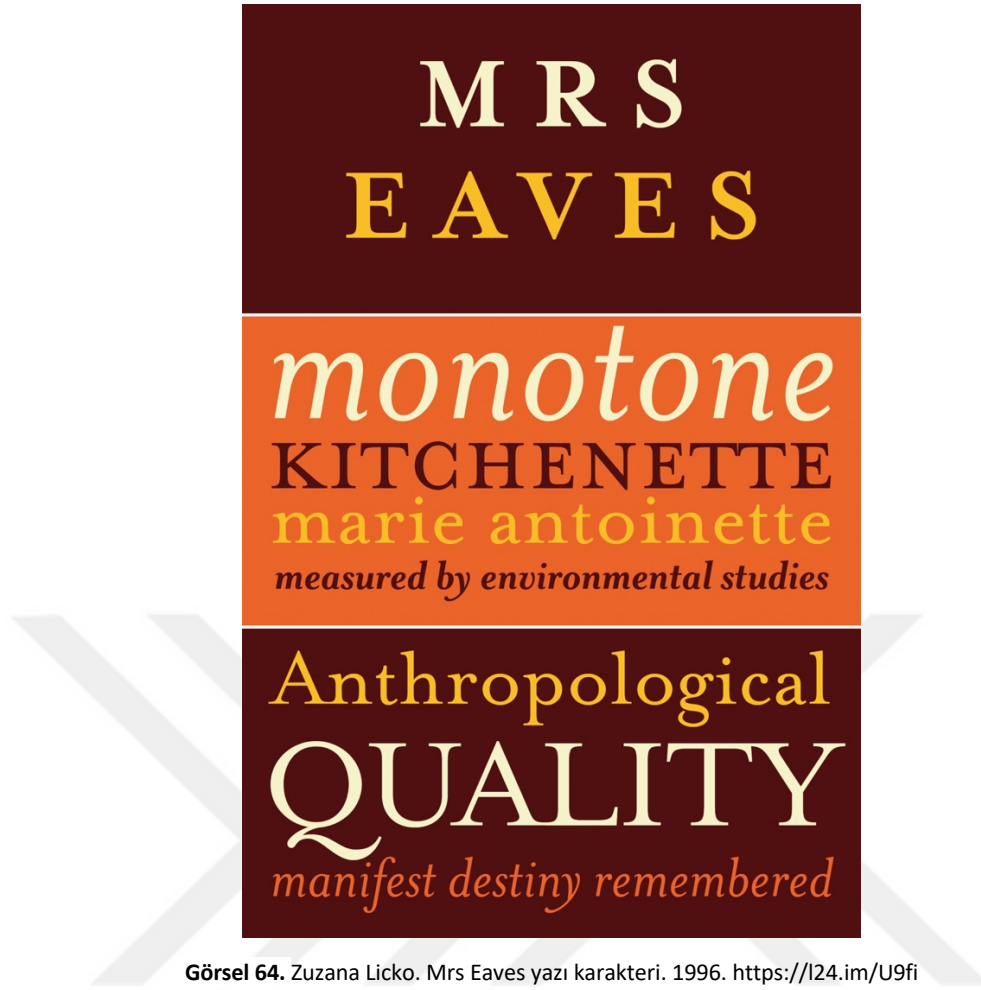
Gazetede çalıştığı sürede, Hollanda'da aldığı grafik tasarım eğitimine taban tabana zıt bir yaklaşım bulunmaktaydı. Gazete tasarımını editörlerin kontrol etmesi ve okulda

öğrendiğinin aksine okunabilirliği yüksek yazı karakterlerinin kenara itilmiş olması onu şaşkına çevirmiştir. VonderLans, gazetenin güzel bir tasarıma sahip olmasa da haber dağıtma amacını başarıyla yerine getirdiğini fark etmiş ve şu kaniya varmıştır. İnsanlar en çok okuduklarını en iyi okurlar (Eskilson, 2007, s. 359).



Görsel 63. Emigre Dergisi 15. Sayı. İç sayfa örneği. <https://124.im/UD8qx>

Licko'nun masaüstü yayıncılığın ilk dönemlerinde tasarlamaya başladığı düşük çözünürlüklü yazı karakterleri grafik tasarım dünyasında bir sıçrama etkisi yaratmıştır. PostScript'in piyasaya sürülmesi ise Emigre'nin ikinci sıçrama noktası olduğu düşünülmektedir. Licko'nun Postscript dil ile ürettiği yüksek çözünürlüğe sahip yazı karakterleri geniş çapta bir başarı sağlamış ve bu başarı ivmesi 1990'lar boyunca artarak devam etmiştir (bkz. Görsel 64).



Görsel 64. Zuzana Licko. Mrs Eaves yazı karakteri. 1996. <https://l24.im/U9fi>

1996 yılında Licko, tarafından tasarlanan Mrs Eaves tırnaklı bir yazı karakteridir. 1757’de John Baskerville tarafından tasarlanan Baskerville yazı karakterinden ilham alınmıştır. Mrs Eaves yazı karakterinin karakteristik özellikleri, "W" dar "L" olması gerektiğinden daha geniş ve tırnak ile harf gövdesini bağlayan noktalar oldukça derin tasarlanmıştır. Tek tek ele alındığında harfler birbirine uyumsuz görünsede bir arada oldukça özel bir bütünlük sağlamaktadır (1996).

2.3.3. Neville Brody

Kariyerine İngiltere’de başlayan Neville Brody, kısa sürede İngiliz grafik tasarımında belirleyici bir rol oynamıştır. 1970’ler ve 80’lerde, Hollanda, İsviçre ve Amerikan grafik tasarıma büyük katkı sağlamıştır. Renkli ve canlı, modadan müziğe birçok nüansı içinde barındıran genç tasarım yaklaşımıyla grafik tasarıma yeni bir kan getirmiştir. Brody’nin tasarımlarındaki yenilik onun sokak stiline yönelmiş olmasından gelmektedir.

Bir müzik türüyle doğrudan bağlantılı olan 1970’li yılların ortasında Londra’nın asi gençleri arasında ortaya çıkan Punk hareketi farklı görsel imgeleriyle yükselişe geçmiş ve en büyük fenomeni ise Neville Brody olmuştur. Punk hareketi hızlı ve rastlantısal olmanın yanında değişimi ve kuralların reddini ele almıştır (bkz. Görsel 65). Dada sanat hareketine benzer bir karşı çıkış ruhu burada da hakimdir. Yıkım,  iddet, saldırganlık karmaşa ve kaos temelde görülen yaklaşımdır (Jubert, 2006, s. 386). Punk hareketinde; fotomontaj, kolaj, siyah beyaz fotoğraflar, çizimler, elle yazılmış harfler tasarımıda bir arada kullanılmıştır. Güçlü renk kontrastları, yazı ve görsellerin üst üstte bindirilmesiyle daha  zg r, canlı kompozisyonlar tasarlanmıştır.

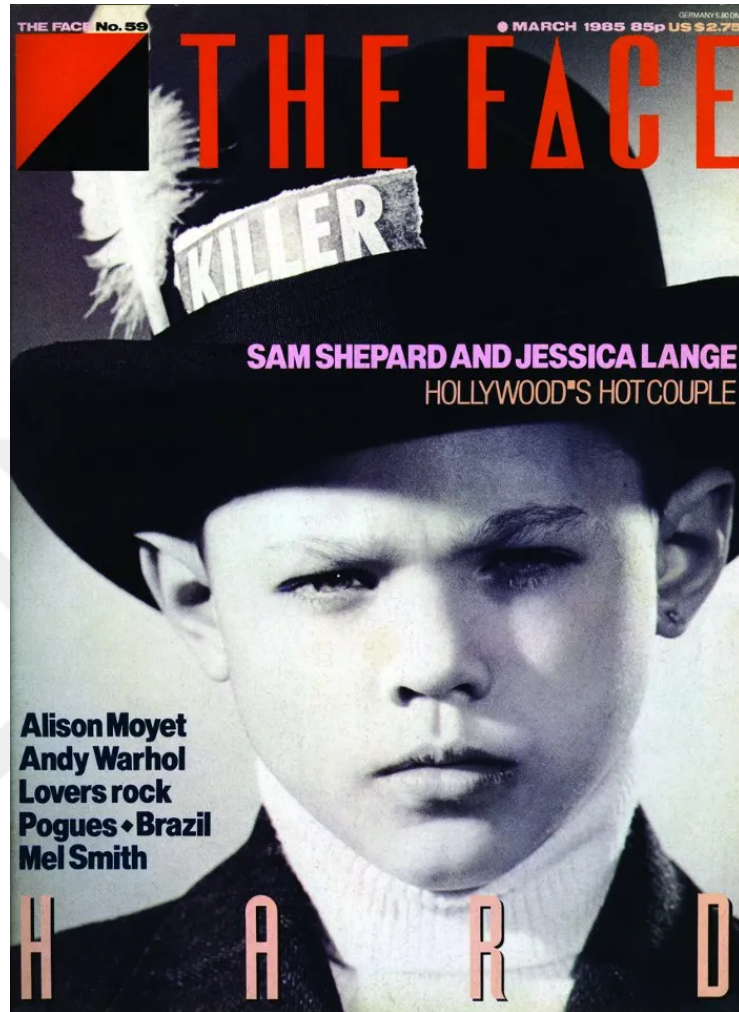


Görsel 65. Jamie Reid. 1977. (Jubert, 2006, s. 386)

Brody, Londra Baskı Kolejinde (London College of Printing) grafik tasarım öğrencisiyken, yirminci yüzyıl modern sanat tarihine ilgi duymaya ba lamı , El Lissitzky, Rodchenko ve diğerlerinin tasarımlarında gördüğü editoryal ve ticari anlayışın tasarımıda bir araya getirilmesine hayran kalmıştır.

Brody, 1980 yılında yayımlanmaya ba layan yeni stil ve kültür dergisi The Face’in sanat editörü olmuş, bu yayın aracılığıyla yazı karakterleri ve grafik semboller arasındaki geleneksel ayrımları ortadan kaldırmıştır (bkz. Görsel 66). Bazen bilgisayarlarla bazen elle olu turduğ  dergi man etleri için yeni yazı karakterleri tasarlamıştır. Bu yazı karakterleri

anında okunabilirlik sunmak yerine, çağdaş bir hisle okuyucunun ilgisini çekmeye odaklanmıştır (Aynsley, 2001, s. 222).



Görsel 66. Neville Brody. The Face. no:59. Mart 1985. <https://l24.im/pBtlDog>

“The Face dergisinde yaptığı tasarımlar sayesinde Neville Brody’nin ünü artmış ve yergiler aldığı gibi övgüler de almıştır. Brody standartlara meydan okuyarak grafik tasarım ilkelerini birçok tasarımında göz ardı etmiş, statik ve sıkıcılıktan uzak tasarımlar üretmiştir” (Kurtcu, 2021, s. 166). Brody, The Face’teki tasarımlarında Punk’ın asi tavrını sürdürmüştür. Siyah beyaz fotoğraflar, sayfa kenarlarındaki yazılar ile benzersiz sayfa tasarımları çalışmıştır (bkz. Görsel 67). Derginin yapısını ve insanların onu nasıl deneyimlediğini sorgulamış, sayfa tasarımlarında insanların hızlıca okuyup geçmek yerine defalarca sayfayı çevirip bakmalarını ve tasarımlar üzerinde düşünmelerini sağlamıştır.

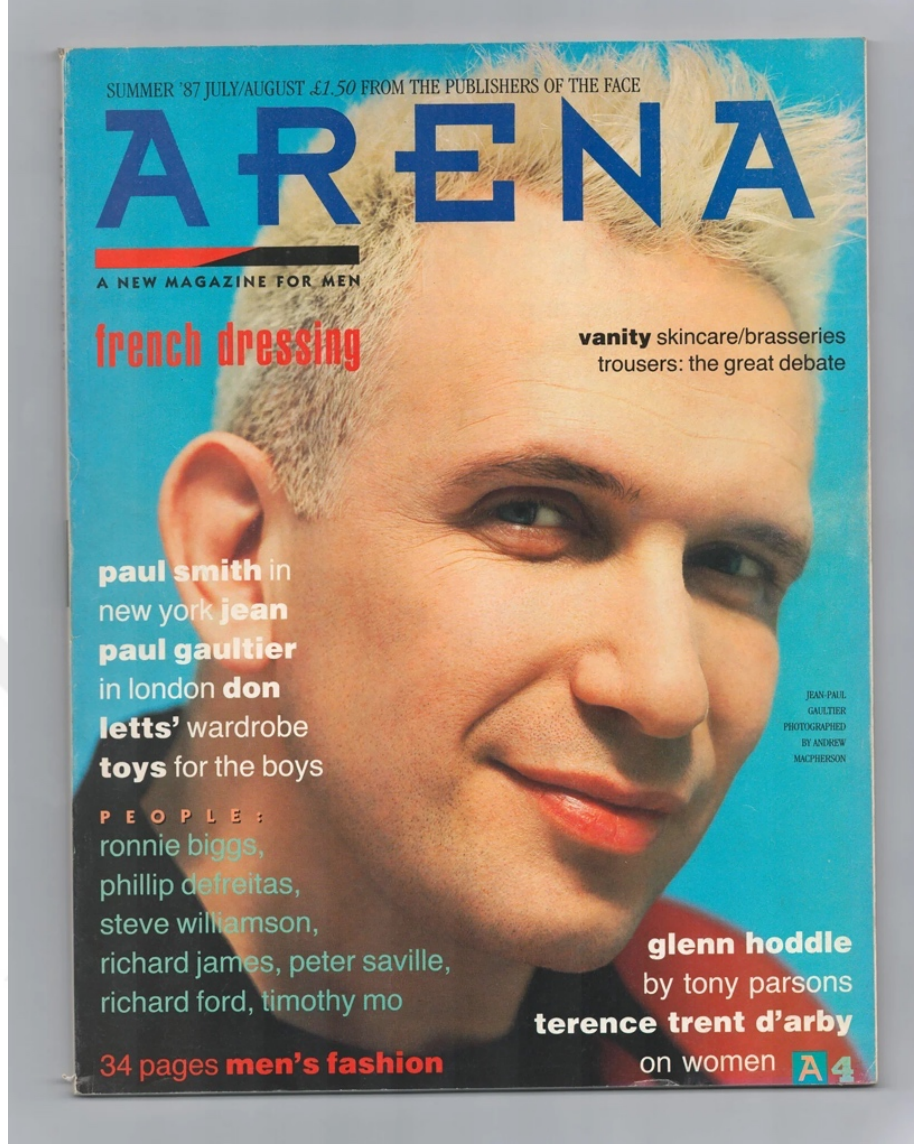


Görsel 67. Neville Brody. The Face. 1982. <https://l24.im/sbpr>

Brody, tasarladığı yazı karakterleri, tipografik kompozisyon ve fotoğraflar ile son derece enerjik bir tasarım dili yakalamıştır. 1983 yılında The Face, İngiltere'nin yıllık Dergi Yayıncılığı ödülleri, yılın dergisi ödülüne layık görülmüş ve bir yıl sonra tirajı 80.000'e ulaşmıştır. Derginin kurucusu ve editörü Nick Logan, The Face'in hem genç erkeklere hem de modayı takip eden kadın okuyucu kitlesine hitap ettiğini fark ederek, erkeksi konulara olduğu kadar moda da ilgi duyan yeni bir okuyucu kitlesi belirlemiş ve bu onu 1986'da ikinci bir dergi kurmaya yöneltmiştir. Arena ismiyle yayın hayatına başlayan dergi doğrudan erkeklere yönelik olarak hazırlanmış ve Brody tarafından tasarlanmıştır (bkz. Görsel 68) (Aynsley, 2001, s. 199). Brody, Arena dergisinde ağırlıklı olarak minimalist tasarımlar yapmıştır. Bu The Face dergisinde yaptığının tam tersi bir yaklaşımdır. Arena dergisinde minimalist tasarıma geri dönüşü ile ilgili Rick Poynor ile yaptığı bir röportajda şu şekilde değinmiştir:

Rick Poynor: Arena'ya geçişle birlikte sade Helvetica başlıklara sürpriz bir dönüş yaptınız. Ama son dört yılda dünya buna yetiştii...

Neville Brody: Arena'da stili ve dekorasyonu yadsımak istedim ve tasarımın gerçekten çok önemli olduğunu göstermek istedim. Nefret ettiğim Helvetica'yı duygusal olmaya zorluyorduk. Bu ironik bir bildirimdi de aynı zamanda. Dört yıl önce her şey fazla tasarlanıyordu; tasarım içeriğin kendisiydi. Arena'da biz "hayır, içerik içeriktir" diyorduk. Ama sonuçta başarısız oldu (Poynor, 1992).



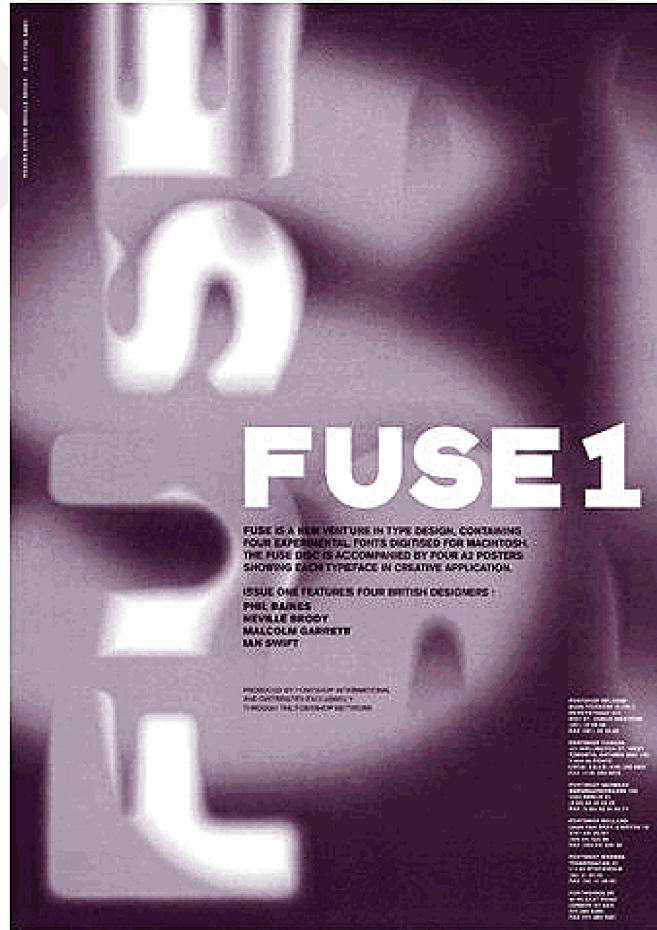
Görsel 68. Neville Brody. Arena. 1987. <https://l24.im/sLNn>

Brody, Arena'da geçirdiği süre boyunca Machintosh'a da aşına olmuş, bilgisayar teknolojilerini kendi avantajına kullanabileceğine ve geleneksel yöntemlerle imkansız olan işler üretebileceğine inanmıştır. Bilgisayarda yüklü bir yazı karakteri kullanmak yerine elle çizilmiş bir yazı karakteri oluşturmanın fazlasıyla beceri gerektirdiğini düşündüğünden dolayı tasarımlarına her iki yöntemi birlikte entegre etmiştir. Brody, başlangıçta The Face sonrasında Arena dergilerindeki tasarımlarıyla uluslararası çapta beğeni toplamıştır.

Brody, 1988'de The Face'ten ayrıldıktan sonra , aralarında Nike, Swatch, New York Modern Sanat Müzesi ve İngiliz moda tasarımcısı Katherine Hamnett'in de bulunduğu birçok uluslararası müşterilerle çalışmıştır. Aynı zamanda bir yazı karakteri tasarımcısı

olan Erik Spiekermann'la yolları kesişmiştir. Birlikte, bilgisayarlı Postscript yazıcıları için yazı karakteri tasarımlarında uzmanlaşmışlardır. FontShop Berlin ve FontWorksUK'u kurarak dünyanın ilk dijital yazı karakteri perakendecisi olan ortak girişim, 3000'e yakın yazı karakteri tasarımını kullanıma sunacak şekilde hızla gelişmiştir (Aynsley, 2001, s. 222).

Brody, 1990 yılında Arena'dan ayrıldıktan sonra Jon Wozencroft ile birlikte Fuse adında deneysel bir dergi çıkarmaya başlamıştır. Fuse sayısal tipografinin genişlemesine katkı sağlayan bir dergi olmuştur (bkz. Görsel 69). Bu dergi ile Brody daha önce çalıştığı iki dergiden çok farklı bir bakış sergilemiştir. Fuse dergisi ile amacı, tasarımcıları hızla büyüyen yazı karakteri tasarımı dünyasına çekmek olmuştur. Üç ayda bir yayımlanan dergi toplamada yirmi sayıya ulaşmıştır.



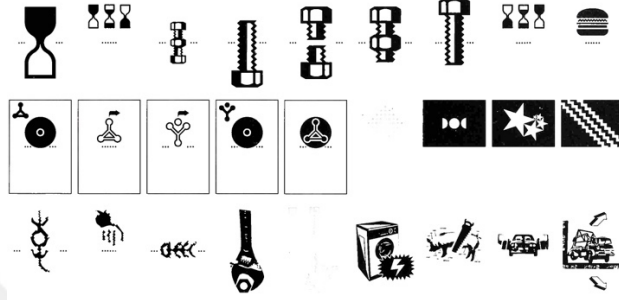
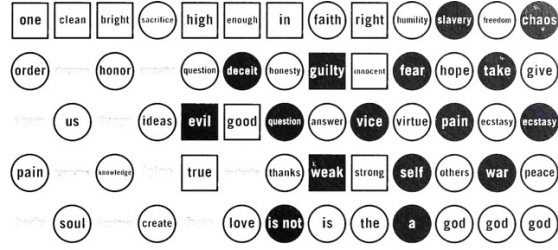
Görsel 69. Neville Brody. Jon Wozencroft. 1991. Fuse 1. <https://l24.im/zcrXA>

“Emigre’den sonra Fuse süreli yayını tipografi ve harf tasarımı üzerine dünya genelinde tanınan, izlenen ve etki yaratan bir grafik tasarım dergisi olur” (Sarıkavak, 2018, s. 23). Kendi

Fuse, tipografi deneylerinin yapıldığı bir laboratuvarı (bkz. Görsel 70). O kadar heyecan verici bir beş yıldır ki geriye dönüp baktığımda o dönemde grafik tasarımda yapılan pek çok şeyin aslında şu anda yapılanlardan çok daha deneysel olduğunu görüyoruz ve bu beş yılın gerçekte kritik bir dönemeç olduğunu düşünüyorum (Millman, 2023, <https://l24.im/JokRI>).



95



Görsel 71. Fuse Dergisi 8. Sayı Denetsel Tipografi Çalışmaları. 1993. (Poynor, 2003)

Deneysel yazı karakterlerinden FF Blur odaklanamayan bir fotoğraf karesi gibi kenarları bulanık olan harf biçimleri şeklinde tasarlanmıştır (bkz. Görsel 72). Modern yazı karakterlerinden çok farklı olarak, tamamen rastlantısal değerler ile oluşturulan postmodern yazı karakterlerine örnek olarak verilebilir. Yazı karakterinin kendisi bulanık ve ağırlık değerleri kasıtlı olarak ayarsız tasarlanmıştır.



Görsel 72. Neville Brody. FF Blur. 1992. <https://i24.im/xoD5>

“Neville Brody’nin tasarladığı bir diğer önemli dergi Arena Homme+ dergisidir. Brody, bu Erkek moda dergisinin 32. sayısını misafir sanat yönetmeni olarak tasarlamıştır” (Kurtcu, 2021, s. 172). Arena Homme+ 32. sayısı Ray Patri ve buffalo hareketine odaklanmıştır (bkz. Görsel 73).



Görsel 73. Neville Brody. Arena Homme+ 32. Sayısı. <https://l24.im/kj20>

Brody bu sayıya özel olarak Buffalo ve Popaganda isiminde iki yeni yazı karakteri tasarlamıştır (bkz. Görsel 74).

Brody'nin Arena Homme'nın özel sayısı için tasarladığı Buffalo fontu, sokaklara özgü ve cesur bir tarza sahiptir. Daha sonraları Londra Tasarım Karşıtı (Anti-Design) Festivalinde'de kullanılan font, yedi farklı ağırlıkta tasarlanmıştır. Ağırlığı arttıkça negatif alanları yuvarlaktan köşeliye doğru dönüşmektedir (Kurtcu, 2021, s. 172).



Görsel 74. Neville Brody.Buffalo Yazı karakteri. <https://l24.im/2pq>

2.3.4. Paula Scher

Postmodern tipografinin sağladığı sezgisel ve kişisel özgürlük alanını tasarımlarında başarıyla kullanan Paula Scher, tipografik düzenlemeleriyle grafik tasarımda etkili bir figür olmayı başarmıştır. 1980’li yıllarda Retro’nun belirleyici tarz olduğu Amerika Birleşik Devletinde, Fütürist, Konstrüktivist, De Stijl ve Bauhaus gibi modern sanat anlayışlarını postmodern tavırla yeniden ele alarak ön plana çıkarmıştır (bkz. Görsel 75).

Sıra dışı tasarımcı Ellen Lupton tarafından “gezegendeki en etkili kadın grafik tasarımcı” olarak nitelendirilen, Pentagram’ın ortağı Paula Scher, Amerikan tasarım ruhuna yadsınamaz bir damga vurmuştur (Walters, 2014).



Görsel 75. Bartok Kapağı. Paula Scher'in İlk Retro Tasarımlarından. (Scher, 2005)

Postmodern tipografinin büyük savunucularından olan Scher, Postmodern tipografiye direnen tasarımcılar ile ilgili *Make It Bigger* adlı kitabında şu şekilde bahsetmektedir. 1982 yılında davet edildiği Kaliforniya Sanat ve El Sanatları Enstitüsünde (California Institute of Arts and Crafts) konuşmacılardan biri, herhangi bir esere gerçekten temiz olduğunu söylemenin o esere yapılabilecek en büyük iltifat olacağı şeklindeki açıklamasıyla yalın tasarımlara vurgu yapmıştır. Scher, postmodern çağda yalın tasarımların artık yeterli olmadığı görüşündedir ve modern yazı karakterlerinden Helvetica ile ilgili yaptığı benzetme oldukça dikkat çekicidir. Helvetica'nın bir ızgara sistemi üzerinde düzenlenmesinin, ona odasını temizlemeyi hatırlattığı için İsviçre tipografisine isyan ettiğini belirtmiştir (Scher, 2005, s. 56).

Kariyerine 1970'ler ve 80'lerin başında, sanat yönetmeni olarak başlamış ve kariyeri boyunca yüzlerce tasarım ödülüne layık görülmüştür. The Public Tiyatrosu için tasarladığı kimlik, Beacon Award ödülünü kazanmıştır. 1998'de Sanat Yönetmenleri Kulübü Onur Listesine (Art Directors Club Hall of Fame) seçilmiştir. 2000'de Tasarımda yenilik

(inovasyon) başlığıyla Chrysler Award ödülünü kazanmıştır. 2001 yılında, grafik tasarım mesleğinin en yüksek onur ödülü, AIGA (Amerikan Grafik Sanatlar Enstitü) Madalyası ile ödüllendirilmiştir. 2006 yılında Yazı Karakteri Direktörü Klüb Madalyası (Type Director Club Medal) ödülünü alan ilk kadın tasarımcı olmuştur. 2012'de Philadelphia Sanat Müzesi Tasarım İş Birliği Ödülü ile onurlandırılmıştır (Pentagram, <https://l24.im/hl5D>). Yaptığı başarılı tasarımlarla daha birçok ödüle layık görülen Scher, uluslararası tasarım camiasında en çok tanınırlığı, etkisi ve katkısı olan grafik tasarımcılardandır.

Postmodern tipografide fark yaratan tasarımlara imza atan Scher, Best of Jazz ve Boston (bkz. Görsel 76) için albüm kapağı tasarımları yaptığı CBS adlı plak şirketinden ayrıldıktan sonra Terry Koppel ile ortaklık kurarak Koppel & Scher adında yeni bir firma kurmuştur.



Görsel 76. Paula Scher, Boston Albüm Kapağı. Make it bigger (Scher, 2005)

Koppel & Scher'deki ilk projelerinden biri Great Beginnings isimli broşür tasarımıdır (bkz. Görsel 77). Tasarım, Konstrüktivizm, Fütürizm ve Dadaizm sanat hareketlerinden izler taşımaktadır.



Görsel 77. Paula Scher, Great Beginnings isimli Broşür Tasarımı. Make it bigger (Scher, 2005)

Koppel & Scher adlı firma darbağaza girdiği dönemde Scher, Pentagram şirketine ortak olarak kariyeri için önemli bir sürece girmiştir. Pentagram şirketindeki ortaklık süreciyle ilgili şunları söylemektedir:

Tasarım firması Pentagram'daki ilk yıllarım zordu. Ortaklığa 1991 yılında katıldım ve New York ofisindeki beş erkek, Londra ofisindeki sekiz erkek ve San Francisco'daki iki erkek arasındaki tek kadın ortak bendim. Tasarım kariyerimin en düşük noktasıydı. Kendimi dezavantajlı hissettim çünkü henüz tüm erkek ortaklarım gibi büyük bir kurumsal veya kültürel hesabım yoktu ve grafik tasarım çevrelerinde görünür olsam da tasarım medyasında "retro" ya da postmodern tasarımcı olmakla eleştirildim. Sekiz yıllık tasarım işim Koppel & Scher, Körfez Savaşı'ndaki durgunluk sırasında neredeyse batıyordu. 1990 yazında tasarımcı Woody Pirtle bana Pentagram'a katılmak isteyip istemediğimi sordu. Kırk bir yaşındaydım ve korkuyordum ama Pentagram'ın bana daha büyük ve daha görünür projeler alma fırsatını vereceğini biliyordum (Scher, 2020, s. 29).

Paula Scher, The Public Theater (New York Halk Tiyatrosu) için tasarladığı kurumsal kimlik ile postmodern tipografide yeni bir çıta belirlemiştir (bkz. Görsel 78).



Görsel 78. Paula Scher, The Public Theater Logo. Make it bigger (Scher, 2005)

The Public Tiyatrosu New York şehrinin önde gelen kurumlarından biridir. Tiyatro halk arasında birden fazla isimle anılmakta buda kurumun kimlik problemi yaşamasına sebep olmaktadır. Scher'den beklenen kimlik karmaşasını ortak kaldırması ve tüm isimleri tek bir bütünde toplayarak akılda kalan çarpıcı bir kurum kimliği tasarlamasıdır. Scher hem halka hitap edebilecek hemde New York sokaklarının gürültü ve canlılığını anlatan bir tasarıma odaklanmıştır.

Kimlik tasarımı üzerinde çalışırken, Rob Roy Kelly'nin *American Wood Type* adlı kitabında büyük R harflerinin olduğu bir sayfa oldukça dikkatini çekmiştir (bkz. Görsel 79). R'ler belirli bir harf biçiminin çeşitli genişlik değerlerini göstermektedir. Aynı yazı karakterinin en kalın değerinden en ince değerine doğru geçişi Scher'de New York şehri sokaklarını anımsatmıştır. Bu fikirden yola çıkarak Public kelimesini farklı genişliklere sahip harf biçimlerinden yazmaya karar vermiş bu şekilde tiyatro isminin hem akılda kalmasını hemde çeşitliliği ifade etmesini sağlamıştır (Scher, 2020, s. 48-49).



Görsel 79. *American Wood Type* kitabından bir sayfa. make it bigger (Scher, 2005)

Scher, yaptığı kimlik çalışmalarına uzun bir süreç geçtikten sonra geriye dönüp tekrar baktığını çünkü tasarımın bazen döneme göre elden geçirilmesi gerektiğini açıklamıştır. Bu anlamda da The Public logosunu üç kez tasarladığını, yazı karakterini değiştirdiğini, harfler arası boşlukta minik değişiklikler yaptığını açıklamıştır. Bu değişiklikler ile birlikte hem dönemi yakaladığını hem de kimsenin yapılan değişikliği fark etmediğini aktarmıştır (Netflix, 2020). Sonuç olarak insanların dikkatini çeken, hemen tanınan, kullanıldığı yere göre parçalanabilen işlevsel ve kurum beklentilerini karşılayan bir kimlik tasarımı olmuştur (bkz. Görsel 80).





Görsel 80. Paula Scher. The Public Kurumsal Kimliği. Make it bigger (Scher, 2005)

1995'te Paula Scher ve Pentagram ekibi, The Public Tiyatrosu için posterler tasarlamıştır (bkz. Görsel 81). Viktorya dönemi posterlerinden ilham alarak tasarladığı posterlerde, farklı yazı karakterleri, parlak düz renkler ve fotoğrafı bir arada kullanmıştır.



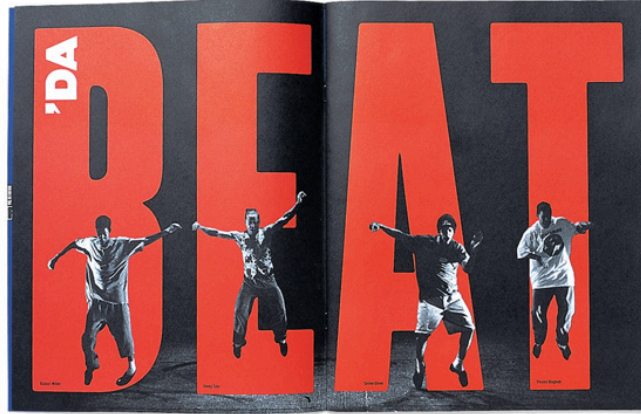
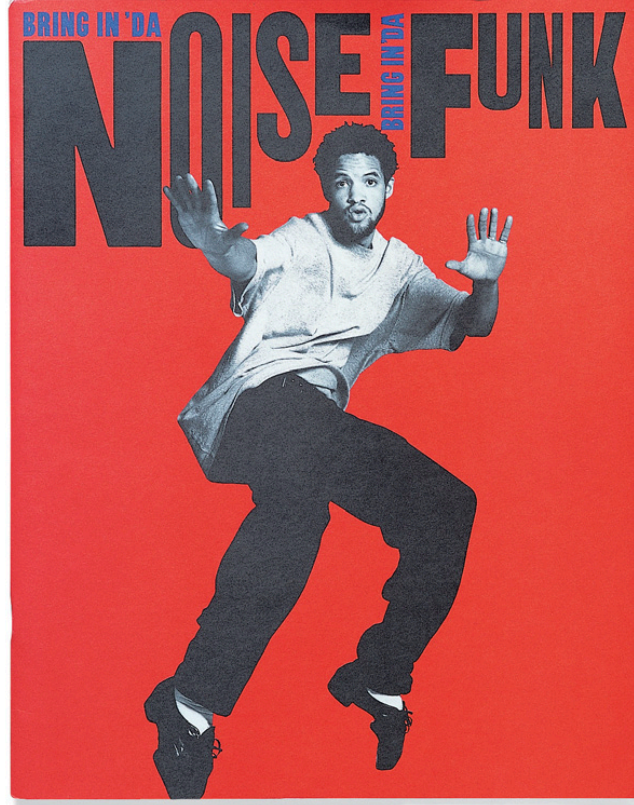
Görsel 81. Paula Scher. The Public Tiyatro Afişleri. Make it bigger (Scher, 2005)

The Public Tiyatrosu posterleri tüm New York sokaklarında görülebilecek şekilde tasarlanmış ancak yetersiz bütçeden dolayı posterlerin çoğu yalnızca The Public Tiyatrosunda sergilenip satılmıştır. Ancak 1995-96 sezonu posterleri The Public Tiyatrosunda aldığı övgü dolu eleştiriler neticesinde, New York şehrinin her yeri bu poster ile kaplanmış (bkz. Görsel 82) (Scher, 2005, s. 190).



Görsel 82. Paula Scher. The Public Tiyatro Afişleri. Make it bigger (Scher, 2005)

Da Noise, Bring in Da Funk posterlerinde Scher, sahnede gördüğü hareketi kâğıt üstüne taşıması gerekiyordu (bkz. Görsel 83). The Public'in kurum kimliği çerçevesinde oyunu anlatmak için gösteri sözlerinden yola çıkarak tipografik etkisi güçlü bir afiş dili oluşturmuştur. Baştan aşağı kelimeler ile dolu bu afişlerde tipografi tıpkı New York gibi çılgınca düzenlenmiştir.



Görsel 83. Paula Scher. The Public Tiyatro Afişleri. Make it bigger (Scher, 2005)

Bu posterler (bkz. Görsel 84) metro ve tren istasyonlarında, telefon kulübelerinde ve şehrin her yerinde asılmış ve önemli bir etki oluşturmuştur. Bu sayede insanlar ilk kez Public'in grafiklerini tanımaya başlamıştır. İlk sezonun Public posterleri 1995 yılında tasarım yarışmalarına katılmaya hak kazanmıştır. Tasarım camiasından, yazarlar ve eleştirmenlerinden coşkulu eleştiriler almış, ödüller kazanmış, müzeler ve tasarım sergilerinde yer almaya başlamış, çok kısa sürede ise ikonik hale gelmiştir (Scher, 2020, s. 68).



Görsel 84. Paula Scher. The Public Tiyatro Afişleri. Make it bigger (Scher, 2005)

2.3.5. David Carson

David Carson, uluslararası üne sahip grafik tasarımcı, yazar, sanat yönetmeni, profesyonel sörfçü ve eğitimcidir. Carson'ın grafik tasarımcı olarak kariyeri, yazı karakterlerinin dijitalleşmeye başladığı döneme denk gelmektedir. Tipografiye olan büyük ilgisi ve birçok farklı alandan besleniyor olması onun kısa sürede fark yaratan tasarımlar ortaya koymasını sağlamıştır. Postmodern tipografi anlayışını tasarımlarına yansıtan Carson, "biçim işlevi izler" modern görüşüne karşı çıkmıştır. Tasarımcının görevinin bir yazının okunmasını sağlayan açık, anlaşılır bir tipografik formdan ziyade tipografinin fikirleri temsil ettiği bir görev anlayışını benimsemiş, harf formlarını bozarak tipografik manipülasyonlar yapmıştır (bkz. Görsel 85).



Görsel 85. David Carson. Tipografik Manipülasyon. (Blackwell & Carson, 2000)

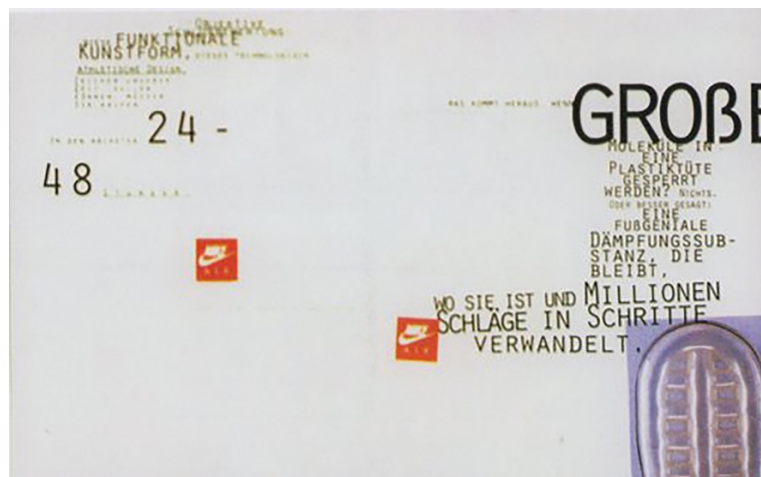
Okunabilirliğin sınırlarını zorlayan Carson'ın tarzı, dışavurumcu terimiyle özetlenebilir (bkz. Görsel 86). Okunabilirliğe ilişkin hemen hemen her standart kuralı yok saymış, yaptığı tasarımlar ile tıpkı sökülüş izlenimini vermiştir. Carson, kaotik tipografi, düzensizlik, kasıtlı yapılan hatalar, bulanık fotoğraf gibi unsurları yeni bir anlayışla bir araya getirerek postmodern tipografiye canlılık kazandırmıştır (Eskilson, 2007, s. 372). 1990'ların başında bu tarz ile birçok genç tasarımcıya ilham kaynağı olurken birçok sanat eleştirmeninin de ağır eleştirilerine maruz kalmıştır.



Görsel 86. David Carson. Tipografik Manipülasyon. (Blackwell & Carson, 2000)

Bazı eleştirmenler onu yazı karakterlerini okunaksız hale getirecek kadar çarpıtmakla suçlamıştır. Carson, savunmasında bu görüş ile coşkulu okuyucu veya izleyicinin yeteneklerinin hafife alındığını ve çok katmanlı yapıdaki çalışmaların okuyucuların hem hayal gücünü hem de ilgisini harekete geçirdiğini öne sürmüştür (Aynsley, 2001, s. 233). Genç grafik tasarımcıları etkileyen bozulmuş bir tasarım trendi başlattığı ile ilgili yöneltilen bir soruya ise şu şekilde cevap vermiştir. Etrafta bozulmuş herhangi bir şey olmadığını aksine bu tarz ile yenilenmeye yardımcı olduğunu ifade etmiştir. (Blackwell & Carson, 2000, s. 3). Carson, yazı karakterlerini istediği gibi değiştirip boyutlandırabildiği, olağandışı yeni yazı karakterleri tasarladığı, dağınık sayfa kompozisyonları, sürekli yenilik arayışı ile darmadağın, sınırsız ve özgür tasarım alanı ortaya koymuştur. Carson, 1990'lı yıllarda başta Ray Gun olmak üzere çalıştığı dergilerde yaptığı postmodern çalışmalarla ön plana çıkmıştır. Ray Gun, Carson'ın postmodern tipografi yaklaşımını sergilediği bir vitrin olmuştur. Ray Gun'da elde ettiği başarı onu cesur bir dergi tasarlayan grafik tasarımcı bakışından hızla başarı ivmesini ve tanınırlığını artıran dünyaca ünlü grafik tasarımcıya dönüştürmüştür.

Genç tüketicilerin dikkatini çeken tasarım yaklaşımı sayesinde dünyaca büyük firmalar ile çalışma şansı yakalamıştır. Levi's, Pepsi, American Express, Citibank, Coca-Cola, Apple Macintosh, National Bank ve Nike bunlardan bazılarıdır (bkz. Görsel 87) (Aynsley, 2001, s. 232).



Görsel 87. David Carson. Nike Avrupa. 1994. Tasarım DC. Ajans Weiden & Kennedy. Amsterdam.

<https://www.steventinkler.com/research>

Beach Culture, How Magazine ve Ray Gun üzerinde çalıştığı başlıca yayınlar arasındadır (bkz. Görsel 88). Bu yayınlar içerisinde Ray Gun tanınırlığına en çok katkı sağlayan dergi olmuştur.



Görsel 88. David Carson. Beach Culture. Ray Gun. (Blackwell & Carson, 2000)

Carson, 1992-95 yılları arasında üç yıl süreyle Ray Gun'da sanat yönetmenliği yapmıştır. Ray Gun dergisinde düzensiz ve hiyerarşi olmadan yerleştirilen sayfa başlıkları ve yer yer okuyucunun dikkatini çekmek ve konuya odaklamak için yaptığı kimi yerleri kesilmiş harfler ile devrim niteliğinde tasarımlara imza atmıştır (bkz. Görsel 89).



Görsel 89. David Carson. Ray Gun. <https://l24.im/gxN9>

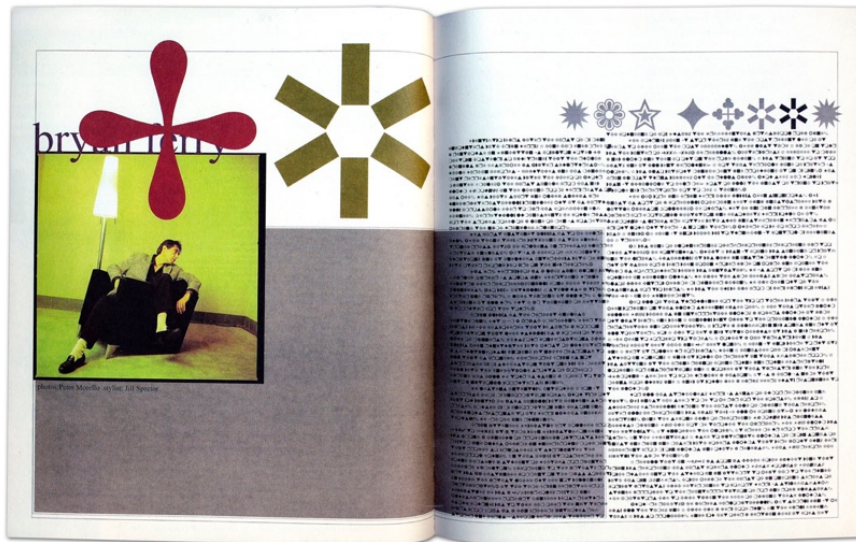
Carson'ın Ray Gun dergisinde yaptığı sınır tanımaz tasarım anlayışı okuyucularda olumlu geri dönüşler almasını sağlamıştır (bkz. Görsel 90). "Londralı bir grafik öğrencisiyim ve derginizin son dört sayısını okuduktan sonra, ne kadar iyi olduğunu size yazma ve anlatma zorunluluğunu hissediyorum. Sayfa kompozisyonları ve yazı karakterleri heyecan verici" (Eskilson, 2007, s. 373).



Görsel 90. David Carson. Ray Gun Sayfa Tasarımları. <https://124.im/aYuL4hn>

Ray Gun ile hem olumlu hemde olumsuz anlamda tasarım camiasının tüm dikkatlerini üzerine toplayan Carson, okunabilirlik konusunda oldukça ağır eleştirilere maruz kalmıştır.

Bu eleştirilere karşı ise “okunabilirliği iletişimle karıştırmayın” şeklinde bir açıklamada bulunmuştur. İletişim kurmanın birçok yolu olduğunu, renk, doku, ses ve kelimelerin iletişimin bir parçası olduğunu, bir fikri iletmeye çalışırken sadece okunabilirliğin abartıldığını düşünmektedir (Banks, 2016, <https://l24.im/naXi0H>). Verdiği bir röportajda kuralları olmadığını ya da kuralları çiğnemek gibi bir amacının olmadığını söylemiştir. Grafik tasarıma biraz duygusal birazda sezgisel bir ruh katmaya çalışan biri olduğunu ifade etmiştir (Gosling, 2019, <https://l24.im/aYuL4hn>). Dingbatlarla iki sütun şeklinde yazdığı bir makale okunamamasından dolayı oldukça dikkat çekmiştir (bkz. Görsel 91). Konuya ilgisi olanlar için metin derginin arka sayfalarında tam olarak basılmıştır. Carson’ın dingbatlarla yazmasının sebebi okuyucuların metni çözme, deşifre etme sürecine kolaylıkla girmelerini sağlamaktır. İlk etapta okunmaya değer bulunmadığı için dingbatlarla tasarlandı şeklinde eleştiriler alsada Carson, gençlerin daha az okuduğu bir dönemde diğer medya organlarının çekiciliğiyle rekabet edebilmek için bu tarz aykırılıkların gerekli olduğunu ve bu şekilde tasarlanan bir materyalin okuyucunun daha iyi özümseyip akılda kalabileceğini öne sürmüştür.



Görsel 91. David Carson. Ray Gun. Bryan Ferry Makale. <https://l24.im/aYuL4hn>

1995 yılında, Ray Gun'ın popülaritesinin ardından ve grafik tasarıma kazandırdığı kışkırtıcı yaklaşım ile dikkatleri üzerine toplayan Carson, David Carson Design adında kendi stüdyosunu kurmuştur. Dünyanın dört bir yanındaki tasarımcılara ilham vermiş, tasarım tarihinin tüm dogmatik ilkelerini bozup kuralları bir kenara atarak grafik tasarımı demokratikleştirmiştir. 2000 yılında yayımlanan *The End of Print* kitabında çalışmalarından sunduğu kesitlerle tasarım dünyasına geniş çapta bir bakış kazandırmayı başarmıştır (bkz. Görsel 92).



Görsel 92. David Carson. Lewis Blackwell. *The End of Print*. 2000. <https://l24.im/MRpeDy>

Kariyerine birçok ödül sığdıran Carson, Creative Review tarafından dönemin sanat yönetmeni olarak nitelendirilmiş, 2014 yılında ise AIGA Altın Madalyasına layık görülmüştür (Gosling, 2019, <https://l24.im/aYuL4hn>).

3.BÖLÜM: POSTMODERNİST TİPOGRAFİ ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ

Bu bölümde, beş grafik tasarımcının postmodern tipografi çalışmalarına yer verilmiştir. Grafik tasarımcılar seçilirken öncelikli olarak uluslararası tasarım camiasında tanınır olmaları ve grafik tasarım literatürüne girmiş olmaları, ikinci olarak, postmodern tipografi tasarımında ses getiren çalışmalarının olması dikkate alınmıştır. Günümüz postmodern tipografi anlayışına ayna tutmak adına tercih edilen bu tasarımcılar herhangi bir kronolojik veya hiyerarşik sıralama olmaksızın; Stefan Sagmeister, Oded Ezer, Mehmet Ali Türkmen, Jeffery Keedy ve Jonathan Barnbrook'tur.

Bu tasarımcıların örnek postmodern tipografi çalışmaları seçilirken bazı durumlar göz önünde bulundurulmuştur. İlk olarak çalışmanın postmodern tipografi anlayışıyla çalışılmış olması ve postmodern tipografi özelliklerini taşıyor olmasına bakılmıştır. İkinci olarak uluslararası tasarım ödülü alan ve tasarımcıları gibi tasarımlarının da ünlü olduğu çalışmalar seçilmiştir. Son olarak, postmodern tipografinin grafik tasarımın farklı alanlarına sağladığı katkı ve etkiyi göstermek adına farklı grafik tasarım alanlarından çalışmalara yer verilmiştir.

3.1. Stefan Sagmeister - Lou Reed Albüm Kapağı

Sagmeister, dünyaca üne sahip grafik tasarımcı ve tipografıdır. Akıl almaz malzeme ve teknik kullanımı ile tipografinin sınırlarını zorlayan ilgi çekici ve kışkırtıcı tasarımlara imza atmıştır. Tasarımlarında cinsellik, mizah ve insani duygular ağırlıklı olarak tercih ettiği temalar arasındadır. Avustralya doğumlu Sagmeister, New York'a yerleşerek M&Co grafik tasarım stüdyosuna katılmış ve orada ünlü grafik tasarımcı Tibor Kalman ile çalışma şansı yakalamıştır.

Sagmeister, verdiği bir röportajda Tibor Kalman ile tanışma ve çalışma süreci ile ilgili şunları söylemiştir:

Tibor Kalman tasarım hayatımdaki en etkili kişi ve benim tek tasarım kahramanımdır. New York'ta henüz bir öğrenciyken sürekli olarak M&Co tasarım stüdyosunu arayarak Kalman ile görüşme talebinde bulundum. Sonunda benimle görüşmeyi kabul etti ve portfolyomdaki bir çalışma M&Co'da üzerinde çalıştıkları bir projenin fikrine oldukça benzediğini ifade etti. Sonrasında fikrimi kopyaladıkları düşüncesine kapılmamam adına

yaptıkları projenin prototipini göstermişti. Bu çok gurur vericiydi (Heller, 2013, <https://l24.im/uRWd>).

Tasarımın kurallarını alt üst eden çalışmaları ile dikkatleri üzerine çeken Sagmeister, birçok tasarım ödülü kazanmış, 2005 yılında Grammy ödülü ve 2013 yılında AIGA Madalyası ile onurlandırılmıştır. Kariyeri boyunca postmodern tipografide fark yaratan tasarımlar ortaya koyan Sagmeister'in 1996 yılında Lou Reed'in Set the Twilight Reeling isimli albümü için tasarladığı kapak Grammy ödülüne layık görülmüştür (bkz. Görsel 93).



Görsel 93. Stefan Sagmeister. 1996. Lou Reed Albüm Kapağı. <https://l24.im/y9mi1f>

Albüm kapağı Lou Reed'in mavi tonlarında bir portesi ile kaplanmıştır. Fotoğraf üzerine dijital ortamda el ile yazılmış görünümü veren birçok tipografik unsur bulunmaktadır. Şarkı sözlerinden alınan kesitler ile tüm portre tipografi ile kaplanmıştır. Tipografi tek bir elden çıkmış izlenimi vermekte hatta albüm kapakları üzerine el yordamıyla yazılan yazıları aklı getirmektedir. Yüz hatlarına uygun olarak büyüyüp küçülen harf ağırlıklılarıyla çarpıcı bir kontrast yakalanmıştır. Postmodern tipografi yaklaşımının sıklıkla tartışıldığı okunabilirlik konusu bu albüm kapağında da bulunmaktadır. Bazı yazılar okunamayacak kadar küçük ve silik yazılırken vurgulanmak istenilen kelimeler büyük puntolarda ve fotoğrafın en dikkat çeken noktalarına yazılmıştır. Siyah kıyafetin bir parçasına beyaz ve büyük harflerle yazılan

Lou Red'in ismi tasarımda en çok ön plana çıkarılan unsurdur. Farklı ağırlıkta kullanılan tipografi ve siyah beyaz renk ayarıyla tasarımda hiyerarşi sağlanmıştır.

Sagmeister, albüm kapağında dış kısmı parlak mavi, beyaz dengesi yoğun bir renkten kapak açıldıktan sonra, aynı fotoğrafın koyu mavi renk ayarına çekerek katmanlı bir görünüm elde etmiştir (bkz. Görsel 94).



Görsel 94. Stefan Sagmeister. 1996. Lou Reed Albüm Kapağı. <https://l24.im/y9mi1f>

Sagmeister, bu tasarım fikri ile Lou'nun karanlık prens kişiliğinden yeni doğmuş bir adama dönüşümünü göstermeye çalıştığını ifade etmiştir. Ayrıca albüm kapağı açıldıktan sonra, albüm kutusu, CD tasarımı, CD yuvası bir bütün olarak alacakaranlığın değişimini göstermektedir. Tasarımda kullanılan tipografik tarzın ise, şarkı sözlerindeki içeriği yansıttığını belirtmiştir (Sagmeister, <https://l24.im/y9mi1f>).

Bir röportajında, biçim işlevi izler tasarımı doğru bir yaklaşım mıdır sorusuna, modern tasarımın ana düşüncesini sorgulayarak, bir tasarımın işlevsel olmaktan çok daha fazlasını yapması gerekir şeklinde bir cevap vermiştir (Glashütte, 2020, <https://l24.im/bAMktV>). Tipografiyi alışlagelmişin dışında, cesur, sıra dışı ve oldukça çarpıcı kullanmayı başaran Sagmeister, bu albüm kapağı tasarımında da olduğu gibi tipografi, albümle ilgili gerekli bilgileri vermenin çok daha ötesinde, müziğin ruhunu ortaya koymaktadır.

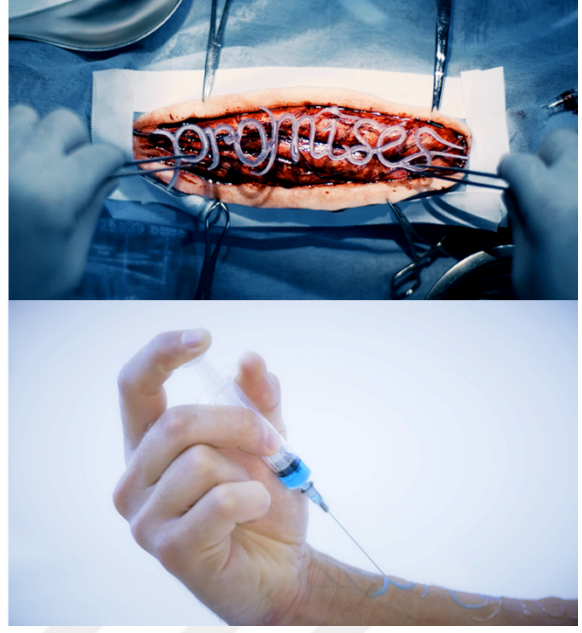
3.2. Oded Ezer - Veining Tipografi Projesi

Yazı karakteri tasarımcısı, sanat yönetmeni ve tasarım eğitimcisi olan Oded Ezer, bilim, antropoloji ve din gibi farklı konuları kullanarak ürettiği kavramsal tipografi çalışmalarıyla dünya çapında tanınan bir grafik tasarımcıdır. Ezer, 2000 yılında kavramsal tipografi ve yazı karakteri tasarımları ürettiği Oded Ezer Typography isimli bağımsız stüdyosunu kurmuştur. Biotypography, Typosperma, Skype type ve daha birçok tipografi tasarımı, MoMA (New York Modern Sanat Müzesi) gibi uluslararası sanat müzelerinde sergilenmektedir.

Bilimsel konuları kullanarak benzersiz tipografi tasarımları ortaya koyan Ezer, verdiği bir röportajda yazı karakterini bir sanat mı, bilim mi ya da her ikisinin kesişimi olarak mı görüyorsunuz şeklinde yöneltilen bir soruya şu şekilde cevap vermiştir:

Duruma göre değişir. Yazı karakteri tasarımından bahsederseniz “bilim” demiyorum ama “hassasiyet” derdim. Bilim tekrar tekrar test edilmesi gereken bir şeydir. İyi bir bilim insanıysanız aynı testi tekrar tekrar yaparsınız ve aynı sonuca ulaşırsınız ancak tasarım, özellikle de yazı karakteri tasarımı böyle değildir. Yazı karakteri tasarımı çok fazla sezgi, bilgi ve ayrıntılar konusunda neredeyse deli olma becerisiyle ilgilidir. Bunu ölçemezsiniz ama midenizde hissedebilirsiniz (Print Mag, 2015, <https://l24.im/zuyqwi>).

Veining isimli çalışması da tam olarak bilimsel bilgi ve sanatı kullanarak ortaya koyduğu sıra dışı bir tipografi projesidir (bkz. Görsel 95). Cerrahi işlemle vücudun dolaşım sistemine entegre edilerek deri altına yerleştirilen bir yazı kurgusu bulunmaktadır.



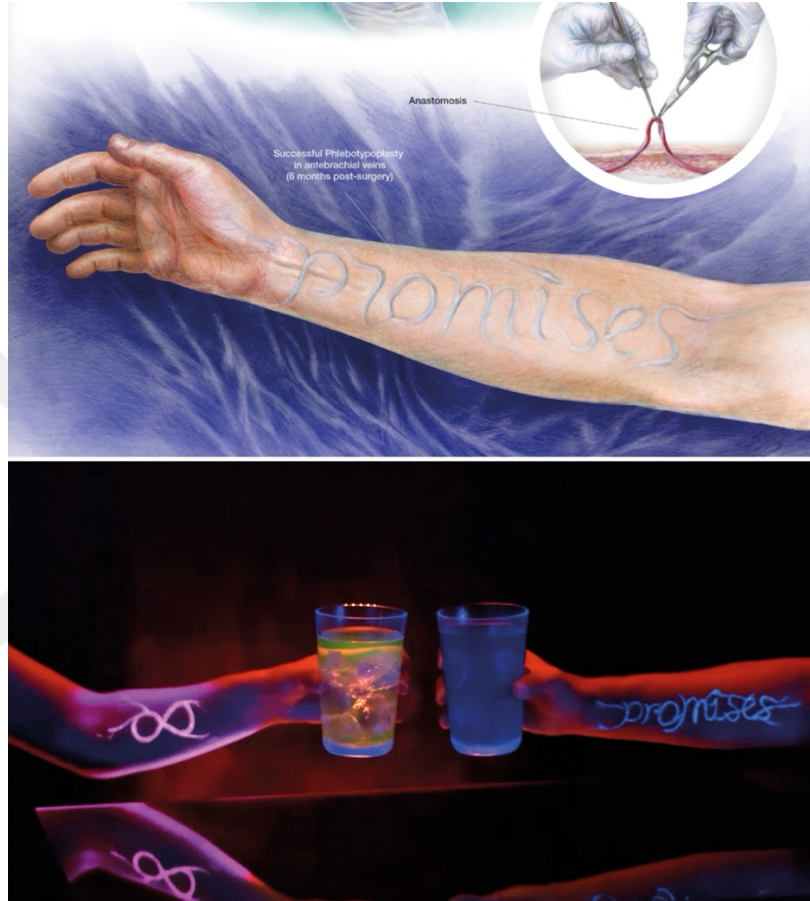
Görsel 95. Oded Ezer. Veining Tipografi Projesi. <https://l24.im/MBEJy>

Vücudun iç işleyişinden bir damar çıkarılıp yerine yapay ancak insan vücudu ile uyumlu damar işlevi görebilecek şekilde tipografik düzen oluşturulup atılan damar yerine yerleştirilmiştir (bkz. Görsel 96).



Görsel 96. Oded Ezer. Veining Tipografi Projesi. <https://l24.im/MBEJy>

Ezer, yazı şeklinde damar ile vücuda yeni bir görüntü kazandırmıştır. Tipografiyi insan vücudunun bir parçası haline getirmek oldukça sıradışı, tasarım sınırlarını zorlayan bir fikirdir (bkz. Görsel 97). Ezer, bununla da yetinmeyip, deri altına yerleştirdiği damarlama yazıya, florasan sıvı enjekte etmiştir. Işıklar söndüğünde bile parlayan ve her zaman var olan bir tipografi tasarımı ile yazının başrol olduğu bir tasarım projesi ortaya koymuştur.



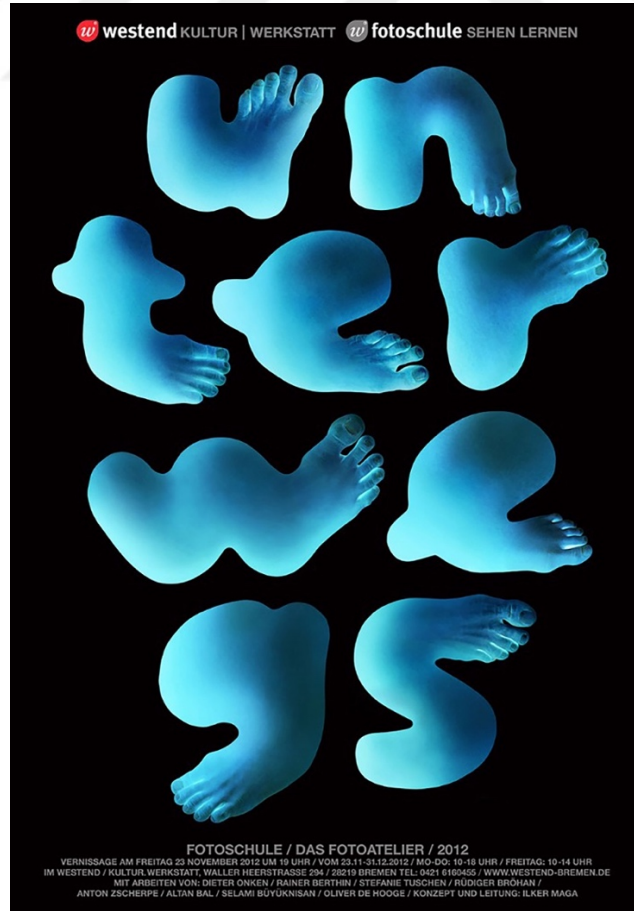
Görsel 97. Oded Ezer. Veining Tipografi Projesi. <https://l24.im/MBEJy>

Ezer'in bu proje ile amacı, tipografinin iki boyutlu yüzeylerde sınırlı olmadığını, canlı sistemi ile bütünleşik olduğunu göstermektir. Tipografiyi olağan dışı, daha önce hiç bulunmadığı bir ortama entegre ederek, dikkat çeken ve sorgulatan bir iletişim tasarımı oluşturmuştur. Böylelikle, insanların daha az okuduğu ve tipografinin video ve görsellerle girdiği haksız rekabet ortamında yazı karakterleri ile yaşamının ve onları kullanmanın sıradışı bir yolunu bulmuştur (Ezer, <https://l24.im/MBEJy>). İnsan vücudunun tipografik verilerin iletildiği bir kanal olarak kullanılması, tasarımcıların bakış açısını son derece genişleten bir postmodern tipografi örneğidir.

3.3. Mehmet Ali Türkmen - Unterwegs Posteri

1990 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun olan Türkmen, ulusal ve uluslararası birçok sergiye katılmış ve dünya çapında üne sahip olmasını sağlayacak tasarımlar ortaya koşmuştur. 1998 yılından beri GMK (Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu) ve 2009 yılından beri AGI (Alliance Graphique Internationale) üyesidir. 2003 yılından itibaren ise, kendi tasarım stüdyosu MAT Atölyede, yaratıcı tasarım projeleri yürütmektedir. Mesleki kariyerinde ağırlıklı olarak marka kimliği ve poster tasarımları üzerine yoğunlaşan Türkmen'in posterleri kalıcı olarak Museum für Gestaltung Zurich ve Colorado Eyalet Üniversitesi koleksiyonunda sergilenmektedir (MAT, <https://l24.im/BM8jx>).

2012 yılında tasarladığı Unterwegs (Yolda Olmak) adlı posterini ünlü grafik tasarım yazarlarından Steven Heller ve Gail Anderson'ın *The typography idea book* adlı kitabında yayımlanmıştır (bkz. Görsel 98).



Görsel 98. Mehmet Ali Türkmen. Unterwegs. 2012. <https://l24.im/BM8jx>

Poster, daha geniş kemik yapısına sahip erkek ve daha zarif yapıda kadın ayağının tipografik forma dönüştürülmesiyle oluşturulmuştur. Düz siyah zemin üzerinde tasarlanan tipografi, radyografik görüntülere⁴ gönderme yapmaktadır. “Afişin vurgusunu güçlendiren harfler, izleyicinin alışık olmadığı ve daha önce deneyimlemediği imgesel formlara sahiptir” (Lehimler, 2018, s. 1450).

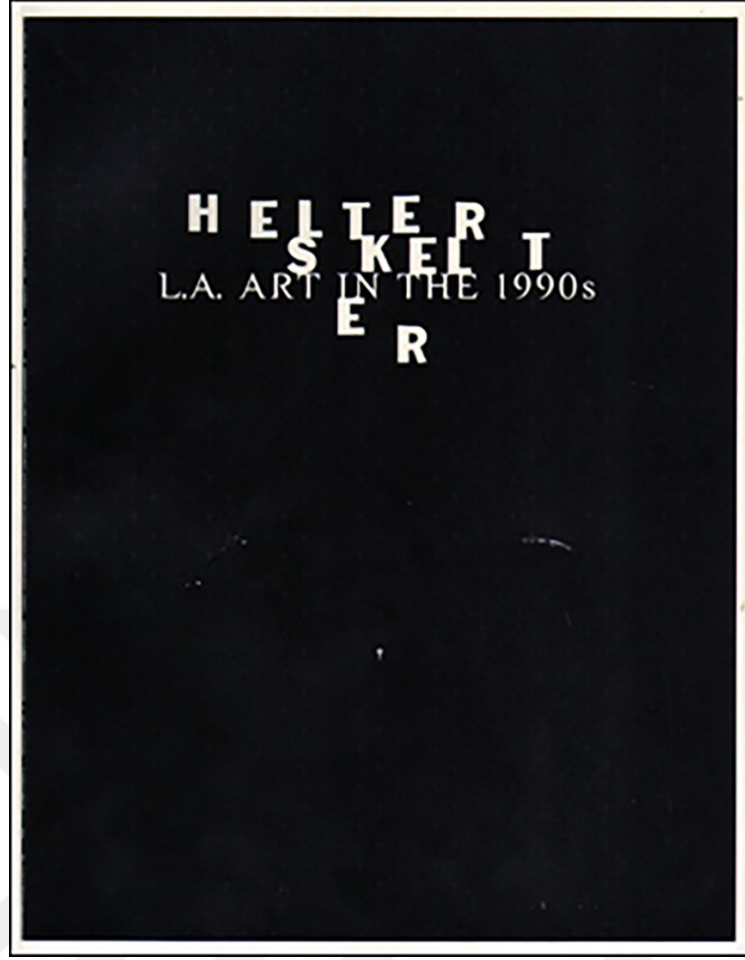
Türkmen, hızla akan zamanda hareketi kavramsal olarak ifade etmek için ayaklardan faydalanmış ayrıca insanların yavaşlamaları gerektiğine çünkü çok hızlı hareket ettiklerinde ayrıntıları gözden kaçırabileceklerine dikkat çekmek istemiştir (Heller & Anderson, 2016, s. 17). Postmodern tipografinin tasarımcılara tanıdığı sınırsız özgürlük alanı sayesinde harfler, olması gerekenden çok farklı bir yapıya dönüştürülmüş ve tasarımcının vurgulamak istediği ifadenin yani kavramsal anlamın bir parçası olmuştur.

3.4. Jeffery Keedy - Keedy Sans Yaz Karakteri

Cranbrook Sanat Akademisinden mezun olan Keedy, grafik tasarımcı, yazı karakteri tasarımcısı, yazar ve eğitimcidir. CalArts, Museum of Contemporary Art, San Francisco Artspace ve Los Angeles Çağdaş Sergileri (LACE) gibi oldukça önemli kültürel kurumlarda çalışmıştır. Deneysel tasarım çalışmaları ve postmodern yazı karakterleri ile Keedy, ismini ön plana çıkaran tasarımlar üretmiştir. 1990 yılında tasarladığı Helter Skelter isimli sergi katoloğu ününü doruk noktasına ulaştıran tasarımlarındandır (bkz. Görsel 99).

Keedy, bilgisayar teknolojilerini kullanarak ürettiği bu çalışma ile alışlagelmiş katalog tasarım yapısına meydan okumuştur. İçindekiler sayfasını, yazarlar ve sanatçıları bir araya getiren yedi sayfalık katkıda bulunanlar ile değiştirmiştir. Düzensiz ve eğik tipografik tasarım kurgusu ile sanatın sosyal çöküş ve kensel kıyamet konusundaki endişe verici ruh haline gönderme yapmak istemiştir. Kataloğun editörü, tasarıma ilk baktığında tipografik düzeni bilgisayar hatasıymış gibi algılamıştır. Sonrasında Keedy’nin kasıtlı olarak yaptığını öğrenince çok üzülmüş ve iç sayfalarda bu yapıyı azaltmasını istemiştir (Poynor, 1996, <https://l24.im/5D1oc>).

⁴ Bir nesnenin, iç yapısını (kas ve iskelet gibi) görüntülemek için x ışınları veya benzer radyasyon ışınları kullanılarak elde edilen görüntüleme tekniğidir (<https://l24.im/1nzpwn>).



Görsel 99. Jeffery Keedy. Helter Skelter Sergi Kataloğu. 1990. <https://l24.im/8RjXn>

Tipografinin kurallarını yıkan, dönemine göre oldukça aykırı gelen ve karşı çıkılan Keedy'nin tasarımını bugünün postmodern çalışmalarıyla kıyasladığımızda oldukça normal kaldığı görülmektedir. Yaptığı tasarımlarla postmodern tipografinin önemli savunucularından olan Keedy, postmodern tipografi anlayışının önemini şu sözleriyle ifade etmiştir:

Tipografların aydınlanması, değişimin kaçınılmaz olduğunun farkına varması ve bu çok kültürlü, post-yapısal, post-modern elektronik akışa kapılması gereklidir. Bu, tipografinin zengin tarihi geleneklerinin göz ardı edilmesi veya tam tersi çağdaş bağlamı reddederek geleneksel kurallara bağlı kalmak değildir. Böyle bir tutum entelektüel açıdan tembellik ve günümüz tipografisine yönelik bir tehdittir (Keedy, 1993, <https://l24.im/3Ilz>).

1980'lerin sonlarında birçok grafik tasarımcı gibi Keedy'de bilgisayar teknolojilerini tasarımlarına hızla entegre etmeye başlamış ancak mevcut yazı karakterlerinin oldukça sınırlı olması nedeniyle dünyanın her tarafından grafik tasarımcıların benimseyeceği yazı karakterleri üretmiştir. Bu yazı karakterleri arasında Keedy Sans (1989), HardTimes (1990), NeoTheo (1989) gibi daha birçok yazı karakteri tasarımı bulunmakta ve aralarından en

nls Emigre için ürettiği ve kendi ismini verdiği Keedy Sans isimli yazı karakteridir (bkz. Görsel 100).



Görsel 100. Jeffery Keedy. Keedy Sans Yazı Karakteri. 1989. <https://l24.im/Trt>

Keedy Sans, aynı harf formunda hem yuvarlatılmış (rounded) hemde sivri kesik hat ve köşeler bulundurması bakımından oldukça ilginç bir yazı karakteridir. Bir arada kullanılması oldukça uyumsuz görünen parçaları tek bir harf gövdesinde birleştiren Keedy, dinamik ve dikkat çekici bir yazı karakteri tasarımı ortaya koymuştur.

Keedy, kasıtlı olarak uyumsuz parçalar ve tamamlanmamış harf formları olarak tasarladığı yazı karakteriyle ilgili şu açıklamalarda bulunmuştur. “oğu yazı karakteri mantıksal olarak sistemattiktir; birkaç harf görürseniz yazı karakterinin geri kalanının nasıl görüneceğini hemen hemen tahmin edebilirsiniz. Bu beklentilerle kasıtlı olarak çelişecek bir yazı karakteri tasarlamak istedim” (Emigre, <https://l24.im/Trt>). Sonucunda her karakterin kendi içerisinde uyumsuz fakat bir arada kullanıldığında bir bütünün diğer parçalarını oluşturan postmodern yazı karakteri ortaya çıkmıştır.

Keedy Sans, 2011 yılından itibaren New York Modern Sanat Müzesi’nin (MoMA) kalıcı koleksiyonunda sergilenmektedir (MoMA, <https://l24.im/dpsKAN>).

3.5. Jonathan Barnbrook - Bonnefanten Marka Kimliği

Barnbrook, grafik tasarım, yazı karakteri tasarımı, endüstriyel tasarım ve hareketli grafikler ile ilgilenen çok yönlü bir tasarımcıdır. 1990 yılında Saint Martin's Sanat Okulu ve Londra'daki Royal Sanat Kolejinden mezun olduktan sonra aynı yıl Barnbrook tasarım stüdyosunu kurmuştur. Exocet, Priori Serif, Priori Acute ve Mason isimlerinde yazı karakterleri tasarlamış ve yazı karakterleri ilk olarak Emigre tarafından piyasaya sürülmüştür (Barnbrook, <https://l24.im/m9gV0ET>). 1992 yılında tasarladığı en ünlü yazı karakterlerinden Mason, New York Modern Sanat Müzesi'nde (MoMA) kalıcı olarak sergilenmektedir (bkz. Görsel 101).



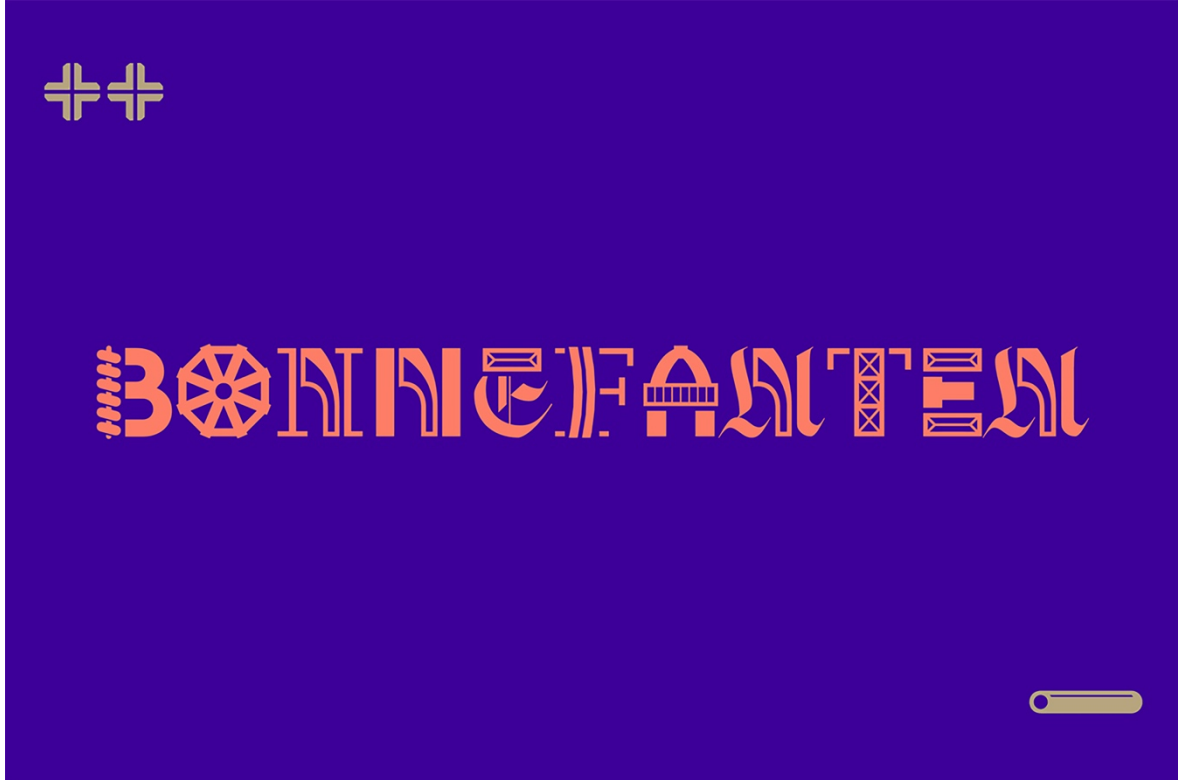
MASON, BOLD

AA BB CC DD EE FF GG
HH Ii Jj KK LL Mm
ΠΠ Oo Pp QQ Rr Ss Tt
Uu Vv Ww Xx Yy Zz
I 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Görsel 101. Jonathan Barnbrook. Mason Yazı Karakteri. 1992. <https://l24.im/PctF2>

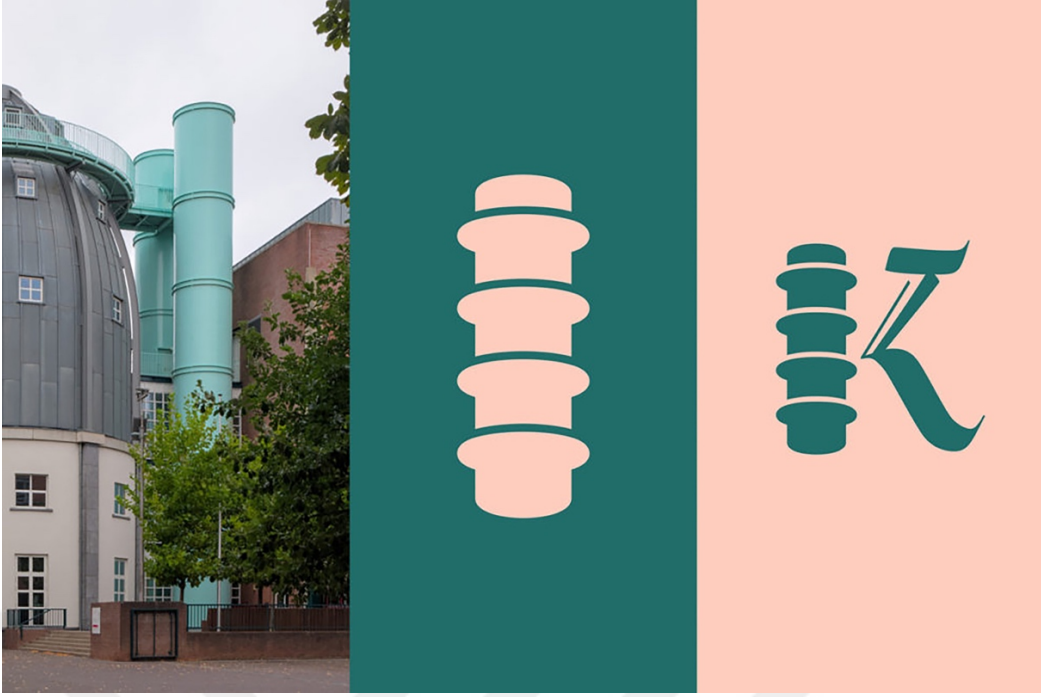
“Yazı karakteri, Barnbrook’un on dokuzuncu yüzyıl Rus harf biçimleri, Yunan mimarisi ve Rönesans incillerinden ilham alarak yıllarca yaptığı çizimlere dayanır” (Ambrose & Harris, 2012, s. 129). Mason yazı karakterinin M, A, N ve T harflerinin alışlagelen harf gövdelerinden oldukça farklı tasarlanması ve genel tasarımda yadsınamaz postmodern tutum, onu ünlü postmodern yazı karakterlerinden yapmaktadır.

Barnbrook, tasarımın çevreyi, algılama şeklini ve seçimleri şekillendirdiğine inanmakta, bu anlamda tasarımı, söyleyecek sözü olan “kültürel olarak geçerli bir ifade biçimi” olarak görmektedir (Designers and Book, <https://l24.im/liTz>). 2020 yılında Hollanda’daki sanat müzesine çalıştığı Bonnefanten marka kimliği tasarımıda bu bakış açısını desteklemektedir (bkz. Görsel 102). Postmodern anlayış kullanılarak tasarlanan tipografi, yalnızca marka isminin gösterilmesi için değil aynı zamanda markanın ifade ettiği fikri iletmektedir.



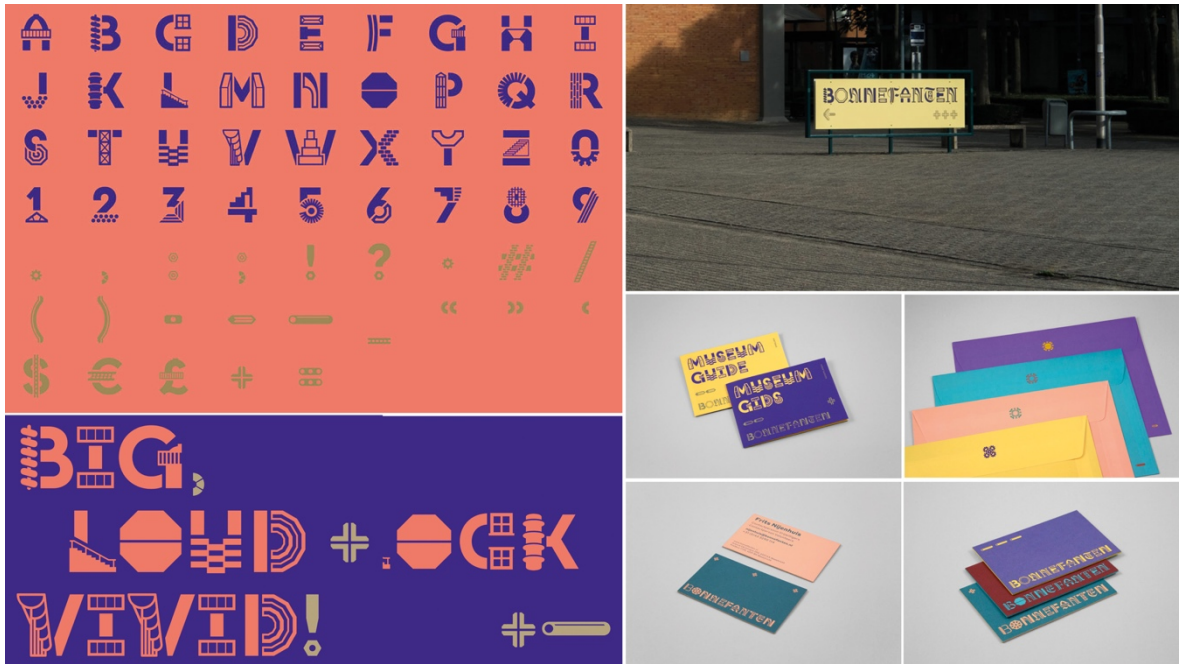
Görsel 102. Jonathan Barnbrook. Bonnefanten. 2020. <https://l24.im/ZFQG>

Bonnefanten sanat müzesi, İtalyan mimar Aldo Rossi tarafından tasarlanan sıra dışı bir mimariye sahiptir (bkz. Görsel 103). Müzenin kişiliğini oluşturan bu ilginç mimari, Barnbrook’un marka kimliğindeki tasarım fikrinin çıkış noktası olmuştur. Müzenin logosunu mimari formdan yola çıkarak tasarladığı tipografik formlardan oluşturmaktadır. Bonnefanten yazısındaki tipografik formlar incelendiğinde her bir karakterin farklı bir duruma vurgu yapmak için tasarlandığı görülmektedir. Modern, tırnaklı, gotik formlar ve doğrudan bir imgeye çağrışım yaptıran çizimler ile birçok yapıyı içerisinde bulunduran çok çeşitli bir o kadar da dengeli bir bütün oluşturmuştur.



Görsel 103. Jonathan Barnbrook. Bonnefanten. 2020. <https://l24.im/ZFQG>

Barnbrook, marka kimliği içerisinde her bir karakterin sanat tarihinin farklı bir noktasından ilham aldığı üç farklı yazı karakteri tasarlamıştır (bkz. Görsel 104). Bu yazı karakterlerinin birleşimi ile müzenin çağdaş ve klasik eserleri nasıl yan yana sergileyebildiğini göstermek istemiştir (Barnbrook, <https://l24.im/ZFQG>).



Görsel 104. Jonathan Barnbrook. Bonnefanten. 2020. <https://l24.im/ZFQG>

4.BÖLÜM: UYGULAMA PROJESİ, RENKLİ KÖY MARKA KİMLİĞİ

Tez çalışmasının kuramsal içeriğindeki kazanımlar ışığında yapılan uygulama projesinde, postmodern tipografinin grafik tasarıma etkisini daha geniş bir alanda göstermek adına marka kimliği çalışılmasına karar verilmiştir. Bir marka kimliği tasarımının, hedef kitlesi oldukça geniştir. Bir şehrin marka kimliği o şehrin kültürel yapısını ve orada yaşayan insanları temsil etmekle birlikte şehri hiç bilmeyen, şehir hakkında bir takım veya hiç bilgisi olmayan insanların dikkatini çekmesini gerektiren bir görev üstlenmektedir. Bu nedenle Postmodern tipografi anlayışı ile tasarlanan bir marka kimliğinde karşılaşılabilecek durumların tez çalışmasının ana problemi olan postmodern tipografinin grafik tasarıma etkisi hakkında önemli bir sonuç elde edileceği düşünülmüş, bu anlamda bir marka şehir oluşturabilmek için logotype, yazı karakterleri ve afiş tasarımları yapılmıştır.

Marka kimliği oluşturmak üzere seçilen şehir Ankara Elmadağ ilçesine bağlı Yenipınar mahallesinde bir yerleşim yeri olan Renkli Köy' dür. Elmadağ, İç Anadolu Bölgesinde, Ankara'nın 41 km doğusunda, ismini aldığı Elmadağ dağının eteklerinde kurulmuş olan bir yerleşimdir.

Renkli Köy'ün marka kimliği tasarlanacak yer olarak seçiminde sahip olduğu kültürel mirası ve doğal çevre yapısını bozmadan korumuş olması ayrıca Elmadağ Belediyesi'nin Renkli Köy'ü turistik bir cazibe merkezi haline getirme üzerindeki kararı etkili olmuştur. Bir başka neden uygulama projesinde elde edilmek istenen bir zıtlık arayışıdır. Teknolojik hiçbir oluşumun girmediği, geleneksel yapısını kurulduğu ilk günden itibaren koruyan oldukça sakin, bir kentin postmodern tipografi anlayışı arasındaki zıtlık seçimde etken olmuştur. Renkli Köy'ün sahip olduğu kendine has kent dokusunun pazarlanabilmesi ve ön plana çıkarılabilmesi için yeni bir marka şehir imajı oluşturulması gereklidir.

Bir şehrin markalaşması için o şehri diğerlerinden ayıran tüm özellikler araştırılmalı ve kendine özgü nitelikler ön plana çıkarılmalıdır. Bunun için Elmadağ'a gidilmiş ve yerinde araştırma yapılmıştır. Marka kimliğinde kullanılacak ipuçları yakalamak için tüm Renkli Köy sokakları gezilmiş, orada yaşayan insanlarla konuşulmuş, yerel yemekleri tadılmış ve alandan çeşitli fotoğraflar çekilmiştir (bkz. Görsel 105).



Görsel 105. Elmadağ Renkli Köy' den fotoğraflar

Araştırmalar sonucunda Renkli Köy marka kimliği için logotype ve yazı karakteri denemeleri yapılmıştır (bkz. Görsel 106).



Görsel 106. Renkli Köy Marka Kimliği Deneme Tasarımlar

Ancak bu tasarımların hiç birinde istenilen etki sağlanamamış ve deneme tasarımlar sonucunda Renkli Köy manzarası ön plana çıkarılmak istenmiştir (bkz. Görsel 107). Manzaraya bakıldığında tüm çatıların aynı yapıda olması ayırt edici bir özellik olarak görülmektedir. Bu nedenle tüm marka kimliği çatı fikrinden yola çıkılarak tasarlanmıştır.



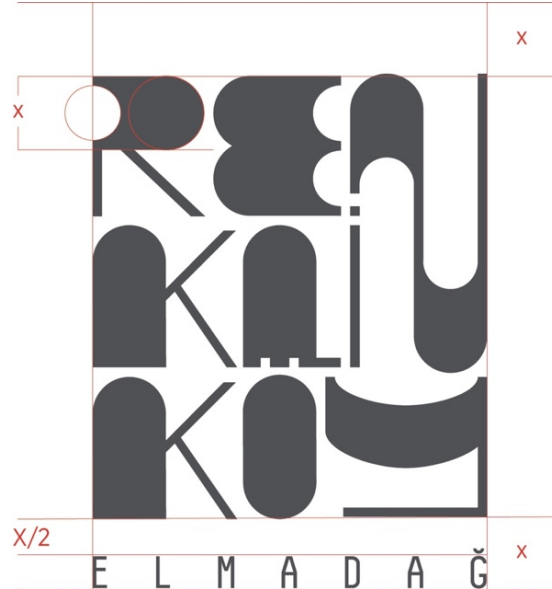
Görsel 107. Renkli Köy Şehir Manzarası

Çatı formu tüm detaylarından arındırılarak sadeleştirilmiş hem çatı formuna gönderme yapan hem de logo tasarımında kullanılacak nitelikte bir birim yakalanmıştır (bkz. Görsel 108). Ayrıca elde edilen birimde Renkli Köy evlerinin çatılarının iç kısmında kullanılan ince uzun dayanaklardan yararlanılmıştır.



Görsel 108. Renkli Köy Çatı Formu

Bu birim, Renkli Köy içerisinde bulunan tüm harflere uygulanarak, çatı formunda özel harf tasarımları çalışılmış ve bu harfler kullanılarak şehri temsil eden logotype tasarımı ortaya çıkmıştır (bkz. Görsel 109). “RENKLİ KÖY” yazısı tek satır yerine üç satıra parçalanarak katmanlı çatı görünümüne gönderme yapılmak istenmiştir.





Görsel 109. Renkli Köy Logotype

Renkli Köy Logotype renklerinde yine aynı tasarım fikri sürdürülmüş, çatıda kullanılan kiremit malzemesinden yola çıkılarak turuncu, sarı ve kahvrenge renk kombinasyonu oluşturulmuştur (bkz. Görsel 110).



Görsel 110. Renkli Köy Marka Kimliği Renk Paleti

VARIABLE FONT

LMNÖPQRST

À Á Â Ã Ä Å Ç È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö × Ø Ù Ú Û Ü

[illegible]



Görsel 111. Daam Yazı Karakteri

Yazı karakteri variable (değişken font) olarak tasarlanmış, en dar (condensed) halinden en geniş (expanded) haline geçişte 100 ile 200 arasında bir interpolasyon değeri verilmiştir (bkz. Görsel 112).



TIRIT

TANDIR EKMEĞİ



Görsel 112. Daam Yazı Karakteri

Marka kimliği içerisinde kartvizit, antetli kağıt, yönlendirme tabelaları vb. tüm grafik tasarım ürünlerinde kullanılmak üzere Daam yazı karakterindeki harfler kullanılarak bir doku (texture) hazırlanmıştır (bkz. Görsel 113).



Görsel 112. Daam Yazı Karakteri Texture

Daam yazı karakteri, marka kimliği içerisinde özel bir amaçla üretildiği için (Logotype ve başlık fontu) yazı karakteri setinde küçük harfler, rakamlar ve sembollere ihtiyaç duyulmamıştır. FontLab yazılımında büyük harfler ve aksanları çalışılmış ve Illüstratör yazılımı aracılığıyla yazı karakterini tanıtan posterler hazırlanmıştır (bkz. Görsel 113).







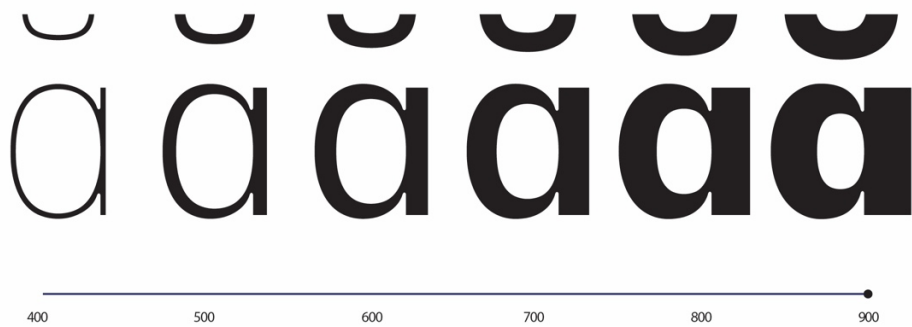
Görsel 113. Daam Yazı Karakteri Poster Tasarımları

Marka kimliğinde tüm yazışma işlemlerinde kullanılacak modern anlayışta bir yazı karakterine ihtiyaç duyulmuştur. Tirit isminde bir metin yazı karakteri tasarlanmış ve bu yazı karakteri marka kimliğinin kurumsal yazı karakteri olarak belirlenmiştir (bkz. Görsel 113). Tirit ismi, Renkli Köy'ün yöresel mutfağında özel bir yeri olan tirit yemeğinden gelmektedir.



Görsel 113. Tirit Yazı Karakteri

Tirit yazı karakteri variable font olarak tasarlanmıştır (bkz. Görsel 114). En ince ağırlık değerinden en kalın ağırlığa geçişte 400 ile 900 arasında bir interpolasyon değeri verilmiştir.



Görsel 114. Tirit Yazı Karakteri Variable Özelliği

İçerisinde 322 farklı karakteri bulunduran Tirit yazı karakteri, dokuz farklı ağırlık değerine sahiptir (bkz. Görsel 115).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ[\]^_`
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz“©®°±´·ÀÁ
ÂÃÄÅÆÇÈÉÊËÌÍÎÏÐÑÓÔÕÖ×ÙÚÛÜÝàáâãä
åæçèéêëïíîïðóôõ÷ùúûüýÿĀāĂăĄąĆćĈĉČčĎď
ĐđĚěĔĕĖėĘęĦĥĞğĬĺĴłŁłŃńŅņŇňŌōŒœŔŕŖŗŜŝŞşŠš
TtŤťUůŮůŰűŲųŴŵŶŷŸŽžŽžŽžžžf\$
șjWwWwWw‘’“,”,fffi ffi fffi

THIN	à á â ã ä å ù ú û ü ý ÿ	THIN
EXTRA LIGHT	à á â ã ä å ù ú û ü ý ÿ	EXTRA LIGHT
LIGHT	à á â ã ä å ù ú û ü ý ÿ	LIGHT
REGULAR	à á â ã ä å ù ú û ü ý ÿ	REGULAR
MEDIUM	à á â ã ä å ù ú û ü ý ÿ	MEDIUM
SEMI BOLD	à á â ã ä å ù ú û ü ý ÿ	SEMI BOLD
BOLD	à á â ã ä å ù ú û ü ý ÿ	BOLD
EXTRA BOLD	à á â ã ä å ù ú û ü ý ÿ	EXTRA BOLD
BLACK	à á â ã ä å ù ú û ü ý ÿ	BLACK

Görsel 115. Tirit Yazı Karakteri Ağırlık Değerleri

Tirit yazı karakterinin karakteristik özelliğini ink traps noktaları oluşturmaktadır (bkz. Görsel 116). Daam yazı karakteri tasarımında kullanılan çatı biriminin dış hat oval kısmı, tirit yazı karakterinin ink trap noktalarında kullanılmıştır.



Görsel 116. Tirit Yazı Karakteri Ink Traps







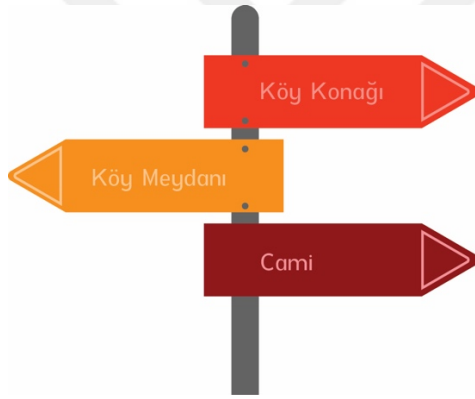
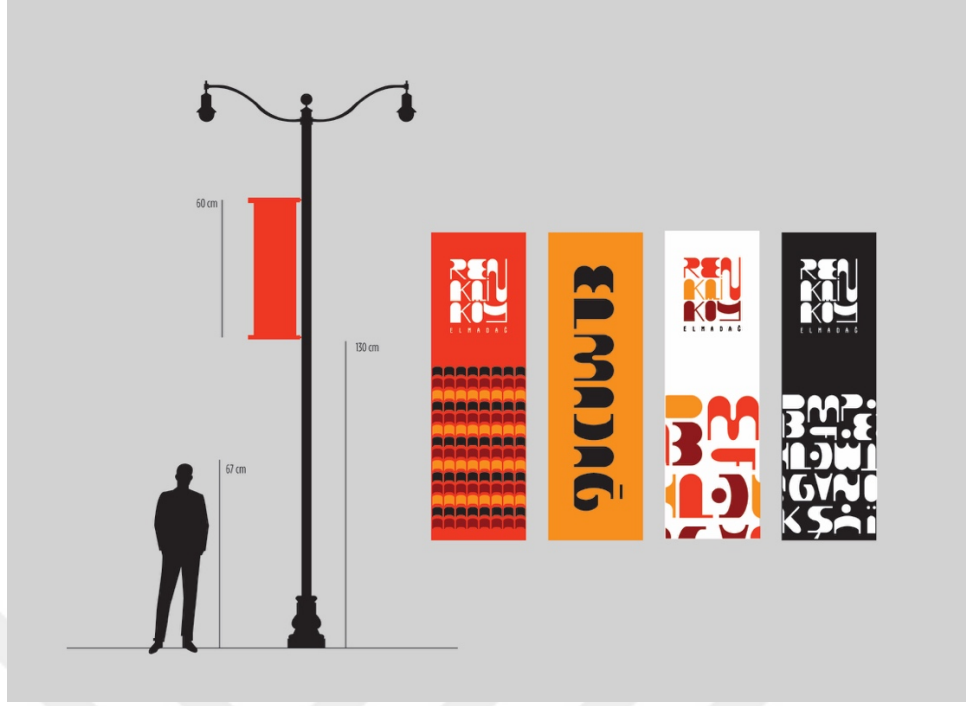
NINE WEIGHTS – VARIABLE

THIN EXTRA LIGHT LIGHT REGULAR MEDIUM SEMI BOLD BOLD EXTRA BOLD BLACK

Elmadağ renkli köy
geleneksel lezzetleri
yoğurtlu tarhana,
tandır ekmeği, tirit.
Tirit, üst katmanı
kuru, içi yumuşacık
tandır ekmeği
ve kemikli kuşbaşı
kullanılarak yapılır.

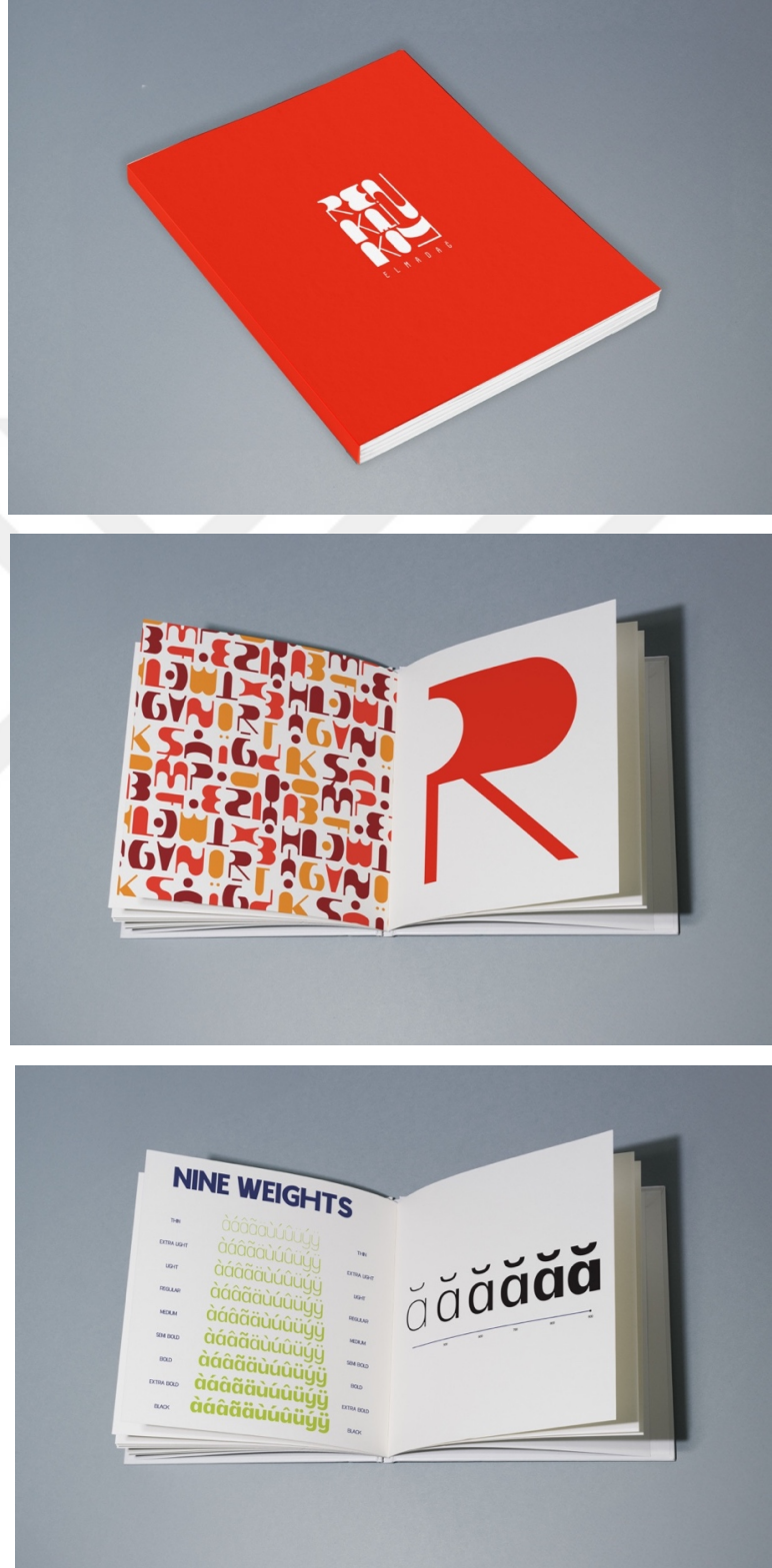
Hem postmodern anlayışta tasarlanan yazı karakteri Daam hem de modern anlayışta tasarlanan Tirit yazı karakteri, Renkli Köy marka kimliğinin ortaya çıkmasında büyük role sahiptir. Daam yazı karakteri ana, Tirit yazı karakteri ise yardımcı rolde kullanılarak marka kimliği oluşturulmuştur (bkz. Görsel 118).





Görsel 118. Renkli Köy Marka Kimliği

Son olarak tez uygulama kısmında üretilen tüm tasarımlar Adobe Indesign aracılığıyla 12x12 cm ebatlarında bir cep kitapçığına dönüştürülmüştür (bkz. Görsel 119).



Görsel 119. Renkli Köy Marka Kimliği Cep Kitapçığı

SONUÇ

Bu çalışmada postmodern tipografinin grafik tasarım üzerindeki etkisi ele alınmıştır. Çalışmanın ilk iki bölümünde modern ve postmodern tipografiye değinilmiş, tarihi, ve gelişimi önemli örnekleri ile birlikte yazılmıştır. Postmodern dönemin modern dönem ile ilgili olduğu ve modern dönemde birbiri ardına ortaya çıkan sanat hareketlerinin postmodern tipografi için önemli bir alt yapı oluşturduğu bilinmektedir. Bu nedenle öncelikle modern dönem ele alınmış ve incelenmiştir. Postmodern tipografinin asi, kural tanımaz ve tasarımı özgürleştiren yaklaşımının modern sanat hareketlerinden Fütürizm ve Dadaizm'de ele alınan anarşik tutum ile oldukça benzer olduğu görülmüştür.

Modern sanat hareketlerinin postmodern tipografinin ortaya çıkmasında yapısal benzerlik olarak etkisinin yanında bilhassa İsviçre Tipografisi gibi yapısal olarak taban tabana zıt bir tutumunda katkısı oldukça büyüktür. İsviçre tipografisinin aşırı tutucu yaklaşımı tasarımcıları sınırlandıran ve tasarımları tek tipleştiren bir hal almıştır. Kısıtlamaları ortadan kaldırmak isteyen tasarımcılar tüm kuralları alaşağı ederek postmodern tipografi ile özgürlükçü bir tasarım anlayışı geliştirmişlerdir.

Postmodern tipografinin ortaya çıkmasında ilk adımı atan Weingart'ın tasarımda yapmak istediği her şey de bir yasak olması ve yasaklar olmazsa ne olur fikri onu bu arayışa sürüklemiştir. Ancak kuralları yıkmak için öncelikle kuralların ne olduğunun ve bu kuralların neden konulduğunun anlaşılmasına çalışılması oldukça önemlidir çünkü kuralsızlık demek her şeyi tasarımcının canı istiyor veya estetik görünüyor diye yapabileceği anlamına gelmez. İncelenen postmodern tipografi örneklerinden anlaşıldığı üzere bir tasarımı postmodern yapan unsur oldukça mantıksal çerçeveye oturtulmuştur. İçerikle hiçbir ilgisi olmayan ancak çok aykırı, göz alıcı, akıl almaz bir biçim pek bir önem teşkil etmez. Tasarımı sıradan olanın dışına çıkaran, içeriğin biçimle olan ilişkisinde, yapılan uygulamanın son derece çılgınca bir tasarım fikri barındırmasıdır.

Grafik tasarım kurallarını alaşağı eden ve tasarıma farklı bir perspektif kazandıran postmodern tipografinin, tasarımcılar arasında hızla yayılmasının sebepleri arasında bilgisayar teknolojilerinin gelişimi görülmektedir. Teknolojik dönüşüme doğrudan bağlantı

içerisinde olan toplumsal yaşantı teknolojik değişimlere hızla entegre olurken postmodern tipografinin bu teknolojilere kayıtsız kalması olası değildir. Tasarım içeriğini en üst düzeyde ele alabilmek için bilgisayar teknolojileri tasarımcılara sınırsız tasarım ortamı sunmuştur.

Sonuç olarak, postmodern tipografinin oluşumunda iki önemli durum ortaya çıktığı açıkça görülmektedir. Bunlardan ilki tasarımcıların kurallar arasında sıkışıp, sınırları kaldırma isteği ikincisi de bilgisayar teknolojilerinin sunduğu olanaklarla tasarımcıların tasarım yapabilme ortamlarının sınırsızlaştırılmış olmasıdır.

Postmodern tipografinin ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı tüm açıklığıyla aktarıldıktan sonra çalışmanın üçüncü bölümünde, postmodern tipografinin grafik tasarımdaki yerine odaklanılmış, öncü postmodern tasarımcıların çalışmalarının yanı sıra grafik tasarımın farklı alanlarından seçilen çalışmalar incelenerek analiz edilmeye çalışılmıştır. Postmodern tipografi tasarımcıları, modern tipografinin standartlaştırdığı tüm kuralları yok sayarak ve yapı söküne uğratarak tipografinin sınırlarını zorlamışlardır. Bu durum okunabilirlik ve okunaklılık konusunda eleştirel yorumlar almalarına ayrıca tipografinin içeriği fonetik olarak aktarması dışında bir görev yüklemenin doğru olmadığını belirten kişiliksiz tipografi savunucuları arasında ikilikler ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Edebiyat ve resim arasında karşılaştırma yapan ressam Eugene Delacroix, bir edebi yazının sadece o dili anlayan o yazıyı okuyabilen insanlar arasında bir anlam bulduğunu ancak resmi, gören herkes için bir anlam ifade edebileceğini söylemiştir. Bu karşılaştırmadan yola çıkarak kişiliksiz bir tipografi ile de sadece o yazıyı okuyabilen insanlar ile etkileşime geçilebilirken postmodern tipografi, gören herkesin içerik hakkında fikir yürütebileceği bir açıklıktadır.

İlk üç bölümde elde edilen öğrenimlerden yola çıkılarak, çalışmanın dördüncü bölümde Renkli Köy için marka kimliği tasarlanmıştır ve postmodern tipografinin bir yazı karakteri, poster ve marka kimliği tasarımında nasıl kullanıldığına odaklanılmıştır. Postmodern tipografinin sunduğu özgür alan ve tasarımdan beklenen durumlar göz önüne alınarak bazı çıkarımlarda bulunulmuştur.

Postmodern tipografi, her ne kadar tasarımcılara sınırsız alan sağlasa da tasarım muhatabının insan olması göz önüne alındığında marka kimliği tasarım sürecinde bazı sınırlılık gerektiren durumlarla karşılaşmıştır. Şehrin resmi yazışmalarında kullanılmak üzere okunabilirliği yüksek modern anlayışta yazı karakteri tasarlanması gerekmiştir. Ancak bu, tasarlanan yazı karakterinin modern döneme ait bir yazı karakteri olduğu anlamına gelmez çünkü içerisinde bulunduğumuz dönem postmoderndir haliyle yapılan çalışmada postmodern döneme aittir.

Bir diğer sonuç ise postmodern tipografinin tasarıma kazandırdığı özgürlükçü yaklaşımdır. İçeriğe uygun olarak tasarımcı istediği anlayışı tasarımında kullanmakta özgürleşmiş, sınırları ve tasarıma bakış açıları genişlemiştir. Postmodern tipografi, genç tasarımcılara, kalıpları sorgulatan ve onları değiştirebileceklerine teşvik eden bir kapı aralamıştır. Bu tez çalışmasında ise, postmodern tipografinin grafik tasarımı nasıl ve ne ölçüde etkilediği alt problemine ilişkin elde edilen sonuçların alan yazında önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Ambrose, G., & Harris, P. (2009). *The Fundamentals of Graphic Design*. Singapore: AVA Publishing.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2012). *Görsel Tipografi Sözlüğü*. (B. Bayrak, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aynsley, J. (2001). *Pioneers of Modern Graphic Design A Complete History*. London: Octopus Publishing.
- Banks, A. (2016). *An interwiev with David Carson*. Medium: <https://medium.com/@adambanksdotcom/an-interview-with-david-carson-b4daa3df624c>
- Barnbrook, J. (tarih yok). *Bonnefanten*. Barnbrook: <https://barnbrook.net/work/bonnefanten/>
- Barnbrook, J. (tarih yok). *Jonathan Barnbrook*. <https://barnbrook.net/about/jonathan-barnbrook/>
- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni, Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Becer, E. (2016). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Becer, E. (2019). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergerhausen, J. (2014, Eylül). Dijital Yazı Tipi Tasarımının 30 Yılı. (168). (A. Mertan, Çev.)
- Bigelow, C. (2020). The Font Wars, Part 1. *IEEE Annals of the History of Computing*(42), s. 7-24.
- Bigelow, C. (2020). The Font Wars, Part 2. *IEEE Annals of the History of Computing*(42), s. 25-40.

- Blackwell, L. (2013). *Twentieth Century Type and Beyond*. London: Laurence King Publishing.
- Blackwell, L., & Carson, D. (2000). *The end of print: The grafik design of David Carson*. London: Laurance King Publishing.
- Bosler, D. (2012). *Mastering type: The essential guide to typography for print and web design*. Simon and Schuster.
- Bringhurst, R. (2004). *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks.
- Brockmann, J. M. (1995). *Josef Müller Brockmann: Pioneer of Swiss Graphic Design*. Switzerland: Lars Müller Publishers.
- Carter, R., Meggs, P., & Day, B. (2015). *Typographic Design: Form and Communication*. Canada: John Wiley & Sons.
- Davis, M. (2012). *Graphic Design Theory*. New York: Thames & Hudson.
- Designers and Book: <https://www.designersandbooks.com/designer/bio/jonathan-barnbrook> adresinden alındı
- Dover, C. (2010, 06 10). *Design Couples: Rudy VanderLans and Zuzana Licko*. Printmag: <https://www.printmag.com/designer-interviews/design-couples-rudy-vanderlans-and-zuzana-licko/>
- Emigre: Keedy Sans. <https://www.emigre.com/Fonts/Keedy>
- Emigre: Lo-Res. <https://www.emigre.com/Fonts/Lo-Res>
- Ergüven, A. (2021). *İyi Tasarım Nedir?* İstanbul: Humanist Ajans A.Ş.
- Eskilson, S. (2007). *Graphic Design: A New History*. America: Yale University Press.
- Ezer, O. (tarih yok). *Oded Ezer*. <https://www.odedezer.com/works/veining>
- Güzeloğlu, C., & Akşit, O. (2010). Grafik Tasarım ve Postmodernizm Etkileşimi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, 9-24.
- Garfield, S. (2021). *Tam Benim Tipim*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Bkz Yayıncılık.
- Gill, E. (1988). *An Essay on Typography*. Boston: David R. Godine Publisher.

- Glashütte, N. (2020). *Moved to tears*. <https://nomos-glashuette.com/fr/magazine/moved-to-tears>
- Gombrich, E. (2020). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gosling, E. (2019). *Anti-grid Design Icon David Carson Says Computers Make You Lazy + Indie Magazines Needs to Liven Up*. AIGA Eye on Design: <https://eyeondesign.aiga.org/anti-grid-icon-david-carson-on-why-computers-make-you-lazy-and-indie-mag-design-needs-to-liven-up/>
- Harkins, M. (2010). *Basics Typography 02: Using Type*. Singapore: AVA Publishing.
- Harkins, M. (2010). *Basics Typography 02: Using Type*. Singapore: AVA Publishing.
- Heller, S. (2004). *The Education of a Typographer*. New yORK: Allworth Press .
- Heller, S. (2013). *2013 AIGA Medalist: Stefan Sagmeister*. AIGA Medal: <https://www.aiga.org/membership-community/aiga-awards/2013-aiga-medalist-stefan-sagmeister>
- Heller, S., & Anderson, G. (2016). *The Typography Idea Book: Inspiration from 50 masters*. London: Laurence King Publishing.
- Hillner, M. (2009). *Basics Typography 01: Virtual Typograph*. United Kingdom: Ava Publishing.
- Hunt, R. (2020). *Advanced Typography From Knowledge to Mastery*. Great Britain: Bloomsbury Publishing.
- Hustwit, G. (Yöneten). (2007). *Helvetica* [Sinema Filmi].
- Jean, G. (2020). *Yazı İnsanlığın Belleği*. (N. Başer, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jubert, R. (2006). *Typography and Graphic Design: From Antiquity to the Present*. Paris: Flammarion.
- Keedy Sans. MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/139318>
- Keedy, J. (1993). *The rules of typography according to crackpots / experts*. Eye Magazine: <https://www.eyemagazine.com/feature/article/the-rules-of-typography-according-to-crackpotsexp>

- Keedy, M. (1998, 06 14). *Graphic Design in the Postmodern Era*. Emigre:
<https://www.emigre.com/Essays/Magazine/GraphicDesigninthePostmodernEra>
- Kinross, R. (2004). *Modern Typography An Essay in Critical History*. London: Hyphen Press.
- Klensch, R. J., & Simshauser, E. D. (1969, 9 6). The CRT in Phototypesetting Systems. *IEEE spectrum*, s. 75-80.
- Krynski, M. (2018). *The Art of Type and Typography: Explorations in Use and Practice*. New York: Routledge.
- Kurtcu, F. (2021). Masaüstü Yayıncılığın İlk Yıllarında Yenilikçi Tipografik Yaklaşımlar: Neville Brody. *Akademik Sanat*(14), s. 162-175.
- Kurtcu, F. (2021). Tipografinin Sınırlarını Zorlamak: Emigre Dergisi. *Art-e Sanat Dergisi*, 14(28), 803-815.
- Kurtcu, F., & Coşkun, C. (2021). Sayısal Tipografi. F. Kurtcu (Dü.) içinde, *Tipografi* (s. 67-86). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Lehimler, Z. (2018). Afiş Tasarımında Dikkat Çeken Bir İmge: Harfin Yeni Biçimi. *İdil*, 7(51), 1447-1453.
- Loxley, S. (2004). *Type: The Secret History of Letters*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- McLuhan, M. (2001). *Gutenberg Galaksisi*. (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Meazzi, B. (2013). Les projets romanesques de FT Marinetti:(im) précis de génétique textuelle. *Cahiers de Narratologie*. Avant-gardes et littérature narrative. 06 06, 2023 tarihinde <https://journals.openedition.org/narratologie/6725>
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *Meggs' History of Graphic Design*. Canada: John Wiley & Sons.
- Millman, D. (2023). *Design Matters Neville Brody*. Print:
<https://www.printmag.com/podcasts/2023/design-matters-neville-brody/>
- Morley, M. (2021). Bauhaus Typography Is More Complicated Than You Think. *Eye on Design*. 04 29, 2023 tarihinde <https://eyeondesign.aiga.org/bauhaus-typography-is-more-complicated-than-you-think/>

- Mrs Eaves. (1996). Emigre: <https://www.emigre.com/Fonts/Mrs-Eaves>
- Netflix. (2020). *Abstract: The Art of Design | Paula Scher: Graphic Design* [Belgesel].
- Öztürk Göçmen, P. (2021). Yazı ve Tipografinin Gelişimi. F. Kurtcu (Dü.) içinde, *Tipografi* (s. 24). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Paula Scher. Pentagram: <https://www.pentagram.com/about/paula-scher>
- Phinney, T. (2004). TrueType, PostScript Type 1 & OpenType: What's the difference?
- Phinney, T. (2019, Aralık). Yeni Nesil Değişken Fontlar. *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*(207). (A. Dağıstanlı, Çev.)
- Poynor, R. (1992). Neville Brody. *Yazılar*, 2(6).
- Poynor, R. (1996). *Remove specifics and convert to ambiguities*. Eye Magazine: <https://www.eyemagazine.com/feature/article/remove-specifics-and-convert-to-ambiguities>
- Poynor, R. (2003). *No More Rules Graphic Design and Postmodernism*. Great Britain: Laurance King Publishing.
- Rabinowitz, T. (2006). *Exploring Typography*. United States of America: Cengage Learning.
- Roberts, B. (2018). *The Yoda of Silicon Valley*. 11 06, 2022 tarihinde The New York Times: <https://www.nytimes.com/2018/12/17/science/donald-knuth-computers-algorithms-programming.html>
- Ryan, D. (2001). *Letter perfect: The Art of Modernist Typography, 1896-1953*. England: Pomegranate Europe Ltd.
- Stefan Sagmeister: <https://sagmeister.com/work/lou-reed/>
- Sarıkavak, N. K. (2014). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarımda Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Sarıkavak, N. K. (2017). *Kaligrafik ve Tipografik Deneysel Tasarımlar*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sarıkavak, N. K. (2018). Gutenberg Tipografisinden Çağdaş İletişim Tasarımına. *Konya Sanat*(1), s. 8-27.

- Scher, P. (2005). *Make it Bigger Paula Scher*. New York: Princeton Architectural Press.
- Scher, P. (2020). *Paula Scher Twenty-Five Years At The Public A Love Story*. New York: Princeton Architectural Press.
- Spencer, H. (2004). *Pioneers of Modern Typography*. London: MIT Press.
- Türkmen, M. A. MAT: <http://www.ateliermat.com/about>
- The Problem With Oded Ezer*. (2015). Print Mag: <https://www.printmag.com/designer-interviews/the-problem-with-oded-ezer/>
- Tschichold, J. (1995). *The New Typography: A Handbook for Modern Designers*. (R. McLean, Çev.) California: Berkeley.
- Tselentis, J., Haley, A., Poulin, R., Seddon, T., Leonidas, G., Saltz, I., . . . Alterman, T. (2012). *Typography, referenced: A comprehensive visual guide to the language, history, and practice of typography*. Rockport Publishers.
- Uçar, T. F. (2014). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Walters, J. (2014, 7). Şöhretler: Paula Scher. (142).
- Weill, A. (2007). *Grafik Tasarım*. (O. Türkay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Weingart, W. (1985). *My Typography Instruction at the Basle School of Design/Switzerland, 1968 to 1985*. Switzerland: Walker Art Center.
- Wilson, D. (Yöneten). (2012). *Linotype: The Film* [Sinema Filmi].
- Yazılar, G. S. (2012, Temmuz). Icograda 2011 Tasarım Eğitimi Manifestosu. (118). (L. T. Basmacı, Çev.)
- Yedgar, A. (2010). *April Greiman Interview*. 10 2023 tarihinde Research Archive: <http://www.tm-research-archive.ch/interviews/april-greiman/>

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- ☐ Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- ☐ görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- ☐ başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- ☐ atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- ☐ kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- ☐ bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

19/02/2024

Hatice FURUNCİ

Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Grafik Tasarımda Postmodernist Tipografinin Yeri ve Bir Uygulama

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
16.02.2024	173	197,732	19.01.2024	3	2296335268

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (19/02/2024)

Hatice FURUNCİ

Öğrenci No.: N20238919

Anasanat/Anabilim Dalı: GRAFİK

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.
Doç. Fatih KURTCU

Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: The Role of Postmodernist Typography in Graphic Design and an Application

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
16.02.2024	173	197,732	19.01.2024	3	2296335268

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (19/02/2024)

Hatice FURUNCI

Student No.: N20238919

Department: GRAPHIC

Program/ Degree (plase mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint PhD
X			

SUPERVISOR APPROVAL APPROVED.
Assoc. Prof. Fatih KURTCU

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**¹ kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

19/02/2024

Hatice FURUNCI

¹ Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir. Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir. Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

