T.C.
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

1960 SONRASI TİPOGRAFİ VE SANATSAL ETKİLEŞİMİ

Bahar AKBULAK

EYLÜL-2012

T.C.
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

1960 SONRASI TİPOGRAFİ VE SANATSAL ETKİLEŞİMİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Bahar AKBULAK

Danışman
Yrd. Doç. Burcu GÜNAY

EYLÜL-2012

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE,

Bahar Akbulak'a ait **"1960 Sonrası Tipografi ve Sanatsal Etkileşimi"** adlı çalışma jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalında **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

19.09.2012

Akademik Ünvanı, Adı ve Soyadı	**İmza**
Üye (Tez Danışmanı) : Yrd. Doç. Burcu GÜNAY	.....
Üye : Doç. Dr. Alpaslan UÇAR	.....
Üye : Yrd. Doç. Dr. Nuri AKGÜN	.....

Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nün Onayı

Prof. Dr. Soner DURMUŞ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

ABSTRACT

The study examines “the development of typography” and “typography and objects of art” with the help of art movements and artists before and after 1960. With this aim in mind, typography was defined and its historical development was discussed. Artists that address the concept of typography in the art of post 1960 were investigated in detail. Designs created with typographical arrangements which have an important place in the modern art were examined in terms of their effects on modern art and life. The developmental process of typography which has transcended the traditional concept and has transformed into a modern art product was investigated through the objects created by modern artists with their unique approaches.

4 main sub problems related to the process of transformation of typography in art in post 1960 period were defined in Section One. Following the problem statement and sub problems, the purpose, rationale and limitations of the study were provided. Later, some of the concepts that will guide the study such as graphic design, graphics, orthography, typography and photomontage were defined.

Section Two provides the definition and general rules of typography which is the orderly storing of concepts related to letters and visual communication and questions the place of typography in modern art movements. Section Three presents the method, model, universe, sampling and data collection.

Section Four aims to address the transformation process of typography though to have obtained a new approach in the post 1960 period through the investigation of the period and the artists. Relationships between the works of post 1960 artists with typographical tendencies and individual work created during the thesis period are explained with the help of the products.

Last section, Section Five, provides the results and suggestions. The results

section provides some inferences that support the views that typographical tendency that gained a new meaning in modern art with the help of advancing technology is functional and that it is transforming into objects of art all on its own.

Keywords: Typography, Design, Poster, Modern Text Styles, Modern Art Movements, Concept, 1960 Post-Art.

ÖZET

Bu araştırmada 1960 sonrası oluşan sanat hareketleri ve sanatçılar aracılığıyla "Tipografinin Gelişimi", "Tipografi ve Sanat Nesnesi" incelenmiştir. Bu amaçla ilk olarak, araştırmada tipografinin tanımı ve tarihsel süreci ele alınmıştır. Daha sonra 1960 sonrası sanatında tipografi kavramını ele alan sanatçılar ayrıntılı olarak irdelenmiştir. Aynı zamanda çağdaş sanat içerisinde önemli yeri olan tipografik düzenlemelerle oluşturulan tasarımların, günümüz sanatı ve yaşamı üzerindeki etkileri ele alınmıştır. Günümüz sanatçıların, özgün yaklaşımlarıyla oluşturdukları çalışmalardan yola çıkılarak; geleneksel anlamının ötesinde tipografinin çağdaş bir sanat ürünü haline gelen tipografinin gelişim süreci irdelenmiştir.

Birinci bölümde, tipografinin 1960 yılı sonrasındaki dönemde sanattaki dönüşümünün nasıl gerçekleştiği sorusu ile ilgili olarak dört temel alt problem belirlenmiştir. Problem cümlesi ve alt problemlerinin ardından çalışmanın amacı, önemi ve sınırlılıkları açıklanmıştır. Ardından çalışmada yol gösterecek olan grafik tasarım, grafik, yazı, tipografi, fotomontaj gibi bazı kavramlar tanımlamaktadır.

İkinci bölümde, harf ve görsel iletişime ait olan kavramların belli bir düzen dahilinde istiflenmesi olan tipografinin, tanımı ve genel kuralları anlatılarak, modern sanat akımları içerisinde tipografinin yerini sorgulamaktadır. Üçüncü bölümde, araştırmanın yöntemi, modeli, evreni ve örneklemi, verilerin toplanması yer almaktadır.

Dördüncü bölümde, 1960 sonrasında yeni bir yaklaşım kazandığını düşündüğümüz tipografinin, değişim süreci, dönem ve sanatçılar üzerinden irdelenmeye çalışılmaktadır. Bununla birlikte tipografik eğilim gösteren 1960 sonrası sanatçıların eserleri ile tez süresinde üretilen, kişisel çalışmalar arasındaki ilişkiler, ürünler üzerinden açıklanmaktadır.

Beşinci ve son bölümde ise sonuç ve öneriler kısmı yer almaktadır. Gelişen

teknoloji ile günümüz sanatında yeni bir anlam kazanan tipografik eğilimlerin işlevsel olabileceği kadar, tek başına sanat nesnesine dönüştüğünü savunan bazı çıkarımlar, sonuç bölümünde yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tipografi, Tasarım, Afiş, Modern Yazı Stilleri, Modern Sanat Akımları, Kavram, 1960 Sonrası Sanat.

TEŞEKKÜR

"1960 Sonrası Tipografi ve Sanatsal Etkileşimi" başlığını taşıyan bu tezin ilk serüveni, kendi sanatsal çalışmalarımda tipografiyi konu edinmeme dayanmaktadır. Tarihsel süreçte ve günümüz sanatında tipografik eğilim gösterenlerin hangi bağlamda konuyu ele aldığı, kendi çalışmalarıma yön vermesi açısından önemli bir noktadır. Sonuçta bu tez ile birlikte, tipografinin izlediği yolu geçmişten günümüze kavrayarak, tipografinin geldiği noktayı görmek adına farkındalık yaşadım.

Öncelikle tez danışmanım Yrd. Doç. Burcu GÜNAY, yerinde uyarılar, düzeltme ve önerilerde bulunarak, teze olan bağlılığımı arttırdığını belirtmek isterim. Bununla birlikte tezin oluşum süreci boyunca zamanını esirgemeyip büyük bir özveri gösterdiği için kendisine sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez izleme jürimin değerli üyeleri, Doç. Dr. Alpaslan UÇAR'a ve Yrd. Doç. Dr. Nuri AKGÜN'e tez döneminde değerli bilgileri, katkıları ve araştırmada yol gösterici yardımlarından dolayı teşekkür ederim.

Bu süreçte yanımda olan en değerlilerim dediğim aileme, tezin oluşum aşamasında ilgi ve desteği için ablam Elif TOPÇUOĞLU'na, çalışmalarım boyunca samimiyetine sonuna kadar inandığım her zaman yanımda olan Nimet ÇELEBİ'ye, katkıları ve yardımlarından dolayı Yrd. Doç. Dr. Selami ÖZSOY'a tezin gelişmesi ile ilgili olumlu düşünce ve katkıları için Yrd. Doç. Barış ATİKER'e ve son olarak ismini belirtemediğim hocalarıma ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Bahar AKBULAK

Bolu, 2012

ETİK SÖZLEŞME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "1960 Sonrası Tipografi ve Sanatsal Etkileşimi" başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

19.09.2012

Bahar AKBULAK

Aileme..

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT....iii
ÖZET....v
TEŞEKKÜR....vii
ETİK SÖZLEŞME....viii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ....x
RESİMLER DİZİNİ....xiv

BÖLÜM I

1. GİRİŞ....1

1.1. Araştırmanın Önemi....4
1.2. Araştırmanın Amacı....5
1.3. Problem Cümlesi....5
1.4. Alt Problemler....5
1.5. Sayıltılar....6
1.6. Sınırlılıklar....6
1.7. Tanımlar....6

BÖLÜM II

2. KURAMSAL ÇERÇEVE VE KONUYLA İLGİLİ LİTERATÜR....10

2.1. Tipografinin Temel Kavramları....10
2.2. Yazının Tanımı ve Önemi....10
2.3. Tipografinin Tanımı....12
2.4. Harf....14
2.4.1. Harflerin anatomisi....15
2.4.2. Harflerin geometrisi....16
2.4.3. Harflerin yapısal özellikleri....17
2.4.4. Harflerin biçimi, yazı karakteri....17
2.4.5. Harf biçemleri (Stilleri)....21

2.4.6. Harf ölçümü 22
2.5. Tipografik Karakterlerinin Sınıflandırılması 23
2.5.1. Geleneksel yazı stili (Old Style) 25
2.5.2. Geçiş dönemi yazı stili (Transitional Typefaces) 26
2.5.3. Modern yazı stili (Moderntypefaces) 27
2.5.4. El yazısı stilleri (Scripts and Curves) 28
2.5.5. Dekoratif yazı stilleri (Decorative Typefaces) 29
2.5.6. Tırnaksız yazı stilleri (Sans Serif Typefaces) 30
2.5.7. Tırnaklı yazı stilleri (Slab Serif Typefaces) 32
2.6. Tipografik Dizgi 34
2.6.1. Harf boşluk düzeni 34
2.6.2. Sözcük boşluk düzeni 35
2.6.3. Satır boşluk düzeni 36
2.6.4. Bloklama (Hizalama) 36
2.7. Tipografinin Özellikleri 37
2.7.1. Anlaşılabilirlik (Okunabilirlik) 38
2.8. Tipografide Temel Kurallar 40
2.9. Modern Sanat Akımları İçerisinde Tipografi 42
2.9.1. Tipografi 42
2.9.2. Tipografinin gelişimi 43
2.9.3. Endüstri devrimi ve tipografi 45
2.9.4. Modern sanat akımları ve tipografi 48
Fütürizm 50
Başkaldırı: Dada 52
Konstrüktivizm 56
De Stijl 59
Bauhaus 61
Yeni tipografi 64
Amerika'da modernizm 66
İsviçre tasarımı 68

BÖLÜM III

3. YÖNTEM 71
3.1. Araştırmanın Modeli (Deseni) 71
3.2. Evren ve Örneklem 72
3.3. Veri Toplama Teknikleri 72

BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUMLAR 73
4.1. 1960 Sonrası Tipografi ve Sanatsal Etkileşimi 73
4.2. Postmodern Tipografi 74
4.2.1. April Greiman 77
4.2.2. Neville Brody 81
4.2.3. Paula Scher 87
4.2.4. Carin Goldberg 90
4.3. Kavramsal Sanat Olarak Tipografi 92
4.3.1 Joseph Kosuth 94
4.3.2. Mel Bochner 97
4.3.3. Fiona Banner 100
4.4. Dijital Tipografi 103
4.4.1. Daniel Eatock 105
4.4.2. Stefan Sagmeister 108
4.4.3. Max Kisman 111
4.5. 1960 Sonrası Türk Sanatında Tipografik Yaklaşım Gösteren Sanatçılardan Örnekler 115
4.5.1. Ergin İnan 118
4.5.2. Hüseyin Bahri Alptekin 120
4.5.3. Alpaslan Uçar 122
4.5.3. Tansel Türkdoğan 123
4.6. Dijital Tipografi İçerikli Kişisel Çalışmalar 125

BÖLÜM V

5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....131

5.1. Sonuç 131

5.2. Öneriler 137

KAYNAKÇA.....139

ÖZGEÇMİŞ 146

RESİMLER DİZİNİ

RESİMLER DİZİNİ

Resim 2.1. Harf Yapılarının Çeşitli Bölümleri. 15
Resim 2.2. Latin Abecesinin Temel Geometrik İnşası 16
Resim 2.3. Avant Garde Yazı Karakteri 18
Resim 2.4. Bodoni Poster Yazı Karakteri 18
Resim 2.5. Izgara Yazı Tipine Örnek Çalışma 20
Resim 2.6. Yazı Karakterine Örnekler 20
Resim 2.7. Yazı Karakterine Örnekler 21
Resim 2.8. Times Roman Yazı Karakterinin Temel Biçemleri 22
Resim 2.9. Metin Harfleri 23
Resim 2.10. Başlık Harfleri. 23
Resim 2.11. Tarihsel Oluşum Sürecine Göre Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması 24
Resim 2.12. Biçimsel Özelliklerine Göre Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması 24
Resim 2.13. Garamond Yazı Karakteri 25
Resim 2.14. Caslon Yazı Karakteri 26
Resim 2.15. Baskerville Yazı Karakteri 27
Resim 2.16. Bodoni Yazı Karakteri 28
Resim 2.17. El Yazısı Yazı Karakteri 29
Resim 2.18. Dekoratif Yazı Stilleri 30
Resim 2.19. Farklı Tırnaklı Yazı Stilleri 30
Resim 2.20. Tırnaksız Yazı Stilleri 31
Resim 2.21. Faydherbe'de Vringer'in Tırnaksız Yazı Karakteri Çalışması 31
Resim 2.22. Tırnaklı Yazı Karakterine Örnek 33
Resim 2.23. Palatino Yazı Karakteri 33
Resim 2.24. Harf Arası Boşluk Düzenine Örnek 35
Resim 2.25. Sözcük Boşluk Düzenine Örnek 35
Resim 2.26. Satır Boşluk Düzenine Örnek 36

Resim 2.27. Sol Tarafa Bloklama 37
Resim 2.28. Sağ Tarafa Bloklama 37
Resim 2.29. Sağ-SolTarafa Bloklama 37
Resim 2.30. Herb Lubalin. Logo Tasarımı 38
Resim 2.31. Cooper Black 'EasyJet' Logo Çalışması 40
Resim 2.32. Cooper Black 'The Beach Boys' Albüm Kapağı 40
Resim 2.33. Robert Thorne 'İlk Kalın Hatlı Yazılar" 46
Resim 2.34. Vincent Figgins 'Kare Serifli Yazılar' 46
Resim 2.35. AEG-Coca Cola İlk Kurumsal Kimlik Logoları 48
Resim 2.36. F.T.Marinetti Fütürist Deneysel Tipografiye Örnek 51
Resim 2.37. Guillaume Apollinaire 'Sayfa Tasarımı' 52
Resim 2.38. Stephane Mallarme 'Sayfa Tasarımı' 52
Resim 2.39. Hugo Ball 'Dadacı Şiir' 54
Resim 2.40. Marcel Janco 'Afiş Tasarımı' 55
Resim 2.41. Marcel Duchamp 'Merdivenden İnen Çıplak' 55
Resim 2.42. Raoul Hausmann 'Guaj Boya ve Fotomontaj' 56
Resim 2.43. Raoul Hausmann 'Fotomontaj' 56
Resim 2.44. El Lissitzky 'Şiir Kitabı Sayfa Tasarımı' 58
Resim 2.45. El Lissitzky 'Kitap Kapağı' 58
Resim 2.46. Alexander Rodchenco 'Afiş Tasarımı' 59
Resim 2.47. Alexander Rodchenco 'Reklam Tasarımı' 59
Resim 2.48. Theo Van Doesburg 'Kapak Tasarımı' 60
Resim 2.49. Theo Van Doesburg 'Alfabe Tasarımı' 60
Resim 2.50. De Stijl 'Kitap Kapağı Tasarımı' 61
Resim 2.51. Johannes Auerbach 'Bauhaus Amblemi' 63
Resim 2.52. Oscar Schlemmer 'Bauhaus Amblemi' 63
Resim 2.53. Herbert Bayer 'Afiş Tasarımı' 64
Resim 2.54. Herbert Bayer 'Alfabe Tasarımı' 64
Resim 2.55. Jan Tschichold 'Kapak Tasarımı' 65
Resim 2.56. Jan Tschichold 'Kapak Tasarımı' 65
Resim 2.57. Paul Schuitema 'İlan Tasarımı' 66
Resim 2.58. Henryk Berlewi 'Sayga Tasarımı' 66

Resim 2.59. Paul Rand 'Kapak Tasarımı' 67
Resim 2.60. Bradybury Thompson 'Sayfa Tasarımı' 67
Resim 2.61. Emil Ruder 'Kapak Tasarımı' 69
Resim 2.62. Emil Ruder 'Afiş Tasarımı' 69
Resim 2.63. Josef Müller 'Afiş Tasarımı' 70
Resim 2.64. Josef Müller 'Afiş Tasarımı' 70
Resim 4.1. April Greiman 'Posta Pulu' 78
Resim 4.2. April Greiman 'Typetica' 78
Resim 4.3. April Greiman 'AfişTasarımları' 79
Resim 4.4. April Greiman 'Sergi Afişi' 80
Resim 4.5. April Greiman 'Cal Arts Viewbook' 80
Resim 4.6. Dan Friedman 'Afiş Tasarımı' 80
Resim 4.7. Dan Friedman 'Dergi Kapağı' 80
Resim 4.8. Neville Brody 'Modern Jazz İçin Başlık' 83
Resim 4.9. Neville Brody 'Afiş Tasarımı' 84
Resim 4.10. Neville Brody 'State Yazı Karakteri Harf Yapısı Afişi' 84
Resim 4.11. Neville Brody 'Afiş Tasarımı' 86
Resim 4.12. Neville Brody 'Afiş Tasarımı' 86
Resim 4.13. Edward Fella 'Afiş Tasarımı' 86
Resim 4.14. Edward Fella 'Afiş Tasarımı' 86
Resim 4.15. Paula Scher 'Afiş Tasarımı' 88
Resim 4.16. Paula Scher 'CBS Plak Şirketi İçin Afiş Tasırımı' 88
Resim 4.17. Paula Scher 'Tusunami' 89
Resim 4.18. Paula Scher 'Antartika' 89
Resim 4.19. Gustav Klimt 'The Virgins' 90
Resim 4.20. Gustav Klimt 'Golden Phase' 90
Resim 4.21. Carin Goldberg 'Dergi Kapağı' 91
Resim 4.22. Carin Goldberg 91
Resim 4.23. Carin Goldberg 'Afiş Tasarımı' 92
Resim 4.24. Carin Goldberg 'Afiş Tasarımı' 92
Resim 4.25. Joseph Kosuth 'Five Fives' 95
Resim 4.26. Joseph Kosuth 'It Was It' 95

Resim 4.27. Joseph Kosuth 'Passagen Werk' 96
Resim 4.28. Joseph Kosuth 'Başlıklar ve Saatleri' 96
Resim 4.29. Mel Bochner 'Head Honcho' 98
Resim 4.30. Mel Bochner 'Crazy' 98
Resim 4.31. Richard Prince 'İsimsiz' 98
Resim 4.32. Richard Prince 'I'm Not Coming Home' 98
Resim 4.33. Mel Bochner 'Silence' 99
Resim 4.34. Mel Bochner 'Obscence' 99
Resim 4.35. Fiona Banner 'Almost Fluoroscent Nude' 100
Resim 4.36. Fiona Banner 'Bird' 100
Resim 4.37. Fiona Banner 'Nude Performance' 101
Resim 4.38. Fiona Banner 'Car Chases' 101
Resim 4.39. Fiona Banner 'Nude Standing' 102
Resim 4.40. Fiona Banner 'Nude Performance' 102
Resim 4.41. Daniel Eatock 'Öğrenci Projesi Parmak İzi' 106
Resim 4.42. Daniel Eatock 'Öğrenci Projesi Parmak İzi' 107
Resim 4.43. Daniel Eatock 'Öğrenci Projesi Parmak İzi' 107
Resim 4.44. Cildo Meireles 'Banknote Project' 108
Resim 4.45. Cildo Meireles 'Banknote Project' 108
Resim 4.46. Stefan Sagmeister 'Set The Twiling Reeling' 109
Resim 4.47. Stefan Sagmeister 'Afiş Tasarımı' 109
Resim 4.48. Stefan Sagmeister 'Afiş Tasarımı' 110
Resim 4.49. Stefan Sagmeister 'Afiş Tasarımı' 110
Resim 4.50. Mairan Bantjes 'Fast Company İçin Sayfa Tasarımı' 110
Resim 4.51. Mairan Bantjes 'Pano Tasarımı' 110
Resim 4.52. Max Kisman 'Afiş Tasarımı' 112
Resim 4.53. Max Kisman 'AIGA İçin Takvim Kartı' 112
Resim 4.54. Max Kisman 'Oh They Say' 113
Resim 4.55. Max Kisman 'Afiş Tasarımı' 113
Resim 4.56. Max Kisman 'Afiş Tasarımı' 114
Resim 4.57. Max Kisman 'Afiş Tasarımı' 114
Resim 4.58. Henri Matisse 'The Strana Foründola' 115

Resim 4.59. Henri Matisse ‘The Fall of Icarus’ 115
Resim 4.60. Ergin İnan ‘Kafka Portreleri’ 119
Resim 4.61. Hüseyin Bahri Alptekin ‘Love Lace’ 120
Resim 4.62. Hüseyin Bahri Alptekin ‘Winter Depression’ 121
Resim 4.63. Hüseyin Bahri Alptekin ‘Capacity’ 121
Resim 4.64. Alpaslan Uçar ‘New York Shoe Serisi’ 123
Resim 4.65. Tansel Türkdoğan ‘Çağdaş İkonlar Serisi’ 124
Resim 4.66. Tansel Türkdoğan ‘İkonlar ve Minyatür Serisi’ 124
Resim 4.67. Bahar Akbulak ‘Yazının Tekinsizliği 1’ 127
Resim 4.68. Bahar Akbulak ‘Yazının Tekinsizliği 2’ 127
Resim 4.69. Bahar Akbulak ‘Yazının Tekinsizliği 3’ 128
Resim 4.70. Bahar Akbulak ‘Yazının Tekinsizliği 4’ 128
Resim 4.71. Bahar Akbulak ‘Yazının Tekinsizliği 5’ 128
Resim 4.72. Bahar Akbulak ‘Yazının Tekinsizliği 6’ 128
Resim 4.73. Bahar Akbulak ‘Yazının Tekinsizliği 7’ 129
Resim 4.74. Bahar Akbulak ‘Yazının Tekinsizliği 8’ 129

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

"Sanat güzel bir şeyin tasarlanması değil, ama bir şeyin güzel tasarlanmasıdır."

İ.Kant

"1960 Sonrası Tipografi ve Sanatsal Etkileşimi" konulu bu araştırma gerek Postmodern tasarım hareketinin, günümüz plastik ve dijital sanatlardaki yansımaları, gerekse tipografinin günümüze kadar olan seyir defterini oluşturması açısından önem taşımaktadır.

Bu nedenle tipografinin ortaya çıkmasında, sanatın biçimlendirici işleviyle birlikte, iletişim aracı olmanın yanı sıra sanatın ve sanatçının anlamlandırmalarıyla sanat ürünü olmasında rolü ve etkisidir. Tipografinin gelişim sürecine bakıldığında, onun salt iletişim aracı olmasının ötesinde giderek sanat ürününe doğru giden alımlama ve oluşum boyutunun yer aldığı görülmektedir.

Sanat, bireye özgü yaratım ve anlatım biçimi olarak; içinde bulunduğu dönemin gerek toplumsal gerekse teknolojik gelişiminden kaynaklarını alır. Bilim ve felsefeye dayanan sanat olgusu, sanatçının iç dünyası ile harmanlanarak sanat nesnesi/ürüne dönüşür. Bu dönüşüm sürecinde ise kendinden önceki toplumsal yapı ve sanat görüleri ona ışık tutar. Bu bağlamda tezde 1960 sonrası sanat üzerinde ağırlık vermek ile birlikte, sanatın gelişim süreci görmek anlamında, araştırmanın konusunu irdelerken; tipografinin modern sanat akımlarıyla birlikte geleneksel kurallarının dışına çıkması ve sanat anlayışının incelenmesi gerekli görülmüştür.

“İnsanlık, çağlar boyunca kendi yaşamını kolaylaştırmak için yaptıklarının yanı sıra ürettiği bilgiyi korumak amacıyla abeceleri, bu bilgiyi nesillere aktarmak için de ürettiği abeceleri kullanabileceği teknik uygulamaları geliştirmiştir. Çünkü yazı, düşüncenin ve bilginin görünür biçimidir ve zaman içinde bilgiye dönüştürülmüş düşüncenin gücü anlaşılacak ve bilgi aracı olan yazılı ya da basılı kitaplar o oranda önem kazanacaktır” (Sarıkavak, 2009, s.3).

Sarıkavak’da belirttiği “yazı düşüncenin ve bilginin görünür biçimidir” fikrinden hareketle, düşünceyi ve yazıyı grafik tasarımın en önemli öğesi olan tipografiyi kullanarak iletişimi görsel biçime dönüştürmek mümkündür. Düşünce kavramını kitlelere net bir biçimde aktaran “dil”, yazının bulunuşu ile gelişim göstermiştir. Özellikle 15.yy’da Avrupa’da Johannes Gutenberg'in matbaayı icadıyla birlikte tipografi kullanımı gelişmeler göstererek günümüze kadar ulaşmıştır.

19 yüzyıl Endüstri Devrimi’nin yansıması olarak yeni tipografik biçimlerde teknolojik gelişmelerle birlikte el yazmaları ve tezhipler, yerini matbaanın seri-imalat ürünlerine bırakmış; estetik değerlerin azalması sonucu sanat ve işlev birbirinden kopmuştur. İhtiyaçlar doğrultusunda gelişen harfin yapısını oluşturan temel elemanlar tipografinin görsel karmaşıklığını ortadan kaldırmış net ve yalın bir biçimde anlatılması için temel kuralları gelişmiştir. Bu kapsamda gelişen tipografi elemanlarını tezin ikinci bölümünde incelenmiştir.

Bununla birlikte, 20. yüzyılda yaşanan I. ve II. Dünya Savaşlar’ında yaşanan olaylar sanatı ve sanatçıyı etkilemiştir. Sosyo-politik, kültürel ve ekonomik yaşamdaki köklü değişimler, gelenek ve sosyal düzene karşı çıkan sanat hareketlerinin de doğmasına zemin oluşturmuştur.

İşlevi yeniden estetikle birleştirmenin yollarını arayan sanatçıların bazıları geleneksel bir tutumla Ortaçağ anlayışına uygun el sanatlarına dönüş yapmış, bazıları ise geleneğe karşı çıkarak estetikle işlevi birleştirmenin yollarını aramışlardır. Sanatçılar, şair, yazar, farklı felsefe ve ilkeleriyle iletişim kurarak tarihsel süreç içerisinde sanat haraketlerini tipografi yoluyla ifade etmişlerdir. Estetik değerleri yitiren

tipografi yeniden biçim kazanarak 20. yüzyılın tipografik tasarımına biçim vermiştir.

1960 sonrası etkisini gösteren postmodernist tipografinin geleneksel tipografi anlayışını reddederek yeni bir eğilim göstermesinin ele alındığı dördüncü bölümde, bu eğilim belli sanatçılar üzerinden tanımlanmaktadır. April Greiman, Neville Brody, Paula Scher, Carin Goldberg, Joseph Kosuth, Mel Bochner, Fiona Banner, Daniel Eatock, Stefan Sagmeister, Max Kisman gibi sanatçıların seçilmesindeki en önemli etken, seçtikleri tipografi dilini oluşturdukları özgün anlatımın sanatçıların biçimi ile irdelemelerinden kaynaklanmaktadır.

Bu bölümde sanatçıların tasarım anlayışları ve bu anlayışları doğrultusunda yaptıkları çalışmalar karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Tipografinin geleneksel anlayışının dışına çıkarak farklı disiplinleri girift bir yapıda buluşturan sanatçıların biçimlendirme süreçlerinin incelenmesi, araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra çalışmada günümüz tipografi anlayışına yeni bir bakış açısı ile yaklaşılırken; farklı disiplinleri bir araya getiren yaklaşımlara değinilmesi de hedeflenmiştir.

Teknolojik gelişmeler; sanatı ve sanatçıları etkileyen en önemli olgulardır. Çağdaş sanatçıların bilgisayar yardımıyla ürettikleri çalışmaları Bruce Wands şöyle betimlemektedir; ‘‘Çağdaş sanatçılar interneti yeni bir sanat aracı olarak kullanıyor ve dijital aletlerle teknikleri kendi yaratım süreçlerinin bir parçası olarak benimsiyorlar. Bilgisayar sanatçılara daha önce asla mümkün olmayan türden eserler ve yeni eser/iş türleri yaratma imkânı sunuyor. Bunlara örnek olarak elle yaratılamayan çok karmaşık görüntüleri, bir taşa ya da madene oymak yerine üç boyutlu veri tabanlarında oluşturulan heykelleri, internet aracılığıyla yeryüzünün yapay hayat formlarının içersinde olduğunu sanal dünyaları gösterebilmektedirler” (Wands, 2006, s.8).

Hızla gelişen teknoloji özellikle dijital sanat alanında ilerlemeler yaratmaktadır. Günümüz sanatı farklı disiplinler doğrultusunda teknolojiyi de içine alarak anlam kazanmaktadır. Sanatçılar bu süreçte; sanatın klasik anlamının dışına çıkan özgür anlatımlara yönelmişlerdir. Bununla birlikte dijital ortamda üretilen çalışmalar,

günümüz sanatçılarının yaratım unsuru olarak kullandıkları tipografiye izleyiciyi de dahil ederek ilerlemektedir. İzleyici ile sanatçıların vermek istedikleri mesaj doğrultusunda dijital tabanlı, tipografik düzenlemeler yapıtlarını sanatsal yaratım ürüne dönüşmektedir. Araştırmayla ilintili literatür incelenmiş, sanatçıların çalışmalarındaki etkileşimleri tipografi üzerinden ele alınarak, ortaya çıkan sonuçlar ve etkileşimleri açıklanmıştır.

Geçmişten günümüze kadar sanat adına ortaya çıkmış tüm oluşumlar, her dönemin kendi içindeki disiplinler doğrultusunda anlam kazanmıştır. Oluşan her disiplin bir sonraki döneme ışık tutacak nitelikte olup, yeni döneme ortam hazırlar niteliktedir. Günümüz çağdaş sanat dünyası, geleneksel anlayıştan uzak, dijitalleşmenin yarattığı teknoloji temellidir. 20.yüzyılın getirisi olan video, performans, enstalasyon, fotograf gibi disiplinlerin kullanılmasıyla yenilikçi bir sanat anlayışı gelişmiş, sanatçılar tipografiyi bu disiplinlerle birlikte yorumlamıştır.

Bu çalışmada, tipografinin geleneksel yapısının dışına çıkan süreci ortaya konulması, yeni bir eğilim olarak sanat ürünü, oluşum süreci incelenmiştir. Günümüz sanat ortamında ve özellikle 1960 sonrası hızla gelişimi ile birlikte teknolojinin olanaklarıyla paralel değişimler gösteren tipografi farklı bir anlatım dili kazanmıştır. Bu çalışmada; tipografinin hızla ilerleyen seyri, geleneksel bir yazın anlayışı olan yapısından sıyrılarak, tek başına sanat ürünü haline dönüşüm süreci analiz edilmiştir.

1.1. Araştırmanın Önemi

Bu araştırmada, tipografinin tarihsel gelişim ve değişim sürecinde, özellikle 1960 sonrası gelişen yeni sanatsal eğilimler ve tipografi arasındaki ilişki irdelenmiştir. Farklı disiplinlerin birlikteliğini incelemesi açısından bu çalışma, yeni araştırmalara kaynak olarak katkı sağlayacağı düşünülebilir.

Günümüz çağdaş sanatı, teknolojik hızla düşünce/kavram temelinde ilerlemektedir. Bu yaklaşım; sanat ve sanatçıların çağdaş gelişmeleri takip etmeleriyle

birlikte, düşünce ve dil olgusunu ön plana çıkartıp, sanatın sadece plastik unsurlardan ibaret olmayıp, farklı disiplinlerle birleşen bir alanda da ilerlediği şeklinde yorumlanabilir. Bu sanatçıların farklı disiplinleri benimseyip, yeni bakış açıları sunmaları, tipografinin sanat nesnesi/ürünü bağlamında konuyla ilgili önemini ortaya koymaktadır. Tipografinin geleneksel kurallarının dışında aynı zamanda sanat nesnesi/ürünü olması yönünde önemi vurgulanmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; bir sanat nesnesi (ürünü) olarak tipografinin dönüşüm sürecinin nasıl olduğunu ortaya koymaktır. Tipografinin gelişim seyrinin ardından, özellikle 1960 sonrasında sanat dünyası içerisinde bir sanat ürününe dönüşen tipografinin sanattaki yeri ve kullanım alanları irdelenmiştir. Tipografinin sadece biçimsel sorunlarını incelemek değil, gelişen teknolojiyle birlikte çağdaş sanatta biçimlerin öğelerinin nasıl sanat nesnesi/ürünü haline dönüştüğünü görmek ve bütün bunların oluşumundaki sürecin ele alınması amaçlanmıştır.

1.3. Problem Cümlesi

Bir sanat nesnesi (ürünü) olarak tipografinin dönüşüm süreci nasıldır?

1.4. Alt Problemler

a. Kavramsal olarak tipografinin dönüşümü nasıldır?
b. Sanatsal bir nesne (ürün) olarak tipografinin dönüşüm süreci nasıldır?

1.5. Sayıltılar

1. Tipografi, bulunuşuyla birlikte sürekli değişim ve gelişim göstermiştir.
2. Tipografinin gelişimi, tarihsel süreç içerisinde sanatı etkilemektedir.
3. Tipografi 1960 öncesi ve sonrası sanatta değişim göstermiştir.

1.6. Sınırlılık

Sanatta tipografinin etkilerinin araştırıldığı bu çalışma, 1960'tan günümüze kadar olan dönemdeki tipografik eğilim gösteren sanatçılarla sınırlıdır.

1.7. Tanımlar

Tipografi: Tasarımın temel prensiplerini ve ögelerini anlatmak için harflerin, rakamların, sembollerin ve şekillerin mekanik olarak üretilmesi sanatıdır (Solomon, 1986, s. 8).

Grafik Tasarım: Grafik tasarım, görsel bir iletişim sanatıdır. Birinci işlevi de bir mesaj iletmek ya da bir ürün ya da hizmeti tanıtmaktır (Becer, 2009, s.33).

Grafik: Grafik, görsel olarak algılanan şeylerle, yani görüntülerle ilgili bir kavramdır. (Becer, 2009, s.28). Grafik kavramı, Latince kökenli olup, literatürde "Grafyn" kelimesinden gelmektedir.

Tasarım: Hayalde canlandırılan bir olayın, projesi çizimi veya üç boyutlu olarak uygulanan ve ortaya konulan eserlerin tümüne verilen isimdir (Tepecik, 2002, s.27).

Grafik Tasarımcı: Sözcükleri ve görüntü unsurlarını görsel bir iletişim oluşturacak biçimde bir araya getiren kişidir (Becer, 2009, s. 36).

Grafik Sanatı: Ön baskı yöntemleriyle oluşturulan sanat yapıtlarını ve bilgi iletmek, basılmak, kitle iletişim araçlarında kullanmak amacı ile hazırlanan; çizgi yazı ve bunların düzenlenmeleriyle ilgili tanımları kapsar (Erkmen, 1983, s.91).

İletişim: Duygu düşünce ya da bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılmasıdır (Güz, 2002, s.184).

Yazı: Sessel ortamın işaretlerle oluşturulmuş, dizgelere dönüştürülmüş halidir (Uçar, 2004, s.94).

Alfabe: Bir dili yazmak veya temsil etmek için kullanılan bir dizi harf, karakter veya sembol (Ambrose-Harris, 2010, s.23).

Harf (Yazı): Harf (type), harf yapısı anlamına gelen Yunanca "Typos" sözcüğünden gelmektedir. Harf (metal harfler: hurufat) tipografik düzenlemenin en temel öğesidir ve abece (hurufat) kasasının her bir harfini belirtir. Bir abece içerisindeki öznel harflerin, sayıların ve noktalama imlerinin her biri ise 'karakter' olarak adlandırılır (Sarıkavak, 2009, s.15).

Font (Yazı Karakteri): Bir tipografik karakterin harfler, sayılar, noktalama işaretleri ve diğer sembollerden oluşan dizisine 'Font' adı verilir. (Becer, 2009, s.177).

Punto: Mutlak tipografi ölçüsünün temel birimi. Bir karakteri içine alan dikdörtgenin, üst çizgisinden alt çizgisine kadar olan uzunluğunu anlatmakta kullanılan ölçü birimi. Tipografi ve mizanpajla ilgili pek çok şey, punto büyüklüğüyle ilişkilendirilerek tanımlanır (Ambrose-Harris, 2010, s.197).

Satır: Düz çizgi, bar, köşeli parantez, kabarık çizgi, İskoç, puantiye gibi çizgilerde biçim-anlam ilişkisini doğrudan etkileyen tipografik unsurlardır (Becer, 2009, s.184).

Sözcük (Kelime): Tek başına anlamlı, birbirine bağlı bir ya da daha fazla biçim birimden (morfem) oluşan, ses değeri taşıyan dil birimi. Yazı dilinde her iki tarafın birer

boşluk verilerek gösterilirler (Uzun, 1998, s.28).

Biçim: Bir nesnenin görme ya da dokunma duyuları ile algılanmasını sağlayan kendine özgü gerçekliğidir. Grafik sanatların eleştirisinde biçim kavramı, renk ya da dokuyla sağlanan etkiden farklı olarak teknik ya da kütle ile elde edilen etki için kullanılır (Ana Britannica Ansiklopedisi, 2004).

Espas: Harf arası boşlukları tanımlayan terimdir. Her bir harf, grafik tasarımda kullanılan birer grafik ögedir. Harflerin birbirleriyle olan birliktelikleri, "espas" olarak da adlandırılan harf boşluklarının düzenlenmesini gerekli kılar. (E-Kitap, Yazı ve Grafik Tasarım, s.31)

Renk: Işığın insan gözünün algılayabildiği değişik dalga boylarının her birine verilen isim (Ambrose-Harris, 2010, s.203).

Ton: Tasarım yüzeyleri üzerinde en fazla izlenen tonlar; grinin çeşitlemeleri ve siyahtır. Gri tonlar genellikle görsel imgenin yarım ton reprodüksiyon tekniğiyle tramlanması yöntemiyle elde edilmektedir. Ton ve çizgi; tasarımda kontrast oluşturan elemanlardır (Becer, 2009, s.57).

Çizgi: Nesnelerin maddesel özelliklerini, yönlerini, kavisli, köşeli, kaba ve yumuşak yapılarını, aktif veya dingin konumlarını betimlemede; onu betimleyenin duyumlarını bir yüzey üzerine taşımada en yalın anlatım aracıdır (Pekmezci, 2001, s.49).

Ölçü: Bir grafik tasarım ürünün, daima değişik ve belirli ölçülere sahip görsel unsurların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Ölçüler büyüdükçe, etkileyicilik ve algılanırlık da artmaktadır (Becer, 2009, s.62).

Yön: Bir tasarım üzerindeki çizgiler ve noktalar değişik noktalara yönelerek bir hareket oluşturmaktadırlar. Tasarımcının sorumluluğu, vereceği mesaj doğrultusunda bu hareketi yönlendirmektir (Becer, 2009 s.62).

Ritm: Resimde ve çizgisel anlatımda desenin kurgusu içinde birbirini izleyen, tekrarlar, değişimler, çizgi ve leke hareketliliği ile sağlanan birleşik (kombine) etkidir. (Pekmezci, 2001, s.49).

Kontrast: Kontrast (Fransızca Contraste) zıt ve karşıt anlamında kullanılan bir kelimedir. Bütün görsel ve fonetik sanatlarda çok önemli bir olgudur. İki değer, kontrast kurallarına uygun olarak birleştirildiği zaman bu iki değerin de etkisi değişir, artar. (soğuk bir renkle kullanılan sıcak bir renk daha sıcak görünür.) Kontrast olmayan değerler bir arada kullanıldığında ise monotonlukla sonuçlanır. Bazı kavramlar, yukarı-aşağı, dikey - yatay gibi karşıtlarıyla var olurlar. Bir yazı karakterinin estetiği ve kolay okunabilirliği; eğrisel-düz, geniş-dar, uzun-kısa, kalın-ince gibi kontrasta bağlıdır (Karnazoğlu, 2001).

Fotomontaj: İki veya daha fazla görüntüyü ya da bunlardan alınmış parçaları bir araya getirip yeni bir görüntü oluşturma tekniği (Ambrose-Harris, 2010, s.91).

BÖLÜM II

2. Kuramsal Çerçeve ve Konuyla İlgili Literatür

Bu bölümde, araştırma ile ilgili kavramsal tanımlamalar, kuramsal açıklamalar, literatür taramaları ve konu ile ilintili örnek görseller yer almaktadır.

2.1 Tipografinin Temel Kavramları

Bu bölümde, tipografinin temel kavramları ve konuyla ilintili görseller yer almaktadır.

2.2 Yazının Tanımı ve Önemi

"İnsanlar bir milyon yıldan beri doğup ölmekte, ama yalnızca altı bin yıldır yazmaktadırlar"

Eitemble

1960'lı yılların sonlarına doğru yeni bir tipografik dil boy göstermeye başlamıştır. Harf ve görsel iletişime ait olan kavramların belli bir düzen dahilinde istiflenmesi olan klasik tipografi tanımı, 1960 sonrasında yeni bir oluşum göstermiştir. Tipografik çalışmalar, yalnızca grafik tasarım ya da bir ürüne dönük biçiminde tasarlamak dışında sanat nesnesi olarak da anlam kazanmaya başlamıştır. Yüzeyde biçim oluşturma yalnızca renk, tekstür, çizgi ile değil yazının da biçime dönüşerek adeta nesnelleştiği 1960 sonrası tipografik yaklaşım da gözlemlenmektedir. Bu anlamda 1960 sonrası tipografinin temel kavramlarını yeniden tanımlamak gerekmektedir. İnsanlık

tarihinin öykülerinden biri olan yazı, yirmi bin yıl öncesine dayanmaktadır. İnsan içinde bulunduğu durumu duygularını ve düşüncelerini aktarma isteği olan bir varlıktır. İnsanoğlu, düşüncelerini karşı tarafa/alıcıya ulaştırmak için bir iletişim yöntemi olarak ilk başta sembolleri kullanmıştır. Zamanla, simgeler gelişimlerini devam ettirerek harflere ve harflerin aktarımı ve daha geniş bir bilgi düzeyine ulaşması sonucunda yazı ortaya çıkmıştır.

"Yazı, duygu ve düşüncelerin, başkalarına aktarılmak üzere, herhangi bir madde üzerine, çizilerek, kazınarak oluşturulan, şekil ve işaretlerin tamamıdır" (Uslay, 1989, s.5).

İnsanoğlu, mağara döneminden itibaren resimler, göstergeler, şekiller, tasvirler aracılığı ile gerek kendini anlatmak gerek ise karşı tarafa bir mesaj iletmek için sonsuz iletişim yöntemi keşfetmiştir.

"Ama yazının kendisi ancak, kullanıcıların düşündükleri ve hissettikleri ya da ifade edebildikleri her şeyi somutlaştırıp, açıkça belirleyebilecekleri düzenli bir gösterge ya da simgeler bütünü oluşturulduktan sonra ortaya çıkmıştır. Böyle bir sistem bir günde oluşmamıştır. Yazının tarihi uzun ve karmaşık bir tarihtir" (Jean, 2001, s.12).

Duygu, düşünce ve isteklerinin karşı tarafa anlatılması için belirli işaretlere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bakımdan iletişimin en temel öğesi olan yazı bilgilerin sunulması ve düşüncelerin diğer tarafa iletilmesinde önemli görev üstlenmektedir. İnsanlık tarihinin ekonomik, antropolitik, politik, siyasi kısacası tüm tarihsel dökümünü, değer yargılarını gelecek nesillere aktarmanın en temel noktasında yazı bulunmaktadır.

"Yazı çağlar boyu önemini sürdürmüş ve bilginin koruyucusu olarak el yazması eserler, fermanlar ve duyurular gibi yazılı ürünler gündelik yaşamın gereksinimleri dışında bir sanat uğraşısı haline gelmiştir" (Sarıkavak, 2009, s.4).

Yazının bir iletişim aracı olarak kullanımının yaygınlaşması ile bir diğer kavram ortaya çıkmıştır; 'okuryazarlık'. Okuryazarlığın giderek artışı ise yazılı materyallerin

gerek sayısının artması gerekse ulaşılabilirliğinin kolaylaşması sonucu olmuştur. Örneğin, eski Mısır medeniyetinde, Mısır'ın hükümdarı Firavun'un ardından konum olarak kâtip gelmekteydi. Heykellerde bağdaş kurmuş erkek olarak betimlenen Firavun heykeli boyutu açısından iravundan sonra ikinci sırada yer almaktaydı. Dizlerinin üzerinde papirüs kağıtları ile betimlenen katipler, bir çeşit sekreter gibi çalışmış; bilgi, kültür ve veri aktarmanın yüzyıllar boyunca sürecek işlevinin öncüleri olmuşlardır.

"Yazı, tarihleri dolayısıyla insanoğlunun değer yargılarını ve uygarlık olarak meydana getirdigi, yaşadığı, başardığı bütün işleri en iyi, en doğru ve en kolay şekilde, kuşaktan kuşağa taşır ve gösterir. Onun varlığı söz konusu olmasaydı büyük bir olasılıkla ne tarihten ne uygarlıktan söz edilemezdi. Bunun yanı sıra, dil, bilim, sanat, teknik gelişemez ve olgunlaşamazdı. Böylelikle gelecek nesillere bu tarihleri devretmek de mümkün olamazdı. Yazının bulunuşundan önce, mesajlar diğer sanat dalları ile anlatılmaya ve yayılmaya çalışılmıştır. Fakat bunların etkileri, yayılma yetenekleri, alanları dar ve kısıtlı olmuştur. Ancak yazının bulunmasıyla, tarih ve kültür yeni bir yön ve ivme kazanmış, diller gelişmeye başlamış, büyük ticari ve siyasi faaliyetler, büyük koloniler, hükümdarlıklar kurulmaya imkân bulunmuştur. Kuvvetli birer varlık olma yolunda uluslar yazıdan çok faydalanmışlardır. Hakiki tarih de ancak yazıyla başlamıştır" (Özdemir, 2008).

2.3 Tipografinin Tanımı

"Tipografi terimi, ilk kez Johann Gutenberg'in metal harflerini tanımlamakta kullanılmıştır. Günümüzde ise; bütün baskı yazıları ve noktalama işaretlerinin sanatsal ve tasarıma dayalı özelliklerini ve üretim teknolojilerini konu alan bir uzmanlık alanı olarak kabul etmektedir" (Becer, 2009 s.176).

Bir hizmet sanatı olan tipografinin özünü, genel olarak saf ve net olması oluşturur. Aynı zamanda tipografi, kurgulanacak olan kitaplar, dergiler, afişler, reklamlar, broşürler v.b iletişim sağlayan basılı materyalleri tasarlama sanatı olarak da bilinmektedir. Tipografide, metni oluşturan harfler ve kelimeler ya da sayılar belirli bir

disiplinle istiflenerek görsellik kazanmaktadır.

İşaretler yardımıyla düşünce ve bilginin aktarımını yazının temel görevini oluştururken; tipografi ise bu iletişimin ileriki aşaması konumundadır. Bir anlamda yazının daha estetik olarak sunulduğu ve mesaj kaygısından çok iletinin, sanatsal bir kaygı güdülerek oluşturulan boyutudur.

"Klasik tipografi anlayışı, okunabilirlik ve estetik içerisinde odaklanmış olsa da çağdaş anlamda tipografi, özellikle postmodern yaklaşım kendine bundan farklı hedefler belirlemiştir. Artık grafik tasarımda tipografi, bilgi ve mesajın anlaşılabilir bir form dili ile iletilmesinin yanı sıra, bir tarz, kişilik, görsel bir dil, farklı bir imge olarak ortaya konan bir eleman olma iddiasını taşımaktadır. Kuşkusuz mesajın içeriği ile tipografinin uyuşması grafik tasarımcıların en sıklıkla çözüm bulmak zorunda kaldığı durumdur." (Uçar, 2004, s.106).

Uçar, tipografik yaklaşımda mesaj ile tipografinin uyuşması, anlaşılabilirliği üzerine dururken Martin Solomon ise tipografiyi bir sanat olarak görüp "Kelimeleri, cümleleri ve sayfaları oluşturan ve harf denen mistik şekiller uygar dünyanın en önemli üretimi olarak değerlendirmektedir. Zaman ve mekanla sınırlı olmaksızın yazı bilgiyi de beraberinde getirmiştir. Bana göre tipografi, tasarımın temel prensiplerini ve öğelerini anlatmak için harflerin, rakamların, sembollerin ve şekillerin mekanik olarak üretilmesi sanatıdır", şeklinde bir tanımlama yapmaktadır (Solomon, 1986, s.8).

Tipografik bir düzenlemede açıklık, zıtlık ve renkler arasında hareketlilik aranırken, yazının oluşum sürecinde karakterlerin şeffaf ve yaratıcı oluşu ve aralarındaki devinim, mesajın albenisini arttıracağı için başarılı bir grafik tasarımda tipografi boyutu oldukça önemlidir.

Tasarım hem sanat olarak hem de insanlararası iletişimde önemli bir yerde bulunmaktadır. Gelişen teknolojiyle birlikte, günümüzde hemen her alanda karşımıza çıkan tipografi mesajı vurgulamak için kullanılan bir yöntemdir. Grafik tasarım öğesi olan tipografinin tarihsel süreci irdelendiğinde, karşımıza; yazının sınıflandırılması, yazı

ailesi, karakterler, yazı ölçümleri, harfler, satır aralıkları, paragraflar ve sütunlar çıkmaktadır. Bunlar tarihsel süreçte belli bir karakter ve doygunluk kazanarak ilerlemişlerdir.

İlk olarak bu temel karakterlerden ve tipografinin en temel öğesi olan "harf"i tanımak yapılan çalışmalar da bir çok özelliği anlamamıza yardımcı olacaktır. Bu bağlamda harfin yapısal özelliklerini, biçimini, harf ölçümlerini, yazı karakterlerini, puntolar ve satır boşluklarını anlamlandırmak gerekmektedir

2.4 Harf

Tipografik düzenlemenin en temel öğesi olan harf (metal harfler, hurufat) Sarıkavak'a göre abecenin her bir harfini belirler. Bir abece içerisindeki öznel harflerin, sayıların ve noktalama işaretlerinin her biri ise karakter olarak adlandırılır. Büyük harfler (majiskül ya da kapital olarak da bilinir). Amerikan basımcılığında büyük harf kasası harfleri (uppercase ya Başlık (cap) olarak adlandırılır ve "u.c." ya da "c" olarak belirtilir. Küçük harfler (Miniskül olarak da bilinir. Amerikan basımcılığında küçük harf kasası harfleri (lowercase) olarak adlandırılır ve kısaca "l.c." olarak belirtilir. Büyük ve küçük harf kasası harfleri birlikte kullanıldığı zaman, onlar büyük ve küçük harf (u/lc) olarak ya da başlık ve küçük harf (c/lc) olarak belirtilir (Sarıkavak, 2009, s.15).

Harfe ilişkin diğer kavramlar şunlardır:

Taban Çizgisi *(Baseline):* Büyük ve küçük harf karakterlerin birçoğunun üzerine yaşlanmış -oturmuş- göründüğü düşsel çizgi.

Orta Çizgi *(Meanline):* Küçük harflerin üstünü yukarıya çıkan uzantılarından ayıran düşsel çizgi.

Yukarı Uzantıları *(Ascenders):* Küçük harflerde x'in gövde boyundan yukarı çıkan parçası.

Üst Uzanım *(Ascent):* Harflerin taban çizgisinden itibaren yukarı uzantılarının eriştigi üst izlek.

Aşağı Uzantıları *(Descenders):* Taban çizgisinden aşağı düşen, küçük harflerin aşağı

uzanan parçası.

Alt Uzanım *(Descent):* Harflerin taban çizgisinden itibaren aşağı uzantılarının eriştiği alt izlek.

Kapatılmış Alan *(Counter):* Harflerin kapalı ya da oyulmuş bölümü. Harf yapıları tarafından kapatılmış beyaz boşluk.

Tırnak *(Serif):* Asıl vurgunun sonunda oluşturulan kısa vurgu. Tüm harf çeşitleri tırnaklı değildir. Tırnaksız harfler *'Sans Serif* ya da Fransızca da oldugu gibi *'With-out Serif'* olarak adlandırılırlar.

Küçük Harf Boyu *(X-Height).* Harf yapısının temel unsurudur. Gerçekte küçük harf x'in yüksekliği.

Asıl Vurgu *(Main Stroke):* Bir harfin temel yapısının ana – belirleyici - vurgusu.

Yatay Vurgu *(Crossbar):* A, H, T gibi bazı harflerdeki yatay çizgi ya da vurgu.

Eğri Vurgu *(Bowl):* Yuvarlak yapılı harflerdeki eğri vurgulanmış kısımlar. Harf yapılarının ayrıca bitiş *(terminal),* zirve *(apex),* çıkıntı *(spur),* dar geçiş *(fillet),* şişkinlik *(loop)* ve bağlantı *(link)* gibi kısımları bulunur (Sarıkavak, 2009, s.15).

Resim 2.1 Harf Yapılarının Çeşitli Bölümleri

2.4.1. Harflerin anatomisi

Elle yazılmış bir yazıdan bir font tasarımını ayıran iki önemli nokta bulunmaktadır. İlki; bir font içinde bulunan bütün harfler, rakamlar, noktalama işaretleri ve diğer işaretler aynı sistematiği taşır. Harflerin üzerine inşa edildiği geometrik şekiller birbirinden farklılık gösterse de 'A' harfinin görsel etkisi ile 'S' harfinin görsel etkisi aynı olmalıdır. İkincisi; harflerin hepsinin kendine ait birer yapıları vardır. Aynı font

içinde kimi harfler yuvarlak şekli üzerine (C, G, O, Q gibi), kimi harfler üçgen şekli üzerine (A, V, W,Y gibi), kimi harfler ise kare ya da dikdörtgen üzerine (E, F, H, L,M, N, T, Z gibi) kurulmuştur (Macline, 2002; Aktaran: Özdemir, 2007).

Grafik tasarımın en eski alanlarından olan yazı karakterleri tarihsel süreç içerisinde defalarca estetik kaygılar güdülerek tasarlanmıştır. Bu tasarımların gelişmesinde yaratıcı tasarımcıların rolü oldukça önem teşkil etmektedir. Günümüzde de grafik tasarımın bel kemiği olan tipografi, tipografinin genel kuralları dahilinde, yeni yaklaşımlarla desteklenerek gelişimine devam etmektedir. Grafik tasarım elamanlarının en önemli öğesi olan tipografi günümüzde devam eden bu tasarım anlayışı biçimler ve oranlar dahilinde ilişkilendirilerek tasarlanmaya devam etmektedir.

2.4.2. Harfin geometrisi

"Harfler, piktografik yazıdan tarihsel süreç içinde dönüşerek soyutlanmış temel abece yapılarına sahiptir. Abece tasarımlarının temel yapılarını, bu abecelerin tüm harfleri arasındaki biçim ve ölçü ilişkilerini sağlayan bir oranlama dizgesi oluşturur. Bu oranlama dizgeleri harfin geometrisini belirler. Kısaca harfin geometrisi kavramı böylelikle o abece tasarımlarının dizgesel (sistematik) biçimlenişini gösterir. Latin abecesi içinde bu yapıların evrimi incelendiğinde, dizgeli olarak bir düzeni bulunan harf biçimlerinin genel olarak iki temel geometrik sistemde inşa edildikleri görülür. Bu iki temel geometrik dizge Eski Biçem (Old Style) ve Eşit-en (Even-width)'dir. Bunun dışındaki düzensiz geometrik altyapılar genel olarak 'Serbest Dizge' olarak adlandırılır" (Sarıkavak, 2009, s.17).

Resim 2.2. Latin Abecesinin Temel Geometrik İnşası

2.4.3. Harfin yapısal özellikleri

Yazı karakterlerinin temel ayrımında harfin yapısal özellikleri yatmaktadır. Bir yazı karakterini diğerinden ayıran en önemli özelliği yapısal farklılığı ve geometrik altyapısıdır. Geometrik altyapılarına göre yazı karakterleri sınıflandırılır. Yazı karakterlerinin yapısal özellikleri ise vurgu farkı, tırnak farkı, ağırlık farkı, genişlik farkı, yapı öğesi farkı, yapı öğesi farkı olarak sıralamaktadır.

2.4.4. Harf biçimi, yazı karakteri (Font)

Harf biçim kavramının günlük kullanımdaki dili yazı karakteri (font) olarak adlandırılmıştır. Günümüzde gelişen teknolojiyle birlikte oluşturulan her tasarım ve kullanılan yazı karakterleri arasındaki fark oldukça az olabilir. Bu durum yalnızca basılı bir alanda yazının oluşturduğu farklılıklarla anlaşılabilir. Yazı karakterinin oluşturduğu farklılıklar, geometrik ve yapısal özellikleriyle gösterilebilir. Tasarım anlayışına göre harf biçimlerinin kimlikleri vardır ve bu kimlikler bazen tasarımcısının ya da biçimlerin oluşturulduğu bölgenin ya da ülkenin adını almaktadır.

"Yazı karakteri takımı (font), bir harf biçiminin (yazı karakterinin) bir ölçüdeki (belli bir karakter sayısındaki) bütün abecesidir. Terim 'hurufa' dökümhanesi'ndeki (type foundry) found'tan gelir; aynı dizide, ölçüde ve hizada sayıları ve noktalama imlerini de içeren, bütün parçalarıyla öznel harflerin genel geçer bir toplamasıdır" (Sarıkavak, 2009, s.46).

Her yazı karakterinin farklı bir kimliği ve misyonu bulunmaktadır. Örneğin bazı yazılar 'ciddi'; düz karakter bazıları ise teknolojik karaktere sahip olmaktadır. Belli bir karatere sahip olarak oluşturulan harflerin, stilleri onu belirleyen yazı tasarımcısı tarafından özgün bir şekilde kullanıldığında gerçek bir sanat ürününe de dönüşebilir.

Resim 2.3. Avant Garde Yazı Karakteri

Resim 2.4. Bodoni Poster Yazı Karakteri

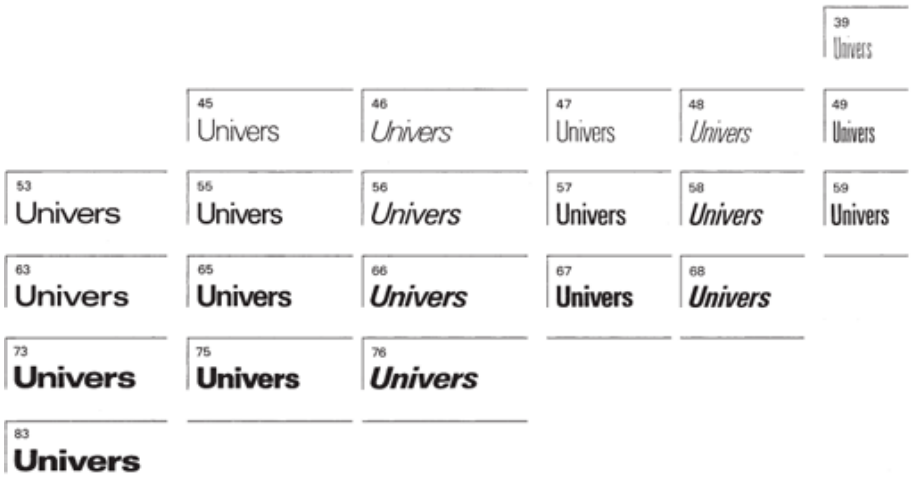
Yazının bütününü gördüğümüzde sayfanın, genel amacını izleyici ile iletişim kurması oluşturmaktadır. Bu sayfada yer alan elemanların belli bir düzen içerisinde kompoze edilmesi ise verilmek istenen mesajın anlamını güçlendirmekte ya da azaltabilmektedir. Alıcıya doğru mesajı iletmek için sayfa tasarım öğelerinin mesajın önüne geçmemesi gerekir. Sayfada yer alan her bir elemanın düzen dahilinde okunabilmesi ve birbirleriyle ilişkilendirilmeleri doğru tasarımın ilk amaçlarını belirler.

"Tasarımı oluşturacak elemanlar; tipografik, grafik, illüstratif ve dekoratif olarak dört ana kategoriye ayrılabilir. Tipografik elemanlar; söylenen sözün içindeki yazı, başlık, alt başlık sayfa numaraları ve daha birçok yazıya dair işaretlerdir. Grafik elemanlar; tipografik iletişimi güçlendirebilecek semboller ve işaretlerden oluşan görsel

elemanlardır. İllüstratifler ise çizimler, fotoğraflar, tablolar ve diyagramlar olarak sayılabilmektedir. Dekoratif elemanlar ise iletişim kurmaktan ziyade işin ruhunu yansıtmaya yardımcı olabilecek bordürler, motifler ve süslemelerdir" (Aktaran: Keleoğlu, 2008).

Yazı tasarımlarını oluşturan harfler, rakamlar, noktalamalar kısacası yazı karakterleri ve font kelimeleri eş anlamlı olarak görülebilmekle birlikte bu iki kavramı farklı anlamlar taşımaktadır. Bir yazı karakterlerinin en önemli özelliği karakterlerinin ortak olması aynı dil birliğiyle oluşturulmasıdır. Adeta eşit sayfalara sahip özel bir tasarımın kolleksiyonu gibidir.

Buna karşılık font, "ister litografik film, ister metal ister bilgisayar kodunda yazı karakterinin tarif edilmesi şeklinde olsun, yazı karakteri üretimi için fiziksel bir araçtır. Univers ailesi için, ailenin 21 orjinal kesiminin her birinin genişliği ve ağırlığını tanımlamak amacıyla Adrian Frutiger tarafından oluşturulmuş bir yazı karakteri numaralama sistemidir. Numaralama sistemi, farklı isimlendirme sistemlerinden kaynaklanan karmaşayı ortadan kaldırmak için tasarlanmıştır. "Univers ailesinin şematik sunumu yazı karakterinin çeşitli ağırlık ve genişlik bağlamındaki iç ilişkili bir düzen ve homojenlik getirir. Izgara, modernist bir yapıdır ve farklı kesimleri tanımak için numaralar kullanılır. İlk bakışta karmaşık gibi görünse de ızgara, yazı karakteri seçimini kolaylaştırmayı ve sonuçta daha kullanışlı hale getirmeyi amaçlamıştır. Örneğin, bir fontun italik versiyonu olan 56, dik düz (roman) versiyonu olan 55 ile sorunsuz bir şekilde kullanılabilir. Karakter ağırlığı, 55'ten 65'e satır inerek, eğer 55 ve 65'in karakter ağırlığı çok yakınsa ve daha kalını gerekliyse, 75'e inerek kolayca değişebilir" (Ambrose-Harris, 2012, s.92).



Resim 2.5. Izgara Yazı Tipine Örnek Çalışma

Yazı karakterlerinin çeşitliliği ise, uygulanacak karaktere seçiminin doğruluğu hakkındaki görüşü zorlaştırmaktadır. Her yazı karakterinin tasarımdaki dizayn değişken olduğu için, sayfadaki olumlu/olumsuz etkisi önceden kestirilemeyebilir ya da alıcıda yaratacağı etki öngörülemeyebilir. Bu bakımdan sayfada yer alacak yazının seçiminde okunaklı, estetik ve tutarlı olması karakteri belirleyici özelliklerdir.

Resim 2.6. Yazı Karakterine Örnekler

Genel olarak bakıldığında iyi olmayan yazı karakteri yoktur. Yalnızca yanlış yerde kullanılan yazı karakteri vardır. Bu bakımdan tüm fontlar hizmet ettiği amacı karşılayan estetik bir bütün içerisinde düzenlenmiş ise başarılı bir yazı karakteri olarak

gösterilebilir. Fontun tek başına bir anlam ifade etmesi ile değil, tüm tipografik yapı içerisinde sayfadaki etkisi önem taşımaktadır. Bu bakımdan yapısal olarak sağlam olmakla birlikte başarısız olarak sayfa düzeninde kullanıldığı tasarımlar olacağı gibi yapısal olarak hatalı gibi görülen bazı fontların doğru bir istiflemeyle etkili ve başarılı görülmeleri olasıdır.

Resim 2.7. Yazı Karakterine Örnekler

Bir kimliğe sahip olan yazı karakteri, yapılan işe uygun olmalı ve izleyici tarafından kabul edilebilir olmalıdır. Süslü yazı karakteri seçimi ise göz önünde bulundurulması gereken diğer bir unsurdur. Süs öğesi detay barındırması nedeniyle sayfanın genel yapısını belirleyen geniş bir alan içinde olmak yerine belli alanlarda kullanılması daha doğru bir yaklaşımdır.

2.4.5 Harf biçemleri (Stilleri)

Yazı karakterinin hangi amaçla kullanıldığı, onun geometrik ve yapısal özelliklerini belirleyen bir unsurdur. Yazı karateri oluştururken tek bir yazı karakteri ile sayfayı belirlemek yerine, birden çok yazı karakterinin oluşturduğu sayfa düzeni ile de tasarım yapılabilir.

Özellikle belli bir sözcük ya da tümceye vurgu yapılmak istendiğinde diğer öğelerden farklı bir disipline sahip karakter kullanılması tercih edilebilir. Bir yazı karakteri kendi kimliğini belirtirken harf biçemi de o karakterin nasıl oluştuğunu vurgular. Genel olarak kullanılan harf biçemleri ise, harf yapılarının geniş olduğu düz yazı (roman) ya da harf yapılarının sağ ya da sola yatan, eğik yazı (italic) olmaktadır.

Resim 2.8. Times Roman yazı karakterinin temel biçemleri

2.4.6 Harf ölçümü

Harf ölçümü için tek bir ölçü birimi bulunmamaktadır. Sayfa düzeni mimari bir plan olarak düşünüldüğünde, yapının çizimini yapan mimarının ölçümü ne kadar önemli ise, tasarımcılar açısından da sayfa düzenindeki ölçümler önem taşımaktadır. Bunlar; punto (point), pika (pica) ve birim (unit)'dir. Harf ölçümü punto, satırlar arası uzunluğu ise pika ile ölçmek mümkündür.

Tipografik ölçü birimi olan 'punto' harf büyüklüğünü ve iki satır arasındaki genişliğin ölçümüne bağlı olarak değişmektedir. Harf karakterleri birbirleriyle arasındaki boşluk (alt ve üst boşluk) harfin yapısından dolayı farklılık gösterdiği için basılı bir harfin punto ölçümü tam olarak belirlemek mümkün değildir. Satır uzunluğunu ölçmek için kullanılan birim ise pika'dır. Karakter ve sözcük arasındaki boşluk ölçümünü birim ile ölçülendirmek mümkündür.

"Tipografik ölçülerin belirlenmesinde, el dizgisinde kullanılan metal harfler esas alınmıştır. Harfin punto değerini belirlemede esas alınan ölçü; harf rölyefinin kendi yüksekliği degil, metal harf bloğunun yüksekliğidir. Tipografik baskı yüzeyinde eşit bir düzlem oluşturmak için bütün harfler standart bir yükseklikte ölçülmektedir" (Becer, 2009, s.180).

Harflerin sınıflandırılmasına bakıldığında iki temel yapı karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; metin harfleri ve gösterim harfleridir.

"Metin harfleri 14 puntoya kadar olan ölçülerde, gösterim harfleri ise 14 puntonun üzerinde ölçülendirilir. Genel geçer metin ölçüleri 8, 9, 10, 11, 12, ve 14; gösterim harfleri ise 18, 24, 36, 48 ve 72 puntodur. Metin ve gösterim harfleri arasında uygulama farkı olmamasına rağmen, bu deyimler küçük ya da büyük olarak harf ölçüsünü belirtmek üzere kullanılır" (Sarıkavak, 2009, s.56).

Resim 2.9. Metin Hafleri

Resim 2.10. Başlık Hafleri

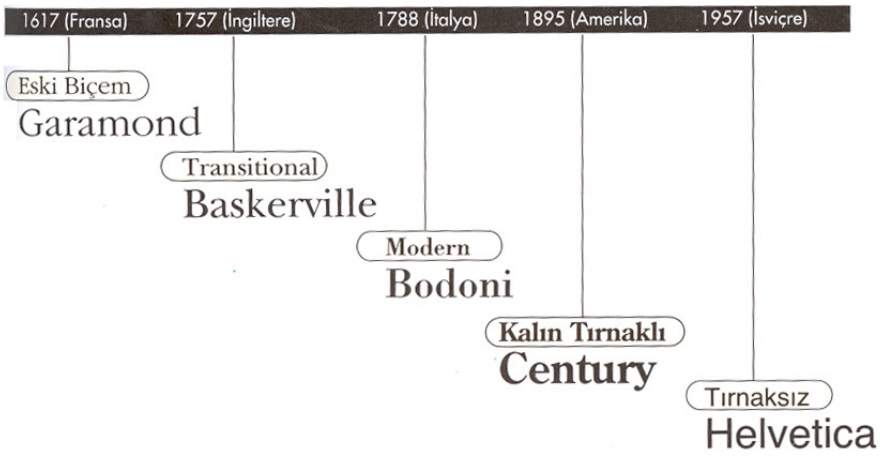
2.5 Tipografik Karakterlerinin Sınıflandırılması

Gelişen ve değişen teknolojiyle birlikte yazı karakterlerinin sayısında da belirgin ölçüde artış yaşanmıştır. Bu fontların seçimini harfin hangi amaç için nerede kullanılacağını belirlemektedir. Yapılacak seçimin doğruluğunu belirleyen, alıcı ile arasında kurulan doğru iletişimdir. Ancak oldukça fazla yazı karakteri ve birbirine benzeyen özellikleri açısından bu durum karmaşık olabilir. Yazı karakterinin doğruluğu, alıcı ile arasında kullanılmak istenilen bağ için önemlidir.

Genel olarak bakıldığında, onbinlerce sayıda birbirinden farklı yapıda yazı karakteri bulunmaktadır. Baskı ve çoğaltım tekniklerinin giderek gelişmesi ve yaygınlaşması ile yaşanılan zengin harf seçkisi; söylenecek sözlerin ve biçimin de tasarlanması sonucu doğmuştur. Yazı tasarımcılarının tarihsel sürecine bakıldığında diğer sanat dallarındaki kadar saygı görmüşlerdir.

"Bir ressam, bir mimar, bir heykeltıraş ve bir müzisyen bulunduğu çağı, hayatın

ruhunu eserlerinde yansıtıyorsa, yazı tasarımcıları da işi harf formları içinde yapar. Farklı bir yönden yaklaştığımızda "sesin şekli" olarak adlandırabileceğimiz yazı ve tipografi, grafik tasarımın en eski ve en önemli dallarındandır. Yazı karakteri içeriğin dışavurumu, önce biçim, sonra ise form olarak ortaya çıkmış halidir" (Uçar, 2004, s.133).



Resim 2.11. Tarihsel Oluşum Sürecine Göre Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması

Resim 2.12. Biçimsel Özelliklerine Göre Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması

Yazının tarihsel sürecine bakıldığında, geçmişten günümüze değin oldukça zengin bir yazı karakteri ile karşımıza çıkmaktadır. Bu yazı karakterlerini, yedi grupta toplamak mümkündür:

1. Geleneksel Yazı Stilleri (Old Style)
2. Geçiş Dönemi Yazı Stilleri (Transitional Typefaces)
3. Modern Yazı Stilleri (Modern Typefaces)
4. El Yazısı Stilleri (Scripts and Curves)
5. Dekoratif Yazı Stilleri (Decorative Typefaces)
6. Tırnaksız Yazı Stilleri (Sans Serif Typefaces)
7. Tırnaklı Yazı Stilleri (Slab Serif Typefaces)

2.5.1. Geleneksel yazı stili (Old Style)

El yazılarında olduğu gibi yuvarlak hatlara sahip olan bu yazı karakterinin ince ve kalın hatları arasında belirsiz ölçüde karşıtlık bulunmaktadır. Geleneksel yazı tipinin sahip olduğu "okunaklı" olma özelliği, okurun gözünü yormamasını ve dikkatinin dağılmamasını sağlamaktadır. Yazı tipinin başlıca örnekleri ise; Bembo, Garamond, Caslon, Goudy, Palatino'dur.

Resim 2.13. Garamond Yazı Karakteri

Resim 2.14. Caslon Yazı Karakteri

Old Style yazı geçmişi ise Eski Roma'ya dayanmaktadır. Eski Roma taş sütunlarında yer alan karakterlerle büyük harfler, Avrupa'da özellikle Fransa ve Almanya'da ardından 15.-16.yy'da İtalya'da yer alan Hıristiyan okullarındaki katiplerin el yazma metinleri temel alınarak ise küçük harfler oluşturulmuştur.

Ayrıca bu tür yazılarda "15. yüzyıl Hümanist yazılarının dayandığı erken Corolinyen minisküllerinin izlerine de rastlanır. Old Style yazıların matbaada kullanılmaya başlaması; Venedikli bilgin matbaacı Aldus Manutius ile 1490'da birlikte çalıştığı Francesco Griffo'nun tasarımları ile başlamıştır. (Garamond, em, en, Caslon, Goudy) Old Style harfler el yazmaları temel alınarak tasarlandıklarından, yazının anatomisi sağ elini kullanan bir yazıcının kesik uçlu kalemi tutma açısına bağlı olarak şekillenmiş ve stres ekseni yaklaşık 36–40 derece eğik oluşmuştur. Trajan sütunlarındaki Roma yazılarından da izler taşıyan bu karakter, serifli olarak tasarlanmıştır. Kenarları yuvarlatılmış serifleri ve yüksek x yüksekliği bu karakteri küçük puntolarda bile okunaklı kılar" (Metin, 2008).

2.5.2. Geçiş dönemi yazı stili (Transitional Typefaces)

Geçiş dönemi yazı stili, hem geçmiş dönem izlerini hem de modern stil özelliklerini bir arada taşımaktadır. Aynı zamanda bu yazı karakteri geleneksel ve modern stil arası dönemde ortaya çıkmıştır.

" Tipografi, içeriği onurlandırmak için vardır." Robert Bringhurst.

Bu grupta yer alan yazı karakterlerinin özelliklerine bakıldığında, yazıların ince ve kalın hatları arasında, klasik yazılara oranla net bir zıtlık bulunmaktadır. Şöyle ki; serifler yataya daha yakın bir anlaşıyla kurgulanırken, yuvarlak formlardaki incelme ise dikey yapıya daha yakın durmaktadır. Harflerde gözlemlenen Barok dönemi özelliğine yakın olduklarıdır. Baskerville, Perputua, Caledonia bu yazı karakterinin başlıca örneklerindendir.

Resim 2.15. Baskerville Yazı Karakteri

2.5.3. Modern yazı stili (Modern Typefaces)

Modern yazı karakterinin ilk ayağını geçişli yazı karakteri oluşturmaktadır. 18.yy ile birlikte geçişliden modern stil adı verilen yeni bir tasarıma doğru geçilmiştir. Günümüzde hala bu iki yazı tipi geçmişteki adlarıyla anılmaktadırlar.

Modern yazı dendiğinde; günümüze ait olanlar değil 1850'ye ait olanlar gelir (Fellici, 2003, Aktaran: Metin, 2008).

"Geleneksel yazı karakterleri ile karşılaştırıldığında, modern karakterlerin harf kalınlıkları arasında daha belirgin bir kalınlık farkı vardır. Tırnakla normal, (t) harfi tepe çizgisi ve (T) harfi tepe çizgisi tırnakla da düzdür. Harflerin kapatılmış alanları, d, e, ve c gibi şişkinlikleri, o, a ve o gibi, daha geniş, harflerin alt ve üst uzanımları ise kısadır. Mekanik bir form görüntüsüne de sahiptir. Keskin ve detaylı görüntüsü ile Bodoni bu yazı stili grubuna en iyi örnek karakterlerden biridir" (Carlson ve diğerleri, 1990, s.21, Aktaran: Özdemir, 2008).

Modern yazı karakteri ışıltı ve çekicilik barındıran bir yapıya sahiptir. Bu

çekiciliğe rağmen, katı ve soğuk bir duruşu da sergiler. Bu gösterişli ve albenisi yüksek yapısı onun, uzun metinler için anlaşılabilir olması konusunda dezavantajlı konumda bırakır. Karakterin ince ve kalın harfleri arasındaki zıtlık çok belirgin olduğu için kısa metinlerde kullanımı daha uygundur.

"Modern yazılarda ince ve kalın hatlar arasındaki kontrast üst sınırdadır. İnce hatlar, çizgi haline dönüştürülmüştür. Yuvarlak biçimlerdeki incelme ekseni dikey konumdadır. İnce hatlarla aynı kalınlıkta ve yatay bir çizgi görünümdeki serifler, gövdeye dik açıyla bağlanırlar Örnek olarak: Bodoni, Didot, Walbaum ve Torino'dur" (Becer, 2009, s.178).

Resim 2.16. Bodoni Yazı Karakteri

2.5.4. El Yazısı Stilleri (Scripts and Curves)

El yazısı stili, gerek gündelik gerek ise kaligrafik yapısal özellikleri aynı anda barındıran yapısıyla dikkat çeken font tiplerindendir. Tarihsel yazılar, Gotik, Hümanistik, Roman ve İtalik türleri bulunduğu gibi, el yazısı tipi ile kömür, füzen, keçe, pastel, düz ve sivrikıl ya da fırça ile kesik uçla yazılmış gibi görülen etkiler uyandırabilir. Bu malzemeler, belirli programlar ile el yazısı fontuna dönüştürülebilir.

El yazısının kısa metin ve gündelik yaşam içerisinde örneğin; kartvizit, davetiyeler, iki satırlık reklam sloganlarında kullanımı oldukça uygundur. Ancak gözü yorması nedeniyle uzun metinlerde kullanımı işlevsel değildir. Başlıca örneklerini ise,

Mistral, Vivaldi, Brody, Palace Script, Brush Script oluşturmaktadır.

Resim 2.17. El Yazısı Yazı Karakterleri

2.5.5. Dekoratif yazı stilleri (Decorative Typefaces)

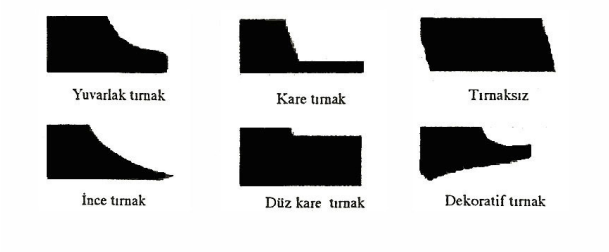
"Dekoratif yazı tüm el yazıları ile çizilerek oluşturulan yazı çeşitlerinin bütünü olmaktadır. Bu iki grupta yer alan yazıların arasında ayrımı yapabilmek çok olası görülmemektedir. Yazı tipinin temeline bakıldığında, italik ve kursiv yazılar karşımıza çıkmaktadır. Ganiz'e göre kursiv terimi; günlük yaşamda kullanılan, çabuk yazılan ve bugünün kursiv el yazılarına benzeyen eğilimli el yazılarını tanımlamak için kullanılmaktadır" (Ganiz, 2004, s.27).

Biçimsel özellikleri açısından, sembolik ve grafiksel yazı karakterleri de ürüne farklı bir bakış açısı katmaktadır. Yazı karakterlerinin sınıflandırılması tipografik anlamda mesajı izleyiciye resimlerle anlatmayı amaçlayan sembollerden oluşan bu tür karakterleri oluşturur. Bunlara örnek olarak ise Icon ve Dingbats verilebilir.

Resim 2.18. Dekoratif Yazı Stilleri

2.5.6. Tırnaksız yazı stilleri (Sans Serif Typafaces)

Yazı karakterini birbirinden ayıran en önemli özelliği tırnaklı ya da tırnaksız oluşlarıdır. Tırnaklar, harflerin alt ya da üst uçlarında yer alan işaretler bütünüdür ve bunlar harflerin okunabilmesi için oldukça önemli bir rol oynarlar. Kare tırnak, ince tırnak ve yuvarlak tırnak gibi çeşitleriyle kendi içinde bölümlere ayrılmaktadır. Geometrik bir anlayışla tasarlanmış olan serifsiz yazıların, bütün hatlar aynı kalınlıktadır.

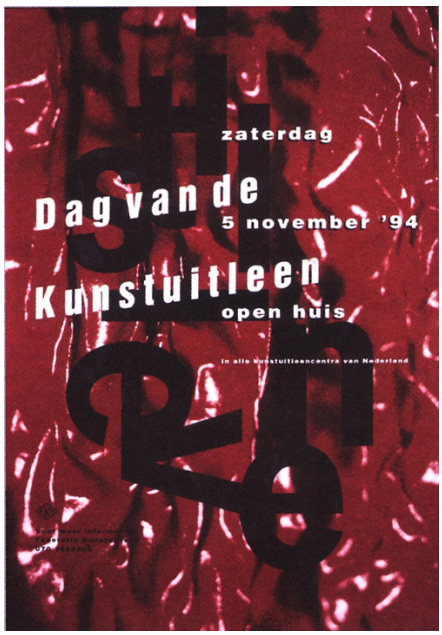


Resim 2.19. Farklı Tırnaklı Yazı Stilleri

Özellikle, 1916 yılında Edward Johnston'un tırnaksız yazı karakterini London Transport için kullanımının ardından, günümüze kadar sıkça kullanılan karakterler olmaya başlamışlardır. Bunlara örnek olarak: Futura, Helvetica, Avant-Garde, Gill, Univers verilebilir.

Resim 2.20. Tırnaksız Yazı Stilleri

"Tarihte ilk tırnaksız yazı tipi, 1816 yılında William Caslon tarafından tasarlanarak, Egyptian (Mısırlı) adıyla anılmıştır. Bununla birlikte gelen tepkiler üzerine adı değiştirilerek, 'Grotesk' olarak kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde bu ad tırnaksız yazı karakterini belirtmek için kullanılmaktadır. Bu yazı karakteri Ambrose-Harris'in de ifadelediği gibi "temiz çizgileriyle modernliği ve gelişmeyi temsil ettiği için" Modernist tipografinin önde gelen örneklerindendir. Faydherbe'de Vringer'in Resim 2.18'deki çalışması, bu tırnaksız yazı karakterinin sadeliğini örneklendiriyor (Ambrose-Harris, 2012, s.148).



Resim 2.21. Faydherbe'de Vringer'in Tırnaksız Yazı Karakteri Çalışması

Bununla birlikte, görsel olarak zorlanmadan okunabilecek grup, kullanım alanı genişledikçe kapladığı alan açısından oldukça monoton bir etki yaratmaktadır. Bu nedenle uzun metinlerin giriş ve özet kısımlarında kullanılması uygundur.

2.5.7. Tırnaklı yazı stilleri (Slab Serif Typefaces)

Reklamcılığın gelişim seyrine bakıldığında, endüstrileşmeyle yeni bir iş kolu olarak ilerleyen reklamcılıkta, harf tasarımları ince ve kalın tırnakların kullanımı açısından zorlayıcı bir dönem yaşamıştır. Harflerin tırnaklarındaki kalınlık farkı okumayı güçleştirdiği için tüm harflere tek bir kalınlık vererek çare bulunmuş ve tırnaklı karakterler ortaya çıkmıştır.

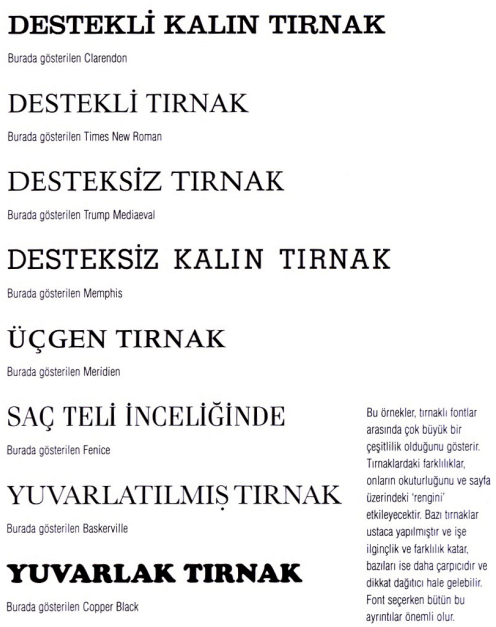
Serifli (Roman) ve serifsiz (Sans Serif) yazı karakterlerinin algılanabilirliği konusuda birçok görüş ortaya konmuştur. Bazı görünüşlere göre serifsiz karakterler yapısal olarak serifli (roman) karakterlerden daha zor algılanmaktadır. Serifli yazı karakterleri dikkatle gözlemlediğinde, "serif"lerin 3 ana fonksiyonu olduğu ortaya çıkmaktadır.

Birinci olarak; serifler harflerin ardıl olarak sıralanmasına yardımcı olurlar. İkinci olarak; sözcüğü belirleyen harflerin bütünsel okunmasına yardımcı olurlar. Son olarak ise; harflerin özellikle kelimeleri algılamamıza alt kısımlarından daha çok yardımcı olan üst yarılarını farklılaştırırlar.

Serifli harflerin biçimleri serifsizlere oranla, birbirlerine benzerlikleri daha yakındır. Bir yazı ya da sayfa düzeninde serif kullanılmamışsa, sayfa tek düze monoton ve renksizleşerek albenisi azalır. Bu algıyı azaltmak için sütunlar arasında kullanılan başlıklar, paragraf ayrımı ve resimlemeler gibi yardımcı unsurlar kullanılabilir. Bilinmelidir ki, yerinde kullanılan serifsiz yazı amacına uygun olmadan kullanılan roman yazıdan daha okunabilir.

"Yazı karakterinin ana dikey veya yatay çizgisinin sonunda yer alan ve gözün metin satırında ilerlemesine yardımcı olarak okumayı kolaylaştıran küçük vurgulara

tırnak denilmektedir. Tırnağın ana türleri: destekli kalın tırnak, destekli tırnak, saç teli, inceliğinde tırnak, yuvarlatılmış tırnak ve yuvarlak tırnaktır. Tırnak aynı zamanda dekoratif biçimde yuvarlatılmış, sivritilmiş, kare veya kalın tırnak bitiş vurguları olan yazı karakterini sınıflandırma kullanılır" (Ambrose-Harris, 2012, s.246).



Resim 2.22. Tırnaklı Yazı Karakterine Örnek

Tırnaklı yazı karakterinin izleyici tarafından okunaklılığının oldukça rahattır. Özellikle, gazete, dergi, kitap gibi uzun metinlerde kullanılan tırnaklı yazı karakterleri okumayı kolaylaştırır. Times New Roman bu yazı karakterinin en önemli temsilcileri arasında yerini almaktadır. Bu yazı karakterine örnek olarak: Palatino, Lubalin Graph, Clarendon, Memphis ve New Century Schoolbook'tur.

Resim 2.23. Palatino Yazı Karakteri

2.6. Tipografik Dizgi

"Sözdizimi (sentax); sözcüklerin doğru anlamlar oluşturacak biçimde kelimeler ve deyimler, maddeler ve cümleler halinde birarada kullanılma yöntemidir. Tipografik sözdizimi ise, tipografik unsurların doğru mesaj oluşturacak biçimde düzenlenmesidir" (Becer, 2009, s.183).

Bir tipografik tasarım, sözdizimi ilkelerine göre kurulur. Biçim ve içerik direkt ya da indirekt kurulabilecek ilişkiler; tasarımın oluşum sürecinde ve başarısında en önemli etkendir.

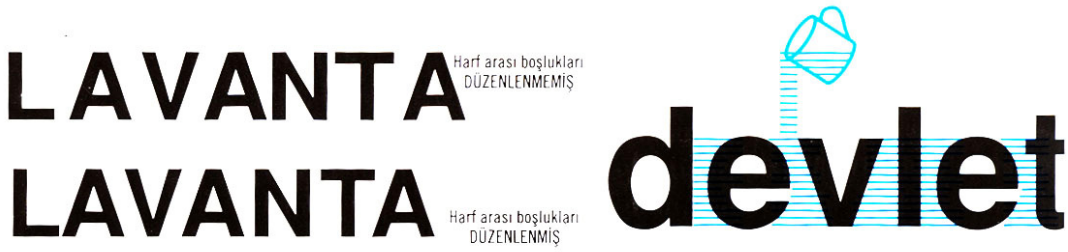
2.6.1. Harf boşluk düzeni

Harfler yan yana getirildiği zaman sözcükleri, sözcükler satırları, satırlar da paragrafları ve metni oluştururlar. Harf formları, sözcükleri oluşturmak üzere yan yana gelirken aralarında kalan boşluğun doğru olarak espaslanması, okunaklılık için önemli bir faktördür. Tasarımdaki bu ilişkiler, yalnızca metnin okunabilirliği açısından değil, aynı zamanda estetik görünümü de zenginleştirmek adına önemlidir.

"Harfler ritmik olarak sözcüklere, sözcükler de satırlara doğru akarken oluşturdukları tipografik örgü ve metnin tonu espas ayarlamasıyla gerçekleştirilir. Tipografik elemanlar arasındaki mekânsal boşluklar ve örgü tutarlı olduğu zaman kolaylıkla okunabilir bir metin ortaya çıkar. Normal espaslama, sözcüklerin her bölümünde siyah alanların, beyaz alanlara oranının optik olarak eşit olduğu espaslamadır. Böylece göz, sözcükleri izlerken siyah-beyaz alanların dengeli bir biçimde dağıldığını görecek ve okunabilirlikte rahatlık sağlanacaktır" (Bentele, 1952:20, Aktaran: Özdemir, 2007).

Harfler arasındaki boşlukların düzenlenmesi tasarımcıların uygulamalarına bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Düzenleme oluşturulurken metnin okunabilir olması temel noktayı belirler. Şöyle ki, harfler arası boşluk, az kullanılmışsa harfler üst üstte biner ve gözün yatay haraket yerine dikey harekete yönelmesine neden olur. Böylece

okunaklılık güçleşmektedir. Bunun yanı sıra harf aralarını fazla açmak ise okumayı zorlaştıran diğer bir etkendir.

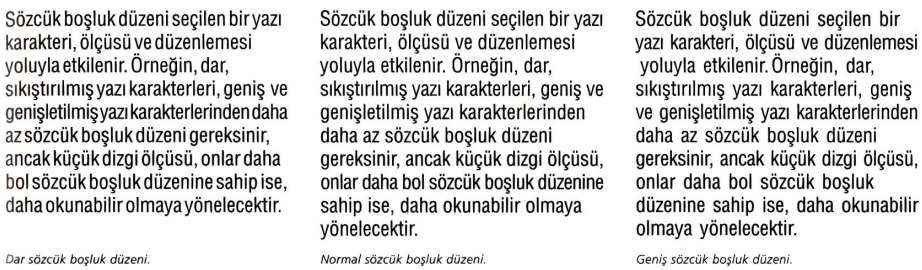


Resim 2.24. Harf Arası Boşluk Düzenine Örnek

2.6.2. Sözcük boşluk düzeni

Harf boşluk düzeni gibi sözcükler arası boşluk düzeni de okunabirliğin artırması ve azalmasında önemli noktadır. Bir kavramı doğru biçimlendirmek için kullanılan yazı karakteri ve dizilişi netlik taşımalı ve anlam yüklü olmalıdır. Sözcükler arası boşluk, sözcükteki harfler arası boşluktan daha az olmamalıdır. Bu ayarlama yazı karakterine ve tasarımcının isteğine bağlıdır. Bu tasarım kuralları, okumayı soldan sağa, yukarıdan aşağıya doğru yönlendirecek ve okunabilirliği artıracaktır.

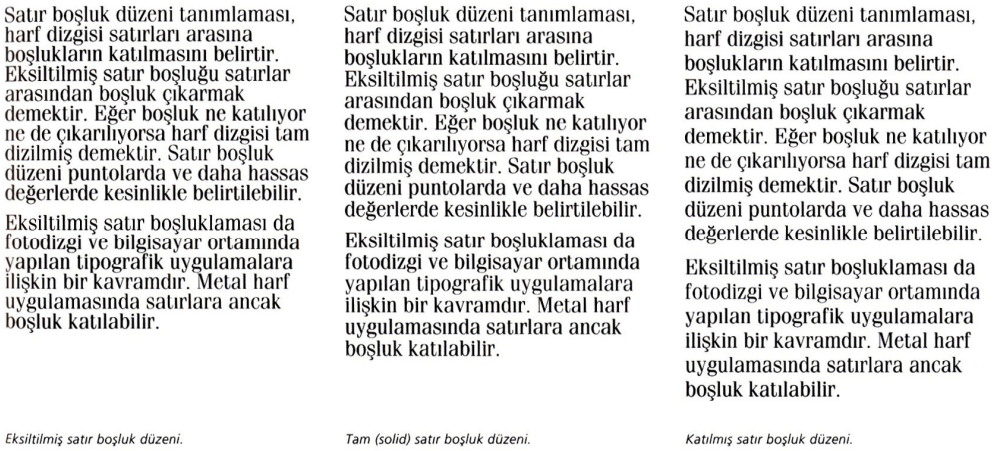
Harfler sıkışık bir biçimdeyse, yoğunluk nedeni ile sözcükler arası boşluğun da o doğrultuda aralıklı olması uygundur. Yani harfler ve sözcükler arasındaki espas doğru orantılı bir biçimde artmalı veya azalmalıdır. Fazla sıkışık espaslanmış basılı bir metin okuma zorluğu doğurabilir.



Resim 2.25. Sözcük Boşluk Düzenine Örnek

2.6.3. Satır boşluk düzeni

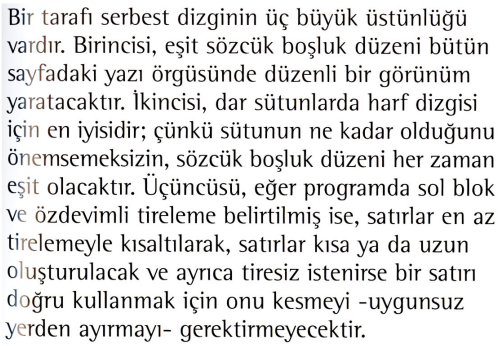
Sözcüklerden oluşan satır düzeni görsel bütünlüğü oluşturmada oldukça önemlidir. Satır boşlukların düzenlenmesi punto ile ölçülendirilir. Satırlar arasındaki boşluk düzenlenmesi punto arttırılarak ya da azaltılarak ayarlanabilir. Sözcükler gözü yormayacak ve okumayı kolaylaştıracak biçimde gruplandığında satır aralığı sorunu ortaya çıkmayacaktır. Satırlar arasındaki beyaz boşluk, sözcükler arasındaki boşluktan daha fazla olmalıdır. Uzun metinlerde yazının puntosundan bir iki punto fazla kullanılması satır yoğunluğunu azaltabilir.



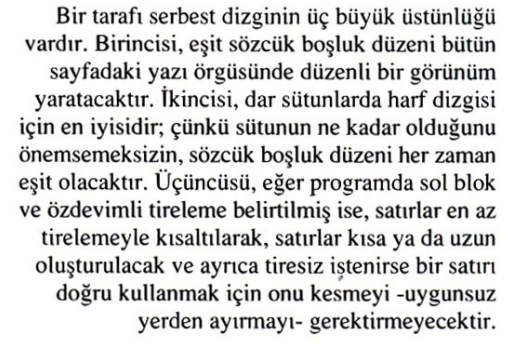
Resim 2.26. Satır Boşluk Düzenine Örnek

2.6.4. Bloklama (Hizalama)

Metin oluştururken dört temel teknik bulunmaktadır. Bunlar, soldan blok, sağdan blok, ortadan blok, soldan ve sağdan bloklamalardır. Metin satırları sol taraftan düşey hizalanmışsa sola blok, sağ taraftan düşey olarak hizalanmışsa sağa bloklama olarak tanımlanmaktadır. Soldan bloklama en çok kullanılan bloklama biçimidir. Bunun nedeni ise, yazıların soldan sağa doğru okunurken sabit başlangıç noktasına dönerken gözün, satırları takip etmekte zorlanmamasından dolayıdır. Sağdan bloklama da ise göz sabit başlangıç noktasına dönerken oldukça zorlanır, bu nedenle dar sütunlar için kullanılan bir tekniktir.

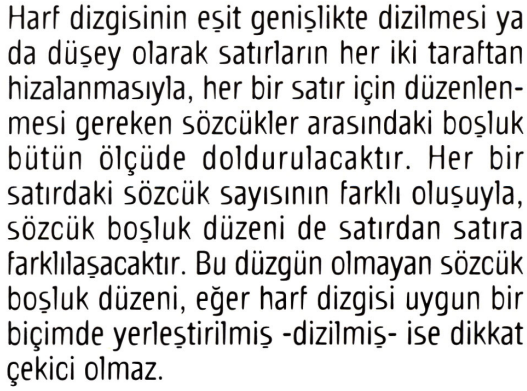

Bir tarafı serbest dizginin üç büyük üstünlüğü vardır. Birincisi, eşit sözcük boşluk düzeni bütün sayfadaki yazı örgüsünde düzenli bir görünüm yaratacaktır. İkincisi, dar sütunlarda harf dizgisi için en iyisidir; çünkü sütunun ne kadar olduğunu önemsemeksizin, sözcük boşluk düzeni her zaman eşit olacaktır. Üçüncüsü, eğer programda sol blok ve özdevimli tireleme belirtilmiş ise, satırlar en az tirelemeyle kısaltılarak, satırlar kısa ya da uzun oluşturulacak ve ayrıca tiresiz istenirse bir satırı doğru kullanmak için onu kesmeyi -uygunsuz yerden ayırmayı- gerektirmeyecektir.

Resim 2.27. Sol Tarafa Bloklama


Bir tarafı serbest dizginin üç büyük üstünlüğü vardır. Birincisi, eşit sözcük boşluk düzeni bütün sayfadaki yazı örgüsünde düzenli bir görünüm yaratacaktır. İkincisi, dar sütunlarda harf dizgisi için en iyisidir; çünkü sütunun ne kadar olduğunu önemsemeksizin, sözcük boşluk düzeni her zaman eşit olacaktır. Üçüncüsü, eğer programda sol blok ve özdevimli tireleme belirtilmiş ise, satırlar en az tirelemeyle kısaltılarak, satırlar kısa ya da uzun oluşturulacak ve ayrıca tiresiz istenirse bir satırı doğru kullanmak için onu kesmeyi -uygunsuz yerden ayırmayı- gerektirmeyecektir.

Resim 2.28. Sağ Tarafa Bloklama

"Her iki taraftan bloklanmış düzenlemede harf dizgisi tüm satırlarda aynı uzunlukta dizilir sağ ve solda yani her ik tarafta düşey olarak hizalanır. Bu, özellikle gazetelerde, kitap ve süreli yayınlarda, oldukça geniş bir alanda kullanılan dizgi yöntemidir" (Sarıkavak, 2009, s.128).


Harf dizgisinin eşit genişlikte dizilmesi ya da düşey olarak satırların her iki taraftan hizalanmasıyla, her bir satır için düzenlenmesi gereken sözcükler arasındaki boşluk bütün ölçüde doldurulacaktır. Her bir satırdaki sözcük sayısının farklı oluşuyla, sözcük boşluk düzeni de satırdan satıra farklılaşacaktır. Bu düzgün olmayan sözcük boşluk düzeni, eğer harf dizgisi uygun bir biçimde yerleştirilmiş -dizilmiş- ise dikkat çekici olmaz.

Resim 2.29. Sağ-Sol Bloklama

2.7. Tipografinin Özellikleri

Bilgiyi doğru olarak algılamak iyi bir tipografik çözümlemeyle gerçekleşebilir. Rahat okunabilen ve sözle yorumlandıklarında doğru ve açık bir biçimde ifade bulan tipografi ile etkili iletişim sağlanabilir. Etkili bir iletişim tipografinin en temel özelliği olmalıdır. Yapılan bir üründe ilk olarak belirlenen hedef kitlesinin ilgisini çekmek,

ikinci olarak da okunmasının kolay olmasıdır. Etkili bir iletişim aracı olan tipografinin en temel özelliği doğru seçilen yazı karakterleridir. Kullanılan karakterin büyüklüğü, vermek istenen mesajı etkili bir biçimde fark edilmesini sağlayacaktır. Kısacası belirlenen hedef kitle aldığı mesajı unutmamalı ve tekrar hatırlayabilmelidir. Bunun için de kullanılan ürünlerde aynı yazı karakteri kullanılarak mesajın bütünlüğü açısından son derece önemlidir.

"Günümüz insanı, tipografik mesaj bombardımanı altındadır. Bu yorgunluk görsel kirliliğe neden olmakta, birçok tipografik mesaj işlevini yitirmektedir. Etkili tipografi, mantık ve sezginin bileşimidir. Mantık ve sezgi arasındaki denge, görüntü ile söz arasında belirli bir denklemin kurulmasına bağlıdır. Tipografik simgeler, sözdizimsel ve anlamsal olmak üzere iki farklı boyutta var olur: Tipografik yaklaşım simgenin biçimiyle ilgili ise, sözdizimsel boyut ön plandadır ya da simgeye özel bir anlam yüklenerek etkili yöne değişebilir. Simgelere yüklenen anlamlar iki kategoriye ayrılabilir: 1.düz anlam, simgenin sözlük anlamı, 2.yan anlam simgenin akla getirdiği kavram ya da çağrışım" (Becer, 2009, s.184-185).

Resim 2.30. Herb Lubalin.Logo Tasarımı

2.7.1. Anlaşılabilirlik (Okunabilirlik)

"1940'larda bir fontun okunaklılığını ölçmek için yapılan en popüler testlerden biri "göz kırpma testiydi." Nasıl ağır alışveriş torbalarını yere bırakmak avuçlarınızdaki baskıyı kaldırıp bizi rahatlatıyorsa, göz kırpmak da yorgun gözleri rahatlatır; gözlerimiz yorgunken ya da gerginken çok daha az yorgunluk yaratır" (Garfield, 2010, s.58).

"Kaliforniyalı radikal yazı karakteri tasarımcısı Zuzana Licko'nun popüler bir kuramı var: "En iyi okuduğunuz şey, en çok okuduğunuz şeydir." Koyu gotik fontlar bir

zamanlar, sırf her yerde görüldükleri için, daha açık ve daha az resmi fontlara göre daha okunabilir sayılıyorlardı. “Kullanacağınız fontun doğuştan okunaklı olması şart değil, önemli olan insanların görmeye alıştığı bir şey kullanmanız,” diyen Licko 1940’lardaki sonuçları tekrarlıyor.” Times Roman gibi yazı karakterlerinin tercih edilmesi alışkanlık yüzünden oluyor, çünkü bu yazı karkterleri çok eskiden beri ortalıktadır. İlk çıktıklarında insanlar bunlara da alışkın değildi. Ama kullandıkça fazla okunaklı hale geldiler” (Garfield, 2010, s.60).

Okunaklılık ve okunurluk arasındaki en büyük farklardan biri olan font ve punto seçimi seçilen hedef kitle üzerinde etkisini gösterecektir. Buna örnek teşkil edecek çalışmalar; ‘easyJet’ ve ‘beach boys’un ‘pet sounds’ albüm kapağında kullanılan aynı fontun kullanımdaki yerleri ve okunabilirliği verilebilir.

“Getup” olarak bilinen görsel kimliğimiz easyjet marka lisansının önemli bir parçasıdır ve taşa kazınmıştır. Şöyle tanımlanır: a.portakal rengi bir zemin üzerine beyaz yazı (parlak baskı malzemeleri üzerine Pantone 021c; başka yüzeylere buna en yakın uygunabilir eşdeğeri kullanılacak ve b.Cooper Black fontla (koyu, italik, konturlu ya da altı çizilmiş olmayacak), “easy” sözcüğü küçük harf, ardından (boşluk bırakmadan) başka bir sözcük gelecek. Cooper Black iyi bir buluştu. Yeni bir şirketin dijital modernleşmemiş klasik bir karakteri raftan indirip üzerinde hiçbir modifikasyon yapmadan ona yeniden hayat vermesi nadiren görülür (Garfield, 2010, s.53).

“EasyJet’in de fark ettiği gibi, Cooper Black uzak mesafede çok iyi görünür. Daha önce sahne aldığı en ünlü yer muhtemelen Beach Boys’un Pet sounds adlı klasikleşmiş albüm kapağıydı. O dönemde bir çok plak kapağı gibi bunda da, bütün şarkı isimleri kapağın üzerinde hayvanat bahçesindeki keçiler besleyen grubun fotografının üstünde yer alıyordu. Grup ve albüm ismi için Cooper Black kullanmak ikonik bir hava vermiştir. Harflerin dokunaklı tonu ve Robert Indiana’nın o zamanlar çok moda olan “Love” logosunu hatırlatıyor olması bunda etkili olmuştur. Ama onun bir metin fontu olarak güçsüz durduğu açıkça görülür” (Garfield, 2010, s.54).

Resim 2.31. Cooper Black 'EasyJet' Logo Çalışması

Resim 2.32 Cooper Black 'The Beach Boys' Albüm Kapağı

Aynı fontun farklı kullanım alanlarındaki okunabirliği iki farklı çalışmada da gördüğümüz gibi seçilen her fontun kullanımdaki yeri oldukça önemlidir. Hedef kitleyi ve uygulanacak alanı düşünerek hareket edilecek olursa başarılı sonuçlar ortaya çıkacaktır.

2.8. Tipografide Temel Kurallar

Tipografik çalışmalar yapılırken çok basit görünse de bilinmesi gereken bazı temel yapılar vardır. Bu temel bilgiler özümsenerek bazı arayışlar içine girilir. Burada belirtilecek kurallar birçok tipograf tarafından denenmiş tavsiyeler olarak da alınabilir.

1- Okunabilirligi sağlamak için, üstünlüğü kanıtlamış yazı karakterleri seçilmelidir.

2- İlgiyi belli bir kelime ya da cümleye çekerken çok fazla değişik yazı karakteri bir arada kullanılmamalıdır.

3- Birbirleriyle çok benzer yazı karakterleri birlikte kullanılmamalıdır.

4- Uzun metin yazılarında; metnin hepsi majiskül harflerle dizilmemelidir. Çünkü majiskül harfler, monoton ve dikdörtgen şekiller oluşturarak, miniskül harflerde bulunan alt ve üst uzantıların sağladığı ritimsel değişiklikten uzaklaşıp okumayı zorlaştırır.

5- Genellikle 8'den 12 puntoya kadar olan yazı büyüklükleri ortalama 30-35 cm

uzaklıktan okunur. Fakat aynı ölçüde olan yazı karakterleri, değişik büyüklükte görülebilir (Bu da x - yüksekligiyle ilgilidir). Bunu göz önünde tutarak metin yazılarında kullanılacak punto büyüklüğüne karar verilmelidir.

6- Çok değişik yazı büyükleri ve et kalınlığındaki harfleri aynı anda bir arada kullanmaktan kaçınılmalıdır.

7- Son derece geniş ya da son derece dar yazı karakterlerinden kaçınılmalıdır. Yazı anatomilerinin bozulmamış olmasına dikkat edilmelidir.

8- Metin dizgisinde tutarlı harf ve kelime espasları kullanılmalıdır. Kelime boşlukları harf boşlukları arttığında oransal olarak artar. Örneğin önce bir yazı karakteri geniş bir harf espasında iyi görünür.

9- Çok uzun ya da çok kısa satır uzunluklarından kaçınılmalıdır. Okuma sürecinde bunun dikkat dağıttığı kabul edilir. Metin dizgisinde her satırda 70 karakter bulunması kabul edilebilir. (8 kelimeden 10 kelimeye kadar) Yazı ölçüsünü karakter sayısını azaltır. Kısa satırlarla yapılan dar sütun dizgisinde kesik okuma oluşur. Kelimeler arasında rahatsız edici boşluklar oluşabilir.

10- Satır espaslarının çok küçük olması okuma süresini yavaşlatır çünkü, göz bir kerede yazı satırı okunmaya zorlanır. Yazı karakterinin yapısına göre satır arası espasına, 1 puntodan 4 puntoya kadar boşluk eklenebilir. (Bu seçim x yüksekligine bağlıdır.)

11- Paragraf başları belirtilmelidir, fakat metnin bütünlüğü bozulmadan.

12- Yazı karakterinin harf yapısında (oranlarında) gelişi güzel oynamalar yapmaktan kaçınılmalıdır.

13- Daima harf ve kelimeler bulundukları temel çizgi üzerinde kullanılmadır. Bu oryantasyondan ayrıldıklarında kontrol dışı görünürler.

14- Yazı ve renkle çalışıldığında yazıyla zemin arasında yeteri derecede zıtlık olması gerekir (Carter, 1997, Aktaran: Durmuş, 2008).

2.9. Modern Sanat Akımları İçerisinde Tipografi

2.9.1.Tipografi

Harf ve görsel iletişime ilişkin elemanların işlevsel ve sanatsal düzenlenmesi olan ve bir tasarım diline işaret eden tipografinin temel amacı, yazı yoluyla veri aktarımı oluşturmaktır. Bu amacın dışına çıkma tipografi tarihinde gerçekleşmemiştir. "Okunamayan basılı bir iş, acımasız bir ürün haline gelir" sözünü ifadeleyen Armstrong gibi tipografi bir tasarım öğesi olmanın ötesinde; teknolojinin olanaklarını kullanan, sistemli bir tasarım dilinin göstergesi olmaktadır.

Basılı sözün "mecrası" olan tipografi, tarihsel süreç içerisinde, gerek sosyolojik, ekonomik ve sanatsal değişimler gerekse teknik açıdan metal harfler kullanılarak oluşturulan baskının keşfinden sonra yeni sürekli bir değişim içerisine girmiştir. Yaşanılan bu gelişim ve değişimler tipografinin göstergesiyle ile olan ilişkisinin irdelenmesine ve onun sürekli tanımlanması neden olmuştur.

Tipografinin tanımı ile ilgili olarak Philip Meggs "Type and Image" isimli kitabında geleneksel anlamda tipografiyi; Gutenberg'in geliştirdiği metal harfler kullanılarak yapılan baskı tekniğine verilen ad olarak belirtirken, günümüzdeki yerini vurgulamak için ise; Ludwig Mies van der Rohe'nin mimariden bahsederken kullandığı "Tanrı detaylarda gizlidir" sözünün tipografi için de geçerli olduğunu belirterek; tipografiyi bir mesaj-form, öncüsü ve oran sanatı olarak açıklamıştır.

Kavram olarak bakıldığında ise tipografi; tarihte ilk kez John Gutenberg'in metal harflerini tanımlamak için kullanılmıştır. Günümüzde ise, tipografi yalnızca bir harfi tanımlamaktan çok tüm baskı ve işaretlerinin, sanatın temel kavramları ile ilişkilendiği, bununla birlikte gelişen üretim teknolojilerinin konu alındığı bir uzmanlık alanı olarak kabul edilmektedir.

Sanat eğitimcisi ve baskıresim sanatçılarımızdan Hasip Bektaş tipografiyi; "Yazı karakterlerinin iki boyutlu bir yüzeye yerleştirilmesi sanatı" olarak

tanımlamaktadır. Bununla birlikte Hollandalı tipograf ve yazı tasarımcılarından olan Gerrit Noordzij ise tipografiyi "prefabrike harfler ile yazı yazmak" olarak tarif etmektedir.

Bununla birlikte görsel iletişim ve grafik tasarımcılarımızdan Namık Kemal Sarıkavak'ın "*Çağda*ş *Tipografinin Temelleri"* adlı eserinde ele alınan tipografi kavramı, tüm yazı elemanlarının gerek estetik gerekse mesajı etkili ve doğru iletecek şekilde düzenlenmesi gerektiğine dayanmaktadır. Bu tanımlama, tipografinin işlevselliğini ön planda tutan bir anlayışa dayanmaktadır. Bu anlamda Sarıkavak'a göre tipografi, harf, sözcük ve satırlarla; boşluklarının düzenlenmesi gereken diğer öğelerle belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir.

Tüm bu tanımlamalardan da görüldüğü üzere, tipografi harflere, formlara ve onların işaret olarak taşıdığı anlamlar arasındaki bağa dayalı bir sanat olmaktadır. Bir görüntü öğesi olarak harfler kelimeleri, kelimeler satırları, satırlarsa sütunları oluşturur. Sütunların belli sayfalara göre ayrılmasıyla sayfalar, sayfaların son noktada birleşiminden ise kitaplar oluşmaktadır. Bu kitap oluşumu adeta görsel nesnelerin tamamladığı ve onlar üzerine kurulu olan bir yapının parçalarını oluştururlar. Bigelow'un dediği gibi " işaretsel anlamlar olarak harfler kelime yapılarını, kelimeler cümleleri, cümleler paragraflarda birleşerek metinleri oluşturur. Böylece fiziksel ve anlamsal nesneler meydana gelir" (Bigelow, 1989, Aktaran: Durmuş, 2008).

2.9.2. Tipografinin gelişimi

Uygarlık tarihi bir anlamda yeni arayışların ve buluşların tarihidir. Sanat ve tasarım açısından bakıldığında ise bu buluşların en önemlilerinden biri 1450 yılında Mainzli Johann Gensfleish tarafından gerçekleşmiştir. Gensfleish o döneme ait bir kitabı yeni basım tekniğini kullanarak çoğaltılabilmesine imkân sağlayan bir sistem geliştirmiştir. Gutenberg bu tekniğini geliştirirken, geçmişi Uzakdoğu'ya dayanan bir yöntemden esinlenmiştir. Bu yöntemde tahta kalıpların yüzeyine yüksek rölyef olarak oyulmakta ve adına "Xylotypography" denilmektedir. Bununla birlikte tipografik baskı, Xylotypography'e göre çok daha kullanışlıdır. Gutenberg, geçmişi Uzakdoğu'ya

dayanan bir yöntemden esinlenerek bu tekniği daha de ileri götürmüştür.

Becer'in de ifade ettiği gibi; "Gutenberg, her birinin üzerinde yüksek kabartma bir harfin yer aldığı; bağımsız, yer değiştirebilen ve tekrar kullanılabilen metal parçacıklarından yararlanmayı akıl etmişti" (Becer, 2009, s.92).

"Gutenberg'in denediği bu tipografi tekniği zamanla gelişim göstererek, Linotype (Linolbaskı) ve Monotype (Monobaskı) dizgi makinelerinin gelişimine öncülük etmiştir. Bu dizgi makinelerinin sağladığı yeni olanaklar ile metal harfler tek tek dizilmeden, daktilo makinesinin sistemine yakın bir çalışma dizini ile yanyana getirilmekteydi. Sıralı olan bu harflerden sıcak kurşun alaşımı ile blok kalıplar elde edilmekteydi. Uçar'a göre, bu gelişim ile kitap yapımının en zaman alan ve zahmetli aşaması olan tamamen elle, tek tek yapılan dizgi aşamasında bir çığır açmıştır" (Uçar, 2004, s.105).

Tipografinin tarihsel gelişimi incelendiğinde, 15.yy'da metal baskının bulunuşu ve biçimlendirme öğesi olarak kullanışı tipografi için bir geçiş dönemi olarak görülebilir. Tarih boyunca insanlar, yazının bulunmasından önce iletişim kurmak adına sembol ya da işaretlere dayalı iletişim sistemlerini kullansalar da yazılı bir dil oluşturmak gayesiyle, okunabilir, aktarılabilir, değişmez kuralları ve resimler yazılara ya da sembollere ihtiyaç duymuştur. Buna örnek olarak, M.Ö 15000'li yıllarda mağaralara yapılan ilk kaya resimleri görsel iletişimin ilk adımları olarak görülmekte ve insanlık tarihinin en eski yazılı iletişim kaynağı gösterilebilir. Estetik bir kaygı barındırmaktan çok izleyiciye iletiyi göndermek üzere çizilen bu resimler, mesajın ve dışavurumun ilk örneklerini oluşturmaktadır.

Bununla birlikte M.S. 2.yy'ın sonlarında ilk defa Uzakdoğu'da denenen tipografi denemeleri ile baskılar görülmektedir. Bu dönemde yazı, önce tahta levhaları oyarak ardından ipekli kumaşlar üzerine ideogramlar (bir kavram harfi ile değil resim ya da işaretle yazma sistemi) halinde ardından kumaş yerine keçe üzerine çizilerek oluşturulmaktaydı. Keçe'nin ardından Ts'ailun tarafından dut ağacı kabuğu, kenevir ve kumaş parçalarının suyla karıştırılıp preslenecek, güneşte ince bir tabaka oluşturuncaya

kadar ipte bekletme yöntemi ile kâğıdın bugünkü kullanılan hali icat edilmiştir. O döneme bakıldığında, kâğıt yapma yöntemi bulunmuş ve Çinliler geçmiş dönemlerden itibaren mürekkebi ve oymacılık sanatı da biliyorlardı. Uzakdoğu'da ahşap bloklar oyularak baskı için kalıp hazırlama tekniği denenmiştir.

Bu bağlamda, "1041-1048 yılları arasında Çinli simyacı Pi Sheng kil ve tutkalı karıştırıp tek harf hazırlama yöntemini bulmuştu. Bu yöntemde harfler bir levha üzerine metni oluşturacak şekilde dizilerek; çevrelerine reçine, mum ve kül karışımı bir madde ile sabitlenmekteydi. Dizilmiş bloğun yüzeyi mürekkeplenip kâğıda bastırılmak suretiyle işlem gerçekleşiyor. Diğer bir metnin dizgisine de demir taban ısıtılarak harfler dağıtılmak suretiyle geçiliyordu. Fakat Çin yazısında bulunan çok sayıda karakterin varlığı (yaklaşık 40.000 simge) bu baskının gelişmesine fazla olanak vermemiştir" (Erden, 1994).

2.9.3. Endüstri devrimi ve tipografi

Endüstri Devrimi, 18. yy'ın ortalarından başlayarak, 19. yy'ın sonlarına kadar devam eden, özellikle Avrupa'da yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yansıması olarak, buhar gücü ile performans gösteren makinelerin yapılması ve kullanılması süreci olarak tanımlanabilir. Bu süreç adeta makineleşmiş bir endüstri dünyasına kapılarını açmıştır.

Endüstri Devrimi yalnızca iş gücü ile sınırlı kalmamış sosyal siyasal ve ekonomik açıdan yapısal değişimlere zemin hazırlamıştır. Makinelerin yaşama girmesiyle tarım ve toprağa bağlı yaşam düşüncesinden kopulmuştur. Endüstri Devrimi süresinde buharlı makineler, fotoğraf, telgraf, telefon, sinema filmi gibi keşifler gündelik yaşamı önemli ölçüde etkilemiş ve insanların iletişim kanallarının artması sonucunu doğurmuştur. Modern topluma doğru geçiş ile yeni gözlemler, bilinçaltı kuramları doğmuş, burjuva ahlakının ve toplumsal otoritenin sorgulanması sonucunu doğurmuştur. Bu olaylar sonucu, Ortaçağın skolâstik düşünce yapısından çağdaş, demokratik, kentsel bir ulus devletine doğru yeni bir oluşum başlamıştır.

Ayrıca Sanayi Devrimi, bireyde eşitlik kavramının sorgulanması durumunu yaratmış ve makine çağının getirisi olarak eğitimin yaygınlaşmasına, okur-yazarlığın artmasına yol açmıştır. Seri üretimin getirisi sonucunda kitaplar ve her türlü bilgi alanında üretim yaygınlaşmıştır. Bunun sonucunda grafiğin iletişim boyutu daha fazla önem kazanmaya başlamıştır. Becer'in de ifade ettiği gibi "Bilgi akımının hızlanması, kitle iletişim çağının başlamasına neden olmuştur" (Becer, 2009, s.96).

19. yüzyılda sürekli ve hızla ilerleyen teknik gelişmeler ve değişimler dönemin tipografisi açısından önemli bir boyut kazanmıştır. Endüstri Devriminin en önemli nedeni olan buhar makinelerinin 1765 yılında icadının ardından 1784 yılında sanayide kullanılabilir duruma gelmesi bu dönem açısından önemli bir rol oynamaktadır.

Endüstri ve matbaayı ilişkilendirdiğimizde; tarihte ilk olarak Alman matbaacı Frederick Koening tarafından matbaa tekniği adapte edilmiştir. "1814 yılında kullanılmaya başlanan buhar gücüyle çalışan matbaada ilk olarak "The Times" gazetesi basılmıştır" (Dündar, 2005).

Resim 2.33. Robert Thorne. İlk Kalın Hatlı Yazılar

Resim 2.34. Vincent Figgins Kare Serifli Yazılar

Sanayi Devrimine bakıldığında tipografi üretimi içerisinde, "litografi" tekniğinin ardından gelişen 'Latin' yazı karakteri dışında farklı karakterlerle de karşılaşılmaktadır. Gerek dönem içinde gerekse dönem sonlarında kullanımının devamı açısından 1816 yılında Caslon ailesi tarafından geliştirilen serifsiz yazı önem teşkil etmektedir.

"Caslon, bu karakterleri tasarlarken referans olarak "Uncial" yazıyı almıştır. İlk

çıktığı zamanlarda "Grotesk" adıyla anılan ve kullanıldıkları coğrafyaya bağlı olarak "English Egyptian" ve "Gothic" de denen bu karakterler, 19. yüzyılda yaygınlaşmasa da gelişerek 20. yüzyıl Modernizm'in "resmi" yazı karakterleri haline gelmiştir. "Grotesk" karakterlerin aksine, ilk çıktığı dönemde de özellikle reklamcılık alanında çok popüler olmuş olan "Egyptian" yazı karakterleri, 19. yüzyılda geliştirilmiş bir diğer yeni yazı karakteri türüdür. Bu karakterler köşeli seriflere sahiptir ve et kalınlıkları arasındaki kontrastlık minimuma indirilmiştir. "Kalın Serifli" olarak da adlandırılan bu yazı karakterlerine "Egyptian" adının verilmesinin nedeni, Fransız İmparatoru Napolyon'un Mısır'a yaptığı seferi anlatan bir kitapta kullanılmasıdır ve 19. yüzyılda özellikle el ilanı, afiş ve ticaret ile ilgili basılı malzemelerde kullanılmıştır" (Dündar, 2005).

Endüstri devriminin getirisi makineleşen sanayi; düşük maliyet ve ücretle koşullar altında çalışan bir işçi sınıfı doğurmasının yanında, serbest rekabet ilkesinin sonucu üretimdeki kalitenin düşmesine neden olmuştur. Düşük maliyet, ucuz ücret, işverenin işçiyi sömürmesi sonucu giderek artan kalitesizliği gölgede bırakmak için, üretimlerin tasarım ve görsel albenisi daha önemli bir yer bulmaya başlamıştır.

Sanat, tasarım ile birleşerek kendini yeniden keşfetmeye başlamıştır. Gerek topluma hizmet gerek ise üretimlerin daha fazla piyasada dolaşması için tasarımcılar arası birlik ilkesi doğmuştur.

Bektaş'a göre; Ortaçağ anlayışı artık geride kalıyordu. Topluma hizmet etmek icin tasarımcıların birleşmesi gerekiyordu. Yeni yazı karakterleri üretilmeye başladı. Seri basımlar gerekçesiyle yeni matbaalar açılıyordu. "Çağ dönümünü de içine alarak, yirmi yıl (1890-1910) devam eden Art Nouveau hareketi, uluslararası nitelikte, dekoratif üsluptur. Mimarlık, iç mekân tasarımı, endüstri tasarımı, grafik gibi tüm sanatlarınn kapsayan bu stilin görsel özellikleri çiçek motifleri, organik biçimler ve akıcı, yuvarlak çizgilerdir. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde farklı isimlerle ortaya çıkan bir tasarım devrimi niteliğindeki bu akım, her ülkede özgün bir karakter göstermekle birlikte, temelde karşı çıkmayı ve herşeyden önce değiştirmeyi amaçlayan tek bir hareketin unsurlarını oluşturmuştur" (Bektaş, 1992, s.17).

Ortaçağ'da düşüncesinin yansıması olan iktidar için sanat ve tasarım anlayışı yerine, toplumun istekleri baz alınarak oluşan sanat haraketleri, modernizmin temelini oluşturur. Modernizmin getirisi olan sanayi ile yayılan basım evleride, düşüncenin tek bir himayede toplanmadan, halka yayılmasındaki mihenk taşlarındandır.

Modern sanat hareketlerinin tohumlarının atıldığı bu dönemde, "William Morris Kelmscott yakınlarındaki evi basımevine dönüştürülmüştür. Burada Golden, Troy, Chaucer adını verdiği Gotik görünümlü üç yazı karakteri tasarlamış ve ardından Avrupa'da, Amerika'da aynı türde tasarımların gerçekleştirilmesine neden olmuştur" (Keleoğlu, 2008).

"Modern hareketin ilk evresini başlatan ve çağ dönümünü içine alarak devam eden Art Nouveau hareketi, tüm sanat ve tasarım dallarını kapsayan çiçek motiflerinin, organik biçimlerin ve yuvarlak çizgilerin görsel özellikleri oluşturduğu, uluslararası etkiye sahip bir stildir. Afiş tasarımlarının doruk noktasına çıktığı, yazı ve illüstrasyonun mükemmel bir biçimde iç içe geçtiği bu dönemde tasarlanmış, Coca Cola, American General Electric ve ilk kurumsal kimlik programı olarak kabul edilen AEG gibi firmaların amblemleri günümüze kadar gelmiştir" (Keleoğlu, 2008).

Resim 2.35. AEG-Coca Cola İlk Kurumsal Kimlik Logoları

2.9.4. Modern sanat akımları ve tipografi

Endüstri Devrimi dünyaya beni bir çehre kazandırırken; sanatsal değişmelere de zemin hazırlamıştır. 19.yy sonunda sanat ortamı modern dünyanın görünümlerini ve ruh hallerini yeni konu ve biçim arayışları ile çözümlemeye çalışmışlardır. Bunu sanatın görme biçimlerinin ve algı boyutunun değişime uğrama çabası olarak da görmek mümkündür. 20.yy sanatı Antmen'in sözüyle "bu çabanın birikimi"dir. (Antmen, 2008, s.18).

20 yüzyılın başları başta İtalya, Rusya, Almanya ve Hollanda'da olmak üzere yeni bir toplumsal, sanatsal ve politik yapı önermeleri ile sanat arasındaki sınırları yok eden bir dönemi işaret etmektedir. Bu dönem, disiplinlerarası bağlamlarla zenginleşen akım, düşünce biçimleri ve sanat okullarına çehre olmuştur. Bu yaklaşımlar arasında Fütürizm, Dada, De Stijl, Bauhaus, Süprematizm ve Konstrüktivizm gibi sanat akımlarda eser veren bağımsız sanatçı ve tasarımcılar gerek kuram gerekse uygulama alanında hayata geçirdikleri çalışmalarla günümüz tipografi tasarımının biçimlenmesine yön vermişlerdir.

"Tipografide modernizm öncüleri, geleneksel tipografinin yüzyıllardır değişmeyen katı kural ve kalıplarını yerle bir ederek, matbaa harflerine hem yaratıcı ve deneysel, hem de anlam ve iletişime dayalı yeni bir boyut getirmiştir" (Becer, 2010, s.19).

"Modernist öncülerin 20.yüzyıl başlarında gerçekleştirildiği şiire dayalı tipografik denemeleri, sadece şaşırtıcı bir taktik ya da dekoratif ve önemsiz aşırılık örnekleri olarak değerlendirmek son derece yanlıştır. Çağdaş dünyanın estetik ve politik boyutlarını karakteristik olarak örnekleyen bu yenilikçi çalışmalar, ortaya çıktıkları dönem içinde çağdaş şehirlerin cadde ve duvarlarında somut olarak var olmuştur" (Becer, 2010, s.20).

Endüstri Devrimi sonucu doğan insanlık benlik kavramını ve toplumdaki yerini sorgulaması, "Tanrı Öldü" sözlerini ifadeleyen Friedrich Nietzche'nin burjuva ahlakını, toplumsal yapıyı ve kültürel değerleri yıkıma doğru götüren açıklamaları, Karl Marx'ın "Kapital" toplumun ekonomik yapısına ilişkin çözümlemeleri, 20.yy sanatçısını "hayatı arşivleyen" değil, hayata yeni görme biçimleri katarak, sanatta, güzeli değil düşünceyi arayan bir noktaya getirmiştir. Buna ek olarak geçmişin sanatıyla tüm bağlarını koparmak isteyen sanatçılar, sanatı yalnızca biçim sorgulayan bir sistem olarak değil, politik, siyasi, anarşist eylemlerin yapıldığı bir alan, halkı uyudukları uykudan uyandıracak bir başkaldırı alanı olarak görmüşlerdir. Bu anlamda 20.yy ile sanat artık hayat ile bütünleşen bir propaganda alanına dönüşmektedir.

Fütürizm

"Şu müzelere bir bakın, mezarlıklardan ne farkları var" (Antmen, 2008, s.65) sözleri haykıran İtalyan şair Flippo Tommaso Marinetti'nin öncülük ettiği akım olan fütürizm geleceği işaret etmekteydi. Geçmişten bağları kopartılarak geleceğe doğru yönelmek ise ancak bir başkaldırı ile olasıydı. 20. yüzyılın başlıca akımlarından biri olan fütürizmin hayata geçirmeye öncülük eden sanatçılar, gerek kendi sesleri gerek ise kimlikleri kullanarak, gazete, eylem ve tiyatro oyunu ile sanatın alımlama boyutunun izleyici tarafından sorgulanmasına çalışmışlardır. Sanatın sınırlarını zorlayarak, kendinden önceki işlenen konu ve anlatım biçimlerinden sanatı arındırmak ve geçmişin tüm izlerini yok etmek bu aykırı sanatçıların amaçlarını oluşturuyordu. Bunun için ilk yıkılması gereken ise müzeler olarak görülmüştür. Çünkü 20.yy sonrası gelişen sanat akımlarının ortak özelliği, sanatın 'meta' olarak görülmesine ve sanatın ekonomik bir güç satın alınan bir nesne olarak algılanmasına tepkidir. Geçmişin tüm sıkıcılığına, ağırlığına tepki olarak Fütürizm akımı doğmuştur. Modern dünyanın değişimi bir çok olguları etkilediği gibi sanatçıları da etkilemiştir. Özünde devrimci bir sanat hareketi olan Fütürizm, şiddet dolu, cesaret ve isyan ile kendisini beslemiştir.

Çağdaş grafik tasarımının gelişmesine önemli katkıları olan sanat haraketlerinden biri olan Fütürizm yazı ve tipografiyle dışavurumcu biçimler yaratmayı amaçlıyordu. Bu bakımdan, tipografinin gelişimininde de etkili olan bir akımdır.

"Fütürizmle birlikte 'serbest tipografi' ve 'özgürlüğe kavuşan sözcükler' adları altında basılı sayfada yeni ve resimsel nitelikli tipografik bir tasarım doğmuştu" (Bektaş, 1992, s.44).

İtalyan şair, yazar ve akımının öncüsü Filippo Tommaso Marinetti'ye göre Fütürizm bütün sanat alanlarını düşünce yetilerini, bilimi yeniden ele alan, devrimci hareket anlayışı üzerine kuruludur. Simgeci bir şiir anlayışını benimseyen Marinetti, 20 Şubat 1909 yılında Fransa'nın en önemli gazetelerinden 'Le Figaro'nun baş sayfasında Fütürizm Manifestosunu yayınlamıştır. Cesaret ve başkaldırı üzerine kurulu olan Manifesto'da "Bugüne kadar edebiyat, düşünceli bir haraketsizlik bir esrime, bir uyku

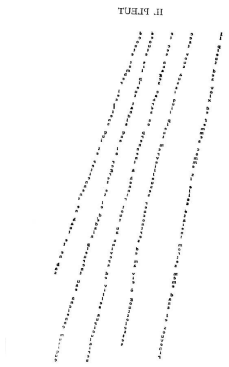
içinde olmuştur. Biz onu; saldırgan bir eylem, ateşli bir uykusuzluk, yarışçının hızı, ölümcül zıplayış, yumruk ve tokatla hizaya getireceğiz" sözlerini ifade etmiştir. (Antmen, 2008, s.71) Onun bu sözleri, akımın edebiyat üzerinde köklü değişikliklere giriştiğinin göstergesidir. Yazı ve edebiyat ağı içerisinde düşünüldüğünde tipografi önemli bir yerde bulunmaktadır. Yazının hareketini çalışmalarında kullanan Marinetti tipografik bütünlüğü imgelerin yapısal özelliklerine dayalı olarak değişim gösteren görsel öğeleri bir arada kullanmıştır.

"Saldırgan olmayan hiçbir yapıt, bir yapıt mertebesine yükseltilemez" sözleri düşünüldüğünde, (Antmen, 2008, s.72) fütürist sanatçı için şiir; bünyesinde saldırı beslercesine coşkulu yazılmalıydı. Fütürist Manifesto'da bu saldırı eğiliminden dolayı hız, makine, savaş ve modern yaşantı gibi kavramlar yüceltilmiştir. Marinetti ve arkadaşları bütün tipografi ve imla kurallarını altüst ederek yenilikçi bir tipografi dili geliştirdiler. "Özgür Tipografi" ya da " Özgür Sözcükler" olarak tanımlanan yeni ve resme dayalı bir tipografik tasarım dili, artık basılı sayfa üzerindeki yerini almıştır (Becer, 2010, s.52).

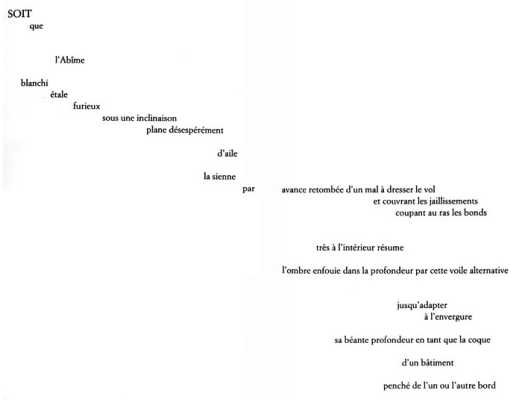
Resim 2.36. F.T.Marinetti Fütürist Deneysel Tipografiye Örnek

Fütürizm ürünü tipografik çalışmalardan en ünlü olanlarından biri de "Fransız şair Stephane Mallarme'nin (1842-1898) yayınladığı "Un Coup de Des" (Bir zar atışı) adlı şiir kitabıdır. Mallerme bu kitapta sözcükleri boncuk gibi dizmek yerine, onları umulmadık yerlere yerleştirerek sayfa düzenlenmesinde sansasyon yaratmayı ve okuyucuyu düşündürmeyi denemiştir. Başka bir Fransız şair Guillaume Apollinaire ise (1880-1918) 1918'de yayınladığı "Calligrammes" adlı şiir kitabında harfleri görsel

tasarım aracı, figür veya piktogram biçiminde kullanarak, şiirle resmi birleştirmenin olanaklarını denemiştir" (Bektaş, 1992, s.45).



Resim 2.37. Guillaume Apollinaire, 'Sayfa Tasarımı'1918



Resim 2.38. Stephane Mallarme, 'Sayfa Tasarımı'1897

Dada: Başkaldırı

"Dada devrimi proletaryanın tarafındadır
Artık özgür bırakın kafalarınızı
Çağımızın gerekleri için bağımsız kılın onu
Yıkılsın sanat
Yıkılsın burjuva entellektüelliği
Sanat öldü
Yaşasın Tatlin'in makine sanatı
Dada burjuva fikirler evreninin gönüllü yıkımıdır."
(Dada sloganları. Berlin, 1919)

Dada, Birinci Dünya Savaşı'na karşı olan bir grup genç sanatçının bir araya gelerek uluslararası bir dayanışma gösterdikleri eylem ve düşünce birliğini tanımlamaktadır. Dada'nın temel ilkelerini savaş ve savaş sonrası yaşanılan olaylara tepki; burjuva ahlakını eleştirme oluşturmaktadır. Çünkü dada eğilimcilerine göre, savaş ortamı, toplumsal adaletsizliği tetiklemiştir. Dünyada yaşanılmış en ölümcül toplu yıkım ve kıyımlardan olan I. Dünya Savaşı ve onun yaşattığı bireylerdeki ruh haline odaklanan dadacı hareket; sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak ve

bilinçlendirme eylemi taşımaktadır. Ağır ve haksız şartlar altında çalışan işçi sınıfına karşı, burjuvanın ekonomik, siyasi ve sosyal gücü büyümüş sınıflararası uçurum giderek artmıştır. Sanatı, bir tür özgürlük alanı olarak gören, geleneksel sanat akımlarının kurallarını hedef alarak; biçim sorunlarından daha çok düşünceye odaklanan Dadacılar, devrik dilbilgisiyle metinler oluşturmuşlar, anlamsız ya da ilişkisiz sözcüklerle, kural bozucu tavırlarını ortaya koymaya çalışmışlardır.

Sosyal ve kültürel anlamda toplumdaki alışılagelmiş düzeni yıkmak ve insanların giderek içine gömüldükleri kaos ve hiçlik düşüncesinden uyandırmak için en çarpıcı yolda sanatın alışılagelmiş normlarını ve kurallarını yıkmak olduğunu düşünen Dadacı Sanatçılar'ın bu anlamda, malzeme seçiminde "dil ve yazın sanatı" önemli bir yer tutmaktadır.

Dada kelimesinin tam olarak anlam karşılığı belirsiz olmakla birlikte, Dada; Rusça "evet", Fransızca "oyuncak at" ya da bir çocuğun çıkardığı ilk kelimeler "da...da...da..." gibi birçok anlamı barındırmaktadır. Dada, sanatta ve düşüncede başkaldırının ve yeni olanın ifadesi konumundadır. Dada manifestolarını yazan Rumen şair Tristan Tzara'ya göre (1896-1963) Dada "Bir protestodur. Yıkıcı bir eylemdir. Belleğin arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür" (Antmen, 2008, s.122).

Bu anlamda şiir ve yazın sanatının ya da resim ve heykel gibi plastik sanatların geleneksel kalıplarını ve kurallarını reddederek, yeni ve karmaşık gibi görülen bir düzen/düzensizlik geliştiren Dadacı sanatçıların çalışmaları grafik tasarımın gelişmesinde önemli bir yer tutmaktadır. Alman şair ve düşünür Hugo Ball'ın (1886-1927) 'Savaş karşıtı, sanat karşıtı, kurum karşıtı' çalışmaları Dada etkisindeki ilk grafik çalışmalardan sayılmaktadır.

Resim 2.39. Hugo Ball, 'Dadacı Şiir' 1917

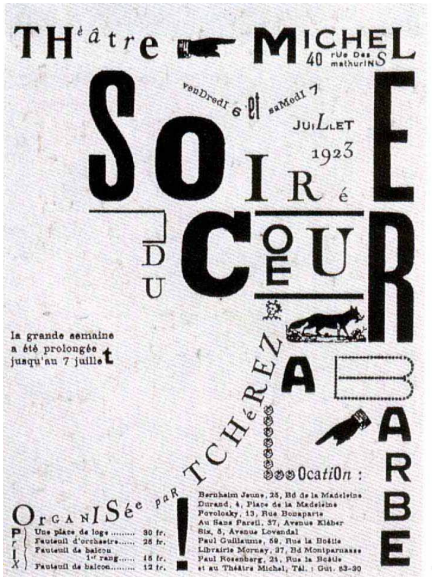
Bu dönemde Dadaizmle birlikte yapılan tasarımlar serbest bir anlatım dili kazanmıştır. Sanatı yeniden anlamlandırmak, saklı kalmış gerçekleri keşfederek onları yeniden yorumlamak amacıyla radikal kararlarla birlikte, tipografik tasarımı geleneksel kurallara bağlı kalmaktan kurtaran bu akım tipografiyi ciddi biçimde incelemiştir.

"Dadacılar kompozisyonlarında değişik boyutlar içinde kullandıkları harf unsurlarıyla sese dayalı imgeler oluşturmayı amaçlıyordu. Dadacı şiir ve tipografi, dil ve müziğin buluşması ses ve ritm deneylerinin optik bir boyuta taşınması olarak da tanımlanabilir. Bu şiirlerdeki bütün yazı karakterleri, gerilim ve titreşimlerle yüklü kesin bir üslubun edebi ve görsel uyarlamalarına dönüşmüştür" (Becer, 2010, s.89).

Birçok Dadacı derginin editörlüğünü de üstlenen Tristian Tzara, bu yayınların grafik görünümünü "sanat" alanında uzaklaştırıp "hayat" alanına yöneltmeyi başarmıştır. Başka bir deyişle; Dadacı dergiler edebi ifade kanallarını bir kenara atarak, basına özgü kanallardan yararlanmaya başlamıştı. Tzara bu konudaki görüşlerini şöyle dile getiriyordu: "Sanat, hayatın en değerli manifestosu değildir. Sanat insanların ona atfetmekten hoşlandıkları kutsal ve evrensel bir değer de olamaz. Hayat, sanatla karşılaştırıldığında çok daha ilginçtir. Sanatın doğru ölçüsü dada belirler. Dada, kurnaz ve hain yöntemlerle sanatı günlük hayatın içine sokmaktadır" (Becer, 2010, s.90).

Dadacı sanatçıların ifade biçimlerinde "rastlantı" kelimesi önemli bir yerde durmaktadır. Düzen kurmak için insanın tüm düşünce sistemini hapsederek, kimliksiz bireyler yaratmaya çalışan kapitalist sistemin tüm kültürel verileri, Dadacı sanatçıların elinde yapboza dönüşmüştür. Örneğin Tristian Tzara'nın "Dadacı bir şiir yazmak" isimli tanımına göre ilk olarak makas ve bir gazete alınır. Şiirin uzunluğu isteğe bağlı olarak gazeteden alınarak yazıyı oluşturan tüm sözcükler tek tek kesilirdi. Kesilen ve dağınık olan bu sözcükler tek tek torbadan rastlantısal olarak seçilerek yan yana yazılır ve böylece rastlantı kurallarına göre düzenlenmiş bir şiir oluşturulmaktaydı. Tristian Tzara'nın ifadade rastlantısal olarak bir araya getirdiği kelimeleri boyut kazanarak; yeni bir tipografik anlayışın benimsenmesine yol açmıştır. Bu anlayışı destekleyen Fransız ressam Marcel Duchamp (1887-1968) Dada akımının görsel sanatlar anlayışındaki en önemli sanatçılardan biri olmuştur.

Resim 2.40. Marcel Janco, 'Afiş Tasarımı' 1918



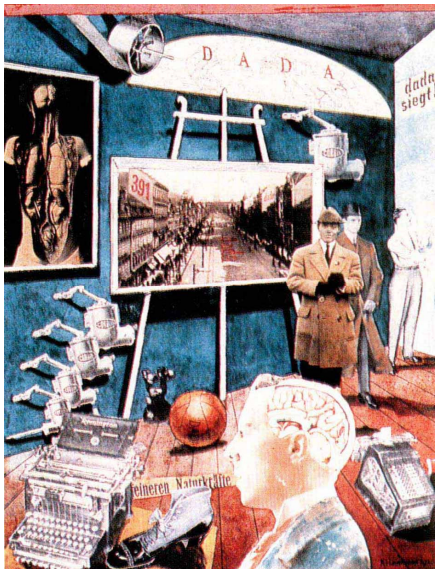
Resim 2.41. Marcel Duchamp, 'Merdivenden İnen Çıplak' 1917

Kağıt parçalarının rastgele düzenlenmesiyle oluşturulan kolaj çalışmaları ile rastlantısallık arasındaki bağ, Dadaist sanatçı için önemli bir noktadadır. Kendinden önceki Kübizm akımının etkisiyle gelişen kolaj tekniği ile üretilen çalışmalar, tipografi ile birleşerek yeni bir sanat nesnesine dönüşmektedir. Tipografi rastlantısal, yaratıcı aklın esin kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tipografinin Fütürist sanatçılar aracılığıyla sanat nesnesi haline gelmesi diğer dönem sanatçılarının sanat eğilimlerini de

etkilemiştir.

Dada hareketinin bir diğer önemli ismi olan Raoul Hausmann (1886-1971) dışavurumcu yapıda, tipografide farklı teknikleri bir araya getirerek yeni bir boyut kazandırmıştır. Hausmann imgeleri geleneksel kullanımlarını yapı bozuma uğratarak yüzeyde armoni oluşturmak adına farklı yazı karakterleri ve farklı boyutlarda biçimlere yönelmiştir. Bu anlamda kendi içerisinde dinamizmi olan grafik tasarımlarıyla farklı bir dil yakalamıştır. Resim 2.42 ve Resim 2.43'de yer alan çalışmalar, Hausmann'ın buluntu nesneler ile gerçekleştirdiği "Mekanik Kafa" (Zamanın Ruhu) insanın makineleşmesini konu edinmektedir.

Resim 2.42. Raoul Hausmann 'Guaj Boya ve Fotomontaj'



Resim 2.43. Raoul Hausmann 'Fotomontaj'

Konstrüktivizm

I. Dünya Savaşı ve Sovyetler Birliği'nin çalkantılı devriminin yarattığı ortam, sanat alanında kısa ancak verimli bir dönem olması açısından oldukça önemlidir. Bu dönemin sanat anlayışını grafik tasarımı ve tipografik eğilimler belirgin ölçüde etkilemiştir. Fütürizm ve Kübizm'in etkileri 20.yüzyılın Rus sanat akımına yansıyarak; tipografisine yön vermiştir. Konstrüktivizm; diğer akımlar gibi tipografiyi kullanarak yeni oluşan sanatsal düşünceleri hızla benimseyerek farklı bir çıkış noktası oluşturmayı

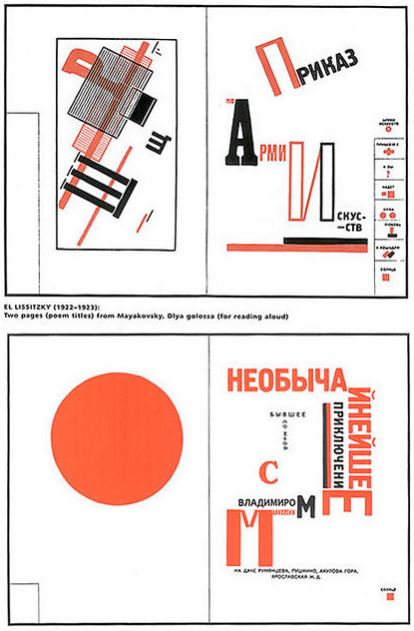
hedeflemiştir. Tasarım ve tipografide yapılan bu yeni üslup çok sayıda ürüne yansımıştır. Bununla birlikte Konstrüktivizm'in, bir önceki akımlardan farklı biçimleri en yalın nesneden ve boşluktan yararlanarak kurgulamış olması yatmaktadır.

Konstrüktivizm, Fütürizm'de olduğu gibi sanatsal üretim açısından çağın karakteristlik özelliği olan hayat ile sanatın sınırlarının yok edilmesi, gündelik yaşamın sanatın malzemesi haline dönüşmesi ve dönemin devrimci yapısından güç alan yaklaşımı, estetik bir ifade aracı olarak kullanılmıştır.

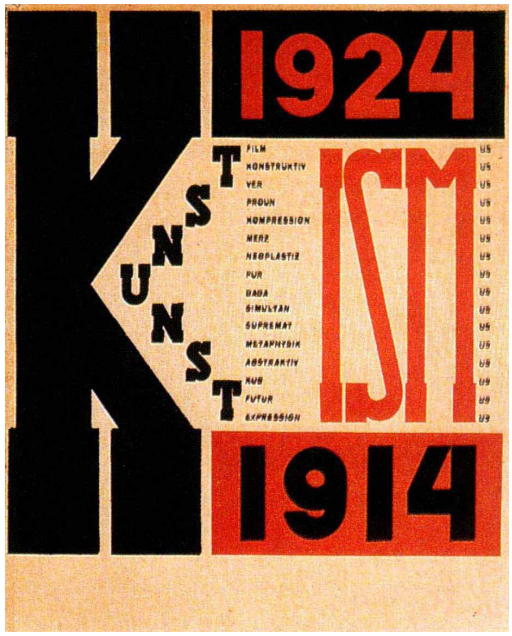
Yeni dünyanın inşasını bir gereklilik olarak gören ve tasarım ile sanatı birlikte kurgulayan bu akım, sanatın toplumsal platformdaki işlevini ve anlamını sorgulamıştır. Bu dönemin en önemli özelliği üç boyutluluğun temel biçimsel formlara indirgenerek geometrik dingin bir anlayış içerisinde sunumudur. Bu anlamda, geometriyi standartlaşmayı, seri üretimi ve soyutlamayı ön planda tutan Konstrüktivizmin yenilikçi tavrı grafik tasarımda tipografiyi; yalın, süslemeden uzak, okunaklı tasarımlarla buluşturmuştur. İşlevselliği ve teknolojiyi öne çıkaran Konstrüktivist tavır yeni biçim arayışlarının görsel ilişkileri ve nesne esaslı olan dinamik bir anlayış ortaya koymuşlardır. Bu akımın en önemli grafik tasarımcıları ise El Lissitzyky (1890-1941) ve Aleksandr Rodshenko'dur (1891-1956).

Serifsiz yazılar, geometrik düzenlemeler, kalın şeritler bu akımın en temel özellikledir. El Lissitzyky çalışmalarını belli bir alanda sınırlayarak, biçim ve boşluk sorununa eğilmiş bu ikisi arasındaki dengeyi soyut düzenlemelerle yorumlamıştır. Lissitzyky montaj ve fotomontaj teknikleri kullanarak grafik tasarımın ürünlerinde baskı düzenlemeleri ve fotografik görüntüleri kullanmıştır.

"Lissitzky'nin Dadaist Hans Arp'la birlikte hazırladığı "Kunstismus 1914-1924" (1914-1924 Sanatlardaki İzmler) adlı kitabı, 1920'li yılların en önemli grafik tasarımlarından biri olmuştur. Lissitzky bu kitap için özel bir format geliştirmiştir. Bu format, enformasyonu organize etme konusunda, görsel bir program yaratmaya doğru atılan önemli bir adımdır" (Bektaş, 1992, s.61).



Resim 2.44. El Lissitzky, 'Şiir Kitabı Sayfa Tasarımı'



Resim 2.45. El Lissitzky, 'Kitap Kapağı'

Tipografi ve yazı tasarımı ise bu dönemin başlıca uygulamalarıdır. Tipografik düzenlemeler Konstrüktivist yaklaşımın temellerini oluşturan işlevsellik, düzen-sistem, endüstrileşme ile bilimsel ve teknolojik gelişmeler doğrultusunda anlam kazanmıştır. Bu dönemin bir diğer önemli grafik tasarım sanatçılarından olan Alexander Rodchenko (1891-1956) tasarımlarında tipografik dil olarak montaj ve fotoğraflarla kurulan güçlü geometrik biçimleri, saf renkler, geniş alanlar ile buluşturmuştur. Rodchenko, sanat tavrını farklı uygulama alanlarında de sergilemiştir. Sanatsal estetiği olduğu kadar işlevselliği vurgulayan Rodchenko'nun çalışmalarında tipografik anlayış; yalın, güçlü kontrast ilişkilerle kurulan geometrik formlara dönüşerek, ritmik kompozisyonlara dönüşmektedir.

Resim 2.46 Alexander Rodchenco 'Afiş Tasarımı'

Resim 2.47 Alexander Rodchenko 'Reklam Tasarımı'

De Stijl

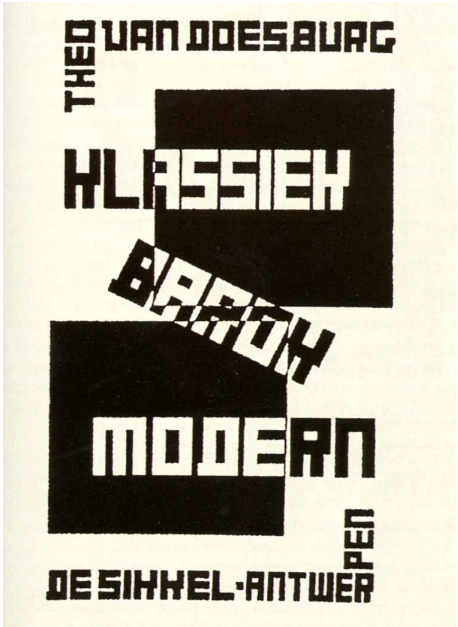
1920'lerde Rusya'da Konstrüktivizm akımı Almanya'da ise Bauhaus Okulu'nun etkisi yaşanırken, farklı ortamlarda üretilmekle birlikte ortak noktaları olan bir tasarım akımı Hollanda'da etkisi olan "De Stijl" dir. De Stjil sanatçılarının amacı teknolojiyi, evrenin matematiksel boyutunu ve doğanın ritmini görsel biçimle birleştirmektir. Görsel gerçeklik yerine, onların arkasındaki tinsel harmoniyle ilgilenmişlerdir. Keskin hatlar basite indirgenmiş renk geçişleri yatay ve dikey çizgileri ön planda tutulmuş, diyogonellik reddedilerek; resimlerde dengeyi elde etmenin yolunu sadelik olarak görmüşlerdir.

"De Stijl'in geometrik duyarlılığının basılı sayfayı düzenlemek için kullanılmış olması, grafik tasarıma aktarılan yöntemlerinden en önemlisi olmuştur. Aynı dönem içerisinde çıkmış bir dergi olan 'i 10' 1927 ve 1928 yılları arasında tam 22 sayı çıkarmıştır. Derginin kapak tasarımını Cesar Domela yaparken, iç sayfa düzenini ise Laszlo Moholy-Nagy yapmıştır. 'i 10', De Stijl ilkelerinin tipografiye uygulanmasında önemli bir yere sahiptir. De Stijl ve Bauhaus'un, sanatı gündelik yaşama katma ideallerinin sözcüsü olmuştur" (Heller, 2003, Aktaran: Uslu, 2006).

Bu akımın öncü sanatçıları Theo Van Doesburg (1883-1931) ve Piet Mondrian

(1872-1944)'dır. De Stijl saf sanat anlayışı Theo Van Doesburg tarafından şekillenmiştir. Doesburg'a göre; biçimin içinde gerçekçiliğe yakın ne kadar az nesne varsa, ruhsal gerçeklik o kadar büyür ve ruh herhangi bir biçime bağlı kalmaz düşüncesiyle hareketle sanat anlayışını betimlemiştir. Teknoloji ve bilimdeki sürekli yaşanılan ilerlemeler Doesburg'u da etkilemiştir. Bu evrensel bakış açısı doğanın armonisini ve evrenin matematiksel öğelerle ifade edebileceği inancı, geometrik saflık barındıran biçimlerle aktarılmıştır. Tipografide yuvarlak ve kavisli çizgilerin yerine, serifsiz dar biçimlerin yan yana getirilmesiyle oluşan karakterler kullanmaya başlamıştır. Akımın kurucularından olan ressam Mondrian, bir haç formundan bu akımın sadeliğini belirlemiştir. Hac'ı oluşturan yatay ve dikey ilişkinin sağladığı tinsel doyumu sanatta da uyarlamaya çalışan Mondrian, siyah kalın çizgilerin belirlediği dikdörtgenlerle devingen bir anlatım dili yakalamaya çalışmıştır.

"Mondrian'ın katıksız renk ve biçim anlayışına benzer olarak, yaşadığı çağın simgesinin "kontrast" olduğunu savunan Van Doesburg, "Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst" (yeni tasarım sanatının temel kavramları) adlı çalışmasında, görsel sanatların saf ve evrensel anlamda kavranabilen ilkelerini belirlemeyi amaçlamıştı" (Becer, 2010, s.167).



Resim 2.48. Theo Van Doesburg, 'Kapak Tasarımı'1920

Resim 2.49. Theo Van Doesburg, 'Alfabe Tasarımı'1922

"Grafik tasarımda De Stijl'in en iyi örnekleri ise, dergi kapaklarında görülmüştür. 1921'de Mondrian ve Van Doesburg, De Stijl dergisinin sayfa tasarımlarını yeniden tasarlamışlardır. Kırmızı harflerden oluşan "NB"nin (Yeni Biçim, Yeni Yapı) üzerinde siyah renklerle basılmış olan De Stijl başlığı ön plandadır. Bu tasarımla üç boyutlu bir yanılsama durumu yaratmak istemiştir. Bu yeni tarz dergi kapağını diğerlerinden ayıran en önemli özelliği asimetrik kompozisyon anlayışını benimsemesidir" (Öztuna, 2007).

Resim 2.50. De Stijl, 'Kitap Kapağı Tasarımı'

De Stijl akımı tipografik tasarım uygulamalarına, yeni bir bakış açısı getirmiş bu anlayışı günümüz tasarımlarına önemli katkılar sağlamıştır.

Bauhaus

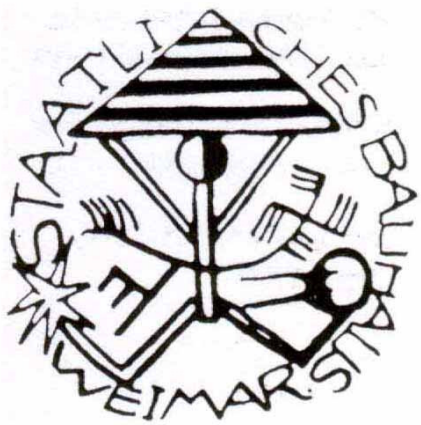
Bauhaus, 1920'li yılların başlarında Rusya'daki Konstrüktivizm akımının adları farklı olmakla birlikte düşünce, süreç, malzeme kullanımı açısından bakıldığında Almanya'daki karşılığı konusunda kurulan bir tasarım okuludur. I. Dünya Savaşı'nda Almanya'nın yenilgisinden sonra ortaya çıkan ekonomik, sosyopolitik ve kültürel alanlarda ortaya çıkan sıkıntılar yeni dünya düzeni etkilediği gibi Almanya'yı da derinden sarmıştır. Yeni bir dünyanın inşasını gereklilik olarak gören sanatçılar, giderek tasarıma yönelmişler ve toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi için bunu 'işlevsellik' kavramı ile buluşturmuşlardır. Sanat-tasarım ve teknolojinin sacayağı oluşturduğu bir görüşün öncülüğünü üstlenen Bauhaus okulunun ilk misyonu,

modernlik ve ilerleme olgusunun yön verdiği zihinsel tasarımlar olmuştur.

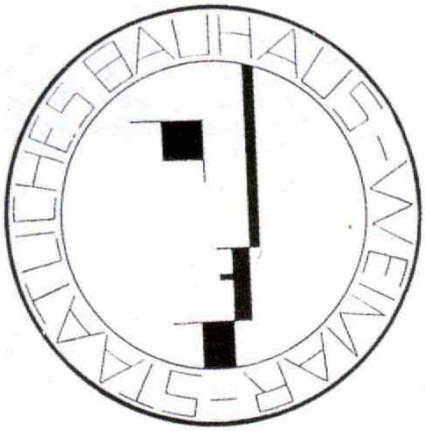
Bu bakımdan sanatı ve zanaatı buluşturmayı amaçlayan Bauhaus "güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasıdaki sınırları ortadan kaldırarak, sanatı, tasarım yoluyla, yaşamla yakın bir ilişki içine sokmayı amaçlamıştır" (Bektaş, 1992, s.81).

Sanat ve teknoloji alanındaki birlik düşüncesini benimseyen Bauhaus, endüstriyel modellerini pazarlamak ve sunmak için grafik tasarımı ve tipografi dilini yeni açılımlarla kullanmaya başlamıştır. Sanat dalları arasındaki geçişe ve birbirleri arasındaki disipline inanan Bauhaus Okulu bir sanatçının kendisini tek düzelikten kurtarıp farklı disiplinlerde sergilemesini amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda Bauhaus okulundaki tasarımcılar modern tipografi üzerine çalışmalar yapmış ve bunun sonucunda da yeni yazı karakterleri tasarlamışlardır.

Bauhaus tasarım okulu "atölye-okul" disiplini ile hazırlanmış ve gerek döneminde gerekse günümüzde yapı ilkeleri ile temellenen birçok kuruma öncülük etmiştir. Aynı zamanda tasarım okulu olmasından dolayı geliştirilen tüm tasarımların teorik temellerinin belirlenmesinde de kaynakça görevini üstlenmiştir. Bu bakımdan üretilen tipografik çalışmaların biçimsel yapısını; Bauhaus okulunun yapısalcı modern, endüstriyel malzeme ve tekniklerine uygun derinliği mekânsal biçim öğesi olarak kullanan yaklaşımı belirlemiştir. Bu ekol, günümüz tasarım okullarını büyük ölçüde etkilemekle kalmamış, yapılan tüm tasarımların teorik altyapılarının oluşturulmasında bir kaynak olmuştur.



Resim 2.51. Johannes Auerbach, 'Bauhaus Amblemi'1919



Resim 2.52. Oscar Schlemmer, 'Bauhaus Amblemi'1922

"Bauhaus'un temel direği olarak kabul edilen 'temel sanat eğitimi' başlangıç kursunu, Johannes Itten (1888-1967) yönetiyordu. Amacı, her öğrencinin kendi yaratıcı niteliklerine göre gelişme olanağı tanımak, malzemelerin fiziksel yapısını anlamayı geliştirmek ve tüm görsel sanatların temelini oluşturan tasarımın temel ilkelerini öğretmekti. Itten, görsel kontrastların ve eski ustaların resimlerinin çözümlenmesine özellikle önem vermiş, geliştirdiği doğrudan deneme metodolojisiyle (yöntem bilim), algılama bilincini, entelektüel yetenek ve duygu kökenli deneyimi geliştirmeyi amaçlamıştır" (Bektaş, 1992, s.71).

Çok kısa bir dönem içinde etkili olmuş olan Bauhaus sanatçıları, bu okulun eğitimi ile tecrübe edinirken, sanat ve tasarımın gelişmesinde önemli görev üstlenmişlerdir. Bu okulun disiplinlerarası yöntemleri doğrultusunda sanatına devam edenlerden birisi Herbert Bayer (1900-1985)'dir. Okulun misyonun gerçek dünyayla buluşturan sanatçı 'Bauhaus Sembolü' olarak tanınmaktadır. Grafik tasarım ve tipografiyle genç yaşından itibaren çalışma olanağı bulan Bayer çalışmalarında, Konstrüktivizm ve De Stijl akımlarının kaynaşmasından doğan saflık ve netliğe dayalı yeni biçimler görülebilir. Sanatçı çalışmalarını resim sanatıyla sürekli ilintilemiş ve Bauhaus ekolünün ilk eğitimcilerinden olan Wassily Kandinsky (1866-1924) gibi renk ve komposizyonlara önem vermiştir. Çalışmalarında işlevselliği vurgulayan Bayer diğer öncü sanatçılar gibi 'Yeni Tipografi'de, serifli yazılar kullanmayıp serifsiz yazılardan

oluşan tipografik düzenlemeyi savunmuştur. Geometrik formlar, ana renkler, kare formlar, yuvarlar biçimler Bayer'in tasarımlarının da bütünleyici özellikleridir.

Resim 2.53. Herbert Bayer, 'Afiş Tasarımı'

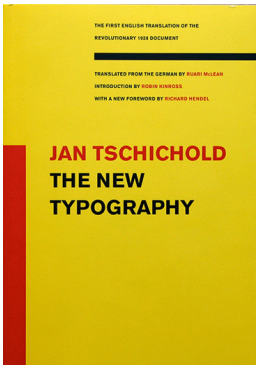
Resim 2.54. Herbert Bayer,'Alfabe Tasarımı'1925

Yeni tipografi

Yeni Tipografi hareketinin temelini 'net'lik kavramı oluşturmaktadır. Eski tipografik anlayış bir eksen etrafında nesnelerin ratgele belirlenmesi ilkesine dayalıydı. Bu rastlantısallığa karşı olan yeni tipografinin hedefi, mutlak güzellik olarak gördükleri netliktir. Bu bağlamda modern sanat hareketlerinin dışına çıkarak üretim gösteren bazı sanatçılar 'Yeni Tipografi' anlayışı çerçevesinde üretim göstermişlerdir.

"Eksen temelli düzenlemelerin yanı sıra sahte Konstrüktivistlerinkiler gibi birçok ön yargılı fikir de Yeni Tipografi ile taban tabana zıttır. Tipografi alanında ön yargılı olarak oluşan her fikir tüm alanlarda olduğu gibi burada da yanlıştır. Yeni Tipografi, metnin işlevinden yola çıkarak görünür bir biçim yaratma noktasında eskiden ayrılır. Basılı olan her türlü içeriği saf ve doğrudan bir ifade vermek esastır: Adeta teknoloji ve tabiat olduğu gibi, "biçim" işlevden yola çıkılarak oluşmalıdır. Ancak o zaman modern insanın ruhunu ifade eden bir tipografiye erişilebilir. Basılı metnin işlevi, iletişim, vurgu (kelime değeri) ve içeriğin mantıklı bir dizilimidir" (Arsmtrong, 2010, s.36).

Yeni Tipografinin özgür temsilcilerinden olan Jan Tschichold'a göre "yeni tipografi yönteminin temelleri, amacın net biçimde gerçekleştirilmesi ve buna erişmenin en iyi yolu üzerine kuruludur. Biçim uğruna amacı feda eden hiç bir modern tipografi, ne kadar "güzel" olursa olsun, yeni değildir" (Arsmtrong, 2010, s.37).



Resim 2.55. Jan Tschichold 'Kapak Tasarımı'

Resim 2.56. Jan Tschichold 'Kapak Tasarımı'

Modern yaşamın bir ifade biçim olan 'Yeni Tipografi'yi vurgulayan en belirgin özelliği asimetrik olmasıdır. Aynı zamanda değişen yaşam standartlarının da bir göstergesi olan simetri yerini asimetriye bırakarak bu anlayışın simgesi olmuştur. Yeni Tipografi, tasarımda esneklik sağlasa da sabit olan kuralların asla yer değiştirmesine izin vermeyen yeni, net ve kararlı olma biçimini tek bir temel yapı altında toplayacaktır. Eski tipografi anlayışı bütün bu kuralları bozarak, form ve biçimlerin tek bir eksen etrafında toplanmasına olanak veren ya da vermeyen öğelerle izin vermekteydi. Bu noktada, gerçekleşen yeni anlayışa göre süsleme arzusu, abartıdan uzak tutularak, yalnızca modern yaşamın bir parçası biçiminde kullanılması yeni tipografinin özünü yansıtmaktadır.

Bu yeni hareketin özgür temsilcileri arasında yer alan Paul Schuitema ise çalışmalarında tipografiyle nesnel fotoğrafları bir araya getirerek disiplinlerarası bir geçiş sağlamaktadır. Schuitema montoj tekniği kullanarak yarattığı tasarımlarını üst üstte baskı tekniği ile buluşturarak etkileyici örnekler ortaya koymuştur. Yeni Tiporafik anlayış ekseninde Henryk Berlewi "Mekanik Konstrüktivizm" adını verdiği grafik tasarımını üç boyutlulukla ilişkilendirerek mekanik ve yapısal soyutlamaya ait

kompozisyonlar kurgulamıştır.

Resim 2.57. Paul Schuitema, 'İlan Tasarımı' 1927

Resim 2.58. Henryk Berlewi, 'Sayfa Tasarımı'1924

Amerika'da Modernizm

1933 yılında Adolf Hitler bünyesindeki Nazilerin yaşattıkları soykırım Bauhaus Okulu'nun, Gestapo tarafından kapatılması, Avrupa'da yaşanılan büyük işsizlik, kültür adamları, yazar, düşünür, sanatçı ve tasarımcıların Avrupa'dan kaçarak Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmelerine ortam hazırlanmıştır. Bu yeni yaşam ve sanat alanı ise ABD'de modern sanat haraketinin başlamasına olanak hazırlamıştır. Aynı dönem de ABD'de Fraklin D. Roosevelt'in "New Deal" politikası ve New York Modern Sanatlar Müzesi'nin (1929) açılışı sanatın merkezini Avrupa'dan ABD'ye kaydırmıştır. Bektaş'a göre "ABD'de gelen bu isimler Avrupa'nın modern tasarım diliyle, Amerikan niteliklerini birleştirerek, yirminci yüzyıldaki Amerikan grafik tasarımının gelişmesinde başlıca rolü oynamışlardır" (Bektaş, 1992, s.107).

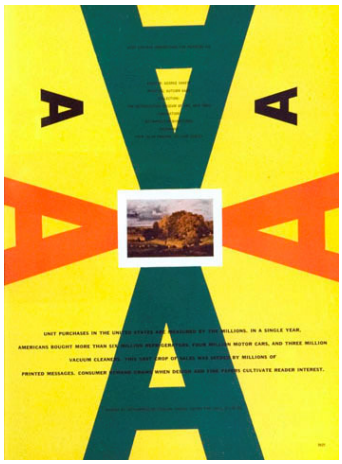
Avrupalı grafik tasarım sanatçıları savaş ortamının insanlar üzerindeki etkisine tanıklık etmişlerdir. Modernizm ile birlikte gelişen endüstri, Amerikanın tüketimi pazarlayan en büyük güç olan "reklam" ve ajansların gelişmesi sonucunu doğurmuştur. Gelişen bu yeni reklam sektörü ile sanatçılar ve tasarımcılar çalışmalarını, modern sanat

diliyle ifade etmişlerdir. Tasarımcılar özgün ve özgür bir ortamda ürettikleri düşünceleri yoruma açık tipografi ve asimetrik kompozisyonlar, metin-görsel ilişkisine oluşturarak modern dünyaya farklı bir yaklaşım getirmişlerdir.

ABD'li tasarımcılardan olan Paul Rand ve Bradbury Thompson'ın çalışmalarını da belirleyen sanattaki bu yer değişimi olmuştur. Onların tasarım çözümlemelerinin temelini ABD'de yaşanılan özgür düşünce ortamı ve bu ortam sonucu doğan yeni yaklaşımlar oluşturmaktadır.

1940'lı yılların başında, bu yeni reklam türünün iki önemli temsilcisi, Avrupa'da eğitim görmüş iki Amerikalı Weintraub Ajan'ında bir araya gelir: Bill Bernbach yazarı'dır, Paul Rand ise sanat yönetmeni. İkisi de reklama bilimsel yaklaşımı reddederler, ilkeleri sanatsaldır. Onların kavramları big idea (ya da "ah ha! Yöntemi) adıyla özetlenmiştir. Halkı şaşırtacak, halkın söylediğinin tersini söyleyecek, gerçek bir kavramdan yola çıkarak bir markanın yazgısını değiştirecek olan kişi reklamcıdır. Paul Raund'ın söylediği gibi izleyici etkin rol oynar: "iletiyi tamamlamak ona kalır" (Well, 2012, s.87).

Resim 2.59. Paul Rand, 'Kapak Tasarımı'



Resim 2.60. Bradybury Thompson, 'Sayfa Tasarımı'

Tıpkı Dadaist sanatçıların halkı uyandırmak ve sanatın sınırlarını yıkmak için uyguladıkları eylemler, gösteriler gibi bu yeni gelişen ve oldukça başarılı olan reklamcılık yöntemi, Amerika görsel iletişimini ele geçirerek İsviçre tasarımlarının

Amerika sahnelerine yansımasına olanak sağlamıştır.

İlk kez 1960'ların başında, bazı tasarım dergileri ve kitaplarınca – Müler-Brockmann, Karl Gerstner (Resim 28), Armin Hofmann (Resim 30) ve Emil Ruder'e (Resim 29) ait "İnciller" ve Graphis - ulaşan bu fikirler, Amerikalı birkaç genç tasarımcı tarafından benimsenmişlerdir (Heler ve diğ, 2001, Aktaran: Uslu, 2006).

İsviçre tasarımı

İsviçre Tasarımı, 1950'li yıllarda İsviçre'de savaştan sonra başlamış bir tasarım anlayışını yansıtmaktadır. II. Dünya Savaşı'nın derin izlerini toparlama sürecinde, modern tipografi stilini tekrar başlatan ilk model İsviçre'de ortaya çıkmıştır. Bu grafik tasarım stili kısa bir zaman sonra "İsviçre Tipografisi" veya "Uluslararası Tipografik Stil" adıyla anılacaktır ve Müller Brockman ve Gertsner gibi İsviçreli tasarımcılarla Bauhaus düşüncesini uygulayacaklardır.

İsviçre tipografisi tipografiyle grafik sanatlar arasındaki kategorik ayrımı ortadan kaldırmıştır. Bunun yerine sadeleştirilmiş imgeler, metinler ve görsel öğelerin iç içe olduğu düzenlemeler ile birlikte fotoğraf ve fotomontaj tekniğini buluşturmuştur. Böylece tasarımlarda genel olarak görülen biçimsel yalınlığa ingirgenen tüm bu unsurların tek bir kavram altında toplanmasıdır.

"Uluslararası Tipografik Stil" olarak adlandırılan, İsviçre Stili ile yapılan çalışmalarda saflık, nesnellik ve netlik tasarımcıya özgür bir biçim kazandırmaktadır. İsviçre tasarımcısı bu duruşu ile tasarımları sayesinde topluma yönelik bilgi alışverişini sağlayan bir iletişimci görevini de üstlenecektir. Bu bakımdan yeni tipografi hareketi, De Stijl, Konstrüktivizm ve Bauhaus ekolü anlayışını temel alarak oluşmuştur.

İsviçre tasarımındaki gelişmeler ilk olarak Zürih ve Basel kentlerinde yayılmıştır. İsviçre tasarımının en önemli parçası olarak adlandırılan "Emil Ruder (1874-1970), öğrencilerine hep, biçim ile işlev arasında doğru bir denge kurmalarını, yazının iletişimsel anlamını yitirdiği an, amacını da yitirmiş olacağını söylemiştir.

Açıklık ve okunaklılık, üzerinde durduğu en önemli noktalar olmuştur. Ruder, tasarımın bütününde, sistematik bir yapı kurmayı savunan bir tasarımcıydı, karmaşık bir kanava strüktürü içerisinde bütün elemanları tipografi, fotoğraf, illüstrasyon, diagram ve grafikler uyumlu bir şekilde yerleştirirken, tasarımda çeşitlilik yaratmaya özen göstermiş, tipografi ile görüntüyü bir bütün olarak kompoze etmeye dikkat etmiştir" (Bektaş, 1992, s.130).

Resim 2.61. Emil Ruder, 'Kapak Tasarımı'1967

Resim 2.62. Emil Ruder, 'Afiş Tasarımı'1954

İsviçre tipografisinde, siyah ve beyaz tipografik elemanların birbirine olan bağlılığı dikkat çekicidir. Tasarımlar asimetrik düzen görsel bir bütünlük oluşturucak nitelikte olup serifsiz yazı karakterlerinin kullanımı bütünlük oluşturmaktadır. Mesajın en yalın halde iletilmesi, süsleme ve fazla abartıdan uzak olması, tasarımların ortak özelliğidir. Bu sade stil modernizmin ilkeleri, grafik tasarım ve tipografik bağlantılarla bütünleşmektedir.

Resim 2.63. Josef Müller, 'Afiş Tasarımı'

Resim 2.64. Josef Müller, 'Afiş Tasarımı'

Bununla birlikte, 'Uluslararası Tipografik Stil' 60'lı yılların sonlarına doğru giderek etkisini kaybetmiş ve artık tipografide 'düzen', 'kusursuzluk' kavramlarının etkin olduğu bir döneme girilmiştir.

BÖLÜM III

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması yer almaktadır. Araştırma nitel araştırma özelliği taşıdığı için özellikle betimsel yöntemler kullanılmış ve tarama modeline göre uygun alan araştırılması yapılmıştır. Araştırmaya konu ile ilgili hazırlanmış "Yüksek Lisans" ve "Doktora Tezleri" için YÖK'ün internet ağından yararlanılmıştır. Kütüphanelerde konuyla ilintili olarak kaynak araştırılması yapılmış, araştırmaya yön verecek kitaplar ve süreli yayınlar taranıp incelenmiştir.

Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarındandır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Tarama araştırmacısı, nesnenin ya da bireyin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi önceden tutulmuş çeşitli kayıtlar, eski kalıntılar ve alandaki kaynak kişilere başvurarak elde edeceği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlamak durumunda kalır (Karasar, 2002, s.77).

3.1. Araştırma Modeli

Araştırmanın modelinde, betimsel kaynak tarama (döküman analizi) esas alınmıştır. Araştırma konusu ile ilgili olarak kaynakların taranması sonucu elde edilen bilgiler araştırmacı tarafından analiz edilir.

Balcı'ya göre betimsel analiz, araştırmanın iki önemli branşı vardır: Bunlar Tarihsel ve çağdaş araştırmadır. Tarihsel 'ne idi'yi betimlerken,' 'ne oluyor'u çağdaş

betimsel araştırma betimler. Betimsel araştırma ilk ve temel araştırma eylemidir. Bilginin anlaşılması ve artırılmasında büyük önemi vardır (Balcı, 2001, s.21).

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmada, 1960 Sonrası Tipografi ve Sanatsal Etkileşimi konusu üzerine seçilen sanatçılar ve eserleri ele alınıp irdelenmiştir. Araştırma için belirlenen evrenin tümüne ulaşmak için amaçlı örnekleme uygulanmıştır. 1960 sonrası sanatın tipografiyi geleneksel kurallardan arındırarak sanat nesnesi haline dönüşmesi için çalışmalar yapan sanatçılardan bazıları araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

3.3. Verileri Toplama Teknikleri

Araştırmada yerli yabancı kaynaklar görsel ve metin halindeki verileri taranarak doküman incelemesi yapılmıştır. Yazılı kaynakların taranması ile elde edilen bulgulardan veri tabanı oluşturularak, yorumlanmıştır. Kaynak teşkil edecek yabancı sanatçıların makaleleri çevrilerek kullanılmıştır. Verilerin toplanmasında basılı kaynakların dışında internet taraması da yapılmıştır.

BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde "1960 Sonrası Sanatta Tipografik Yaklaşımlar konusunda çalışmaları olan sanatçıları ve yapıtlarıyla ilgili bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir.

4.1. 1960 Sonrası Tipografi ve Sanatsal Etkileşimi

Sanat ürünü olarak değerlendirdiğimiz ve anlamlandırdığımız 1960 sonrası tipografik yaklaşımlara gelmeden, 1960'lara kadar sanatın tanımlama boyutunda da değişimler başlamıştır. Toplumsal olarak bakıldığında, yaşam koşullarındaki olumsuz şartlar ve teknolojik ilerlemeler arasında kalınan bir döneme girilmiştir. Bununla birlikte, sanat alanında ise sanat nesnesi ve izleyici arasındaki bağ yeniden tanımlanmıştır. 1960 sonrası sanatta kavram biçimin önüne geçerek sanat nesnesi adeta düşünsel bir tasarı ürünü olarak yeniden anlam kazanmıştır.

Biçimden kavrama geçen bu sürecin ilk izlerini ise, II. Dünya Savaşı sonrasındaki süreçte görmek mümkündür. Bu dönemde soyut ekspresyonizmin zamanla etkisini kaybetmesiyle sanatçılar yeni ifade biçimi arayışlarına girmişlerdir. Bu doğrultuda İngiltere ve Amerika'da geleneksel anlayışın dışında disiplinlerarası yaklaşımlar gelişmeye başlamıştır.

Bu yaklaşımlar ülkelerin gerek sosyal gerekse kültürel ve ekonomik yapıları ile ilintili olarak devam etmiştir. Örnegin günlük yaşamda kullanılan nesneler, iletişim araçları; sinema, televizyon ve reklam aracılığıyla popüler olan imler, sanat nesnesine dönüşmeye başlamıştır.

Marcel Duchamp'ın 20. yüzyıl basında ready-made'lerini sanat yapıtı olarak sunması, pop sanatçılarının da popüler kültür imgelerini benzer bir motivasyonla sunmalarında etkili olmuştur (Germaner, 1997, s.8).

Bu dönemde yalnızca tuval yüzeyi değil, üç boyutlu olarak ifade bulan hazır sanat nesneleri de kendilerine yeni sunum olanakları bulmuşlardır. Marcel Duchamp'ın sanat dışından bir nesneyi (pisuar) sanatın malzemesine dönüştürmesi ile bir ilk gerçekleşmiştir.

1960 yılların başından itibaren tanık olduğumuz, 1970'li yılların başında ise hegemonik konumunu sağlayan kültürel evrimin bir toplumsal, ekonomik ve politik boşlukta gerçekleşmediği önermesini kabul etmemiz önem taşıyor. Reklamın 'kapitalizmin resim sanatı' olarak kullanılması, sanata reklamcılık stratejilerini, reklamcılık stratejilerine de sanatı sokmuştur (Harvey, 2006, s.81).

Bu anlamda 1960 sonrası yeni bir kültür evrimine girilerek izleyici için yeni bir alımlama ve gerçeklik boyutu kazanmıştır. Çünkü 19.yüzyıl izleyicisi için gerçek olan, 20.yüzyıl izleyici için artık sıradanlaşmış ve gerçekçiliğini yitirmiştir. 'Gerçeklik değişkendir; onu sunabilmek için sunma biçimlerinin de değişmesi gerekir' 'Dün yaygın kabul görenler bugün beğenilmemektedir, bugünün insanları dünkü insanlar değildirler' (Wolff, 2000, s.89).

4.2. Postmodern Tipografi

Postmodern durum 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında modernizme bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Postmodernizm, modernizmin sürekli olarak kendini yenileyen ve geçmişi tamamen silen anlayışına tepki olarak, geçmişi ve anıları yeniden canlandırır. Modernizmde yer alan popüler kültür öğeleri ve sanat nesneleri bu anlayış ile yeniden sorgulanmaya başlanmıştır. Geçmişi yeniden anlamlandıran postmodernizm, sanat malzemesi olarak da gündelik nesneleri sanatın içine dahil ederek sanat ile hayat arasındaki sınırı belirsizleştirmiştir. Bu eğilim, sanat nesnesinin "bir tasarı" öğesi olarak

sunulmasına, bu anlamda kavramın, biçimin önüne geçmesine olanak hazırlamıştır.

Postmodernizme yönelik görüşlerin çeşitliliğine bakıldığında, ilk olarak postmodern dönemi kronolojik olarak daha açıkca ortaya koymak gereklidir. Postmodernizmin 20.yy.'ın ortalarından itibaren modernizmle rekabet içine girdiği görülebilir. Etkileri küresel çapta hissedilen ekonomik krizler, dünya savaşları gibi felaketler ve 60'lardaki toplumsal ayaklanmalar gibi modernist idealleri sarsan olaylar postmodernizmin yükselişini hazırlamıştır. Bu travmaların etkileriyle şekillenen postmodernizm, merkezi bir hiyerarşiden uzak, çelişkileri ve belirsizliği tolere eden eklektik bir dünya görüşüdür. İnsanın varlığının karmaşıklığını kabul ederek bireyselliğe odaklanır ve disiplinler arasındaki sınırları reddeder. Modernitenin tarih ve gerçekle ilgili yarattığı büyük anlatılara şüpheyle bakar ve yerelliği över (Rickly, 2008, Aktaran: Panayırcı, 2009).

"Postmodern teorinin kurulması net olarak 1970 ve 80'leri ilgilendiren bir konuydu, fakat aslen bu dönem yaklaşık olarak 1975'deki Vietnam savaşının bitişinden 15 yıl sonra Almanya'nın yeniden birleşmesinedek uzanmaktaydı. Bu iki olay da, Soğuk Savaş'a sebep olan iki süper gücün mağlubiyetini temsil etmekteydi. ABD'nin ekonomik durumu kötüye gitmekte olsa da, büyük bir güç olarak ayakta kalmayı başarmıştır. Sovyetler Birliği ise artık yoktur" (Harrison, 1993, Aktaran: Uslu, 2006).

Bu anlamda postmodernizm, modernliğin yarattığı büyük güçler yerine yerel olana odaklanan, Batı'nın gölgesinde kalan kültürlere yeni bir alımlama boyutu getiren çok seçkili bezemeli girift bir yaklaşımdır.

Postmodern sanatçılar geleneksel sanat anlayışının dışına çıkmış, iki boyutlu yüzeyin dışında yeni biçim arayışlarını, farklı disiplinlerle harmanlayarak, izleyiciye yeni bir bakış açısı kazandırma eğilimde olmuşlardır. Bu anlayış doğrultusunda sanatçılar için, sanat; biçimsel sorunların çözümlendiği 'salt estetik' bir alan değil, kavramın uygun malzemeyle buluştuğu bir araştırma alanıdır. Geleneksel sanat anlayışının dışına çıkan bu anlayışı, modernizmin alışılmış biçimlerine göndermeler yaparak; sanatın kurallarını yıkarak; sanat, izleyici ve alt kültürler tarafından meydana

getirilen kültürün yeniden işlenmesine olanak sağlamaktadır. Modernizmin temelini belirleyen sanattaki disiplinler ve genel sınırlamaların dışına çıkarak bir 'melezlik' durumu yaratılmakta ve gerek sanat dalları gerek ise kültürler yeniden birbirlerine melez bir yapıda bağlanmaktadır.

"Postmodernizm terimine dair bu erken dönem tanımlamalardan sonra 1980'lerin başında Hassan'ın postmodernizm kavramını sanatın tüm alanlarını kapsayacak şekilde genişletmesi kavramın yerleşmesi adına öncü bir girişim olmuştur. Hassan'a göre postmodernizm, modernizmden ve kendinden önceki avant-garde tavırlardan farklıdır. Ne avant-garde (Kübist, Fütürist, Dadaist, Gerçek-Üstü) akımlar gibi isyankar ne de modernizm kadar tarafsız olan postmodernizm Hassan için sanat ile toplum arasındaki uzlaşmayı ifade etmekte idi. Hassan'ın sanatta özellikle de edebiyatta gündeme getirdiği terim Venturi'nin "Learning from Las Vegas" yapıtı ile mimarlığa geçmiş; Lyotard'ın 1979'da yayınlanan "La condition postmoderne" isimli kitabı ile de ilk kez felsefe alanında bir yapıtta kullanılmıştır. Toplumun dilsel bir iletişim ağı olarak değerlendirilmesini öneren Lyotard, bilimi de bir dil olarak görerek onun modern dönemde hakikate ulaşmadaki tek yöntem olarak edindiği üstün konumun postmodern toplumda geçerli olmadığını vurgular. Lyotard çalışmasında büyük anlatıların çağının modernizmle beraber geçmiş olduğunu iddia eder. İronik bir şekilde modernizmin kendisinin, anlatının gelenekselliğine karşı çıkmakla beraber Fransız devrimi ve Alman idealizmi gibi iki büyük anlatıya dayandığını iddia eden Lyotard, bu anlatılar yoluyla modernitenin kendini meşrulaştırdığını söyler" (Smith, 2005, s.287).

Postmodernizm öncesine bakıldığında, Amerikan Pop sanatını tüketim dünyasınıda içine alarak, daha çekici bir boyut kazanmıştı. Amerikan Pop sanatının önemli isimlerinden olan Roy Lichtenstein ve Andy Warhol'un radyo, televizyon, gazete ve dergi gibi kitle iletişim araçlarındaki imgeleri sanat nesnesi olarak kullanmaları ile dikkat çekmişlerdi. Seri baskı tekniği ile Amerikan yıldızlarının fotoğraflarını (Marilyn Monroe gibi) parlak ve çiğ renkler ile büyük boyutlu yüzeylere aktarılmış, bu ilgi çekici çalışmalar ve Amerikan grafik sanatçılarının postmodernist bakış açılarının biçimlenmesine katkı sağlamıştır. Postmodernist yaklaşım, tipografi üzerinde de oldukça etkili olmuştur. O güne kadar grafik tasarım içerisinde yer alan

tipografi, ayrı bir sanat disiplini olarak ele alınmaya başlayarak tek başına sanat ürününe dönüşmüştür.

Postmodernist eğilimlerin melez ve disiplinlerarası yapısı, tipografinin de yeni bir anlayışla sunulmasına ortam hazırlamıştır. Zikzak çizgiler, rastgele oluşturulmuş lekeler, eğlenceli ve enerjisi yüksek olan geometri; çok katmanlı ve parçalı alanlar, saf renkler, uyumsuz ve geniş espaslı olan tipografi, 1960 sonrası sanatta geniş bir yelpazede yerini almıştır.

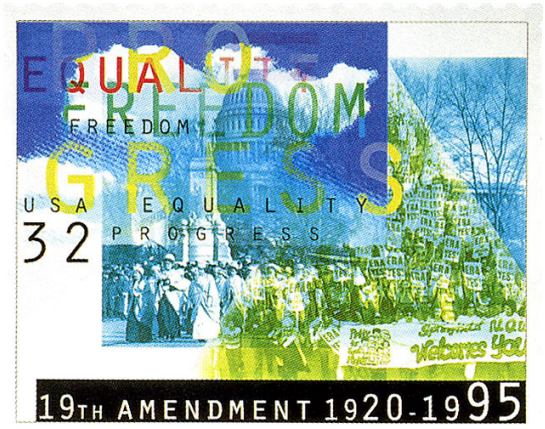
Postmodern tasarım anlayışı Art Nouveau ve Art Deco dönemlerinde de hissedilmekteydi. Örneğin, 1968 yılında postmodernizme katkısı açısından Wolfgang Weingart, İsviçre Tipografisinin düzen ve temizliğini redderek, değişik büyüklük ve farklı karakterleri bir arada kullanarak yeni bir biçim kazandırmıştır. Sanatçılar yeni biçim arayışları içerisinde, farklı disiplinler ve bunların malzemelerini bir arada kullanarak; geleneksel sanatın belirli sınırlarını, modern dünyanın olanaklarıyla yeniden harmanlamaya çalışmışlardır. Postmodern tipografinin sanat nesnesi haline dönüşmesi, kimi zaman grafikte yeni bir tasarım dili olarak karşımıza çıkmaktadır. Tuval üzerinde anlatım dili kazanan tipografi, kimi zaman konfigürasyonlar yoluyla değişik anlam ve ifade biçimleri ile yeni bir yaklaşımla sunulmuştur.

1960 sonrası postmodernist yaklaşım sergileyen sanatçılardan April German başta olmak üzere Neville Brody, Rudy Vanderlans ve Duff Tasarım Grubu postmodern anlayışı çalışmalarında yansıtmışlardır.

4.2.1. April Greiman (1948-...)

Amerikalı grafik tasarımcısı "Yeni Dalga'nın Kraliçesi" ünvanına sahip olan April Greiman, California grafik tasarım ekolünün en etkili sanatçılarındandır. Kendisinin oluşturduğu bu yeni dalga izleyiciyi derinden sarsma, şaşırtma ve heyecanlandırma yoluyla, sanat ile karşılaştırma anlayışı içerisindedir. Greiman, temellerini attığı bu tarzı " Bir ayağım teknede, bir ayağım iskelede. İşte ilkem bu" sözleriyle ifadelemiştir.

1990'lara doğru yaklaşıldığında ise bu yeni dalganın biçim anlayışı, ABD'de o dönemde yaşanılan teknolojik ve toplumsal yapıdaki değişimlerin izlerini sergileyen sanatçılara da yansımıştır. Michael Vanderbly, Sussman-Predja, Sidyakoff Berman ve Gomez gibi sanatçılar bu yeni dalganın özelliklerinden yararlansalar da sanatçıların çalışmalarındaki üslup oldukça farklılık göstermektedir. Yeni dalganın grafik biçimi 'punk' gibi; hiçlik, 'dada' gibi ritimsel değildir. Yapılan tasarımlarda ağırbaşlılık reddedilir, yenilikçi, yalın ve görüntünün zihinde kalmasına karşı bir tavır sergilenir. İletilmek istenen mesaj durağanlıktan uzak olmalıdır. Bütün bu anlayışın zeminini oluşturan April Greiman sanat hayatı da tıpkı oluşturduğu 'Yeni Dalga' haraketi gibi inişli çıkışlıdır. Greimanın dramatik perspektifler, geometrik şekiller ve gündelik yaşamın içinde olan eşyalar, doygun renkler, yerçekimsiz düzenlemeler gerçekleştirilmiştir.



Resim 4.1. April Greiman, 'Posta Pulu'1984

Resim 4.2. April Greiman 'Typetica'1984

Greiman çalışmalarında kimi zaman dairesel Zen rasyonalizasyonunu, kimi zamansa Batı Avrupa'nın bire bir doğrusallığını kullanmaktadır. En çok sevdiği söz de ressam De Chirico'den: "her nesnenin iki ayrı yüzü vardır. Bunlardan biri, her zaman gördüğümüz ve herkesin gördüğü sıradan yüzdür. Diğeri ise, eşyanın ruhani ve fizik ötesi yüzüdür." Greiman Yeni Dalga'nın pop-kültür, kitsch hatta televizyon gibi bariz etkilerinden söz etmemiştir. Greiman'ın görüntüleri, belki de Jung'un toplu bilinçaltı adını verdiği süreç yoluyla Mısırlılar'ın ikonografi eğilimini, Miro'nun çocuksu gizemini, Ernst, Schwitters veya Rauschenberg'in görüntü bindirmelerini ve Dali'nin

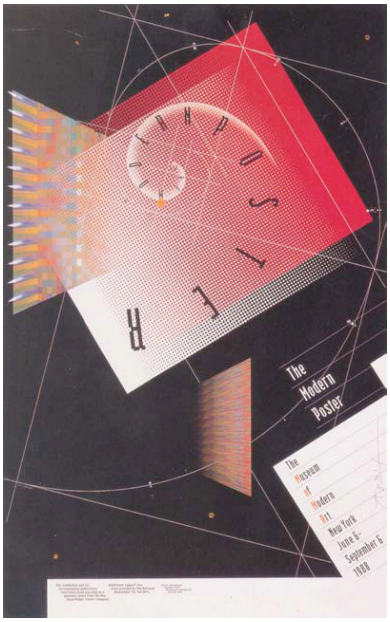
gerçeküstü düş göndermelerini hatırlatmıştır. “Yeni Dalga’ya en büyük etkim renk alanında olmuştur” sözleriyle ifadeleyen sanatçı sanata bakışını şöyle anlatmıştır “ Bilgi de katmanlar halindedir”, “Yüzeyde katmanı bilinçsizce çaba göstermeden kavrayıveririz. Bu katman bizde şu veya bu şekilde duygusal bir tepki uyandırır. Ancak ben, insanı içine çeken, derin düşünceye zorlayan katmanları yeğliyorum” (Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Sayı,42).

Resim 4.3. April Greiman ‘AfişTasarımları’

Greiman, İsviçre tipografisinin katı üslup anlayışının yerine, tıpkı bir ressam gibi yapmış olduğu çalışmaları bir iletişim aracı olmaktan çıkartmaktadır. Çalışmalarında tipografinin kesin kurallarından sıyrılarak yeni bir hareket sergilemiştir. Bu anlamda Greiman geometrik unsurları renkle bütünleştirerek izleyici şaşırtmaya, sarsmaya ve heyecanlandırmaya çalışmıştır. Resim 4.1, 4.2, 4.3’te tipografinin temel kurallarının dışına çıkılarak oluşturulan düzenlemeler olarak anlam bulmaktadır. Kavramın egemen olduğu bu çalışmalarda; üst üstte görüntü bindirmeleri ve kurgulanmış harflerin kimliksizleştirilerek, tipografik formların anlamını yitirdikleri gözlemlenir. Yapmış olduğu bu çalışmalar, bireyi kendi içine çeken ve derin düşüncelere zorlayan katmanları kullanarak oluşturduğu biçimleri adeta bir sanat nesnesi haline dönüştürmüştür.

“Greiman, tipografik sayfada bir derinlik duygusu getirmiştir. Üst üste binen biçimler, doğru veya ters perspektif izlenimi veren diyagonal çizgiler, resmin içine

doğru giden, üstüne çıkan veya geometrik elemanların arkasına doğru giden, hareket ediyor izlenimi veren çizgiler veya biçimlere gölge ekleyerek boşlukta duruyormuş izlenimi veren düzenlemeler, biçimleri basılı sayfanın yüzeyinden öne veya arkaya doğru gidiyor gibi göstermek için yapılan tasarımlardı" (Bektaş, 1992, s.235-236).



Resim 4.4. April Greiman, 'Sergi Afişi', 1988

Resim 4.5. April Greiman, 'Cal Arts Viewbook', 1979

Resim 4.6. Dan Friedman, 'Afiş Tasarımı', 1976

Resim 4.7. Dan Friedman,'Dergi Kapağı', 1971

Greiman'ın tasarımlarında üst üstte bindirilmiş formlar ve diyagonel çizgiler, iki boyutlu yüzeyde derinlik hissi yaratmaktadır. Geometrik formların dağılımındaki kendi kendi içindeki düzeni Greiman, formların birbirleriyle zıtlığı ile hareketlendirerek sağlamıştır. Greiman gibi Dan Friedman'da geometrik formları doku, yüzey ve biçimler üzerinden kıyaslayarak çalışmalarını oluşturmaktadır. Freidman tıpkı Greiman gibi alışılmışın dışında sözdizimsel yapıyı bozarak, harflerin ve kelimelerin geleneksel kurallarından koparak yapıbozumcu anlayışta tasarımlar yapmaktadır. Her iki sanatçı da iki boyutlu özellik gösteren tipografik tasarımlarını, tasarımın etkileyici bir biçimi haline getirerek, fotoğraf kullanarak yeni bir anlayışıla düşüncesini harekete geçirmişlerdir.

4.2.2 Neville Brody (1957-...)

İngiliz grafik sanatçılarının en önde gelen isimlerinden biri olan Neville Brody yeni üslup arayışlarında Konstrüktivizm'den esinlenerek tasarımlarını oluşturmuştur. 20.yy sanat alanında birçok akımın ard arda hayata geçtiği bir dönemi ifadeler. Bu akım ya da eylemlerin en anarşist ya da karşı olanı şüphesiz Dada olmuştur. Bununla birlikte yeni tipografik eğilimler, Dada ya da Konstrüktivizm'den beslenmiş taklit etmekten çok bu sanat hareketlerinin çıkış noktasını ve temel yapılarını anlamlandırarak çalışmalarına yansıtmışlardır. Tipografi alanında öne çıkan Fütüristler, Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy ve Alexander Rodchenko'nun çalışmalarından etkilenmişlerdir. Brody geleneksel kural ve değerlere karşı çıkan tavrıyla oluşturduğu tipografik düzenlemelerinde yeni bir yorum getirmiştir.

"İngiliz tasarım geleneklerinin yıllarca bloke ettiği farklı iletişim kanallarına yönelmesinde özellikle Lissitzky ve Rodchenko'nun çok önemli roller oynadığını ifade eden sanatçı; Amerikan postmodernsitlerinden farklı olarak eski avangard üslupları taklide yönelmemiş, ikonografi ve tipografinin bir sentezini oluşturarak tamamen kendine özgü konstrüktivist bir üslup yaratabilmiştir. Konstrüktivizmi yeni bir üslup içinde güncelleştirmede doğru yöntem olarak gösteren Brody'nin çalışmaları birçok çağdaş tasarımcının izlediği bir model haline dönüşmüştür" (Heller, 1993, Aktaran:

Becer, 2010, s.280).

Punk'ın asi ve düzene karşı olan yapısı Brody'nin çalışmalarında kendini göstermiştir. Manipülasyonlar yaparak oluşturduğu kraliçe tasarımı nedeniyle 1977 yılında fakültedeki görevinden uzaklaştırılarak, ileride onu tanıtacak olan tarza doğru giderek yaklaşmaya başlamıştır. Yaşadığı olumsuzlukları avantaja dönüştürerek afişler ve kapak tasarımları yapan sanatçı, Casaret Voltaire ve Depech Mode'un albüm kapaklarına imza atmıştır. Bu tavrın dayandığı noktayı ise, Dada, Pop art ve Punk kültürü oluşturmaktadır. Dada ve gerçeküstücü sanatçıların üretimlerinde ana elemanlardan biri olarak kullandıkları gazete sayfaları, her türlü basılı materyal ve fotoğraf parçaları Brody'de yeniden anlam kazanmıştır.

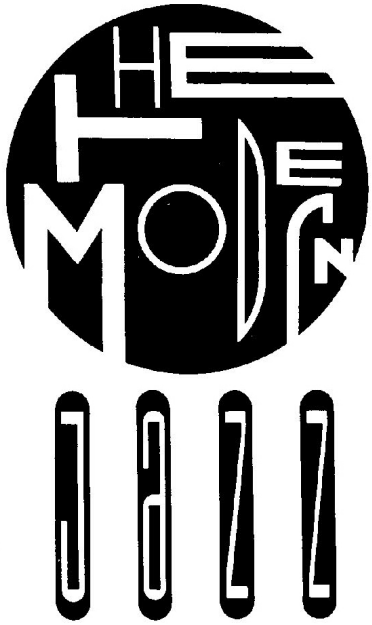
"Dada'nın ve Güncel Sanat'ın rastlantısal birlikteliği Brody'nin çalışmalarının kimliksel niteliğini oluşturuyordu. Çevresinde genç sanatçıları da toplayarak üretim sürecini hızlandıracak deneysel web tasarımlarına ve afişlere odaklandı. Multimedya alanında da başarılı işlere imza atan Brody, aynı dönemde Londra, San Francisco ve Berlin'de konferanslara katıldı. Bu çabası, modern ve sıradışı tasarımlarını uluslararası mecraya iletmek amacını taşıyordu. 1988 yılında grafik tasarım konulu iki kitabı yayımlandı. Kitap yaklaşık 120 bin adet satıldı. 1994 yılında Fwa Richards ile birlikte Londra'da Research Studios'u kurdu. Ardından Paris, Berlin, New York'ta yeni stüdyolara imza attı" (http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2008/05/populer_ kulturden_gelenegin_evrimine_neville_brody.html).

Brody'nin çalışmalarında, dönemin teknolojisine, reklam barındıran endüstri ve ticari olan herşeye karşı çıkmaktadır. Sanatçının oluşturduğu tipografik düzenlemeler ve renkler arasındaki bütünlük, kendinden önceki tipografik kuralların düzen yapısını kırmıştır. Brody'in görsel dilin tüm olanaklarını kullanarak tipografiye getirdiği yeni bakış açısı çağdaş grafiğin temellerini oluşturmuştur. Brody'nin işleri deneysellik kokar. Sanatçı tipografik düzenlemelerinde yerinde kurgulanmış alan taramaları, devingen geçişleri ve seçtiği fontları ile kendi tasarımlarının özgünlüğünü açıkça göstermektedir.

Jon Wozencroft Temmuz 1987'de Neville Brody ile tipografi üzerine yaptığı

konuşmada şöyle söylemiştir;

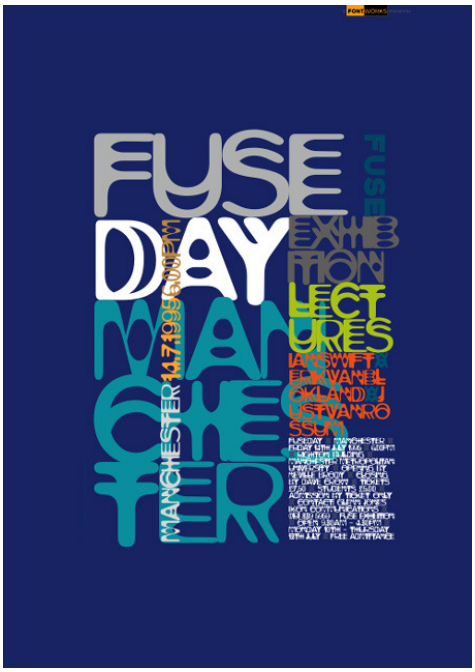
"Modern tipografi geleneği aslında 15. yüzyılda matbaanın doğuşuyla başlar. Dizginin temel kuralları o zamandan beri değişmedi. Ancak kuralları bir sınırlama olarak görmemek gerekir. Herşeye doğal bir sorgulama süreci içinde meydan okunabilir ve eğer herhangi bir tasarım öğesinin mevcut olması için pratik bir neden varsa ve bu hala sizin niyetinize uygunsa ve de alternatifi yoksa, o öğe yürürlükte kalır. Elinizde kalanların orada olmalarının nedeni gelenektir, sadece zevkle dayandırılarak ayakta kalan kuralları ya da onca zamandır geçerli olmalarından kural gibi görülmeye başlanan düşünceler. Ama hiçbirinin alışageldiğimiz dışında bir temellendirmesi yoktur. William Burroughs'un yazılarını ele alın anlam iletmek içim kelimeleri kullanıyor, ama cümle yapısının olağan kurallarını bütünüyle yıkıyor" (Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Sayı, 9).



Resim 4.8. Neville Brody, 'Modern Jazz İçin Başlık'1986

Geçmişinde geleneksel yapıda tipografik eğitim almamış olmasında etkisiyle tipografinin geleneklerine bağlı kalmamış olan Brody, farklı karakter gruplarından harfleri kolaylıkla bütünleştirip, çalışmalarına semboller ve şekiller ekleyerek alışılmışın dışında biçimler yaratmıştır. Resim 4.8'de olduğu gibi harflerin yapısı anlamlı bir biçimde değiştirildiğinde bile yazı okunabilmektedir. Bu durum tipografinin

sınır tanımayan, içerisinde sonsuz olasılıklar barındıran yapısına örnek oluşturmaktadır. Yazı karakterinin iç dürtülerini dile getirmek için kullanan ve ona göre seçen Brody, bu çalışmasında geleneksel tipografi anlayışının değişmez kurallarını yıkarak çağdaş, sorgulamacı ve geçişken yapılı bir tipografik düzenlemenin iz düşümlerini sergilemektedir.



Resim 4.9. Neville Brody, 'Afiş Tasarımı', 1991

Resim 4.10. Neville Brody, 'F. State' in Uygulaması State Yazı Karakteri Harf Yapısı Afişi', 1991

Yine Jon Wozencroft'un yazısına geri döndüğümüzde Neville Brody şöyle ifadelemektedir;

"İnsanların benim yaptıklarımı hemen kopya etmelerinden çok sıkılmıştım: kullandığımız karakteri başkalarının kullanması ve onları bizim değiştirdiğimiz gibi değiştirmek çok kolaydı. İnsanlar büroyu arayıp kullandığınız karakter hangisi diye soruyorlardı. Başkalarının taklit etmesi çok güç olan bir şey yapmak istedim" (Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Sayı,9). Bu anlamda Brody geleneksel tipografik düzenlemelerin dışına çıkmakla kalmamış her tasarımın özgün bir sanat ürünü olarak görülmesi gereken boyutunu da sorgulamıştır.

Brody'nin postmodern tipografi anlayışında, tamamen renkleri, biçimleri ve şekilleri sentezlemek yatmaktadır. Resim 4.9, 4.10'da olduğu gibi geleneksel tipografinin kurallarından kopuşla sanattaki postmodern tipografinin derin bağlantıları kurgulanmıştır. El çizimi karakterler, izleyici tarafından tam olarak anlaşılması kaygısını gütmemiştir. Bunun ötesinde nesnenin bütün koşullarını özgürce kullanmıştır. Bu iki çalışmada da yazının karakter seçimi önemli değildir, karakterin yeniden yapılandırılması ve kullanılan biçimlerin birbiriyle uyumu, kendine özgü niteliği, hangi açıdan bakılırsa bakılsın bu çalışmada dikkati çeken yazı karakteri değil, kullanılan renk ve yeniden bir biçime dönüştürülen karakterlerdir. Yüzeylerde, göze çarpan tavır, birbiri ile bağdaştırılması ya da ilişki kurulması güç gibi görülen elemanlar arasındaki iletişim zenginliğidir.

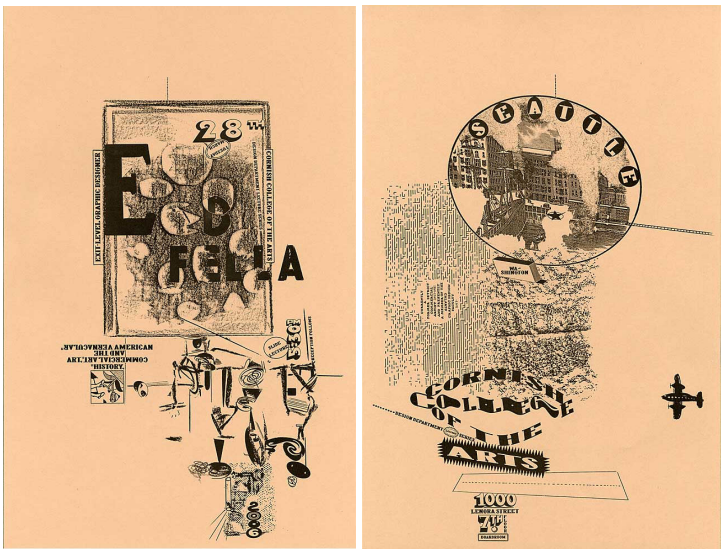
Bu melez yapı zenginliği, Brody'in çalışmalarının karakteristik yapısını belirleyen unsurdur. Tipografik düzenlemeler, iletişim kurma ve salt grafik kokmaktan uzaklaşarak, özgür bir sanat ürününe dönüşürler. Sanatçının bu postmodern tavrı, çalışmalarda olanın ötesine geçme arzusu ile bütünleşmektedir. Doğal ya da kuralsız gibi görünen sarmal formlar, birbirleri arasından geçerek bu sarmal yapılara ikinci bir hareketlilik katmaktadır. Geniş yüzey parçalanmaları üzerine oturtturulan farklı renk ve biçimlerdeki küçük parçalanmalar, kompozisyonlara enerji ve ritim katmaktadır. Tipografinin geleneksel kuralları bu çalışmalarda yerini özgün, enerjik, ilişkilerin girift bir yapıda sergilendiği sanat ürününe dönüşür.

Neville Brody'nin tasarımlarında sorgulama ve düşünmeyi sağlayan etmen, tasarımlarındaki bitmemişlik hissi olarak tanımlanabilir. Böylece tasarım süregelirliğini devam ettirecek ve içinde bulunulan dönemin sorunlarının çözümünden çok geleceğe gönderme yapacaktır. "İletişimi bir problemin çözüm işi olarak görmenin yanlışlığını ve bu yaklaşımın iletişimin kendi içerdiği duyguyu öldürdüğünü savunan Brody, sorunun duyguyu tanımlamak değil, duygunun kendisi olması gerekliliğini vurgulamaktadır" (Erdemir, 1995, s.76).

Resim 4.11. Neville Brody, ‘Afiş Tasarımı’

Resim 4.12. Neville Brody, ‘Afiş Tasarımı’

Resim 4.13. Edward Fella, ‘Afiş Tasarımı’



Resim 4.14. Edward Fella, ‘Afiş Tasarımı’

Brody yazı karakterleri ile bir bakıma postmodernist tipografi anlayışını benimseyen sanatçı, dışavurumcu biçimlere eklemlediği süsleme barındırmayan tipografik düzenlemeleri ile yeni algılama biçimleri önermektedir. Bu bakımdan sanatçı, özgün ve özgür tasarımlarıyla tipografinin boyut kazanmasında önemli rol oynamaktadır. Tıpkı Brody gibi grafik tasarım sanatçısı olan Edward Fella’nın çağdaş

tipografi üzerine önemli çalışmaları bulunmaktadır. Fella'nın dağınık, kopuk ve belirsiz olarak görülebilen tipografik düzenlemeleri ile kendi içinde bir devinim oluşturarak gelenekçi kuralların dışına çıkmıştır. Yazı karakterlerini karışık olarak kullanmaları ve serbest leke dağılımları açısından benzer düşünceye sahip olan bu iki sanatçı da dışavurumcu anlayıştan hareketle tipografik düzenlemeleri, düzensiz ve dağınıklığın kendi içindeki devinimi olarak görülebilir.

4.2.3. Paula Scher (1948-...)

Amerikalı grafik tasarımcılarından Paula Scher, 'Retro' adı verilen New Yorklu kadın tasarımcıların oluşturduğu hareketin temsilcilerindendir. Louise Fili ve Carin Goldberg ile tanınan Retro, yazı tipleri ile adeta oynayarak okunması oldukça güç yazılarla, renk kombinasyonlarını girift bir yapıda harmanlamaktadırlar. Geçmişi günümüzle anlamlı kılan, grup yeni eğilim ve hareketlerin ortaya çıkmasında etkin bir misyon üstlenmişlerdir. I. Dünya Savaşı gibi köklü olayları tasarımla buluşturan grup 'tarihsel bir tasarım belleği' yaratmıştır.

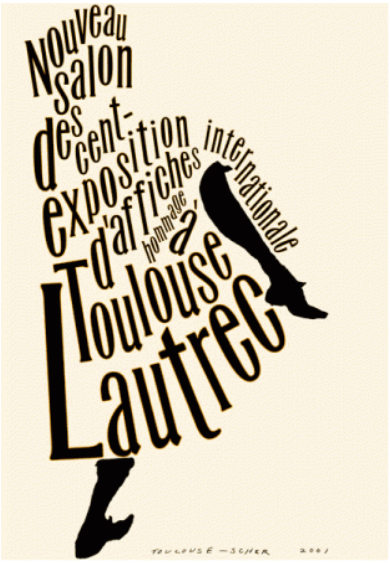
Retronun izlerini I. Dünya Savaşı'nda bulmakla birlikte, ilk olarak 1980 yılında New York'da geleneksel tasarım anlayışını zorlayan bir hareketle tanınmışlardır. Tipografinin muhafazakâr yapısına olan karşı tavırları, modernist Avrupa tasarım anlayışına duyulan sınırsız ilgileri ve I. Dünya Savaşı'nın ardından işlevini kaybeden bazı kırık, garip yazı karakterlerine düşkünlüğü ile tanınmaktadırlar. Gereksiz dekorasyonlara ve okunabilirliğe olan redleri en önemli yapı taşı sayılan bu grubun isim bulma çabası ilk başlarda sonuç vermemiştir. Kimi eleştirmen ve sanatçılar onlara 'Postmodernizm' adını yakıştırmakla birlikte, bu ad onların çalışmalarının tam karşılığını vermemektedir.

Bunun nedenini Meggs şöyle açıklamaktadır: "Örneğin mimari basit ve belirgin kalıplara rahatça oturtulabilirken grafik tasarım bu denli basit sistemlere uydurulmayacak kadar çoğulcu ve geniş yelpazelidir. 'Eksantrik tipografi'de süslü yazı karakterlerinin yeniden doğuşundan paniğe kapılan bazı püristlerin kullandığı aşağılayıcı terimdir. 'Çoğulcu ve yeniden bulmacılık' olumlu bir önermedir çünkü hem

etkenlerin çeşitliliğini, hem de günümüzdeki ürünlerle geçmişteki modellerin farklılığını vurgulamaktadır. Ne var ki bu terim de biraz fazla yavan ve akademiktir. Yerleşme şansı en fazla olan terim 'Retro' gibi görünmektedir. Bir örnek olan Retro, retroactive, retrograde gibi sözcüklerde kullanarak, 'geriye dönük' ve 'alışılmışa zıt' gibi anlamlar yükler" (Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Sayı:18).

New Yorklu kadın sanatçılar arasında yer alan Schler'i modern fakat dekoratif harf karakterleri ile grup içinde görmek mümkündür. I. Dünya Savaşı'nın ardından İtalya kasabalarındaki sıradan antik tabela fotoğrafları, Fransız bit pazarları ile ilgilenen sanatçının, dekoratif tasarımlarda bu ilgi alanlarının etkisi büyüktür.

New Yorklu sanatçılar, dönemin kıvrımlı yazı karakterleri, espas, renk ve dokuya karşı olan tutumları ile özgündür. Tipografinin kurallarına karşı tutucu olmayan, rahat tavırları ve özgür hareketleri ile yaptıkları çalışmalarında kullandıkları değişik yazı karakterlerinin birbirlerine karıştırarak yeni bir anlayış getirmişlerdir. Sanatçıların ortak bir sorunu olmakla birlikte, çalışmalarında birbirinden farklı orjinal bakış açıları vardır.



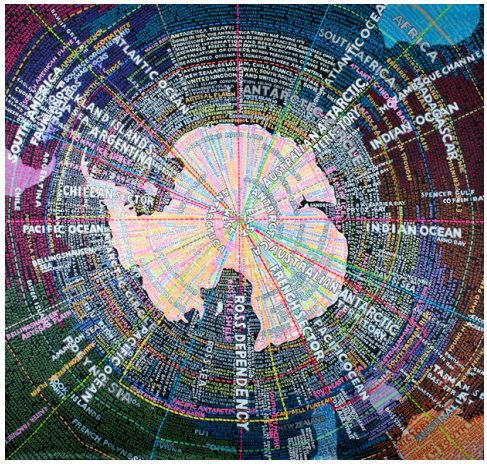
Resim 4.15. Paula Scher, 'Afiş Tasarımı'2001

Resim 4.16. Paula Scher, 'CBS Plak Şirketi İçin Afiş Tasarımı'

Paula Scher, Art Deco, Rus Konstrüktivizm'i diğer tasarımcıların kullanmaya çekindiği ya da az kullanılan yazı karakterlerini çalışmalarında özgürce kullanmıştır. 1970'lerde Konstrüktivizm'in klasik biçimlerini kullanan Scher, birçok tepkiyle karşılaşmıştır. Ancak Konstrüktivizm'in biçim ve biçimlerarası ilişkileri kullanarak yarattığı tipografik düzenlemelerde Schler'in, renk, espas ve dokuya karşı tutumu bireysel ve özgündür.

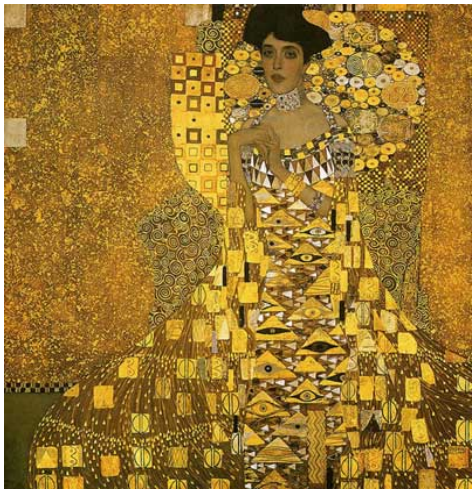
Resim 4.15, 4.16'de, tipografinin tutucu tavrına karşı, özgür bir tavır sergilendiği gözlemlenmektedir. Kullandığı değişik yazı karakterleri ve konstrüktivist formları, neşeli biçimlere dönüştürerek, tipografinin gelenekçi yapısınada yeni yorumlar getirmiştir. Konstürktivizm'in uçucu formlarının dışına çıkarak oluşturduğu bu yeni düzen arayışını tüm çalışmalarında görmek mümkündür. Sınırları belirgin ve net kurgulanmış formlar ile farklı karakterlerin uyumu son derece etkileyicidir. Bunlara ek olarak Schler'in bu dönem çalışmaları tipografinin gelenekçi kurallarına bir başkaldırı olarak düşünülebilir.

Resim 4.17. Paula Scher , 'Tusunami'



Resim 4.18. Paula Scher, 'Antartika'2001

Resim 4.19. Gustav Klimt, 'The Virgins'1913



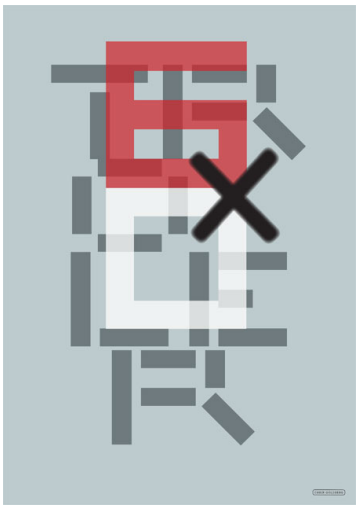
Resim 4.20. Gustav Klimt, 'Golden Phase'1910

"Ben yazıyla çiziyorum" diyen Schler; alışılmışın dışında çalışmalar yapmaktadır. Resim 4.17, 4.18'de olduğu gibi yazı karakterleri bir mesajı iletmekten daha fazla yüzeyde rastgele biçim arayışlarına dönüşmüştür. İlk önce bir harita ile karşı karşıya olduğumuzu düşündüren bu resim, Avusturyalı sembolist ressam Gustav Klimt (1862) ile dekoratif süslemelerle ile ilişki açısından benzerlik taşımaktadır. Schler gibi Klimt de dekoratif öğelerle beslenen kompozisyonlarında, katı ve keskin formlar yerine, devingen haraketler ve biçimlerden faydalanmıştır. Yazı karakterleri, renk ve espas kullanımı arasındaki bağ Schler'in mizah duygusuyla birleşerek olağan dışı yaklaşımlara dönüşmüştür.

4.2.4. Carin Goldberg (1953-...)

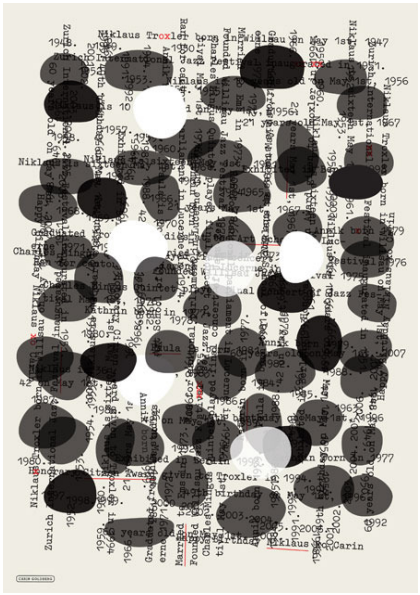
New Yorklu grafik tasarım sanatçısı ve Retro hareketinin öncülerinden olan Carin Goldberg, tıpkı Schler ve Fili gibi yalın bir anlatım ve netlik barındıran tasarımlar yapmışlardır. New York'da bulunan ve yüksek öğretimde oldukça radikal bir model olan, Cooper Union'da tasarım ve resim öğrenimi alan Goldberg'in tasarımları, birim yapılandırmaları ile oluşan logo izlenimi vermektedir.

Resim 4.21. Carin Goldberg, 'Dergi Kapağı'

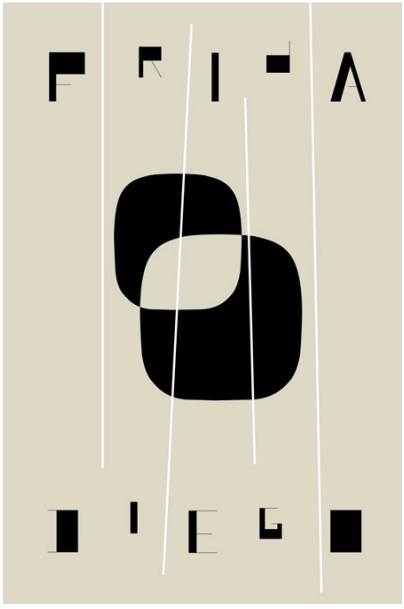


Resim 4.22. Carin Goldberg

İçgüdülerinden hareketle tasarımlarını kurgulayan Golberg, erken modernist yapıların etkilerini yansıtmaktadır. Kişisel ifade biçimi olarak yarattığı formlar içinde bulunduğu çağın gereksinimlerine odaklı ve günceli arayan bir bakış açısının ürünleridir. Resim 4.21 'New York Times' dergisi için hazırlamış olduğu kapak tasarımını Amerika'daki gayrimenkul değerlerine dikkat çekmek için tasarlanmıştır. Gayrimenkul sorunu, bir anahtarlığın her bir bölümünü oluşturan sokak, cadde adları, kapı numaraları ile anlam kazanmaktadır. Goldberg anahtar içinde hayatı boyunca yaşadığı tüm yerlerin adreslerine yer vermiştir. Bu çalışmanın tipografik açıdan önemi yazı karakterlerinin yalnızca okunmaya yönelik bir eleman olarak değil, biçim kurma elemanı olarak 1960 sonrası sanatta yer aldığının önemli bir göstergesidir.



Resim 4.23 Carin Goldberg, ‘Afiş Tasarımı’



Resim 4.24 Carin Goldberg, ‘Afiş Tasarımı’

Goldberg’in renk ve espas arasındaki dengeyi konumlandırması, tipik Retro davranışı olarak değerlendirilebilir. Eski yazı karakterlerinin yeniden yorumlanarak, nesne ya da biçime dönüşmesi Retro tasarımlarının temel özelliklerindendir. Sanatçı Resim 4.23, 4.24 yüzeyli alanları kendi kimliğiyle oluşturmuştur. Kimlik detaylar yaşadığı şehirler gibi sanatçının bireysel yaşantısındaki olayların yön verdiği bu çalışmalarda, yalın bir anlayışla, geleneksel tipografi anlayışının sınırlarını genişletme anlayışı baskındır. Bu çalışmalar, sanatçının kendi kimliğini ve geçmişinin izlerini taşırken aynı zamanda nesne-tipografi ilişkisine yeni bir boyut getirmiştir. Alışılmışın dışında kullandığı tipografik düzenlemelerle gelecek dönemlerin tasarımcılarına farklı düşünce boyutları kazandırması açısından önem taşımaktadır.

4.3. Kavramsal Sanat Olarak Tipografi

Sanat hareketleri içinde bulundukları dönemin yansıtıcısı olarak, kendinden bir önceki hareketle birlikte biçimlenerek, kurguya dökülmekte, ona karşı durmakta ya da onun izlerini barındırmaktadır. Ortaya çıkan her sanat hareketi yaşanılan dönemin

sorunları, gelişen teknolojisini, çağın gereksinimlerini ve duygularını anlatmada bir araç olmuştur. Çağdaş sanat eylemlerinden Kavramsal Sanat, 1960'larda gelişim göstererek sanata farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Sanatı sorgulayan, sanatta "düşünce" temeline dayanan bu eğilim, geleneksel plastik unsurların dışına çıkarak; 'kavram', 'düşünce', 'felsefe', 'sosyoloji', 'dilbilim' gibi alanların girift bir yapıda sergilendiği bir anlayış tasvir etmektedir. Sanat ile ilgili bu yeni hareketin kullandığı göndermeli dil, sanatın kapsamının genişlemesini sağlarken anlaşılır olmasını güçleştirmiştir.

Duchamp'a göre kavramsal sanatın başlangıcı Mısır Uygarlığı dönemine dayanmaktadır. Bu inanış sanat çevresinde de hissedilmeye başlamış ve aykırı sanatçı Mısır Hiyeroglifleri'ndeki yalın ve sembolik anlatımı kavramsal sanatın temellerinde görmektedir.

Fransız sanatçı Marchel Duchamp'a göre "Zamanımızın sanatını, günümüzün herhangi bir evini veya reklam afişini, yaklaşık beş bin yıl önce Nil vadisinde yeşeren sanata bağlayan, ustadan çırağa, ondan da sanat sevene veya kopyacıya aktaran doğrudan bir gelenek vardır" (Gombrich, 1984, s.21).

1960'lardan sonra sanatın nesneye olan gereksinimi tartışmaya açan kavramsal sanat, tekil nesne ya da biçimsel sorunlar yerine; düşünce ve dilbilimsel çözümlemelere dayanmaktadır. Gündelik hayatımızda yer bulan belgeler, dokümanlar, fotoğraflar, haritalar kavramın anlatılmasında, sanatçıların malzemelerinden bir kaçını oluşturmaktadır. Bu devrimin tarihini belirleyenlerden biri olan, Marcel Duchamp, gündelik hayatta kullanılan hazır nesneyi (söz gelimi çeşme adlı yapıtı) sergileyerek, sanatın geleneksel anlamda beceri sorunu olmadığını, her şeyin düşüncede bittiğini, kavramların ana sorunun plastik sorunlardan önemli ve yeterli olduğunu savunmuştur.

"1960 sonrası sanatçılarından bir kısmı, sanatın işleyiş biçimlerini alternatif sanat malzemeleri ve yayma araçları aracılığıyla irdelerken; kavramsal sanatçılar, sanatı Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Sassure, Claude Levi-Strauss ve Roland Barthes'in

geliştirdiği dilbilimsel çözümlemeler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlemeye çalışmışlardır. Terry Atkinson, David Bainbrigade, Michael Baldwin ve Harold Hurrel gibi İngiliz sanatçılar, iki yıl kadar sanata ilişkin önemli sorunlar üzerine varsayımsal sanat durumları yaratıp, ortak projeler gerçekleştirdikten sonra, 1968'de İngiltere Sanat ve Dil (Art&Language) grubunu olusturmuştur. Grup, çalışmalarının birçoğunu 1967-73 yılları arasında sanat çözümlemelerini diğer kavramsal sanatçılardan daha da ileri götürmüş, Kavramsal Sanat doğrultusunda sergilenebilecek sanat eserleri üretmek yerine, tartışmalar aracılığıyla sanat kavramlarını irdelemişlerdir" (Atakan, 1998, s.44).

Kavramsal sanatçılar, biçim ve kavram arasındaki ilişkiyi belli sorunları (çevresel kirlenme, fiziksel ve ideolojik sınırlamalar, sanatın alınıp satılabilir olması gibi) ifadelemek için felsefe ve dilbilim gibi kavramları birbirleriyle ilişkilendirilerek düşünsel eyleme dökmüşlerdir. Kavramsal sanatın dil, imgeler ile birlikte kullanılarak nesneye yüklenen anlamı, verilmek istenen mesajı, kimi sanatçılar yazıyı kullanarak sözcük ile imge arasındaki bağlantıyı kurarak gerçekleştirmişlerdir. Kavramsal sanat bağlamında yazıyı kullanan sanatçılar, kapsam ve içerik olarak düşünsel boyutu zengin tipografik düzenlemelerle oluşturmuşlardır.

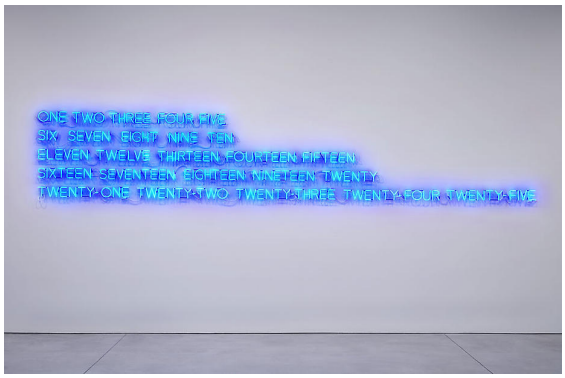
Salt görsellik, estetik kavramını sanatın dışında tutan sanatçılar bu anlamda biçim, renk, uyum gibi elemanlar ya da plastik sorunlar yerine 'dil'i ön planda tutmuşlardır. Kavramsal sanatta, dil ve sözcükler düşünsel boyutlarıyla sanat nesnesi olarak kendini gösterebilir. Dilbilimsel çözümlemeler yoluyla nesneden arındırılmış sanat yapanlar arasında; Joseph Kosuth, Mel Bochner, Eva Hesse, Fiona Banner gibi çağdaş sanatçıları saymak mümkündür.

4.3.1. Joseph Kosuth (1945-...)

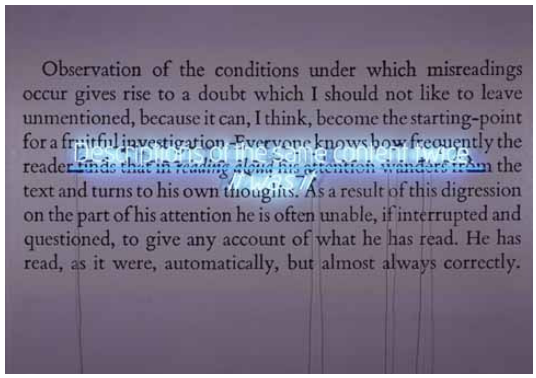
Alman sanatçı Joseph Kosuth kavramsal sanatın öncülerindendir. Sanatçı nesnenin kendisi, tanımı ve imgesinin bir arada yer aldığı çalışmalarıyla görsel algı-dil ve kavram arasındaki bağı irdelemiştir. "Dil yoksa sanat da yoktur" (Antmen, 2009, s.195) sözlerini ifadeleyen Kosuth, eş anlamlı sözcüklerden oluşan çalışmalarında

düşünsel olarak şey'lerin boyutlarını irdelerken; yapıtın ya da ürünün nesnesiz olma halini vurgulamaktadır.

1960'lardan itibaren Joseph Kosuth; "siyah zemin üzerine beyaz yazıyla gerçekleştirdiği tanım resimlerinde; sanat, anlam, resim, boşluk gibi sözcüklerin anlamını sorgular. 'Bir ve Üç Sandalye' (1965) gibi yapıtlarında gerçek bir sandalye, bir sandalyenin fotoğraf ve tanımı üzerinden görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiştir" (Antmen, 2009, s,195).



Resim 4.25. Joseph Kosuth, 'Five Fives'1965



Resim 4.26. Joseph Kosuth, 'It Was it'1986

Sanatın doğasını sorgulayan, izleyiciyi felsefi ve düşün ürünlerinin yoğunluğu ile baş başa bırakan ileriki dönem işlerinde Kosuth, sunum biçiminde ise fotostat malzemesine bırakmıştır. Düz bir yüzey üzerine eklemlendiği metinlere led ışıkları malzemesini denemiştir. Fotostatlar uygulayan sanatçı sola blok ve tam blok kullanarak oluşturduğu yazı ve metinlerle düzenlemeler yapmıştır. Dil ve sanat arasındaki ilişkiyi irdeleyen çalışmalarında, sanat doğası ve geleneksel yöntemleri sorgulayan, yeni önermeler getiren bir eğilim görmek mümkündür.

Resim 4.27. Joseph Kosuth, 'Passagen-Werk'1992

Kosuth'un yazıyı kullanarak oluşturduğu çalışmaları izleyicide zihinsel algılama süreci yaşattırmak içindir. Burada kurulması istenilen düşünce izleyicide salt kavram düzeyinde algıya yönelik bir dünya yaratmaktır. Vurgulanmak istenilen yazı değil dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlere ve görünmeyen tarafıyla iletişim dili olarak sessiz kelimelerdir. Metin olarak kurguladığı çalışmada tek bir cümleyi vurgulayarak onun altındaki izdüşümlerin ortaya çıkarması amaçlanmaktadır.

Resim 4.28. Joseph Kosuth, 'Başlıklar ve Saatleri'1998

Kosuth, 'neon ışıklar' olarak bilinen teknolojik olanakları kullanarak oluşturduğu bu çalışma ile fenomenolojik bir bakış açısı getirmiştir. Geleneksel sanat

nesnesi yapmanın gerekliliği dışında sanatçı ikonik sözcük tanımları, fikirleri vurgulamak için bir araç olarak neon kelimelerle felsefi ve göstergebilimsel irdemelere girmektedir. Yazılarla oluşturduğu çalışmaların, okunabilirliği oldukça güçtür. Kosuth'un amacı, oluşturduğu yazının okunması değil, düz yüzeyler üzerinde yazıların vermek istediği düşünceyle bağılıdır. Bu yaklaşımla sanatçı dilbilimsel bağlamda oluşturduğu çalışması, sanat ve dil, kavram arasındaki ilişkiyi irdelemektedir.

4.3.2. Mel Bochner (1940-...)

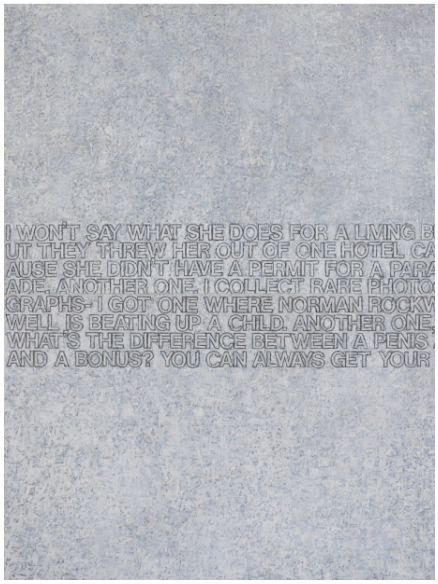
Salt kavrama yönelik çalışmalarıyla etkili bir sanatçı olan Mel Bochner metin ve imge arasındaki bağlantılarla oynayarak; yazın dilini oluşturan harf ve kelimeler arasındaki yapıyı vurgulamaktadır. İlk 'Thesaurus Portrelerini' çalışan Bochner, kelimelerin eş anlamlarını kullanarak, düşünme, görme ve dilin maddeselliğini sorgulamıştır. Bochner kelimelerin yapısındaki farklılığa dikkat çekmektedir.

Bochner çalışmalarında yer yer parlak renkler, yer yer ise beyazın saflığından yararlanarak oluşturduğu şeffaf etkiyi gündelik kullandığımız sıradan ve rastgele kelimelerle birlikte sunmaktadır. Bocher Egeran Galeri'nin konuğu olarak yaptığı söyleşide kelimeleri kullanarak oluşturduğu "dil transparanlığını" şöyle ifade eder.

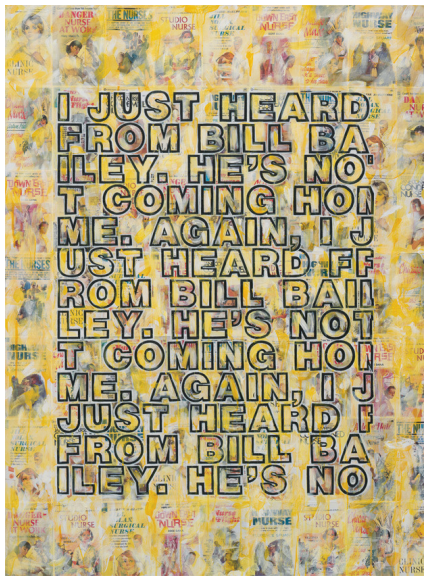
"Dil hiçbir zaman tarafsız olmamıştır. Evet, dil aracılığıyla iletişim kuruyoruz, bir şeyler söylüyoruz ancak dil her zaman bir şeyleri de saklıyor. Söylenenin arkasında her zaman başka bir anlam saklı aslında. Bir şeyi bir türlü söylersiniz ama söylemin psikolojik, sosyolojik, ideolojik ya da tarihsel arka planı çok daha farklıdır. Dil her zaman bu saydıklarımla ilişkilidir ve komplikedir" (http://www.tazehaber.com/haber.php/958984/dil-insana-kapi-aciyor).

Resim 4.29 Mel Bochner, 'Head Honcho'2012

Resim 4.30. Mel Bochner, 'Crazy' 2010



Resim 4.31. Richard Prince, 'İsimsiz'2007



Resim 4.32. Richard Prince, 'I'm Not Coming Home'2009

Bir görme alanı olarak kelimeleri kullanan Bocher, kelimelerin aynı anda birkaç anlama gelebileceğinin ve onların anlamına göre renksiz ya da beyaz kullanarak tipografik bir düzenleme yapısı ile düşünsel bağı yakalayabileceğinin kanısındadır. Kelimelerin eş anlamlılığına rağmen oluşturduğu kaotik oluşum ise izleyicide, estetik beğeni değil düşüncenin harekete geçmesini sağlamak amacını taşımaktadır. Kendi içindeki monokron renk anlayışı anlatılmak istenileni direk ifadelemek için seçilmiştir.

Bocher'in yer yer oldukça renkli, yer yer ise yakın ya da monokrom renk seçimi şu şekilde yorumlanabilir;

"Bazı tuvaller renkli, bazıları renksiz (beyaz), böylelikle harfler renkliyken algılama farklı, renksizken farklılık taşır. Zihnimiz kelimelerin anlamından uzaklaşıyor ve metni bir nesne gibi izlemeye başlıyor. Tablolarda muntazam bir şekilde sıralanmış bir düzen varken aynı zamanda bir kaos da görebiliyoruz" (http://sanatdunyasi.wordpress.com/).

Günlük yaşamların gözlemcisi olan Richard Prince geri dönüşüm ve yeniden şekillendirmek adına yarattığı çalışmalarında tıpkı Mel Bochner yaşamın parçalarını bir dil aracı olarak tuvallerinde kullandığı görülmektedir. Prince yaşam parçalarını orjinal, samimi ve hayal ürününü gerçeğe dönüştürerek sanat dünyasından sahnelerle haline getirmektedir. Fotoğraf ve yazıyı birlikte kullanarak oluşturduğu çalışmalarında Bochner gibi, Prince'in çalışmalarında da günlük yaşamın bir parçası olan konuşma dilinin yansımalarını görmekteyiz. Her iki sanatçının ortak özelliğini yazının günlük yaşamdaki yerini sorgulama, şiddeti renk ve yazı ile ortaya koyma oluşturmaktadır.

Resim 4.33. Mel Bochner, 'Silence'2011

Resim 4.34. Mel Bochner, 'Obscene'2012

"Dil tarafsız değildir" sözlerini ifadeleyen Bochner, doğrudan anlamların dışında gizli kalmış ve söylenmemiş olanı ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bunu anlatmanın en iyi yolu ise; sanatçıya göre yazıyla izleyicinin buluşmasıdır. Dil herşeyi anlatamazken,

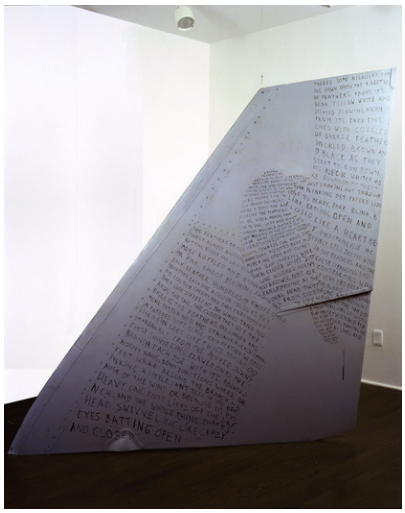
yazı özgürce kendini ifadeler. Çalışmalarında yer yer kendi anlamlarından uzaklaşan kelimeler, renk kodlarıyla ya da bloklamalarıyla oluşturulur. Kelimelerde yöresel sıfatlar, küfür ve argolara yer veren sanatçı bu yönüyle dil ve anlam kaymasını irdelemektedir. Kullanılan renkler kelimenin anlamlarıyla doğru orantılıdır. Yazının sonsuzluğunu, virgülle kimi zaman sonlandıran Bochner dilin ölümsüzlüğünü vurgulamayı çalışmıştır.

"Bochner hidrolik baskı makinası kullanarak boyayı beyaz bir kadife zeminin üzerine uygulamaktadır. Böylece rastgele boya yıkamalarının yanı sıra belirli harflerin biçimi de belirginleşiyor. Bochner bu resimlerinde rengin algımızdaki etkileriyle oynuyor. Kelimeler ve harflerin rengârenk olması, bazı harflerin arka planın içine çekilişi ya da arka planın rengi içinde kaybolması okumayı güçleştiriyor. Gözümüz tabloda gezinirken, zihnimiz kelimelerin anlamından uzaklaşıyor ve metni bir nesne gibi izlemeye başlıyor" (http://istanbulgallerymap.com/tr/exhibition/mel-bochner/).

4.3.3. Fiona Banner (1966-...)

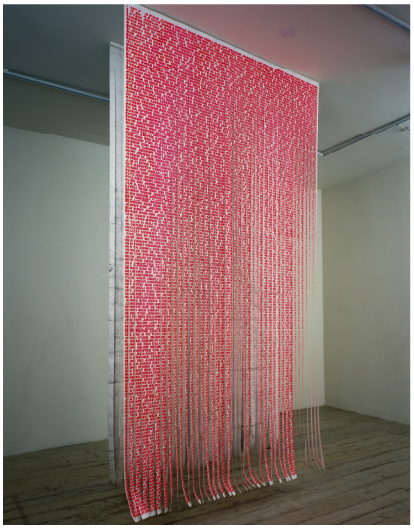
İngiliz sanatçı Fiona Banner'ın metin tabanlı çalışmaları, 1990'ların ortalarından itibaren dilin sınırları, heykel ve hareketli görüntü arasında etkileşimi içermektedir. Metinlerin bir araya gelerek oluşturduğu, işlerinde genel bir okuma yaparak anlamaya çalışmak güçtür. Sanatçı yüzeyde dilin olanaklarını kullanarak senaryolar kurgulamıştır.

Resim 4.35. Fiona Banner, 'Almost Fluoroscent Nude', 2007

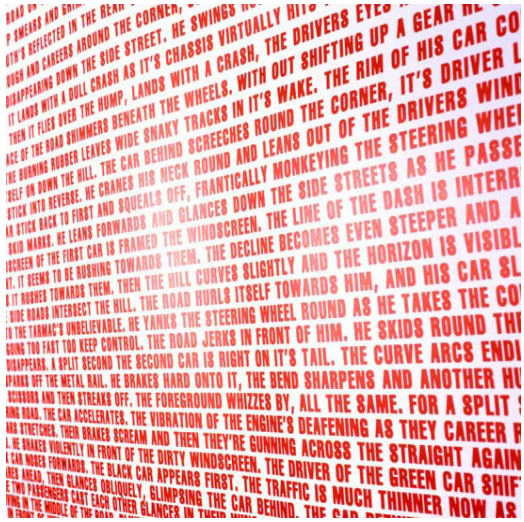


Resim 4.36. Fiona Banner, 'Bird', 2006

Ana temasını dilbilimin oluşturduğu açık renk yüzey üzerinde, geniş alanlarda oluşturulan bu yazı çalışmaları, yer yer boya akıtmaları ve sıçratmaları ile hareketlendirilmiştir. Boyut kazandırmadan, okumaya dönük olarak kurulan bu metinler; yer yer kelimeler arasındaki boşluklara odaklanmaktadır. Sanatçı, 1998 yılında farklı yazı ailelerini, polistiren kazıyarak kurguladığı büyük noktalarında, galerinin duvarlarına yerleştirilmiş farklı noktalar, bir yazı bloğuymuş gibi anlaşılmasını istemiştir.



Resim 4.37. Fiona Banner, 'Nude Performance', 2002



Resim 4.38. Fiona Banner, 'Car Chases (Bullitt)', 1998

2002 yılında gerçekleştirilen "Nude Performance" isimli çalışması, şeritlere ayrılan ve duvardan asılarak panjur görünümü yüklenen devasa kağıt tabakalarından oluşmaktadır. İnsan deneyimlerinin ve yaşantısının uç noktalarındayken, kelimelerin yetersiz ve anlamsız kaldığına değinen ve bu bakımdan bu görüntü yığınının içinde kelimelerin anlamlarının da yitirilmesini isteyen sanatçı, adeta okunmayan yazılar yazmaktadır. Tek bir yüzeye sabitlenmiş ve izleyiciler dolaştıkça hareketlenen bu düzenleme, hem çizim hem de etkileşimli nesne yığını olarak anlam bulmaktadır.

Resim 4.39. Fiona Banner, 'Nude Standing', 2006

Resim 4.40. Fiona Banner, 'Nude Performance', 2007

Fiona Banner 8 Nisan 2009'da çıplak insan isimli çalışması hakkında şu sözleri ifadelemiştir:

"Kendimi nü sanatının büyük geçmişinde çalışan biri olarak görmüyorum, çalışmalarım mesela Lucian Freud'unkilere hiç benzemiyor. Fakat nü'nün etrafını sarmalayan karmaşıklık -nünün tarihçesini tanımlayan cinsiyete dair sorular- bir motivasyon benim için. İnsan biçimine bakmaya ve tanımlamaya savaş filmleri seyrederek başladım. Bir süre sonra anladım ki bu görüntüler doğası gereği pornografiklerdi – albenisi olan, baştan çıkartıcı ve iğrenç... Bu beni porno filmleri seyretmeye itti. Gerçek çizimler gibi olduğunu düşünmeye başladım, sadece tüm kuralların yıkılmasıyla birlikte... Çok sınırlı bir anlatısı vardı; genellikle bir senaryosu olmayan, görsel diyaloğu bulunmayan ve sadece bakışlarla bunaltan.. bu filmleri an be an, kendi kelimelerimle anlattım ve oldukça büyük resimler yaptım. Kişisel ve evcil olan bir şeyi bir kahramana dönüştürdüler... Bundan sonra bir striptiz sanatçısıyla çalıştım. Stüdyoma geldi ve soyundu ben de onun davranışlarını sözel olarak tasvire başladım. Bir nevi kelimelerle striptiz oldu" (http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/apr/07/whitechapel-gallery-fiona-banner).

Ardından sanatçı sözlerine şu şekilde devam etmektedir: "Sanat eserinin kendisi çok kırılganlaştı, çünkü etrafındaki mekanizmalar da soyunup teşhir edildi. Performanslar dikizciliğin katmanlarını açığa çıkartırken - benim dikizciliğim modele

bakmam izleyicinin dikizciliği ise benim modele bakarken sanat yapmam... Ama sonrasında sanata çeşitli bakışlarımız ve onlara karşı tavrımız, onları sunuşumuzun ta kendisi de erotik. Her zaman bu dikiz mesafesi ve seyretme olacaktır... Çıplaklık garip bir tabudur, çünkü dünyaya çıplak geldik ve gideceğiz, buna rağmen veya bundan ötür" (http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/apr/07/whitechapel-gallery-fiona-banner).

4.4. Dijital Tipografi

Gelişen ve değişen teknolojiyle birlikte bilgisayarın tasarımda kullanımı da giderek hız kazanmaktadır. Teknolojik gelişimle sürekli yenilenen yazılım ve donanımların tasarımın boyut kazanmasındaki rolü oldukça etkilidir. Dijital ortamda hazırlanan görüntüler ile gerçek/sanal arasındaki sınır giderek bulanıklaşmaktadır.

Günümüz sanatında yeri yadsınamaz sanatçılardan, Bruce Wands bakış açısını şu sözlerle yansıtmaktadır; ''Çağdaş sanatçılar interneti yeni bir sanat aracı olarak kullanıyor ve dijital aletlerle teknikleri kendi yaratım süreçlerinin bir parçası olarak benimsiyorlar. Bilgisayar sanatçılara daha önce asla mümkün olmayan türden eserler ve yeni eser/iş türleri yaratma imkânı sunuyor. Bunlara örnek olarak elle yaratılamayan çok karmaşık görüntüleri, bir taşa ya da madene oymak yerine üç boyutlu veri tabanlarında oluşturulan heykelleri, internet aracılığıyla yeryüzünün yapay hayat formlarının içerisinde yaşayıp öldüğü sanal dünyaları gösterebilmektedirler" (Wands 2006, s,8).

Bu anlamda günümüz sanatı teknoloji ile iç içe geçmiş durumdadır. Sanat ve hayat arasındaki muğlâk sınır ile üretilen çağdaş sanat eserleri, çağın içerdiği sorunlarını irdelerken, teknolojinin olanaklarını da kullanarak sanatın toplumdaki yerini ve önemini de sorgulamaktadır.

Dijital Sanat, kendisinin yaratılması ve fiziksel özü açısından temel bir yere sahip olan bilim ve teknolojiyle çok sıkı biçimde iç içe geçmiştir. ''Sanatta teknolojik determinizmden yana olan argümanlar, bu iç içeliğin, sanatçıların o eserleri

yaratmalarına imkân tanıyan teknolojinin gelişmesi olduğunu ilan ederler. Yine de, sanata modern kültürün bir yaratıcı yansıması olarak bakacak olursak, Dijital Sanat çağdaş sanatın bir alt-kümesi olarak değerlendirilebilir. 'Dijital' sıfatı genellikle muğlak bir çağrışım uyandırdığından ve eserin nihai formunu açıkça tanımlamadığından, sanatçıların bilgisayara asli bir araç, ortam ve/veya yaratıcı partner olarak başvurdukları sanat eserleri için kullanılmıştır''(Wands, 2006, s.11).

"Modern toplumun dayattığı işbölümü ve uzmanlaşma zorunluluğu, sanatçı ve bilim adamını birbirinin yaptığı işin perde arkasından habersiz, apayrı insanlar olarak iki cepheye ayırmıştır. İki grup da temel motif ve süreçlerin keşfi için doğal olguları irdelerken, bilim adamı sanatçıyı fazla 'doğaçlamacı', sanatçı da bilim adamını fazla 'mekanik' olarak algılayıp yadırgar. Oysa gerçekliğe dair gözlemler, insana katı ve tanımlı tablolar değil, göze ve akla düzenli ve anlamlı gelen motifler sunar. Simetri, denge ve ritmik yinelenmiş gibi ögeler dogal olguların temel niteliklerini, doğanın bütünlüğünü, düzeni, mantığı ve yaşamın yapısını ortaya koyar. Bu düzlem, sanat ve bilimin ortak zeminidir" (Kurtuluş, 1996, s.18).

Dijital teknolojileri kullanan bazı günümüz sanatçıları, interaktif olarak eğilim göstermektedirler. Yaptıkları düzenlemelerde izleyici, salt izleyen konumundan çıkartarak, sanat eserinin/ürünün oluşum sürecine dahil eden günümüz sanatı, interaktif ve sürekli olarak yenilenen bir proje olarak devam etmektedir. Günümüz sanat anlayışı, geleneksel plastik arayışın ötesinde düşünce bazlı ilerlerken; bir düşünceyi/kavramı aktarmada teknolojik ilerlemelerle girift bir yapıda gerçekleşmektedir.

Enformasyon hızı, iletişim/ulaşım ve bilginin yayılma hızı gün be gün katlanarak hızlanmaktadır. Geleneksel plastik sanatlarda (Resim, heykel, grafik, v.b) sınırlılıkların kaldırarak, disiplinlerarası bağlamda ilerlemekte bununla birlikte; film, video, fotoğraf, posta hizmetleri gibi disiplinler ise günümüz sanatını biçimlendirenler olarak ilerlemektedir.

Çağdaş sanat kuşkusuz bu hızlı gelişimin içerdiği sorunları da irdelerken, sanatın toplumdaki rolünü; galeri, müze, sergi sistemleri üzerinden de sorgulamaktadır. Çağdaş

sanat kendini sürekli açımlarken, sanat ürünlerinin tüketim malına dönüşümü, sanatın satılabilirliği olgusu tartışılmakta, sanatın bir yaşam etkinliği olduğunu öne süren sanatçılar plastik sanatların geleneksel sınırlarını aşmaktadırlar. Çağdaş müzik, çağdaş felsefe, çağdaş fizik, çağdaş sanatla iç içe geçmektedir. Bu gelişmelere paralel olarak çeşitli disiplinlerarası çalışmalar yapılmaktadır. Birçok sanatçı sanatsal etkinliklerini sadece belgelemekte, sanat nesnesi üretip ticari sanat piyasasına sürmeyi seçmektedir. Zamanla sınırlı geçici, dayanıksız malzemelerle üretilmiş sanat ürünleri, gösteriler, enstelasyonlar çağın sanat yaşamının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Çevre korunması endişeleri güden doğanın sanatsal kullanımı, sanat ile yaşam arasındaki uçurumun kapatılması, sanatın insanların günlük yaşamına katılımı çağdaş sanatın gündemine gelmektedir (Aksel, 1986, s.13).

Çağdaş sanatta, malzemenin geçişken ve çeşitliliği bununla birlikte biçimden kavrama doğru kayan sapmalar tipografinin de görsel öğelere dayanan yardımcı bir kurgu elemanı olarak algılanmasından çıkartarak; salt sanat ürünü olarak karşımızda yer almaktadır. Kullanılan yazının hangi karakter ait, hangi büyüklükte olduğundan daha fazla, tek başına bir disiplin olarak görülmektedir. Bilgisayar ortamında oluşturulan dijital tipografik kompozisyonlar, farklı yazı karakterlerinin bir arada kullanımı, tipografik disiplin zenginliği ile oldukça verimli çalışmalar ortaya çıkmaktadır. Dijital ortamda hazırlanan bu sınırsız tasarımlar, aktif dijital tipografide izleyici ile arasındaki interaktif katılım açısından oldukça etkindir.

4.4.1. Daniel Eatock (1975-...)

İngiliz grafik tasarım sanatçısı olan Daniel Eatock keşif, buluş ve tesadüf ile şekillenen uygulamalarında sorguladığı düşünce ve dil tabanlı bir yaklaşım sergiler. Karakterize edilerek oluşturulan görseller ile görüntü ve dilin sınırlılıkları, iletişimsizlik arasındaki bağlantı irdelenmektedir. Bu anlamda yalın ve basite indirgeyici yaklaşımı sonucunda oluşturduğu nesnel ve rasyonel çözümler sanatçının çalışmalarında başlangıç ve bitiş noktalarının bağlantılarını oluşturmaktadır.

Günlük hayatta karşılaşılan sıradan nesneler ve şeyler yeni bir bakış açısı ile

anlam kazanarak birbirleriyle ilişkilendirilirler. Eatock renk, biçim, doku, işlev, malzeme, farklılıklarını geniş bir yelpaze kullanarak yeni bir anlamlandırma boyutu yaratır. Birbirinden farklı nesneleri birbirine karşılıklı bakacak şekilde ya da iki farklı unsur gibi birleştirerek bütünleştirip, hizalayan bir yaklaşım geliştirmiştir. Eatock'un çalışmaları çarpık mizah yapısı ve gündelik yaşamdaki sıradan öğeleri kullanan düşünce temelli yaklaşımlarıyla izleyicinin alışılmışın dışında karşılaşabileceği koşulları yaratmaktır. Eatock, grafik, web tasarım, tipografi, heykel, fotoğraf ve eylemi bir arada kullanışı kısaca disiplinlerarası geçişkenlik ile belli bir ideal çercevede izleyiciyi ile buluşturmaktadır. Sanatçının yaratıcı düşünce biçimi, karmaşık ve detaycı öğelerden uzak olan biçimleme anlayışı, çalışların net olarak algılanmasını sağlamaktadır.

Bu bağlamda Eatoc'un düşünme biçim-içerik ya da kavramlar arasında bağlantılar içeren birçok üretimi bulunmaktadır. Alışılmamış uygulamalar farklı keşifler ve gündelik hayattaki nesneler ile ilişkisiz kendilerine yeniden anlam bulmaktadır. Disiplinlerarası geçişkenliği gibi görülen nesneler birbirleriyle girift bir yapıda sunmak Eatock'un manifestosudur. Çalışmalarında, farklı iki olay ya da nesne/şey'i bağdaştırır. Örneğin klozet banyo kapağı, bir basketbol topunu bir fanus içinde yerleştirerek nesneler arasındaki absürt ilişkiyi sorunsallaştırmıştır.

Resim 4.41. Daniel Eatock, 'Öğrenci Projesi Parmak İzleri'

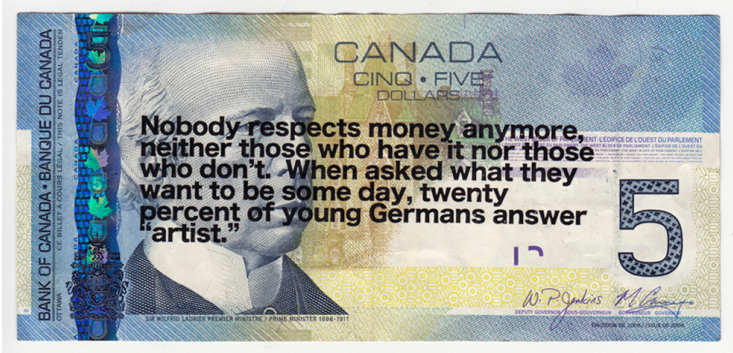
Eatock'un biçimsel zenginliği yüksek görüntüler arasında, yükselen tasarımları ironik kompozisyonlar olarak durmaktadır. Kimi zaman, renk ve biçim olgusu sıradan görünmekle birlikte kimi zaman da seçtiği nesneler belli bir ilişki boyutu dahilinde

özgün biçimlere dönüşürler. Biçimlendirme aşamasında görselliğin altında yatan kültürel ve bireysel birikimler arasındaki gerginlikler; dengesizliğin dengesini yansıtmaktadır. Resim 4.41'de görüldüğü üzere, görsel karmaşıklığı arttırmak için farklı karakterler ve renkli kalemler kullanarak; el yazısı, metin ve kendi portrelerini parmak izi ile birleştirmiştir. Bu çalışmada odak nokta, kavramları, portreleri tipografik düzenlemelerle kurgulamaktır.

Resim 4.42. Daniel Eatock, 'Öğrenci Projesi Parmak İzleri

Projeye katılan her katılımcı kendi portresini, farklı renklerde kullanarak ya da sadece siyah beyaz tonlar ile oluşturmuştur. Yazıların yer yer büyüklü, küçüklü kullanımı/seçimi ve yazılar arasındaki renk geçişleri diyagonel yapıda devam etmektedir. Çalışma, bakışı bu dairesel hareketi nedeniyle merkeze doğru çekmektedir.

Resim 4.43. Daniel Eatock, 'Öğrenci Projesi Parmak İzleri'



Resim 4.44. Cildo Meireles, 'Banknot Serisinden', 1970

Resim 4.45. Cildo Meireles, 'Banknot Serisinden', 1970

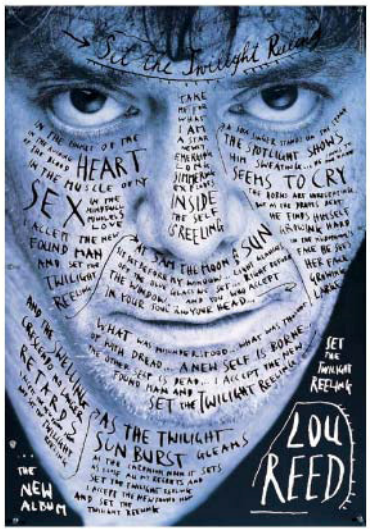
Bu insanın varoluşunda hem kendi bedenin bir parçası, hem de onun tanımlayıcısı/tamamlayıcı olan parmak izi ile gerek ülkenin gerekse bireylerin tamamlayıcısı/markası olan para arasında kurmak istenilen bağ Cildo Meireles ile Dainel Eatock, arasında görülebilir. Eatock'un iz tasarımlarıyla Cildo Meireles'in 'Banknot Serisi' isimli tipografik tasarımları ortak özellikler göstermektedir.

4.4.2. Stefan Sagmeister (1962-...)

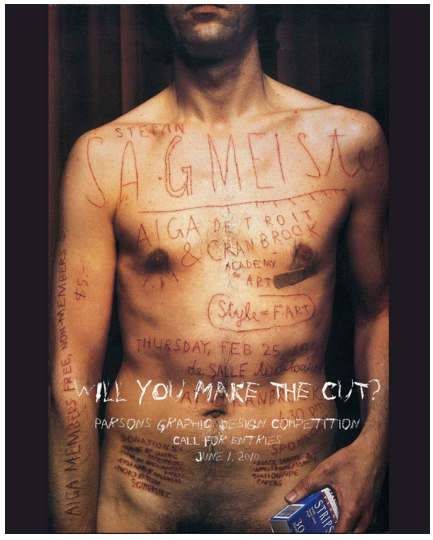
Avusturyalı grafik tasarım sanatçısı Stefan Sagmeister tasarımlarında mizahın yanı sıra cinsellik kavramını da incelemiştir. Tasarımlarındaki, çoğu zaman aşırıya kaçan mizah ve cinsellik anlayışı, izleyiciyi sarsmakta ve çoğu zaman şiddet içerdiği düşünülerek kabul edilemez olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte, kavramsal çerçevenin ağırlıklı olduğu çalışmalardır. Sanatçının tasarımlar net, şaşırtıcı ve düşünce odaklı ilerlerken, tek bir stile bağlı kalmamaktadır. Sagmeister'in kabulü zor, sansasyon ve mizah anlayışı ile içerisinde huzursuzluk öğeleri barındıran özgün ve farklı öğeler

kullanarak sanat anlayışını aktarır.

"Orijinal olarak Sagmeister'ın kullandığı kendi el yazısı, sadece mürekkep veya marker ile çizilmiş harflerden oluşmaktadır. Bu harfler, geleneksel olmayan tipografik formlarını çevrelemek için kullanılarak yıllar içerisinde gelişmiştir. Bu uygulanan font günümüzde farklı dokulardan 3D-kesiti olarak, nesnelerden yapılarak veya "geleneksel" 2D harfler şeklinde hızlıca eskiz edilerek sunulabilir" (Haley, 2000, Aktaran: Uslu, 2006).



Resim 4.46. Stefan Sagmeister, 'Set The Twilight Reeling'1996

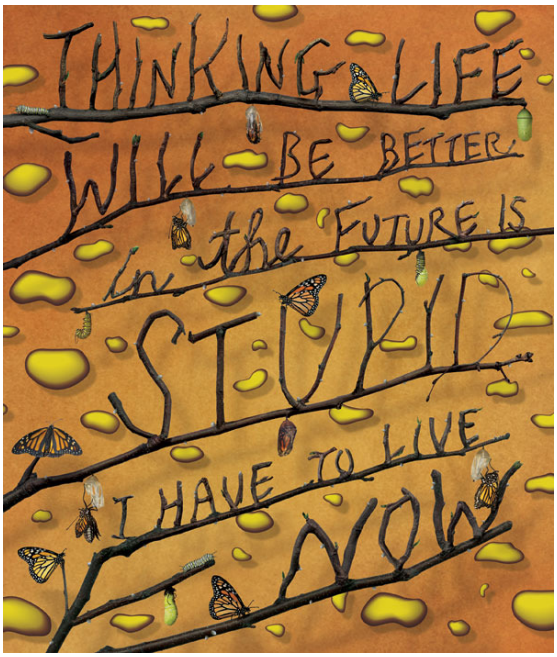


Resim 4.47. Stefan Sagmeister, 'Afiş Tasarımı'1999

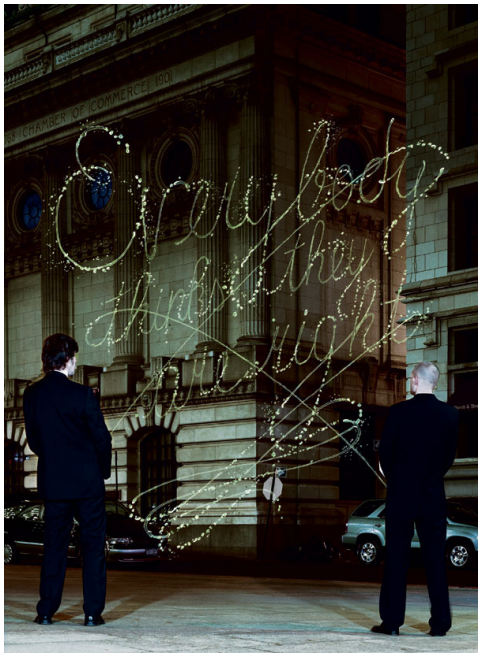
Lou Reed'in "Set The Twilight Reeling" albümünü tanıtan poster (Resim46), Sagmeister'ın en sevdiği font olarak belirttiği -kendi el yazısı- gücü ve çok yoğunluğu için kusursuz bir örnektir. Bu posterde Lou Reed yüzünün bir fotoğrafını, albümün şarkı sözlerini el yazısıyla kaplamıştır. Sonuçta, ortaya çıkan imaj, sadece bir dramatizasyon değildir ve yüksek düzeyde bir okuyucu katılımı sağlamakla kalmaz; aynı zamanda Reed ve çalışması arasındaki kişisel bağa dair bir metafor oluşturmaktadır. Bu albüm kapağı, Sagmeister'ın kendi el yazısını kullandığı en karakteristik tipografik çözümlemesine örnek oluşturmaktadır (Haley, 2000, Aktaran: Uslu, 2006).

Gelişen teknolojiyle birlikte sayısız font üretilmesine karşı, Sagmeister'in kendi

harflerini kullanmasının altında yatan, başka bir bakış açısının tasarlamış olduğu yazı karakterlerine bir karşı duruş niteliğindedir. Sagmeister sanatını, kendi karakterleriyle anlatmayı amaçlanmaktadır. Geleneksel tipografi anlayışının dışında sergilediği bu tavır alternatif bir bakış açısını göstermektedir. Resim 4.47'de 1999 yılında AIGA için tasarladığı afişte; metinleri vücuduna çizerek ve keserek oluşturmuş izleyicide tekinsiz bir durum yaratarak, onu sarsma eğilimi taşırken "acı" kavramını yazı ile bağdaştırmıştır.

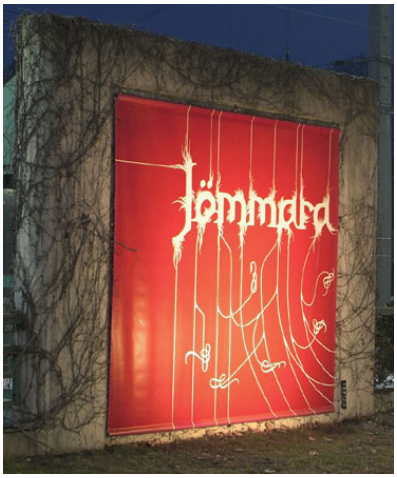


Resim 4.48. Stefan Sagmeister, 'Afiş Tasarımı', 2002



Resim 4.49. Stefan Sagmeister, 'Afiş Tasarımı', 2006

Resim 4.50. Marian Bantjes, 'Fast Company İçin Sayfa Tasarımı', 2010



Resim 4.51. Marian Bantjes, 'Pano Tasarımı', 2003

Sagmeister'in tedirgin edici bir şekilde tipografi ve görüntüleri birleştirerek ortaya çıkardığı çalışmaları günümüz tasarım kültürü için oldukça önemlidir. Sanatçı, tipografik öğeleri, mizah anlayışıyla birleştirerek çok yönlü olarak özgün tasarımlar yaratmaktadır. Egzotik ağaç dallarından oluşturduğu dijital tipografik düzenlemelerinde, beden üzerindeki tedirgin edicilikten oldukça uzak olduğu görülmektedir. Bedende tedirginlik hissi uyandıran değerler, burada hayata dair mizansel bir okumaya dönüşürler. 'Hayatın gelecekte daha iyi olabileceğini düşünmek aptallık, bir tek şu ana sahipsin' kelimeleriyle kurulmuş olan çalışmasında sanatçı, oldukça spontane ve adeta çocuk kitaplarındaki illüstrasyonlara benzer, samimi bir tasarım kullanmıştır. Bu durum Sagmeister'in bedenin üzerinde uyguladığı tedirginlik hissi uyandıran tasarımlarının yanında, sanatçının tek bir noktaya bağlı kalmayan, oldukça zengin mizah yönünü göstermektedir. Yazı yüzeylerini yeniden keşfetmeye yönelik çalışmalar yapan Sagmeister gibi Marian Bantjes de doğanın gücünden yola çıkarak yapılan çalışmaları Sagmeister ile benzerlikler göstermektedir.

"Örneğin, Marian Bantjes'nin gösterişli harf formları farklılıkları savunuyordu. Süsleme tarzı güzelliklerinin yanı sıra, Bantjes özel yapım şablonlarının ardında yatan mantığı gözler önüne sermişti. 'Eye' dergisinden 'Wired' dergisinin sayfalarına kadar, güçlerini, tekrarlama ve özgünlük arasındaki dengeden almaktaydılar. Bantjes'nin sergilediği en saf örnek Restraint (Sınırlama) adlı yazıtipiydi ki, dallarla kurduğu uzantıları netliğine en ufak bir gölge düşürmemişti. Restraint yazı tipinin diğerlerine göre daha fazla alana ihtiyacı var ama birimsel yapısı Bantjes'nin çalışmasını Stefan Sagmeister'ın ısmarlama çıkmaz sokaklarından daha yukarıda bir seviyeye çıkarıyordu. Tek kereye mahsus olmayan, yeni bir sistem yaratmıştı Bantjes. İşinin anlamlı fonksiyonelliğinde Non-Format'la bir bağlantı kurmaktaydı" (Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, 2008, Sayı,75).

4.4.3. Max Kisman (1953-...)

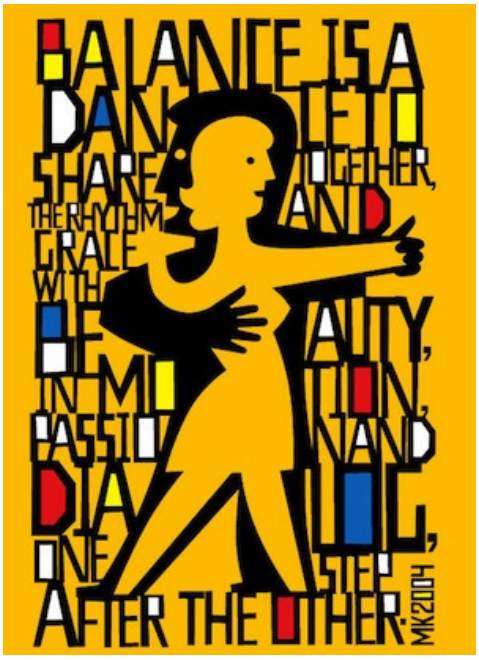
Sagmeister'in egzotik ağaç tasarımlarındaki mizahi ve samimi yaklaşıma benzer bir anlatım dili olan bir diğer sanatçı; dijital teknoloji kullanımın öncüsü olan Hollandalı grafik tasarımcı Max Kisman'dır. Sanatçının dijital ve interaktif medya tasarımı üzerine

çalışmaları bulunmaktadır. Max Kisman'ın çalışmalarına 'Punk' ve 'Yeni Dalga' hareketinin özellikleri yön verir. Kisman'ın etkilendiği akım ve sanatçılar arasında Dali, Esher, Toulouse De Lautec ve Matisse yer alır. Kisman'ın yapmış olduğu tasarımlarına bakıldığında en belirgin etkilenmeyi yaratan sanatçı ise Matisse olduğu söylenebilir.

Kisman'ın tasarımları, Matisse'i çağrıştırır niteliktedir; yırtma, yapıştırma ve kopyalamayı içermektedir. İzleyicide uyandırdığı heyecan Kisman için son derece önemlidir.

Kisman; çalışmalarında diğer çağdaş sanatçılar gibi özgün yazı karakterleri kullanır. Tıpkı Sagmeister gibi var olan yazı karakterleri yerine, işlevsel olmayan kendine özgü yazı karakterleri ile oynamaktadır. Max Kisman'a göre tasarımcı, kelimeler ve imgeleri özgür biçimde kullanarak, bağımsız biçimler yaratarak kendi kimliğini oluşturmalıdır. Kisman'ın çalışmalarında kullandığı yazı tipleri duygularını öne çıkaran niteliktedir.

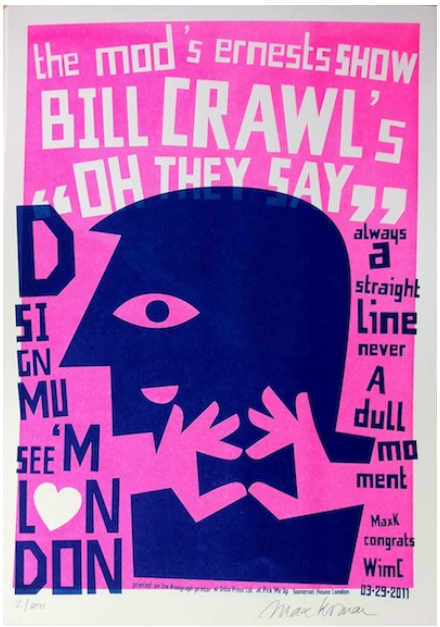
Resim 4.52. Max Kisman, 'Afiş Tasarımı', 2003



Resim 4.53. Max Kisman, 'AIGA İçin Takvim Kartı', 2004

Resim 4.52'de görüldüğü gibi Kisman, özellikle sarı gibi sıcak ve baskın bir zemin üzerine siyah fonda tipografik düzenlemeler gerçekleştirmektedir. Yazı karakterleri düz zemin üzerine yer yer irili ufaklı, yer yer ise insan figürleri ile birlikte kullanmıştır. Yazı ve imgeleri kullanımı Resim 4.53'de özgür bir biçimde yerleştirmektedir. Sanatçı, kullanmış olduğu sembollerin algılanmayan kısmını irdelemiş ve bunu geleneksel tipografi kurallarının dışında gerçekleştirmiştir.

Günümüzde dijital ortamda hazırlanmış çok sayıda yazı karakteri bulunmaktadır. Ancak günümüzde yazı karakterlerinde soyutlamalar oldukça artmaktadır. Kisman'a karışık formları insanların algılaması ve yorumlamasının arttığı, giderek yazının yok olacağı ve sembollerin fonksiyonun arttırmaya yönelik çalışmalar ile yazı karakterlerini soyut hale gelmesinde etkili olacağını düşünür.



Resim 4.54. Max Kisman, 'Oh They Say', 2011

Resim 4.55. Max Kisman, 'Afiş Tasarımı', 2011

Kavramlar üzerine çalışmalar yapan Kisman yazı ve tipografi üzerine düşüncelerini şöyle ifadelemiştir; gelecekte tipografi kitleler için bir öğe olacak ve dekoratif bir işlev görecektir. Hatalara dayalı bir tipografi her zaman kısa ömürlü olacaktır. (http://www.typotheque.com/articles/max_kisman_graphic_designer/).

Kisman'ın Resim 4.54 ve 4.55'de kullandığı semboller ve yazılar; karmaşık bir görüntüye bürünmeyen net bir okumanın ürünleridir. Sarı zemin üzerine konumlanan siyah tonda yazılar merkeze doğru yaklaştıkça, ayak, beden, ayakkabı gibi sembollere dönüşmektedir.

Sanatçının çalışmaları hayal gücüne dayalıdır. Kavram ve teknik birlikte sunulur. Kisman güzel düşünceler yaratmanın tasarım sürecinde etkisini şöyle ifadelemiştir; "Güzel şeyler çirkin şeylerle var olmaktadır. Yeterince çirkinlik yoksa güzel şeyler oluşturmakta o derece olası değildir. Tasarlanan çalışmalarla güzel bir dünya yaratmak sadece benim çalışmalarımla olacağını sanmıyorum. Ben sadece bir tane kimyasal reaksiyon verir çarpışma umuduyla evrende küçük pozitif atom için katkıda bulunabilirim" (http://www.typotheque.com/articles/max_kisman_graphic_designer/).

Resim 4.56. Max Kisman, 'Afiş Tasarımı', 2003

Resim 4.57. Max Kisman, 'Afiş Tasarımı', 2001

Resim 4.58. Henri Matisse, 'The Strana Foründola', 1938

Resim 4.59. Henri Matisse, 'The Fall Of Icarus', 1943

Dijital tasarımları birbiriyle farklılık gösteren Kisman'ın basit ve karmaşık görüntülerin etkilerini irdelemiştir. Yeni Dalga hareketini yeniden yorumlayan Max Kisman'ın Resim 4.56 ve 4.57'deki çalışmaları Matisse'in kullandığı saf renkleri çağrıştırır. Saf rengin ve belirgin biçimlerin ifade gücünden yararlanılmıştır. Kisman'ın tasarımları da tıpkı Matisse gibi yırtma, yapıştırma ve kopyalama gibi benzer özellikler göstermektedir.

4.5. 1960 Sonrası Türk Sanatında Tipografik Yaklaşım Gösteren Sanatçılardan Örnekler

Bu bölümde 1960 sonrası Türk sanatında eğilim gösteren bazı sanatçılar seçilmiştir. Yazı, günümüz çağdaş sanatında oldukça geniş bir sanatçı kitlesi tarafından kullanılan bir biçim elamanı olmakla birlikte, yazıyı ilk kullananlardan olan Ergin İnan'la başlamıştır. Ardından, farklı malzemelerle yazıyı ele alan, kurgularında kullanan sanatçılardan örnekler verilmiştir.

Sanat tarihi boyunca, toplumsal çalkantıların dönemin sanatçılarının eğilimlerini belirlediği ve çalışmalarına yansıdığı bir gerçektir. 21. Yüzyıl ile birlikte teknoljinin hızla yayılan iletişim ağı, sanatçıların geleneksel sanat anlayışının dışında farklı

tekniklere yönelmelerine de olanak sağlamıştır. Bu değişim. Çağdaş Türk Sanatının belirlenmesinde önemli bir olgudur.

1960'lara kadar olan süreç bakıldığında tüketim toplumunun doğuşu yaşanılan 2 büyük savaş, bilimsel ilerlemeler ve bunların düşünce ve sanat eylemleri üzerindeki etkileri sonucu, 1960'lı yılların sanat tarihi radikal değişimlere sahne olmuştur. Avrupa ve Amerika'da olduğu gibi, sanatı resim ve heykel gibi geleneksel alanların dışına çıkarma arzusu ya da alternatif biçim arayışları, 1960 sonrası Türk sanatında da görmek mümkündür. Bu dönem yalnızca malzeme arayışındaki bir yenilik olarak değil, düşünsel tabanın yeni bir bakış açısıyla plsatik dile dökülüşüdür.

Bununla birlikte "1961 Anayasası'nın sağladığı olanaklar çerçevesinde özellikle gençler üzerinde önemli etkiler yaratacak olan bir dönem başlamıştır. Bu dönem Cumhuriyet'in kültür tarihinin atılımcı dönemlerinden biridir. 1968 yılı dünyada olduğu kadar Türkiye'de de siyasetten kültür yaşamına kadar her alanda derin izler bırakmıy bir uyanış ve değişim dönemi olmuştur" (www.sanalmuze.org/paneller/mtskm/201968. htm).

Batı dünyası ile paralellik gösteren bu dönemde türk sanatçıların üretimlerini, Batı temelli bir üslup aktarımı olarak değil, resim ve düşünsel tabanın çağdaşlaşma yolunda ilerleyişi olarak düşünülmelidir. Özellikle 1960-67 arasında devlet bursuyla yurtdışına gönderilen Cemal Tollu, ZekiFaik İzer, Sabri Berkel'in aralarında bulunduğu sanatçı grubu, kimlik arayışlarını Batılı resim geleneği ile harmanlamışlardır.

"1970'lere bakıldğında ise, Türkiye'de 1970'lerden itibaren özel kişi ve şirketlerin sanata yatırım yapmaları bu alanda ciddi dönüşümleri beraberinde getirir. Sanat ortamındaki canlanma ve özel galerilerin artması hem içerik hem de yöntem olarak yeni arayışları başlatmıştır. Bu dönemlerde gerçekleşen kavramsal sanata ve yeni açılımlara yer veren sergiler ve 1987 yılında ilk olarak gerçekleştirilen İstanbul Bienali Türk sanatındaki değişimlerin başlangıcı sayılabilir" (Çakırkaya, 2010).

1980'lerden sonra gelişen ve değişen teknoloji kendini sanat ortamında da

göstermiştir. Dünyada yaşanan teknoloji hızı ülkemizde de yaşanmakta ve her geçen gün bilginin hızla tükeltildiği kaçınılmaz bir hal almaktadır. Sanat ise her zaman olduğu gibi alışılmışın dışında çıkarak; sanatçının yaşadığı dönemin sorunsalını düş gücü ile izleyiciyle buluşturmak günümüz koşullarında bu mümkündür.

"Çağdaş Türk sanatının açıklanarak değerlendirilmesini, filozofik spekülasyonlara bağlı tutmaktan şimdilik daha verimli bir yol, bu önemli olayın ulusal sorunlar çerçevesi içinde ve sosyo-ekonomik gelişme olgularını etken değeriyle ilişkilerinin saptanabilmesidir. Türk sanatının geçmişten kaynaklanan rasyonel ve gerçekçi niteliği, böyle bir yolun tuturulabilmesi için asıl gerekçeyide karşımıza koymaktadır. Eleştirinin güncel bir uslüp dinamiği ile çağdaş olguları temellendirme sorununu, Batı'daki etki kaynaklarından çok, yerel bir biçim isteminin gelişme zorunluluklarına bağlanması, Türk sanatındaki temel biçim yaklaşımları ve sanatsal davranışların zorunlu bir sonucudur" (Tansuğ, 1999, s.363).

Sanat ve bilim birbirini etkileyen iki farklı disiplindir. Günümüz teknolojisindeki ilerlemeler sanatçıların çalışmalarının bazen ana temasını bazen de teknolojinin kendisini sanat nesnesi/ürünü haline dönüştürmektedir. Bu gelişim içinde sanatçılarda günün koşulları içerisinde çağdaş bakış açısı kazanmış ve geçmişle bağını koparmadan bütünleştirmeyi sağlamışlardır. Çünkü Türk sanatçısının kültürel kimliği ve değer yargıları türk sanatının oluşmaya başladığı tarihten itibaren günümüze kadar gelmiştir.

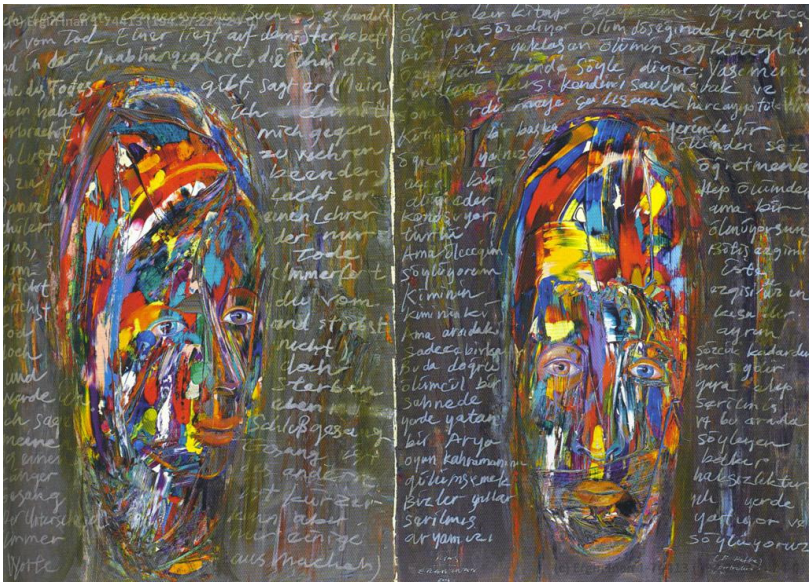
Bununla birlikte kendi kültürünü farklı biçimde yansıtan çağdaş türk sanatçılar da batılı sanatçılar gibi eserlerinde yazıyı kullanmışlardır. Ancak bizim kültürümze ait olan el yazmaları ve hat sanatı bazı sanatçıları etkilemiş ve bunları çalışmalarına yansıtmışlardır. Yerel biçimlerin özellikleri yaşadığımız çağda düşünmek ve sorgulmak Türk sanatçıların kendi kültürlerinin özünü oluşturmaktadır. Batıda olduğu gibi Türkiye'de de tipografinin geleneksel anlamdan uzaklaşarak sanat ürünü haline dönüştüğünü görmek mümkündür. Sanatçılar geleneksel değerlerinde içinde olduğu farklı disiplinleri kullanarak çalışmalarında yazı ve imgeyi kullanarak oluşturmuşlardır.

4.5.1. Ergin İnan (1943-...)

Çağdaş Türk sanatçılarımızdan Ergin İnan kendi el yazmalarıyla oluşturduğu eserlerinde, portreler üzerinden birbirine oldukça yakın görülen farklı kimlik sorgulamaları yapmaktadır. Geçmişten getirdiği değerleri, simgesel motiflerle harmanlanlayan sanatçı, bu motiflerin üzerine böcekler, el yazmaları ve yer yer figürler eklemleyerek tuvalin katmanlılığını arttırmaktadır. "Zaman zaman sözcükler ifadelerin yerini alıyor. Sözcüklerle ifade edemediğimiz zamanlarda ise böyle böcekler alıyor yerini" sözlerini ifadeleyen sanatçı, yazı ve imgelerin, tuvallerindeki geçişken durumunu açıklar (http://www.artimetre.com/2009/08/28/ergin-inan-casa-dell-arte-roportaji-2009/).

"Beden-dönüşüm-kaligrafinin etkin değerlerinin kesiştiği bu resimsel tasarımlar İnan'ın düşünsel yapısının derinliklerini örer. Bu örgünün büklümleri arasında giren incelemelerin sonuçları bu kadarda da sınırlı değildir. İnan'ın yüzyıl içinde geçirdiği düşünsel gezinti İspanya'ya kadar ulaşır" (http://ergininan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=13&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0).

İspanyol ressam Antoni Tapies beden ve içsellik üzerine çözümlemelerinden etkilenen İnan, bu yeni algılama dünyasına, Mesnevi, Rubai ve Divan-ı Kebir'den bölümler yerleştirerek adeta Doğu-Batı sentezini görselleştirmektedir. Anlatıma dönük şiirsel yapı olan Mesnevi, Divan gibi teknik yapı kokan yorumu daha güç bir türe birleşerek, yeni bir dil olarak tuvalde karşımıza çıkmaktadır. Batı'da eğitim almış olan sanatçı, bu resim dilini Mesnevi gibi Mevlana ile özdeşleşmiş bir yapıda harmanlayarak, kendi içselliğini ve geleneklerini çağdaş bir platforma taşımaktadır.



Resim 4.60 Ergin İnan, "Kafka Portreleri", 2006

Sanatçının kavrama dönük olarak oluşturulan yazı ve nesne kullandığı eserlere örnek, merkeze yerleştirdiği portreleri kuşatan el yazmaları verilebilir. Figürlerin sabit duruşu ve renkler arasındaki geçişkenliği, gözlerin donukluğunu bozan ise yazının gücüdür. Bacon'ın tablolarında çığlık atan ya da haykırma ifadesi taşıyan figürler, Ergin İnan'ın tuvallerinde bu haykırışlarını sessiz bedenlerin yanında yer alan yazılarla dile getirirler. Zihnindekini sözle ifade edememiş olmanın verdiği kaos, yazılar yoluyla anlam kazanmaktadır.

"İnan'ın evrenin gizini yapısallaştıran resimsel düşüncesi bu noktaya dokunarak Mevlana'nın mistik düşünce alanıyla bütünleşir. Derinlikleri bedenin içselliğini yansıtan tinsel değerlerle buluşan ve insan olmanın, insanca erdemler taşımanın anlamıyla bütünleşen nitelikleri hedefler. İnan resimleriyle sanat tarihine Mevlana'dan Kafka'ya uzanan okuma programlarının bellek katmanlarını kazandırır.□Evriminin gizini çözümleme, İnan resimlerinin temel analizi olarak bu varsıl kazanımların bireysel yetisi ve gücünün bileşkesinde ortaya çıkar. Ergin İnan'ı geleceğe taşıyan bu değerler onun özgün sanat anlayışının yaratım evrelerinin gizeminde saklıdır. İnan'nın, derin düşünce yapısı ve hümanist değerlerle yüceltilmiş felsefesiyle ürettiği resimler onun resim sanatımızın ulusal sınırlarını aşan sayılı sanatçıları arasında yer almasını gerçekleştirir" (http://ergininan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=13&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0)

4.5.2. Hüseyin Bahri Alptekin (1957-2007)

Güncel sanatlar üzerine çalışmalar yapan ve sanat, sosyoloji, felsefe üzerine eğitim gören Hüseyin Rahmi Alptekin çağdaş türk sanatının başlıca isimlerinden birisidir. Küreselleşmenin getirisi olan göç ve sürgün, kültürlerarası imge dolaşımı kltürel ve jeopolitik konular üzerine sanatsal üretimini gerçekleştiren Alptekin, fotoğraf kolaj, video, objeler kullanarak görsel bir dil oluşturmaktadır.

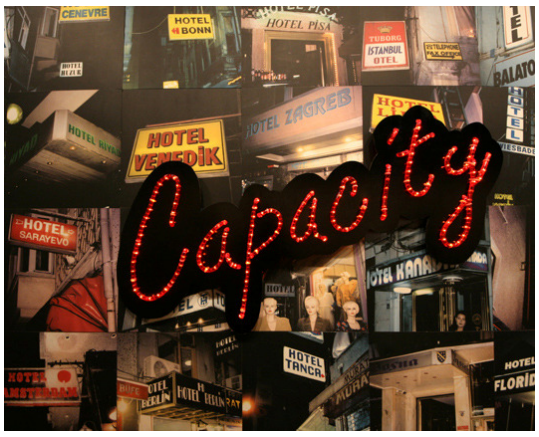
Alptekin kendi sanatıyla ilgili düşüncelerini şu şekilde ifadelemektedir; "Ben bir stüdyo sanatçısı değilim. Kendimi hep sürgündeymiş gibi hissederim. Ben bir göçebe, kentli bir şamanım. Suça içgüdüsel yatkınlığımı ıslah etmek için sanat yaparım. Sanata inanırım, sanatçılardan nefret ederim" (http://www.emlakkulisi.com/salt_beyoglu_huseyin_bahri_alptekin_in_sergisiyle_acildi_-71227.html).

Resim 4.61. Hüseyin Bahri Alptekin, "Love Lace", 1995

2007 yılında, 52. Venedik Bienalin'de yer alan LED (ışık veren diyot) tekniği kullanarak yapılan 'Şikâyet Etme' isimli enstalasyonu yalın bir bağlamda kurguladığı 'Love Lace' isimli çalışması Türkçe Sevgi Bağı anlamını taşımaktadır. 'Şikâyet Etme' isimli enstalasyonu emir kipi ya da potansiyel alıcılara bağlı olarak değişen ve yoruma açık kelime grupları kullanmaktadır. Tıpkı Kosuth ya da Lawrence Weiner'de olduğu

gibi yazı Alptekinin çalışmalarında net okunması gereken ve biçimi oluşturan malzemedir. Dilin alıcıya olan değişkenliği ile oynayan naon ışıklarıyla dluşturduğu tipografik düzenlemelerinde sanatçının malzeme dili oldukça özgündür. Geleneksel sanat anlayışının dışında oluşturulan bu çalışmada disiplinlerarası geçişin etkilerini görmekteyiz. Günümüz sanatında enstalasyon, video sanatı, performans, eylem, kavramsal sanat gibi eğilimlerin içi içe geçtiği ve teknolojinin olanaklarından faydalanan sanatçılar, izleyici ile sanat nesenesini geniş bir tabanda buluşturmaktadırlar. Alptekin'ininde yapmış olduğu bu çalışma, yazının bireyler üzerindeki etkisini sorunsallaştırarak, mesajı direk alıcıya iletmektedir.

Resim 4.62 Hüseyin Bahri Alptekin, "Winter Depression", 1998



Resim 4.63 Hüseyin Bahri Alptekin, "Capacity", 1998"

Sanatçının 'Winter Depression' isimli çalışması, kolaj tekniğinden faydalanarak kurgulanmıştır. LED (ışık veren diyot) ışıklarıyla oluşturduğu bu çalışma Türk Çağdaş Sanatının gelişme göstermesi adına önemli bir noktadadır. Gelşen teknolojinin olanaklarından faydalanan sanatçı yazı ve kolaj görüntüleri ile yeni üslup anlayışını öne çıkartmaktadır. 'Capacity' çalışmasında fotoğraf ve neon ışıkları kullanarak oluşturmaktadır. Alptekin, seyahatleri sırasında çekmiş olduğu otellerin tabela fotoğrafları farklı şehirlerin, yazıyı ve tabelaları nasıl kullandığı hakkında bilgi verirken, sanatçının bir flanör gibi dolaştığının göstergesi olarak da görülebilir. Sanatçı fotoğrafların ön kadrajına ise Capacity yazısını yerleştirerek yazı ile derinlik hissi yaratmaktadır. Sanatçı belkide dilde yabancılaşma temasını vurgulamak adına ülkemizde bulunan otellerin tabela fotoğraflarıyla oluşturuduğu bu çalışmada ifade

etmektedir.

4.5.3. Alpaslan Uçar (1971-...)

Nesne ve pentür ilişkisini girft bir yapıda kullanan Çağdaş Türk sanatçılarından olan Alpaslan Uçar'ın çalışmaları tıpkı Ergin İnan'da olduğu gibi Batılı resim geleneğine eklemlenen motifleri, süslemeleri görmek mümkündür. Metin ve imge arasındaki bağlantıları, Doğu-Batı ikileminin bir sorundan öte bir çeşitlilik görülmesi gerekir. Uçar, yurtdışı deneyimlerinin de getirdiği çağdaş sanat anlayışını kendi kültürünü ve birikimi ile sentezlediği halı-ayakkabı serisinde, kültürel imleri, resim dili haline dönüştürür. Sanatçının eserlerinde yer verdiği kültürel değerlerin göstergelerinden olan halı, biçimlerinden uzaklaşmadan, bu kodlamaların metin ve imge sürecini irdeleyerek dil aracılığıyla saklı kalan kültüründeki gizleri ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Bir şeyi sanat olarak görmek, gözün fark edemediği bir şeylere sahip olmayı gerektirir (Lenoir, 2003, s.150). Sanatçının çalışmalarında da durum böyledir. İzleyici sıcak renklerle karşıladığı tuvallerin alt yapılarında, kuytu köşelerde var olan yazılar ilk olarak fark edilemez. Fark edilemeyenin saklı kalan, arkasında gizli bir gerçeklik barındırır. Uçar, kurguladığı bu çalışmalarda da yazı ve nesne kendi kültürünü ortaya koymak için biçime dönüşür.

Resim 4.64 Alpaslan Uçar, "New York Shoe Serisi", 2011

Çağdaş tasarımcılarımızdan Erayda sanatı şöyle ifadelemektedir; "görünen görünmeyen, söylenen söylenmeyen, anlatılan anlatılmayan, duyulan duyulmayanlardan oluşur. Tamamlamak yeniden oluşturmak, başka anlamlar üretmek, seyreden okuyan ve dinleyenin 'öteki' okumalarına bağlıdır" (Erayda, 2005, s.12).

Uçar, geçmişle iç içe kurguladığı tasarımlarında kimi zaman geniş renk darbeleri kim izaman kütleyi bölen kontürlerine yazıları gömerek, bir dağılım yaratır. Tuvaldeki renkler geniş tabakalar ve doku oluştururken, yer yer göze gelen yazılar ise, metin-imge bağını yaratmaktadır. Bu yapıtlar aynı zamanda sanatçının kültürüne ait verileri de barındırmaktadır. Çalışmalarında ki geniş fırça darbeleri, sanatçının aynı zamanda expresif yapısından kaynaklanırken, bu soyutlamalar arasında yer alan yazı ve metinler okunarak göze gelmekte ve yazının izdüşümleri olarak anlam kazanmaktadır.

4.5.3. Tansel Türkdoğan (1966 -...)

Çağdaş kavramlar üzerine deneysel çalışmalar yapan Tansel Türkdoğan çalışmalarında, 'yazılar', 'künyeler' ve 'ikonlar'ı sorgulamaktadır. Çalışmalarını minyatür ve Osmanlı motifleriyle harmanlayarak, kültürel kimliği çalışmalarına

aktarmaktadır. Türkdoğan harflerin görünmeyen yüzlerini irdeleyip çalışmalarını yazıyla birleştirerek; yeni bir ara yüz oluşturmaktadır. Yazı ve simgeleri aynı düzlem üzerinde göze getiren Türkdoğan, bu değerlere, farklı anlamlar yüklemektedir.

"İkonaların varlığıyla kuşkusuz tarihe bir gönderme yapmış sanatçı. Ancak yazı ve simgelerle örülen ikonalar cennete açılan kapıdan farklı anlamlara gidiyor. Kutsal ikonolar kendi işlevlerinin dışındaki çağdaş bir kontekste sokularak, tahrip edilip yeniden oluşturuluyorlar. Türkdoğan ikonları yeniden imgeleyerek, tarihsel bir bellek oluşturmakta ve yeni imgelere dönüştürmeyi denemekte" (Aksoy, 1999).

Resim 4.65 Tansel Türkdoğan, "Çağdaş İkonlar Serisi", 1998

Resim 4.66 Tansel Türkdoğan, "İkonlar ve Minyatür Serisi", 1998

Sanatçı çalışmalarında kullandığı simgesel motiflerin dönüşümünü şöyle ifadelemektedir;

"Amerikalı dilbilimci Pierce 'yazı harflerinin bir iletişim aracı olmasının yanı sıra, kendi özgün, simgesel varlıklarını oluştururlar' diyor. Bu yaklaşım, benim yazı ve simgesel imgelemler bağlamında yaptığım çalışmalarımla bire bir örtüşmekte sanırım. Bu serideki işlerimin hepsi çalışmalarda düşündüğüm vektörel (asma ve ilerleme) tavrın karakterine de yansımaktadır. Kalın polyester dökerek yarattığım bu katmanlı işler,

kendi içeriklerinden farklı bir kontext izleyiciyi ile buluşmaktadır. Yazı, yazı kimliğini, ikon, ikon kimliğini, minyatür, minyatür kimliğini bırakıp yeni bir kimliğe veya yeni bir içeriğe kavuşmaktadır. Yani yapılan var olanı manipüle etmek vasıtası ile transformasyona (değişime) uğratmak ve bazı alt başlıkları da bu imgeleme eklemek şeklinde tanımlanabilir" (http://www.radikal.com.tr/1999/07/01/kultur/yaz.html).

Sanatçı ikonlarla birlikte kendi kültürel kimliğini sorgulayarak yazı ve simgeleri iç içe kullanarak; harflerin simgesel biçimleriyle geçmişle bugünü özdeşleştirmiştir. Yazı ve harflerden tasnif ettiği bu çalışmaları geleneksel motif öğelerinden yola çıkarak bu çalışmaları kullandığı boya katmanlarında görmek mümkündür.

4.6. Dijital Tipografi İçerikli Kişisel Çalışmalar

Günümüzde gelişen teknoloji ve bilgisayar çağının oluşturduğu kültürel değişim ve dönüşüm dijital sanatın baş döndürücü özelliğini oluşturur. Teknolojik ilerlemeler ve gelişmeler içinde bireylerin giderek sanal iletişime doğru gidişi bilgisayar ortamının gündelik hayattaki önemini artırmaktadır. Dijital dünyanın mihenk taşı olan bilgisayar, çağdaş sanatta da etkin bir biçimlendirme elemanı olarak yer almaktadır. Bununla birlikte sanatçılar; yaratım ve sunum süreçlerinde, bilgisayarın kullanım olanaklarını arttırmışlar ve farklı disiplinlerle birleştirmişlerdir. Günümüz sanat ortamı düşünen, sorgulayan, mesaj veren, iletişim kuran bir teknoloji ile kendisini anlatmaktadır. Bu bağlamda, dijital sanatın getirdiği sınırsızlık, sanat nesnesinin ürününün de sınırlarını genişletmektedir.

Dijital sanat, izleyici ile sanatçı arasındaki, mesaj kaygısınıda sorunsallaştırır. Bir çalışmadaki tüketiciye dayatılmaya çalışılan mesaj -ki ilk tipografik düzenlemelerde bu yaklaşımdadır- yerini yalnızca kavram ve kavramın tasarımına bırakır. Çağdaş sanattın geldiği noktaya bakıldığında ise mesajın yalnızca işlevsel değil, iletişimsel olmasıyla da ön plana çıkmaktadır.

Bu anlamda, görsel kültür içinde, görsel olanı, görülebilen ve aynı zamanda iletişimsel ve işlevsel bir amaç içeren şey olarak tanımlamak birtakım sorunlar ortaya

çıkarır. Örneğin, görsel kültür olarak tanımlanabilecek, ama işlevsel veya iletişimsel bir amaçla üretilmemiş birçok şey vardır. ‘Sanat’ ya da ‘güzel sanatlar’ olarak tanımlanan her şey, genel olarak görsel deneyimin bir parçası olarak açıklanırken her zaman işlevsel ya da iletişimsel bir amaçla yapılmamışlardır. Birçok sanat nesnesinin dekoratif bir işlev yerine getirdiği söylenebilir; ama nesnenin görüntüsü ya da estetiği, yerine getireceği işlevden önde gelir. Amerikalı mimar Louis Sullivan tarafından ortaya atılan ‘biçim işlevi takip eder’ fikri, modern tasarımın temel bir ilkesidir (Sparke, 1986). Bu demektir ki, bir nesnenin biçimi o nesnenin işlevinden sonra gelir ya da ondan daha az önemlidir (Barnard, 2010, s.31).

Dil ve imge arasındaki bağlantıyı sorgulayan, ‘Tekinsiz Yazı Serisi’ araştırma konusu kapsamında, teknolojinin olanaklarından faydalanarak oluşturulmuştur. Çalışmaların oluşumundaki süreçte izlenilen yol önce tipografi nedir? sorusuna yanıt aramak olmuştur. Bu seri tarihsel süreçte gelişerek, kendisinden bir sonraki dönemde farklı bir anlatım dili bulan tipografiyi yalnızca nesnel bir araç olarak kullanmaktan öte, öznel bir biçime dönüştürmeyi amaçlaktadır.

Resim 4.67. Bahar Akbulak, 'Tekinsiz Yazı 1', 2012

Resim 4.68. Bahar Akbulak, 'Tekinsiz Yazı 2', 2012

Geleneğinin sıra dışı kullanımı, ötekine atıfta bulunurken, yeni yaklaşımların da kapısını aralar. Alışılagelmiş yazım kurallarının yapı bozuma girdiği metinde yazı karakterleri farkı büyüklükte ve farklı karakterde yer alırken, metin kendi içinde tuhaf ve şaşırtıcı biçimde belirsizleşir. Yazıyı okurken takipte yaşanılan belirsizlik durumu, her karakter değişiminde tekinsiz ifadeleri de içerisinde barındırır.

Yeni bir dil arayışı içinde oluşan bu çalışmalar geleneğin izleriyle beslenerek günümüzde neredeyse kullanılmayan yazı karakterleri kullanarak oluşturulmuştur. Metin tabanlı olan bu çalışmalarda bir metnin odak noktası belirlenmiş ve yeni tipografi anlayışından haraketle metin işlevinden yola çıkılarak kurgulanmıştır. Kurgulanan her metin ve vurgulanmak istenilen yazı, metin ilişkisi irdelenerek oluşturulmuştur.

Tipografik bir malzeme olarak kullanılan fotoğraflar (eski el yazılarına ait mektuplar) geçmişin izlerini günümüze nesnel bir biçimde aktarırlar. Burada düşünülmesi istenilen geçmişin estetik yazı anlayışı ile günümüz sanatı ve teknolojisi arasındaki bağı sorgulamaktadır.

Resim 4.69. Bahar Akbulak, 'Tekinsiz Yazı 3', 2012

Resim 4.70. Bahar Akbulak, 'Tekinsiz Yazı 4', 2012

Resim 4.71. Bahar Akbulak, 'Tekinsiz Yazı 5', 2012

Resim 4.72. Bahar Akbulak, 'Tekinsiz Yazı 6', 2012

Klasik anlamdan uzak olan ve özü netlik olan yeni tipografi anlayışından hareketle oluşturulan bu çalışmalar; eski tipografi anlayışının tam zıttı özellikler taşımaktadır. Günümüz sanat anlayışının oluşturduğu netlik kavramı verilmek istenilen mesaj açısından oldukça önemlidir. Harf merkezi esas alınarak oluşturulan bu seri; saf ve netlik ilkesini barındırırlar. Ancak bazı yazı karakterilerinin süse dayalı olması, gelenek ile bağı koparmamak, kültürümüzde yer alan oryantalist etkileri, estetik bir bütünlük içerisende, çağdaş sanat ile bütünleştirme düşüncesinden dolayıdır. Bir harfin seçilerek kompozisyonda etkili kullanımı, bir odak noktası seçmek adınadır. Bu merkez doğrultusunda metnin işlevinden yola çıkılarak bir tarz yaratılmak istenmiştir. Bu tipografik düzenlemede, harf boyutu, ağırlığı, satır düzeni, renk kullanımı ile modern biçimin ruhunu ifade etmektedir.

Resim 4.73. Bahar Akbulak. ‘Tekinsiz Yazı 7’. 2012

Resim 4.74. Bahar Akbulak, ‘Tekinsiz Yazı 8’, 2012

Günümüzde neredeyse unutulmaya yüz tutan yazı karakterleri, yeniden yorumlanarak tipografinin geleneksel kurallarının dışında yeni bir bakış açısı ile

sunulmaktadır. Geleneksel tipografi kurallarının dışına çıkarak, harfler boyut ve görme biçimleri eleştirel bir yaklaşımla irdelemeye çalışılmıştır. Çalışmalarda harf aralıkları, büyüklükleri, küçüklükleri, kelimelerin veya kelime gruplarının anlatmak istediği mesajı, okumaya odaklı değildir. Metin ve görsellerin birlikteliği ile işlevselliğini kaybetmiş yazı karakterlerini yeniden gün yüzüne çıkartılmıştır. Harfin görüntüsü ve yapısı arka planda bırakılarak vurgulanmaya çalışılmıştır. Geleneksel tipografi kurallarının aksine çalışmalarda görülen, yazının yalnızca okunan değil, aynı zamanda gözlemlenen bir dil olduğudur. Metin ile imge arasındaki anlamlar izleyiciyi hem şaşırtmalı hem de biçimsel yapısından zevk aldırmalıdır.

Kelimelerle oluşturulan hareket kendi içinde sessizleşir ve olması gerektiği yerleri bularak dağılır. Yeni Dalga'nın izlerini taşıyan bu çalışmalar, görsel ile metin arasına yeni ilişkiler kurmaktır. Günümüz sanatında yaşanan bu yeni gelişmeler her alanda olduğu gibi tipografiyi de etkilemiştir. Artık anlatılmak istenen bazen kelimelerle anlatılırken, bazen de kelimelerin güçlü yapısının oluşturduğu baskı da hissedilir.

Bu anlamda, "bilimsel, teknolojik, sanatsal, ticari ve yerel gelişmeler olmasaydı, modern ve Batılı toplumların, gündelik görsel deneyimlerinin tamamen ve hayal edilemeyecek ölçüde farklı olduğu gözlenlenebilirdi. Sonuç olarak, çağdaş görsel deneyimin ve görsel kültürün açıklamasını yaparken; tüm bu gelişmeleri göz önünde bulundurmak önemlidir. Bu yaklaşım; modern zamanların ve bazı kesimlere göre postmodern zamanların görüntüleri, metinleri ve nesnelerinin ne, nasıl, neden göründükleri şekilde göründüklerini büyük ölçüde açıklar. Demek ki, çağdaş metin, görüntü ve tüketiminde kullanılan tekniklerin ve estetiğin endüstriyelleşmenin bir sonucudur" (Barnard, 2010, s.148).

BÖLÜM V

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmada ulaşılan sonuçlar özetlenerek; genel durum ve süreç analizi yapılmıştır. Araştırma soruları cevaplanmış, tezin son değerlendirilmeleriyle birlikte sunulmuştur.

5.1. Sonuç

1960 Sonrası Tipografi ve Sanatsal Etkileşimini inceleyen bu araştırma tipografinin tarihsel gelişimi ve her dönemle birlikte ortaya çıkan sanat akımlarıyla nasıl bir etkileşim içinde olduğunu, günümüzdeki dijital tipografinin ortaya çıktığını geçmişle bağını kurarak sanat nesnesi biçimine dönüşünü net bir biçimde ortaya koyabilmeyi amaçlamıştır. Grafik tasarımın en önemli öğelerinden olan tipografinin, matbaanın bulunmasıyla birlikte ortaya çıkışı ve gelişim seyri, ikinci bölümde anlatılmaktadır. Üçüncü bölüm ise, 1960 öncesi modern sanat akımlarının tipografik tasarımla etkileşimlerini ele almaktadır. 1960 sonrasında ortaya çıkan sanat hareketlerinin de etkisiyle tipografinin geleneksel kuralları dışında nasıl sanat nesnesi haline dönüştüğü son bölümde açıklanmıştır.

I. Alt Probleme ilişkin sonuçlar:

Grafik tasarımın ayrılmaz öğesi olan tipografi; yazının tarihsel gelişimi ile birlikte her dönemde gelişmeler göstermiştir. Tarihsel sürece bakıldığında yazı, farklı coğrafyalarda bilginin koruyucusu olan, gündelik yaşamın gereksinimlerini karşılayan ve zamanla değişen bir yapıda ilerlemektedir. Tarihsel gelişmeler içerisinde el

yazmaları tipografinin temellerini oluşturacak niteliktedir. Bu anlamda tezhipli efsaneler, kaligramlar resim-metin ilişkisini bir arada kullanarak sonraki dönemlerde tipografinin gelişme göstermesi açısından oldukça önemli bir yere sahiptir.

John Gutenberg'in metal harfleri kullanmasıyla birlikte, baskı tekniği sayfa düzenlemeleri ve kitap tasarımlarında tipografik yenilikler yaşanmış ve bu gelişmeler; tipografinin geleneksel kurallarının oluşmasında önemli rol oynamıştır. Bu bağlamda ikinci bölümde tipografinin geleneksel kuralları irdelenmiştir.

19.yüzyılda tipografi, Endüstri Devrimi sonucu gelişen sanayi ve teknolojiyle birlikte, reklamcılık sektörünün doğmasına da neden olmuştur. Bununla birlikte, ürünü tanıtmak ve izleyiciyle buluşturmak için tasarımcılar yazı karakterleri kullanarak tipografik düzenlemeler oluşturmuşlardır. Ancak bu çalışmalar, sadece reklam amaçlı olduğu için hiç bir sanat olgusunu içermez. Sadece dönemin sorununa cevap aramak için oluşturulmuş tasarımlar olarak yaratılmıştır. 20.yüzyılla birlikte tipografik dil, geleneksel kurallarından arınarak, özgün bir sanat ürünü olarak anlam kazanmaktadır.

Grafik tasarımla birlikte tipografi her dönemde kendi tarzını oluşturmaya çalışmıştır. Sanat tarihine bakıldığında fütürizm ile birlikte tipografi bir tepki aracı olarak hız, hareket ve ses kazanmıştır. Fütürist şiirler ve bunların tipografik düzenlemeleri görsel ve düşünsel açıdan onun gelenekçi anlayışından kurtulmasına neden olmuştur. Hareketin ön planda tutulduğu bu dönem fiziksel, entellektüel, duygusal ve düşüncenin hakim olduğu sanatçılar ve tasarımlarla karşılaşmaktayız.

I. Dünya Savaşı ve savaşın korkunç izlerinden dolayı, Dadacılar çalışmalarında isyan, savaş protestoları negatif ve yıkıcı unsurları içeren sanat karşıtı yaklaşımı savunurlar. Geleneklere ve sanata karşı çıkan tavırlarıyla Dadacılar, Fütürizmin tipografik dili daha zenginleştirmişlerdir. Geleneksel tipografi kurallarına bağımlı olmadan geliştirdiği rastlantısal tipografik tasarılarımlar oluşturmuşlardır.

Konstürktivizm, De Stijl ve Bauhaus sanat anlayışlarıyla birlikte tipografik dil daha sağlam bir biçim oluşturmuştur. Konstürktivizm'de işlevsellik önem kazanmış,

montaj ve fotoğraflarlarla kurulan geometrik biçimler, saf renkler ve geniş alanlarla birlikte oluşturulmuştur. De Stijl tipografi dili keskin hatları en basite indirgeyerek, yatay-dikey diyogonelliği redderek; saf tasarımların oluşmasını sağlamıştır. Savaş döneminde birçok sosyal olgunun içi içe geçtiği ağır yenilgilerin olduğu Almanya'nın yeni bir düzen oluşturma arayışları sanatına da yansımıştır.

Savaş sonrasında sanatçılar Amerika'ya göç ederek modernizm sanat anlayışını yeni kıtaya taşımışlardır. Yeni Tipografiyi vurgulayan en belirgin özellik asimetrik, süslemeden ve abartıdan uzak olan anlayışıdır. Avrupalı Grafik tasarım sanatçıları göç ettikleri bu yeni kıtada modernizmle birlikte özgür düşünce ortamı sayesinde yeni yaklaşımlar benimsenmiştir. Bunun sonucu olarak sanatçılar ve tasarımcılar özgün-özgür düşünceleri yoruma dayalı tipografik ve asimetrik metin-görsel ilişkisine dayalı kompozisyonları irdelemişlerdir. 1950'li yıllarda İsviçre tasarımı yeni bir tasarım anlayışıyla birlikte sadeleştirilmiş imgeler, metinler, fotoğraflar ve fotomontaj tekniği ile birbiri içine giren tipografik tasarımlarda çeşitlilik yaratmaya çalışmışlardır. 1950'lerde başlayıp, 1960'lara kadar kadar süren görsel biçimlerle yapılan tipografik tasarımlar dikkat çekerek yazının görselleştirme çabası çalışmalarda görülmektedir.

II. Alt Probleme ilişkin sonuçlar:

Dördüncü bölümde, çalışmanın ana konusunu oluşturan 1960 Sonrası Tipografi ve Sanatsal Etkileşimini yansıtan, tipografiyi sadece temel kurallarıyla ele almayıp sanat nesnesi haline dönüştürebilmiş, anlatım bakımından farklılıklarını ortaya koyabilmiş sanatçılar ve tasarımcılar ele alınmıştır. 1950'lerin sonunda modernizme bir tepki olarak doğan postmodernizmle birlikte düşünce ve kavram olgusunun ön plana çıkaran sanatçılar, tipografide özgür biçimler kullanarak geçmiş dönem sanat ve tasarım biçimini yeniden yorumlamışlardır. 1968'in sonlarına doğru Wolfgang Weingart'ın çalışmalarıyla başlayan 'Yeni Dalga' hareketi April Geirman ile büyük bir gelişim göstermiştir. Geirman postmodern tipografiye öncülük etmiştir. Teknolojinin olanaklarından yararlanan Geirman'ın çalışmaları formların birbirleriyle zıtlığına dayanmaktadır. Postmodernin geçişkenliğinden hareket ve hız kazanan kuralsız tavrı vurgulamaktadır.

‘Punk’ın asi ve yıkıcı kurallarıyla Neville Brody çalışmalarında postmodern tipografinin aykırı ve dışlayıcı yönü ile renkleri, biçimleri ve şekilleri sentezleyip yeni bir biçim yaratarak kuralsızlığın kurallarını oluşturarak tipografik anlayışını yaptığı çalışmalarla ortaya koymuştur.

Postmodernizmle birlikte sanatçılar ve tasarımcılar kendi belirledikleri kural ve kuralsızlıkları yaklaşımlarını yansıtmışlardır. 1980’lerde ‘Retro’ adında yeni bir hareketin doğmasına zemin oluşturan Scher’in postmodern tipografik dili geleneksel tipografi kurallarının dışında yazıyı farklı formlarda kullanarak yazıyı sanat nesnesi haline dönüştürmüştür.

Retro akımının öncülerinden olan Carin Goldberg yapmış olduğu tasarımları içgüdüsel olarak yorumlanmıştır. Geleneksel tipografiye yeni yorumlar getirdiği tasarımlarda oluşturduğu orjinallik göze çarpmaktadır. Günümüz tasarım ve tasarımcıları için farklı düşünce ve uygulamaları için ışık olacak niteliktedir.

Postmodern bir hareket olan kavramsal sanatla birlikte çağın gereksinimleri ve duygularını anlatmada sanatçılar nesne ve kavram ilişkisini ele almışlardır. Dilbilimsel çözümlemelerden yararlanarak yazıyı sanat nesnesi haline dönüştürmüşlerdir. 1960’lı yıllarda dil, metin ve imgeyi kullanarak çalışmalar yapan Joseph Kosuth, yazıyı kavramla birleştirerek okuma odaklı işler üretmiş, yazıyı salt biçim öğesi olarak kullanarak dil ve sanat arasındaki ilişkiyi sanatına yansıtmıştır.

Kavramsal sanatta metin ve imge arasındaki bağın gelişmesinde çok büyük katkıları olan Mel Bocher sıradan kelimelerin eş anlamlarının nasıl farklı yapılarda kullanılabileceği üzerine çalışmaları oluşturarak kavramsal tipografiye yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Metin tabanlı çalışmalar yapan Fiona Banner dilin olanaklarından faydalanarak senaryolar ve resimler oluşturmuştur. Kurguladığı çalışmaları yazı temelli parçalarla birleştirerek dilin sınırlarını tipografik biçimlerle karşımıza çıkmaktadır.

21.yüzyılın sanat dünyası gelişen teknolojiyle birlikte geleneksel sanata meydan okuyarak yeni biçimsel oluşumların yeni anlatımların doğmasına neden olmuştur. Bununla birlikte teknik ilerlemeler yakınlık gösteren sanatçı ve tasarımcılar plastik sanatlardaki malzemelerden uzak bir biçimde sanatın tüm alanlarına giren dijitalin çağdaş sanat üretiminde yalnızca aracı değil, aynı zamanda biçimi haline gelmiştir.

Dijital sanatın temelini oluşturan teknoloji yeni biçimler yaratmada sürekli gelişmelerle birlikte kendini yenileyen, sorgulayan, farklı teknikleri birbiri ile kaynaştırmaktadır. Sanatçının ve tasarımcının içinde olduğu dijital dünya geleneksel sanatın sınırlarını yok etme düzeyine getirmektedir. Yeni medya teknolojilerini kullanan sanat projeleri farklı disiplinleri bir araya getirerek çağın gereksinimlerini karşılar niteliktedir. Sanatçılar sanat ürünlerini yaratırken bilim ve teknolojiyle iç içe geçmiş bir biçim sanatsal anlatım biçimlerini oluşturmaktadır.

Gelişen teknolojiyle birlikte günümüz tipografi sanatı bir bilim olmanın ötesine geçerek, görsel öğelerle bütünleşip sanat nesnesi haline gelmiştir. Dijital tipografide teknolojinin olanaklarından sınırsız yararlanan sanatçılar farklı kombinasyonlar yaparak ivmesi yüksek çalışmalar ortaya koymuşlardır. Keşif ve tesadüf ile şekillenen uygulamalarla tasarımlar yapan Daniel Eatock dijital projeleriyle görüntü ve dilin iletişimsizliği arasındaki bağlantıyı irdelemiştir.

Stefan Sagmeister tasarımlarında şaşırtıcı, sarsıcı, şiddet ve cinsellik içeren çalışmaları ile dikkatleri üzerinde toplamıştır. Dijital tipografik çalışmalarında sansasyon yaratarak izleyiciyi tedirgin eden ve düşünmeye iten tavrıyla farklılık yaratarak yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Günümüz teknolojisinin olanaklarını kullanan Max Kisman çalışmalarında görsel kimliği oluştururken özgürlük içeren tipografik düzenlemelerle dijital farkındalık yaratmayı amaçlamıştır. Yeni dalga hareketini yeniden yorumlayan Kisman tipografik düzenlemelerini basitlik ve karmaşıklık üzerine kurgulamıştır.

21.yy ile birlikte teknolojinin hızla gelişimi, sanatçı ve tasarımcıları, geleneksel

sanat anlayışından uzak eğilimlere yönelmesini sağlamaktadır. Bu değişim Batıda olduğu gibi Çağdaş Türk sanatında da aynı eksendedir. 1960'lara kadar olan süreçte yaşanılan değişimler (tüketim toplumu, teknolojik gelişmeler ve ilerlemeler) 1960'lı yılların alternatif sanat anlayışını oluşturmaktadır. Değişen toplum düzeni Avrupa ve Amerika'da olduğu gibi Türkiye'de de görmek mümkündür.

Bu değişimle birlikte Çağdaş Türk sanatçıları da geçmişle bağını koparmadan kendi kültürel kimliğini bütünleştirerek çağdaş sanat içerisinde yer almaktadır. Bu bağlamda kendi kültürünü farklı biçimde ele alan çağdaş Türk sanatçıları Batılı sanatçılar gibi eserlerinde yazıyı kullanmışlardır. Türkiye'de de tipografinin geleneksel anlamdan uzaklaşıp yapı bozuma girerek sanat nesnesi/ürününe dönüştürenler Ergin İnan, Hüseyin Bahri Alptekin, Alpaslan Uçar ve Tansel Türkdoğan'da görmek mümkündür.

Çalışmada ortaya konan inceleme ve açıklamalar, tipografinin genel kuralları dışında sanat nesnesi haline dönüşme serüvenini metinler ve görsellerle ortaya koymuştur. Tipografinin sadece görsel bir biçim olmaktan öteye giderek bir sanat diline olmasına doğru giden süreci dönem ve sanatçılar üzerinden irdelenmiştir.

Grafik tasarım ve tipografinin, görsel iletişim, yazılı medya alanlarının geliştirip ve genişletilmesinde görsel donatım araçlarından klavye, fare, tablet ile yapılabileceklerin bir sınırı yoktur. Tipografik düzenlemenin geldiği son nokta, hareketli grafik, illüstrasyon ve fotoğraf gibi birçok disiplinde malzemelerin bütünleşip, bir parçanın tasarımcıların ve tasarımların kimliklerinin zenginleştirilmesi açısından oldukça önemlidir.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte tipografinin günümüzde çok farklı bir yerde olması dijital sanat, bilim ve teknoloji birliğini göstermektedir. Günümüz sanatında geçmiş dönem izlerinin alt yapısı üzerine kurularak yeni dijital anlatım biçimleri yaratılmıştır. Bununla birlikte çağdaş işler oluştururken, dijital teknoloji ve çağdaş sanat ilişkisi sanatçının iç dünyası ile birleşmektedir.

Tipografi başlangıcından günümüze değin farklı dönem ve sanatçılarla biçimlenerek karşımıza çıkmaktadır. Tipografinin sanatsal anlatım biçimi tek başına bir sanat nesnesine dönüşümü, 1960 sonrasına rastlanmaktadır. Artık sanat dünyası, dijital araçların yardımıyla tipografinin farklı bir biçim kazanarak dar kalıplardan sıyrılarak kural ötesi kullanımlara yönelmiştir.

Yapılan çalışmanın sonucunda; tipografi işlevsel olabileceği gibi tek başına salt bir sanat nesnesi haline dönüştüğü, sanatçı ve izleyici arasında güçlü bir iletişim kurduğu söylenebilir.

5.2. Öneriler

1960'lardan bugüne birçok sanatçı ve tasarımcı tipografiyi farklı bağlamlarla irdelemişlerdir. Günümüzde uygulanan tipografik düzenlemelerde sadece yazının işlevselliğine odaklanmak yerine, sanatçıyla izleyici arasındaki bağı kuran bir sanat ürünü haline dönüşmelidir.

Sanatçı ve tasarımcılar; fotoğraf, illüstrasyonlar, kolaj, gibi farklı malzemeleri ve disiplinleri bir araya getirerek, günümüz sanatına yön verecek; sonrasındaki teknolojik gelişmelerle birlikte sanat üretimine katkı sağlayabileceklerdir.

Teknolojik gelişmeler, hareketli tipografinin ilerlemesinde oldukça önemlidir. Günümüzde olduğu gibi gelecekte de bilgisayarlar tipografik düzenlemeler ve bunun işlevselliğinden çok sanatçı ve izleyici arasında iletişimi sağladığı için önemli bir yere sahip olacağı düşünülmektedir.

1960 sonrası tipografik eğilim gösteren sanatçıların bu yaklaşımlarında salt grafik kuralları bağlı kalmayıp farklı disiplinleri tipografiye sokmaları, onların başarısındaki yapı taşları olduğu düşünülmektedir. Bu anlamda, özellikle güzel sanatlar fakülteleri, tasarım ve sanat fakültelerinde, proje odaklı eğitim-öğretim verilip, tek bir alanda performans göstermekten daha fazla bölümler arası sınırlılık kalkarsa, bu

geçişkenliğin, yaratıcılığı ve başarıyı arttıracağı öngörülmektedir.

Tez çalışması başlangıcı ve kaynak taramasında hareketli, tipografi ile ilgili sınırlı kaynağa ulaşıldığından bu alanda da çalışılması gerektiği düşünülmektedir.

1960 sonrası sanatta tipografinin geldiği noktayı belirlerken, özellikle bu alanda dünya çapında tanınan sanatçı tasarımlarına yer veren bu tez, gerek zaman gerek ise sınırlılıklar açısından birçok sanatçıya da yer verememiştir. Tezlerde sanatçı profilleri geliştirilerek sinema, video, üçboyutlu programlar ya da fotoğraf gibi disiplinlerde tipografi üzerine çalışan sanatçılara değinilmesi öngörülmektedir.

Tipografinin tarihsel süreç içerisindeki gelişiminde Türkiye'deki tipografik dilin grafik tasarım anlayışına ne tür katkıları olduğu incelenebilir.

KAYNAKÇA

Aksel, E. (1986). Türkiye'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde çağdaş plastik sanatlar. 'Türkiye'de çağdaş sanatın desteklenmesi sorunu'. Sayı:5. Ankara: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Aksoy, Ş. (1999). Türkdoğan çağdaş ikonları, Tansel Türkdoğan Kataloğu, Emlak Sanat Galerisi.

Ana Britannica Ansiklopedisi. (2004). İstanbul: Ana Yayıncılık.

Antmen, A. (2008). 20.yy Batı sanatında akımlar. İstanbul: Sel Yayınları.

Amsrose, G ve Harris, P. (2012). Görsel tipografi sözlüğü. İstanbul: Literatür Yayınları.

Armstrong, H. (2010). Grafik tasarım kuramı. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

Atakan, N. (1998). Arayışlar resim ve heykelde alternatif akımlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barnard, M. (2010) Sanat, tasarım ve görsel kültür. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Balcı A. (200). Sosyal bilimlerde araştırma yöntem, teknik ve ilkeler. Ankara: Pegem Yayıncılık.

Bektaş, D. (1992). Çağdaş grafik tasarımın gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Becer, E. (2009). İletişim ve grafik tasarım, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Becer, E. (2010). Modern sanat ve yeni tipografi, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Çakırkaya, S. (2010). Çağdaş sanatta kurumsal eleştiri ve Türkiye'deki tartışmalar. Yüksek Lisans Tezi. İsatunbul: Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Durmuş, D. (2008). Tarihsel süreç içinde tipografinin gösterdiği gelişim ve grafik tasarım eğitimdeki önemi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Dündar, B. (2005). Matbaanın bulunuşundan bu yana batıda ve 1970 sonrası Türkiye'de grafik tasarımda tipografik dil. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erayda, N. (2005). Sanat ne işe yarar, Milliyet Sanat Dergisi Sayı:557.

Erdemir, E. (1995). Neville Brody üzerine kısa bir not. Arredemento Dekorasyon: Boyut Yayın Grubu.

Erden, Ç. (1994). Tipografik tasarım ve uygulamalarının irdelenmesi. Doktora Tezi. İstunbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Erkmen, B. (1983). Hazırlanmış bir grafik sanatlar sözlüğünden bazı alıntılar. Gösteri Dergisi Sayı:31.

Ganiz, S. (2004).Yazı tasarımcıları, İstanbul: Kastaş Yayınevi, Zafer Matbaası.

Garfield, S. (2012).Tam benim tipim, İstanbul: Bkz Yayıncılık.

Germaner, S. (1997) 1960 sonrası sanat, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Güz, N. (2002) Etkili iletişim terimleri sözlüğü, İstanbul: İnkılâp Kitapevi.

Gombrich, E. H. (1984). Sanatın öyküsü. Çev.; Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Sayı,9.

Grafik Sanatlar Üzerine Philp B. Meggs, Sayı:18.

Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, 2008, Sayı:42.

Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, 2008, Sayı:75.

Jean, G. (2001). Yazı insanın belleği, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Harvey, D. (2006). Postmodernliğin durumu. Çev.; Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasar, N. (2002). Bilimsel araştırma yöntemleri. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Karnazoğlu, N. (2001). Tipografik öğelerin ve kompozisyonların iletişimdeki payı. Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi.

Keleoğlu, B. (2008). Grafik tasarımda tipografinin sesi, sesin tipografisi. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kurtuluş, O. (1996). 'Yirminci yüzyılın etkileşim ortamında sanatçı ve teknoloji'. Bilim ve Teknik Dergisi. Sayı. 18. Ankara: Tübitak Yayınları.

Lenoir, B. (2003). Sanat yapıtı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Metin, A.C. (2008). Tipografinin temel kavramları ve Türkiye'de tipografi eğitimi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özdemir, S.(2008). Grafik eğitim verin ortaöğretim kurumlarında yazı-tipografi derslerinin önemi ve karşılaşılan sorunlar. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Özdemir, F. (2007). Popüler müzik kültürünün tipografiye yansımaları. Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü.

Öztuna, H. Y. (2007). Bauhaus'ta tipografi. Grafik Tasarım Dergisi. Sayı, 16, İstanbul.

Panayırcı, C. U. (2009). Postmodernzim, kültür ve reklam: diyet gıda ürünü reklamların söylemi. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyol Bilimler Enstitüsü.

Pekmezci, H. (2001). Anadolu güzel sanatlar liseleri için ders kitabı. Ankara: MEB Yayınları.

Sarıkavak, N. K. (2009). Çağdaş tipografinin temelleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Smith, P. (2005). Kültürel Kuram. Çev; S. Güzelsarı, İ. Gündoğdu. İstanbul: Babil Yayınları.

Solomon, M. (1986). The art of typography an introduction to typo.icon.ography. New York: Watson-Guptill Publications.

Tansuğ, S. (1999). Çağdaş türk sanatı. Ankara: Remzi Kitabevi.

Tepecik, A. (2002). Grafik sanatlar, Ankara: Detay ve Sistem Ofset.

Uçar, T. F. (2004). Görsel iletişim ve grafik tasarım. Ankara: İnkılap Kitabevi.

Uslu, B. (2006). 1980 sonrası tipografik tasarımda deneysel yaklaşımlar. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Uslay, Y. (1989). Yazı sanatı. Namat A.Ş., İzmir.

Uzun, N. E. (1998). Dilbilgisinin temel kavramları. Ankara.

Wands, B. (2006). Dijital çağın sanatı. İstanbul: Akbank Kültür Yayınları.

Well, A. (2012). Grafik tasarım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wolff, J. (2000). Sanatın toplumsal üretimi. Çev; Ayşegül Demir. İstanbul: Özne Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2008/05/populer_kulturden_gelenegin_evrimine_neville_brody.html (27.08.2012 erişim tarihi)

http://istanbulsergifotograflari.com/2012/05/27/mel-bochner-2/ (4.08.2012 erişim tarihi)

http://sanatdunyasi.wordpress.com/(4.08.2012 erişim tarihi)

http://www.tazehaber.com/haber.php/958984/dil-insana-kapi-aciyor (5.08.2012 erişim tarihi)

http://istanbulgallerymap.com/tr/exhibition/mel-bochner/(5.08.2012 erişim tarihi)

http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/apr/07/whitechapel-gallery-fiona-banner (3.08.2012 erişim tarihi)

http://www.typotheque.com/articles/max_kisman_graphic_designer/ (6.08.2012 erişim tarihi)

E- Kitap Yazı ve Grafik Tasarım (http://books.google.com.tr/books?id=2QugKc7c_t4C&pg=PA31&lpg=PA31&dq=bo%C5%9Fluk+espas&source=bl&ots=vMvtV0C7fU&sig=b6KzGoggNhWsswt42D2TQw7xcg&hl=tr&sa=X&ei=_fUtUJ2NN9LS4QSs_oDICg&ved=0CEgQ6AEwAzge&safe=active#v=onepage&q=bo%C5%9Fluk%20espasespas&f=false) (12.08.2012 erişim tarihi)

http://ergininan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=13&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0 (7.09.2012 erişim tarihi)

http://www.emlakkulisi.com/salt_beyoglu_huseyin_bahri_alptekin_in_sergisiyle_acildi_-71227.html (8.09.2012 erişim tarihi)

http://www.radikal.com.tr/1999/07/01/kultur/yaz.html (9.09.2012 erişim tarihi)

www.sanalmuze.org/paneller/mtskm/201968.htm (11.09.2012 erişim tarihi)

http://www.artimetre.com/2009/08/28/ergin-inan-casa-dell-arte-roportaji-2009/ (7,09.2012 erişim tarihi)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Bahar AKBULAK

Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 1981

Eğitim Durumu

Lisans : Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği

Yüksek Lisans : Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Grafik Anasanat Dalı

Kongreler

2011 : 4. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak 'Kadın'

2012 : I. International Interdisciplinary Social Inquiry Conference

İş Durumu

Çalıştığı Kurum : Abant İzzet Baysal Üniversitesi Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü - Grafik Tasarımcı (2005-Aktif)

İletişim

E-Posta : baharakbulak@gmail.com