

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI

Sinan DAĞARSLAN

KÜLTÜREL AFİŞLERDE FOTOĞRAFIN VE İLLÜSTRASYONUN KOMPOZİSYON
ÖĞESİ OLARAK KULLANIMI

Grafik Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2011

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI

Sinan DAĞARSLAN

KÜLTÜREL AFİŞLERDE FOTOĞRAFIN VE İLLÜSTRASYONUN KOMPOZİSYON
ÖĞESİ OLARAK KULLANIMI

Danışman:

Yrd. Doç. Şemseddin DAĞLI

Grafik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2011

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz

tarafından

Anasanat

Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ OLARAK kabul edilmiştir.

İmza

Başkan:

Üye (Danışman):

Üye:

Üye:

Üye:

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../....

İmza

.....

.....

Müdür

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	v
Şekiller ve Tablolar Dizini.....	viii
Kısaltmalar Listesi.....	xi
Özet.....	xli
Summary.....	xlii
Önsöz.....	xliv
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: GRAFİK TASARIM.....	5
1.1. Grafik Tasarım ve Görsel Sanatlar.....	5
1.2. Kompozisyon Öğeleri.....	11
1.2.1. Çizgi.....	11
1.2.2. Ton.....	12
1.2.3. Renk.....	13
1.2.4. Yön.....	14
1.2.5. Hareket.....	15
1.2.6. Doku.....	15
1.2.7. Ölçü.....	16
1.2.8. Aralık.....	17
1.2.9. Hacim.....	18
1.2.10. Zemin Biçim İlişkisi.....	19
1.3. Grafik Tasarımda Kompozisyon Öğeleri Arasındaki Hiyerarşik Düzen.....	20
1.4. Grafik Tasarımda Görsel Öge kullanımı.....	23
1.4.1. Tipografi.....	24
1.4.1.1 Tipografinin Tanımı.....	24
1.4.1.2 Tipografinin Tarihçesi.....	26
1.4.1.2.1. Primitif Yazı Sistemleri.....	26
1.4.1.2.2. Roma Dönemi ve Orta Çağ Tipografisi.....	35
1.4.1.2.3. Rönesans Tipografisi ve Baskı.....	39
1.4.1.2.4. Kolonyel ve Endüstriyel Tipografi.....	43
1.4.1.2.5. 20. Yüzyıl Tipografisi.....	47
1.4.1.3 Tipografinin Bir Kompozisyon ögesi olarak önemi.....	66
1.4.2. İllüstrasyon.....	68
1.4.2.1 İllüstrasyonun Tanımı.....	68
1.4.2.2 İllüstrasyonun Tarihçesi.....	70
1.4.2.2.1 Dünyada İllüstrasyon Tarihçesi.....	70
1.4.2.2.2 Türkiye’de İllüstrasyonun Tarihçesi.....	83
1.4.2.3 İllüstrasyon Çeşitleri.....	87
1.4.2.3.1. Basın Yayın İllüstrasyonları.....	87
1.4.2.3.2. Reklam İllüstrasyonları.....	90
1.4.2.3.3. Moda İllüstrasyonları.....	91
1.4.2.3.4. Doğa Tarihi İllüstrasyonları.....	94
1.4.2.3.5. Tıbbi illüstrasyon.....	96
1.4.2.3.6. Teknik illüstrasyonlar.....	98
1.4.2.3.7. Bilgi ve istatistik illüstrasyonları.....	99
1.4.2.4 İllüstrasyon Teknikleri.....	101
1.4.2.4.1. Kurşun Kalem Tekniği.....	101
1.4.2.4.2. Mürekkep ve Lavi Tekniği.....	103

1.4.2.4.3. Sulu Boya Tekniği.....	104
1.4.2.4.4. Ekolin Boya Tekniği.....	106
1.4.2.4.5. Guaj Boya Tekniği.....	107
1.4.2.4.6. Akrilik Boya Tekniği.....	109
1.4.2.4.7. Yağlı Boya Tekniği.....	110
1.4.2.4.8. Kolaj Tekniği.....	112
1.4.2.4.9. Püskürtme Tekniği.....	113
1.4.2.4.10. Dijital İllüstrasyon.....	115
1.4.2.4.11. Karışık Teknik.....	116
1.4.2.5. Resim ve İllüstrasyon İlişkisi.....	117
1.4.2.6. Grafik Tasarımda İllüstrasyonun işlevi.....	118
1.4.3. Fotoğraf.....	120
1.4.3.1 Fotoğrafın Tanımı.....	120
1.4.3.2 Fotoğrafın Tarihçesi.....	123
1.4.3.2.1 Işığın Duyarlı Bir Yüzey Üzerine Etkileri.....	132
1.4.3.2.2. İlk Fotoğraf.....	133
1.4.3.2.3. Daguerrotype Tekniği.....	135
1.4.3.2.4. Calotype Tekniği.....	138
1.4.3.2.5. Modern Fotoğrafçılığın Doğuşu.....	139
1.4.3.3 Dijital Fotoğraf.....	140
1.4.3.4 Fotoğraf ve İllüstrasyon İlişkisi.....	143
1.4.3.5 Grafik Tasarımda Fotoğrafın İşlevi.....	143
1.4.3.6 Fotoğrafın Bir Kompozisyon ögesi olarak önemi.....	145
1.4.3.7. Fotoğrafın Sanatsal Yönü.....	146
1.4.3.7.1. Portre – Resim İlişkisi.....	148
1.4.3.7.2. Manzara Resmi, Oryantalizm ve Fotoğraf.....	150
1.4.3.7.3. Realizm ve Fotoğraf.....	152
1.4.3.7.4. 1859 Sergisi.....	155
1.4.3.7.5. Empresyonizm ve Fotoğraf.....	157
1.4.3.7.6. Post-Empresyonizm ve Fotoğraf.....	164
1.4.3.7.7. Ekspresyonizm ve Fotoğraf.....	167
1.4.3.7.8. Kübizm ve Fotoğraf.....	168
1.4.3.7.9. Fütürizm ve Fotoğraf.....	171
1.4.3.7.10. Dadaizm ve Fotoğraf.....	175
1.4.3.7.11. Sürrealizm ve Fotoğraf.....	181
1.4.3.7.12. 1960 Sonrası Sanatında Fotoğraf.....	187
1.4.3.7.13. Hiperrealizm (Fotogerçekçilik) ve Fotoğraf.....	191
2.BÖLÜM: GRAFİK SANATLARDA AFİŞ.....	195
2.1. Grafik Sanatında Afişin Yeri ve Önemi.....	199
2.2. Afişin Tanımı.....	200
2.3. Afişin Tarihçesi.....	203
2.3.1. Afiş Sanatının Dünyadaki Gelişimi.....	208
2.3.1. Afiş Sanatının Türkiye'deki Gelişimi.....	221
2.4. Afiş Çeşitleri.....	232
2.4.1. Ticari (Reklam) Afişler.....	232
2.4.2. Kültürel Afişler.....	234
2.4.3. Sosyal Afişler.....	235
2.5. Afişin Öğeleri.....	238
2.5.1. Afişte Yazı Karakteri Seçimi ve Tipografi.....	238
2.5.2. Afişte Renk Ögesi.....	240

2.5.3. Görseller (İllüstrasyon- Fotoğraf) ve Yazının Afişteki Uyumu.....	241
2.5.4. Afişte İmge ve Simge Etkileri.....	243
2.5.5. Afişte Olması Gereken Genel Özellikler.....	244
2.6. Afiş Tasarımı.....	245
2.6.1 Afiş Tasarımında Kullanılan Teknikler.....	246
2.6.1.1 Tipografi Tekniği İle Tasarım.....	246
2.6.1.2 İllüstrasyon Tekniği ile Tasarım.....	248
2.6.1.3. Fotoğraf Tekniği ile Tasarım.....	250
2.6.1.4. Karışık Teknik ile Tasarım.....	251
2.6.1.5. Bilgisayar Destekli Tasarım.....	252
2.6.1.6. Serigrafi Baskı Tekniği İle Tasarım.....	252
3. BÖLÜM: KÜLTÜREL AFİŞLERDE FOTOĞRAFIN VE İLLÜSTRASYONUN KOMPOZİSYON ÖĞESİ OLARAK KULLANIMI.....	254
3.1. Kompozisyonda Görsel Öge Kullanılmasının Nedenleri.....	254
3.1.1. Kompozisyonda İllüstrasyon Kullanımı.....	256
3.1.2. Kompozisyonda Fotoğraf Kullanımı.....	258
3.2. Görsellerin Yeniden Yorumlanması.....	263
3.2.1. Fotoğraf Gibi İllüstrasyonlar: Fotogerçekçilik.....	263
3.2.2. Fotoğraftan İllüstrasyona: Foto-Grafik.....	264
3.3. Tasarımda Postmodernizm Çağında Görsel Öğeler: Foto-İllüstrasyon.....	270
3.3.1. Dijital dönüşümler Çağında İllüstrasyon Olmayan İllüstrasyonlar ve Fotoğraf Olmayan Fotoğraflar.....	281
3.4. Örnek Afişler Üzerinden Değerlendirme ve tez kapsamında yorumlanması...294	
3.4.1. 8. Geleneksel Amasya Kırmızı Elma Kültür ve Sanat Festivali Afiş Çalışması.....	294
3.4.2. 39. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali Afiş Çalışması.....	295
3.4.3. 12. Uluslararası İzmir Kısa Film Festivali Afiş Çalışması.....	296
3.4.4. 6. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Afiş Çalışması.....	297
3.4.5. 6. Yeşil Yayla Kültür, Sanat ve Çevre Festivali Afiş Çalışması.....	298
3.4.6. 6. Kayıp Hayatlar Caz Orkestrası Konseri Afiş Çalışması.....	299
3.4.7. 17. Avrupa Gezici Filmler Festivali Afiş Çalışması.....	300
3.4.8. Üç Maymun Grubu Konser Afişi Çalışması.....	301
3.4.9. Kızkulesi Şiir Festivali Afişi Çalışması.....	302
3.4.10. İzmir Film Festivali Afişi Çalışması.....	303
SONUÇ.....	304
KAYNAKÇA.....	307
Kitaplar.....	307
Makaleler.....	317
Tezler.....	322
Ansiklopedi ve Sözlükler.....	326
İnternet Kaynakları.....	328
ÖZGEÇMİŞ.....	331

Resimler Dizini

Sayfa

Resim 1.1: Görsel Hiyerarşi 1

20

http://t2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTsSOnTYWwb8XI_1RXWVMfgXI3OITmCfqfQPfKzhKBI8kuc7-xf7A&t=1

Resim 1.2: Görsel Hiyerarşi 2

21

http://woofie2.pixiq.com/files/cache/9781600595226_a311_620x413.jpg

Resim 1.3 : Altamira Mağarası - Mağara Resmi

26

<http://www.tumbilgiler.net/wp-content/uploads/Altamira- a%C4%9Faras%C4%B1-.jpg>

Resim1.4: Sümer Satış Sözleşmesi

27

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Sales_contract_Shuruppak_Louvre_AO3760.jpg

Resim1.5: Çivi Yazısı. M.Ö.2500

29

http://lh5.ggpht.com/_H1_O4ZhKzy4/RqTTJNwkmzI/AAAAAAAAABQQ/y9K1zlpXKSY/IMG_3447.JPG

Resim 1.6: Miken Yazısı M.Ö.1850-1600

30

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3d/PhaistosDiskLarge.jpg/400px-PhaistosDiskLarge.jpg>

Resim 1.7: Mısır Hiyeroglifleri M.Ö.2800

32

http://www.neurosoftware.ro/programming-blog/wp-content/plugins/wp-omatic/cache/c1a69_hieroglyphics3.jpg

Resim 1.8: Fenike Alfabesi M.Ö.1500

34

<http://t0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcR2VgBdhBhifLtl0k-vChydnbg4dEitG-p2L50mzwZZgFmrUlba&t=1>

Resim 1.9: Çin'de Kağıt Yapımı M.S.105

35

<http://www.silktrek.com/upload/culture/1/8eb05eb4b49c199de68ca37b904ce1ce.jpg>

- Resim 1.10:** Karolenj Yazısı. M.S. 8. ve 9. YY. 37
http://www.photoshopmagazin.com/images/loaded/2006/012_aralik/tipografi5.jpg?0.8517128613522571
- Resim 1.11:** Textura Yazı Tipi 38
<http://content.altfonts.com/img/S/T/Steelplate-TexturaA.png>
- Resim 1.12:** Rotunda Yazı Tipi 39
<http://cms.chekinah.com/wp-content/uploads/2010/05/Untitled.png>
- Resim 1.13:** Goudy Yazı Tipi 41
<http://www.identifont.com/samples/castletype/GoudyTextOldStyle.gif>
- Resim 1.14:** Cloister Yazı Tipi 41
<http://t1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQuXH2-kpzE7la6xftEPj4gYzj1vjUL6G0EltD15-0j8qXqa4ap>
- Resim 1.15:** Dürer'in Alfabesi (1525) 42
<http://www.identifont.com/samples/ihof/DurerCaps.gif>
- Resim 1.16:** Claude Garamond ve Yazı Karakteri (1530) 42
http://image.linotype.com/fontlounge/fontfeatures/garamond/garamond_portrait.jpg
- Resim 1.17:** Caslon Old Style Yazı Karakteri (1730) 44
<http://cdn.myfonts.net/s/aw/200x200/5/0/3057.jpg>
- Resim 1.18:** Pica Yazı Karakteri (1730) 45
<http://content.altfonts.com/img/P/I/PicaA.png>
- Resim 1.19:** İlk Daktilo: Amerikalı William Austin BURT'ın "Typographer"ı 46
http://2.bp.blogspot.com/_fS1GTH-V8VE/TRpmVRb6ZyI/AAAAAAAAAAB0/fCXJMqHRZac/s1600/2010-12+BT-1-05+Typographer.jpg

- Resim 1.20:** Viktoryen Tarzda İsiyaller 19.yy 47
http://www.abc-machine-embroidery-designs.com/images/Embroidery_Fonts_Embroidery_Alphabets/VictorianGlamour_all.gif
- Resim 1.21:** Troy yazı karakteri 48
<http://www.identifont.com/samples/p22/MorrisTroy.gif>
- Resim 1.22:** İlk Lino Tipi Baskı Makinası 49
<http://www.life.com/image/56658493>
- Resim 1.23:** Alphonse MUCHA'nın Litografi Örnekleri 50
<http://www.myfreewallpapers.net/artistic/wallpapers/alphonse-mucha-lithos.jpg>
- Resim 1.24:** Neuland Yazı Karakteri 51
<http://www.identifont.com/samples/adobe/Neuland.gif>
- Resim 1.25:** Edward JOHNSTON Londra Metrosu İçin Yaptığı Çalışma 52
http://www.typegoodness.com/wp-content/uploads/2009/09/johnston_3.jpg
- Resim 1.26:** Edward JOHNSTON ve Sans Şerif Yazı Karakteri 52
<http://www.tualim.net/yazi-ve-fontlar/1345-edward-johnston-1872-1944-a.html>
- Resim 1.27:** Eric GILL ve Bir Karakter Eskizi 53
<http://idsgn.org/images/know-your-type-gill-sans/eric-gill.jpg>
- Resim 1. 28:** Bayer'in Universal Yazı Karakteri 54
<http://www.identifont.com/samples/p22/Bayer.gif>
- Resim 1.29:** El LISSITZKY'nin tipografik Düzenlemeleri 55
http://2.bp.blogspot.com/_7apqom0BLIA/TSOoMEqjQgI/AAAAAAAAAGw/K65G6vdu3Ec/s1600/el-lissitzky-chad-gadya-1922.jpg
http://3.bp.blogspot.com/_7apqom0BLIA/TSOox3wr8YI/AAAAAAAAAG0/Nx7RE_0VHkU/s1600/ccp.jpg

Resim 1.30: Futura Yazı Tipi	56
http://www.identifont.com/samples/adobe/Futura.gif	
Resim 1.31: TimesNewRoman Yazı Tipi	57
http://www.identifont.com/samples/adobe/TimesNewRoman.gif	
Resim 1.32: Univers Yazı Tipi	58
http://www.identifont.com/samples/linotype/Univers.gif	
Resim 1.33: Helvetica yazı karakteri	58
http://1.bp.blogspot.com/_DRvp5GyQqNk/TUtXlkIO5bI/AAAAAAAAAADE/pADev2-ro6s/s1600/helvetica-poster-gif.jpg	
Resim 1.34: Souvenir yazı karakteri	61
http://www.identifont.com/samples/ef/Souvenir.gif	
Resim 1.35: Benguiatyazı karakteri	61
http://www.identifont.com/samples/adobe/BenguiatGothic.gif	
Resim 1.36: Seymour Chvast'ın yazı karakterleri	62
http://www.graphic-design.com/DTG/chwast/seymour_chwast_type.gif	
Resim 1.37: Avant Garde yazı karakteri	63
http://www.rightreading.com/typehead/images/avant_garde.jpg	
Resim 1.38: Neville BRODY Arcadia yazı karakteri	64
http://www.adobe.com/type/browser/gifs/ARCA/C_ARCA-10005001.GIF	
Resim 1.39: Neville BRODY Industria Inline yazı karakteri	64
http://www.identifont.com/samples/adobe/IndustrialInline.gif	
Resim 1.40: Max KISMAN 'ın Vortex Yazı Karakteri	65
http://www.fonts101.com/previews/321/GE_Vortex_font_preview_12442_2.png	

- Resim 1.41:** Max KISMAN 'ın Jacques Yazı Karakteri 65
<http://content.altfonts.com/img/J/A/Jacques-RegularA.png>
- Resim 1.42:** Zor Okunur Afiş: Michael Garfield The Psychedelic Transhumanists 66
<http://hplusmagazine.com/sites/default/files/images/articles/sept09/psychedelic-transhumanist.jpg>
- Resim 1.43:** Kolay Okunur Afiş: Emniyet G. Md. Trafik Şube Bilgilendirme Afişi 66
http://www.resimle.net/data/media/285/trafik_kurallari_afis.jpg
- Resim 1.44:** Türk ve İslam Sanatları Müzesinden İllüstrasyonlu Kitap Örneği 69
http://farm4.static.flickr.com/3447/3202733561_235d201929.jpg
- Resim 1.45:** Mısır Ölüler Kitabı 70
http://img.webme.com/pic/g/gizlilimler/book_of_the_dead.jpg
- Resim 1.46:** Vacraççedika (Elmas) Sutra M.S.868 - Dokuma Üzerine Baskı 72
http://3.bp.blogspot.com/_D6VgLkgrFFs/TBph-I328vI/AAAAAAAAAU/gtkiraP2isk/s1600/diamond+sutra.jpg
- Resim 1.47:** Basılı İlk İllüstrasyonlu Kitap Ulrich Boner - “Der Edelstein” – 1461 73
<http://lh5.ggpht.com/-4ljcCMFWBo4/TXUs0fzSozI/AAAAAAAAAHTM/2mOB7o9r7uY/04.jpg>
- Resim 1.48:** Albrecht Dürer: Genç Tavşan – (1502) 73
<http://zenerpower.com/Albrecht%20Durer/Images/Young%20Hare,%20Albrecht%20Durer,%201502.jpg>
- Resim 1.49:** Hans_Holbein: Sincaplı Genç Kız – (1526) 73
http://3.bp.blogspot.com/-LzmrnhEb2GE/TVz78BITkWI/AAAAAAAAADv8/V7cEZwtriHw/s1600/Hans_Holbein_The_Younger_A_lady_with_a_squirrel.jpg

Resim 1.50: “Faust” un “Delacroix” Baskısı -Kapağı ve İllüstrasyonlar – (1828) 74

<http://search.theeuropeanlibrary.org/images/expothumbs/93670/ec3b2af112149c8cf67d17e05dc77346.jpg>

<http://1.bp.blogspot.com/-o7R7PilByAE/Tc41yDV4-XI/AAAAAAAAACIM/UbOo-1X5Axo/s1600/Eug%25C3%25A8ne%2BDelacroix%2BMephistopheles%2Bim%2BFluge%2BWittenberg.jpg>

Resim 1.51: Jeules Cheret Çalışmasını Henri de Toulouse Gösteriyor 75

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/CartazXIX.jpg>

Resim 1.52: Jeules Cheret - Redoute_des_Etudiants – (1894) 75

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Cheret,_Jules_Redoute_des_Etudiants_%28pl_85%29.jpg

Resim 1.53: Eugene Grasset - Jeanne Darc Oyununun Afişi 76

<http://cache2.allpostersimages.com/p/LRG/11/1101/3CLV000Z/posterler/grasset-eugene-jeanne-d-arc-sarah-bernhardt.jpg>

Resim 1.54: Eugene Grasset –“Internationale Ausstellung Zu Madrid” (1893) 76

<http://cache2.artprintimages.com/p/LRG/14/1423/9H7R000Z/art-print/eugene-grasset-internationale-ausstellung-zu-madrid-1893.jpg>

Resim 1.55: Alfred Leete–Britons -1914 İngiltere Seni İstiyor - Orduya Katıl 77

<http://www.manaleak.com/mtguk/files/2011/01/kitchner-wants-you-britons.jpg>

Resim 1.56: J.M.Flagg–“Sam Amca”-Seni Amerikan Ordusuna İstiyorum –(1917) 77

http://3.bp.blogspot.com/_zwcdTR3lhnA/TT9FqFZn7_I/AAAAAAAAAEg/621bhTc6AAo/s1600/0478-0912-2110-3708_uncle_sam_recruitment_poster_i_want_you_for_the_us_army_o.jpg

Resim 1.57: El Lisitzky’nin Viladamir Vayakov’un Şiir Kitabı Dlia Golosa (For The Voice) İçin Yaptığı Çalışma – (1923) 78

<http://www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/Images/Midterm/LissitzkyVoice.jpg>

- Resim 1.58:** Gustav Klimt “1.Kunstavsstellvng”- (1901) 79
http://3.bp.blogspot.com/_J9EOwv14Qek/R5c_HVGMqrl/AAAAAAAAAGU/NKFC_y6wCsk/s400/Klimt_Graphic_drawing_Damyan_portraits.jpg
- Resim 1.59:** Joseph Maria Olbrich – “Darmstadt” – (1901) 79
http://www.la-belle-epoque.de/hessen/darmstadt/da_poster1.jpg
- Resim 1.60:** Jugend Dergi Kapaklarından Örnekler 80
http://farm5.static.flickr.com/4062/4714274714_a8a8b33ccc.jpg
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglitData/image/jugend1900_2/1/006_445_27.jpg
- Resim 1.61:** Milton-Glaser - “Dylan Kaleidoscope Hair” (1967) 81
<http://www.gwarlingo.com/wp-content/uploads/2011/07/Dylan-by- Milton-Glaser.jpg>
- Resim 1.62:** Matrakçı Nasuh - Süleymanname – “Kanuni Sultan Süleyman'ın Cülus Töreni” (1540) 83
<http://img337.imageshack.us/img337/5947/7dx8.jpg>
- Resim 1.63:** Matrakçı Nasuh -Süleymanname -“Kanuni Sultan Süleyman’ın İran Elçisini kabulü” –(1537) 83
<http://www.yenidenergenekon.com/wp-content/uploads/2007/11/image0173.jpg>
- Resim 1.64:** Gentile Bellini “Sultan Fatih' portresi” - (1480) 84
http://tugra.files.wordpress.com/2007/08/gentile_bellini_003.jpg
- Resim 1.65:** Beybaba’nın Kelile ve Dimne’sinden Sayfalar 84
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/43/Syrischer_Maler_um_1310_001.jpg/641px-Syrischer_Maler_um_1310_001.jpg
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/4/4e/Kelileh_va_Demneh.jpg
- Resim 1.66:** Münih Fehim, Çalışmalarından Örnekler. 86
<http://www.istanbulsanatevi.com/galeri/images/iri/9710.jpg>
http://www.bitap.net/resimler/resimler/301_400/311.JPG

- Resim 1.67:** İhap Hulusi Görey'in Çalışmalarından Örnekler 86
http://kentvedemiryolu.com/diger/ihap_hulusi_2_small_.jpg
- Resim 1.68:** Çocuk Kitabı İllüstrasyon Örnekleri 87
http://www.cocuktrend.com/blog-images/mm_783473_68945624.jpg
<http://www.egitimseti.net/img/urun/trafik06041556.jpg>
- Resim 1.69:** Basın Yayın İllüstrasyonu Örnekleri 88
[www. ntvmsnbc.com](http://www.ntvmsnbc.com)
- Resim 1.70:** Basın Yayın İllüstrasyonu Örnekleri- Time Dergisi 89
<http://t3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQbkzJqe0n1Fi1W6MaFGrXNFI-eJ2vjudtFOFoAupWG7HrcnIB9&t=1>
http://t2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcS_aARgL56Cy1Q7z3wobZKkuPxnRWK1-Rvjw6lhjK4jCtouTtr5Hw
- Resim 1.71:** Reklam İllüstrasyonu Örneği- İhap Hulusi- (1944) 90
<http://www.medyaloji.net/i/g/r/0/3/48.jpg>
- Resim 1.72:** Reklam İllüstrasyonu Örnekleri 91
<http://dizaynizma.net/2010/12/reklamin-illustrasyon-hali>
- Resim 1.73:** Moda İllüstrasyonu Örnekleri -1 92
<http://img1.blogcu.com/images/s/a/h/sahragull/,-.jpg>
- Resim 1.74:** Moda İllüstrasyonu Örnekleri -2 93
<http://www.modatasarim.org/photos/buyuk/marfy1.jpg>
http://fc09.deviantart.net/fs46/i/2009/178/c/3/Fashion_illustration_project_1_by_YukiroOsaki.jpg
- Resim 1.75:** Moda İllüstrasyon Örnekleri -3 94
<http://www.modaturkiye.com/tr/haberler.php?p=newsread&id=791&comm=all>

- Resim 1.76:** Albrech Dürer – “Crustacean Crab” (Kabuklu Yengeç) 95
<http://vintageprintable.swivelchairmedia.com/wp-content/uploads/2011/05/Animal-Crustacean-Crab-3.jpg>
- Resim 1.77:** Beatrix Potter- “Squirrel Nutkin” Sincap Nutkin) 95
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/archive/0/04/200905290901221Beatrix_Potter_Squirrel_Nutkin.jpg
- Resim 1.78:** Botanik İllüstrasyonları 95
http://1.bp.blogspot.com/-Yv3QVBMNwNI/Tame9ER3gEI/AAAAAAAAAJEQ/-eqUcpz-0ng/s1600/Illustration_Allium_ursinum1.jpg
http://4.bp.blogspot.com/_5q4tW2hXhFk/Sizdls6b8vI/AAAAAAAAAA0/GqiciwqgHVM/s320/270px-Illustration_Morus_nigra0.jpg
- Resim 1.79:** Doğa Tarihi illüstrasyon Örnekleri 96
<http://www.nationalgeographic.com.tr/ngm/0712/images.24.02.2011>.
- Resim 1.80:** Eski Mısır Tıbbi Mudahale İllüstrasyonu – Doğum 97
<http://hrsbstaff.ednet.ns.ca/waymac/images/Egypt/egypti16.jpg>
- Resim 1.81:** Eski Mısır Tıbbi Mudahale İllüstrasyonu – Sünnet 97
http://www.turkcebilgi.com/uploads/media/resim/egypt_circ.jpg
- Resim 1.82:** Tıbbi İllüstrasyon Örn 97
http://www.infografikdienst.com/data_images/low/79-anatomie.jpg
http://www.istockphoto.com/file_thumbview_approve/6107627/2/istockphoto_6107627-antique-medical-illustration-inner-ear.jpg
- Resim 1.27:** Teknik illüstrasyon Örnekleri 1 98
<http://www.beaudaniels.com/technical-gallery-1.htm>
- Resim 1.84:** Teknik illüstrasyon Örnekleri 2 99
http://www.khulsey.com/masters/kimble_cutaway_corvette_c6.jpeg

Resim 1.85: İstatistik İllüstrasyonları Örnekleri	99
http://www.sigarax.net/tanitim/stats.jpg	
http://mehmetbol.com/wp-content/uploads/2010/09/facebook_istatistik.jpg	
Resim 1.86: Bilgi İllüstrasyonları Örnekleri	100
http://www.tarsussgb.gov.tr/Resimler/648K4VM501221906.jpg	
http://www.erzincan.pol.tr/image/a1.jpg	
Resim 1.87: Alberth Dürer'in yaptığı ağaç oyma resimler	101
http://www.cizgiliforum.com/forumdisplay.php?f=627	
Resim 1.88: Kurşun Kalem İllüstrasyon Örneği	102
http://www.cizgiliforum.com/forumdisplay.php?f=627	
Resim 1.89: Mehmet Hacıfettahoğlu- Lavi Tekniği Örneği	103
http://img594.imageshack.us/img594/6017/444ew5.jpg	
Resim 1.90: Mürekkep ve Lavi Tekniği Örnekleri.	104
http://erartresimkursu.com/sulu-boya	
Resim 1.91: Suluboya Örnekleri 1	105
http://www.cizgiliforum.com/forumdisplay.php?f=627	
Resim 1.92: Şemseddin Dağlı - Suluboya Örneği	105
http://sanatduragi.com/galeri/index.php?route=product/product&path=36&product_id=637	
Resim 1.93: Sadık Öztürk - Ekolin Boya Uygulama Örnekleri- (Kaset Kapakları)	107
http://www.sadikozturk.com/eser/1217966432.jpeg	
http://www.sadikozturk.com/eser/1217965788.jpeg	
Resim 1.94: Sait. M. Harunoğlu - Guaj Boya Tekniği Örneği	107
http://img444.imageshack.us/img444/240/saitrdekler3er9.jpg	

- Resim 1.95:** Krotov Stevlana- Guaj Boya Tekniği Örnekleri 108
<http://img689.imageshack.us/img689/5379/03557695f6afa6orig.jpg>
<http://img35.imageshack.us/img35/7978/17331122.jpg>
- Resim 1.96:** Akrilik Tekniği Örneği1 109
<http://i41.tinypic.com/2r7r1qd.jpg>
- Resim 1.97:** Akrilik Tekniği Örneği2 109
<http://img266.imageshack.us/img266/7066/97694431jw3.jpg>
- Resim 1.98:** Selim Sürgit- “Semazen” - Akrilik Tekniği Örneği3 109
<http://img135.imageshack.us/img135/8375/selimsemazendh4.jpg>
- Resim 1.99:** Şemseddin DAĞLI, Yağlı Boya Tekniği Örnekleri 111
http://sanatduragi.com/galeri/index.php?route=product/product&product_id=1086
http://sanatduragi.com/galeri/index.php?route=product/product&product_id=731
- Resim 1.100:** Salvador Dali - Yağlıboya Örnekleri 111
http://www.grafiksaati.com/Ressamlar/dali/sd_resim_6.jpg
http://www.grafiksaati.com/Ressamlar/dali/resimleri/yeni/Dream_Caused_by_the_Flight_of_a_Bumblebee_around_a_Pomegranate_a_Second_Before_Awakening.jpg
- Resim 1.101:** Kolaj Tekniği Örnekleri 1 112
http://www.yeniresimler.net/details.php?image_id=3018
- Resim 1.102:** Kolaj Tekniği Örnekleri 2 112
http://www.mirkets.com/images/mirkets_kolaj.jpg
- Resim 1.103:** R.J. Dollen - Kolaj Tekniği Örneği 113
<http://www.shapecollage.com/collages/collage-dollen.jpg>
- Resim 1.104:** Püskürtme Tekniği Örnekleri 113
<http://img.internethaber.com/gallery/4203/3.jpg>
<http://img.internethaber.com/gallery/4203/12.jpg>

Resim 1.105: Dijital İllüstrasyon Örnekleri1 115

<http://www.izmirreklamakademisi.com/images/kedi.jpg>

http://3.bp.blogspot.com/_XRc-SzX1DhM/TUwV-KeN3YI/AAAAAAAAAOI/bh3AsYB0Ft8/s1600/maria-p.jpg

Resim 1.106: Dijital İllüstrasyon Örnekleri2 115

http://features.cgsociety.org/newgallerycrits/g62/214162/214162_1217951034_medium.jpg

<http://img112.imageshack.us/img112/1502/94177501hg0.jpg>

Resim 1.107: Hops Alla Harkov Karışık Teknik İllüstrasyon Örneği 116

<http://img257.imageshack.us/img257/846/pastelresim.jpg>

Resim 1.108: Karışık Teknik İllüstrasyon Örnekleri 2 116

<http://www.istanbulsanatevi.com/galeri/images/iri/7441.jpg>

Resim 1.109: Mürüvvet DURAK - Karışık Teknik Çalışması 117

<http://www.cagdassanatlar.net/pictures/4-%20Davet%20-%20150x150%20cm%20-%20Tual%20%C3%9Czeri%20Kar%C4%B1%C5%9F%C4%B1k%20Teknik.jpg>

Resim 1.110: Seba UĞURTAN - Karışık Teknik Çalışması 117

http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/news/item/content/z17.jpg

Resim 1.111: Niepce – Hazır Masa - 1824 123

<http://en.wikipedia.org/wiki/Photography>

Resim 1.112: Ebu Ali El Hasan Ibn El Haytam'ın "Optik" çalışması 129

http://www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen_goz.jpg

Resim 1.113: Camera Obscura- Karanlık Oda 130

http://www.kadinmedya.com/wp-content/uploads/2011/05/ibn_heysem_obscura_foto.jpg

Resim 1.114: Taşınabilir Camera Obscura Modelleri 131

http://www.ridwanfauzi.com/wp-content/uploads/2011/03/Camera_Obscura2.jpg

- Resim 1.115:** Jan Vermeer - “The Music Lesson” (1670) 131
http://www.essentialvermeer.com/catalogue/music_lesson.html
- Resim 1.116:** Nicéphore Niepce - “Pencereden Görünen Manzara” (1824) 134
<http://www.fatihcolor.com/mini/tarih02.jpg>
- Resim 1.117:** Nicéphore Niepce - “Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi” (1826) 134
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg
- Resim 1.118:** Louis Jacques Mande Daguerre 135
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d9/Louis_Daguerre.jpg/220px-Louis_Daguerre.jpg
- Resim 1.119:** Daguerretype (1789-1851) 135
<http://www.fatihcolor.com/mini/tarih05.jpg>
- Resim 1.120:** L.J.M.Daguerre - “Boulevard du Temple, Paris”, (1839) 136
<http://0.tqn.com/d/inventors/1/0/u/3/1/Daguerreotype1839.jpg>
- Resim 1.121:** Daguerre - “Intérieur d’un Cabinet Curiosité” (1837) 137
<http://www.animage.org/image-fixe/diaporama/daguerre/premier-daguerreotype.jpg>
- Resim 1.122:** Fox Talbot - “Articles of glass” -calotype fotoğraf -(1844) 138
<http://t0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRHOjj6lsuFVnF4hiYD9EO3pr2peX2kPBPEiMf-z2hY4hiXpVdN&t=1>
- Resim 1.123:** Günlük Hayatımızda Karşılaştığımız Grafik Tasarım Ürünleri: “Program Menüsü, Tren Tarifesi, Trafik Levhası vb”. 144
<http://www.bogazicisurucukursu.com/dersler/okul-gecidi-trafik-isaret-levhasi-egitimi.jpg>
http://1.bp.blogspot.com/_fGhclpE513Y/TG5q3G_ktil/AAAAAAAAApQ/w_4vGPaQJA0/s1600/sample1.png
<http://tecrubem.net/wp-content/uploads/2009/06/bandirmayenikapi.bmp>

- Resim 1.124:** J.D. Ingres, “Büyük Odalık” resmi ve yararlandığı fotoğraf –(1841) 148
<http://www.augustana.ca/files/group/317/19Clec3ORIENTALISM.htm>
- Resim 1.125:** Eugène Atget –Paris Fotoğrafı – (1925) 149
http://28.media.tumblr.com/tumblr_lc53dfhVJP1qc6wuio1_500.jpg
- Resim 1.126:** Jean Leon Gérôme- “Halı Tüccarı” (1887) 150
<http://www.haliyikamaturkiye.com/import/image/hali-tuccari-jean-leon-gerome.jpg>
- Resim 1.127:** Jean Leon Gérôme- “Camide İbadet Edenler” – (1878) 150
http://onokart.files.wordpress.com/2010/03/jean_leon_gerome_gej0051.jpg
- Resim 1.128:** Fox TALBOT – “Açık Kapı” (1844) 152
http://cai.ucdavis.edu/waters-sites/aesthetic_movement/opendoorphoto.jpg
- Resim 1.129:** Fox TALBOT- “Loch Katrine October” (1844) 152
http://popartmachine.com/artwork/GEH-GEH_.197400440011/0/William-Henry-Fox-Talbot-Loch-Katrine-October-1844-painting-artwork-print.jpg
- Resim 1.130:** Jean François Millet – “Sonbahar” – (1868) 152
<http://www.oilpaintingshop.com/millet/2.jpg>
- Resim 1.131:** Jean François Millet – “Sonbahar Manzarasında Hindi Sürüsü” 152
<http://www.oilpaintingshop.com/millet/5.jpg>
- Resim 1.132:** Gustave Courbet – “Pazardan Dönen Çiftçiler”- (1850) 153
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/eb/Gustave_Courbet_002.jpg/776px-Gustave_Courbet_002.jpg
- Resim 1.133:** Gustave Courbet – “Taş Kırıcıları” – (1849) 153
http://www.justseeds.org/blog/courbet_stone_breakers.jpg
- Resim 1.134:** Jean-François Millet - “Başak Toplayan Kadınlar” (1857) 154
<http://www.alka.com.tr/alphtml/modernresim/image/millet1.jpg>

- Resim 1.135:** Thomas Couture- “İbadet” – (1847) 156
http://hoocher.com/Thomas_Couture/The_Romans_of_the_Decadence_1847.jpg
- Resim 1.136:** Oscar Rejlander -“Yaşamın İki Yolu” – (1857) 156
http://4.bp.blogspot.com/-vXHHCDcxWXY/TbDBJFds-bl/AAAAAAAAACU/KGM-ilaQJI4/s1600/0_photographs_in_exhibitions_rejlander_-_two_ways_of_life.jpg
- Resim 1.137:** Claude Oscar Monet – “Karların İçindeki Tren” (1844) 157
<http://www.deseoaprender.com/Monet/galleries/Tren%20en%20la%20nieve.jpg>
- Resim 1.138:** Joseph Turner “Tren” (1877) 157
http://www.jdroth.com/images/turner_train.jpg
- Resim 1.139:** Thomas Eakins The Wrestlers ”Güreşçiler” – (“1899) 158
http://s3.amazonaws.com/data.tumblr.com/tumblr_l8r23clvt41qazr0eo1_1280.jpg?AWSAccessKeyId=AKIAJ6IHWSU3BX3X7X3Q&Expires=1312194681&Signature=B8X8PDUTbOUQJP7aDn%2Fn2fLeiBg%3D
<http://agnolobronzino.org/upload1/file-admin/images/new10/Thomas%20Eakins-394777.jpg>
- Resim 1.140:** Claude Oscar Monet – “Boulevard des Capucines” (1873) 159
http://img.phombo.com/img1/photocombo/81/Claude_Monet_Boulevard_des_Capucines_1873.jpg
- Resim 1.141:** Jean-Michel Maulpoix – “Boulevard_des_Capucines” (1910) 160
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/INCONNU_4065_-_PARIS_-_Boulevard_des_Capucines.JPG
- Resim 1.142:** Antoine Blanchard - Boulevard_des_Capucines 160
<http://www.oceansbridge.com/paintings/artists/new/antoine-blanchard/small/Antoine-Blanchard-xx-Boulevard-des-Capucines.jpg>
- Resim 1.143:** Muybridge - “Hayvanın Yürüme Evrimi” (1878) 160
www.digitaljournalist.org/.../life/muybridge.jpg

- Resim 1.144:** Edgar Degas - “Yarış Atları”-detay- (1885) 160
www.metmuseum.org/collections/view1zoom.asp?d
- Resim 1.145:** E. Degas “Dansçı”,(1878) 161
www.metmuseum.org/collections/view1zoom.asp?d
- Resim 1.146:** E. Degas “Yıldız” (1895) 161
www.metmuseum.org/collections/view1zoom.asp?d
- Resim 1.147:** Camera Work Dergi Kapağı 162
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/47/Camera_Work_cover.jpg/250px-Camera_Work_cover.jpg
- Resim 1.148:** Alfred Stieglitz (Fotoğraf: Gertrude Käsebier - 1902) 162
<http://4.bp.blogspot.com/-HEDmjzlvIPE/TcmLgCo0dnI/AAAAAAAAA2o/YZZH4PVTme4/s1600/alfred-stieglitz-1902.jpg>
- Resim 1.147:** Alfred Stieglitz – “Terminal” – (1892) 163
<http://www.leegallery.com/images/stories/photographers/alfred-stieglitz/alfred-stieglitz-the-terminal.jpg>
- Resim 1.147:** Alfred Stieglitz – “5. Caddede Kış” – (1892) 163
<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAPstieglitz.jpg>
- Resim 1.151:** Gertrude Kasebier – “Clarence White Ailesi” (1913) 163
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/The_Clarence_White_Family_in_Maine_Gertrude_K%C3%A4sebier_1913.jpg
- Resim 1.152:** Clarence White – “Rose Pastor” (1909) 163
<http://silentstoryteller.typepad.com/.a/6a0120a5343d23970b0133f64b251e970b-800wi>
- Resim 1.153:** Paul Gauguin “Arya” (1892) 164
www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gauguin

- Resim 1.154:** Vincent van Gogh "Patates Yiyenler", (1885) 165
www.paideyg.ee/.../gogh/pildileht/pilt1.html
- Resim 1.155:** Henri Matisse "Dans" (1910) 168
www.canvaz.com/matisse/matisse-54.jpg
- Resim 1.156:** Maurice Vlaminck "Kuru Dalları Toplarken", (1906) 168
www.sanderhome.com/Fauves/fvmd.htm
- Resim 1.157:** Marcel Duchamp, "Trendeki Üzgün Genç Adam" (1925) 169
http://lh3.ggpht.com/-j-UY0b1C_yU/SXVjlzWKSCI/AAAAAACB-E/ka6vX-_dWpE/DuChamp%25252C%252520Sad%252520Young%252520Man%252520in%252520Train%2525201925.jpg
- Resim 1.158:** Pablo Picasso – "Reservoir Horta" (1909) 170
http://fc03.deviantart.com/fs17/i/2007/152/f/9/Pablo_Picasso__Reservoir_Horta_by_edmund372.jpg
- Resim 1.159:** Georges Braque – "Gitarlı Adam" (1914) 170
http://farm4.static.flickr.com/3612/3392084870_3dfa967605_z.jpg
- Resim 1.160:** Anton ve Arturo Giulio Bragaglia Kardeşler - Fotoğraflarından Örnekler. (1910) 172
http://vedatkonyali.files.wordpress.com/2010/04/anton-arturo-giulio-bragaglia-e28098the-slap_.jpg
- Resim 1.161:** Giacomo Balla - "Keman Yayının Ritimleri" (1912) 173
<http://tlfe.org.uk/imart/futurism/futureart.html>
- Resim 1.162:** Giacomo Balla - "Koşan Bir Kız" (1912) 173
<http://tlfe.org.uk/imart/futurism/futureart.html>
- Resim 1.163:** Étienne-Jules Marey – "Chronophotographs" (1886) 174
www.digischool.nl/.../marey/marey.htm

- Resim 1.164:** Eadweard Muybridge - “Farklı Pozisyonlarda Merdivenden İnen Kadın” Figürü” (1901) 175
www.divus.cz/.../umelec.php?id=78&roc=2001&cis=3
- Resim 1.165:** Marcel Duchamp - “Merdivenden İnen Çıplak” (1912) 175
www.artchive.com/artchive/D/duchamp.html
- Resim 1.166:** Hugo Ball “Karavane” şiirini okurken, (1916), Cabaret Voltaire 176
www.i71.photobucket.com/.../BFda_HugoBallLG.jpg
- Resim 1.167:** László Moholy-Nagy - The Mirror – “Ayna”) – photogram- (1928) 177
http://unrealnature.files.wordpress.com/2010/05/moholy_nagy_mirror.jpg
- Resim 1.168:** Christian Schad - Schadograph (1960) 177
<http://art.findartinfo.com/images/artwork/2007/6/a001173860-001.jpg>
- Resim 1.169:** Alvin Langdon Coburn - “Ezra Pound”- Vortograph- (1917) 177
http://27.media.tumblr.com/tumblr_kzhr8uAgk61qz8ramo1_400.jpg
- Resim 1.170:** Man RAY – “Rayograph” (1925) 178
http://3.bp.blogspot.com/_mLpKbSbqFjs/SxQV0bQvMfI/AAAAAAAABB4/qqOnfHEvjr8/s1600/Man+Ray2.jpg
- Resim 1.171:** Hugo Ball- “Uçma Zamanı” (1916) 179
www.paraethos.com/library/flight.htm
- Resim 1.172:** John Heartfield - “Hitler Yuttuğu Altın ve Gümüş Paralar” (1932) 179
www.towson.edu/heartfield/artarchive.html
- Resim 1.173:** Marcel Duchamp “Fıskiye” (1917) 180
www.flakmag.com/tv/iconoclasts.html
- Resim 1.174:** Alfred Stieglitz - “Kör” (1917) 180
www.toutfait.com/.../Collections/rrs/shearer.htm

- Resim 1.175:** Hieronymus Bosch - "Haywain" (1490) 182
<http://www.lessing-photo.com/p2/400504/40050411.jpg>
- Resim 1.176:** Francisco Goya "Saturn'ün Cronus'ü Yemesi" (1829) 182
<http://starr.pausd.org/~lgoldman/mmart3/class/16/saturn.gif>
- Resim 1.177:** Renè F. G. Magritte "Önemsiz Vuruşlar" (1928) 183
http://graphics8.nytimes.com/images/2008/11/12/opinion/magritte_possible.533.jpg
- Resim 1.178:** Magritte'in "Önemsiz Vuruşlar" için kullandığı fotoğraf 183
<http://hoursofideness.files.wordpress.com/2010/01/rene-magritte-attempting-the-impossible.jpg>
- Resim 1.179:** Magritte "Terapi", (1937) ve yararlandığı fotoğraf 184
<http://kujok.dk/billeder/Rene%20Magritte/magritte-therapeute.jpeg>
- Resim 1.180:** Salvador Dali "Paul Eluard", (1929) ve yararlandığı fotoğraf 184
www.grupaphp.com/phpspiskiiplotki/img/eluard.jpg
http://www.bacdefrancais.net/eluard_dali.jpg
- Resim 1.181:** Man Ray - "Andre Breton" solarizasyon – (1932) 185
www.cndp.fr/themadoc/manray/images/ray_breton.jpg
- Resim 1.182:** László Moholy-Nagy – "Kolaj" (1927) 186
www.geh.org/fm/amico99/m198121630011.jpg
- Resim 1.183:** Jerry UELSMAN – "Winged Figure in Water" (1993) 186
http://web1.lisbon.k12.oh.us/DAHS/brownfield/digart/Lisbon%20Fine%20Art%20Web%20Site_files/image644.jpg
- Resim 1.184:** Richard Hamilton – "Günümüz Evlerini Böylesine Farklı Ve Çekici Kılan Nedir" (1956) 188
<http://kingfishers.ednet.ns.ca/art/gallery/exhibit/p>

- Resim 1.185:** David HOCKNEY -“Havuzda İki Figür” (1971) 189
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hockney/hockney.pool-2-figures.jpg>
- Resim 1.186:** David HOCKNEY- “Fotomontaj” (1985) 189
<http://www.loudreams.com/wp-content/uploads/2009/04/photo-montage-by-david-hockneyjpg.jpeg>
- Resim 1.187:** Andy Warhol “Marilyn Monroe” , (1967) 190
www.francescomorante.it/images/316a2.jpg
- Resim 1.188:** Richard Estes - “Vitrin” (1967) 192
www.artelibre.net/ARTELIBRE1/ESTES/ESTES%203.jpg
- Resim 1.189:** Malcolm MORLEY – “Plaj Sahnesi” (1998) 193
<http://artsearch.nga.gov.au/IMAGES/LRG/120938.JPG>
- Resim 1.190:** Vija Celmins -“Latvia” (1970) 193
http://1.bp.blogspot.com/_na7BzVLJ7V4/TIFgSvVvFVI/AAAAAAAAABw/kgvRLID8E44/s1600/hyper+realism.jpg
- Resim 1.191:** Linea Satrid – “The drowning artist 3” (2010) 193
www.metmuseum.org/.../images/3.R.jpg
- Resim 1.192:** Mustafa Sekban – “İhtiyar Adam ve Deniz” 194
http://galeri1.haber365.com/N/21_Mustafa_Sekban_tuvalzz__%20%282%29.jpg
- Resim 1.193:** Mahir ATEŞ – “isimsiz” (2007) 194
http://www.photoshopmagazin.com/images/loaded/2008/004_nisan/sanatcilarimiz4.jpg?0.5909200546200624
- Resim 2.1:** Umberto Romano - Litografi Baskı – “Gitar Çalan Palyaço” 195
<http://www.klassiskgitar.net/Romano,%20Umberto%20%281905-1982%29%20-%20Clown%20With%20Guitar,%20Lithography.jpg>

- Resim 2.2:** Firmin Gillot – Gravure - “Victor Hugo Notre-Dame de Paris” (1831) 197
http://www.lectura.fr/expositions/dupasquier/images/p2/p2_img03_b.jpg
- Resim 2.3:** El Lisitsky – Soyut Afiş Örneği 205
http://platypus1789.home.comcast.net/~platypus1789/lissitzky_redbeatwhite1919.jpg
- Resim 2.4:** John Heartfield -“Süngüdeki Güvercin” (1932) 205
http://www.johnheartfield.com/0_0_PHOTOMONTAGES/Dove_On_Bayonet/88a_Dove_Bayonet.jpg
- Resim 2.5:** Ben Shahn - “Tozlu Yıllar” - Renkli lithografi Afiş (1936) 205
http://www.artlex.com/ArtLex/s/images/socialreal_shahn.years.lg.jpg
- Resim 2.6:** Jules Cheret -“Kırmızı Değirmen’de Balo” (1889) 207
<http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/lautrec/Obras/Cheret/Cheret5.jpg>
- Resim 2.7:** Jules Cheret –“Lidya”(1895) 207
http://posterillustration.files.wordpress.com/2009/10/cheret-lidia_8-2.jpg?w=348&h=500
- Resim 2.8:** Henry de Toulouse – “Lautrec Jane Avril”- (1892) 208
http://lh4.ggpht.com/_IGKwVDvmjyc/STPi9pimanI/AAAAAAAAAwc/T3NZrNoLptU/426px-Jane_Avril_by_Toulouse-Lautrec.jpeg
- Resim 2.9:** Henry de Toulouse - “La Revue Blanche”- (1895) 208
http://www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/Toulouse_Lautrec_La_Revue_Blanche.jpg
- Resim 2.10:** Jules Cheret-”Le Biche au Bois”- (1886) 211
<http://www.poisongalore.org/web/lezioni/13/immagini/immagine2.jpg>
- Resim 2.11:** Jules Cheret - “*Camille Stefani*” –(1896) 212
<http://www.richbillig.com/mucha/images/cheret2.gif>

- Resim 2.12:** Jules Cheret – “Job” –(1889) 212
http://www.parisposters.com/wp-content/photos/posters_large/MAF-1-job-poster-cheret-jules.jpg
- Resim 2.13:** Henri de Toulouse - Lautrec - “Kırmızı Değirmen’de Balo” -(1891) 213
<http://www.poisongalore.org/web/lezioni/13/immagini/immagine12.jpg>
- Resim 2.14:** Alphonse Mucha - “F.Champenois” – (1898) 213
<http://img49.imageshack.us/img49/6079/litografijpg5.jpg>
- Resim 2.15:** Alexei Brodovich - Bazaar – (Şubat 1932) 215
http://www.revelinnewyork.com/sites/default/files/1071489563_f729214cab.jpg
- Resim 2.16:** Herbert Bayer - Bazaar - Ağustos (1940) 215
http://cdnimg.visualizeus.com/thumbs/7c/b8/1940s,cara,color,designers,digital,art,fashion-7cb842092c39b90959fd5b0bb02061c4_h.jpg
- Resim 2.17:** Paul Rand – Poster –“No Way Out” (1950) 216
<http://fau3110.pbworks.com/f/1205786991/paulrand04.jpg>
- Resim 2.18:** Saul Bass -“Vertigo Film Afişi”- (1958) 216
<http://wellmedicated.com/wp-content/uploads/2009/02/vertigo.jpg>
- Resim 2.19:** Bradbury Thomson - “Westvaco Kapağı”- (1958) 216
<http://www.gosedesign.net/images/westvaco.jpg>
- Resim 2.20:** Waldemar Swierzy - “Jazz Jamboree” (1976) 218
<http://www.internationalposter.com/pimages/POX15077.jpg>
- Resim 2.21:** Jan Lenica - “Poster Retrospective” (1976) 218
http://4.bp.blogspot.com/_KN7bbjWNOcw/Sd4sSndNR1I/AAAAAAAAAR8/EUet4pdZBPA/s400/DSC02908.JPG
- Resim 2.22:** Tadeusz Trepkowski.- Nie! “Hayır” (1952) 218
http://moma.org/images/dynamic_content/exhibition_page/29042.jpg?1248103719

- Resim 2.23:** Roman Cieslewicz – “Cudowny Mandaryn” (1965) 218
<http://www.polishposter.com/images/0002.jpg>
- Resim 2.24:** Karol Sliwka - “Solidarnosc” (1981) 219
<http://www.theartofposter.com/RED/91.jpg>
- Resim 2.25:** Związków Zawodowych - “VIII Kongres” (1949) 219
<http://www.theartofposter.com/RED/11.jpg>
- Resim 2.26:** Osmanlı’da Basılan İlk Resimli Kitap - “Tarihü'l-Hindî'l-Garbi el-Müsemma bi Hadis-i Nev” (1730) 222
http://www.iub.edu/~iuam/online_modules/islamic_book_arts/exhibit/early_printed_books/img/DR-403-.M825-image-3.jpg
http://www.iub.edu/~iuam/online_modules/islamic_book_arts/exhibit/early_printed_books/img/DR-403-.M825-image-2.jpg
- Resim 2.27:** Choiseul Gouffier - “Bozcaadanın Haritası” (1782) 222
http://historic-cities.huji.ac.il/turkey/bozcaada/maps/choiseul_gouffier_1782_bozcaada_m.jpg
- Resim 2.28:** İlk Osmanlıca gazete: Tercüman-ı Ahval 223
http://www.mailce.com/wp-content/uploads/2011/07/ilk_osmanlica_gazete.jpg
- Resim 2.29:** Osmanlıda İlk Afiş - Ferah Tiyatrosu Afişi 223
http://3.bp.blogspot.com/_HBth1a-8kc4/S0GfnHCnFXI/AAAAAAAAABs/bh5LhIv0Z_Y/s1600-h/97128page21image0001we1dr0.jpg
- Resim 2.30:** Hamid Aytaç - Hat uygulaması örneği 224
http://wowturkey.com/tr49/Saffetum_471.jpg
- Resim 2.31:** Emin Barın - Hat uygulaması örneği 224
http://www.photoshopmagazin.com/sharings/images/n_2588323e1eddaf1949_3f62618158dbbb8d47fbf.jpg

Resim 2.32: Münif Fehim – Sayfiye 225

http://t1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRsj6Z11H5Oj_0dFjuzj37AmksOg5GwhYrSt27YIG81nR7ZjR-f

Resim 2.33: Münif Fehim – Sahaflar Çarşısı 225

http://www.tarihiistanbuluyapilari.com/wp-content/uploads/2011/01/Sahaflar_1_4.jpg

Resim 2.34: Atıf Tuna – “Mullard Reklamı Afişi “ 226

<http://t1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRT1sXv3JuteBFaCXewLb606NzsUSwCZEx-s8TbrUBLyJgg8mu88A>

Resim 2.35: Atıf Tuna – “Samsun Sigarası Afişi” 226

http://urun.gittigidiyor.com/SAMSUN-SIGARA-REKLAMI-Atif-Tuna-Samsun-Sigarsi_W0QQidZZ8238615

Resim 2.36: İhap Hulusi – Afiş Çalışmalarından Örnekler 1 226

<http://g1.milliyet.com.tr/Detail/2009/10/29/afislerle-cumhuriyet-tarihi-afis-cumhuriyet-cumhuriyet-bayrami-tarih-ihap-hulusi-1106155.jpg>

<http://g1.milliyet.com.tr/Detail/2009/10/29/afislerle-cumhuriyet-tarihi-afis-cumhuriyet-cumhuriyet-bayrami-tarih-ihap-hulusi-1106157.jpg>

Resim 2.37: İhap Hulusi – Afiş Çalışmalarından Örnekler 2 227

<http://g1.milliyet.com.tr/Detail/2009/10/29/afislerle-cumhuriyet-tarihi-afis-cumhuriyet-cumhuriyet-bayrami-tarih-ihap-hulusi-1106154.jpg>

<http://g1.milliyet.com.tr/Detail/2009/10/29/afislerle-cumhuriyet-tarihi-afis-cumhuriyet-cumhuriyet-bayrami-tarih-ihap-hulusi-1106156.jpg>

Resim 2.38: Kenan Temizan - “Haziran” –Takvim - (1944) 228

http://1.bp.blogspot.com/_GfC7rPGOdUg/SYzIHO_M7I/AAAAAAAAAC0/y4yU9VCmKdU/s320/KenanTemizan.jpg

Resim 2.39: Kenan Temizan - “Der Dunkle Tag” –Film Afişi (1940) 228

<http://www.girlsawthesea.net/TMP/web/posters/gderdunk.jpg>

- Resim 2.40:** Mengü Ertel – Afiş Çalışmalarından Örnekler 228
http://a2.sphotos.ak.fbcdn.net/hphotos-ak-snc6/189476_205365982823985_17500749_9193167_766627_5957290_n.jpg
http://a6.sphotos.ak.fbcdn.net/hphotos-aksnc6/197106_205365916157325_17500749_9193167_766625_2399895_n.jpg
- Resim 2.41:** Mesut Manioğlu - Sağlık Haftası Afişi, (1976) 230
<http://t0.gstatic.com/images?q=tbn:AND9GcQiTbque4xjzib82pQZUYbuaD7--duVUTZNHGd9qk0SIs1zKYAT>
- Resim 2.42:** Sadık Karamustafa - Kendi Sergisi için afiş, (2002) 230
<http://www.karamustafadesign.com/ASSETS/images/japanposter.gif>
- Resim 2.43:** Yurdaer Altıntaş - “Dr. Caligari’nin Odası” 230
<http://img529.imageshack.us/img529/9538/p100943spj4.gif>
- Resim 2.44:** Sait Maden - “Zübük” 230
<http://www.nurcandurmaz.com/wp-content/uploads/2009/12/SM-02.jpg>
- Resim 2.45:** Bülent Erkmén Equal - “Eşit” (1998) 231
http://galeri.milliyet.com.tr/2007/8/540_yilin_vurucu_afisleri/1.jpg
- Resim 2.46:** Bülent Erkmén - “İçinde-Dışında” (1995) 231
<http://good50x70.org/2009/wp-content/uploads/2009/01/bulent-erkmen-2g.jpg>
- Resim 2.47:** Reklam Afişi Örneği: Benetton Reklamı 233
<http://www.izafet.com/cesitli-resimler/378962-irkcilik-karsiti-benetton-reklamlari.html>
- Resim 2.48:** Tiyatro Oyunu Afişi-“Efrasiyabın Hikayeleri”- Bülent 234
http://www.yapitr.com/V_Images/haberler/yarisma/4771-1.jpg
- Resim 2.49:** Caz Festivali Afişi 234
http://2.bp.blogspot.com/_xXA9IWpP358/S-0HwdY9VFI/AAAAAAAAAHY/u8JU_rQAoiqQ/s400/festival+afis.jpg

- Resim 2.50:** Sosyal Afiş Örnekleri – Sinan DAĞARSLAN – 2011 235
- Resim 2.51:** Politik Afiş örneği: Lenin 236
<http://www.davno.ru/sovietposters/propaganda/poster-13.html>
- Resim 2.52:** Selçuk Milar - “Yeter Söz Milletindir” (1946) 236
http://www.turkcebilgi.com/demokrat_parti_%281946%29/resimleri/yetersozmilletin
- Resim 2.53:** Władysław Janiszewski - “Anavatanın Kurtuluşu”- (1951) 237
<http://www.theartofposter.com/RED/18.jpg>
- Resim 2.54:** Włodzimierz Terechowicz - Polonya Ulusal İşçi Partisi Afişi (1978) 237
<http://www.theartofposter.com/RED/82.jpg>
- Resim 2.55:** Anti Reklam Afişi Örnekleri 237
<http://www.turkforum.net/172447-anti-reklam-reklam-afisleri.html>
<http://img347.imageshack.us/img347/1746/thecocacolaseriesfinal4wa.gif>
- Resim 2.56:** Bülent Erkmén, Jazz 246
http://www.turkishculture.org/images/page/fineart/graphic_arts/prints/turkish_prints_and_graphic_arts/sait15.gif
- Resim 2.57:** Andrew Ackroyd - “Urban Typography” (2008) 247
http://th09.deviantart.net/fs26/300W/f/2008/098/e/6/Urban_Typography_by_andrewackroyd.jpg
- Resim 2.58:** Piet Zwart - “Typotect” (1930) 247
http://www.chroniclebooks.com/media/catalog/product/cache/1/image/250x/040ec09b1e35df139433887a97daa66f/P/i/Piet_Zwart.jpg
- Resim 2.59:** İspanyol Boğa Güreşi Afişi 249
http://www.allposters.com.tr/-sp/Ispanya-Posterler_i426390_.htm
- Resim 2.60:** İllüstrasyon Tekniğinde Traktör Reklamı Afişi 249
<http://www.famousfoto.com/tin-signs/825.jpg>

Resim 2.61: İllüstrasyon Tekniğinde Reklam Afişi 1	249
http://www.linklup.com/Fotolar/Reklam2/013.jpg	
Resim 2.62: İllüstrasyon Tekniğinde Reklam Afişi 2	249
http://www.linklup.com/Fotolar/Reklam2/023.jpg	
Resim 2.63: Fotoğraf Tekniğinde Afiş Örn. 1	251
http://www.onuralmislar.com/wp-content/haberler/afis_b.jpg	
Resim 2.64: Fotoğraf Tekniğinde Afiş Örn. 2	251
http://www.onedergi.com/wp-content/uploads/2010/08/81.jpg	
Resim 2.65: Karışık Teknik Afiş Çalışması 1	251
http://img.blogcu.com/uploads/kutular_image001.jpg	
Resim 2.66: Karışık Teknik Afiş Çalışması 2	251
http://www.istanbulbayrak.net/bayrak.afis.poster/afis.poster.jpg	
Resim 2.67: Mehmet Büyükcanga'dan Serigrafi Baskı Afiş Örnekleri (1969)	253
Resim 3.1: Kaja Zbigniew - "Cyrano de Bergerac" (1957)	256
http://www.theartofposter.com/images/2236.jpg	
Resim 3.2: Tom Whalen - "Yıldız Savaşları" Film Afişi (2008)	256
http://strongstuff.deviantart.com/art/empire-strikes-back-poster-84759464	
Resim 3.3: Kompozisyonda Fotoğraf Kullanımına Örnekler	259
http://img504.imageshack.us/img504/750/eurasia3afis.jpg	
http://www.gmk.org.tr/img/sergi26/afisler_ofset2.jpg	
Resim 3.4: Henri Cartier-Bresson "Behind the Gare St. Lazare" Paris, (1932) Karar Anı kavramını En Güzel Anlatan Fotoğraf	260
http://laurencemillergallery.com/Images/hcb_sbs24.jpg	

- Resim 3.5:** Joseph-Nicéphore Niepce “Atın Önünde Giden Adam” (1825) 261
<http://photopedia.files.wordpress.com/2008/07/niepce-boy-and-horse.jpg?w=396&h=264>
- Resim 3.6:** Rafet Oral - “Kahvaltı” (2005) 263
<http://img111.imageshack.us/img111/530/dsc00964zp3.jpg>
- Resim 3.7:** Mustafa Sekban, “Çiçekçi Kız 1”, (2007)
<http://www.casadellartegallery.net>
- Resim 3.8:** Yalçın Karayağız, “Tarkovski’ye Saygı” (1995) 264
 ‘Yalçın Karayağız’ adlı kitaptan alınmıştır.
- Resim 3.9:** Yoshio and Setsuko Koaze (2005) 265
http://www.jpff.org.au/02_events/superrealism/1.htm
- Resim 3.10:** Roberto Bernardi - “Colori E Sentieri” (2004) 265
http://media.onsugar.com/files/2011/04/14/2/1547/15478845/e5/Hyper_Realistic_Paintings_13.jpg
- Resim 3.11:** Iman Maleki- 2006 265
http://sphotos.ak.fbcdn.net/hphotos-ak-ash2/hs344.ash2/62468_157873267575992_111656412197678_Foto-Grafik_Örneği_393261_7075665_n.jpg
- Resim 3.12:** Günther Kieser - Folk-Blues-Festival- (1965) 267
<http://www.juliasantengallery.com/blog/wp-content/uploads/2009/10/Folk-Blues-Festival-65.JPG>
- Resim 3.12:** Günther Kieser - Berlin Jazz Festivali –(1986) 267
http://www.berlinerfestspiele.de/media/2011_1/jubilaum/bildergalerien/jazzfestplakate/jubilaum_jazzfestBerlin_plakat_1986_LIGHTHOCH.jpg
- Resim 3.14:** Holger Matthies- Afiş örnekleri 268
http://farm3.static.flickr.com/2186/1849683804_5e85a2e082.jpg
<http://www.logorevue.sk/portal/content/poster/img/des00602.jpg>

- Resim 3.15:** Gerhard Lienemeyer, Günter Rambow, Michael Van de Sand (GFR) – “Othello” 269
<http://www.postermuseum.pl/gallery/8-plo-14493.jpg>
- Resim 3.16:** Günter Rambow, Gerhard Lienemeyer - “Egoisst” 269
<http://www.postermuseum.pl/gallery/2-plo-02018.jpg>
- Resim 3.17:** Gunter Rambow “Die Hamletmaschine”, oyununun afişi, 1980 270
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4799&page_number=2&template_id=1&sort_order=1
- Resim 3.18:** Gunter Rambow - S.Fischer Verlag Kitap Afişi, 1970s 270
<http://libraryland.tumblr.com/post/211007770/karenh-gunter-rambow-book-posters>
- Resim 3.19:** Wolfgang Weingart - “18. Didacta urodidac” (1981) 272
http://m8tt.files.wordpress.com/2009/08/cr1_101071.jpg?w=293&h=420
- Resim 3.20:** Wolfgang Weingart - “Das Schweizer Plakat” (1983) 272
<http://images.artnet.com/WebServices/picture.aspx?date=20080512&catalog=137497&gallery=111588&lot=00195&filetype=2>
- Resim 3.21:** Victor Moscoso – Quick Silver Messenger Services Konser Afişi 273
http://scribbledigit.files.wordpress.com/2010/11/quick_silver_avalon_ballroom_san_francisco_march_1967_by_victor_moscoso.jpg
- Resim 3.22:** Wes Wilson – Greatefull Death Konser Afişi 273
http://digrafico.blogspot.com/2007_02_01_archive.html
- Resim 3.23:** Chuck Barry “Rick-Griffin” (1968) 274
<http://othercubed.com/wp-content/uploads/2011/07/unk04.jpg>
- Resim 3.24:** Alton Kelley “Grateful Dead Show” (1967) 274
http://2.bp.blogspot.com/___NxhgRY5CjE/SuWqv8j_o4I/AAAAAAAAAWQ/HBqIFa-iwIU/s400/alton_kelley_3.jpg

- Resim 3.25:** Stanley Mouse– “Yardbirds - Doors” (1967) 274
<http://medias.fluctuat.net/medias-factory/m/cms/article/flu/5/0/5/8/8505/logo.jpg>
- Resim 3.26:** Punk Afiş Örnekleri 275
http://walrusmusicblog.com/wp-content/uploads/retro/1192blog_jay_dark_tough.jpg
http://1.bp.blogspot.com/_kf6Cmm7gIGk/SwgfSqV88SI/AAAAAAAAASU/eNPyeaV1t08/s1600/New+SquatterPunk+Poster+jan2007.jpg
- Resim 3.27:** Oliviero Toscani – Benetton Tasarımları 276
http://1.bp.blogspot.com/_OQNgbCvYHzME/TPb61Fr21vI/AAAAAAAAA6c/4Ygby6KGcJQ/s640/imagen-oliviero1.jpg
- Resim 3.28:** Makoto Saito "Othello" (1998) 277
<http://www.chi-athenaeum.org/gdesign/images/makoto.jpg>
- Resim 3.29:** Makoto Saito- “Expo’89” (1989) 277
http://aqua-velvet.com/blog/images/2011/01_january/27_designExpo10.jpg
- Resim 3.30:** Wolfgang Weingart – Ucla Üniversitesi Afişi (2000) 279
www3.uclaextension.edu/mastercovers/images/_00.sp_Wolfgang_Weingart.jpg
- Resim 3.31:** April Greiman – Wet Dergisi Kapağı (1979) 280
<http://framboiseraspberry.files.wordpress.com/2009/11/wet-magz-april-greiman.jpg>
- Resim 3.32:** Jayme Odgers - “L.A.Olympic Games” Afişi (1984) 280
http://imprint.printmag.com/wp-content/uploads/2011/02/jayme_odgers_1.jpg
- Resim 3.33:** Nancy Burson, “Craniofacials” 284
http://3.bp.blogspot.com/_m6kXr-2IZ7w/TLubuJPRhGI/AAAAAAAAADo/4DICOOnluE_I/s320/art-23117.jpg
- Resim 3.34:** Nancy Burson “Faces” 284
http://2.bp.blogspot.com/_AjViQ-YavyM/TKALdCIWa1I/AAAAAAAAAFQ/-j6XQjGCoXg/s320/ADS_image_create.php.jpeg

- Resim 3.35:** Lillian Schwartz, “Mona - Leo”, (1986) 285
<http://www.wisdomtex.com/emotional402/davinci.jpg>
- Resim 3.36:** Robert Rauschenberg - “Retroactive” (1979) 285
<http://www.tualim.net/forum/images/galeri1/rauschenberg5.jpg>
- Resim 3.38:** James Porto 287
<http://conversascomoalem.blogs.sapo.pt/arquivo/JamesPorto5.jpg>
- Resim 3.39:** Daniel Lee 287
<http://weburbanist.com/wp-content/uploads/2008/09/artistic-photographers-daniel-lee.jpg>
- Resim 3.40:** Raymond Meier 287
<http://3.bp.blogspot.com/-K7u-De5ph84/TZ7VOMt0HNI/AAAAAAAAAAco/ZZyWlccyD4M/s1600/18japan.5.jpg>
- Resim 3.41:** Charly_Franklin , Skull mega 287
http://www.charlyfranklin.com/Charly_Franklin/Welcome_files/SKULL-MEGA-11-24-05-115-WEB.jpg
- Resim 3.42:** Frank Horvard 288
<http://www.polyvore.com/cgi/img-thing?.out=jpg&size=l&tid=1459314>
- Resim 3.43:** Inez van Lamsweerde 288
<http://www.genderstudies.nl/erosandpathos/images/womensphotography6.jpg>
- Resim 3.44:** Alessandro Bavari 288
<http://crisacqua.files.wordpress.com/2007/06/5-alessandro-bavari.jpg>
- Resim 3.45:** Pedro Meyer 288
<http://www.pedromeyer.com/heresies/images/todosomospalomas.jpg>
- Resim 3.46:** Maggie Danon 289
<http://www.gaxxi.com/fotoritim/fotoritim/gorsel/dosya/1198954244036.jpg>

- Resim 3.47:** Lütfi Özgünaydın 289
http://www.cekulvakfi.org.tr/files/images/haber/20644944272_m.jpg
- Resim 3.48:** Adnan Ataç 289
<http://www.fotografya.gen.tr/issue-7/adnan/keman.jpg>
- Resim 3.49:** Reha Bilir 290
<http://g1.milliyet.com.tr/Detail/2007/07/18/reha-bilirden-sema-fotograflari-906942.jpg>
- Resim 3.50:** Sadık Demiröz 290
<http://cache2.artprintimages.com/p/LRG/19/1907/HSA9D00Z/art-print/sadik-demiroz-portrait-of-the-muscled-man-and-a-three-eyes-cat.jpg>
- Resim 3.51:** Orhan Cem Çetin 290
http://www.sanatorium.com.tr/images/sanatcilar/Orhan_Cem_Cetin/01.jpg
- Resim 3.52:** İlke Veral 291
<http://www.gaxxi.com/fotoritim/fotoritim/gorsel/dosya/1229380349anahtar1.jpg>
- Resim 3.53:** Tahir Ün 291
<http://www.3ayak.org/imaj/Galanthus/fac10.jpg>
- Resim 3.54:** Mehmet Turgut, Lg Kızları 291
<http://www.365gunspor.com/resimler/habergorsel/lgf1kizlar1b.jpg>
- Resim 3.55:** Şahin Kaygun, Polaroidler- 1984 292
http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Polaroidler/polaroidler.htm
- Resim 3.54:** Necati Abacı – Robert Cappa İçin - 2002 292
http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/necati_abaci.htm
- Resim 3.54:** Necati Abacı – Çizgili Fotoğraflar Serisi - 2002 294
http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/necati_abaci.htm
- Resim 3.54:** Necati Abacı – Ara Güler İçin - 2002 294
 Sanatçının kendi arşivinden – (Ali Selen ve Engin Güneysu aracılığıyla)

KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.k.	Adı Geçen Kaynak
Bil.	Bilimleri
Çev.	Çeviren
Ens.	Enstitüsü
Fak.	Fakültesi
Megep	Mesleki Eğitim ve Öğretim Sistemini Güçlendirme Projesi
s.	Sayfa
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
TDK	Türk Dil Kurumu
v.b.	Ve benzeri
Yay.	Yayınları
Y.O.	Yüksekokulu
Yrd. Doc.	Yardımcı Doçent
yy.	Yüzyıl

ÖZET

KÜLTÜREL AFİŞLERDE FOTOĞRAFIN VE İLLÜSTRASYONUN KOMPOZİSYON ÖĞESİ OLARAK KULLANIMI

Anahtar Kelimeler: Tipografi, İllüstrasyon, Fotoğraf, Grafik Tasarım, Görsel Kompozisyon

Tasarımda ileti aktarma aracı olarak kullanılan tipografi, illüstrasyon ve fotoğraf, temelde aynı amaca hizmet eden görsel anlatım kanallarıdır. İllüstrasyon ile fotoğrafın icadından sonra, tarihi süreç içinde bu iki sanat dalı sürekli etkileşim içinde olmuşlardır.

İllüstrasyon ile fotoğraf arasındaki ilişki, fotoğrafın henüz bulunmadığı Camera Obscura dönemine kadar uzanır. Çünkü ileride bulunacak olan fotoğraf, Camera Obscura'yı temel araç olarak kullanacaktır. İkisi de farklı disiplinler olarak değerlendirilse de, illüstrasyon ve fotoğraf görsel iletişimin doğru ve etkili bir biçimde gerçekleşmesi için çalışırlar. Sadece üretim şekillerinde bir takım farklar söz konusudur. Temelde aynı amaca hizmet ettiklerinden dolayı illüstrasyon ile fotoğraf arasındaki ilişki hep iç içe olmuştur. Birbirlerine rakip gibi görünseler de, birbirlerinden beslenmişlerdir.

İllüstrasyon bir yorumdur, imajı daha mizahileştirmesi, sanatsallaştırması ile vazgeçilemeyecek bir uğraş alanıdır. Ayrıca illüstrasyon uygulamaları, sanatsal gerçekliklerinin yanında, bir fotoğrafa ek katkıda bulunmaları ile de değerlik kazanır. Örneğin bir fotoğraf üzerinde daha gerçekçi bir etki yakalayabilmek için birçok fotoğraf bir araya getirilmekte, fotoğraflarla montajlar, rötuşlar ve illüstratif müdahaleler yapılabilmektedir.

Ayrıca fotoğrafın baskı teknikleri ve günümüzde de bilgisayar yardımı ile oluşturulan grafiksel yorumları, fotoğrafın kendinden daha etkili olmaya başlamış ve eskiden fotoğrafa benzemeye çalışan illüstrasyon, illüstrasyona dönüşen fotoğrafla yer değiştirmiştir. Başlarda fotoğrafa benzemeye çalışan illüstrasyon, günümüzde illüstrasyona dönüşen fotoğraf ile bir döngüye girmiştir.

Bu ilişkinin en net göze çarptığı tasarım alanı, gerçekleştirilen etkinliği insanlara doğrudan duyurmayı amaçlayan afişlerdir. Duyurmayı amaçladığı etkinliği olabildiğince net ve somut görsel ve tipografik bir kompozisyon ile insanlara iletmesi gereken festival ve konser afişleri, bu ilişkinin en net gözlemlenebileceği grafik tasarım alanı olduğundan, bu tezin konusu olarak seçilmiştir.



SUMMARY

THE USE OF PHOTOGRAPHS AND ILLUSTRATIONS AS COMPOSITIONAL FEATURES IN CULTURAL POSTERS

Key Words: Typography, Illustration, Photograph, Graphic Design, Visual Composition

Typography, illustration and photographs which are used as message transfer tools in designing are visual expression channels serving at same purposes in principle. After inventing illustration and photography, these two branches of art have been in interaction with each other in historical process.

The relation between illustration and photography dates back to Camera Obscura's period in which photography had not been invented yet. Photography that would be invented in the period would be using Camera Obscura as a main tool.

Although both of them are regarded as different disciplines, both illustration and photography work to provide an effective and a proper way for visual communication. There are numerous differences only in their manufacturing types. Since they serve at same point, the relation between illustration and photograph has always been one within the other. Although they seem to be rivals they have been fed on each other.

Illustration is an interpretation; it is an essential field of occupation by making the image more humorous and arty.

Illustration performances also increase in value by providing a photo additional help as well as they are being realistically artistic.

Also, printing techniques of photographs and graphical interpretations through computers in our day have started to be more effective than the photograph itself and illustration that used to try to look like a photograph has replaced with photograph turning into illustration.

Illustration that tried to look like a photograph in the beginning has got in a circle with the photograph turning into illustration in today's world.

ÖNSÖZ

Başlarda gerçeği bir fotoğraf gibi betimlemeye çalışan illüstrasyon, günümüzde illüstrasyona dönüşen fotoğraf ile bir döngüye, işbirliğine girmiştir. Bu tez çalışmasında bu döngü ele alınacaktır.

Tez Çalışmamda engin bilgi ve birikimi ile tezimin her aşamasında yol gösterici ve yardımcı olan, ilgi ve zamanını esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Şemseddin DAĞLI hocama, yoğun temposunda bana zaman ayırdığı, başka bir ilden gelip gitmem nedeniyle oluşan problemlere rağmen sabırla destek olduğu ve tezimin oluşmasındaki emeği ve yardımları için,

Tüm sanat kuramcılarına, sanat, felsefe vb konularda eğitim veren akademisyenlere, tez - kitap yazan ve araştırma yapan tüm insanlara ve internette oluşturdukları sitelerde bilgilerini paylaşan herkese, bilgilerini paylaşmak için gösterdikleri duyarlılık ve çaba için,

Eşime ve bana bu zorlu süreçte destekleriyle güç veren ailemize ve tüm yakın çevremize,

Tez çalışmam süresince işyerimden aldığım izinlerde bana gösterdikleri hoşgörü ve destek için Kutlusan Kafes Firması sahipleri ve yöneticilerine,

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü ve Güzel Sanatlar Fakültesi Akademisyen ve çalışanlarına,

Bana evini açan ve desteklerini esirgemeyen kadim dostum Evren ERKAL'a ve ailesine,

Ve en önemlisi, tezim süresince maddi ve manevi tüm zorluklara rağmen, sevgisi, desteği, eleştiri ve fikirleri ile her zaman yanımda olan ve yüksek lisansımı bitirmem konusunda yaşadığımız olumsuz koşulları özveriyle göğüsleyip bana itici güç veren, sevgili eşim Şenay ADALAR DAĞARSLAN'a

Sonsuz teşekkürler ederim.

GİRİŞ

Görsel sanatların kendi dilinde, dil bilgisi ve söz dizimine karşılık gelen kavram kompozisyonudur; görsel bir çalışmada kullanılan unsurların kontrollü şekilde düzenlenmesi ve açık, net bir iletişimi sağlayabilmenin tek aracı olarak tanımlanır¹.

Resimde kompozisyon çok kez figürlü bir düzen olarak düşünülmüştür. Fakat bugün bir tabloda kompozisyon, renklerin, siyah beyaz değerlerin ve çizgilerle yüzeylerini belli yüzey içinde dengeli ve uyum içinde bir araya getirilmesidir².

Tasarımda sayfayı çekici hale getirmek önemlidir. Görsel uyarı okuyucuyu sayfaya daha çok çeker³.

Afişin, ileteceği iletiyi iletebilmesi için dikkat çekmesi ve böylece tasarımındaki güç ve etkileycilik sayesinde, iletişim kurduğu birey ile amacı yönünde akılda kalıcı ve eyleme geçirici (Bir etkinliğe katılmak, bir sosyal durum hakkında tepkisini gerçekleştirmek, duyurulan konu hakkında bilgi sahibi olmak) bir araç olma hedefine ulaşması sağlanmış olacaktır.

Bireyler dış dünyaya ilişkin bilgilerinin büyük bir bölümünü görme duyusu ile sağlamaktadır. Görme duyusu bireyin tüm duyu sistemi içinde gerek zenginlik ve gerekse etkinlik açısından ayrıcalıklı bir yer ve öneme sahiptir. Görsel algılar, bireyin davranışlarında diğer duyu organlarına oranla daha büyük bir etkiye sahiptir⁴.

Grafik tasarım, iletilerini aktarmada görsel iletişim öğeleri olan tipografi, illüstrasyon ve fotoğraftan yararlanmaktadır. Her gün sayısız ileti bombardımanına maruz kalan hedef kitlenin iletiyi algılaması için bir zorunluluktur bu.

Kendisi tam anlamıyla tek başına bir ileti aktarıcısı olan fotoğraf, grafik tasarım içerisindeki destekleyici unsurlar ile gücünü pekiştirmekte ve anlatım, yan

1 GRİLL, T, SCANLON, M., Fotoğrafta Kompozisyon. (Çev. Nedim Sipahi), Homer Kitabevi., İstanbul. 2003 s.34

2 "Fotoğraf ve Grafik Tasarım İlkeleri", T.C. M.E.B. Megep Modülleri, Ankara, 2007, s.3.

3 İSTEK, R., Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni , İstanbul, Pusula Yayıncılık ve İletişim Ltd. Şti, Ocak 2004, s.56.

4 TEKER, U., Grafik Tasarım ve Reklam, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003. s.76

anamlardan soyutlanarak net bir şekilde iletilebilmektedir. Bu nedenle fotoğraf, afiş tasarımındaki kompozisyon öğeleri arasındaki hiyerarşide konumunu üst sıralara taşıyabilmektedir. Kompozisyonda fotoğraf kullanımı sonucunda, kendi iç kompozisyon kuralları da olan bir öğenin kompozisyon öğesi olarak kullanılması kompozisyonun gücünü ve etkinliğini arttırmaktadır.

Fotoğraf ile elde edilemeyen veya özgünlüğü aranan görsel anlatımlar illüstrasyon yolu ile elde edilebilir. Özgün illüstrasyonlar fotoğrafa oranla çok daha kişisel ve hayal gücü zenginliği yansıtabilirler. İllustrasyonlarda, etkili ve doğru bir sonuca ulaşmada üzerinde durulması gereken önemli noktalar bulunmaktadır. İllustrasyonların afişteki yazılı öğelerle olan ilişkisinin dikkate alınması zorunludur. Görsel dokuda, boyutlarda orantılar arasında kurulan benzerlikler, yazı ile illüstrasyonlar arasındaki bağlantıyı güçlendirir⁵.

Afişin tasarımında illüstrasyon bir konunun anlatılmasında yardımcı olur. Böylece izleyici, onları yazıyla tarif edilenden daha kolaylıkla anlayabilir ve kafalarında canlandırabilirler. Fantastik ve fotoğrafla anlatılamayan bir fikri veya buluşu, görüntüye çevirir. Metinler değişik anlamlara gelebilecek şekilde yazılabilir. Okuyucu da bunu farklı anlayabilir. Fakat görsel bir öğeyi okurken bunu yapmak imkânsızdır, bir görsel öğe, hatırlattıkları ve oluşturduğu duygular farklı da olsa, bakan herkes için aynı tanımlı oluşturur⁶.

Tasarımda ileti aktarma aracı olarak kullanılan tipografi, illüstrasyon ve fotoğraf, temelde aynı amaca hizmet eden görsel anlatım kanallarıdır. Fotoğrafın icadından sonra, tarihi süreç içerisinde bu iki sanat dalı sürekli etkileşim içinde olmuşlardır.

İkisi de farklı disiplinler olarak değerlendirilse de, illüstrasyon da fotoğrafta görsel iletişimin doğru ve etkili bir biçimde gerçekleşmesi için çalışırlar. Sadece üretim şekillerinde bir takım farklar söz konusudur. Temelde aynı amaca hizmet ettiklerinden dolayı illüstrasyon ile fotoğraf arasındaki ilişki hep iç içe olmuştur. Birbirlerine rakip

5 KETENCİ, H. F., "Sayfa Tasarımı -Sayfa Düzeni Mizanpaj Ders Notları" Kocaeli Üniversitesi, Mart 2008 s. 14

6 ERDİNÇ, Ş "Billboard tasarımı ve reklam, tanıtım kampanyalarındaki yeri, önemi" Ankara, 1998, Hacettepe Üniversitesi, yüksek lisans sanat eseri raporu s.48.

gibi görünseler de, birbirlerinden beslenmişlerdir. Bu disiplinler arasındaki ilişkinin netleşmesi ve kompozisyon öğeleri olarak önemlerinin belirlenmesi önemlidir⁷.

Fotoğrafın ilk çıkışından sonra dengeler yavaş yavaş oturmaya başlamış, illüstrasyon fotoğraf karşısındaki hak ettiği konumu tekrar kazanmaya başlamıştır. Günümüzde fotoğraf ve illüstrasyon birbirini tamamlayan unsurlar olarak görülmektedir. Fotoğraf ve illüstrasyonu ayrı ayrı uygulamak mümkün olmakla birlikte, birbirini tamamlayıcı şekilde kullanmak giderek daha çok tercih edilen bir yol olmaktadır. Fotoğraf gerçekçi çözümler üretmesi ile muazzam bir kaynaktır. Illüstrasyon ise bir yorumdur. İmajı daha mizahileştirmesi, sanatsallaştırması ile vazgeçilemeyecek bir uğraş alanıdır⁸.

Ayrıca illüstrasyon uygulamaları, sanatsal gerçekliklerinin yanında, bir fotoğrafa ek katkıda bulunmaları ile de değer kazanır. Örneğin bir görsel ile daha gerçekçi bir etki yakalayabilmek için birçok fotoğraf bir araya getirilmekte, fotoğraflara rötuşlar ve illüstratif müdahaleler yapılabilmektedir. Ayrıca fotoğrafın baskı teknikleri ve günümüzde de bilgisayar yardımı ile oluşturulan grafiksel yorumları, fotoğrafın kendinden daha etkili olmaya başlamış ve eskiden fotoğrafa benzemeye çalışan illüstrasyon, illüstrasyona dönüşen fotoğrafla yer değiştirmiştir.

Teknolojik olanakların artışı ile de fotoğraf ve illüstrasyon birbirine daha fazla yakınlaşmıştır. Günümüzde çekilen hiç bir reklam fotoğrafı, bilgisayar üzerinde çeşitli işlemlerden geçmeden tasarıma dahil olmamaktadır. Kimi zaman tasarımcılar, hedef kitleyi yakalamada, amaçladıkları sonuca ulaşabilmek için, çekilen fotoğrafları işleyerek neredeyse illüstrasyon haline getirmektedirler. Illüstratörler de, istedikleri etkiyi verebilmek için fotoğraflardan büyük ölçüde yararlanmaya devam etmektedirler.

7 GÜRSÖZLÜ, S., "Reklam Sektöründe Illüstrasyon ve Fotoğraf Kullanımının, Tasarım Çözümlerinde Gerekliği Ve Nedenleri", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s. 5

8 BEKTAŞ, D., Çağdaş grafik tasarımın Gelişimi. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. 1992 s.1

1.BÖLÜM:

GRAFİK TASARIM

1.1. Grafik Tasarım ve Görsel Sanatlar

Günümüzde görsel simge dili olarak grafik önemli bir sektörün doğmasını sağlamıştır. Kelime anlamı olarak yazmak, resim çizmek, işaret, desen anlamındadır. Sonu graf ile biten sözcükler, tasarlanan biçime göre görüntüleme anlamındadır. “Grafik Sanatlar” terimi özgün baskı yöntemleri ile oluşturulan sanat yapıtlarını ve bilgi iletmek, basılmak, kitle iletişim araçlarında kullanmak amacıyla hazırlanan çizgi, yazı, resimle ve bunların düzenlemeleri ile ilgili tasarımları kapsamaktadır⁹.

Görsel bir iletişim dili olan grafik tasarım, uygulama alanları itibarıyla oldukça geniş bir çerçeveyi kapsar. “Grafik sözcük olarak Latince kökenli olup, “graphein”dan gelmektedir. İngilizcede “Graphic”, Fransızcada “Graphique” olarak yazılmaktadır. Grafik sözcüğü sanat çalışmalarında çok geniş bir kullanıma sahip olduğu için sonuna “graf” eklenen tüm alanlar grafik sanatları tanımlar. Örneğin fotoğraf, serigraf, litograf gibi¹⁰.

Endüstri devriminin ortaya çıkışıyla gelişmeye başlayan grafik tasarım aslında çok eski bir geçmişe sahiptir. Stranger’e göre, “Geniş anlamda grafik tasarımın uzun bir geçmişi vardır. İlk insanlar yiyecek için avlanırken, hayvanı ilk fark ettiği anda zihnine yerleşen görüntü aslında grafik bir işaretti. Grafik tasarım genel anlamda 30,000 yıldır var olsa da, matbaanın gelişmesi ve tasarımcıların baskı için metin ve imgeler hazırlamasıyla geleneksel olarak gündeme gelmiştir. Baskı endüstrisi hala grafik tasarımcıların en önemli iş sahası gibi görünse de, terim çok daha büyük bir anlam taşımaktadır”¹¹.

Grafik tasarım, endüstri devrimi içindeki yerini ambalaj ve tanıtım elemanları tasarımı ile almaya başlayacaktı. Tasarımların mühendisler ve zanaatkarlar tarafından yapıldığı bu dönemde, sanatçılar tarafından, sanatçıların seri üretim

9 ERSÖZ, N. S., Türkiye’de Grafik Sanatların Gelişimi ve Grafik Sanatçıları, Ankara, 1993, s. 20

10 TEPECİK, A., Grafik Sanatlar Tarih Tasarım Teknoloji, Ankara: Detay ve Sistem Ofset ,2002, s.17

11 ARIKAN, A, Grafik Tasarımda Görsel Algı, Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları, 2008, s.9

sonuçlarının sunumu sürecinde rolleri olamaması gerektiği vurgulanıyor sanatçı ve zanaatçı ayrımı yapılarak zanaatçı aşağılanıyordu. The International Studio adında bir dergide yayınlanan makalede şöyle deniyordu: “Geçmişte sanatçı ile zanaatçı arasında bir ayrım yoktu. Modern çağda ise, keyfi bir biçimde ve öfkemizi de belli edecek şekilde, özellikle resim ve heykeli kastederek ‘güzel’ sanatlar ile ‘alt’ sanatları veya ‘sanayileri’ birbirinden ayırıyoruz. Ve ne ressam ne de aşçılardan veya berberlerden biraz daha fazla önemsemiş oluyoruz.”¹²

Çoğu sanatçı bu ayrıma kayıtsız kalsa da, reformcu sanatçıların baskı ve çabaları sonucu oluşturdukları tutarlı ulusal tarz, sanatçıların tasarımcı olarak seri üretim çılgınlığı içinde yerlerini almalarını sağladı. O zamana kadar kitap tasarımı ya da belki de süslemesi yapan grafik tasarımcılar böylece, ambalaj ve tanıtım elemanları tasarlamaya başladılar. Onların sayesinde artık işlev ve estetik bir aradaydı. Ancak modernist grafik tasarımın bütün üretimi boyunca savunacağı, işlevin estetikten önce gelmesi fikri daha o zamanlarda ortaya çıkmıştı¹³. Bir görsel iletişim biçimi olan grafik tasarım, belirli bir amaca yönelik olarak çok farklı imgeleri ya da görsel sembolleri kullanarak görsel ileti düzenleme sanatıdır¹⁴.

Grafik Sanatlar; çeşitli basım ve çoğaltma teknikleri ile gerçekleştirilecek, resimsel ya da yüzeysel malzemenin tasarımı konusunu ele alan, sanat dalları grubudur. Afiş, tekstil tasarımı, tipografi, grafik sanatlar kapsamına girmektedir. Bu alanların da örneklediği gibi grafik sanatlar resim, heykel gibi işlevsel niteliklerinin ağır basmasıyla birbirlerinden ayrılırlar. Daha açık bir deyişle bir grafik sanatı ürünü, yalnız estetik bir işleve sahip olmayacak, onun ötesinde somut bir kullanım alanında da işe yarar nitelikte olacaktır¹⁵. Kullanılan aracın üzerindeki işaretlerden afişlere, yasalardan ilanlara, yazılı şiirlerden bilimsel kitaplara, fotoğraftan televizyona, karikatürden canlandırmaya (animasyon) ve sinemaya kadar her türlü ürünün tanıtımı ve ambalajında, kısacası tüm yaşam alanlarının büyük bölümünde toplumsal, kültürel, ekonomik ve psikolojik ihtiyaçların hepsini içinde bulunduran grafik alanı evrensel boyuttadır.

12 HELLER, S., ve CHVAST, S., “Grafik Tarzlar”, Thames and Hudson, 1988, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Çeviri: Hezarfen Fotografya (Hadiye Cangökçe, Cem Çetin) 1991, sayı 47.

13 AKSOY U., “Grafik Tasarım ve Post Modernizm Sorunsalı”
www.geocities.com/ufukaksoy/post.htm, 16-03-2011

14 BANGİR, A., G., Görsel İletişim, İstanbul: Özkara matbaacılık, 2005, s. 53

15 İSTEK, R., Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni, İstanbul, Pusula Yayıncılık ve İletişim Ltd. Şti, Ocak 2004, s.72.

Her türlü basılı ve görsel, görsel-işitsel, iletişim ortamları grafiksel iletişim veya grafikdir. Özetlemek gerekirse biçimle, renkle, düzenle ve yazıyla ilgili her konu grafik sanatların uygulama alanı içine girmektedir. Günümüzde aynı dili konuşmayan, yazmayan hatta okuma yazma bilmeyen insanlara grafik simgelerle aynı şeyleri anlatma ve iletme olanağı vardır. İşte bu yüzden grafik alanı evrenseldir¹⁶.

Grafik tasarım, bir düşünceyi, bir duyguyu ya da nesnel evrenin bir parçasının resimsel öğeleri ve fotoğrafları iki boyutlu düzlem ya da üç boyutlu formlar üzerinde kullanarak anlatmaktır. ‘ Çizme, boyama, baskı, resim ve çeşitli resim teknikleri ile tasvir edilir; çeşitli şekil, resim ya da eşyayı çizgi ve resimle görüntüleme’ olarak tanımlanır¹⁷. Bir başka tanımda ise; ‘resim ve fotoğraf yoluyla yapılan tüm iletişim araçlarına verilen isim; bir diğerinde ise görsel semboller ve fotoğraflarla ileti toplama ve aktarma yöntemi olarak’ tanımlanmıştır. Bütün bu tanımlar grafiğin bir yüzey üzerinde sembol ve fotoğraf ile görüntü oluşturma yöntemlerinden yararlanarak bir tasvirde bulunmayı anlatmaktadır¹⁸.

Grafik tasarım kimi zaman bir ürünü tanıtırken, kimi zamanda bir olay hakkında bilgi verir. Bazen harekete geçirir, bazen de duyarsızlaştırır. Kararlı göründüğümüz anlarda bile birden kararımızdan vazgeçirebilir. Bu çeşitlilik içerisinde grafik tasarım, çevremizdeki nesnelerle bizleri iletişime geçirip onları okutur. Hatta grafik tasarım hayat kurtarır dahi denilebilir. Öyle ki okuma yazma bilmeyen biri bile “ölüm tehlikesi” anlamına gelen kafatası sembolüne duyarsız kalamaz. Grafik tasarımın tüm bu çeşitli ve kesin olmayan rolleri içerisinde, “İkinci Dünya Savaşı süresince ve savaş sonrası dönemde”, Avrupa ve Amerika’da grafik tasarımın kesin ve amaca yönelik bir rolü vardı: Ordu ve siviller için propaganda, kamuflej ve bilgi tasarımı sağlamak¹⁹.

Metal baskı kalıplarına oyularak ve daha sonra çoğaltılan görsel malzemeler için grafik tasarım terimi kullanılmıştır. Fakat günümüzde teknoloji çok ilerlediği için görsel malzemeler oldukça artmıştır. Grafik tasarımın kapsamı da genişlemiştir. Tasarım kavramı günümüze ait önemli bir olgu gibi algılansa da tarih boyunca, insanın evreni algılama ve kendisini bu evren içerisinde konumlama ve var etme süreçlerinde,

16 BECER E., İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.20

17 ERSÖZ, N. S., “Türkiye’ de Grafik Sanatların Gelişimi ve Grafik Sanatçıları” (1923- 1993). Ankara, 1993, Yüksek Lisans Tezi. s.21

18 ÇELLEK T, Temel Sanat Ders Notları, 2003

19 TWEMLOW, A , Grafik Tasarım Ne İçindir?, (Çev. Dalsu Özgen), İstanbul: Yem Yayın, 2008, 1. Baskı s.6

toplumsal değişim ve gelişimi sağlayacak en önemli aracı olmuştur²⁰.

Var olabilmesi için nesneleri dönüştürmesi, insanın dünyayı algılama ve yorumlama noktalarında zihinsel bir tasarım geliştirmesine olanak sağlamıştır. Dünyanın farklı bölgelerinde farklı dil, din ve kültürlerin olması bu toplulukların farklı evren tasarımlarından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda insanı, karşılaştığı problemleri aşacak çözüm yolları geliştirebilme yeteneğinden dolayı, ‘tasarlayan canlı’ olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır.

Tasarım, anlam olarak yabancı dildeki ‘dizayn’ kelimesine karşılık gelmektedir. Dizayn (design) sözcüğü, Latince biçim vermek, temsil etmek demek olan designare sözcüğünden gelir. Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde de tasarım Arapça bir sözcük olan ‘tasavvur’ kelimesine karşılık olarak gelir²¹. Bu bağlamda tasarım; göz önüne getirme, hayal etme karşılıklarını alır. Ancak günümüzde kelimenin kökünde bulunan ‘tasar’ kelimesine dayandırılarak, bir düşünce sırasını ya da düzeyini gösteren resim, eskiz, yazı, taslak ya da plan / planlama olarak da kullanılmaktadır. Bu nedenle tasarım olgusuna net bir tanım getirmek güçleşmektedir²².

İsmail Tunalı “Tasarım Felsefesine Giriş” adlı kitabında “tasarım” kavramının felsefe, bilim ve sanat açılarından felsefi temellerini irdeler. Tunalı tasarım sözcüğüne Löbach’tan alıntı yaparak genel bir tanımlama getirir: “Dizayn, bir sorunun çözümü için bir plandır, bir ide’dir”. Buna göre dizayn, ilkin bir ide olarak düşüncede var olan bir tasavvurdur, ama bu ide, bu tasavvur bir biçim (form) verme dinamiğini içerir ve bu oluşum süreci içinde biçim kazanmış bir ide olarak dışlaşır, somutlaşır. Buna göre her dizayn, her tasarım olgusunda, bir ide ve bir de dizayn edilmiş, tasarlanmış bir nesne bulunur. Bunu başka türlü söylersek, her tasarımlamada tasarımılayan bir süje ve bir de tasarımılanan bir obje vardır. Tasarımlayan süje, duyum, algı, düşünme, duygu ve hayal gücü gibi bilgi yetileriyle kendisine verilmiş olan bir nesneyi üç boyutlu doğal düzen içinden çıkarır ve onu tasarımsal bir dünya içine yerleştirir. Bu nedenle, daha en yalın bir bilgi olayı bile, burada duyularla algılanan bir nesnenin bir obje haline getirilmesi söz konusu olduğuna göre bir tasarımı ifade eder²³.

20 ÇİTÇİ, E., “Görsel Kültür Elemanı Olarak 20. yy’da Afişin Toplumsal Süreçlere Etkisi”, Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2009, s.27

21 Türkçe Sözlük, TDK, Ankara 2005

22 ETİ, E., Tasarım ve Dekor Semineri Bildiri Kitapçığı, s. 25

23 TUNALI, İ., Tasarım Felsefesine Giriş, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. 2002, s. 13

Görsel bir iletişim sanatı olan grafik tasarım, sanatçının elinden özgün biçimlendirmeye çıkan ya da özgün çoğaltmayla (baskı yöntemiyle) elde edilen eserin, bilgi iletmek, basılmak, kitle iletişim araçlarında kullanılmak amacıyla hazırlanan; çizgi, yazı, resim ve bunların düzenlemeleriyle ilgili tasarımları kapsar²⁴.

Dolayısıyla geçmişten günümüze kadar felsefeden sosyolojiye, bilimden sanata kadar pek çok alanda sağlanan bilgi birikimleri dünyayı, evreni ve insanı anlamaya yönelik tasarımsal çabaların sonucunda oluşmuştur. İster bir bilim adamı, ister bir felsefeci ya da bir sanatçı olsun, her biri bir düşünür ve bir tasarımcıdır. Bu kişilerin çabaları aslında hayata ilişkin bir 'problem'i çözmeye yönelik çalışmalardır.

Tasarım, insanın nesnelerle kurduğu en temel iletişim kipidir. Bu kip, bilgi, etik, estetik ve teknik kategorileri içinde kendini gösterir. Bilgisel tasarımlar, bilimde ve felsefede en üst düzeyde varlık kazanırlar. Bu tasarımlar, bilimde model teorileri, felsefede düşünce sistemleri, felsefe sistemleri olarak somutlaşırlar. Fizikte Aristoteles'in fiziği, varlık üstünde, Newton fiziği de varlık üstüne bir model teorisidir. Ama aslında tümü varlık üstüne geliştirilmiş bir dizayn'dır, bir tasarımdır²⁵.

Aynı biçimde sanatçıların çalışmaları da varlık üzerine geliştirilmiş tasarımlardır. Sanatçı hayatı gördüğü biçimde araştırma, tanıma ve yorumlama sonucunda eserlerini tasarlamaktadır. Yukarıdaki önermeden yola çıkarak tasarımın bir problemin çözümüne karşılık geldiği varsayılabilir. Tasarımın alt başlıkları olan Endüstriyel Tasarım, Çevre Tasarım ve Grafik Tasarım v.b. kendi alanları içerisinde problemlerine çözüm arayan dallardır. Tasarım; bir probleme ilişkin çözüm üretmek ise, Grafik Tasarım; iletişimle ilgili problemlere ilişkin çözüm üretmektir²⁶.

İletişim, gönderici ve alıcı arasında gerçekleşen bir süreçtir. Grafik tasarım ise iletinin uygun bir biçimde kodlanarak alıcıya ulaştırılmasını sağlayan bir araçtır. Teknoloji geliştikçe, sadece basılı malzemeler değil, film aracılığıyla perdeye yansıtılan, video ile ekrana gönderilen ve bilgisayarlar yardımıyla üretilen görsel malzemeler de grafik tasarım kapsamı içine girmiş ve bu terimin anlamı oldukça genişlemiştir²⁷.

24 TEPECİK, A., "Grafik Sanatlar Tarih Tasarım Teknoloji", Ankara: Detay ve Sistem Ofset ,2002, s.17

25 TUNALI, İ., A.g.k.,s.13

26 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s. 34

27 BECER E., A.g.k. s.33

Günümüzde grafik tasarım, çözümlemelerini sadece iki boyutlu düzlemler üzerinde gerçekleştirmemektedir. Kitap, dergi, televizyon, sinema, internet, gazete, afiş, logo ve ambalaj tasarımı vb. grafik tasarımın uygulama alanları arasındadır. Tasarım'ın temel mantığından hareketle grafik tasarım sadece bir araçtır ve her grafik tasarım ürünü alıcıya seslenebilmeyi, dikkatini çekebilmeyi ve uyarabilmeyi sağlayan ve kolaylaştıran yeni bir icattır. Çevrede pek çok işaret ve görüntü grafik tasarımın insan hayatındaki öneminin göstergesidir. Trafikte sürücülere uyarı veren yol levhaları ya da bir hastanede kişileri doğru bölümlere yönlendiren yönlendirme işaretleri, grafik tasarımın insan hayatının önemli bir parçası olduğunun kanıtıdır²⁸.

Gündelik yaşamda, grafik tasarım kendisini daha çok reklâm alanında göstermektedir. Piyasanın rekabetçi ortamı grafik tasarım üzerinde birincil derecede etkiye sahiptir. Ancak grafik tasarımcı sadece müşterisinin tüketiciye yönelik iletişim problemlerini çözmeyi üstlenmemiştir. Tasarımcı belirli bir iletiyi belirli bir kitleye aktarırken; yine belirli parasal, fiziksel ve psikolojik sınırlamalarla karşı karşıya kalır. Örneğin; bir afiş, parasal nedenlerden dolayı iki renkle sınırlandırılmış olabilir. Postayla gönderileceği için ya da basılacağı makineden dolayı boyutlarında fiziksel bir sınırlama söz konusu olabilir. Afişin herhangi bir ortam içinde algılanabilmesi için öngörülen uzaklık, ya da iletinin iletileceği kitlenin yaş, öğrenim durumu, cinsiyet vb. özellikleri ise afişin tasarımına psikolojik bir sınırlama getirir²⁹.

Emre Becer'in de açıklamış olduğu gibi tasarımı etkileyen ekonomik, fiziksel ve psikolojik etkenlerin dışında, grafik tasarım da problem teşkil eden bir nokta daha vardır ki o da 'kültürel' etkenlerdir. Günümüzde, küreselleşen dünyada sınırların geçirgenleşmesi, kültürel anlamda bir takım sıkıntıları da beraberinde getirmiştir. Şirketlerin küresel anlamda daha fazla faaliyet göstermesi, İnternet'in bütün dünyayı tek bir ekranda buluşturabilmesi ve farklı toplumlardaki insanların turizm, eğitim veya kültürel faaliyetler çerçevesinde birbiri ile daha fazla etkileşime girmeleri sonucunda, grafik tasarımcılar aşmaları gereken yeni problemlerle karşı karşıya kalmışlardır. Artık grafik tasarımcı bir imge üretirken çoğu zaman toplumların kültürel değerlerini de göz önünde bulundurmak zorundadır³⁰.

28 UÇAR, T.F., "Görsel İletişim ve Grafik Tasarım" . İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2004, s.45

29 BECER E., A.g.k. s. 34

30 BECER E., A.g.k. s. 36

1.2. Kompozisyon Öğeleri

Kompozisyon birçok öge ve ilkelerin bir arada kullanılması ile gerçekleşir. Kompozisyon öğeleri; çizgi, yön, biçim, ölçü, aralık, doku, renk, değer, hareket, ışık-gölgedir. Bu öğeler, kompozisyon ilkelerinden yararlanılarak bir düzenleme yapılırken dikkate alınması gereken yeni kavramlarla karşılaşmıştır³¹.

Kompozisyonu düzenlemede önemli öğeler aşağıdaki gibidir. Çizgi, Ton, Renk, Yön, Aralık, Ölçü, Hareket, Hacim, Biçim zemin ilişkisi

1.2.1. Çizgi

Birçok noktanın yan yana dizilmesinden oluşur. Duygu ve düşünceleri yüzey üzerine aktarmanın en doğrudan yoludur. Çizgi yapılarıyla oluşturulmuş ve kapalı form meydana getirmiş bir yüzey parçası etkisi yapmaktadır. Kısaca grafik olarak hareket halindeki bir noktanın belirli bir yönde eğiliminden doğar³².

Çizgiyi tasarımın bir elemanı olarak ele aldığımızda; Düz ya da kıvrımlı, Kalın ya da ince, sürekli ya da kesik, grenli ya da keskin özelliklere sahip çizgiler, tasarımda; objenin dikkat çekmesi veya iki obje arasına koyularak gözün onları birbirinden ayrılmasının sağlanması amacıyla, zaman zaman ise bazı iletilerin iletilmesi için kullanılmaktadır³³.

Çizgi çok defa pek çok tasarda yer alan bir öğedir. Çizgi için belirli bir uzunluk ve belirli bir genişlik kabul etmek ve onu sınırlamak mümkün değildir. Genişliği ve uzunluğu ne olursa olsun eğer bir şey çizgi etkisi yapıyor, çizgisel bir özellik gösterebiliyorsa; o şey, o tasar içinde bir çizgi rolü oynuyor demektir. Çizgilerin gösterdikleri biçim farkları dolayısıyla etkileri birbirinden farklıdır³⁴.

Çizgi düz ya da kıvrımlı, kalın ya da ince, sürekli ya da kesik, grenli ya da keskin özelliklere sahip olabilir. İki görsel unsur arasına konulacak bir çizgi, izleyiciye bunları

31 Megep Modülleri, Fotoğraf Ve Grafik Alanı, Tasarı İlkeleri, Ankara, 2007, s. 3

32 İSİNGÖR, M., ETİ, E. ve ASLIER, M., Resim I, Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim, Türk Tarih Kurum Basımevi, 1986, Ankara.

33 KETENCİ, H. F., ve BİLGİLİ, C., Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı, Beta Basım Yay, İstanbul, 2006, s.281

34 GÜNGÖR, İ. H., "Temel Tasarım." Esen Ofset, İstanbul, 2005, , s. 2.

optik olarak ayırması gerektiğini bildirir. Çizgiler, karakterlerine ve konumlarına bağlı olarak bazı mesajlar da iletirler: Yatay Çizgi: Durgunluk, Düşey Çizgi: Saygınlık, Diyagonal Çizgi: Canlılık, Kıvrımlı Çizgi: Zarafet³⁵.

Gelişmiş bir nokta çizgi haline gelir. Kavram olarak, çizginin uzunluğu vardır, fakat genişlik ve derinliği yoktur. Doğal olarak nokta statik olduğuna göre, çizgi hareket halindeki noktanın yolunu tanımlarken, görsel olarak yön, devinim ve büyümeyi ifade eder. Herhangi bir görsel yapının oluşumunda çizgi önemli bir öğedir. Her ne kadar, kavramsal olarak çizginin bir boyutu varsa da, görülebilir olması için bir kalınlığı olması gerekir. Onun çizgi olarak görünmesinin nedeni, uzunluğunun genişliğine egemen olmasıdır. Çizgi, gergin veya yumuşak, kesin veya kararsız, zarif veya pürüzlü olsun, onun uzunluk ve genişlik oranı, çizimi ve süreklilik derecesini algılamamıza göre saptanır³⁶

İki ayrı yüzey ya da leke arasındaki sınır bir çizgi oluşturur. Resimden müziğe dek tüm sanat dallarında çizgi bir ritim, geçiş ve belirginleştirme öğesidir. Her sanat yapısında yapıyı oluşturan yatay-dikey, eğri ya da serbest çizgilerin düzeni oluşturan öğeleri belirlediğini görebilmek olasıdır. Ancak bu demek değildir ki, sanatçı bu çizgileri, çalışmasının başlangıcında çizmiştir. Biz bu çizgileri ancak yapıya baktığımız zaman, yapıtı oluşturan öğelerin ilişkilerini gözümüz kendiliğinden arayıp bulduğunda görürüz. Böylece yapıtta boydan boya dolaşan ritmik bir çizgiler örgüsünün varlığı saptanabilir³⁷.

1.2.2. Ton

Tasarım yüzeyleri üzerinde en çok, grinin çeşitlemeleri ve siyah tonları izlenmektedir. Tasarımda kullanılan ton ve çizgi elemanları, kontrast oluşturmaktadır³⁸.

Renklerin farklılığı yansırsa, her bir rengin değişik tonlarda kullanılması da tasarda önemli rol oynar. Zira herhangi bir renk değişik değerlerde (ton değeri) kullanılırsa,

35 BECER, E., İletişim ve Grafik Tasarımı, Dost Kitapevi, Ankara, 2006, s.56-57

36 DİVANLIOĞLU, D., Temel Tasarımın Öğeleri ve İlkeleri, Birsan Yayınevi, İstanbul, 1997, s.2.

37 GENÇAYDIN, Z., "Sanat Eğitimi", Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Resim-İş Lisans Tamamlama Programı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, Temmuz 1993, s. 76.

38 BECER, E., İletişim ve Grafik Tasarımı, Dost Kitapevi, Ankara, 2006, s.60

renk tesirinde değişiklik hasıl olur. Bu değişiklik bir ilgi çekicilik doğurduğundan; renk tesirine tonlar yardımı ile yeni bir olanak katılmış olur. Bundan dolayıdır ki Değer (ton değeri) bir tasar öğesi olarak kendine has önemli bir görev yapar. Birden fazla renk, farklı değerleriyle kullanılırsa etkisi daha da artar. Sadece bir rengin tonlarıyla yapılan bir tasarda ya da sadece siyah-beyaz arasındaki ton değerleriyle bile pek çok düzenleme yapılabilir. Böyle çalışmalara tek renkli (monokrom) düzenlemeler denir. Birden fazla renk kullanılarak yapılan çalışmalar ise, çok renkli (polikrom) düzenlemeler denir³⁹.

Tasarım yüzeyleri üzerinde en fazla izlenen tonlar; grinin çeşitlemeleri ve siyahtır. Gri tonlar genellikle görsel imgenin yarımton reproduksiyon tekniğiyle tramlanması yöntemi ile elde edilmektedir⁴⁰.

Herhangi bir renkten beyaza ya da siyaha doğru az farklarla binlerce ton değeri elde edilebileceği gibi fazla sayıda ton kullanılması değerler arasındaki farkın hissedilmesini olanaksız hale getirebilir. Bu nedenle gereken yerlerde yumuşak geçişler dışında, çoğu zaman değer farklarının oldukça hissedilir bir şekilde kullanılması gerekir. Değer farkı sadece iki boyutlu değil, aynı zamanda üç boyutlu düzenlemelerde de önemli rol oynar. Aynı renge boyanmış binalardan daha uzakta olanı daha açık değerde kullanılır. Bu nedenle açık değerli cisimler uzakta, koyu değerli olanlar daha yakında etki yapar⁴¹.

1.2.3. Renk

Bir tasarımın en önemli elemanı olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle bir tasarımcının insanların renk tercihlerini göz önüne alması gerekmektedir. Renklerin insanlar üzerinde psikolojik etkilerinin olduğu bilinmektedir. Bir tasarım renklendirirken de bu etkiler düşünölmektedir. Renkler sıcak, soğuk ve zıt (kontrast) renkler olacak şekilde gruplara ayrılmaktadır. Sıcak renkler; kırmızı, turuncu, sarı, soğuk renkler; mavi, yeşil ve mordur⁴².

39 GÜNGÖR, İ. H., "Temel Tasarım." Esen Ofset, İstanbul, 2005, , s. 37.

40 BECER, E., A.g.k., s. 57

41 GÜNGÖR, İ. H., A.g.k., s.37

42 YILMAZ, Ü., 1991. Renk Psikolojisi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 81s.

Zıt renkler tasarımın daha etkili görünmesini sağlamaktadır. Grafik tasarımcının renk seçiminde dikkate alması gereken unsurlar şunlardır:

- Rengin kültürel çağrışımı
- Hedef kitlenin renk tercihi
- Firma ya da ürünün karakter ve kişiliği
- Tasarımdaki yaklaşım biçimi⁴³

1.2.4. Yön

Çizgiler veya üç boyutlu cisimler konumları ile bir takım yönler gösterir. Yatay ve dikey yönler arasında birçok ara konumda yön vardır. Yönleri birbirini kesen ve dik durumda olan çizgi ve biçimler zıt ve aykırı sayılır. Birbirine yakın uygunluk ve paralelde olanlar ise uygun durumda kabul edilir. Kompozisyon hazırlarken yönleri değiştirmek farklı ve güzel görüntüler oluştururken aynı zamanda kompozisyona dinamizm ve hareket de kazandırır⁴⁴.

Bir tasarım üzerindeki çizgiler ve noktalar değişik noktalara yönelerek bir hareket oluşturmaktadır. Tasarımcının sorumluluğu, vereceği ileti doğrultusunda bu hareketi yönlendirmektir⁴⁵.

Gerek çizgiler, gerekse iki ya da üç boyutlu cisimler konumları ile birtakım yönler gösterirler. Bu yönlerden birbirine paralel olanlarla zıt durumda olanlarının meydana getirdikleri etkiler başka başkadır⁴⁶.

Yatay-dikey, yukarı-aşağı, paralel- eğik, alt-üst, arka-ön, sağ-sol gibi yönler, plastik değerlerin yerleşim yerleri, gerilimleri ve doğrultularını belirlemede kullanılırlar. Yön, daima kendi zıttıyla vardır. Tasarımda yön, kuvvetlerin, içsel gerilimlerin dengesini sağlayan öğedir. Aynı zamanda hem derinlik duygusunu, hemde algısını etkiler ve belirler. Derinlik, yön öğesiyle hem anlam, hem işlev kazanır⁴⁷.

43 ÖZMEN, B.Meryem(2006).Reklamda Grafik Tasarımcılığı, Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi SBE. Konya, s.81

44 ÇELLEK T, Temel Sanat Ders Notları, 2003

45 BECER, E.,İletişim ve Grafik Tasarımı, Dost Kitapevi, Ankara, 2006, s.62

46 GÜNGÖR, İ. H., “Temel Tasarım.” Esen Ofset, İstanbul, 2005, , s. 10.

47 ATALAYER F, “Temel Sanat Öğeleri”, Anadolu Ün. Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., Eskişehir, 1994, s. 138-139.

1.2.5. Hareket

Hareket genellikle yöne bağlı olarak oluşur. Kompozisyonu oluşturan öğeler karşıtlık düzeni içinde farklı hareket etkisi yaratabilir⁴⁸.

Resimde hareket karşıtlarına dayanır. Bir beyaz kâğıt üzerinde bu beyazlığa karşıt siyah bir benek, bir çizgi ya da bunun tersi bizde hareket algısı uyandırır. Renk ilişkilerine dayalı biçimlerde hareket renk karşıtlarıyla sağlanır. Bu nedenle resimde hareket ve ritim o biçimlendirme tarzının gerektirdiği biçimsel öğeler aracılığıyla sağlanır⁴⁹.

Bir sistem içerisinde yerleştirilen iyi bir eserde, en küçük parçadan en büyük parçaya kadar oluşturulan kompozisyonda hareket algısı aranır. Bu parçaların dengeli ve ölçülü yerleşimi, parçaların değişik eğilimleri ve yönleri, düzenli açılımları eser içindeki hareketi yaratır. Eserin dengesi ve izleyiciye bıraktığı etki, tablonun dik, yatay, diyagonal ve çembersel hareketlere bölünüşü, “tabloya geometrik bir düzene sokmak, birlik ve bütünlüğü sağlamakla” eserin ritmi sağlamış olur⁵⁰.

1.2.6. Doku

Bir yüzey üzerinde dokunun varlığından söz edilebilmesi için, orada tekrarlara dayalı biçimsel bir düzen oluşturulması gerekmektedir. Grafik tasarımcı dokuları, kullandığı objeler ve düzlemlerle oluşturabildiği gibi özel üretilmiş kağıtların dokularından da yararlanabilmektedir⁵¹.

Bir yüzey üzerinde tekrarlara dayalı biçimsel bir düzen bulunuyorsa, orada bir dokunun varlığından söz edilebilir. Grafik tasarımcının vazgeçilmez malzemesi olan kağıtlar da farklı dokularda üretilirler: Sert ve düz, sert ve grenli, yumuşak ve düz, yumuşak ve grenli vb. dokularda üretilen birçok kağıt türü bulunmaktadır. Tasarım

48 Megep Modülleri, A.g.k., s. 3

49 KESKİNOĞ, K., Doğada ve Sanatta Ritimler. Sanat Dergisi, 1994, Sayı:7 s.2

50 BİGALİ, Ş., Resim Sanatı. İstanbul: Yayıncılık Matbaası, 1976, s.201

51 KETENCİ, H. F. ve BİLGİLİ, C., “Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı”, Beta Basım Yay. İstanbul, 2006, s.282

yüzeyinde kullanılan dokular, optik ya da fiziksel olarak duyguları yönlendirici bir işleve sahiptir⁵².

Doku önemli bir ayrıntı öğesidir. Tüm doğal objeyi karakterize etmede yardımcı olur. Çünkü doku, örtü veya kılıf gibi objenin üzerinde bulunur. Ve yumuşak mı sert mi, parlak mı mat mı, düz mü pütürlü mü olduğunu belli eden özelliğidir. Düzenli tekrarlanan ve hücremsi yapısı nedeniyle tüm doğal ve yapay objelerde bulunan bu elemanın tanınması da bazen görerek, bazen dokunarak algılanır. Ancak tasarımda doku olgusu yaratıcı özelliklerin en doygun ve yetkin özellikte olanlarından⁵³.

Cisimlere dokunmakla hissedilen dokulara Doğal (tabii) dokular denir. Bunlardan başka bir de yapay (sun'i) dokular vardır. Örneğin, herhangi bir cismin resmini yaparken onun yüzeyinin pürüzlülük derecesi bir takım taramalar ve noktalar yardımıyla belirtilir ki kağıt üzerine resmedilen bu doku bir yapay dokudur. Çünkü resme el ile dokunulursa, elde hiçbir zaman o cismin yüzeyinde gerçekte hissedilen doku etkisi hasıl olmaz. Buna karşılık gözle bu resme bakıldığında o cismin yüzündeki pürüzlülük derecesi oldukça iyi anlaşılabilir. Bu bakımdan yapay doku resimde, kumaş desenlerinde ya da gerçekte malzemeye vermek istediğimiz pürüzlülüğü anlatmak üzere tasarda ve ayrıntı (detay) resimlerinde çok kullanılır. Yapay dokulara görsel doku da denilebilir⁵⁴.

1.2.7. Ölçü

Ölçü ve oran, görsel sanatlarda çok kullanılan bir kavramdır. İnsan genel olarak her şeyi kendisine göre ölçülendirir. Kendi değerinin ve ölçü bilincinin dışına taşan oranlar, insanı rahatsız eder. Buna göre ölçü; iki büyüklük arasındaki birimsel ilişkidir diyebiliriz. Bir grafik tasarım ürünü, daima değişik ve belirli ölçülere sahip görsel unsurların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Ölçüler büyüdükçe, etkileycilik ve algılanırlık da artmaktadır⁵⁵.

Tasarımda önemli olan biçimlerin amaca uygun olarak uyumlu ve dengeli ve estetik düzeni ortaya koyabilmesidir. Küçük ölçüler, görsel algıda uzaklık etkisi yaratır.

52 BECER, E., "İletişim ve Grafik Tasarımı", Dost Kitapevi, Ankara, 2006, s.61-62

53 GÜNGÖR, İ. H., A.g.k. , s. 24-25

54 GÜNGÖR, İ. H., A.g.k. , s.26-27

55 BECER, E.,:A.g.k., s.62

Büyük ölçüler ise yakınlığı ifade eder.

Biçimler farklı boyutlarda kullanılırsa, farklı etkiler elde edildiğinden, ölçü bir tasar unsuru olarak daima önemli bir rol oynar. Ölçü bakımından, birbirine yakın boyutlardaki biçimler uygun, çok farklı boyutlardaki biçimler ise ölçü bakımından birbirine zıttırlar. Oran, biçim veya gerçek boyutları arasındaki matematiksel ilişkiye dayanırken, ölçü, bina ögesi veya mekanın boyutunu, diğer biçimlere göre nasıl algıladığımıza dayanır. Bir ögenin görsel ölçümü için, ölçüsünü bildiğimiz öğelerin kendi koşullarındaki ölçülerini karşılaştırma ögesi olarak kullanırız⁵⁶.

İnsan, doğayı, toplumu algıarken, daima kendi varlıksal 'büyüklüğüne' göre algılamada bulunur. Kendi eni, boyu, yüksekliğine göre, nesne ve varlıkları, ölçüsel olarak değerlendirir. Büyüklük-küçüklük, insana göre büyüklük-küçüklüktür. Nesneler, varlıklar arasındaki büyüklük-küçüklük de insana göre bir ölçü ilişkisi olarak değer ifade eder. Ölçü, genel olarak varolanın insan tarafından birimlendirilmesidir. Doğada her nesnellik, 'büyük ve titiz' bir ölçü düzeni içindedir. Nesne ve varlıkların sınırları, alan ve hacimleri, ağırlık ve uzunlukları, kendi öznelliklerine göre sınırlanmıştır, derecelenmiştir, birimlenmiştir. Kısaca ölçü, varolan şeylerin uzayda kapladıkları yerin, işlevlerin vb. değerlerinin birimlendirilmesidir. İster iki, ister üç boyutlu olsun, isterse uygun isterse zıt olsun biçimler, düzen içinde 'gerekli büyüklükleri' ile rol alırlar⁵⁷.

1.2.8. Aralık

Tasarımda birbirine yakın aralıklar uygun, birbirinden uzak olanlar ise birbirleri arasında kopukluğa neden olur ve birliktelik göstermez. Yan yana olan aralıklar tekrar edilirse monotonluğu getirebilir. Bu sebeple form ve mekânlar arasında farklı büyüklükte aralıklar kullanılması kompozisyona hareket ve dinamizm getirir⁵⁸.

56 DİVANLIOĞLU, D., Temel Tasar Tasar'ın Öge ve İlkeleri, Birsen Yayınevi, İstanbul, 1997, s.48

57 ATALAYER F, "Temel Sanat Öğeleri", Anadolu Ün. Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., Eskişehir, 1994, s. 204.

58 Megep Modülleri, Fotograf Ve Grafik Alanı, Tasarı İlkeleri, Ankara, 2007, s. 3

Bir tasar içindeki elemanların birbirlerine olan uzaklıklarına aralık denir. Birbirine yakın aralıklar uygun, birbirinden çok farklı aralıklar ise zıtlık oluştururlar. Bir tasardaki en büyük aralık, en küçük aralığa zıttır⁵⁹.

Biçimler , mekanlar ve kitleler hiçbir zaman daima yanyana ve hep aynı aralıklarla tertiplenmezler. Çünkü herhangi bir gereksinme dolayısıyla bazılarının yakın, bazılarının ise biraz daha uzakta bulunması gerekebilir. Bu bir kullanma zorunluluğundan doğabileceği gibi tertip ihtiyacı olarak ta ortaya çıkabilir⁶⁰.

1.2.9. Hacim

Biçimlerin ve mekânların anlatımının üçüncü boyut kazanmasıdır. Resimde açık-koyu değerlerle hacim etkisi kazandırılır⁶¹.

Işık objeleri görünür kılar, hacim ve derinliği sembolize eder, dokuyu belirginleştirir, rengi, saydamlığı, geçirgenliği vurgular ve atmosfer yaratır⁶².

Çizgilerin arasındaki alanların değişik renk ve tonlarla boyanması ise hacim, ağırlık, mekân içindeki konum, doku gibi nitelikleri belirler. Görsel sanatlarda şekil, renk, çizgi ve valörün ölçülü ve düzenli tekrarı uyum yaratır⁶³.

Bir çizgi, iki boyutlu bir yüzey ya da üç boyutlu bir hacim, çevresiyle geri planıyla karşıt renklerin kullanımıyla belirlenir.Çizgilerin yan yana, alt alta, yada üst üste gelmesiyle, nesnenin soyut y somut olarak dokusal özelliği oluşur. Tasarım içinde çizgi, bir renge, a koyu veya dokusal özelliklere sahip olabilir. Renkle birlesince anla olanğı artar, renk çizgiyi sertleştirip yada yumuşatabilir. Çizgi iki boyutlu düzlemde nesneye hacimsel özellik kazandırabilir⁶⁴.

59 DİVANLIOĞLU, D., Temel Tasar Tasar'ın Öge ve İlkeleri, Birsan Yayınevi, İstanbul, 1997, s.54

60 GÜNGÖR, İ. H., "Temel Tasarım." Esen Ofset, İstanbul, 2005, , s.24

61 A.g.k. s.3

62 ÇELLEK T, Temel Sanat Ders Notları, 2003

63 BİGALİ, Ş., Resim Sanatı. İstanbul: Yayıncılık Matbaası, 1976, s.201

64 ATAN , A., Resimli Resim Sözlüğü. Asil Yayınları, 2006, Ankara, s.304-305

1.2.10. Zemin Biçim İlişkisi

Kompozisyonda biçimlerin yerleştirilmesi için bir zemin (yüzey: Üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her tür alandır.) gereklidir. Biçimlerin yüzey üzerine yakın aralıklı ve aralıksız olarak düzenlemelerinde göz, biçimleri gruplayarak algılar⁶⁵.

Göz, eksik biçimleri tamamlama eğiliminde olduğundan biçimleri zemin üzerine yerleştirirken dikkat edilmelidir. Koyu etkili zeminlerde açık renkte kullanılan biçimler boyutları küçükte olsalar daha ön planda görünür⁶⁶.

Zemin – biçim ilişkisinde üç esas vardır:

- 1- Genellikle zemin daha basit olur ve biçimden daha geniş bir yer kaplar.
- 2- Biçim ve zemin anlatımları arasındaki güç farkı ve diğer belirtiler nedeniyle biçim anlatımı ya zemine bitişik ya da zeminden önde görülür.
- 3- Uzaysal ya da üç boyutlu olarak etki yapabilen zeminler güçlü biçim anlatımlarının arkasında yine iki boyutlu etki yaparlar.

Biçim - zemin arasındaki benzerlik, yakınlık, uygunluk, karakter birliği aranır⁶⁷.

65 YAZICI, N., “Desen Tasarım Tekniği Ders Notları”, Gaziantep Üniversitesi, 2010, s.2

66 Megep Modülleri , A.g.k. s.4

67 ÇELLEK T, Temel Sanat Ders Notları, 2003

1.3. Grafik Tasarımda Kompozisyon Öğeleri Arasındaki Hiyerarşik Düzen

Çevremizdeki dünyayı gerek görsel, gerek işitsel ortamda belli bir öncelik sistemine göre algılarız. Bir müzik eserinde önce ve sonra algılayacağımız temalar bir düzen içinde tasarlanmış ve kurgulanmıştır. Bir şarkının sözlerini diğer tüm enstrümanlar örterse, tam bir işitsel (fonetik) kargaşa oluşur. Görsel tasarımda da durum pek farklı değildir⁶⁸.

Tüm tasarım ortamlarında, tasarımın sunumunda görsel hiyerarşi ve denge sorunu gündeme gelmektedir. Çünkü insanoğlu, var olduğu günden itibaren denge unsurlarına kendi fizyolojik yapısı ve içinde bulunduğu fizik kuralları gereği önem vermiştir⁶⁹.

Ancak görsel tasarımda denge, eşitlik olarak algılanmamalıdır. Çünkü tamamen simetri içindeki, adeta aynadan yansımışçasına oluşturulmuş denge, sıkıcı, sığ ve statik bir dengedir. Bu hemen hiçbir görsel tasarımda tercih edilmez ve sıkıcı bir etki yaratır⁷⁰.



Resim 1.1: Görsel Hiyerarşi

68 UZTUĞ, F., "Halkla İlişkilerde Uygulama Teknikleri", Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2009,, s.47

69 UÇAR, T.F. Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2004. s.154

70 ÖZDEMİR, F., "Popüler Müzik Albüm Kapaklarının Tasarım Sorunları", İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, Cilt: 1. Sayı:1, 2011, s.117



Resim 1.2: Görsel Hiyerarşi 2

Bununla birlikte görsel hiyerarşi unsuru da tasarımlarda oldukça önemli bir yere sahiptir. Bunun başlıca nedeni, tasarımlarda en önemli öğenin en fazla öne çıkan öge olması gerekliliğidir. Görsel olarak en fazla öne çıkan öge, izleyici tarafından en önemli öge olarak algılanacaktır. Tasarımcı görsel hiyerarşiyi amacına uygun olarak uyguladığı takdirde iletisini etkin şekilde kurgular ve okuruna iletir⁷¹.

- Dengeli bir tasarım bilinçaltına etki eder: İnsan, doğa tarafından fizyolojik ve psikolojik olarak denge unsurlarıyla donatılmış olduğundan sürekli bir denge arayışı içindedir. Bu nedenle reklamlarda da görsel öğeler dengeli bir şekilde tasarlandığında etkisi de o denli büyük olacaktır. İzleyici dengeli bir tasarımda kendini bulacaktır.

- Doğru görsel hiyerarşi, iletilmek istenen iletinin doğru iletilmesini sağlar:

Hiyerarşik yapının tasarımı aşamasında sayısız seçenekler ortaya çıkabilir. Örneğin büyük olan her zaman en önce algılanan eleman olmak zorunda değildir. Büyük pastel bir fotoğrafın yanındaki parlak renklere sahip dinamik ve etkin bir görsel imaj, tasarımın kurgusunu tamamen değiştirebilir⁷².

Bu anlamda etkisi artırılmak istenen, öncelikli olarak izleyiciye aktarılmak istenen öge, tasarımdaki diğer öğelerden daha fazla ön plana çıkacak şekilde kurgulandığında doğru görsel hiyerarşi uygulanmış olacaktır.

71 UÇAR, T.F. Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2004. s.220

72 UÇAR, T.F., A.g.k. s.154

- **Okuyucunun tasarımı belirli bir sırada izlemesine olanak tanır:** Dengeli ve görsel hiyerarşi bakımından sıralı ve düzenli bir tasarım izleyenin öğeleri belirli bir sırada izlemesini sağlar. Böylece öncelikli olarak verilmesi istenen iletiler, izleyici tarafından doğru algılanır.

Örneğin, bir tasarımda hiyerarşik olarak ön plana çıkan elemanların, ton kontrastı fazla olan kısımlar, insan yüzleri ve daha önce hiç görülmemiş olan şekilsiz biçimler olduğu unutulmamalıdır. Gözün tasarım yüzeyindeki yolculuğu en kolay tanımlayabildiği elemanlardan başlar, bu elemanlardan daha az hatta hiç tanımadığı diğerleriyle devam eder ve bu yolculuk ancak tüm elemanların anlamlandırılmasıyla son bulur⁷³.

Kompozisyon öğeleri arasındaki hiyerarşik düzen, kompozisyon öğelerinin kullanımı ile belirlenir ve kompozisyonda yer alan elemanların doğru ölçülere sahip olmaları, doğru konumlandırılmaları ile sağlanır. Yapılan düzenleme ile göz tasarım yüzeyinde istenildiği gibi gezdirilebilir; tıpkı sıradan bir cümledeki kelimeler gibi aynı anda aynı yüzeyde var olan kompozisyon öğeleri takip sırasına sokulur⁷⁴.

Hiyerarşik düzenleme yapılırken dikkat edilecek diğer bir husus da tasarımın alıcısının kültür yapısıdır. Okuma yönü kültürle göre farklılık gösterir. Batı kültüründe okuma yönü soldan sağa doğru iken Arap okuma yönü sağdan sola, Japon okuma yönü ise yukarıdan aşağıya doğrudur. Bu da hiyerarşik düzeni oluştururken kompozisyon öğelerinin nasıl konumlandırılacağını doğrudan etkileyecektir⁷⁵.

73 YÜCEBAŞ Ç., "Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Olusturmada Tipografi İle Görseller Arasındaki İlişki", 9 Eylül Üniv. Eğitim Bil. Ens. Doktora Tezi, İzmir, 2006, s.103

74 ATALAYER F, Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., Eskişehir, 1994, s. 14

75 Megep Modülleri, Fotograf Ve Grafik Alanı, Tasarı İlkeleri, Ankara, 2007, s. 6

1.4.Grafik Tasarımda Görsel Öge kullanımı:

Grafik tasarım baskı ve çoğaltma tekniklerinden yararlanılarak belirli bir konuyu görsel yoldan yaymak amacını güden görsel bir iletişim sanatıdır. Önemli olan, sunulacak iletiyi ya da kavramı, izleyiciye olabildiğince açık, akılda kalıcı ve doğru biçimde sunmaktır.

Meggs'e göre "görsel" kavramı en basit piktogramdan, en karmaşık illüstrasyon ve fotoğrafa kadar her tür imgeyi ifade etmektedir⁷⁶.

Green ise, grafik tasarımda görsellerin önemini şu şekilde ifade etmektedir: Görseller, kelimelerden daha yüksek sesle konuşmaktadır. Çalışmalarınızı iletinizi netleştiren görsellerle doldurmaktan çekinmeyin⁷⁷.

Grafik tasarımda kullanılan temel görsel çeşitleri; Tipografi, illüstrasyon, grafik ve fotoğraftır.

Tipografi, teknik, sosyal ya da kültürel nedenlerle, hem içeriğindeki metni iletme görevini yerine getirirken, aynı zamanda tasarımın önemli bir görsel ögesi olmuştur⁷⁸. Ancak tipografinin yetersiz kaldığı durumlarda illüstrasyonlar ve grafikler tasarım ve anlatımı güçlendirmek için kullanılmaya başlanmıştır.

Fotoğrafın icadıyla birlikte ve baskı tekniklerinin hızla gelişmesi sonucunda illüstrasyonların yerini fotoğraf almıştır⁷⁹.

Günümüzde üretilen tasarımlarda tipografi ile birlikte, hem illüstrasyon hem de fotoğraf bir arada kullanılmaktadır⁸⁰.

76 MEGGS, P.B. Grafik Tasarımın Tarihi. Kanada: John Wiley & Sons. 1998, s.17-19

77 GREEN, C. Design it Yourself. U.S.A.: Rockport Publishers. 2002, s. 34

78 ÖZDEMİR, F., "Popüler Müzik Albüm Kapaklarının Tasarım Sorunları", İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, Cilt: 1. Sayı:1, 2011, s.119

79 KAVURAN, T., "Baskı Sanatı ve Grafik Üretim Teknikleri", Fırat Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Ders notları, 2005, s.4

80 TEPECİK, A., "Grafik Sanatlar", Detay ve Sistem Ofset, Ankara. 2002, s. 25

1.4.1. Tipografi.

1.4.1.1 Tipografinin Tanımı

Tipografi kelimesinin kökeninde, Yunanca “typos” ve “graphein” kelimeleri bulunmaktadır. Typos, biçim; graphein ise yazmak anlamındadır⁸¹. Becer’e göre de terim, ilk olarak matbaanın mucidi olarak tanınan Gutenberg’in metal harflerini tanımlamak için kullanılmıştır⁸².

15.yy’dan günümüze kadar grafik tasarım ve matbaa alanında yaşanan gelişmeler tipografi kelimesinin anlamını değiştirmiştir. Baines ve Haslam, “Yazı ve *Tipografi*” adlı çalışmalarında tipografiyi mekanik bir işaretler sistemi ve aynı zamanda dilin düzenlenmesi olarak tanımlarken, son derece geniş bir alan olan tipografinin kesinleşmiş bir tanımı bulunmadığının ve var olan tüm tanımların sürekli geliştirilmesi ve uygulama alanı ile ilişkilendirilmesi gerektiğinin altını çizmişlerdir⁸³.

Becer de “*İletişim ve Grafik Tasarım*” adlı çalışmasında tipografiyi tüm baskı yazıları ve noktalama işaretlerinin sanatsal ve tasarıma dayalı özellikleri ile üretim teknolojilerini konu alan bir uzmanlık alanı olarak tanımlamaktadır⁸⁴. Uçar’ın “*Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*” adlı çalışmasında yaptığı tanıma göre de tipografi yazı ve yazı ilişkili tasarımların çalışıldığı bir sanat-tasarım dalıdır⁸⁵.

Sarıkavak’ın “*Çağdaş Tipografinin Temelleri*” adlı çalışmasındaki tipografi tanımlaması tüm yazı elemanlarının estetik olarak ve iletiyi doğru olarak iletecek şekilde düzenlenmesi gereğine yani işlevselliğine dikkat çeken bir tanımlamadır. Sarıkavak’a göre tipografi; harf, sözcük ve satırlarla, boşlukları düzenlenmesi gereken diğer öğelerle belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir⁸⁶.

Baudin tipografiyi kaligrafinin mirasını arttırarak aktaran teknoloji olarak

81 <http://en.wikipedia.org/wiki/Graphicdesign>

82 BECER E., “İletişim ve Grafik Tasarım”, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.176

83 BAINES, P. ve HASLAM, A. “Yazı & Tipografi”. Hong Kong: Laurence King Publishing. 2002 s. 7

84 BECER, A.g.e., s. 176

85 UÇAR, T.F. Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2004. s.139

86 SARIKAVAK, N.K. Çağdaş Tipografinin Temelleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.2004:1

tanımlamaktadır⁸⁷.

Meggs'e göre de tipografi geleneksel olarak metal kalıplar aracılığıyla bir metnin basılması işlemiyken, günümüzde ise bir bilgi aktarma aracıdır⁸⁸.

Simon'a göre ise tipografide asıl amaç uyum ve okunurluk sağlamaktır⁸⁹.

Haller, günümüz tipografisini karma karışık bir çantaya benzetmekte ve yüzlerce yazı karakteri arasında seçim yapmanın zorluğuna dikkat çekmektedir⁹⁰.

Sonuç olarak tipografi, izleyiciye sözel iletileri iletmek üzere tasarlanmış harfler, rakamlar ve noktalama işaretlerinden oluşan tüm yazıların çeşit ve büyüklüklerinin seçimi; bu yazılarla oluşturulan metinlerdeki satır ya da satır uzunluklarının belirlenmesi; satır, kelime ve harf aralarındaki boşlukların düzenlenmesi sanatı ve tekniğidir⁹¹.

Bir tasarım ürününde ya da sayfa düzeninde yer alan yazıların görsel yapısının biçimlendirilmesi ve bu yazıların organizasyonu da tipografinin konusunu oluşturmaktadır. Tipografik eleman ve kuralların grafik tasarımdaki vazgeçilmez varlığı ve rolü, bu eleman ve ilkeleri genel tasarım eleman ve ilkeleri olmaktan çıkarıp onları grafik tasarım eleman ve ilkeleri yapar. Zaten Evans ve Thomas'a göre de grafik tasarım görsel ve tipografik elemanların etkili bir iletişim oluşturacak şekilde düzenlenmesidir⁹².

Grafik tasarımda kullanılan fotoğraf, illüstrasyon ve grafikler görsel elemanlar olarak adlandırılırken; harf, rakam, noktalama işaretleri, semboller ve bunların yan yana gelmesiyle oluşan sözcük, cümle ve paragraflar tipografik elemanlar olarak adlandırılmaktadır⁹³.

87 BAUDIN, F.(.). How Typography Works. London: Lund Humphries Publishers. 1989, s.18

88 MEGGS, P.B. A History of Graphic Design. Kanada: John Wiley & Sons. 1998, s.17

89 SIMON, O. Introduction to Typography. London: Faber and Faber. 1963 , s.1

90 HALLER, L. . Creative Edge: Type. Ohio: North Light Books.,1999, s. 8-9

91 SARIKAVAK, N.K. (2004). Çağdas Tipografinin Temelleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık. s.1

92 EVANS, P. ve THOMAS, M. Exploring the Elements of Design. U.S.A.:Delmar Learning. 2004 s.4

93 YÜCEBAŞ Ç., "Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi İle Görseller Arasındaki İlişki", 9 Eylül Üniv. Eğitim Bil. Ens. Doktora Tezi, İzmir, 2006, s.103

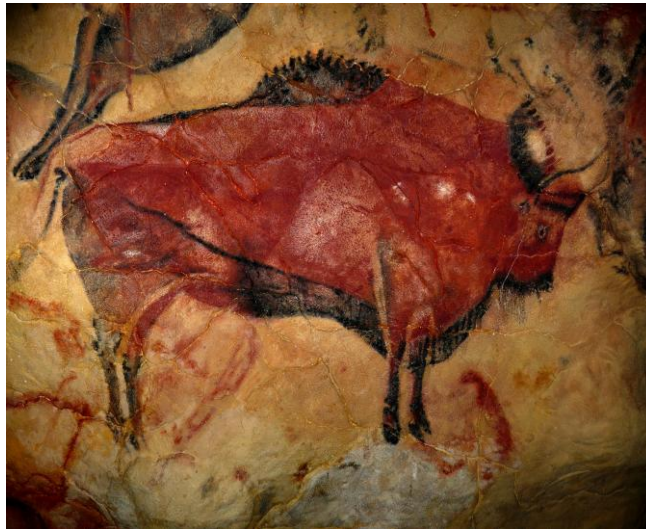
1.4.1.2 Tipografinin Tarihçesi:

Yazı ve tipografinin tarihsel gelişimi beş bölüme ayrılarak incelenebilir. Bunlardan ilki insanın ilk çizgilerini oluşturduğu M.Ö.30.000 yılından başlar. Primitif yazı sistemleri ilk olarak M.Ö.3500 yılında görülmüştür. Yazı ve tipografi tarihinde ikinci bölümde M.S.500 yılında Roma İmparatorluğu'nun kuruluşu ve Orta Çağın başlamasından Rönesans'a kadar olan 1000 yıllık zaman dilimindeki gelişmeler yer alır.

Rönesans tipografisi ve yazının basılması üçüncü bölümün konusunu oluştururken, kolonileşmenin başladığı ve endüstri devriminin gerçekleştiği 17.yy'dan başlayan ve 20.yy'a kadar süren zaman dilimi ise dördüncü bölümü oluşturur. Son bölümde ise 20.yy tipografisi yer alır⁹⁴.

1.4.1.2.1. Primitif Yazı Sistemleri:

M.Ö. 30.000'de insanoğlu büyü ya da tapınma amaçlı Willendorf Venüsü gibi ilk yaratıcı ürünlerini ortaya çıkarmıştır. Mağara duvarlarına yapılmış en eski resimler Fransa Lascaux'dadır ve M.Ö.15.000 yıllarına aittir. Bu mağara resimlerinin hiçbiri standart sembollerin kullanıldığı bir sistemden oluşmadıkları için alfabe değildir ve sadece hayvanların görsel biçimini aktarmaktadır⁹⁵.



Resim 1.3: Altamira Mağarası - Mağara Resmi

94 GANİZ, S., "Yazı & Tasarımcıları", Kastas Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 15

95 MEGGS, P.B. A History of Graphic Design. Kanada: John Wiley & Sons. 1998, s. 83-84

Bu dönem aynı zamanda insanın hafızasının da geliştiği dönem olmuştur; çünkü kabilelerin yaşlıları tüm bildiklerini kabilenin gençlerine aktarmışlardır⁹⁶.

Yazılı iletişim tarihin başlangıcıdır; çünkü ondan önce tarih kaydedilememektedir. Yazı sistemleri dünya ve insanlık için kısa sayılan bin yıl gibi bir süre içinde, Sümer, Mısır ve Çin’de ortaya çıkıp gelişmiştir. M.Ö.4-5.yy’larda Dicle ve Fırat Nehirleri arasında yer alan Mezopotamya’da yaşayan Sümer’ler ilk yazı sistemini geliştirmişlerdir⁹⁷.



Resim1.4: Sümer Satış Sözleşmesi

Bugün çivi yazısı olarak adlandırılan bu yazının ilk gelişim basamağında bir sözcüğü ya da kavramı temsil eden ve resim özelliği taşıyan simgeler olan piktogramlar bulunmaktadır⁹⁸.

Piktogramların ortaya çıkış nedenleriyle ilgili farklı görüşler bulunmaktadır. Piktogramlar, ilk olarak bir eşyanın sahibinin tanımlanmasında ya da önemli olayların tasvirlerinde kullanılmış olabilirler. Ancak piktogramlar sadece isimler için uygundur; karmaşık fikir, duygu, kavram ve etkinlikleri aktaramamaktadır⁹⁹.

96 UÇAR,A.g.e. s. 20

97 BECER E., “İletişim ve Grafik Tasarım”, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.84

98 BECER, A.g.e. s. 197

99 CLAIR, K. A. Typographic Workbook. Canada: John Wiley & Sons, Inc. 1999, s.6-7

Zamanla piktogramlar fikir ve kavramları ifade edecek şekillerde yan yana kullanılmaya başlanmış ve ideogramlara dönüşmüştür. Toplumların kültür ve geleneklerine göre şekillenen ideogramları anlamak için bakmak yeterli değildir; onları anlamak için bir yorumcu ya da çevirmen gerekmektedir¹⁰⁰.

Sümer kültürü Fırat ve Dicle Nehirleri arasında kalan verimli topraklarda ortaya çıkmıştır. Yunancada iki nehir arasında kalan alan demek olan Mezopotamya kuzeyindeki tepeler sayesinde düşman akınlarından kolayca korunmuştur. Nehirlerden sağlanan temiz su Sümerlerin kendi meyve ve sebzelerini yetiştirmelerini, yerleşik düzene geçmelerini, bir devlet düzeni kurmalarını ve bir yazı biçimi geliştirmelerini sağlamıştır¹⁰¹.

Nehir yataklarından elde edilen kilden yazı yüzeyleri oluşturulmuştur. Üzerine yazı yazılan ıslak kil yüzeyler güneşte kurutulmuş tabletlere dönüştürülmüştür. Sümerler sözleşme ve edebi yapıtlarını kil tabletler üzerine kaydetmişlerdir. Yazılı iletişimin biçimsel özellikleri, kullanılan yazı yüzeyi ve yazı aletlerinden etkilenmiştir¹⁰².

Sümerliler M.Ö.3200'lerde basit isimleri ifade etmek için piktogramlar kullanılırken yumuşak kil yüzeye sivri uçlu stylus adı verilen çubukları batırıp sürükleyerek yazı yazmışlardır. M.Ö.3100'lerde ise sadece yazıcıların çözebildiği piktogramlardan oluşan şifreli bir sistem gelişmiştir¹⁰³.

Geçen yüz yıl içinde, daha hızlı ve hatasız yazmak için, yazıcılar tabletleri enine kullanmaya başlamıştır. Yazı yönü de bu dönüşüme bağlı olarak değişmiş; yazılar yukardan aşağıya yerine sağdan sola yazılmaya başlanmıştır. Bu kullanım değişikliği piktogramların ilişkilendirilmesini olumsuz yönde etkilemiştir ve Sümer yazısı bu noktada resimsel sembollerden kopmaya başlamıştır¹⁰⁴.

100 GANİZ, S. Yazı & Tasarımcıları. İstanbul: Kastas Yayınevi.2004, s.17

101 CLAIR, A.g.e. s. 8

102 DİNÇOL, A.M. , "Anadolu Uygarlıkları", Cilt1, Görsel Yayınlar, İstanbul, 1982.s.20

103 MEGGS, P.B. "A History of Graphic Design". Kanada: John Wiley & Sons. 1998, s.8

104 CLAIR, A.g.e. s.8-9

Yazıcıların sivri uçlu çubukların yerine üçgen uçlu çubuklarla yazmaya M.Ö.2500 yılında başlamışlardır. Böylece yazım hızlanmış ve biçimler soyutlaşmıştır. Biçimler bu üçgen uçların farklı açılar ve gruplar halinde kile batırılmasıyla oluşturulmuştur¹⁰⁵.



Resim1.5 : Çivi Yazısı. M.Ö.2500

Bu dönemde ifade biçiminde oluşan iki yenilikten ilki, farklı kelimelere karşılık gelen biçimlerin yan yana gelerek yeni kelimeler oluşturması,” ideogramlar” ve kelimelerin ilk harf veya harflerinin okunması ile sesler oluşturulması, “fonogramlar” olmuştur. Kuzeyden gelen Asurlular hem Sümerleri istila etmiş hem de çivi yazısını kendilerine adapte etmişlerdir. Asurlular çivi yazısını ancak 560 farklı karaktere indirgeyebilmişler¹⁰⁶.

Bazı tarihçilere göre Girit Adasındaki Miken uygarlığı yazıyı ilk bulan ve kullanan uygarlıktır. Bu konudaki bulgular yetersiz ve tartışmalıdır. Miken uygarlığının volkanik bir patlama sonucu oluşan dev dalgalar tarafından yok edildiğine inanılmaktadır¹⁰⁷.

Phaistos şehrinde bulunan birkaç kil disk üzerinde merkezden başlayarak spiral şeklinde dizilmiş Miken sembolleri henüz çözümlenememiştir. Bazıları bu diskleri hikaye diskleri olarak nitelerken bazıları da yuvarlak kalıpların kile bastırılması ile

105 JEAN, G. . “Yazı İnsanlığın Belleği”. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları., 2004, S.

106 FAULMANN, C. “ Yazı Kitabı.” İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2005, s. 65-75

107 CLAIR, K. A. Typographic Workbook. Canada: John Wiley & Sons, Inc. 1999, s.9-10

oluşturduğunu ileri sürmüşlerdir. Miken disklerinin Mısır hiyeroglifleri ve Fenike alfabesi ile ilişkisi olabileceği düşünülmektedir; ancak bu henüz kanıtlanamamıştır¹⁰⁸.



Resim 1.6: Miken Yazısı M.Ö.1850-1600

Piktogramlardan oluşan Eski Mısır *hiyeroglif* yazısı ilk olarak renklendirilmiş rölyefler şeklinde M.Ö.2800'lerde tapınak ve mezar duvarlarında görülmüştür.

En ince ayrıntılara kadar tüm detayların görüldüğü bu çalışmalar günlük yazı kayıtlarından çok sanat eserleridir. Ticari kayıtlarda görülen hiyeroglif sembollerden oluşan yazılar ise temiz ve düzgün konturlardan oluşmuştur ve hızlı yazabilmek için detaylarından arındırılmıştır. Hiyeroglifler genellikle sayfa yüzeyinde düşey kolonlar halinde yer almışlardır¹⁰⁹.

Yukardan aşağıya doğru okunan bu kolonlar her zaman sağdan sola doğru sıralanmak durumunda değildirler. Mısır hiyerogliflerinde kolonları birbirlerinden ayıran bir ya da iki tane renkli ince şerit gerekmektedir. Hiyerogliflerde okuma yönü tüm insan ve hayvan figürlerinin baktığı yöndür¹¹⁰.

108 <http://en.wikipedia.org/wiki/PhaistosDisk>.

109 UÇAR, T.F. Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2004. s.20

110 GANİZ, S. Yazı & Tasarımcıları. İstanbul: Kastan Yayınevi.2004, s.18

Tanrının oğlu sayılan firavunların isimleri fonogramlar şeklinde ölümsüzlük anlamına gelen, köşeleri yuvarlatılmış çerçevelerin içlerine yazılmıştır. Bu hiyerogliflerde kullanılan bu fonogram sisteminin bir düzeni olmadığı düşünülmektedir. Fonogramlar her sesin bir sembolle ifade edildiği alfabenin temeli olmuştur¹¹¹.

Hiyeroglifler'de M.Ö.2600'den M.S.400'e kadar tam 3000 yılda toplam 300 farklı sembol kullanılmış; ancak hiçbir zaman soyut sembollerin sesleri ifade ettiği bir alfabe dönüşmemiştir. Bunun sebebi de Eski Mısır dilinde ünlü harfler olmaksızın çiftler çiftler tekrar eden ünsüz harflerin bulunması ve kelimelerin tek tek telaffuz edilememesi olabilir¹¹².

M.Ö.2400'de bir bataklık bitkisi olan papirüsün gövdesinden elde edilen tabakaların ıslatılması, dövülmesi ve birleştirilerek kurutulmasıyla ilk ilkel kağıt formu oluşturulmuştur. Kömür ve demir cevherinden elde edilen mürekkeplerle ise papirüs üzerine hiyeroglif yazılar yazılmıştır. O zamana kadar mezar duvarlarında kazıyarak resimlenen hikayeler ilk olarak M.Ö.1580'de elyazmaları olarak papirüslerde görülmüştür¹¹³.

Kullanılan malzemenin özellikleri hiyerogliflerin biçimini de etkilemiştir. Fırça kullanımı hiyerogliflere akıcı, kıvrımlı ve zarif bir hava katmıştır. Köşeler yuvarlanmış ve hiyeroglifler tek bir fırça darbesinden oluşmaya başlamıştır. Ucuz, hafif, taşınabilir ve yazımı kolay olan papirüsler M.S.500 yıllarına kadar antik batı dünyasının ana yazı yüzeyleri olmuştur¹¹⁴.

111 CLAIR, K. A. Typographic Workbook. Canada: John Wiley & Sons, Inc. 1999, s.10

112 MEGGS, P.B. A History of Graphic Design. Kanada: John Wiley & Sons. 1998, s.12-13

113 JEAN, G. "Yazı İnsanlığın Belleği". İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.2004, s.42

114 JEAN, G., A.g.k. s.42



Resim 1.7: Mısır Hiyeroglifleri M.Ö.2800

M.Ö.1500’lerde papirüs ve fırça kullanımına bağlı olarak resimsel hiyeroglifler sadeleşmiştir. İlk başta dini metinler için kullanılan kamış ucla yazılan “hiyeratik” yazı sonraları ticari metinlerde de kullanılmıştır. M.Ö.500’lerde “hiyeratik” yazı yerini resimsel hiyerogliflerin soyutlanması ile oluşmuş ve yaygın olarak kullanılan *demotik yazıya* bırakmıştır. İnsanlar için anlamına gelen demotik yazının sıradan insanlar tarafından kullanılmasına izin verilmiştir; ancak hiçbir sıradan insan yazıcı olarak yetiştirilmemiş, bilim ve dinle ilgili bilgilere ulaşamamıştır¹¹⁵.

Diğer bir kralla yarış içine giren bir firavunun bilgilerin Mısır dışına çıkmasını engellemek üzere papirüsü yasaklaması alternatif bir yazı yüzeyinin bulunmasını sağlamıştır ¹¹⁶.

Bir internet sözlüğü olan Cambridge Dictionary’de parşömen, buzağı, koyun ve keçi derisinden yapılan, diğer yüze mürekkep geçmeden, iki yüzüne birden yazı yazılabilen ve kırılmadan katlanabilen antik yazı yüzeyi olarak tanımlanmaktadır¹¹⁷.

115 FAULMANN, C. (2005). Yazı Kitabı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2005, s. 21-37

116 CLAIR, K. A. Typographic Workbook. Canada: John Wiley & Sons, Inc. 1999, s.13

117 <http://dictionary.cambridge.org/define.asp?key=57566&dict=CALD>

Kırılğan papirüs rulolarının tersine, yazmaya, katlamaya ve hatta kitap halinde birleştirmeye daha elverişli olan parşömenin üretimi o yıllarda papirüsten çok daha zahmetli ve pahalıdır. Parşömenle yapılmış pahalı kitaplar satılmış ve hükümdarlar tarafından zenginlik göstergesi olarak koleksiyonu yapılmıştır.

Bilinen ilk alfabeden oluşan yazı Fenikelilere aittir. Bugünkü Lübnan, Suriye ve İsrail'in bulunduğu bölgede yaşamış olan Fenikeliler M.Ö.1500'ler civarında soyut biçimlere sahip ve 22 sessiz harften oluşan ilk alfabeyi oluşturmuşlardır¹¹⁸.

Günümüz Latin alfabesi, sağdan sola doğru yazılan, sesli harflerin bulunmadığı ancak okunduğu bu alfabenin değişmesi ve gelişmesiyle oluşmuştur. Uluslar arası ticaret yolu üzerindeki Fenikeliler denizcilik ve ticaretle uğraşmışlardır. Fenike kültürü Akdeniz'i çevreleyen ülkeler kadar Arap ve Pers tacirlerden de etkilenmiştir. Bu yüzden bu alfabenin etkilendiği kaynaklar çeşitli, karmaşık ve belirsizdir¹¹⁹.

Fenike alfabesinin en önemli özelliği konuşma dilini bir dizi sese ayırmış ve her sese bir sembol atamış olmasıdır. Semboller okumaya yetecek kadar yalınlaştırılmıştır. Sembol sayısındaki bu azalma okuma ve yazma öğrenmeyi kolaylaştırmıştır. Bu alfabe diğer diller için de kullanılmış ve bir dilden diğer bir dile çeviriler yapılmıştır. Fenike alfabesi paketlere iliştilmiş ve paket sahiplerini belirten toprak etiketlerde kullanılmıştır¹²⁰.

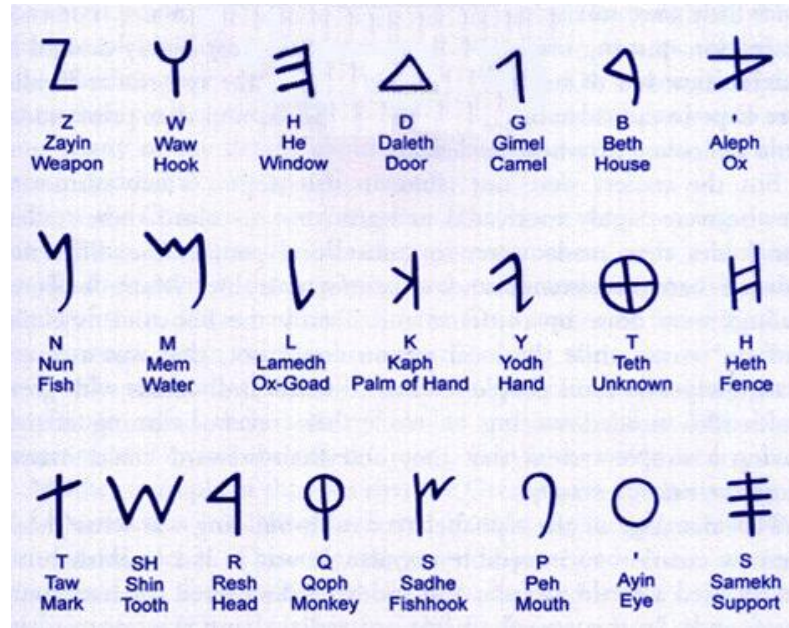
M.Ö.800'de antik Yunan tacirleri Fenikelilerden öğrendikleri bu alfabeyi kendi dillerine adapte etmişlerdir. Yunanlı öğrenciler yazı denemelerini balmumu tabletler üzerinde fildişi ya da metal çubuklarla yapmışlardır. Yunanlılar, Fenike alfabesinin beş harfini kendi dillerinde bulunan sesli harflerin yerine kullanmışlar, Yunancada bulunan ancak Fenike dilinde bulunmayan sessiz harfler için de yeni semboller bulmuşlardır. Yunanlılar okuma yazma yönünü soldan sağa olacak şekilde değiştirmişlerdir¹²¹.

118 İSTEK, R. Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni. İstanbul: Pusula Yayıncılık. 2004, s.71

119 UÇAR, T.F. Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2004. s. 20

120 CLAIR, K. A. Typographic Workbook. Canada: John Wiley & Sons, Inc. 1999, s. 14

121 MEGGS, P.B. A History of Graphic Design. Kanada: John Wiley & Sons. 1998, s. 31-32



Resim 1.8: Fenike Alfabeti M.Ö.1500

Yunanlıların Fenike alfabesini kullanmaya başlamalarından 300 yıl sonra M.Ö.500’de Yunan kültürü sanat ve bilim alanında altın çağını yaşamıştır. Yazılı dil sayesinde kanunları, oyun ve felsefi düşüncelerini yazma olanağını bulmuşlardır. M.Ö.300’de Büyük İskender idaresindeki Yunanistan topraklarını genişletmiş ve batı dünyasında büyük bir güç haline gelmiştir. Helenistik kültür gibi Yunan alfabesi de Mısır, Mezopotamya ve Hindistan’a yayılmış; Kiril, Etrüsk ve Latin alfabelerinin temelini oluşturmuştur. Büyük İskender’in ölümünün ardından generalleri İmparatorluğu parçalamış küçük krallıklar kurmuşlardır¹²².

Keçi, geyik, at, kurt, tilki ve tavşan gibi hayvanların kıllarından yapılan ilk fırça İ.Ö.3000’lerde Çin’de kap-kacak süslemesinde kullanılmıştır. Keresteden elde edilen karbonla hayvansal ve bitkisel yağların karışımından oluşturulan mürekkep ve fırçalarla yazılan Çin kaligrafisinde her sözcük bir karaktere karşılık gelmektedir¹²³.

İlk kağıt M.S.105’de yine Çin’de doğal lifler, kenevir, dut ağacı kabuğu, bambu, ipek, keten ve paçavranın suda ıslatılıp dövülmesiyle yapılmıştır. Hamur haline gelen karışım elekten süzöldükten sonra elek üzerinde kalan hamur tabakası elle düzeltiliyor ve kurutulup kağıt haline getiriliyordu¹²⁴.

122 CLAIR, K. A. *Typographic Workbook*. Canada: John Wiley & Sons, Inc. 1999, s.15-16

123 MEGGS, P.B. *A History of Graphic Design*. Kanada: John Wiley & Sons. 1998, s.32-35

124 BECER E., “İletişim ve Grafik Tasarım”, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.87-89



Resim 1.9: Çin’de Kağıt Yapımı M.S.105

Çin’in grafik tasarım tarihine ikinci büyük katkısı Clair’in de bahsettiği gibi kendi geleneğinin bir parçası olarak kullanılan mühürlerinin baskıya dönüşmesidir. Bambu, fildişi, taş gibi malzemelere alçak rölyef şeklinde oyulan imgeler kağıt yüzeyinde siyah ya da vermillion kırmızısı fonda beyaz şekiller oluşturmaktaydı.

M.Ö.270’den M.S.500’e kadar alçak rölyef olarak hazırlanan mühürler bu tarihten itibaren pozitif yazı elde edilecek şekilde yüksek rölyef olarak hazırlanmaya başlanmıştır. M.S.1034’te Pi Sheng harf ve kelimeleri, tekrar birleştirildiklerinde yeni kelime ve cümleler oluşturmaları için ayrı kalıplara oymuştur¹²⁵.

1.4.1.2.2. Roma Dönemi ve Orta Çağ Tipografisi:

M.Ö.185 ve 145 arasında kalan 40 yıl boyunca Roma İmparatorluğu, düzenlediği aralıklı akınların sonunda M.S.146 yılında Yunanistan’ı ele geçirmiştir.

Roma alfabesi, Yunan alfabesinden türemiş, Roma’nın hemen yukarısındaki bölgede yerleşmiş olan Etrüskler aracılığıyla Romalılara geçmiştir. Roma alfabesinde 21 harf bulunmaktadır. Bu alfabe M.S.100 yılında Roma İmparatorluğu ile birlikte

125 CLAIR, K. A. *Typographic Workbook*. Canada: John Wiley & Sons, Inc. 1999, s.17

kuzeydeki İngiltere'ye, batıdaki İspanya'ya, güneydeki Mısır'a, doğudaki Pers Körfezi'ne kadar yayılmıştır. Ele geçirdikleri bölgelerde asker ve savaş arabalarını geçirebilmek için şehirleri birbirine bağlayan yol ve köprüleri, zafer takları ve anıtları tarihte ilk olarak Romalılar inşa etmiştir. Zafer tak ve anıtlarında taşlara oyulmuş ve kırmızı toprak rengine boyanmış Romalıları öven metinlerde *klasik roma kapitalleri* kullanılmıştır¹²⁶.

Romalılar, Yunanlıların Fenikelilerden aldıkları alfabelerini kendi dillerine uyarlamışlardır. 25 büyük harften oluşan roma alfabesi bugünkü Latin alfabesinin oluşmasına kaynaklık etmiştir. Harfler taşta kazınırken oluşan pürüzleri yok etmek için harflerin bitim yerlerine keski ile şerifler yapmışlardır. Son dönemde yapılan çalışmalara göre bu şeriflerin kazıma öncesinde yazıların kamyş fırça ile taşta yazılması esnasında oluşan fırça izlerinin bir sonucu olabileceğini öne sürülmektedir¹²⁷.

M.S.1.yy'da büyük bir İmparatorluk haline gelen Roma'da oluşturulan birçok yazı üslubundan en önemlisi olan capitalis quadrata, klasik roma kapitallerine benzemektedir. Kamyş kalemle yazılırken düz ve kıvrımlı çizgiler arasındaki organik bütünlük köşeli kapitaller oluşmasına sebep olmuştur. Pahalı malzemeler olan parşömen ve papirüsün üzerinde daha az yer kapladığı için bir süre sonra *capitalis quadratanın* sıkışık bir uyarlaması olan *rustik kapitallere* geçilmiştir. Parşömen tabakalarının kesilmesi ve bugünkü kitaplar gibi dikilmesi ile ilk olarak "codex" sisteminde kitaplar bu yüzyılda oluşturulmuştur¹²⁸.

M.S.325 yılında İmparator Constantine Doğu ve Batı Roma'yı birleştirmiş, Hristiyanlığı benimsemiş ve Orta Asya'ya doğru genişleyen İmparatorluğun başkentini Roma'dan Constantinople'a (İstanbul) taşımıştır. M.S.5.yy boyunca Vizigotlar ve Barbarların tekrar iki bölüme ayrılan Roma İmparatorluğu'na düzenlemiş oldukları akınlar sonucunda Doğu Roma Alman Barbarlarının idaresine geçmiştir.

M.S.476'da Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile Avrupa'da karanlık ortaçağ başlamıştır. Feodal düzene geçilmiş, Roma Hristiyan Kilisesi Avrupa'nın tek hakimi olmuştur. Derebeylerinin oluşturduğu kapalı arazilerde yaşayan ve kendi ihtiyaçlarını

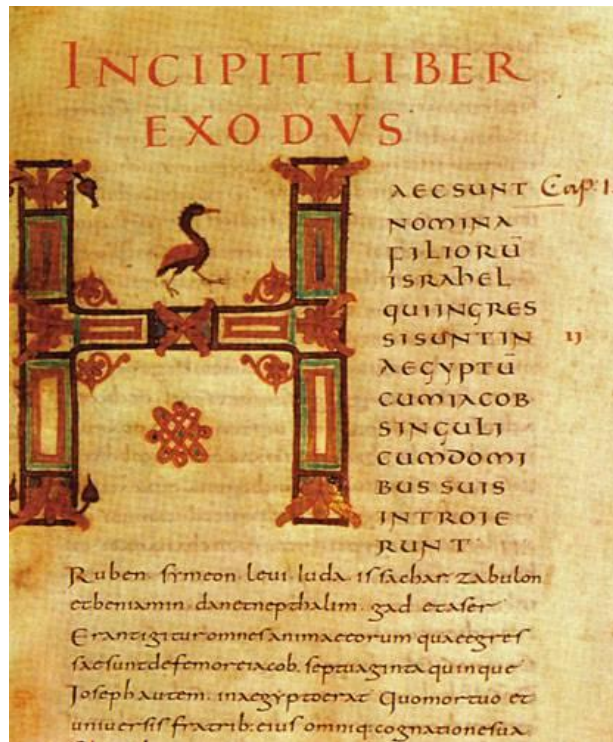
126 GANİZ, S. Yazı & Tasarımcıları. İstanbul: Kastan Yayınevi.2004, s. 23

127 İSTEK, R. Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni. İstanbul: Pusula Yayıncılık. 2004, s.71

128 GANİZ ,A.g.e. s. 27

kendileri karşılayan topluluklar arasında bilgi alışverişi ve ticaret durmuştur. Avrupa’da eğitim ve kültürden manastırlar sorumlu olmuştur¹²⁹. Bu manastırlarda yaşayan rahipler tarafından elle çoğaltılan kitaplar *elyazması* olarak adlandırılmaktadır¹³⁰.

M.S.430’da ortaya çıkan Kelt elyazmalarını misyoner St. Patrik’in İrlanda’ya gitmesiyle ilişkilendirmiştir. Bu elyazmaları konumu ve esinlendiği kaynaklar çok renkli ve hareketlidir. Keltler Roma alfabesinden daha yuvarlak biçime sahip, dört çizgi üzerine hızlı bir şekilde yazılabilen inisiyaller adı verilen harfleri kullanmaktaydı. Kelt inisiyallerinin genel özellikleri yuvarlak biçimleri, belirsiz şerifleri, aşağı ve yukarı uzantılarıdır. İnisiyaller günümüz küçük ve büyük harflerinin kaynağıdır. Tarihte ilk olarak Keltler kelime aralarında boşluk bırakmışlardır¹³¹.



Resim 1.10: Karolenj Yazısı. M.S. 8. ve 9. YY.

M.S.800’de Papa 3.Leo feodal beylikleri birleştirmek isteyen birçok kraldan biri olan Frenk Kralı Şarlman’ı Kutsal Roma İmparatoru ilan etmiştir. Şarlman elyazmalarının sayfa düzeni, yazı ve süslemelerine standart getirmek üzere Kelt yazısı eğitimi almış rahip Alcuin’i görevlendirmiştir. Şarlman sunulan yazıların

129 <http://www.roman-empire.net/children/index.html>

130 JEAN, G. “Yazı İnsanlığın Belleği”. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.2004, s.82-92

131 CLAIR, K. A. Typographic Workbook. Canada: John Wiley & Sons, Inc. 1999, s.30

arasından günümüz küçük harf alfabesinin öncüsü olan Şarlman Miniskülü olarak bilinen “**Karolenj Yazısı**”nı seçmiştir¹³².

12.yy’da dini bütün ve feodal bir toplum içinde oluşan Roman üslubu yerini 11.yy’dan 15.yy’a kadar Avrupa’da egemenliğini sürdürecektir. *Celtic* ve *rustik* temelli *romanesk* yazının kullanıldığı elyazmalarında harflere ilaveler yapılmış, harfler birbirlerine bağlanmış ve kaynaştırılmıştır. Bugün Almanya’nın bulunduğu bölgede *romanesk* yazı sıkıştırılıp, eğilerek düşeyde kalın çizgilere sahip olan ve hiç kıvrımı bulunmayan *gotik* yazıya dönüştürülmüştür. Gotik yazının uzun ve kalın çubukları sayfa yüzeyinde eşit aralıklarla yan yana geldiğinde kumaş dokusuna benzer bir etki oluştuğu için *textura* olarak adlandırılmıştır. Kelime aralarında boşluk bulunmadığı, yukarı ve aşağı uzantıları kısa, satır araları dar tutulduğu için *textura* okunması zor bir yazı olmuştur¹³³.

1100 yılında İtalya’da artık paçavralardan kağıt yapılmaya başlanması kitap basımını ucuzlatmış ve kitabın alınıp satılmasını kolaylaştırmıştır. Erken 15.yy’da yaygın olarak kullanılan iki karakter bulunmaktaydı: *textura* ve *rotunda*. *Rotunda* Fransa ve İtalya’da popüler olan sıkışık ve açılı siyah yazıdan daha açık ve yuvarlaktır. Gotik yazı olan *textura* ise 1900’lere kadar Almanya’da kullanılmaya devam etmiştir¹³⁴.

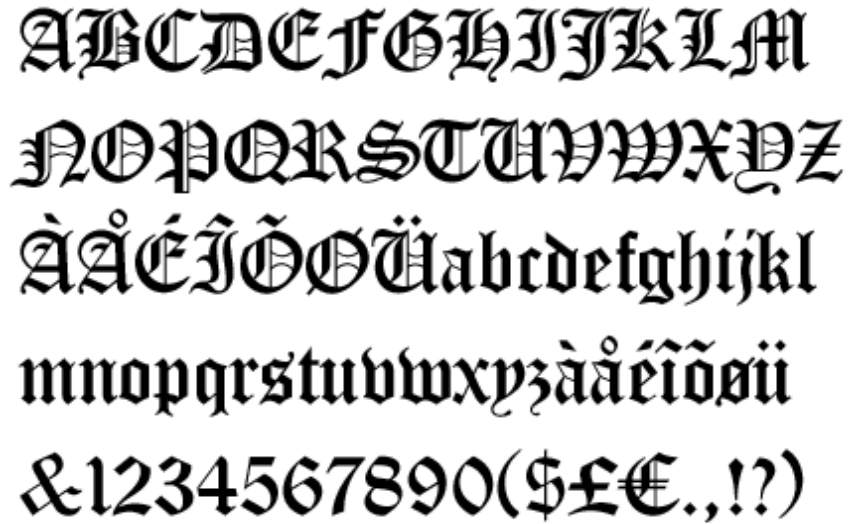


Resim 1.11: Textura Yazı Tipi

132 BECER E., “İletişim ve Grafik Tasarım”, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.91-92

133 CLAIR, A.g.y. s.33-34

134 İSTEK, R. Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni. İstanbul: Pusula Yayıncılık. 2004, s.73



Resim 1.12: Rotunda Yazı Tipi

1.4.1.2.3. Rönesans Tipografisi ve Baskı:

Gombrich'in de bahsettiği gibi Rönesans'ın başlamasından kısa bir süre önce Avrupa şehirleri yeni açılan üniversiteleriyle önem kazanmış; ticaret, seyahat ve bilim artmıştır. Bilimin tekrar doğuşu olarak tanımlanan Rönesans 1400'de başlamış ve 200 yıl sürmüştür. Edebiyat, müzik, tiyatro, felsefe, tıp ve hukuk alanlarında ortaçağ Hristiyan skolastik düşüncesinden tamamen farklı olan antik Roma ve Yunan düşüncesine dönüş hümanizm hareketini doğurmuştur.

1467'de Roma Kapital Yazısı ile Şarlman Minüskülü'nü bir araya getirilerek bugün kullanmakta olduğumuz çift kodlu alfabeyi yaratmışlardır. 1492'de Christopher COLUMBUS(1451-1506) Amerika'ya yelken açmıştır. 1517'de Martin LUTHER(1483-1546) Katolikleri reforma çağıran 95 maddeden oluşan tezini Almanya'daki Wittenberg kilisesinin kapısına asmıştır ¹³⁵.

1450'de Johann GUTENBERG (1398-1468) üzerlerinde yüksek kabartma bir harfin bulunduğu; yer değiştirebilen ve tekrar tekrar kullanılabilen döküm harf kalıpları aracılığıyla uzun metinlerin basılabildiği matbaayı bulmuştur. Kitaplardaki resimlerin ağaç baskı ile basıldığı 1430'larda Gutenberg şarap yapımında kullanılan üzüm ezme presini baskı presine dönüştürmüştür ¹³⁶.

¹³⁵ GOMBRICH, E.H. Sanatın Öyküsü. İstanbul:Remzi Kitabevi.,1995 s. 223-325

¹³⁶ ARNTSON, A.E. Graphic Design Basics. New York: Harcourt Brace College Publishing. 1988 s.16

Yükseklikleri eşit olan ancak genişlikleri değişen döküm harfleri metal bir çerçeve ile tutturmayı ve yine Kendisinin bulduğu yapışkan bir mürekkeple basmayı başarmıştır. Gutenberg, o dönemde var olan tek kitap biçimi olan el yazmalarındaki harf karakterlerini kullanmıştır. Kitaplardaki gibi bir el yazısı etkisi oluşturabilmek için üzerinde birbirine bağlı iki harf bulunan kalıplar da dahil 270 farklı kalıp dökmüştür.

Gutenberg, 1430'da bulunan yağlı boyadan esinlenerek ince ve kağıdı ıslatan doğu mürekkeplerinden farklı, metal harflere yapışan ve ancak üzerinde baskı oluşturulduğunda kağıda transfer olan bir mürekkep icat etmiştir¹³⁷.

Matbaanın yaygınlaşması ile birlikte elyazmalarındaki harf karakterlerinden esinlenilerek yeni karakterler tasarlanmış ve elyazmalarındaki karakterler yavaş yavaş terk edilmiştir. Harf tasarımının başlangıcı olan bu yeni karakterler tarihi formlar olan karolenj ve inisiyallerden esinlenerek oluşturulmuşlardır. Böylece tipografi üzerinde çalışılacak, ilkel şekliyle yazı yazmaktan farklı bir sanat haline gelmiştir.

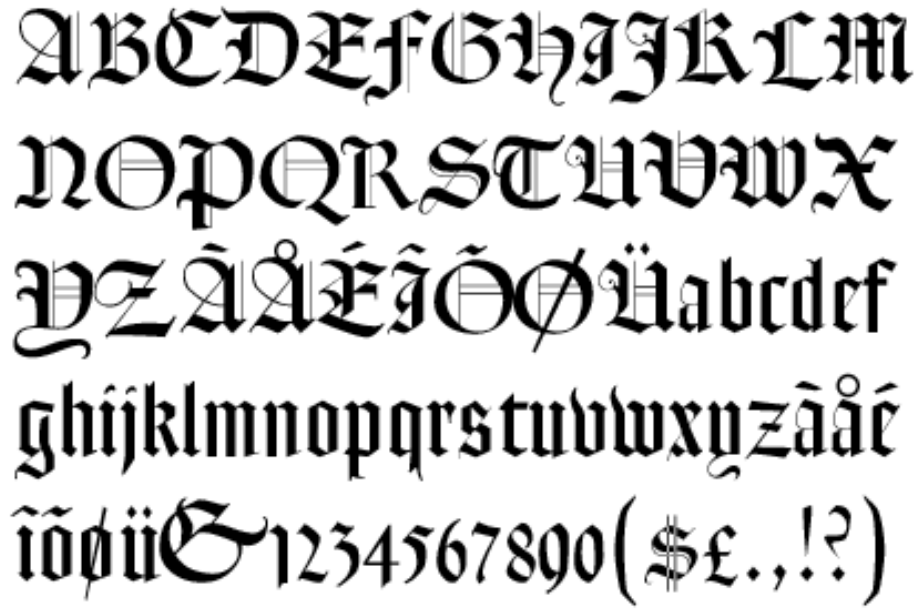
Matbaa 1458'de İtalya'ya geldiğinde açık ve yuvarlak hatlı Roman stilinde bir yazı olan *littera antika*, Gotik yazıya tercih edilmiştir. Fransız demir para ustası Nicholas JENSON(1420-1480), Kral VII. Şarl tarafından baskı alanındaki yenilikleri Fransa'ya getirmesi için İtalya'ya gönderilmiştir.

İtalya'ya yerleşen Jenson ilk saf Roman karakterini tasarlamıştır. Saç teli ile kalın olan çizgisi arasında çok az kalınlık kontrastı bulunan bu karakterin belirsiz ve fazla destekli şerifleri bulunmaktadır.

Eğik vurguya sahip bu karakterler taban çizgisi çok iyi hizalanmış ilk karakterlerdir. Büyük harflerin boyu yukarı uzantılarınınkinden kısadır. Siyah yazı etkisini ortadan kaldıran bu eski stil karakter *Cloister*'dir. *Cloister*, *garamond* ve *goudy* eski stil yazı karakterlerinin önemli örneklerindendir¹³⁸.

137 ARNTSON, A.E. A.g.k. s.17

138 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.



Resim 1.13: Goudy Yazı Tipi



Resim 1.14: Cloister Yazı Tipi

1506'da kitap basımcısı İtalyan Aldus MANUTIUS'un (1449-1515), *papal chancery* el yazısından esinlenerek Francesco GRIFFO(1450-1518) ile birlikte ilk italik yazıyı tasarlamışlardır. Roman harflerinden esinlenerek tasarlanan karakter sadece küçük harflerden oluşmuştur. İtalik büyük harfler için bir çeyrek yüzyıl geçmesi gerekmektedir. Griffo'nun tasarladığı diğer yazı karakteri ise *bembo*'dur¹³⁹.

Rönesans'ın zirvesi sayılan 1500'lerde sanatçılar grafik sanatlar, tipografi ve güzel sanatları bugünkü gibi birbirlerinden ayırmıyor, yazıyı da üzerinde çalışılacak bir ifade aracı olarak görüyorlardı. Dönemin sanatçılara göre ideal harfin oranları insan vücudunun oranları olmalıydı. 1525'te Albrecht DÜRER(1471-1528) harfleri bir karenin içine yerleştirerek daireler yardımıyla kendi alfabesini oluşturmuştur¹⁴⁰.

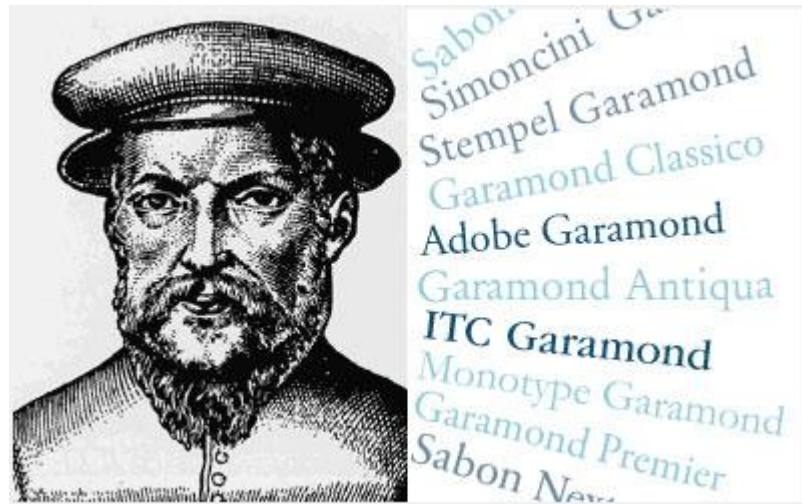
139 CLAIR, K. A. *Typographic Workbook*. Canada: John Wiley & Sons, Inc. 1999, s. 51-52

140 UÇAR, T.F. *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2004. s.20



Resim 1.15: Dürer'in Alfabeti 1525

Fransa'da büyümüş olan Claude GARAMOND'un(1480-1561) 1530'da *aldus roman* harf tasarımından esinlenerek kaligrafik formlardan bağımsız bir karakter tasarlamıştır. *Aldus roman* karakterine asalet, sadelik katmış, parçaları birbirlerine kaynaştırarak karakterin okunurluğunu artırmıştır¹⁴¹. Garamond tarihteki ilk harf tasarımcısı ve imalatçısıdır. Garamond'un en az büyük harfleri kadar güzel olan küçük harfleri kitap kapaklarında kullanılabilen ilk küçük harflerdir¹⁴². Günümüzde eski stil yazı karakteri grubuna giren *garamond* 1700'lerde tüm Fransa ve İtalya'da kullanılan tek karakter olmuştur¹⁴³.



Resim 1.16: Claude Garamond ve Yazı Karakteri 1530

141 LOXLEY, S. Type: The Secret History of Letters. New York:I.B.Tauris&Co.Ltd. 2006, s.32:33

142 İSTEK, R. Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni. İstanbul: Pusula Yayıncılık. 2004, s.73

143 LOXLEY, A.g.y. s.32:33

1450 yılında Avrupa Manastır ve kütüphanelerinde 50 bin elyazması bulunurken matbaanın bulunmasının ardından 1500 yılında kitap sayısı 35 bin farklı kitabın çoğaltılması ile 9 milyona çıkmıştır. Avrupa’da 140 şehirde matbaalar kurulmuştur¹⁴⁴.

1.4.1.2.4. Kolonyel ve Endüstriyel Tipografi:

1607’de Jamestown, Virginia’ya yerleşen Avrupalılar, Amerika’yı kolonileştirmeye başlamışlardır. Bu yıllarda Avrupa’da afiş ve el ilanları en az gazete kadar yaygındır.

Hollanda’da yelek cebine kolaylıkla sığacak ebatlarda basılan kitaplarda sıkıştırılmış (condensed) stilde yazı karakterleri kullanılmaktaydı. Amerikan kolonilerinde ilk matbaa 1640’da kurulmuştur. Matbaa olmasaydı Amerikan devrimi hiç gerçekleşmeyebilirdi. 1775’ te 13 Amerikan kolonisinde 50 matbaa bulunmasına rağmen Avrupa’dan en çok ithal edilen şeyler kitaplardı.

1692’de Fransa Kralı XIV. Louis, Fransız Bilimler Akademisi için bir yazı karakteri tasarlanmasını istemiştir. Çizgileri arasında aşırı kalınlık kontrastı bulunan; uzun, ince ve köşeli şeriflere sahip bu karakter kusursuz matematiksel analizler yapılarak tasarlanan ilk karakterdir¹⁴⁵. 1700’lü yıllar aynı zamanda zarif çizgiler ve kıvrımlarla ifade bulan rokoko dönemidir¹⁴⁶. Dönemde yaygın olarak kullanılan bakır kazıma bu stile katı baskı presinden daha uygundur. 1737’de Fransız baskı ve yazı tasarımcısı Pierre Simon FOURNIER(1712- 1768) tipografik ölçü sistemine bir standart getirmiştir¹⁴⁷.

Bu yüzyılın başında, makineleşme başlamadan önce 1785’te Nottinghamshire’da bir çıkırcık fabrikasına buharlı makine yerleştirilmiş, Marie ANTOINETTE(1755-1793) ve Fransa Kralı XVI. Louis(1754-1793) Fransa’daki diğer asillerle birlikte öfkeli halk tarafından öldürülmüş, 1799’da Napoleon BONAPARTE(1769-1821) Fransa’nın idaresini eline geçirmiştir. İngiltere’de 1694’te matbaanın yasallaşmasının ardından, İngilizcede birbirine karışık olan I, J, U, V ve W sesleri birbirlerinden ayrılmış ve alfabe bugünkü şeklini (26 harf) almıştır. Bu yıllarda İngiltere’de divit uçlu tüy kalemin kullanılmaya başlanması ile ince ve kalın çizgilerden oluşan yazı yaygınlaşmıştır.

144 <http://en.wikipedia.org/wiki/Printingpress>

145 CLAIR, K. A. Typographic Workbook. Canada: John Wiley & Sons, Inc. 1999, s.61

146 <http://en.wikipedia.org/wiki/Rococo>

147 <http://en.wikipedia.org/wiki/PierrelSimonFournier>

1730'da William CASLON I (1692-1766), eski dönemlerden esinlenerek *old face* adında bir karakter tasarlamıştır¹⁴⁸.



Resim 1.17: Caslon Old Style Yazı Karakteri 1730

Çizgiler karakterin okunurluğunu arttıracak şekilde biraz kalınlaştırılmıştır. Metin içinde çok rahat okunabilen bu sade yazı karakteri dönemin kitap yazısı haline gelmiştir. Anayasa ve Bağımsızlık Bildirgesi'nde kullanılan bu yazı karakterinin italik ve çalkantılı kapitalleri antik Amerikan etkisi yaratmakta kullanılmaktadır.

Şerifleri fazlaca desteklenmiş *old face* Eski Stil bir yazı karakteridir. 1700'lerde John BASKERVILLE(1706-1775) de Gutenberg gibi baskı kağıt, pres ve mürekkebinin iyileştirmiştir 149. Var olan yazı karakterlerinden memnun olmayan Baskerville özellikle ince ve düz şerifli, kalın çizgilerden oluşan bir geçiş dönemi yazı karakterleri tasarladığından bahsetmektedir¹⁵⁰.

1788'de İtalyan tasarımcı Giambattista BODONI(1740-1813) ilk gerçek modern yazı karakteri Baskerville'den esinlenerek ve oyma aletlerinin olanakları dahilinde tasarlamıştır. Yeni karakter ince, düz ve desteksiz şerifleriyle kontrast oluşturan çizgilere ve düşey vurguya sahiptir. Çizgileri arasında da kalınlık kontrastı bulunan karakterin x-yüksekliği büyük harf yüksekliğinden biraz az, harfler normalden dar ve yukarı uzantıları harf yüksekliğine eşittir¹⁵¹.

148 BEKTAS, D. . Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1992 s.16

149 http://en.wikipedia.org/wiki/John_Baskerville

150 BEKTAS, D. . Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1992 s.16

151 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.95

1803'de Henry FOURDRINIER(1766-1854) ağaçtan rulo halinde kağıt yapma makinesi¹⁵², 1814'de ise Friedrich KOENIG(1774-1833) bir saatte 1100 sayfa basan buharlı baskı presini icat etmiştir¹⁵³. Orijinali şerifsiz olan Yunan ve Fenike harflerine sonradan eklenen şerifler ilk olarak 1816'da Caslon'un tasarladığı sans şerif yazı karakterinde terk edilmiştir¹⁵⁴.

1820'lerde artan reklamcılık ve tanıtım gereksinimleri yazı tasarımcılarını o güne kadar metin içinde kullanılmak amacıyla tasarlanmış olan tüm yazılardan farklı gösterişli yazı karakterleri tasarlamak zorunda bırakmıştır. Uzaktan algılanabilen kalın siyah çizgiler ve kalın, köşeli şerifler. Bu yazı karakterlerinin genel olarak Mısır Stili olarak adlandırılmalarının sebebi ise Mısır yazılarındaki kadar kalın çizgilere sahip olmaları olmuştur.

Pratik bir yazı makinesi olan daktiloyu 1829'da Amerikalı William Austin BURT(1792-1858) icat etmiştir. Daktiloda önce *bodonı*'ye benzeyen bir karakter kullanılmıştır. Ancak harf aralarındaki boşlukların çok iyi ayarlanamadığı daktilo için *bodonı*'nin ince şerifleri uygun bulunmamıştır. Farklı genişlikteki harflerin şerifleri farklı ölçülerde uzatılarak harfler birbirlerine yaklaştırılmış, harf arası boşluklama sorunu ortadan kalkmış ve okuma kolaylaştırılmıştır. Daktilo için özel olarak değiştirilerek oluşturulan bu karakter *pica*'dır¹⁵⁵.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

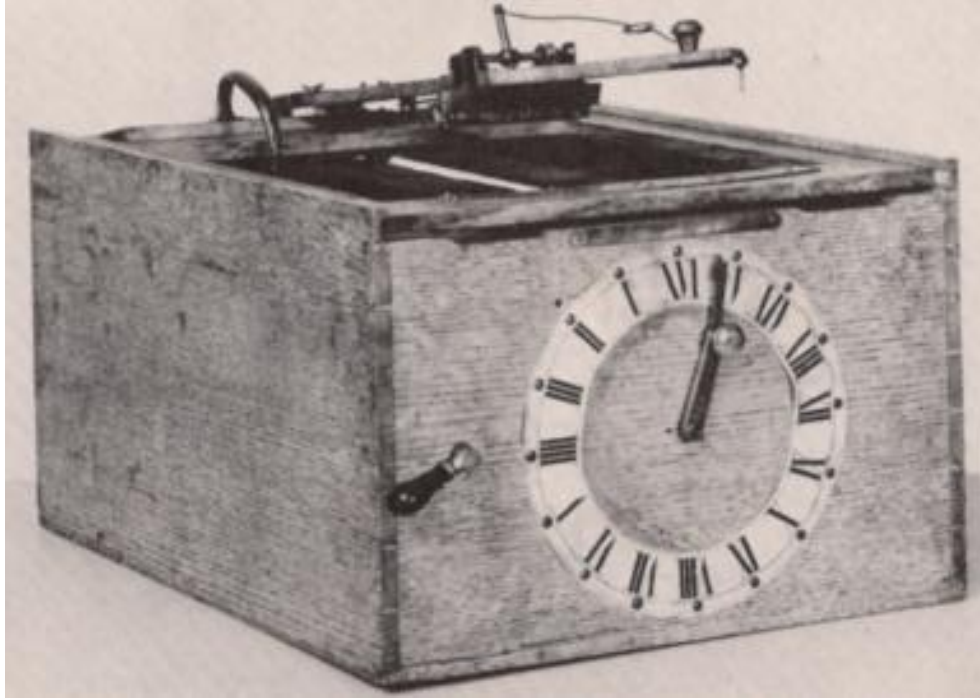
Resim 1.18: Pica Yazı Karakteri

152 <http://encarta.msn.com/text/761557788/1/Paper.html>

153 JEAN, G. "Yazı İnsanlığın Belleği". İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.2004, s. 106

154 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.96

155 <http://inventors.about.com/library/inventors/bltypewriter.htm>



Resim 1.19: İlk Daktilo: Amerikalı William Austin BURT'ın "Typographer"ı

Atar'ın da belirttiği gibi Alois SENEFLDER(1771-1834) 1796'da taşbaskı tekniğini keşfetmiştir ve bu teknikte tasarımlar kireç taşı üzerine yağlı bir kalemle çizilmektedir¹⁵⁶. Taşbaskılarda serbest elle çizim yapıldığı için çok farklı harf tasarımları ve renkler ortaya çıkmıştır. Yazılar istenildiği gibi dalgalanarak incelmış, kalınlaşmış, esprili inisiyaller tasarlanmıştır. "Dönemin en popüler reklam aracı olan posterlerde vurgu yaratmak amacıyla çok büyük harfler kullanılmaktaydı. Darius WELLS'in(1800-1875) 1827'de ahşaptan yaptığı harfler hem ucuz hem de hafif olmaları sebebiyle tercih edilmişlerdir¹⁵⁷.

1800'lü yılların ikinci yarısı, 1837'de Kraliçe Victoria'nın(1819-1901) 18 yaşında Britanya tahtına çıkmasının ardından Viktoryen Dönem olarak adlandırılmıştır. Kraliçe Victoria 1901'e kadar tahtta kalmıştır. Viktoryen tarzın naif optimist romantizminin harf tasarımlarına yansması sonucunda, aşırı süslü ve okunması güç yazı karakterleri ortaya çıkmıştır. Bu döneme ait yazı karakterlerinin çoğu günümüzde sadece süslü inisiyaller olarak metinlerde ya da bazı başlıklarda kullanılmaktadır¹⁵⁸.

156 ATAR, A. Başlangıcından Günümüze Tas Baskı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. 1995, s. 70-71

157 ARNTSON, A.E. Graphic Design Basics. New York: Harcourt Brace College Publishing. 1988 s. 16

158 MEGGS, P.B. A History of Graphic Design. Kanada: John Wiley & Sons. 1998, s.172 -173

1.4.1.2.5. 20. Yüzyıl Tipografisi:

19.yy'ın sonunda Avrupa ve Amerika'da endüstri devrimi ve ticari yaklaşım hayatın her alanına egemen olmuştur¹⁵⁹. Bauhaus ve Dada hareketleri yaklaşmaktayken Charles DARWIN evrim teorisi ile ilgili *Türlerin Kökeni* 'ni 1859'da yayımlamıştır. Darwin, insanın maymun soyundan geldiğini iddia ederek Victoria dönemi toplumunu şaşırtmıştır¹⁶⁰.

Aynı yıllarda psikoloji alanında ise Sigmund FREUD(1856-1939), id, ego ve süper ego teorisini geliştirmekteydi¹⁶¹. Buharlı lokomotif Amerika kıtasının iki ucunu birbirine bağlarken telgraf uzak mesafelerin hızlı iletişim aracı olmuştur. Fransa'da izlenimciler sanat ve gerçeklikle ilgili görüşümüzü değiştirmişlerdir¹⁶².

Estetik kaygılardan uzak üretim ve sıradan ürün miktarındaki artışın bir sonucu olarak hem estetik hem de fonksiyonel ürünler yaratmak amacıyla, 1884'te bir grup sanatçı Sanat İşçileri Derneği'ni kurmuşlardır. William MORRIS (1834-1896) 1861'de el yapımı ev mobilyaları üretmek amacıyla Morris & Company'i kurmuştur.



Resim 1.20: Viktoryen Tarzda İnisiyaller 19.yy

159 LYNTON, N. Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1991, s. 13-20

160 <http://www.aboutdarwin.com>

161 <http://www.iep.utm.edu/f/freud.htm>

162 TUNALI, İ. Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul: Remzi Kitabevi.1989:3746

Elde üretilen yüksek kalitede ürünler pahalı oldukları için sadece zengin kesime ulaşabilmişlerdir. Ancak bu girişim endüstri ürünlerinde de yüksek kalite ve estetik gereksinimini doğurmuştur. Sıradan endüstriyel üretime karşı ortaya çıkan bu hareket sanatlar ve el sanatları anlamına gelen Arts & Crafts hareketi olmuştur¹⁶³.

Arts & Crafts'ın önderi olarak kabul edilen William Morris, 1889'da Kelmscott Yayınevini kurmuş ve Nicholas Jenson'ın 1470 – 76 yılları arasında tasarladığı Venedik Roman harf karakterlerini incelemiş; 15.yy'a ait kitaplar basmıştır. Morris, bu kitaplar için 1890'da Roman bir harf karakteri tasarlamış ve ortaçağ sanatları, bitki ve hayvan motiflerinden etkiler taşıyan bu karaktere *golden* adını vermiştir. İlk sayfada bu ağır ve koyu renkli karakter orta çağ el yazmalarındaki gibi yine koyu renkli, dekoratif ağaç baskı bordürler ve inisiyallerle çevrelenmiştir. Takip eden dönemde Morris, matbaacılık ve kağıtla ilgili çalışmalarının yanında *chaucer* ve *troy* adını verdiği iki karakter daha tasarlamıştır¹⁶⁴.

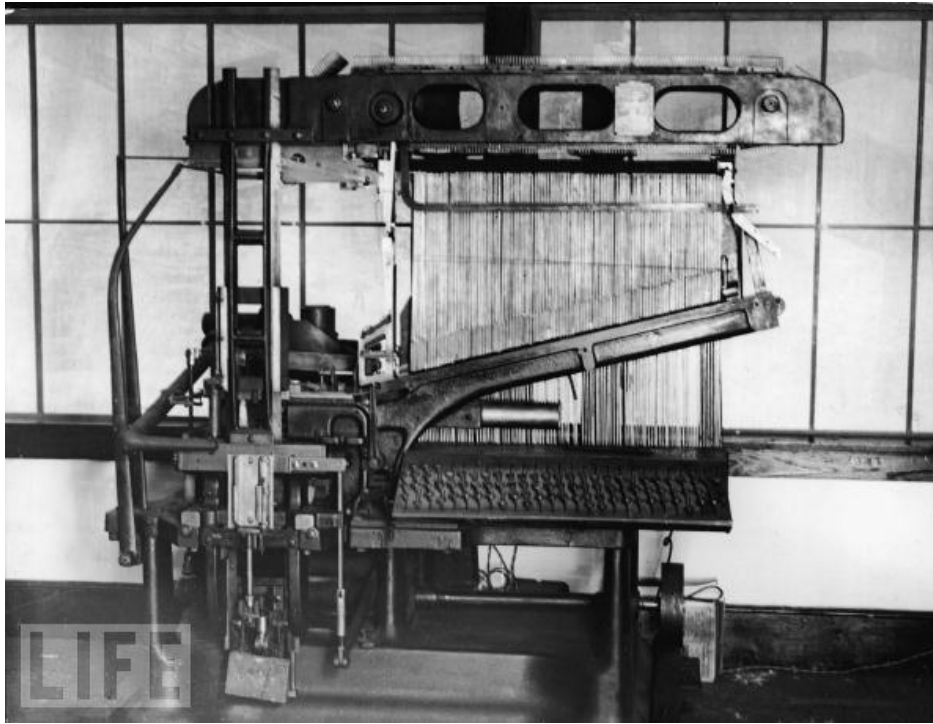
A B C D E f G H I J K L M
 N O P Q R S T U V W X Y
 Z À Á Ê Ë Ì abcdefghijklm
 nopqrstuvwxyz à á â ã ä å æ ç è é ê Ë Ì
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (\$ £ € . , ! ?)

Resim 1.21: Troy Yazı Karakteri

163 BEKTAS, D. Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1992 s.14

164 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.99-100

Gutenberg'in metal döküm harf kalıplarını el ile tek tek dizerek gazete sayfaları oluşturmak saatler almaktaydı. New York gazeteleri bu süreyi azaltacak buluşlar için yarım milyon Dolar ödül vaat etmişlerdir. Otto Mergenthaler(1854-1899) ilk lino tipi dizgi makinesini 1886'da tasarlamıştır. Bu makinenin daktilo tuşlarından oluşan kısmına oturan bir kişi makaleyi yazarken harfler bulundukları bölümlerden çıkarak dizilmekteydiler. Lino tipi dizgi makinesi elle dizgi işleminden on kat daha hızlıdır. Hızlı dizgi gazete üretimini ucuzlatmış baskı adedini artırmıştır¹⁶⁵.



Resim 1.22: İlk Lino Tipi Baskı Makinesi

1900'lerin ilk yarısında çok önemli buluş ve yenilikler yer almıştır. Sokak ve evlerin gaz lambasına kıyasla ucuz ve güçlü aydınlanmasını sağlayan elektrik, Guglielmo Marconi'nin(1874-1937) radyo dalgaları, Wright Kardeşler Orville Wright(1871-1948) ve Wilbur Wright(1867-1912) motorlu uçakları ve Henri Ford'un(1863-1947) ilk 1915 model otomobili. Sürrealizm, Freud tarafından ortaya çıkarılan düşünce ve bilinçsiz olma durumundan esinlenirken, kübist ressamlar bir objenin aynı anda tüm yönlerini göstermeye çalışmaktaydılar¹⁶⁶.

165 UÇAR, T.F. Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2004. s.105

166 YÜCEBAŞ, Ç., "Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi İle Görseller Arasındaki İlişki Ve Sanat Eğitimindeki Yeri",

Bu hızlı gelişmeler Avusturya–Macaristan İmparatorluğu’nun komşu ülkeleri ele geçirmek istemesi ile ortaya çıkan I.Dünya Savaşı ile kesintiye uğramıştır. On milyon erkek bu savaşta hayatını kaybetmiştir. Yüzyılın sonundaki Bolşevik devriminde ise Rusya’da beş milyon kişi hayatını kaybetmiştir. Bolşevikler Çar II. Nikola’yı(1868-1918) tahtından indirmiş ve Vladimir LENİN’in(1870-1924) idaresi altında komünist bir toplum oluşturmuşlardır. Sanat karşıtı Dada hareketi I.Dünya Savaşı’nın yol açtığı duygusuzluk ve acıya cevap olarak ortaya çıkmıştır¹⁶⁷.

Viktoryen dönemin estetik anlayışı ve Arts & Crafts hareketi birleşerek, zarif kıvrımlı çizgiler ve anıtsal genç kadın figürlerine dayanan Art Nouveau hareketi ortaya çıkmıştır. Bu dönemde yaygın olarak litografi tekniğiyle yapılan ve yeni yazı karakterlerinin kullanıldığı afişler görülmüştür. Döneme Alphonse MUCHA’nın(1860-1939) yazı ile illüstrasyonların görkemli ve zarif bir şekilde bir araya geldiği eserleri damgasını vurmuştur. Otto ECKMANN(1865-1902) ve Henri van de VELDE(1863-1957) dönemin zarif sanat anlayışı ile sert metal yazıları birleştirmeye çalışmışlardır¹⁶⁸.



Resim 1.23: Alphonse MUCHA’nın Litografi Örnekleri

167 <http://en.wikipedia.org/wiki/Modernism>

168 BEKTAS, D. Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1992. s.17-34

İngiltere, Kelmscott'ta basılan kitapları inceleyen ve yazı seçiminde orta çağ karakterlerine ağırlık veren Rudolf KOCH(1876-1934), Almanya Offenbach'taki Arts & Crafts Okulunda kaligrafi öğretmenidir. Ortaçağ karakterlerinin çeşitlemeleri üzerinde çalışan Koch, kapak tasarımlarında kullanılan, köşeli kıvrımları ve yalınlığı yüzünden ahşap baskıları anımsatan, rustik etkili *neuland* karakterini tasarlamıştır. Koch yaygın olarak çocuk ürünlerinde kullanılan sans serif bir karakter olan *kabel*'i de tasarlamıştır. *Kabel* kolay okunabilen, içbükey terminalleriyle eğlenceli ve güzel bir yazı karakteridir¹⁶⁹.

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
YZÀÂÉÊËÖÜ&123
4567890(\$£.,!?)

50

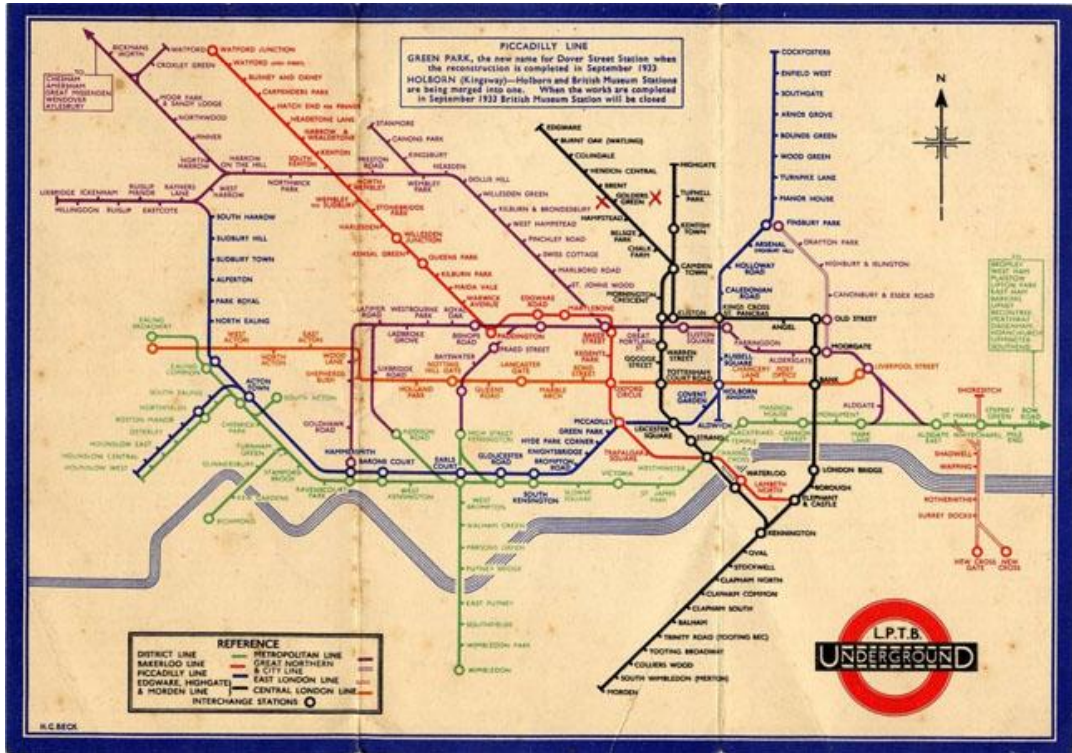
Resim 1.24: Neuland Yazı Karakteri

Tüm Diğer Amerikalı baskıcılar gibi Kelmscott Basımevi'nden etkilenen yazı tasarımcısı Frederick W.GOUDY'nin (1865-1947) mükemmel kağıt kalitesi ve kusursuz baskı işçiliği baskı alanındaki kalite standardını yükseltmiştir. Goudy tüm zamanların ilk tam zamanlı yazı tasarımcısı olmuştur. Güzellik ve işlevselliği birleştirerek 122 farklı karakter tasarlamıştır. İtalya ve Fransız Rönesans'ı döneminin tipografik tasarımından esinlenen ve günümüzde de yaygın olarak kullanılan *goudy* adındaki yazı karakterlerini tasarlamıştır. *Goudy old style* karakteri Goudy'nin kaligrafi ile olan ilişkisini gözler önüne sermiştir. Kitap tasarımı ve sayfa mizanpajla ilgili kitaplar yazmıştır¹⁷⁰.

169 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005 (4.Baskı), s.100-101

170 UÇAR, T.F. Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 2004 . s.110-111

Victoryen dönem yazı karakterlerini daha yalın ve akıcı yazı karakterleriyle olan eğilim takip etmiştir. Bazı tasarımcılar klasik Roman yazı karakterlerinden ilham alırken, bazıları erken dönem şerifsiz yazı karakterleri oluşturmuşlardır. İngiliz kaligraf ve yazı öğretmeni Edward JOHNSTON(1872-1944) 1916'da Londra metrosu için ilk modern sans şerif yazı karakterini tasarlamıştır. Bu karakter, harflerinin biçimi ile erken dönem örneklerinden ayrılmaktadır¹⁷¹.



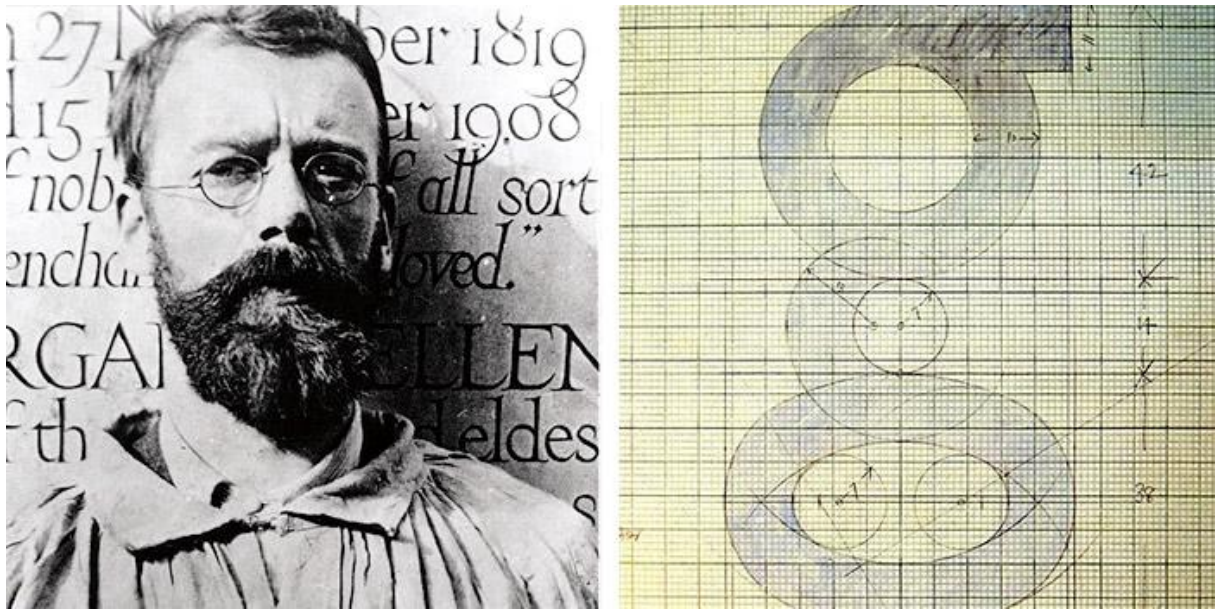
Resim 1.25: Edward JOHNSTON Londra Metrosu İçin Yaptığı Çalışma



Resim 1.26: Edward JOHNSTON ve Sans Şerif Yazı Karakteri

171 LOXLEY, S. Type: The Secret History of Letters. New York:I.B.Tauris&Co.Ltd, 2006, . s. 118

Johnston'ın öğrencilerinden biri olan Eric GILL(1882-1940) *railway* yazı karakterine çok şey borçludur. Eric Gill yazı alanındaki kariyerine kaligraf ve taş kesicisi olarak başlamıştır. Gill'in ilk yazı karakteri olan *perpetua* klasik örneklerden esinlenmiş şerifli bir karakterdir. 1928'de klasik karakterleri bırakarak sayfa üzerinde kolayca ayırt edilebilen ve okunabilen, detaylarında kaligrafik tatlar bulunan, sans şerif *gill sans* karakterini tasarlamıştır. *Joanna* ve *bunyan* Gill'in Diğer yazı karakterleridir¹⁷².



Resim 1.27: Eric GILL ve Bir Karakter Eskizi

1905'te ilk döner ofset litografi bulunmuş ve kullanılmıştır. Taş litografi gibi ofset de yağ ve suyun ayrışma prensibine dayanmaktadır. Bu yeni litografi türünde taş yerini bir silindirin çevresine sarılmış ince alüminyum tabakaya bırakmıştır. Silindir kullanımı baskı hızını artırmıştır¹⁷³.

1920'ler kutlama ve özgürlük yıllarıdır; savaş bitmiştir. Ancak Alman markı çok fazla değer kaybetmiş ve fakirlik baş göstermiştir. Bu yıllarda birçok sanat ve tasarım akımı ortaya çıkmıştır. Avrupa'da Art Deco, Fütürizm, Konstrüktivizm, Art Nouveau, Süprematizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, De Stijl, Sürrealizm, Jugendstil, Dada, Sosyal Realizm ve Bauhaus düşüncelerinin görüldüğü tarihler çakışmıştır¹⁷⁴.

172 UÇAR, T.F. (2004). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi. s.111-113

173 <http://www.ipaper.com/PDF/PDFsforPapers/History%20of%20Lithography.pdf>

174 BECER E, İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.101

Dada sayfa yüzeyinde yazının düzenlenmesine karşı çıkmıştır. 1909 yılında fütürist bir manifesto yayınlayan Filippo MARINETTI(1876-1944) ve arkadaşları bütün tipografi ve imla kurallarını altüst ederek yenilikçi bir tipografi dili geliştirmişler; özellikle fütürist şiirlerinde kullandıkları bu dinamik yazı tasarımı anlayışına “özgür tipografi” adını vermişlerdir. Geçmişin düşey ve yatay hizalamalarını reddederek farklı büyüklük ve karakterlerdeki harflerle serbest kompozisyonlar oluşturmuşlardır. Bunun sebebi I.Dünya Savaşı’ndan sağ çıkan bireyler üzerindeki korku ve tedirginlik olmuştur¹⁷⁵.

Art Deco’nun en belirgin özelliği geometrik çizgisel yapısıdır. Art Deco tasarım ve yazı karakterlerinde koyu ton ve renkli kısımlar, geometrik şekiller ve ince paralel çizgiler kullanılmıştır. Dönemin yazı ve grafik tasarımcısı Adolphe M.CASSANDRE (1901-1968) kübistlerden ve art deco estetik anlayışından esinlenerek *peignot* yazı karakterini tasarlamıştır. Yalınlaştırmaya çalıştığı harflerde çizgi kalınlıklarının oluşturduğu siyah–beyaz kontrastı bulunmaktadır¹⁷⁶.

I.Dünya Savaşı’nın ardından kurulan Alman tasarım okulu Bauhaus; “biçim işlevi takip eder”, “az şey daha çok şeydir” prensipleri üzerine kurulmuştur. Sadece on dört yıl eğitim vermiş olmalarına rağmen bu ilkelerin 20.yy’ın sanatına da yansımaları olmuştur. Temiz yalın ve süslemeden uzak tasarım iyi tasarımın amacıdır ve ancak bu şekilde tasarlanmış ürünler toplumda ilgi görürler. Sans şerif yazı karakterlerini yalınlaştıran, temel biçimlere indirgeyen Herbert BAYER(1900- 1985) 1925’te tasarladığı *universal* yazı karakterinde kapitallere yer vermemiştir. Naziler 1933’de Bauhaus okullarını kapatmışlardır¹⁷⁷.

-
a b c d e f g h i j k l m n o p q
r s t u v w x y z à á â é î ï ð ö ü
& 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (\$ % . , ! ?)

Resim 1.28: Bayer’in Universal Yazı Karakteri

175 CLAIR, K. (1999). A Typographic Workbook. Canada: John Wiley & Sons, Inc. s. 93

176 MEGGS, P.B. (1998). A History of Graphic Design. Kanada: John Wiley & Sons. s.263-269

177 BEKTAS, D. (1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 69-81

Yükselen Bauhaus ve Bolşevizm felsefesinin bir sonucu olarak bazı sanatçılar klasik tuval anlayışını reddetmişlerdir. Rusya’da De Stijl hareketinin, kübistlerin ve fütüristlerin fikirleri, yeni sanat akımları olan konstrüktivizm ve süprematizmden etkilenmişlerdir. “*Sanat için sanat*” fikrinden uzaklaşarak toplum için afişler, kitaplar, dergiler ve yazı karakterleri tasarlamışlardır. Konstrüktivist grafiğin temel biçimsel özellikleri şerifsiz yazılar, geometrik diyagonal kompozisyon, bar adı verilen yalın, kalın şeritlerin ve fotomontajın kullanılmasıdır¹⁷⁸.

Geometrik barlardan oluşmuş harfler tasarlayan ve çalışmalarında renk olarak sadece kırmızı, beyaz ve siyah kullanan konstrüktivist El LISSITZKY’nin (1890-1941) tipografik düzenlemeleri sonraki kuşakları etkilemiştir¹⁷⁹.



Resim 1.29: El LISSITZKY’nin tipografik Düzenlemeleri.

1917’de Hollanda’da ortaya çıkan De Stijl hareketini oluşturan eserlerde Piet MONDRIAN’ın(1872-1944) çalışmalarındaki gibi dengenin evrensel ilkelerini gösteren soyut geometrik şekiller yer almıştır. Tipografik çalışmalarda yazı ve boşlukları ayıran koyu renkli düşey ve yatay barlar kullanılmıştır. Theo Van DOESBURG(1883-1931), De Stijl teorilerine bağlı kalarak *an alphabet* adlı bir yazı karakteri tasarlamıştır. Kareden yola çıkılarak tasarlanmış bu karakterde temiz, modern ve geometrik estetik yaklaşımı uğruna eğri ve diyagonaller terk edilmiştir¹⁸⁰.

178 BECER E, İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s. 104

179 ARNTSON, A.E. (1988). Graphic Design Basics. New York: Harcourt Brace College Publishing. s. 25-27

180 MEGGS, P.B. (1998). A History of Graphic Design. Kanada: John Wiley & Sons. s.281-285

Bauhaus ve Rus Konstrüktivistler'in görüşlerinden etkilenen Jan TSCHICHOLD (1902-1974), 1928'de bu hareketlerin tipografi anlayışını yeni tipografi anlamına gelen "Die Neue Typographie" başlığı altında yayınladığı kitapçığında açıklamıştır. Asimetrik düzenlemeyi, diyagonallığı, sans şerif geometrik yazı karakterlerinin karelere ayrılmış bir sayfa üzerinde organizasyonunu savunmuştur. Dejenere olmuş harf karakterleriyle yapılan düzenlemelerin niteliksizliğini görerek kendi zamanının ruhunu, anlayışını ve görsel duyarlılığını yansıtan yeni bir tipografi anlayışı yaratmıştır. Tschichold, tipografide asimetrik düzenlemeler konusunda öncü çalışmalar yapmıştır. İletişimin işlevini ön planda tutmuş ve süslemeyi reddetmiştir. Ona göre renk sayfa üzerinde light, bold, condensed ve extended sans şerif karakterlerin dengelenmesi ile oluşturulabilirdi¹⁸¹.

Beyaz boşluk ise bütün çalışmaların ayrılmaz bir elemanıdır. Hayatının ileri dönemlerinde Tschichold bu görüşlerinden vazgeçecek ve klasik yazı karakterleri ve düzenlemelerine değer verecektir¹⁸².

Diğer bir erken dönem sans şerif tasarımcısı Paul RENNEN'dir(1878-1956). Renner 1927'de Almanya'da harfleri sadeleştirerek geometrik biçimlere dönüştürüp sans şerif yazı karakteri *futura*'yı tasarlamıştır. Bu karakterin biçimi öncekilerden çok farklıdır. Son halinde yuvarlak harfler tam bir daire, açılı harfler ise tam üçgenler oluşturmaktadır. Genişletilerek bir yazı ailesine dönüştürülen *futura*, günümüzde de kullanılan yalın biçimli, dengeli ve işlevsel bir yazı karakteridir¹⁸³.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÀÁÊË
 abcdefghijklmnopqr
 stuvwxyzàáéêôö&1
 234567890(\$£.,!?)

46

Resim 1.30: Futura Yazı Tipi

181 BECER E, İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s. 104

182 GANİ Z, S. (2004). Yazı & Tasarımcıları. İstanbul: Kastas Yayınevi.s.102-103

183 UÇAR, T.F. (2004). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi. s.113-114

1929'da New York borsasının kalbi Wall Street'de hisse senetlerinin bir anda değer kaybetmesi ile Büyük Bunalım başlamıştır. Bankalar kapanmış, iş dünyası başarısız olmuştur. 1934'de faşist lider Adolf HITLER(1889-1945) Almanya'da, Benito MUSSOLINI(1883-1945) İtalya'da, Francisco FRANCO(1892-1975) İspanya'da, Joseph STALIN(1878-1953) Sovyetler Birliği'nde başa geçmişlerdir. 1927'de sesli sinema başlamıştır¹⁸⁴.

İngiliz Monotipi Derneği'nin yazı danışmanı Stanley MORISON(1889-1967) 1932'de London Times Gazetesi için yeni bir yazı karakteri tasarlamakla görevlendirilmiştir. *Times new roman* karakterinin en önemli özelliği kolay okunabilir olmasıdır. Önceki örneklerle göre daha kısa üst ve alt uzantılara, kalınlık kontrastı yapan çizgilere sahip olan karakterler hafifçe daraltılmıştır¹⁸⁵.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÀ
 ÅÉÎÏÜabcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 nopqrstuvwxyzàåéîïøü
 &1234567890(\$£.,!?)

Resim 1.31: Times New Roman Yazı Tipi

1941'de Japonların Pearl Harbour'a saldırılarının ardından Amerika Birleşik Devletleri de II.Dünya Savaşı'na girmiştir. Savaş 1945'de Harry S.TRUMAN'ın (1884-1972) Hiroşima ve Nagazaki'ye atom bombası atması ve Almanya topraklarının İngiliz ve Ruslar tarafından işgal edilerek ikiye bölünmesi ile sona ermiştir. 1950'ler ise dünyanın büyük güçlerinin depolarına silah yığdıkları soğuk savaş yılları olmuştur. Amerika 1950 – 53 yıllarında Kore Savaşına katıldığında tüm evlerde televizyon vardı. Soyut ekspresyonistler sanat alanında varlık gösterirken teknoloji devrimi yaşanmış ve plastik popüler olmuştur. Ruslar ve Amerikalılar arasında aya ilk ayak basma yarışı 1957'de başlamıştır¹⁸⁶.

184 CLAIR, K. (1999). A Typographic Workbook. Canada: John Wiley & Sons, Inc. s.96

185 BEKTAS, D. (1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.89

186 CLAIR, K. (1999). A Typographic Workbook. Canada: John Wiley & Sons, Inc. s.97

1950'lerde Almanya ve İsviçre'de nesnel açıklık ve anlaşılabilirliğe dayalı İsviçre Stili adı verilen bir tasarım stili egemen olmuştur. Bütün görsel imgeler milimetrik kağıtlar üzerinde inşa ediliyor, şerifsiz yazılar asimetrik bir kompozisyon anlayışı içinde sola ya da sağa hizalanıyordu. Eski Bauhaus Okulu mensubu İsviçre Okulu filozofları yeni sans şerif karakterler tasarlamışlardır. Yine 1950'lerin ortalarında Max MIEDINGER(1910-1980), İsviçre'deki Haas Yazı Dökümhanesi için *new haas grotesque* adını verdikleri şerifsiz bir yazı tasarlamışlardır. Okunurluğu arttırmak için x-yüksekliği miktarını arttırmışlardır. Tasarımında zarif kıvrımları bulunan bu karakter bir tasarımcı grubu tarafından yazı ailesine dönüştürülmüştür. Bu yazı 1961 yılında Alman yazı firması Stempel AG tarafından latince İsviçre anlamına gelen *helvetica* adı ile tescil edildi. Optik kurallara dayalı anatomisi ve kusursuz görsel ritmi, *helvetica*'nın 20.yy'ın son çeyreğinde en yaygın kullanılan yazı karakteri olmasına yol açmıştır¹⁸⁸.

40 yıllık bir kaligrafi ve tipografi geçmişi olan Nürnberg'li Hermann ZAPF(1918-) 1950'lerde kaligrafi ile ilişkisi kolayca görülebilen *palatino*'yu tasarlamıştır. *Palatino*'yu 1952'de engin, zarif ve köseli bir karakter olan *melior* takip etmiştir. 1400'lerin Floransa'sına ait elyazmalarını inceleyen Zapf, 1958'de sans şerif bir karakter olan *optima*'yı tasarlamıştır. Şeriflerin yerini genişleyerek biten terminallere bıraktığı *optima* soğuk ve mekanik görüntüden uzak zarif bir hümanist karakterdir¹⁸⁹.

İtalyan Aldo NOVARESE(1920-1995) ve Alessandro BUTTI'nin(1945-1947) tasarladıkları sadece büyük harfleri bulunan *microgamma* ve hem büyük hem de küçük harf serisi bulunan *eurostile* karakterleri köseli, sıradan ve mekanik görünümlüdür. Her iki karakter de sayfayla uyumlu, sıkı bir dokuya sahiptir. Novarese, zarif ve dengeli karakterler ITC *novarese*, *fenice* ve *mixage*'i da tasarlamıştır¹⁹⁰.

Freeman CRAW(1917-), dönemin Amerikalı harf tasarımcısı son derece dengeli, yalın ve endüstriyel görünümlü olan *craw clarendon*, *craw modern* ve *ad lib* karakterlerini tasarlamıştır. Bu karakterlerin x-yükseklikleri harf yüksekliklerine oranla daha fazladır ve harfler bir miktar genişletilmiştir¹⁹¹.

188 CLAIR, A.g.k., s.98

189 BECER E, İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.105

190 GANİ Z, S. (2004). Yazı & Tasarımcıları. İstanbul: Kastan Yayinevi.s.117-121

191 CLAIR, K. (1999). A Typographic Workbook. Canada: John Wiley & Sons, Inc. s.99

Dizgi teknolojisini fotoğraf teknolojisi ile birleştirmeye çalışan birçok girişim olmuştur. Foto tipi dizgi makinesi matris yerine karakterlerin negatiflerini kullanmaktadır. Negatifler bir büyütme lensini ile ışığa duyarlı kağıt arasına yerleştirilmekte, bilgisayar aracılığıyla karakterler istenen punto büyüklüğünde ayarlanmakta ve yansıtılan ışık negatiflerin ortasından geçerek ışığa duyarlı kağıt yüzeyinde harfleri oluşturmaktadır. Sadece bir negatifle 4 puntodan 36 puntoya kadar 33 farklı büyüklükte harf dizilebilmektedir.

Negatif karakterler daha kısa sürede pozlamaya imkan veren disklerle ya da şeritlere yerleştirilmektedir. Işığa duyarlı kağıt daha sonra kasetlere ve daha sonra da bir dizi merdane ve sıvı banyodan geçirilmektedir. Foto tipi dizgi makinesinde harfler ve çizgiler üst üste gelebildiği için harf aralıkları kolayca ayarlanabilmektedir. Foto tipi dizgi sayesinde daha keskin ve siyah olan yazı özelliğini kaybetmeden %500 büyütülebilmektedir. Foto tipi dizgi aynı zamanda üretim sürecini kolaylaştırdığı için de ekonomiktir¹⁹².

Foto tipi dizgi makinesi harf tasarımını metal kalıplamanın sınırları içinden çıkartmış ve yeni tasarımlara olanak sağlamıştır. Harfler artık deforme edilerek birbirlerinin üzerine gelebilmekte ve okunurluğu arttırmak için sıkışık dizgi yapılabilir. 1960'larda foto tipi dizgi makinesi yatay ve düşey boşluklama sınırlılıklarını ortadan kaldıracak ve çok hızlı dizgi yapabilecek şekilde geliştirilmiştir. Artık yazılar doldurulmak istenen alana göre şekillendirilebilmekte, hatta bazen okunurluğun limitlerini zorlayacak şekilde sıkıştırılabilmektedir¹⁹³.

Uluslararası Yazı Karakteri Derneği ya da ITC'yi Amerikalı tasarımcı ve sanat yönetmeni Herb LUBALIN(1918-1981), 1970 yılında yazı tasarımına lisans kavramını getirmek ve tasarımcılara, yazı döküm firmalarına yeni tipografik karakterleri doğrudan ulaştırabilmek amacıyla Edward RONDTHALER (1905-) ve Aaron BURNS(1922-1991) ile birlikte kurmuştur. ITC'nin temel ilkesi okunaklılığı arttıran ve okumayı kolaylaştıran yazı karakterleri tasarlamaktır. ITC, eski klasik karakterleri tekrar tasarlamakta, onları daha okunur ve dengeli hale getirmektedir.

192 A.g.k., s.99-100

193 MEGGS, P.B. (1998). A History of Graphic Design. Kanada: John Wiley & Sons. s.370-372,

Bunu da x-yüksekliklerini arttırarak ve yuvarlak kısımlardaki terminalleri düzleştirip uzatarak sağlamaktadır. Yalın ve uzun olan ITC yazı aileleri kendi içlerinde tutarlıdır. ITC tasarımcılar tarafından geliştirilen tasarımların tüm haklarını satın almakta; alıcıya lisanslı ve tutarlı karakterler sunmaktadır¹⁹⁴.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÀ
 ÅÉÎabcdefghijklmno
 pqrstuvwxyzàåéîõ&1
 234567890(\$£€.,!?)

Resim 1.34: Souvenir yazı karakteri

ABCDEFGHIJKLMNO
 PQRSTUVWXYZÀÅÉÎ
 abcdefghijklmnopqr
 stuvwxyzàåéîõøü&1
 234567890(\$£€.,!?)

48

Resim 1.35: Benguiat yazı karakteri

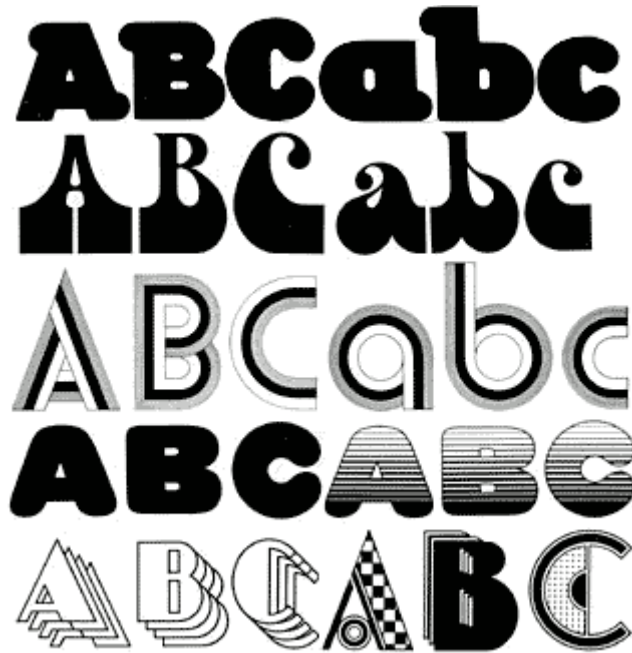
Beş yüzün üzerinde karakter tasarlamış olan Edward BENGUIAT'ın(1927-) *benguiat* yazı karakterinde enteresan köşe ve kıvrımlar birlikte kullanılmıştır. Keskin ve sivri, diken görünümlü şerifleriyle *benguiat*'ın genel etkisi sert ve kabadır. *ITC benguiat gothic*, *ITC tiffany*, *ITC souvenir*, *ITC bookman*, *ITC panache* ve *ITC korinna*

194 BECER E, İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.106-107

tasarımcının tasarladığı yazı karakterlerinden bazılarıdır. Benguiat'ın tüm yazı karakterleri gibi yenilikçi olan *benguiat gothic*, yuvarlatılmış terminallerle biten, kıvrımlı bir yapıya sahiptir ve ilk olarak kıvrımlı yatay barlar bu karakterde görülmüştür¹⁹⁵.

60'lı yılların yazı karakteri tasarımları op art denen sanat akımının etkisi altındadır. Harfleri kıvrımlı ya da girdaplı gibi baş döndürücü yapabilmek için afişler art nouveau dönemindeki gibi elde yazılmaktadır. Okunaklılık göz önüne alınmaksızın izleyicinin bir rock afişindeki iletileri anlaması beklenmektedir.

Seymour CHWAST (1931-) dönemin estetik değerlerinde beş yazı karakteri tasarlamıştır: *artone*, *blimp*, *filmsense*, *myopic* ve *buffalo*. *Artone*, son derece kalın, kare şeklinde şerifleri ile dolgu topuk ve çan etek modasını yansıtırken, kalınlıkları dereceli bir şekilde değişen çizgilerden oluşan *blimp* ise yuvarlatılmış, patlayacakmış hissi vermektedir. *Filmsense*, harfleri siyah, gri ve beyaz tonlama ile tanımlayan yuvarlatılmış bir sans şerif karakterken, *myopic* harflerin ardı ardına tekrarlanması, *buffalo* ise bold sans şerif bir karakterin değiştirilmesi ile oluşmuştur. 60'lı yılların sanat ve tasarım anlayışını yansıtan bu karakterler günümüzde modası geçmiş izlenimi yaratmaktadırlar. Bu dönemi çağrıştırmayı istenen çalışmalar için son derece uygundurlar¹⁹⁶.



Resim 1.36: Seymour Chvost'ın yazı karakterleri

195 GANİ Z, S. (2004). Yazı & Tasarımcıları. İstanbul: Kastan Yayınevi.s.110-113

196 BEKTAS, D. (1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.151

Foto tipi dizgi makinesinin tasarım olanaklarını kullanan tasarımcılardan biri olan Herb Lubalin fikir, duygu ve sürprizleri yazı ile ifade etmiştir. Verimli bir tasarımcı olmasına rağmen, birkaç karakter tasarlamıştır. *Avant garde* Lubalin'in editörlüğünü yaptığı bir derginin idareciler listesini vermek için tasarlanmış bir karakterdir. Farklı çeşitlemelere sahip geniş bir aile olan *avant garde* için Lubalin sıkışık dizgide kullanmak üzere iki harfin birleşmesinden oluşan karakterler tasarlamıştır. *Şerif gothic* de Lubalin'in tasarladığı kıvrımlara dayalı, terminallerinde hassas ve ince şeriflerin bulunduğu bir yazı karakteriyken, *lubalin graph*, *avant garde*'in kare şerifli çeşitlemesidir¹⁹⁷.



Resim 1.37: Avant Garde yazı karakteri

1970'lerde New York'ta Op ve pop art yerini soyut ekspresyonizme bırakmış, happeningler ve performans sanatlarını kavramsal, çevresel ve minimal sanatlar takip etmiştir¹⁹⁸.

Yine 70'lerde grafik tasarımda minimalist sanatın etkisi görülürken tasarım ve mizanpajda İsviçre Stili tasarım anlayışına dönmüştür. 70'ler disko müziğinin, boş vakitlerin, petrol borularının ve ambargolarının, yoga ve meditasyonun yıllarıdır¹⁹⁹.

80'lerin sonunda, tasarıma eklektik bir yaklaşım olan post modernizm ve eşsiz geometrik biçim, canlı renk ve desenlerde tasarlanmış mobilyalarla karakterize edilmiş Memphis stili endüstriyel tasarım yaygındır. Bu duyarlılıkta tasarlanmış yazı karakterlerin yanı sıra Amerika'nın seçkin bazı tasarımcılarının retro hareketinden

197 ARNTSON, A.E. (1988). Graphic Design Basics. New York: Harcourt Brace College Publishing. s.32.

198 CLAIR, K. (1999). A Typographic Workbook. Canada: John Wiley & Sons, Inc. s.102-103

199 A.g.k., s.102

etkilenen yazı tasarımları da bulunmaktadır. Yeni taze fikirler üretmek yerine bu tasarımcılar ilham için geçmiş sanat akımlarını incelemişler, bunları dönemin iletilerinde tekrar kullanmışlardır. Yeni tasarım anlayışı olarak dada yazı karakteri tasarımları tesadüfi olarak karıştırılmış, konstrüktivist ağaç baskı illüstrasyonları ve fotomontaj teknikleri kullanılmıştır. Bulunamayan eski yazıların ağaç ya da metal kalıplarını yapmak için ustalar çalıştırılmış ve eski yeni gibi görülmüştür²⁰⁰.

Daniel PELAVIN(1948-), 80'lerin sonunda tasarladığı *ITC anna'* da 20' lerin art deco stilinden esinlenmiştir. Bazı yuvarlatılmış harfleri ve köşeli terminalleri ile bir condensed sans şerif karakterdir²⁰¹. Bilgisayarların icadı o zamana kadar elde ve büyük ölçülerde yapılan yazı karakteri tasarımını etkilemiştir. Olgunlaşana kadar tekrar tekrar elde çizilen harfler daha sonra yan yana geldiklerinde oluşacak etki ve uyumu görmek için diziliyorlardı.

Londralı tipograf Neville BRODY(1957-) Rus konstrüktivizmi etkisinde condensed, kare biçimli ve köşeli yazı karakterleri tasarlamıştır. *Industria inline* ve *arcadia* geçmiş dönemin tarzının tam bir yeniden tasarımı değil, fazlasıdır. Onun karakterleri en az yazıya sıra dışı ve hoş bir farklılık katan bazı harflerin gelenek dışı biçimleri kadar farklı ve modern yuvarlak biçimlere sahiptir. Brody'nin geometrik yazı karakterleri minimalist olmaları ve tarihi referanslarından farklı ve yenilikçi olmaları yüzünden çağdaştır²⁰².



Resim 1.38: Neville BRODY
Arcadia yazı karakteri



Resim 1.39: Neville BRODY
Industria Inline yazı karakteri

200 A.g.k., s.103

201 MEGGS, P.B. (1998). A History of Graphic Design. Kanada: John Wiley & Sons. s.464-465

202 BEKTAS, D. (1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.245

Max KISMAN(1953-) da yenilikçi bir dizi dijital yazı karakteri tasarlamıştır. *Vortex*, *traveller*, *jacques*, *slim* ve *tegentonen* Kisman'ın tasarladığı garip açılı yazı karakterleridir. Bazıları yoğunlaştırılmış ve biçimsel, bazıları da rastlantısaldır²⁰³.



Resim 1.40: Max KISMAN 'ın Vortex Yazı Karakteri



Resim 1.41: Max KISMAN 'ın Jacques Yazı Karakteri

203 GANİ Z, S. (2004). Yazı & Tasarımcıları. İstanbul: Kastan Yayınevi.s.186

1.4.1.3 Tipografinin Bir Kompozisyon ögesi olarak önemi:

Görsel bir iletişim sanatı olan grafik tasarımın başarısı, elemanlarının görsel bütünlük oluşturacak şekilde bir araya gelmesine bağlıdır. Cullen, “İşe Yarayan Promosyon Tasarımları” başlıklı çalışmasında Chris Perks Tasarım Firması’nın grafik tasarımda kullanılan fotoğraf ve illüstrasyonlarla bütünleyici ya da kontrast bir ilişki kuran tipografinin başarısına dikkat çekmektedirler. Grafik tasarımda görsel bütünlük tipografi ve görselleri oluşturan plastik elemanların tasarım prensiplere uygun bir şekilde bir araya getirilmesi ile mümkündür²⁰⁴.

En yaygın ve vazgeçilmez grafik iletişim unsurlarından olan tipografinin birincil işlevi kolay okunabilir olmaktır. Grafik tasarımcı, tipografi dilini iyi tanımak ve kullanmak durumundadır. Tipografik unsurlarda aktarılacak bilgi, analiz edilip ve önem sırasına sokulmalıdır. Bölümler, alt bölümler mantıklı biçimsel değişimler simge ve renkler anlaşılabilirliğe katkıda bulunur ve okuyucuya zaman kazandırır. Güzellik ve estetik tipografinin ham maddesi değil yan üründür. Ana ürün, anlaşılır bir iletişim olmasıdır²⁰⁵.



Resim 1.42: Zor Okunur Afiş Örneği
Michael Garfield
The Psychedelic Transhumanists



Resim 1.43: Kolay Okunur Afiş Örneği
Emniyet Genel Md. Trafik Şube
Bilgilendirme Afişi

204 CULLEN, C.D. (2001). Promotion Design That Works. Massachusetts: Rockport Publishers.,s.:92

205 ÇEVİK S., Yazı Disiplini Ders Notları, M.S.Ü, İstanbul,1999, s.:40

Sözcükler, yazıldığı harf karakterine göre anlam kazanır, etkili veya etkisiz görünür. Algılamamanın kolay ya da zor olması, kavramların somutlaştığı bu harf gruplarının yapısına bağlıdır. Her yazı karakterinin bir kimliği vardır. Bu kimlik iletinin iyi anlaşılmasını sağladığı gibi, yanlış yorumlara da neden olabilir²⁰⁶.

Yazı karakterinin çeşitliliği, gereksinmeye göre olmalıdır. Eğer sayfa büyük, metin uzun ve farklı vurgular gerekiyorsa yazıda çeşitliliğin olması, zenginlik ve renklilik getirir. Çok fazla yazı karakteri daima risktir. Her karakter farklı iletiler ileteceğinden okuyucunun kafasını karıştırabilir²⁰⁷.

206 SARIKAVAK N. K., Tipografinin Temelleri, Ankara, 1997, s.:54

207 BEKTAŞ, H., "İnternetteki Tipografi Sorunları ve Görsel Kirlenmeye Karşı Öneriler", <http://www.fotografya.gen.tr/issue-6/hasip.html>, 30.05.2011

1.4.2. İllüstrasyon

1.4.2.1 İllüstrasyonun Tanımı

Görsel iletişimin bir ögesi olan illüstrasyon; başlık, metin ve slogan gibi sözel unsurları görsel bir dille anlatan, betimleyen, yorumlayan veya bir iletiyi iletmek, bir kavramı görselleştirmek için yapılan resimlerin tümüdür²⁰⁸.

Grafik sanatının bir alanı olan illüstrasyon; yüzeylerin resimlenmesi, sözel unsurların çeşitli çizim ve boyama tekniklerini kullanarak görsel hale getirilmesidir. İllüstrasyon bir durumu dramatik veya eğlenceli bir şekilde anlatır²⁰⁹.

İllüstrasyonun en belirgin özelliği; bir öyküyü, olayı, temayı çizgilerle fantezi bir anlatımla daha ilgi çekici hale getirmesidir²¹⁰.

Türk Dil Kurumunun Türkçesi için bezeme veya resimleme karşılıklarını önerdiği Fransızca kökenli bir sözcüktür. 'Illustrate' yani resimlemek, örneklemek anlamından türeyerek Türkçeye giren illüstrasyon sözlük anlamıyla; 'Herhangi bir konuyu resim, yazı ya da dekorasyon gibi malzemelerden yardım alarak içerikle bağlantılı şekle getirmek' olarak tanımlanmaktadır²¹¹.

Bir resmi illüstrasyon yapan öge o resmin bir fikri, bir hikayeyi anlatıyor olmasıdır. "Kitap resimleme sanatı" olarak da adlandırılan illüstrasyon sanatı; yazılı bir metni, fikri veya bir iletiyi daha etkili ve verimli hale getirmek, anlamını genişleterek kavranmasını kolaylaştırmak ve onu ilginç yapmak görevlerini üstlenen resimsel yaratma sanatıdır. Bir başka deyişle illüstrasyon sözlerin, iletilerin resmedilmiş halidir. Tarih öncesi çağlardan beri hayatta kalmanın ve birlikte yaşamının başlıca koşulu olan iletişime bir düzen, kolaylık ve açıklık getirmek isteyen insan, düşünce ve kavramlara görsel bir anlatım kazandırmanın yollarını araştırmıştır²¹².

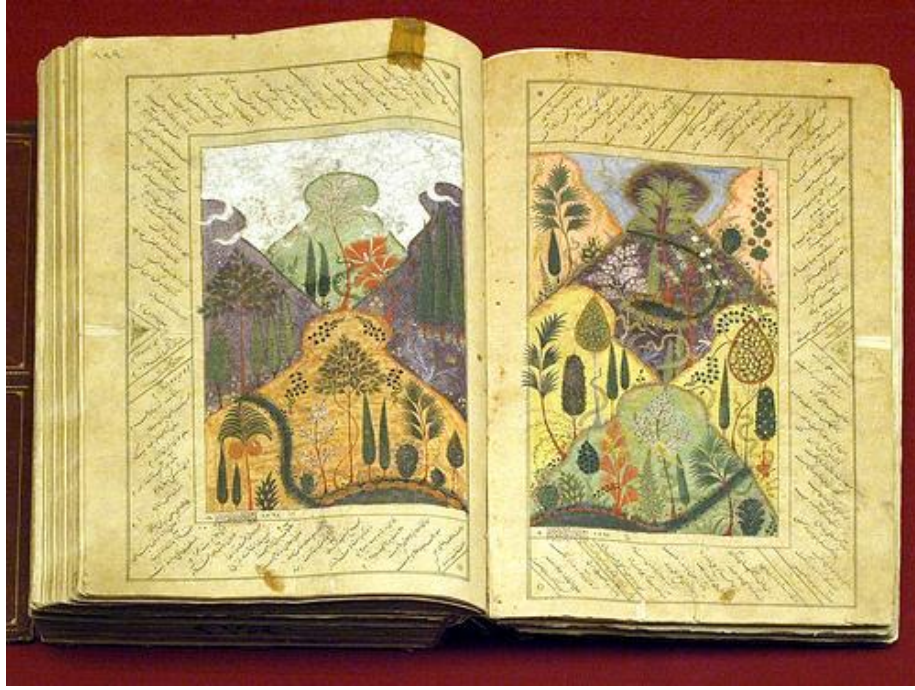
208 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.210

209 EROĞLU, K., Yayınlanmamış İllüstrasyon Ders Notları, 2007, İstanbul.

210 MEGEP Modülleri, "Grafik Ve Fotoğraf. Sulu Boya Tekniği", Ankara, 2007, s.3

211 Türkçe Sözlük, TDK, Ankara 2005

212 BEKTAŞ D , Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s.5.



Resim 1.44: Türk ve İslam Sanatları Müzesinden İllüstrasyonlu Kitap Örneği

İllüstrasyon üretimini gerçekleştiren sanatçıya ise ‘illüstratör’ denilmektedir. İllüstratör eserlerinde kendi bilgi, deneyim ve hislerinin yanı sıra resimlendirmekte olduğu konunun özellikleri doğrultusunda, ya da bir kitap resimlemesi söz konusu ise bu kitabın yazarının vermek istediği ileti doğrultusunda, içerikle bağlantılı olarak ortaya doğru eseri çıkaracaktır. Bu eser ile en önemli kitle olan izleyiciye anlatılmak istenen iletiyi en doğru bir şekilde iletecektir. Kitap resimlerken illüstratörler yaratmanın getirdiği tüm endişeleri ve kaygıları yaşarlar. Yeni ifade biçimlerini en doğru ve anlaşılır şekliyle dile getirebilmenin savaşı içine gireceklerdir²¹³.

Bu nedenle i kitabı resimleyen sanatçının amacı; eserin ruhunu yansıtmak ve okuyucunun olayları, tiplerini ve olayın yer aldığı geri planı tanımlaması, yaşaması olmalıdır. İçinde bulunduğumuz bilgi çağında, bilgi akışını hızlı ve etkili bir şekilde işleme ihtiyacı her geçen gün artmaktadır. Bu hızlı ve yoğun bilgi işleme sürecinde görselleştirme önem kazanmaktadır. Çünkü bir çok insanda görsel materyallerin yazıya oranla daha geniş bir kitle tarafından daha kolay anlaşılacağı düşüncesi hakimdir. Ayrıca, görsel materyallerin bir iletişim aracı olarak yazılı materyallere göre daha evrensel olduğu söylenebilir. Bu nedenle eğitim-öğretim alanında çok sıklıkla başvurulanan illüstrasyonun yaratıcılarına önemli görevler düşmektedir²¹⁴.

213 İŞLER, A. Ş. Yazılı Ders Materyallerinde İllüstrasyon kullanımının Yeri ve Önemi, Milli Eğitim Dergisi, İstanbul, Sayı:157,s.12.

214 İŞLER, A. Ş.,A.g.k., s.13.

1.4.2.2 İllüstrasyonun Tarihçesi.

1.4.2.2.1 Dünyada İllüstrasyon Tarihçesi

İlk illüstrasyon çalışmaları olarak mağara resimleriyle dini konuları açıklayan resim ve mozaikler örnek verilebilir. Ancak esas olarak kitapla birlikte kitap resmi olarak başlamıştır. Kitap resmine ihtiyaç duyulmasının sebebi, eseri süsleyerek okuyucu için daha çekici bir hale getirme isteğinin yanı sıra metnin daha kolay anlaşılmasını sağlamaktır. Ayrıca Ortaçağda okuma-yazma oranının oldukça düşük olduğu dikkate alınacak olursa, metin aralarına koyulan bu açıklayıcı resimler, okuma-yazma bilmeyen insanlara da kitabın içeriği hakkında fikir verebilmektedir²¹⁵.

En eski süslenmiş yazılı eserler M.Ö. 21.-16.yy"lar arasına tarihlenen Mısır mezarlarında bulunan kitaplardır. Ölüler Kitabı adı verilen bu kitaplar, ölümün ebediyetini sağlayan dini eserler olarak tanımlanmaktadır. Ölüler kitabında hiyeroglif yazıların yanında efsane ve masallar betimlenmiştir²¹⁶.



Resim 1.45: Mısır Ölüler Kitabı

Eski Yunan ve Roma dönemlerinde, kitaplarda daha çok bilimsel konulara yer verilmiş, süsleme çok az kullanılmıştır. O dönemden günümüze ulaşan resimlenmiş

215 TEPECİK, A. Grafik Sanatlar, Ankara, Detay Yayıncılık, 2002, s.79.

216 KAVURAN, T., "Kitapların Grafik Ürün Olarak Tasarlanma Gerekliği Ve Şiir Kitaplarında Tasarımın Önemi", Fırat Üniv. Yayınları, s.7

kitaplar bulunmamasına rağmen gerek Roma mozaiklerinden, gerek mitolojik konuları ya da Homeros destanlarını işleyen vazo resimlerinden, bu sanat türünün söz konusu dönemlerde de var olduğu anlaşılmaktadır²¹⁷.

Bugün bildiğimiz anlamı ile illüstrasyon, Ortaçağ'da Hristiyanlıkla birlikte Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Bu el yazması kitaplarda Hz. İsa'nın hayatı ve öğretilerini betimleyen illüstrasyonlar metinlere eşlik eder. Burada amaç, kitapta anlatılan dini öğretilerin insanlar tarafından daha kolay anlaşılmasını sağlamak ve bu kutsal kitapları yücelterek hayranlık uyandıracak birer sanat eseri haline getirmektir. Hristiyan kitap sanatında, kitabın şekli gibi, kitap resimleri geleneği de Bizans'tan yayılmıştır. Bunda, ilk manastırların Bizans rahipleri tarafından kurulmasının büyük rolü olmuştur. "Kitap yazmak ve resimlemek, o devirde manastır rahiplerine mahsus bir işti. 5. yy'a ait, Bizans'tan kalma resimli dinsel bir kitap bugün Viyana"dadır²¹⁸.

Kitap resimlerinde en çok kullanılan renk kırmızı olmuştur. Bunun dışında yeşil, sarı gümüş ve altın yıldız gibi renklerde kullanılmıştır. Başlarda çok sık kullanılmasına rağmen, zamanla altın yıldız kullanımı azalmış ve diğer renkler daha sık kullanılmaya başlanmıştır. Kullanılan boya ve tekniklerin çok çeşitli olmasının yanı sıra, oldukça özenli ve ayrıntılı çalışılmıştır. Bu nedenle oldukça pahalı olan bu kitaplar, başlangıçta sadece zengin kesime hitap etmiş ve halk bu kitaplardan yararlanamamıştır. 13.yy'da halkın bu kitaplara daha kolay ulaşabilmesi için, resimlemelerde maliyeti düşürecek daha kolay uygulanabilir teknikler geliştirilmiştir. Bu yenilikle birlikte, dini kitapların yanı sıra eğitici kitapların da yayılmaya başladığı görülmektedir²¹⁹.

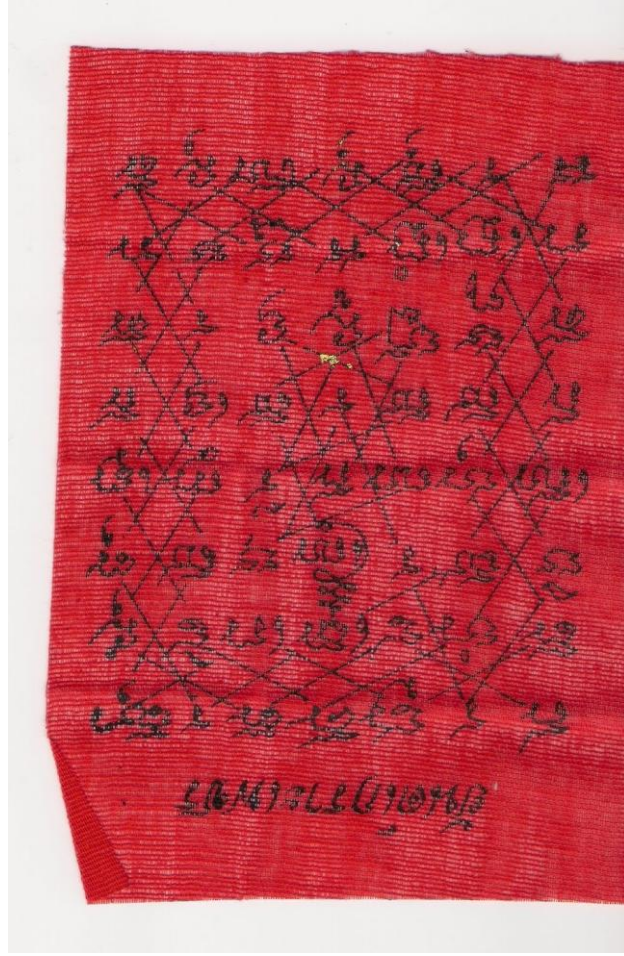
14.yy sonu ve 15.yy başlarında, Avrupa'da, kitapların ağaç baskı tekniği ile resimlenmeye başlaması, kitapların daha da ucuzlamasına neden olmuştur. Ağaç baskının ilk örnekleri M.S.5.yy'da Ortadoğu'da ve Çin'de dokuma üstünde görülür. Kâğıt üstüne en erken uygulamaya ise M.S.868'de Çin'de Jingang Jing adıyla basılan Vacraçchedika Sutra (Elmas Sutra) adlı Budacı bir kitapta rastlanmıştır. Batı'da ise ilk olarak 14.yy başlarında dokuma üzerinde baskı yapılmıştır²²⁰.

217 ERZEN, J.N. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:2, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yay., 1997, s.841.

218 ASLIER, M. A.g.k., s.23.

219 Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:1, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s.29.

220 Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:1, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s.29.



Resim 1.46: Vacraçchedika Sutra (Elmas Sutra)

Çin - M.S.868 - Dokuma Üzerine Baskı

“Eski Yunan’da ise kitaplar hiç resimlenmemiş fakat yer yer süslemelere rastlanmıştır.1461 yılında ise Ulrich Boner’in “Der Edelstein” adlı eseri, illüstrasyon tarihine “basılı ilk illüstrasyonlu kitap” olarak geçmiştir. Ağaç oyma tekniği, 15. yy.’da kitapların basımında kullanıldı ve böylece elle çizilen kitaplar yavaş yavaş tarihe karışmaya başladı. Ayrıca baskı tekniğinin ilerlemesi ile kitaplarda bir fiyat düşmesi görülmüştür. Tahta baskı tekniği, daha sonraları renkli kullanılarak Almanya ve İtalya’da birçok kitabın basılıp yayınlanması sağlandı. Albrecht Dürer’in ağaç oyma tekniğiyle yaptığı resimlemeler Gotik dönem için ölmaz eserlerdir. Dürer’in anlatımındaki biçimleme zenginliği ve üstün oyma tekniği o dönemin ilkleri arasında yer almasını sağlamıştır²²¹.

221 KAPTAN, A.Y., (1996), Afişte İllüstrasyonun Yeri Ve Önemi, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun, s.55



Resim 1.47: Basılı İlk İllüstrasyonlu Kitap Ulrich Boner - “Der Edelstein” - 1461

17. yy’ da bakır gravürün başlamasıyla ağaç oymada her yönden gerileme başlamıştır. İlk bakır gravürle resimlenmiş kitap ise 1477’ de Venedik’te görülmüştür. Sonraları bakır gravürden çinko, çelik gibi diğer metaller üzerine elle ve asitle oyma teknikleri doğmuştur. Bakır gravürün ortaya çıkması ve ileri düzeylere teknik açıdan gelinmesi tasarıma olan önemi artırmış ve bunun sonucu olarak da “Dürer” ve “Holbein” gibi 16. yüzyılın unutulmaz, illüstratörleri ve ressamaları ortaya çıkmıştır²²².



Resim 1.48: Albrecht Dürer
Genç Tavşan -1503



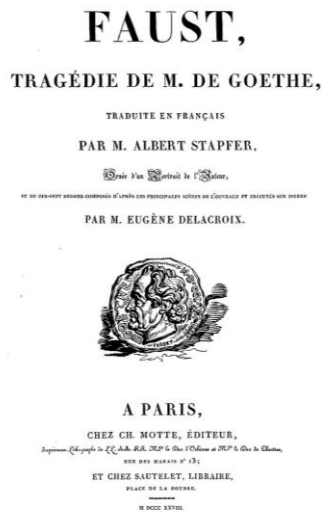
Resim 1.49: Hans_Holbein:
Sincaplı Genç Kız -1526

222 A.g.k., s.38.

17. yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın başlarında ise taş baskı tekniğinin çıkması ve gelişmesiyle oyma, kazıma ve asit indirme gibi zor teknikler ortadan kalkmıştır. 60'lar ve 80'ler büyük ve köklü devrimlerin yılları ise, 70'ler ve 90'lar da geçiş dönemi niteliği taşımaktadırlar. 90'ların en önemli olayları tek kutuplu dünyaya geçiş, internetin yaygınlaşması ve küreselleşmedir²²³.

Eskiden kitaplar, daima ciltlenmiş olarak satılırken; 18. yüzyılın sonunda dikişli ve üzeri yazısız kapaklı, olarak satılmaya başlandı. Bazı istisnalar dışında (İmbert de La Platiere'in Galerie universelle'i), basılı kapaklar ancak, 19. yüzyılın başında yerleşmiş; illüstrasyon, bu kapaklarda, zamanla yavaş yavaş yer almıştır²²⁴.

19.yy.'dan itibaren bilim ve teknolojinin gelişmesi kitlesel üretimin başlamasıyla gazeteler ve dergilerin üretim ve ihracat yapan iş dünyasının etkili görüntülere ihtiyaç duyması, illüstrasyon tekniğinin daha fazla ilgi görmesini sağlamıştır²²⁵. 19. yüzyılın sonlarında ise fotoğrafı tekniğinin bulunması, ofset ve klışelerin teknik olarak ilerlemesi, basım araçlarındaki çoğalma, sınırsız röprodüksiyon olanakları, sanatçının daha da özgürleşmesine neden olmuştur. Bu durum da illüstrasyonda sınırsız teknik ve boyama imkanlarının kullanmasını sağlamıştır. Litografi tekniği ile illüstre edilip basılan ilk büyük kitap 1828'de görülen "Faust" un "Delacroix" baskısıdır²²⁶.



Resim 1.50: "Faust" un "Delacroix" Baskısı – 1828 -Kapağı ve İllüstrasyon Örnekleri

223 Bak, (1997), Görsel Sanatlar Dergisi, Sayı:5.s.63

224 LABARRE, A., (1994), Kitabın Tarihi, Yeni Yüzyıl kitaplığı, İletişim Yayınları. s.94

225 TEPECİK, A., (2002), Grafik Sanatlar, Tarih-Tasarım-Teknoloji, 1.baskı, Ekim. s.79

226 KEŞ, Y., (2001), Görsel İletişimde İllüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta s.39.

19. yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkan Arts and Crafts (Sanatlar ve El Sanatları) hareketi, illüstrasyon açısından çok zengin geçmiştir. Özellikle o dönemde süslemeye verilen önem ve Kelmscott Basımevi' nin kurulması ile basılan kitaplarda süsleme unsuru ön plana çıkmış, illüstrasyon denilen işlevsel çizimler ve resimlemeler ön planda yer almıştır. Yazıların da oldukça fazla kullanıldığı bu dönemde, yazı kenarlarında incelikle çizilmiş çiçek, yaprak, asma ve sarmaşık gibi bitkiler karmaşık bir yapıda resimlendirilmiştir²²⁷.

Art Nouveau hareketi de aynı şekilde grafik sanatlar açısından özellikle afiş ve illüstrasyon açısından parlak bir dönem olmuştur. Her ülkede tasarımda devrim olarak ortaya çıkan bu harekette süsleme, dekorasyon ve doku gibi sempatik unsurlardan kaçınılarak, özgün, hareketli, tasarımlar kullanılmış, böylelikle canlılık sağlanmıştır. 1870'den sonra yazı ile imajın birlikteliği yani düşüncenin resimlenmesi, Jeules Cheret reklam afişlerinde en üst düzeyde görülmüştür. Onun, kabare ve müzikli revü afişlerindeki görüntüler erotik, renkli ve vahşidir. Cheret' in posterleri daha sonra organik formları ile Art-Nouveau' nu tarzının habercisi olmuştur²²⁸.



Resim 1.51: Jeules Cheret Çalışmasını
Henri de Toulouse'ye Gösteriyor



Resim 1.52: Jeules Cheret
Redoute_des_Etudiants - 1894

227 BEKTAS, D. Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1992. s.14

228 SAYGIN (KAYA), B., (1996), Cumhuriyet'ten Günümüze Aktüel Dergilerde İllüstrasyon Sorunları Ve Bir Aktüel Dergi İçin Uygulama Çalışması, Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. s.50

Özellikle Grasset, bugün bile şapka çıkarabileceğimiz düzeyde illüstrasyonlar yapmış, illüstrasyonların yazıyla kullanımında armoni sağlamıştır. Hareketli figürler, raks eden bayanlar, cafcacılı renkler bu sanatçıların afişlerinin ilgi çekmesi için yeterlidir. İsviçre kökenli Eugene Grasset illüstratör/tasarımcı olarak Cheret'in popülerliğine rakip olan ilk sanatçıdır²²⁹. Halkla iletişimin kolay kurulması, istenilen amacın kolay anlatılması ve üstün tasarım gücü bu sanatçıları afişlerinde resimleme kullanmaya itmiştir. İşlevsel olan bu resimlemeler tabi ki günümüz illüstrasyon sanatına büyük katkıda bulunmuşlardır. Yazı ile görüntünün birlikteliği bu grafik stilin ayırt edici yönü olmuştur. Henri de Toulouse - Lautrec ve daha sonra Alhonse Mucha da buna örnektir. Sleinlen ve Lautrec gibi ressamalar o dönemlerde afişin büyüleyici gücünden etkilenmişler, gelen teklifler dahilinde de afiş yapmışlardır²³⁰.



Resim 1.53: Eugene Grasset - 1899
Jeanne Darc Oyununun Afişi



Resim 1.54: Eugene Grasset - 1893
Internationale Ausstellung Zu Madrid

Art Nouveau' nun grafik tasarımcıları ve illüstratörleri, öncelikle estetik endişeleri göz önüne alan sanat biçimleri geliştirmişler, daha sonra ticari baskı yöntemlerinin ilerlemesiyle ortaya çıkan uygulamalı sanat tekniklerini de büyük bir coşkuyla benimsemişlerdir. Sonuç olarak kitlesel iletişiminin görsel niteliğini büyük oranda yükseltmişlerdir²³¹.

229 BEKTAŞ, D., Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, 1992 s.20

230 KAPTAN, A.Y., (1996), Afişte İllüstrasyonun Yeri Ve Önemi, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun, s.63

231 BEKTAŞ, D., A.g.k., s.15

İllüstrasyon tekniğinin gelişmesinde çok etkili olan akımlardan biri de Sürrealizm dönemidir. Bu dönemde işlevsel resimlemelere ver verilmiş, gerçeküstücülüğün materyalleri sıkça kullanılmıştır. Ancak illüstrasyonda olan bu gelişme o dönemlerde fotoğrafın çıkması sebebiyle afişe yansımamıştır. İllüstratif afişlerin yarattığı heyecan yavaş yavaş yok olmaya başlamıştı ki tüm dünyayı direkt harekete geçirecek olan savaş patlak vermiştir. Amerika, İngiltere, Fransa gibi ülkelerde afiş ve illüstrasyon yeniden hareketlenmiştir. Savaşın lehinde ve aleyhinde kullanılan birçok afişte, illüstrasyonun büyümlü gücünden faydalanılmıştır. “Sam Amca”, “Britons”, “Savaş İstikrarsız” gibi ünlü afişler o dönemin illüstratif afişleri arasında yer aldı. Artık illüstrasyonun kolay anlatım ve ifade özgürlüğü gibi güçleri grafik sanatçıları için birer silah haline geldi. Fotoğrafta olan durağan yapı illüstrasyonla çok kolay eyleme, harekete dönüşüyor, insanların ilgisi gerektiği kadar çekiliyordu²³².



Resim 1.55: Alfred Leete—Britons -1914
İngiltere Seni İstiyor - Orduya Katıl

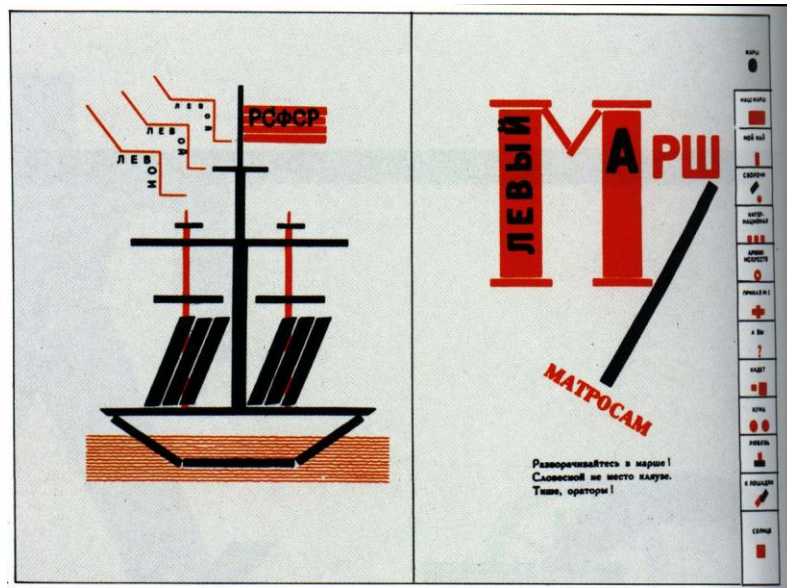


Resim 1.56: J.M. Flagg—Sam Amca-1917
Seni Amerikan Ordusu İçin İstiyorum.

20. yüzyılın erken dönemleri sürerken, illüstrasyon ve fotoğrafta içinde bulunulan şartlar, ihtiyaçlar ve bütçeye göre eşit bir denge kuruldu. Fotoğraf gerçeği göstermede iyiyken, illüstrasyon hayal ürünü, efsanevi hikayeleri oluşturmakta daha iyiydi. El Lisitzky'nin tasarımı yaptıği Viladamir Vayakov'un şiirde devrim açan kitabı

232 A.g.k., s.64.

“For The Voice”, grafik sembollerin ve sade illüstrasyonların kullanıldığı kusursuz örneklerdendir. Yıllardır kitaplarda, metni açıklama, hayali şeyleri anlatma veya soyut ifadeleri (El Lissitsky’in The Voice için yaptığı çalışma) açıklamak için illüstrasyonlar kullanılmıştır. Fotoğrafın ekonomik bir duruma gelmesinden önce gazete ve magazinlerde illüstrasyonlar, olaylara dayanılarak çizildi. Çizerler kabataslak çizimden sonra, çizimi bitirip teslim ederlerdi. Kameranın kullanımı sadece, çok kritik olaylar için idi. Bu uygulama ancak çok hafif cep kameralarının gelmesiyle değişti. Bugün gazete ve magazin illüstrasyonları daha akılcı ve kavramsaldır, objektif açıklamalar sunmaktansa hikayeyi tamamlamaktadır²³³.



Resim 1.57: El Lisitzky'nin Viladamir Vayakov'un Şiir Kitabı Dlia Golosa (For The Voice) İçin Yaptığı Çalışma -1923

Savaşın sona ermesi ile başlayan sanayileşme ve teknoloji, üretim-tüketim ilişkisini arttırmış ve bunun doğal sonucu olarak da reklamcılık hareketlenmiştir. Böylece afiş sadece sergi, tiyatro ve savaş afişleri niteliğinin dışında farklı bir boyut kazanmıştır. Sürekli düzenlenen kampanyalar, üretimde artan rekabet reklamcılığın en etkin silahlarından biri olan afişe yönelmiştir. İllüstrasyon da doğal olarak bu hareketlenmeden etkilenmiş ve ticari anlamda, illüstrasyonun anlatım zenginliği bir çok afişte ve kampanyalarda kendini göstermiştir. Sinemanın ilerlemesi, “Hollywood” gibi bir sanat şehrinin doğması insanların filmlere duyduğu ilgi, kırılan gişe rekorları, ünlü film artistlerinin artması ister istemez yönetmen ve yapımcılara bir kez daha

233 SAYGIN (KAYA), B., “Cumhuriyet’ten Günümüze Aktüel Dergilerde İllüstrasyon Sorunları Ve Bir Aktüel Dergi İçin Uygulama Çalışması”, Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 1996, s.52

illüstratif afişleri adres olarak göstermiştir. Bunun sonucu olarak da filmlerin ünü tüm dünya insanlarına aynı anda ulaştırılabilmektedir. İnsanlar belirli yerlere yerleştirilen film panoları önünden geçerken, gözleri hep bu afişlerde olmuştur²³⁴.

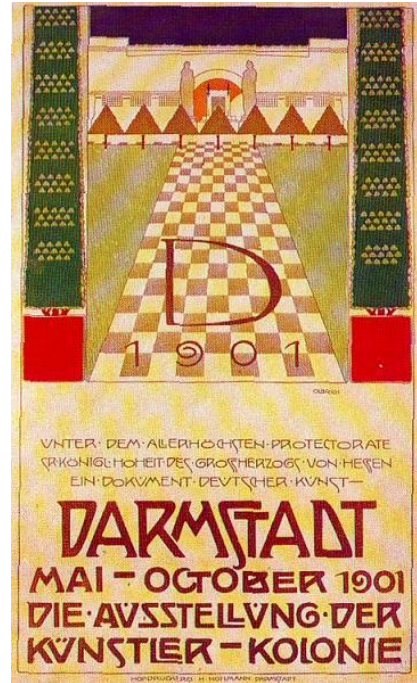
Dört Mac'ler olarak da bilinen Glasgow Okulu sanatçıları afişlerinde kullandıkları illüstrasyonlarda resim-metin ilişkisini çok iyi kullanmışlardır. Figürleri boyama ve deformasyonla ilgi çekici hale getirmişler yer yer de simetrik kompozisyonlar kullanmışlardır. Amerikan ve Viyana stili çalışmalarda ise illüstrasyonlar gerçekten niteliklidir. Yer yer dokuya yer vermişler, dekoratif figürlerle aktif elemanlar kullanarak afişlerinde bekledikleri ilgiyi yine resimleme sayesinde görmüşlerdir.(Almanya'da ise kullanılan illüstrasyonlarda çekici figür ve biçimlerle renkler tüpten çıktığı gibi kullanılmış ve kaba renklerle afişler süslenmiştir.) Art Nouveau Almanya'da "Jugendstil" (gençlik stili) adını almıştır. Bu isim 1896'da Münih'te çıkmaya başlayan "Jugend" isimli bir dergiden uyarlanmıştır. Büyük bir okuyucu kitlesinin izlediği Jugend dergisi, dönemin yenilikçi sanatçılarının grafik ve illüstratif çalışmalarına genel bir bakış getirmiştir. Dergide Art Nouveau türü süsleme hemen hemen her sayfada yer almıştır²³⁵.

Glasgow Okulu Sanatçılarından Afiş Örnekleri.



Resim 1.58: Gustav Klimt

1.Kunstavsstellvng-1901

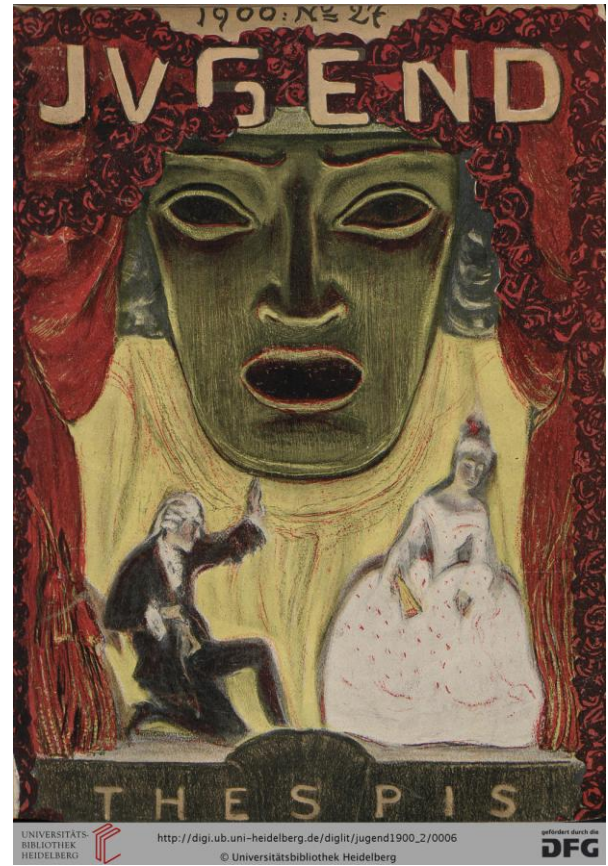


Resim 1.59: Joseph Maria Olbrich

Darmstadt - 1901

234 KAPTAN, A.Y., (1996), Afişte İllüstrasyonun Yeri Ve Önemi, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun, s.64

235 BEKTAŞ, D., Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, 1992 s.32



Resim 1.60: Jugend Dergi Kapaklarından Örnekler

Metinler ve illüstrasyonlardan meydana gelen sayfa düzenlemesine, bazen iki tam sayfa illüstrasyon, bazen sayfanın üst yarısında yer alan yatay illüstrasyonlar zengin bir çeşitlilik getirmiştir. Başka bir örneği olmayan bu uygulama, kapağı tasarlayan sanatçının, her sayıda, derginin logosunu da kapak tasarımına uygun olarak yeniden tasarlamasıdır. 1870'lerden 1950'lerin erken dönemlerine kadar Amerikan illüstrasyonunda baskın olan hikayeciliktir. Realizm, kitlelerin kabulü amacıyla magazinlerde popülerdir. Fotoğrafın mükemmel hale gelmesine rağmen, aralarında "The Saturday Evening Post", "Look", "Cliers" in de bulunduğu magazinlerde, hayali şeyler için illüstrasyon, zor anlar ve inandırıcılık gereken yerlerde fotoğraf kullanılmıştır²³⁶.

1930'ların geç dönemi sürerken ve 1940'ların erken dönemlerinde Nazilerden kaçan Avrupalı modernistler ABD'ye yerleşip illüstrasyonlu tasarımlara bir yön verdiler. Eski Bauhaus ustası Herbert Bayer, Avrupa objektifliğini, Amerikan hikayeciliği ile fotomontajlarında birlikte kullandı. Öbür lider tasarımcılar Ladislav Sutnar ve Gyorgy Kepes gibi tasarımcılar tasarımlarını soyut formlarla donattılar.

236 BEKTAŞ, D., A.g.k., s. 40

Bundan önce Paul Rand ve Lester Beall'ın da aralarında bulunduğu Amerikalılar soyut yaklaşımları denediler. Rand'ın doğrultusundaki birçok magazin kapağı 1938'den 1942' ye dek benzersiz kullanımlara tanıklık etti. Yazılar ve çizimler çoğunlukla kolajla ve yarı tonlu görüntülere bezendi²³⁷.



Resim 1.61: Milton-Glaser Dylan Kaleidoscope Hair 1967

1950'lerde ise Glaser, doğunun kaligrafik fırça çalışmaları ve Picasso'nun Aquatint'lerinden esinlenerek, suluboyayla, hareket eden silüetlerinden oluşan illüstrasyonlar yapmaya başlamıştır. Illüstrasyonlardaki silüetler, biraz da izleyicinin hayal gücünü zorlamak için belirsiz bırakılmışlardır. Konser afişleri ve plak albümlerini içeren, müzik konusundaki grafik tasarımlarında ise Glaser, konunun özünü kişisel görüşleriyle bağdaştırma konusunda büyük başarı göstermiştir. Glaser'in müzik konusunda "folk-rock" şarkıcı Bob Dylan için hazırladığı afiş Amerika'da Flagg'ın "Sam Amca" afişinden sonra en çok basılan afiş olmuştur²³⁸.

Mağara devrinden günümüze birçok işlev için kullanılan illüstrasyon, 20. yy'da

237 SAYGIN (KAYA), B., Cumhuriyet'ten Günümüze Aktüel Dergilerde Illüstrasyon Sorunları Ve Bir Aktüel Dergi İçin Uygulama Çalışması, Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara., 1996, s.52-53

238 BEKTAŞ, D., Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, 1992 s.189

fotoğrafın etkisine rağmen yeni bir çok alanda da kullanılmaya başlamış, bütün teknik ve sanatın anlatım dilini kullanarak, yaşantımıza etki eden, görsel bir dil olarak geçerliliğini korumaktadır. Bugün, fotoğraftaki yaygın kullanıma rağmen illüstrasyonun eskimiş formları ilgi çekmektedir²³⁹.

Çağdaş grafik tasarımcılar, yüzyılın ortasındaki modernistlerin neslidir. Onlar içinde yaratılan görüntüde, akıcı bir anlatımın nasıl yapılacağını bilmek önemlidir. İletişim, hep sürecektir. İllüstrasyon uzun bir yoldan gelmiştir ve şimdi de bilgisayardan yardım görmektedir. Bilgisayar grafiği, illüstrasyon sanatçılarının sınırsız tasarım gücüne bir yenisini eklemiştir²⁴⁰.

239 KEŞ, Y., Görsel İletişimde İllüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta, 2001, s.41.

240 SAYGIN (KAYA), 1996, A.g.k., s.53

1.4.2.2.2 Türkiye’de İllüstrasyonun Tarihçesi

Türklerde kitap resmi, yani illüstrasyon sanatının tarihi, 8. ve 9. yüzyıllarda yapılan Uygur Minyatürleri’ne kadar gitmektedir. Daha sonraları Osmanlı döneminde yapılan minyatür çalışmaları önemli bir seviyeye ulaşmıştır. Hatta Osmanlı sarayında bu konu ile ilgili bir okul bile kurulmuştur. Osmanlı minyatürleri genellikle padişahın günlük yaşantısıyla ilgili konuları ele alırken, aynı zamanda savaş sahneleri, dinsel konular ve çeşitli mitolojik olaylar da illüstre edilmiştir²⁴¹.



Resim 1.62: Matrakçı Nasuh

Süleymanname – 1540

Kanuni Sultan Süleyman'ın Culus Töreni



Resim 1.63: Matrakçı Nasuh

Süleymanname - 1537

Kanuni'nin İran Elçisini kabulü

Türk İllüstrasyon Sanatı, Selçuklular’dan Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar bir belirsizlik içindeydi. İnsanların günlük yaşantıları, iş hayatları ve eğlenceleri, Osmanlı minyatürlerinde en sık görülen konulardır. Türk Minyatür Sanatı içinde portre geleneğinin, Fatih’in Gentile Bellini’ye kendi portresini yaptırmasıyla birlikte başladığı görülmektedir. Nigari de portre çalışmalarıyla bilinen önemli minyatür sanatçılarından biridir²⁴².

241 TEPECİK, A., (2002), Grafik Sanatlar, Tarih-Tasarım-Teknoloji, 1.baskı, Ekim. s.79

242 EVRAN, U. “Fotoğraf ve İllüstrasyonun Görsel Medyadaki Etkileşimli Fonksiyonları”, Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi., İstanbul, 2000, s.34



Resim 1.64: 1480 - Gentile Bellini'nin 'Sultan Fatih' portresi

Başka ülkelerde olduğu gibi Türkiye’de uzun müddet çocuklar, sözde edebiyatın örnekleri olan tekerlemeler, bilmeceler, masallar, efsaneler ile beslenmişlerdir. Kış geceleri ocak başlarında anlatılan masallar 14. yüzyıldan sonra başlayan karagöz oyunları, çocukların zihinlerini eğlendirerek geliştiren başlıca kaynak olmuştur. Aydın çevrelerde okuma fırsatı bulan çocuklar, el yazması kitaplardan faydalanma imkanı bulmuşlardır. Fakat bu el yazması kitaplar çocuklar için yazılmamıştır. Resimli anlatımı içine alan bu kitaplara ilk örnek olarak Beybaba’nın Kelile ve Dimne’si gösterilebilir. Eserin 14. ve 15. yüzyıl nüshalarında minyatürleri dikkat çeker. Bu minyatürler bugün Topkapı Müzesindedir²⁴³.



Resim 1.65: Beybaba’nın Kelile ve Dimne’sinden Sayfalar

243 ÇAKIR, K., “6-12 Yaş Çocukları İçin Yapılmış İllüstrasyonların Değerlendirilmesi ve Yeni İllüstrasyon Önerileri”, Yüksek lisans (MS) tezi, 2001, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, s.41

Türkiye'de illüstrasyonun modern anlamda basılarak çoğaltılması, matbaanın Türkiye'ye gelmesiyle başlar. Fakat matbaacılık, Türkiye'de geç gelişmeye başlamış bir alandır. Matbaanın Türkiye'ye geç gelmesinin sebeplerinden biri ekonominin güçlü olmamasıdır. Ayrıca matbaanın gelmesine Osmanlı'da hizmet eden binlerce nakkaşın işinden olacağı kaygısı bir başka sebep olarak gösterilebilir.

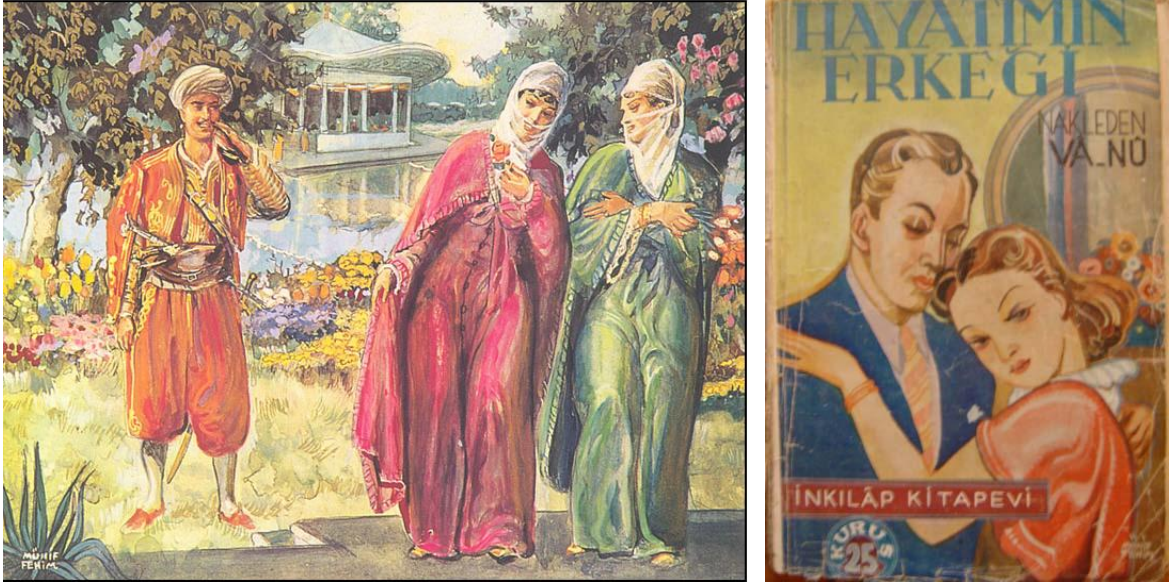
Osmanlı İmparatorluğu zamanında elle kitap yazarak geçimini sağlayan binlerce insanın, matbaanın Türkiye'ye gelmesiyle birlikte ekonomik bakımdan zor durumda kalacağı bilinmekteydi. Bu sebepten dolayı zamanın aydın kesimi olarak bilinen bu kişiler, dini inançları bahane ederek matbaaya karşı bir karalama kampanyası başlatmışlardır. Bununla beraber 1490'lı yıllarda Batı Avrupa'dan Osmanlı İmparatorluğu'na göç eden Yahudiler, beraberlerinde dini kitaplar basabilmek için baskı makinesi getirmişlerdir. Daha sonra 1567 yılında ilk Ermenice kitapları basan matbaa Kumkapı'da, Rumca yayınlar basan matbaa da 1627 yılında İngiliz Elçiliğinde kurulmuştur²⁴⁴.

Cumhuriyetin ilanından sonra Türk Hava Kurumu, Devlet Demir Yolları, Deniz Yolları, Sümerbank, İnhisarlar İdaresi, yani şimdiki adıyla Tekel, Kızılay ve Çocuk Esirgeme Kurumu gibi büyük devlet kuruluşları, çalışmalarını geniş topluluklara duyurabilmek amacıyla, çok yönlü bir Şekilde grafik ürünlerine ihtiyaç duymuşlardır. Bilinçsiz yöneticiler ve niteliksiz sanatçıların elinde tükenen ve kısıtlı olanaklara sahip olan bu dönem, 2. Dünya Savaşının başlamasıyla birlikte kapanmıştır. Bu döneme damgasını vuran sanatçılardan biri de Münif Fehim'dir. Cumhuriyet öncesi yaptığı kaliteli işlerle tanınan Münih Fehim, özellikle Cumhuriyet sonrasında dergi ve kitap kapakları için yaptığı illüstrasyonlar ile dikkat çekmiştir. Sanatçı, reklam illüstrasyonlarından çocuk kitaplarına kadar çeşitli ürün yelpazesine sahiptir²⁴⁵.

İhap Hulusi sanayi üretiminde kalitenin henüz bilinmediği ve talep edilmediği bir ülkede, zamanının çok ötesinde tasarımlar yaptı. Onu zorlayan rakipleri yoktu. Yıllar boyunca kendisiyle yarıştı. Ama bu onun kolaycılığa kaçmasına yol açmadı. Son eşi Naşide Görey'in dediği gibi; "Aldığı siparişlerin büyüğü küçüğü yoktu. Hepsinde bir amaç vardı; o da mükemmelliğin zirvesine erişmesi".

244 TUNA, S., "İlkokuma ve Yazma Öğretiminde İllüstrasyon'dan Faydalanma", Yüksek Lisans (MFA) Tezi, Gazi Üniversitesi. Ankara, 1997, s.8-9

245 SAÇAN, A. K., "Başlangıcından Günümüze Türk İllüstrasyon Sanatı", YüksekLisans (MFA) Tezi, Marmara Üniversitesi, 1998, s.40



Resim 1.66: Münih Fehim, Çalışmalarından Örnekler.

Ulusal üretim kalitesinin ve miktarının artırılmasının temel hedef kabul edildiği bir dönemde İhap Hulusi, her biri dünya standartlarının üzerinde binlerce çalışma yaparak, hem bu programın bir parçası oldu, hem de programın başarıya ulaşmasına hizmet etti. Kültür tarihimizde Nedim ne kadar „Lale Devri“ Namık Kemal ne kadar “Tanzimat” ise, İhap Hulusi’de „Cumhuriyet“tir. Cumhuriyetin ilk nesillere onu; yerli üretimi, tasarrufu, çağdaşlığı savunan afişleri ile ve elbette “Alfabesi” ile hatırlar²⁴⁶.



Resim 1.67: İhap Hulusi Görey’in Çalışmalarından Örnekler

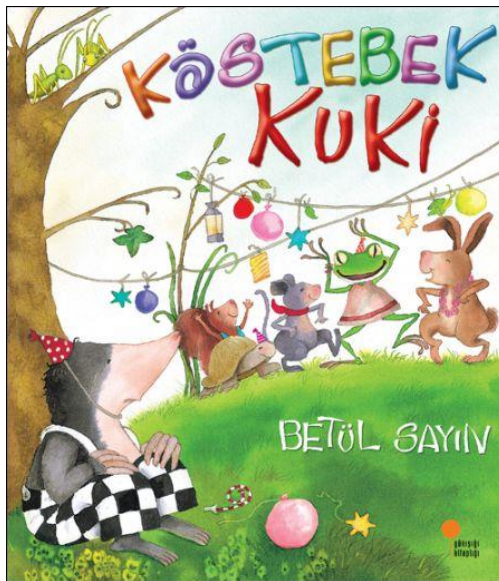
246 BİLGE, İ., “Grafik Tasarım Dergisi”, İstanbul, 2007, Sayı:6. S.30

1.4.2.3 İllüstrasyon Çeşitleri

İllüstrasyon çeşitleri; Doğa Tarihi İllüstrasyonları (bitkiler, hayvanlar, yeryüzü şekilleri ve tarih öncesi yaşam), Tıbbi İllüstrasyon, Adli İllüstrasyon, Teknik İllüstrasyonlar (film sektörü, bilgisayar oyunları, endüstri çalışmaları, tanıtım ve tamirat), Bilgi ve İstatistik İllüstrasyonları (çizgi ve bar grafik, akan diyagram, kronolojik grafik, ilişkiler grafiği, haritalar), Moda İllüstrasyonları, Reklam İllüstrasyonları (gıda sektörü, giyim, ulaşım, sanayi, turizm ve ticaret), Yayın İllüstrasyonları (gazete, dergi, çocuk kitapları) olarak belirlenebilir. Ayrıca günümüzde kullanımı hızla artan Matte Paint ve çizgi film backgroundlarında yeni bir illüstrasyon türü olarak karşımıza çıkmıştır²⁴⁷.

1.4.2.3.1. Basın Yayın İllüstrasyonları

Basın-Yayın illüstrasyonları; gazete, dergi, kitap ve ansiklopedilerdeki makale, haber, öykü, roman, şiir ve açıklamalara eşlik eder. Yayın sektöründe çalışan bir illüstratör, üzerinde çalışacağı metnin içeriği hakkında bilgi ve görüş sahibi olmalı, metindeki ileti ve duyguyu resim diline aktarabilmelidir. Gazete illüstrasyonlarında genellikle siyah-beyaz resimleme tekniklerinden yararlanılır. İllüstrasyonun bir sanat biçimi olarak en özgür uygulama alanı; kuşkusuz, çocuk kitaplarıdır²⁴⁸.



Resim 1.68: Çocuk Kitabı İllüstrasyon Örnekleri

247 JENNINGS, S., Advanced Illustration and Design: Chartwell Books Inc., New Jersey, 1987, s. 12-61

248 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.209

Gazete, ansiklopedi, dergi ve buna benzer kitaplarda bulunan roman, şiir, makale, haber, öykü ve yazılı açıklamaları anlatan çizim ve görüntülere yayın illüstrasyonları denir. Bu sektörde bulunan bir illüstratör, üzerinde çalışacağı metindeki duygu ve iletiyi resim diline doğru bir şekilde aktarabilmelidir. Bunu yapabilmek için öncelikle metnin içeriği hakkında gerçek bilgi ve doğru düşünceye sahip olmalıdır. Yayın illüstrasyonlarından biri olan gazete illüstrasyonlarında genellikle siyah-beyaz çizim tekniği kullanılır. Şüphesiz çocuk kitapları, illüstrasyonun bir sanat olarak en özgür uygulama alanıdır²⁴⁹.



Resim 1.69: Basın Yayın İllüstrasyonu Örnekleri

Basın yayın illüstrasyonları deyince akla gelen ilk şey, genellikle dergi ve gazetelerde yazının anlatım gücünü arttırmak amacı ile yapılmış illüstrasyonlardır. Burada kullanılan resimler metinle ilişkili, süsleyici ve metni açıklayıcı özelliktedir. Bazen de hepsi beraber kullanılır. 19. yüzyılda illüstrasyonlar, dergi ile gazeteler açısından verimli ve yararlı olduğundan basın yayın illüstrasyonu içerisinde bağımsız bir market olmuştur. İllüstrasyon 20. yüzyılda çoğu kez fotoğraf tarafından gölgede bırakılmıştır²⁵⁰.

Fakat yine de vazgeçilemeyecek bir sanat ürünüdür. Fotoğrafın kullanılması gerektiği yer ve zaman olabilir fakat her zaman fotoğraf kullanılması da mümkün değildir. Şüphesiz illüstrasyon, reklamın ve makalenin yanında fotoğrafa göre daha etkili duracaktır. Bununla beraber illüstrasyonun sanatsal yönüyle de fotoğrafa göre

249 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.210-211

250 TEPECİK, A., (2002), Grafik Sanatlar, Tarih-Tasarım-Teknoloji, 1.baskı, Ekim. s.79

daha ağır bastığını söyleyebiliriz. Bazen de metinlerde fotoğraflanamayacak hayali konuların illüstre edilmesi gerekebilir²⁵¹.

Basın yayın illüstrasyonları, özellikle işe yeni başlayanlar için kendilerini göstermelerine fırsat sunan bir vitrin, deneyim kazanmaları ve aynı zamanda iş kaynakları yönünden de güzel bir alandır. İşinde uzman olanlar için ise değişik tarz ve tekniklerini gösterebilecekleri bir alandır. Basın yayın illüstrasyonlarının reklam illüstrasyonlarına göre daha az maliyete sahip olduğu da unutulmamalıdır. Basın yayın illüstrasyonlarının içerdiği konulara bakılacak olursa, dergi kapağında kullanılan illüstrasyonların, genellikle gündemdeki bir konuyu veya derginin o sayısında geçen önemli bir olayı, okuyucusuna etkileyici bir biçimde anlatmak amacı ile yapıldığı görülür. Gazete ve dergi makaleleri için yapılan basın yayın illüstrasyonlarının diğer konuları ise daha çok, ailelerin beslenme, sağlık, ev gereçlerinin tanıtımı ve insanların sosyal değişimlerinin anlatılmasıdır. Basın yayın illüstrasyonlarını daha çok Time Dergisi gibi dünyaca ünlü dergilerde görmekteyiz. Ülkemizde yayınlanan dergilerde ise illüstrasyon yerine genellikle fotoğraf kullanıldığı görülmektedir²⁵².



Resim 1.70: Basın Yayın İllüstrasyonu Örnekleri- Time Dergisi

251 DÖNMEZ, A., “ Türkiye’deki İllüstrasyon Sanatının Gelişimi Ve Önemli Temsilcilerinin Bu Alana Katkılarının Değerlendirilmesi” , Yüksek Lisans Tezi, DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ, Kütahya, 2010, s.24

252 KEŞ, Y. , “Görsel İletişimde İllüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım”, Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta, 2001, S:78-79.

1.4.2.3.2. Reklam İllüstrasyonları

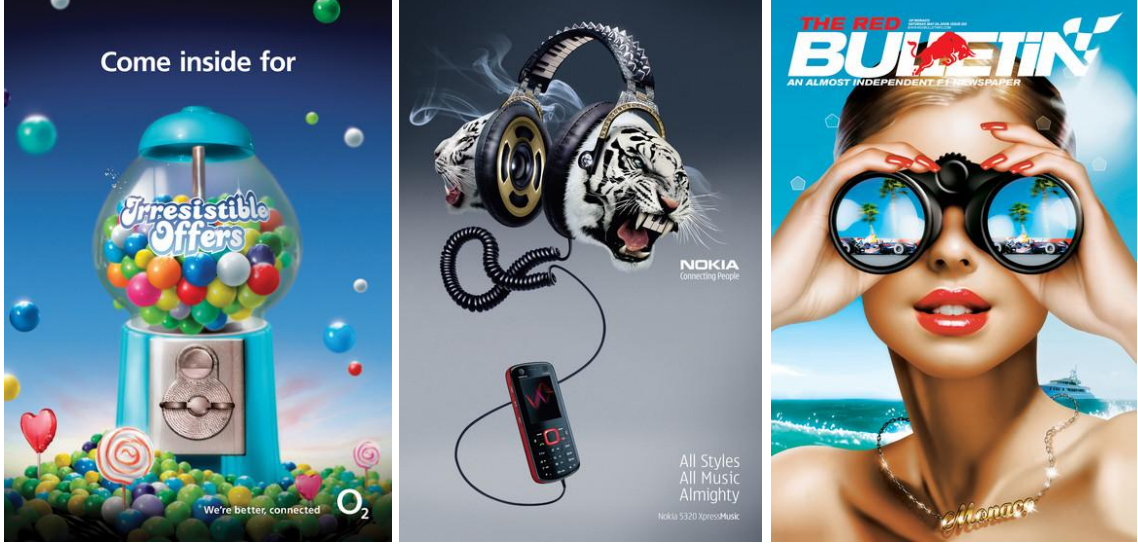
Bir ürün ya da hizmeti tanıtmaya amacıyla yapılan bu tür çalışmalarda ayrıntı ön plandadır. Sinema, tiyatro ve konser afişleri, kaset ve cd kapakları, turistik ilanlar, besin ambalajları, basın ilanları, takvimler, tebrik kartları, çıkartma ve etiketler; reklam illüstrasyonlarının uygulama alanları arasındadır. Moda illüstrasyonları da reklam illüstrasyonu içinde ele alınmaktadır. Reklam illüstrasyonu için, bir hizmet veya ürün tanıtmaya maksadı ile yapılan çalışmaların detaylı ön planı da diyebiliriz. Tebrik kartları, etiketler, kaset kapakları, tiyatro, sinema ve konser afişleri, turistik ilanlar, yiyecek ve içecek ambalajları, basın yayın ilanları ve takvimler, reklam illüstrasyonunun uygulama alanlarına örnek olarak verilebilir. Bazı kaynaklara bakıldığında, illüstrasyon çeşitlerinden biri olan moda illüstrasyonlarının da reklâm illüstrasyonları içerisinde değerlendirildiği görülmektedir²⁵³.



Resim 1.70: Reklam İllüstrasyonu Örneği- İhap Hulusi-1944

253 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.210

Fotoğraflama ya da bilgisayar üretimi ile elde edilen betimlemelerle karşılaştırıldığında daha ucuz ve daha az karmaşık olan illüstrasyon süreci, illüstrasyonu reklam için daha ideal bir araç haline getirmektedir²⁵⁴.



Resim 1.72: Reklam illüstrasyonu Örnekleri

Sanatın amacı şaşırtmak ve kafa karıştırmak değil, daha çok aydınlatmak ya da ilham vermektir. Bir resim içerisindeki iletiyi olabildiğince açıklıkla ifade etmelidir. Bu konuda ticari sanatın güzel sanatlara öğreteceği çok şey vardır. Güzel sanatlar sanatı satmakta, ticari sanat ise “başka bir şeyi” satmaktadır²⁵⁵.

Yukarıdaki yorum reklâm bağlamında kullanılan illüstrasyonun özelliklerini özetlemekte ve güzel sanatlar ile ticari sanat arasında gerçek anlamda var olan bağlantıyı göstermektedir.

1.4.2.3.3. Moda illüstrasyonları

Moda illüstrasyonu genelde “modanın çizgi ve renklerle anlatımı” olarak tanımlanabilir. Bir başka tanımsa “bir giysi modelinin, tamamlayıcı öğeleriyle

254 ÖZDEMİR, M.T., ve Erler, K., Hidayetoğlu, T.F., Bölükoğlu, H. (), Ortopedide Tıbbi illüstrasyon, Artroplastik Artroskopik Cerrahi Dergisi, (Vol.14 No.4). Ankara: TEVAK., 2003, s.39

255 JENNINGS, S., Advanced Illustration and Design: Chartwell Books Inc., New Jersey, 1987, s. 24-29

(aksesuar) birlikte çağdaş moda anlayışına uygun olarak çizgi ve renklerle anlatımındır”²⁵⁶.



Resim 1.73: Moda İllüstrasyonu Örnekleri -1

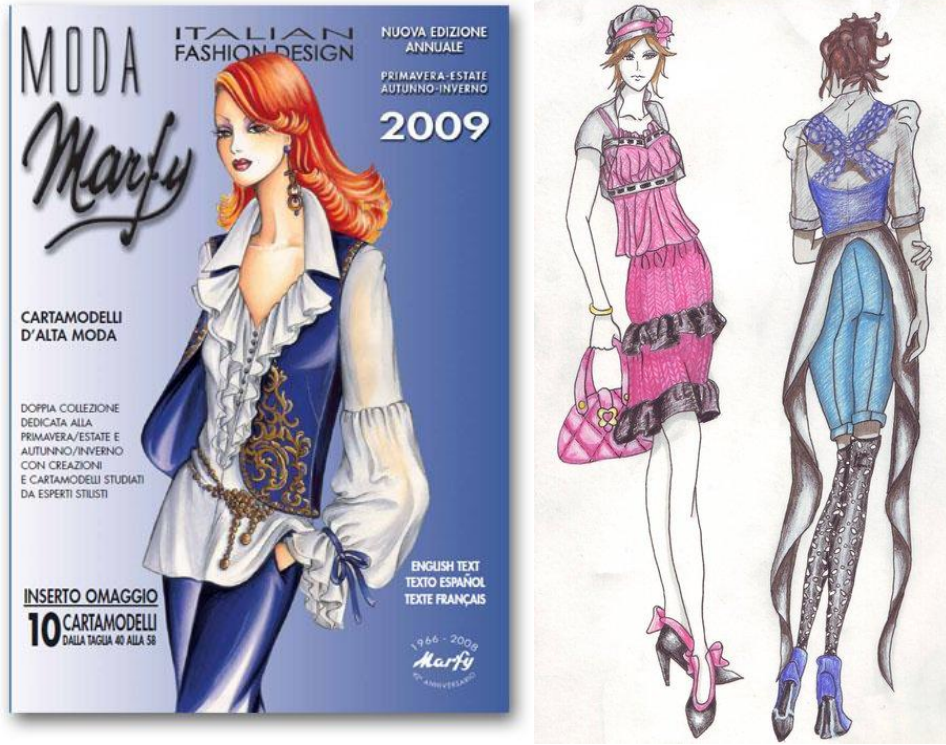
Moda illüstratörü, diğer illüstrasyon çeşitlerinde olduğu gibi bu alana ait özellikler hakkında tecrübe ve bilgi sahibi olmalıdır. Örneğin, atlanacak veya abartılacak stil detaylarını, uygun vücut ölçülerini ve uygun kumaşın vücuda göre ne şekilde oturacağını bilmek zorundadır. Başarılı bir moda illüstratörü, giyilecek elbise hakkında tüketiciye bilgi vererek zihninde canlandırmasına yardımcı olur ve tüketiciyi cesaretlendirir. Moda, düşünülen şeylerin illüstrasyonu yapılarak gerçekleştirilir ve aynı zamanda bir imaj yaratma sorunudur. Moda illüstratörü, tüketici için estetik kaygılarla yarattığı giysiyi, kadın veya erkek figürü üzerinde canlandırarak izleyiciye sunar²⁵⁷.

Bir moda illüstratörü, elbise parçalarını sade bir biçimde illüstre ettikten sonra, o dönemki modaya uygun bir imaj oluşturmalıdır. Bir tasarımı gerçekleştirebilmek için canlı bir figürden çalışan moda illüstratörünün, aynı zamanda müşteri tarafından

256 KOMŞUOĞLU, Ş., İMER, A., SEÇKİNÖZ, M., ALPASLAN, S., KÖSE, S., (ty.), Orta Dereceli Kız Teknik Öğretim Okulları-Resim II- Moda Resmi Ve Giyim Tarihi, Devlet Yayınları. 1986, s.41

257 KEŞ, Y., “Görsel İletişimde İllüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım”, Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta, 2001, S:201

temin edilen bir fotoğrafı da referans olarak kullanarak çizim yapabilir. İyi bir moda illüstratörü, yalnızca kumaşın yapısını veya dokusunu bilmekle yetinmemeli, bunun yanında model için yapılacak olan elbiseyi, ölçüyü, uygun vücudu ve anatomiye de bilmelidir²⁵⁸.



Resim 1.74: Moda illüstrasyonu Örnekleri -2

Moda illüstrasyonuna uygun saç stilini, dokuyu, vücut şekillerini, model duruşunun omuz genişliğini, ağırlıkla ilgili karakteristik özellikleri ve abartı çizgilerini, illüstratörün kendisi seçmelidir. Ayrıca modelin bulunduğu mekânı, sokağı, hareketin şeklini, modelin gittiği yeri, uygun ruh halini ve süsleme amaçlı objelerin seçimini de moda illüstratörü yapar. Kısaca moda illüstrasyonu yapabilmek için iyi bir çizim gücüne ve bu alana ait özel bilgilere sahip olmak gerekmektedir²⁵⁹.

Batıda ise sürekli değişen kadın ve erkek giysilerinin malzeme, biçim, dekorasyon yöntem ve teknikleri moda tarihinin konuları olmuşlardır²⁶⁰.

258 BAŞ, N., Moda illüstrasyonu-Stilistik, Ya-Pa Yayın Pazarlama San. Ve Tic.A.Ş., İstanbul. 2004, s.43

259 KEŞ, Y. , "Görsel İletişimde illüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım", Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta, 2001, s.97.

260 ŞAHİN, Y., "Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan Bir Grup Kaftanın Dikiş Kalıpları ve Anadolu Giysileriyle Benzerlikleri", Folklor/ Edebiyat Dergisi, Başkent Matbaası, Ankara, 2004, s. 197.



Resim 1.75: Moda İllüstrasyon Örnekleri-3

19. Yüzyıldan itibaren Osmanlı toplumunun hem yaşam biçiminde hem de giyim alışkanlıklarında Batı etkisinin giderek arttığı bilinmektedir. Ancak bu yüzyıl sonlarında Türkiye’de yaşanan moda olgusunun Batıdakiakinin aksine bir üretim sürecinden çok, merak ve taklit duygusuyla geliştiğini söylemek yanlış olmaz. Basında Moda ve Moda illüstrasyonu ise, Tanzimat’la birlikte yayınlanmaya başlayan ve kuşkusuz kadınların moda meraklarını karşılamak isteyen dergiler ve gazeteler ile modanın yanı sıra başka konulara da yer vermişler ve toplumdaki değişimde bir görev üstlenmişlerdir²⁶¹.

1.4.2.3.4. Doğa Tarihi İllüstrasyonları

Doğa tarihi illüstrasyonlarını daha çok ansiklopedi ve arkeoloji kitaplarında görmek mümkündür. Arkeologlar, kazılarda buldukları tarih öncesi canlılara ait kemikleri resmetmek için her zaman illüstratörlere ihtiyaç duymuştur. Bir illüstratör, hayal gücü ve çizim yeteneğini kullanarak bulunan kemiklere uygun canlı resimleri üretebilir. İlk doğa illüstrasyonlarına bakıldığında, Albrech Dürer vahşi hayvan ve doğa resimleriyle karşımıza çıkar. Öte yandan Beatrix Potter, “Audubon”s Birds of America” çalışmasıyla bizlere önemli bir eser bırakmıştır. Yine önemli illüstrasyon sanatçılarından biri olan John G. Wood, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerde doğa tarihi illüstrasyonlarının popüler olmasına katkı sağlamıştır²⁶².

261 CAPORAL, B., *Kemalizm ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1919- 1970)*, İş Bankası Yay., İstanbul, 1982, s. 62

262 JENNINGS, S., *Advanced Illustration and Design*: Chartwell Books Inc., New Jersey, 1987, s. 32



Resim 1.76: Albrech Dürer
Crustacean Crab (Kabuklu Yengeç)



Resim 1.77: Beatrix Potter
Squirrel Nutkin(Sincap Nutkin)

Doğa tarihi illüstrasyonları içerisinde yer alan botanik illüstrasyonu da, bu sanat ve bilim adamları sayesinde ilgi görerek, çocuk kitapları, botanik dersleri ve özellikle botanik kitaplarında kullanılmaya başlanmıştır. Doğa tarihi illüstrasyonlarını sadece botanik ile sınırlandırmak doğru değildir. Bununla birlikte zooloji illüstrasyonları da doğa tarihi illüstrasyonları içerisinde yer almaktadır. Bu çeşit illüstrasyonlar, çoğunlukla animatörler, veterinerler, zoologlar ve biyologların işine yararken, fen bilgisi derslerinde de öğrencilerin eğitimine katkı sağlamaktadır²⁶³.



Resim 1.78: Botanik illüstrasyonları

263 KEŞ, Y. , “Görsel İletişimde illüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım”, Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta, 2001, s.92.

Bu tip illüstrasyonların uygulama alanı zooloji, botanik ve animasyon ile sınırlı kalmaz. Bunlarla birlikte bilimsel yayınlar, müze çalışmaları, popüler arkeoloji kitapları, dergileri, posterleri, bilgilendirici grafikler, ansiklopediler ve televizyon için yapılan bazı grafik illüstrasyonları da doğa tarihi illüstrasyonunun uygulama alanına girmektedir. Şimdiki doğa tarihi illüstrasyonları ile daha eski sanatçıların yaptığı dikkat çekici illüstrasyonlar arasında belli başlı farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklarda, günümüzde kullanılan geliştirilmiş çoğaltma tekniklerinin önemli bir rolü olduğu unutulmamalıdır²⁶⁴.



Resim 1.79: Doğa Tarihi illüstrasyon Örnekleri

1.4.2.3.5. Tıbbi illüstrasyon

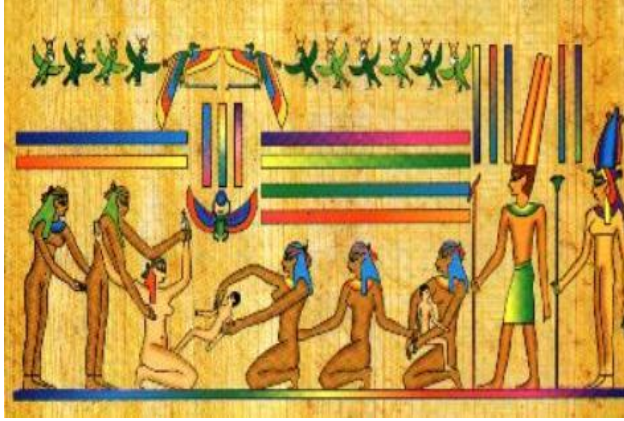
Sağlık ve tıp ile ilgili konularda, canlıların dış görünüşlerini ve organlarını detaylandırmak amacı ile yapılan çizimlere tıbbi illüstrasyon denir. Tıp illüstrasyonu iyi bir tasarım ve sanat bilgisi ister. Ayrıca illüstrasyonu, tıpla ilgili bir uzmanın denetiminde yapmak gerekmektedir²⁶⁵. Tıbbi illüstrasyon çizebilmek için sanat bilgisi ve yeteneğin yanında canlı anatomisi ve biyoloji bilgisine de sahip olmak gerekir²⁶⁶.

İllüstrasyon, tıp bilimi içinde başlangıcından bugüne değin etkin olarak yer almakta olan bir sanat dalıdır. Başta eğitim ve bilimsel amaçlar olmak üzere birçok alanda illüstrasyonu etkin olarak kullanmak, günümüz tıp biliminde artık bir zorunluluk haline gelmiştir. Tıp eğitiminin görsel materyallerden faydalanmadığı hiçbir safhasının olmadığı göz önüne alınırsa, kaliteli bir eğitimin bir parçası da yeterli bilimsel düzeye sahip tıbbi illüstrasyondur.

264 JENNINGS, S., Advanced Illustration and Design: Chartwell Books Inc., New Jersey, 1987, s. 36-39

265 TEPECİK, A., Grafik Sanatlar, Ankara: Detay Yayıncılık ve Sistem Ofset., 2002, s. 80

266 BECER E., “İletişim ve Grafik Tasarım”, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.211

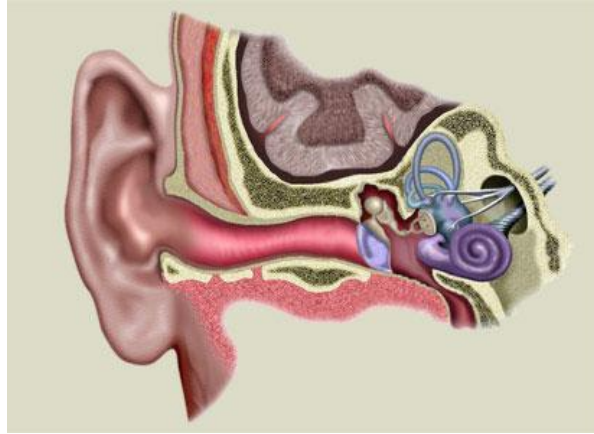
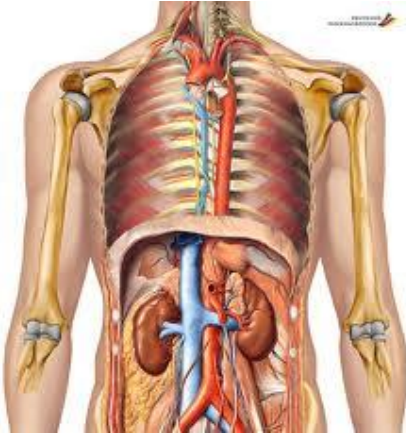


Resim 1.80: Eski Mısır Tıbbi Mudahale
İllüstrasyonu – Doğum



Resim 1.81: Eski Mısır Tıbbi Mudahale
İllüstrasyonu - Sünnet

Tarih boyunca tıp bilimine ait yazılı kaynaklar resimlenerek açıklanmıştır. Günümüzde de tıp, görselliğin vazgeçilmez olduğu bir alan durumuna gelmiştir. İlk tıbbi resim örneklerinin, Eski Mısır'da papirüs kâğıtları üzerine çizilmiş olan tıbbi müdahale illüstrasyonları olduğu kabul edilmektedir²⁶⁷. İllüstrasyon, bilgiyi heyecan verici, kolay anlaşılır ve zevkli bir biçimde sunarak, iletişimi kolaylaştırmalıdır²⁶⁸.



Şekil 1.82: Tıbbi illüstrasyon Örnekleri

Tıbbi illüstrasyonların, fotoğraflama yolu ile elde edilen bilimsel kayıtlara göre daha çok tercih edilmesinin iki sebebi vardır. Birincisi, insan organları içerisinde bulunan kan ve sıvıların fotoğraflama sırasında parlayarak net ve anlaşılır olmayan çekimlere neden olması, ikinci sebep ise çekilen fotoğrafların gereksiz ve kafa karıştıran detaylarla dolu olmasıdır. Tıbbi illüstratör, insan ve hayvanların kas yapıları ile ilgili çalışmalarında kendi metot ve tarzını kullanarak abartılı çizimler yapabilir.

267 SINAV, A., Tıbbi Resimin Tıp Eğitimine Katkıları, Cerrahpaşa Tıbbi Resim Günleri: Günümüzde Tıbbi Resim, Yıldırım, M. (Ed.), İstanbul: Nobel Matbaacılık, 2008, s.53

268 JENNINGS (1987), A.g.e. 40-42

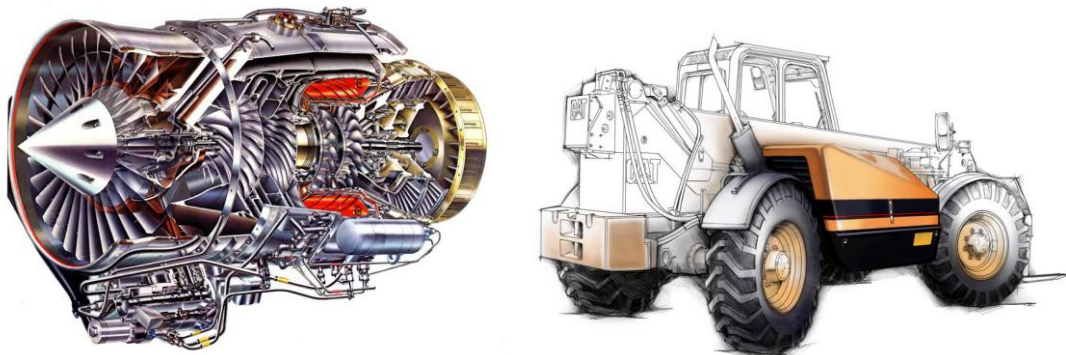
Ayrıca illüstratör, gereksiz görüntü ve detayları çizmeden, yalnızca anlatılacak olan kısmı ön plana çıkarabilir. Tıbbi kitap ve dergilerde genellikle illüstrasyonların kullanılmasının sebebi de budur²⁶⁹.

1.4.2.3.6. Teknik illüstrasyonlar

Mühendislik, biyoloji, zooloji, botanik, endüstriyel malzemeler gibi, maddelerin ve organizmaların ayrıntılı görüntülerini, açıklayıcı ve bilgi iletme amaçlı resimlemelerdir. Yine bu tür illüstrasyonları yapacak tasarımcının, mesleğinde deneyimli olması, resimlenecek objenin hakkında teknik bilgilere sahip bir uzmanla çalışması gerekmektedir²⁷⁰.

Teknik illüstrasyon grubuna giren ayrıntılı çizimler, jeoloji ve mekanik gibi uzmanlık gerektiren alanlar için tanımlayıcı ve öğretici amaçlarla üretilir. Bu alanda çalışan bir illüstratör, fotoğraf makinesinden daha fazlasını elde etmeyi amaçlar. Ayrıca illüstratör, çalıştığı konu üzerinde daha önemli olanı vurgulamak amacı ile gerektiği zaman sadeleştirme, ayıklama veya gerçeklik duygusunu yok etmeyecek biçimde abartma yöntemlerinden de yararlanabilir²⁷¹.

Başarılı bir teknik illüstratör, planları anlama (ortografik çizimler), projeksiyon ve perspektif sistemlerini uygulama yeteneğine sahip olan kişidir.



Resim 1.83: Teknik illüstrasyon Örnekleri 1

269 KEŞ, Y. , “Görsel İletişimde İllüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım”, Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta, 2001, s.96.

270 TEPECİK, A., Grafik Sanatlar, Ankara: Detay Yayıncılık ve Sistem Ofset., 2002, s. 80

271 BECER E., “İletişim ve Grafik Tasarım”, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.211



Resim 1.84: Teknik illüstrasyon Örnekleri 2

Belli bir ürünün tüm unsurlarını sunmak için kullanılan teknik illüstrasyonlarda belli başlı gelenekler vardır. Bir mekanizma illüstrasyonunda dış görüntü her şeyi ile resmedilirken, iç kısımlarda birbirleri ile ilişkili parçalar resmedilir. Kesitler ve gölge illüstrasyonlar, bir nesnenin dış yapısı altında gizlenen iç aksam ve çalışma biçiminin ayrıntılarını görmemizi sağlar²⁷².

1.4.2.3.7. Bilgi ve istatistik illüstrasyonları

Bilgi ve istatistik illüstrasyonları birçok konu hakkında insanları aydınlatmak için yapılan tasarımlardır. Örneğin küçük el kitapçıkları içerisinde gördüğümüz Sağlık Bakanlığı tarafından yürütülen çeşitli aşı kampanyaları veya hastalık çeşitleri hakkında halkı bilinçlendirmek amacıyla yapılmış resimler, bilgi ve istatistik illüstrasyonları içerisinde yer alır²⁷³.



Resim 1.85: İstatistik illüstrasyonları Örnekleri

272 JENNINGS, S., Advanced Illustration and Design: Chartwell Books Inc., New Jersey, 1987, s. 44-45

273 TEPECİK, A., Grafik Sanatlar, Ankara: Detay Yayıncılık ve Sistem Ofset., 2002, s. 81

Bilgi illüstrasyonu yapabilmek iyi bir çizim yeteneğinden fazlasını gerektirir. Bu alanda çalışan bir kişi; bir tasarımcı, bir illüstratör, bir tipograf, bir matematikçi ve aynı zamanda yaratıcı düşünceye sahip bir sanatçıdır. Ancak bu özelliklere sahip bir kişi bilgi illüstrasyonunu oluşturabilir. İnsanlar nesnelerin nasıl çalıştığını öğrenmek ister. Illüstrasyonlar sayesinde sistemlerin çalışma prensipleri anlaşılabilir biçimlerde resimlenmiş olur²⁷⁴.



Resim 1.86: Bilgi illüstrasyonları Örnekleri

Matematikte ve özellikle geometrideki buluşlar, bazı bilgilerin resmedilmesi için bir temel oluşturmaya başladı. 1637’de René Descartes, “Discourse on the Method of Rightly Conducting the Reason and Seeking Truth in Sciences” (Mantığı Doğru Olarak iletme ve Bilim Alanlarında Gerçeği Arama Yöntemi) adlı kitabının dipnotunda grafiğin şeklini ana hatlarıyla çizdi. Üzerine bilginin resmedildiği, birbirini kesen çizgilerin oluşturduğu ızgara şeklindeki grafikler günümüzde çok iyi bilinmektedir²⁷⁵.

274 DÖNMEZ, A., “Türkiye’deki illüstrasyon sanatının gelişimi ve önemli temsilcilerinin bu alana katkılarının değerlendirilmesi”, Dumlupınar Üniv. Sos. Bil. Enst. Grafik Anasanat Dalı, Yüksek lisans Tezi, Kütahya, 2010, s.28

275 JENNINGS, S., Advanced Illustration and Design: Chartwell Books Inc., New Jersey, 1987, s. 50-59

1.4.2.4 İllüstrasyon Teknikleri

İllüstrasyonun, kullanıldığı ilk zamandan beri gelişen bilgisayar teknolojisinin de etkisiyle birlikte, çeşitli tekniklerle uygulandığı görülmektedir. 13. yüzyılda üretilen kitapların pahalı olması, resimleme tekniğinde daha basit bir yol seçilmesini zorunlu hale getirmiştir. Bu yüzyılda kitap resimleri, tek bir renk kullanılarak uç ile çiziliyor, daha sonra iç kısımları sade bir biçimde boyanıyordu. 14. ve 15. yüzyıllar arasında, üretilen kitapların maliyetini daha da düşürmek için ağaç baskı resim tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Ağaç baskı tekniğinin Avrupa ülkelerine doğudan geldiği de bilinmektedir. Bu tekniğe örnek olarak, Alberth Dürer'in yaptığı ağaç oyma resimlerini verilebiliriz²⁷⁶.



Resim 1.87: Alberth Dürer'in yaptığı ağaç oyma resimler.

1.4.2.4.1. Kurşun Kalem Tekniği

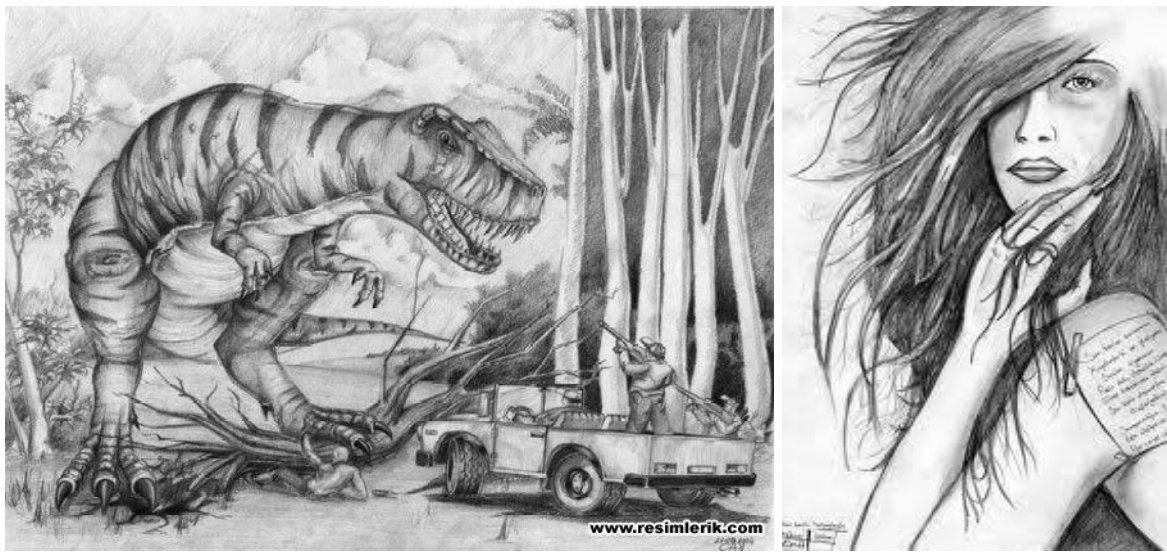
İllüstrasyon, yumuşak ve sert kurşun kalem çeşitleriyle de yapılabilir. Burada esas önemli olan şey, oluşturulan kompozisyondaki kurgu ve tasarımın anlatım gücüdür²⁷⁷. Grafit madeninden üretilen kurşun kalem, bilinen en eski yazı ve çizim araçlarından biridir. Ayrıca en ucuz ve en yaygın olanıdır. Kullanımı pratiktir. Kurşun kalemin ucu bittikçe maket bıçağı veya kalemtıraş yardımı ile sivriltilir. Bunun dışında kullanımı için herhangi bir hazırlık gerektirmez. Silgi ve kalemtıraş,

276 TUNA, S., "İlkokuma ve Yazma Öğretiminde İllüstrasyon'dan Faydalanma", Yüksek Lisans (MFA) Tezi, Gazi Üniversitesi. Ankara, 1997, s.13

277 TEPECİK, A., Grafik Sanatlar, Ankara: Detay Yayıncılık ve Sistem Ofset., 2002, s. 81

kurşun kalemin vazgeçilmez yardımcısıdır. Temel tasarım ve sanat eğitiminin ilk aşamasında kurşun kalem çalışmaları sıklıkla görülmektedir. Kurşun kalem ile kısa ve çok sayıda ince çizgi kullanarak gerçeğe yakın ton geçişleri elde etmek mümkündür.

Bununla birlikte eskiz çalışmalarından detaylı ve gerçekçi çizimlere kadar her çeşit resim çalışması, kurşun kalem tekniği ile yapılabilir. Çoğu sanatçı ve tasarımcı, yaratıcı bir fikri görselleştirmek amacı ile yaptığı ilk eskizlerde kurşun kaleminden faydalanır. Aynı şekilde illüstratörler de, çalışmaya başlamadan önce yaptıkları ön çizimlerde kurşun kalem ve çeşitlerini kullanmaktadırlar²⁷⁸.



Resim 1.88: Kurşun Kalem İllüstrasyon Örneği

Kurşun kalemleri çok farklı gruplarda değerlendirmek mümkündür. Bu gruplar daha çok taslak çalışmaları yapmak için kullanılır. Kurşun kalem ve çeşitleri, genellikle sanatçının zihninde oluşan bir tasarımı, taslak hale dönüştürmek amacı ile kullanılır. Aslında akla gelebilen her çeşit kalem eskiz, çalışmaları için kullanılabilir. Fakat kurşun kalem, farklı yumuşaklık ve sertlik düzeylerinde üretildiği için eskiz çalışmaları için daha uygundur. Yumuşak bir maden olan grafit, farklı katkı maddeleri kullanılarak sertleştirilir ve numaralandırılarak üretilir.

Aynı zamanda, farklı amaçlar için üretilmiş kurşun kalem çeşitleri de piyasada bulunmaktadır. Füzen olarak isimlendirilen bu kalemler, genellikle desen çalışmalarında kullanılmaktadır. Füzenler, diğer kurşun kalemlere göre daha kalın

278 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.213

uçludur. Bununla birlikte tasarım çalışmalarında, ince ayrıntıların çizilmesi için 0,5 mm ve 1,0 mm kalınlıklarındaki kurşun kalemler de kullanılmaktadır²⁷⁹.

1.4.2.4.2. Mürekkep ve Lavi Tekniği

Çini mürekkebinin sulandırılmasıyla elde edilir. Bu teknikte mürekkebin açık, koyu ve gri değerleri ile çalışılır. Boyamalarda tek renk tonlaması yapıldığı için, çalışmalarda ilginç sonuçlar elde edilebilir²⁸⁰.



Resim 1.89: Mehmet Hacıfettahoğlu- Lavi Tekniği Örneği

Rapido ve tarama ucu gibi araçlar, çizgi ile yapılan illüstrasyon çalışmalarında kullanılmaktadır. Tarama ucu, özel bir kaleme takılan, ucu sivri bir metal parçasıdır. Mürekkebe batırılarak kullanılan tarama ucu, aynı zamanda anilin, çini mürekkebi, inceltilmiş guaj boya ve özel rapido mürekkebi ile de rahatlıkla kullanılabilir. Tarama ucu ile çeşitli kalınlıklarda çizgiler elde edilebilmesi, bu malzemeyi çizgi roman ve karikatür sanatçıları için vazgeçilmez bir hale getirmiştir. Mürekkep tekniğinde rapido ve tarama ucu gibi araçlar kullanılarak, başarılı sonuçlar veren illüstrasyon çalışmaları elde edilmektedir. Ayrıca rapidoyu, aralıklı ve sık noktalama yöntemi ile kullanarak da başarılı illüstrasyonlar yapılabilir²⁸¹.

279 TEPECİK, 2002, A.g.e, s:39

280 TEPECİK, 2002, A.g.e, s:81

281 EVRAN, U. "Fotoğraf ve İllüstrasyonun Görsel Medyadaki Etkileşimli Fonksiyonları", Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi., İstanbul, 2000, s.33



Resim 1.90: Mürekkep ve Lavi Tekniği Örnekleri.

Tarama ucu ile yapılan çalışmalarda, farklı ton değerleri elde etmek için dik, çapraz veya yatay tarama tekniklerinden faydalanılır. Bu tekniklerle yapılan çalışmalarda, çizgiler kalınlaşıp birbirine yaklaştıkça çalışmada yer alan tonların koyulaştığı görülür. Rapido kalemler, 0.1 mm.den başlayarak 2.00 mm.ye kadar farklı iğne kalınlıklarında üretilirler. Bu kalemler farklı renklerden oluşan özel mürekkeplerle kullanılabilir. Her kalemin sabit bir çizgi kalınlığı vardır. Çizim sırasında yüzeye dik konumda tutulan rapido kalemi, hareketli çizimlere uygun olmadığı için taslak çalışmalarında kullanılmaz. Bununla birlikte rapido kalemi ile noktalanarak yapılan illüstrasyon çalışmalarından iyi sonuçlar elde etmek mümkündür²⁸².

1.4.2.4.3. Sulu Boya Tekniği

İllüstrasyon çalışmalarında en çok kullanılan ve en fazla tercih edilen tekniklerden biri de sulu boya tekniğidir. Sulu boya tekniği ile her çeşit resimleme yapılabilir. Bu teknik, tanıtım kitapçıkları, magazin dergileri, kültürel kitaplar ve daha birçok yayın grubu çalışmalarında kullanılmaktadır. Kaliteli sulu boyalar ile çalışmak, renk ayrımında ve baskı aşamasında daha iyi sonuç alınabilmesini sağlar²⁸³.

“Su esaslı boya yapılırken, toprak metal ya da organik kökenli pigmentler, bağlayıcı madde olarak reçine veya zambak, çözücü olarak ise su kullanılır. Guaj boya, sulu boya, akrilik boya, anilin boya, sulu boya grubuna girer. Sulu boyalar genellikle saydam (transparan) özelliğe sahiptir. Mat ve parlak renklerde üretilir. Grafik tasarım çalışmalarında, özellikle resimleme (illüstrasyon) tekniklerinde tercih edilir. Tablet, tüp

282 BECER E., “İletişim ve Grafik Tasarım”, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.213-215

283 TEPECİK, 2002, A.g.e, s:82

ve cam kavanozlarda satışa sunulur, Talens, Pelikan, Scrobba ve Guitar tanınmış markalardır”²⁸⁴.

Sulu boyalar tablet şeklinde veya tüp içerisinde olmak üzere, takım halinde ya da tek tek satışa sunulur. Bu boya saydam veya kapatıcı olarak da kullanılabilir. Mürekkep kıvamında olan anilin boyalar ise cam şişeler içerisinde satışa sunulur. Yüksek yoğunluktaki anilin renkleri, içerişine su katılarak açılabilir. Sulu boya tekniği titizlik ve sabır isteyen bir tekniktir. Bu tekniğinin en önemli özelliği, renklerin canlı ve saydam kullanımıdır. Boyama işlemine öncelikle açık tonlar ile başlanır, daha sonra renk tonları gereken yerlere katmanlar halinde sürülerek koyulaştırılır veya güçlendirilir. Beyaz rengin kullanılması gereken bölgelerde ise boyama yapılmaz, bunun yerine kâğıt boş bırakılarak beyaz zeminden yararlanılır.



Resim 1.91: Suluboya Örnekleri 1



Resim 1.92: Şemseddin Dağlı -Suluboya Örneği

Kaliteli bir sulu boya kağıdı, pamuk esaslı ve suyu emici özellikte olmalıdır. Parlak bir yüzeye sahip kâğıtlarda fırça izlerini kapatmak oldukça zordur. Bu kâğıtlar aynı zamanda istenmeyen lekelerin oluşmasına da yol açar. Bir kağıdın gren miktarı arttıkça renk geçişleri oluşturmak kolaylaşır. Sulu boya kâğıtları piyasada bloknöt veya tabakalar halinde bulunmaktadır. Sulu boya kağıdı, boyama esnasında ıslandıkça kıvrılarak dalgalanır. Bunu önlemek amacıyla, sulu boya veya anilin boya çalışması sırasında, boyanacak kağıdın hafifçe ıslatılarak sabitleştirilmesi sağlanır. Islatılan veya sünger yardımı ile nemlendirilen kâğıt tabakası, temiz bir yüzey üzerine serilerek gerilir. Daha sonra dörtkenarından bantlanarak kuruması için bırakılır. Boyama bittikten ve kâğıt kurutulduktan sonra çalışma, serildiği yüzeyden maket bıçağı yardımı ile çıkarılır.

Anilin ve sulu boya ile yapılan resimlerde kaliteli fırçalar tercih edilmelidir. Bu boyalar ile yapılan illüstrasyon çalışmalarında lateks ve kauçuk çözeltisi gibi maskeleme sıvıları ve filmlerinden de yararlanılmaktadır. Maskeleme sıvıları kâğıt yüzeyine fırça yardımı ile kolayca uygulanır ve çalışma bitiminde kâğıt yüzeyi temizlenerek çıkarılır. Anilin ve sulu boya ile yapılan illüstrasyon çalışmalarında, kuru ve sulu olmak üzere iki çeşit boyama yöntemi kullanılmaktadır. Özellikle detaylı resimlerde tercih edilen kuru boyama yönteminde, renk tonları açıktan koyuya doğru sürülerek her seferinde bir önceki boya katmanının kurumaması için beklenir. Daha deneysel ve ustalık isteyen sulu boyama yönteminde ise renk katmanları, kurumaları beklenmeksizin üst üste sürülür. Burada renkler birbirleriyle karışarak çalışma üzerinde organik ve soyut biçimler oluşturur²⁸⁵.

1.4.2.4.4. Ekolin Boya Tekniği

Kullanıma hazır sıvı boyadır. Pigment bazlı olmadığı için (3 rengi hariç) renkler son derece şeffaftır. Bu sayede çalışmalar sonrasında yapılan renklendirme uygulamalarında kontur çizgileri kapanmaz (Halbuki guaj boyada kapanmaktadır). Canlı ve parlak renkleri bulunur. Kuruduktan sonra yüzeyde parlak bir tabaka oluşturmaz. Suyu inceltilebilir, birbirleriyle karıştırarak farklı tonlar elde edebilirsiniz. Biraz pahalı olsa da, çok uzun süre kullanılabildiği için, bütçenize yine de uygundur²⁸⁶.

285 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.216-217

286 www.mizahhaber.com, 18.02.2011



Resim 1.93: Sadık Öztürk -Ekolin Boya Uygulaması Örneği (Kaset Kapakları)

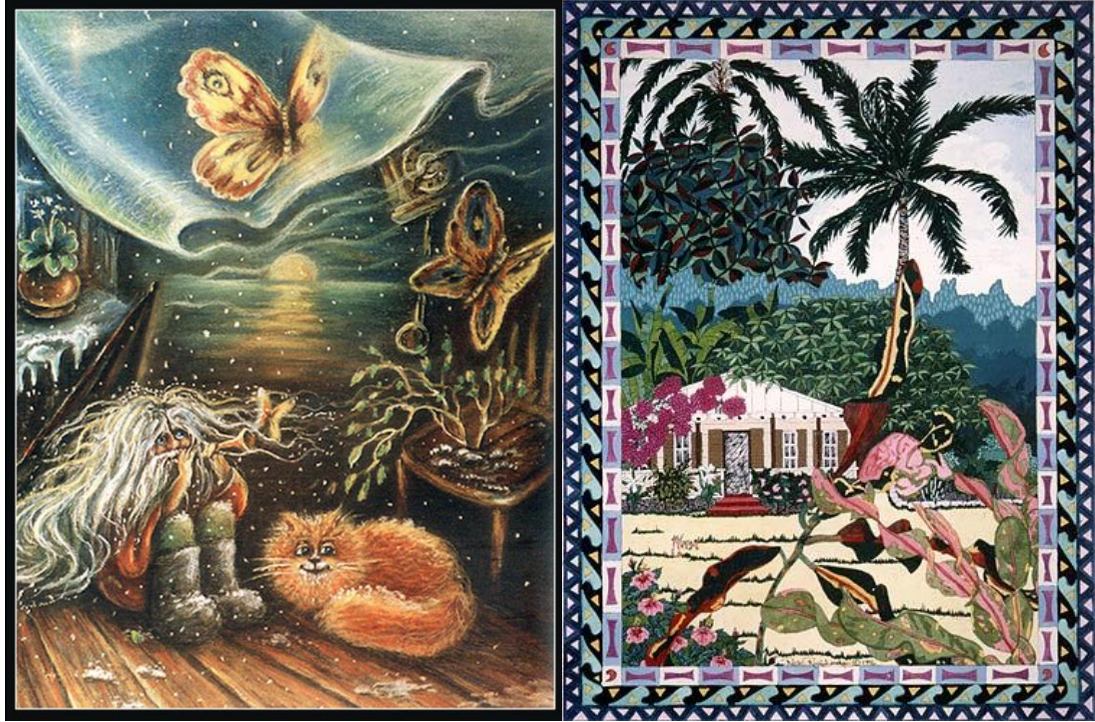
1.4.2.4.5. Guaj Boya Tekniği

Guaj boya, daha çok düz ve dalgasız yüzeyleri boyamak için tercih edilir. Ayrıca grafik tasarım alanında sıkça kullanılan bir boyadır. Guaj boyanın en önemli özelliği, boya pigmenti içerişine su ve reçine esaslı yapıştırıcı ilave edilerek hazırlanan, şeffaf ve kapatıcı özelliklere sahip bir boya çeşidi olmasıdır. Her çeşit boyama tekniğine uygun bir malzemedir. Guaj boya, özellikle kapatıcı zemin çalışmalarında başarılı sonuçlar vermektedir. Ayrıca, yapılan hataların üzerinde tekrar çalışılabilir²⁸⁷.



Resim 1.94: Sait. M. Harunoğlu - Guaj Boya Tekniği Örneği

287 TUNA, S., "İlkokuma ve Yazma Öğretiminde İllüstrasyon'dan Faydalanma", Yüksek Lisans (MFA) Tezi, Gazi Üniversitesi. Ankara, 1997, s.15



Resim 1.95: Krotov Stevlana- Guaj Boya Tekniği Örnekleri

Bu boyanın spatula ve fırça dışında hava kalemleri ile birlikte kullanılması da mümkündür. Piyasada guaj boya, cam kavanoz ve tüpler içerisinde satılmaktadır. Talens, Guita ve Pelikan, sanatçılar tarafından en çok tercih edilen markalar arasında yer alır. Homojen bir renk yüzeyi oluşturmak için, birinci boya katı, yatay fırça hareketleriyle sürülerek kurumaya bırakılmalı, daha sonra fırça ilk boyama yönüne dik açı oluşturacak bir şekilde ikinci kat sürülmelidir. İstenilen sonuca ulaşana kadar bu işleme devam edilmelidir. Guaj ve tempera'nın bileşimindeki yapıştırıcı miktarı sulu boyaya oranla daha fazladır. Bu boyalar spatula, pistole, fırça veya sünger kullanılarak cam, kâğıt, karton, bez ve plastik gibi benzeri yüzeylere rahatlıkla uygulanabilir²⁸⁸.

Guaj boya setlerinde genel olarak ivory black (fildişi siyahı), permanent white (beyaz), spectrum violet (menekşe), lemon yellow (limon sarısı), spectrum yellow (sarı), spectrum red (kırmızı), alizarin crimson (koyu kırmızı), ultramarine (deniz mavisi), sky blue (gökyüzü mavisi) ve brilliant green (parlak yeşil) renkleri bulunmaktadır²⁸⁹.

288 TEPECİK, 2002, A.g.e, s.48

289 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.217-218

1.4.2.4.6. Akrilik Boya Tekniği

Sulu boya, guaj boya ve yağlı boya özelliklerini bünyesinde toplayan plastik özlü bir boyadır, ancak su esaslı boyalara daha yakın görölür. Çünkü inceltme işlemleri suyla yapılır. Kullanımı kolaydır, ancak fırça ve diğer boya gereçleri akrilik boyayla kullanıldığında hemen yıkamak gerekir, çünkü boya çözölmez. Hata yapıldığında geri dönölmez, boyayı silmek, açmak mümkün değildir. Yani bu boyayla çalışma yaparken önceden her şeyi hesaplamak hata yapmamak, doğru bir çalışma yöntemi olacaktır. Akrilik boyayı inceltmek ve parlak tutmak için yardımcı malzemeler de mevcuttur²⁹⁰.



Resim 1.96: Akrilik Tekniği Örneği1



Resim 1.97: Akrilik Tekniği Örneği2



Resim 1.98: Selim Sürgit- Semazen - Akrilik Tekniği Örneği3

290 TEPECİK, 2002, A.g.e, s.48

Akrilik boya, illüstratörler tarafından piyasada yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Akrilik boyaların, yani diğer adıyla polimer emülsiyon boyaların, su esaslı boyalar ile karşılaştırıldığında bir takım üstünlüklere sahip olduğu görülmektedir.

Bu boyalar hızlı kurur ve kuruduğu zaman sudan kesinlikle etkilenmez. Bu sebeple, akrilik boya üzerinde başka bir su esaslı boya ile çalışma yapmak sorun yaratmayacaktır. Bu boyanın, sulu boya gibi saydam, guaj boya gibi örtücü ya da yağlıboya gibi kalın tabakalar şeklinde kullanılması mümkündür²⁹¹.

Piyasada bulunan akrilik boyalar, tüp veya cam şişe içerisinde muhafaza edilerek satışa sunulur. Akrilik boyaların fırça, spatula veya doğrudan doğruya tüpten sıkılarak her çeşit temiz ve yağsız yüzeye kolaylıkla uygulanması mümkündür. Bu boya, Pistole yardımı ile püskürtmeye de uygundur. Akrilik boyada kullanılan fırça ve malzemeler, çalışmanın bitiminde bekletilmeden su ile temizlenmelidir.

Daha sonra fırça üzerinde unutulmuş ve kuruyan akrilik boyayı temizlemek kesinlikle mümkün olmaz. Akrilik boya, bol su yardımıyla ya da polimer adı verilen bağlayıcı maddeler ile inceltilerek, sulu boya kıvamında saydamlaştırılabilir. Bununla birlikte illüstrasyon çalışmalarında, akrilik boyanın yardımcı maddeleri kullanılarak da değişik görsel etkiler elde edilebilir²⁹².

1.4.2.4.7. Yağlı Boya Tekniği

Yağlı boya tekniği, özellikle büyük bez tuvallerinin üzerine resim yapmak amacı ile kullanılan bir tekniktir. Bu teknikte boya içeriğine haşhaş ve bezir türünde yağlar ilave edilir. Yağlı boyanın kullanımı çok kolaydır. Boyalar üst üste sürülerek yapılan hatalar kolayca kapatılabilir. Fırça ile beraber spatül, yani küçük mala, hava kalemi ve daha birçok çeşitli araç ile yağlı boya tekniğinin uygulanması mümkündür.

İllüstrasyon çalışmalarında yağlı boyanın geç kuruması, bu tekniğin olumsuz yanlarından biridir. Ancak her geçen gün yeni buluşlar sayesinde bu zorluklar bertaraf edilmektedir. Yağlı boyanın kurumasını hızlandırıcı yan ürünler piyasada bol miktarda

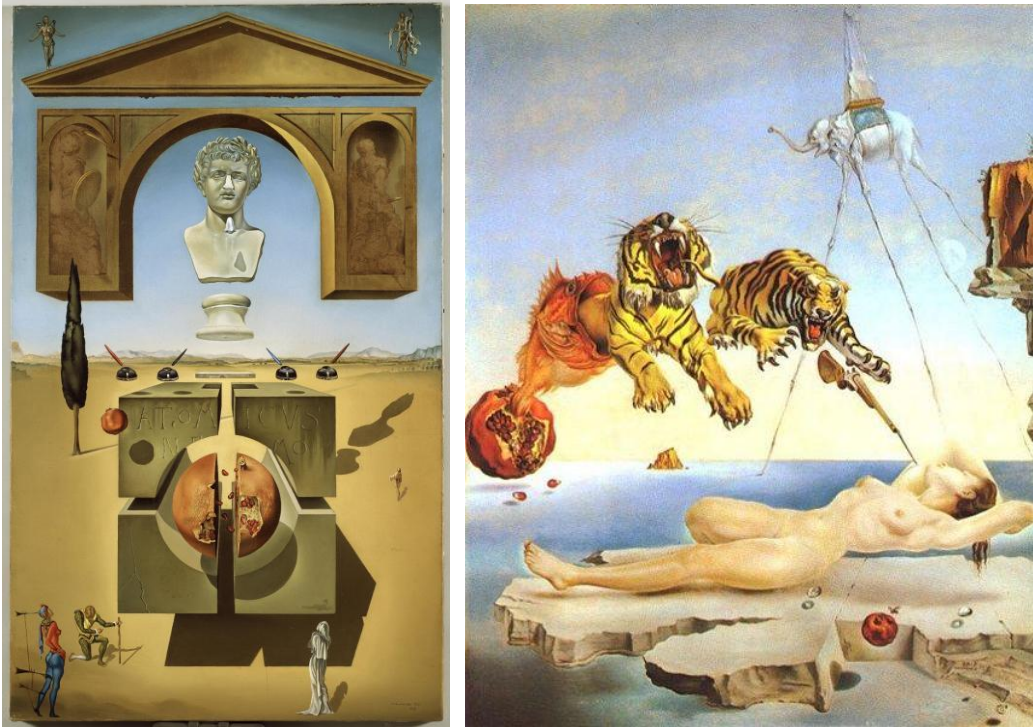
291 <http://www.gorselsanatlar.org/akrilik/akrilik-teknigi-boyalar-ve-ornekler/>

292 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.218

bulunmaktadır. Avrupa'da bulunan resim müzelerine bakıldığında, sergilenmekte olan yağlı boya tekniği kullanılarak yapılmış bin yıllık çalışmaların, günümüze kadar bozulmadan gelebildiği açıkça görülmektedir²⁹³.

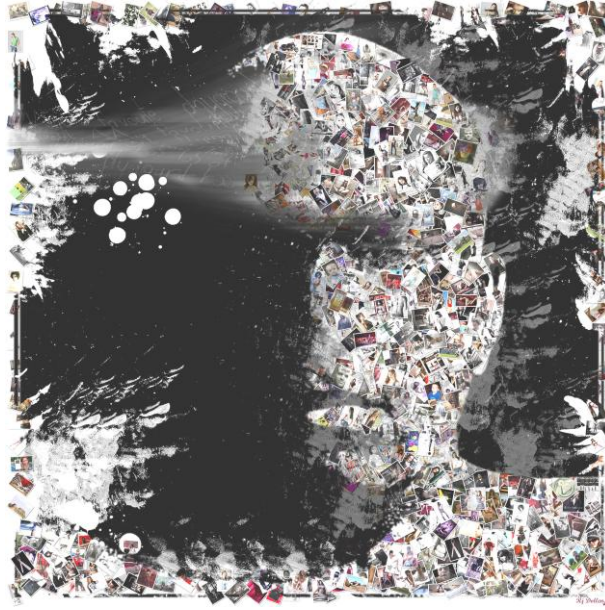


Resim 1.99: Şemseddin Dağlı- Yağlıboya Örnekleri



Resim 1.100: Salvador Dalí - Yağlıboya Örnekleri

293 TEPECİK, 2002, A.g.e, s.49



Resim 1.103: R.J. Dollen - Kolaj Tekniği Örneği

1.4.2.4.9. Püskürtme Tekniği

Tıp, mühendislik ve makine ekipmanlarını illüstre ederken detayları ayrıntılı bir şekilde resmetmek amacıyla tercih edilen değişik bir tekniktir. Titizlik ve ustalık ister, dolayısıyla sonuçları, görüntü ve baskı açısından oldukça başarılıdır²⁹⁶.

Sulu ve yağlıboyaları yüzeye çeşitli aletlerle püskürterek koyu ve açık renk tonları, koyuluk ve açıklık geçişleri sağlanır. Püskürtme tekniği ile şekiller, açıklık ve koyuluklar noktalar ile oluşturulduğu için bu teknik ile yumuşak ve düzgün sonuçlar elde etmek mümkündür. Boyalar, çeşitli el araçları veya hava basınçlı püskürtme kalem veya tabancaları veya hazır basınçlı metal boya şişeleri ile püskürtülür²⁹⁷.



Resim 1.104: Püskürtme Tekniği Örnekleri

296 TEPECİK, 2002, A.g.e, s.83

297 TUNA, 1997, s.17

Grafik tasarım çalışmalarında olduğu gibi illüstrasyonda da tercih edilen püskürtme kalemidir. Aslında bu kalemlerin daha büyük tipleri sanayi sektöründe, özellikle araba veya mobilya boyama işlerinde kullanılmaktadır. İllüstratörlerin kullandığı kalemler, hava ile çalışan tabancaların püskürtme sistemlerinin küçültülmesiyle oluşturulmuştur. Böylece bu tabancalar, daha da hassaslaşarak illüstrasyon çalışmalarında kalem gibi kullanılabilir hale gelmiştir.

Fırça ile büyük zeminlerin boyanması sırasında net bir sonuç alınamadığı durumlarda, endüstri sektöründe ve üç boyutlu maketlerin boyanmasında püskürtme tekniği çok kullanışlı bir tekniktir. Bu kalemler şablon baskı tekniği gibi çalışmaktadır; yani boyanmayacak olan kısımlar kapatılır, boyanacak olan kısımlar ise açık bırakılarak boya püskürtülür ve işlem tamamlanır²⁹⁸.

Kalın, düz ve boya emici özelliklere sahip karton ve kâğıtlar, püskürtme tekniğinin uygulandığı yüzeylerdir. Bu çalışmaların büyük bir bölümünde boyanmayacak kısımları kapatmak için şablonlar ve maskeleme malzemeleri kullanılmaktadır. Grenli yüzeyler üzerinde yapılan kapatma çalışmalarının sağlıklı sonuçlar vermediği unutulmamalıdır. Unutulmaması gereken bir başka konu da, püskürtme tekniğini uygularken, hava basıncı yardımıyla püskürtülen boyaya ait zerreciklerin geniş bir yüzeye yayılmasını önlemek amacı ile boya püskürtülen yüzeyin üzerinde hava akımı oluşturabilecek bir pervanenin ve havalandırma bacasının bulunduğu, özellikle saydam bir koruyucu yerleştirilmelidir. Şablon ve maskeler, boya püskürtülecek yüzeye yapıştırılarak veya üzerlerine ağırlık konularak sabitleştirilir.

Arka yüzeylerinde yapıştırıcısı olan saydam selofan tabakalar en yaygın biçimde kullanılan kapatıcı gereçlerdir. Bu malzemeler, boya püskürtülecek yüzey üzerinde veya ayrı bir yerde makas ile kesilerek hazırlanabilmektedir. Bununla birlikte, yüzeye fırça yardımı ile sürülebilen sıvılar da kapatıcı olarak kullanılabilir²⁹⁹.

298 TEPECİK, 2002, A.g.e, s.83

299 BECER E., "İletişim ve Grafik Tasarım", Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.219-220

1.4.2.4.10. Dijital İllüstrasyon

Çağımızda bilgisayar teknolojisinin, grafik tasarımının her alanına girdiği gibi, grafik tasarımının uygulama alanlarından biri olan illüstrasyon alanında da mükemmel sonuçlar verdiği görülmektedir. Bir işin ustalık ve teknik kısmını bilgisayar programları hallettiği için, tasarımcı olan kişi iyi bir program kullanıcısı olmasının yanı sıra, yeterli sanat bilgisi ve yaratıcılık yeteneğine sahip olduğu takdirde, hayal edilebilen her tasarımı gerçekleştirebilmektedir³⁰⁰.



Resim 1.105: Dijital İllüstrasyon Örnekleri1



Resim 1.106: Dijital İllüstrasyon Örnekleri 2

Bilgisayar ortamında üretilen illüstrasyon, karakalem, pastel, sulu boya ve karışık teknik gibi klasik uygulamalar ve çizim yöntemlerinin, masaüstü yayıncılık bağlamında bilgisayar teknolojisinin bize sunduğu sayısal, yani dijital ortama aktarılmış şeklidir. Bilgisayar ortamında yaratılan temel görüntü öğeleri, doğal renk pigmentleri değil, monitörde görülen piksellerdir³⁰¹.

300 TEPECİK, 2002, A.g.e, s.83

301 ÖZKOYUNCU, M.M., "Bilgisayar Ortamında İllüstrasyon", Hacettepe Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1999, s.2

1.4.2.4.11. Karışık Teknik

Pastel, kolaj, sulu boya ve kuru boya gibi tekniklerin birlikte kullanılmasıyla yapılan resimleme tekniğine karışık teknik denir. Bu teknik güçlü bir anlatım aracıdır ve illüstrasyon türlerinin hepsinde rahatlıkla kullanılabilir³⁰².



Resim 1.107: Hops Halla Harkov
Karışık Teknik İllüstrasyon Örneği



Resim 1.108: Eugene Galien-Laloue
Karışık Teknik İllüstrasyon Örneği



Resim 1.109: Mürüvvet DURAK
Karışık Teknik Çalışması



Resim 1.110: Seba UĞURTAN
Karışık Teknik Çalışması

302 TEPECİK, 2002, A.g.e, s.83

Bazen bir çalışma üzerinde birden çok çizim veya boyama tekniği kullanılabilir. Karışık teknik ile yapılan çalışmalarda uygulanan bu teknikler şunlardır: Kurşun kalem üzerine anilin veya sulu boya ile çalışma yapmak; guaj veya akrilikle yapılmış bir çalışmaya kuru boya ya da pastel boya ile gölgelendirme yapmak; mürekkep ile yapılmış çizim üzerine anilin veya sulu boya ile çalışmak; anilin veya sulu boya ile yapılmış bir resim üzerine kuru boya ile çalışmak; akrilik üzerine sulu boya ile çalışmak; anilin veya sulu boya ile yapılmış bir resim üzerine akrilik ya da guaj boya ile çalışma yapmak³⁰³.

1.4.2.5. Resim ve İllüstrasyon İlişkisi

İllüstrasyon sanatsal bir görsel iletişim ögesidir. İllüstrasyon öncelikle resim sanatıyla iç içe geçmiş durumdadır. İllüstrasyonu resimden ayıran özellik sipariş edilmiş olması ve istenilen iletiyi net bir şekilde izleyiciye iletme zorunluluğudur. Resim sanatında ise bu böyle değildir. Resim sanatçısı istediği tarzda ürün verir ve alıcıya ulaşmış ulaşmayacağı kaygısını duymaz³⁰⁴.

Resim yoruma açıktır. Herkes için farklı şeyler ifade edebilir. İllüstrasyon ise bir durumu net, dramatik veya eğlenceli bir şekilde anlatır. Bir metni daha sıcak hale getirmek veya açıklamak için kullanılır. İllüstrasyonun en güçlü yanı, belli bir öyküyü, belli bir temayı çizgilerle daha fanteziye çekebiliyor olmasıdır.

İllüstrasyon fotoğrafın icadından evvel kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğrafın icadından sonra, gerçekliğe yakınlığı, uygunluğu nedeniyle, fotoğraf kullanımı hızla artsa da, baskı tekniklerinin yetersizliği nedeniyle, fotoğraflar kazınarak illüstrasyonlaşıp, çizgi ve taramaya dökülmüş, baskı tekniğine uygun hale getirilmiştir. Ancak teknolojik ilerleme sonucunda fotoğraf alanındaki gelişmelerin illüstrasyon üzerindeki etkisi yıkıcı olmuştur, Fotoğraf, daha gerçekçi, daha “canlı”, daha tanımlayıcı olması nedeniyle, illüstrasyon yerine geçmiştir³⁰⁵.

303 BECER, E, İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005(4.Baskı), s.219

304 BECER, E, a.g.e., 1997, s.210.

305 BECER, E, a.g.e., 1997, s.210.

1.4.2.6. Grafik Tasarımda İllüstrasyonun işlevi.

Grafik kelimesi kavramı genel anlamı ile tüm sanatsal, teknik ve endüstriyel resim, yazı ve çizimleri, çoğaltma tekniklerini, baskı için boyama ve çizim teknikleriyle yapılan resimleri kapsayabilmektedir. Bu nedenle grafik sanatlar denince yazılmış, çizilmiş baskı amacıyla, resmedilmiş, özgün resimlerle bunların üretilmişleri anlaşılmaktadır³⁰⁶.

Grafik sanatları öteki sanat dallarından ayıran bir başka özellik, yapılan işin baskı için hazırlanmış olmasıdır. Afiş, amblem, logo, ilan, broşür, etiket, kitap basma, resimleme, süsleme ve ciltleme, tipografi, kutu ve harf tasarımları, çeşitli reklamcılık ve sanat tasarım ürünlerinin tümü grafik sanatlarının konusudur. Çok geniş bir anlamı kapsayan bu sanat dalı temelde güzel sanatların uygulamalı, sanatlarla ve yeni teknolojilerle buluştuğu bir alandır. Başka bir deyişle grafik sanatlar teknolojik alanları kullanarak görsel öğelerden bir iletişim dili yaratır³⁰⁷.

Grafik tasarım, özellikle çağdaş dünyada toplumu oluşturan bireyler arasındaki iletişimi ve alışverişi sağlayan en önemli faktörlerden biri sayılmaktadır. Grafik sanatların bir kolu olan illüstrasyon da her dilden, ırktan ve kültürden insanların, başka herhangi bir öğeye gerek duymadan bir anlam çıkarmasını amaçlar. Görsel iletişimin hemen hemen her alanında kullanılan illüstrasyon, günümüzde de iletişimi sağlayan kültürlerarası ortak dil olma özelliğini devam ettirmektedir.

Çağımızdaki güçlü iletişim ağı sayesinde günümüz grafik tasarımcıları tarihin her döneminden emsali olmayan miktarda malzemeyi, konuyu ve kaynağı bulma olanağına sahiptir. Buna ek olarak dünyanın her köşesindeki çağdaşlarının yapıtlarından neredeyse yapılıp yapılmaz haberdar olmaktadır. Bu yaygın iletişim sonucu gelişen grafik dili illüstrasyonu da etkilemekte zaman zaman çok yalın tasarımlar tercih edilmekte, mesajın direkt olarak algılanması amaçlanmakta, bazen ise çarpıcı bir içerik kullanılarak izleyicinin mesajı almasının yanı sıra düşünmesi ve etkilenmesi amaçlanmaktadır³⁰⁸.

306 ODABASI, A.H., "Grafik'te Temel Tasarım".(3.Baskı) İstanbul, 2006, Yorum Sanat Yem Yayınları, s.17

307 KARTAL, Z., "Grafik Tasarım" Ders Notları, Isparta, 2000.

308 Milton Glaser, "Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Sayı: 1, İstanbul, 1987.

Bu noktada grafik tasarımın önemli bir dalı olan illüstrasyon, çizime dayalı bir biçimde, kitleye iletilmek istenen iletiyi betimleyici, yorumlayıcı ve belgeleyici bir rol üstlenmektedir³⁰⁹.

309 ATAN A, <http://ahmetatangrafiktasarim.blog> , GELENEKSELDEN DİJİTALE İLLÜSTRASYON TEKNİKLERİNDE FARKLILIKLAR, 03.03.2010

1.4.3. Fotoğraf

1.4.3.1 Fotoğrafın Tanımı

Fotoğraf (Photographe), ışıklı yazı anlamına gelen (Photos:Işık) ve (Graphe:Yazı) sözcüklerinin birleşmesinden meydana gelmiş bir kelimedir. Fotoğraf deyimi ilk kez 25 Şubat 1839 yılında “ Vossische Zeitung” dergisinde yayınlanan bir makalede Alman astronomu “Madler” tarafından kullanılmıştır. Madlerin yazısında kullandığı “PHOTOGRAPHE” sözcüğü o devrin modasına göre, eski Yunan diline uygun olarak (Fos, Fotos – Işık Grafe) sözcüklerinin birleştirilmesi sonucunda türemiştir. Ancak “ to photograph” (fotoğraf yapmak) fiilini ve “photographic” (fotoğrafik) sıfatını İngiliz astronomu Sir John Hershel’ in notlarında, Ocak 1839 yılında “On the Art of Photography” adlı yazısında ilk kez İngilizce olarak yazdığı tarihsel bir gerçektir³¹⁰.

Roland Barthes, "Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler" isimli kitabında fotoğrafı "aynı anda hem geçmiş, hem de gerçek olandır" diyerek tanımlar³¹¹.

Fotoğraf, doğada mevcut gözle görülebilen maddi varlık ve şekillerin ışık ve kimyasal maddeler yardımıyla ışığa duyarlı hale getirilmiş film, kâğıt veya herhangi bir madde üzerine saptayan fiziksel ve kimyasal bir işlemdir. Fotoğraf, plastik sanatların en genç dalıdır. Yaşamı ve doğayı dramatik bir yapıyla yorumlayan fotoğrafa, "görmenin yeni şekli" denilmektedir. Fotoğraf sanatı, bir kamera aracılığıyla yapılan teknik bir uygulamadır. Çağımızda fotoğraf makinesinin kullanımına getirilen kolaylıklar, fotoğrafçılığın çeşitli çevreler de kolay bir iş olarak görülmesine neden olmuştur. Gültekin Çizgen, “fotoğrafın bünyesinde taşıdığı, pratik kolaylıklardan dolayı zor bir sanat” ve bir anlatım dili olduğu zaman fotoğrafın sanat kimliğine ulaştığını söylemektedir³¹².

Fotoğrafçılık, bizi çevreleyen dış dünya ile ilgili görüntülerin kalıcılığını öngören bir öğretiler. Işık ve kimyasal bir devingenlik sonucu bu görüntüler film adı verilen bir

310 Fotoğraf Sanatı Dergisi, Cilt 1 Sayı 1 Subat 1977 s. 6

311 BARTHES, R., "Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler", Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 1992, s. 83.

312 ÇİZGEN G., "İllüstrasyon ve Fotoğraf", Varlık Yayınları, İstanbul, 1993, s. 7.

kâğıtta durağan olarak tespit edilir. Bu tespit işini oluşturan fiziksel ve kimyasal işlevler yüzyıllardan beri bilinmektedir³¹³.

Başka bir anlatımla fotoğraf aslında en basit anlamıyla, Camera Obscura yardımıyla, görüntünün ışığa karşı duyarlı bir gereç üzerine kaydedildiği mekanik bir süreçtir. Bu süreç içerisinde film denilen duyarlı malzeme yer almaktadır. Film üzerine kaydedilen görüntüler daha sonra birtakım fiziksel ve kimyasal işlemlerden geçirilerek kalıcı hale getirilir. Bu yüzden mekanik bir sürecin sanat yapıtlarını yönlendirebileceği görüşünün, sanat yapıtının oluşturulması gibi yaratıcı bir süreç içinde, sanatçının egosunun ağırlıklı olarak değerlendirildiği, romantik dönemin estetik görüşü ile açıkça çelişir durumda olduğu açıktır³¹⁴.

İletişim aracı olan fotoğrafın bilgi vermek gibi bir işlevi vardır. İletiyi izleyici kitleye belli bir estetik kaygıyla vermenin yanı sıra bünyesinde bilgiyi de barındırır. Bu şekilde fotoğraf, bilgiyi halka götürerek evrenselleştirmektedir. Aysel Aziz'e göre "Kitle iletişim araçları topluma bilmediği gitmediği yerler ve konular hakkında bilgi vererek, dolaysız yaşam deneyimleri ile gelişen insan bilgisinin dolaylı yaşam deneyimleri ile de gelişmesini sağlamaktadır³¹⁵".

Fotoğraf görsel bir iletişim aracı olarak, sanatçıya estetik olanaklar sunmaktadır. Fotoğraf bir yorum olduğuna göre, bu yorumlamada fotoğrafın niteliklerinin yönlendirilmesi sanatçının görevi olmaktadır. Bu nitelikler, fotoğrafın genel yapısını oluşturmaktadır. Belgecilik ve evrensellik bunların en başında gelmektedir. Fotoğraf işlevini yerine getirirken belgesel bir nitelik taşımakta, bir olayı kayıt edip dondurarak yarına bırakmaktadır³¹⁶.

Fotoğrafta anlatılanın iki bölümü vardır. Bunlardan birincisi öyküdür. İkincisi ise, var olanlar olarak adlandırılabilir (karakterler, dekor ve sahnedeki nesneler) olan bir anlatma biçimidir. Öykü anlatıda neyin olduğunu tasvir ederken, anlatma biçimi ise

313 ELİBOL, A. "1990 Sonrası Türkiye'de Tanıtım Fotoğrafçılığı", Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, SBE. İstanbul. 2007 s. 75

314 GİDERER, H. E. "Fotoğraf Resmi Öldürür mü?", Sınır Deneyimleri, Akbank Sanat, 11/ Kasım, 15 Aralık 2005. s.33

315 AZİZ, A., Toplumlaşma ve Kitleleşme İletişim, Ankara, A.Ü. Bas.Yay. Y.O. Yayınlan No: 2, 1982, s. 52.

316 KAYGUN, Ş., "Fotoğrafta Grafik Anlatım", İFSAK Fotoğraf Sinema Dergisi, Sayı: 69-70, İFSAK Yayınları, İstanbul, 1994, s. 8.

nasıl olduğunu ortaya koyar. Okuyucuya ürünün nitelikli olduğunu sözlerle anlatmak, asla bunu göstererek anlatmak kadar etkili olamaz³¹⁷.

Bugün, kitle iletişimindeki en etkili araçların hemen hemen hepsinde fotoğraf kullanılmaktadır. Görsel alanda iletişimin büyük bir bölümünü fotoğraf üstlenmiştir³¹⁸. Bazı yazılar vardır ki fotoğrafla süslenmesi yazının içeriğine uygun fotoğrafın kullanılması anlatılmak istenen konunun değerini bir kat daha arttırmakta ve beyinlerde daha uzun bir süre kalmasını sağlamaktadır. Fotoğrafın kitle iletişimdeki öneminin bir başka nedeni de, fotoğrafın nesneleri aslına uygun kalarak anlatan bir araç olmasındandır. Çünkü bir tabloda ressam hiçbir zaman fotoğraftaki gibi renk tonlarını ve derinliği veremeyecektir³¹⁹.

Aynı zamanda fotoğraftaki kadar gerçeğin kendisini de sunamayacaktır. Fotoğraf, zamanı durdurmak, tarihi belgelemektir. Görmenin uzantısı olarak hayatımıza giren fotoğraf makinesi aracılığıyla, bir çift gözün tanık olduğu zaman dilimi, başkalarının da görüşüne sunulabilmektedir. Görüntünün anlamı böylece katlanarak büyümektedir. Görüntünün etkinliği, aynı zamanda her dilden, her kültürden kişiye anlam olarak ulaşabilmesinden gelmektedir³²⁰.

Zamanımız görselliğin ön planda olduğu, kitle kültürünün hüküm sürdüğü bir zamandır. Günümüzde bir çağın bittiğini, yeni bir çağın başladığını bile tek tek tarihlerle değil, onları söze gerek bırakmadan açıklayan fotoğraflarla hatırlamaktayız³²¹.

Fotoğraf dilini ve gereğini, an (deklanşöre basma anı) ışık, çerçeveleme, kompozisyon, görüntünün niteliği, karanlık oda müdahaleleri, efektler, poz, objenin seçimi gibi etkenlerin oluşturduğu söylenebilir. Bu dil kaynağını içinde bulunduğu kültürden alabilir, ancak görsellik özelliği dolayısıyla evrenseldir. Ancak görselliğin giderek evrenselleşmesi, fotoğraf dilinin kolaylıkla çözülebilmesini de sağlamıştır. Bir imge bombardımanı altında olan insanlar için bu dilin çözülmesinin öğrenilmesi,

317 Metin Kasım, Dr., Reklam Fotoğrafçılığı, Çizgi Kitabevi, Meltem Ofset, Konya, Eylül 2005, s.79.

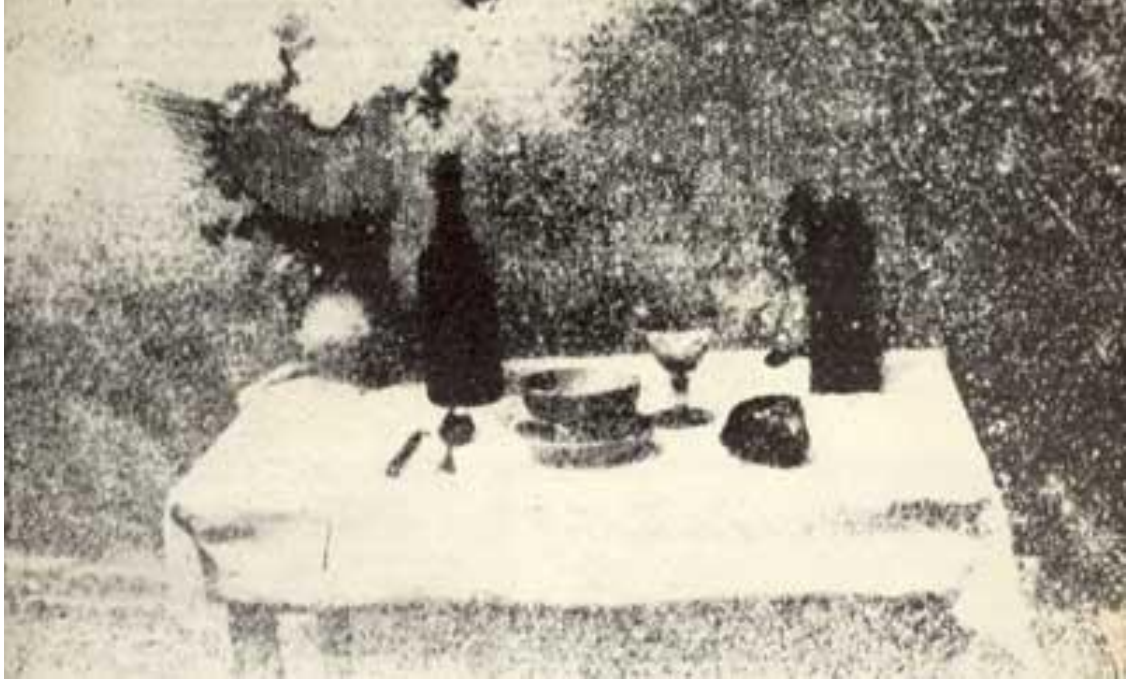
318 MEGEP Modülleri, "Gazetecilik alanı. Basın Fotoğrafçılığı", Ankara, 2008, s.5

319 KANBUROGLU, Özer Basında Haber Fotoğrafı Kullanımı, Gazetecilik Cemiyeti Yay.2003. Ankara, s.34

320 FLUSSER, W., "Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru", Med Campus Yayınları, Çeviri: İhsan DERMAN, İstanbul, 1994, s.35

321 UYGUN, S.Reklam Fotoğrafçılığı ve Yaratıcılık, Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul. 2007 s.45

fotoğrafın anlamlarını ve yan anlamlarını çözebilmektedir. Fotoğraf kendi içinde bir takım çelişkileri taşır. Görüntü gerçek değildir, ancak gerçeği(benzeri)kadar mükemmeldir³²².



Resim 1.111: Niepce - Hazır Sofra - 1924

Fotoğrafın ilgi çekiciliğinin sebebi, yaşama çok yakın olmasıdır. Fotoğrafçı önce fotoğrafın gerçek olanla ilgili olduğunu öğrenmiştir. Niepce ilk fotoğraflarından olan“ Hazır Masa’yı 1824 yılında çektiğinde pozlandırma için 14 saat beklemiş ama fotoğrafın gerçeklikle ilişkisini ilk kuran kişi olarak da tarihe geçmiştir³²³.

1.4.3.2 Fotoğrafın Tarihçesi

18.yüzyılın sonu ve 19.yüzyılın ilk yarısı icatlar bakımından çok zengin bir dönemdir. Aydınlatma gazı, hidrolik baskı makinesi, buharlı gemi, dokumacılık, elektrikle ilgili yenilikler ve demiryolunun kullanılması makineleşme çağını hızlandıran ve yeni buluşları tetikleyen önemli adımlardır³²⁴.

322 PARSA, S.(1987)“Fotograf ve Gerçeklik”,Ege Üniversitesi, BYYO Dergisi, İzmir, s. 156

323 KANBUROGLU, Özer Basında Haber Fotoğrafı Kullanımı, Gazetecilik Cemiyeti Yay.2003. Ankara, s.34

324 BAYHAN, M. “Yazılarla Fotoğraf”. İstanbul, Ege Yayınları, 1996. s.59

Bu buluşlar içersinde en etkili olanlardan birisi de hiç şüphesiz ki fotoğraf olmuştur. 19 Ağustos 1839'da Fransız bilim adamı François Arago, Daguerre' nin buluşu için kalabalığa "Sayın Baylar, doğa ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirildi." diye sesleniyordu.³²⁵ Daguerre, küçük karanlık kutuya yerleştirdiği madeni levha üzerinde elde ettiği görüntüleri, Fransa'dan tüm dünyaya "Daguerreotype" adıyla duyurmuş oldu³²⁶.

Tarih öncesi mağara resimlerinde de görülüyor ki, mağara adamları bile yaşadıkları, deneyimledikleri olayları kaydetmek isteği duymuşlardır. Bu istek eğitimin gelişimiyle beraber insanların tarzlar, malzemeler, kimyasal süreçler geliştirmesine yardımcı olmuş ve böylece insanlığı kaydetmek mümkün olmuştur. Bu istek yüz yıllarca resim sanatıyla kendini ifade etmiştir.³²⁷

M.Ö. 4. Yüzyılda ARİSTO'nun mağara deliğinden içeri giren ışığın, karşı duvarda ters görüntüsünü yansıttığını bulmasıyla başlayan tarihsel gelişim, 8. Yüzyılda Cabir İbni Hayyam adlı bir Arap'ın Gümüş Nitrat'ın güneş ışığı etkisiyle karardığını bulması ve 1490 yılında Leonardo Da Vinci'nin yayınlanan notlarında resimde perspektif için karanlık odadan yararlanma fikrini ortaya atması gibi optik, teknik, kimyasal pek çok aşamadan geçmiştir. Güneş ışınlarının karanlık odanın bir duvarındaki delikten girerek karşı duvara, dışarıdaki görüntünün ters yansıyarak oluşmasını bilim adamı Alhazen, İ.S. 10. yüzyılda gün boyu izler, değişimi not eder.³²⁸

Mükemmeliyet arayışı sürecinde, Rönesans sanatçıları resimde perspektife başvurmaya başlayınca camera obscura icat edilmiştir. Görüntüsü sanatçının yakalamak istediği sahnenin perspektif ve renkleriyle bire bir kopyasından oluşmaktadır. Gün ışığı bir duvarın ortasındaki küçük bir bölmeden geçerek içeri girmekte ve bu ışık karşı duvarın yüzeyinde dışarıdaki sahnenin ters, renkli bir görüntüsünü yansıtmaktadır. Leonardo da Vinci, Gentile de Fabriano, Giovanni Batiuta della Porta gibi sanatçılar karanlık odanın gelişimini sağlamışlar ve çizimlerinde kullanmışlardır. Daniello Barbaro adlı bir Venedikli, karanlık kutunun deliğine bir mercek yerleştirmek suretiyle daha net bir görüntü elde etmiştir³²⁹.

325 ÇİZGEN, E., "Türkiye'de Fotoğraf", İletişim Yayınları, Şefik Matbaa, 1992, s.15

326 ÖZENDES, E., Merhaba Atina Here İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2000. s.57

327 GÖKÖZ, A., "Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık", Odak Yayın ve Tic., Basaş Ofset, 1980. s.17.

328 ÇİZGEN, E., a.g.k., s.9

329 BAYHAN, M., "Fotograf", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1 s. 602 – 603

Alman fizikçi Johann Heinrich Schulze, 1725 yılında, fosforla ilgili çalışmalar yaparken şişeye koymuş olduğu tebeşir ve çözünmemiş nitrik asit karışımının güneş gören tarafının karardığını görmüş ve bu gözlem (saptama) yeni araştırmalara başlangıç olmuştur. 19.yüzyılın başında Thomas Wedgewood deri parçasına sürdüğü gümüş nitratin üzerine bir ağaç yaprağı yerleştirerek güneşe koymuş ve gün ışığından az etkilenen yerlerin beyaz, diğer yerlerin koyu kalarak yaprak yüzeyinde belirlediğini, fakat bu desenin daha sonra ışığın etkisiyle karararak yok olduğunu saptamıştır³³⁰.

Endüstrileşmenin getirdiği bu makineleşme, her alana yansımış ve toplumun yaşam şeklini değiştirmiştir. 19. yüzyılla birlikte fizik ve kimya alanlarındaki gelişmelerin bir sonucu olarak görüntüyü mekanik yolla bir yüzey üzerine düşürüp kalıcı kılmanın yolları aranmaya başlanması sonucu “fotoğraf makinesi” bulunmuştur³³¹. 1800’lü yıllarda gerçekleşen bu teknolojik gelişmenin, birçok görüşün de kabul ettiği gibi; var olan sanat dallarının biçimlerini değiştirdiği, yeni formlar kazandırdığı ve yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına da yardımcı olduğu açıkça görülür. Başlangıçta estetiği olmayan bir sanat dalı olarak kabul edilen “Fotoğrafçılık” konusunda söylenip yazılanlar; icadının ilanından bugüne kadar geçen 168 yıl içinde kimyasal niteliğinden kaynaklanan gizemini koruması nedeniyle çoğunlukla alanının teknik boyutlarıyla ilgilidir³³².

Gözle görüleni aynen verme arzu ve çabası insanoğlunu öteden beri uğraştırmıştır. Eski Yunan ve Roma sanatlarının belirgin niteliği olan bu eğilim, Rönesans’tan itibaren Batı uygarlığında büsbütün güçlenmiş, 19.uncu yüzyılda ise doruk noktasına ulaşmıştır. Resim ve heykel sanatlarının, özellikle son yüzyıl içerisinde, giderek gözle algılananı aynen vermek tutumuna sırt çevirmeleri olayının temelinde pek çok faktör yatar. Ne var ki, fotoğrafçılığın bu işi yetkin bir düzeyde, son derece zahmetsiz, çabuk ve ucuz olarak başarabilmesini de bu olayın etkin nedenlerinden biri saymak gerekecektir³³³.

330 ÖZER, B., “Fotoğrafın Dünü ve Bugünü”, Yapı Dergisi, Eylül-Ekim 1976, s.30.

331 BAYHAN, M. Yazılarla Fotoğraf. İstanbul, Ege Yayınları, 1996. s.59

332 Özel, Z. “Kitle İletişiminde Reklâm Fotoğrafçılığının Önemi”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İzmir EÜ, SBE 1998. s.10

333 DUYGUN, U., “Fotoğraf Akımları”, Marmara Üniv. Güzel Sanatlar Ens. Fotoğraf Anasanat Dalı, Y. L. Tezi, İstanbul, 2001, s.18

Fotoğrafın icadından hemen sonra, arzulanan mükemmel doğa sadakatine derhal erişildiği söylenemez. Poz süresinin uzun olması, objektiflerin görüş alanı derinliğinin yetersizliği, kimyasal uyuşmazlıklar gibi hususlar başlangıç yıllarında doğa gerçekçiliği bakımından fotoğrafı daima zor durumda bırakmışlardır. Fotoğrafın ulaşmış olduğu aşamada ise, insanoğlu gözle gördüğü her nesne ve olayı, fotoğraftan yararlanarak şaşırtıcı bir sadakatle tespit edip çoğaltabilme yeteneğine sahiptir³³⁴.

Fotoğrafçılık, günümüze kadar geçirmiş olduğu gelişim sürecinde önce gözle algılanan gerçekliği aynen yansıtmayı, daha sonra ise çoğaltmayı amaç edinmiştir. Bu da klasik gerçekçilerin resim alanında varmak istediği sonuçları, büyük bir sadakat ve kesinlikle fotoğraf teknikleriyle üretmeye çalışmak demektir. Doğalı gerçekçiliğiyle yansıtmaya çalışan bir fotoğrafçının çabası ise genellikle klasik anlamda çalışan bir ressaminkine benzer. O da, kayıt etmek istediği temadan, resim sanatının klasik kompozisyon kurallarına göre bir kesit almayı arzular. Onu çerçevesine yerleştirir.

Fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi üç düzlemde betimlenebilir; dış dünyadaki gerçeklik, fotoğrafçının gerçekliği, kendisine sunulan görüntüde gerçeği arayan izleyicinin gerçeği, Dış dünyadaki gerçeklik ile fotoğrafik gerçeklik arasında fiziksel anlamda elbette bazı farklılıklar vardır. Örneğin dış dünyadaki nesneler üç boyutludur, oysa fotoğraf iki boyutludur. Ayrıca insan gözünün görüş açısı fotoğrafa nazaran daha geniştir ve çevrinme yapabilmektedir, renklerde de değişme olabilir³³⁵.

Gerçeğin öncelikli aracının görsel olduğu düşüncesi batı dünyasında resmi çok önemli bir iletişim aracı haline getirmiştir. Işığın, bilgi ve gerçeğin kaynağı olduğu düşüncesi görselliğin başlıca ilkesi olmuş ve görselliğe öncelikli bir değer biçmiştir. Son zamanların gelişen diğer teknik kontrol mekanizmaları ile gerçeklik dediğimiz şeyin boyutları arttıkça, katmerlendikçe, katı şeklini ve bütünlüğünü yitirmektedir. Öte yanda fotoğraf makinesi ile gerçeklik, yalnızca imge olarak da olsa insanın gereksinimlerine uyan, kontrol ve manipüle edilebilen bir şey olmaktadır. İmge gerçeklik olmakta ya da gerçeklik yalnızca imgeye dönüşmektedir³³⁶.

334 ÇAKMAKÇI, M. "Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri Ve Fotogerçekçilik", Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Haziran 2007, s.40

335 PARSA, S., "Fotograf ve Gerçeklik", Ege Üniversitesi, BYYO Dergisi, İzmir, 1987 s. 156

336 ERZEN, J. E., Fotoğraf Notları, İstanbul, Say Yayınları, 2004 s:19

Kontrol ve manipüle edilebilen, bizim modern olarak algıladığımız çevreyi oluşturan ve somutlaştıran tüm nesneler arasında belki de en gizemli olan fotoğraflar sürekli akıp giden yaşam biçiminde bir montaj ve manipülasyon yaratmıştır ve sanki insan modern dünyayı fotoğraf parçaları ile algılamaya başlamıştır. Sanatçı ise önceden sanatın her sürecini kurgularken sanata ilişkin geleneğin değişimi ile sanatta yeni arayışlara girmiştir³³⁷.

Fotoğrafın getirdiği en önemli yeniliklerden biri, aslında var olan ancak gözle algılanamayanın aynen verilmesi eylemi olmuştur. Fiziksel açıdan var olan, gerçekleşen, oysa duyu yetersizliğinden ötürü gözle algılanamayan pek çok nesne ve olayı fotoğraf sayesinde insanoğlu tespit edip çoğaltma ve saklama olanağına kavuşmuştur.

Poz süresinin azaltılmasıyla ressamların işini kolaylaştıran bu süreç farklı tekniklerin bulunmasıyla da görselliği zenginleştirmiştir. Gümüş ve gümüş tuzlarının ışık altında karardıkları 10. yüzyıldan beri hem doğulu hem de batılı simyacılar tarafından bilinmektedir. “Karanlık kutu, popüler adıyla ‘Camera Obscura’ ise çağlar boyunca güneşin hareketlerini izlemekte, özellikle güneş tutulmasını incelemede ve Orta çağ da ise manzara çizimlerinde kullanılmaktadır³³⁸.

Orta çağ ressamlarının seri biçimde manzara resmi üretmelerini Camera Obscura’ları kullanmalarına borçlu olduklarına da değinilmektedir. Çok eski çağlardan beri; bilim adamları, elektromanyetik tayfın dar bir bölümündeki radyasyon formlarını, göz sayesinde algılayabildikleri için merak edip incelemeye almışlar ve bu görüntüye ışık adını vermişlerdir. Antik çağda, gözün, bakılan cisme doğru ışık ışınları yaydığı düşünülmüştür. Epikür; “görüntünün gözden kaynaklanan resimlerden oluştuğunu” ileri sürmüş, Platon ise, “ışığın bakılan cisimlerden göze geldiğini” iddia etmiştir. Gözden fırlayan parçacıklar ile görme sağlandığı gibi garip düşünceler de mevcuttur. Bu düşünceler Antik çağdan başlayarak ışık ve gözün yapısı üzerine birçok çalışmanın önünü açtığı görülür³³⁹.

Gözün incelenmesini gerekli kılan en önemli sebeplerden biri de; muhtemelen çöller ve tropik ülkelerde çok rastlanmaları nedeniyle göz hastalıklarının araştırmaları

337 BERGER J., “O Ana Adanmış”, Metis Yayınları, Ocak, 2003, s:70

338 ALGAN, E. “ Fotoğraf Okuma” Görüntü Çözümlemelerine Giriş, Eskişehir, 1999. s.5

339 <http://x-hall.ada.net.tr/sabuncu/obscura.html>, 06.04.2011

olmuştur. Göz üzerinde yapılan ameliyatlar, gözün yapısı üzerine ilgiyi artırmış, özellikle; 10. yüzyılda Batı' daki Ortaçağ bilgilerin Alhazen olarak anılan Iraklı matematikçi ve gökbilimci İbn El Haytam'ın Optik Sözlüğü konunun bilimsel olarak ilk ciddi incelemesi ve bütün ortaçağ optiğinin temelini oluşturmuştur³⁴⁰.

Bu çalışmanın kristal veya cam mercek fikrinin ortaya çıkmasına ve geliştirilmesine sebep olduğu, 17. yy.a dek geçerliliğini yitirmeyip farklı araştırmalarla zenginleştiği görülmektedir. Işık ve gözün yapısı üzerine yapılan bu araştırmalar Camera Obscura'nın mantığının keşfedilme sürecine ve merceğin geliştirdiği teleskop, mikroskop ve fotoğraf makinesinin bulunuşuna katkıda bulunduğu açıkça görülmektedir³⁴¹.

Çinli düşünür Mo Ti'nin de bu amaçlar doğrultusunda yaptığı açıklamanın bugünkü bilgilerimize dayanarak yaklaşık olarak M.Ö.5. yüzyıla rastladığı düşünülmektedir. Bu açıklama karanlık bir ortama açılan küçük bir delikten giren ışığın, dışarıda bulunan ışıklı nesnenin, gözün işleviyle paralel olarak, tümüyle baş aşağı bir yansımasını meydana getireceğine dairdir.

Gölgelerin tek başına hareket etmediğini ancak ışık ve objenin hareket etmesi halinde bunun gerçekleşeceğini belirten Mo Ti, bu tespitiyle de, sanal görüntü oluşumunun ilk kıvılcımını oluştururken aynı zamanda Camera Obscura fikrinin biçimsel oluşum sürecinin de başlangıcını meydana getirmiştir³⁴².

Mo Ti ile sınırlı kalmayan bu araştırma, "M.Ö. 4. yüzyılda Aristo, güneş tutulması sırasında güneşin hilal şeklindeki görüntüsünün, bir ağacın yaprakları arasındaki küçük aralıklardan geçerek, zeminde oluştuğunu gözlemlemiştir³⁴³.

Optik araştırmaları doğrultusunda ışık ışınlarının doğrusal yayılımına ulaşan İbn El Haytam'ın gerçek anlamda Camera Obscura fikrinin oluşumunu sağladığı, Arap matematikçi İbn-i Haysen' in de, ışığın doğrusallığını ortaya çıkarmak için Camera Obscura' nın prensibini kullandığı bilinmektedir. Öğrenimini İspanya'nın Müslüman

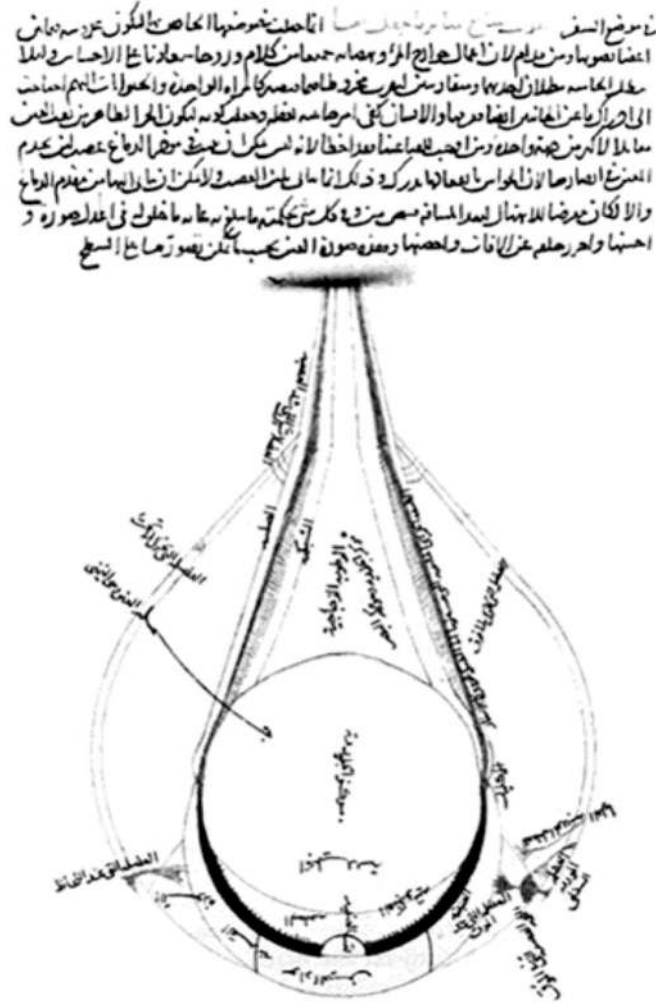
340 ÇAKMAKÇI, M. "Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri Ve Fotogerçekçilik", Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Haziran 2007, S. 6

341 BAŞAR, M. R., "Fotoğraf, Resim ve Modernizm" Edebiyat Eleştirisi, S. 9 s. 99- 101, Mart Matbaacılık, İstanbul, 1995, s.96,97

342 <http://x-hall.ada.net.tr/sabuncu/obscura.html>, 06.04.2011

343 www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html, 06.04.2011.

üniversitelerinde tamamlayan Roger Bacon da “Opus Majos” adlı perspektif çalışmasının V. Bölümünü, bulguları sonradan değerlendirilen İbn El Haytam’ın “Optik” ini kopya ederek tamamladığı açıklanmaktadır. Bu kitabı ile Bacon modern ve deneysel bilimin öncüsü olarak değerlendirilmiştir ³⁴⁴



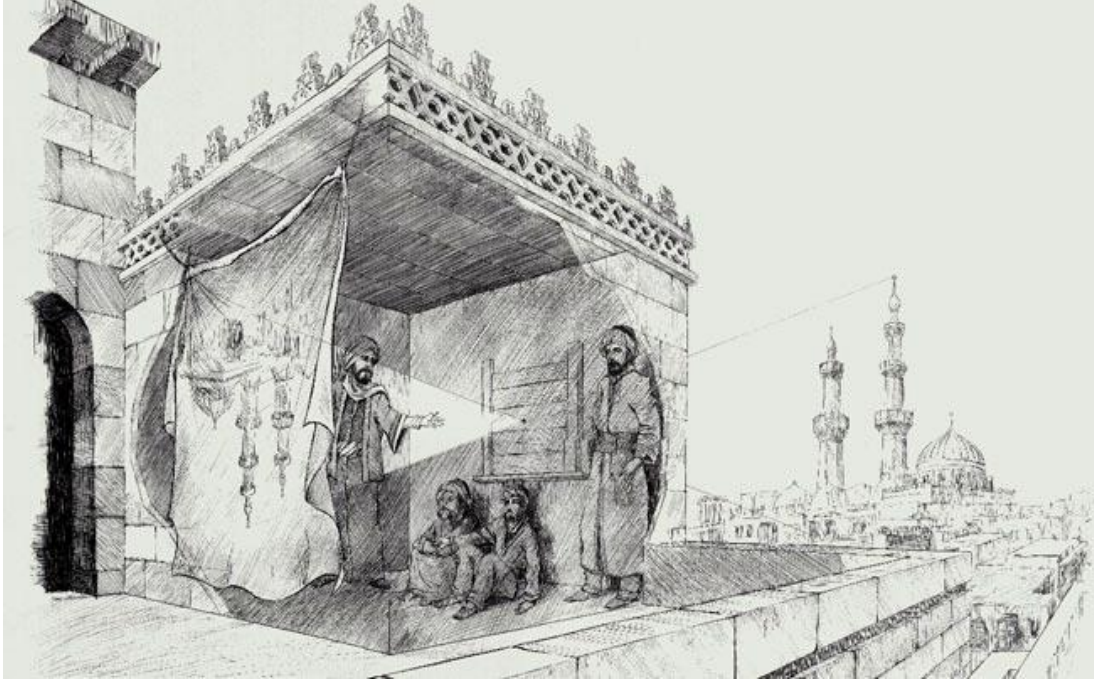
Resim 1.112: Ebu Ali El Hasan İbn El Haytam’ın “Optik” çalışması, M.S.10.yy

Bu bilgileri geliştirerek onlardan yola çıkan, 16. yüzyılda Leonardo Da Vinci ve Paolo Toscanelli; 17. yüzyılda Sir David Brewster karanlık bir ortama açılan iğne deliğinden sızan ışığın bu görüntüsüyle ilgilenmişlerdir.

Leonardo Da Vinci’nin, Camera Obscura düşüncesiyle tasarladığı karanlık oda tasarımı hakkında kanıt da sayılabilecek şu yorumu yaptığı görülür; “Oldukça karanlık bir odanın duvarında açılan küçük bir delikten giren aydınlatılmış objelerin

344 A.g.k.

görüntüleri, delikten biraz uzak mesafeye konulan beyaz bir kağıtta odanın içerisine geri gelir. Sizler, bütün objeleri doğru form ve renkte, kağıdın üzerinde görebilirsiniz. Onlar, ışınlarının kesişmesi dolayısı ile dışarıdakinin tersi görünümünde olacaktır³⁴⁵.



Resim 1.113: Camera Obscura- Karanlık Oda

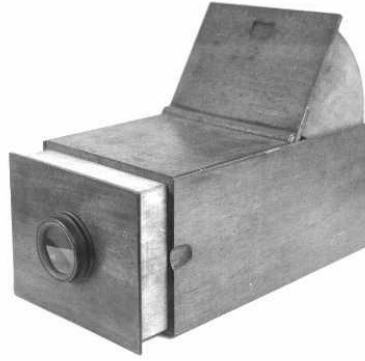
17. yüzyılın geç dönemlerinde, Jan Vermeer ve Antonio Canaletto gibi sanatçıların da kullandığı bilinen “Camera Obscura’nın ilk tanımı, Giovanni Battista della Porta’nın *Magia Naturalis* adlı kitabında geçmektedir. Her tarafı tamamen kapalı, içine rahatça bir insanın girebileceği büyüklükte karanlık, yalnızca bir yüzeyinin ortasında ışığın geçmesini sağlayan bir deliği bulunan oda olarak tanımlanabilir. Çevreden yansıyan ışıklar delikten geçmekte ve odanın içindeki yüzeyde bir görüntü oluşturmakta, odanın içinde bunu kaydedecek olan kişi de, yüzeyde oluşan bu görüntü üstüne bir kağıt koyarak oluşan görüntüyü doğru bir perspektifle çizmektedir. Ancak bu görüntü, tamamen ters bir görüntüdür³⁴⁶.

17. yüzyılda ise karanlık oda zorunluluğunu ortadan kaldıran taşınabilir Camera Obscura’lar üretilmiştir. Kolaylıkla taşınabilen bu aygıtların, buzlu camları ve görüntülerin üzerine düşürüldüğü düzlemleriyle, ressamla büyük kolaylıklar sağladığı bir gerçektir³⁴⁷.

345 TÜFEKÇİ, T. “Fotoğrafta Resim Etkileri”, *Fotoğraf Dergisi*, sayı:31, İstanbul, 2001., s.49

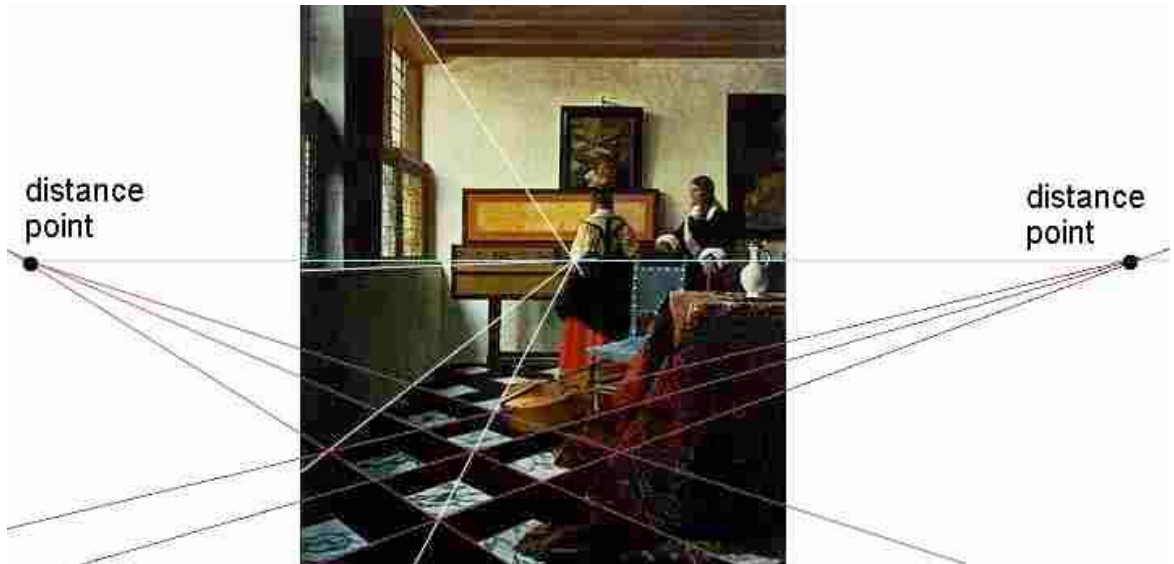
346 <http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/obscura1.html>, 06.03.2011.

347 “Manzaralı Odalar”, *National Geographic Türkiye*, Mayıs 201, s.56



Resim 1.114: Taşınabilir Camera Obscura Modelleri

17. yüzyılla birlikte Jan Vermeer, Antonio Caneletto ve Carel Fabritus da yapıtlarını gerçekleştirirken Camera Obscura'dan yararlanmışlardır. 17.yüzyıl sanatçıları arasında Camera Obscura stilini yapıtlarında en yoğun şekilde görüldüğü ressam ise Jan Vermeer'dir. Optik perspektif, ön arka plan arasında optik kaynaklı yaklaştırma, netsizlikler, ışığın tek bir noktadan dağılışı, nesnelerin izdüşümü olan gölgelerinin bu kadar başarılı ve gerçeğe uygun bir biçimde gerçekleştirmiş olması sanatçının Camera Obscura'yı kullandığının açık bir kanıtıdır. Özellikle perspektif sorunları üzerinde yoğunlaştığı, optiğin getirmiş olduğu doğrusal bir perspektif içinde ele aldığı resimlerinde sanatçı Camera Obscura'nın yardımına başvurduğu bilinmektedir³⁴⁸.



Resim 1.51: The Music Lesson, 1670, Jan Vermeer

348 TÜFEKÇİ, T. "Fotoğrafta Resim Etkileri", Fotoğraf Dergisi, sayı:31, İstanbul, 2001., s.50

1.4.3.2.1 Işığın Duyarlı Bir Yüzey Üzerine Etkileri:

Camera Obscura kullanımını kronolojik bir çerçevede kısaca özetlersek; önceleri karanlık odalarda iğne deliğinden ışığın geçirilmesiyle görüntü elde edilmiş, 16.yüzyılda berrak ve net görüntünün elde edilmesinden sonra, 17. yüzyılda bu aletin sanatçılar tarafından yaygın olarak kullanılması, bunun portatif olarak kullanımını da beraberinde getirmiştir. 17.yüzyılda gümüş nitrat bilinmektedir fakat ışığın bu maddeler üzerindeki tesiri henüz keşfedilmemiştir. Bu sorun ilk kez, 1694 yılında Wilhelm Homberg' in, Paris kraliyet akademisine, nitrik aside batırılmış öküz kemiğinin gümüş eriyiğine batırılıp ışığa maruz bırakılınca karardığını açıklamasıyla bilimsel olarak ele alınmıştır. İlk önemli çalışmaların ise Nuremberg yakınında Altdorf Üniversite'sinde anatomi profesörü olan Johan Heinrich Schulse' la başladığı bilinmektedir. Schulse; bir şişeye tebeşir, gümüş ve nitrik asit doldurup sallayınca bu karışımın ışığa gelen yanının karardığını görmüş... Bu kararan maddeye 'scotophore' yani 'karanlıkları getiren' adını vermiştir³⁴⁹.

Fotoğrafın icadına giden yolda ilk çalışmaları yapanlardan biri de İngiliz porselen yapımcısı Thomas Wedgwood olduğu görülür. Desenleri hazırlamak için Camera Obscura'yı kullanan Wedgwood, gümüş nitratla duyarlılaştırılmış yüzeylerde optik görüntüyü kalıcı hale getirme çalışmalarıyla tanınmıştır. 1802'de bu çalışmalarını yayınlayan arkadaşı kimyacı Humphry Davy ile birlikte gümüş nitrat ya da klorürle duyarlılaştırılmış kâğıt ve deri üstüne yaprak, böcek gibi cisimler koyup ışıklandırarak kopyalar elde ettiği bilinmektedir. Ancak poz süresi kavramını geliştirememeleri ve sabitleştirme işlemini yapamamaları sonuca varmalarını engellemiştir³⁵⁰.

Thomas Wedgwood, bir kâğıdı ya da beyaz bir meşin parçasını gümüş nitrat eriyiğine batırmış, üzerine de yarı saydam bir resim koyarak ışığın etkisiyle yeni bir resim elde ettiği, bu resme ancak bir şamdan ışığında bakılmaktadır. Aksi halde gün ışığı bu resmi karartıp yok etmektedir³⁵¹. Wedgwood'un cam üstünde çizilmiş tabloları kopya etmek ve ışığın gümüş nitrat üzerindeki etkileri gözlemlemek amacıyla yaptığı denemeleri, ışığa duyarlı yüzey, resmin tespiti gibi fotoğrafçılık için gerekli

349 www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande

350 ÖZENDES, E., Merhaba Atina Here İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2000. s.67

351 ÖZENDES, E., 2000, A.g.e. s.70

olan tüm unsurlar yan yana getirilmesine rağmen yaşamının sona ermesi ile yarım kaldığı görülür³⁵².

Bu dönemde yapılan kimyasal ve optik değerlendirmelerle birlikte Daguerre de, bu kişiler gibi görüntüyü sabitleme sorunu üzerinde çalışmaktadır. Bu dönemde Daguerre kadar önemli bir diğer kişi de, onunla beraber bir süre çalışan ve daha sonra çalışmaları Daguerre tarafından sürdürülen Joseph Nicéphore Niépce'tir³⁵³.

1.4.3.2.2. İlk Fotoğraf:

Joseph Nicéphore Niepce, motorlar, renk veren maddeler, pancar şekeri gibi şeyler üzerinde bilimsel deneyler yapmıştır. Daha sonra gravürleri duyarlı bir maddeye batırılmış satır üzerine ışık vererek kopya etmeyi denemiştir. Böylece, görüntüyü sabitleyen ilk kişi olarak tarihteki yerini almıştır. Niépce sadece Camera Obscura'da sabit bir görüntü elde etmekle kalmadığı, objektifte oluşabilecek hataları önlemek amacıyla bir diyafram da geliştirdi bilinmektedir. Ancak ilk elde ettiği sonuçların tam anlamıyla bir başarıya ulaştığını söylemek yanlış olur. Çünkü zeminin siyah, nesnelerin ise beyaz çıkmıştır, yani ön kısmının zeminden çok daha aydınlıktır³⁵⁴.

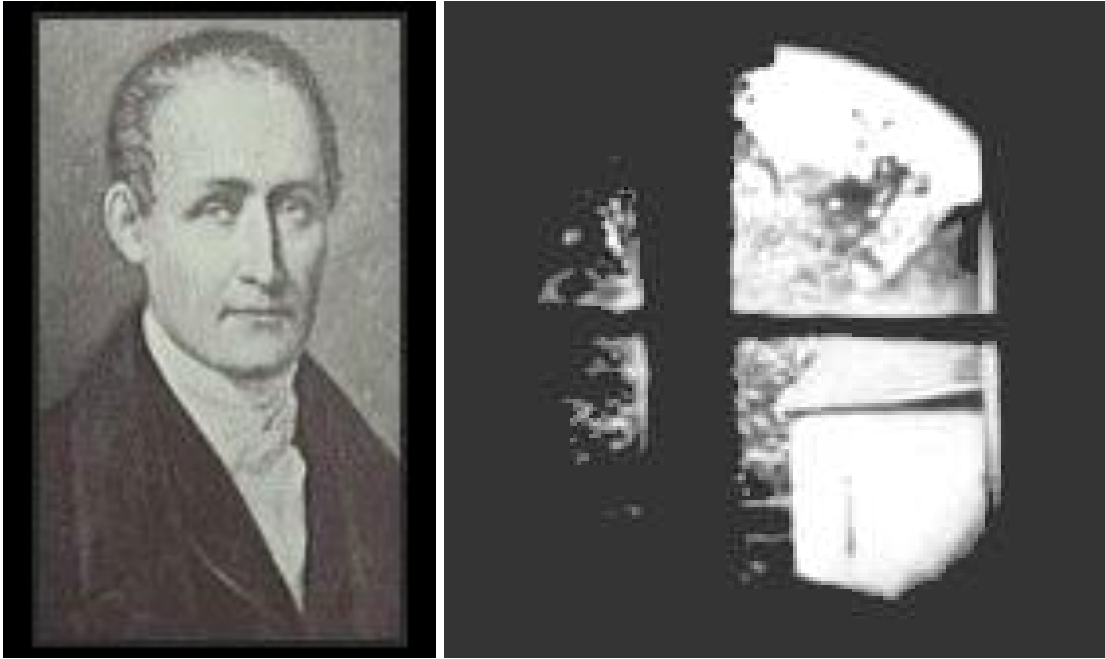
Niepce bir süre sonra gümüş tuzları bırakarak doğrudan doğruya pozitif maddelere el atmıştır. Niepce, yıllar süren çalışmaları sonucunda ışıpta kararan maddeler yerine sertleşen maddeleri denemeye karar vererek 1822'de kurşun ve kalay karışımı bir metal üzerine lavanta yağında eritilmiş yuda bitümü (Yahuda bitümü) sürmüştür. Bu levhayı Camera Obscura'ya yerleştirerek pencereden avluya yönelmiş, sekiz saatlik bir pozlama süresinden sonra metal levhayı terebentinle yıkadığında, güneş ışığının etkilemediği yerlerde bitüm erimiş ve altından siyah metal çıkmıştır. Sonuç pozitif bir görüntüdür ve tarihinin ilk fotoğrafıdır” 1824 yılında çekimi başarılmış bu fotoğraf “Chanon Penceresinden Gözüken Manzara” adını almıştır³⁵⁵.

352 BAYHAN, M. Yazılarla Fotoğraf. İstanbul, Ege Yayınları, 1996. s.602

353 www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande, 06.03.2011.

354 www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande, 06.03.2011.

355 BAYHAN, M. Yazılarla Fotoğraf. İstanbul, Ege Yayınları, 1996. s.603



Resim 1.116: Joseph Nicéphore Niépce “Chanon Penceresinden Görünen Manzara” (1924)

Aslında tarihin bilinen ilk fotoğrafı birçok kaynakta “Hazır Masa” olarak geçmektedir. Bazı kaynaklarda ise sanatçının ilk çalışması olarak “Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi” gösterilir³⁵⁶.



Resim 1.117: “Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi” (1926) Niépce

356 KILIÇ, L., “Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi”, Dost Yayınevi, Ankara, 2007, s.70

1.4.3.2.3. Daguerrotype Tekniği:

Niépce'in yöntemini esas alarak cıva buharı fikrinden yola çıkarak, birlikte çalıştıkları bilinen, canlı manzaralar ve ışık oyunlarının yer aldığı bir tiyatronun sahibi Daguerre dagerrotype'ı icat etmiştir³⁵⁷. Deguerre karanlık oda vasıtasıyla gerçeğe çok yakın tablolar elde etme konusundaki başarıları da bilinmektedir. Daguerre, Niépce'in tersine görüntüyü sabitleme sorununa odaklanmıştır ve çalışmaları 1837'de son şeklini almıştır³⁵⁸.

Israrla gümüş iyodür yöntemi üzerinde durmuş olan Daguerre, kendisi tarafından icat edilen fotoğraf makinesi Daguerrotype'da, civalı ve iyotlu bir gümüşle kaplanmış bakır levha kullanmıştır. Karanlık odadaki beklemeden sonra, levha ısıtılmış cıva buharına maruz bırakılmaktadır. Cıva madeni gümüşle karışarak gizli resmi meydana getiriyor ve sonunda resim, altın sarısı bir zemin üzerinde güzel bir siyahla belirleniyordu, bu altın sarısı zemin etkilenmemiş gümüş iyodürdü³⁵⁹.



Resim 1.118:

Louis Jacques Mande Daguerre



Resim 1.119:

Daguerrotype (1789-1851)

1838'de resmi çevrelerden destek bulmaya çalışan Daguerre, temasa geçtiği dönemin tanınmış bilim adamlarından François Arago tarafından oldukça olumlu karşılandığı görülmektedir. 1839'da Arago' nun duyurduğu haber, insanları oldukça heyecanlandığı gibi görüntünün sabitlenmesi üzerinde çalışan diğer kişilerin de

357 ASLAN, E., "Tarih Öğretiminde Fotoğraf Kullanımı" 9 Eylül Üniv. Buca Eğitim. Fak. Dergisi, 2008, Sayı 24:82-91, s.84

358 ERGİN, E., "Her Yönüyle Fotoğrafçılık Tekniği", İnkılap Yayınları, İstanbul, 2000, s.8

359 GÖKGÖZ, A., Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık. AFA Matbaası, İstanbul, 1977. s.45

alışmalarını hızlandırmalarına neden olmuştur. “Arago, 7 Ocak 1839’da Paris Bilimler Akademisi’nde bu yeni ürünü tanıtmış ve Fransa hükümetine bu ürünü satın alması konusunda teklifte bulunmuştur³⁶⁰.

Daguerre, dagerotiple çektiği değişik Paris görüntülerinden biri olan “Boulevard du Temple Paris” (Resim 1.57) , adlı çalışma dagerotiple çekilmiş Paris bulvarından bir görünümüdür. Bu görüntü için en erken tarihli, dereceli tonlardan oluşmuş, kapasiteli detay bilgisi içeren bir kent görünümü olduğu yorumları yapılmıştır. Üstelik fotoğraf tarihinin, insan görüntüsünün yer aldığı ilk fotoğraftır³⁶¹.



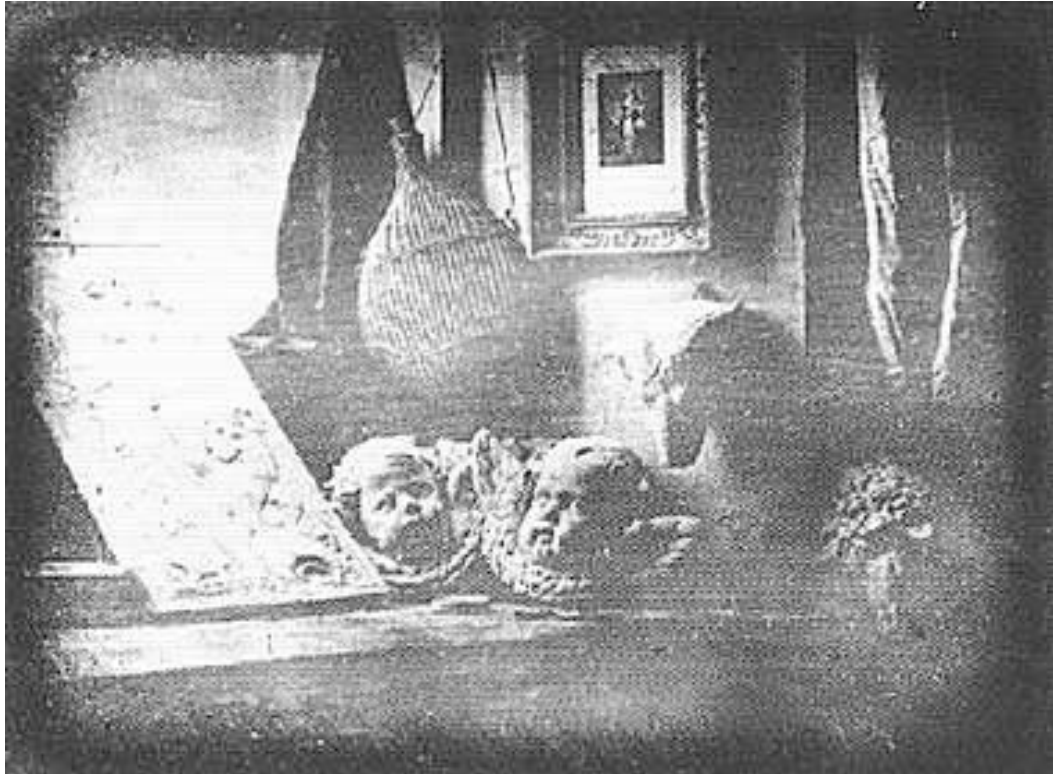
Resim 1.120: “Boulevard du Temple, Paris”, 1839, L.J.M.Daguerre Dagerotip.

Daguerre tarafından dagerotip’le çekilen diğer görüntüler ise kendi hazırladığı natürmortlardır. Bunlardan biri, stüdyosunda hazırladığı, 1837 tarihli “Intérieur d’un Cabinet Curiosité” (Resim 1.58) adlı çalışmadır. Bu çalışmasında Niépce’in çalışmalarına göre, oldukça berrak bir görüntü ve detay elde ettiği görülmektedir³⁶².

360 www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande

361 A.g.k.

362 ÇİZGEN E., “Türkiye’de Fotoğraf”, İletişim Yayınları, Şefik Matbaa, 1992, s.13



Resim 1.121: “Intérieur d’un Cabinet Curiosité 1837, Daguerre

Fotoğrafın bulunuşunun ilanıyla birlikte bu yöntemi Daguerre’den önce bulunduğunu iddia eden kişiler gündeme geldiği bilinmektedir. Bunlardan biri, İngiltere’de kendi yöntemini tanıtan William Henry Fox Talbot olduğu görülür. 1835’te gümüş tuzu sürdüğü bir kâğıdı duyarlı hale getirmiş ve nesnelerin, bitkilerin negatiflerini çıkararak fotojenik desenler elde etmiş olsa da dagerotipin elde ettiği netlikten çok uzakta olduğu görülür³⁶³.

Diğer önemli isimler arasında Fransız Hippolyte Bayard ve John Herschel yer alır³⁶⁴. Her ikisinin de 1839’un başında doğrudan kâğıt üstüne yaptıkları, güvenilir fotoğraf yöntemleri ile tanınmaktadır. John Herschel’in fotoğraf tarihine yaptığı katkılarla önemli bir yere sahiptir. “Elde ettiği görüntüleri hipo sülfitle sabitleştiren, Royal Academy’de fotoğraf kelimesini ilk kullanan Herschel’dir”. Bu teknik daha sonra Talbot ve Daguerre gibi önemli isimlerin çalışmalarında da izlenir³⁶⁵.

363 www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande

364 VARGI, E.N., “Louis Jacques Mandé Daguerre”, Fotoğrafya Dergisi, Sayı:18

365 A.g.k. sayı:18

1.4.3.2.4. Calotype Tekniği:

Gündeme gelişinden itibaren benimsenmiş ve piyasadaki yerini almış olan Dagerotip'in üretimine ve satışına da hızla geçilmiştir. Üstelik poz verme süresi dakikalardan saniyelere düşmüştür. Aygıtın izlediği bu gelişim, doğudan batıya büyük bir hızla yayılacağının da bir göstergesidir. Daha sonraki araştırmaların katkısıyla Fox Talbot'un, Calotype sayesinde kağıt üzerinde yapılabilecek bir basım yöntemini geliştirdiği görülür. 1846 yılından itibaren de kağıt üzerindeki bu negatif-pozitif yöntemi dagerotipin yerini tamamen alır³⁶⁶.

Dolayısıyla Talbot için bir negatiften çok sayıda pozitif baskı elde etme yöntemini geliştirerek, gerçek anlamda çoğaltılabilir fotoğrafa, dolayısıyla günümüz fotoğraf mantığına ulaşmış olan ilk kişi diyebiliriz³⁶⁷.



Resim 1.122: “Articles of glass” 1844 Fox Talbot (calotype fotoğraf)

Islak-levha (collodion) yönteminde ise ışığa duyarlı cam levhalar kullanılmaktadır. Bu yöntemde klişelerin, kullanımdan hemen önce hazırlanmaları gerekir. Ancak klişelerin daha makinaya yerleştirilmeden kuruyuvermesi tehlikesi vardır. Poz süresi üç ila yirmi dakika arasında değişmekteydi ve bütün fotoğrafları parlak güneş altında çekilmek zorundaydı³⁶⁸.

366 MEGEP Modülleri, “Grafik ve Fotoğraf Alanı. Pinhole (İğne Deliği Kamera)”, Ankara, 2007, s.10

367 BAJAC, Q., “Karanlık Odanın Sırları, Fotoğrafın İcadı”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004. s.34

368 ATAY, S., “Fotoğrafçılığın Başlangıç Yılları ve Türkiye’de İlk Yılları” Yüksek Lisans Tezi (yayımlanmamış) Dokuz Eylül Ün. Sosyal Bilimler Ens., İzmir-1983, s.73

1.4.3.2.5. Modern Fotoğrafçılığın Doğuşu:

Modern kullanımdaki ışık yazısı anlamına gelen “photography” adını ilk olarak 1839’ da Sir John Herschell’ den duyduğumuz fotoğrafçılık; 1871’ de İngiliz Richard Maddox tarafından gümüş bromürün kullanmasıyla Collodion (ıslak levha) yönteminden kaynaklanan çalışma güçlükleri de aşılmış oldu. Böylelikle ilk duyarlı, kuru cam negatiflerin kullanılmasıyla fotoğrafçılığın etki alanı genişlemiştir³⁶⁹.

Kuru tabaka yönteminin getirdiği kolaylık ve pratiklik büyük çapta imalatın başlamasına neden olduğu görülmüştür. George Eastman, 1889’da ilk defa rulo haline getirilmiş filmleri tanıtarak bu filmlerde emülsiyonlar esnek selüloid bir taban üzerine sürülü olarak hazırlar. Eastman, “Kodak” adını verdiği ve 100 poz çekebilen fotoğraf makinelerini piyasaya çıkardığında sloganı “Siz deklanşöre basın, gerisini biz hallederiz” idi. Fotoğraflar çekildikten sonra makine fabrikaya gönderiliyor ve film değiştirilerek yeni film takılarak sahibine iade ediliyordu. Jelâtin film yayılmaya başlayınca gelişim yeniden hızlandı. Driffiel ve Hurter ışığın film üzerindeki etkilerini ölçtüler ve film banyosunda zaman ve ısı yöntemini uygulamaya başladılar³⁷⁰.

1873 yılında ise Herman Vogel, emülsiyonların bazı renklere boyandığı zaman başka renklere karşı duyarlı olduğunu buldu³⁷¹.

Avrupa’da Agfa, Amerika’da ise Kodak firmaları aynı yıllarda renkli film üzerine araştırmalarını sürdürdüğü ve 1910’ da Agfa, 1914’ de ise Kodak, üzerinde üç temel rengi taşıyan film tabanını ürettikleri görülür. 1942’ de ise Agfa firması, renkli reversel filmi gerçekleştirdiği de bilinmektedir. Çekimin yapıldığı duyarlı taban üzerinde pozitif görüntü oluşturan bu filmlere slayt denilmektedir³⁷².

Teknolojik gelişmenin bir sonucu olan fotoğraf, kendini oluşturacak bilimsel çalışmaların sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu yöndeki bilgilerin neredeyse iki bin yıldan fazladır biliniyor olmasına rağmen uygulamaya dökülmesi ve bu günkü baş döndürücü gelişim hızına ulaşması son 168 yılın ürünüdür. Her çalışma, kendini bir adım daha ileriye götüren bir diğer çalışmayı oluşturmuş ve başlangıçta saatler alan pozlama süresi saniyelere kadar indirilmiştir.

369 <http://fotosiz.mevsimsiz.com/detail.asp?StrID=13&Strchepter=flegt>

370 GÖKGÖZ, A.. Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık. AFA Matbaası, İstanbul, 1977. s.50

371 <http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/7.tarihce.php>

372 http://www.fotokritik.com/dokuman/foto_eitim.tarihce.php

Bir süre sonra elde taşınabilen fotoğraf makineleri icat edilmiş ve George Eastman'nin filmleri ticari bir madde haline getirmesiyle de modern fotoğrafçılık doğmuştur. Dolayısıyla insanların kullanımına sunulan bu zaman dondurucu aygıt, bir bakıma yaşamın gözlemcisi haline gelmiştir. Teknik sahadaki yerini sağlamlaştırmış ve sanatsal özelliği ile gelişimini bu sahada sürdürmüştür³⁷³.

1.4.3.3 Dijital Fotoğraf

Dijital görüntü üretme ve işleme teknolojisi, görsel sanatlar için fotoğrafın bulunuşundan bu yana gerçekleşen en önemli yenilik olmuştur. Dijital teknoloji sayesinde fotoğrafın gerçeğin bire bir izi olduğuna ilişkin yaygın inanış ortadan kalkmakta, diğer bir deyişle fotoğraf "kanıt" olma halini yitirmektedir. Her ne kadar fotoğrafın, "gerçekliğin fotoğrafçının gözüyle yapılan bir yorumu" olduğu ve "saf gerçekliği" ifade etmediği önceden de biliniyorduyse da, nesneler dünyası ile olan nedensel bağı nedeniyle, fotoğraf bulunuşundan bu yana bir "kanıt" bir "belge" olarak algılana geldi. Suzan Sontag şöyle diyordu: "Fotoğraf kanıt oluşturur. Duyduğumuz ancak kuşkuyla karşıladığımız bir şey, bize onun fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır³⁷⁴."

Fotoğrafçılar, algıladıkları ve kurguladıkları gerçekliği aktarabilmek için analog dönemde de fotoğrafa çeşitli biçimlerde müdahale etmekten çekinmiyorlardı. Portre fotoğrafı çekerken, makinenin kurulu olduğu sehpaye tekme atan Julia Cameron'dan, "gerçeği ve doğruları yansıtabilmek için gerek çekim, gerekse basım aşamasında her türlü müdahale biçimin kullanabileceğini" ısrarla savunan Eugene Smith'e kadar pek çok fotoğrafçı çekim aşamasında ya da karanlık odada fotoğrafa "müdahale" etti³⁷⁵.

Dijital çağda fotoğrafa müdahale etmek kolaylaşmıştır. Eskiden az sayıda profesyonelin çekim aşamasında ve karanlık odada yaptığı müdahaleler kimse tarafından bilinmezken, şimdi bilgisayarında bir fotoğraf işleme programı olan amatör fotoğrafçılar bile, dijital teknoloji ile uygulamalar yapabilmektedir. Sonuç, fotoğrafın

373 GÜMRÜKÇÜ, C.O., "Fotoğrafın Kitabı", Mevsimsiz Yayınevi / Fotoğraf Serisi, Ankara, 2006, s.45

374 Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, Türkçesi: Reha Akçakava, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayın, 1993, s. 20.

375 ÖZDEMİR B., "Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı", İzmir: D.E.Ü. S.B.E. Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1996., s. 56

müdahale edilebilir bir teknik olduğunun geniş kitleler tarafından bilinmesi ve fotoğrafın fiziksel gerçeklikle nedensellik ilişkisinin ve fotoğrafın belge olma halinin zayıflamasıdır. Sonuç olarak, Fotoğrafın kanıt olma hali giderek zayıflamıştır³⁷⁶.

Geleneksel fotoğraf makineleri film kullanılırken, dijital kameralar “image sensor” diye adlandırılan görüntü algılayıcılara sahiptir. Bu silikon çipler milyonlarca ışığa duyarlı diyot barındırır. Bunlara photosite denilir. Deklanşöre basıldığı anda her photosite kendi üzerine düşen ışığın gücünü ya da parlaklığını elektrik şarjına dönüştürür³⁷⁷.

Çok ışık yüksek şarj demektir. Her photosite tarafından biriktirilen şarjı bir numara karşılığına çevirerek noktaların renk ve parlaklığını oluşturur. CCD tipi sensörler ilk olarak keşfedilen ve günümüzde de yaygın olarak kullanılan tip sensörlerdir. CCD (Charge Coupled Device) George Smith ve Wiliam Boyle tarafından Bell laboratuvarlarında keşfedildi. 1970 yılında CCD kullanan ilk video kamera yapıldı. Günümüzde CCD teknolojisi tv yayınlarından videoya, güvenlik kameralarından faks ve fotokopi cihazlarına kadar çok çeşitli alanlarda kullanılmaktadır.³⁷⁸

Dijital fotoğraf sayıları milyonlara ulaşan ufak algılayıcılardan meydana gelir ve bunlara “Piksel” denir. Her bir piksel tek bir photosite tarafından imaj sensor aracılığı ile fotoğraf çekildiği anda yakalanır. Ve tüm bu piksellerin birleşmiş hali görüntüyü oluşturacaktır. Dijital fotoğrafta görüntünün kalitesi piksel sayısı ile anlaşılacaktır. Kimyasal fotoğrafta filmdeki grenler küçüldükçe detay ne kadar artıyorsa, sayısal fotoğrafta da belli bir alanda ne kadar piksel varsa görüntünün kalitesi de aynı oranda artmaktadır.

Dijital fotoğrafta piksellerin büyüklük oranları aynı iken filmde gren büyüklükleri farklılık gösterir. Film makinelerinde olduğu gibi dijital makinelerde de ASA ayarı vardır. Bu ayar kullanılarak piksel büyüklükleri değiştirilerek duyarlılık değiştirilebilmektedir. Aydınlatma türüne göre değişen ışık rengi film kullanırken çok özel ayarlar ve filtrelemeler gerektirirken dijital fotoğrafta bu çok daha kolaylaşır. Beyaz olarak tanımlanan gün ışığı ısı 5400 Kelvin’dir. Bu değerin altı ısılardaki ışıklar sarı ve turuncuya, üstündeki ısıdaki ışıklar maviye doğru gidecektir. Çekimden

376 KANBUROĞLU, Ö., “Dijital Fotoğrafta Yaratıcı Teknikler”, Say Yayınları, Haziran, 2010, s.34

377 SAĞLAMTİMUR, Z.Ö., “Dijital Sanat”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 10 - Sayı: 3, 2010, s.217

378 AKSU, “M.,Dijital Fotograf, Temel Bilgiler”,yüksek lisans ödevi,2005,sayfa 1

hemen önce çekim yapılacak fotoğraf makinesine ortamdaki ışığın tanıtılması ayarı ile makineye söz konusu ışığın beyaz kabul edileceği söylenmiş olur³⁷⁹ .

Böylece sarı ışığın olduğu ortamlarda dahi bu ayar sayesinde beyaz ışıklı fotoğraflar çekmek mümkün olacaktır. Bu beyaz ayarını yapmanın en doğru yolu renk kartelası tutmak olacaktır. Renk skalaları çekim yapılacak ışık altında objektife tutularak test çekimi yapılır ve renk yazılıma tanıtılır. Ancak bu skaladan dijital yazılıma tanıtılan renklerin doğru renkler olduğu düşüncesi kolay olması açısından her ne kadar rahatlatıcı olsa da her ışık durumunda bu geçerli olmayacaktır. Farklı ışık durumlarının farklı ayarlar gerektirebileceği unutulmamalı, alınan beyaz ayarlarının kontrolünün göz ile de kontrol edilmesi, özellikle parlak ve koyu alanlarda hayati derecede önemlidir³⁸⁰.

Dijital Fotoğrafta hassas olan konulardan biri de monitördür. Çekimi yapılan görsel, çekimin ardından monitörde izlenecek, dijital müdahaleler burada yapılacaktır. Doğru renk ve kontrast değerlerini göstermeyen bir monitörde yapılan tüm müdahaleler yanlış yapılmış olacaktır. Monitörün kullanıldığı alandaki ışık rengi, gözün ekrandaki renk ve tonları algılamasını doğrudan etkiler³⁸¹.

Bunun için monitörün konumlandırıldığı alanda ekran renk kalibrasyonun yapılması ve bu ayarın yalnızca o mekan için geçerli olacağı unutulmamalıdır. Ayrıca bu ayar her 3 ayda bir yenilenmelidir. Mekan değiştirilmesi durumunda yeni bir renk kalibrasyonu yapılması gerekecektir. Söz konusu renk kalibrasyon cihazları önce mekandaki renk ısisını ve gücünü ölçerek bu değerlere göre en doğru ayarları monitöre uygulamaktadırlar. Farklı özellik ve detaylarda farklı marka kalibrasyon sistemleri tarayıcılar, monitörler için en doğru renk ve kontrast değerleri ile sonuçlar alınmasını sağlarlar³⁸².

1.4.3.4 Fotoğraf ve İllüstrasyon İlişkisi

379 VARIS, L., "Digital Photography For Graphic Designers", ABD, Rockport publishers, s.33

380 EVENING, M., "The Adobe Photoshop Lightroom Book", ABD, Peachpit, 2007, s. 139

381 BUSCH, "Mastering Digital Photography", Thompson Course Technology, ABD, 2006, s.17

382 MEMİŞOĞLU, E., "Dijital Tekniklerin Tanıtım Fotoğrafına Getirdikleri", Marmara Üniv. G.S.E., Y.L. Tezi. s.8

Fotoğrafın ilk çıktığı yıllarda illüstrasyon hızlı bir gerileme yaşamıştır. Çünkü reklamcılar fotoğrafı çok daha fazla tercih etmeye başlamışlardır. 1950’lerde tekrar fotoğrafla birlikte illüstrasyon da kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğraf ve illüstrasyonun birlikte kullanımı, etkiyi güçlendirmekte ve inandırıcılığı artırmaktadır. Bu dönemlerde, fotoğrafik illüstrasyonlar artmıştır. Fotoğrafın eksik kaldığı yönlerde illüstratörler devreye girerek, görsel etkisi yüksek işler üretmeye başlamışlardır. Böylelikle bir dönem önemi azalmış olan illüstrasyon tekrar atağa geçmiştir.³⁸³

1.4.3.5 Grafik Tasarımda Fotoğrafın İşlevi

“Fotoğraf, kendi öğeleriyle kendi olanak dünyasına göre bir gerçeklik üretir. Bu durum, gerçeğin kendisi olmama, ama gerçeği geleceği kendi dilinin nesnelliğine göre taşıyabilme; başlı başına bir değiştirme, bir müdahaledir. Fotoğraf, hem çekenin, hem izleyenin inanma duygusuna hitap eder. Görüntü, nesnenin Kendisi değildir. Ama izleyici, başarılı ve güzel bir görüntüyü, gerçekmiş gibi, onunla bütünleşerek izler. Fotoğrafla özdeşleşerek onu yaşar. Durağan olana, aynı değerlere uzun süre bağlanmanın gizli gücü; bellekte yer tutar ve kalıcı olur. Bu estetik etki ve doyumda üstünlüktür. Fotoğraf; çok az nesnel öğeyle, söze yazıya gerek duyulmaksızın, doğrudan yaratma dirimliliğine katılma dilidir³⁸⁴.”

Grafik tasarım pazarlama karmasının içinde yer alan bir bölüm değil, karmanın tümüyle, doğrudan ilişkili bir olgusu olarak görülmektedir. Bu yüzden pazarlama karmasının her alanında çok önemli bir yeri bulunmaktadır. Grafik Tasarımı, iletişim araçlarına paralel olarak her geçen gün daha büyük oranda insanın yaşamında yer almaya başlamıştır.

Bugün ise artık dünyayı saran iletişim ağı içerisinde çağdaş dünyanın vazgeçilmez bir ögesi olmuştur. Grafik tasarım, iletişimin görselleşmesi demektir. Görselleşen tasarım insanlara daha hızlı ve kolay ulaşır.

Yeni yapılan tasarım bütünüyle kendi kanunlarını yaratır. Kendine has, kendine

383 POUL, N., ve FERRIS B., Commercial Arts, s.11.

384 ATAYER, F. (2002). Fotografi, Yaratıcılık, Dil. Fotografya. Sayı 13

özgü orijinalliktedir. Yani yeni bir şeydir. O ana kadar yaratılanlardan bazen daha iyi, bazen daha kötüdür. Ama daima yenidir³⁸⁵.

Grafik tasarımın üç ana işlevi bulunmaktadır. Bilgi verme, ikna etme ve kimlik açıklama. Bir grafik tasarım ürününde, bu üç işlev ya tek tek, ya da ikisi veya üçü bir araya yerine getirilebilir. Örneğin, küçük bir otobüs bileteninden büyük bir billboard'a, giysilerimizden okuduğumuz dergilere, doldurduğumuz vize başvuru formlarına, bilgisayarımızdaki programların menüsüne, yoldaki dur işaretlerine, sokak tabelalarına kadar grafik tasarım ürünleri bize bilgi vermektedir. Bizi bir davranışta bulunmaya ya da bulunmamaya ikna etmekte, düzenlemekte, harekete geçirmekte, konumlandırmakta, kimlik belirlemekte, dikkat çekmekte ve keyif vermektedir. Tren tarifi yolculara bilgi verir. Billboard bir ürünü satın almaya ikna eder, trafikte hız sınırlama işareti bir tehlikeyi bildirir ve sürücüyü aracı yavaşlatmaya ikna eder. Kısaca hayatımızın her anında grafik tasarımla iç içeyiz diyebiliriz.³⁸⁶



Resim 1.123: Günlük Hayatımızda Karşılaştığımız Grafik Tasarım Ürünleri
Program Menüsü, Tren Tarifi, Trafik Levhası vb.

385 ODABASI, A.H., "Grafik'te Temel Tasarım". (3.Baskı) İstanbul, 2006, Yorum Sanat Yem Yayınları, s.18

386 KARAMUSTAFA, S.(2003). 21.Yüzyıl Türkiye'sinde Görsel İletişim Tasarımı Eğitimi. Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, s. 49

Yazılar, fotoğraflar ve resimler grafik iletişimin vazgeçilmez elemanlarıdır. Görselleşen tasarımda verilen iletiler açık, net ve estetik olmalıdır. Grafik tasarım kavramını problemin çözümü olarak da algılayabiliriz. Grafik tasarım yüzeyleri, iki boyutludur. Tasarımcı, iletmek istediği iletiyi bu alan içinde vermeye çalışır. Dörtkenarı olan bu alan, kompozisyonun kurulacağı esas alandır. Kompozisyon alanında yer alacak olan tipografi, fotoğraf ve illüstrasyonlar belli boşluklar bırakılarak yerleştirilmelidir. Bu elemanları doğru yerleştirilmesi tasarımın gücünü artırır. Dergiler, broşürler, afişler, kitaplar, ambalajlar gibi ürünler grafik tasarım alanının içine girer.³⁸⁷

1.4.3.6 Fotoğrafın Bir Kompozisyon ögesi olarak önemi

Kompozisyon, Renk, yüzey, çizgi ve geometrik formların temel plastik sanat kuramları ve elemanları anlayışı içinde, ışık yardımıyla bir araya getirilip, anlam yaratma sanatıdır. Daha basit anlatımla; ayrı ayrı parçalardan birleştirme yolu dengeli ve düzenli bir bütün oluşturma, tasarım alanı içindeki konuları göze hoş gelecek şekilde seçme işi, bir isin güzel olması, verilmek istenen iletinin yerini bulması ve tasarımın akılda kalıcılığının artırması demektir. Anlatılmak istenenin anlatılan şeyin doğasına uygun olması ve anlatılan şeyin kendine özgü üretim araç ve yöntemlerinin kullanılması gereklidir. Kompozisyonda tasarım öğelerinin yerleşimi, görsel öğeler, tipografi ve anlatılmak istenenin anlaşılır ifade edilmesi önemlidir.³⁸⁸

Kompozisyon, kontrol anlamına gelir. Bir tasarımın kompozisyonu, kendini ilk aşamada heyecanlandıran bir düşünceye doğru bir başkasını da yönlendirmek için tasarımcının kullanımında olan bir araçtır. Bu anlamda kompozisyon insanı etkiler ve yönlendirir. İzleyicisini bedensel, duygusal ve zihinsel olarak etkilemesine olanak verecek şekilde tasarımcının etkinliğini artırır.

Araştırmalara göre görsel düşününler izleyici bakışlarının resim ya da fotoğrafa bakarken kontrol edilebilir bir seyir izlediğini bilmektedirler. Usta bir sanatçı izleyicinin bakışını eseri üzerinde nasıl dolaştırmak gerektiğine tam anlamıyla hâkimdir. Gözü çelerek öngörülen noktalara yönelmesi için çizgiler, şekilleri renkler kullanılır. İzleyici

387 SÖKMEN, Nurettin(2009),Yazı ve Tipografi, <http://www.grafmen.com/yazi/ve-tipografi.htm> 19.04.2009 s. 5 4

388 ÖZEL, Hayriye (2007). Fotografa Kompozisyon,e-fotoğraf dergisi Temmuz 2007 sayısı, <http://www.fotoritim.com /yazi/hayriye-ozel--fotografa-kompozisyon16> Nisan 2011

de farkında olmadan ancak isteyerek kendini bu yönlendirmeye bırakır. Mesela keskin kenarlı ve kaba şekiller hareket ve gerilimi çağrıştırırken, yumuşak şekiller dinginlik ve huzuru algılatır³⁸⁹.

Günümüzde, anlatım ve sunum olanaklarının çarpıcı bir biçimde gelişmesiyle grafik tasarım, iki iletişim unsuru olan yazı ve fotoğrafı uyumlu, birbirini tamamlayan bir biçimde aynı ortamda kullanılarak yeni bir iletişim türünü yaratmıştır³⁹⁰.

Bu iletişim türü, günlük yaşamda sürekli insanın yanı başında olup, her türlü iletişim türünde kendini göstermektedir. Yakasına taktığı rozetten yol tabelasına, okuduğu kitap kapağından televizyon reklamlarına kadar iletişim amaçlı her medya üzerinde bu uygulamaları görmek mümkündür. İletişim amaçlı yapılan ve belli bir işleve sahip olan bu etkinliklerin tümü grafik tasarımın temel özelliklerini taşırlar. Grafik tasarımın bu temel özellikleri ise yazıyla illüstrasyon ya da yazı ve fotoğraf bir arada kullanarak iletişimin sağlanmasıdır³⁹¹.

Bu bağlamda fotoğraf, grafik tasarımda etkili bir kompozisyon öğesi olarak önem kazanmaktadır.

1.4.3.7.Fotoğrafın Sanatsal Yönü

Ressamlar, fotoğraf makinesinin icadından çok daha önce doğruyu yansıtmaya çabalarını kolaylaştırmak için girişimlerde bulunmuşlardır. 16. yüzyılda kullanılan çizim makinelerinin yanı sıra sanatçıların gözlerinin gücünden başka bir görme aracına kavuşmaları 1568'de Daniele Barbaro'nun, sanatçılara, doğa görüntüsü resimlerinde derinlik sorunu için Camera Obscura'yı önermesiyle başlar. 17. ve 18. yüzyılda Vermeer, Guiseppe Maria Crespi ve Reynolds'un resimleri için Camera Obscura kullandıkları bilinmektedir³⁹².

1839 yılında fotoğraf ilk kez tanıtıldığı zaman onun, bu gerçeği görüntüleme özelliğine "faksimile (tıpkıbasım) adı verilmiştir. Gerçeğin damgası ya da nakli olarak

389 GRİLL, T, SCANLON, M: Fotografta Kompozisyon,(Çeviren: Nedim Sipahi), İstanbul, 2003, s.18

390 BEKTAŞ, Dilek, Çağdaş Grafik Tasarımı ve Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992. s.1

391 DEMİR H., Geçmişten Günümüze Grafik Tasarımın İşlevi ve Başlıca Gelişim Evreleri, Mersin Üniversitesi G. S. F. Yayını, s.61

392 MADRA, B., "Sanatın Boyutları İçinde Fotoğraf-Sanat İlişkisi", Kalın Sanat Seçkisi, 1987, Sayı.4. s.7

tanımlanabilecek fotoğrafın bu özelliği için şunlar söylenir; “Fotoğraf, gerçek dünyadaki göstergesine sıkı sıkıya bağlı fotokimyasal bir süreçtir, tıpkı cam masa üzerinde kalan parmak izleri ya da ıslak bardağın oluşturduğu su lekeleri gibidir. Fotoğraflar göstergelerdir³⁹³.”

Çağdaş sanatın amaçlarından biri olan “sanat ile hayat ayrımını ortadan kaldırma” fikri ile fotoğrafın gerçeklikle olan bağı düşünüldüğünde, fotoğraf kendini çağdaş sanat içinde önemli bir araç konumuna getirmiştir. Böylece hayatın sanata iç içe geçtiği en önemli alanlardan biri de fotoğraf olmuştur. Fotoğrafı ilk görenlerin onu resim sanması da bunun bir göstergesi olabilir. Çünkü ilk fotoğrafta karşılaşılan şey, resimdeki perspektif ve çerçevelemenin aynısı olduğudur. İki tarafın birbirine yaklaşmasında bu önemli bir etkidir³⁹⁴.

19. yüzyılda fotoğraf ve onun ardından gelen sinema gibi iki büyük yenilik, yüzyıllardır var olan resim, heykel ve tiyatro gibi sanatların tarihsel gelişimlerdeki konumlarını değiştirip onlara yeni açılımlar önermiştir. Fotoğraf, sinemanın ortaya çıkmasını kolaylaştıracak şartları hazırlaması, teknolojik ve sanatsal yapıyı etkileyip değiştirmesi bakımından önemlidir.

Kültürel yapıda büyük değişiklikler oluşturan fotoğraf, estetik ve sanat alanında büyük etkilenmelere yol açmış ve uzun bir tartışma süreci başlatmıştır.

Özellikle görsel anlamı nedeniyle fotoğraf, resim sanatının 1800’lü yılların ortalarında büyük bir sarsıntı geçirmesine neden olmuştur³⁹⁵.

Alfred Nemeczek ve Rolf Allan Paltzer, resim ve fotoğraf ilişkisini ölümcül bir ilişki olarak yorumlasa da Fotoğrafın icadıyla birlikte resimle arasında hem bir yarış hem de işbirliği söz konusu olmuştur. Bu yarış fotoğrafın kazandığı bile söylenmektedir ki bu böyle olsa da olmasa da resmin kaderini değiştirdiği bir gerçektir. Hatta Fotoğrafik görüntü ve fotoğraf teknikleri sadece modern sanat sonrası sanat akımlarını değil,

393 MARIEN, M.W. Photography and Its Critics-A Cultural History [Fotoğraf ve Onun Kritiği- Kültürel tarihi]1839–1900 Cambridge: Cambridge Un. Pres.1997., s:41

394 BARTHES, R., “Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler”, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 1992, s.39

395 BAŞAR, M. R., “Fotograf, Resim ve Modernizm” Edebiyat Elestiri, Sayı: 9 s. 99- 101. İstanbul: 1995, Mart Matbaacılık. s.96

geçmişte Neo-Klasik döneme kadar dayanan ressamaları da etkisinde bıraktığı görülür³⁹⁶.

1.4.3.7.1. Portre – Resim İlişkisi

“Portre resminde fotoğrafı ilk kullananlar arasında göze çarpan en önemli isim Jean- Dominique Ingres olmuştur. Ingres “Portre ressamaları Daquerretype’ın gerçekçiliğinden yararlanmalı fakat bunu açıkça dile getirmekten kaçınmalılardır” der³⁹⁷.

Ingres’ in, 1841 yılında Daguerrotype’ la tanışmasıyla daha erken dönemlerinde gerçekleştirdiği resimlerini artık yetersiz bulmaya başladığını belirtmiştir. Daha sonra gerçekleştirdiği yapıtlarıyla renk açısından farklılıklar göstermesi de fotoğrafı kullandığına bir işaret olarak gösterilmiştir. Buna bağlı olarak; Ingres’ in Ünlü “Odalık” adlı resimini de fotoğraftan yaptığı konusunda düşünceler yer almaktadır. Zaten Paul Delaroche ve Jean Auguste Dominique Ingres fotoğrafı en çok kullanan ressamlar olarak bilinir. Bu ressamlar fotoğrafçılara albümler hazırlatır ve desenlerini bu fotoğraflardan yaptıkları hatta modellerini görmeden fotoğraftan çalıştıkları da bilinmektedir³⁹⁸.



Resim 1.124: J. D. Ingres, 1841, “Büyük Odalık” resmi ve yararlandığı fotoğraf

396 NEMEZECK, A.,- ROLF A. P., “Fotoğraf Yoksa Resim de Yok”, Adam Dergisi. Sayı:28, Mart 1988., s:53

397 SCHARF, A., “Art and Photography” [Sanat ve Fotoğraf] Paperback, London, Pequin Bades, 1986, s.49-50

398 <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/batisanati.htm>

İlk baskı malzemeleri, ışığa karşı çok az duyarlıydı ve bu da, açık havada uzun süre poz vermeyi gerektiriyordu. Bu ise özneyi (modeli), dikkatini toplamasına bir şeyin engel olamayacağı korunaklı bir noktaya yerleştirmeyi gerekli kılıyordu. Bu problemi Orlik,;“Modelin kıpırtısız duracağı uzun sürenin getirdiği anlatım yoğunluğu” olarak açıklamıştır³⁹⁹.

Atget'in Paris fotoğrafları, sürrealist fotoğrafın, yani sürrealizmin harekete geçebildiği gerçekten en geniş cephenin ilk örnekleridir. Nadar, izlenimci akımın yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Fransız fotoğrafçı Paris'in ünlü kişilerinin portre ve karikatürlerini içeren ve iki büyük taş baskı kitaptan oluşan “Pantheon Nadar” adlı yapıtın birincisini tamamlamıştır. İkinci kitap üzerinde çalışmaya başladığında karikatürlerini yapmayı planladığı kişilerin önce portre fotoğraflarını çekmiştir. Sonra karikatüre dönüştürmüştür.



Resim 1.125: Eugène Atget –Paris Fotoğrafı – (1925)

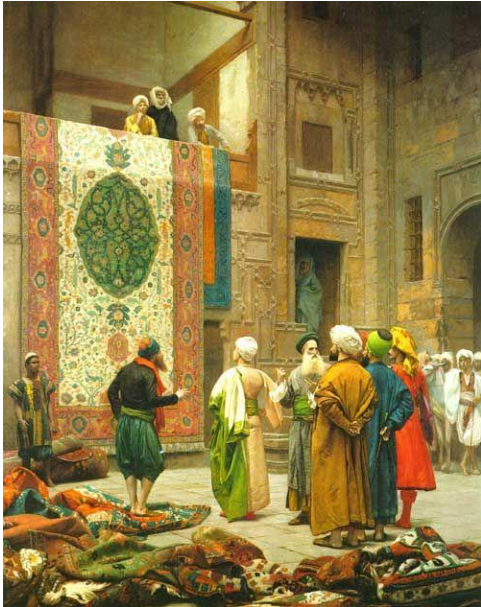
Portre fotoğrafları ressamların işlerini kolaylaştırırken iş alanlarını da daraltmıştır. Portre ressamları hayatlarını devam ettirebilmek için fotoğraf sanatına yönelmişlerdir. Ressam ve model fotoğraf sayesinde zaman kazanırken bir yandan da ekonomik kaygılar duymaya başlamışlardır. Bu etkiler aslında ressamları yeni bir yol çizmeye ve yeni şeyler aramaya yöneltmiştir. Tabloları için seçtikleri konuları fotoğrafik olarak ele almalarına bu etkiler neden olmuştur. Bu değişiklikler kısmen peyzaj fotoğrafçılığından etkilenmenin de bir sonucudur.

399 BENJAMİN,W., “Fotoğrafın Kısa Tarihçesi”, Çev: Ali Cengizkan, YGS. Yayını: İstanbul, 2001, s.14

1.4.3.7.2. Manzara Resmi, Oryantalizm ve Fotoğraf

Fotoğrafın ikna edici gerçekçiliği ve büyüleyen otoritesi manzara ressamaları için önemli bir kaynak haline gelmesine neden olmuştur. Fotoğraf ressamlar tarafından yaygın bir biçimde kullanılmaya başlamıştır. 1860'larda İngiliz ressamlar gibi İngiliz fotoğrafçılar da sert, keskin ve belirgin kontur çizgilerini iyi verebilecek bir yöntem aramışlardır. Derinin gözeneklerini, ağacın kabuğunu veya bir taşın dokusunun tüm detaylarını gözler önüne sererek titiz bir hassasiyetle yansıtmak, onların tarzının en belirgin özelliği haline gelmiştir. Bunun aksine Fransa'da fotoğrafçılar görüntüyü aktarmakta daha serbest olmuş, ışığı kullanma tarzlarına bağlı olarak ele aldıkları objeleri yansıtırken sert kontur çizgilerinden kaçınmışlardır⁴⁰⁰.

19. yy.'a gelindiğinde dini ve tarihi kompozisyonlar ile mitolojik konulu resimlerin yerini, doğa ve açık hava resimleri, manzaralar, oryantalist konular almıştır. Bu konuları resimlerinde kullanan oryantalist ressam Jean Leon Gérôme'un resimlerinde doğu aksesuarlarının ve fotoğrafın etkisi vardır. Kariyeri boyunca kameranın tarafsız gözünü resimlerinde kullanmış, kendisinden önceki ressamların ihmal ettiği doğu manzaralarındaki basit detayları göstermekten çekinmemiştir.



Resim 1.126:

Jean Leon Gérôme- Halı Tüccarı



Resim 1.127:

Jean Leon Gérôme- Camide İbadet Edenler

400 SCHARF, A., "Art and Photography" [Sanat ve Fotoğraf] Paperback, London, Pequin Bades, 1986, s.77

I. Dünya Savası'yla son bulan oryantalist resim akımı aslında belli bir okul oluşturmaz. Çünkü bu resimler birbirlerine üslupsal yönden çok, tematik bakımdan bağlıdır. Oryantalist resimler 19. yy. ın başlarında hayaliydi. Ancak yüzyılın ilerlemesiyle doğu daha yakından tanınmaya başlandı. Ressamlar doğuyu merak etmeye başladılar⁴⁰¹.

Doğuya yaptıkları ziyaretler ve sark kültürünü tanımaları kafalarındaki önyargıyı ortadan kaldırmış oldu. Yüzyılın ikinci yarısından sonra oryantalist resimlerin üslupları daha çok birbirlerine yaklaştı çünkü dış dünyanın gerçekçi betimi sanatçılar için estetik bir ölçüt olmuştur.

Oryantalist ressamın konuları genel olarak figürlü kompozisyonlar ve manzaralardır. Müslüman doğunun yansıttığı konular; savaş, av, erotik etkili harem, hamam ve dans sahneleri, şehir içinde ve güncel hayattan kesitler, ibadet sahneleri, portreler, kutsal toprakların fon olarak kullanıldığı kutsal kitap hikayeleridir. Diğer grup ise, İslam mimarlığı, kent manzaraları, arkeolojik site ve anıtların tanıtıldığı resimlerdir.

Oryantalist resim bir süre sonra önemini yitirmeye başladı. Bundaki en önemli etken, turizmle beraber yaygınlaşan fotoğrafçılıktır. Böylece Avrupalılar için doğu artık gizemini yitirmiş oluyordu. Bir başka etken de doğunun batılılaşma isteği ve hareketi, kendi kültüründen uzaklaşmasına sebep olmuştur.

Manzara fotoğrafçılığının geçmişi 1860lara dayanır. Talbot, birçok kent, doğa manzarası fotoğrafları çekmiştir. Carot ve Barbizon ressamı da fotoğraftan yararlanmışlardır. Barbizon ressamlarından biride Millet'dir. Millet, Nadar'la olan yakın arkadaşlığı sayesinde fotoğraf teknikleri üzerine önemli tecrübeler kazanmış, fotoğraf sanatından çok etkilenmesine karşın resimlerinde direkt olarak fotoğraftan yararlanmamıştır. Millet'e göre fotoğraflar "hiçbir zaman iyi bir heykele eşit olamayan, doğadan alınmış verilere benzerler, hiçbir mekanizma kabiliyet ve yaratıcılığın yerini alamaz, kısacası fotoğraf sanatçı için sadece önemli bir yardım kaynağı olabilir⁴⁰².

401 İNANKUR, Z., "19. yy. Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı", İstanbul, Kobalı Yayınları, 2001, s.48

402 SCHARF, A., "Art and Photography" (Sanat ve Fotoğraf) Paperback, London, Pequin Bades, 1986, s.92

**Resim 1.128:**

Fox TALBOT - Açık Kapı 1844

**Resim 1.129:**

Fox TALBOT - Loch Katrine October 1844

**Resim 1.130:** Jean François Millet

Sonbahar – 1868

**Resim 1.131:** Jean François Millet

Sonbahar Manzarasında Hindi Sürüsü

1.4.3.7.3. Realizm ve Fotograf

Realizm 1840–1880 arası Batı dünyasındaki en güçlü akım olmuştur. Akımın amacı; gerçek dünyanın, çağdaş yaşamın dikkatli gözlemine dayanan doğru, nesnel ve tarafsız betimini vermek olmuştur. Ressamlar yaptıklarını gerçekleştirirken fotoğraftan yararlanmışlardır. Klasik sanatçılar geçmiş örneği almış, Romantik sanatçılar ise hayal güçlerine sığınarak dış dünyadan kaçmaya çalışmışlardır. Realist akım ise şimdiki anı ve şimdiki ortamı yüceltiyor, gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışıyordu. Böylece hem eski klasik gelenekten tümüyle kopuluyor hem de Romantiklerin kendi düş dünyalarına kaçış eğiliminden uzaklaşıyordu⁴⁰³.

403 İNANKUR, Z., "19. yy. Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı", İstanbul, Kobalı Yayınları, 2001, s.53

Realizmin önderi ve en önemli ismi olan Gustave Courbet idealizasyonu tümüyle reddeden bir kuşağın temsilcisidir. Courbet; realizm ve fotoğraf hakkındaki düşüncelerini su sözlerle dile getirmiştir. “Sizi temin ederim ki bir insana baktığım gibi bir ata, bir ağaca veya dağdaki diğer objelere de aynı ilgiyle bakarım, doğanın içinde olduğum her yer benim için aynıdır⁴⁰⁴.



Resim 1.132: Gustave Courbet
Pazardan Dönen Çiftçiler-1850



Resim 1.133: Gustave Courbet
Taş Kırıcıları -1849

“Courbet’nin ve diğer realistlerin resimleri, fotoğrafla doğrudan veya dolaylı olarak benzerlik göstermesi nedeniyle, kameranın meydana getirdiği kaba, çirkin ve sanattan yoksun görüntüler olarak nitelendirilmiştir. Courbet doğayı sade ve kaba olarak nitelendirilen en gerçek ve doğal haliyle yansıtmassından ötürü eleştirilmiştir⁴⁰⁵.

Realistler, düşsel konuların resimde yeri olmadığını savunmuş, eserlerinde yorum yapmadan gerçeği olduğu gibi abartmadan vermiştir. Çıplak gerçeğin kendi başına yeterince etkileyici olduğunu düşünerek yoruma gerek duymadığı düşünmektedirler⁴⁰⁶.

Realist düşüncede en büyük gelişme, mekanik yeniden üretim tekniği olan fotoğrafın bulunmasıyla gerçekleşmiştir. Dış dünyanın olduğu gibi saptanması ya da görüntülenmesi bir ölçüde daha kolay mümkün olmuştur. Realist akımda toplumsal yaşamdan seçilen ve gerçek dünyadan alınan konuları, fotoğraflar da gerçek

404 SCHARF, A., “Art and Photography” [Sanat ve Fotoğraf] Paperback, London, Pequin Bades, 1986, s.92

405 MARCK., G., “Gustave Courbet”, Greenwood Publishing Group, New York, 1989, s.64

406 COSKUN, E., “Dünya Sinemasında Akımlar”, İzdüşüm Yay., İstanbul. 2003., s:25

dünyadaki ilişkiler düzenine uygun biçimde betimlenmekte ve gerçekte var olan bir nesne ya da canlı varlık olarak tanınabilmektedir. Nesnel gerçekliği temel alan fotoğrafik gerçekçilik, doğal gelişimi içinde, yaşamın gerçek karmaşıklığını ve tam içeriğini algılayıp yeniden ortaya koymaktadır⁴⁰⁷.

Renkli duyarkatların kullanılmaya başlaması da 19.yy. resim sanatı ve fotoğraf arasında, çift yönlü olduğu sonra ortaya çıkacak, bir ilişki başlatmıştır. Bu ilişkiye; gerçekçilik adına fotoğraftan yararlanarak yaptıkları eserleriyle; Delacroix, Coubert, Eakins, Gauguin, Corot, Degas ve D.C.Rosetti gibi birçok ressamı örnek gösterebiliriz. İlişkinin diğer yönü ise, fotoğrafın aşağı yukarı günümüze kadar resim sanatının estetik kuralları içinde değerlendirilmesi olarak düşünülebilir. Jean Francois Millet de “Başak Toplayan Kadınlar” adlı eserinde üç köylü kadını hasattan geri kalanları toplarken, fotoğrafın yakaladığı anın gerçekliğini sunarcasına resimlemiştir.



Resim 1.134: Jean-François Millet Başak Toplayan Kadınlar (1857)

Millet, fotoğrafın elde ettiği görüntüyü ölümsüzleştirme becerisini takdir etmiş ancak sanatçının fotoğrafı direkt olarak resimlerinde kullandığına dair bir kanıt bulunamamıştır⁴⁰⁸. Realistler için doğanın sunduğu çözüm Naturalizmdir. Sanatçı gördüğünü seyredip onu doğru bir biçimde verebilir, böylece gerçeğe bağlantı kurmayı öğrenir.

407 ÖNAY, A. “20. Yüzyıl ve Fotoğraf Sanatı”, Yeni Fotoğraf Dergisi, Sayı: 11.s.34

408 DERMAN, İ., “Fotoğraf ve Gerçeklik”, İstanbul, Ağaç Yayınları, 1991.s:11–12

1.4.3.7.4. 1859 Sergisi

1859 yılında Fransa’da Palais De L’Industrie’de açılan yıllık bir sergide ilk kez fotoğraf sanatına da bir bölüm ayırmıştır. Yaklaşık 1295 adet yapıtın bulunduğu bu sergiyi yirmi bin kişi ziyaret etmiştir. Fotoğrafların insan ürünü çalışmalar olarak anlattığı ve resim yapıtıyla kıyaslandığı bu sergi fotoğrafın kendi varlığını kanıtlaması açısından çok önemli bir gelişme olmuştur. Sergide fotoğrafın zaferinde etkili bir isim olan Nadar’ın da fotoğraf ve karikatürleri yer almıştır. Nadar fotoğrafın zaferini kamera ve paletin arkadaşlığını konu alan karikatüründe gözler önüne sermiştir⁴⁰⁹.

Dünyadaki fotoğraf tarihine bakıldığında, realist fotoğrafın konusunu tıpkı realist resmin konuları gibi, doğal ve tarihi görünümünün yanı sıra genellikle toplumsal sorunların oluşturduğu görülmektedir. Bu da karşılıklı var olan ilişkinin bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Gerçekçi fotoğraf sanatçıları da, toplumdaki haksızlıklara, yoksulluklara, baskılara fotoğrafları ile tanıklık etmişler ve sorunları belgelemişlerdir. Realist akım, fotoğrafın bulunuşundan günümüze kadar önemli bir yaklaşım olarak her zaman etkinliğini sürdürdüğü bilinmektedir. Bu yaklaşımın fotoğraf tarihi boyunca etkinliğini devam ettirmesine rağmen, fotoğrafçılık her zaman diğer sanat türlerinden ve akımlarından etkilenecek resim sanatında olduğu gibi yeni fotoğraf akımlarının doğmasına neden olmuş, gerçekliğin aktarılmasında farklı yaklaşımlar görülmüştür.

Fotoğraf, gerçekliği belgeme özelliği nedeniyle diğer sanatlardan farklı bir yol izlemesine rağmen, resimle fotoğraf arasındaki başlangıçtaki yakın ilişki, High-art (yüksek sanat) akımını doğurduğu görülür.

Fotoğrafın diğer sanat türleriyle aynı değere sahip olmasını isteyen bir grup İngiliz fotoğrafçı, 1850–1870 yılları arasında, çoklu baskı sistemini kullanarak resme benzer eserler üretmişlerdir... Farklı negatiflerden tek görüntü, montaj veya aynı kâğıdın birden fazla pozlanması gibi yöntemlerle görüntülerin gerçekliğini bozarak, yeni öyküler oluşturmak adına fotoğrafları çeşitli şekillerde kurgulamışlardır. Günlük hayattan kesitler sunan, ancak gerçekliği yeniden kuran duygu yüklü sembollere ve

409 SCHARF, A., “Art and Photography” [Sanat ve Fotoğraf] Paperback, London, Pequin Bades, 1986, s.143

ayrıntılara yer veren bu eserlerle, diğer sanatçılara fotoğrafın sadece teknik bir araç olmadığı, estetik kaygılarının varolduğu anlatılmaya çalışılmıştır⁴¹⁰.

Özellikle, Thomas Couture tarafından yapılan “İbadet” resmine benzerliğiyle bilinen, Oscar Rejlander’ın 25 modeli ayrı gruplamalar yaparak çektiği ve 40x79 cm’lik bir kâğıt üzerine 30 ayrı negatiften baskıyla yaptığı birleşik fotoğrafı “Yaşamın İki Yolu” resim ve heykellerle birlikte sergilenerek dikkatleri üzerinde toplamış ve fotoğrafik gerçekliğin bozulması anlamında tepki çekmiştir.



Resim 1.135: Thomas Couture
İbadet(Romans in the Decadence of the Empire) 1847



Resim 1.136: Oscar Rejlander - “Yaşamın İki Yolu” - 1857

410 <http://comufot.comu.edu.tr/notlar/fotografakimlari.html>

1.4.3.7.5. Empresyonizm ve Fotoğraf

“Empresyonizm (izlenimcilik) 19.yy’ın ikinci yarısıyla, 20.yy’ın ilk çeyreğinde Fransa’da başlayan ve diğer ülkelere yayılan resim sanatı akımıdır. Bu akım, resim sanatında gerçek bir devrim olarak nitelendirilmiştir. Empresyonist sanatçılar, genellikle, bilinen kurallara aldırmaksızın, kendi kişisel izlenimlerine göre nesneleri resmetmeyi amaçlıyorlardı. Birbirinden ayrı tek tek fırça vuruşlarıyla, saf prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resim yaptılar. Amaçları ışığın değişen etkilerini yakalayıp, bunu canlılıkla, doğaya yakınlıkla ve yoğunlukla yansıtmaktı⁴¹¹.

Fotoğrafın bulunması ve basım tekniklerinin gelişmesi sonucu biricikliği yok edilen, kitlesel-tüketime uyumlandırılmaya çalışılan sanat-yapıtının korunması için "Sanat İçin Sanat" akımı başlamış, ancak bu akımın savunucuları bir süre sonra realite karşısında yalnız kalarak bunalımlara sürüklenmişlerdir. İzlenimcilik, fotoğrafın, resmin elinden aldığı gerçek görüntüyü, anlık-izlenimlerle anlatarak fotoğrafa karşı bir tepki olarak gelişmiştir. İzlenimciler için fotoğraf makinesi, anlık izlenimleri kaydetmek için önemli bir araçtır. Fotoğrafın anlık görüntüleri yakalama özelliğinin, empresyonizmin ana fikriyle örtüşmektedir. Tabloları için seçtikleri konuları fotoğrafik olarak ele almalarına neden olmuştur⁴¹².

Turner (1844) ve Monet’nin (1877) tren resimleri yapmaları rastlantı değildi. Böylece empresyonistlerin pastel renkli manzaralarında insan yapısı makinelerin izleri görülmeye başlamıştı.



Resim 1.137: Claude Oscar Monet
Karların İçindeki Tren (1844)



Resim 1.138: Joseph Turner
Tren (1877)

411 SERULLAZ, M., “Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, s.7

412 AYDIN, Ç.M., “Sanatta Eleştirelilik”, İstanbul, Beta yayınları, 2002, s.290

Empresyonistler, tuvallerini tamamen açık havaya çıkardıkları zaman sadece doğayı değil, kentleri, sokakları, görkemli yeni yapıları da resimlere konu ettiler ve tabi ki bu sokaklarda yer alan insanları da. İlk başlarda bir manzaranın içinde yer alan, örneğin bir tren, o manzarada durağan ve ikinci planda herhangi bir öge gibiydi. Kısa zamanda bu yeni makineler ve onların etkileri resimlerin ana konuları haline geldiler⁴¹³.

İzlenimciler yaşamı sonsuz şekilde parçalamakla anlık olanı ve tikelliği keskin bir şekilde algılatarak, duyular dünyasına kendilerine bırakmış gibi görünseler de nesneleri oldukları gibi, nesnel ve bilimsel bir şekilde görmeyi ve bilmeyi amaçlıyorlardı. Fotoğraf makinesini daha iyi görmek için kullandılar; böylece “görme”yi gösterebilmeye dönüştürdüler ve fotoğraf sürekli bir belge ve referans işlevini gördü. Fotoğraf makinesini bir resim değil, daha iyi gören bir göz üretmek için kullanan sanatçılar var. Bunlardan Thomas Eakins, fotoğraf makinesini anı yakalamak için kullanırken, resimlerde gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışıyordu⁴¹⁴.



Resim 1.139: Thomas Eakins The Wrestlers(Güreşçiler)

“İzlenimciler için fotoğraf makinesi özellikle anlık izlenimleri kayıt etme ve hareket analizi yapmada kullanılan çok değerli bir araçtı. Örneğin Claude Monet (1840-1926) nin Boulevard Des Capacines’de, caddedeki yayaları kendi görüş hizasının altında resmetmesi çağdaş fotoğrafçılıkta görülen efektlerle tam bir koşutluk taşımaktadır. İlk izlenimciler sergisinde C. Monet’nin 1873 yılında yaptığı The Boulevard Des Capacines adlı tablosu; bulvarı baştanbaşa Nadar’ın fotoğraf stüdyosundan Daunou

413 TOPÇUOĞLU, N., “İyi Fotoğraf da Nasıl Oluyor Yani?” Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 42

414 ERZİN, J.E., “Fotoğraf Notları”, İstanbul, Say Yayınları, 2004, s:28

Sokağı yönünde bakılarak resmedilmiştir. Monet'in fotoğrafa olan borcu, seçilen bakış açısından ve figürlerin boyama stilinde açıkça görülür. Nadar'ın stüdyosunun ikinci katından bakarak yapılan tabloda bulvardaki kalabalıklar ıslak zemine siyah kısa fırça darbeleriyle resmedilmiştir. Birçok yerde boya bulandırılarak fotoğrafçılığın tanıştırdığı hareket ve gerçekçilik hissi verilmiştir⁴¹⁵.



Resim 1.140: Claude Monet - Boulevard des Capucines 1873

İzlenimci akımının üyelerinden Degas'nın kendisi de bir fotoğrafçıydı. Öldüğünde (1917) atölyesinden yüzlerce fotoğraf çıkmıştır, bunların yaklaşık 100 tanesi bizzat kendi çektiği fotoğraflardır. Degas, Muybridge'in fotoğraflarından etkilenmiş ve Muybridge'in at fotoğraflarından desenler çizdiği gibi, insanların farklı eylemler üzerindeki hareketlerini belgelediği yüzlerce fotoğrafından da etkilenmiştir. Degas'nın balerin fotoğraflarında bu etki açık bir şekilde bellidir⁴¹⁶.

415 Türkiye'de Sanat Dergisi, Eylül Ekim 2004, Sayı 65, s.43

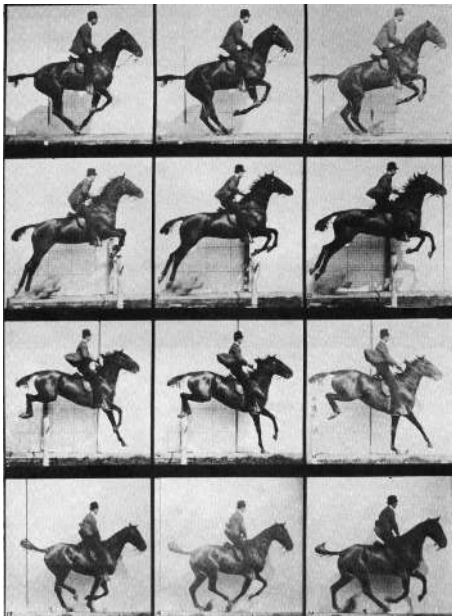
416 SCHARF, A., "Art and Photography" [Sanat ve Fotoğraf] Paperback, London, Pequin Bades, 1986, s.203



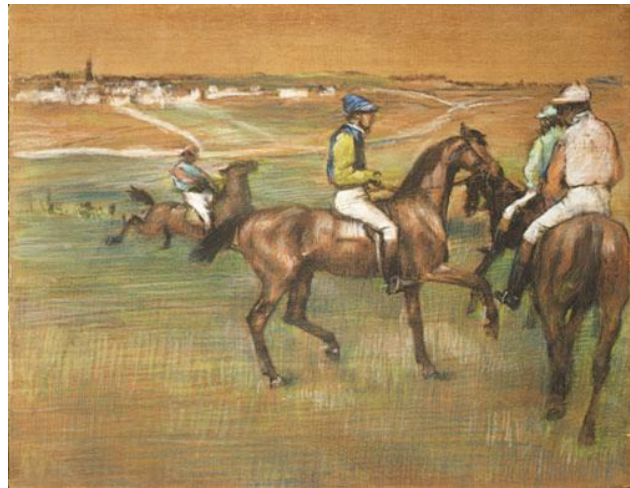
Resim 1.141: Jean-Michel Maulpoix
Boulevard_des_Capucines



Resim 1.142: Antoine Blanchard
Boulevard_des_Capucines



Resim 1.143: Muybridge
“Hayvanın Yürüme Evrimi” -1878



Resim 1.144: Edgar Degas
“Yarış Atları”, 1885–88 (Detay)

Muybridge'nin, *Animal Locomotion* (Hayvan Yürüme Devinimi-1887) adlı fotoğrafları gerçeğin gözle görülemeyen açılarını kaydetti. Bu fotoğraflar bir atın koşarken yaptığı bacak hareketleri, ressamların yüzyıllardır resimlediğinden çok farklı olduğunu gösterdi. Muybridge'nin, fotoğrafları, görünen gerçeğin göreceliğini saptamış ve bilinen gerçeklik kavramını yok etmişti. Muybridge geliştirdiği teknolojiyi sonraları yaygın biçimde birçok yerde kullandı ve sinemanın ilk adımlarını atmış oldu⁴¹⁷.

417 ÇAKMAKÇI, M. “Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri Ve Fotogerçekçilik”, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Haziran, 2007

Hareket eden objelerin anlık durumlarını resmederken Degas, Muybridge'in "Hayvanın Yürüme Evrimi" isimli çalışmasından yararlanarak, insan gözünün daha önce yakalamayı başaramadığı hareketlerin görünümünü "Yarış Atları" adlı eserinde gözler önüne sermiştir.

Ayrıca Degas'ın "Balerinler" serisini tamamlamak amacıyla görüntüsünden yararlandığını düşündüren, kendi çektiği fotoğraflarına da rastlanır. Sanatsal kariyeri fotoğrafın gelişim süresiyle paralellik göstermesi Degas'ın fotoğraftan yararlandığının açık bir kanıtıdır diyebiliriz⁴¹⁸.



Resim 1.145: E. Degas "Dansçı", 1878,

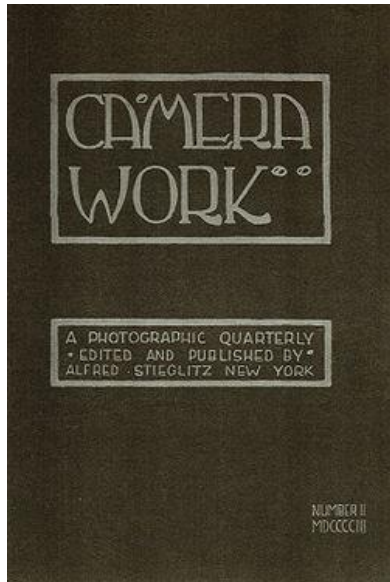
Resim 1.146: E. Degas "Yıldız" 1895

Bir Fransız olan Etienne Money (1880-1900) hareketi dilimlere bölüp bunları tek tek tespit ederek bize görüntüsel bir analiz sunan Muybridge'nin aksine, hareketi daha soyutta incelemeyi ve onu kendi basına bir kavram olarak göstermeyi amaçlıyordu. Muybridge de konu hareket etmekte olan canlının vücudunun aldığı pozlar ise, Money'de konu daha çok hareketin kendisiydi. Dolayısıyla, Muybridge tek tek karelerden oluşan film şeridi gibi sekans fotoğrafları üretirken Money ise tek kare içinde başlayıp biten hareket görüntüleri üretiyordu, bazen bunlar iyice soyutlaşıp sanki hareketin grafiğine benziyordu⁴¹⁹.

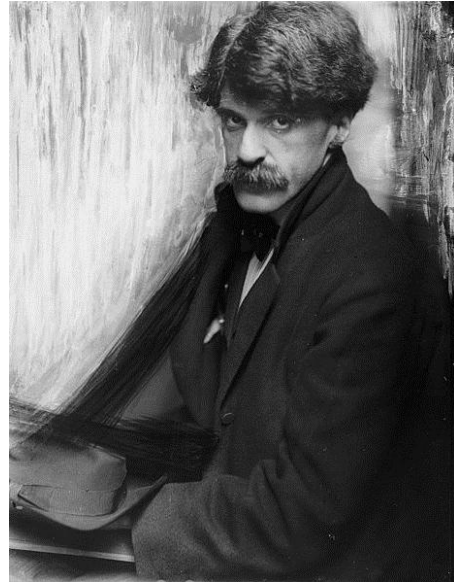
418 KULAKSIZ. A. H., "Fotoğraf Akımları", "Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi", İstanbul, Ekim 1991., s.79

419 TOPÇUOĞLU, N., "İyi Fotoğraf da Nasıl Oluyor Yani?" Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 42

Fotoğrafta resimselliğin peşinden koşma “Pictorialist”ler bünyesinde somutlaşmıştır. “Pictorialistler, gerçek sanatın amacının, gerçeğin ve doğanın yeniden üretilmesi olduğunu, gerçekte oldukları gibi değil, insan gözünün algıladığı gibi sanat ürünlerinde verilmesi gerektiğini söyleyerek bu akımın mantığını açıklamışlardır. Katı geleneksel kuralları kullanmaktan çok, kişisel ifade biçimlerini ve yeteneklerini ortaya koymuşlar, bu şekilde ortaya baş kaldırıcı bir hareket çıkarmışlardır. 1902 yılında Alfred Stieglitz New York’ta (Photo-Secession) adında bir grup kurmuştur. Resimsel ifade aracı olarak fotoğrafı geliştirmeyi amaçlayan bu grup, yayın organı olarak fotoğraf tarihinde oldukça önemli olan Camera Work dergisini çıkarmıştır.



Resim 1.147:
Camera Work Dergi Kapağı



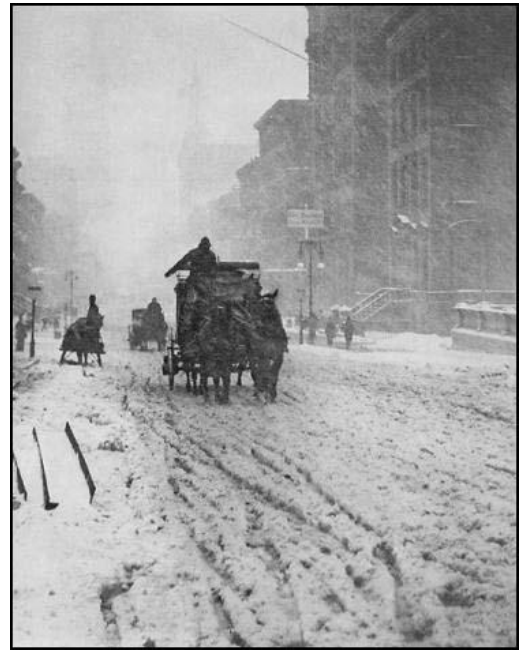
Resim 1.148: Alfred Stieglitz
(Fotoğraf: Gertrude Käsebier - 1902)

Alfred Stieglitz’in önderliğinde, Clarence White, Frank Eugene, Gertrude Käsebier ve Edvard Steichen gibi önemli isimlerden oluşan bu grup, fotoğrafın kendine yetebilecek bir anlatım diline sahip olduğunu savunmuştur. Rastlantısallığın değerlendirilmesi, doğrudan doğruya gerçekten yola çıkarak soyutlamalara varmak, sıradanlığın estetiğini keşfederek, nesnenin özünü fotoğrafik olarak yansıtmak, gerek çekim gerekse baskı aşamasında en az müdahale ile mükemmel teknik üstünlük şeklinde özetlenebilen saf fotoğraf kavramı yine bu dönemde ortaya çıkmıştır. Photo-Secession üyeleri ve Camera Work dergisinde yer alan sanatçılar 19.yy’dan 20.yy’a estetik bir köprü kurmayı başarmışlardır. 20.yy fotoğraf anlayışını oluşturan ve etkileyen ilkeler bu dönemde oluşmaya başlamıştır⁴²⁰.

420 <http://155.226.1.158/edergi/yenid/s1/19.pdf>



Resim 1.149: Alfred Stieglitz
Terminal -1892



Resim 1.150: Alfred Stieglitz
5. Caddede Kış – 1892



Resim 1.151: Gertrude Kasebier
Clarence White Ailesi (1913)



Resim 1.152: Clarence White
Rose Pastor(1909)

1.4.3.7.6.Post-Empresyonizm ve Fotoğraf

Empresyonizm sonrası ressamalar, bir grup oluşturmamakla birlikte Empresyonizmin etkisinin paylaştıkları ancak bu akımın kesin nesnelliğinden daha belirgin ve anlamlı bir yere varmak istemişlerdir. Zengin anlatımlı çizim, doğru renkler yerine heyecan verici, yalın renkler ve akılcı yorumun dışında görüntüler sunmuşlardır. Bunların içinde ilkelci tavrıyla öne çıkan sanatçı Paul Gauguin'dir.

Empresyonizm sanatını, bir başka mekanik ortam olan kamera görüntüsüne karşı bir panzehir ve sanatın yeniden canlanması olarak görmektedir. Empresyonizm'in, bir bütün olarak fotoğraf gibi mekanik olandan uzaklaşmış bir ayırım noktası olduğuna inanır. "Makineler geldi, sanat gitti... Fotoğrafın bizim lehimize olduğunu düşünmekten çok uzağım." diyerek karşı çıkışını belirtir. Dolayısıyla Gauguin'in sanatta hayal gücünün gerekliliğine inandığı ve makinenin elde ettiği görüntüyü reddettiği görülür⁴²¹.



Resim 1.153: Paul Gauguin "Arya" 1892

1889 yılında Paris'in sanat ortamından uzakta yaşayan genç ressam Edward Munch ise Gauguin'in fikirlerinden etkilenerek kameranın görselliğinden yararlanmadan bir şeyler yaratmak isteğinde olduğunu şu sözleriyle belirtmiştir;

421 SCHARF, A., "Art and Photography" [Sanat ve Fotoğraf] Paperback, London, Pequin Bades, 1986, s.178

“Cennette veya cehennemde fotoğrafın kullanılıp kullanılmayacağından hiç korkmuyorum. Bugün veya yarın er geç, örgü ören kadınlar ile kitap okuyan adamların resimlerinin yapılmasına bir son verilecektir. Ben nefes alan, hisseden, seven, ıstırap duyan, çeken insanların resimlerini yapacağım. Biliyorum eninde sonunda insanlar bunun kutsallığını anlayacaklardır ve kilisede yaptıkları gibi saygıyla şapkalarını çıkaracaklar⁴²².”

Empresyonizm sonrası dönemin sanatçısı olarak bilinen, fotoğrafın gözünden kaçan ve farklı bir yol izleyen kuzeyli sanatçı Van Gogh'un da anlatımcı, dışavurumcu yanının ağır bastığı görülür. Empresyonistlerle tanışması ile paleti aydınlanan ressamın bu renk değişimi daha çok, onu akıl hastalığına kadar götürecek iç bunalımların dışavurumuyla ilgilidir. Van Gogh resimlerinde anlatılan nesnelerden çok bir ruh halini dile getirmeye çalışmıştır. Van Gogh yapıtlarında ki fırça vuruşlarını da Empresyonistlerin ışık etkilerine göre nesnelerin değişik renkler aldığı inancından geldiği, rengin anlatımcı niteliğinden yararlandığı için buna başvurduğu bilinmektedir. “Patates Yiyen İşçiler” adlı yapıtında da insanların iç dünyalarını vermeye çalışmıştır.



Resim 1.154: Vincent van Gogh “Patates Yiyenler”, 1885,

Yaşamdan bir kesiti sunan bu resim bu özelliği ile fotoğrafa yaklaştığı düşünülse de, amaç anlatımcı renktir. Vincent Van Gogh'un da fotoğrafla olan ayrımını ya da ayrılması gereken yeri şöyle dile getirir; “...Siz renklerin meydana getirdiği uyumun

422 SCHARF, A., “Art and Photography” [Sanat ve Fotoğraf] Paperback, London, Pequin Bades, 1986, s.177

yansımalarını cesurca abartmalısınız. Bu, gerçeğe uygun çizim ve renkte varolanla aynıdır. Eğer aynadaki bir görüntünün gerçek yansıması bütün renk ve detaylarıyla yakalanırsa bu resim olmaz, böyle bir resmin fotoğraftan farkı kalmaz.⁴²³

Sanatın hayal gücü ve yaratıcılığa değil, optik gerçekliğe bağlı olduğu düşüncesinin önem kazanmış olması, fotoğraf ve resim sanatını konu alan tartışmalarda yeniden hayat bularak yüzyılın son çeyreğinde tekrar gündeme geldiği görülür. Sanatta hayal gücü ve yaratıcılığın önemini savunan sanatçılar doğanın artık içsel yansıma olduğunu belirtmişlerdir. Böylece kamera tarafından yeniden sunulan nesneler dünyasının ruhsuzluğuna karşı çıkmışlardır.

Fotoğraf makinesi günlük yaşamın mekanik ve hayal gücünden yoksun tespitlerinden dolayı edebiyat ve sanat çevrelerince de eleştirilmiştir. Edebiyat ve sanatta fotoğrafa özgü realizmin kabalığına olan karşı çıkış, nesnel temsilin yasaklanması ve görüntülenen nesnenin olduğu gibi yansıtılması gerektiği üzerinde düşünülmesine yol açmıştır. Sanatçı yapıtını meydana getirirken kendi kişisel yorumlarını eklediğinde, fotoğrafçının ya da kameranın yardımı olmadan da ele aldığı nesneleri açıklayabileceğinin bilincine varmıştır.

Cézanne, Van Gogh , Seurat ve Gauguin, anlaşılma umuduna çok az bel bağlayan "çılgıncasına yalnız" sanatçılardı. Şunu fark ettiler: Herhangi bir akımda, üslûpta ilkeler bulunup uygulanabiliyor ama sanatçı yine de bir "boşluk" duygusu ile baş başa kalıyordu. Sanatın elinden bir şeyler kaçıp gidiyor ve bunları yakalama çabası yeniden başlıyordu. Cézanne düzen ve denge yitiminin farkına varmış; Van Gogh sanatçının kendi duygusunu insanlara iletecek yoğunluk ve tutkunun kaybedildiğini ayrımsamıştı. Gauguin ise var olan yaşamdan ve sanattan huzursuzluk duyuyordu.

İşte bu üç tip huzursuzluğun, eleştirel yaklaşımın yöneldiği çözümler Modern sanatta üç akımın öncüsü oldu. Cézanne 'in çözümü Kübizm'i; Van Gogh'un çözümü Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk); Gauguin'inki ise İlkelcilik'i (Primitivizm) yarattı⁴²⁴.

423 SCHARF, A., "Art and Photography" [Sanat ve Fotoğraf] Paperback, London, Pequin Bades, 1986, s.178

424 AYDIN, M.Ç., "Sanatta Eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları", 2002, s:158

Seurat ise empresyonistler gibi davranmış ancak duruma bilimsel olarak yaklaşmıştır. Resimlerinde saf prizma renkleri kullanmış ve renkleri karıştırmadan tuvale geçirmiş ancak tuvalin üzerine boyayı küçük noktalar halinde sürmüş, renklerin etkileşimini ustaca izleyiciye göstermiştir. Renklerin karışımını izleyicinin gözüne bırakmıştır. Resme belirli bir uzaklıktan bakılınca bu noktaları göz algılar ve gözün ağ tabakası renkleri birleştirir. “Seurat”ın resmi artık ritm, denge ve karşıtlıklardan oluşan düzenli bir yapıdır. Sanat da artık rastlantıyla yönetilen bir doğa kopyası değil, daha yüksek ve yüce bir düzenin yaratımıdır. Seurat: ‘sanat uyumdur’ der⁴²⁵.

1.4.3.7.7. Ekspresyonizm ve Fotoğraf

20. y.y. ilk yarısında özellikle Almanya ve Fransa’da gelişen bir modern sanat akımı olan Ekspresyonizm “Dışavurumculuk” anlamına gelir. “Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle dile getirilmesi olarak tanımlanabilir⁴²⁶. Duygusal ve öznel dünya görüşlerini belirlenen bireysel ilişkilerin en güç, en kaygılı, en acılı ya da trajik yanlarıyla resimlerine işlemişlerdir. Bu akım, tümüyle bir dünya görüşünü ve dünyevi hayatı ifade etmektedir diyebiliriz. Sanatçı; toplumun ve toplumsal yaşamın, ölümün karamsarlıklarından bunalan insanın yaşamını dile getirmeye çalışır ve sanatçının kişisel yaşamı ile sanatının özdeşleştiği görülür. Doğaya bağlı olduğu için Naturalizm ve Empresyonizme bir tepki olarak ortaya çıkmış bir akım olan Ekspresyonist sanat, rengi nesnenin biçiminden kurtarmak için ışık tayfının katışıksız renklerini kullanmıştır.

Aslında ekspresyonizm akımında “empresyonist estetiğe karşı tepki gösteren herkes ekspresyonist olarak tanımlanmıştır. Artık yalnız gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler ekspresyonist sayılmaktadır⁴²⁷.

Bu nedenle Fransa’da fovlar 1905’te Henri Matisse çevresinde kendilerince resimler yapmaya başladılar. Amaçları tamamıyla akademik ve empresyonist geleneğe karşı biçimler yaratmaktır. Bu nedenle hepsi kendi içinde çok özgün işler

425 İNANKUR, Z., “19. yy. Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı”, İstanbul, Kobalı Yayınları, 2001, s.7

426 RICHARD, L., “Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi”, Çev: Sinem GÜRSOY-Beral MADRA, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999. s.26

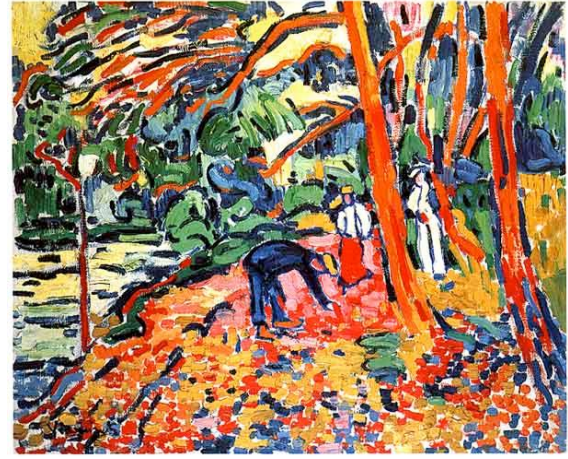
427 RICHARD, L., A.g.k., s.9

ortaya koydular. Örneğin; “Matisse dengeli, yalın sanat yaratmayı düşlerken, Vilaminck, Fovizmi bir yaşama, rol yapma ve resim yapma biçimi olarak görüyordu⁴²⁸.

Matisse’nin, dengeli, yalın ve dingin, ruhu okşayan “Dans” isimli büyük tablosu stilinin karakteristiklerini açıkça yansıtmaktadır. Figürler parlak kırmızı, fon koyu yeşil, sema alabildiğine mavidir. Figürler geniş kontur çizgileriyle sınırlandırılmıştır. Vücut parçaları, sanki birbirine eklenmiştir. Hareket çok canlıdır.



Resim 1.155: Henri Matisse
"Dans" 1910



Resim 1.156: Maurice Vlaminck
"Kuru Dalları Toplarken", 1906

Duygusal ve öznel dünya görüşlerini resimleriyle buluşturan diğer iki ayrı ekspresyonist grup sanatçıları “Die Brücke” (Köprü) ve “Der Blaue Reiter” (Mavi Atlı) akımı ile adlarını duyurmuşlardır.

1.4.3.7.8. Kübizm ve Fotoğraf

20. yy. baslarında gelişen bu akım fotoğrafla doğrudan ilişkilidir. Kübizmde biçimler birbirinin içine girer ve tek bir yerde iki farklı görüntünün varlığı ile kronofotograflar arasında benzerlikler görülür. Cezanne’nin hemen arkasından Prague, Picasso ve Juan Gris’in çalışmaları örnek olarak gösterilebilir. Bu ressamlar objelerin yapılarını, bozulma ve değişim süreçlerini incelediler. İlk defa tek nokta perspektifi reddedip karşı çıktılar. Aynı tuval üzerine farklı açılarda konularını kaydederek, konuların çevresinde izleyicinin dolaşmasını sağladılar.

428 RICHARD, L., A.g.k., s.26

Kübistler; bir şeyi aynı noktadan değişik açılarla göstermeyi amaçladılar.“ Bir cismin önünü ve arkasını aynı zamanda göremeyeceğimiz için, resimde bunların birlikte yansıtılabilmemiz hafıza konusunu gündeme getiriyordu. Daha önce görülen görüntüyü, onun kayda değer özelliklerini, su an görmekte olduğumuz görüntüyü, kâğıda geçirirken akılda tutmamız gerekiyordu. Resmi izleyen ise, farklı zaman dilimlerinde kaydedilmiş, bu görüntüler dizisini hep birden karsısında bulduğu zaman, onlara zaten belli bir sırayla, bakacağı için, sadece anlatılan cismi algılamakla kalmayacak, aynı zamanda onun algılanış süreci hakkında fikir edinip, bu deneyimi de paylaşabilecekti⁴²⁹.

Marcel Duchamp, Marey'nin etkisinde kalarak yaptığı hareketi konu alan ilk resmin tarihi 1911 olarak verir. Bu –Trendeki Hüzünlü Genç Adam- adlı tabludur. Hem trenin hareketi hem de vagonun koridorunda dolaşmakta olan adamın hareketi konu alınmıştır, dolayısıyla birbirine paralel iki ayrı hareket vardır⁴³⁰.



Resim 1.157: Marcel Duchamp, Trendeki Üzgün Genç Adam (1925)

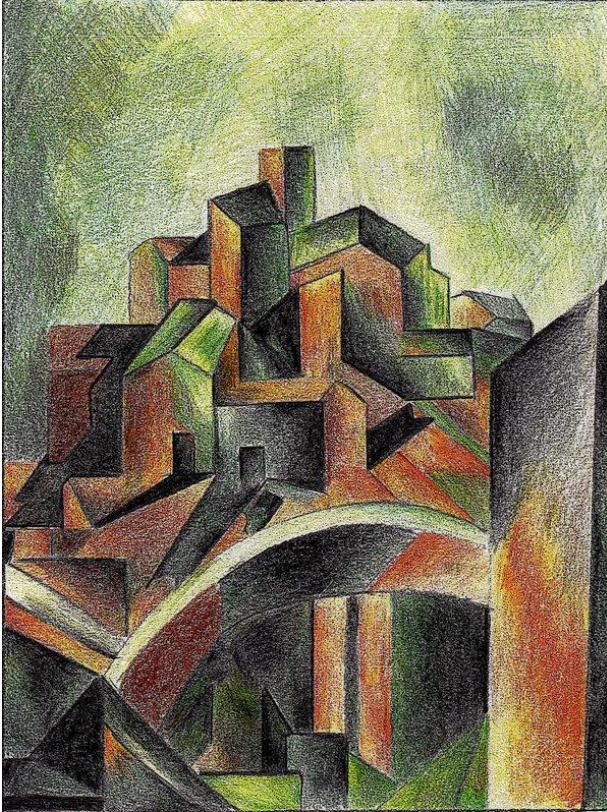
Kübizmle birlikte doğayı görme ve ona öykünme biçimi tamamıyla nesnelleşmiştir. Sanatta yaratma eylemi, tam anlamıyla özerk bir olay haline kübistlerce getirilmiştir. Tuval resmine getirdikleri yeniliği, farklı nesneleri tuvallerine yerleştirme şeklinde açık bir şekilde gördüğümüz akımın dikkatli bir şekilde

429 TOPÇUOĞLU, N., “İyi Fotoğraf da Nasıl Oluyor Yani?” Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 45

430 TOPÇUOĞLU, N., A.g.k., s. 46

incelenildiğinde, 20. yüzyıl başlarındaki büyük teknolojik gelişmelere kayıtsız kalmayıp nesneye bakış biçimlerini fotoğraf makinesinin geliştirdiği tekniklerin görselliğiyle de zenginleştirdiğine tanık olunur⁴³¹.

Kübistler klasik perspektifi parçalayarak, objelere analitik bir bakış açısıyla yaklaşması, geniş açılı objektiflerle bilinçli olarak yaratılan perspektif bozukluklardan etkilendiklerini düşündürmektedir. Bu durumun en açık ispatı Pablo Picasso, George Braque ve Juan Gris'in 1915 yılından önce gerçekleştirdiği resimleri ile krono-fotoğrafların büyük benzerlik göstermesi olarak düşünülebilir. Biçimlerin üst üste binmesi krono-fotoğraflardaki üst üste veya seri çekim özellikleri ile yakınlık gösterir⁴³².



Resim 1.158: Pablo Picasso
Reservoir Horta 1909



Resim 1.159: Georges Braque
Man with a guitar 1914

Objeler düz veya iki boyutlu bir yüzeyde bütün yüzeyleri görülecek şekilde geometrik parçalara ayırtmışlar, bu parçalar bakış açılarına göre değişik yönlerini

431 ERUTKU, B. "Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Teknikler", M.Ü.G.S.F., İstanbul, Fotoğraf Bölümü Kültür Yayınları 1999. S.32

432 KINAY, C., "Sanat Tarihi." Ankara kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s.23

gösterecek şekilde kompoze edilmiştir. Sanatçı mekândaki üç boyutlu bir heykelin etrafını dolaştırıyor hissini oluşturmaktadır⁴³³.

Kübizmin yaptığı bu geometrik parçalamalar, objenin ya da figürün farklı yerlerden görünüşünü saptama isteği, kuşkusuz anı değil de anları yakalama isteğinden kaynaklanmaktadır. Fotoğrafta görülen anı yakalama isteği Kübistlerle anları saptama isteğine dönüşmüştür. Fütüristlerle de farklı bir boyut kazanarak devam etmiştir. Sanat, bu nedenle adeta bir endüstri üslubunun yaratıcısı da olmuştur. Bu yüzden de sanatı sanki sanatçı değil de, makine yönlendiriyor gibi bir durum cereyan etmiştir⁴³⁴.

Diğer yandan buna paralel olarak gelişen, kübizmin ardından yeni deneyler yapan fotoğrafçılar, gerçeğin dışında soyut çalışmalar üretmeye başlamışlardır. Soyut sanat, gerçekliğe bağlı kalmayı aşarak, zihinsel bilgiyi temel alan ya da bilgiyi tümüyle dışlayan bir yaklaşımdır. Nesnel gerçekliğin bulunup, çıkarılması, işlenmesi ve sergilenmesi toplumcu gerçekçiliği savunan her sanatçının doğrusal yönü olarak kabul edilmiştir. İnsan aklında çağrışımlar oluşturan, düşündürücü, bakan kişiyi kendisine çeken fotoğraflar üretmeye çalışarak kübizmin ardından yeni deneyler yapan fotoğrafçılar da artık gerçeğin dışında soyut çalışmalar üretmeye başlamışlardır. Fransa'da doğan non-figüratif, non-objektif gibi isimlerle de anılan soyut sanat, fotoğrafta doğada rastlanan gerçek varlıkları betimlemeyen bir anlayış olarak kabul edilmiştir. Bu anlayışla üretilen fotoğrafta genelde fiziksel gerçekliklere gönderme yapılmamakta, dolayısıyla da, fotoğrafın içerdiği görsel öğelerin gerçek varlıklar olma zorunluluğu bulunmamaktadır⁴³⁵.

1.4.3.7.9. Fütürizm ve Fotoğraf

Kelime anlamı “gelecekçilik” olan bu akım, 1909'da Paris'te, şair, oyun yazarı Filippo Tomasso Marinetti tarafından Figaro gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında yayınlanan ilk manifesto ile doğmuştur. Fütürizm, İtalya'dan hareketle 20. yüzyıl sanatına önemli bir atılım kazandırmıştır. Akımın kuramıyla ilgili çok sayıda yapıt; plastik sanatları, şiir, müzik, sinema, tiyatro ve siyaseti kapsar. İtalya'da çok

433 ERTAN, G., “Fütürizm”, Açıklamalı Fotoğraf Terimleri Sözlüğü. İstanbul, Afa Yayınları, 1994,s.58

434 TURANİ.A., “Sanat Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.113

435 ARAT, R., “Fotoğraftaki Yaklaşımlar Üzerine Bir Deneme”, Afsad 3.Fotoğraf Sempozyumu, Afsad Yayınları No: 20, 27-28 Ankara, Mayıs 1989, s.162

güçlü olan geçmişçilikten vazgeçilmesi ve geleceği içinde taşıyan çağdaş dünyanın (sokak, fabrika, makineler, hız ve hatta şiddet) yüceltilmesi bu akımın temel kavramlarındandır. 1909 yılında kadar Fütürizm, tanrıbilimle (teoloji) ilgili bir kavramdır ve kutsal kitabın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancını içermektedir. 1909'da ise bir kültür akımının adı olmuştur. Kısa bir süre sonra da, sokaktaki insanın sanat ve tasarımda ileri saydığı her şey için kullanılan bir gazetecilik deyimi olarak kullanılmaya başlanmıştır⁴³⁶.

Kübistler hareketsiz objeleri kendilerine konu alıp onları gözlemledikten sonra resmederken, Fütüristler ise bunun tam tersini yapmaktaydılar. Fütüristlerin resimlerindeki enerji ve heyecan belki kullandıkları renklerin yanında seçtikleri hareketli konulardan ileri gitmekteydi. Fütüristlerin arasında tek fotoğrafçı Bragaglia'dır. Bugüne birkaç adet onun ' Foto-dinamizm' adını verdiği ilginç fotoğraf kalmıştır. Onun amacı da, zamanındaki birçok sanatçı gibi, hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan resimler üretmekti. Marey'nin analitik yaklaşımına ve sinemaya, her ikisinde de hareket kesin zaman dilimlerine bölünüp dondurulduğu için, karşı çıkıyordu. Kendi fotoğraflarında, insanlar, iç mekanlarda basit hareketler yaparlar. Siyah fon önünde tek bir figür vardır. Onun hareketi farklı aşamalar ve düzensiz aralıklarla gösterilir, arada da hareketin oluşturduğu netsizlik örnekleri ile karşılaşırız.



Resim 1.160: Anton ve Arturo Giulio Bragaglia Kardeşler Fotoğraflarından Örnekler. 1910

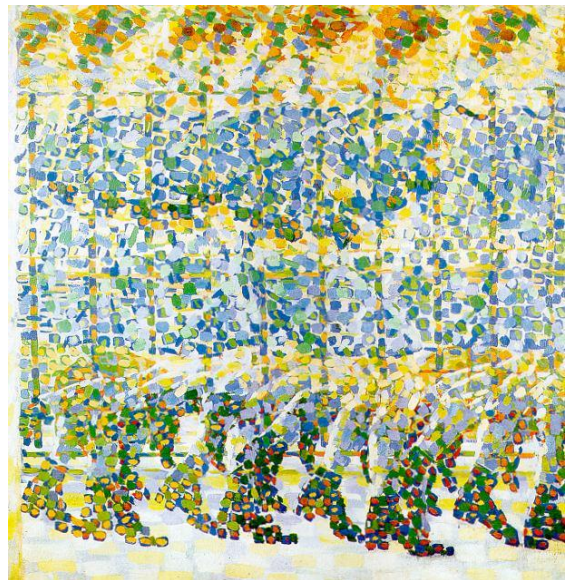
436 ROSENTHAL M. - P.Yudin, "Materyalist Felsefe Sözlüğü", Çev. Aziz Çalışlar, Sosyal Yayınları, İst.1975, s.258

Bragaglia'nın esrarengiz ruh bilimsel düşünceleri , onun: 'İnsan ayağa kalktığı zaman, koltuğu hala kendisinin ruhu ile doludur.' Sözleri ile özetlenebilir. O, hareketin mekan içindeki sürekliliğini, hareketler arası aşamaların tanımlandığı yapay hacimler olarak kaydetmek istiyordu. Ona göre, fotoğraflarda hareketlerinden dolayı netsiz çıkana aydınlık yüzeyler, ışığın hareket olarak rol almasının sonucuydu. Hareketin mekan içindeki sürekliliğini ve onun tanımladığı yapay hacimleri fotoğraflarında göstermek istiyordu. Hareketin sürekliliğine önem veriyor ve hareket eden bir cismi belli aralıklarla (dondurarak) net olarak göstermek yerine, hareketin biçimini saptamak/çizmek istiyordu⁴³⁷.

Fütürist bir sanatçı olan Giacomo Balla'nın yapıtları, daha çok eylemin doğrudan doğruya sezgisel yanları üzerinde odaklanmaktadır. Fotoğrafçılıkla uğraştığı açıkça görülen Balla, bir olayın ardı ardına gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan "kronofotoğraf" tekniğinin, hareketi çözümleyebilme yetisini, hareketi ve hızı görselliğe dönüştürmek için açıkça kullandığı görülür. Balla, resmin içinde geçmiş ve geleceği aynı anda göstermek için, devinim ve birdenbire oluşun yardımıyla gerçeğin en ayrıntılı tabakalarını bir araya getirmeyi başarmıştır. Örneğin; "Keman Yayının Ritimleri" adlı tabloda, her şey kronofotoğrafta olduğu gibi görülür. Kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok konumdayken, geride sütun başlığı üzerindeki taş taban değişmez bir biçimdedir.



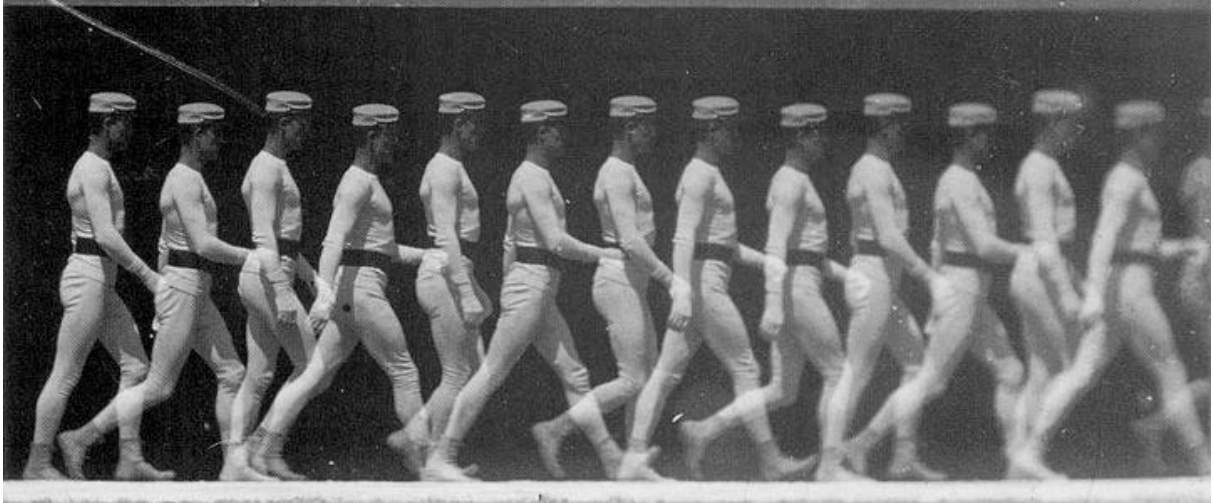
Resim 1.161: Giacomo Balla
"Keman Yayının Ritimleri" 1912



Resim 1.162: Giacomo Balla
"Koşan Bir Kız" 1912

437 TOPÇUOĞLU, N., "İyi Fotoğraf da Nasıl Oluyor Yani?" Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 47

Fütürist ressamlar da fotoğraflık hareket analizi çalışmalarından yola çıkarak birçok yapıt vermişlerdir. Balla'nın "Balkonda Koşan Bir Kız" adlı yapıt da Étienne-Jules Marey'in fotoğraflarından esinlenerek gerçekleştirdiği bilinmektedir⁴³⁸.



Resim 1.163: Étienne-Jules Marey
Chronophotographs (1886)

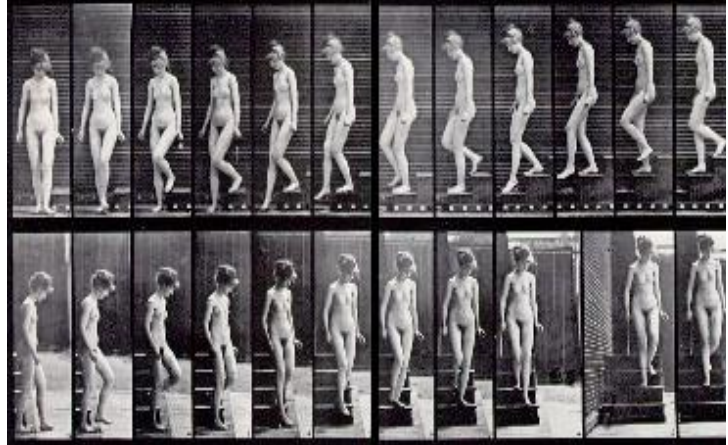
1930'u yıllarda fütürizme bağlı sanatçıların sayısı 500'ü bulmuş olmasına karşın fütürizmin etkinliği, Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi ya da Boccioni'nin 1916 yılında ölmesiyle sürekli olmamıştır. "Vortisizm", "Constructivism" ve "Süprematizm" gibi akımlardan başka dada hareketlerine kaynaklık eden bir iletişim tekniği ve felsefesi olması açısından fütürizmin ayrı bir önemi vardır. Örneğin, Fransa'da Marcel Duchamp ve Robert Delaunay'ın resimde devinim yansımasının elde edilmesi konusunda fütürist görüşlerden yola çıkarak kendilerine özgü bir resim yöntemi geliştirdikleri bilinir. Duchamp'ın 1912 yıllarında gerçekleştirdiği "Merdivenden İnen Çıplak" adlı yapıtında makine konstrüksiyonlarına canlı varlıklar gibi kişilik veren resimlerine bir örnektir⁴³⁹.

438 RICHARD, L., "Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi", Çev: Sinem GÜRSOY-Beral MADRA, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999. s.39

439 ERTAN, G., "Futurizm", Açıklamalı Fotoğraf Terimleri Sözlüğü. İstanbul, Afa Yayınları, 1994, s.30



Resim 1.165: Marcel Duchamp
"Merdivenden İnen Çıplak" (1912)



Resim 1.164: Eadweard Muybridge
"Farklı Pozisyonlarda Merdivenden İnen Kadın Figürü" 1901

Fütürizm, özetle sanata dinamizm (hareket ve hız) getirmeyi amaçlamıştır. Hareket ve ışık, maddeyi yok edecek güçtedir. Sanatın estetik öğeleri olan "ahenk" ve "güzel"i gereksiz saymışlardır.

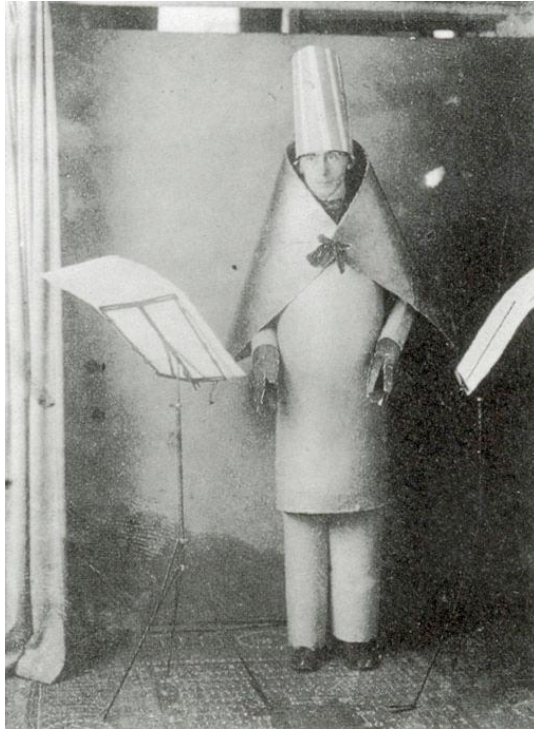
1.4.3.7.10. Dadaizm ve Fotograf

Dada fütürizme karşıt hareket olarak gelişti. Bu hareketi başlatan kişi fütürizmin öncülerinden Marcel Duchamp'dır. Dada hareketi 1. Dünya Savaşı yıllarında başlamış kültürel ve sanatsal bir akımdır. Dünya Savaşının barbarlığının, sanat alanında ve gündelik hayatta yaptığı yıkımı protesto niteliğindeki "bu anlayış, savaş yüzünden insanların ya en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek yada bunları teknolojik, eğitsel ve politik ilerlemenin yanlıtıcı bir düş olduğunun kanıtı olarak reddetmek sonucu ortaya çıkmıştır"⁴⁴⁰.

Her türlü sanat, bu arada dönün öncü sanatı ve özellikle Ekspresyonizm savaş çarkının bir parçası olmakla suçlanıyordu. Kabare, Batı uygarlığının tümüne karşı

440 LYNTON, N., "Modern Sanatın Öyküsü" İstanbul:Remzi Kitabevi, 1991, s.125

çıkma amacıyla yaratılan yapıtlar ve düzenlenen sahne gösterileriyle bu dünya ile ilişkilerin açıkça ve korkusuzca koparıldığı bir eyleme dönüşmüştü⁴⁴¹.



KARAWANE
 jolifanto bambla ô falli bambla
 grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
 higo bloiko russula huju
 hollaka hollala
 anlogo bung
 blago bung
 blago bung
bossa fataka
 u u u
 schampa wulla wussa ólobo
 hej tatta gôrem
 eschige zunbada
 wulubu ssubudu ulubu ssubudu
 tumba ba- umf
 kusagauma
 ba - umf

Resim 1.166: Hugo Ball “Karavane” adlı şiiri okuyorken, (1916), Cabaret Voltaire

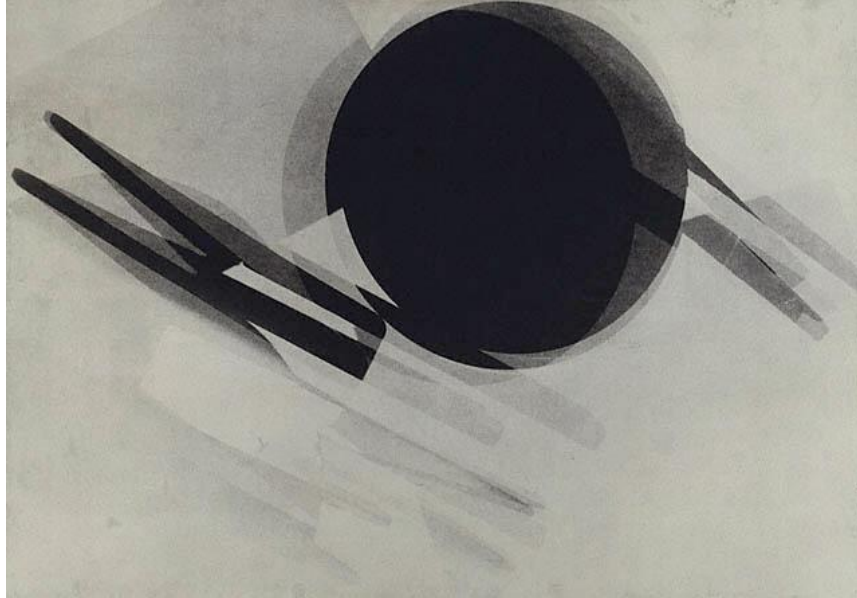
Dada, 1.Dünya Savaşı yıllarında doğdu ve savaş karşıtı bir görüşü destekliyordu. Raoul Hausmann, George Grosz ve John Heartfield fotomontajı, 2.Dünya Savaşı öncesi Alman toplumunu bilinçlendirmek için propaganda aracı olarak kullanıldı. Fotoğraf, devrimci sanat akımlarının oluşumunda katkıda bulunmuş oldu, hem baslı basına bir akım olup hem de başka sanat akımlarının içinde yer aldı. Dadaistler fotomontaj ve foto kolaj tekniğinde ilginç örnekler verdiler. Fotoğraf provokatif anlatımlarına gelişigüzel düzenlemelerinde dadanın amacına birebir uygundu.

Dada fotomontaj ve kolaj tekniğinin en ilgi çekici örneklerini verirken, bu teknikleri daha önce fütüristler ve kübistlerde kullanmışlardır. Fütüristler fotomontajı kullanırken kübistlerde başka malzemeleri resimlerine sokup, fotoğrafın bir nesne olarak sanat yapıtı içine girmesini sağlamışlardır. Kolaja büyük anlamlar yükleyerek resimlerinde onu en üst seviyeye çıkaran Picasso olmuştur.

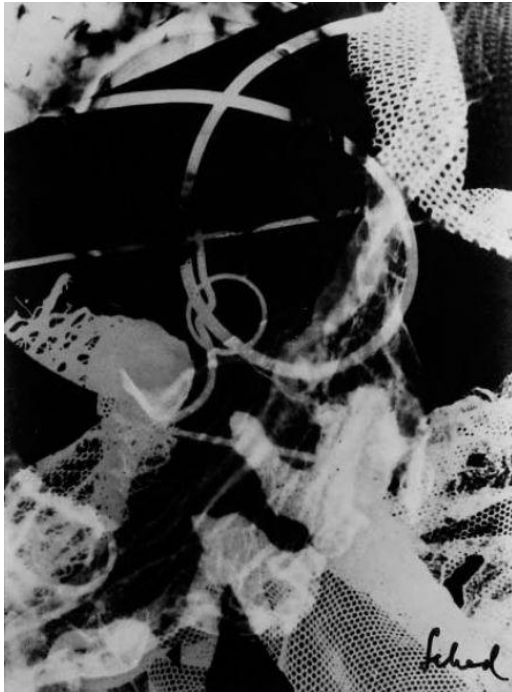
Moholy Nagy 1920’li yıllarda Weimar Bauhaus’ta dersler verirken direkt ışıkla yaratılan yeni bir boşluk fikrini ortaya atmıştır. Bu fikrin açıklanmasında kullanılan foto

441 LYNTON, N., “Modern Sanatın Öyküsü”, İstanbul:Remzi Kitabevi, 1991, s.124

gram tekniği ışığa duyarlı kağıt üzerine objelerin yerleştirilmesiyle ve bu şekilde görüntünün saptanmasıyla elde edilmiştir. Moholy Nagy bunları yeni bir resimsel boşluk meydana getiren, laboratuvar ortamından elde edilmiş objektif ışık resimleri olarak adlandırmıştır. Foto gram dadanın fotomontajı keşfinden hemen sonra ortaya çıkan, kendinden kaydedilmiş kolaj olarak kabul edilmiştir⁴⁴².



Resim 1.167: László Moholy-Nagy; “The Mirror” (Ayna)- 1928 – photogram



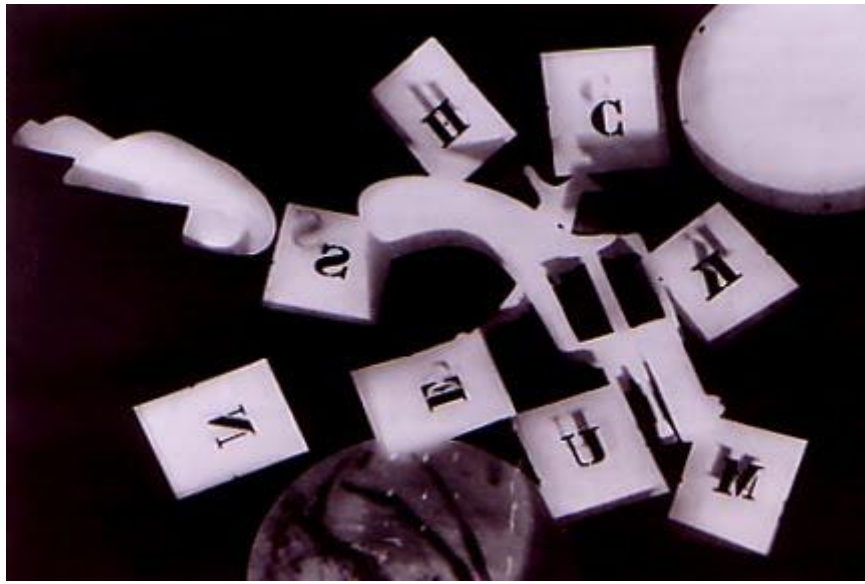
Resim 1.168: Christian Schad
Schadograph (1960)



Resim 1.169: Alvin Langdon Coburn
“Ezra Pound”- 1917 - Vortograph

442 KARADAĞ, Ç. “Sanat Fotoğrafında Üsluplar”, Afsad 3.Fotoğraf Sempozyumu, Afsad Yayınları No: 20, 27-28 Mayıs 1989, Ankara. 1989. s.172

Zürich Dada grubu üyesi Cristian Schad'ın 1918 yılında fotoğraf kâğıdı üzerine koyduğu ip ve yırtılmış kâğıt gibi nesnelere yaptığı soyut desenleri, yazar Trista Trazza 'Schadograph' olarak adlandırmış, iki yıl sonra Paris'e yerleşen Amerikalı Man Ray'de üç boyutlu cisimlerden yararlandığı benzer çalışmalarına 'Rayograph' adını vermiştir. 1922 yılında Berlin'de bulunan Moholy Nagy aynı yöntemle foto gramı yönetmiş ve ertesi yıl Bauhaus okulunda fotoğraf dersleri vermeye başlamıştır. Moholy Nagy'nin fotogramları ile Alvin Langdon Coburn'un 'Vortograph' adını verdiği çalışmaları görsel açıdan benzerlikler içermektedir. Vortographlarda değişik nesnelerle üç ayna, bir üçgen içinde tekrarlayan görüntüler vermektedir⁴⁴³.

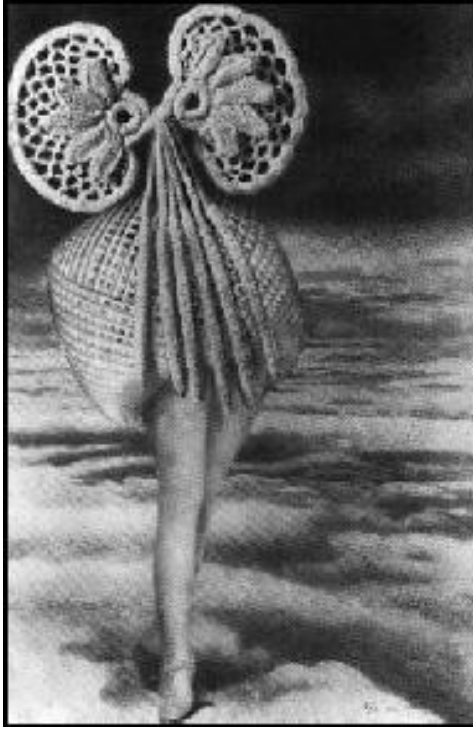


Resim 1.170: Man RAY – Rayograph (1925)

Fotomontaj, belli bir hedefe ulaşmak amacı ile, çoğunlukla sanatçının kendisi tarafından çekilmiş olan fotoğraflardan oluşur. Fotomontaj, kimyasal temele yaslı fotoğraf tekniklerinin gelişmesiyle, 1920'lerden sonra, gerçek bir fotoğraftan ayrılması güç "gerçeksiz" fotoğraf çalışmalarına dönüşmeye başladı ise de, montaj özelliği, zor da olsa yine de gerçeğinden ayrılabilir. Ancak gelişmeler bununla son bulmamış ve günümüze kadar sürmüştür. Bugün, bilgi teknolojileri sayesinde, standart bir bilgisayar ve ücretsiz bir görüntü işleme yazılımı ile gerçek ile sanalın birbirinden ayrılması adeta imkânsız olan "gerçeksiz" fotomontajlar yapılabilir⁴⁴⁴.

443 SCHARF, A., "Art and Photography" (Sanat ve Fotoğraf) Paperback, London, Pequin Bades, 1986, s.307

444 SÖZEN, M. ve TANYELİ, U., "Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü", Remzi Kitabevi, İstanbul. 2003.,s.76-77



Resim 1.171: Hugo Ball
“Uçma Zamanı” (1916)



Resim 1.172: John Heartfield
“Hitler Yuttuğu Altın ve Gümüş Paralar” 1932

Christian Schad, Marcel Duchamp, Man Ray ve John Heartfield, fotoğrafın olanaklarını işlerinde kullanabileceklerini keşfeden ilk Dadaistler olarak bilinir⁴⁴⁵.

Dada'nın New York ayağı da Marcel Duchamp ile oluştuğu bilinmektedir. Duchamp diğer dadacılardan farklı olarak “dış ya da içgüdüüne dayanarak belli bir objeyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir obje seçiyordu⁴⁴⁶.

Bu obje artık bir fotoğrafın kolajın ya da fotomontajın parçası olmaktan çıkmış, sanatçının üzerine koyduğu ressamca bir imza ve objenin kendisinden ibaret olmuştur. Örneğin; Duchamp'ın “Ready made” kapsamında yaptığı ilgi çekici yapıtını “R. Mutt (Fiskiye)” diye imzalamış ve bir pisuarın amacından nasıl çıkabileceğini göstermiştir. “Modern sanatı en çok etkileyen iş olarak ilan edilen “R. Mutt” için önemli olan onun bir sanat eseri olarak görülüp seçilmesi işidir⁴⁴⁷.

445 ÖZSEZGİN, K., “Plastik Sanatlarda Dada Akımı”, Milliyet Sanat Dergisi, 5 Aralık 1975, sayı 161, s.23.

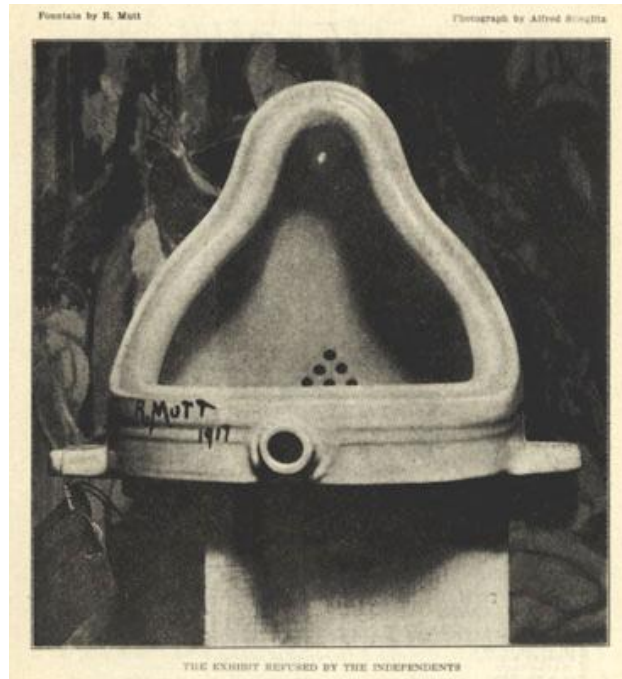
446 LYNTON, N., “Modern Sanatın Öyküsü” İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991, s.132

447 BATUR, E., “Modernizmin Serüveni”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.332



Resim 1.173: Marcel Duchamp - “Fıskiye” (1917)

Dada hareketleri, New York’ta, fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz’in gerçekliği olduğu gibi kaydetmenin ötesinde birtakım girişimleriyle de kendini tanıtmıştır. Yeni ve devrimsel olan her şeye karşı büyük duyarlılığı olan Stieglitz dadaya ait bir hazır nesneyi kendi sanatına ait bir sanat nesnesi olarak tekrar ele almasıyla da dadacı tavrını bize açıkça gösterir⁴⁴⁸.



Resim 1.174: Alfred Stieglitz - “Kör” (1917)

448 ÖZDEMİR, A.B. “ Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğrafçılık”, Papirüs Dergisi, 1999, Sayı:24, s.17.

Tüm bu örneklerden de anlaşılabilirliği gibi “sanata tükürmek” tabiri ile sanata ve geleneksel resme karşı aldığı tavır ile Dada akımı mantıksal düzene alternatif bir sanat yaratmak ve de mantık dışı bir düzen oluşturmak yoluyla yeni bir gerçekliğe ulaşmaya çalışmaktadır. Bu yönü ile dadaizm Sürrealizme zemin hazırlamakta olduğu düşünülebilir ⁴⁴⁹.

1.4.3.7.11. Sürrealizm ve Fotograf

Sürrealizm, 20.yy.’ın başlarında Avrupa’da ortaya çıkan yeni alışım formlar elde etmek için montajın yaratıcı olanaklarını keşfedildiği, temellerini akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk dadacıların eserlerinden almış bir sanat akımıdır. “Bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yol olarak görülen ve bu bütünleşme içinde hayali dünya ile gerçek yaşam mutlak gerçek ya da gerçeküstü bir anlamda iç içe geçmektedir”⁴⁵⁰.

“Cinsel güdülerle ölüm korkusu ve yaşama içgüdülerinden gelir. Sürrealizm rüyanın, içgüdüünün, arzusun ve başkaldırmanın üstün bir güç olduğunu öne sürer; mantıksal, ahlaksal ve sosyal her türlü kalıplaşma ve düzene karşı çıkar. İnsanın bir anlamda anlık ruhsal çelişkilerini, karşı çıkmaları ve buna benzer tepkilerini sanata yansıtmaktadır. Sürrealist sanatçı, dünyayı kendi iç dünyasında yeniden kurarak dışarıya yansıtmaktadır ve bu akıma göre her şey mümkün görülmektedir, herkes sanatçı olabilmektedir”⁴⁵¹.

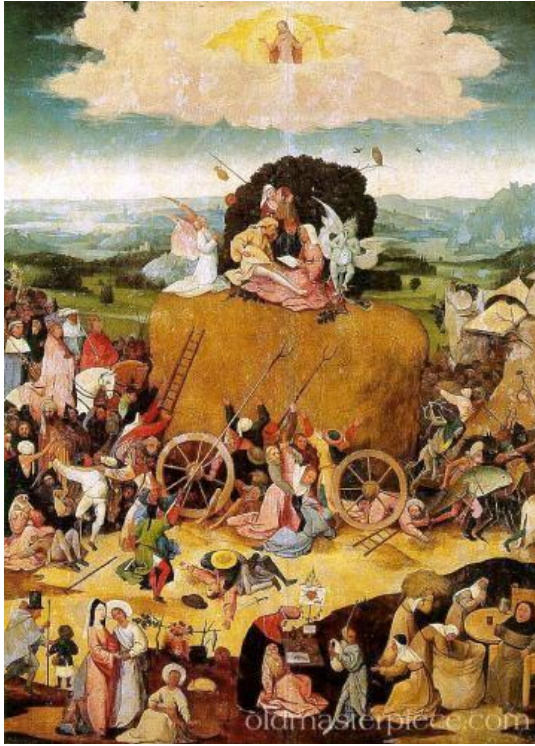
Sürrealistler Freud’un etkisi altında olması nedeni ile yapıtlarında seksüel elemanları açığa vurdukları görülür. Bu yüzden sürrealist eserlerde ön plana çıkmış bir erotik karakter görülmektedir. Bu dönemin cinsel tabularına karşı bir tepki olarak da ortaya çıkan sürrealizm cinselliği o döneme kadar en ön plana çıkaran akım olma niteliğini de kazandığı görülmektedir⁴⁵².

449 GOMBRICH, E.H., “Sanatın Öyküsü”, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995, s.53

450 LANGFORD, M.,J., “The Master Guide to Photography”, Knopf Press, USA, 1982, s.378

451 ÖZDEMİR, A.B. “ Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğrafçılık”, Papirüs Dergisi, 1999, Sayı:24, s.18.

452 ERTAN, G., “Sürrealizm”, Açıklamalı Fotoğraf Terimleri Sözlüğü. İstanbul, Afa Yayınları, 1994,s.21-22



Resim 1.175: Hieronymus Bosch
“Haywain” (1490)



Resim 1.176: Francisco Goya
“Saturn’ün Cronus’ü Yemesi” (1829)

Sürrealizm akımının gelişmesinde de 1910’larda ortaya çıkan soyut ve tüm kuralları reddeden dadacılığın yanı sıra Hieronymus Bosch ve Francisco Goya gibi daha eski dönemlerin ressamlarının da etkili olduğu düşünülebilir. Sürrealizm’in özelliği; öncelikle “olağanüstü bir düş kurma makinesi” olmasıdır⁴⁵³.

Dadanın ardından sürrealistlerde fotoğrafı kullananlar arasında olmuştur. Sürrealistler fotoğrafı yapay ve endüstriyel bir dil olarak görüyorlardı. Resmin geleneklerini hem bozduğunu hem de geliştirdiğini düşünüyorlardı. “Rene Magritte ve Salvador Dali resimlerinin röprodüksiyonlarını almak amacıyla kullandıkları fotoğrafı düşünsel anlamda çoğu kez kullanmışlardır. Sürrealist ressamların birçoğu sadece resim yapmakla kalmamış, fotoğraf sanatıyla da ilgilenmişlerdir. Magritte’in fotoğraf çalışmaları resimleri ile paralellik gösterir. Fotoğraflarında da resimlerinde olduğu gibi ölüm sessizliği ve hareketsizlik dikkati çeken noktalardır⁴⁵⁴.

453 Turani.A. “Sanat Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.78

454 Ertan, Güler. “Sürrealizm”, Açıklamalı Fotoğraf Terimleri Sözlüğü. İstanbul, Afa Yayınları, 1994., 21



Resim 1.177: Renè F. G. Magritte
"Önemsiz Vuruşlar" 1928



Resim 1.178: Magritte'nin çalışması için
kullandığı fotoğraf

Sürrealist sanatçılar fotoğrafı modern görüntünün gerçekçi yansıması olarak nitelendirmiş, yapay ve endüstriyel bir dil olarak geleneksel resmin özelliklerini hem bozduğunu hem de geliştirdiğini düşünmüşlerdir. Sürrealistler, "Sürrealist Devrim" adı altında yayınlanan dergi ile dergi fotoğrafın diğer sanat tekniklerine oranla daha rahat sergilenebileceğini göstermeye çalıştıkları düşünülebilir. Dolayısı ile fotoğraf sanatını destekledikleri görülür.

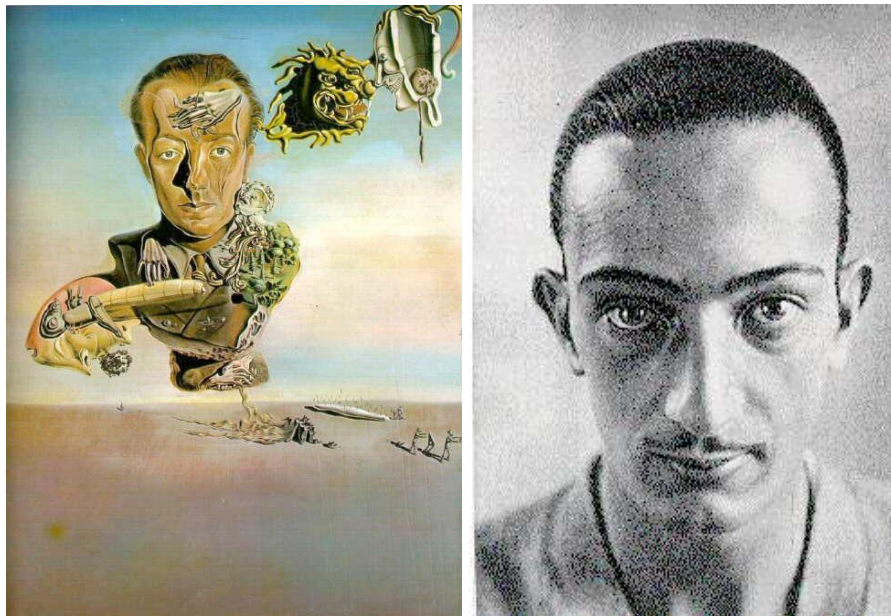
Bu dergideki görsel ve teorik üreticiler arasında her zaman büyük bir dayanışma olmuştur. Bu dergi dışındaki çalışmalarında da Sürrealistler her zaman bir derginin etrafında toplanmışlardır. Bu dergilerin, çalışmalarını daha mükemmel yapmalarını ve seslerini duyurmalarını sağlamıştır. Sonuçta Sürrealist dergilerde fotoğrafa çok önemli bir yer verilmiştir ⁴⁵⁵.

455 ERTAN,G. "Sürrealizm", Açıklamalı Fotoğraf Terimleri Sözlüğü. İstanbul, Afa Yayınları, 1994, s.21-22



Resim 1.179: Magritte “Terapi”, (1937) ve yararlandığı fotoğraf

Sürrealizmde, fotoğrafçılık resimle her zaman iç içe olmuş ve Sürrealizm Duchamp’ın yapıtlarından büyük destek almıştır. Bunun yanında otomatizmden ve rüyaların incelenmesinden çıkan fantastik meyil cinselliğin önde olduğu, fetişist bir karakter ortaya çıkarmıştır. Bu fikirler, dönemdeki fotoğrafçıların kolajlar, birleştirilmiş görüntüler, montajlar gibi teknikler ortaya koymalarını sağlamıştır. Bunun sonucunda, 20. yy sanatı ve fotoğrafında çok yeni düşünceler ve fikirler doğmuş, büyük etkileşimler gerçekleşmiştir ⁴⁵⁶.



Resim 1.180: Salvador Dali “Paul Eluard”, 1929, ve yararlandığı fotoğraf

456 www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html - 13k

Dali'nin anılarından ve düşlerinden esinlenerek yaptığı resimlerinde de fotoğrafın etkisi görülmektedir. 1929'dan sonra ayrıntıyı fotoğraf yardımıyla elde ettiği hayal ürünü resimler yapmış ve bunlara "Elişi renkli fotoğraf" adını vererek, bu metotla halüsinasyonla düşünceyi ve fanteziyi resme taşımıştır

Çok yönlü bir sanatçı olan Man Ray'in, fotoğraftan resme, heykelden sinemaya neredeyse ürün vermediği alan kalmamıştır. İlk sanatsal ürünlerini resim alanında veren Man Ray'in portrelerinde, Galeri 291'de tanıştığı Dada sanatçısı Alfred Stieglitz'in izleri görülür. Sık sık ziyaret ettiği Galeri 291'de modern ekolden fotoğrafçılar ve ressamlarla tanışan Man Ray, kendi resimlerinin fotoğrafını çekerken, 1917'de resim ve fotoğrafı kendi buluşu olan bir teknikle birleştirir. Cam negatif üzerindeki jelâtin emülsiyonu oymacılıkta kullanılan aletlerle kazır. Bunlardan kontakt baskılar yaptığı zaman fotoğrafta çok keskin siyah konturlar oluşmaktadır. Ray, 1921'de Paris'e gider ve Avrupalı Dadaistlerden etkilenir. Ray, solarizasyon tekniklerini birçok figür çalışmalarında ve portrelerinde kullanmıştır. Ray'in çalışmaları o sırada sanat dünyasında geçerli eğilimlerin dışına çıkmayan ve bu tür görüntüleri "puzzle" veya "hileli fotoğraf" olarak niteleyen fotoğrafçılardan çok ressamların ilgisini çekmiştir ⁴⁵⁷.



Resim 1.181: Andre Breton", Man Ray,1932, Solarizzazione

457 <http://www.comufot.comu.edu.tr/notlar/fotografakimlari.doc>

Laszlo Moholy-Nagy de Man Ray gibi, biçimsel ve fotoğraf tekniğiyle ilgili araştırmalara ağırlık veren, işin zanaat ve süreç tarafıyla ilgilenip bunlarda aşılmamış yöntemler denemek suretiyle yeni bakışlar arayan bir sanatçıdır. Laszlo Moholy-Nagy'nin sanat yapıtlarının ve zamanındaki sanatsal söylemlerin fazlasıyla bilincinde olan sürrealist sanatçılardan olduğu, fotoğrafta birçok yeni teknik kullanarak sürrealizm akımının özelliklerini taşıyan birçok çalışma yaptığı görülür.



Resim 1.182: László Moholy-Nagy
Kolaj (1927)



Resim 1.183: Jerry UELSMAN
Untitled, (1993) -winged figure in water.

Aslında Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy'nin yapıtlarında kullandıkları üst üste baskı (sandviç baskı), fotomontaj, kolaj ve solarizasyon gibi teknik yöntemler çarpıcı ve farklı görüntüler elde etmekle birlikte savaş öncesi fotoğraf anlayışına karşı çıkmak ve aynı zamanda da Alfred Stieglitz ile Edward Steichen'in başlattıkları "Pop Sanat" la da alay edercesine soyut işler üretmek amacındadır. Bu bir anlamda fotoğrafın gerçekliğine karşı, gerçeküstücü bir ressam tavrıdır. Bir arada bulunması imkânsız görüntüleri aynı yüzey üzerinde birleştirilerek başarılı bir aldatmaca gerçekleştirilir. Bunun için kâğıda birden fazla negatiften baskı yaparak fotoğrafları oluşturacak elemanları birleştirebilmek iyi bir yöntemdir. Jerry Uelsmann bu yöntemi ustalıkla kullanan sanatçılardandır⁴⁵⁸.

458 KARADAĞ, Ç. "Sanat Fotoğrafında Üsluplar", Afsad 3.Fotoğraf Sempozyumu, Afsad Yayınları No: 20, 27-28 Mayıs 1989, Ankara. 1989.s.172

1.4.3.7.12. 1960 Sonrası Sanatında Fotoğraf

Yeni gerçekçilik, yeni nesnellik, yeni dadaizm isimleriyle tanımlanır. 2.Dünya Savaşı sonrası İngiltere ve A.B.D.'de birçok genç sanatçıyı etkileyen, 1950'lerde başlayıp 1961–62'de doruğa ulaşan yeni bir akım sanat dünyasına girmiştir: Pop art. Bu akım İngiltere ve A.B.D.'de birbirinden bağımsız oluşmuştur fakat aynı zamanda ortaya çıkmıştır.

1950'den sonra Londra sanat okullarında yeni bir akım dikkat çekmeye başlar. İnsanın özel durumlarıyla ilgili konuları, dış dünya balgamında yorumlayan Francis Bacon'un yapıtlarının genç sanatçıları etkilediği görülmektedir. Sanatta gönüllülük yasama yeniden dönüş isteğinin bu sanatçıları çok yakından ilgilendirdiği izlenmektedir⁴⁵⁹.

TV, reklâm, çizgi film, sinema ve benzeri iletişim araçlarının çağdaş gerçekliğinin bilincine varan genç ressamlar, eğer istedikleri gerçekten yaşamın içine dalmaksa, ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan kişileri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir⁴⁶⁰."

Duchamp'ın düşünceleri ve eserleri genç pop sanatçılarını etkilemiştir. Duchamp sanata ready-made (hazır yapım eşya) sokmuştur. Bu objeleri basit bir işlev değişimi ile kullanımlarının dışına çıkarmıştır. Duchamp'a göre artık önemli olan bir şey yapmak değil bir şey düşünebilmektir. Böylece sanat kavramsal yöne gitmeye başlamıştır⁴⁶¹.

İngiliz Pop Sanatı'nın gelişiminde üç evre izlenmektedir. Birincisi Richart Hamilton'un kişiliğinin egemen olduğu dönemdir.(1953–1957) Akımın oluşum yılları olan bu dönem teknoloji simgesi altında gelişir. 1921 yılında Londra'da doğmuş olan Richart Hamilton 1955'te Çağdaş Sanatlar Enstitüsünde, konusu (insan, makine devinim) olan bir fotoğraf sergisi düzenler. Bir yıl sonra, White Chapel Gallery'de –Bu Yarındır-konulu bir gösteri çerçevesinde Mc Hale ve John Voelcker ile bir panayır

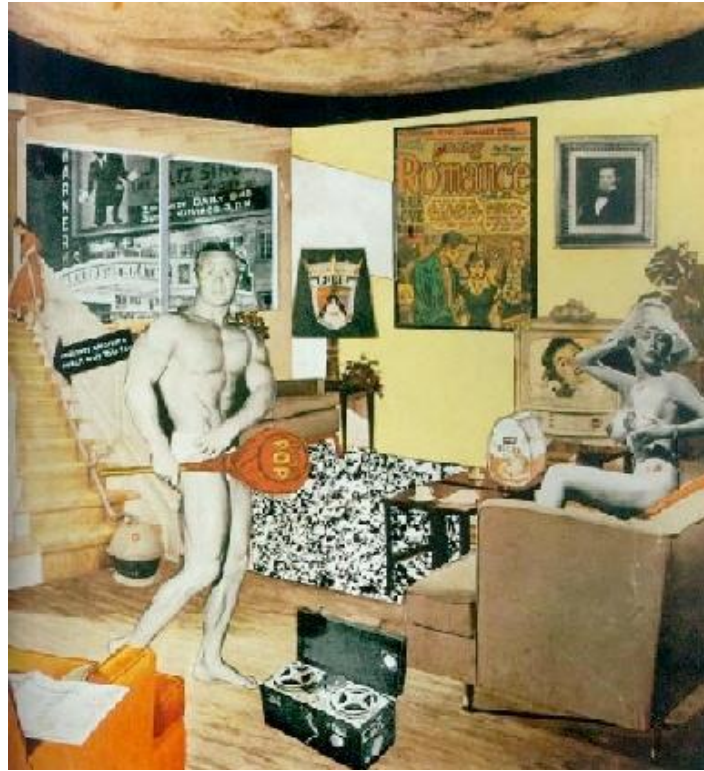
459 ANTMEN, A., "20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.70

460 GERMANER, S., "1960 Sonrası Sanat", Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s.10

461 ÇETİN, N., "20.Yüzyılda Fotoğraf - Resim Sanatı İlişkisi", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan G.S.Ü., İstanbul, 2006, s.38

tasarımı yaratır. Bu tasarımın ilginç yönlerinden biride dış mimaride cephelerin kitle iletişim araçlarından alınmış resimlerle kaplanmasıdır⁴⁶².

Buna paralel olarak Hamilton bir de kolaj sergilemiştir. Sonradan çok ünlü olacak bu kolajın adı: “Günümüz Evlerini Böylesine Farklı Ve Çekici Kılan Nedir ?’dir.



Resim 1.184: Richard Hamilton
Günümüz Evlerini Böylesine Farklı Ve Çekici Kılan Nedir (1956)

Bu yapıt tüketim toplumunun gerçek bir envanteridir ve pop sanat'ın kapsadığı tüm konuları içermektedir. Pop sözcüğü yapıtın içinde çok belirgin olarak yer almaktadır. Fetis-nesnelerin yapıtta böylesi yığılması bir eleştiriden çok, çağdaş insanın gerçeğini ve doğal olarak aynı zamanda sanatçının gerçeğini oluşturan imgelerin betimlenmesidir⁴⁶³.

Pop Sanat'a konu olan birçok malzeme ve aracın bir çerçeve içersinde bu eserde tasvir edilmesi tüketim toplumunun gerçek bir envanteri" olarak değerlendirilebilir⁴⁶⁴.

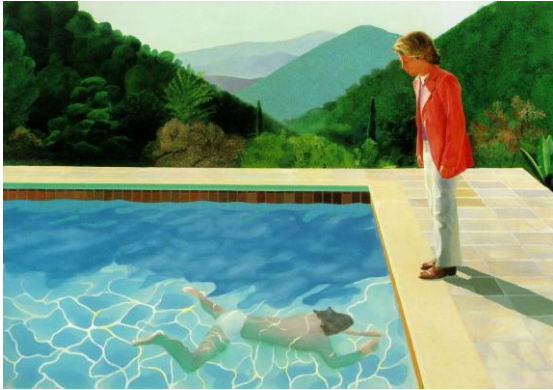
462 GERMANER, S., A.g.k, s.10

463 GERMANER, S., "1960 Sonrası Sanat", Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s.11

464 KINAY, C., "Sanat Tarihi." Ankara kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s.324

İngiltere’de pop sanatın 2. evresi olan 1957–1961 yılları arasında figürün yerini soyutlamaya bıraktığı izlenmektedir. Bu dönem sanatçıların hemen hemen tümü Hamilton ve Paolozzi’nin bir süre hocalık yaptıkları Royal College of Art’da öğrenci olmuştur. Dönemin en etkin isimleri: Richard Smith, William Green, Peter Blake ve Roger Coleman’dır. Roger Coleman 1956–1957 yıllarında ARC’da (Royal Art College dergisi) yazı isleri müdürlüğü yapmış ve popa olan ilgiyi canlı tutmaya çalışmıştı. 1961’de popun oldukça tanındığı bir dönemde figüre geri dönüş gözlemlenir.

Üçüncü kuşak sanatçılar arasında Barrie Bate, Dereck Bossier, Patrick Caulfield, David Hockney Allen Jones, R.B.Kitaj, Nickolas Monro, Peter Philips sayılabilir. Tüm bu sanatçılar bir oranda iletişim araçlarından alınmış imgeleri kullansalar da ortak noktalardan çok farklılıklar söz konusudur. Allen Jones erotik konulu resimlerinde, stilize edilmiş, kişilikten arındırılmış ve geniş düz yüzeyler halinde boyanmış görüntüleriyle kimi dergi ve reklâmlardaki imgeleri çağırıştırır. Patrick Caulfield bayağı gerçekçilik taşıyan konuların bir derlemesini yapmıştır. David Hockney, çalışmalarında izlenen şiirsellik hatta bir tür soyluluk arayışı ile pop sanattan ayrılmaktadır⁴⁶⁵.



Resim 1.185: David HOCKNEY
“Havuzda İki Figür” (1971)



Resim 1.186: David HOCKNEY
“Fotomontaj” (1985)

Amerikan Pop Sanatı, İngiliz pop sanatına göre daha az duygusaldır. Teknolojinin gelişmesiyle, toplumun doyum tanımayan bireylerine ve hızlı tüketimlerine göndermeler yapma amacıyla temel tüketim aracı haline gelmiş nesneleri tekrarlayarak resmetmişlerdir. Bağımsız sanatçıların deneysel arayışları

465 GERMANER, S., “1960 Sonrası Sanat”, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s.12

sonucunda ortaya çıkmıştır. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenguit, Tom Weselmann ve Claes Oldenburg akımın başlıca temsilcileridir. Andy Warhol reklâm alanlarında kullanılan fotoğraflardan yola çıkar, onları, büyütür, küçültür, boyar. Halkın tükettiği her şeyi bir sanat aracı olarak görür.



Resim 1.187: Andy Warhol - “Marilyn Monroe” (1967)

Andy Warhol (1930–1987), 1962–63 yıllarında gerçekleştirdiği ve o yılların Amerikan halk kültürünün en belirgin simgeleri olan Campbell marka çorba kutuları ve Marylin Monroe serisiyle tanınmıştır⁴⁶⁶. Bu seri, el emeğini ortadan kaldıran ve kendi kişiselliğini ele vermeyen elek baskı yöntemiyle on ayrı renk kullanarak basılmıştır. Çok renkli yüzeyle, pop artın ve Warhol’un tekrar tekrar ele alıp yeniden ürettiği ve pazarladığı, Marilyn Monroe görüntüsü, çarpıcı bir parlaklıkla, üstelik evrensel gücünü daha da güçlendiren bir reklâm fotoğrafını kullanarak, seyirciye sunmuştur. Aynı zamanda fotoğrafçı da olan Warhol; “Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır” demiştir⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ GERMANER, S., “1960 Sonrası Sanat”, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s.15

⁴⁶⁷ LYNTON, N., “Modern Sanatın Öyküsü”, İstanbul:Remzi Kitabevi, 1991, s. 302

Fotoğraf bu sanatçı için bilgi veren bir araç olmuştur denilebilir. Fotoğrafın bu özelliğini kullanarak, perdeye yansıttığı slâytlar yardımıyla çalışmalar gerçekleştiren sanatçı, bunlar üzerinde gerçek renkleri ve yapısına ilişkin bazı değişiklikler yaparak, objeleri duygularından arındırmış olur ve renkler her şeyi kişisizleştiren, belirsizleştiren gri bir örtüye dönüşür. Tıpkı miyop bir göz gibi olaylar bir perde arkasından izlenir. Resimle, geleneksel resme yabancı bir malzeme olan “fotoğrafik imgenin” buluşmasına izin verilmesi durumu resimden insan dokunuşunun çıkarılma çabası olarak değerlendirilebilir⁴⁶⁸.

1.4.3.7.13. Hiperrealizm (Fotogerçekçilik) ve Fotoğraf

1960'larda A.B.D.'de başlayan 70'lerde oluşan Hiperrealizm; Fotogerçekçilik, İmgeci Gerçekçilik ismiyle anılır. Foto-realizm (Fotogerçekçilik), fotoğrafın tuval üzerindeki resmidir.

Foto-realistler fotoğraftan yararlanarak resim yaptılar ancak olabildiğince yorumdan kaçındılar. Her türlü kişisel üsluptan uzak durdular. Foto-gerçekçi bir ressam için fotoğraftan yararlanmak, gerçeğin görüntüsünün görüntüsünün resmini yapmaktır. Gerçeği iki boyutlu bir yüzeyden, başka iki boyutlu bir yüzeye taşımaya çalıştılar. Fotoğrafta yer alan nesne ile kurduğu imgeyi en aza indirip fotoğrafı birebir yapmaya çalıştılar. Yapıtlarının tamamlanma süreci haftaları hatta ayları buldu ve hatta işçilik ön plana çıkmış oldu⁴⁶⁹.

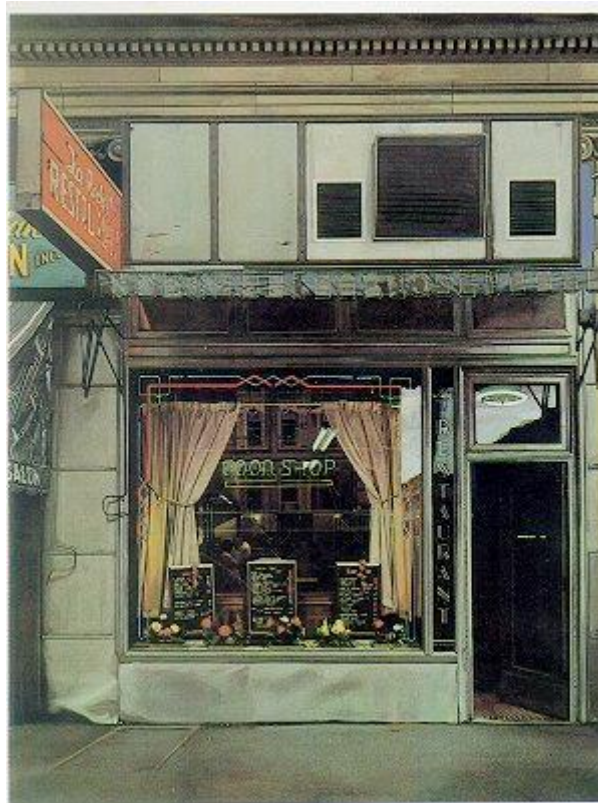
Yedinci Paris Bienali “Hyperrealizme” başlığı altında John Salt, Don Eddy, Paul Staiger, John de Narea'nın resimlerini Avrupalı gerçekçilerle birlikte sergilenir. Süper Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Fotoğrafik Gerçekçilik, Keskin Odak Gerçekçiliği, Hiper Gerçekçilik, Köktenci Gerçekçilik, II. Yeni Gerçekçilik, İmgeci Gerçekçilik 1970'lerden günümüze bu yeni gerçekçi eğilime iliştirilen etiketlerden yalnızca birkaçıdır.” Ama aradan geçen on yılı aşkın süre başlangıçta yaşanan tanım kargaşasını unutturmuş gibidir ve günümüzde grubu oluşturan sanatçılara kısaca “Photo-Realist” (Fotogerçekçi) denilmektedir⁴⁷⁰.

468 Osterworld, Tilman. Pop Art TASCHEN America Llc, Amazon, 1999. s.122-123

469 ÇETİN, N., “20.Yüzyılda Fotoğraf - Resim Sanatı İlişkisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan G.S.Ü., İstanbul, 2006, s.40

470 KELOĞLU, O., “Hiperrealizm Akımı Gerçekten Daha Gerçeği Yansıtmak İstiyor.”, Milliyet Sanat. 23 Mart 1973,s.9

Hiperrealisler resimlerinde fotoğrafı kullanırken bir yandan da çekmedikleri fotoğrafı kullanmaya özen gösterdiler. Bunun nedeni de kişisel duygusal yorumlardan kaçmak istemeleriydi. Böylece sanatçının bildirisi olmadan resim yapması onun bu çalışma tarzı kendiliğinden bir bildiri oluşturdu. Böylece foto-realizm fotoğraf sanatçısının özneliğiyle ressam nesnelliğini değiştirerek sanatçının konuyla ilişkisini bütünüyle değiştirmiş oldu⁴⁷¹.



Resim 1.188: Richard Estes - “Vitrin” (1967)

Londra doğumlu ama New York’ta yaşayan, Malcolm Morley hiper-realizmin kurucularındandır. 1965’ten başlayarak kart postal ve afislerin aynılarını kopya etmiştir. Morley’in turistik reklâm imgelerini –kart postal, afis-konu almasına karşın Richard Estes gibi bazı hiper-realist sanatçılar resimlerinin konusunu kent görünümülerinden seçmişlerdir. New York’lu bir sanatçı olan Estes, tablolarında vitrinlerin parlak yüzeylerini ve bu yüzeylerde yansıyan sayısız nesneyi betimlemiştir⁴⁷².

471 ÇETİN, N., “20.Yüzyılda Fotoğraf - Resim Sanatı İlişkisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan G.S.Ü., İstanbul, 2006, s.40

472 GERMANER, S., “1960 Sonrası Sanat”, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s.47



Resim 1.189: Malcolm MORLEY- “Plaj Sahnesi” (1998)

Fotogerçekçilerin amacı fotoğrafın yansıttığı gerçekliği birebir yansıtarak hayatın gerçekliğine ulaşmakken, bazı fotogerçekçi sanatçılar ise aynı şekilde bire bir yansıttıkları fotoğraf görüntüleri ile soyut görüntüler elde etmeyi başarmışlar, insanlara ilk anda “bu ne ?” sorusunu sordurmuşlardır. Bu bir gökyüzü bir asfalt yada bir deniz dalgası olabilmektedir. Yine de fotogerçekçilerin asıl amaçlarının dışına çıkılmadığı görülür. Amaç sadece gerçek görüntü içinde de soyut sanata ulaşılabilceğini göstermektir⁴⁷³



Resim 1.190: Vija Celmins
“Latvia” (1970)



Resim 1.191: Linea Satrid
“Boğulan Santçı 3” (2010)

473 BAUDRİLLARD, J., “Simulakrlar ve Simölasyon” (İng:1981) Çev: Oğuz Adanır Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998.s.27

Fotogerçekçilik sanatçının kişisel bakış açısını makinenin bakış açısıyla, ressam gözünün özneliğini, kameranın merceklerinin nesnelliğiyle değiştirmek sanatçının konuyla ilişkisini tamamiyle değiştirmiş görünmektedir. Bu bakış açısı fotoğrafı çeken kişinin ve resmi yapan kişinin aynı göze sahip olduğunu düşünmeden yapılması gerekir, üstelik fotoğrafın yaratıcılık yönü 1925'lere "Fotoğraf çağdaş sanattır." sözleri ile yansımışken. Fotoğrafçılar ile sanatçılar arasında "Fotoğraf sanat mıdır?" tartışması, sorunun ortaya yanlış konmasından kaynaklanmıştır⁴⁷⁴.



Resim 1.192: Mustafa Sekban - İhtiyar Adam ve Deniz



Resim 1.193: Mahir ATEŞ – "İsimsiz" (2007)

474 BAUDRİLLARD, A.g.k..s.27

2.BÖLÜM:

GRAFİK SANATLARDA AFİŞ

Bugünkü anlamda ilk grafik işleri; tahta, metal veya taşı oyup mürekkepledikten sonra üzerine kağıt veya diğer uygun bir malzemenin bastırılması yöntemi ile basılmıştır. Bu oymacılıktır ve insan tarihinde çok erken başlamıştır.

Grafik tasarım, dekoratif sanatlar devriminden doğacaktır. 19. yy'ın sonuna dek üretimin hemen hemen sınırlı bir talebe yanıt verdiği bir ekonomide işportacılık yeterli olmaktadır. Birkaç on yıl içinde kömür ve buhar makinesinin bulunması, fizik ve kimya alanlarındaki gelişmeler, elektrik ve dinamik girişimcilerin üretime soktuğu bir çok yeni buluş işleri kökünden değiştirir. Sanayi kentleri ve yöre kentleri yüzünden köyler boşalmaya başlar. Ağını hızla ören demir yolunun da bunda katkısı büyüktür. Aynı hız grafik alanında da kendini gösterir. Gelişmekte olan sanayi ve teknoloji ile birlikte grafik alanında da yenilikler görülür⁴⁷⁵.



Resim 2.1: Umberto Romano (1905-1982) Litograf Baskı Örneği
Clown With Guitar – Gitar Çalan Palyaço

475 WEILL, A. . Grafik Tasarım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.12.

18.yüzyılın sonunda litografi icat edilir. Bu sistemle bütün tonların basılması mümkün olmaktadır. Burada da sadece siyah mürekkep ve beyaz kâğıt vardır; ama ton görüntüsü, satıh ince grenli olduğundan çok daha gerçekçidir. Oymacılıkta olduğu gibi büyük bir el mahareti de gerektirmez. Bu sistem grafik sanatçısına yeni ufuklar açmıştır. 1796'da Senefelder tarafından bulunup Engelmann tarafından geliştirilen litografi yıldan yıla ilerler, resimlerin büyük boyutlarda üretilmesini kolaylaştırır⁴⁷⁶.

Hammadde, yani lifleri çıkartılıp gitgide daha etkili olan işlemlerle özellikle klor kullanımıyla uygun hale getirilmiş ağaç hamuru bazlı kâğıt, devasa tomarlar halinde ucuza satılmaya başlar. Kâğıt bu şekilde Andreas Bauer'le birlikte saatte binlerce yaprak elde etmeyi sağlayacak birçok buluşa imza atan Koenig'in keşfettiği tam otomatik baskı aletlerini besleyebilir hale gelir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, litografide gösterilen gelişmeler afişin gelişimini başlatır. Koskocaman baskı makineleri yatay olarak, 123x160 cm. boyutuna kadar varan büyüklükte baskıların yapılmasını sağlar. Bununla birlikte sistem zorlu bir çalışma gerektirir; çünkü taşlar yüzlerce kilo çekmektedir. Kısa sürede, bunların yerine bir rotatifin üstüne yerleştirilen madeni bir levha alır. Devasa kayaların, dolayısıyla iri adamlardan oluşan personelin boyları küçülür⁴⁷⁷.

Algrafi (alüminyum üstüne kalıp çıkarma) ve çinkografi, rotatif baskı makinelerinde daha hızlı baskılar elde edebilmek için litografi taşının ağırlığını ve sertliğini ortadan kaldırır. 1860'lı yılların başında, Firmin Gillot fotokopi ve fotogravür çalışmaları yapar. 1886'da Amerikalı Mergenthaler harfleri bir klavye üstünde bir araya getirmeyi sağlayan linotipi bulur. Bu basım ve kitap adına devrimdir. Bir başka Amerikalı Langston tarafından bulunan monotip, daha sonradan İngilizler tarafından geliştirilir ve 1970'li yıllara kadar varlığını korur. 1905'de Ira Rubel mürekkepten tasarruf edilmesini sağlayan kauçuk ruloyu ofset baskıyı icat eder⁴⁷⁸.

476 Glaser, M, "Grafik Sanatlar Üzerine" Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar Dergisi, 1987,Sayı 1, s.1
<http://gmk.org.tr/goster.php?neyiGoster=gsuy> 15.05.2011

477 WEILL, A. . Grafik Tasarım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.13.

478 WEILL, A. A.g.k., s.12.



Resim 2.2: Firmin Gillot – Gravure - “Victor Hugo Notre-Dame de Paris” (1831)

Fotoğraf ve fotomekanik baskı işleminin icadı, sanatçıyı görüntüleri hassas olarak nakletme işleminden tamamen kurtardı. 19. yüzyılda artık sanatçı yeteneğini anlatım amacına yöneltmek için daha özgür olabilirdi. Grafik tasarım terimi ilk kez 20. yüzyılın ilk yarısında metal kalıplara oyularak yazılan, çizilen ve daha sonra da çoğaltılmak üzere görsel malzeme için kullanılmıştır. Gelişen teknolojiye paralel olarak sadece basılı malzemelerde değil; film ile perdeye yansıtılan, video ve diğer manyetik kaydedicilerle ekrana ve yansıtıcılara gönderilen ve son olarak iki binli yıllarda tüm yaşamımıza giren bilgisayarlar yardımıyla üretilen tüm görsel malzemeler de grafik tasarım kapsamına girmiştir⁴⁷⁹.

Grafik tasarım tanımlaması ve kullanıldığı- etkin olduğu- alan olabildiğince genişlemiştir. Bugünün grafik sanatçısı, tasarımcısı, yıllarca bu görevi üstlenen kaligrafi sanatçıların, baskı ustalarının ve zanaatçıların geleneğini devam ettiren bir meslek adamıdır. Genel olarak bütün görsel sanatlar, özel olarak ise iki boyut içinde var olan görüntü sanatları hemen hemen tümünde aynı dili kullanırlar.

Fotoğrafçılar, heykeltıraşlar, ressamalar, seramikçi ve diğer meslek kuruluşlarının oluşturduğu profesyonel sanatçılar grubunun yeni üyesi olan grafik tasarımcılar da

479 Glaser, M. Agk. s.2

birçok tasarım problemini çözerken bu ortak dilden yararlanır. Grafik tasarımın en önemli problemi iletişimle ilgilidir. Tasarımcı uygulama yöntemlerinin yanı sıra görsel yanılsamanın rolünü ve sözel ile görsel iletişim arasındaki ilişkileri de bilmek göz ardı etmemek zorundadır. İletişim, grafik tasarımının hayati unsurudur. Aslında grafik tasarımı bu denli ilginç, önemli, dinamik ve çağdaş kılan da iletişime yönelik en etkin öğelerden biri olmasındandır⁴⁸⁰.

İletişim yöntemi ya da aracı, farklı gereksinimlere bağlı olarak değişebilir. Afiş sanatını da iletişim kavramı içinde ele almalıyız. Çünkü her gün bilerek veya bilmeyerek etrafımızda yer alan afişlerden etkilenmekteyiz. Grafik sanatı içinde yer alan afiş, halkın geçtiği sokaklara asılan, duvarlara yapıştırılan aynı süre içinde pek çok kişinin görebileceği geniş kitlelere hitap edebilen bir tanıtım aracıdır⁴⁸¹.

Afiş kısa ömürlü bir tanıtım aracıdır. Önemli bir konu hakkında halkı en etkin biçimde haberdar eder. Kent içindeki çeşitli yerlere asılarak, insanlara olayları sürekli hatırlatması açısından, çok kullanılan bir kitle iletişim aracıdır. Afiş sadece üretim ve tüketim ilişkilerinde halka bilgi vermez. Bunun dışında sosyal, siyasal ve kültürel olayların halka ulaştırılmasında da önemli bir rol oynar. Günümüz dünyasında televizyon gibi bir iletişim aracı bile afiş kadar etkili değildir. Çünkü afişin sürekli hatırlatıcılık özelliği söz konusudur. Halkın yoğun olarak giriş ve çıkış yaptığı bölgelerde, yüzlerce afiş yan yana görmek mümkündür. Halka bilgi vermesi yanında, estetik açıdan iyi tasarlanmış afişler kentlerin çevre düzenlemesine olumlu katkılarda bulunur⁴⁸².

Büyük boyutlu dış mekân afişleri, duvar yüzeylerine ve ilan panolarına asılır. İç mekân afişleri ise lobi, salon ve koridorlarda kullanılmak üzere tasarlanan daha küçük boyutlu afişlerdir. Dış mekân afişlerinin izlenme süresi kısadır. Buna karşın iç mekân afişleri daha uzun süre incelenebilir. Afişlerin izlenme süresi, tasarım aşamasında dikkate alınması gereken bir kriterdir⁴⁸³.

480 KETENCİ , H. F., BİLGİLİ , C. (2006). Yongaların 10.000 Yıllık Gizemli Dansı Görsel İletişim & Grafik Tasarım. İstanbul: Beta Basım AŞ. 2006, s.278-279

481 Glaser, M, "Grafik Sanatlar Üzerine" Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar Dergisi, 1987, Sayı 1, s.2 <http://gm.k.org.tr/goster.php?neyiGoster=gsuy> 15.05.2011

482 TEPECİK , A. Grafik Sanatlar. Ankara: Detay Yayıncılık. 2002, s.74

483 BECER , E. İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Kitabevi. 1997, s. 201

2.1. Grafik Sanatında Afişin Yeri ve Önemi

Afiş, tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu, konusunu toplumsal yapı içinde yer alan gereksinimlere uygun sosyal olarak, politik, ticari, kültürel ve benzerlerden alan bir şeyi duyurmak ve tanıtmak için hazırlanan çoğu resimli duvar ilanlarıdır. Halkı bir düşüncenin, bir malın ya da bir olayın varlığı konusunda bilgilendirme amacıyla duvarlara asılan, yapıştırılan, resimli yazı ve ilanlara afiş denir.

Afişler, hem belli bir konuda belge değerindedir hem de renkli düzen ve istifiyle estetik değer taşır. Afişin gelişimi 19. yüzyılda olmuştur. Önce yazı ile resim ve taş baskısı ile bir araya gelmiş, daha sonra da renkli taş baskı ile bunlar renklendirilmiş ve çoğaltılabilmektedir. Ayrıca ekonomideki gelişmeler işi hızlandırmış ve bu arada afiş tasarımı estetiğini de geliştirmiş, böylece afiş tasarımı ayrı bir sanat türü olmuştur⁴⁸⁴.

484 AKYÜZ A.Kerim, Afiş Tasarımı, Yayınlanmamış Ders Notları, Ankara, 1995.

2.2 Afişin Tanımı

Afiş: Reklâm ya da propaganda yapmak, bir duyuruyu iletmek amacıyla halka açık yerlerde asılan, genellikle resimli, basılı kâğıt duvar ilanı⁴⁸⁵.

Afiş: Tanıtma ya da reklam amacıyla hazırlanmış yazılı ve resimli grafik sanatı ürünüdür⁴⁸⁶.

Afişler, tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu grafik ürünlerdir⁴⁸⁷.

Afiş tanım olarak: Bir haberi bir olayı, siyasal, sosyal, ekonomik, sanatsal ve kültürel açıdan, topluma duyurmak amacıyla; değişik yüzeyler üzerine yapılan ve belirli boyutlarda köy, kasaba ve şehirlerin çeşitli yerlerine asılan duyurulardır⁴⁸⁸.

Derelioğlu'da yine benzer bir şekilde Afişin “bilgi verme, tanıtım ya da reklam amacıyla kullanılan resimli ya da resimsiz bir metin içeren, bir duyuruyu yaymak için halka açık yerlere asılan duvar ilanları” olduğunu söylemiştir⁴⁸⁹.

Sözen ve Tanyeli ise Afişi tanıtım veya reklam amacıyla hazırlanmış ve resimli grafik sanatı ürünleri olarak tanımlamaktadır⁴⁹⁰.

Kısaca afiş: Halkın geçtiği sokaklara asılan , duvarlara yapıştırılan aynı süre içinde pek çok kişinin görebileceği geniş kitlelere hitap edebilen bir tanıtım aracıdır. Fransızların hem bildiğimiz duvar ilanı, hem de sanat değeri taşıyan grafik çalışması anlamına gelen “affiche” kelimesinden aktarılan afiş, ilk anlamını Türkçedeki ilan kelimesine bırakmış; dilimize ancak Türkçede karşılığı olmayan ikinci anlamıyla yerleşmiştir. Bu anlamıyla afiş denilince akla çok kısa bir metin ve uzaktan ilk bakışta dikkati çekebilecek, göze çarparak, hemen anlaşılabilir kadar sade bir görüntü gelir⁴⁹¹.

485 BÜYÜK LAROUSSE Sözlük ve Ansiklopedisi.(1.cilt).(1986).İstanbul s.124.

486 ATAN , A. (2006). Resimli Resim Sözlüğü. Ankara: Asil Yayınları.

487 BECER , E. A.g.k. 1997, s. 201.

488 TEPECİK , A. Grafik Sanatlar. Ankara: Detay Yayıncılık. 2002, s.72

489 DERELİOĞLU, N., Anlatım Aracı Olarak Afis. Sanat Cevresi, 2001, Sayı: 273-274, s. 60

490 SOZEN M. ve TANYELİ U., Sanat Kavram ve Terimleri Sozluğu. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1986

491 ÜNALAN , H. T. (2001). Modernizmi Hazırlayan Sanat Hareketlerinin Afiş Tasarımına Etkileri. Yüksek Lisans Tezi , Anadolu Üniversitesi.

Afiş, toplumun yaşadığı, toplandığı caddelerde, meydanlarda, sokaklarda, tiyatro ve sinema salonlarında duvar ya da ilan panolarına yapıştırılan ve dolayısıyla buralardan geçen insanlar tarafından görülen, incelenen değişik boyutlarda çoğaltılan tanıtım medyasıdır. Her türlü ürünün tanıtımını yapmak için kullanılan, bu nedenle afiş, gazete ilanları gibi sadece okuyucularına değil geniş topluluklara seslenir. Bir başka deyişle, afiş, tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu bir iletişim aracı olup, konusunu toplumsal yapı içinde bulan, gereksinimlere uygun, sosyal, politik, ticari, kültürel alanları içinde bulunduran bir olayı duyurmak ve tanıtmak için hazırlanan, çoğu resimli duvar ilanlarıdır⁴⁹².

Afiş, görüntüyü üreten ve görsel yolla ileten bir disiplin olarak, öncelikle görüntü ve bunun izleyicide çağrıştıracak anlam arasındaki ilişkiyi doğru saptamak ve tasarladığı iletiyi bir kitleye ulaştırabilmek için sadece görüntüyü değil, görüntünün ötesini de kurgulayabilmek durumundadır. Afiş tasarımını iletişim örneklerinden ayıran en önemli özellik, kuşkusuz tasarlanan iletinin bir kitleye iletilmesinin ve iletinin o kitle tarafından hedeflendiği gibi anlaşılmasının keyfi değil, zorunlu olmasıdır⁴⁹³.

Afişte önemli olan, herhangi bir olayın salt duyurusunu yapmak değil, bu duyurunun yanı sıra, ondan daha da önemlisi; izleyiciye gözle okuyup algılayabileceği görsel bir ziyafet sunmaktır.

Bugünkü anlamda bilinen en eski afiş, Fransa'nın başkenti Paris'teki Notre Dame de Saint Flour Psikoposluğuna bağlı kiliselerin kapılarından yardım toplama ile ilgilidir. 1881 yılında Fransa'da çıkan basın özgürlüğü ile ilgili yasanın, afişlerle ilgili kararında, resmi ilanlar için ayrılan alanlar ve kilise dışında her yere asılabileceğine izin vermesidir. Fransa'da kültürel hareketlerle gelişme gösteren afiş sanatı, sanayi devrimi ile birlikte yeni bir anlayış kazanmış, çok sayıda üretilen mal ve hizmetlerin tüketicilere sunulmasında etkili bir tanıtım aracı olmuştur. Bu dönemin Arts and Crafts sanat hareketleri afişin gelişiminde önemli rol oynamıştır⁴⁹⁴.

Afişin gelişimi, ünlü sanatçıların yarattığı başyapıtlar açısından ele alınacağı gibi, çağımızda daha geçerli olan bir yaklaşım ile afişin kendine özgü iki niteliğini ortaya

492 Milliyet Sanat Dergisi, 1980, "Afiş Sanatı", Yeni Dizisi.

493 KARADAS, F., 2003, "Afiş ve Afişin Özellikleri", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Bitirme Tezi. s.26-27

494 BEKTAŞ D, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, Yky, İstanbul, 1992 s. 14.

koyduğu sanatsal sorunlar açısından ele alınmasını gerektirmektedir. Birincisi afişteki yazı ve resim kısımlarının birbiriyle bütünleştirilmesi ikinci ise belli bir afişin sonsuz kere çoğaltılabilmesi özelliğidir. Kitlemel üretim, kişinin özgün baskıya verdiğı önem sonraları ise afiş koleksiyoncularının ortaya çıkmasıyla afiş için geleneksel bir pazar doğurmuş ve böylece ilk baskı kopyaları, gravür, litografi ve serigrafi gibi tekniklerle çoğaltılmaya başlanmıştır. Afiş tasarımı, dekoratif sanatlar devriminden doğmuştur⁴⁹⁵.

495 KARADAS, F., 2003, "Afiş ve Afisin Özellikleri", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Bitirme Tezi.

2.3. Afişin Tarihçesi

Afiş ilk çağ toplumlarından beri görülen bir sanattır. M.Ö. 4000 yıllarında Asur ticaret kolonilerinin Anadolu'daki alışverişlerinde mallarını daha iyi tanıtmak ve satmak amacıyla, kil tabletler üzerine çivi yazıları yazar ve halka duyurulardı. Bu çalışmalar afişin ilk örnekleri sayılabilir. Roma İmparatorluğu'nda gladyatörlerin savaşları sirk oyunları gibi gösterilir, tahtadan yapılmış levhalara yazılır ve Roma sokaklarında duvarlara asılarak halka duyuru yapılırdı. Bunlar da afişin Roma dönemi örnekleri sayılabilir⁴⁹⁶.

Hammurabi yasaları ya da Pompei'deki duvarların boyanması ile oluşan değişik konulardaki bildiriler, afişin ilk örneklerindendir. Ancak bunlar, tek oldukları için halkın yoğun olduğu bölgelere asılırdı. 1454 yılında Meryem Ana'nın resminin yer aldığı el yazması bir afiş, Fransa Notre Dame'de sergilenmiştir. Bu afişin, günümüze uygun ilk afiş olduğu görülür.

Eski Yunanlılar halka açıklamak istediklerini, tahta tabletlere (aksonlar) kazıyorlardı; Romalılar da, gösteri programlarını ve ticaretle ilgili bilgileri yazdıkları kireçle beyazlatılmış duvar panolarını (albüm) bulmuşlardı. Matbaanın bulunmasıyla ortaya çıkan kâğıt afiş, önceleri resmî haberler için kullanıldı. Yazılı kaynaklara göre bilinen en eski afiş, Fransa'da 1477'de basılan Salismury ılıcaları ile ilişkilidir⁴⁹⁷.

Fransa'da Nötre Dame de Paris nin Bağışlanması için basılan renkli afiş (1489) ilk reklâm afişleri oldular. XVII. yy' da tiyatro gösterilerinin afişleri yapılmaya başlandı. 1772'de Fransa' da ticaret amaçlı afişler öylesine yaygınlaşmıştı ki, bu mesleğin düzene sokulmasına karar verildi ve üyelerinin okuma yazma bilmesi koşulu konulan kırk kişilik bir Afişçiler Birliği kuruldu. Birlik, özellikle 1830' dan sonra taşbaskısının (litografya) kullanılmasıyla gelişti (taşbaskı tekniğini bu alanda ilk olarak Lalance kullandı)⁴⁹⁸.

Afiş, ticari hayatın temel dayanaklarından ve vazgeçilmez unsurlarından biridir. Çağımızda, ayrıca bir meslek alanı haline gelmiş olup, başlı başına bir sanat dalı

496 TEPECİK , A. Grafik Sanatlar. Ankara: Detay Yayıncılık. 2002, s.72

497 AĞDEMİR , B. (2000). Kuruluşundan Günümüze Akbank Afişlerinin Grafikselsel Açısından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi , Abant İzzet Baysal Üniversitesi. s.16

498 Gelişim Hachette, Gelişim Yayınları, 1.cilt s. 26-28

olarak sanayileşmiştir. Afiş, insanın yapısında var olan merak, yenilik ve heyecan gibi duygularına hitap ettiği için, faydalanma alanı da çok geniştir. XIX. yy.ın bütün imkânları ile beslenen afişin gelişen baskı teknolojileriyle beraber renkli baskı yapılabilmesi ve baskı hızındaki artış, ticari hayatımızı düzenleyen belli başlı unsurların arasında önemli bir yer almasını sağlamıştır.

Afiş Sanatı, ancak XIX. yy.ın başında, iki ana koşulun bir araya gelmesi ile ortaya çıkmıştır. Taş baskı sayesinde metinle resim birleştirilmiş ve çoğaltılma olanağı sağlanmıştır. Afişin gelişmesi, tüketim mallarının toplu üretiminin ve rekabete dayalı ekonominin ilerlemesine bağlı kalmıştır. Önceleri kitap resmine ya da basın ilanlarına benzeyen afiş, modern sanatla birlikte kendi estetiğini yaratmıştır. Afişin bir sanat haline gelişi 1865'den sonra olmuştur. Bu afişin doğuş tarihi değildir. Ticari maksatlarla yapılan resimli ilanlar, tabelalar ve markalar bu tarihten yüzlerce sene evvel de mevcuttu. Yunanistan'ın agoralarında ya da kalabalığın en fazla toplandığı yer sayılan Forumda umuma ait hükümler, beyanname ve kanunlar bu tarz afişlerle insanlara bildirilmekteydi. Gladyatörlerin müsabaka afişlerini, halkın kapılarına asarak duyuran Romalılar, oyun duyurularını da tiyatroların önündeki yazılı yaftalarla yapmışlardır. Tarihin binlerce yıllık derinliklerinde kalan afişin gelişim tarihinde *Gutenberg*'in matbaayı buluşu önemli bir yer oluşturmaktadır⁴⁹⁹.

Afişin, insanlık tarihi içindeki gelişmesi, insanın, toplum içindeki yerinin gelişmesiyle doğru orantılıdır. Bugün ilanın başlıca unsurları olan yazı, şekil, renk, ışık, ses, ahenk, birlikte düşünülmelidir. Zamanla, özellikle yazının icadından sonra, afiş ayrı bir kolaylık kazanmıştır. Ticaretin gelişmiş olması, kolay üretilebilir hale gelmiş olan afişin büsbütün güçlenmesine neden olmuştur. Matbaanın hızla gelişmesi, radyo, sinema ve televizyonun kitleleri çeken birer iletişim aracı haline gelmesi, afiş sanatının da gelişmesini sağlamıştır.

Afiş sanatı, ancak XIX. yy. başlarında, iki ana koşulun bir araya gelmesi ile ortaya çıkmıştır. Bir yanda taş baskı sayesinde metinle resim birleşmiş, yazılı eserlerin çoğaltılabilmesi olanağı doğmuş ve yüzyılın ikinci yarısında renkli taş baskı gerçekleşmiştir. Afişin gelişmesi, tüketim mallarının toplu üretiminin ve rekabete dayalı ekonominin ilerlemesine bağlı kalmıştır. Önceleri kitap resmine ya da basın ilanlarına benzeyen afiş, modern sanatla birlikte kendi estetiğini yaratmıştır.

499 Quintavalle, C.A., 1978, "Afiş Sanatının Gelişimi", Mimarlık Dergisi, 2. Sayı

Birinci Dünya Savaşı, kimi zaman anlatımcı nitelikte bir gerçekçiliğe yol açıtıysa da, Sovyet Ekim Devrimi ile birlikte ortaya çıkan öncü sanatçılar (*El Lissitsky*) soyut afişi başlattılar. Bunun değişik biçimleri Almanya’da özellikle biçimsel tipografi ve fotoğrafçılık alanlarında Bauhaus tarafından geliştirildi. Arıtmacılık ve kübizm etkisinin büyük rol oynadığı sert kompozisyonlar, iki savaş arası ürünlerin belirgin niteliği olmuştur. İkinci Dünya Savaşı *John Heartfield*’in fotomontajları *Ben Shahn* ya da *Jean Carlu*’ nun kompozisyonları gibi başarılarla karşın afişte hiçbir yenilik getirmemiştir. Ama savaş sonrasında fotoğraf sanatının gelişmesi, fotoğrafının en iyi kullanıldığı alan afiş çalışmaları olmuştur⁵⁰⁰.



Resim 2.3: *El Lissitsky* – Soyut Afiş Örneği



Resim 2.4: John Heartfield
“Süngüdeki Güvercin” (1932)



Resim 2.5: Ben Shahn. “Tozlu Yıllar”
Renkli lithografi Afiş (1936)

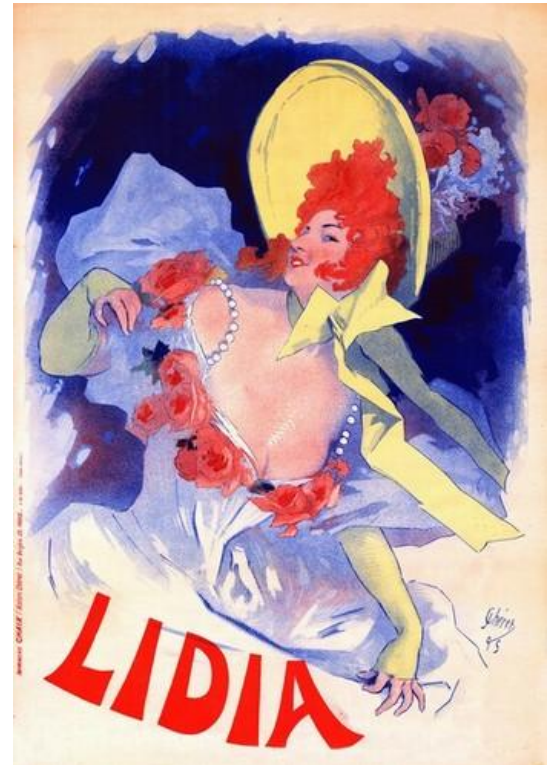
500 TURANİ, A., 1992, “Dünya Sanat Tarihi”, Remzi Kitabevi

Ancak, bugün anladığımız anlamda ilk afiş, 1860'ların başında, modern afiş sanatçıların ilki ya da 'afişin babası' sayılan Jules Cheret ile başlamıştır. Cheret'nin hazırladığı ilk afiş, Sarah Bernhardt'ın bir oyununu duyuruyordu. 1836'da Paris'te doğan Cheret, İngiltere'de çeşitli baskı tekniklerini öğrenmişti. Paris'e döndükten sonra da, öğrendiklerini kendi atölyesinde uygulamaya koyuldu. Cheret, kısa sürede afişleriyle Avrupa çapında ünlendi.

1890'lara gelindiğinde anonim taşbaskı ustalarının kullandığı halk sanatı imgelerinden, afiş sanatçıların en ünlüsü, izlenimci ressam Henri Toulouse-Lautrec'in yapıtlarına dek uzanan bir üslup çeşitliliği doğdu. Afiş sanatının dönüm noktasını ise 1890'ların başında beliren 'Art Nouveau' (Yeni Sanat) akımı oluşturdu. Özellikle 1890-1910 yılları arasında, mimarlık, dekorasyon, eşya tasarımı, kitap kapağı ve afişlerde kendini gösteren Art Nouveau akımı güzel sanatların popüler ve yararlı olabileceği inancından doğmuş ve afiş sanatıyla da doğal bir anlatım biçimine kavuşmuştu⁵⁰¹.



Resim 2.6: Jules Cheret (1889)
Kırmızı Değirmen'de Balo



Resim 2.7: Jules Cheret –“Lidya”(1895)

501 ÇOBANLI, C. Afişin Tarihçesi, <http://www.grafikerler.net/temel-tasarim-ilkeleri-f92.html> , 16.04.2011

1890'lardan önce halkın bildiği tek reklâm ürünü tiyatrolar ve yayın evleri tarafından desteklenen salt yazı içeren bildiriler, tek renkli tipografik afişler, el ilanları olması nedeniyle; 1890'larda renkli afişlerin kasvetli sokaklarda yer alması, aniden sokakların bir renk cümbüşü haline gelmesi, halkın ilgisini bu alana doğru çekmiştir. 19. yüzyıl sonu eğlence dünyası afişlerin en iyi örnekleri, sıklıkla kişisel bağlantıların sonucunda olmuştur. Reklamını yapıyor oldukları olaylarla iç içe olan, oyuncularını tanıyan ve kabarelere, kafelere giden sanatçılar tarafından üretilmişti. Sanat çalışmaları artık resim galerilerinin dışına çıkarak sokaklara taşmaya başlamıştı. Sokaklar, sanat galerileri gibiydi ve imgesel reklâmları üretmek için uygun bir ortamı sanatçılara sunmuştu. Afiş tasarımı, ciddi bir sanat formu olarak düşünölmeye başlanmıştı⁵⁰².

Bu döneme damgasını vuran afiş sanatçılarından birisi de Henry de Toulouse-Lautrec 'tir. 1800'ler Paris'inin entelektüel yaşamında derin izler bırakmış, o güne kadar ikinci sınıf olarak görölen afişin bir sanat eseri olarak değeri kazanmasını sağlamıştı⁵⁰³.

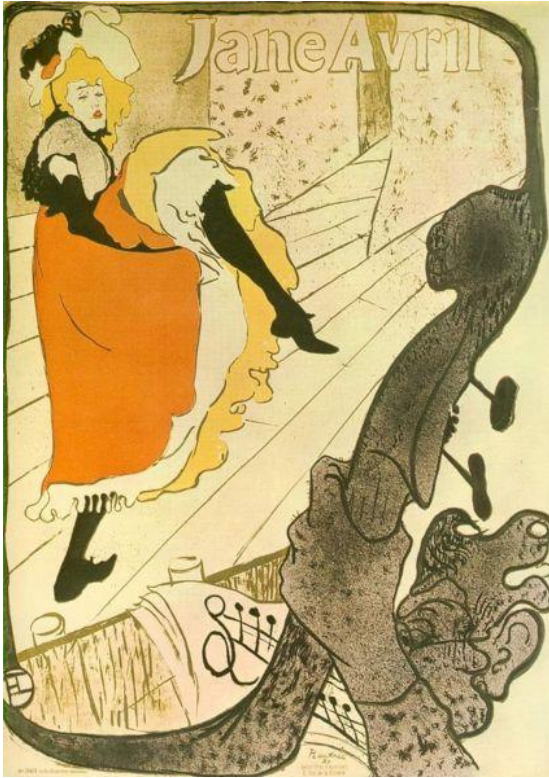
Afiş sanatındaki gelişme, halkın bu afişlere ve tasarımcılarına gösterdiği ilgiyle artmıştır. Bu dönemde yeni reklâm alanlarının ortaya çıkması, Paris'in bulvarlarının reklâm panoları ile donatılması, bu panoların rengarenk afişlerle kaplanması, ilgiyi bir kat daha artırmıştır. Paris bir anda bir afiş çölgünlüğüyle karşı karşıya kalmıştır.

Afişlerin halk tarafından kısa sürede sevilmesi, Art Nouveau'nun bir anda geniş kitleler tarafından benimsenmesini sağlamıştır. Tiyatrolar, müzik, konser, dans salonları, kafeler ve buz patenleri alanları bu renkli afişler sayesinde ilgi odağı haline dönuştürmüştür. Bu yıllarda birçok afiş sergisi, Paris ve Londra'da açılmıştır. Sanat koleksiyoncuları ve sanat yapıtlarını pazarlayan insanlar bu afişlerin sanatsal değeri anlamaya ve litografi baskı tekniğı ile basılan afişlerle ilgilenmeye başlamışlardır. Afişler kullanıldıktan sonra özenle sökülerek saklanmış ve grafik sanat koleksiyonlarına girmiştir⁵⁰⁴.

502 ÖZTUNA, Yakup; "Modern ve Post- Modern Grafik Tasarım Anlayışının Karşılaşmalı Olarak İrdelenmesi" HÜGSF Bilgi Çağı ve Sanat VI. Ulusal Sanat Sempozyumu, 2000

503 <http://www.yalcinguran.com/2008/12/henri-de-toulouse-lautrec/>

504 ÖZTUNA, H. Y.(2007).Fransız Art Nouveau Afiş Tasarımı 1890-1914 ,Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, 5, s.61.



Resim 2.8:Henry de Toulouse
“Lautrec Jane Avril”-(1892)



Resim 2.9:Henry de Toulouse
“La Revue Blanche”- (1895)

2.3.1. Afiş Sanatının Dünyadaki Gelişimi

Eski çağlardan günümüze kadar gelişen teknolojiyle birlikte insanların kullandıkları iletişim ve kitle iletişim araçları da gelişmektedir. Modern kent yaşamı öncesi dönemde, tellallar, ellerinde davullarla, geniş kitleye duyuruda bulunmuşlar; böylece, bugünün kitle iletişim yöntemlerine öncülük yapmışlardır. Afiş, tellallar ile duyuru yapma yöntemine göre, geniş kitlelere ulaşmada, uzun süreli duyuru yapmada ve iletiyi hızlı yaymada, çok daha etkili bir araçtır. Eski çağlardan bugüne, Afişlerin kitle iletişiminde ne kadar önemli bir yere sahip olduğu bu örnekle kolayca anlaşılabilmektedir.

Bu noktada, John Berger, Afişin ilkel duyuru yöntemlerine göre görsel etkisine ışık tutabilecek saptamalarda bulunmaktadır: “Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler. Eskiden kalan kutsal kalıt ya da metinlerin hiçbirisi, o zamanlarda yaşayan insanların dünyasını, imgeler ölçüsünde doğrudan kanıtlar değildir. Bu bakımdan imgeler, edebiyattan daha keskin, daha zengindir. Bu, sanatı yalnızca geleneksel bir kanıt gibi görerek onun anlatımcı ya da imgelemci niteliğini

yadsımak anlamına gelmez. Yapıt ne denli imgelem yüklü olursa biz de sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden katılırız”⁵⁰⁵.

Geçmişten günümüze Afişin gelişim aşamaları, toplumsal değişimlerden kaynaklanan görsel imge anlayışının değişimine koşuttur. Bilindiği kadarıyla ilk duvar Afişi 1480’de, Londra’da bir kilisenin kapısına asılan bir din kitabı ilanıdır⁵⁰⁶.

Çeşitli duyuruların ve imgelerin basılı kâğıtlar aracılığıyla geniş kitlelere iletilmesi, doğrudan Gutenberg’in 1450’lerde matbaa makinesini geliştirmesiyle ilişkilidir. Bu dönemden önce de değişik teknik ve yöntemler geliştirilip denenmiştir. 14. yüzyılın sonlarından itibaren, özellikle Kuzey Avrupa’da pek çok kitap tasarımcısı daha hızlı ve etkin kitap üretme yöntemleri üzerine düşünce üretmeye başlamıştı. Baskı ve matbaacılığın özellikle Kuzey Avrupa’da gelişmesinin en önemli sebebi kilisenin baskılarına karşı sürgüne gönderilen ya da bu baskı ortamından kaçan tasarımcıların Kuzey Avrupa’ya yerleşmeleridir⁵⁰⁷.

Bu dönemden önce, tipo baskıya öncülük etmiş olan bir başka baskı tekniği kullanılmaktadır. “Incunabula” adıyla bilinen bu baskı türünün özellikleri şunlardır: Tüm kitap sayfası tek bir tahta kalıba oyuluyor ve kalıbın içine oyulan resimler daha sonra elle renklendiriliyordu. Tümü elle yapılmış kitaplara göre daha hızlı üretilabiliyordu. Ama kalıplardaki hızlı aşınmalar yüksek tirajlara izin vermiyordu. Bu da, yöntemin en büyük sorunlarından birini oluşturuyordu.

Albrecht Dürer yaşadığı Nürnberg kentinin en büyük matbaasının sahibi idi. Kitap tasarımı ve baskı teknikleri üzerine büyük çalışmalar yaptı. Romalılardan bu yana Albrecht Dürer kadar yoğun bir biçimde harf tasarımı üzerinde duran kimse olmamıştı. Kendisinden sonra gelecek kitap tasarımcılarına büyük çığır açacak olan buluş da ondan geldi. Yani bir kasnak içerişine birden fazla kalıp bağlamak ve kalıpların aynı malzemeden oluşmasını sağlamak⁵⁰⁸.

505 John Berger, Görme Biçimleri, İstanbul, Metis Yayınları, 1986, s. 10.

506 Isıl Nisan: <http://66.249.93.104/search?q=cache:or6stlGsNQgJ:www.dharma.com.tr/dkm/comments.php%3Fop%3DReply%26pid%3D0%26sid%3D26+ilk+afi%C5%9F&hl=tr&gl=tr&ct=clnk&cd=1> – 02.03.2011

507 Enis Tan, Tipografi Ders Notları, Isparta, 2005.

508 Ragıp İstek, Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni, İstanbul, Pusula Yayınevi, 2004, s. 78.

Bu dönemde grafik tasarım ve baskı teknolojisinde çığır açan buluşlardan biri gerçekleştirilmiştir. Mainzli Johann Gensfleisch Gutenberg, 1450’de bir kitabın tipografi tekniği ile basılabilesine olanak sağlayan sistemi bulmuştur. Gutenberg, tipografi tekniğini geliştirirken, ilk kez Çin’de tahta kalıplara yüksek rölyef olarak oyulan ve “Xylotypography” adı verilen baskı tekniğinden esinlenmiştir. Tipo grafik baskı bir önceki tekniğe oranla çok daha işlevseldir. Gutenberg, her birinin üzerinde yüksek kabartma bir harfin yer aldığı; bağımsız, yer değiştirebilen ve tekrar kullanılabilen metal parçacıklarından yararlanmıştır. Tipo grafik baskı tekniği ile ağaç baskı resim sanatının işbirliği sayesinde Almanya’da resimli kitap basımı yaygınlaşmıştır. Ağaç baskı resimlemelerle basılan ilk kitap, 1460 tarihli “Böhmenli Çifti”dir. Almanya’da basılan resimli kitapların en güzel örnekleri, ağaç baskı sanatçısı ve grafik tasarımcı Albrecht Dürer tarafından gerçekleştirilmiştir⁵⁰⁹.

15. yüzyıldan 19. yüzyıl başlarına kadar, özellikle Gutenberg’in baskı çalışmalarına katkıda bulunabilecek yeni baskı teknikleri söz konusu olmamış; daha çok tipografi üzerinde yoğunlaşmış, hurufatın alaşımları geliştirilmiş ve yeni yazı tipleri üretilmiştir. Buna karşın, afişin büyük ölçüde durakladığı, yeni afiş basım ve tasarım örnekleri verilmediği görülmektedir. Gutenberg’in ve Albrecht Dürer’in çabalarıyla gelişen ve yol kat eden grafik tasarımı, asıl olarak 19. yüzyılın başlarında ciddi anlamda gelişmeye başlamıştır. 1854’ten sonra Japonya ile Fransa arasındaki diplomatik ilişkilerin yeniden kurulması Fransa’da, Japon sanatıyla ilgili birçok serginin açılmasına yol açmıştır. Bu sergiler sonucu Fransız sanatçılar, Japon estamplarını tanıma fırsatı bulmuş oldular. Batılı gözler için alışılmamış ve etkileyici olan bu baskılar sanatçıları çok etkilemiştir. Estamlardaki dekoratif özelliklerden, pervasızca çizilmiş kısa görünüşlerden (rakursi), baş kişilerin tablonun ortasında değil de tablonun herhangi bir yerine yerleştirilmiş olmasından, ince bir beğenin ürünü olan çizgilerden, bir şeyler elde etmeye çalışmışlardır. Sanatçılar, Japon gravürlerindeki grafik geleneğinden ve bu geleneksel yerleştirme sisteminden etkilenmişlerdir. Bu sistem Mancini, Monet, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gauguin ve özellikle Degas’ın da aralarında bulunduğu birçok sanatçı tarafından uygulanmıştır⁵¹⁰.

509 Emre Becer, İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara, Dost Kitabevi, 1997, s. 92-93.

510 Salah Birsell, Fransız Resminde İzlenimcilik, Ankara, ABC Yayınları, 1967, s. 32.

Geleneksel Japon baskı sanatı, Avrupalı sanatçıları çok etkilemiş ve afiş sanatı için çığır açacak bir yenilik için de ilham kaynağı olmuştur. 1881’de çıkan basın özgürlüğü, Fransız yasasının birçok sansür hükümlerini kaldırarak, afişlerin resmi ilanlar için ayrılan alanlar ve kilise dışında her yere asılabileceğine izin vermesi, afiş endüstrisinde büyük bir gelişmeye yol açmıştır. Sokaklar, toplumun her kesiminden insanların izleyebildiği bir sanat galerisi haline dönüşmüş, saygın ressamalar artık reklam afişleri tasarlamayı küçültücü bir davranış olarak görmekten vazgeçmişlerdir. “Arts and Crafts” hareketi tasarım sanatları için yeni bir yön yaratmış ve Jules Cheret bu yönde atılım yapan ilk sanatçı olmuştur. Modern afişin babası olarak adlandırılan bu ünlü tasarımcı Cheret, kısa sürede afişleriyle Avrupa çapında ünlenmiştir⁵¹¹.

Cheret, uzun yıllar resimli litografik afişlerin, sadece duyuru niteliği taşıyan tipografik harf baskısı afişlerin yerini alması için çaba göstermiştir. 1886’da Paris’te açtığı basımevinde gerçekleştirdiği ilk afiş, Sarah Bernhart’ın oynadığı “Le Biche au Bois” adlı oyun için hazırladığı monokromatik bir tasarımdır. Jules Cheret bu afişle resimli afişin öncüsü olmuştur⁵¹².



Resim 2.10: Jules Cheret-”Le Biche au Bois”- (1886)

511 SERİN, A.Y., SÜLÜN, E.N., YAVUZ, E., ' "Çağdaş Dünya ve Türk Afiş Sanatı Bağlamında, Türk Afiş Ustası İhap Hulusi Görey' in Tamamlanmamış Afişlerine Bir Eleştirel Bakış", Atatürk Üniv. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı:18, 2010, syf:113-129, s.117

512 Dilek Bektas, Modern Grafik Tasarımın Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 18-19.

Bu tarihten 1900'lerin basına kadar 1000'den fazla afiş üreten Cheret, afişlerindeki figür ve görüntü kalabalığını zamanla azaltmış, kendi basımevindeki çalışmalarıyla da bizzat renkli baskının gelişimine katkılarda bulunarak, kullandığı canlı renklerin göze çarpan niteliğiyle, sanatsal afişi yaratmıştır. Karakteristik olarak, siyah kontur (sınır çizgisi) içerisinde canlı kırmızı, ışıklı sarı ve yeşilin yanında mavi mürekkebi, akşam ve gece atmosferi yaratma veya süzülerek dans eden figürlerin arka planında açık mavi fon oluşturmak üzere kullanmıştır. Bu parlak renklerle grafik bir canlılık sağlamış, ustaca gerçekleştirdiği üst üste basımlarla şaşılacak genişlikte bir renk yelpazesi yaratmıştır. Tipik kompozisyonu, afişin ortasında yer alan ve hareket eden bir figür veya figürlerdir. Kalın karakterli yazılar ise, afişteki figürün hareketini ve biçimini yansıtır niteliktedir. Konu ne olursa olsun afişlerinde hep aynı güzel genç kadın tipine yer vermesi, halk tarafından hayranlıkla karşılanmış ve bu kadın tipi "Cherette" olarak adlandırılmıştır⁵¹³.



Resim 2.11: Jules Cheret -
"Camille Stefani" –(1896)



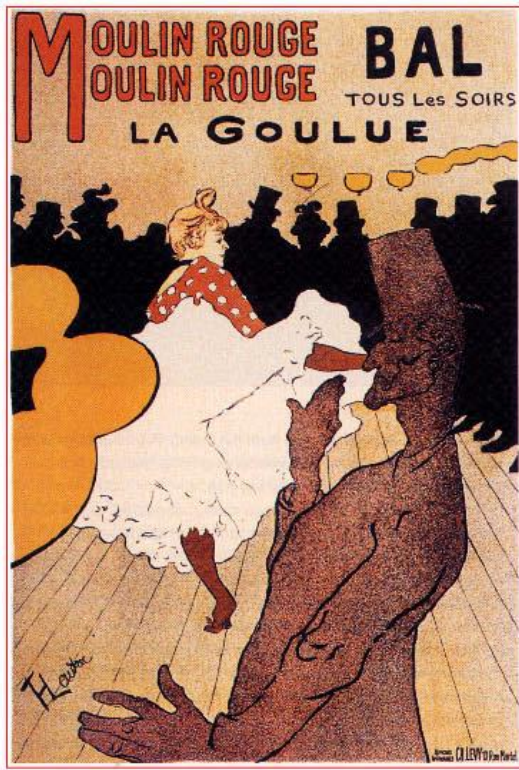
Resim 2.12: Jules Cheret
"Job" –(1889)

513 Steven Heller - Seymour Chwast, From Victorian to Post-Modern, Newyork, 1988, s. 31.

Kendine özgü bir stil yaratan ve bunu halka kabul ettiren “Cherette” afişin kullanım boyutları ile ilgili de çok önemli çalışmalar yapmıştır. 1884 yılında Cheret afişlerini bugünkü billboardları anımsatan 1,5 metreye varan ölçülerde yaparak, büyük boy afişi Paris’te ilk defa uygulayan sanatçı olmuştur⁵¹⁴.

Afiş sanatı, 1890’ların başında beliren “Art Nouveau” (Yeni Sanat) akımı doğrultusunda yepyeni bir nitelik kazanmıştır. Özellikle 1890-1910 yılları arasında, mimarlık, dekorasyon, eşya tasarımı, kitap kapağı ve afişlerde kendini gösteren “Art Nouveau” akımı, güzel sanatların popüler ve yararlı olabileceği inancından doğmuş ve afiş sanatıyla da doğal bir anlatım biçimine kavuşmuştur⁵¹⁵.

Dekoratif bir sanat ve tasarım stili olan Art Nouveau akımında Jules Cheret ile başlayan sanat afişi geleneği, Henri de Toulouse-Lautrec ve Alphonse Mucha ile sürdü⁵¹⁶.



Resim 2.13:Henri de Toulouse-Lautrec
“Kırmızı Değirmen’de Balo” -(1891)



Resim 2.14: Alphonse Mucha
“F.Champenois” – (1898)

514 Heller-Chwast, A.g.k., s. 99.

515 Nisan, I, A.g.k.

516 Becer, A.g.k. s.100

Endüstrinin gelişmesiyle değişen toplumsal yapı, sanatın toplumsal yönünü de baştan sona değiştirmiştir. Büyük kentleşme sanatın bir yaşam biçimi olarak hayata katılmasını gerektirmiştir. Bu süreçte, afiş, sanatsal öğelerin geniş kitleye ulaşacağı bir araç olarak ön plana çıkmıştır. “Bauhaus” okulu, bu gerçekten yola çıkarak yapıtlar üretmiştir. Bauhaus, kapitalist endüstrinin sorunlarına çözüm aranan bir dönemde ortaya çıkan bir olgudur. Aynı doğrultuda olan ve aynı sorunlara çözüm arayan bir çok atölye ve okul içerisinde en kapsamlı ve gelişmiş olanı Bauhaus’dur. Esas amacı fonksiyon ve konstrüksiyon olan Bauhaus’un hedefi sanatçıyı içinde yaşamakta olduğu toplumun sosyal konuları üzerinde bilinçlendirmek ve sanatçıya bu sorumluluğu yüklemektir. Sanatçı, kitlelerin sorunlarını dile getirebileceği gibi; sanatın da kitlelerin sorunlarına çözüm getirebilmesini hedeflemekteydi⁵¹⁷.

Bauhaus’un afiş üretimine en önemli etkisi, afişin, endüstri toplumunda bir arada yaşayan ve ilgi ve beğenileri birbirinden farklı geniş bir kitleye afişle ulaşılabilirliğini göstermesi olmuştur. Özellikle yazı tipi çeşitliliğinin artması, tanıtılan ürünün kitleyi psikolojik değerler bağlamında etkilemesini sağlamıştır. Böylece Afiş, üretim–tüketim çevriminin ana elemanlarından birisi olarak varlığını kabul ettirmiştir.

Endüstrinin hızlı ilerleyişine karşın, yapılan Afiş ve tasarımlarda hâlâ elle çizim ve illüstrasyonların kullanılması istenen etkiyi vermede yetersiz kalmıştır. Fotoğrafın icadına kadar yetersiz anlatımlar ya da çizimlerle yetinilirken birdenbire değişik ülkeler ve kültürlerinin gözler önüne serilivermesi sanat alanına yeni boyutlar kazandırmıştır. Fotoğraf, dil ve kültür sınırlarını aşarak toplumların birbirlerini tanımalarını ve anlamalarını hızlandırmıştır. Dergiler, gazete ve basın fotoğraftan olabildiğine yararlanarak coşkulu bir sürece girmiş ve fotoğraf aracılığıyla ana bilgi kaynakları olmuşlardır⁵¹⁸.

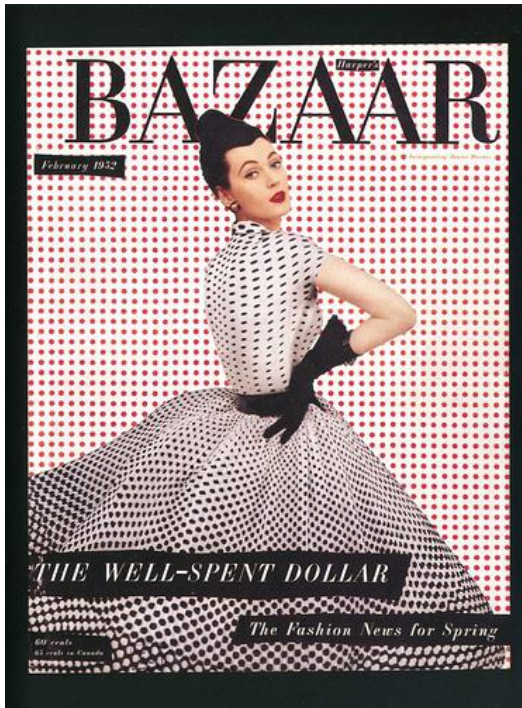
Fotoğraf, sanat yapmak isteyenlere de zengin olanaklar sunar. Görsel bir imge, yerine göre kullanılırsa binlerce sözcüğün yerine geçebilecek etkinliktedir. Ancak fotoğraftaki başarı sadece görülenin ustalıkla aktarılmasında değil, düşüncelerin ve iç dünyanın yorumlanabilmesindedir. Yazı ile fotoğrafın böylesine bütünleşmesi sağlandığında fotoğrafın, bir bilim ve sanat dalı olarak Afiş sanatında önemli bir yeri

517 Heller - Chwast, A.g.k., s. 113.

518 ULUĞKAY, S.R. “ Türkiye’de Siyasal Afişin Gelişimi 1990-2000 Yılları Arası Örnek İki Parti “ANAP-CHP” Seçim Afişlerinin İncelenmesi.”, Y.Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Ana Sanat Dalı. 2006, s.18

olduğunu yadsıyamayız. Fotoğrafın bulunuşu grafik imge üretiminde köklü değişimlere neden olmuştur⁵¹⁹.

Fotoğrafın afişte kullanımına kadar geçen süre içinde bütün görsel imgeler baskı yüzeylerine elle çizilerek ya da oyularak aktarılıyordu. Fotoğrafın Afişte kullanılmaya başlaması ile görsel imgeler reproduksiyon yoluyla kopyalanmış ve böylece afişin temel değişimlerinden birisi gerçekleşmiştir. 40'lı yıllardan itibaren grafik tasarımının güç merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kaydığını görebiliyoruz. Bunda Amerika'nın kazandığı siyasal ve ekonomik gücün rolü kuşkusuz büyüktür. Ama bir o kadar da bu süreçte etkisi önemli olan, Hitler'den kaçarak çeşitli eğitim kurumlarında görev alan, yeni bir Amerikalı tasarımcı nesli yetiştiren Avrupalı tasarım ustaları; Herbert Bayer, Alexei Brodovich ve hatta Cassandra'dır. 50'li yıllardan itibaren Amerika'nın genç nesli çok parlak bir grafikerler grubu oluşturdu. Daha sonra, New York Okulu olarak adlandırılan bu tasarımcıların en önemlisi ve belki de yüzyılın en önemli tasarımcısı sayılabilecek olan kişi Paul Rand'di. Ancak Rand ile birlikte Saul Bass, Bradbury Thompson ve onların hocaları olan Bayer ve Brodovich de bu döneme damgalarını vurdular⁵²⁰.



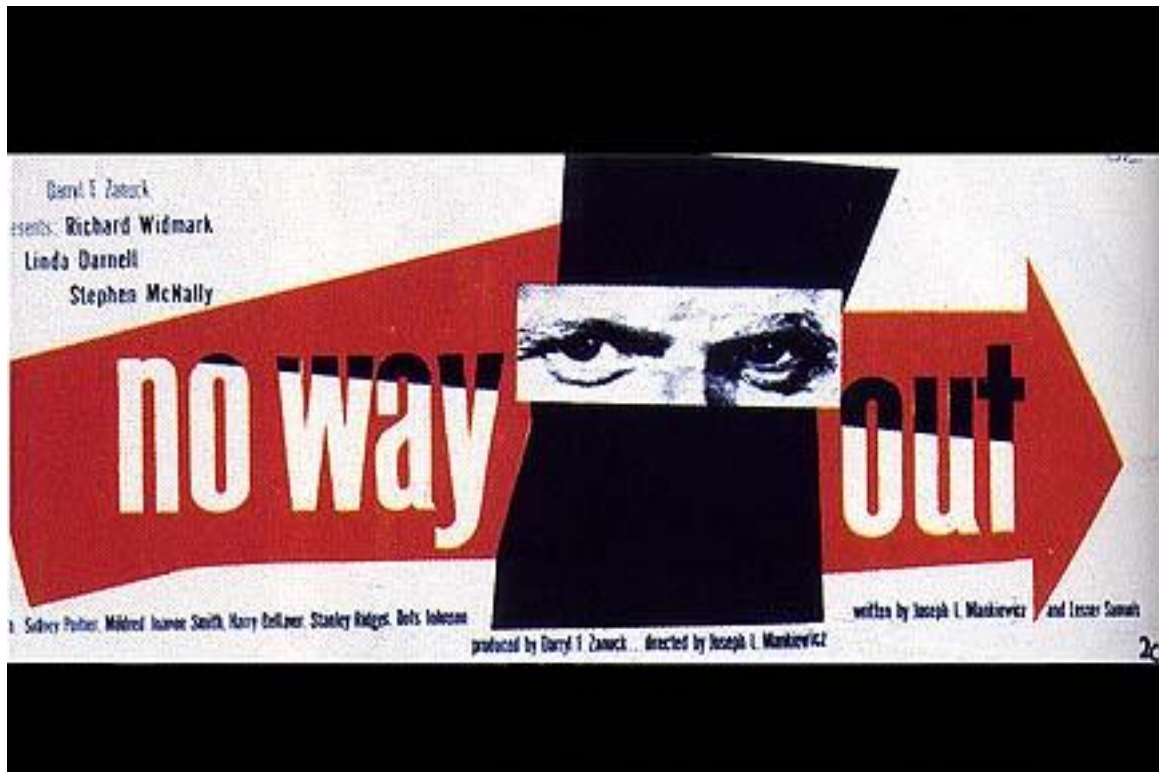
Resim 2.15: Alexei Brodovich
Bazaar - Şubat 1932



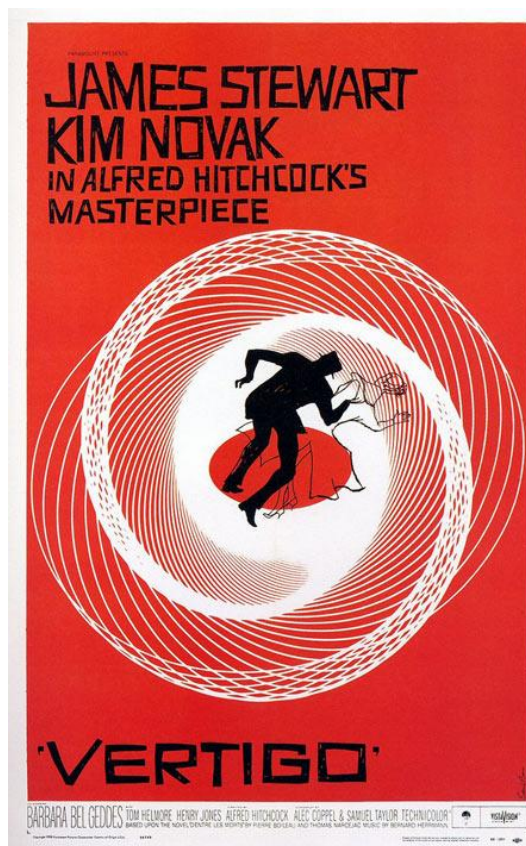
Resim 2.16: Herbert Bayer
Bazaar - Ağustos 1940

519 Becer, A.g.k., s. 99.

520 Becer, A.g.k., s. 111.



Resim 2.17: Paul Rand – Poster – “No Way Out” (1950)



Resim 2.18: Saul Bass
“Vertigo Film Afişi” - (1958)



Resim 2.19: Bradbury Thomson
“Westvaco Kapağı” - (1958)

II. Dünya savaşı sona erdiğinde Avrupa'da yaşanan büyük ekonomik çöküntüye karşın Amerikan toplumu; tarihinin hiçbir döneminde, hiçbir yerde görülmemiş yaygın bir refah dönemi yaşıyordu. Artık herkesin bir evi, bir otomobili, hobileri olmalıydı. Grafik tasarım da bu genel ve iyimser refah havasını yansıtıyordu. Savaş yaralarını Amerikan'dan aldığı yardımlarla kısa sürede saran Avrupa ülkeleri de bu kervana katılmakta gecikmedi. İnsanlık tarihi açısından son derece utanç verici ve yıkıcı olan bir dönem, grafik tasarım tarihi açısından yeni bir dönemin başlamasına yol açmıştır.

İkinci Dünya savaşının koşulları, yazılı afişin duyurularda kullanılması, yazı karakterlerinin gelişmesini sağlamıştır. Savaş öncesi ve savaş süresince yapılan ekspresyonist afişler daha sonra ortaya çıkan abstre ekspresyonist afişleri hazırlamıştır. Günümüzde çağdaş Polonya sanatçılarının bazılarında da bu etkiler sürmektedir. Polonya'da, 50'li yılların sonundan başlayarak dikkate değer bir afiş akımı ortaya çıktı; bu akım, grafik araştırmalarında, ger-çeküstücü ve anlatımcı mirastan yararlanma olanağını verdi; bu çalışmaların etkisi ve grafik dizaynının çeşitli katkıları Küba'da çok önemli ürünlerin ortaya çıkmasını sağladı⁵²¹.

Polonya afişi, 1950'lerde uluslar arası düzeyde ilgi çekmeye başlamıştı. Bu afişler geçmişte yaşanan karanlık günlerin trajedisinden kaçma özlemiyle renk ve biçimin parlak dekoratif dünyasına yönelerek, neredeyse tesadüfi bir kolaj yaklaşımıyla renkli kağıtları yırtarak ve keserek tasarlandıktan sonra, serigrafi tekniğiyle basılmaktaydı. 1960'lara gelindiğinde Polonya'da olağanüstü yaratıcı ürünler ortaya koyan bir grafik sanatçıları nesli yetişmişti. Deneysel ve çizgi film konusunda ün yapan Jan Lenica iletişimde, kolaj tekniğini saldırgan ve tehdit edici bir anlatımla kullandı. Lenica, 1960'ların ortalarında, akan stilize edilmiş kontur çizgilerinden meydana gelen bir afiş stiline yöneldi. Polonya afiş sanatında 1960'larda başlayıp 1970'lerde benimsenen üçüncü büyük eğilim de ulusal karakterin daha karanlık ve kasvetli yanını vurgulayan, Sürrealizm ağırlıklı metafizik bir anlatım biçimidir⁵²².

521 Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 2.cilt. 1986, İstanbul.s.125

522 BEKTAŞ, D., "Çağdaş grafik tasarımın gelişimi". Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. 1992 s.184

Polonya Afiş Sanatından Örnekler:



Resim 2.20: Waldemar Swierzy
“Jazz Jamboree” (1976)



Resim 2.21: Jan Lenica
“Poster Retrospective” (1976)



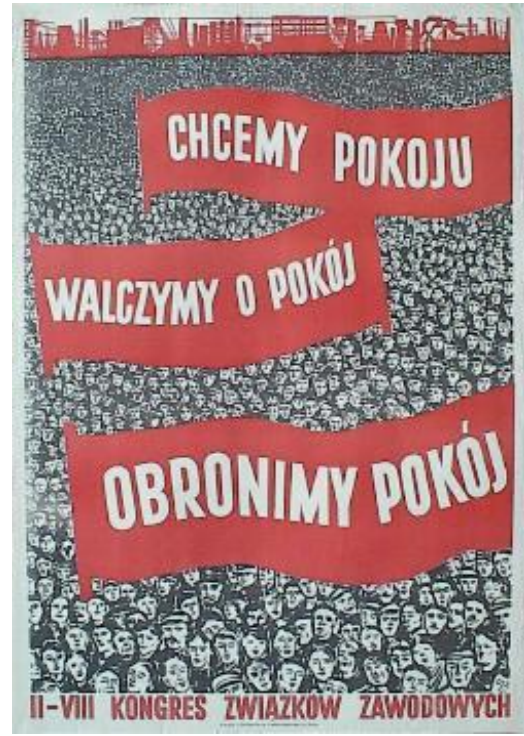
Resim 2.22: Tadeusz Trepkowski.
Nie! “Hayır” (1952)



Resim 2.23: Roman Cieslewicz
“Cudowny Mandaryn” (1965)



Resim 2.24: Karol Sliwka
“Solidarnosc” (1981)



Resim 2.25: Związków Zawodowych
“VIII Kongres” (1949)

II. Dünya Savaşı sırasında kod deşifre etmek amacıyla geliştirilen bilgisayar, XX. yüzyılın son çeyreğinde insanlığın hayatını umulmadık boyutlarda değiştirmiştir. Önce binalara, sonra odalara sığabilen, ağır ve hantal bir şekilde çalışan ve kullanımı bir mühendisinki kadar teknik bilgi gerektiren bu buluşu başlangıçta kimse pek ciddiye almamıştır. Fakat 30-40 yıllık bir süre içerisinde bilgisayar iyice küçülüp bir çalışma masasına sığacak boyutlara gelmiş ve marifetlerinin çokluğu da ortaya çıktıkça işler değişmiştir⁵²³.

Önceleri odalara sığmayan bilgisayar, 1980’li yıllarla beraber önce küçülmüş, daha sonra da Personel Computer (Kişisel Bilgisayar), yani PC haline gelmiştir. Eskiden günlerce süren karanlık oda günleri, yerini saatlerle hatta dakikalarla işleri tamamlayan, renk ayrımı ve görüntü işleme programlarına bırakmıştır. Özellikle PhotoShop programı, grafik tasarım sürecinde çığır açan yenilikler ve kolaylıklar sağlamıştır. Ofset baskı sisteminin ve ofset makinelerin gelişmesiyle beraber II.Dünya Savaşı’na kadar grafik tasarımın ve afişlerin en etkili baskı sistemi litografi, yerini ofset makinelere bırakmıştır.

523 İstek, A.g.k., s. 76.

Offset baskı tekniği, Senefelder'in buluşu olan litografik baskının çok gelişmiş bir biçimidir. Her iki baskı tekniği de, suyun boyayı itmesi ve kağıt üzerine geçirmesi esasına bağlı olarak çalışır. Offset, litografinin değişik bir uygulamasıdır. Burada, kâğıda çinko kalıp doğrudan doğruya baskı yapmaz. Önce bir kauçuk merdane çinko kalıba temas ederek mürekkeplenmiş şekli üzerine alır, sonra bu şekli kendi etrafına temas eden kâğıda nakleder. Offset baskı bilhassa çok renkli ve yüksek tirajlı işlerde olumlu sonuçlar vermektedir. Merdaneler düz baskı makinelerindeki gibi ileri geri hareket etmeyip, tek yönde döndüklerinden Offset makinelerinin baskı hızı da yüksektir. Saatte 7000-8000 baskı yapabilirler.

Offset kalıplarında işlem, klişedekine benzer. Yine bir ışıklandırma vardır, yalnız çinkonun üzerindeki kimyasal madde değişiktir. Yani asit teması ile oyulma olayı yerine mürekkep veya su tutma özelliğini elde edecek maddeler kullanılmıştır. Yazılar da hurufat olarak kullanılamayacağından, önce tipografi sistemiyle, temiz bir kâğıda prova baskısı yapılır, yazıların kompozisyonunda alacağı yere prova baskısı yerleştirilir ve resimle beraber filmi alınarak çinkoya geçirilir.

Resim ve yazı filmlerinin yerleşimine, yani basılacak sayfanın veya formanın düzenlenmesi işine montaj denir. Offset baskı 4 renkli olarak yapılacaksa 4 ayrı film montajı ve bu filmlerden 4 ayrı ofset kalıbı yapılır. Sonra her biri kendi renginde mürekkeple üst üste basılır. Kullanılan renk sırası Sarı- Kırmızı-Mavi ve Siyah'tır⁵²⁴.

Ofset tekniği, kısa sürede çok sayıda kaliteli baskı yapabilmesiyle en gelişmiş baskı yöntemidir. Bilgisayarda üretilen tasarımın film çıkışları kalıba pozlandıktan sonra ofset baskıyla kâğıda aktarılmaktadır. Günümüzde yeni teknolojiyle birlikte, doğrudan kalıba pozlama yapan ve CPU ve Dijital Offset adı verilen bilgisayarlı baskı sistemleri de kullanılmaktadır. Baskı tekniklerinin böylesine gelişmesi, Afiş üretimini de olumlu yönde etkilemiştir. Özellikle fotoğraf kullanımına sağladığı kolaylıklar, Afişin anlatım dilini de büyük ölçüde değiştirmiş ve geliştirmiştir.

Özetle afiş, herkesin görebileceği yere asılan bir ilandır. Herkesin görebileceği yere asılma özelliği, zaman içinde belki de afişlerde değişmeyen tek özellik olmuştur. 15'inci yüzyılda Fransa'da ilk afişler ortaya çıktığından beri herkesin görebileceği

524 Yüksel Ünsal, Bilimsel Reklam ve Pazarlamadaki Yeri, İstanbul, Bilim Kitabevi, 1984, s. 363.

yerde olma özellikleri değişmemiş; ama 15'inci yüzyılda siyasal ve dinsel propaganda amaçlı kullanılan Afişler, 17'inci ve 18'inci yüzyıldan itibaren tiyatro, sinema ve askere çağırma duyurularında kullanılmaya başlanmıştır.

Zaman içinde Afişlerde, haberdar etme amaçlı kullanımdan, reklam amaçlı kullanıma doğru bir değişim yaşanır.

2.3.1. Afiş Sanatının Türkiye'deki Gelişimi

Grafik tasarım kavramını baskı sanatı ve teknolojisinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Bu nedenle Türkiye'de kurulan ilk basımevinin Türk grafik sanatının gelişmeye başladığı ilk ortam olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İlk Türk basımevi 1727'de Sait Çelebi ve İbrahim Müteferrika tarafından kurulmuştur. Ama Türk topraklarında ilk basımevinin kuruluşu çok daha eskilere uzanmaktadır. 1493 yılında, yani Gutenberg'ten 43 yıl sonra Türkiye'ye yerleşen Museviler, İstanbul'da ilk basımevini faaliyete sokmuşlardır. Sivaslı Apkar adında bir Ermeni ise 1567'de başka bir basımevi açmıştır. 1627 yılında da Rumlar kendi basımevlerini kurmuşlardır. Bir görüşe göre, İbrahim Müteferrika, azınlıkların kurduğu bu basımevlerinde deneyim kazanmıştır⁵²⁵.

İlk resimli kitap, 1730 yılında Darü't-Tıbaatî'l-ma'mure matbaasında basılan "Tarih-i Hind-i Garbî El-Müsemma Bi-Hadîş-i Nev" adlı eserdir. Siyasî afişin ilk örneği de bu dönemde verilmiştir. 1798 yılında İstanbul'da Mühendishane Matbaası'nda basılıp Mısır'da Fransız işgaline karşı dağıtılan Türkçe, Arapça ve Fransızca el ilânları bu türün ilk örnekleridir⁵²⁶.

525 Becer E., İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara, Dost Kitabevi, 1997, s.112

526 "Modernizasyon Aracı Olarak Reklâmcılık", çev.Hülya Balcı, Toplumsal Tarih, 11/64, 1999, s.46–48.



Resim 2.26: Osmanlı'da Basılan İlk Resimli Kitap
“Tarih'ul-Hindi'l-Garbi el-Müsemma bi Hadis-i Nev” (1730)

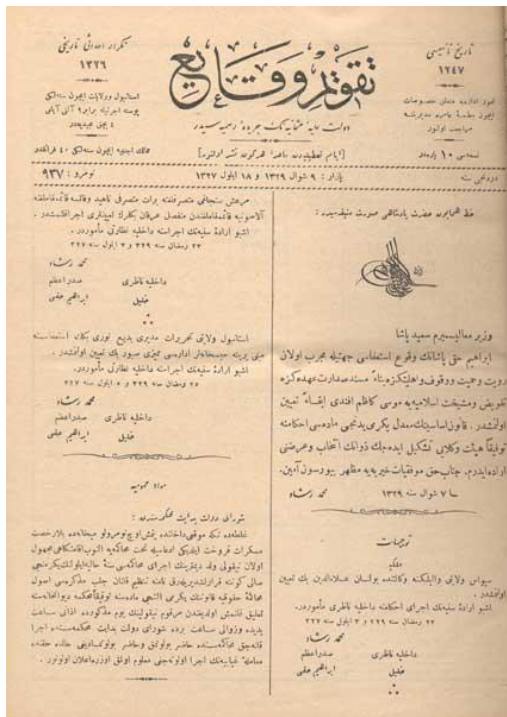
Bu kadar gelişmeye rağmen Osmanlı'da matbaacılık çok fazla bir ilerleme gösterememiş ve kişilere bağımlı olarak devam edebilmiştir. İbrahim Müteferrika'nın 1745'te ölümünden sonra Türk basımcılığı uzun süren bir krize girmiştir. Müteferrika'nın çoğaltma yoluyla kitap fiyatlarını ucuzlatma ideali, ne yazık ki daha sonraki yıllarda da gerçekleşmemiş; bilgi, yönetici azınlığın tekeline kalmıştır. 1784'te Fransa'nın Türkiye elçiliğine atanan Choiseul Gouffier de kendi kişisel çabaları ile İstanbul'da bir basımevi kurdurmuş ve üç adet Türkçe kitabın basımını gerçekleştirmiştir. 1830'lu yıllarda İstanbul'da bir litografi atölyesi kuran Jacques ve Henri Caillol, çok sayıda resim ve çizimi taşbaskı yoluyla çoğaltmışlardır⁵²⁷.



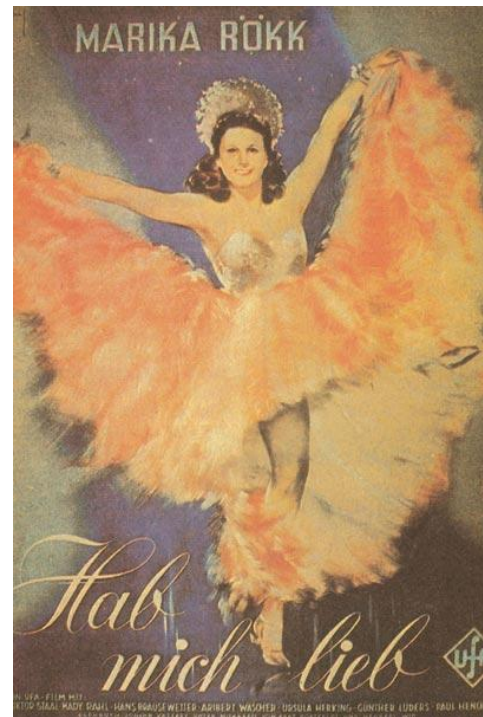
Resim 2.27: Choiseul Gouffier - Map of Bozcaada- “Bozcaadanın Haritası” (1782)

527 Becer, A.g.k., s. 114.

Ülkemizde reklamcılık Avrupa'daki gibi basın ilanlarıyla başlamıştır. İlk ilanlar 1860 yılında Tercüman-ı Ahval gazetesinde, satılık ev, arsa ve kitap ilanları şeklinde olmuştur. İlk ticari amaçlı reklam ise yine aynı gazetede 1864 yılında çıkmış ve bunu izleyen yıllarda gitgide yaygınlaşmıştır. 1908 yılında meşrutiyyetin ilanı ile birlikte özgürlük ortamının sonucu yayınlanan gazete ve dergi sayısındaki artışa paralel olarak okuyucu sayısında da hızlı bir artış olmuştur. İlk reklam ajansı olan "İlancılık Kolektif Şirketi" 1909 yılında kurulmuştur. Bu ajans ile birlikte gerçek anlamda profesyonel reklamcılık da ülkemizde başlamıştır. Bilinen ilk sanatsal grafik uygulaması Ferah Tiyatrosu için hazırlanan afiş çalışmasıdır. 1910 yılına gelindiğinde ise sektörün ilk dergisi olan "Reklam" yayımlanmaya başlamıştır. Balkan Savaşı ve peşinden gelen I. Dünya Savaşı'nın ekonomi üzerindeki olumsuz etkileri kendini reklamcılık sektöründe de hissettirmiştir⁵²⁸.



Resim 2.28: İlk Osmanlıca gazete:
Tercüman-ı Ahval



Resim 2.29: Osmanlıda İlk Afiş
Ferah Tiyatrosu Afişi (1909)

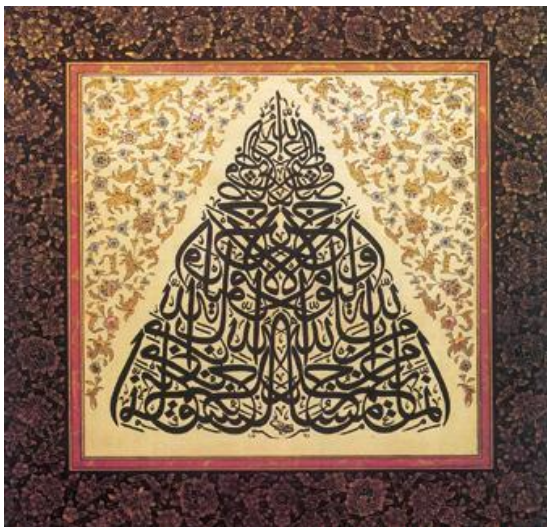
Ancak bu durum Cumhuriyet'in ilanına kadar sürmüştü olup, ilancılık 1924'ten sonraki dönemde tekrar gelişmeye başlamıştır. Daha sonra harf devrimi nedeniyle yüzyıllık alışkanlığın sona erdirilip yeni yazı sistemine geçilmesi reklamcılıkta kısa bir duraklama ile kendini göstermiştir. Yeni yazım sistemine alışma devresinden sonra gelişim tekrar olanca süratini almıştır⁵²⁹.

528 Taş O. – Sahim, T.Z., Reklamcılık ve Siyasal Reklamcılık, Ankara, 1996, s. 11-12.

529 Ünsal, Y., A.g.k., s. 44-48

Türkiye’de, Cumhuriyetin ilk yıllarında Cumhuriyet Devrimlerini yaymak için kullanılan afişler daha sonraki yıllarda reklam amaçlı kullanılmaya başlanmıştır. Afişler, grafik ve temsili resimlerle ortaya çıkmış, daha sonra bunlar yerlerini fotoğraflara bırakmıştır. Zaman içinde afişlerde görülen değişimi, bulundukları kentin hatta semtin değişen ruhu ve etkisi afişlerden güçlü kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması oldukça fazla etkilemiştir. Afişler, kentler ve diğer kitle iletişim araçları arasındaki ilişki, ilk bakışta kaybedenin çekileceği bir durum gibi gözükse de afişler yaşadıkları değişimlerle, diğer kitle iletişim araçlarının tamamlayıcı unsuru ve kentlerin bir parçası olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir⁵³⁰.

Türkiye’de sanayileşme çabalarının başlamasıyla artan üretim, grafik tasarım alanına yansımaktadır. Eli Acıman ve arkadaşları Faal Reklâm Ajansını kurarak 1940’lı yıllarda Koç şirketinin tanıtım çalışmalarını yürütmüştür. Latin ABC’ sine geçişle birlikte hızlı bir değişim yaşanmış olmasına karşın, hat sanatında geleneksel kaligrafi ustalarının çalışmaları bir süre varlığını sürdürmüştür. Hattat Hamit Aytaç, bu kaligraflardan en önemlisidir. Bu geleneği sürdüren diğer önemli sanatçı Emin Barın’dır. Emin Barın, özellikle Türklerin yaratmış olduğu “divani yazı” (tuğraların stili) ve bugünkü mimarî estetiğe uyan “kufi” yazı stilinde çalışmıştır. Sanatçı, bu iki çeşit yazıya da çağdaş yorumlar getirmeye çalışmıştır. Mengü Ertel, Şah Faysal Camii düzenlemelerinde Emin Barın’ın hat çalışmalarından yararlandığını anlatmaktadır. Emin Barın yeni yazıyla da düzenlemeler yapmıştır. Örneğin Anıtkabir’de mozoleye giriş kapısının iki yanındaki düzenlemeler ona aittir⁵³¹.



Resim 2.30: Hamid Aytaç
Hat uygulaması örneği



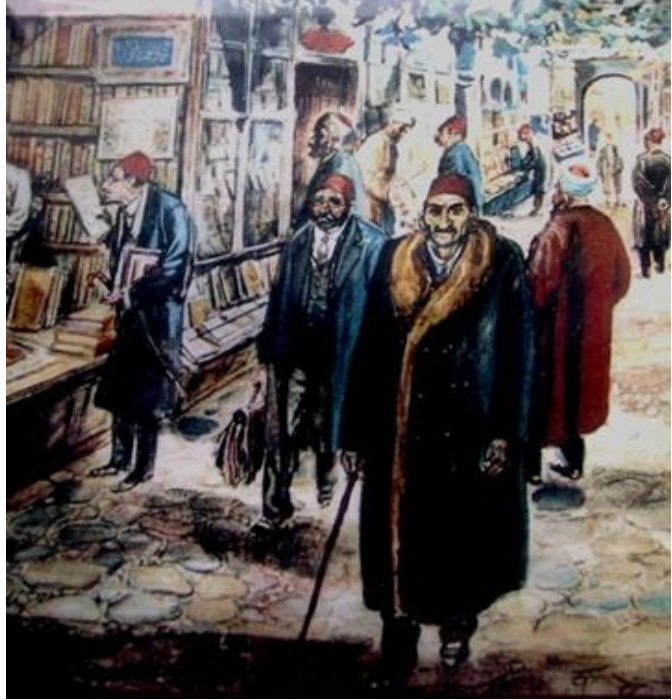
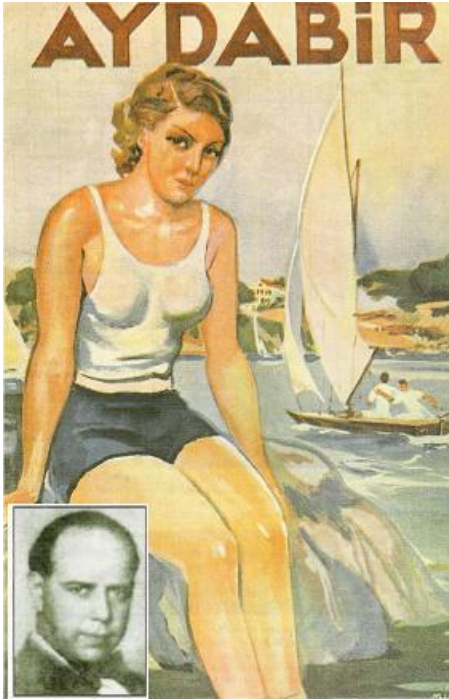
Resim 2.31: Emin Barın
Hat uygulaması örneği

⁵³⁰ Yeta Bütüç: <http://ilef.ankara.edu.tr/akildefteri/yazi.php?yad=2799> - 03.08.2005

⁵³¹ <http://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-23985/turkiyede-cagdas-grafik-tasarima-toplu-bakis.html>

Türkiye’de Lâtin ABC’ sinin kullanılmasıyla birlikte, bu uygulamayı günün koşullarında başarıyla kullananlar İhap Hulusi Görey, Münif Fehim, Mithat Özar ve Kenan Temizan’dır. Mithat Özar, 1924-27 yılları arasında Beyoğlu’ndaki atölyesinde sinema kapılarına çok büyük boy sinema afişleri yapmıştır.

Grafik tasarımların resim ile iç içe olduğu dönemde Paris’e gidip resim eğitimi alarak yurda dönmüştür. Grafik tasarım tarihi açısından önemi, 1932 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Atölyesinin basına getirilmiş olmasıdır. 1937’de Güzel Sanatlar Akademisinin düzenlemiş olduğu sergide Mithat Özar’ın, Güzel Sanatlar Akademisi sergi afişi ve Florya afişi, akademik ortamda yaratılan ilk sanatsal ve profesyonel afiştir.



Resim 2.32: Münif Fehim – Sayfiye **Resim 2.33:** Münif Fehim – Sahaflar Çarşısı

Uzun yıllar Tekel Genel Müdürlüğünde ressam ve dekoratör olarak çalışan Atıf Tuna grafik sanatı tarihi içinde anılması gereken isimlerden biridir. 1938 yılında Samsun sigarasının amblem ve tüm ambalaj tasarımlarını yapan sanatçı yalnızca bu çalışmalarıyla değil posta pulu ve amblem konularında kazandığı birincilik ödülü ve aldığı mansiyonlarla da tanınmaktadır.

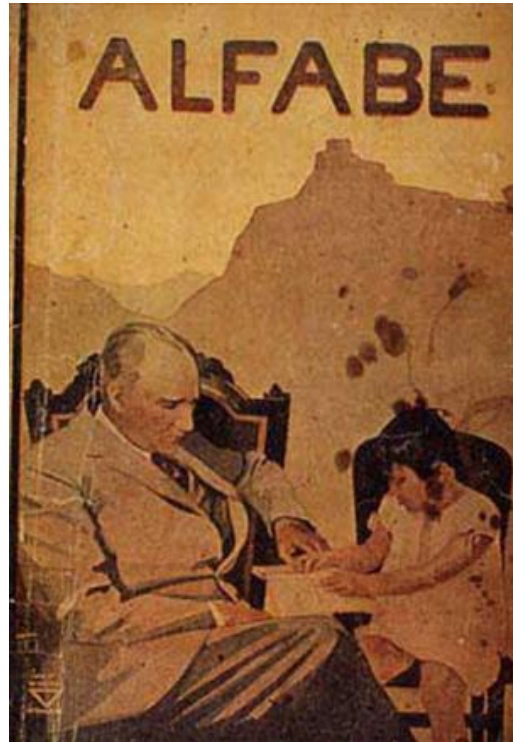


Resim 2.34: Atıf Tuna
Mullard Reklamı Afişi



Resim 2.35: Atıf Tuna
Samsun Sigarası Afişi

Türkiye’de çağdaş anlamda grafik tasarımının ilk örneklerini, İhap Hulusi Görey ve eğitimi Almanya’da tamamladıktan sonra orada çalışmalarını sürdüren Kenan Temizan vermişlerdir. Afişe çağcıl anlayışı getiren sanatçı Almanya’da Afiş eğitimi gören İhap Hulusi olmuştur.



Resim 2.36: İhap Hulusi – Afiş Çalışmalarından Örnekler

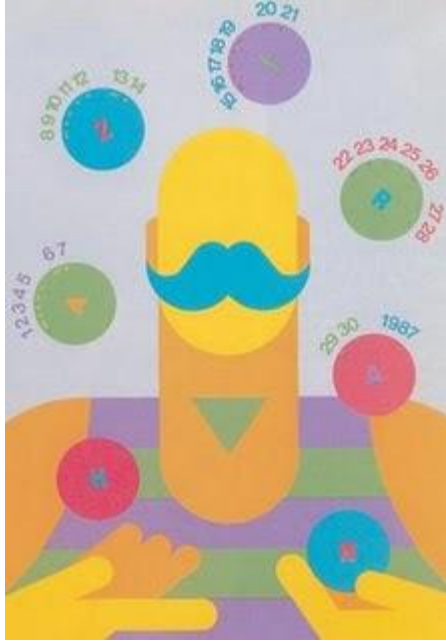


Resim 2.37: İhap Hulusi – Afiş Çalışmalarından Örnekler 2

İhap Hulusi, Jugendstil'in (ART NOUVEAU) ünlü grafik tasarımcısı Ludwig Hohlwein'in atölyesine bir süre devam ederek, onun tasarım anlayışını benimsemiştir. Hohlwein'in sert banyoda yıkanıp sert kağıda basılmış izlemini uyandıran ve ışık gölge ilişkisinden yararlanarak gerçekleştirdiği illüstratif anlatımını büyük bir özenle kendi çalışmalarına aktaran İhap Hulusi Görey, yurda döndükten sonra özellikle Tekel ve Milli Piyango kuruluşu için yaptığı afişlerle belleklerde yer etmiştir. Aynı görsel anlatım yaklaşımını gerçekleştirdiği içki etiketi ve sigara ambalajlarına da uyarlayarak, ürün grafiği konusundaki ilk örnekleri vermiştir.

İhap Hulusi yurda döndükten iki yıl sonra, 1927'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir afiş atölyesi kurulmuş, bu atölye 1950'lerin sonuna doğru Grafik Bölümü'ne dönüştürülmüştür. İhap Hulusi gibi Almanya'da öğrenim gören bir başka Türk tasarımcı da Kenan Temizan'dır. Berlin'de Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitiren Temizan, Reimann Okulu'nda uzun yıllar eğitimci olarak çalışmış; aynı zamanda Ufa ve Tobis gibi büyük Alman film yapım şirketlerinin film tanıtım Afişlerini ustaca işlenmiş gerçekçi, figüratif bir anlayışla tasarlamıştır⁵³².

532 Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, Cilt 2, s. 710.

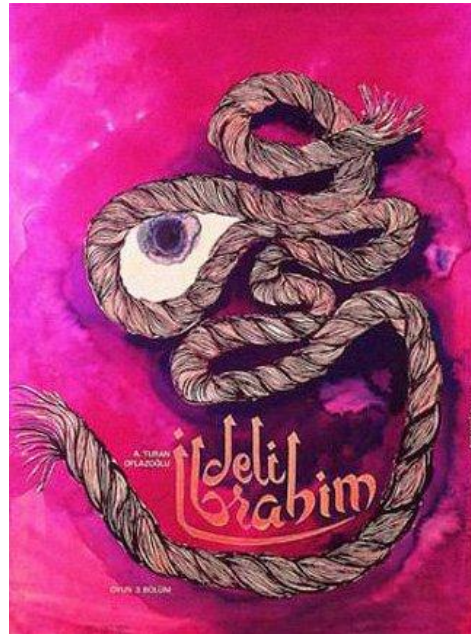
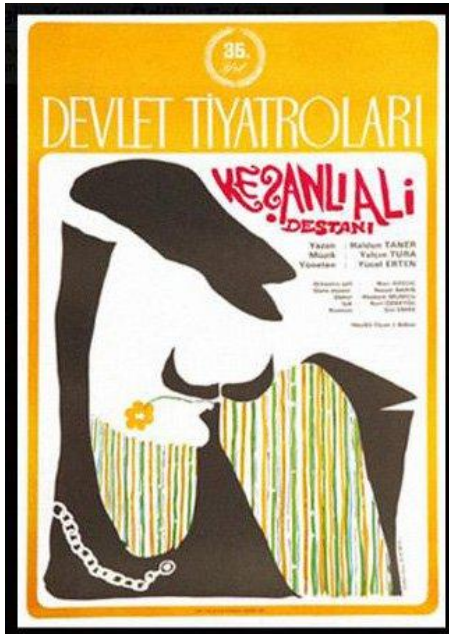


Resim 2.38: Kenan Temizan
“Haziran” –Takvim-(1944)



Resim 2.39: Kenan Temizan
“Der Dunkle Tag” –Film Afişi (1940)

Afiş grafiğinde bu sanatçıları izleyen dönemin boşluğu, uzun bir aradan sonra Mengü Ertel'in kişisel çabalarıyla kapatılabilmektedir. Özellikle tiyatro afişleri dalında, belli bir çizginin ve duyarlılığın insanı olan Mengü Ertel, tek düzeliği aşma çabasıyla çevresine ışık tutacak bir etkinlik göstermektedir. Afişin grafiğe, grafiğin afişe dönüşen yönlerini İhap Hulusi'den sonra en somut biçimleriyle Mengü Ertel'de bulmaktayız⁵³³.



Resim 2.40: Mengü Ertel – Afiş Çalışmalarından Örnekler

533 Kaya Özsezgin, Türk Grafik Sanatının Gelişme Evreleri, Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, Subat 1982, s. 4.

1923'ten sonraki yönetsel değışikliğin, toplumda, kültür ve sanat çevrelerinde yarattığı coşkuyu, 1928 harf devrimi ile elde edilen yeni biçim olanakları ile batı düşüncesine, batı yaşam biçimlerinin benimsenmesine yol açtığını görüyoruz. Resmi kültür politikası gereği oluşan bu benimseyiş o dönemde bir Türk grafiğinin oluşmasını sağlayamadı. Kurtuluş Savaşından yeni çıkan ve yoksul bir ülke olan Türkiye'nin bugünkü grafik olgusuna ulaşması konusunda elverişli koşulların oluşması için 1950'lere gelinmesi gerekiyor. Bu tarihten önce ülkemizde grafik sanatlar ya da tanıtım grafiği sözcüklerinin bilindiğini söyleyemeyiz.

Özel girişimciliğin uygulamaya konulmasıyla, Türkiye bir tarım ülkesi olmaktan çıkıp, sanayi ülkesi olma yolunda ilerlemeye başladı. Bu ilerleyiş dışa bağımlılığı beraberinde getirmiş, Türkiye'yi üretken bir pazar olarak ele geçiren Amerika'nın istekleri doğrultusunda bir kalkınma planı hazırlanmıştı. 'Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu' devlet kaynaklarının özel kesime aktarılması, makineleşme, tarım vergilerinin hafifletilmesi ve lüks tüketime geçiş⁵³⁴.

Bu politikanın grafik alanındaki olumlu etkilerini özellikle 1960'dan sonraki yıllarda görüyoruz. Üretimin çeşitlenmesi ve bu çeşitlenme oranında artan tüketim istekleri, bir pazarlama olgusunu da beraberinde getirdi. Reklamcılıkta hızlı bir gelişme oldu. Artan duyuru, tanıtma gereçleri (etiket, Afiş, ambalaj vb.) açığını karşılamak üzere ofset sistemi ile çalışan basım evleri kuruldu. Daha önceleri kurulan Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde Afiş sanatı üzerine birçok sanatçı yetişti.

1950'li yıllarda Selçuk Önal, Mesut Manioğlu, Fikret Akgün çalışmalarıyla grafik sanatında, İstanbul ortamında etkili olmuşlardır.

Sivrilen sanatçılar arasında Orhan Omay, Mahzar Resmor, Tarık Uzmen, Yusuf Karaca, Faruk Morel, Natık Soyaren'i sayabiliriz. Daha sonraki kuşakta farklı yaklaşımlar görüldü. Yeni gelenler arasında Mengü Ertel, Yurdaer Altıntaş, Leyla Uçansu, Erkal Yavi, Metin Edremit, Fahrettin Sepetçioğlu, Sungu Çapan, Turgay Betil, Sait Maden, Sinan Bozkurt, Bülent Erkmen, Sadık Karamustafa vb. afiş sanatçılarımız kendilerini uluslararası alanlarda göstermiş ve birçok Bienale katılarak ödüller almışlardır.

534 MADEN, Sait, 1981, "Türk Grafiğinin Dünü Bugünü", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 31

1960'lar ve sonrasında ise gelişen sanayi ve giderek önem kazanan tanıtım etkinlikleri afiş sanatına canlılık kazandırmıştır. Özellikle tiyatroların afişe duyduğu gereksinim, genç sanatçılara yeni yapıtlar üretme olanağı sağlamıştır. Afişte konuya daha çok önem verildiği bu dönemde Türk sanatçıları uluslar arası düzeyde başarılı olmuşlardır. Bu dönemin önde gelen sanatçıları arasında Yurdaer Altıntaş, Turgay Betil, Erkal Yavi, Sadık Karamustafa ve Bülent Erkmen'in katkılarından söz edilebilir⁵³⁵.



Resim 2.41: Mesut Manioğlu Sağlık Haftası Afişi, (1976)



Resim 2.42: Sadık Karamustafa Kendi Sergisi için afiş, (2002)



Resim 2.43: Yurdaer Altıntaş "Dr. Caligari'nin Odası"

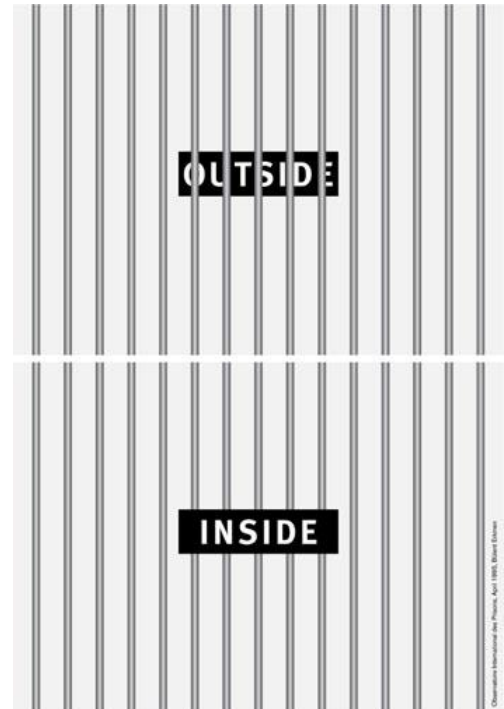


Resim 2.44: Sait Maden "Zübük"

535 Ana Britannica, Cilt 5, s. 123.

~~e.qual (ə'kwəl) adj, [Lat. aequalis / aequus, even.] 1. Having the same measure, quantity, or value as another. 2. Math. Being the same or identical to in value. 3.a. Having the same rights, privileges, or status (equal in account of law) b. Being the same for all members of a group (gave every employee an equal chance). 4.a. Having the qualities, as strength, intelligence, or ability, needed for a situation or task. b. Sufficient in extent, amount, or degree. n. One equal to another. vt. equalled, equaling, equals or equalled, equaling, equals. 1. To be equal to, esp. in value. 2. To do or produce something equal to.~~

2.43: Bülent Erkmen
Equal "Eşit" (1998)



Resim 2.43: Bülent Erkmen
"İçinde-Dışında" (1995)

2.4. Afiş Çeşitleri

İlk afişler süslenmiş duyurular biçimindeydi. Dekoratif unsurlar zamanla ileti ileten imgelere dönüştü. İmgelere ileti iletmeye işlevi yüklenince sözcüklerin sayısı azalmaya başladı. Sonuçta imge sözel unsurlardan daha fazla önemsenmeye başlandı. Afiş tasarlandığı ülkenin kültürel ve sosyal özelliklerini yansıtan canlı ve estetik bir göstergedir⁵³⁶. Bununla birlikte afiş; ticari, kültürel ve sosyal afişler olarak üç bölümde inceleyebiliriz:

2.4.1. Ticari (Reklam) Afişler

Bir ürün ya da hizmeti tanıtan bu tür afişler altı sektörde yaygın olarak kullanılmaktadır:

- a)Moda
- b)Endüstri
- c)Kurumsal reklâmcılık
- d)Basın-yayın
- e)Gıda
- f)Turizm

Ticari Afişlerde, hedef kitleye yönelik ürün ya da hizmet ile ilgili bir vaat bulunmaktadır. Vaat, hedef kitlenin ihtiyacını gidermek üzere önerilen nesnenin tercih edilmesini sağlayan en önemli özelliktir. Vaade, hedeflenen kitlenin satın alma motivasyonlarından biri ya da birkaçı ile ilişkilendirilerek çekicilik kazandırılır. Afiş tasarımının ana fikrini oluşturan bu vaat ne kadar inandırıcı, etkileyici bir şekilde anlatılırsa, afişin başarısı ve gücü de o kadar büyük olmaktadır⁵³⁷.

536 ÜNALAN , H. T. (2001). Modernizmi Hazırlayan Sanat Hareketlerinin Afiş Tasarımına Etkileri. Yüksek Lisans Tezi , Anadolu Üniversitesi. S.28

537 GURGEN, Haluk 1996 “Reklama Nasıl Bakalım” Yeni Türkiye. Sayı 11

Reklâm afişi, reklâmı yapılan ürünün çoğu zaman görüntüsü olmayı üstlenir. Sonsuz bir süre asılı kalacakmış gibi yer aldığı duvarda kişiyle duygusal birliktelik içinde olup, gündelik yaşantıya ürünüyle ya da görüntüsüyle girer. Hedef kitleyi alıcı durumuna getirmeyi amaçlamaktadır. Söz konusu ürünü satın alacak olan tüketicinin karar verme sürecinde yeni girdiler sağlar. Reklâm afişleri üstlendikleri bu görevle pazarlanan ürünün tüketicinin ayağına götürülmesi gibi zorunlu bir satış sürecini ortadan kaldırmakta, tüketicuyu doğrudan doğruya satılması gerekene yönlendirmektedir ⁵³⁸.

Reklâm afişlerinin en temel amacı ürün ya da hizmeti pazarlamaktır. Dolayısıyla ekonomik sistemin ayrılmaz bir parçasıdır. Her ne kadar cadde ve sokaklarda hareketli gösterim panoları yavaş yavaş yer almaya başlasa da potansiyel tüketiciler onları izlemek için vakit ayırmaya pek yanaşamayacaktır. Bu nedenle iletiyi doğrudan ve tek bir kare ile tüketicisine ulaştırabilen afiş ve billboardlar her zaman insanın yaşam alanlarında var olacaktır.

Reklâm afişlerinin geçmişini, litografi yöntemi ile seri biçimde renkli baskı alınabildiği döneme kadar götürebiliriz. Çünkü ondan önceki dönemde sadece yazı ağırlıklı afişler ya da el ilanları basılabilmekteydi. Günümüzdeki anlamda imaj ya da görüntü ile ürünü pazarlama yönteminin temelleri, görüntünün afişlerde tasarım elemanı olarak kullanılmaya başlanmasıyla atılmıştır.



Resim 2.47: Reklam Afişi Örneği: Benetton Reklamı

538 ÖZÖNDER , U. (1999). 1940 Sonrası Amerikan Grafik Sanatında Afiş Tasarımı. Yüksek Lisans Tezi , Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi

2.4.2. Kültürel Afişler

Afişler, alıcıları kültürel etkinliğe çekmenin yanı sıra gerçekleştirilecek ya da gerçekleştirilmekte olan etkinliğin de iletilmesi işlevini yerine getirirler. Bu amaçla tanıtımı gerçekleştirilecek firma ya da kuruluşlar çeşitli sanat formlarını kullanmak ve bu süreçte güzel sanatların didaktik yönünü benimsemek zorundadırlar⁵³⁹.

Kültürel Afişler, bilgi verirken aynı zamanda bu sahne sanatlarını topluma sevdirek, toplumun kültür seviyesini yükseltmek amacı da taşırlar. Uygur bir toplumun vazgeçilmez bir parçasını oluşturan toplumla bütünleşen, kalıcı, basılı birer tarih dilimleridir⁵⁴⁰.

Kültürel afişler; festival, sinema, tiyatro, sergi, konser gibi sanatsal etkinliklerin ve sempozyum, konferans, balo, yarışma, spor v.b. gibi etkinliklerin tanıtıldığı ya da duyurulduğu afiş türleridir. Afiş olarak üretilen ilk afiş çeşitleri kültürel afişlerdir. 19. yüzyılın Paris ve Londra'sında ilk büyük afiş tasarımcıları kentlerinin kültürel etkinliklerini duyuran afişler tasarlamışlardır. Paris'in sokak ve caddelerinde sergilenen afişlerin, toplumu etkileme ve etkinliğe sevk etme konusunda ne derece önemli oldukları o dönemlerde anlaşılmıştır.



Resim 2.48: Tiyatro Oyunu Afişi
“Efrasiyabın Hikayeleri”- Bülent Erkmen



Resim 2.49: Caz Festivali Afişi

539 ÖZÖNDER, U. (1999) A.g.k. s. 20

540 CEVİK, S., Siyasal Afisler (1946 – 1993). Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1993, s.17

2.4.3. Sosyal Afişler

Eğitim, Sağlık, Ulaşım, Sivil Savunma, Trafik, Çevre gibi konularda eğitici ve uyarıcı nitelikteki afişlerin yanı sıra, politik bir düşünceyi ya da siyasi bir partiyi tanıtan afişler ise sosyal afişler grubunda yer alır. Afişin yöneldiği alanlar içinde geniş ve farklı özelliğe sahip olan sosyal afişler, toplumun yönlendirilmesinde; çeşitli bilgilerin, olayların, düşüncelerin, öğretilerin yayılmasında önemli rol oynarlar. Eğitim, savaş ve politika için yapılan afişler bu grupta yer alır. Eğitim alanında yapılan afişler bireyler üzerinde önemli etkilere neden olmakta, örneğin: bireylere sigara ve alkolün zararlarını, Verem, AIDS gibi hastalıklara karşı korunma yollarını iletmektedir⁵⁴¹.

Sosyal içerikli afişler toplumu, uyarma, politik olarak yönlendirme ya da toplumsal bir olayda eyleme geçmeye ikna edici afişlerdir. AIDS, Hepatit veya kalp rahatsızlıkları gibi hastalıklara karşı, çevre bilinci oluşturmak için ya da trafik kurallarının önemi gibi konularda topluma ulaşabilmenin en etkili yollarından biridir. Afişlerin düşük maliyetli ve aynı zamanda geniş kitlelere ulaşabilir olmaları, onları sosyal konuları aktarmada vazgeçilmez kılmaktadır. Zor zamanlarda, (I. ve II. Dünya Savaşı gibi dönemlerde olduğu gibi), devletlerin toplumu bütünleştirme ve bir amaç doğrultusunda örgütlenme çabasında çok etkili olmuşlardır. Günümüzde hareketli görüntüyle iletişimin yaygınlaşmasından dolayı afişin sosyal içeriklerle kullanılma özelliği azalsa da okul, hastane, işyerleri vb. kuruluşlarda çok sık karşılaşılmaktadır.



Resim 2.50: Sosyal Afiş Örnekleri – Sinan DAĞARSLAN - 2011

541 ÜNALAN , H. T. (2001) A.g.k. s. 30

Bireyler üzerinde yönlendirici özelliğe sahip olan ve 20. yy. propaganda sanatının en belirgin ürünleri arasında yer alan politik afişler, sosyal afişlerin diğer bir çeşididir. I. Dünya savaşının ilk yıllarında radyo ve diğer elektronik kitle iletişim araçları henüz yaygınlık kazanacak düzeye erişmemiştir. Buna karşılık baskı teknolojisi çok büyük aşamalar kaydetmiştir. Bu koşullar afişi ,savaş döneminin en önemli kitle iletişim aracı haline getirmiştir. Afişlerde basit piktografik savaş sembolleri kullanıldı. Afiş ve basının olanaklarını büyük ölçüde kullanmış olan I. Dünya Savaşına karşın ,II. Dünya Savaşında savaşan devletler geniş halk kitleleriyle temas kurmak için radyonun olanaklarından daha geniş bir biçimde yararlanmışlardır.Bu sebeple o yıllarda afişin etkinliği azalmıştır⁵⁴².

Yasal ya da yasadışı olabilen sosyal içerikli grafik tasarımlar, izleyicilerde toplum yararına belli bir düşünce biçimi ve tavır geliştirmek, tepki yaratmak, izleyiciyi harekete geçirmek ve bir eyleme katılmaya davet etmek gibi nedenlerle kullanılırken, grafik ve görsel açıdan tamamen yeni bir tür oluştururlar. Grafik sembolizmin yoğun olarak yer aldığı bu tasarımlar, geniş kitlelere iletilmek istenen ideallerin, iletilerin ve uyarıların görsel özetidir⁵⁴³.



Resim 2.51: Politik Afiş örneği: Lenin



Resim 2.52: Selçuk Milar
“Yeter Söz Milletindir”Afişi, 1946

542 ÜNALAN , H. T. (2001) A.g.k. s. 32

543 YAVUZ, S. D., “Sosyal İçerikli Grafik Tasarım-II”, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, 2007 Sayı: 6, s.42

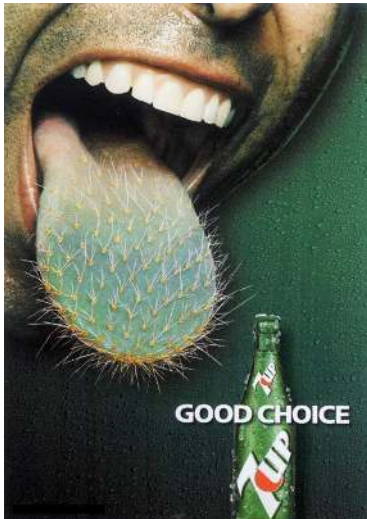


Resim 2.53: Władysław Janiszewski
“Anavatanın Kurtuluşu”- (1951)



Resim 2.54: Włodzimierz Terechowicz
Polonya Ulusal İşçi Partisi Afişi (1978)

Seçim zamanlarında kullanılan politik içerikli afişler de sosyal afişlerin kapsamına girer. Çünkü onlar da toplumu yönlendirmeye yönelik afişlerdir. Bir diğer sosyal afiş türü de anti-politik afişlerdir. Bu tür afişler devletlerin, hükümetlerin, devlet adamlarının ya da politikacıların tutum, davranış ve faaliyetlerini eleştiren ya da karşı duruş sergileyen afişlerdir. Sosyal içerikli afişlere dâhil edilebilecek son örnek anti reklam afişlerdir. Bu tür afişler reklâm afişlerinin göz önünde olmayan özelliklerine vurgu yaparak, özellikle de tüketimi özendirmeyi eleştiren afişlerdir. İçki, sigara ya da kürk hayvanlarının katledilmesine karşı ünlü markaları eleştirmeye yönelik afişler bu tür anti-reklâm afişleri grubunda yer alır.



Resim 2.55: Anti Reklam Afişi Örnekleri

2.5. Afişin Öğeleri

2.5.1. Afişte Yazı Karakteri Seçimi ve Tipografi

Bir afiş için uygun yazı karakteri seçememiş bir grafiker, afişin içeriğinin etkisini pek fazla azaltamaz. Ancak etkisini artırma konusunda da bir fırsatı kaçırmış olur. İyi bir afiş için farklı karakterlerdeki yazılar içinden doğru olanın seçilip, bu karakterlerin çeşitli büyüklük, harf kalınlığı, farklı darlıkta ve genişlikteki hallerinin doğru kullanılması çok önemlidir. Okuyucu bir romanda başka, bir reklam kitapçığında başka, bir afişte ise daha başka bir görsel düzen bekler. Bunu da yazı karakterlerinde farkında olmadan arar.

Afişin boyutunun büyüklüğüne, asılma konumuna göre yazı karakterini seçmek, punto büyüklüğünü ayarlamak, afişin içerisinde farklı karakterler kullanmamak afişin bütünlüğünü sağladığı gibi algılanmasında kolaylaştıracaktır. Yazı karakterlerinin yapıları, diziliş özellikleri ve tasarımın genel durumu, okunabilirliği tipografik olarak azaltıp çoğaltan etkenlerdir. Dizgi tekniğinin veri kalitesi ve baskı tekniğine bağlı görüntü kayıpları teknik etkenler olup, kişiden kişiye değişebilen gözle ilgili bozukluklar, normal gözün biyolojik yapısı ve beynin algılaması da okunabilirlik de bağlantılı diğer etkenlerdir. Okunabilirlik çok önemlidir. Okumanın kolaylığı, afişteki iletinin algılanmasını sağlar⁵⁴⁴. Yazılı iletişime yönelik araçların çağdaş olanaklardan yararlanılarak amaca en uygun işlevsellikte tasarlanmasına 'tipografi' denmektedir⁵⁴⁵.

Afişte tipografi tüm yazılı öğelerdir. Tipografi harf(font) ve sembollerle ifade sanatı ya da tekniği olarak tanımlanabilir. Tipografi, baskı için kullandığımız yazı karakterini belirli amaçlar doğrultusunda, düzenli ve okura kolaylık sağlayacak şekilde, baskı alanını en iyi şekilde kullanarak elle, makineyle ya da bilgisayarla düzenleme işlemidir⁵⁴⁶.

Tipografi terimi ilk kez, Johann Gutenberg'in metal harflerini tanımlamakta kullanıldı. Günümüzde ise bütün baskı yazıları ve noktalama işaretlerinin tasarıma dayalı özelliklerini ve üretimini konu alan bir uzmanlık alanı olarak kabul edilmektedir.

544 İSTEK, R., 2005, "Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni", Pusula Yayıncılık.s.70

545 ERDEN, M.Ç., 1994, "Tipografik tasarım ve uygulamaların irdelenmesi", İstanbul

546 ERKMEN, B., 1983 "Hazırlanmamış Bir Grafik Sanatlar Sözlüğü'nden Alıntılar". Hurriyet Gosteri. Sayı: 34

Önceden tasarlanan, kalıbı hazırlanarak dökülen ve genel olarak yazılı iletişimin bütün alanlarında kullanılan harf, sayı, sembol, çizgi ve noktalama işaretleri; tipografik karakterler olarak anılırlar⁵⁴⁷.

En yaygın ve vazgeçilmez tasarım unsurlarından biri olarak birinci işlevi “okunmak” tır. Tasarımcı, tipografi dilini iyi tanımak ve kullanmak durumundadır. Bir tasarımda kullanılan karakterlerin seçiminde en önemli nokta, okuyucunun gereksinimleridir. Tipografik unsurlarla aktarılabilecek bilgi, analiz edilerek önem sırasına sokulmalıdır. Bölümler, alt bölümler, mantıklı biçimsel değişimler, simge ve renkler anlaşılabilirliğe katkıda bulunur ve okuyucuya zaman kazandırır⁵⁴⁸.

İyi tipografi, bilginin en doğru, en açık ve en mantıklı sunucusudur. Güzellik ve estetik tipografinin hammaddesi değil, yan üründür. Ana ürün, anlaşılır bir iletişimdir. Günümüzün tipografik karakterleri, el yazılarıyla başlayan uzun bir evrim sonucunda oluşmuşlardır. Harfin temel unsuru çizgisel vuruş ve darbelerdir⁵⁴⁹.

Tipografik karakterler, optik olarak hayali bir yatay çizgi (satır çizgisi) üzerine dizilirler. Küçük harflerin gövde yüksekliklerini belirleyen yatay çizgi ile satır çizgisi arasındaki uzaklık ‘x yüksekliği’ olarak adlandırılır. Harfleri oluşturan ana hatların alt ve üst bitim yerlerinde bulunan tırnak biçimindeki küçük uzantılar ise “şerif” olarak adlandırılır. “Kapital” tipografik terminolojide büyük harfler için, “Minüskül” küçük harfler için kullanılan terimlerdir⁵⁵⁰.

547 YESİLYURT, N., 1995, “Tipografinin görsel ve işlevsel olarak incelenmesi”, İstanbul

548 Megep Modülleri, Fotoğraf ve Grafik Alanı, Tipografi, Ankara, 2006, s.4

549 Becer E., İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara, Dost Kitabevi, 1997, s.117

550 ERDEN, M.Ç., 1994, A.g.k. s.

2.5.2. Afişte Renk Ögesi

Tasarlanan afişlerde renk en önemli unsurdur. İki ana rengin karışımı ile ortaya çıkan ara renk, karışıma katılmayan ana rengin tamamlayıcısıdır. Kırmızı için yeşil, mavi için turuncu, sarı için ise mor tamamlayıcı renk işlevi yapar. Aynı zamanda birbirlerine karşıt olan bu renkler birlikte kullanıldıklarında da denge oluştururlar. Afişlerin daha etkili olabilmesi için rengin insan algısına etkilerini de iyi bilmek durumundayız⁵⁵¹.

Sarı, en parlak renk. Dikkat çekmek için çığlık atar; bu yüzden uyarı ışıklarında sarı tercih edilir. Sonbaharın da baskın renkleri sarı ve sarı-turuncu, duygularımızı yakalayan, güçlü bir çekiciliğe sahip. Neşeyi anlatır.

Kırmızı, en uzun dalga boyuna sahip olan kırmızı, özellikle de koyu bir arka fonla birlikte kullanıldığında öyle şiddetlidir ki, bir görüntüde yer alan küçük kırmızı bir leke bile görüntünün her yerini etkiler.

Mavi, dünyanın hakim rengi olan mavi çekingen bir renktir; dinlendiriciliği ve edilgenliği anlatır. Koyu tonlarda ya da yoğun olarak kullanıldığında moral bozan, kasvet veren, açık tonlarda ya da beyazla karışık kullanıldığında, yatıştırıcı ve güven veren bir etki yaratır.

Yeşil, sessizliği anlatır.

Mor, en kısa dalga boyuna sahip olan mor, geleneksel olarak asaletle ilişkilendirilir. Yalınlık ve güzelliğe de işaret eder⁵⁵².

Ayrıca renklerin çeşitli toplumlarda belirli anlamları ifade etmek için kullanıldığı saptanmıştır. Örneğin beyaz Japonya'da matem rengidir. Türkiye'de ise beyaz saflık, duruluk ifade eder. Batı ülkelerinde ve Türkiye'de ise, Japonya'nın tam tersi olarak matem rengi siyahtır. Bu durum renklerin Kültürel boyutu ile ilgilidir. Gerhard Regenthal genel olarak batı toplumlarında, renk etkilerini ve uyandırdıkları duyguları saptamıştır⁵⁵³.

551 KASAY, T., 2006, "Dergi ve Afis Tasarımı", Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Matbaa Eğitimi Bölümü, Bitirme Tezi

552 UÇAR, T.F., 2004, "Görsel İletişim ve Grafik Tasarım", İnkılâp Kitabevi.

553 OKAY, A., Kurum Kimliği. Ankara: MediaCat Yayınları, 2000, s.144

2.5.3. Görseller (İllüstrasyon- Fotoğraf) ve Yazının Afişteki Uyumu

Resim ve yazı afişin iki asıl unsuru sayılmakta ve Afişin karakterini ortaya çıkarmaktadır. Bu iki asıl unsur, afişin temeli durumundadır. Genellikle bir afiş tasarlanırken, resim ve yazı ön plana çıkmaktadır. Bu öğelerin gösterdiği ileti ve tasarımcının yaratıcılığı afişi etkili kılar. Afiş tasarlanırken, afiş tasarımcısı tasarım öğelerinin belirli tasarım ilkeleri etrafında düzenlemesi gerekir. Bu ilkeler aşağıdaki gibidir⁵⁵⁴.

1. Tekrar (Repetition): Tamamen aynı ya da bazı bakımlardan az farklı olan iki ya da üç boyutlu öğelerin birden çok sayıda kullanılarak aynı düzlemde yer almaları halidir.

2. Ardışık Tekrar (Rhythm): İki ya da çok sayıda biçim ya da cismin her birinin diğerinin ya da diğerlerinin ardından bir esasa, bir düzene bağlı olarak yinelenmesidir.

3. Uygunluk (Harmony): Düzenlemede yer alan öğelerin tamamen aynı ya da tamamen zıt olmadan, uygunluk sınırları içinde kalarak aralarında fazla farklılık olmadan kullanılmasıdır.

4. Zıtlık (Contrast): Bir düzenlemede yer alan öğeler arasında ya birçok bakımdan ya da tamamen uygun tarafların bulunmaması halidir.

Eğer bunlar arasında birçok bakımdan uygunluk yoksa buna zıtlık, hiçbir bakımdan uygunluk bulunmazsa buna aykırılık denir.

5. Koram (Hierarchy): Koram, iki zıt uç arasında oluşturulan düzenli değişimin kademelendirilmesine denir.

6. Egemenlik (Dominance): Bir biçim, biçim grubu ya da cismin diğerlerinden daha baskın olmasıdır.

554 ÇEVİK, Ş.M., "Makaleler", www.savascevik.com/makaleler.php, erişim: 28.05.2011

7. Denge (Balance): Biçimler, biçim grupları ya da cisimler arasında konum ya da diğer öğeler bakımından, herhangi bir kısmın ağır basmaması koşuluyla, dengeli bir yerleşme sağlanmasıdır.

8. Birlik (Unity): Parçaların bir bütünü oluşturmak üzere uyum içinde bir araya gelmeleridir⁵⁵⁵.

Afişte kullanılan fotoğraf, geometrik ve figüratif biçimler, soyutlamalar, renk, metin vb. yaratıcı bir fikir ekseninde yukarıda bahsedilen tasarım ilkeleri gözetilerek düzenlenmelidir. Afişte anlatılmak istenenden başka şey görülmemeli, pek çok şey en çabuk ve akıllıca anlatılmalıdır. Ele alınan konunun hangi yönünün afişe edileceği düşünülmeli ve en etkili yönü anlatılmalıdır. Konunun içeriği, özü, ürünün devamı düşünülmelidir⁵⁵⁶.

Afişin taşıdığı iletiyi daha da netleştiren en önemli unsur resim ve yazının uyumudur. Afişte yazı ve resim öyle ayarlanır ki, yazı resmi destekleyip işaret ederken, resimde yazıyı desteklemelidir. Resim ve yazı unsurlarının bileşimi öyle olmalıdır ki, resim konuşurken yazı biçimlendirilmelidir.

Bunun gerçekleşebilmesi, tasarımcının teknik yeteneklerine ve denemelerine bağlıdır. DeneySEL ve teknikSEL yetenek olguları akademik ve çevre kültürüne bağlıdır. Güzel sanatlar okullarındaki öğretimi kapsamaktadır. Bu bilgiler tasarım ilkeleri, kompozisyon, form ve renklerin bağlantısı, psikolojik bağlantıları, sanatsal denemeler ve araştırmalar. Afiş tasarımında, tasarımcının, toplumun kültürel seviyesine uygun tasarımlar yapabilmesi için toplumun kültürünü iyice bilmesi gerekmektedir. Grafik sanatlar kültürel problemlerimizi yansıtan, saydam bir aynaya benzetilmektedir. Bütün toplum olaylarını inceliklerle değerlendirip yansıtmaktadır. Bir grafik tasarımı sanatın ve teknik aşamaların ötesinde kültürel ve milli mirasları taşımaktadır. Sanat izleyicisi her zaman yenilik ve buluşları almak eylemindedir. Tasarımının denemeleri eğer yaratıcılıkla birlikte yoğrulmazsa eser ruhsuz kalmaktadır. Yaratıcılıkta her hangi bir kural yoktur. Ancak yaratıcılık deneme yaparken ortaya çıkmaktadır⁵⁵⁷.

555 GUNGOR, İ. H., Temel Tasarım. İstanbul: Esen Ofset, 2005, s.97

556 DERELİOĞLU, N., Anlatım Aracı Olarak Afiş. Sanat Cevresi. 2001, Sayı: 273-274 s.60

557 BEKTAS, D., 1992, "Çagdas Grafik Tasarımın Gelişimi", Yapı Kredi Yayınları, s. 200

2.5.4. Afişte İmge ve Simge Etkileri

Afişte imgeyi açıklarken, önce görsel imgeden söz edilmelidir. Burada başlıca rol oynayan duyu, görme duyusudur. Dikkatini belli bir nesnede yoğunlaştırmış bir kişi; nesneyi görür, nesnenin dış çizgileri, kitlesi, rengi, göz sayesinde beyinde bir “imge” olarak kaydolar. Bu süreçte beyinin kaydettiği yalnızca nesnenin görünümüdür. Deney ve yaşantılarımıza dayanarak bilinir ya da sonradan öğrenilir ki, o nesnenin göze görünmeyen bazı özellikleri vardır. Beyinin görüş alanına giren nesneler arasında bir nesne bir çeşit ayırma, seçme işlemine alınmıştır⁵⁵⁸.

Algılamada kesinlikle ayırt etme işlemi bulunmaktadır. Durumun içeriğinin farkında olmak önemlidir. Bu da saklanmış bilinçliliktir. Yeni bir izlenim, izlenimi bırakan nesneyle ilgili başka izleri çağırabilir. Yeni bir algı eylemi ile eski fakat yeni eyleme geçirilmiş bir algı arasında bağ kurma eylemine “çağırışım” denir. Daha önceki algılarla ilgili bilinçliliği canlandırma yetişine de “bellek” denir. İmgeleri, ancak yaratıcı öğelerle ona eşlik edildiğinde ve son denetimde yapıcı ve kurucu bir güç olabilir. Algılamada imge, görseldir. Afiş, görüldüğü sürece beyin bu yansımayı kaydeder. İmgelerin birbiriyle bağlantısını kurma yetişine de “imgelem” denir. Düşünme sürecinde de imgelerden yararlanılır. Düşünme olayı yalnızca kavramlarla değişir⁵⁵⁹.

Etkin bir düşünme süreci için imgeler yerine, duyularla algılanmayan bir şeyi belirtirken somut işaretler kullanılır. İmgeler; artık kaynaktaki, kökendeki biçimlerini yitirirler. Onların yerini alan simgeler, görünen nesnelerle özdeş değildirler, seçilip arınmış, yeniden düzenlenmiş, akıl tarafından irdelenip soyutlanmış düşüncelerin en etkin araçları olmuşlardır. Duyularla algılanmayan bir şeyi belirten somut şey ve işaretlere ‘simge’ denir.

Afiş tasarlarırken aklımızdan çıkmaması gereken önemli unsurlardan bir tanesi imge ve simge öğeleridir. Afişin akılda kalıcı olması için, üzerindeki resim, görsel öğe, yazı ve sloganın, uyum içinde bir araya getirilmiş olması gerekmektedir. Bunun içinde bir Afişte bulunması ve bulunmaması gereken bazı kriterler bulunmaktadır⁵⁶⁰.

558 SAN, İ., “Sanatta Yaratma, Çocukta Yaratıcılık.”, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1979, s.43
 559 KARADAS, F., “Afiş ve Afisin Özellikleri”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Bitirme Tezi.İsparta, 2003
 560 ALPHAN S. E., Türkiye’de Afiş tasarımı ve kültürel afiş tasarımları (Sinema afişleri) Marmara Üniversitesi · Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1997, s.24

2.5.5. Afişte Olması Gereken Genel Özellikler:

Afiş, çeşitli öğelerin yan yana gelmeleri ile oluşan bir bütündür. Bu öğeler; görüntü öğesi, renk, yazı, amblem, marka, slogan vb. öğelerdir ve hepsi başlı başına bir işarettir. Bu işaretlerin birkaçının ya hepsinin bir araya getirilmesi ile afiş oluşturulur ve afiş başlı başına bir işaret olur. “İşaret, anlam taşıyan iz ya da davranıştır.” “İşaret; dilin, firmaların, ülkelerin yerini tutan işaretler dizgesidir” Öyleyse afiş, tanıtımını yaptığı ürün ya da hizmetin yerini tutan, onu tanıtmaya görevini üstlenen bir “işarettir” diyebiliriz.

- Afiş, dikkat çekmelidir.
- İzleyiciyi bilgilendirilmeli ya da istek uyandırmalıdır.
- Harekete geçirici ve eyleme itici olmalıdır.
- Hedef kitleye göre düzenlenmeli, anlaşılır bir dil bütünlüğüne sahip olmalıdır.
- Afiş; Bir taraftan bir ürünün tanıtımını yapıp, ürüne müşteri sağlarken, diğer taraftan da, seslendiği toplumun zevk düzeyini yükseltmekle yükümlüdür.
- Kesin bir anlatıma sahip olmalıdır.
- Afiş, tanıttığı ürünün ya da markanın diğerlerinden farklı olduğunu göstermelidir.
- Afişin renkleri şimşek gibi etkilemeli. Mümkün olduğu kadar basit ve ayrıntısız olmalıdır.
- Bir yönden ürünü, markasını tanıtırken, diğer ürünlere tercih edilmesini sağlamaya ve bir sempati oluşturmaya çalışmalıdır⁵⁶¹.

561 ALPHAN S. E., Türkiye’de afiş tasarımı ve kültürel afiş tasarımları (Sinema afişleri) Marmara Üniversitesi · Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1997, s.25

2.6. Afiş Tasarımı

Tasarım, bir ürünün tamamının veya bir parçasının çizgi, şekil, renk, biçim, doku, malzemenin esnekliği ve/veya süslemesi gibi insan duyuları ile algılanabilen çeşitli unsur veya özelliklerinin oluşturduğu görünümüdür. Kısacası hukuki bakımdan tasarım bir ürün ya da ürün parçasının görünümüdür. Dikkat edilirse tasarımcılar ürünlerin işlev, fayda ve görünümü ile ilgilenirken, hukukçular tasarım kavramından sadece görünümü anlamaktadır⁵⁶².

Bilgilendirici tasarım, editöryal tasarım ve tanıtıma yönelik tasarım, grafik tasarımın üç temel türüdür ve her biri bir amaca hizmet eder. Bilgilendirici tasarım; logoları, kimlik sistemlerini, sembolleri, piktogramları, tabloları (çizelgeleri), diyagramları içererek bilgi verir ve tanıtır. Editöryal tasarım; magazinler, gazeteler, kitaplar ve bültenler gibi yayınların tasarımıdır. Tanıtıma yönelik tasarım ise satış artırmak amacıyla afişleri, reklâmları, ambalajı, broşürleri, satın alma noktasını (standını), satış arttırmaları (promosyonları, ürün tutturmaları), kitap kapaklarını içererek, satışları destekleyip alıcıyı ikna etme amacını güden tasarımıdır. Tasarımın bu üç türünde de asıl amacın, hedef kitleye yani alıcıya hizmetin veya ürünün tanıtımını yaparak onu ürüne ve hizmete çekmek olduğu görülmektedir⁵⁶³.

Tasarım kavramı “bir ürünü ortaya koymaya yönelik düşünsel ya da maddi çalışmalar süreci” olarak değerlendirildiğinde şu öğeler göz önünde bulundurulur:

- Kullanılan malzeme ya da malzemelerin olanakları
- Parçaların bir bütün içinde yan yana geliş biçimi
- Bu malzemelerin uyarlanmasında kullanılan yöntemler
- Ürünün onu izleyecek ya da kullanacak olanlar üzerinde olası etkisi⁵⁶⁴

Grafik tasarımcı, sözcükleri ve görüntü unsurlarını görsel bir iletişim oluşturacak biçimde bir araya getiren kişidir. Bu unsurlar izleyicinin çözebileceği sözel-görsel bir denklem içinde sunulur. Grafik tasarımcı hem bir ileti aktarıcı, hem de biçim düzenleyicisidir. Grafik tasarım ise iletişim sağlayıcı iletiyi doğru ve yalın bir biçimde yansıtmaya işlevidir⁵⁶⁵.

562 TürkCAD/CAM, Tasarım ve İmalat Teknolojileri Portalı, Tasarım Kavramı Hak Sahibi <http://www.turkcadcaml.net/rapor/tasarim-kavrami-hak-sahibi.html>, 12.05.2004.

563 ÖZTUNA. Y., “Tasarım Yöntemi”, Yayınlanmamış Ders Notları.

564 Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 20, İstanbul, Ana Yayıncılık, 1990, s.422.

565 BECER, E., “İletişim ve Grafik Tasarım”, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999, s. 36.

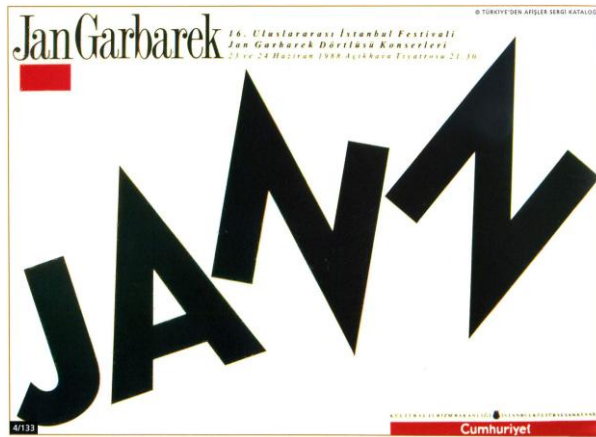
Tasarım sürecinde kullanılacak yöntemler ve izlenecek yol, görsel iletişim aracının işlevselliği açısından önem taşımaktadır. İşlevsellik özelliği iletişim süreci çerçevesinde hedef kitleye yönelik iletinin doğrudan iletilmesi ile gerçekleşir. Burada dikkat edilecek nokta, amacın net bir şekilde belirlenmiş olmasıdır. Afiş izleyicisinin dikkatini çekebilmek için üç saniyelik bir süre olduğu iddia edilmektedir⁵⁶⁶.

2.6.1 Afiş Tasarımında Kullanılan Teknikler

Düşünce olarak tasarlanan afişin görsel hale getirilmesi ve teknik olarak tasarımının yapılabilmesi için gerekli ön çalışmaların yapılması gerekir. Afiş tasarımında, tipografi tekniği, illüstrasyon tekniği, fotoğraf tekniği ve karışık teknik kullanılmaktadır.

2.6.1.1. Tipografi Tekniği ile Tasarım

Tipografi afişin biçimini şekillendiren önemli unsurlardan biridir. Önceleri harflerin boyutları, şekilleri vb. özellikleri üzerine yapılan çalışmalara tipografi denirken, günümüzde yazının kendisi de tipografi olarak adlandırılmaktadır. Yazı aracılığıyla gerçekleştirilen grafik iletişim olan tipografi üzerine kendi adını alan çalışmalara dahi imza atan Cassandre şunları söylemektedir: “Harf’i basit grafik mimariye indirgemek; yani onu canlı bir hareket kılan her şeyden soyutlamak çok tehlikeli bir hatadır. Aslında her harf bir ritmik unsurdur. Harf bir ritmi kelimeye, cümleye, tüm bir satıra ve nihayet sayfaya iletir.”⁵⁶⁷



Resim 2.57: Bülent Erkmen, Jan Garbarek Konseri Afişi,

566 Jan Van Dalen- Henri Gubbels- Charles Engel- Khaya Mfenyana, ‘Effective Poster Design’, Education for Health, sayı 1, cilt 15, İngiltere, Taylor&Francis Ltd., 2002, s.79.

567 Cassandre, Yazılar, sayı 23, İstanbul, Mataş Basım, s.2.



Resim 2.58: Andrew Ackroyd
“Urban Typography”2008



Resim 2.59: Piet Zwart
“Typotect” (1930)

Baskı yazıları sınıflandırmasında yer alan karakterlerin hepsi aynı derecede kullanıma sahip değildir. Okunabilirlik özelliği olan antik şerifli ve şerifsiz karakterler gotik yazılara oranla daha fazla kullanılmaktadır. Antik grupta, özellikle şerifli karakterlerin uzun metinler oluşturmaya elverişli ve okunabilir olduğu, şerifsiz antik karakterlerin ise uzun metin dizilişinde şeriflilere göre yorucu olduğu yapılan araştırmalarla saptanmıştır⁵⁶⁸.

“Temel metin için en okunaklı ve modası çabuk geçmeyen “Helvetica”, “Univers”, “Garamond”, “Futura” gibi fontlar seçilmelidir. İletiyi anında izleyiciye iletebilme gücüne sahip olan tipografi afişte, hareket halindeki bir insanın anlayabileceği etkide ve güçte olmalıdır⁵⁶⁹.

568 Harun Parlak, Temel Grafik Tasarım Bilgisi, İzmir, Ege Üniversitesi Yayınları, 2006, s. 43

569 Ulufer Teker, Grafik ve Reklam, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları, 2002, s.219.

2.6.1.2 İllüstrasyon Tekniği ile Tasarım

Afişte illüstrasyon kullanımı şu nedenlerle tercih edilmektedir:

1) “İllüstratif afişler alıcının dikkatini çok kolay bir şekilde çeker. Bunun en büyük sebebi ise sanatçının illüstrasyonla kazandığı sınırsız teknik ve özgürlüktür. Böylece tasarım, getirilen buluşla zenginleşir ve alıcıya farklı bir algılama niteliği sunar.

2) İllüstrasyon anlatılacak olan fikrin veya metnin süratle ve etkili olarak açıklanmasında afişe yardımcı olur.

3) İllüstrasyonun afiş üzerinde kullanılma sebeplerinden bir tanesi de istek uyandırmak ve inandırıcılık açısından etkili olmasıdır⁵⁷⁰.

İllüstrasyon tekniği tasarımcının yaratıcı gücünü, kalem ve fırçaya hakimiyetini ortaya çıkaran bir çalışma türüdür. İnsanlara daha ilgi çekici gelen bir özelliği vardır. İllüstrasyon, renk ve perspektif farklılıkları yaratılması, konunun abartılması, detayların ön plana çıkarılması gibi durumlarda başvurulmuş, sanatçıların kuru boya, sulu boya, pastel boya, guaj boya, yağlı boya ve bunun gibi değişik malzemelerle yaptıkları resimlemelerdir. Fotoğraf ile elde edilemeyen veya özgünlüğü aranan görsel anlatımlar illüstrasyon yolu ile elde edilebilir. Özgün illüstrasyonlar fotoğrafa oranla çok daha kişisellik ve hayal gücü zenginliği yansıtabilirler⁵⁷¹.

İllüstrasyonlarda, etkili ve doğru bir sonuca ulaşmada üzerinde durulması gereken önemli noktalar bulunmaktadır. İllüstrasyonların afişteki yazılı öğelerle olan ilişkisinin dikkate alınması zorunludur. Görsel dokuda, boyutlarda orantılar arasında kurulan benzerlikler, yazı ile illüstrasyonlar arasındaki bağlantıyı güçlendirir. illüstrasyonlar ve yazılar arasında kalan boşluklar, belirli tasarım kriterleri gözetilerek belirlenmelidir. Bunun yanı sıra afiş içinde kullanılan illüstrasyonlar arasında yaratılacak biçim, boyut ya da yerleşim farklılıkları okuyucunun dikkatini ve ilgisini arttırır. Bu sebeple illüstrasyonların oluşturduğu bütünsel armoni önemlidir⁵⁷².

570 BAHAR, Tezcan, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri, Grafik Atölye Derslerinde Afiş Konusunun Ele Alınışı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun, 2006. s. 67

571 MARDİ, Ö.H., “Çocuk Kitapları Resimlemede Karakter Yaratma”, Eğitim Bil. Ens. Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006, s.40

572 BECER, E., “İletişim ve Grafik Tasarım”, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999, s. 56.



Resim 2.59:

İspanyol Boğa Güreşi Afişi İllüstrasyon Tekniğinde Traktör Reklamı Afişi



Resim 2.60:

Figüratif biçimli illüstrasyonlar yerleştirilirken optik kriterler dikkate alınmalıdır. Birbirlerine çok yaklaştırılan illüstrasyonlar izleyici tarafından kolay ayırt edilemez ve dikkatinin dağılmasına neden olur. Bu nedenle, hemen her illüstrasyonun etrafında beyaz boşluklardan oluşan en az dört milimetre kalınlığında hayali bir çerçeve bırakılmalıdır. Koyu tonlarda ya da yoğun renklerden oluşan iki illüstrasyon aynı afişte kullanıldığında birbirlerinin görsel etkilerini karşılıklı olarak bozabilmektedirler. Afişlerde yazı ve metin bilgi verme açısından zorunludur. Bu metinler elle yazılacağı gibi hazır transfer yazı da kullanılabilir veya baskıya girmeden önce montaj aşamasında yazı metinlerini yerleştirmek mümkündür. Tasarım ve uygulama anında baskı tekniği ve zorlukları sürekli göz önünde tutulmalıdır⁵⁷³.



Resim 2.61

İllüstrasyon Tekniğinde Reklam Afişi 1



Resim 2.62

İllüstrasyon tekniğinde Reklam Afişi 2

573 http://www.sectit.com/genelsozluk/grafik_sanatlari-t775.0.html

2.6.1.3. Fotoğraf Tekniği ile Tasarım

Fotoğraf yalın bir şekilde afiş olarak kullanılabileceği gibi, çeşitli laboratuvar teknikleriyle, üzerinde sanatsal düzenlemeler yapılarak afiş tasarımında kullanılabilir.

II. Dünya Savaşı'nda fotomontajın yoğun bir şekilde kullanılması ve yaratılan kompozisyonlar, bir propaganda aracı olarak başarı sağlamasına rağmen afişe hiçbir yenilik getirmemiştir. Ancak savaş sonrasında fotoğraf sanatının büyük bir gelişme göstermesiyle, fotoğrafın en iyi kullanıldığı alan afiş çalışmaları olmuştur. Fotoğraf yoğun bir etkileme gücüne sahip, inandırıcılığı kuvvetli, ilgi çekici ve afişlerde oldukça sık başvurulan görsel bir malzemedir. Film Afişlerinde filminden seçilen sahneler yada filmde rol alan oyuncuların fotoğrafları oldukça sık karşımıza çıkmaktadır.

İleti doğrudan fotoğrafla aktarılabilir. Birçok uygulamada fotoğrafın slogandan daha güçlü etkiler yapabildiği görülmektedir. Afiş tasarımında fotoğraf seçimi üzerinde hassasiyetle durulan bir konudur.

Çünkü eğer fotoğraftaki bir unsur çok ön plâna çıkarsa, ileti geride kalabilir. Kompozisyon öğeleri göz önünde bulundurularak fotoğrafta yer alan odak noktası iyi değerlendirilmelidir. Bir fotoğrafta yer alan tek odak noktası her zaman olmasa da genellikle çok daha güçlü bir ifadeye yer verir. Ayrıca fotoğrafta kullanılan renklerin parlak veya mat olması da afişin yaratacağı hissi etkileyecektir. Fotoğraf afişte yazıyı destekleyen en önemli unsurdur⁵⁷⁴.

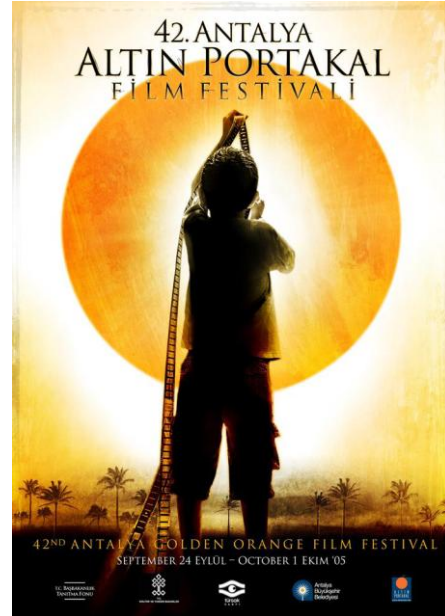
Uygulanışı; ön eskizlerden sonra, afişin gerçek ölçülerinden en ve boy olarak birer santim daha büyük hazırlanan fotoğrafın üzerine, yazı uygulaması doğrudan yapılabileceği gibi, transfer yazılar kullanılabilir veya baskıdan önce montaj aşamasında yazılar yerleştirilebilir. Bu işlemleri siyah beyaz veya renkli fotoğraf üzerinde yapmak mümkündür⁵⁷⁵.

574 Jim Zuckerman, Fotoğrafta Rengin Sırları, çev: Nedim Sipahi, İstanbul, Homer Yayıncılık, 2004 s.106.

575 http://www.sectit.com/genelsozluk/grafik_sanatlari-t775.0.html



Resim 2.63:
Fotoğraf Tekniğinde Afiş Örn. 1



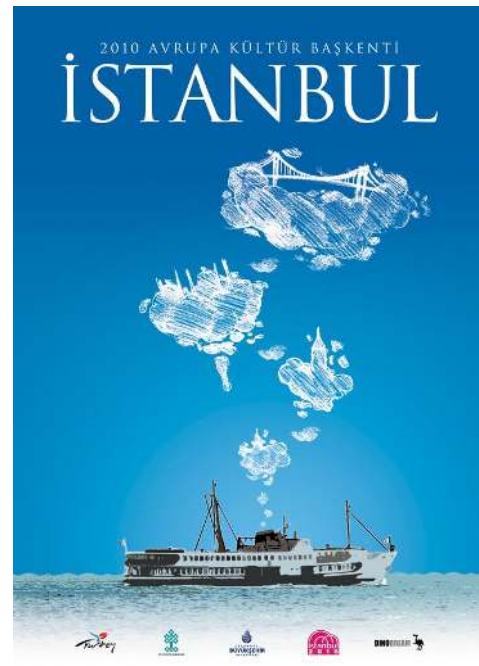
Resim 2.64:
Fotoğraf Tekniğinde Afiş Örn. 2

2.6.1.4. Karışık Teknik ile Tasarım

Karışık teknik ile tasarımda, her türlü malzeme bir arada kullanılarak uygulama oluşturulur. Ön eskizler ortaya çıktıktan sonra, kolaj, suluboya, pastel boya, püskürtme, fotoğraf, kuru renkli kalem ve grafik tasarımda kullanılan diğer tüm teknikler hep bir arada uygulanabilir. Ancak aralarında bir uyum olması gerekmektedir. Teknikler arasında uyum olmadığı takdirde estetik açıdan birliktelik oluşmaz.



Resim 2.65:
Karışık Teknik Afiş Çalışması 1



Resim 2.66:
Karışık Teknik Afiş Çalışması 2

2.6.1.5. Bilgisayar Destekli Tasarım

Çağımızda bilgisayar grafik tasarımının her alanına girdiği gibi, afiş tasarımı alanında da mükemmel sonuçlar vermektedir. Teknik ve ustalık aşamasını bilgisayar hallettiği için, tasarımcı iyi bir program kullanıcısı ve yaratıcılık bilgisine sahip olduğu takdirde, hayal edilen her şeyi tasarlayabilmektedir. Ayrıca tasarım tekniklerinin tümünü aynı anda ve çok kısa bir zamanda uygulamak mümkündür.

Çağımızda gerçekleşen dijital devrim neticesinde tasarım alanında belli başlı bilgisayar yazılımı ve donanımına sahip olunmasıyla öncesine nazaran daha kolay, hızlı ve ucuz üretim gerçekleşmektedir. Masaüstü yayıncılık döneminin gelmesiyle birlikte bilgisayar, yazıcı ve resim, şekil, grafik gibi öğeleri bilgisayara aktarmaya yarayan tarayıcı aracılığıyla kişi tasarımını büyük ölçüde tek başına hazırlayabilme olanağına kavuşmuştur.⁵⁷⁶:

Grafik tasarım amacıyla masaüstü yayıncılık için üretilen bilgisayar yazılımları Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Aldus Freehand, QuarkXpress, InDesign, MS Publisher, Coreldraw gibi grafik programlardır. Bunlara ek olarak ilgili firmaların ürettiği font yönetim programları da bulunmaktadır.

2.6.1.6. Serigrafi Baskı Tekniği ile Tasarım

Serigrafi adından da anlaşılacağı gibi, seri olarak yapılan baskı anlamına gelmektedir. Serigrafi 20. yüzyılın en önemli baskı tekniklerinden biridir, aslında serigrafiye benzeyen ilk baskı teknikleri, 8.yüzyılda Çin ve Japonya'da kullanılmıştır. Bu teknikte at kılından yapılan elek kalıplarla baskı yapıldığı bilinmektedir. Kalıbın ilk biçimi değişmemesine rağmen, zaman içinde elekte kullanılan malzeme değişikliğe uğrayarak günümüze kadar gelmiştir.

Sanayi devriminden sonra, İngiltere'de duvar kağıdı yapımında kullanılan serigrafi tekniği, bugünkü gelişimini özellikle ikinci dünya savaşında askeri malzemelerin üzerine baskı yapılması işleminde kullanılmasına borçludur.

⁵⁷⁶ TÜRKER Halil, Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım Dersi İçerik ve Yöntem Önerisi, Ondokuzmayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Samsun 2005.s. 45

Bilgisayar destekli tasarımla birlikte her tür kağıt üzerine dijital baskı yapılabilir ancak kağıt dışında bir başka malzemeye baskı yapılacağı zaman ise serigrafi yönteminden faydalanılmaktadır. Serigrafi baskının en önemli tercih nedeni Tipo, Ofset, Tifdruck, Flexo gibi baskı teknikleriyle yapılamayan cam, porselen, tahta, metal, taş, kumaş gibi baskı materyallerine baskı yapabilme, ayrıca diğer baskı sistemleriyle baskısını gerçekleştiremediğimiz büyük boyutlardaki baskıları yapabilme özelliğidir⁵⁷⁷.

Serigrafiden, 1950'li yıllarda tekstil sanayinde kumaşların üzerine desen basımında yararlanılmıştır. Bu tekniği diğer baskı sistemlerinden ayıran en önemli özellik, her yüzeye ve her malzeme üzerine baskı yapılabilmesidir⁵⁷⁸.



Resim 2.67: Mehmet Büyükçanga'dan Serigrafi Baskı Afiş Örnekleri (1969)

Serigrafi baskı ile afiş üretmek mümkündür. 1969'da Petrol Ofisi'nin ilk defa ürettiği motor yağının tanıtım afişi, Mehmet Büyükçanga tarafından tasarlanarak Serigrafi baskı tekniği ile afişin üretimi gerçekleştirilmiştir Mehmet Büyükçanga'nın Serigrafi baskı tekniği ile baskısını yaptığı diğer bir afiş tasarımı da meşrubat reklamı afişidir.

577 Serigrafi Baskı Tekniği, <http://www.grafikerler.org/teknik-bilgiler/6409-serigrafi-baski-teknigi.html>, 10.12.2010.

578 TEPECİK , A. Grafik Sanatlar. Ankara: Detay Yayıncılık. 2002, s.72.

3. BÖLÜM:

KÜLTÜREL AFİŞLERDE FOTOĞRAFİN VE İLLÜSTRASYONUN KOMPOZİSYON ÖĞESİ OLARAK KULLANIMI

3.1. Kompozisyonda Görsel Öğe Kullanılmasının Nedenleri.

Görsel sanatların kendi dilinde, dil bilgisi ve söz dizimine karşı gelen kavram kompozisyonudur; görsel bir çalışmada kullanılan unsurların kontrollü şekilde düzenlenmesi ve açık, net bir iletişimi sağlayabilmenin tek aracı olarak tanımlanır⁵⁷⁹.

En basit tanımı görsel öğelerin yüzey üzerinde estetik birlik ve bütünlük oluşturmaktır. Fransızca ve İngilizce “Composition” sözcüğünden gelmektedir. Günümüzde çok anlamlı olarak kullanılmaktadır. En önemli işlevini yüzey sanatlarda gerçekleştirmektedir. Genel anlamı “parçaların bir bütün içinde bir düzen gösterecek biçimde bir araya getirilmesi” şeklinde açıklanmaktadır.

Resimde kompozisyon çok kez figürlü bir düzen olarak düşünülmüştür. Fakat bugün bir tabloda kompozisyon, renklerin, siyah beyaz değerlerin, çizgiler ve şekillerin belli bir yüzeyde dengeli ve uyum içinde bir araya getirilmesidir. Kompozisyon sözcüğü eskiden çoğu kez insani öğelerin bir araya getirilmesi anlamında da kullanılmıştır⁵⁸⁰.

Sanatçı, bizi duygulandıran nesnelerden izlenimler alır, düşünür, hayal kurar, zihinde yaratarak, eşyayı anlamlı bir senteze bağlar. Eşya, sanatçının iç dünyasında birlik ve bütünlüğe kavuşur. Duygu ve anlayış sahibi sanatçı, görüşler zincirinden, benliğini saran ve duygulanmasına sebep olan malzemeyi, akademik, realist ve soyut ifade şekillerinden biriyle, kişisel yönde kullanarak tablosunu örür. İşte bu örgüye kompozisyon denir. Geometri, sayı, valör, renk, alan, kompozisyonu düzenleyen beş temel disiplindir. Bu unsurlar, tabloyu oluşturan elemanların plastik değerde sıralanmasıdır⁵⁸¹.

579 GRİLL, T, SCANLON, M.,Fotografra Kompozisyon. (Çev. Nedim Sipahi), Homer Kitabevi., İstanbul. 2003 s.34

580 TURANİ. Adnan. . Sanat Terimleri Sözlüğü. 5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1993

581 BİGALİ, Seref. . Resim Sanatı. Yayıncılık Matbaası, İstanbul. 1976, s.40

Gelişen teknoloji ile birlikte her şeyin mekanikleştiği ve otomatikleştiği günümüzde, kişiler arası sözcüklerle yapılan iletişimin azaldığı görülmektedir. Anında göze hitap eden bir araç bu yönüyle ele alındığında sözcüklerden daha etkili olabilmektedir. İşte afiş bu ihtiyaca cevap verebilecek güçtedir⁵⁸².

İnsanların, sözcükleri işiterek ya da konuşarak kurdukları iletişimin yanında en önemli iletişim yolu görsel iletişimidir. Paleolitik çağ buluntuları görmenin konuşmadan önce gerçekleştiği hakkında önemli ip uçları vermektedir⁵⁸³.

Tasarımda sayfayı çekici hale getirmek önemlidir. Görsel uyarı okuyucuyu sayfaya daha çok çeker⁵⁸⁴.

Demokratik bir toplumda bilgiler kitap, gazete, dergi, afiş, broşür ve diğer görsel araçlarla okuyucu ya da izleyici kitlesine ulaşırlar. İlk kez gittiğimiz ya da gideceğimiz yerleri haritalar aracılığıyla tanımaya çalışırız. Diş macununu kremden ayırmak için üzerindeki ya da ambalajındaki yazı, resim ve fotoğraflardan oluşan görsel bilgilere başvururuz. Tek yönlü yolu, çift yönlü yoldan, erkekler tuvaletini kadınlar tuvaletinden ya da girişi çıkıştan ayırt etmek için grafik imgelerin yol göstericiliğine sığınırız. Daha özlü bir ifadeyle; modern insanın bütün hayati etkinlikleri, grafik imgelerle iletişim kurabilme yeteneklerine bağlıdır⁵⁸⁵.

Grafik tasarım ve görsel öğelerle oluşturulmuş diğer kompozisyonlar, tıpkı yazıda olduğu gibi, anlatımları sonucu bir yargıda, önermede bulunurlar. Görsel öğelerin fonksiyonları bir cümledeki öğelerin fonksiyonlarına benzetilebilir. Gerektiğinde bir zarf veya sıfat benzeri işlevler kazanabilirler. Kendi başlarına veya yanındaki öğelerle meydana getirdiği kompozisyon sonucu bir anlatım oluşturur, bir öneride bulunurlar.

582 KARAARSLAN, T., Türkiye' nin Tanıtımına Yönelik Afiş Tasarımları (1962- 1992). Ankara: Gazi Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim- İş Eğitimi Bölümü (Yüksek Lisans Tezi). 1994 S.6

583 EROGLU, Özkan. (2003). Resim Sanatı Sözlüğü. Öke Yayınları, İstanbul.

584 Ragıp İstek, Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni, İstanbul, Pusula Yayıncılık ve İletişim Ltd. Şti, Ocak 2004, s.56.

585 BECER, Emre. (2002). İletişim ve Grafik Tasarım, 3. Baskı, Dost Kitabevi, Ankara. s.

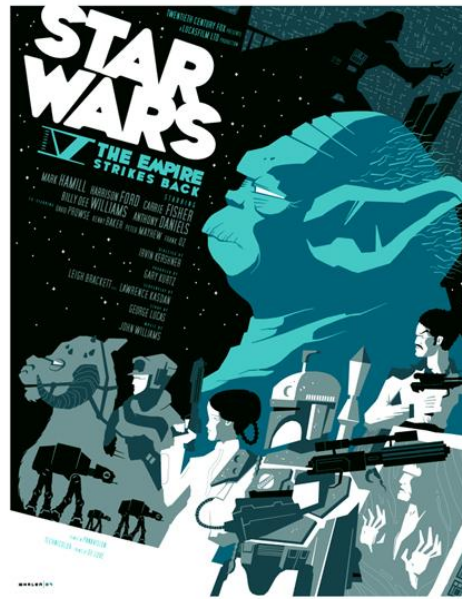
3.1.1. Kompozisyonda İllüstrasyon Kullanımı

İllüstrasyon, renk ve perspektif farklılıkları yaratılması, konunun abartılması, detayların ön plana çıkarılması gibi durumlarda başvurulmuş, sanatçıların kuru boya, sulu boya, pastel boya, guaj boya, yağlı boya ve bunun gibi değişik malzemelerle yaptıkları resimlemelerdir. Sözcük olarak izah edici resim anlamına gelmektedir.

Fotoğraf ile elde edilemeyen veya özgünlüğü aranan görsel anlatımlar illüstrasyon yolu ile elde edilebilir. Özgün illüstrasyonlar fotoğrafa oranla çok daha kişisellik ve fantezi zenginliği yansıtabilirler. İllustrasyonlarda, etkili ve doğru bir sonuca ulaşmada üzerinde durulması gereken önemli noktalar bulunmaktadır. İllustrasyonların afiştaki yazılı öğelerle olan ilişkisinin dikkate alınması zorunludur. Görsel dokuda, boyutlarda orantılar arasında kurulan benzerlikler, yazı ile illüstrasyonlar arasındaki bağlantıyı güçlendirir.



Resim 3.1: Kaja Zbigniew
“Cyrano de Bergerac” (1957)



Resim 3.2: Tom Whalen
“Yıldız Savaşları” Film Afişi (2008)

İllüstrasyonlar ve yazılar arasında kalan boşluklar, belirli tasarım kriterleri gözetilerek belirlenmelidir. Bunun yanı sıra afiş içinde kullanılan illüstrasyonlar arasında yaratılacak biçim, boyut ya da yerleşim farklılıkları okuyucunun dikkatini ve ilgisini artırır. Bu sebeple illüstrasyonların oluşturduğu bütünsel armoni önemlidir. figüratif biçimli illüstrasyonlar yerleştirilirken optik kriterler dikkate alınmalıdır. Birbirlerine çok yaklaştırılan illüstrasyonlar izleyici tarafından kolay ayırt edilemez ve

dikkatinin dağılmasına neden olur. Koyu tonlarda ya da yoğun renklerden oluşan iki illüstrasyon aynı afişte kullanıldığında birbirlerinin görsel etkilerini karşılıklı olarak bozabilmektedirler⁵⁸⁶.

İllüstrasyon; beyindeki bir imajı kâğıt üzerine veya herhangi bir iletişim ortamına aktarmak demektir. Kısaca, konunun çizilerek gözle görülebilir hale getirilmesi denilebilir. Resimden farklı olan yönü, amacı ve kullanılan yöntemlerdir. Bir sanat resminde amaçlanan çizilen objenin güzelliğini yansıtmak ve ondaki güzelliği aramaktır. Bu yapılırken de leke dengesi, renklerin ve objelerdeki hareketin uyumu gibi bazı temel sanat kurallarına bağlı kalınır. Oysa illüstrasyonda amaçlanan resmin güzelliği ve sanatsal değeri yanında, olayın kâğıda ne kadar doğrulukta aktarıldığı ve amaçlanan iletinin etkisidir⁵⁸⁷. Gerçekte bir illüstrasyonun başarısı; tasarımcının deseninin kuvvetli olmasının yanı sıra yaratıcılığının da etkisinin sonucudur⁵⁸⁸.

Afişin tasarımında illüstrasyonun birçok fonksiyonu olduğu söylenebilir. Bir konunun anlatılmasında yardımcı olur. Böylece izleyici, onları yazıyla tarif edilenden daha kolaylıkla anlayabilir ve kafalarında canlandırabilirler. Ürünü, başkalarına tanıtmada en büyük yardımcıdır. Fantastik ve fotoğrafının oluşturulamayacağı, bir fikri veya buluşu, görüntüye çevirir. Metinler değişik anlamlara gelebilecek şekilde yazılabilir. Okuyucu da bunu farklı anlayabilir⁵⁸⁹.

Afişlerde illüstrasyon ya da resim kullanacaksa bazı unsurlara dikkat edilmesi gerekir. İzleyicinin bakış süresinin kısalığı dikkate alınarak, kullanılacak desenlerin rahat anlaşılır olmaları gerekir. İllüstrasyon içindeki kullanılacak nesnelerin sayısı çok olmalıdır. Ürünün kendisi de tasarım üzerinde düzenleme yapılacaksa diğer nesnelerle karışmayacak şekilde öne çıkarılmalıdır. Afişin akılda kalıcı olması gerekir. Tasarımda illüstrasyonda kullanılan renkler bu bakış açısı dikkate alınarak hedef kitlenin özellikleri dikkate alınarak seçilmelidir. Tasarımın sadeliğini bozmayacak şekilde, konu ile bağlantılı, esprili çizimler kullanmak daima etkili bir yoldur. Photoshopta bunun için önceden hazırlanmış clipart resimlerden de faydalanılabilir.

586 http://www.sectit.com/genel_sozluk/grafik_sanatlari-t775.0.html

587 Erdinç, Ş. "Billboard tasarımı ve reklam, tanıtım kampanyalarındaki yeri, önemi" Ankara, 1998, Hacettepe Üniversitesi, yüksek lisans sanat eseri raporu s.47

588 Ring, Jim, "Reklâm Dünyasının İç Yüzü" Çev: Şefika Komçez, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1996, s:56.

589 Erdinç, Ş., A.g.k. , 1998, s.48.

3.1.2. Kompozisyonda Fotoğraf Kullanımı

Bireyler dış dünyaya ilişkin bilgilerinin büyük bir bölümünü görme duyusu ile sağlamaktadır. Görme duyusu bireyin tüm duyu sistemi içinde gerek zenginlik ve gerekse etkinlik açısından ayrıcalıklı bir yer ve öneme sahiptir. Görsel algılar, bireyin davranışlarında diğer duyu organlarına oranla daha büyük bir etkiye sahiptir. Biyolojik olarak görme olgusu, dış etken ışık olmadan gerçekleşemez. Bu süreçte, ışığın fiziksel uyarıları, gözün optik yapısı aracılığı ile göz içinde bulunan sinirlerin uyarılmaları sonucu beyine iletilir.

Görme olayının biyolojik süreç olarak tamamlanmasından sonra, görme sürecinin psikolojik yönü işlemeye başlar. Algılanan nesne ya da olay duyular sistemini harekete geçirir. Bu süreçte, biyolojik ve psikolojik etkiler birbirini etkileyerek ve tamamlayarak bütünlerler⁵⁹⁰.

Çağdaş yaşamda fotoğraf vazgeçilmez bir rol oynar. Hiçbir insan eylemi yoktur ki fotoğraf o ya da bu şekilde kullanılsın. Bilim, endüstri, eğitim, sinema, televizyon, video, gazete, dergi, vb. kitle iletişim araçlarıyla fotoğraf yaşamımızın bir parçası olmuştur.

Profesyonel fotoğrafçılar çok eskiden beri tasarım sektörüne görüntü üretmektedirler. Fotoğraf pek çok meraklıyı da kendisine çeker çünkü fotoğrafın anlaşılması kolaydır. Herkesçe kabul edilebilir. Konuşmaktan ya da okumaktan daha az zaman gerektirir. Aynı zamanda ihtiyaçları anımsatmakta önemli bir rol oynar. Sosyal ve ekonomik gelişmeler ile fotoğrafın gelişmesi iç içedir⁵⁹¹.

Afişte kullanılan fotoğraf, geometrik ve figüratif biçimler, soyutlamalar, renk, metin vb. yaratıcı bir fikir ekseninde yukarıda bahsedilen tasarım ilkeleri gözetilerek düzenlenmelidir. Afişte anlatılmak istenenden başka şey görülmemelidir, pek çok şey en çabuk ve akılcıca anlatılmalıdır. Ele alınan konunun hangi yönünün afişe edileceği düşünülmeli ve en etkili yönü anlatılmalıdır. Konunun içeriği, özü, ürünün devamı düşünülmelidir⁵⁹².

590 Teker, U., Grafik Tasarım ve Reklam, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003. s.76

591 Erdinç, Şansal "Billboard tasarımı ve reklam, tanıtım kampanyalarındaki yeri, önemi" Ankara, 1998, Hacettepe üniversitesi, yüksek lisans sanat eseri raporu s.46

592 DERELİOĞLU, Neyir 2001 Anlatım Aracı Olarak Afis. Sanat Cevresi. Sayı: 273-274, s.60



Resim 3.3: Kompozisyonda Fotoğraf Kullanımına Örnekler

Yazının oluşturduğu sözcükler, fotoğraf yazısında bileşke terimiyle belirtilir. Fotoğraf bileşkeleri üç guruba ayrılır. Canlı bileşkeleri oluşturan insan ve hayvanlar; durağan olmayan bileşkeler olarak algılanan kimi olgular ve doğal öğeler; son olarak da durağan bileşkeler olan dağlar, evler ve diğer tüm nesneler. Bir fotoğraf canlı bir bileşke içeriyorsa, görüntü düzeyinde yeri neresi olursa olsun, tüm diğer bileşkelere baskın çıkar. Değişen tek şey, kişilerde uyandırdığı heyecanın etkisidir. Olgular, bütünüyle ruhsal bir özellik taşır böylece. Bu çerçevede, durağan olamayan bileşkeler, boyutları ne olursa olsun, durağan bileşkelere göre daha baskındırlar⁵⁹³.

Fotoğraf bir iletişim aracı olmanın yanı sıra kültürel ve toplumsal işleve de sahiptir. Her görüntünün bir anlamı vardır ve bir bilgiyi bir iletiyi taşır. Anlatının iki bölümü vardır. Bunlardan birincisi öyküdür. İkincisi ise, var olanlar olarak adlandırılabilir (karakterler, dekor ve sahnedeki nesneler) olan bir anlatma biçimidir. Öykü anlatıda neyin olduğunu tasvir ederken, anlatma biçimi ise nasıl olduğunu ortaya koyar⁵⁹⁴.

593 Gezgin, S., Basında Fotoğrafçılık, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, 2002. s.116

594 Algan, E., Fotoğraf Okuma, Baskı Hazırlık ve Tasarım, Çözüm İletişim Hizmetleri Ltd. Şti., Eskişehir, 1999. s.59

Görsel sanatların kendi dilinde dil bilgisi ve söz dizimine karşı gelen kavram kompozisyonudur ve açık bir iletişimi sağlayabilmenin bir aracı olarak, görsel bir çalışmada kullanılan unsurların kontrollü şekilde düzenlenmesi olarak tanımlanır⁵⁹⁵.

Her fotoğrafçı fotoğrafı bir iletişim aracı olarak kullanma yeteneğini geliştirebilir ve böylece farklı şekillerdeki fotoğraf sunumlarını keyifli ve yararlı deneyimler haline dönüştürebilir. Bunun yanında fotoğrafik kompozisyon bilgisi fotoğrafçıyı sıradan bir fotoğrafçının hiç farkında olmadığı, fotoğrafın yeni, derin ve daha tatmin edici boyutlarıyla tanıştırır. Bir fotoğrafın kompozisyonu çerçeve içerisindeki nesnelerin göreceli boyutunu doğrudan etkiler. Daha da önemlisi bu boyutsal ilişki izleyicinin duygusal tepkilerini de güçlü bir biçimde etkileyebilir. Fotoğrafta kompozisyon hem ışığı tanımayı, hem de çarpıcı bir görsel etki yaratabilmek için doğrudan ya da dolaylı olarak bir görüntüde yer alan ışığı değiştirebilme becerisini geliştirmeyi içerir⁵⁹⁶.



Resim 3.4: Henri Cartier-Bresson “Behind the Gare St. Lazare” Paris, 1932
Karar Anı kavramını En Güzel Anlatan Fotoğraf

Fotoğraf dilini ve gereğini, an (deklanşöre basma anı) ışık, çerçeveleme, kompozisyon, görüntünün niteliği, karanlık oda müdahaleleri, efektler, poz, objenin seçimi gibi etkenlerin oluşturduğu söylenebilir. Bu dil kaynağını içinde bulunduğu kültürden alabilir, ancak görsellik özelliği dolayısıyla evrenseldir. Ancak görselliğin

595 GRILL, T, SCANLON, M., Fotoğrafta Kompozisyon. (Çev. Nedim Sipahi), Homer Kitabevi., İstanbul. 2003 s.34

596 Grill, T., Mark S., Fotoğrafta Kompozisyon, Homer Kitabevi, Çev: Nedim Sipahi, İstanbul, 2003. s.10

giderek evrenselleşmesi, fotoğraf dilinin kolaylıkla çözülebilmesini de sağlamıştır. Bir imge bombardımanı altında olan insanlar için bu dilin çözülmesinin öğrenilmesi çok uzun zaman almaz. Fotoğraf dilinin öğrenilmesi, fotoğrafın anlamını çözmekte etkilidir. Bu dili okumasını öğrenenler daha kolaylıkla fotoğrafın anlamlarını ve yan anlamlarını çözebilmektedir. Fotoğraf kendi içinde bir takım çelişkileri taşır. Görüntü gerçek değildir, ancak gerçeği (benzeri) kadar mükemmeldir⁵⁹⁷.

Fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi üç düzlemde betimlenebilir; dış dünyadaki gerçeklik, fotoğrafçının gerçekliği, kendisine sunulan görüntüde gerçeği arayan izleyicinin gerçeği. Dış dünyadaki gerçeklik ile fotoğrafik gerçeklik arasında fiziksel anlamda elbette bazı farklılıklar vardır. Örneğin dış dünyadaki nesneler üç boyutludur oysa fotoğraf iki boyutludur, sonra insan gözünün görüş açısı fotoğrafa nazaran daha geniştir ve çevrinme yapabilmektedir, renklerde de değişme olabilir⁵⁹⁸.

Fotoğrafın çekiciliğinin nedeni, yaşama çok yakın olmasındandır. Fotoğrafçı önce fotoğrafın gerçek olanla ilgili olduğunu öğrenmiştir. Fotoğrafın geçmişten devraldığı sanatsal bir geleneği olmadığı için günlük yaşamı, insanları oldukları gibi görüntülemekle işe başlamıştır. Niepce ilk fotoğraflarından olan “Atın Önünde Giden Adam” çalışmasını 1825 yılında çektiğinde pozlandırma için 14 saat beklemiş ama fotoğrafın gerçeklikle ilişkisini ilk kuran kişi olarak da tarihe geçmiştir⁵⁹⁹.



Resim 3.5: Joseph-Nicéphore Niepce “Atın Önünde Giden Adam (1825)

597 Kanburoğlu, Ö., Basında Haber Fotoğrafı Kullanımı, Gazeteciler Cemiyeti Yayını, Ankara, 2003. s.34

598 Parsa, S., “Fotoğraf ve Gerçeklik”, Ege Üniversitesi BYYO Dergisi, İzmir, 1987. s.156

599 Berger, J., Görme Biçimleri, Çev:Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1988. s.95

Okuyucuya ürünün nitelikli olduğunu sözlerle anlatmak, asla bunu göstererek anlatmak kadar etkili olamaz. Bir elektrik süpürgesinin ne kadar iyi olduğunu sözcüklerle anlatarak bir gün harcamak yerine onu prize takıp kum dolu bir kutuyu bir dakikadan az bir sürede nasıl boşalttığını veya dalmaçyalının beneklerini nasıl topladığı gösterildiğinde izleyici dikkat kesilecektir. Ürünün faydasını göstermek aynı zamanda okuyucuların kendi sonuçlarını çıkarmalarını sağlayacaktır⁶⁰⁰.

19. yy.ın en büyük buluşlarından biri olan “Fotoğraf Makinesi”nin elde ettiği görüntü ile fotoğrafa konu alınan nesne arasındaki benzerlik, fotoğrafı diğer sanat türleri arasında farklı bir konuma yerleştirmiştir. Fotoğraf sonrası süreçte ise sanatçıların yapıtlarında bilinçli olarak kullanılan bir materyal olarak tercih edilmiştir. Sanat ve fotoğrafın bu ortak yaşamının başlaması, dönemin gerçekçi resim anlayışına paralel olarak, kendine has üslup oluşturabilmesi ile de bir çok ressam ve akımın tercihi olmuştur. Sadece görüntünün kopyalanması için değil, alışılmışın dışında tatlar ve hayret edilecek detayları izleyiciye sunabilmesi için de kullanılmıştır. Fotoğraf ve zamanla geliştirilen fotoğraf tekniklerinin, dönemin resim geleneğine aykırı olan tutumuna rağmen, yeni ve taze görsel tatlar arayan ressam ve akımlar (neo-klasizm, romantizm, realizm, empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm, fütürizm, dadaizm, sürrealizm, pop art ve fotogerçekçilik) için yol gösterici nitelikte olduğu görülmüştür. Üstelik sanatçıların önünde bilmedikleri, tanımadıkları ve en önemlisi de görmedikleri bir dünyanın kapıları açılmıştır⁶⁰¹.

Kendisi tam anlamıyla tek başına bir ileti aktarıcısı olan fotoğraf, grafik tasarım içerisindeki destekleyici unsurlar ile gücünü pekiştirmekte ve anlatım, yan anlamlardan soyutlanarak net bir şekilde iletelebilmektedir. Bu nedenle fotoğraf, Afiş tasarımındaki kompozisyon öğeleri arasındaki hiyerarşide konumunu üst sıralara taşıyabilmektedir. Kompozisyonda fotoğraf kullanımı sonucunda, kendi iç kompozisyon kuralları da olan bir öğenin kompozisyon ögesi olarak kullanılması kompozisyonun gücünü ve etkinliğini arttırmaktadır.

600 Sullivan, L., Satın Reklam Yaratmak, Çev: Sevtap Yaman, Kapital Medya A.Ş. Yayını, İstanbul, 2002. s.69

601 ÇAKMAKÇI, M., “FOTOĞRAFIN İCADININ RESİM SANATINA OLAN ETKİLERİ VE FOTOGERÇEKÇİLİK”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.2

3.2. Görsellerin Yeniden Yorumlanması

3.2.1. Fotoğraf Gibi İllüstrasyonlar: Fotogerçekçilik

1960'larda ABD'de New York ve Los Angeles gibi sanat ortamlarında belirmeye başladığı bilinen Fotogerçekçilik, fotoğraftan yararlanarak resim yapan ve resimlerini olduğu gibi kullandıkları fotoğraflara birebir benzeten sanatçıları içeren bir akım olarak kendini göstermektedir. Genel olarak fotoğraf kullanmanın yanı sıra, tüketici toplum kültürünü ve çevresini simgeleyen nesnelere, ayrıntıya önem vermeleri açısından ortaklıkları olduğu söylenebilir⁶⁰².

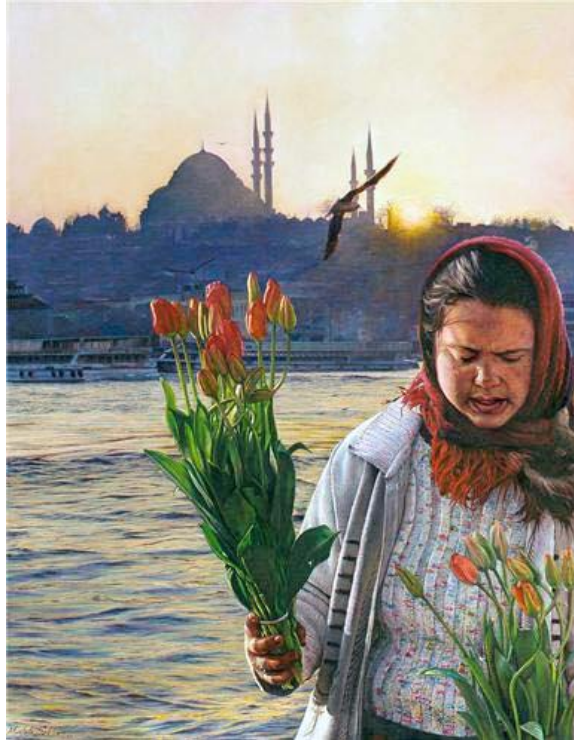


Resim 3.6: Rafet Oral - “Kahvaltı” (2005)

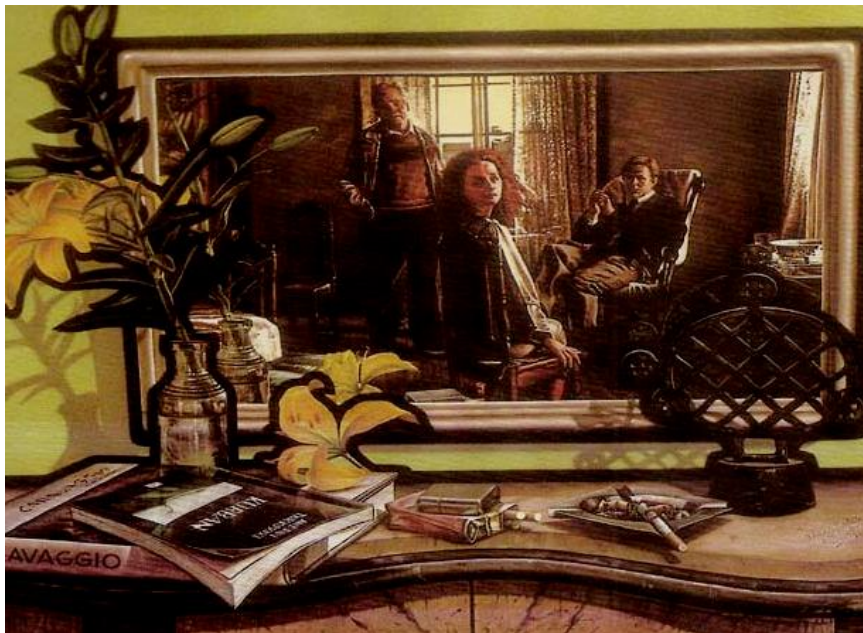
Figüratif resme geri dönüşü gerçekleştiren bu yeni gerçekçi üslupla, Avrupalı sanatseverlerle ilk karşılaşması ise 1971 yılına rastladığı görülmektedir. Yedinci Paris Bienali “Hyperrealizme” başlığı altında John Salt, Don Eddy, Paul Staiger, John de Narea'nın resimlerini Avrupalı gerçekçilerle birlikte sergilenir. Süper Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Fotoğrafik Gerçekçilik, Keskin Odak Gerçekçiliği, Hiper Gerçekçilik, Köktenci Gerçekçilik, II. Yeni Gerçekçilik, İmgeci Gerçekçilik 1970'lerden günümüze bu yeni gerçekçi eğilime iliştilen etiketlerden yalnızca birkaçıdır. Ama aradan geçen

602 ÇAKMAKÇI, M., FOTOĞRAFIN İCADININ RESİM SANATINA OLAN ETKİLERİ VE FOTOGERÇEKÇİLİK, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s. 131

on yılı aşkın süre başlangıçta yaşanan tanım kargaşasını unutturmuş gibidir ve günümüzde grubu oluşturan sanatçılara kısaca “Photo-Realist” (Fotogerçekçi) denilmektedir⁶⁰³.



Resim 3.7: Mustafa Sekban, “Çiçekçi Kız 1”, (2007)



Resim 3.8: Yalçın Karayağız, “Tarkovski'ye Saygı” (1995)

603 Keloğlu, O., “Hiperrealizm Akımı Gerçekten Daha Gerçeği Yansıtmak İstiyor.”, Milliyet Sanat. 23 Mart 1973. s.8



Resim 3.9:
Yoshio and Setsuko Koaze (2005)



Resim 3.10: Roberto Bernardi
“COLORI E SENTIERI” (2004)



Resim 3.11: Iman Maleki- 2006

Çalışmalarında fotoğraf gerçeğini odak noktası olarak aldıklarını açıkça görülen akım bu tavrıyla oldukça dikkat çektiği ve eleştirildiği bilinmektedir. Başlangıçta fotogerçekçiliğin entelektüel değil, geçici olduğu düşünülse de daha sonradan mantıklı ve gerekli olduğu anlaşılmıştır. Çünkü pop artın, sanatçının yeteneğinden uzak eserler üreten tavrının karşısında ortaya çıkarak gerçekçi figür anlayışını resme yeniden katmış ve tuval resmine sanatçı yeteneğini geri getirmiştir. Böylece 20.yy.ın

sanat tarihinde Realizm tam olarak görünmüş ve 19.yy.ın yarışında kendi okulunu oluşturmuştur. Richard Estes, Chuck Close, Robert Bechtle, Ralph Gringo, Richard McLean, Robert Cottingham gibi isimlerle de temsil edilmiştir⁶⁰⁴.

Teknolojinin sağladığı olanakları kullanan fotogerçekçiler, objektifin sunduğu verileri resim diline uygulamıştır. Bir fotoğrafa bakarak onu birebir tuvale geçirmek, bu işi yaparken de yorumdan kaçmak fotogerçekçilere özgü ortak niteliklerdir. Fotogerçekçilerin fotoğrafa başvurma nedeni ise gözün görme yeteneğinin ötesinde bir iş yapmasından kaynaklanır. Gerçeğin fotoğrafik görünümünü verirken bazı foto realistler için konu bahaneden başka bir şey olmadığı söylenebilir. Önemli olan betimlenen nesnenin fotoğrafla ilgili yanı ve yansıttığının gerçeklik olarak görülmesidir.

Fotoğrafi öznellik süzgecinden geçirmeden, aslına çok yakın biçimde tuvale aktarma çabası fotogerçekçileri haftalar hatta aylar boyu aynı resim üstünde çok sıkı ve çoğu kez sıkıcı bir çalışmaya iter. Eskiden sanatçılar algıladıkları gerçeği zihinsel bir işleminden geçirip, önce basit bir taslak çizip, çalıştıkça imgeyi geliştirip, ayrıntı üzerine ayrıntı yığarak resimlerini tamamlamışlardır. Oysa fotoğraftan yani gerçeğin tam röprodüksiyonundan yola çıkan günümüz sanatçısı bu işlemi tersine çevirmiş, fotoğrafın başlangıçta sunduğu bilgileri ayıklayarak çalışmasında ilerlemiştir⁶⁰⁵.

604 Meisel, L., Photo-Realizm [Foto-Gerçekçilik] Newyork, Abdraek Pres, 1989. s.23

605 Giray, K., "1970'lerin Gözdesi Fotogerçekçilik Akımı", Thema Lorraine Ansiklopedisi. cilt:6, İstanbul, 1993. s.66

3.2.2.Fotoğraftan İllüstrasyona: Foto-Grafik

1960'larda Batı Almanya' da kavramları görselleştirmek amacıyla, yeni bir anlatım dili yaratılmıştır. 1980'lere kadar devam eden bu dönemde, tasarımcı konuya alışılmadık bir açıdan bakarak, izleyicide şok etkisi yaratıp, dikkati çekmeyi ve fikirleri aktarmayı denemiştir. Temelde fotoğrafa dayanan ve foto grafik görüntüleri kolay ve montaj teknikleriyle düzenleyen, yeni yaklaşımın yaratıcıları çalışmalarında daha çok, dergi, kitap ve plak kapakları gibi tanıtım malzemeleri ve radyo, televizyon ve konser afişleri gibi medyaları kullanmışlardır.

Tutuculuk, gelenek ve önceden tahmin edilebilecek her şeyi reddeden bu sanatçılar, tasarım sürecini biçim düzenlenmesi olarak değil, fikir ve düşüncelerin umulmadık ve şok etkisi yaratan buluşlarla aktarılması olarak görmüşlerdir. Bu hareketin usta tasarımcılarından biri, 1952'de serbest grafiker olarak mesleğe atılan Günther Kieser (1930)'dir.



Resim 3.12: Günther Kieser
Folk-Blues-Festival-1965



Resim 3.13: Günther Kieser
Berlin Jazz Festivali -1986

İletişim sorunlarını çözümlerken, umulmadık görüntüler yaratma konusunda büyük başarı gösteren Kieser yeni anlatımlar yaratırken, farklı fikirleri ve görüntüleri

bir araya getirerek yeni düzenlemeler yapmıştır. Kieser bazı düzenlemelerinde yakın çekimlerle, nesneleri büyük ölçekte kullanmış, bazen de renk ve diğer görüntüleriyle, etkili görüntüler yaratmıştır. 70'lerin sonunda Kieser, bakıldığında sahici izlenim veren, kurgusal nesneler yaratmaya başladı. Öyle ki sokaklardaki bu dev afişler izleyicilerde, bir an durup, gördüklerinin sahici olup olmadığını kendilerine soracak kadar, şaşkınlık uyandırmaktaydı.

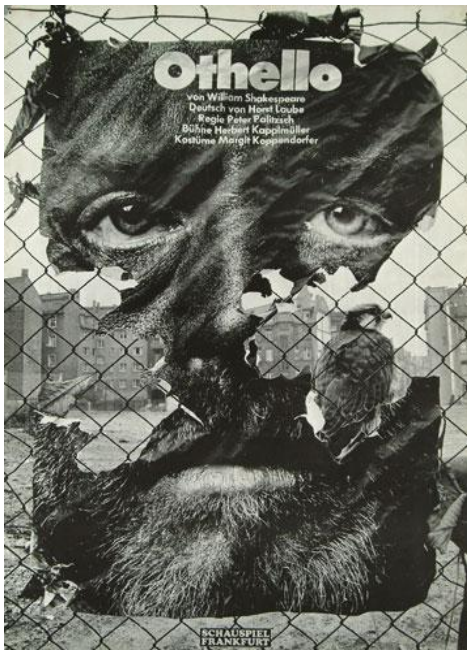
Holger Matthies' in tasarımlarındaki kendine özgü farklılık medya ve tasarım, niteliklerinden çok, görsel anlatımın ardındaki kavramsal yaklaşımda, düşünme biçimi ve fikirlerin görselleştirme tarzında yaratmaktadır. Soyutlarken, sembolleri nesnenin yapısında arayarak, nesnenin niteliklerinden bulup çıkaran Matthier, hiçbir zaman aşırı basitliğe düşmemiştir. Bir öyküsü olan fakat tek bir ifadeye indirgenmiş bu görsel anlatımlar, izleyicinin gözüne çarpıp dikkati çekerken ifadelerinden çoğu zaman bir uyarı unsuru taşırlar⁶⁰⁶.



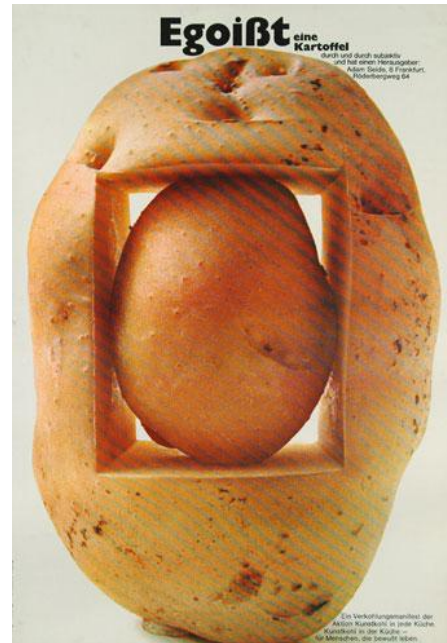
Resim 3.14: Holger Matthies- Afiş örnekleri

606 BEKTAS, D., 1992, "Çağdas Grafik Tasarımın Gelişimi", Yapı Kredi Yayınları, s.205

20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan en yenilikçi stüdyolardan biri de, Frankfurt “Grafik ve Foto” grubudur. Gerhard Lienemeyer (1936) Günter Rambow ve Michael Van De Sand (1945)’in oluşturduğu bu tasarım grubunun, fotoğrafa, montaj tekniklerle müdahale ederek, olağan bir görüntüden olağanüstü görüntüler yaratmıştır. Fotoğraflarla yarattıkları link görüntülerde resim sanatından nitelikler yakalamak ve özellikle sürrealist ressam Magntte’ın hayal dünyasını bulmak mümkündür. Bu tasarımcılar fotoğraf makineleriyle resim yaparken, Magntte’nı farklı olarak yarattıkları çift anlamlı illüzyonlarıyla, yanlış anlamaya imkan bırakmayan kesin ifadeler yakalamışlardır.

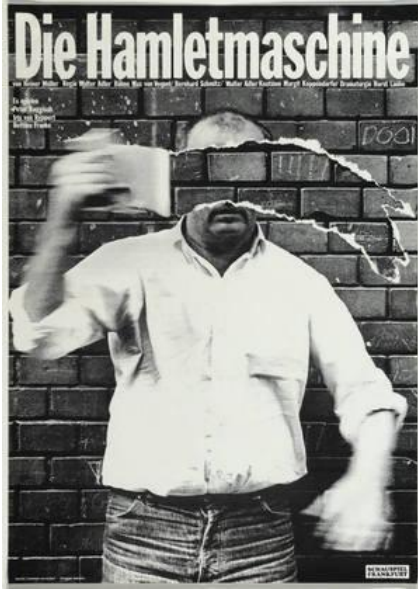


Resim 3.15: Foto ve Grafik Grubu Gerhard Lienemeyer, Günter Rambow, Michael Van de Sand – “Othello”

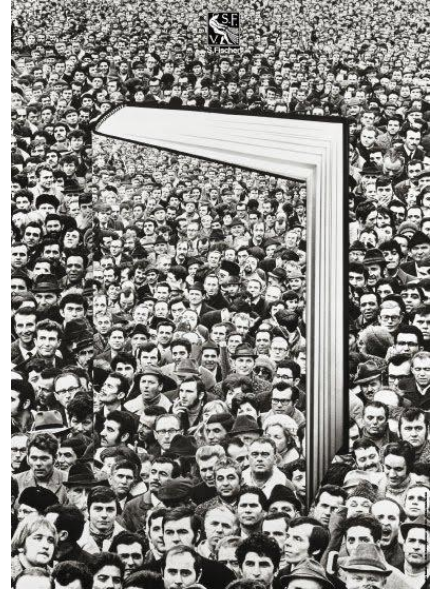


Resim 3.16: Foto ve Grafik Grubu Günter Rambow, Gerhard Lienemeyer “EgoiBt”

Afişleri, klasik eserlere yeni ve güncel bir anlam getirirken sokaktaki insanı durduracak kadar ilgi çekerek iletiyi en dramatik biçimiyle aktaran örneklerdendir. Bazı değişikliğe uğratılmış veya birbirine bağlanarak bütünleşmiş görüntülerin yeniden fotoğrafını çekerek farklı anlatımlar denemişlerdir. Bu konudaki tipik örnek 1980’de gerçekleştirilen “Die Hamletmaschine” (Hamlet makinesi) adlı oyunun afişidir. Bu afişte, tuğla duvarın önünde duran bir adam, eliyle yüzünün bulunduğu bölümü yırtmakta, altından yine tuğla duvar çıkmaktadır. Verilmek istenen ileti ise; kendini yok etme fikridir. Kendini yok etmeye kadar varan bir kişiliğe sahip olan insan kavramı, “Grafik ve Foto” grubunun şok etkisi yaratan ve çoğu kez kışkırtıcı iletiler içeren tasarımları ünlü grafik tasarımcısı Savignac’ın dediği gibi “Afiş sokakta ufak bir skandal yaratmalıdır.” Sözü’nün görsel karşılıkları gibidir.



Resim 3.17: Gunter Rambow
“Die Hamletmaschine”, oyununun afişi, 1980



Resim 3.18: Gunter Rambow
S.Fischer Verlag Kitap Afişi, 1970s

3.3. Tasarımda Postmodernizm Çağında Görsel Öğeler: Foto-İllüstrasyon

Pop sanat, var olan işaretleri ele almaktadır. Temel olarak işaret ve işaret sistemleri ile ilgilidir: Foto-romanlar, çizgi-romanlar, klişe nesneler hakkındadır. Estetikten çok sosyoloji ve tarih çizgisine yakın bir sanattır. Pop sanat ikonografik bir sanattır. Hem pop kültür hem de sanatta kullanılan bir işareti alıp, onu yeniden kavramsallaştırır⁶⁰⁷.

Medya, evrensel bir yeniden öğretim süreciyle, toplumların yaşam biçimlerini değiştirebilme gücüne sahiptir. Medyatik kültürün özü gerçeği sorgulamaya ve irdelemeye değil, onu kabule dayalıdır. Gerçek, medyatik kültürde ulamsal ve bağlamsaldır. Gerçeğin belli bir çerçevenin dışına çıkması istenmez⁶⁰⁸.

Medyanın denetimindeki imge, bireyi yaşamının başlangıcından itibaren kendi doğrultusunda yönlendirir. Konuşmayı öğrenmeden önce TV'den gelen sinyallerle beyni dolmaya başlayan, nesneleri görmeden önce, TV'deki imgeleri gören kuşaklar ortaya çıkar⁶⁰⁹.

607 GİDERER H. E., Resmin Sonu. Ütopya Yayınevi. Ankara .2003. syf: 140

608 H. B. Kahraman, “ Postmodern Modernism”,Radikal, 07.03.2002.

609 Güngören, A., Siberantropos/Reklam-Mantık,
<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/erkenuyari/reklamantik.htm>, (10.04.2007).

Kitle iletişim araçları görünüşte daha çok toplumsal üretirken, toplumsal ilişkilerde toplumun kendisini tarafsızlaştırır. Toplumsalı üreten medya, aynı zamanda onu yok etmektedir⁶¹⁰.

Medyanın kültürü yönlendirdiği modern çağda, kültür ve kitle beğenisi bir tür gösteriye ve eğlenceye, kısacası anlık etkiye dayanmaktadır. Tüm bu kültürel kuşatma altında, Post modern sanatın anti estetikçi tavrına karşı, sanatın estetik boyutunu açığa çıkaran eserler yapılmaktadır.

Postmodernizm olarak adlandırılan tasarım eğilimi, grafikte ilk önceleri İsviçre stilinde çalışan ve bu stilin biçimsel söz dağarcıklarını geliştirmek isteyen kişilerin çalışmalarında ortaya çıkmıştır. Kökü 1970' lerde olan ve bir temel felsefesi ve ortak bir çizgisi olmayan bu yaklaşım grafik tasarıma bir biçim ve hareket çeşitliliği getirerek özgür ve dışavurumcu bir çağı başlatmıştır.

Amerika'da 'Yeni Dalga', 'İsviçre Punk', 'Pluralizm', 'West Coast', 'Post- Modern', 'Avant- Garde' ve 'Deco' gibi çeşitli isimler alırken, etiketlere fazla önem vermeyen Avrupa'da hepsi de yeni bir deneysel tavrıla olmak üzere, birey veya grupların etkileşim ve yönelişlerine göre özgün ve farklı çalışmalar olarak ortaya çıkmıştır⁶¹¹.

Grafik tasarımda geline sonu, hem altta yatan temel düzenin hem de dış örtünün modernist biçimselliğini sorgulamak olmuş ve sayfa düzenlemelerinde kullanılan dikey-yatay eksenler yerle bir edilmiştir. Modernist "İsviçre" tasarım okulunun ilkelerini öğrenen, birçok eğitimci, tasarımcı bu okulun katı tasarım kurallarından sıkılarak grid'i kullanmamaya, parçalara ayırmaya, çoğaltmaya ve karmaşıklığı sunan yeni mekânsal kompozisyonları ve eski anlayışa göre işlevsel olmayan tasarım öğelerini keşfetmeye başlamışlardır. Çünkü tasarımlarında yeni anlayışlarla estetize edilmiş katmanlı kompozisyonlara da yer vermişlerdir . Bunun en güzel örneği, Wolfgang Weingart'ın çalışmalarında görülebilir⁶¹².

610 Jean Baudrillard, Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu, çev. Oğuz Adanır, 3. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, 56 s.

611 BEKTAS, D., 1992, "Çagdas Grafik Tasarımın Gelişimi", Yapı Kredi Yayınları, s.230

612 MCCOY, Katherine, & FREJ, David. (t.y.). "Typography As Discourse". Çeviri: H. Yakup ÖZTUNA , "Yapıbozumculuk ve Grafik Tasarım" Grafik Tasarım dergisi, Aralık 2007



Resim 3.19: Wolfgang Weingart-
“18. Didacta urodidac” (1981)



Resim 3.20: Wolfgang Weingart
“Das Schweizer Plakat” (1983)

Afişlerde modernist tasarım ilkelerinin sorgulanmasını sağlayan düşünceler Physedelic Rock müzik afişleri ve 68 kuşağının eylem afişleri olmuştur. Bu tür afişler grafik tasarımda genel geçer kabul olarak görülen Uluslararası Stil standartlarının sorgulanabilir olduklarını göstermişlerdi. Afiş tasarımlarında kesin varsayımların ve ölçülerinin esnetilebileceğini ve hatta yok sayılabileceği kabul edilmeye başlanmıştır.⁶¹³

Psychedelic, yüzyılın başında Art Nouveau hareketinin yaptığı gibi, kutsal gözüken, süslemeci, anti-teknik bir estetik kavram geliştirdi. Amaç, hayatın görünümünü kendilerince değiştirmek ve romantikleştirmektir. Tasarım elemanlarının görsel kimliği, çizgi filmlerden, Asya ve Uzak Doğu sembollerinden ve Art Nouveau’ dan ödünç alınmıştı. Uyuşturucunun hayatlarının bir parçası olmasının etkisiyle, harf karakterleri ve illüstrasyonlar halisünatif bir görüntü yaratacak şekilde bozuluyordu.

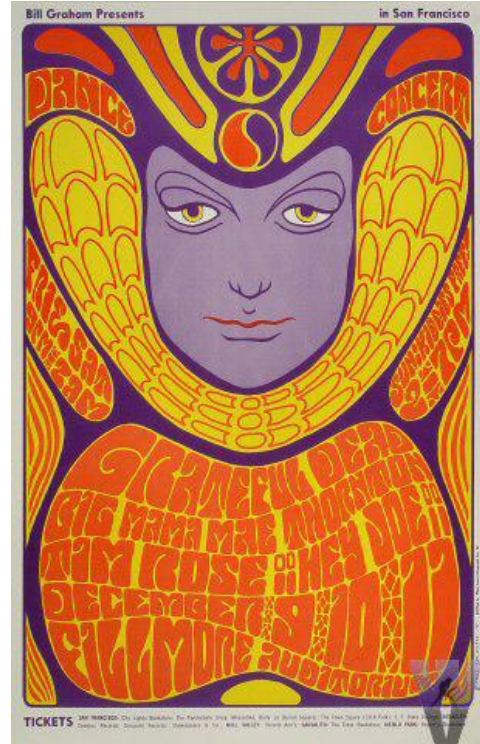
613 ÖZTUNA H.Y, “San Francisco Psychedelic Rock Hareketi ve Afişleri”, Grafik Tasarım dergisi, Mayıs 2007, Sayı 8, syf: 87,

Psychedelic, hayatın ve görüntülerin başka şekillerde algılanabileceğini duyuruyordu. “Sonuç olarak, San Francisco dans-konser afişleri, klavye ve fare dönemine yayılan grafik sanatlar hareketine soluk vermiştir. Psychedelic üslup, Art Nouveau ve Jugendstil gibi çeşitli Avrupa hareketlerinin etkisini göstermiş; bununla birlikte yeni bir tasarım anlayışını yaratmak adına sosyal ve politik ortam içinde gelişmiştir. Psychedelic hareket, afişin yeniden doğuşunda ve popüler eğlencenin promosyonunda önemli rol oynamıştır. 70'lerin ortalarında gücünü artıran rock müziği, kurumsallaşarak afiş sanatı ile birlikte, gazete ve dergi ilanları gibi mecraların tasarımında etkin şekilde rol oynamaya başlamıştır”.⁶¹⁴

Bu Akımın en önemli temsilcileri olarak “**Big Five**” grubu gösterilebilir. “Afişler, bir çok tasarımcı tarafından tasarlanmaktaydı. “Big Five” takma adını kullanan Wes Wilson, Victor Moscoso, Rick Griffin, Alton Kelley ve Stanley Mouse (*Mouse Stüdyoları kurucusu*) en meşhur sanatçılar arasındaydı.”⁶¹⁵



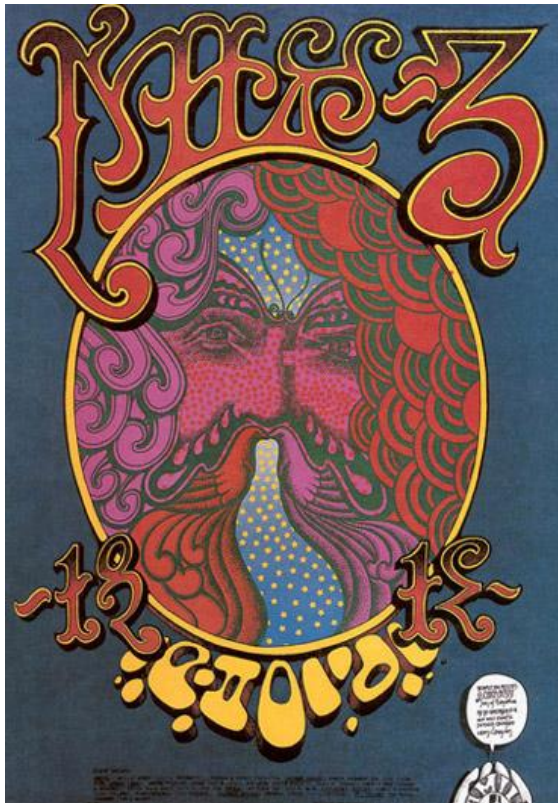
Resim 3.21: Victor Moscoso
Quick Silver Messenger Service
Konser Afişi



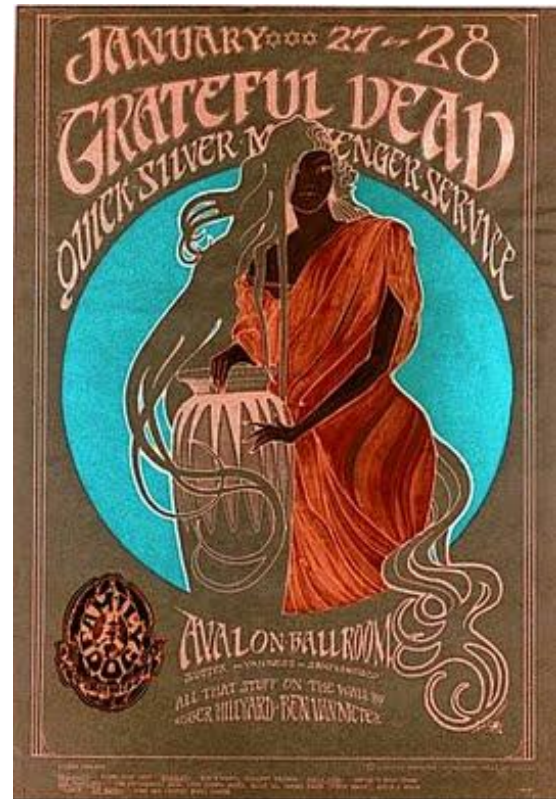
Resim 3.22: Wes Wilson
Grateful Dead Konser Afişi

614 ÖZTUNA H.Y., “San Francisco Psychedelic Rock Hareketi ve Afişleri”, Grafik Tasarım dergisi, Mayıs 2007, Sayı 8, syf: 87

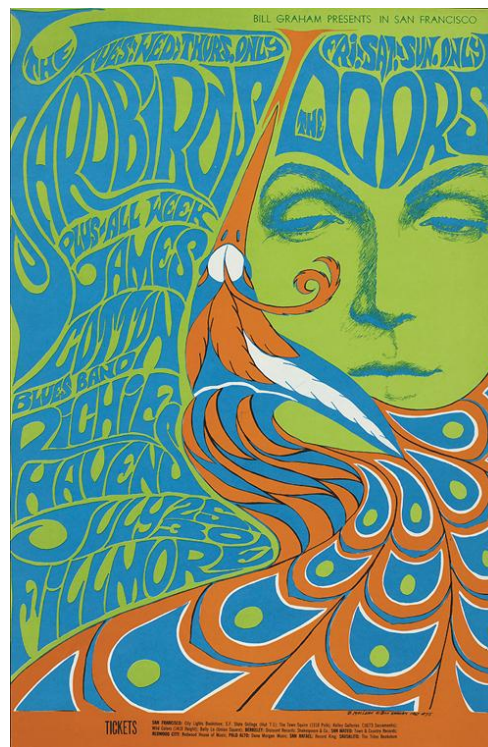
615 ÖZTUNA H.Y., A.g.k. syf: 84



Resim 3.21: Chuck Barry
“Rick-Griffin” (1968)



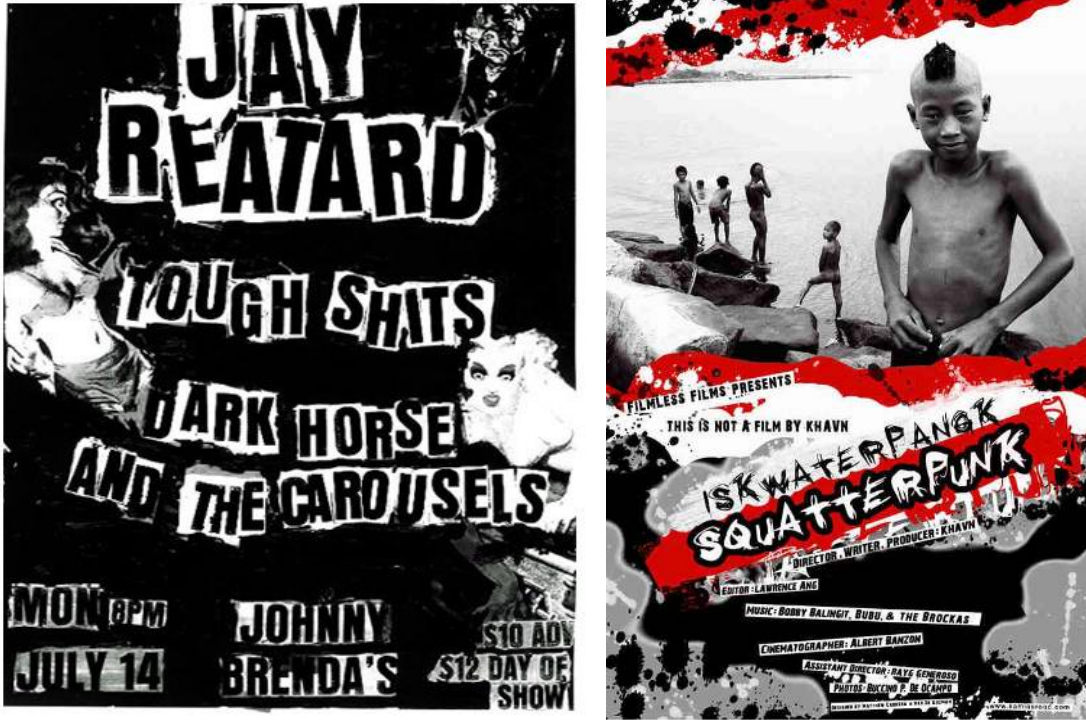
Resim 3.21: Alton Kelley
“Grateful Dead Show” (1967)



Resim 3.21: Stanley Mouse—
“Yardbirds - Doors” (1967)

Günümüz grafik tasarımı belki de en fazla etkileyen akımlardan birisi de punk akımıydı. İlk olarak 70'lerin ikinci yarısına doğru Londra'da görülmeye başlandı. Güzel ve iyi olanın karşısına çirkini ve kötüyü çıkartmıştır punk akımı. Düzenli olan her şeye ve düzen kavramının kendisine karşı çıkmıştır. Anarşi ve düzensizliği modern toplumun düzenci ve kuralcı yaşantısına tepki olarak sunmuştur.

Punk Grafik Tasarımı'nın ortaya çıkardığı görüntü stili, gelecek olan katmanlı tasarım anlayışının habercisi gibidir. Punk grafik tasarımında görülen görsel öğelere ve tipografiye müdahale etme, parçalama ve bozma, yeniden biçimlendirme, anlamlandırma; modernizmde ilkeleşen doğma ve şekillendirme yöntemlerini tamamen sarsmış, bilinen nesneleri ise başka bağlamlarda farklılaştırarak anlamı değiştirmiştir.



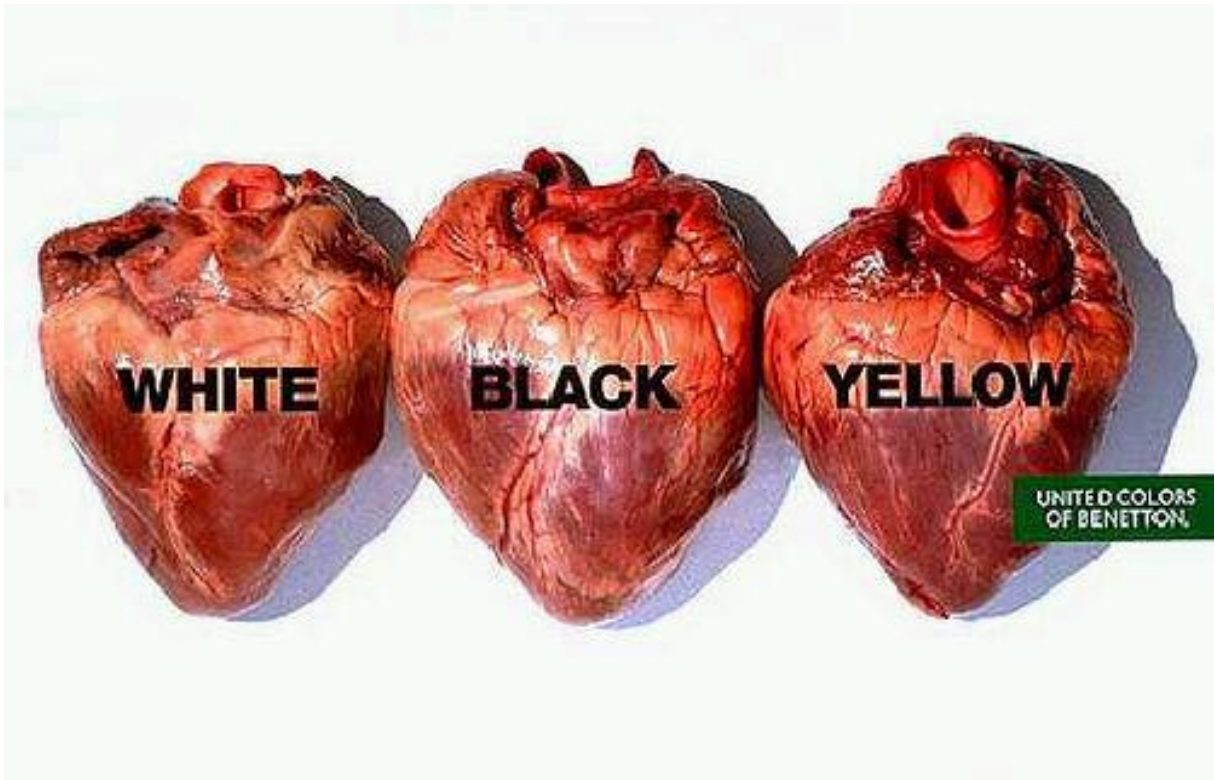
Resim 3.26: Punk Afiş Örnekleri

Bu bağlamda heterojen, değişken, ayrılıkçı, ayaklanmacı yaklaşımıyla ve kolektif katılımcı manifestosuyla Punk; modanın, müziğin, tipografinin geleneksel dilini altüst ederek, 1970'lerde ortaya çıkan yeni felsefe ve açılımlara ön ayak olmuş, Post-modern grafik tasarım sürecine katkıda bulunmuştur. Post-modernist olgunun içinde yer alan yapı bozumcu anlayışı da içine katarak yeni bir anlatım tarzı oluşturmuştur⁶¹⁶.

616 ÖZTUNA H.Y.; "İngiliz Punk Hareketi ve Grafik Tasarım", Grafik Tasarım dergisi , 3 Aralık 2006 syf:27

Post-yapısalcı yaklaşımının sanata ve fotoğrafa uygulanışı, biçimin görüldüğü kadar okunabilen görsel bir dil olarak kullanılmasıyla kendini göstermiştir. Hem metin hem de görseller, ayrıntılı bir şekilde okunurlar, anlamları deşifre edilir. Bu düşünmeye itici iletişim, izleyiciye çok soru sorar. Burada önemli olan anlamların da önem taşıdığı etkileşimli bir süreçtir. Bu etkileşimli iletişim sürecinde yoruma açık tasarımlar, izleyiciyi, aktif katılıma, tepki vermeye, düşünmeye, anlam oluşturmaya, yeni düşünceleri hesaba katmaya itmiştir⁶¹⁷.

Yapıbozumcu grafikler, 'gizli' anlamları sökmesi için izleyiciyi zorlamak adına bir strateji olarak karışıklığı (düzensizliği), işaretlerin katmanlandırılmasını, kompozisyonel karmaşıklığı harekete geçiren tasarımları tanımlamak için kullanılmıştır. Çalışmaların amacı, aktif katılımcı olan okuyucuyu kışkırtmak, çok yönlü okumaları desteklemek olmuştur⁶¹⁸.



Resim 3.27: Oliviero Toscani – Benetton Tasarımları

617 MCCOY K., & FREJ D. (t.y.). Typography As Discourse. Çeviri: H. Yakup ÖZTUNA , Yapıbozumculuk ve Grafik Tasarım” Grafik Tasarım dergisi, Aralık 2007 syf: 83

618 BYRNE, C., & WITTE M., “A Brave New World: Understanding Deconstruction”, “Graphic Design History”, Steven Hellerve Georgette Bahrice, 2001, New York: Allv/orth Press, sf, 245-251. Çeviri: H. Yakup ÖZTUNA , “Yapıbozumculuk ve Grafik Tasarım” Grafik Tasarım dergisi, Aralık 2007 syf: 81

Benetton tarafından desteklenen bir çeşit yapıbozumcu grafik tasarım, eleştirel uygulama biçimi olarak düşünülebilir. Toscani, kullanmış olduğu şok edici imgelerle, Francis Bacon ve Goya'nın yaptığı gibi insanların kendilerini rahatsız hissetmelerini amaçlamıştır. Etkileşimli iletişim süreci içerisinde tepki vermelerini, düşüncelerini istemiştir. Yapıbozumcu grafikler, 'gizli' anlamları sökmeye için izleyiciyi zorlamak adına bir strateji olarak karışıklığı (düzensizliği), işaretlerin katmanlandırılmasını, kompozisyonel karmaşıklığı harekete geçiren tasarımları tanımlamak için kullanılmıştır. Çalışmaların amacı, aktif katılımcı olan okuyucuyu kışkırtmak, çok yönlü okumaları desteklemek olmuştur⁶¹⁹.

Bu nedenle postmodern dönemin grafik tasarımcısının kuralları daha esnektir. Tasarımlarda tesadüfîlik ve sezgisel eğimliler ön plana çıkmaktadır. Postmodern çağın ruhuna uygun olarak kurallarla birlikte hiyerarşik düzenlemeler de afiş yüzeylerinin dışına itilmeye başlamıştır. Böylece afişler daha canlı, daha hareketli, daha süslü ve daha çok göze hitap etmeye başladılar.

Tasarım alanı elemanlarla doldurulmuş, büyük oranda fotoğraf ve fotomontaj unsurlarına ve popüler kültürün görüntülerine yer verilmesi ve bilgisayardan fotokopiye kadar bir dizi hızlı medyanın tasarım malzemesi haline gelmesi, illüstrasyon anlayışının hakim olduğu eski dönemin el becerişine dayanan anlayışını geçmişte bırakmıştır. Tasarımcı, işlevin dikte ettiği sınırları, adeta güzel sanatların özgür, yaratıcı ortamına duyduğu özlemi dışa vurmuş, kompozisyonda oyunlar yaparak denenmiş ilkeleri aşma cesareti göstererek, kontrol edilmeden yapılmış gibi görünen, tesadüfi olanın güzelliğini yeniden keşfetmiştir⁶²⁰.

Modernizmin 'ya- ya da' anlayışının yerini 'hem hem de' anlayışına bırakması grafik sanatçılarının daha özgürce çalışmasına olanak sağlamıştır⁶²¹. Grafik tasarımdaki serbestlik ruhuna eşlik eden önemli bir gelişme de teknolojik alanda sağlanan ilerlemelerdir. 1980'li yıllardaki grafikçiliğin seçkinlerini temsil eden bütün sanatçılar desen ve fotoğraf alanlarında ustadırlar; hepsi bilgisayarı işlerini tamamlamak için kullanılacak bir araç olarak görür (bunu açıkça yazan Makoto Saito

619 A.g.k.

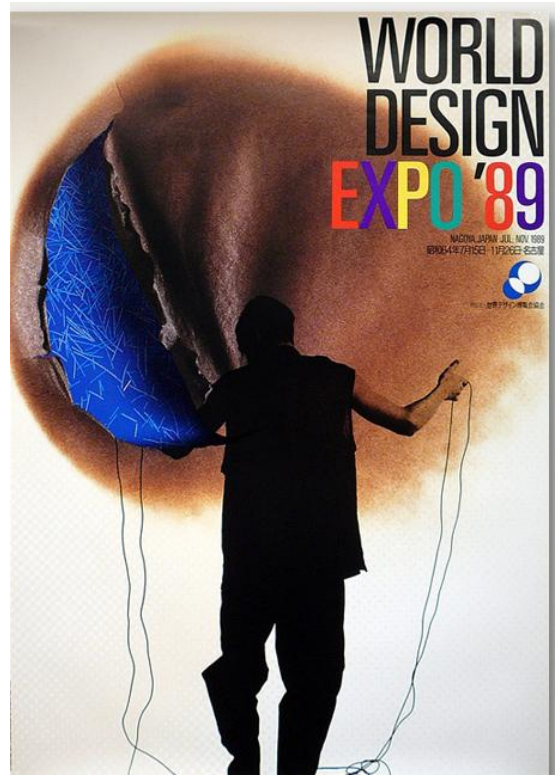
620 BEKTAŞ D., 1992, A.g.k. s.230

621 ERDOĞAN N., İNCİRLİOĞLU G., NORAS S., (1993). Görüntünün Ötesi- 2. Bilkent Grafik Tasarım Semineri- Soru Havuzu- Bildiriler. Ankara: Bilkent Üni. Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Grafik Bölümü. S.168

da buna dâhildir). Ne var ki, 1980'li yıllarda Mac'ın ortaya çıkışıyla, bunun yaratımın, özellikle de tipografinin doğal aracı olarak gören bir kuşak doğar⁶²².



Resim 3.28: Makoto Saito
"Othello" (1998)



Resim 3.29: Makoto Saito
"Expo'89" (1989)

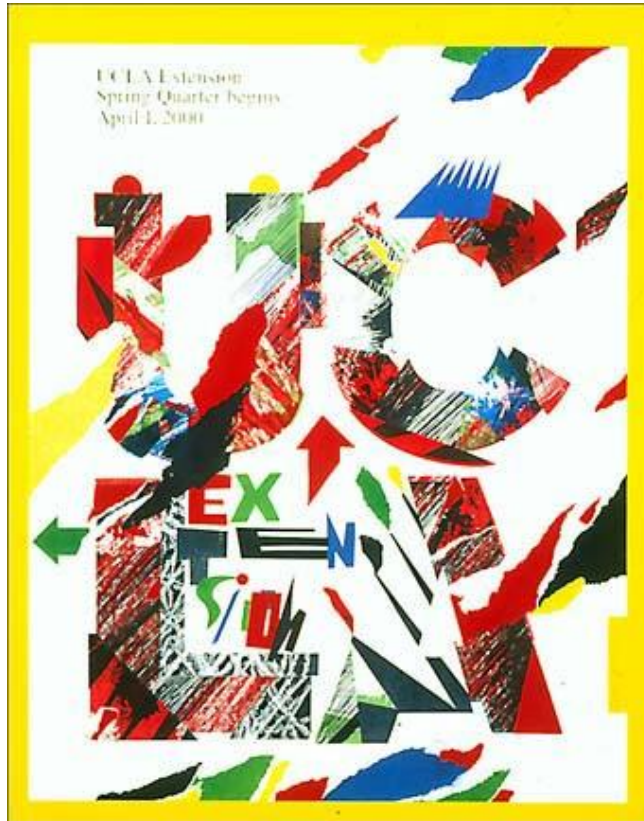
Tarih böylece grafik tasarımcıların lehinde çalıştı. Basım, görüntüleme ve bu görüntüleri işlemede işe yarayacak pek çok teknik ve teknoloji bu dönem içerisinde ortaya çıktı. Artık grafik tasarımcılar bilgisayarların karşısında istedikleri pek çok görüntüyü elde edebilme olanağına kavuşmuş durumdadırlar. Bilgisayar teknolojilerin sağladığı bu özgürlük, zaten değişmekte olan grafik tasarımcının zihinsel yapısını etkileyerek daha deneysel bir tasarım anlayışına itmiştir. Nasıl ki 20. yüzyıl başında afişte fotoğraf ile yazının birlikte kullanımının başlaması ile afiş tasarımlarında araştırmacı bir süreç başlamışsa, günümüzdeki grafik tasarımcılar da bilgisayarın sağladığı yeni olanakları keşfetmeye ve gelişmeye çalışmaktadırlar. Siyasal kültür-ister istemez, bu artık muazzam derecede karmaşık temsili değişime saygı göstermek ve onu gereğince ele alabilmek için radikal ölçüde yeni formlar bulmak zorunda olacaktır⁶²³.

622 WEILL, A. Grafik Tasarım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.2007, s.118

623 Jameson, F., "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", Nirengi Kitap, 2011, s.144

Postmodernist tasarımcılar, tasarım problemine mantıksal ve etkili çözümler bulmak için daima güçlü bir grafiksel anlatım kullanmışlardır. Biçimlerle oynarcasına yerleştirmişler ve kompozisyon alanını farklı biçimlerle düzenlemişlerdir. Tasarımcıların bir kısmı, biçim karmaşıklığını bir amaç olarak almamış, çözümleyeceği tasarım sorununu, çok sayıda dinamik öğeyi bir arada kullanarak bir bütün oluşturacak şekilde çözümlenmiştir⁶²⁴.

Postmodernist tasarımın Amerika'daki öncü isimlerinden Wolfgang Weingart, sadece tipografik öğelerle tasarım yapmaktan vazgeçmiş, görsel iletişim aracı olarak kolaj tekniğini kullanmıştır. Yeni bir teknikle dokuları, görüntülerle karşılaştırarak karmaşık görsel efektleri üst üste yerleştirip, tipografiyi resimsel imajla çok farklı ve güzel bir şekilde bir araya getirmiştir. Weingart, bir çok çalışmasının tasarım sürecinde, çok sayıda pozitif filmi ve maskelemeleri üst üste koyarak düzenlemiştir. Daha sonra yeniden fotoğrafını çekip tek bir çalışma haline getirmiştir⁶²⁵.



Resim 3.30: Wolfgang Weingart – “Ucla Üniversitesi Afişi” (2000)

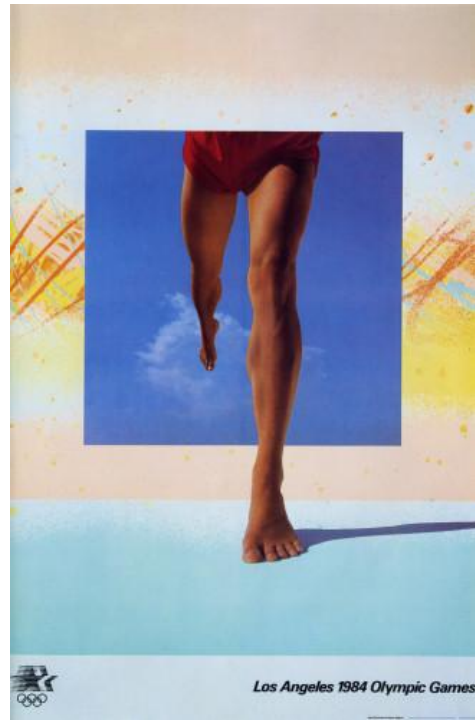
624 “Postmodernizm”, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Grafikerler Meslek Kuruluşu, sayı: Nisan 1992, 54 s.

625 Öztuna, H.Y., “Hegemonyaları Kıran Coşku: Wolfgang Weingart”, Agora, Mart- Nisan 2002 (24), 28. s.

Yine Amerikalı Postmodernist tasarımcılardan April Greiman, bu akımın başarılı isimlerindendir. Tüm görsel disiplinler içerisindeki en fazla iki boyutlu olan tipografik tasarıma 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 eklemişlerdir. Boşlukta duruyormuş izlenimi veren düzenlemeler, biçimleri basılı sayfanın yüzeyinden öne veya arkaya doğru gidiyor gibi göstermek için yapılan tasarımlar gözün, sayfada yer alan biçim zenginliğini üzerinde dolaşmasını sağlamaktadır. Greiman, fotoğraf sanatçısı Jayme Odgers ile yaptığı işbirliği sonucunda fotoğraflık illüstrasyona yeni bir bakış açısı getirmiştir⁶²⁶.



Resim 3.31: April Greiman
“Wet Dergisi Kapağı” (1979)



Resim 3.32: Jayme Odgers
“L.A.Olympic Games” Afişi (1984)

Fotoğraflık görüntüyü, iki boyutlu sayfayla birlikte kompoze etmiştir. Bu da sayfaya sürrealist nitelikte bir derinlik kazandırmıştır. Odgers, geniş açılı objektifle aşırı netlik ve derinlikte fotoğraflar çekmiştir. Bu fotoğraflarda Greiman'ın kolaj elemanları, yerleştirilme biçimleriyle resmin ortasından uzaya yayılırcasına bir izlenim uyandırmaktadır.

626 Heller, S., ve Chvast, S., Grafik Tarzlar (2), Thames and Hudson, 1988, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Çeviri: Hezarfen Fotografya (Hadiye Cangökçe, Cem Çetin) 1991, sayı 47

3.3.1. Dijital dönüşümler Çağında İllüstrasyon Olmayan İllüstrasyonlar ve Fotoğraf Olmayan Fotoğraflar

21. yüzyılın sanat dünyası, fizik, kimya, optik, elektronik gibi giderek gelişen teknolojiler ile etkileşime girmiş, internet sanatı, yazılım sanatı vb. yeni biçimlerin, multimedya vb. katışık ve karışık tekniklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Günümüzde teknolojiye ve bilgisayara yakınlık duyan sanatçının çalışma alanının sınırlarını genişletmiş, algılayışını, düşünce yapısını ve davranışını değiştirmiştir.

Daha önceki çağlarda teknolojik gelişmelerin sanatsal yaratıyı bu kadar doğrudan ve derinden etkilediğini söylemek mümkün değildir. Dijital sanatın temeli olarak kabul edilen teknoloji, günümüzde hayatın ve sanatın bütün alanlarına girdiğinden artık çağdaş sanat üretiminin yalnızca bir aracı değil aynı zamanda ortamı ve medyası durumuna gelmiştir. Dijital teknolojiler, yeni anlatım biçimleri yaratmakta devrim niteliği taşıırken, dijital sanatla anlamı güçlenen melez, yapay organizma ve zeka gibi kavramlar daha sık sanatçıları meşgul etmeye başlamıştır. Teknolojinin, bilimin ve sanatın buluştuğu noktada çağdaş söylemler artmış, sanatın kavramsal yönü ön plana çıkmıştır.

Sanat yapıtlarının çıkış noktaları artık yalnızca doğa değildir. Betimlemek zorunda olunan doğa da artık yoktur. Çünkü teknolojik gelişmeler bunu çoktan anlamsız kılmıştır⁶²⁷.

Teknoloji ve sanat, tarih boyunca birbiriyle doğru orantılı gelişen ve insanı diğer varlıklardan ayıran iki temel unsur olarak var olmuştur. Dolayısıyla, bir yapıtın yaratı sürecinde teknolojinin varlığı, sanatta doğayı yansıtmaktan uzaklaşarak bir deney görüntüsü vermiştir. Sanatçı, başka araçlarla ya da tekniklerle üretmesi mümkün olmayan sanatsal yapıtlarını bilgisayar teknolojisini kullanarak üretmeye başlamıştır.

Bilgisayarın devreye girmesiyle birlikte öncelikle gerçeğin anlamı, içeriği, konumu neredeyse tümünden değişmiştir. Sanallık artık her alanda ve düzeyde yerleşik gerçeğin yerini almış, sanatsal üretimde ön plana çıkmıştır. Donanım ve yazılım üzerine temellenen bilgisayar teknolojisi, sürekli yeni ifade biçimleri arayan sanat ile içiçe geçmiş, teknoloji ile sanatın yakınlaşma oranı artmıştır. Teknoloji, günümüzde

627 Akçadoğan, İ. İ., Temel Sanat Eğitimi ve Dijital Ortam. Epsilon Yayıncılık: İstanbul. 2006, s. 328

zaman, hız ve algılama biçimlerinde radikal değişimlere neden olmuştur. 20. yüzyılın son çeyreğinde, bilgisayar teknolojisi ve onu takip eden internet teknolojisi bilginin yönetimini ele geçirmiş, paylaşım ve sanatsal faaliyetlerin en yoğun varolduğu alan olarak kabul görmüştür.

Günümüzde sanatçılar, internet üzerinde sergi açarak mekan sınırlamasına bağlı kalmaksızın aynı anda tüm dünyaya ulaşabilmekte, dünyanın her yeriyle bilgi ve sanatsal aktarım sağlayabilmektedir. İnternet teknolojisi, insanların sanata katılımlarını ve sanatsal eğitimi kolaylaştırmakta, web müzeleri yaygınlaştırmakta, sanat eserlerinin görüntülerine erişim olanakları alabildiğine genişlemektedir⁶²⁸.

Benjamin, sanat ve teknoloji üzerine 1935’de yazdığı temel ve en ünlü eseri “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı denemesinde, Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir demektedir.

Tekniğin yeniden çoğaltılma özelliği ile ilkel toplumlarda yüksek kült değere sahip olan sanatın, halka ulaşabilir hale geldiğini vurgulamaktadır. Ancak, yeniden üretim tekniği, yeniden-üretilmiş nesneyi gelenek alanından koparmakta, birçok çoğaltım yaparak, eşsiz bir varoluşun yerine bir kopyalar çokluğunu koymaktadır⁶²⁹.

Mitchell’e göre, mekanik imaj çoğaltma Benjamin’in iddia ettiği gibi ortaya konan değerlerin yerine geçerek, dijital görüntüleme ve manipülasyon teknikleriyle daha ileri gitmiştir. Günümüzde, dijital kopyalama çağı, mekanik yeniden üretim çağının yerine geçmiştir⁶³⁰.

Bu şekilde çok sayıda ve ucuza mal edilen tıpkı-basımlar üretilebildiğinde hem sanat yapıtlarının zamanla bozulmasına karşı bir önlem alınmış, hem de bu değerli kültür mirasları bütün insanlığa mal edilebilmiştir. Benjamin’in mekanik üretimle auranın kayboluşu düşüncesi, dijital çağda yeniden oluşturulmaya başlamıştır.

628 SAĞLAMTİMUR, Z.Ö., “Dijital Sanat”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 10 - Sayı: 3, 2010, s.217

629 Walter, B., (1995). “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Pasajlar. Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul. s.62

630 Walter, B., (1995)., A.g.k., s.52

Auranın kayboluşunda “asıl” görüntü yerini dijital “asıl” kopyalara bırakmış, sanat eserinin orijinal biriciklik özelliği çoğaltma teknolojisi ile son bulmuştur. Benjamin’de gelenekle moderniteyi birbirine bağlayan şey “yeniden üretim” kavramıdır. Teknolojik olarak yeniden üretilen sanat, Cadava’ya göre biricik orijinalin yerine bir kopyalar çokluğu koyarak, auralı sanat yapıtlarının üretiminin temelini ta Kendisini —yani otorite ve sahicilik iddialarını dayandırdıkları, zaman ve mekandaki tekilliklerini— yıkmaktadır. Artık her yapıt ikame edilebilir olmuştur⁶³¹. Tekniğin söze gelmiş hali olan teknolojinin kurtarıcı ve diyalektik işlevinden bahseden Walter Benjamin, bu alandaki ilerlemenin, sanat, toplum ve kültür için yeni imkânlar sağladığını düşünmektedir. Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimi demokratik bir hareket olarak yorumlayan Benjamin’e göre, teknik salt bilimsel bir olgu olarak değil, aynı zamanda sanatsal bir olgu olarak da değerlendirilmelidir⁶³².

Benjamin, yeni oluşumların temellerinin eski tekniklerin içinde atılacağı yasasına inananlardandır, çünkü portre resmin geliştirdiği bakır-gravür baskının (mezzotint) dayandığı çoğaltma (reproduction) tekniği ancak sonradan yeni fotoğraf tekniğine bağlanabilmiştir⁶³³.

Dijital sanat, geleneksel araç ve türlerin görünümünü taklit etmektedir. Yani, bir görüntünün üretiminde dijital araçların hangi derecede rol oynadığı ve dijital olarak çalışmanın ne zaman düzenlendiğini çoğu zaman söylemek zordur. Ayrıca, yaygın inanış, geleneksel ve dijital sanattan hangisinin nerede başlayıp nerede bittiğinin bilinmemesidir⁶³⁴.

Dijital sanatın özel tarihine bakarsak, fotoğraf ve görsellik alanında çok güçlü bir okul olan Alman Stuttgart Teknik Yüksek Okulu, ilk kez New York’da Howard Wise Gallery’de bilgisayar sanatı sergileri açmaya başlamıştır. 1968’de ise, Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü-ICA’da Avrupa’da ilk bilgisayar sanatı sergisi açılmış, arkası çeşitlenerek, güçlenerek gelmiştir⁶³⁵.

631 Cadava, E. , Işık Sözcükleri. Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları: İstanbul. 2008, s.79

632 Walter, B., (1995). “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Pasajlar. Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul. s.62

633 Benjamin, W., Fotoğrafın Kısa Tarihçesi. Çev: Ali Cengizkan, YGS Yayını: İstanbul. 2001, s.20

634 NALVEN, J. ve JARVIS, J.D., “Going Digital: The Practice and Vision of Digital Artists. Thomson Course Technology: USA. 2005, s.8(Çeviri: Yrd. Doç. Dr. Zühal ÖZEL SAĞLAMTİMUR)

635 Çizgen, G. . Sanat Köprüsü Sırat Köprüsü. Arkeoloji Sanat Yayınları: İstanbul. 2007, s.69

Bilgisayarda üretilmiş kompozit fotoğrafların öncüleri arasında yer alan aktivist sanatçı Nancy Burson, yeni dijital teknolojiyi yaratıcı bir şekilde kullanmıştır. Burson, “Seeing and Believing: The Art of Nancy Burson” (Görme ve İnanma: Nancy Burson’un Sanatı) isimli retrospektif sergisiyle adını duyurmuştur. “Warhead I” (Savaş Başlığı I) gibi politik duyarlılığa sahip çalışmalar üretmesinin yanı sıra, “morphing” (biçim değiştirme) adı verilen bir veritabanından diğerine eritme yöntemiyle farklı cinsiyet ve ırklardan oluşan kompozit portreler yaratmıştır. Bilim adamlarının genleri değiştirmesi gibi, o da ironiden uzak, dramatik bir perspektiften algılanabilen kendi portrelerini oluşturmuştur. Burson, hem geleneksel fotoğrafçılık hem de dijital teknolojileri kullanarak, kültürel değerlere meydan okuyan ve görsel algılamanın sınırlarını test eden, sanat ve bilim arasındaki pek çok bağlantıyı keşfederek, görsel bilginin değişebilirliğini gösteren manipülatif bir sanatçı olarak tanınmaktadır.



Resim 3.33:Nancy Burson, “Craniofacials”

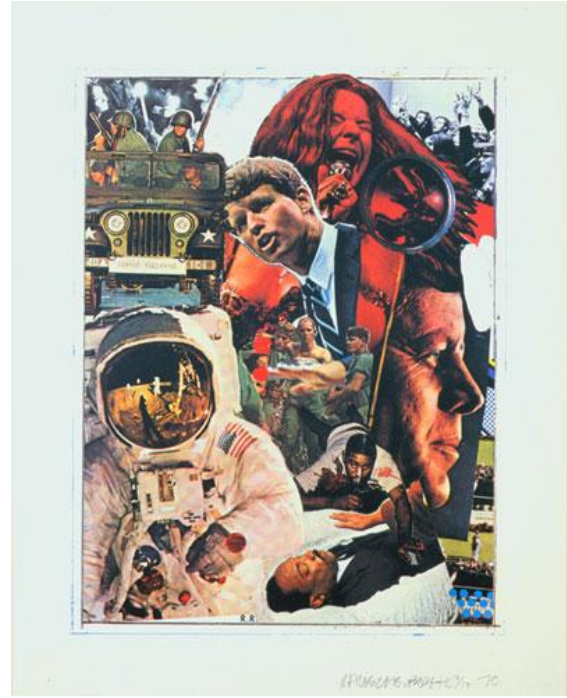


Resim 3.34: Nancy Burson “Faces”

Burson’dan sonra Matiesse ve Picasso gibi sanatçıların eserleriyle kompozit görüntüler üreten Lillian Schwartz, çoğunlukla kompozit ve kolaj eserler üreten Robert Rauschenberg, fiziksel gerçekliklerin temsili olmayan görüntüler üreten Andreas Müler-Pohle gibi sanatçılar dikkat çekmektedir.



Resim 3.35:Lillian Schwartz,
"Mona - Leo", (1986)



Resim 3.36:Robert Rauschenberg
"Retroactive" (1979)



Resim 3.37:Andreas Müller-Pohle Ohne Titel

Dijital fotoğraflar sayıların kombinasyonunda oluşmakta, fotoğrafta yapılan her türlü dijital değişiklik fotoğrafın değişmesine neden olmakta ve bu durum manipülasyon olarak değerlendirilmektedir. Manipülasyon uygulamalarının yeni dijital

teknolojilerle kolaylaşması nedeniyle, post-fotoğrafçılıktan söz edilmeye başlanmıştır. Post-fotoğrafçılıkta, gerçek ve hayal gücü birbirine karışmaktadır⁶³⁶.

Kimin çekim yaptığı değil, olayın ne şekilde kurgulandığı önem kazanmaktadır. Gerçekten daha gerçek, mistikten daha mistik olaylar yani hiper gerçekler yaratılmaktadır. Görüntüleri üretme ve işleme olanaklarının gelişmesi ve post-fotoğrafik hayal gücünün artmasıyla, görüntüler gerçek dünyadaki göndergelerinden daha bağımsız olmaya başlamışlardır⁶³⁷.

Gerçeküstü birleştirmeler ya da geleneksel görüntülerde değişiklik yapan sanatçılar, fotoğrafçılığın geleceğini belirleyen örnekler sunmaktadırlar.

Bunlar arasında bilgisayarda resimleri birleştiren James Porto, bir fotoğrafçıdan çok plastik cerrah gibi insanla hayvanı birleştiren fantastik portreler üreten Daniel Lee, stüdyosunda reklam ve ticari fotoğraf üreten Raymond Meier, birden fazla görüntüyü bir araya getirerek yeni kompozisyonlar oluşturan Charly Franklin, birçok fotoğraftan resim tarzında, daha fantastik çalışmalar üreten Frank Horvat, biçimsel değişimler yaratan Inez van Lamsweerde, resim ve fotoğrafı birleştirerek mitsel öyküler anlatan Alessandro Bavari, Meksikalı fotoğrafçı Pedro Meyer, fotoğraf ve resmi bilgisayarda bir araya getiren Maggie Danon, fotoğrafla kuramsal ve biçimsel anlamda oynayarak farklı çalışmalar üreten Şahin Kaygun, fotoğraf üzerinde renksel oynamalar yapan Lütfü Özgünaydın, insanı ve çevresini sorgulayan Adnan Ataç, düşsel kurgular yapan Reha Bilir, geleneksel ve dijital teknolojiyi karıştıran ve düşünceyi ön plana alan Sadık Demiröz, disiplinlerarası yaklaşımı ağır basan Orhan Cem Çetin, fotoğraf tabanlı dijital görüntüler üreten İlke Veral, fotoğraf ve karışık teknik kullanarak kavramsal çalışmalar üreten Tahir Ün, fantastik fotoğraflar üreten Mehmet Turgut sayılabilmektedir⁶³⁸.

Bu sanatçılara ek olarak, fotoğraf ve grafiği birleştiren ve ünlü fotoğraf ve fotoğrafçılara göndermeler yapan çalışmalarıyla grafik fotoğraflar üreten Necati Abacı'nın da anılması gerekir.

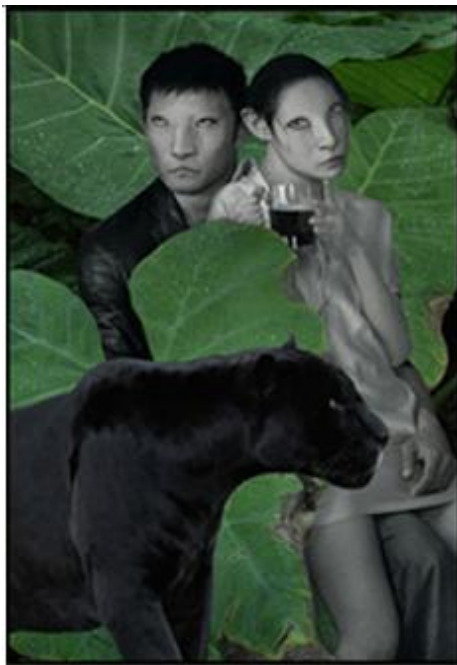
636 MITCHELL, W.J., The Reconfigured Eye: Visual Truth in The Post-photographic Era. The MIT Press: Cambridge.1992, s.48 (Çeviri: Yrd. Doç. Dr. Zühal ÖZEL SAĞLAMTİMUR)

637 WANDS, B., Dijital Çağın Sanatı. Çev: Osman Akinhay, Akbank Kültür Sanat Yayınları: İstanbul. 2006, s.140

638 SAĞLAMTİMUR, Z.Ö., "Dijital Sanat", Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 10 - Sayı: 3, 2010, s.224



Resim 3.38: James Porto



Resim 3.39: Daniel Lee



Resim 3.40: Raymond Meier



Resim 3.41: Charly_Franklin



Resim 3.42: Frank Horvard



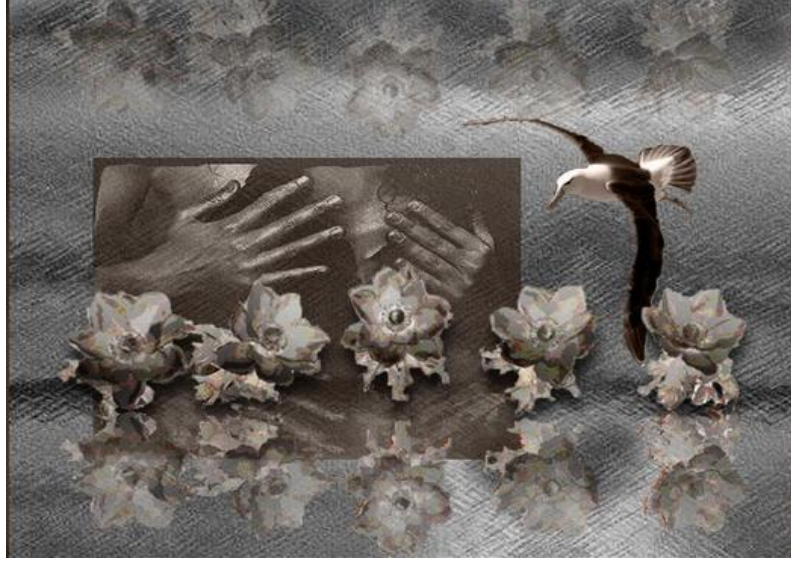
Resim 3.43: Inez van Lamsweerde



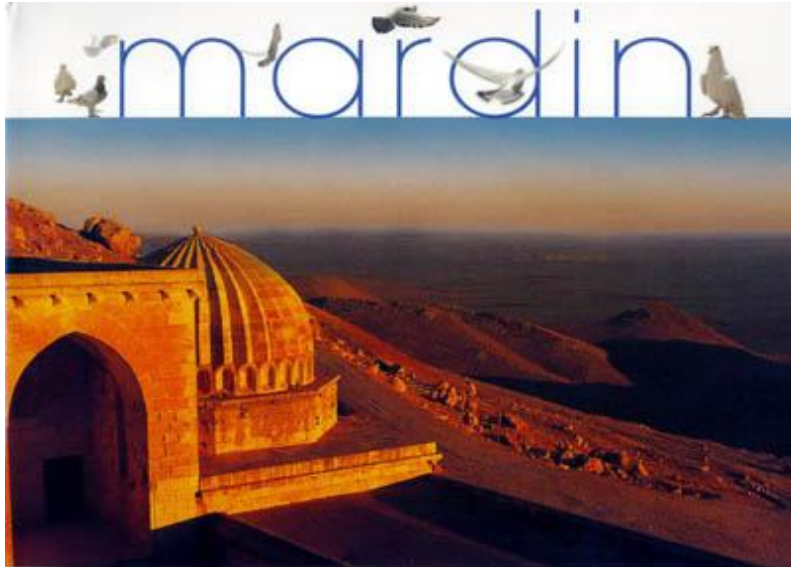
Resim 3.34: Alessandro Bavari



Resim 3.45: Pedro Meyer



Resim 3.46: Maggie Danon



Resim 3.47: Lütfi Özgünaydın



Resim 3.48: Adnan Ataç



Resim 3.49: Reha Bilir



Resim 3.50: Sadık Demiröz



Resim 3.51: Orhan Cem Çetin



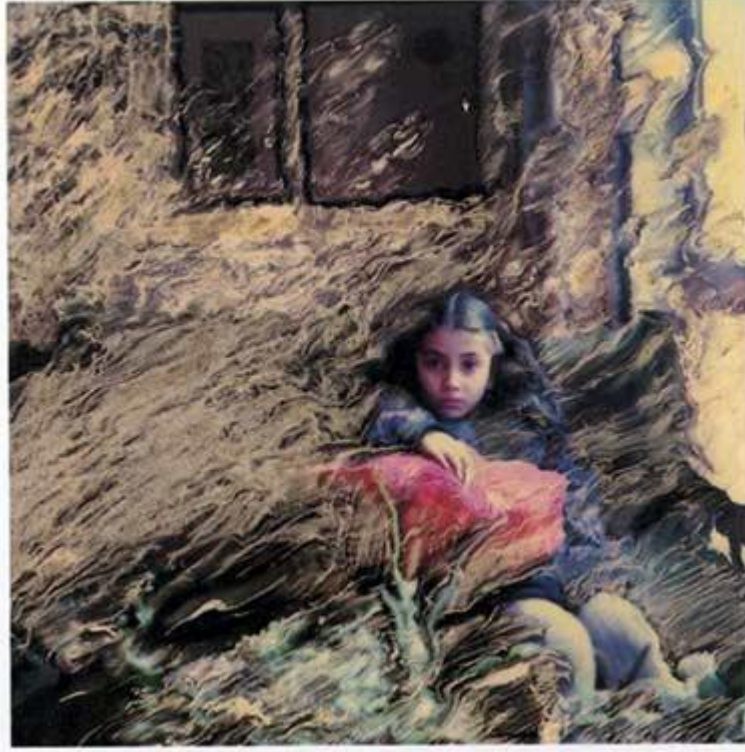
Resim 3.52: İlke Veral, Anahtar



Resim 3.53: Tahir Ün



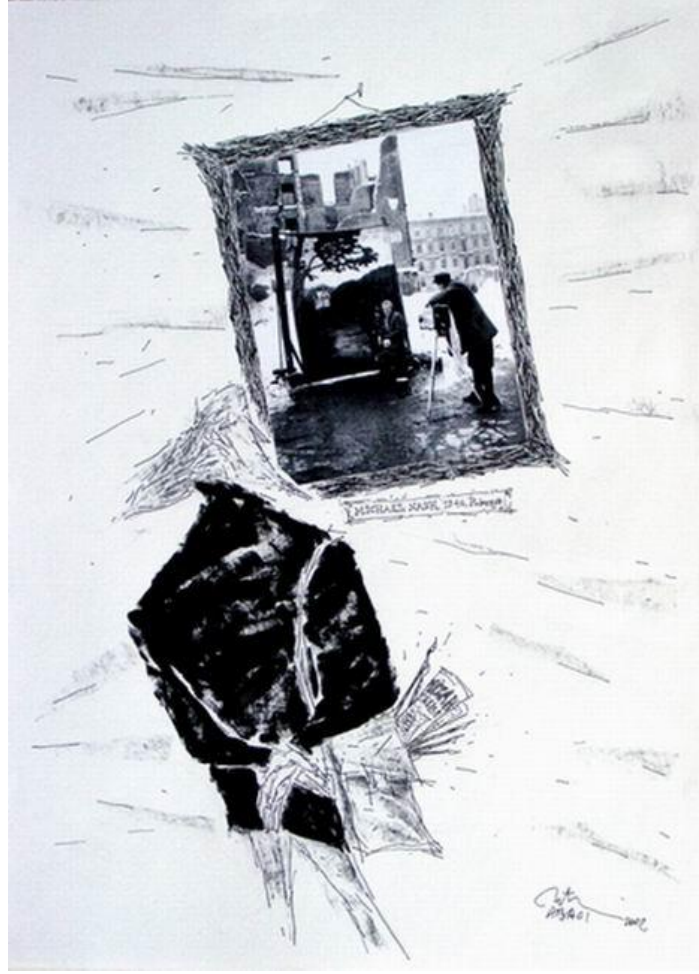
Resim 3.54: Mehmet Turgut



Resim 3.55: Şahin Kaygun – Polaroidler - 1984



Resim 3.56: Necati Abacı –Robert Cappa İçin - 2002



Resim 3.57: Necati Abacı –(Çizgili Fotoğraflar Serisinden) 2002



Resim 3.58: Necati Abacı –(Ara Güler için) 2002

3.4. Örnek Afişler Üzerinden Değerlendirme ve tez kapsamında yorumlanması.

3.4.1.8. Geleneksel Amasya Kırmızı Elma Kültür ve Sanat Festivali Afiş Çalışması.



Elması ile ünlü Amasya ilinin bir festivali olması nedeniyle, “Evinin kapısını açmış bir elma kurdu” görseli kullanılmış, dijital müdahaleler ve foto montajlarla oluşturulan görsel, gerçekte olamayacak bir durumun anlatılması için kurgulanmıştır.

3.4.2. 39. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali Afiş Çalışması



Çalışmada, mandallar, piyano tuşlarına benzetilerek bir kompozisyon oluşturulmuştur. Mandal fotoğraflarından bir piyano tuş takımı illüstrasyonu elde edilmiş ve bu görsel üzerine tipografik düzenleme yapılmıştır..

3.4.3. 12.Uluslararası İzmir Kısa Film Festivali Afiş Çalışması.



Çalışmada, film şeritlerinden bir koşucu ile ödül almak için yarışan filmlerin serüveni bir koşu yarışmasıyla özdeşleştirilerek filmler arasındaki tatlı rekabete dikkat çekilmiş ve tasarlanan kompozisyon fotoğraf ve dijital müdahalelerle uygulanmaya çalışılmıştır.

3.4.4. 6.Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Afiş Çalışması.

VI.

ULUSLARARASI İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ

1-9 Mayıs 2011



GÖSTERİM SALONLARI - İZMİR

FRANSIZ KÜLTÜR MERKEZİ
KARACA SİNEMASI
İZMİR HALKEVİ
ADNAN SAYGUN KÜLTÜR MERKEZİ
ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ

DÜZENLEYENLER

DİSK / SİNESEN
TÜRK METAL SENDİKASI
KESK / SES / HALK EVLERİ
SENDIKA.ORG

ERİŞİM

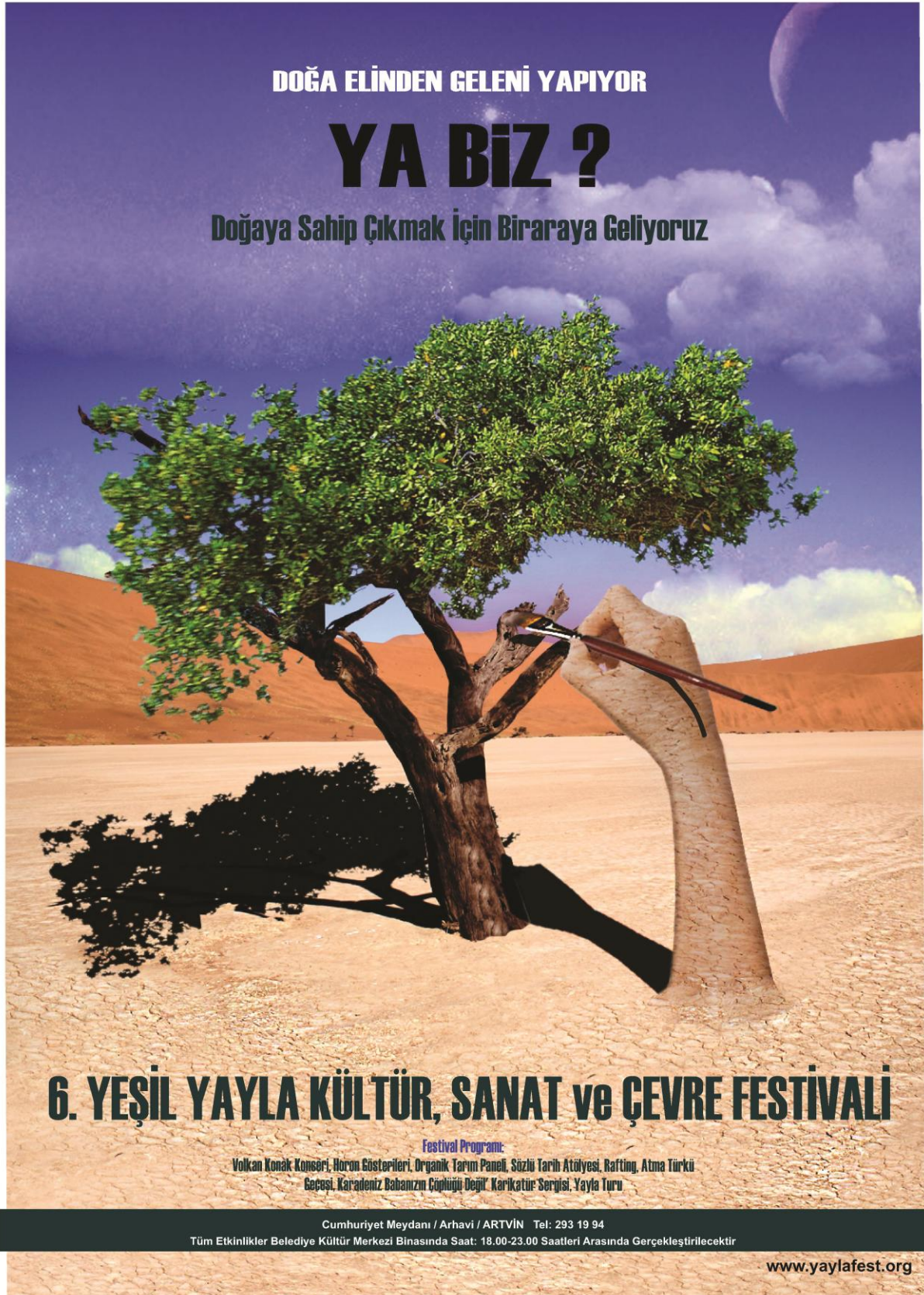
www.iff.org.tr
festival.sendika.org.ORG



Tüm gösterimler ücretsizdir.
Erişim adreslerinden davetiye temin edilebilir.
Film gösterimleri hafta içi 19.00'da, hafta sonu:10.00'da başlayacaktır.
Söyleşi ve paneller Atatürk Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilecektir.
Ayrıntılı bilgi ve Festival Programı için Tel:(0232) 255 68 95

Maden işçilerinin fotoğrafı, kompozisyonu güçlendirmek için , dijital müdahalelerle grafiksel hale getirilmiş, onların gerçeğini, gerçekliğin nesnesi kabul edilen fotoğraf değil, grafik daha etkili verebilmiştir. Grafikselleştirme ile, işçilerin hüznü daha etkin yansıtılmıştır.

3.4.5. 6. Yeşil Yayla Kültür, Sanat ve Çevre Festivali Afiş Çalışması.



Çevre festivali olması nedeniyle, çölleşmiş bir arazide kendine ağaç çizen bir doğa kompozisyonu oluşturulmaya çalışılmıştır. Dijital müdahaleler ile gerçek olmayan bir durum fotoğraf yardımıyla çizilmiştir.

3.4.6. 6. Kayıp Hayatlar Caz Orkestrası Konseri Afiş Çalışması.



Kullanılan görsel ile, hepsi boşanmış ve yalnız yaşayan kadınların oluşturduğu bu orkestranın afişinde, bu durumu anlatacak bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Fotoğraf, dijital müdahaleler ile grafiksel bir tarzda yorumlanarak, fotoğrafın çekilen kişiye ait olma durumu, grafik ile herhangi bir kadının görseli olma durumuna dönüştürülmüştür.

3.4.7. 17. Avrupa Gezici Filmler Festivali Afiş Çalışması.



Teması, sokak çocukları olan festival için, sokakta yürüyen iki sokak çocuğunun fotoğrafı kullanılmıştır. Bir önceki çalışmada olduğu gibi, fotoğrafın ait olduğu kişileri tanımlaması nedeni ile, dijital müdahalelerle grafiksel hale getirilen görsel, herhangi bir sokak çocuğunu tanımlar hale gelmiştir.

3.4.8. Üç Maymun Grubu Konser Afişi Çalışması.



Grubun adının üç maymun olması nedeniyle ve görmeyen, duymayan, konuşmayan topluma tepki olarakta afiş tasarımı bu kompoziston kullanılmıştır. Konuya espri ve soyutluk katabilmek için, fotoğraf, dijital müdahaleler ile grafiksel bir hale getirilmiştir.

3.4.9. Kızkulesi Şiir Festivali Afişi Çalışması.



Foto montaj ve dijital müdahaleler ile, Bir şairi duygulandıracak görsel düzenleme oluşturulmaya çalışılmıştır. Kız Kulesi, Ufuktan geçen vapur, deniz kenarında ağaç altındaki sakın bank, bankta oturan yalnız kişi ve kedi, genel anlamda bir şairi heyecanlandıracak imgelerdir. Dijital müdahaleler ile grafikselleştirilmiş fotoğraf sayesinde, görselle de imge yaratılmaya çalışılmıştır.

3.4.10. İzmir Film Festivali Afişi Çalışması.



İzmirin simgelerinden saat kulesi bir kamera ayağına dönüştürülmüş ve dijital müdahaleler ile, grafikselleştirilmiş olan görsel ile ilk kez gerçekleştirilecek bu festivalin, bir hayalin gerçekleştirilmesi olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır.

SONUÇ:

Grafik tasarımcı, sözcükleri ve görüntü unsurlarını, görsel bir iletişim oluşturacak biçimde bir araya getiren kişidir. Bu unsurlar izleyicinin çözebileceği sözel-görsel bir denklem içinde sunulur. Grafik tasarımcı hem bir ileti aktarıcı, hem de biçim düzenleyicisidir. Grafik tasarım ise, iletişim sağlayıcı iletiyi, doğru ve yalın bir biçimde yansıtma işlevidir⁶³⁹.

Grafik tasarım ve görsel öğelerle oluşturulmuş kompozisyonlar, tıpkı yazıda olduğu gibi, anlatımları sonucu bir yargıda, önermede bulunurlar.

Bu kompozisyonları üretmek için kullanılan görseller, hız ve zamansızlık çağı haline gelmiş günümüz dünyasında, hiç bir şey için yeterince zamanı olmayan çağdaş insana, anlatmak istediğini “ayaküstü” aktarabilecek öğeler olmaları açısından neredeyse tasarımın baş aktörleri olmuşlardır.

Elektronik medyanın yaşamın her alanını istila ettiği günümüzde, insanlar artık “gazete?”lerini bile internetten okumakta, zamanının çoğunu bilgisayar başında, sayfalar arasında gezinti yaparken geçirmektedir.

Artık algının öncelikli ögesi metin değil görsel olmuştur. Metni okumaya ve anlamlandırmaya zamanı olmayan günümüz insanı, sayfaları gezerken görsel uyarıcılara öncelik vermektedir.

Görsel kültürün bu yükselişi, tahtında kendini güvende hisseden yazıyı, ne yazıktır ki, alaşağı etmiş ve görsel öğelerin hükümdarlığını ilan etmiştir. İçerik ve işlev geri planda kalmış ve görünüm her şeyin önüne geçmiştir.

Bilgisayar ve teknoloji çağında, hala direnen eski iletişim kanallarından afiş ve billboardlar, uygulama yüzeyleri ve yöntemleri değişse de (Dijital duvar ekranları, elektronik billboardlar) hala etkili ve önemli iletişim kanalları olarak kendilerini güvene almışlardır. Bu uzun bir süre daha böyle devam edecek gibi görünmektedir.

639 Emre Becer, İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999, s. 36.

Bu teknolojik değişim insanların görsel kültürlerini de değiştirmiş, artık dijital dokunuşun olmadığı klasik anlatımlar, nostaljik etkisi dışında, etkileyciliğini kaybetmiştir. Hayal gücünü zorlamayan görsel öğeler sıradanlaşmış ve fark edilmez olmuştur. Hatta gerçeküstü anlatımların , bilgisayarlar yardımıyla kolayca gerçekleştirilebilmesi, insanların etkilenme düzeyini de değiştirmiştir.

Hayal gücünün ufukları genişlemiş ve insanları şaşırtmak ve etkilemek zorlaşmıştır.

Bu noktada, şaşırtma ile ilgiyi çeken ve o kısacık anda iletisini aktarmak zorunda olan tasarımcı, dijital müdahalelerle insanları şaşırtacak görseller üretmek zorunda kalmaktadır. Her şeyin özünü parçalamak ve o özlerden yeni görsel üretimler oluşturmak için çabalarken, kavramlar da birbirine dönüşmektedir.

Çağımızda Fotoğraflar artık fotoğraf, illüstrasyonlar artık illüstrasyon değildir. Kavramlar ve yöntemler birbirinin içinde erimekte, tanımlar farklılaşmakta ve dönüşmektedir.

Her şeyin içiçe geçtiğı bu dijital çağda, bilgisayarda üretilmiş kompozit tasarımlar üreten grafik tasarımcılar, yeni dijital teknolojiyi yaratıcı bir şekilde kullanmaktadırlar.

Gücünü ve etkisini devam ettiren ve insanların seyahatleri süresince çevrelerini gözlemleyip, çevrelerine konuşturılan afişlerle karşılaştıkça etkisini devam ettirecek olan afişler, kitle iletişimi için hala önemli bir araç olmayı sürdürmektedirler.

Günümüzde tasarımcı, hızlı okunabilen ve fark edilebilir tasarımlar üretmek zorundadır. Büyük ve kalıcı (sabit) bir tasarım alanı olan afiş, önce barındırdığı görsel ile etkileyip gözü ve algıyı kendine çekmeli, sonra içerdiği iletiyi aktarmalıdır.

Algılanmak için öne çıkmaya çalışan birçok görselle kuşatılmış günümüz dünyasında bu çok zordur ve sadece farklı ve vurucu olan bir tasarım bunu başarabilecektir. Bir elma fotoğrafı artık insanları etkilemezken, kare şeklindeki bir elmadaki kapıyı açıp sizi içeri uyur eden bir elma kurdu, örneğın Amasya Elma festivaline sizi çağırduğında, bu davetin farkına varacak ve belki de bu festivale katılmayı bile düşüneceksinizdir.

Dijital olarak bu görseli oluşturmak için, fotoğraflar üzerinde oynamak ve hayal edilen kompozisyona ulaşmak artık çok kolaylaşmıştır.

Fotoğrafın icadından önce, Amasya Elma festivaline afiş üretecek olan bir tasarımcı, Eskiden elmalı bir illüstrasyon yapmak zorundaydı. Fotoğrafın icadından sonra ise elmanın fotoğrafı onun için bir tasarım ögesi idi.

Günümüzde, elmanın fotoğrafından üretilen gerçeküstü elma tasarımı, tasarımcının görsel ögesi olmakta. Bu görsel öge ise ne illüstrasyonun ne de fotoğrafın tanımına uymakta.

Belki de bu üretim için **Grafiksel Fotoğraf = Foto İllüstrasyon** en uygun tanım olacaktır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

AKÇADOĞAN, I. İ., “Temel Sanat Eğitimi ve Dijital Ortam”. Epsilon Yayıncılık: İstanbul. 2006.

AKYÜZ A. K., “Afiş Tasarımı”, Yayınlanmamış Ders Notları, Ankara, 1995.

ALGAN, E. “ Fotoğraf Okuma” Görüntü Çözümlemelerine Giriş, Eskişehir, 1999.

ALGAN, E., “Fotoğraf Okuma”, Çözüm İletişim Hizmetleri Ltd. Şti., Eskişehir, 1999.

ANTMEN, A., “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.

ARIKAN, A, “Grafik Tasarımda Görsel Algı”, Eğitim Kitabevi Yayınları, Konya, 2008.

ARNTSON, A.E. “Graphic Design Basics”. Harcourt Brace College Publishing, New York, 1988.

ATALAYER F, “Temel Sanat Öğeleri”, Anadolu Ün. Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., Eskişehir, 1994.

ATAR, A. “Başlangıçından Günümüze Tas Baskı”. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 1995.

AYDIN, Ç.M.,” Sanatta Eleştirelilik”, Beta yayınları, İstanbul, 2002.

AZİZ, A., “Toplumlaşma ve Kitleleşme İletişim”, A.Ü. Bas.Yay. Y.O. Yayınları, Ankara, 1982.

BAINES, P. ve HASLAM, A. “Yazı & Tipografi”. Laurence King Publishing, Hong Kong, 2002.

BANGİR, A., G., “Görsel İletişim”, İstanbul: Özkara matbaacılık, 2005.

BARTHES, R., “Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler”, Türkçesi: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 1992.

BAŞ, N., “Moda illüstrasyonu-Stilistik”, Ya-Pa Yayın Pazarlama San. Ve Tic.A.Ş., İstanbul, 2004.

BAUDIN, F. “How Typography Works”. Lund Humphries Publishers, London, 1989.

BAUDRİLLARD, J., “Simulakrlar ve Simülasyon” (İng:1981) Çev: Oğuz Adanır Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998.

BAYHAN, M. “Yazılarla Fotoğraf”, Ege Yayınları, İstanbul, 1996.

BECER E., İletişim ve Grafik Tasarım”, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Nisan 2005.

BEKTAS, D., “Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi.” İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1992.

BEKTAŞ, H.,. “İnternetteki Tipografi Sorunları ve Görsel Kirlenmeye Karşı Öneriler”.

BENJAMİN, W., “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Pasajlar. Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 1995.

BENJAMİN, W., Fotoğrafın Kısa Tarihçesi. Çev: Ali Cengizkan, YGS Yayını, İstanbul. 2001.

BERGER, J., “Görme Biçimleri”, Çev:Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1988.

BERGER, J., “O Ana Adanmış”, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

BİGALI, S., “Resim Sanatı.” Yaylacılık Matbaası, İstanbul, 1976.

BİRSEL, S.,”Fransız Resminde İzlenimcilik”, ABC Yayınları, Ankara, 1967.

CADAVA, E ., “Işık Sözcükleri”. Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları: İstanbul, 2008.

CAPORAL, B., “Kemalizm ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1919- 1970)”, İş Bankası Yay., İstanbul, 1982.

CASSANDRE, “Yazılar”, sayı 23, Mataş Basım, İstanbul, 2009.

CLAIR, K. A. “Typographic Workbook.” Canada: John Wiley & Sons, Inc. 1999.

CLARKE, G., The photograph. Oxford, Oxford University Press,1997.

COSKUN, E., “Dünya Sinemasında Akımlar”, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2003.

CULLEN, C.D., “Promotion Design That Works.” Rockport Publishers, Massachusetts, 2001.

ÇELLEK T, Temel Sanat Ders Notları, Ankara, 2003.

ÇEVİK S., Yazı Dışiplini Ders Notları, M.S.Ü, İstanbul,1999.

ÇİZGEN, G., “İllüstrasyon ve Fotoğraf”, Varlık Yayınları, İstanbul, 1993.

ÇİZGEN E., “Türkiye’de Fotoğraf”, İletişim Yayınları, Şefik Matbaa, İstanbul, 1992.

ÇİZGEN, G . “Sanat Köprüsü Sırat Köprüsü.” Arkeoloji Sanat Yayınları, İstanbul. 2007.

DALEN, J. V.,- GUBBELS, H.,- ENGEL, C.,- MFENYANA, K., “Effective Poster Design”, Education for Health, sayı 1, cilt 15, Taylor&Francis Ltd., İngiltere, 2002.

DAVİS D. B, “Mastering Digital Photography”, Thompson Course Technology, ABD, 2006.

DEMİR H., “Geçmişten Günümüze Grafik Tasarımın İşlevi ve Başlıca Gelişim Evreleri”, Mersin Üniversitesi G. S. F. Yayını, 2007.

DERMAN, İ., "Fotoğraf ve Gerçeklik", İstanbul, Ağaç Yayınları, 1991.

DİVANLIOĞLU, D., "Temel Tasar, Tasar'ın Öge ve İlkeleri", Birsan Yayınevi, İstanbul, 1997.

BATUR, E., "Modernizmin Serüveni", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

ERDEN, M.Ç., "Tipografik tasarım ve uygulamaların irdelenmesi", İstanbul, 1994.

ERDOĞAN N., İNCİRLİOĞLU G., NORAS S., "Görüntünün Ötesi"- 2. Bilkent Grafik Tasarım Semineri- Soru Havuzu- Bildiriler. Bilkent Üni. Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Grafik Bölümü, Ankara, 1993.

ERGİN, E., "Her Yönüyle Fotoğrafçılık Tekniği", İnkilap Yayınları, İstanbul, 2000.

EROĞLU, K., Yayınlanmamış İllüstrasyon Ders Notları, İstanbul, 2007.

ERSÖZ, N. S., "Türkiye' de Grafik Sanatların Gelişimi ve Grafik Sanatçıları", İstanbul, 1993.

ERUTKU, B. "Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Teknikler", M.Ü.G.S.F., Fotoğraf Bölümü Kültür Yayınları, İstanbul, 1999.

ERZEN, J. E., "Fotoğraf Notları", Say Yayınları, İstanbul, 2004.

EVANS, P. ve THOMAS, M. "Exploring the Elements of Design". U.S.A.Delmar Learning, Delmar, 2004.

EVENING, M., "The Adobe Photoshop Lightroom Book", ABD, Peachpit, 2007.

FAULMANN, C. "Yazı Kitabı." Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2005.

FLUSSER, W., "Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru" ,MED CAMPUS Yayınları, Çeviri: İhsan DERMAN, İstanbul, 1994.

GANİZ, S., “Yazı & Tasarımcıları”, Kastas Yayınevi, İstanbul, 2004.

GENÇAYDIN, Z., Sanat Eğitimi, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Resim-İş Lisans Tamamlama Programı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, Temmuz 1993.

GERMANER, S., “1960 Sonrası Sanat”, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997.

GEZGİN, S., “Basında Fotoğrafçılık”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, 2002.

GİDERER H. E., “Resmin Sonu.” Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003.

GOMBRICH, E.H. “Sanatın Öyküsü.” Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

GÖKÖZ, A., “Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık”, Odak Yayın ve Tic., Basaş Ofset, İstanbul, 1980

GREEN, C. “Design it Yourself.” U.S.A.: Rockport Publishers, Rockport, 2002.

GRİLL, T, SCANLON, M., “Fotografrafta Kompozisyon.” (Çev. Nedim Sipahi), Homer Kitabevi., İstanbul, 2003.

GÜNGÖR, İ. H., “Temel Tasarım.” Esen Ofset, İstanbul, 200.5

GÜMRÜKÇÜ, C.O., “Fotoğrafın Kitabı”, Mevsimsiz Yayınevi / Fotoğraf Serisi, Ankara, 2006.

HALLER, L. . “Creative Edge: Type.” North Light Books, Ohio, 1999.

HEDGECOE, J. “Her Yönüyle Fotoğraf Sanatı” , Remzi Kitapevi, İstanbul, 2005.

HELLER, S – CHWAST, S., “From Victorian to Post-Modern”, Newyork, 1988.

İSİNGÖR, M., ETİ, E. ve ASLIER, M., “Resim Teknikleri”, Resim I, Temel Sanat Eğitimi, Grafik Resim, Türk Tarih Kurum Basımevi, Ankara, 1986.

İNANKUR, Z., “19. yy. Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı”, Kobalı Yayınları, İstanbul, 2001.

İSTEK, R., “Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni”, Pusula Yayıncılık ve İletişim Ltd. Şti, İstanbul, 2004.

JAMESON, F., “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, Nirengi Kitap, İstanbul, 2011.

JEAN, G. “Yazı, İnsanlığın Belleği”. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul, 2004.

JENNINGS, S., “Advanced Illustration and Design”, Chartwell Books Inc., New Jersey, 1987.

KANBUROĞLU, Ö., “Basında Haber Fotoğrafı Kullanımı”, Gazeteciler Cemiyeti Yayını, Ankara, 2003.

KANBUROĞLU, Ö., “Dijital Fotoğrafta Yaratıcı Teknikler”, Say Yayınları, İstanbul, 2010

KASIM, M., Dr., “Reklam Fotoğrafçılığı”, Çizgi Kitabevi, Meltem Ofset, Konya, 2005.

KAVURAN, T., “Baskı Sanatı ve Grafik Üretim Teknikleri”, Fırat Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Ders notları, Elazığ, 2005.

KAVURAN, T., “Kitapların Grafik Ürün Olarak Tasarlanma Gerekliliği Ve Şiir Kitaplarında Tasarımın Önemi”, Fırat Üniv. Yayınları, Elazığ, 2005.

KETENCİ, H. F., “Sayfa Tasarımı Sayfa Düzeni Mizanpaj Ders Notları” Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli, 2008.

KETENCİ, H. F., ve BİLGİLİ, C., "Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı", Beta Basım Yay, İstanbul, 2006.

KILIÇ, L., "Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi", Dost Yayınevi, Ankara, 2007

KINAY, C., "Sanat Tarihi." Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.

KOMŞUOĞLU, Ş., İMER, A., SEÇKİNÖZ, M., ALPASLAN, S., KÖSE, S., (ty.), "Moda Resmi Ve Giyim Tarih'i, Orta Dereceli Kız Teknik Öğretim Okulları-Resim II- Devlet Yayınları, Ankara, 1986.

LABARRE, A., "Kitabın Tarihi", Yeni Yüzyıl kitaplığı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

LANGFORD, M.,J., "The Master Guide to Photography", Knopf Press, USA, 1982.

LOXLEY, S., "The Secret History of Letters" New York:I.B.Tauris&Co.Ltd. 2006.

LYNTON, N. "Modern Sanatın Öyküsü". İstanbul: Remzi Kitabevi. 1991.

MADRAN, O.R, "Görsel Tasarım İlkeleri Ders Notları", Başkent Üniversitesi, 2009.

MARIEN, M.W. Photography and Its Critics-A Cultural History [Fotoğraf ve Onun Kritiği- Kültürel tarihi]1839–1900 Cambridge Un. Pres., Cambridge,1997.

MARCK., G., "Gustave Courbet", Greenwood Publishing Group, New York, 1989 .

MEGEP Modülleri, "Grafik Ve Fotoğraf alanı, Tasarı İlkeleri", Ankara, 2007.

MEGEP Modülleri, "Grafik ve Fotoğraf Alanı. Pinhole (İğne Deliği Kamera)", Ankara, 2007.

MEGEP Modülleri, "Grafik ve Fotoğraf alanı. Sulu Boya Tekniği", Ankara, 2007.

MEGEP Modülleri, Fotograf ve Grafik Alanı, Tipografi, Ankara, 2006.

MEGEP Modülleri, “Gazetecilik alanı. Basın Fotoğrafçılığı”, Ankara, 2008.

MEGGS, P.B. “Grafik Tasarımın Tarihi”. Kanada: John Wiley & Sons. 1998.

MEISEL, L.,”Photo-Realizm” [Foto-Gerçekçilik] Newyork, Abdraek Pres, 1989

MITCHELL, W.J., “The Reconfigured Eye: Visual Truth in The Post-photographic Era.” The MIT Pres: Cambridge.1992.

NALVEN, J. ve JARVIS, J.D.,“Going Digital: The Practice and Vision of Digital Artists.” Thomson Course Technology: USA. 2005.

NELSON P. ve BYRON F., “Commercial Arts”,] Paperback, London, 1986.

ODABASI, A.H., “Grafik’te Temel Tasarım.” (3.Baskı) Yorum Sanat Yem Yayınları, İstanbul, 2006.

OKAY, A., “Kurum Kimliği.”, Ankara, MediaCat Yayınları, 2000.

ÖZENDES, E., “Merhaba Atina Here İstanbul”, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2000.

RING, J., “Reklâm Dünyasının İç Yüzü” Çev: Şefika Komçez, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1996.

SARIKAVAK N. K., “Tipografinin Temelleri”, Ankara, 1997.

SARIKAVAK, N.K. “Çağdaş Tipografinin Temelleri”. Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2004.

SCHARF, A., “Art and Photography” [Sanat ve Fotoğraf] Paperback, London, Pequin Bades, 1986.

SIMON, O. “Introduction to Typography.” London: Faber and Faber. 1963.

SINAV, A., “Tıbbi Resimin Tıp Eğitimine Katkıları, Cerrahpaşa Tıbbi Resim Günleri: Günümüzde Tıbbi Resim”, Yıldırım, M. (Ed.), İstanbul: Nobel Matbaacılık, 2008.

SÖKMEN, N., “Yazı ve Tipografi”, 2009.

SULLİVAN, L., “Satan Reklam Yaratmak”, Çev: Sevtap Yaman, Kapital Medya A.Ş. Yayını, İstanbul, 2002.

SUSAN, S. , Fotograf Üzerine, İstanbul: Altıkırkbes Yay., 1999.

TAN, E., Tipografi Ders Notları, Isparta, 2005.

TAŞ O. – Sahim,T.Z., Reklamcılık ve Siyasal Reklamcılık, Ankara, 1996.

TEKER, U., Grafik Tasarım ve Reklam, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003.

TEKER,U., “Grafik ve Reklam”, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları, 2002.

TEPECİK, A, Grafik Sanatlar Tarih Tasarım Teknoloji, Ankara: Detay ve Sistem Ofset ,2002.

TUNALI, İ., Tasarım Felsefesine Giriş, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. 2002.

TUNALI, İ.. Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul: Remzi Kitabevi,1989.

TOPÇUOĞLU, N., “İyi Fotoğraf da Nasıl Oluyor Yani?” Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.

TWEMLOW, A , “Grafik Tasarım Ne İçindir?”, (Çev. Dalsu Özgen), İstanbul: Yem Yayın, 2008.

UÇAR, T.F., “Görsel İletişim ve Grafik Tasarım” . İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2004.

UZTUĞ, F., “Halkla İlişkilerde Uygulama Teknikleri”, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2009.

VARIS, L.,”Digital Photography For graphic Designers”,ABD,Rockport publishers

WANDS, B., “Dijital Çağın Sanatı”. Çev: Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Yayınları: İstanbul. 2006.

WEILL , A., “Grafik Tasarım”. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

YAZICI, N., “Desen Tasarım Tekniği Ders Notları”, Gaziantep Üniversitesi, 2010.

YESİLYURT, N., “Tipografinin görsel ve işlevsel olarak incelenmesi”, İstanbul, 1995.

YILMAZ, Ü., 1991. “Renk Psikolojisi”, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

YÜKSEL Ü, Bilimsel Reklam ve Pazarlamadaki Yeri, İstanbul, Bilim Kitabevi, 1984.

ZUCKERMAN, J., “Fotoğrafta Rengin Sırları”, çev: Nedim Sipahi, İstanbul, Homer Yayıncılık, 2004.

MAKALELER

“Bak”, Görsel Sanatlar Dergisi, Sayı:5, 1997.

“GÜNGÖREN, A., Siberantropos/”Reklam-Mantık”,

“Modernizasyon Aracı Olarak Reklâmcılık”, çev.Hülya Balcı, Toplumsal Tarih, sayı:11 1999.

“Postmodernizm”, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Grafikerler Meslek Kuruluşu yayını, Sayı:4, Nisan, 1992.

ARAT, R., “Fotoğraftaki Yaklaşımlar Üzerine Bir Deneme”, Afsad 3.Fotoğraf Sempozyumu, Afsad Yayınları No: 20, 27-28 Ankara, Mayıs 1989.

ASLAN, E.,”Tarih Öğretiminde Fotoğraf Kullanımı” 9 Eylül Üniv. Buca Eğitim. Fak. Dergisi, Sayı 24, 2008.

ATAYER, F. “Fotografi, Yaratıcılık, Dil”. Fotografya. Sayı 13, 2002.

BAUDRILLARD, J., “Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu”, çev. Oğuz Adanır, 3. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006.

BAŞAR, M. R., “Fotograf, Resim ve Modernizm” Edebiyat Eleştiri, Sayı:. 9 s. 99- 101. Mart Matbaacılık , İstanbul, 1995.

BİLGE, İ., “Grafik Tasarım Dergisi”, Sayı:6, İstanbul, 2007.

BYRNE, C., & WITTE M., “A Brave New World: Understanding Deconstruction”, “Graphic Design History”, Steven Helleve Georgette Bahrice, 2001, New York: Allv/orth Press, sf, 245-251. Çeviri: H. Yakup ÖZTUNA , “Yapıbozumculuk ve Grafik Tasarım” Grafik Tasarım dergisi, Aralık 2007.

ETİ, E., Tasarım ve Dekor Semineri Bildiri Kitapçığı, İstanbul, 1998.

Fotoğraf Sanatı Dergisi, Cilt 1 Sayı 1 Subat 1977.

GİDERER, H. E. "Fotoğraf Resmi Öldürür mü?", Sınır Deneyimleri, Akbank Sanat, 11/ Kasım, 15 Aralık 2005.

GLASER, M, "Grafik Sanatlar Üzerine" Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar Dergisi, Sayı 1, 1987.

GÖKSEL, A. B., "Reklam ve Fotoğraf", Ege Üniversitesi Basın Yayın Y.O.Dergisi, İzmir, 1987.

GURGEN, H., "Reklama Nasıl Bakalım" Yeni Türkiye. Sayı 11, 1996.

HELLER, S., ve CHVAST, S., "Grafik Tarzlar", Thames and Hudson, 1988, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Çeviri: Hezarfen Fotoğrafya (Hadiye Cangökçe, Cem Çetin) Sayı 47,1991.

İŞLER, A. Ş. "Yazılı Ders Materyallerinde İllüstrasyon kullanımının Yeri ve Önemi", Milli Eğitim Dergisi, Sayı:157, İstanbul, 2003.

KAHRAMAN, H. B., " Postmodern Modernism",Radikal, 07.03.2002.

KARADAĞ, Ç. "Sanat Fotoğrafında Üsluplar", Afsad 3.Fotoğraf Sempozyumu, Afsad Yayınları No: 20, 27-28 Mayıs 1989, Ankara. 1989.

KAYGUN, Ş., "Fotoğrafta Grafik Anlatım", İFSAK Fotoğraf Sinema Dergisi, Sayı: 69-70, İFSAK Yayınları,İstanbul, 1994.

KELOĞLU, O., "Hiperrealizm Akımı Gerçekten Daha Gerçeği Yansıtmak İstiyor.", Milliyet Sanat. 23 Mart 1973.

KESKİNOK, K., Doğada ve Sanatta Ritimler. Sanat Dergisi, Sayı:7, 1994.

KULAKSIZ. A. H., "Fotoğraf Akımları", "Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi", İstanbul, Ekim 1991.

MADEN, S., 1981, “Türk Grafiğinin Dünü Bugünü”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi, 1980.

Milliyet Sanat Dergisi, “Afis Sanatı”, Yeni Dizisi., 1980.

NEMEZECK, A.,- ROLF A. P., “Fotoğraf Yoksa Resim de Yok”, Adam Dergisi. Sayı:28, Mart 1988.

OSTERWOLD, T., Pop Art TASCHEN America Llc, Amozon, 1999.

ÖNAY, A. “20. Yüzyıl ve Fotoğraf Sanatı”, Yeni Fotoğraf Dergisi, Sayı: 11, 1977.

ÖZDEMİR, A.B. “ Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğrafçılık”, Papirüs Dergisi, Sayı:24, 1999.

ÖZDEMİR, F., “Popüler Müzik Albüm Kapaklarının Tasarım Sorunları”, İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, Cilt: 1. Sayı:1, 2011.

ÖZDEMİR, M.T., ve Erler, K., Hidayetoğlu, T.F., Bölükoğlu, H. (), Ortopedide Tıbbi İllüstrasyon, Artroplastik Artroskopik Cerrahi Dergisi, (Vol.14 No.4). Ankara: TEVAK., 2003.

ÖZER, B., “Fotoğrafın Dünü ve Bugünü”, Yapı Dergisi, Eylül-Ekim 1976.

ÖZSEZGİN, K., “Plastik Sanatlarda Dada Akımı”, Milliyet Sanat Dergisi, sayı 161, 5 Aralık 1975.

ÖZSEZGİN, K., “Türk Grafik Sanatının Gelişme Evreleri”, Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, Subat 1982.

ÖZTUNA H.Y., “San Francisco Psychedelic Rock Hareketi ve Afişleri”, Grafik Tasarım dergisi, Sayı 8, Mayıs 2007.

ÖZTUNA H.Y.; “İngiliz Punk Hareketi ve Grafik Tasarım”, Grafik Tasarım dergisi , 3 Aralık 2006.

ÖZTUNA, H. Y., "Fransız Art Nouveau Afiş Tasarımı 1890-1914" ,Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, 2007.

ÖZTUNA, H.Y., "Hegemonyaları Kıran Coşku: Wolfgang Weingart", Agora, Mart-Nisan 2002.

ÖZTUNA, Yakup; "Modern ve Post- Modern Grafik Tasarım Anlayışının Karşılaşmalı Olarak İrdelenmesi" HÜGSF Bilgi Çağı ve Sanat VI. Ulusal Sanat Sempozyumu, 2000.

ÖZTUNA, H.Y., "Tasarım Yöntemi", Yayınlanmamış Ders Notları.

ÖZTUNA, H.Y., "Yapıbozumculuk ve Grafik Tasarım" Grafik Tasarım dergisi, Aralık 2007.

PARSA, S. "Fotograf ve Gerçeklik", Ege Üniversitesi, BYYO Dergisi, İzmir, 1987.

QUINTAVALLE, C.A., "Afis Sanatının Gelisimi", Mimarlık Dergisi, 2. Sayı.,1978.

SAĞLAMTİMUR , Z.Ö., "DİJİTAL SANAT", ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ, Cilt: 10 - Sayı: 3, 2010.

ŞAHİN, Y., "Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan Bir Grup Kaftanın Dikiş Kalıpları ve Anadolu Giysileriyle Benzerlikleri", Folklor/ Edebiyat Dergisi, Başkent Matbaası, Ankara, 2004.

SERİN. A.Y., SÜLÜN, E.N., YAVUZ, E.,' "Çağdaş Dünya ve Türk Afiş Sanatı Bağlamında, Türk Afiş Ustası İhup Hulusi Görey' in Tamamlanmamış Afişlerine Bir Eleştirel Bakış", Atatürk Üniv. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı:18, 2010.

TÜFEKÇİ, T. "Fotoğrafta Resim Etkileri", Fotoğraf Dergisi, sayı:31, İstanbul, 2001.

TÜRKER H, "Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım Dersi İçerik ve Yöntem Önerisi", Ondokuzmayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Samsun 2005.

Türkiyede Sanat Dergisi, Sayı 65, Eylül -Ekim 2004.

VARGI, E.N., “Louis Jacques Mandé Daguerre”, Fotoğrafya Dergisi, Sayı:18, 2006.

YAVUZ, S. D., “Sosyal İçerikli Grafik Tasarım-II”, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı: 6, 2007.

TEZLER

AĞDEMİR , B., “Kuruluşundan Günümüze Akbank Afişlerinin Grafikselsel Açıdan İncelenmesi”. Yüksek Lisans Tezi , Abant İzzet Baysal Üniversitesi, 2000.

AKIN, F., “Türk İllüstrasyon Sanatının Gelişimi ve Grafik Sanatlarda Kullanımı”, M.Ü.Yüksek Lisans Tezi, 1994.

AKSU, M., “Dijital Fotoğraf Temel Bilgiler”, Yüksek Lisans Ödevi, 2005.

ALPHAN S. E., “Türkiye`de afiş tasarımı ve kültürel afiş tasarımları (Sinema afişleri)” Marmara Üniversitesi · Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1997.

ATAY, S., Fotoğrafçılığın Başlangıç Yılları ve Türkiye’de İlk Yılları Yüksek Lisans Tezi (yayımlanmamış) Dokuz Eylül Ün. Sosyal Bilimler Ens., İzmir, 1983.

BAHAR, T., “Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri, Grafik Atölye Derslerinde Afiş Konusunun Ele Alınışı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun, 2006.

ÇAKIR, K., “6-12 Yaş Çocukları İçin Yapılmış İllüstrasyonların Değerlendirilmesi ve Yeni İllüstrasyon Önerileri”, Yüksek lisans (MS) tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi. Samsun, 2001.

ÇAKMAKÇI, M. “Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri Ve Fotogerçekçilik”, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Haziran, 2007.

ÇETİN, N., “20.Yüzyılda Fotoğraf - Resim Sanatı İlişkisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan G.S.Ü., İstanbul, 2006.

ÇEVİK, S., “Siyasal Afişler (1946 – 1993).” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1993.

ÇİTÇİ, E., “Görsel Kültür Elemanı Olarak 20. yy’da Afişin Toplumsal Süreçlere Etkisi”, Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2009.

DERELİOĞLU, N., “Anlatım Aracı Olarak Afis”. Sanat Cevresi, 2001, Sayı: 273-274.

DÖNMEZ, A., “ Türkiye’deki İllüstrasyon Sanatının Gelişimi Ve Önemli Temsilcilerinin Bu Alana Katkılarının Değerlendirilmesi” , Yüksek Lisans Tezi, DÜMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ, Kütahya, 2010.

DUYGUN, U., “Fotoğraf Akımları”, Marmara Üniv. Güzel Sanatlar Ens. Fotoğraf Anasanat Dalı, Y. L. Tezi, İstanbul, 2001.

ELİBOL, A.”1990 Sonrası Türkiye’de Tanıtım Fotoğrafçılığı”, Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul, 2007.

ERDİNÇ, Ş “Billboard tasarımı ve reklam, tanıtım kampanyalarındaki yeri, önemi” Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, 1998.

EVREN, U. “Fotoğraf ve İllüstrasyonun Görsel Medyadaki Etkileşimli Fonksiyonları”, Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi., İstanbul, 2000.

GÜRSÖZLÜ, S., “Reklam Sektöründe İllüstrasyon Ve Fotoğraf Kullanımının, Tasarım Çözümlerinde Gerekliği Ve Nedenleri”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.

KAPTAN, A.Y., “Afişte İllüstrasyonun Yeri Ve Önemi”, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun, 1996.

KARAARSLAN, T., “Türkiye’ nin Tanıtımına Yönelik Afiş Tasarımları (1962- 1992)”. Ankara: Gazi Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim- İş Eğitimi Bölümü , Yüksek Lisans Tezi, 1994.

KARADAS, F., “Afis ve Afisin Özellikleri”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Bitirme Tezi., 2003.

KARAMUSTAFA, S., “21.Yüzyıl Türkiye’sinde Görsel İletişim Tasarımı Eğitimi”. Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2003.

KASAY, T., “Dergi ve Afis Tasarımı”, Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Matbaa Eğitimi Bölümü, Bitirme Tezi, 2006.

KEŞ, Y., “Görsel İletişimde İllüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım”, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta, 2001.

MARDİ, Ö.H., “Çocuk Kitapları Resimlemede Karakter Yaratma”, Eğitim Bil. Ens. Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006.

MEMİŞOĞLU, E., “Dijital Tekniklerin Tanıtım Fotoğrafına Getirdikleri”, Marmara Üniv. G.S.E., Y.L. Tezi, İstanbul, 2007.

ÖZDEM, E.O. Açık hava Reklam Ortamlarında Görsel Tasarım, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006.

ÖZDEMİR B., “Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı”, İzmir: D.E.Ü. S.B.E. Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1996.

ÖZEL, Z. “Kitle İletişiminde Reklâm Fotoğrafçılığının Önemi”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İzmir EÜ, SBE, 1998.

ÖZMEN, B. M., “Reklamda Grafik Tasarımcılığı”, Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi SBE. Konya, 2006.

ÖZÖNDER , U., “1940 Sonrası Amerikan Grafik Sanatında Afiş Tasarımı.” Yüksek Lisans Tezi , Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, 1999.

ÖZKOYUNCU, M.M., “Bilgisayar Ortamında İllüstrasyon”, Hacettepe Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1999.

SAYGIN (KAYA), B., “Cumhuriyet’ten Günümüze Aktüel Dergilerde İllüstrasyon Sorunları Ve Bir Aktüel Dergi İçin Uygulama Çalışması”, Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1996.

TUNA, S., “İlkokuma ve Yazma Öğretiminde İllüstrasyon’dan Faydalanma”, Yüksek Lisans (MFA) Tezi, Gazi Üniversitesi. Ankara, 1997.

UYGUN, S. “Reklam Fotoğrafçılığı ve Yaratıcılık”, Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul, 2007.

ÜNALAN , H. T., “Modernizmi Hazırlayan Sanat Hareketlerinin Afiş Tasarımına Etkileri.” Yüksek Lisans Tezi , Anadolu Üniversitesi, 2001.

YÜCEBAŞ Ç., “Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi İle Görseller Arasındaki İlişki”, 9 Eylül Üniv. Eğitim Bil. Ens. Doktora Tezi, İzmir, 2006.

ANSİKLOPEDİ VE SÖZLÜKLER

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1990.

ATAN , A., Resimli Resim Sözlüğü, Asil Yayınları, Ankara, 2006.

BÜYÜK LAROUSSE Sözlük ve Ansiklopedisi, Cilt:1, İstanbul,. 1986.

BAYHAN,M., “Fotograf”, Eczacıbası Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1, İstanbul, 1997.

DİNÇOL, A.M. , Anadolu Uygarlıkları, Cilt1, Görsel Yayınlar, İstanbul, 1982.

Eczacıbası Sanat Ansiklopedisi, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997.

ERKMEN, B., “Hazırlanmamış Bir Grafik Sanatlar Sözlüğü’nden Alıntılar”. Hurriyet Gosteri. Sayı: 34, İstanbul,1983.

EROGLU, Ö., Resim Sanatı Sözlüğü,. Öke Yayınları, İstanbul, 2003.

ERTAN, G., Açıklamalı Fotoğraf Terimleri Sözlüğü, Afa Yayınları, İstanbul, 1994

GİRAY, K., “1970’lerin Gözdesi Fotogerçekçilik Akımı”, Thema Lorraine Ansiklopedisi. cilt:6, İstanbul, 1993.

Gelişim Hachette,Cilt 1, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1983.

KESER, N., Sanat Sözlüğü, 1. baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005.

RICHARD, L., “Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi”, Çev: Sinem GÜRSOY-Beral MADRA, Remzi Kitabevi, İstanbul,1999.

ROSENTHAL M. - P.Yudin, “Materyalist Felsefe Sözlüğü”, Çev. Aziz Çalışlar, Sosyal Yayınları, İstanbul.1975.

SERULLAZ, M., “Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi”, Remzi Kitabevi, İstanbul,1998.

SOZEN M. ve TANYELİ U., “Sanat Kavram ve Terimleri Sozluğu.” Remzi Kitabevi, İstanbul,1986.

TURANİ, A., “Dünya Sanat Tarihi”, Remzi Kitabevi, İstanbul1992.

TURANİ. A., “Sanat Terimleri Sözlüğü”. 5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1993.

Türkçe Sözlük, TDK, Ankara, 2005.

İNTERNET KAYNAKLARI

AKSOY U., “Grafik Tasarım ve Post Modernizm Sorunsalı”

www.geocities.com/ufukaksoy/post.htm, 16-03-2011

ATAN A, <http://ahmetatangrafiktasarim.blog> , “Gelenekselden Dijitale İllüstrasyon Tekniklerinde Farklılıklar”, 03.03.2010.

BÜTÜÇ, Y.,: <http://ilef.ankara.edu.tr/akildefteri/yazi.php?yad=2799> - 03.08.2005.

ÇOBANLI, C., “Afişin Tarihçesi”, <http://www.grafikerler.net/temel-tasarim-ilkeleri-f92.html> , 16.04.2011.

<http://comufot.comu.edu.tr/notlar/fotografakimleri.html> 14.07.2011.

<http://dictionary.cambridge.org/define.asp?key=57566&dict=CALD>, 02.03.2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/JohnBaskerville>, 19.04.2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Modernism>, 16-03-2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/PhaistosDisk>., 10.04.2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Photography> 06.04.2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/PierreSimonFournier>., 16-03-2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Printingpress>, 02.03.2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Rococo>, 16-03-2011.

<http://encarta.msn.com/text/761557788/1/Paper.html>, 19.04.2011.

<http://fotosiz.mevsimsiz.com/detail.asp?StrID=13&Strchapter=flegt> , 16-03-2011.

<http://gmk.org.tr/goster.php?neyiGoster=gsuy> 15.05.2011.

<http://inventors.about.com/library/inventors/bltypewriter.htm> , 06.04.2011.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Kolaj> 14.07.2011.

<http://www.aboutdarwin.com> , 06.04.2011.

<http://www.essentialvermeer.com/catalogue/musiclesson.html>, 06.03.2011.

<http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/obscura1.html>, 06.03.2011.

<http://www.fotografya.gen.tr/issue-6/hasip.html>, 30.05.2011.

<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande> , 06.04.2011.

www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html , 14.07.2011.

[http://www.fotokritik.com/dokuman/foto eğitim.tarihce.php](http://www.fotokritik.com/dokuman/foto_e%C7itim.tarihce.php) , 06.04.2011.

<http://www.geocities.com/perspektifler/fotograf/tarih.html>, 06.04.2011.

<http://www.gorselsanatlar.org/akrilik/akrilik-teknigi-boyalar-ve-ornekler> 14.07.2011.

<http://www.grafmen.com/yazilveitipografi.htm> 19.04.2011.

<http://www.iep.utm.edu/f/freud.htm>, 06.04.2011.

[http://www.ipaper.com/PDF/PDFsİforİPapers/History%20of% 20Lithography.pdf](http://www.ipaper.com/PDF/PDFsİforİPapers/History%20of%20Lithography.pdf)
14.07.2011.

<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/batisanati.htm>, 05.05.2011.

<http://www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html>, 06.03.2011.

<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/erkenuyari/reklamantik.htm>, 10.04.2011.

<http://www.ridwanfauzi.com/wp-content/uploads/2011/03/CameraObscura2.jpg>.

<http://www.roman-empire.net/children/index.html>, 06.04.2011.

http://www.sectit.com/genel_sozluk/grafik_sanatlari-t775.0.html, 06.04.2011.

<http://www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html>, 06.04.2011.

<http://x-hall.ada.net.tr/sabuncu/obscura.html>, 06.04.2011.

IsılNisan:<http://66.249.93.104/search?q=cache:or6stlGsNQgJ:www.dharma.com.tr/dkm/comments.php%3Fop%3DReply%26pid%3D0%26sid%3D26+ilk+afi%C5%9F&hl=tr&gl=tr&ct=clnk&cd=1>,02.03.2011.

ÖZEL, H., “Fotografa Kompozisyon”,e-fotograf dergisi Temmuz 2007.

<http://www.fotoritim.com/yazi/hayriye-ozel--fotografa-kompozisyon>,16 Nisan 2011.

ÇEVİK, Ş.M.,”Makaleler”, www.savascevik.com/makaleler.php, 28.05.2011.

Serigrafi Baskı Tekniği, <http://www.grafikerler.org/teknik-bilgiler/6409-serigrafi-baski-teknigi.html>, 10.12.2010.

TürkADCAM, Tasarım ve İmalat Teknolojileri Portalı, Tasarım Kavramı Hak Sahibi <http://www.turkadcamlar.net/rapor/tasarim-kavrami-hak-sahibi.html>, 12.05.2011.

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI : Sinan DAĞARSLAN

Doğum Tarihi ve Yeri : 07.06.1972

Medeni Durumu : Evli

Eğitim Durumu

Mezun Olduğu Lise : Yenimahalle Endüstri Meslek Lisesi. Ankara

Lisans Diploması : Anadolu Üniv. İletişim Bilimleri Fakültesi. Basın-Yayın

Yükseklisans Diploması :

Tez Konusu :

Yabancı Dil / Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetler**İş Deneyimi**

Stajlar :

Projeler : TEGV (Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı) Bir milyon çocuk eğitim projesinde fotoğraf öğretmenliği.(2001)

Çalıştığı Kurumlar :

2003 yılında Kumluca Kaymakamlığı yıllık çalışması için Kumluca Bölgesinde fotoğraf çekimi.

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde aşağıda belirtilen dersleri Ek Ücretli

Öğretim Görevlisi olarak verdim.

G.S.F. Sinema ve TV Bölümü 2003-2004 Güz ve Bahar dönemlerinde Temel Bilgisayar ve Fotoğraf Dersleri,

G.S.F. Heykel ve Resim Bölümlerine 2003-2004 Güz döneminde Fotoğraf Dersi

G.S.F. Seramik ve İç Mim. ve Çev. Tas.Bölümlerine 2003-2004 Bahar döneminde Fotoğraf Dersi,

Serik Meslek Yüksek Okulu Sahne Tasarımı ve Dekor Tasarımı bölümlerinde 2003-2004 Güz ve Bahar dönemlerinde 3ds Max ve Autocad dersleri,

2004 -2005 yıllarında eşzamanlı olarak, Ankara Özel Akyıldız bilgisayar dershanesinde; Photoshop, Freehand, Corel ve Quarkxpress dersleri,

Ankara Kaynak Dil ve Bilgisayar kursunda; Photoshop, Flash, Dreamweaver, 3ds Max ve Autocad dersleri,

Ankara SanArt Güzel Sanatlar Hazırlık Kurslarında, Fotoğraf dersi öğretmenliği.

2005-2006 Didim Candan Reklamda Reklam Danışmanı olarak yönetici konumda görev aldım.Tasarımların kontrolü ve tasarımcı personelin eğitimi görevlerini de gerçekleştirdim.

2006 yılının Ağustos ayında askerlik görevim için işyerinden ayrıldım.

2007 -2008 Can Ajans Belediye Tanıtım kitapları tasarımı.

2008 - Kutlusan Grafik tasarımcı ve 3b Animasyon.

Adres : 9002/7 sok. No:3 D: 4 Yeşilyurt /İZMİR

Tel. no : 0232- 255 57 92

Cep Telefonu : 0536- 924 33 33