

T.C
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM VE TASARIM ANASANAT DALI
İLETİŞİM SANATLARI VE TASARIM SANAT DALI

**TİPOGRAFİDE MODERNİZMDEN DENEYSELLİĞE
GİDEN SÜREÇ**
Yüksek Lisans

Tezi Hazırlayan:
Meryem MİLLİ SUNAY

İSTANBUL, 2017

T.C
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM VE TASARIM ANASANAT DALI
İLETİŞİM SANATLARI VE TASARIM SANAT DALI

TİPOGRAFİDE MODERNİZMDEN DENEYSELLİĞE
GİDEN SÜREÇ
Yüksek Lisans

Tezi Hazırlayan:
Meryem MİLLİ SUNAY

Öğrenci No:
140784017

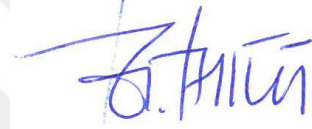
Danışman:
Prof. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN

İSTANBUL, 2017

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“Tipografide Modernizmden Deneysellğe Giden Süreç”** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 13/07/2017

Aday: Meryem MİLLİ SUNAY



T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

24.07.2017

Enstitümüz İletişim ve Tasarım Anasanat Dalı İletişim Sanatları ve Tasarım Programı yüksek lisans öğrencilerinden **140784017** numaralı **Meryem MİLLİ SUNAY**'ın "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim – Öğretim Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**Tipografide Modernizmden Deneysellğe Giden Süreç**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 11/07/2017 tarih ve 2017/26 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin 29. maddesinin 3. fıkrası gereğince (.....) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında ~~oyçokluğu/oybirliği~~ ile **Kabul/Red veya Düzeltme** kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 4 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

DANIŞMAN
Prof. Binyamin ÖZGÜLTEKİN
(Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Prof. Dr. Müjde AYAN
(Marmara Üniversitesi)

ÜYE
Doç. Dr. Banu İNANÇ UYAN
(Işık Üniversitesi)

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın belirlenmesi ve yürütülmesi aşamalarında benden destek ve yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin'e ve sabırları için aileme saygı ve sevgiyle teşekkürlerimi sunarım.



Adı ve Soyadı : Meryem MİLLİ SUNAY
Danışmanı : Prof. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN
Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans, 2017
Alanı : İletişim Sanatları ve Tasarım
Anahtar Kelimeler : Modernizm, Modernist Manifestolar, Modernist Tipografi,
DeneySEL Tipografi

ÖZ

TIPOGRAFİDE MODERNİZMDEN DENEYSELLİĞE GİDEN SÜREÇ

Bu çalışma, modernizmden günümüz deneySELLİĞİNE giden süreç içerisinde tipografinin bir tasarım ögesi olarak rolü ile tanımının dönüşümünü ve evrimini incelemeyi, günümüz deneySEL postmodern tipografisinin özelliklerini belirlemeyi amaçlar. Bu amaç için, 20. yüzyılın modernist akım ve hareketleri manifestoları/kuralları tasarım örnekleriyle analiz edilmiş, deneySEL tipografinin temellerini atan Wolfgang Weingart, April Greiman, Herbert (Herb) Lubalin, Max Kisman, David Carson, Neville Brody, Catherine Zask, Stefan Sagmeister, M/M Paris, Peter Bil’ak ve Oded Ezer’in tasarımları incelenmiş, son olarak kinetik, geçişli tipografi, 3D ve organik tipografi gibi günümüzde deneySEL tipografinin farklı uygulamaları ve mecraları örneklenmiştir. Modernizmin yeni arayışı ile günümüz tipografisinin deneySELLİĞİNİN arasında ince bir ayrım olduğu sonucuna varılmıştır. Fütürizm, Dadaizm, Konstruktivizm, De Stijl, Bauhaus Yeni Tipografi ve İsviçre Tasarımı gibi modernist hareketler, manifestolarının sınırlandırmaları çerçevesinde tipografiyi etkilemişlerdir. DeneySEL tipografinin ise herhangi bir tasarım kuralı tarafından sınırlandırılmaksızın çoğunlukla geçici, anlık ve farklı biçimlerde eşsiz yaratımlar olarak standart fontlara dönüştürülmemesi özellikleri belirlenmiştir. Buna göre, bu çalışma, tipografinin geleneksel tanımının günümüz deneySEL tipografisini tanımlamak için yetersiz kaldığını iddia eder.

Name and Surname : Meryem MİLLİ SUNAY
Supervisor : Prof. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN
Degree and Date : Master, 2017
Major : Communication Arts and Design
Key Words : Modernism, Modernist Manifest, Modernist Typography,
Experimental Typography

ABSTRACT

PROCESS OR TYPOGRAPHY FROM MODERNISM TO EXPERIMENTAL

This study aims to examine the transformation and evolution of the role and definition of typography as a design element with in the time period from modernism to today's experimentalism, and determine the characteristics of experimental postmodern typography of today. For this purpose, the manifests/principles and design examples of are analysed, the designs of the designers Wolfgang Weingart, April Greiman, Herbert (Herb) Lubalin, Max Kisman, David Carson, Neville Brody, Catherine Zask, Stefan Sagmeister, M/M Paris, Peter Bil'ak and Oded Ezer who laid the foundations of experimental typography are examined and finally various practices and media of experimental typography such as kinetic, transitional, 3D and organic typography are exemplified. The study finds that there is a thin line between modernism's quest for the new and the experimentalism of today's typography. The influences of the Modernist movements -namely Futurism, Dadaism, Konstruktivism, De Stijl, Bauhaus, New Typography and Swiss Style- on typographic design is reflected by means of the restrictions of their manifests. Dissimilarly experimental typography has the characteristics of being mostly temporary and momentary, and generally lacking standard fonts due to unique creations, without being restricted by any established design convention. Therefore, this study claims that the traditional definition of typography is inadequate to define today's experimental typography.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ

ABSTRACT

İÇİNDEKİLER.....i

GÖRSELLER LİSTESİ..... iii

GİRİŞ.....1

Birinci Bölüm

TİPOGRAFI'NİN KÖKENLERİ

1. YAZININ BULUNUŞUNUN VE TİPOGRAFİNİN GELİŞİMİNİN KISA
TARİHİ.....4

İkinci Bölüm

MODERNİST TİPOGRAFI

2. MODERNİST AKIMLAR VE TİPOGRAFI.....10

2.1. Fütürizm ve Fütürizm Manifestosu.....12

2.1.1. Fütürist Tipografi ve Tasarım Örneklerinin Manifesto Temelinde
Analizi.....13

2.2. Dadaizm ve Dadaizm Manifestosu25

2.2.1. Dadaist Tipografi ve Tasarım Örneklerinin Manifesto Temelinde
Analizi.....29

2.3. Konstrüktivizm ve Konstrüktivizm Manifestosu36

2.3.1. Konstrüktivist Tipografi ve Tasarım Örneklerinin Manifesto Temelinde
Analizi.....37

2.4. De Stijl ve De Stijl Manifestosu42

2.4.1. De Stijl Tipografi ve Tasarım Örneklerinin Manifesto Temelinde Analizi.....	46
2.5. Bauhaus ve Bauhaus Manifestosu.....	49
2.5.1. Bauhaus Tipografi ve Tasarım Örneklerinin Manifesto Temelinde Analizi.....	51
2.6. Yeni Tipografi.....	62
2.6.1. Yeni Tipografi ve Tasarım Örneklerinin Analizi.....	63
2.7. İsviçre Tasarımı.....	74
2.7.1. İsviçre Tasarımı ve Tasarım Örneklerinin Analizi	76
2.8. Figüratif Tipografi.....	88

Üçüncü Bölüm

POSTMODERNİST TİPOGRAFI

3. POSTMODERN DENEYSEL TİPOGRAFİNİN TEMELLERİ VE TASARIMCILARI	97
3.1. Yeni Dalga Tipografisi	
3.1.1. Wolfgang Weingart	100
3.1.2. April Greiman	101
3.2. Herbert (Herb) Lubalin	105
3.3. Max Kisman.....	110
3.4. David Carson.....	119
3.5. Neville Brody	127
3.6. Catherine Zask	137
3.7. Stefan Sagmeister.....	151
3.8. M/M Paris	156
3.9. Peter Bil'ak.....	171
3.10. Oded Ezer.....	178

Dördüncü Bölüm
GÜNCEL DENEYSEL TİPOGRAFİ

4. GÜNÜMÜZDE DENEYSEL TİPOGRAFİ UYGULAMALARI VE YER ALDIĞI FARKLI MECRALAR.....	188
4.1. Kinetik ve Geçişli Tipografi	188
4.2. 3D ve Organik Tipografi.....	193
5. SONUÇ	202
KAYNAKLAR	206
ÖZGEÇMİŞ	208

GÖRSELER LİSTESİ

	Sayfa No.
Görsel 1. Kil tablet üzerine Sümer çizi yazısı ile yazılmış erzak hesabı	5
Görsel 2. Mısır ‘hiyeroglif’ yazısı örneği	5
Görsel 3. ‘A’ harfi’nin geçirdiği evrim	6
Görsel 4. Fenike Alfabeti.....	6
Görsel 5. Yunan Alfabeti.....	7
Görsel 6. ‘42 satırlık incil’ veya ‘Mazarin’, 1455.....	8
Görsel 7. Caslon, W. İlk Serifsiz Yazı Karakteri, 1816.....	9
Görsel 8. ‘Lacerba’ dergi kapağı, 1914.....	15
Görsel 9. Marinetti, F.T. ‘Zang Tumb Tumb’ adlı kitap kapak tasarımı, 1914	16
Görsel 10. Marinetti, F.T. ‘Zang TumbTumb’ adlı kitabında ‘Tutsak Türk Balonu’ adlı tasarım 1914.....	16
Görsel 11. Marinetti, F.T. ‘Sentimental’ (Duygusal) adlı çalışması, 1914.....	17
Görsel 12. Marinetti, F.T. ‘Onun Yatağında Bir Gece’, 1919	18
Görsel 13. Soffici, A. Futurist Tipografi, 1915.....	19
Görsel 14. Mallarme, S. ‘Un Coup de Des’ (Bir zar atışı).....	20
Görsel 15. Zdanevich, I. ‘Ledentu as Beacon’	21
Görsel 16. Zdanevich, I. ‘Soiree du Coeur a Barbe’ (Sakallı Yürek Gecesi)	22
Görsel 17. Apollinaire, G. ‘Kaligramlar’, 1918	23
Görsel 18. Apollinaire, G. ‘Kaligramlar’, 1918	23
Görsel 19. Depero, F. ‘Depero Futurista’ adlı kitabının kapağı.....	24
Görsel 20. Depero, F. ‘Depero Futurista’ adlı kitabının sayfa tasarım örnekleri.....	24
Görsel 21. Duchamp, M. Bisiklet Tekerleği, 1913	28
Görsel 22. Duchamp, M. Pisuar, 1917	28
Görsel 23. Ball, H. ‘Karawane’ adlı şiiri, 1917	29
Görsel 24. Grosz, G. ve Heartfield, J. ‘Dadamerica’ fotomontaj, 1920.....	30
Görsel 25. Tzara, T. ‘Bir Dadaist Şiir Yapmak İçin’ adlı çalışması	31
Görsel 26. Schwitter, K. ‘Dada Matinee’, 1923.....	32
Görsel 27. Schwitter, K. ‘Merz’ dergisinin ilk sayı kapak tasarımı, 1923.....	32

Görsel 28. Schwitter, K. & Lissitzky, L.M. 8. ve 9. sayı kapak tasarımı, 1924	33
Görsel 29. Schwitter, K. ‘Merz dergisine ait tasarımlar, 1923	33
Görsel 30. Schwitters, K. ‘Küçük Dada Gecesi’, 1922.....	34
Görsel 31. Hausmann, R. ‘Poster Şiir’, 1923-1924.....	35
Görsel 32. Gan, A. Kitap kapağı tasarımı, 1928	38
Görsel 33. Lissitzky, L. ‘Prouns 99’, 1924	38
Görsel 34. Lissitzky, L. ‘Beyazları Kamayla Vurun’	39
Görsel 35. Rodchenko, A. ‘Gosizdat’ poster, 1924	40
Görsel 36. Lissitzky, L. Kitap kapak tasarımı, 1923.....	40
Görsel 37. Lissitzky, L. Mayakovski’nin ‘For the Voice’ (Ses için) adlı şiir kitabına ait sayfa tasarımlar.....	41
Görsel 38. Huszar, V. ‘De Stijl’ dergisi kapak tasarımı, 1916.....	43
Görsel 39. Mondrain, P. Sarı, Kırmızı, Mavi ve Siyah kompozisyon, 1927	45
Görsel 40. Rietveld, G. Kırmızı, Mavi sandalye, 1918.....	45
Görsel 41. Doesburg, T. Deneysel Alfabe Tasarımı, 1919	46
Görsel 42. ‘De Stijl’ dergisi kapak ve iç sayfa tasarımları	46
Görsel 43. Doesburg, T. ‘Mecano’ dergisi 3.sayı kapak tasarımı.....	47
Görsel 44. Doesburg, T. ‘Mecano’ dergisi için sayfa tasarımları	47
Görsel 45. Domela, C. ‘i10’ dergisi kapak tasarımı 1927.....	48
Görsel 46. ‘De Stijl’ dergisine ait kapak tasarımları.....	48
Görsel 47. Bauhaus ders program tablosu, 1923.....	50
Görsel 48. Auerbach, J. İlk Bauhaus mühürü (amblemi), 1919 ve Schlemmer, Bauhaus mühürü (amblemi), 1922	51
Görsel 49. Schmidt, J. Bauhaus Afişi, 1923	51
Görsel 50. Schleifer, F. Bauhaus Afişi.....	52
Görsel 51. Moholy-Nagy, L. ‘Pneumatik’ firması için afiş, 1923	53
Görsel 52. Bayer, H. Bauhaus Kitabı kapak tasarımı, 1923	53
Görsel 53. Moholy-Nagy, L. İlk Bauhaus kitabı birinci sayfa tasarımı, 1923	54
Görsel 54. Moholy-Nagy, L. Weimar’da yayınlanan bir brojür için kapak tasarımı, 1923.....	55
Görsel 55. Albers, J. Harf şablonları, 1925	56
Görsel 56. Schmidt, J. YKO Büro kullanımı için katalog tasarımı, 1926.....	56

Görsel 57. Schmidt, J. Bauhaus duvar kağıdı reklamı broşürü, 1931	57
Görsel 58. Bayer, H. Bauhaus Dergisi kapak tasarımı.....	57
Görsel 59. Bauhaus Kitap kapağı tasarımları.....	58-59
Görsel 60. Bayer, H. ‘Universal’ Yazı Karakteri, 1925	59
Görsel 61. Bayer, H. Konferans afişi, 1926	60
Görsel 62. Bayer, H. ‘Kandisky’ sergisi için afiş tasarımı.....	60
Görsel 63. Bayer, H. Gazete bayii tasarımı, 1924.....	61
Görsel 64. Yamawaki, I. ‘Bauhaus’un sonu’, fotokolaj, 1933.....	62
Görsel 65. Tschichold, J. ‘Die Neu Typography’ (Yeni Tipografi) adlı kitabı için broşür tasarımı, 1923	63
Görsel 66. Tschichold, J. Sergi Afişi, 1930	64
Görsel 67. Tschichold, J. Simetrik ve asimetrik sayfa tasarımı örnekleri.....	64
Görsel 68. Tschichold, J. Film Afişi, 1927	65
Görsel 69. Tschichold, J. ‘Die Frau Ohne Namen’ (Adsız Kadın) adlı filmin afişi, 1920’ler.....	65
Görsel 70. Zwart, P. ‘NKF’(Hollanda Kablo Fabrikası) broşür tasarımı 1924.....	66
Görsel 71. Zwart, P. ‘NKF’(Hollanda Kablo Fabrikası) basın ilanı, 1925	66
Görsel 72. Zwart, P. Afiş tasarımı, 1924.....	67
Görsel 73. Zwart, P. Ambalaj kağıdı tasarımı, 1924.....	67
Görsel 74. Zwart, P. Bir harf kataloğu için sayfa tasarımı, 1931	68
Görsel 75. Schuhtema, P. ‘Berkel’ tartıları ‘Z’ modeli için broşür kapağı, 1927.....	69
Görsel 76. Schuhtema, P. ‘Berkel’ firması için basın ilanı, 1927	69
Görsel 77. Werkman, H. ‘The Next Call’ dergisi soldan sağa 1, 8, 9. Sayıları için kapak tasarımları, 1925	70
Görsel 78. Werkman, H. ‘The Next Call’ dergisi kapak tasarımı, 1925.....	70
Görsel 79. Werkman, H. ‘O’ harfiyle kompozisyon.....	71
Görsel 80. Johnston, E. ‘Railway’ yazı karakteri, 1918.....	71
Görsel 81. Gill, E. ‘Gill Sans’ yazı karakteri, 1928	72
Görsel 82. Renner, P. ‘Futura’ yazı karakteri, 1928	72
Görsel 83. Zapt, H. ‘Palatino’ yazı karakteri, 1958	73
Görsel 84. Zapt, H. ‘Melior’ yazı karakteri, 1958	73
Görsel 85. Zapt, H. ‘Optima’ yazı karakteri, 1958	73

Görsel 86. Morrison, S. ‘Times New Roman’ yazı karakteri, 1932	74
Görsel 87. Keller, E. Sergi Afişi, 1931	76
Görsel 88. Keller, E. Sergi Afişi, 1931	77
Görsel 89. Ballmer, T. Sergi afişi, 1928	78
Görsel 90. Ballmer, T. Sergi afişi, 1928	78
Görsel 91. Bill, M. Sergi Afişi, 1931	79
Görsel 92. Bill, M. Sergi Afişi, 1931	79
Görsel 93. Huber, M. Afiş tasarımı, 1948.....	80
Görsel 94. Huber, M. Afiş tasarımı, 1946.....	80
Görsel 95. Frutiger, A. Univers yazı karakteri.....	81
Görsel 96. Medinger, M & Hoffman, E. Helvetica yazı karakteri.....	81
Görsel 97. Ruder, E. Afiş tasarımları	82
Görsel 98. Ruder, E. ‘Typographie’ (Tipografi) adlı kitabının kapak tasarımı	82
Görsel 99. Hofmann, A. Afiş tasarımı, 1963	83
Görsel 100. Hofmann, A. Afiş tasarımı, 1959	83
Görsel 101. Vivarelli, C. ‘Neue Graik’ dergisi kapak tasarımı, 1959.....	84
Görsel 102. Vivarelli, C. Afiş tasarımı, 1949	84
Görsel 103. Brockmann, M. Konser Afişi, 1954	85
Görsel 104. Brockmann, M. Konser Afişi, 1954	86
Görsel 105. Brockmann, M. Afiş tasarımı, 1960	86
Görsel 106. Brockmann, M. Afiş tasarımı, 1953	87
Görsel 107. Brockmann, M. Film Afişi tasarımı, 1960	87
Görsel 108. Federico, G. Dergi ilanı, 1953	88
Görsel 109. Lubalin, H. ‘Figüratif Tipografi’ örnekleri.....	89
Görsel 110. Lubalin, H. ‘Tipogram’ kavramına örnekler	89
Görsel 111. Lubalin, H. Basın ilanı, 1960.....	90
Görsel 112. Chwast, S. Broşür kapak tasarımı.....	90
Görsel 113. Chwast, S. ‘Design’ adlı çalışma 1980.....	91
Görsel 114. Chwast, S. ‘Bestial Bold’ yazı karakteri tasarımı, 1980.....	92
Görsel 115. Chwast, S. ‘Bestial Bold’ yazı karakteri tasarımı, 1980.....	
	92
Görsel 116. Chwast, S. ‘Children’s Discovery Museum’ çalışması, 1980	93

Görsel 117. Chwast, S. ‘Red handed’ adlı çalışması, 1995	93
Görsel 118. Chwast, S. ‘you are what you print’ adlı çalışma	94
Görsel 119. Chwast, S. Afiş tasarımı, 1983	94
Görsel 120. Chwast, S. Afiş tasarımı, 1960	95
Görsel 121. Chwast, S. ‘Pen and Ink’ adlı çalışma, 2000	95
Görsel 122. 16 Ağustos: Tina Modotti’nin doğumgünü konulu google doodle tasarımı	96
Görsel 123. 11 Ağustos: Hip Hop müziğin yıldönümü konulu google doodle tasarımı	96
Görsel 124. Weingard W. Kolaj çalışması, 1976	102
Görsel 125. Weingart, Afiş tasarımı, 1976	103
Görsel 126. Weingart, Afiş tasarımı, 1979	103
Görsel 127. Weingart, W. Afiş tasarımı, 1979	104
Görsel 128. Weingart, W. Afiş tasarımı	104
Görsel 129. Weingart, W. ‘Fabrica treviso’ adlı tasarımı, 1998	105
Görsel 130. Greiman, A. ‘Gunlock’ firması için afiş tasarımı	106
Görsel 131. Greiman, A. Afiş tasarımları	107
Görsel 132. Greiman, A. Afiş tasarımı	107
Görsel 133. Greiman, A. Afiş tasarımları	108
Görsel 134. Greiman, A. Afiş tasarımı, 1998	109
Görsel 135. Greiman, A & Odgers J. Afiş tasarımı, 1978	109
Görsel 136. Lubalin, H. logotype çalışması	110
Görsel 137. Lubalin, H. ‘Sanders’ basımevi için promosyon çalışması	111
Görsel 138. Lubalin, H. ‘The Saturday Evening’ dergisine ait iç sayfa tasarımı ...	111
Görsel 139. Lubalin, H. ‘The Saturday Evening’ dergisine ait iç sayfa tasarımı ...	112
Görsel 140. Lubalin, H. ‘The Saturday Evening’ dergisine ait iç sayfa tasarımı ...	112
Görsel 141. Lubalin, H. ‘U&lc’ dergisine ait sayfa tasarımları	113
Görsel 142. Lubalin, H. ‘U&lc’ dergisine ait kapak tasarımı	113
Görsel 143. Lubalin, H. ‘U&lc’ dergisine ait kapak tasarımı	114
Görsel 144. Herbert Lubalin, ‘U&lc’ dergisine ait sayfa tasarımı	114
Görsel 145. Lubalin, H. ‘U&lc’ dergisine ait sayfa tasarımı	114
Görsel 146. Lubalin, H. Katalog kapağı tasarımı	115

Görsel 147. Lubalin, H. ‘Avant Garde’ yazı karakterinin ince hali	116
Görsel 148. Lubalin, H. ‘Avant Garde’ dergisine ait logo	116
Görsel 149. Lubalin, H. ‘Avant Garde’ dergisine ait kapak ve sayfa tasarımları ...	117
Görsel 150. Lubalin, H. ‘Fact’ dergisine ait kapak ve iç sayfa tasarımları.....	118
Görsel 151. Matisse, H. ‘İkarus’, 1947	119
Görsel 152. Kisman. M. ‘TYP/ Typografisch Papier’ kapak tasarımı, 1986	120
Görsel 153. Kisman. M. ‘Vinyl’ dergisi kapak tasarımı, 1981	121
Görsel 154. Kisman. M. ‘Vinyl’ ‘Dixo Wanker’ adlı tasarımı	121
Görsel 155. Kisman. M. ‘AIGA için takvim tasarımı, 2004.....	122
Görsel 156. Kisman. M. Afiş tasarımı	122
Görsel 157. Kisman, M. ‘Typocon’ kapak tasarımı, 2004.....	123
Görsel 158. Kisman, M. Çeşitli yazı karakteri tasarımları.....	124
Görsel 159. Kisman. M. ‘We love your font’ (Senin fontunu seviyoruz) adlı font tasarımı.....	124
Görsel 160. Kisman. M. Alfabe çalışması, 2009	125
Görsel 161. Kisman, M. ‘The beautiful world’ (Güzel dünya) adlı çalışmalar, 2017	126
Görsel 162. Carson, D. ‘SURFportugal’ dergisine ait tasarım, 2012	127
Görsel 163. Carson, D. ‘SURFportugal’ dergisine ait tasarım, 2012	128
Görsel 164. Carson, D. ‘2011 sörf şov’ afiş tasarımları.....	129
Görsel 165. Carson, D. Afiş tasarımı	130
Görsel 166. Carson, D. ‘Ray Gun’ dergisine ait kapak tasarımları.....	131
Görsel 167. Carson, D. ‘Ray Gun’ dergisine ait sayfa tasarımları.....	132
Görsel 168. Carson, D. ‘Beach Culture’ dergisine ait sayfa tasarımı	133
Görsel 169. Carson, D. ‘Beach Culture’ dergisine ait kapak tasarımları.....	133
Görsel 170. Carson, D. ‘Beach Culture’ dergisine ait sayfa tasarımı	133
Görsel 171. Carson, D. Dergi sayfa tasarımı	134
Görsel 172. Carson, D. Afiş tasarımları, 2015	135
Görsel 173. Carson, D. Kitap kapak tasarımı.....	135
Görsel 174. Carson, D. Afiş Tasarımı, 2014.....	136
Görsel 175. Carson, D. ‘Nike’ firmasına ait reklam	136
Görsel 176. Brody, N. ‘Clock DVA, Thirst’ CD ön ve arka kapak tasarımı	137
Görsel 177. Brody, N. ‘Cabaret Voltaire - Micro-Phonies için albüm kapağı	

tasarımı.....	138
Görsel 178. Brody, N. C'abaret Voltaire'in - Just Fascination' için albüm kapağı tasarımı.....	139
Görsel 179. Brody, N. 'Cabaret Voltaire' albüm kapağı tasarımı	139
Görsel 180. Brody, N. 'The Face' dergisine ait kapak tasarımları	140
Görsel 181. Brody, N. 'Industria' yazı karakteri	141
Görsel 182. Brody, N. 'The Face' dergisine ait sayfa tasarımları.....	142
Görsel 183. Brody, N. 'Style' başlığının değişimi, 1984.....	143
Görsel 184. Brody, N. 'Contents' başlığının değişimi.....	143
Görsel 185. Brody, N. 'Nike' için afiş tasarımı	144
Görsel 186. Brody, N. Dergi sayfa tasarımı.....	144
Görsel 187. Brody, N. 'Insignia' yazı karakteri.....	145
Görsel 188. Brody, N. 'Arena' dergisi kapağı	145
Görsel 189. Brody, N. 'New Socialist' dergisi kapağı.....	146
Görsel 190. Brody, N. 'City Limits' dergisi kapağı.....	146
Görsel 191. Brody, N. 'Comag' firması için logo tasarımı, 1986.....	147
Görsel 192. Brody, N. 'Harvey Nicholas' firması için afiş tasarımı, 1985.....	148
Görsel 193. Brody, N. 'Zuice' firması için logo tasarımı, 1987	148
Görsel 194. Brody, N. 'The Face' dergisinde yer alan bir başlık, 1987	149
Görsel 195. Brody, N. dergi iç sayfa tasarım örnekleri	150
Görsel 196. Zask, C. 'Alfabetempo' yazı karakteri, 1933	151
Görsel 197. Zask, C. 'Alfabetempo' yazı karakteri, 1933	152
Görsel 198. Zask, C. 'Gribouillis' adlı çalışma	152
Görsel 199. Zask, C. 'Les Etoiles' (Yıldızlar) adlı afiş tasarımı, 2012.....	153
Görsel 200. Zask, C. 'Cannes' film festivali afiş tasarımı, 2015	153
Görsel 201. Zask, C. 'Hearth' adlı afiş tasarımı	154
Görsel 202. Zask, C. 'Hermes' firmasına ait logo tasarımı, 2007	154
Görsel 203. Zask, C. L'hippodrome' için afiş tasarımları, 2001-2002	155
Görsel 204. Zask, C. L'hippodrome' için afiş tasarımları, 2002-2003	156
Görsel 205. Sagmeister, S. Afiş tasarımı, 1999	157
Görsel 206. Sagmeister, S. 'Lou Reed' albüm kapağı tasarımı.....	158
Görsel 207. Sagmeister, S. Afiş tasarımı, 2003	159

Görsel 208. Sagmeister, S. Afiş tasarımı, 2013	160
Görsel 209. Sagmeister, S. ‘Aizone’ firmasına ait tasarımlar, 2014.....	161
Görsel 210. Sagmeister, S. ‘Aizone’ firmasına ait tasarımlar, 2014.....	162
Görsel 211. Sagmeister, S. ‘Deitch Projeleri’ sergisi için yapılan tasarım	163
Görsel 212. Paris, MM. ‘The Alphabet’, 2001	165
Görsel 213. Paris, MM. ‘The Alphabet’, 2001	165
Görsel 214. Paris, MM. Afiş tasarımı	166
Görsel 215. Paris, MM. ‘The Alphamen’	166
Görsel 216. Paris, MM. ‘The Alphamen’	167
Görsel 217. Paris, MM. ‘The Pradalphabet’	167
Görsel 218. Paris, MM. ‘The Pradalphabet’	168
Görsel 219. Paris, MM. ‘The Pradalphabet’ tişörtleri.....	168
Görsel 220. Paris, MM. Afiş tasarımları	169
Görsel 221. Paris, MM. Afiş tasarımı	170
Görsel 222. Bil’ak, P. ‘Body Type’ yazı karakteri, 2011	171
Görsel 223. Bil’ak, P. ‘Body Type’ yazı karakteri, 2011	171
Görsel 224. Bil’ak, P. ‘Body Type’ yazı karakteri, 2011	172
Görsel 225. Bil’ak, P. ‘Body Type’ yazı karakteri, 2011	172
Görsel 226. Bil’ak, P. ‘NDT Koreografi’ Workshop, 2006.....	173
Görsel 227. Bil’ak, P. ‘FontShop’ firmasına ait dergi reklamı, 2001	174
Görsel 228. Bil’ak, P. ‘Twenty’ adlı dans performansı, 2005	175
Görsel 229. Bil’ak, P. ‘Twenty’ adlı dans performansı, 2015	176
Görsel 230. Bil’ak, P. Tipografik Enstalasyon, 2013	176
Görsel 231. Bil’ak, P. Alfabe Halı, 2013	177
Görsel 232. Bil’ak, P. Pixel Halı, 2013.....	177
Görsel 233. Görsel 1. Ezer, O. ‘Typocraturası’ adlı sergi, 2010.....	178
Görsel 234. Ezer, O. ‘Typossexual’ adlı aksesuar, 2010.....	179
Görsel 235. Ezer, O. ‘Helvetica Live’ afiş tasarımı, 2008.....	180
Görsel 236. Ezer, O. ‘Plastica Poster’ adlı çalışma, 2010.....	181
Görsel 237. Ezer, O. ‘Typosperma’ adlı çalışma, 2005	182
Görsel 238. Ezer, O. ‘Typo plastic surgeries’ adlı çalışma, 2006.....	182
Görsel 239. Ezer, O. ‘Typo-plastic Surgeries’ ‘adlı çalışma, 2006	182

Görsel 240. Ezer, O. ‘Skype Type’ adlı çalışma, 2010.....	183
Görsel 241. Ezer, O. Afiş tasarımı	184
Görsel 242. Ezer, O. ‘Skype Type’ adlı çalışma, 2010.....	184
Görsel 243. Ezer, O. ‘Art vs Design’ adlı enstalasyon çalışması, 2015	185
Görsel 244. Ezer, O. ‘We are family’ adlı enstalasyon çalışması, 2015.....	186
Görsel 245. Ezer, O. ‘We are family’ adlı enstalasyondan detaylar, 2015	186
Görsel 246. Ezer, O. Afiş tasarımı, 2016	187
Görsel 247. Studio for Virtual Typography, ‘Open Sky’ adlı çalışma	189
Görsel 248. Özbakır, H. ‘Workshop’ Anadolu Üniversitesi GSF.....	190
Görsel 249. Chermayeff & Geismar, ‘Liberation’ adlı çalışma.....	191
Görsel 250. Vollauschek, T. ‘Unfolded’, adlı çalışma, 1999.....	192
Görsel 251. Chermayeff & Geismar, ‘Show of Force’ adlı çalışma.....	193
Görsel 252. Why Not Associates & Young, G. ‘Pobl and Machines’ adlı çalışma	194
Görsel 253. Why Not Associates & Young, G. ‘Flock of Words’ adlı çalışma	195
Görsel 254. Balmes, A. ‘Grammatica Hebrea’ adlı alfabe	196
Görsel 255. Kurlansky, M. Araç Gereçlerle Alfabe.....	196
Görsel 256. Tribe, J. ‘Hooks Alphabet’ (Kancalarla Alfabe)	197
Görsel 257. Anonim, ‘Death to Traitors’, 1860’lar	198
Görsel 258. Sagmeister, S. ‘Having Guts Always Works For Me’ adlı çalışma	199
Görsel 259. Sagmeister, S. ‘Trying to look good limits my life’ adlı çalışma.....	200
Görsel 260. Sagmeister, S. ‘Everything I do comes back to me’ adlı çalışma	201

GİRİŞ

Yazıya benzer işaretler M.Ö. 8000’li yıllara kadar dayanmakla birlikte yazının bir iletişim aracı olarak nesneleri ve kavramları ifade etmek için ortaya çıkması M.Ö. 3500 yıllarıdır. Yazının günümüzde kullanılan Latin harflerine dönüşümünden sonra tipografiye evrilmesi ise Guttenberg’in 15. yüzyılda bulduğu hareket ettirilebilen metal hurufat ile gerçekleşmiştir. 18. yüzyılda litografinin bulunması ve ardından foto-gravürün yaygınlaşmasıyla ve 19. yüzyılda Sanat ve Zanaat hareketleriyle birlikte günümüzde halen kullanılmakta olan geleneksel tipografi terminolojisi oluşmuştur. 19. yüzyılın sonundan itibaren teknolojinin hızlı ivmesi sanat ve tasarıma da yansımış, modernizmin geçmiş değerleri yıkarak yeniyi arama olgusu tipografiyi de kapsamlı bir şekilde etkilemiştir. 20. yüzyılın ilk yarısı, sanat akımlarının birbiri ardına yayınladıkları manifestolar ve yeni kurallarla sanatı, tasarımı ve yaşamı yeninin arayışı bağlamında ele alan bir süreç olmuştur. Bu süreçte, her bir akım tipografinin nasıl olması gerektiğini tanımlamış, tasarımcılar bu tanım çerçevesinde tasarımlarını gerçekleştirmişlerdir. 20. yüzyılın ikinci yarısı ise manifestolar çağının kapandığı, modernizmin yerini postmoderniteye bıraktığı, tipografik uygulamaların yenilik anlayışının geçmişi bütünüyle reddetmek yerine geçmişi dönüştürme yaklaşımını benimsediği bir dönem olmuştur. 20. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılda iki boyutlu kağıt düzlemine sınırlı olmayan, okunaklı olmak zorunda olmayan, tekrar edilebilir olmayan, eşsiz, her türlü malzemeyi kullanarak tipografi kurallarına bağlı kalmaksızın tasarımlarda kullanılabilecek bir deneysel tipografi anlayışı ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmanın amacı, tipografide modernizmden deneyselliğe giden süreç içerisinde tipografinin değişen ve dönüşen rolü ile tanımını incelemek, tipografinin geleneksel tanımının günümüz deneysel tipografisini tanımlamak için yeterli olup olmadığını sorgulamak ve günümüz deneysel tipografinin özelliklerini belirlemektir. Geleneksel anlamda tipografinin birinci görevi olarak kabul görmüş yazınsal mesaj iletme olgusunun görsel bir grafik eleman haline dönüşmesinde başrol oynayan öncü tasarımcıların tasarım örneklerinin analiz edildiği bu çalışmanın tipografi literatürüne bir kaynak oluşturması da amaçlanmıştır. Dilimizde üretilmiş veya dilimize kazandırılmış tipografi literatürü genellikle tipografinin tarihsel gelişimini ele alan,

tipografinin terminolojisini ve kökenlerini açıklayan, veya spesifik bir alt başlığına yoğunlaşan akademik çalışmalardır. Tipografide yeni arayışı ve deneysellik konusunu odağına taşıyan bu çalışmanın yeni ve deneysel arasındaki ince ayrımın altını çizerek sınırlı sayıda çalışmaya katkı sağlaması açısından önemlidir.

Modernizmin yeni arayışından günümüz tipografisinin deneyselliğine giden sürecin incelenebilmesi için kapsam olarak 20. yüzyıl ve sonrası ele alınmıştır. Modernist anlayışın yoğun olarak her alanda yaşandığı 20. yüzyılın ilk sanat hareketi olan Fütürizm'den başlayarak Dadaizm, Konstrüktivizm, De Stijl, Bauhaus, Yeni Tipografi, İsviçre Tasarımı ve Figüratif Tipografi manifestoları veya belirli kuralları temelinde önemli örnekleriyle birlikte analiz edilmiştir. Bu yaklaşımların günümüz deneysel tipografi tasarımına etkileri, yansımaları ve ayrışmaları ise günümüz postmodern deneysel tipografi tasarımcılarının tasarımlarının form ve içerik olarak incelenmesiyle sunulmuştur. Bu analizlerden, her bir modernist akımın manifestosu doğrultusunda oluşturduğu üslup ve yaklaşımların tipografik tasarımlarda belli sınırlandırmalar getirdiği, yeni arayışının serbest deneyselliğin önüne geçtiği görülmüştür. Bu nedenle çalışmada günümüzde tipografiyi geleneksel anlamda ele alan tasarımcılar yer almamış, yalnızca deneysel tipografi tasarımcıları ile sınırlandırılmıştır.

Modernizmin yeni arayışıyla deneysellik arasında ince bir ayrım olduğu, geleneksel tipografi tanımının günümüz tipografisini tanımlamada yeterli olmayacağından üzerinde yeniden düşünülmesi gerektiği hipoteziyle arşiv taramasına dayalı bir yöntem izleyen çalışma, günümüzde deneysel tipografinin çok sesli yöntemlerinin ve uygulama alanlarının örneklenmesiyle deneysel tipografinin özelliklerinin belirlenebileceği düşünülmüştür.

Çalışma, birinci bölümünde yazının bulunuşu ve günümüz Latin harflerinin kökenlerini, yazının tipografiye dönüşümünü kronolojik olarak özetler. İkinci bölüm modernizmin yeni arayışının, akımları veya hareketlerinin manifestolarının/ kurallarının sınırlamaları içerisinde tipografinin ve tasarım alanının değişim ve dönüşümünün analizini sunar. Üçüncü bölüm postmodern deneysel tipografinin modernist kurallara bağlı kalmaksızın kuralsız ve serbest üsluplarla farklı uygulamalarını ve mecralarını inceler. Dördüncü bölüm, bilgisayar ortamında yapılmış kinetik ve geçişli tipografi, kamusal alanlara yerleştirilmiş üç boyutlu

formlar, çeşitli malzemelerle üretilmiş organik tipografi ve bulunmuş tipografide dahil olmak üzere günümüzde deneysel tipografi uygulamaları ve mecraları ele alınır. Üçüncü ve dördüncü bölümdeki tasarımların incelenmesinde deneysel tipografinin geleneksel tanımın çok ötesine geçtiği, gerçek yaşamdaki her nesnenin veya imgenin tipografi olarak görülebileceği önermesi ortaya çıkmıştır. Bu nedenle tipografi tasarımı alanındaki sınırlı sayıdaki literatüre katkı sağlayacağı planlanmıştır.



Birinci Bölüm

TİPOGRAFI'NİN KÖKENLERİ

1. YAZININ BULUNUŞUNUN VE TİPOGRAFİNİN GELİŞİMİNİN KISA TARİHİ

Yazı, insanoğlunun duygu ve düşüncelerini bildirmek amacıyla kullandığı yazılı ve görsel bir biçimdir. Yazıya benzer ilk işaretler M.Ö. 8000 yıllarına dayanmaktadır, ancak yazının icadı M.Ö. 3500 yıllarıdır (Ketenci & Bilgili, 2006). Tipografinin kökenleriyle ilgili çeşitli araştırmalar göre yazının ilk işlevi muhasebeyi kayıt altına almaktır. Günümüzde kullanılan yazı karakterlerinin pek çoğunun tarihi kendinden önceki çağlarda ele çizilmiş tasarımlara dayanmaktadır. İlk insanın nesneleri ve kavramları ifade etmek amacıyla yaptığı ilk izler ise karakterlerin kökenlerini oluşturmuştur.

Tarihte, Orta Asya kökenli olan Sümerler Mezopotamya'ya gelerek buradaki halkın köy kültürünü şehir kültürüne dönüştürmüştür. Bugünkü adıyla 'Varka' eski adıyla 'Uruk' kentinde yapılan kazılarda Sümerlere ait olduğu düşünülen üzerlerinde resimler ve işaretler olan kil tabletler bulunmuştur. 'Uruk tabletleri' adı verilen bu tabletlerde, toprağın işleyişine istinaden tahıl çuvalları ve büyükbaş hayvan listelerini içeren bir nevi ziraat hesaplarına ait bilgiler bulunmaktaydı (Görsel 1). Sümer yazıtları 1200 logografik (resim benzeri işaretler) işareti ile bir iletişim aracı olmuştur. Zaman içerisinde logografik nitelikleri çizgisel formlara dönüşmüştür. Bu formlar zaman içerisinde 'cuneus form' adı verilen çivi yazısına dönüşmüştür. Çivi yazısı bir çok topluluk tarafından kullanılmıştır.



Görsel 1. Kil tablet üzerine Sümer çizi yazısı ile yazılmış erzak hesabı

Kaynak: Karaca, R. (2014:10), ‘Latin ve Non Latin Alfabelerin Tipografik Olarak İncelenmesi’

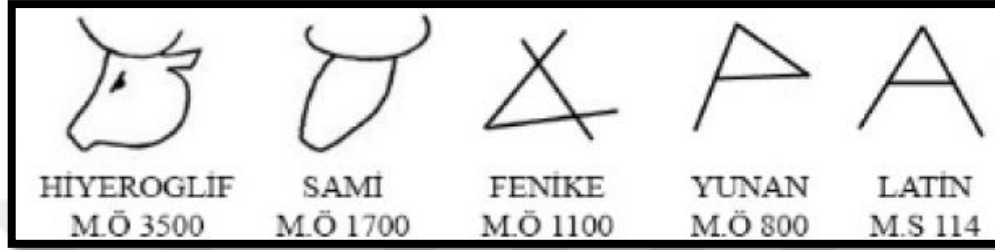
Mısırlılar tarafından kullanılan ‘hiyeroglif’ yazı ise çivi yazısının bilgi aktarmak amacının yanı sıra süsleme ve dekoratif amaçlarla da kullanılmıştır (Görsel 2). M.Ö. 3200 civarında ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Mısır ve Mezopotamya arasında kurulan ilişkiler nedeniyle yazı fikrinin Sümerlerden geldiği düşünülmektedir, ancak sistemler arasındaki farklılıklar iki sistemin bağımsız olarak geliştiğini göstermektedir (Ketenci & Bilgili, 2006). Temaları arasında Mısırlı rahipler ve firavunlar da olan hiyeroglifler, soldan sağa, sağdan sola ve yukarıdan aşağı doğru yazılıp okunabilmekteydi. Ancak, hiyerogliflerin karmaşık yapısı öğrenilmesinin yayılmasını engellemiştir ve günümüze ulaşan anlamlı bir yazı mirası bırakmamıştır. Günümüzde kullanılan yazı daha çok çivi yazısına dayanmaktadır.



Görsel 2. Mısır ‘hiyeroglif’ yazısı örneği

Kaynak: <http://www.trtex.com/yazarlar/1757/yazinin-tarihini-merak-ediyor-musunuz-bu-yazi-iste-o-yazi> ET. 24.04.2017

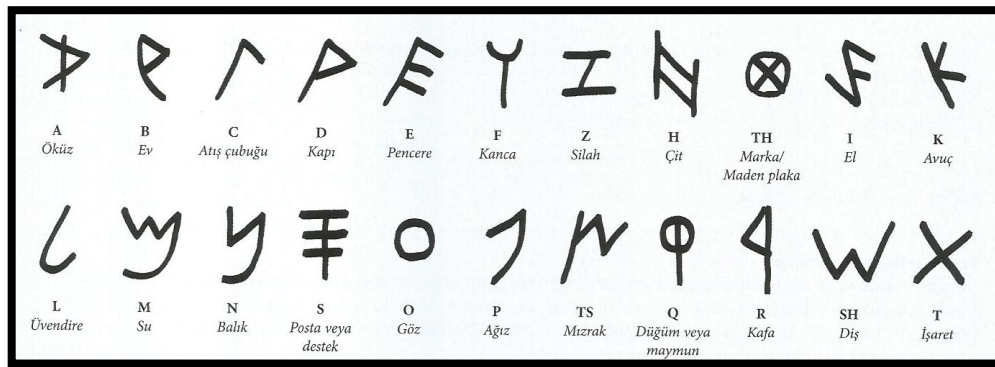
Bugün kullanılan modern Latin alfabesi binlerce yıl içerisinde değişen ve gelişen bir evrimleşmenin sonucudur. Aşağıdaki ‘A’ harfinde bu evrimleşme açık bir şekilde görülmektedir. Soldan sağa doğru; öküz kafası piktogramları sonrasında Fenikeliler tarafından bugünkü formunun yana yatırılmış hali, daha sonra Yunanlar tarafından uğradığı değişiklikle birlikte son olarak da Romalılar tarafından dik konuma getirilerek bugün kullandığımız ‘A’ formunu almıştır (Görsel 3).



Görsel 3. A harfi'nin geçirdiği evrim

Kaynak: Karaca, R. (2014:15), Latin Ve Non Latin Alfabelerin Tipografik Olarak İncelenmesi.

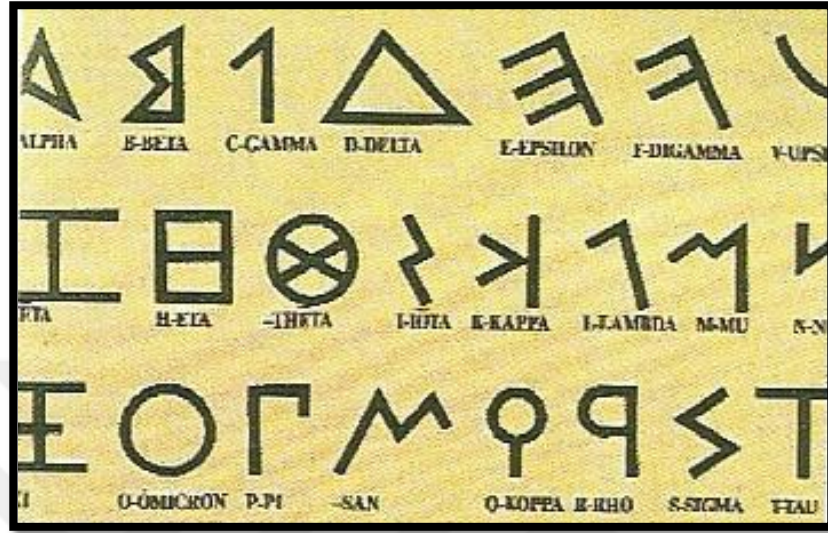
Fenikeliler tarafından 22 işaret ve sembolden oluşan, sağdan sola doğru okunan ilk alfabe sistemi (Görsel 4) bugünkü Latin alfabesinin temellerini atmıştır. Günümüzde kullanılan Latin, Yunan, Arap ve Kiril alfabesi Fenike alfabesi temelinden türemiştir. “Fenikeliler insanlık tarihindeki muhtemelen en büyük buluşu yapmışlardır. 22 sihirli işareti olan alfabe, aşağıda Latin karşılıkları ve ilk başta temsil ettiklerine inanılan öğelerle birlikte verilmiştir” (Ambrose & Harris, 2012: 13).



Görsel 4. Fenike Alfabeti

Kaynak: Ambrose, G. ve Harris, P. (2012: 3) *Tipografinin Temelleri*

Yunanlılar, a, e, i, o, u gibi sesli harfleri Fenike alfabesine eklemişler (Görsel 5), harfleri taban çizgisine yerleştirmişler ve yazının yazılma ve okunma yönünü, soldan sağa doğru çevirmişlerdir.



Görsel 5. Yunan Alfabesi

Kaynak: Becer, E. (2013: 90) *İletişim ve Grafik Tasarım*

İnsanoğlunu hayatına yazının girmesiyle bilginin ve onu aktarma yöntemi olan yazının önemi çağlar içinde artmış, el yazması eserler, fermanlar gibi yazınsal ürünler zaman içinde ihtiyacın da ötesine geçerek sanatsal bir uğraş haline gelmiştir. Yazının iletişim işlevine sanatsal boyutunun katılmasıyla kaligrafi ve hat sanatı ortaya çıkmıştır. Kaligrafi ve hat sanatı tipografinin ilk temellerini atmış ancak çok zahmetli olan bu tür çalışmaların çoğaltılma imkanı olmadığı için bilginin yayılması ve tipografinin gelişimi matbaanın buluşundan sonra gerçekleşebilmiştir.

Geleneksel yazının tipografiye dönüşümü, 15. yüzyılda Johannes Gutenberg'in icadı olan metal hurufatlar ile gerçekleşmiştir. Gutenberg'in geliştirdiği hareket ettirilebilen bağımsız hurufatlar sayesinde baskı maliyeti düşmüş ve basım hızı artmıştır. 1455 yılında basılan ilk kitap '42 Satırlık İncil' veya 'Mazarin' (Görsel 6) incili olarak bilinir. Gutenberg bildiği tek font olan Gotik'in (Black Letter) el yazısı örneklerini harf bağlantılarıyla birlikte kopyalayabilmek için harf çiftleri (ligatür) oluşturmuştur. Ürettiği 270 farklı kombinasyonla günümüz tipografisinde kullanılan harf aralıklarının düzenlenmesi (kerning) kurallarının temellerini atmıştır.



Görsel 6. ‘42 Satırlık İncil’ veya ‘Mazarin’, 1455

Kaynak: <http://tatilname.blogspot.com.tr/2016/12/mainz-gutenberg-muzesi.html> ET. 24.04.2017

Gutenberg’in buluşuyla birlikte matbaacılık gelişmiş, yazı sanatının ve zanaatının ilerlemesinin önü açılmış, tipografi kavramı oluşmaya başlamış ve sayfa düzenlemesinde önemli adımlar atılmıştır.

Matbaacılığın yaygınlaşmasıyla ve İtalyan Rönesansı’na ilginin artmasıyla birlikte Avrupa’da çeşitli tipografik üsluplar ortaya çıkmıştır. Klasik formlara olan ilginin artması Gotik harf biçimlerinin terk edilmesine ve Eski Biçem harf biçimlerine geri dönüşe neden olmuştur. Claude Garamond, 1480 yılında ilk bağımsız yazı dökümhanesini kurmuştur. 1796’da Alois Senefelder litografiyi icat etmiştir. Litografinin icadından elli yıl sonra baskı hızı saatte 10.000 sayfaya ulaşmıştır (Ambrose & Harris, 2012). Litografi, renkli poster ve kitap sayfalarının üretilmesine olanak sağlayarak tipografinin sanatsal gelişimine büyük katkı sağlamıştır.

Sanayi devrimiyle birlikte el yapımı baskı plakalarının yerini foto-gravür almıştır. Görsel hiyerarşi oluşturmak için kalinyüz (bold face) ortaya çıkmış, William Caslon 1816 yılında ilk tırnaksız yazı karakterini tasarlamıştır (Görsel 7).



Görsel 7. Caslon, W. İlk serifsiz yazı karakteri, 1816

Kaynak: <https://www.smashingmagazine.com/2013/06/making-sense-of-type-classification-part-2/>
ET. 26.04.2017

1850’lerde ortaya çıkan Sanat ve Zanaat Hareketi, Viktorya Dönemi’nin süslü ve abartılı üslubuna bir tepki olarak sadelik, iyi tasarım ve ileri zanaat anlayışını benimsemiştir. Bu hareketle birlikte, yazı karakterlerinin tırnak, gövde kalınlığı gibi detaylarına daha fazla önem verilmiştir. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı ise modernizmin, sanayileşmenin ve kentleşmenin etkileriyle tipografinin hızla dönüşmeye başladığı bir süreç olmuştur.

İkinci Bölüm

MODERNİST TİPOGRAFİ

2. MODERNİST AKIMLAR VE TİPOGRAFİ

Modernliğin ortaya çıkardığı yaşam biçimleri toplumları geleneksel toplum düzen türlerinden bütünüyle ayırmıştır, bu nedenle modernlik kaynaklı dönüşümler modernlik öncesi değişimlerden daha etkili olmuştur (Giddens, 2016). Modernliğin en hızlı dönüşümleri 20. yüzyılda görülür. İki büyük dünya savaşının Batı toplumları üzerinde yaptığı toplumsal etkiler ve savaş içinde üretilen teknolojiler dönüşüm hızına ivme katmış, sanat ve bilim alanlarında sürekli yeni olan aranmıştır.

I. Dünya Savaşıyla başladığı kabul edilen 20. yüzyılın bütünsel tepkisi, sanatta izlenimciliğin reddedilmesi olmuş ve Rönesans'tan beri görülen değişikliklerle kıyasla daha derin etkiler oluşturmıştır. İzlenimcilik sonrasında sanat, gerçekçilikten uzaklaşmış ifadesini doğal nesnelerin deformasyonunda bulmuştur. Modernizmle birlikte paralel olarak ortaya çıkan Kubizm, konstrüktivizm, fütürizm, dadaizm gibi akımlar, doğa ve gerçekçilikten, ahenk ve renk gibi her türlü hoş ve güzelden ayrışma içerisinde olmuşlardır.

Hauser (1995) modern sanatın amacının duygularla değil, akılla üretmek olduğunu ve izlenimciliğin duysal estetikten sıyrılma olduğunu vurgular, modern estetik kültürün içinde bulunduğu krizin izlenimcilik sonrası sanatta ilk kez vurgulandığının altını çizer. Bu nedenle modern sanat, kendinden önceki sanatın duygusallığından kopma ve hayallerini yıkma isteği, mevcut tüm anlatım yöntemlerinin terk edilmesiyle dışa vurulmuştur.

20. yüzyılın başından I.Dünya Savaşı'na kadar geçen süreçte mesafe ve zaman kavramları hem teknolojik hem de kavramsal anlamda değişime uğramıştır. Teknolojinin olağan üstü değişim hızını ve toplumsal etkilerini yansıtmaya çalışan birbirleriyle bağlantılı pek çok sanat akımı ortaya çıkmıştır (Farting, 2012). Bu akımların en tutkulu Fütürizm olmuştur.

Makina estetiğini benimseyen Fütüristler hareket ve hız kavramlarını görselleştirmişler ve bu kavramlardan ilham almışlardır. Bunun tipografik yansımaları, harflerin hızı belirtecek şekilde dereceli olarak boyutunun değişmesi, bir patlamayı anımsatacak şekilde dağılması, belli bir form oluşturacak şekilde bir araya gelmesi gibi uygulamalarda vücut bulmuştur.

Geleneksel anlatım yöntemlerine karşı açılan sistematik savaş ve bunun sonucu olarak 19. yüzyıla ait sanatsal ifadelerin bütünsel yıkımı 1916 yılında Dadaizm’le başlar. “Dadaizm tümüyle kendiliğindenci bir anlatım peşindedir ve bu nedenle de kendi sanat kuramını bir çelişme üzerine kurmuştur” (Hauser,1995: 406). Oyuncu yaklaşımıyla Dadacı tipografide Hugo Ball’un fonetik ritimlerle Dadacı örneğinde olduğu gibi zaman zaman hiç bir mesaj içermeyen tasarımlar bulunduğu gibi, bütünsel olarak bir algı ve anlam oluşturan rastlantısal kolajlar da bulunur.

Fütürist ve kübist hareketlerden etkilenen Konstrüktivist tipografi, tasarımsal bir yapı inşa etmeyi hedeflemiştir. Sadeleşmiş kütleli formlarıyla De Stijl ve Bauhaus akımlarına zemin hazırlamıştır.

De Stijl ve Bauhaus işlevselliği ön plana alarak bilgiyi hızlı ve etkin bir biçimde iletebilmek için yatay ve dikeylerden oluşan ızgara sistemi içerisinde geometrik bir üslubu benimsemiş, duygusallıktan sıyrılmış, soyut bir tasarım alanı oluşturmuşlardır. Okunaklılık ve hiyerarşi gibi tasarım kurallarını geliştirmişlerdir.

Yeni tipografi hareketinde ise iletişim işlevinin çok daha öne çıktığı görülmektedir. Verilmek istenen mesajın okuyucuya en kısa sürede aktarılabilmesi için tırnaksız yazı karakterleri kullanımı ve tasarım yüzeyinde görsel hiyerarşi oluşturma amacıyla harf boyutlarının düzenlenmesi baskın karakteristikler olarak ortaya çıkarlar. Çok sayıda yazı karakterinin de tasarlandığı Yeni Tipografinin etkileri yüzyılın ortalarına kadar devam eder.

2.1. Fütürizm ve Fütürizm Manifestosu

İtalyan şair Flippo Tommaso Marinetti (1876-1944), 20 Şubat 1909 tarihinde Le Figaro gazetesinde Fütürist Manifestoyu yayınlamıştır. Manifesto, bilim ve endüstrinin oluşturduğu yeni olguları ve gerçekleri agresif bir üslupla dillendirerek, hızı, makineleşmeyi, savaşı destekleyip, ‘mezarlık’ olarak tanımladıkları müzelere ve kütüphanelere saldırıyordu, dönemin ahlak değerlerine ve yükselmekte olan feminist düşünceye karşı çıkıyordu.

(...)

1. Tehlikenin şarkısını söylemeyi, enerjiyi ve korkusuzluğu alışkanlık haline getirmeyi amaçlıyoruz.
2. Cesaret, cüret ve başkaldırı, şiirimizin temel nitelikleri olacaktır.
3. Bugüne kadar edebiyat, düşünceli bir hareketsizlik, bir esrime, bir uyku içinde olmuştur. Biz onu saldırgan bir eylem, ateşli bir uykusuzluk, yarışının hızı, ölümcül zıplayış, yumruk ve tokatla hizaya getireceğiz.
4. Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle zenginleştiğini ilan ederiz; bu, hızın güzelliğidir. Kaportası şiddetle soluyan yılanlara benzer büyük borularla süslenmiş, kükreyerek giden bir yarış arabası, Kanatlı Zafer Tanrıçası'ndan daha güzeldir.
5. Ruhunun mızraklarını Dünya'nın dört bir yanına gönderen direksiyondaki adama ilahiler okuruz.
6. Şair kendini gayretkeşlik, görkem ve bonkörlükle tüketmeli, tüketmeli ki temel öğelerin hevesli harlı ateşini üzerine çekebilsin.
7. Mücadele yoksa güzellik de yoktur. Saldırgan olmayan hiçbir yapıt, başyapıt mertebesine yükselemez. Şiir, bilinmez güçlere karşı şiddetli bir saldırı gibi yazılmalı, saldırı o şiddetli güç insanı bitkin ve bitik düşürene kadar durmamalıdır.
8. Yüzyılların son kalesinde duruyoruz! .. Amacımız İmkansız'ın gizemli kapılarını yerle bir etmekse, o halde neden geçmişe bakalım? Zaman ve Mekan dün ölmüştür. Sonsuz ve her yerde mevcut hızı yaratan bizler, çoktan mutlakta yaşamaya başladık bile.
9. Savaşı, dünyanın tek temizlik olanağı olan savaşı, militarizmi, vatanseverliği, özgürlük savaşçılarının yıkıcı eylemlerini ve ölmeye değer güzel idealleri yücelten bizler, kadınları hor görürüz.

10. Müzeleri, kütüphaneleri ve her türlü akademiye yıkarak, ahlakçılık, feminizm ve her türlü oportünist ve işlevselci aptallıkla mücadele edeceğiz.

11. Çalışmakla, hazla ve ayaklanmayla heyecanlanan büyük kitleler için şarkılar söyleyeceğiz; modern başkentlerde devrimin çok renkli ve çok sesli dalgalarının; cephaneliklerin ve tersanelerin şiddetli elektrik ışığıyla mehtaplanarak parlanmış gece öfkesinin; dumanlar saçan yılanları yutan açgözlü tren istasyonlarının; bulutlar üzerinde dumanlarıyla asılı duran fabrikaların; dev jimnastikçiler gibi nehirleri bir ucundan bir ucuna birleştiren, güneşte bıçaklar gibi parıldayan köprülerin; ufku koklayan serüvenci vapurların; tekerlekleri rayları tüplerle gemlenmiş dev çelik atlar gibi döven iri lokomotiflerin; pervaneleri rüzgarda bayraklar gibi, tezahürat yapan kalabalıklar gibi ses çıkaran uçakların zarif uçuşlarının şarkısını söyleyeceğiz.

Şiddetli başkaldırımızı dile getiren bu manifestoyu İtalya'dan dünyaya duyuruyoruz. Bununla birlikte biz, bugün, Fütürizmi kurduğumuzu ilan ediyor, topraklarımızı, profesörlerin, arkeologların, ciceroni'lerin ve antika uzmanlarının kokuşmuş kangreninden kurtarmayı istiyoruz. İtalya artık elden düşmeleri pazarlamaktan kurtulmalı. İtalya'yı onu mezarlıklar gibi kaplayan sayısız müzeden kurtarmak istiyoruz.

Müzeler: mezarlıklar! ..

(Antmen, 2009: 71-72)

2.1.1. Fütürist Tipografi ve Tasarım Örneklerinin Manifesto Temelinde Analizi

Yüzyılın başında Kübistler konu edindikleri “nesnenin etrafında” dolaşırken, Fütüristler “nesnenin içine” girmeyi amaçladılar (Antmen, 2009:77). Becer'e (2007) göre Fütürist Manifesto'nun, Yeni Tipografi'nin gelişiminde çok etkili bir rolü vardır; çünkü Fütürizm kendinden önceki kabul görmüş sanatsal ve tasarımsal doğruları devrimci ve sert bir şekilde reddetmiştir. Fütüristler, makinelerin ‘güzelliği’ ile yeni bir sistematik yaklaşımı önermiş, süslemeden kaçınarak sadeleşmeyi savunmuş, hareketi ve zaman kavramını görselleştirme çabasıyla iki boyutluluğun sınırlarını zorlamışlardır. Benimsedikleri sert üslup Avrupa'ya yayılmış, ‘sanat için sanat’ mottosundan bıkmış olan Dada, Konstrüktivizm, De Stijl

temsilcileri bu enerjik harekete kendi yaklaşımlarını da katarak biçimin içeriği yansıtması gerekliliğini savunmuşlardır. Bu anlayış, tipografiye de yansımış, Marinetti'nin Fütürist şiirlerinde de görüldüğü gibi, yazı formu yazı içeriğine hizmet etmeye başlamıştır.

Fütüristlere göre biçim içeriğin sonucuydu. Sayfa yapısındaki içerik görsel formlar oluşurken düşünülmemeliydi. Bu sebeple noktalama işaretleri kaldırılmalı, dağılan dil yapısı ise alışılmadık ancak tanımlanabilen bir tipografi ile yapılmalıydı. Tasarımda bazen beyaz boşluk kompozisyonu ifade etmesine rağmen, yazıların farklı betimlenmesi, duyguyu anlamlandırmaya yardımcı olabilirdi (Becer, 2007:69 dan aktaran A.D. Kahraman, 2014: 242-243).

Bir yazın hareketi olarak başlayan Fütürizm, kısa sürede görsel sanatlarla ilgilenen sanatçılar tarafından uyarlanmıştır. Marinetti ve arkadaşları söz dizimi ve dil bilgisi kurallarına meydan okuyarak büyük etki yaratan coşkulu ve heyecanlı şiirler ortaya çıkarmışlardır. Görsel şiirden etkilenmiş olan fütüristler, tipografinin sınırlarını zorlayarak yazınsal metin ile imge arasındaki ayrımı bulanıklaştırmışlardır. Zaman zaman okunaklılığı imkansızlaştırarak izleyeni, okuyarak elde edilecek anlamı kavramak yerine tipografik parçalar yığınınına bakarak elde edilecek anlamı keşfetmeye yöneltmişlerdir (Hillner, 2009). (Görsel 12, 13, ve 16) Giovanni Papini 1913 yılında Floransa'da *Lacerba* dergisini (Görsel 8) çıkarmaya başlamış ve bu dergiyle birlikte tipografik tasarım sanatsal bir öge olarak sanatın ana ilgi alanına dahil olmuştur.



Görsel 8. Lacerba dergi kapağı, 1914

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 43) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*

Marinetti dergide yayınlanan bir yazısında geleneksele karşı çıkan tipografide devrim yapma çağrısında bulunmuştur. Bu devrimci görselleştirme üslubu Fütürist manifestonun dışavurumuydu.

Fütürist manifesto incelendiğinde bazı anahtar kelimeler öne çıkmaktadır. Bunlar; tehlike, enerji, cesaret, korkusuzluk, küstahlık, başkaldırı, hız, hareket, makine, devrim, dinamizm, şiddet, kural dışılık, isyan, anarşi ve saldırganlık olarak özetlenebilir. Bu anahtar kelimelerin görselleştiği ilk fütürist örneklerden biri, Marinetti'nin 'Zang Tumb Tumb' (Görsel 9) adlı kitap kapağı tasarımı ve bu kitap içerisindeki 'Tutsak Türk Balonu' (Görsel 10) adlı çalışmalarıdır.

tasarımında, geleneksel sayfa düzeninin dışına çıkarak, sayfa tasarımı öğelerini geleneksel bir ızgara (grid) sistemi içerisinde değil, dinamik, enerjik ve hareketli bir şekilde ifade etmiştir. Marinetti, ‘Tumb’ ve ‘Tumb’ kelimelerini top mermisinin hızını ve merminin patlamasıyla oluşan ses dalgalarını görsel bir biçimde yansıtmak için kelimeleri diyagonal yönelimde kullanmış ve harflerin boyutlarıyla oynamıştır. Boyut değişikliğiyle duygu uyandırma olgusuna başka bir örnek, ‘Sentimental’(duygusal) adlı çalışmasıdır (Görsel 11).



Görsel 11. Marinetti,F. ‘Sentimental’ (Duygusal) adlı çalışması, 1914

Kaynak: <http://uppercase.squarespace.com/upercase-journal/2010/2/16/type-tuesday-visual-poetry-advertising.html> ET: 04.03.2017

Fütürizm akımıyla birlikte metinler salt okumanın ötesine geçmiş, yazınsal ve görsel ifade gücü birleşerek mesaj okuyucuya sözel ve görsel bir bütünlük içerisinde sunulmuştur. Marinetti’nin 1919 yılı ‘Onun Yatağında Bir Gece’ (Görsel 12) adlı tasarımı savaşın yıkıcılığını; kuralsızlık çerçevesinde figür, harf, farklı yazı

karakterlerinin birlikteliği, belirgin olmayan formlar, ve mürekkep sıçramaları gibi çeşitli öğeleri bir araya getirerek görselleştirmiştir. Bu tasarım, bakan gözü hem okuyucu hem izleyiciyi olmaya davet ederek, onu bir öğeden diğer öğeye taşıyarak hikayesini yazınsal ve görsel olarak anlatır.



Görsel 12. Marinetti, F. ‘Onun Yatağında Bir Gece’, 1919

Kaynak: <http://library.rit.edu/cary/les-mots-en-liberté-futuristes-futurist-words-freedom> E.T:

04.01.2017

Fütürist sayfa düzeni anlayışında uyum ve görsel armoni reddediliyor, bir bombanın patlamasında görülebilecek gibi dağılmış, sıçramış, oradan oraya savrulmuş öğeler olarak harflerin duruşunu yüceltiyordu (Bektaş, 1992). Fütüristlerin “özgür tipografi” veya “özgür sözcükler” olarak tanımladıkları imgesel tipografik dil, Soffici’nin tasarımında görüldüğü gibi, sadece dolu alanların değil, negatif alanların da ifade gücü olduğunu gösteriyordu (Görsel 13). Bu tasarım aynı zamanda kütlenin parçalanmasına ve kuralsız sayfa düzeni kullanımına da bir örnektir.



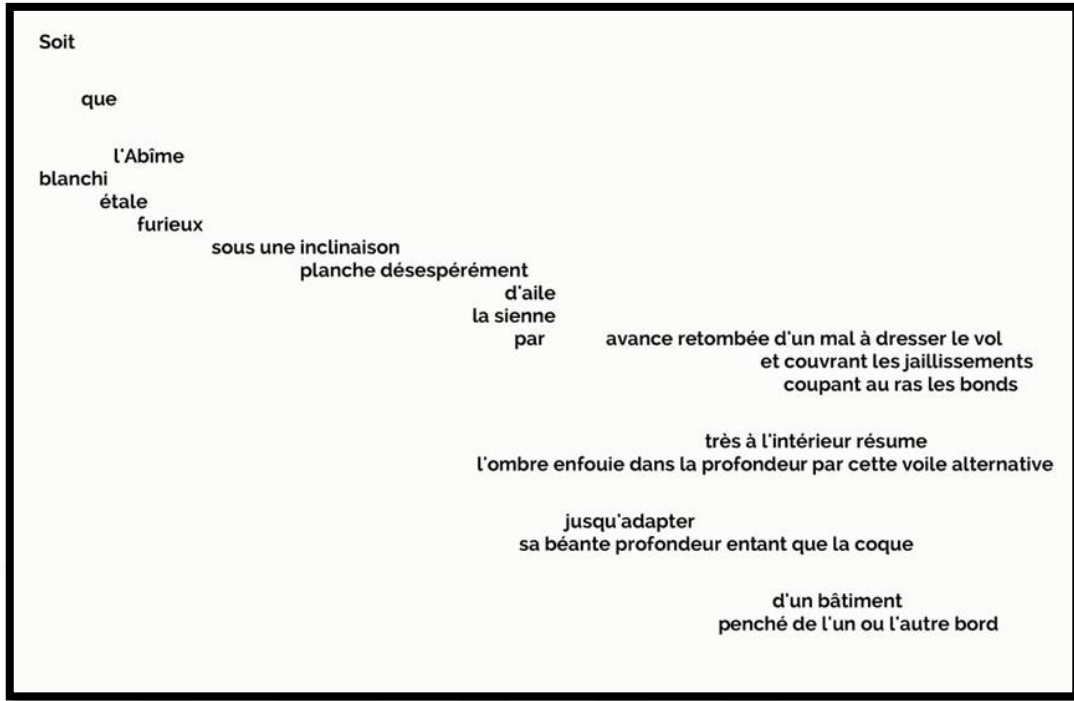
Görsel 13. Soffici, A. Futurist Tipografi, 1915

Kaynak: Becer, E. (2007: 71), *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*

Fütüristler aynı sayfada birden fazla renkte mürekkep ile çok sayıda farklı yazı karakterinin aynı anda kullanılabileceğini savunmuşlardır. Hız izlenimini yaratmak için italik harfleri, ses ve şiddetli gürültü için ise kalın siyah harfler kullanarak sözcüğün anlama dayalı ifade gücünün desteklenebileceğini göstermişlerdir.

Sözcükler etkin, aktif ve fişek gibi serbest bir şekilde düzenlenerek gökyüzünü, denizleri, canlıları ve cansızları, moleküllerden oluşan atomları anlatmaktaydı. Fütürizmde serbestlik kazanmış ve özgürlüğüne kavuşmuş sözcükler ile birlikte resimsel özelliğe sahip tipografik tasarımlar ortaya çıkmıştır.

Stephane Mallarme'nin (1842-1898) 'Un Coup de Des' (Bir Zar Atışı) isimli şiir kitabı, en ünlü fütürist tipografik çalışmalardan biridir. Şair bu kitapta klasik yazım şekli yerine, sözcükleri beklenilmeyen yerlere yerleştirerek alışılmış sayfa düzeni dışına çıkmış ve okuyucuyu sözcüklerin yerleşiminin sayfa düzenine kazandırdığı anlamlar üzerine düşünmeye davet etmiştir (Görsel 14).



Görsel 14. Mallarme, S. 'Un Coup de Des' (Bir Zar Atışı)

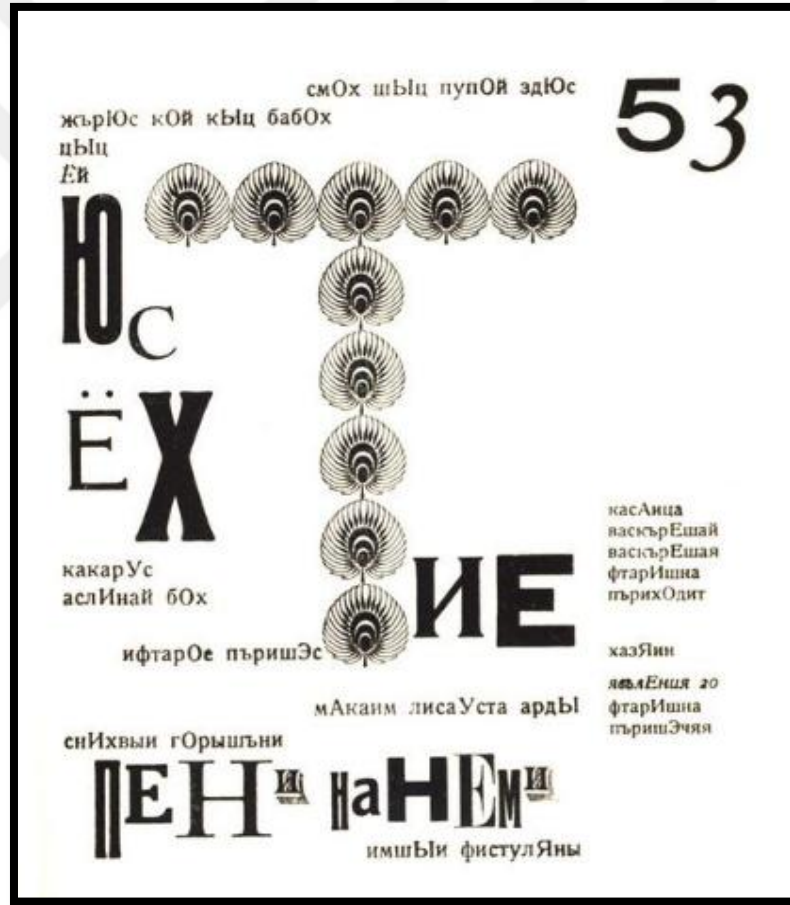
Kaynak: [www. signalnoise.com](http://www.signalnoise.com) E.T: 04.03.2017

Çulha (2016:572) Mallarmé'nin harf ve tipografi kullanımını "işsel yapının ritmini belirleyici enstrümanlar" olarak tanımlamıştır. Bu düzenleme, okuyucunun okuma hızına müdahale ederek belli bir ritim oluşturmuştur. Bir görsel öge olarak kullanılan boşluk da bu anlamın yapılandırılmasına yardımcı olur.

Mallarmé'nin sözcüklerle oynamasını sağlayan boşluk, sayfanın yüzeyine şiirin duygusunu yapılandırma aracı olmaktadır. Bu nedenle, boşluk, Mallarmé'nin şiirlerinde duyular dünyasına seslenmesine ve ona şiiri bir kağıt yüzeyine alfabetik işaret olarak tasarlanmasına olanak tanımaktadır. Mallarmé'nin şiirlerindeki işsel yapının ritmini niteleyecek enstrümanlar görevini harf ve tipografi üstlenmektedir. Bu bağlamda, Mallarmé'nin şiirlerinde yaratmak istediği görsel etki, grafik tasarımın meselesi olan fikrin görüntüsü/yazısını tasarlama düşüncesiyle örtüşmektedir.

Fütürist tasarım anlayışı, İlia Zdanevich, Vladimir Mayakovsky gibi sanatçılar aracılığıyla da Rusya'ya yayılmıştır. Devrimci ve radikal bir ruh taşıyan Fütürizm, Rusya'da konstrüktivizm ve birçok öncü akımın doğuşu için gerekli zemini hazırlamıştır. İtalya'daki Fütürist sanatçılar saldırgan bir tavır sergilerken

Rusya'daki kimi tasarımcı fütüristler endüstri çağına mizahi bir bakış açısıyla yaklaşıyorlardı. Bu fütüristlerden biri olan İlia Zdanevich, tiyatro yazarlığının yanı sıra yayın, sayfa tasarımı ve tipografi alanında da özgün çalışmalar yapmıştır. Zdanevich, eski ve geleneksel olana modern geçmiş ve geleceği biraraya getirerek “vsiechestro” (herşeycilik) kuramını geliştirmiştir (Becer, 2007:77). Herşeycilik kuramı, farklı akımların farklı yaklaşımlarının ve ifade biçimlerinin sentezlenebileceğini öne sürmüştür. ‘Ledentu as Beacon’ (Görsel 15) tiyatro oyunu için yaptığı sayfa tasarımı ve Soiree du Coeur a Barbe (Sakallı Yürek Gecesi) (Görsel 16) adlı tiyatro oyunu için yaptığı afiş tasarımı sanatçının bu bağlamda öne çıkan çalışmalarındandır.



Görsel 15. Zdanevich, I. ‘Ledentu as Beacon’

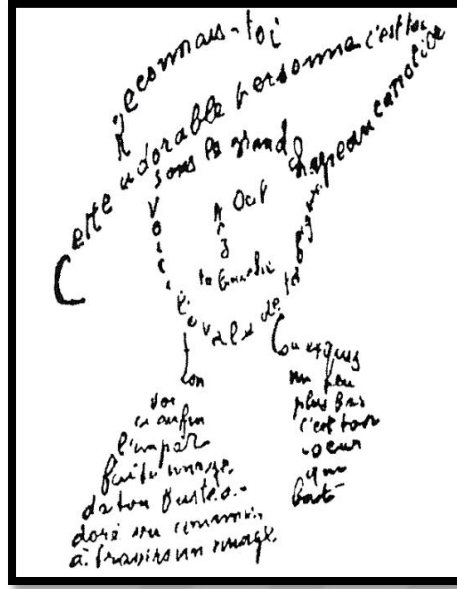
Kaynak: Becer, E. (2007: 75), *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*



Görsel 16. Zdanevich, I. ‘Soiree du Coeur a Barbe’ (Sakallı Yürek Gecesi)
 Kaynak Becer, E. (2007: 77), *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*

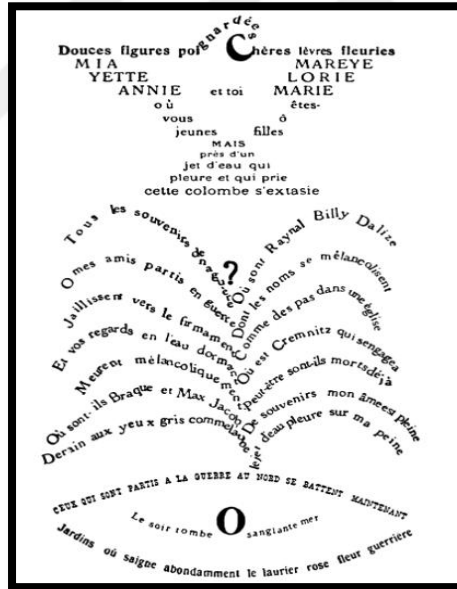
Zdanevich, Marinetti gibi harfleri üst üste yığarak, patlama ve bomba etkisi yaratacak şekilde değil, bordür ve küçük tipografik elemanları da (dingbat olarak terminolojiye geçen süslü tipografik karakterler) kullanarak bir düzen ve ahenk içinde harfleri bir araya getirmiştir (Görsel 15). ‘Soiree du Coeur a Barbe’ (Sakallı Yürek Gecesi) (Görsel 16) adlı afiş çalışmasında ise kırktan fazla yazı karakterini bir araya getirerek hareketli ve bir o kadarda anlaşılır bir kompozisyon yaratmayı başarmıştır.

Fransa’da ise fütürizm İtalya veya Rusya’da olduğundan daha farklı bir şekilde işlenmiştir. En ünlü Fransız şairlerden, Guillaume Apollinaire, yazı formuyla görsel sanat arasındaki ilişkinin altını çizerek şiirlerindeki içeriği yazıya yansıtarak ‘kaligrafik şiirler’ yaratmıştır. Sanatçı, (Görsel 17 ve 18). görüldüğü gibi ‘Calligrammes’ (kaligramlar) isimli kitabında harfleri birer tasarım elemanı olmanın yanı sıra, figür ve piktogram olarak kullanarak şiirleriyle harmanlamış ve okuyucuya sunmuştur.



Görsel 17. Apollinaire, G. Kaligramlar, 1918

Kaynak: <https://artplastoc.blogspot.com.tr/2014/12/293-guillaume-apollinaire-1880-1918.html>
ET. 02.03.2017



Görsel 18. Apollinaire, G. Kaligramlar, 1918

Kaynak: Hillner, M. (2009: 15) *Virtual Typography*

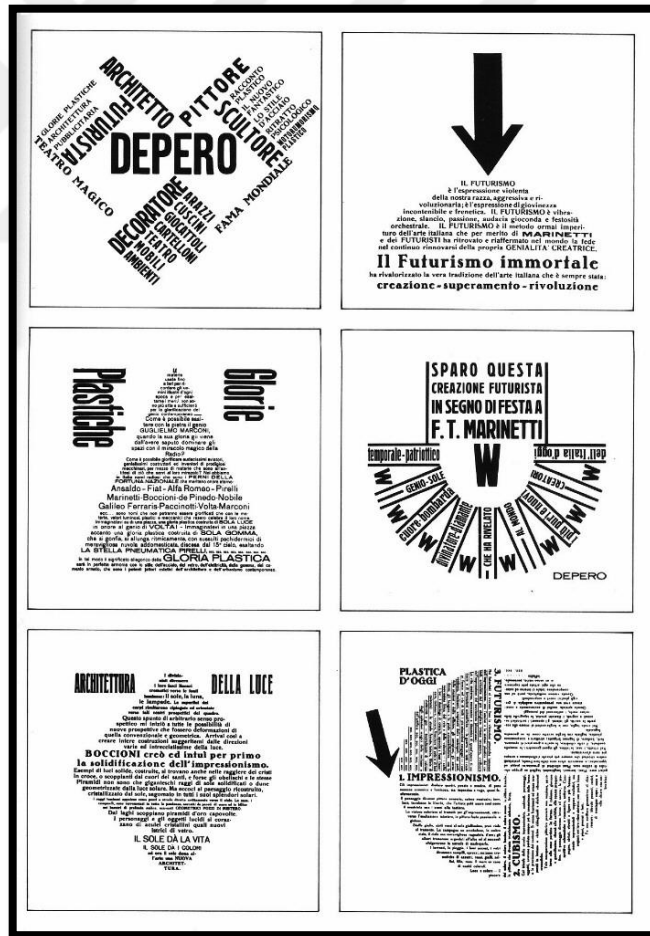
Uluslararası üne sahip fütürist grafik tasarımcısı Foutunato Depero, (Görsel 19) Depero Futurista adlı kitabında 1927'e kadarki fütürizmin yansıması olan tipografi örneklerine yer vermiştir. İç sayfa örneklerinde (Görsel 20) görüldüğü gibi

çok sayıda farklı fontu bir arada kullanarak yazıyı alışılmış form ve normların dışına çıkarmış, tipografiyi güçlü ve dinamik bir ifade aracı olarak kullanmıştır.



Görsel 19. Depero, F. 'Depero Futurista' adlı kitabının kapağı

Kapak: <http://www.etc.cmu.edu/projects/balli-plastici/learn/> ET: 02.03.2017



Görsel 20. Depero, Fortunato. 'Depero Futurista' adlı kitabının sayfa tasarım örnekleri

Kapak: <http://www.colophon.com/gallery/futurism/1.html> ET: 02.03.2017

Gelenekseli reddeden bir sanat akımı olarak ortaya çıkan fütürizm daha sonra Marinetti ve arkadaşlarının Mussolini'yle gelişen siyasi ilişkileri nedeniyle faşizme fazlasıyla yaklaşmıştır. Fütüristlerin saldırgan ve yenilikçi duruşları Dadaist, Konstrüktivist ve De Stijl temsilcileri tarafından kabul görmekle birlikte faşizmle ilişkilendirilmesinden dolayı sonrasında farklı bir şekilde yol almıştır.

Makineleşmenin getirdiği sistematik yaklaşımı benimseyen, hareket ve zaman kavramlarını görselleştirme amacıyla iki boyutluluğun sınırlarını zorlayan Fütüristler, tasarım yüzeyinde parçacılığı ve dağınıklığı kullandılar. Manifestolarında öne çıkardıkları enerji, hız, hareket, devrim gibi kavramları, biçimin içeriği yansıtmayı gerektirdiği düşüncesiyle görsel şiirlerinde ve tipografik sayfa düzenlemelerinde görselleştirdiler. Fütüristler, figürleri ve piktogramları harfler ile iç içe kullanarak yazıyı alışılmış normların dışına taşıdılar. Özgür ve serbest olma fikrini savunan Fütürizm, Dada akımının oyuncu ve alaycı yaklaşımına da ilham kaynağı olmuştur.

2.2. Dadaizm ve Dadaizm Manifestosu

Dada, Zürih'te şair Hugo Ball (1886-1927) tarafından açılan ve sanatçıların buluşma yeri olan Cabaret Voltaire'de yazın ağırlıklı edebiyat akımı olarak ortaya çıkan bir harekettir. Dadaistler, “savaşı bir tür temizlik maddesi” olarak gören Fütüristlerden sonra 1916 yılında 1. Dünya savaşın etkisiyle ortaya çıkan atmosferi ve hayal kırıklıklarını protesto etmek amacıyla ortaya çıkmıştır (Becer, 2007:85) ‘Özgürleştirici’ bir akım olarak ortaya çıkan Dadacılık, Fütürizm’in özü olan geleneksele karşı çıkma, isyan ve buluşa dayanan yaklaşımlardan ilham almış; rastlantı, oyun ve bilinçli seçimi birleştirmiştir. Akımın öncüleri; protesto, karşı çıkma, saçmalama ve şaşırtma yöntemleriyle içinde bulundukları düzene adeta isyan bayrağı çekmişlerdir.

Dada'nın birden fazla manifestosu bulunmaktadır. Bunlardan en bilineni Tristan Tzara'nın yayınladığıdır:

(...)

Dada Hiçbir Anlama Gelmez

Bunu boş buluyorsanız ve hiçbir anlama gelmeyen bir sözcükle vaktinizi boşa harcamak istemiyorsanız ... Bu tür insanların aklına ilk gelen, özünde bakteriyolojik bir durumdur: sözcüğün etimolojik, ya da en azından tarihsel ya da psikolojik kökenini bulabilmek. Gazeteler, Kru Zencilerinin kutsal ineğin kuyruğuna Dada dediklerini yazıyor. İtalya'nın bazı bölgelerinde kübe ve anneye de Dada deniyor. Rusçada da Rumence'de de hem oyuncak at, hem dadı anlamında: Dada. Bazı bilmiş gazeteciler, onu bebekler için üretilmiş sanat olarak tanımlıyor, günümüzün başka ermiş isa öteki çocukları çağın yolcuları ise kuru ve gürültülü, gürültü ve monoton bir primitivizmin depresmesi olduğunu söylüyorlar.

(...)

Dadacı Tiksinti

Ailenin yadsımasına dönüşebilecek her tür tiksinti Dada ürünüdür; bütün varlığının sıkılmış yumruklarıyla yıkıcı eyleme kalkışmış protesto Dada' dır rahat uzlaşmanın ve terbiyenin edepli cinselliğiyle reddedilmiş olanın bugüne kadarki bilgisi Dada'dır; yaratamayacak kadar iktidarsız olanların dansı olan mantığın yıkımı Dada'dır; hizmetkarlarımızın değerleri adına konmuş tüm sosyal hiyerarşiler ve denklemler Dada'dır; her nesne, bütün nesneler, duygular, çarpıklıklar Dada' dır; hayaletler ve kavganın silahları olan paralel çizgilerin keskin çarpışması Dada' dır; belleğin lağvedilmesi Dada' dır; arkeolojinin lağvedilmesi Dada' dır; peygamberlerin lağvedilmesi Dada'dır; geleceğin lağvedilmesi Dada'dır; kendiliğindenliğin acil ürünü olan her tanrıya mutlak ve sorgusuz inanç Dada'dır; Dada, ahenkten öteki dünyaya önyargısız ve nazik bir sıçrayış; Dada, çizilmiş bir plak gibi fırlatılmış bir sözün yörüngesidir; Dada ciddi, korkmuş, çekingen, gayretli, güçlü, kararlı, hevesli olsun, anlık deliliğe tutulmuş bütün bireylere saygıdır; Dada insanın kendi kilisesini her türlü gereksiz hantal aksesuardan kurtarmasıdır; Dada nahoş ya da hoş tüm fikirleri aydınlanmış bir şelale gibi tükürmek ya da ateşte kaynatmaktır- üstelik hiç fark etmediğinin zevkine tüm ruhunun, soyluların böceklerden temizlenmiş kanının, baş meleklerin

yaldızlı vücutlarının yoğunluğuyla vararak bunu yapmaktır. Özgürlük: Dada Dada, gerilimli renklerin kükreyişi, zıtlıkların ve tüm çelişkilerin, grotesklerin, tutarsızların dantel gibi örülmesidir: YAŞAMDIR (Antmen, 2009: 129-130).

Dada manifestosu incelendiğinde mantığın yıkımı, protesto, lağvetmek, özgürlük, zıtlıkların ve tutarsızlıkların birlikteliği gibi anahtar kelimeler ortaya çıkmaktadır. Dadanın yaşamın raslantısallığının kutlamaları dada şiirlerinde vücut bulur.

Tristan Tzara, akımın önde gelen sanatçıları; Hugo Ball, Hans Arp ve Richard Huelsenbeck ile birlikte şiirde raslantısallığı ve tesadüfi olmayı ön plana çıkarmış, fonetik oyunları saçma bularak yermiştir. Gruba daha sonra katılan Fransız ressam Marcel Duchamp ise hayat ve sanatın bilerek yapılan seçimler ile tesadüfler sonrası ortaya çıktığını savunmuştur. Bu özgürlük felsefesi sanatçıya bir bisiklet tekerleğinin tahta bir tabureye monte etme (Görsel 21) veya hazır ve bulunmuş nesnelerle sanat eseri (Görsel 22) yaratma fikrini doğurmuştur. “[Duchamp] Bir nesneyi, ait olduğu bütününden ayırıp, başka bir ortama yerleştirirsek, birden bire farklı gözle görerek onun asıl görsel özelliklerini fark ederiz” (Bektaş, 1992:47) sözüyle bulunduğu bağlamdan ayrılan bir nesnenin yeni bir bağlamda farklı bir anlama kavuşabileceğini ifade etmiştir.



Görsel 21. Duchamp, M. Bisiklet Tekerleği, 1913.

Kaynak: <https://www.moma.org> ET: 02.03.2017



Görsel 22. Duchamp, M. Pisuar, 1917.

Kaynak: <http://www.tamsanat.net/yayinlar/makale.php?post=591> ET: 02.03.2017

2.2.1. Dadaist Tipografi ve Tasarım Örneklerinin Manifesto Temelinde Analizi

Dadacıların geleneksele karşı çıkan alaycı tavırlarının yanı sıra kendilerini dışavurmak için kullandıkları tipografi şekli ve tarzı fütürizm ile başlayan tipografinin değişimine ve zenginleşmesine katkıda bulunmuşlardır. Dadacılar sanat ve geleneksele karşı duruşlarıyla Fütüristlerden etkilenmiş, ancak her türden hiyerarşi ve düzene karşı çıkarak çok daha anarşik bir üslup benimsemişlerdir. Fütüristlerin ciddiyetinden ve hedefe yönelik yaklaşımından farklı olarak Dadacılar, işlevsellik karşıtı bir tipografik yaklaşım içerisinde olmuşlardır. Çoğunlukla edebi içerikten yoksun olan tipografik çalışmalar, ironik bir biçimde anlamlı bir bilgiyi açığa çıkarmayan görsel ifade biçimleriydi (Hillner, 2009). Hugo Ball'ın 'Karavane' adlı şiir'inde de (Görsel 23) örneklendiği gibi anlamsızlık, başlı başına bir anlam oluşturma sorunsalı olarak ele alınmıştır.

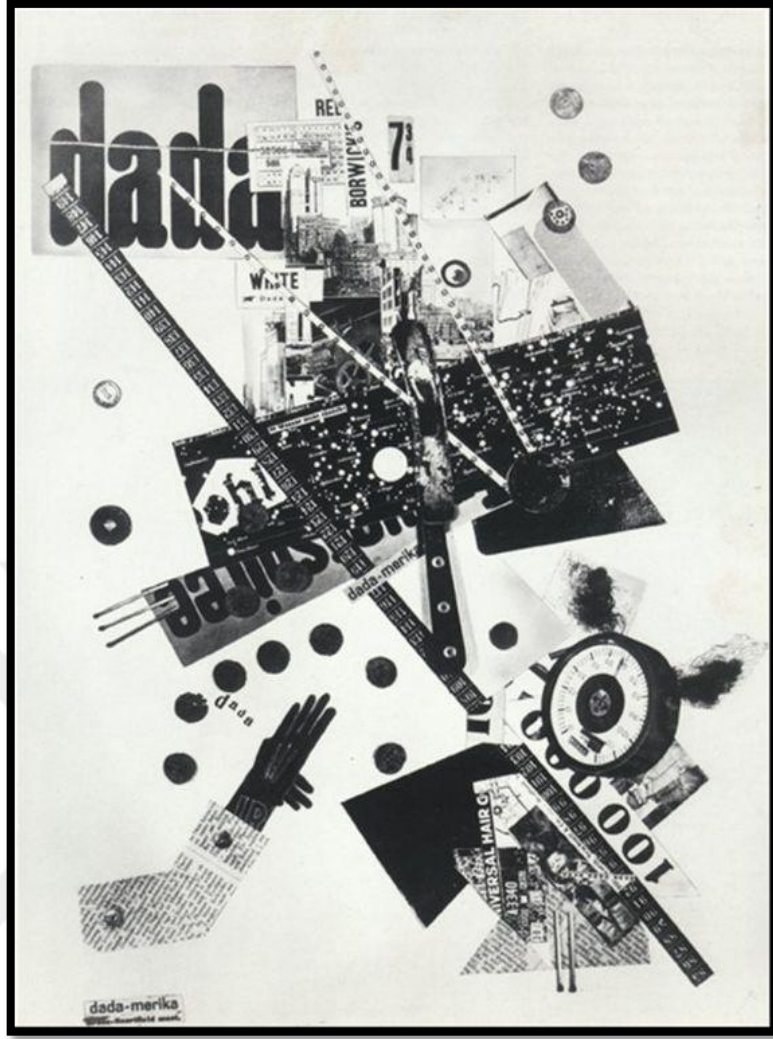


Görsel 23. Ball, H. 'Karawane' adlı şiiri, 1917

Kaynak: <http://www.lostateminor.com/2010/10/11/hugo-ball-reciting-the-dadaist-poem-karawane/>
ET: 05.03.2017

‘İnsanın anlamsızlık (Unsinn) üzerine kurduğu mantıksal zincir yerine, mantıksal bağı bulunmayan anlamdışılık (Ohne-Sinn) konmalıdır. Dada sanata karşı, doğanın yanındadır. Dada’ya göre, doğada anlam yoktu, öyleyse sanatta da anlam olmamalıydı. Bu bağlamda şair Hugo Ball’ın opthophonetik (görsel-işitsel) şiirinde sözcükler anlamsal içeriğinden arındırılarak göze ve kulağa hitap eden, anlam dışı bir nitelik kazanmaktaydı. (Bektaş, 1992:45).

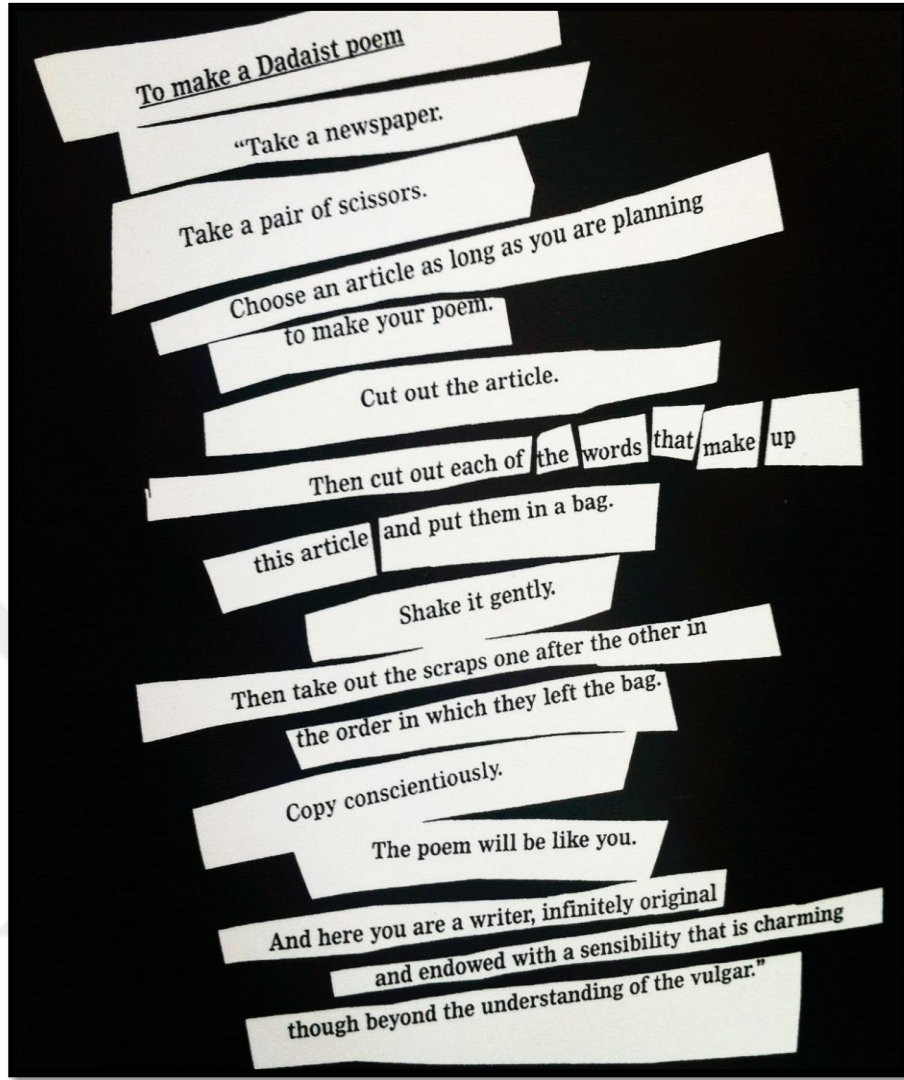
Mesaj içermeyen bir araç, dönemin sağduyudan yoksun politikasına alaycı bir cevap niteliğindeydi. Bu alaycı yaklaşım kısa sürede Avrupa’ya yayılmış ve New York’a kadar uzanmıştır.



Görsel 24. Grosz, G. ve Heartfield, J. 'Dadamerica', fotomontaj, 1920

Kaynak: Lynton, N. (2015:139) *Modern Sanatın Öyküsü*

Tzara ise raslantısallığı ve planlılığı aynı yapı içerisinde bir arada kullanarak, geleneksel tipografik kurallarına bilinçli bir şekilde karşı çıkmış, harfleri sadece fonetik özelliği olma durumunun üstüne çıkararak, görsel özelliğinin altını çizmiştir.



Görsel 25. Tzara, T. ‘Bir Dadaist Şiir Yapmak İçin’ adlı çalışması

Kaynak: <https://www.pinterest.com/explore/tristan-tzara/> ET: 08.03.2017

Becer (2007), Dada dergilerini incelemiş ve ortak tipografik özellikleri belirlemiştir. Bunlar; diyagonal yerleştirilmiş yazı blokları, ayrışmayı sağlamak için bazı kelimelerin veya harflerin büyük boyutlarda kullanımı, herhangi bir estetik veya içeriksel ilgiden bağımsız olarak farklı yazı karakterlerinin bir arada kullanılması, kompozisyondaki farklı parçaları bağlamak amacıyla kullanılan dingbat (süslü tipografik elemanlar) gibi resimsel öğelerdir (Görsel 24).

Kurt Schwitters’in Dada Matinee (Görsel 26) adlı çalışmasında da Becer’in tespitlerini bulmak mümkündür. Başlığı oluşturan harflerin dağınıklığı; harflerin farklı boyut ve leke değerleriyle kullanımı; farklı yazı karakterlerinin bir araya

getirilmesi; birbirleriyle doğrudan ilişkisi olmayan, matbaacının eli, kuş, inek gibi resimsel figürlerin bir arada kullanımı; geleneksel sayfa düzeninin dışında yerleştirme bu çalışmanın belirgin özellikleridir.



Görsel 26. Schwitters, K. 'Dada Matinee', 1923

Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-100-years-on-why-dada-still-matters> ET: 08.03.2017



Görsel 27. Schwitter, K. 'Merz' dergisinin ilk sayı kapak tasarımı, 1923
Kaynak: Becer, E. (2007: 94), *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*



Görsel 28. Schwitter, K. & Lissitzky, L. 8. ve 9. Sayı kapak tasarımı, 1924
Kaynak: Becer, E. (2007: 97), *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*



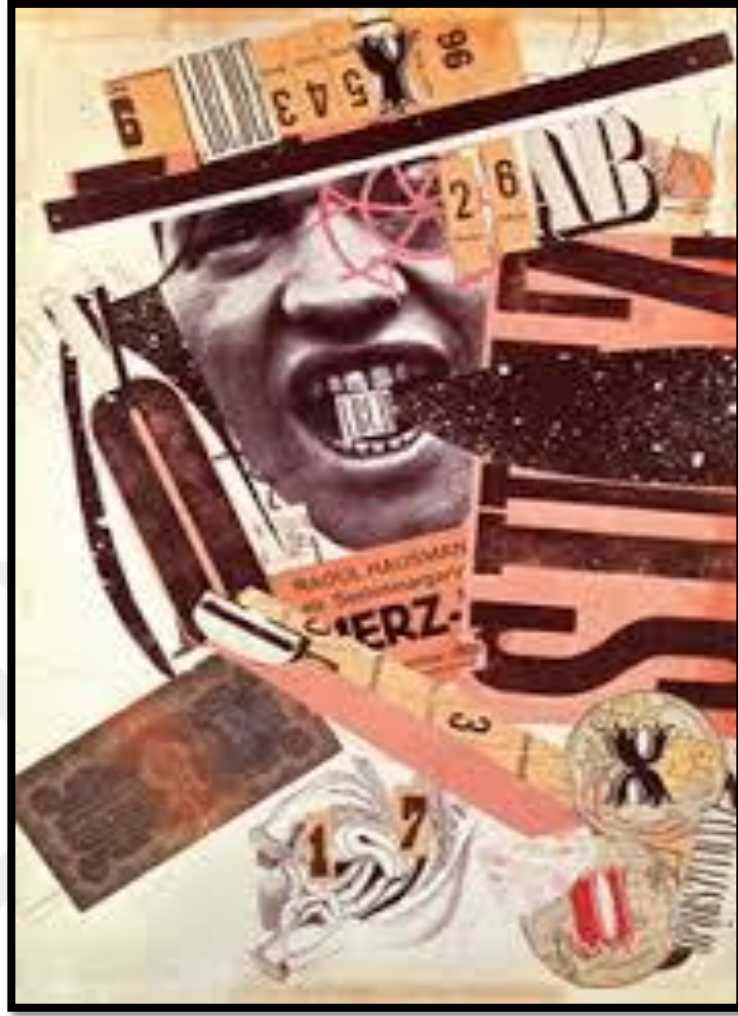
Görsel 29. Schwitter, K. 'Merz' dergisine ait tasarımlar, 1923
Kaynak: <https://lightgraphite.wordpress.com/art-and-design-in-context/1920-1925-time-line/> ET: 02.03.2017

Kurt Schwitters ve Theo van Doesburg'un 1923'te yerel sanatçıların Dada'yı tanıtmak için Hollanda'da düzenledikleri kampanyanın posteri (Görsel 30) 'Küçük Dada Gecesi' yapıtında kelimesini farklı yönlerde tekrarlanmış; ok, matbaacının eli, nal, geyik kafası gibi dingbatlar kullanılmıştır.



Görsel 30. Schwitters, K. 'Küçük Dada Gecesi', 1922

Kaynak: : <https://www.dadart.com/dadaism/dada/038-Schwitters.html> ET:02.03.2017



Görsel 31. Hausmann, R. 'Poster Şiir', 1923-1924

Kaynak: E. Becer (2007: 102), *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*

Tipik bir Dada kolajı olan çalışmasına Hausmann, 'poster şiir' (Görsel 31) adını vermiştir. Söz dizini ve anlam yerine görselliği ön plana çıkarır. Hausmann'ın şiir anlayışında fotografik imgeler, harfler ve geometrik formlar kaotik bir bütün oluşturmuştur.

Dadaistler de Fütüristler gibi 'gelenekseli' reddetmişler; rastlantı, oyun ve alaycı tavırlarıyla ortaya çıkardıkları çalışmalarıyla da fütürizmin görsel alfabesini zenginleştirmişlerdir. Kendilerinin deyimiyle 'spontane' (aniden) yaptıklarının etkinliğini fark etmeleri sonrasında çalışmalarını planlı davranışla birleştirmeyi hedeflemişlerdir. Böylece tipografi, geleneksel kısıtlamalarından kurtulmuş, daha serbest bir alana kavuşmuştur.

2.3. Konstrüktivizm ve Konstrüktivizm Manifestosu

Batı'da Kübizm akımının etkileri ve Fütürizm'in yarattığı coşkulu ortamı takiben, 1920'lerin başında devrim sonrası Rusya'sında konstrüktivizm akımı ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl grafik tasarım ve tipografi anlayışını derinden etkileyen konstrüktivizm akımı, Thomas Flippo Marinetti'nin 1909 yılında yayınladığı Fütürist Manifesto'nun Rusçaya çevrilmesi ve Marinetti'nin 1913 yılında Moskova ve St. Petersburg'da verdiği konferanslardan etkilenmiştir. Fütürist ve Kübist hareketlerin etkisiyle ortaya çıkan yeni sanatsal düşünce tarzı, Rus sanatçılara yeni zeminler oluşturmıştır.

Konstrüktivizm'in temel ilkeleri akıma öncülük eden sanatçılar Naum Gabo ve Antoine Pevsner tarafından ortaya atılmıştır. Rusya'da mimarlık ile ortaya çıkan akımın temel ilkeleri Moskova'da 'Realist Manifesto' adı altında yayınlamıştır.

1. Mekânın şekillendirilmesinin plastik anlatımı olarak kapalı mekânsal çeperi reddediyoruz. Mekânın dıştan içe doğru oylumuyla değil, ancak içten dışa doğru kendi derinliğiyle biçimlendirilebileceğini öne sürüyoruz. Mutlak mekân, eşsiz, tutarlı ve sınırsız bir derinlikten başka nedir ki?
2. Mekân içinde üç boyutlu ve arkitektonik cisimlerin oluşturulmasında tek öğenin kapalı kitle olmasını reddediyoruz. Buna karşılık plastik cisimlerin stereometrik olarak üretilmesini istiyoruz.
3. Üç boyutlu yapıda resimsi bir öge ve bezeme unsuru olarak renk kullanımını reddediyoruz. Somut malzemenin resimsi bir öge olarak kullanılmasını istiyoruz.
4. Bezeme unsuru olarak çizgiyi reddediyoruz. Sanat yapısındaki her çizginin yalnızca betimlenen cisim içindeki kuvvet yönlerini tanımlamak için kullanılmasını istiyoruz.
5. Plastik sanattaki statik biçim öğeleri artık bizi tatmin etmiyor. Yeni bir öge olarak zamanın katılmasını istiyoruz ve salt yanılsamacı değil, devinimsel ritimlerin de kullanılabilmesini sağlamak için, plastik sanatlarda gerçek devinime yer vermek gerektiğini ileri sürüyoruz (Eroğlu, 2015: 131).

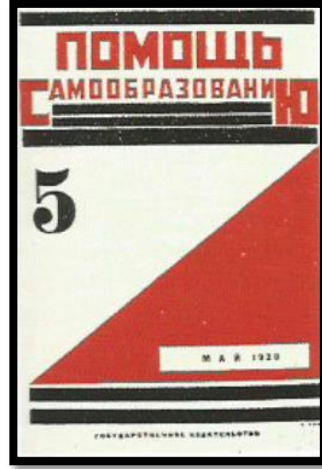
Manifesto; mekanın sonsuzluğu, yapı birimi ve yapı biriminin yapıyla olan ilişkisi, renk ve çizgi gibi tasarım öğelerinin bezeme veya süsleme amaçlı kullanımının reddedilmesi, zaman faktörünün plastik bir öge olarak ele alınması gibi düşünceleri yansıtır.

2.3.1. Konstrüktivist Tipografi ve Tasarım Örneklerinin Manifesto Temelinde Analizi

Gelenekselci görüşe karşı olan konstrüktivistler ilk çalışmalarını grafik tasarım alanında ortaya koymuşlardır. Özellikle kitap tasarımlarında eskiden beri kullanılan figüratif süslemeler yerine geometrik şekiller, illüstrasyon ve zarif yazı yerine ise fotomontaj kullanmış, simetri anlayışı yıkılmış ve bir afiş yada gazetede kullanılabilecek güçlü kontrastlar yer almıştır. El Lissitzky, Alexander Rodchenko ve Alexei Gan ise bu akımın en önde gelen temsilcileri olmuştur.

Alexei Gan, sanatın “öldüğünü” ilan etmiş ve “uygulamalı yapının” sanatçının spekülative aktiviteleri’nin yerine geçeceğini, sanatın kendisine değil, proletaryaya hizmet etmesi gerektiğini ifade etmiştir (Hillner, 2009:24). 19. Yüzyılda Batı dünyasının aksine halk eğitiminin zorunlu olmadığı Rusya’da okur-yazar oranının düşük olması, geometrik ilkelere ve Kiril yazısının sadeleştirilerek kullanılmasına dayanan, tipografiyi görsel iletişimsel bir öge olarak ele alan tasarım anlayışına zemin hazırlamıştır.

Kırmızı, siyah ve beyaz renk kombinasyonu ile tipik bir konstrüktivist tasarım (Görsel 32) olan Alexei Gan’ın 1928 tarihli kitap kapağı tasarımındaki tasarım öğelerinin (tipografi, çizgi, üçgen, dikdörtgen) tasarımsal bir yapıyı inşa etmek için nasıl bir araya getirilebileceğine dair iyi bir örnektir.



Görsel 32. Gan, A. Kitap kapağı tasarımı, 1928

Kaynak: E. Becer (2007: 102), *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*

Tasarladığı Konstrüktivist modern mimari dergisinin kapağında (1927) Gan, konstrüktivizmin üç temel ilkesi olarak belirlediği mimarlık, doku ve yapıyı konstrüktivist bir üslupla görselleştirir. Yeni yazı karakterleri tasarlamak yerine var olanları kullanmayı savunan tasarımcı, bu tasarımdaki diğer görsel öğelerin köşeli formlarıyla benzeşen köşeli yazı karakterlerini inşa edilen yapının birimleri olarak kullanmıştır.

‘Yeni bir sanat kurmak üzere hazırlanan projeler’ ifadesinin kısaltılmış adı olan PROUNS (Görsel 33) ismini verdiği üslupla El Lissitzky, resim ile mimarlık arasında bir ilişki kurarak, iki disiplini sentezlemiştir (Bektaş,1992:58)



Görsel 33. Lissitzky, L. ‘Prouns 99’, 1924

Kaynak: Bektaş, D (1992: 59) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*



Görsel 35. Rodchenko, A. ‘Gosizdat’ posteri, 1924

Kaynak: Hillner, M. (2009: 24) *Virtual Typography*.

El Lissitzky’ni tasarladığı Mayakovski’nin ‘yüksek sesle okunmak üzere’ adlı şiir kitabı kapağında da benzer bir tipografik benzeşimi bulmak mümkündür (Görsel 36)



Görsel 36. Lissitzky, L. Kitap kapak tasarımı, 1923

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 60) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*



Görsel 37. Lissitzky, L. Mayakovski'nin 'For the Voice' (Ses için) adlı şiir kitabına ait sayfa tasarımları

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 61) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*

Yenilikçi bir sanat akımı kübizm ve fütürizmin ortak özelliklerini ortaya çıkararak üsluplarını kübo-fütürist olarak adlandıran konstrüktivistler, düşünce yapılarını geniş halk kitlelerine yaymak amacıyla çalışmalarında grafik tasarıma

ağırlık vermişlerdir. Bu doğrultuda yaptıkları tüm çalışmalar ise yirminci yüzyıl grafik tasarım ve tipografinin şekillenmesinde büyük ölçüde etkisi olmuştur.

2.4. De Stijl ve De Stijl Manifestosu

De Stijl hareketi, Theo van Doesburg ile Piet Mondrian'ın De Stijl adlı bir dergi kurmasıyla başlamıştır (Görsel 38). Bu hareket anti natüralizme dayanan yeni bir biçim anlayışı öneren bir yaklaşımı savunmuştur. Dergide kullanılan görsel dil, De Stijl hareketinin görsel şiirden etkilendiğini ve yazının bir görsel dil olarak keşfedildiğini gösterir. 1917'de kurulan grupta Theo van Doesburg, Piet Modrian ile birlikte J.J. Oud, Vilmos Huszar ve Bart van der Leek de yer almıştır. Derginin kapağı, Vilmos Huszar tarafından tasarlanmıştır. Derginin ismi ise De Stijl'in karakteristik yapısı olan dik açılı ve köşeli geometrik şekillerin yatay ve dikey olarak yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

İkinci nesil modernistler (2. Dünya Savaşı sonrası) işlevselliği geleneksel ve pragmatik anlamda ele almışlardır. Tipografinin amacı, bilgiyi hızlı ve etkin bir şekilde iletmektir. Görsel olarak zorlayıcı tasarımlar estetik kaygılar taşıdığından 'sanatsal' olarak tanımlanmaktaydı. Görsel açıklık ve etkin iletişime yapılan vurgu duygusal dışavurumun reddine neden olmuş; bu yaklaşım Dada ve Fütürizm gibi öncül modernist hareketlerle karşıtlık oluşturmuştur (Hilner, 2009).

1920'lerde Doesburg, Mondrian'ın dikey ve yatay planlardan oluşan kompozisyon yaklaşımından ayrılarak diyagonal de kabul edilebilir bir öge olarak benimsemiştir.



Görsel 38. Huszar, V. 'De Stijl' dergisi kapak tasarımı, 1916

Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/108086459776840815/> ET: 03.03.2017

Theo Van Doesburg'un 1918 de yayınlamış olduğu De Stijl manifestosu şu şekildedir:

1. Zamana dair hem eski hem yeni bir bilinç vardır.

Eski, bireyle bağlantılıdır. Yeni, evrensel bağlantılıdır.

SOYUT SANAT

Bireyin evrensellelikle mücadelesi, kendini hem dünya savaşında hem günümüz sanatında ortaya koyar.

2. Savaş, eski dünyayı ve eski dünyanın içindeki her şeyi yıkar: her devlette bireysel hakimiyet kurulur.

3. Yeni sanat, zamanın içerdiği yeni bilinci öne sürer: evrensel ile bireysel arasındaki dengeyi gösterir.

4. Yeni bilinç, dışsal yaşamın yanında içsel yaşamı da gerçekleştirmenin peşindedir.

5. Gelenekler, dogmalar ve bireyin hakimiyeti, buna karşı durur.

6. Dolayısıyla, yeni plastik sanatın kurucuları, gelişmenin önünde duran bu engellerin yok edilmesi için sanat ve kültürün reforme edilmesi gerektiğine inanana çağrıda bulunmakta ve (doğal biçimi dışlayarak) yeni plastik sanatta olduğu gibi saf sanatsal ifadenin karşısında duranları yok etmek ve tüm sanat kavramlarının nihai sonucuna varmak istemektedir.

Günümüzün sanatçıları, dünyanın dört bir yanında aynı bilinci taşıyorlar ve dolayısıyla entelektüel bir açıdan bireysel despotizme karşı verilen savaş-ta

rol almış bulunuyorlar. Dolayısıyla onlar, yaşamda, sanatta ve kültürde gerek entelektüel gerek maddi anlamda uluslararası birlik kurmaya çalışanlara yakınlık duyuyorlar. (Antmen, 2009: 129-130)

Tunalı'ya (1996: 178) göre, bu dengenin savunduğu sanat estetik anlayışı “konstrüktiv soyut” tur. Bu özgün anlayış, De Stijl'i çağdaşlarından soyutu mutlak olarak ele almasıyla, soyutu “bireysel bir duygu işareti niteliğinden sıyrılmasıyla” ve “soyut biçimi kendi başına ele alınan bir realite” olarak kurgulamasıyla ayrılıyordu. De Stijl neo-plastisizm kavramı etrafında şekillenmekteydi ve dergi bu anlayışın tartışma ortamıydı. Burada tartışılan soyutluk, “soyut biçimlerin ve ilgilerin tam bir gerçeklik değerine sahip olmamalarıdır” (Tunalı, 1996: 179). Bu nedenle 1930'da Doesburg soyut-somut ikilemini “konkret” (somut) kelimesiyle ifade etmiştir.

1950'lerde ortaya çıkan konkret (somut) şiir, görsel şiirin geç bir versiyonu olarak görülür. Ancak, çoğu konkret şiir uygulama yöntemi (modus operadi) kavramından farklıdır. Görsel şiirlerde kelimelere semantik anlamda müdahale edilirken, konkret şiirlerde sentaks görsel olarak yorumlanır. Konkret şiirde kelime, harf ve noktalama işaretleri bir ifade biçimi ve bir beyan olarak kullanılır. Kelime örüntüleri genellikle figüratif değildir.

Akımın ana prensipleri olan dik açılı geometrik şekilleri ve ana renkleri Piet Mondrian resimlerinde, Gerrit Rietveld ise mobilya tasarımlarında kullanmışlardır (Görsel 39 ve 40). Mondrian, resimlerinde kullandığı yatay ve dikey çizgileri, düşünsel karşıtlıkların görsel ifadesi şeklinde yorumlamıştır. Dikey çizgiler; evrensel, nesnel, tinsel, aktif ve erkeksi, yatay çizgiler ise pasif ve dişi kavramları sembolize etmekteydi (Bektaş, 1992). Sanatçı ana renkler dışındaki renklerin ise öznel olduğunu ve mutlak gerçekliği ortaya koymadığını savunmuş ve çalışmalarında sadece ana renklerle (kırmızı, sarı, mavi) birlikte siyah ve beyazı kullanmıştır.



Görsel 39. Mondrain, P. Sarı, Kırmızı, Mavi ve Siyah kompozisyon, 1927
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/composition-with-red-blue-and-yellow-1930> ET: 05.03.2017



Görsel 40. Rietveld, G. Kırmızı, Mavi sandalye, 1918
Kaynak: <http://www.rietveldoriginals.com/en/portfolio/cassina-red-blue-chair/> ET: 05.03.2017

Stijl ideolojisi, mimari sanat, grafik tasarım gibi farklı alanlardaki tüm yaratıcıların düşünce temelini oluşturan kavramları ortaya koyar. Bunlar, ‘hakikat, belirlilik, açıklık, basitlik, konstruktif olma, fonksiyonel olma, ortaklık, objektiflik ve yasalılık’ kavramlarıdır (Tunalı,1996: 180).

2.4.1. De Stijl Tipografi ve Tasarım Örneklerinin Manifesto Temelinde Analizi

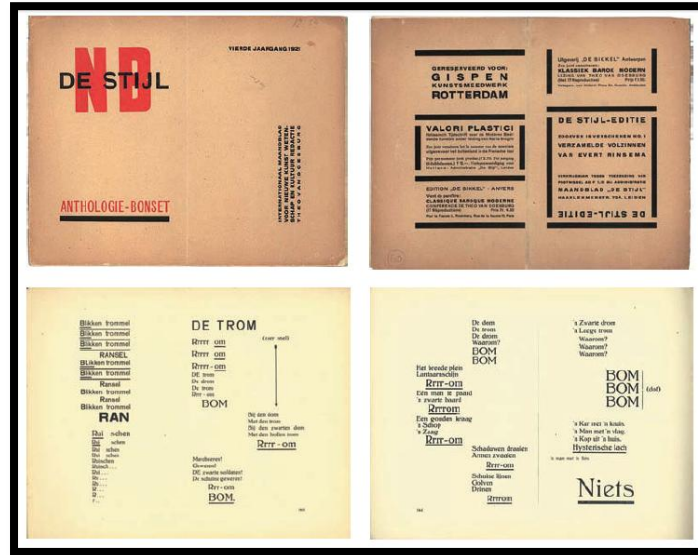
Theo van Doesburg ve Vilmos Huszar başta olmak üzere dönemin tasarımcıları yuvarlak hatlı kıvrımlı harf tasarımları yerine tırnaksız, köşeli ve dik açılı fontlar kullanmışlardır (Görsel 41).



Görsel 41. Doesburg, T. Deneyisel Alfabe Tasarımı, 1919

Kaynak: Bektaş, D (1992: 68) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*

De Stil dergisi kapak ve iç sayfalar sayfa düzenlemelerinde (Görsel 42) grid (ızgara) sistemi ve bu sistem içerisinde asimetrik tasarımlarına yer verilmiştir. Grafikselsel olarak da siyah kadar baskın bir renk olan kırmızı da kullanılmıştır.



Görsel 42. 'De Stijl' dergisi kapak ve iç sayfa tasarımları

Kaynak: Hillner, M. (2009: 25) *Virtual Typography*.

Theo van Doesburg'un I.K. Bonset takma adıyla Dadacı bir dergi olan 'Mecano' için kapak ve sayfa tasarımları yapmıştır (Görsel 43).



Görsel 43. Doesburg, T. 'Mecano' dergisi 3.sayı kapak tasarımı

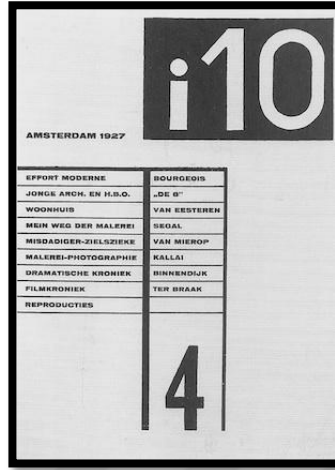
Kaynak: E. Becer (2007: 94), *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*



Görsel 44. Doesburg, T. 'Mecano' dergisi için sayfa tasarımları

Kaynak: http://www.dada-companion.com/journals/per_mecano.php ET: 05.03.2017

Cesar Domela tarafından tasarlanan (Görsel 45) Arthur Lening kontrolünde olan i10 dergisi ise De Stijl tasarım anlayışını birebir yansıtmıştır.



Görsel 45. Domela, C. ‘i10’ dergisi kapak tasarımı 1927

Kaynak: <https://blog.matthewbutt.com/tag/css/> ET: 05.03.2017

De Stijl dergisine ait farklı kapak tasarımları, hareketinin grafik tasarım ve tipografik açıdan özelliklerini dışavurumunu en iyi yansıtan çalışmalarındandır (Görsel 46).



Görsel 46. ‘De Stijl’ dergisine ait kapak tasarımları

Kaynak: <http://www.iconofgraphics.com/Theo-Van-Doesburg/> ET: 05.03.2017

De Stijl'in yalınlaşma amacı 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat ve tasarım hareketlerini etkilemiştir. Konstürktif ve işlevsellğe verdiği önem Bauhaus hareketine de yansımıştır.

2.5. Bauhaus ve Bauhaus Manifestosu

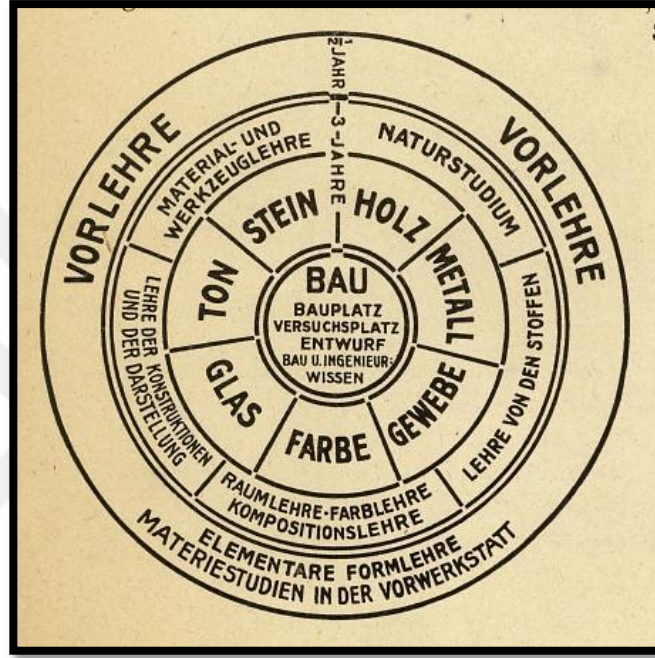
Bauhaus, Baumgarten ve Kant'tan beri karşıt değerler olarak ele alınmış olan estetik olma ve işlevsel olma değerlerini bütünleştirmeyi amaçlamıştır (Tunalı, 2002). İşlevsel sanatların teknoloji ve endüstriyle bağlarının karşısında, güzel sanatlar akademilerinin ilgileri salt estetik alandadır. Bauhaus'un bu ikilemi çözmek için önerdiği çözüm, 'teknoloji ve sanatı, bunların temel değerleri olan işlevsel-faydalı ve güzel değerlerini, pratikte de sanat akademileri ile uygulamalı sanat okullarını bütünleştirmektir' (Tunalı, 2002: 47-48).

Bauhaus okulu, 1919 yılında Weimar'da Uygulamalı Güzel Sanatlar Okulu ile Güzel Sanatlar Akademisinin birleşmesiyle Walter Gropius tarafından kurulmuştur. Okulun amacını, Alman gazetelerinde yayınlanan manifesto ile belirtmiştir:

Görsel sanatların hedefi, her şeyi bütünsel bir anlayışla ele alıp sonuçlandırmak olmalıdır. Önceleri güzel sanatların en soylu işlevi, yapıları süslemektir. Bu süslemeler önemli mimari yapıların vazgeçilmez parçalarıydı. Günümüzde ise neredeyse bütün sanat dalları birbirlerinden tamamen soyutlanmış bir haldedir. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar bir yapının bileşik ve karmaşık özelliklerini yeniden değerlendirmek durumundadır. Sanatçı, soylu ve yüce bir zanaatçıdır. Sanatçı, ender esinlenme alanlarında bilinçli amacını bir sanat yapıtına dönüştüren kişidir. Her sanatçı yaptığı uygulamada üst düzey bir ustalığa sahip olmalıdır. Yaratıcı hayal gücünün kaynağı da, işte tam bu noktadadır (Becer, 2007:182).

Yayınladıkları manifestonun ışığında, alışılmış eğitim normlarının dışında olan okul sanat ile zanaatı birleştirerek endüstri ile desteklemiş, mimari ile endüstri

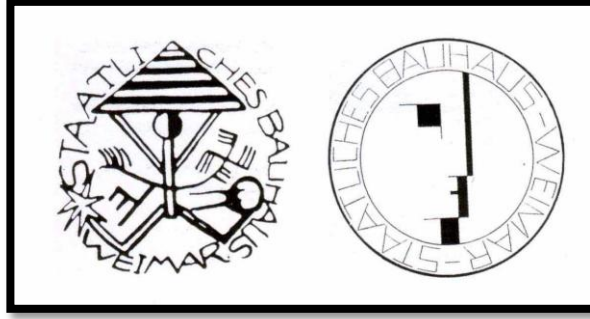
sanatlarını disiplinler arası bir boyutta ele almış ve dersler sanatçılar tarafından olduğu kadar zanaatçılar tarafından da verilmiştir. Sanat ve zanaatın birbirinden ayıramayacağı ilkesini savunan Gropius'un kurduğu eğitim yapısının en önemli özelliği, Temel Sanat Eğitimi dersinin tüm alanlar için önkoşul olmasıydı. Böylece tasarım gücünün ve el becerisinin yan yana ve içe içe geçmesi okulun temel anlayışını oluşturmuştur.



Görsel 47. Bauhaus ders program tablosu, 1923

Kaynak: http://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/45_unterricht/ ET: 07.03.2017

Bauhaus'un temel prensibi olan temel sanat eğitimi dersleri Johannes Itten tarafından verilmiştir. Sanatçının amacı, her öğrenciyi kendi yetenekleri çerçevesinde geliştirmek, kullanacağı malzemeyi yakından tanıtmak ve tasarımın temel ilkelerini öğretmektir. Ancak sonrasında Bauhaus yönetimi ile sanatçı arasındaki görüş ayrılıkları Itten'in okuldan ayrılmasına neden olmuş, sanatçının öncelik verdiği el sanatları anlayışı yerini rasyonalizm ve makina için tasarıma ağırlık veren bir anlayışa bırakmıştır Itten'in arkasından bu göreve Lazlo Moholy-Nagy gelmiştir (Görsel 48) (Bektaş,1992).



Görsel 48. Auerbach, J. İlk Bauhaus mühürü (amblemi), 1919 ve Schlemmer, Bauhaus mühürü (amblemi), 1922

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 72) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*

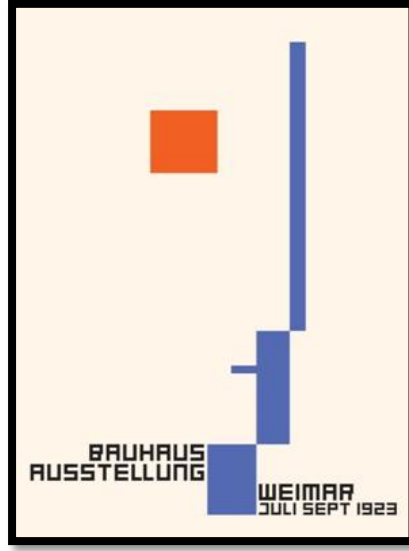
2.5.1. Bauhaus Tipografi Tasarım Örneklerinin Manifesto Temelinde Analizi

1923 yılında Gropius'un erken bulmasına rağmen çeşitli görüş ayrılıkları ve çevre baskısı sonucunda ilk Bauhaus sergisi açılmıştır. Bauhaus ürünlerinin tanıtımı amacıyla açılan bu ilk serginin afişi Joost Schmidt (Görsel 49) ve Fritz Schleifer (Görsel 50). tarafından yapılmıştır. Uluslararası boyutta beğeni kazanan bu sergide uygulamalı sanat ile zanaat ve teknoloji birlikteliğini savunan düşünce anlayışı ön plana çıkmıştır.



Görsel 49. Schmidt, J. Bauhaus Afişi, 1923

Kaynak: Weill, A. (2015: 38) *Grafik Tasarım*



Görsel 50. Schleifer, F. Bauhaus Afifi

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 72) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*

Macaristanlı konstrüktivist sanatçı Lazlo Moholy-Nagy 1923 yılında Bauhaus okuluna katılmıştır. Itten'nin okuldan ayrılmasıyla temel sanat eğitimleri Lazlo Moholy-Nagy tarafından verilmeye başlamış ve aynı dönemde Paul Klee ve Wassily Kandisky'de öğretim kadrosuna katılmıştır. Becer'e (2007:191) göre "Bu isimler arasında, dışadönük ve heyecanlı kişiliyle Gropius'un uygulamaya çalıştığı programın potansiyelini hemen fark eden genç Moholy-Nagy; Bauhaus'un yeni eğitim anlayışını tipografi, fotoğraf, sinema, resim ve mimarlığın geleceğini belirleyecek önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirmiştir".

Lazlo Moholy-Nagy'nin tipografi ve fotoğrafıyı birleştirmesiyle ortaya çıkardığı çalışmaları, Bauhaus'ta görsel iletişim alanına ilgi duyulmasının önünü açmıştır. Yenilikçi görüş ve geniş yelpazesi ile grafik tasarım, resim, fotoğraf, film, heykel dallarında farklı anlatım olanaklarını ve tekniklerini kullanmıştır. Sanatçı, Grafik tasarımda tipofoto'ya doğru bir gidişatın sözkonusu olduğunu belirterek, fotoğraf ve yazının birleşmesiyle mesajın doğrudan iletilmesine 'yeni görsel yazın' adını vermiştir (Görsel 51).



Görsel 51. Moholy-Nagy, L. ‘Pneumatik’ firması için afiş, 1923

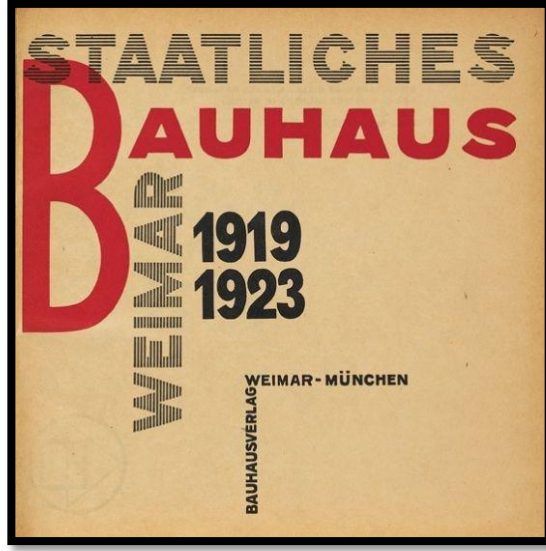
Kaynak: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/photographs-n08979/lot.172.html>
ET: 10.03.2017

Gropius ve Lazlo Moholy-Nagy’nin ortak çalışması, ‘Staatliches Bauhaus in Weimer’, Bauhaus basımevi tarafından basılan ilk kitaptır. 1923 de yayınlanan kitabın ilk kapak tasarımı (Görsel 52) Herbert Bayer, sayfa tasarımları (Görsel 53) ise Lazlo Moholy-Nagy tarafından tasarlanmıştır.



Görsel 52. Bayer, H. Bauhaus Kitabı kapak tasarımı, 1923

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 73) *Çağdaş Grafik Tasarımın Değişimi* ET: 14.03.2017



Görsel 53. Moholy-Nagy, L. İlk Bauhaus kitabı birinci sayfa tasarımı, 1923
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/7567?locale=en> ET.: 14.03.2017

Kitabın ilk sayısında Moholy-Nagy, tipografi ile ilgili düşünceleri hakkında bir makale yayınlamıştır:

‘... tipografi bir iletişim aracıdır, bu nedenle tam anlamıyla iletişime yönelik olmalıdır. En önemli nokta tam olarak net ve açık olmaktır... Okunaklılık başta gelmelidir – iletişim hiçbir zaman önceden düşünülmüş bir estetikle zedelenmemelidir. Harfler hiçbir zaman önceden düşünülmüş bir kalıbın, örneğin bir karenin içine yerleştirilmeye zorlanmamalıdır...’ (Bektaş, 1992:74)

Yazısında ifade ettiği gibi, Moholy-Nagy grafik tasarımında sadece yatay düzlemde tasarım yapılmasını eleştirmiş ve her yönde kurgulanabilecek bir yönelimde tasarım yapılabileceğini savunmuştur (Görsel 54). Yeni bir tipografik dil yaratma arzusunu şöyle dile getirmiştir:

‘Tüm harf karakterlerini, harf boyutlarını, geometrik biçimleri, renkleri vb. kullanıyoruz. Yeni bir tipografik dili yaratmak istiyoruz. Bu dilin tipografik kompozisyonunun esnekliğini, çeşitliliğini ve tazeliğini, ifadenin iç kuralları ve optik etki oluşturmalıdır.’ (Bektaş, 1992:74)



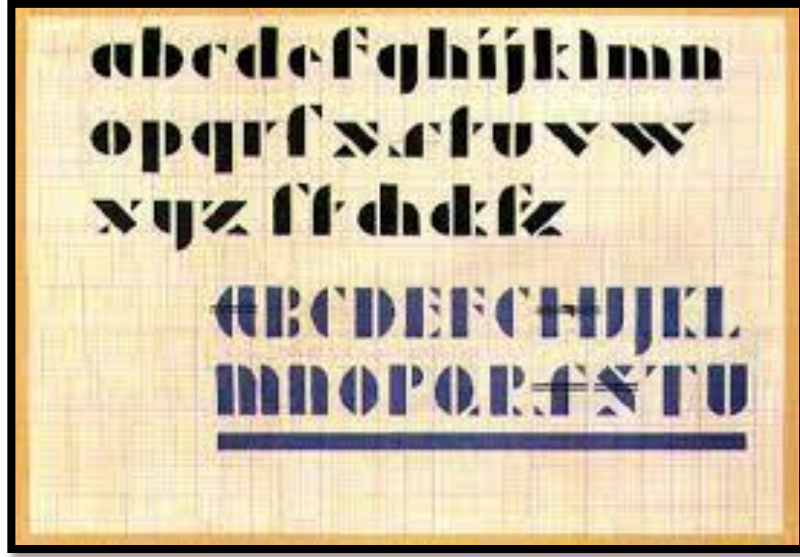
Görsel 54. Moholy-Nagy, L. Weimar’da yayınlanan bir brojür için kapak tasarımı, 1923

Kaynak: Becer, E. (2017: 197) *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*

Bununla birlikte sanat ve tasarımda asıl olanın fikrin üretilmesi ve tasarlama süreci olduğunu vurgulayarak, uygulama ve tasarlamanın birbirinden ayrı olarak işlenebileceğini savunmuştur. Lazlo Moholy-Nagy’nin bu ifadesi sanat ve zanaatın birbirinde ayrı olarak işlenebileceğinin altını çizmektedir.

Bauhaus yöneticilerinin Weimar hükümeti ile anlaşmazlığı sonucunda okul 1925 yılında öğretim kadrosuyla birlikte Dessau’ya taşınmıştır. Bu dönemde Bauhaus ilkelerini tekrar gözden geçirerek; teknoloji ve uygulamaya dayalı bir eğitime ağırlık vereceklerini, mimari alan ağırlıklı olmak üzere elle üretilecek endüstriyel modeller geliştirmeyi amaçladıklarını ifade etmişlerdir.

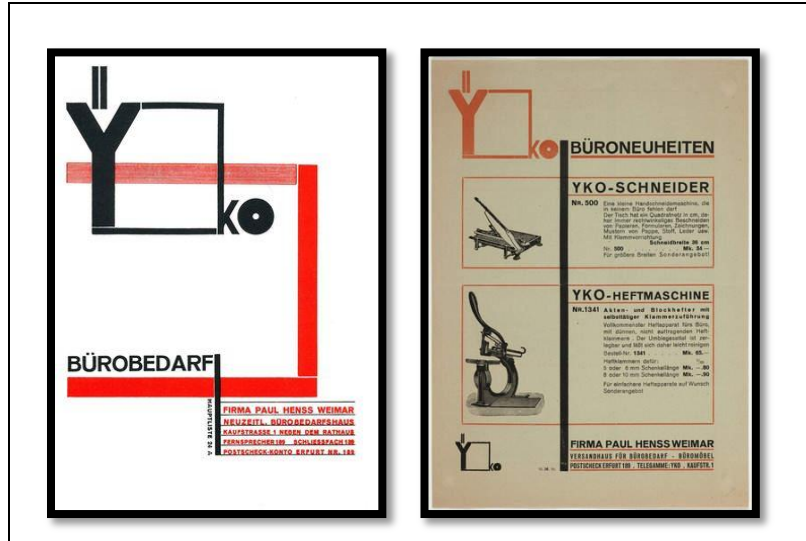
Josef Albers 1925 yılında grid (ızgara) sisteminin kısıtlarını kullanarak grid üzerinde temel geometrik formları oluşturarak harfleri şablon tipinde hazırlamıştır (Görsel 55).



Görsel 55. Albers, J. Harf şablonları, 1925

Kaynak: http://xxdesign.kesor.net/movement/img/bauhaus_013.jpg / E.T: 10.03.2017

Moholy Nagy ve Herbert Bayer'den sonra Bauhaus'un grafik tasarım bölümünün başına geçen Joost Smidt'in öğrenci iken çalışmalarında konstrüktivist ilkelerin etkisi görülmektedir (Görsel 56). Tasarımcının sonraki çalışmalarında daha özgün bir tipografi anlayışı hakimdir.



Görsel 56. Schmidt, J. 'YKO' Büro kullanımı için katalog tasarımı, 1926

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/8347> / E.T: 10.03.2017



Görsel 57. Schmidt, J. Bauhaus duvar kağıdı reklamı broşürü, 1931

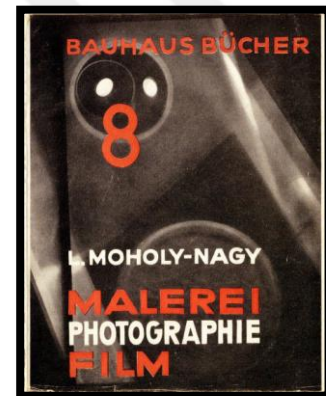
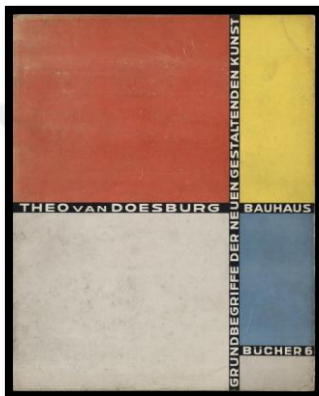
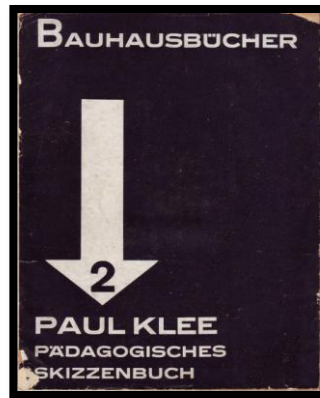
Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/joost-schmidt/> / E.T: 10.03.2017

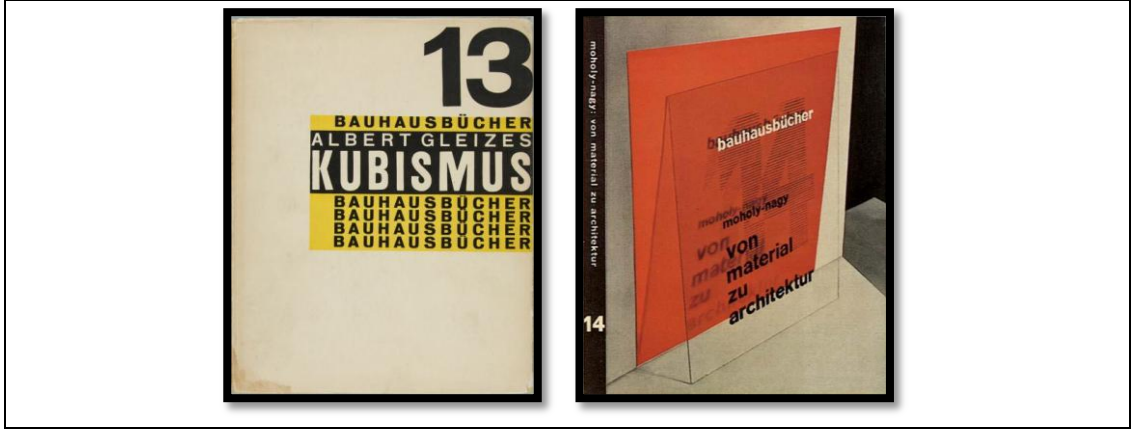
Bauhaus okulu, kimliğini ve felsefesini Dessau'ya taşınmasıyla daha da net belirlemiştir. Okul her ne kadar Konstrüktivist ve De Stijl akımlarının etkisinde kalsa da bu üslupları kopya etmekten çok, biçimsel ilkelerini tasarım sorunlarını çözüme ulaştırmak amacıyla kullanmıştır. Okul 1926 yılında 'Hochschule für Gestaltung' Tasarım Yüksek Okulu adını almıştır. Bauhaus adlı dergi (Görsel 58) ve bu on dört dizilik Bauhaus kitapları (Görsel 59) bu dönemde yayınlanmaya başlamıştır. Moholy Nagy'nin tasarımlarını yaptığı kitaplarda Klee, van Doesburg, Mondrian, Malevich, Gropius yönetici veya yazar görevlerini almışlardır (Bektaş,1992).



Görsel 58. Bayer, H. Bauhaus Dergisi kapak tasarımı

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 76) *Çağdaş Grafik Tasarımın Değişimi*

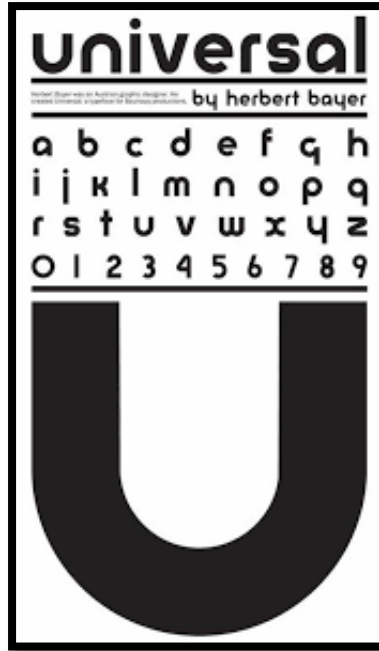




Görsel 59. Bauhaus Kitap kapağı tasarımları

Kaynak: <https://thecharnelhouse.org> E.T: 23.03.2017

Bauhaus tipografisinin öncüsü olan Herbert Bayer 1925 yılında Universal (Evrensel) adını verdiği harf tipini tasarlamıştır. Bayer, alfabeyi tasarlarken geometrik yapıyı temel almış, formları sade ve net bir biçime dönüştürmüştür. Belli bir sesin iki farklı sembol ile ifade edilmesini tasarım açısından sorunlu bulan Bayer, Universal yazı karakterinde majüskül harfleri elimine etmiştir. Serifsiz olan Universal yazı karakteri (Görsel 60) bu güne dek popülerliğini yitirmemiştir.



Görsel 60. Bayer, H. Universal Yazı Karakteri, 1925

Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/242983342371362646/> E.T: 10.03.2017

Bayer tasarımlarında, form olarak kare, üçgen ve dikdörtgen gibi temel geometrik şekilleri; renk olarak ise, siyahın yanında sarı, kırmızı, maviyi kullanmıştır. Görsel hiyerarşiyi oluşturmak için, sözcüklerin okunma sırası ve önem derecesine göre punto ve harf kalınlıklarını değiştirmiş, öne çıkarmak istediği elemanları çizgi, nokta ve kare gibi formlar içinde kullanmıştır (Görsel 61).



Görsel 61. Bayer, H. Konferans afişi, 1926

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/5101?locale=en> / E.T: 10.03.2017

Bayer, tasarım alanını eşit sütunlara böldüğü gizli bir grid sistemi üzerinde yazı ve fotografik görselleri eşit uzaklıklarda kullanarak birbirleri arasında birlik ve uyumu yakalamıştır. Kandisky'nin Jubilee sergisi için Bayer'in tasarladığı afiş tasarımında yazdığı sözcüğü ön plana çıkarmak amacıyla kelimenin kapladığı alana renk vermiştir (Görsel 62).



Görsel 62. Bayer, Herbert. Kandisky'nin sergisi için afiş tasarımı.

Kaynak: Weill, A. *Grafik Tasarım*

Bayer, dış mekanlarda kullanılmak üzere tasarladığı gazete bayii, durak ve reklam panosunda (Görsel 63) tipografiyi yatay düzleme 90 derecelik açı üzerine yerleştirerek yazının kamusal alanda kullanımına bir yenilik kazandırmıştır.



Görsel 63. Bayer, H. Gazete bayii tasarımı, 1924

Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/herbert-bayer/> ET: 12.03.2017

1933 yılında Hitler baskısı nedeniyle kapanana kadar ilkesel olarak tüm sanatların el işçiliğine dayandığını ve sanat ile zanaat ayrımının yapılamayacağını öne süren Bauhaus, “bir objenin estetik boyutunu tutarlı olarak araştırmasıyla, endüstriyel ürün meydana getirmenin estetik boyutunun dikkate alınabileceğini kanıtlamıştır” (Tunalı, 2002: 49).



Görsel 64. Yamawaki, I. 'Bauhaus'un sonu', fotokolaj, 1933

Kaynak: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83952.html> ET: 10.03.2017

2.6. Yeni Tipografi

Yeni Tipografi hareketi, Konstrüktivist ve Bauhaus ilkelerinden etkilenen Jan Tschichold aracılığıyla gündeme gelmiştir. Sanatçı, yeni tipografi hakkındaki görüşlerini 1928 yılında yazdığı 'Die Neu Typography' (Yeni Tipografi) (Görsel 65) adlı kitabında dile getirmiştir.



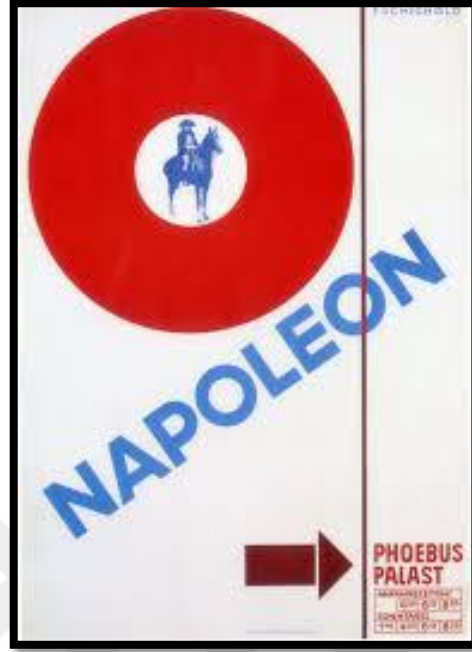
Görsel 65. Tschichold, J. ‘Die Neu Typography’ (Yeni Tipografi) adlı kitabı için broşür tasarımı, 1923.

Kaynak: <https://www.studyblue.com/notes/n/new-typography/deck/11016961> ET. 22.04.2017

2.6.1. Yeni Tipografi ve Tasarım Örneklerinin Analizi

‘Tschichold, dejenerere olmuş harf karakterleriyle yapılan düzenlemelerin niteliksizliğini görerek kendi zamanının ruhunu, anlayışını ve görsel duyarlılığını yansıtan yeni bir tipografi yaratmak istemiştir. Yeni ve köktenci tipografinin esası, dekorasyondan kaçınarak, yalnız iletişim işlevine cevap vermek üzere planlanan, akılcı bir tasarıma dayanmaktaydı’ (Erdal, 2015:103) (Görsel 66).

dinamik olduğunu düşünmüş, mesajın okuyucuya zaman kaybettirmeden verilmesi gerektiğini ileri sürmüştür (Görsel 68 ve 69).



Görsel 68. Tschichold, J. Film Afişi, 1927

Kaynak: <http://www.paulshawletterdesign.com/2013/10/ten-simple-rules-for-researching-letterforms/>
ET. 28.04.2017



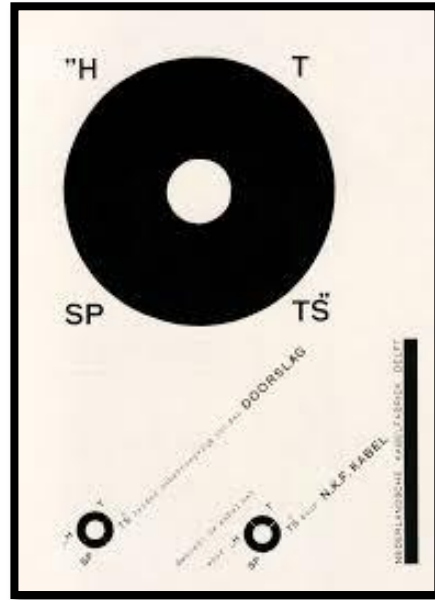
Görsel 69. Tschichold, J. 'Die Frau Ohne Namen' (Adsız Kadın) adlı filmin afişi, 1920'ler

Kaynak: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1013?locale=en> ET. 28.04.2017

Piet Zwart ve Paul Schuitema'nın bu dönemde Konstrüktivism, Dada ve De Stijl ilkeleri etkisinde yaptıkları tasarımlar, yeni tipografi'nin en etkili örneklerini oluşturmuşlardır. Zwart'ın 'NKF'(Hollanda Kablo Fabrikası) için hazırladığı broşür tasarımı (Görsel 70) Jan Tschichold, simetrik ve asimetrik sayfa tasarımı örnekleri ve basın ilanı (Görsel 71) tasarımcının önemli çalışmalarındandır. Zwart, yeni tipografi anlayışı çerçevesinde yaptığı bu tasarımlarında diyagonal yazı dizimi ve harflerin boyutları arasındaki kontrastı ön plana çıkarmıştır.



Görsel 70. Zwart, P. 'NKF'(Hollanda Kablo Fabrikası) broşür tasarımı, 1924
Kaynak: <http://www.iconofgraphics.com/piet-zwart/> ET. 22.04.2017



Görsel 71. Zwart, P. 'NKF'(Hollanda Kablo Fabrikası) basın ilanı, 1925
Kaynak: <http://www.iconofgraphics.com/piet-zwart/> ET. 22.04.2017

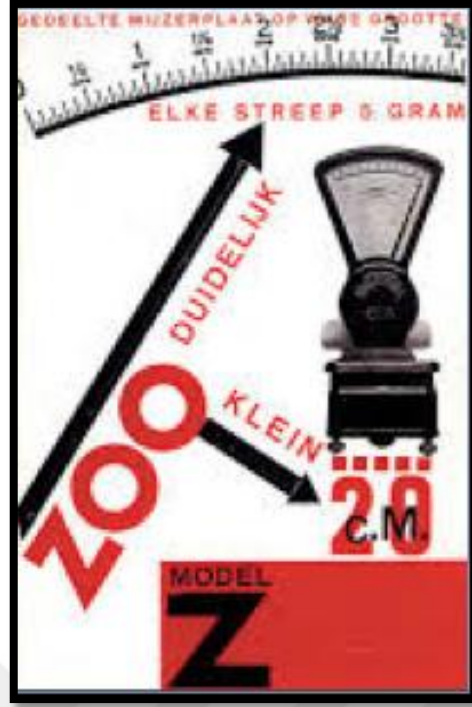
Zwart'ın çalışmalarında bir taraftan Dada'nın oyunculuğu diğer taraftan ise De Stijl'in işlevsel biçim anlayışı görülmektedir. Tipografik tasarımlarda gelenekselleşmiş gri skala tonlar yerine parlak renkleri kullanarak ritim ve dinamizmi yakalamıştır. Tipografide renk, bir tasarım alanındaki siyah ve beyaz renk dengesini belirleyebilir ve görsel bir hiyerarşi sağlamak için kullanılabilir (Ambrose & Harris, 2012). Renkler, siyah/beyaz metin içerisinde uyarıcı olarak kullanılmıştır (Görsel 74) Bununla yanı sıra, harf karakterlerinin de metnin içeriğiyle kavramsal olarak uyuşması ve birbirini desteklemesi gerektiğini savunmuştur. Tasarımlarında Dadacı bir ironiyi kullanırken, işlevsel ve amaca yönelik tasarım yapma ilkesini esas almıştır (Görsel 74).



Görsel 74. Piet, Z. Bir harf kataloğu için sayfa tasarımı, 1931

Kaynak: Hellner, S. & Vienne, V. (2016: 66) *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*

Dönemin grafik tasarımcı ve yeni tipografi ustalarından Paul Schuitema, Konstrüktivizm ve De Stijl ilkelerini reklamcılık alanına uygulamıştır. Tasarımlarında tipografiyi ve nesne fotoğraflarını bir araya getirmiş, kırmızı ve siyah rengi ağırlıklı olarak kullanmıştır (Görsel 75 ve 76).



Görsel 75. Schuhtema, P. 'Berkel' tartıları 'Z' modeli için broşür kapağı, 1927.
Kaynak: (2015: 57) Weill, A. *Grafik Tasarım*



Görsel 76. Schuhtema, P. 'Berkel' firması için basın ilanı, 1927
Kaynak: Becer, E. (2007: 227), *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*

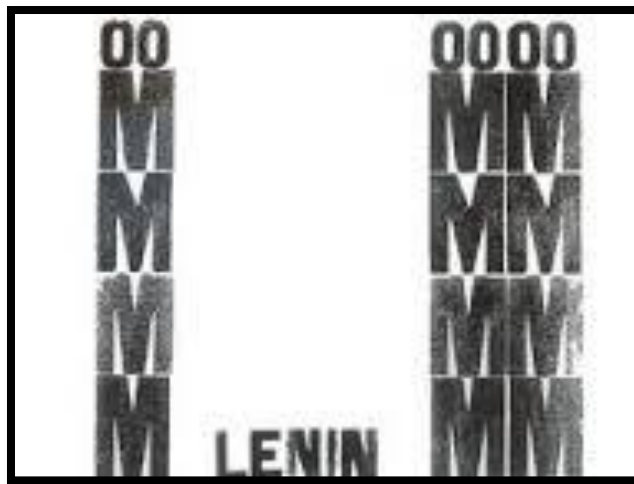
Bir diğerk sanatçı, Hendrik N. Werkman, ise tasarımlarını dizgi malzemesi ve mürekkep merdanesi kullanarak üretmiştir. Daha resimsel bir ifade içeren yeni tipografik denemelerini dokuz sayıdan oluşan ‘The Next Call’ dergisinde (Görsel 77) çalışmaları yayınlanmıştır.



Görsel 77. Werkman, H. ‘The Next Call’ dergisi soldan sağa 1, 8, 9. Sayıları için kapak tasarımları, 1925

Kaynak: Becer, E. (2007: 217, 219), *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*
Bektaş, D. (1992: 93) *Çağdaş Grafik Tasarımın Değişimi*

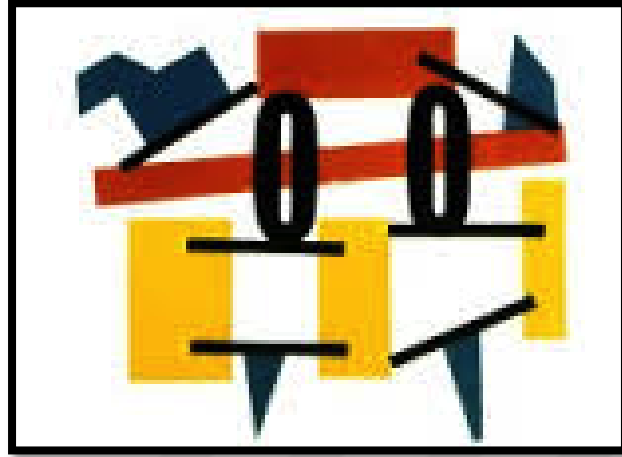
Tasarımcı, derginin 4. sayısındaki kapak tasarımında, Lenin’in ölümü üzerine yas tutan halkı sembolize etmiştir (Görsel 78).



Görsel 78. Werkman, H. ‘The Next Call’ dergisi 4. Sayı kapak tasarımı, 1925

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 93) *Çağdaş Grafik Tasarımın Değişimi*

Werkman, tipografiyi iletişim aracı olmanın yanı sıra somut görsel bir eleman olarak kullanmıştır (Görsel 79).



Görsel 79. Werkman, H. 'O' harfiyle kompozisyon

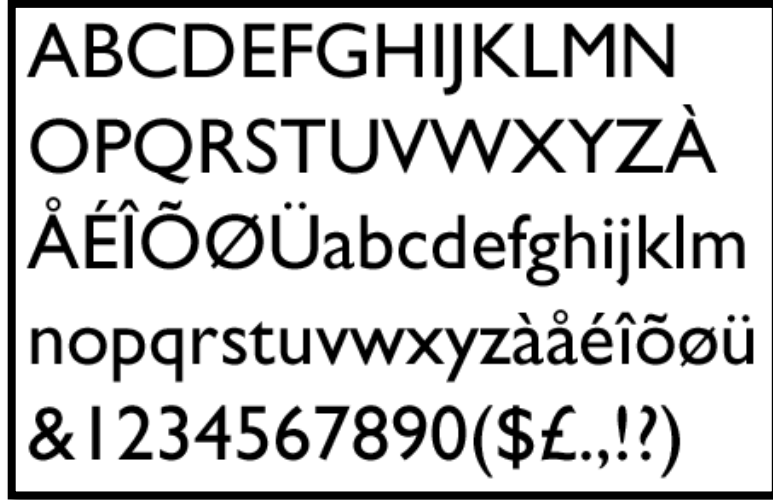
Kaynak: Bektaş, D. (1992: 92) *Çağdaş Grafik Tasarımın Değişimi*

Yeni Tipografi dönemi olan 1920'lerde çok sayıda serifsiz harf karakteri tasarlanmıştır. Edward Johnston, Londra Taşımacılık'ta kullanılmak üzere 'Railway Type' (Görsel 80) adında bir yazı karakteri tasarlamıştır. Halen Londra Metrosu için kullanılan yazı karakteri aynı zamanda Gill Sans karakterinin (Görsel 81) oluşmasına da öncülük etmiştir.



Görsel 80. Johnston, E. 'Railway' yazı karakteri, 1918

Kaynak: <http://luc.devroye.org/fonts-66504.html> ET: 15.03.2017



Görsel 81. Gill, E. ‘Gill Sans’ yazı karakteri, 1928

Kaynak: <http://www.markboulton.co.uk/journal/typeface-of-the-month-gill-sans> ET: 15.03.2017

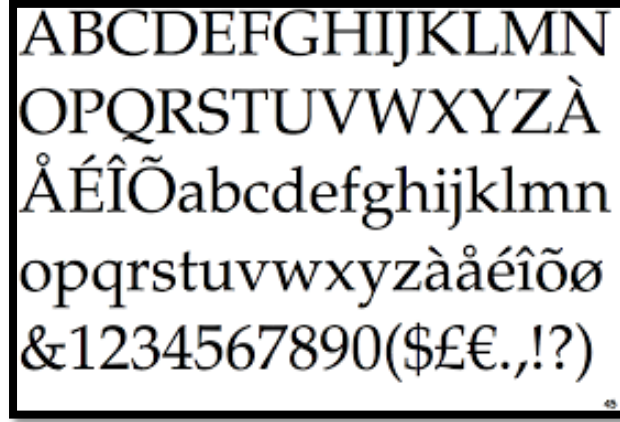
Aynı dönemde Almanya’da ise Futura yazı karakteri (Görsel 82) Paul Renner tarafından tasarlanmıştır.



Görsel 82. Renner, P. ‘Futura’ yazı karakteri, 1928

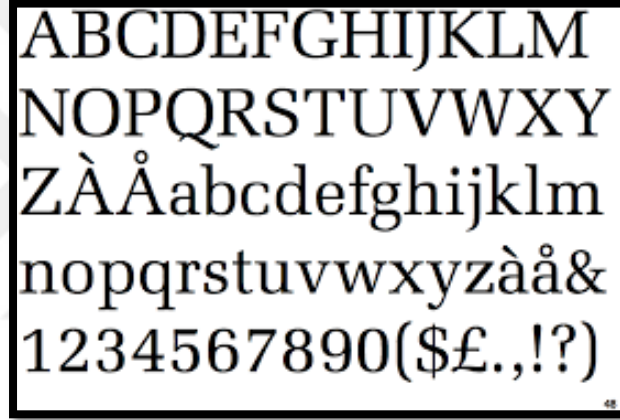
Kaynak: <https://kingydesignhistory2012.wordpress.com/2012/06/24/post-8-futura-typeface-1920s-monique/> ET: 15.03.2017

1950’lerde Hemann Zapf’in tasarladığı harf karakterlerinden; Palatino (Görsel 83) serifli bir karakter, Melior (Görsel 84) modern, Optima (Görsel 85) ise yirminci yüzyılın en özgün tasarımlarından biridir.



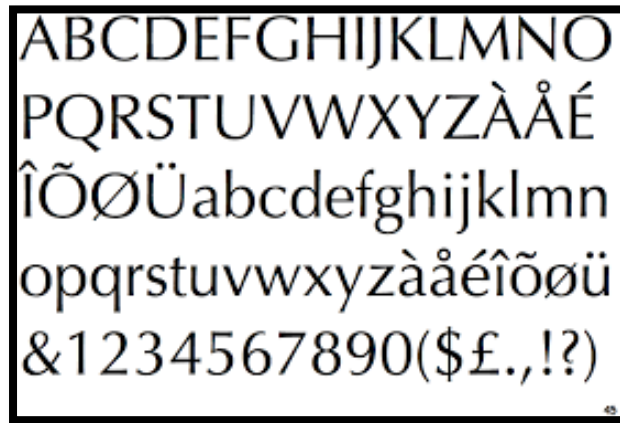
Görsel 83. Zapt, H. 'Palatino' yazı karakteri, 1958

Kaynak: <https://www.mhpbooks.com/a-look-at-the-late-hermann-zapfs-most-famous-typefaces/>
ET: 15.03.2017



Görsel 84. Zapt, Hermann 'Melior' yazı karakteri, 1958

Kaynak: <https://www.mhpbooks.com/a-look-at-the-late-hermann-zapfs-most-famous-typefaces/>
ET: 15.03.2017



Görsel 85. Zapt, H. 'Optima' yazı karakteri, 1958

Kaynak: <https://www.mhpbooks.com/a-look-at-the-late-hermann-zapfs-most-famous-typefaces/>
ET: 15.03.2017

Stanley Morrison ise 1932’de dünyanın en önde gelen gazetelerinden ‘The Times’ gazetesi için ‘Times New Roman’ (Görsel 86) yazı karakterini tasarlamıştır. 3 punto’ya kadar çıplak gözle okunabilen serifli karakter, kullanılmaya başlandığı ilk günden itibaren okuyucu tarafından kabul görmüş ve günümüze dek popülerliğini sürdürmüştür.



Görsel 86. Morrison, S. ‘Times New Roman’ yazı karakteri, 1932

Kaynak: <https://www.mhpbooks.com/a-look-at-the-late-hermann-zapfs-most-famous-typefaces/>
ET: 15.03.2017

Yeni tipografi, Alman tasarımcı Jan Tschichold’un Leibzig matbaacılar dergisinin özel bir sayısına konuk editör olarak Yeni Tipografi adını verdiğinde terimleşmiş, modern estetiğin bir dışavurumu olmuştur (Heller & Vienne, 2016). Bu hareket, tipografi alanında sessiz bir devrim etkisi yapmış, tipografinin tüm süslemelerinden kurtularak yalınlaşması ve “kaçınılmaz biçimiyle iletişim” haline gelmesine neden olmuştur (Erdal, 2015: 102). Bu yönleriyle sanatsal ifadeden de uzaklaşarak salt işleve yönelik tasarım ögesi olarak ayrılmaya başlamıştır.

2.7. İsviçre Tasarımı

1950’lerde, İsviçre’de, ‘İsviçre Tasarımı’ veya ‘Uluslararası Tipografik Stil’ adıyla literatürde yer alan yeni bir tasarım stili doğmuştur. Nesnel bakış açısını benimseyen tasarım hareketi, dünya çapında benimsendiği gibi, grafik tasarıma

yaklaşımıyla, yirmi yıldan uzun bir süre başlıca tasarım stili olarak kabul edilmiştir (Bektaş, 1992).

İstek (2005: 77) İsviçre Tasarımı'nın ortaya şu şekilde tanımlar:

Avrupalı büyük “hoca” grafikerlerden bazıları Amerika’ya kaçarken, bir kısmı da savaş sonrasında tarafsız duruşunu muhafaza eden İsviçre’yi tercih ettiler ve savaş yıllarından sonra, ama özellikle de 60’lı yıllardan sonra, yetiştirdikleri talebeler dünya grafik tasarım tarihinin belki de en zarif ama sağlam grafik ekolünü, yani ünlü “swiss style”ı oluşturdular. Grafik tasarım akımına ve hatta bir yazı karakterine adını verebilmiş tek ülke İsviçre, yıllar içerisinde grafikerlerin bir bakma anavatanı olma özelliğini hep sürdürdü. Swiss style esas itibari ile Bauhaus oluşumunun günümüzdeki devamıdır. Sağlam bir ızgaraya oturtulan ve negatif/pozitif alan ilişkilerinin adeta matematik hesaplarla belirlendiği tasarımlarda tercih edilen yaz karakterleri; genelde serifsiz, özelde ise Max Miendiger’in yarattığı Helvetica’dır. Helcetice; Arial, Swiss, Nimbus Sans gibi farkı isimlerdeki türdeşleri ile yaratıldığı tarihlerden beri dünyada en yaygın olarak kullanılan yazı karakteri olma özelliğini korumaktadır.

Üzerinde Bauhaus ve Yeni Tipografi’nin yansımaları görülen İsviçre Tasarımında ızgara (grid) sistemi üzerine serifsiz yazı karakterleriyle mesajı basit, doğrudan ve açık şekilde iletme anlayışı hâkimdir. Herhangi bir manifestosu bulunmayan stilin tasarım anlayışı, öznel olmak yerine nesnel olmayı benimsemiş, evrensellik ve bilimsellik temelinde yapılanmıştır. Bu anlayış doğrultusunda tasarlanan tasarımlar ise sanatsal olmaktan çok sosyal olarak çözüm odaklı, topluma bilgi aktaran, açıklayıcı ve bilinçlendirici nitelikte olmuştur.

Becer (2007: 263-264), İsviçre tasarımının özelliklerini şu şekilde özetlemiştir:

1. Matematiksel bir grid çizimi üzerinde asimetrik olarak düzenlenmiş tasarım unsurları ile oluşturulan görsel bütünlük
2. Serifsiz yazı karakteri kullanımı (Özellikle 1957’den sonra, “Helvetica” karakterleri)
3. Genellikle soldan bloklanmış, sağda serbest ve değişken satır

uzunluklarına dayalı bir tipografik kompozisyon anlayışı

4. Sözel ve görsel bilgileri açık ve berrak bir tasarım anlayışıyla ileten nesnel metin ve fotoğraflar
5. Ticari reklamcılık ve propagandanın abartılı dilinden uzak, bağımsız bir tasarım anlayışı

‘İsviçre Tasarım’ stilinin özellikleri ve ilkeleri uzun yıllar grafik tasarım alanında yapılan çalışmalarda kullanılmıştır.

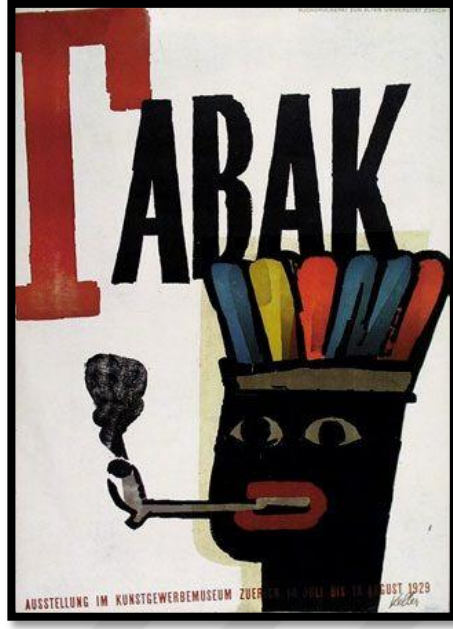
2.7.1. İsviçre Tasarımı ve Tasarım Örneklerinin Analizi

Ernst Keller, sanatçı, tasarımcı ve eğitmen kimliğiyle İsviçre Tasarım hareketinin babası olarak kabul edilir. Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulun’da tasarım ve tipografi dersleri veren tasarımcı, belli bir stile bağlı kalmak yerine tasarımlarını konunun içeriğine göre tasarlamamanın gerekliliğini savunmuş ve bu doğrultuda çözüm odaklı net açık ve sade tasarımlar yapmıştır. Keller, Walter Gropius’a ait bir sergi için tasarladığı afişini (Görsel 87) serifsiz yazı karakteri, geometrik form ve piktogram birlikteliğinde tasarlarken bir başka bir afiş te ise boya katmanlarını görünür kılarak resimsel değerleri koruduğu illüstratif elemanlar kullanmıştır (Görsel 88).



Görsel 87. Keller, E. Sergi Afişi, 1931

Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/101964379037762644/#>). ET: 28.07.2017



Görsel 88. Keller, E. Sergi Afişi, 1931

Kaynak: <https://www.pinterest.com/pin/426786502167940284/> ET: 28.07.2017

Konstrüktivistgrafik tasarımı ile İsviçre Tasarımı arasındaki köprüyü Bauhaus ekolünden gelen Theo Ballmer (1902-1965) ve Max Bill (1908-) kurmuştur (Bektaş, 1992).

Ernst Keller'ın öğrencisi olan Balmer, uluslararası bir sergi için yaptığı afiş tasarımında, 12 tam ve 3 tane $\frac{1}{4}$ kareden oluşan bir ızgara (grid) sistemi üzerine miniskül kalın siyah harflerle 'büro' yazısını, kırmızı renk ile de yansımaları konumlandırmış, sağ üst köşedeki yazılarda ise De Stijl üslubunu anımsatan geometrik ve köşeli yapıda harfler kullanmıştır (Görsel 89). 'Büro' adlı afişte görünmeyen ızgara (grid) sistemini 'Norm' adlı başka bir sergi afişinde ise görsel bir eleman olarak kullanmıştır (Görsel 90). Her iki tasarım da, matematiksel bir keskinlik, sistematik bir düzen içerisinde tasarlanmıştır.



Görsel 89. Ballmer, T. Sergi afişi, 1928

Kaynak: <http://thinkingform.com/2014/09/29/thinking-theo-ballmer-09-29-1902/> ET: 28.07.2017



Görsel 90. Ballmer, T. Sergi afişi, 1928

Kaynak: <http://thinkingform.com/2014/09/29/thinking-theo-ballmer-09-29-1902/> ET: 28.07.2017

Max Bill tasarımlarını Ernst Keller gibi tasarımlarında kullandığı tasarım elemanlarını belirgin bir ızgara (grid) sistemi içerisine yerleştirmiştir. Tasarımlarını

geometrik formlarla harmanlanmış ve sayfa düzlemini çizgi ve geometrik formlarla ayırmıştır (Görsel 91). Tasarımcının ‘Modern Sanat’ adlı afiş tasarımı tipografiyi kullanım tarzında Bauhaus ve Yeni Tipografi’nin yansımaları görülmektedir (Görsel 92).



Görsel 91. Bill, M. Sergi Afişi, 1931

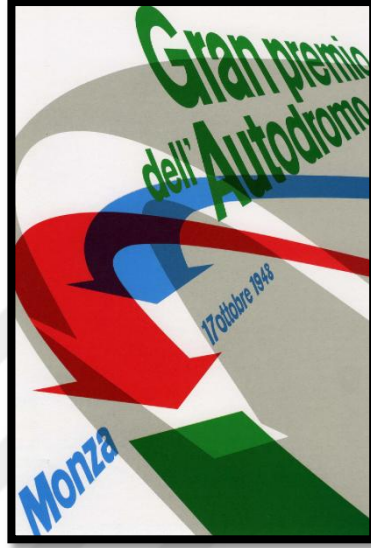
Kaynak: <https://www.pinterest.ie/pin/199495458471633623/> ET: 28.07.2017



Görsel 92. Bill, M. Sergi Afişi, 1931

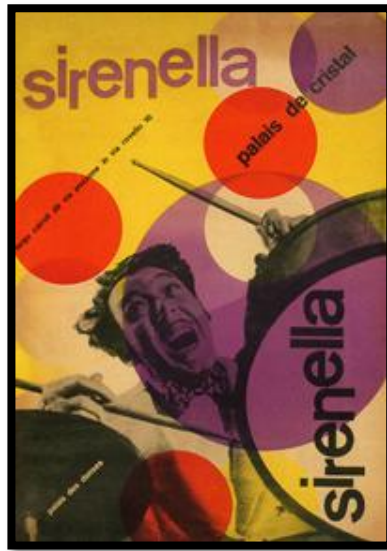
Kaynak: <https://www.moma.org/> ET: 28.07.2017

Max Huber'in tasarımlarında İsviçre Tasarım anlayışının temel ilkeleri olan karelere bölünmüş ızgara sistemi içerisinde yalın, dikey ve yatay elemanlar yerine, diyagonal sayfa düzlemleri üzerinde vektörel yuvarlak hatlı formlar (Görsel 94) yer alır Tasarımcının 'Monza otomobil yarışları' için yaptığı afiş hız izlenimi yaratan görsel elemanların üst üste geldiği, harflerin aynı kelime içinde boyut değiştirdiği, bir perspektif içerisinde konumlandırıldığı bir tasarımdır (Görsel 93).



Görsel 93. Huber, M. Afiş tasarımı, 1948

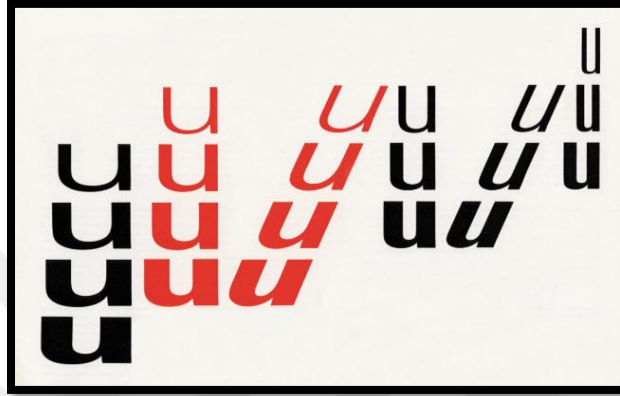
Kaynak: http://www.iconofgraphics.com/huber/large/huber_autodromo.jpg ET: 28.07.2017



Görsel 94. Huber, M. Afiş tasarımı, 1946

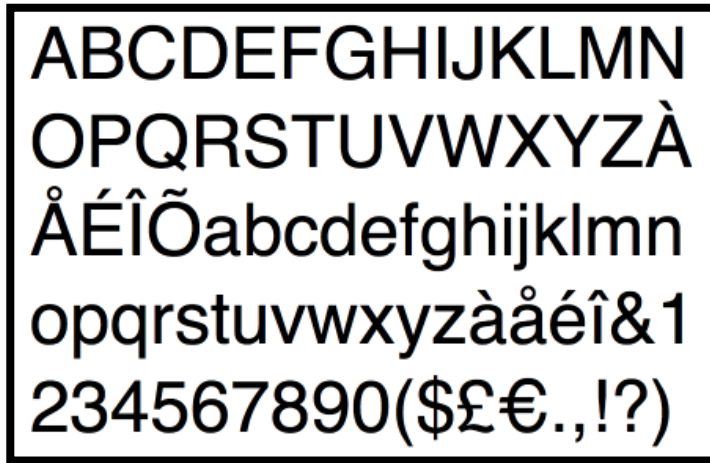
Kaynak: http://www.iconofgraphics.com/huber/large/huber_autodromo.jpg ET: 28.07.2017

Adrian Frutiger, İsviçre Tasarımı'ndaki Serifsiz yazı karakteri Univers'i 21 farklı türevi olan geniş bir yazı karakteri ailesi olarak tanımlanmıştır (Görsel 95). Max Medinger ve Edouard Hoffman ise kullanılmaya başlanıldığı günden itibaren popülerliğini yitirmeyen Helvetica yazı karakterini tasarlamışlardır (Görsel 96).



Görsel 95. Frutiger, A. Univers yazı karakteri

Kaynak: www.autodo.info/pages/u/univers-type/ ET: 28.07.017



Görsel 96. Medinger, M & Hoffman, E. Helvetica yazı karakteri

Kaynak: www.identifont.com/show?MR ET: 28.07.2017

İsviçre Tasarım anlayışı, daha önce Zürih Tasarım Okulu'nda, Bauhaus ve Yeni Tipografi ilkeleri doğrultusunda eğitim almış olan Armin Hoffmann ve Emil Ruder ile Basel'a ve Joseph Müller-Brockmann ile Zürih'e taşınmıştır.

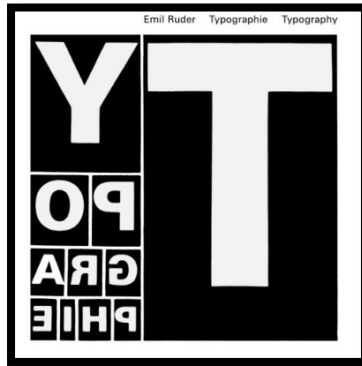
Basel'da tasarım ve tipografi dersleri veren Ruder, öğrencilerine "...biçim ile işlev arasında doğru bir denge kurmalarını, yazının iletişimsel anlamını yitirdiği an, amacını da yitirmiş olacağını söylemiştir" (Bektaş, 1992: 130). Tasarımın, sistematik bir bütünsellik içinde olması gerektiğini savunan tasarımcı, tipografinin, fotoğrafın veya illüstrasyonun bir denge içerisinde, kullanılması ve mesajın açıklıkla iletilmesi gerektiğini savunmuştur (Görsel 97).



Görsel 97. Ruder, E. Afiş tasarımları

Kaynak: <http://thinkingform.com/2012/03/20/thinking-emil-ruder-03-20-1914/ET>: 28.07.2017

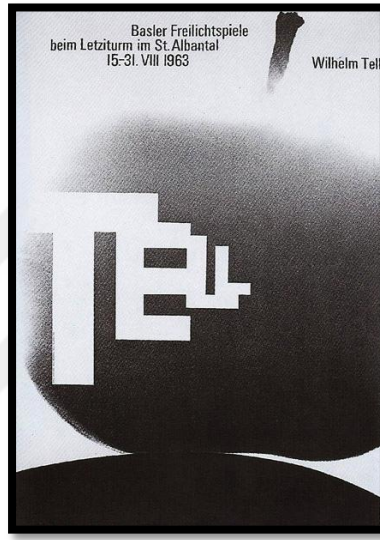
Ruder'in 'Typographie' adlı kitap kapağı tasarımı, tasarım elemanlarını belli bir sistematik ızgara içerisine yerleştirmek yerine, sayfa düzenini tasarım elemanlarına göre bölmüştür (Görsel 98).



Görsel 98. Ruder, E. 'Typographie' (Tipografi) adlı kitabının kapak tasarımı

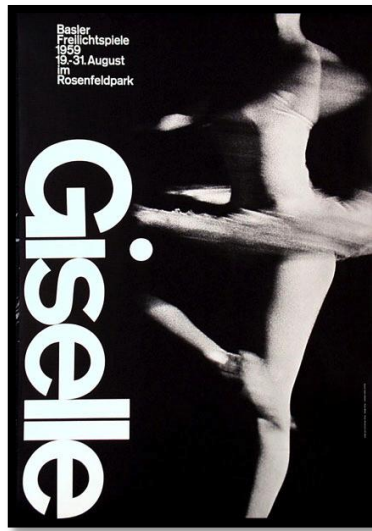
Kaynak: <http://www.designishistory.com/1940/emil-ruder/> ET: 28.07.2017

Afiş tasarımının iletişimin en etkili yollarından biri olduğunu düşünen Armin Hoffman'ın tasarımlarına ise silüetler ve büyük puntolarla yazılmış yazılarla birlikte İsviçre Tasarımının öne çıkan özelliklerinden biri olan soldan bloklu sağdan serbest olan metinler hakimdir. Ancak, piktogram ve vektörel gibi keskin kenarlı grafikler yerine degrade geçişler ve fotoğraf elemanları da tasarımlarına dahil etmiştir. Tasarımcı özellikle Basel Şehir Tiyatroları için afiş tasarımları yapmıştır (Görsel 99 ve 100). 1965 yılında 'Graphic Design Manuel' (Grafik Tasım Klavuzu) kitabını yazan Hoffman aynı zamanda eğitmen ve yazardır.



Görsel 99. Hofmann, A. Afiş tasarımı, 1963

Kaynak: <http://www.designishistory.com/1940/armin-hofmann/> ET: 28.07.2017



Görsel 100. Hofmann, A. Afiş tasarımı, 1959

Kaynak: <http://www.designishistory.com/1940/armin-hofmann/> ET: 28.07.2017

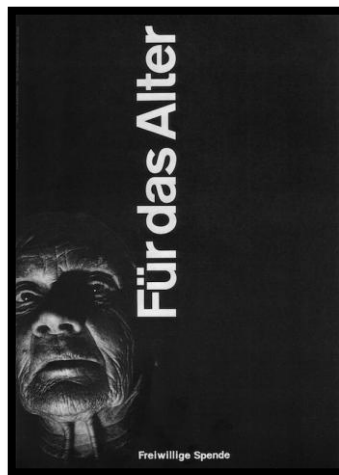
1950’lerin sonu itibariyle İsviçre tasarımının amacı ve felsefesi; Josef Müller-Brockmann, Hans Neuburg, Carlo L. Vivarelli ve Richard P. Loohe öncülüğünde basılan ‘Neue Grafik’ (Yeni Grafik) adlı derginin (Görsel 101) farklı dillerde yayınlanmasıyla uluslararası platformda yaygınlaşmaya başlamıştır.



Görsel 101. Vivarelli, C. ‘Neue Grafik’ dergisi kapak tasarımı, 1959

Kaynak: http://www.thisisdisplay.org/collection/neue_grafik_magazine_issue_1 ET: 29.07.2017

Carlo L. Vivarelli, ‘Für das Alter’ (Yaşlılık için) adlı yardım kampanyasına yönelik tasarladığı afişte, bir taraftan İsviçre Tasarımı’nın temellerini oluşturan sadelik, netlik ve mesajı doğrudan iletme ilkelerine sadık kalmış, bir taraftan da mesajını güçlü bir siyah beyaz görsel ile pekiştirmiştir (Görsel 102).



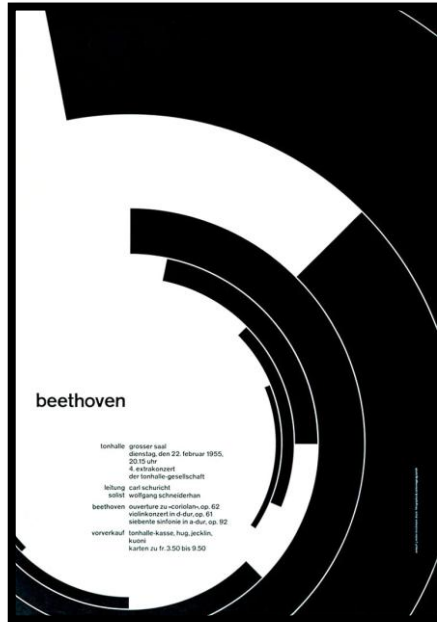
Görsel 102. Vivarelli, C. Afiş tasarımı, 1949

Kaynak: <http://www.historygraphicdesign.com> ET: 29.07.2017

Josef Müller-Brockmann, süslemeden uzak tasarımın anlayışının temel yapısını şu şekilde ifade etmiştir:

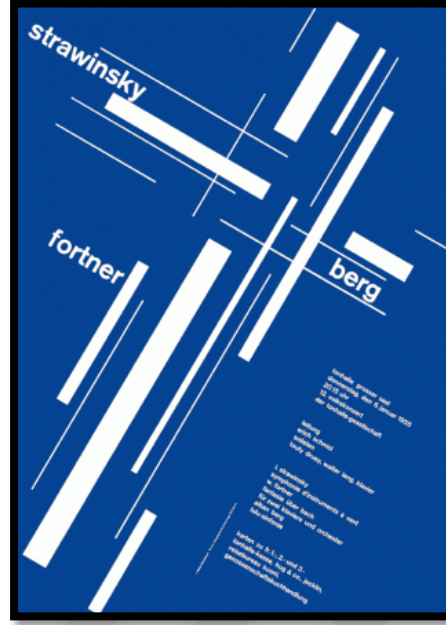
“Süslemeci ve dışavurumcu efektlerden arındırılmış, kişisellikten uzak bir bakış açısı (tamamen iletişime yönelik ihtiyaçları göz önüne alan, “süslenmemiş” tipografik biçimler bu tasarımların en önemli unsurlarıydı.); tasarım yüzeyini dikey ve yatay eksenlerle bölünerek düzenlenmesi (grid); yazı karakteri ve boyutlarının sınırlandırılması (serifsiz yazılar içinde bulunduğumuz çağı simgeledikleri için hemen her türlü tipografik çalışmaya uyum sağlar.); iki taraf yerine, sadece tek taraftan bloklanmış yazı sütunları; illüstrasyon yerine fotoğrafın tercih edilmesi ve bazı durumlarda önemli işlevler üstlenen diyagram ve çizelgeler...” (Becer, 2007: 268)

Tasarımlarını bu ilkeler doğrultusunda gerçekleştiren Brockman, öznellikten uzak, evrensel ve mutlak bir dil kullanarak vermek istediği mesajı dinamik, çarpıcı ve net bir şekilde iletmiştir (Görsel 103 ve 104). Aşağıdaki tasarımındaki geometrik formlar, hem dairesel hatlı müzik enstrümanlarını, hem de konser salonlarını anımsatmaktadır.



Görsel 103. Brockmann, M. Konser Afişi, 1954

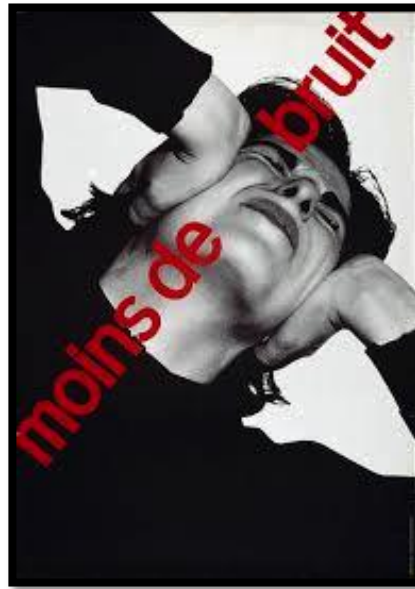
Kaynak: <http://www.designishistory.com/1940/joseph-mueller-brockmann/> ET: 29.07.2017



Görsel 104. Brockmann, M. Konser Afişi, 1954

Kaynak: <http://www.snap2objects.com> ET: 29.07.2017

Tasarımcı, 'Weniger Lam' (Daha Az Gürültü) ve 'Schützt das Kind' (Çocuğu Koruyun) adlı görsel ağırlıklı afiş tasarımlarını da bu felsefede yapılandırmıştır (Görsel 105 ve 106). Bazı tasarımlarında ise en güçlü ve ağırlıklı tasarım elemanları kullandığı görsellerdir.



Görsel 105. Brockmann, M. Afiş tasarımı, 1960

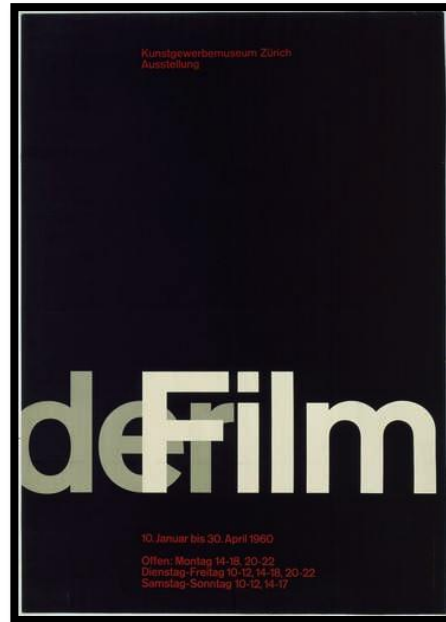
Kaynak: <https://www.moma.org/artists/4154?=&page=1&direction=> ET: 29.07.2017



Görsel 106. Brockmann, M. Afiş tasarımı, 1953

Kaynak: <https://www.moma.org/artists/4154?=&page=1&direction=> ET: 29.07.2017

‘Der Film’ (Film) konulu sergi afişi Brockman’ın en önemli tasarımlarından biridir (Görsel 107). Yatayda 3, dikeyde 5 kareye bölünmüş tasarım düzenleri, altın orana uygun olduğundan etkili bir görsel uyum içerisindedir.



Görsel 107. Brockmann, M. Film afişi tasarımı, 1960

Kaynak: <https://www.moma.org/artists/4154?=&page=1&direction=> ET: 29.07.2017

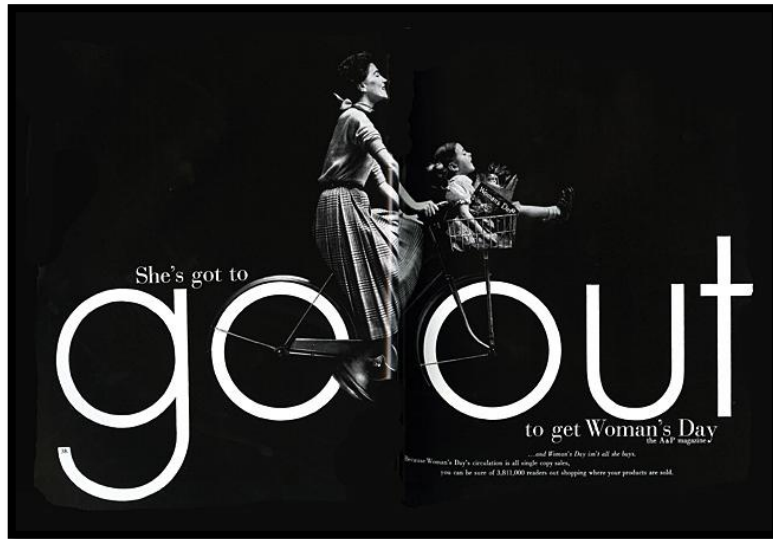
II. Dünya Savaşı sonrasında uluslararası platformlarda var olma arzusu ve ticaretin uluslararası boyutta gelişmesi, tasarımda ortak bir dil ihtiyacını gündeme getirmiştir. İsviçre Tasarımı, genellikle işaret ve piktogramlardan oluşan görselleri ve yalın tipografik uygulamalarıyla bu ortak dil ihtiyacına cevap veren bir üslup olarak yirmi yıl kadar etkili olmuştur.

2.8. Figüratif Tipografi

1950'ler ile 1960'lar arasındaki süreçte yaygın olarak etkisini gösteren figüratif tipografi zaman zaman harflerin nesnel biçimlere dönüştürüldüğü, zaman zaman da nesnelerin harf biçimlerine benzeştirildiği uygulamaları içerir.

2.8.1. Figüratif Tipografi ve Tasarım Örneklerinin Analizi

Gene Federico (1919) Figüratif tipografi alanında etkili tasarımlar üretmiş olan ilk tasarımcılardan biridir. 'Go Out' (dışarı çık) kelimelerinin kompozisyon merkezinde yer aldığı tasarımında yan yana gelen 'o' harflerini bisiklet tekerlekleri olarak kullanmıştır (Görsel 108).



Görsel 108. Federico, G. Dergi ilanı, 1953

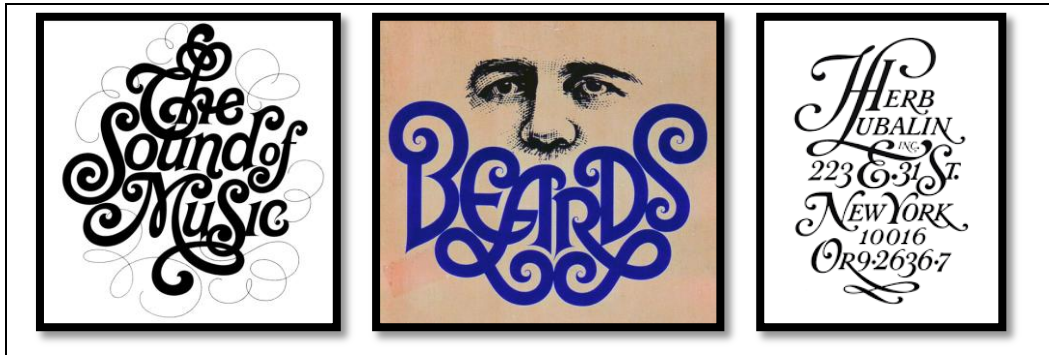
Kaynak: <http://www.aiga.org/medalist-genefederico>

Figüratif tipografi alanında olduğu kadar deneysel tipografi alanında da tasarımlar üretmiş olan Herbert Lubalin, görsel şekil ve kavramları birleştirerek yaptığı tasarımlarda (Görsel#) görsel semiyolojik çözümler üretmiştir. Lubalin de zaman zaman harfleri nesnel şekillerle, zaman zaman ise nesnel şekilleri harflerle benzeştirerek tasarımdaki anlamsal vurguyu arttırmıştır. Zamanın tipografi dehası olarak adlandırılan sanatçının tasarımlarına bakıldığında standart tipografi kurallarının dışında alfabeyi bir taraftan mesaj iletme aracı diğer taraftan ise görsel biçim aracı olarak kullandığı görülmektedir (Görsel 109). “Bir düşüncüyü görsel olarak ifade etmek için, sadece kelimeyi oluşturan harflerden daha fazlasını içerecek şekilde tipografinin bilinçli kullanımına “Tipogram” adı verilmiştir (Görsel 110) (Ambrose & Harris, 2012: 249).



Görsel 109. Lubalin, H. ‘Figüratif Tipografi’ örnekleri

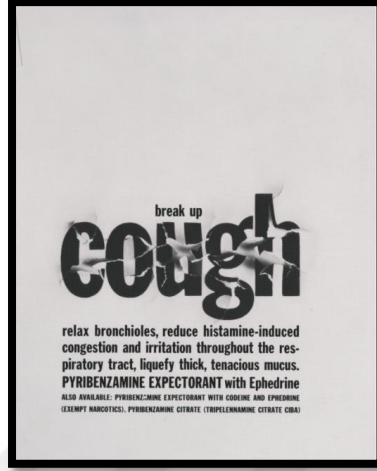
Kaynak: <https://crayonsandbottles.wordpress.com/2011/12/05/herbert-lubalin/> ET. 14.04.2017



Görsel 110. Lubalin, H. ‘Tipogram’ kavramına örnekler

Kaynak: <http://monowolf.com/2012/07/design-by-herb-lubalin/> ET. 14.04.2017

Tasarımcının öksürük önleyici bir ilaç için yaptığı tasarımda (Görsel 111) ise çarpıcı ve şaşırtıcı bir tasarım için “...tipografi kazınarak, yırtılarak, çarpıtılarak hatta titretilerek...” (Bektaş, 1992: 151) kullanılmıştır.



Görsel 111. Lubalin, H. Basın ilanı, 1960

Kaynak: <https://typographyinthe20thcentury.wordpress.com/category/about/> ET: 24.07.2017

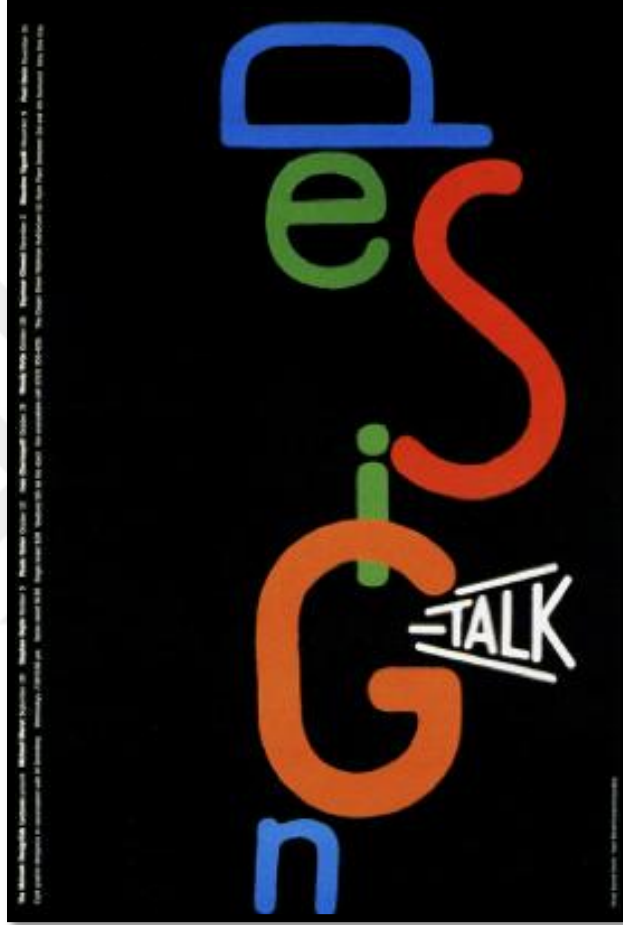
Amerikalı illüstratör Seymour Chwast ise eğlenceli ve etkileyici tarzı ile dönemin baskın eğilimi olan ‘İsviçre Tasarım’ stiline bir alternatif oluşturmuştur. ‘Impact’ (etki) kelimesi hareket ediyor izlenimini veren çekiç altında ezilmiş gibi görünmektedir. Burada kelimenin anlamı görsel katkılarla güçlenmiştir (Görsel 112).



Görsel 112. Chwast, S. Broşür kapak tasarımı

Kaynak: Bektaş, D. *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*

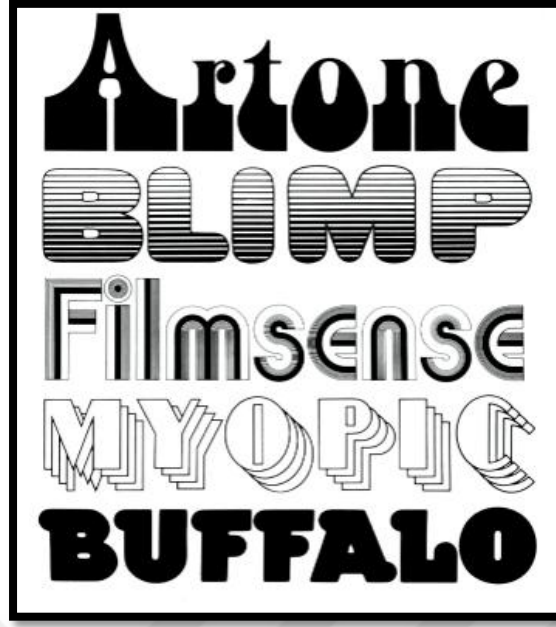
‘For Push Pin Graphic’s’ dergisinin “Not Quite Human” sayısı için yaptığı tasarımda, ‘Design’ kelimesini oluşturan bir insan yüzünü anımsatacak şekilde yerleştirilmiştir. Figürün ağzını simgeleyen ‘G’ harfinin içinden ise ‘Talk’ (konuş/söyleşi) kelimesi sesin yayılma yönünü ifade edecek şekilde çıkmaktadır (Görsel 113).



Görsel 113. Chwast, S. ‘Design’ adlı çalışma, 1980

Kaynak: <http://seymourchwastarchive.com/collection/bestial-bold/?c=typography> ET: 24.07.2017

Aynı dergi için, daha önce tasarladığı ‘Blimp’ (Görsel 114) adlı yazı karakterine göz ve diş ekleyerek güncellemiştir (Görsel 115). Bu tasarımda popüler kültür ikonları kadar primitif sanatlarında etkisi görülür.



Görsel 114. Chwast, S. 'Bestial Bold' yazı karakteri tasarımı, 1980
Kaynak: <http://seymourchwastarchive.com/collection/assorted-typography/> ET: 12.08.2017



Görsel 115. Chwast, S. 'Bestial Bold' yazı karakteri tasarımı, 1980
Kaynak: <http://seymourchwastarchive.com/collection/assorted-typography/> ET: 12.08.2017

Children's Discovery Museum 1980'lerdeki logosunda da 'D' harfinden türetilmiş bir kuş figürü görülmektedir (Görsel 116).

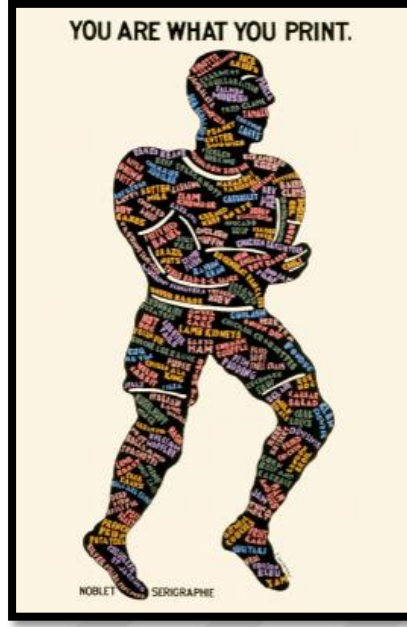


Görsel 116. Chwast, S. 'Children's Discovery Museum' çalışması, 1980
<http://seymourchwastarchive.com/collection/childrens-discovery-museum/> ET: 12.08.2017

'Red handed' (Kırmızı elli) ve 'You are what you print' (Ne basıyorsan osun) adlı tasarımları yine primitif sanatlara referans veren çalışmalarıdır (Görsel 117 ve 118).



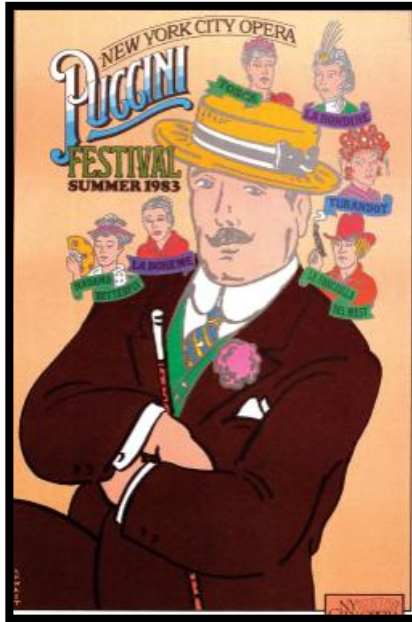
Görsel 117. Chwast, S. 'Red handed' adlı çalışması, 1995
Kaynak: <http://seymourchwastarchive.com/collection/red-handed/> ET: 12.08.2017



Görsel 118. Chwast, S. 'you are what you print' adlı çalışma

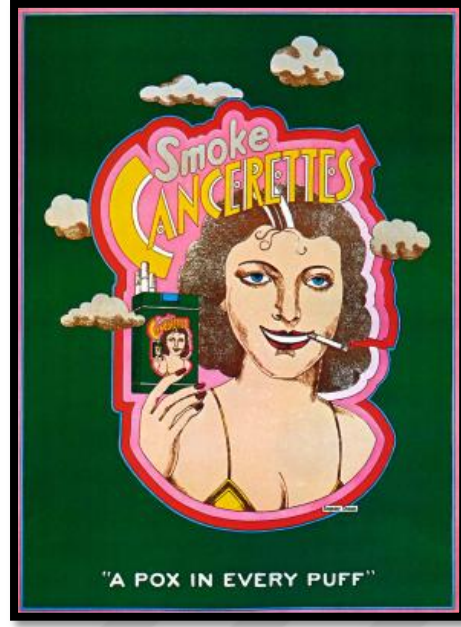
Kaynak: <http://seymourchwastarchive.com/collection/you-are-what-you-print/> ET: 12.08.2017

Figüratif tipografi tasarımlarında klasik modernizmin rededildiği primitif sanatlar, Art Nouveau ve Art Deco gibi akımların etkilerini bir arada görmek mümkündür. Chwast'ın akrilik boyayla ürettiği resimsel tasarımları (Görsel 119 ve 120) bu etkilerin birleştirici bir yaklaşımla kullanıldığı tasarımlardır.



Görsel 119. Chwast, S. Afiş tasarımı, 1983

Kaynak: <http://seymourchwastarchive.com/collection/puccini-festival/> ET: 12.08.2017



Görsel 120. Chwast, S. Afiş tasarımı, 1960

Kaynak: <http://seymourchwastarchive.com/collection/smoke-cancerettes/> ET: 12.08.2017

‘Pen and Ink’ (Dolmakalem ve Mürekkep) adlı tasarımında ise kaligraflarda görülen harf düzenlemelerini grafik illüstrasyon tekniğiyle birleştirilmiştir (Görsel 121).



Görsel 121. Chwast, S. ‘Pen and Ink’ adlı çalışma, 2000

Kaynak: <http://seymourchwastarchive.com/collection/polish-poster-museum/>

Figüratif tipografi günümüzde de halen kullanılmakta olan bir tipografik yaklaşımdır. Arama motoru Google’ın ‘Doodle’ adını verdiği Google logosunun figüratif tipografik çözümlmeleri güncel uygulamalara verebilecek örneklerdendir (Görsel 122 ve 123).



Görsel 122. 16 Ağustos: Tina Modotti’nin doğumgünü konulu google doodle tasarımı

Kaynak: <https://www.google.com/doodles/tina-modottis-121st-birthday>



Görsel 123. 11 Ağustos: Hip Hop müziğin yıldönümü konulu google doodle tasarımı.

Kaynak: <https://www.google-hip-hopun-44-yillik-tarihini-doodle-ile-kutladi>

Üçüncü Bölüm

POSTMODERNİST TİPOGRAFI

3. POSTMODERN DENEYSEL TİPOGRAFİNİN TEMELLERİ VE TASARIMCILARI

Modernizm'in değerleri 20. yüzyılın iki büyük yıkıcı savaşının ardından tamamlanamamış bir proje olarak kalmıştır. Bu çöküşün ardından, sanatçı ve tasarımcılar tüm kuralların kırıldığı, kuralsızlığın temel prensip olduğu eski ve yeninin harmanlandığı postmodern bir yaklaşımı benimsemeye başlamışlardır. Postmodern deneysel tipografi, bu kuralsızlığın çeşitli şekillerde denenmesiyle ve uygulanmasıyla özellikle de İsviçre tasarımının kısıtlayıcılığından kurtulmak ve daha özgür bir tipografi anlayışı geliştirmek isteyen tasarımcıların tasarımlarıyla ortaya çıkmıştır. Bu bölümde örneklenen tasarımcılar deneyselliği farklı üslup ve biçimlerde kullanmış, günümüz deneysel tipografisinin oluşumuna katkı sağlamış tasarımcılardır.

Günümüz deneysel tipografisine en radikal katkıyı sağlayan hareket 'Yeni Dalga' olmuştur. Yeni Dalga, 'işlev biçimi belirler' bakış açısının reddettiği 'dekoratif' veya 'işlevsiz' addedilen tasarım unsurlarının kucaklandığı, her türde görsel elemanın ve sanatsal üslubun harmanlandığı bir yaklaşım olmuştur. Wolfgang Weingart ve April Greiman bu yaklaşımın öne çıkan tasarımcılarıdır.

Herb Lubalin, Amerikan grafik tasarımının iki önemli eğilimi olan görsel ve yazınsal kavramlar ile figüratif ve daha yapısal tipografi eğilimlerini birleştirmesi bakımından önemlidir (Bektaş, 1992). Lubalin, imge ile yazıyı birbirinin rolünü üstlenebilecek şekillerde, zaman zaman harfleri nesnel şekillerle benzeştirerek kullanmış, tipografiyi salt bir mesaj iletme aracı olarak değil, bir görsel biçim aracı olarak da kullanmıştır.

1980'li yıllarda dijital teknolojinin potansiyelinin farkına varan ilk tasarımcılardan olan Max Kisman, kes-yapıştır yönteminin primitif ve font ifadesini

tasarımlarına yansıtmış, illüstrasyonlarla elde edilen figüratif elemanların da tipografi gibi okunabileceğini göstermiştir.

1990' larda grunge dönemiyle birlikte tasarımcılar modernizmin işlevselliğinin ve tekbiçimciliğinin yaratıcılığa ve bireysel dışavuruma zarar verdiği düşüncesiyle tüm kuralların göz ardı edildiği bir yaklaşımı benimsediler. Bu kurallardan en önemlilerinden biri okunaklılıktır. Tasarım alanında formal bir eğitim almadığını ve kendine doğru geleni uyguladığını ifade eden David Carson, okunaklılık meselesiyle ilgili olarak şöyle der:

‘...Okunaklı olan şeyin iletişim kurma yetisine sahip olduğunu düşünmeyin Aynı şekilde, okunması güç olan birşey belki, nerede kullanıldığıyla ilgili olarak tamamen başka birşey söylüyordur... (Helvetica belgeseli, 2017). Raygun dergisinde uyguladığı deneysel tasarımların bazılarının işe yaradığını bazılarının ise yaramadığını, zaman zaman siyah zemin üzerine siyah yazı koymak gibi hatalar da yaptığını dile getirir. Ancak bu, olumsuz birşey değil, deneyselliğin doğasıdır.

“... Subjektif ve yoruma dayalı tasarım yapmak zordur. Sokaktaki herhangi birine işe yarar bir kartvizit yapmayı öğretebilirim. Ancak bir CD dinletip ‘bu müziğe uygun bir kapak tasarlayın’ desem 10 kişiden 9’u ne dediğimi anlamayacaktır...” (Helvetica belgeseli, 2017). Carson bu ifadeyle günümüzde tasarımın öğrenilen kurallardan çok daha fazlasını gerektiğini dile getirmiştir.

David Carson tipografinin geleneksel anlamda duygu aktaran bir araç olarak kullanımını ve düzensiz olarak kabul edilebilecek yerleşimini tipografiye yerleştirmiştir.

Bütünsel duygu aktarımı, Neville Brody’nin de tasarım anlayışının en önemli ögesidir. Brody’nin serbest elle oluşturulmuş yazı ve imgeleri duygu aktarımı sürecinin yardımcı elemanıdır. Yazının kendisinin bir imge oluşturabileceğini ve bu imgenin içerikteki metnin anlamına ilişkin bir çözüm olduğunu tasarımlarında göstermiştir.

Catherine Zask, yapıbozumcu yaklaşımıyla harf formunun yapısının, yapıyı oluşturan birleşenlere ayrışması ve yeniden birleştirilmesi bağlamındaki

çözümlemeleriyle ilgilenmiştir. Zask'ın tasarımları, okunaklılık ilkesinin tamamen terkedildiği, harf formunun tanımının sorgulandığı önermelerdir.

Stefan Sagmeister, bu bölümde örneklenen tasarımcıların belki de en radikalidir. Tasarımlarında Modernist kuralların neredeyse hiçbirini görmek olanaklı değildir. Sagmeister bunun nedenini şöyle açıklar: “... Modernizm beni inanılmaz derecede hayal kırıklığına uğrattı. Özetle sıkıcı bir hal aldı. Şimdi üstte altı satır helvetica yazısı, altta soyut bir logosu ve bir işadamı logosuyla bol beyaz alanı olan bir broşür gördüğümde, bana ilettiği bütünsel iletişim ‘beni okuma’ dır. Çünkü ‘sizin ölümüne canınızı sıkacağım’. Bu sadece görsel olarak değil bağlam açısndandır”. (Helvetica belgeseli, 2017). Sagmeister çok sayıda yazı karakteri arasından hangisini seçeceği konusunda düşünmenin ona çok sıkıcı geldiğini ve elle yapılan tipografiye yöneldiğini ifade eder. Bunun daha etkin ve hızlı bir iletişim kurduğunu savunur.

Sagmeister'in oyuncu tasarımları tipografinin meyvelerden ağaç dallarına ve mobilyalara kadar farklı malzemelerden üretilebileceğini, hatta cilde kazınarak gerçekleştirilebileceğini gösterir. Sagmeister'in 2 boyutlu düzlemin dışında, gerçek mekanlarda organik tipografiyle elde ettiği metaforik anlamlar ‘3D ve Organik Tipografi’ başlığı altında daha detaylı bir şekilde anlatılmıştır.

M/M Paris tasarım ikilisi sadece sanatsal tasarımlarda değil, ticari tasarımda da tipografinin alışıldık, kolay okunan formlardan uzaklaşabileceğini gösteren postmodern deneysel alfabe tasarımları ortaya koymuştur.

Peter Bil'ak'ın tasarımlarında da mekana yayılmış, insan bedeninin tipografiyi oluşturduğu veya doğrudan etkileşime geçtiği ve mekanın tipografiye dahil edildiği bir yaklaşım görürüz. Bil'ak ve Sagmeister'in ortak yönü tipografinin gerçek mekan ve zamanda, hayatın içinde deneyimlenmesidir.

Bölümde anlatılan son tasarımcı Oded Ezer ise, üç boyutlu ve heykelsi tipografiden, video enstalasyonlara ve içinde tipografik formlar bulunan nesnelere kadar çeşitlenen geniş bir yelpazede tasarımlar üreten, tipografinin biyolojik bir varlık gibi hayatın bir realitesi olduğunu öneren bir tasarımcıdır.

Bu bölüm, yukarıda kısaca özetlenen tasarımcıların çalışmalarını detaylı olarak inceler.

3.1. Yeni Dalga Tipografisi

Geleneğe karşı bir duruşu olan modernizmi eleştiren bir tavır ve yeni anlatım arayışı olarak 1960'ların sonlarına doğru belirgin bir eğilim olarak ortaya çıkan postmodernizm, önce mimaride ve sonrasında da diğer sanat dallarında kendini göstermiştir. Amacı kendinden önceki tasarım anlayışlarına ve akımlara güncel bir yorum getirmek olan postmodernizm, ilk olarak İsviçre Stili'ni benimseyen tasarımcıların bu stili geliştirme ve değiştirme eylemlerinde kendini göstermiştir. Tasarımcılar, modernizm dönemi ortaya çıkan akımların ve manifestoların katı kuralları içerisinde gelişen tasarım anlayışından farklı herhangi bir kurala ve felsefeye bağlı kalmadan kendilerine has özgür bir tavırla tasarımlarını gerçekleştirmişlerdir.

Bektaş (1992: 203), bu yeni gelişmenin kalıcı etkiler bırakmasını şöyle izah eder:

Amerika'da 'Yeni Dalga', 'İsviçre Punk', 'Pluralizm', 'West Coast', 'Post Modern', 'Avant Garde' ve 'Deco' gibi çeşitli isimler alırken, etiketlere fazla önem vermeyen Avrupa'da hepsi de yeni bir deneysel tavırla olmak üzere, birey veya grupların etkileşim ve yönelişlerine göre özgün ve farklı çalışmalar olarak ortaya çıkmıştır. "İşlev biçimi belirler", felsefesini savunan tasarımcılar, dekoratif öğelerin abartılması ve enformasyonun salt görsel estetikle ele alınmasına şiddetli karşı çıkarken, başka bir kesim de bu yeni akımı geçici bir moda olarak almış, fakat kalıcı bir biçime dönüşmesi ve hatta kendi çalışmalarına yansması karşısında şaşkına dönmüştür. Bu yeni eğilimin yanında yer alanlar ise, tasarımın özgürlüğe kavuşmasının yeniden keşfi olarak aldıkları bu yaklaşımı, son derece olumlu bir gelişme olarak görmüşlerdir.

Genel olarak tasarımcıların kendine özgü kişisel tercihleri ve sezgisel anlatım güçleriyle özgürce öznel bakış açılarını ortaya koydukları tasarımlarında, iletilmek

istenen mesaj çoğunlukla tasarım elemanlarının ve görselliğin katmanlar hâlinde kullanıldığı kolaj tekniğiyle gerçekleşmiştir. 1970’lerle başlayan ve 1980’lerde baskın hale gelen bu tarz adeta modernizm döneminde bastırılmış tasarım gücünün açığa çıkışı olmuştur. Geçmişte el becerisine dayalı tasarımlar yerini fotoğraf, fotomontaj, bilgisayar ve dizginin hakim olduğu tasarımlara bırakmıştır. Tasarımcılar özgür çalışmalarını, sınırların ötesinde taşıyarak, tesadüfi ve kendiliğinden oluşu yücelterek modernizmin temel prensiplerinden olan az elemanla net mesaj iletme olgusunu geride bırakmışlardır.

Postmodernist olarak tanımlanabilecek olan bu hareketin tipografik alanındaki en önemli isimlerinden biri Wolfgang Weingart’tır. Weingart tipografideki alışılmış düzen ve kuralları sorgulayarak bu kuralların dışına çıkmıştır. 1970’lerin sonu itibarıyla postmodernist yaklaşımlar Amerika’daki tasarımcılar üzerinde de etkisini göstermeye başlamıştır. Basel’de Weingart ile birlikte çalışmaklar yapan, sonrasında Los Angeles’da kendi stüdyosunu kuran April Greiman, tasarımlarını postmodernist eğilimler doğrultusunda gerçekleştirmiştir (İstek, 2005).

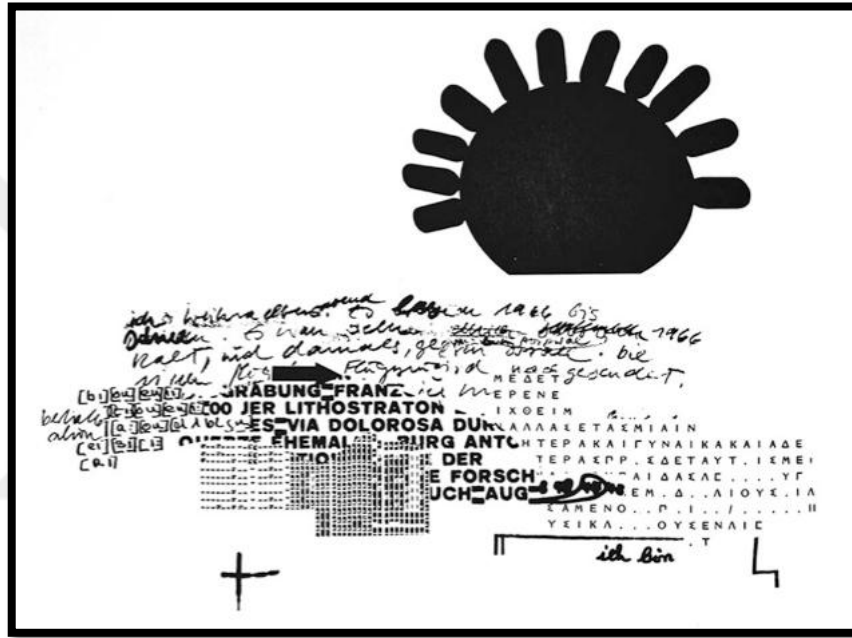
3.1.1. Wolfgang Weingart

‘İsviçre Tasarımı’ hareketinin merkezi olan Basel Uygulamalı Sanat Okulunda eğitim aldıktan sonra aynı okulda tipografi dersleri vermiş olan Wolfgang Weingard, yeni tasarım anlayışını geliştiren tasarımcılardandır. Geniş teknik bilgisi doğrultusunda benimsediği ve eğitimini verdiği İsviçre Tasarım kurallarını kıran ve bu kuralları sorgulayarak ötesine geçen tasarımcı, deneysel ve sezgisel çalışmalar yapmıştır.

Deneyleriyle İsviçre Tasarımı’nın kurallarını yıkan Weingart, çalışmalarında; bu anlayışın temiz ve kuralcı grid sistemi ve tipografi anlayışının aksi olarak, tahmin edilemeyen kişisel özellikler –diyagonal yerleştirmeler, geniş güzel harf boşlukları– kullanmıştır. Hem bireysel olarak başladığı kuralları sorgulama çalışmalarında, hem de öğretim programında deneyimlediği bir dizi; sözdizimsel, anlamsal ve faydacı (pragmatic) çalışmalar geliştiren Weingart, bu üretimlerde kazandığı

deneyimlerini seminer ve yayınlarla geniş bir çevreye duyurarak, Yeni Dalga ya da İsviçre Punkı denilen hareketin de öncüsü olmuştur (Görsel #) (Helfand, 1999; Heller & Chwast'dan aktaran Uslu, 2014: 81)

İsviçre tasarım anlayışını karşısına alarak Yeni Dalga tipografisinin ilk örneklerini veren Weingart'ın tren biletleri, zaman çizelgesi ve kendi el yazı ile aldığı gezi notlarından oluşturduğu kolaj çalışması (Görsel 124) tasarımcının kişisel bakış açısını, anlayışını ve tarzını yansıtan çalışmalardan biridir.



Görsel 124. Weingart W. Kolaj çalışması, 1976

Kaynak: Bektaş, D. *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, 1992: 233

Weingart, İsviçre Tasarımı'nın temel ilkesi olan “form işlevi izler” (McCoy, 2001'den aktaran Uslu, 2014: 72) anlayışının karşısında bir tavırda yaptığı tasarımlarında “işlevsiz” çok sayıda görsel elemanı çeşitli efektler eşliğinde kullanmıştır. Denenmemişi denemek ve kişisel ifadeyi etkili kılmak amaçlı yaptığı pek çok tasarımda Weingart'ın öznel ve sezgisel tavrını görmek mümkündür.

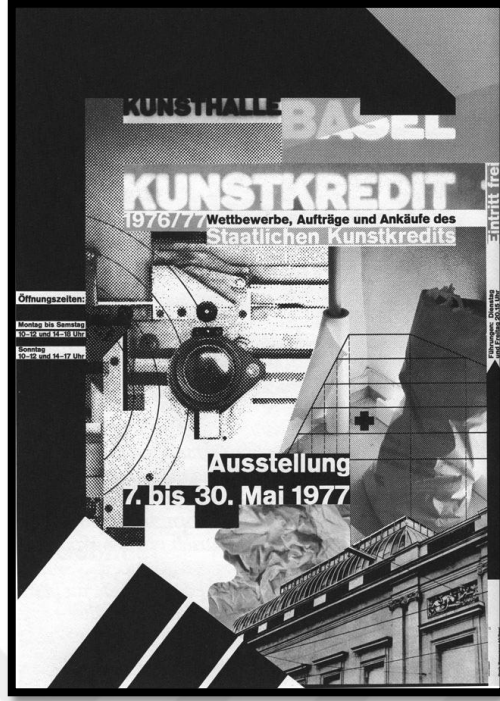
Weingart, geniş teknik bilgisini kullanarak, denenmemişi yakalamak arzusuyla dikkatini ofset baskı sistemlerine yöneltmiştir. Bir taraftan görüntülerde değişiklik yapmak amacıyla matbaa kamerası kullanırken diğer taraftan film görüntüsünün özelliklerini araştırmıştır. Sadece tipografik elemanlarla tasarım

yapmayı bir kenara bırakarak kolaj tekniğini benimseyen tasarımcı, yazı ve görüntüleri üst üste bindirmiş, doku ve görüntüleri çakıştırmış, karmaşık bir şekilde bir araya getirdiği resimsel elemanları tipografi ile harmanlamıştır (Görsel 125, 126 ve 127) (Bektaş, 1992).



Görsel 125. Weingart, Afiş tasarımı, 1976

Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart/> 04.08.2017



Görsel 126. Weingard, Afiş tasarımı, 1979

Kaynak: Kaynak: <http://www.aiga.org/medalist-wolfgang-weingart> ET: 04.08.2017



Görsel 127. Weingard, W. Afiş tasarımı, 1979

Kaynak: <https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart/> ET: 04.08.2017

İsviçre Tasarımı'nın yalınlığından neredeyse tamamen uzaklaşarak yaptığı tasarımlarında görsel elemanları yoğun bir şekilde kullanmaktadır. Tasarımlarında

Dada'nın işlevsel olmama yaklaşımının izlerini görmek mümkündür (Görsel 128 ve 129).



Görsel 128. Weingard, W. Afiş tasarımı

Kaynak: www.weingartarchive.com ET: 04.08.2017



Görsel 129. Weingard, W. 'Fabbrica treviso'adlı tasarımı, 1998

Kaynak: www.weingartarchive.com ET: 04.08.2017

“20. yüzyılın başlarında Fütüristler ve Dadaistlerin tipografik tasarımda kullandıkları sürpriz öge, patlayıcılık, enerji (coşkunculuk), Yeni Dalga Tipografisi’nde gözlenmektedir” (Öztuna, 2006: 56’dan aktaran İdacıtürk, 2011: 72).

3.1.2. April Greiman

Sanat ve tasarımın tarihine bakıldığında özellikle 20. yüzyılda sanat ve tasarıma yeni yaklaşımların çoğunun Avrupa kıtasından Amerika’ya geldiği görülmektedir. Postmodernizmin ilk adımları da yine İsviçre’de atılmış, burada eğitim alan Amerikalı öğrenciler tarafından da Amerika’ya götürülmüştür. Amerika’nın özgürlükçü ruhu ve her türlü yeniliğe açık tutumu bu akımın gelişmesine ve yaygınlaşmasına zemin oluşturmuştur. 1980’lerde bilgisayar teknolojisinin yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte postmodern eğilimlerin uygulama alanlarının yelpazesini genişletmiş ve İsviçre Tasarımı popülarlığını yitirerek yerini ‘New Wave’ (Yeni Dalga) akımına bırakmıştır. Wolfgang Weingart’ın öğrencisi olan Amerikalı grafik tasarımcı April Greiman, Yeni Dalga hareketinin önde gelen tasarımcılarından biridir.

Greiman’ın tasarımlarında Amerikan kültürünün eklektik yapısı, kolaj tekniği ağırlıklı postmodern uygulamalarında vücut bulur. ‘Gunflock’ firması için yaptığı afiş tasarımında tipografiyi sıra dışı bir şekilde iki boyutlu yüzeyde perspektif etkisi yaratan diyagonal çizgiler ve geometrik şekillerle destekleyerek görselleştirmiştir (Görsel 130).



Görsel 130. Greiman, A. ‘Gunlock’ firması için afiş tasarımı

Kaynak: [http://sammlungen-archiv.zhdk.ch/view/objects/asitem/Objects\\$00406112/3](http://sammlungen-archiv.zhdk.ch/view/objects/asitem/Objects$00406112/3)

ET:07.08.2017

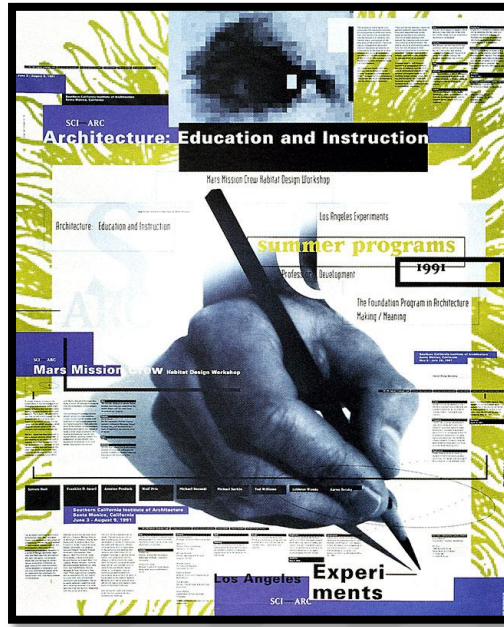
Greiman, tasarımlarını tipografik elemanlarla ve noktaların tekrarıyla ortaya çıkan dokusal ve yüzeysel zeminler üzerinde gerçekleştirmiştir. Tasarımcı, mesajını oluşturan kelimeleri bu biçimler üzerinde dikey ve yatay yönelimlerde, tasarımdaki diğer öğelerle harmanlanacak şekilde konumlandırmıştır. David Carson’ın ‘Ray Gun’ dergisi için yaptığı tasarımları anımsatan tasarımlarında tipografiyi sadece yazınsal mesaj iletme aracı olarak değil, görsel olarak mesajı iletebilecek şekilde kullanmıştır (Görsel 131).



Görsel 133. Greiman, A. Afiş tasarımları

Kaynak: <http://www.graphicdesignwomen.com/april-greiman-new-wave-design/> ET: 06/08/2017

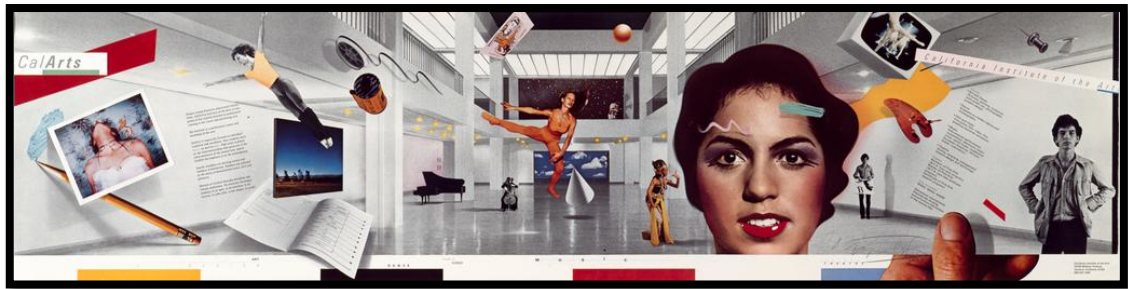
Tekson'a (1993) göre April Greiman, tasarımlarını iki boyutluluktan kurtarmak ve üç boyutluymuş izlenimi yaratmak amacıyla; gölgeler ve hareket izlenimi yaratan çizgilerle derinlik hissini yakalamaya çalışmıştır. Sayfa düzlemine dağıtılmış izlenimi veren elemanlar aslında tasarımcının kurguladığı bir düzen içerisinde. "Nokta-karşı nokta" sistemi ile yönlendiren bakan göz, önce birincil sonra ikincil elemanları okur. Amaç sayfa düzlemi üzerindeki eleman zenginliğiyle gözün meşgul olmasını sağlamaktır (Görsel 134) (Tekson 1993 aktaran; Uslu, 2006).



Görsel 134. Greiman, A. Afiş tasarımı, 1998

Kaynak: <http://www.aiga.org/medalist-aprilgreiman>

Greiman ile fotoğraf sanatçısı Jayme Odgers'ın birlikte tasarladıkları Kaliforniya Sanatlar Enstitüsü öğretim programı için yaptığı katlanabilir afiş tasarımında dinamik, hareketli, renkli ve katmanlı bir üslup hâkimdir (Görsel 135). Tasarım elemanlarının çok katmanlı düzlemde geriye doğru küçülerek konumlandırılması mekânsal perspektif algısı yaratmaktadır.



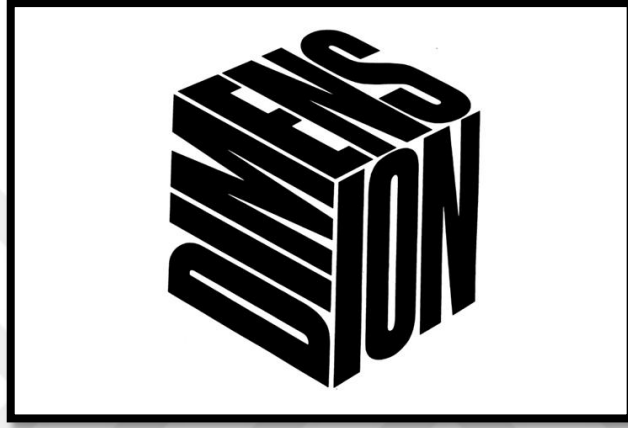
Görsel 135. Greiman, A & Odgers J. Afiş tasarımı, 1978

Kaynak: <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18617589/> ET: 07/08/2017

Kendisini görsel iletişim tasarımcısı olarak tanımlayan Greiman tasarım anlayışını şu sözleriyle ortaya koymuştur: “Bana yol gösteren ne Basle, ne Bauhaus, ne Konstrüktivistler ne de Mısırlılar’dır. Bence, toplu halde anlam kazanan evrensel biçimler var...”(Yazılar, 1988: sayı 18).

3.2. Herbert (Herb) Lubalin

1950'lerin tipografi dehası olarak adlandırılan Herb Lubalin'in (1918-1981) harf tasarımı, dergi tasarımı, afiş tasarımı, ambalaj tasarımı, amblem tasarımı ve basın ilanlarıyla grafik tasarımının neredeyse tüm alanlarında sayısız çalışmaları olmuştur. Geleneksel tipografi anlayışının dışına çıkarak harfleri mesaj iletmenin yanında üç boyutu yansıtan bir form olarak da kullanmıştır (Görsel 136).



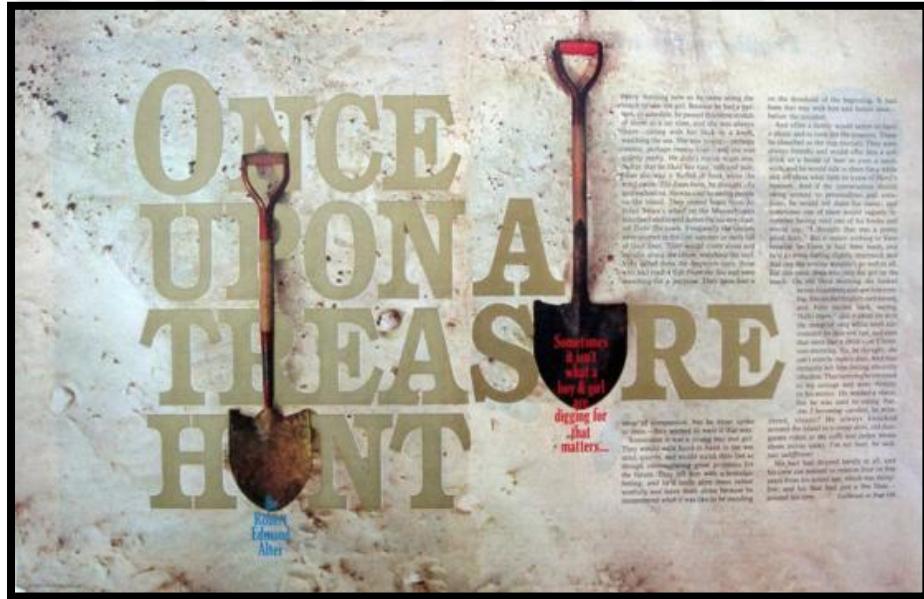
Görsel 136. Lubalin, H. logotype çalışması

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 72) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi* ET. 12.04.2017

Tasarımcı foto dizginin getirdiği teknik imkanları kullanarak harfleri zaman zaman büyütmüş, küçültmüş ve yerine göre kesip üst üste bindirerek yeni kompozisyonlar tasarlamış, imgeyi ve yazıyı birbirinden bağımsız öğeler olarak kullanma yaklaşımını bir kenara bırakarak, yaptığı tasarımın gereği birbirlerinin rolünü üstlenecek şekilde kullanmıştır (Görsel 137 ve 138).



Görsel 137. Lubalin, H. ‘Sanders’ basımevi için promosyon çalışması
Kaynak: <https://www.piccianeri.com/design-elements-and-principles/> ET. 10.04.2017



Görsel 138. Lubalin, H. ‘The Saturday Evening’ dergisine ait iç sayfa tasarımı
Kaynak: <http://www.spd.org/2014/10/herb-lubalin-redesigns-the-sat.php> ET. 10.04.2017



Görsel 139. Lubalin, H. ‘The Saturday Evening’ dergisine ait iç sayfa tasarımı
Kaynak: <http://www.spd.org/2014/10/herb-lubalin-redesigns-the-sat.php> ET. 10.04.2017



Görsel 140. Lubalin, H. ‘The Saturday Evening’ dergisine ait iç sayfa tasarımı
Kaynak: <http://www.spd.org/2014/10/herb-lubalin-redesigns-the-sat.php> ET. 10.04.2017

Herb Lubalin ve ITC’nin (International Typeface Corporation) ortak ürünü olarak 1970-1999 yılları arası yayınlanan ‘Büyük ve küçük harf’ dergisi, İngilizce adıyla ‘Upper and Lower case’ tasarımcının sıra dışı olan tasarım anlayışını yansıtmaktadır (Görsel 141). Lubalin derginin dış kapak ve iç sayfa tasarımlarında sözcükleri görsel biçimleriyle harmanlamış, yazının okunma önceliğini göz ardı

etmiş, tasarımı gereği harfleri büyük, küçük, kalın ince, üst üste kullanarak oldukça cesur bir tavır sergilemiştir (Görsel 142, 143, 144 ve 145).



Görsel 141. Lubalin, H. 'U&lc' dergisine ait sayfa tasarımları

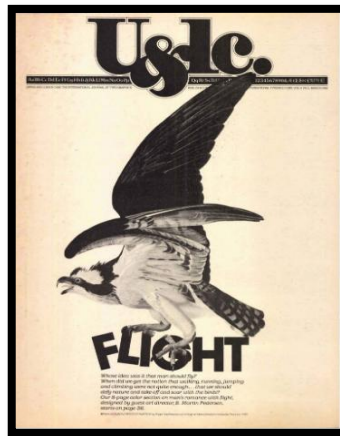
Kaynak: <http://thingstolookat.blogspot.com.tr/search?q=u%26lc> ET. 14.04.2017

Derginin birinci önceliği, ITC'nin tasarladığı yeni yazı karakterlerini tanıtmakla birlikte yeni tasarımların olumlu yönlerini ortaya koyan illüstrasyonlar, çizgi filmler, görüntüler ve söylemlerle birlikte deneysel tipografik kompozisyonlara yer vermiştir (Görsel 144, 145 ve 146).



Görsel 142. Lubalin, H. 'U&lc' dergisine ait kapak tasarımı

Kaynak: <http://www.designishistory.com/1960/ulc/> ET: 18.04.2017



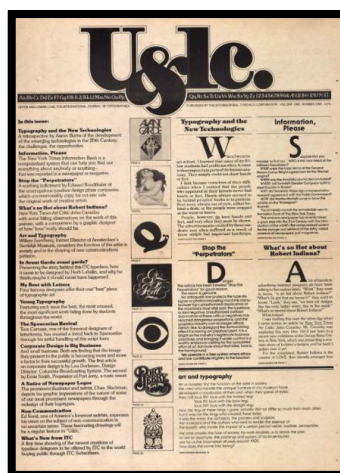
Görsel 143. Lubalin, H. ‘U&lc’ dergisine ait kapak tasarımı

Kaynak: <https://eyeondesign.aiga.org/design-history-101-herb-lubalins-ulc-the-first-magazine-for-typeface-lovers/> ET: 18.04.2017



Görsel 144. Herbert Lubalin, 'U&lc' dergisine ait sayfa tasarımı

Kaynak: <https://eyeondesign.aiga.org/design-history-101-herb-lubalins-ulc-the-first-magazine-for-typeface-lovers/> ET: 18.04.2017



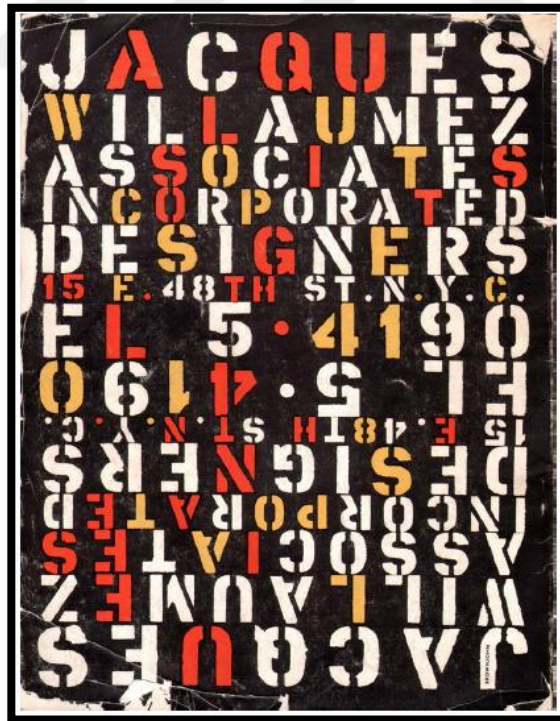
Görsel 145. Lubalin, H. ‘U&lc’ dergisine ait sayfa tasarımı

Kaynak: <http://blog.fidmdigitalarts.com/blog/download-historic-typographic-magazine-ulc-for-design-inspiration/> ET: 18.04.2017

Lubalin'ın tasarladığı U&lc dergisi iç sayfasında (Görsel 144) okunan “fresh” (taze) kelimesinin diyagonal diziliminden türeyen bir diğer kelime “fish” (balık) sayfa ortasındaki balık figürünün görünürlüğünü artırır. Figüratif tipografi ile çözümlenen tasarım, yüzyılın başında kullanılmaya başlanan kaligramlar ile obje posterinin bir karması gibidir.

Tasarım ve tipografik toplulukları arasında bir ilke imza atan Lubalin'ın etkileyici, şaşırtıcı, başarılı tipografik çalışmaları tipografi kurallarının bilinçli yıkımının baskın olduğu yeni bir döneme girildiğinin habercisi olmuştur.

Lubalin'ın harf bloklarının (hurufat) yerleştirilmesiyle oluşturduğu tasarımı (Görsel 146) tasarımcının harfler arası boşluk konusuna özel ilgisini de yansıtır. Tipografi tasarımcılarının dikkatli bir şekilde uyguladıkları iki harf arası boşluk (kerning) ve baştan başa boşluk düzeni (spacing) kurallarını bilinçli bir şekilde bozduğu ve belli bir düzen oluşturmak için bu kuralları artistik ve estetik değerler olarak yeniden yorumladığı bir örnektir.



Görsel 146. Lubalin, H. Katalog kapağı tasarımı

Kaynak: <http://lubalincenter.cooper.edu> ET: 18.04.2017

Avant garde yazı karakteri aynı bağlamda üretilmiştir, ancak negatif boşluk düzeni kullanılmıştır. Dijital teknoloji öncesinde üretimi mümkün olmayan, harflerin birbirine yakın veya birbirleri üzerine gelecek şekilde düzenlenmesi fikrini Avant Garde yazı karakterini (Görsel 147) yaratırken oluşturmuştur. Negatif boşluk düzeninin pratik uygulamalarda kullanılabilmesi için sık kullanılan belli başlı harf ikililerini özel karakterler gibi ayrıca üretmiştir. (Görsel 148)’de görüldüğü gibi, bu ikililerden GA Avant Garde dergisinin logosunda, RA ve CA aynı adı derginin kapaklarından ‘Portraits of American People’ ve ‘Picasso’s Erotic Gravures’de örneklenmiştir (Görsel 149).



Görsel 147. Lubalin, H. ‘Avant Garde’ yazı karakteri’nin ince hali

Kaynak: <http://www.telegraphics.com.au/agg/> ET: 18.04.2017



Görsel 148. Lubalin, H. ‘Avant Garde’ dergisine ait logo

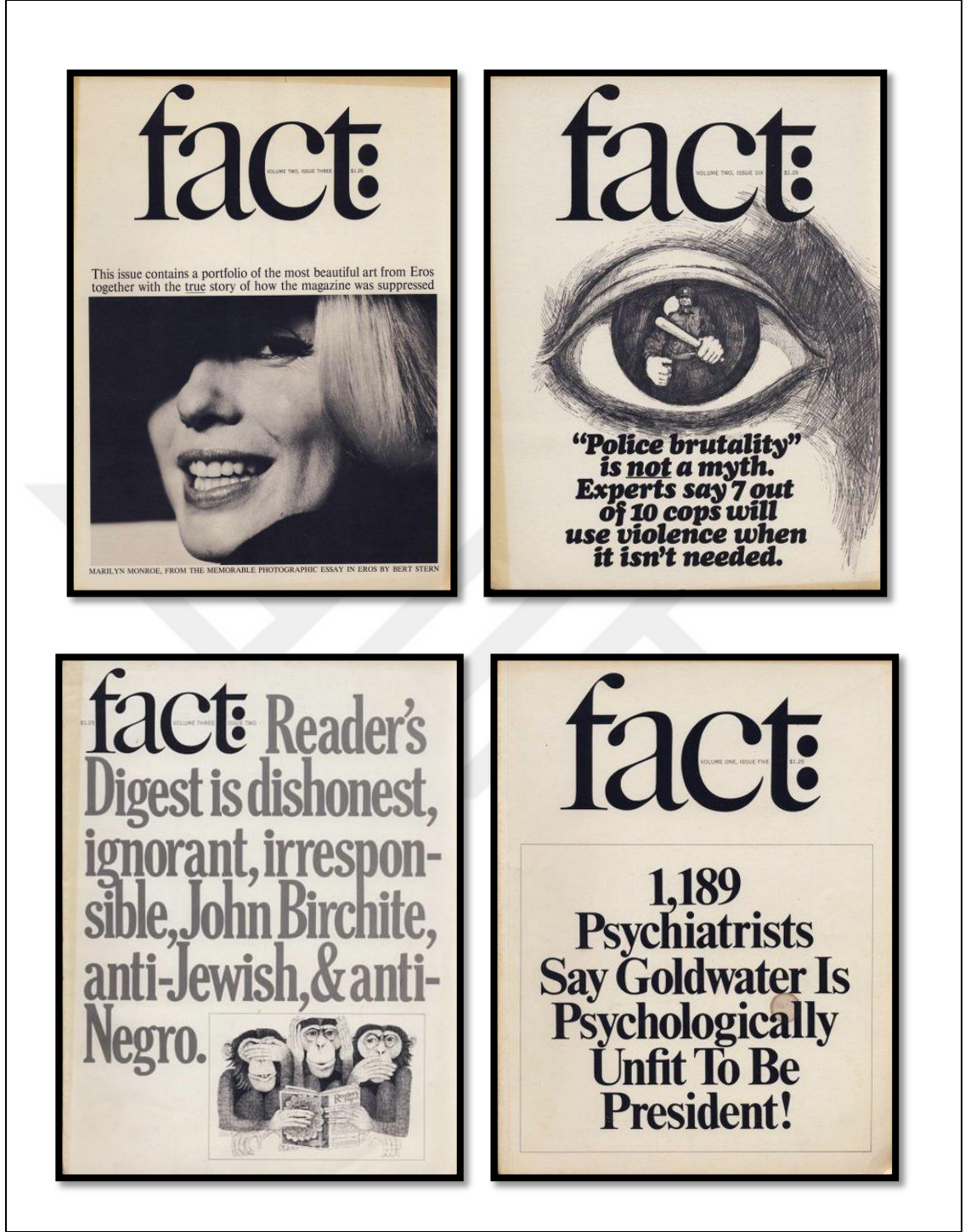
Kaynak: <http://www.famousgraphicdesigners.org/herb-lubalin> ET: 18.04.2017



Görsel 149. Lubalin, H. ‘Avant Garde’ dergisine ait kapak ve sayfa tasarımları

Kaynak: <https://fontsinuse.com/uses/1786/no-more-war-avant-garde-magazine-call-for-ent>
<http://avantgarde.110west40th.com> ET: 18.04.2017

Fact dergisinin logosunda da yine negatif boşluk düzeni açık bir şekilde görülür (Görsel 150). Derginin politik içeriğinin kapağa yansımaları, renksiz, sade tasarım yüzeyinde ifade bulur.

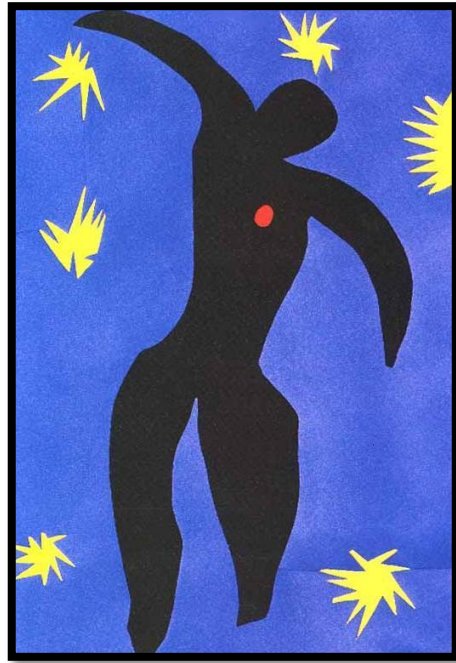


Görsel 150. Lubalin, H. 'Fact' dergisine ait kapak ve iç sayfa tasarımları
Kaynak: <http://www.spd.org/2012/10/herb-lubalin-retrospective-1-f.php#&panel1-1> ET: 18.04.2017

3.3. Max Kisman

Grafik tasarımcı, illüstratör ve aynı zaman da mezun olduğu ‘Gerrit Rietveld Academi’ ile ‘Jan van Eyck Academi’ ve ‘Utrecht Güzel Sanatlar Okulu’ nda grafik tasarım ve tipografi dersleri veren Max Kisman, dijital teknolojinin getirdiği yenilikleri ve imkânları kullanarak dergi, kitap kapağı, afiş, pul, yazı karakteri tasarımı gibi çalışmalar yapmıştır. Hollanda’da 1980’li yıllarda dijital teknolojinin grafik potansiyelini ilk keşfeden tasarımcılarından biri olan Kisman Hollanda ve San Francisco televizyonlarının yanı sıra Amerika ve Hollanda da birçok kuruluş için tasarım çözümleri sunmaya devam etmektedir.

Grafik tasarım ve çocuk oyunları birbiriyle iç içedir. Kes-yapıştır yöntemleriyle elde edilen kolaj kompozisyonlar çocuklukta yapılan aktiviteleri anımsatırlar. Paul Rand, Saul Bass, Henryk Tomaszewski, Alan Fletcher, Ivan Chermayeff’in de dahil olduğu birçok uygulamalı ve güzel sanatlar sanatçıları ve tasarımcılarının etkilendiği Matisse’in gökyüzü üzerine kes yapıştır sarı yıldızlarıyla siyah insan figürü bunun bir örneğidir (Görsel 151) (Heller & Vienne, 2016).



Görsel 151. Matisse, H. ‘İkarus’, 1947

Kaynak: <http://www.chibarproject.com/Reviews/Matisse/Matisse.htm> ET: 10.08.2017

Genel olarak Matisse'in resimleri anımsatan 'kes-yapıştır' yönteminin zaman zaman primitif ve fovist yansımalar Kisman'ın tüm tasarımlarında görülür. Dijital teknolojinin yanısıra, tamamen manuel olarak çeşitli malzemeleri keserek oluşturduğu pek çok tasarımı bulunmaktadır. Sanat yönetmenliğini yaptığı 'TYP/ Typografisch Papier' dergisinin sadece tipografiyle çözümlenen kapak tasarımı buna verilebilecek örneklerdendir (Görsel 152).



Görsel 152. Kisman. M. 'TYP/ Typografisch Papier' kapak tasarımı, 1986
Kaynak: <http://www.kismanstudio.nl> ET: 10.08.2017

Kisman 1980 yılında yayına başlayan 'Vinyl' müzik dergisinin sanat yönetmenliğini ve tasarımlarını yapmıştır. Dergi aynı dönemde Londra'da Neville Brody'in sanat yönetmenliğini yaptığı 'The Face' dergisiyle birçok yönden benzerlik göstermekle birlikte 'The Face' kadar radikal olmamıştır. Ancak, iş ortağı Ronald Timmermans ile derginin tasarımını adeta yeniden tanımlamışlardır. Pop ve rock müzikteki yeni dalga hareketi fanzini olan dergi, sonrasında performans, plastik sanatlar ve moda gibi farklı alanları da içine almıştır. Kendi yazı karakterlerini ofset baskı, el yazısı, kes yapıştır veya negatif filmi maskeleme yoluyla tasarlayan Kisman'ın bu yöndeki tasarımlarından birini de Vinyl'in kapağında (Görsel 153) görmek mümkündür (Middendorp, 2004).



Görsel 153. Kisman. M. ‘Vinyl’ dergisi kapak tasarımı, 1981

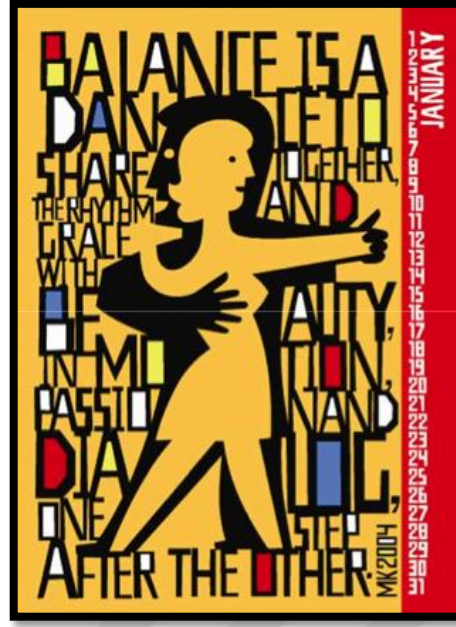
Kaynak: <http://www.kismanstudio.nl> ET: 10.08.2017

Kisman’ın ‘Dixo Wanker’ ve ‘AIGA’ için yaptığı tasarımlarda illüstrasyon ve tipografik elemanlar Gestalt ilkelerinden zemin-figür ilişkisi bağlamında öylesine birbirini içerisine geçmiştir ki okuyucunun illüstrasyonu da okunabilecek bir tipografik elemanmış gibi algılanmasına yol açmaktadır (Görsel 154, 155, 156 ve 157).



Görsel 154. Kisman. M. ‘Vinyl’ ‘Dixo Wanker’ adlı tasarımı

Kaynak: <http://www.kismanstudio.nl> ET: 10.08.2017



Görsel 155. Kisman. M. ‘AIGA için takvim tasarımı, 2004

Kaynak: <http://www.kismanstudio.nl> ET: 10.08.2017

“Hayatımızın hikayesini kelimelerin ritmi ve imgelerin anıyla birlikte yazarız, şiirler gibi büyük harflerle basılmış” şeklinde şiirsel bir ifadeyi afiş biçiminde görselleştirdiği tasarımında insan figürlerini harfler yerine kullanmıştır (Görsel 156).



Görsel 156. Kisman. M. Afiş tasarımı,

Kaynak: <http://www.kismanstudio.nl> ET: 10.08.2017



Görsel 157. Kisman, M. ‘Typocon’ kapak tasarımı, 2004

Kaynak: <http://www.kismanstudio.nl> ET: 10.08.2017

Yazı karakterinin tek bir tasarım için özgün bir şekilde ve çoğunlukla tek seferlik tasarlanması gerektiğini savunan Kisman, Peter Bil’ak (1995) ile yaptığı söyleşide yazı karakteri tasarımıyla ilgili görüşünü şu şekilde ifade etmiştir: “Harf kurumları artık yürürlükten kaldırılacak. Güç yenilecek. Dijital tezahürlerden bu yana harfler yasadışı oldu. Hâkim olan kavramlar değerlerini kaybetti. Grafik tasarımı, sahte ve estetik tabanlı bir sayfa dolgu malzemesidir”.

Kisman, oyuncu, çocuksu ve illüstratif bir üslupta tasarladığı yazı karakterlerinin (Görsel 158) belli bir süre sonra birbirini tekrar etmekten öte olmadığını düşüncesiyle bırakmış, tasarımda yaratıcılığını özgürce ortaya çıkarabileceği alanlara yönelmiştir.



Görsel 158. Kisman, M. Çeşitli yazı karakteri tasarımları

Kaynak: <http://www.kismanstudio.nl> ET: 10.08.2017

Kisman'ın 'We love your font' (Senin fontunu seviyoruz) adlı çalışması bulunmuş tipografi gibi nesne formlarının elle çizilerek yorumlanmasıyla oluşturulmuştur (Görsel 159).



Görsel 159. Kisman, M. 'We love your font' (Senin fontunu seviyoruz) adlı font tasarımı

Kaynak: <http://www.kismanstudio.nl> ET: 10.08.2017

‘Small dictionary about time’ (Zaman hakkında küçük sözlük) adlı çalışmasında, tasarımcının tüm tasarımlarında hâkim olan illüstratif figürlerin her bir harf ile birleşmesinden tipografik figürler ortaya çıktığı görülmektedir (Görsel 160).



Görsel 160. Kisman. M. Alfabe çalışması, 2009

Kaynak: <http://www.kismanstudio.nl> ET: 10.08.2017

Kisman, serigrafi tekniğiyle yaptığı bir dizi konferans afişinde, siyah-beyaz tonlarla tasarladığı görselin içerisine, görsellin kıvrımlı hatlarıyla doğru orantılı olarak şekilde kendi el yazısıyla yazdığı tipografîyi yerleştirmiştir (Görsel 161). Oldukça resimsel olan bu tasarımlarda yazı ve diğer elemanlar bütünüyle harmanlanarak, adeta soyut formlara bürünerek tasarım yüzeyinin tamamını kaplarlar.



Görsel 161. Kisman, M. ‘The beautiful world’ (Güzel dünya) adlı çalışmalar, 2017
Kaynak: <http://www.kismanstudio.nl> ET: 10.08.2017

Ticari sanattan uzak kalmaya çalıştığını ifade eden tasarımcı bireysel üslubunu kendi sözleriyle şu şekilde ifade etmiştir: “Ben afişlerimde kendi duygularımı yansıtan yazı tipleri kullanarak kendi kimliğimi oluştururum. Her zaman afişlerimin kendi görsel kimliğini en yoğun biçimde yansıtan görsel öğelerin kullanımıyla oluşmasından yanayım.” diyerek tasarımlarını oluştururken, izlediği yolu biraz daha betimlemiş olur. (Watano ve diğ., 1994’den aktaran Uslu, 2006). Kisman, özgür, sezgisel ve duygusal tasarım anlayışının egemen olduğu tüm tasarımlarında kendini yansıtmıştır.

3.4. David Carson

1990’ların en popüler ve etkili grafik tasarımcılarından David Carson yaptığı tipografik çalışmalar ile 90lı yıllara damgasını vurmuş ve ‘grunge tipografi’ kavramının oluşmasına neden olmuştur. Carson’ın tasarımları kendine özgü ve otantiktir. Aynı zamanda sörfçü olan tasarımcı, bu yönünü tasarım kariyeriyle bir araya getirme şansı bulmuş ve Quiksilver, Burton, SURFportugal, TwSkateboarding gibi çeşitli sörf, snowboard, kayak gibi farklı spor dergileri, sörf tahtası tasarımları ve web siteleri tasarımları yapmıştır.

Tasarımlarında kullandığı görsel öğeleri zaman zaman yarı şeffaf olarak zemini kaplayan fotografik imge üzerine yerleştirir. Üst üste gelen öğelerle oluşturulan tasarım, daha önce başka bir amaç için basılmış veya yanlış baskı sonucu kullanılmamış olan kağıtlar üzerine yeniden baskı yapmak mantığını taşıyan palimpsest tekniğini anımsatır. Bu yönüyle rastlantısallığın oluşturduğu oyuncu üslup tasarımlarına yansır (Görsel 162 ve 163). Bu üslup, sörf sporuyla ilgili yaptığı tasarımlarda da görülür.



Görsel 162. Carson, D. ‘SURF portugal’ dergisine ait tasarım, 2012

Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com> ET: 05.05.2016



Görsel 163. Carson, D. ‘SURF portugal’ dergisine ait tasarım, 2012

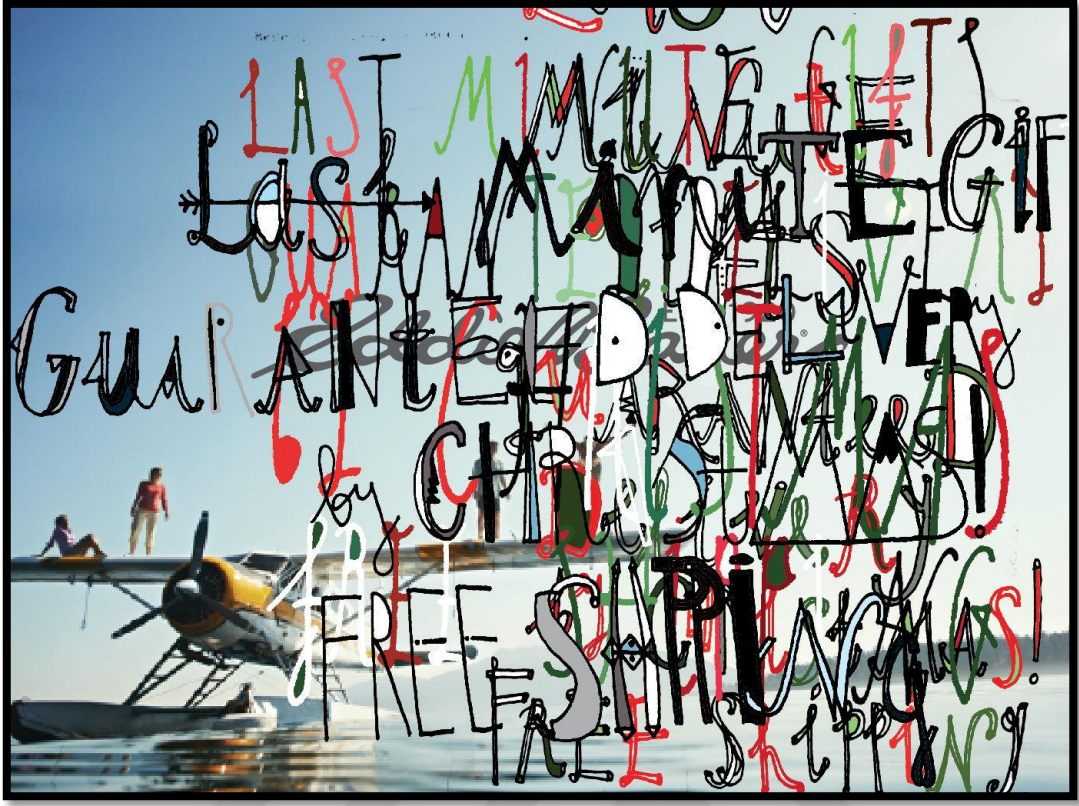
Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com> ET: 05.05.2016

David Carson’ın Fransa’daki 2011 sörf şovu için yaptığı afiş tasarımlarında (Görsel 164) sokak sanatından aşına olduğumuz üst üste gelen öğelerin oluşturduğu rastlantısallık, kesintiye uğramış formlar, farklı üslupların bir araya gelmesi gibi sanat-tasarımsal unsurlar ön plandadır. Pop sanatının serigrafi tekniğiyle üretilmiş renkli yapıtlarını da anımsatan bu tasarımlarda Keith Haring, Jean-Michel Basquiat gibi sanatçıların yapıtlarından izler bulmak mümkündür. Bu tasarımlarda tipografide bir öncelik olan okunabilirlik ilkesinin tersi bir tavır içinde olduğu görülmektedir (Görsel 165). Carson, “okunurluğun anlaşılabilirlikle karıştırılmaması” konusuna da dikkati çekerken, “okunabilen bir şeyin, aynı zamanda anlaşılabilir olduğu anlamına gelmediği, daha da önemlisi, doğru şeyi anlatmıyor olma olasılığının yüksek olduğunu” ifade eder (Yıldırım, 2012:87). Okunaksızlık daha önce Fütüristler, Dadaistler ve Letteristler tarafından kullanılmış bir fikir olmakla birlikte güncelliğini hiç bir zaman kaybetmemiştir. Dijital çağla beraber etkin bir iletişim olarak yaygınlaşmıştır. David Carson, “karışmış metnin beyin aktivitelerini uyarma yeteneğinden faydalanan” tasarımcılardan biridir (Heller & Veronique, 2016:162).



Görsel 164. Carson, D. '2011 sörf şov' afiş tasarımları

Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com> ET: 05.05.2016



Görsel 165. Carson, D. Afiş Tasarımı

Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com/work/magazine/ET>: 05.05.2016

Carson, Ray Gun dergisini geleneksel sayfa düzeni, ızgara sistemi veya herhangi bir standart formatta kendini tekrarlayan ve sınırlayan bir tasarım anlayışıyla değil, derginin her bir sayısı için birbirinden farklı tasarımlarla etkili ve eğlenceli sonuçlar ortaya çıkaracak şekilde oluşturmuştur (Görsel 166). Gelenekleşmiş tipografi kurallarını reddeden, kuralsızlığı ön plana çıkaran, okuyucuya ve tasarımcıya sınırsız bir özgürlük alanı tanıyan deneysel tasarımlarıyla resimsel bir üslup geliştirmiştir (Görsel 165).



Görsel 166. Carson, D. 'Ray Gun' dergisine ait kapak tasarımları

Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com> ET: 05.05.2016



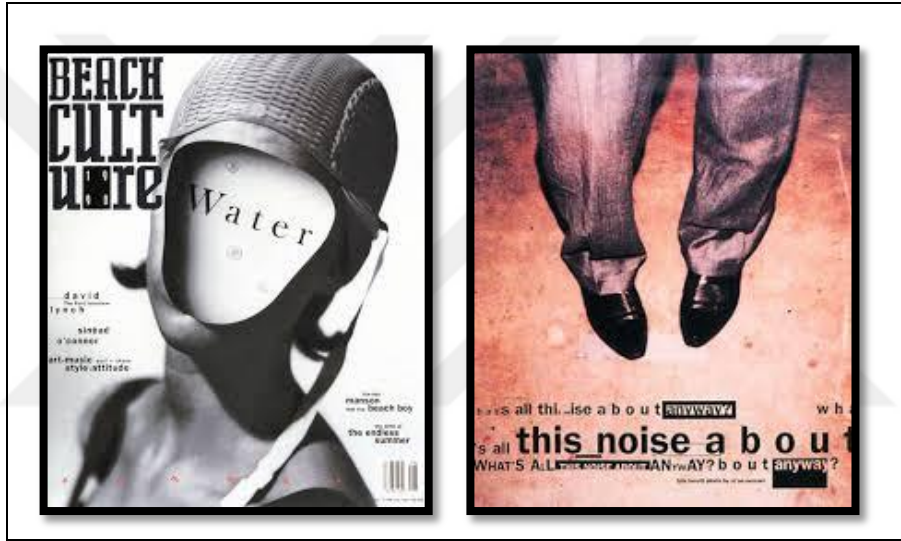
Görsel 167. Carson, D. 'Ray Gun' dergisine ait sayfa tasarımları

Kaynak: <http://www.coroflot.com/lelagill/Graphic-Design ET: 07.05.2016>

Tasarımcı yazının sadece okumak için olduğu inancını kırmış, yazının içeriğini dışarı vuran yüzünü göstermenin bir yolunun da tipografinin görsel kullanımı olduğu anlayışını yaptığı tasarımlarla ortaya koymuştur. Bir yazınsal parçanın (dergi, kitap, vb.) ifade ettiği duygu ve kavramları, görsel olarak yansıtan 'Beach Culture' dergisi iç (Görsel 168), (Görsel 170) ve kapak sayfa (Görsel 169) tasarımlarıyla bu anlayışa birer örnektir.



Görsel 168. Carson, D. 'Beach Culture' dergisine ait sayfa tasarımı
Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com> ET: 05.05.2016

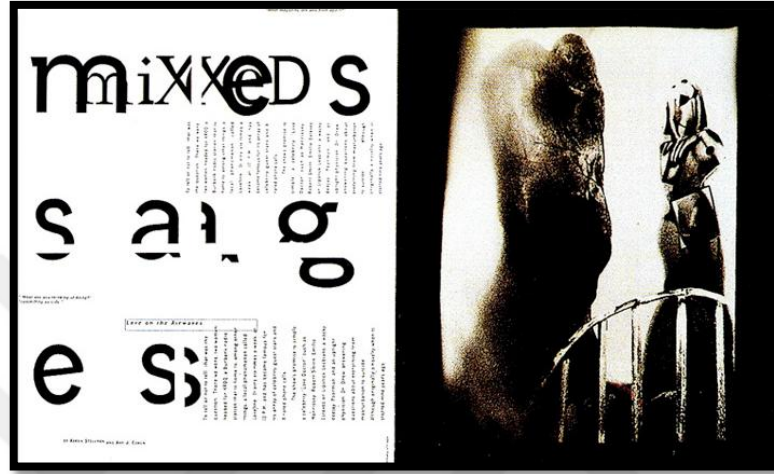


Görsel 169. Carson, D. 'Beach Culture' dergisine ait kapak tasarımları
Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com> ET: 05.05.2016



Görsel 170. Carson, D. 'Beach Culture' dergisine ait sayfa tasarımı
Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com> ET: 05.05.2016

Carson, sayfa tasarımı yaparken öncelikle tasarımını yaptığı sayfadaki makaleyi okur ve içerikle doğru orantılı bir tasarım yapar. Tasarımcı “mixed messages” (karışık mesajlar) yazan tasarımındaki tasarımın görsel yansımasının da karışık olması gerektiğini düşünerek, yazıcıdan çıkardığı 4 sayfayı kesip yapıştırarak bu tasarımını (Görsel 171) yapmıştır.



Görsel 171. Carson, D. Dergi sayfa tasarımı

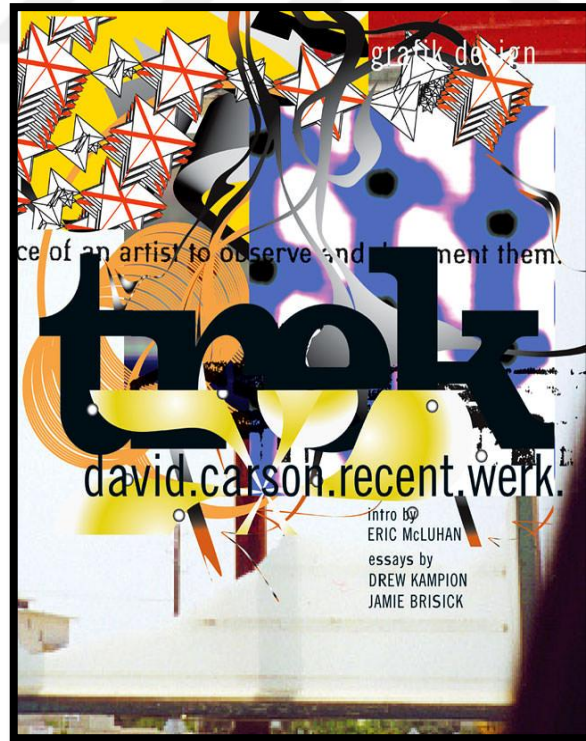
Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com> ET: 05.05.2016

Deneyisel, radikal, yenilikçi, sezgisel ve kişisel tasarım anlayışını tüm tasarımlarına yansıtan tasarımcı, yazıları katmanlar halinde çeşitli boyutlarda üst üste getirmekten çekinmemiş farklı yazı karakterlerini başlık ve sütunlarda bir arada kullanmış, parçalamış, kesmiş veya birleştirmiştir. Farklılıkları birleştirici yaklaşımı tasarımcının ‘2015 Dubai, Uluslararası Yaratıcılık Festivali’ ne konuşmacı olarak katılacağını bildiren afiş tasarımında (Görsel 172), Treck kitap kapağında (Görsel 173) ve ‘2014, Bangkok Uluslararası Yazı Sempozyumu’ (Görsel 174) afişinde görülebilir.



Görsel 172. Carson, D. Afiş tasarımları, 2015

Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com> ET: 05.05.2016



Görsel 173. Carson, D. Kitap kapak tasarımı

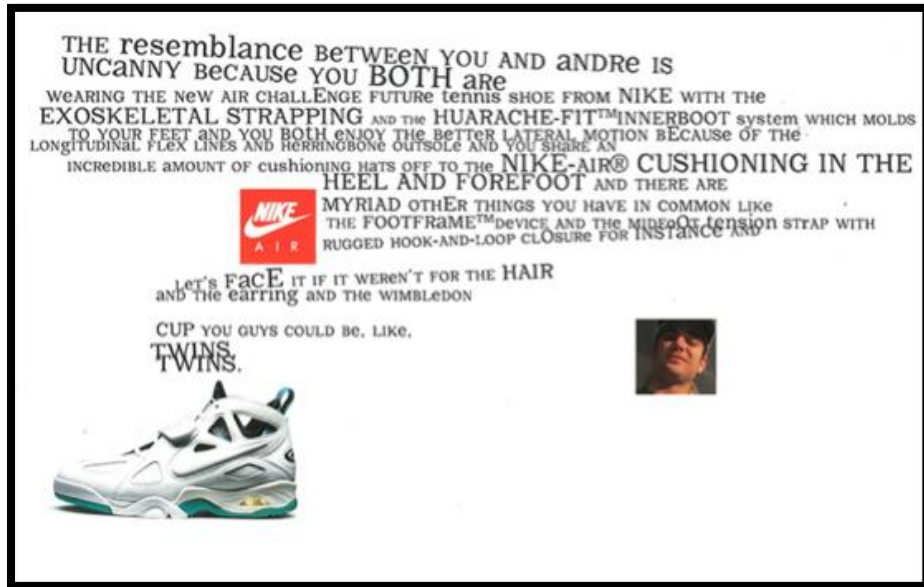
Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com> ET: 05.05.2016



Görsel 174. Carson, D. Afiş Tasarımı, 2014

Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com> ET: 07.05.2016

Carson'un üslubunun ticari işlerinde de değişmediği görülür (Görsel 175). Carson, reklamın vermek istediği mesajı metnin izleyici tarafından sadece okunarak değil, görerek de almasına olanak sağlar.



Görsel 175. Carson, D. ' Nike' firmasına ait reklam

Kaynak: <http://www.davidcarsondesign.com> ET: 07.05.2016

David Carson, tipografinin bir ifade biçimi olarak kullandığı okunaksızlıkla ilişkili olarak “düzensizlik kültürü”nün tipografiye yerleşmesine neden olmuştur (Hillner, 2009: 99). Estetik deneyimde duyguların bilişsel olarak işlediği gibi, tipografik tasarımın estetiği de duygusal tepkiler oluşturarak iletişim kurar; duygusal uyarım iletişim sürecinin bir parçasıdır (Hillner, 2009). Carson, tasarımlarında tipografiye duygu aktarım aracı işlevi yükler.

3.5. Neville Brody

İngiliz tasarımcı Neville Brody, sanat yönetmeni, font tasarımcısı ve tipografi ustasıdır. Brody’nin sayısız deneysel çalışmalarının ilklerini plak kapakları oluşmuştur. 1981 yılında tasarladığı ‘Clock DVA, Thirst’ (Görsel 176) adlı plak kapağının, arka kapak yazılarının ön kapağındaki görüntüye kontrast oluşturacak şekilde düzgün, dengeli ve tutarlı bir hava içerisinde olduğu görülmektedir. Tasarımcı ön kapaktaki tipografiyi yerleştirmede zorluk çekince arkadaşı Cris Pring’in, “... meseleye mimari bir bina inşa eder gibi yaklaş, bir fabrika binasını düşün örneğin...” sözü (Bektaş, 1992: 247), Brody’nin sonraki tasarımlarındaki bakış açısına yön vermiştir.



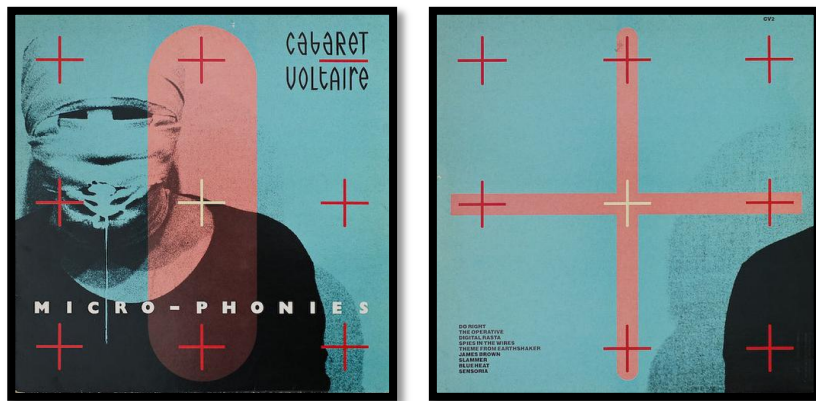
Görsel 176. Brody, N. ‘Clock DVA, Thirst’ CD ön ve arka kapak tasarımı
Kapak: <http://www.allmusic.com/album/thirst-mw0000085852> ET: 07.05.2016

Brody'nin tasarımlarında kendi döneminden önceki akımların izleri görülür. Art Deco'nun estetik öğeleri, Konstrüktivizm'in yapı oluşturmaya yönelik işlevselliği, Fütürizm'in hareketliliği ve zaman kavramını görselleştirmesi, Dada'nın birleştirici kolaj yaklaşımı, Brody'nin tasarımlarında özgün bir tasarım anlayışıyla harmanlanır (Güven & Çulha, 2013).

Face dergisinin iç sayfa örneklerinde farklı akım ve üslupların sentezlenmesi açık bir şekilde görülebilir: (Görsel 124/a) minimalizm, (Görsel 124/b) dışavurumculuk ve fovizm, (Görsel 124/c,d) Dada, (Görsel 124/e,f) Bauhaus ve de Stjl etkileri; City Limits ve New Socialist dergilerinin (Görsel 131, 132) kapaklarında konstrüktivist estetik yenilikçi ve deneysel bir çözümlemeyle sunulmuştur.

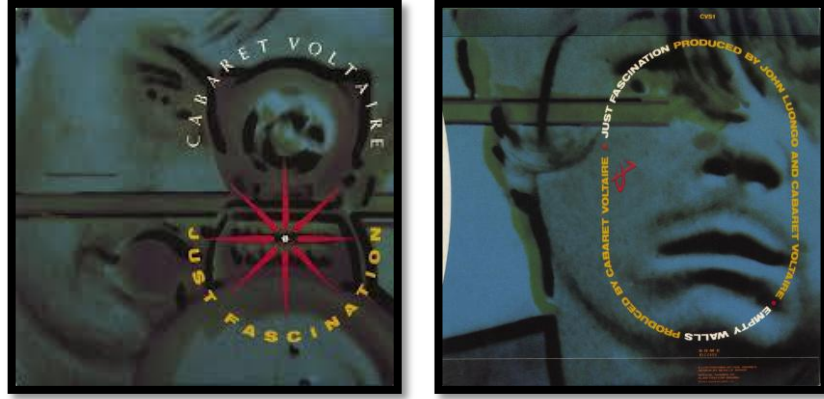
“Modernistler’e göre harf sadece ve sadece okumaya hizmet ederken, Brody ...buna karşı çıkararak fontların ifade gücünü irdelemiştir” (Tansel, 1995:73'den aktaran Güven & Çulha, 2013:46). “Eğer tasarımına uygun yazı karakteri yoksa, tasarımcı onu duygu ve düşünceyle yaratmalıdır” (Güven & Çulha, 2013: 46).

Brody, standart okuma düzeni yerine tipografinin başka biçimlerde de kullanılabileceğinin örneklerini sunmuştur (Görsel 177, 178 ve 179). Tasarımlarında geleneksel kuralları yıkmış tipografinin sadece soldan sağa okunabilir olduğu fikrine karşı çıkararak yazının biçimlere dönüştürülerek de kullanılabileceğini önermiştir.



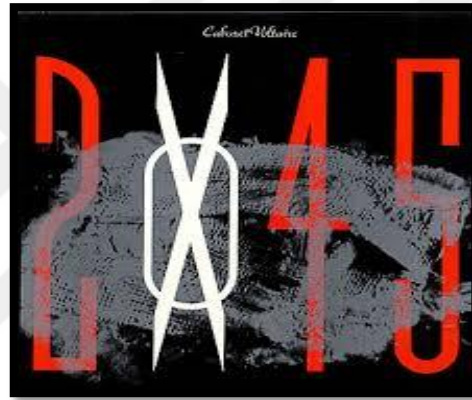
Görsel 177. Brody, N. ‘Cabaret Voltaire - Micro-Phoines’ albüm kapağı tasarımı

Kaynak: <https://underthemusiccovers.wordpress.com/page/2/> ET: 03.06.2016



Görsel 178. Brody, N. ‘Cabaret Voltaire - Just Fascination’ albüm kapağı tasarımı

Kaynak: <https://www.pinterest.com/stephencox3/cabaret-voltaire/> ET: 03.06.2016



Görsel 179. Brody, N. ‘Cabaret Voltaire’ albüm kapağı tasarımı

Kapağı: <https://underthemusiccovers.wordpress.com/2014/08/25/cabaret-voltaire-micro-phonies-neville-brody-1984/> ET: 03.06.2016

1981’den 1986’ya kadar ‘The Face’ moda dergisinin sanat yönetmenliğini yapan Brody, bu derginin her sayısında farklı bir üslup deneyerek, alışılmadık bir yayıncılık örneği göstermiştir (Görsel 180). Tipografiyi yerine göre yatay, dikey, büyük, küçük, renk ve farklı yazı karakterleri çeşitliliğinde okuyucuya sunmuştur. Tasarım yönünden sürekli değişim içerisinde olan Face dergisi için Brody şunları söylemiştir:

The Face kendine tuhaf bir gelenek yarattı, ilk defa stiline her hafta değiştirilmesinin beklendiği bir dergi oldu. Kendi kendine meydan okuması, ancak aynı kalmayarak olabilirdi. Bu bir gelenek haline gelir gelmez tekrar değişmeliydi. Benim yaptığım, şeylerin sürekli değişebileceğini ve

değiştğini vurgulamaktı. Bunu yaparken de söylemek istediğim kesin doğruların olmadığıdır, yapılanların başka bir alternatifi mutlaka mevcuttur” (Bektaş, 1992: 248).

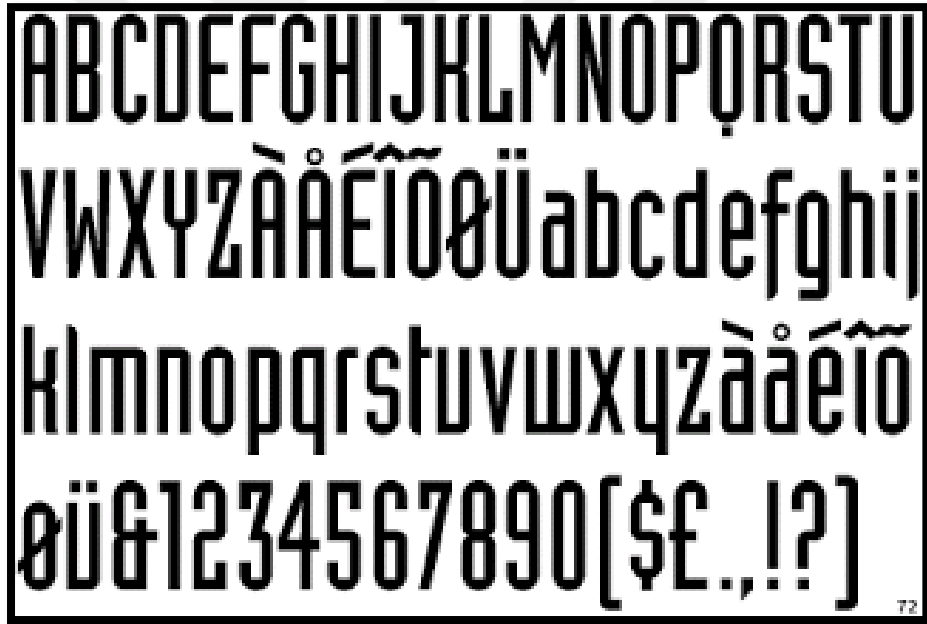


Görsel 180. Brody, N. ‘The Face’ dergisine ait kapak tasarımları

Kaynak: <http://www.csun.edu/~pjd77408/DrD/Art461/LecturesAll/Lectures/PublicationDesign/DigitalTimes/Digital-Publication.html> ET: 03.06.2016

Giysileri ön plana çıkara alışıldık moda dergilerinin aksine The Face her sayıda bütünsel anlamda bir duyguyu aktarmayı hedeflemiştir. Yazının bir görsel öge olarak tasarım yüzeyine yerleştirilmesinin yanı sıra, bu yüzeyin bütünsel olarak anlamlandırılması; bu sayede de bir duygu aktarımını mümkün hale getirmesi The Face’i farklı kılan önemli bir özelliğidir. Brody’nin tipografik tasarımları yazının bir imge oluşturabileceğini gösterir. Bu imge metnin anlamına yönelik bir çözüm önerisidir (Güven & Çulha, 2013).

Brody’nin 1984 yılında ‘The Face’ dergisi için tasarladığı Industria yazı karakteri (Görsel 181), tasarladığı çok sayıda yazı karakterinden biridir. Industria, çoğunlukla derginin içeriğinde ve alt yazılarında kullanılmıştır.



Görsel 181. Brody, N. ‘Industria’ Yazı Karakteri

Kaynak: <http://www.identifont.com/show?P1>



182/a



182/b



182/c



182/d



182/e

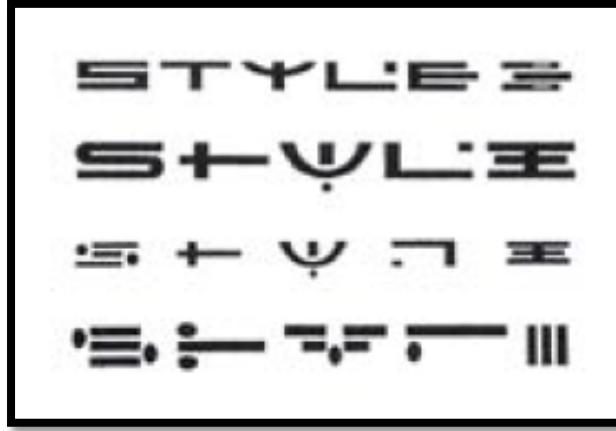


182/f

Görsel 182. Brody, N. The Face dergisine ait sayfa tasarımları

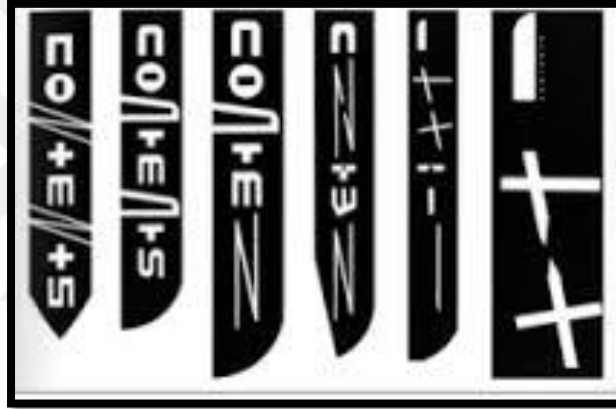
Kaynak: <http://www.csun.edu/~pjd77408/DrD/Art461/LecturesAll/Lectures/PublicationDesign/DigitalTimes/Digital-Publication.html>

Brody'nin bahsettiği sürekli değişim, 'Style' (Görsel 183) ve 'Contents' (Görsel 184) başlıklarının tipografik tasarımında açık bir şekilde görülür.



Görsel 183. Brody, N. 'Style' başlığının değişimi, 1984

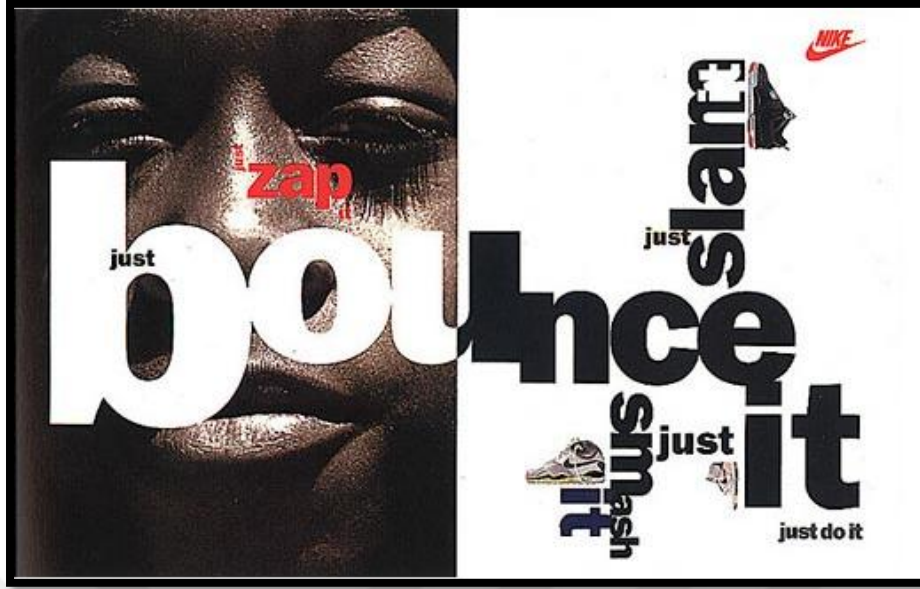
Kaynak: Bektaş, D. (1992: 248) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*



Görsel 184. Brody, Neville 'Contents' başlığının değişimi

Kaynak: <http://antimeansyes.com/images/classic-design-is-anti-/>

Brody, Nike için hazırladığı afişte (Görsel 185) yazı karakteri olarak Helvetica, renk olarak ise siyah, beyaz ve kırmızıyı kullanmıştır. Tasarımcı, harflerin boyutlarını dramatik derecede farklı kullanmış, okuyucuyu tasarımın içine çekmiş ve aktif bir şekilde dahil olmasını istemiştir. Afişte kullanılan metinde "Just Bounce It", "Just Zap It", "Just Smash It", "Just Slam It" ve "Just Do It" cümleleri yer almaktadır. Bu metin dönen, büyüyen, küçülen, okuyucuyu zorlayan ve baktıkça okutan, okuttukça baktıran bir tipografik düzen içindedir. Benzer bir yaklaşım (Görsel 186)'da da görülmektedir.



Görsel 185. Brody, N. ‘Nike’ için afiş tasarımı

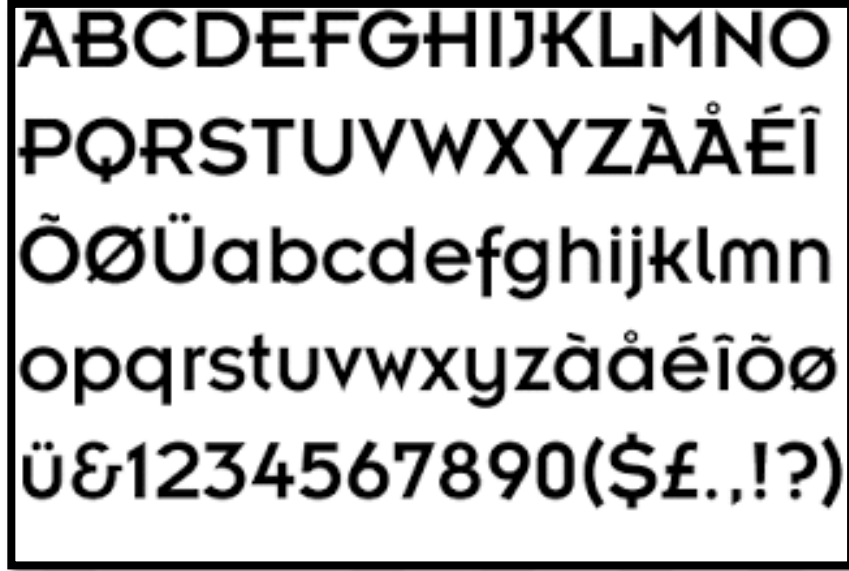
Kaynak: <http://www.famousgraphicdesigners.org/neville-brody> ET: 24.04.2017



Görsel 186. Brody, N. Dergi sayfa tasarımı

Kaynak: <http://tapewurl.tumblr.com/page/5> ET: 24.04.2017

Brody, Insignia yazı karakterini (Görsel 187) 1989 yılında ‘Arena’ dergisinin logosu için tasarlamıştır (Görsel 188). Bauhaus etkisi görülen yazı karakterinde köşeli hatlar hakimdir.



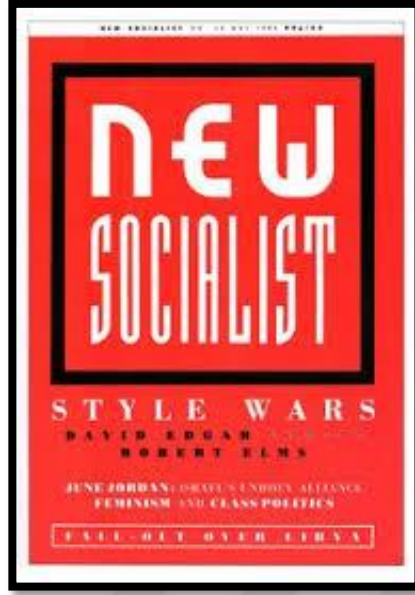
Görsel 187. Brody, N. 'Insignia' yazı karakteri

Kaynak: <http://sourayaf.blogspot.com.tr/2010/04/contemporary-typography-neville-brody.html> ET: 24.04.2017



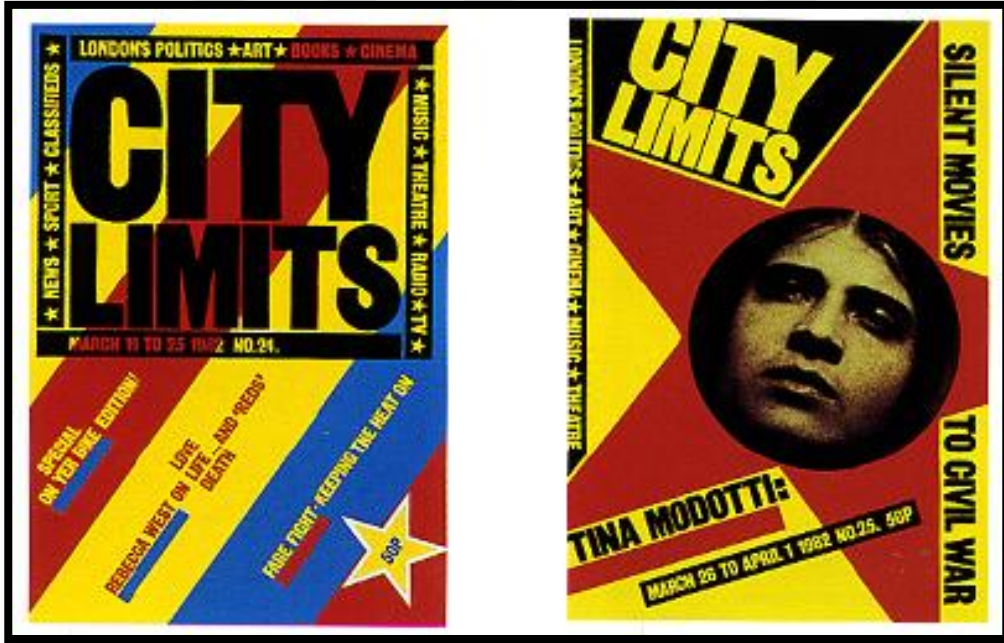
Görsel 188. Brody, N. 'Arena' dergisi kapağı

Kaynak: <http://sourayaf.blogspot.com.tr/2010/04/contemporary-typography-neville-brody.html> ET: 24.04.2017



Görsel 190. Brody, N. 'New Socialist' dergisi kapağı

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 248) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*



Görsel 2. Brody, N. 'City Limits' dergisi kapağı

Kaynak: <http://johnsonbanks.co.uk/thoughts/copyright-copywrong>

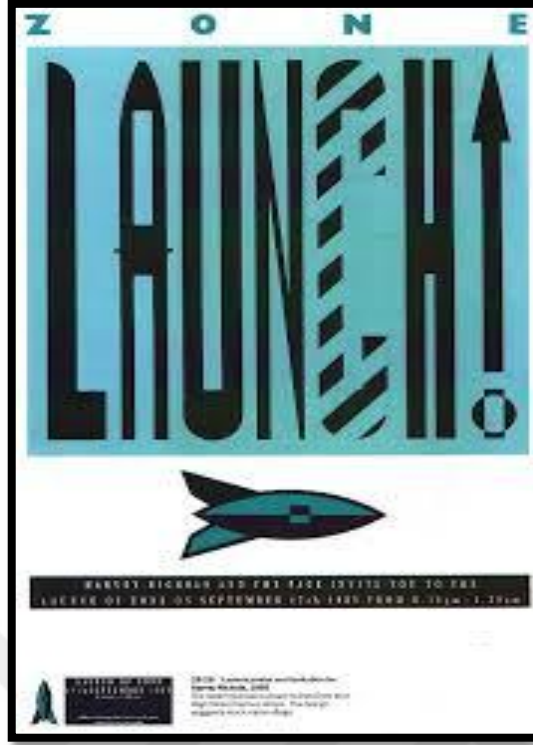
Kendine özgü tasarım anlayışını logo tasarımlarında da ortaya çıkaran Brody, 'Comag' (Görsel 191) dergi dağıtıcıları için yaptığı logoda ortadaki 'M' harfini diğer

harfler göre daha büyük kullanmıştır. Tasarımcı birçok çalışmasında olduğu gibi burada da harfleri farklı boyutlarda kullanarak 'M' harfine dikkat çekmek istemiştir. Harvey Nicholas mağazaları (Görsel 192) için hazırladığı afişte de harflerin birbiri arasında çeşitliliğe yer vermiş, roket figürüyle ise mağazanın seçkin bir yaklaşımı olduğuna dikkat çekmiştir. 'Zuice' (Görsel 193) için yaptığı logo çalışmasında ise arka planda kullandığı dairesel dizilimdeki çizgiler ve harflerin birbirleri arasındaki boyut farklılığı tasarıma bir derinlik ve hareket katmıştır. 'The Face' dergisindeki 'The Modetn Jazz' (Görsel 194) başlığında ise etkili bir görsel tipografi yaratmak amacıyla harflerin anatomik yapısıyla oynamış, sözcüklerin okunaklılığını zorlaştırarak izleyiciyi daha fazla bakmaya zorlamış ve bu nedenle de akılda kalıcılığını arttırmıştır. Zira tasarımcının bir çok çalışmasındaki tipografik düzenlemelerinde okuyucuyu durdurup baktıran bir tasarım anlayışının hakim olduğu görülmektedir.



Görsel 191. Brody, N. 'Comag' firması için logo tasarımı, 1986

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 249) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*



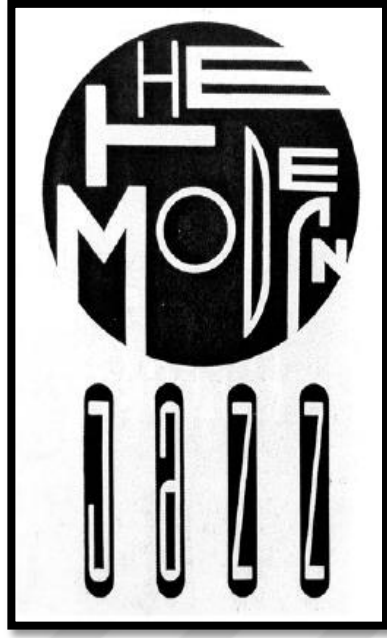
Görsel 192. Brody, N. 'Harvey Nicholas' için afiş tasarımı, 1985

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 250) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*



Görsel 193. Brody, N. 'Zuice için logotype, 1987

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 250) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*



Görsel 194. Brody, N. ‘The Face’ dergisinde yer alan bir başlık, 1987

Kaynak: Bektaş, D. (1992: 250) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*

Geleneksel tipografi anlayışının dışında serbest elle yaptığı çalışmalarla (Görsel 195) tipografiye yeni bir boyut getiren Brody, yeni arayışlar ve beraberinde yeni keşifler yapma yolunda ilerlemiştir.

... Neville Brody’nin tipografi çalışmaları her harfin kendine ait bir karakteri olduğunu göstermiş ve soruna yönelik anlamla bütünleştğinde yeni bir biçim ifade edebileceğini algılatır. Bu özelliklerini, yazı karakterlerinin ince-kalın, tırnaklı-tırnaksız, uzun-kısa, sivri-düz, köşeli-yumuşak vb. olma durumundan almış, duygu yüklemiş ve kendi içerisinde bir anlama dönüştürmüştür. Ayrıca yazıyı oluşturan harflerin boyutu-genişliği, yazı karakterinin kendi oluşturduğu anlamı, yan yana getirildiğinde oluşacak boşluk ve denge, harfleri oluşturacak sözcük öbeklerinin tasarım alanı içinde uygun blok arayışları ile yerleştirilmesi, grafik tasarımda problem yönelik tipografik çözüm arayışlarının üretilmesini sağlamıştır. Bu durumun izleyiciye sadece alışılacelmış çözüm biçimini görüntüyle değil, tipografik olarak da algılatılabilirliğini gösterir (Güven & Çulha, 2013: 46)

Serbest elle oluşturulmuş yazı ve imgesel öğeler, Brody'nin tasarımlarını tasarımcının kendine özgü hale getirmelerinin yanı sıra geleneksel tipografik düzen yaklaşımına anti tez oluşan bir yönü vardır. Bu anti tez, sürekli olarak yenilenme ve deneysellikten beslenir. Deneysellik ve yenilenme, Brody'nin soyut kavramları kullanarak tipografik çözümler üretmesine de olanak sağlamıştır.



Görsel 195. Brody, N. dergi iç sayfa tasarım örnekleri

Kaynak: <https://www.architectural-review.com/rethink/1986-august-an-interview-with-neville-brody-art-director-of-the-face/8611931.article> E:T 29.04.2017

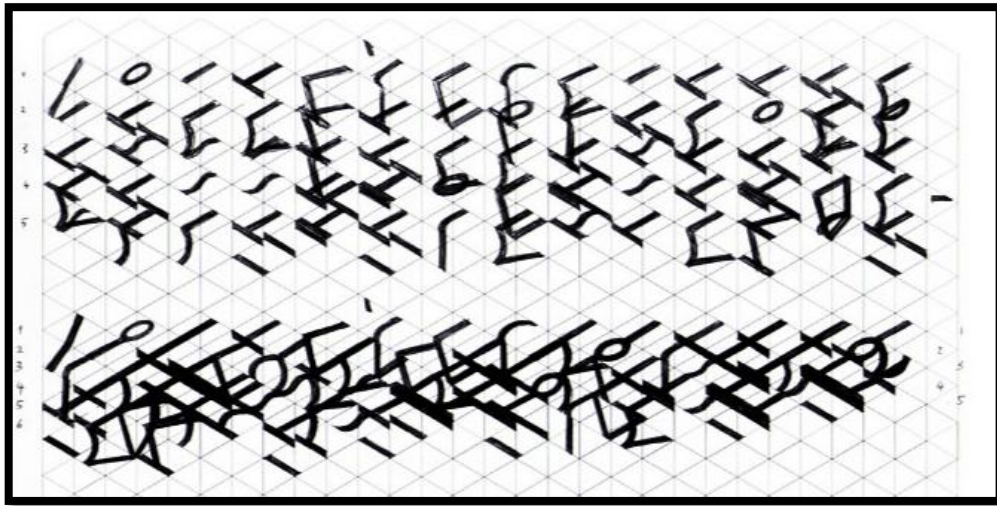
Brody'nin tasarım sorunlarına getirdiği sentezleyici ve deneysel üslubu, tasarım alanına tipografinin sınırlarının zorlanması düşüncesini yerleştirmiş, Brody'yi çağdaş grafik tasarımın öncülerinden biri haline getirmiştir.

3.6. Catherina Zask

Fransız grafik tasarımcı Catherina Zask tasarımlarını yapıbozumcu bir yaklaşımla çözümler. Tasarımlarında genel olarak herhangi bir nesnenin veya tipografik elemanın alışıldık ve kabul görmüş görüntüsünü görünmez kılan, görünmeyen yüzünü ise görünür kılan sezgisel bir tasarımlar anlayışı hâkimdir.

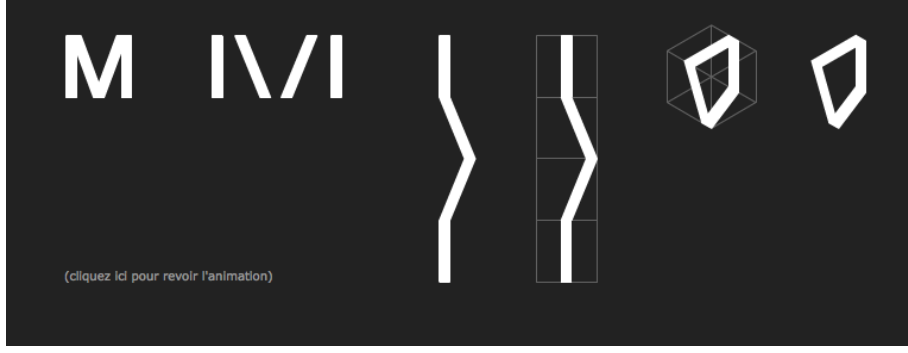
1980 sonlarında tasarımcılar doğruluğu tartışılmadan kabul edilen değerlerin anlatsal kurgular olduklarını iddia eden Derrida gibi yapıbozumcu düşünürlerin kavramlarından etkilenecek form üzerinde yapıbozumcu denemeler yapmaya başlamışlardır. Öncelikle kendini mimari alanda sonraları tüm sanat ve tasarım alanlarına giren yapıbozumculuk (dekonstrüktivizm), postmodernist tasarım eğilimlerinden biridir. Belirsizlik, parçalara ayırma, kesinlikten uzaklaşma ve denetimli kaos özelliklerindendir (Becer, 2007).

Zask'ın 'Alfabetempo' adlı yazı karakteri (Görsel 196), okunaklılık gibi modernist ilkelerden tamamen sıyrılmış formun yapı taşlarına ayrılarak her bir parçasının yeniden yapılandırıldığı bir tasarımdır (Görsel 197).



Görsel 196. Zask, C. 'Alfabetempo' yazı karakteri, 1933

Kaynak:<http://www.catherinezask.com/#alfabetempo/tentatives/01> ET. 04.08.2017



Görsel 3. Zask, C. 'Alfabetempo' yazı karakteri, 1933

Kaynak: <http://www.catherinezask.com/#alfabetempo/paris> ET: 04.08.2017

Zask, tipografik elemanların anatomik yapısıyla oynayarak formu tekrar tekrar araştırarak harf formunun tanımını da sorgulamaktadır (Görsel 198).



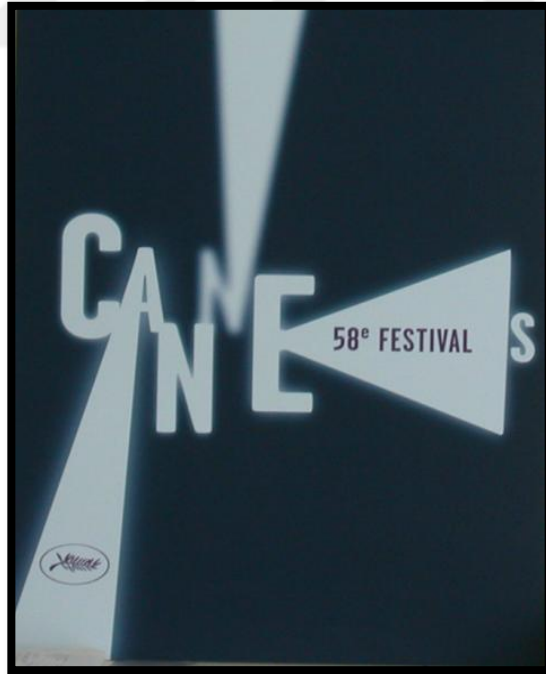
Görsel 198. Zask, C. 'Gribouillis' adlı çalışma

Kaynak: <http://www.catherinezask.com/#gribouillis/selection>

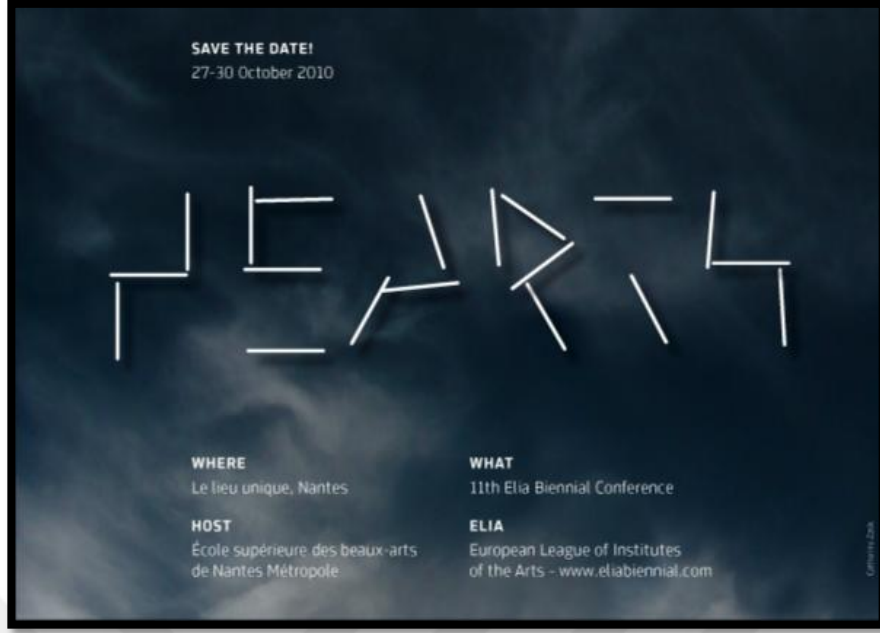
Harfleri büyültüp küçültmüş, eğip bükmüş, üst üste çakıştırmış veya yapıştırıp ayırmıştır. Bu şekilde kelimeleri bir taraftan okutup, diğer taraftan da onlardan çeşitli görseller yaratmıştır (Görsel 199, 200 ve 201). 'Yıldızlar' anlamına gelen 'Les Etoiles' adlı çalışmasında yıldızların göz kırpan ışıklarını anımsatan form parçacıkları kullanmıştır. Tasarımcı bu yöntemle kelimenin altında yatan ve doğrudan görünür olmayan anlamları da açığa çıkarmıştır (Görsel 199).



Görsel 199. Zask, C. 'Les Etoiles' (Yıldızlar) adlı afiş tasarımı, 2012
Kaynak: <http://www.catherinezask.com/#scam/etoiles-2012> ET: 04.08.2017



Görsel 200. Zask, C. 'Cannes' film festivali afiş tasarımı, 2015
Kaynak: <http://www.catherinezask.com/#affiches/cannes> ET: 04.08.2017



Görsel 201. Zask, C. 'Hearth'adlı afiş tasarımı

Kaynak: http://www.catherinezask.com/#hearth/affiche/HEARTH_affiche ET: 04.08.2017

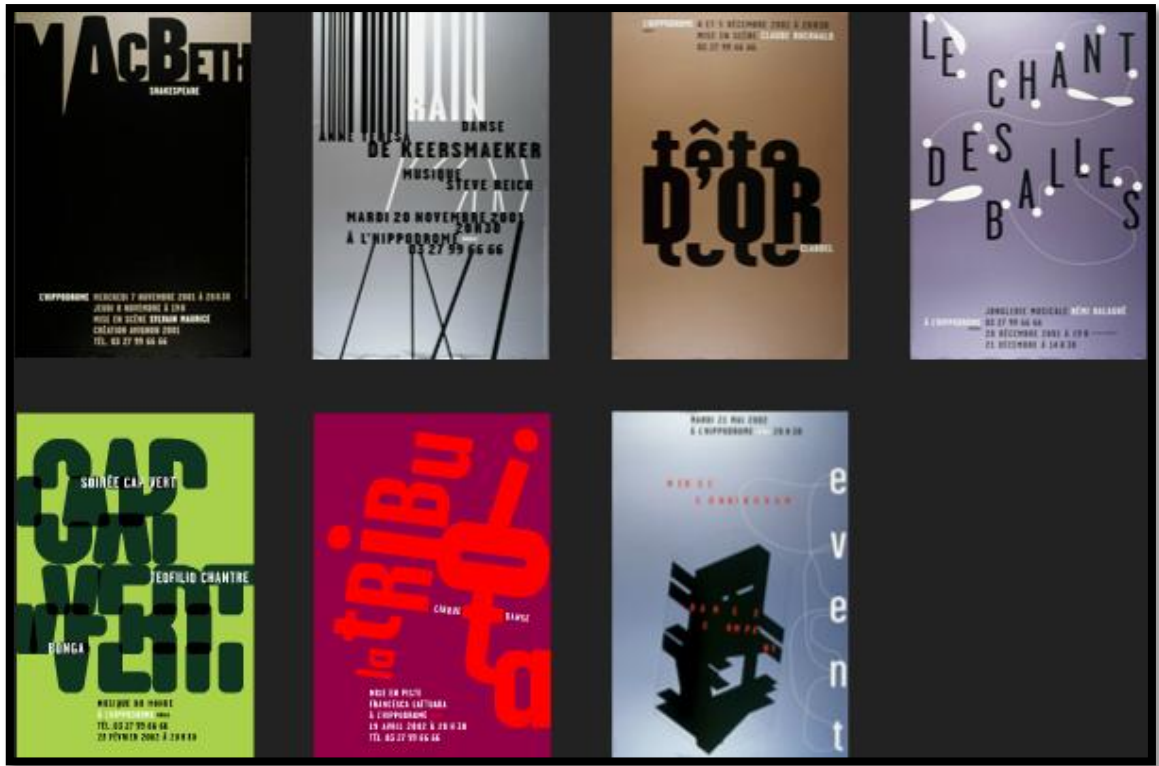
Tasarımcı dünyaca ünlü moda markası 'Hermes' için tasarladığı logo için ise markanın en büyük özelliği olan elle dikim özelliğine vurgu yaparak dikiş izlerine referans veren bir tipografi oluşturmuştur (Görsel 202).



Görsel 202. Zask, C. 'Hermes' firmasına ait logo tasarımı, 2007

Kaynak: http://www.catherinezask.com/#hermes/peh_logo ET: 04.08.2017

Zask, Fransa'daki 'L'Hippodrome' tiyatrosu için çok sayıda afiş tasarımı yapmıştır (Görsel 203 ve 204). Çoğunlukla kendi tasarladığı harflerle gerçekleştirdiği tasarımlarında tipografi kavramsal içeriği ile ön plana çıkarak konunun içeriğini yansıtmaktadır. Zask'ın 'Les Meteores' 7. Uluslararası Fransız Dili Festivali için tasarladığı afiş ise modernizm dönemi tasarımcılarından Kurt Schwitter'in 'Bir Dada Gecesi' adlı afişini ve Marinetti'nin 'Zang Tumb Tumb' adlı kitap kapağı tasarımını çağrıştırmaktadır. 'Le Chant Des Balles' (Mermilerin Şarkısı) ve 'Shake' (Titrek) afişlerinin tipografik ifadesi konunun görselleri niteliğindedir.



Görsel 203. Zask, C. L'hippodrome' için afiş tasarımları, 2001-2002

Kaynak: http://www.catherinezask.com/#hippodrome/affiches_01-02/affiches_01-02

ET: 04.08.2017



Görsel 204. Zask, C. L'hippodrome' için afiş tasarımları, 2002-2003

Kaynak: http://www.catherinezask.com/#hippodrome/affiches_02-03/affiches_02-03 ET: 04.08.2017

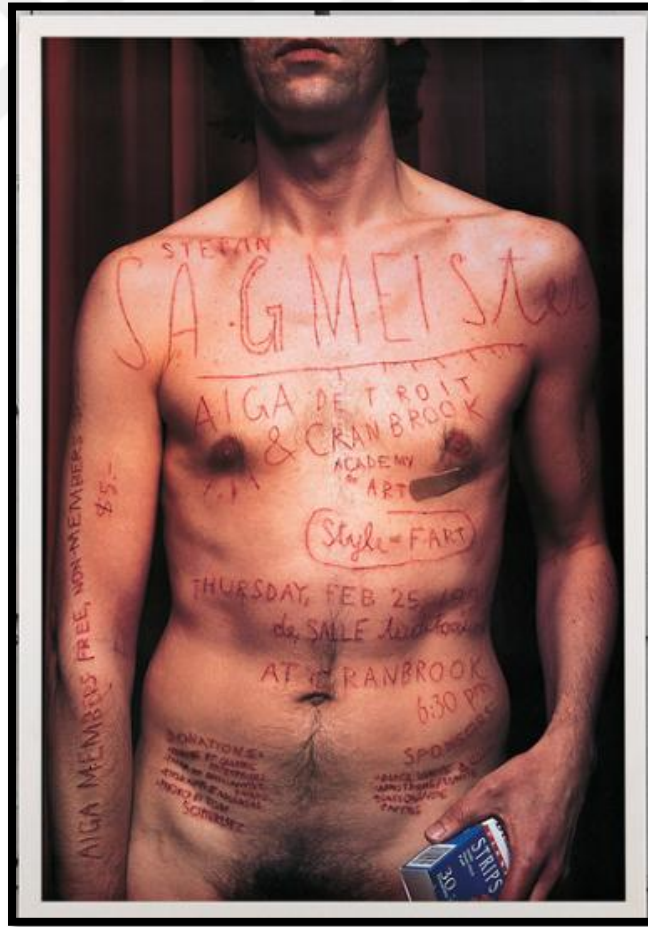
Yapıbozumcu tasarım, Tipografik uyumu çökertmeye devam ederken; çalışmalarda metne göre ağırlığıyla ve oransallığa gözün geleneksel olmayan bir yerden okumaya başlamasına neden olmaktadır. Kelimelere ve metinlere dayandığı için, tipografi belki de yapıbozumun en mantıklı görsel uzantısı olmuştur (Byrne vd. 1990'dan aktaran Almla, 2006: 60).

Zask'ın tasarımlarında da 'tipografik uyum' bozulması veya yıkılması gereken bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Zask, tasarımlarında vermek istediği anlamı oluştururken geçirdiği düşünce süreçlerini de görselleştirerek tipografiyi kavramsal bir boyutta ele almaktadır.

3.7. Stefan Sagmeister

Stefan Sagmeister'in sıra dışı ve özgün tipografi anlayışı, neolitik dönemin dövme kültüründen 1960'ların sonlarında ortaya çıkan vücut sanatından, yeryüzü sanatına ve yine aynı dönemin Fluxus deneyselliliğinden izler taşır. Sagmeister'in 1999 AIGA (American Institute of Graphic Design) semineri için tasarladığı afiş,

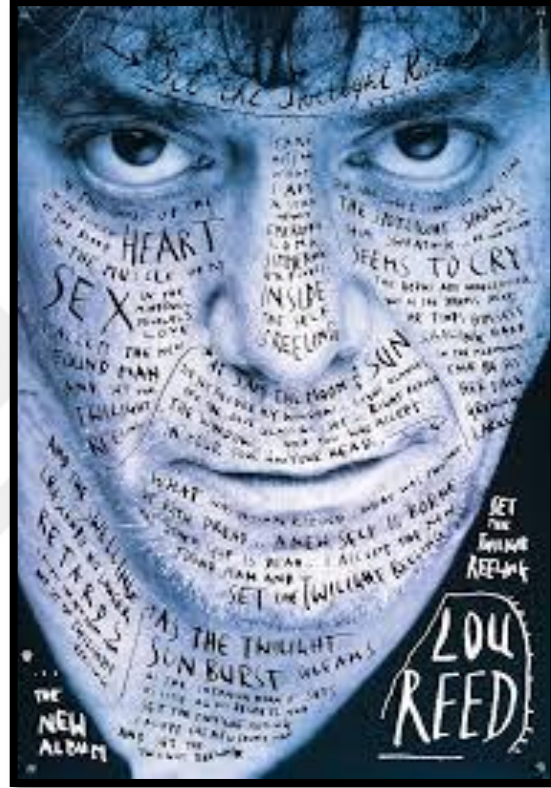
deneysel tipografi ve tasarım alanında yapılmış olan en çarpıcı çalışmalardan biridir. Tasarımcı afişin ana malzemesi olarak kendi vücudunu kullanmıştır. Afişin tipografik elemanlarını vücuduna stajyerinin yardımıyla maket bıçağı gibi bir kesiciyle metinleri “keserek” yerleştirmiştir (Görsel 205). Bu üslup, tasarım projelerinin yapım aşamasına eşlik eden acıya referans verir. Heller & Vienne’e (2016:10) göre, bu aynı zamanda “bedenin dövmelerle kalıcı bir şekilde mürekkeplenmesinin saçmalığı üzerine bir yorumdur ve yine de amacına hizmet etmiştir. Bu bir mesaj iletmenin sadece ürkünç bir yolu değil, aynı zamanda da unutulmaz bir yazı kompozisyonudur”. Sagmeister’ın kendi çalışmasını kendi vücudu üzerine yaparken en üste adını da yazması, hayvanların derilerine konulan ve mülkiyet belirten çiftlik markalarını da anımsatarak tasarım mülkiyeti konusunda da bir beyan işlevi görür. Bu beyan, tasarımda özgünlük ve deneyselliğin vurgulanmasıdır.



Görsel 205. Stefan, S. Afiş tasarımı, 1999

Kaynak: Hellner, S. & Vienne, V. (2016: 10) *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*.

Sagmeister'in Lou Reed'in "Set the Twilight Reeling" albümü için hazırladığı kapak tasarımında (Görsel 206) şarkıcının bir fotoğrafının üzerine kendi el yazısı ile Reed'in bir şarkısının sözlerini yazmıştır. Kaligramları anımsatan tasarımın, kullandığı yazıların boyutları, metin parçalarının üzerinde oturdukları hacimsel alanlarla uyumu ile güçlü bir görselliği vardır. Bu tasarım, aynı zamanda Lou Reed ile Sagmeister arasındaki kişisel bağa dair bir metaforudur.



Görsel 206. Stefan, S. 'Lou Reed' albüm kapağı tasarımı

Kaynak: <http://sagmeisterwalsh.com/search/> E.T 16.05.2017

Sagmeister, tasarımlarında estetik bütünlük ve göze hoş gelme gibi kaygıların ötesinde iletme istediği mesajı en çarpıcı, şaşırtıcı, marjinal, muhalif ve akılda kalıcı şekilde nasıl iletebileceği sorunsalını kendisine ilke edinmiş ve çalışmalarını bu ilkeler doğrultusunda oluşturmuştur.

Tasarımlarında kendisini zaman zaman figür olarak kullanan tasarımcı, tipografik yazı karakteri olarak herkes tarafından kullanılan formatlanmış standart yazı karakterlerinin yerine kendi el yazısını kullanmayı tercih etmiştir. Sagmeister'in kendi deyimiyle, işlerinde kendisini kullanmasının çok basit iki nedeni vardır: "ego

tatmini ve ilk deneyde işe yaradığı için tekrarlanmasıdır” (Wiltshire, Icon, 2005’den aktaran Uslu, 2006: 97).

Zürih’deki bir tasarım sergisi için sanat yönetmenliğini Stefan Sagmeister ve Matthias Ernstberger yaptığı posterde ikilinin takım elbise giydikleri görülmektedir (Görsel 207). Bir retrospektif sergi işlevi gören takım elbiselerinin üzerinde, o güne dek dergi, katalog ve yıllıklarda yer alan Sagmeister’a ait tasarımların resimleri yer almıştır. Üzerindeki resimlerin büyüklük yada küçüklükleri o güne dek kullanılma sıklığıyla doğru orantılı olarak yer almıştır. İronik bir dilin hakim olduğu afişte yer alan yazıların hemen hemen hepsi elle yazılmıştır.



Görsel 207. Stefan, S. Afiş tasarımı, 2003

Kaynak: <http://sagmeisterwalsh.com/search/> E.T 18.05.2017

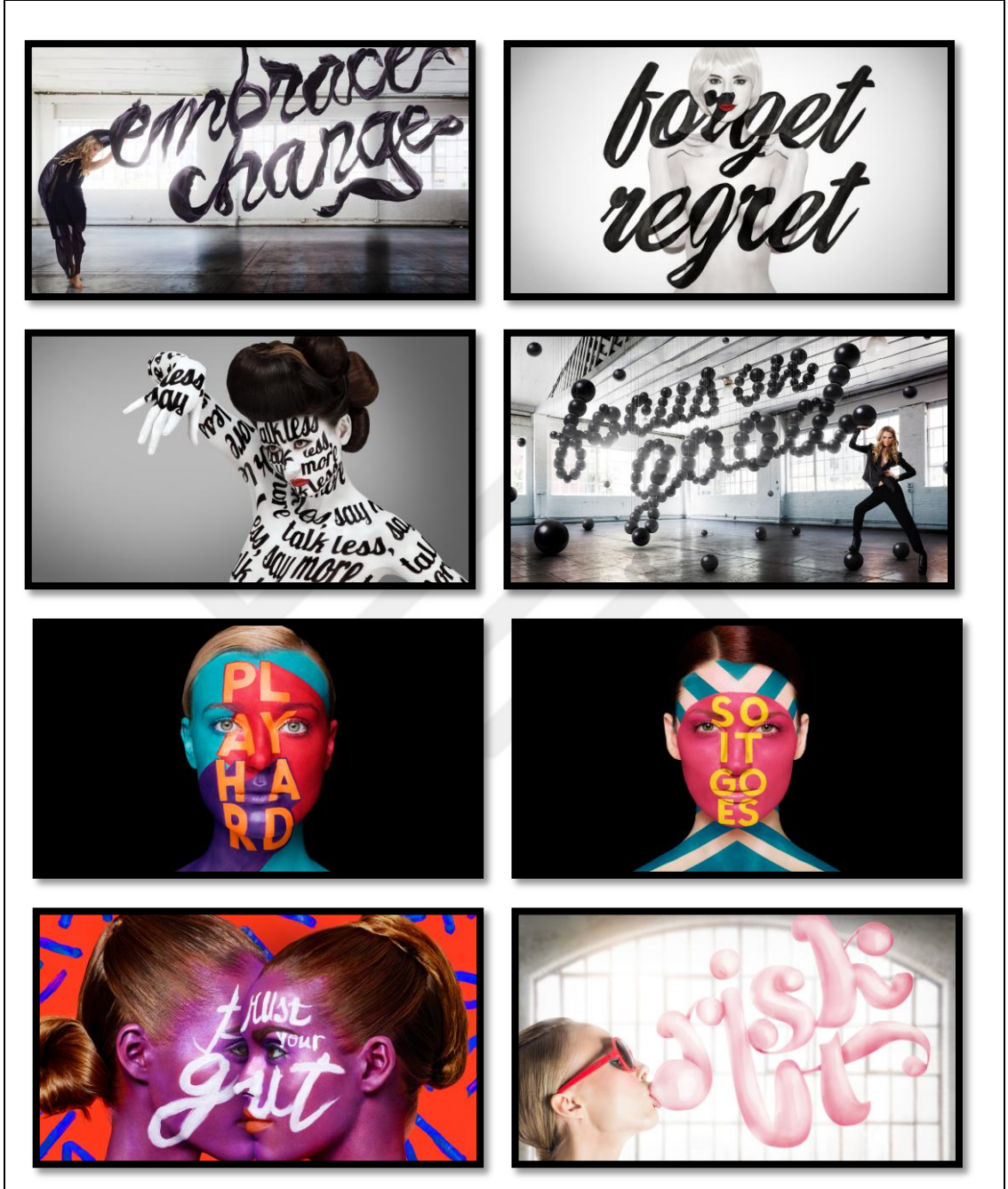
New York'daki Görsel Sanatlar Okulu School of Visual Arts-SVA için tasarlanan afiş tasarımında kullanılan yüzlerde 'Take it on' (Al onu) ifadesi yine sıra dışı tipografik çalışmalarla okuyucusunu şaşırtacak şekilde yer almıştır (Görsel 208).



Görsel 208. Stefan, S. Afiş tasarım, 2013

Kaynak: <http://sagmeisterwalsh.com/search/> E.T 16.05.2017

Sagmeister & Walsh firmasının Ortadoğu'da üst düzey bir alışveriş merkezi olan 'Aizone' için yaptığı gazete, dergi ve billboard tasarımlarının (Görsel 209) her biri yine beden üzerine veya beden ile ilişkili tipografinin hakim olduğu tasarımlardır.

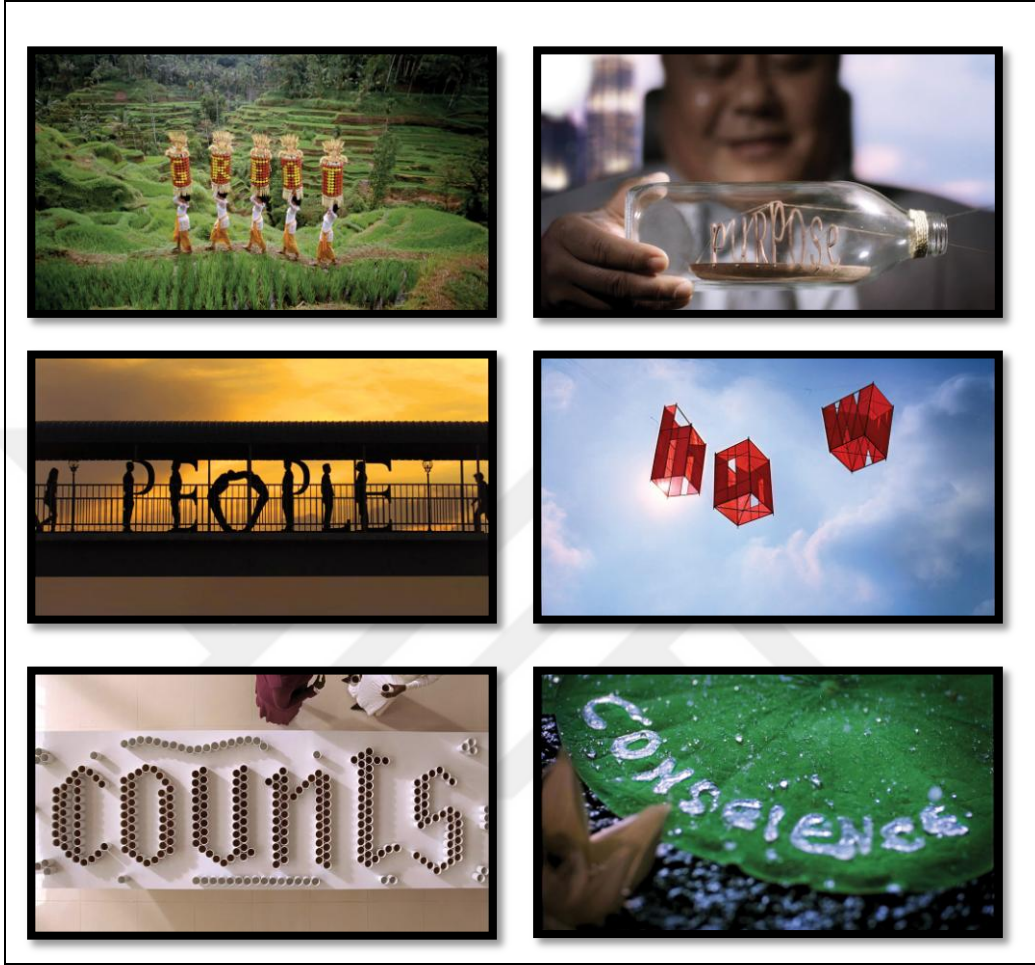


Görsel 209. Stefan, S. 'Aizone' firmasına ait tasarımlar, 2014

Kaynak: <http://sagmeisterwalsh.com/search/> E.T 18.05.2017

Sagmeister'in 'Standart Chartered' bankası için yaptığı 60 saniyelik reklamda (Görsel 210) 'Great Purpose People How Counts Concience' devamında ise 'Depends on Each Person' ve 'Good' yazmaktadır. Her kare birbirinden farklı

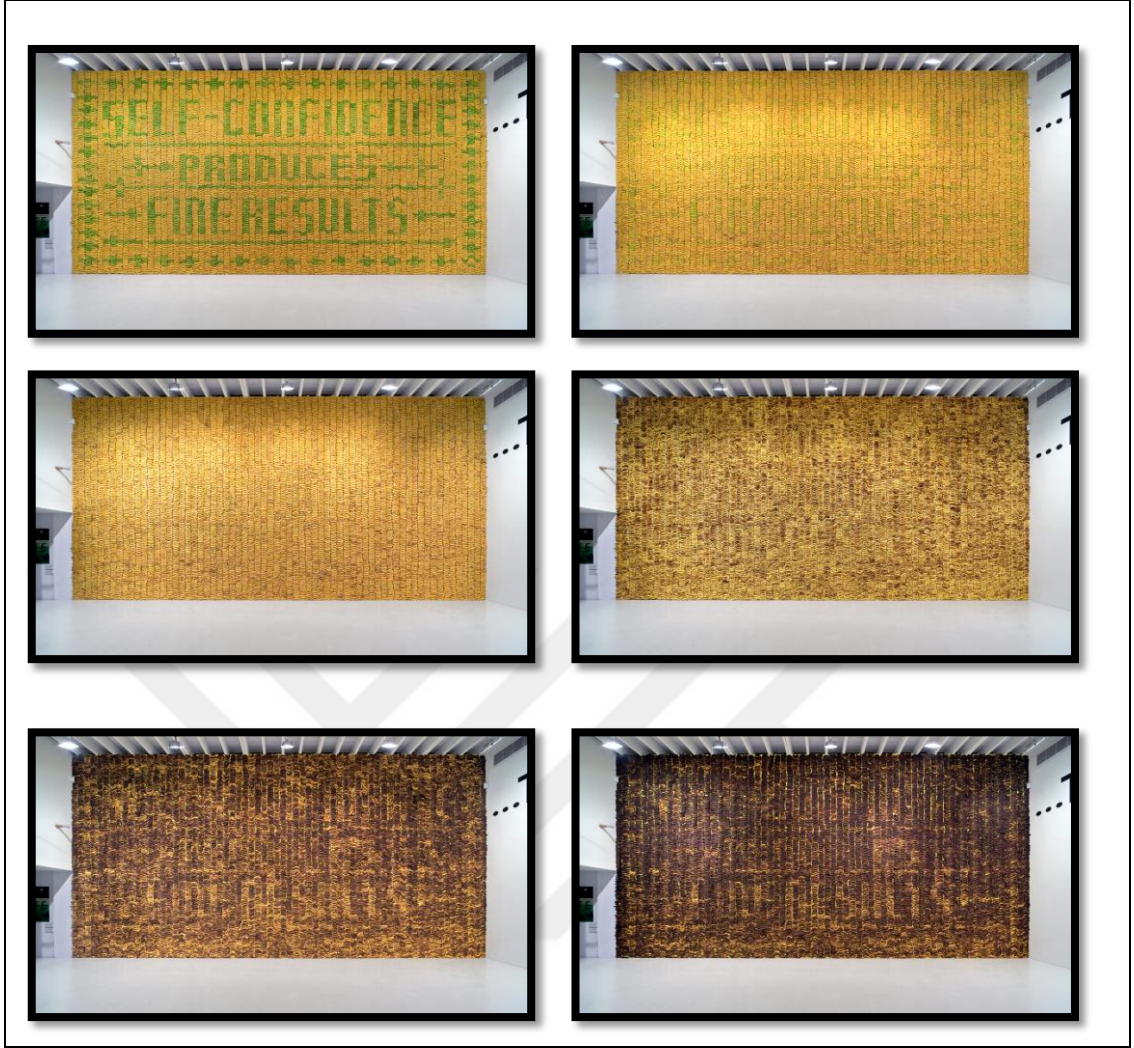
üsluplarla tipografik çözümlerle karşımıza çıkmaktadır. Bu reklam farklı kıtalara işaret eder ve Sagmeister'in eklektik üslubunu da yansıtmaktadır.



Görsel 210. Stefan, S. 'Aizona' firmasına ait tasarımlar, 2014

Kaynak: <http://sagmeisterwalsh.com/search/> E.T 18.05.2017

Stefan Sagmeister & Walsh firmasının New York'daki Deitch Projeleri sergisinin açılışında 10.000 adet muz ile yaptıkları enstalasyonda, sarı muzlardan oluşturdukları zemin üzerine yeşil muzlar ile 'Self Confidence Produces Fine Results' (kendine güven iyi sonuçlar doğuruyor) yazmışlardır (Görsel 211). Yine yaratıcı sanat yönetmenliğini Stefan Sagmeister'in yaptığı bu deneysel çalışmada yeşil muzlar birkaç gün sonra sarıya dönüşerek yazı kaybolmuş ancak daha sonraki günlerde arka plandaki sarı muzların kahverengiye dönüşmesiyle tekrar ortaya çıkmıştır. Ancak tüm muzlar kahverengiye dönünce tüm yazılar yok olmuştur.



Görsel 211. Stefan, S. Deitch Projeleri sergisi için yapılan tasarım

Kaynak: <http://sagmeisterwalsh.com/search/> E.T 16.05.2017

Grafik tasarımcı kimliği ile karşımıza çıkan Stefan Sagmeister, tipografi hakkındaki sıra dışı düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir.

“...insanları harekete geçirebilecek, eski şüpheleri ve bayatlamış düşünceleri değiştirebilecek bir yeteneğe sahip olabilecek, bir çeşit tipografiden söz etmek istiyorum. Bir çok film gördüm: beni harekete geçiren, bir çok kitap okudum: bakış açımı değiştiren, ve bir çok müzik parçası dinledim: içinde bulunduğum duygu halini değiştirebilen, ancak; her nasılsa, yalnızca bir parça tipografiden oluşmuş bir grafik tasarımın bana bu şekilde dokunabildiğini hiç görmedim. (Typography-ex-02’den aktaran Uslu, 2006: 97).

Sagmeister'in sonu gelmeyen şaşırtıcı ve sürprizlerle dolu deneysel tipografik tasarımlarının her biri tasarımcının tipografik yaratıcılığını ve plastik sanatlarla olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Sagmeister, beden üzerine yazdığı yazılar ve bedenle ilişkili yazılarının yanı sıra yeryüzü sanatıyla daha çok ilişkili olan organik tipografik çalışmalarıyla da günümüz tipografik tasarımcıları arasında önemli bir konuma sahiptir.

3.8. M/M Paris

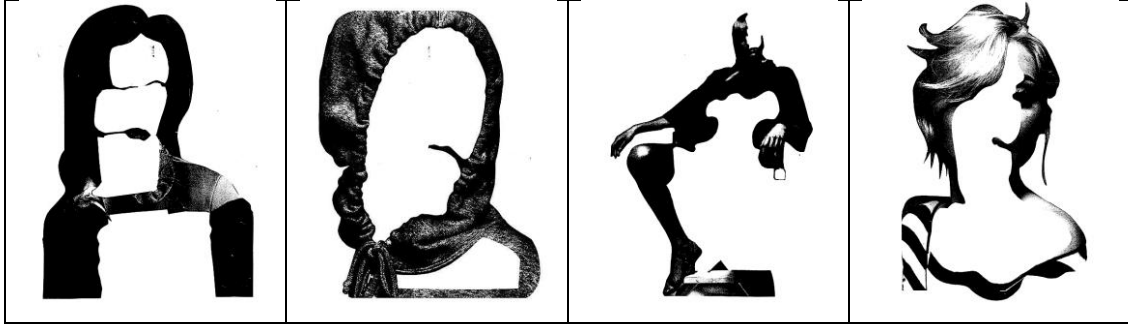
Fransız tasarımcılar Michael Amzalag ve Mathias Augustyniak ortaklığında 1992 yılında kurulmuş olan MM Paris, A.P.C., Balenciaga, Blumarine, Calvin Klein, Givenchy, Narciso Rodriguez, Stella McCartney, Yohji Yamamoto ve Yves Saint Laurent gibi firmaların moda kampanyalarını yapan Vogue Paris, Arena Homme ve Purple Fashion dergilerinin tasarımlarına katkıda bulunan bir tasarım ekibidir.

Grubun tasarım anlayışında 70'li yıllarda Londra'da ortaya çıkan Punk akımının etkileri görülmektedir. Bu dönemde modernizm döneminin katı kurallarının yönettiği düzenli tasarımlar yerini düzensizliğin hâkim olduğu, üst üste katmanlar halinde özgür kullanılan renkler ve şekillerle anlam içermek zorunda olmayan görsel ve tipografik elemanlarla yapılan tasarımlara bırakmıştır.

M/M Paris'in çalışmalarında, postmodern eğilimlerin temel özelliği olan eski ve yeninin harmanlanması genellikle harf formunun araştırıldığı ve yorumlandığı yoğun olarak karşımıza çıkar. Yeni grafikerler oluşturmaktan çok; geçmiş, bugün ve gelecek arasında bir diyalog oluşturmayı amaçlarlar. Bu nedenle popüler kültür ikonları ve Art Nouveau harf formları gibi farklı zaman aralıklarına ait genel kültür elemanları çalışmalarında yer alır.

İkili, 2001 yılında moda dünyasının 26 ünlü modelinin portrelerinden oluşan 'A'dan Z'ye Güzellik' teması altında 'The Alphabet' (Alfabe) yazı karakterini (Görsel 212 ve 213) tasarlamışlardır. M/M Paris, Van Lamsweerde tarafından çekilen fotoğrafları, modellerin isimlerinin baş harflerini oluşturacak şekilde kesip yapıştırarak bir nevi kolaj tekniğiyle yerleştirilmiştir. Moda dünyası ünlülerinin

isimlerinin baş harflerinden oluşan çalışma da ‘A’ harfi Anne Catherine’yi, ‘B’ harfi Bridget’i, ‘C’ harfi Carmen Maria’yı, ‘D’ harfi Sophia Dahl’ı temsil etmektedir. (Görsel 212, 213 ve 214).



Görsel 212. Paris, MM. ‘The Alphabet’, 2001

Kaynak: <http://www.mmparis.com/thealphabet/> ET: 08.08.2017



Görsel 213. Paris, MM. ‘The Alphabet’, 2001

Kaynak: <http://www.mmparis.com/thealphabet/> ET: 08.08.2017



Görsel 214. Paris, MM. Afiş tasarımı

Kaynak: <http://www.mmparis.com/ivlvm/wesetoff.html> ET: 09/08/2017

‘The Alfabet’ (Alfabe)’nin bir başka versiyonu ‘Alphamen’ ise sadece erkek modellerin portre fotoğraflarından oluşturdukları bir çalışmadır. ‘A’ harfi Aaxis , ‘B’ harfi Bruno, ‘C’ harfi Clark, ‘D’ harfi David’i simgelemektedir (Görsel 215 ve 216).



Görsel 215. Paris, MM. ‘The Alphamen’

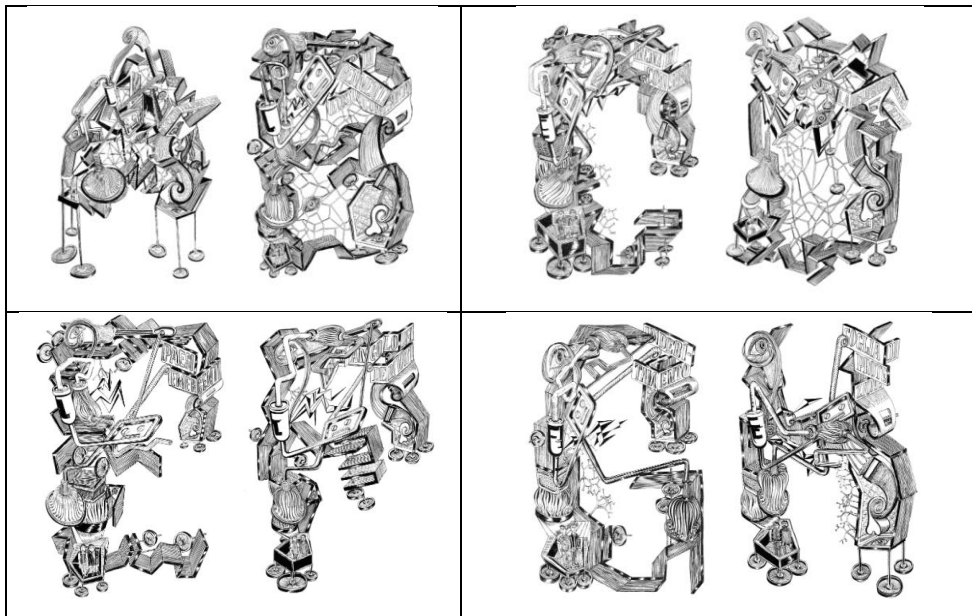
Kaynak: <http://www.mmparis.com/thealphamen/> ET: 08.08.2017



Görsel 216. Paris, MM. ‘The Alphamen’

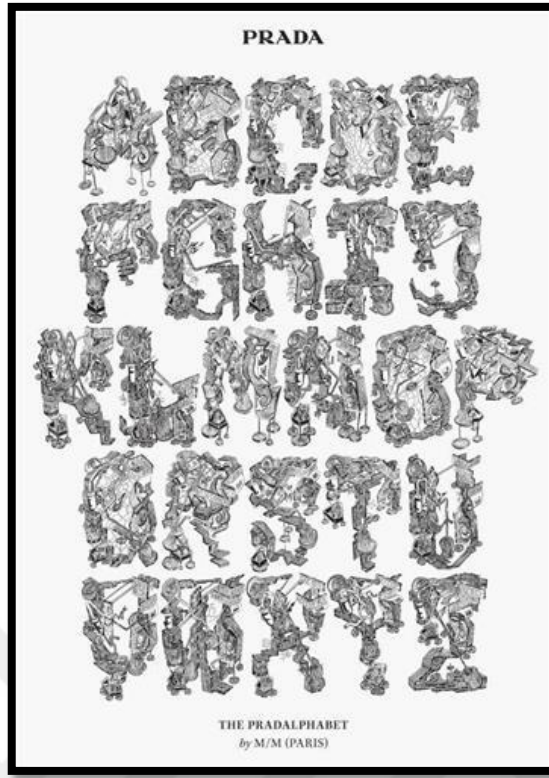
Kaynak: <http://www.mmparis.com/thealphamen/> ET: ET: 08.08.2017

‘Pradalphabet’ de dünyaca ünlü Prada markası için oluşturulmuş, hurda haline gelmiş eşya yığınlarını anımsatan süslü bir alfabadir. Alfabenin harfleri ‘Prada’ t-şörtleri üzerine basılmak amacıyla tasarlanmıştır (Görsel 217, 218 ve 219).



Görsel 217. Paris, MM. ‘The Pradalphabet’

Kaynak: <http://www.mmparis.com/pradalphabet.pdf> ET: ET: 08.08.2017



Görsel 218. Paris, MM. ‘The Pradalphabet’

Kaynak: <http://www.mmparis.com/pradalphabet.pdf> ET: 08.08.2017



Görsel 219. Paris, MM. ‘The Pradalphabet’ tişörtleri

Kaynak: <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2010/04/27/alphabet-chic/> ET: 08.08.2017



Görsel 221. Paris, MM. Afiş tasarımı

Kaynak: <https://xponto.wordpress.com/2010/10/31/mm/> ET: 08.08.2017

M/M Paris'inokunaksızlığı elde etmek için zaman zaman figür zemin ilişkisini kullanmıştır. Grafik tasarımda her zaman yeni denemenin gerekliliğine inanan ikili bu konu hakkında düşüncelerini şu şekilde açıklamışlardır; “Kültürel değiş, tokuş, aracılığıyla ilerleme ümidi her zaman, her yerde olmalıdır. Bilinmeyeni deneme duygusu ve özgür iradeyle belirlenen sanatsal uygulama için güçlü istek her zaman bulunmalıdır. Burada olmazsa, nerede? Biz değilsek, kim? Şimdi değilse, ne zaman?” (Échange = Progrès, 1998'den aktaran Idacıtürk, 120).

3.9. Peter Bil'ak

Tasarımcı olmanın yanı sıra modern dans koreografı da olan Peter Bil'ak'ın çalışmaları tipografiyle bedeni ve mekanı birleştirir. Body Type, insan bedeninin doğal olarak alabileceği formların fotoğraflanmasıyla oluşturulmuş majiskül ve miniskül harfleri bir arada kullanan bir yazı karakteridir (Görsel 222, 223, 224, 225).



Görsel 222. Bil'ak, P. 'Body Type' yazı karakteri, 2011

Kaynak: https://www.typotheque.com/fonts/body_type/about ET. 22.06.2017



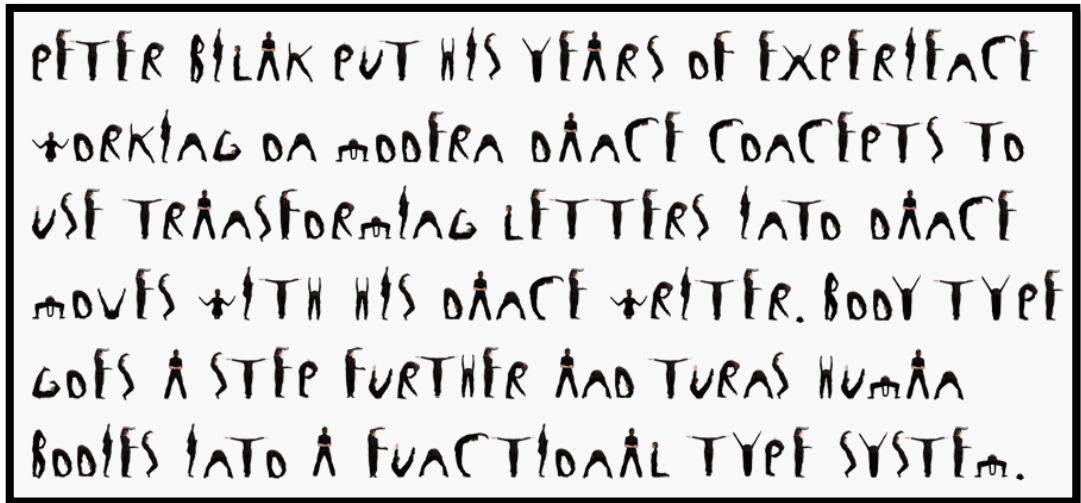
Görsel 223. Bil'ak, P. 'Body Type' yazı karakteri, 2011

Kaynak: <http://www.designboom.com/design/interview-with-designer-peter-bilak-06-27-2014/> ET. 22.06.2017



Görsel 224. Bil'ak, P. 'Body Type' yazı karakteri, 2011

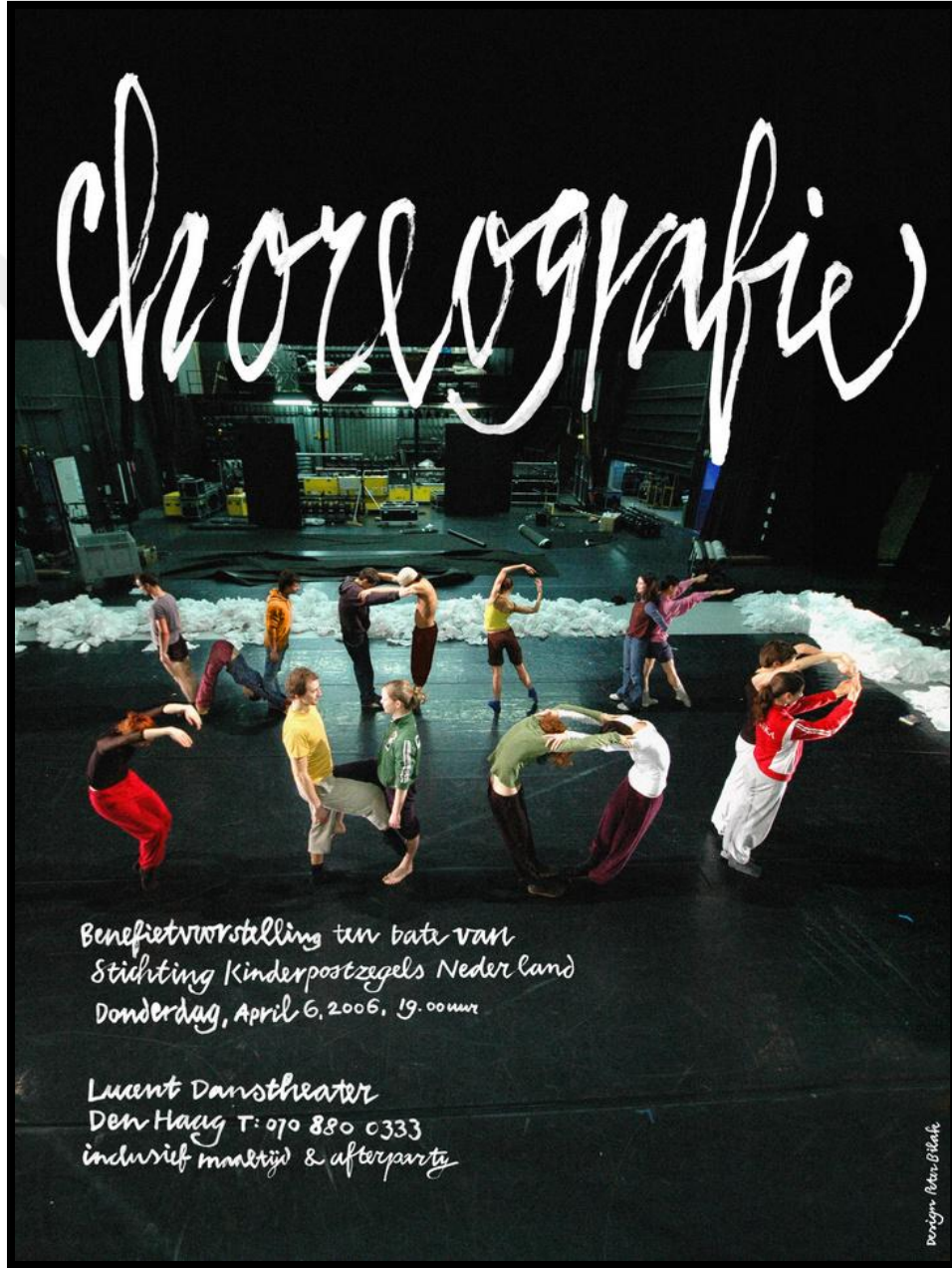
Kaynak: <https://fontgear.files.wordpress.com/2011/05/regular540.jpg> ET. 22.06.2017



Görsel 225. Bil'ak, P. 'Body Type' yazı karakteri, 2011

Kaynak: <http://www.designboom.com/design/interview-with-designer-peter-bilak-06-27-2014/> ET. 22.06.2017

2006 yılında NDT Koreografi Workshop'ı için tasarladığı posterde Body Type yazı karakteri tasarımındaki benzer bir şekilde dansçılara sahnede WORKSHOP kelimesini oluşturacak şekilde poz verilmiştir (Görsel 226). Burada tipografi hem mekanı dolduran bir görsel öge hem de tasarım ögesi olarak kullanılan fotoğrafın konusudur.



Görsel 226. Bil'ak, P. 'NDT Koreografi' Workshop, 2006

Kaynak: http://www.peterbilak.com/design/ndt_choreography_workshop_2006 ET. 23.06.2017

2001 yılında tasarladığı Dot dot dot dergisinde yayınlanan FontShop reklamı insan bedeninin bir font gibi düşünülebileceği fikrini güncelleştirdiği öncül çalışmalardan biridir (Görsel 227). Tasarımda boy-kilo oranı ‘normal’ kabul edilen bir insan ‘regular’, biraz kilolu bir insan ‘bold’ ve öne doğru eğimli duran bir insan da ‘italic’ olarak tanımlanmıştır. Bil’ak bu çalışmasında, tipografik tanımların yeniden düşünülmesi gerektiği düşüncesini genel olarak ifade etmiştir.



Görsel 227. Bil’ak, P. ‘FontShop’ firmasına ait dergi reklamı, 2001
Kaynak: http://www.peterbilak.com/design/fontshop_advert ET. 23.06.2017

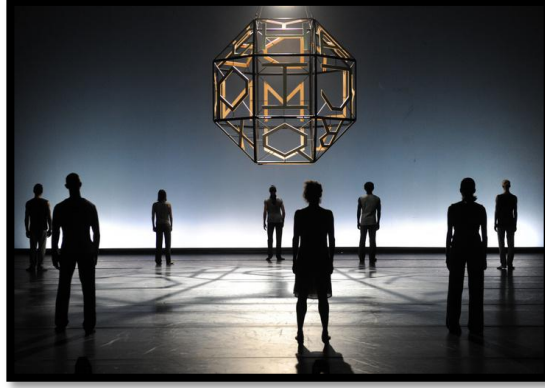
2005 yılında yaptığı bir dans performansı olan Twenty (Yirmi) adlı çalışmasında (Görsel 228), zaman birimlerinin uzunluğu sorgulanır. Bu modern dans parçasında sahnede duran insan boyunu aşan büyüklükteki dijital saat ve dansçılar etkileşim içindedir.



Görsel 228. Bil'ak, P. 'Twenty' adlı dans performansı, 2005

Kaynak: <http://www.peterbilak.com/design/twenty> ET. 23.06.2017

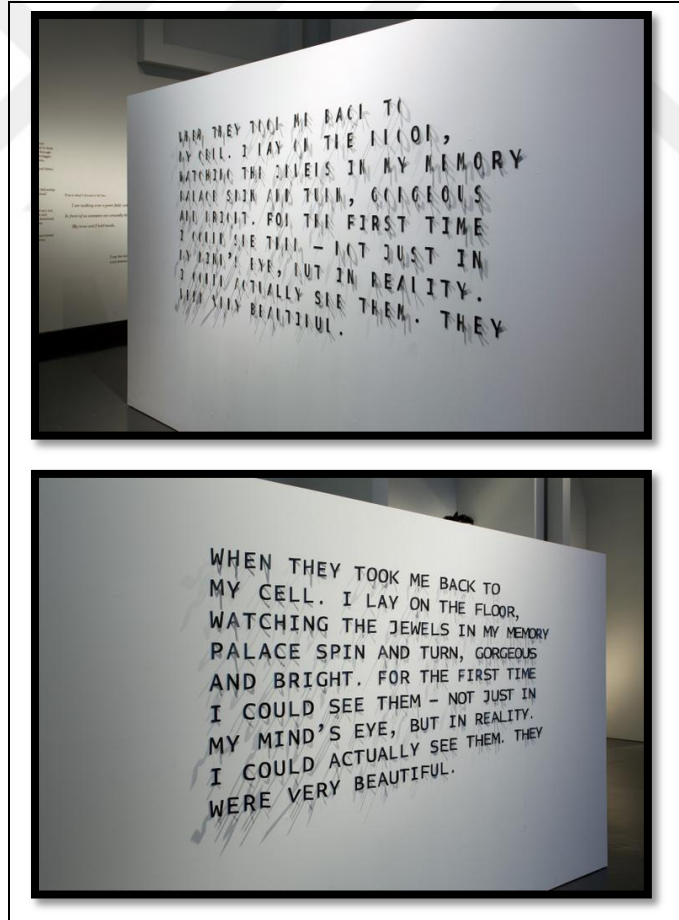
2015 yılında Mannheim'daki National Theatre'da performe edilen Body&Language modern dans parçasında çok kenarlı küre üzerindeki harflerin gölgeleri tüm sahneyi doldurur (Görsel 229).



Görsel 229. Bil'ak, P. 'Twenty' adlı dans performansı, 2015

Kaynak: http://www.peterbilak.com/design/body_and_language ET. 23.06.2017

2013 yılındaki Victoria & Albert Müzesindeki bir sergide sunduğu tipografik enstalasyonunda sunduğu yüzeyden yukarıda duran metal harflerin duvara yansıttığı gölgeler tasarıma farklı boyutlar kazandırır (Görsel 230).



Görsel 230. Bil'ak, P. Tipografik Enstalasyon, 2013

Kaynak: http://www.peterbilak.com/design/memory_palace ET. 23.06.201

2013 yılında yaptığı Alfabe Halı ve Pixel Halı adlı tasarımları da tipografinin mekan içinde konumlanmasına verilebilecek örneklerdir (Görsel 231, 232)



Görsel 231. Bil'ak, P. Alfabe Halı, 2013

Kaynak: http://www.peterbilak.com/design/alphabet_rug ET. 23.06.2017



Görsel 232. Bil'ak, P. Pixel Halı, 2013

Kaynak: http://www.peterbilak.com/design/pixel_rug ET. 23.06.2017

Bil'ak'ın tasarımlarında yazı karakterleri iki boyutlu tasarım yüzeyinden ayrılmış, gerçek mekan ve zamanda bütünleşmiştir. Bil'ak'ın bu yaklaşımı tipografinin yaşamın içinde ve her yerde var olabileceğinin bir manifestosudur.

3.10. Oded Ezer

Oded Ezer çok yönlü grafik tasarımcı kimliğinin yanısıra yazar ve eğitmendir. Aralarında nesne tasarımları, üç boyutlu malzemeyle üretilmiş deneysel harf tasarımları, heykelleşmiş tipografi (Görsel 233) gibi sıradışı tasarımları bulunan tasarımcı tipografiyi sanatsal bir ifade malzemesi olarak kullanarak zaman zaman tasarımları sanatsal enstalasyonlar olarak sergiler. Ezer tasarımları arasındaki düşünsel boyutu şu şekilde ifade eder:

Benim için tipografik sanatsal görüntüler yaratmak, altı yaşındaki bir oğlan çocuğu gibi, ciddi bir şekilde oyun oynamak gibidir. Pazarın banal ve tahmin edilebilir isteklerinden kaçmaktır. Bu son kategoride sonuçlar ne kadar aptalca, absürd, politik olarak yanlış ve utançsız oluyorsa kendimi o kadar başarılı hissediyorum. ...Fikir, deney yaparken oynamak, oynarken deney yapmaktır. ...tipografi farklı durumlarda nasıl davranır? Harfler mutluyken ne yapar? Utanmışken nasıl gözüdürler? Bir harf dayak yediğinde veya dövüldüğünde nasıl davranır? Bir yandan okunaklılığın, diğer yandan tipografik anlamlılığın sınırları nelerdir? Tipografik işlerin kelime anlamıyla görsel anlamı arasındaki gerilim, etkileşim nasıl kullanılmalıdır? ... Bunlar, yaratırken sorduğum sorulardan sadece bazılarıdır (Grafist 9, 2005, s. 53'den aktaran Almıla, 2016: 76).



Görsel 233. Ezer, O. 'Tipocriaturas' adlı sergi (2011)

Kaynak: <http://odedezer.com/wp-content/uploads/2012/10/Exhibition22.jpg> ET: 09/08/2017

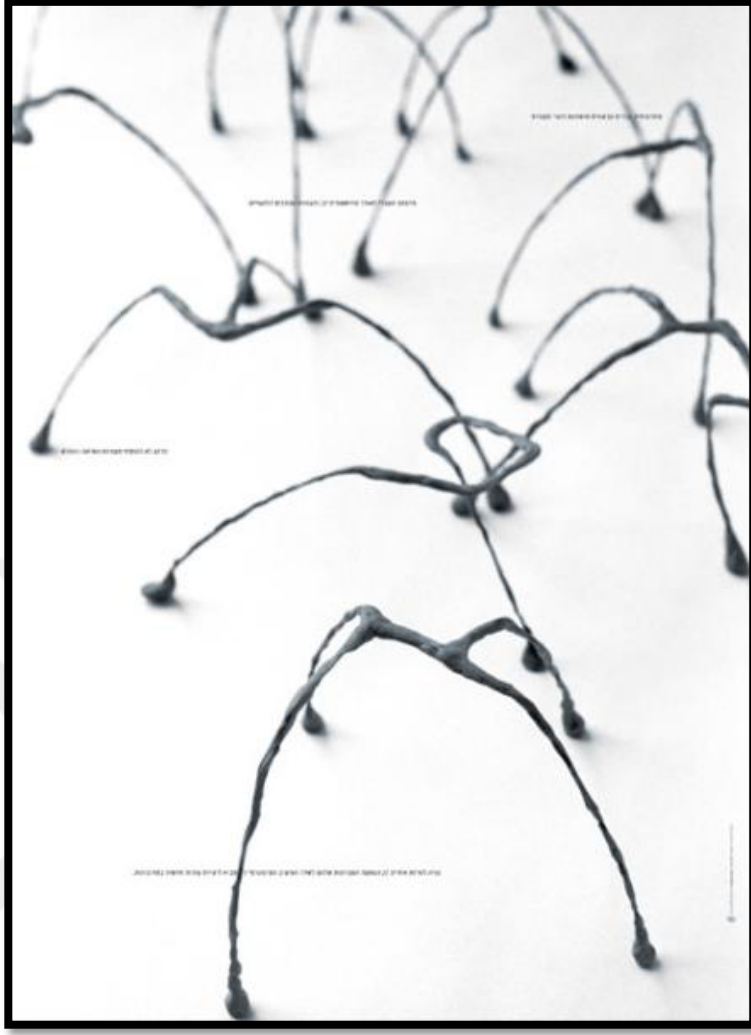
Ezer'in, 'London College of Communication'da yaptığı bir aksesuar gibi başa giyilebilen, üzerinde 'Typosexual' yazan bir nesne tasarlamıştır (Görsel 234). Punk kültürünün saç formlarına gönderme yapan nesne, tipografinin cinsel çekiciliği olabileceğini iddia eden bir tasarımdır.



Görsel 234. Ezer, O. 'Typosexual' adlı aksesuar, 2010

Kaynak: <http://odedezer.com/portfolio/mohawk/> ET: 09/08/2017

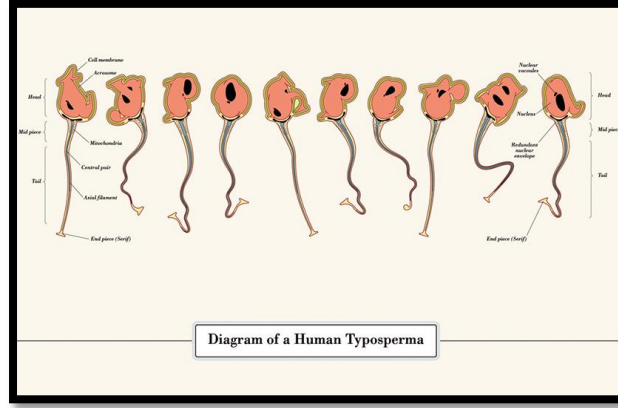
Ezer'in, canlı Helvetica adlı afiş tasarımı, Helvetica yazı karakteri ile canlı, cansız çeşitli varlıkların silüetlerinin yapısal olarak harmanlanmasıyla ortaya çıkan bir afiş tasarımıdır. Tasarım, tipografik olarak okuyucuyu keşfedilmeyi bekleyen oynusu bir eğlenceye davet eder (Görsel 235).



Görsel 236. Ezer, O. 'Plastica Poster' adlı çalışma, 2010

Kaynak: <http://odedezer.com/portfolio/plastica-poster/> ET: 09/08/2017

Ezer, tipografinin sadece statik semboller olmadıklarını, canlı, yaşayan ve büyüyen varlıklar oldukları düşüncesiyle 'biyotipografi' adını verdiği bir seri çalışmada harf formlarının insan DNA'sıyla birleşmesinin nasıl sonuçlar ortaya çıkarabileceğini sorgular (Görsel 237, 238 ve 239)



Görsel 237. Ezer, O. ‘Typosperma’ adlı çalışma, 2005

Kaynak: <http://odedezer.com/portfolio/typosperma/> ET: 10.08.2017



Görsel 238. Ezer, O. ‘Typo plastic surgeries’ adlı çalışma, 2006

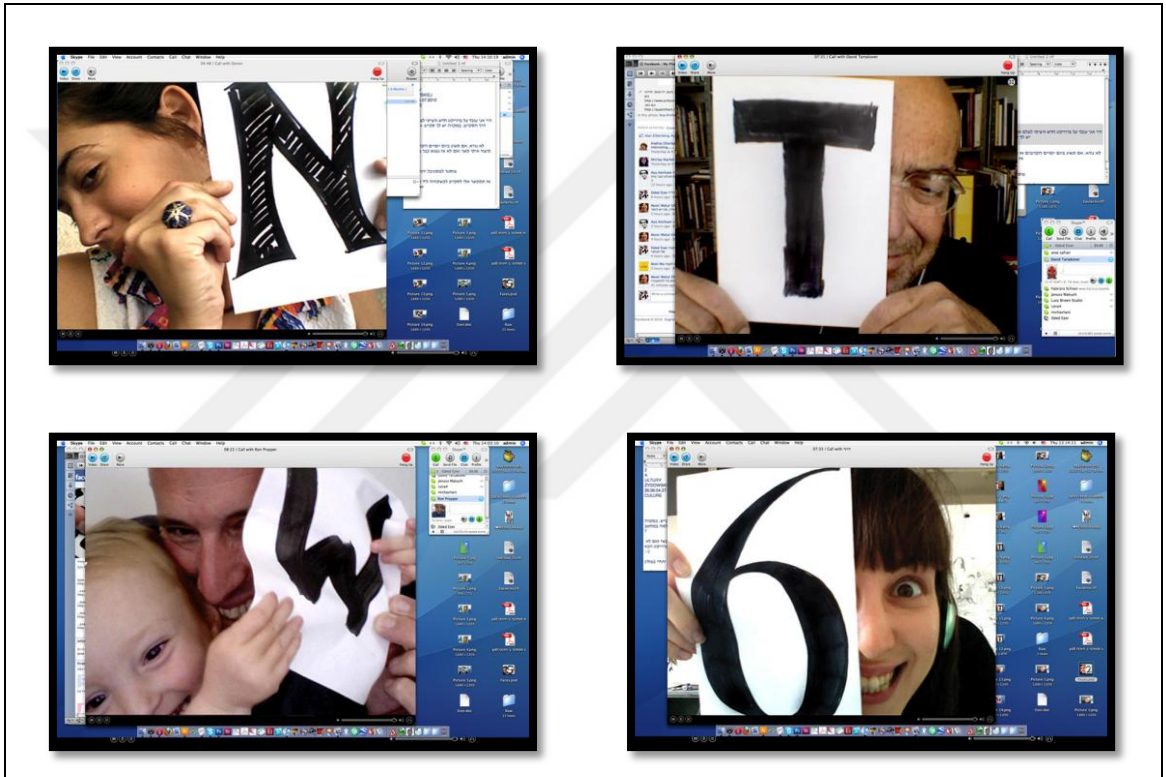
Kaynak: <http://odedezer.com/portfolio/typo-plastic-surgeries/> ET: 10.08.2017



Görsel 239. Ezer, O. ‘Typo-plastic Surgeries’ adlı çalışma, 2006

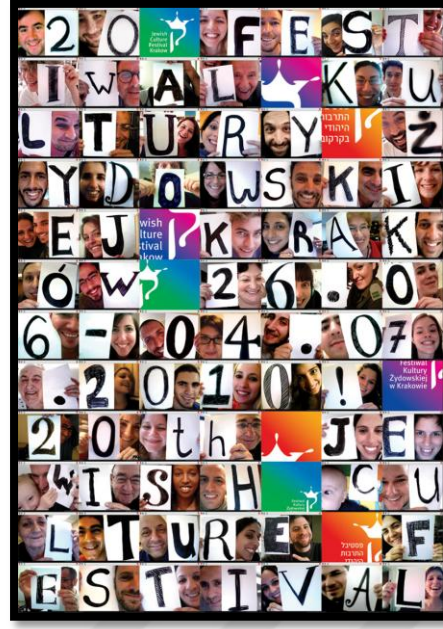
Kaynak: <http://odedezer.com/portfolio/typo-plastic-surgeries/> ET: 10.08.2017

Skype type'nın yaratıcısı Ezer'in tasarımlarında sezgisel ve duygusal bir tavrın hâkim olduğu görülmektedir. Tasarımcı '20. Krakov Yahudi Festivali' için yaptığı afiş tasarımı Skype'ın konferans özelliğini kullanarak gerçekleştirmiştir. Skype üzerinden dünyanın farklı ülkelerinde yaşayan rastgele kişilerle yaptığı görüşmeler neticesinde bu kişileri kendi elleriyle çizdiği harflerle birlikte ekran üzerinden çektiği fotoğraflaştırmıştır (Görsel 240 ve 241).



Görsel 240. Ezer, O. 'Skype Type' adlı çalışma, 2010

Kaynak: <https://www.designboom.com/design/oded-ezer-skype-type/> ET: 09/08/2017



Görsel 241. Ezer, O. Afiş tasarımı

Kaynak: <https://www.designboom.com/design/oded-ezer-skype-type/> ET: 09/08/2017

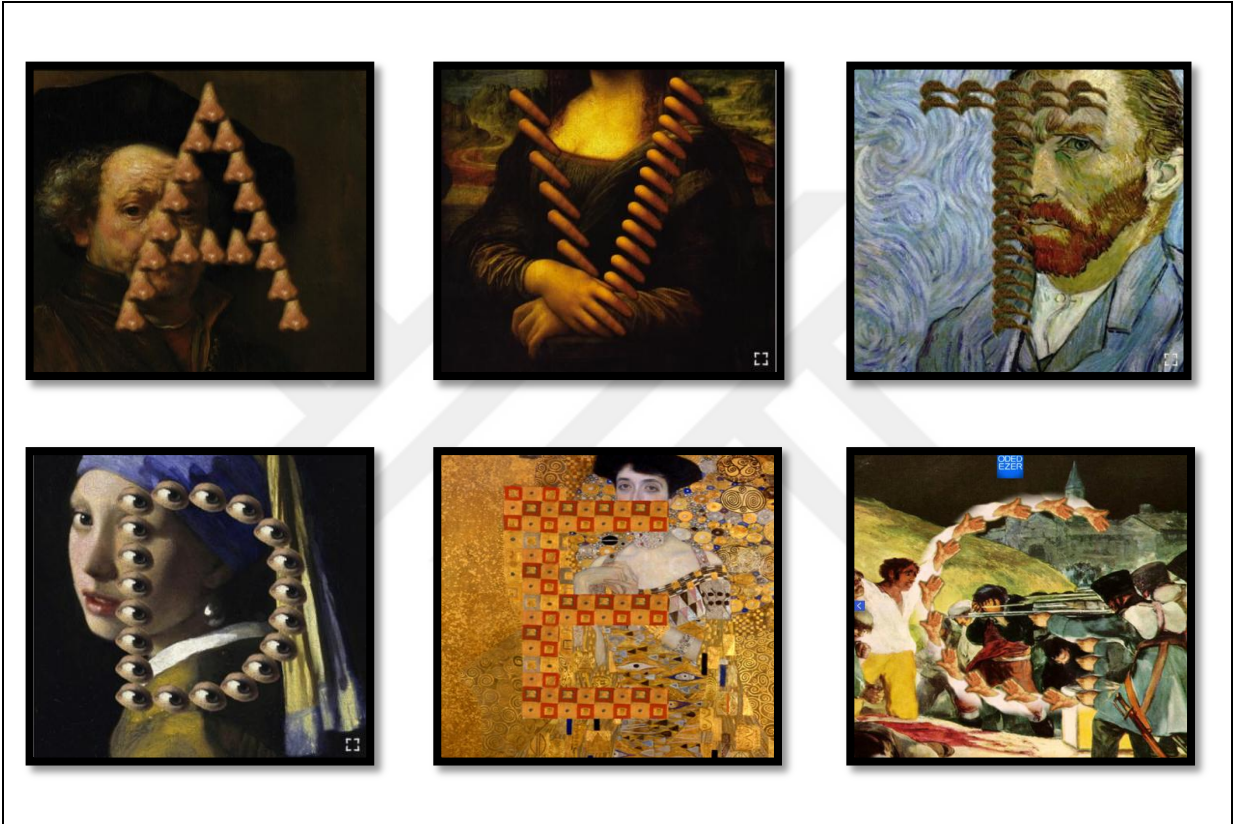
Ezer, Skype yazı karakterini bir kez de 'Print' dergisinin orta iki sayfasında 'Every improvement in communication makes the truth less visible' (İletişimdeki her gelişme gerçeği daha az görünür kılar) yazarak kullanmıştır (Görsel 242).



Görsel 242. E. Oded, 'Skype Type' adlı çalışma, 2010

Kaynak: <http://odedezer.blogspot.com> ET: 09/08/2017

Ezer, Vitrina Galerisi'ndeki 'Practical Particles' (Pratik Parçacıklar) adlı kişisel sergisi için tasarladığı 'Art vs. Design' (Sanata karşı Tasarım) adlı çalışmasında (Görsel 243), dünyaca ünlü sanatçıların eserlerini hazır nesne gibi kullanmıştır. Tasarımcı bilgisayar ortamında gerçekleştirdiği çalışmada resimlerdeki belirlediği küçük detayları çoğaltarak birer harf haline getirmiştir. Ezer bu çalışmasıyla, herhangi birşeyin bir harf haline gelebileceğini göstermiştir.



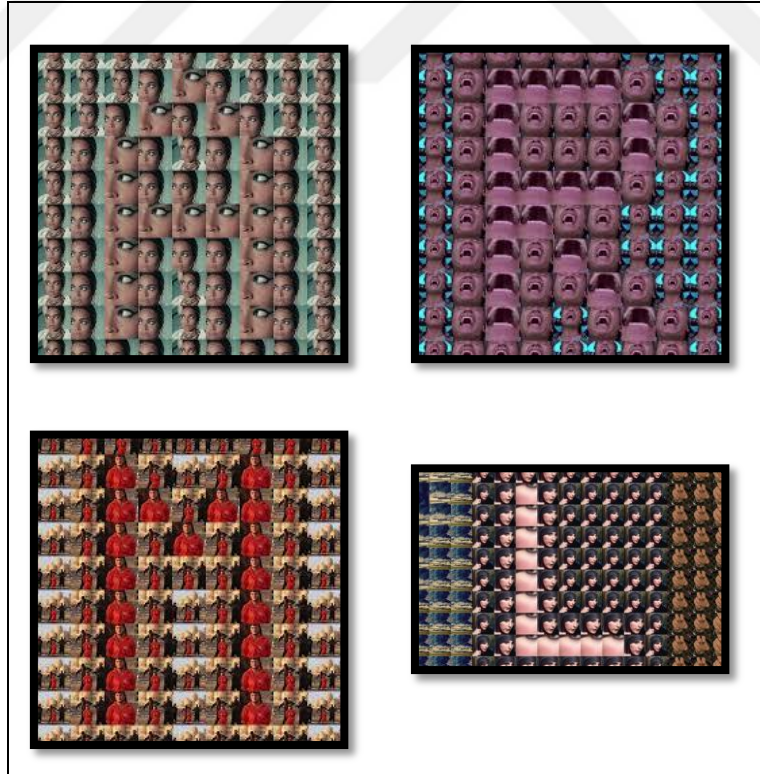
Görsel 243. Ezer, O. 'Art vs Design' adlı enstalasyon çalışması, 2015

Kaynak: <http://odedezer.com/portfolio/art-vs-design/> ET: 09/08/2017

Vitrina Galerisi'ndeki 'Practical Particles' (Pratik Parçacıklar) adlı kişisel sergisi için yeni bir görsel dil oluşturmak amacıyla tasarladığı bir diğer proje ise 'We are family' (Biz aileyiz) adlı video enstalasyon çalışmasıdır. Tasarımcı sıradan, güncel, politik ve bazısı pornografik olan görüntülerden oluşan hareketli bir proje ortaya koymuştur. Harfleri, kullandığı fotoğrafların belli bir detayını büyüterek ve defalarca bir doku oluşturacak şekilde tekrarlayarak oluşturmuştur (Görsel 244 ve 245).



Görsel 244. Ezer, O. 'We are family' adlı enstalasyon çalışması, 2015
Kaynak: <http://odedezer.com/portfolio/we-are-family/> ET: 09/08/2017



Görsel 245. Ezer, O. 'We are family' adlı enstalasyondan detaylar, 2015
Kaynak: <http://odedezer.com/portfolio/we-are-family/> ET: 09/08/2017

Babylon projesi için tasarladığı ‘Ode To The Mediterranean Sea’ adlı afiş çalışmasında (Görsel 246), kendi tasarladığı ve İbranice ‘Kadim’ adını verdiği yazı karakteriyle kendi portresinin yorumlandığı bir kolaj birarada kullanılmıştır. Sonsuzluk sembolü biçiminde düzenlenen görsel elemanlar tekrar unsurlarının vurgulanmasını pekiştirirler. Horoz ibiğini anımsatan tekrarlanmış parmaklar, Typosexual adlı nesne tasarımına da gönderme yapar.



Görsel 246. Ezer, O. Afiş tasarımı, 2016

Kaynak: <http://odedezer.com/wp-content/uploads/2016/11/Babylon1.jpg> ET: 09/08/2017

Deneyisel tipografi, tipografinin farklı şekil ve biçimlerde kullanılmasıyla veya daha önce yapılmış olanın arayışıyla ortaya çıkmış bir olgudur. Günümüz teknolojsi de bu deneylere yardımcı bir platform oluşturmaktadır. Ezer’in çalışmaları elle üretimi ve dijital üretimi harmanlayan hem sanatsal hem de görsel iletişimsel çalışmalardır.

Dördüncü Bölüm

GÜNCEL DENEYSEL TİPOGRAFİ

4. GÜNÜMÜZDE DENEYSEL TİPOGRAFİ UYGULAMALARI VE YER ALDIĞI FARKLI MECRALAR

4.1. Kinetik ve Geçişli Tipografi

Günümüzde bilgisayar teknolojisi ile iletişim son derece hızlı ve etkili bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Bilgi ve bilgiye erişim kolaylığı görsel algılamayı veri kaydetme olgusuna indirgenmiştir (Hilner, 2009). Ancak, sadece bu şekilde algılanan bir bilgi iletişim kurmadığından, tasarımlar farklı tipografik çözümler aramaya yönelmişlerdir.

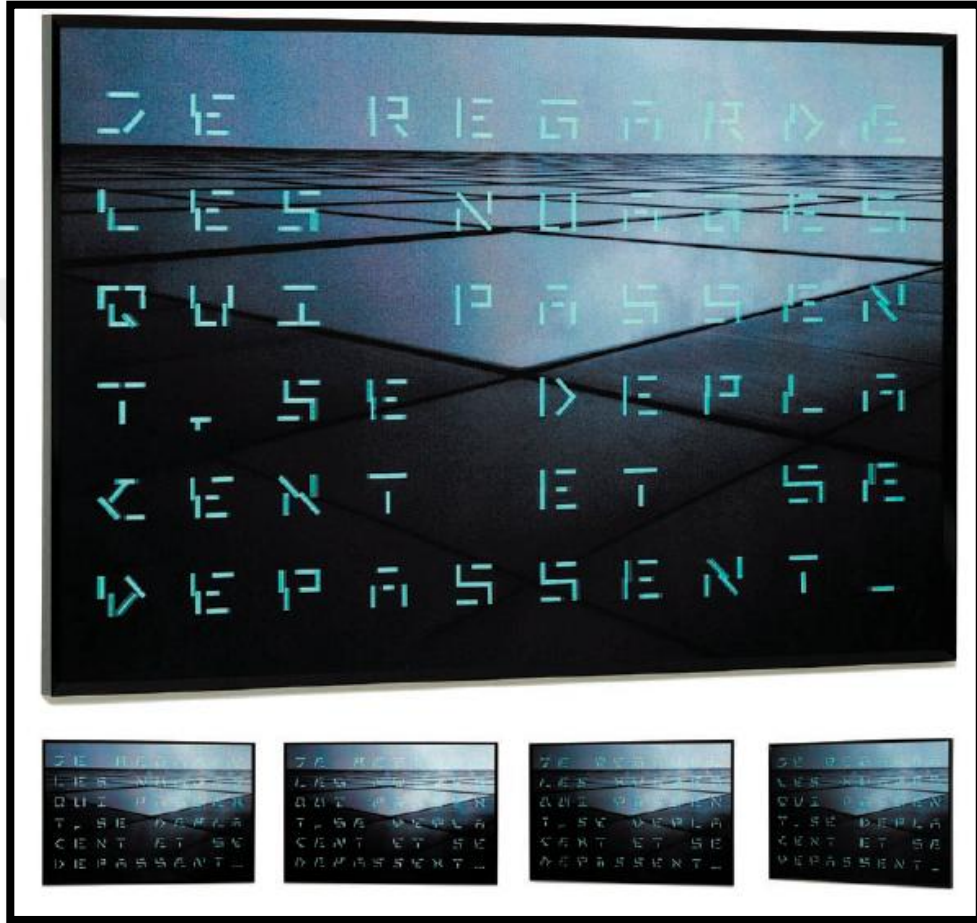
Günümüzde deneysel tipografinin öne çıkan iki önemli özelliği vardır:

- İki boyutlu tasarım yüzeyine bağlı olmamak
- Geçici ve anlık olmak

Dijital teknolojiyle kayıt altına alınabildiği için geçici tasarımlar yapılabilir. Bu yaklaşım daha önce Fluxus sanatçılarının happening ve performanslarını kayıt altına almalarıyla geçici ve anlık olan sanatlarını belgeleriyle benzerlik taşır. Bu yalnızca geçici ve anlık olanın kayıt altına alınması değil, aynı zamanda yeni ve farklı olanın arayışıdır.

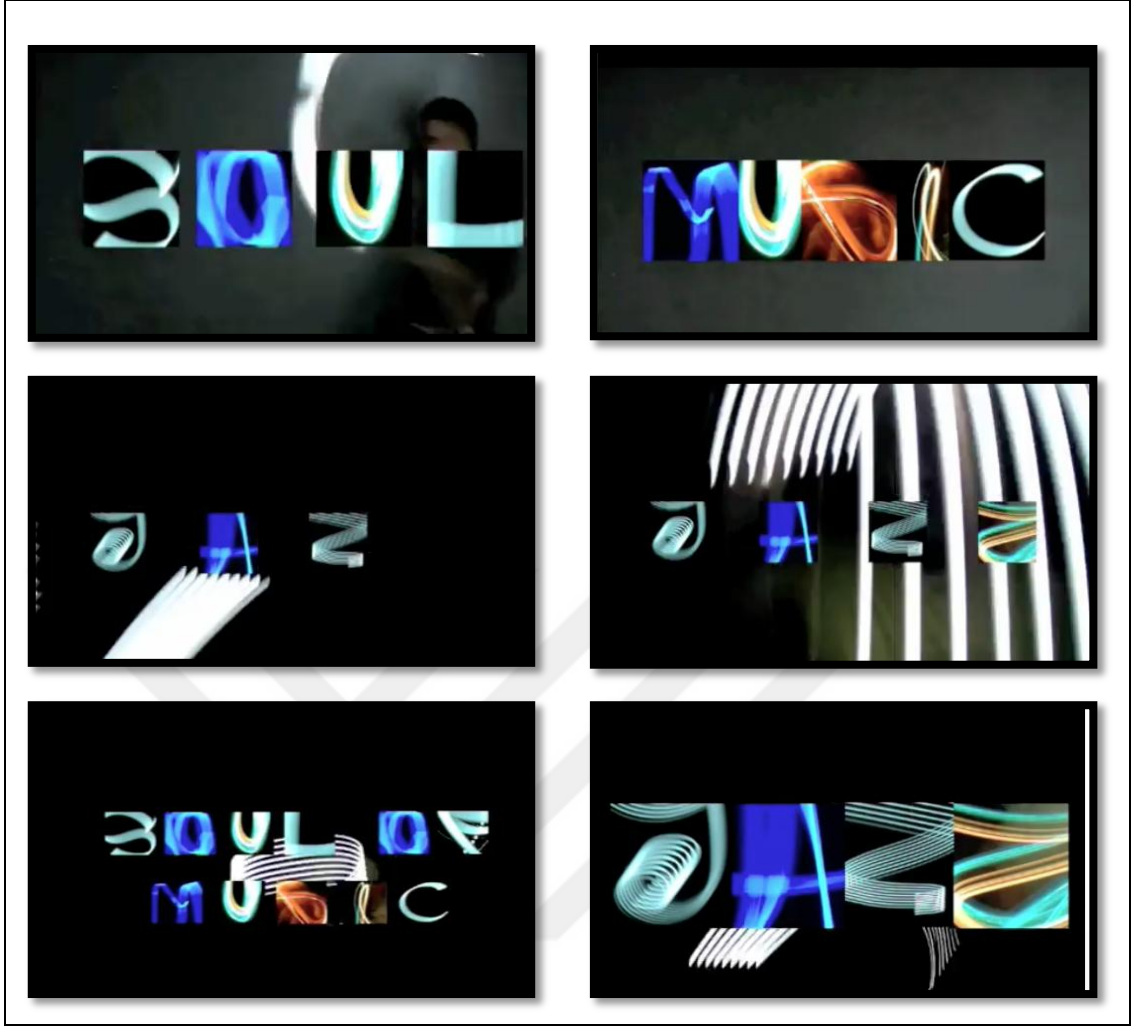
Film jeneriklerinden evrilerek gelişen kinetik tipografi günümüzde dijital medyayla sınırlı olmayan bir alandır. ‘Kinetik Tipografi’ terimi tam anlamıyla ‘basılı sanat’ demektir ve kendi içinde ilginçlikleri olan çelişkili bir ifadedir (Hilner, 2009: 35). Zira basılı olmak, metnin belli bir yüzeye sabitlenmesi anlamına gelir. Kinetik tipografi ‘hareket halinde olan tipografi’ anlamına gelir, bu hareket kendi bağlamı içindedir. Bu nedenle ‘hareketli tipografi’ olarak da tanımlanır. Kinetik tipografi çoğunlukla ekrana yönelik iletişim için kullanılır.

Open Sky (Açık Gökyüzü) adlı çalışma, basılı ortamda da hareketin sunulabileceğine dair bir örnektir. Yazı bakış açısına göre değişkenlik gösteren bir okunaklılık sunar (Görsel 247).



Görsel 247. Studio for Virtual Typography, 'Open Sky' adlı çalışma
Kaynak: Hillner, M. (2009: 36) *Virtual Typography*.

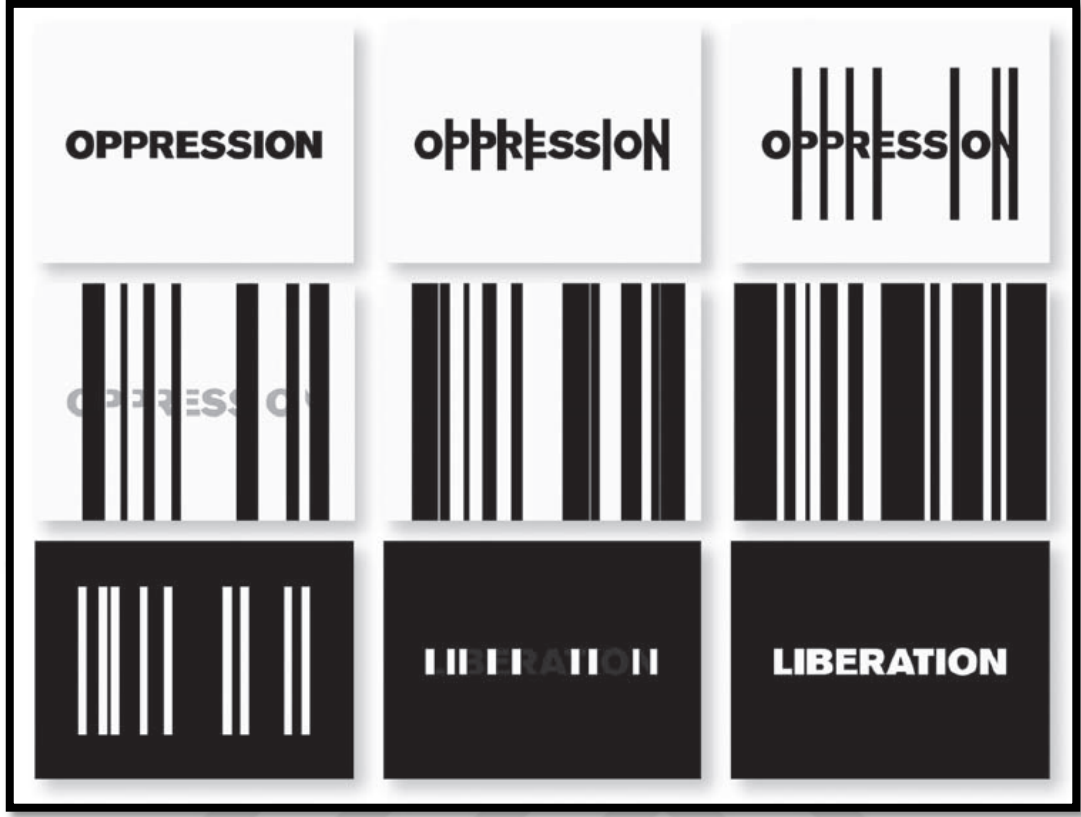
Tevfik Fikret Uçar'ın tipografi dersi öğrencilerinden Hasan Tolga Özbakır'ın çalışmasında düşük enstantene sayesinde ışığın hareketleri yakalanarak harf biçimleri oluşturulduğu görülmektedir (Görsel 248).



Görsel 248. Özbakır, H. ‘Workshop’ Anadolu Üniversitesi GSF

Kaynak: www.fikretucar.com ET. 20.06.2017

Chermayeff & Geismar’ın Amnesty International için yaptığı ‘Özgürleştirme’ (Liberation) adlı kinetik tipografi tasarımında çizgiler iki kelime arasındaki değişimi sağlamak için kullanılmıştır (Görsel 249).

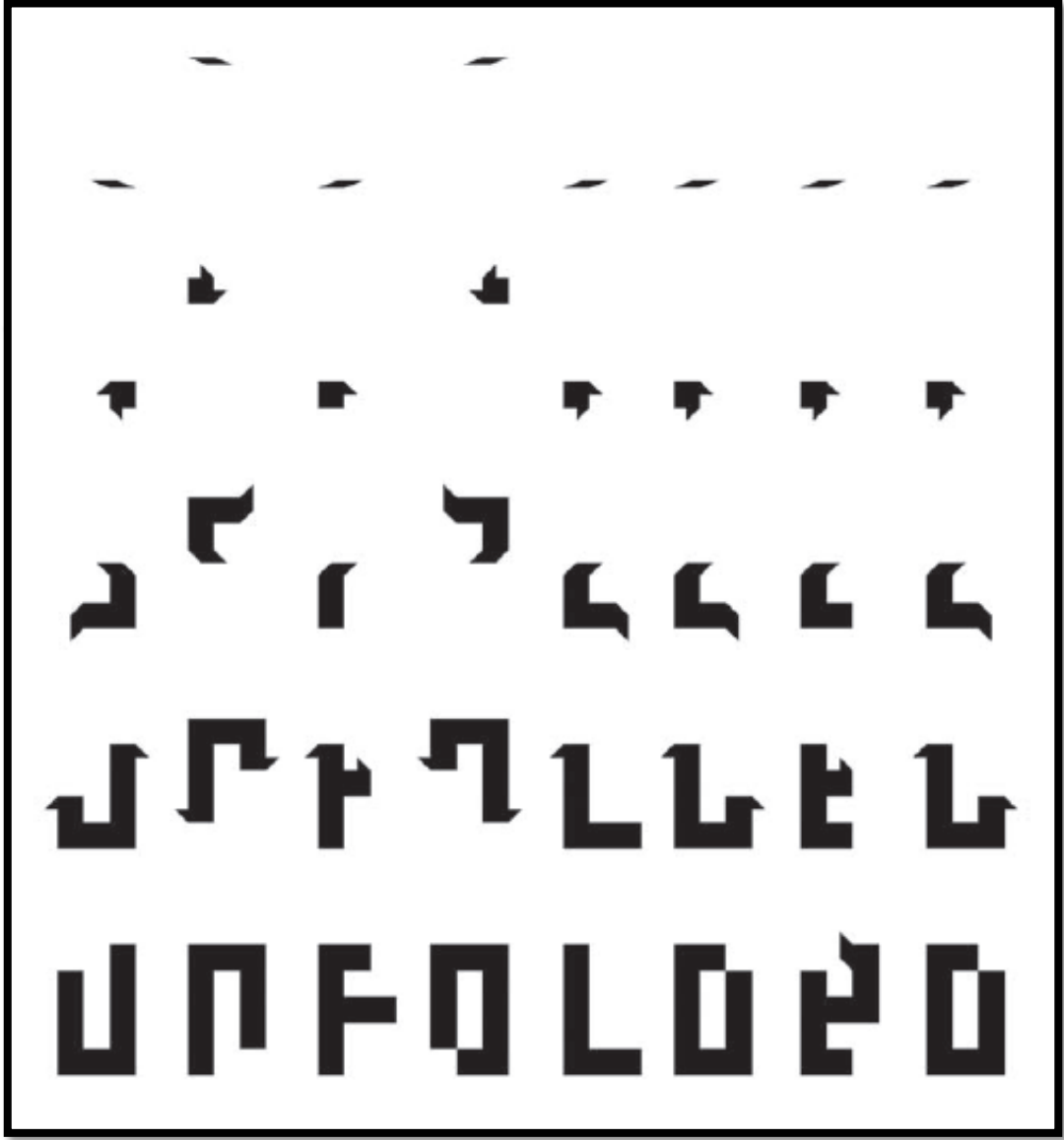


Görsel 249. Chermayeff & Geismar, 'Liberation' adlı çalışma

Kaynak: Hillner, M. (2009: 82) *Virtual Typography*.

Zaman içinde değişen tüm tipografik tasarımlar genellikle kinetik tipografi olarak tanımlanmaktadır ancak kinetik tipografi ile dereceli olarak değişen tipografi anlamına gelen geçişli (transitional) tipografi arasında farklar bulunur. Geçişli Tipografi zaman içinde dramatik düzeyde değişen tipografidir. Tipografik mesajın ifade gücünü arttırmak için tipografinin harf büyüklüğü, ağırlığı vb. özellikleri değişkenlik gösterebilir. Geçişli tipografinin sağladığı avantajlardan biri, duygusal dışavurumun grafik geçişlerle güçlendirilebilmesidir (Hillner, 2009)

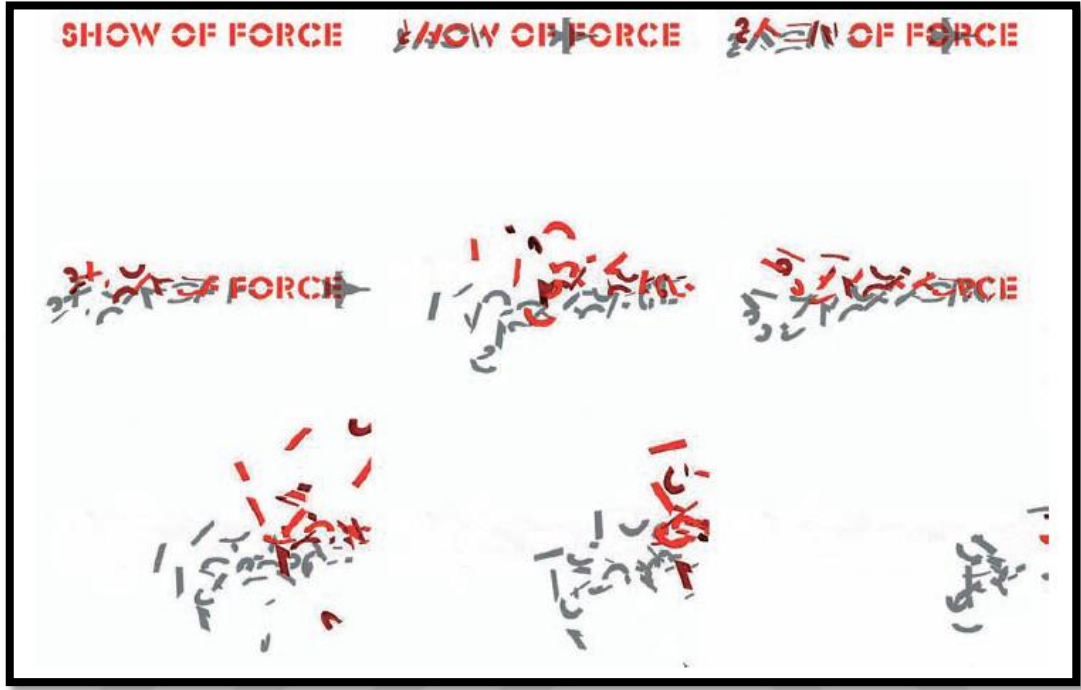
Bu anime yazı karakterinde paralel kenar biçimli formlar karelere, ardından çizgilere ve sonunda harf biçimlerine dönüşür (Görsel 250).



Görsel 250. Vollaushcek, T. ‘Unfolded’ adlı çalışma, 1999

Kaynak: Hillner, M. (2009: 5) *Virtual Typography*.

Geçişli bir tipografiye örnek olarak bir prodüksiyon şirketi için kurumsal kimlik çalışması (Görsel 251) .



Görsel 251. Chermayeff & Geismar, 'Show of Force' adlı çalışma

Kaynak: Hillner, M. (2009: 81) *Virtual Typography*.

4.2. 3D ve Organik Tipografi

Tipografi tarihsel olarak harf tasarlama sanatı olarak algılanmıştır. 3D ve organik tipografi ise geleneksel olarak yassı ve statik olan harf dünyasına uzamsal bir boyut katar. Taşlara kazınarak üretilen yazılardan neon ışıklarına kadar tipografi tarihindeki çok sayıda deneme harfleri fiziksel ve mekânsal varlıklar olarak yorumlamıştır (Miller, 1997). Hareketli görüntünün ve animasyonun katkılarıyla iki boyutlu alana sınırlı olan tipografi, mekan ve zamanda hareket edebilen bir tasarım ögesine dönüştürmüştür. Grafik tasarım ve multimedya boyutlu tipografi için iki yönelim önermiştir. Bunlardan ilki, harf formlarının karmaşık sistemler içerisinde çok katmanlı bilgiyi ve duyguyu aktarması için kendi formları içerisinde kullanılması

(David Carson'ın tasarımlarındaki gibi), diğeri ise daha heykelsi ve üç boyutlu olan harf biçimlerinin görsel ifade gücünü arttırmak için üretilmesidir.

1990' larla birlikte reklamcılık dünyasının geleneksel iletişim ve medya ortamlarının dışında da kitlelere ulaşabilmek için geliştirdikleri kent içerisine kaldırımlar, yaya geçitleri, park bankları gibi alanlara yerleştirdikleri boyutlu reklamlar gibi yaratıcı tasarımlar tipografiye boyut katma düşüncesini pekiştirmiştir.

Tipografinin heykel ve oturma alanları gibi kamusal alan eşyalarıyla birleşimine verilebilecek etkili örneklerinden biri Why Not Associates ve Gordon Young tarafından yapılan 'Pobl and Machines' adlı tasarımıdır (Görsel 252).



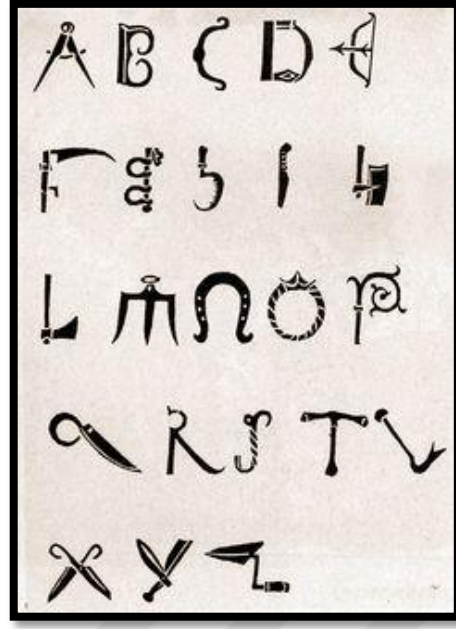
Görsel 252. Why Not Associates & Gordon,Y. 'Pobl and Machines' adlı çalışma
Kaynak: Hillner, M. (2009: 109) *Virtual Typography*.

...“A Flock of Words” (Bir Sürü Kelime), İngiltere Morecambe’de ziyaretçileri tren istasyonundan deniz kenarına kadar, İncil’deki Yaratılış metninden, göndermeler içeren 300 metre uzunluğunda bir kaldırımdır” (Görsel 253) (Twemlow, 2011: 86).



Görsel 253. Why Not Associates & Gordon,Y. ‘Flock of Words’ adlı çalışma
Kaynak: Twemlow, A. (2011: 88) *Grafik Tasarım ne İçindir?*

Tipografide boyut düşünceleri’nin tipografi tarihinde bulunmuş tipografi ile başladığı söylenebilir. Buna verilebilecek ilk örneklerden biri Abraham de Balmes’nin 1529 yılı Grammatica Hebraea adlı alfabesidir (Görsel 254) . Alfabe; nal bıçak, orak gibi alet-edavatlar da dahil olmak üzere yaygın nesneleri harf gibi kullanır (Heller & Vienne, 2016). Dönemin teknolojisi gereği, araç-gereçler fotoğraflanamamış, illüstrasyon ile cisimleştirilmişlerdir.



Görsel 254. Balmes, A. 'Grammatica Hebrea' adlı alfabe, 1529

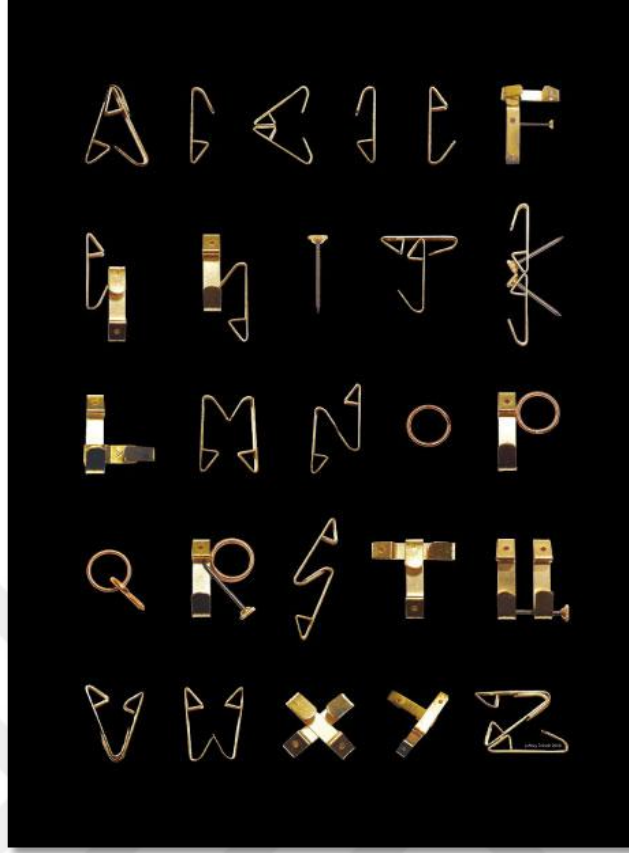
Kaynak: <https://fr.pinterest.com/pin/91268329924333770/> ET. 01.06.2017

Balmes'nin alfabesinden üç buçuk asır sonra Mervyn Kurlansky 'Araç Gereçlerle Alfabe' oluşturmuştur. Günlük kullanım nesneleri (makas, pergel, mıknatıs, ataç, vb.) harflerini oluşturmuştur (Görsel 255). Benzer bir yaklaşımla Jeffrey Tribe kancalardan Alfabe (Hooks Alphabet) tasarımı kancaların farklı açılardan konumlanmasıyla harf biçimleri oluşturmuştur (Görsel 256).



Görsel 255. Kurlansky, M. 'Araç Gereçlerle Alfabe'

Kaynak: Hellner, S. & Vienne, V. (2016: 82) *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*.



Görsel 256. Tribe, J. ‘Hooks Alphabet’ (Kancalarla Alfabe)

Kaynak: Hellner, S. & Vienne, V. (2016: 83) *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*.

Heller & Vienne’e (2016) göre, hazır bir nesneden türetilmiş tipografi de bulunmuş tipografidir. Örneğin Sagmeister’in ‘Having Guts Always Works For Me’ (Cesaret sahibi olmak her zaman işime yaramıştır) (Görsel 258) adlı tasarımındaki ‘for’ kelimesi’nin harfleri sosislerin kesilmesiyle oluşturulmuşsa da hammadde sosis olduğundan aslında buluntu tipografidir (Heller & Vienne, 2016). Bu organik tipografi terimiyle de tanımlanabilir.

Organik Tipografinin tarihsel olarak İllüstratif tipografiyle de yakın bağları bulunur. Buna verilebilecek örneklerden biri 1860’lar da Amerikan iç savaşı döneminde bir propaganda aracı olarak zarflara ve mektuplara basılan ‘Death to Traitors’ /Hainlere ölüm) adlı illüstratif tipografidir (Görsel 257) (Heller & Vienne, 2016).



Görsel 258. Sagmeister, S. 'Having Guts Always Works For Me' adlı çalışma
Kaynak: <http://sagmeisterwalsh.com/work/all/having-guts-always-works-out-for-me/> E.T 16.05.2017



Görsel 259. Sagmeister, S. ‘Trying to look good limits my life’

Kaynak: Hellner, S. & Vienne, V. (2016: 39) *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir.*



Görsel 260. Stefan, S. 'Everything I do comes back to me' adlı çalışma
Kaynak: Ambrose, G.ve Harris,P (2014: 153) *Grafik Tasarımında Tipografi*

SONUÇ

Gutenberg'in hareket ettirilebilen hurufatlarından beri teknolojik gelişmelerle doğru orantılı olarak gelişen tipografinin günümüzde sadece teknoloji odaklı bir gelişim sergilemediği; kuralsız, salt işlevsel olmayan, deneysel, farklı üslup ve araçları birleştirici bir yaklaşımda olduğu görülmektedir. Tipografinin uzun bir geçmişi ve tasarım terminolojisine ve uygulamalarına bıraktığı bir mirası vardır. Bu nedenle tipografinin geleneksel geçmişini temel alan, içinde hurufat, taban çizgisi, font, baskı düzlemi gibi terimlerin yer aldığı tanımları yapılmıştır. Örneğin Harkins'e (2010) göre tipografi, elle veya bir araç yardımıyla tek sefere mahsus yapılmış eşsiz harf üretimi değildir, üretilmiş olan harflerin fonta dönüştürülmesi gerekir. Ancak günümüzde tipografi, her türlü iletişim aracını kullanarak mesajını iletebilen dinamik, değişken bir ifade ve yorumlama biçimidir. Tipografi tasarımcısı ve koreograf Bil'ak (2007), tanımların katılığının günümüz tasarımı için problemli olduğunun altını çizer, tipografik ilkelerin disiplinlerarası yaratımlar oluşturmak için kullanılabileceğini ve tipografinin yeni bir yaratıcı disipline dönüştüğünü savunur. 'Fontshop' reklamı için yaptığı tasarımda boy-kilo oranı 'normal' kabul edilen bir insanı 'regüler', kilosu normalden fazla kabul edilen bir insanı 'bold' ve öne doğru eğimli bir şekilde duruş sergileyen bir insanı da 'italik' olarak tanımlayarak geleneksel tipografi tanımlarının yeniden düşünülmesi gerektiğini oyuncu bir dille ifade etmiştir.

20. yüzyılın başından itibaren bilimin ve teknolojinin hızla ilerlemesiyle paralel olarak sosyal ve kültürel alanlarda yaşanan değişimlerle birlikte geleneğin reddi anlayışında birleşen çeşitli sanat-tasarım akımları ortaya çıkmış, her bir akım ve hareket tipografi anlayışına bir perspektif katmış, bazı akımlar kendinden önceki görüşü reddetmiş, bazıları ise o görüşleri dönüştürmüştür.

Hareket ve hızdan etkilenen ve makina estetiğini benimseyen Fütüristler harflerin boyutlarıyla, konumlarıyla oynayarak sayfa düzleminde tipografik elemanların dağınık olarak konumlanabileceğini önermişlerdir. Dadacılar, tipografinin bazen hiçbir mesaj içermeyen, bütünsel bir algı oluşturan bir görsel öge olabileceğini savunmuşlardır. Kübizm ve Fütürizmden etkilen konstrüktivistler tipografik elemanları tasarımın yapı taşları gibi kullanmışlar ve tipografinin kitlelere

ulaşmak için iletişim kurma rolünün daha önemli olduğunu düşünmüşlerdir. Konstrüktivizmin iletişim rolüne verdiği önem De Stijl ve Bauhaus'ta da devam etmiş, okunaklılık ve sayfa düzeninde görsel hiyerarşı gibi modernist dönemin belirgin eğilimleri olan tasarım kurallarını oluşturmuşlardır. Yeni Tipografi hareketiyle birlikte çok sayıda serifsiz yazı karakterinin ortaya çıkmasıyla Bauhaus'un tipografik eğilimleri yaygınlaşmıştır. 1950'lere gelindiğinde Bauhaus'un işlevselliğe verdiği önem bir yandan İsviçre Tasarımında 'form işlevi izler' mottosuyla pekiştirilirken, diğer yandan Figüratif tipografi tasarımcıları tarafından eleştirilerek alternatif eğilimler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönem tipografinin iletişim kurma aparatı olarak ele alındığı bir süreç olmuş ve etkileri 20. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir.

Sanayi devriminin akabinde, birbiri ardına gelen buluşların etkisiyle makineleşme ve kentleşme çağı olan modernist dönem geleneksellerin yıkımının ve yeninin arayışının dönemi olmuştur. Ancak aydınlanma düşüncesinin ilerleme ve özgürlük kavramlarının temel alan modernizmin yüksek değerlerinin ve ideallerinin iki büyük Dünya savaşının ekonomik, sosyal, kültürel ve psikolojik yıkımı modernizmin tamamlanamamış bir proje olarak kalmasına neden olmuş; 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tüketim kültürünün hızla yayılmasıyla ve yüksek ile alçak sanat uygulamalarının birlikte kullanımıyla birlikte hızla benimsenen postmodern görüş, merkezîyetçiliğin, kurumların, evrensel doğruların sorgulanmasına neden olmuştur. Çağdaş felsefe ve eleştirel kuram alanlarında post-yapısalcılık yapıbozumculuk gibi yaklaşımlar, sorgulamaların derinleşmesine ortam sağlamıştır.

Katı ideolojilere karşı duruşlarıyla postmodern görüş çok sesli ve birleştirici bir yaklaşımla sergilemiştir. Bu yaklaşımın tipografiye yansımaları ise kuralsızlık, serbestlik, denetimli kaos ve sınırsız deneysellik olmuştur. Temel ve ortak bir çizgiye bağlı kalmaksızın her türlü üslubu ve malzemeyi kullanarak yeni anlatımlar oluşturmak postmodern dönemin yaklaşımını özetleyebilir. Disiplinlerarası yaklaşımların küresel olarak benimsenmesi ve tipografinin sadece grafik veya tipografi tasarımcıları tarafından değil, Barabara Kruger, Roy Lichtenstein, Jenny Holzer, Shirin Neshat, Joseph Kosuth gibi yazıyı sanatlarında malzeme olarak kullanan sanatçılar tarafından da kullanılması tipografinin deneyselliğe daha açık

hale gelmesinde başka bir etkidir. Ancak, bu çalışma farklı dinamikleri olan plastik ve kavramsal sanatı inceleme alanı dışında tutmuş, deneysel tipografi alanında aktif bir şekilde tasarım yapan uluslararası düzeyde tanınırlık kazanmış tasarımcıların tasarımları üzerinden yapılan incelemeleri içermektedir.

Bu çalışmada örneklenen tasarımcılar deneyselliği farklı düzeylerde ele almışlardır. Bu tasarımcılardan Herb Lubalin modernist görüşe ve uygulamalarına daha yakinken; Yeni Dalga tasarımcılarından Wolfgang Weingart, April Greiman ve ardından Max Kisman, David Carson, Neville Brody, Catherine Zask, Stefan Sagmeister, M/M Paris, Peter Bil’ak ve Oded Ezer ise postmodern görüşün eklektik uygulamalarını benimsemişlerdir.

Tipografinin modernizmden deneyselliğe giden süreç içerisinde belli bir sanat akımının ve hareketinin manifestosu veya kuralları temelinde eskinin reddi ve yeninin arayışı amacıyla yapılan denemelerden günümüz tasarımında tek bir tasarımcının tekil olarak gerçekleştirdiği deneyselliğe vardığı görülmektedir. Tekil deneysellikten kasıt, tasarımcıların yaklaşımlarının sınırlı bir tanımlama içerisinde sunulabilen, alışıldık araçların kullanıldığı, iki boyutlu sayfa düzeni içerisinde geleneksel tipografik öğelerle düzenlendiği ortak bir paydada buluşan bir deneysellik anlayışının yoksunluğudur.

“Modern yazının birçok talebi karşılaması” (Garfield, 2010:135) nedeniyle tasarımcıların en çok tercih ettikleri Helvetica gibi serifsiz yazı karakterinin evrensel ve doğru tasarımı yansıttığı düşüncesine karşı çıkan günümüz tasarımcıları, tasarıma özel, özgün ve eşsiz tipografinin peşine düşmüşlerdir. Bu özgünlük ve eşsizlik, hazır fontlar yerine elle yapılmış yazının kullanımı veya yazının her türlü malzemeyle üretilmesi ile elde edilmektedir. Bu üretim yöntemi, kullanılan yazının büyük çoğunlukla fonta dönüşmesine engel olarak tasarımcının özgün yaratımının başkaları tarafından kopyalanmasını sınırlandırmaktadır. Bu bağlamda yazının Harkins’in (2010) tanımladığı gibi ancak fonta dönüştürüldüğünde tipografi olarak kabul edilebileceği düşüncesi sarsılmaktadır, öte yandan deneysel tipografinin esnek, birleştirici ve oyuncu yaklaşımı katı bir tanım yapılabilmesini de zorlaştırmaktadır. Ancak, deneysel tipografinin öne çıkan özellikleri, iki boyutlu tasarım yüzeyine ve kuralına sınırlandırılmaksızın sanal veya gerçek ortamda iki, üç veya dört boyutlu

olarak gerçekleştirilmesi, genellikle geçici ve anlık olması, eşsiz yaratımlar olarak üretilmesi nedeniyle çoğunlukla bir fonta dönüştürülmemesi olarak sıralanabilir.

Deneyselliğin doğası gereği burada sıralanan özellikler zaman içerisinde değişebilir veya bu özelliklere yenileri katılabilir. Tipografinin deneysel süreciyle ilgili bundan sonra yapılabilecek akademik çalışmalar, bu özelliklerin değişimini ve dönüşümünü veya yeni ortaya çıkabilecek özellikleri inceleyebilirler.



KAYNAKÇA

- Ambrose, G. ve Harris, P. (2012) *Görsel Tipografi Sözlüğü*. Çev. Bengisu Bayrak. İstanbul: Literatür Yayınları
- ..., (2012) *Tipografinin Temelleri*. Çev. Bengisu Bayrak. İstanbul: Literatür Yayınları
- Ambrose, G. ve Harris, P. (2014) *Grafik Tasarımında Tipografi*. Çev. Bengisu Bayrak. İstanbul: Literatür Yayınları
- Antmen, A. (2009) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Becer, E. (2013) *İletişim ve Grafik Tasarım*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- ..., (2007) *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bektaş, D. (1992) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bil'ak, P. (2007) 'What's Typography?' (Tipografi Nedir?)
https://www.typotheque.com/articles/what_is_typography (erişim tarihi: 01.07.2017)
- Bil'ak, P. (2007) 'Max Kisman, garphic designer' (Grafik tasarımcı Max Kisman)
https://www.typotheque.com/articles/max_kisman_graphic_designer (erişim tarihi: 10.08.2017)
- Chantry, A.R.M.R.R. (2015). *Art Chantry Speaks*. Los Angeles: Feral House.
- Çulha, D. (2016) 'Stéphane Mallarmé'nin "Un Coup De Dés" (Bir Zar Atımı) adlı şiirinin tipografik dili', İDİL 5(22), ss. 569-586.
- Erdal, G. (2015) *İletişim ve Tipografi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Eroğlu, Ö. (2015) *Modern Sanat*, İstanbul: Tekne Yayınları
- Farthing, S. (2012) *Sanatın Tüm Öyküsü*. Çeviren Gizem Aldoğan & Firdevs Candil Çulcu
- Garfield, S. (2014) *Tam Benim Tipim*. İstanbul: Domingo.
- Gavin, A., Harris, P. (2012) *Tipografinin Temelleri*. Çev. Bengisu Bayrak. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Giddens, A. (2016) *Modernliğin Sonuçları*. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

- Güven, Y. & Çulha, D. (2013) 'Bir Tipografi Ustası Olarak Neville Brody'nin Tasarım Anlayışı', *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11, ss.41-55.
- Harkins, M. (2010) *Using Type*. Lozan: Ava Books
- Hauser, A. (1995) *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev. Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hellner, S. & Vienne, V. (2016) *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*. Çev. Bengisu Bayrak. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Hillner, M. (2009) *Virtual Typography*. Lausanne: Ava Books.
- İdacıtürk, E. (2011) 'Uluslararası Tipografik Tasarım Üslubunun Günümüz İsviçre Tasarımına Etkileri', Yüksek Lisans, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı.
- Kahraman, A.D. (2014) 'Fütürist Tipografi', *Elektronik Sosyal Bilimler*.
- Karaca, R. (2014) 'Latin Ve Non Latin Alfabelerin Tipografik Olarak İncelenmesi', Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı Programı
- Ketenci, F., Bilgili, C. (2006). *Görsel İletişim & Grafik Tasarımı*. İstanbul: Beta Basım Yayın Dağıtım AŞ.
- Lynton, N. *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş. İstanbul. Remzi Kitapevi A.Ş.
- Middendorp, J. (2004) *Dutch Type*, 010 Publishers.
- Miller, J. A. (1997). *Dimensional Typography*. New York: Princeton Architectural Press.
- Sarıkavak, N. (2004) *Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık San. ve Tic. A.Ş.
- Tunalı, İ. (1996) *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- ..., (2002) *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: YEM Yayın
- Twemlow, A. (2011) *Grafik Tasarım Ne İçindir?* Çev. Dalsu Özgen. İstanbul. Yem Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları)
- Uçar, TF. (2014) *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ.

- Uslu, B. (2006) 1980 Sonrası Tipografik Tasarımda Deneysel Yaklaşımlar, Yüksek Lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı
- ..., (2014) Tasarımı Sanata, Tasarımcıyı ise Sanatçıya Yaklaştıran Süreçte Tipografinin Tasarım Nesnesine Dönüşmesi, Sanatta Yeterlilik, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı
- Yıldırım, A. 2012 Tipografinin Değişen Yüzü; Post Tipografi ve Post Tipografik Font Tasarımı, Yüksek Lisans Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı
- Weill, A. (2015). *Grafik Tasarım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları



ÖZGEÇMİŞ

25 Ekim 1971 Adana doğumluyum. İlk, Orta ve Lise'yi Adana'da tamamladıktan sonra Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım bölümünde öğretim hayatıma devam ettim. 1996 yılında Bilkent Üniversitesinden mezuniyetimin akabinde bir reklam ajansında sanat yönetmeni olarak çalışmaya başladım. 1997 yılında UCSB (University of California Santa Barbara) da Pazarlama üzerine bir Sertifika programına katıldım ve programın gereği Amerika Ticaret Odasında ve Dünya Ticaret Merkezinde staj yaptım. 1998 yılı itibariyle reklam ajanslarında sanat yönetmenliği ve Uluslararası firmalara kumaş üreten bir kuruluşun ihracat bölümünde satış uzmanlığı görevi yaptım. 2015-2016 Eğitim Öğretim yılında Beykent Üniversitesi İletişim Sanatları ve Tasarım bölümünde Yüksek Lisans'a başladım yine aynı yıl Beykent Üniversitesinde, Grafik Tasarım ve İletişim Tasarım bölümü öğrencilerine Tipografi dersi verdim.

Yabancı dilim İngilizce olup, evli ve bir çocuk annesiyim.

Aday: Meryem MİLLİ SUNAY