

T.C  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
GRAFİK TASARIM ANA SANAT DALI  
GRAFİK TASARIMI PROGRAMI



**LATİN YAZI KARAKTERLERİNDE  
ANATOMİK MELEZLİK**

Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan:  
20152307001 Gonca Makbule Koyuncu

Danışman:  
Prof. Ayşegül İzer

İSTANBUL, 2019

Gonca Makbule KOYUNCU tarafından hazırlanan **LATİN YAZI KARAKTERİNDE ANATOMİK MELEZLİK** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 17 / 06 / 2019

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Ayşegül İZER (Danışman)

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Umut SÜDÜAK

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Özlem Habibe MUTAF BÜYÜKARMAN (Y.Ü.)



## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ .....	IV
ÖZET .....	V
SUMMARY .....	VI
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	VII
GRAFİKLER LİSTESİ.....	XIX
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Tipografide Melezlik Kavramının Önemi.....	2
1.2. Eser Metnin Araştırma Konusu ve Amacı .....	2
1.2. Eser Metin Konusunun Seçilme Nedenleri .....	3
1.2.1. Konunun Literatürdeki Yeri .....	3
1.2.2. Konu ile İlgili Yerli ve Yabancı Kaynak Yetersizliği.....	4
1.3. Eser Metnin Kapsamı.....	4
1.4. Eser Metninde Kullanılacak Araştırma Yöntemleri.....	5
2. MELEZLİK KAVRAMI .....	6
2.1. Melez Kelimesinin Kökeni .....	6
2.2. Fen Bilimleri ve Sosyal Bilimler Bağlamında Melezlik Kavramı .....	7
2.3. Sanat ve Mimaride Melezlik Kavramı .....	10
2.4. Tasarım ve Tasarım Teknolojisi Bağlamında Melezlik Kavramı.....	12
2.5. Dilde Melezlik Kavramı.....	13
3. MELEZLİK KAVRAMI, YAZI VE TİPOGRAFİ İLİŞKİSİ.....	15
3.1. Tipografi Nedir?.....	15
3.2. Tipografi ve Melezlik Kavramı.....	16
3.3. Yazı Karakteri Nedir? .....	17
3.4. Latin Yazı Karakterlerinde Harflerin Anatomisinin Temeli.....	18
(İskelet Sistemi) .....	18
3.4.1. Harflerin ve Oranların Oluşumu .....	18
3.4.2. Grid Sisteminin Oluşumu.....	21

3.5. Yazı Karakterleri ve Melezlik.....	24
4. MODERNİZM.....	31
4.1 Modernizm Bağlamında Tipografi.....	32
4.1.1 İlk Modernist Akımlar Bağlamında Tipografi: Futurizm, Dadaizm, Konstrüktivizm ve De Stijl .....	32
4.1.2 Bauhaus ve Yeni Tipografi .....	41
4.1.3 Art Deco Tipografisi .....	45
4.1.4 Uluslararası Tipografik Stil.....	46
4.2 Modernizm Bağlamında Okunaklılık ve Okunabilirlik .....	48
4.3 Modernizm Bağlamında Teknolojik Yenilikler.....	50
4.4 Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması.....	51
4.6 Modernizmde Yazı Karakterleri ve Melezlik İlişkisi .....	56
5. POSTMODERNİZM .....	65
5.2 Postmodernizm ve Dekonstrüktivizm (Yapısöküm).....	68
5.3 Sanat ve Mimari Bağlamında Postmodernizm.....	70
5.4. Tasarım, Tipografi ve Teknoloji Bağlamında Postmodernizm ve Melezlik .....	72
5.4.1 1980 Öncesi.....	72
5.4.2 1980 Sonrası Sayısal Teknoloji Dönemi.....	78
5.5. Yazı Karakterlerinde Melezlik ve Melezliği Belirleyen Etkenler.....	87
5.5.1 Farklı Denemeleri İçeren Temel Örnekler .....	87
5.5.2 Uluslararası Örnekler Bağlamında Melezlik.....	91
5.5.2 Melezlik Bağlamında Türkiye’den Örnekler .....	114
6. SONUÇ.....	119
6.1. Yazı Karakterlerinde Melezleştirme Yöntemleri .....	119
6.2. Metin Yazı Karakterlerinin 40 Tırnaklı (Serif) 40 Tırnaksız (Sans/Sans Serif) Harf Anatomisinin İncelenmesi ve Melez Yazı Karakterleri ile Yapılan Karşılaştırma Üzerinden Genel Özelliklerinin Belirlenmesi .....	124
6.3. Latin Yazı Karakterlerinde Anatomik Melezliğin Sınırları .....	133
6.3.1. Melezlik Oranı ve Saflaştırma.....	133
6.3.2. Bağlam .....	134
6.3.3. “Kitsch” .....	135



6.3.4. Teknolojik Yetersizlikler.....	135
6.4. Latin Yazı Karakterlerinde Anatomik Melezlik için .....	136
Sınıflandırma Önerisi .....	136
7. ESER.....	138
7.1 Eserin İçeriği.....	138
7.2 Eserin Tasarlanma Süreci.....	139
7.2 Eserin Sonucu .....	147
8. TEZ KONUSU BAĞLAMINDA TİPOGRAFİK TERİMLER .....	148
8. 1. Genel Terimler .....	148
8. 2. Ağırlık ve Eğim ile İlgili Terimler .....	150
8.3. Font Teknolojisi ile İlgili Terimler .....	151
8.3. Alfabetik Bölüm ve Ayarlar ile İlgili Terimler .....	152
8.4. Harf Anatomisi ve Grid Sistemi ile İlgili Terimler.....	154
9. EKLER.....	157
10. KAYNAKLAR .....	160
11. ÖZGEÇMİŞ .....	172

## ÖNSÖZ

Araştırma ve tasarım süreci boyunca etkili yönlendirmeleri ve sayılamayacak yardımları ile bu çalışmanın gerçekleşmesini sağlayan tez danışmanım Prof. Ayşegül İzer'e, yararlandığım kaynakları bulmam konusundaki yardımları ve konu üzerine yapılan tartışmalar için Sayın Doç. Burcu Dünder Venner'e, konu ile ilgili röportaj isteklerimi geri çevirmeyerek bana değerli zamanlarını ayıran Sayın Prof. Ewan Clayton'a, Sayın Paul McNeil'e, Sayın Hansje Van Halem'e, Sayın Onur Yazıcıgil'e, Sayın Özge Güven'e, Sayın Christopher Çolak'a, Sayın Erman Yılmaz'a ve Sayın Emre Parlak'a; cesaretlendirici öğütleri ve destekleri için Sayın Prof. Sadık Karamustafa'ya ve Sayın Esen Karol'a; tipografta konusunda faydalı konferanslarla ev sahipliği yaptığı için ISTYLE'a; attığım her adımda destek ve sevgileri ile daima yanımda olan aileme, arkadaşlarıma, bana kattığı herşey için sonsuz teşekkürlerimle...

## ÖZET

Bu eser metin melezliğin yazı karakterlerine etkisini incelemek için hazırlanan araştırma, eser ve eserin açıklaması olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde melezlik kavramına, bu kavramın çeşitli disiplinler (antropoloji, biyoloji, felsefe, fizik, mimarlık, sosyoloji vb.) içindeki anlamlarına ve ilgili terminolojilere değinilmiştir. Buradan yola çıkılarak tipografide melezliğin inşası kurgulanmaya çalışılmıştır. Bu kurgu eser metin konusu bağlamında Latin yazı karakterlerinde anatomik melezlik konusuna odaklanmıştır. Araştırma için seçilen yurt dışı ve yurt içinden seçilen yazı karakterlerinin anatomik yapıları ve grid sitemleri; tasarlandıkları dönemin sanat üslupları ile kurdukları ilişki, teknolojik gelişmeler, okunaklılık ve okunabilirlik bağlamlarında incelenmiştir.

Eser metin araştırma çalışması, giriş bölümünde değinilen melezliğin sosyal ve teknolojik nedenlerle ortaya çıktığı Endüstri Devrimi sonu ve sonrasındaki süreç, modernizm ve postmodernizm olmak üzere üç ana dönemi kapsamaktadır. Böylelikle melezlik ve saflık arasındaki döngüsel yapının bütünlüğü göz önüne serilmeye çalışılmıştır.

Yapılan kaynak taraması, yurt dışı ve yurt içinden tipograflar ve tipografi tasarımcıları ile konu ile ilgili röportajlar yapılarak hazırlanan bu çalışmanın sonucunda, yazı karakterlerinde görülen anatomi bağlamındaki melezlik değerlendirilerek Latin yazı karakterleri anatomik melezliğin çeşitlilikleri bakımından sınıflandırılmış, melezliğin sınırları tanımlanmaya çalışılmıştır. Eser metin çalışmasının sonucunda çift yönlü okumalara elverişli melez bir yazı karakteri tasarlanmıştır.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Melezlik, Tipografi, Harf Anatomisi, Grid Sistemi, Yazı Karakterleri, Melez Yazı Karakterleri.

## SUMMARY

This work consists of three parts: the research carried out pertaining to the investigation of the effect of the hybridity on the typefaces, the work, and the description of the work. In the introduction, the concept of hybridity, the meaning of this concept in various disciplines (anthropology, biology, philosophy, physics, architecture, sociology, etc.), and related terminologies are elucidated. Starting from this basis, an attempt was made to construct the history of hybridization in typography. This creative work focuses on the anatomic hybridity of Latin typefaces. Anatomical structures and grid systems of the typefaces selected from national and international sources for research, the relationship with the art styles of the period in which they were designed, and the technological developments were investigated in terms of their legibility and readability.

The research in this work covers three main periods, namely, the era at the end of the Industrial Revolution when the hybridity, mentioned in the introduction, emerged due to social and technological reasons and the succeeding period, modernism, and postmodernism. This way, the integrity of the cyclic structure between hybridity and purity was strived to be revealed.

As an outcome of this work, which was prepared by carrying out a literature review as well as by interviewing national and international typographers and typography designers on the subject, the Latin typefaces were classified in terms of the diversity of anatomical hybrids and the boundaries of hybridity were attempted to be defined through the evaluation of the hybridity of f typefaces in the context of anatomy. As a result this textual work, a hybrid typefaces that is suitable for bi-directional reading was designed.

**KEYWORDS:** Hybridity, Typography, Letter Anatomy, Grid System, Text Typefaces, Hybrid Typefaces.

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa no.

- Şekil 3. 1: Kaligrafik harf anatomilerinin nasıl oluştuğunu gösteren örnek..... 19  
An Essay on Typography, 16
- Şekil 3. 2: Kaligrafik harfler ve Trajan Stunu arasındaki geçişi gösteren resim. .... 20  
<http://codex99.com/typography/21.html>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 3. 3: Geoffroy Troy, grid sistemi örneği, Champ Fleury,1529..... 21  
<https://archive.org/details/champfleuryauque00tory/page/>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 3. 4: İnsan vücut oranları ve harflerin grid yapısı ile ilgili örnek şemaları,  
Chap Fleury, 1529..... 22  
<https://archive.org/details/champfleuryauque00tory/page/>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 3. 5: Roman du Roi, 17. yüzyıl..... 23  
<https://medium.com/s/about-face/eyes-to-c-arms-to-e-a034793cbf49>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 3. 6: Robert Thorne, “Fatface” yazı karakteri, 1821..... 26  
[https://www.flickr.com/photos/history\\_of\\_graphic\\_design/9043703416](https://www.flickr.com/photos/history_of_graphic_design/9043703416)  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 3. 7: William Caslon IV, “Grotesk” yazı karakteri..... 26  
<https://blog.daltonmaag.com/tag/caslon/>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

- Şekil 3. 8: Vincent Figgins,1815, “Egyption” yazı karakteri. .... 27  
<http://luc.devroye.org/fonts-32567.html>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 3. 9: Vincent Figgins,1835, “Tuscan” yazı karakteri..... 27  
<http://www.identifont.com/similar?GI3>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 3. 10: Victoria Dönemi’ne ait bir takım melez yazı karakterleri, 19. yüzyıl.... 28  
 Type, A Visual History of Typeface and Graphic Styles
- Şekil 3. 11: William Morris, “Golden”, “Troy” ve “Chaucer” yazı karakterleri. .... 29  
<https://michaelgimberblog.com/2017/11/10/william-morris-his-golden-type/>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 3. 12: Otto Eckmann,1902, “Eckmann” yazı karakteri. .... 29  
<http://luc.devroye.org/fonts-26353.html>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 3. 13: “Rudhardsche Initialen” Otto Eckmann,1902. .... 29  
<http://luc.devroye.org/fonts-26353.html>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 1: Fütürist tipografi örneği, F. T. Marinetti, 1919. .... 33  
[http://www.visible.org/site/cornish/slide\\_lectures/expressive-type-date-sort/](http://www.visible.org/site/cornish/slide_lectures/expressive-type-date-sort/)  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 2: Un Coup de Des karşılıklı sayfa tasarımı örneği, S. Mallarme. .... 34  
<https://www.architectural-review.com/essays/viewpoints/troubles-in-theory-vi-from-utopia-toheterotopia/8670494.article>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

- Şekil 4. 3: Calligrammes sayfa tasarımı örneği, G. Apollinaire, 1918..... 34  
<http://lignesdefront.hear.fr/materiaux/>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 4: Dada dergi kapağı örneği, 1920..... 35  
<http://camplinart.blogspot.com/2017/03/modernist-zines.html>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 5: Sözsüz şiir örneği Karawanne, Hugo Ball, 1917..... 36  
<http://camplinart.blogspot.com/2017/03/modernist-zines.html>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 6: Görsel-işitsel şiir örneği, Kp'erioum, Raul Hausmann, 1918-19..... 36  
<http://www.diptyqueparis-memento.com/en/dada-optophonetic/>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 7: Die Kunstismen Kapak ve İç sayfa tasarımı,  
El Lissitzky-Hans Arp, 1914-1924 ..... 38  
<https://www.artcurial.com/en/lot-el-lissitzky-die-kunstismen-1914-1924-les-ismes-de-lart-isms-art-1320-298>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 8: Aleksandr Rodchenko, Film poster, 1924 ..... 39  
<https://tr.pinterest.com/pin/479774166523153847/?lp=true>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 9: Vilmos Huszár'a ait olan Theo van Doesburg tarafından düzenlenmiş ... 40  
<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRGVfU3Rpbm91>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

- Şekil 4. 10: i10 dergisi kapak ve iç sayfa tasarımı örneği,  
Laszlo Maholy-Nagy,1928 ..... 40  
<https://www.pinterest.com/pin/318840848595881101/>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 11: Weimar'daki Bauhaus Sergisi için poster, Joost Schmidt,1923 ..... 42  
<http://blog.ocad.ca/wordpress/visd2006-fw201703-02/2018/03/design-inspiration-tara-garcia/>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 12: Die Neue Typographie kitabından sayfa tasarımı örnekleri,  
Jan Tchicold,1928..... 43  
<https://tr.pinterest.com/pin/542754192590841576/?lp=true>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 13: Paris Gazetesi L'intransigeant için yapılan poster tasarımı,  
A.M Cassandre,1925..... 45  
<https://quizlet.com/172773464/history-of-design-final-flash-cards/>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 14: Tonhalle serisi için yapılan Beethoven poster tasarımı,  
Josef Müller-Brockmann,1955 ..... 47  
<https://kvizcard.myportfolio.com/josef-muller-brockmann-accordion>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 15: Grotesk yazı karakteri örneği. .... 57  
<https://creativemarket.com/blog/grotesque-fonts>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019



- Şekil 4. 16: Franklin Gothic yazı karakteri örneği, 1902..... 57  
<http://dbradder.blogspot.com/2012/10/cooper-black-and-franklin-gothic-book.html>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 17: Akzidenz Gothic yazı karakteri örneği, 1907..... 58  
<https://www.pinterest.de/pin/111534528243705630/>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 18: Theo Van Doesburg tarafından tasarlanan yazı karakteri. .... 58  
<https://zaidadi.wordpress.com/2011/03/09/de-stijl-in-general/>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 19: Futura yazı karakterinden örnek harfler. .... 59  
<https://www.futurafree.com/fonts/futura-font-download-futura-bold-font/>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 20: Universal yazı karakterinden örnek harfler. .... 60  
<http://gogodahye.blogspot.com/2011/10/hubert-bayer.html?view=snapshot>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 21: Bifur yazı karakterinden örnek harfler. .... 60  
<https://tr.pinterest.com/pin/490962796849370031/?lp=true>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 22: Peignot yazı karakterinden örnek harfler..... 60  
<https://tr.pinterest.com/pin/339458890645748605/?lp=true>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 4. 23: Univers yazı karakterinin bütün ağırlıklarını gösteren toplu örnek..... 62  
<https://www.pinterest.de/pin/90775748718165855/>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

- Şekil 4. 24: Helvetica yazı karakterinden örnek bir dizilim. .... 63  
<https://www.pinterest.de/pin/111534528243705630/>  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019.
- Şekil 5. 1:Herb Lubalin, Avant Garde dergisi için tasarlanan yazı karakteri ve dergi kapağı, 1968 ..... 73  
[http://www.rightreading.com/typehead/avant\\_garde.htm](http://www.rightreading.com/typehead/avant_garde.htm)  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019
- Şekil 5. 2: Countdown yazı karateri, Colin Brignall, 1965..... 76  
<http://luc.devroye.org/fonts-26323.html>  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019
- Şekil 5. 3: OCR-A yazı karakteri, Adrian Frutiger, 1966 ..... 76  
<http://fontsgEEK.com/fonts/OCR-A-Std-Regular>  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019
- Şekil 5. 4: New Alphabet, Wim Crouwel, 1967 ..... 76  
<https://www.moma.org/collection/works/139322>  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019
- Şekil 5. 5: April Greiman, Wet Magazin posterı, 1980 civarı. .... 77  
<https://www.flickr.com/photos/eyemagazine/5485535974>  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019
- Şekil 5. 6: Dan Friedman, poster tasarımı, 1971..... 77  
<https://www.artsy.net/artist/dan-friedman>  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019
- Şekil 5. 7: PostScript font örneği. .... 79  
<http://classes.dma.ucla.edu/Fall14/161/projects/maxine/3-structure/digital.html>  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019

- Şekil 5. 8: Oswald Cooper tarafından yapılan deneysel çalışma, 1936..... 87  
 SetWidth909-Cooper-15-Serifs-1-lo-res.jpg  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019
- Şekil 5. 9: Anonim, 1930'lar..... 88  
<http://episodedesign.com/fregio-mecano-modular-type-css/>  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019
- Şekil 5. 10: Zuzana Licko, Lo-Res yazı karakteri ailesi, 1985-2001..... 89  
<https://fontsinuse.com/typefaces/47486/lores-teens>  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019
- Şekil 5. 11: Barry Deck, Template Gothic yazı karakteri, 1991..... 89  
<https://tr.pinterest.com/pin/459648705692114054/?lp=true>  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019
- Şekil 5. 12: Eric van Bockland / Just van Rossum,  
 FF Beowolf yazı karakteri, 1990. .... 90  
<https://www.moma.org/collection/works/139326>  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019
- Şekil 5. 13: P. Scott Makela, Dead History yazı karakteri, 1990-1994. .... 91  
<https://blogs.baruch.cuny.edu/art3050s2013/2013/02/14/hw2-dead-history/>  
 Son Erişim 05.2019Tarihi: 2019
- Şekil 5. 14: Neville Brody, State yazı karakteri, 1990'lar..... 92  
 FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 28
- Şekil 5. 15: Ian Swift, Maze91 yazı karakteri,..... 93  
 FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 32

Şekil 5. 16: Max Kissman, Linear Konstruct yazı karakteri, 1986.....	94
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 66	
Şekil 5. 17: Martin Wenzel, Integel yazı karakteri, 1992 .....	95
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 45	
Şekil 5. 18: Corner Windlin, Moonbesa Alfa yazı karakteri, .....	95
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 68	
Şekil 5. 19: David Berlow, Yurnacular yazı karakteri, 1992.....	96
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 78	
Şekil 5. 20: Jeffery Keedy, Lush Us yazı karakteri, .....	96
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 82	
Şekil 5. 21: Neville Brody, Virtual yazı karakteri, .....	97
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 94	
Şekil 5. 21: Lo Breier-Florian Fossil, Shepherise yazı karakteri, 1988 .....	98
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 99	
Şekil 5. 23: Piere Di Sciullo, Scratched Out yazı karakteri, 1988.....	98
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 103	
Şekil 5. 24: Neville Brody, Code Bold yazı karakteri, .....	99
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 105	
Şekil 5. 29: Ian Anderson, Dr No-B yazı karakteri,.....	99
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 112	
Şekil 5. 25: Neville Brody, Autosuggestion yazı karakteri, .....	100
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 157	

Şekil 5. 26: Ian Wrighte, Hand Job yazı karakteri.....	100
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 206	
Şekil 5. 27: Asgar Jonnson, Dofus yazı karakteri.....	101
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 213	
Şekil 5. 28: Neville Brody, Ritual yazı karakteri.....	101
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 232	
Şekil 5. 29: Neville Brody, Cyber yazı karakteri, 90'lar. ....	102
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 248	
Şekil 5. 30: Brett Wickens, Crux95 yazı karakteri, 1995 .....	102
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 255	
Şekil 5. 31: Anna-Lisa Schönecker, White No Sugar yazı karakteri, 1990'lar.....	103
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 315	
Şekil 5. 32: Matthew Carter, De Face yazı karakteri, 90'lar. ....	104
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 326	
Şekil 5. 33: Winner Lee Hasler, Env yazı karakteri, 2005 .....	104
FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 340	
Şekil 5. 34: Matthew Carter, Walker yazı karakteri, 1995 .....	105
<a href="https://www.myfonts.com/newsletters/cc/201310.html">https://www.myfonts.com/newsletters/cc/201310.html</a>	
<a href="https://tr.pinterest.com/pin/462885667921003830/?lp=true">https://tr.pinterest.com/pin/462885667921003830/?lp=true</a>	
<a href="https://www.moma.org/collection/works/139311">https://www.moma.org/collection/works/139311</a>	
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019	

- Şekil 5. 35: Laure Meseguer, Qandus yazı karakteri, 2002 ..... 106  
<http://www.laurameseguer.com/project/qandus>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 5. 36: Peter Bil'ack, History yazı karakteri, 2008 ..... 107  
[https://www.typotheque.com/articles/the\\_history\\_of\\_history](https://www.typotheque.com/articles/the_history_of_history)  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 5. 37: Shiva Nalla Perumar, Calcula yazı karakteri, 2016..... 108  
<https://www.typotheque.com/fonts/calcula/about>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 5. 38: Nicolai Djurek, Tremolo yazı sistemi, 2015..... 109  
[https://www.typotheque.com/fonts/tremolo\\_shadow/about](https://www.typotheque.com/fonts/tremolo_shadow/about)  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 5. 39: Hansje van Halem, Wind yazı ailesi, 2017..... 110  
[https://www.typotheque.com/blog/wind\\_a\\_layered\\_typeface\\_for\\_optical\\_illusions](https://www.typotheque.com/blog/wind_a_layered_typeface_for_optical_illusions)  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 5. 40: Astrid Stavro, FS Sally Triestina yazı karakteri ..... 111  
<http://www.identifont.com/show?4XGL>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 5. 41: Ran Zheng, Look/Hear Projesi, 2018 ..... 112  
<http://www.typeroom.eu/article/ran-zheng-wants-us-feel-look-and-hear-typography-miraculous-ways>  
Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

- Şekil 5. 42: MuirMcneil, Panopticon yazı sistemi,..... 113  
<http://www.muirmcneil.com/project/panopticon-2/?section=typeface>  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 5. 43: Özge Güven, Alice yazı karakteri, 2018..... 114  
[https://www.instagram.com/p/Br5bo1Jgxc7/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/Br5bo1Jgxc7/?utm_source=ig_web_copy_link)  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 5. 44: Emre Parlak, Majör Mono Display yazı karakteri, 2019..... 115  
 Emre Parlak
- Şekil 5. 45: Onur Yazıcıgil / Özge Güven, HeyMoment font sistemi, 2018 ..... 116  
 Onur yazıcıgil
- Şekil 5. 45: Christopher Çolak, Asimov Display, 2017..... 117  
[https://www.instagram.com/p/BahV9okj1Ep/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/BahV9okj1Ep/?utm_source=ig_web_copy_link)  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 5. 47: Erman Yılmaz, Oddie yazı karakteri, 2018 ..... 118  
[https://informaltype.com/oddee\\_typeface/](https://informaltype.com/oddee_typeface/)  
 Son Erişim Tarihi: 29.05.2019
- Şekil 7. 1: Helvetica ve Bodoni karakter görüntüleri. 139  
 Gonca Makbule Koyuncu çizimi.
- Şekil 7. 2: Helvetica ve Bodoni karakter görüntüleri. .... 141  
 Gonca Makbule Koyuncu çizimi.
- Şekil 7. 3: Helvetica ve Bodoni yazı karakterlerinin grid yapılarının temelleri. .... 142  
 Gonca Makbule Koyuncu çizimi.

Şekil 7. 4: Vavien yazı karakteri için hazırlanan grid yapısı. ....	143
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	
Şekil 7. 5: Alt fonta ait karakterler.....	143
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	
Şekil 7. 6: Alt ve üst işaretlerin temeli.....	144
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	
Şekil 7. 7: Tasarlanan iki ayrı alt fontun karakterleri. ....	145
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	
Şekil 7. 8: Tasarlanan Vavien yazı karakterinin versiyonları. ....	146
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	



**GRAFİKLER LİSTESİ**Sayfa no.

Grafik 6. 1: Melezleştirme yöntemleri grafiği. ....	123
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	
Grafik 6. 2: Değerlendirme grafiği. ....	125
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	
Grafik 6. 3: Değerlendirme grafiği. ....	127
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	
Grafik 6. 4: Değerlendirme grafiği. ....	128
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	
Grafik 6. 5: Değerlendirme grafiği. ....	129
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	
Grafik 6. 6: Değerlendirme grafiği. ....	130
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	
Grafik 6. 7: Değerlendirme grafiği. ....	131
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	
Grafik 6. 8: Değerlendirme grafiği. ....	132
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	
Grafik 6. 9: Melezle Yazı Karakterleri Sınıflandırma Önerisi Grafiği. ....	137
Gonca Makbule Koyuncu çizimi.	

## 1. GİRİŞ

Sayısal teknolojinin ortaya çıkışı ve bilgisayar kullanımının yaygınlaşması ile beraber iletişimin yeniden şekillendiği bir dünyada yaşamaktayız. İnternet kullanımının zenginleştirdiği teknoloji sayesinde bilgisayarlar, akıllı telefonlar, tabletler ve daha birçok dijital alet yardımı ile çok uzak mesafeler arasında saniyelik iletiler göndererek bilgi alışverişi yapabiliyoruz.

Bilgiyi böyle bir yöntem ile yayabiliyor olmak özellikle son 10 yıllık süreçte gündelik hayatın hızla değişmesine sebep olmuştur. Bugün artık gazeteleri ekranlardan okuyor, pek çok işyerinde bilgisayar ile çalışıyoruz, akıllı telefonlarımız sayesinde 24 saat hem, sesli hem de yazılı olarak iletişime geçilebilmektedir. Kullandığımız teknolojinin bu durumu bizi sürekli farklı kültürler ile de etkileşime açık kılmaktadır. Sanal ortamda gezinerek yapacağımız birkaç dokunuş ile dünyanın herhangi bir yerindeki farklı kültürlerle ait web sayfalarında, fotoğraf galerilerinde araştırma yapmak mümkündür.

İçinde yaşadığımız dönemin teknolojik ve sosyal bir olgusu olarak bu süreç bizi “melezlik” ve “küresellik” kavramları ile her an karşı karşıya bırakmaktadır. Bu iki kavram günümüz kültürel pazarının en önemli elemanlarıdır. Heterojen yapının öne çıkmasını sağlayan bu durum kültürel pazarı hareketlendirerek büyümesine dolayısıyla melezlik kavramının pozitif değerinin artmasına neden olmaktadır. Artık kullandığımız teknolojiler ve içinde yaşadığımız dünya “melezlik kavramı” çerçevesinde şekillenmektedir.

## 1.1. Tipografide Melezlik Kavramının Önemi

Sayısal teknolojinin gelişmesi ile özellikle içinde bulunduğumuz son otuz yıl içerisinde bilgisayarlar ve dijital teknoloji tasarımcılara yeni yaratıcı özgürlükler sunmuştur. Bu değişim yazı karakteri tasarımında yeni eğilimlerin doğmasına ve tipografide çeşitliliğin artmasına olanak sağlamıştır. Bu durum sonucunda ortaya birçok melez yazı karakteri çıkmıştır. Ayrıca kullanıma sunulan programlar sayesinde grafik tasarımcılar “layer (katman) teknolojisi” ile tanışmıştır. Bu teknoloji aynı görsel alan birçok görsel elmanın aynı anda kullanılmasına olanak tanımaktadır. Tüm bu teknolojik ve kültürel etkileşimler tipografik tasarıma yansımakta; dilin tekrarlanan çözülüm ve yeniden inşa edilme süreçlerini şekillendirme olanağı sunmaktadır. Bu sürecin nasıl geliştiğini tarif edebilmek için melezlik kavramının tipografideki yerini tanımlamak gerekmektedir.

## 1.2. Eser Metnin Araştırma Konusu ve Amacı

Bu eser metin çalışmasının amacı Latin yazı karakterinin anatomilerinin “Melezlik Kavramı”ndan nasıl etkilendiğini postmodernizm bağlamında araştırmaktır. Eser olarak yapılan araştırma sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda; postmodernizmin çok katmanlı eklektisist yapısını yansıtan, görsel algısı güçlü, içinde bulunduğumuz küresel döneme göndermeler yapan, bir yazı karakteri tasarımı önerisi sunulması amaçlanmaktadır.

Araştırma sürecinde elde edilen veriler, teknolojinin getirdiği olanaklar ve görsel birleştirme teknikleri bakımından yazı karakterleri incelenecektir. Çeşitli yazı karakteri sınıflandırılma yöntemleri araştırılarak melezliğin bu sınıflandırmalar içindeki yeri sorgulanacak, araştırmanın sonucuna uygun yeni bir sınıflandırma önerisi

sunulacaktır. Araştırmanın yan sonuçlarından biri olarak metin için kullanılabilir bir yazı karakteri tasarlama yöntemleri ile melez bir yazı karakteri tasarlanma yöntemleri arasındaki farklar karşılaştırmalı olarak ortaya konulacaktır. Böylece içinde bulunduğumuz dönemde yaşanan kültürel ve teknolojik gelişmelerin tipografik dili nasıl etkilediği yazı karakterlerindeki çeşitliliğin artırılmasının ve yeniden biçimlendirilmesinin imkanları sorgulanacaktır.

Eser metin çalışmasında öncelikle melez kavramını fen bilimleri ve sosyal bilimler bağlamında inceleyerek farklı disiplinler içerisindeki kullanım biçimleri araştırılacaktır. Kavrama dair anlam ve terminoloji çeşitliliği ortaya konularak bu kavrama ait tanımların teknoloji, sosyoloji, kültür, sanat ve tasarım arasındaki ilişkide bulunduğu zeminin net bir biçimde şekillendirilecektir. Bu yöntemle elde edilen veriler doğrultusunda yazı karakterlerinde melezliğin içeriğini oluşturan temel noktalar belirlenerek konunun literatürdeki tanımlanacaktır.

## **1.2. Eser Metin Konusunun Seçilme Nedenleri**

### **1.2.1. Konunun Literatürdeki Yeri**

Yurt içi ve yurt dışı kaynaklı tipografik çalışmalar ile ilgili yapılan ön araştırma sonucunda konu oldukça kapsamlı ve yeni bir alan olması nedeniyle konu ile ilgili yeterli kaynak oluşturacak incelemenin yapılmamış olması bu konunun seçilmesinin temel nedeninin oluşturmaktadır. Yapılacak çalışma ile içinde bulunduğumuz sürecin melezlik ve küreselleşme kavramları doğrultusunda tipografik dil üzerine etkileri Latin yazı karakterleri üretimi bağlamında eser metin çalışması boyunca belgelendirilmiş ve arşivlenmiş olacaktır.

### **1.2.2. Konu ile İlgili Yerli ve Yabancı Kaynak Yetersizliği**

Seçilen araştırma konusunu neden sonuç ilişkisi bağlamında inceleyen, örnekleri sistemli olarak gösteren, Latin yazı karakterlerini üreten tasarımcıların görüşlerini içeren ve bir çıkarıma ulaşan, sistematik herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Konunun çok yeni olması sebebiyle yeterli kaynak erişimi bulunmamaktadır.

### **1.3. Eser Metnin Kapsamı**

Eser metin; melezliğin yazı karakterlerine etkisini incelemek için hazırlanan araştırma, eser ve eserin açıklaması olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde melezlik kavramına, bu kavramın çeşitli disiplinler (antropoloji, biyoloji, felsefe, fizik, mimarlık, sosyoloji vb.) içindeki anlamlarına ve ilgili terminolojilere değinilecektir. Buradan yola çıkılarak tipografide melezliğin inşası kurgulanacaktır. Bu kurgu eser metin konusu bağlamında Latin yazı karakterlerinde anatomik melezlik konusuna odaklanacaktır. Araştırma için seçilen yazı karakterleri tasarımının temel elemanları (anatomik yapı, okunaklılık, okunabilirlik vb.) doğrultusunda incelenecektir. Yapılan inceleme sonucu ortaya çıkan veriler ile Latin yazı karakterleri melezliğin çeşitlilikleri bakımından sınıflandırılacaktır. Bu incelemeler doğrultusunda, gerekli görüldüğü takdirde yazı karakterlerinin tasarımcılarının görüşlerine yer verilecektir.

Eser metin araştırma çalışması, giriş bölümünde değinilen melezliğin sosyal ve teknolojik nedenlerle ortaya çıktığı Endüstri Devrimi sonu ve sonrasındaki süreç, modernizm ve postmodernizm olmak üzere 3 dönemi kapsamaktadır. Böylelikle melezlik ve saflık arasındaki döngüsel yapının göz önüne serilmesi mümkün olacaktır.

Yapılan araştırma sonucu elde edilen verilere dayalı eser çalışması yazı karakteri olarak üretilecek ve bu çalışmayı sergileyen görsel malzemeler tasarlanacaktır. Son bölümde eserin hangi yöntemler kullanılarak üretildiği açıklanacaktır.

Araştırma konusu Türkiye’de yazı sisteminin Latin kökenli bir alfabeyle dayalı olması, diğer alfabe ve kelime sistemleri ile yapılacak araştırmayı değerlendirecek kişilere ulaşma zorluğu ve yanlış, eksik çıkarımlara ulaşma riski nedeni ile Latin yazı karakterlerinde anatomik melezlik olarak sınırlandırılmıştır.

#### **1.4. Eser Metninde Kullanılacak Araştırma Yöntemleri**

Eser metnin araştırma süreci boyunca yerli ve yabancı kaynaklar taranarak kitap, makale, dergi, videolar ve internet yayınları incelenerek arşivlenecektir. Konu ile ilgili tasarımcılarla karşılıklı ve internet üzerinden yapılacak röportajlara yer verilecek, yazı karakteri tasarımı ile ilgili konferans ve atölye çalışmalarına katılım sağlanacaktır. Yazı karakteri oluşturmaya yönelik tasarım programları ve uygulamalar hakkında araştırma yapılacaktır.

## 2. MELEZLİK KAVRAMI

### 2.1. Melez Kelimesinin Kökeni

Arapçadan dilimize geçen melez kelimesi katışık, karışık anlamına gelmektedir. Biyolojide değişik türden hayvan veya bitkilerden üremiş kırma, azma, hibrit, metis ya da değişik ırktan ana babadan doğmuş olan (kimse) anlamına gelen bir sıfat olarak kullanılır.<sup>1</sup> Türkçede anlam karşılıklarından biri olan ve teknolojik melezliği ifade etmek için kullanılan hibrit Latince “Hybrida” kelimesinden gelmektedir. Kelime eski Yunancada “hybris” ölçüyü aşma, küstahlık, azgınlık anlamında kullanılmıştır.<sup>2</sup> “Hybrida” Latince dişi uysal domuz ve erkek yaban domuzdan doğan vahşi yavruyu, özgür insan ve köleden doğan çocuğu vb. durumları tanımlamak için kullanılmış, sonraları bu kelimenin anlamı genişletilerek birbirine benzemeyen hayvan ya da bitkilerin birleşmesinden meydana gelen varlıkları ifade eden bir kelime olarak biyolojiye geçmiştir.

Melezlik kavramı, özellikle “fiziyojik bir fenomen” olarak ele alındığı 19. yüzyıl ve sonrasında sosyolojik bir problem olan ırkçılığın bilimsel temelini oluşturduğu düşüncesiyle reddedilmiş ve 20. yüzyılın sonunda, küreselleşme ve teknolojik olanakların artması ile beraber yaşanan kültürel değişimi ve teknolojik yapıları tanımlamak üzere yeniden canlandırılmıştır.

---

<sup>1</sup> “Melez”, <http://sozluk.gov.tr>

<sup>2</sup> <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/hibrit>

Tipografik anlamda melezlik kavramını meydana getiren süreci ve sonuçlarını incelemeye başlamadan önce melez kavramının fen bilimleri ve sosyal bilimler içerisinde var olduğu yeri araştırmak ve anlamlandırmak önemlidir. Çünkü yazı karakterleri üretimine dair var olan parametreler temelinde toplumsal değişikliklere ve teknolojik gelişmelere dayalıdır. Böylece bu kavrama ait tanımların teknoloji, sosyoloji, kültür, sanat ve tasarım arasındaki ilişkide bulunduğu zeminin net bir biçimde şekillendirilerek, tipografide melezliğin oluşturulma biçimleri, yöntemleri ve sınırlarının inşası mümkün olabilecektir.

## **2.2. Fen Bilimleri ve Sosyal Bilimler Bağlamında Melezlik Kavramı**

Fen bilimleri ve soysal bilimler bağlamında melezlik kavramı en çok biyoloji ve sosyoloji alanlarında ve bu konularla bağlantılı disiplinlerde araştırma konusu olmaktadır. Biyoloji melezliğin fiziksel durumunu tanımlayıp ve sınıflandırırken, sosyoloji melezliğin insan toplulukları ve oluşturdukları kültürler arasındaki alışverişin etkisiyle ortaya çıkan neden-sonuç ilişkisi ile ilgilenmektedir.

Biyolojide melez üremelerin oluşması için üst ve alt sınırlar bulunmaktadır. Farklı familyalar arasında üreme hiç oluşmayacağı gibi birbirine çok benzer türler arasında da melez tanımını karşılayacak genetik farklılığı gösteren bir tür ortaya çıkmamaktadır. Canlılar arası melezlik doğal (tabii olaylar) veya kasıtlı (laboratuvar ortamı) yoldan oluşmaktadır.



Çeşitli yöntemler yolu ile elde edilen melezler bir önceki kuşaktan büyüklük, büyüme hızı ve verim gibi özellikler bakımından üstünlük gösterir.<sup>3</sup> Bu duruma Türkçede melez üstünlüğü, melez güç ya da melez azmanı anlamına gelen “heterosis” adı verilir. Melezleme tutarsa her iki hayvanın farklı karakterlerini taşıyan bir tip, saf bir tür gibi değişmeden art arda benzer döl veren bir hayvan ortaya çıkar.<sup>4</sup> Yeni tür kesin bir şekilde sabitleştiğinde görece safkan olarak tanımlanabilecek bir durum oluşur buna melezliğin saflaşma süreci “refinement” (arıtma) adı verilir. Böylelikle melezleşme ve saflaşma arasında bir döngü oluşur.

Melez üstünlüğü tasarım ve yazı karakteri üretimi bağlamında değerlendirildiğinde okuyucunun/izleyicinin his ve düşüncelerine bilginin görsel yöntem ile aktarılmasındaki yoğunluğun yüksekliğini gösteren bir terim olarak değerlendirilebilir. Melez yazı karakterleri kullanılarak üretilen bir tasarımda bilgi metnin gövdesinde taşınarak şeffaf bir şekilde izleyiciye/okuyucuya aktarılmaz. Kullanılan yazı karakterinin görsel içeriğinde birden fazla bilgi üst üste bindirilmiş katmanlar yolu ile eş zamanlı olarak okuyucuya sezgisel olarak hissettirme yöntemi ile iletilir. Bir başka deyişle metin ve okuyucu/izleyici arasında kurulan görsel bağın oldukça güçlendiği her noktada yazı karakterine ait melez üstünlüğünün aranması mümkündür.

Biyolojideki bu döngüsel durum metaforik olarak genişletilerek ve sosyolojik olaylar ile beraber değerlendirilerek önce sanatta sonra tipografide postmodernizm ve modernizm arasındaki tekillik ve çoğulluk ilişkisinin nasıl oluştuğuna ve bu durumun yazı karakterlerine nasıl yansıdığına dair döngüsel bir veri elde edilebilir

---

<sup>3</sup> “Heterosis”, **Meydan Larousse**, C.5, 808.

<sup>4</sup> “Melez”, **Meydan Larousse**, C.8, 586.

Türkçede fen bilimleri alanındaki melezlikten bahsederken terminolojik olarak “hibrid” terimi daha sık karşımıza çıkmaktadır. Bu terim iki ayrı türden teknolojinin birleşik olarak kullanıldığı mekanik araçlar ve akıllı sistemleri tanımlamak için kullanılmaktadır.

Sosyolojide melezlik kavramı Endüstri Devrimi öncesi ve sonrasında yapılan coğrafi keşiflerin etkisiyle ortaya çıkan ticari ihtiyaçlar doğrultusunda başlayan kolonileşme faaliyetleri ile oluştuğundan kolonyalizm ve postkolonyalizm kavramları ile ilişkilidir.

Bu kavramlarla ortaya çıkan sosyolojik ilişkiler dizisi içinde kolonileştiren halk üstün ırk, kolonileştirilen halk alt ırk olarak sınıflandırılır. Böyle bir sınıflandırma “güçlü merkez” ve “periferi” kavramlarının ortaya çıkmasına, aralarındaki politik, ticari ve kültürel ilişki biçimlerinin var olduğu bir alan oluşturmasına neden olmuş ve manevi sınırlarını belirlemiştir. Sosyolojide kültürel melezleşme kavramının yerleştiği bu alan “Üçüncü Mekân” ya da “Üçüncü Alan” olarak tanımlanır. Üçüncü mekân kavramının kendisine atfedildiği Homi Bhabha kavramı, “Özü itibarıyla yansıtılamaz olsa da sözcelemenin<sup>5</sup> - kültürün anlam ve sembollerinin asli birliği ve sabitliği olmadığını, hatta aynı işaretlerin dahi alınabileceğini, çevrilebileceğini, yeniden tarihselleştirilebileceğini ve yeniden okunabileceğini gösteren- diskursif<sup>6</sup> şartlarını oluşturan işte bu Üçüncü Alan’dır.”<sup>7</sup> tarifinin içinde açıklar. Bu tarif üçüncü alanı kültürel melezleşmenin gerçekleştiği, farklı özlerden aldığı özellikleri değiştirip yeniden üreten, tekrar tekrar anlamlandıran dinamik bir yer olarak tanımlamaktadır.

---

<sup>5</sup> Sözceleme: Bir sözcenin, mesajın belli bir zaman ve mekan içinde üretilişi. Dilbilimsel akt.

<http://www.ege-edebiyat.org/docs/344.doc>

<sup>6</sup> Diskursif: Tümevarım.

<sup>7</sup> Homi K. BHABHA, **Kültürel Konumlanış**, 101

Sosyolojinin ilgi alanı içinde olan güçlü merkez, periferi ve üçüncü alan kavramları mimari ve tasarım bağlamında yorumlandığında; kültürel alışveriş sonucu ortaya çıkan eklektisist yapıları, bu yapıların nasıl oluşturulduğunu ve inşa edildiği alanları tarif etmektedir. Eklektisizmin sanat ve tasarım estetiğine yansıyan kültürel iz düşümleri 18. yüzyıldan itibaren tipografik tasarım ve yazı karakterleri üretiminde melez unsurların kullanılmasına neden olmuştur. 1980'li yıllarda yaygınlaşan sayısal teknoloji kullanımı ve 2000'li yıllarla beraber yaygınlaşıp hızlanan internet teknolojisi etkileşimli (interactive) üçüncü mekânların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu kavramlar günümüz teknolojisi açısından değerlendirildiğinde tasarım teknolojisi bakımından karşılığı programların içerisinde yer alan ithal (import) ve ihraç (export) yöntemleri ile katman (layer) sistemi ve sanal ortamdır. Tipografik tasarımda karşılığı ise çok dilli tasarım üretimleri, melez yazı karakterleri, tasarım öğeleri arasındaki hiyerarşi ve öznellik olgusudur.

Kolonyal dönemde kültürel melezlik öz ve öteki arasındaki sınırdaki direnç ile uzlaşmanın farklı sonuçları göz önünde bulundurulduğunda tasarlanmış değil, doğal yoldan gelişmiş bir durum olmuştur. Postkolonyal dönem ile beraber kültürel melezlik küresel pazarın çeşitlilik ihtiyacını karşılamak adına bilinç kazanarak kasıtlı bir duruma dönüşmüştür.

### **2.3. Sanat ve Mimaride Melezlik Kavramı**

Kültürel melezleşmenin estetik alanındaki yansıması sanatta, üç boyutlu biçimlenmiş karşılığı mimarlık alanında görülmektedir. Melezlik mimari ve sanat içinde düşünüldüğünde akıllara farklı stillerin bir arada kullanımında dolayı öncelikle

“Eklektisizm”<sup>8</sup> gelse de bu kavramın bir araya getirme yönteminde tasarlanmış öğelerin birbiriyle ilişki kurma mecburiyeti bulunmadığından ortaya çıkan bir birleşim değil yan yana olma halidir ve seçmeci oluşundan dolayı keyfiyet taşır. Ancak bu bir arada olma hali bağlam ya da zaman, katmanlaşma ve yoğunluk benzeri faktörler ile bozulup, kullanılan öğeler arasında bir ilişki ortaya çıkarsa o durumda melezleşme başlamaktadır. Eklektisizm ve melezlik ilişkisi incelendiğinde; her melez eklektisist bir anlayışa sahip olsa da her eklektisist yapı içinde melezlik faktörü taşımamaktadır. Eklektisizm aşırı homojenleşme ile ortaya çıkan hareketsiz durumları seçmeci yapısı ile bozup heterojen hale getirmeye işlevini gören bir davranış biçimidir. Bu sebepten melezliğin oluşmasına yardımcı olan bir etkidir.

Eklektisizm ve melezlik arasındaki ilişki kurgusu postmodern süreç ile beraber güçlenmiştir. Adorno postmodernizmi kültür endüstrisi tarafından yüksek sanat ve alçak sanatın zorla birleştirilmesi olarak tarif etmiş ve böylece dönemin kendinde var olan kasıtlı melez durumunu ortaya koymuştur. Postmodernizm melezlik kavramının sıklıkla kullanıldığı ve bu kavramdan beslenen bir dönem olarak nitelendirilebilir.

Mimarlık ve sanatta melez kavramı postmodern dönem ve teknoloji devrimine kadar geçen uzun bir süreç boyunca yine kültürel melezleşme üzerinden gerçekleşmiştir. Kimi zaman taklit kimi zaman esinlenme yolu ile farklı kültürler birbirilerine ait görsel motif ve stilleri kullanmışlardır. Bazen de bu melezleşme farklı kültürleri eş zamanlı taşıyan sanatçı ya da mimarların bu kültürel birikimlerini eserlerine aktarmaları ile oluşmuştur. Mimari melezliği sadece inşa edilmiş yapılar üzerinden incelemeyiz. Üçüncü mekânın var olduğu her alan ve karşıt durum melezliğin araştırılacağı potansiyel bölgelerdir.

---

<sup>8</sup> Eklektisizm: Seçmecilik. Farklı düşünce sistemlerinden seçilen öğretilerin ayrı bir sistem içinde birleştirilmesi. Eklektisizm, öğretilerin alındığı sistemlerin bütününe benimsemediği gibi, aralarındaki çözümleme amacını da gütmeyiz.

#### 2.4. Tasarım ve Tasarım Teknolojisi Bağlamında Melezlik Kavramı

Sayısal teknoloji, medyanın katmanlı bir biçimde kullanılmasına olanak tanıyarak son 30 yılda sanat ve tasarım anlayışının değişmesi için büyük bir imkân sağlamıştır. Postmodern sürecin eklektisist anlayışıyla uyum sağlayan bu durum; sanat ve tasarım alanında birçok disiplinin bir araya gelmesine sebep olmuştur. Özellikle hareketli görüntünün dijital kullanımı grafik tasarım, sinema, fotoğrafçılık, resim, üç boyutlu animasyon, tipografi gibi birçok görsel disiplinin (kullanılan teknolojinin katmanları oluşturma veya açma özelliği düşünüldüğünde) birbirleri ile iletişime giren üçüncü alanlar haline dönüşmesine sebep olmuştur. Manovich bu durumu, “...bilgisayar yazılımı ile tasarımcılar her bir katmanın saydamlığını tam olarak kontrol edebilir; katmanlar arasında bulanıklık gibi farklı görsel efektler de ekleyebilirler.” sözleriyle ifade eder.<sup>9</sup> Manovich'e göre, farklı görüntü katmanlarının birbiri ile etkileşime girdiği ve sadece farklı görüntü katmanları arasındaki hafif geçiş değil, üretim teknikleri ve kavramsal sunumları arasındaki geçiş de hareketli görüntü içinde farklı disiplin kavramlarını birleştiren melez bir medya yarattı.<sup>10</sup>

Teknolojinin bu şekilde gelişmesi tipografi ve yazı karakteri tasarımında kullanılan yeni bilgisayar programlarının üretilerek; harflerin anatomik yapılarına çeşitli yöntemler ile müdahale edilmesini kolaylaştırmıştır. Böylece ortaya melez karakterleri de içinde bulunduran birçok biçim çıkmıştır.

---

<sup>9</sup> Lev MANOVICH, “Understanding Hybrid Media”

<sup>10</sup> Barış ATİKER, Understanding the “Hybrid” Media in Design Education

## 2.5. Dilde Melezlik Kavramı

Dilbiliminde melezleşme; unsurları (kökler, son ekler, ön ekler) yabancı dillerden aktarılan kelimenin niteliği<sup>11</sup> olarak tarif edilmiştir. Örneğin otomobil, Yunanca oto ve Latince mobil kelimelerinin birleşmesi ile oluşmuş ve dilimize geçmiştir.<sup>12</sup> Yakın bölgeler arasında konuşulan dillerde kelime ödünç alma yöntemi ile melezleşme görülmektedir. Örneğin; Türkçe ve Yunanca arasında birçok ortak kullanılan kelime, terim ve atasözü bulunmaktadır. Lirik “reggae” şarkıları Afrikalı kökler taşıyan Jamaikalı “creole” dili ile yazılır. “Hollanda ile Almanya sınır bölgelerinde Hollandacanın nerede başladığı Almancanın nerede bittiği belirsizdir.”<sup>13</sup> Benzeri dilde melezleşme örneklerini farklı sebeplerden dolayı dünyanın çeşitli bölgelerinde görmek mümkündür.

Dilin kültürel melezlenmeden nasıl etkilendiğine dair şekilsel örneklerden biri “Arebica” yazı stilidir. Bosna’nın Osmanlı İmparatorluğu’nun bir parçası olmasından sonra 15. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. Dil ve yazı arasında oluşan kültürel melezleşmeye dayalı, Arap yazı sisteminin fonetik olarak Hırvat diline adapte edilmesinin sonucunda kitap tasarımında kullanılmaya başlanmıştır.

Metinler dilde melezleşmenin görüldüğü bir başka alandır. “Genellikle “eşdeğer etki” denilen, kitabın ilk olarak yazıldığı kültür bakımından anlaşılır olmayabilen ama yeni okura aşına gelen sözcükler ve düşüncelerin araştırılması

<sup>11</sup> “Melezlik”, **Meydan Larousse**, C.8, 587.

<sup>12</sup> “Melez”, **Meydan Larousse**, C.8, 586.

<sup>13</sup> Peter BURKE, **Kültürel Melezlik**, 16

gerektiği için tercümeleler, melez metinlerin en açık örnekleridir. Yabancı bir eserin yerlileştirilmesi *intihal!* ile taklit arasına konulabilir.”<sup>14</sup>

“Edebi türlerde melez olabilir. Japon romanına, Arap romanına, Afrika romanına ve olasılıkla Latin Amerika romanına, Avrupa romanlarının basit taklitleri olarak değil, edebi melezler olarak, Uruguaylı eleştirmen Angel Rama (1926-83)’nın onlara verdiği adla “kültürler ötesi anlatılar”, yabancı tekniklerle yerel kültürün, özellikle popüler kültürün bir birleşimi olarak bakılabilir...”<sup>15</sup>.

Kültürel alışveriş ile dilde görülen karşılıklı etkileşimler zamanla dilde arınma ihtiyacını doğurmuş, dilin saflaştırılma yollarının arayışı içerisine girilmesine sebep olmuştur. “Örneğin saf “Attica” Yunancası diline dönme hareketi, yabancı sözcükler tarafından işgale uğradığı algısına yanıt olarak klasik dönemin sonunda başlatılmıştır” “...Almanya’daki dilsel arılık takıntısı 20. yüzyılın başlarında zirveye ulaşmıştır.”<sup>16</sup>

Dilde melezleşmenin tipografi üzerindeki etkisi ancak 1980 sonrası sayısal teknolojinin grafik tasarımcılar tarafından yaygın bir şekilde kullanılması ile üretilen yapısökümcü dili tipografiye yansıtan çalışmaların sonucunda değerlendirilmeye başlanmıştır.

---

<sup>14</sup> A.g.k., 37

<sup>15</sup> A.g.k., 38

<sup>16</sup> A.g.k., 131

### 3. MELEZLİK KAVRAMI, YAZI VE TİPOGRAFI İLİŞKİSİ

#### 3.1. Tipografi Nedir?

“Tipografi yazının hareketli harf türleri ile çoğaltılmasıdır.”<sup>17</sup>

Tipografi için birden fazla tanım bulunmaktadır. Bu tanımlar dil, üretildiği teknoloji, okunaklılık ve okunabilirliğe dair birtakım referanslar göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Robert Bringhurst tipografiyi “İnsan dilini kalıcı bir görsel formla ve dolayısıyla bağımsız bir varoluşla donatan bir zanaat.”<sup>18</sup> olarak tanımlar. Resmi internet sitesi Typotechte’ de tipografi nedir sorusuna Peter Bill’ac “Tipografi; paralelinde geliştiği teknoloji ilerledikçe, tanımı hakkında tekrar düşünmemiz gereken bir disiplin. Tipografi, Gutenberg’in hareketli harfleri icadından beri üzerinde çalışılan bir zanaat. Britannica’nın son ansiklopedisindeki tipografi tanımına göre ‘tipografi basılı sayfanın görünüşünün belirlenmesi ile ilgilendir’ 15. yy’dan önce tipografinin olmadığını, basılabilir harflerin icadına sıkı sıkıya bağlı olduğunu buradan çıkarabiliriz. Elektronik ekranlarda görünen ve yaratılan sayısal harflerin de bu tanımlamada yerlerinin olmadığını anlıyoruz.” diyerek cevap vermektedir.<sup>19</sup>

Yaklaşım farklılığına göre birtakım değişiklikler gösteren tanımlara ulaşılabilmeyle beraber tipografi yazılı dili okunaklı, okunabilir ve çekici kılmak için kullanılan düzenleme tekniğidir.

<sup>17</sup> Eric GILL, *An Essay on Typography*, 33

<sup>18</sup> Robert BRINGHURST, *The Elements of Typographic Style*, 11

<sup>19</sup> BIL’AK, Peter, “What is Typography?”



Tipografi terimi yazı ve baskı arasındaki ilişkiye dayanır. Teknik olarak düşünüldüğünde insan elinin makine ile kurduğu ilişki ve iş birliğinin ürünüdür. Tarihin erken dönemlerinde bulunan bazı baskı örnekleri bulunmakla beraber tipografiden bahsetmek Çin ve Kore’de üretilen ilk baskı makinelerinin örneklerini temel alarak Johannes Gutenberg’in hareketli metal harfler ile baskı tekniğini geliştirmesi ile olmuştur. Avrupa’da baskı makinelerinin geliştirilmesi ayrıcalıklı bir gruba ait olan okuma durumunun geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Bu sayede bilgi yayılması Avrupa’da geleneksel dünyadan kopuşun ve enformasyona dayalı modern toplumun kuruluşunun başlamasına neden olmuştur.

### **3.2. Tipografi ve Melezlik Kavramı**

Tipografinin yazının makine yardımı ile çeşitli yöntemler kullanılarak çoğaltılması olduğu düşünüldüğünde ortaya çıkan durum, üçüncü bir mekân içinde yazı ve teknolojinin bir araya gelerek ara bir durum oluşturduğudur. Bundan dolayı tipografinin anlamında bir melezlik üretiminde rol alacak bir saflık ya da melezlik aramak doğru olmaz. Ancak tipografiye melez ya da saf bir durumun ifade edilmesini sağlayan bir araç olarak bakılabilir.

Tipografik dilde melezlik ve saflığın döngüsel durumu göz önünde bulundurulduğunda evrensel bir dil arayışı için yazı karakterleri anatomileri oluştururken kullanılan formların mümkün olan en basit geometrik biçime kadar yalınlaştırılmasına yönelik çalışmaların yapıldığı modernizm dönemi saflığı ifade etmektedir. Endüstri Devrimi sonrası dönemde yaşanan kültürel değişimler vasıtası ile yazı karakteri anatomilerinde görülen katmanlaşmalar ile teknoloji vasıtasıyla oluşan çok dilli anlayış ve yazı karakteri üretiminde birleştirme tekniklerinin kullanıldığı postmodernizm sürecinde ise melezliğin göstergesidir.

1980 sonrasında görülen tipografide melezleşme döneminin temelleri Wolfgang Weingard'ın 1960'ların sonlarında öğrencileri ile beraber başlattığı çok katmanlı bir grid sistemine sahip, ofset baskı tekniği kullanarak ürettikleri deneysel çalışmalar ile başlamıştır. İsviçre Tipografisi'nin katı kuralları yıkılarak kurulan bu kompozisyonlar 1970'lerin sonunda “Yeni Dalga Tipografisi” olarak adlandırılan hareketin öncüsü olmuştur.

### 3.3. Yazı Karakteri Nedir?

Günümüzde yazı karakteri, her biri bir veya daha fazla harfi temsil eden harflerden, sayılar, noktalama işaretleri ve özel işaretlerden oluşan, ortak tasarım özelliklerini paylaşan ve metin dizmek için kullanılan semboller bütünü olarak tanımlanmaktadır.

Modernizmin nesnel anlayışı içerisinde Adrian Frutiger yazı karakterini, “araç” olarak tanımlamıştır. Ona göre “iyi bir yazı karakteri okuyucunun bilincine en az etki ederek, yazarın anlamını okuyucunun anlayışına ileten yegâne araç olmalıdır.”<sup>20</sup>

Yazı karakteri terimi dilimizde son yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. İngilizce “typeface” kelimesinin karşılığı olarak yazı karakteri, yazı tipi ya da yazı yüzü olarak Türkçeye tercüme edilebilecek bu terim yerine uzun yıllar matbaacılık kökenli ve birçok dile Fransızca'dan geçen “font” terimi kullanılmıştır. Özellikle sayısal teknolojinin kişisel bilgisayarlar sayesinde hayatımıza girmesi ile font teriminin kullanılması dünyada ve ülkemizde yaygınlaşmıştır. Ancak bu tam olarak

---

<sup>20</sup> H. OSTERER, P. STAMM, *Adrian Frutiger-Typefaces: The Complete Works*, 7

doğru bir tanımlama değildir. Etimolojik olarak, “fonte” ve “fondre” kelimesine dayanan terim, eritmek ya da dökme anlamına gelir ve yazı karakterlerinin dökümhaneler tarafından üretilme biçimlerini ifade etmektedir.<sup>21</sup> Geleneksel olarak font bir yazı karakterinin tek bir puntodaki büyüklüğü için hazırlanan, metalden dökülmüş tam bir seti ifade için kullanılmaktadır. Ayrıca aynı terim matbaacılıkta hazırlanan setlerin yerleştirildiği metal çekmeceler için de kullanılmaktadır.

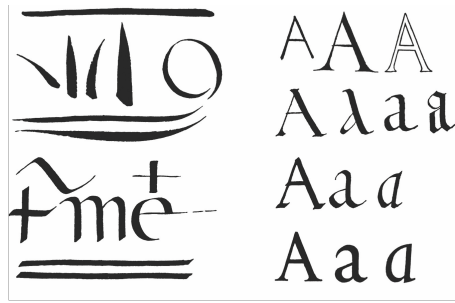
### **3.4. Latin Yazı Karakterlerinde Harflerin Anatomisinin Temeli (İskelet Sistemi)**

#### **3.4.1. Harflerin ve Oranların Oluşumu**

Eric Gill “Tipografi Üzerine Bir Deneme” isimli makalesinde; günümüzdeki yazı karakterlerini oluşturan harflerin anatomisinin kullanılan araç ve el hareketinin ilişkisi ile belirlendiğinden bahseder. Bir fırça, kalem veya keskiyle harfin her bir ögesini oluşturan darbeler aynı zamanda hızlı yazmak için edinilen el pratiğinin katkısı ile harfin başlama açısı, ana eksen ve harf içi incelik kalınlık ilişkilerini belirler. Böylece her bir harfin iki boyutlu ana iskeleti ortaya çıkar.

---

<sup>21</sup> Jürg LEHNI, “Typeface as Program”



Şekil 3. 1: Kaligrafik harf anatomilerinin nasıl oluştuğunu gösteren örnek.

Günümüzde kullanılan Latin alfabesi, Fenikeliler tarafından kullanılan 22 karakterden oluşan harf sistemin Antik Yunan ve Roma dönemlerinde geliştirilmesi ile oluşturulmuştur. M.S. 1. yüzyılda bu günkü formuna yaklaşmıştır.

Bu yüzyılın başlarında Roma yazıtlarında görülen harf biçimlerinin dramatik bir biçimde değişikliğe uğradığı görülmüştür. Düz ve tek kalınlıklı (monoline) bir yazı türünden bitişleri tırnaklı (serifli), daha zarif, geometrik temelli bir yazıya dönüşmüştür. Bu dönüşümün sebebi tam olarak bilinmemekle beraber Roma kaligrafisi ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Bu döneme kadar Romalı katipler pahalı parşömenlerde kullanılmak üzere düz fırça darbelerinden oluşan, yoğunlaştırılmış bir yazı tipi geliştirmişlerdir. Bu yazı türünün örnekleri Pompeii kalıntılarından günümüze ulaşmıştır. 1900'lü, yılların başlarında Trajan Sütunu'nda yer alan büyük harfli oyuntularla papirüsler üzerinde bulunan yazıların bağlantıları mimar William Lethaby tarafından kurulmuştur. Lethaby 1906 tarihli Edward Johnston'ın "Yazı, Aydınlanma ve Harfler" isimli kitabının girişinde bu sütun üzerinde yer alan harflerin bir duvar ustası tarafından tasarlanmış olduğunu söylemiştir.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> <http://codex99.com/typography/21.html>



Şekil 3. 2: Kaligrafik harfler ve Trajan Stunu arasındaki geçişi gösteren resim.

Eric Gill deneme yazısında M.S 1. yüzyıl da biten Trajan Sütunu üzerindeki yazıtların bu dönemden sonra Roma gündelik hayatında kullanılan yazı stiline dönüştüğünü belirtmiştir. Eric Gill'e göre bu dönemin yazıcı ve yazı ustaları sadece var olan harfi alet yardımı ile en iyi biçimde yansıtmaya çalıştıklarından uzun bir dönem boyunca harflerin tasarlanması üzerine bir değişim gerçekleşmemiştir.<sup>23</sup>

Yazı karakteri tasarımcıları fırça darbeleri ve elin pratiğine dayanılarak hazırlanmış bir iskelet sistemi oluşturma tekniğini uzun zamandır kaligrafi ve harf anatomisini öğreten derslerde kullanmaktadır. Ewan Clayton'un aktardığına göre bu teknik kaligrafinin ilk yıllarından günümüze nesilden nesile geliştirilen ve Edward Johnston tarafından Royal Collage of Art Kraliyet akademisinde verilen dersler vasıtasıyla günümüze ulaşmıştır.<sup>24</sup>

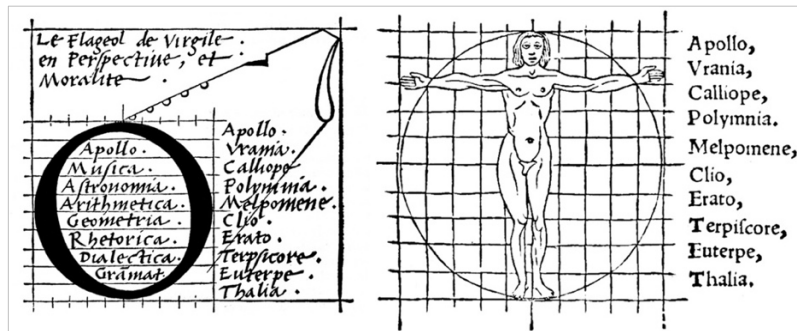
<sup>23</sup> Eric GILL, *An Essay on Typography*, 27

<sup>24</sup> Ewan CLAYTON ile mail yoluyla yapılan röportajdan derlenmiştir.

### 3.4.2. Grid Sisteminin Oluşumu

Antik Yunan ve Roma dönemlerinde Romalı mimar Vitruvius'un insan vücudu ve mimari oranlar ile kurduğu bağlantının Latin harflerinin anatomisine uygulaması grid sisteminin bilinen ilk oluşturulma çalışmasıdır.

15. yüzyılda Rönesans döneminin sanata, bilime, araştırma, keşfetme ve icat etmeye dönük hümanist yapısı ve Gutenberg tarafından hareketli metal harflerle baskı teknolojisinin geliştirilmesi gibi nedenlerden dolayı grid sistemine duyulan ihtiyacın artması ile beraber bu alandaki en önemli çalışmalardan birisi Geoffroy Tory tarafından gerçekleştirilmiştir. Tory 1529 tarihli, alfabe, harfler, oranlar, Fransız dili, dilbilim, paleontoloji ve baskı teknikleri üzerine olan “Champ Fleury” (Gül Bahçesi) isimli kitabında harf anatomilerini altın orana dayandırmak yerine; insan vücut oranlarıyla ilişkili olduğu düşünülen Antik Yunan mimarisinin harf oranlarını nasıl etkilediğinin bilimini ve sanat önerisini açıklamıştır.<sup>25</sup>

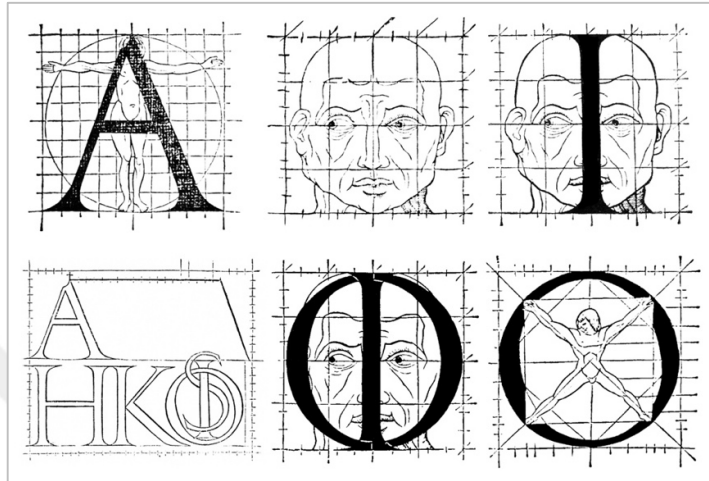


Şekil 3.3: Geoffroy Tory, grid sistemi örneği, Champ Fleury, 1529.

Açıkladığı bu öneride Antik Yunan mitolojisinden faydalanan Tory, Apollo ve dokuz ilham perisinden esinlenerek insan vücudunun anatomik parçaları ve oranlar

<sup>25</sup> Geoffroy TORY, “Champ fleury”

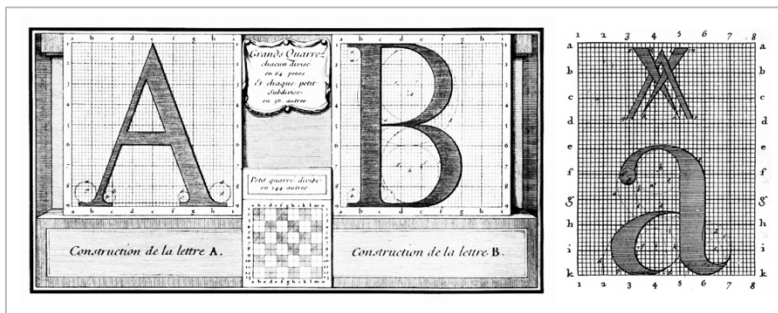
arasında çeşitli bağlantılar kurmuştur. Kurduğu bu bağlantılar ile 10 x 10'luk bir grid sistemi ve versiyonlarını oluşturarak bunlar üzerinden lirik bir dille harf anatomilerine dair değerlendirmelerde bulunmuştur.



Şekil 3. 4: İnsan vücut oranları ve harflerin grid yapısı ile ilgili örnek şemaları, Chap Fleury, 1529.

Harf oranları ve grid yapısı ile ilgili bir başka sistem önerisi ünlü ressam Albrecht Dürer tarafından, 1535 tarihinde yayınladığı ve dönemin tipografik harf dizilim uslubuna yoğun eleştiriler getirdiği ve harf anatomilerinde geometrinin nasıl uygulanması gerektiğini anlatan kitabında getirilmiştir. Orijinal dili olan Latince'den 1917 yılında "Of The Just Shaping Of Letters: From the Applied Geometry of Albrecht Durer Book III." Olarak ilk çevrimi yapılan kitapta Dürer Latin harflerini kare bir gridin içine yerleştirerek geliştirilen bir çizim yolunu önermiştir. Bu teknikte; tek tip bir karenin içine sığacak harflerin en kalın (ağır) yeri karenin 10. bölümünün genişliğinde, en ince (hafif) yeri de bu kalınlığın 1/3'ü oranında çizilir ve bu kural bütün harfler boyunca uygulanır. Bu teknikteki oranlar temel alınarak harfler farklı yöntemler kullanılarak çizilebilmekte ve harflerin anatomilerine göre bu tekniğe bazı ufak tefek eklemeler yapılabilmekteydi.

Yazı karakterlerinin anatomisini ve grid sistemi yapısını günümüze kadar etkileyen en önemli yöntem “Roman du Roi” (Kral’ın Latin Harfleri) yazı karakterinin üretilmesi aşamasında ortaya çıkmıştır. Fransa Kralı 14. Luois Kraliyet Baskı Ofisinde kullanılmak üzere yeni bir yazı karakteri oluşturulması için Kraliyet Akademisi Bignon Komisyonu’nun kurulmasını istemiş ve 1692 tarihinden itibaren “Roman du Roi” nin geliştirilmesine başlanmıştır. Çalışma aynı zamanda Fransız sanat ve ticareti içinde tipografi ve matbaacılığa yönelik bilgilerin araştırılıp derlenmesini içeriyordu. Bignon Komisyon’u tarafından tasarlanıp geliştirilen “Roman du Roi” Roma yazıtlarında kullanılan harflerin yapısına dayanıyordu. Yazı karakterinin büyük harfleri 8 x 8’lik toplam 2304 kareden oluşan kare bir grid sistemi üzerine yerleştirilmiştir. Küçük harfler için ise aynı sitem içerisinde dikdörtgen bir grid kullanılmıştır. Komitenin tasarımları Louis Simonneau tarafından metale işlenmiş ve Philippe Grandjean tarafından metal kalıpları kesilmiştir.<sup>26</sup> Roman du Roi Felice Feliciano’nun Roma yazıtlarında kullanılan harflerden ürettiği 1463’te “Alphabetum Romanum Codex Vaticanus 6852” adıyla yayınlanan yazı karakterinden grid sistemine olan sıkı bağlılığı ile ayrılmıştır. Roma yazıtlarında kullanılan harfler ile “Roman du Roi” ve sonrasında üretilen yazı karakterleri arasında büyük farklılıklar olmasına rağmen Roma harflerinin yapısı ve Roman du Roi’nin grid sistemi “Geçiş Dönemi” (Transitional Type Face) yazı karakterlerini sonrasında ise “Modern Dönem” “Didot” yazı karakterlerinin grid yapısını etkilemiştir.



Şekil 3. 5: Roman du Roi, 17. yüzyıl.

<sup>26</sup> <https://www.typography.com/fonts/didot/history/>



### 3.5. Yazı Karakterleri ve Melezlik

1980 yılından itibaren sayısal teknolojinin tasarımcılar tarafından geniş çaplı kullanılmaya başlanmıştır. Kişisel bilgisayarların kullanılmaya başlanması grafik tasarımcılara ilham kaynağı olmuş, dijital süreç “ana akım” kaynağına dönüşmüştür. Bu dönemde tasarımcıların yazı karakteri tasarlama amacı ile dijital teknolojinin sunduğu yenilikleri kullanması, öznel yaklaşım biçimi ve post modern felsefenin bir parçası olan yapı sökümün dil üzerinde geliştirdiği kuramlar üretilen tasarımlar üzerinde etkili olmuştur. Dilin yapısının bozulması ve ana metnin yeniden anlamlandırılması tasarımcıların ilgisini çeken bir konu haline gelmiştir. Bu etkilenme ile yapılan deneysel çalışmalar sonucunda yazı karakterlerinde melezleşme ortaya çıkmıştır.

1980 yılı ile beraber ortaya çıkan bir başka kavram olan “Küreselleşme” fikirlerin daha fazla paylaşılmasına yol açmıştır. Her alanda yeni ve çeşitli olasılıklara yol açan bir kültürel değişim ortaya çıkmıştır. Bu değişim ile beraber birden fazla dil konuşulan çok dilli bir kitleye hitap eden tasarımcılar, hizmet verdikleri bu kitleye erişebilmek için yazı karakteri yelpazelerini genişletmek zorunda kalmışlardır.

Yapısökümcü felsefe ile Weingard’ın başlattığı çalışmaların Amerika’da Katherine McCoy’un önderliğinde Cranbrook Sanat Akademisi’nde geliştirilmesi ile ortaya çıkan “Yeni Dalga Tipografisi” ve Neville Brody’nin 1990 yılında başlattığı görsel dil üzerine bir deney alanı<sup>27</sup> olan “Fuse” projesinde dilin akışkanlığı üzerine alternatif görsel projeler üreten bir platformlar oluşturmuşlardır. Bu alan içerisinde üretilen bazı yazı karakterleri görsel ve düşünsel olarak başka formlarla da ilişkiye geçerek melezlik kavramı içinde incelenebilecek sonuçlar ortaya çıkarmışlardır.

<sup>27</sup> N. BRODIY-J. WOZENCROFT, FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse, 3

80’li ve 90’lı yıllar boyunca melez yazı karakteri üretimine yönelik kişisel girişimlerden en önemlisi Scatt Macela’nın tasarladığı “Dead History” yazı karakteri geçmişin ölümüne ve geleceğe dair bir çakışma anını canlandırmaktadır. Bu tasarımda kullanılan üretim tekniği gelecekteki melez yazı karakterinin tasarlanmasına öncü olmuştur.

Yazı karakterlerinin tarihte de doğal yoldan gelişmiş melez örnekleri bulunmaktadır. Özellikle Endüstri Devrimi sonrası eklektisist hareketi ortaya çıktığı “Victoria Çağı” döneminde, yazı karakterleri bağlamında melezliğin nasıl başladığını ve öncül örneklerini incelemek mümkündür. Yazı karakterlerinde neoklasisizm sonu ve eklektisizmin başlangıcına kadar melezleşme gözlenmemiştir. Hareketli metal harflerle baskı tekniğinin geliştirilmesinden sonra tasarlanmaya başlanan yazı karakterleri ancak 300 yıl sonra el referanslarından koparak keskin formlarına kavuşabilmişlerdir.

1800’lü yıllara gelindiğinde Endüstri Devrimi’nin üretimi kolaylaştırması ve hızlandırması sonucu tipograflar harf tasarımı ve üretimine dair daha çok deneme yapmışlardır. Baskı teknolojileri geliştikçe ve yeni girişimciler arttıkça reklamcılık alanındaki baskıya duyulan ilgi artmaya başlamıştır. Bunun sonucunda daha önceden kitap basımı alanında çalışan dizgiciler ticari baskının olanaklarını keşfetmişlerdir. Tipografi tarihinde ilk “Fatface Typeface” (Şişman Yazı Karakterleri) bu girişimcilerden biri olan Robert Thorne tarafından 1803 yılında yapıldığı düşüncesi yaygındır. Thorne reklamcılık alanında oluşan bu yeni dalgalanmaya büyük metinler içindeki kısa başlıklarda kullanılabilecek şişman bir yazı karakteri üreterek cevap vermiştir.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> KENNARD, Jennifer, “The Story of Our Friend, the Fat Face”



Şekil 3. 6: Robert Thorne, “Fatface” yazı karakteri, 1821.

Bu denemelerden bir diğeri yazı karakterlerindeki tırnakların kaybolana kadar incelenmesi üzerine yapılan çalışmalardır. Bu çalışmalara dayanarak 1816 yılında William Caslon IV ilk tırnaksız yazı karakterini üretmiştir.<sup>29</sup> Caslon yazı karakterine *English Egyptian* adını vermek istediye de diğeri tipograflar bu yazı karakterini “Grotesk” adı ile çağırmayı uygun görmüşlerdir.



Şekil 3. 7: William Caslon IV, “Grotesk” yazı karakteri.

Buna karşın 1815’te Vincent Figgins tarafından üretilen küt tırnaklı (Slab Serif) yazı karakterinin adı “Egyptian” olarak kabul görmüştür. İlk olarak Antiqua adı altında tanıtılan karakterin neden “Egyptian” adı altında anılmaya başlandığı son derece belirsizdir. Ancak birçok tipografi otoritesine göre Napoleon’un Mısır seferinden sonra arkeolojik incelemeye açılması ve Mısır kültürü ve sanat eserleri hakkında yapılan tanıtım yayınları Avrupa’da yoğun bir kültürel hayranlık uyandırmış ve dekoratif sanatlarda bu hayranlığın etkileri gözlenmiştir. Küt tırnaklı harflerin yapısının Mısır mimarisi ile bağlantısı kurulmaya çalışılmakla beraber bu konu ile ilgili net bir kanıt ulaşılamamıştır. Bu nedenle Mısır’a artan ilgi ile küt tırnaklı yazı karakterlerinin ortaya çıkmış olması tesadüf olarak değerlendirilmektedir. Bu duruma rağmen küt tırnaklı yazı karakterleri tipografik literatüre “Egyptians” olarak geçmiştir.

<sup>29</sup> G. AMBROSE, P. HARRIS, *Fundamentals of Typography*, 34

1900’lerde üretilen benzerlerine bu tarihsel referansa dayanarak Cairo, Karnak, ve Memphis gibi isimler verilmiştir.<sup>30 31</sup>

**ABCDE**

Şekil 3. 8: Vincent Figgins,1815, “Egyption” yazı karakteri.

Vincent Figgins tarafından 1817 yılında sunulan bir başka yazı karakteri “Tuscan” dönemin önemli “Decorative Typeface / Ornamented Typeface” (Dekoratif Yazı Karakterleri) örneklerindedir. Fazla tercih edilmeyen “Tuscan” yazı karakterlerinin (Tuscan Typeface) temeli oldukça eskiye dayanmaktadır. İlk “Tuscan” harf biçimlerinin el yazmaları ve yazıtlarda kullanımı Antik Roma dönemine kadar uzanmasına rağmen ilk tipografik “Tuscan” örneği erken 19. yüzyılın başına kadar görülmemiştir. Anatomik yapısına has karakteristik çatallanmanın erken Hristiyanlık döneminde balık kuyruğunu temsilen kullanıldığı düşünülmektedir. İlerleyen dönemlerde bu çatallanmalar döngüler, tam balık kuyruğu, bukleler, kancalar ve diğer fantezi varyasyonlar eklenerek geliştirilmiştir.<sup>32</sup> Yüksek çeşitliliği olan eklektik bir yapıya sahiptir.

**ABCDEF G**

Şekil 3. 9: Vincent Figgins,1835, “Tuscan” yazı karakteri.

“Tuscan” yazı karakterlerinin isminin nereden geldiğinde “Egyptian”larda olduğu gibi belirsiz bir konudur. Ünlü Çek ressam, illüstratör, sahne tasarımcısı, tipograf ve öğretim görevlisi František Muzika bu konudaki görüşlerini “19. yüzyılda İngiltere’de “Tuscan” olarak sunulan başka bir spekülatif yazı karakteri türü... Bu

<sup>30</sup> Alexander LAWSON, *Anatomy of a Typeface*, 311

<sup>31</sup> <http://www.historygraphicdesign.com/industrial-revolution/the-industrial-revolution/631-egyptian-type>

<sup>32</sup> <https://www.myfonts.com/fonts/hihretrofonts/figgins-tuscan/>

terimde “egyptienne”, “antique”, “French antique”, “italienne” ve benzerleri terimler ile eşit derecede tesadüfi ve boş. “Egyptian” teriminin Mısır’la, İtalya ile ya da İtalyanlarla bir ilgisinin olmamasıyla benzer olarak “Tuscan” yazı karakterlerinin de İtalya’nın bir eyaleti olan Toskana (Tuscany) ile ya da Toskana’da görülen Roma Mimarisi örnekleri ile bir ilgisi yoktur. Böyle bir tanımlama ancak ticari nedenler ile yapılmış olabilir.”<sup>33</sup> sözleriyle belirtmiştir.

19. yüzyılda yazı karakteri üretimindeki bu aşırı hareketlenme karakterlerin farklı versiyonlarının bir arada kullanıldığı, harflerin 3 boyutlu olarak döndürüldüğü, perspektiflerinin değiştirildiği, geometrik ya da amorf şekiller eklenerek oluşturulan görsel biçimlerin görüldüğü tipografik bir dilin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ancak “Egyptian” ve “Tuscan”da olduğu gibi bu şekillerin nasıl kurgulandığına dair bilinçli bir yaklaşımın olmaması bize bu dönemde melezleşmenin doğal yoldan oluştuğunu göstermektedir.

**MODE**

**AURE**

**ITALIE**

FIVE-LIVE PICA ITALIAN.  
**BOAT**

**XXX**

**UNDER A CLOUD**

Şekil 3. 10: Victoria Dönemi’ne ait bir takım melez yazı karakterleri, 19. yüzyıl.

<sup>33</sup>Fantišek MUŽIKA, *Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets, Volume 2*, 338

Sanayi Devrimi sonrası Victoria Dönemi'nin eklektisist yapısı içinde ortaya çıkan Pre-Rafaelit harekete dayalı "Arts and Craf Hareketi" ekletisizmden ve süslemecilikten uzak yalın yapısı ile dönem içinde kendine ait bir alana sahiptir. Endüstri Devrimi sonrası hız ve aşırı sanayileşmeye tepki olarak doğan bu harekette kaliteli el işçiliğinin önemi artmış, tipograflar temiz ve okunaklı metinlerin oluşturulması için; "Bodoni" gibi kontrastı yüksek, okumayı zorlaştıran tırnaklı yazı karakterleri yerine 15. yüzyıl'da Venedik'te üretilen roman harflerin anatomilere benzeyen yazı karakterleri temel alınarak tasarlanan tırnaksız gotik ya da yarı gotik yazı karakterleri üretmişlerdir. Bu dönemin en önemli özelliği modernizmden hemen önce kendi dil önerisini getirmesi olmuştur.

**This is the Golden type.**  
**This is the Troy type.**  
**This is the Chaucer type.**

Şekil 3. 11: William Morris, "Golden", "Troy" ve "Chaucer" yazı karakterleri.

19. yüzyılın sonlarına doğru Pre-Rafealist hareket, "Arts and Crafts" ve Japonizm'in etkisiyle ortaya çıkan "Art Nouveau" akımı yazı karakterlerine Uzak Doğu'nun kıvrımlı formlarının taşınması sebebiyle kültürel melezleşmenin Latin yazı karakterlerinin anatomisine yansımalarının bir örneği olmuştur. 1900 yılında Otto Eckmann tarafından üretilen "Eckmann" yazı karakteri dönemin en iyi örneklerindedir.

**A B C D E**

Şekil 3. 12: Otto Eckmann,1902, "Eckmann" yazı karakteri.



Şekil 3. 13: "Rudhardsche Initialen" Otto Eckmann,1902.

Melezleşmenin bir başka sebebi yeni oluşmaya başlayan reklam sektörünün ihtiyaçlarına cevap verme arzusu olmuştur. Yeni oluşmaya başlayan sektör yazı karakteri üreticileri ve tasarımcıların farklı tasarımlar üzerinde çalışmalarına neden olmuştur. Bu çalışmalar sonucunda aşırı şişman ve iyice uzatılmış dar yazı tipleri ortaya çıkmıştır. İlerleyen yıllarda artan üretim ile beraber yazı karakterleri sınıflandırılmaya başlanmış bu durum yazı karakterlerinde sınır kavramının tanımlanmasına olanak sağlamıştır.



#### 4. MODERNİZM

Endüstri Devriminin ardından 20. yüzyılın başlangıcı ile Avrupa’da etkili olan sanat akımlarının olduğu döneme “Modernizm” adı verilmiştir. Modern kelimesi Latince kökenli bir sözcük olup “modo” ve ondan türetilen “modernus” sözcüklerinden gelir. Modern “şu an”, “şimdiki zamana veya son zamanlara ait” anlamlarında kullanılmaktadır.<sup>34</sup> Kelime Türkçeye “çağdaş” olarak çevrilmiştir. “Modern” kelimesi Latince ‘modernus’ biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda resmen Hristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır.

Modernizm 20. yüzyılın başında ortaya çıkmakla beraber uzun bir ön hazırlık dönemi geçirmiştir. 19. yüzyıl Romantizmi sanatçıları geleneksel ilkelere konu seçimi ve uygulama anlamında karşı çıkarak modernizmin öncüsü olmuşlardır. Bu hazırlık süreci 1. Dünya Savaşı’nın ardından tamamlanmış, savaşın getirdiği toplumsal çöküntü ve ekonomik sıkıntılar; siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik alanda mevcut yapının yıkılarak yeni bir örgütlü toplumun oluşturulması ihtiyacına doğrultusunda Modernizm düşüncesinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bilimsel alanda gerçekleşen ilerlemeler ve buluşlar, insanın ve evrenin doğası konusundaki görüşleri yıkarak yerine daha somut yeni bir dünya görüşü yaratmıştır. Bu düşünceler doğrultusunda ortaya çıkan sanat akımlarının ifade aracı olarak grafik tasarım ve tipografiyi kullanması tipografide yeni bir görsel dilin doğmasına sebep olmuştur.

---

<sup>34</sup> <https://www.etymonline.com/word/modern>



## 4.1 Modernizm Bağlamında Tipografi

Aristokrasi ve üst burjuva sınıfının oluşturduğu sosyal değerler, yozlaşma, siyasi yapı ve bu düzenin getirdiği sanat anlayışına karşı çıkan ve reddeden sanatçılar modernizm döneminde kendi icat ettikleri ilkelere dayalı kurmaca dünyalarını oluşturmuşlardır. Makineleşme, hız, şehrin gürültüsü, bilim ve matematiksel kavramlar modernizmin temel değerlerini oluşturmuştur. Bu dönemde yaşanan toplumsal, ekonomik ve siyasi örgütlenmenin bozulması ve yeniden yapılandırılmasının ifadesi olan çalışmalar; hem akım önderlerinin edebiyat ve özellikle şiir ile olan ilişkileri, hem teknolojik yenilikleri kullanmaya verilen önem, hem de ekonomik sebeplerden dolayı afiş, el ilanları, kitap gibi basılı yöntemler ile hayata geçirilmiştir. Sanatçı ve tasarımcıların modernizm döneminde yaşanan gelişmelerin bir parçası olarak yazılı dilin imlasına yönelik müdahaleleri tipografi ve basılı malzeme kullanarak yansıtılmaları ortaya çıkan tipografik dilin metnin içeriği kadar görselliği de güçlü dışa vurumcu bir hale dönüşmesine sebep olmuştur. Bu dönemde görsel dilde sadelik ve netlik ön plana çıkmış, tasarım gereksiz öğelerden arındırılarak anlam kompozisyonlarda kullanılan elemanların kendi aralarındaki ilişkide aranmıştır.

### 4.1.1 İlk Modernist Akımlar Bağlamında Tipografi: Futurizm, Dadaizm, Konstrüktivizm ve De Stijl

İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin öncülüğünde 1914 yılında manifestosu yayınlanan Fütürizm her ne kadar bir yazın hareketi olarak başladıysa da kısa zamanda görsel sanatçılar tarafından kullanılmaya başlamıştır. O döneme kadar yaygın olarak kullanılan lineer okuma sistemi ve uyum yeni gelişen Fütürizm'in anarşik tavrına ters düştüğü için reddedilmiştir. Bunun yerine şiddetli ses ve gürültüleri

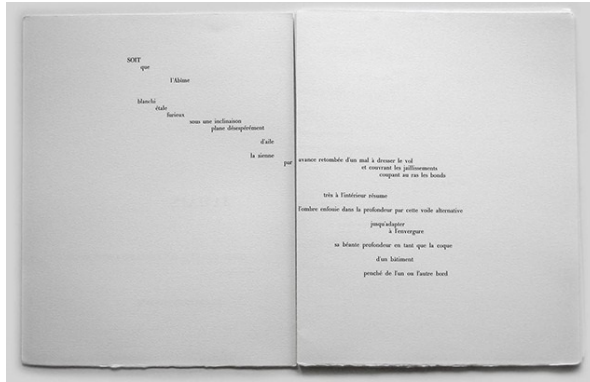
ifade etmek için dağınık ve savruk, atlamalar yapan, sayfada bomba patlamış hissi veren, ağırlık ve kalınlık farkı bulunan yazı karakterlerinin kullanıldığı dinamik kompozisyonlar kurulmuştur. Yazı karakteri kullanımında tırnaklı (serifli) karakterler geçmişin eklektisist yapısını hatırlattığı için reddedilmiş yerine tırnaksız (sans/sans serif) yazı karakterleri kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde Marinetti ve yandaşları klasik geleneğe karşı tipografik devrim yapma çağırısında bulunmuş ve ilk görüldüğünde bomba etkisi yaratan ve coşku dolu bir şiir geliştirmişlerdir. Böylece sentaks<sup>35</sup> ve gramerin dil kurallarına göre kullanılmasına meydan okumuşlardır. Onların bu tavrı geleceği kucaklamaya, yalnızca yeni değil aynı zamanda acil olan biçimlere de diğer sanatçı ve tasarımcıları da teşvik etmiştir.



Şekil 4. 1: Fütürist tipografi örneği, F. T. Marinetti, 1919.

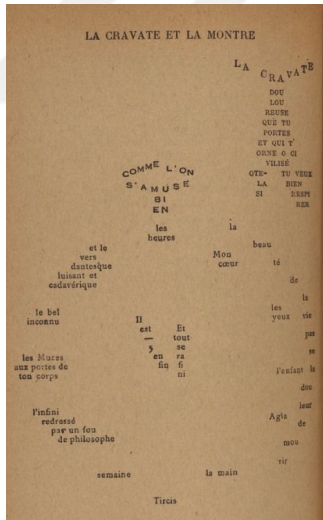
Fütürizm dönemi tipografik çalışmaların en ünlü olanlarından biri Stephan Mallarme tarafından yayınlanan “Un Coup de Des” (Bir Zar Atışı) adlı şiir kitabında sözcükler sırayla dizilmek yerine sayfada dağınık bir biçimde yerleştirilerek okuyucu düşünmeye yönlendirilmek istenmiştir.

<sup>35</sup> Söz dizimi.



Şekil 4. 2: Un Coup de Des karşılıklı sayfa tasarımı örneği, S. Mallarme.

Bir başka Fransız Guillaume Apollinaire 1918 yılında yayınladığı “Calligrammes” adlı şiir kitabı grafik tasarıma ilişkin yazılarını içermektedir. Apollinaire harfleri figür biçiminde yerleştirerek şiir ve resmi birleştirmenin yollarını aramıştır.



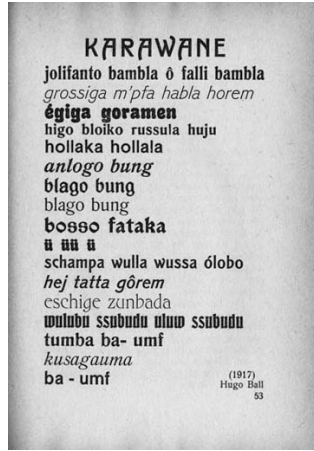
Şekil 4. 3: Calligrammes sayfa tasarımı örneği, G. Apollinaire, 1918.

Fütürizm endüstriyel devrimin bütün teknolojik olanaklarını kullanmış tipografiyi güçlü kılarak mesajını iletmiştir. Fütürizm’in şiddet yanlısı, makine çağına ait, devrimci teknikleri kendinden sonra gelen diğer akımlara temel olmuş ve onlar tarafından geliştirilmiştir.



Şekil 4. 4: Dada dergi kapağı örneği, 1920.

Dadaizm Alman şair Hugo Ball'ın Zürih'te Kabare Voltair'i açmasından sonra bu mekânda bir araya gelen şair, ressam ve müzisyenlerin aralarında oluşan etkileşim sonucu kendiliğinden ortaya çıkmıştır. 1. Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal yıkım ve bireylerde yarattığı ruhani çöküntüye bir tepki olarak doğan bu akım Avrupa toplumunun sosyal ve kültürel anlamda yozlaşmasına, din, gelenek ve var olan sanata anlayışına karşı çıkmıştır. Burjuva entelektüelliğini, sosyal ve siyasi düzeni, sanayileşmenin getirdiği çarpık modernleşmeyi yıkmaya eğilimi içinde olmuştur. Anlam karşılığı belirsiz olan Dada, Rusçada'da "Evet", Fransızca "oyuncak at" veya "bir çocuğun çıkarttığı anlamsız kelimeler da... da... da" gibi birçok anlama gelmektedir. Avrupa'da otoriteye duyulan güvenin sarsılması sonucu bireylerde oluşan hiçlik duygusuna odaklanan Dada akımı kendine ilham kaynağı olarak doğayı almıştır. Dadaizm'e göre doğada anlam olmadığından sanatta da anlam aranmamalıdır. Bu anlamsızlık duygusunu ifade etmek için devrik cümleler, anlamsız kelimeler, rastlantısal bir biçimde yan yana getirildiklerinde hiçbir anlam ifade etmeyen sözcükler kullanarak dili bozma çalışmaları yapmışlardır.



Şekil 4. 5: Sözsüz şiir örneği Karawanne, Hugo Ball, 1917.

Dadaizm'in öncüsü Macar şair Tristan Tzarave tarafından çıkartılan Dada dergisi dönemin önemli basılı üretimlerindedir. Hareketin kurucularından Hugo Ball tarafından geliştirilen ve Dada dergisinde örnekleri görülen anti-şiir formları “Verse ohne Worte” (Sözsüz şiir) ve “Lautgedichte” (Ses şiiri) anlamsızlık üzerine kurgulanmıştır. Başka bir Dadaist şair, Raoul Hausmann “Optophonetics” adını verdiği görsel-işitsel şiirinde; dilden bağımsız hale getirilerek görsel biçime dönüşen harflerin farklı tipografik düzenlemelerinin değişik ses alternatiflerine denk geldiği bir sistem oluşturmuştur.



Şekil 4. 6: Görsel-işitsel şiir örneği, Kp'erioum, Raul Hausmann, 1918-19.

Yazın kökenli bir hareket olan Dadaizm yeni şiir biçimleri, kolaj ve fotomontaj gibi teknikler kullanarak güçlü iletişim biçimleri üretmiştir. Oluşturulan sayfa düzenlerinde birbirleriyle ilgisi olmayan öğelerin rastlantısal olarak yan yana kullanılması sözcüklerin içeriğinden arınmasına ve yeni anlamlar yaratan bağlantıların kurulmasına neden olmuştur. Harflerin görsel biçimler olarak büyüklü küçüklü kullanılması ve kolaj tekniği ile tipografik dilde gerilimi ve kontrastı yüksek, kışkırtıcı bir görsellik elde edilmiştir. Dile yapılan bu müdahaleler ve araç olarak tipografinin kullanımı, tipografiyi geleneksel kurallara bağlı kalmaktan kurtararak özgürleştirmiştir.

Avrupa’da öncül modernist hareketler devam ederken 1910’da Marinetti’nin Rusya konferansları ile başlayan süreç ile beraber Rus sanatçılar Kübizm ve Fütürizm düşüncelerini benimseyip geliştirmişlerdi. Bu sürecin sonunda Bolşevik Devrimi’nin toplumsal örgütlenmesinin devam eden bir parçası olarak bu siyasi görüşü yükseltmek amacıyla bir araya gelen sanatçı ve tasarımcılar tarafından “Konstrüktivizm” hareketi ortaya çıkartılmıştır. Bu hareketin düşünürleri sanatçının yeni bir sosyal yaşam kurmak için toplumun faydasına olacak çalışmalar yapması gerektiğini savunarak Rus sanatçıları gereksiz şeyler ile uğraşmaktan vazgeçip afiş üretmeye çağırmışlardır. Bu görüşü paylaşan sanatçılardan Aleksei Gan Konstrüktivizm’in broşürünü yazmıştır. Buna göre Konstrüktivizm’in üç ana ilkesi mimarlık, doku ve konstrüksiyon olarak belirlenmiştir. Ayrıca El Lissitzky’nin 1920 yılında yazdığı “Süprematizm ve Dünyanın Rekonstrüksiyonu” başlıklı metin Konstrüktivizm’in kuruluş metni olarak kabul edilmiştir. Mimarlık geçmişinden dolayı Konstrüktivizm’in ilkelerini en iyi kavrayan El Lissitzky olmuştur. Mimarlığın matematiksel özellikleri ve strüktürü onun tasarım anlayışının temelini oluşturmuştur.

Lissitzky’nin göre biri ses olarak zamanı, diğeri boşluğun işlevini temsil eden kelime için iki boyutunun var olduğu ve yeni bir kitabın bu iki öğeyi içinde barındırması gerektiğini düşüncesi O’nun tasarımlarında süsten arındırılmış,

basitleştirilmiş geometrik biçimler ve sade tipografik görsel dile yer vermesine sebep olmuştur. Lissitzky 1925 yılında Hans Arp ile beraber tasarladığı “Die Kunstisten / Les ismes de l’art / The Isms of Art, 1914-1924” (Sanatta İzm’ler, 1914-1924) kitabında Almanca, Fransızca ve İngilizcenin bir arada kullanılması nedeniyle metinlerin okumasını kolaylaştırmak için yatay ve dikey sütunlar kullanmıştır. Lissitzky kitap tasarımlarında yer alan bütün elemanları inşa eder gibi kullanmıştır. Böylece Fütüristler tarafından yıkılan grid sistemini daha gelişmiş olarak yeniden kullanıma kazandırmıştır.

Konstrüktivizm’in bir başka önemli ismi Aleksandr Rodchenko Çalışmalarında ağır, durağan biçimleri yatay ve düşey şekilde yerleştirerek yeni bir tasarım stili yaratmıştır. Üst üste basımlar ve fotomontaja yer veren Rodchenko ağır tırnaksız yazı karakterleri kullanarak ileriki dönemlerde Sovyetler Birliği’nde sık sık kullanılacak olan ve Rus tipografik dili ile özdeşleşen kalın ve tırnaksız yazı karakterlerine ilham kaynağı olmuştur.



Şekil 4. 7: Die Kunstisten Kapak ve İç sayfa tasarımı, El Lissitzky-Hans Arp, 1914-1924.



Şekil 4. 8: Aleksandr Rodchenko, Film posteri, 1924.

1920’li yıllarda Hollanda’da Theo van Doesburg ve Piet Mandrian’ın öncüsü olduğu başka bir modernist akım “De Stijl” ortaya çıkmıştır. “De Stijl” sanatçıları doğanın ritmini ve teknolojiyi birleştirmek istiyorlardı. Bilimsel teoriler, evrenin matematiksel boyut, teknoloji, mekanik ve modern şehrin ritmi akımın ilham kaynağını oluşturuyordu. Onlar görsel gerçekliğin yerine, nesnelere arkasında olan, gizlenmiş tinsel anlamı yakalamaya çalışıyorlardı.

Piet Mondrian ve Theo van Doesburg’un resimlerinde kullandığı elemanlarda görülebileceği üzere “De Stijl”in tasarımcıları subjectivizme<sup>36</sup> karşı çıkmaktaydılar bu yüzden bu anlamı yükledikleri ve duyguya dayalı olduğunu düşündükleri yuvarlak çizgili ve kıvrımlı formlar kullanmak yerine nesnel olduğunu düşündükleri keskin, dikdörtgen ve karelere dayalı formlara, yatay ve dikey çizgilere yönelmişlerdir. Theo van Doesburg ve Vilmus Huszar’ın “De Stijl” dergisinin logosunda kullandıkları tipografi görsel dil yine bu formların harf anatomilerine yansıtılmasıyla oluşturulmuştu. “De Stijl’in” döneminin tipografik tasarıma bir başka büyük katkısı

<sup>36</sup> Öznelcilik.



dergi ve kitaplar için kullanılan grid sisteminin daha çok parçaya bölünerek geliştirilmesidir.



Şekil 4. 9: Vilmos Huszár'a ait olan Theo van Doesburg tarafından düzenlenen De Style dergi kapağı, Ekim 1917.



Şekil 4. 10: i10 dergisi kapak ve iç sayfa tasarımı örneği, Laszlo Maholy-Nagy, 1928.

Dönemin bir başka ünlü dergisi ilk sayfa düzenleme sistemini Laszlo Maholy-Nagy'nin yaptığı il0'du. Aynı geometrik formlar buradaki sayfa düzenlemelerinde de kullanılmıştır. Böylelikle mesaj bölümlerinin sistemli parçalar halinde düzenlenmesine ve asimetrik kompozisyonlar yardımıyla okuyucunun algısının sürekli uyanık kalması amaçlanmıştır.

#### 4.1.2 Bauhaus ve Yeni Tipografi

Bauhaus, 1907 yılında Almanya'da başlayan "Der Deutsche Werkbund" hareketinin bir sonucudur. Bu hareket endüstri toplumu olan Almanya'da sanat ve zanaatı endüstri ile birleştirerek, ucuz tüketim ürünleri ve seri üretimin işlevsel ve estetik niteliğini yükseltmek için tasarımı desteklemeyi amaçlamıştır. Almanya'nın 1. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkması sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi bunalım içine girmesine neden olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan yeni düzen arayışı Bauhaus hareketinin başlamasına sebep olmuştur. Akımın şekillenışı Weimer kentinde sanat ve tasarım eğitimi veren Devlet Bauhaus Okulu eğitimci ve öğrencilerinin katkıları ile gerçekleştiğinden "Bauhaus" adı verilmiştir.

1923 yılında Jhannes Itten'in görevden ayrılması okulun Orta Çağ anlayışı ve el sanatları ağırlıklı öğretim yapısını değiştirerek, rasyonalist ve makine için tasarıma dayalı eğitime yönelmesine neden olmuştur. "De Stijl" in öncülerinden Theo Van Doesburg'un evini "Bauhaus" lu öğrencilere açması ve Konstrüktivist sanatçı Lazlo Moholy-Nagy'nin okula katılması "Bauhaus" un bu akımlardan etkilenmesine sebep olmuştur. Lazlo Moholy-Nagy'nin tipografi ve fotoğrafıyı birleştiren tipofoto anlayışı Bauhaus'ta görsel iletişim konularında çalışmalar yapılmasını sağlamıştır. Moholy-Nagy yazı ve fotoğrafın bütünleşerek, mesajı direk iletmesini "yeni görsel yazın" olarak adlandırmıştır.



Şekil 4. 11: Weimar'daki Bauhaus Sergisi için poster, Joost Schmidt, 1923.

“Bauhaus” tasarımcılarından Herbert Bayer tipografik tasarıma işlevsel ve konstrüktivist doğrultuda büyük yenilikler getirmiştir. Bayer, Alman yazım kurallarında değişiklikler yapılması gerektiğini düşünüyordu. Ona göre aynı sesi tanımlayan iki farklı harf karakteri kullanmak doğru değildi. Tek bir yükseklikte yazı karakteri ile yazılacak bir metin hem okuyucu tarafından daha kolay algılanacak ve okuma hızlanacak hem de dizgi sırasında iki ayrı karakter kullanılarak dizilen metinden daha az boşluk olacağı için kâğıt ve basım maliyeti düşecekti. Bayer’ın “Bauhaus” için kurumsal yazı karakterini tasarlamasından sonra harekette büyük harflerin kullanımı bırakılmıştır.

Jhannes Itten gibi “Bauhaus”ta tarihle bağlarını tamamen kopartma yanlısı olmayan ve tasarladığı yazı karakterleri ile Alman imlasına müdahalelerde bulunan başka bir tasarımcı Paul Renner’dir. Hareketin dilinin tırnaksız yazı karakterlerinden oluşuyor olmasına karşın bu karakterlerin kullanıldığı “Yeni Tipografi”nin reklam alanında kullanılması gerektiğini, uzun metin okumaları için daha hümanist bir yaklaşımda olunması gerektiğini savunmuştur.

“Bauhaus” okuluyla doğrudan bir ilgisi olmamakla beraber 1923 yılında Weimarda açılan ilk sergiyi görerek çok etkilenen Alman tasarımcı Jan Tchicold’un 1928’de yazdığı “Die Neue Typographie” (Yeni Tipografi) kitabında yer verdiği tipografi ile ilgili görüşler dönemin yeni eğilimlerin tanımlanması açısından önemli olmuştur. Tipografide okunabilirlik ve estetik Modernizm bağlamında kurallara bağlanmıştır.



Şekil 4. 12: Die Neue Typographie kitabından sayfa tasarımı örnekleri, Jan Tchicold, 1928.

Jan Tchicold “Yeni Tipografi”nin özünün netlik olduğunu, sade bir tipografiye sahip işlerin birçok benzerleri arasından kolaylıkla algılanabileceğini düşünüyordu. Okuma bir noktadan diğerine gözün hareketi ile gerçekleştiği için tipografik elemanların merkezi bir eksende toplanarak tasarlanmasına karşıydı. Tchicold’a göre merkezi bir eksen temel alınarak bir okuma yapmak, vurgu sürekli yer değiştirdiğinden dolayı mantıksızdı. Tchicold, diğer tasarımcıların yapmaktan çekindiği gibi paragraf sonundaki bir satırı yarım bir satır olarak bitirmekten çekinmemiştir. Tam bir satırın arkasından biten paragrafın algılanmasının güç olduğunu fark etmişti. Eğer paragraf yarım bir satır ile bitirse paragraflar arası geçişin okuyucu tarafından daha rahat algılandığını fark etmişti.

“Yeni Tipografi”, metnin işlevinden yola çıkarak görünür bir biçim yaratma noktasında eskiden ayrılmıştır. Basılı olan her türlü içeriği saf ve doğrudan ifade etme ilkesi esastır. Biçim işlevden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Tasarımlarda kullanılan geometrik formlar sadeliğin ön plana çıkartılmasını sağlamıştır. “Yeni Tipografi”nin en belirgin özelliklerinden biri asimetrik kompozisyonlar olmuştur. Değişen yaşam standartlarının da bir göstergesi olarak simetri yerini asimetriye bırakmıştır. Basit ve hızlı okuma, sözcüklerin anlamına doğru yansıtma amacı ile doğru gruplamalar yapılarak iletişim güçlendirilmiştir. Beyaz alan bilgiyi gruplandırma amacı ile kullanılmış, başlık ve metinde kullanılan yazı karakterleri sınıflandırılmıştır. İşlevsellik teknik bağlamda değil metin ve okuyucu arasındaki ilişkiyi güçlendirmek amacı ile kullanılmıştır. Bu amaçla tasarımlarda diğer akımlarda olduğu gibi tırnaksız yazı karakterleri kullanılmıştır.

“Bauhause” döneminde rastlantısal ve dağınık tipografik tasarımlar yerine hiyerarşiye dayalı, okutmaya yönelik tasarımlar yapılmıştır. Bu bağlamda modernist tipografinin yeni düzeni örgütlemesini tamamlamış, Endüstri Devrimi döneminin melezliğe dayalı çoğulcu yapısının yıkımı gerçekleşmiştir. Hareket “De Stijl” ve Konstrüktivizm’in etkisi altında kalmış olmakla beraber bu akımların felsefik ilkelerini tasarım alanına çözüm üretme amacı ile taşımamıştır. İlk dönem Fütürist ve “Dada” anlayışına dayalı fikirler “Bauhause” döneminde sona ermiştir. Sanatçıların farklı alanlarda iş üretmesi ilkesi doğrultusunda tasarımın bütünleşmesine katkıda bulunulmuştur.

Bu akım boyunca Almanca diline yapılan yapısal müdahaleler Hittler döneminde Almanya’sı tarafından hoş karşılanmamış, okul önce Dessau kentine sonra Münich kentine taşınmış ve 1933 yılında kapatılmıştır. Bu dönemden sonra Amerika’ya göç eden pek çok tasarımcı Amerika’da reklam sektörünün gelişmesine katkıda bulunmuştur.

### 4.1.3 Art Deco Tipografisi

1930’lu yıllarda Fransa’da Rusya’dan Paris’e göç eden Konstrüktivist sanatçı A.M Cassandre önderliğinde “Art Deco” adı verilen Kübizm, Dadaizm ve Fütürizm’den köklenen farklı bir akım ortaya çıkmıştır. Bu akımın en önemli temsilcisi Cassandre’nin sözcükler ile resimleri birleştiren yaklaşımı dönemin tipografik dili üzerinde etkili olmuştur. Anlatacağı konuyu iyice düşünerek tek bir imgeye indiren tasarımcı bunu tipografi ile ayıramayacak bir biçimde bütünleştirmiştir.



Şekil 4. 13: Paris Gazetesi L'intransigeant için yapılan poster tasarımı, A.M Cassandre, 1925.

Cassandre dile çağdaşlarından görsel olarak farklı bir biçimde müdahalede bulunmuştur. Bauhaus okulu tasarımcıları küçük harfli tırnaksız yazı karakterleri kullanırken, Cassandre büyük harflerin kullanımına yönelmiştir. Cassandre’nin ürettiği tipografik dil modernizm içinde farklı bir anlayış taşımaktadır. “Bauhause” dönemi ile örtüşmeyen yazı karakterleri modernizme ters düşmek değil okunabilirlik algısına yönelik farklı bir müdahale yöntemi olarak tanımlanmaktadır.

#### 4.1.4 Uluslararası Tipografik Stil

Uluslararası Tipografik Stil'in kökeni "De Stijl", "Bauhaus" ve 1930'lu yılların Yeni Tipografi hareketlerine dayanır. 1950'li yıllarda Max Bill, Max Huber, Müller Brockmann, Armin Hoffmann, Siegfried Odermatt, Emil Ruder gibi İsviçreli tasarımcıların Bauhaus düşüncesini uygulaması ile başlamıştır, uzun yıllar Avrupa'da etkinliğini sürdürmüştür. Uluslararası Tipografik Stil imgelerin, tipografinin ve görsel elemanların iç içe olduğu tasarım düzenlemeleri ile fotoğraf ve fotomontaj tekniklerini buluşturarak tüm unsurların tek kavram altında toplanmasını sağlamıştır.

"Bauhaus" ve Uluslararası Tipografik Stil arasında geçiş olanağı sağlayan tasarımcılardan biri olan Theo Ballmer'in "De Stijl", ilkelerini kullanarak tasarladığı matematiksel grid sistemi üzerine asimetrik olarak yerleştirilen tasarım elemanları akımın görsel dilinin belirleyici bir özelliğidir. Uluslararası Tipografik Stil'de kullanılan matematiksel grid sistemi akımın üç farklı dilin konuşulduğu bir ülkede doğmasından dolayı daha kompleks bir yapıya sahiptir. Tasarımda yer alacak bütün dillerin eş zamanlı ifade edilebilmesi için çok kolonlu bir grid sistemi kullanılmıştır. Geçmiş dönemlerden farklı olarak bu grid sistemine dikey çizgilerin yanı sıra yatay çizgilerde eklenerek modüler grid yapısına ulaşılmıştır. Tipografik tasarımda netlik, açıklık ve sadelik hareketin üzerinde durduğu en önemli nokta olmuş, tasarımda kullanılan perspektif anlayışı hız ve hareketin görsel olarak ifade edilmesine olanak sağlamıştır. Akımın öncülerinden Karl Gestner'in 1940'ların sonunda ortaya attığı "integral tipografi" kavramı metin ve tipografiyi iç içe geçmiş elemanlar olarak ele almış bu görüş Uluslararası Tipografik Stil'in ortak yaklaşımı olarak kabul görmüştür.

Uluslararası Tipografik Stil'in önde gelen tasarımcılarından Emil Ruder, biçim ve işlev arasında doğru bir denge kurulması gerektiğini, yazının iletişimsel anlamını yitirdiği an, amacını da yitireceğini ve tasarımın bütününde sistematik bir yapı

kurulması gerektiğini düşünüyordu. İsviçreli tasarımcılar tasarımcının öznel düşüncesinin çalışmalarında yer almaması gerektiğini, asıl amacın mesajı tarafsız ve net bir biçimde iletilmesi olduğunu savunuyorlardı. Bu yaklaşım Josef Müller-Brockmann tarafından ortaya atıldıktan sonra genel bir kural olarak benimsenmiştir.



Şekil 4. 14: Tonhalle serisi için yapılan Beethoven poster tasarımı, Josef Müller-Brockmann, 1955.

Uluslararası Tipografik Stil'de tasarımcılar turnaksız yazı karakterleri tipografide kullanılmakla beraber geometrik yazı karakterlerinden uzaklaşarak optik problemlerin çözülmüş olduğu hümanist yazı karakterlerine yönelmişlerdir. Sağdan bloklar soldan serbest şekilde dizilen metinlerle okunaklılığın artırılması hedeflenmiştir. İletişim olanaklarının artması dünyayı “küresel bir köy”e dönüştürmüştü. Bu yeni şartlar farklı diller konuşan ulusların anlaşabilmesi için işaret ve piktogramlardan oluşan evrensel bir görsel dilin varlığını gerekli kılmıştı. Modernizm'in tek bir dil önerisi bu akımın getirdiği zarif ve steril tavır ile beraber doruk noktasına ulaşmıştır.



## 4.2 Modernizm Bağlamında Okunaklılık ve Okunabilirlik

Tipografi tarihi boyunca yazı karakteri tasarımcıları okunaklılık ve okunabilirliğin nasıl daha iyi olabileceği amacı ile birçok çalışmalar yapmışlardır. Ancak modernizm kendinden önceki akımları tarihsel anlamda yok sağdığı için kendi okunaklılık ve okunabilirlik anlayışını da beraberinde kurgulamıştır.

Modernizm döneminde okumanın nasıl daha hızlı ve kolay olabileceğine dair çalışmalar yapılmış ve bu amaçla çeşitli alfabe ve yazı karakterleri üretilmiştir. Bu dönem boyunca özellikle metin başlıklarında, kitap ve dergi kapaklarında, afişlerde tipografik anlamda zayıf sayılan Endüstri Devrimi ürünü tırnaklı yazı karakterlerinden kaçınılarak yerlerine tipografik anlamda algılanmasının daha güçlü olduğu kabul edilen, geometrik formların sadeliği ilkesine dayalı tırnaksız yazı karakterleri tasarlanmış ve kullanılmıştır. Gazete ve kitap metinleri gibi ana mesajı iletmek için tercih edilmeyen, ikincil derecedeki metinler için kullanılan tırnaklı yazı karakterleri de yine modernizmin ilkeleri doğrultusunda yeniden tasarlanarak okunaklılığı güçlü kılınmaya çalışılmıştır.

Modernizmde okunaklılık ve okunabilirlik anlayışının gelişmesine Yeni Tipografi bağlamında tasarlanan alfabe ve yazı karakterleri ile Beatrice Ward'ın Kristal Kadeh metaforu etkili olmuştur. Beatrice Ward bu metaforu şöyle ifade eder: "Karşınızda bir sürahi dolusu şarap olduğunu hayal edin. Bu hayali sunum için en sevdiğiniz mahsulü düşleyebilirsiniz ki farz edelim bu koyu, pırıltılı bir kırmızı olsun. Elinizde iki kadeh var. Bir tanesi incelikli işlemelerle kaplı som altından, öteki ise parlak, bir balon kadar ince ve saydam kristalden yapılmış. Tercihinize uygun kadehe şarabınızı doldurup için ve ben de gerçek bir şarap uzmanı olup olmadığınızı anlayayım. Şayet şarap hakkında, iyi veya kötü hiçbir şey hissetmiyorsanız, bu şeyi binlerce sterlin değerinde bir araç ile içmeyi isteyeceksiniz; ancak şu nesli tükenmeye

yüz tutmuş, o incelikli içkilere tutkun kabiledenseniz, kristali seçersiniz. Çünkü kristaldeki her şey, onu içindekini saklamaya değil açığa çıkarmaya yönelik şekilde hesaplanmıştır.”<sup>37</sup> Bu metafor tipografiyi iletilecek olan mesaja kendisinden başka bir anlam katmayan saydam bir araç olarak göstermektedir. Bu metaforda tasvir edilen anlayış okunaklılık ve okunabilirlik bağlamında görsel dile yaklaşımın temelini oluşturur.

Teknik açıdan bakıldığında işlevsel Yeni Tipografi yerini aldığı eski tipografiye göre daha az işlevseldi. Yeni Tipografide işlevsellik teknik bağlamda değil basılı olan metnin okuyucu ile daha iyi iletişim kurması ve bilginin bu ilişkiyi kurmak için yapılandırılması bağlamında olmuştur. Dönemin etkili tasarımcılarından Jan Tschicol’a göre yazı karakterleri temel ve basit formlardan oluşmalıydı ve iletişimin yapısında da bu basit olma hali korunmalıydı. Modernim döneminde bu ilkeler göz önünde tutularak hızlı ve tam okumaya yönelik harfler tasarlandı. Sözcüklerin mesajı istenen şekilde ulaşmasını sağlamak için kelime gruplamaları üzerine denemeler yapılmıştır. Tasarımda beyaz alanın bu gruplandırma üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulmuş ve grafik elamanlar algıyı kolaylaştırmak amacı ile asimetrik olarak yerleştirilmiştir. Tam satırla biten paragrafın altındaki satırın algılanmasının daha zor olduğu keşfedilerek paragraflar yarım satır ile bitirilmiştir. Yazı bloklarının soldan blok sağdan serbest dizilmesi sağlanarak satırlar arası görsel bir ritim oluşturulmuş ve böylece uzun bir metnin okunması kolaylaştırılmıştır.

Okunabilirlik sorununa getirilen bir diğer çözüm yeni bir grid sistemi tasarlanmış olmasıdır. Böylece bilgi gruplara ayrılarak daha kolay algılanması mümkün olmuştur. Satır aralarındaki dengenin sağlanması amacıyla küçük ya da büyük harflerden oluşan alfabe sistemleri tasarlanmış ve kâğıttan tasarruf edilmesinin

---

<sup>37</sup> Helen ARMSTRONG, *Grafik Tasarım Kuramı-Tasarım Üzerine Okumalar*, 39

yolları araştırılmıştır. Bu yöntemlerin uygulanmasına Uluslararası Tipografik Stil'in yaygınlaşması ile beraber okumayı kolaylaştırmadığı fark edilerek son verilmiştir.

### 4.3 Modernizm Bağlamında Teknolojik Yenilikler

Modernizm döneminde tasarımcılar her çeşit teknolojik yeniliği tasarımlarına aktarmışlar, kullanılan teknolojiler tipografik dilin üzerinde etkili olarak onun bir parçası olmuşlardır. Modernizm döneminin de tasarımcılar Endüstri Devrimi dönemine ait sanatsal ve tipografik yapıyı reddetseler bile teknolojisini kabullenmişlerdir. Yeni ve gelişen teknolojinin varlığı modernizmin ilkelerinin belirlenmesinde etkili olmuş ilhamlarını bu teknolojik yeniliğin getirdiği hız kavramından almışlardır.

Endüstri Devrimi'nin gerçekleşmesinin temel nedeni buhar makinelerinin icadıydı. Alman tasarımcı Fredric Koenig tarafından buhar makineleri matbaa teknolojisine uyarlanmış, 1868 yılında rotatif baskı yapabilen matbaalar açılmaya başlanmıştır. Yine aynı dönemde geliştirilen litografi tekniği ağaç oyma ve bakır kazıma yöntemine göre maliyetin düşük olması ve daha iyi baskı kalitesi ediliyor olması sebebiyle tercih edilmiştir. Bu teknik yazı karakteri tasarımcılarına yeni imkanlar sunmuştur.

19. yüzyılda fotoğrafı basmaya yarayan kimyasal maddelerin bulunması basılı malzemeler üzerinde detaylı görsellere yer verilmesine neden olmuştur. Fotoğrafın icat edilmiş olması 20. yüzyılda fotoğraf ve tipografinin birleştirildiği foto kolaj, tipofoto, montaj gibi tekniklerin bütün modernizm dönemi akımları tarafından yaygın olarak kullanılmasına neden olmuştur.

Modernizm hemen öncesinde 19. yüzyılın sonunda yazı karakterleri bakımından devrim niteliği taşıyan Linotype ve Monotype makineleri icat edilmişti. Bu makineler dizginin otomatik olarak yapılmasını sağlıyorlardı. Harflerin üretiminde kullanılan metal plakalar baskı işleminin bitmesinin ardından makine tarafından otomatik olarak eritilerek yeniden kullanıma olanak sağlıyordu. Böyle bir değişim baskıya harcanan zamandan büyük bir kazanç sağlamıştır.

1885 yılında Linn Boyd tarafından geliştirilen pantograf makinesi harf kesimine inanılmaz bir hız kazandırmıştı. Harflerin büyüklükleri, daraltılması ve genişletilmesi bu makine tarafından kolaylıkla yapılıyordu. O zamana kadar tipograflar tarafından yapılan bu işlemin pantograf makineleri tarafından yapılması yazı karakteri üreticilerinin pazar paylarını azaltarak sektörü çökme noktasına getirmiştir. Bu nedenle yazı karakteri üreticileri tröstleşme yoluna gitmişlerdir. Ancak hız ve maliyet düşüklüğü nedeni ile bu makineler büyük ilgi görmüşlerdir.

1925 yılında foto dizginin bulunması bu dönemde birçok tasarımın hızlıca üretilmesine olanak sağlamıştır. Modernizm döneminde bu buluşların gelişmesi ile birçok yazı karakteri teknolojiye uygun olarak yeniden üretilmiştir. Tipografi tasarımında bu yeniliklerin kullanılması Amerikan pazarında tüketimi pazarlayan en büyük güç olan reklam sektörünün gelişmesine yol açmıştır.

#### **4.4 Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması**

Yazı karakterlerinde melezliği açıklamanın temel koşullarından biri yazı karakterlerinin sınıflandırılma standartlarının incelenmesidir. Böylelikle farklı gruplara ait yazı karakterlerinin anatomik özellikleri bu standartlar doğrultusunda

araştırılarak yazı karakterlerinde saflık kavramı ve saf yazı karakterlerinin çeşitlerini tanımlamak mümkün olmaktadır.

20. yüzyıl ile beraber yazı karakterlerini sınıflandırma çalışmaları başlamıştır. İlk olarak 1921 yılında Fransız tipograf Francis Thibaudeau klasik karakterlerin temel gruplandırmasını oluşturmuştur. Thibaudeau'nun sınıflandırması harf ayaklarının (footings) anatomik özelliklerine dayanmaktaydı. Harf ayaklarının tırnak (serif) yapılarına göre karakterleri; “Elzevir”ler (üçgen tırnaklı yazı karakteri), “Didot”lar, “Egyptienne”lar (küt tırnaklı yazı karakterleri) ve “Antique”ler olarak dört gruba ayırmıştır. Daha sonradan bu gruplandırma “Script”ler ve “Fantasy”leri içerecek biçimde genişletilmiştir.<sup>38</sup>

1952 yılında bu gruplandırma Maximillian Vox tarafından Elzevir’lerin “Humanes, Garaldes, Reales (Transistional)” olarak alt gruplara ayrılmasıyla geliştirilmiştir. Vox 1954 tarihli “Defense and Illustration”da belirtildiği üzere; sınıflandırmanın kriterlerine alt uzantılar, üst uzantılar, harf ekseni ve x-yüksekliği gibi özellikleri de katarak yazı karakterlerini “Manuaires, Humanes, Garaldes, Reales (Transistional), Didones, Mecanes, Lineales, Incises, Scriptes” olarak dokuz gruba ayırmıştır.

1962 yılında sınıflandırma ATypI (Association Typographique Internationale) tarafından “Fraktur” ve “Non-Latin” (Latin olmayan karakterler) yazı karakterleri eklenerek onbir farklı stilden oluşan bir gruplandırmaya dönüştürülmüştür. Vox-ATypI sisteminde yazı karakterlerini en temel özelliklerine göre sınıflandırmakla beraber, bir yazı karakterinin birden fazla sınıfın özelliklerini taşıyabileceği göz önünde bulundurulur. 1967 yılında İngiliz Standartları Sınıflandırması (British

---

<sup>38</sup> [http://www.designhistory.org/Type\\_milestones\\_pages/TypeClassifications.html](http://www.designhistory.org/Type_milestones_pages/TypeClassifications.html)

Standarts Classification of Typeface) olarak kabul görmüştür.<sup>39</sup> 2010 yılında ATypI tarafından sınıflandırmanın genişletilmesi ve iyileştirilmesine yönelik kapalı bir internet forumu açılmıştır.

1964 yılında İtalyan yazı karakteri tasarımcısı Aldo Novarese 1956'dan beri üzerinde çalıştığı yeni bir yazı karakteri sınıflandırma sistemi önerir. Bu sisteme göre yazı karakterlerini tırnaklarının (serif) şekillerine göre; “Lapidari, Medioevalli, Venezianni, Transizionali, Bodoniani, Scritti, Ornati, Egiziani, Lineari, Fantasie” olmak üzere 10 gruba ayırmıştır.<sup>40</sup>

Ecole Nationale'nin eğitmenlerinden ve bir grafik tasarımcı olan Marcel Jacno sadece dört kategoriden oluşan kendine ait bir yazı karakteri sınıflandırma sistemi oluşturdu. Bu sisteme göre yazı karakterlerini “Lineale, Ancient Roman, Modern Roman ve Egyptian” olarak sınıflandırmıştır.<sup>41</sup>

1982 yılında Ben Bauermeister Latin yazı karakterlerini boyut, açı, biçim gibi hesaplanabilir özelliklerinin 0 ile 15 arasında bir değer alan ve 10 rakamdan oluşan bir kümeye dayandırılarak analitik olarak çözümlene yöntemi ile yazı karakterlerini sınıflandırmıştır. Panose-1 adı verilen sistemde yazı karakteri 10 boyutlu alanda yer alan bir vektöre dönüştürülür. (Eğer arzu edilirse iki yazı karakteri arasındaki uzaklık kartezyen mesafesi olarak hesaplanabilmektedir.) Yazı karakterleri aile türü, tırnak stili, ağırlık, kontrast, sap çeşidi, kol stili, açık eğrilerin bitişleri, x-yüksekliği ve büyük harflerin aksanlara göre davranış biçimleri göz önünde bulunduran parametrik bir

<sup>39</sup> [http://www.designhistory.org/Type\\_milestones\\_pages/TypeClassifications.html](http://www.designhistory.org/Type_milestones_pages/TypeClassifications.html)

<sup>40</sup> [http://www.designhistory.org/Type\\_milestones\\_pages/TypeClassifications.html](http://www.designhistory.org/Type_milestones_pages/TypeClassifications.html)

<sup>41</sup> [http://www.designhistory.org/Type\\_milestones\\_pages/TypeClassifications.html](http://www.designhistory.org/Type_milestones_pages/TypeClassifications.html)

sisteme göre değerlendirilmektedir. Her değerlendirilen özelliğe göre bir numara verilerek her yazı karakteri kendine ait bir kod ile kataloglamaktadır.<sup>42</sup>

1979 yılında Paris'te yaşayan reklam tasarımcısı Jean Antoine Alessandrini roman, italik, büyük harf ve küçük harf gibi terimlerin yerini tutabilecek olan yeni bir terminolojiyi içeren, radikal “Codex 80” adını taşıyan radikal bir sınıflandırma önerisi sunmuştur. Bu sınıflandırmada 19 kategori artı iki olasılık ve ekstra bilgileri içeren beş ek bulunmaktadır. Bu sınıflandırma “Les Simlices, Les emparectes, Les emparectes a conges, Les deltapodes, Les deltapodes a conges, Les filextres, Les filextres a conges, Les claviennes, Les romanies, Les gestuelles calligraphies, Les gestuelles brossees, Les onciales, Les germenés, Les aliennes, Les exotypes, Les machinales, Les ludiques, Les hybrides ve Les transfuges” kategorilerinden oluşmaktadır.<sup>43</sup>

Amerikalı tipograf, tarihçi ve dil bilimci Robert Bringhurst yazı karakterlerini tarihsel bağlama göre sınıflandırmıştır. “Tipografik Stilin Elementleri (The Elements of Typographic Style)” isimli kitabının girişinde Tipografik tarihten şöyle söz eder: “Yazı karakterlerinin titizlikle yapılan bilimsel tanımlamaları ve sınıflandırılmaları elbette mümkündür ve yıllardır bu alanda önemli araştırmalar yapılmaya devam etmektedir. Tıpkı bitkilere ve hayvanlara ilişkin bilimsel konularda olduğu gibi, başlangıç aşamasında olan tipoloji bilimi hassas ölçüm, yakın analiz ve tanımlayıcı terimlerin dikkatli kullanımını kapsar. Ancak harf biçimleri yalnızca bilimin nesnelere değildir, aynı zamanda sanatın dünyasına aittirler ve tarihteki yerlerini alırlar. Tıpkı müzik, resim, mimari gibi zaman içinde değişirler ve aynı tarihsel terimler –Rönesans, Barok, Neoklasik, Romantik ve diğerleri- bu alanların her birinde gereklidir... Tipografi tarihide tıpkı bunun gibidir: yazı karakterleri tasarımlarının ilişkisinin

---

<sup>42</sup> [http://www.designhistory.org/Type\\_milestones\\_pages/TypeClassifications.html](http://www.designhistory.org/Type_milestones_pages/TypeClassifications.html)

<sup>43</sup> [http://www.designhistory.org/Type\\_milestones\\_pages/TypeClassifications.html](http://www.designhistory.org/Type_milestones_pages/TypeClassifications.html)

incelenmesi ve geri kalan insan faaliyetleri değişmişlerdir, -politika, felsefe, sanat ve düşünce tarihi.”<sup>44</sup>

Birithurst yazı karakterlerini sekiz kategoride sınıflandırır. Her bir sınıf ismini dönemin sanat üsluplarından almaktadır. Bunlar: “Rönesans (15. Ve 16. yüzyıl), Barok (17. yüzyıl), Neoklasik (18. yüzyıl), Romantik (18. Ve 19. yüzyıl), Realist (19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl), Geometrik Modernist (20. Yüzyıl), Lirik Modernist (20. Yüzyıl), Postmodernist (20. yüzyıl sonları ve erken 21. yüzyıl)” olarak adlandırılmıştır.

2010 yılında grafik tasarımcı, yazar, küratör ve eleştirmen Ellen Lupton Tipografi ile Düşünmek (Thinking with Typography) isimli kitabında 19. yüzyılda matbaacıların, sanat tarihine benzer bir biçimde, kendi zanaatlarının mirasını oluşturmak için tasarladıkları temel bir sisteme değinerek yazı karakterlerinin “Humanist, Transitional ve Modern” olarak ayrıldığını ifade etmiştir. Lupton’a göre; “Hümanist (Old Style) olarak adlandırılan kategoride harf formları kaligrafi ve elin hareketi ile yakından ilgilidir. “Transitional” (Geçiş dönemi) ve “Modern” kategorisinde yer alan yazı karakterleri daha soyut ve daha az organikdir. Bu üç ana kategori sanat ve edebiyat tarihinde kabaca Rönesans, Barok ve Aydınlanma dönemlerine karşılık gelir. Tarihçiler ve tipografi eleştirmenleri harf formlarındaki çeşitliliği daha iyi yakalamaya çalışan, daha ince planlanmış sistemler önermişlerdir. 20. ve 21. yüzyılda tasarımcılar tarihi özelliklere dayanan yeni yazı karakterleri üretmeye devam etmişlerdir.”<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Selen BAŞER NEJAT, **Grafik Tasarım Programı Lisans Eğitime Yönelik Temel Tipografi Dersi Önerisi**, yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, MSÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

<sup>45</sup> Ellen LUPTON, **Thinking with Typography**, 10



Bu görüş doğrultusunda Lupton yazı karakterlerini “Humanist” ya da “Old Style”, “Transitional”, “Modern”, “Egyptian” ya da “Slab Serif”, “Humanist Sans Serif”, “Transitional Sans Serif”, “Geometric Sans Serif” olmak üzere yedi kategoride toplamıştır.

(Sınıflandırma sistemlerinin karşılaştırmalı tablo için: Bkz. Ek-1).

#### **4.6 Modernizmde Yazı Karakterleri ve Melezlik İlişkisi**

20. yüzyılın modern sanat akımları Rönesans’ın estetik kurallarının geçerli olduğu klasik geleneğe karşı çıkmışlardır. Fütürist akımın öncüsü Tommaso Marinetti sanatçıları tipografik devrim yapmaya çağırarak böylece modern sanat hareketlerinin var olacağı ana mekân belirlenmiştir. Bu duruma bağlı olarak yapılan tipografik düzenlemelerin ana ögesini oluşturan yazı karakterlerinin anatomik yapıları da modernizmin ilkeleri doğrultusunda şekillenmiştir. Bu ilkelere göre 19. Yüzyılın eklektisist sanat anlayışını yansıtan dekoratif, tırnaklı yazı karakterlerinden uzaklaşılarak Grotesk ya da Gotik adı ile anılan tırnaksız, sade yazı karakterleri kullanılmaya başlanmıştır.

18. yüzyılın başından itibaren taslak olarak çalışılan Gotik karakterlerin bulunmakla beraber metal harflerden ilk üretimi William Caslon IV tarafından 1816 tarihinde yapılmıştır. “Two-line”/“English Egyptian” adını taşıyan yazı karakteri sadece büyük harflerden oluşmaktaydı. Boston Type and Streotype şirketi tarafından 1837 yılında üretilen tırnaksız ve sade bir seri yazı karakterini tanımlamak amacıyla Gotik adı verilmesi üzerine bu yazı karakterleri Amerika’da Gotik adı ile anılmaya başlanmıştır. 1825’te Alman firması Schelter and Giesecke yazı karakterinin küçük

harfli versiyonunu üretmiştir. 1832 yılında 3 İngiliz dökümhanesi yeni tırnaksız yazı karakterlerinin üretimini yapmıştır. Bu dökümhanelerden William Thorowgood'un bu yeni yazı karakterlerine Grotesk adını vermesi ile yazı karakterleri Avrupa'da bu isimle anılmaya başlanmıştır.



Şekil 4. 15: Grotesk yazı karakteri örneği.

1850'li yıllara gelindiğinde Gotik yazı karakteri türleri piyasada yaygın olarak bulunmaktaydı. Döneminin popüler yazı karakterleri "Didot" font ailesi gibi üretildikleri dönemin eklektisist yapısı nedeniyle çok olmasa da kaliteli kitapların metinlerinin dizilmesinde, gazete başlıklarında ve reklam sektöründe üretilen poster, broşür gibi basılı malzemelerin başlıklarında kullanılmaktaydılar. Bu yazı karakterleri arasında en büyük popülerliği yakalayan Morris Benton tarafından 1902'de tasarlanmaya başlanan "Franklin Gothic" ve Alman Font Şirketi "Berthold Type Foundry" tarafından 1907'de ilk üretimi yapılan "Akzidenz-Grotesk" olmuştur. "Franklin Gothic"ın çeşitli versiyonları farklı tarihlerde piyasaya sürülse de yazı karakterinin tasarımı 1953'te tamamlanmıştır. Çoğunlukla cesur, ağır, tırnaksız ve sade olan bu yazı karakterlerinde küçük harf "a ve g" 19. yüzyıl başlarındaki geleneksel ilk Roman<sup>46</sup> örneklere benzemiş ve bütün karakterlerin bağlantı noktalarındaki incelen birleşme biçimi bu özelliği tekrar etmemiştir.

## Franklin Gothic

Şekil 4. 16: Franklin Gothic yazı karakteri örneği, 1902.

<sup>46</sup> Normal.

# Akzidenz GROTESK

by Günter Gerhard Lange  
IN 1896 FOR THE BERTHOLD FOUNDRY IN BERLIN.

Şekil 4. 17: Akzidenz Gothic yazı karakteri örneği, 1907.

Bu yazı karakterleri ilk üretildikleri 1900’lerde popüler olarak dönemin baskın yazı karakteri olacağı düşünülmüştür. Gerçekten de ilk modernist hareketler tarafından bu yazı karakterleri yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Ancak bu yazı karakterleri 1925 yılından sonra çeyrek asırlık bir gerileme yaşamışlardır. Bunun sebebi o dönemde Almanya’da kurulan tasarım okulu “Bauhaus”ın etkisidir. Ortaya çıkan Yeni Tipografi hareketinin yazı dilini ifade eden “Futura” yazı karakterinin 1926 yılındaki tanıtımı keskin bir etki yaratmış olmasına rağmen onun tasarımını etkileyen ve Gotik stilden ayrılan, öncül bir takım tırnaksız yazı karakterleri bulunmaktaydı. Bu yazı karakterlerinden en önemlisi Edward Johnston tarafından 1916’da Londra Metrosu için tasarlanan “Railway Type”tır. Bu yazı karakteri eski Yunan estetiğine dayalı klasik formlarından yola çıkılarak her harfin mümkün olan en basit formuna indirgenmesi ile tasarlanmıştır. Johnston’un yazı karakteri üretimine yönelik davranışı dönemin bir başka tasarımcısı Eric Gill’i etkilemiş ve “Gill Sans” font ailesi için esin kaynağı olmuştur. Geleneksel formlara dayalı olarak tasarladığı “Gill Sans” yazı karakteri onun tarih ile bağlarını kopartmadığından dolayı eleştirilmesine neden olsa da bu durum yazı karakterini mekanik bir görselliğe sahip olmaktan korumuştur. 1920’lerde “De Stijl” hareketinin kurucularından Theo Van Doesburg’un tasarımını yaptığı kare ve dikdörtgen biçimlere dayalı yapısı ile geometrik yazı karakteri örneklerinin başka bir örneği olmuştur.

**A B C D E F G H I J K L M  
N O P Q R S T U V W X Y Z**

Şekil 4. 18: Theo Van Doesburg tarafından tasarlanan yazı karakteri.

Paul Renner tarafından tasarlanan “Futura” yazı karakteri “Bauhaus” hareketinin işlevsellik ve sadelik anlayışını en iyi biçimde yansıtıyordu. Renner bu yazı karakterini tasarlarken Roma yazıtlarındaki biçimsel formlardan esinlenmiş, yazı karakterinin tasarımında kare, daire ve üçgen biçimlerinin basit geometrik formlarını kullanmıştır. Paul Renner’in arzusu biçimin işlevi takip ettiği, Alman dilinin özelliklerine uygun bir yazı karakteri tasarlamaktı. Ancak ilk yapılan orijinal konseptte tasarlanmış küçük harfler Alman diline ciddi bir müdahalede bulunmaktaydı. Renner, Bauer font şirketine birtakım değişikliklerde bulunmayı teklif etti ve özellikle küçük harflerde yapılan değişikliklerle yazı karakteri 1927 yılında kullanıma sunuldu. Renner “Futura” yazı karakterini kitaplardaki uzun metinlerin dizilmesi için tasarlamış olsa da “Futura” asıl popülerliğini reklam sektöründe yakalamış ve Amerika’da birçok versiyonu üretilmiştir. “Futura”nın versiyonlarının bu kadar çok kopyalanması 1930’lu yılların geometrik tırnaksız yazı karakterlerinin baskın olduğu bir döneme dönüşmesine sebep olmuştur.

## **Futura Bold BT**

Şekil 4. 19: Futura yazı karakterinden örnek harfler.

“Bauhaus” hareketinin bir diğer önemli yazı karakteri, Herbert Bayer tarafından “Bauhause”un kurumsal kimliği için 1925 yılında tasarlanan “Universal” yazı karakteriydi. Bayer yazı karakterlerinde büyük harf ve küçük harfin aynı sesle okunmasına rağmen iki farklı sembol ile gösterilmesine karşıydı. Tek bir harf yüksekliği kullanılarak tasarlanacak bir alfabenin okuyucu tarafından daha kolay algılanarak okuma hızını arttıracaklarını ve eşit yükseklikte dizilecek metnin beyaz alanda daha az yer kaplayacağından dolayı daha ekonomik olacağını düşünüyordu. Bu amaçla sadece küçük harflerden oluşan bir yazı karakteri tasarlamıştı. “Universal” yazı karakterinin kullanımı ile beraber “Bauhaus”ta büyük harf kullanımı bırakılmıştır.

# universal

Şekil 4. 20: Universal yazı karakterinden örnek harfler.

1930 Fransa’ında “Art Deco” tipografisinin öncüsü dilin yapısına yönelik müdahalelerde bulunan başka bir tasarımcı A.M Cassandre idi. Cassandre “Bauhaus”daki yönelimin tam tersi bir biçimde tamamen büyük harflerden oluşan yazı karakterleri tasarlamıştır. Yazı karakterlerinde kullanılan küçük harflerin Roma döneminin anıtsal yazı karakterlerinin zamanın deformasyonu ile bozulması olduğunu düşünüyordu. Bu düşüncesini tasarladığı “Bifur” ve “Peignot” yazı karakterlerinde yansıtmıştır. 1929 yılında tasarladığı “Bifur” yazı karakterlerinde harflerin yatay ve dikey çizgileri okunabilirliklerini kaybetmeyecekleri noktaya kadar sadeleştirmiştir. Cassandre’nin harf karakterlerini sadeleştirme biçimi işlevselliğe dayalı olmamıştır. Ortaya çıkan şok edici görüntüsüne rağmen başarı sağlayamayan bu yazı karakterinden sonra 1937’de tasarladığı “Peignot” yazı karakteri son derece popüler olmuştur. Cassandre sadece büyük harflerden oluşan metinlerin okunmasının zor olduğunu fark etmiş ve bu nedenle küçük harfler yerine kullanılacak “Caps” adı verilen büyük harf görünümünde ama küçük harf yüksekliğine sahip harf formlarını tasarlamıştır. “Peignot” yazı karakteri “Caps” karakterlere sahip ilk yazı karakteri olmuştur.



Şekil 4. 21: Bifur yazı karakterinden örnek harfler.

# PEIGNOT

Şekil 4. 22: Peignot yazı karakterinden örnek harfler.

1950’li yıllara kadar geometrik tırnaksız yazı karakterleri popülerliklerini korumuşlardır. Ancak 1950’lerde savaş sonrası yetişen yeni bir neslin artan iletişim olanaklarına bağlı olarak değişen tipografik ihtiyaçlar Uluslararası Tipografik Stilin doğmasına neden olmuştur. Bu hareketin kurucularından İsviçreli tipograflar geometrik ve tırnaksız yazı karakterlerinin soğuk ve mekanik olduğunu savunmuşlardır. Bu yazı karakterlerinin yerine yine işlevsellik düşüncesinin devam ettirildiği yalın ve sade ancak klasik formlara da yakın olan Grotesk yazı karakterleri yeniden popüler olmuştur.

Bu eğilimin doğrultusunda “Akzidenz Grotesk” yazı karakteri yeniden ele alınarak yeni bir yazı karakteri tasarlanması için “Deberny et Peignot” tarafından İsviçreli bir tipograf olan Adrian Frutiger Paris’e davet edildi. Bu görevden önce Frutiger gotik yazı karakterleri üzerinde çalışmaktaydı. 1957 yılında kullanıma sunulan yazı karakterine “Univers” adı verildi. “Univers” kapsamlı ağırlık ve genişlik alternatiflerine sahip bir font ailesi olarak kullanıma sunuldu. “Univers” Gotik ve tırnaksız yazı karakterlerinin yeni bir düzenlemesi olarak; ne eski klasik Gotik karakterlere dönüyor ne de geçmişe karşı isyan içinde gösterişli bir görsellik sergiliyordu. Geometrik formlardaki mükemmel, kırılmaz konstrüksiyon yerine optik problemler ve duruma yönelik çözüm önerileri göz önünde bulundurularak harf anatomileri tasarlanmıştır. Doğru ağırlık değişimlerinin geleneksel yazı karakteri tasarımındaki gelişmelerle birleştirilmesi ve harf içi boşluklarının iyi değerlendirilmesi yazı karakterinin çok küçük boyutlarda dahi rahat okunmasını sağlamıştır. Küçük harflerin tasarımında kullanılan uzun x yüksekliği ve geniş biçimler, büyük harflerin optik olarak küçük harflerden kopmamasını sağlayarak başka bir istenen sonucu meydana getirmiştir. Büyük ve küçük harfler arasındaki bu iyi orantılı yükseklik ilişkisi çeşitli dillerde kullanıldığında sayfanın görünümünde büyük bir değişiklik olmadan iyi bir metin düzenlemesinin yapılmasını sağlar. Örneğin Almanca gibi büyük harflerin metinlerde sık kullanıldığı bir dilde bile metin dizilirken “Univers” kullanıldığında göze çarpacak bir ‘spot etkisine’ rastlanmaz. İngilizce ve Fransızca yazılmış bir metin ile hemen hemen aynı görünümü verir. Bu nedenlerden

dolayı “Univers”, kitap metinlerini dizmek içinde uygun bir karakterdir. Geniş font ailesi ile tasarımcılar için sağlıklı tasarım olanakları sunar. Aynı x yüksekliğine, baştan başa aynı boyda üst ve alt uzantılara sahip 21 versiyondan oluşan yazı karakteri; kalın versiyonları ile beraber standart hale getirilmiştir, karakterler bir arada kullanıldıklarında homojen bir görüntü oluştururlar. “Univers” üretilmeden önce tasarımcılar işlerinde farklı etkileri ifade etmek için çeşitli dönemlerden gelen, farklı tasarımcıların yazı karakterlerini kullanmak durumunda kalmışlardır. Ancak bugün bu geniş font ailesi ile en kapsamlı tasarım gereksinimlerini dahi çözümlenmeleri mümkün hale gelmiştir.<sup>47</sup>



Şekil 4. 23: Univers yazı karakterinin bütün ağırlıklarını gösteren toplu örnek.

“Univers” in 1957 yılında kullanıma sunulması dönemin yazı karakteri tasarımı sektöründe büyük bir hareketlenmeye sebep olmuş, aynı yıl “Typofoundry Amsterdam” tarafından Hollandalı tasarımcı Dick Dooijes’in tasarladığı “Mercator”, Bauer Font Şirketi tarafından “Folio” ve Swiss Haas’sche Font Şirketi tarafından “Neue Haas-Grotesk” kullanıma sunulmuştur. Bu dönemde kullanıma sunulan yazı karakterleri içinde Max Miedinger tarafından tasarlanan “Neue Haas-Grotesk” Alman Linotype Font Şirketi tarafından “Helvetica” adı altında yeniden kullanıma sunulmuş, Stempel Font Şirketi tarafından yine “Helvetica” adı altında başka versiyonları eklenmiştir. “Helvetica” adı İsviçre’nin kendi dilindeki orijinal isminden esinlenerek yazı karakterine bir jest olarak verilmiş bu isim reklam ajansı tasarımcılarının ilgisini

<sup>47</sup> Adrian FRUETIGER, *Type, Sign, Symbol*, 15-18

çekmiş ve oldukça popüler bir yazı karakteri haline gelmesinde etkili olmuştur. Grotesk stildeki yazı karakterleri arasındaki farkların çok küçük ve incelikli olması sebebiyle aralarındaki akıllıca yapılacak karşılaştırmanın imkânsız olduğu düşünülür. Genel olarak İsviçre Tipografisi'ne duyulan hayranlığın bu karakterin yaygınlaşmasında ek bir cazibe olduğu ortadadır. “Helvetica”nın kullanımı reklam dünyasından yayıncılık sektörüne yayılmıştır.<sup>48</sup> “Helvetica”nın popülerliğinin bir başka nedeni; cesur, rasyonelliğe dayalı ve sade anatomisinden dolayı sahip olduğu monoton yapının kısıtlı tasarım üretimini tamamlama süreleri ve ticari baskının olduğu bir ortamda yüksek ve risksiz okunaklılık elde edilmesine müsait olmasıdır.<sup>49</sup> Böylece “Helvetica”nın kullanımı dünya çapında yaygınlaşmış ve bu popülerliğin etkisi günümüzde hala daha sürdürmektedir.

**The 1234**  
**The ABC 567890**  
**DEFGHI abcdefhij**  
**JKLMNO klmnopq**  
**PQRSTU stuvwxyz**  
**VWXYZ of Mate**  
**of Materialist Dia**  
**rialist Dialectics.**  
**lectics.**

Şekil 4. 24: Helvetica yazı karakterinden örnek bir dizilim.

Bu dönemde kullanıma sunulan yazı karakterleri okumanın kolaylaşmasına ve uluslararası iletişimin bütün kültürler tarafından aynı şekilde algılanabilmesi için modernizmin evrensel tek bir dil oluşturma ilkesi doğrultusunda tasarlandıklarından dolayı yapılarında öznelliğe yönelik hiçbir özellik taşımamaktadırlar. Harf anatomilerinde kullanılan biçimler en yalın hallerinde ve gözün metni mümkün olan

<sup>48</sup> Alexander LAWSON, *Anatomy of a Typeface*, 305-307

<sup>49</sup> <http://www.eyemagazine.com/feature/article/why-helvetica>



en mükemmel biçimde algılayacağı optik ilkeler doğrultusunda tasarlanmışlardır. Böylelikle iletilmek istenen bilginin yanlış anlaşılmaya yer bırakmayacak biçimde nesnel olarak iletilmesine katkıda bulunmuşlardır. İncelenen yazı karakterlerinin anatomik yapıları ve bu durum göz önünde bulundurulduğunda modernizm boyunca üretilen yazı karakterleri melezlik ve saflık döngüsü içinde saflığı temsil eden anatomik yapılara sahip olmuşlardır.



## 5. POSTMODERNİZM

Postmodernizm Avrupa felsefesinde 20. yüzyılın sonlarında geniş şüphecilik, öznelleştirme ya da görecelik ile karakterize edilen bir hareket, genel bir şüpheli tutum, bu ideoloji ve politikanın gücünün öne sürme ve sürdürme konusuna duyarlı bir rol<sup>50</sup> olarak 20. yüzyılın başından beri sanat teorisine ve pratiğine hâkim olan modernizme karşı bir tepkiydi. Postmodernizm terimi, 1960'lardan itibaren Batı toplumunda ve kültüründe meydana gelen yerleşik yapılara ve inanç sistemlerine yönelik zorlukları ve değişiklikleri tanımlamak için yaygın olarak kullanılmaktadır.<sup>51</sup>

Postmodernizm terimi; Latince kökenli “modus” tam şu an kelimesine Latince bir ön ek olan, sonra, sonrası, ötesi gibi anlamlara gelen “post-” kelimesinin eklenmesi ile oluşturulmuş, modernizmle beraber ortaya çıkan durumu sorgulamak, aşmak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır.

Postmodern terimi ilk olarak 1880 yılı civarında Jhon Watkins Chapman tarafından kullanılarak, Fransız Empresyonizm’inden çıkmanın bir yöntemi olarak postmodern bir resim tarzı önerisi getirilmiştir.<sup>52</sup> J. M. Thompson terimi 1914 tarihinde The Hilbert Journal’daki makalesinde din ile ilgili inanç ve tutumlardaki değişiklikleri tanımlamak için kullanmıştır. Ancak bu konudaki yaygın olarak kabul edilen görüş, terimin ilk olarak 1939 yılında Arnold J. Tonybee tarafından Bir Teori Olarak Bir Tarih İncelemesi adlı eserinde kullanıldığı yönündedir.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> <https://www.britannica.com/topic/postmodernism-philosophy>

<sup>51</sup> <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/postmodernism>

<sup>52</sup> Ihab HASSAN, *The Postmodern Turn, Essay in Postmodern Theory and Culture*, 12

<sup>53</sup> Joseph A. TONYBEE, *A Study of History, Volume 5*, 43

1960'lı yıllar ile beraber Avrupa ve Amerika'da sanatçı ve eleştirmenler arasında postmodernizm teriminin kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu dönemde modernizmi sorgulayan ve eleştiren bir tavır olarak sosyal bilimler ve sanatta ön etkileri kendini göstermiştir. Avrupa'da ve Amerika'da eklektisist, disiplinler arası yaklaşımıyla gündelik yaşam ve sanat arasındaki çizgiyi kaldıran bir akım haline dönüşmüştür. Bu yaklaşım ile ilgili tanımlamalar ve kökeni daha erken tarihlere dayanıyor olmasına karşın postmodernizmin esas etkisi 1980'li yıllarla beraber görülmeye başlanmıştır. Bu dönemle beraber sayısal teknolojinin geniş kitlelerce kullanılması, Berlin Duvarı'nın yıkılışı, Sovyetler Birliği'nin dağılması modernizmin dünyasına ait temellerin yıkılışının göstergeleri olmuştur. Ortaya çıkan bu teknolojik, politik ve sosyolojik değişiklikler ve postmodernizmin sanata ve tasarıma egemen olmasına sebep olmuştur.

Batı felsefesi düşünürlerine göre yaşanan değişimlerin ve postmodernizmin ortaya çıkışını tetikleyen önemli unsur varoluş amacını yerine getiremeyen modernizmin işleme biçimine karşı ortaya çıkan hayal kırıklığı ve inanç kaybıdır. J. F Lyotard bu durumu büyük anlatıların<sup>54</sup> sonu olarak yorumlamıştır. "Hangi çağda gözükmüşse gözüksün, modernlik bir inanç sarsılması olmaksızın ve gerçekliğin "gerçeklik yokluğu" keşfedilmeksizin ve diğer gerçekler icat edilmeksizin var olamaz."<sup>55</sup> Lyotard'a göre modern toplumlarda sistem büyük anlatılara dayanarak ayakta durmaktadır. Bu anlatılar toplum içinde nesilden nesile hikayeler, söylentiler (anlatıcılar) yoluyla yayılır. Böylelikle o toplumun yapısal normları belirlenmiş olur.

---

<sup>54</sup> **Büyük anlatı:** Bir disiplini ya da pratiği açıklayan ve meşrulaştıran, evrensel düzeyde kabul görmüş dine, tarihe, bilgiye, özgürleşmeye dair Aydınlanma'dan beri devam eden ve kendi kendini meşrulaştıran anlatımlara üst anlatı, üst kuram, üst ideoloji veya büyük anlatı adı verilir. (Kavrakoğlu) Evrensellik, adalet, eşitlik, özgürlük, zenginlik vb. ilkeler.

<sup>55</sup> J. François LYOTARD, *Postmodern Durum*, 152

Postmodernizmin Batı felsefesi içinde ortaya çıkmasının bir başka nedeni Lyotard'a göre; modernizmin gerçeğin bilgisinin sunulmasını engelleyen sunulmama yollarını tercih etmesidir. Bu konuyu "Mutlak büyüklüğü veya gücü görünür kılmakla yükümlü her sunum bize acı verecek kadar yetersiz görünmektedir. Bunlar sunumu mümkün olmayan idealardır. Dolayısıyla gerçeklik hakkında bilgi vermezler; güzel duygusunu yaratacak yetilerin serbestçe birleşimini de engellerler."<sup>56</sup>

Gerçek ve bilgi ile olan bu ilişkiyi bir başka felsefeci Jean Baudrillard, 1980'li yıllarla beraber gerçekleşen sayısal teknoloji devrimi ile artık gerçekliğin minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri üretilen işlemsel bir boyuta ulaşmış, rasyonelliğe ihtiyacı kalmamış sonsuz sayıda yeniden üretilebilecek bir gerçeklikten bahsederek açıklar. Ancak ona göre bu gerçeklik düşsellikten yoksun olması nedeniyle gerçeklik değildir, bu gerçek sentetik bir biçimde üretilmiş "hipergerçektir."<sup>57</sup> "Gerçek ya da hakikate dayalı gerçekle ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş durumuyla birlikte tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir. Daha kötüsü gösterge sistemleri bu gönderen sistemlerini yapay solunumla yaşatarak tüm kombinatuvar hesapları ve ikili karşıtlıklarla tüm eşdeğerlik sistemlerinin işine yarayabilecek anlamda daha da esnek hale gelmektedir."<sup>58</sup> Burada bahsedilen modernizm döneminde ait anlatıları iletme yollarının yücelik duygusundan arındırılarak simülasyon tarafından üretilen sayısız gerçeğin ya da gerçeğin yansımalarını yaymak için kullanılması tehlikesinin varlığıdır. Baudrillard bu durumu göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak yayacak bir makineye benzetmektedir. Bu durum aynı zamanda felsefeci olan sanatçı ya da yazarların kendi içeriklerini öznel bir bakış açısıyla ürettiyor olmalarının temel bir sorununa gönderme yapmaktadır.

---

<sup>56</sup> A.g.k., 154

<sup>57</sup> **Hipergerçek:** Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracıyla türetilmesine hipergerçek yani "simülasyon" denilmektedir.

<sup>58</sup> Jean BAUDRILLARD, *Simulakrlar ve Simülasyon*, 13

Batılı felsefecilere göre işaret edilen bu durumlar post modernizmin modernizmle keskin bir ayrımla kopmadığının tam tersine köklerini modernizmden alarak modernizmin üzerini kaplayan, modernizmin olanaklarını kullanarak onu sorgulayan, modernizmle iç içe geçen bir yapı olduğunun göstergesi olmuştur.

## 5.2 Postmodernizm ve Dekonstrüktivizm (Yapısöküm)

Dekonstrüktivizm ya da Türkçe adıyla yapısöküm Fransız düşünür Jacques Derrida tarafından geliştirilen felsefe, edebi eleştiri ve metinsel analiz teorisi. Yapısöküm; “herhangi bir metin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü açısından tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak, metin yazarının kurduğu kavramsal ayrımların başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş bir metin okuma yöntemidir. Başka bir deyişle, bu yöntem metinde öngörülen ölçütü, metnin kurduğu ölçün ya da tanımları sökerek metnin içerdiği özgün ayrımları darmadağın etmek için kullanılır.<sup>59</sup>”

Yapısöküm düşüncesini anlamak için öncelikle Fransızca “sous rature” olarak kullanılan ve İngilizceye “under erasure” olarak geçen söküme almak yöntemin nasıl işlediğini kavramak gereklidir. Herhangi bir terimi söküme almak için önce bir sözcük yazmak sonra üstünü çizmek, ardından da hem sözcüğü hem de üstü çizilmiş halini bir arada baskıya vermek gereklidir. “Sözcük eksik ya da daha çok yetersiz olduğundan, ama buna karşın sözcüğün okunabilir kalması da zorunlu olduğundan üstü çizilir. Derrida stratejik değeri yüksek bu işlemi, Varlık sözcüğünün üstünü sık sık çizen (şu biçimde: ~~Varlık~~) Martin Heidegger’den almıştır. Bu işlem sayesinde hem üstü çizilmiş

---

<sup>59</sup> Maden SARUP, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, 55

hali hem de sözcüğün kendisi bir arada bulunur; nitekim sözcük tek başına yetersiz ama onsuz yapamayacağımızdan gereklidir.”<sup>60</sup>

Derrida söküme almak yöntemini kullanarak bütün batı felsefesini ve dili yapı söküme uğratmıştır. “Derrida’ya göre, gösterge –gösterge bilimin yaptığı gibi– bir başlangıç(gönderge) ile bir sonu (anlam) birbirine bağlayan türdeş bir bilim olarak ele alınamaz. Bu yüzden Derrida’nın dil anlayışına göre gösteren doğrudan doğruya gösterilene bağlı değildir. Gösteren ile gösterilen arasında birebir karşılıklı ilişkiler yoktur. Göstergeyi bir ayırma yapısı olarak görür; bir yarısı her zaman orda bulunmaz, diğer yarısı ise her zaman kendisi değildir. Gösterenler ile gösterilenler sürekli olarak yeni bileşimler (combination) içinde bulunmalarına bağlı olarak ya birbirlerinden koparlar ya da bir araya gelirler.”<sup>61</sup>

Yapısöküm yöntemi Derrida’nın “bulunuş metafiziği” olarak adlandırdığı bir düşünceyle ilgili olmuştur. Bulunuş düşüncesi hemen hemen bütün filozofların hem fikir olduğu “dolaysız bir kesinlik alanı”nın var olduğu kanısının temelidir. Filozoflara göre geçmişte ve gelecekte ne olduğundan kesin olarak emin olunamıyorsa bile bulunuşa ilişkin bilginin kesinliğinden burada ve şimdi emin olunabilir. Bu anlamda bulunuş o an deneyimlenen bilginin ta kendisidir. Konuşma bu varsayımdan dolayı yazı önünde hep bir önceliğe sebep olmuştur çünkü; belirli bir dolaysızlık bildirir. Bu durum Batı felsefesinde “ses merkeziliğin” karşılığıdır. Derrida bulunuş düşüncesini yapı söküme uğratarak karşısına metni koyarak metnin ve felsefenin birbirine ne kadar yakın olduğuna işaret eder. Bu durum söze dayalı üst anlatıların sona erişinin başka bir açıdan ifadesi olarak kabul edilebilir. Deridanın gösteren ve gösterge üzerine olan düşüncelerden ötürü onun yazı anlayışı içinde de yazıyı ters yüz etme çabası bulunmaktadır. “Öyleyse yapı söküme çabası, kendisinden çok şey beklenen son

---

<sup>60</sup> A.g.k., 51

<sup>61</sup> A.g.k., 53

biçimini almış metni bir yere yerleştirmek, karar verilemezlik anını keşfetmek, gösterenin olumlu hareketiyle serbest kalan metni iyiden iyiye araştırmak, yerleşik düzenin sırf yerini değiştirmek amacıyla ters yüz etmek ve yazılı olanları yeniden oluşturmak için parçalarına ayırmak işlemleriyle özetlenebilir.<sup>62</sup> Ayrıca Derrida'ya göre dilin içinde var olan eğretilmeler<sup>63</sup> sebebiyle bir metni değişmece araçları kullanmadan eğretilmeler üzerinden de anlam bakımından ters yüz etmek mümkündür. Bunun yanı sıra bir metnin anlamının başka bir açıdan yorumlanması ile de bir metni yapı söküme uğratmak mümkündür. Metine dair bütün bu örnekler göz önüne alındığında Derrida metnin en yalın halinde bile yapı söküme uğrayabileceğini göstermektedir. Bu anlamda sade bir üsluba sahip Uluslararası Serbest Sital'in mesaja yaklaşımı göze alındığı durumda bile bir yapı söküm gerçekleşebilmektedir. Modernizmle kurulan Konstrüktivist anlayışın en sade metinleri bile bu yöntemler ile yapı söküme uğratılabilmektedir. Derrida'nın kullandığı yapı sökücü yaklaşım postmodernizm içerisinde mimari ve görsel sanatlarda üretimi sağlayacak bir yöntem olarak kullanılmıştır.

### 5.3 Sanat ve Mimari Bağlamında Postmodernizm

Dilek Bektaş postmodernizmin ortaya çıkışını ve tanımını şöyle yapar: "1970'lerde, önce mimari tasarımda başlayıp, giderek tüm sanat dallarını içerisine alan ve Modern Hareket'in geleneği reddeden tavrına karşı çıkış gibi görünen, bir geçmişe yönelme eğilimi başlamıştır. Bu yöneliş, eski üslup ve akımların kullandığı malzemeleri alarak yeni anlatımlar yaratma amacı taşımaktaydı."<sup>64</sup>

<sup>62</sup> A.g.k., 79

<sup>63</sup> Eğretilme: Benzetme

<sup>64</sup> Dilek BEKTAŞ, *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, 230

“Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” kitabında; işlevselci modern mimari yerine kamunun konfor ihtiyacını süs ve dekoratif unsurlarla karşılanması ve böylece mimar ile kamu arasında başka türden bir iletişim kurulması gerekliliğine değinen Robert Venturi 1968 yılında, Denise Scott Brown, Steven Izenour ve öğrencilerinden oluşan bir grup ile Yale Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Okulu’nun bir atölye çalışması kapsamında Las Vegas’a bir yolculuk yapmıştır. Venturi ve arkadaşları modernizmin tecrit edici yargılarını koruyarak Las Vegas’ı merakla incelemişlerdir. Bu incelemenin sonucunda modern dünyanın “biçimin işlevi takip ettiği” ilkesinin parçalandığının farkına varmışlardır. Las Vegas’ta iletişim işlevi bastırırken, grafik imgeler mimari alan üzerinde hakimiyet kuruyordu. Bu yolculuk sonunda postmodern bir manifesto olan “Las Vegas’tan Ders Çıkarmak” adlı bir metin ortaya çıkmıştır. Bu metin, modern öğretilere saldırarak popüler kültür ve ikonografyi benimsemiştir. Bu çalışmanın etkisi ile giderek etkisini arttıran postmodernizm bütün sanat dallarını içerisine almıştır. Bu dönemle beraber sanat nesnesi ve izleyici arasındaki bağ yeniden tanımlanmıştır.

20. yüzyılın başında Marcel Duchamp’ın “çeşme” isimli yapıtında kullandığı pisuar gibi hazır nesnelere postmodernist sanatçılar tarafından da benimsenmiş böylece gündelik hayata dahil olan nesnelere ve popüler kültür ürünleri medya aracılığıyla sanat nesnesine dönüşmeye başlamıştır. Sanat alanında Duchamp’tan önce Picasso ve Braque tarafından da seri üretilmiş nesnelere aynı amaçla kullanılmışlardır. Postmodernizmin erken dönemlerinde Adorno sanatçıların modernizmdeki bu davranışı sürdürerek üretimde bulunmalarını, kültür endüstrisi tarafından alçak sanat ve yüksek sanatın zorla birleştirilmesi olarak yorumlamıştır. Böyle bir yöntemle hem yüksek sanatın hem de alçak sanatın içinde bulunan en zengin özelliklerin kaybolmasına sebep olduğunu belirtmiştir.



## 5.4. Tasarım, Tipografi ve Teknoloji Bağlamında Postmodernizm ve Melezlik

### 5.4.1 1980 Öncesi

Uluslararası Tipografik Stil'in ardından Modernizm'in objektiflik kriterine ilk karşı çıkan, İsviçre'de Basel Tasarım Okulu'nda öğretim görevlisi olan Wolfgang Weingart olmuştur.

Weingart mutlak düzen ve temizliğin tipografisini sorgulamaya başladı. Belki de Uluslararası Tipografik Stilin dünya genelinde ulaştığı kadar rafine ve yaygın olup olmadığını merak etti. Doğru açığı özel bir düzenleme ilkesi olarak reddeden Weingart, kullandığı zengin görsel efektler sayesinde keyifli ve sezgisel bir tasarım dili elde etmiştir. İdeoloji ve kurallar sınırsız enerjisi karşısında çökmüştür. Geniş teknik bilgisi ve denenmemiş olanı keşfetmeye olan merakı sayfanın yoğunluğunun artırılmasına yönelik çalışmalar yapmasına neden olmuştur.<sup>65</sup>

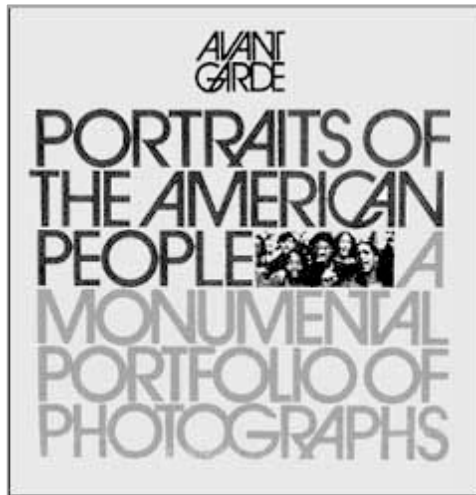
Wolfgana Weingard'ın 1960'ların sonlarında öğrencileri ile beraber başlattığı çok katmanlı bir grid sistemine sahip, ofset baskı tekniği kullanarak ürettikleri deneysel çalışmalar bu dönemdeki tipografik melezleşmenin öncü örnekleri olmuştur. Postmodern grafik tasarım ilk olarak İsviçre'de doğmuş olsa da bu dönemin merkezi olarak Amerika Birleşik Devletleri gösterilebilir. İsviçre Tipografisi'nin katı kuralları yıkılarak kurulan bu kompozisyonlar 1970'lerin sonunda Amerika'da "Yeni Dalga Tipografisi" olarak adlandırılan "tipografik ekspresyonizm" in öncüsü olmuştur.

---

<sup>65</sup> P.B. MEGGS-A.W. PURVIS, *Meggs History of Graphic Design*, 465

1960’larda Amerikalı tasarımcı Herb Lubalin tipografik ekspresyonizm’in geliştiricilerinden biri olmuştur. Bu dönemde foto-dizgi tekniğinin sunduğu imkanlarla espas ve katmanlaşma üzerine tipografik deneyler yapmış, okunaklılık ve harflerin oranları üzerine çalışmalarda bulunmuştur.

Lubalin, benimsediği eklektik anlayış çerçevesinde, Viktorya dönemi süslemeleri ve modernist geometrinin kendi bağlamından kopartılmış “pop” uyarlamalarını yapmıştır. Örneğin, “Avant Garde” dergisi için 1960 yılında tasarladığı ve derginin ismini verdiği yazı karakterinin ilham kaynağı, Paul Renner’in 1928 yılında tasarladığı “Futura” olmuştur. Orijinal hali bütünüyle Modernizm’in dil anlayışı çerçevesinde oluşturulmuş olan “Futura”yı, ait olduğu bağlamdan kopararak, yarattığı dekoratif yazı karakterinin referansı olarak kullanan Lubalin’in “Avant Garde” karakteri, Modernizm’in minimalist yaklaşımının reddedilişine dair bilgiyi içinde taşımaktadır.



Şekil 5. 1:Herb Lubalin, Avant Garde dergisi için tasarlanan yazı karakteri ve dergi kapağı, 1968.

“Avant Garde” yazı karakterinde, mükemmel dairelerin kullanılması gibi okunaklılığı olumsuz yönde etkileyen, süsleme amacıyla müdahaleler yapılmıştır ve harflerin anatomik özelliği nedeniyle, bu karakter ile dizilmiş olan uzun bir metnin göz tarafından takip edilmesi zordur. Yazı karakterinin bu özellikleri, Lubalin’in

Modernizm akımlarının peşinde olduğu ve son dönem Modernist hareketi: Uluslararası Tipografik Stil’de doruk noktasında ulaşmış olan rasyonel çözüm arayışlarının yerine benimsediği, tamamen süslemeci anlayışın göstergesidir.”<sup>66</sup>

İncelenen yazı karakteri ve dergi kapağında olduğu gibi mimaride görülen modernizmin objektif ve yalın yapısından uzaklaşma tipografik tasarımda da etkisini göstermiştir. Bu dönemde “kristal kadeh” metaforu, okunaklılık ve okunabilirlik kuralları terk edilerek tasarımcının eklektisist yaklaşımına uygun, kendi düşüncesinin tasarıma yansıdığı, sübjektif bir tasarım anlayışı ön plana çıkarak grafik tasarım, tipografi ve yazı karakteri tasarımda Postmodernizm dönemini başlatmıştır.

1971 yılında “Cranbrook Academy” tasarım programının başına geçen grafik tasarımcı Katherine McCoy ve Michael McCoy, 1995 yılına kadar programı yönetmişler ve “Yeni Dalga Tipografisi”nin geliştiricilerinden olmuşlardır. McCoy’lar önceleri eğitimini aldıkları Uluslararası Tipografik Stil bağlamında eğitim verirken Derrida, Venturi, Foucault gibi kuramcıların çalışmaları etkisi altında kalarak Kübizm, Konstrüktivizm ve Dada’nın başlattığı katmalı görseller ve dokuların kullanıldığı kolaj estetiğine yönelmişlerdir. Cranbrook okulu öğrencileri 1980’lerin başına kadar kompleks katmanlardan oluşan, tırnaklı (serifli) yazı karakterlerinin de kullanıldığı, postmodernist yerel (vernacular) mimarinin popüler kültür formlarını da içeren ve tarihe gönderme yapan tasarımlar ürettiler. Derrida’nın fikirlerinden etkilenerek yapı çözümçü harekete yönelen Cranbrook okulu yapı çözümü sadece görsel dilin çözülmesi olarak yorumlamamış aynı zamanda iletişimin dinamiğini ve hedeflerini anlamak amacıyla yazılı ve görsel dilin arasındaki ilişkinin parçalanmasına yönelik çalışmalarda bulunmuşlardır.<sup>67</sup> Bu tasarım yaklaşım tasarım dünyasında kabul görerek

<sup>66</sup> Burcu DÜNDAR, **Matbaanın Bulunuşundan Bu Yana Batıda Ve 1970 sonrası Türkiye’de Grafik Tasarımda Tipografik Dil**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

<sup>67</sup> <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1447102626907965038.pdf>

yaygınlaşmıştır. Bu dönem bir bütün olarak algılandığında, Yeni Dalga Tipografisi'nin karmaşık düzenlemeleri büyük ölçüde söz dizimseldir ve harf ile imgeyi barok Modern kompozisyonlara soyutlar.<sup>68</sup>

1980'li yıllardan itibaren Cranbrook öğrencileri deneysel çalışmaların ötesine geçerek yeni yaklaşımlar denediler ve kuramsal çalışmalarını araştırmaya başladılar. 1984'e gelindiğinde bu kuramsal çalışmalar arasında elenenler ve birleştirilenler oldu ve en uyarlanabilir olanları yaygınlık kazanmaya başladı. Görsel dil olarak hala daha katmanlı yapıların kullanımı devam ediyordu ancak katmanların kullanımının "nedeninde" değişiklik olmuştur. Bu dönemden itibaren katmanlar, "içeriği" açıklayan elemanlar olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu tasarımların ilk katmanında içerik çok iyi düzenlenmiş ve mesajı direkt olarak iletirken, diğer katmanlar ertelenmiş anlamlar, gizli öyküler ve alternatif yorumlarla zenginleştirilmiş mesajı taşımaktaydı.

Fransız post-yapısalcılığının etkisiyle eleştirmen ve sanatçılar sözel dili bir filtre veya ön yargı olarak kullanarak, okuyucunun tepkisini kaçınılmaz biçimde değiştirecek bir yapı bozuma uğrattılar. Sanat ve fotoğrafçılığa bu yaklaşım uygulandığında biçim yalnızca okunan değil aynı zamanda gözlemlenen bir görsel dil durumuna gelir.<sup>69</sup> Yani bir görsel sözcükler halinde okunabilir, bir yazıda izlenecek bir görsel haline dönüşebilir. Böylece hem metin hem de görsel anlamları deşifre edilerek ayrıntılı olarak okunabilir.

Birçok disiplin gibi tipografi ve yazı karakteri tasarımı da teknoloji ile yakından ilgilidir. Bu dönemde tipo baskı (letterpress) ve foto dizgi (phototypesetting) sayısal teknoloji henüz tam olarak olgunluğa ulaşmamış olsa da bir takım temel

---

<sup>68</sup> Helen ARMSTRONG, **Grafik Tasarım Kuramı**, 82

<sup>69</sup> A.g.k., 82

değişimler özellikle 1980’den sonraki tasarımcıların ihtiyaçlarına yönelik problemlerin çözümünde aracı olmuştur.

1965’te Rudolf Hell ilk dijital dizgi makinesi olan Digiset’i satışa sunmuştur. Yazının dijitalize edilmesi ile eğri hatlar ortadan kalkarken “tırtıklı” yazı karakterleri ortaya çıkmıştır. 1960’lar ve 1970’lerde dijital yazı karakterlerinin vazgeçilmezliğini öngören tasarımcılar “makine alfabeleri” olarak tanımlanan yazı karakterlerini tasarlayarak eski harf biçimleri ile yeni teknoloji arasındaki uyumsuzluğu gidermeye çalışmışlardır.<sup>70</sup>

Colin Brignall tarafından 1965 yılında, letraset tekniği ile bilgisayar teknolojisine uygun olarak tasarlanan fütüristik yazı karakteri “Cauntdown”, Adrian Frutiger tarafından 1966 yılında scanner gibi elektronik aletlerin kolay okuması, bankalar ve kredi kartlarında kullanılmak üzere tasarlanan “OCR-A (Optical Character Recognition)” ve 1967’de Wim Crouwel tarafından tasarlanan Nokta-Matris sistemine dayalı “New Alphabet (Yeni Alfabe)” bu türün örneklerindedir.

**Cauntdown**

Şekil 5. 2: Cauntdown yazı karakteri, Colin Brignall, 1965.

OCR A Std Regular

Şekil 5. 3: OCR-A yazı karakteri, Adrian Frutiger, 1966.

**New Alphabet**

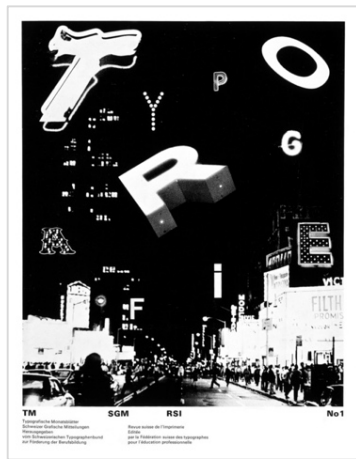
Şekil 5. 4: New Alphabet, Wim Crouwel, 1967.

<sup>70</sup> Selen BAŞER NEJAT, **Grafik Tasarım Programı Lisans Eğitimine Yönelik Temel Tipografi Dersi Önerisi**, yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, MSÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

1960'lı yıllarda yazı karakterlerini etkileyen bir başka faktör pop art akımı idi. Soyut sanata karşı gelişen pop art nükteli, reklamlar ve çizgi romanlarda olduğu gibi tüketici kültürünü bilinçli olarak yansıtan hali özellikle başlık yazı karakterlerini (Display Typeface) etkilemişti.<sup>71</sup> 1970'li yıllar ile beraber bu akımın yerini punk akımı almıştır. Böylece hem tarihsel dönemin yazı karakterlerine gönderme yapan, hem de anatomilerini bozulmaya uğratarak dönemin olaylarından etkilenen illüstratif ve katmanlaşmış bir dili yansıtan melez yazı karakterlerinin tasarlanmasına neden olmuştur.



Şekil 5. 5: April Greiman, Wet Magazin poster, 1980 civarı.



Şekil 5. 6: Dan Friedman, poster tasarımı, 1971.

<sup>71</sup> G. AMBROSE-P. HARRIS, **Fundamentals of Typography**,45

### 5.4.2 1980 Sonrası Sayısal Teknoloji Dönemi

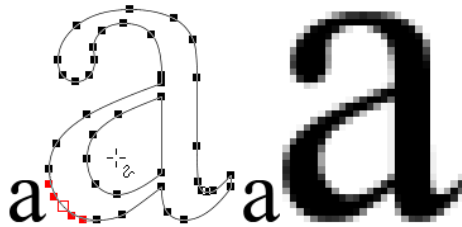
1900'lü yılların ilk yarısından beri üzerinde çalışılan sayısal teknoloji 1980'lerde gelişerek günümüz teknolojisinde kullanılan bilgisayar sistemlerinin erken haline ulaşmıştır. 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başından itibaren birçok farklı firmaya ait kişisel bilgisayar kullanıma sunulmuştur. Ancak bunların çoğu donanım, performans ve işletim sistemleri açısından arzu edilen performansa çok uzaktı. 1981 yılında IBM iş dünyasının ihtiyaçlarını destekleyebilecek kişisel bilgisayarı üretti. 1983 yılının ocak ayında Apple firması tarafından geliştirilen, grafik ara yüze sahip ilk kişisel bilgisayarlardan biri olan Apple Lisa, 1984'ün ocak ayında ilk Macintosh'lar kullanıma sunulmuştur. Macintosh'lar da siyah beyaz ekran üzerinde "pixel" adı verilen, inç başına 72 nokta (dpi) "Bitmap" grafikler görüntülenebiliyordu.

Masa üstü yayıncılık, Adobe tarafından 1970'lerdeki Xerox PARC araştırma enstitüsündeki çalışmalar temel alınarak geliştirilen "PostScrip" teknolojisine dayanıyordu. Adobe Şirketi 1982 yılında daha önce Xerox PARC araştırma enstitüsünde çalışan John Warnock ve Charles Geschke tarafından sayfa tasarım dilini geliştirmek amacıyla kurulmuştu. "PostScript sayfa tanımlama dili metin, resim ve grafik öğelerin sayfa tasarımı içinde yerleştirilmesine ve yazıcılar tarafından basılmasına olanak sağlamıştır.

"PostScrip", bitmap (biteslem) noktalarından oluşmaz grafik komutları ve veriler olarak saklanır. Burada harfler ve görseller içi katı formlarla doldurulacak ana çizgi formları olarak oluşturulur. Karakterlerin yuvarlak formları matematiksel olan ancak düzgün olmayan "bezier" eğrileri olarak oluşturulmaktadır. "Bezier" eğrileri

yumuşak bitiş noktasına sahip karmaşık şekilleri oluşturabilmektedir. Bu özellikleri onları harf şekilleri ve bilgisayar grafikleri oluşturmak için uygun hale getirmektedir.<sup>72</sup>

Bu yazılım dilinde kullanılan fontlara “PostScript Fonts” adı verilir. “Type 1” adıyla da tanınan “PostScript” fontlar bilgisayar monitöründe fontun görüntülenmesini sağlayan bir “Bitmap” ekran dosyası ile ana hat eğrilerini tanımlayan bir “PostScrip” dosyası olmak üzere 2 bölümden oluşur. Bitmap dosyası bilgisayarda karakterlerin görünmesini sağlarken, “PostScrip” dosyası ekran ve yazıcı arasındaki çözünürlük farkının giderilerek yazıcıdan net bir şekilde çıkmasını sağlar. “Type 2” adıyla tanınan font formatı ise “Kompakt Font Formatı” (CCF) ile birlikte kullanılan karakterleri (glyphs) tanımlamak için kullanılır, “Type 1” in Kompakt Font Formatı ile kayıpsız bir şekilde sıkıştırılmış versiyonudur. “PostScrip” fontların kullanımı ancak 220 karaktere (glyph) erişebildiği, “Unicode” standartlarına ve platformlar arasında uyumlu olmadığından dolayı günümüzde azalmıştır.



Şekil 5. 7: PostScript font örneği.

Aynı dönemlerde Paul Brainerd adında bir gazete yayıncısı yazılım geliştirmek için “Aldus” adında bir şirket kurmuş ve 1985 yılında Macintosh’larda kullanılmak üzere “PageMaker” programını kullanıma sunulmuştur. Bu program sayesinde font çeşidi ve büyüklüğü istenildiği gibi ayarlanabiliyor, sütun boyutları değiştirilebiliyor, resim, metin, kenarlıklar, başlık ve çizgi gibi tasarım öğeleri bütünleştirilebiliyordu. Böylelikle kullanıcı ekranda oluşturduğu görüntülerin birebir aynılarını ofset baskı ile elde edebiliyordu. Brainerd bu yeni yönteme “Masa Üstü Yayıncılık” adını vermiştir.

<sup>72</sup> B. P. MEGGS-W. A. PURVIS, *Meggs History of Graphic Design, Fifth Edition*, 531



1985 yılında Apple firması “PostScript” fontları 300 dpi çözünürlükle basabilen lazer baskı makinesini (laser printer) kullanıma sundu. Böylece sayfa tasarımında hem zamandan tasarruf edilmiş hem de baskı maliyetleri ucuzlamıştır.

Bu gelişmeler dönemin dijital dünyası için birer devrim niteliğinde olmuştur. Böylece matbaalarda foto dizgi işlemi sayısal teknoloji ile yapılmaya başlanmış, pahalı metaller kullanılmadan daha çok baskı yapılabilmesinin, tasarımcıların kendi dizgilerini kendileri yapmaya başlamasının, kısa zamanda daha çok tipografik kompozisyon ve yazı karakteri tasarlanmasının, deneysel çalışmaların artmasının ve masa üstü yayıncılığın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Özellikle 1985 yılında font tasarlama programı “Fontographer”ın piyasaya sunulmasıyla beraber programın fontların manipüle edilip yeniden şekillendirebilme özelliği sayesinde yazı karakteri tasarlamak herkesin yapabileceği bir durum haline gelmiştir.

1980’li yıllarda görülen başka bir gelişme dijital font şirketleri kurulmaya ve geleneksel yazı karakterleri sayısal formata dönüştürülmeye başlanmış olunmasıdır. 1981 yılında Matthew Carter ve Mike Parker tarafından ilk dijital font fabrikası olan “Bitstream” kurulmuştur. Matthew Carter “Bitstream” de eski yazı karakterlerine dayalı ancak yüksek çözünürlüklü yazıcılar tarafından basılabilecek netlikte olan yazı karakterleri ve “Verdana” gibi ekran çözünürlüğüne uygun yazı karakterleri üretmiştir. 1984 yılında Zuzana Licko ve Rudy Vanderlans tarafından ilk bağımsız font fabrikası olan “Emigre” kurulmuştur. Burada teknolojik değişimin getirdiği yeniliklerden doğan ihtiyaçlara çözüm arayan birçok yazı karakteri denemesi ve grafik üzerine deneysel çalışmalar yapılmıştır. 1989 yılında ilk dijital font dağıtım firması “FontShop” açılmıştır. Bu değişimler dijital yazı karakteri üreticileri ile yazı karakteri fabrikaları arasındaki fark daha fazla artmasına neden olmuştur. “PostScript” font formatının yayınlanmasından birkaç yıl sonra, 1991 yılında “TrueType” font formatı Apple ve Microsoft tarafından ortaklaşa geliştirilmiştir.

“TrueType” font formatı eğrileri “PostScript” font formatından daha farklı bir biçimde tanımlar. Bilgisayar ekranları ve düşük çözünürlüklü yazıcılardaki görünümü iyileştiren bir kenar yumuşatma (hinting) özelliğine sahiptir. Yumuşatma (hinting) özelliği el yapımı “bitmap” fontların okunaklılık özelliğine sahiptir ancak istendiği gibi büyültüp küçültülebilir. Böylece hem ekran hem de baskıda çok küçük puntolarda dahi çok iyi bir okunaklılık elde edilebilir. Ne yazık ki bu özelliği dijital kod olarak fontun içine eklemek çok zor bir iştir o yüzden genellikle sistem fontlarında kullanılır. Hem ekran hem de yazıcı için harf bilgilerini içeren tek bir dosyadan meydana gelmektedir bu durum yazı karakterlerinin yüklenmesini kolaylaştırır. “TrueType” font formatı teorik olarak “Unicode” standartlarını kullanarak 65.000’den fazla karakter içerebilir. Gerçekte çok az yazı tipi 220’den fazla genişletilmiş karakter içerebilir.

1990’ların sonunda platformlar arası uyum (Macintosh ve Windows), gelişmiş karakter setleri ve sayfa düzenlemeleri için; daha zengin bir dil desteği ve gelişmiş tipografik kontrole sağlamak amacı ile Adobe ve Microsoft tarafından “OpenType” font formatı geliştirilmiştir. Ancak kullanımı 2000’den sonra “InDesign”, “PhotoShop” ve “Illustrator” uygulamalarında gelişmiş tipografik özellikler için Adobe firmasının destek eklenmesinden sonra yaygınlaşmıştır. “OpenType” font formatı, “Unicode”u destekler; bu durum tek bir “OpenType” fontunun 65.000’den fazla karakter (glyph) içerebileceği anlamına gelmektedir. Böylece tek bir yazı tipi, İngilizce, Çekçe, Rusça, Yunanca veya Esperanto gibi çeşitli dillerde metinler ayarlamak için kullanılabilir.

Dijital grafik tasarımı etkileyen sayısal gelişmeler tasarımcılara yeni olanaklar sunarak daha önce benzeri görülmemiş görüntüler ve formlar oluşturmalarını sağlamıştır. Bazı tasarımcılar başlangıç aşamasındaki bu dijital gelişmeleri reddederken bazı tasarımcılarda bu durumu tasarım alanının kapsamını genişletecek yeni bir araç olarak kabul etmiştir. Dijital teknolojiyi kullanmak tasarımcıların hata

yapmasını engellemiş ve yapılan hataların kolaylıkla düzeltilmesini sağlamıştır. Sayısal teknoloji sayesinde renk, doku, görüntüler ve tipografi esnetilebilir, bükülebilir, saydamlaştırılabilir, katmanlanabilir ve benzeri görülmemiş şekillerde birleştirilebilir olmuştur. Yeni teknolojiyi benimseyen ve yaratıcı potansiyelini keşfeden ilk öncüler arasında Los Angeles'lı grafik tasarımcı April Greiman, “Emigre”nin kurucuları Rudy VanderLans ve Zuzana Licko, “Fuse” projesinin kurucusu grafik tasarımcı Neville Brody gibi isimler bulunmaktadır.

Özellikle Derrida'nın ürettiği yapısökümcü felsefenin etkisi, Weingard'ın başlattığı çalışmaların Amerika'da Katherine McCoy'un önderliğinde Cranbrook Sanat Akademisi'nde geliştirilmesi ile ortaya çıkan Yeni Dalga Tipografisi gibi faktörler dönemin tasarımcılarını etkilemiştir. April Greiman'ın tipografi, çözünürlük ve görselin kesip parçalanması üzerine oluşturduğu görsel düzenlemeler dönemin görsel dilinin en iyi örneklerindedir. “Emigre” firması tipografinin okunabilirlik kurallarının dışında başka çözümlere ve deneysel çalışmalara açık tasarım çalışmaları ve eklektik bir anlayışla ürettikleri yazı karakteri 80'ler ve 90'lar boyunca tipografik dil üzerinde etkili olmuştur. Neville Brody'nin 1990 yılında başlattığı görsel dil ve yazı karakteri üzerine -dil'in anlamının çözülmesi ve yeniden okunması: içinde kalan gizli anlamların dışa çıkması- amacıyla oluşturduğu bir deney alanı<sup>73</sup> olan “Fuse” projesi yeni yazı karakterlerinin üretilmesinde bir başka önemli platform olmuştur. Postmodernizmin eklektik yapısı ve bu görsel dilin bir doğrultusu olarak dönem boyunca üretilen birçok yazı karakterleri görsel ve düşünsel olarak başka formlarla da ilişkiye geçerek melezlik kavramı içinde incelenebilecek denemelerin ortaya çıkarmasını sağlamıştır. Ortaya çıkan melez yazı karakterlerinin üretim biçimleri sayısal teknolojinin ilerlemesi ile teknik olarak farklılaşmıştır.

---

<sup>73</sup> N. BRODIY-J. WOZENCROFT, *FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse*, 3

1991 yılında Apple aslında “TrueType GX”in bir parçası olan ve bu günkü Variable Font Teknolojisi’nin ön örneğini oluşturan “GX Variations” teknolojisini tanıttı. “GX Variations” yazı karakteri geliştirme araçlarıyla desteklenmiş olmasına rağmen büyük ölçüde komut satırı tabanlıydı ve tasarımcı dostu değildi. Sadece Mac tabanlı çalışabiliyordu, Adobe programları ve dönemin yazı karakteri düzenleme araçlarından hiçbiri “GX Variations” teknolojisini desteklememekteydi. Az sayıda bu teknoloji ile üretilen font tasarımından sonra bu proje iptal edildi. Aynı dönemde Adobe tarafından “GX Variations” teknolojisinden tamamen bağımsız “Multiple Master (MM)” teknolojisini kullanıma sunuldu. “PostScript” formatına bağlı olarak çalışan “Multiple Master” teknolojisi, “GX Variations”dan daha az karmaşıktır ve daha çok yazı karakteri ailesi kullanım için üretilmiştir. Adobe, “Multiple Master” teknolojisini dahili olarak Acrobat’ın font değiştirme teknolojisinde de kullanılmış ve “Multiple Master” fontlar için kaydırıcı çubuklar (slide bar) eklenmiştir. 1998 yılında Adobe’nin PostScript font teknolojisinden çıkma ihtiyacı, projenin değerinin tam değerinin kavranamaması gibi nedenlerden kullanımdan geri çekilmiştir.<sup>74</sup>

Ekim 2016’da “GX Variations” ve “Multiple Master” teknolojisinin devamı niteliğinde olan “OpenType”ın 1.8 sürümü: “OpenType Font Variations” kullanıma sunulmuştur. Değişken yazı karakteri (Variable Font) olarak da bilinen font tek bir yazı karakteri dosyasının birden çok yazı karakteri gibi davranmasını sağlamaktadır. Bu özellik bir veya daha fazla eksen boyunca enterpolasyonlu fontun içindeki değişkenler tanımlanarak yapılmaktadır. Bu eksenlerden biri genişlik biri de ağırlık olabilir, ancak yazı karakteri tasarımcıları daha başka değişkenlerde tanımlayabilme olanağına sahiptir. Bu iki eksene sahip bir yazı karakterinin 1000 x 1000 (bir milyon) versiyonu elde edilebilir. Üçüncü bir eksen eklendiğinde versiyon sayısı bir milyara çıkabilmektedir. Dosya boyutu tasarrufu ve hassasiyeti, işlenen karakterinde birçok

---

<sup>74</sup> <https://www.thomasphinney.com/tag/multiple-master/>

küçük ayarlamalar yapılabileceği ve potansiyel olarak okuyucunun aygıtına, ortamına ve metne dinamik olarak yanıt verebileceği anlamına gelmektedir.<sup>75</sup>

1990'lı yıllarda internet teknolojisinin gelişmesi ile beraber bilgisayar ekranına ve sayısal teknolojiye olan yaklaşımı da farklılaşmıştır. İnternet teknolojisinin gelişimi okuma alışkanlıklarının değişmesine sebep olmuş; daha önceden basılı bir malzeme üzerinden yapılan doğrusal (lineer) okumanın yerini ekranın olanakları vasıtasıyla eş zamanlı olarak yapılan okuma almıştır. Hareket ve ses ekran grafiklerine dahil olarak etkileşimli (interaktif) iletişime olanak sağlamıştır. Bir ekran üzerinden okuma yapmak yeni tipografik dil ihtiyacının ve bu okuma sistemine uygun web ortamına uyarlanmış ekran fontlarının tasarlanmasına neden olmuştur. Ekran fontları yazılımlar, algoritmalar, ekran optimizasyonu (hinting) genişletmeleri üzerinde geliştirmeler yapılarak; karmaşık görüntüleme sistemleri, değişken dil kodları ve alfabeler, farklı işletim sistemleri, ekran türleri-boyutları ve web tarayıcılarının görüntüleme sistemleri için harflerin bilgisayar ekranının grid sistemindeki piksellere uyumlu olarak çalışması için tasarlanmıştır. Bu fontlara Matthew Carter'ın tasarladığı "Verdana" yazı karakteri örnek gösterilebilir. Ayrıca değişken dil kodları ve alfabeler yüzünden oluşan görsel uyumsuzluk nedeni ile ortaya çıkan ve "tofu" adı verilen karelerin oluşmaması için Google tarafından tasarlanan "Noto" yazı ailesi ekran fontlarının en yeni ve geliştirilmiş örneklerindedir.

Günümüzde kullanılan bir diğer font türü "Parametrik" fontlardır. Parametrik fontlar x yüksekliği, vuruş genişliği ve harf genişliği için geniş ölçüde ayarlanabilir alternatifler sağlayan bir dizi tanımlanmış parametre arasında çalışır. Parametrik sistemler, her karakter için iki veya daha fazla ana tasarımdan enterpolasyon yaparlar. Yazı karakteri sistemleri için, parametrik kodlama, bir kullanıcının genel olarak bir yazı formunun her bir bileşenine (gövde genişliği veya serif gibi) tasarımcı tarafından

---

<sup>75</sup> <https://medium.com/@clagnut/get-started-with-variable-fonts-c055fd73ecd7>

tanımlanan algoritmik değerlere dayalı olarak değişiklikler yapmasını sağlar. Kodlama, tasarımcıların, sonuçların anında ön izlemesini almak için kaydırıncıları kullanarak harf formlarını hızlıca ayarlamasını sağlar.<sup>76</sup> 2017 yılında Google tarafından tanıtımı yapılan “parametrik” font örneği “Spectral” “Production Type” tarafından tasarlanan ve “Prototipo” tarafından parametrik hale getirilen ilk Google fontudur.

Son yıllarda Adobe tarafından tanıtımı yapılan yeni bir font formatı “OpenType-SVG” bir “OpenType” fontun “SVG” (scalable vector graphics) (ölçeklenebilir vektör grafikleri) resmi olarak temsil edilen karakterlerin (glyphs) bir kısmına veya tümüne sahip olduğu bir font formatıdır. Bu özellik birden fazla renk ve degradenin tek bir karakterde (glyphs) görüntülenmesini sağlamaktadır. Bu özelliklerden dolayı “OpenType-SVG” yazı karakterleri “renkli yazı karakterleri” (color fonts) olarak da adlandırılmaktadır.

Günümüzde yazı karakterleri için kullanılan bir başka yenilik “açık kaynak” (Open Source) kavramıdır. Sayısal teknolojinin gelişmeye başladığı ilk yıllarda açık kaynak kavramı programcılar ve akademisyenler tarafından yaygın olarak kullanılarak program kültürünün oluşmasına yardımcı olmuştur. 1970’lerden 2000’lere uzanan 30 yıllık bir dönemin sonunda günümüzde yaygın olarak kullanılan en kararlı yazılım paketlerinden bazılarını üreten sofistike bir hareket haline gelmiştir.<sup>77</sup> Özellikle 1998 yılından sonra önem kazanmaya başlayan açık kaynak teknolojisi programların içinde üretim aşamasında kullanılan ve daha sonra kullanıcıya kapatılan kodları açık bırakarak katılımcı bir geliştirme olanağı sunmaktadır. Bu teknoloji font dosyalarına uyarlanarak benzer bir şekilde daha önceden üretilen bir yazı karakterinin geliştirilmesine olanak sunmaktadır. Bu tür program ve dosyalarda geliştirmeye

<sup>76</sup> <https://eyeondesign.aiga.org/parametric-and-variable-typeface-systems-shape-shifters-for-letterforms>

<sup>77</sup> David BRETTAUER, **Open Source Software: A History**, 2

sunulan olanak üreticinin ya da tasarımcının izin verdiği alan ile doğru orantılıdır. Google 2011 yılında “Apache” lisansı altında piyasaya sürdüğü Android 4.0 (Ice Cream Sandwich) kapsamında kendi kurumsal (sistem fontu) yazı ailesi olan “Roboto”yu tamamen açık kaynaklı bir proje haline getirmiştir.

Font tasarlama konusunda yapılan faydalı çalışmalardan biri “Prototipo” gibi web tabanlı font tasarlama ve geliştirme programlarının tasarımcıların kullanımına sunulmuş olmasıdır. Böylece font tasarlamak için kullanılan “Fontlab” ve “Glyph” gibi programlara hâkim olmayan tasarımcılara kolay, hızlı ve basit bir biçimde var olan yazı karakterlerinin ayarlarının değiştirilmesi yöntemi ile kendi yazı karakterlerini tasarlamaya olanağı sunulmuştur.

Sayısal teknolojide özellikle 2000’li yıllardan sonra meydana gelen bu yenilikler gerek dşünsel gerek işbirlikçi nedenlerle yeni melez yazı karakterlerinin üretilebileceği ortak alanlar oluşmasına sebep olmuştur. Böylelikle yazı karakterlerinde sayısal teknoloji yardımıyla melezliğin nasıl oluştuğunun ve bu durumun yazı karakterlerini nasıl etkilediğinin incelenebileceği yeni üçüncü mekânlar ortaya çıkmıştır.

## 5.5. Yazı Karakterlerinde Melezlik ve Melezliği Belirleyen Etkenler

### 5.5.1 Farklı Denemeleri İçeren Temel Örnekler

Modernimin hâkim olduğu 20. yüzyılın başlarında “Cooper Black” yazı karakterinin tasarımcısı Oswald Cooper tarafından tasarlanmış bir melezliğin sonuçlarına dair farklı harf anatomilerini birleştirmeye yönelik ilk denemeler yapılmıştır. Cooper tırnaksız bir yazı karakterindeki harflerin sap kısımlarına benzer ağırlıktaki 15 farklı tırnağı ekleyerek bu durumun harf tasarımı üzerindeki etkisini test etmiştir.



Şekil 5. 8: Oswald Cooper tarafından yapılan deneysel çalışma, 1936.

Tasarımcısı bilinmeyen “Fregio Mecano” (mekanik süsleme) muhtemelen 1930’ların ortalarında 20 geometrik şeklin harf ve resimleri oluşturmak bir araya getirilmesi ile üretilmiştir. Yazı karakteri İtalyan font fabrikası Nebiolo’nun kataloglarında 1954 yılında görülmeye başlanmış ve 1980’lerden itibaren dijital olarak yorumlanmıştır.<sup>78</sup> Dekoratif dikdörtgen formların modüler olarak bir araya getirilmesi

<sup>78</sup> <https://fontsinuse.com/typefaces/40934/fregio-mecano>



ile harflerin oluşturulduğu yazı karakteri postmodern dönemde yazı karakteri üretimine ilham veren unsurlardan biri olmuştur.



Şekil 5. 9: Anonim, 1930'lar.

Yazı karakterlerinin tam olarak tasarlanmış melezlendirme örnekleri 1980'li yıllarla beraber gelişen sayısal teknolojinin tasarım süreçlerine etkisi ile beraber ortaya çıkmıştır. Bu dönemde tasarımcılar hem eldeki teknolojinin imkanlarını sonuna kadar zorlamak hem tipografik dilde yeni arayışlar hem de Derrida'nın yapısökümcü felsefesinin etkisi ile yazı karakterlerinin anatomileri üzerinde denemeler yapmaya başlamışlardır. Bu çalışmalarla elde edilen bozulmaların bir kısmı anatomik melezlenmelerde kullanılan eklektik yaklaşımlara ilham kaynağı olmuştur.

1980'lerin ortalarında Zuzana Licko profesyonel dizgiye uygun bir alternatif ve ara çözüm olarak; telif hakkı olmayan ilkel yazılımlar kullanarak Macintosh bilgisayarda oluşturulan, düşük çözünürlüklü ekran ve dijital baskı teknolojisine uygun bir dizi kaba "bitmap" yazı karakteri (Emigre, İmparator, Oakland ve Universal yazı aileleri) tasarladı. Genellikle şişirilmiş, yarı tonlu ekran fontu ve kaba fotoğraf taneleri görüntüsüne benzeyen bu karakterler tasarımcılar tarafından sevimli bir bilgisayar efekti olarak kabul edilmişti. Bu sınırlı uygulanabilirliği olan, kendine özgü, orijinal pikselli yazı karakteri paketlerinin yakında gelişecek olan yüksek çözünürlüklü bilgisayar ekranları ve çıkış cihazlarının üretime sunulmasıyla kullanılmayacak hale geleceği düşünülüyordu. Takip eden 10 yılda "bitmap" yazı karakterleri tamamen ortadan kaybolmayarak "outline" font teknolojisinin ("PostScrip" teknolojisi ve yüksek çözünürlüklü çıktı araçları gibi) bir parçası olarak yaşamaya devam etti.

2000’li yılların başlarında “bitmap” yazı karakterleri çok büyük bir geri dönüş yaparak yeniden tasarımcılar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Emigre’nin kurucularına göre bunun en büyük sebebi; yeni yetişen tasarımcı kuşağın ortak hafızasında “bitmap” fontların yer etmiş olması, sayısal teknoloji ve tekno kültür ile özdeşleştirilmiş olmasıdır.<sup>79</sup> Böylece başlangıçta teknolojinin olanaksızlıkları yüzünden ara bir çözüm olarak ortaya çıkan yazı karakteri tipografik dilde üretim bağlamından kopartılmıştır. Üzerine yerleştirildiği geometrik grid sistemi görsel yapısının önemli bir parçası haline gelerek harflerin anatomileri ile girdiği ilişki geometrik form ve yazı karakterinden oluşan melez bir form meydana çıkmasına neden olmuştur. Söküme uğrayan harf anatomileri metni okutmanın dışında yazı karakterlerinin yeni bir anlamı işaret ettiği tipografik bir güç haline gelmiştir.



Şekil 5. 10: Zuzana Licko, Lo-Res yazı karakteri ailesi, 1985-2001.

Lo-Res font ailesi, Emigre'nin daha önceki kaba çözünürlüklü “bitmap” fontlarının yanı sıra “Base 9”un “bitmap” temsilleri de dahil olmak üzere pikseli tasarımların bir sentezidir. Önceden var olan Emigre, İmparator, Oakland ve Universal ailelerinin yerini alır ve “bitmap” yazı karakterlerini tek bir çatı altında toplamaktadır.<sup>80</sup>

# I am not perfect.

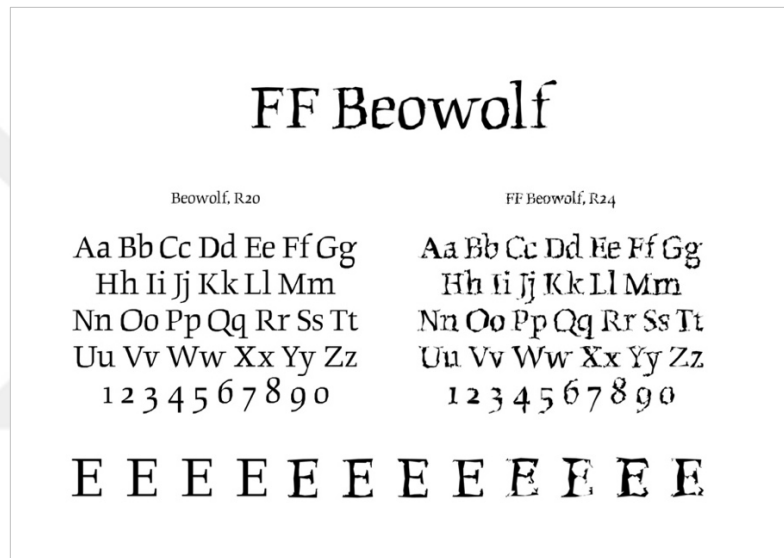
Şekil 5. 11: Barry Deck, Template Gothic yazı karakteri, 1991.

Öğrencilik yıllarında mahallesindeki çamaşırhanede şablon ile yazılmış harflerden oluşan bir tabelaya rastlayan Barry Deck, bu düzensiz ve naif görüntünün

<sup>79</sup> <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-15359542731754787826.pdf>

<sup>80</sup> <https://www.emigre.com/Fonts/Lo-Res>

estetiğinden çok etkilenerek 1990 yılında “Template Gothic” yazı karakterini tasarlamıştır. Deck “Foto-mekanik çoğaltmanın yıkıcı tahribatına uğramış gibi duran bir yazı karakteri tasarlamak için ilham aldım.”<sup>81</sup> diyerek yazı çağdaşlarında olduğu gibi modernist harf biçimlerinin kusursuz yapısından vazgeçme idealini ortaya koymaktadır. Böylece yazı karakteri harf biçimlerini metaforik bir biçimde sökerek kusurlu bir dünyanın kendisi gibi kusurlu gerçekliğinin görüntüsünü gözler önüne sermiştir.



Şekil 5. 12: Eric van Bockland / Just van Rossum, FF Beowolf yazı karakteri, 1990.

1990 yılında Eric van Blocland ve Just van Rossum programlama yapmaya başladıkları dönemde PostScript teknolojisinde kullanılan “lineto” ve “curveto” komutlarını kırarak yerine yazdıkları “freakto” komutu ile yumuşak ve yuvarlak bir yazı karakteri elde etmeye çalışırken; bunun yerine dikenli, biraz sivri uçlu ve öngörülmedik bir biçimde harf karakterlerinin dışına doğru çıkıntıları taşan “Beowolf”u tasarlamışlardır. Yazı karakteri ile her metin dizilişinde harflerin çıkıntıları biraz daha değiştiğinden dolayı rastlantısal bir durum oluşmuş ve böylece ilk “random” (rastlantısal) yazı karakteri çıkmıştır.<sup>82</sup> 2011 yılında “the Museum of

<sup>81</sup> <https://www.emigre.com/Fonts/Template-Gothic>

<sup>82</sup> <https://www.wired.com/1995/07/letterror/>

Modern Art (MOMA)’ın dijital font koleksiyonuna giren yazı karakteri eski baskılarda görülen geleneksel yazı karakterlerinin metal ve ahşap aşınmasından kaynaklanan pürüzlü ve kusurlu yaradılışını harflerin dizilişinde ortaya çıkan rastlantısallık (belirsizlik) vasıtasıyla tipografiye geri kazandırmıştır.

### 5.5.2 Uluslararası Örnekler Bağlamında Melezlik

P. Scott Makela dijital süreçlerin grafik ve iletişim tasarımcıları için ana araç olarak kabul edildiği 1990’lı yıllarda “Dead History” yazı karakterini tasarlamıştır. Geleneksel yazı karakteri üretiminin sona erişine işaret eden “Dead History”nin tasarımcısı Makela için öyle olmasa da genellikle geçmiş tipografik tasarımda çağdaş tasarımcılar için bir ilham kaynağı olmuştur.



Şekil 5. 13: P. Scott Makela, Dead History yazı karakteri, 1990-1994.

“Dead History” yazı karakteri tasarımında, melez (Hybride) yazı karakterleri başlığı altında sınıflandırılan yeni bir tutumu temsil etmektedir. Bu durum büyük ölçüde bilgisayarın mükemmel bir montaj aracı olarak işlev görme kabiliyetinin bir sonucudur.<sup>83</sup> Makela’nın tamamen yeni ve beklenmedik bir şey tasarlamak için var olan iki dijital yazı karakterini —Linotype’ın “Centennial” ve Adobe’nin “V.A.G.

<sup>83</sup> <https://www.emigre.com/Fonts/Dead-History>

Rounded” — birleştirek tasarımına başlamıştır. Yazı karakteri birçok defa montaj ve demontaj aşamalarından geçirilerek yeniden çizildikten sonra 1994 yılında Emigre Font Şirketine 1994 yılı başlarında teslim edilmiştir. Sonuda Zuzana Licko tarafından yeniden çizilmiştir.

1990’lı yıllar boyunca farklı nedensellikler taşımakla beraber benzer tipografik tavır doğrultusunda iki farklı türden saf yazı karakterinin farklı biçimlerde kesilip birleştirilmesine dayanan birçok yazı karakteri tasarlanmıştır. Bunlardan en ünlüleri Carlos Seguera tarafından tasarlanan “Time in Hell” (1993), Max Kismann tarafından tasarlanan “Fudoni” (1991), Frank Heine tarafından tasarlanan “Amplifier” (1995) ve Peter Bruhn tarafından tasarlanan “Leash” (1996)’dir.

1990’lı yıllarda yazı karakterlerinin sökülme hareketinde Neville Brody tarafından kolektif bir hareket olarak başlatılan “Fuse” projesi en önemli denemelerden birine örnek teşkil etmektedir. Projenin temelinde teknolojik ilerlemenin dönemin tipografisinde ve baskı alanında meydana getirdiği değişimlerin tipografik dil üzerinde yarattığı derin etkiler sayesinde tasarımcıların yeni yazı karakterleri tasarlayabilecekleri kolektif bir alan oluşturmaktır. Böylece özgürce ve yargılanmadan tasarımların üretildiği etkileşimli bu alan sayesinde tipografiyi etkileyecek yeni fikirler ortaya çıkabilecekti.



Şekil 5. 14: Neville Brody, State yazı karakteri, 1990’lar.

“Fuse” projesi için Neville Brody’nin ilk tasarladığı yazı karakterlerinden biri “State”dir. Yazı karakterinin tasarlanma amacı alfabenin iç yapısına girerek yazılı dilde bulunan şekilleri negatif ve pozitif alana eşit derece öncelik vermek yöntemi ile

tipografik kuralların dayattığı hiyerarşiyi ve dilin gücünü dağıtma girişimidir.<sup>84</sup> Harflerin iç boşluklarının verdiği şekillerin okutulması imkânı kullanılarak tekrarlanan şekiller, boşluğa yapılan müdahale ve harflerin orijinal akslarının kaydırılması yöntemleri ile dil söküme uğratılmıştır. Ortaya çıkan görünüm geometrik formlar ile desteklenmiş, alfabe, aks, geometrik formlar arasında tekrar ve dağıtma yöntemleri ile melezlik bağı kurulmuştur.

Fuse'un ilk sayısında yer alan bir başka yazı karakteri "Maze 91" Ian Swift tarafından tasarlanmıştır. Maze 91'in tasarlanma amacının altında harflerden bir labirent oluşturarak karışıklık çıkartma amacı yatmaktadır. Harfler temellerini Swift in daha önceden tasarladığı "bitmap" hissine dayandırılmış "Block Extra" yazı karakterinden almıştır. Harfler, her bir harfin okunabilmek için ne kadar referansa ihtiyacı sorunu üzerine gidilerek kenarlarının parçalanması yöntemi ile oluşturulmuştur. "Maze 91" in tasarımında "Fontastic Plus" programı kullanılmıştır.<sup>85</sup> Kenarlardan oluşan labirent bir sınır oluşturarak beyaz alanda kalan harflerin açığa çıkmasını sağlamıştır. Harf formları soyutlaştırılarak dil yapısöküme uğratılmak istenmiştir. Karakter tasarlanırken algılanabilirlik (legibility) ön plana çıkmasına rağmen okunabilirlik geri planda kalmıştır. Böyle bir hareket tasarlanma biçimi yöntemi ve tavrı ile modernist dönemin De Stijl akımı ile örtüşmekle ve bu yüzden saflık sınırları içine girmekle beraber, tasarlandığı dönem, karıştırma ve karmaşa çıkarma arzusu, okunabilirliğin geri plana atılması, dilin söküme uğratılması gibi tasarım tavırları düşünüldüğünde melezleşme eğilimi göstermektedir.

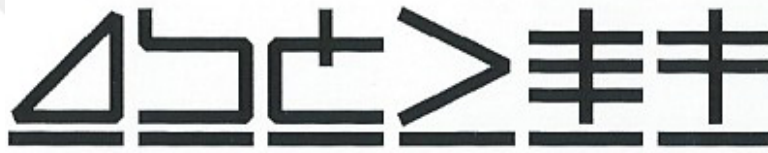


Şekil 5. 15: Ian Swift, Maze91 yazı karakteri, 1990'lar.

<sup>84</sup> N. BRODIY-J. WOZENCROFT, *FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse*, 28

<sup>85</sup> A.g.k., 32

“Fuse” projesi kapsamında Max Kissman tarafından tasarlanan “Linear Construct” yazı karakteri Latin alfabesine dayanmakla beraber karakterler “Runic” alfabenin görsel kodları ile ilgisi kurulabilecek biçimde basit şekillere indirgenmiştir. Büyük harflerin altına ve sayıların üstlerine “Runic” alfabeyi hatırlatan çizgiler eklenmiştir. Linear Construct geleceğin küçük ölçekli, belli bir gruba ait kapalı topluluklarında ekran fontu olarak kullanılmak üzere, lehçe ya da kodun alfabeye nasıl yansiyabileceğini gösteren bir proje olarak üretilmiştir.<sup>86</sup> Harflerin geometrik forma indirgenmesinin ardından başka bir alfabe referans olabilecek çizgilerin eklenmesi döneminin eklektik tavrının bir sonucu olarak yazı karakterinin melezlenmesine sebep olmuştur.

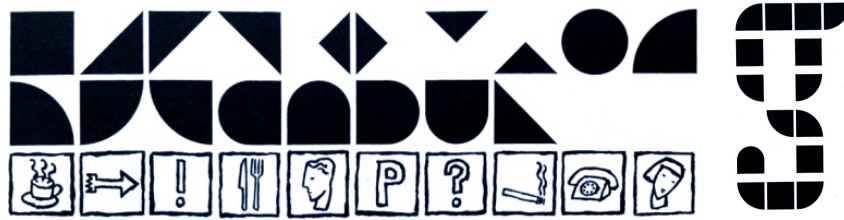


Şekil 5. 16: Max Kissman, Linear Construct yazı karakteri, 1986.

Martin Wenzel tarafından tasarlanan 1991 yılında tasarlanmaya başlanan “InTegel” yazı karakteri “Fuse” projesinde yer alan modüler yazı karakterlerden biridir. Wenzel, “InTegel” yazı karakterini tasarlarken amacı kullanıcıya herhangi bir biçimde birleşerek bir harfe dönüşebilecek 18 farklı piksel görüntüsü sunmaktır. İsmi Berlin’in bir ilçesi olan Tegel’den almıştır. Her piksel bir satıra aittir ve tek bir genişliğe sahiptir. Her bir harfin tasarlanması için tek tek satırlar yazılmak zorundadır. Yazı karakteri Alexandra Poleschal tarafından tasarlanan piktogramlara sahiptir.<sup>87</sup> Harflere ait temel öğelerin bir alfabe oluşturabilecek biçimde piksel geometrik öğelere çözüldükten sonra çeşitli şekillerde birleştirilerek tekrar harf haline dönüştürülmesi postmodernist dönemin hem yapısökümcü hem de eklektisist tavrının bir göstergesidir.

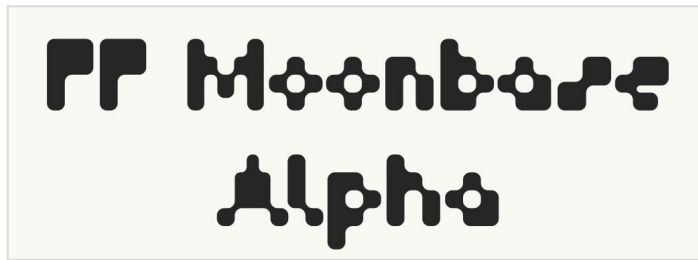
<sup>86</sup> A.g.k., 66

<sup>87</sup> A.g.k., 45



Şekil 5. 17: Martin Wenzel, Integel yazı karakteri, 1992.

“Moonbase Alpha” Corner Windlin tarafından “Akzidenz Grotesk” yazı karakterinin 6 puntoluk ayarlanmış bir “bitmap” versiyonunun bilgisayar çıktısından üretilmiştir. Yazı karakteri bozulmuş DNA’sıyla eğitilmiş tipograflara bir eleştiri getirme amacını taşır. Yazı karakteri uygun şekillerde dizildiğinde bir desen oluşturucu olarak da kullanılabilir. Tasarımcı tarafından vektör haline dönüştürüldükten sonra çeşitli yöntemlerle deforme edilmesi önerilmiştir.<sup>88</sup> Bilinen saf bir yazı karakterinin; Licko’nun da aktardığı gibi zorunluluktan ara bir çözüm olarak ortaya çıkan “bitmap” versiyonunun kullanıcının keyfiyeti doğrultusunda bozulması önerisi taşıması bakımından bağlamsal anlamda, üretim aşamasındaki anatomik bozulma göz önünde bulundurulduğunda da geometrik anlamda melezleşmiştir.



Şekil 5. 18: Corner Windlin, Moonbesa Alfa yazı karakteri, 1990’lar.

“Yurnacular” yazı karakteri “Vernacular” (yerel) yazı karakterlerinin bozulmuş bir versiyonunun örneğidir.<sup>89</sup> Kentsel tipografinin önemli bir parçası olan “Vernacular” yazı karakterleri harflerin anatomilerine sadık kalınmakla beraber elin hareketi, kaligrafın eklemeleri ve mecranın özellikleri doğrultusunda bozulma

<sup>88</sup> A.g.k., 68

<sup>89</sup> A.g.k., 78



gösterir. “Yurnacular” yazı karakterinde bu bozulmalara ek olarak negatif-pozitif alanlarla da oynanmış ve harflerin anatomisi belli referanslarla kesilerek daraltılmıştır. Yazı karakteri okunabilirliğin geri plana atılarak daha etkileyici bir görsel bütünlüğe ulaşmak için negatif-pozitif alan ilişkisinin değiştirilmesi/bozulması ve harf anatomilerine yapılan keyfi müdahaleler bağlamında melez olduğu gözlemlenmiştir.

Şekil 5. 19: David Berlow, Yurnacular yazı karakteri, 1992.

“Lush Us” Jeffery Keedy tarafından Victorya Dönemi’nin eklektisist yazı karakterlerinden esinlenerek tipografik kuralların bir eleştirisi olarak tasarlanmıştır. Tasarımında “Egytian”, “Tuscan”, “Ornamental” yazı karakterlerinin özellikleri ve daha eklenilebilecek birçok formun bir araya gelmiş özellikleri kullanılmıştır.<sup>90</sup> Tasarımcısı tarafından kullanılırken eklemlemeye devam edilmesi önerilmiştir. Yazı karakterinin taşıdığı eklektik yapı ve birleştirme yöntemi kullanıldığından melez olduğu gözlemlenmiştir.

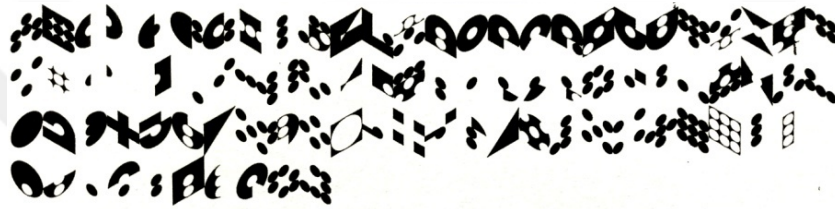
Şekil 5. 20: Jeffery Keedy, Lush Us yazı karakteri, 1990'lar.

“Virtual” yazı karakteri Neville Brody tarafından Fuse’un 5. Sayısı “Virtual” (Sanal) için tasarlanmıştır. Sanal gerçeklik konusunun sosyoloji, sayısal teknoloji, mühendislik, üç boyutlu ortam, medya, tipografi vb. konularda ele alındığı sayıda bu dünyadan ilham alınarak yapılan yazı karakterlerine yer verilmiştir.<sup>91</sup> Virtual yazı karakteri bu bağlamda incelendiğinde harflerin anatomileri sayısal teknolojinin görsel

<sup>90</sup> A.g.k., 82

<sup>91</sup> A.g.k., 87-94

kodlarına gönderme yapan temel geometrik formların bir araya gelmesi ile oluşan harflerden meydana gelmiştir. Yazı karakterini oluşturan harfler dizilim şekilleri ile sanal dünyanın 3. boyutlu dünyasına 2. boyut üzerinden gönderme yapmıştır. Harflerin okunabilirliği ve algılanabilirliği geri planda kalmakla beraber anatomilerine ait bir kısım referansları taşımaya devam etmişlerdir. Bütünsel olarak bakıldığında yazı karakteri üç boyutlu bir dünyanın rüya evrenini temsil eden güçlü bir görsel algılamaya sahiptir. Karakterler çözme, birleştirme, çoğaltma, aks kaydırma ve 3. boyut yöntemlerinin bir arada kullanılmasıyla melezleşme olduğu gözlemlenmiştir.



Şekil 5. 21: Neville Brody, Virtual yazı karakteri, 1990'lar.

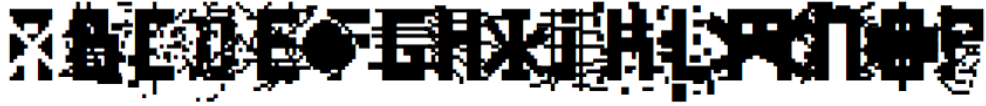
Fuse'un sanal gerçeklik sayısı üzerine yapılan başka bir örnek yazı karakteri Lo Breier ve Florian Fossel tarafından tasarlanan "Shepherise" yazı karakteridir. "Franklin Gothic" yazı karakterinin anatomisinin küreleştirilerek bozulması yöntemi ile yapılan tasarım modernizm döneminin sık kullanılan yazı karakterlerinden "Franklin Gothic" yazı karakterlerine yapılan bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Yazı karakteri küreleştirilerek üç boyutlu hale getirilmiş ve sanal alan teknolojisine yaklaştırılmıştır. Böylece sanal, 3. türden bir "Franklin Gothic" yazı karakteri ortaya çıkmıştır. Tıpkı uzaya yayılan harflerin zaman ve uzayda çarpıştığı bir matriks gibi. Yazı karakterinde kullanılan küreleştirme tekniği dünyanın uzaydan gören kürel formuna atıfta bulunmaktadır.<sup>92</sup> Yazı karakterinde küre ve harfin bir araya getirilerek anatominin bozulması bakımından birleştirme yöntemi kullanılarak, harflerin aksları hem kendi içlerinde hem de taban çizgisinin (base line) akslarının bozulması vasıtasıyla melezleşme olduğu gözlemlenmiştir.

<sup>92</sup> A.g.k., 99



Şekil 5. 22: Lo Breier-Florian Fossel, Shepherise yazı karakteri, 1988.

“Scratched Out” yazı karakteri 1988 yılında Piere Di Sciullo tarafından illegallik hakkındaki bir araştırmada sırasında tasarlanmış ve 1991 yılında Körfez Savaşı hakkındaki bir metinde kullanılmıştır. “Bitmap” kökenli bir yazı karakteri olarak tasarlanan font harflerin silinmesi, çarpıtılması, delinmesi, çizilmesi ve eritilmesi gibi çok sayıda deformasyon ve metamorfoza uğratılmıştır. Yazı karakteri okunması zorlaştırılmış metinler için tasarlandığından dolayı bazı harflerin okunabilirliği kaybolmuştur. Ancak göz kırpmaya hareketi ile metne yeniden odaklanan bir göz ile bakıldığında yine de okumak mümkündür.<sup>93</sup> Yazı karakterinde ekleme, birleştirme, çözme gibi birçok yöntemin bir arada kullanılması vasıtasıyla melezleşme olduğu gözlemlenmiştir.



Şekil 5. 23: Piere Di Sciullo, Scratched Out yazı karakteri, 1988.

“Code Bold” yazı karakteri Neville Brody tarafından Fuse’un 6.sayısı “Code” (Kod) için tasarlanmıştır. Bu sayının temel problemi dilin koda dönüştürülmesi süreci, koda (bilgiyi aktarmak için kullanılan metinler) dönüşen bilginin depolanması, sayısal teknolojideki gelişmelerin bu sürece olan etkileri ile alfabe ve dil arasındaki etkileşim süreçleridir.<sup>94</sup> “Code Bold” yazı karakterinde harflerin anatomileri eğilip bükülerek bozulmuş, geometrik eklemeler, çıkarmalar yapılarak, eksenleri ve harf boşlukları ile oynanarak melezleşme olduğu gözlemlenmiştir. Harflerin kendi özelliklerinde tutarlı tek bir oynama yapılmamış olup bu durumun bütünsel olarak bakıldığında birbiri ile

<sup>93</sup> A.g.k., 103

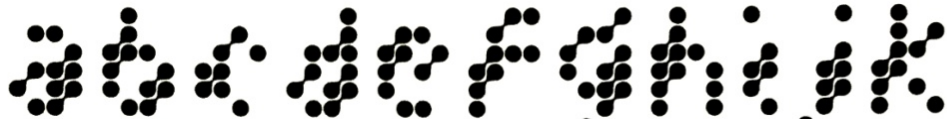
<sup>94</sup> A.g.k., 105

benzeşmeyen harflerin bir araya gelmesi ile oluşan melez bir alfabe sisteminin ortaya çıkmasına neden olduğu gözlemlenmiştir.



Şekil 5. 24: Neville Brody, Code Bold yazı karakteri, 1990'lar.

“Dr No-B” yazı karakteri Fuse’un “Code” sayısı için Ian Anderson tarafından tasarlanmıştır. Yazı karakteri Roma Alfabeti’ne dayalı dil ve dilin ötesinde olabilecek bütün kodları taşımayı amaçlayan bir logo sistemi olarak tasarlanmıştır.<sup>95</sup> Harfleri oluşturan üniteler bozulup başka formlar halinde de birleştirilme olanağına sahiptir. Harflerin anatomileri “Bitmap” yazı karakterlerini taklit eder bir biçimde bozularak piksellere bölünmüştür. Daha sonra bu pikseller ile daire formlarının birleşmesi yoluyla oluşan melezleşme gözlenmiştir.



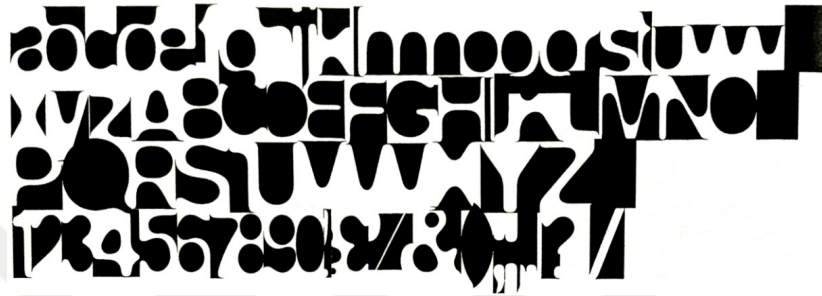
Şekil 5. 25: Ian Anderson, Dr No-B yazı karakteri, 1990'lar.

“Autosugestion” yazı karakteri Fuse’un 9. sayısı “Auto” için Neville Brody tarafından tasarlanmıştır. Auto sayısında Londra gibi metropol şehirlerde ortaya çıkan trafik sorunları ele alınmıştır.<sup>96</sup> “Autosugestion” trafik sıkışıklığı, hava kirliliği ve trafik terörünün insanlar üzerinde yarattığı stresi; sıkıştırılmış espasları, birbiri içine geçmiş harfleri, ters çevrilen negatif-pozitif ilişkisi içinde ifade etmektedir. Harfler arasındaki espas tamamen kaldırılarak birbiri içinde nerdeyse eriyecek durumda olan arabaları ve insanları ifade eder. Burada artık bir harf ve bir nesne anatomisinin birleştirilmesini sorgulamak yerine D’nin E’den 3’ün 4’ten farkı olup olmadığını

<sup>95</sup> A.g.k., 112

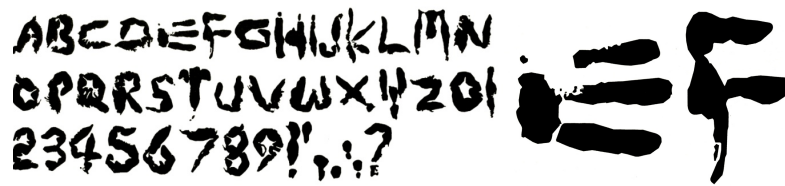
<sup>96</sup> A.g.k., 157

sorgulamaya başlarız. Yazı karakterinde postmodernizmin eklektik yapısı içinde harfler birbirine eklenmeye başlamıştır. Göz artık harften daha çok harfleri oluşturan geometrik yapıları okumaya başlar. Yazı karakterindeki harf anatomilerinin negatif-pozitif alan ilişkisi içinde sınır kavramının önemi bakımından melezlenmeye açık ve eklektik bir yapı taşımakta olduğu gözlemlenmiştir.



Şekil 5. 26: Neville Brody, Autosuggestion yazı karakteri, 1990'lar.

“Hand Job” yazı karakteri vücut boyama sanatı “Body Paint”ten etkilenilerek tasarlanmış bir yazı karakteridir. El ve parmaklara sürülen boyanın izi harflere benzetilerek alfabe tasarlanmıştır.<sup>97</sup> Harflerin benzetme yöntemi ile melezleştiği gözlemlenmiştir.



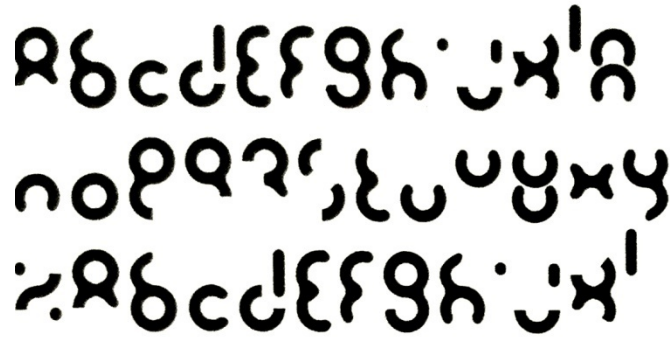
Şekil 5. 27: Ian Wrighte, Hand Job yazı karakteri, 1990'lar.

“Dofus” yazı karakteri kelimelerin ardında gizli komutlar bulundurma düşüncesinden yola çıkarak Asgar Jonnson tarafından Fuse’un 12. sayısı “Propaganda” için tasarlanmış bir yazı karakteridir. Harfler küçük harf d ve küçük harf o’dan oluşturulan bir grid üzerine tasarlanmış, bazı harflere okunabilirliği arttırmak için eklemeler yapılmıştır.<sup>98</sup> Yazı karakterinde d ve c harfleri bozularak dairesel

<sup>97</sup> A.g.k., 206

<sup>98</sup> A.g.k., 213

geometrik formlara dönüştürülmüştür. Böylece yazı karakteri geometrik formlar kullanılarak oluşan bir melezlenme gözlemlenmiştir.



Şekil 5. 28: Asgar Jonnson, Dofus yazı karakteri, 1990'lar.

“Ritual” yazı karakteri Fuse’un “Superstition” bölümü için Neville Brody tarafından tasarlanmış bir yazı karakteridir. Bölümün konusu batıl inançlar ve bu inançların bireysel ve sosyolojik etkileridir. Yazı karakterinde tasarımcının başka bir yazı karakteri olan “Blur”un tekrar eden şekiller ile çoğaltılarak ve piktogramlar eklenerek Roma döneminde görülen dini içerikli Pagan sembollerine benzetildiği gözlenmektedir.<sup>99</sup> Yazı karakteri bu tavrı ile çoğalma, tekrar ve birleştirme yöntemleri kullanılarak yapılan melezleştirmelere örnek oluşturmaktadır.

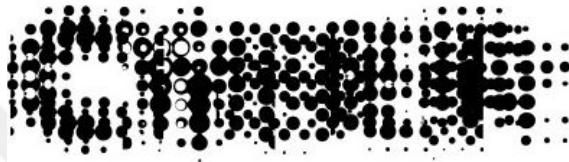


Şekil 5. 29: Neville Brody, Ritual yazı karakteri, 1990'lar.

“Cyber” yazı karakteri Fuse’un 14. sayısı “Cyber” için Neville Brody tarafından tasarlanmıştır. Bölümün konusu dönemin dijital medyası, internet erişimi, sanal dünya, bilgi teknolojileri ve günümüz ve gelecekteki toplumların “Cyber”

<sup>99</sup> A.g.k., 232

teknolojiden nasıl etkilenebileceğidir.<sup>100</sup> Bu sayı için tasarlanan yazı karakterleri sayısal teknolojinin dayandığı matematiksel formlardan izler taşır. “Cyber” yazı karakterinde bulunan harf formlarının anatomileri sayısal teknolojiye kullanılan siber kodlarda bulunan geometrik formlar kullanılarak bozulmuştur. Kullanılan yuvarlak formlar katmanlaşmış bilgileri ifade etmek için üst üste çakıştırılmıştır. Harf anatomileri çözülerek ve katmanlaşarak eklektisist bir yapıya dönüştüğü gözlemlenmiştir.



Şekil 5. 30: Neville Brody, Cyber yazı karakteri, 1990'lar.

“Crux 95” yazı karakteri Fuse’un 14. sayısı “Cyber” için Bred Wickens tarafından tasarlanmıştır. Yazı karakteri Haziran 1962 yılında yayınlanan “Typographica” dergisinde yayınlanan “Makine ile Okuma” makalesinde illüstrasyonları yer alan optik okuma için tasarlanmış fontlar arasından “EMI Fred” temel alınarak tasarlanmıştır. “Crux 95” resim sekansları arasındaki geçişlerin arasında yaşanan bir tür bozulmanın görselliğini yansıtmaktadır.<sup>101</sup> Karakterler incelendiğinde; sayısal ortamda resmi oluşturan piksellerin geçişler arasındaki bir tür bozulma sayesinde ortaya çıkarak harf anatomilerine eklenildiği ve yazı karakterini melezleştiren kare formların ortaya çıkmasına neden olduğu gözlenmiştir.



Şekil 5. 31: Brett Wickens, Crux95 yazı karakteri, 1995.

<sup>100</sup> A.g.k., 243-248

<sup>101</sup> A.g.k., 255



“White No Sugar” yazı karakteri Fuse’un 17. sayısı “Echo” (Yankı) için Anna-Lisa Schönecker tarafından tasarlanmıştır. Yazı karakterini oluşturan harfler strafor kahve fincanlarında kullanılan plastik kaşığın çeşitli şekillerde kesilerek alfabe benzetiilmesi ile oluşturulmuştur. Yazı karakterinin ismi sütlü ve şekerli kahveden gelmektedir<sup>102</sup> Harfler incelendiğinde başka bir forma benzetiilmesi ve akslarının kaydırılması sonucu melezleştikleri gözlemlenmiştir.



Şekil 5. 32: Anna-Lisa Schönecker, White No Sugar yazı karakteri, 1990'lar.

“De Face” yazı karakteri Matthew Carter tarafından Fuse’un 18. sayısı “Secrets” (Sırlar) için tasarlanmıştır. Yazı karakterinin temeli kamusal alanda bulunan anıtların üzerindeki yazılar gibi anıları sürdürme amacı taşıyan belirli yazı biçimlerinin zamanla doğal tahribat (ayrışma, erezyon, çöküntü) ya da kasıtlı tahribat (yıkım veya vandalizm gibi nedenlerle) yoluyla okunaksız hale gelmesi ve bir zamanlar görünür olan bilginin gizlilik durumuna geri dönmesi fikridir. “De Face” yazı karakteri kendi kendini tehdit eden bir dizi büyük harfi içermektedir. Her harf komşu harfleri yok eden bir grafiti ile ilişki içindedir. Karakterler tek başına okunaklı ancak metnin içinde kullanıldığında altta kalan harfleri ve grafitiyi tahrip edebilir.<sup>103</sup> Yazı karakteri incelendiğinde her harfin taşıdığı bir tipograf ismi ile beraber tasarlandığı gözlemlenmiştir. Harfler metin içinde kullanıldığında bu harf ve isim ilişkisi üst üste gelerek karakterin eklektik bir tavır takınmasına sebep olmuştur. Farklı katmanlar arasındaki bu ilişki güçlendikçe, eklektik mimari yapılarda kullanım alanlarının

<sup>102</sup> A.g.k., 315

<sup>103</sup> A.g.k., 326

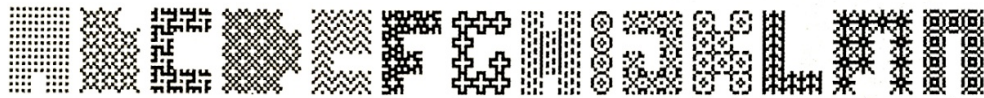


ortaklaşması sonucu açığa çıkan ara durumlar için geçerli olan melezlik benzeri bir durum gözlemlenmiştir.



Şekil 5. 33: Matthew Carter, De Face yazı karakteri, 1990'lar.

“Envy” yazı karakteri 2005 yılında Research Studios tarafından Fuse’un veri tabanını genişletmek amacıyla web sitesi üzerinden düzen yarışmaya katılmak üzere Lee Hasler tarafından tasarlandı. Yazı karakterini oluşturan harfler etkisi günümüzde düşüğe olsa mektup zarflarının iç yüzünde güvenlik için bulunan desenler kullanılarak tasarlanmıştır.<sup>104</sup> Desenlerin çeşitli geometrik formların yazı karakterini oluşturan harf anatomileri iskeleti üzerine giydirilerek birleştirilmesi sonucu melezlenme gözlenmiştir.



Şekil 5. 34: Winner Lee Hasler, Env yazı karakteri, 2005.

Günümüzde MoMa’nın 23 dijital yazı karakteri seçkinde sergilenen yazı karakteri Matthew Carter tarafından Minneapolis kökenli bir sanat merkezi olan Walker Sanat Merkezi’nin kurumsal kimliğinde kullanılmak üzere 1995 yılında tasarlanmıştır. Yazı karakterinin temelinde kalın (bold) ve tırnaksız (sans serif) harflerden oluşan, sağlam ve iyi tasarlanmış bir alfabe sistemi bulunur. Carter’ın geçmeli (snap-on serif) olarak tanımladığı 5 farklı ve ayarlanabilir tırnak çeşidi alfabede bulunan harflerin dikey çizgilerine (sap) farklı versiyonlarda yerleştirilebilir. Yazı karakteri içinde özel ligatürler ve bazı harfleri birbirine bağlayabilen esnek bir çizgi sistemi yer almaktadır.

<sup>104</sup> A.g.k., 340

Matthew Carter yazı karakterinde Devanagari alfabesinde kullanılan ve harfleri üstten birleştirmeye yarayan bir sistemi geliştirerek harflerin hem üstten hem alttan birleştirilebilmesi için özel bir sistemde tasarlamıştır.<sup>105 106 107</sup> Bu yöntemle bir font oluşturmak için çoklu master (multiple master) teknolojisinin bir versiyonu kullanılmıştır. Yazı karakteri incelendiğinde karakterler metin içinde geçme tekniği olmadan kullanıldığında melezleşme göstermez ancak tırnaklı geçme tekniği kullanıldığı anda hem eklektik yapısı hem de anatominin değişmesi nedeniyle melezleşme gösterir.



Şekil 5. 35: Matthew Carter, Walker yazı karakteri, 1995.

“Qandus” font ailesi çoklu bir yazı sistemi olarak (multiscript), 2002 yılında Laure Meseguer tarafından tasarlanmıştır. 19. yüzyılın ünlü Faslı, sufi hattat El-Qandusi'nin el yazmalarından yola çıkılarak tasarlanan harfler Mağribi Küfi hat stiline modern tipografik bir yorumdur. Hattat El Qandusi'nin çalışmalarına dayanılarak, üç farklı doku çıkartılmış ve bu dokular harf anatomilerine aktarılmıştır. Ana konsept ortaya çıkan bu üç farklı dokudan ağırlık farkının ötesinde amaçlanan doku, genel karakter ve kullanılacağı alana bağlı olarak; katı ve akışkan formların karışımını vurgulayan üç stil tasarlamaktır. Font ailesinde harfleri oluşturan ana

<sup>105</sup> P.B. MEGGS-A.W. PURVIS, *Meggs History of Graphic Design*, 554

<sup>106</sup> <https://www.moma.org/collection/works/139311>

<sup>107</sup> <https://walkerart.org/magazine/matthew-carter>

iskeletin yapısı da kontrast ve çizim oranları gibi değişir. Yazı karakteri tasarlanırken en büyük zorluk Latin alfabesini oluşturacak harf ağırlıkları ile Arapça versiyonu oluşturan harf ağırlıkları arasında çağdaş tasarım bağlamında ilişki kurmak olmuştur. Dönüştürmeyle ilgili ters yatay aksın keşfi, akışkanlık ve katılık oranları, kaligrafi ve çizim arasındaki sınırların belirlenmesi, harf tırnaklarında gözlemlenen kalemin açısı (ductus) sonucu oluşan biraz dik bir italik açı gibi sorunlar Latin el yazmaları ve baskıların incelenmesi ile çözülmüştür.<sup>108</sup> Bu bilgiler doğrultusunda yazı karakterinin başka bir alfabeyle ait yazma referansları ve tipografik dilin Latin harflerine aktararak tasarlanması bağlamında melezleşme göstermektedir.



Şekil 5. 36: Laure Meseguer, Qandus yazı karakteri, 2002.

Typoteque tarafından geliştirilen “History” projesi uzun bir tasarlanma sürecinin ardından ortaya çıkmıştır. İlk örnekleri Peter Bil’ak tarafından 1990’larda tasarlanmaya başlanan çok katmanlı, dekoratif “Tuscan” yazı karakterlerine kadar uzanmaktadır. 2008 yılında kullanıma sunulan ve iskelet sistemi Roma yazıtlarındaki büyük harflere dayanan “History”, 21 katman ve bütün oran bilgileri ortak olan 21 yazı karakterinden oluşmaktadır. Matematiksel bilgilerin bu ortak paylaşımı yazı karakterlerinin istenildiği gibi birleştirilmesine olanak sağlar. Böylece Rönesans Dönemi’nden günümüze kadar gelen yazı karakterleri arasında katmanlar sayesinde binlerce farklı stilde yazı karakteri üretilmesini sağlamaktadır. Ortaya çıkan bu karmaşık yapıyı yönetmek için “History Remixer” adlı bir uygulama geliştirilmiştir.

<sup>108</sup> Laura MESEGUER, “Qandus, a triscript typeface family”

Böylece tasarımcıların istenilen katman görünürlüğünü kontrol edip, renkleri ile oynayabildiği geniş bir alan sunulmuştur.<sup>109</sup> “History” projesinde kullanılan bu çeşitlilik yazı karakterlerini katmanlar yöntemi ile eklektik bir yapıya dönüştürdüğü ve bu katmanlar arasında bir bütünlük ilişkisi ortaya çıktığından dolayı ortaya çıkan yeni yazı karakterleri; kimileri hala melezlik aşamasını tamamlamamış olan ana yazı karakterlerinden doğmuş melezlerdir.

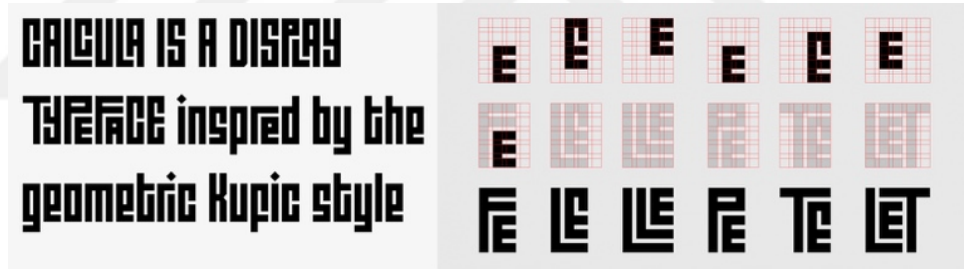


Şekil 5. 37: Peter Bil'ack, History yazı karakteri, 2008.

“Calcula” Shiva Nallaperumal tarafından Tal Leming’in iş birliği ile yüksek lisans programı sırasında aldığı yazı tasarımı dersinin final ödevi olarak tasarlanmaya başlamış ve uzun bir araştırma döneminin sonunda 2016 yılında tasarımı tamamlanmıştır. Yazı karakteri yazı tasarımı ile yazı arasındaki gri alanı keşfetmeye yönelik bir başlık (display) yazı karakteridir. Harf anatomilerinin yapısı sahip oldukları formu Arap kaligrafi stili Küfi’den almaktadır. Bu çalışmalar sırasında Avrupa’da “Sahte Küfi” olarak bilinen taklit bir form kalıbı, Türk kaligrafi sanatçısı Emin Barın’ın ilk defa Kûfi stilinin Latin harflerine uyarlanması ile oluşturduğu örneklerinin incelenmesinden faydalanılmıştır. Eric Van Blokland ve Just Van Rossum’un beraber 1980’lerin sonunda tasarladıkları “Beowolf” yazı karakterinde kullanılan “Random” (Raslantısallık) teknolojisi yazı karakterinde yer alan harflerin

<sup>109</sup> Peter BIL’AK, “History Concept”

birbirleri ile kurdukları labirent görüntüsünü veren bağlantıların tasarlanmasında ilham kaynağı olmuştur. Yazı karakteri 5 x 5'lik bir grid sistemi içinde tasarlanmıştır. Tasarlanan grid yapısı aynı zamanda bütün harfler için bir “Guide Line” (kılavuz) olduğundan bütün noktalama işaretleri ve sembollerde bu grid yapısının içine yerleştirilmiştir. Bütün harflerin F, L, P, T, r harflerine göre diziliminin ayarlandığı beş ayrı versiyonu bulunmaktadır. Bu sistem daha sonra harf çiftlerini de içerecek şekilde genişletilmiştir. En son olarak yazı karakterinde oluşacak aksaklıkları engellemeyi amaçlayan “Ligature Builder” programı eklenerek yazı karakterinin tasarımı tamamlanmıştır. Daha sonradan yazı karakteri çeşitli görsel efektlerinde eklendiği bir font ailesi olarak geliştirilmiş ve Typotheque font fabrikası tarafından kullanıma sunulmuştur.<sup>110</sup> Yazı karakteri edinilen bilgiler doğrultusunda hem başka bir alfabeye ait anatomik izler taşıması hem de katmanlaşmış olarak kullanılabilen çoklu versiyonları dolayısıyla melezlik göstermektedir.



Şekil 5. 38: Shiva Nalla Perumar, Calcula yazı karakteri, 2016.

2015 yılında Typotheque'in ortaklarından Nicolai Djurek tarafından tasarlanan “Tremolo” yazı sistemi, yazı karakteri tasarımının yeni alanlarını araştırmayı amaçlayan kaligrafik stile dayalı, dar ve eklektik bir renkli (color) yazı sistemidir. Farklı stiller ve tonların tek bir font paketi altında toplandığı yazı karakterinden oluşturulan metinler sade ve samimi bir yapıya sahiptir. “Gradient” (geçişli) stili birbirlerine kilitlenen, renkleri değiştirilebilen alt ve üst karakterlerden oluşmaktadır. “Shadow” (gölge) stili için alt ve üst katmanlar birbirlerinden farklı karakterler

<sup>110</sup> Shiva NALLAPERUMAL “Calcula”

içermektedir. Typotheque’in diğer yazı karakterlerinin aksine “Tremolo” yazı sistemi stil başına yaklaşık 500 karakter (indirgenmiş) içeren bir karakter seti ile birlikte gelmektedir. Yazı sistemi büyük ve küçük harfler yerine bu harflere referans olabilecek karakterler (glifs) ile temel bitişik harfler (ligatures) kullanılarak tasarlanmıştır.<sup>111</sup> Yazı karakteri incelendiğinde geçişli özelliklere sahip çok katmanlı sistemi ve eklenilebilen konturlar ile beraber kullanılabildiğinden dolayı melezlik özelliği göstermektedir.



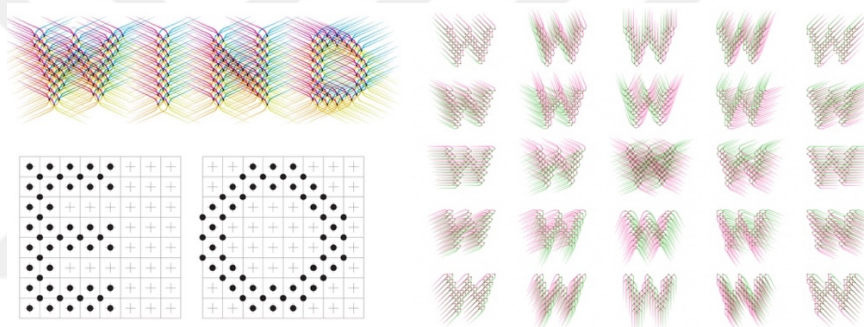
Şekil 5. 39: Nicolai Djurek, Tremolo yazı sistemi, 2015.

“Wind” yazı karakteri Hansje van Halem’in poster ve logolarında kullandığı harf karakterleri temel alınarak Typotheque tarafından tasarlanmıştır. Halem’in ürettiği harf formları çocukluğunda annesi ve babasının çizgi, desen, tekstil ve ipliğe dayalı mesleklerinden ilham alarak günümüze kadar yapılan uzun çalışmaların sonucunda ortaya çıkmıştır. Çizgisel formların üzerine giderek harfler oluşturan Halem zamanla bu harfleri doku ve desenden oluşan arka planlarla birleştirerek optik illüzyonları içeren kendi görsel tasarım dilini oluşturmuştur. “Wind” Halem tarafından Milano’da bir galeri olan Plus Design için hazırlanan ancak sonradan kullanılmayan “Hareketli Logo”nun (Dynamic Logo) harflerinden yola çıkılarak tasarlanmıştır.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> DJUREK, Nikola, “Tremolo Gradient”

<sup>112</sup> <https://www.typtalks.com/videos/magic-eye/>

Halem'in yaratıcı sürecinin tersine çevrilmesi ile başlayan süreçte harfler hem merkezde hem de % 50 oranında merkezden kaydırılmış alanlardaki noktalardan oluşan çapraz, 8 x 8 piksellik bir grid sisteminin üzerine yerleştirilmiştir. Daha sonra harfleri oluşturan çizgiler kuzeydoğu (KD), güneydoğu (GD), güneybatı (GB) ve kuzeybatı (KB) yönlerinde hareket edebilecek hale getirilerek renk düzenleme sistemi ile beraber değişken (variable) font olarak kullanıma sunulmuştur. Bu hareket biçimi sonradan 360 dereceyi kapsayacak biçimde geliştirilmiştir. Dönme hareketi ters yöne de eş zamanlı olarak verilebilmektedir.<sup>113</sup> Yazı karakteri Hansje van Halem'in tasarım yöntemlerindeki harf iskeleti doku ve deseni birleştirme eğilimi göz önünde bulundurulduğunda kendi deyişile oldukça melezdir.<sup>114</sup>



Şekil 5. 40: Hansje van Halem, Wind yazı ailesi, 2017.

“FS Sally Triestina” It’s Nice That yaratıcı platformunun harf karakterlerinin olasılıklarını araştırmak amacı ile Fontsmith font fabrikası ile yaptığı ortaklaşa çalışma sonucu ortaya çıkan bir proje olarak Astrid Stavro tarafından tasarlanmıştır. Astrid Stavro bu proje kapsamında Fontsmith’in yazı karakteri “FS Sally”i doğduğu kent olan Trieste’nin bölünmüş kişiliğini temsil etmek amacıyla parçalamıştır. Trieste’nin birçok farklı kültüre ev sahipliği yapan mimari çeşitliliği ve jeopolitik konumu Stavro tarafından şizofren bir kişilik olarak kurgulanmasına ve tasarımında ana tema olarak ele alınmasına neden olmuştur. Stavro “FS Sally”nin iki farklı ağırlığını kontrastı yüksek bir biçimde yeniden bir araya getirerek kentin bölünmüş kişiliğinden doğan

<sup>113</sup> Peter BIL’AK, “Notes on Designing and Producing the Typeface Wind”

<sup>114</sup> Hansje VAN HALLEM ile mail yoluyla yapılan röportajdan derlenmiştir.



çok yönlü yapısını harf karakterlerine yansıtmıştır.<sup>115</sup> “FS Sally Triestina” Trieste kentinin mimari eklektisist stilinin harf karakterinin yapısına birleştirme yöntemi kullanılarak adapte edilmesi yoluyla melezleşme özeliği gösteren bir yazı karakteridir.

**ABCDEFGHIJKLMN  
OPQRSTUVWXYZÀÁ  
abcdefghijklmno  
rstuvwxyzàáéîõöü&  
1234567890(\$£€.,!?)**

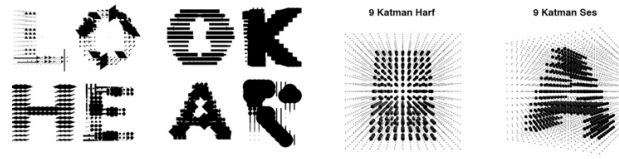
Şekil 5. 41: Astrid Stavro, FS Sally Triestina yazı karakteri, 2016.

LOOK / HEAR projesi, Ran Zheng tarafından sinestezi alanına duyduğu ilgi sonucu görüntü ve ses ile bakma ve duyma arasındaki ilişkinin tipografik olarak incelenmesine dayanmaktadır. Projede yazı tipleri ile ses arasında bir bağlantı kurulabilmesi için ses verilerine dayanan bir görsel sistem tasarlanmıştır. Önce tek bir harf 15 x 15’lik bir grid sistemi üzerine çizilmiş daha sonra üç boyutlu alana 3D bir yazılım yardımıyla aktarılmıştır. Çizilen harf ve grid sistemi dokuz katman boyunca tekrarlanmış, daha sonra farklı 3D formlar grid sistemine eklenmiştir. Daha sonra ses devreye girdiğinde grid sistemi üzerinde yer alan noktasal veriler vasıtasıyla bu noktaların bağlantılı olduğu bölgedeki harfin oranlarını ve formları etkileyecek bir sistem oluşturulmuştur. Böylece her ses etkisiyle bir araya gelen dokuz katmanda gerçek zaman ve duruma göre formların farklı stilleri izlenmek mümkündür.<sup>116</sup> Proje harf ve şekillerin bir arada kullanımı, katmanlaşma, ses ve üç boyutlu teknoloji kullanılarak melezliğin ne boyutlara ulaşabileceğini sergileyen dijital bir örnektir.

<sup>115</sup> BOURTON, Lucy, “Local Characters: Astrid Stavro’s tailored typeface showcases the split personality of Trieste”

<sup>116</sup> ZHENG, Ran, “Ran Zheng wants us to feel, look and hear typography in miraculous ways”





Şekil 5. 42: Ran Zheng, Look/Hear Projesi, 2018.

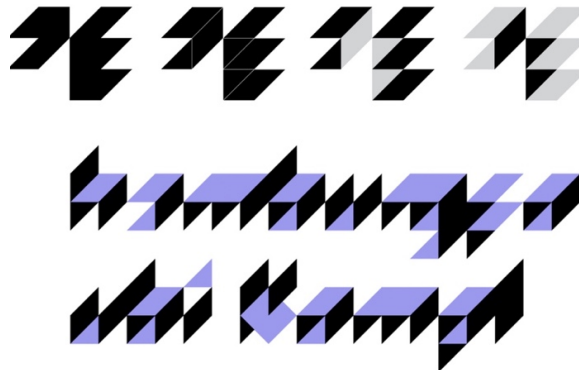
2010 yılında tipografik tasarımcı ve akademisyen Paul McNeil ve grafik tasarımcı Hamish Muir tarafından kurulan MuirMcneil yazı ve sistem üzerinde çalışmalar yapan, iletişimin ekran üzerindeki inşası için grid sistemi ile ilgilendiklerinden dolayı tasarımı ilgilendiren her alt birleşen ve küçük parça makro ve mikro düzeyde inceleme alanları içinde bulunduran bir iş birliğidir.

Bu amaçla ürettikleri parametrik yazı karakterleri sayısal teknolojinin ekranı veya sayfayı oluşturan matematik sistemi ile örtüşmekte ve oluşturdukları grid sistemleri ile formlara yapı ve hareket kazandırıyor olmasından dolayı sıkı bir ilişki içindedir. Paul McNeil'in deyişiyle kendilerini görsel dilbilimciler, analog algoritmacılar ve biçim çiftçileri olarak tanımlamaktadırlar. Geçmişleri, yaşları, etkilendikleri ve eğilimleri açısından, modernist referans noktalarına (Bruno Monguzzi, Karl Gerstner, Benno Wissing, Wim Crowel, Vojtech Preissig, Josef Albers...) dayanmakla beraber tasarım (veya başka herhangi bir şey) hakkında mutlak, normatif değerler tutmayarak ve kendilerini kesinlikle belirli teknolojilerin kıstasları dahilinde sınırlamamaktadırlar.<sup>117</sup> MuirMcneil'in tasarıma olan bu yaklaşımı bazı yazı karakterlerinin melezliğin sınır çizgilerinin varabileceği noktalar açısından önem taşımaktadır.

Esin kaynağını 18. yüzyılda Jeremy Bentham tarafından gizli kontrol noktalarının oluşturulmasına için tasarlanmış çokgen bir yapı şeklinden alan

<sup>117</sup> Paul McNEIL ile mail yoluyla yapılan röportajdan derlenmiştir.

“Panopticon” dört ortografik projeksiyon kullanılarak tasarlanmış üç boyutlu display (başlık) bir yazı sistemidir. Yazı sistemi dört farklı bakış açısı (sağ üst görünüm, sol alt görünüm, sol üst görünüm ve sağ alt görünüm) ve her dört bakış açısının dört katmana bölüdüğü (dış ana hat, iç ana hatlar, yatay ve dikey) bir sistemden oluşmaktadır. Çevre katmanı harflerin dış hatlarını, iç ana hatlar birbiri içine geçen düzlemler olarak ifade edilebilecek iç ve dış konturları, yatay ve dikey katmanlar karşılıklı yüzeyleri birbirinden ayırır. Bakış açılarına ait her katman birbirleriyle etkileşime girerek görsel olanakları çeşitlendirme imkânı sunmaktadır. Kullanıcı farklı tasarım programları kullanarak bu seçenekleri yönetebilir. Çizgisel hatlar, renk ve renk tonları, desenler ya da transparanlık kullanılarak özgün formlar elde edilebilir. Harf karakterleri arasında espas yoktur, karakterler hem yatay hem de dikey boyutlarda kenardan kenara tam oturacak biçimde tasarlanmıştır. Satır arası boşlukları ayarlanabilir. “Panopticon” un karakter seti küçük harfler, numaralar ve noktalama işaretleri ile sınırlandırılmıştır.<sup>118</sup> Paul McNeil “Panopticon”u, alfabenin sistematik görüntülerinin mimari düzleminde sınırlandırılması girişimi olarak tanımlamış ve bu nedenle görsel dilin iki farklı yönünün melezi olarak tanımlanabileceğini ifade etmiştir.<sup>119</sup> Yazı karakteri anatomik bakımdan incelendiğinde harf anatomisi ve mimari bir grid sisteminin birleştirilmesi bakımından melezdir.



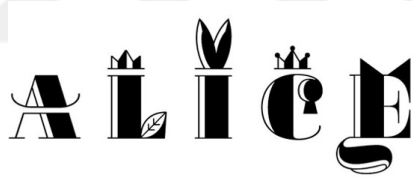
Şekil 5. 43: MuirMcneil, Panopticon yazı sistemi, 2011.

<sup>118</sup> MUIR, Hamish-MCNEIL, Paul, “From an Orthographic Viewpoint”

<sup>119</sup> Paul McNeil ile mail yoluyla yapılan röportajdan derlenmiştir.

### 5.5.2 Melezlik Bağlamında Türkiye’den Örnekler

“Alice” yazı karakteri TBWA\İstanbul-Design Community Tasarım Direktörü Özge Güven tarafından 2018 yılında “Alice” müzikalinin Türkiye gösterimleri için önce logo olarak tasarlanmış daha sonra bir yazı karakterine dönüştürülmüştür. Yazı karakterinin tasarımı için “Alice” in kitap olarak basıldığı Victoria Dönemi’ne ait bir yazı karakteri temel alınarak bu yazı karakteri ile hikâye içerisinde yer alan kahramanların (A: Şapkacı, L: Kral, I: Tavşan, C: Kraliçe, E: Kedi) ve nesnelerin özelliklerine atfedilen formlar tipografik olarak yorumlanarak birleştirilmiştir. Böylece dönemin tipografik kökenine bağlı kalan ancak müzikalin postmodern yorumu doğrultusunda yeni bir yazı karakteri tasarlanmıştır.<sup>120</sup> Yazı karakteri bu yorumlar doğrultusunda incelendiğinde tırnaklı harflerin organik ve geometrik formlarla birleştirilmesi yöntemi ile oluşturulduğundan dolayı melezdir.



Şekil 5. 44: Özge Güven, Alice yazı karakteri, 2018.

“Majör Mono Display” yazı karakteri grafik tasarımcı ve eğitmen Emre Parlak tarafından büyük harflerden oluşan bir “display” (başlık) ve “monotype” font olarak tasarlanmıştır. Kökleri temel geometrik şekiller ve “Bauhaus”a dayanmakta olan “Majör Mono Display” display (başlık) yazı karakterleri ve okunabilir metin fontlarının arasındaki etkileşimi araştırma amacı taşımaktadır. Geometrik unsurların yanında optik dengelerinde göz önünde tutulduğu yazı karakteri Türkçe olarak tasarlanmış olması, büyük harf ve küçük harf seçenekleri ile değiştirilebilen karakter özellikleri sayesinde “opentype” teknolojisinin uygulanmasının zor olduğu

<sup>120</sup> Özge GÜVEN ile mail yoluyla yapılan röportajdan derlenmiştir.

durumlarda web tipografisi için nitelikli çözümler sunmaktadır.<sup>121</sup> Yazı karakteri 2 boyutlu geometrik formlar ile birleştirilerek tasarlanmış versiyonu kullanıldığında postmodernist tavrı ile melez, büyük harflerden oluşan okunabilir metin fontu versiyonu kullanıldığında modernist tavrı ile yalın (saf) olarak tanımlanabilmektedir.



BEAUTY IS  
THE HARMONY  
OF PURPOSE  
AND FORM

Şekil 5. 45: Emre Parlak, Majör Mono Display yazı karakteri, 2019.

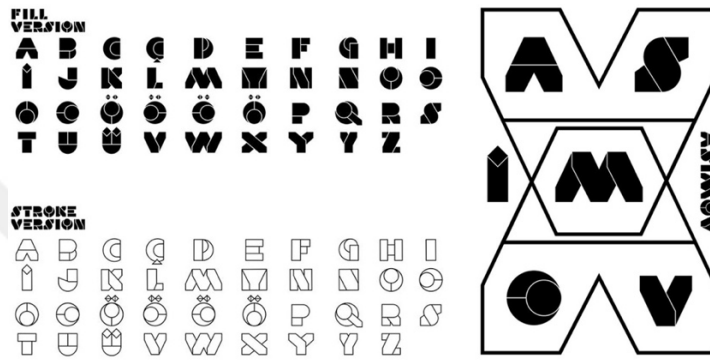
“HeyMoments” font sistemi, yazı karakteri tasarımcısı ve akademisyen Onur Yazıcıgil ve Özge Güven iş birliği ile TBWA/İstanbul için 2017 yılında tasarlanmıştır. Font sistemi ana font, black (siyah), color (renkli), patern ve text invader başlıkları altında toplanan yedi yazı karakterinden oluşmaktadır. Yazı karakteri nötr, okunaklı, çağdaş bir geometrik tırnaksız bir ana yapı üzerine eklenen renkli konfetilerden oluşmaktadır. Karakterler önce konfetilerden bağımsız olarak iskelet sistemi üzerine düz (regular) bir ağırlıkta tasarlanmıştır. Bu tasarım çalışması yapılırken “FF Mark” ve “Danza” gibi çağdaş geometrik tırnaksız fontlar incelenmiş daha sonra harflerin terminal (bağlantı) ve bitiş bölgelerindeki kontrast biraz arttırılarak daha yumuşak hatlı ve nötr sayılabilecek bir font üretilmiştir. Yazı karakteri tasarlanırken kendine özgülük ve nötrlük arasındaki denge ilişkisi, optik denge, renk ve okunabilirlik problemleri ele alınmıştır.<sup>122</sup> Yazı karakteri incelendiğinde ana iskelet yalın (saf) bir yazı karakteridir. Ancak konfetili versiyonu eklektik yapısı göz önünde bulundurulduğunda katmanlar arasındaki ilişki bakımından melezleşmeye açıktır. Font

<sup>121</sup> Emre PARLAK ile mail yoluyla yapılan röportajdan derlenmiştir.

<sup>122</sup> Onur YAZICIGİL ile mail yoluyla yapılan röportajdan derlenmiştir.



bu sayı için Isaac Asimov'un eserlerinden esinlenilerek teknoloji, uzay bilim ve gezegenlerin geometrik yapıları temel alınarak harfler tasarlanmıştır. Katlanma efektleri ve perspektif oyunları ile karakterler zenginleştirilmiştir<sup>123</sup> Futurizm etkisi ile tasarlanan harflerin anatomileri teknolojik ve astronomik nesnelere geometrik yapısı ile birleştirildiğinden ve perspektif yapısı ile oynandığından dolayı yazı karakteri melezlik özelliği göstermektedir.



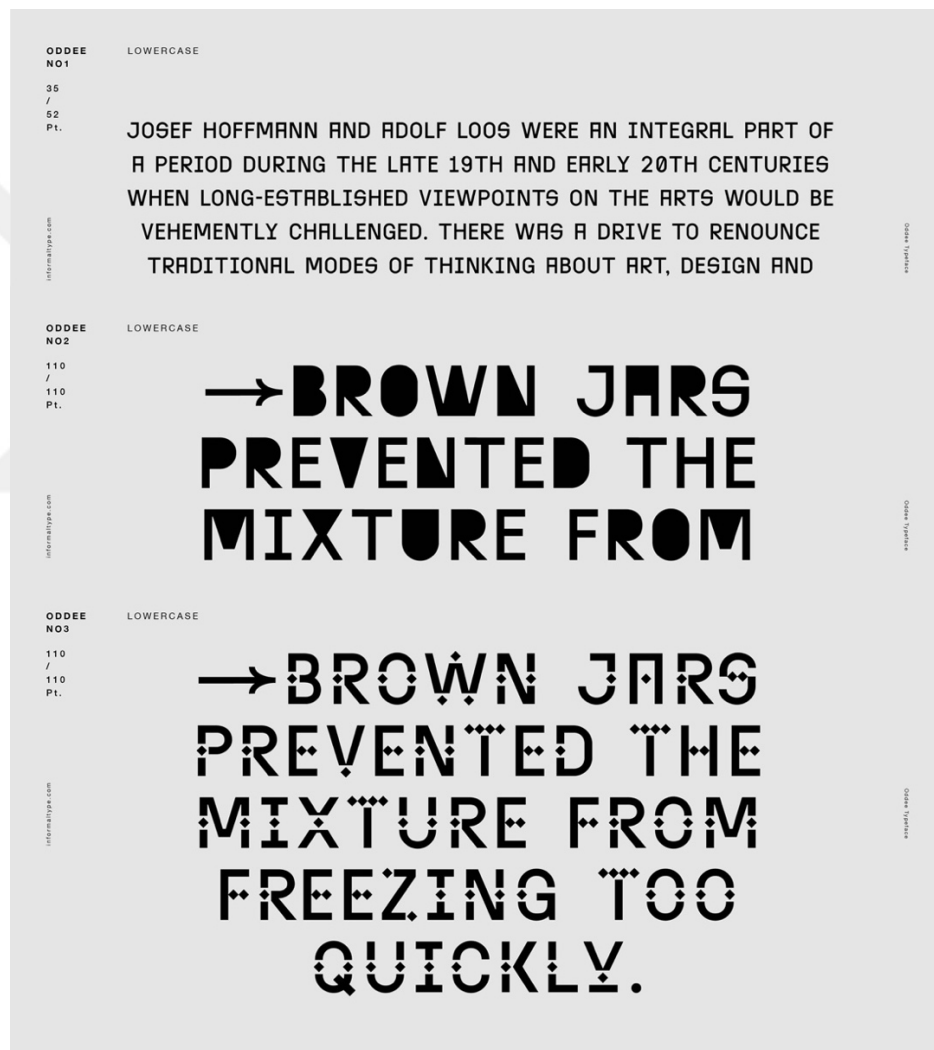
Şekil 5. 47: Christopher Çolak, Asimov Display, 2017.

“Oddee” yazı karakteri grafik tasarımcı ve akademisyen Erman Yılmaz tarafından mezuniyet projesi olarak tasarlanan ve daha sonra hayata geçirilen “Informal Type Foundry”nin barındırdığı fontlardan biri olarak tasarlanmıştır. “Informal Type Foundry” geleneksel yazı karakteri üretiminin okunabilirlik kavramına uzak, harf formları ve odaklandıkları konular ile ayrışan Display (Başlık) fontları üretmektedir. “Ways to Modernism: Josef Hoffmann, Adolf Loos, and Their Impact” (Modernizme Yollar: Josef Hoffmann, Adolf Loos ve Onların Etkileri) adı altında çalışmaları Viyana’daki MAK Sergi Salonu’nda sergilenen iki Art Nouveau kökenli mimar Josef Hoffmann ve Adolf Loos’un modernizme olan yaklaşımlarından esin kaynağını alan yazı karakteri dekoratif ama işlevselliğini koruyan bir yapıya sahiptir.<sup>124</sup> 3 farklı ağırlıktan oluşan “Oddee”nin No1 ve No2 ağırlıkları modernizm ve Bauhaus Ekolü’ne No3 ağırlığı eklektisizm ve postmodernizme yakındır. Yazı karakterinin böylesine iki farklı yapısının olması Josef Hoffmann ve Adolf Loos

<sup>123</sup> Christopher ÇOLAK ile yapılan röportajdan derlenmiştir.

<sup>124</sup> Erman YILMAZ ile yapılan röportajdan derlenmiştir.

arasındaki çelişkili ilişkinin yansımasıdır. Adolf Loos mimarlıkta ve işlevsel tasarımda süsleme kavramına yer bulmadığını savunmakta Josef Hoffmann ise süslemenin, doğrudan bir güç değil ancak gündelik nesnelere kolektif bir estetik değere katkıda bulunan bir parça olarak tasarım içinde bir yer bulabileceğini düşünmektedir.<sup>125</sup> Bu bağlamda incelendiğinde No1 ve No2 ağırlıkları yalın (saf), No3 ağırlığı geometrik dekoratif unsurlarla birleştirilmiş olmasından dolayı melezdir.



Şekil 5. 48: Erman Yılmaz, Oddie yazı karakteri, 2018.

<sup>125</sup> [https://informaltype.com/oddee\\_typeface/](https://informaltype.com/oddee_typeface/)

## 6. SONUÇ

### 6.1. Yazı Karakterlerinde Melezleştirme Yöntemleri

Yazı karakterlerinde harf anatomilerinin bütünlük, okunabilirlik, eklektisizm, katmanlaşma, yapısöküm, grid sistemi, renk ve dokular ile bir araya geliş biçimlerinin incelenmesi sonucu elde edilen bulgular doğrultusunda melezliğin oluşma koşulları aşağıdaki ilkelere bağlanmıştır:

#### 1. Birleştirme / Ekleme

Yapılan araştırma sonucunda melez yazı karakterlerini oluşturan harfler sıklıkla üretildikleri dönemin tipografik özelliklerini yansıtan iki farklı türden yalın (saf) harf karakterinin anatomilerinin birleştirilmesi veya bir yalın (saf) harf karakterinin başka bir görsel öge veya ögeler ile birleştirilmesi yöntemiyle melezleştirildiği gözlenmiştir. Bazı örneklerde aynı türden yazı karakterlerinin birleştirildiği görülmekle beraber türler arasındaki farklılığın melezliği güçlendirdiği anlaşılmıştır. Bu sonuçlar doğrultusunda yazı karakterlerinde melezlik;

A. Tırnaklı (serifli) ve tırnaksız (sans / sans serif) iki yalın (saf) yazı karakterinin anatomik olarak bir araya getirilmesi yöntemiyle oluşturabilir (Scott Makela / “Dead History” (1990-1994) örneğinde olduğu gibi).



B. Yalın (saf) bir yazı karakterine ait harfler geometrik formlar ile doğrudan birleştirilerek veya geometrik form doğrultusunda yapı söküne uğratıldıktan sonra yeniden bir araya getirilerek oluşturulabilir (Neville Brody / “Virtual” (1992), Asger Jonsson / “Dofus” (1990’lar) örneklerinde olduğu gibi).

C. Yalın (saf) bir yazı karakterine ait harfler organik formlar ile doğrudan birleştirilerek veya bir sanat akımının şekilsel özellikleri doğrultusunda yeniden inşa edilerek oluşturulabilir (19. yüzyıl Victoria Dönemi’nin eklektik yazı karakterleri, Otto Eckmann / “Eckmann” örneklerinde olduğu gibi).

D. Herhangi bir döneme ait yalın (saf) bir yazı karakterine ait harfler geometrik ya da organik formlar ile katmanlaştırma tekniği kullanılarak (üst üste çakıştırılarak) bir araya getirilerek oluşturulabilir (19. yüzyıl Victoria Dönemi’nin eklektik yazı karakterleri örneklerinde olduğu gibi).

## 2. Benzetme

Yapılan araştırma sonucunda yazı karakterlerini oluşturan harflerin başka nesnelerin formlarına benzetilerek ya da başka bir alfabe sisteminin görsel kodları kullanılarak melezleştirildiği gözlenmiştir. Bu sonuç doğrultusunda yazı karakterlerinde melezlik;

A. Herhangi bir nesneye ait dokusal özellikler harf anatomilerine yansıtılması yöntemiyle oluşturulabilir. (Anna Lisa Schönecker / “White No Sugar” (1990’lar) örneğinde olduğu gibi).

B. Başka bir alfabe sisteminin görsel kodları Latin alfabesindeki harflerin anatomilerine uyarlanarak oluşturulabilir (Shiva Nallaperumar / “Calcula” yazı karakteri (2017) Laura Mesguer / “Quandus” yazı sistemi (2013) örneklerinde olduğu gibi).

### 3. Eksen Kaydırma

Yapılan araştırma sonucunda yazı karakterlerini oluşturan harflerin yukarı ve aşağı yönde “base line” (taban çizgisi) üzerinde hareket ettirilmesi ile ya da aksları veya grid üzerinde yer aldıkları analitik merkezleri çeşitli nedenler (birleştirme, tekrar vb.) ile bozulması yoluyla oluşturulabilir. (Neville Brody / “Virtual” yazı karakteri (1990’lar), Neville Brody / “Code Bold” (1990’lar) yazı karakteri örneklerinde olduğu gibi).

### 4. Negatif-Pozitif Alan İlişkisi ile Oynama

Yapılan araştırma sonucunda yazı karakterini oluşturan harflerin negatif ve pozitif alanları yer değiştirilerek, farklı yerlerden harf kesitleri alınarak veya iç boşlukları görsel bir öge olarak kullanılarak harf yapıları değiştirilmesi yöntemi ile melezleştirildiği gözlenmiştir (Neville Brody / “State” (1990’lar), David Berlow / “Yurnacular” (1990’lar) örneklerinde olduğu gibi).

## 5. Boyut Dönüştürme

Yapılan araştırma sonucunda yazı karakterini oluşturan harflerin iki boyutlu görüntülerinden çıkartılarak üç boyutlu perspektif kazandırılması yöntemiyle veya optik illüzyonlar kullanılarak kurulan mekânsal ilişkiler yoluyla melezleştirildiği gözlenmiştir (19. yüzyıl Victorya Dönemi'nin eklektik yazı karakterleri, Neville Brody / “Cyber” (1995), Ran Zheng / “Look / Hear” projesi (2017) örneklerinde olduğu gibi).

## 6. Çoğaltma ve Tekrar

Yapılan araştırma sonucunda yazı karakterini oluşturan harflerin veya şekillerin çoğaltma ve tekrar yöntemleri ile yeniden inşa edilerek melezleştirilebildiği gözlenmiştir (Neville Brody/ “Rituel” (1990’lar) Neville Brody/ “Cyber” (1995) örneklerinde olduğu gibi).

Latin yazı karakterlerinin anatomilerindeki melezliğin incelenmesi sonucunda tespit edilen yöntemlerin melez yazı karakterlerinin tasarlanma sürecinde tek başlarına kullanılabildikleri gibi çoğu zaman birkaç tanesinin bir arada kullanılarak sürecin tamamlandığı gözlenmiştir.

Grafik 6. 1: Melezleştirme yöntemleri grafiği.

YAZI KARAKTERLERİNİ MELEZLEŞTİRME YÖNTEMLERİ			
<b>1. BİRLEŞTİRME / EKLEME</b>			
<b>A. Anatomi Birleştirme (Tırnaklı ve tırnaksız 2 karakteri birleştirerek)</b>			
Dead History P. Scott Makela 1990 <b>ABCD</b>	Fudoni Max Kisman 1995 <b>ABCD</b>	Amplifier Frank Heine 1995 <b>ABCD</b>	Time in Hell Carlos Segura 1993 <b>ABCD</b>
<b>B. Geometrik formlarla birleştirme / Çözme+Birleştirme</b>			
Jülien Bold Mix Peter Bill'ac 2010-2011 <b>COURSE</b>	Virtual Neville Brody 1992 	Dofus Asgeir Jonsson 1990'lar <b>R6cdeF</b>	
<b>C. Organik formlarla birleştirme / Çözme+Birleştirme</b>			
LushUS Jeffrey Keedy 1994 <b>ABCØ</b>	Eckmann Otto Eckmann 1900 <b>ABCØ</b>	Oak Leaf Baltimore Type Foundry 1832 <b>ABCØ</b>	Tuscan Vincent Figgins 1817 <b>ABCDE</b>
<b>D. Katmanları Birleştirme</b>			
History Peter Bill'ac 2008 <b>A+ \+eP=A</b>	DeFace Matthew Carter 1990'lar <b>DEKLM</b>	Tremola Gradient Nicola Djurek 2016 <b>an an</b>	Wind Hansje van Hallem 2017 <b>WIND</b>
<b>2. BENZETME</b>			
<b>A. Harfin Anatomisini Bir Nesneye Benzetme</b>			
Hand Job Ian Write 1990'lar <b>ABCD</b>	White No Sugar Anna-Lisa Schönecker 1990'lar <b>AbcdeFgHI</b>		
<b>B. Başka Alfabe ile İşbirliği</b>			
Quandus Original Dark Laura Mesquer 2015-2017 <b>oHOEnaykc</b>	Calcula Shiva Nallaperumar 2017 <b>CALCULA IS A DISPLAY</b>	Linear Konstruck Max Kisman 1991 <b>ABCZ</b>	
<b>3. Eksen (Aks) Kaydırma</b>			
Shepherize Lo Breier - Florian Fossel 1990'lar <b>ABC</b>	Code Bold Neville Brody 1990'lar <b>abcde</b>	Virtual Neville Brody 1992 	
<b>4. Negatif-Pozitif Alan İlişkisi ile Oynama</b>			
State Neville Brody 1990'lar <b>NOPE</b>	Autosuggestion Neville Brody 1990'lar <b>abc</b>	Yurnacular David Berlow 1990'lar <b>YURNACULAR</b>	Maze 91 Ian Swift 1991 <b>abcde</b>
<b>5. Boyut Kazandırma</b>			
No 5168 Joh. Enschede Augustijn <b>ITALIE</b>	Cyber Neville Brody 1995 <b>CYBER</b>	Look Ran Zheng 2018 <b>OK</b>	
<b>6. Çoğaltma ve Tekrar</b>			
Rituel Neville Brody 1990'lar <b>ABCD</b>	Cyber Neville Brody 1995 <b>CYBER</b>		

## **6.2. Metin Yazı Karakterlerinin 40 Tırnaklı (Serif) 40 Tırnaksız (Sans/Sans Serif) Harf Anatomisinin İncelenmesi ve Melez Yazı Karakterleri ile Yapılan Karşılaştırma Üzerinden Genel Özelliklerinin Belirlenmesi**

Yapılan deneyde 40 tırnaklı (serifli) ve 40 tırnaksız (sans/sans serif) harf anatomisi bütünlük, okunabilirlik, eklektisizm, katmanlaşma, yapısöküm, grid sistemi, renk ve dokular ile bir araya geliş biçimleri bakımından değerlendirilmiştir. Değerlendirme sonucunda okunaklılık ve okunabilirlik ilkeleri doğrultusunda<sup>126</sup> uzun metinlerin okunması için tasarlanmış yazı karakterlerinin anatomilerindeki yalınlık sebebiyle saf oldukları kanaatine varılmıştır. Bu kanaat doğrultusunda yalın (saf) olarak kabul edilen metin yazı karakterlerinin görsel bütünlüğünü oluşturan genel özellikleri ve melez yazı karakterlerinden ayıran farklar şu şekilde listelenmiştir:

---

<sup>126</sup> Bkz., 48-49

1. Metin yazı karakterleri incelendiklerinde harfler kendilerinden başka hiçbir nesneye benzemedikleri, bir “a” harfinin yine bir “a” harfine benzediği, “A” harfinin “A” harfi olmak dışında özel bir mesajının olmadığı ve harflerin bir araya geldiğinde içeriğin mesajını ilettikleri gözlemlenmiştir.

Grafik 6. 2: Değerlendirme grafiği.

ROMAN BÜYÜK HARFLERİ	CAROLINGIAN KÜÇÜK HARFLERİ	LATİN HARFLERİ	MELEZ HARFLER
A	a	aA aA aA aA aA	☞
C	c	cC cC cC cC cC	☞
D	d	dD dD dD dD dD	☞
P	p	pP pP pP pP pP	P
S	f	sS sS sS sS sS	☞

2. Metin yazı karakterlerinde okumanın devamlılığı için tasarımlarında basitlik ve sadelik ön planda olduğu gözlemlenmiştir.

3. Metin yazı karakterleri okuma devamlılığı için bütün olarak tasarlandığı, harflerde dağılmaların olmadığı gözlenmiştir.

4. Metin yazı karakterleri M.S. 1. yüzyıldan itibaren tırnaklı (serifli), 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tırnaksız (sans/sans serif) olarak tasarlanmaya başlanmışlardır. Harflerin kendi içinde ve alfabe içinde anatomik tutarlılıkları vardır. Bu tutarlılığın rastlantısal bir biçimde ya da tasarımcının öznel fikri doğrultusunda değişmediği gözlemlenmiştir (Örneğin bir karakter tırnaklı tasarlanmış ise diğer karakterlerde tırnaklı olarak devam etmektedir).

5. Metin yazı karakterlerinin yazının bulunduğu ilk çağlarda günümüze bir aletin bıraktığı iz yardımı ile üretilmiş olduğu göz önünde bulundurulduğunda genel olarak pozitif olarak tasarlandığı negatif alanın okunabilirliğin artırılması için kullanıldığı gözlemlenmiştir.






Grafik 6. 3: Değerlendirme grafiği.

ROMAN BÜYÜK HARFLERİ	CAROLINGIAN KÜÇÜK HARFLERİ	LATİN HARFLERİ	MELEZ HARFLER
A	a	aA aA aA aA aA	A
C	c	cC cC cC cC cC	C
D	d	dD dD dD dD dD	Ɔ
P	p	pP pP pP pP pP	Ɔ
S	f	sS sS sS sS sS	Ɔ



6. Metin yazı karakterleri harflerin temel üretiliş biçimi göz önünde bulundurulduğunda (bir “A” harfinin 3 ana çizgiden oluşması gibi) anatomilerinde çoğalma ve tekrar gözlenmemektedir.

Grafik 6. 4: Değerlendirme grafiği.

ROMAN BÜYÜK HARFLERİ	CAROLINGIAN KÜÇÜK HARFLERİ	LATİN HARFLERİ	MELEZ HARFLER
A	a	aA aA aA aA aA	
C	c	cC cC cC cC cC	
D	d	dD dD dD dD dD	
P	p	pP pP pP pP pP	
S	f	sS sS sS sS sS	

7. Metin yazı karakterleri harflerin ilk üretilme biçimine sadık kalınarak elin hareketini çizgisel olarak devam ettirilmesi yöntemi ile anatomik yapıları oluşturulduğundan beklenmedik bir noktada beklenmedik kalınlık değişikliği oluşmadığı gözlemlenmiştir.

8. Metin yazı karakterlerinin okumanın devamlılığı açısından tek renkli olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Grafik 6. 5: Değerlendirme grafiği.

ROMAN BÜYÜK HARFLERİ	CAROLINGIAN KÜÇÜK HARFLERİ	LATİN HARFLERİ	MELEZ HARFLER
A	a	aA aA aA aA aA	Aa
C	c	cC cC cC cC cC	
D	d	dD dD dD dD dD	D
P	p	pP pP pP pP pP	ra
S	f	sS sS sS sS sS	Ss

9. Metin yazı karakterlerinde harflerin temel aksları diyagonal ve dikey arasında değişen bir açı doğrultusunda yer almaktadır. Harflerin eksenlerinde sapma veya 2 harfin ekseninin çakışması gibi bir durum gözlenmemektedir.

Grafik 6. 6: Değerlendirme grafiği.

ROMAN BÜYÜK HARFLERİ	CAROLINGIAN KÜÇÜK HARFLERİ	LATİN HARFLERİ	MELEZ HARFLER
A	a	aA aA aA aA	<del>aA</del>
C	c	cC cC cC cC	<del>cC</del>
D	d	dD dD dD dD	<del>dD</del>
P	p	pP pP pP pP	<del>pP</del>
S	f	sS sS sS sS	<del>sS</del>


10. Metin yazı karakterlerinin okumanın devamlılığı açısından tek bir katman üzerinde yer alacak biçimde tasarlandıkları gözlemlenmiştir.

Grafik 6. 7: Değerlendirme grafiği.

ROMAN BÜYÜK HARFLERİ	CAROLINGIAN KÜÇÜK HARFLERİ	LATİN HARFLERİ	MELEZ HARFLER
A	a	aA aA aA	aA
C	c	cC cC cC	cC
D	d	dD dD dD	dD
P	p	pP pP pP	pP
S	f	sS sS sS	sS

11. Metin yazı karakterlerinin okumanın devamlılığı için iki boyutlu olarak tasarlandıkları gözlemlenmiştir.

Grafik 6. 8: Değerlendirme grafiği.

ROMAN BÜYÜK HARFLERİ	CAROLINGIAN KÜÇÜK HARFLERİ	LATİN HARFLERİ	MELEZ HARFLER
A	a	aA aA aA aA	
C	c	cC cC cC cC	
D	d	dD dD dD dD	
P	p	pP pP pP pP	
S	f	sS sS sS sS	

### 6.3. Latin Yazı Karakterlerinde Anatomik Melezliğin Sınırları

Yapılan araştırma ve incelemeler sonucu yazı karakterlerinde anatomik melezliğin genellikle display (başlık) yazı karakterinde ortaya çıktığı gözlenmiştir. Ancak her display (başlık) yazı karakteri için melez demek mümkün olmamaktadır. Birçok metin yazı karakterinin başlıklarda kullanılmak üzere “bold” (koyu) ve “heavy” (ağır) versiyonları üretilmiştir. Bu nedenle melezliğe dair detaylı bir değerlendirme yapmadan önce bu iki durumu birbirinden ayırıştıran bir ön değerlendirme yapmak gerekmektedir.

Melezliği sınırlayan birtakım nedenlerin olduğu, bu nedenlerin melezlik oranının düşmesi, tasarımın temel alındığı bağlam, tasarımda “kitch” kavramı ve sayısal teknolojinin bazı teknik yetersizlikleri yüzünden oluşturulduğu ortaya çıkmıştır.

#### 6.3.1. Melezlik Oranı ve Saflaştırma

Melezlik ve saflık bir süreç sonunda ortaya çıkan bütünsel bir yapının birbirini takip eden iki aşamasıdır. İlgi alanı de olursa olsun bütün araştırma ve geliştirme süreçleri boyunca bu bütünsel yapının her iki tarafı da daha iyi bir versiyonunun inşa edilmesi için kullanılmıştır. Yazı karakterlerindeki harflerin anatomileri de üretildikleri çağın kültürel yapısına bağlı olarak hem melezlikten hem saflıktan etkilenmişlerdir.

Eric Speakermann' a göre konvansiyonel bir yazı karakteri tasarlayan bir yazı karakteri tasarımcısının elinde oyun oynamak için % 10 oranında bir alan vardır. Bu oran zaman zaman bir yazı karakterinde % 5'e kadar düşer.<sup>127</sup> Bu görüşten yola çıkarak fen bilimlerinde olduğu gibi yazı karakteri tasarımında da melezliğin alt ve üst limitleri olduğu anlaşılmıştır. Speakermann'ın bahsettiği %10'luk dilim düşünüldüğünde melezlikten bahsedebilmek için bu oranın üzerinde anatomik bir birleşmenin olduğu durumlar ele alınmalıdır. Bir yazı karakteri melez olarak değerlendirilmeden önce saflık ve melezlik oranı ile ilgili estetik üzerinden genel bir değerlendirme yapmak gerekmektedir.

Bazı durumlarda ise melez bir yazı karakteri fen bilimlerinde geçerli olan "refinement" (saflaştırma)<sup>128</sup> sürecinde yaşandığı gibi estetik görüşlere bağlı olarak veya melez özelliklerinin indirgenmesi yöntemiyle yalın olarak kabul edilebilecek hale dönüşmüş olabilir. Melezlik ile ilgili değerlendirme yapılmadan önce böyle bir durumun olma ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır.

### 6.3.2. Bağlam

Yazı karakterlerinde melezlik ile ilgili bir karara varmadan önce karakterin tasarladığı dönemin sanat akımları ve düşünceleri doğrultusunda değerlendirme yapılmalıdır. Özellikle "Bauhaus" öncesi modernizm ön akımları (Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm ve "De Stijl") ile "Art Deco" dönemlerinde üretilen yazı karakterleri görsel olarak tipografik dili parçalama önerisi taşıyor olsalar da yapılan denemeler

---

<sup>127</sup> Helvetica Documentary.

<sup>128</sup> Bkz., 8

katmanlaşma ve eklektisizm önerisi değil dili sadeleştirme önerisi getiriyor olduklarından dolayı inceleme sırasında ayrıştırılmalıdır.

### 6.3.3. “Kitsch”

Almanca kökenli, çirkin ve zevksiz anlamına gelen “Kitsch” teriminin sanatta kullanımı modernizm döneminde yüksek sanatın karşıtı eleştirilere yer veren tutum ile beraber yaygınlaşmıştır. Daha çok var olan bir tarzın kötü yapılmış bir taklidini yorumlamak için kullanılmaktadır. Melezlik kültürlerin ve sanat stillerinin birleştirilmesi ya da eklektisist tavır bağlamında “kitsch”ten bir parçayı içerebilmekle beraber konunun temelinde estetik eleştirilerin yer aldığı bir sınır noktasıdır. Bu anlamda gerçek hayatta bir Uzak Doğu, Latin Amerika ya da Arap restoranının tabelasında görülebilecek harf formları melez başlığı altında incelenmeden önce estetik yönden bir sorgulama gerektiren tartışmalı alanlardan biridir.<sup>129</sup>

### 6.3.4. Teknolojik Yetersizlikler

Yapılan araştırmalar sonucunda teknolojik yetersizliğe özgü olarak ortaya çıkan harflerin geometrik formları andıran biçimleri (bitmap türleri) melez özelliklerle karıştırılabilir. Ancak o yazı karakterinin temel formunu belirleyen dönemin sayısal teknolojisinin sınırlı yapısı sonucu ortaya çıkmış olan sonuçlar olarak değerlendirilmektedir.<sup>130</sup>

<sup>129</sup> <https://designobserver.com/feature/why-is-this-font-different-from-all-other-fonts/5597>

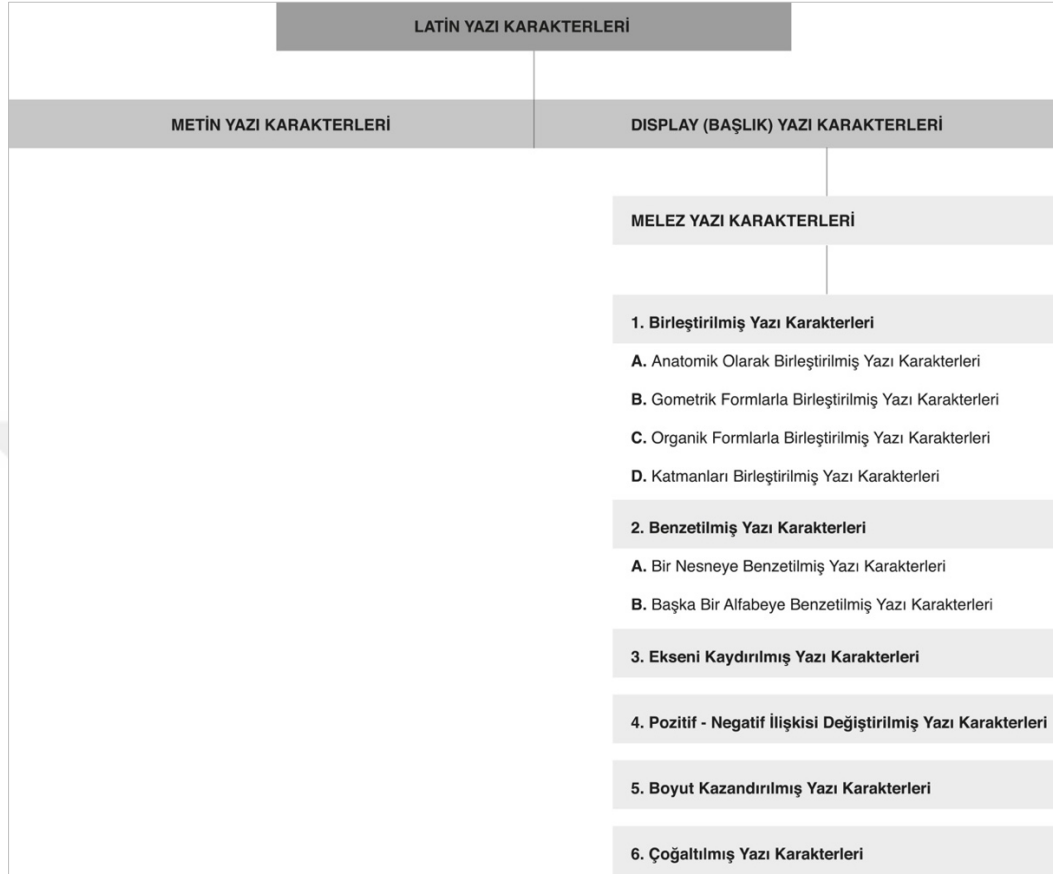
<sup>130</sup> <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-15359542731754787826.pdf>



#### **6.4. Latin Yazı Karakterlerinde Anatomik Melezlik için Sınıflandırma Önerisi**

Yazı karakterleri ve sınıflandırma sistemleri incelendiğinde yazı karakterlerinde melezliği içeren tek sınıflandırma önerisi Jean Antoine Alessandrini'nin "Codex 80" adını taşıyan sınıflandırma sistemi içerisinde (Les hybrides) yer almaktadır. Melezlik kavramına dair yazı karakterlerinin incelenmesi sonucunda tez bağlamında melez yazı karakterleri Birleştirilmiş, Benzetilmiş, Ekseni Kaydırılmış, Pozitif-Negatif İlişkisi Değiştirilmiş, Boyut Kazandırılmış ve Çoğaltılmış yazı karakterleri olarak altı ana bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlerden Birleştirilmiş yazı karakterleri birleştirme biçimi bakımından Anatomik Olarak Birleştirilmiş, Geometrik Formlarla Birleştirilmiş, Organik Formlarla Birleştirilmiş ve Katmanları Birleştirilmiş yazı karakterleri olarak dört alt gruba; Benzetilmiş Yazı Karakterleri ise Bir Nesneye Benzetilmiş ve Başka Bir Alfabeye Benzetilmiş olarak iki alt gruba ayrılarak sınıflandırma önerisi tamamlanmıştır.

Grafik 6. 9: Melezle Yazı Karakterleri Sınıflandırma Önerisi Grafiği.



## 7. ESER

### 7.1 Eserin İçeriği

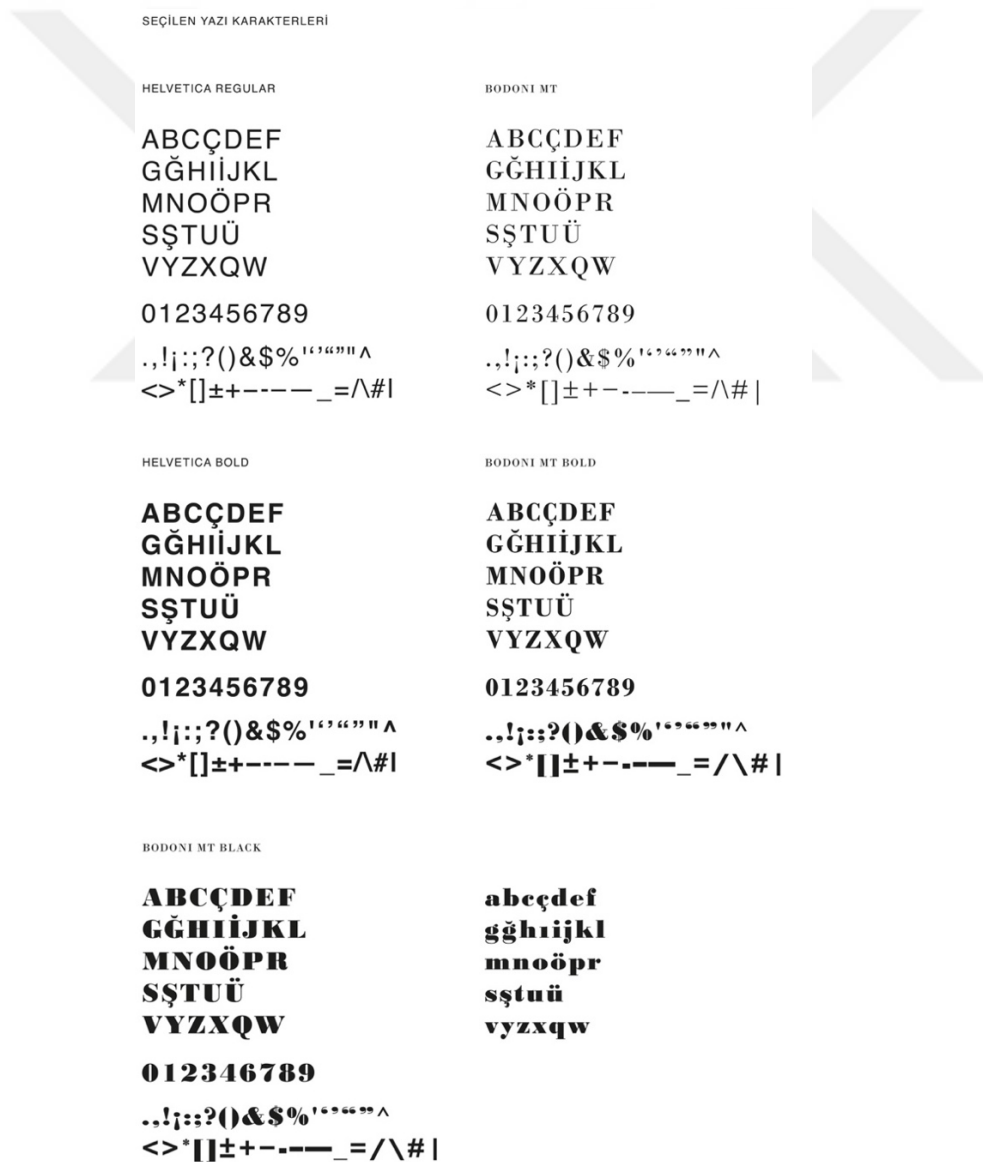
Latin yazı karakterlerinde melezlik ile ilgili yapılan araştırma sonucunda hazırlanan eser farklı dönemlere ait iki yalın (saf) yazı karakterinin birleştirilmesinden oluşmaktadır. Bu birleştirme için seçilen yazı karakterleri Victoria Dönemi yazı karakterinden “Bodoni” ve modernizm dönemi yazı karakterinden “Helvetica”dır. Her iki yazı karakterinin seçilmesindeki en önemli neden dönemlerinin en çok kullanılan yazı karakterleri olarak çağlarını temsil etmekte olmalarıdır. Ayrıca anatomilerindeki birbirine kontrast iki farklı yapının (tırnaklı ve tırnaksız) üretilecek yazı karakterinde melezlik derecesini yükselteceği ön görülmüştür.

Yüksek kontrastlık seviyesi ile tipografik etkisi güçlendirilerek tasarlanan melez yazı karakteri vasıtasıyla tarihsel bağlamı da içeren çift taraflı görsel bir okumanın yapılmasını amaçlanmaktadır Böylece okuyucunun/izleyicinin metnin gövdesinde taşıdığı içeriğin ötesinde bulunan bilgiye hissetme yolu ile ulaşması arzulanmaktadır.

Elektrik yükünü aynı anda farklı yerlerden kontrol ederek açıp kapayabilen ikili yollu bir anahtar sistemi olan, Fransızca “circuit va-et-vient” tanımından gelen, “Vavien” ismi eseri oluşturan yazı karakterinin çift taraflı yapısı ile örtüştüğü düşünüldüğünden dolayı uygun görülmüştür.

## 7.2 Eserin Tasarlanma Süreci

Melezliğin alt ve üst sınırları içinde yer alabilecek bir yazı karakteri tasarlamak için gerekli kontrastlığın ve hareketliliğin oluşturması amacıyla “Helvetica” ve “Bodoni” font aileleri arasından; “Helvetica Regular (Düz)”, “Helvetica Bold (Kalın)”, “Bodoni MT”, “Bodi MT Bold (Kalın)” ve “Bodoni MT Heavy (Ağır)” ağırlıklarının kullanılmasına karar verilerek tasarım çalışmasına başlanmıştır.



Şekil 7. 1: Helvetica ve Bodoni karakter görüntüleri.

Kullanılacak yazı karakterlerinin ağırlıklarına karar verilmesinin ardından yapısöküm aşamasına geçilmiş ve harfler çeşitli versiyonlar doğrultusunda parçalanmışlardır.



Şekil 7. 2: Harflerin sökülmesi ve yeniden birleştirilmesi aşamasından örnekler.

Yapısöküm işleminin ardından elde edilen harf kesitleri ile farklı yönlerde birleştirme denemeleri yapılarak hangi harfin dikey yönde hangi harfin yatay yönde birleştirildiğinde daha verimli bir görsel yapının inşa edilmiş olacağının araştırması yapılmıştır. Böyle bir ön çalışmaya ihtiyaç duyulmasının en büyük sebebi var olan melez yazı karakterlerinin lisanslarının deneme yapmak için açık olmamasıdır.

Tasarlanacak melez yazı karakterinin kendine has birleşim özelliklerini arttırmak amacıyla font ailesi yelpazesinde bulunan “Bodoni MT Heavy (Ağır)” yazı karakterine ait harf bitimlerinde görülen abartılı daire formlarının yan bir öge olarak kullanılmasına karar verilmiştir.

## SEÇİLEN YAZI KARAKTERLERİ

■ DİKEY BİRLEŞENLER

■ YATAY BİRLEŞENLER

## HELVETICA BOLD

**ABCÇDEF**  
**GĞHIİJKL**  
**MNOÖPR**  
**SŞTUÜ**  
**VYZXQW**

## BODONI MT BOLD

**ABCÇDEF**  
**GĞHIİJKL**  
**MNOÖPR**  
**SŞTUÜ**  
**VYZXQW**

## ■ ÖZEL KARAKTERLER

## BODONI MT BLACK

**ABCÇDEF**  
**GĞHIİJKL**  
**MNOÖPR**  
**SŞTUÜ**  
**VYZXQW**

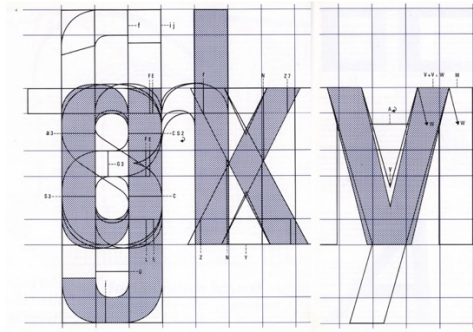
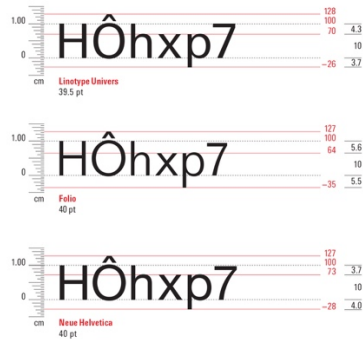
**abcçdef**  
**gğhiijkl**  
**mnoöpr**  
**sštuü**  
**vyzxqw**

Şekil 7. 3: Helvetica ve Bodoni yazı karakterlerinden örnek görüntüler.

Tasarlanacak melez yazı karakterinin grid sistemini oluşturmak için “Bodoni” ve “Helvetica” yazı karakterlerinin ana yapısını oluşturan grid sistemleri ve bunların tarihsel referansları incelenmiştir. Yazı karakterinin başlıklarda ve orta uzunluktaki metinlerde kullanılması planlandığından dolayı kare bir konstrüksiyonun uygun olacağı ön görülerek “Didot” yazı karakterlerinde bulunan 10 x 10’luk grid sisteminin kullanılması tercih edilmiştir.

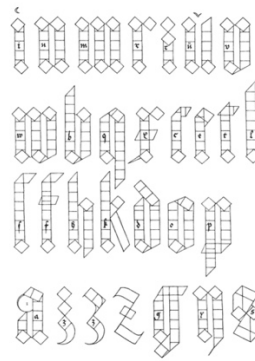
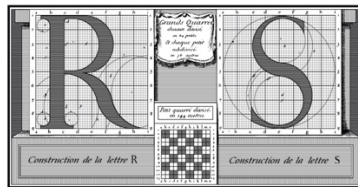
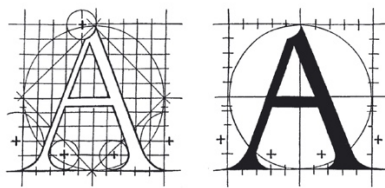
#### GRID SİSTEMİ

#### HELVETICA VE GOTİK KARAKTERLERİN GRID SİSTEMİ

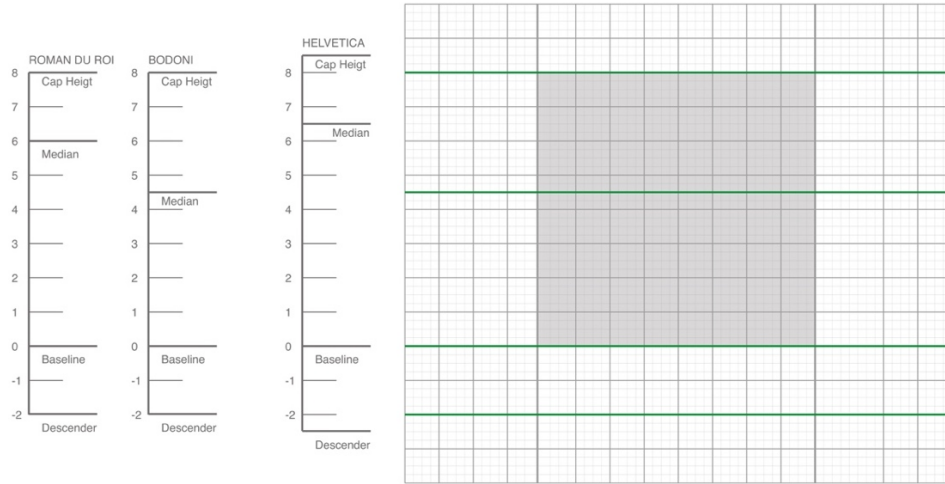


#### UNIVERS, FOLIO VE HELVETICA

#### BODONI VE DİDOT KARAKTERLERİN GRID SİSTEMİ



Şekil 7. 4: Helvetica ve Bodoni yazı karakterlerinin grid yapılarının temelleri.



Şekil 7. 5: Vavien yazı karakteri için hazırlanan grid yapısı.

Harf kesitlerinin birleştirilmesi ile ilgili yapılan denemeler sonrasında elde edilen sonuçlar doğrultusunda melez yazı karakterini oluşturacak ana iskeletin alt font bazında üretimi tamamlanmıştır.

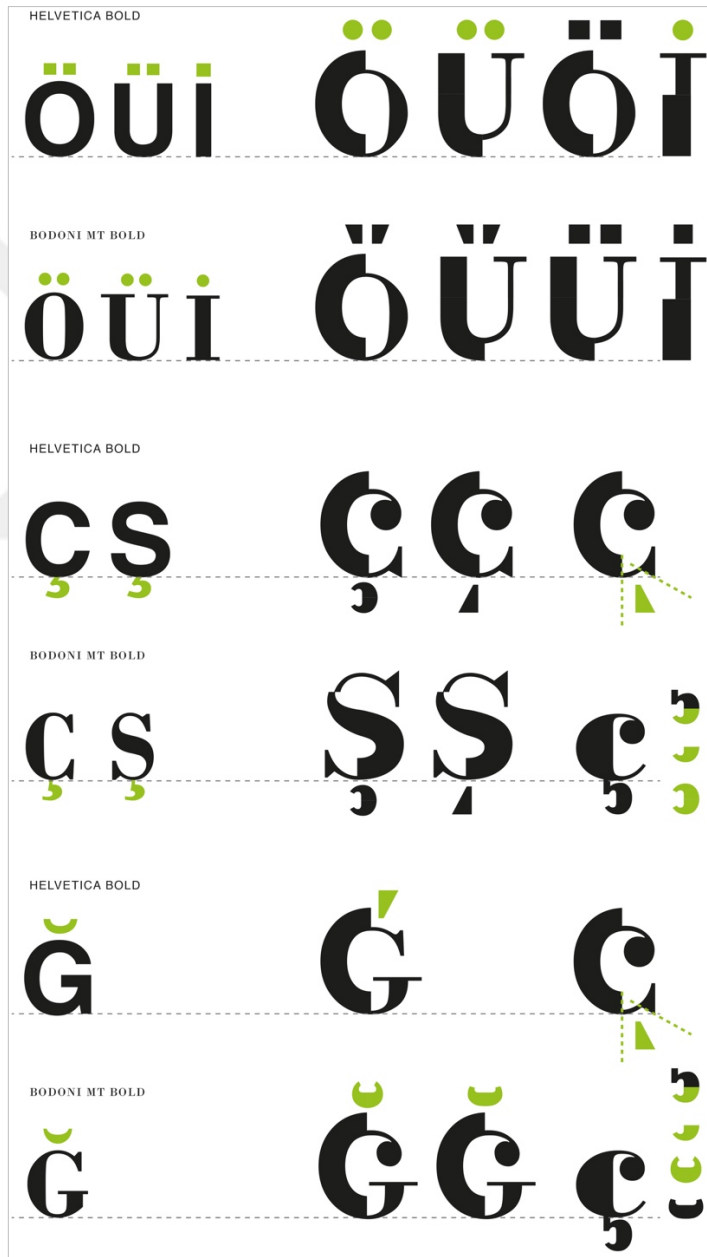
alt\_FONT GLİFLER

**A B C C C Ç Ç D E E F F**  
**G G G G G Ğ Ğ Ğ Ğ**  
**H İ J J J K K K L L**  
**M N M N O Ö O Ö**  
**P R S S S Ş T Ü U U Ü Ü**  
**V W Y Y Z X X**  
**0 0 1 2 2 2 3 4 4 4 5 5 6 6 7 8 9 9**

Şekil 7. 6: Alt fontun karakterlerine ait ön taslak çalışması.



Alt font oluşturulduktan sonra yazı karakterinde bulunan harflere ait aksanlar üzerinde çalışılmaya başlanmıştır. Yapılan çalışmalarda iki ana tema öne çıkmıştır. İlki anatomik olarak “Ç” harfinin alt kısmında bulunan optik bölünmeyi karşılayabilecek bir üçgen formu oluşturulması, ikincisi “Bodoni” yazı karakterine ait dairesel noktalama işaretlerinin genel anatomiyle birleştirilmesi fikridir.



Şekil 7. 7: Alt ve üst işaretlerin temeli.

Araştırmanın geniş ve deneyselliğe açık yapısı nedeniyle her iki fikir doğrultusunda da ilerlenerek noktalama işaretleri bakımından birbirinden farklı iki ayrı alt font tasarlanmıştır.

alt\_FONT A

A B C C C C D E F G G  
 Ğ Ğ H I J K L M N O Ö  
 P R S S T U U Ü Ü V Y Z  
 W Q X . ,

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

alt\_FONT B

A B C C C C D E F F  
 G G Ğ Ğ H I J K L M N  
 O O Ö P R S S T  
 U U Ü Ü V Y Y Z W Q X  
 . ,

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Şekil 7. 8: Tasarlanan 2 ayrı alt fontun karakterleri.

Her iki alt font da tasarım üretimi için değerlendirilerek, her biri farklı amaçlar için kullanılabilecek farklı versiyonlardan oluşan altı adet melez yazı karakterleri üretilmiştir. “Vavien No.1” ve “Vavien No.2” daha çok telefon rehberlerinde

kullanılan yazı karakterlerinde rastlanan, teknolojik yetersizlikten dolayı mürekkebin harflerin birleşim yerlerine dolup bu bölgede görüntünün bozulmasını engelleme amaçlı kullanılan “ink trap” (mürekkep kapanı) tekniğinin abartılması yöntemiyle, “Vavien No.3” “Helvetica Regular” ağırlığı ve ek çizgiler kullanılarak kontrastlığın yükseltilmesi yöntemiyle, “Vavien No.4 Glitch” efekti kullanılarak 80’lerin “bitmap” yazı karakterlerini taklit eden ancak görselliğin şiddetli olarak bozulması yöntemiyle, “Vavien No.5” harf bölümlerinin renklendirilmesi yoluyla “color font” olarak tasarlanmıştır.



Şekil 7. 9: Tasarlanan Vavien yazı karakterinin versiyonları.

## 7.2 Eserin Sonucu

Eser olarak tasarlanan melez yazı karakteri sayesinde çift taraflı okumalara imkân vererek basılı mecra (kitap kapakları, afiş tasarımı, broşür, dergi ve gazete başlıkları, orta uzunluktaki büyük metinlerde vb.) ve sayısal ortamda kullanılabilen bir yazı karakteri tasarlanması fırsatı elde edilmiştir.

Ayrıca araştırma sırasında yazı karakterlerinin anatomik yapıları ve grid sistemleri detaylı olarak incelenerek başlık yazı karakterleri altında bir melezlik kategorisi açılarak bir sınıflandırma sistemi oluşturma imkânı doğmuştur.

Yazı karakteri tasarlanma sürecinde yaşanan etik problemler sayesinde henüz yazı karakterinin patentlerinin yazılım olarak değerlendirilmesinden dolayı tescillenme sürecinin henüz alanın ihtiyaçlarını tam olarak karşılayacak biçimde tamamlanmadığı ve bu tür çalışmaların ucunun hala daha açık olduğu tespit edilmiştir.

## 8. TEZ KONUSU BAĞLAMINDA TİPOGRAFİK TERİMLER

### 8. 1. Genel Terimler

#### **Black Letter / Gothic Letter / Textura Letter:**

Geleneksel Alman Kaligrafi Stili.

#### **Text Fonts:**

Metin Fontları.

#### **Decorative Typeface:**

Dekoratif Yazı Karakterleri.

#### **Display Typeface:**

Başlık Yazı Karakterleri.

#### **Egyptian Typefaces:**

Köşeli Tırnaklı Yazı Karakterleri.

#### **Fatface Typeface:**

Şişman Yazı Karakterleri.

#### **Geometric Sans Serif Typefaces:**

Geometrik Tırnaksız Yazı Karakterleri.

#### **Graphic Typefaces:**

Grafik Yazı Karakterleri.

**Humanist Sans Serif Typefaces:**

Hümanist Tırnaksız Yazı Karakterleri.

**Ink Trap:**

Mürekkep Kapanı.

**Letter:**

Harf.

**Lineale Typefaces:**

Doğrusal Yazı Karakterleri.

**Neo Grotesque Typefaces:**

Yeni Grotesk Yazı Karakterleri.

**Ornamental Typefaces:**

Süsleyici Yazı Karakterleri.

**Sans/Sans Serif:**

Tırnaksız.

**Semi Serif:**

Yarı Tırnaklı.

**Slab Serif:**

Küt Tırnaklı/ Köşeli tırnaklı.

**Swashes:**

Dalgalı ve uzantılı formlar.

**Squire Serif Typeface:**

Köşeli/Küt Tırnaklı Yazı Karakterleri.

**8. 2. Ağırlık ve Eğim ile İlgili Terimler****Black:**

Siyah.

**Book:**

Metinsel.

**Bold:**

Bold, Koyu.

**Compressed:**

Sıkıştırılmış.

**Demi:**

Yarım.

**Extra:**

Ekstra, fazla.

**Heavy:**

Ağır.

**Light:**

Light, hafif, açık.

**Medium:**

Orta.

**Narrow:**

Dar.

**Regular:**

Normal, standart.

**Semi:**

Yarım.

**Thin:**

İnce.

**Ultra:**

Aşırı.

**8.3. Font Teknolojisi ile İlgili Terimler****Color Font:**

Renkli Font.

**Duospaced Font:**

Eş aralıklı, harfleri belirlenmiş yatay bir sabit sayının iki katı olan fontlar.



**Meta Font:**

Sayısal ortamda harflerin morfolojik tanımının ızgaralara bölünmüş bir karenin analitik sistemi üzerinde haritalandırılması ile oluşturulmuş fontlardır. Meta fontların en önemli özelliği her bir harfin analitik denklemlerle tanımlanmış olmasıdır.

**Multiplie Master Fonts:**

Çok ana kalıplı fontlar.

**Multi Layered Typefaces:**

Çok Katmanlı Yazı Karakterleri.

**Parametric Fonts:**

Parametrik fontlar.

**Proportional Typeface:**

Orantılı Aralıklı Yazı Karakterleri.

**Variable Font:**

Değişken Fontlar.

**8.3. Alfabetik Bölüm ve Ayarlar ile İlgili Terimler****Alphabetic Symbols:**

Alfabetik Olmayan Semboller.

**Baunding Box / Body:**

Metrik Kutusu / Gövde.

**Body Size:**

Metrik Kutusu Boyutu / Gövde Boyutu.

**Double Stroke:**

İkili vuruş / İki çizgili.

**Fractions:**

Kesirler.

**Glyphs:**

Glif, Karakter.

**Left Side Bearing:**

Karakterin oturduğu metrik kutusunun sol bloğu.

**Letter Forms:**

Harf biçimleri.

**Modified Letters:**

Düzenlenmiş harfler.

**Numbers:**

Numaralar.

**Pictograms:**

Piktogramlar.

**Right Side Bearing:**

Karakterin oturduğu metrik kutusunun sağ bloğu.

**Single Stroke:**

Tek çizgi.

## 8.4. Harf Anatomisi ve Grid Sistemi ile İlgili Terimler

### **Ball Terminal Bracketed:**

Destekli Dairesel Uç.

### **Ball Terminal Unbracketed:**

Desteksiz Dairesel Uç.

### **Bilateral Serif:**

İki Taraflı Tırnak.

### **Bowl:**

Harf Çanağı / Kase.

### **Bracketed Slab Serif:**

Destekli Kalın Tırnak.

### **Bracketed Serif:**

Destekli Tırnak.

### **Calligraphic Serif Asymmetrical:**

Asimetrik Kaligrafik Tırnak.

### **Connecting Stroke:**

Birleştirme Çizgisi.

### **Counter:**

Kapalı Harf İçi Boşluk.

### **Cupped Serif:**

Çivi Tırnak.

**Diagonal Stroke:**

Çapraz Çizgi.

**Extender:**

Uzantı.

**Glyph Width:**

Harf Genişliği.

**Head Serif:**

Kafa Tırnağı, Tepe tırnağı.

**Horizontal Stroke:**

Yatay Çizgi.

**Out Stroke:**

Yarım Tırnak.

**Sheared Terminal:**

Kesik Uç.

**Small Cap Heigh Line:**

Küçük Majiskül Harf Çizgisi.

**Stress:**

Harfin Vurgu Bölümü.

**Taper:**

Harfin Daraldığı Bölümler.

**Unilateral serif:**

İki Taraflı Tırnak.

**Unbracketed serif:**

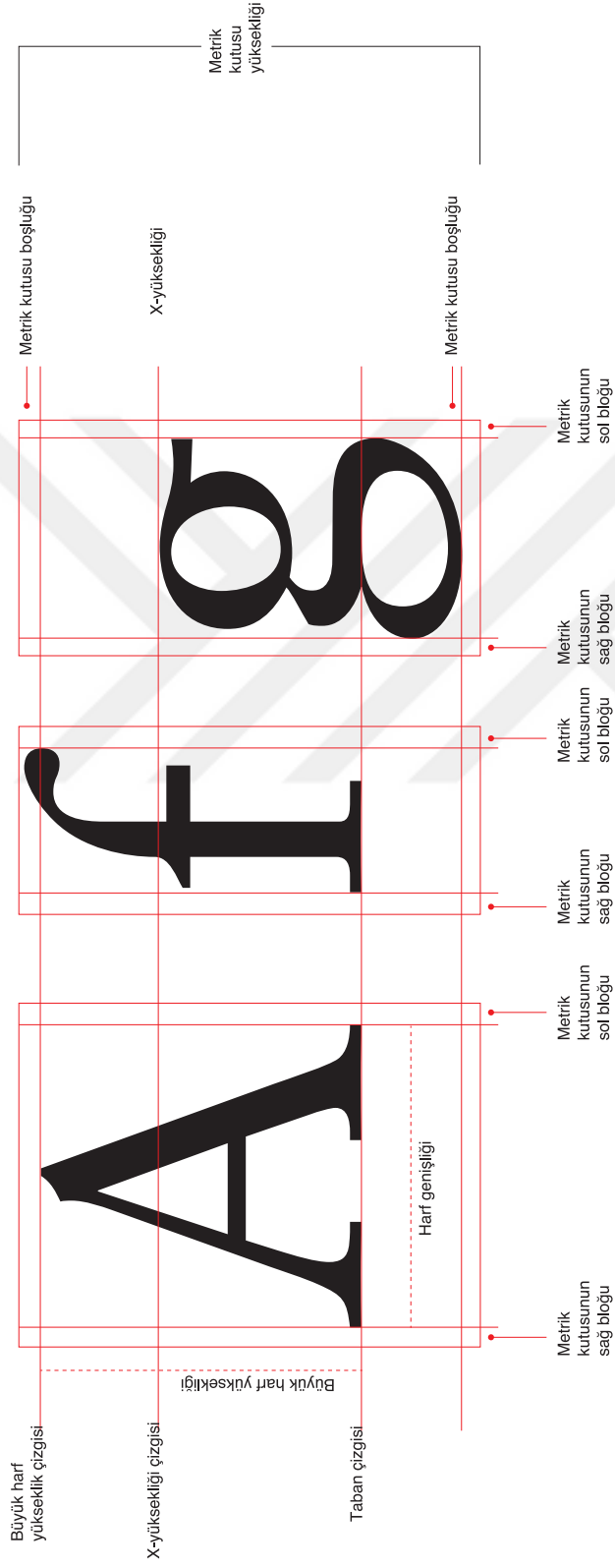
Dik Tırnak.

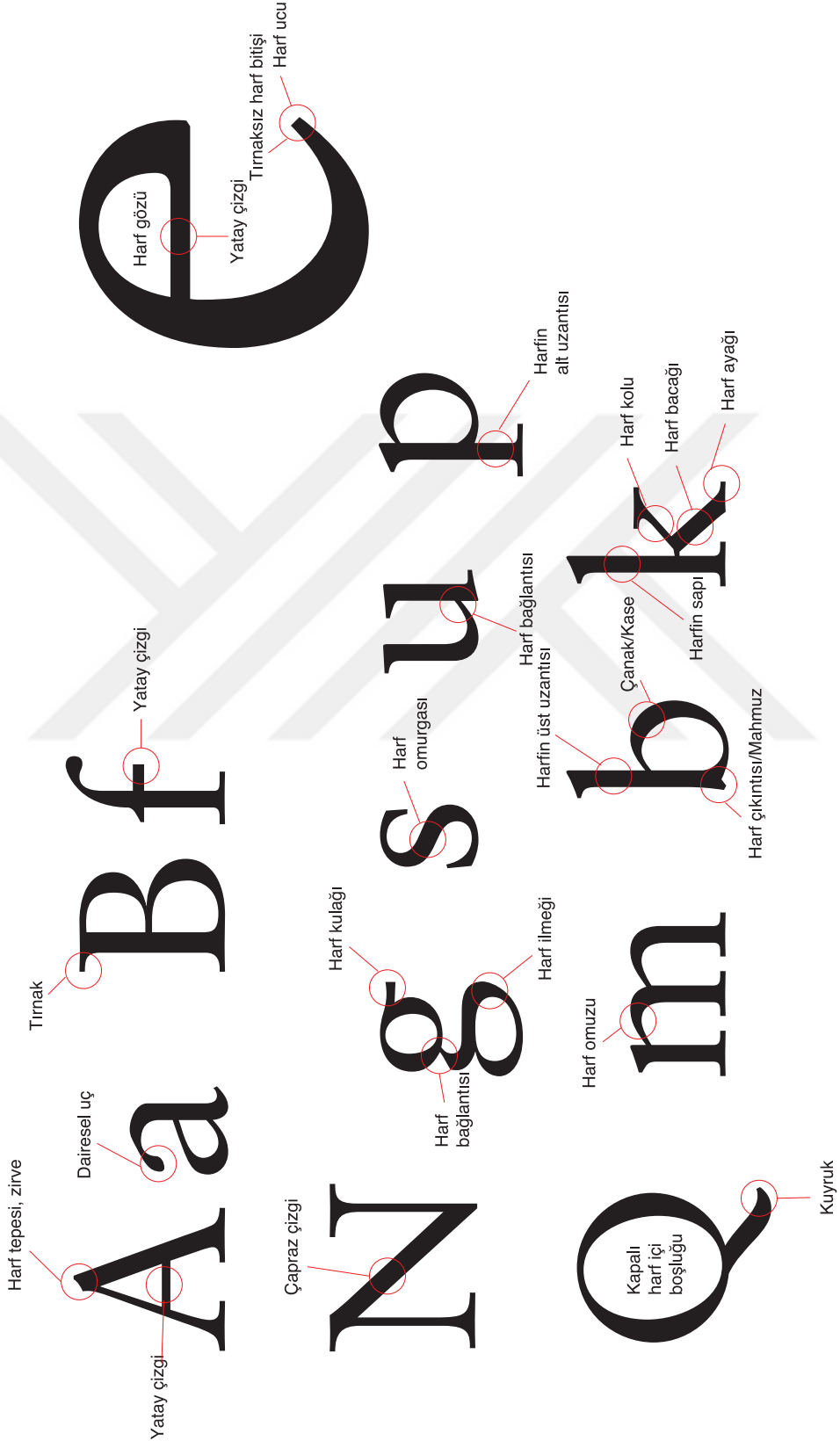


**9. EKLER**



EK\_1







## 10. KAYNAKLAR

### a. Kitaplar

AMBROSE, G.- HARRIS, P. (2006), **Fundamentals of Typography**, Ava Publishing, İsviçre.

AMBROSE, G.- HARRIS, P. (2008), **Fundamentals of Graaphic Design**, Ava Publishing, İsviçre.

ARMSTRONG, Helen (2012), **Grafik Tasarım Kuramı, Tasarım Üzerine Okumalar**, Çev. Mehmet Emin Uslu, Espas Sanat Kuram, İstanbul.

BAUDRILLARD Jean (2011), **Simulakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

BEKTAŞ, Dilek (1992), **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (2001), **Son Bakışta Aşk**, Haz. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul.

BHABHA, K. Homi (2016), **Kültürel Konumlanış**, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul.

BRINGHURST, Robert (2004), **The Elements of Typographic Style, Version 3.0**, Hartley & Marks, Publishers, Kanada-A.B.D

BRODY, N- Jon Wozencroft. (2012), **FUSE 1-20 From Invention to Antimatter: Twenty Years Of Fuse**, Tashen, Berlin.

BRUNETTE, P.-WILLIS, D. (1994), **The Spatial Arts: An interview with Jacques Derrida**, Cambridge University Press, Cambridge.

BURKE, Peter (2011), **Kültürel Melezlik**, Çev. Mustafa Topal, Asur yayınları, İstanbul.

CARTER, Harry (2002), **A View of Early Typography, Up to 1600**, Hypen Press, Londra.

COLES, S.- SPIEKERMANN, E. (2012), **The anatomy of type, Agraphic guide to 100 typefaces**, Harper Design, New York.

CULLEN, Kristin (2012), **Design Elements Typography Fundamentals, a Garphic Style Manual for understanding how typography affects design**, Rockport Publishers, A.B.D

DERRIDA, Jacques (1994) **Gösterge Bilim ve Gramatoloji, Felsefe Yazıları Ansiklopedisi 6**, Çev. Tülin Akşin, Afa Yayınları, İstanbul

FRUTIGER, Adrian (1980), **Type, Sign, Symbol**, ABC Verlag, Zürih.

GARFIELD, Simon (2016), **Tam Benim Tipim, Bir Font Kitabı**, Çev. Sabri Gürses, Domingo, İstanbul.

GILL, Eric (1993), **An Essay on Typography**, David R. Godine, Boston.

HASSAN, H. Ihab (1987), **The Postmodern Turn, Essay in Postmodern Theory and Culture**, Ohio State University Press, A.B.D

JASPERT, B.- JASPERT, J. (2001), **Encyclopaedia of Typefaces**, Cassel Illustrated, Londra.

KILIÇOĞLU, S.-ARAZ, N. vd. (1990), **Meydan Larousse C.5**, Meydan Yayınevi, İstanbul.

KILIÇOĞLU, S.-ARAZ, N. vd. (1990), **Meydan Larousse C.8**, Meydan Yayınevi, İstanbul.

LAWSON, Alexander (1992), **Anatomy of a Typeface**, David R. Godine Publisher, Boston.

LUPTON, Ellen (2000), **Design Culture Now, Fluid Mechanics: Typographic Design Now**, Princeton Architectural Press, New York.

LUPTON, Ellen (2000), **Thinking with Type, A Critical Guide For Designers, Writers, Editors and Students**, Princeton Architectural Press, New York.

LYOTARD, J. François (2013), **Postmodern Durum**, Çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayıncılık, Ankara.

MCLUHAN, Marshall (2017), **Gutenberg Galaksisi, Tipografik İnsanın Oluşumu**, Çev. Gül Çağalı Güven Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

MEGGS B. P.-PURVIS W. A. (2012), **Meggs History of Graphic Design, Fifth Edition**, Jhon Wiley & Sons, Inc., New Jersey.

MUZİKA František (1965), **Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets, Volume 2**, Artia, Çekoslavakya.

OSTERER, H.- STAMM, P. (2009), **Adrian Frutiger-Typefaces. The Complete Works**, Birkhäuser Verlag AG, Basel-Boston-Berlin.

RANDLE, J.- BERRY, J. (2003), **Type & Typography: Highlights from Matrix, the review for printers and bibliophiles**, Mark Batty Publisher, New York.

SARUP Maden (2004), **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat, Ankara.

SCHULLER, Gerlinde (2008), **Design Universal Knowledge: The World as Flatland-Report 1**, Lars Müller Publishers, İsviçre.

STRIZWER, Ilene (2006), **Type rules!: the designers guide to Professional typography**, Jhon Wiley & Sons, Inc., New Jersey.

THOMAS, D.-LUPTON, E. (2017), **Never use Futura**, Princeton Architectural Press, New York.

TONYBEE, A. Joseph (1956), **A Study of History, Volume 5**, Oxford University Press, İngiltere.

THOLANEAAR, Jan (2009), **Type A Visual History of Typefaces and Graphic Styles, 1628-1938**, Taschen, Almanya.

## b. Süreli Yayınlar

ATİKER, Barış (2012), “**Understanding the “Hybrid” Media in Design Education, The Turkish Online Journal of Design**”, Art and Communication-TOJDAC, 2, April, 2

AYİTER, E.-YAZICIGİL, O. F. et al. (2013), “**Deconstruction, legibility and space: four experimental typographic practices, Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research**”, 11, 3, 209-221.

KARADENİZ, S.-GÜNENÇ, Ö. F. (2016), “**Uğur Tanyeli ile Söyleşi: Toplumsallık Üretim Biçimi Olarak Mimarlık**”, Sosyoloji Divanı, 7, Ocak-Haziran: 233-244.

MyFonts, Creative Characters (2014), “**Eric Spiekermann, Fontların Arkasındaki Yüzler**”, Çev. Aslı Mertan, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, 88, Aralık.

MyFonts, Creative Characters (2016), “**Zuzana Licko, Fontların Arkasındaki Yüzler**”, Çev. Ayşe Dağıstanlı, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, 105, Haziran.

POYNOR, Rick (1995), “**Katherine McCoy**”, Çev. Mine Haydaroğlu, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, 71, Eylül.

STROSS, Brain (1999), “**The Hybride Metaphor, From Biology to Culture**”, Journal of American Folklore, 112, Summer: 254-267.

VAN BLOCKLAND, Peter (2017), “**Dijital Yazı Tipi Tasarımının 30 Yılı**”, Çev. Aslı Mertan, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, 180, Eylül.

BERGERHAUSEN, Johannes (2016), “**Tipografinin Geleceği**”, Çev. Ayşe Dağıstanlı, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, 168, Eylül.

### c. Tezler ve Yayınlanmamış Çalışmalar

BAŞER NEJAT, Selen (2017), **Grafik Tasarım Programı Lisans Eğitimine Yönelik Temel Tipografi Dersi Önerisi**, yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, MSÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

DÜNDAR, Burcu (2005), **Matbaanın Bulunuşundan Bu Yana Batıda Ve 1970 sonrası Türkiye’de Grafik Tasarımda Tipografik Dil**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

### ç. Elektronik Kaynaklar

BIL’AK, Peter, “**What is Typography?**”

[https://www.typotheque.com/articles/what\\_is\\_typography](https://www.typotheque.com/articles/what_is_typography)

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

BIL’AK, Peter, “**History Concept**”

[https://www.typotheque.com/fonts/history/about/history\\_concept](https://www.typotheque.com/fonts/history/about/history_concept)

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

BIL'AK, Peter, **“Notes on Designing and Producing the Typeface Wind”**

[https://www.typotheque.com/articles/notes\\_on\\_designing\\_and\\_producing\\_the\\_typeface\\_wind](https://www.typotheque.com/articles/notes_on_designing_and_producing_the_typeface_wind)

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

BOURTON, Lucy, **“Local Characters: Astrid Stavro’s tailored typeface showcases the split personality of Trieste”**

<https://www.itsnicethat.com/features/local-characters-astrid-stavros-tailored-typeface-showcases-the-split-personality-of-trieste>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

BRETTTHAUER, David, **“Open Source Software: A History”**

[https://opencommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=libr\\_pubs](https://opencommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=libr_pubs)

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“Dead History”**

<https://www.emigre.com/Fonts/Dead-History>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“Didot”**

<https://www.typography.com/fonts/didot/history/>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

DJUREK, Nikola, **“Tremolo Gradient”**

[https://www.typotheque.com/fonts/tremolo\\_gradient/about](https://www.typotheque.com/fonts/tremolo_gradient/about)

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

DUIGNAN Brian, **“Postmodernism Philosophy”**

<https://www.britannica.com/topic/postmodernism-philosophy>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“Egytian Type”**

<http://www.historygraphicdesign.com/industrial-revolution/the-industrial-revolution/631-egyptian-type>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“Figgins Tuscan”**

<https://www.myfonts.com/fonts/hihretrofonts/figgins-tuscan/>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“Fregio Mecano (mechanic ornament)”**

<https://fontsinuse.com/typefaces/40934/fregio-mecano>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**HELFAND, Jessica “Why This Font Different From All Other Fonts”**

<https://designobserver.com/feature/why-is-this-font-different-from-all-other-fonts/5597>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“Helvetica Documentary”**

<https://vimeo.com/ondemand/helvetica3>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“hibrit”**

<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/hibrit>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**JURY, David, “Why Helvetica”**

<http://www.eyemagazine.com/feature/article/why-helvetica>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019



KENNARD, Jennifer, **“The Story of Our Friend, the Fat Face”**

<https://fontsinuse.com/uses/5578/the-story-of-our-friend-the-fat-face>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

LEHNI, Jürg, **“Typeface as Program”**

[https://www.typotheque.com/articles/typeface\\_as\\_programme](https://www.typotheque.com/articles/typeface_as_programme)

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“Lo-Res”**

<https://www.emigre.com/Fonts/Lo-Res>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

MANOVICH, Lev, **“Understanding Hybrid Media”**

[http://manovich.net/content/04-projects/055-understanding-hybrid-media/52\\_article\\_2007.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/055-understanding-hybrid-media/52_article_2007.pdf)

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“Matthew Carter”**

<https://walkerart.org/magazine/matthew-carter>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“Matthew Carter, Walker,1995”**

<https://www.moma.org/collection/works/139311>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“Melez”**

<http://sozluk.gov.tr>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

MESEGUER, Laura, **“Qandus, a triscript typeface family”**

<http://www.laurameseguer.com/project/qandus>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“Modern”**

<https://www.etymonline.com/word/modern>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

MUIR, Hamish-MCNEIL, Paul, **“From an Orthographic Viewpoint”**

<http://www.muirmcneil.com/project/panopticon-2/?section=about>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

NALLAPERUMAL, Shiva, **“Calcula”**

<https://www.typotheque.com/articles/calcula>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

PHINNEY, Thomas **“Why Variable Fonts Will Succeed”**

<https://www.thomasphinney.com/tag/multiple-master/>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

**“Postmodernism”**

<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/postmodernism>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

RIECHERS, Angela, **“What’s the Difference Between Variable and Parametric Fonts?”**

<https://eyeondesign.aiga.org/parametric-and-variable-typeface-systems-shape-shifters-for-letterforms>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

RUTTER, Richard, “**Get started with variable fonts**”

<https://medium.com/@clagnut/get-started-with-variable-fonts-c055fd73ecd7>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

SPEAKERMENN, Eric, “**letterror (Beawulf)**”

<https://www.wired.com/1995/07/letterror/>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

“**Template Gothic**”

<https://www.emigre.com/Fonts/Template-Gothic>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

“**The Trajan Incription**”

<http://codex99.com/typography/21.html>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

TORY, Geoffroy, “**Champ fleury**”

<https://archive.org/details/champfleuryauque00tory/page/>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

“**Type Classifications**”

[http://www.designhistory.org/Type\\_milestones\\_pages/TypeClassifications.html](http://www.designhistory.org/Type_milestones_pages/TypeClassifications.html)

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

VAN HALLEM, Hansje, “**Macig Eye**”

<https://www.typtalks.com/videos/magic-eye/>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

YILMAZ, Erman, “**Oddee Typeface**”

[https://informaltype.com/oddee\\_typeface/](https://informaltype.com/oddee_typeface/)

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

ZHENG, Ran, “**Ran Zheng wants us to feel, look and hear typography in miraculous ways**”

<http://www.typeroom.eu/article/ran-zheng-wants-us-feel-look-and-hear-typography-miraculous-ways>

Son Erişim Tarihi: 29.05.2019

#### **d. Röpörtajlar**

CLAYTON, Ewan (2019), “**Anathomy of Letters**”

ÇOLAK, Christopher (2018), “**Asimov Display Yazı Karakteri**”

GÜVEN, Özge (2018), “**Alice Yazı Karakteri**”

MCNEIL, Paul (2019), “**Panacon Yazı Sistemi**”

PARLAK, Emre (2019), “**Majör Mono Display Yazı Karakteri**”

VAN HALEM, Hansje (2019), “**Wind Yazı Ailesi**”

YAZICIGİL, Onur (2019), “**HeyMoment Font Sistemi**”

YILMAZ, Erman (2018), “**Oddee Yazı Karakteri**”

## 11. ÖZGEÇMİŞ

Gonca Makbule Koyuncu 8 Ekim 1978 yılında İstanbul'da doğdu. 2005 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl Yorum Publicis Reklam Ajansı'da sanat yönetmeni olarak çalışmaya başladı. Çeşitli reklam ajansları ve özel firmalarda sanat yönetmenliği ve AR-GE yöneticisi olarak çalıştıktan sonra 2015 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı, Grafik Tasarımı Programında yüksek lisans öğrenimine başladı. Gonca Makbule Koyuncu iyi derecede İngilizce ve başlangıç seviyesinde Arapça konuşmaktadır.