

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI
GRAFİK TASARIMI PROGRAMI

**MATBAANIN BULUNUŞUNDAN BU YANA BATIDA
VE 1970 SONRASI TÜRKİYE'DE
GRAFİK TASARIMDA TİPOGRAFİK DİL**

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan:
20026095 Burcu Dünder

Danışman:
Öğr. Gör. Bülent Erkmen

İSTANBUL, 2005

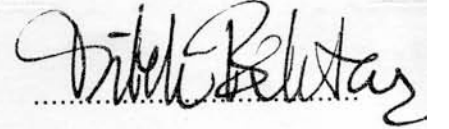
Burcu DÜNDAR tarafından hazırlanan Matbaanın Buluşundan Bu Yana Batıda ve 1970 Sonrası Türkiye’de Grafik Tasarımda Tipografik Dil adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 07 / 07 / 2005

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

İmzası :


Jüri Üyesi : Prof.Dilek BEKTAŞ



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Emre ZEYTİNOĞLU (MSGSÜ.Temel San.Eğt)



Jüri Üyesi : Öğr.Gör.Bülent ERKMEN (Danışman)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
ŞEKİLLER LİSTESİ	VI
1. GİRİŞ.....	1
2. MATBAANIN BULUNUŞU İLE TİPOGRAFİNİN İLİŞKİSİ.....	9
2.1. Matbaanın Bulunuşunun Öncesinde Batı Dünyasında Kullanılan Tipografinin Genel Özellikleri.....	10
2.2. Gutenberg'in Matbaayı Bulması ve Erken Dönem Basılı Kitapların Tipografik Özellikleri.....	16
2.3. Modernleşen Dünyada Değişen Tipografi.....	20
3. ENDÜSTRİ DEVRİMİ'NİN NEDEN OLDUĞU DEĞİŞİMLER	31
3.1. Endüstri Devrimi: İletişim İhtiyacının Yeniden Şekillenışı	31
3.2. Modernizm Öncesi, Çağ Dönümü.....	36
3.2.1. Arts and Crafts.....	36
3.2.2. Art Nouveau.....	39
4. MODERNİST TİPOGRAFİ.....	42
4.1. Modernizm'in Başlangıcı.....	42
4.2. İlk Modernist Hareketler Bağlamında Tipografi: Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm ve De Stijl.....	42
4.3. Bauhaus ve Yeni Tipografi.....	49
4.4. Art Deco Tipografisi.....	56
4.5. Uluslararası Tipografik Stil.....	58
5. POST-MODERNİZM.....	64
a. Post-Modernizm'in İlk Yılları ve Tipografik Ekspresyonizm.....	64
5.2 Yapıçözümçü Tipografi.....	68

5.3 Gelişen Bilgisayar Teknolojisinin Tipografik Dile Etkileri	74
6. 1970 SONRASI TÜRKİYE GRAFİK TASARIMINDA	
TIPOGRAFİK DİL.....	90
6.1. 1970 Öncesinde Türkiye’de Grafik Tasarım Ve Tipografinin Genel Hatları.....	90
6.2. 1970 Sonrası Türkiye Grafik Tasarımında Tipografik Dil.....	97
7. SONUÇ	139
8. KAYNAKLAR	142
9. ÖZGEÇMİŞ.....	150

ÖNSÖZ

Yararlandığım kaynakları bulmam konusundaki yardımları için Sayın Prof. Dilek Bektaş'a, Sayın Öğr. Gör. Sadık Karamustafa'ya, Sayın Yrd. Doç Nilüfer Tönel'e; konu ile ilgili röportaj isteklerimi geri çevirmeyerek bana değerli zamanlarını ayıran Sayın Yurdaer Altıntaş'a, Sayın Osman Tülü'ye ve Sayın Öğr. Gör. Sadık Karamustafa'ya; “son okuma” için Sevgili Selin Estroti'ye; ilgileri ve destekleri için Sayın Öğr. Gör. Haluk Tuncay'a, Sayın Öğr. Gör. Uğurcan Ataoğlu'na, Sayın Lamia Karaali'ye, aileme, arkadaşlarıma ve son olarak, sayılamayacak yardımları ile bu çalışmanın gerçekleşmesini sağlayan tez danışmanım Sayın Öğr. Gör. Bülent Erkmen'e sonsuz teşekkürlerimle...

ÖZET

Bu tez çalışmasının birinci bölümünde, batıda matbaanın bulunuşundan itibaren tipografinin geçirdiği değişim ve ilerlemeler incelenmiş; bu tarihten günümüze değin, grafik tasarımda tipografik dilin genel yapısal özellikleri açıklanmaya çalışılmıştır. Matbaanın getirdiği, metnin “çoğaltılabilme” imkanlarının ortaya çıkardığı ve bu tarihten başlayarak sürekli bir değişim içerisinde olan tipografinin, modernleşme, Endüstri Devrimi, çağ dönümü, Modernizm ve Post-modernizm dönemlerinin her birinde, döneminin özellikleri doğrultusunda şekillenen yapısal özellikleri; tipografinin grafik tasarımın içerisinde bir “dil” olarak varlığı göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

Tez çalışmasının ikinci aşamasını oluşturan Türkiye grafik tasarımında tipografik dilin incelenmesi ise, ülkede grafik tasarımın gerçek anlamda varlığını hazırlayan koşulların oluştúđu 1970’lerden itibaren ele alınmıştır. Bu incelemenin ilgi alanını, bu dönemden itibaren üretim yapmış ve yapmakta olan Türkiye’li grafik tasarımcıların yenilikçi üretimleri oluşturur. Türkiye grafik tasarımında tipografik dilin gelişimi bütünüyle batıya bağlı bulunduğundan, incelenen yapı, batı ekseninde ele alınmıştır.

Faydalanılan kitap, süreli yayın vb. yanında, Türkiye’li grafik tasarımcılar ile konu ile ilgili röportajlar yapılarak hazırlanan bu çalışmanın sonucunda, günümüzde batıda tipografik dilin yeni teknolojiler ve buna bağlı değişen okuma eyleminin yapısına paralel olarak “imgeleşme” eğilimi gösterdiği; Türkiye’de ise geçmişı uzak bir tarihe dayanmamakla birlikte, grafik tasarımda tipografik dilin özellikle artan iletişim olanakları ile doğru orantılı olarak gelişerek, dünya ile eşzamanlı bir yapıya ulaştığı gözlemlenmiştir.

ANAHTAR KELİMELELER: Türkiye, Tipografi, Tipografik Dil, Grafik Tasarım, Tasarım Okumaları

SUMMARY

The progress and changes about the typography and the main structure of typographic language since the term of Gutenberg have been examined during the first part of this thesis. The typography started to exist due to the new mass production abilities that created by Gutenberg's new printing press techniques and since the beginning, it has always been in a continuous change due as a result of the different characteristics of each term in history. All the structural specialties of those terms has been also examined in this part as approaching to the typography as a language in graphic design.

The second part of the thesis is the examination of typographic language in the graphic design of Turkey is started from the date 1970s , when the real conditions that helps the improvement of graphic design in Turkey has been existed. The focus point of this examination is the “new” production of graphic designers from Turkey. The approach to the structural examination in Turkey is parallel to the west because of the improvement of graphic design in Turkey is tightly related to the west.

Beside the books, magazines etc. interviews related to the topic has been made with designers from Turkey. With the help of this sources, the final observation of this thesis is the typographic language in west has tendencies of turning its formal structure to “image” due to the new technologies and alternative reading structures which occur with this technological improvements. The increasing communication ways helped the improvement of typographic language in Turkey in past years and it has reached to a similar level with contemporary western typographic language recently.

KEY WORDS: Turkey, Typography, Typographic Language, Graphic Design, Design Reading

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 2.1. “Uncial” yazı örneği.	12
Şekil 2.2 “Karolanj Miniskülü” örneği.	13
Şekil 2.3 “Gotik” yazı karakteri örneği.	13
Şekil 2.4 “Schwabacher” yazı karakteri örneği.	14
Şekil 2.5 “Fraktur” yazı karakteri örneği.	14
Şekil 2.6 Gutenberg tarafından geliştirilen baskı tekniğinde kullanılan “değiştirilebilir” harflerin yapısını gösteren örnek.	18
Şekil 2.7 Dünyada matbaa teknolojisi kullanılarak basılan ilk kitap olan “42 Satırlı İncil”in, “Genesis” bölümünden karşılıklı sayfa.	18
Şekil 2.8 “42 Satırlı İncil”den detay: Kitapta kullanılan “Textura” adlı yazı karakteri.	19
Şekil 2.9 Rönesans sanatçısı Geofroy Troy tarafından üretilmiş yazı karakterinden, bir harf örneği.	20
Şekil 2.10 “Jenson” yazı karakteri, 1469	21
Şekil 2.11 Jenson’ın tasarladığı, Christophoro Landino’nun doğa tarihini konu alan “Caius Plinius Secundus” kitabından sağ sayfa, 1476	22
Şekil 2.12 Aldine Yayınevi tarafından yayımlanmış “Hypnerotomachia Poliphili” kitabından sayfa tasarımı, 1499	22
Şekil 2.13 “Bembo” yazı karakteri, 1496	23
Şekil 2.14 “Garamond” yazı karakterinin orijinal “italik” örnek, 1542	24
Şekil 2.15 Caslon tarafından yazı karakteri tasarlamak için tasarlanmış gazete ilanı, 18. yüzyıl	25
Şekil 2.16 Baskerville yazı karakteri.	26
Şekil 2.17 George Bickham tarafından tasarlanmış yazı karakteri, 18. yüzyıl.	28
Şekil 2.18 Orijinal “Bodoni” yazı karakterinin majiskül “A” harfi, 1790	29
Şekil 3.1 19.yüzyılda yaygın olarak kullanılan “bold” ve	

“condensed” bir yazı karakteri örneği.	32
Şekil 3.2 Litografi tekniği kullanılarak üretilmiş kartpostal. (Tasarımcısı bilinmiyor), 1878	33
Şekil 3.3 Latin yazı karakterlerinin üçgen serif yapısı.	33
Şekil 3.4 Miko McGinty – Cyrus Higsmitth tarafından Caslon’ın tasarladığı serifsiz yazı karakterlerinden yola çıkılarak tasarlanan, “Caslon’s Egyptian” yazı karakterinin değişik kalınlıkları, 2001	34
Şekil 3.5 “Egyptian” ailesinden yazı karakteri.	36
Şekil 3.6 William Morris, “The Nature of Gothic”, 1892	38
Şekil 3.7 Otto Eckman, “Eckman” yazı karakteri, 1900	40
Şekil 3.8 Alphonse Mucha, “Job”, afiş, 1896	40
Şekil 3.9 Heindrich Vogeler, kitap kapağı, 1903	40
Şekil 3.10 Otto Eckman, “Die Woche” dergisi için logo, 1899	40
Şekil 3.11 Peter Behrens, “AEG” logosu ve bu logoda kullanmak üzere tasarladığı “Allgemeine” yazı karakteri, 1908	41
Şekil 4.1 Filippo Marinetti, “Mountains + Valleys + Streets x Joffre”, 1915	43
Şekil 4.2 Kurt Schwitters, “Gesetz Bilgedicht”, 1922	44
Şekil 4.3 “Dada Kulübü” broşürü, (Tasarımcısı bilinmiyor), 1918	45
Şekil 4.4 El Lissitzky, Tasarladığı “İki Kare” isimli çocuk kitabı, 1922	46
Şekil 4.5 El Lissitzky, “1928 Uluslararası Köln Basım Fuarı” için tasarlanmış katalogun kapağı, 1928	47
Şekil 4.6 Theo Van Doesburg, yazı karakteri tasarımı, 1919	48
Şekil 4.7 Theo Van Doesburg – Kurt Schwitters, “Scarecrow Fairy Tale” adlı çocuk kitabından sayfa, 1925	49
Şekil 4.8 Paul Renner’ın “Futura” yazı karakterini tanıtan katalog, 1935	51
Şekil 4.9 Herbert Bayer, “Universal” yazı karakteri, 1925	52
Şekil 4.10 Herbert Bayer, “Bauhaus”u tanıtıcı katalog, 1925	52
Şekil 4.11 Jan Tschicold, “Die Neue Typographie” (Yeni Tipografi) kitabını tanıtıcı broşür, 1928	54
Şekil 4.12 A. M. Cassandre, afiş, 1924	56

Şekil 4.13 A. M. Cassandre, “Bifur” yazı karakteri, 1929	57
Şekil 4.14 A. M. Cassandre, “Peignot” yazı karakteri, 1937	57
Şekil 4.15 Armin Hofmann, afiş, 1963	60
Şekil 4.16 Adrian Fruetiger, “Univers” yazı karakteri ailesinin farklı genişlik ve kalınlıktaki üyeleri, 1954	62
Şekil 5.1 Herb Lubalin, “Avant Garde” dergisi için tasarladığı yazı karakteri ve derginin kapağı, 1968	65
Şekil 5.2 Herb Lubalin, “Avant Garde” dergisi tarafından düzenlenen afiş yarışmasını tanıtan ilan, 1967	67
Şekil 5.3 Johannes Antonius, “Campanus Opera”, 1445	70
Şekil 5.4 Marlene McCarty – Tibor Kalman, “Strange Attractions” kitabı, 1989	70
Şekil 5.5 Katherine McCoy, “Cranbook Academy”yi tanıtıcı afiş, 1986	72
Şekil 5.6 Glenn Soukko, “Yoke” afişi, 1986	72
Şekil 5.7 Zuzana Licko, “Modula” yazı karakteri, 1985	76
Şekil 5.8 Zuzana Licko, “Lo-Res” yazı karakteri, 1985-1995	77
Şekil 5.9 Neville Brody, “Blur” yazı karakteri, 1991	77
Şekil 5.10 Neville Brody, kitap kapağı, 1994	77
Şekil 5.11 Rudy Vanderlans, “Emigre” dergisinin 4. sayısı için sayfa tasarımı, 1986	78
Şekil 5.12 P. Scott Makela, “Dead History” yazı karakteri ve bu karakteri tanıtıcı afiş, 1990	79
Şekil 5.13 Barry Deck, “Template Gothic” yazı karakteri, 1990	79
Şekil 5.14 Ed Fella, sergi afişleri, 1993	80
Şekil 5.15 David Carson, “Ray Gun” dergisinden karşılıklı sayfalar, 1994	81
Şekil 5.16 “Tomato”, “Mmm Skyscraper I Love You”, 1995	82
Şekil 5.17 Neville Brody, “State” yazı karakteri, 1991	82
Şekil 5.18 Sylke Janetzky, “F Atomic Circle” yazı karakteri, 1995	84
Şekil 5.19 Sylke Janetzky, “Bir ‘A’nın Macerası” animasyonu, 1995	85
Şekil 5.20 Alexei Tylevixh, “Genetik” konulu “FUSE” sayısı için	

üretmiş “F Ciopaco” yazı karakteri, 1995	85
Şekil 5.21 Florian Heiss, “Yansımalar: Tarih ve Zaman, Sahneler, İnsanlar, Kurbanlar, Tanık.” yazı karakteri, 1996	86
Şekil 5.22 David Small, “Talmud Projesi”nden bir arayüz, 1998-1999	87
Şekil 5.23 David Small, “L’Oreal Poetry Harp” 2004	88
Şekil 6.1 Hakimiyet-i Milliye Gazetesi’nin henüz Harf Devrimi yapılmadan kullanılmaya başlanan Latin harfleri kullanılarak tasarlanmış logosu ve Atatürk’ün Ankara’ya yaptığı geziyi duyuran başlık, 21.9.1928	93
Şekil 6.2 Emin Barın, (“Kufi” yazıdan yola çıkılarak) Latin harfleriyle dörtlü “Allah”	94
Şekil 6.3 Mazhar Apa, kitap kapağı tasarımı, 1940’lar	95
Şekil 6.4 Demokrat Parti seçim afişleri, 1946, 1954, 1954	96
Şekil 6.5 CHP (1957), Hür Parti (1957) ve Cumhuriyetçi Millet Partisi seçim afişleri.	96
Şekil 6.6 Sait Maden, kitap kapağı, 1960’lar	99
Şekil 6.7 Mengü Ertel, tiyatro afişi, 1962	99
Şekil 6.8 Sungu Çapan, dergi kapağı, 1966	100
Şekil 6.9 Emre Senan, gazete ilanı, 1988	103
Şekil 6.10 Bülent Erkmen, afiş, 1989	104
Şekil 6.11 Bülent Erkmen, logo, 1989	104
Şekil 6.12 Bülent Erkmen, logo, 1989	105
Şekil 6.13 Uğurcan Ataoğlu – Serdar Benli, logo, 1987	106
Şekil 6.14 Bülent Erkmen, “Mimar-lar” kuruluşu için logo, 1989	107
Şekil 6.15 Sadık Karamustafa, afiş, 1989	107
Şekil 6.16 Sadık Karamustafa, afiş, 1989	107
Şekil 6.17 Sadık Karamustafa, logo, 1989	107
Şekil 6.18 Sadık Karamustafa, afiş, 1989	108
Şekil 6.19 Sadık Karamustafa, kitap kapakları, 1995-1996	109
Şekil 6.20 Bülent Erkmen, “Resmin Tipografisi, Tipografinin Resmi” isimli multivizyon gösterisi, 1990	111
Şekil 6.21 Bülent Erkmen, dizi afişler, 1994	112

Şekil 6.22 Bülent Erkmen, dizi afiş ve broşür tasarımlarından, broşür kapakları, 1994	113
Şekil 6.23 Bülent Erkmen, “Everest My Lord” kitabından karşılıklı sayfalar, 1997	115
Şekil 6.24 Savaş Çekiç, broşür, 1995	116
Şekil 6.25 Uğurcan Ataoğlu, broşür, 1990	117
Şekil 6.26 Murat Yılmaz, afiş, 1995	119
Şekil 6.27 Yetkin Başarır, afiş, 1995	120
Şekil 6.28 Esen Karol, afiş, 2000	120
Şekil 6.29 Savaş Çekiç, afiş, 1995	121
Şekil 6.30 Yeşim Demir, afiş, 1994	121
Şekil 6.31 Yurdaer Altıntaş, afiş, 1999	122
Şekil 6.32 Yurdaer Altıntaş, afiş, 2005	122
Şekil 6.33 Haluk Tuncay, dergi kapağı, 2000	123
Şekil 6.34 Bülent Erkmen, logo, 2002	124
Şekil 6.35 Bülent Erkmen, Aries dergisi için yaptığı söyleşi, 2004	125
Şekil 6.36 Bülent Erkmen, “AGI, Pontresina 1999”da “4 Harfli Sözcük” projesi için, “Hide”, 1999	126
Şekil 6.37 Yetkin Başarır, afiş, 2001	126
Şekil 6.38 Bülent Erkmen, CD kapağı, 2005	127
Şekil 6.39 Yetkin Başarır, , “Proje 4L” ve “Artvarium” logoları, 2005	128
Şekil 6.40 Yetkin Başarır, “Proje 4L” logosunda kullanılan yazı karakteri, 2005	129
Şekil 6.41 Yetkin Başarır, logo, 2000	130
Şekil 6.42 Yetkin Başarır, yazı karakteri, 2004	130
Şekil 6.43 Faruk Ulay, “Resonus” yazı karakteri, 1994	132
Şekil 6.44 Faruk Ulay, “Circulus” yazı karakteri, 1994	133
Şekil 6.45 Faruk Ulay, “Cubitus” yazı karakteri, 1994	134

GİRİŞ

“Dil ve yazı, birbirinden ayrı iki göstergeler dizgesidir. Yazının biricik varlık nedeni dili göstermektir. Dilbilimin konusunu, yazıdaki sözcük ile konuşmadaki sözcüğün birleşimi oluşturmaz: Onun konusu yalnız konuşmadaki sözcüktür. Ne var ki yazılı sözcük, görüntüsü olduğu sesli sözcük ile öylesine kaynaşır ki sonunda baş köşeye kuruluverir; sesli göstergenin görüntüsüne kendisinden daha çok önem verilir. Sanki birini tanımak için onun yüzüne bakmaktansa resmine bakmak daha geçerli bir yolmuş gibi!”¹

Dil, o dili konuşan toplumun kültürünü yansıtan bir ayna, o kültürün düşünüş biçimini, dünyayı algılayışını belirleyen etkenlerin en önemlilerinden birisi, toplum içi ve toplumlar arası ilişkilerin ön koşuludur.² Dilin yapısı, uzlaşma üzerine kuruludur. Her toplumun kendi kültürel ve çevresel yapısına bağlı olarak şekillenen ve üzerinde uzlaşma sağlanmış bir dili vardır. Toplumların gelişimi ile birlikte doğal olarak gelişen dil, keyfiliğe izin vermez.

Dünya üzerinde 5000’in üzerinde dil kullanılmaktadır ve kullanılan her bir dil, kendi toplumunda eksiksiz olarak bulunur. Dil, bireylerin hiç birisinde eksiksiz olarak yer almaz.³ Dilin yapısal zorunluluğuna karşın, “anlam” ise keyfidir. Aynı metin ile karşı karşıya kalan her okuyucunun, o metni deneyimleyerek ulaşacağı anlam farklıdır. Okuma eylemi, bu eylemi gerçekleştiren herkes için farklı seyreden, bireysel bir edimdir.

¹ Ferdinand De Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, Multilingual Yayınevi, 56

² Osman Toklu, *Dilbilime Giriş*, Akçağ Yayınları, 12

³ Ferdinand De Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, 43

Saussure'den önce, dilin yapısına ilişkin yapılmış çalışmalar sonucu kabul gören yaklaşımlar, dilin bir terimler dizgesi olduğu ve dilde yer alan her ögenin bir nesnenin⁴ karşılığı olduğu yönündedir. Saussure ise bu görüşü tamamen değiştirmiştir. Düşünce ve ses, konuşma yeteneği kazanılmadan önce, şekilsiz bir yığından başka bir şey değildir.⁵

Saussure'e göre, dilbilimsel gösterge keyfidir. "Ağaç" sesi ile, "ağaç" kavramının bir araya gelişinde benzerliğe dayalı bir ilişki yoktur. İkisinin arasındaki ayrılmaz bağı nedeni ise toplumsal uzlaşmadır. Aradaki bağı açıklamak için Saussure, dilbilimsel değer prensiplerini geliştirmiştir. Buna göre, bir göstergenin kimliği, yalnızca o göstergenin içerisinde değil, onun sistemdeki diğer göstergelerle olan ilişkisindedir. İngilizce "at" anlamına gelen "horse" sesi, sadece diğer İngilizce sesler ile olan karşıtlığı üzerinden tanınabilir. "Horse" sesi, "morse, force, bourse, house" vb. sözcüklerinden ayırır. Aynı şekilde, "at" (horse) kavramı da, "inek, antilop, midilli" vb. kavramlarla olan karşıtlığı ile kimlik kazanır. Bir göstergenin anlamı göstergenin kendisinde değil, kendisini çevreleyen sistem ile içerisinde bulunduğu ilişkidir. Gösterge, tek başınayken bilgi taşımaz.⁶ Bir dil sisteminde sözcüklerin içerisindeki sesbirimlerinin⁷ ve kelimelerin cümle içerisindeki yapıları⁸; "anlamı"⁹ getirir. Dilin yapısı, dilin grameridir. Dünya üzerinde var olan her dilin grameri farklı olmakla beraber; "morfoloji", "sentaks" ve "semantik"e bağlıdır.

Yazı ile dil arasında aynılık ilişkisi yoktur: Yazının gelişmesinin nedeni dili göstermektir ve dil ile yazı, birbirinden ayrı iki göstergeler dizgesidir. Konuşma, dilin doğal "mecra"sıdır¹⁰. Yazı ise, konuşmayı temsil etmek için oluşturulmuş dışsal bir işaretler sistemidir. Öyleyse yazı, bir dili temsil eden başka bir dil; göstergeleri göstermek için geliştirilmiş bir diğer göstergeler dizisidir.¹¹ Tipografi ise tasarımcılar ve basımcılar tarafından, dilbilimcilerin yazı sistemine yaklaştıkları biçimde,

⁴ "Nesne"nin buradaki kullanımı, tüm varlıklar, olgular, kavramları kapsayıcıdır.

⁵ Ferdinand De Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, 107

⁶ Ellen Lupton, Abbot Miller, *Writing on Graphic Design*, 62

⁷ "Phonem"

⁸ "Sentaks"

⁹ "Semantik"

¹⁰ "medyum"

¹¹ Ellen Lupton, Abbot Miller, *Looking Closer*, 108

geçmişte çeşitli formlardaki basılı söz için kullanılan (“yeni medya”nın gelişmesi ile birlikte tipografinin kullanım alanı için basılı malzeme sınırı kalkmış, sayısal ortam da bu tanıma dahil olmuştur.) bir terimdir.¹² Yazı ile basılı malzeme arasındaki en kesin fark, metnin tipografik kompozisyonudur. Baskı ile aynı bilgi sayısız defa yeniden üretilebilirken, “yazı”nın üretimi bir kereye mahsustur.

Tasarımcı ve tasarım kuramcılarının tipografi için kullandıkları birden fazla tanım vardır. Gerrit Noordzij, tipografiyi “prefabrike harfler ile yazı yazmak” olarak tarif etmiştir. Ellen Lupton’ın tipografi tanımı ise “harf karakterlerinin tasarımı ve bunların boşluk içerisindeki organizasyonu”dur.

Yazı, bir dili temsil eden başka bir dil sistemidir. Tipografi ise bunu bir adım ileri götürür: Tipografi, yazının gösterdiğini değil, yazıyı gösteren bir “mecra”dır.

İlk ortaya çıkan yazı sistemleri, nesnelere temsil üzere yapılan sembolik çizimlerden oluşuyordu. Seslere dayanan fonetik yazı sistemleri, bu ilk yazı örneklerinin (hiyeroglifler) ardından ortaya çıkmıştır. Fonetik yazı, “ideogram” veya “hiyeroglif” gibi yazı sistemlerinin aksine, dilin fikirlerini temsil etmez. Alfabe, söylenmiş olan sözü sonsuz zamana taşımaya yarayan, az sayıda karakterden oluşmuş mekanik bir araçtır. Saussure’ün geliştirdiği dilbilim kuramına göre, sözlü dil yazıya geçirildiğinde, önceden var olan gösterilen alanından ayrı bir anlam oluşur.¹³ Aynı şey tipografinin alfabe ile olan ilişkisi için de geçerlidir. Tipografi aracılığı ile basılı ya da sayısal ortama taşınmış olan “yazı”, artık öncekinden farklı bir anlam taşımaya başlamıştır. Konuşulan dil, yazı ve tipografi arasında sıralı ve geçişli bir yapı vardır ve bunlar arasındaki ilişki; konuşulan sözün tipografi aracılığı ile görsel dile dönüştürülmesi, grafik tasarımın ana ilgi alanıdır.

Basılı sözün “mecrası” olan tipografi, yüzyıllar boyunca baskı teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ve değiştirilebilir metal harfler ile baskının

¹² Cal Swann, *Language and Typography*.

¹³ Ferdinand De Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, 56

keşfinden günümüze kadar gelen zaman dilimi içerisindeki değişik dönemsel eğilimlere paralel olarak değişim göstermiştir. Bu değişim, tipografinin gösterileni ile olan ilişkisinin de değişim içerisinde olmasına yol açmıştır. Gutenberg zamanında el yazısını taklit eden tipografi, Rönesans ile birlikte hümanistler tarafından kavramsal bir ideale erişmenin peşinde yeniden şekillendirilmiş; geometriden alınan yardımla “Romen Alfabeleri” tasarlanmıştır. Bu dönemde gerçekleşen tipografinin kaligrafiden kesin kopuşu, Bodoni ve Didot tarafından tasarlanan yazı karakterleri ile mantıksal sürecini tamamlar. Gelişen teknolojinin yeni denemeler için ortam hazırlaması ile birlikte oluşan, harflerin yapılarına müdahale etme imkanları, bu iki tipografi ustası tarafından değerlendirilir: Harflerin kalın ve ince et kalınlıkları arasında büyük bir fark oluşur, serifler inceldir. Gelinek nokta, kendilerinden önceki dönemin kesin oranlar peşinde yaratılan rasyonel yazı karakterleri ile ulaşılmaya çalışıldan farklı bir arayışın sonucudur. Didot ve Bodoni, tipografiyi varlığını kendi maddi ifadesine bağlayan, keyfi elemanlar sistemine dönüştürür; alfabeyi büyük karşıtlıklar (kalın-ince, düşey-yatay) sistemine indirgerler. Alfabe, manipülasyona açık bir dilbilimsel elemanlar topluluğudur: Gösteren, gösterilenin yerini almıştır.

Teknolojinin ve buna bağlı olarak oluşan toplumsal değişimlerin etkisi ile 19. yüzyıl tipografisinde pek çok farklı eğilim aynı anda varlık gösterir. Bu dönemde gerçekleşen yenilik, alfabeyle olan yaklaşımın değişmesi; onun bağımsız, değişken, esnek bir sistem olarak kabul edilmeye başlanmasıdır.

Bu dönemin eklektisist üretimi, tipografinin gösterileninde meydana gelen çeşitlenmeyi haber verir. Harfler arasındaki ilişki, tek bir harfin taşıdığı “karakter”den daha önemli bir hale gelir. 19. yüzyılda, tasarlanmış bir yazı karakterinin artık italik, kalın, ince, dar, geniş vb. varyantları ile bir arada üretilmeye başlanmasının nedeni de budur.

Kendisini, kendisinden önceki bütün geçmişe alternatif olarak konumlandıran 20. yüzyıl Modernizm’ini benimsemiş olan tasarımcılar, alfabenin yapısal limitlerini zorlamaya başlarlar. Bodoni ve Didot ile başlayan, 19. yüzyıl “reklam” tipografisi ile

devam eden tipografi, ideolojik önem nedeniyle biçimsel manipülasyona dönüşür. Yapısal tipografi ile birlikte vurgu tek bir harfin üzerinde olmaktan kalkarak bütün karakter dizgesine geçer, harfin belirlenmiş kimliğinin yerini karakterin bütünü oluşturduğu bağıntısal dizge alır.

Modernizm düşüncesinin kökeninde yatan, günlük hayatın onu “farklı görmeye zorlanmadığımız sürece görünmez olması” ve sanatın temel anlamının görülmüş ve bilinenin yerine, tanıdık olunmayanın önerilmesi olduğu düşüncesi,¹⁴ dönemin tipografik dilinde de karşılığını bulur: Bu dönem tipografisinin peşinde olduğu şey, “alışkın olunmayan” yazıdır. Bu bağlamda Modernist tipografi, konuşulan söz ile görülen arasındaki ilişkiyi yeniden yapılandırmak için bir çalışma alanı olmuştur.

Modernist dilin katı kurallarının yıkılmasının sonrasında da alfabenin biçimsel sisteminde manipülasyon yapılmaya devam edilmiştir. Modernizm’in aksine, herşeyin kabul edilebilir olduğu, çoğulcu Post-modernist yapı ile birlikte, sözün olası yeni hallerini ortaya çıkartmak için tipografik dil üzerine çalışmalar yapılmıştır. Yapıçözümcülük¹⁵ ile beraber, metin ile imge arasındaki ilişki incelenmiş, ikisi arasındaki hiyerarşinin yapısı değiştirilmeye çalışılmıştır. Mesajın bozularak metnin alternatif okumalara açık olması için yeni yollar yaratılmaya çalışılmıştır.

Teknoloji, dilin yapısını doğrudan etkilemektedir. Gutenberg’in yeni teknolojisi, kendisinden önceki kültürel yapıyı ıskartaya çıkartmış, kültürlerini sözel yoldan aktaran “işitsel” toplumlar, bu buluşun etkisi ile “görsel” toplumlara dönüşmüştür. Tipografik dilin yapısı da teknolojiden bağımsız şekillenmemiştir.

Teknoloji alanında hiç olmadığı kadar ilerlemenin sağlandığı 20. yüzyıl içerisinde, bu alanda gerçekleşen ve tipografik dilin yapısında en dönüştürücü etkiye sahip olan gelişme, kuşkusuz bilgisayar teknolojisidir. Basılı ortamdaki tipografik

¹⁴ Bu kuram, Rus formalist Victor Shklovsky tarafından, 1910’larda ortaya atılmıştır.

¹⁵ “Deconstructivism”

dilin grameri, sentaktik yapısı ve kuralları, bilgisayar ortamına geçişle beraber yerlerini bu ortamın yapısı gereği değişime uğramış olan yeni alternatiflerine bırakırlar. Okuma eyleminin lineer yapısı, sayısal ortama geçildiğinde konuşan, hareket eden, etkileşim içerisine girebilen tipografinin sunduğu imkanlar ile birlikte, eşzamanlı bir yapıya dönüşür.¹⁶ Sayısal ortam okuma eylemini birden fazla duyguyu ilgilendirir hale getirirken, okuma eyleminde değişimin bir başka boyutu da bu ortamın içinden gelişen İnternet teknolojisinin iletişimde yaygınlık kazanması ile birlikte bilginin yerini enformasyona bırakmasına bağlı olarak oluşmuştur.

Kökleri matbaanın bulunuşuna dayanan grafik tasarımın varlık nedeni, iletişim kurmaktır. Mesajın aktarımının mümkün olabilmesi için gerekli olan üzerinde uzlaşmış “dil”in grafik tasarım ürününün içerisinden koparılamaz oluşu; grafik tasarım ürünü ile tipografi arasındaki zorunlu ilişkiyi açıklar. Bu bağlamda, doğal dilin yapısındaki zamana ve yere bağlı değişimler, tipografik dil üzerinde de etkili olmuştur. Bu etkinin nedeni, dildeki değişimle beraber değişen toplumsal uzlaşma aralığının, taşıdığı mesajı alıcıya iletmek yükümlülüğü bulunan grafik tasarım ürünü tarafından, bu görevinin yerine gelebilmesi için takip edilmesi zorunluluğudur.

“Emigre” dergisinin editörü Rudy Vanderlans’ın “Bir şeyi okuyamıyorsanız dert etmeyin. Büyük ihtimalle sizin için yazılmamıştır.” sözü, her ne kadar toplumun dar bir alanını kendisine konu almış gibi gözükse de; toplumun bütününe uyarlandığı zaman da anlamında bir eksilme olmaz. Geçmişte, kendi döneminde okunaklı olarak kabul edilip, iletişimde kullanılan tipografinin bugün bize yabancı gelişinin nedeni, onun “bizler için yazılmamış” oluşudur. İnsanlar en çok karşılaştıkları yazıları en rahat okurlar ve okuma eylemi, tarih boyunca değişen “alışkanlıklar” doğrultusunda yapısını değiştirdikçe, insanlar ile kendilerinin ait olduklarından başka dönemlerde üretilmiş olan tipografinin arasında, iletişimi sekteye uğraticı mesafeler oluşmuştur. Zaman içerisinde, tipografik dilin tabanında yatan ortak uzlaşma kodlarının yerlerini yenileri alır. Taşıdığı mesajı alıcıya iletmekle görevlendirilmiş olan grafik tasarım

¹⁶ Jessica Helfand, *Electronic Typography*, 49

ürünü, iletişimin eksiksiz gerçekleşmesi için, hedeflediği alıcı kitle ile uzlaşma içerisinde olmalıdır.

Bütün bu değişimlerin yanında tipografik dilin sabit kalan tek özelliği, iletişimin içerisindeki yeri olmuştur.

Grafik tasarımda iletişim kurmak ana amaç ise, grafik tasarım ürününün görsel biçimi ile iletilmek istenen mesajın arasındaki bağ gözardı edilemez. Bu bağın sağlam bir şekilde oluşturulmadığı durumlarda grafik tasarım ürünün üzerindeki mesajı iletmesi mümkün olmayacağından, başarılı bir tasarımın varlığından söz edemeyiz. Mesaj anlamını biçimin bağlam ile olan ilişkisi üzerinde bulur. Seçilecek yazı karakterinin niteliği, bu karakterin boşlukta ne şekilde kullanıldığı gibi biçimle ilgili kararlar, mesajın iletilmesindeki başarı ya da başarısızlığın belirleyicisi olarak rol oynarlar.

Kurulacak iletişimin sağlıklı olması için etkili tek parametre kuşkusuz hedef kitlenin tanınması ve çözümlerin buna göre belirlenmesi değildir. Her farklı tasarım sorusu, farklı bir çözüm gerektirir. Bu bağlamda, mesajın iletileceği kitle ile uzlaşma içinde kalmak koşulu ile tipografik dil de iletilecek olan mesajın içeriğine göre konumlandırılmalıdır. Farklı fikirler ve farklı mesajlar, farklı yazı karakterleri ve bunların farklı organizasyonunu gerektirir. İyi tasarım için tipografi mesaja uygun olarak doğru kullanılmalıdır. Tasarım sorununa uygunluk sağlamayan bir tipografik dil, kendi iç yapısı her ne kadar “sağlam” olursa olsun, mesajın karşı tarafa iletilmesine engel olur, bu bağlamda “iyi tipografi” ile “iyi tasarım” ile eşanlamlı değildir.

Varlığı bütünüyle iletişime dayalı grafik tasarım disiplinin tipografi ile arasındaki ilişkinin (en azından günümüz için) herhangi bir alternatifte sahip olmaması, tipografinin tarihinin, yapısının ve temsil ettiklerinin bu disiplin ile ilgilenen kişiler tarafından iyi tanınmıyor olması gerekliliğini doğurur. Tipografik dilin varlık nedeni ve değişik dönemlerdeki yapısı hakkında bilgi sahibi olmama durumu,

“tesadüfler” haricinde, iletişimde üzerine düşen görevi doğru olarak yerine getiren grafik tasarım ürünlerinin ortaya çıkışını engeller.

Bu tez çalışmasında ülkemizde tipografik dilin yapısının incelenmesi amaçlanmıştır. Ne var ki, Türkiye’de varolan yapı, batıdaki yapıdan bağımsız şekillenmemiştir. Grafik tasarım disiplini hazırlayan ortamın batıda oluşmuş ve gelişmiş olması ve yine batının teknolojik gelişmeler alanında geçmişten bugüne üstlendiği önderlik; batı dünyasının tipografi alanında belirleyici olmasına neden olmuştur. Kendi yerel tasarım dillerini günümüz global dünyasında korumayı başaramamış az sayıdaki ülkenin dışında kalan tüm coğrafyaların grafik tasarımlarının dili ve bu bağlamda tipografik dilleri batı merkezlidir. Kendi yerel dillerini oluşturabilmiş olan ülkelerin ortak özelliği ise, bu ülkelerin Latin alfabesi dışında kalan alfabeleri kullanıyor olmalarıdır.

Türkiye Cumhuriyeti, geç bir modernleşme dönemi yaşamış ve Avrupa’daki Endüstri Devrimi’ne ayak uyduramamış Osmanlı İmparatorluğu’nun mirasçısıdır. Osmanlı İmparatorluğu, kendi kültürel yapısı içerisinde gereksinim duyulmaması ve yönetiminin yapısından dolayı, matbaa teknolojisini ülkede kullanmaya geç başlamıştır. Batıda matbaanın bulunuşunun hemen ardından hızla kullanım yaygınlığı kazanmasına bağlı olarak tipografide görülen ilerleme, Osmanlı İmparatorluğu’nda bu teknolojinin içselleştirilememiş olması nedeni ile gerçekleşmez. Batıdaki modernleşmenin, kültürü doğuya dayalı olan Osmanlı İmparatorluğu’nda kendisini geç bir tarihte göstermeye başlaması ve sanayileşme yolunda girişimlerde bulunmaması da grafik tasarım disiplinin gelişimini hazırlayıcı süreci yavaşlatmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunun ardından, Osmanlı’dan aldığı mirası batılılaşma politikaları ile dönüştürmesi sürecinde yapılan “Harf Devrimi” ile birlikte, yüzyıllar boyunca ülkede kullanılmış olan Arap harflerinin yerine Latin harflerinin benimsenmesi, ülkede grafik tasarımın gelişimi ile ilgili çok önemli bir milattır. Bu devrimin gerçekleşmemiş olması durumunda, muhtemelen ilerlemesini

yerel kodlar üzerinden sürdürecektir olan Türkiye için, Harf Devrimi'nin ardından izlenecek olan model tümüyle batıda geçerli olan yaklaşımlar olmuştur.

Ülkenin Cumhuriyet öncesi kültürü üzerinden yazıya döktüğü yazı sisteminin yerine Latin harflerinin kullanılmaya başlanması, toplumun Arap alfabesini yüzyıllar boyunca kullanmış olmanın getirdiği uzmanlığının yerine, yeni yazının “öğrenilmesi” sürecini devreye sokmuştur. Grafik tasarımın tam anlamıyla ortaya çıkması için gereksinim duyulan ekonomik altyapının (neredeyse sıfır noktasından başlayarak) gelişmeye başladığı, Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllardan 1970'lere gelinene kadar geçen dönem, bu yeni yazı sisteminin öğrenilmesi sırasında geçirilen acemilik dönemidir.

Batı ile gelişen ilişkiler ve zaman içerisinde yeni alfabenin içselleşmesi doğrultusunda, Latin alfabesinin kullanımındaki acemilik ortadan kalkmış ve durum tipografik dil üzerinde de kendisini doğrudan göstermiştir. 1970 sonrası ülkede grafik tasarımın varlığını sağlayıcı ekonomik koşulların da oluşması ile birlikte artan grafik tasarım üretiminde, özellikle 1990 sonrası; iletişimdeki gelişmelerin de yadsınamaz etkisi ile gelen nokta, dünyada geçerli güncel dile paralel ilerleyen bir tasarım anlayışıdır.

Bu bağlamda, gerçekleştirilen tez çalışmasında her ne kadar Türkiye'deki tipografik dili aktaran bölüm 1970 sonrası ile kısıtlı tutulmuşsa da, çalışmada yer verilen batı dünyasında tipografi alanındaki gelişme ve dil özellikleri, genel yapısı yerel kodlardan bağımsız şekillenmiş Türkiye grafik tasarımında, tipografik dilin arka planında duran yapının tamamını oluşturur.

Genel çerçevesi yukarıdaki kriterlere göre şekillenen bu tez çalışması, dilbilim ve grafik tasarım kitapları, süreli yayınlar kaynak alınarak yapılmıştır. Bu kaynakların dışında, tezde adı geçen grafik tasarımcı ve kuramcılarının İnternet sitelerinden faydalanılmış; tezin Türkiye ile ilgili kısmı için ayrıca, yakın tarihte üretim yapmış ve yapmakta olan tasarımcılar ile röportajlar yapılmıştır.

2. MATBAANIN BULUNUŞU İLE TİPOGRAFİNİN İLİŞKİSİ

2.1. Matbaanın Bulunuşunun Öncesinde Batı Dünyasında Kullanılan Tipografinin Genel Özellikleri

Fonetik bir yazı sistemini benimsemiş olan batı dünyasında kullanılan Latin alfabesi, Yunan alfabesinin geçirdiği evrim sonucu ortaya çıkmıştır. İlk yazılar, Yunan alfabesinin kullanımında olduğu gibi “majiskül”¹⁷ harfler ile yazılmış, yazıda “miniskül”¹⁸ harf kullanımına ise daha sonraki zamanlarda rastlanmıştır.

Gutenberg öncesi dönemde, yazının gelişimi ile kitapların gelişimi birbirine paralel ilerlemiştir. İnsanlığın kitap ile ilk tanışması İsa’dan önce 4000 yıllarına uzanırken, bu tarihten matbaanın bulunduğu tarihe kadar kitap hep “el” ile çoğaltılmıştır. Bu zaman dilimi boyunca, kitapların ve yazının biçimi, dönemsel teknik gelişimler doğrultusunda değişim içerisinde olmuştur: Geçmişten bugüne kalan ilk yazılar kil tablet ve taşların yüzeylerine yazılırken, yapılan yeni buluşlar ile birlikte bu yüzeylerin yerini papirüs, hayvan derisinden yapılan parşömenler almış, kağıdın bulunması ile birlikte bütün bu malzemeler yerlerini kağıda bırakmıştır.

Kullanılan malzemelerin yapısı, ilk “kitapların” biçimlerini de belirlemiştir. Papirüs kullanılarak üretilen kitaplar rulo görünümündeyken; Roma döneminde, parşömenin kullanılmaya başlanması ile birlikte, basitçe katlanmış sayfalardan oluşan ilk kitaplar görülmeye başlanmıştır. Kitabın bugünkü görünümüne kavuşması için ise, kağıdın bulunmasını beklemek gerekmiştir.

¹⁷ Büyük Harf

¹⁸ Küçük Harf

Yüzeyin yazının biçimi üzerindeki belirleyici etkisi kadar, üzerine yazı yazılan yüzeyin gelişmesi ile birlikte değişim gösteren yazı yazma araçları da biçimi etkilemiştir. İlk başlarda kullanılan çivi, kamyş vb. aletler, zaman içerisinde yerlerini tüy kalemlere bırakmıştır.

Batı dünyasında yazının gelişimi, dini kurumların etkisiyle olmuştur. Geleneksel dünyada ilk olarak Musevilik dininin gelişimi ile birlikte, kutsal kitap ve dini metinlerin kopyalanması işi ortaya çıkmış; Hristiyanlık ile birlikte bu işe verilen önemin artması ise yazının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Hristiyanlık dinini benimsemiş toplumlarda ilk başlarda manastırlarda hayatlarını bu işe adanmış olan keşişler tarafından yapılan kutsal metinlerin kopyalanması, minyatürler ile süslenmesi ve metin başlıklarının hazırlanması işleri, daha sonra batı dünyasının üniversitelerinde de yapılmaya başlanmış ve bu işlemler, matbaanın bulunmasına değin sürdürülmüştür.

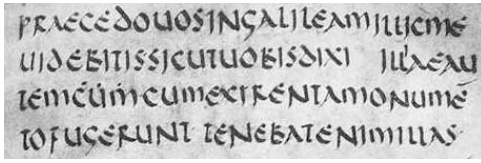
“Plicatura” ya da “arcus” olarak adlandırılan, karşılıklı çift sayfaların katlandıktan sonra iç içe sokulması ve harmanlanması ile elde edilen formların bir araya getirilmesi yöntemiyle hazırlanan bu el yazması kitapların biçimleri, günümüz kitaplarına benziyordu. Kitapların boyutları, cepte taşımak ya da kütüphanede bulundurmak gibi farklı kullanımlara göre çeşitlenebiliyordu.

Kitap üretiminde kağıt kullanımına 13. yüzyıldan itibaren başlanmıştır. Bundan önceki zamanlarda kullanılan parşömen, kolay bulunabilen bir malzeme değildi. Yeni parşömen bulunamaması durumunda, yazı yazmak için “palimpsest” adı verilen ve daha önceki dönemlerde yazılmış kitapların sayfalarının traşlanıp, yıkanıp, ovulmasından elde edilen eski parşömenlerden yararlanılıyordu. Parşömen bulmasının özellikle güç olduğu 7. ve 9. yüzyıllar arasında üretilmiş olan el yazması kitaplarda kullanılan parşömenler, 5. ve 7. yüzyılda üretilmiş olan kitapların sayfalarının işleminden geçirilmesi ile elde edilmiştir.

Bu dönemde, batı dünyasında kullanılmakta olan yazı karakterleri ve alfabeler, coğrafyaya göre çeşitlilik gösterir. İ.S. 3. ve 8. yüzyıllar arasında,

parşömen üzerine yazı yazmış olan Latin ve Yunanlı yazıcılar, “Uncial” adı verilen ve tamamı majiskül harflerden oluşmuş yazıyı kullanmışlardır. “Uncial” yazı; taş, papirüs gibi sert yüzeylerin üzerine yazılan yazılarda görülen ve yüzeyin yapısı ile yazı yazma gereçlerinden kaynaklanan gereklilik nedeniyle ortaya çıkmış farklı et kalınlıklarına sahip değildi ve yazılırken kelimeler arasında boşluk bırakılmazdı.

İ.S. 8. yüzyıldan başlanarak, yazıda miniskül harfler de kullanılmaya başlanmıştır. Daha basit bir biçime sahip olan miniskül harfler giderek daha yaygın kullanılmaya başlanmış, “Uncial” yazının özellikle “İncil” kopyaları yazımında olmak üzere kullanımına ise İ.S. 10. yüzyıla kadar devam edilmiştir.



Şekil 2.1. “Uncial” yazı örneği.

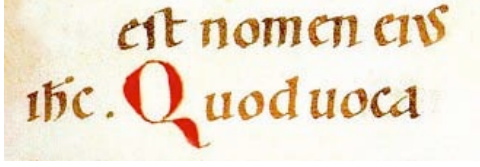
Eski yazı karakterlerinin yerlerine, tarih boyunca gelişmiş alternatifleri ortaya çıkmış olsa da, kullanıldıkları ve içinden geliştirildikleri toplumların kendilerini içselleştirmiş olması oranında kullanılmaya devam etmişlerdir. “Fraktur” yazı karakterleri, Almanya’da nasıl 20. yüzyılda dahi kullanılmışlarsa; “Uncial” karakterler de İrlandaca gibi Gal dillerinde, 1950’lere kadar yaygın olarak kullanılmaya devam etmişlerdir. Bugün artık metin dizmek için uygun yazı karakterleri olarak kabul edilmiyor olsalar da, “başlık” karakterleri olarak, hala gazete başlıklarında, anıtlarda vb. kullanılabilirler.

Bugünün Kuzey Fransa ve Belçika’sı üzerinde kurulmuş olan Charlemagne İmparatorluğu’nda, 8. yüzyılda yaşamış olan bir İngiliz keşişi tarafından¹⁹, kendinden öncekilere kıyasla daha okunaklı, temiz ve düzenli bir yazı karakteri; “Karolanj Miniskülü”²⁰ geliştirilmiştir. Bu imparatorlukta 800-1200 yılları arasında kullanılan “Karolanj Miniskülü”, kullanımının çok yaygınlık kazanmasının yanında,

¹⁹ İngiliz keşiş Alcuin, İ.S.735-804 yılları arasında yaşamıştır.

²⁰ “Carolingian Minuscule”

üretim anonim yoldan ilerlediği geleneksel dünyada tek bir kişi tarafından “tasarlanmış” bir yazı karakteri olması bakımından da önemlidir.



Şekil 2.2 “Karolanj Miniskülü” örneği.

“Karolanj Miniskülü”, 11. yüzyılda değişime uğrayarak, yeni bir biçim almıştır: Eskiden yuvarlak hatlara sahip olan harfleri daha sıkışık ve köşeli hale gelmiş, dikey çizgilerinin kalınlığı genişlemiş, sonlarına kırık çizgiler görünümünde serifler eklenmiş, aralarındaki boşluklar kapanmıştır. Büyük harfler, daha dekoratif bir görünüm almıştır. “Karolanj Miniskülü”nün büründüğü bu yeni hal, “Gotik” yazı karakterlerinin ilk biçimidir. İlk olarak Fransa ve İngiltere’de kullanılmaya başlanan bu yazının tarih boyunca mal edildiği ülke olan Almanya’da kullanımının yaygınlık kazanması daha geç dönemlerde olmuştur. Bu dönemde kullanılan erken “Gotik” yazı karakterleri, matbaayı bulan Gutenberg’in, bu yeni teknolojiyi kullanarak bastığı ilk kitap olan “42 Satırlı İncil”i dizerken kullandığı “Textura” karakterinin en erken biçimidir.



Şekil 2.3 “Gotik” yazı karakteri örneği.

12. yüzyılda, Avrupa’nın çeşitli bölgelerinde “Gotik” yazı karakterleri ile benzer özellikler taşıyan karakterler ortaya çıkmıştır. Kazandığı kullanım yaygınlığı açısından; İtalya’da ortaya çıkan ve “Gotik” karakterlerden sahip olduğu daha yuvarlak hatlar nedeniyle farklılaşan “Rotunda”, 15. yüzyıla kadar İtalya, Güney Fransa ve İspanya’da kullanılmıştır.

“Gotik” yazı karakterleri, Ortaçağ’da el yazmalarında yaygın olarak kullanılmış olan “Fraktur”²¹ yazı karakteri ailesinin bir üyesidir. “Blackletter” adı altında kategorize edilen “Fraktur” ailesinin “Gotik” yazı karakterleri dışındaki üyeleri, “Schwabacher” ve “Fraktur” yazı karakterleridir.

Bu karakterler arasından halk tarafından kullanımı en yaygınlık kazanmış olanı, “Schwabacher”dir ve 15. ve 16. yüzyıllar arasında, Almanya’da en yaygın kullanılan yazı karakterleri olmuştur. “Rotunda” ve “Gotik” karakterlere kıyasla “Schwabacher”, daha dinamik büyük harflere sahiptir. Harflerin gövdesi, “Gotik” karakterler gibi çok sıkışık olmamakla beraber, “Rotunda” kadar da yuvarlak değildir.

**Sprache
Gestalt**

Şekil 2.4 “Schwabacher” yazı karakteri örneği.

İlk örneği 16. yüzyılda, Roman İmparatoru Maximilian I’in yayımlatacağı bir dizi el yazması kitapta kullanılmak üzere, yeni bir yazı karakteri geliştirilmesi isteği üzerine ortaya çıkan “Fraktur” yazı karakterleri; hızla, “Schwabacher” ve “Gotik” yazı karakterlerinin yerini almış ve popülerlik kazanmıştır. Yaygın kullanımı nedeniyle çok sayıda varyantı üretilmiş olan bu yazı karakterleri, “Schwabacher”e göre daha sofistike yapıya sahiptirler. Harflerin eğrileri değişken; harflerin yukarı doğru yükselen uzantıları, bitiş noktalarında çatallaşmakta ve büyük harflerin de düz kısımları eğilmektedir. “Fraktur”, 19. yüzyıla kadar popülerliğini korumuştur.

**Beispiel Normalfrak-
tur: Victor jagt zwölf
Boßkämpfer quer über
den Sylter Deich.**

Şekil 2.5 “Fraktur” yazı karakteri örneği.

²¹ “Kırık yazı”

20. yüzyıl dünyasının geçmişe göre değişmiş iletişim yapısı içerisinde, artık okunaklılık kriterlerine uygun olma durumunu kaybetmiş olması nedeni ile kullanılmamaya başlanan Fraktur yazı karakterleri, Nazi Almanyası'nda, 1933 yılından itibaren, "Antik" ve Modernist dönem üretimi yazı karakterlerinin "Ari" olmadığı görüşünün yönetim tarafından benimsenmiş olması nedeni ile yeniden kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönem boyunca, sipariş üzerine yeni "Fraktur" yazı karakterleri tasarımları yaptırılmıştır. Diğer bütün yazı karakterlerinin yasaklanarak yalnızca "Franktur"un kullanılması politikası, 3 Ocak 1941 tarihinde, Nazi yönetimi mensubu Martin Bormann'ın Fraktur'un bir "Yahudi yazı karakteri" olduğunu belirten bir genelge yayınlaması ile sona ermiştir. Bu dönemde, "Fraktur" yazı karakterlerinin yasaklanmasının asıl nedeninin, Nazi hükümetinin bu yazı karakterinin okunaklı olmaması nedeniyle, 2. Dünya Savaşı sırasında cephe haberleşmesini yavaşlattığı ve sorunlara neden olduğunu farketmiş olması olduğuna dair spekülasyonlar yapılmıştır. Naziler tarafından yasaklanmış olmasına rağmen, önceden yine onlar tarafından yüceltilmiş olması nedeniyle, "Fraktur" yazı karakterlerinin bu yönetim ile arasında oluşan anlamsal bağ, bu karakterin savaş sonrasında "Uncial" gibi diğer başlık karakterlerine göre çok daha az kullanılmasına neden olmuştur.

Matbaanın bulunuşundan önce, grafik tasarımın köklerinin ve kendisinin ilk olarak ortaya çıktığı coğrafya olan Avrupa'da, yukarıda tarihçeleri ve genel özellikleri verilen yazı karakterleri kullanılarak üretilmiş kitapların karşısında gerçek bir "okuyucu" bulunmamaktaydı. Bu dönemde, okur-yazar bir toplum yapısından bahsedilemeyeceği gibi; okuma eyleminin gerçek anlamı da belirlenmemiştir: Yazılmış olan metinler, okuyucusu tarafından yüksek sesle okunur, okuma eylemi gözün dışındaki duyuları da ilgilendirirdi.

Matbaa teknolojisinin kitapların çok sayıda çoğaltılarak kitlelere ulaşmasını sağlaması, okuma eyleminin yapısını tümünden değiştirerek, bunun yalnızca "görme" duyusu ile ilgili bir eyleme dönüşmesine neden olmuştur. Matbaa ile birlikte, okumak, kişisel bir eylem halini almıştır.

Sanayileşme ile temeli atılan grafik tasarım disiplinin köklerini aradığımız geleneksel dünyadaki tipografi, hiç kuşkusuz kendi döneminin teknik gelişimi ile bu işitsel dünya için üretilmiştir. Karakterler ile bugün karşı karşıya kalan okuyucunun yaptığı okunaklılık ya da okunaksızlık yorumları, ortaya çıktıkları “kendi dönemleri”nin ihtiyaçları karşısında şekillenmiş olan tipografinin değerlendirilmesi açısından yerinde bir tutum değildir.

2.2. Gutenberg’in Matbaayı Bulması ve Erken Dönem Basılı Kitapların Tipografik Özellikleri

Alaşımından dökülmüş değiştirilebilir metal harfler kullanılarak yapılan baskı tekniği, ya da diğer bir deyişle “matbaa”, Alman Johannes Gutenberg tarafından, 1456 yılında keşfedilmiştir.

Bu yeni teknolojinin, kendisinden önceki geleneksel dünyada ayrıcalıklı bir gruba ait olan bilginin kitlelere ulaşmaya başlaması konusunda üstlenmiş olduğu aracılık görevi, dünyanın değişmesine neden olacak kadar önemlidir. Bilginin paylaşımına açılması, geleneksel dünyanın yapısının kırılmasına ve modernleşme sürecinin başlamasına aracılık etmiştir.

Bu yeni teknolojinin sağladığı aynı metnin çok sayıda üretilmesi imkanı, matbaanın bulunuşunun grafik tasarım disiplininin dayandırıldığı başlangıç noktası olarak kabul edilmesine neden olmuştur. Bunun yanında, grafik tasarım disiplinin gerçek anlamıyla varolabilmesi için ise 19. yüzyılda gerçekleşen Endüstri Devrimi’nin etkisi ile değişen üretim ilişkilerine paralel olarak, iletişim ihtiyacının ve toplumlarda iletişimin yapısının yeniden şekillenmesinin beklenmesi gerekecektir.

Her yeni teknolojinin kullanıma girmesi ile yaşandığı gibi, matbaa teknolojisi de kendisinden öncekini ıskartaya çıkartmış; bu teknolojinin bulunmasından önce

Avrupa’da yüzyıllar boyunca alternatifi olmayan “el yazmacılığı” yöntemi ile üretilmiş olan kitaplar, yerlerini matbaada çoğaltılmış olanlara bırakmıştır.

Matbaanın keşfinin ardından Avrupa’da yaygın olarak kullanılmaya başlanması, etkileyici bir hızla gerçekleşmiştir. Bulunuşunu takip eden ilk 50 yıl boyunca, Avrupa’daki 200 şehirde, 1000’den fazla matbaa açılmıştır. Matbaanın bu kadar hızlı yayılmasının nedeni, çok ağır olan el ile kitap çoğaltma işleminin yerine, çok sayıda ve hızla kitap üretilebilmesini önermesidir. Böylelikle, üretilen kitap sayısında önceki dönemlerde hayal dahi edilemeyen bir artış olduğu gibi, üretim maliyetlerinde de büyük bir düşüş yaşanmış; eskinin ayrıcalıklı kesimine ait olan kitap okuma “hakkı”, matbaanın bulunuşunun ardından geniş kitlelere de tanınmıştır.

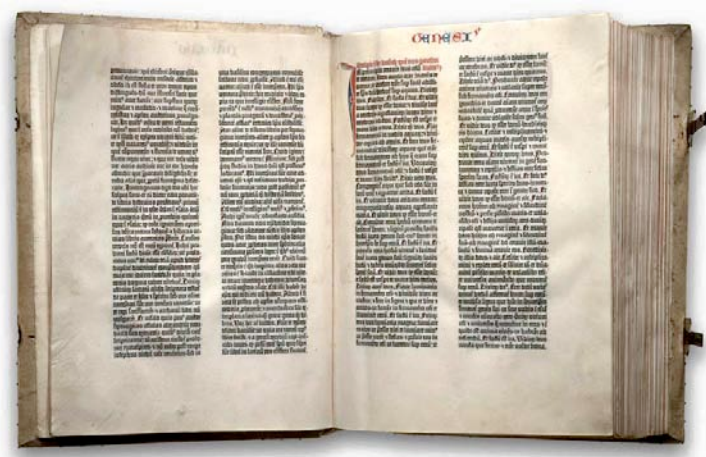
Kitabın geniş kitleler ile buluşmasının sonucunda, geçmişin işitsel kültürün yerini görsel kültür almış, Avrupa’da okur-yazar toplumlar ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, okumanın artık bireysel bir eyleme dönüşmesi ile birlikte, “matbaa sonrası” tipografinin özellikleri de önceki dönemlerden farklılaşarak, yeni gereklilikler doğrultusunda değişime uğramıştır. Değişik dönemlerde tipografinin şekillenışı, istisnasız olarak kendi döneminin teknolojilerinin imkanları kapsamında ilerlemiştir. Matbaanın kullanılmaya başlanmasından, Gutenberg’in geliştirdiğine alternatif teknolojilerin devreye girmesine kadar geçen dönemlerdeki tipografinin özellikleri de bu ilişki bağlamında gelişir.

Gutenberg öncesinde, doğuda baskı teknolojisinin erken örneklerine rastlanır: 11. yüzyılda Çinliler değiştirilebilen ağaç harfler ile baskı yapmayı bulmuş, 14. yüzyılda da, Kore’de dökme metal harfler ile baskı yapılmıştır. Ayrıca, Avrupa’da, Hollandalı Laurens Jansoon Coster ve Fransız Procopius Waldfoghel, alaşımdan dökülmüş değiştirilebilen metal harfler ile baskı yöntemini deneyerek, ilk baskı örneklerini geliştirmişlerdir. Yine de bu yöntemin kullanımı ile ilgili olarak tatmin edici bir sonuca ulaşan ilk kişi, 1439’da bu konuda çalışmaya başlayan ve 1456’da çalışmalarını sonuca ulaştıran Johannes Gutenberg olmuştur.



Şekil 2.6 Gutenberg tarafından geliştirilen baskı tekniğinde kullanılan “değiştirilebilir” harflerin yapısını gösteren örnek.

Gutenberg’in geliştirdiği ve ufak bazı gelişmeler dışında yapısını koruyarak yüzyıllar boyunca sürdüren bu baskı tekniğinin ilk aşaması olarak, çelikten metal bir parçanın üzerine harfin ayna görüntüsü kabartma şeklinde oyuluyor; cilalanan harflerin bir kalıba tek tek sıralanması ile metnin dizilmesi işleminin tamamlanmasının ardından kalıp mürekkepleniyor ve üzerindeki şekiller, uygulanan büyük basınç yardımıyla kağıdın yüzeyine aktarılıyordu. Gutenberg’in baskı yaparken kullanmak üzere oyduğu metal harflerin boyutu çok küçüktü: Bir santimetrekareye yaklaşık 164 karakteri sığdırmak mümkün oluyordu. Matbaacının bu “küçük” karakterleri kullanarak yaptığı baskı işleminin tamamlanmasının ardından kağıdın üzerinde oluşan görüntü, çok keskin olmamakla beraber, güçlü görünüyordu.

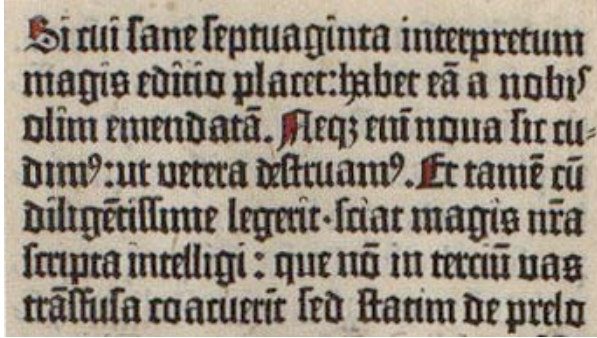


Şekil 2.7 Dünyada matbaa teknolojisi kullanılarak basılan ilk kitap olan “42 Satırlı İncil”in, “Genesis” bölümünden karşılıklı sayfa.

Gutenberg, “42 Satırlı İncil”de, metni dizmek için kullanılacak yazı karakterleri, sayfa düzeni vb. değişkenlerin belirlenmesi aşamasında, bu yeni

teknolojinin getirdiği “yeni” imkanlar doğrultusunda, kendisine kadar kullanılan tercihlerde değişiklik yapma yoluna gitmemiştir. Bunun yerine, kendi döneminde ve yakın çevresinde el yazmacılığında kullanılan bir yazı karakterini matbaada kullanılmak üzere uyarlamış, sayfa düzeni gibi kararları da döneminin el yazması kitaplarında varolan biçimsel anlayışı bire bir uygulamak yönünde vermiştir. “42 Satırlı İncil”, kendi dönemindeki el yazması kitapları bütünüyle taklit etmektedir.

“42 Satırlı İncil”de kullanılmış olan yazı karakteri, Almanya’da o dönemde yaygın olarak kullanılan “Fraktur” ailesinin bir üyesi olan “Textura” karakteridir. Matbaanın yaygınlaşmaya başladığı bu ilk dönemlerde kullanılan “el yazmacılığı” için üretilmiş yazı karakterleri, kısa sürede yerlerini yapısal özelliklerini bu teknolojinin belirlediği, yeni üretilmiş karakterlere bırakmışlardır. Bu “yeni” yazı karakterlerinin biçimsel özellikleri belirlenirken, o dönemde varolan matbaa teknolojisinin izin vermediği, çok ince çizgi ve seriflerin kullanımından kaçınılmıştır.²²



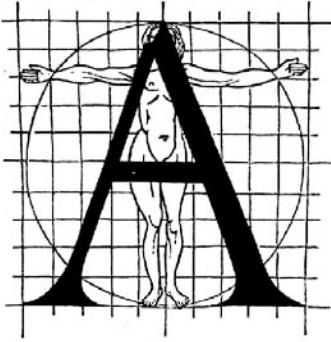
Şekil 2.8 “42 Satırlı İncil”den detay: Kitapta kullanılan “Textura” adlı yazı karakteri.

²² İnce çizgiler ve serifler gibi erken dönem matbaa teknolojisi için uygun olmayan biçim özelliklerini başarılı bir şekilde kağıda transfer edebilmek, “oyma kazıma” yönteminin bulunmasıyla mümkün olabilmıştır. 17. yüzyılda bulunan ve 18. yüzyılda da yaygın olarak kullanılan bu tekniğin tanıdığı imkanlardan yararlanılarak, farklı et kalınlığına sahip, çok ince serifleri olan yazı karakterleri üretilmiş ve yaygın olarak kullanılmıştır.

2.3. Modernleşen Dünyada Değişen Tipografi

Geleneksel dünyanın Rönesans ile birlikte uğradığı kırılmanın ardından başlayan modernleşme dönemi ile birlikte, sanat disiplinlerinin tümünün uymak zorunluluğunun bulunduğu geleneksel dünyanın sözlüğünün kullanımı da bırakılmıştır. Modernleşme ile birlikte, dışarıdan taşınan bir sözlüğün kullanımı meşrulaşmış, bu bağlamda, modernleşme döneminin sanat disiplinlerinde en çok başvurulan sözlük, “Antik Yunan” olmuştur. Antik Yunan sözlüğünün kullanılması ve Rönesans ile birlikte gelişen “doğaya bakış”ın etkisi ile, tipografide de kaçınılmaz bir değişim yaşanmıştır.

Batı dünyasının modernleşmesi döneminde, tipografinin yapısında meydana gelen değişikliklerin bir diğer nedeni de, bu toplumlar tarafından kolayca benimsenen matbaa teknolojisinin kazandığı yaygınlık ile doğru orantılı olarak yapısının ve işleyişinin tanınmaya başlanmasıdır. Bu tanıma hali, dönemin tipografi ile uğraşan insanların, teknolojinin yapısına uygun yeni arayışlara yöneltmiştir.



Şekil 2.9 Rönesans sanatçısı Geoffroy Troy tarafından üretilmiş yazı karakterinden, bir harf örneği.²³

İlk olarak Almanya’da kullanılmaya başlanan matbaa teknolojisinin Avrupa’ya yayılmasının ardından, bu teknolojiyi kullanan bütün ülkelerde olduğu

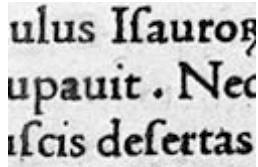
²³ Diğer çağdaşları gibi Geoffroy Troy de, biçimin kendisinin ideal insan ölçüleri içerisinde aranması gerektiğine inanmıştır. Rönesans sanatçılarının benimsediği bu görüş, “ideal harf”e ulaşmak için de geçerlidir.

gibi, İtalya’da da basımcılar tarafından kullanılan ilk yazı karakterleri, dönemlerinin el yazmacılığında kullanılan örneklerinden etkilenecek oluşturulmuştur.

İtalya’da kurulan ilk matbaa, Roma’ya gelen iki Alman keşişi tarafından 1450 yılında açılmıştı ve bu matbaada, Gutenberg’in de kullandığı “Fraktur” ailesine üye yazı karakterleri kullanılmaktaydı. Dönemin İtalyan basımcılığı ile özdeşleşen “Romen” karakterleri ise, İtalyanlar tarafından 1467’de Roma’da açılan matbaada kullanılmaya başlanmıştır.

Rönesans’ın etkisi ile, Roma’da ve diğer İtalyan şehirlerinde bulunmuş olan antik kalıntılar üzerindeki yazıların incelenmesi sonucunda, “Romen” harf karakterlerinin netlik ve düzenliliğini yeniden keşfeden bu dönem İtalyan yazıcıları, “Blackletter” karakterlerin kullanımından tamamen vazgeçerek, yeni “Romen” karakterler üretmeye başladılar.

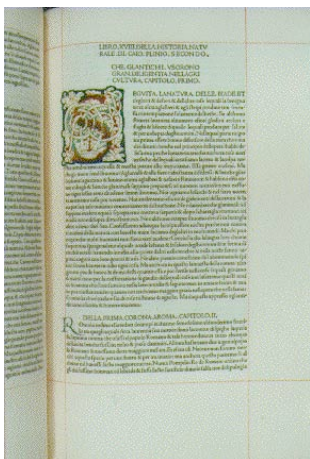
Bu karakterlerin ilki, Fransa’da doğmuş ve İtalya’da yaşamış olan Nicholas Jenson (1420-1480) tarafından, 1469 yılında üretilmiştir. Jenson’un adını taşıyan bu yazı karakterinin biçimsel özelliklerinin çıkış noktasını, Roma’da bulunan “Trajan” anıtı üzerindeki yazı oluşturmuştur.



Şekil 2.10 “Jenson” yazı karakteri,
1469

Jenson’un ilgi alanını yalnızca yazı karakteri üretimi oluşturmamıştır. Yeni matbaa teknolojisi ile birlikte kitabın görünüşünün bütünüyle yenilenmesi gerekliliğini ilk farkedene kişi olan Jenson’un, 1470-1480 yılları arasında, kendi matbaasında yaptığı çalışmalar sonucunda, kitap, bütünüyle yeni bir görünüme bürünmüştür: El yazması kitaplarda ve matbaanın ilk yıllarında kullanılan, kitap

içerisindeki süslemelerin ağırlığı ve sayfalarda yer alan sütunların sayısı azalmış; süslemeden arınmış bu kitaplar, daha az renk kullanılarak basılmıştır.



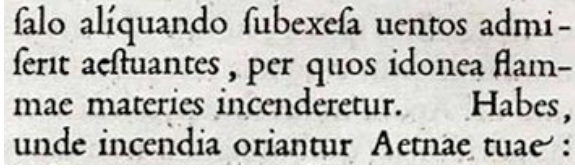
Şekil 2.11 Jenson’ın tasarladığı, Christophoro Landino’nun doğa tarihini konu alan “Caius Plinius Secundus” kitabından sağ sayfa, 1476

Dünyanın ilk yayınevi olan “Adline” Yayınevi, Jenson’ın çağdaşı Aldus Manutius (1449-1515) tarafından, 1465 yılında açılmıştır. Venedikli bir bilgin olan ve yayınevinde Yunanca ve Latince kitapların yanı sıra, çağdaşı Pietro Bembo ve Erasmus’un kitaplarının da yayımlanmış olan Maunitius, bu kitaplarda kullanılan yazı karakterlerini Francesco Griffo’ya (-1518) tasarlatmıştır.



Şekil 2.12 Aldine Yayınevi tarafından yayımlanmış “Hypnerotomachia Poliphili” kitabından sayfa tasarımı, 1499

1495’de Manutius için çalışmaya başlamış olan Griffo, harf oyuculuğuna başlamadan önce kuyumcu ustalığı yapmıştır. Griffo’nun, Aldine Yayınevi tarafından 1496’da yayımlanan, Pietro Bembo tarafından yazılmış “De Aetna” adlı kitap için geliştirdiği “Bembo” ve daha sonra ürettiği “Aldine” yazı karakterlerinin bilgisayar teknolojisine uyarlanmış halleri, günümüzde hala kullanılmaktadır. Bu iki yazı karakteri, tarih boyunca yazı yazmak için en çok kullanılan karakterlerin arasında bulunmaktadır ve bunun nedeni de, “Romen” yazı üzerine araştırmalar yapmış olan Griffo’nun tasarımlarında, harflerin biçimlerindeki oranların iyiliği ile harflerin okuma eylemini kolaylaştırıcı işlevsel serifleridir.



falo aliquando subexesa uentos admiferit aestuantes , per quos idonea flammæ materies incenderetur. Habes, unde incendia oriantur Aetnae tuae :

Şekil 2.13 “Bembo” yazı karakteri,
1496

Bu çok kullanılan iki yazı karakterinin tasarımcısı olmanın dışında, Griffo’nun tipografiye getirdiği en önemli yenilik, Aldine Yayınevi’nin 1501’de yayımladığı ve Yunan alfabesi kullanılarak basılan bir “Virgil” edisyonunda kullanılmak üzere, dünyanın ilk “italik” yazı karakterini geliştirmiş olmasıdır.

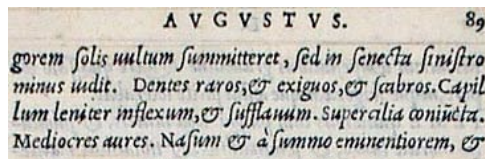
Griffo tarafından geliştirilen italik yazının çıkış noktası, o dönem İtalya’ında, özellikle devlet dairelerinde, sayfaya daha fazla yazı sığdırmak için “sıkışık” yazmaya izin vermesi nedeniyle kullanılan ve “Cancellaresca” diye adlandırılan el yazısıdır. Griffo’nun italik bir yazı karakteri tasarlamasının ardındaki neden de “sıkışık” yazının getirdiği, sayfa sayısındaki azalmaya bağlı ekonomidir. Aldine Yayınevi için üretim yaptığı yıllarda ikinci bir italik yazı karakteri daha tasarlayan Griffo, sonunda 1516 yılında, Bolonya’da kendi matbaasını kurmuş ve burada da yazı karakteri üretimine devam etmiştir.

Yeni bir çağa adımın atıldığı bu dönemde, insanlığın geçirdiği dönüşümün yansıması olarak tipografi alanında da büyük değişimlerin ortaya çıkmasını sağlayan

bir ortam oluşmuştur. Önceki dönem tipografisinin yerine gelişen yeni ortamda “Romen” yazı kullanımının genel eğilim kazanması, okunaklılığın artmasına ve matbaada üretilmiş olan kitaplarda baskı kalitesi açısından daha iyi sonuçlar alınmasına neden olmuştur. Değişik durumlar için, değişik çözümler araştırılmaya başlanmış, böylelikle de sıkışık düzenlemeye izin veren italik yazı, ya da yazının önemli bir bölümünü vurgulamak için metnin farklı büyüklükteki harfler ile dizilmesi gibi çözümlere ulaşılmıştır. İnsanlar, üretimin praksiye dayalı olarak gerçekleştiği geleneksel dünyanın, kolektif bellek üzerinden ilerleyen yapısının yerine, sorular karşısında kendi cevaplarını aramaya ve önermeye başlamışlardır.

Yine bu dönemde, Fransız tipograf Claude Garamond, dünyada ilk olarak, yazı karakterlerinin bir bedel karşılığında matbaalara satılması fikrini uygulamaya koymuştur.

Claude Garamond, sadece yazı karakteri üretimi konusunda uzmanlaşmış ilk Fransız’dır. 1530-1545 yılları arasında, Griffo’nun “Bembo”su gibi, dünyanın bugüne kadar en çok kullanılan yazı karakterlerinden birisi olan “Garamond”u tasarlamış olan Claude Garamond, ilk yazı karakterini 1530 yılında, Jenson ve Griffo’nun üretimlerinden aldığı ilham ile tasarlamıştır.



Şekil 2.14 “Garamond” yazı karakterinin orijinal

“italik”lerinden örnek,

1542

20. yüzyılda, yazı karakteri üretimi ve satışı yapan firmaların pek çoğu değişik kalınlık ve genişlikte Garamond uyarlamaları yaparak satışa çıkarmışlarsa da, adapte edilmiş bu yazı karakterlerinin arasında, orijinali ile ilgisi bulunanların sayısı çok azdır. Bunun nedeni, yeniden üretim sırasında faydalanılan “Garamond”un orijinal olan değil, 16. yüzyılın ikinci yarısında tipografi alanında üretim yapmış olan Jean Jennon tarafından tasarlanılan versiyonu olmasıdır.

1545 yılında yayımcılık yapmaya başlamış olan Garamond, bu tarihten itibaren yayımladığı kitaplara büyük bir özen göstererek, en iyi kalitede malzeme; kağıt ve mürekkep kullanmıştır. Bu kitapların baskı kaliteleri, o döneme kadar matbaada basılmış olanlar arasında en iyileridir. Kitap basımında gösterdiği büyük titizliğin yanında; Garamond, kitapların tasarımına da yenilikler getirmiştir. Maliyet ile ilgili endişeler nedeni ile, ilk başlardan o zamana kadar kullanılan sıkışık sayfa düzeninden vazgeçilmesinde Garamond'un büyük rolü olmuştur. Böylelikle, sayfa içerisinde bir grid üzerine yerleştirilen metnin görünümü rahatlatılmıştır.

Dünyadaki modernleşme hareketine diğer Avrupa ülkelerinden daha geç katılan İngiltere'de, tipografi alanındaki yenilikler de diğer ülkelere oranla daha geç ortaya çıkmıştır. Tarihte İngiliz tipografisinin modernleşme ile birlikte gelen değişim döneminde en önemli isim William Caslon'dur (1692-1766). Oymacılık alanında ustalaşmış olan ve silahların üzerine oyma yazılar yazmakla uğraşan Caslon'ın yazı karakteri üretimi ile ilgilenmesinden önceki dönemlerde İngiliz tipografisi o kadar geri kalmıştır ki, ülkedeki matbaalar kullanacakları yazı karakterlerini o dönemde bu alanda ilerlemiş olan Hollanda'dan getirtmek zorunda kalmışlardır.



Şekil 2.15 Caslon tarafından yazı karakteri tasarlamak için tasarlanmış gazete ilanı,

18. yüzyıl

William Caslon da 1720 yılında kendi yazı karakterlerini ürettiği atölyesini açtıktan sonra ürettiği ilk yazı karakterlerinde, kendisine Hollanda üretimini örnek almıştır. Caslon'ın 1725 yılında ürettiği ve kendi adını taşıyan yazı karakteri 18.

yüzyılın en yaygın kullanılan karakteri olmuş, özellikle de gazete tasarımında standart “yazı” haline gelmiştir. Caslon’ın ürettiği yazı karakterlerinin örnek aldığı Hollanda kökenli yazı karakterlerinden farklılaşmaları ve kendilerine bu kadar popüler kullanım alanı yaratmalarının nedeni, tasarımcının Hollanda tasarımlarında harflerin yapılarında görülen monotonluğu kırarak, tek başlarına mükemmel bir yapıya sahipken, dizildikten sonra da armonik bir yapı oluşturan harfler tasarlamasıdır. Caslon, harfin arketipal yapısını gözardı etmeden, sistemin bütününde elde edilebilecek mükemmelliğe ulaşmaya çalışmıştır ve üretim yaptığı yıllar boyunca, Latin alfabesi dışında Arap, İbrani, Yunan, Ermeni alfabeleri için de yazı karakteri tasarımları yapmıştır.

Caslon’ın çağdaşı John Baskerville (1706-1775), yalnızca yazı karakteri üretmek ile ilgilenen Caslon’ın aksine, kendi matbaasını açmak yoluna gitmiştir. 1750’de matbaacılık ile uğraşmaya başlayan Baskerville, Garamond ve Jenson’ın ürettiği yazı karakterlerini kendisi açısından yeterli bulmamış, Caslon’ın tasarladığı yazı karakterlerinin Batı Avrupa’da standart hale gelmesinden de etkilenerek, kendi yazı karakterlerini tasarlamaya başlamıştır.

ABCDEFGHIJKLM
 NOPQRSTUVWXYZ
 ZÀÁÊËabcd efghijklm
 nopqrstuvwxyzàáêïõ
 &1234567890(\$£.,!?)

Şekil 2.16 Baskerville yazı karakteri.

Baskerville, yazının okunaklılığını arttırabilmek için yaptığı çalışmaları sonucunda, günümüzde de yaygın olarak kullanılan ve kendi adıyla anılan yazı karakterini de tasarlamıştır. Baskerville’in tipografi üretimine günümüzden bakıldığında getirilen en önemli eleştiriler, tasarımlarının taşıdığı “steril” olma özelliği ile ilgilidir. Kendi dönemindeki bütün tasarımcıların peşinde olduğu “mükemmellik” arayışı, Baskerville’in tasarladığı yazı karakteri ile doruk noktasına çıkmıştır: Ulaşılan nokta, “mükemmel” olanı öneren; rafine, steril ve narin biçimlerin

karışımından oluşan bir biçimsel anlayıştır. Baskerville, yazıyı idealize etmeye çalışmıştır ve bu “idealizasyon”a ulaşmak için izlenmesi gereken yolun yalnızca yazı karakteri tasarlamaktan geçmediğini farketmiş; kendi diline yardımcı olacak teknik yenilikler geliştirmek yoluna da gitmiştir.

Baskerville’in döneminde kullanılan kağıtların düzgün olmayan yüzeyi, üzerlerine küçük puntoda yapılan baskılarda görüntünün detay özelliklerini kaybetmesine neden oluyordu. Bu sorunu çözmek için, daha düzgün yüzeye sahip kağıtlar üretmenin peşine düşen Baskerville, geliştirdiği yeni bir kağıt yapım tekniği ile bunu başarmış; yaptığı kağıtların üzerinde istediği siyahlıkta baskı yapabilmek için de çabuk kuruma özelliğine sahip olan bir mürekkep formülü geliştirmiştir.

Bu buluşlar sayesinde, kendi matbaasında çok kaliteli basılmış kitaplar üretmeyi başaran Baskerville’in üretiminde, kendisinin düşündüğünün aksine, okunaklılık, tasarladığı yazı karakterlerinin “steril”liği ve koyu mürekkep kullanılmasından kaynaklanan kontrastlık nedeni ile azalmıştır. Öte yandan, Baskerville’in geliştirdiği teknik yenilikler, çağının tipografisi üzerinde çok etkili olmuştur.

Baskerville’in üretiminin çağının tipografisi üzerindeki yön tayin edici etkisinin yanında, 17. yüzyılda kullanılmaya başlanan yeni bir teknik olan ve yazı karakteri tasarımında yeni imkanlara yol açan “oyma kazıma”²⁴ yöntemi ile baskı, 17. ve 18. yüzyıl tipografisinin eğilimleri üzerinde etkili olmuştur.

Bu teknikle yapılan baskılarda, öncelikle karakterler bakır bir plaka üzerine oyuluyor, ardından bu plakaların üzerindeki görüntüler, büyük bir basınç uygulanarak kağıda basılıyordu. Bu tekniğin getirdiği yenilik, çok ince çizgiler ve seriflerin oluşmasına izin veriyor olmasıdır ve bu dönemin tipografları da artık kullanımı mümkün hale gelen çok ince çizgiler ile çok kalın çizgilerin arasındaki kontrastlığın çekiciliğine kapılmıştır.

²⁴ “Intaglio Engraving”



Şekil 2.17 George Bickham tarafından tasarlanmış yazı karakteri,
18. yüzyıl.

Baskerville'in geliştirdiği teknik yeniliklerin ve tasarladığı yazı karakterlerinin etkisinde kalan İtalyan Giambattista Bodoni (1740-1813), gençliğinde Vatikan matbaasında çalışmış; burada harf kazıma, dizgi ve baskı tekniklerinin yanı sıra, çeşitli yabancı diller ve bu dillerin yazımında kullanılan alfabeler hakkında da bilgi edinmiştir. Baskerville'in etkisi ile İngiltere'ye giderek eğitimine burada devam etmek isteyen Bodoni, yakalandığı bir hastalık nedeniyle bunu gerçekleştirememiş; tümünü İtalya'da geçirdiği meslek hayatı sonunda, dünyaya tasarladığı 289 yazı karakterini bırakmıştır.

“Güzellik” kavramını, “iyilik” ve “yararlılık”ın karışımı olarak tanımlayan Bodoni'ye göre, daha “iyi” basılmış olan kitabın daha fazla sayıda insan tarafından okunma olasılığı olduğundan, “yararlı” olma durumları da artacaktır. Bodoni, kitap üzerindeki her şeyin tipografi aracılığı ile varolduğuna, bu nedenle de “iyi” olma durumunun tipografi tarafından belirlenen bir kriter olduğuna inanıyordu.

Bodoni'nin tasarladığı en çok ün kazanmış yazı karakteri, kendi ismini verdiği “Bodoni” karakteridir. Kendi döneminin mümkün kıldığı yeni teknik imkanlar çerçevesinde, yüksek kontrastlık elde etmek için harflerin biçimlerini oluştururken çok farklı et kalınlıklarını bir arada kullandığı bu karakter, 19. yüzyıl sonu “Arts and Crafts” hareketi üyesi William Morris tarafından “soğuk”luk ve “zor okunur olmak” ile suçlanmış olsa da, 20. yüzyılda yaygın olarak kullanılmıştır.



Şekil 2.18 Orijinal “Bodoni” yazı karakterinin majiskül “A” harfi, 1790

Daha önceki dönemlerde tasarlanmış “Garamond” gibi karakterlerin aksine, “Bodoni”nin 20. yüzyılın ofset baskı tekniğine uygun hale getirilmesi; karakterdeki ince çizgilerin, ofset tekniği ile basıldıkları zaman çok ince kalması ya da dolarak kalınlaşması nedeniyle çok zor olmuştur. Bu soruna çözüm bulmak üzere, yazı karakteri üretimi ve satışı ile uğraşan firmalar tarafından, “Bodoni” karakterinin pek çok versiyonu hazırlanmış, ancak harflerin yapılarına yapılan müdahaleler nedeniyle bütün versiyonlarında orijinalindeki dengeyi yakalamak mümkün olamamıştır.²⁵

Gutenberg’in matbaayı buluşunun ardından tipografi alanında üretim hızla artarken, yazı karakterlerinin ölçülendirme ve isimlendirmesindeki yere bağlı farklılıklar, bir süre sonra bu alanda bir standart belirlenmesi ihtiyacını doğurmuştur.²⁶

İhtiyacı duyulan bu standart, kuşaklar boyunca tipografi ve matbaacılık ile uğraşmış olan, Fransız Didot ailesinden çıkan ikinci kuşak tipografi ustası François Ambroise Didot (1689–1757) tarafından geliştirilmiştir. Zamanının en önemli baskı ustalarından biri olarak gösterilen Didot, 1737’de Pierre Simon Fournier tarafından

²⁵ Örneğin, “Linotype” firması tarafından üretilen Bodoni karakteri çok dar ve dengesizdir. Günümüzde en iyi “Bodoni” adaptasyonun, “Haas Type Foundry” tarafından üretilen Almanca versiyonun olduğu kabul edilmektedir.

²⁶ Harf büyüklükleri, ülkelere göre değişen isimler ile anılmaktaydı ve kullanılan bu adların çokluğu, karmaşaya yol açmaktaydı. Örneklenecek olursa, herhangi bir karakterdeki 8 punto büyüklüğündeki harflere İngiltere’de “Brevier”, Fransa’da “Petit Texte”, İtalya’da “Testino” denilmekteydi. Hem “Fraktur” ailesinden yazı karakterlerine, hem de 14 punto büyüklüğündeki harflere “English” adı verilmekte olduğundan, 14 punto büyüklüğündeki “Fraktur” ailesinden yazı karakterlerinin harflerine, “English English” denilmekteydi.

geliştirilen “punto”²⁷ ölçülendirme sistemi üzerinde çalışarak, yeniden oluşturmuştur. Bu sistem, 1 inch’lik uzunluğun 72’ye bölünmesi ile oluşuyor ve 1 punto yaklaşık olarak 0.376 mm’ye denk geliyordu. Didot’nun geliştirdiği bu sistem, bugün Belçika dışındaki Avrupa ülkelerinde hala kullanılmaktadır ve bilgisayar tabanlı yayımcılıkta kullanılan ölçülendirmenin esasını da yine Didot’nun sistemi oluşturmuştur.

²⁷ “Point”

4. ENDÜSTRİ DEVRİMİ'NİN NEDEN OLDUĞU DEĞİŞİMLER

3.1. Endüstri Devrimi: İletişim İhtiyacının Yeniden Şekillenışı

Avrupa’da, modernleşme döneminin ardından 19. yüzyılda yaşanan “Endüstri Devrimi” ile birlikte ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, toplumların endüstriyel üretim yapılarını kökten değişime uğratmıştır. Endüstri Devrimi öncesi, ekonomileri tamamen tarıma dayalı olan toplumların sanayileşmeye doğru attıkları adım, varolan üretim ve tüketim ilişkilerinin yeniden yapılandırılması ihtiyacını doğurmuş; iletişim alanında doğan yeni ihtiyaçlar nedeniyle, varolan iletişim modelleri yerlerini yenilerine bırakmaya başlamışlardır.

Üretim ve tüketim ilişkilerinde Endüstri Devrimi’nin yol açtığı değişiklikler, üretilen mallara pazar yaratabilmek için tanıtım ihtiyacını doğurmuş; bu ihtiyaç, reklamcılık sektörünün varlığına neden hazırlamıştır.

19. yüzyılda yapılan buluşlar ve yaşanan gelişmeler ile coğrafi açıdan daha “küçülen” dünyada, ülkeler arasında artan iletişimin etkisi ile haberdar olunan çeşitli kültürler, Avrupa toplumlarının sanat ve tasarıma yaklaşımları üzerinde etkili olmuş; bu kültürlerin sözlükleri bir arada ve herhangi bir denetime tabi olmaksızın kullanılmaya başlanmıştır.

Çok çeşitli kültürlerden etkilenmenin yol açtığı bu eklektisist yapı, 19. yüzyıl Avrupa’sında, grafik üretiminde de “dil”in genel yapısını belirlemiştir: Endüstri Devrimi’nin ardından gelişen ve Modernizm’i önceleyen çağ dönümüne değin, grafik üretiminde kullanılan tipografinin yapısı da alternatifsiz bu çoğulcu yapıdan beslenmiştir.

Gelişen reklamcılık sektörü için üretilen grafik ürünlerde, insanların dikkatini çekebilmek amacıyla tipografinin önceki dönemlerden farklı kullanımı gündeme gelmiş; harflerin anatomileri ile oynanmasının sonucunda ilk olarak 19. yüzyılda ortaya çıkan “bold”, “condensed” karakterler; süslenmiş “inisyal”ler, çok büyük puntoda yazılmış yazılar vb., bu yüzyılın her duruma izin veren çeşitliliği içerisinde sıklıkla kullanılmıştır.



Şekil 3.1 19.yüzyılda yaygın olarak kullanılan “bold” ve “condensed” bir yazı karakteri örneği²⁸

19. yüzyılda, ardı ardına yaşanan teknik gelişmelerin dönemin tipografisi üzerinde belirleyici etkileri olmuştur. 1765 yılında bulunmasının ardından, 1784 yılında sanayide kullanılabilir duruma gelen ve Endüstri Devrimi'nin gerçekleşmesinin en önemli nedeni olan buhar makineleri, ilk olarak Alman matbaacı Frederick Koenig tarafından matbaa teknolojisine uyarlanmış; 1814 yılında kullanılmaya başlanan buhar gücüyle çalışan matbaada ilk olarak “The Times” gazetesi basılmıştır.

Buhar gücü kullanımının matbaa teknolojisine uyarlanmasının ardından, bu teknolojinin basım tekniklerine getirebileceği yenilikler konusunda yapılan araştırmalar durmamış, 1868 yılından itibaren buhar gücü ile çalışan ve rotatif baskı yapabilen matbaalar açılmaya başlamıştır.

Buhar gücü ile çalışan ve daha yüksek tirajda baskıyı, daha az zamanda gerçekleştirilme olanağını sunan matbaaların sayısı hızla artarken, bu yüzyılda

²⁸ Bu tür başlık karakterleri, genellikle çok büyük puntoda kullanılmaktaydı ve metal plaka kullanılarak basılan bu “büyük” yazılarda karşılaşılan bir problem olan “metal plakanın baskı sırasında eğilmesi” sorunu, karakterlerin tahta üzerine oyularak hazırlanması yoluyla giderilmişti.

fotoğraf basmaya yarayan kimyasal maddelerin bulunarak geliştirilmesi, basılı malzemeler üzerinde detaylı imgelere yer verilebilmesini sağlamıştır.

Fotoğrafın keşfedilmesinden daha önce geliştirilerek kullanılmaya başlanan bir baskı tekniğinin tipografinin gelişimine ayrıca etkisi vardır. 1790’da Alois Senefelder tarafından bulunan litografi²⁹ tekniği; düz, cilalanmış bir taşın üzerine karakterlerin ya da imgelerin bir oyma aleti kullanmadan; fırça, kalem, cetvel veya serbest el ile çizildikten sonra kağıda aktarılması esasına dayanıyordu.



Şekil 3.2 Litografi tekniği kullanılarak üretilmiş kartpostal.

(Tasarımcısı bilinmiyor)

1878

Daha önceleri ağaç oyma veya bakır kazıma yöntemiyle hazırlanan illüstrasyonların daha ucuza mal olmasını ve baskıda daha iyi görsel sonuca ulaşılmasını sağlayan bu teknik, yazı karakteri tasarımına tamamen yeni imkanlar getirmiştir. Bu dönemin grafik üretiminde ve tipografisindeki çeşitlilikte litografi tekniğinin bulunarak kullanılmaya başlanmasının doğrudan etkisi olmuştur.

B

Şekil 3.3 Latin yazı karakterlerinin üçgen serif yapısı.

²⁹ “Lytography”, Taş Baskı.

Litografi tekniğinin imkanları, özellikle 19. yüzyıl Fransa tipografisinde etkilerini gösterir. Bu tekniğin yardımıyla ortaya çıkan “Latin”³⁰ yazı karakterleri, 19. yüzyıl Fransa’sının en popüler yazı karakterleri olmuştur. “Latin” karakterlerin belirgin özelliği, karakterlerin seriflerinin üçgen yapılarıdır. Serifteki üçgen vurgusu, klasik formdaki seriflerin yapısında karşılaşılan paralel çizgiden daha güçlü bir yapı görmemize neden olur.

Bulunuşunun ardında, tipografide çeşitliliği sağlayıcı etkileri olan litografi tekniğinin yaygın olarak kullanıldığı 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde, yazı karakteri dizgisi ve tasarımında devrim niteliğinde iki yeni buluş daha yapılmıştır. Bunlardan birincisi, 1889’da Almanya’da geliştirilen “Linotype” ve “Monotype” adındaki otomatik dizgi makineleridir. Bu makinelerin getirdiği yenilik, kullanılacak olan yazı karakteri seçilmesi, kullanılması ve baskı işleminin tamamlanmasının ardından metal harflerin eritilerek, yeni harf üretiminde kullanılmak üzere dönüştürülmesi işlemlerinin makine tarafından otomatik olarak yürütülmesiydi. Baskıya harcanan zamanda %80-90 azalma sağlayan bu makineler kullanılmaya başlandıktan sonra, o güne değin üretilmiş ve modası geçmiş olan metal yazı klişelerinin büyük bir bölümü, hammadde olarak tekrar üretimde kullanılmıştır.

19. yüzyılın sonunda gerçekleşen bir diğer buluş ise Amerikalı Linn Boyd Benton’ın 1885 yılında geliştirdiği “Pantograf” (Pantograph) makinesidir. Bu makine, harf kesimine inanılmaz bir hız kazandırmıştır ve basitçe, bir çizimin orijinal büyüklüğünü istenilen ölçüye değiştirmeye, daraltma veya genişletmeye yaramaktadır. Yazı karakterlerinde o güne değin tipograflar tarafından yapılmış olan büyüklük, kalınlık, darlık ve genişlik değişikliği ayarlamaları, “pantograf” makinesi ile otomatik olarak yapılabilirdi. Bu yeni makineler, tipografların yapabildikleri ince ayarlamalara izin vermese de, sağladıkları hız ve maliyet avantajları nedeniyle büyük ilgi görmüştür. “Pantograf” makinelerinin kullanımının yaygınlık kazanmasıyla birlikte, yazı karakteri üreticilerinin üretimdeki pazar payları büyük oranda azalmış; bu sektör çökme durumuna gelmiştir.

³⁰ “Etienne”

“Pantograf” makinelerinin yol açtığı bu durum nedeniyle, 19. yüzyıl sonu Amerika’ında yazı karakteri üreticilerinin büyük bir kısmı iflasın eşiğine gelmiş durumdadır ve bu üreticiler, ticari faaliyetlerini sonlandırmak zorunda kalmaktan kurtulmak için, tröstleşme yoluna gitmek zorunda kalmışlardır. 1892’de, 23 Amerikalı yazı karakteri üreticisi bir araya gelerek, dünyanın ilk büyük yazı karakteri üretici ve dağıtıcı ticari kurumu olan “American Type Founders”ı (ATF) kurmuşlardır. Giderek Amerikan pazarında tekelleşen “ATF”, yazı karakteri üretimi ve dağıtımını alanında, “yerel”den daha ötesini hedefleyen ilk kuruluştur.

MOVING WEEK
Packing up my belongings
Sofabed
WHY DO I HAVE ALL THIS JUNK?
Big Mansion
382 rooms, plus closets
STORAGE
I'll never remember where I put things
Guest House
STAIRS

Şekil 3.4 Miko McGinty – Cyrus Higs Smith tarafından Caslon’ın tasarladığı serifsiz yazı karakterlerinden yola çıkılarak tasarlanan, “Caslon’s Egyptian” yazı karakterinin değişik kalınlıkları, 2001

Endüstri Devrimi dönemindeki tipografi üretimine bakıldığında, “litografi” tekniği sonrası gelişen “Latin” yazı karakterleri dışında, başka yeni karakterler ile de karşılaşılır. Bu dönemde ve sonradan kullanımlarının kazandığı yaygınlık nedeniyle, bu karakterlerden özellikle iki tanesi önemlidir. Bunlardan birincisi, ilk olarak 1816’da, Caslon ailesinin tipografi ile uğraşan dördüncü ferdi William Caslon IV’ün geliştirdiği serifsiz³¹ yazı karakteridir. Caslon, bu karakterleri tasarlarken referans olarak “Uncial” yazıyı almıştır. İlk çıktığı zamanlarda “Grotesk” adıyla anılan ve kullanıldıkları coğrafyaya bağlı olarak “English Egyptian” ve “Gothic” de denen bu

³¹ “Sans Serif”

karakterler, 19. yüzyılda çok popülerleşemese de, gelişerek 20. yüzyıl Modernizm'inin "resmi" yazı karakterleri haline gelmiştir.

"Grotesk" karakterlerin aksine, ilk çıktığı dönemde de özellikle reklamcılık alanında çok popüler olmuş olan "Egyptian" yazı karakterleri, 19. yüzyılda geliştirilmiş bir diğer yeni yazı karakteri türüdür. Bu karakterler köşeli seriflere sahiptir ve et kalınlıkları arasındaki kontrastlık minimuma indirilmiştir. "Kalın Serifli" olarak da adlandırılan bu yazı karakterlerine "Egyptian" adının verilmesinin nedeni, Fransız İmparatoru Napoleon'un Mısır'a yaptığı seferi anlatan bir kitapta kullanılması³² ve 19. yüzyılda özellikle el ilanı, afiş ve ticaret ile ilgili basılı malzemelerde kullanılmıştır.



Şekil 3.5 "Egyptian" ailesinden yazı karakteri.

3.2. Modernizm Öncesi, Çağ Dönümü

3.2.1. Arts and Crafts

Dayandığı kökler çok eski tarihlere gitmekle beraber, 19. yüzyıl sonrasında, iletişimin yeni ihtiyaçlarına paralel olarak gelişen, "yeni" grafik tasarım disiplininin ortaya çıkışının nedeni, Endüstri Devrimi'nden itibaren yeniden şekillenen üretim-tüketim ilişkileridir.

³² "Egyptian" sözcüğü, "Mısırlı" anlamına gelmektedir.

20. yüzyılın ortalarına kadar, grafik tasarım disiplini için tek merkezin Avrupa olması tesadüfi değildir. Sanayileşmeyi hazırlayan şartlar bu coğrafyada gelişmiş ve buna bağlı olarak da gelişen ve çeşitlenen iletişim ihtiyacına cevap, yine bu coğrafyanın içerisinde aranmıştır. Bu dönemde, merkezin dışında kalan ülkeler, grafik tasarım disiplini içinde yaşanan gelişmelere, takipçi olmanın dışında bir katılım gösterememişlerdir.

Avrupa’da, Modernizm’i önceleyen ve 1. Dünya Savaşı’na kadar etkilerini gösteren bir dönem olan çağ dönümünde, sanayileşmeye tepki olarak, 19. yüzyılın çoğulcu yapısının yerine, kendi dil önerisini getiren bir hareket gelişmiştir.

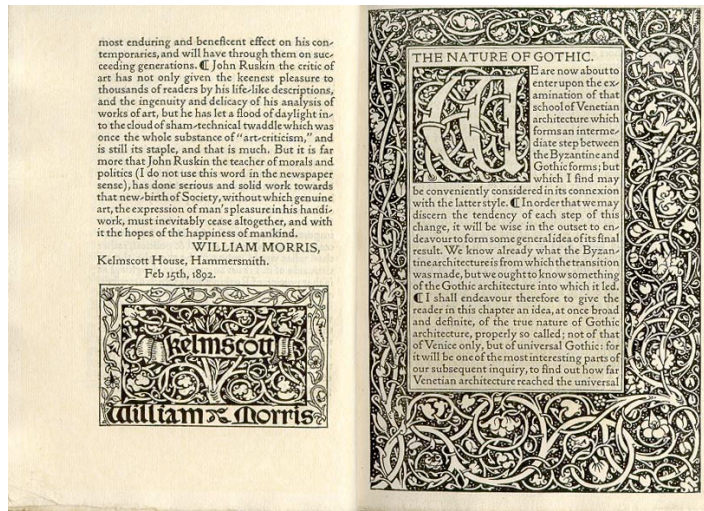
Endüstri devriminden başlayarak gelişen kapitalist yapının içerisinde zenginleşerek aristokrasinin yerini alan kent soylu kesim ile diğer sınıflar arasında doğan refah farkına bağlı fırsat eşitsizlikleri, bu dönemde çeşitli tepkiler doğurmuştur. Bunlardan birisi olan ve dönem sanatçılarının bu duruma tepki olarak başlattıkları “Arts and Crafts” hareketi, Modernizm’den önce kendi “kurgulanmış” dil önerisini getiriyor olması nedeni ile çok önemlidir ve Modernizm’in gelişini hazırlayan hareketlerdendir.

Arts and Crafts hareketi sanatçıları, Endüstri Devrimi karşısında insanın ve insana bağlı üretimin değersizleşmesi ile bireyin doğa ve estetik ile olan ilişkisinin yok olacağı savından hareketle, Ortaçağ sanatını kendilerine referans kabul etmiş ve el sanatları ile işlevi birleştirmeyi denemişlerdir.

Bu hareketin en önemli ismi olan William Morris (1834 -1896); şiir ve edebiyat ile de ilgilenen çok yönlü bir sanatçıdır. Morris, Viktorya dönemi kitap tasarımlarının iyi olmadığını düşünerek 1891 yılında, İngiltere’de “Kelmscott” basımevini kurmuş ve 1898 yılına kadar bu basımevinde 53 kitap için toplam 18.000 kopya basmıştır. “Seri üretim”den kaynaklanan niteliksizliğin ortadan kalkması için el üretiminin gerekliliğini savunan Morris’in el yapımı kağıtlar kullanarak bastığı bu kitaplardaki sayfa düzeni, Ortaçağ’da üretilmiş olan kitaplardan esinlenilerek

oluşturulmuştu ve kitapların diziminde kullanılan yazı karakterlerini de kendisi tasarlamaktaydı.

Sanatın gerçek halinin modernleşme dönemi ile birlikte kaybolmaya başladığını düşünen Morris'e göre, Ortaçağ'dan sonra üretilen "Bodoni" gibi yazı karakterleri soğuk ve tuhaf görünüşlüydü: Kitapların okunaklılığını kaybetmesine neden olduğunu düşündüğü bu yazı karakterlerinin yerine Ortaçağ tipografisinden esinlenilmiş karakterler kullanıldığı takdirde, kitabın göz yorulmadan daha rahat okunması mümkün olabilecekti. Morris'in Ortaçağ tipografisinin "okuyucu dostu" olduğuna ilişkin düşüncelerinin yanı sıra bu tipografinin tercih edilmesi gerekliliğine dair ileri sürdüğü bir başka neden de, seri üretim ürünlerinin tersine, el ile üretilmiş bu kitapların biçimlerinin güzelliği nedeni ile okuyucuya vereceği zevktir.



Şekil 3.6 William Morris, "The Nature of Gothic",

(Metin diziminde kullanılan yazı karakteri "Golden Type"tır ve sol sayfanın altında, Morris'in "Kelmscott" Basımevi için tasarladığı işaret yer almaktadır.)

1892

William Morris, 1888'de yazı karakteri tasarlamaya karar vermesinin ardından, Rönesans'ın ilk tipografi ustalarından Nicholas Jenson'un 1470-1476'da geliştirdiği Romen yazı karakterlerini incelemiş ve "Golden Type" adını verdiği ilk yazı karakterini tasarlamıştır. Tasarladığı bu karakterin ardından, "Gotik" karakterleri referans alarak, "Troy Type", "Chaucer Type" ve "True Golden Type"

yazı karakterlerini üretmiştir. Morris, bu karakterleri tasarlarken kendisine örnek aldığı yazı karakterlerini kopyalamak yoluna gitmek yerine, kendi işlev ve estetik anlayışı doğrultusunda değişiklikler yaparak, bunları yeniden üretmiştir.

William Morris'in tasarım ve sanat alanında estetik ile işlevi birleştirmek, el sanatlarının endüstrinin şekillendirdiği bir dönem içerisinde kaybolmasını engellemek gibi amaçlar doğrultusunda gerçekleştirdiği üretiminin en yenilikçi yanı, kendisinin, geçmişi referans olarak kabul eden yeni, tekil bir "dil" önerisi getirmesidir. Arts and Crafts dönemi tipografisi de bu bağlamda şekillenmiştir.

3.2.2. Art Nouveau

1890-1910 yılları arasında, Arts and Crafts hareketinin ardından ve Modernizm'nin hemen öncesinde gelişen diğer bir akım; Fransa'da "Art Nouveau", Avusturya'da "Secessionstil" ve Almanya'da "Jugendstil" olarak adlandırılan harekettir. Arts and Craft hareketinde olduğu gibi, el sanatları ve el işçiliğinin tarihselcilik bağlamında birliğini sağlamayı amaçlamış olan Art Nouveau üretiminin belirgin biçimsel yapısı, Rokoko dönemi ve özellikle de Japon sanatlarından etkilenecek ortaya çıkmıştır. Dekoratif bir anlayışın benimsendiği bu akım boyunca üretilmiş olan eserler, hiç bitmeyecekmiş gibi devam eden akışkan, organik biçimler; doğa temalı, asimetrik bezemeler ile oluşturulmuştur.

Art Nouveau hareketi üretimlerinde görülen organik yapılı, akışkan biçimsel anlayış; tipografiye de yansımıştır. Bu dönemin tipografisinde çok etkili olmuş tasarımcılarından biri olan Alman Otto Eckman'ın 1900'de tasarladığı ve kendi adını taşıyan yazı karakterinde olduğu gibi, fırça kullanılarak çizilmiş karakterler yaygındır ve bu karakterler Art Nouveau'nun dekoratif anlayışına uygun olarak tasarlanırken, "Blackletter" ve "Roman" karakterlerin görsel özelliklerinden birlikte faydalanılır.

The Eckman Typeface

Şekil 3.7 Otto Eckman, “Eckman” yazı karakteri,
1900

Art Nouveau döneminin sözü edilen biçimsel anlayışını grafik ürününün bütününde yansıtabilmek için, tasarımcılar yalnızca yazı karakterini bu görsel kodlar doğrultusunda şekillendirmek ile yetinmemişler; kullanılan yazı karakterleri ve imgeler arasında da “akışkan” bir birlik sağlamaya çalışmışlardır.



Şekil 3.8 Alphonse Mucha, “Job”, afiş,
1896



Şekil 3.9 Heindrich Vogeler, kitap kapağı,
1903

Çeşitli ülkelerden Art Nouveau tasarımcı ve sanatçılarının, hareketin önerdiği yeni görsel dilin karşılığının toplum hayatında yerleşik hale gelmesini sağlamak için yayımladıkları “The Yellow Book” (İngiltere, 1894), “Revue Blanche” (Fransa, 1891), “The Savoy” (İngiltere, 1896) gibi haftalık ve aylık dergiler sayesinde, Art Nouveau stili tipografi giderek popüler hale gelerek, yaygın olarak kullanılmıştır.



Şekil 3.10 Otto Eckman, “Die Woche” dergisi için logo,
1899

Art Nouveau'nun Avrupa'da etkili olduğu dönemde, bu hareketin süslemeci anlayışının yerine geometrik kullanımını öneren Alman Peter Behrens, dünyadaki ilk “kurumsal kimlik” tasarımcısıdır.



Şekil 3.11 Peter Behrens, “AEG” logosu ve bu logoda kullanmak üzere tasarladığı “Allgemeine” yazı karakteri, 1908

Art Nouveau ile birlikte, Modernizm’in başlangıcına en yakın tarihli hareket olan “Yeni Nesnellik” hareketi üyesi Behrens’in 1907’de çalışmaya başladığı Alman “AEG”³³ için yaptığı kurumsal kimlik çalışmasında kullanmak üzere tasarladığı yazı karakteri “Allgemeine”, tamamlanmamış olmasına ve harfler arasındaki boşluklar ile ilgili bütün sorunlara karşın, dekoratif unsurların yerini bırakacağı, “işlev”in önde olduğu tasarım anlayışını haber vermektedir.

³³ “Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft”

5. MODERNİST TİPOGRAFI

4.1. Modernizm'in Başlangıcı

Endüstri Devrimi'nin ardından gelişen yeni üretim şekillerinin ortaya çıkışı için zemin hazırladığı grafik tasarım disiplini, 19. yüzyıl sonunda yaşanan çağ dönümünün ardından, Modernizm ile tanışmıştır. 19. yüzyılın denetimden yoksun, çoğulcu yapısına alternatif olarak, sanat ve tasarım disiplinleri kendi kurmaca dillerini oluşturmuş; tasarım problemlerine, kurgulanmış biçimler aracılığıyla çözümler üretilmeye başlanmıştır. Bu dönemin en belirgin özellikleri, “biçimin işlevi izlemesi” anlayışı doğrultusunda, tasarımın gereksiz öğelerden arındırılarak sadeleşmesi, anlamın dıştan içe dönerek öğelerin kendi aralarındaki ilişkilerde aranması ve bütün bunların “tarihselcilik” gibi herhangi bir dış referanstan bağımsız gerçekleşmesiydi. Geçmiş dönemlerden 20. yüzyıl başına taşınan “tarihsel birikim”, Modernizm bağlamında yok sayılması gereken “eski”den ötede bir anlam taşımıyordu.

Dünyada “tek bir dil” önerisi getiren ve bu nedenle 1950'lere gelindiğinde etkileri tasarım dilini anonimleştirmeye kadar uzanan bu akım çerçevesinde üretilen grafik tasarım ürünlerinin tipografik dili, özellikle “Bauhaus” dönemi sonrasında, çok belirgin özellikler taşır.

4.2. İlk Modernist Hareketler Bağlamında Tipografi: Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm ve De Stijl

1909’da İtalya’da gelişen “Fütürizm” hareketinin kurucularından Marinetti’nin, hareketin manifestosunda söylediği: “...Hızın güzelliği... Bir top güllesi üzerinde uçarcasına gürleyerek giden bir otomobil, ‘Samothrace Zaferi’nden daha güzeldir...” sözleri, Modernizm ile birlikte tarihin ıskartaya çıkartılışını çok iyi göstermektedir: “Samothrace Zaferi” gibi bir Antik Yunan heykelinin doğadan alınmış mükemmel oranları, Fütürizm için güzelliği betimleyici değildir. Güzellik hızda, gürültüde, makinelerde, kirlilikte ve şehirlere aittir.



Şekil 4.1 Filippo Marinetti, "Mountains + Valleys + Streets x Joffre", 1915

Fütürizm’in reddettiği ve benimsediği değerler bağlamında, tipografinin kullanımını geçmişe göre farklılaştırmıştır.

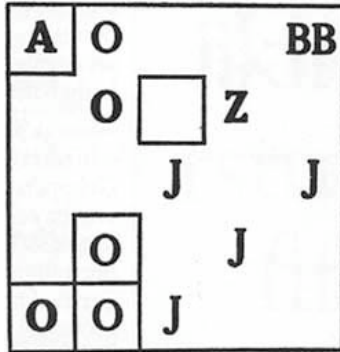
Geçmiş dönemin serifli karakterlerinin tarihsel kökenleri nedeni ile taşıdıkları “eski” referansların, hızın yüceltiildiği bir anlayışta karşılığının bulunmaması nedeniyle, bunların kullanımının artık bırakılmaya başlandığı görülür. Serifli yazı karakterlerin yerini, 19. yüzyılda reklamcılığın gelişmesi ile birlikte ortaya çıkan serifsiz yazı karakterleri almaya başlamıştır. Bu karakterlerin ilk ortaya çıkış nedeni; kullanılmaya başlanan el ilanları, afişler gibi tanıtım malzemeleri ile birlikte, yüzyıllar boyunca sorgulanmamış lineer okuma sisteminden farklı bir “algılama” yapısının devreye girmesidir. Kullanılmaya başlandıkları 19. yüzyılda fazla popülerleşmemiş olan serifsiz yazı karakteri, Modernist tavrın zaman içerisinde

yerleşik hale dönüşmesine bağlı olarak, bu dönemin “resmi” yazı karakterleri haline dönüşecektir.

Fütüristler, metinlerin gramer ve sentaktik yapılarını bozmaya yönelik tavırlarını yansıtmak için tipografiden faydalanmış, görsel anlatımı güçlendirmek için sayfa düzeni içerisinde dağılmış; değişik etkiler vermek üzere de değişik büyüklüklerde kurgulanmış harfleri kullanmışlardır. Böylelikle, anlamı içerisinde buldukları “hız”, “savaş”, “gürültü” gibi kavramların görsel karşılıklarını son derece yenilikçi bir anlayış çerçevesinde yaratmayı başarmışlardır.

Fütüristler tarafından benimsenen bu tavır, kendilerinden sonraki akımlar tarafından da kabul görerek, daha da ileriye götürülmüştür. İsviçre’de doğan ve yazın ağırlıklı bir hareket olan “Dadaizm”, Fütüristlerin başlattığı tipografik değişimin takipçisi olmuştur. Geleneğe karşı olan Dadaistler, sanatın anlamdan bağımsız olması gerektiğini savunuyorlar, doğaçlamayla gelişen, plansız işler üretiyorlardı.

Hareketin kurucularından Hugo Ball (1886-1926), 1916 yılından itibaren, “Verse ohne Worte” (Sözsüz şiir) ve “Lautgedichte” (Ses şiirleri) olarak adlandırdığı, anti-şiir formları geliştirmiştir. Bu şiirler, sesli harflerin dizilerin başlangıç değerlerine göre dengeli olarak dağıtılması ile oluşuyordu ve “anlamsızlık” üzerine kurgulanmıştı.



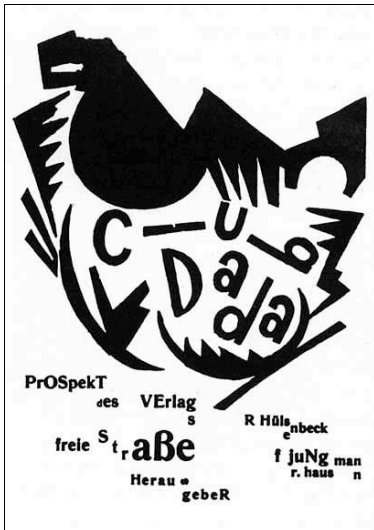
Şekil 4.2 Kurt Schwitters, “Gesetz Bilgedicht”

(Ayarlanmış Resim Şiiri),

1922

1918 yılında bir başka Dadaist şair, Raoul Hausmann; “Optophonetics” adını verdiği bir şiir formu geliştirmiştir. Hausmann geliştirdiği bu şiir formunu, dilden bağımsız hale getirilen ve fonetik açıdan “anlam” taşıyan harflerin farklı tipografik düzenlemelerinin değişik ses alternatiflerine işaret ettiği bir sistem olarak kurgulamıştır.

Bu yaklaşımların sonucunda, tipografik seçimler artık anlatılmak isteneni görsellik bağlamında güzelleştirmek için yapılan tercihler olmaktan çıkartılarak, sözün oluşması için gereklilik haline getirilmiştir. Metinleri okutma gibi bir endişe taşınmadan değişik boyutlarda ve kalınlıklarda bir arada kullanılan farklı yazı karakterleri, sayfa içinde dikey ve yatay düzlemde alışılmışın dışında yapılan düzenlemeler, yeni geliştirilmiş olan bu yazın formlarını güzel göstermek için değil, onların varlıklarının “ayrılmaz” parçaları olarak kullanılıyordu.



Şekil 4.3 “Dada Kulübü” broşürü,

(Tasarımcısı bilinmiyor)

1918

Avrupa’da Modernizm’in öncüleri olan hareketler kendi dillerini kullanarak üretimlerini sürdürürken, 1920’lerin başında, Bolşevik Devrimi’nin ardından, bu siyasi görüşü yüceltmek adına bir araya gelen Rus sanatçı ve tasarımcılarının etrafında şekillenen “Konstruktivizm” hareketi ile birlikte, Modernist dil

belirginleşerek, yerleşik bir hal almaya başlar. Bu hareketin sanat ve tasarım dallarına getirdiği yenilikler bağlamında, grafik tasarımın dilinde Modernizm ile birlikte ortaya çıkan bazı önemli yenilikler ortaya çıkmıştır.

Konstrüktivizm'in en önemli isimlerinden El Lissitzky (1890-1941), grafik tasarımda yeni bir dönemin başlatıcısıdır. Lissitzky, kelimelerin modern dünyada iki boyutu olduğunu söyler: Kelimeler, “ses” halindeyken bir zaman fonksiyonu, “görsel” hale dönüştüğünde ise bir boşluk fonksiyonudur ve basılı sayfada yer alan kelimeler “duyarak” değil, “görerek” algılanır.

Lissitzky'nin bu görüşleri, modern dünyanın görsel bir toplum olduğu ve basılı ortamda bilginin tek bir duyusunun: “Görme” duyusunun aracılığı ile aktarılacağı saptamasının ilk olarak dile getirilmesidir ve bu ilk olma durumunun dışında, tasarıma yaklaşımını bütünüyle “görme”yi ilgilendiren bir eylem planlaması olarak kurgulayarak, döneminin dilinin gelişmesi konusunda öncülük etmiştir.



Şekil 4.4 El Lissitzky, Tasarladığı “İki Kare” isimli çocuk kitabının kapağı, 1922

Lissitzky, kavramların en ekonomik biçimde aktarılması gerektiğini savunmuştur ve bundan hareketle de, tasarımlarında yalnızca basitleştirilmiş geometrik biçimler ve sade tipografik elemanlara yer vermiştir. Sayfa düzeninin, içeriğin bir ritm ile yansması olduğunu düşünen El Lissitzky, bu ekonomik

elemanlar ile sade, ancak çok etkili tasarımlar yaratmıştır: Kitabın bütün unsurlarını tasarlanabilir öğeler olarak ele almış, “boşluğu” da bunun dışında bırakmayarak tasarıma dahil etmiştir.



Şekil 4.5 El Lissitzky, “1928 Uluslararası Köln Basım Fuarı” için tasarlanmış kataloğun kapağı, 1928

Konstrüktivizm’in süsten arınmış anlayışı, El Lissitzky ve Rodschenko gibi tasarımcıların grafik tasarım üretiminde de göreceğimiz üzere, tipografiyi serifsiz karakterler kullanmaya yönlendirir. Klasik anlamda kullanılan illüstrasyonlara artık tasarımlarda yer verilmeyen Modernizm döneminde, Fütürizm ve Dada hareketlerinde olduğu gibi, illüstrasyonun tipografi kullanılarak oluşturulması yaklaşımına Konstrüktivizm’de de rastlanır. Konstrüktivizm’in bu bağlamda kendinden önceki akımlardan farkı, basit geometrik biçimlerin de dahil edilebildiği bu illüstrasyonların, mümkün olan en az sayıda öğeden ve “boşluk”tan faydalanılarak kurgulanmasıdır.

Modernizm ile birlikte, anlamın dışarıdan alınan referanslar yerine, öğelerin iç ilişkilerinde aranması yaklaşımının gelişmesi, bu dönemde tipografinin niteliği üzerinde belirleyici olmuştur. Konstrüktivizm ile birlikte grafik tasarım üretimi üzerinde kendisini daha açıkça belli eder hale gelmiş olan bu tutum, Hollanda’da,

özellikle Dada hareketinden etkilenerek gelişen “De Stijl” döneminde de belirgin olarak gözlemlenebilir.

De Stijl hareketi, uygulandığı mimarlık, iç mekan tasarımı, grafik tasarım, resim vb. alanların hepsinde birden geçerli olmak üzere, dili birbirleriyle dik açı ile kesişen, köşeli biçimler dışında kalan herşeyden arındırma önerisi getirmiştir. Bu biçimlerin kendilerine ve birbirleri ile olan ilişkilerine keyfi olarak anlamlar atanmış; kare ve dikdörtgen formundaki yapılara evrensel armoni ve gerçeklik ile ilgili anlamlar yüklenirken, hayatın netliğini engellediği savunmasıyla, bireysellik ve subjektiflik anlamlarının yüklendiği yuvarlak hatlı biçimlerin kullanımı reddedilmiştir.

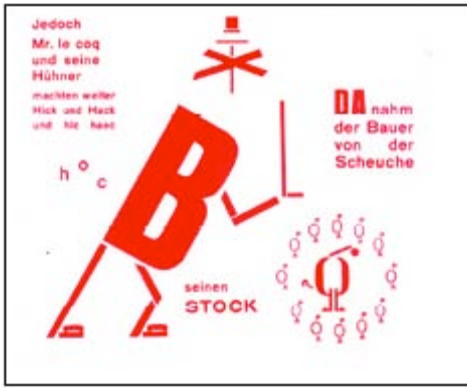
Hareketin kurucularından Theo Van Doesburg (1883-1931), De Stijl’in dilinin geometrik biçimler üzerine kurulu olmasının sadece sanatsal bir tercih olmadığını, bunun insanın hayatla ilişkisi ve toplum ile ilgili olduğunu savunmuştur. De Stijl, kendisinden sonraki kuşaklarda devrimci bir ruh yaratmak ve bunu güçlendirmenin; insan davranışını bütünüyle yeniden oluşturmanın peşindedir. Konstrüktivizm gibi, De Stijl hareketi de yalınlık üzerine kuruludur.



Şekil 4.6 Theo Van Doesburg, yazı karakteri tasarımı, 1919

Diğer Modernist yaklaşımlarda olduğu gibi, De Stijl tipografisinde de yalınlık söz konusudur. Metin dizmek için serifsiz, yuvarlak hatlara sahip “normal” yazı karakterleri de kullanılabilirken, özellikle başlık karakterleri olarak kullanmak üzere, De Stijl’in anlamı üzerinde aradığı dikdörtgen ve kare yapıların biçimsel özellikleri, tipografiye de uyarlanmıştır. Böylelikle, oluş nedeni bütünüyle geometrik formların ilişkilerine dayandırılan yazı karakterleri tasarlanmıştır.

Theo Van Doesburg'un 1925 yılında, Dadaizm'in önemli isimlerinden biri olan Kurt Schwitters ile birlikte tasarladığı çocuk kitabı, "Scarecrow Fairy Tale"de de görülebileceği gibi, Konstrüktivizm'in tipografi ile kurgulanmış illüstrasyonlarının benzerlerine, De Stijl döneminde de rastlanır. Lissitzky, Doesburg, Schwitters gibi tasarımcıların tipografi kullanarak yaptıkları bu denemeler, yazı karakterlerinin görsel gücünü "gösteren", o zamana kadar alışılmadık bir duruma dair üretimlerdir.



Şekil 4.7 Theo Van Doesburg – Kurt Schwitters, "Scarecrow Fairy Tale" adlı çocuk kitabından sayfa, 1925

4.3. Bauhaus ve Yeni Tipografi

Şekillenışı, Almanya'nın Weimer kentindeki sanat ve tasarım eğitimi veren "Devlet Bauhaus Okulu"³⁴ eğitimcileri ve öğrencileri etrafında gerçekleştiğinden, bu okulun adıyla anılan hareketten önceki Modernist akımlarda tipografi alanında görülen gelişmeler, "Yeni Tipografi"nin³⁵ oluşumuna dair kıvrıdanmalardır. Bauhaus tasarımcılarının ürettikleri yazı karakteri tasarımları ile tasarımda tipografinin

³⁴ "Das Staatliche Bauhaus". Bu okul, 1919 yılında açılmış, kent yönetiminin baskıları nedeni ile 1924 yılında Dessau kentine taşındıktan ve bir süre burada faaliyet gösterdikten sonra, Nazi yönetiminin tepkisi nedeni ile 1933 yılında kapanmak zorunda kalmıştır.

³⁵ "Yeni Tipografi" kavramına, temsil ettiği anlamda bir değişiklik olmamak üzere, "Modern Tipografi", "Asimetrik Tipografi", "Fonksiyonel Tipografi" adları da verilmektedir.

kullanımına getirdikleri yenilikler ise, “Yeni Tipografi”nin köklerinin iyice sağlamlaşmasını sağlamıştır. 19. yüzyılın “güçsüz” tipografisinin, 20. yüzyıl içerisinde geçirdiği evrim sürecinde, Bauhaus tasarımları önemli bir yer tutar. Bu dönemde reform niteliğinde değişimler olmuştur.

Bütün diğer Modernist yaklaşımlarda olduğu gibi, Bauhaus tasarımcıları da tarihi tamamen reddetmek yoluna gitmiş olmakla beraber, içlerinden Paul Renner gibi bazıları ise tarih ile olan ilişkilerini bütünüyle sonlandırmamayı seçmişlerdir. Bu hareketin tipografik dilinin serifsiz karakterler çerçevesinde oluşmasına karşın Paul Renner (1878-1956), bu karakterlerin kullanıldığı “Yeni Tipografi”nin reklam alanında kullanılması gerektiğini, ancak kitap tasarımında daha hümanistik bir yaklaşımda olunması gerektiğini düşünüyordu.

20. yüzyıl başında tasarımcılar genellikle tipografi ile ilgilenmeyip, kitap tasarımında kendilerini sadece sayfa yerleşimi ve dekorasyonundan sorumlu olarak görürken; Renner, estetik ve pratik bağlamda tipografinin önemini vurgulamış ve 1917 yılında, tipografi ve kitap tasarımı konusunu anlattığı, “Tipografi Sanatı”³⁶ adında bir kitap yazmıştır.

Paul Renner, 1924-1926 yılları arasında, kitaplarda metin diziminde alternatif olarak kullanılacak “Futura” karakterini tasarladı. Erken dönem Roma yazıtlarındaki biçimlerden yola çıkarak oluşturduğu bu yazı karakteri, geometrik biçimsel özelliklere sahip, daire, üçgen ve kare şekillerinden yola çıkılarak tasarlanmış, serifsiz bir karakterdir. 1919-1933 arası Bauhaus ekolü tasarım anlayışını tümüyle yansıtan “Futura” karakteri, 1927 yılında ticari olarak kullanıma sunulmuş ve dünyada Modernizm döneminin köşe taşlarından birisi haline gelmiştir.

Renner’in bu karakteri tasarlarırken amacı, işlevsel basitliği yakalamak ve minimum el işçiliğine sahip bir görüntü oluşturmaktır. Her ne kadar kitaplarda metin dizilecek bir yazı karakteri olarak bu karakteri tasarlamışsa da, “Futura” asıl

³⁶ “Typografie als Kunst”

başarısını reklam alanında yakalamış ve döneminin (özellikle de ABD’de,) en popüler yazı karakteri olmuş; pek çok kalınlık ve yükseklikte versiyonları üretilmiştir.

Bauhaus dönemi tipografisinin yapısının belirleyicilerinden olan Paul Renner, Naziler tarafından Bolşevik taraftarı olmakla, kendi meslektaşları tarafından da Nazi yanlısı olmak ile suçlanmış; “Futura” yazı karakterinin Almanya’da kullanılması da, bir süre sonra Nazi’ler tarafından yasaklanmıştır. Paul Renner’in Nazi’ler tarafından suçlanmasının ve ardından tutuklanmasının başlıca nedeni, kendisinin Alman imlasında değişiklikler yapılması gerektiği inancıyla, tasarladığı yazı karakterleri aracılığıyla dile doğrudan müdahale eden çalışmalar yapması olmuştur.



Şekil 4.8 Paul Renner’in “Futura” yazı karakterini tanıtan katalog,
1935

Alman yazım kurallarında değişiklik yapılması gerektiğini düşünen bir diğer tasarımcı da Herbert Bayer’dir (1900-1985). Bayer, alfabede büyük ve küçük harf farklılığının olmasına karşı çıkıyordu. Büyük ve küçük harfin aynı sesle okunmasına karşın, bunu tanımlamak için iki farklı karakterin kullanılmasının gereksiz olduğunu, bu nedenle tek bir yükseklikteki harflerden oluşturulacak bir alfabenin bize büyük ve küçük harflerin gördüğü işin aynısını sağlayacağını ve ikisini de yazma yükünden kurtaracağını düşünüyordu. Tek bir yükseklikte yazılmış olan metin, aynı zamanda okuyucu tarafından daha kolay algılanacak ve böylelikle de, okuma hızında artış

olacaktı.³⁷ Ayrıca, dizgide tek bir yükseklik söz konusu olacağından boşluklar daha az olacak, böylelikle de kağıt ve basım maliyetleri de düşecekti.

İngilizce gibi diller için çok radikal değilmiş gibi gözükken bu müdahale, özel isimlerin cümle içinde de büyük harfle başlayarak yazıldığı Almanca için çok büyük bir değişim önerisiydi.

Herbert Bayer, 1925 yılında Bauhaus okulunun kurucusu Walter Gropius tarafından, okulun “tipografi ve reklam ürünleri” dalının başına getirildi ve aynı sene kendisine Bauhaus’ın kurumsal iletişimde kullanılmak üzere bir yazı karakteri tasarlanması görevi verildi. İmla konusundaki radikal düşüncelerini uygulamak için bu fırsatı değerlendiren Bayer, “Universal” karakterini tasarladı ve bu karakterin kullanılmaya başlanması ile eşzamanlı olarak, Bauhaus’ta büyük harf kullanımı bırakıldı.

universal

Şekil 4.9 Herbert Bayer, “Universal” yazı karakteri,
1925



Şekil 4.10 Herbert Bayer, “Bauhaus”u tanıtıcı katalog,
1925

³⁷ Sayfa üzerinde metnin takibini sağlayacak referans noktalarını yakalamayı mümkün olmaktan çıkarması ve büyük harflerin olmaması nedeni ile ayrı cümlelerin algılanmasına engel oluşturması nedeniyle, okumayı kolaylaştırmaktan çok zorlaştıran bir deneyim olmuştur.

Modernizm'in önerisi, toplumların hayatını yeniden oluşturacak tekil bir dil yaratmaktı ve Bayer'in "Universal" ile getirdiği değişiklik de bu tutumun alt çerçevelerinden birisidir. Geçmişten gelen okuma alışkanlıklarının tümünden terk edilerek, yerine bir tasarımcı tarafından getirilen sistemin kullanılmaya başlaması beklentisinin doğal karşılanacağı bir ortam oluşturmak için, 1920'ler Modernizm'i çok uygun bir yapıya sahiptir.

Bauhaus ekolü ile doğrudan bağlantısı olmamakla beraber, bu ekolden ve Rus Konstrüktivizm'inden etkilenmiş olan Alman tasarımcı Jan Tschicold'un (1902-1974), 1928'de yazdığı "Yeni Tipografi" kitabında belirttiği görüşleri, Modernizm tipografisi alanında yeni eğilimlerin tanımlanması açısından çok önemlidir.

Tschicold, yazı karakterlerinin temel ve basit formlardan oluşturulmaları gerektiğini düşünüyordu ve iletişimin yapısında da "basit" olma halinin korunması gerekiyordu. Tschicold, bununla ilgili olarak, "İletişim, mümkün olan en kısa, kesin ve basit yoldan yapılmalıdır." demiştir. İletişim, en etkili yoldan yapılmalıdır ve etkililiği sağlamak için de grafik tasarım saf bir görsel dile sahip olmalıdır. Bu çerçevede, tipografinin de bir amaç için varolması gerektiğini düşünüyordu ve bu amaç da "iletişim"di.

20. yüzyıl dünyasında, iletişim ihtiyaçları daha önce hiç olmadığı üzere gelişmiştir. Teknoloji ile değişen dünyada, artık okuma alışkanlıklarının da değişmiş olması nedeniyle, okuma eyleminin yapısı değişime uğramıştı. Okurun "hızlı ve tam" okuması gerekiyordu ve bunu sağlamak için de tasarımcının bütün eforunu sözleri tam ve istenen şekilde okura ulaştırmak için harcaması gerekmektedir. Bunu başarmanın yolu, sözcüklerin anlamını yansıtabilme için doğru gruplamalar yapmaktır.

Tschicold'a göre başlıklarda kullanılan yazı karakterleri kalın ve geniş, metinlerin diziminde kullanılanlar ise, temiz ve basit olmalıdır. Tasarımda bırakılan beyaz alan ise bilgiyi gruplandırır ve grafik elemanlar asimetrik olarak konumlandırılmak zorundadırlar. Başlangıçta yeni ve şok edici gözükten bu fikirler, kısa zamanda grafik tasarım alanında genele yayılarak kabul görmüştür.



Şekil 4.11 Jan Tschicold, “Die Neue Typographie” (Yeni Tipografi) kitabını tanıtıcı broşür, 1928

Teknik açıdan bakıldığında, “işlevsel” “Yeni Tipografi”, yerini aldığı “eski” tipografiye göre daha az işlevseldi. “Yeni Tipografi”ye işlev açısından yaklaşım teknik bağlamda değil, basılı olan metnin okuyucu ile daha iyi iletişim kurması ve bilginin bu ilişkiyi oluşturmak için yapılandırılması bağlamında olmuştur. Bu işlevsellik endişesini kendi döneminde en iyi ele alan kişi, Jan Tschicold olmuştur. Serifsiz tipografi kullanımı o dönemde pek çok tasarımcının “görüntü” kaygısı nedeniyle verdiği bir karar olsa da, Tschicold’un bu türde karakterlerin kullanılmasını tercih etmesi ve önermesinin nedeni, değişik ağırlıktaki geniş yelpaze³⁸ kullanıldığında, yazının siyah–beyaz skaladaki her rengi veriyor olmasıydı.

Tschicold, tasarım ile ilgili kararları tek yönlü değil, okuyucuyu da göz önünde bulundurarak veriyordu. Örneğin, diğer tasarımcıların yapmaktan çekindikleri şekilde, bir paragrafı tam bir satır ile bitirmiyordu. Tam satır ile biten bir paragrafın ardından gelen diğer paragrafın algılanmasında güçlük olduğunu farketmişti ve eğer son satır yarım bir satır ile bitiyorsa, paragraflar arası geçiş okuyucu tarafından daha rahat algılandığından, sorunsuz oluyordu.

³⁸ Harflerin “light”, “medium”, “bold”, “ekstra bold” gibi farklı kalınlıktaki halleri

Tschicold, “işlev” ile “estetik mükemmellik” arasında denge kurmak yolu ile mükemmel bir tasarım yapılacağını düşünüyordu. Modernizm’in peşinde olduğu güzellik anlayışı, önceki dönemlerden farklıdır. Modernistler, “yararlı” olanın güzel olduğu anlayışını benimsemişlerdir ve güzellik, işleve hizmet için vardır. Tschicold’un görsel dilin içermesi gereken özelliklere dair belirlediklerinin hepsi, biçimin, iletişim fonksiyonunu takip eden bir yapıya sahip olması gerektiğini gösterir.³⁹ Baskı teknolojisinin ortaya çıktığı yıllarda işlev, biçimi takip eden bir olguyken, bundan yüzyıllar sonra, Modernizm içerisinde gelinen nokta bu durumun tamamen tersi olmuştur.

Dönemin tipografik dili hakkında fikir yürütmek konusunda, 1932 yılında, Beatrice Ward’ın (1900-1969) geliştirdiği “kristal kadeh” metaforu yol göstericidir. Bu metafor şöyledir: “İki kadehiniz var. Bunlardan birisi saf altından yapılmış, üzeri en ince işçilik ile bezenmiş. Diğeri kristal parlaklığında bir cam kadeh; su kabarcığı kadar ince ve saydam. Kristal olanı seçeceksiniz çünkü diğeri kendisini göstermek üzere tasarlanmışken, kristal olan içindekini göstermek için tasarlanmış, mükemmel bir şarap kadehidir.” Bu metafor, tipografiyi iletilecek olan mesaja kendisini yazanın yüklediğinden başka anlam katmayan saydam bir araç olarak göstermektedir. Modernist tasarımcıların tipografik dil önerileri, konuşulan dil ve görsel dil arasında eskilerden farklı yeni bağıntılar geliştirilerek oluşturulurken, “kristal kadeh” metaforunda tasvir edilen anlayış, dile yaklaşımın zeminini oluşturmuştur.

Jan Tschicold’un yeni tipografik dile dair görüşleri, Naziler tarafından tutuklanmasına neden olmuş, serbest kaldıktan sonra ise İsviçre’ye yerleşerek burada çalışmalarını sürdürmüştür. Diğeri yandan, Bauhaus okulu Nazilerin baskısı sonucu 1933 yılında kapandıktan sonra buradaki bir çok tasarımcı ABD’ye giderek yerleşmiş, Avrupa’da gelişmiş bir hareket olan Modernizm’in bu ülkede de tanınmasını sağlamış ve bu ülkenin tasarım anlayışını yeniden şekillendirmişlerdir.

³⁹ D.K. Holland, *Design Issues*, 109

4.4. Art Deco Tipografisi

1920'lerin kesin hatlarını belirlediği Modernizm tipografisinin ardından, 1930'larda Fransa'da farklı bir yaklaşım ile karşılaşırız. "Art Deco" olarak adlandırılan bu yaklaşım çerçevesinde, tipografi alanında getirdiği yenilikler açısından en önemli kişi, A. M. Cassandre'dır (1901-1968). Cassandre, grafik tasarım tarihinin önemli afişlerini tasarlamakla kalmamış; tipografi alanında çağdaşlarından farklı bir yaklaşımda olmakla beraber, önemli çalışmalar yapmıştır.

Bauhaus ekolü üyesi ve bu ekolden etkilenmiş tasarımcılar büyük harf kullanmaktan vazgeçerek serifsiz, küçük harfler kullanırken, Cassandre'in tercihi, neredeyse tamamen büyük harflerden oluşturduğu serifsiz karakterler tasarlamak ve kullanmak yönünde olmuştur. Bu karakterleri, tercih ettiği modüler yapıya daha iyi uyum sağlıyor olduğu için kullanmışsa da, asıl neden, küçük harflerin eski çağların anıtsal yazısının bozulması ile oluşmuş olmasıydı. Ayrıca, büyük harfleri, harflerin okunaklılığı azalmadan istediği şekilde deforme edebiliyordu.



Şekil 4.12 A. M. Cassandre, afiş,

1924

Şekil 4.13 A. M. Cassandre, “Bifur” yazı karakteri,
1929

Cassandre, ilk olarak 1929 yılında bir reklamda kullanmak için “Bifur” yazı karakterini tasarladı. 1924 yılında tasarlamış olduğu Pivolo afişinde, bu yazı karakterinin erken bir denemesini yapmıştır. “Bifur”, alışıldık harf formlarına sahip değildi. Cassandre harf formlarını basitleştirmiş; bazı dikey ve yatay çizgileri kaldırarak, bunlardan kalan boşlukları gri renk ile doldurmuştur. “Bifur” yazı karakterindeki harfler, okunaklılıklarını kaybetmeyecekleri noktaya kadar soyulmuştur. Ortaya çıkan ve o dönem için şok edici olan bu yazı karakteri, ticari olarak tam bir başarısızlığa uğramış, ancak Cassandre için önemli bir deneyim aracı olmuştur. Kendi deneyimlemek istediği, saf bir forma sahip olan büyük harflerin tarih boyunca teknik zorunluluklar nedeni ile evrimleşen yapısını, orijinallerinde ait oldukları duruma döndürmektir.

Şekil 4.14 A. M. Cassandre, “Peignot” yazı karakteri,
1937

Cassandre’ın 1937 yılında tasarladığı “Peignot” karakteri ise, “Bifur” gibi başarısız olmak bir tarafa, çok büyük üne kavuşmuştur.⁴⁰ 1929’dan bu karakteri tasarladığı 1937’ye kadar geçen zaman içerisinde düşünceleri değişmemiş, küçük harflerin “zamanın deformasyonu” olduğunu düşünmesi nedeniyle, yine tamamı büyük harflerden oluşan bir karakter seti tasarlamıştır.

Yazı karakterlerini metin içerisinde güzel gösteren özelliklerin, harflerdeki et kalınlığı farkının oluşturduğu kontrastlıktan kaynaklandıklarını düşünen Cassandre,

⁴⁰ Bu ün, beraberinde ticari başarıyı getirememiştir. Alışılmış olan okuma davranışına müdahale ettiğinden, bu karakter de ticari bir başarı yakalayamamıştır.

tamamı büyük harflerden oluşan metinlerin algılanmasının zor olacağını farketmiştir ve bu nedenle de küçük harflerin olduğu yerlerde kullanılacak “caps”⁴¹ adı verilen karakterleri tasarlamıştır. “Peignot” yazı karakteri, “caps” karakterlere sahip ilk tasarımıdır.

Cassandre’ın üretimi, kendi dönemindeki Modernizm anlayışının içerisinde bir niş oluşturmaktadır. Diğer Modernist tasarımcılar gibi Cassandre da tipografi aracılığı ile dile doğrudan bir müdahalenin peşindeydi, ancak seçtiği yol onlarınkisinden tamamıyla farklı olmuştur. Yine de, Cassandre’ın ürettiği yazı karakterleri ile Modernizm tipografisinin genel özelliği olan “alışılmamış” görüntüsü ters düşmez. Genel farklılık, Cassandre’ın “kristal kadeh”i tercih etmemiş olmasıdır. Genel olarak, Cassandre’ın tipografik dilinin Modernizm’in diğer hareketlerinden farklılaşma noktası da budur. “Kristal kadeh” metaforunun tam olarak karşılığını bulduğu dönem, “Uluslararası Tipografik Stil” ya da “İsviçre Stili” olarak adlandırılan dönemdir.

4.5. Uluslararası Tipografik Stil

1950’lerde İsviçre’de, Modernist tasarımcılar Max Bill, R.P. Lohse, Müller Brockmann, Armin Hoffmann, Max Huber, Siegfried Odermatt ve Emil Ruder önderliğinde, kökleri “Bauhaus” ekolü ve bu ekol çerçevesinde şekillenen “Yeni Tipografi” hareketine dayanan bir akım ortaya çıkarak, dünyada dönemin görsel anlatım dili konusunda belirleyici olmuştur. Modernizm’in evrensel, tek bir dil oluşturma önerisi, bu akımın getirdiği steril tavır ile beraber doruk noktasına çıkmış, bu çıkış Modernizm’in kırılması sonucunu da beraberinde getirmiştir. Bununla beraber, “İsviçre Stili” olarak da adlandırılan “Uluslararası Tipografik Stil”in etkileri, günümüze kadar devam etmiştir.

⁴¹ Boyutu miniskül harf yüksekliğine denk olarak tasarlanmış majiskül harfler.

Uluslararası Tipografik Stil, objektif ve kişisellikten arınmış, kesin ve evrensel bir grafik tasarım anlayışını savunur. Mesajın alıcıya iletilmesi sırasında tasarımcının subjektif düşüncelerinin tasarıma eklenmesi söz konusu değildir. Bu yaklaşım, ilk olarak Josef Müller-Brockmann tarafından ortaya atıldıktan sonra, genel kabul görmüştür. Bu bağlamda, Uluslararası Tipografik Stil tasarımcıları gereksiz her şeyi tasarımın dışına itmiş, yalnız sade ve etkili olanları korumuşlardır. Amerikalı tasarımcı Katherine McCoy, Uluslararası Tipografik Stil'in etkisi altında çalıştığı yıllardan bahsederken, üretilmiş olan bir işin “iyi” olarak kabul edilme kriterleri ile ilgili olarak, aranan özelliğin “netlik” ve “temizlik” olduğunu belirtir. Bunun nedeni, böylelikle tasarımcıdan gelecek bir etkilenmenin dışında, mesajın hızlı ve basit bir şekilde karşı tarafa başarı ile ulaştırmanın hedeflenmesidir. Bu hedef çerçevesinde görsel dil oluşturulurken başvurulan yöntemler, grid sistemi ve tipografiden yararlanmak olmuştur.

Karl Gerstner, Tschicold'un “Yeni Tipografi” bağlamında geliştirmiş olduğu “dil” ile “yazının” bir aradalığı durumunun, yeni bir birliği; bir üst bütünü ortaya çıkardığını düşünmüş ve bu fikri geliştirmek üzere çalışmalar yapmıştır. Gerstner'in 1940'ların sonunda ortaya attığı “integral tipografi” kavramı ile birlikte, metin ve tipografi farklı katmanlardaki ardışık sistemler değil, iç içe geçmiş elemanlar olarak ele alınmış; bu görüş, Uluslararası Tipografik Stil'in ortak yaklaşımı olarak kabul görmüştür.

Grafik tasarıma pek çok yeniliğin dahil olduğu bu dönemde geliştirilen en önemli tekniklerden birisi, tasarımın oluşturulmuş bir “modüler grid sistemi” üzerine yapılandırılmasıdır. Daha önceki dönemlerde kitap, gazete, dergi vb. tasarımlarında sıklıkla grid sistemi uygulanmaktayken, İsviçre Stili'nde, daha önceki dönemlerden farklı olarak kompleks bir grid sistemi kullanılmaya başlanır. Bunun nedeni, bu akımın üç farklı dilin konuşulduğu bir ülkede gelişmesidir. Çok dilli bir ülkenin enformasyon ihtiyacına cevap vermek adına, tasarımda yer alacak bütün dillerin paralel olarak anlatılabilmesi için, çok kolonlu bir grid sistemine gereksinim duyulmuştur. Önceki dönemlerden farklı olarak, bu ihtiyaç doğrultusunda dikey grid çizgilerinin yanı sıra yatay çizgiler de grid sistemine katılmış ve böylelikle de

“modüler” bir sayfa düzenine ulaşılmıştır. Modüler sayfa düzeni, kompleks materyalin, görsel bir birlik içerisinde alıcıya aktarılabilmesinin mümkün olmasını sağlar.

Max Bill, 1949’da “Matematiksel düşünceye dayanan bir sanat geliştirmenin mümkün olduğunu düşünüyorum” demiştir. İsviçre Stili’nin yarattığı bu karmaşık sistemin arkasında da, matematiğin görsel dili şekillendiren ana unsurlardan birisi olarak tasarıma dahil olması yatar.

İletilecek olan mesaj, bu akımda ağırlıklı olarak tipografi aracılığı ile iletilir. Genellikle, iletilecek mesajın vurucu bölümü, grafik ürün üzerindeki en etkili kısım haline getirilir ve bunu sağlamak için de illüstrasyon haline getirilmiş tipografiden faydalanılır.



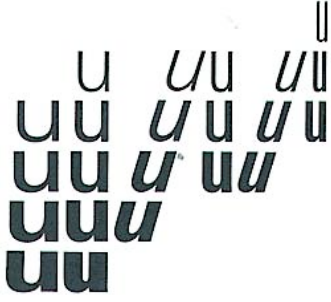
Şekil 4.15 Armin Hofmann, afiş,
1963

Tipografinin ana çözüm elemanı olduğu bu dönemde, yeni ve evrensel üne ulaşacak yazı karakterleri üretilmiştir. Serifsiz karakterlerin kabul gördüğü bu dönemde üretilmiş olanlar arasında en önemlileri, kuşkusuz “Helvetica” ve “Univers” karakterleridir.

Adrian Fruetiger’in ürettiği “Univers”, tarih boyunca bütün optik problemlerin çözülmüş olduğu ve değişik kalınlıklar ve genişliklerdeki tüm üyeleri birlikte planlanmış olan ilk yazı karakteri ailesidir. “Univers”, serifsiz yazı karakterlerinin yeniden değerlendirilmesi olgusunu getirmiştir. Bu yazı karakterinde harflerin biçimleri, kendisinden önceki serifsiz karakterler veya Modernizm kapsamında, geçmişte tepki olarak tasarlanan yazı karakterleri bağlamında tasarlanmamıştır. “Univers”, tarihten kültürel miras olarak kalan tipografinin yapısının ihmale ya da tahrife uğramadan, iyi şekilde ardıllarına geçirilmesi isteğinin örneğidir.

Serifsiz yazı karakterlerinin nosyonu, yoksullaşmış yazı karakterleri tasarlanması değildir. Serifsiz karakterlerin harf biçimleri, bir yazı karakterinin etkinliğini gösterir: Gözü biçimin ana yapısından uzaklaştıracak uzantılar yoktur ve bu nedenle şekildeki en ufak bir bozukluk veya en küçük hat dahi görülebilir hale gelmiştir. Serifsiz harflerin tasarımında kırılmaz konstrüksiyon prensipleri yerine, bütün karakterler üzerinde dominant etkisi olan pek çok optik değer oyunu söz konusudur.

“Univers”in biçim özelliklerinin inceliklerinde, doğru ağırlık değişimleri, yazı karakteri geleneği ile bağlantılı olarak en küçük yükseliğinde dahi rahat okunmasını sağlayan açıklıklar yatar. Uzun “x” yüksekliği ve geniş harf formu, bir başka istenen sonuç daha getirir: Majiskül ve miniskül harflerin arasındaki oranlı yükseklik ilişkisi, “Univers” ile dizilmiş sayfada büyük değişiklikler gözlenmeden değişik dillerde yazılmış yazıların yer alabilmesini sağlar. Örneğin, Almanca gibi akışı içerisinde çok sayıda büyük harf kullanılan bir dilde yazılmış bir metin dizilirken “Univers” kullanıldığı zaman, bir “spot efekt” ile karşılaşılmaz. Bu nedenle de, büyük harfin Almanca kadar çok olmadığı İngilizce veya Fransızca gibi bir dilde dizilmiş olan metinler ile bu dilde dizilmiş bir metin arasında çok farklılaşma gözlemlenmez. Univers, kitaplarda metin dizmek için de uygun bir yazı karakteridir. Geniş bir aileye sahip olduğundan, tasarımcı için geniş bir palet sunar. Aynı “x” yüksekliğine sahip 22 versiyonu vardır ve bunlar yan yana kullanıldığında bize homojenlik etkisi veren, iyi bir görüntü oluştururlar.



Şekil 4.16 Adrian Fruetiger, “Univers” yazı karakteri ailesinin farklı genişlik ve kalınlıktaki üyeleri
1954

“Univers” üretilene değin, tasarımcılar işlerinde farklı etkiler için farklı karakterler kullanmak zorundayken, artık homojen bir aile sunan tek bir yazı karakteri ile en pahalı gereklilikleri dahi halledebilmeleri mümkün hale gelmiştir.⁴² Modernizm içerisinde tipografide harflerin tek tek anlamlandırılması yerine oluşturdukları bütünün anlamlandırılması eğilimi, Uluslararası İsviçre Stili tipografisinde de geçerlidir ve “Univers” karakterleri de, bir arada kullanıldığında kaynaşmış bir görüntüye sahip olması istenen bir yazı karakteri ailesi “bütünü” oluşturmak için tasarlanmıştır.

“Helvetica”, “Univers” gibi yazı karakterleri, üzerlerinde bir yere, bir kültüre ait olduklarının işaretlerini verecek bir “aksan” taşımazlar. Bu karakterler şeffaftır ve Beatrice Ward’ın “kristal kadeh metaforu”nda olduğu gibi, içlerine konulanı göstermek için üretilmişlerdir. Uluslararası Tipografik Stil ile birlikte, Modernizm tipografisinin şeffaflık arayışı en uç noktasına ulaşmış ve diğer tasarım alanlarında olduğu gibi grafik tasarımda da tıkanma noktasına gelinmiştir. Modernizm’in tipografik dil önerisinin dayandığı bu son nokta, herkesin aynı “kristal kadeh” içerisine mesajı yerleştirmesi olmuştur ve Modernist grafik tasarımın anonimleşme eğilimindeki ana etkenlerden birisi de budur. Uluslararası Tipografik Stil’i benimsemiş tasarımcıların çoğunluğu, kariyerleri boyunca ürettikleri tasarımlarında, tek bir yazı karakterinden fazlasına ihtiyaç duymamışlardır.

⁴² Adrian Fruetiger, “Type, Sign, Signal”, 24

1943 yılında, Bruce Rogers tipografik dil ile metnin ilişkisi bağlamında önemli bir metafor üretmiştir. Rogers, “Bir metnin orijinal olarak ait olduğu dönemin stilini yansıtan formatta kitaplaştırılması, bir oyunu sahnelemek gibidir. Antik bir metnin günümüze uyarlanmış bir tasarıma sahip olması ise, ‘Hamlet’i modern giysiler ile sahnelemek ile karşılaştırılabilir. Metin, kendi haliyle etkilidir. Modern giysilerle sahnelenmiş ‘Hamlet’i seyrederken yabancılik hissine kapılırsınız ve rahatsızlık duyarsınız. Metnin ne olduğundan çok; nasıl sahnelendiği ve kim tarafından sahneye konulduğu üzerine düşünmek zorunda kalırsınız.” demiştir. Tasarımda seçilen yazı karakterleri, süslemeler, semboller, grid vb. değişkenler; bu metaforda giysilerin üstlendiği rolü üstlenir. Bu durumda, yüzyıllar öncesine ait bir metnin güncel tipografik dil ile yorumu, bizi aynı yabancılaşma duygusu içine iter. Avrupa’da Modernizm’in etkilerinin sürdüğü bir zamanda yapılmış olan bu tespit, günümüz için de geçerliliğini sürdürmektedir.

6. POST-MODERNİZM

5.1 Post-Modernizm'in İlk Yılları ve Tipografik Ekspresyonizm

20. yüzyılın çerçevesi kesin kurallar ile çizilmiş Modernizm'i, 1960'ların sonlarında iyice tıkanmış, batı toplumlarında kendi kültürel normları irdelenmeye başlamış ve Modernizm'in katı kuralları, yerlerini kendi karşıt görüşlerine bırakmaya başlamışlardır. Eşitlik, küresel iletişim gibi yeni olgular ile beraber, sosyal ve ekonomik çevrelerde yaşanan yenilikçi değişiklikler, Modernist estetiğin insanlar arasında geçerliğini yitirmesine yol açmıştır.

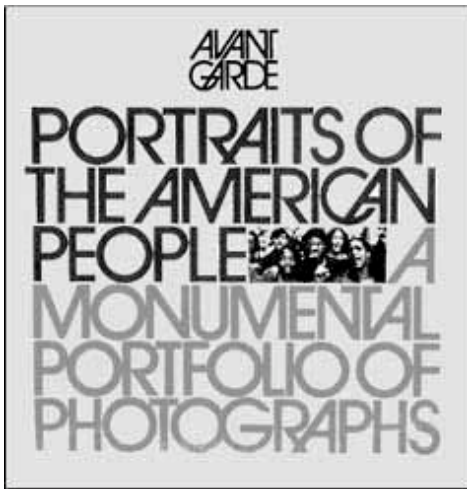
“Post-modernizm” olarak adlandırılan bu yeni dönem, sosyal ve kültürel her alanda etkili olurken, tasarımda önce mimarlık alanında başlamış, ardından hızla diğer tasarım alanlarına sıçramıştır. 1960'ların sonunda başlayan sosyal aktivizm, özde kişisel gelişimi savunuyordu. Subjektivizmin önemsendiği bu dönemde, Modernizm'in objektif bakış açısı kabul görmüyordu ve Modernizm'in rasyonel iletişim modellerine göre geliştirilen biçimler, yerlerini tasarımcının “doğru” hissettiklerine bıraktı. Böylelikle de Modernizm'in rafine görsel anlayışının yerini, Modernistler tarafından dışlanan süslemeci, tarihsel referanslara dayalı ve vernaküleri dışlamayan bir tasarım anlayışı aldı.

Kendisini öncelikle mimarlık üretiminde belli eden Post-modernizm, grafik tasarım alanında etkilerini göstermeye kısa zamanda başlamıştır. 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, bireysel anlatımı savunmuş ve Modernizm'in objektiflik idealini reddetmiştir. Post-modern grafik tasarım ilk olarak İsviçre'de doğmuş olsa da, bu dönemin merkezi olarak Amerika Birleşik Devletleri gösterilebilir. Bu dönemin savunduğu çoğulculuk anlayışı, Amerika'nın kültürel yapısına tam olarak uygunluk

sağlamaktaydı ve bu anlayış Amerika’da, tipografide de kendisini göstermiş; grafik tasarımda yeni bir anlayış, “tipografik ekspresyonizm” ortaya çıkmıştır.

Tipografik ekspresyonizm, Amerikalı tasarımcı Herb Lubalin tarafından geliştirilmiştir. Yeni bir teknik olan foto-dizginin sunduğu ve yüzyıllardır kullanılmakta olan değiştirilebilir metal harfler ile baskı tekniğinin elvermediği sıkışık espas ve üst üste binmiş formlar yaratma gibi imkanlar, Lubalin için bir deney alanı oluşturmuş, bunların yardımı ile Lubalin, okunaklılık ile ilgili kuralları ve harflerin klasik proporsiyonlarını yok sayarak tipografiye yaklaşmıştır.

Lubalin, benimsediği eklektisist 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 reddine dair bilgiyi üzerinde taşımaktadır.



Şekil 5.1 Herb Lubalin, “Avant Garde” dergisi için tasarladığı yazı karakteri ve derginin kapağı, 1968

“Avant Garde” karakterinde, mükemmel dairelerin kullanılması gibi okunaklılığı olumsuz yönde etkileyen, süsleme amacıyla yapılmış müdahaleler vardır 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.

Modernizm’in “kristal kadeh” metaforuna uygun “berrak” tipografi anlayışı da Post-modernizm ile birlikte terk edilmiştir. Lubalin’in tipografisi, içindekini göstermenin yanında, kendisini de içindekinin anlamına eklemek üzere tasarlanmıştır.

Lubalin, tipografik ekspresyonizmin Amerika’nın, Avrupa Modernizm’ine cevabı olduğunu söyler. Yine Lubalin’in “Tipografik ekspresyonizm, kitleler içindir. Daha entelektüel Bauhaus ve formüllere dayandırılan Uluslararası Tipografik Stil yaklaşımı, Amerika toplumuna hitap etmemektedir. Bu yaklaşımların ise iş dünyasında ve özellikle tıp alanında geçerliliği vardır ve olmaya da devam edecektir. Amerikalılar dünyanın en renkli diline sahiptir. Dışavurum şekillerini özellikle Yahudi ve siyah vernakülerin sözünü alıp birleştirerek yaratmışlardır. Kusursuz entelektüel tasarım değil, fikir yaratımı bize uygundur.” sözleri, Modernizm ve Post-Modernizm’in dile yaklaşımlarındaki farklılıkları özetler niteliktedir.

“Görsel dil” bir metaforudur. Görüntü düzleminin yapısını, dilin grameri veya sentaksı ile karşılaştırır. Bu karşılaştırmanın etkisiyle görüntü, dilden ayrılır. Bu kavramlar birbirine paralel konumlandırılmışlardır, ancak uzlaşmaz karşıtlığa sahiptirler. Görsel dil kuramları ile bu kavramları inceleyen akademik çalışmalar hiç tereddütsüz olarak görsel anlatımın diğer iletişim modellerinden ayrı tutularak anlamlandırılması gerektiğini kabul ederler. Algı üzerine yorumlarda dil kapsayıcı olarak düşünülür. Sözcükler, imgeler, nesnelere, alışkanlıklar iletişim işlemine

katılırlar ve ayrı sınıflar olarak görev almazlar. Sözel dili karakterize eden, saptanmış kültürel ve tarihsel anlama katılırlar. Herb Lubalin ise görsel ve sözel iletişim arasında kesin bir bariyer görmemiştir. Sözcükleri imge, imgeleri sözcük olarak kullanır ve yeni bir içerik elde etmek için imge ve metni sıralar.⁴³



Şekil 5.2 Herb Lubalin, “Avant Garde” dergisi tarafından düzenlenen afiş yarışmasını tanıtan ilan, 1967

Lubalin, okuru daha ana metni okumaya dalmadan önce başlık ile durdurarak, başlıkta aktarılan mesajı deneyimlemeye yönlendirir. Avant Garde dergisinin açmış olduğu afiş yarışmasını tanıtmak için Lubalin tarafından tasarlanmış bir basın ilanı olan “No More War”, Lubalin’in tasarımındaki davet edici başlığa ve sözcüklerin imgeler ile yer değiştirmesine örnektir: Blok harfler ile bir Amerikan bayrağı görüntüsünün yaratıldığı tasarımda, bayrak biçiminin yanına büyük, siyah bir ünlem yerleştirilmiştir. Bu ilan, Vietnam savaşı sırasında üretilmiş en ikonografik görsel duruş örneklerinden birisidir.

⁴³ Ellen Lupton - Abbot Miller, *Writing on Graphic Design*, 103

5.2 Yapıçözümcü Tipografi

Post-modernizm, kendisinden önceki dönemlerin düşünce sistemlerini sorgulayarak, alternatif pek çok öneri getirmiş; bu öneriler kültürel ve sosyal pek çok alan ile beraber, grafik tasarımda ve dolayısıyla tipografide de değişimi yönlendirici olmuştur.

Post-modernizm'in alt düşünce sistemlerinden birisi, "yapıçözümcülük"tür.⁴⁴ 1980'lerin ortalarından itibaren yaygınlık kazanmaya başlayan bu yaklaşım, Jacques Derrida tarafından ortaya atılmıştır. Derrida, Modernist kuramı reddederek, temsili olanın nasıl gerçekliğin içinde varolduğunu, dışsal görüntünün nasıl nesnelere içsel öz varlığına dahil olduğunu araştırmış; temsili olan ile gerçek arasındaki karşıtlık üzerine bir sistem yapılandırmıştır.

Yapıçözümcülük, yazıyı temsili olanın aktif bir formu olarak ele alır. Saussure'e göre sözel dil ve yazı birbirinden farklı iki göstergeler dizisidir ve yazı, dili göstermek için vardır. Yazı, konuşmanın kopyasıdır ve konuşmayı temsil etmek için oluşturulmuş yapay bir sistemdir. Derrida da sözlü dil ve yazı sistemlerini, birbirlerine karşıt sistemler olarak değerlendirmiştir. Sözel dil doğal, spontane, içsel, ekipman gerektirmeyen ve sezgisel bir yapıya sahipken; yazı ise yapay, planlanmış, dışsal, ekipman gerektiren ve öğrenilmiş bir yapıdır. Ayrıca, konuşulan dil orijinal, yazı ise orijinalin kopyasıdır. Buna göre, yazı eğer orijinal olanın kopyası ise, tipografi de yazarın aklındaki orijinal anlam kaynağından daha da uzaklaşmış bir sunum türüdür. Alfabe, temelde konuşma seslerini tekrarlanır işaretler sistemine indirgerken, tipografi de bu tekrarın meydana geldiği ortamdır.

⁴⁴ "Deconstructivism"

Fonetik yazı sistemi, “gösterilenden”⁴⁵ ziyade, dilin “gösterenini” temsil eder. Bu yazı sistemi, göstereni, gösterilenden izole olarak temsil ettiği için sözel dile yabancılaşmıştır. Fonetik yazı, gösterilen ve gösteren arasında ayrılığa neden olur.

Saussure, fonetik ve ideografik olmak üzere iki “farklı” tür yazı sistemi olduğu düşüncesini savunurken, Derrida bunlar arasında dalgalanmalar olduğunu; fonetik yazının fonetik olmayan elemanlar ve fonksiyonlar ile dolu olduğu düşüncesini ileri sürmüştür. Fonetik yazı; rakamlar ve matematik semboller gibi ideografik elemanlar ve bunların dışında noktalama işaretleri, süslemeler, küçük ya da büyük harfler, italik vb. belirgin “gösterilenler” veya kavramları temsil etmedikleri için sembol olarak adlandırılmayacak işaretleri içerir. İki kelime arasındaki boşluk hangi fikri temsil etmektedir? Bu fonetik olmayan karakterler, “boşluğun” çeşitli formlarıdır, alfabenin pozitif elemanları arasındaki negatif boşluklardır. Alfabenin okunurluğu için boşluk ve noktalama gibi grafik yardımcıları gereklidirler. Bu fonetik olan ve olmayan elemanların yapısı ve birbirleri ile ilişkileri, tipografi ile ilgili durumlardır.

Yapıçözümcülük, tipografi ve yazıya yaklaşımında, yapıları görsel formun sözsel içeriğe müdahalesini dramatize ederek inceler. “Campanus Opera”dan alınmış sayfa tasarımında, sayfaya ağırlığını koyan ve görünmez bir çerçeve ile çevrelenmiş katı bir blok vardır ve klasik Romen karakterler en az seviyede kesintiye uğratılarak, devam eden bir metin alanı bırakılmıştır. Bu yaklaşım, içsel ve dışsal olanın sınırını, figürü ve zemini, okuyucu ve yazarı bize tanımlar.⁴⁶

Yapıçözümcülük ise klasik dilin özelliği olan bu “sınırların belirliliği” haline karşı olan, “açık” bir yapıyı önerir ve mesajın yer aldığı biçimsel yapıyı bozarak, metin için alternatif okuma yöntemleri geliştirmek ile ilgilenir.

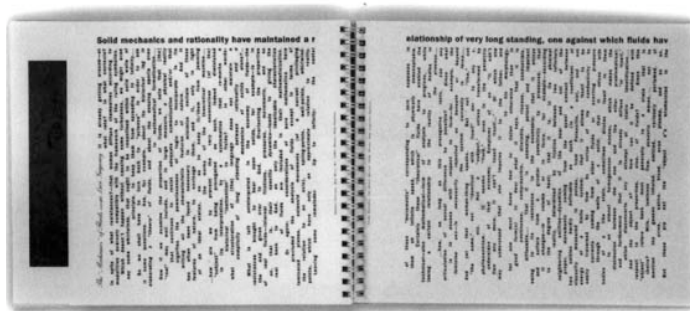
⁴⁵ Kavramsal anlam ya da içerik.

⁴⁶ Ellen Lupton - Abbot Miller, **Writing on Graphic Design**, 5



Şekil 5.3 Johannes Antonius, “Campanus Opera”,

1445



Şekil 5.4 Marlene McCarty – Tibor Kalman, “Strange Attractions” kitabı,

1989

Modern sonrası dünyada sorgulanmaya başlanan ve sonuçları grafik tasarımı etkileyen bir diğer kavram da “yazarlık”tır.

Michel Foucault’nun 1967’de yazdığı bir makale ile birlikte ortaya attığı “Yazar nedir?” sorusu, önemli bir tartışma alanını başlatmıştır. Post-modernizm öncesinde, “Bir şeye varlık veren ya da ortaya çıkaran kişi.” olarak açıklanan “yazar” kavramı, bu dönemle birlikte sorgulanmaya başlanmıştır. Foucault, yüzyıllar boyunca “metin” ile “yazar” arasındaki ilişkinin yapısının değiştiğini öne sürmüştür.

Geleneksel dünyanın özne ve nesnenin bütünsel olduğu yapısı nedeniyle metinler bir “yazar”dan bağımsız olarak varolmuştur. Modernleşme ile birlikte ise

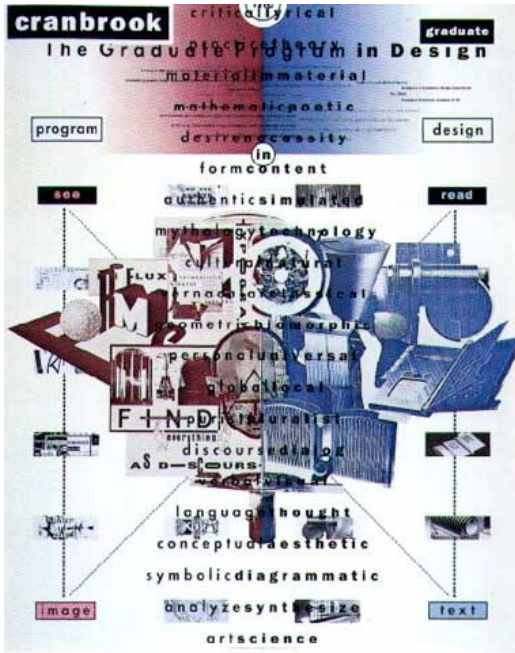
metin ile yazar arasında sıkı bir bağ kuruldu. Post-modernizm'in sorgulamaya başladığı da bu sıkı bağıdır. Sorgulanmaya başlanmasının nedeni, “yazar” figürünün tasarımcının yaratıcılık eyleminde baskın ve kısıtlayıcı olarak varlığıydı. Yazar figürünün “farkında” olarak tasarım yapmak, tasarımcı için olanakları kısıtlayıcı bir etkiye sahipti. Bu ilişki üzerine yapılan çalışmalar tasarımcının metne yaklaşımını etkilemiş, 1980'lere gelindiğinde özellikle “Cranbrook Academy”deki çalışmalar ile birlikte tasarımcının eyleminin problem çözmekten öteye giderek kişisel bir yaklaşımla beraber, metnin aslında varolmayan içeriğine eklenerek yazarlık yapması noktasına gelinmiştir.⁴⁷

“Cranbrook Academy” tasarım programı, 1971-1995 yılları arasında, Uluslararası Tipografik Stil döneminde eğitim görmüş “Modernist” tasarımcılar olarak kariyerlerine başlayan, grafik tasarımcı Katherine McCoy ve endüstri ürünleri tasarımcısı Michael McCoy tarafından yönetilmiştir.

1970'lerin başında Cranbrook tasarımının genel eğilimi, görsel iletişime problemlerin rasyonel çözümü ve Uluslararası Tipografik Stil bağlamında yaklaşımken, bir süre sonra Derrida, Venturi, Foucault gibi kuramcılarının çalışmaları etkisinde altında kalan McCoy'lar, bu dili sorgulamaya başladılar. Onların yönlendirmesiyle, Cranbrook'taki öğrenciler, Modernizm'in katı kuralları ile belirlenmiş objektif dilini sorgulamak adına, 1980'lerin başına kadar kompleks katmanlardan oluşmuş, sentaktik oyunlar içeren, ironik, klasik Pre-modern yazı karakterlerini ve vernaküler formları kullanarak işler ürettiler. Cranbrook ve diğer bazı Amerikan tasarım okullarında gelişen bu yaklaşımlar, tasarım dünyasında genel kabul görebilerek yaygınlaştı. 1980'lerin başından itibaren öğrenciler bu deneysel ve biçime dayalı çalışmaların ötesini araştırmaya başlayarak, Derrida'nın da etkisiyle grafik tasarım ürünü ve dinleyen arasındaki yapı ile ilgilenmiş, sözel iletişime paralel ilerleyen bir görsel dil oluşturmanın peşine düşmüşlerdir. Öğrenciler, görsel dilin varolan dinamiklerini yıkarak anlamlarını deşifre etmeye yönelik çalışmalar yapmış, bu bağlamda yazı ve imge ilişkileri ile bunlarla ilgili olan okuma – görme

⁴⁷ Michael Rock (1996), “What does it really mean to call for a graphic designer to be an author”, **Eye Magazine**

eylemlerinde detayları araştırarak, anlamı açığa çıkarmayı hedeflemişlerdi. Bütün bu çalışmalar, vernakülere duyulan ilgi kaybolmadan, kişilerin ürettikleri “orijinal” tasarım formları ve kişisel grafik sözlükleri gözardı edilerek yapılmıştır.



Şekil 5.5 Katherine McCoy, “Cranbrook Academy”yi tanıttığı afiş
1986

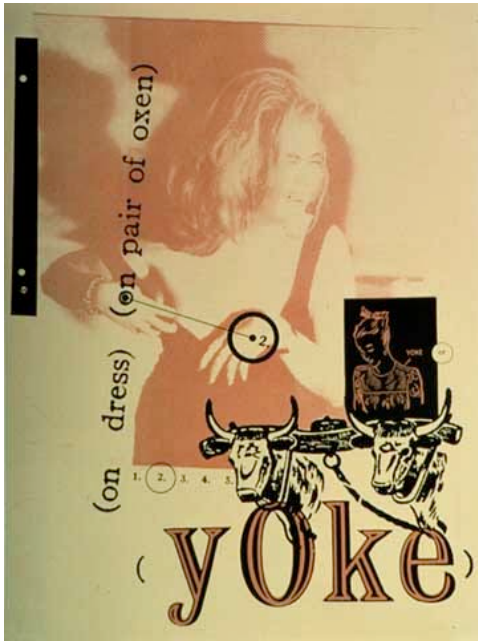
Grafik ürün ile izleyici arasındaki bağı güçlendirmek için, bazı durumlarda tasarımcının varlığı görünmez hale getirilerek, grafik tasarım ürünü sanki popüler kültürün içerisinde doğmuş gibi gösterildi. Barthes ve Foucault’nun “yazarlık” kavramı üzerine yaptıkları çalışmaların getirdiği potansiyel imkanlar kullanılarak, grafik ürünün tasarımcıdan alıcıya giden tek yönlü bir durum olduğu düşüncesini terk eden çalışmalar üretildi. Bu tasarımlar açık anlamlı, dinleyiciyi grafik ürünün olası çoklu anlamları üzerine aktif olarak düşünmeye yöneltecek işlerdir.

Cranbrook üretimi, Modernizm’in erken dönemlerinde Fütürizm, Dada gibi hareketlerde yaygın olarak kullanılmış, kolaj estetiğinde işler üretmek ve bu şekilde hazırlanmış olan elemanların katmanlı kullanımı ile ilgilenmiştir. 1980’lere gelindiğinde bu katmanlı yapıların kullanımı devam etmiş, ancak katmanların kullanım “nedeninde” değişiklik olmuştur. Bu dönemden itibaren katmanlar,

“içeriği” açıklayan elemanlar olarak kullanılmaya başlanmıştır. En okunaklı olan katman genellikle en objektif mesajı taşıırken, diğer katmanlar daha açık anlamlı, kişisel, alt ve alternatif okumalara yönlendirebilen mesajları taşıyordu.

Katherine McCoy, “konuşan tipografi”⁴⁸ olarak adlandırdığı bu modele uygun üretimde, okuma ve görme arasındaki geleneksel ayrımın varolmadığını, tasarımcıların bu kategorileri karıştırma deneyleri yapmaları gerektiğini söylemiştir. İmge okunabilir ve yazı da imge haline gelebilir.

Bu yeni geliştirilen yazı - imge ilişkisinde, imge ve semboller “sözcükler” haline gelerek, yazılı dil elemanları ile ilişki içerisinde kullanılıyor, üretilen işler kendi yapıları hakkında konuşuyordu.



Şekil 5.6 Glenn Soukko, “Yoke” afişi,
1986

Tasarımlarda yer verilen zarif biçimlerden ve rafinelik arayışından artık vazgeçiliyor; Modernizm’in “doğru” biçim ve evrensellik anlayışı reddedilerek üretilen işler sıklıkla “anti-biçimsel” oluyordu. Bunun yerine, kültürel mozaik ve

⁴⁸ “Typography as discourse”

çoğulculuk anlayışı grafik ürünlerde kendisini gösteriyordu. Grafik biçimin görünüşü ve yapısı, sözel gösterilenin anlatımı için geri plana atılıyor; sentaktik stil karşısında semantik anlatım değer kazanıyordu. Tasarımda en önemli yeri dil almıştı.⁴⁹

5.3 Gelişen Bilgisayar Teknolojisinin Tipografik Dile Etkileri

Cranbrook Academy’de yapılan yapıçözümcü çalışmalar kısa sürede grafik tasarım dünyasında etkilerini göstermiş, bu yaklaşımlar özellikle Amerikan grafik tasarımında, en geçerli dil haline gelmiştir. Bu dönemde tipografik dili temelden etkileyen en önemli teknik gelişme, 1984 yılında bilgisayarların tasarım dünyasına girişi olmuştur.

Bilgisayarların kullanılmaya başlanmasının iki önemli etkisi vardır. Bu etkilerden ilki, tasarımı üzerinden gerçekleştireceğimiz bir araç olarak, sağladığı yeni imkanlar ile birlikte tasarım dünyasına eklenmesi, diğeri ise CD-ROM⁵⁰, diğer taşınabilir bellekler ve özellikle de İnternet ağının gelişmesi ile birlikte mesajın üzerinden aktarıldığı bir mecra olarak kullanılmaya başlanarak, kendi “iletişim” dilini yaratmasıdır.

1984 yılında ilk “Apple” bilgisayarlar satışa sunuldu. İlk başta işletim sisteminin izin verdiklerinin dışında yazı karakteri kullanımına izin vermeyen bu bilgisayarlar, 1985 yılında Adobe’un işletim sisteminden bağımsız yazı karakterlerinin tasarım ve dağıtımının yapılmasını sağlayan “Post Script” dilini geliştirmesi ile birlikte, tasarım dünyasında devrim etkisi yaratmışlardır.

Tasarımcıların hızla bilgisayar kullanmaya başlamalarının birden fazla nedeni vardır. Bilgisayarların ilk başlarda yüksek olan fiyatlarının kısa süre içerisinde

⁴⁹ Katherine McCoy – Michael McCoy, *Cranbrook Design: The New Discourse*

⁵⁰ “Compact Disc – Read Only Memory”

düşmesi ve kullanıcılar için sürekli yeni programlar üretilmesi, bu teknolojinin kısa süre içerisinde yaygınlık kazanmasını sağlamıştır. Baskı öncesi hazırlık işlemlerinin daha ucuza ve hızlı yapılmasını sağlayan bu teknoloji ile düzenlenecek olan materyalin bütünü aynı anda görebilmek de mümkün hale gelmiştir.

Çok kısa bir zaman harcanarak tasarımda kullanılacak olan öğelerin değişik dizilişi vb. alternatifleri “denemeyi” olası hale getiren bilgisayarlar, tasarımcının özgürlük alanını genişletmiştir. Tasarımcının bilgisayar ile birlikte kazandığı özgürlüğün bir diğer ayağı ise baskı öncesi hazırlığın tek bir elden halledilebilmesine imkan tanıyan bu teknolojinin, kendisinden önceki “bağımlılık” durumuna son vererek, tasarımcının tipografik elemanlar üzerinde tek başına karar verebilme olanağını yaratmasıdır.

Bilgisayar ile birlikte, fotoğraf da yeniden keşfedilmiştir. Adobe’ın ürettiği “Photoshop” gibi imge işleme programlarının gelişmesi ile birlikte, fotoğrafları maskelemek, dekupe etmek, yapıştırmak vb. işlemler ekrandan anında sonucu izlenebilir ve değiştirilebilir hale geldiğinden, bu dönemden itibaren tasarımcılar fotoğrafın imkanları ile yeniden tanışmıştır.

Kısa sürede herkes için ulaşılabilir hale gelen bilgisayarlar için geliştirilen programların kullanım kolaylığı, tipografi konusunda uzmanlaşmamış kişilerin de yazı karakteri üretimi konusunda cesaretlenmesine neden oldu ve yazı karakteri üretiminde büyük bir patlama yaşandı. İnternet’in gelişmesiyle birlikte insanlar arasında değişimi kolaylıkla yapılan yazı karakterlerinin miktarı her geçen gün artmaya devam etmektedir. Yazı karakteri üretimi konusunda “verimli” olanlar sadece amatörler değildir. 1980’lerin ortalarından itibaren sayısal karakter üretim ve dağıtımını yapan firmalar birbirlerinin peşi sıra açılmaya başladı. Bunların en önemlilerinden biri de Post-modern dönemin en çok ilgi ve talep gören yazı karakterlerinin çoğunluğunu üreten tasarımcıları bünyesinde barındıran ve aynı zamanda, aynı adla anılan tipografi ağırlıklı bir dergiyi de yayımlayan “Emigre”dir.

1970 ve 80’lerde hız kazanan ve okuma üzerine yapılmış olan bilimsel çalışmalar, okuma eyleminin yapısı konusunda insanların daha fazla bilgi sahibi olmasını sağlamıştır. Buna rağmen, Post-modernist tasarımcılar, estetik değerleri önde tutarak, “okunaklılık” kavramını ikinci plana atmıştır.⁵¹ Hollandalı tasarımcı Rudy Vanderlans’ın öncülüğünde kurulan Emigre, tam bu dönemde, yazılı olmayan “En çok okuduğumuz, en rahat okuduğumuzdur.” sloganı ile geldi. Okuma eylemini çok basite indirgiyen bu bakış açısı sadece “Emigre” tasarımcıları tarafından değil, bu dönemin genel olarak içerisinde kabul görmüştür ve hala da görmektedir.



Şekil 5.7 Zuzana Licko, “Modula” yazı karakteri,
1985

“Modula”, “Emigre” tasarımcılarından Zuzana Licko’nun 1985 yılında, bilgisayar kullanarak tasarladığı ilk yazı karakteridir. Licko’nun da belirttiği üzere, “Modula” tasarlandığında henüz yeni çıkmış olan bilgisayarlar, kıvrımlar gibi ince detaylara sahip tasarımların yapılabilmesi için henüz yeterince gelişmemiş olduğundan, bilgisayar ile tasarımda alınan kararlar belli olasılıkların dışına çıkamamaktaydı. “Modula” da ilk nesil bilgisayarların imkanlarının sınırları içinde tasarlanmış bir yazı karakteridir.

Yine Zuzana Licko tarafından tasarlanmış olan “Lo-Res” yazı karakteri, tasarlanmaya başlandığı 1985 yılında varolan ilk nesil bilgisayarların “düşük çözünürlüklü” dünyasının referanslarını taşımaktadır ve karakterin “Lo-Res” olan adı da bizatihi “düşük çözünürlüklü”nün İngilizce karşılığından türetilmiştir.

⁵¹ Katie Salen, “Surrogate Multiplicities”, *Graphic Design and Reading*, 77

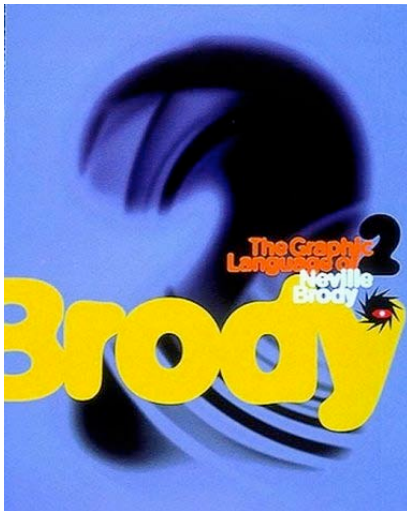
Lo-Res Fifteen Narrow
Lo-Res Fifteen Bold
Lo-Res Twelve Narrow
Lo-Res Twelve Regular
Lo-Res Twelve Bold

Şekil 5.8 Zuzana Licko, “Lo-Res” yazı karakteri,
1985-1995

Bilgisayar, tipografik tasarım diline hızla kendi estetiğini getirmiştir. Bu durum öyle bir seviyeye ulaşmıştır ki, İngiliz tasarımcı Neville Brody’nin 1991 yılında tasarladığı ve 1990’ların “en çok satan” yazı karakterleri arasında yerini almış olan “Blur” yazı karakterinde olduğu gibi, karakterler, kendileri yaratılırken kullanılan bilgisayar efektlerinin adlarını taşıyabilmişlerdir.

Blur

Şekil 5.9 Neville Brody, “Blur” yazı karakteri,
1991



Şekil 5.10 Neville Brody, kitap kapağı,
1994



Magritte's Hat

Şekil 5.11 Rudy Vanderlans, “Emigre” dergisinin 4. sayısı için sayfa tasarımı ve sayfanın başlığından detay, 1986

Bilgisayar estetiği, dönemin tipografik dilinin tek başına referansı değildir. Modernizm’in evrensel bir dile erişmek adında dışarıda bıraktığı ve Post-modernizm tarafından yeniden kucaklanan vernaküler, tarihsel referanslar, popüler kültür üretimleri vb. kültürel değerlerin hepsi, bilgisayarın kullanılmaya başlanması ile birlikte sayısal dünyaya da taşınmış, dilin yapısında görülen “subjektif” yaklaşımların varlığı devam etmiştir.

1980’lerde bilgisayar ile tanışan grafik tasarım disiplini, kendisini bu tarihe değin hiç olmadığı kadar özgürlük ve yeni deneyimleme imkanı ile karşı karşıya bulmuştur. Bu imkanlar, yapıçözümcülerin görsel dilin varolan dinamiklerini yıkarak, anlamlarını deşifre etmek için tercih ettikleri deneysel sayfa tasarımlarını üretmeleri konusunda onlara cesaret vermiş, çok sayıda katmandan oluşmuş tasarımlar gibi görsel yapıların geliştirilmesini kolaylaştırmıştır. Bilgisayar teknolojisi, tipografik dili oluşturan öğelerin üretiminde de yeni olanakların yolunu açmıştır.

Post-modernizm döneminde, biçim ve anlam arasındaki akışkanlığı açıklamaya yönelik girişimlerde bulunulurken, üretilen yazı karakterlerinde arketipal bir “harf”in varlığının reddedildiği bir noktaya gelinmişti. Alfabenin bütünsel yapısı için, arketipal harfin yapısında oynamalar yapılmış, ana kodların dışına çıkmayan,

tutarlı ve tek anlamlı sistemlerin tam aksi önerilmiştir. Bu yaklaşım çerçevesinde üretilen karakterler ise figüratif, anlatımcı; Modernist tipografinin sızdırmaz soyutlamasından bütünüyle farklı yapıdadır.⁵²

Modernizm süresince kullanılan, içini göstermesi için kristalden yapılmış kadehin malzemesi 1970’lerde, özellikle “tipografik ekspresyonizm”in etkisi ile transparanlığını kaybederek üzeri bezemelerle dolmaya başlamış, yapıçözümcülüğün biçim ve anlam arasındaki akışkanlık arayışları sonucunda kadehin içi dışına çıkmış ve ortada ne kristal, ne de altından yapıma; hiçbir kadeh kalmamıştır.⁵³

Orange



Şekil 5.12 P. Scott Makela, “Dead History” yazı karakteri ve bu karakteri tanıttığı afiş, 1990

I am not perfect.

Şekil 5.13 Barry Deck, “Template Gothic” yazı karakteri, 1990

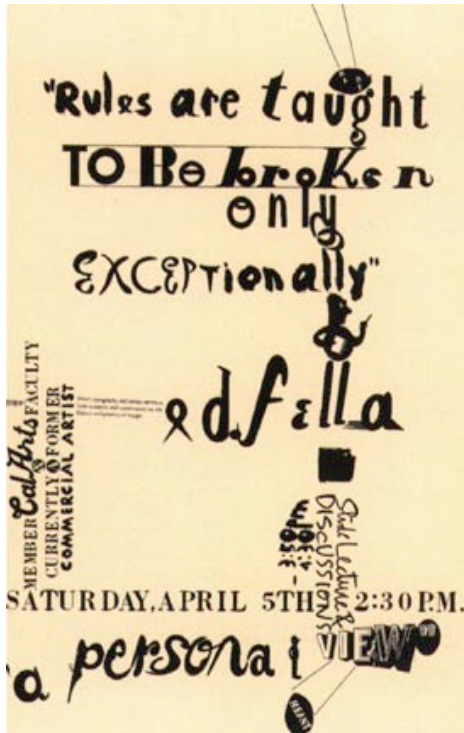
1990’larda çok popüler olan “Dead History” ve “Template Gothic” yazı karakterleri, “bütün” için arketipal harf formundan vazgeçişini bize gösteren

⁵² Keith Robertson, Starting From Zero, *Looking Closer*, 77

⁵³ Katie Salen, “Surrogate Multiplicities”, *Graphic Design and Reading*, 77

örneklerdendir. Scott Makela tarafından tasarlanan “Dead History” karakteri, iki ayrı yazı karakterinin; “Vag Rounded” ve serifli bir başka karakterin birleşiminden oluşmuştur. Bu “birleştirme”, her iki karakterin en iyi özelliklerini alarak sentezlemek yerine, bu iki karakterin şizofrenik bir melezinin yaratılması şeklinde gerçekleşmiştir.

Barry Deck’in tasarladığı “Template Gothic” karakteri ise, Deck’in yazıyı “mükemmel” bir olgu olarak kabul etmemesinin göstergesidir. Deck’e göre, “Mükemmel olmayan varlıklara seslenen, mükemmel olmayan bir dünyanın mükemmel olmayan dili daha gerçekçidir.”. Bu “mükemmel olmayan”, sadece yazı karakterlerinde değil, diğer öğelerin bir araya gelişinde de kendini gösterir. “Mükemmel olmayan” peşinde olunan değil, “mükemmel olan” peşinde olunmayandır.



Şekil 5.14 Ed Fella, sergi afişleri,

1993

1980’lerde, Ron Burnett’in geliştirdiği ve anlam ile temsiliyetin buluşma noktasını belirten “projeksiyon” kavramı gibi, iletişimin yapısını anlamaya yönelik

çalışmalar yapılmıştır. Burnett'in "projeksiyon" kavramının temeli, imgelerin sadece görme alanımıza giren tasvirler olmadığı, bizler tarafından kişisel bir yol ile deneyimlendiği düşüncesine dayanmaktadır. Yazı ile imge arasındaki sınırların muğlaklaştığı 1980 sonrasının tipografik dilin anlaşılması açısından bu kavram faydalıdır çünkü bu dönem tipografisinde ağırlıklı olarak kendisini gösteren yazıya "imge" olarak yaklaşım, okunaklılık sınırlarını zorlayarak, alıcının daha fazla görev üstlenmesine neden olmaktadır.

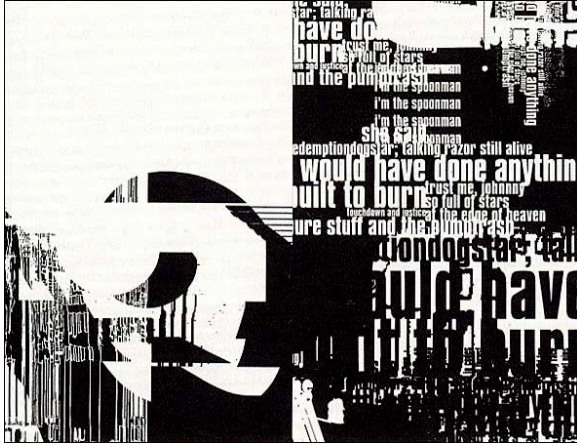
Burnett'in projeksiyon teorisine paralel olarak, yapıçözümcülük anlayışında sözcük ve imgeler anlamın kaynağı olarak görülmemektedir. İzleyiciler imge ve sözcüklerin algılayıcısı değil, bir boşluğu değerlendirme kapasitesine sahip yorumlayıcılar olarak kabul edilirler. Bu bağlamda, izlenen ve izleyici arasındaki mesafe ortadan kalkmıştır ve izleyici mesajın temsilinde bir parça olmaya davet edilmektedir.

Metin ile girdiği ilişki doğrultusunda okuyucuya düşen görev, beklentisinin ne olduğunu; nereye bakıp, nasıl okuyacağını bilmesidir. Amerikan tasarımcı David Carson yönetimindeki "Ray Gun" gibi dergilerde de göreceğimiz üzere, bu dönem tipografisi, "görsel yönlendirmeye ihtiyaç duymayan" okuyucular göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır.⁵⁴



Şekil 5.15 David Carson, "Ray Gun" dergisinden karşılıklı sayfalar, 1994

⁵⁴ Stephanie Zelman, "Looking Into Space", *Graphic Design Reading*, 51



Şekil 5.16 “Tomato”, “Mmm Skyscraper I Love You”, karşılıklı sayfalar,
1995

Neville Brody tarafından tasarlanmış “State” yazı karakteri, yapıçözümcülüğün imge ile tipografi arasındaki muğlaklaşmış sınır yaklaşımını yansıtan dil özelliklerine sahip bir karakter olarak tasarım dünyasında yerini alırken, okuyucuyu yoruma dahil etmenin ötesine gitmiş; yazı karakterini “kullanacak” kişileri de yaratım sürecinin içerisine eklemiştir.



Şekil 5.17 Neville Brody, “State” yazı karakteri,
1991

Brody, bu karakteri yaratırken tipografiyi salt hizmet edici rolünden uzaklaştırarak, potansiyel olarak daha dışavurumcu ve görsel olarak da daha dinamik yapıya sahip bir rol üstlendirmeyi amaçlamıştır. Brody’ye göre, miniskül karakterlere sahip olmayan ve harfler arasında espas bırakılmadan kullanan bir yazı karakteri olan “State”in ideal kullanımında, satır aralarında da herhangi bir boşluk bırakılmamalıdır. Bu karakterin “kullanıcıyı” yaratım sürecine dahil etmesi ise Brody’nin noktalama ve aksan işaretlerini tasarlamamış olmasından kaynaklanmaktadır. Brody, tamamlanmamış bir karakter seti olarak tasarladığı

“State”in kullanımı sırasında ihtiyaç duyulan noktalama ve vurgu işaretlerinin kullanıcı tarafından tasarlanmasını istemektedir.

Taşınabilir belleklerin⁵⁵ ve İnternet’in gelişmesi ile beraber, bilgisayarın mesaj taşımak konusunda üstlendiği rol ve dolayısıyla interaktif medya ile tanışılması, bilgisayarın bir “tasarım aracı” olmasının yanında yeni bir yaşam alanına sahip olmasına ve buna bağlı olarak tipografik dilde de yeni gereklilik ve yaklaşımlar ile karşılaşılmasına neden olmuştur. Enformasyonun üzerinden aktığı ve görüntüleme ortamı olarak bir ekran ile izleyiciyi karşı karşıya bırakan bilgisayarlar, karşılıklı etkileşime, hareketli görüntü ve sesin bir arada varlığına izin vermesi gibi teknik imkanlar sağlayarak, kendi sınırları dahilinde, kendi dilini geliştirmiştir.

Bilgisayar ekranının enformasyonun üzerinden iletildiği bir ortam görevi üstlenmesi ile birlikte okuma eylemi, lineerden eşzamanlıya dönmüştür. Basılı sayfa ile okuma eyleminin, alternatifi olmayan ayrılmaz bir ikili olma durumu değişime uğramış; insanlar bir sınırı olmadan istenildiği kadar kaydırılıp hareket ettirilebilen bilgisayar “pencere”leri ile tanışmıştır. Ne var ki, bilgisayarın yapısının enformasyonun aktarıldığı bir ortam olarak düşünülmesi yerine, bir “araç” olarak yaklaşılarak inşaa edilmesi nedeniyle, okuma için bu ortamın kullanımının okuyucu açısından çok rahat olduğu söylenilemez.

Ekrandaki karakterler, imge haline gelmeye eğilimlidirler. İnsanlar kültürün bize dikte ettiği üzere ekrandaki kelimeleri okumaya değil, “izlemeye” eğilimlidirler. Ekranı yazı okumak için kullandığımızda okuyucu izleyici ile yer değiştirmektedir.⁵⁶

1980’lerde Post-punk akımından etkilenmiş tasarımları ve tipografiye getirdiği yeni önermeler ile Post-modernizm’in çoğulcu dili içerisinde önemli bir yere sahip olmuş olan Neville Brody, bilgisayarın tasarım dünyasına girişinin ardından çalışmalarını özellikle sayısal tipografi üzerinde yoğunlaştırmıştır. Brody,

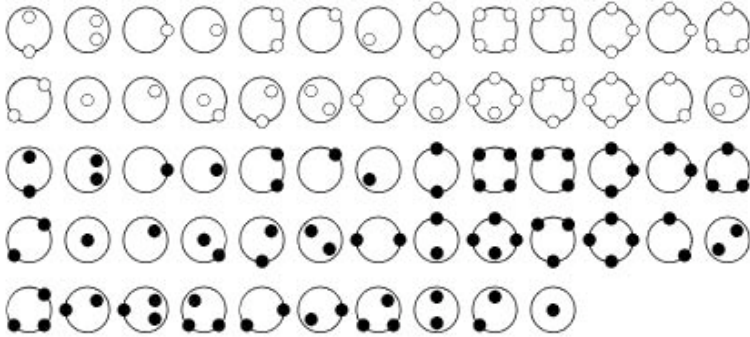
⁵⁵ “CD-ROM”, “Floppy Disketler”, vb.

⁵⁶ Peter Bilak (2000), **Dekatur**, Sayı:5

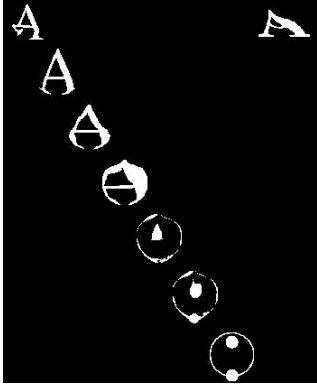
1990’da Stuart Jensen ile birlikte “FontWorks” isimli, “tasarımcıların” ürettiği yazı karakterlerinin dağıtımının yapıldığı “butik” bir yazı karakteri dağıtım firması kurmuş, ardından da uluslararası yazı karakteri dağıtıcısı “FontShop International”ın yöneticilerinden birisi olmuştur. Brody ve Jensen’in kurduğu “FontWorks”, 1994 yılında her sayısında beş tasarımcının afişleri ile birlikte deneysel yazı karakterlerini içeren ve CD formatında sunulan bir “elektronik dergi”ye dönüşmüş ve “FUSE” adını almıştır.

Yoğun bir katılım ile yapılan yıllık konferanslar ve “dergi”, 1990’ların sayısal dünyasında yazı üzerine deneysel çalışmalar yapan tasarımcı ve tasarım öğrencilerinin işlerini bir araya getirmiştir. “FUSE” çerçevesinde toplanmış işlerin genel özelliklerine bakıldığında, grafik tasarım disiplini dışındaki referanslardan sıklıkla faydalanılarak oluşturulmuş yazı karakterlerinin, özellikle sayısal ortamdaki imge haline gelme eğilimleri üzerine yapılmış denemeler ile karşılaşırız.

“FUSE-Conference’95”te sunulmuş olan “Bir ‘A’nın Macerası” isimli animasyon, üzerinde uzlaşılmış biçimdeki bir “A” harfinin “Yeni yazı şimdi nasıl gözükmeli?” sorusunu cevaplamak için, Sylke Janetzky tarafından atomun yapısı referans alınarak tasarlanmış ve uzlaşılmış kodlardan uzak, geleneksel anlamda okunaklılık kaygısı gütmeyen “F Atomic Circle” yazı karakterinde dönüşümünü gösterir.



Şekil 5.18 Sylke Janetzky, “F Atomic Circle” yazı karakteri,
1995



Şekil 5.19 Sylke Janetzky, “Bir ‘A’nın Macerası” animasyonu,
1995

Post-modernizm’in eklesist yapısı, her bireye kendi dil önerisini alternatif olarak ileri sürme hakkını tanımaktadır ve “FUSE”, devam ettiği sürece kişilerin kendi dil önerilerinin taşıyıcısı olma görevini üstlenmiştir. Konferanslar sırasında düzenlenen atölye çalışmalarında üretilen deneysel yazı karakterlerinin yanında, “FUSE”un ana yapısı, her sayı için belirlenen “keşifler”, “serbest biçim”, “propaganda”, “genetik”, “yansımalar” gibi kavramlar çerçevesinde yapılan üretim ile devam etmiştir. Bu kavramlar temel alınarak yapılan tasarımlarda, “genetik” kavramı için verilmiş Alexei Tylevich’in ürettiği “F Cicopaco” karakterinde görülen, yazı karakterlerinin tasarım dışı bir alandan alınmış kodlar ile geleneksel harf formlarına müdahaleler yapılarak oluşturulması gibi; kavram ile ilintili imgelerin işaretlediği önermeler de yapılmıştır.



Şekil 5.20 Alexei Tylevich, “Genetik” konulu “FUSE” sayısı için üretilmiş “F Cicopaco” yazı karakteri,
1995



Şekil 5.21 Florian Heiss, “Yansımalar: Tarih ve Zaman, Sahneler, İnsanlar, Kurbanlar, Tanık.” yazı karakteri, 1996

“Fuse”un 17. sayısında verilen “Eko” konusunun çekirdeği, editör Jon Wozencroft’un “Bizler dili değil, yansımaları duyarız.” önermesidir. Bu kavram için beş tasarımcının ürettiği on iki yazı karakterinden biri olan ve Florian Heiss tarafından tasarlanan “Yansımalar: Tarih ve Zaman, Sahneler, İnsanlar, Kurbanlar, Tanık” yazı karakteri, bilginin yansımalarını temsil etmek üzere; günlük hayattan alınmış ve video kamera ile çekilmiş kurbanların, tanıkların, suç sahnelerinin ve zaman görüntülerinin kullanımıyla tasarlanmış beş farklı yazı karakterinin bir araya gelmesinden oluşur. Bu yazı karakterlerinde, kaba, siyah-beyaz katı görüntüler ile enformasyonun yansımalarını “görüntülemiş”tir. Günlük hayattan alınma sahneler, keşfinin peşinde olunan yeni yazma ve okuma önerilerinin “yeni” göstergeleri olarak konumlandırılmıştır. Burada karşılaştığımız Modernizm’in evrensel dil önerilerinin yerine Post-modernizm’in “kişisel” dil önerisi örneği, ilkinde olduğu gibi; doğal yapıya alternatif ancak tam da bu nedenle genel içinde hayatı olmayan bir yorum olarak varolur.

“Yeni medya”ın getirdiği imkanlar ile birlikte ortaya çıkan interaktif tipografi, metnin organik akışına uyum sağlayan mimari yapılar oluşturma olanağını sağlamıştır. Bu yapılar, sürekli olarak değişime uğrama potansiyelini içlerinde taşırlar.⁵⁷ Neville Brody’nin bilgisayarın getirdiği biçimsel imkanlara dair

⁵⁷ Ellen Lupton, www.designwritingresearch.org

söyledikleri bu değişime uğrama potansiyelini açıklayıcıdır: “Sayısal tasarım, boyanın hiç kurumadığı bir resim; hiç fırınlanmamış ve her zaman yeni bir şekil vermenin mümkün olduğu kilden yapılmış bir heykel gibidir.”

Sayısal ortamın her türlü dönüşüme açık olan yapısı tarafından evrimleştirilen okuma eyleminin yeni şekillerini araştırmak için yapılmış çalışmaların en önemli ve yol gösterici olanlarından birisi, “MIT Media Lab”de, David Small tarafından 1998 ve 1999 yılları arasında yürütülmüş olan “Talmud” projesidir. Bu projede, Tevrat’ın bölümlerinden olan “Torah” ve “Talmud”un Fransızca ve İngilizce olmak üzere, iki farklı dilde birleştirilmiş ve ikisinin etkileşimli olarak okunabilmesini mümkün kılan bir yazılım geliştirilmiştir.

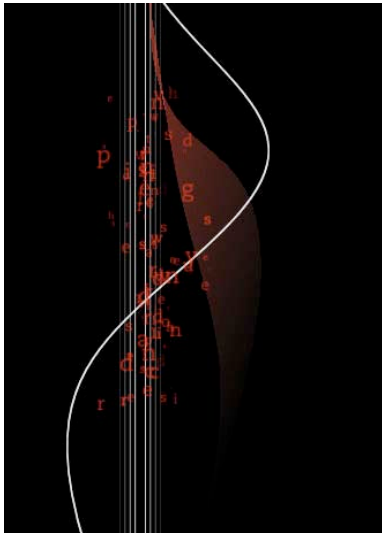


Şekil 5.22 David Small, “Talmud Projesi”nden bir arayüz, 1998-1999

“Torah” ve “Talmud”da da olduğu gibi, çok sayıda ve karmaşık yapıya sahip olan metinler ile eşzamanlı çalışabilmek için metinlerin aynı anda ve etkileşimli yer alacağı bir yapı geliştirilmesinin amaçlandığı bu çalışmada, uzaktan bakılınca her metin alanı gri bir blok olarak gözükmekte, bu bloklar okunacakları zaman kullanıcı tarafından seçilerek, yakına getirilebilmektedir. Seçilmiş olan bir kutu kullanıcı tarafından yakına getirildiğinde, kutunun içerisindeki “yazılar” belirlemektedir.

Kullanıcı farklı dildeki metinler arasında sıçramalar yapabilmekte, bir metin çağrıldığında, o anda kullanımda diğer metinler, ana metnin okunmasını sağlayacak kadar bulanıklaşarak, arkada kalmaktadırlar. Burada metnin tamamı, kütle olarak hareket eden ayrı objelerden oluşmuş bir bütündür.

Geleneksel grafik tasarımda, kağıdın yüzeyi bilgiyi taşıyan bir tür haritadır. Birbirleri ile ilintili olan öğeler birbirlerine yakın konumlandırılır ve bu ilişki sayfa basıldığında sabitlenmiş olur. Bilgisayarın dinamik bağlamında ise öğeler devamlı değişim içerisinde ve iki eleman arasında ilişki kurulmak istenildiğinde, sürekli olarak değişen duruma uyum sağlamak gerekmektedir.⁵⁸ “Talmud Projesi”, sayısal etkileşimli ortamda olmanın tamamıyla farkında olunarak tasarlanmış ve bu ortamın basılı malzemedeki farklı olan, değişebilir bilgi katmanları yaratma imkanlarını değerlendirmiştir. Dinamik ve esnek tipografi kullanımı ile insanlara yeni okuma olanakları sunmaktadır.



Şekil 5.23 David Small, “L’Oreal Poetry Harp”,
2004

Yine Small tarafından 2004 senesinde L’Oreal firmasının 30. yıldönümü için tasarlanan etkileşimli bir sayısal çalışma olan “L’Oreal Poetry Harp”, sayısal ortamda tipografinin dilinin evrimini gösterici bir çalışmadır. Small’un bu

⁵⁸ David Small, *Graphic Design and Reading*, 189

projesinde, ekranın üstünden alt kısmına doğru gerilmiş ve her biri “kadının değeri” ile ilgili bir şiirden alınma bir dize ile ilişkilendirilmiş 28 tel vardır. Bu tellerin kullanıcı tarafından imleç yardımıyla çekilme veya bırakılması durumunda, kullanıcı harf demetleri ve telin bir müzikal enstrümanı çağrıştıran hareketini izler. “L’Oreal Poetry Harp”, etkileşimlilik, okunaklılık ve estetikle ilgili, çekici bir sayısal deneyimdir.

Post-modernizm ile birlikte basılı sayfa üzerinde “anlatımcı” olarak beliren yazının, sayısal etkileşimli ortamın sağladığı ses, hareket vb. imkanlar ile buluşması, dile yeni bir şekil vermiştir. Sayısal ortamda tipografik dilin kendine özel sentaktik yapısı gelişmiş, basılı sayfada sabitlenmiş olan tipografi, bu yeni ortamda (nerede olduğunun farkında olarak) kullanımı ile beraber serbest kalmış; basılı dünyanın lineer yapısı ile taban tabana zıt olan, eşzamanlı, değişken ve açık bir yapıya bürünmüştür.

6. 1970 SONRASI TÜRKİYE GRAFİK TASARIMINDA TİPOGRAFİK DİL

6.1. 1970 Öncesinde Türkiye’de Grafik Tasarım Ve Tipografinin Genel Hatları

Dünyada da yeni bir disiplin olan grafik tasarımın Türkiye’de gerçek anlamda ortaya çıkışı 20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiş olmakla birlikte, bu disiplinin kökleri Osmanlı İmparatorluğu’na kadar uzanır.

Osmanlı İmparatorluğu, uzun süre kendi içerisinde kapalı geleneksel kültür yapısını korumuş; yüzyıllar boyunca kültürünü sözel yoldan aktarmış bir devlettir. Bu durumun kırılmaya başladığı kendi modernleşme döneminde ise, dünyada sanayi alanındaki gelişmeleri takip edememiş; batı toplumlarında grafik tasarımın ortaya çıkmasına neden olan ortam özellikleri, Osmanlı İmparatorluğu’nda oluşmamıştır.

Dünyada grafik tasarımın kökeni kabul edilen ve bulunuşunun ardından batı toplumlarınca hızla benimsenerek kullanılmaya başlanan matbaa teknolojisi, “işitsel” Osmanlı toplumunun geleneksel yapısı içerisinde ihtiyaç duyulmaması nedeniyle, bulunuşundan iki yüzyıl sonra; 18. yüzyılda devlet eliyle kullanılmaya başlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’na matbaanın gelişinin politik nedenler ile engellendiği ve Arap alfabesi için hurufat dökümünün zorluklarının bu teknolojinin gelişinin ertelenmesine neden olduğu görüşleri yaygın olarak kabul görmüştür. Bu görüşler, nedenler arasında kabul edilse dahi, matbaanın Osmanlı’da kullanılmaya başlanmasından önce Avrupa’da 16. yüzyıldan itibaren Arap alfabesi kullanılarak basılmış kitapların devletin izni ile ülkeye girişine izin veriliyor olması, “görsel” bir toplum olmayı Avrupa ile eşzamanlı olarak başaramamış olan Osmanlı

İmparatorluğu'na matbaanın gecikmeli gelişinin, korunmuş geleneksel yapıdan kaynaklandığını düşündürür.

Osmanlı topraklarında ilk matbaalar, 15. yüzyıldan itibaren azınlıklar tarafından açılmış, Arap harfleri kullanılarak yapılan ilk Osmanlıca baskı ise, İbrahim Müteferrika (1674-1745) tarafından, 1729 yılında yapılmıştır. Müteferrika tarafından basılan ilk kitap, “Vankulu Lugatı”dır.

Müteferrika'nın matbaasında ve onun ölümünden sonra verilen elli yıllık aranın ardından açılan yeni matbaada basılan kitaplara toplum tarafından büyük bir ilgi gösterilmemiştir, daha sonra açılan matbaalarda da bu durum farklı olmamıştır. Türkiye grafik tasarımının matbaa teknolojisinden bağımsız kökleri olan, gelişmiş “minyatür”, “tezhib”, “hüsn-ü hat” sanatlarının estetik değerlerinin “basılmış” kitaplarda kendilerini yineleyememeleri, bu sanatlara düşkün olan toplumdaki basılı kitaba karşı rağbet eksikliğinin nedenleri arasında sayılabilir. 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun toprakları üzerindeki matbaa sayısı gazete basımı yapanlar ile birlikte elliye yaklaşmakta, 1729 yılından bu zamana kadar basılan kitap sayısı ise iki bini henüz aşmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına değin, Osmanlıca'nın Arap alfabesi ile yazılması sırasında karşılaşılan problemleri çözmeye çalışan, hayatı boyunca çeşitli gazete ve dergiler yayımlamış, kitap tasarımları yapmış Ebuzziya Tefik'in (1849-1913) üretimi dışında, tipografi, üzerinde derinlemesine çalışma yapılacak bir ilgi alanı olarak görülmemiştir.

Kendisini değişen dünyaya uyarlayamayan Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünün ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında benimsenen politikalar, çağdaşlaşma ve batıya adaptasyonu ön planda tutmuş ve bu yaklaşım, toplumun yapısında büyük değişiklik ve yenilikler yaşanmasına neden olmuştur. Ağır borç yükü altındaki Osmanlı İmparatorluğu'nun mirasını devralan ve uzun süren savaşlar nedeniyle iyice yoksul düşmüş olan Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923 yılında kuruluşundan itibaren, yeniden yapılanma sürecine girilmiş, toplumun

yapısını batıya adapte etmeye yönelik devrimler yapılmıştır. Bu devrimler arasında grafik tasarımı doğrudan ilgilendiren, 1928 yılında yapılan “Harf Devrimi”dir.

Osmanlıca'nın Arap alfabesi yazılmasında karşılaşılan imla sorunları, 1860 yılından itibaren ülke aydınları tarafından giderilmeye çalışılmış ve Arapça yazımda yapılan bazı düzeltme girişimlerinin yanı sıra, bu alfabenin yerine Latin alfabesinin kullanımını konusunda da öneriler getirilmiştir. “Harf Devrimi”nin yapılması 1928 yılına denk gelmiş olmakla beraber; Atatürk, daha 1907 yılında, ileriye dönük düşünceleri arasında Latin alfabesine geçişi de öngörmüştür. Bu konudaki düşünceler, bazı aydın kesim tarafından Arap alfabesinin kullanımının bir siyasi gereklilik olarak kabul edilmesi, geçmiş yazın literatürünün kullanılamaz hale gelmesi, Latin alfabesinin Türkçe'yi anlatmaya yeterli olmaması vb. nedenler ileri sürülerek kabul edilmemiş; Latin harfleri kullanımına geçilmesi konusunda destek çok düşük seviyede kalmıştır.

Yazıda Latin alfabesine geçişin öncesinde, 20 Mayıs 1928'de yayımlanan bir kanun ile Latin rakamlarının kullanılması kabul edilmiş, ardından 9 Ağustos 1928 tarihinde ilk kez Atatürk tarafından halka duyurulan yeni harfler, 1 Kasım 1928 tarihinden itibaren kullanılmaya başlanmıştır.

“Harf Devrimi”nin amaçları, Arap alfabesinin dilimize uymamasından kaynaklanan sorunlardan kurtulmak, bu alfabenin zor öğrenilmesinin etkisiyle de düşük olan okur - yazar oranının yükseltilmesi⁵⁹, gelişmede örnek alınan batı ülkelerine uyum sağlanması, geliştirilecek imla kuralları ile dili organize ederek yapısını korumak olarak özetlenebilir.

Latin alfabesinin kullanılmaya başlanması ile birlikte, bu alfabede karşılığı bulunmayan Türkçe seslerin uyarlanması ve dilin gramerinin geliştirilmesi için “Türk Dil Kurumu” kurulmuş, bu kurumun Türkçe'nin istenilen şekle dönüştürülmesi için

⁵⁹ 1920'lerin başında okur - yazarlık seviyesi %20'ler oranındadır ve Harf devrimi öncesinde çocuklar arasında yapılmış olan bir teste göre, Latin harfleri ile çalıştırılan çocukların, Arap harfleri ile öğrenenlere göre 4 ila 10 kat daha hızlı okuma yazmayı öğrendikleri görülmüştür.

yapmış olduğu çalışmaların parçası olarak, bugün kullandığımız alfabe sistemi “oluşturulmuş”tur.

Benimsenen yeni eğitim politikaları ve Latin alfabesini yaygınlaştırmak için yapılan çalışmalar sayesinde; bu alfabenin kullanılmasına karşı çıkanlar tarafından öngörüldüğünün aksine toplum tarafından “Harf Devrimi”nin kabulü çok kısa sürede gerçekleşmiş, Türkiye’de okur - yazar oranı hızla yükselmiştir. Yükselen okur - yazarlık oranının ise iletişimde basılı malzemenin üstlendiği rolü arttırıcı bir etkisi olmuştur.



Şekil 6.1 Hakimiyet-i Milliye Gazetesi'nin henüz “Harf Devrimi” yapılmadan kullanılmaya başlanan Latin alfabesi kullanılarak tasarlanmış logosu ve Atatürk’ün Ankara’ya yaptığı geziyi duyuran başlık, 21 Eylül 1928

“Harf Devrimi”, Türkiye grafik tasarımının dilinin “ne olacağı” konusunda en belirleyici olmuş gelişimdir. İran gibi kendi alfabelerini kullanan ülkelerde, grafik tasarımın dili, bu alfabelerin yapısal özellikleri değerlendirilerek gelişmiştir. Günümüz dünyasında, globalizmin etkisiyle grafik tasarımda ortak bir dile doğru gidilirken; kendilerine özgü alfabeler kullanan ülkelerin dilleri, büyük ölçüde alfabelerinden kaynaklanan “yerel” kodlar üzerinden örgütlenme durumu nedeni ile bu “ortak dil”e alternatif olarak varolabilmektedirler.

Türkiye’de 1928 yılında yapılan “Harf Devrimi” ile Arap alfabesinin kullanımının bırakılması, bu alfabenin kullanılıyor olması nedeniyle ileride gelişebilecek yerel bir tasarım dilinin yerine, batı ile aynı eksende ilerleyecek bir dil anlayışının temelini atılmasına neden olmuştur.

Türkiye, Arap alfabesini kullanmayı bırakırken, aynı zamanda bu alfabeyi yüzyıllardır kullanıyor olmanın getirdiği “uzmanlığı” da bırakmıştır. Latin alfabesi bu ülkede “sıfır” noktasından kullanılmaya başlanmış olsa da, bu yazının arkasında duran batıdaki bütün tarihsel gelişim unutulmamalıdır ve “yeni” yazıya dair bu bilgi birikiminin ülkeye girişi, “Harf Devrimi” ile eşzamanlı olmamıştır.

Arap alfabesinin kullanıldığı “Hüsn-ü Hat” sanatında çok ileri bir durumda olan Osmanlı İmparatorluğu’nun ardından, Türkiye Cumhuriyeti’nde Latin alfabesinin kullanılmaya başlanması ile birlikte, yazıda uzun sürecek bir “acemilik” dönemine girilmiştir. Bütünüyle yeni bir alfabenin kabulünün ardından beklenen bir durum olan bu “acemilik”in beklenmeyen uzunluğu ise, devletin uzun süreli olarak, kendi içine kapalı politikalar benimsemesi ile ilintilidir.

Grafik tasarım ile ayrılmaz bir ilişki içerisinde bulunan tipografinin Türkiye grafik tasarımındaki yeri, yazı ile yeni baştan kurulan ilişki nedeniyle uzun süre genellikle geride kalmış, Hüsn-ü Hat sanatından arta kalanlar ile Latin alfabesinin ilişkilendirilmesi gibi, bir geçiş dönemine ait olmanın dışında sürekli bir hayata sahip olması olası olmayan çözüm yolları geliştirilmiştir.



Şekil 6.2 Emin Barın, (“Kufi” yazıdan yola çıkılarak)
Latin harfleriyle dörtlü “Allah”

Latin harflerine yapılan “Hüsn-ü Hat” uyarlamalarının geçiş dönemi dışında hayatlarının olmama nedeni, bu sanatın ortaya çıktığı kültürel bağlamın dağılmış olması ve arkasında bu bağlam olmadan yapılan üretimin “süs” olmaktan öteye

gidememesidir. Tipografide iletişime hizmet etmek yerine, “dekoratif” bir görüntü sağlamak dışında bir varlık nedeni olmayan oluşumlar, sonraki dönemlerin değişen beğeni ve ilgi anlayışları çerçevesinde, yerlerini er ya da geç kendilerinden sonrakilere bırakmak durumunda kalmıştır.

Diğer yandan, bu dönemde tipografik dili etkileyen bir diğer unsur, grafik üretiminde sahip olunan sınırlı teknik donanım ve dünyada üretilmiş olan yazı karakterlerine erişim güçlükleri nedeni ile grafik tasarımda kullanılan tipografiyi tasarımcıların el ile üretmek zorunda kalmalarıdır.



Şekil 6.3 Mazhar Apa, kitap kapağı tasarımı,
1940'lar

Özellikle 1960'lara kadar olan dönemdeki grafik üretimlerinde, çeşitli nedenlerden dolayı tasarımcıların kullanmak istedikleri tipografiyi “çizmek” zorunda kaldıkları görülür. Özellikle kitap kapaklarında ve boyutlarının başka bir çözüme imkan vermemesi nedeniyle afişlerde karşılaşılan bu durum ile bu dönemin grafik ürünlerinde “dil” özelliği olmaya varacak kadar sıklıkla karşılaşılmıştır. Tasarlanmış bir yazı karakterinin el ile çizilmesinde karşılaşılan harflerin anatomilerinin bozulmaları gibi yapısal değişimler, bu “çizilmiş” karakterlerinin kendileri olmaktan çıkarak, yerlerini kendi “karikatür”lerine bırakmalarına neden olmuştur.

Latin alfabesine “alışmak” ile geçen yaklaşık kırk yıllık bir zaman diliminde, teknik güçlüklerin de etkisi ile grafik üretiminde anlatım aracı olarak imgeden

faydalanılmış, yalnızca tipografi kullanılarak üretilmiş işlere ise siyasi partilerin tanıtım afişlerinde ve az sayıda olmak üzere kitap kapaklarında rastlanmıştır.



Şekil 6.4 Demokrat Parti seçim afişleri,
1946, 1954, 1954



Şekil 6.5 (Soldan Sağa:) CHP (1957), Hür Parti (1957) ve Cumhuriyetçi Millet Partisi seçim afişleri.

1940'lardan başlayarak 1970'lere değin geçen sürede, "Demokrat Parti" ve diğer partiler tarafından kullanılan afişlerde herhangi bir imge vb. kullanılmadan, çözümlemenin tamamen tipografi aracılığıyla yapıldığı görülür. Bunun nedeni, yalnızca tipografi kullanılarak yapılan çözümlemenin insanlar üzerindeki ikna gücünün yüksekliği değil, politik afişlerin "tipografik" olmaları konusunda Demokrat Parti tarafından getirilmiş olan zorunluluktur. 1946 yılında bu parti tarafından yaptırılan ve Demokrat Parti'nin artık "sözü millete verdiğini" belirtmek için bir "el" illüstrasyonunun kullanıldığı afiş, halk üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Daha sonra ise, bu afişin gördüğü olağanüstü etkiden korkan parti, 1950'de iktidara geldikten sonra, tüm seçim afişlerinde "imge" kullanılmasını yasaklamıştır. Bu dönem afişlerinde, ülkede büyük puntoda metin dizmek için "hazır" yazı karakterlerini kullanımına izin verecek bir teknik bulunmadığından, yazılar el ile

çizilerek baskıya uygun hale getirilmiştir. 1960'lar ile beraber baskı olanaklarının gelişmesi ile birlikte, hazır yazı karakterleri bu afişlerde kullanılmaya başlanmış; 1970'ler ile birlikte ise "imge" tekrar seçim afişlerine girmiştir.

6.2 1970 Sonrası Türkiye Grafik Tasarımında Tipografik Dil

Cumhuriyetin kurulması ile birlikte kendini Osmanlı İmparatorluğu'ndan kalan ağır borç yükü altında bulan ve ekonomisi neredeyse tamamen tarıma dayalı, sanayileşmemiş Türkiye'nin ekonomik gelişimi, 1960'lara gelinene kadar büyük dalgalanmalarla devam etmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında kapalı ve korumacı ekonomi politikaları uygulanırken, 1950'lere doğru bunlar terkedilerek dışalım serbest bırakılmış, dış yardım, kredi ve yabancı sermaye desteklenmeye başlanmış, 1960'lara gelinene kadar ülkede genel olarak tarıma dayalı ekonominin desteklenmesi benimsenmişti. 1962 yılında uygulanmaya başlanan beşer yıllık kalkınma planları ile birlikte, tarımın yanı sıra gelişen inşaat, ulaştırma ve ticaret kesimlerinin de etkisi ile ekonomideki dalgalanmalar azalarak ülkenin milli gelir artışı düzenlilik kazanmış; özellikle 1970 sonrası dışsattımın artışı ile birlikte ekonomide büyük bir canlılık yaşanmıştır. 1974 sonrası petrol fiyatlarının artmasına paralel olarak hammadde fiyatlarının yükselmesi ile kısa vadelerle borçlanmanın enflasyonu arttırması ve dış ticaret dengesinin bozulması ekonomik bunalım yaşanmasına neden olmuş olsa da, Türkiye'nin gelişimi durmamış; 1980'li yıllara gelindiğinde, dünyada gelişmekte olan ülkeler arasında ilk sıralarda yer almıştır.

19. yüzyılda, Avrupa'da yaşanan sanayi devriminin ortaya çıkardığı değişimin benzeri tam anlamıyla Türkiye'de cumhuriyetin ilanından sonra yaşanmış, orada olduğu gibi, ekonomideki gelişmelere paralel olarak kitle iletişimine duyulan ihtiyaç artmıştır.

Kitle iletişimine duyulan ihtiyacın artması, grafik tasarıma gerçek anlamda varlık alanı yaratırken pek çok reklam ajansı açılmış, artan ve istenilen nitelikleri daha tanımlı hale gelen işgücü ihtiyacını karşılamak üzere, ülkede verilmekte olan grafik tasarım eğitiminde değişiklikler olmuştur. Daha önce resim eğitimini “kopyalayan” bir grafik eğitimi vermek üzere şekillenmiş olan okullarda, yeni iletişim gereklilikleri doğrultusunda yeniden yapılanma hareketleri başlamıştır. Türkiye grafik tasarımında aktif üretim yapmış ve yapmakta olan tasarımcıları yetiştiren Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu’nun (UESYO) 1970’lerin başında açılması da ülkede grafik tasarım eğitimi alanında gerçekleşen önemli gelişmelerden birisidir.

1960 sonrası Türkiye’de grafik tasarım alanında canlanmaya neden olan ekonomik yapıdaki hareketlilik, grafik tasarımın varlığını doğrudan etkileyen faktörlerden olan teknolojiyi de geliştirmiştir. Ofset baskı tekniğinin geç kullanılmaya başlandığı ülkede, yurtdışından getirilen ve dört renk baskı yapabilen ofset baskı makinalarının sektörel işgücü eksikliği nedeni ile tek renk baskı için kullanıldığı bir dönemden, dünyadaki teknik gelişmelerin eş zamanlı olarak takip edildiği döneme geçiş 1960’lar ile birlikte başlamıştır. 1970’lerin ortasından itibaren teknik donanım konusunda Türkiye gelişmiş ülkelerdeki teknik yenilikleri daha yakından takip eder duruma gelmiştir. 1959 yılında keşfedilen ve transfer kağıtları aracılığı harflerin yüzeye aktarılması esasına dayanan “Letraset” tekniği, 1964 yılında dünyada kullanılmaya başlanmasının ardından eşzamanlı olarak Türkiye’de de kullanıma girmiş, 1970’ler ile birlikte başlık dizmeye yarayan “fotodizgi” tekniği ve hafızasına kaydedilen metinlerin dizgisinde kullanılacak farklı yazı karakterlerinin seçimine imkan tanıyan elektronik daktilolalar kullanılmaya başlanmıştır. Bilgisayarın kullanılmaya başlandığı dönemden itibaren getirdiği yeni imkanlar doğrultusunda tasarım diline etki etmesi gibi, bu teknolojilerin de tasarım diline tipografi bağlamında katkıları olmuştur.

Tarihsel referansları tümünden reddederek kendi dil önerisini getirmeyi hedeflediği için, teoride kültürel biçimlenişini Modernist dünya ile aynı noktadan başlatabilme olanağına sahip olan yeni Türkiye Cumhuriyeti, 20. yüzyıl başında

kuruluşunu izleyen kültürel değişiminde, o dönemde Modernizm'in içinde yaşayan batı toplumlarını örneklemeyi benimsemiş olsa da, grafik tasarım alanında etkilenmenin ötesinde, "içselleşmiş" Modernist bir üretim söz konusu olamamıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve Latin harflerinin kabulünden 1960'lara kadar olan zaman dilimi, yüzyıllar boyunca toplumun kendi kültürel yapısı içerisinde büyük bir ustalık ile kullandığı, olgunlaşmış bir "hat sanatı" yaratabildiği Arap alfabesinin kullanımının bırakılmasının ardından yerine gelen ve dili temsil ile görevlendirilen (toplum için) tamamen yeni göstergeler sistemine "alışmak" ile geçmiştir. Batı toplumlarının yüzyıllar boyunca kullanılmasının ve üzerine çalışmalar yapılmasının sonucunda farklı kullanım alternatiflerini aramaya itecek kadar içselleştirmiş olduğu bu alfabenin Türkiye'de kabul edilmesi ile toplumun kendi yazılı tarihi ile ilişkisi bitmiş, yeni göstergeler sistemi sıfır noktasından toplum hayatına eklenmiştir. Modernizm'in kendini milad olarak konumlandırmasının ardında, kendinden öncekini çok iyi tanıyor olmak durumu varken; Türkiye, "Harf Devrimi" ile birlikte yazıyı yeni baştan öğrenmek zorunda kalmıştır. Modernizm ile eşzamanlı geçen dönemde el yordamıyla bu duruma alışmaya çalışan ülkede, dil ve dolaylı olarak da grafik tasarım bağlamında tipografik dil üzerine yeni bir sözün ortaya çıkmasının beklenmesi bir tarafa, Sait Maden'in de kimi kitap kapağı tasarımlarında rastlandığı gibi; Modernizm'in kuramını değil ancak biçimsel özelliklerini üzerinde taşıyan grafik tasarım ürünleri dahi yenilikçi ve enderdir.



Şekil 6.6 Sait Maden, kitap kapağı, 1960'lar

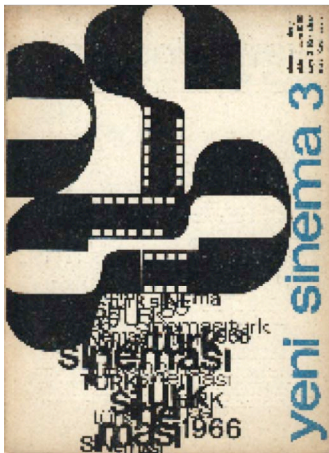


Şekil 6.7 Mengü Ertel, tiyatro afişi, 1962

1970'lere gelinene kadar yazı ile kurulmuş olan ilişkinin gelişkin olmadığı bir ülke olan Türkiye'de, zamanın "auteur" tasarımcılarının anlatım dilini kurgularken, Polonya afiş sanatında da olduğu gibi genellikle illüstrasyona başvurduğunu görürüz. Tipografi, tasarımın bütününe, yokluğu anlatım dilinde eksikliğe yol açmayacak ikincil bir öğe olarak kullanılmanın ötesinde katılım sağlamaz. Teknik koşullar bu durumun etkenlerinden olsa da, bu koşulları zorlayarak Polonya afiş sanatında da olduğu gibi tipografi ile illüstrasyonu etkileşim içerisinde konumlandırılan alternatif denemeler, dönemin tipografik dilini üzerinden anlamlandırabileceğimiz kadar sık görülmemektedir.

1960'larda kullanılmaya başlamasından itibaren, değişik yazı karakteri setlerinin (tekniğin tanıdığı kendi imkanların dahilinde tek başına ya da başka yazı karakteri setleri ile birlikte,) tasarımcının istediği biçimde düzenleyerek kullanılabilmesine yol açtığı için devrim niteliği taşıyan "Letraset", 1980'lerde ve 1990'ların başında artık Türkiye'de bilgisayarın yaygınlaşmaya başladığı zamana kadar, en çok kullanılan tasarım araçlarından olmuştur.

1960'larda, tipografinin diğer grafik tasarım öğelerinin yanında kendi suskunluğu ile uzlaşma içerisinde olduğu bir dönemde, "Letraset", tasarımcıların yeni denemeler yapmalarına imkan tanıyan bir araç görevi üstlenerek, tipografik dilin gelişimine katkıda bulunmuştur.



Şekil 6.8 Sungu Çapan, dergi kapağı, 1966

Dünyada Post-modernizm'in kendi anlam alanını tanımlamakta olduğu, dil ve dile yaklaşımın şekilleri üzerine kuramsal çalışmaların yapıldığı bir dönemde, bütün bu eğilimlerin dışında konumlanmış Türkiye'de, grafik tasarımcı Sungu Çapan, "Letraset" in imkanlarını kullanarak genelin dışında denemeler ile ilgilenmiştir. "Yeni Sinema" dergisinin 1966 yılında yayımlanan ve aynı yılda ülkedeki sinema üretiminin nitelik ve niceliğinden bahseden bir sayısı için yaptığı, (çağdaş Amerikan tasarımcı Herb Lubalin'in işlerinde de görüldüğü gibi) tipografinin resimleşerek, sinema alanındaki bu üretimi temsilen katmanlar halinde yapılandırdığı tasarımı, "Letraset" tekniğinin sunduğu yeni imkanların çerçevesinde şekillenmiştir. Bu tasarımcının getirdiği tavrın içindeki yenilik, daha önce Sait Maden'in üretimi dışında pek rastlanmayan, tipografiye bir "dil" olarak yaklaşılması durumudur.

Ülke ekonomisindeki gelişmelerden doğan ihtiyaçlara paralel olarak kendine bir talep alanı yaratan ve bu nedenle gelişme içerisine girerek dünyada varolan eğilimler ile eşzamanlı hale gelme yolunda ilerleyen grafik tasarım disiplinin genel olarak illüstrasyon üzerinden ilerleyen anlatım dili, 1970'lerde de devamlılık gösterir. 1980'lere gelindiğinde ise, giderek dünya ile artan iletişim çerçevesinde, dünyada; "merkez"de üretilmiş olan işlerle daha yakından ve eşzamanlı olarak ilişki kurulmuştur. Merkezin eşzamanlı takibi, dünyada tasarım alanında yapılan kuramsal üretimde kendini yineleyememiş ve 2000'lere gelindiğinde dahi bu alanda ortaya bir kuramsal arka plan varlığından söz edilmesini sağlayabilecek kadar ürün koyamamış olan Türkiye coğrafyasında, tasarımcıların Post-modern üretim ile karşı karşıya kalmasına yol açmıştır.

Geçmişten gelen kuramsal arka plan eksiklikleri ve varlığı için gerekli koşulların oluşmamış olması nedeni ile ülkede Modernist bir grafik tasarım anlayışının varlığından söz edilemez. Bu bağlamda, dünyada tıkanan Modernist dil önerilerini yıkarak kendi çoğulcu yaklaşımını Modernizm'in yerine konumlandırma eğiliminde olan Post-modernist tavrın hazırlayıcısı önkoşullar, Türkiye için varolmamıştır. Türkiye'de Post-modernizm "bir şeyin yerine" alternatif olarak gelmemiş; kendini doğrudan var etmiştir.

Bu duruma bağlı olarak, birkaç “auteur” tasarımcı haricinde genel üretimde, Post-modernizm’in kendi içerisinde her şeyi kabul eden dili, varlığının arkasında yatan nedenlerden bağımsız ve taşıdığı görsel dil özelliklerinin kopyalanması yoluyla Türkiye’deki grafik tasarım üretiminde varolmuştur.

1980’lerde, dünyadaki Post-modernist eğilimlerin yansımaları Türkiye’de de karşılığını bulurken, grafik tasarım disiplinin anlatım dilindeki önemli yenilik, daha önceki dönemlerin aksine tipografinin kendi başına bir “dil” olarak varlığını daha genel bir alana yaymasıdır. Bu “genele yayılma” durumu, tipografik dilin illüstratif anlatımın alternatifi olarak bir varolma önerisi getirmesine bağlı olarak “denenmeye” başlanmasının yanı sıra, tipografi üzerinden üretim yapan bazı “auteur” tasarımcıların Türkiye’de grafik tasarım dünyasında gördüğü genel kabulün ardılı olarak, grafik tasarım üretimi yapan “genel”i yönlendirici etkilerini de kapsar.

1960 sonrası Türkiye’de üretim-tüketim ilişkilerinde meydana gelen değişiklikler sonucunda ortaya çıkmaya başlayan pazar hareketliliği, 1980’ler ile birlikte iyice canlanmıştır. Bu ortamda insanları satın almaya ikna etmek için, pazarlamaya bağlı tanıtım alanında, “yeni” olanın kullanımı, kendisine iyi bir yer bulmuştur. Tipografiye olan yaklaşımın da değişmesi ile birlikte, gazete ilanlarında kullanılan “İsviçre Tipografik Stili” orijinli gazete ilanlarında olduğu gibi, o zamana kadar genel kabul görmüş ve tasarımcıların ancak yerleşik bir yapının sınırları içerisinde ufak farklılıklar gösteren kararları ile birbirinden farklılaşan tasarımların alternatifleri varolmaya başlamıştır.



Şekil 6.9 Emre Senan, gazete ilanı,

1988

Burada örneklenen ve tasarımı Emre Senan'a ait olan gazete ilanı, Herb Lubalin'in 1960'ların sonunda geliştirdiği "tipografik ekspresyonizm" anlayışına paralel bir akseni izler. Karikatürist kökenli bir tasarımcı olan Emre Senan, bu ilanın konusu olan "yeni bir mağazanın açılış duyurusu"nu iletirken, tipografik öğeleri el yazısı ile oluşturmuş, karikatürde hareketi temsil etmek için yararlanılan yardımcı çizgileri ilanın başlığında kullanarak, tipografinin hareket kazanmasını sağlamıştır.

"Tipografik Ekspresyonizm"ın sözel dil ile görsel dil arasındaki ayrımın reddedilmesi önerisi bağlamında, kelime ve imgelerin birbirlerinin yerlerini alabileceğine dair getirdiği yaklaşım ile 1980'lerde özellikle Bülent Erkmen'in üretiminde karşılaşılır.

Tasarımcı, Post-modernizm ile birlikte terkedilmiş olan, Modernizm'in tasarıma "problem çözümü" şeklindeki yaklaşımını benimsemiş ve bu nedenle de süslemeden uzak bir tasarım anlayışı geliştirmiştir. Bu "süslemeden uzak durma" çabasının kendisini götürdüğü nokta ise, yazının ağırlıklı bir yere sahip olduğu ve tipografinin bir "neden" dahilinde, etkin olarak tasarımda kullanıldığı bir grafik anlatım dilidir.

Yazı dilinin Cumhuriyet'in ilanından itibaren geçirdiği dönüşümü izleyen dönemde, kullanıldığı toplum tarafından özümseme durumu geliştikçe, tipografi ile yapılmış denemelerin kendilerini algılayacak kitleye sahip olma şansı doğmuş ve böylelikle de bu durumun farkındaki az sayıda tasarımcı için sözlü dil ile kendi gramerini birleştirme imkanları doğrultusunda yeni deneme alanları ortaya çıkmıştır. Bu tasarımcılardan biri olan Bülent Erkmen'in 1980'ler Post-modernizm'inin çoğulcu dil anlayışı içerisinde, kendi dili için, yine kendi oluşturduğu denetim mekanizmalarını işleme sokarak varmayı hedeflediği "yalın" dil, Türkiye grafik tasarımı ortamı için çok yenilikçi bir durumun göstergesidir.



Şekil 6.10 Bülent Erkmen, afiş,
1989

1989 yılında tasarladığı “Jan Garbarek” konserinin duyurusunu yapan afişte kurduğu, sözlü dil ve yazılı dil arasında varolan zorunsuz ilişkiye yapılan müdahaleyle, kendisinin bir üst katmanı olan tipografi devreye girdiğinde gösterenden gösterilene dönüşen “yazı” ile, asıl gösterilen olan “caz müziği” kavramı arasında yeni ve sözel dilin kendisine gönderme yapan bağ, Erkmen’in konuşulan dilin tipografi aracılığı ile görsel dile dönüştürülmesi işlemi “gereksiz bütün tasarım öğelerinden arınmış bir bütün oluşturarak çözüme ulaşmak” yönelimini örnekler. Erkmen’in bu yaklaşımdaki tasarımları, yapıçözümcülüğün gösteren - gösterilen ilişkisine müdahaleci tavrını üzerinde taşısa da, eğilim olarak yapıçözümcülüğün çok tipografik ekspresyonizme yakın bir duruşa sahiptir.



Şekil 6.11 Bülent Erkmen, logo,
1989

Bülent Erkmen’in “yalın” tasarım dilinin yerleşme eğilimi gösterdiği 1980’ler sırasında ürettiği, bu yaklaşımını önceleyen “Hotel Myndos” ve “Drugstore” gibi logo tasarımları, Post-modern dönemin zorunsuz koşulları içerisinde şekillenmiş olsalar da, kendisinin tasarım anlayışı çerçevesinde, problemin kendisinden uzakta referanslardan ibaret kalmadan çözülmüşlerdir. Bu iki örnekte Erkmen’in subjektif

bir yaklaşımla harflerin geometrik yapılarına yaptığı müdahaleler, okunma ile ilgili herhangi bir soruna yol açmaksızın yazının imgeleşmesine yol açmaktadır.



Şekil 6.12 Bülent Erkmen, logo,
1989

Latin alfabesine geçişin ardından, “yeni yazı” ile kurulması zaman alan ilişki ve batıda grafik tasarım ihtiyacını doğuran gerekliliklerin ülkede geç oluşması nedeniyle, Emin Barın tarafından “eski yazı” referansları kullanılarak üretilenler ya da Sait Maden tarafından kitap kapağı tasarımlarında kullanılmak üzere yapılmış ve kendi dönemi çerçevesinde dil ile yeni bir ilişki içerisine girdiği söylenemeyecek tasarımlar gibi varolan az sayıda örnek haricinde, yazı karakteri tasarımı konusunda girişime rastlanmaz. Gelişen teknoloji ve özellikle de 1990’ dan itibaren bilgisayarın tasarım dünyasında etkin olarak kullanımı nedeni ile dünyada üretilmiş olan yazı karakterlerine kolay erişebilme imkanları, tasarımcıların bu konu ile ilgilenmemiş olmasının nedenlerindedir. Bilgisayarın ülkede tasarım dünyasına girişinin ardından ortaya çıkan, (yabancı dilde üretilmiş yazı karakterlerinde varolmayan) Türkçe karakterlerin, yazı karakterlerine eklenerek dile uygun hale getirilmesi dahi uzun süre tipograflar tarafından değil; optik kurallar gibi karakterin bütünlüğünün bozulmadan dönüştürülmesini sağlayacak bilgidен yoksun yazılım üreticileri tarafından, pek çok hata ile birlikte gerçekleştirilmiştir.

Batıda 1985 sonrası gelişen, kullanım kolaylığına sahip bilgisayar yazılımlarının tipografi alanında uzmanlaşmamış kişilerin cesaretlenmesi ile birlikte “amatör” yazı karakterleri üretimi birden ortaya çıkmış ve kısa zamanda büyük miktarlara ulaşmıştır. Özellikle son yıllarda İnternet yolu ile kolayca edinilebilmeleri nedeni ile “uzmanlaşmış” kişilerin yazı karakteri üretimi ile ilgilenmemesi gibi, Türkiyeli “amatör”lerin de bu konu ile ilgilenmek yerine, batılı “amatör”lerin tasarımlarını kullanmak yoluna gittiği görülür.

Erkmen'in "Hotel Myndos" ve "Drugstore" gibi logo tasarımları bu ortam içindeki yerleri bağlamında değerlendirildiğinde, tek bir iletişim elemanının yapısında kullanılmak üzere tasarlanmış olan harfler hiç bir zaman bir yazı karakterine dönüştürülmemiş olmakla beraber, dönemde merkezde üretilmiş olan yazı karakterlerinin arketipal harfi reddeden, anlatımcı ve figüratif yapısına dair özelliklerini üzerinde taşır.

Erkmen'in üretiminin dışında, yine 1980'lerde tek bir iş için kullanılmak üzere tasarlanmış ve ticari anlamda "yazı karakteri" olmamış karakter tasarımları ile karşılaşılır. Bunlar arasından Uğurcan Ataoğlu ve Serdar Benli'nin "7. Grafik Ürünleri" sergisi tanıtım malzemelerinde kullanılmak için yapmış olduğu tasarım, Erkmen'in "Drugstore" logo tasarımında varolan figüratif yaklaşımın çok daha yoğun olduğu; figürleşen harfler yerine, direkt olarak grafik tasarım üretiminde kullanılan araçların imgelerinin harflere dönüştüğü, anlatımcı bir tutuma sahiptir. Arketipal harf yapısının reddi, burada da kendisini gösterir.



Şekil 6.13 Uğurcan Ataoğlu – Serdar Benli, logo, 1987

1980'lerin görsel formların sözsüz içeriğe müdahale eden yaklaşımı çerçevesinde üretilmiş olan bu tasarımlar, dönemin çoğulcu yapısı nedeniyle yaratıcılarının verdikleri tasarım kararlarında beliren tercih farklılıkları doğrultusunda yapılmışlardır.

Tasarımcıların yaklaşımlarındaki bu farklılaşmalar, yine bu dönemden (dönemin sahip olduğu yapısal özellikleri nedeni ile) beklenen dil farklılıklarına

dayalı çeşitliliği de beraberinde getirir. Çeşitlilik, tasarıma subjektif yaklaşımın sonucudur: Bülent Erkmen'in geometrinin imkanlarından faydalanan ve minimal öge kullanımını üzerinden kurgulanmış anlatım dili ile Sadık Karamustafa'nın grafik tasarımı oluşturan ögeler arasındaki raslamsal ilişkileri kendi anlatım dilini oluştururken etkin bir araç olarak kullanması, aynı zaman diliminde bu coğrafyada varlık gösteren farklı yaklaşımlardan sadece ikisidir.



Şekil 6.14 Bülent Erkmen, "Mimar-lar" kuruluşu için logo, 1989



Şekil 6.15 Sadık Karamustafa, afiş, 1989



Şekil 6.16 Sadık Karamustafa, afiş, 1989



Şekil 6.17 Sadık Karamustafa, logo, 1989

“Bulunmuş” tipografi, Sadık Karamustafa’nın özellikle 1980’lerde yaptığı tasarımlarda sıklıkla yer alan bir ögedir. Karamustafa, tasarımlarında konunun gereklilikleri doğrultusunda el yazısı kullanımı, değişik malzemelerin imkanlarının araştırılması ile bulunmuş ve illüstratif bir anlatım oluşturulmak üzere kurgulanmış yazılar gibi denemelere başvurarak, tipografinin olası kullanımları üzerine araştırmalar yapmıştır. Sadık Karamustafa’nın tasarımlarında yaptığı araştırmalara dair izleri üzerlerinden takip edebildiğimiz; dekoratif özellikler gösteren ve “mükemmel”lik ile herhangi bir hesaplaşma içerisinde bulunmayan tipografi, tasarımın bütününde dinamik bir öge olarak varlık göstermektedir.

Tasarımcı, üretmiş olduğu işlerin bazılarında anlatımı bütünüyle tipografi üzerinden kurgularken, 1989 yılında üretmiş olduğu “Miles Davis” afişinde olduğu gibi; bazı işlerinde imge ve tipografiden birlikte faydalanmıştır. Karamustafa’nın bu iş özelinde imge ve tipografiye yaklaşımı, yapıçözümcülük anlayışı çerçevesinde bu iki ögenin içeriği açıklayan elemanlar olarak görevlendirilmesi için başvurulan katmanlı anlatım tekniklerine benzer bir yapı oluşturur.



Şekil 6.18 Sadık Karamustafa, afiş,
1989

Sadık Karamustafa'nın 1995-96 yılları arasında "Kavram Yayınevi" tarafından yayımlanan "Yeryüzü Şairleri" dizisi için ürettiği kitap kapakları, yapıçözümcülüğün getirdiği dil özelliklerine dair ipuçlarını üzerlerinde gözlemleyebildiğimiz 1980'ler sonundaki üretiminden farklı olarak, bu anlayışa dair daha fazla özelliği üzerinde taşır.



Şekil 6.19 Sadık Karamustafa, kitap kapakları, 1995-1996

Tasarımcının 1980'lerdeki daha biçimsel özellikler gösteren tasarım dilinin yanında "Yeryüzü Şairleri" dizisi için yaptığı tasarımlar, yapıçözümcülüğün grafik tasarım ürününün kendisi ve izleyicileri arasında yeni bir bağ kurma girişiminin biçimselliğın önüne geçtiği anlayışına paralel kurgulanmıştır. Bu bağı oluşturmak için yapıçözümcülüğün başvurduğu, tasarımın farklı okumalara açık anlam katmanları yaratılarak oluşturulması yöntemi, Karamustafa'nın bu tasarımlarında imge ve tipografinin birbirleri ile etkileşimli kullanımı aracılığıyla uygulanmıştır. 1990'lar ile birlikte, Türkiye'de tasarımcılar tarafından kullanımı yaygınlık kazanan

bilgisayar teknolojisinin beraberinde getirdiği yeni estetik değerleri de aralarından bazılarının üzerinden takip edebildiğimiz bu kitap kapaklarında, iletişimin nesnesi olan mesajlardan en objektif olanları (kitabın konu edindiği şair ve onun şiirlerinin çevirmeni) en okunaklı katman üzerinde yer alır, diğer katmanlar ise şairin kimliği ve şiirinin niteliği ile ilintili olarak kurgulanmış, alternatif okumalara açık olan mesajları içerir.

Yapıçözümcülükte imge ve yazı ilişkisine dair arayışlar, katmanlı yapılar kurgunması yoluyla sürdürülürken, Bülent Erkmen'in 1990 yılında Stuttgart Avrupa Tipografi Sempozyumu için hazırladığı, "Tipografinin Resmi, Resmin Tipografisi" başlığını taşıyan mültivizyon gösterisi halindeki bildiri, imge ve yazının "aynılığı" ilişkisine, bundan tümüyle farklı bir açıdan yaklaşır. Gösteri, farklı iki öge içerir. Bunlardan biri şair-yazar Ahmet Haşim'in tek bir siyah-beyaz portre fotoğrafı, diğeri ise Enis Batur tarafından yazılmış ve Ahmet Haşim'in bu fotoğraftaki yüzünü betimlemleyen bir paragraflık metindir. Gösterim boyunca "aynı" metin farklı yazı karakterleri ile yazılırken, "aynı" yüz de farklı resimleme karakterleri ile resimlenir. Enis Batur tarafından, Ahmet Haşim'in bu fotoğraftaki yüzü için yazılmış metin şöyledir: "Açık bir alnın altında kapalı bir yüz. Aslında bir maske. Yüzün sertliği ile çelişiyor gözler. Hüzünlü iki ışık kaynağı. Bir söz mü saklıyorlar? Baktıkları uzak neresi?".

Bülent Erkmen, "Resmin Tipografisi, Tipografinin Resmi"nin ne olduğunu şöyle özetler: "Tek bir metin ile tek bir resmin çeşitlemeleri ve ilişkileriyle ilgili bu görsel düzenleme; tipografinin resmi, resmin tipografisi, tipografide dil farklılığı, anlanan ve anlanmayan metnin görüntüleri, metinde-resimde-anlamda ayrıntılar, yazının ve resmin kağıt üzerindeki buluşmaları, birleşmeleri ve belki de aynışmaları üzerine serbest bir denemedir." Gösteri boyunca, imge ve yazı arasındaki aynılığa doğru ilerlerken; finalde bu giderek yakınlaşmanın son sekansı olarak, yazıyı oluşturan harflerden birinin çok büyütülmüş kıvrımı ile imgeyi oluşturan tramlardan birinin, yine büyütülmüş kıvrım detayının "aynı"lığı görülür.



Şekil 6.20 Bülent Erkmen, “Resmin Tipografisi, Tipografinin Resmi” isimli mültivizyon gösterisi, 1990

Erkmen’in tipografi ve imgenin birbirleri ile olan ilişkileri ve işlevini araştıran bu bildirisini oluşturan fotoğraf, fotoğrafı tarif eden metnin içeriği gibi parametrelerin hepsi, işin dışarısını değil, kendisini işaret etmek üzere yapılandırılmıştır. Tümdengelim şeklinde yürüyen bu çalışmada, bütün bu değişkenlerin bir aradalığının kurgusu, izleyiciyi son nokta olan imge-yazı “aynı”lığına dair sözün en yakınına getirmek üzere yapılmıştır. Yapıçözümcülüğün bir süre sonra “genel”in üzerinden konuştuğu diline ait sözünü Erkmen’in tamamıyla kendi dili üzerinden söyleyiş biçimi, Türkiye için olduğu kadar dünya için de yenilikçidir.

Erkmen’in bu yenilikçi tavrı, grafik tasarım ürününün bağlı olduğu programın gerektirdiği iletişim sorusuna çözüm bulurken, bir yandan da tasarımın kendi problemlerine yanıt aramayı ihmal etmeyen tavrı çerçevesinde, dönemsel sorulara “dönemin” içinden değil, kendi sözlüğünü kullanarak çözüm aramasından kaynaklanır. “Resmin Tipografisi, Tipografinin Resmi”nde olduğu gibi, 1994 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın düzenlediği “22. İstanbul Festivali” için tasarladığı tanıtım malzemelerinde görülen yapıçözümcü yaklaşım da Erkmen’in kendi sözlüğünden türemiştir. Yapıçözümcülüğün imge ve tipografi arasında yarattığı katmanlı yapı, bir “seri” olarak tasarlanmış bu iş özelinde, festival

kapsamındaki her bir etkinlik için bu etkinliği temsil edici bir işarete dönüştürülmüş, ancak serinin diğer elemanları ile yan yana gelmesi durumunda tekrar “yazı” özelliğini kazanan “İstanbul” sözcüğünü oluşturan hecelerin, programın diğer tipografik elemanlar ile katmanlandırılması şeklinde kurgulanmıştır.



Şekil 6.21 Bülent Erkmn, dizi afiş ve broşür tasarımlarından, afişler, 1994

Tipografideki bölünmeler nedeniyle ilk bakışta “kalabalık” görünen bu tasarıma bakıldığında, Erkmn’in programın gerektirdiğinden daha fazla bilgi veya elemanı yapıya eklemlemediği gözlemlenir. Kendi yalın anlatım dili çerçevesinde, mümkün olduğu kadar az eleman ile tasarımı kurgularken, kullandığı “bölünme” etkisini de işlevden bağımsız düşünmemiştir. İki ayrı dilde (Türkçe, İngilizce) hazırlanmış olan bu tanıtım malzemelerinde, festivalin alt kategorilerinin isimlerini yazarken, “İstanbul” sözcüğüne de yaptığı gibi, sözcüklerin sentaktik yapılarına müdahale eden bir bölünme sistemi yaratmıştır. Bunun yanında, noktalı harflere uyguladığı bölümlendirmede ise, bölümlendirilen sözcüğün her iki dilde de aynı anlamı taşıyor olup olmaması durumuna bağlı olarak, sözcüğün bütünü ile harfin üzerindeki noktayı ayırmak ya da ayırmamak yoluna gitmiştir: Örneğin, “Film” sözcüğü, her iki dilde de aynı anlama gelmektedir. İki dil arasında bu sözcüğün yazımındaki temel farklılık, İngilizce ve büyük harfle yazıldığı zaman bu sözcüğün içerisinde yer alan “i” harfinin üzerine nokta konmamasıdır. Bu durum nedeni ile aynı sözcüğü tasarımın bütününde iki defa tekrar etmek zorunluluğunu ortadan

kaldırmak için, tasarımının bütününde yaptığı bölümlendirmeye uygun olarak sözcükte, “ i ” harfinin üzerindeki nokta ile harfin gövdesi arasında bir boşluk bırakmak yoluna gitmiş, böylelikle herhangi bir okuma zorluğuna yol açmadan, her iki dilin de gramerine uygun olan bir çözümleme yaratmıştır.



Şekil 6.22 Bülent Erkmen, dizi afiş ve broşür tasarımlarından, broşür kapakları, 1994

Post-modern dönem ile birlikte sorgulanmaya başlanan kavramlara dair kendi görüşlerine, ürettiği işlerde sıklıkla yer veren Bülent Erkmen’in, Sevim Burak’ın “Yanık Saraylar” başlığı altında toplanmış, hikaye formundaki metinleri için yaptığı “küçük kitap” tasarımları, üretildiği dönemde aldığı eleştiriler nedeniyle, “yazarlık” kavramına müdahale eden ve bu coğrafyada üretilmiş işler arasından en çok tartışılanı olmuştur.

Modern dünyada “bir şeye varlık veren veya ortaya çıkaran kişi” olarak anlamlandırılan “yazar” kavramı ile “metin” arasındaki ilişki, Michel Foucault tarafından 1967’de yazılan bir makalede işlenen “Yazar Nedir?” sorusu ile sorgulanmaya açılmıştır. “Yazar” kavramının Post-modern dönemde yeniden değerlendirilmesi, grafik tasarım disiplininin kavramsal sınırlarının tasarımcılar tarafından zorlanmasına neden olmuştur. Türkiye’de ise “yazar” ve grafik tasarımcı arasındaki ilişki bir “sorun” olarak kabul edilmemiş, bu sorunun tartışıldığı bir platform oluşmamıştır.

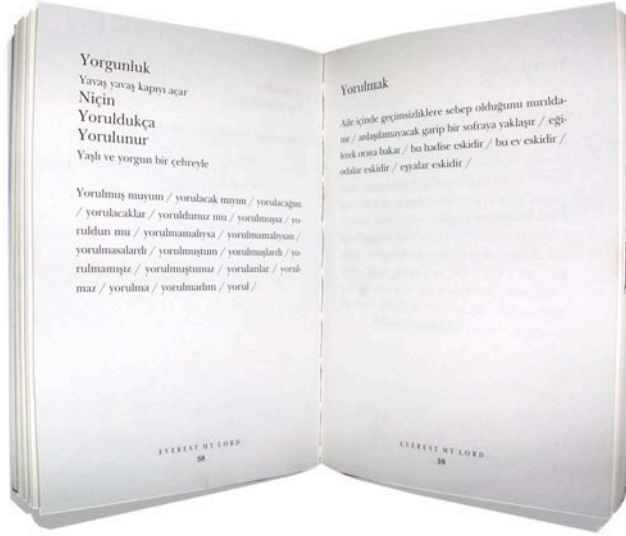
Bu makalenin ardından batıda yazarın kimliğine dair ortaya çıkan tartışma, tasarıma yaklaşımını Foucault'nun önerdiği “metin” ile “yazar” arasındaki değişen ilişki paralelinde anlamlandırabileceğimiz Bülent Erkmen'in “Yanık Saraylar”ı tasarlamasının ardından, “Tasarımcı Nedir” haline dönüşerek Türkiye’de uzun süre tartışılmıştır. “Yazarlık” kavramına Post-modern dünyanın yaklaşımı ile Erkmen'in üretimi arasında varlığından sözü edilen paralellik, özellikle 1980 sonrası “Cranbrook Akademi”de yapılan çalışmalarda görülen, “tasarımcının eyleminin problem çözmekten öteye giderek, kişisel bir yaklaşımla beraber metnin aslında varolmayan içeriğine eklenerek yazarlık yapma noktasına gelme”⁶⁰ durumunda, Erkmen tasarıma “problem çözme” yaklaşımından vazgeçmediği için kırıılır.

Erkmen tarafından, “manuscript” ile kitabın kendi başlarına “ne” olduğunun ve birbirinden farklılıklarının; “kitap”ın ve kitabın bileşenlerinin yapısının, tipografinin ve diğer tüm tasarım öğelerinin “farkında” olarak tasarlanmış olan “Yanık Saraylar”; Sevim Burak’a ait olan “metnin”, bugün ilişki içerisine gireceği okuyucu gözardı edilmeden “sahnelenmiş” halidir. Bu sahneye koyma girişimi sırasında rol almış olan yazı karakteri, kapak deseni⁶¹ gibi öğeler, kitapların girişinde yer alan künyede sıralanmıştır.

Dilbilimde kabul gördüğü şekliyle yazı, konuşulan sözü temsil eden bir göstergeler sistemi iken, tipografinin yazıyı temsil eden başka bir sistem olma durumu; yazar ile grafik tasarımcının kullandıkları enstrümanların farklılığının nedenidir. Erkmen'in, Sevim Burak'ın “Yanık Saraylar”ın önceki basımlarında verdiği metin içerisinde majiskül ve miniskül yazı farklılaşmaları gibi kararlarını, farklı puntolar ile dizilmiş miniskül harflerin kullanımına dönüştürmesi gibi “tasarım” olgusunu ilgilendiren kararları, bu bağlamda “yazarlık” yapmayan ve “tasarım”da uzmanlaşmış bir kişinin bütünüyle kendi sınırlarının farkında olması anlamını taşır.

⁶⁰ Michael Rock, *What Does It Really Mean To Call For a Graphic Designer To Be an Author?*, 55.

⁶¹ Erkmen tarafından tasarlanan Sevim Burak kitaplarının kapaklarında, yazarın izlediği kendisine özgü yazım yöntemine gönderme yapan bir ilişki kurulmuştur ve künyede yer alan “kapak deseni” maddesi, burada kullanılan malzemeyi tanımlar.



Şekil 6.23 Bülent Erkmen, “Everest My Lord” kitabından karşılıklı sayfalar, 1997

“Temel yapısı küçük harf olan bir metinde bazı cümle ya da kelimelerin büyük harfle yazılmasının Sevim Burak metnindeki sesi, haykırışı yeterince ortaya çıkartmadığına, bu sesin ancak küçük harfin yer yer büyümesiyle çıkabileceğine inanıyorum.

Metnin içindeki sesi gösterebilmek, görünür kılmak için “a”nın “A” olduğu yerlerde “a” büyütüldü ve “**a**” olarak kullanıldı. Örneğin “ben”, “**ben**” oldu ve bence o zaman Sevim Burak’ın sesi daha da duyuldu”.⁶²

Yukarıdaki alıntının içinde yer aldığı, “Yanık Saraylar”ın yayımlanmasının ardından başlayan tartışmalar sırasında bir gazetede yayımlanan ve kendisine gelen eleştirilere cevabını içeren bir yazısı; Erkmen’in tipografi ile “yazı” arasındaki varolan ilişkiyi yeniden değerlendirme girişimini anlatır.

1980’ler sonrasında, Türkiye grafik tasarımında geçerli, baskın bir tipografik dilin yapısından söz edilmesi gerekirse; yukarıda değinilen, belli tasarımcılar tarafından üretilmiş, az sayıdaki dile müdahale eden ya da etmeye yönelik işlerin

⁶² Bülent ERKMEN, Memet Fuat’ın Bir Yazısı Nedeniyle, Kitap Tasarımı ve Sevim Burak Kitapları Üzerine Bazı Notlar.

yanında, eğilimin genel olarak Post-modernizm'in kuramından bağımsız; sadece görsel kodlarının kullanılması yönünde olduğunu görürüz. Tasarımcının kendisi için belirlediği denetim kuralları dışında, herhangi bir zorunluluğa tabi olmadığı bu çoğulcu ortamda, başka herhangi bir ortak dilin varlığından söz etmek olası değildir.



Şekil 6.24 Savaş Çekiç, broşür, 1995

Dönemin eklektisist yapısı içerisinde varolan tipografinin batıdaki özelliklerinin Türkiye'ye yansımaları, batıda özellikle 1980 sonrası ilgilenilen kuramsal çalışmalar konusuna ülkede bir eğilimin oluşmamış olması dışında, farklı olmamıştır. Tasarımcı, tasarımın bütününe olduğu gibi, tipografiye de subjektif yaklaşır ve kullanılan tipografik dil dekoratif özellikler taşır. Tipografi; tarih, tasarım dışındaki disiplinler, popüler kültür üretimleri, vernaküler gibi pek çok farklı yapıdan taşınmış olan referanslar ile doldurulmuştur. Kullanılan görsel kodların nasıl anlamlandırılacağı sorusuna cevap vermekten çok, tasarımın nasıl görüneceği sorusunu yanıtlamaya çalışan bu dönem üretiminin çoğunluğu, görüntüleri eskiyince kendilerinden sonra (üreticilerinin kendilerini güncelleyebildiği oranda) gelen yeni "görüntü"ler tarafından ıskartaya çıkartılmak üzere, kısa süreli etkiye sahip olarak kalmıştır.

Bu dönemde taşıdıkları dekoratif unsurları iyi değerlendiren işler de üretilmiştir. Uğurcan Ataoğlu'nun 1990 yılında, Grafikerler Meslek Kuruluşu'nun yıllık sergisinin tanıtım malzemelerini tasarlarken, öncelikle logoyu (kullandığı

tipografi aracılığı ile) tarihsel referanslar taşıyan bir iletişim elemanı olarak kurgulamış, tanıtım malzemelerinde kullandığı ve belirli işlere göndermeler yapmamakla birlikte dönemin grafik tasarım üretiminde kullanılan sembolleri çağrıştıran grafiklerin üç boyutlu hallerini sergi mekanının bahçesinde de kullanarak, tanıtım malzemeleri ile mekan arasında bir ilişki kurmuştur.



Şekil 6.25 Uğurcan Ataoğlu, broşür, 1990

Genel hatları bu şekilde çizilebilen 1990'lar başı Türkiye'si'nin tipografik dilini etkileyen en önemli gelişme, bu tarihlerden itibaren bilgisayar teknolojisinin tasarımcılar tarafından etkin olarak kullanılmaya başlanmasıdır. Bilgisayar teknolojisi, 1990'a kadar kullanılmaya devam edilen ve kullanılmaya başlandığı dönemlerde tasarımcıları özgürleştirici yönde büyük etkileri olmuş; "Letraset", "fotodizgi" ve en önemlisi de doğası gereği, metin diziminde tasarımcıların tercihlerinin çok sınırlı bir alan içerisinde kalmasına neden olan "tipo baskı" gibi teknikleri ıskartaya çıkartmıştır. Çok kısa bir süre içerisinde, getirdiği yenilikler nedeni ile, kendisini, önceki bütün baskı öncesi tekniklerin yerine tek alternatif olarak konumlandıran bu teknolojinin sunduğu imkanlar, 1990 sonrası Türkiye grafik tasarımında ve dolayısıyla tipografik dilinde, bilgisayarın 1985 yılında tasarımcıların hayatına dahil olmaya başladığı batıda, bu tarihten itibaren gerçekleşen değişimlerin paralelinin yaşanması için ortam hazırlamıştır.

Batıda tipografinin değişiminden söz edilirken değinilen, bilgisayarın yeni bir "araç" ve üzerinden bilginin aktığı bir "mecra" olarak üstlendiği iki farklı görev nedeniyle gerçekleşen yeniliklerin birincisi Türkiye için bütünüyle geçerliyken; bir

iletişim mecrası olarak kullanılmasından kaynaklanan yenilikler, ülkede göreceli olarak etkili olmuştur.

İnternet teknolojisi ve taşınabilir bellekler sayesinde, sayısal ortamın getirdiği yalnızca lineer okumaya izin veren kağıdın yerine, etkileşimlilik ve eşzamanlı okumayı mümkün kılan alternatif yapının araştırılması ile ilgilenilmeye başlanması ve bu durumun getirdiği yeni olanaklardan yararlanan tasarımların yapılması, dünyanın bütünü için oldukça yenidir. Bilgisayar teknolojisinin kendisini sürekli yenilemesine bağlı olarak gün geçtikçe artan bu imkanlar ile Türkiyeli tasarımcılar arasından gerçek anlamda ilgilenen kişiler henüz ortaya çıkmamıştır. Bu durum, bilgisayarın enformasyon aktarımı konusunda etkin olarak kullanılmadığını göstermez. Özellikle İnternet'in yaygınlaşmasını takiben, grafik tasarımcılar ve bu konuda uzmanlaşmamış kişiler tarafından sayısal ortam için çok sayıda grafik tasarım üretimi yapılmıştır. Bunların arasından grafik tasarımın gramerinden habersiz yapılmış “amatör” üretim bir tarafa bırakılırsa, kalan ve bu konuda uzmanlaşmış kişiler tarafından tasarlanmış olanları da dünyanın genelinde olduğu gibi, sayısal ortamın imkanları düşünülmeden; bu ortam sanki “kağıt yüzeyi”ymişçesine değerlendirilerek üretilmiştir. Tipografinin imge, ses gibi unsurlar ile etkileşim içerisine girerek, kağıt üzerinde hiç varolmamış; yepyeni “canlanabilme” olasılıkları, metnin organik akışına paralel modeller üretebilme imkanları henüz değerlendirilmemiştir. Bu nedenle, sayısal ortamın enformasyonun üzerinden aktarıldığı bir mecra olarak Türkiye’de tipografik dile yaptığı katkılardan bahsetmek için, içinde bulunduğumuz zaman dilimi henüz erken bir tarihi işaret etmektedir.

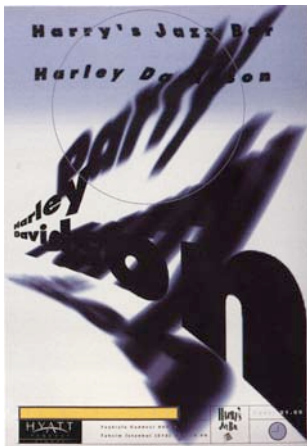
Türkiye’de bilgisayarın bir mecra olarak tipografik dile katkıları, geliştirilen yeni iletişim modelleri yoluyla değil, “araç” olarak kullanımına getirdiği faydalar ile olmuştur. İnternet’in kullanılmaya başlanmasının ardından, sayısal ortamda hazırlanmış binlerce yazı karakterine kolaylıkla erişme imkanı, Türkiyeli tasarımcıların dünyada üretilmiş bu yazı karakterlerini edinerek kullanabilmesini sağlamıştır. Bu durumun getirdiği faydaların yanı sıra, karakter setlerinin Türkçeleştirilmesi konusuna gereken önemin verilmemiş olması nedeni ile optik

dengeleri bozulmuş ve orijinal halinde sahip olunan yapısal özelliklerini kaybetmiş karakterler, grafik tasarım üretiminde sıklıkla kullanılmıştır.

İnternet, tasarımcıların dünya ile iletişim halinde ve dünyada üretilen işlerden haberdar olabilme şanslarını da arttırmıştır. Bu bağlamda, tipografi ile ilgili dünyada yaşanan gelişmelerin, eşzamanlı olarak ülkede bu konu ile ilgilenen tasarımcılar tarafından takip edilebilmesi kolaylaşmıştır.

Sayısal ortamın “araç” olarak tasarımcılara sunduğu imkanlar çok fazladır. Tasarımcı ile tasarım ürünü arasındaki mesafe azalmış, tasarımın sonuçlandığı zaman nasıl görüneceğini tahmin etmek yerine, “kendisinin” görülebilmesi ve olabilecek alternatiflerin kısa bir zaman diliminde, az bir çaba harcanarak denenebilmesi kolaylığı gibi yenilikler, bu geçiş dönemini yaşayan tasarımcılar için baş döndürücü olmuştur.

Bilgisayarın daha önceden varolan tekniklerin yerini almanın yanı sıra, aracılık ettiği, tipografinin yapısına imge işleme programlarını kullanarak müdahale edebilme ya da imge ve tipografiyi etkileşim içerisinde kullanabilme gibi yeni olasılıklar, tüketilmeye hazır olarak önlerine çıktıkları tasarımcılar tarafından hızla değerlendirilmiştir. Sunduğu bütün bu yeni imkanlar doğrultusunda; bilgisayar, tasarımın bütününe ve özelde de tipografiye kendi estetik değerlerini eklemiştir.



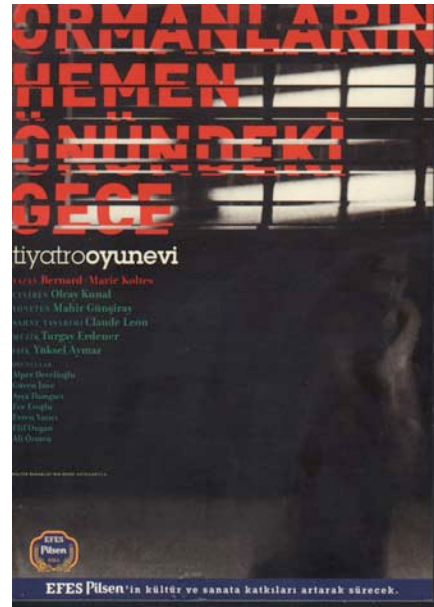
Şekil 6.26 Murat Yılmaz, afiş,
1995

Bilgisayar kaynaklı estetik, her şeyin kabul edilebilir olduğu Post-modernist yapı tarafından, önceden varolan görsel kodların yanında hızla içselleştirilmiştir. Bu dönemde, bilgisayarın verdiği cesaretle yapılan tasarımlarda karşılaşılan durum, bazı tasarımcıların bilgisayara, onun bir araç olma özelliğini unutarak yaklaşması durumudur. Üretiminde aracılık ettiği grafik tasarım ürünlerine getirdiği yenilikçi görüntünün etkisi ile ilk başlarda düşülen bu yanılgı, bir süre sonra bu görüntülerin “eskimesi” nedeni ile tasarımcıların takip edilecek görsel “yenilikler” aramaya yöneltmiştir.

Genellikle, tasarım hayatlarına bilgisayarın kullanılmaya başlandığı dönemden itibaren başlayan tasarımcılar bir “araç” olarak bilgisayarın imkanlarından yararlanırken aynı zamanda onun getirdiği yeni estetik değerleri kendi tasarım dillerine yoğun olarak ekleme yoluna gitmişken, bilgisayar öncesi dönemde üretimin faal olarak içerisinde bulunan önceki kuşakların bunlara yaklaşımı daha mesafeli olarak seyretmiştir.



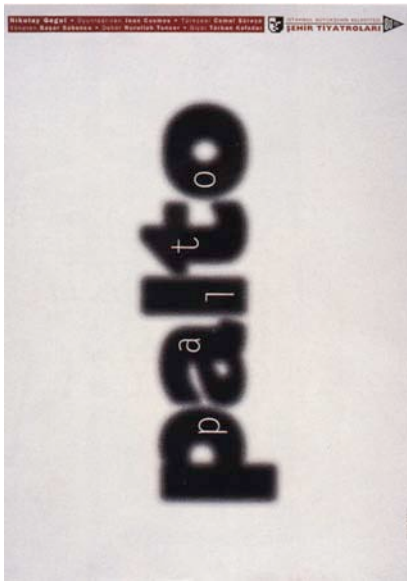
Şekil 6.27 Yetkin Başarır, afiş,
1995



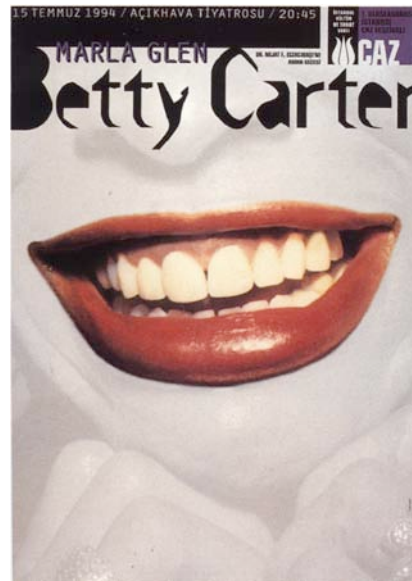
Şekil 6.28 Esen Karol, afiş,
2000

Bu teknoloji ile daha barışık olan yeni kuşağın üretimi arasından, yeni görsel kodlar gözardı edilmeden üretilmiş ve dile yapıçözümcülük anlayışının yaptığı

müdahalelerin etkisinde yaklaşan işler az sayıda da olsa çıkmıştır. Bu işler bağlamında tipografik dile yaklaşım, (genellikle Post-modernist dönemde üretilmiş olan) yazı karakterlerinin olduğu gibi ya da bilgisayar programları aracılığı ile uğratıldıkları deformasyon sonrasında, imgeler ile katmanlı bir yapı oluşturmak üzere kurgulandığı, varolan yapıyı bozarak yerine yeni alternatif okumalar öneren bir tutumda olmuştur. Bu işlerin bazılarında bilgisayar programları aracılığı ile deformasyona uğrayan tipografi, imgeleşmeye doğru gitmektedir.



Şekil 6.29 Savaş Çekiç, afiş,
1995



Şekil 6.30 Yeşim Demir, afiş,
1994

1990 sonrası bilgisayarın Türkiye’de tasarımcıların hayatına dahil olmasının etkisiyle, dünyada geçerli olan akımlar ile arasında hiç olmadığı kadar taze bir bağ kurulmuş, uzun zamandır bu alanda üretim yapmakta olan tasarımcıların bazılarının dilleri bu bağlamda değişikliğe uğramıştır.

Kariyerine başladığı dönemin de etkileri ile, kendi anlatım dilini Polonya afiş sanatında da olduğu gibi illüstrasyon üzerinden yürütmek tercihinde bulunmuş olan Yurdaer Altıntaş’ın 1990 sonrasındaki üretimi, o zamana kadar hiç olmadığı kadar tipografi ile ilişki içerisinde. Uluslararası Film Festivali’nin “Unutulmaz Yönetmenler” bölümü için değişik yıllarda tasarladığı afişlerinde, afişe konu olan

yönetmenin sinemaya yaklaşımını ağırlıklı olarak (bazen de yalnızca) tipografi üzerinden anlatarak çözüme ulaşmıştır. İmge ve tipografinin aynı anda tasarımda yer alması kararını verdiği durumlarda da, içlerinden birisini aralarındaki bağı kopartarak ayrıcalıklı konuma geçirmeden; başarılı bir etkileşim içerisinde tasarlamıştır.

Altıntaş'ın “gerekmeyen” her şeyi dışarıda bırakarak, minimum sayıda ögenin katılımı ile oluşturduğu bu döneme ait tasarımları, geçmişten gelen bütün deneyiminin de yardımıyla, tipografinin olasılıklarını başarı ile araştıran, yeni bir anlayışın ürünüdür.



Şekil 6.31 Yurdaer Altıntaş, afiş,

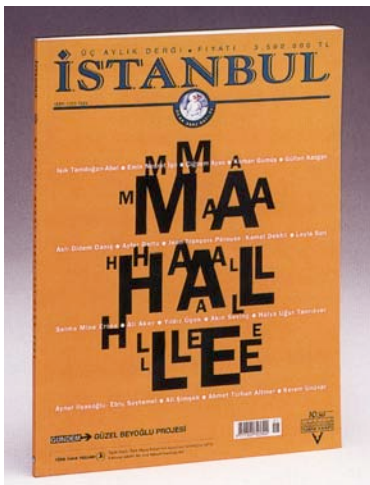
1999



Şekil 6.32 Yurdaer Altıntaş, afiş,

2005

Haluk Tuncay'ın 2000 yılında, Tarih Vakfı tarafından yayımlanan “İstanbul” dergisi için yaptığı kapak tasarımlarında da anlatım tipografisi üzerinden kurgulanmıştır. Derginin burada örnek olarak sunulan ve dosya konusu olarak “Mahalle”yi ele alan sayının kapağında, “mahalle” sözcüğünün temsil ettikleri ile tipografik gösterge arasında, sözcüklerin harflerini birden fazla kullanmak ve yerleştirmenin yardımı ile kurulan bağ, izleyicisine kendisini dolaysız olarak göstermektedir.



Şekil 6.33 Haluk Tuncay, dergi kapağı, 2000

Bir yandaki Post-modernizm'in artık Türkiye için daha yakına gelmiş yazı karakterlerini kendisine ilgi alanı olarak seçerek, üretimlerinde sıklıkla bunlara yer veren tasarımcıların yanında, bu yenilikler ile ilgilenmekle beraber, asıl ilgilerini sözel dil ve tipografi ilişkisine yöneltmiş olan Haluk Tuncay gibi bazı tasarımcıların 1990 sonrası üretimleri ilgi çekicidir.

1980'lerde gerçekleştirdiği tasarımların üzerinden de gözlemlenebileceği üzere, tipografik dilin yapısını kendisine en fazla sorun edinen tasarımcı Bülent Erkmen olmuştur. Erkmen'in özellikle 1990'ların sonundan itibaren gerçekleştirdiği üretimde, bu sorun ile ilgili çabalar kendilerini gösterir. Erkmen'in dile yaptığı müdahaleler, programın gerekliliklerinde bir eksilmeye neden olmadan tasarladığı grafik ürünün bütününe eklenir.

Tasarımlarındaki yalın anlayışı bu dönemde de sürdürürken, özellikle logo tasarımlarında konunun gerektirdiği şekilde tipografik seçimleri yaparken, yazı karakterleri aracılığı ile resimsel bir yapı oluşturmak yerine; konunun içeriği ile ilgili editoryal müdahaleler dahilinde bir yapı kurgulamak yoluna gitmeyi tercih etmiştir. Erkmen, sözel ve yazılı diller ve kendi çalışma alanını oluşturan grafik tasarım bağlamında da tipografinin arasında geçişli bir yapı kurmayı hedefler. Erkmen’in tercihinin bu yönde oluşu, tipografik gösterge ile sözel dilin göstergesi arasındaki gelişmesini arzu ettiği “yakın” ilişkiye, tipografi ile resimsel bir yapı oluşturulması durumunda eklenebilecek bir mesafeden kaçınma isteği olarak açıklanabilir.

Şekil 6.34 Bülent Erkmen, logo,
2002

Bu dönemde, tipografik dile olan yaklaşımına dair genel tavrı, “Kedi Film Yapım” için 2001 yılında tasarladığı logo üzerinden örneklenebilir. Yukarıda belirtilen kaygılar ile kullanıldığını düşündürten serifsiz bir yazı karakteri ile yazılan “kedi” sözcüğünden ibaret olan tasarımda, bütün anlam bu sözcüğün “nasıl” yazıldığına yüklenmiştir: Tipografi, bir kediye seslenirken çıkarılan sesi taklit eder. Burada tipografi ile sözel dil arasında kurulması istenen bağ, sözcüğün gösterdiği ile değil, göstergenin belli durumlara ait olabilecek “ses” farklılıklarından sadece bir tanesi (Burada, “kedi”ye “seslenme” durumunda kullanılan) ile arasındadır.

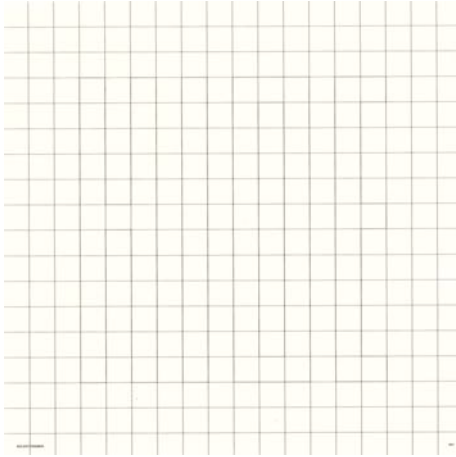
2004 yılında, Aries dergisinde yayımlanan ve Samih Rifat tarafından sorulmuş soruları “eski” işlerini kullanarak cevaplamak yoluyla gerçekleştirdiği röportajda, soruların arasında bulunan, “Grafik anlatımda genel olarak ‘harf’e, ‘alfabe’ye, buradan da ‘tipografi’ye ve tipografiden yola çıkan kompozisyonlara özel bir yakınlığın olduğu söylenebilir mi? Senin için ‘harf’in, ‘kelime’nin anlamı, sesi bir tasarım unsuru olabilir mi’ için yaptığı sayfa tasarımında, cevabı kendi ürettiği son dönem logo tasarımları aracılığı ile vermiştir.

Bu sayfa tasarımında Erkmen, kendi ürettiği işaretleri bir meta durum içerisinde bir araya getirmiştir. Bu yapılandırma sırasında, işaretlerin tek başlarına temsil ettikleri anlamlarını kaybetmeden izleyici ile karşılaşmasına olanak tanınmasının yanı sıra; anlamlı, ancak taşıdığı anlam ile “soru”nun kendisi arasında bir bağ bulunmaması nedeni ile yabancılaşma duygusu veren yeni bir “bütün”, işaretlerin bir arada kullanılması yoluyla oluşturulmuştur. İlk bakışta soruya “cevap vermeyen” bu bütün, tam olarak da kendi içerisinden böyle yeni bir anlam dizgesi çıkarabildiği için cevaptır. İşaretler bir araya geldiklerinde işaret olmaktan vazgeçer, sözcüklere dönüşür, ardından yeniden işaret olurlar. Erkmen, izleyicinin dikkatini bütüne ya da logoların her birine ayrı ayrı vermesi tercihine göre, sürekli olarak kendi arasında yer değiştirecek iki aşamalı bir döngü oluşturur.



Şekil 6.35 Bülent Erkmen, Aries dergisi için yaptığı söyleşi, 2004

“AGI, Pontresina 1999”da “4 Harfli Kelime” projesi için verilen, Türkçe’de “saklanmak” anlamına gelen “hide” kelimesini, çok ince çizgiler ile oluşturduğu bir grid sistemi içerisine “saklama”sı gibi, “sözel dil” ile oynanmış oyunlar, Bülent Erkmen’in tasarımlarında her zaman rastlanabilen ve izleyicisine gördüğünün yanı sıra anlamı üzerinde düşünme ve “oyuna katılma” önerisi getiren, anlamını izleyicisi ile birlikte oluşturan yapıları bize gösterir.



Şekil 6.36 Bülent Erkmen, “AGI, Pontresina 1999”da “4 Harfli Sözcük” projesi için, “Hide”, 1999

Yetkin Başarır’ın 2001 yılında gerçekleşen “7. Uluslararası İstanbul Bienali” için gerçekleştirdiği afiş tasarımı da Erkmen’in sözü edilen işlerinde olduğu gibi, dil üzerinde oynanmış daha temkinli bir “oyun” içerir.



Şekil 6.37 Yetkin Başarır, afiş, 2001

Başarır, tasarımı kurgularken, serginin ve sergiye katılan sanatçıların isimlerini parçalamıştır. Sanatçıların her biri için yarattığı kare bölmelerin sonuna gelindiğinde, kesilen ismin bölme içerisine sığmayan bölümü, bir alt satıra kaydırılmıştır. Bu tasarımdaki temkinlilik, bölümlenmiş olan isimlerin doğru okunamama sorununu ortadan kaldırmak için, ismin bütününün daha küçük puntuyla, ait olduğu bölümlendirilmiş sözcüğün altına yazılmış olmasıdır. Bu müdahale, bölünmüş olan isimler işaret haline dönüştüğünden yerinde verilmiş bir karardır ve

bölünmenin ardından bir alt satıra geçme durumu serginin başlığı için söz konusu olmadığından, buraya taşınmamıştır. Aynı afiş mekanı içerisinde yazının olduğu ve dönüştüğü halini birlikte göstermek, programın gerektirdiği bilgiyi doğru olarak vermenin ötesinde, yazının iki farklı haline “bakan” izleyicinin deneyimlemesi için ilgi uyandırıcı bir çekicilik yaratır.



Şekil 6.38 Bülent Erkmen, CD kapağı,

2005

Bülent Erkmen’in 2005 yılında “Bulutsuzluk Özlemi” grubunun “Felluce/Bağdat” albümü için tasarladığı CD kapağında fotoğrafını kullandığı, kağıttan kesilerek çıkartılmış, buruşturulmuş ve iki farklı açıdan verilmiş gölgeleri ile birlikte artık Irak’taki savaşı refere eden bir imgeye dönüşmüş olan tipografi; kapak açıldıktan sonra yerini CD’nin üzerindeki “gölge”lere bırakır. Kapakta kendi gölgesi ile birlikte imgeleşen, ancak hala okunurluğa sahip olan tipografi kendisini kapağın üzerinde bırakmış, “müziğin kendisinin” üzerindeki izlere kayıtlı olduğu CD’de ise kapaktaki tipografinin yerine, ona ait olmakla beraber farklı da olan gölge, “iz” kalmıştır.

Yaptığı tasarımlar üzerinden yanıtladığı soruların birinden diğerine geçerken, (kendisinden istenen program doğrultusunda yaptığı tasarımlar aracılığı ile) dil ile

ilgili geçmişte cevap aradıklarının yerine, yeni olan sorular ile ilgileniyor olması, Türkiye’de tipografik dili ilgilendiren yeniliklerin bir kısmının Bülent Erkmen’in üretimi üzerinden gerçekleşmesine yol açmıştır.

Globalleşmenin etkisi ile dünyadaki eğilim, yerelliğin olmadığı bir tasarım diline doğru gidişi işaret ederken, dünyada üretilmiş olan yazı karakterlerinin ülkedeki tasarımcıların ihtiyaçlarını istedikleri şekilde karşılamasından dolayı, yazı karakteri üretimi ile Türkiye’de ilgilenen tasarımcı çok az olmuştur. Bu alanda yapılmış olan çalışmaların Türkiye grafik tasarımında tipografik dile yeni ve daha önce deneyimlenmemiş katkılarda bulunduğu söylenememekle birlikte, zaman zaman, iyi tanımlanmış “soru”lara verilmiş iyi “cevap”lar ile karşılaşırız.

Bu alanda yenilikçi çalışmaların ortaya çıkışı, tasarımcıların kendileri için sunulan ile tatmin olmaması ve bu nedenle tam olarak peşinde oldukları şeyi tasarlamaya yönelmeleri ile mümkün olmuştur.

Yeni kuşak grafik tasarımcılarından Yetkin Başarır, yaptığı kurumsal kimlik çalışmalarında kullanmak için ürettiklerinin yanı sıra, “serbest” yazı karakteri tasarımı çalışmaları yapmıştır. Başarır’ın “Proje 4L”nin kurumsal kimliğinde kullanılmak üzere tasarladığı yazı karakterinde, bu kurumun yapısına uygun bir işaret sistemi önerisi getirmek amacıyla harflerin anatomilerine müdahaleler yapılmıştır.

Elgiz **PROJE4L** Elgiz
Çağdaş Sanat Müzesi Museum of Contemporary Art

ArtVARIUM

Şekil 6.39 Yetkin Başarır, “Proje 4L” ve “Artvarium” logoları, 2005

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
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 6.40 Yetkin Başarır, “Proje 4L” logosunda kullanılan yazı karakteri,
2005

Başarır’ın, ortaya çıkışları bir kurumsal kimlik çalışmasına bağlı olan bu ve benzeri üretimlerinde, tipografinin yapısal özelliklerinin dışında olan bir diğer yenilik ile karşılaşılır. Daha önce yapılan kurumsal kimlik çalışmalarında da kuruma özgü bir “yazı” tasarlanması yoluna giden tasarımcılar olmuştur. Farklılık noktası, Başarır’ın kendi tipografik üretiminde, kurumların ihtiyacı için tasarlanmış olan karakterlerin ilerideki bağımsız hayatlarını da göz önünde bulundurmasıdır. Tasarımcı, yalnızca kurumun ihtiyacını karşılayacak kadar karakteri üretmek yerine, daha sonra başka alanlarda da değerlendirmek üzere alfabenin ve özel işaretlerin bütününe tasarlar.

Yetkin Başarır’ın tasarımlarının arasında, grafik tasarımın programına cevap verirken bir yandan da tipografi ve imge arasındaki ilişkinin “ne olduğuna” ve “nasıl olacağına” dair soruların cevaplarını barındıran örnekler yer alır.

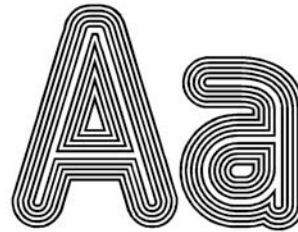
“Deri Sanayicileri Derneği” için, 2000 yılında yapmış olduğu logo tasarımında, tipografiyi bu derneğin faaliyet alanı ile ilgili olan bir imge oluşturmak için kullanmıştır. Başarır, yapısına müdahalede bulunmuş tek bir harf; bir “D” harfinin tekrar eden kullanımı ile “deri” imgesini ve derneğin adının baş harflerini

oluşturur. Kullandığı “D” harfi, tasarımcı tarafından yapılmış eklentiler nedeniyle tek başınayken artık bir “harf” yerine bir “imge”ye dönüşmüştür. Bunun yanında, bu imge belli bir boşluk bırakılarak tekrarlandığında arada beliren “S” harfi de bütüne eklenir ve imgesel bütünün yanında, “DSD” yazısı okunur hale gelir. Başarır’ın burada oluşturduğu yapı, manüpülasyona uğramış “D” harfinin, bırakılacak boşlukla ilgili kurala uymak kaydıyla sonsuz tekrarı durumunda, “DSD” harflerinin birleşimini sonsuz kere üretecek bir dizinin oluşumuna izin veren parçasıdır.



Şekil 6.41 Yetkin Başarır, logo,
2000

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLl
MmNnOoPpQqRrSsTtUuVv
WwXxYyZz0123456789
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLl
MmNnOoPpQqRrSsTtUuVv
WwXxYyZz0123456789
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLl
MmNnOoPpQqRrSsTtUuVv
WwXxYyZz0123456789
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLl
MmNnOoPpQqRrSsTtUuVv
WwXxYyZz0123456789
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLl
MmNnOoPpQqRrSsTtUuVv
WwXxYyZz0123456789
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLl
MmNnOoPpQqRrSsTtUuVv
WwXxYyZz0123456789
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLl
MmNnOoPpQqRrSsTtUuVv
WwXxYyZz0123456789
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLl
MmNnOoPpQqRrSsTtUuVv
WwXxYyZz0123456789
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLl
MmNnOoPpQqRrSsTtUuVv
WwXxYyZz0123456789
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLl
MmNnOoPpQqRrSsTtUuVv
WwXxYyZz0123456789



Şekil 6.42 Yetkin Başarır, yazı karakteri,
2004

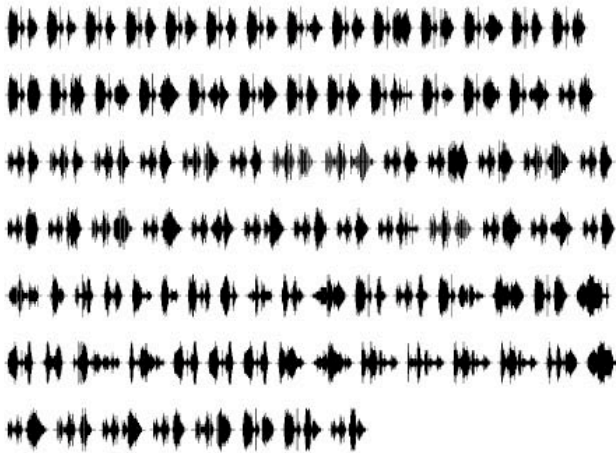
Başarır, 2004 yılında farklı “kalınlık”ta 10 üyesi bulunan etkileşimli bir yazı karakteri tasarımı yapmıştır. Bu farklı “kalınlık”lardan her biri tek başına kullanılabilir. Ayrıca, kullanıcı bunlar arasından istenilen sayıda “kalınlık”ı üst üste koyarak, son hali kendisi tarafından belirlenmiş bir yazı karakteri oluşturabilir. Başarır, bu iç içe geçmiş yapıyı oluşturabilmek için değişik “kalınlık”ları oluştururken normalde olduğu gibi yalnızca harflerin et kalınlığına müdahalede bulunmamış, harflerin yüksekliklerini de değiştirmiştir. Kullanıcının yazı karakterini kullanacağı her seferde yapma şansına sahip olduğu değişik seçimler, çok sayıda farklı sonuca ulaşma olasılığının yolunu açmaktadır. Bu yazı karakteri, değişik kullanım olasılıklarına bağlı olarak, “açık” bir yapı önerir.

Tipografik dil üzerine bir başka “yorum”, Faruk Ulay tarafından tasarlanan “Cyphers” seti aracılığı ile yapılmıştır.

Faruk Ulay, dokuz ayrı yazı karakteri tasarlamış ve bunları “Cyphers” ana başlığı altında toplamıştır. “Cyphers” üyelerinden “Circulus” ve “Cubitus” gibi bazıları ortak ve “Resonus” gibi bazıları da kendilerine özgü çıkış noktalarından hareket edilerek üretilmişken; bu başlık altında toplanan yazı karakterlerinin bütünü birden ortak noktası, alışık olduğumuz okuma eylemine hizmet etmenin sınırları dışarısına çıkarılmış olmalarıdır. İlk bakışta kullandığımız dil ile ilişkilendirilmesinde güçlük çekilebilecek olan bu karakterlerdeki “harf”ler, Latin alfabesinden yola çıkılarak tasarlanmıştır ve bütünde Türkçe’ye özgü harflerin kendi yapılarına “dönüştürülmüş” karşılıklarını da içerir. “Cyphers” başlığının altında toplanmış olan yazı karakterleri, Türkçe yazı karakterleridir.

Bu yazı karakterleri, imge ve tipografi ilişkisi hakkında tasarımcısının sözlerini “gösterir”. Ulay, “Cyphers” ailesinden “Resonus” karakterini tasarlarken “ses dalgaları”nın görüntülerinden faydalanmıştır: Her harf, rakam ve işaret okunurken çıkan sesin kayıt edildikten sonra grafik haline dönüştürülmüş “görüntüsü”, o harfi temsilen yazı karakteri içerisindeki yerini alır. Yazı karakteri, rakamlar ve özel işaretlerin yanı sıra, harflerin majiskül ve miniskül hallerini de içerir. Karakterde gördüğümüz ses dalgalarının oluşturulması sırasında “) ” işareti

“kapa parantez”, “ ; ” işareti “noktalı virgül” gibi “normal”de olduğu gibi okunurken; majiskül ve miniskül farklılığını oluşturabilmek için ise harfler başlarına “büyük” ve “küçük” tanımlamaları eklenerek okunmuşlardır. Örneğin, “Ğ” harfini oluşturan ses dalgası görüntüsü için “büyük yumuşak ‘g’ ” yazısı okunarak kaydedilmiş, “ğ” için ise “küçük yumuşak ‘g’ ” yazısının sözel karşılığı kaydedilerek grafiğe dönüştürülmüştür.

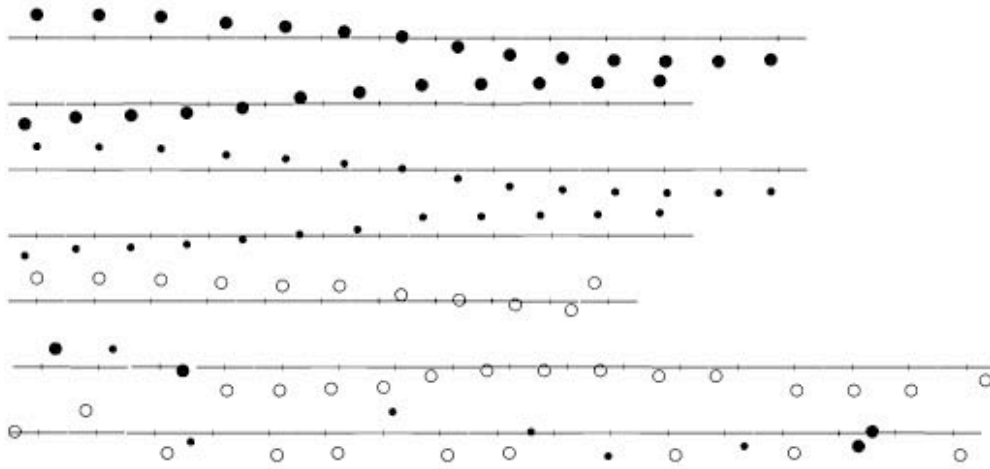


Şekil 6.43 Faruk Ulay, “Resonus” yazı karakteri,
1994

Ortak çıkış noktalarından hareket edilerek tasarlananan karakterlerden “Circulus” ve “Cubitus”da ise, “ses”in bir hali ile ilintilendirilmiş “Resonus”dan farklı olarak, bağımsız bir işaretin değişik konumlandırılması yardımıyla yazı karakterinin bütününe ulaşılmıştır. Bu iki yazı karakteri, matematiksel bağıntılar yaratılarak oluşturulmuştur.

“Circulus” yazı karakterinde harflerin yerlerini bıraktığı karakterlerin temelini bir “daire”, sözcüğün yatay düzlemde devam ettiği yere kadar ilerleyecek olan sürekli bir “çizgi” ile bu çizginin üzerinde yer alan kısa dikey çizgiler oluşturur. Çizgiler, sözcük boyunca sabit olarak ilerlerken, gösterdiği harfin “ne olduğuna” göre daireler ile çizgi arasındaki konum değişim gösterir. Ulay’ın “Cyphers” karakterlerinin hepsinde olduğu gibi, bu yazı karakteri de harflerin hem majiskül, hem miniskül hallerini içerir. Majiskül ve miniskül harfler için, iki farklı büyüklükte daire kullanılmış ve böylelikle farklılaşmaları sağlanmıştır. Rakamlarda ise harflerde

kullanılan daire yerini bir “çember”e bırakır. Bu yazı karakteri, daireler ve çizgi arasındaki matematiksel bir bağıntıya dayanır. Alfabenin ilk harfi olan “a” için, belli bir mesafe bırakılarak sürekli çizginin üzerindeki dikey kısa çizginin tam üzerine hizalanmış bir daire kullanılır ve alfabenin harfleri sırasıyla ilerledikçe, bu noktalar belirli aralıklarla artan ya da azalan matematik bir seride olduğu gibi, önce çizgiye yaklaşır çizginin alt kısmına geçer, daha sonra tekrar yükselir ve “a” harfinin sürekli çizgiye göre bulunduğu konumu tekrar eden “z” harfi ile birlikte, alfabenin harfleri sonlanmış olur. “a” ve “z” harfleri arasındaki fark, her ikisinin de sürekli çizgi ile arasındaki mesafe aynı olmasına karşın, “a” harfi kısa çizginin tam üzerine hizalanmışken, “z” harfinin bu çizginin solunda kalacak şekilde yerleştirilmiş olmasıdır. Karakterde sabit yapıdaki öğeler yatay ve dikey çizgilerdir; daireler ise karakterin ne olduğuna bağlı olarak, sürekli bir değişim gösterirler.



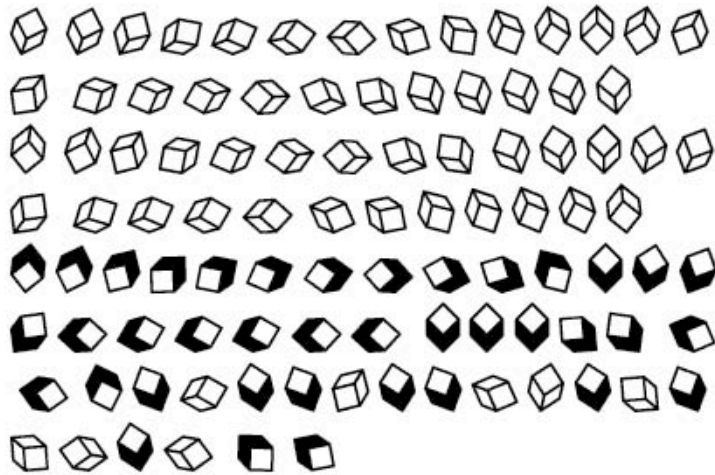
Şekil 6.44 Faruk Ulay, “Circulus” yazı karakteri,
1994

Aynı şekilde, “Cubitus” karakteri de matematiksel bir seri gibi davranır. “Circulus” ile bu yazı karakteri arasındaki fark, bu karakterde çizgilerin ortadan kalkması ve değişik perspektiflerden görülen bir “küp”ün harfleri oluşturmak için kullanılmasıdır. Ulay’ın harfleri oluştururken bir “kare” kullanmak yerine bir “küp”ten faydalanmasının nedeni, “Cubitus” karakterinde çizgilerin yardımıyla başarılı alfabenin bütün harflerini temsil etme girişiminin, daha az öğe kullanılarak

gerçekleştirilebilmesini sağlamaktır. Farklı perspektif görüntüleri, diğer karakterde çizgilerin üstlendiği görevi yerine getirirler.

Ulay, “Cubitus”da majiskül, miniskül harfler, rakam ve işaretlerin farklılaşması için, kullandığı küpleri perspektiflerini farklı kaçış noktalarına göre oluşturmuş, küpleri “x”, ”y”, “z” eksenlerinin tümü üzerinde hareket ettirmiş ve rakamlar ve işaretlerde fazladan bir de yanal yüzeylerde renk kullanmak yoluna gitmiştir. Majiskül ve miniskül karakterler, birbirlerine “x” eksenine göre simetriklerdir.

Ulay’ın “Gizyazı” denemeleri olan “Cyphers”lar arasındaki “Resonus” gibi yazı karakterleri, içerilerindeki karakterlerin bütünüyle “imge”lere dönüşmüş olması nedeniyle kendisinin peşinde olduğu “alışıldık anlamda okunaksızlık” isteğini bütünüyle yerine getirirler. Diğer yandan, “Cubitus” ve “Circulus” karakterleri her ne kadar “imge” üzerinden konumlandırılmış olsalar da; bu karakterlerin yapıları ile matematiksel diziler arasındaki benzerlik, onları “Resonus” gibi karakterlere göre daha okunaklı kılar. “Cubitus” ve “Circulus” kullanılarak yazılmış metinler, okuyucusunun kendisinin göstereceği çaba ya da bir bilgisayar yardımı ile “deşifre” edilebilmeye müsait, bu nedenle de daha “okunaklı”dırlar.



Şekil 6.45 Faruk Ulay, “Cubitus” yazı karakteri,
1994

Tasarımcılığının yanında, “yazar”lık kimliği de taşıyan Faruk Ulay’ın “Cyphers”ları, yazı ve insan ilişkisinin kendisi için taşıdığı anlamlar doğrultusunda, kendisinin okuma eylemine getirdiği alternatif önerilerdir. Ulay, “okunmamak” için tasarlanmış gibi duran bu yazı karakterlerinin varlık nedenlerini açıklamak için, içindeki metinlerin hem “normal” bir yazı karakteri, hem de “Cyphers”lar kullanılarak dizildiği, “Yazılamamış Bir Tarih Kitabı İçin Dipnotlar” kitabını yazmıştır.

Ulay, bu kitapta “yazı”nın ne olduğu ilgili olarak şunları söyler: “...Dil içkonuşmalarıyla yetinmeyenlerin insan arasına katılmak için bulduğu bir çözümse yazı kalabalıktan bunalmışların dili görselleştirerek tek başına yerleştikleri köşelerinde terk ettikleriyle bir arada olmak arzusundan kaynaklanmaktadır. Yazı bir üstdildir. Ne ki sürekli değişen üstdil aynı kalması köşesine çekilmiş okuyanı sıkır. Değişik yazı karakterleri işte bu sıkıntının sonucudur. Her yazı karakteri bir üst-üstdildir ve değeri okunabilirliğine bakılarak ölçülür.”⁶³

Yazının bir üstdil olmasının nedeni, kavramları değil, kavramları temsil eden sözel dili temsil etmek üzere oluşturulmuş bir sistem olmasından kaynaklanmaktadır. Tipografi ise, yazının göstergesidir ve bu tipografik ile okuyucu, “çoğaltılabilir” ortamlarda bir araya gelirler. Ulay’ın okuyanın sıkacağı endişesini taşıdığı üstdil (yazı), kitle iletişimi trafiğinde yer almaz. Bu alanın okuyucusunun karşısındaki dil, tipografi, yani “üst-üstdil”dir.

Tipografinin sürekli aynı kalması durumunun okuyucuya vereceği sıkıntı, Endüstri Devrimi ile birlikte reklamcılığın gelişmesinden bu yana tipografik dilde yaşanan çeşitliliğin nedenlerinin bir boyutudur. Buna karşın, bir diğer boyut ise gelişen teknolojinin iletişimin yapısal özelliklerinde getirdiği değişime paralel olarak ortaya çıkmış yeni ihtiyaçlara cevap üretebilmektir. Faruk Ulay’ın “Gizyazı” olarak adlandırdığı yeni yazı karakterleri, 1994 yılında, bilgisayarın kitle iletişimi içerisine bir mecra olarak yerleşmesine neden olan İnternet teknolojisinin geliştiği dönemde

⁶³ Faruk Ulay, *Yazılamamış Bir Tarih Kitabı İçin Dipnotlar*.

tasarlanmışlardır. Ulay'ın açıklamaları, bu yazı karakterleri kullanılarak yazılan “yazı”nın okuyucusunu basılı mecralar aracılığı ile bulacağını düşündürüyorsa da, bu tür “Gizyazı” üretim girişimlerinin dünyadaki örnekleri, bilgisayar teknolojisinin sunduğu eşzamanlılık gibi yeni olanakların ardından görülmeye başlanmıştır. Yazının imgeleşme eğilimi gösterdiği bilgisayar “ekranı”, “Gizyazı”ların kullanılacağı mecra basılı malzemeler olsa bile; sunduğu yeni okuma alternatifleri doğrultusunda bu tür yazı karakterlerinin oluşumu için cesaretlendirici olmuştur.

Ulay, yazının varlık nedenini açıklayışının hemen ardından, “Gizyazı” diye adlandırdığı “Cyphers”ların yaratılma nedenleri ile ilgili olarak şöyle devam eder: “Gizyazı ise ne konuştuğunu görmek ve gördüğünü ya yalnızca kendine ya da kalabalık arasından seçtiklerine saklamak isteyenlerce geliştirilmiştir. Gizyazılar üst-üst-üstdillerdir, okunamadıkları sürece değerlendirilir. Üst-üstdilinki değeri, köşesine çekilip okumayı seçmişlerce ölçülürken üst-üst-üstdilinki onu düzenleyence belirlenir. Ancak gerçek tekbaşinalığı yakalamışların geliştirebildiği üst-üst-üstdiller köşede oturup okumanın yarattığı yalnızlıktan bunalmışlarca örneklendiğinde yeni bir üstdil ortaya çıkar. Bir alt-üst-üst-üstdil olarak tanımlanabilecek bu yoz dil, yalnızların bir araya gelmesiyle oluşan altkültürün anadili olarak benimsenir. Unutulmamalıdır ki altkültür yaratıcılığı düzmece yalnızlığın mesleklerinden biridir. Alt-üst-üst-üstdil altkültürün üyelerince çözüldükçe alt-üstdile dönüşür. Altkültürlerin “alt”lığı, kültürlerin birbiriyle ilişki kurmasıyla son bulurken alt-üst dil de kendiliğinden yok olur, geriye onu yoz kılan özellikler kalır ki bunlar da zamanla güncel kültüre girerek onu iyiden iyiye yozlaştırır. Sonra yeni bir başa dönülür. Yeni baş yeni bir tanım gerektirir: Dil içkonuşmalarıyla yetinmeyenlerin insan arasına katılmak için bulduğu bir çözümse yazı yozlaşılığının ayırdına varmaktan kaçınan kalabalıktan umudunu kesmişlerin çekildikleri köşelerinde yeniden başlattıkları içkonuşmalarını, uzağında durmaya yeğledikleri kalabalığa iletebilecekleri bir yöntem bulma çabasının sonucudur.”⁶⁴

⁶⁴ Faruk Ulay, *Yazılamamış Bir Tarih Kitabı İçin Dipnotlar*.

Ulay'ın bu sözleri, Post-modernist dönemin, her türlü altkültürü içine alarak popüler kültürün yapısına ekleme eğiliminin farkında olunarak anlamlandırılmalıdır: Ulay'ın sözünü ettiği okuyucu, bu dönemin okuyucusudur.

Dil, bir uzlaşma üzerine kuruludur. Ait olduğu toplum ya da toplumlar ile arasındaki uzlaşma noktalarını kaybetmiş olan dil önerileri, karşılarında kendi yaratıcıları dışında, kendilerini anlamlandıracak kişiler bulamaz. Keyfi olarak yapılacak müdahalelere karşı direnen bir yapıya sahip olan “dil”i temsil etmek için geliştirilmiş olan “Gizyazı”lar da aynı şekilde, ancak yaratıcılarının kendileri için geliştirmiş olduğu kodları anlamlandırılabilir bir kitle ile bir araya geldiklerinde okunabilir hale gelirler. “Meta tipografi ürünü” olarak adlandırılabilir bu oluşumların yaratılma nedeleri ile ilgili olarak, Ulay'ın “gördüğünü yalnızca kendisine saklamak isteyenlerce geliştirilmiş” olduklarını söylemesinin ardında, bunların toplum tarafından anlamlandırılabilmesi için gerekli ortak uzlaşma noktalarının bulunmaması yatar. Bu “meta tipografi ürünleri” toplum için geçerli “okunaklılık” yapılarını ortadan kaldırarak, yerine kendilerini önerirler. Toplum içerisinden bu yeni öneriyi kabullenecek kişiler, (Ulay'ın “Gizyazı”ların ortaya çıkışı nedenleri arasında saydığı ikinci neden,) bu “meta tipografi ürünleri”ni anlamlandırmak için “kalabalık içerisinden seçilmiş” olanlardır. O halde, “Gizyazı”ların iki ayrı “okuyucu grubu”nun varlığından söz edilebilir: Birincisi, ortak uzlaşmayı yok sayarak kendi okuma önerilerini getiren “Gizyazı” üreticileri, ikincisi ise, bu toplumun geneline yayılamayacak olan, bu yazı karakterlerinin “ortak” kodlarını kavrayabilecek bir “Gizyazı okuyucuları” grubu.

“Gizyazı”ların ortak kodlarının kavranması sonucunda, ortaya “Gizyazı yaratıcıları” ve “Gizyazı okuyucuları” olmak üzere, iki farklı grup çıkar. Bunlardan birincisi, bu “Gizyazı”ları oluşturan “yalnızlar”dır ve “Gizyazı yaratıcıları” için bu yazılar, okunamamazlıkları ölçüsünde değerlidirler. Bu grubun ortak paylaşım noktası, her bir üyesinin “okunamaz” yazılar üretiyor olmasıdır ve onları bir arada tutan da bu üretimin kendisidir. Bunun yanında, olası diğer grup, “Gizyazı”ların kendilerini “çözen” okuyucular bulması sonucunda ortaya çıkar. Bu yazıların dayandığı, toplumun bütünü tarafından üzerinde uzlaşılmamış kodlama sistemlerinin

yalnızca bir grup için olsa dahi “üzerinde uzlaşmış” olana dönüşmesi, aynı zamanda “Gizyazı”ların “meta tipografi ürünü” olma durumunu da ortadan kaldırarak, onları toplumun herhangi bir kesimi tarafından benimsenmiş, herhangi bir yazı karakterine dönüştürür. Günümüzün vernaküler değerlerini içine almaya eğilimli yapısı, bu yazı karakterlerini de dışında bırakmayacak, toplumun geneli için “okunaklı” hale gelme durumu ise, bu yazı karakterlerinin varlık nedenleri ile çelişeceğinden, “Gizyazı”lar kendilerini yok ederek, geride sadece içi boşalmış “biçim”leri kalacaktır.

“Gizyazı”ların “okunamazlık” paydası üzerinden, bir gruba ait anadil olma durumu Walter Benjamin’in kendi başına dil ve insan dili üzerine söyledikleri bağlamında değerlendirildiğinde daha anlaşılır olacaktır: “...Doğru kabul edebileceğimiz tek şey, bu terminolojide her dışavurumun, tinsel içeriğin ilettiği ölçüde dil olarak görüleceğidir. Zaten dışavurum, bütün ve en temel özü açısından yalnızca ‘dil’ olarak anlaşılmalıdır. Öte yandan, dilsel bir özü anlamak için her zaman bunun hangi tinsel özün dolaysız dışavurumu olduğunu sormak gerekir: Örneğin Alman dili hiçbir zaman bu dil ‘aracılığıyla’ ifade edebileceğimiz herşeyin dışavurumu değil, ‘kendisini’ bu dille ileten şeyin dışavurumudur.”⁶⁵ demiştir. “Gizyazı”ları anadil haline getiren, “Gizyazı” aracılığı ile aktarılan şeyler değil, bizatihi “Gizyazı”ların kendileridir ve aslında çoğul olarak söz edilen bu yazılar, aracılık etmek istedikleri şeylerin birliği nedeniyle “tek”tir.

Ulay’ın yazılı dile tipografik dili kullanarak yaptığı müdahale olan “Cyphers”, Türkiye grafik tasarımının tipografik dilinde daha önce denenmemiş bir alanı doldururken, kendisini doğru bir şekilde, dünyada yapılmış benzerleri ile aynı yapının içerisinde konumlandırmaktadır.

⁶⁵ Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*.

SONUÇ

Grafik tasarımın ayrılmaz ögesi olan tipografi, yazının matbaa teknolojisi kullanılarak “çoğaltılması” ile birlikte ortaya çıkmış, sonraki çeşitli dönemlerin kendi özellikleri doğrultusunda sürekli bir değişim içerisinde olmuştur. Dönemlerin kültürel yapılarının, eğilimlerinin dışında bu değişimin bir diğer nedeni, teknoloji alanında yaşanan gelişmelerdir. Teknolojik gelişmeler insanların yaşayış biçimlerini değiştirirken, tipografik dil de bu gelişmelere paralel bir değişim içerisinde olmuştur.

Batıda Gutenberg’den 19. yüzyıla kadar aynı doğrultuda ilerleyen tipografi, Endüstri Devrimi ile beraber doğan reklamcılık sektörünün ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde çeşitlenmiştir. 19. yüzyılın çoğulcu yapısı içerisinde ortaya çıkan eklektisizme yanıt olarak, kendi denetim kuralları ile birlikte gelişen 20. yüzyıl Modernizm’inde, tipografik dilin dış referanslardan arınmış ve objektif yapısı, özellikle 1950’lerden itibaren tasarımda tek bir sesin bütün sözleri söylemesine neden olmuştur.

1960’larda, dünyadaki sosyal hareketlerin de etkisi ile Modernizm’in kısıtlayıcı, kurgulanmış denetimine karşı çıkış ile birlikte başlayan Post-modernizm dönemi tipografisi ise subjektif yaklaşımlar üzerinden ilerlemiş; Modernizm’in rafine yapısının aksine, dışsal bütün referanslara kendisini açmıştır. Bu dönemde yapılan bilimsel çalışmaların da etkisi ile “okuma” eyleminin yapısına yeniden yaklaşmış, bu bağlamda tipografik dilin yapısında değişimin nasıl olması gerektiğine dair yeni öneriler geliştirilmiştir ve geliştirilmeye devam edilmektedir. Bu yeni öneriler, geçmişte aralarında kesin bir ayırım bulunan tipografi ve imge ilişkisinin yeniden biçimlenmesine, aralarındaki sınırların muğlaklaşmasına neden olmuştur.

Dünya için de yeni bir disiplin olan grafik tasarımın Türkiye’de gerçek anlamda varlık göstermesi, ancak 1970 sonrasında mümkün olabilmiştir. Türkiye

grafik tasarımı, çok kısa bir süre içerisinde büyük bir gelişim göstermiş ve özellikle 1990’lardan itibaren dünya ile eşzamanlı ilerler duruma gelmiştir.

Türkiye grafik tasarımında tipografi dil için, 1928 “Harf Devrimi” bir milad olmuş, Arap alfabesinin yerine kabul edilen Latin alfabesi ile birlikte, tipografinin gelişimi bütünüyle batı eksenine paralel gelişim göstermiştir. “Harf Devrimi”ni izleyen uzun bir zaman bu yeni alfabeyle “alışmak” ile geçirilmiş, grafik tasarıma duyulan ihtiyacın artması; teknoloji ve haberleşmede yaşanan gelişmeler, bu “alışma” döneminin sona ermesine ve Türkiye’de grafik tasarımın kendi tipografik dilini oluşturmasına zemin hazırlamıştır.

1980 sonrasında, dil ve yazı ilişkisine dair tasarımları aracılığıyla yeni öneriler getiren Türkiyeli grafik tasarımcılar, ülkede grafik tasarımın tipografik dilinin oluşumu konusunda belirleyici olmuşlar, 1990 sonrasında genç kuşak tasarımcılar da açılan bu yolda üretimler yapmaya devam etmişlerdir.

Türkiye grafik tasarımı dünyada olduğundan çok sonra ortaya çıkmış olsa da, özellikle son on yıl içerisinde, bu ülkenin bazı grafik tasarımcıları dünyada çağdaş üretimi ve yeni eğilimleri takip ederek, kendi grafik tasarım ve özelde de tipografik dillerini oluşturmaya çalışmaktadırlar.

20. yüzyıl ile beraber, grafik tasarımın kendi anlamını bulması ve teknolojiye de bağlı olarak ortaya çıkan yeni iletişim ihtiyaçlarına cevap verebilmek için kendi sınırlarını sürekli genişletmesi, tipografik dilin yapısını da doğrudan etkilemiştir. Batıda, özellikle Modernizm döneminden başlayarak yaşanan bu dönüşüm, Türkiye’de geç gelişen ortam nedeni ile 1970’lerden itibaren başlamış, “grafik sanatı”nın hızla “grafik tasarım” a dönüştüğü bu dönemin son on yılında ise, artan bir ivme ile devam etmiştir.

Grafik tasarımı disiplini, günümüzde artık genişleyen sınırları nedeni ile “görsel iletişim tasarımı” olarak adlandırılmaya başlanmış ve basılı malzemelerin yanı sıra, “etkileşimli çokluortam” gibi yeni medyayı da iletişim mecraları olarak

planlama görevini üstlenmiştir. Her “yeni medya”, getirdiği yeni özellikler nedeniyle tipografik dilde yeni yaklaşımlara ihtiyaç duyarken, dünyada bugünden sonra gelişecek ve iletişim için kullanılacak yeni ortamlar da grafik tasarımın sınırları içerisine eklenenecektir. Grafik tasarımın ayrılmaz ögesi olarak “tipografik dil” de bunun dışında kalamayacağından; son dönemde batıda ve Türkiye’deki örneklerinde de görüldüğü gibi, gelişen yeni ihtiyaçlar doğrultusunda, yapısal özelliklerinde bu bağlamda değişiklikler yaşanacaktır.

KAYNAKLAR

a. Kitaplar

BEIRUT, M. – DRENTTEL, W. – HELLER, S. – HOLLAND, D.K. (1994), **Looking Closer, Critical Writings on Graphic Design**, Allworth Press, New York

BEIRUT, M. – DRENTTEL, W. – HELLER, S. – HOLLAND, D.K. (1997), **Looking Closer 2, Critical Writings on Graphic Design**, Allworth Press, New York

BEIRUT, M. – DRENTTEL, W. – HELLER, S. (2002), **Looking Closer 4, Critical Writings on Graphic Design**, Allworth Press, New York

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

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

DE SAUSSURE, Ferdinand, **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev. Berke Vardar, Multilingual, 1998

ERTEL, Mengü (1983), **Türkiye’de Afiş Sanatı**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul

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

HOLLAND, D. K. (2001), **Design Issues**, Allworth Press, New York

KAROL, Esen (1999), **50 Soru 50 Cevap, Rudy Vanderlans (Emigre) İle E-Posta üzerinden Söyleşi**, 124/3, İstanbul

POYNOR, Rick (1998), **Design Without Boundaries, Visual Communication in Transition**, Booth-Clibborn Editions, Londra

LUPTON, E. – MILLER, A. (1994), **Design Writing Research, Writing on Graphic Design**, Phaidon, Londra

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

MADEN, Sait (1983), **Grafik Sanatının Dünü, Bugünü**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul

McCoy, K. – McCoy, M. (1990), **Cranbrook Design: The New Discourse**, Rizzoli International, New York

McLEAN, Ruari (1992), **The Thames and Hudson Manual Of Typography**, Thames And Hudson, New York

McLUHAN, Marshall (1999), **Gutenberg Galaksisi, Tipografik İnsanın Doğuşu**, Çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

McLUHAN, M. – POVERS, B.R. (2001), **Global Köy, 21.yüzyılda yeryüzü yaşamında ve medyada meydana gelecek dönüşümler**, Çev. Bahar Öcal Düzgören, Scala Yayıncılık, İstanbul

POYNOR, Rick (2001) **Typographica**, Laurance King Publishing, Londra

SPIEKERMANN, E. – GINGER, E.M. (2002), **Stop Stealing Sheep and Find Out How Type Works**, Adobe Press, New York

SWANN, Cal (1991), **Language and Typography**, Lsdund Humphries, Londra

SWANSON, Gunnar (2000), **Graphic Design and Reading, Explorations Of An Uneasy Relationship**, Allworth Press, New York

TOKLU, Osman (2003), **Dilbilime Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara

ULAY, Faruk (1994), **Yazılamamış Bir Tarih Kitabı İçin Dipnotlar**, Harf Yayınları, İstanbul

b. Süreli Yayınlar

Baseline, Typographics Magazine, No:32, Bradbourne Publishing Ltd, Londra, 2000

Baseline, International Typographics Magazine, No:39, Bradbourne Publishing Ltd, Londra, 2002

BEHRENS, ROY R. (2001), “Historical Note”, **Print**, 55, Temmuz – Ağustos:10

BERRY, John D. (2004), “Tyography”, **Graphis**, 60, Mart – Nisan: 78-93

BİL'AK, Peter (2000), "Type Design in The 1990s, Demystification and Remystification, **Deleatur**, 5: 50-51

BRECHBUHL, Beat (2001), “Giambattista Bodoni: King of Typographer, Typographer of Kings”, **Graphis**, 58, Temmuz – Ağustos:90

BRUMBERGER, Eva (2003 a) “The Rhetoric of Typography: The Persona of Typeface and Text”, **Technical Communication**, 50, Mayıs: 206-223

BRUMBERGER, Eva (2003 b) “The Rhetoric of Typography: The Awareness and Impact of Typeface Appropriateness”, **Technical Communication**, 50, Mayıs: 224

DAVIES, Jim (2004), “Notes on Book Design”, **Print**, 58, Eylül – Ekim: 30, 178

ERKMEN, Bülent (5 Mart 1994), “Memet Fuat’ın Bir Yazısı Nedeniyşe, Kitap Tasarımı ve Sevim Burak Kitapları Üzerine”, **Cumhuriyet**

FRIEDL, Friedrich (1998), “Happy Brithday Adrian Fruetiger”, **Baseline**, 26:2-4

FRIEDMANN, Shannon (2003), “William Morris”, **Southern Accents**, 26, Mayıs: 126-39

HALEY, Allan (2002), “What’s Old is New”, **Step Inside Design**, 18, Kasım:108

HALEY, Allan (2004), “Type: Publication Design: The Typographic Hothouse”, **Step Inside Design**, 20, Kasım – Aralık: 116-119

HELLER, Steven (2001), “Do it Yourself: The Graphic Design of Punk Zines”, **Baseline**, 34: 5-12

HELLER, Steven (2003 b), “A Cold Eye”, **Print**, 57, Temmuz – Ağustos: 24

HELLER, Steven (2003 a), “Tribute”, **Print**, 57, Temmuz – Ağustos: 25

HELLER, Steven (29 Ağustos 2004), “Acceptance Letters”, **New York Times**

HELLER, Steven (2004), “New Deal: Enjoy”, **Print**, 58, Eylül – Ekim: 66, 67

KUHL, Nancy (2002), "Illuminating Letters: Typography and Literaty Interpretation", **Libraries and Culture**, 37, Sonbahar: 401-402

LINDERMAN, Eric (2004), "Colorful Impressions: The Printmaking Revolution in Eighteenth Century France", **Library Journal**, 129, Şubat: 121

MEALING, Stuart (2003), "Value-added Text: Where Graphic Design Meets Paralinguistics", **Visible Language: Research in Communication Design**, 37: 43

MEISLER, Stanley (2004), "Art Deco: High Style", **Smithsonian**, 35, Kasım: 56-60

MORGAN, Conway Lloyd (2000), "Weingart: Typography", **Print**, 54, Kasım – Aralık: 32, 147-148

OSTERER, Irv (2004), "Type Faces", **Arts and Activities**, 135, Mart: 24

REMINGTOM, R. Roger (2004), "A Case Study in Collaboration: Looking Back At The National Graphic Design Archive", **Visible Language**, 38: 158-165

ROCK, Michael (1996), "What Does It Really Mean To Call For a Graphic Designer To Be an Author?", **Eye Magazine**, Bahar:55

ROCK, Michael (1994), "10 Issues of Fuse", **Eye**, 15, Kış:15

SALEN, Karie (2001), "Surrogate multiplicities: Typography in the age of invisibility", **Visible Language**, 35: 132-134

SHAW, Paul (2004), "Dutch Type", **Print**, 58, Eylül - Ekim: 28,179

PANKOW, David (2003), "Printing after Gutenberg", **Calliope**, 13, Şubat:34-37

THOMPSON, George E. (2000), “Paul Renner: The Art of Typography”, **Journal of Communication**”, 50, Yaz: 196

c. İnternet Kaynakları

AMG Web, “**History ar Deberny of Peignot**”,
<http://ellie.rit.edu:1213/dphist1.htm>, Erişim Tarihi: 20.02.2005

ARMSTRONG, Frank, “**Hearing Type**”,
www.designingwithtype.com/chico/images/Armstrong_HearingType.pdf,
Erişim Tarihi: 16.12.2004

ATZMON, Leslie, “**Typography in a Brave New World: Theo van Doesburg’s and Kurt Schwitter’s ‘Scarecrow Fairy Tale’**”,
futurehistory.aiga.org/resources/content/2/2/6/8/documents/l_atzmon.pdf,
Erişim Tarihi: 18.02.2005

BIL’AK, Peter, “**Type Design in 1990s**”,
<http://www.typotheque.com/site/article.php?id=44>, Erişim Tarihi: 24.03.2005

BLUMENTHAL, Saul, “**The Print and The Book**”,
www.tech.mit.edu/~subway/Prints/index.html, Erişim Tarihi: 30.12.2004

BROWN, David, “**Herb Lubalin**”,
www.aiga.org, Erişim Tarihi: 21.03.2005

BURNETT, Ron, “**Lowcast Communication and the Public Sphere**”
Lowcast Communication and the Public Sphere, www.eciad.ca/~rburnett/Bas.htm,

Erişim Tarihi: 11.04.2005

FABIAN, Nicholas, “**Claude Garamond, Type Designer**”

www.typeculture.com/academic_resource/research_directory, Erişim Tarihi:
21.12.2004

FADEN, Alissa, “**Letter Lecture**”, www.papress.com/thinkingwithtype/index.htm,
Erişim Tarihi: 26.01.2005

HARALAMBOUS, Yannis, “**From Unicode to Typography, a Case Study: The Greek Script**”, omega.enstb.org/yannis/pdf/boston99.pdf, Erişim Tarihi: 16.12.2004

HELLER, Steven, “**Web Design Before The Internet**”,

loop1.aiga.org/documents/edition005/sutnaressay/05_essay_heller.pdf
Erişim Tarihi: 16.12.2004

HELLER, Steven, “**Herb Lubalin, Rule Basher**”,

<http://www.itcfonts.com/ulc/article.asp?nCo=AFMT&sec=ulc&issue=25.1.1&art=lubalin>, Erişim Tarihi: 18.03.2005

KING, Emily, “**New Faces**”,

<http://www.typotheque.com/site/article.php?id=118>, Erişim Tarihi: 24.03.2005

LUPTON, Ellen – MILLER, J. Abbott, “**Deconstruciton and Graphic Design**”,

www.designwritingresearch.org, Erişim Tarihi: 04.03.2005

ROCK, Michael, “**10 Issues of FUSE**”,

<http://www.typotheque.com/site/article.php?id=25>, Erişim Tarihi: 09.04.2005

ROSENBERGER, Michelle, “**Prosodic Font**”,

www.media.mit.edu/~tara/thesis_pf.html, Erişim Tarihi: 16.12.2004

SHINN, Nick, “**Universe: The Face of Uniformity**”,

www.shinntype.com/Stories/Uniformity.pdf, Erişim Tarihi: 19.02.2005

STEINKAMP, Jennifer, “**The Origin Of Movable Typography**”,

<http://users.design.ucla.edu/~cariesta/designhistory/>, Erişim Tarihi: 12.01.2005

SUDICK, Barbara, “**Paul Rand: Using Context to Create Meaning**”

www.ualberta.ca/COMSPACE/coneng/html/finalpapers.html, Erişim Tarihi:
16.12.2004

TAM, Keith, “**Calligraphic Tendencies in The Development of Sansserif**

Typefaces in The 20th Century”, www.keithtam.net, Erişim Tarihi: 11.02.2005

TAYLOR, Maureen, “**Our Changing Visual Enviroment**”,

www.communication.org.au/cria_publications/publication_id_21_584238809.html
Erişim Tarihi: 24.03.3005

THIBAUT, Paul, “**Saussure and Beyond: Renewing Semiotic Foundations**”

www.epas.utoronto.ca/epc/srb/cyber/cyber.html, Erişim Tarihi: 06.03.2005

TILLOTSON, Dianne, “**The Mediavel Type**”,

[/medievalwriting.50megs.com/](http://medievalwriting.50megs.com/), Erişim Tarihi: 08.01.2005

TRUMMEL, Paul, “**Typography, Readability, Legibility**”,

www.techwhirl-9311-00213.html, Erişim Tarihi: 07.03.2005

YEE, Allen Keith, “**Mapping Audio to Typography**”,

http://a.parsons.edu/~yee/thesis/papers/proposal_10.22.03.pdf,

Erişim Tarihi: 18.02.2005

YEE, Joyce, “**Dynamic Literature Mapping: Typography in Screen Based Media**” www.designdictator.com/map.pdf, Erişim Tarihi: 21.12.2004

ÖZGEÇMİŞ

Burcu Dünder, 16 Mayıs 1974'te doğdu. 2002'de Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik programında yüksek lisans öğrenimine başladı. 2003 yılından bu yana, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.