

**T.C.  
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

**YENİ TİPOGRAFİ VE MODERN SANAT: ETKİLER VE  
ETKİLEŞİMLER IŞIĞINDA BİR DEĞERLENDİRME**

**SERDAR DURAN  
1030226300**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN  
Dr. Öğr. Üyesi EVREN YILMAZ**

**ISPARTA – 2019**



SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI

Öğrencinin Adı Soyadı	Serdar DURAN
Anabilim Dalı	SANAT TARİHİ
Tez Başlığı	YENİ TİPOGRAFI VE MODERN SANAT: ETKİLER VE ETKİLEŞİMLER İŞİĞİNDA BİR DEĞERNDİRME
Yeni Tez Başlığı <sup>1</sup> (Eğer değişmesi önerildi ise)	-

Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği hükümleri uyarınca yapılan Yüksek Lisans Tez Savunma Sınavında Jürimiz 16/07/2019 tarihin de toplanmış ve yukarıda adı geçen öğrencinin Yüksek Lisans tezi için;

OY BİRLİĞİ  OY ÇOKLUĞU<sup>2</sup>

ile aşağıdaki kararı almıştır.

- Yapılan savunma sınavı sonucunda aday başarılı bulunmuş ve tez **KABUL** edilmiştir.  
 Yapılan savunma sınavı sonucunda tezin **DÜZELTİLMESİ**<sup>3</sup> kararlaştırılmıştır.  
 Yapılan savunma sınavı sonucunda aday başarısız bulunmuş ve tezinin **REDDEDİLMESİ**<sup>4</sup> kararlaştırılmıştır.

TEZ SINAV JÜRİSİ	Adı Soyadı/Üniversitesi	Kabul/Ret	İmza
Danışman	Dr. Öğr. Üyesi Evren YILMAZ	<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret	
Jüri Üyesi	Prof. Yusuf KEŞ	<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Kemal ŞAHİN	<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret	
Jüri Üyesi		<input type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret	
Jüri Üyesi		<input type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret	

<sup>1</sup> Tez başlığının DEĞİŞTİRİLMESİ ÖNERİLDİ ise yeni tez başlığı ilgili alana yazılacaktır. Değişme yoksa çizgi (-) konacaktır.

<sup>2</sup> OY ÇOKLUĞU ile alınan karar için muhalefet gerekçesi raporu eklenmelidir.

<sup>3</sup> DÜZELTME kararı için gerekçeli jüri raporu eklenmeli ve raporu tüm üyeler imzalamalıdır.

YÖK LİSANSÜSTÜ EĞİTİM-ÖĞRETİM VE SINAV YÖNETMELİĞİ Madde 9-(8) Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde düzeltmeleri yapılan tezi aynı jüri önünde yeniden savunur. Bu savunma sonunda da başarısız bulunarak tezi kabul edilmeyen öğrencinin yükseköğretim kurumu ile ilişkisi kesilir.

<sup>4</sup> Tezi REDDEDİLEN öğrenciler için gerekçeli jüri raporu eklenmeli ve raporu tüm üyeler imzalamalıdır. Tezi reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Bu form bilgisayar ortamında doldurulacaktır.

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

**YEMİN METNİ**

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Yeni Tipografi ve Modern Sanat: Etkiler ve Etkileşimler Işığında Bir Değerlendirme” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etik ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.

  
Serdar DURAN  
16.07.2019

## ÖZET

### **Yeni Tipografi ve Modern Sanat: Etkiler ve Etkileşimler Işığında Bir Değerlendirme**

**Serdar DURAN**

Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü,  
Yüksek Lisans Tezi,

158 sayfa, Isparta, Temmuz 2019.

Tipografi yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde, kübizm, fütürizm, dadacılık, konstrüktivizm, süprematizm gibi akımların yanı sıra Bauhaus Okulu ile *De Stijl* çevresinin üretimi olan sanat eserleri ve tasarımların etkisiyle modern resim, dadacı ve fütürist şiir ve mizanpajla yakın temas içerisine girmiştir. Tipografinin böylelikle hem biçim dili açısından hem de görsel iletişim aracı olma niteliğinde büyük bir değişime uğraması sonucunda ortaya çıkan yeni akım, avangart sanatçılar tarafından ‘Yeni Tipografi’ olarak tanımlanmıştır.

Yeni Tipografi kolektif bir yaklaşımın ürünü olmasına karşın, onu bir sistem içinde kuramlaştırıp formüleştirecek standartlaşmasının temelini atmakla kalmayıp modern sanat kuram ve tekniklerini gündelik tasarım sorunlarına uyarlayan, bunları geniş kitlelere, matbaacı, dizgici ve tasarımcıya açıklayan, yazı ve kaligrafi eğitimi almış ilk isim Jan Tschichold olmuştur. Tschichold, Yeni Tipografi Hareketi’ni oluştururken dönemin önemli modern sanat hareketlerinden etkilenmiş, bu çevre ve akımların temsilcileri olan avangart sanatçılarla yoğun bir temas halinde bulunmuştur. Takip ettiği Bauhaus sergilerinde özellikle *De Stijl* çevresinin, süprematist ve konstrüktivistlerin eserlerinden etkilenmiştir. Ayrıca kendisi gibi düşünen modern sanatçı ve tasarımcılardan oluşan Yeni Reklam Tasarımcıları topluluğunun bir üyesi olarak sergiler düzenlemiş ve bu sanatçılarla fikir alışverişinde bulunmuştur.

Çalışmada hem Tschichold hem Yeni Tipografi hareketi hem de söz konusu avangart sanatçılar ve üretimleri üzerine yapılan alan yazın taramasından elde edilen veriler ışığında, modern sanatçıların eserleriyle Tschichold’un tasarımları arasında karşılaştırmaya dayalı biçimsel ve teknik analizler yapılmıştır. Bu analizlere göre tasarım, içerik ve tipografide pek çok ortaklığın olması, sanatçılarla kurmuş olduğu temas ve yazışmalarının açıkça gösterdiği üzere, Tschichold’un Yeni Tipografi Hareketi’nin ilkelerini belirlerken bu sanatçıların eserlerinden ve düşüncelerinden etkilenmiş olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmada yapılan literatür taramasıyla biçimsel ve teknik analizler, Tschichold ve söz konusu avangart sanatçılar arasındaki temasın tek yönlü bir etki olmadığını da göstermektedir. Tschichold’un, ‘Yeni Tipografi’ kapsamında belirlediği ve yayımlarıyla duyurduğu uygulama prensipleri ve kavramsal çerçeveden başka onun üretimleriyle kuramlarının da bu sanatçıların tasarım anlayışlarının yanı sıra üretim süreçlerinde de etkili olduğu saptanmıştır. Mevcut tez çalışması bu bağlamda araştırma ve analizler sonucu ulaşılan destekleyici veriler ve yapılan saptamalara dayanarak söz konusu temas ve fikri alışverişin tek yönlü bir etki olmaktan ziyade karşılıklı bir etkileşim olduğunu ortaya koymaktadır.

**Danışman:** Dr. Öğr. Üyesi Evren YILMAZ

**Anahtar Kelimeler:** Jan Tschichold, Tipografi, Yeni Tipografi, Modern Sanat, Grafik Tasarım.

## ABSTRACT

### **New Typography and Modern Art: An Evaluation in the light of Influences and Interactions**

**Serdar DURAN**

Suleyman Demirel University, Institute of Social Sciences, Department of Art History,  
MA Thesis. 158 page, July, 2019

In the first quarter of the twentieth century, typography had a close relationship with modern painting, dadaist, and futurist poetry and layout design under the influence of art works and designs by Bauhaus School and *De Stijl* environment as well as the movements such as cubism, futurism, Dadaism, constructivism, suprematism. The new movement, which emerged as a result of a major change in typography, both in terms of language of form and as a means of visual communication, was defined as “New Typography” by avant-garde artists.

Although the new typography is the product of a collective approach, Jan Tschichold was the first not only to theorize new typography within a system, formulate and start its standardization but also to adapt the modern artistic thoughts and techniques to the problems of daily designs, who explain them to masses, printers, editors and designers, who has an education on lettering and calligraphy. When Tschichold was building the New Typography Movement, he was influenced by the important modern art movements of the time, and he was in intense contact with the avant-garde artists who were the representatives of those artistic environments and movements. Through the Bauhaus exhibitions he followed, he was particularly influenced by the works of suprematists and constructivists and of *De Stijl* participants. As a member of the New Advertising Designers, a group of modern artists and designers who have similar opinions, he held exhibitions and come together with them to exchange ideas.

In this study, the formal and technical analysis based on comparison were made between works of modern artists and Tschichold's designs, in the light of the data compiled from the literature review both on Tschichold's biography and productions and the New Typography movement and also on the avant-garde artists and their productions. The similarities and likenesses in design, content and typographic approach, which those analyses proved, and his contact and correspondences with these artists clearly show that Tschichold was influenced by the works and thoughts of these artists, when he was setting the principles of the New Typography Movement.

The formal and technical analysis, and also the literature review manifest that, the contact between Tschichold and avant-garde artists created not a one-way effect, but an interaction between them. This study proves Tschichold has influenced these artist's conceptions of design and their creative process, through his graphical and typographical designs and the principles of application of New Typography along with the conceptual framework he put in his book. The present study puts forward, on the basis of the data compiled from literature review and the results of comparisons between the formal analyses, that the influences and idea exchanges were mutual interactions.

**Advisor:** Asst. Prof. Dr. Evren Yılmaz

**Keywords:** *Jan Tschichold, Typography, New Typography, Modern Art, Graphic Design.*

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
KISALTMALAR .....	ix
RESİM LİSTESİ.....	x
GİRİŞ .....	xiv

## BİRİNCİ BÖLÜM

<b>1. TİPOGRAFI KAVRAMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....</b>	<b>5</b>
1.1. TİPOGRAFİNİN TEMEL KAVRAMLARI.....	5
1.1.1. Tipografinin Tanımı ve Kapsamı .....	5
1.1.2. Bir İletişim Aracı Olarak Yazı ve Tipografi.....	6
1.1.3. Görsel İletişim Aracı Olarak Tipografi .....	7
1.2. TİPOGRAFİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ .....	8
1.2.1. Yazının Ortaya Çıkışı ve İlk Örnekler.....	8
1.2.1.1. Madde Yazısı: Amacın Çeşitli Maddeler Kullanılarak Anlatımı...9	
1.2.1.2. Yazının Şekil Haline Dönüşmesinin İlk Basamakları.....	10
1.2.1.3. Fikir Yazısı veya Resim Yazısı.....	12
1.2.1.4. Fikir Yazısından Hece Yazısına Geçiş.....	13
1.2.1.5. Hece Yazısından Harf Yazısına Geçiş .....	14
1.2.2. İlk Yazı Örneklerinden Matbaanın Bulunuşuna Kadar Olan Süreçte Tipografi.....	15
1.2.2.1. Mezopotamya Uygarlıklarında Çivi Yazısı .....	16
1.2.2.2. Eski Mısır Uygarlığında Hiyeroglifler .....	18
1.2.2.3. Eski Anadolu Uygarlıklarında Yazı .....	20
1.2.2.4. Çin Uygarlığında Yazı .....	21
1.2.2.5. Fenike Karakterleri.....	22
1.2.2.6. Yunan ve Latin Alfabesinin Ortaya Çıkışı.....	24
1.2.2.7. Kiril Alfabesi.....	25
1.2.2.8. Gotik Yazı .....	26
1.2.3. Matbaanın Bulunması ve Erken Baskı Dönemi .....	27

1.2.3.1. Endüstri Devrimi'nde Tipografi.....	29
1.2.3.2. <i>Arts and Crafts</i> Akımında Tipografi.....	31
1.2.3.3. <i>Art Nouveau</i> Akımında Tipografi.....	33

## İKİNCİ BÖLÜM

<b>2. MODERN SANAT AKIMLARI VE TİPOGRAFI.....</b>	<b>37</b>
2.1. MODERN SANAT AKIMLARI VE TİPOGRAFI İLİŞKİSİ.....	37
2.2. MODERN SANAT AKIMLARININ TİPOGRAFIYE BAKIŞI VE TİPOGRAFI KULLANIMI.....	38
2.2.1. Gelecekçilik ve Gelecekçi Tipografi.....	40
2.2.2. Kübizm ve Sentetik Kübizm Tipografisi.....	43
2.2.3. Dadacılık ve Dadacı Tipografi.....	46
2.2.4. <i>De Stijl</i> ve <i>De Stijl</i> Tipografisi.....	50
2.2.5. Konstrüktivizm ve Konstrüktivist Tipografi.....	54
2.2.6. Süprematizm ve Süprematist Tipografi.....	60
2.2.7. Bauhaus Okulu ve Bauhaus Tipografisi.....	63

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

<b>3. MODERN SANAT AKIMLARI VE YENİ TİPOGRAFI.....</b>	<b>71</b>
3.1. YENİ TİPOGRAFI HAREKETİ.....	71
3.1.1. Yeni Tipografi Kavramı ve Yeni Tipografinin Kökenleri.....	71
3.1.2. Yeni Tipografi Hareketi'nin Doğduğu Ortam, Oluşum Sebepleri ve Tschichold'un Yeni Tipografi Hareketine Katılması.....	73
3.1.3. Jan Tschichold'un Yeni Tipografi Tanımı.....	82
3.1.4. Yeni Tipografi Hareketinin İlkeleri.....	90
3.1.4.1. Saf Forma Ulaşma.....	91
3.1.4.2. Asimetrik Düzenleme.....	93
3.1.4.3. Standartlaştırma.....	99
3.1.4.4. Yazım Reformu.....	103
3.1.4.5. Serifsiz Yazı Karakterleri.....	105
3.1.4.6. Fotoğraf.....	107
3.1.4.7. Renk.....	112
3.1.5. Grafik Tasarımda Yeni Tipografi.....	114
3.1.6. Yeni Tipografi'den Sonra Jan Tschichold.....	118

3.2. MODERN SANAT AKIMLARI ve YENİ TİPOGRAFİ ETKİLEŞİMLERİ.....	121
--	-----

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

<b>4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....</b>	<b>145</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>145</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>158</b>





## KISALTMALAR

DIN : Alman Standart Kurumu

E.S.A. : Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi

NFK : Hollanda Kablo Fabrikası

TDK : Türk Dil Kurumu

S.T.A. : Sanat Tarihi Ansiklopedisi



## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1.1.</b> <i>İspanya'daki Altamira Mağarası Duvar Resimleri</i> , Paleolitik Dönem M.Ö. 16000-9000.....	11
<b>Resim 1.2.</b> <i>İran'ın Susa Bölgesinde Bulunmuş Olan Kilden Yapılmış Hesap Taşları</i> , M.Ö. 4000-3100.....	15
<b>Resim 1.3.</b> <i>Hesap Taşlarından Çivi Yazısına Geçiş Süreci</i> , M.Ö. 5500-3000. ....	17
<b>Resim 1.4.</b> <i>Mısır Medeniyetinden Kalma Hiyeroglif Yazılı Bir Stel Örneği Detayı</i> , M.Ö. 1321. ....	19
<b>Resim 1.5.</b> <i>Hiyeroglif Yazısının Yaklaşık M.Ö 3200 – M.S. 400 Tarihleri Arasında Kullanılan Üç Farklı Örneğini Gösteren İllüstrasyon</i> .....	20
<b>Resim 1.6.</b> <i>Fenike Karakterlerinin Yaklaşık M.Ö. 1200 – M.S. 800 Yılları Arasında Yunan ve Latin Alfabesine Dönüşüm Sürecini Gösteren İllüstrasyon</i> . ....	24
<b>Resim 1.7.</b> <i>Avrupa'da Basıldığı Kabul Edilen İlk Kitap Olan Gutenberg İncili</i> , M.S. 1455 ...	28
<b>Resim 1.8.</b> William Morris and Edward Burne-Jones, <i>Kelmscott Basımevi Tarafından Basılan Kitap Sayfaları</i> , 1896 .....	32
<b>Resim 1.9.</b> <i>William Morris'in Kelmscott Press'de Basılan Son Kitabından Sayfalar</i> , 1898. ....	32
<b>Resim 1.10.</b> Alfons Mucha, <i>F. Champenois Imprimeur-Éditeur Afişi</i> , 1897. ....	34
<b>Resim 1.11.</b> Jules Cheret, <i>Moulin Rouge Kabaresi Afişi</i> , 1892. ....	35
<b>Resim 1.12.</b> Alphonse Mucha, <i>Moet &amp; Chandon Şarapları Afişleri</i> , 1899. ....	36
<b>Resim 2.1.</b> F.T. Marinetti, <i>Hürriyet Sözleriyle Gelecekçilik</i> , 1919.....	42
<b>Resim 2.2.</b> Pablo Picasso, <i>Ma Jolie</i> , 1911-12. ....	44
<b>Resim 2.3.</b> Pablo Picasso, <i>Sifon, Cam, Gazete ve Keman</i> , 1912.....	45
<b>Resim 2.4.</b> Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919.....	47
<b>Resim 2.5.</b> Raoul Hausmann, <i>Der Dada Dergisinin İlk Sayısının Kapağı</i> , 1919.....	49
<b>Resim 2.6.</b> Theo van Doesburg, <i>Küçük İnceleme İçin Afiş Tasarımı</i> , 1925.....	51
<b>Resim 2.7.</b> Vilmos Huszár, <i>De Stijl Dergisinin Kapak Tasarımı</i> , 1916. ....	52
<b>Resim 2.8.</b> Theo van Doesburg, <i>Alfabe Tasarımı</i> , 1919. ....	53
<b>Resim 2.9.</b> Theo van Doesburg, <i>La Section d'Or Sergi Afişi</i> , 1920. ....	54
<b>Resim 2.10.</b> El Lissitzki. <i>Ses Uğruna Şiir Kitabı Tasarımı</i> , 1923. ....	56
<b>Resim 2.11.</b> Alexander Rodçenko, <i>Leningrad Yayınevi İçin Afiş</i> , 1924.....	58

<b>Resim 2.12.</b> El Lissitzki, <i>Beyazlara Kızıl Kamayla Vur Afiş Tasarımı</i> , 1919. ....	61
<b>Resim 2.13.</b> El Lissitzki, <i>Altı Farklı Yapıdaki İki Kare Üzerine Süprematist Öykü Adlı Çocuk Kitabı Tasarımı</i> , 1920. ....	62
<b>Resim 2.14.</b> Laszlo Moholy-Nagy, <i>Pneumatik Lastik Afişi</i> , 1924. ....	65
<b>Resim 2.15.</b> Laszlo Moholy-Nagy, <i>Bauhaus Kitaplar Dizisi İçin Kapak Tasarımı</i> , 1925. ....	66
<b>Resim 2.16.</b> Herbert Bayer, <i>Bauhaus Ürün Kataloğu İçin Kapak Tasarımı</i> , 1925. ....	67
<b>Resim 2.17.</b> Paul Renner, <i>Futura Font Tasarımı</i> , 1927-1928.....	69
<b>Resim 2.18.</b> László Moholy-Nagy, <i>Bauhaus Kitapları Tanıtım Broşürü Tasarımı</i> , 1928.....	70
<b>Resim 3.1.</b> Jan Tschichold, 1948.....	78
<b>Resim 3.2.</b> Jan Tschichold, <i>Philobiblon Yayınevi Afiş Tasarımı</i> , 1924. ....	79
<b>Resim 3.3.</b> John Heartfield ve Wieland Herzfelde, <i>Neue Jugend (Yeni Gençlik) İsimli Prospektüs</i> , 1917.....	81
<b>Resim 3.4.</b> Jan Tschichold'un <i>Typographische Mitteilungen İçin Hazırladığı Elementare Typographie Eki Kapağı ve İç Sayfa Tasarımı</i> , 1925.....	83
<b>Resim 3.5.</b> El Lissitzki'in <i>İki Karenin Hikayesi'den Örnekler</i> , 1922.....	84
<b>Resim 3.6.</b> Jan Tschichold, <i>Temel Tipografi Kitap Kapağı</i> , 1925.....	85
<b>Resim 3.7.</b> El Lissitzki, <i>İki Karenin Hikayesi Kitap Kapağı</i> , 1922. ....	85
<b>Resim 3.8.</b> Jan Tschichold'un <i>Yeni Tipografi (Die Neue Typographie) Kitabı</i> , 1928.....	86
<b>Resim 3.9.</b> Piet Mondrian, <i>Izgaralı Kompozisyon 5: Renkli Eşkenar Dörtgen Kompozisyon</i> , 1919.....	95
<b>Resim 3.10.</b> Vasiliy Kandinski, <i>Üç Dikdörtgen</i> , 1930.....	95
<b>Resim 3.11.</b> Kazimir Maleviç, <i>Süprematizm: İki boyutta Özportre</i> , 1915.....	96
<b>Resim 3.12.</b> Jan Tschichold, <i>Grafik Reklam Sanatı Sergi Posteri</i> , 1927, .....	97
<b>Resim 3.13.</b> Jan Tschichold'un <i>Yeni Tipografi Hakkında Vereceği Konferans İçin Hazırladığı Reklam Çalışması</i> , 1927.....	98
<b>Resim 3.14.</b> Jan Tschichold, <i>DIN Standartlarına Göre Hazırlanmış Kâğıt Boyutları Tablosu</i> , 1925.....	102
<b>Resim 3.15.</b> <i>Paul Renner'in Tasarladığı Futura Yazı Tipi</i> , 1927.....	107
<b>Resim 3.16.</b> El Lissitzki, <i>Pelikan Mürekkepleri İçin Hazırlanan Reklam Çalışması</i> , 1924. ....	109
<b>Resim 3.17.</b> Jan Tschichold, <i>Phoebus-Palast Firması Hazırlanan 'İsimsiz Kadın' Film Afişi</i> , 1927.....	111

<b>Resim 3.18.</b> Jan Tschichold, <i>Phoebus-Palast Sineması İçin Tasarlanan 'Doğu Ekspresi' Film Afişi</i> , 1927. ....	113
<b>Resim 3.19.</b> Jan Tschichold, <i>Die Sünde Am Kinde Film Afişi</i> , 1927. ....	115
<b>Resim 3.20.</b> Jan Tschichold, <i>Gehetzte Frauen Film Afişi</i> , 1927. ....	116
<b>Resim 3.21.</b> Jan Tschichold, Colin Ross'un <i>Das Fahrten- und Abenteuerbuch Adlı Kitabının Kapak ve İç Sayfa Tasarımları</i> , 1925. ....	117
<b>Resim 3.22.</b> Jan Tschichold, <i>Pelikan Sanat Tarihi Broşür Kapağı</i> , 1947. ....	119
<b>Resim 3.23.</b> Jan Tschichold, <i>Pelikan Kitapları Kapak Tasarımları</i> , 1950. ....	120
<b>Resim 3.24.</b> Jan Tschichold, <i>Grafik Sanatı Sergi Afişi</i> , 1927. ....	124
<b>Resim 3.25.</b> Theo van Doesburg, <i>Kompozisyon 1923-1924</i> , 1923. ....	124
<b>Resim 3.26.</b> Jan Tschichold, <i>Zafer: Bir Spor Kitabı (Der Sieg: Ein Buch vom Sport) Tanıtım Afişi</i> , 1932. ....	126
<b>Resim 3.27.</b> Laszlo Moholy-Nagy, <i>İnsan Mekaniği (Human Mechanics)</i> , 1925. ....	126
<b>Resim 3.28.</b> Jan Tschichold, <i>Sporpolitik Dergisi (Sportpolitische Rundschau) Kapak Tasarımı</i> , 1928. ....	127
<b>Resim 3.29.</b> Laszlo Moholy-Nagy, <i>Kompozisyon A XI</i> , 1923. ....	127
<b>Resim 3.30.</b> Jan Tschichold, <i>Philobiblon Yayınevi Afiş Tasarımı</i> , 1924. ....	129
<b>Resim 3.31.</b> El Lissitzki, <i>Tüm Çocuklara/ İki Karenin Öyküsü Kitabından Bir Sayfa</i> , 1920. ....	129
<b>Resim 3.32.</b> Jan Tschichold, <i>Phoebus-Palast Sinema Programının Kapağı</i> , 1927. ....	130
<b>Resim 3.33.</b> El Lissitzki, <i>Ben Zion Raskin'in Dört Teke</i> , 1919. ....	130
<b>Resim 3.34.</b> Jan Tschichold, <i>Korkunç Ivan Film Afişi</i> , 1927. ....	131
<b>Resim 3.35.</b> El Lissitzki, <i>İyi! Ekim Şiiri Kitap Kapağı Tasarımı</i> , 1927. ....	131
<b>Resim 3.36.</b> Jan Tschichold, <i>Utertype Fotodizgi Sistemleri Broşürü Kapağı</i> , 1933. ....	133
<b>Resim 3.37.</b> Alexander Rodçenko, <i>Yeni LEF (Sanatın Sol Cephesi) Dergisi</i> , 1928. ....	133
<b>Resim 3.38.</b> Jan Tschichold, <i>Konstrüktivistler Sergi Afişi</i> , 1937. ....	134
<b>Resim 3.39.</b> Alexander Rodçenko, <i>Çizgisel Yapı</i> , 1920. ....	134
<b>Resim 3.40.</b> Jan Tschichold, <i>Gehetzte Frauen Film Afişi</i> , 1927. ....	135
<b>Resim 3.41.</b> Piet Zwart, <i>İsimsiz</i> , 1925. ....	135
<b>Resim 3.42.</b> Jan Tschichold, <i>Pencere Reklam Kartı</i> , 1927. ....	137

<b>Resim 3.43.</b> Herbert Bayer, <i>Fagus Firması Katalog Kapak Tasarımı</i> , 1923. ....	137
<b>Resim 3.44.</b> Jan Tschichold, <i>Stuttgart'ta Vereceği Ders İçin Hazırladığı Reklam Kartı</i> , 1927. ....	138
<b>Resim 3.45.</b> Herbert Bayer, <i>Fagus Firması Broşür Kapak Tasarımı</i> , 1926. ....	138
<b>Resim 3.46.</b> Tschichold'un, <i>Walter Porstmann Tarafından Geliştirilen Yeni Bir Fonetik Alfabe Türü İle İlgili Denemesi</i> , 1927. ....	139
<b>Resim 3.47.</b> Herbert Bayer, <i>Dessau'daki Bauhaus Okulu Üretimlerinden Örneklerin Katalogunun Kapağı</i> , 1925. ....	139
<b>Resim 3.48.</b> Jan Tschichold, <i>Kimse Üç Çocuk (Die 3 Niemandskinder) Film Afişi</i> , 1927... ..	141
<b>Resim 3.49.</b> Kurt Schwitters, <i>Merz 3. Kurt Schwitters 6 Lithos, Merz Portfolio</i> , 1923.....	141
<b>Resim 3.50.</b> Jan Tschichold, <i>Typographische Mitteilungen Dergisi Kapak Tasarımı</i> , 1925. ..	142
<b>Resim 3.51.</b> <i>Paul Schuitema, E. De Bont &amp; Zoon Drukkers-Uitgevers Voor Handel Katalog Kapak Tasarımı</i> , 1924.....	142
<b>Resim 3.52.</b> Jan Tschichold, <i>Phoebus Palast Sineması Der General Film Afişi</i> , 1927.....	144
<b>Resim 3.53.</b> Lajos Kassak, <i>İsimsiz (Yirmi)</i> , 1921.....	144

## ÖNSÖZ

Tipografi günümüzde kuşkusuz insan hayatının her alanına bir şekilde dâhil olmaktadır. Uygarlığın gelişmesini sağlayan bilginin aktarılmasında çok önemli rolü olmasına rağmen, 20. yüzyılın başlarına gelinceye kadar binlerce yıllık bir sürede tipografi hep aktardığı bilginin geri planında kalmıştır. Tipografi bu tarihten sonra bir aktarım aracı olmasının yanında modern sanat ve avangart sanatçıların yeni bakış açılarının sonucu olarak artık bir sanat ve tasarım nesnesi halini almıştır. Bunun gerçekleşmesini sağlayan ve günümüz grafik tasarım yaklaşımını etkileyen önemli sanatçılardan biride Jan Tschichold olmuştur.

Uzun ve yorucu bir süreçten sonra ortaya çıkan bu çalışmada en büyük desteği, bilgi ve deneyimleriyle bana her konuda yol gösteren, akademik bakış açısıyla rol model olan ve değerli zamanını hiçbir zaman esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Evren Yılmaz'a; yüksek lisans eğitimim sırasında kendilerinden ders ama şansı bulduğum değerli hocalarım Prof. Dr. A. Şevki Duymaz ve Doç. Dr. Süreyya Eroğlu'na verdikleri emek ve destekler için çok teşekkür ederim.

Bu zorlu sürecin her aşamasında yanımda olup bilgi ve tecrübesini benimle paylaşan, umutsuzluğa kapıldığımda desteğini esirgemeyen, özverili bir şekilde bana katlanan kıymetli eşim ve meslektaşım Öğr. Gör. Yasemin Duran'a sabır ve desteğinden dolayı teşekkür ederim. İyi ki varsın.

En kötü zamanlarımda yanımda olan, tezin yazılması sırasında yardımlarını esirgemeyen kıymetli arkadaşım Yüksek Mimar Caner Ataseven'e ve destek olan herkese sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Temmuz 2019

Serdar Duran

# GİRİŞ

## Çalışmanın Amacı

Tipografi, uygarlığın günümüzdeki duruma gelmesini sağlayan bilgi ve kültürün nesilden nesile aktarılmasını sağlayan, toplumsal belleğin en önemli bilgi aktarım aracı olarak yüzyıllar boyu süren bir gelişmenin sonucu ortaya çıkmıştır. İlkel toplumlardan başlayarak insanın iletişim ve bilgi aktarımı ihtiyacını karşılama konusunda primitif formlardan yavaş ve uzun bir gelişim sürecinin sonunda bugünkü halini alan tipografi kavramı 20. yy. başlarında yeniden tanımlanmıştır.

Geleneksel tipografi özellikle yirminci yüzyılın başlarında modernleşen toplum ve onun oluşturduğu yeni sanat kavramı çerçevesinde yeniden yorumlanarak Yeni Tipografi adını almıştır. Araştırmanın amacı, çağdaş bir bakış açısıyla Yeni Tipografi kavramını kuramsallaştıran önemli tasarımcılardan biri olan Jan Tschichold'un hayatı, eserleri, yayınları ve modern sanatçılarla olan ilişkileri çerçevesinde, modern sanat akımları ve Yeni Tipografi arasındaki etki ve etkileşimlere dair saptama ve değerlendirmeler yapmaktır.

Modern toplum hayatı, endüstrileşme ve baskı teknolojisindeki gelişmeler yirminci yüzyılın başlarında önce modern sanat hareketlerini, ardından ise tipografi kavramını kuramsal ve yapısal olarak değiştirmeye başlamıştır. Bu değişimler yüzyıllardır devam eden kalıplaşmış ve katı akademik sanat eğitime karşı başlamış ve kısa sürede Avrupa başta olmak üzere tüm dünyada köklü sanatsal devrimlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Bu gelişmelerin açtığı yolda tipografi, matbaacılığın tekeline kurtularak modern sanatların içinde yeni bir yapı kazanmıştır.

Yeni tipografi olarak tanımlanan bu yeni form özellikle günümüz modern reklamcılık ve tasarım alanının oluşmasının temelini hazırlamıştır. Tipografi bir zanaat, tamamen tekniğe dayalı bir ustalık olmaktan çıkarak bir sanat disiplini haline gelmiştir. Gelecekçiliğin başını çektiği birçok sanat akımı bu sürecin oluşmasında etkili olmuştur.

Araştırmanın amacı bu noktada özellikle Yeni Tipografi kavramını hem Jan Tschichold hem de avangart sanatçıların bakış açılarından irdeleyerek Yeni Tipografi kavramı, oluşum ortamı, prensipleri ve kavramsal altyapısının incelenmesiyle elde edilen verilerin yol göstericiliğinde, ilgili modern sanat kuram ve üretimleriyle Yeni Tipografi'nin fikri ve ameli ortaklıklarını karşılaştırmalı analizler yoluyla saptayarak etkileşimleri ortaya koymaktır.

## **Çalışmanın Kapsamı**

Çalışmanın amacı doğrultusunda incelenen modern sanat hareketleri, yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan ve İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile etkisini yitiren, Avrupa'da görülen kübizm, gelecekçilik, dada, konstrüktivizm, süprematizm gibi sanat ve tasarım akımları, ayrıca Bauhaus Okulu ve *De Stijl* çevresidir. Araştırmada bu akımların tipografik çalışmalarını, Yeni Tipografi kavramını ve çevresini, modern sanat akımları ve çevreleriyle Tschichold'un etkileşimlerinin Yeni Tipografi'de ne gibi tasarım değişikliklerine yol açtığını tespit etmektir. Bu tespitlerin yapılması için Tschichold'un kuram ve uygulamalarıyla temasta olduğu sanatçıların eser ve grafik tasarımlarının karşılaştırmalı biçimsel analizleri, grafik elemanlarının, mizanpajın ve tipografinin kullanımına dair fikri ve ameli ortaklıkların belirlenmesi için bir araç olarak kullanılmıştır. Özellikle Tschichold'un modern sanat hareketleriyle ilk etkileşime geçtiği tarih olan 1923 yılı ile Yeni Tipografi Hareketi'yle fikir ayrılıkları yaşadığı 1933 yılları arasında vermiş olduğu eserler çalışmanın asli odağını oluşturmaktadır.

## **Çalışmanın Yöntemi**

“Yeni Tipografi ve Modern Sanat: Etkiler ve Etkileşimler Işığında Bir Değerlendirme” başlıklı çalışmada temelde literatür taraması, veri derlemesi, analiziyle, sanat ve tasarım ürünleri arasında karşılaştırmalı biçimsel ve teknik analiz yöntemleri uygulanmıştır. Modern sanat akımlarının ve Yeni Tipografi'nin düşünsel arka planını oluşturan kuramlar da hem fikri boyutta hem de üretim sürecindeki belirleyicilikleri bağlamında karşılaştırmalı analize tabi tutulmuştur.

## **Alan-Yazın Taraması**

Çalışma sürecinde yapılan literatür taramasında araştırmanın kavramsal çerçevesi oluşturulurken kaynaklık eden önemli yayınlar, bu yayınların çalışmanın amaç ve kapsamıyla bağlantıları aşağıda belirtilmiştir:

Ruari McLean tarafından orijinal dili olan Almancadan İngilizceye çevrilip tekrar yayımlanan (1998), Jan Tschichold'un '*Yeni Tipografi: Modern Tasarımcılar İçin El Kitabı (The New Typography: a Handbook for Modern Designers, 1928)*' eseri, Yeni Tipografi kavramının tarihsel sürecini ve ilkelerini örnekler yardımıyla açıklaması dolayısıyla araştırmanın temel kaynağını oluşturmaktadır.

Cees W. de Jong, Alston W. Purvis, Martijn F. Le Coultre, Richard B. Doubleday ve Hans Reichardt'ın '*Jan Tschichold, Usta Tipografinin Hayatı, Çalışması ve Mirası*'



(*Jan Tschichold Master Typographer His Life, Work & Legacy*, 2008) adlı eseri ise Tschichold'un hayatı, çalışmaları ve diğer modern sanatçılarıyla olan ilişkilerinin açıklandığı önemli bir kaynaktır. Christopher Burke'nin, *Aktif Yazın, Jan Tschichold ve Yeni Tipografi (Active Literature, Jan Tschichold and New Typography, 2007)* adlı eseri, Tschichold'un hayatı ve eserlerinin incelenmesi açısından önemli başka bir yayındır. Philips B. Meggs ve Alston W. Purvis'in *Meggs'in Grafik Tasarım Tarihi (Meggs' History of Graphic Design, 2012)* adlı kitabı ise yazı, grafik tasarım ve tipografi tarihi açısından önemli bir başka eserdir.

Bu kaynakların dışında özellikle tipografi ve modern sanat ilişkisini detaylıca inceleyen Emre Becer'in *Modern Sanat ve Yeni Tipografi* (2010) ve *İletişim ve Grafik Tasarım* (1999) adlı eserleri, çalışmanın temel kaynaklardan ikisidir. Yazı ve tipografinin iletişim açısından değerlendirilmesinin yapılmasında David Crowley ve Paul Heyer'in *İletişim Tarihi* (2014), Marshall T. Poe'nin *İletişim Tarihi Konuşmanın Evriminden İnternete Medya ve Toplum* (2015) ve Jack Goody'nin *Yazılı ve Sözel Arasındaki Etkileşim* adlı eserleri yararlı kaynaklar olmuşlardır.

Norbert Lynton'un *Modern Sanatın Öyküsü* (1991), Ahu Antmen'in *Sanatçılardan Yazılı Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2013) ve E. Osman Erden'in *Modern Sanatın Kısa Tarihi* (2016) adlı eserleri modern sanat kuramlarını anlama noktasında birincil kaynaklar arasında yer almaktadır.

### **Çalışmanın Sınırlılıkları**

Çalışmada yer verilen modern sanat hareketleri, Yeni Tipografi'nin yaratılması sürecinde etkili olan ve Tschichold'un kuramsal metinlerinde referans verdiği, ayrıca sosyal hayatta ve yazışmalarla temasa geçtiği, fikir alışverişinde bulunduğu isimlerin dahil olduğu çevre ve akımlarla, yani dada, fütürizm, süprematizm, konstrüktüvizm, Bauhaus Okulu ve De Stijl çevresiyle sınırlandırılmıştır. Diğer modern sanat hareketleri ve avangart sanatçılar, çalışmanın bağlamıyla ilişkileri olmadığından dışarıda bırakılmışlardır. Çalışmaya dâhil edilen modern sanat hareketleri içerisinde bulunmuş, ama tipografi konusunda çalışma yapmamış sanatçılar araştırmanın kapsamı içerisinde değerlendirilmemiştir.

Araştırmanın zaman aralığı Yeni Tipografi kavramının ve Yeni Tipografi'nin kuramının ortaya çıkışıyla, Tschichold'un hareketten ve Yeni Tipografi'den uzaklaştığı 1933 yılı arasındaki dönemle sınırlandırılmıştır.

## Çalışmanın İçeriği

“Yeni Tipografi ve Modern Sanat: Etkiler ve Etkileşimler Işığında Bir Değerlendirme” başlıklı çalışma Giriş bölümü ve dört ana bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde detaylı bir literatür taraması yapıldıktan sonra tipografinin temel kavramları, iletişim ve iletişim açısından tipografinin tanımı ve önemi belirtilmiş, ardından tipografinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi incelenmiştir. Yazının ilk ortaya çıkışı ve gelişmekte olan insan toplulukları arasındaki gelişim süreci kronolojik olarak araştırılmıştır. Bu bölümde ayrıca matbaanın bulunmasına ve on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar olan dönemde gerçekleşen teknolojik gelişmeler ve modern sanatın hareketlerinin habercisi olan sanat akımları ve tipografinin evrimiyle ilişkileri incelenmiştir.

İkinci bölümde modern sanat akımları ve bu akımların tipografiye bakış açıları irdelenmiştir. Gelecekçilik, dadacılık, konstrüktivizm, süprematizm akımlarının yanı sıra Bauhaus Okulu'nun ve *De Stijl* çevresinin tipografi yaklaşımları incelenmiş ve akımın tipografi alanında çalışmış önemli temsilcilerinin sanat anlayışları ve çalışmaları etüt edilerek tipografinin, sanatlarındaki kuramsal ve tatbiki yeri tespit edilmiştir.

Üçüncü bölümde Yeni Tipografi'nin tanımı ve kökenleri incelenmiş, hareketin doğduğu ortam, oluşum sebepleri ve prensipleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Jan Tschichold'un Yeni Tipografi hareketine katılması süreci ve Yeni Tipografi'yi kuramsallaştırma çabaları belgeler ışığında detaylı biçimde incelenmiş, ulaşılan ilgili veriler derlenerek aktarılmıştır. Yeni Tipografi'nin Tschichold tarafından belirlenen ilkeleri tek tek ele alınarak örnekler üzerinden etüt edilmiştir. Modern sanatçıların erken dönem eserleriyle, Tschichold'un tasarımları karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve modern sanatçıların eserlerinin Tschichold'un tasarımlarına etkileri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu bölümde ayrıca Tschichold'un avangart sanatçılarla olan etkileşimleri, bu etkileşimin ürünü olan tasarımlarda Yeni Tipografi Hareketi'nin doğrudan etkileri araştırılmıştır.

Dördüncü bölüm olan sonuç bölümünde ise kuram ve eser etütleri ve karşılaştırmaları neticesinde ulaşılan saptamalar ve bu saptamalara yönelik değerlendirmeler yer almaktadır.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## 1. TİPOGRAFI KAVRAMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

### 1.1. TİPOGRAFİNİN TEMEL KAVRAMLARI

#### 1.1.1. Tipografinin Tanımı ve Kapsamı

Tipografi kelimesi metalden kesilmiş ya da dökülmüş harfler anlamına gelen *type* ile Grekçe çizgi, çizim anlamına gelen *graph* sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur (Sarıkavak, 2009: 6). Yazılı metinlerin üretiminde teknik bir sürecinin terimi olarak uzunca bir süre kullanılan tipografi, ortaya çıkan teknolojik gelişmeler sonucunda ve yirminci yüzyılın başlarında Avrupa’da başlayan sanat ve tasarım alanındaki yeni akımlar aracılığıyla bu tanımlananın çok ötesinde bir sanat haline gelmiştir.

Ambrose’a göre, tipografi, harflerin yan yana gelmesiyle oluşturulmuş kelimelerden, harflerin sayfa üzerine görünümüyle oluşturulmuş mesajlara kadar, bir dizi görsel araç yoluyla iletişim kurmaktadır (Ambrose ve Harris, 2012: 9). Kısaca tipografi harf, sözcük, satır, boş alanlar ve diğer öğelerle, belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir (Sarıkavak, 2009: 1).

Tipografi terimi ilk kez Alman matbaacı Johann Gutenberg’in geliştirdiği metal harfleri tanımlamakta kullanılmıştır. Bugün ise bütün baskı yazıları ve noktalama işaretlerinin sanatsal ve tasarıma dayalı özelliklerini ve üretim teknolojilerini konu alan bir uzmanlık alanı olarak kabul edilmektedir (Becer, 1999: 176). Sarıkavak’a göre ise tipografi, dile dayalı iletişimin görsel bir dışavurumudur. İnsanın toplumsal gelişiminin en temel göstergesi ve sonucudur. Tipografinin evrimi dilin, düşüncenin, sanat ve kültürün değişimi ya da gelişimiyle paralellik içindedir. Dilin ve düşüncenin korunmasına, bilimin ve sanatın geliştirilmesine ve sonraki nesillere aktarılmasına hizmet etmektedir (Sarıkavak, 2014: 2).

Uçar yazının temel işlevini, işaretler yardımıyla düşünce ve bilgi aktarımı olarak tanımlamaktadır. Ancak tipografi bu tanımın bir adım ötesine geçmiş ve bir anlamda ‘yazı ile sanat yapma’ olmuştur. Klasik tipografi anlayışı, okunabilirlik ve estetik ekseninde odaklanmış olsa da çağdaş anlamda tipografi, özellikle postmodern yaklaşım artık kendine bundan farklı hedefler belirlemiş olduğunu söylemektedir (Uçar, 2004: 106).

Tasarlanmış yazının sanatı olarak tanımlayabileceğimiz tipografi dilin, düşüncenin, bilginin ve kültürün, yazı, alfabe, rakam, sembol gibi form ve biçimlerle kurulan bir görsel iletişim aracıdır.

### 1.1.2. Bir İletişim Aracı Olarak Yazı ve Tipografi

Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan *Toplum Bilim Terimleri* sözlüğünde iletişim şu şekilde tanımlanmıştır: “*Düşünce ve duyguların, bireyler, toplumsal kümeler, toplumlar arasında söz, el-kol devimi, yazı, görüntü v.b. aracılığıyla değiş-tokuş edilmesini sağlayan toplumsal etkileşim süreci*”dir (Ozankaya, 1974: 73). İletişim bilginin, haberin ya da en genel anlamıyla kültürel birikimin insan topluluklarına ulaştırma olgusu olarak ele alınmaktadır.

İşaret ve simgelerle iletişim kurmaya çalışan insanoğlu, seslere karşılık gelen şekilleri yaratarak günümüzdeki alfabenin ilk temellerini atmışlardır. İnsanlığın en önemli ilerlemelerinden biri olan alfabenin bulunmasından sonra kolaylaşan öğrenme süreci, kültürün ve insanlığın gelişiminde önemli farklılıklara sebep olmuştur. Artık fikirler, düşünceler, duygular, tarih ve olaylar daha kolay paylaşılmıştır (Uçar, 2004: 12). Alkım’ın aktardığına göre, yazı ağızdan çıkan seslerin, dolayısıyla sözcüklerin, gözle görülebilen, bazen de elle dokunulabilen işaretler halinde biçimlendirilmesidir. Daha geniş bir tanımlama ile yazı, kulak ve jest yardımı da olmaksızın belirli değerdeki şekillerin aracılığıyla dilin anlatımını olanaklı kılan bir araçtır (Alkım, 1991: 3). Uçar, yazmayı ve yazdıklarını basit yöntemlerle çoğaltma yolunu keşfeden insanın iletişimin yepyeni bir kulvarını keşfettiğini dile getirmektedir (Uçar, 2004: 12). Görsel iletişim olarak tanımlanan bu kulvarın en önemli iletişim malzemelerinden birinin yazı olduğu söylenebilir.

Yıldız’a göre, yazının bulunması, insanlık tarihi için çok önemli idi; öyle ki insanlar bunu, tanrısal gücün kendilerine verdiği bir armağan olarak kabul etmişlerdir (Yıldız, 2000: 1). Uçar’ın ifade ettiği üzere, günümüz uygarlığı yazının, alfabenin ve rakamların üzerine kurulmuştur. Bu bilimsel işaretler tek başlarına anlambilim açısından herhangi bir anlam taşımaz, ancak matematiksel niceliğin ve seslerin yerini işaret olarak tanımlanmışlardır. Bu basit işaretler insanoğlu için felsefeleri yaymada, bilimde, edebiyatta önemli bir aracı olmasına karşın, yazının bir sanat, tasarım ögesi olarak

kullanılmasında, görsel bir kültür yaratmasında ve zamanın ötesine geçmede insanoğlunu yetkin kılmıştır (Uçar, 2004: 94).

Yazı, dünyanın farklı coğrafyalarında yaşayan farklı toplumlarda, farklı zaman dilimleri içerisinde gelişmeye devam etmiştir. Bu farklılıklar, gelişen bu yazıların türleri açısından da bir çeşitlilik oluşmasına sebep olmuştur. Yazı, içinde bulunduğu toplumun yaşadığı bölge, coğrafi şartlar ve kültürel özelliklerine göre farklılık gösterirken, teknik olarak uygulama ve çoğaltma teknikleri bakımından gelişmiş ve birbirinden ayrılmıştır.

Bu teknik ilerlemeler zamanla kültürden kültüre, bir uygarlıktan diğerine aktarılmıştır. Yazının uygulanışında hem bölgesel coğrafyaların nesnel olanakları hem de çağlar içinde kültürel etkileşim ve alışveriş farklı tekniklerin gelişmesini sağlamıştır. Yazının teknikler sayesinde uygulanışı için geliştirilen yöntemler ise süreç içinde tipografi sanatını yaratmıştır (Sarıkavak, 2014: 2).

Ambrose'a göre, bugün yaşamımızın temel unsurlarından biri olan tipografi, yazılı kelimeyi oluşturan harfler evrimleştikçe ve mükemmelleşerek yaygın kullanımlı alfabelere dönüştükçe ortaya çıkan, yüzyıllarca sürmüş bir gelişimin sonucu olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, baskı endüstrisinin gelişimiyle, teknoloji aynı karakter dizisinin pek çok farklı sunumu olan tipografi kavramının doğmasını sağlamıştır (Ambrose ve Harris, 2012: 6).

### **1.1.3. Görsel İletişim Aracı Olarak Tipografi**

Tipografi ve yazı, insan topluluklarının bir arada olmasını sağlayan etkenlerden iletişimin önemli bir parçası olarak binlerce yıllık bir süre zarfında gelişmiştir. Becer'e göre iletişim, gönderici ve alıcı olarak adlandırılan iki insan ya da topluluğu arasında gerçekleşen bir duygu, düşünce, davranış ve bilgi alışverişi olarak tanımlanmaktadır (Becer, 1999: 11). İletişim, insanları çevreleyen fiziksel ve sosyal çevreden kişiye, gruba, topluluğa iletilen bir kavramı veya düşünceyi aktarma sürecidir. Adına iletişim denen bu etkileşim olayı, dış dünyayı algılamada vazgeçilmez olarak kullandığımız duyularımız yardımıyla meydana gelmektedir (Söylemez, 2015: 4).

İletişim kurmak için pek çok duyumuzdan faydalansak da öğrenme, eylem gibi davranışlarımızın temeli görsel iletişimle doğrudan ilişkilidir. Çevremizden gelen yansımalar görsel iletişim sistemleri içinde değerlendirilip, eylem ve düşünceleri yönlendirmektedir (Ketenci ve Bilgili, 2006: 268). Erdal ise görsel iletişimi birtakım

sembol ve işaretlerle, insanlar arasından bilgi akışının sağlanması olarak tanımlamaktadır (Erdal, 2015: 54). Ketenci ayrıca, yeryüzünde 150'ye yakın dil ve 6000'e yakın diyalektiğin kullanıldığı düşünüldüğünde, görsel iletişimin belki de en kolay ve en hızlı iletişim biçimi olduğunu belirtmektedir (Ketenci ve Bilgili, 2006: 272). Uçar ise seslerle oluşan iletişim biçimi işaretler dizgesi haline geldiğinde, 'yazı' diye adlandırdığımız bambaşka bir görsel boyut kazandığını ve yazının sessel ortamın işaretlerle oluşturulmuş, dizgilere dönüştürülmüş hali olduğunu belirtmiştir (Uçar, 2004: 94).

Günümüzden yaklaşık otuz bin yıl önce çizmeyi, şekil ve sembollerle iletişim kurmayı keşfeden insanoğlu, sesleri işaretlerle temsil ederek oluşturduğu ilk alfabeği kullanmak için yirmi beş bin yıl beklemiştir. Yazı binlerce yıllık bir kültürel birikimin sonucu olarak yavaş yavaş evrimleşirken insanların iletişim kurmalarında yardımcı olan görsel bir araç olmuştur.

Günlük hayatımızda tipografi, görsel iletişim sürecinde etkin olarak kullandığımız bir ögedir. Gazete, kitap, dijital medya ve internet ortamındaki içeriklere, adına harf dediğimiz bu işaretlerin çözümlemesiyle ulaşılmaktadır (Uçar, 2004: 21). Tipografi sanatçısı Eric Gill, "*harfler şeylerdir, şeylerin resmi değildir*" demiştir. Belirli bir şekilde düzenlenen tek tek harfler, konuşulan dilin sesini ve düşünceleri görsel olarak ifade ederek, diğer insanların bunları amaçlanan şekilde anlamasını sağlamaktadır (Ambrose ve Harris, 2014: 14). Günümüzde görsel iletişim araçlarının zenginleşmesi çok eski bir iletişim aracı olan yazıyı ve dolayısıyla tipografiyi geri plana atmamış, tam tersine bir sanat disiplini olarak görsel iletişimin vazgeçilmez bir unsuru haline getirmiştir.

## **1.2. TİPOGRAFİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ**

### **1.2.1. Yazının Ortaya Çıkışı ve İlk Örnekler**

İnsanların iletişim ihtiyacı, kurdukları ilk küçük gruplardan başlayarak oluşturdukları tüm topluluklar için temel şartlardan biri olmuştur. Günlük ihtiyaçlarını karşılayabilmek, oluşturdukları grupları idare edebilmek, duygu ve düşüncelerini aktarabilmek için sürekli olarak iletişime ihtiyaç duymuşlardır.

Yaklaşık 100.000 yıl önceki ilk atalarımız sözsüz jestler ve gelişmekte olan bir konuşma dili sistemi aracılığıyla iletişim kurmuşlardır. Yaşamlarının gün geçtikçe daha karmaşık bir hale gelmesiyle birlikte, önemli şeyleri anımsamak için grubun ortak

belleğinden daha fazlasına gereksinim duymuşlardır. İhtiyaç duydukları şey, zaman zaman *ekstrasomatik*<sup>1</sup> bellek diye de adlandırılan, beden dışındaki bir bellektir. Böylece iletişimdeki artış iletişim araçlarının ortaya çıkışına, hacmi artan veriyi depolayacak ve gerektiğinde yeniden elde etmeyi sağlayacak olan araçların gelişimine yol açmıştır (Crowley ve Heyer, 2014: 18). Bu noktada tam olarak yazı diye tanımlayamasak da yazının ilk öncülleri ilkel insan gruplarının iletişim ihtiyaçlarını karşılama amacıyla kullanılmıştır.

İnsan kültüründe bu denli önemli yer tutan ‘yazı’ insanlara en kolay biçimde hizmet edebilmek için, başka bir deyişle harf yazısı durumuna gelebilmek için, çok uzun gelişme evresi geçirmiştir (Alkım, 1991: 3). Jean, insanoğlunun on binlerce yıldan beri resimler, göstergeler ve tasvirler aracılığıyla mesaj iletmenin sayısız yolunu bulmuş olmasına karşın, yazının kendisi ancak, kullanıcıların düşündükleri ve hissettikleri ya da ifade edebildikleri her şeyi somutlaştırıp açıkça belirleyebilecekleri düzenli bir gösterge ya da simgeler bütünü oluşturulduktan sonra ortaya çıkmış olduğunu belirtir (Jean, 2012: 12). Sarıkavak’a göre ise insanlık tarihine bakıldığında aslında belli bir sistematik çerçevesinde yazının kullanımının çok da eski olmadığı görülmektedir. Yazının evrimi neredeyse insanoğlunun uygarlık serüveniyle baş başa ilerlemiştir. Yazı, insanoğlu tarafından gözlenen, elde edilen ya da geliştirilen bilginin kalıcı olmasını, nesillere aktarılmasını ve tekrar tekrar bu bilgilerden yararlanılmasını sağlamıştır (Sarıkavak, 2014: 3).

Yazının tarih içerisinde beş farklı aşamadan geçerek gelişmiş ve günümüzdeki halini almış olduğunu ifade eden Alkım bu aşamaları şu şekilde sıralamıştır:

- 1- Amacın çeşitli maddeler kullanılarak anlatılması. Yazı tarihçileri bu evreyi ‘Madde Yazısı’ olarak adlandırmaktadır.
- 2- Yazının şekil haline dönüşmesinin ilk basamakları.
- 3- Fikir yazısı ‘ideografi’, öteki deyimini ile resim yazısı ‘piktografi’.
- 4- Fikir yazısından hece yazısına geçiş.
- 5- Hece yazısından harf yazısına geçiş (Alkım, 1991: 3).

#### **1.2.1.1. Madde Yazısı: Amacın Çeşitli Maddeler Kullanılarak Anlatımı**

Ateş, duman gibi görsel işaretler ile belirli sesler ve davul gibi akustik işaretlerden sonra, çeşitli maddelerin yan yana getirilmesiyle oluşan ‘madde yazısı’, insanın isteğini anlatmak için kullanılan ve kalıcı olmayan iletişim araçları olmuşlardır. Dolmenler,

<sup>1</sup> Ekstrasomatik: Vücut dışında, vücutla ilişkisi olmayan anlamında kullanılmaktadır.

menhirler, yolun yönünü belirleyen yere saklanmış değnekler veya yere dökülen çeşitli maddeler, iletişimde kullanılmışlardır (Yıldız, 2014: 2). Genellikle mezar olarak nitelendirilen dolmen ve menhirler, orada bir ölünün yattığını belirtmek veya sonraki kuşaklara bir fikri yahut anıyı aktarmak için kullanılmışlardır (Alkım, 1991: 4). Madde yazısına bir başka örnek ise eski Peru’da kullanılan ve *quippu* denilen düğüm yazısıdır<sup>2</sup>.

### 1.2.1.2. Yazının Şekil Haline Dönüşmesinin İlk Basamakları

Kaya üzerine yapılan kazımlar, tasvirler veya mağara resimleri olarak tanımlanan *petroglifler*<sup>3</sup> yazının şekil haline dönüşmesinin ilk basamakları aşamasında değerlendirilmektedir. Dünyanın pek çok ülkesinde ve Anadolu’da da rastlanan *petrogliflerin* ilkel bir resim yazı biçimi mi ya da insanlığın doğuştan gelen becerilerinin bir ürünü mü veya insan inancıyla ilgili dinsel semboller mi oldukları halen tartışmalı bir konudur.

Yakın Doğu’da sembollerin kullanıldığını ortaya koyan ilk arkeolojik buluntular Neanderthal insanların devrine, M.Ö. 60.000 ile 25.000 yılları arasında süren Orta Paleolitik döneme aittir. Bunu gösteren üç farklı tür veri bulunmaktadır. Bunlar kırmızı pigmentler, gömü eşyaları ve çentikli kemik parçalarıdır<sup>4</sup> (Crowley ve Heyer, 2014: 38). Kemikler üzerinde bulunan bu ilk grafik semboller Yakın Doğu’da somut bilgilerin depolanmasına yardımcı bir bellek oluşturması ve iletişim yoluyla aktarılmasına yönelik ilk girişimi temsil etmeleri açısından oldukça önemlidirler. Bu grafik semboller yalnızca veri kaydetme, işleme ve iletme yöntemine yol açmakla kalmamış, ayrıca bilgiyle uğraşmada benzeri görülmemiş bir nesnellik oluşturmuştur (Crowley ve Heyer, 2014: 38).

<sup>2</sup> Quippu: Dal ve çubuklar üzerine bağlanan çeşitli renkteki iplikler ve iplerin üzerine belirli aralıklar ile yapılan düğümlerden oluşan bu yazı, günümüzde de kullanılmakta ve özellikle çobanların istatistik yaparak sürülerinde bulunan, kesilen hayvanların veya elde edilen diğer yan ürünlerin bilgilerini tutmakta kullanılmaktadır (Alkım, 1991: 4).

<sup>3</sup> Petroglif: Yunanca kaya anlamına gelen ‘*petra*’ ile oymak anlamına gelen ‘*glyphein*’ kelimelerinden türemiş, ‘taş yazısı’ anlamına gelmektedir. (<https://www.arkeolojikhaber.com/haber-petroglif-ve-petrograf-nedir-5612/>, Erişim tarihi 08.12.2017).

<sup>4</sup> Birincisi o dönemde toprak boyasının hangi amaçla kullanıldığını bilmenin bir yolu olmamasına karşın kırmızı pigmentlerin bulunması, bunların işlevsel olmaktan çok semgesel amaçlarla kullanılmış olabileceğini aklı getirmektedir. İkinci tür kanıtlar ise, yaklaşık M.Ö. 60.000 yıllarında mezarlıklara bırakılmış, çiçek veya boynuz benzeri cenaze eşyalarından oluşmaktadır. Üçüncü buluntu kategorisine giren, üzerinde genellikle paralel olarak düzenlenmiş çentik sıraları kazınmış olan ve kemikler mevcut araştırmalar için büyük önem arz eden oyulmuş kemik parçaları Yakın Doğu’daki, bilinen en eski insan yapımı simge örnekleridir (Crowley ve Heyer, 2014: 36).



Goody'in aktardığına göre yazının fiziki kökeni açıkça grafik sanatlar denilen çizim, oyma ve resimle aynıdır. M.Ö. 30.000-10.000 arası Güneybatı Fransa'nın mağaralarında, ardından Güney Afrika'nın kaya barınaklarında ve çok daha sonra Kuzey Amerika'daki *Ojibway* huş ağacı rulolarında grafik formlarda adeta bir patlama olduğunu görülmektedir (Goody, 2013: 27).



**Resim 1.1.** İspanya'daki Altamira Mağarası Duvar Resimleri<sup>5</sup>, Paleolitik Dönem M.Ö. 16000-9000.

Bilinen en eski mağara resimleri M.Ö. 30.000 yılına kadar gitmektedir. Bu resimlerin anlamları gizemini korusa da dinsel ve büyü amaçlı yapıldıkları tahmin edilmektedir (Resim 1.1). Resimler yalnızca *homo-sapiens* türünün ilk sanatsal uğraşısını temsil ettiği için değil, üstün sanatsal özelliklere sahip olduğu için de mükemmel olarak nitelendirilmektedir (Farthing, 2012: 17).

Goody'ye göre elde edilen veriler doğrultusunda yazının köklerinin, tasarım ve grafik sanatlara dayandığı söylenebilir (Goody, 2013: 28). Görsel simgelemenin ayrıntılı şekilde kullanılabilmesi için dilin kullanımında gelişmiş bir kavrama sistemine gerek olduğunu belirten Goody, mağara duvarlarındaki el-ayak baskıları ve çakıl taşlarındaki resimlerin, bazı yazarlar tarafından daha gelişmiş bir sistemin parçası olarak algılanmalarına karşın, bu derece bir yapısallık pek olası görünmediğinden yüksek

<sup>5</sup> <https://listelist.com/arkeolojik-kesifler/>. (Erişim tarihi, 13.11.2016).

seviyede kavramsal ayrıntılar taşımadığını, bu nedenle de gelişmemiş yazı olarak tanımlanabilecek herhangi bir biçimsel betimlemeye işaret etmediğini savunmaktadır. Dünyanın tamamen başka bir bölümünde yaşayan Kuzey Amerika Yerlilerinin ‘resim yazısı’nın bu biçimsel betimlemenin erketipsel örneği olduğu kanısı ise genel bir fikir birliği ile kabul edilmiştir (Goody, 2013: 35).

Alkım ise gerek *petroglifler* ve gerek çakıl taşları ve dolmenler üzerindeki işaretlerin gerçek anlamda bir yazıyı yansıtmaları bile, tarih öncesi insanın sanat anlayışını ve görünüşünü yansıtmada araç olmaları bakımından önem taşıdıklarını; bu nedenle *ideografik* yazıya geçişte bir basamak görevi oluşturduklarını varsaymaktadır (Alkım, 1991: 5).

### 1.2.1.3. Fikir Yazısı veya Resim Yazısı

Dünyanın farklı yerlerindeki birçok topluluk ve medeniyette yazının ortaya çıkışı ve gelişimi farklı şekilde olmuştur. Crowley ve Heyer’e göre tarih yazıyla, kil, taş ve papirüs üzerinde kaydı tutulmuş, anlamlarını çözmeyi ve okumayı öğrendiğimiz dillerle başlamıştır. Bu eski yazılar bize kralların, rahiplerin, hanedanların, şehirlerin, savaşların, tanrıların, tanrıçaların adlarını ve tarihlerini olduğu kadar koyun, öküz, toprak, tahıl ve iş gücü satışlarının da bir kaydını da sunmaktadır. Bu tanıma göre tarih, yaklaşık 5.000 yıl önce, Mezopotamya, Mısır ve Asya’da *piktografik* yazının ilk formlarının gelişimiyle birlikte başlamıştır (Crowley ve Heyer, 2014: 22).

Fikir yazısı ‘*ideografi*’<sup>6</sup> ya da başka bir deyişle resim yazısı ‘*piktografi*’<sup>7</sup> aşamasına geçilmesi, Yıldız’ın aktardığına göre yerleşik hayatın başladığı, insanların bitkileri ve hayvanları evcilleştirdiği Neolitik devirden sonra iletişimin, *piktografik* işaretler taşıyan araçlarla sağlanmasıyla gerçekleşmiştir. *Piktografik* şekillere taş, kemik ve diğer malzemelerden yapılmış eserler üzerinde yer verilmiştir. Yazının prototipi olan bu şekillere, Nil Vadisi’nden Mezopotamya’ya kadar tüm Akdeniz dünyasında benzer eşyalar üzerinde rastlanmıştır. Bu *piktogramlar* gelişerek, *ideogram* ve sembollere dönüşmüştür (Yıldız, 2000: 4). Uçar’a göre resim yazılarını çizimden ayıran şey, resim yazılarının standart hale getirilmiş resim işaretlerinden, bir anlamda *piktogramlardan*

<sup>6</sup> *İdeografi*: Harflerin bulunmadığı yazı sistemlerinde kullanılan, bir sözcüğü veya bir fikri temsil eden grafik sembol.

<sup>7</sup> *Piktografi*: Bir eşyayı, bir objeyi, bir yeri, bir işleyişi, bir kavramı resmetme yoluyla temsil eden sembol.

oluşmasıdır. Bu resim işaretleri, okuyucu tarafından kolayca algılanabilen belirli nesnelere temsil etmektedir. (Uçar, 2004: 71). İnsanların düşüncelerini ve iletişim ihtiyaçlarını resim ya da şekil tabanlı yazı sistemiyle anlatmaya çalıştıkları bu örneklerin ilk buluntuları, onların diğer *petroglif*lerden farklı olarak anlatılmak istenenin, doğrudan iletilmesi için yapılmış olduklarını göstermektedir.<sup>8</sup>

#### 1.2.1.4. Fikir Yazısından Hece Yazısına Geçiş

Bir dil ne kadar ilkel olursa olsun insani ihtiyaçların anlatılabilmesi için soyut kavramların da kullanılması elzemdir. Soyut kavramların dışında yine dilde resimlemesi güç ve resimle anlatılması olanaksız pek sözcük bulunabilmektedir. Bu durum ihtiyaçları karşılayacak yeni bir sistemi zorunlu kılmıştır. Bu aşamada fikir yazısı *ideografi* veya resim yazısı *piktografi* yerini hece yazısına bırakmıştır.

Yıldız'ın aktardığına göre resimlendirilmeleri kolay tek heceli sözcüklerin ses değerleri, aynı sesi taşıyan başka kelimeler içinde kullanılarak, yazılması zor kavramların ifade edilmesi sağlanmıştır. *Akrofon* denilen bu uygulamayla sesler tespit edilmiş ve bunun sonucunda, Eski Sümer, Mısır ve Sami metinlerinde görüldüğü gibi *fonetizm* yani *sesleşme* ortaya çıkmıştır. Bu sistemin hecelerle ortaya çıkması, 'hece yazısını' doğurmuştur. Hece yazısı sisteminde, *ideogramlar*, hece işaretleri, sözcükler ve onların başına konan belirleyici işaretler olan *determinatifler* kullanılmaya başlanmıştır (Yıldız, 2000: 4).

Hece yazısının ilk örnekleri M.Ö. IV. bin yılın sonlarına doğru Sümerler tarafından kullanılmıştır. Antik bir Sümer şehri olan Uruk'ta, M.Ö. 3600 yıllarında iki bin hece işareti kullanılarak oluşturulan kil tabletler bu yazının örneklerini barındırmaktadır.

M.Ö. IV. bin yılın sonunda ortaya çıkan ve III. bin yılın başında yazılmaya uygun hale gelen yazı, temelde ekonomik kayıtlar için kullanılmışsa da uzun ve kapsamlı edebî metinlerin yazılması için gelişmesi gerekmiştir. M.Ö. V. binden itibaren bölgeye gelerek yerleştikleri sanılan Sümerlerin buluşları olan çivi yazısı, diğer kültür öğeleriyle birlikte




---

<sup>8</sup> Alkım'a göre ise insan toplumlarında sosyal ve dinsel kurumlar geliştikçe bazı geleneklerin, duaların, kutsal anıların asıllarına gerçek olarak değişmeden kuşaktan kuşağa aktarılma zorunluluğu doğmuştur. Bir amacı sayıları çok sınırlı resim ve işaretlerle değiştirmeden anlatabilmek hiç kuşkusuz olanaksızdı. Eski Mezopotamya'da ve Mısır'da bu amaçla önce işaretlerin sayısını çoğaltmaları gerekmiştir (Alkım, 1991: 5).

Dicle ve Fırat nehirleri aracılığıyla çevredeki topluluklara yayılmıştır<sup>9</sup> (Yıldız, 2000: 5). Mısır'da ilk yazı örnekleri ise M.Ö. 3000 civarında görülmeye başlanmış, bu yazı önceleri *ideogramlardan* oluşurken zamanla fonetik işaretler ve *determinatiflerin* yazıya girmesiyle hece yazısı halini almıştır.

### 1.2.1.5. Hece Yazısından Harf Yazısına Geçiş

Yazının gelişiminde son aşama olan ve bugün kullanılan yazının temeli olan harf yazısına geçiş aşaması ise kesin olarak bilinmemesine karşın, bu süreçte iki etmenin etkin rolü olduğu varsayılmaktadır. Alkım'a göre hece yazısından harf yazısına geçiş, sessiz+sesli sisteminde olan tek hecelerin sesli elemanı zamanla yitirmesi ve *akrofoninin* kullanılmaya başlanmasıyla gerçekleşmiştir. Tek heceli bir ibarenin sesli elemanını yitirerek 'tek ses' işareti haline gelme süreci Eski Mısır yazısında görülmektedir. (Alkım, 1991: 7).

Akrofoni yoluyla hece yazısından harf yazısına geçiş ise Eski Sami yazısında, dolayısıyla bugün kullanılan yazının atası olarak kabul edilen Finike yazısında görülmektedir. Alkım'ın verdiği örneğe göre Eski Sami yazısında 'aleph' sığır, öküz anlamına gelmekte ve  şekliyle ifade edilmektedir. Bu işaret sonraları daha da stilize edilmiş biçimde Kuzey Sami yazılarında  olarak resmedilmiş ve 'a, e' ile başlayan ve/veya içinde 'a, e' sesini taşıyan sözcüklerin yazılışında kullanılmıştır. Aynı işaret Finike yazısından Yunan yazısına  olarak geçmiş, 'a' sesini ifade eden 'alpha', harfine dönüşmüştür (Alkım, 1991: 7).

Daha karmaşık formlara duyulan ihtiyaç arttıkça, kullanılan kelimeleri temsil eden işaretler için sesler bulunmuş ve basit işaretler daha karmaşık bir yazı oluşturmak için bir araya getirilmiştir.

<sup>9</sup> Bu ilk örnek yazılar toplumun inanç ve yaşamı için gerekli olan tapınağa giren ve çıkan hayvanların envanterlerini tutmak için kullanılmaya başlansa da uzun bir gelişimden sonra artık tarihi olayları anlatmak, yöneticilerin listelerini yazmak ve haberleşmek içinde kullanılmaya başlanmıştır.

## 1.2.2. İlk Yazı Örneklerinden Matbaanın Bulunuşuna Kadar Olan Süreçte Tipografi

Yazı, çoğaltım tekniğinde bir devrim anlamına gelen matbaanın bulunmasına kadar geçen süreçte yavaş ve çok uzun bir evrim süreci geçirmiştir. Yakın Doğu'da tarım imkânlarının ve bilginin artmasıyla toplum yaşamında görülen ekonomik ve diğer gelişmeler sonucunda yeterli gelmeyen bu ilkel simgeler yerini yeni simgelere bırakmıştır. Bu yeni simgeler, kendilerinden önce kullanılmış olanlardan biçim ve içerik açısından farklıdır. Bunlar ayırt edilebilir şekillerde biçimlendirilmiş ve her biri bir ürünün kesin bir niceliğini temsil eden kil hesaptaşlarıdır (Resim 1.2.)<sup>10</sup>



**Resim 1.2.** İran'ın Susa Bölgesinde Bulunmuş Olan Kilden Yapılmış Hesap Taşları<sup>11</sup>, M.Ö. 4000-3100, Louvre Müzesi.

Neolitik hesaptaşı sistemi (Resim 1.2.), iletişim ve veri işleme evriminin ikinci adımı olarak değerlendirilmesi mümkün olan, paleolitik ve mezolitik döneme ait belletici

<sup>10</sup> Hesaptaşları, tamamen yeni bir bilgi taşıma aracıdır (Crowley ve Heyer, 2014: 39). Hesaptaşları sistemi, taşıdığı bilgi türü bakımından da eşsizdir. Her bir hesaptaşı belirli bir miktardaki bir mala karşılık gelmekteydi. Dahası, yalnızca niceliksel bilginin kaydını tutabilen çetelelerden farklı olarak hesaptaşları niteliksel bilgi de taşımaktadır. Sayılan nesnenin tipi, hesaptaşının şekli aracılığıyla belirtiliyorken, söz konusu birimlerin sayısı da ona eşdeğer sayıdaki hesaptaşlarıyla gösterilmektedir (Crowley ve Heyer, 2014: 41).

<sup>11</sup> <https://www.thoughtco.com/clay-tokens-mesopotamian-writing-171673>, (Erişim Tarihi 13.11.2016).

aygıtları izlemiş ve kentlerin kurulduğu dönemde icat edilen *piktografik* yazıyı incelemiştir. Hesaptaşları bu yüzden, çeteleler ve *piktograflar* arasında bir bağ kurmaktadır. Hesaptaşları, *piktografik* yazının icadının altyapısını oluşturan yeni simgeleri oluşturmuşlar ve Sümer yazı sisteminin ortaya çıkmasını incelemiştir<sup>12</sup> (Crowley ve Heyer, 2014: 43). Temel kavramları temsil eden kil simgelerinin basit ama dâhice bir biçimde icadı, dilin eksiklerini tamamlayacak ilk araçları sağlamıştır. Bu, yazının icadı için dolaysız bir arka plan sağlayarak, iletişim açısından muazzam önem taşıyan yeni yollar açmıştır (Crowley ve Heyer, 2014: 44).

### 1.2.2.1. Mezopotamya Uygarlıklarında Çivi Yazısı

Mezopotamya'nın coğrafi özelliklerinden dolayı nehir alüvyonlarından elde edilen kil, binlerce yıl boyunca insanların günlük hayatta ihtiyaç duyabileceği eşyaların yapımında kullanılmıştır. Zengin ve seçkin insanlar, eşya ve takı yapımında da kullanılan kilden, mallarını temsil edecek ve envanterlerini tutmaları sağlayacak, bir nevi makbuz görevi gören jetonlar diğer adıyla hesap taşları üretmeye başlamışlardır.<sup>13</sup> M.Ö. 3100 yılları civarında tabletler üzerindeki jeton çizimleri stilize edilip (Resim 1.3.) ve düzenli hale getirilerek çivi yazısı denilen yazı sistemi doğmasına sebep olmuştur (Poe, 2015: 114).









































Bir başka önemli gelişme ise jetonların tekabül ettiği ürünleri ve ürün adet bilgisinin ifadesini kolaylaştıracak olan sayıların keşfidir. Kâtiplerin belirli bir basma izini ifade edecek şekilde geliştirdikleri simgeler gerçek anlamda sayılardı, kâtipler böylelikle hesaplarını daha kolay tutabiliyorlardı. Poe'ya göre simgelerle onların imlediği

---

<sup>12</sup> Hesaptaşı sistemi fiziksel olarak gevşek ve hacim kaplayan üç boyutlu sayma araçlarından oluştuğundan yapılacak olan basit işlemler için uygun olmalarına karşın, karışık hesap ve mesajların iletilmesi açısından yetersizdir. Tarım ekonomisinin gelişmesi ve insanların artık daha büyük sosyal gruplar halinde yaşamaya başlamaları yapılan ticari ve dinsel ritüellerin gelişmesi hesaptaşı kullanımının yetersiz kalmasına sebep olmuştur.

<sup>13</sup> Poe'ya göre jetonlar tarih süresince çok farklı türden malların yerine kullanılmışlardır: Tahıl, yağ, ekmek, tatlı, hayvan, kumaş, giyecek, kap, alet, koku, maden ve mücevher. Jeton sistemi oldukça uzun ömürlü olmuş ve yazı onun yerini alana kadar yaklaşık 5.000 yıl boyunca kullanılmıştır (Poe, 2015: 113). Yaklaşık M.Ö. 3700'de Mezopotamyalı muhasebeciler ticari işlem kayıtlarının arşivini yapmak için jetonları kilden zarfların içine koymaya başlamışlardır. Doğal olarak bu dosyaların içi görünmediğinden muhasebeciler onları kırmadan içlerinde ne olduğunu öğrenemiyorlardı. Bu yüzden jetonları zarflar sertleşmeden onların üzerine basmaya başlamışlardır. Muhasebeciler nihayet zarf üzerindeki baskı izlerinin onların içindeki jetonları gereksiz hale getirdiğini keşfetmiştir (Poe, 2015: 114).

fikirler ve nesnelere arasında görsel bir bağ olması gerekmediği bir kez anlaşıldığında, yepyeni bir grafik temsil evreni ortaya çıkmıştır<sup>14</sup> (Poe, 2015: 115).

Hesaptaşı	Pictograph	Neo-Sumerian/ Old Babylonian	Neo-Assyrian	Neo-Babylonian	English
					Sheep
					Cattle
					Dog
					Metal
					Oil
					Garment
					Bracelet
					Perfume

**Resim 1.3.** Hesap Taşlarından Çivi Yazısına Geçiş Süreci, yaklaşık M.Ö. 5500-3000<sup>15</sup>.

Kramer'in verdiği bilgilere göre, her işaretin bir ya da daha fazla somut nesnenin resmedilmesi ve resimlenen nesneyle özdeş ya da yakın ilişkili bir sözcüğü temsil etmesi temeline dayanan çiviyazısı resim-yazı gibi başlamıştır. İşaretlerin biçimini resim-yazılı kökenleri yok olana kadar basitleştirmiş olan Sümerli yazmanlar, zamanla bu işaretlerin sayısını da azaltmış ve çeşitli yardımcı düzenlemelere başvurarak etkin bir sınırlama getirmişlerdir. Bunların en önemlisi ideografik değerlerin yerine fonetik değerlerin

<sup>14</sup> Poe'ya göre sayılar iletişimde bir devrim anlamına da gelmektedir, sayılar herhangi bir simgenin herhangi bir nesne veya fikri temsil edebileceği anlaşılmasını sağlamış, simgenin okunması için temsil ettiği şey gibi görünmesine, diğer deyişle ikonik ve *piktografik* bir niteliği olmasına gerek olmadığını ortaya koymuştur. Bunun yerine simgeyi okumak için gereken tek bilgi, onun geleneksel olarak neyi temsil ettiğini bilmektir. Bu, basitçe yeni semboller yaratıp onları fikirlerle ve nesnelere bağdaştırarak anlamlandırabilmenin, herhangi bir fikir ve nesneyi bu tekniği kullanarak yazabilmenin mümkün olduğu anlamına da gelmektedir. (Poe, 2015: 115).

<sup>15</sup> [http://en.finaly.org/index.php/Reckoning\\_before\\_writing](http://en.finaly.org/index.php/Reckoning_before_writing). (Erişim Tarihi 02.06.2015).

geçirilmesidir. (Kramer, 1999: 445-446) Bu gelişmeler, M.Ö. üçüncü bin yılın ikinci yarısında Sümer yazı tekniğinin en karmaşık tarihsel ve edebi yapıtların bile kolaylıkla yazılmasına yetecek esnekliğe sahip olmasını sağlamıştır (Kramer, 1999: 13). Bu sürecin devamında çivi yazısı M.Ö. 2600’lerde oturmuş bir yapıya kavuşmuş ve M.Ö. 1400’lerde ise uluslararası bir yazı niteliğine bürünmüştür (Tez, 2008: 110-111).

Sümerlerin M.Ö. 3200 yıllarında kullanmaya başladıkları çivi yazısı, Mezopotamya ve sınır coğrafyalarda 3000 yıla yakın bir süre boyunca Akad, Asur, Babil, Pers, Hitit ve Urartu gibi birçok medeniyet tarafından kullanılmış<sup>16</sup> ve Fenikeliler tarafından geliştirilen ilk alfabe yazısına da temel oluşturarak öncülük etmiştir.

### 1.2.2.2. Eski Mısır Uygarlığında Hiyeroglifler

Yunanca kutsal anlamındaki *Hieros* ile yazı demek olan *Glypho* kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşan ve adı ‘kutsal yazı’ anlamına gelen ‘hiyeroglif’lerden oluşan eski Mısır yazısı tarihteki en eski kayıtlı dillerden biridir ve eski Mısırlılar için iletişim aracı olmaktan çok daha büyük bir anlam arz etmiştir. Yaşam ve ölümün sınırlarını aşabilme imkânı barındırdığına inanılmasından dolayı Mısır yazı sisteminin, diğer yazı sistemlerinin sahip olmadığı dinsel bir güce sahip olduğu düşünülmüştür.

Eski Mısır’da yazı, anıtların, tapınak duvarlarının üzerine kazınıyor ve papirüslerin üzerine yazılıyordu<sup>17</sup> (Faulmann, 2015: 22). Mısırlılar M.Ö. 2500 sıralarında ana yazı aracı olarak taş ve ağaç yerine papirüs ve fırça kullanmaya başlamışlar, böylelikle yazılı metin, iletişim aracı olarak ‘taşınabilirlik’ özelliği kazanmıştır (Erdoğan, 1999: 38).

<sup>16</sup> Sümerlerin geliştirdikleri ilk yazının tarihindeki en büyük rolü ise kullanılan göstergelerin başta Akad dili olmak üzere başka dillere de uyarlanabilmiş olmasıdır (Jean, 2012: 21). M.Ö. III. bin yılın sonunda bölgeyi ele geçiren Sami bir kavim olan Akadlar da çivi yazısını benimsemiştir. Artık bu yazı ile kil tabletler üzerine, Sami dilleri olan Akadca ve daha sonra da Babilliler tarafından Babilce yazılmaya başlanmıştır. Çivi yazısı, askeri seferler ve ticaret yoluyla tüm bölgeye yayılmıştır. (Yıldız, 2014: 6). Böylece III. ve I. binyıllar arasında Dicle ve Fırat arasında doğmuş olan yazı, güneyde Filistin’e, kuzeyde Ermenistan’a kadar kullanılır olmuş, sırasıyla Kenan ve Urartu dillerini kaydetmek için de kullanılmıştır (Jean, 2012: 22). Çivi yazısının Anadolu’ya geçmesi ise Asur ticaret kolonileri aracılığıyla olmuş ve Hititler M.Ö. 18. yüzyıldan, Urartular ise M.Ö. 9. yüzyıldan itibaren çivi yazısı kullanmışlar ve Persler M.Ö. 6. yüzyılda çivi yazısını yalınlaştırarak alfabe yazısına dönüştürmüşlerdir. Çivi yazısının kullanımı daha sonraları yalnızca Babil’le sınırlı hale gelmiş, M.S. 1. yüzyılda buradaki astroloji okullarındaki metinlerde kullanılmış, bir süre sonra da tarih sahnesinden silinmiştir (Tez, 2008: 110-111).

<sup>17</sup> Günümüze ulaşan belgelerin sayısı ve konuların çeşitliliği eski Mısır toplumunda yazının önemli bir rol oynamış olduğunu açıkça göstermektedir. Eski Mısır yazısı tüm zamanları ve durumları ifade edebilen oldukça kapsamlı bir gramere sahiptir. Başlangıçta ticaret, devlet işleri ve dinsel konularla sınırlı olan yazı, zamanla kişisel mektuplardan, hukuki ve ticari belgelere kadar çok çeşitli alanlarda kullanılacak kadar yayılmıştır.



Resim biçimli eski hiyeroglif yazılarının çoğu çevreden ya da günlük yaşamda var olan hayvanlar, bitkiler, mimari yapılar ve aletler gibi fiziksel nesnelere türetilmiştir<sup>18</sup> (Resim 1.4.) Yatay veya dikey, sağdan sola ya da soldan sağa doğru yazılabilen hiyerogliflerde sözcüklerin bölünmesi söz konusu değildir ve neredeyse hiçbir noktalama işareti bulunmamaktadır. (Brewer ve Teeter, 2011: 143).



**Resim 1.4.** Mısır Medeniyetinden Kalma Hiyeroglif Yazılı Bir Stel Örneği Detayı<sup>19</sup>, M.Ö. 1321, 148x89 cm, Louvre Müzesi.
















Hiyerogliflerin özenli çizimi çok fazla zaman aldığı için Eski, Orta ve Geç Mısır dili, *hiyeratik* yazı olarak bilinen, mürekkeple yatay veya dikey sütunlar halinde sağdan sola yazılan bir yazı ile de kaydedilmiştir<sup>20</sup>. Yazı geliştikçe ve ilerledikçe hiyeroglif sembolleri daha da basitleşip halkın da kullanabileceği bir hale getirilmiştir. Bu sebeple basitleştirilmiş olan bu yazıya *demotik* yani ‘halk yazısı’ denilmiştir. (Resim 1.5.) Bu *demotik* yazı Mısır Medeniyetinin ilerleyen dönemlerinde gelecek olan Koptik dilini ve de alfabesini de etkilemiştir.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Her simge nesnelere, varlıkların bütününe ya da bir parçasının görüntüsüdür. Bunlar yaşayan canlıların, bitkilerin, astronomi, coğrafya vb. olayların, yapıların, sanat yapıtlarının, eşyaların grafik simgeleri olabilmektedir (Yavi: 1996, 94).

<sup>19</sup> [http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=15163](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15163), (Erişim tarihi 14.11.2016).

<sup>20</sup> Kâtiplik okullarına atıfta bulunan metinler kâtip adaylarının, hiyeroglif geçmeden önce *hiyeratik* yazıyı öğrendiklerini göstermektedir. Her ne kadar genellikle elle ve işaretlerin kısaltmalarıyla birleştirilerek yazılmış olsa da yazı biçiminin kökeni açıkça hiyeroglif yazıya dayanmaktadır (Brewer ve Teeter, 2011: 143). *Hiyeratik* yazı, en yaygın hiyeroglif sembollerin kısaltılarak kullanıldığı bir çeşit stenografidir. Zaman içinde hiyerogliflerden farklı bir yazıya dönüşmüştür (Freeman, 1996: 41).

<sup>21</sup> Hiyeroglif yazısı ile yazılmış bilinen en son metin M.S. 394 yılına tarihlendirilmektedir. Mısır’da Hıristiyanlığın yayılması ile birlikte hiyeroglif yazısını kullanan rahiplerin ortadan kalkması ve çok daha basit bir yazma dili olan Kopt dilinin gelişmesiyle birlikte hiyeroglif yazı sistemi ortadan kaybolmuştur (Brewer ve Teeter, 2011: 138). Mısır yazısı çok uzun bir süre boyunca kullanılmış olmasına karşın coğrafi olarak Mısır ile sınırlanmıştır. Bunun nedeni, özellikle yazının sıkı sıkıya Mısır diline bağlanmış olması ve

Hieroglyphic	Approximate name	Hieratic	Demotic
	eagle		
	leaf		
	owl		
	water		
	stand		

**Resim 1.5.** *Hieroglif Yazısının Yaklaşık M.Ö 3200 – M.S. 400 Tarihleri Arasında Kullanılan Üç Farklı Örneğini Gösteren İllüstrasyon.*

### 1.2.2.3. Eski Anadolu Uygarlıklarında Yazı

Eski Ön Asya'nın diğer bölgelerine göre yazıyla daha geç tanışmış olan Anadolu, M.Ö. 2. bin yılın başlarındaki tarihsel çağlara girişini, hemen yanı başındaki uygarlıkların beşiği Mezopotamya'ya ve orayla olan ticaret ilişkilerine borçludur. Yiğit'e göre Anadolu topraklarda yazıyı ilk kullanan insanlar Asurlu tüccarlardır<sup>22</sup>. Asur Ticaret Kolonilerinden yüz yıl kadar sonra M.Ö. 17. yüzyıl ortalarından itibaren Anadolu topraklarında hâkim olmuş olan Hititler içinde buldukları bin yılı etkileri altına almışlardır.

Kendi yazı sistemlerine sahip bir toplum olan Hititler tarafından çivi yazısının yanı sıra, Hitit öncesi Anadolu halkının buluşu olarak semboller şeklinde ortaya çıkan, daha sonra bir yazı türü olarak gelişen ve Mısır hieroglif yazısından oldukça farklı olan bir hieroglif yazısı da kullanılmıştır (Alkan, 2007: 20). Hititler, tablet üzerinde her zaman çivi yazısını, mühürlerde ve özellikle kaya anıtlarında ise hieroglif yazı sistemini kullanmayı tercih etmişlerdir (Hırçın, 2004: 19). Hitit Krallığı'nın kurulmasından sonra Anadolu'da yeni bir çivi yazısı ortaya çıkmıştır. Dört yüzyıldan daha fazla Anadolu'da

başka bir dile güçlükle uyarlanabilmesidir. Mısır yazısı Yunanca ile yer değiştirene kadar 3000 yıl boyunca Mısır ve Nil deltasında kullanılmaya devam etmiştir. (Johannes, 2000: 43)

<sup>22</sup> Kullanımı Asur Ticaret Kolonileri çağı ile sınırlı olan bu yazıyla yazılmış günümüze ulaşan belgeler genellikle tüccar arşiv belgeleri olduklarından, çoğunlukla ticari ve hukuki içeriklidirler. Yerli Anadolu'lular Asur yazısını kullanmadıklarından, tüccarların bu topraklardaki ticaret faaliyetlerinin kesin olarak bilinmeyen nedenlerle ortadan kalkmasıyla, Eski Asur yazısının Anadolu'daki kullanımını da sona ermiştir. (Yiğit, 2005: 80)

kullanılmış olan bu yazı da halka inmemiş, devlet işlerinde kullanılmıştır (Yiğit, 2005: 81).

Hitit Devleti'nin M.Ö. 1190 civarında yıkılmasından sonra Geç Hititler döneminde, Eski Anadolu'nun iç güney ve güneydoğusunun bazı kısımlarıyla Kuzey Suriye'de kent devletleri olarak varlıklarını sürdüren Hitit toplumlarında tamamen hiyeroglif yazısı kullanılmıştır (Atakuman, 2006: 27). Hitit Devleti'nin çöküşüyle, Anadolu bu kültürden kopmuş ve çivi yazısı etkisini kaybetmiştir. Büyük limanlarda da çivi yazısına dayanan uygulamalar kalkmış ve alfabetik yazı sistemleri kullanılmaya başlanmıştır (Hırçın, 2004: 21-22). M.Ö. 700 yıllarına doğru, Suriye'nin Asur İmparatorluğu'yla aşama aşama bütünleşmesi sonucunda da Hitit hiyeroglif yazısı tamamen ortadan kalkmıştır (Friedrich, 2000: 113).

#### 1.2.2.4. Çin Uygarlığında Yazı

M.Ö. 2000 yılında ortaya çıkan, zamanımızdan 1500 yıl önce belli bir düzene oturmuş olan ve M.Ö. 200 ile M.S. 200 yılları arasında tutarlı bir sisteme dönüşen Çin yazısı bugün de kullanılmaktadır (Jean, 2012: 45). Çin yazısı hem bulunuşu hem de kullanılışı bakımından büyük resim-heceli yazı sistemlerinin en sonuncusudur.<sup>23</sup> Çin yazısı aynı zamanda *logografik*<sup>24</sup> karakterleri açık biçimde resimsel olan bir sistemdir (Goody, 2013: 63-64).

M.Ö. 3000'lerde ilk kez kap kakak süslemelerinde kullanılmaya başlanan fırçanın bulunması, hayvansal ve bitkisel yağlar ile keresteden elde edilen karbonla yapılan mürekkebin keşfedilmesi, ayrıca M.S. 105 yılında kâğıdın bulunmasıyla birlikte, Çin kültüründe yazı ustalarının ve ressamaların görsel anlatım olanaklarını zenginleşmiştir. Fırça, mürekkep ve kâğıdın serbestçe kullanılmasıyla yazılı belge üretimi artmış, tarihsel olaylar ve efsaneler kaydedilmeye başlanmıştır.

<sup>23</sup> Eski Çin yazısında da tıpkı Sümerler, Mısırlılar, Hititler ve Giritlilerde olduğu gibi ilk göstergeler değişmez bir biçimde çizimler, *piktogramlar* ve bileşenlerinden oluşmaktadır (Jean, 2012, 48). Bir kavramı veya nesneyi gösteren her bir *piktogram* kabaca bir kare alan içinde çeşitli çizgilerin bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Yaklaşık kırk dört bin işaretten oluşan Çin yazısı on üç temel vurgunun, radikal sıfatıyla anılan yüz yirmi sekiz birleşiminden meydana gelmektedir (Sarıkavak, 2014: 14).

<sup>24</sup> Logografik: Logogram'da denilen ve bütün bir kelimeyi temsil etmesi amaçlanan yazılı veya resimli sembollerdir. Logogramlardan yararlanan yazma sistemleri arasında Çin, Mısır hiyeroglifleri ve erken çivi yazısı yazma sistemleri yer almaktadır. (<https://www.britannica.com/topic/logogram-writing>, (Erişim tarihi 13.06.2019)

Yazının bulunmasından sonraki insanlık tarihi açısından diğer büyük buluşlardan biri olan baskı tekniğinin keşfini de Çinliler gerçekleştirmiştir. Kendilerinden önceki dönemlerde de sıkça başvurulan bir yöntem olarak kullanılan mühür oymacılığı, Çinlilerin baskı tekniğinin geliştirmesinde önemli bir role sahip olmuştur.<sup>25</sup>

Becer'in aktardığına göre M.S. 770 yıllarında yazılar, baskı amacıyla tahta kalıplar üzerine yüksek baskı<sup>26</sup> olarak oyulmaya başlanmıştır. Tahta kalıp kullanılarak yapılan ilk baskı uygulamalarında yazı ve resimler kalıp üzerine tek parça olarak oyuluyor, büyük bir emekle hazırlanan bu kalıp, değişik bir amaçla başka bir yerde kullanılamıyordu. M.S. 1034 yılında Pi Sheng, yazı karakterlerini bağımsız parçalara ayırmış ve her yeni baskı için ayrı ayrı dizilerek birçok kez kullanılabilir hale getirmiştir. Ama bu önemli buluş, doğuda hiçbir zaman batıdakine benzer, köklü bir değişime yol açmamıştır. Bunun nedeni, Çin alfabesinin birbirinden farklı binlerce harf karakterine sahip olmasıdır (Becer, 1999: 89).

#### 1.2.2.5. Fenike Karakterleri

M.Ö. 1400 civarında Kenan diyarında kuzeyde bugünkü Suriye'nin güney bölgeleri, güneyde Dor ve Yafa'ya kadar olan kıyı şeridinde yaşayan bir topluluk olarak Geç Bronz Çağı'nda ortaya çıkmış olan ve en büyük başarılarından biri alfabe yazısını yaratmak olan Fenikeliler (Goody, 2013: 73) M.Ö. 1000'de en parlak çağlarını yaşamış, kurdukları ticaret kolonileri aracılığıyla Akdeniz'e ve dışarı açılmışlardır (ESA., 1997: 582). Alfabe yazısının bulunuşunun en muhtemel nedeni, denizciliğin ve ticaretin gelişmesiyle doğan koşullara daha uygun olan, çivi yazısı ile hiyerogliften daha yalın bir yazı gerekli hale gelmesidir (Herodotos, 2006: V-58). İlk Kenan yazısı Fenike, İbrani ve

<sup>25</sup> Becer'e göre mührü oluşturan görsel imgeler, yumuşak kil, fildişi, taş gibi malzemeler üzerine oyuluyor, sonra da mürekkeplenerek kâğıda aktarılıyordu. M.S. 500 yıllarından sonra mühürlerdeki yazılar bu kez mürekkep alacak biçimde, yüksek baskı olarak oyulmaya başladı. Böylelikle yazıların kâğıt üzerindeki izi, pozitif olarak elde ediliyordu. Mühürlerdeki yazıların kâğıt yüzeyinde negatiften pozitive doğru değişimi, kalıp kullanılarak yapılan baskı teknikleri açısından önemli bir aşama olmuştur (Becer, 1999: 89).

<sup>26</sup> Yüksek Baskı veya Pozitif Baskı: İstenilen görüntünün baskı yüzeyinde oluşması ve kabartma halini alması amacıyla düz yüzeyli bir malzemenin yüzeyinden bir miktar kazınması, yontulması ilkesine dayanmaktadır. Bu minvalde beyaz kalması gereken yerler kil, taş, linol veya ağaç levha üzerinden oyulup çıkartılır ve yüksekte kalan yerler mürekkeplenerek baskıya uygun hale getirilmektedir. Çukur Baskı veya Negatif Baskı: Yüksek baskının tersine, çukur baskı tekniğinde oyulan veya kazınan yerler mürekkebi almakta ve çukurda kalan çizgilerin baskısı alınmaktadır. Basılacak görüntü, baskı yapılacak yüzeye oyulmakta ve oyulan alan yağlı, kıvamlı bir baskı mürekkebi ile doldurulduktan sonra, yüzey dikkatlice silinerek mürekkebin sadece çukurlarda kalması sağlanmaktadır. Plaka üzerine konulan kâğıdın çukurlardaki mürekkebi almasıyla baskı gerçekleşmektedir. (<https://imoga.org/pages/baski-teknikleri-techniques>, Erişim tarihi 13.06.2019)

Aram dillerinin ortak atasıdır. M.Ö. 1500 yılları civarında yirmi yedi resimsel harften oluşan bu yazının karakterleri 13. yüzyılda yirmi ikiye indirilmiştir. 11. yüzyıl ortalarında yazının yönünün soldan sağa olması sabit kılınmış, harflerin birçoğu ilk resimsel formlarından evrilip çizgisel bir hal almıştır (Goody, 2013: 74).

M.Ö. 1200-100 tarihleri arasında ortaya çıkan<sup>27</sup> bu 22 harfli alfabe ve hesaplama usulleri hem onlara kolaylık sağlayacak hem de sonraki dönemlerde bütün kavimlerin yazılarına temel oluşturacak pratik alfabeyle meydana getirecektir. Böylece yazı ayrıcalıklı sınıfların malı olmaktan çıkıp geniş kitlelere de yayılmıştır (Herodotos, 2006: V-58).

Fenike alfabelerindeki her bir karakter, olası birkaç heceyle söylenebilen bir sessiz harfi temsil ediyor ve doğru okuma yan yana gelen harflerin münferit bağlamından çıkarılıyordu. Alfabe bu noktada barındırdığı karakterler bakımından ekonomik, yazımı kolay ve önceki yazı sistemlerine göre pratik bir yapıya sahiptir<sup>28</sup> (Güneş, 2013: 287). Ayrıca günlük konuşma diline kaba bir yakınlığı bulunmaktaydı. Yazı yatay olarak sağdan sola doğru ve kelime aralarında boşluk bırakılmadan yazılıyordu. Fenike alfabesinin eksikliği ise seslileri gösteren işaretleri ve kelimeleri birbirinden ayıracak noktalama işaretlerinin bulunmamasıydı (Ambrose ve Harris, 2012: 13).

Latin, Kiril, Arap vb. gibi günümüzde kullanılan yazı alfabeleri, köken olarak Fenike alfabesine dayanmaktadır (Tez, 2008: 110-111). Resim 1.6'da görüldüğü gibi bu alfabenin daha sonraki biçimi zamanla Yunan ve Roma alfabelerinin ve dolayısıyla batı alfabelerinin temelini oluşturmuştur.<sup>29</sup> Bu alfabenin harfleri, eski Yakın Doğu'nun yazı sistemlerinden daha basit ve daha esnek bir yazı sistemi sunmuştur (Martin, 2012: 67).

---

<sup>27</sup> Fenike yazısının nasıl ortaya çıktığı tam olarak bilinmemekle birlikte bu konuda birkaç olasılık bulunmaktadır. Bunlarda biri Sümer ve Babil ülkelerinde kullanılan çivi yazısının art arda geçirdiği değişimler sonucunda ortaya çıkmış olabileceği varsayımdır. İkincisi ise Fenikeli tüccarların yoğun ticaret ilişkisi içinde buldukları Mısır medeniyetinin kullanmış olduğu *demotik* yazısından türetilmiş olma olasılığıdır (Jean, 2012: 52).

<sup>28</sup> Fenike alfabesi sadece sessiz harfleri içermesine rağmen, bu semboller farklı kombinasyonlarda yan yana getirilerek binlerce kelime oluşturmak mümkündür (Ambrose ve Harris, 2012: 13).

<sup>29</sup> Crowley ve Heyer'e göre istisnasız bir biçimde, var olan bütün yazı sistemleri bu kaynakların birinden veya ötekinden türemiştir. Bütün öteki yazılı biçimler kültürel değişimin, kolonileşmenin, asimilasyonun veya dilsel evrimin etkisiyle ortadan kalkmışlardır. Bu yüzden Kiril, Arap, İbrani, Latin, Yunan, Tibet, Java veya Bengal dâhil olmak üzere bütün alfabetik yazı biçimleri, M.Ö. ikinci bin yılda Sina'da ortaya çıkmış olan ortak bir kaynaktan türemiştir (Crowley ve Heyer, 2014: 82).

Phoenician	Phoenician name	Modern symbol	Early Greek	Classical Greek	Greek name	Early Latin	Classical Latin
𐤀	'aleph	'	Α	Α	alpha	Α	A
𐤁	beth	b	Β	Β	beta	Β	B
𐤂	gimel	g	Γ	Γ	gamma	Γ	C
𐤃	daleth	d	Δ	Δ	delta	Δ	D
𐤄	he	h	Ε	Ε	epsilon	Ε	E
𐤅	waw	w	Ϝ	Ϝ	digamma	Ϝ	F
𐤆	zayin	z	Ζ	Ζ	zeta	Ζ	G
𐤇	heth	h	Η	Η	eta	Η	H
𐤈	teth	t	Θ	Θ	theta	Θ	I
𐤉	yod	y	Ι	Ι	iota	Ι	(J)
𐤊	kaph	k	Κ	Κ	kappa	Κ	K
𐤋	lamed	l	Λ	Λ	lambda	Λ	L
𐤌	mem	m	Μ	Μ	mu	Μ	M
𐤍	nun	n	Ν	Ν	nu	Ν	N
𐤎	samek	s	Ξ	Ξ	xi	Ξ	O
𐤏	ayin	'	Ο	Ο	omicron	Ο	O
𐤐	pe	p	Π	Π	pi	Π	P
𐤑	sade	s	Σ	Σ	san	Σ	Q
𐤒	qoph	o	Ϙ	Ϙ	qoppa	Ϙ	R
𐤓	reš	r	Ρ	Ρ	rho	Ρ	S
𐤔	šin	sh/s	Σ	Σ	sigma	Σ	T
𐤕	taw	t	Τ	Τ	tau	Τ	U
				Υ	upsilon	Υ	V
				Χ	chi	Χ	X
				Ω	omega	Ω	Y
							Z

**Resim 1.6.** Fenike Karakterlerinin Yaklaşık M.Ö. 1200 – M.S. 800 Yılları Arasında Yunan ve Latin Alfabesine Dönüşüm Sürecini Gösteren İllüstrasyon.

### 1.2.2.6. Yunan ve Latin Alfabesinin Ortaya Çıkışı

Ulaşım ve ticaretin ilerlemesi, Yunanların doğulular, en çok Fenikelilerle sıkı ticaret ilişkilerinde bulunmaları Yunan kültürünün gelişmesinde büyük rol oynamıştır (Mansel, 2004: 127). Yunanların alfabelerini, İbraniler ve Aramlarla aynı zamanda, muhtemelen Fenikeli tüccarların zaman zaman Ege adalarını ziyaretleriyle veya Deniz Halkları vasıtasıyla kendilerine uyarladıkları ileri sürülmektedir (Goody, 2013: 74). Yıldız'a göre M.Ö. XI. yüzyılda Fenikeli tüccarlar, M.Ö. XVI.-XV. yüzyılda icat ettikleri bu alfabeği Yunanistan'a getirmiş ve M.Ö. V.-I. yüzyıllar arasında ise Kıbrıs, Malta,

Sardunya, Marsilya ve Kartaca üzerinden tüm dünyaya yayılmıştır.<sup>30</sup> Bu semitik harf yazısı, Eski Yunanistan'da, kendi dil yapısına uyarlanmıştır. Böylece Fenike alfabesine sesli harf eklenmiş ve yazı soldan sağa doğru yazılan modern bir alfabe şeklini almıştır (Yıldız, 2000: 56). Fenike alfabesinin Yunan uyarlaması en sonunda bugün İngilizce için kullanılan alfabenin temelini oluşturmuştur (Martin, 2012: 91).

Tez'e göre Fenike alfabesini M.Ö. IV. yüzyılda gelişmiş hale kavuşturan Yunanların kültürel başarısı, Fenikelilerin sessiz harfli alfabesini sesli harflerle tamamlamaları ve düzeltilmiş biçimde batıya iletmış olmalarıdır. Yunanların önemli bir eklemesi de M.S. 205'de nokta, virgül ve hece çizgisinin kullanıma sokulması olmuştur (Tez, 2008: 137). Kelimeler arasındaki boşluklar ve harf imlerinin kullanılmaya başlanması okumayı ve anlamayı kolaylaştırmaya yardımcı olmuştur (Ambrose ve Harris, 2012: 14). Nihayet Etrüskler, Romalılar ve tüm batılı kültür çevreleri bu alfabe benimsenmişlerdir. Romalılar, Yunan yazısının göstergelerine yakın göstergeler kullanan Etrüsk alfabesini, kendi dilleri Latinceye uyarlamıştır. Böylece M.Ö. 3. yüzyılda 19 harflik Latin alfabesi ortaya çıkmıştır (Jean, 2012: 64).

Latinlere geçen yazı Roma imparatorluğun geniş coğrafyası ve yaptıkları ulaşım yollarıyla geniş bir alana yayılmıştır. Her ne kadar yaygın bir coğrafyada kullanılmış olsa da Helenistik döneme kadar yaygınlaşmamış ve belli bir sınıfın tekelinde kalmıştır.

#### **1.2.2.7. Kiril Alfabesi**

M.S. 863 yılında Slav Havarileri *Cyrillius* ve *Methodius* birçok kilise kitabını Yunancadan Slav dillerine tercüme etmeleri için görevlendirilmiş ve bunun için de günümüzde bütün Doğu Slav yazıları için kullanılan Kiril alfabesini geliştirmişlerdir (Faulmann, 2015: 185). Geliştirdikleri yazı M.S. 867 yılından itibaren Slav kilise kitaplarının yazısı olarak kabul edilmiş ve Sırp, Romanya ve Rus yazısının temelini oluşturmuştur. Bu alfabe adını onu geliştiren Ortodoks rahiplerinden alarak Kiril alfabesi olarak adlandırılmıştır. Bu alfabe en eski Slav alfabesi olarak kabul edilmektedir (Tez, 2008:141).

---

<sup>30</sup> Genelde Yakın Doğu'da alfabe, pek çok görevi yerine getirebilme yeteneği sayesinde süratle resim heceli yazı sistemlerinin yerine geçmiştir (Goody, 2013: 80).

Kiril alfabesi *Glagolitik*<sup>31</sup> ve Yunan alfabelerine dayanır. Onuncu yüzyılda geliştirilmiş ve 33 harften oluşan Kiril alfabesini, Belarusça, Bulgarca, Makedonca, Rusça, Sırpça, Ukraynaca gibi Slav dilleri yaygın olarak kullanmaktadır. (Ambrose ve Harris, 2012: 15).

#### 1.2.2.8. Gotik Yazı

Gotik sanat yaklaşık olarak 1140 dolaylarında gelişmeye başlayarak 13. yüzyılda tüm Avrupa'ya yayılan ve mimarlık ağırlıklı olmak üzere, resim, heykel dâhil sanatın birçok alanında orta çağ boyunca etkinlik göstermiş, Avrupa'nın geri kalanına yayılışı sırasında yöresel ve ulusal sanat geleneklerinin etkisiyle değişmiş ve gelenekleri değiştirmiş Kuzey Fransa kökenli bir sanat akımıdır.

9. yüzyıldan 12. yüzyıla dek Avrupa'da kitaplar<sup>32</sup>, manastırların *scriptorium* denilen yazma odalarında, keşişler tarafından çoğaltılmış ve din kurumları bu çoğaltım işini kendi tekellerinde tutmuştur (Dalkıran, 2013: 208). Onikinci yüzyılın sonunda neredeyse bütünüyle kilisenin tekelinde bulunan eğitim sistemi sarsıntıya uğramış ve keşişlerle birlikte çalışan laik yazıcılar yavaş yavaş atölye ve loncalar halinde örgütlenmişlerdir (Jean, 2012: 87). Kentlerin gelişmesiyle halktan zanaatkârlar ve kitap tüccarları işyerleri açarak, artan kitap gereksinimini karşılamaya çalışmışlardır (Tez, 2008: 191).

Elyazması yayınların bu gelişimi doğal olarak kullanılan harflerdeki değişimleri de beraberinde getirmiştir. Yazıcılar 'gotik' adı verilen Karolenj harfinden daha dar olan, sayfada yer kazanmayı sağlayan, Alman etkili harfleri kullanmaya başlamışlardır (Jean, 2012: 92). Dikey bir yapıya sahip olan Gotik yazı, bu biçimiyle göğe doğru uzanan devasa Gotik yapıların kitap sayfalarındaki yansıması olarak algılanmıştır (Arı, 2016: 138). Rönesans'ın ortaya çıkardığı kültür hareketleri gotik yazı biçiminin terk edilerek, yerine

<sup>31</sup> *Glagolitik* alfabe dokuzuncu yüzyılda Hıristiyanlık Slav ırkına ulaştığında misyonerler tarafından geliştirilmiştir (Hughes, 2005: 346).

<sup>32</sup> Akdeniz coğrafyasının ana yazı malzemesi olan papirüsten sonra Avrupa'da kullanılmaya başlanan parşömen, yazının kullanımı ve daha geniş kitlelere iletilmesinin önünü açmıştır. Parşömenin bulunmasıyla iki önemli ilerleme kaydedilmiştir. Birincisi kamışa göre daha değişik yazım olanakları sunan kaz tüyünün kullanılmasıdır. İkincisi ise parşömenin katlanıp dikilip üst üste konup ciltlenmesi ile oluşan bugünkü anlamda kitabın atası olan kodekslerin üretilmesidir (Jean, 2012: 82).



daha yuvarlak ve biraz daha geniş harflerden oluşan bir yazıya bırakmıştır. Bu yeni harflere insancıl anlamına gelen ‘hümanistik’ ismi verilmiştir (Jean, 2012: 92).

### 1.2.3. Matbaanın Bulunması ve Erken Baskı Dönemi

Matbaa yazının tarihsel gelişimi ve yaygınlaşması açısından son derece önemli bir tarihi adım olmuştur. McLuhan matbaanın, insanı daha başlangıçta kabile insanı olmaktan ya da kolektiflikten çıkararak alfabe kültürünün en uç evresi olduğunu savunmaktadır (McLuhan, 2007: 223). Matbaanın gelişmesi ve son biçimini alması kısa bir süre zarfında olmamıştır, bu süreç, öncesinde tam olarak ne zaman ve nerede bulunduğu bilinmeyen bir yığın teknik buluşun sonucudur (Jean, 2012: 94).

Matbaanın bulunmasıyla kitapların yarattığı etki hızla büyüyerek bir devrimin şartlarını hazırlamıştır. Ortaya çıkan sonuç bilgi ve fikirlerin yeni bir biçimde yayılmasıdır. Bu gelişme, yazının icadından beri meydana gelen her şeyin boyutunu bir anda küçülmüştür (Roberts, 2010: 473).

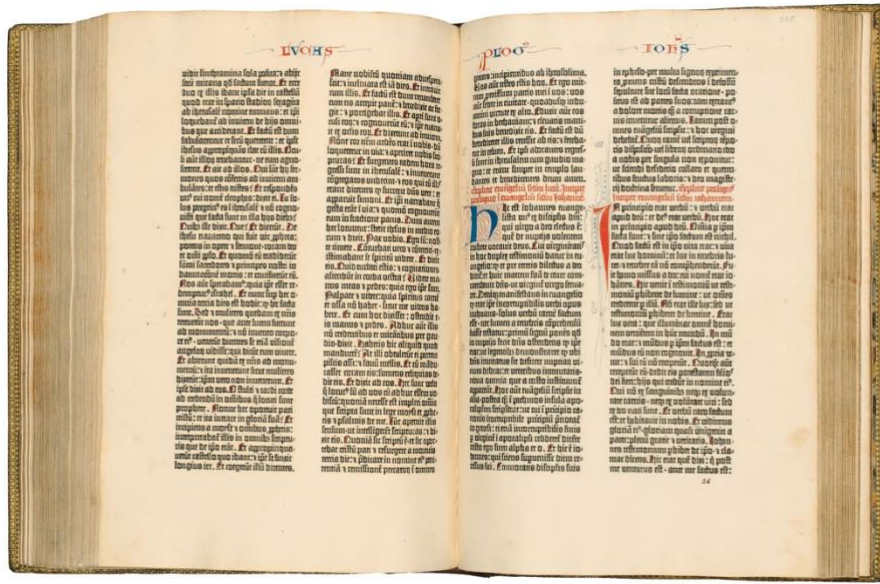
Hareketli harflerle basım tekniği yanlış olarak 1440’lı yıllarda Gutenberg’e yakıştırılmaktaysa da<sup>33</sup> bu teknik, çok önceleri Doğu Asya’da geliştirilmiştir (Tez, 2008: 217). Aslında Çinliler elle dizilen harfleri on birinci yüzyıldan beri biliyorlardı (Jean, 2010: 94). İlk Çin basım tekniği, M.S. 581 yılında bulunmuş olan *ksilografi*<sup>34</sup> idi (Tez, 2008: 217). Ancak bu teknikle basılan kitaplar ahşap kalıp üzerine tüm metnin oyularak yapılmasından dolayı pahalı ve yavaş bir uygulama yöntemi idi. Bundan dolayı sabit kalıp yerine hareketli harfler ile basım tekniği üzerine çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Sonunda dökme bakır, bronz ya da pirinçten hareketli baskı tekniği geliştirilmiş ve bunun 1403 tarihli örnekleri Kore’de bulunmuştur. Bu teknikle 1409 yılında kitaplar basılmaya başlanmıştır (Tez, 2008: 218). Uzak doğuda basım konusunda yaşanan bu gelişmelere karşın tipografi, beş bin farklı harfi bünyesinde barındıran alfabelerden dolayı yaygın uygulamalara dönüşememiş ve blok baskı tekniği uzun süre kullanımda kalmıştır.

---

<sup>33</sup> Avrupa’da matbaacılık tekniği, kendisinden önce bulunmuş ve uzunca bir süredir kullanılan gravürcülük, metal alaşımı ve dökümcülük, kumaş basımı gibi çeşitli teknik uygulamaların yardımıyla geliştirilmiştir. Avrupa’da tipografi baskı tekniğinin geliştirilmesinin en önemli isimlerinden biri Almanya’nın Mainz kentinde yetişen Johannes Gutenberg’dir.

<sup>34</sup> *Ksilografi*: Ahşap baskı bloklarıyla basım tekniği, Avrupa’da on dördüncü yüzyılın sonlarında oyun kağıtlarının basımıyla başlamıştır (Erdem, 2018, 59).

Avrupa’da toplu üretim ilkelerine hâkim olan ilk kişi olan Gutenberg’in hurufatla ilgili icatları, sonraki beş yüzyıl boyunca kullanılacak matbaa yöntemlerinin temelini atmıştır (Garfield, 2012: 34). Asıl mesleği kuyumculuk olan Gutenberg çok sayıda hazırlanan küçük metal harf kullanılarak istenildiği kadar sayfanın basılmasının mümkün olduğunu görmüştür. Gutenberg 1450 civarında meslektaşlarıyla birlikte modern matbaa makinesinin unsurlarını ilk kez bir araya getirmiş ve 1455’te Avrupa’da basıldığı kabul edilen ilk kitap olan Gutenberg İncili yayımlamıştır (Resim 1.7).



**Resim 1.7.** Avrupa’da Basıldığı Kabul Edilen İlk Kitap Olan Gutenberg İncili<sup>35</sup>, M.S. 1455, 40x28.6 cm., Bodleian Kütüphaneleri, Oxford Üniversitesi.

Matbaa, bulunmasından kısa süre sonra gezgin Alman basım ustaları sayesinde Avrupa’nın diğer ülkelerine yayılmış<sup>36</sup> (İnuğur, 1982: 54) çok kısa sürede İtalya’da da birçok matbaa açılmıştır. 1467’de Conrad Sweynheim ve Arnold Pannartz İtalya’nın Subiaco kentinde Roma kapital yazısı ile Şarlman miniskülünü bir araya getirerek bugün kullanmakta olduğumuz çift kodlu alfabeyi oluşturmuşlardır (Becer, 1999: 93). Rönesans

<sup>35</sup> <http://genius.bodleian.ox.ac.uk/exhibits/browse/the-gutenberg-bible/>, (Erişim tarihi 18.06.2019).

<sup>36</sup> Uzun yıllar yazılı materyal üretiminde tek yol olan el yazmalarından sonra matbaa tüm Avrupa’da büyük bir hızla yayılmıştır. 1500’lü yıllar itibarıyla Avrupa’da 1000’den fazla matbaa kurulmuş ve ilk 60 yılda 40.000 civarında kitap basımı yapılmıştır. Kitap daha ucuz ve daha kolay erişilir hale gelmiş ve bir zamanlar sadece kilisenin ve zenginlerin erişebildiği bir şey zaman içinde, eğitim alan herkesin haz ve aydınlanma kaynağı olmuştur (Garfield, 2012: 34). Roberts’e göre bu sayede okuma yazma öğrenmeye ve dolayısıyla eğitime karşı büyük bir talep patlaması olmuştur. Bir çağı kapatıp başka bir çağı açmada matbaa kadar belirgin bir değişim olmamıştır (Roberts, 2010: 475).

ile Avrupalıların klasik formları yeniden beğenmeye başlamasıyla antik döneme ait olan harf biçimleri, gotik harf yapısının yerini almaya başlamıştır (Ambrose ve Harris, 2012: 18). 14. ve 15. yüzyıllarda İtalya’da Rönesans’ın ilk işaretlerinin ortaya çıktığında, artık gotik biçimleri kullanmayan daha yuvarlak ve biraz daha geniş harfleri olan ‘hümanistik’ yazı harfleri Avrupa’da yayılıp her tarafta kullanılmaya başlanmıştır (Jean, 2012: 92).

Arı’nın belirtiğine göre Avrupa’ya matbaanın gelişi, yazı tasarımcılığı kavramının doğuşunu ve kaligrafik dönemden tipografiye geçişi başlatmıştır. Bu nedenle Gutenberg’in hareketli metal harf sistemini geliştirmesiyle başlayan dönüşüm sürecinin, Avrupa düşünce tarihi ile tipografi tarihinin kesiştiği bir tarihsel kesit olduğunu söylemek mümkündür. Kimin elinden çıktığına dair kayıtlı bilgilerin olmadığı el yazmalarından, ‘Garamond’, ‘Caslon’ gibi tasarımcılarının isimleriyle anılan yazı karakterleri bu süreçte hayat bulmuştur (Arı, 2016: 151).

### **1.2.3.1. Endüstri Devrimi’nde Tipografi**

İngiltere’de başlayan ve 1760’tan 1840’a kadar uzanan dönem içinde yayılan Endüstri Devrimi, sosyal ve ekonomik yapıda köklü değişimlere yol açmış; enerji, tarım toplumundan endüstri toplumuna geçişin itici gücü olmuştur (Becer, 1999: 95). Endüstri Devrimi sırasında keşfedilen yeni baskı, kâğıt üretim makineleri ve fotoğrafın bulunması gibi teknolojik buluşlar matbaacılık, kitap ve tipografi alanında önemli gelişmelerin yaşanmasını sağlamıştır.

Matbaanın bulunmasıyla başlayan ve 1700’lü yıllarda altın çağını yaşayan yeni yazı karakterlerin tasarlanma süreci Endüstri Devrimi’yle yeni bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde yazı karakterleri genişleyip kalınlaşmış ve ilk kalın yazı karakterleri tasarlanmıştır. Yine bu dönemde serifli<sup>37</sup> ve ilk serifsiz<sup>38</sup> yazı karakterleri üretilmiştir. Harflerin tırnakları üzerinde yapılan denemeler sonucunda, tırnaklar giderek incelmış ve sonunda yok olarak tamamen serifsiz fontlar tasarlanmıştır. Serifsiz yazılar ilerleyen süreçlerde daha da yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. İlk tırnaksız yazı karakteri,

---

<sup>37</sup> Serif: Yazı karakterlerinin ana dikey veya yatay çizgisinin sonunda yer alan ve gözün metin satırında ilerlemesine yardımcı olarak okumayı kolaylaştıran küçük çentik (tırnak) vurgudur (Ambrose ve Harris, 2012: 246).

<sup>38</sup> Serifsiz: Tırnak vurguları olmayan yazı karakteri. İlk tırnaksız yazı karakteri 1816’da William Caslon tarafından tasarlanmıştır ve Egyptian (Mısırlı) adı verilmiştir (Ambrose ve Harris, 2012: 246).

1816 yılında William Caslon tarafından, Napolyon'un seferleri ardından Mısır'a duyulan ilgiye istinaden *Egyptian* adıyla tasarlanmıştır (Ambrose ve Harris, 2012: 20).

Becer'e göre fotoğrafın bulunuşuna kadar geçen süre içinde basılı materyallerin üzerinde bulunan bütün görsel imgeler baskı yüzeyine elle çizilerek ya da oyularak aktarılıyordu. 19. yüzyılda fotoğrafın bulunuşuyla görsel imgelerin reproduksiyon yoluyla kopyalama süreci başlamıştır (Becer, 1999: 97). Jean'a göre o dönemde basın yayının tek kusuru hem metni hem de resimleri aynı kâğıda aynı makinede bir keresinde basmayı sağlayacak bir yöntem henüz bulunmamış olmasıdır (Jean, 2012: 113). Uçar'a göre 15. yüzyılda açılan ilerleme yolunda insanoğlu, iki yüzyıl sonra fotografik denebilecek detayların mürekkep yardımıyla taş üzerine ve ardından kâğıda aktarılmasını sağlayan düz baskıyla farklı bir boyuta ulaşmıştır. (Uçar, 2004: 103). Litografi<sup>39</sup> adı verilen bu teknik, ofset baskı tekniğinin atası olarak, kireç bazlı bir taşın üzerine yağlı kalemle yazı ve resimlerin çizilmesi, ardından mürekkebin çizili alanlar üzerine yapışarak baskı elde edilmesi prensibine dayanmaktadır (Uçar, 2004: 103).

1848'e gelindiğinde teknikteki ilerlemeler sayesinde baskı hızı saatte on bin sayfaya çıkmış ve tasarımların ekonomik olarak seri üretimine olanak sağlamıştır. Taşbaskı, sanat ve endüstrinin birleşerek posterler ve renkli kitap sayfası üretebilmesini sağlamıştır (Ambrose ve Harris, 2012: 20). Çok renkli taş baskının gelişmesiyle tipografi tekniğiyle basılan afişler yavaş yavaş ortadan kalkarken afiş ve etiket tasarımı, çok renkli baskının önemli uygulama alanları olmuştur. Taş baskı tekniği, dönemin tasarımcılarına tipografi baskı tekniğinin sınırlamalarından kurtulma ve görsel imgeleri istedikleri biçim ve renkte kullanabilme olanağını sağlamıştır (Becer, 1999: 98).

Gutenberg'in denediği hareketli harflerin kullanılması zamanla gelişmiş, 1886'da *linotype* ve 1893'te *monotype* dizgi makinelerinin gelişmesi sayesinde baskı tekniği yeni bir olanağa kavuşmuştur. Artık metal harfler tek tek dizilmeden, daktiloya benzer bir düzeneğe sahip dizgi makinesi sayesinde harfler yan yana getirilerek sıcak kurşun alaşımıyla blok kalıplar elde edilmiştir (Uçar, 2004: 105).

---

<sup>39</sup> Litografi: Yağ ile suyun karışmaması ve yağın suyu itmesi prensibine dayanan taş baskı tekniği (Ambrose ve Harris, 2010: 155).

### 1.2.3.2. *Arts and Crafts* Akımı'nda Tipografi

19. yüzyılın ikinci yarısında Endüstri Devrimi'nin getirdiği makineleşme ve seri üretimin sanat ve tasarım üzerindeki ticari belirleyiciliğine ve getirdiklerinin yanında kaybettirdiklerine karşı, İngiltere'den başlayarak yayılan bir tepki oluşmaya başlamıştır. Bu tepki, zamanla *Arts and Crafts* (Sanatlar ve Zanaatlar) adını alan bir yeni bir tasarım akımına dönüşmüştür. *Arts and Crafts* akımı, Endüstri Devrimi'nin seri üretim yozlaşmış örneklerinin kopyalanmalarına karşı çıkmış ve orta çağ zanaatkârlarının yaratıcılığına geri dönülmesi gerektiğini öne sürmüştür (Becer, 1999: 99).

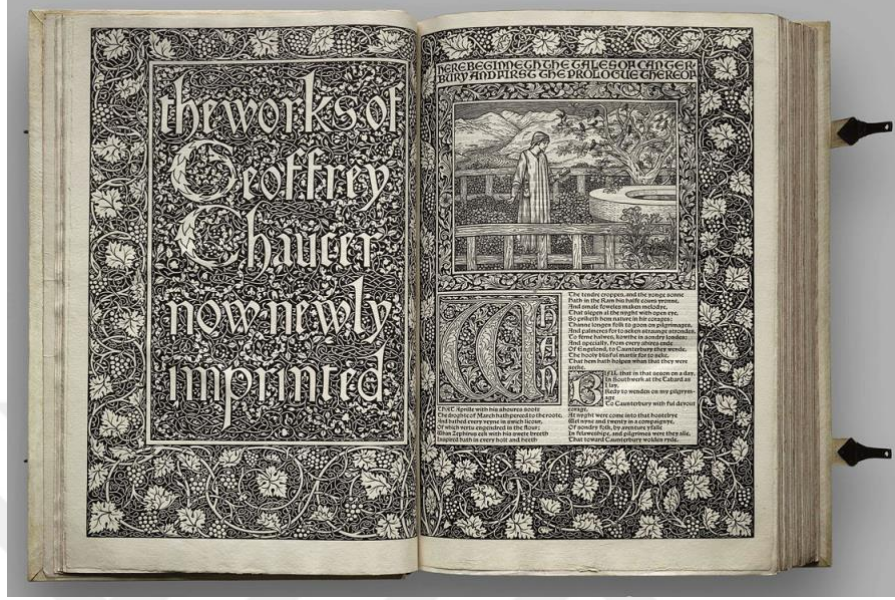
*Arts and Crafts* sanatçıları, bilimsel ve teknik gelişmelerin gitgide maliyetleri düşürmesine ve daha fazla olanak sağlamasına karşın, sınai üretimlerin hiç yaratıcılık kaygısı gütmeyen, niteliksiz, birbirine benzer ürünler olduğunu düşünmüşlerdir (Weill, 2007: 13). Bu eğilimdeki sanatçıların çoğu için orta çağ, sanatsal içtenlikle eş anlamlı bir kavram olmuştur (Little, 2013: 76).

Bu akımın felsefesini oluşturan kişi, yazar ve yayıncılıkla uğraşan John Ruskin, ticarete dayalı bir ekonomiyi reddediyor, sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi Rönesans'la birlikte zayıflamaya başladığını düşünüyordu (Becer, 1999: 99). *Arts and Crafts* hareketi sadelik, iyi işçilik ve iyi tasarım anlayışını benimsemişti (Ambrose ve Harris, 2012: 21).

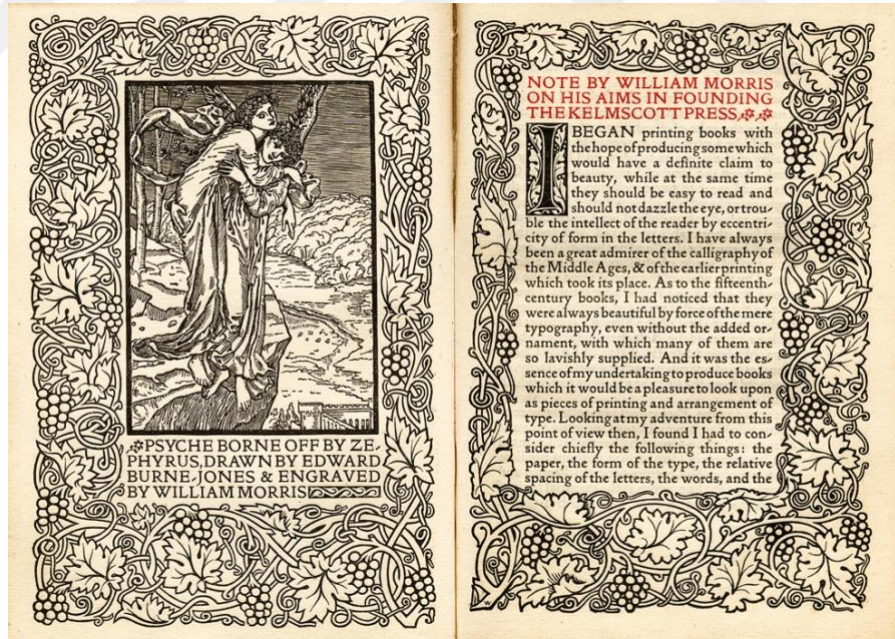
Becer'e göre tasarımcı William Morris, *Arts and Crafts* hareketinin felsefesine uyarak seri üretim makinelerine, toplu üretime ve bütün sanayiye sırt çevirmiştir. Morris, Ruskin'in görüşleri doğrultusunda zarif elyazması kitaplar, Roman ve Gotik üsluplardan esinlenen yazı karakterleri tasarlamıştır (Becer, 1999: 99). Kurduğu Kelmscott Basımevi'nde orta çağ ve matbaacılığın ilk dönemine ait baskıların daha kusursuzlaştırılması ve diğer el sanatlarının yeniden canlandırılması için çalışmıştır (Resim 1.8) (Sarıkavak, 2014: 48). Ancak, çok pahalıya mal olmaları nedeniyle kitaplar geniş kitlelere değil, çok küçük bir kesime ulaşabilmiştir. Morris'in bu konudaki çabasının en önemli etkisi, iyi kitap basımıyla ilgili standartların ortaya konmasında olmuştur (E. S. A. 1997: Cilt 1, 143).

Becer'e göre geleneksel üretim tekniklerini tercih eden Morris'in kitap tasarımları, süslü motif, bordür ve dokulara dayalı klasik bir üsluba ve tipo baskıyı temel alan tutucu bir üretim yöntemini tekrar gündeme getirmesine karşın, basılı sayfadaki görselliğin sanatsal yapının önemli ve ayrılmaz bir parçası olduğunu vurgulayarak okuru estetik olarak eğitmiştir (Resim 1.9.) (Becer, 2010: 20). Morris'in düşünceleri dünya

üstünde çağdaş dekoratif sanatlara odaklanan bütün akımlara önyak olmuş, dekoratif motiflerin kullanılmasıyla, Resim 1.10’da görülen örnekte olduğu gibi *Art Nouveau*’yu büyük ölçüde etkilemiştir (Weill, 2012: 16).



**Resim 1.8.** William Morris and Edward Burne-Jones, *Kelmscott Basımevi Tarafından Basılan Kitap Sayfaları*<sup>40</sup>, 1896, 31x43.8x7.3 cm., Stanford Üniversitesi Cantor Sanat Merkezi, İngiltere.



**Resim 1.9.** William Morris 'in Kelmscott Press'de Basılan Son Kitabından Sayfalar<sup>41</sup>, 1898, Maryland Üniversitesi Kütüphanesi.

<sup>40</sup> <http://cantorcollections.stanford.edu/Obj8862?sid=6&x=2928>, (Erişim Tarihi 18.06.2019).

<sup>41</sup> <https://archive.org/stream/ANoteByWilliamMorrisOnHisAimsInFoundingTheKelmscottPressTogether/MdUZ232M87M831898#page/n5/mode/2up>, (Erişim Tarihi 18.06.2019).

*Arts and Crafts* hareketinin ve özel basımevlerinin, tipografi tarihine yönelmeleri, 20. yüzyılın ilk yarısında geleneksel harf karakterleri tasarımında büyük bir canlılık yaşanmasını neden olmuştur. *Garamond, Plantin, Caslon, Baskerville* ve *Bodoni*, eski ustaların harf tasarımlarını inceleyerek, tekrar dökülmüş, el ve klavye kompozisyonu için üretilerek 20. yüzyılın ilk otuz yılı boyunca kullanılmıştır (Ketenci ve Bilgili, 2006: 238). *Arts and Crafts* hareketi basımcılık alanında standartları ortaya koymaları ve yeni yazı karakterleri tasarlamalarına karşın, makine düşmanlığı bu akımın halkın küçük bir bölümüne ulaşmasına ve seçkici bir üretim içinde kalmalarına sebep olmuştur.

### 1.2.3.3. *Art Nouveau* Akımında Tipografi

*Arts and Crafts* hareketinden, William Morris'in ritmik çiçek desenli tasarımlarından ve Japon baskılarının çarpıcı sadeliğinden etkilenmiş olan *Art Nouveau* akımı ilk olarak Fransa'da ortaya çıkmış, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük bir ün kazanmış çok yönlü dekoratif bir üsluptur (Farthing, 2012: 346).

*Art Nouveau* çiçek motifleri, organik biçimler, akıcı ve yuvarlak hatların hâkim olduğu<sup>42</sup> mimarlık, iç mekân tasarımı, endüstri tasarımı ve grafik gibi tüm tasarım sanatlarını kapsayan, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde farklı isimler ile anılan devrim niteliğinde bir sanat akımıdır (Bektaş, 1992: 17).

Uluslararası niteliğiyle Almanya'da *Jugendstil*, Avusturya'da *Sezessionstil*, İspanya'da ise *Modernismo* olarak adlandırılan *Art Nouveau*, bütün tarihi göndermeleri reddederek tercihini, insanı ve onun yaşayışını merkezine alan, hayli özenle tasarlanmış bir görsel dil geliştirmek yönünde kullanmıştır (Ambrose ve Harris, 2010: 33).

1880-1910 arasında Avrupa'da önce grafik tasarım, illüstrasyon ve uygulamalı sanatlar, ardından da mimarlık, iç mimarlık ve mobilya alanlarında yaygınlaşan akım, 19. yüzyılın eklektisizmine ve endüstrinin sanatı öldüren monotonluğuna karşı bir tepki olarak doğmuştur (E.S.A, 1997: Cilt 1, 142). Romantik, bireyci ve estetik değerleri ön planda tutan *Art Nouveau*, konularını doğadan almış, çiçek sapı, gonca, asma filizi ve saydam böcek kanatları gibi doğal biçimleri inceltip uzatarak stilize etmiş ve asimetrik

---

<sup>42</sup> *Art Nouveau* 'da üslubun temel özelliği kavisli çizgilerin oluşturduğu desenlerdir. Yaprak veya filiz gibi doğal formlar üsluba hâkimdir, ancak kamçı ucu ve arabesk gibi daha soyut motiflerin yanında stilize insan figürleri de sık sık kullanılmıştır. Tasarımcılar, eserlerinde sembolik veya dışavurumcu içerik katmaktan kaçınarak çalışmanın dekoratif görüntüsüne yoğunlaşmışlardır. Temalarındaki duygusal ve öyküsel içeriği bir kenara bırakarak da soyut sanatın yolunu açmaya yardımcı olmuşlardır (Farthing, 2012: 346).

bir düzen içinde kullanmıştır (E.S.A., 1997: Cilt 1, 142). Tekrar tekrar kullanılan yıllankavi çizgiler ile yaprak, çiçek ve sarmaşık betimlemeleri bu tarzın en ayırt edici unsurlarıdır (Ambrose ve Harris, 2010: 33). İlhamını doğadan alan *Art Nouveau* endüstrileşme ilkeleri olan düz çizgilerin ve seri üretimin öne çıkarılmasına karşı organize bir tepki olmuştur (Grzymkowski, 2016: 24).

Akım sanatçıları, özellikle illüstrasyon, kitap ve afiş alanlarında oldukça başarılı olmuş örnekler vermiştir. Jules Cheret'le başlayan sanat afişi geleneği, Henri de Toulouse Lautrec ve Alphonse Mucha ile sürmüştür (Becer, 1999: 100). Fransız eğlence mekânları için yapılan afişlerde Cheret ve Lautrec bu dönemin belirgin bir tarzını ortaya koymuş ve grafik tasarım alanında sanatsal açıdan önemli ürünler vermişlerdir (Uçar, 2004: 104). Becer'e göre 19. yüzyıl sonlarında sanatsal ve ticari amaçlarla hazırlanan afişler grafik sanatının özellikle şehirlerde gelişmesine neden olmuş; afiş, yazılı dilin görsel formunun yenilikçi bir tavırla değişime uğratıldığı önemli bir araç haline dönüşmüştür (Becer, 2010: 21). Mucha'nın Resim 1.10'da görülen çalışmasının örnek teşkil ettiği bu afişlerde figürler, resimden grafik dile geçişin ilk örnekleri olarak görülebilirler.



**Resim 1.10.** Alfons Mucha, *F. Champenois Imprimeur-Éditeur Afişi*<sup>43</sup>, 1897, Renkli litografi, Art Renewal Center, New Jersey.

<sup>43</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Alfons Mucha - F. Champenois Imprimeur-%C3%89diteur.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Alfons_Mucha_-_F._Champenois_Imprimeur-%C3%89diteur.jpg), (Erişim Tarihi 18.06.2019).



*Art Nouveau*, figürü, dalgalı ve dekoratif biçimde yorumlamış, tipografiyi de görsel öğelerde olduğu gibi, organik biçimlerle ele almıştır (Turgut, 2013: 53). *Art Nouveau*'da resimlemelerde görülen dalgalı biçimler, yazı karakterlerine de yansımış ve bir anlamda görsel bir dil birliği sağlanmıştır (Turgut, 2013: 92).

Bu sanatçılar sadece duyuru amaçlı kullanılan salt tipografik afişlere yeni bir bakış açısı getirerek tasarımlarına figüratif unsurları, kavisli ve çizgisel desenleri, doğal formları, canlı renkleri ve tasarımın bütünüyle uyumlu tipografik düzenlemeleri kullanmışlardır. Resim 1.11 ve resim 1.12'de görülen örneklerde olduğu gibi, tipografi resimsel düzenlemeyi açıklayıcı veya destekleyici bir görsel eleman olmak yerine, genel kompozisyonun önemli bir unsuru, sanatsal içeriği güçlendirici estetik bir form haline gelmiştir. Afişlerde, kompozisyon oluşturulurken konuyu açıklayıcı yazının düzenlenmesinin yapılabilmesi için bilinçli bir şekilde bırakılan tasarım boşlukları, tipografi ile resmin aynı düzlem içerisinde bir bütün olarak kullanılmasını ve tipografinin estetik bir nesne olmasını sağlamıştır.



**Resim 1.11.** Jules Cheret, *Moulin Rouge Kabaresi Afişi*<sup>44</sup>, 1892, Renkli litografi, 127.6x89.5 cm., Minneapolis Sanat Enstitüsü.

<sup>44</sup> <https://collections.artsmia.org/art/40395/bal-au-moulin-rouge-jules-cheret>, (Erişim Tarihi 18.06.2019)



**Resim 1.12.** Alphonse Mucha, *Moët & Chandon Şarapları Afişleri*<sup>45</sup>, 1899, Renkli litografi, 60x20 cm.

İlk kez mimarlık, kent planlaması, resim, heykel ve uygulamalı sanatları birbirleriyle uyum içinde bir araya getirmeye çalışmış olan *Art Nouveau* akımının geliştirdiği bu yaklaşım, bir anlamda Bauhaus'un gerçekleşmesine gidecek yolu açmıştır (S.T.A., 1981: Cilt 4, 647). Biçim ve çizgiler doğadan kopya edilmeden, çoğunlukla yeniden yaratıldıkları için, tasarım sürecine canlılık katmış, gelecekteki soyut sanata zemin hazırlamıştır (Bektaş, 1992: 18). Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla sona eren bu stil, eski ile yeni arasında bir köprü oluşturmuş, yeninin saf niteliğiyle, ölmekte olan eskinin deneyimini birleştirerek sentez oluşturmuştur (Bektaş, 1992: 18).

<sup>45</sup> <http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/52>, (Erişim Tarihi 18.06.2019).

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. MODERN SANAT AKIMLARI VE TİPOGRAFİ

#### 2.1. MODERN SANAT AKIMLARI VE TİPOGRAFİ İLİŞKİSİ

Klasik tipografinin yüzyıllardır süregelen katı kalıpları 19. yy başlarında hızlı ve radikal bir biçimde yıkılmış, yerine gelişmekte olan yeni modern dünya ve sanatların etkisi altında tekrar tanımlanan bir tipografi oluşmuştur. Araz'a göre modern terimi, radikal bir gelişmeden sonra eski olandan yeniye geçişin sonucu olarak ortaya çıkan olguyu nitelemektedir. (Araz, 2014: 12). Kısaca 'çağdaşlaşma akımı' olarak tanımlanan modernizm (TDK., Erişim tarihi 10.06.2019) terimi sanatta ve edebiyatta özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonu ile İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemde meydana gelen büyük çaplı değişim sürecini tanımlamakta kullanılmıştır (Marshall, 1999: 508). Modernizm Avrupa gerçekçi geleneğinden değişik estetik kopuşları ifade eden (Bottomore, 2001: 435) bir terim olarak da kullanılmıştır. Little'a göre farklı modern akımlar her ne kadar çoğunlukla zıt ve bazen muhalif olsalar da deneysel sanatı destekleyerek doğalcılığın ve akademizmin egemenliğini reddetmeleri bu eğilimlerin ortak noktasıdır. Modern sanatçılar, modern dünyanın geçmişten bütünüyle farklı olduğunu ve sanatın kendi modernliğiyle yüzleşerek ve keşfederek kendisini yenilemesi gerektiği duygusunu paylaşmaktaydılar (Little, 2013: 98).

Avrupa toplumlarının Rönesans'la yaşamaya başladığı modernleşme sürecinde 20. yüzyıla gelindiğinde sanat disiplinlerinin uymak zorunda kaldığı geleneksel dil bırakılarak yerine yeni bir dilin oluşması gereği doğmuştur. Aslan'a göre geleneksel toplumsal yapının çözülüşü ve buna bağlı olarak karışıklık içerisinde kendini üretmeyi başaran modernizmin ortaya çıkış nedenleri çeşitli alanlara tekabül etmektedir. Modernizmin oluşumunda ve sürecin devamında, fikri olarak Aydınlanma Çağı, politik olarak Fransız Devrimi ve ekonomik olarak da bilimsel buluşlar sayesinde gerçekleşen Sanayi Devrimi belirleyici olmuştur (Aslan, 2011: 13). Antmen ise Endüstri Devrimi'nden sonra tümüyle yeni bir çehreye bürünmeye başlayan dünyanın, 19. yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal değişimlerin başlıca nedeni olduğunu belirtmektedir (Antmen, 2013: 18).

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş dönemi, endüstri toplumunun biçimlenmesiyle bir dönüşüm dönemi olmuştur. Bu yüzyılda yapılan buluşlar, matbaa ve basım

teknolojisindeki gelişmeler sayesinde küçülen dünyada, uluslararası iletişimin hız kazanmasıyla tipografide de önemli gelişmeler yaşanmıştır. Seri üretimin başlangıç dönemi olan bu dönemde sanatçılar ve tipografi üzerine çalışanlar kendilerini, geleneğe dönüş ile geleneğe başkaldırma arasında şekillenen, estetik ve işlevselliği bir arada barındıran bir tutumun içinde bulmuşlardır (Akbaşak, 2013: 19).

Bu yeni yaklaşımların benimsediği tasarım anlayışı, yeni teknolojilerin üretimde getirdiği kolaylıklarla birlikte, günümüz kitle iletişim biçiminin ve çağdaş grafik tasarımın gelişme ortamını hazırlamışlardır. Modern sanat akımlarının da ilk tohumlarının atıldığı bu dönemde başlayarak grafik tasarım ve onun önemli yapı taşlarından olan tipografi, görsel iletişimin başlıca unsuru olmuştur (Ketenci ve Bilgili, 2006: 238).

Becer'e göre, sanat alanında modernizmin iki önemli ayırt edici özelliği, biçime dayalı buluşlar yapmaya yönelik kaygılar ve öncü sanatçıların ütöplast ve eylemci çalışma yöntemleridir. Bu ayırt edici özellikleriyle modernizm, 20. yüzyılın batı kültüründe edebiyatı, görsel sanatları ve grafik tasarımı derinden etkilemiş ve yönlendirmiştir (Becer, 2010: 19). Ortaya çıkan bu yeni sanat akımları tipografiyi kendi oluşturdukları sanat diliyle yorumlamış ve klasik bakış açısından çıkararak sanatsal bir nesne haline gelmesini sağlamışlardır.

## **2.2. MODERN SANAT AKIMLARININ TİPOGRAFIYE BAKIŞI VE TİPOGRAFI KULLANIMI**

19. yüzyılda meydana gelen gelişmeler ve endüstri alanındaki tüm yenilikler, modern tipografinin gelişmesini önemli ölçüde etkilemiştir. Bu bağlamda modernizmle birlikte gelişme gösteren modern tipografinin incelenebilmesi, modern sanat akımlarının kuram ve pratiklerine eğilinmesi gerekliliğini de beraberinde getirmektedir. 19. yüzyıl sonunda yaşanan çağ dönümü ile sanat ve tasarım disiplinleri kendi dillerini oluşturma çabası içerisine girmiş, farklı biçimler aracılığıyla çözümler üretmeye başlamışlardır. Bu dönemde tipografi konusunda çalışan sanatçıların temel kaygıları, o zamana kadar denenmemiş farklı düzenlemeler oluşturma çabasıdır. Bu bağlamda modern tipografi, söylenen sözle görülen arasındaki ilişkiyi yeniden yapılandırarak kendisine yeni bir çalışma alanı oluşturmuştur. 19. yüzyılda sanatla grafik, tipografi ve mizanpajın harmanlanmasında ileriye yönelik önemli birer adım olan ve bölüm 1.2.3.2 ve bölüm

1.2.3.3'te tipografi ile ilişkileri detaylı bir biçimde ele alınmış olan *Art Nouveau* ve *Arts & Crafts* gibi akımların etkisiyle 20. yüzyılda, sanat, tipografi, grafik ve mizanpajın bütünlüğünü bir sanat üretimi biçimi olarak gören sanatçılar, bu konuda birçok girişim gerçekleştirmişlerdir.

20. yüzyılın başında bu avangart sanatçılar manifestolarla seslerini duyurmuş ve yepyeni, çarpıcı bir görsel dağarcıkla afişler, kitaplar, dergiler ve harf karakterleri yaratmışlardır. Simetri ve süsleme gibi estetik gelenekleri, dünya üzerinden kazınması gereken bayat atıklar olarak görmüşlerdir. Bunların yerine avangart sanatçılar, ilham için pırlıtlı, etkin, işlevsel ve kuvvetli makinelere bakmış ve bu modern dünyaya uygun görsel biçimler keşfetmeye yönelmişlerdir. Böyle deneyler yoluyla, asimetrik mizanpaj, hiyerarşi, işlevsellik ve evrensellik gibi öğeleri keşfetmişlerdir. Onların emekleri sonucunda gelecekçilik, dada, konstrüktivizm, süprematizm ve yeni tipografi gibi akımlar ortaya çıkmıştır (Armstrong, 2012: 19).

Becer'e göre bu yeni sanatçı ve tasarımcılar gerek kuram gerekse uygulama alanında hayata geçirdikleri çalışmalarla günümüz tipografik tasarımının biçimlenmesine önemli katkı sağlamıştır. Tipografide modernizmin öncüleri, geleneksel tipografinin yüzyıllardır değişmeyen katı kural ve kalıplarını yerle bir ederek, matbaa harflerine hem yaratıcı ve deneysel hem de anlam ve iletişime dayalı yeni bir boyut kazandırmıştır (Becer, 2010: 19-20). Modern yaklaşım, asimetrik sayfa düzenlerini, ızgara düzenine sıkı sıkıya bağlılığı, beyaz alanlara daha çok yer verilmesini, serifsiz karakter kullanımını ve süslemeden neredeyse bütünüyle kaçınılmasını öngörüyordu (Ambrose ve Harris, 2010: 165). Modernist tarz en kolay grafik tasarımda; afiş, broşür, kitap kapağı, el ilanı ve başlıklı kâğıtta teşhis edilebiliyordu. İlk büyük değişim tipografide gerçekleşti. Klasik simetrik düzenlemeler ilk önce kübizm, gelecekçilik ve dadacı tipografik kolajlara, daha sonra da evrim geçirerek daha disiplinli, ancak kasıtlı olarak devrimci, asimetrik Yeni Tipografi'ye dönüşmüştür (Heller ve Chwast, 1991: 1). 1920'lerle birlikte bu akımlardan etkilenecek gelişen Yeni Tipografi tutkusu, 1920'lerde birçok serifsiz harf karakterinin üretilmesiyle sonuçlanmıştır (Ketenci ve Bilgili, 2006: 239).

Becer'e göre tipografi yüzyıllar boyunca matbaacılığın egemenliğinde kalmış bir uygulama alanıdır. Bu dönemde bütün yazılar basılı sayfa üzerine belirli formüller doğrultusunda simetrik olarak yerleştiriliyor, satırlar daima orta eksenden ya da iki taraftan bloklanmış olarak düzenleniyordu. Yazı alanı ile sayfa kenarlarında kalan

boşluklarda da aynı simetrik yapı egemendi. Sayfa üzerine yerleştirilen eşit aralıklı yatay satırlar hiçbir görsel unsurun öne çıkmadığı, ifadesiz, gri ve tekdüze bir görüntü oluşturuyor; bu görüntünün yarattığı heyecansız ve ruhsuz kompozisyon dili, hemen hemen bütün kitaplara yansıyor. Bu yapıyı ilk sorgulayanlar, 1910'larda basılı sayfayı özgür ve dinamik bir ifade alanı haline getiren gelecekçi şairler olmuştur. Sözcüklerdeki sözdizimi ve gramer kurallarını alaşağı eden gelecekçi şiir, matbaacılığın tekelindeki tipografiyi sanatsal bir uygulama alanı haline dönüştürmüştür. Bu aynı zamanda geleneksel tipografiden yeni tipografiye geçiş sürecinin de başlangıcı olmuştur (Becer, 2010: 14-15).

### 2.2.1. Gelecekçilik ve Gelecekçi Tipografi

Modern sanat akımları içerisinde geleneksel yapıdan çıkarak, bilim ve endüstri toplumunun yeni gerçeklerini devrimci bir ruhla ele alan akımların en önemlilerinden biri ve kendi adını kendi belirlemiş ilk akım olan gelecekçilik akımının öncüsü İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'dir (1876-1944). Gelecekçilik akımı Marinetti'nin bir Fransız gazetesi olan *Le Figaro*'da 20 Şubat 1909'da *Le Futurisme*'i yayınlamasıyla temelleri atılan bir İtalyan sanat hareketidir (Little, 2013: 108).

Little'a göre Marinetti, kendini batılı sanat geleneğinin ağırlığı altında ezilmiş hisseden bir kuşağın hayal kırıklığını ifade etmekteydi. Bu hayal kırıklığı gelecekçiler için geçmişin sanatını ve kültürünü reddetmeyle, yeni ve canlı olan her şeye yol açmak için eski ve saygın olan her şeyi yıkmak istemekle sonuçlanmıştır (Little, 2013: 108). Akımın temsilcileri statükoya ve geçmişin bunaltıcı ağırlığına karşı şiddetli bir tepki duyuyor ve modern uygarlığı heyecanla bağırklarına basıyor, makinelerin güzelliğine övgüler düzüyorlardı. Marinetti'nin manifestosunda dile getirdiği görüşleriyse şu şekildeydi:

Tehlikenin şarkısını söylemeyi, enerji ve korkusuzluğu alışkanlık haline getirmeyi amaçlıyoruz. Cesaret, cüret ve başkaldırı, şiirimizin temel nitelikleri olacaktır. Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle zenginleştiğini ilan ederiz; bu, hızın güzelliğidir (Antmen, 2013: 71,72).

Dündar'ın aktardığı sözleriyle Marinetti, hareketin manifestosunda “(...) *Hızın güzelliği (...) kükreyerek giden bir yarış arabası, Samo thrace Zaferi'nden daha güzeldir.*”

diyerek, modernizmle birlikte tarihin ıskartaya çıkartılışını net bir şekilde göstermektedir. O'na göre *Samothrace Zaferi* gibi bir antik Yunan heykelinin doğadan alınmış mükemmel oranları, gelecekçilik için güzelliği betimleyici bir etken değildir. O güzelliği hızda, gürültüde, makinelerde, kirlilikte ve şehirlerde görmektedir (Dündar, 2005: 55). Bu manifesto savaş, makine çağı, hız ve modern hayat tutkusunu dile getirirken, müzelere, kütüphanelere, ahlaki değerlere ve feminizme karşı bir saldırı başlatmıştır (Meggs ve Purvis, 2012: 276).

Gelecekçilik her ne kadar bir yazın hareketi olarak başladıysa da, kısa zamanda görsel sanatçılar tarafından uyarlanmıştır (Bektaş, 1992: 43). Gelecekçi sanatçılar, mekânsal sürekliliğin ancak çizgilerin, düzlemlerin ve sınırların yok edildiği bir anlatım ortamında var olabileceğini vurguluyor, gerçeğin geçmişte olduğu gibi yalnızca biçim ve renkle yansıtılamayacağını, her şeyin sürekli bir hareket ve değişim içinde olduğunu ve sanatçının da bu 'evrensel dinamizmi' yansıtmakla yükümlü olduğunu savunuyorlardı (E.S.A., 1997: Cilt 1, 664-665). Öndin'e göre, yeniye duyulan heves, hız ve süratle olan ilgi, resimde dinamizm, müzikte armonik olmayan ve gürültü, heykelde hareket, edebiyatta ve tipografide gramer kurallarının reddi ile özgürlüğe kavuşmuş sözcükler olarak, gelecekçilik akımının duyarlılık göstergeleri haline gelmiştir (Öndin, 2009: 41).

Bektaş'a göre 1913'de Giovanni Papini'nin Floransa'da *Lacerba* adlı dergiyi çıkarmaya başlamasıyla, tipografik tasarım sanat alanında yerini almıştır. Marinetti dergide çıkan bir yazısında klasik geleneğe karşı tipografik devrim yapma çağrısında bulunmuştur. Uyum, yeni geliştirilen stilin sayfa üzerindeki oradan oraya savrulan, bomba gibi patlayan, atlamalar yapan anarşist tavrına ters düştüğü için, bir tasarım niteliği olarak reddedilmiştir. Gelecekçilerin yeni sayfa tasarımında bir sayfada yer alan üç veya dört renk mürekkep ve farklı harf karakterleri, sözcüğün ifade gücünü iki katına çıkartabiliyordu. Serbest, dinamik ve bir torpil gibi düzenlenen sözcükler, yıldızların hızını, bulutları, uçakları, trenleri, dalgaları, patlamaları ve atomları anlatmak için kullanılmaktaydı. Gelecekçilikle birlikte 'serbest tipografi' ve 'özgürlüğe kavuşan sözcükler' basılı sayfada yeni ve resimsel nitelikte bir tasarım doğurmuştur (Bektaş, 1992: 43-44). Gelecekçiler, şiiri desteklemek için tipografiyi eğip bükerek, mesajının gürültüsünü, süratini ve şiddetini ortaya koymuşlardır, bunun sonucunda yazının kuvveti için en ön saflarında, açıkça yer almaya başlamıştır (Armstrong, 2012: 20).

Marinetti'nin deneysel tipografi çalışmaları görsel, edebi ve grafik biçimlere karşı sistematik ve devrimci bir tavır bulunmaktaydı. Kendi tanımladığı modernizm kavramı çerçevesinde hız, eş zamanlılık ve sansasyon temellerine dayalı yeni bir tipografi üslup ortaya çıkmıştır. Sanatçı, Gutenberg'in 'yer değiştirebilen metal harfleri' keşfetmesinden bu yana basılan iki boyutlu sayfa tasarımının anlayışını bozarak, ona üst üste binmiş, parçalı, dağınık ve çok katmanlı bir yapı kazandırmıştır (Becer, 2010: 66). Marinetti ve arkadaşları sözdizimi ve gramer kurallarına meydan okuyan, duygusal patlamalarla dolu bir şiir formu yaratmış, bu da 'özgür tipografi' ya da 'özgür sözcükler' olarak tanımlanan hıza, dinamikliğe ve eş zamanlılığı bağlı yeni ve resimsel bir tipografi dilinin oluşmasını sağlamıştır (Becer, 2010: 70).



**Resim 2.1.** F.T. Marinetti, *Hürriyet Sözleriyle Gelecekçilik*<sup>46</sup>, 1919, Tipo baskı, 26.7x33.0 cm., Metropolitan Sanat Müzesi.

Marinetti'nin 'Hürriyet Sözleriyle Gelecekçilik' (Resim 2.1.) adlı eserinde bu 'özgür' sözcükleri görmek mümkündür. Kompozisyonu oluşturan tipografik kelimeler parçalanmış, dağınık bir şekilde birbirleri üzerine gelecek şekilde yeniden yerleştirilmiş, bir leke etkisi oluşturmak için harflerin büyüklükleri ve biçimleriyle oynanmıştır. Harflerin yapısında yapılan bu manipülasyonla sanatçı gelecekçi akımının savunduğu çizgilerin, düzlemlerin ve sınırların yok edildiği, sürekli hareketlilik hissi veren dinamik bir kompozisyon oluşturmayı hedeflemiştir. Marinetti'nin kompozisyonunda sözcüklerin anlamlarının daha ötesinde bir yapı kazandırmış ve tipografik düzenlemeyi sanatsal bir

<sup>46</sup> [https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb\\_1995.511.2.jpg](https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_1995.511.2.jpg), (Erişim Tarihi 28.06.2019).



etki haline getirmiş olduğu söylenebilir. Eserin orta bölümünde bulunan uzatılmış ‘P’ harfi ve altında oluşan negatif boşluk ilginin ortada toplanıp, leke etkisinin ağırlığının devam ettiği alt ve sağ tarafa doğru bir hareket akışı oluşmasını sağlamıştır. Artık tipografi iki boyutlu düz bir ifade aktarım aracı olmaktan çıkmış; hız, değişim, dinamizm, modernizm gibi kavramları çağrıştıran duyuşsal bir etki aracı haline gelmiştir.

Bütün grafik olanakların devreye sokulduğu gelecekçi tipografi, sanatsal bilgi iletimi alanında bir devrim niteliği taşımaktadır. Sözcükleri bütün bilgilenme yüzeyleri üzerinde hızlı ve etkileşimli bir görünüme ulaştıran gelecekçi sanatçılar, böylelikle sadece anlama dayalı olmaktan çıkardıkları iletişime yeni bir boyut kazandırmışlardır (Becer, 2010: 72).

Gelecekçilerle birlikte hız kazanan modern hareketler tipografinin yalnızca okutma, bilgi verme odaklı olmaktan sıyrılıp mesaj verme aracı veya kavramsal bir tavır, duruş ve tasarım anlayışına dönüşmüştür. Gelecekçiler tarafından benimsenen bu tavır, kendilerinden sonraki akımlar tarafından da kabul görerek, tipografi sanatını daha da ileriye götürmüştür.

### **2.2.2. Kübizm ve Sentetik Kübizm Tipografisi**

Kübizm, 1907 yılında Pablo Picasso’nun bilinen ilk kübist eser olan *Avignonlu Kızlar* adlı tablosunu sergilemesiyle başlayan, kolaj tekniğini tekrar resim sanatında önemli bir noktaya getiren ve 20. yüzyıldaki diğer modern sanat akımlarını etkileyen önemli bir sanat hareketidir (Farthing, 2012: 388).

Farthing’e göre akımın önemli temsilcilerinden Picasso ve Braque, entelektüel bir yaklaşımla, yapıları analiz etmek ve yeniden yaratmak için biçim bozmaya başvurmuşlardır. Gri, siyah, mavi, yeşil ve toprak boyasının farklı tonlarını kullanan ressamalar, nesnelere karmaşık ve birkaç açıdan görünecek şekilde birbiri üzerine bindirilmiş opak ve saydam tabakalar halinde betimleyerek sade ve kaba görüntüler elde etmişlerdir. Bu donuk derinliği olmayan resimlerde doğal formlar geometrik şekillere, özellikle de silindire, kare ve konilere indirgenmiştir (Farthing, 2012: 388). Kübizme yön veren ilke, üçüncü boyutun tuvalin üstüne, perspektifin göz yanıltıcı etkisine başvurmadan, yalnız resim öğeleriyle getirilebilmesiydi (S.T.A., 1981: Cilt 4, 654).

Önce Braque, ardından Picasso’nun resimlerinde şablon harf kullanmaya başlaması ve resimsel dokuyu zenginleştirmek için boyaya kum, talaş gibi malzemelerin

katılmasıyla, ‘sentetik kübizm’ olarak adlandırılan yeni bir evreye geçilmiştir (Antmen, 2013: 48). Farthing’e göre kübizmin ‘sentetik’ olarak adlandırılan ikinci aşamasında, yapıtlarda renk daha güçlü bir rol üstlenirken, şekiller ve düzlemsel olmaya devam ederken daha çok parçalanmış, daha büyük ve dekoratif bir hal almıştır. Gazete kağıtları ve giysi parçaları gibi malzemeler, tuvale yapıştırdıkları kolaj uygulamalarıyla farklı dokular keşfedilmiş ve tek bir sanat yapıtında farklı üslup sentezlerinin kullanılmasıyla daha yoğun bir vurgu elde edilmeye çalışılmıştır (Farthing, 2012: 391). Gazetelerden kesilmiş harfler ve sözcükler sık sık görsel bir biçim olarak ve ortak bir anlam oluşturmak üzere bir araya getirilmiştir. Kolaj önceden tasarlanmadan özgür çalışmalar yapmaya olanak verirken, kolaj elemanının dokusu resimde yer alması düşünülen nesneyi temsil etmiştir (Bektaş, 1992: 41).

Picasso ve Braque sentetik dönem yapıtlarında, yaşadıkları dönemin siyasi ve kültürel gelişmelerine ilişkin ipuçları veren gazete kupürleri ve reklam imgeleri kullanarak dolaylı olarak tipografiyi bir resim elemanı haline getirmişlerdir. Antmen’e göre, geleneksel malzemelerin ötesinde kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin ilk kez sanat yapıtının ögesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2013: 49).



**Resim 2.2.** Pablo Picasso, *Ma Jolie*<sup>47</sup>, 1911-12, Tuval üzerine yağlı boya, 100x64.5 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

<sup>47</sup> <https://www.moma.org/collection/works/79051>, (Erişim Tarihi 28.06.2019).

Farthing'e göre Picasso *Ma Jolie* adlı eserinde hem popüler bir Fransızca bir şarkının nakaratı hem de sevgilisi için kullandığı 'benim tatlı kızım' anlamına gelen takma ismi kullanarak, sadece bir atıfta bulunmakla kalmamış, güçlükle ayırt edilebilen gitar çalan kadın imgesine insani bir boyut ve kişilik kazandırmıştır (Resim 2.2.) (Farthing, 2012: 391).

Picasso'nun bir başka eseri olan *Sifon, Cam, Gazete ve Keman* adlı kolaj eserinde tipografinin etkisi çok net olarak görülmektedir (Resim 2.3.). Gelişi güzel kesilmiş gazete parçaları, nesnelere doku olarak tanımlamak için kullanılmış, yazı ve gazete kâğıdı eserin ana malzemesi olmuştur. Tipografi burada dilsel anlamından öte, objeyi belirtmek için kullanılan sanatsal bir nesne vazifesini görmüştür.



**Resim 2.3.** Pablo Picasso, *Sifon, Cam, Gazete ve Keman*<sup>48</sup>, 1912, Kolaj tekniği, 47x62 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Stockholm.

Grzymkowski'ye göre kübizm tarafından yıkılan sınırlar, dadacı ve gerçeküstücü sanat hareketlerinin isyanına yol açmıştır. Kübizm, sanatçıları post-izlenimciliğin uzun zamandır sürdürülmüş kalıplarından kurtarıp sanatın modern zamanları yakalamasına katkıda bulunmuştur (Grzymkowski, 2016: 108).

<sup>48</sup> [http://sis.modernamuseet.se/moderna\\_media/nm6083a.png](http://sis.modernamuseet.se/moderna_media/nm6083a.png), (Erişim Tarihi 28.06.2019).

### 2.2.3. Dadacılık ve Dadacı Tipografi

Dada, şair Hugo Ball'ın bağımsız şair, ressam ve müzisyenleri bir araya getiren, Kabare Voltaire'i, Zürih'te açmasından sonra kendiliğinden gelişen, yazı ağırlıklı bir sanat hareketidir (Bektaş, 1992: 45). Dada sözcüğünün hiçbir anlamı yoktur ve bu nedenle seçilmiştir. Tesadüfen bir sözlüğün içindeki kitap açacağı dolayısıyla bulunmuş bir addır. Bu bağlamda kelimenin en basit bir anlamdan bile yoksun olması isteği akımın önderlerinin saçma ve gülünç olan şeyleri anlatma eğilimlerini yansıtmaktadır (Frank, 2009: 254). Antmen'e göre önemli olan, dadanın yeni bir sıfır noktası ve sanattaki yeninin ifadesi olmasıdır (Antmen, 2013: 122).

1918 tarihli *Dada Manifestosu*'nu kaleme alan Tristan Tzara'ya göre dada, Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir (aktaran Antmen, 2013: 122).

Dadacılık Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkmıştır. Dadacılar edinilmiş bütün ahlaki, politik ve estetik inançların savaşta tahrip olduğunu ilan etmiş ve sanata karşı yıkıcı, saygısız ve özgürleştirici bir yaklaşımın savunuculuğunu yapmışlardır (Little, 2013: 110). Dadacılar, kısa süre önce çıkmış olan avangardın kullandığı yöntem keşmekeşine katılmış, sonra da son derece ağır bir öfkeyle, o zamanlar kendi kendini yok etmekte olan 'uygarlığa', özellikle de o zamanın sözde eleştirel 'sanat' kültürüne karşı bir konum almışlardır (Bell, 2009: 386).

Toplumun, Birinci Dünya Savaşı katliamına yol açan milliyetçilik ve maddecilikten silkinmesini uman dadacılar için şok yaratmak temel ilke olmuştur (Little, 2013: 111). Savaşın yarattığı kıyımın duydukları öfkeyi, kurumsallaşmış sanat yapıtlarına yöneltip onlara saygısızlıkta bulunarak insanları şok etmek ve içinde buldukları kayıtsızlığa bir son vermek istemişlerdir (Ambrose ve Harris, 2010: 57). Dadacıların ortak özellikleri, yenilikçiliği benimsemeleri ve o güne kadar sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı. Sanata yeni değerler getirmiyorlar, yerleşik değerlerle hesaplaşıyorlardı. Bu yüzden, dadacı sanatçılar yeni yöntem ve üsluplar oluşturmak yerine, var olan yöntem ve üsluplara yeni anlamlar kazandırmışlardır (Lynton, 1991:130). Yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, yaşam ve sanat arasındaki sınırları yok eden, disiplinler arası bir etkinlik gözetken ve sanatçı-izleyici etkileşimine dayanan dada, günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımı, 20. yüzyılın başında

deneyimlemiş bir akımdır (Antmen, 2013: 126). Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığı ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir (Antmen, 2013: 123). Örneğin, hazır ve bulunmuş fotografik imgelere dayalı rastlantısal ve sarsıcı bir görüntü dili olan fotomontajı, dadacılar çok erken bir tarihte kullanmaya başlamışlardır (Becer, 2010: 87). Resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflarla yeni bir düzenlemeyle yapıştırılmış ve birbiriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından, yeni anlamlar yaratan bağlantıların kurulduğu, genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşturulmuştur (Bektaş, 1992: 47).

Fransız dadacı sanatçı Marcel Duchamp'ın 1919 yılında yapmış olduğu *L.H.O.O.Q.* adlı eseri, geleneksel sanat anlayışıyla dalga geçmek ve saygısızlıkta bulunarak şok etkisi yaratmak için en iyi örneklerden biridir (Resim 2.4.). Sanatçı, sanat tarihinin en önemli eserlerinden biri olan Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa* resminin kartpostal baskısı üzerine bıyık ve sakal çizerek, kartın altına da '*L.H.O.O.Q.*' yazmıştır. Bu yazının Fransızca okunuşunun Türkçe anlamı ise 'Aşağıda ateş var'dır. Duchamp ibareyi, dolayısıyla yazıyı eseri aşağılamada bir eleman olarak kullanarak sanat eserinin önemli bir parçası haline getirmiştir.



**Resim 2.4.** Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*<sup>49</sup>, 1919, Kartpostal, 19.7x12.4 cm., Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.

<sup>49</sup> [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-6e3162eff3761254d44239ffdbb48d2&param.idSource=FR\\_E-6e3162eff3761254d44239ffdbb48d2](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-6e3162eff3761254d44239ffdbb48d2&param.idSource=FR_E-6e3162eff3761254d44239ffdbb48d2), (Erişim Tarihi 28.06.2019).

Dada ve dadanın tipografisi, uzlaşmayı radikal olarak reddetmesiyle ortaya çıkmıştır (Frield, 1998: 50). Becer'e göre dadacılar sanat ve geleneklere karşı tavırlarıyla, gelecekçiliğin tipografi alanında oluşturduğu görüntü gramerini daha da zenginleştirme olanağı bulmuşlardır. Planlı kararlarla, kendiliğindenlik ve rastlantısallığı aynı yapı içerisinde bir araya getirerek tipografik tasarımı geleneksel kurallara bağımlı olmaktan kurtaran bu akım, taşıdığı harfleri birer sese dayalı simge olmanın ötesinde, somut görsel formlara dönüştürmeyi başarmıştır (Becer, 2010: 85-86).

Dadacı tipografide farklı karakter biçimleri ve çizgi boyutları tercih edilmiş, dikey-yatay boyut yeniden yorumlanmış ve mizanpajda, işlev sahibi olmayan çizgiler, yüzeyler ve dekoratif noktalamalar ile gravür gibi teknikler kullanılmıştır. Bu tercihlerin nedeninin bir karşı duruş oluşturmanın yanı sıra, sözcüklerle iletilmek istenen anlamı güçlendirmek olduğu söylenebilir (Özpinar, 2009: 52).

Dadacı tipografi, uzun soluklu olarak yayımladıkları çok sayıda dergi ile geniş bir etki alanı yaratmıştır. Becer'e göre editörlüğünü Raoul Hausmann'ın yaptığı *Der Dada* dergisinin ilk sayısının kapağında da görüldü gibi (Resim 2.5.) bu dergiler tipografik olarak ele alındığında, göze çarpan ortak özellikleri, hemen her sayfada rastlanan çapraz olarak yerleştirilmiş bir ya da iki yazı satırının bulunması, bazı sözcüklerin büyük boyutlu harflerle dizilmesi, çok sayıda ve farklı yazı karakterinin rastlantısal yöntemlerle bir araya getirilmesi ve yazı blokları arasına serpiştirilmiş küçük illüstrasyonlardır. Tamamen farklı kaynaklardan toplanmış çeşitli unsurların keyfi olarak bir araya getirilmesi, dadacı üslupta hazırlanmış basılı malzemelerin ortak özelliğidir (Becer, 2010: 89-90).

Becer'e göre akımın önemli temsilcilerinde biri olan şair Tristan Tzara'nın günlük basım yoluyla okura ulaşan bilgileri görsel anlamda yeniden yorumlama yöntemi, tipografi alanında atılan önemli bir adım olmuştur. Sanatçı 'şairleriyle', basın toplumda alışkanlık haline gelmiş olan dile dayalı tipografik kodlamalarını değiştirmeye ve giderek bozmaya yönelik radikal bir yöneme imza atmıştır (Becer, 2010: 91). Dadacılar harf fontları tasarlamalarına karşın, grafik tasarımında devrimsel bir ruhun işaretlerini veren tipografik bir kod geliştirmişlerdir (Yasa, 2012: 272).

Daha çok düşünceye odaklanan dadacı sanatçılar, biçim sorunlarına da eğilmiş, eserlerinde anlamsız ya da ilişkisiz sözcüklerle, kural bozucu tavırlarını ortaya koymaya çalışmışlardır. Sanatçıların bu anlamsız sözcüklerle yapmış oldukları düzenlemeler, tipografi sanatının ayrıntılı bir biçimde incelenmesine neden olmuştur. Bu bağlamda

dadacılık tipografi sanatını önemli ölçüde etkileyen akımlardan birisidir. Sanatı yeniden anlamlandırmak, saklı kalmış gerçekleri keşfederek onları yeniden yorumlamak amacıyla tipografik tasarımı geleneksel kurallara bağlı kalmaktan kurtaran bu akımla tasarımlara serbest bir anlatım dili kazandırılmıştır. Dadacılık sanat akımı imgenin hâkimiyeti altındaki yazının geçireceği değişimin başlangıç noktasını oluşturmuştur. Dadacı sanatçıların eserlerinde uyguladıkları yeni ve farklı teknikler daha sonrasında grafik tasarım sanatının görsel anlatım dilinde devrimci yeniliklere kaynaklık edecektir.

*Der Dada* dergisinin kapak çalışmasında da görüldüğü gibi (Resim 2.5.) dadacı sanatçılar dile dayalı tipografik kodlamalarını değiştirmeye ve giderek bozmaya yönelik olarak radikal bir çaba içinde, anlamsız ve ilişkisiz yazı parçalarını dağınık bir yapı halinde, aralarına küçük illüstrasyon ve şekiller yerleştirerek kullanmışlardır. Büyüklü küçüklü tipografik nesnelere alışılmalı bir düzenin ötesinde parçalamışlar, birbirinden kopuk ve dikey olarak düzenleyerek insanların algılarını şaşırtmayı amaçlamışlardır. Harfler gibi bir tasarım nesnesi olarak kullandıkları negatif boşlukların, asıl vurgulanmak istenen kelimelerin etkisinin artmasını sağladığı söylenebilir.



**Resim 2.5.** Raoul Hausmann, *Der Dada*<sup>50</sup> Dergisinin İlk Sayısının Kapağı, 1919, Kâğıt baskı, 24x28 cm., Berlinische Galerie Modern Sanat Müzesi.

<sup>50</sup> <http://samizaweirdo.blogspot.com/2017/09/voices-of-avant-garde-dada-hausmann.html>, (Erişim Tarihi 18.06.2019).

#### 2.2.4. *De Stijl* ve *De Stijl* Tipografisi

Birinci Dünya Savaşı sırasında Hollanda'da çoğunluğunun ressam ve mimarların oluşturduğu bir topluluk, *De Stijl* adlı derginin çevresinde toplanmış ve yeni bir sanat görüşünü ve estetiği beraberlerinde getirmişlerdir. Bu grubun sanat görüşü, her şeyden önce yeni bir biçim anlayışına dayanmaktadır.

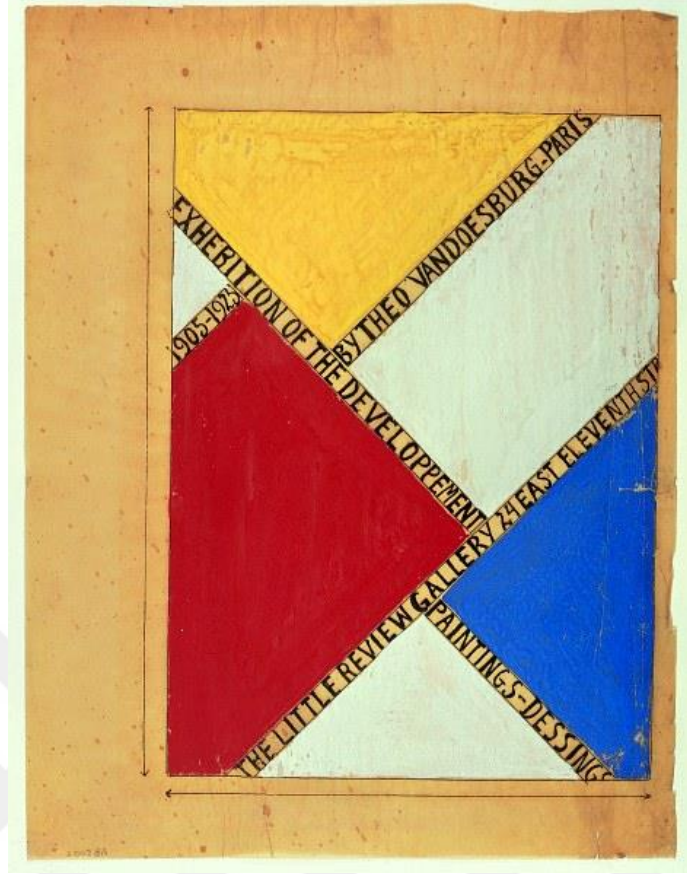
*De Stijl* dergisi, soyut estetik anlayışı paylaşan mimarlar, tasarımcılar ve ressamlar için ortak bir forum yaratmak isteyen ressam Piet Mondrian ve çok yönlü sanatçı, şair Theo van Doesburg'un teorilerini içeriyordu (Farthing, 2012: 406).

Savaşa, bireyselliğe ve ulusçuluğa bir tepki olan *De Stijl* evrensel bir bakış yaratmak istiyordu (Weill, 2012: 42). *De Stijl*, tasarımdaki sübjektivizme karşı çıkmaktaydı. Yuvarlak çizgiler, diyagonaller, kısaca duyguya hitap eden her öğe dışlanmakta, evrensel uyumu betimlemek üzere, duygusal abartmalara yer vermeyen resimsel öğeler aranmaktaydı (Bektaş, 1992: 66). *De Stijl* manifestosunda sanatsal formların basit temel geometrik bileşenlere ya da elemanlara ayırmak, bu bağımsız elemanlardan bir kompozisyon meydana getirmek ve düz çizgilerle ana renklere ek olarak nötr renk ve tonlarının başka öğeler dahil edilmeden kullanımının benimsenmiş olduğu dile getirilmiştir.

Farthing'e göre *Neo-plastisizm* terimi *De Stijl* akımının ayrılmaz bir parçasıdır. Terim, *De Stijl* çevresinin siyah, beyaz ve griye ek olarak üç ana renkle sınırlandırdığı renk paleti yaklaşımını tanımlıyordu; kompozisyonun öğeleri yatay, düşey çizgiler ve dikdörtgen düzlemlerle kısıtlıydı. Dahası, denge ve uyum, asla simetriye dayanmamalıdır (Farthing, 2012: 406). Bu akımın önde gelen tasarımcıları Theo van Doesburg, Vilmos Huszar ve Laszlo Moholy-Nagy'dir.

Theo van Doesburg'un Resim 2.6.'da görülen afiş tasarımında üslubun bütün özelliklerini görmek mümkündür. Geometrik olarak saf olana ulaşmak için yapılan soyutlamada, asimetrik biçimde bölünmüş diyagonal alanlar ve bunların içini doldurmuş olan ana renkler kompozisyonun temelini oluşturmuştur. Sergi afişinde bulunması gereken, *De Stijl* renk sınırlaması ilkelerine uygun biçimde kâğıdın doğal zemini üzerine siyah renkle yazılmış sanatçı adı, sergi salonu bilgileri yine kompozisyona uygun olacak şekilde, bu tek renkli diyagonal alanların arasına çapraz formda yerleştirilmiştir.



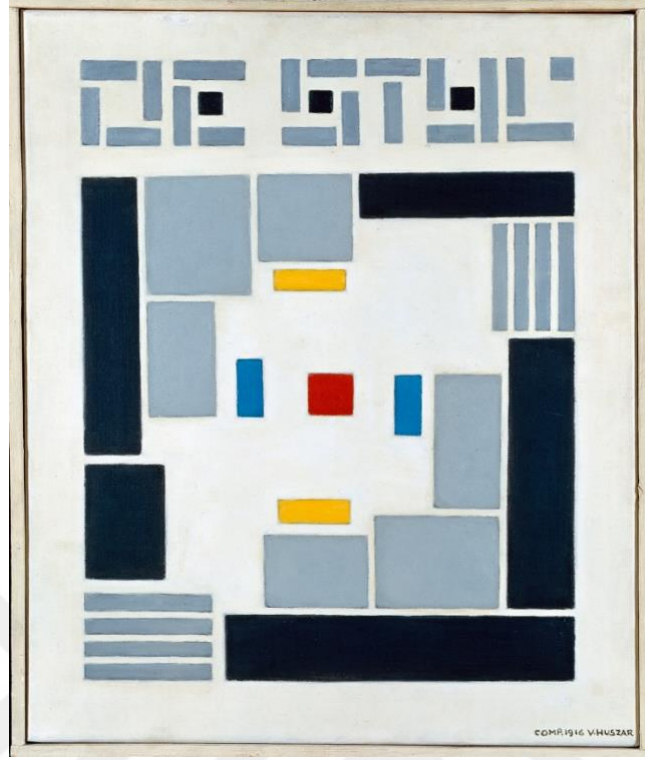


**Resim 2.6.** Theo van Doesburg, *Küçük İnceleme İçin Afiş Tasarımı*<sup>51</sup>, 1925, Şeffaf kâğıt üzerine kalem, Hint mürekkebi ve guaj, Kröller-Müller Museum.

*De Stijl* sanatçılarının resim ve diğer sanat alanlarında armoniye ulaşmanın tek yolu olarak görüp geliştirdikleri geometrik sadelik içeren, kişisellikten uzak anlatım dili, hareketin tipografik anlatımına da yansımıştır. Kullanılan dikey, yatay çizgiler ve dikdörtgenler özellikle Vilmos Huszar tarafından hazırlanan ve 1917-1932 yılların arasında yayınlanan *De Stijl* dergisinin *logotype*'nda<sup>52</sup> (Resim 2.7.) kendisini göstermektedir. Derginin *logotype*'i dikdörtgen yapıların harfleri oluşturmak üzere dikey ve yatay olarak yerleştirilmesinden oluşmaktadır. Logonun altından yine Huszar tarafından dikey ve yatay formlarla biçimlendirilmiş soyut geometrik bir kompozisyon bulunmaktadır. Derginin bu ilk sayısının kapağı *De Stijl* hareketinin temel geometrik unsur ve renkleri ön plana alan, süsleme ve dekorasyona karşı çıkan tavırlarının belirgin bir simgesi olarak görülebilir.

<sup>51</sup> <https://www.wikiart.org/en/theo-van-doesburg/design-for-a-poster-for-an-exhibition-at-the-little-review-gallery-new-york-1925>, (Erişim Tarihi 18.06.2019).

<sup>52</sup> Logotype: Firma veya marka isminin yazı formundan yola çıkarak hazırlanmış, fontların değişik formlara dönüştürülmesi ile oluşmuş logodur.

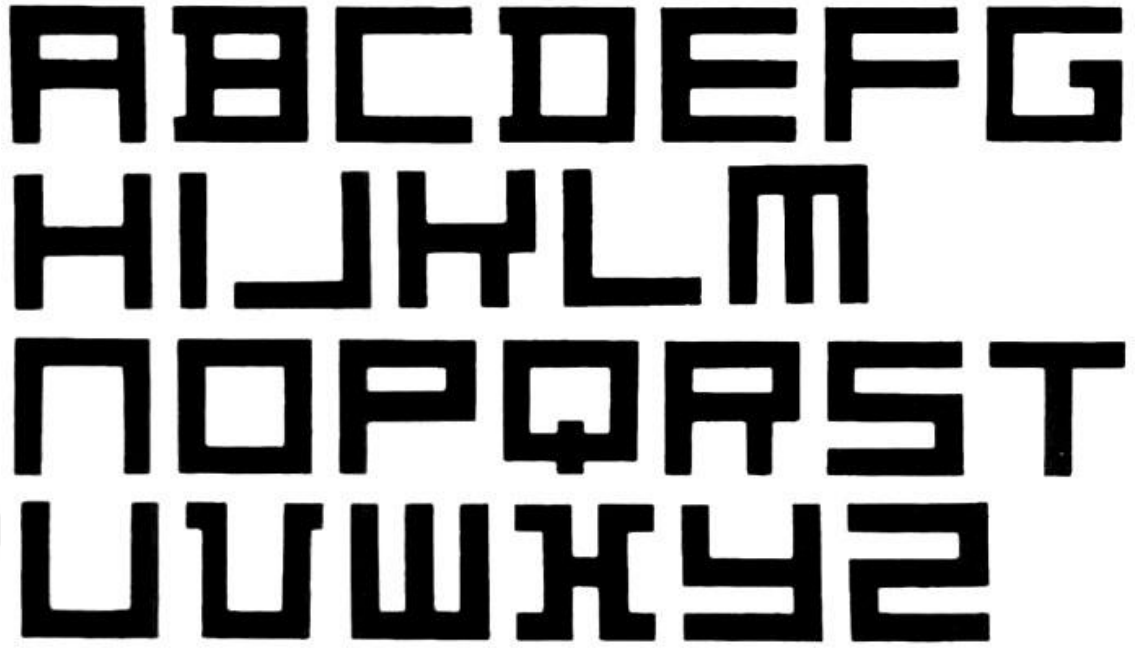


**Resim 2.7.** Vilmos Huszár, *De Stijl Dergisinin Kapak Tasarımı*<sup>53</sup>, 1916, Haags Gemeente Müzesi, Lahey.

Dünder'a göre *De Stijl* hareketinden önceki diğer modern yaklaşımlarda da sıkça karşılaşılan sadeleştirme uygulamaları *De Stijl* tipografisinde de görülmektedir. *De Stijl* tipografisinde metinleri bir kompozisyon dâhilinde kurgulayabilmek için serifsiz yazı karakterleri kullanılırken, 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 (Dünder, 2005: 60).

1919'da Theo van Doesburg yeni bir tipografik alfabe tasarlamıştır (Resim 2.8.). Modern tasarımı kitle kültürüne getirmenin yanı sıra, amaç *De Stijl* ile ilgili sanatsal disiplinlerin yazımı ve tanıtımı için görsel olarak uygun bir form sağlamaktır. Eğri hatların olmadığı, her harf bir kare veya dikdörtgen halinde yazılmış ve büyük harflerin değiştirilemez kullanımıyla görsel tekdüzelik sağlanmıştır. 1923 yılına kadar bu yazıtipi modernitenin en uç noktasında kalmış ve versiyonları Kurt Schwitters ve Frederick Kiesler gibi sanatçılar tarafından geliştirilmiştir.

<sup>53</sup> <https://www.pamono.com/de-stijl-poster-by-vilmos-huszar-1985>, (Erişim tarihi 28.06.2019).



**Resim 2.8.** Theo van Doesburg, *Alfabe Tasarımı*<sup>54</sup>, 1919.

Theo van Doesburg ve Vilmos Huszar tipografik çalışmalarda yuvarlak ve kavisli çizgilerden kaçınarak, serifsiz harf karakterleri kullanmaya başladılar. Harfler genellikle dar dikdörtgen biçimlerin bir araya getirilmesinden türetilmekte, sayfa düzeni ise asimetrik bir şekilde kompoze edilmekteydi (Bektaş, 1992: 66). *De Stijl* tasarımlarında asimetrik kompozisyonlar içinde, serifsiz yazı karakterleri ve siyahla birlikte güçlü bir ifade bütünü oluşturan kırmızı renk sıkça kullanılmıştır. Metinler, doku oluşturacak biçimde dikdörtgen bloklar içine dizilmiştir (Becer, 1999: 104).

Theo van Doesburg'un 1920 yılında bir *'La Section d'Or'* sergisi için hazırlamış olduğu afişte (Resim 2.9.) *De Stijl* tipografisinin bütün özelliklerini görmek mümkündür. Tipografi tırnaksız olarak tasarlanmış ve kare ya da dikdörtgen parçalardan oluşturulmuştur, eğri hatların olmadığı harfler kullanılarak, kompozisyon bu köşeli harflerden yatay ve düşey düzlemler şeklinde düzenlenmiştir. Tasarımda en sade ve yalın form elde edilmesinin amaçlanmış, duyguya hitap eden formların elenmiş olmasının, yeni-plastisizmin evrensel uyum arayışının bir sonucu olduğu söylenebilir.

<sup>54</sup> <http://indexgrafik.fr/theo-van-doesburg-revues-de-stijl-mecano-alphabet/>, (Erişim Tarihi 18.06.2019).



**Resim 2.9.** Theo van Doesburg, *La Section d'Or Sergi Afişisi*<sup>55</sup>, 1920, Kâğıt üzerine mürekkep, Utrecht Merkez Müzesi.

### 2.2.5. Konstrüktivizm ve Konstrüktivist Tipografi

Birinci Dünya Savaşı ve 1917 devrimi esnasında Rus topraklarında, Avrupa'daki Kübist ve Fütürist sanat yaklaşımlarından etkilenen Vladimir Tatlin ve Alexander Rodçenko önderliğindeki bir grup sanatçı, tasarım ve sanat alanında kısa ömürlü, ama oldukça önemli bir akım başlatmışlardır. 'Sanat için sanat' ilkesine karşı birleşen bu sanatçılar, yeni bir anlayış olan konstrüktivizmi, endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanat alanlarından geliştirmişlerdir (Becer, 1999: 103). Antmen, konstrüktivizmin yaratma edimini dışlayan ve yerine 'inşa etmeyi koyan; sanatsal değil, bilimsel ilkeleri önemseyen, yaratıcı bireyin kişisel üslubu yerine, toplumsal gereksinimlere göre şekillenen kolektif üretimi savunduğunu aktarmaktadır (Antmen, 2013: 107). Rasyonel olanın görselleştirilmesi olan konstrüktivizm, kitle kültürü teknolojisine duyulan hayranlığı sembolize eden bir anlayışı benimsemiştir (Öndin, 2009: 44).

<sup>55</sup> <http://indexgrafik.fr/theo-van-doesburg-revues-de-stijl-mecano-alphabet/>, (Erişim Tarihi 18.06.2019).

Little, konstrüktivizm teriminin ilk kez Rus sanatçılar tarafından, birbirinden farklı bileşenlerden ve plastik gibi çağdaş malzemelerle yapılmış ya da düzenlenmiş soyut, geometrik sanat yapıtlarını tanımlamak için kullanıldığını belirtmektedir (Little, 2013: 114). Beykal'a göre konstrüktivizm, sanatta alışılmış batı sanat diyalektiği içinde o güne kadar yerleşmiş değerler dizgesini tersine çeviren, kendi ideolojik alt yapısına uyumlu yeni ve günümüzde de geçerliliğini sürdüren bir anlayışı getirmesiyle bir dünya görüşünün sanatta yansıması olarak açıklanabilir. Kompozisyona odaklı sanatı, özellikle resim sanatını konstrüksiyon düşüncesine odaklayarak, mühendis-sanatçı tipini yaratmıştır (Beykal, 2004). Bu akım yirminci yüzyılın grafik tasarım ve tipografisinin biçimlenmesinde, uluslararası boyutta etkili olmuştur (Bektaş, 1992: 56).

Konstrüktivist ilkeleri benimseyen sanatçılar, komünist topluma hizmet etmek için 'işe yaramaz şeyler' üretmekten vazgeçerek farklı tasarım alanlarına yönelmeleri gerektiğini düşünüyorlardı (Becer, 2010: 109). Konstrüktivist akımın önemli temsilcilerinden Alexander Rodçenko'ya göre sanat, ayrıcalıklı nesnelere işlemekten uzaklaşmalı ve yaşam koşullarını iyileştirmeye yönelmeliydi. Yeni toplum, propaganda ve tasarım gibi konularda bir fayda sağlayabilirdi, ama resim ve abideler sağlamayacağı düşünüyordu (Bell, 2009: 389). Akımın diğer önemli temsilcilerinden biri olan sanatçı, ressam, mimar ve grafik tasarımcı El Lissitzki, Gutenberg'in matbaa sisteminin artık geçmişte kaldığını, fotomekanik yöntemin, metal hurufatın yerini alıp tasarım için yeni ufuklar açacağını söylemiştir (Bektaş, 1992: 59).

Estetik problemlerin çözümünde işlevselliği ve teknoloji kullanımını ön plana çıkaran konstrüktivist tavır, ilk örneklerini dinamik bir alan olan grafik tasarım alanında vermiştir. Her şeyi salt estetik açıdan ele alan gelenekçi görüşlere karşı çıkan konstrüktivist tasarımcılar, özellikle kitap tasarımında yeni sanatsal ilkeler oluşturmaya girişmiş, sayfalardaki süslemeler kaldırılarak, yerine geometrik formlar yerleştirilmiştir. Fotomontaj, zarif yazı ve illüstrasyonların yerini almıştır. Kitap tasarımında klasik simetri anlayışı yıkılmış ve kitabın işleve dayalı doğası daha fazla vurgulanmaya başlamıştır (Becer, 2010: 110).

Konstrüktivizm akımının grafik tasarım alanındaki başlıca temsilcileri Alexander Rodçenko ve El Lissitzki'dir. El Lissitzki hem Rus hem de Batı Avrupa avangartlarının önemli bir üyesiydi. Rusya'da çocuk kitabı, dergi tasarımı, fotoğraf, fotomontaj, sergiler için tasarımlar, mimari ve özellikle litografilerden oluşan yapıtlar veren çok yönlü bir

sanatçıydı (Wye, 2004). Lissitzki'nin tasarlamış olduğu Rus Fütürist şair Vladimir Mayakovski'nin en tanınmış şiirlerinin on üçünün bir araya getirdiği, simgesel bir proje olan *Ses Uğruna (Dlia Glosa)* adlı kitap konstrüktivist tipografinin çarpıcı bir örneğidir (Resim 2.10.). Lissitzki'nin tasarlamış olduğu kitapta tasarım, dekorasyon amacından çok tipografik elemanların programlanarak kullanıldığı bir düzendedir. Tasarım öğelerinin tipografiyle olan ilişkileri ve aralarındaki zıtlıklar, negatif alanların tasarımda kullanılması ve baskı olanaklarının doğru değerlendirilerek kullanılmış olması açısından tipografik tasarımda yeni bir yaklaşımın öncülüğünü yapmıştır.



**Resim 2.10.** El Lissitzki. *Ses Uğruna Şiir Kitabı Tasarımı*<sup>56</sup>, 1923, Tipo baskı, 18.7x13 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

El Lissitzki'nin *Ses Uğruna (Dlia Glosa)* kitap tasarımında, konstrüktivist akımın grafik tasarım alanında temel biçimsel özellikleri olan siyah ve kırmızı renkli serifsiz<sup>57</sup>

<sup>56</sup> [https://josefchladek.com/book/el\\_lissitzky\\_vladimir\\_mayakovsky\\_-\\_dlia\\_golosa](https://josefchladek.com/book/el_lissitzky_vladimir_mayakovsky_-_dlia_golosa), (Erişim Tarihi 08.06.2019)

<sup>57</sup> Serifli ve serifsiz yazı: Okurun gözüne satır takip etmekte yardımcı olan ve harflerin dikey ya da yatay çizgilerinin ucunda bulunan kıvrımlara serif denir. Serif kelimesi ayrıca süslü yuvarlak, sivri, kara ya da slab serif (tabanı kalın serif) adı verilen karakter türlerinin sınıflandırılmasında kullanılır. Serifsiz fontlarda ise bu türden süslemelere rastlanılmadığı gibi, bu tarz fontların çizgi kalınlıkları çok az değişir. Serifli karakterler klasik tasarım anlayışında yoğunlukla kullanılmıştır. Yeni ve modern font tasarımları ise üretim ve uygulama kolaylığı ve moderniteyi temsil etmesi açısından yoğun olarak serifsiz tasarlanmaktadır (Ambrose ve Harris, 2012: 246-248).

yazılar, asimetrik bloklar halinde düzenlenen geometrik kompozisyonlar ve bar adı verilen kalın renkli şeritler net bir şekilde görülebilmektedir. Lissitzki'nin bu şiir kitabında standart tipografik biçimler olan harf, noktalama işaretleri ile çizgiler, dikdörtgenler ve daireleri adeta birer palet gibi kullanmak yoluyla soyut imgeler oluşturarak şiiri görsel bir sanat eseri haline getirmeyi başarmış olduğu söylenebilir.

Konstrüktivist akımın diğer önemli isimlerinden biri olan Alexander Rodçenko tipografinin yanı sıra, montaj ve fotoğraf tekniklerini kullanarak teknolojik ve endüstriyel imgelerle tasarım yapma konusunda öncü olmuştur. Bektaş'ın aktardığına göre tasarımlarında güçlü geometrik konstrüksiyonlar, saf renklerden oluşan geniş alanlar ve özlü, okunaklı yazılar kullanan Rodçenko'nun ağır, siyah, serifsiz el yazıları, daha sonra Sovyetler Birliği'nde yaygın olarak kullanılan kalın serifsiz yazıların kaynağı olmuştur (Bektaş, 1992: 63). Rodçenko'nun tasarladığı elle yazılan serifsiz yazılar Rusya'da standart halini almış; matbaalarda, propaganda afişlerinde, kitap kapaklarında, dergi sayfalarında ve film jeneriklerinde yoğun olarak kullanılmış, dönemi için adeta tarihsel bir belge niteliği kazanmıştır (Becer, 2010: 143).

Resim 2.11.'de Alexander Rodçenko'nun Leningrad Yayınevi için hazırlamış olduğu afiş çalışmasında konstrüktivist akımın bütün özelliklerini görmek mümkündür. Bu çalışmada Rodçenko fotoğraf ve tipografiyi yeni bir form ve mekân anlayışı içinde bir araya getirmiştir. Afişte kısa ve anlaşılır bir tipografiyle kalın, serifsiz kırmızı ve siyah renkte yazılar, aşağı ve yukarı bölümde renkli barlar, saf renklerden oluşan geniş zeminler, asimetrik olarak tasarlanmış etkileyici geometrik formlar ve 'kitaplar' diye bağırان modern bir kadına ait portre fotoğrafı kullanılmıştır.



Resim 2.11. Alexander Rodçenko, *Leningrad Yayınevi İçin Afiş*<sup>58</sup>, 1924, Fotoğraf ve kolaj, 63x88 cm., Puşkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi.

Rodçenko'nun afişinde, ilk önce portre fotoğrafı, ikinci olarak ağızdan çıkan ve duyuru niteliğindeki kırmızı yazı, daha sonra da en üst ve en altta bantlar içinde beyaz yazılar vurgulanmıştır, en sağda ise, ses dalgaları çağrışımıyla çizgiler ve diğer bilgiler yer almaktadır (Turgut, 2013: 128). Afişte sola doğru hızla giden bir roket görüntüsü, hıza, makineleşmeye, endüstri çağına bir gönderme yapmaktadır. Roketin süratini imleyen kırmızı zeminli dört diyagonal blok tasarıma hareket katmaktadır. Mesajın ağızdan çıkar halde görünümü stilize bir megafon etkisiyle güçlendirilmiş, tipografi belirli bir perspektif içerisinde daha etkili, dikkat çekici bir hale gelmiştir. Diğer tipografik unsurlar ise sade, direkt işleve yönelik, süsten, abartıdan uzak tasarlanmıştır (Uyanık, 2012: 144).

Becer'e göre Rodçenko'nun çalışmaları, karşılıklı olarak yerleştirilen tipografik gruplar, sözcük ve imgenin renkle özdeşleşmesi, izleyiciyi tipografi ve görsel unsurlar arasında yorumlar yapmaya yönelten tipografi odaklı özgün bir fotoğraf dilinin başarılı sentezidir (Becer, 2010: 112). Rodçenko'nun bu eseri dönemin en çok taklit edilen

<sup>58</sup> <https://metropolisjapan.com/rodchenko-stepanova-visions-of-constructivism/>, (Erişim Tarihi 18.06.2019)



çalışması haline gelmiştir. Günümüz tasarımlarında da etkisi devam etmekte olan bu çalışma, Rodçenko'nun grafik tasarım, illüstrasyon, tipografi alanlarında önemli ve halen sürmekte olan etkisini göstermektedir (Farthing, 2012: 405).

Rodçenko ve Lissitzki başta olmak üzere konstrüktivist sanatçılar diğer modern sanat akımlarında da olduğu gibi klasik tipografi anlayışını yıkmak için yollarını, harf formlarında yalınlaşmaya gitmekte bulmuşlardır. Klasik tipografinin sık kullandığı serifli yazı karakterleri terkedilmiş ve yerine serifsiz düz hatlara sahip, basımı ve uygulaması kolay karakterler almıştır. Klasik tipografinin yine çok sık kullandığı simetrik düzenlemeler ve aşırı figüratif süsleme unsurları yerini, tipografik elemanların asimetrik olarak geometrik unsurlarla harmanlandığı açık seçik, her şeyin rahatlıkla algılanabileceği bir kompozisyona bırakmıştır. Bu asimetrik düzenleme izleyici üzerinde kışkırtıcı ve dinamik bir etki oluşturmakta, bu da dikkatin ve algının artmasını sağlamaktadır. Özellikle siyasi bir propaganda malzemesine de dönüşen, kırmızı başta olmak üzere beyaz ve siyah renklerin ağırlıklı olarak tercih edilmesi, bu etkiyi daha da artırmıştır. Böylelikle sanatçıların yaratılacak olan yeni toplum düzeninin oluşmasında, tipografiyi mesajları direkt topluma iletmede ve insanları bilinçlendirmede bir araç olarak kullanmış oldukları söylenebilir.

Sanatsal ve sosyal statükonun eleştirileri içerisinde teknolojik kültürü, endüstrinin işlenmiş malzemesini katan konstrüktivist sanatçılar, avangart perspektifi iletmede ana iletişim aracı olarak basılı sözcüğün gücünü, yani tipografiyi kullanmışlardır (Öztuna, 2007: 91).

Rodçenko ve Lissitzki boşluğa dayalı bir dinamizm içinde konstrüktivist yazılar, fotoğraf, fotomontaj ve çarpıcı renkler aracılığıyla anlatımcı roller üstlenen basılı harf ya da sözcükleri, tasarımın bağımsız birimleri haline dönüştürerek grafik tasarım alanında bir devrim gerçekleştirmişlerdir (Becer, 2010: 151). Böylelikle tipografi, grafik tasarımın temel malzemelerinden biri haline gelirken, tasarım sürecine katılan fotoğraf ve fotomontaj sayesinde estetik problemlerin çözümünde işlevselliği ve teknoloji kullanımını ön plana çıkaran konstrüktivizm için temel bir ifade aracı haline de gelmiştir. Konstrüktivizmin geleneksel tipografi kurallarını yıkıp yerine yeni gelişen kurallar koyarak tipografinin evrimsel bir devrim geçirmesini sağlamış olduğu söylenebilir. Bu devrim o kadar güçlüdür ki günümüze kadar pek çok tasarımcıyı etkilemiş ve etkisini sürdürmeye devam etmiştir.

## 2.2.6. Süprematizm ve Süprematist Tipografi

Rus avangart sanat akımı olan süprematizm, konstrüktivizmden sonraki Rusya kökenli 20. yüzyıl sanatını derinden etkileyecek olan en önemli ikinci sanat akımıdır. Süprematizm terimini ilk kez Kazimir Maleviç, 1915 yılında yazdığı *Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme: Resimde Yeni Gerçeklik* adlı metninde kullanmıştır. Terim, Maleviç'in forma odaklanmış, yeni sanat anlayışının geleneksel sanata karşı üstünlüğünü ve yüceliğini ifade etmekteydi (Erdan, 2016: 209). Geometrik soyutlamayı en uç noktaya taşıyan süprematizm, resmi, resim olmayan elemanlardan arındırmasıyla, resmi sıfır noktasına götürmüştür. İdesiz ve içeriksiz yaratmaları ifade eden süprematizm, sanat için yeni bir çalışma alanı, suprema<sup>59</sup> alanını ifade etmektedir (Öndin, 2009: 51).

Maleviç süprematizmi, 1917 Devrimi'nin tarihte oluşturduğu ani kırılmayı, geleneksel düzenin yok edilmesini, devrimin içinden yeni toplumun geleceğin doğuşunu sembolize etmek için ortaya atmıştır (Öndin, 2009: 51). Süprematist anlayışa göre, nesnel dünyanın görsel olguları, kendi başlarına anlamsızdır. Sezgisel duyumun önemli olduğu kabul edilir ve eser kendisini ortaya çıkaran çevreden oldukça farklıdır. Süprematizme göre, temsile uygun olan araç daima, sezgisel duyumun mümkün olan en kapsamlı ifadesini veren ve nesnelere bildik görüntülerini göz ardı edendir (Maleviç, 2013: 77-78). İçeriksiz bir dünyayı ifade eden süprematizm, içeriksizliği hiçlik olarak ele alır ve içeriksizliğin deneyimlenmesini sunar. Nesnelere dünyasının reddi, sanatın içeriksiz olduğu anlamına gelmediğinden, sanatın içeriği sanatın kendisi olur. Süprematizmin ulaşmayı amaçladığı içeriksiz anlamında hiçlik, görecelikten kaçma isteminin görselleştirilmesi olarak karşımıza çıkar. Doğadan hareket ederek doğal biçimlerin yorumunu sunan sanat artık, somut olmayan varlığa yönelerek, nesnelere dünyasının ötesine geçer (Öndin, 2009: 51). Maleviç süprematizmin sanatı, nesnenin boyunduruğundan kurtardığını ve sanat yoluyla gündelik gerçekliğin ötesinde daha derin anlamların algılanabileceğini öne sürer. Süprematizme göre sanatın yeni alfabesinin ilk harfi, doğada bulunmayan bir şekil olan karedir (Antmen, 2013: 82). Süprematist sanattaki grafik öğelerin çoğunluğu kare, daire, üçgen ve kesişen çizgilerden meydana gelen geometrik biçimlerdir (Öztuna, 2007: 91).

---

<sup>59</sup> Latince en üst, en yukarı, en yüce anlamına gelen kelime.

Çok yönlü bir sanatçı ve tasarımcı olan El Lissitzki, çalışma arkadaşı olan Maleviç'in etkisiyle süprematizm akımını, tasarım ve tipografi alanına uyarlamıştır. Becer'e göre resimlerinde tipografik unsurları da kullanmaya başlayan Lissitzki, zamanla afiş ve kitap kapağı tasarımı alanına yönelmiştir. Sanatçının en bilinen çalışmalarından olan *Beyazlara Kızıl Kamayla Vur* (Resim 2.12) propaganda afişi süprematizm akımının bir ürünüdür (Becer, 2010: 126).



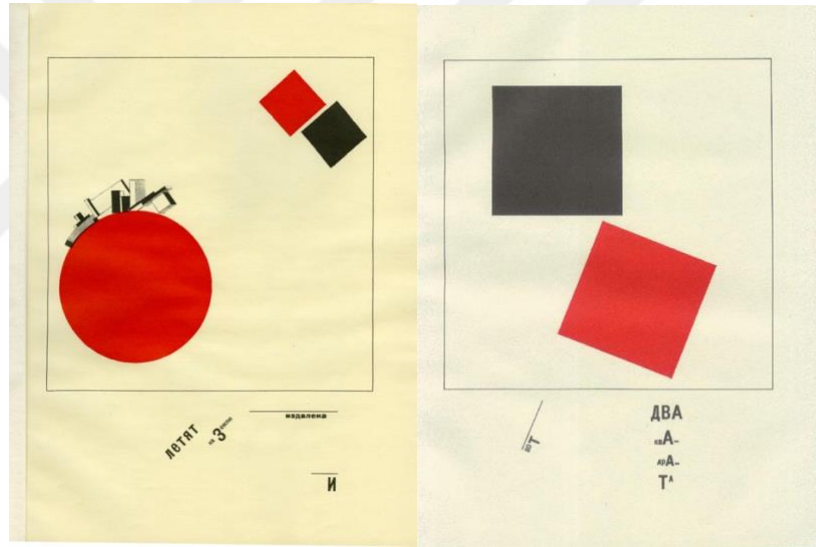
**Resim 2.12.** El Lissitzki, *Beyazlara Kızıl Kamayla Vur Afiş Tasarımı*<sup>60</sup>, 1919, Renkli taş baskı, 49,5x69 cm., Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

El Lissitzki bu çalışmasını 1917'deki Bolşeviklerin devriminden kısa bir süre sonra Kızıl Ordu'yu siyasi olarak desteklemek için yapmıştır (Resim 2.12.). Kırmızı üçgen şeklinde tasvir edilmiş olan kama, Çarın Beyaz Ordu'suna nüfuz eden devrimcileri sembolize etmektedir. Lissitzki kullandığı renk kombinasyonu ile 'kırmızı, beyaz ve siyah renklerle' belirtilen mesajı güçlendirerek ve sembolik bir anlatım yolunu seçmiştir. Örneğin, beyaz dairenin pürüzsüz, eğri duvarlarını, kırmızı üçgenin keskin ucuyla delmiştir, bu Kızıl Ordu'nun, Beyaz Ordu'nun savunmasını delmesini, dağınık küçük geometrik formlar mermi atışlarını temsil etmektedir (Bektaş, 1992: 59). Burada temel

<sup>60</sup> <https://www.dailyartmagazine.com/beat-the-whites-with-the-red-wedge/>, (Erişim Tarihi 28.06.2019).

formlar dinamik hareketi güçlendirmek için slogan olarak kullanılan dört kelimeyle birleşmesiyle geometri, tipografiyle kaynaşmıştır. Tırnaksız ve düz hatlardan oluşan yazı karakterleri, geometrik formlara uygun olacak şekilde diyagonal olarak kullanılmış, bu sayede tipografi eserin bütünüyle uyum göstererek dinamik bir yapı kazandırmıştır.

Becer'e göre Lissitzki'nin 1920'lerde ürettiği *Altı Farklı Yapıdaki İki Kare Üzerine Süprematist Öykü* (Resim 2.13.) adlı çocuk kitabında süprematizmin grafik tasarım ve tipografi üzerindeki etkisi çok belirgindir. Maleviç'in çalışmalarında sıkça kullandığı siyah kare, siyah daire ve siyah haç, Lissitzki'nin hazırladığı çocuk kitabının da temelini oluşturmuştur. Kare formlara göre diyagonal konumda yerleştirilmiş metinlerde ise farklı boyutlarda harfler kullanılmış, sözcük ve mekân arasında farklı bir ilişki kurarak okuma sürecinde dönüşüm yaratmayı amaçlamıştır (Becer, 2010: 129).



**Resim 2.13.** El Lissitzki, *Altı Farklı Yapıdaki İki Kare Üzerine Süprematist Öykü Adlı Çocuk Kitabı Tasarımı*<sup>61</sup>, 1920, Suluboya ve tahta kalem, 25.7x20.3 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Sanatı kilisenin, devletin, toplumsal ya da politik amaçların üzerinde gören ve her türlü işlevden arındırılması gerektiğine inanan Maleviç, 'toplum için sanat'a inanan konstrüktivistlerle çatışmıştır (Antmen, 2013: 82). Konstrüktivistler, devrim Rusya'sına model yurttaşlar olarak eğitilmiş, örgütlenmiş bir toplumu ve o toplumun parçası olmayı hedeflerken, süprematistler ve özellikle Maleviç kendi iradesi ve inisiyatifiyle bu devrime ve topluma katılmış, özgür zihinli bireyler hayal etmiştir. Süprematizm ferdi bir tavır

<sup>61</sup> <https://www.moma.org/collection/works/37650>, (Erişim Tarihi 18.06.2019).

benimsemesi bakımından konstrüktivist anlayıştan bu noktada ayrılmıştır. Hür bir sanatçı tipine vurgu yapmıştır (Karabaş, Damar, 2016: 103).

Süprematizmin özünde soyut geometrik anlayışı benimseyerek geometrik imge kullanımını en uç noktaya taşımış, yoğun olarak kare, daire, dikdörtgen ve haç formlarını kullanmış, sınırlı bir renk paleti tercih ederek ortaya koydukları kuram ve uygulama örnekleri ile günümüz tipografik tasarımının biçimlenmesine önemli katkı sağlamış bir akım olduğu söylenebilir.

### **2.2.7. Bauhaus Okulu ve Bauhaus Tipografisi**

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Almanya’da kurulan ve adını orta çağda yapı sanatçılarının bir usta denetiminde çalıştıkları bir lonca olan *Bauhütte*’den alan ve ‘yapı evi’ anlamına gelen *Bauhaus* (Bektaş, 1992: 70), Alman mimar Walter Gropius tarafından kurulan bir mimarlık, tasarım ve uygulamalı sanatlar okulu hem de bir sanat hareketidir (Antmen, 2013: 107).

Bauhaus düşüncesinin temelinde, geleneksel akademik sanat eğitiminin toplumun gereksinimlerine çözüm üretebilecek sanatçılar yetiştirmenin çok uzağında olduğu inancı bulunmaktadır (Antmen, 2013: 107). Gropius’un bu okulda yapmak istediği şey, Almanya’nın Birinci Dünya Savaşı’ndan yenik çıkmasının ardından tasarıma yeni bir bakış açısı getirerek, kuramla uygulamayı birleştirmek ve endüstrinin olanakları olan makinaları kullanarak uygulama ağırlıklı bir sanat eğitimi vermektir (Bektaş, 1992: 69). Grzymkowski’ye göre bu cesur yeni tasarım felsefesi, endüstriyle el ele verip modern dönemde seri üretim için tasarımlar yapma gibi yeni bir atılımın ihtiyaçlarını karşılayacak sanatçılar yetiştirmektir (Grzymkowski, 2016: 13).

Gropius mimari, resim, heykel, çömlekçilik, metal işleri ve tipografi gibi çok çeşitli alanlarda ürün veren sanatçıları ve zanaatkârları bir araya getirip iş birliğine dayalı bir toplum oluşturmak istiyordu. Gropius’a göre sanatın güzelliği, görsel cazibesinin yanı sıra hayatla olan bağı ve hayat için sağladığı faydada yatmaktaydı (Grzymkowski, 2016: 13). Bauhaus düşüncesi, eğer bir şey amacına uygun tasarlanırsa, güzelliğin kendiliğinden geleceği yönündeydi (Gombrich, 2009: 560). Bauhaus eğitmenleri, kişisel sanat vizyonlarını soyut ve nötr biçimler aracılığıyla herkesin erişebileceği bir görsel dile taşımayı hedeflemişlerdir (Armstrong, 2012: 54).

Bauhaus stili, süslemenin olmaması, minimal form ve tasarımın işleve hizmet etme biçimiyle nitelendirilir (Grzymkowski, 2016: 13). Bauhaus'un amacı akılcılık ve işlevsellik adına üsluptan kaçınarak, temel biçim ve renklere önem vermektir (Lynton, 1991: 158). Günümüz tasarım ve tipografi ilkelerinin oluşmasında Bauhaus Okulu ve akımının önemli bir rolü olmuştur. Günümüzde grafik tasarım üzerine bildiğimiz ve uyguladığımız birçok şey, Bauhaus okullarının eğitim ve öğretim deneyimlerine dayanmaktadır (Becer: 2007: 63).

Fotoğraf ve tipografiyi görsel bir iletişim diliyle kullanan Laszlo Moholy-Nagy, yalın ve işlevsel bir tipografik tasarım anlayışı getiren ve aynı zamanda Bauhaus'un ilk tipografi ve grafik tasarım atölye hocası Herbert Bayer, 'Yeni Tipografi' anlayışının ilk akla gelen temsilcilerinden olan Paul Renner ve Joost Schmidt, Bauhaus'un grafik tasarım alanındaki başlıca temsilcileri olmuştur (Zor, 2014: 3).

Yapısalcılıktan etkilenmiş, tipografi, fotoğrafçılık, heykel, baskı, resim ve endüstriyel tasarım alanlarında tecrübeye sahip bir sanatçı olan Laszlo Moholy-Nagy, Bauhaus'ta bulunduğu zaman içerisinde, tasarıma yönelik çok disiplinli yaklaşımın savunuculuğu yapmıştır (Bektaş, 1992: 73). Bektaş'a göre Moholy-Nagy tipografi ve fotoğrafı birleştirerek ortaya koyduğu 'tipofoto' çalışmalarıyla Bauhaus'un görsel iletişim konularına ilgi duymasını sağlamıştır. Özellikle afişin, tipofotoya doğru bir gelişim içerisinde olduğunu görerek yazıyla fotoğrafın bu nesnel bütünleşmesini ve mesajı hemen iletmesini, 'yeni görsel yazım' olarak adlandırmıştır. 1924 yılında, havalı otomobil lastiği için yaptığı *Pneumatik* afişi tipofoto kavramının en önemli örneklerinden biri sayılmaktadır (Resim 2.14) (Bektaş, 1992: 73).

Moholy-Nagy Resim 2.14'de görülen afişinde güçlü dinamik metin ve çarpıcı fotoğraf kombinasyonunu bir araya getirmiştir. Bir arabanın *Pneumatik* kelimesinin perspektival olarak deforme olmuş eğri harfleri boyunca hareket ederek, izleyiciye doğru gelmesi etkisinin oluşturulmasıyla tasarıma dinamik bir şekil kazandırılmıştır. Moholy-Nagy'nin çalışmasında açık fon üzerinde kullanılan koyu harflerle kuvvetli zıtlıklar yarattığı ve rengin cesur bir şekilde kullanılmasıyla, bir iletişim aracı olduğunu düşündüğü tipografinin, tam olarak net, açık ve okunaklı olmasını sağladığı, ayrıca tipografi ve fotoğrafın birlikte kullanılmasıyla da afişin vermek istediği mesajın daha yoğun ve etkili kıldığı söylenebilir.



**Resim 2.14.** Laszlo Moholy-Nagy, *Pneumatik Lastik Afişî*<sup>62</sup>, 1924, 31.5x22 cm., Louisiana Modern Sanatlar Müzesi, Humlebaek.

Moholy-Nagy, Bauhaus kitapları için tasarladığı basın ilanlarında ve kitap tasarımlarında konstrüktivist ve *De Stijl* tasarım ilkelerini bir araya getirmiştir. Bu çalışmalarda, çizgi, nokta, yazı sütunu, renk ve boşluk gibi sayfa unsurları dikey ve yatay bir doğrultuda, geleneksel orta eksenle bloklamaya zıt olarak asimetrik olarak düzenlenmiştir. Asimetrik düzenlemeler, kalın hatlı tırnaksız yazılar ve geometrik biçimler bu tasarımların ortak özelliği olmuştur (Becer, 2010: 199). Bauhaus kitap kapağı tasarımında (Resim 2.15), olduğu gibi Moholy-Nagy'nin tipografiyi konuyu açıklamak için başka bir illüstratif unsura ihtiyaç duymadan kullanmaya başlamasıyla, tipografinin hem görsel tasarımı oluşturan öğe, hem de iletilmek istenen mesajın kendisi olduğu görülebilir.

<sup>62</sup> <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/photographs-n08979/lot.172.html>, (Erişim Tarihi 18.06.2019).



**Resim 2.15.** Laszlo Moholy-Nagy, *Bauhaus Kitaplar Dizisi İçin Kapak Tasarımı*<sup>63</sup>, 1925, Tipo baskı, 23.7x38.1 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Bauhaus'un tipografi alanındaki diğer önemli temsilcilerinden biride Herbert Bayer'dir. Bayer, okul bünyesinde bir basımevi kurmuş, tipografik tasarıma işlevsellik ve konstrüktivist doğrultuda büyük yenilikler getirmiştir (Bektaş, 1992: 77). Bayer el yazısından miras gelen geleneksel serifli yazıları kullanımdan kaldırarak geometrik olarak tasarlanmış, sadece serifsiz yazıların hâkim olduğu bir tasarım anlayışını savunmuştur. Bayer ayrıca tipografide iki taraflı bloklama yerine, sadece soldan bloklanmış metinlere yer veren, tasarımlarında yazı boyutu ve ton değerlerine dayalı güçlü kontrastlar kullanarak sözcüklerin mesajlardaki önemine göre düzenlenmiş bir hiyerarşiyi kullanmıştır (Becer, 2010: 199).

Becer'e göre Bayer ortadan eksenli statik simetri yerine, iletişim gücünü daha da artırdığını düşündüğü güçlü bir vurgulama noktasından başlayarak kompozisyonun diğer elemanlarına doğru yönlendirdiği dinamik düzenlemeler kullanmıştır (Becer, 2010: 212). Bayer'in yapmış olduğu Bauhaus Okulu'na ait ürün kataloğunun kapağında Resim 2.16.,

<sup>63</sup> [https://monoskop.org/Piet\\_Mondrian#mediaviewer/File:Mondrian\\_Piet\\_Neue\\_Gestaltung.jpg](https://monoskop.org/Piet_Mondrian#mediaviewer/File:Mondrian_Piet_Neue_Gestaltung.jpg). (Erişim Tarihi 18.06.2019).



tipografiyi destekleyici olarak kullanılan, açıklık ve okunaklılığı en üst düzeye çıkaran, izleyiciye doğrudan mesaj gönderen, yalın ve ekonomik simgelerden oluşan saf geometrik formlar, temel renkler, bar, çizgi, nokta ve kare gibi unsurlar belirgin olarak dikkat çekmektedir.



**Resim 2.16.** Herbert Bayer, *Bauhaus ürün kataloğu için kapak tasarımı*<sup>64</sup>, 1925, Tipo baskı, 29.8x21 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Herbert Bayer'in 1925 yılında tasarladığı *Evrensel Alfabe* bütün harflerin standart eğim ve doğrulara sahip olduğu ve sadece yapısal olarak gereken farklılıkların korunduğu, sadeleştirilmiş serifsiz yazı karakterlerin ilk örnekleri arasındadır. Sanatçı bu alfabe tasarımında, harfleri oldukça yalın, açık ve rasyonel formlara indirgemeyi başarmıştır (Resim 2.17.) (Becer, 2010: 208).

<sup>64</sup> <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/works/printing-and-advertising/catalogue-of-designs/>, (Erişim Tarihi 18.06.2019).



Resim 2.17. Herbert Bayer, *Evrensel Alfabe* tasarımı<sup>65</sup>, 1925.

Bauhaus çağdaş kültür ve teknolojinin etkisiyle tırnaksız yazı karakterlerinin dönüşümünü ve değişimi etkileyen bir akım olmuştur. 1927-1928 yıllarında Almanya’da Paul Renner tarafından tasarlanmış olan, *Futura* yazı karakteri Bauhaus etkisinin net bir sonucudur (Resim 2.17.) (Sarıkavak, 2009: 82). Gelecek anlamına gelen Renner’in *Futura* font tasarımı ‘Yeni Tipografi’ alanındaki en önemli tasarımlardan birini oluşturmaktadır (Uçar, 2004: 113). Karakterler daire, üçgen ve kare gibi basit formlara dayanmakla birlikte, daha fazla okunurluk sağlamak ve yeni, modern bir yazı yaratmak için yumuşatılmıştır (Ambrose ve Harris, 2012: 23). Bu tarihten sonra tırnaksız yazı karakterlerinin yüzlercesi tasarlanmış ve bu gelişim günümüze kadar sürmüştür.

Bauhaus çağdaş tasarım düşüncelerini olduğu kadar çağdaş sanat eğitimini de etkileyen en önemli kuruluşlardan biri olmuştur. Öztuna’ya göre Bauhaus’ta özellikle yazının okunurluğu, yazı karakterlerinin düzenleme mantığı ve modern tipografi üzerine

<sup>65</sup> <http://indexgrafik.fr/wp-content/uploads/Herbert-Bayer-universal-alphabet.jpg>, (Erişim Tarihi 19.06.2019).

önemli tartışmalar yapılmış. Bu tartışmalar ışığında, yeni yazı karakterleri tasarlanmıştır (Öztuna, 2008: 49).



Resim 2.17. Paul Renner, *Futura Font Tasarımı*<sup>66</sup>, 1927-1928.

Bauhaus'un on dört yıllık tarihi boyunca okul gerek içeride yaşanan ayrılıklara gerekse ülkedeki siyasi ve ekonomik çalkantılara rağmen ayakta kalmış ve beş yüze yakın mezun vermiştir (Farthing, 2012: 414). 1933 yılında Nazi Partisi tarafından artan baskılara dayanamayarak kapanmasından sonraysa, eski öğretmen ve öğrencileri okulun felsefesini sürdürerek kuruluş amaçlarını yaymışlardır (E.S.A., 1997, 204). Bauhaus, modernizmin kurumsallaşmasında, onay görmesinde büyük savaşlar vermiş, modern devrimin tartışmasız en büyük savunucularından biri olmuştur (Köksal, 2002: 15).

Bauhaus bir sanat okulu ve akım olarak modern yaklaşımlarıyla klasik tipografik anlayışını yıkmış, tipografiyi işlevsellik ve endüstriyellik açısından ele alarak yeniden yorumlamıştır. Tipografiye yenilikler ve esaslar getiren Bauhaus üyeleri tipografiyi, tasarım yoluyla günlük yaşamın içine sokmaya çalışmıştır. László Moholy-Nagy'nin,

<sup>66</sup> [https://cdn-images-1.medium.com/max/800/0\\*dtxIHKJ6dgMfzYME.jpg](https://cdn-images-1.medium.com/max/800/0*dtxIHKJ6dgMfzYME.jpg). (Erişim Tarihi 19.06.2019).

Bauhaus kitaplarının tanıtımı için tasarladığı broşürün kapağında (Resim 2.18.) tipografi ve fotoğrafın beraber kullanılmasıyla şeklin ve metnin birliğinin ve fotoğrafla fotomontajın tasarımın bir parçası olması sağlamış olduğu söylenebilir. Bunu yaparken tasarım yüzeyi karelere bölünmüş, böylelikle görsel unsurlar düzene, asimetriye ve yalınlığı dayalı özellik kazanmıştır. Böylelikle tipografi ilk önce işlevini yerine getirmiş, durağan ve kolayca okunur olmuştur. Bu sayede algılama kolaylaşmış, verilmek istenen mesajın daha hızlı bir şekilde iletilmesi sağlanmıştır.



**Resim 2.18.** László Moholy-Nagy, *Bauhaus Kitapları Tanıtım Broşürü Tasarımı*<sup>67</sup>, 1928, Tipo baskı, 15.1x21.1 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.

Sadeleşen tasarım yüzeyi sayesinde Bauhaus, tipografide kesinlik, açıklık ve okunabilirliği amaç edinerek yeni serifsiz karakterlerin tasarlanması sağlamış, bu da ‘Yeni Tipografi’ kavramının gelişmesi açısından önemli bir aşama olmuştur.

67

[https://www.moma.org/collection/works/7558?artist\\_id=4048&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/7558?artist_id=4048&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 12.07.2019).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. MODERN SANAT AKIMLARI VE YENİ TİPOGRAFİ

#### 3.1. YENİ TİPOGRAFİ HAREKETİ

##### 3.1.1. Yeni Tipografi Kavramı ve Yeni Tipografinin Kökenleri

Tipografi 1900'lü yılların ilk çeyreğinde modern sanat akımlarının etkisiyle, Almanya'da bir grup sanatçı tarafından kökten bir değişime uğratılmış ve yine aynı sanatçılar tarafından yeniden tanımlanmıştır. Modern sanat akımları, o güne kadar bilinen klasik tipografi anlayışının çağın getirdiği teknolojik ve kültürel değişimlere göre yeniden yorumlanması gerektiğini savunmuşlardır. Bunun sonucunda ortaya çıkan yenilikler, avangart sanatçılar tarafından Yeni Tipografi olarak tanımlanmıştır. Bu tanım günümüze kadar gelen grafik tasarım alanındaki temel yaklaşımları ve kuramları etkilemesi nedeniyle tipografi sanatı açısından önemli bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Yeni Tipografi kavramının ne olduğunu ve onun kaynak ve köklerini net bir biçimde ortaya koymak, mevcut çalışmanın argümanının sağlam temeller üzerinde, açık ve anlaşılır biçimde ifade edilmesine yardımcı olacaktır.

Sarıkavak, Gutenberg'ten başlayarak 450 yıl boyunca dizginin tek tek elle dizilerek yapıldığını, işlem bitince dizginin dağıtılarak her bir harf karakterinin yeniden harf kasalarına yerleştirilmesi yoluyla uygulandığını, 19. yüzyılın son çeyreğine kadar yazı tasarımında ve tipografik kullanımdaki alışılmış yöntemlerde önemli değişikliklerin olmadığını belirtmektedir (Sarıkavak, 2008: 26). Endüstri devrimi ve teknolojik gelişmelerin ışığında gelişen yeni üretim teknikleri, modern sanat akımlarının yenilikçi bakış açılarıyla birleşerek tipografiye yeni bir form kazandırmaya başlamıştır.

20. yüzyılın başındaki buluşlar, yeni materyaller, yeni yapı yöntemleri ve bilimsel gelişmeler sanatçıları, tasarımcıları etkilemiş, ortaya atılan yeni problemler, daha doğru bilgiye ve esnekliğe olanak sağlamıştır. Mekanik uygulamaların çoğaltımı ve araştırmanın yeni yöntemleri, yeni sunumu, açık seçikliği ve kesinliği gerekli kılmıştır. Bu yüzyıldaki gelişmeler, değişen teknik, sosyal ve ekonomik koşullar, yeni bir anlayış biçimini destekleyen bir atmosfer yaratmıştır (Öztuna, 2008: 45). Klasik matbaacılık

çağının beş yüz yılı boyunca sürdürülen sıcak ve soğuk baskı dizgilerinin sınırlılıklarına karşın, bir yandan fotoğraf teknolojisinin diğer yanda elektronik teknolojisinin gelişmesi sayesinde 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden başlayarak harf ve font tasarımında olduğu kadar tipografik anlayışlarda da devrim niteliğinde yeni eğilimler ortaya çıkmıştır (Sarıkavak, 2008: 26).

Yeni tipografi tanımı yüzyılın başlarında birçok tasarımcı ve sanatçı tarafından kısa sayılabilecek bir süreç içerisinde ortaya çıkmıştır. Weill'e göre 1923 yılında Bauhaus'ta Moholy-Nagy'nin *Yeni Tipografi (Die Neue Typographie)*, 1923 yılında El Lissitzki'nin *Tipografinin Topografyası (Topographie der Typographie)*, 1924 yılında Kurt Schwitters'in *Tiporeklam (TypoReklame)*, 1925 yılında *Temel Tipografi (Elementare Typographie)* ve 1928 yılında da Jan Tschichold'un *Yeni Tipografi (Die Neue Typographie)* adlı eserlerinin yayımlanmasıyla klasik tipografi anlayışı kökten değişmiştir (Weill, 2007: 52). Modern sanat akımlarının etkisiyle değişen klasik tipografi anlayışı yerini 'Yeni Tipografi' olarak tanımlanan harekete bırakmıştır.

Öztuna'nın aktardığına göre Moholy-Nagy, Yeni Tipografi terimini, ilk defa 1923 yılında Weimar'da açılan bir serginin *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* adlı katalogunda kullanmıştır. Moholy-Nagy bu katalogta tipografiye yaklaşımlarına dair şu ifadeleri kullanmıştır:

Basılı materyalin amacı ve doğası, herhangi bir okuma yönünün (sadece yatay düzlemde değil), yazı karakterinin, harf büyüklüğünün, geometrik biçimin, rengin vb. serbest kullanımı belirler. Malzemenin gerekliliği, çeşitliliği ve adapte edilebilirliğiyle yeni tipografik dil yaratılmalıdır (aktaran Öztuna, 2008: 89).

Resim, şiir, yerleştirme, heykel, grafik tasarım ve tipografi gibi birçok sanat alanında üretim yapan Kurt Schwitters ise *Tipografi Üzerine Tezler* adlı yazısında konuyla ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

Tipografi alanında çok sayıda kural öne sürülebilir. En temel olanı şudur: Sizden önce başkasının yapmış olduğunu asla tekrarlamayın... Yazı karakterinin niteliği güzellik ve sadelik demektir. Sadelik açıklık gerektirir; tek anlamlı ve belirgin bir biçim, her türlü gereksiz süslemenin ve karakterin özü bakımından kesinkes gerekli olmayan tüm biçimlerin reddi... Abartılı düzenlemeler peşinde, şatafatlı ve hatta okunması olanaksız yazı karakterleri üreterek, fazlasıyla öne çıkan ve deforme olmuş illüstrasyonlar çizerek ayrıntıların özelliklerini iyi ya da kötü, bir şekilde ortaya koyuyorlar... (Schwitters, 2008: 91).

Yeni tipografi, gotik sanattan bu yana uygulanmakta olan klasik tipografi kurallarının yıkıldığı, modern çağın yeni teknik ve teknolojik olanaklarının tasarım

alanında kullanılmaya başlandığı, biçim uğruna içeriğin feda edilmediği, metnin işlevinden yola çıkarak görünür bir biçim yaratmanın hedeflendiği; asimetrik düzenleme, serifsiz yazılar, beyaz boşluk ve basım teknolojisi açısından üretimin daha ekonomik olduğu harf tasarımlarıyla uluslararası nitelikte, saf, nesnel bir tasarım üslubu olarak tanımlanabilir. Becer, Yeni Tipografi hareketini, harflerin her türlü süslemeden arındırılarak en temel formlarla var olduğu serifsiz karakterleri ‘çağın yazısı’ olarak ilan edildiği süreç olarak tanımlamaktadır. (Becer, 2010: 37).

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan sanat akımlarının etkisiyle tasarımda oluşan yenilikler, dönemin cansızlaşan, durağan ve sıradan tipografisine bir çeşit protesto niteliğindedir. Bu dönemde grafik tasarım, teknolojik buluşları, yeni ürünleri kitlelere tanıtırken görseli ve yazıyı çarpıcı bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Tipografi, içerdiği netlik, yalınlık ve izleyici üzerinde doğrudan şok etkisi yaratmasıyla önceki uygulamalara göre bambaşka bir anlam kazanmıştır (Öztuna, 2008: 89).

### **3.1.2. Yeni Tipografi Hareketi'nin Doğduğu Ortam, Oluşum Sebepleri ve Tschichold'un Yeni Tipografi Hareketine Katılması**

Avrupa’da 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarından itibaren gelişmekte olan teknoloji ve bilimsel keşifler, insanların gündelik yaşamlarında köklü değişimlerin meydana gelmesine sebep olmuştur. Hızlı endüstrileşmeyle ortaya çıkan yoğun kentleşme ve kentte yaşayan insanların karşı karşıya kaldıkları sorunlar, yeni oluşmaya başlayan modern toplumun dönüşümünü etkilemiştir.

Becer, 20. yüzyılın ilk yirmi yılının, Avrupa’da siyasi olarak monarşik yapıların yerini, demokrasiye ve sosyalizme bırakmaya başladığı, insanlığın bütün yönleriyle radikal olarak değişmeye uğradığı bir dönem olduğunu belirtmektedir. İnsanların günlük yaşamları sosyal, politik, kültürel ve ekonomik açıdan son derece canlı ve akıcı bir hale gelmiştir. Teknolojik ve bilimsel gelişmeler, ticaret ve endüstriyi köklü değişimlere zorlamıştır (Becer, 2010: 20). İçten yanmalı motor, elektrik motoru ve telekomünikasyondaki ilk adımlar üreticilerin önceden hayal bile edilemeyecek büyük bir randımanla üretim yapabilmelerini sağlamıştır. Eski el yapımı mallar bu dönemde makinelerle çok daha kolay ve ucuz yapılmaya başlanmıştır. Makine ev dünyasında da devrim niteliğinde bir değişime yol açmış ve radyo, telefon ve televizyon yoluyla evde ve işte iletişimin artık yeniden tanımlanması gerekmiştir. Montaj hattı taşıtların üretimini

inanılmaz ölçüde artırmış ve motorlu taşıtların daha geniş bir pazar için güç yetirilebilir hale gelmesini sağlamıştır. Öztuna'ya göre endüstri ve kentlerdeki yeni yapılanmalar gerek insanların yaşamını gerekse yaşama bakış açılarını değiştirmeye başlamış; ekonomik, politik, teknolojik ve sosyal pek çok değişimin yaşandığı modern dünyada grafik tasarım dili de insanların yaşayış tarzını, kentlerin görüntüsünü değiştirmiştir (Öztuna, 2008: 34). Tschichold ise *Yeni Tipografi* (1928) kitabında bu değişimi şu şekilde anlatmıştır:

On dokuzuncu yüzyılın ortalarından bu yana genel toplumsal şartlar kayda değer ölçüde değişmiş, tüketici sayısı aşırı derecede artmış, Avrupa kent kültürünün yayılması hayli çoğalmış, tüm iletişim araçları gelişmiştir ve bu değişiklikler de zamana uygun işleyişleri talep eder... En nesnel, gerçekten de en olgusal tasarıma duyulan ihtiyacı, modern şehirlerdeki, dehşet verici sayıdaki yazı ve afişler açıkça gösterir (Tschichold, 1993: 87).

Bu olumlu gelişmelerin yanında, teknolojinin yıkıcı silahlarıyla, Avrupa başta olmak üzere tüm dünyayı etkileyen Birinci Dünya Savaşı'nın, batı uygarlığının gelenek ve kurumlarını derinden sarstığı kargaşa ortamında bir grup sanatçı görsel sanatlar alanında sosyal yapıyı ve geleneksel değerler sistemini sorgulayan bir dizi yaratıcı devrim gerçekleştirmiştir (Becer, 2010: 20). Bu sanatçılar sadece sanatla değil dönemin teknolojik, siyasal ve ideolojik değişimleriyle etkileşim içine girerek onlardan etkilenmiş ve çevrelerini etkilemişlerdir. Ayrıca modern sanatçılar kendilerine önemli misyonlar yükleyerek başka bir dünyaya ait fikirleri için manifestolar yayımlamışlardır. Ürettikleri ile dünyayı değiştirebileceklerini düşünen ve öncü olma endişesi taşıyan bu sanatçılar, sanat tarihi açısından en üretken ve orijinal dönemi oluşturmuşlardır (Erden, 2016: 12-15).

Yeni bir görsel tasarım dilinin filizlenmeye başladığı ve iletişim kültürünün radikal olarak değişme uğradığı bu dönemde, büyük boyutlu baskı olanakları ve fotoğraf, tasarımda görsel sorgulamaların başlamasına olanak tanımıştır. Kitap, gazete ve dergiler büyük ölçeklerde ve ucuz maliyetlerle basılmaya başlanmıştır. Metin ve imgelerin beraber kullanılmasını kolaylaştıran fotoğraf ve fotomontaj sayfa düzlemine yeni bir potansiyel kazandırmıştır (Öztuna, 2008: 88). Tschichold fotoğraf ve fotomontajın getirdiği bu potansiyeli şu şekilde anlatmıştır:

Günümüzün basılı görsellere olan devasa talebini çizim ya da tablolarla karşılamak kesinlikle imkansızdır... Fotoğrafın özel cazibesi, tam olarak harika, sıklıkla mucizevi netliği ve bozulmazlığında yatar. Görünüşünün saflığının ve



mekanik üretim sürecinin bir sonucu olarak fotoğraf, zamanımızın bariz görsel temsil aracı haline geliyor... (Tschichold, 1993: 87).

Sanatta geleneksel bakış açısı darmadağın olmuş, kübizmin başını çektiği modern sanat ve tasarım akımları 20. yüzyılın grafik biçim dilini ve görsel iletişimi doğrudan ve derinden etkilemeye başlamıştır. Tipografik tasarımda bu gelişmelere paralel olarak modern resim, şiir ve mimariyle yakın ilişki içine girmiş ve büyük bir evrime uğramıştır (Becer, 2010: 20).

Tipografi terimi yüzyıllarca, Gutenberg'in geliştirdiği matbaacılık yöntemi sonucunda ortaya çıkan teknik bir süreç ve bu süreci gösteren bir terim olarak kullanılmasına rağmen, modern yaklaşımların tasarım ve tipografiye getirdikleri yeni bakış açısı sayesinde artık tipografi ve tasarım neredeyse eş anlamlı bir hale gelmiştir. Becer'e göre tipografide modernizmi gerçekleştiren 20. yüzyıl sanatçıları, geleneksel tipografinin yüzyıllardır değişmeyen katı kural ve kalıplarını yerle bir ederek, matbaa harflerine hem yaratıcı ve deneysel, hem de anlam ve iletişime dayalı yeni bir boyut kazandırmışlardır (Becer, 2010: 20). Dönem sanatı, geleneksel ve klasik yaklaşımların çağın gereksinimlerini karşılayamamasından yola çıkarak, tipografiyi teknik bir süreçten ve zanaattan, kavramsal bir tavra dönüşecektir. Beş yüz yıllık klasik matbaacılıkta tipografi, mesleki bir uzmanlık alanı, kesinlikle uyulması gereken ilkeler ve kurallar bütünü iken, 20. yüzyılın modernizmi tipografiyi deneysel bir uygulama alanı olarak kabul etmiştir (Sarıkavak, 2009: 7).

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde, fütürizm, kübizm, dadacılık, konstrüktivizm, Bauhaus ve *De Stijl* gibi sanat ve tasarım hareketleri, radikal bir değişime ve yeni bir görsel dağarcığın biçimlenmesine öncülük etmişlerdir (Öztuna, 2008: 88). İtalya, Rusya, Almanya ve Hollanda'da ortaya çıkan sanatsal ve politik görüşleri birbirleriyle çelişen, hatta karşıt yapıda olan bu akım ve okullar ile birtakım bağımsız sanatçı ve tasarımcılar gerek kuram, gerekse uygulama alanında yaptıkları çalışmalarla günümüz tipografik tasarımın biçimlenmesine önemli katkılar yapmışlardır (Becer, 2010: 19). Bu hareketler içerisinde yer alan öncü tasarımcılar, klasik metin geleneğini kabul etmeyerek, dil ve imgelemin yapılandırılmasında yeni anlatımları araştırmışlardır (Öztuna, 2008: 78). Özellikle de 1920'li ve 30'lu yıllar, grafik tasarım ve tipografi alanında tüm dünyada önemli gelişmelerin yaşandığı, yeni yazı karakterlerinin tasarlandığı, tipografinin yeni bir form kazandığı verimli bir dönem olmuştur (Becer, 2010: 44).

Klasik tipografi anlayışının yıkılması, onun yapı elemanlarına karşı bir savaş olarak ortaya çıkmış, gelişen teknoloji ve kültürel ortam bunun başlıca sebebi olmuştur. Weill'in aktardığına göre Jan Tschichold *Yeni Tipografi* kitabının önsözünde Mondrian'a atıfta bulunarak '*Uygarlığın dönüm noktasında bulunuyoruz*' ifadesini kullanmıştır. Tschichold'a göre bu dönüm noktasının mimar ve kahramanları, gelişen teknolojinin ve bilimin geliştiricileri ve uygulamacıları olan mühendislerdir (aktaran Weill, 2007: 52). Tschichold bu düşüncesini *Yeni Tipografi* kitabında şöyle belirtmiştir:

...zamanımızın özelliklerini tanımlayan asli şekiller: araba, uçak, telefon, radyo, fabrika, neon-reklamlar, New York! geçmişin estetik anlayışına herhangi bir atıfta bulunmadan tasarlanmış bu nesnelere, yepyeni bir tür insan tarafından yaratılmıştır: mühendis! (Tschichold, 1993: 53).

Modern sanatçılardan bir olan El Lissitzky 1922 yılında, Düsseldorf'ta 'İlerici Sanatçılar Kongresi'nde yaptığı, modern sanatın misyonuna dair bir açıklamada, modern sanat ve Yeni Tipografi arasındaki anlayış ortaklığını şöyle dile getirmiştir:

Bizim düşüncemizin merkezinde, eski öznel, mistik dünya kavrayışından uzaklaşma ve bir evrensellik-berraklık-gerçeklik tutumu yaratma çabası yer alıyor... İlerleme derken sanatı süsleme ve dekorasyon rolünden, azınlığın duygularını tatmin etme ihtiyacından kurtarmayı kastediyoruz... Yeni sanat öznel değil, nesnel bir temele dayanıyor (aktaran Harrison ve Wood, 2016: 201).

Jan Tschichold, *Yeni Tipografi Hareketi*'ne dâhil olma niyetini, kitabında şu şekilde açıklamaktadır:

Her şeyden önce, el yapımı kâğıdıyla, kalyonlarla, Athena ve Apollonlarla süslü on altıncı yüzyıl üslubuyla, büyük yazılmış ilk harfleriyle, gösterişle, mitolojik sebzeleriyle, tokalarıyla, vecizeleriyle ve roma rakamlarıyla insanı hasta eden, idiotça eski-moda Şiir Kitabı anlayışına karşı tipografik bir devrim başlatıyorum (Tschichold, 1993: 53).

Tschichold yine aynı kitapta *Yeni Tipografi Hareketi*'nin temel özelliklerini şu şekilde dile getirmiştir:

Yeni Tipografi, tıpkı yeni teknoloji, yeni mimari ve yeni müzik gibi, bir moda akımından ziyade Avrupa kültürünün yeni çağının bir dışavurumudur. Amacı, günün sunduğu imkânları kullanarak her işi mümkün olduğu kadar eksiksiz ve tutarlı olarak tasarlamaktır. Böylelikle her türlü çalışmaya yönelik yepyeni bir tutum sergilemektedir, çünkü teknik ve gereklilikler sürekli bir değişim içindedir ve fosilleşmiş katı bir tutum düşünülemez bile. Yeni gelişmeler bu noktada başlar: bu gelişmelerin temelinde sanatsal deneylerden ziyade, toplumsal ihtiyaçlarla birleşerek yeni gereklilikler yaratan yeni üretim metotları yatmaktadır (Tschichold, 1993: 64).

Tipografi sonuç olarak bu gelişmelerin ışığında yüzyıllardır devam eden klasik bakış açısından kurtularak hem ifadeci görsel bir dil, hem de sözel bir dil olmuştur. Erken dönem modern sanatçı ve tasarımcılar, metnin hem görülebilirliğini hem de okunabilirliğini keşfetmişlerdir (Öztuna, 2008: 78). Bu sanatçı ve tasarımcıların yaptıkları keşif ve yeniliklerle hem kendi dönemlerini ve ötesini etkilemeyi başarmış, hem de bugün kullanılan modern tipografinin şekillenmesini sağlamış oldukları söylenebilir.

1944 yılının yazında Avrupa kıtasında savaş en kanlı dönemlerini yaşarken, New York'ta Modern Sanat Müzesi'nde, müzenin 15. Yılı kutlamak amacıyla *Art in Progress*<sup>68</sup> adını taşıyan bir sergi düzenlenmiştir. Sergi kataloğunda yer alan şu ifade modern sanat ve yeni tipografinin evriminin iç içeliğini özetler niteliktedir:

20'li yıllarda Rodçenko ve Rus süprematistler afişlerde geometrik desenler kullanmaya başladılar; bu grafik ve tipografik zenginlikler diğer bir Rus Lissitzki, van Doesburg ve Hollandalı De Stijl grubu tarafından da keşfedildi. Daha sonraki dönemlerde de bu imkânlar, Münih'te Jan Tschichold, Bauhaus'un içinden veya ona yakın çevrelerden Herbert Bayer ve başkaları ve Prag'tan Ladislav Sutnar tarafından da keşfedilmişlerdir (De Jong, 2008: 160).

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde grafik tasarımdaki yaratıcı yeniliklerin büyük bir kısmının, modern sanat akımlarının bir parçası olarak ve Bauhaus'da gerçekleşmesine karşın, bu keşifler çoğunlukla toplumun büyük bir kesiminin dışında sınırlı bir izleyici tarafından görüldü ve anlaşıldı. Bu yeni yaklaşımları günlük tasarım sorunlarına uygulayan ve bunları geniş kitlelere, basımcı, dizgici ve tasarımcıya açıklayan ilk kişi Jan Tschichold (1902-74) olmuştur (De Jong, 2008: 64).

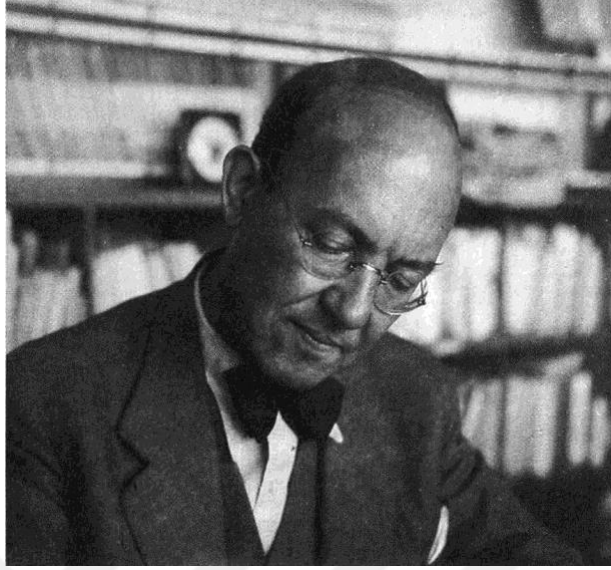
Proulx'un aktardığına göre, 1902 yılında Almanya Leipzig'de bir hattat ve tabela ressamının oğlu olarak dünyaya gelen Tschichold (Resim 3.1.), Leipzig Grafik Sanatlar ve Kitap Üretimi Akademisi'nde<sup>69</sup> okuduğu kaligrafiye erken dönemde ilgi duydu ve Insel Verlag'ın<sup>70</sup> tasarım ekibinde kaligraf olarak çalışmaya başlamıştı (Meggs ve Purvis, 2012: 335). İlk yılında *Palatino* adında iki şiir kitabı tasarlamıştır. Bu, başlangıç öğrencisi için büyük bir onurdur. Bu noktada Tschichold'un tarzı son derece klasiktir. Akademideki

<sup>68</sup> Bu ifade gelişmekteki sanat, devam eden sanat, ilerleyen sanat anlamlarını bir arada barındırdığı için, sergi adının özgün haliyle kullanılması yeğlenmiştir.

<sup>69</sup> Staatliche Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe.

<sup>70</sup> Insel Yayınevi.

yılları boyunca Tschichold tipografi ve klasik kitap tasarımı eğitim almıştır (Proulx, 2008: 78).



**Resim 3.1.** Jan Tschichold<sup>71</sup>, 1948.

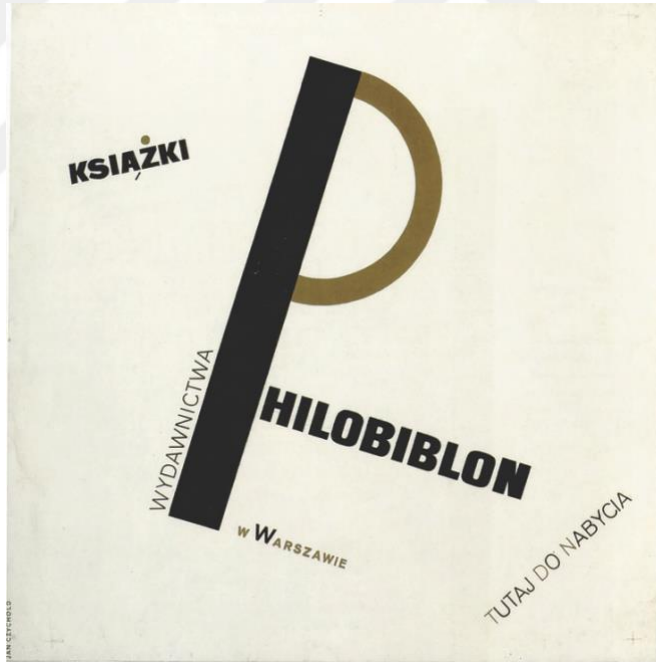
Bulunduğu şehir Leipzig, Alman yayıncılık endüstrisinin merkeziydi ve Tschichold doğal olarak kendisini basım dünyasının içinde bulmuştur. Daha sonra modern sanatta meydana gelen yeni ‘-izmleri’ merak etmeye başlamıştır (Hollis, 2008). Eğitimini 1921 yılında Leipzig Grafik Sanatlar ve Kitap Üretimi Akademisi’nde tamamladıktan sonra Tschichold, yazı tasarımcısı Walter Tiemann’ın yanında eğitimine devam etmiştir (Fabian, 1999). 1922’den 1925 yılına kadar Leipzig Akademisinde kaligrafi konusunda akşam dersleri vermiştir (Tschichold, 1993: 7).

1923 yılında, 21 yaşında olan Alman tasarımcı Jan Tschichold, Weimar’daki Bauhaus sergisini izlemiştir. Sergi Bauhaus, *De Stijl* ve konstrüktivizmden etkilenmiş sanat yapıtı ve tasarımlardan oluşmaktaydı. O zamanlar yeni doğmakta olan yeni tipografi akımının bu canlı örnekleri Jan Tschichold’u etkilemiştir (Armstrong, 2012: 35). Tschichold kısa süre sonra, Hollandalı grafik tasarımcısı Piet Zwart, Rus süprematist ressam Kazimir Maleviç ve Rus konstrüktivist El Lissitzki ve Alexander Rodçenko’nun eserleri tarafından büyülenecektir (De Jong, 2008: 31). Rendle’a göre genç Tschichold’un daha önce gördüğü hiçbir şeye benzemeyen bu sergideki çalışmalar, onu sergiden edindiği izlenimlerden yola çıkarak sembol, renk ve metnin alışılmadık şekilde bir araya getirilmesiyle oluşan bir düzenin temelini atmak için deneysel fikirler üretmeye sevk

---

<sup>71</sup> Burke, 2007: 160.

etmiştir (Rendle, 2017). Bauhaus'un renkli kitap ve posterlerine hayran kalan Tschichold, Avrupa'nın her yerinden tasarımcılara işlerinin kopyalarını istemek için mektuplar yazmıştır. Bu isimlerin arasında El Lissitzki, Kurt Schwitters, Josef Albers, Willi Baumeister, Herbert Bayer, Max Bill, Walter Dexel, Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Ben Nicholson, Rodçenko, Gustav Klutis, Schlemmer, Ladislav Sutnar, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Maleviç, Piet Zwart ve Paul Schuitema vardır. Kısa süre sonra Tschichold kendi eserlerini Bauhaus'un ve Rus konstrüktivistlerin işlevsel tasarım konseptleri ve *De Stijl* çevresinin vizyon sahibi teorik fikirleriyle sentezlemeye başlamıştır (De Jong, 2008: 31). Becer'e göre Tschichold 1924 yılında Varşova'daki *Philobiblon* Yayınevi için tasarladığı afiş, modernizmin etkisindeki ilk çalışmasıdır. Bu çalışma 'sanat yerine tasarım' anlayışını benimseyen yeni bir Tschichold'u gözler önüne sermektedir. Sanatçı o zamana kadar kullandığı el yazısı ve kaligrafiyi bir kenara bırakmış, afişin üzerindeki bütün yazıları dizgi atölyesinde kullanılan serifsiz yazı karakterleriyle kompoze etmiştir (Resim 3.2.) (Becer, 2010: 232).



**Resim 3.2.** Jan Tschichold, *Philobiblon Yayınevi Afiş Tasarımı*<sup>72</sup>, 1924.

1923 yılındaki yapılan Bauhaus sergisinden iki yıl sonra, 1925 yılında Tschichold matbaacılar için yayımlanan ticari bir dergi olan *Typographische Mitteilungen*'in<sup>73</sup> Ekim sayısının misafir editörü olması için davet almış ve tamamen Yeni Tipografi'ye ayrılmış

<sup>72</sup> Meggs ve Purvis, 2012: 335.

<sup>73</sup> *Tipografik Haber* şeklinde Türkçeleştirilebilir.

bu sayıyı sadece küçük harfler kullanarak tasarlamıştır. Yeni Tipografi terimini o dönem Tschichold'dan başka, bu tarzda çalışan diğer tasarımcılarda kullanıyordu (De Jong, 2008: 40). El Lissitzki, Laszlo Moholy-Nagy ve Kurt Schwitters'ın 1923 ile 1925 yıllarını kapsayan aralıkta yayınladıkları makale ve manifestolarında Yeni Tipografi terimini kullanmışlardır (Özdemir ve Kurt, 2018: 88). Bauhaus içerisinde ilerici tipografinin önde gelen temsilcisi olan Moholy-Nagy, ilk kez 1923 yılında bir Bauhaus sergi kataloğunda "Yeni Tipografi" terimini kullanmıştı. Moholy-Nagy katalogdaki *Die neue Typographie*<sup>74</sup> adlı makalesinde kontrast ve netliğin kullanımını vurguluyordu ve bu görüş Tschichold tarafından da paylaşılan bir görüştü (De Jong, 2008: 40). Becer, Tschichold'un modern sanat akımlarının öncülerinin ortaya koyduğu yaratıcı örnekleri grafik tasarım ve tipografinin çağdaştırılmasında kullanılabileceğini fark eden ilk tasarımcı olduğu düşüncesindedir. Yeni Tipografi'nin öncüleri arasında yazı ve kaligrafi eğitimi almış olduğu halde modern düşünceleri akılcı bir sistem içerisinde basın-yayın sektörüne uyarlayan ilk tasarımcıdır (Becer, 2010: 232).

*Typographische Mitteilungen* dergisinin kırmızı ve siyah renkte basılan bu özel sayısı profesyonel matbaacı, dizgici ve tipograflar için Yeni Tipografi'nin ilkelerinin açıklık kazanmasına yardımcı olmuştur (De Jong, 2008: 35). Sonraki on yıl içerisinde Tschichold, geleneksel eğitimini ve simetriye olan düşkünlüğünü bir yana bırakarak yeni ve modern tipografi akımının en güçlü savunucularından biri haline gelmiştir (Armstrong, 2012: 35).

Modern sanat akımlarının özellikle de dadacılığın devrimci tipografi ve grafik tasarım anlayışı, Tschichold ve Yeni Tipografi üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Tschichold bu etkiler hakkında düşüncelerini *Yeni Tipografi* kitabında şöyle belirtmiştir:

Savaşın oldukça önem verdiği genç nesil ve savaş öncesinin çürük bireyselci kültüründen nefret edenler, kendi düşüncelerini ifade ettiğini düşündükleri dada hareketine kendilerini bırakmışlardır... Almanya'daki liderlerinin Haziran 1917'de bastırdıkları prospektüs, Neue Jugend (Yeni Gençlik), Yeni Tipografi'nin ilk ve en önemli dokümanlarından. Onda halihazırda Yeni Tipografi'nin en tipik özelliklerini bulabiliyoruz: geleneksel kompozisyon tarzlarından kurtuluş; tip boyutlarında, tasarım ve renkte güçlü kontrast; tiplerin her türlü açıda kullanımı; her çeşit tip ve fotoğrafın kullanımı (Tschichold, 1993: 57).

Tschichold'un sözünü ettiği *Neue Jugend* isimli prospektüsün bazı sayfaları Resim 3.3.'de görülmektedir.

---

<sup>74</sup> *Yeni Tipografi*.



Resim 3.3. John Heartfield ve Wieland Herzfelde, *Neue Jugend (Yeni Gençlik) İsimli Prospektüs*<sup>75</sup>, 1917, Berlin.

Tschichold yeni gelişmekte olan Yeni Tipografi Hareketi’ni oluştururken dönemin önemli modern sanat hareketlerinden etkilenmiş ve bu akımların temsilcileri olan avangart sanatçılarla yoğun bir temas halinde bulunmuştur.

1925 yılında Bauhaus içerisinde bir baskı ve reklam (*Druck und Reklame*) bölümü açılmış ve iki yıl sonra eski bir Bauhaus öğrencisi olan Bayer bu bölümün başına geçmiştir. 10 Mart 1927 yılında Bayer, Tschichold’a bir mektup yazmış ve şöyle demiştir: “*Yeni dönemin başlamasıyla birlikte reklamcılık dersi vereceğim ve burada tipografi ayrı bir ders olarak ele alınacak*” (De Jong, 2008: 40). 1925’te Tschichold, Bayer’e reklamcılık ve tipografi üzerine birlikte bir kitap yazmayı önermiştir, böyle bir kitabın yalnızca Bauhaus içerisinde üretilen çalışmalar hakkında olabileceğini öğrenmeleri sonucunda hazırladıkları bir çalışma, *Kitap ve Reklam Sanatı*<sup>76</sup> başlığıyla 1926 yılında derginin *Ofset Baskıda Sanat, Kitap Yazımı ve Reklamcılık*<sup>77</sup> özel sayısı olarak basılmıştır. Bu özel sayının içerisinde Bauhaus tasarımcılarının ürettiği pek çok resim ve fotoğraf bulunmaktaydı (De Jong, 2008: 40).

Tschichold çalışmalarından etkilendiği Hollandalı grafik tasarımcısı Piet Zwart’a özel bir yakınlık hissetmiş ve ona benzer tarzda çalıştıklarını yazmıştır. Bir diğer ortak noktalarının da bu iki sanatçı üzerinde sinemanın güçlü bir etkisi olmasıydı. Tschichold, bu nedenle Zwart’a Münih’deki *Phoebus-Palast* sineması için tasarladığı film afişlerini

<sup>75</sup> <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/about-john-heartfield-photomontages/dada-political-art-history/heartfield-grosz-neue-jugend-1>, (Erişim Tarihi 20.06.2019)

<sup>76</sup> Özgün adı *Buch und Werbekunst*.

<sup>77</sup> Özgün adı *Offset-Buch-Und Werbekunst*.

göndermiştir. Zwart da Tschichold'a NKF Hollanda Kablo Fabrikası için yaptığı çalışma reklamların kopyalarını göndermiştir. Bu reklamların tasarımları *Phoebus-Palast* sineması için 1927 yılında yapılan afişlerde bir ölçüde etkili olmuş olabilir (De Jong, 2008: 56).

Tschichold'un pek çok sanatçı ve tasarımcı arkadaşı arasında sonradan İsviçre yurttaşlığına geçmiş olan Alman tasarımcı ve dizgici Walter Cylax'da (1899-1945) bulunmaktaydı. Cylax Leipzig kentinde okutman olarak çalışırken Tschichold ile aynı evi paylaşmıştır. Ayrıca İsviçreli sanatçılar Hans (Jean) Arp (1886-1966) ve karısı Sophie (1889-1943); Hollandalı tasarımcı Peter Alma (1886-1969); Alman sanatçılar Gerd Arntz (1900-1988) ve Werner Graeff (1901-1978), fotoğraf sanatçısı ve *De Stijl* üyesi tasarımcı, film yapımcısı ve avangart akıma ait bir yayın olan *C: Zeitschrift Für Elementare Gestaltung*'nin<sup>78</sup> yayıncısı olan Hans Richter (1888-1976) ve Tschichold'un çok samimi bir dostluk kurduğu Schwitters de sürekli temasta olduğu isimler arasındaydı. Çek fotoğraf sanatçısı Lucia (1894-1984) ve Laszlo Moholy-Nagy sık sık Münih'te Tschichold'u ziyaret etmişlerdir. (De Jong, 2008: 197). Tschichold, El Lissitzki ve Klutis gibi Rus sanatçılarla temasını hep korumuştur (De Jong, 2008: 181).

### 3.1.3. Jan Tschichold'un Yeni Tipografi Tanımı

Tschichold, diğer modern tasarımcılardan farklı olarak Alman yayıncılık endüstrisinin merkezinde doğması ve burada eğitim almasının avantajıyla geliştirdiği yeni kuramları pratik terimlerle basitçe ifade edebiliyordu. Bu sayede hem geleneksel üretim yapan tipografi temsilcileriyle, hem de matbaa endüstrisiyle iletişimi sürdürebiliyordu. Proulx'a göre Tschichold'un yeni bir görsel düşünme biçimi bulma tutkusu, 1924 ile 1933 yılları arasında sıklıkla bu konuda konferanslar vermesi ve makaleler yazmasına yol açtı. Bu yazılardan bir tanesi Bauhaus sergisinden sonra *Elementare Typographie*<sup>79</sup> başlığıyla *Typographische Mitteilungen*<sup>80</sup> dergisinin bir eki olarak 1925 yılında yayımlandı (Proulx, 2008: 76). Lissitzki, Schwitters ve Bauhaus sanatçıları tarafından yenilerde uygulanmaya başlanan işlevsel ve modern tipografinin

<sup>78</sup> *Biçimin Temelleri Dergisi* şeklinde tercüme edilebilir.

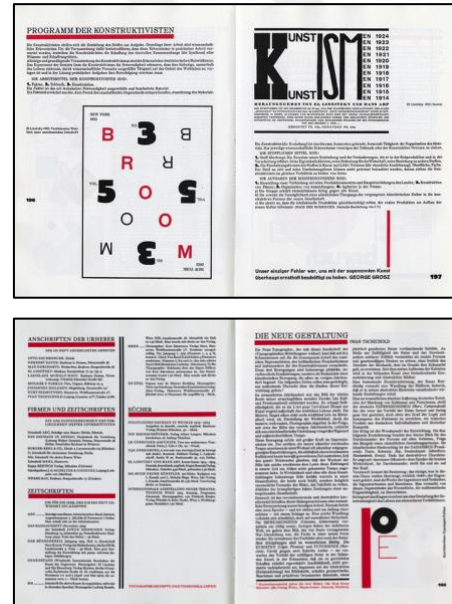
<sup>79</sup> *Temel Tipografi*.

<sup>80</sup> *Tipografi Haberleri*.



ilkelerini sentezlediği yazısında Tschichold, matbaacılığın kullanımı için Yeni Tipografi'nin ilkelerini standartlaştırdı (Öztuna, 2008: 90).

*Elementare Typographie* ekinde Tschichold (Resim 3.4.) matbaacı, dizgici ve tasarımcılara, asimetrik tipografıyı açıklayarak göstermiştir. Tschichold'un şeffaf yorumuyla birlikte, çok yönlü öncü bir çalışma olan bu ek, beyaz kâğıt üzerine kırmızı ve siyah renklerle basılmıştır. Almanya'da birçok matbaacı hala orta çağ klasik simetrik düzen ve tipografisini kullanıyordu. Tschichold'un bu çalışması yeni yaklaşım için bir ilham kaynağı olmuş ve çok fazla coşku yaratmıştır (Meggs ve Purvis, 2012: 335). Bu ekin kapağında Tschichold dik açılı olarak düzenlediği tasarımda, beyaz negatif alanlarda pozitif düzenlemeler, asimetrik ve tırnaksız karakter kullanımıyla Yeni Tipografi'nin biçimsel ilkelerini görünür kılmıştır. De Jong'a göre Tschichold için *Temel Tipografi* Yeni Tipografi Hareketi'nin bir manifestosuydu. Bu makaleyi Tschichold, El Lissitzki'in *İki Karenin Hikayesi*'den<sup>81</sup> görsellerle süslemiştir (Resim 3.5.) Ayrıca Yeni Tipografi'nin ilkelerini açıklığa kavuşturmak ve göstermek için Tschichold, kendi tipografisine ek olarak, avangart tasarımcı Max Burchartz, Johannes Molzahn, Schwitters, Moholy-Nagy, Lissitzki, Bayer ve İsviçreli poster tasarımcısı Otto Baumberger'in eserlerine yer vermiştir (De Jong, 2008: 35-36).



**Resim 3.4.** Jan Tschichold'un *Typographische Mitteilungen İçin Hazırladığı Elementare Typographie Eki Kapağı*<sup>82</sup> ve İç Sayfa Tasarımı, 1925, Tipo baskı, 31.1x23.5 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

<sup>81</sup> Almanca yayımlandığı adıyla *Mar von zwei Quadraten*.

<sup>82</sup>[https://www.moma.org/collection/works/168064?artist\\_id=5951&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/168064?artist_id=5951&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 20.06.2019).

Orta Çağ'dan beri kullanılan Textura, bu coğrafyada en tutulan yazı karakteri olduğu ve Alman dizgiciliğinin genelde klasik simetrik tasarım anlayışına taraftar olduğu için, *Temel Tipografi* metni tam bir sansasyona sebep olmakla beraber, geniş bir kitlede de coşku ve görüş farklılıklarına yol açmıştır. 23 yaşına geldiğinde Tschichold, Yeni Tipografi olarak tanınacak olan olgunun sözcüsü ve yönlendirici kuvveti olmuştur (De Jong, 2008: 39).



Resim 3.5. El Lissitzki'nin *İki Karenin Hikayesi*'den Örnekler<sup>83</sup>, 1922, Tipo baskı, 25.5x21 cm., Berlin.

Bauhaus'ta da Moholy-Nagy ve Gropius tarafından da olumlu karşılanan (De Jong, 2008: 40) *Temel Tipografi* hakkında El Lissitzki Moskova'dan yazdığı 22 Ekim 1925 tarihli cevabi bir mektupta şöyle diyordu:

Sevgili, Tschichold, bravo, bravo. Seni çıkarmış olduğun *Temel Tipografi*'den dolayı kalpten kutluyorum. Bence böyle kaliteli bir yayını ellerimde tutuyor olmak,

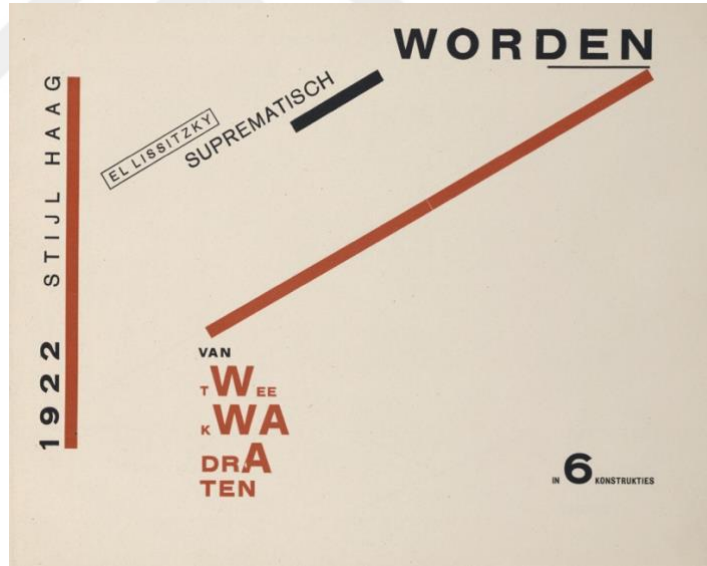
<sup>83</sup> <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.218.html/2007/russian-art-and-paintings-107115>, (Erişim Tarihi 20.06.2019)

gözlerimle izliyor olmak olağanüstü bir haz. Sınır uçlarındaki tüm alıcılarım çıktı ve mekanizmam işlemeye başladı. Ve sonunda işte ataleti yenmek için bu gereklidir diyorum (De Jong, 2008: 39).

El Lissitzki'nin 1922 yılında çocuklar için hazırlamış olduğu *İki Karenin Hikayesi* (Resim 3.7.) kitap tasarımının kapağı ile Tschichold'un *Temel Tipografi* kitabının kapağı (Resim 3.6.) arasında dikkat çeken birçok benzerlik bulunmaktadır. Her iki tasarımda da kırmızı ve siyah renklerin kullanılarak beyaz zemin ile pozitif bir düzenleme yapıldığı, beyaz boşluk alanların yoğunlukla tasarımın bir parçası olarak kullanıldığı, asimetrik düzenleme için dikey ve yatay renkli parçaların yazı bloklarını desteklemek için yerleştirildiği görülmektedir. Ayrıca yazılarda kalın-ince, büyük-küçük form ve çizgiler arasında bir hiyerarşinin kurulduğu, Tschichold'un tasarımında küçük harf düzeni, El Lissitzki'de ise büyük harf düzeni olarak görülen yazı karakterlerinde tek tip büyüklüğün ve tırnaksız yazı karakterinin tercih edildiği, bu özelliklerden dolayı iki tasarımda da Yeni Tipografi'nin biçimsel düzeninin kullanıldığı görülmektedir.



**Resim 3.6.** Jan Tschichold, *Temel Tipografi Kitap Kapağı*<sup>84</sup>, 1925, Tipo baskı, 31.1x23.5 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

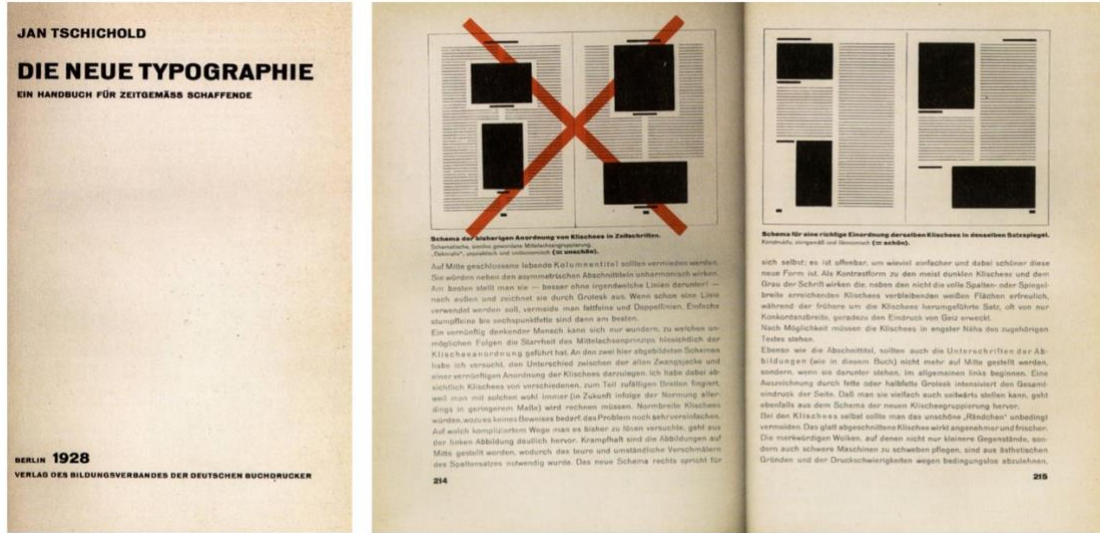


**Resim 3.7.** El Lissitzki, *İki Karenin Hikayesi Kitap Kapağı*<sup>85</sup>, 1922, Berlin.

<sup>84</sup> [https://www.moma.org/collection/works/168064?artist\\_id=5951&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/168064?artist_id=5951&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 20.06.2019).

<sup>85</sup> <https://thecharnelhouse.org/2015/06/11/about-two-squares-el-lissitzkys-1922-suprematist-picture-book-for-kids/attachment/1467316/>, (Erişim Tarihi 20.06.2019).

Uçar'a göre tırnaksız yazı biçiminin ve asimetrik tipografi yapısının kurgulandığı bu yaklaşım, 1928 yılında olgunlaşmıştır (Uçar, 2004: 114-115). Tschichold aynı yıl iletişim işlevini ön planda tutarak Yeni Tipografi konusundaki fikirlerini matbaa endüstrisine açık ve anlaşılır bir şekilde aktarmak amacıyla kaleme aldığı eseri *Yeni Tipografi*'yi<sup>86</sup> yazmıştır (Resim 3.8.) (Armstrong, 2012: 35). Bu kitap 1928 yılında Berlin'de beş bin adet basılmış, çok kısa bir sürede tükenmiş ve Bauhaus'ta ders kitabı olarak okutulmuştur. Tschichold kitabında yeni fikirlerini şiddetle savunmuştur. Bu kitap grafik tasarımcılar, basımcılar, dizgiciler için bir ders kitabı ve 1925'teki *Temel Tipografi*'nin devamı olarak düşünülmüştür. Yeni Tipografi ne güzel olanı önemsiz olarak bir kenara koymuştur ne de kendini, kendi başına bir amaç olarak görmüştür (De Jong, 2008: 43). Tschichold bu çalışmada Yeni Tipografi'nin uygulamasını, kuramını, tarihini ve asimetrinin temel ilkelerini tanımlamış ve Lissitzki'nin ve Bauhaus'taki tasarımcılarında savunduğu gibi geleneksel tipografiden tümüyle kopuşu işaret etmiştir (Öztuna, 2008: 90).



**Resim 3.8.** Jan Tschichold'un *Yeni Tipografi*<sup>87</sup> (*Die Neue Typographie*) Kitabı, 1928, Berlin.

Tipografinin artık kendini tüm yaratıcı alanların parçası haline getirmesi gerektiğini savunan Tschichold kitabının amacının, bu bağlantıları göstermek ve sonuçlarını açıklamak olduğu gibi, aynı zamanda tipografinin ilkelerini net bir şekilde dile getirmek ve çağdaş bir tarzın yaratılmasını sağlamak (Tschichold, 1993: 13)

<sup>86</sup> Özgün adı *Die Neue Typographie*.

<sup>87</sup> <http://deconstructed.org.uk/DeBlog/die-neue-typographie/>, (Erişim Tarihi 20.06.2019).

olduğunu ifade etmiştir. Yozlaşmış diye nitelediği yazı biçimleri ve düzenlemelerini şiddetle eleştirerek, yenilenmeye ve günün ruhunu, yaşayış ve görsel duyarlılığını ifade etmek için yeni bir asimetrik tipografi bulmaya çalışmıştır. Onun amacı, en basit araçlarla sağlanan fonksiyonel tasarımıdır. Tschichold, her tipografik eserin amacının bir mesajın en kısa ve verimli biçimde aktarılması olduğunu ilan etmiştir (Meggs ve Purvis, 2012: 335).

Bu kitap, Moholy-Nagy, Lissitzki ve kendisi gibi avangartların öne sürdüğü Yeni Tipografi anlayışı için bir manifestoydu. Ancak Tschichold'un konuyla ilgili perspektifi kesin olarak bir Alman konstrüktivist bakış açısına dayanıyordu. Alman konstrüktivistler kendilerini, Sovyet konstrüktivistlerin izledikleri proletaryayı özgürleştirmenin bir aracı olma niteliğinden ziyade, 'rasyonellik, ekonomi ve hassasiyet duyarlılığı' olarak ifade etmişlerdir (Proulx, 2008: 76). Tschichold kitabının "Yeni Tipografi'nin Tarihçesi" bölümünde Alman konstrüktivistlerin bu etkisini şu şekilde açıklamıştır:

Savaşın sonraki dönemde soyut resmin ve konstrüktivizmin yaratıcıları, uygulamalı eserlerde çağdaş bir tipografi stili için kurallar oluşturdular. "Mutlak" resme –temel form ve oranlardan kaynaklanan tasarım- götüren aynı amaç, bizim alanımıza uygulanınca Yeni Tipografi'yi meydana getirdi. Almanya'da öncelikle Willi Baumeister, Walter Dexel, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters ve birkaç başka kişi daha, 1922'ye gelindiğinde Yeni Tipografi'yi gerçeğe dönüştürmüşlerdi (Tschichold, 1993: 57-58).

Tschichold, *Yeni Tipografi*'de tasarımcıların ve matbaacıların, modern bir dünyada iletişim için en güçlü yollardan biri olarak benimsemesini umduğu yeni tipografinin standartlarının temelini atmaya çalışıyordu (Proulx, 2008: 76). Becer, Tschichold'un tipografiyi bir sistem içinde kuramlaştırıp formülleştiren ve sanattaki modern düşüncüyü basın yayın sektörüyle ilişkilendiren ilk tasarımcı olduğunu dile getirmektedir (Becer, 2010: 37)

Tschichold 1928 yılında *Yeni Tipografi* kitabını tamamlarken, yeni yeni başlamakta olan ve kendisinin de içinde kısmen aktif bir rol oynadığı, Yeni Tipografi ruhu ile çalışan sanatçı ve tasarımcıların oluşturduğu yarı resmi birliktelik olan *Yeni Reklam Tasarımcıları (Ring)* grubu kurulmuştur. Kurt Schwitters tarafından başlatılıp yönetilen bu grup, benzer fikirlere sahip uygulayıcıların olduğu bir gruptu. Grubun dokuz adet kurucu üyesi bulunmaktaydı: Willi Baumeister, Max Burchartz, Waiter Dexel, Cesar Domela, Robert Michel, Kurt Schwitters, Georg Trump, Jan Tschichold, Friedrich Vordemberge-Gildewart. Gruba sonradan Piet Zwart, Hans Leistikow ve Paul Schuitema

gibi isimler de katılmıştır. Grup üyeleri, üye ve davetlilerin yaptıkları işlerin sergilerinde bir araya gelmiş, işlerinin pazarlanma yolları üzerine konuşup kafa yormuşlardır. Aktif oldukları 1928-1931 yıllarında yirmiye aşkın sergi düzenlemişlerdir. Bu sergiler, başta Alman müzeleri olmak üzere İsviçre ve Hollanda gibi başka bazı ülkelerin kurumlarında da tekrarlanmıştır. Tschichold'a göre bu grup, Yeni Tipografi Hareketi'nin en ikna edici şekilde vücut bulmuş haliydi (Tschichold, 1993: 14-15). Tschichold gibi diğer grup üyeleri de tipografide keskin, belirleyici kontrastları ve güçlü renk kullanımını tercih etmiş, iletişimde açıklığa vurgu yapmışlardır. Üyeler, Tschichold'un kavramlarının çoğunu benimsemiş, kendi kişisel yaklaşımlarını korusalar da Yeni Tipografi ilkelerini sindirmişlerdir (De Jong, 2008: 55). Tschichold, grubun içinde bulunan tasarımcıların işlerini de *Yeni Tipografi* kitabında kullanarak yeni doğmakta olan bu hareketin temellerini sağlamlaştırmaya çalışmıştır. *Yeni Tipografi* kitabının birincil kanıt olarak göstereceği üzere Tschichold'un farkı, diğerlerinin yaptıkları işleri açıklaması ve belgelemesidir (Tschichold, 1993: 14-15).

Tschichold *Yeni Tipografi* kitabında o zamana kadar avangart sanat akımlarının fikri altyapısını oluşturduğu ve kavramsal olarak temellendirdiği Yeni Tipografi hareketi hakkında şunları söylemiştir:

Yeni Tipografi'nin özü netliktir. Bu durum onu, Yeni Tipografi'nin eskiden farkını göz önüne serer. Amacı "güzellik" olan ve netliği bizim bugün ihtiyaç duyduğumuz seviyeye ulaşamamış olan eski tipografiyle kasti bir karşıtlık içine sokar. Bu en yüksek seviyedeki netlik en büyük ifade ekonomisini talep eden olağanüstü miktarda baskının gerektirdiği, dikkatimizi talep eden çok fazla çeşit yüzünden bugün elzemdir. Süslü tip, (yüzeysel anlamda anlaşılmalı) "güzel" görünüş ve harici eklemelerle (süslemeler) "bezemeler" arasında nazikçe gidip gelen sarkaç, bugün talep ettiğimiz saf formu asla üretmez. Özellikle tipleri<sup>88</sup> merkezi bir eksene göre düzenleme endişesine dermansız biçimde tutunmak, çağdaş tipografinin uç derecede esnek olmayışında sonuçlanır (Tschichold, 1993: 14-15).

Yeni Tipografi'nin özü yalnızca güzellik değil açıklıktı; amacı metnin işlevlerinden biçim geliştirmektir (Meggs ve Purvis, 2012: 337). Jan Tschichold, Yeni Tipografi'nin yeni modern çağın ve yeni bir yaşam biçiminin getirdiği ihtiyaçları karşılayabilmesi gerektiğini ve klasik tipografi anlayışının bunu karşılayamadığını düşünüyordu. Bunu düşüncesini *Yeni Tipografi* kitabında şöyle belirtmiştir:

Modern insan her gün istese de istemese de posta kutusuna bırakılan ve açık alanda her yerde karşısına çıkan birçok basılı malzemeyi alımlamak durumundadır. İlk olarak, günümüzdeki baskıların geçmiştekilere göre farkı, formdan ziyade

<sup>88</sup> Yazı tipleri kastedilmektedir.

niceliktedir. Ancak miktar arttıkça “form” da değişmeye başlamıştır: Modern baskı tüketicisinin onları alımlama hızı, baskı formunda modern hayatın koşullarına ayak uydurmak zorunda olması anlamına gelmektedir. Kural olarak artık sessizce satır satır okumuyor, bütüne çabucak göz gezdiriyor ve yalnızca ilimizi çekerse ayrıntılı bir biçimde inceliyoruz.

Eski tipografi hissiyat ve form açısından, rahatça, satır satır okumaya vakti olan okurlarının ihtiyacına uyarlanmıştır. Onlar için işlev henüz önemli bir rol oynamaz. Bu sebeptendir ki, eski tipografi işlevsellikten çok “güzellik” ya da “sanat” denen şeylerle meşgul olmuştur (Tschichold, 1993: 64).

Tschichold’a göre Yeni Tipografi aslında fotoğraf ve fotomontajla bir arada kullanılabilir şekilde tasarlanmıştır (Weill, 2007: 52). Fotoğraf ve fotomontajın Yeni Tipografi ve grafik tasarımdaki önemi ve geleceğin grafik kültürü hakkında Tschichold şöyle yazmıştır:

Tipofotonun günümüz tipografi ve reklamcılığında en önemli grafik ifade araçlarından biri olduğu söylenebilir. Popüler tipofoto formları çok geçmeden, bilhassa gazete ve reklamlarda, bilinçli ve mantıklı çağdaş tasarımlar yoluyla zamanımızın kültürel açıdan en önemli noktasına ulaşacaktır (Tschichold, 1993: 95).

Sarıkavak’a göre tipografi, artık harflerin yalnız sözcüklerde, satırlarda ve sayfalarda düzenlenmesi değil, bir tasarım tavrı ve sorunudur. Bu yaklaşım tasarımcıyı harf ölçüsü ve ağırlığı, satır düzeni, renk kullanımı, fotoğraf ve diğer unsurlar sayesinde bu ilişkileri açık bir biçimde ve görünür olarak betimlemeye yönlendirecek, çağın görsel gereksinimleriyle işlevsellik bir bütün olarak tasarımı belirleyecektir. (Sarıkavak, 2009: 8)

Tschichold, eserlerinde ortaya koyduğu prensipleriyle ve tasarımlarında, tipografinin zengin bir doku ve biçim yapısına erişebileceği iddiasının yanı sıra, sağlam bir geometrik kurgu ile negatif alanların da kurgulanabileceği bir sanat alanı olabileceği düşüncesini ortaya koymuştur. Kuramlarıyla tipografide kullanılan alanlar kadar, kullanılmayan alanlarında tasarlanması gereken bir görsel eleman olduğuna dikkat çeken Tschichold’un devrinin çok ötesindeki görüş ve iddiaları, kendinden sonra gelen tipografi sanatçıları etkilemiştir. Tschichold belki de tasarımlarından çok, ortaya koyduğu kuram ve yarattığı sorunsallarla 20. yüzyıl grafik tasarımını derinden etkilemiş, kitapları hala kaynak olarak kullanılan bir kişiliktir (Uçar, 2004: 115). Tschichold, 1928 yılından hayatının sonuna kadar tipografiyle ilgili birçok makale yazmış ve elli yılı aşkın sürede bibliyografyasına yüz yetmiş beş civarı makale eklemiştir (Tschichold, 1993: 35). Tschichold 1928 yılında *Yeni Tipografi Kitabı*’ndan sonra birer yıl arayla tipografi hakkında dört kitap daha yayımlamıştır. Bunlar 1929 yılında modern fotoğrafçılığı konu

alan *Foto-Göz (Foto-Auge)*, 1930 yılında tasarımlardaki doğru ve yanlış yaklaşımları karşılaştırdığı *Baskı Üzerine Bir Ders (Eine Stunde Druckgestaltung)*, 1931 yılında tipografist ve dizgicilere yazı karakterlerinin elle çizimini açıkladığı *Dizgiciler İçin Yazı (Schrift Schreiben für Setzer)* ve 1932 yılında tipografik tasarımla ilgili temel bilgileri içeren *Tipografik Tasarım Tekniği (Typographische Entwurfstechnik)* kitabıdır (Mazlum, 2017: 241).

Tschichold'un üretken tasarım uygulaması, kitaplar, iş baskıları, reklamlar ve posterler için yeni yaklaşımın standardı olmuştur. Klasik tipografi canlandırması, hümanist kitap geleneğini geri kazandırması bakımından grafik tasarımında silinmez bir iz bırakmıştır. (Meggs ve Purvis, 2012: 337-339)

Jan Tschichold modern formun yeni dili olarak Rusya ve Hollanda'da başlayan, Bauhaus'da belirginleşen modern tipografinin en açık sözcülerinden birisi olmuştur. Böylelikle yirminci yüzyılın rasyonel ve bilimsel hassasiyetleri grafik tasarım alanında anlam kazanmıştır. Yeni Tipografi modern tasarımcıların işlevsel ve görsel iletişim kurmalarını sağlamış ve yirminci yüzyılın sonlarına doğru etkisini sürdürmeye devam etmiştir. (Meggs ve Purvis, 2012: 348)

#### **3.1.4. Yeni Tipografi Hareketinin İlkeleri**

Almanya'da ortaya çıkan ve Jan Tschichold'un başını çektiği Yeni Tipografi hareketi basın ve yayın sektöründe kullanılmakta olan klasik tipografi anlayışına karşı modern sanat akımlarının bilimsel ve yenilikçi tavırlarını kullanarak ilk örneklerini basılı sayfalar üzerinde göstermiştir.

Tschichold, Yeni Tipografi Hareketi'nin bir nevi manifestosu niteliğinde olan *Temel Tipografi* adlı eserinde ilkelerini şu şekilde belirtmiştir.

- 1- Yeni Tipografi'nin amacı işlevseldir.
- 2- Tüm tipografinin amacı iletişimdir (araçlarını görselleştirmektir). Bu iletişim, en kısa, en basit ve en cazip biçimde görünmelidir.
- 3- Tipografinin sosyal amaçlı olması için, kullanılan malzemenin iç formunun içeriği düzenlemesi gerekirken, dış form farklı tipografik araçlar arasında bir ilişki kurmalıdır.
- 4- İç organizasyon, olabildiğince az temel unsuru kullanmayı ifade eder: Yazı biçimleri, sayılar, işaretler, tip olayları çizgileri ve dizge yazıcısı. Optik üzerine odaklanan modern dünyada kesin resim, yani fotoğraf, Yeni Tipografi'nin temel bir unsuru olarak düşünülmelidir.



Tschichold'a göre Yeni Tipografi sadece estetikten ibaret değildir, daima çok daha büyük ve karmaşık bir amaç ve kullanım düşüncesinin parçası olmuştur. Proulx'a göre Tschichold 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan avangart deneyimlerden sonra gelen ve modernliğin benzersiz özelliklerine uyan yeni tipografik standartlar kurmaya çalışmıştır (Proulx, 2008: 75). Bu standartlara göre tasarımlarda asimetrik kompozisyonlara, tırnaksız (sans serif) harflere, beyaz alanın bir tasarım öğesi olarak kullanılmasına ve yazı karakterlerinin sınırlandırılmasına öncelik vermiştir. Aynı zamanda 19. yüzyılın matbaa standartlarına ve simetrik kompozisyonlarla yaratılan durağan görsel düzenlemelere karşı çıkmıştır (Öztuna, 2008: 90). Bu yeni tavrın ilkeleri, katı bir işlevselliği savunarak süslemeye karşı çıkmak, yalın, saf ve evrensel bir form anlayışı oluşturarak yeni makina çağının ifade biçimi olmaktır (Becer, 2010: 36). Klasik tipografi geleneklerini yoğun bir şekilde eleştiren Tschichold, göze durağan gelen ve standart olarak kullanılan metin bloklarından, süsleme amacıyla kullanılan dekoratif düzenleme ve yazı karakterlerinden uzak durmuştur. Tipografiyi, yüzyılların vermiş olduğu sıradan bir görünümünden kurtarmayı ve modern çağın işlevsel bir iletişim aracı olmasını düşünmüştür.

Bu düşünceler ışığında Tschichold'un Yeni Tipografi Hareketi'nin ilkelerini şu şekilde özetlemek mümkündür: Saf forma ulaşma, asimetrik düzenleme, tasarım sürecinde standartlaşma, yazım reformları, serifsiz font tasarımı ve fotoğraf kullanımınıdır.

#### **3.1.4.1. Saf Forma Ulaşma**

Yeni oluşmaya başlayan modern toplumda insan, gündelik yaşamın bir parçası olarak sürekli yoğun bir görsel bombardımana maruz kalmaktaydı. Bu noktada klasik tipografi kendini gösterme ve hızlı bir biçimde algılanma sorunları oluşturuyordu. Klasik tipografi algısı form açısından rahatça ve satır satır okumaya göre düzenlenmişti. Yeni tipografinin, 'form' ya da tasarım sorununa yeni toplumun ihtiyaçları doğrultusunda bir çözüm bulunması gerekiyordu. Yeni Tipografi mevcut klasik yüzeysel, kuralcı şekillerden ve uzun zamandır kullanılan, Tschichold'un fosilleşmiş olarak nitelendirdiği sözde geleneksel tasarımdan kurtulmalıydı.

Tschichold formun şimdiye kadar harici bir şey, 'sanatsal hayal gücünün' bir ürünü olarak düşünüldüğünü, ancak günümüzde yenilenmiş etütleriyle doğanın özünü ve daha önemlisi teknolojiyi çok daha yakından tanıma noktasına geldiğini ifade etmiştir.

Nitekim hem doğa hem de teknoloji bize “formun” bağımsız olmadığını, işlevden (amaç), kullanılan malzemelerden ve bunların nasıl kullanıldıklarından doğduğunu öğretmiştir (Tschichold, 1993: 65).

Tschichold’a göre,

(...) formun saflığına ulaşma çabamız; yaşamımızı ve ifade biçimlerimizi yeniden inşa etme adına harcadığımız tüm emeklerin ortak paydasıdır. Her bireysel aktivitede tek bir yol, tek amaç tanırız: Hayatın birliği! (Tschichold, 1993: 13).

Bugünkü amacımız, geçmiş yüzyılların kendi dönemlerine göre şekillenmiş tipografilerini taklit etmek değildir ve olamaz. Çok farklı amaçları, farklı yol ve yöntemleri, hayli gelişmiş bir teknolojisi olan çağımız ile yeni ve farklı görsel formlar dikte etmelidir (Tschichold, 1993: 65).

Klasik tipografide var olan her şeyin merkezi bir eksene göre düzenleme prensibi, tasarımı yapay, görünmez bir omurga sistemine oturtup katı ve önceden planlanmış bir forma sokmaktaydı. Yeni tipografi ise bu yapının inorganik bir şekilde esnek olması fikrini savunmaktadır. Tschichold *Yeni Tipografi* kitabında bu konuyu şu şekilde açıklamıştır.

Bir metni, böyle bir düzenlemeyi haklı çıkaracak şekilde bir satırın ortasında bir odak noktası varmışçasına düzenlemek bizce yanlıştır... Fakat sadece yerleşik aksenal düzenleme değil, benzer şekilde yerleşik başka fikirler de –sözde yapısalcılarinki gibi- Yeni Tipografi’nin özüne taban tabana zıttır. Yerleşik bir form fikrinden doğan her tipografi parçası, ne tür olursa olsun, hatalıdır. Yeni Tipografi’yi, eskisinden ayıran olgu, tipografinin görünüşünü, metnin işlevlerinden geliştirme amacıdır. Basılan her ne ise, onun içeriğinin saf ve doğrudan ifadesini vermek elzemdir: teknolojinin ve doğanın eserlerinde olduğu gibi, “form” işlevden doğurulmalıdır. Ancak o zaman modern insanın ruhunu ifade edebilen bir tipografiye ulaşabiliriz. Basılı metnin işlevi iletişim, vurgu (kelime değeri) ve içeriğin mantıklı dizilimidir (Tschichold, 1993: 66).

Formun metinden üretildiği Yeni Tipografi’nin esası netliktir, açıklıktır. Tschichold, içerikle alakasız katı yapısı yüzünden tipografik simetriyi reddederek makine kompozisyonunun önemini ve onun tasarım ve basım süreçleri üzerindeki etkisini vurgulamıştır. O, Yeni Tipografi’nin dinamik bir enerji yayması gerektiğini ve dengenin yanı sıra eylem de içermesi gerektiğini ileri sürmüştür (De Jong, 2008: 55).

Yeni Tipografi hareketinin özellikle kaçındığı süsleme ve bezemeler temel amacı iletişim olan tipografiyi olumsuz etkilemekteydi. Hareketin mensupları tipografinin, verilmek istenen mesajın algılanmasını zayıflatan ve kirlüten bu unsurlardan kurtulması gerektiğini düşünmekteydiler.

Bunlar bir yana, lüzumu olmayan her şeyi çıkarmak kesinlikle gereklidir. Tasarıma yönelik eski fikirler bir kenara bırakılmalı ve yeni fikirler geliştirilmelidir. İşlevsel tasarımın, yüzyıllardır hüküm sürmüş olan “süslerden” kurtulmak anlamına geldiği aşikardır.

Tarzı ya da niteliği ne olursa olsun, süsün kullanımı çocukça bir saflıktan gelir. “Saf tasarım” kullanma konusundaki bir çekinceyi, nihayetinde saf görünüme duyulan korkuyu açığa vuran, süslemeye yönelik ilkel içgüdüye teslimiyeti gösterir. Kötü tasarımı saklamak için süs kullanmak o kadar kolaydır ki! Önemli mimar Adolf Loos, saf formun ilk savunucularındandır ve 1898’de bile şöyle yazmıştır: “Bir insan ne kadar ilkelse, süsleme ve dekorasyonu o kadar abartılı kullanır” (Tschichold, 1993: 69).

Süsten ve dekorasyondan vazgeçen Yeni Tipografi hareketi anlamlı ve iletişime yönelik bir tasarım oluşturmak için metni, gözü bir sözcükten diğer sözcüğe götürecek bir hiyerarşik düzende tasarlamaya çalışmıştır. Tschichold’a göre metnin her kısmı, diğer kısımlarla vurgu ve değer bağlamında, içerik tarafından belirlenmiş olan kesin ve mantıklı bir ilişki kurmalıdır. Bu ilişkiyi, yazı tipi ve puntolarıyla, satırların düzenlenmesiyle, renk kullanımı ve fotoğraflarla vs. yaparak, açık ve net bir biçimde ortaya koymak tasarımcıya kalmıştır (Tschichold, 1993: 67).

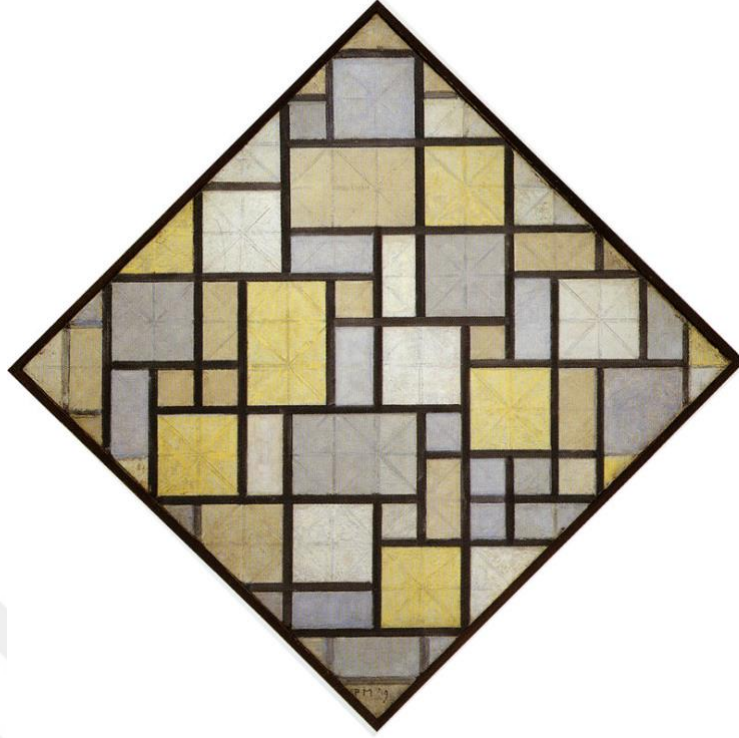
#### **3.1.4.2. Asimetrik Düzenleme**

Tschichold, görsel unsurlarının orta eksende tasarlanmasına dayalı simetrik kompozisyon anlayışının Rönesans’la birlikte gelişmiş ve neredeyse sanatsal bir norm halini aldığını iddia etmiştir. Merkezi eksene dayalı düzenleme anlayışı tipografi alanında o kadar kalıcı olmuştur ki, Barok ve Rokoko döneminde bile kabul görmüştür. Ama insanlar zamanla bu benzer ve tekdüze kompozisyon yapısından uzaklaşmaya, simetri anlayışının dışına çıkan farklı tasarımlara ilgi duymaya başlamıştır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, yeni asimetrik kompozisyon anlayışının öncü yapıtları ortaya çıkmıştır. Öncü sanatçıların amacı, Rönesans’tan o zamana kadar süre gelen klasik normları yıkmaktır (Becer, 2010: 242).

Tschichold tipografide yüzeysel ve biçimsel yapısından ve fosilleşmiş gördüğü ‘geleneksel’ tasarım anlayışından kurtularak geçmişi taklit etmeden, kendi çağını yansıtan, gelişmekte olan yeni teknolojilerin ışığında yeni ve farklı görsel formlara ihtiyaç duyulduğunu düşünüyordu (Becer, 2010: 250). Geleneksel model, yalnızca tek bir kompozisyon düzeni kullanıyordu. Bu düzen en net bölümün başlık olduğu, merkezi eksene sahip bir düzenlemeydi. İşin niteliği ne olursa olsun, gazete, broşür, mektup veya

reklam her tür tipografide bu düzen kullanılıyordu (Burke, 2007: 314). Rönesans'ta ortaya çıkan her şeyin merkezi bir eksen çevresinde yerleştirilmesi prensibinin katılığı artık modern dünyanın çalışma mantığına uymamaktaydı. Becer, Tschichold'un her basılı malzemenin farklı bir işleve sahip olduğunu ve bu nedenle de her birinin kendine özgü kriterler ışığında ele alınarak yaratıcı bir biçimde tasarlanması gerektiğini savunduğunu aktarmaktadır (Becer, 2010: 239). Tschichold, 'Eski Tipografi' olarak adlandırdığı eksen simetrisini reddetmiş ve metnin anlaşılabilirliğini olumsuz yönde etkileyen aldatıcı bir dekoratif strateji olduğunu belirtmiştir (Öztuna, 2008: 90). Dolayısıyla Yeni Tipografi'nin en önde gelen özelliği asimetri olmuştur. Asimetrinin sağladığı canlılık ve dinamizm, hareketin ve modern yaşamın bir ifadesi olarak simetrik düzenlemenin durağanlığının yerini alarak değişen yaşam koşullarını simgelemiştir. Ayrıca asimetric düzenleme merkezi eksen tipografisinin aksine tipografi alanında sınırsız türev üretme imkânı sağlayarak modern hayatın çeşitliliğini yansıtmıştır (Armstrong, 2012: 37). Tschichold daha esnek ve işlevsel olmanın yanında makine dizgisinde daha pratik bir seçenek olan asimetric kompozisyon anlayışının, Mondrian, Kandinski ve Maleviç gibi soyut sanat öncülerinin çalışmalarında izlenen ritm ve gerilim duygusunu daha iyi yansıttığını düşünmüştür (Becer, 2010: 239).

Mondrian (Resim 3.9.), Kandinski (Resim 3.10.) ve Maleviç'in (Resim 3.11.) eserlerinde uyguladıkları asimetric kompozisyon anlayışı, modern yaşam tarzını aktarmak için dinamik bir anlatım fırsatı sunmuştur. Tschichold bu sanatçıların eserlerinde yakaladıkları hareketlilik ve dinamizmi tipografiyle yakalamaya çalışmıştır. Asimetric kompozisyon bu üç sanatçının eserlerinde görüldüğü gibi, yüzeyi çeşitli büyüklükteki kare ve dikdörtgenler ile parçalara bölerek oluşan parçaların yeniden geometrik bir yorumla bir araya getirilmesi sonucunda doğan ritm ve gerilim duygusu üzerine kurulmuştur.



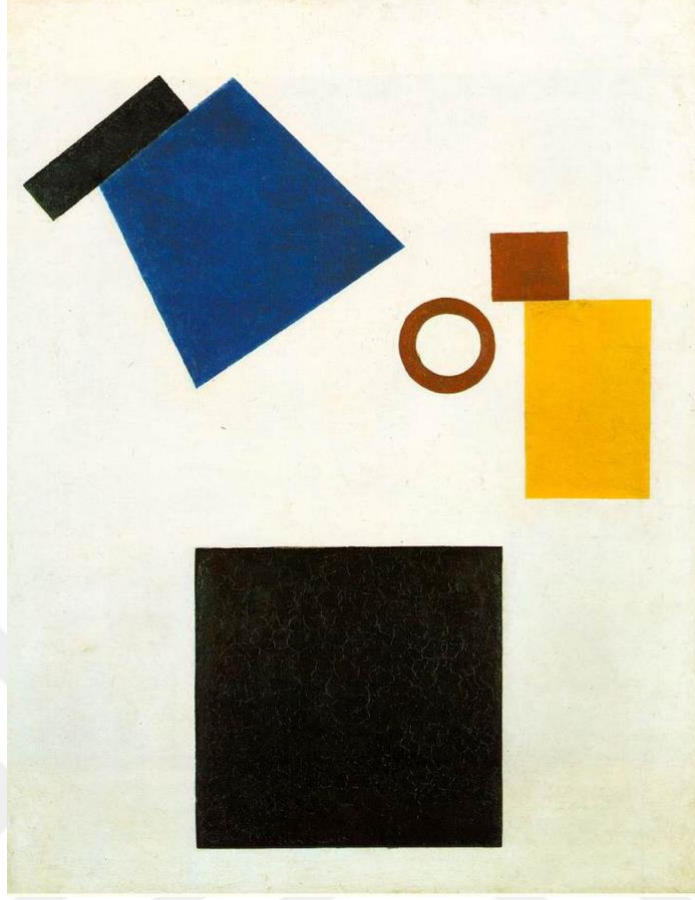
**Resim 3.9.** Piet Mondrian, *Izgaralı Kompozisyon 5: Renkli Eşkenar Dörtgen Kompozisyon*<sup>89</sup>, 1919, Tuval üzerine yağlıboya, Kröller- Müller Müzesi, Otterlo.



**Resim 3.10.** Vasiliy Kandinski, *Üç Dikdörtgen*<sup>90</sup>, 1930, Yağlı boya ve karton, 70x60 cm., Nantes Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa.

<sup>89</sup> <https://arthive.com/res/media/img/ox800/work/787/446555.jpg>, (Erişim Tarihi 20.06.2019)

<sup>90</sup> <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/three-rectangles-1930>, (Erişim Tarihi 20.06.2019)



**Resim 3.11.** Kazimir Maleviç, *Süprematizm: İki boyutta Özportre*<sup>91</sup>, 1915, Yağlı boya, 80x62 cm., Stedelijk Müzesi, Hollanda.

Tschichold'un 1927 yılında Grafik Reklam Sanatları başlıklı sergi için litografi tekniğiyle hazırlamış olduğu afiş tasarımında (Resim 3.12.) modern sanatçıların asimetrik kompozisyon düzenlemelerin etkisi bariz olarak görülmektedir. Tschichold bu çalışmasında Mondrian, Kandinski ve Maleviç gibi yüzeyi kare ve dikdörtgenler yardımıyla parçalara bölmüş, bunları büyüklü küçüklü olarak yatay düzlemi bozmadan tekrar yorumlayarak yerleştirmiş ve özellikle Maleviç'in Resim 3.11.'de görülen *Süprematizm: İki Boyutta Özportre* adlı eserinde kullandığı renk paletine çok yakın renkler kullanarak tasarlamıştır. Tschichold özellikle süprematist ve konstrüktivist sanatçıların ve *De Stijl* çevresinin sıklıkla kullanmayı tercih ettikleri kırmızı, beyaz ve siyah renkleri tasarımlarında kullanmıştır.

<sup>91</sup>[https://artchive.ru/artists/1105~Kazimir Severinovich Malevich/works/305197~Suprematism Avtopor tret v dvukh izmerenijakh#show](https://artchive.ru/artists/1105~Kazimir_Severinovich_Malevich/works/305197~Suprematism_Avtopor_tret_v_dvukh_izmerenijakh#show), (Erişim Tarihi 20.06.2019).



**Resim 3.12.** Jan Tschichold, *Grafik Reklam Sanatı Sergi Poster*<sup>92</sup>, 1927, Litografi, 88x62 cm., Merrill C. Berman Koleksiyonu, New York.

Asimetrik prensiplere uygun olarak düzenlenen bir metin, öncenin simetrik tipografisinden çok daha farklı bir ritimle sonuçlanacaktır. Asimetri, işlevsel tasarımın ritmik bir ifadesidir. Daha mantıklı olmasının yanı sıra asimetrinin, bütünsel görünüşünün optik açıdan simetriden daha etkili olması avantajı bulunmaktadır. Tschichold'a göre,

Yeni Tipografi, eskiden farklıdır... Asimetri, işlevsel tasarımın ritmik ifadesidir... Asimetrinin dinamizmi aynı zamanda kendi hareketimizin ve modern yaşamın bir dışavurumudur; tipografide asimetrik hareket, simetrik sessizliğin yerini aldığı anda; asimetri, yaşamın değişen biçimlerinin bir sembolü olur. Bununla beraber, bu hareket, kaoslar ve huzursuzluklar içinde bozulmamalıdır (Tschichold, 1995, 68).

Lissitzki tarafından *Sanatın İzmleri*'nde takdim edildiği gibi, Tschichold yapıyı, dengeyi ve vurguyu daha iyi hale getirmek amacıyla cetvel, şerit ve dörtgenlerin kullanılmasını önermiştir (De Jong, 2008: 43). Tschichold'un tipografik çalışmalarda kullandığı asimetrik tasarım anlayışı, ona düzenlemelerinde büyük bir esneklik kazandırmış, yeni sayfa tasarımı yöntemlerine daha kolay uygulanabilmiş, dönemin

<sup>92</sup> <http://mcbcollection.com/tschichold-jan#/id/i2677734>, (Erişim Tarihi 21.06.2019).

tasarım ve biçimini ve görsel duyarlılığını sergilemiştir (Öztuna, 2008: 93). Asimetri prensibi, Yeni Tipografi’de sınırsız bir çeşitlilik yelpazesi sunmuştur. O, bu tip bir çeşitliliğe olanak sağlamayan, yazıyüzlerinin çeşitliliği olan merkezi eksen tipografisinin aksine, modern yaşamın çeşitliliklerini ifade etmektedir. Tschichold’un hazırlamış olduğu reklam çalışmasında (Resim 3.13.) bu asimetrik düzenleme rahatlıkla görülebilir. Sol üst bölüme dayanmış ve asıl vurguyu belirten dikdörtgen kırmızı alan ve onun altında yer alan *bold* yazı düzenlemesi algıyı ilk bu bölüme çekerek merkezi kompozisyon anlayışını yıkılmasına sebep olmaktadır. Bu alanın dengelemek için Tschichold karşı köşede yine kırmızı kalın çizgili bir alan içinde, yazı bloklaması kullanarak asimetrik ilişkiyi ve karşı dengeyi yakalamaya çalışmıştır. Bu alan içinde kullanılan yazı bloklaması ise klasik anlayışa aykırı olarak soldan yapılmıştır. Orta bölümde kullanılan ve sağa bloklanmış yazı alanı ise farklı kalınlık, büyüklük ve renk kullanımıyla yeni oluşmakta olan dilin esnek anlatım üslubunu göstermektedir. Tschichold bu tasarımda tüm alanları kullanmak yerine büyük boşluklar bırakarak, yine klasik anlayışa aykırı davranmış ve tasarım elemanlarının içine bu beyaz boş alanları da eklemiştir.



**Resim 3.13.** Jan Tschichold’un *Yeni Tipografi Hakkında Vereceği Konferans İçin Hazırladığı Reklam Çalışması*<sup>93</sup>, 1927, Tipo baskı, 15x20.8 cm.

<sup>93</sup> [http://corinneand.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/05/jan\\_tschichold.jpg](http://corinneand.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/05/jan_tschichold.jpg), (Erişim Tarihi 20.06.2019).



Tschichold'a göre mizanpaj, uzamsal boşlukları olan yatay ve dikey çizgilerin ve tasarım bileşenleri olarak kullanılan boş alanların üzerine oturmalıdır (De Jong, 2008: 43). Asimetrik tasarımda, bu boş beyaz alanlar tasarımda aktif bir rol oynar. Asimetrik tipografide kâğıdın zemini, bütünün etkisine az ya da çok katkıda bulunur. Onun etkisinin gücü, kasten vurgulanıp vurgulanmadığına bağlıdır, ama asimetrik tasarımda zemin, daima bir bileşendir. Yeni Tipografi, öncenin "zemininin" etkililiğini gayet bilinçli bir şekilde kullanmakta ve kâğıt üzerindeki boş beyaz alanları, siyah yazı alanları gibi biçimsel elemanlar kabul etmektedir. Yeni Tipografi bu sayede, ona yeni bir ifade ortamı sağlayarak matbaacılık sanatını zenginleştirmiştir. Yeni Tipografi'nin birçok örneğinde görülen bu güçlü etki, doğrudan geniş beyaz alanların kullanımına bağlıdır, bu bağlamda beyaz daima siyahtan veya griden daha kuvvetlidir. Siyah ve beyaz arasındaki kuvvetli kontrast, ister yazı tipi isterse çizgi formunda, beyaz alana vurgu yapmakta ve bütünün etkisini büyük ölçüde desteklemektedir.

Yeni Tipografi hareketi geleneksel tipografinin yüzyıllardır devam eden ve yaratıcılığı kısıtlayan merkezi düzenleme anlayışına karşı doğal bir tepki olarak ortaya çıkmış, asimetrik düzenleme ile tasarım yüzeyi üzerinde her türlü tasarım ve yönlendirmeye olanak sağlayan bir dil geliştirmiştir. Bu sayede Yeni Tipografi hareketi, farklı amaçlara olağanüstü biçimde uyum sağlayan bu yapısıyla modern yaşamın önemli bir olgusu hali gelmiş ve tipografi yeni gelişmelere açık bir zemin üzerine oturmuştur (Becer, 2010: 240).

### **3.1.4.3. Standartlaştırma**

Birinci Dünya Savaşı sırasında endüstrinin azami verimli üretim için harekete geçirilmesi ihtiyacı, standartlaştırma çabalarına yol açmıştır. Savaşta mağlubiyet sonrası Almanya'daki yoksulluk ve örgütsüzlük durumu da itici bir faktör olmuştur. Tschichold'a göre zamanımızın ihtiyaçlarını karşılamayı ve her parça baskının günümüzle uyumlu olmasını sağlamayı önemseyen Yeni Tipografi, standartlaştırmaya yönelik atılan her adıma en büyük ilgiyi göstermiştir. Tschichold standartlaştırma ihtiyacının, hangi alanda olursa olsun, günümüzün problemlerinden çıktığını ve onları çözmeyi amaçladığını belirtmiştir (Tschichold, 1995: 96). Becer'e göre tasarım sürecinde standartlaşma Tschichold'un *Yeni Tipografi* kitabında en çok üzerinde durduğu bölümlerden bir olmuştur. Almanya'da endüstriyel standartları belirlemek üzere 1917

yılında kurulan Alman Standart Kurumu (DIN) ölçü birimleri, semboller ve endüstri ürünleri için standartları belirliyordu. Daha çok ağır endüstriyle ilgili çalışmalar yapan kurum sonraları matbaa endüstrisi ve tipografide de standardizasyon süreci başlatmış, özellikle 1918 yılından sonra makine estetiğini tasarım alanına uyarlamayı amaçlayan modern tasarımcıların ilgisini çekmiştir (Becer, 2010: 43). Tschichold'a göre Yeni Tipografi, tasarımda çok daha fazla esnekliğe olanak sağlarken, bir yandan da binalarda olduğu gibi birimlerin kuruluşunda, "standartlaştırmayı" teşvik etmiştir. Eski Tipografi ise tam aksini yapmıştır: o sadece tek bir temel formu, merkezi eksen düzenlemesini tanımış, ancak olabilecek ve olamayacak her türlü unsura (yazıyüzleri, süslemeler vs.) izin vermiştir (Tschichold, 1995: 68).

Tschichold standartlaşma konusundaki fikirlerini *Yeni Tipografi* adlı kitabında uygulamalı olarak detaylı bir şekilde anlatmıştır. Tschichold kitabının önemli bir kısmında kâğıt ebatları, antetli kâğıt, zarf, posta kartı, kartvizit, afiş ve kitap standartları için önerilerini teknik detaylarıyla belirtmiştir. Basılı görsel malzeme ve reklamcılık için standartlaşmanın önemi konusundaki düşüncelerini ise şu şekilde ifade etmiştir:

Reklam işinin bütün doğasına aykırı durduğu için, reklamcılık ile ilgili ürünlerin tasarımına standartlar koymak zordur. Reklam çeşitlilik, kurallardan sapmak ve şaşırtma gibi unsurlara dayanır. Tasarımında da topyekûn kısıtlamalarda ısrar etmek yanlış olur.

Reklamcılıkta formun metin, tipografi, fotoğraf ve renk kadar önemli olmadığı inancı geçerli değildir... Eğer reklam ürünlerini, formatından dolayı dikkat çekici hale getirme çabası, her şey aynı boyutlarda olduğunda boşa çıkar... Ne yazık ki bugün, sergi ve başka yerlerde toplanan her yüz reklam ürününün doksan beşi farklı şekil ve ebattadır. Şayet bu alanlarda standartlaştırma istikrarlı bir biçimde takip edilirse, bu büyük bir avantaj olacaktır. Bu, eline reklamcılık ürünü ulaşanlar için daha az iş demektir ve üreticiler için de bir tavsiye niteliği taşır ve hatta kârlı olur. Reklamcılıkta standart formatların kullanıma sokulması, kendisiyle beraber standartlaştırmanın diğer tüm avantajlarını getirecektir: daha fazla tasarruf, baskı üretiminde gerçek bir organizasyon vs. Ayrıca reklamcılık ürünleri, iş yazışmalarının, standart formattaki dergilerin vs. çoğunun dosyalama sistemlerine uyacaktır ve bu da pek çok avantaj sağlar. Esasen onun bütün gereksinimi A yelpazesindeki boyutlardır. Buradaki ana format A4 (210x297 mm) ve A5'tir (148x210 mm).

İyi sayfa oranları sağlayan standart formatların sanatsal olanakları sınırsızdır (Tschichold, 1995: 27).

Doğduğu ve eğitim gördüğü Leipzig şehrinin Almanya'da yayıncılığın merkezi olan Tschichold'un kitap tasarımı konusunda çalışmasından dolayı standartlaşma konusundaki söylemlerinde kitap üretimi önemli bir yer teşkil etmiştir. Kitap tasarımlarındaki standartlaşma çabalarını ekonomik bir zorunluluk olarak gören

Tschichold'a göre kitap üretimi ve satışında standart ebatların kullanımını modern tipografinin vazgeçilmez bir gerekliliğidir, bu gereklilik özellikle standartlaştırma eksikliğinin uzun süredir belirgin olduğu formatlar için geçerlidir. Eskiden format seçimi öncelikle estetik sebeplerle yapılmıştır, ancak 19. ve özellikle 20. yüzyılda basılı malzemenin miktarındaki çok büyük artış sebebiyle yeniden gözden geçirilmesi ve daha üstün kıstaslara göre yapılması elzem olmuştur. Kâğıt boyutlarının rasyonelleştirilmesi, basılan materyalin sayısının çok daha az olmasından dolayı küçük bir rol oynamıştır (Tschichold, 1995: 96). Sonuçta modernleşmeyle artan talep, yapılan üretim miktarı ve kullanılan malzemelerin değişmesi doğrultusunda ortaya çıkan bu karmaşaya bir çözüm olarak Tschichold standartlaşmayı önermiştir.

DIN standartları ilk olarak antetli kâğıdı A4 formatına<sup>94</sup> sınırlandırmıştır. Bu boyut, yalnızca Almanya'da değil, metrik sistemi kullanan başta Avrupa olmak üzere tüm dünyada standart haline gelmiştir ve günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir. Tschichold standartlaştırılmış formatların kullanılmasının avantajlarını farklı kesimlere göre şu şekilde açıklamıştır.

Kullanıcı açısından, kâğıt siparişleri daha basit ve daha ucuz olacaktır, basılı ürünleri depolamak daha kolay ve pratik, kâğıt alım satımının düzenlenmesi daha makul olacaktır ve artık büyük çapta imalat daha kolay olacağı için, kâğıdın da ucuzlaması gerekecektir.

Baskıcı açısından, kâğıt siparişleri daha kolay olacaktır, DIN formatları farklı boyutlarda eşzamanlı baskıyı mümkün kılar, bu sebeple makinelerin kullanım süresi daha iyi olacaktır- ayrıca dizgi ve makine dairelerinde zamandan ve malzemeden de tasarruf edilecektir. Yaprakların eş boyutlarının tekrarı sayesinde ciltçilikte de verimlilik artacaktır (Tschichold, 1995: 97).

Tüccar açısından, nadiren kullanılan boyutlara gereksiz yatırımdan kaçınılmış olacaktır. Daha az kâğıt boyutu depolarda alan tasarrufu sağlayacaktır, müşteriye ilgilenme hızlanacaktır. Fiyat listeleri basitleşecektir.

İmalatçı açısından, kesilmemiş yaprak boyutları ve rulo çapları sayısında azalma olacaktır. İmalat ucuzlayacak, depolama ise basit hale gelecektir. Fiyat listeleri daha kısa ve daha basit olacaktır, karmaşık arz hesapları büyük ölçüde basitleşecektir. İhtiyaç duyulan farklı baskı ve kâğıt makinelerinin sayısında azalma olacaktır (Tschichold, 1995: 27).

Modern hareketin bütününe bakıldığında, standartlaştırmanın vaat ettikleri şöyle özetlenebilir: Standartlaştırma, hayatın bazı temel unsurlarını rayına sokmak amacıyla endüstrileşmiş topluma bir düzen getirmenin bir aracıdır. Üreticiler, kullanıcılar ve araçlar, bu temel faktörler kararlaştırıldığında çok daha özgürce hareket edebilecektir. Gerçekten de bu, her eserin yapımıyla ilgili kesin ve net tavsiyeler veren bir mühendisin

<sup>94</sup> 297x210 mm ölçüsündeki, bugün standart dosya kâğıdı olarak kullanılan kâğıt boyutu.

sesi gibiydi. Standartlar bireysel ifadenin iradî keyfiliğine karşı kolektif bir aklın ürünü durumundaydı (Tschichold, 1995: 27). Bu standartlar sayesinde Yeni Tipografi hareketi modern çağın ihtiyaçlarıyla birebir örtüşen üretim anlayışı geliştirmiş, özellikle okur ve kullanıcıyı dikkate alan bir yapıya ulaşmıştır. Resim 3.14.'de görülen Jan Tschichold'un DIN standartlarına göre hazırlanmış kâğıt boyutları tablosu bu standartlaştırma çağrısının bir manifestosu olarak nitelendirilebilir.

Papierformate		DIN 476			
Format-Klasse	Reihe A	Reihe B	Reihe C	Reihe D	
	Vorzugreihe mm	mm	mm	mm	
0		1000 × 1414			
	841 × 1189		917 × 1287		
1		707 × 1000		771 × 1090	
	594 × 841		648 × 917		
2		500 × 707		545 × 771	
	420 × 594		458 × 648		
3		353 × 500		385 × 545	
	297 × 420		324 × 458		
4		250 × 353		272 × 385	
	210 × 297		229 × 324		
5		176 × 250		192 × 272	
	148 × 210		162 × 229		
6		125 × 176		136 × 192	
	105 × 148		114 × 162		
7		88 × 125		96 × 136	
	74 × 105		81 × 114		
8		62 × 88		68 × 96	
	52 × 74		57 × 81		
9		44 × 62		48 × 68	
	37 × 52				
10		31 × 44			
	26 × 37				
11		22 × 31			
	18 × 26				
12		16 × 22			
	13 × 18				

**Bezeichnungsbeispiel**  
Das Format 210×297, Klasse 4 der Vorzugreihe A, heißt  
**Format A 4**  
Die Abmessungen gelten als Größtmaße, Toleranzen sind nach unten zu legen und auf das Äußerste zu beschränken.

Als Fertigformate für alle unabhängigen Papiergrößen, wie Zeichnungen, Akten, Geschäftspapiere, Betriebsdrucke, Karteikarten, Werbsachen, Zeitschriften, Zeitungen, Bücher, gelten die  
**Formate der A-Reihe**  
Einzelheiten sind folgenden Normblättern zu entnehmen:  
DIN 199 Papierformate – Abweichungen der A-Reihe  
DIN 676 Geschäftsbrief – Format A 4  
DIN 682 Rahmen für Bilder und Tafeln  
DIN 820 Normblatt – Abmessungen und Ausgestaltung  
DIN 823 Zeichnungen – Formate, Maßstäbe  
DIN 824 Zeichnungen – Faltenauf A4 für Ordner  
DIN 825 Schildformate  
DIN 826 Zeitschriften – Format A4, Satzspiegel, Druckstockbreite  
DIN 827 Papier (Normalpapier) – Stoff, Festigkeit, Verwendung  
DIN 829 Buchformate

Für abhängige Papiergrößen, wie Briefhüllen, Ordner, Mappen, gelten die  
**Formate der Zusatzreihen B, C, D**  
Einzelheiten sind folgenden Normblättern zu entnehmen:  
DIN 678 Briefhüllenformate  
DIN 680 Fensterbriefhüllen  
DIN 828 Mikrophotographische Bilder  
DIN 829 Buchformate

Juli 1925 2 Ausgabe (erweitert)

Resim 3.14. Jan Tschichold, *DIN Standartlarına Göre Hazırlanmış Kâğıt Boyutları Tablosu*<sup>95</sup>, 1925.

<sup>95</sup> Tschichold, 1995: 101.

#### 3.1.4.4. Yazım Reformu

Tschichold, Yeni Tipografi için fonetik açıdan sahil ve tutarlı olacak gözden geçirilmiş bir yazımı, ayrıca büyük ve küçük harflerin beraber kullanılmadığı tek bir harf dizisini savunuyordu. Onun araçların tasarruflu kullanımı, tutarlılık, eylemde sürat, daha anlaşılır olma ve hiyerarşinin terk edilmesi çağrısı şeklindeki argümanı, modern retorikle doluydu (Tschichold, 1993: XXX). Günümüzde de kullanılmakta olan büyük ve küçük harflerin beraber kullanımına bağı olan alfabe, ikinci çağın başında Romalılar tarafından keski ile biçimlendirilerek oluşturulmuş majüskül olarak adlandırılan büyük harflerle, M.S. 800 civarında İmparator Charlemagne zamanında miniskül adı verilen küçük harflerin Rönesans döneminde birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Tschichold beraber kullanılan bu iki büyüklükteki harf dizisinin kaldırılmasını ve tek büyüklüğe geçilmesini savunmuştur (Tschichold, 1993: 78).

Tschichold, bunun yaşam reformunun bir parçası olduğunda ve gelip geçici olmakla alakası olmadığında ısrarcıydı. Diğer dilleri konuşan toplumlarla karşılaştırıldığında, yazım reformu, cins isimler dahil her ismin ilk harfinin geleneksel olarak büyük yazıldığı Alman dili bağlamında çok daha hayati bir meseleydi.<sup>96</sup> Bu sebeptendir ki, büyük harfleri kaldırma teklifi Almanya’da çok daha büyük bir şaşırtıcı etki yapmıştır (Tschichold, 1995: XXXI).

Tschichold’un küçük harf tipografisini ve reformdan geçirilmiş yazımı savunması ilk kez 1925’teki *Temel Tipografi* isimli manifestosunda dile getirilmiştir: “*Yalnızca küçük harflerin kullanımıyla –büyük harflerin hepsinden kurtulmakla- olağanüstü bir tasarrufa ulaşılabilir; sahadaki her yenilikçi tarafından yeni bir yazı olarak tavsiye edilen yeni bir yazma ve düzenleme biçimidir*” (Tschichold, 1995: XXXI). Kâğıt boyutlarında standartlaşmada olduğu gibi yazım reformunda da amaç, yalnızca verimlilik ve ticari menfaat amaçlı önerilmişti, bu argüman daha sonra meseleyi sahiplenen sanatçı-tasarımcılar tarafından yeni bir görsel ve sosyo-politik bilinç sahasına aktarılmıştır. El Lissitzki ve Laszlo Moholy-Nagy zaten genel bazı bildiriler yayımlamışlardı, ancak şimdi bu talepler görsel bir şekle de aktarılıyordu. 1925’te Bauhaus, endüstriyel olana daha meyilli modernizm anlayışına doğru genel dönüşümlerinin bir parçası olarak yayımları ve iç iletişimlerinde “küçük harf” kullanımına geçmişti. Herbert Bayer, Joost Schmidt,

<sup>96</sup> Bauhaus sanatçı ve tasarımcıları da aynı çağrışı yapmış olsalar da bu durum değişmemiştir, günümüzde Almanca’da cins isimler halen büyük harfle başlatılarak yazılmaktadır.

Josef Albers ve Kurt Schwitters gibi başka sanatçılarda gözden geçirilmiş yazımı savunuyorlardı (Tschichold, 1995: XXXI).

Tschichold Yeni Tipografi kitabında bu konuda şöyle yazmıştır:

Yeni Tipografi, önceki sistemin bu iki alternatifini de kabul etmez... Yeni Tipografi, tip tasarımında ekonomiyi talep eder... Yalnızca küçük harflerin kullanıldığı bütünüyle tek-tip bir sistem, ulusal ekonomiye de çok büyük bir avantaj sağlar: Bu sayede birçok alanda hem tasarruf hem de basitleştirmeyi gerektirir; ayrıca şimdi boşa harcanan ruhani ve entelektüel enerjiden de büyük ölçüde tasarruf edilir: burada yazı ve yazımın öğretilmesinde, daktilo ve daktiloyla yazma tekniklerinde büyük bir basitleştirmeden, hafıza, tipo tasarımı, hurufat kalıbı, hurufat dökümü ve tüm dizgi metotları vs. için bir rahatlama bahsedebiliriz. Küçük harf kullanımının ekonomik avantajlarının yanı sıra, bize stil açısından kusursuz harfler sunacak, böylelikle bilimsel avantajın estetikle birleşecektir (Tschichold, 1995: 80-81).

Tschichold sadece büyük-küçük harf kullanımının dışında, yazımda da bir takım reformların yapılması gerekliliğini savunmuştur.

Alman yazımı, eğer gerçekten çağdaş olacaksa, yazıyüzü tasarımını kuşkusuz etkileyecek bazı değişiklikler geçirmek zorundadır. Her şeyden önce, linguistikte çok ağır olan filoloji yükünden kurtulmalı ve sch, ch, dg için bir bakışta anlaşılabilir işaretler bulmalı, lüzumsuz harflerden (z, q, c) kurtulmalı ve "Konuştuğun gibi yaz!" ve onun mukabili olan "Yazdığın gibi konuş!" kuralını hedeflemeliyiz. Bu temelde, onsuz, edebiyatın başarısız olacağı, yeni ve daha pratik bir yazıma ulaşılabilir (Tschichold, 1995: 81).

Herbert Bayer'in 1925 yılında tasarladığı, Bauhaus'un imza fontu haline gelecek olan sadece küçük harflerden oluşan *Evrensel Alfabe* bunun en güzel örneklerinden biridir. Resim 3.13.'de görülen Yeni Tipografi hakkında vereceği konferans için hazırladığı reklam çalışmasında, Jan Tschichold büyük harflere yer vermemesine rağmen, tipografinin anlaşılabilirliğini kaybetmeden, yalın tırnaksız harfleri kullanarak tipografiyi işlevsel bir mantıkla modernleştirmeye çalışmıştır.

Tschichold Yeni Tipografi için tek harf dizininin kabul edilip kullanılması gerektiğini savunsa da bu talep mutlak bir durum değildi. Tasarım sürecinde uygulanacak tipografi için mantıklı, zamanın gerekliliğine uygun bir durumdu. Yazım üzerindeki tartışmalar 1928 yılında sanatçılar ve tasarımcılar arasında başlamışken, 1931 yılına gelindiğinde matbaa sektörünün de konuya girmesiyle zirve noktasına ulaşmıştır. Bu yıl matbaacılar üzerinde yapılan bir anket sonucu 'yalnızca cümle başlarında ve özel isimlerin başında büyük harf kullanımı' yüzde 53,5 bir oy almış ve bir süre sonra yazım ile ilgili bu reform bir kenara bırakılmıştır (Tschichold, 1995: XXXII).

### 3.1.4.5. Serifsiz Yazı Karakterleri

Modern tipografide uluslararası nitelikte saf, nesnel, iletişim merkezli ve yalın bir işlevsellik yaratmayı ilke edinen Tschichold, bu işlevselliği serifsiz yazı karakterleri ve asimetrik sayfa düzenlemesiyle yapmaya çalışmıştır. Yeni ya da işlevsel tipografiyle Tschichold, okumayı kolaylaştırarak okutmayı amaçlamıştır. Tschichold yenilenmiş harf tasarımlarının tipografinin modernleşmedeki yerini açıklarken bunun zamanın değişmesinden kaynaklandığını şu sözlerle ifade etmiştir:

Nasıl her insan kendi döneminin simgesiye, bütün harfler, özellikle yazı tipi, her şeyden önce kendi dönemini ifade eder. Textura ve rokoko tipinin ifade ettiği şey dinsel değil, Gotiktir, neşe değil, rokokodur: Sanserif'in ifade ettiği şey de duygu yokluğu değil, yirminci yüzyıldır! Tasarımcının hiçbir kişisel ifadesi yoktur, yüzyılımızın ilk yılları hariç tasarımcının amacı da kesinlikle bu değildir. Farklı yazı tipleri, karakterlerini her çağdaki farklı form anlayışlarından alır. Her kalıp ustası, mümkün olan en iyi yazıyüzünü yaratmayı dilemiştir. Eğer Didot Fleischmann'dan daha farklı bir şey yapmışsa, sebebi 'özel,' 'kişisel,' 'emsalsiz' bir şey üretmek istemesi değil, zamanın değişmiş olmasıdır. İyi bir yazı yüzünün nasıl görünmesi gerektiği anlayışı sadece değişmiştir (Tschichold, 1995: 77).

Okunabilirlik Tschichold için hayati önem taşıyordu, bir yazı karakteri herkes için anlaşılır ve net olmalıydı. Tschichold bundan dolayı tırnaksız yazı karakterlerini kullanmayı tercih etmiş, karakterler ve yalınlık üzerine *Yeni Tipografi* kitabında şöyle yazmıştır:

Biz yalınlığı amaçlarız: bu nedenle basit ve belirgin yazı karakterlerine gereksinim duyarız... Harf sadeliğini, anlaşılabilirliği, gereksiz olan her şeyin reddini arzularız. İyi bir harf, kendini ifade edendir ya da ayırt edici özelliğiyle ve açık seçikle konuşandır... (Tschichold, 1995: 78).

Arkaik ve yozlaşmış olarak gördüğü harf kalıplarını beğenmemiş ve basma harflerin yani matbaa harflerinin kontrollü değişik ağırlıklarda olmak üzere temel formlara indirgenmesi gerektiğini ifade etmiştir. Ona göre sans serif karakterler bu ihtiyaçları karşılamaktaydı. Sans serif harf karakterleri tasarım bakımından süssüzdü ve aynı zamanda dört ayrı ağırlık ve bunlara uygun italikleriyle geleneksel fontlardan daha eksiksiz karakterlerdi (aktaran De Jong, 2008: 43). Tschichold sade ve kolay okunur olduğu için sıradan ticari serifsiz, bugün yaygın olarak bilinen asıyla *sans serif*<sup>97</sup> denen yazıyüzünün, kullanılan en iyi yazıyüzü olduğu düşüncesini savunmuştur.

<sup>97</sup> Sans Serif: Tırnak vurguları olmayan yazı karakteri, ilk tırnaksız yazı karakteri 1816'da William Caslon tarafından tasarlanmıştır ve Egyptian (Mısırlı) adı verilmiştir. Ancak bu isim iyi karşılanmadığı için

Temel formuna bir tür süs eklenen yazıyüzlerinden hiçbiri bizim netlik ve saflık ihtiyaçlarımızı karşılayamaz. Mevcut tüm tipler arasında, sözde “Grotesk” (sans serif) ya da “çatı harf” zamanımızın ruhuna tek uygun tiptir. Sans serif’i zamanımızın yazıyüzü ilan etmek bir modaya uygunluk meselesi değildir; o, mimarimizde gördüğümüz aynı eğilimleri ifade eder. Seksenlerin eğri büğrü mobilyaları nasıl bütünüyle kaybolduysa, bugün bazen “sanat” yazıyüzleri olarak anılan tipler ve klasik yazıyüzleri de çok geçmeden yok olacaktırlar (Tschichold, 1995: 73).

Tschichold, Yeni Tipografi’nin ihtiyacımız olan, tüm kişisel karakteristiklerden uzak olması gereken serifsiz yeni yazıyüzünü, tek bir tasarımcının üretemeyeceği kanısındaydı. O, bunu ancak içinde bir mühendisin bulunduğu anonim bir grubun tasarlayabileceğine inanıyordu.

Herkes gibi biz de kendi çağımızı ifade bir yazıyüzü arayışında olmalıyız. Çağımız, her şeyiyle netlik ve hakikatin, görünümde saflığa peşinde olmakla karakterize edilir. Bu sebepten ötürü de hangi yazıyüzünü kullanılması gerektiği sorunu, geçmiştekenden mecburen farklıdır. Tiplerin düz ve açık olmalarını ve her türlü fazlalıktan kaçınmalarını gereksiniriz. Bu bizi formun geometrik kuruluşuna götürür. Sans serif’te, bu gerekliliklere hayli yaklaşan bir tiplerle karşılaşırız, bu nedenle o, olarak çağımızın yazı yüzünü yaratmakta, gelecekteki bütün çalışmaların temeli haline gelmelidir. Bir çağın karakteri, sadece zengin ve süslü formlarla ifade edilemez. Sans serif’in basit, geometrik formları da bir şeyi ifade eder: netlik ve asli olan şeylere ve elbette zamanımızın özüne odaklanma (Tschichold, 1995: 78).

1925 yılında Tschichold *Tipografik Haber* dergisi için hazırladığı *Temel Tipografi* metninde serifsiz yazıyüzleri hakkında şunları ifade etmiştir:

Mevcut tüm harf karakterleri arasından, grotesk veya büyük harf karakterleri tasarım olarak basit ve okunmaları kolay olduğu için Yeni Tipografi’nin ihtiyaçlarına en yakın olan karakterlerdir. Fakat diğer okuması kolay harf karakterlerinin de kullanılmaması için hiçbir sebep yoktur. Mükemmel harf karakterleri diye bir şey yoktur (aktaran De Jong, 2008: 31).

Yeni Tipografi’yi savunan tasarımcılar temel bileşenleri daire, yay ve düz çizgiler olan serifsiz harf formunun, gelişmekte olan modern makina çağını en iyi yansıtan yazı formları olduğunu düşünüyorlardı. Ama bu yaklaşım serifsiz karakterlerin sade görünümlelerinden kaynaklanmıyordu, serifsiz karakterlerin bireysel, geleneksel ve ulusal tipografik tutumların ötesinden uluslararası iletişime daha uygun bulunmasının bir sonucuydu. (Becer, 2010: 38)

---

sonradan ‘grotesk’ adını almıştır. Grotesk terimi günümüzde halen tırnaksız yazı karakterlerini ifade etmek için kullanılır (Ambrose ve Harris, 2012: 248).



Yeni Tipografi Hareketi'nin etkisiyle tasarlanmış olan ve 20. yüzyılın yeni serifsiz yazıları arasında en çok bilinen ve kullanılan karakter, bir öğretmen ve tasarımcı olan Paul Renner'in ilk tasarımlarını 1924 yılında yaptığı ve 1927 yılında kullanılmaya başlanan 'Futura' karakteridir (Resim 3.15.). Renner, Futura karakterini tasarlarken konstrüktivist ilkelere dayalı yeni bir grotesk karakter oluşturmayı hedeflemiştir (De Jong, 2008: 18). Cetvel ve pergel yardımıyla daire, yay ve çizgiler kullanılarak geometrik olarak tasarlanan Futura çok yönlü ve esnek bir karakterdir (Becer, 2010: 46). Açık ve yalın geometrik formuyla Futura, Yeni Tipografi Hareketi'nin ideal yazı karakteri olmuştur.



**Resim 3.15.** Paul Renner'in Tasarladığı Futura Yazı Tipi<sup>98</sup>, 1927.

#### 3.1.4.6. Fotoğraf

İcat edildiği günden 1920'lere varıncaya kadar fotoğrafın sanatsal değeri tartışılmaktaydı. Ressamlar fotoğrafın kendileri için bir tehdit olduklarını düşünürken, kitap zanaatçıları düşük baskı kalitesi nedeniyle fotoğrafa soğuk bakmışlardır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra fotoğraf teknolojisi, fotomekanik dizgi yönteminin gelişmesi ve fotoğrafın kitap üretimine dahil olması, fotoğrafı tasarımın bir parçası haline

<sup>98</sup> [https://cdn-images-1.medium.com/max/1000/0\\*5VRFPM09dIhDc5F3.png](https://cdn-images-1.medium.com/max/1000/0*5VRFPM09dIhDc5F3.png), (Erişim Tarihi 21.06.2019).

getirmiştir. Bektaş'a göre modern hareketin yeni görsel dili, tıpkı fütürizmin tipografiyi ve dadacılığın grafik tasarımı etkilemesi gibi, fotoğrafı da etkilemiştir. Fotoğraf resimden daha kesin bir doğrulukla gerçeği belgelemek için icat edilmişti, yirminci yüzyılın başında, resim sanatındaki yeni gelişmeler fotoğrafta da soyutlama ve tasarım sürecinin başlamasına neden olmuştur (Bektaş, 1992: 53).

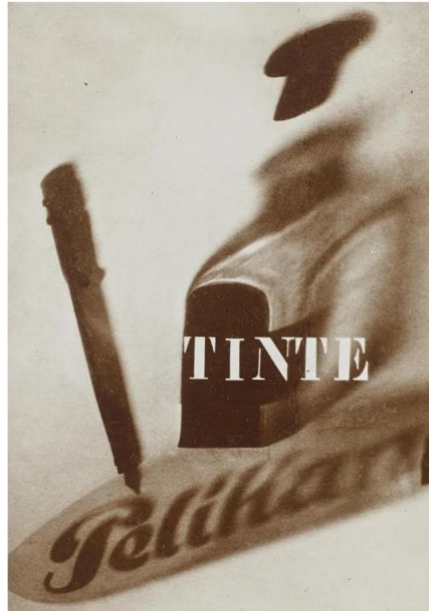
Fotoğrafın en büyük salt uygulama avantajı, basit bir mekanik yöntemle-elle üretiminin her türünden kesinlikle çok daha kolayca bir nesnenin gerçek anlamda yeniden üretiminin gerçekleştirilebilmesidir. Fotoğraf çağımızın öyle fevkalade bir karakteristik özelliği haline gelmiştir ki, artık yokluğunu hayal etmek imkansızdır. Modern insanın resme açlığı, günümüzde en çok fotoğrafla resimlenmiş gazete ve dergilerle dindirilmektedir (Tschichold, 1995: 91).

Piet Zwart, Paul Schuitema, El Lissitzki, Kurt Schwitters, Moholy-Nagy ve Rodçenko gibi tasarımcıların tipografi ve fotoğrafı, devrimci bir şekilde ve etkileşimli olarak daha önceki kullanımlarından farklı bir formda birlikte, özgürce kullanmalarıyla modern reklam ortaya çıkmıştır (Öztuna, 2008: 88). El Lissitzki 1926 yılında yazdığı *Kitabımız* adlı eserinde “*Bugüne kadar fotoğraf kadar doğru algılanabilen bir betimleme türü ortaya çıkmamıştır. Artık betimlemenin birincil, alfabenin ise ikincil düzeyde algılandığı bir kitap formu ile yüzleşmek durumundayız*” demiştir. (aktaran Becer, 2018: 138) Tschichold da diğer tasarımcılar gibi yazının yanında fotoğrafı da önemli bir görsel iletişim aracı olarak görmüştür. Fotoğraf ve tipografinin bütünleşmesinin modern yaşamın ruhunu yansıttığını savunan Tschichold, geçmişin düz, sönük, donuk tipografisinin kullanımı yerine, tipografinin doğal olarak iki boyutlu karakteriyle fotoğrafın üç boyutlu ögesini kaynaştırarak dinamik zıtlıklar yaratmak istiyordu. Fotoğrafın olayları aktarmadaki hatasızlığı ve tarafsızlığı nedeniyle, Yeni Tipografi'nin tasarımlarında kullanılan zarif yazı ve illüstrasyonların yerini alması gerektiğini düşünüyordu. Tschichold'a göre,

Fotoğraf olmasaydı günümüzde dünyada neler olduğu hakkında fazla bir şey biliyor olmazdık. Böyle olağanüstü bir tüketim, mekanik araçlar dışında hiçbir şekilde karşılanamaz... Bugün, fotoğrafın günümüzün elzem bir tipografik gereci olduğunu anlamış bulunmaktayız. Onun tipografik ifadelere eklenmesini bir zenginleşme kabul ediyor ve fotoğrafta, tam da bizim tipografimizi öncekilerden ayırt eden unsuru görüyoruz. Safi düz tipografi geçmişe aittir. Fotoğrafik blokların işe dâhil olması, üç boyutun dinamiklerini kullanabilmemizi sağladı. İşte fotoğrafçılığın aşikâr üç boyutu ile tipin düzlemsel formu arasındaki kontrast, kesinlikle tipografimize güç veren şeydir... Bugün fotoğrafın yardımıyla kendimizi, konuşma ve yazma gibi emek isteyen araçlarla olduğundan daha iyi ve daha hızlı ifade edebiliyoruz (Tschichold, 1995: 91-92).

Tschichold fotoğrafın tasarım sürecinde iki farklı form olarak kullanılarak sanata dönüşeceğini düşünüyordu, bunlar fotomontaj ve fotogramdı (Tschichold, 1993: 88). 1910'ların sonunda ortaya çıkan fotomontaj, birden fazla fotoğrafın belirli bölümlerinin seçilip bir araya getirilmesi ya da fotoğrafın farklı resimsel unsurlarla yeniden oluşturulması sonucu ortaya çıkan, belirli bir amaç doğrultusunda tasarlanmış yeni bir resimsel bütünlük ürünüdür. Tschichold'a göre fotomontajın Yeni Tipografi'ye uygun olmasının sebebi, önceki sanat anlayışının aksine nesnel bir gerçekliği beyan etmesi değil, bilinçli olarak tasarlanmış hayal gücünün bir ürünü olması ve doğadan bağımsız bir insan yaratımı olmasıydı (Tschichold, 1993: 88).

Fotogram ise üretim sırasında kamera kullanılmaksızın, ışığa duyarlı kâğıtlarla yaratılan fotoğraflardır. El Lissitzki, 1924'te ilk fotogramlı reklamları tasarımlarını yapmıştır. Onun bu alandaki çalışmalarının önemli bir örneği, Pelikan mürekkebi için yapılan fotogramdır. Resim 3.16.'da görülen bu tasarımda harfler dahi foto-mekanik yöntemle üretilmiştir. Becer'e göre Moholy-Nagy fotoğrafı kendi anlatımcı potansiyelini resmin ötesinde ve kendi kuralları doğrultusunda oluşan bir ifade aracı olarak görüyordu. Moholy-Nagy'nin kamera kullanmadan hazırladığı fotogramlar, fotoğraf ve film diliyle grafik tasarım arasında doğrudan bağlantılar kuran ilk önemli denemeler arasındadır (Becer, 2010: 200).



**Resim 3.16.** El Lissitzki, *Pelikan Mürekkepleri İçin Hazırlanan Reklam Çalışması*<sup>99</sup>, 1924, Jelatin gümüş baskı, photogram, 21.1x14.7 cm., Güzel Sanatlar Müzesi, Houston.

<sup>99</sup> <https://artsandculture.google.com/asset/pelikan-tinte/BwGrOdjDCu-r2A>, (Erişim Tarihi 21.06.2019).

Tschichold fotoğrafla yapılan tipografik çalışmaların grafik sanatların ve reklamcılığın gelecekteki en güçlü ifade araçlarından biri olacağını daha 1920'lerde görmüş, özellikle gazete ve reklamlarda modern tasarımların kültürel açıdan önemli bir noktaya ulaşacağını belirtmiştir.

Fotoğrafın sunduğu sayısız olasılık şimdiye kadar, birkaç uzmandan oluşan küçük bir grup haricinde çok az fark edildi ve bu olasılıklar kesinlikle tükenmedi. Geleceğin grafik kültürünün fotoğrafı günümüzdekinden çok daha fazla kullanacağı kuşkusuzdur. Fotoğraf çağımızı, Orta Çağ'daki ahşap oyma kadar iyi ifade eder. Bu sebepten ötürü grafik işiyle uğraşan herkesin, bugün bile, yaratıcılıkla bütün fotoğraf ve çoğaltma/tıpkıbasım tekniklerini mümkün olduğu kadar geliştirmesi ve onları yakın gelecekte onlardan teşkil olacak daha yüksek taleplere hazırlaması kesinlikle gereklidir (Tschichold, 1993: 95).

Tschichold fotoğrafın, tipografik düzenlemede yazı karakteri, renk ve çizgi kadar önemli bir parçası olduğunu ve harfleri gibi fotoğrafında daha hızlı ve basit bir iletişim aracı olduğunu savunuyor, modern zamanlarda fotoğraflarla, kelimelerle olduğundan daha basit bir biçimde iletişim kurulacağını düşünüyordu.

Lüzumlu nesne olabildiğince açık, kusursuz ve en gerçeğe uygun haliyle gösterilmelidir ve bunu fotoğraftan iyi yapan yoktur. Çünkü fotoğraf, siyah beyaz bir form olarak, tip ile bir araya getirildiğinde, (görünüşte) plastik ile düz olan arasındaki kontrast yoluyla bütünüyle yeni tasarım olanakları olasılık sunar. Bugünün tipografisinin geçmişteki her şeyden tamamen farklı olduğu söylenebilir. Tipografi böylece "üç boyutlu" olmuş, uzayı fethetmenin yollarını arayan çağımızın bir ifadesi haline gelmiştir (Tschichold, 1993: 158).

Tschichold'un fotoğraf ve tipografi arasındaki ilişkiye dair fikirlerinin en önemli unsuru, tasarımda sadece tırnaksız karakterlerin kullanımınıdır. Tschichold modern fotoğrafın yalnızca tırnaksız harf bloklarıyla bütünleştiğine inanmıştır. Fotoğraf ve tırnaksız harflerin arasındaki ilişkiyi kurmaktaki en önemli anahtar nokta, dekoratif eski tipografide yansıtılan bireyselliğe karşı, nesnel ve kişisel olmayan ortak bir biçim kullanımınıdır (Öztuna, 2008: 92).

Jan Tschichold'un Münih'te bulunan ve Almanya'nın en büyük sineması olan *Phoebus-Palast* için hazırlamış olduğu ait sinema afişlerinde, fotoğraf ve metin adeta tek bir mükemmel kompozisyon haline getirilmiş; gereksiz metinler ve süslemelerden kaçınılmış ve mesaj en etkili biçimde verilmiştir. Tipografik bir desen aracılığıyla, gözün fotoğraftan mesaja geçmesi sağlanmıştır (De Jong, 2008: 160) Resim 3.17.'de görülen afişte, fotoğraflar filmin ve sinema projeksiyonunun mekaniğini anımsatacak tarza

yerleştirilmiştir. Bu tasarımda Yeni Tipografi Hareketi'nin birçok özelliği net olarak görülmektedir. Sağ üst köşede geleneksel okuma yönüne uygun olarak yerleştirilmiş serifsiz yazı karakterleri, sadece bir büyüklüğü sahip harf grubu kullanılması (büyük harfler), siyah-kırmızı renkler ve uzamsal boşluğu oluşturan beyaz alanlar, ritim duygusunu oluşturmak için tercih edilmiş asimetrik düzenleme, fotoğraf ve yazıyı destekleyen çizgiler gibi birçok özellik burada görülmektedir.



**Resim 3.17.** Jan Tschichold, *Phoebus-Palast* Firması Hazırlanan 'İsimsiz Kadın' Film Afişi<sup>100</sup>, 1927, Fotolitografi, 123.8x86.4 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Tschichold'un *Phoebus-Palast* sineması için birçok afiş tasarlamıştır. Bu afişlerinde fotoğrafı anlatımı güçlendirecek şekilde kullanarak Yeni Tipografi'nin önemli bir unsuru haline getirilmesini sağlamıştır. Sinema festivalleri ve afiş sergileri sayesinde bu çalışmalar Yeni Tipografi'nin yayılmasında önemli rol almışlardır.

<sup>100</sup> <https://www.moma.org/collection/works/5754>, (Erişim Tarihi 21.06.2019).

### 3.1.4.7. Renk

Tschichold'un Yeni Tipografiye dair yenilikçi düşünceleri biri de renk kullanımıydı. Renk, klasik tipografide olduğu gibi süsleme için değil, formu ifade etmek ve renk-form kontrastı yaratmak için anlamlı bir biçimde kullanılmalıydı. Tschichold tipografide birbirleriyle kontrast oluşturacak unsurların yer aldığı dinamik ve asimetric kompozisyonların, yeni makine çağını daha iyi ifade ettiğini düşünüyordu. Bu noktada kontrastı attırmaya gerek olduğu takdirde aynı sayfada üç-dört farklı renk beraber kullanılabilirdi.

Tschichold tipografik kontrastların yanı sıra renklerin işlevsel kullanımının da görsel kuvveti arttıracığını, siyah ve beyazın arasındaki kontrastın etkili bir sonuca ulaşmanın en güçlü ve en basit yollarından biri olduğunu düşünüyordu. Siyah ya da başka renklerle baskı yapılan renkli kâğıtların kullanılmasıyla daha güçlü bir etki yakalanacağını ve beyaz ya da renkli kâğıt üzerinde sadece bir renk yahut ikinci bir rengin kullanılmasıyla da daha büyük bir zenginlik sağlanacağını belirtmiştir (Tschichold, 1993: 156).

Tschichold'un 1927 yılında Phoebus-Palast sineması için tasarladığı *Doğu Ekspresi* film afişi (Resim 3.18.) Yeni Tipografi'nin renk kullanımındaki prensiplerini görünür kılmaya açısından önemli bir örnektir. Bu çalışmada Tschichold beyaz kâğıt üzerine diyagonal olarak kullanılan yoğun kırmızı renkle afişin yoğun bir kontrast oluşmasını sağlamıştır. Kırmızı renk üzerinde asimetric olarak yerleştirilen siyah renkli serifsiz yazılar tasarıma güçlü bir kontrast yanında dinamik bir etki de kazandırmıştır.

Renk ve formların dekoratif amaçlarla kullanıldığı eski tipografinin aksine, Yeni Tipografi'de renk işlevsel olarak kullanılır, yani her bir rengin kendine özgü psikolojik etkileri, bir yazı bloğunun, fotoğrafın ya da başka bir şeyin önemini arttırmak veya azaltmak amacıyla kullanılırdı. Mesela beyaz, ışığı yansıtarak parlar, kırmızı öne çıkar ve okura, beyaz da dâhil olmak üzere her renkten daha yakın görünmektedir. Diğer taraftan siyah en yoğun renktir ve en geriye çekiliyormuş gibi görünmektedir (Tschichold, 1993: 73). Resim 3.18.'de görülen afişte diyagonal olarak kullanılan kırmızı renk ve arka bölümü dolduran beyaz alan sayesinde bakış, sağ üst köşeden başlayarak sağ alt köşe kaymaktadır, bu da çalışmada fotoğrafın ön plana çıkmasını sağlamıştır.



**Resim 3.18.** Jan Tschichold, *Phoebus-Palast Sineması İçin Tasarlanan 'Doğu Ekspresi' Film Afişi*<sup>101</sup>, 1927, Litografi, 117x83 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Tipografik afişlerde Tschichold verilmek istenen mesajı dikkat çekmek için genellikle çarpıcı renk kombinasyonlarını geniş alanlarla bir araya getirmiştir. Özellikle dikkat çeken unsur ise onun tipografik afiş yapımında renkli kâğıt kullanmasıdır ki, bu afişleri daha da göze çarpar hale getirmiştir (De Jong, 2008: 202). Tschichold özellikle süprematist ve konstrüktivist sanatçıların sıklıkla kullanmayı tercih ettikleri ana renk olan kırmızı, nötr olan beyaz ve siyah renkleri tasarımlarında kullanmıştır. Diğer ana renk ve ara renkler yoğun olarak tercih edilmemiş olsalar da kullanımları tamamen dışlanmamıştır. Özellikle bu renkleri tercihini Tschichold şu şekilde açıklamıştır.

Bugün ışığa, dolayısıyla beyaza karşı güçlü bir isteğimiz var, bu da onun Yeni Tipografi'deki önemini açıklar. Kırmızının canlılığı bizim doğamızla örtüşür ve biz, onu bütün diğer renklere yeğleriz. Siyah ve beyaz arasındaki zaten güçlü var olan kontrast, kırmızının eklenmesiyle artırılabilir. Kabul etmek gerekir ki bu yeni bir keşif değildir: ama belki de biz bu kombinasyonu, özellikle Gotik ve Barok dönemlerde beyaz üzerinde siyah-kırmızı kullanmaktan hoşlanan önceki tipografılardan daha keskin bir şekilde kullandık.

<sup>101</sup> <https://www.sessions.edu/notes-on-design/designer-focus-jan-tschichold/>, (Erişim Tarihi 21.06.2019).

Sıklıkla yanlış biçimde varsayıldığının aksine, kırmızı-siyah kullanımı elbette ki tek olasılık değildir, ancak çok daha yoğun olduğu için sık tercih edilir. Renk, genel olarak, çalışmanın amacını ifade etmeye yardımcı olarak kullanılmalıdır: bir kartvizit üç renk kullanmayı gerektirmez ve bir afiş genelde siyah ve beyazdan fazlasını gereksinir. (Tschichold, 1993: 73)

Tschichold ve diğer modern sanatçı ve tasarımcılar tipografi için oluşturdukları bu yeni dilin ilkeleriyle, modernleşen toplum ve makine çağının karakterini, özünü ve görsel farklılıklarını mükemmel şekilde yansıtmışlardır. De Jong'a göre modern tasarımcılar işlevsel olan basit bir yaklaşımı vurguluyor ve Yeni Tipografi'nin amacının iletişimde açıklık ve formun ihtiyaçlardan çıkması gerektiğini savunuyorlar, bilginin en dolambaçsız ve etkin tarzda aktarılması gerektiğine inanıyorlardı (De Jong, 2008: 43).

Tschichold yazdığı *Yeni Tipografi* kitabıyla bu ilkeleri kavramsal olarak karşılayan görsel örnekler sunarak modern grafik tasarıma kalıcı ve çok önemli katkılarda bulunmuştur.

### **3.1.5. Grafik Tasarımda Yeni Tipografi**

Tschichold'a göre saf ve temel tipografik tasarım, harf, sözcük ve metin arasında çalışmanın gerektirdiği mantıksal ve görsel ilişkiyi yaratma sürecidir. Çizgi, kare, üçgen ve daire gibi temel geometrik formları mantıklı bir amaç doğrultusunda kullanan bu tür bir tasarım anlayışı, her türlü dekorasyon ve süsleme unsuruna karşı çıkmaktadır (Becer, 2010: 38). Reklam için hazırlanan grafik tasarımların, büyük ölçüde metnin niteliğine bağlı olduğunu savunarak metinlerin yazılmasının her zaman bir uzmana emanet edilmesi gerektiğini belirtir. Reklamcılığın bugün, alan dışından olanların dâhil olmasının tehlikeli olduğu bir bilim haline geldiğini ve kusurlu bir metin bütünün etkisini tehlikeye sokabileceğini söyler (Tschichold, 1993: 152).

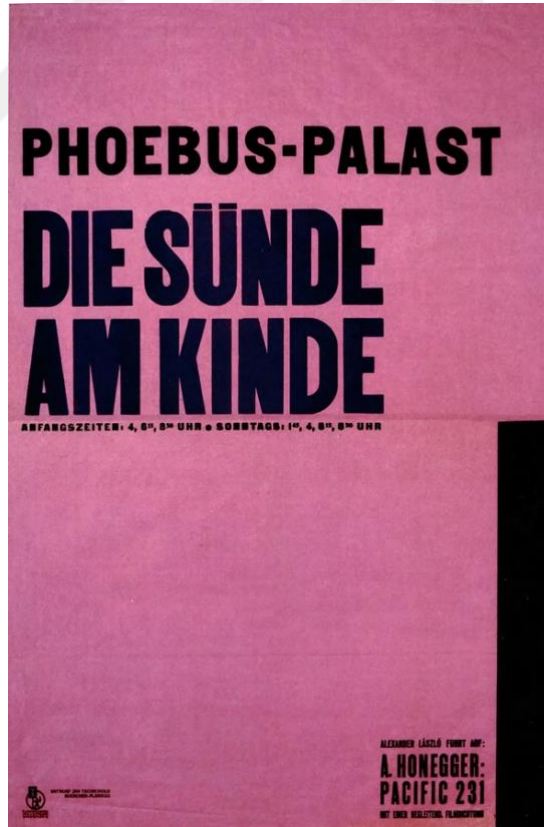
20. yüzyılın ilk yarısında, grafik tasarım alanındaki itici gücün çoğu gelecekçilik, *De Stijl*, dada ve Bauhaus gibi sanat girişimleriyle bağlantılıydı. Fakat bu girişimler büyük ölçüde toplumun geniş kesimlerinden kopmuş küçük çevrelerle sınırlıydı. Diğer taraftan, Tschichold kendisinin yarattığı yeni grafik tasarım kavramlarının sıradan grafik işleriyle uğraşan matbaacılar, dizgiciler ve tasarımcıların ulaşabileceği şekilde olması için çabalamıştır (De Jong, 2008: 64). Tschichold, *Yeni Tipografi* kitabında modern tipografi hakkında örnekleriyle beraber detaylı açıklamaların yanı sıra kendisi de özellikle afiş, kitap, kurumsal kimlik ve font tasarımı konusunda yoğun tasarım çalışmaları yapmıştır.



De Jong'a göre Tschichold zamanının sineması için bugün kurumsal kimlik denebilecek kavramı yaratma fırsatı bulmuştur; afişler, gazete ilanları ve programlar, bunların hepsi bir birlik oluşturacak şekilde tasarlanmıştır (De Jong, 2008: 194).

Tschichold'un afiş tasarımları üretim teknikleri açısından iki gruba ayrılmaktaydı. Birincisi üretimin daha kolay ve ucuz olduğu tamamı tipografik afişler ve ikincisi eskiye nazaran görülmemiş bir sanatsal özgürlüğü bulunan, üretimi daha zahmetli ve pahalı olan fotoğraf kullanılan afişlerdi.

Tipografik afişlerde Tschichold verilmek istenen mesaja dikkat çekmek için genellikle çarpıcı renk kombinasyonlarını geniş alanlarla bir araya getirmiştir. Özellikle dikkat çeken bir şeyse onun tipografik afiş yapımında renkli kâğıt kullanmasıdır ki, bu durum afişleri daha da göze çarpar hale getirmiştir (De Jong, 2008: 202). Resim 3.19.'da görülen bu afişte Yeni Tipografi'nin diğer ilkeleri olan asimetrik düzenleme, serifsiz font kullanımı, boş alanların tasarıma dahil edilmesi ve saf forma ulaşmak için yalın tasarım kendini göstermektedir.



**Resim 3.19.** Jan Tschichold, *Die Sünde Am Kinde Film Afişi*<sup>102</sup>, 1927, Pembe kâğıda tipo baskı, 123.5x82.7 cm., Münih.

<sup>102</sup> De Jong, 2008: 187.

Fotoğraflı afişler için, sayıları az miktarda olan özel olarak yapılmış negatif dört renk ofset baskı makinelerine ihtiyaç bulunuyordu. Bu makinalarda basım işi daha çok dikkat gerektirdiğinden basım daha çok zaman alıyor ve özel hazırlanmış daha pahalı bir kâğıt gerektiriyordu. Bu da fotoğraflı afişlerin o günün şartlarında tipografik afişlere nazaran daha fazla maliyetli olmasına sebep oluyordu (De Jong, 2008: 202).

Tschichold Phoebus-Palast sineması için hazırladığı fotoğraflı afişlerinde, gereksiz metin kullanımından kaçınarak, serifsiz fontlarla sadece oyuncuların, filmin ve sinemanın adı gibi bilgileri vermiş, yazıyı ve fotoğrafı desteklemesi için basit geometrik formlarla yoğun süslemelerden uzak durarak mesajı en etkili biçimde aktarmaya çalışmıştır (Resim 3.20.). Modern tipografide ve özellikle afiş tasarımında, fotografik blok kullanımı önemli rol oynamıştır. Önceden çizimler sayesinde başarılan hemen her şey, şimdi fotoğraflar ve bloklar sayesinde daha iyi ve daha hızlı yapılabilir olmuştur (Tschichold, 1993: 158).

Tschichold'a göre afiş ister resimsel veya tipografik olsun, yanından yürüyerek veya arabayla geçerken hemen dikkati çekmeli ve anlaşılmalıdır. Uzun bir metin gerekliyse, o zaman da şaşırtarak dikkat çekmek gerektiğini savunmuştur (De Jong, 2008: 160). Bu yaklaşım, afişe Yeni Tipografi'nin savunduğu çağın getirdiği daha hızlı, daha görsel ve daha aktif bir yapı kazandırılması gerekliliğini vurgulamaktadır.

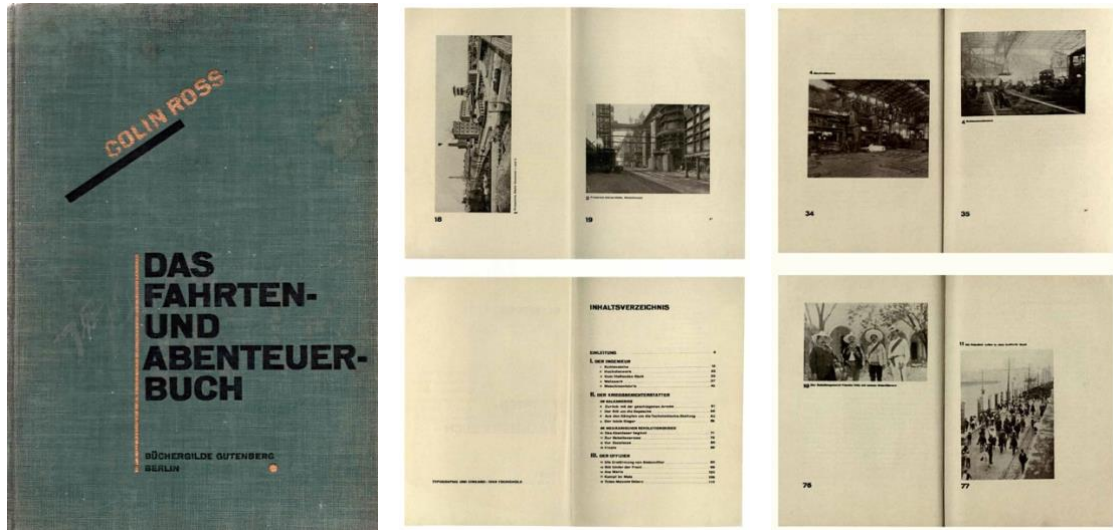


**Resim 3.20.** Jan Tschichold, *Gehetzte Frauen Film Afiş*<sup>103</sup>, 1927, Tipo baskı, 119,5x84 cm., Güzel Sanatlar Üniversitesi Tasarım Müzesi, Zürih.

<sup>103</sup> <https://www.emuseum.ch/objects/49391/asta-nielsen--carmen-boni--gehetzte-frauen--phoebus-palas?ctx=0d15a9c5-d18a-46e1-9e58-4edc52b9b6de&idx=1>, (Erişim Tarihi 21.06.2019).

Tschichold kitap tasarımının geleneksel yöntemler ile bağını koparılması gerektiğini, kullanışlı bilgi taşıyıcıları olarak modern hayatın yeni gereksinim ve düzenlerine uymak zorunda olduğunu düşünüyordu.

1920'lerin ortalarından itibaren birçok yayınevi müşterilerine uygun fiyatlı, kaliteli üretilmiş ve hayli ilerici veya sosyalist içeriğe sahip olan zekâ yüklü kitaplar sunmak için üretim yapmaya başlamıştır. Tschichold, 1925 yılında Buchergilde Gutenberg Yayınevi için Colin Ross'un *Das Fahrten- und Abenteuerbuch*<sup>104</sup> adlı kitabını tasarlamıştır. Bu kitap, Yeni Tipografi akımının bu alandaki erken dönem çalışmalarına tipik bir örnek olarak gösterilebilir (Tschichold, 1993: 33). Resim 3.21.'de görülen kapak tasarımı kitabın ismi kalın sans serif bir karakterle yazılmış ve büyük harf düzeni tercih edilmiştir. Yazı bloklaması ise asimetrik bir şekilde yapılmış, her metin alanının yanına vurguyu artırmak için çizgiler kullanılmıştır. Yazar ismiyse dinamik bir tarz oluşturmak için diyagonal olarak yerleştirilmiştir. Yazılar esasen verilmek istenen bilgiyi ön plana çıkaracak şekilde, büyük-küçük hiyerarşisi kullanılarak farklı büyüklüklerde yazılmıştır. Kitabın iç sayfalarında fotoğraflar, asimetrik bir düzenlemeyle ve metinlerin yazılı olduğu kâğıtla aynı türde kâğıda basılı olarak kullanılmıştır. Sayfa numaraları ve gövde metinlerinde Yeni Tipografi'nin yazı yüzü olan sans serif karakter tercih edilmiştir.



**Resim 3.21.** Jan Tschichold, Colin Ross'un *Das Fahrten- und Abenteuerbuch*<sup>105</sup> Adlı Kitabının Kapak ve İç Sayfa Tasarımları, 1925, Leipzig.

<sup>104</sup> Yolculuk ve Serüven Kitabı Olarak Türkçeleştirilebilir.

<sup>105</sup> De Jong, 2008: 102,104.

### 3.1.6. Yeni Tipografi'den Sonra Jan Tschichold

Almanya'da yönetimde olan Naziler, Mart 1933'te Tschichold'un Münih'teki evine gelerek onu ve eşini tutuklamıştır. Kültürel bir Bolşevik olmak ve Alman olmayan tipografi yaratmakla suçlanan Tschichold Münih'teki öğretim görevliliği görevinden alınmış, altı hafta süren gözaltından sonra serbest bırakılmış, karısını ve dört yaşındaki oğlunu alarak İsviçre Basel'e göç etmiştir (Meggs ve Purvis, 2012: 338).

Jan Tschichold tutuklanma ve göç sürecinin sonunda Yeni Tipografi Hareketi'nin, 1923 yıllarında Alman ve İsviçre tipografisinde kaos ve anarşiye karşı bir tepki oluşturduğunu ve şimdi bunun daha fazla gelişmesinin mümkün olmadığı bir noktaya geldiğini hissetmiştir (Meggs ve Purvis, 2012: 338). Tschichold, Yeni Tipografi'nin arındırıcı düzeninde faşizme dair öğeler barındırdığını düşünmesinden (Armstrong, 2012: 35) İsviçre'de kitap tasarımına giderek artan ilgisinden ve İngiltere'deki Stanley Morison ve Oliver Simon gibi 'yeni gelenekselci' tipografi sanatçılarıyla kurduğu iletişimden dolayı yaşamının son dönemlerinde Yeni Tipografi öğretilerinden vazgeçmiştir (Tschichold, 1993: XXXVIII)

Tschichold 1959 yılında sans serif karakterlerin üstünlüğü konusunda Tipografi ABD seminerine bir mektup yazmıştır. Bu, sponsorluğu New York Basım Direktörleri Kulübü<sup>106</sup> tarafından yapılan bir seminerdi (De Jong, 2008: 63). Mektubunda Tschichold şöyle yazıyordu:

Mevcut bilgim ışığında, sans serifi en uygun hatta en çağdaş yazı yüzü olarak düşünmek toycu bir düşünce idi. Bir yazı yüzünün her şeyden önce okunaklı, hayır okunması gerekir, sans serif kesinlikle en okunaklı olan değildir. İyi tipografi zekice bir planlamanın sonucu olarak mükemmelen okunaklı olmalı. Garamond, Janson, Baskerville ve Bell gibi klasik yazıyüzleri kuşkusuz en okunaklı olanlar. Zamanla tipografik meseleler benim gözümde farklı bir hal aldı ve Yeni Tipografi ile Nasyonal Sosyalizm ve faşizmin öğretileri arasında şok edici benzerlikler fark ettim. Açık benzerlikler yazı yüzünün acımasız biçimde sınırlandırılması ve Göbbels'in<sup>107</sup> *Gleichschaltung*<sup>108</sup> politikası ve çizgilerin az çok militarist düzenlemesi arasındadır." (De Jong, 2008: 31).

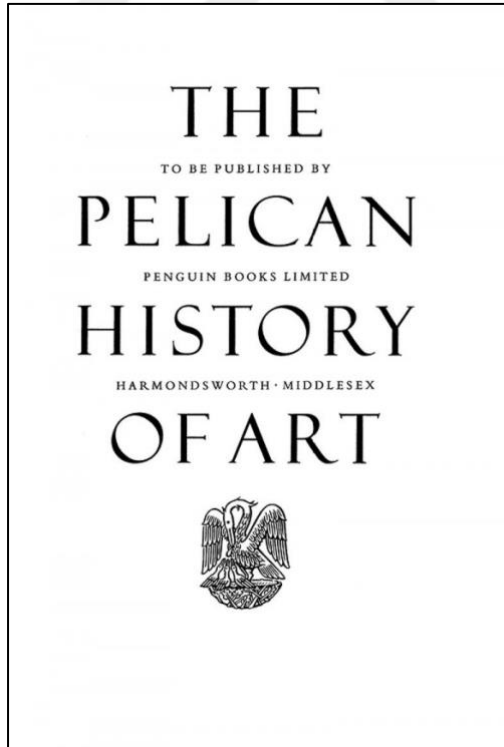
<sup>106</sup> Özgün adı *Type Directors Club of New York*.

<sup>107</sup> Dr. Paul Joseph Göbbels 1933 ile 1945 yılları arasında Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı yapmış Alman politikacıdır. Adolf Hitler'in en yakın arkadaşlarından biri ve en sadık yandaşıydı ([https://tr.wikiquote.org/wiki/Joseph\\_Goebbels](https://tr.wikiquote.org/wiki/Joseph_Goebbels), Erişim Tarihi: 17.16.2019).

<sup>108</sup> Bu terim siyasi tarihte kısaca Nazileştirme süreci olarak anılmakla beraber, tam olarak siyasi ve toplumsal kurumların otoriter bir rejim altında dayatılmış olan standartlaştırma politikasına işaret eder.

Bu değişim, Tschichold'un kendi anlatımına göre 1938'de gerçekleşmiştir, o dönemde bunların makineyle yapılan kompozisyonlarda kullanılan versiyonları olmakla beraber, neredeyse tamamen endüstri-öncesi modellerden türeyen harf şekilleriyle simetrik bir tarzda çalışmıştır; böylelikle kendisi, tipografide modernizmin yorulmaz bir destekçisi ve geliştiricisinden, onu en şiddetli ve bazen de sert bir şekilde eleştiren birine dönüşmüştür (Tschichold, 1993: XXXVIII). Coşkuyla Yeni Tipografi'ye kucak açan birçok tasarımcı onun bu görüş değişikliğinden dolayı şaşkınlığa uğramış ve hatta zlmşlerdir (De Jong, 2008: 63).

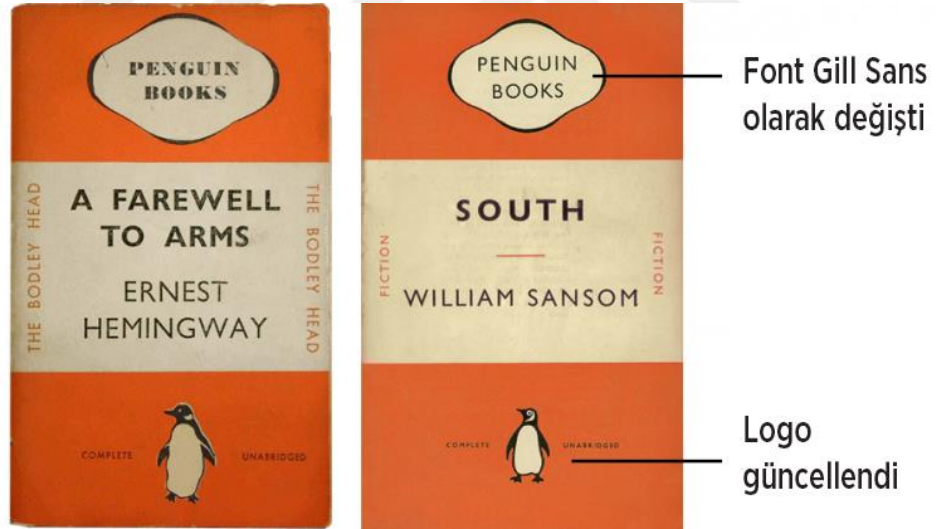
İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Tschichold Almanca için 'tek font' fikrini 'çocukça' saymaya başlamış; artık en okunaklı olanların klasik yazı karakterleri olduğunu savunur olmuştur. Bu yüzden Alman matbaacılar için, klasikleri modernleştiren ve her harfin hassas ayrıntılarını, özellikle de seriflerin düzenliliğini belirginleştiren yeni bir font yaratmıştır. Adının kaynağı Almanya'daki on altıncı yüzyıldan kalma bir harf dkmhanesine dayanan fonta Sabon adını vermiştir. Bu font çok popüler olmuş ve halen *Vogue* ve *Esquire* gibi dergilerin kapaklarında biraz değiştirilmiş bir versiyonu kullanılmaya devam etmektedir (Garfield, 2012: 252-253).



**Resim 3.22.** Jan Tschichold, *Pelikan Sanat Tarihi Broşür Kapağı*<sup>109</sup>, 1947.

<sup>109</sup> [https://pbs.twimg.com/media/DiBbQU\\_X0AEGObp.jpg:large](https://pbs.twimg.com/media/DiBbQU_X0AEGObp.jpg:large), (Erişim Tarihi 21.06.2019).

Tschichold 1947'den 1949'a kadar Londra'daki Penguin Kitapları için tasarımcı olarak çalışmıştır (Meggs ve Purvis, 2012: 338). Bu dönemde Tschichold, beş yüzden fazla Penguin kitabını yeniden tasarlayarak kapak tasarımlarını daha rafine bir hale getirmiştir (Resim 3.22.) (Wilson: 2017). Standartlaşmış formatlar, detaylı tipografik talimatlar, tasarım ve dizginin her yönüyle ilgili kompozisyon kurallarını geliştirmiştir. Bu kurallar metin düzenlemesi, satır başları, noktalama işaretleri, heceleme, inisyal<sup>110</sup> kullanımı, küçük-büyük harfler, italik kullanım, fasiküller, rakamlar, referanslar, dipnotlar, sayfa düzeni ve oyun-şiiirlerin basımıyla ilgili net kurallardır (Resim 3.23.) (De Jong, 2008: 269-270). Tschichold bu kadar büyük ölçekte bir yayınevi için kitlesel üretim yapan ilk tipografi sanatçısıydı (De Jong, 2008: 282). Bu çalışmalarıyla, geleneksel tipografinin uluslararası düzeyde yeniden canlanmasına öncülük etti. Daha sonraki çalışmalarının çoğunda simetrik düzende ve klasik serifli yazılar kullanmıştır (Meggs ve Purvis, 2012: 338). Tschichold, uzun yıllar desteklediği modern tipografinin yanı sıra, geleneksel tipografinin canlandırılmasına da katkıda bulunmuştur (Becer, 1999: 104).



**Resim 3.23.** Jan Tschichold, *Pelikan Kitapları Kapak Tasarımları*<sup>111</sup>, 1950.

Tschichold ilerleyen dönemlerde daha yumuşak bir üslup kullanmışsa da hayatının sonuna kadar Yeni Tipografi'ye karşı bu politik-felsefi taarruzu sürdürmüştür. 1950'lerin sonlarında öne çıkan modern, onlara şimdi verilen isimle, "İsviçreli

<sup>110</sup> İnisyal: İlk satırın ilk harfinin büyük puntoda ve süslü yazılarla dizilme işlemi.

<sup>111</sup> <https://oss.adm.ntu.edu.sg/aaronjam001/typographer-of-the-week-jan-tschichold/>, (Erişim Tarihi 21.06.2019).

Tipografçılarla” alışverişinde Yeni Tipografi’ye yönelik güçlü eleştiriler yapmıştır. Onun, o zamanlar İsviçre’de yol açtığı tipografiye yönelik itirazları arasında şunlardan bahsetmek mümkündür: Yeni Tipografi’nin esasen tanıtım işiyle, modern dünya meselesiyle sınırlanmış ve kitap tasarımının kapsamı ve karmaşıklığı ile başa çıkamayacak olması; sans serife dayanmakla Yeni Tipografi, devamlı metinlerde kolaylıkla okunamayacak olan ve güzel de olmayan bir harf şeklini kullanmış olması; DIN kâğıt boyutlarının pek çok amaca uygun olmaması, özellikle de kitaplarda kullanışsız olması; metnin anlamını açıkça dile getirmekte başarısız olan katı bir biçimciliği benimseme eğiliminde olması; zarafetten yoksun olmasına vurgu yapmıştır. (Tschichold, 1995: 38)

Tschichold, çalışma hayatının çoğunu öğretmen, yazar, kitap ve yazı tasarımcısı olarak geçirmiş ve ara sıra tasarım yapmıştır (Fabian, 1999). Tschichold 1974’te ölümüne kadar İsviçre’de tasarım yapmaya ve tipografi hakkında yazmaya devam etmiştir.

### **3.2. MODERN SANAT AKIMLARI ve YENİ TİPOGRAFİ ETKİLEŞİMLERİ**

Tschichold 1450 ve 1914 yılları arasındaki tipografiyi hızlı bir şekilde çöp sepetine atılması gerektiğini savunmuştur (De Jong, 2008: 43). Yirminci yüzyılın ilk yarısında, grafik tasarım alanındaki itici gücün çoğu kübizm, gelecekçilik, dada gibi sanat akımları, Bauhaus Okulu ve *De Stijl* çevresi ile bağlantılıdır. Fakat bu sanat akımları büyük ölçüde toplumun geniş kesimlerinden kopmuş küçük çevrelerle sınırlıdır. Diğer taraftan, Tschichold kendisinin yarattığı yeni grafik tasarım kavramlarının sıradan grafik işleriyle uğraşan matbaacılar, dizgiciler ve tasarımcıların ulaşabileceği şekilde olması için çabalamıştır. Tschichold’un görsel dili optimal sonuçları hedeflerken basit formlardan faydalanmıştır. O faydacılığı ve modernizmi yakından bağlantılı olarak görmekle birlikte, üretimde kullanılan malzemelerde de sanatsal bir kalite aramıştır (De Jong, 2008: 64).

Proulx’un aktardığına göre Tschichold ölü şekillerin tekrar tekrar kullanılışından uzaklaşarak, Rus avangardının süprematizm ve konstrüktivizm’le yaptıkları deneyler yoluyla ileriye doğru bir yol bulduğuna inanmıştır. Tschichold göre basılı malzemeyi görmenin yeni yolu açıklık, akılcılık ve işlevsellik ilkelerine dayanmaktadır (Proulx, 2008: 75). Becer’e göre ise Yeni Tipografi hareketinin mantığı, modern öncüler tarafından keşfedilen ve uygulanan tasarım ilkelerinden farklı değildir. Klasik tipografi

anlayışı bireyselliğe ve eşsiz olana vurgu yaparken; yeni hareket üretilebilir olanı, toplum tarafından kolay algılanabilir ve net biçimleri desteklemiştir (Becer, 2010: 40).

Tschichold'a göre ise Yeni Tipografi, metnin işlevinden yola çıkarak görünür bir biçim yaratma noktasında eskiden ayrılarak, basılı olan her türlü içeriği saf ve doğrudan ifade ederek, adeta teknoloji ve tabiatta olduğu gibi 'biçimin' işlevden yola çıkılarak oluşturulmasını savunmuştur. Ancak o zaman modern insanın ruhunu ifade eden bir tipografiye ulaşılabileceğini düşünüyordu. Basılı metnin işlevi, iletişim, vurgu ve içeriğin mantıklı bir dizilimi olmalıdır (Armstrong, 2012: 36).

1944 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nde, müzenin on beşinci yılı anısına "Gelişen Sanat" adını taşıyan bir sergi düzenlenmiştir. Sergi kataloğunda Tschichold'un modern sanatla olan bağını vurgulaması açısından önemli bir açıklama yer almıştır.

Yirmili yıllarda Rodçenko ve Rus süprematistler afişlerde geometrik desenler kullanmaya başladılar; bu grafik ve tipografik zenginlikler diğer bir Rus El Lissitzki, Van Doesburg ve Hollandalı *De Stijl* grubu tarafından da keşfedildi. Daha sonraki dönemlerde de bu imkanlar, Münih'te Jan Tschichold, Bauhaus'un içinden veya ona yakın çevrelerden Herbert Bayer ve başkaları, Prag'tan Ladislav Sutnar tarafından da keşfedilmiştir (De Jong, 2008: 160).

Tschichold farklı modern sanat akımlarını benimsenmiş sanatçıların oluşturduğu bağımsız, küçük ve değişken bir topluluk olan Ring topluluğunda bir üyesidir. De Jong'a göre Ring topluluğu 1928 yılından 1931'e kadar toplantı ve tasarım konferanslarına sponsorluk yapmış ve Avrupa'da yirmi iki sergi düzenlemiştir. Zaman zaman bu sergiler Hollanda'dan Doesburg, Çek konstrüktivist Karel Teige ve Bauhaus tasarımcıları Bayer ve Moholy-Nagy gibi grup ile anılmayan tasarımcıları da katılmıştır. 1929 yılında Zwart ve Schuitema yurt dışından gruba katılan ilk üyeler olmuş ve grup üyeleri ile sergiler düzenlemişlerdir (De Jong, 2008: 55). Ring gurubunun düzenlemiş olduğu bu toplantı, konferans ve sergiler yoluyla Tschichold modern sanat akımlarının yakında inceleme fırsatı bulmuş olmalıdır.

Burke'e göre Tschichold çağdaş sanatçıların vizyon ve fikirlerini paylaşmış ve yaşamı boyunca modern sanata olan ilgisini sürdürmüştür. Tschichold'un çalışmaları ve yazılarının evrimi, büyük ölçüde kurmuş olduğu dostluklar, toplantılar ve çağdaşlarıyla olan yazışmalarıyla gelişmiştir (Burke, 2007: 14).

Tschichold'un bu etkileşiminin en önemli belgelerinden biri yazdığı, Yeni Tipografi akımının kural ve prensiplerini örnek eserler yardımıyla tanımladığı 'Yeni



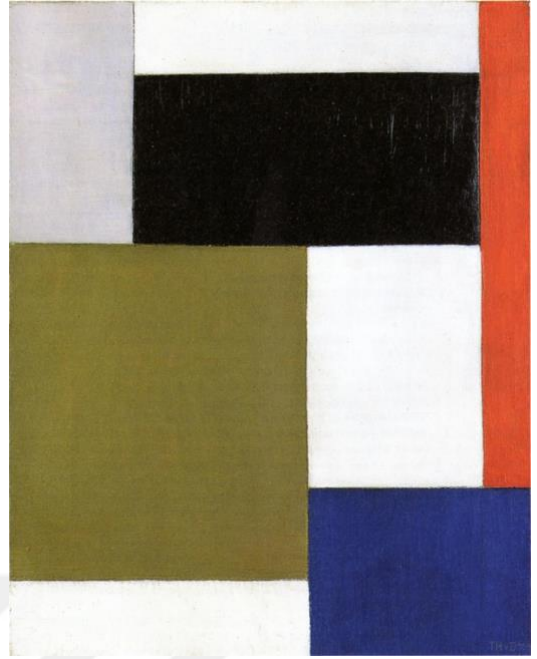
*Tipografi*' kitabıdır. De Jong'a göre Monet, Cezanne, Seurat, Picasso, Severini, Kandinski, Maleviç, Lissitski, Mondrian ve Rodçenko gibi modern resamlara ait bazı örneklerden faydalanarak yaptığı girişten sonra, Tschichold kitabında tipografik tasarımların farklı bir şekilde yapılabileceğini ve yapılması gerektiğini savunmuştur. Önergelerinin çoğunu kendi yaptığı işlerden ve Tzara, Dexel, Baumeister, Schmidt, Moholy-Nagy, Burchartz, Canis, Doesburg, Molzahn, Kassak, Lissitski, Schwitters, Bayer, Seiwert, Zwart ve Marinetti gibi modern sanatçıların eserlerinden örneklerle desteklemiştir (De Jong, 2008: 43). Çığır açan bu kitap halen modern grafik tasarımın en önemli belgelerinden biri durumundadır. Bu kitapta Tschichold Yeni Tipografi'nin tasarım kavramlarını matbaacılık alanı için geliştirerek bir sisteme bağlamış ve bu yeni görüşlerini canla başla desteklemiştir. Bütün Avrupa'ya dağıtımı yapılan *Yeni Tipografi* kitabı onun başyapıtı ve hem içerik hem de tasarım bakımından öncü bir çalışmadır (De Jong, 2008: 40).

Yeni Tipografi Hareketi'nin doğumunda modern sanat akımlarının etkisini görebilmek için Tschichold ve çağdaşı olan modern sanatçıların yakın dönem eserlerini incelemek, aradaki bağlantıları tespit etmek açısından önemlidir. Bu bağlamda aşağıda Tschichold'un yapmış olduğu bir eser ve benzer özellikler gösteren modern sanat eserleri karşılıklı olarak incelenmiştir.

1927 yılında Tschichold, *Mannheim Kunsthalle*'de “Grafik Reklam Sanatı: Çağdaş Tanıtımın Uluslararası Bir Göstergesi” sergisi için litografi tekniğiyle basılan Resim 3.23'de görülen afişi tasarlamıştır. Resim 3.24.'de ise *De Stijl* akımının önemli temsilcilerinden, çok yönlü bir sanatçı ve şair olan Theo van Doesburg'un 1923 yılında tuval üzerine yağlı boya ile hazırladığı *Kompozisyon 1923-1924* adlı eseri görülmektedir.



**Resim 3.24.** Jan Tschichold, *Grafik Sanatı Sergi Afişi*<sup>112</sup>, 1927, Litografi, 88x62 cm., Merrill C. Berman Koleksiyonu, New York.



**Resim 3.25.** Theo van Doesburg, *Kompozisyon 1923-1924*<sup>113</sup>, 1923, Yağlı boya, 41.5x33.4 cm., Basel Sanat Müzesi.

Doesburg eserinde (Resim 3.25.) *De Stijl* akımının üzerinde durduğu en önemli kavramlardan biri olan evrensel bir bakış yaratmak için geleneksel, dogmatik ve bireysel formlardan vazgeçmiştir (Weill, 2012: 42). Eserinde geçmişin tekrar tekrar kullanılan ölü şekillerinden, yuvarlak ve diyagonal formlarından arındırarak, basit geometrik formlar kullanarak yeniden oluşturmuştur (Bektaş, 1992: 66). Eserinde yüzeyini basit dikdörtgenlere bölmüş, oluşan bu yüzeyleri ise asimetrik bir düzen oluşturacak bir şekilde yerleştirmiştir. Renkler kullanımında ise az renkten oluşan sade bir renk paleti tercih edilmiş, renkler bulunduğu dikdörtgen yüzeyi dolduracak şekilde kullanılmıştır.

Tschichold 1927 yılında hazırlamış olduğu afiş tasarımında (Resim 3.24.) Doesburg'a benzer bir kompozisyon düzenini kullandığı görülmektedir. Tschichold çalışmasında Doesburg gibi yüzeyi kare ve dikdörtgenler yardımıyla parçalara bölmüş, bunları büyüklü küçüklü olarak yatay düzlemi bozmadan tekrar yorumlayarak yerleştirmiş ve Doesburg'un renk paletine çok yakın renkler kullanarak tasarlamıştır. Özellikle mavi, siyah, kırmızı ve gri renk ile beyaz alanların kullanılma biçimleri çok benzerlik göstermektedir. Kullanılan renklerin tonları iki çalışmada da birbirine çok

<sup>112</sup> <http://mcbeccollection.com/tschichold-jan#/id/i2677734>, (Erişim Tarihi 21.06.2019).

<sup>113</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Komposition\\_1923-1924\\_by\\_Theo\\_van\\_Doesburg.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Komposition_1923-1924_by_Theo_van_Doesburg.jpg) (Erişim Tarihi 21.06.2019).

yakındır. Tschichold'un kompozisyonu oluştururken kullandığı yüzeyi asimetrik olarak parçalara bölme şekliyle Doesburg'un eserinin arasında ciddi bir benzerlik bulunmaktadır. Yatay ve dikeyde parçaların bölünmesi sonucunda ortaya çıkan renkli alanların büyüklükleri ve konumları da her iki eserde benzerlik göstermektedir. Bu alanlar arasında kalan beyaz negatif boşluklar ise iki eserde de üç adet olacak şekilde alt, orta ve üst bölgede olacak şekilde kullanılmıştır.

Tschichold afişinde tipografyi, oluşan asimetrik alanlara uygun bir şekilde yerleştirmiş ve Yeni Tipografi'ye uygun olacak şekilde tırnaksız ve majüskül<sup>114</sup> harf karakterlerini kullanmayı seçmiştir. Tipografide kullandığı renk düzenlemesi ise kontrastı artırmak ve net olarak vermek istediği mesajı iletmek için koyu büyük alanlarda negatif, küçük alanlarda ise zemin ile armoni oluşturacak şekilde kullanmıştır.

Resim 3.26.'da 1932 yılında Tschichold tarafından tasarlanan *Zafer: Bir Spor Kitabı*'na ait olan ve yine onun tarafından tasarlanarak fotografik ofset yöntemiyle basılmış olan tanıtım afişi görülmektedir. Resim 3.27.'de ise Laszlo Moholy-Nagy'nin fotomontaj tekniği hazırlamış olduğu *İnsan Mekaniği* adlı eseri görülmektedir.

Tschichold'un hazırlamış olduğu, Resim 3.26.'da görülen afiş tasarımı modern sanat ile Yeni Tipografi arasındaki kavramsal ve biçimsel ortak paydaların yanında geleceğe dair umut ve beklentilerin dahi benzer olduğu ortak bir dünya görüşünü işaret etmesi açısından önemli bir örnektir.<sup>115</sup>

Laszlo Moholy-Nagy 1923 ile 1927 arasında Bauhaus Okulu'nda bulunurken ilgi alanlarını özellikle fotoğrafçılığa odaklamıştır ve bu da ona, tasarımlarında deneme için sınırsız bir alan sunmuştur. Geleneksel olmayan perspektiften çekilen fotoğrafların ifade gücünü artırdığını düşündüğü için eserlerinde daha çok yer almaya başlamıştır.<sup>116</sup> Bu çalışmasında hareket ve dinamikliği veren zıplayan kadın figürü ile yarı saydam düzlemlerin belirsiz bir boşlukta ön arka plan oluşturacak şekilde yerleştirmiştir. Bu düzlemlerin kenarları, dikey ve yatay olarak kullanılmış olan çizgiler, boyut ve perspektif hissini arttırmaktadır. Renk kullanımı ise beyaz zemin üzerine siyah ve grinin tonlarından oluşmuştur.

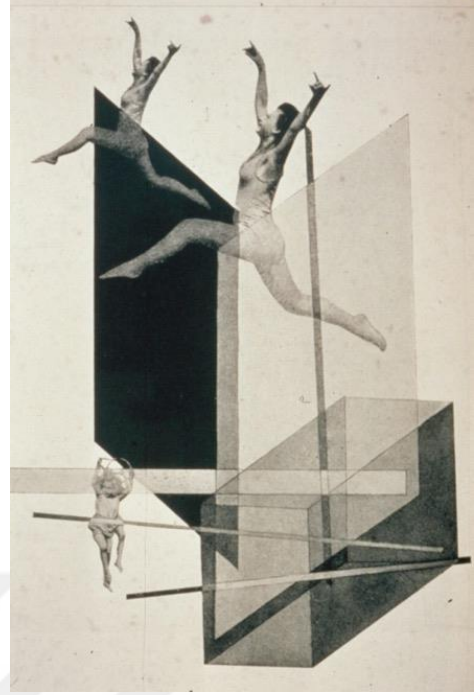
<sup>114</sup> Majüskül : Metnin büyük harfler kullanılarak oluşturulması ile oluşan düzenlemeye denir.

<sup>115</sup> Bu dönemde bütün modern sanatçılar yeni ve rasyonel bir dünya kurulacağı umudunu taşıyorlardı. Hem Almanya'da hem Rusya'da bu yeni dünyaya dair umutları genç, güçlü, çevik atletlerle simgeleme yaklaşımı çok kullanılan bir uygulamaydı. Bir Bauhaus üyesi olan Moholy-Nagy'nin ve bir sosyalist olan Tschichold'un bunu benimsemesi bu ortak dünya görüşünün etkisidir.

<sup>116</sup> <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/laszlo-moholy-nagy>, (Erişim Tarihi 20.06.2019).



**Resim 3.26.** Jan Tschichold, *Zafer: Bir Spor Kitabı (Der Sieg: Ein Buch vom Sport) Tanıtım Afişi*<sup>117</sup>, 1932, 39,2x28 cm.



**Resim 3.27.** Laszlo Moholy-Nagy, *İnsan Mekanîği (Human Mechanics)*<sup>118</sup>, 1925, Fotomontaj.

Tschichold'un yapmış olduğu tanıtım afişinde ise, Moholy-Nagy'nin eserinde olduğu gibi afişin ana unsurunu fotomontaj oluşturmuştur. İki çalışmada da kullanılan figürlerin bedenlerinin duruşu birbirine çok yakındır. İki fotomontajda da koşuda ip göğüsleyen genç, atletik ve mutlu sporcular kullanılmıştır. Tschichold'un eserinde arka fonla mekânsal bağlantısı ortadan kaldırılmış atlet fotoğrafı, hareket hissini artırmak için sayfanın sağ kısmına yakın olarak konumlandırılmış, kol, bacak ve kalça bölgesinde kullandığı çizgiler, derinlik ve perspektif algısı oluşmasını sağlamıştır. Figürün ayak bölgesinden geçen diyagonal çizgi, Moholy-Nagy'nin çalışmasındaki yarı saydam dikdörtgen prizmayla ve hem koyu renk hem yarı saydam eşkenar dörtgen formlarla, geometrik ve görsel algı açısından benzerlik göstermektedir. Her iki çalışmanın fonunda renk ve doku kullanımından kaçınılmış, kompozisyon siyah beyaz dengesiyle oluşturulmuştur. Tschichold yapmış olduğu afiş tasarımında tipografiyi ise çok fazla öge

<sup>117</sup> De Jong, 2008: 120.

<sup>118</sup> <http://sixthfingermagazine.com/wp-content/uploads/2014/11/human-mechanics.jpg>, (Erişim Tarihi 21.06.2019).

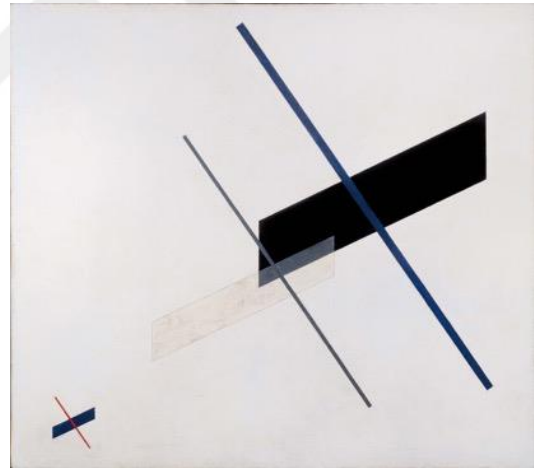
kullanmadan sade, büyük yazı bloklarına karşı küçük yazı bloklarını asimetrik olarak kurgulayarak uygulamıştır.

Moholy-Nagy, hazırlamış olduğu deneysel çalışmalarla fotoğraf ve film dili ile grafik tasarım arasında doğrudan bağlantılar kurmaya çalışmıştır (Becer, 2010: 200). Moholy-Nagy ve Tschichold gibi tasarımcılar döneminin modern reklamlarında tipografi ve fotoğrafı, devrimci bir şekilde ve etkileşimli olarak daha önceki kullanımlarından farklı özgürce kullanmalarıyla yeni bir tasarım dili oluşturmuş oldukları söylenebilir.

*Sporpolitik Dergisi* için Jan Tschichold'un 1928 yılında Resim 3.28.'de görülen kapak tasarımını yapmıştır. Resim 3.29.'da ise Laszlo Moholy-Nagy'nin 1923 yılında yapmış olduğu, tuval üzerine yağlı boya *Kompozisyon A XI* adlı eseri görülmektedir.



**Resim 3.28.** Jan Tschichold, Sporpolitik Dergisi (*Sportpolitische Rundschau*) Kapak Tasarımı<sup>119</sup>, 1928, 31x23,7 cm.



**Resim 3.29.** Laszlo Moholy-Nagy, *Kompozisyon A XI*<sup>120</sup>, 1923, Tuval üzerine yağlı boya, 115,6x131 cm.

Moholy-Nagy'nin eserinde endüstrileşme ve modernizm anlayışı çevresinde mutlak resme ulaşma amacı ile temel form ve oranlardan yola çıkarak, diyagonal olarak yerleştirdiği dikdörtgen ve çizgilerden faydalanmıştır. Beyaz zemin üzerine siyah, lacivert ve gri renklerin hâkim olduğu sade bir renk paleti kullanmıştır.

<sup>119</sup> De Jong, 2008: 76.

<sup>120</sup> <https://static.moholynagy.org/media/cache/06/00/06008889f2262a3bb5c1345b78c932f6.jpg>, (Erişim Tarihi 21.06.2019).

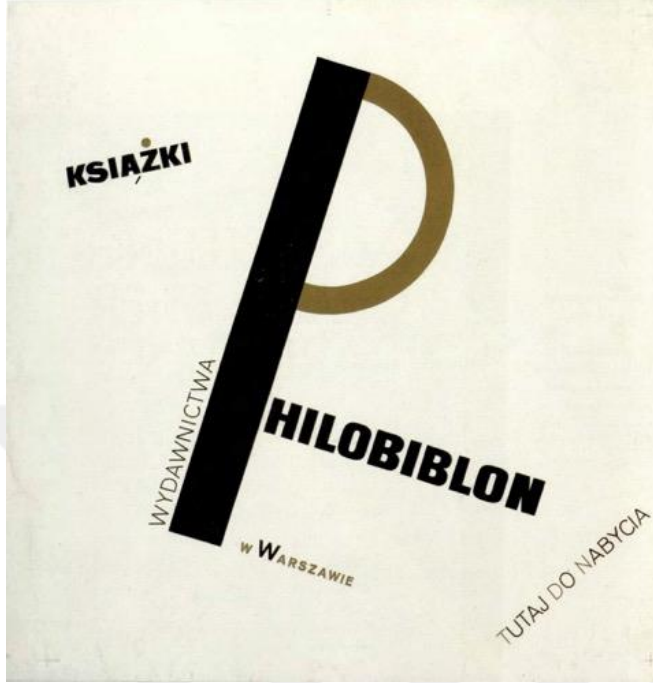
Tschichold'da yapmış olduğu dergi kapağında benzer bir diyagonal düzenlemeye gitmiş, birbirini kesen düz çizgi ve alanlar kullanarak asimetrik bir tasarım yapmıştır. Kullanılan çizgi ve alanların yerleşim açısı ve büyüklükleri iki eserde de birbirine çok yakın olarak kullanılmıştır. Tschichold'de Moholy-Nagy gibi tasarımında zemini beyaz bırakmak yoluyla kontrast ve netliğin kullanımını ön plana çıkararak ortak bir tasarım dilini paylaşmıştır. Tschichold'a göre renk kendine özgü psikolojik etkileri ile bir yazı bloğunun, fotoğrafın ya da başka bir şeyin önemini arttırmak veya azaltmak amacıyla kullanılmaktadır. Özellikle beyaz rengin ışığı yansıtma özelliğinden ve siyah renk ile olan güçlü kontrastlığından dolayı, Yeni Tipografi'de beyaza karşı güçlü bir istek olduğunu belirtmiştir (Tschichold, 1993: 73).

Tschichold'un eserinde Moholy-Nagy'den farklı olarak daire formunun içinde fotoğraf kullanarak kompozisyonu yapısal olarak değiştirmiştir. Bu değişim anlatımı güçlendirmiş ve tasarıma dinamik bir yapı kazandırmıştır. Yeni tipografi'de fotoğrafın, tipografideki karakter ve tasarımdaki çizgi kadar önemli bir parça olduğunu savunmuştur. Ona göre harfler gibi fotoğraflar da bir iletişim araçlarıdır. Fotoğrafın mesajı iletmesi açısından daha hızlı ve daha basit olması onu Yeni Tipografi için daha uygun hale getirmiştir (Tschichold, 1993: 159). Tschichold, Moholy-Nagy'nin eserinden etkilenmiş olsa dahi fotoğraf gibi farklı öğeler kullanması, aldığı etkilere karşın kendi tasarım anlayışını baskın kılmayı tercih ettiğii şeklinde yorumlanabilir.

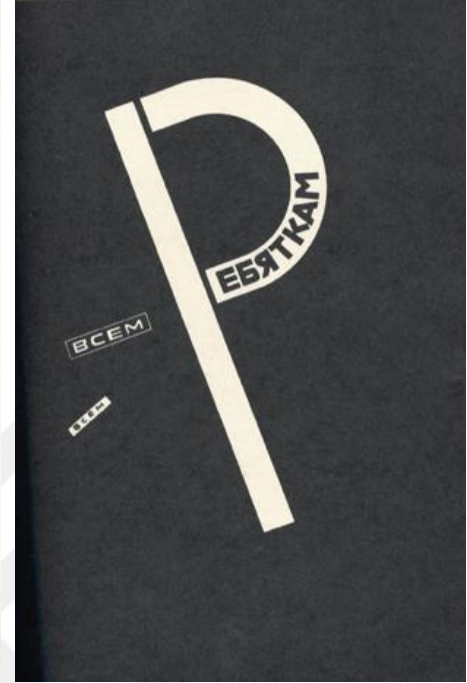
Jan Tschichold 1923'te Leipzig'de birçok yayınevi için serbest zamanlı tasarımcı ve tipograf olarak çalışmış ve bu dönemde birçok reklam ve basılı materyaller için tasarım yapmıştır. Resim 3.30.'da Varşova'da bulunan *Philobiblon* Yayınevi için hazırlamış olduğu afiş çalışması görülmektedir. Resim 3.31.'de ise süprematist sanatçı El Lissitzki'nin 1920'de tasarladığı *İki Karenin Öyküsü* kitabından bir sayfa görülmektedir.

El Lissitzki'nin ilk süprematist kitabı, çocuklar için tasarlanmış hikâye kitabıdır ve biri kırmızı, biri siyah olan iki karenin bir dünyayı nasıl dönüştürdüğünü anlatmaktadır. Kitap ilk kez 1922'de Berlin'de yayımlandığında, kitabının sayfalarında yer alan metnin, yerine göre yatay, yükselen veya düşen satırlar halinde düzenlenmiş olması ve bu düzenlemenin çizgilerle desteklenmesi, kitap tasarım ve mizanpaj anlayışının radikal bir şekilde yeniden gözden geçirilmesini sağlamış ve sayfada tipografiyi düzenleme ve görsel

imgelerle ilişkilendirmenin yeni bir yolunu göstermiştir.<sup>121</sup> Bu kitap avangart tipografi ve grafik tasarımındaki önemli modern yayınlardan biri olmuştur.



**Resim 3.30.** Jan Tschichold, *Philobiblon Yayınevi Afiş Tasarımı*<sup>122</sup>, 1924.



**Resim 3.31.** El Lissitzki, *Tüm Çocuklara/ İki Karenin Öyküsü Kitabından Bir Sayfa*<sup>123</sup>, 1920.

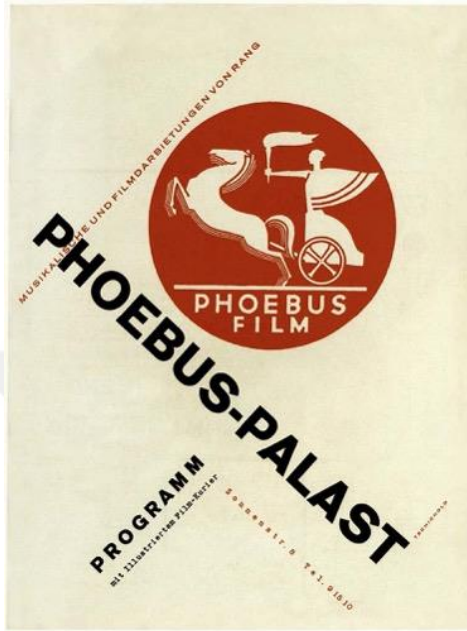
El Lissitzki basit geometrik formları tek renk olan siyah ile birlikte diyagonal olarak yerleştirmiş ve serifsiz, tek tümce kullanımına sahip yazı düzenlemesi kullanarak tasarımını oluşturmuştur. Tschichold'un yapmış olduğu afiş tasarımında da benzer bir düzenlemeyi tercih etmiştir. Büyük harf tümcesine sahip büyüklü küçüklü olarak diyagonal olarak yerleştirilmiş yazı blokları ve görselin ana nesnesini oluşturan P harfinin yine diyagonal kullanımı, zeminin kontrastı artırıcı biçimde yalın kullanımı, Tschichold'un, Lissitzki'nin devrimsel nitelikteki tasarımından etkilenmiş olabileceğini düşündürmektedir.

<sup>121</sup> Yirminci yüzyılın başlarında dadacı sanatçılar da sayfa tasarımı ve mizanpaj ile ilgili denemelerde bulunmuşlardır. Lupton'a göre yirminci yüzyıl sanat ve tasarımının belki de en çok iz bırakan etkilerinden biri biçim ve içeriğin fiziksel olarak kaynaştırılmasıdır. Dadacı ve fütürist şairler, tipografiyi sayfa üzerinde, içeriğin özel yazı biçimlerinin somut mizanpajından ayırılmadığı metinler yaratmada kullandıklarını belirtir (Lupton, 2010: 98).

<sup>122</sup> Meggs ve Purvis, 2012: 335.

<sup>123</sup> <https://www.wikiart.org/en/el-lissitzky/to-all-the-children-1920>, (Erişim Tarihi 22.06.2019).

Resim 3.32.'de Jan Tschichold'un o zaman için Almanya'nın en büyük sineması olan Phoebus-Palast için hazırlamış olduğu program kapak tasarımı görülmektedir. Resim 3.33.'de ise El Lissitzki'nin 1919 yılında yapmış olduğu Ben Zion Raskin'in *Dört Teke* adlı eseri görülmektedir.



**Resim 3.32.** Jan Tschichold, *Phoebus-Palast Sinema Programının Kapağı*<sup>124</sup>, 1927, Tipo baskı, 31.0x23.5 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.



**Resim 3.33.** El Lissitzki, *Ben Zion Raskin'in Dört Teke*<sup>125</sup>, 1919, Tipo baskı, 20.9x25.3 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Lissitzki eserinde ana renklerden kırmızının, siyah-beyazın kontrastını baskın kıldığı, süslemeden uzak, sade metin kullanımdan ve temel formların oluşturduğu geometrik yapılardan faydalanmıştır. Tipografik unsurları büyük beyaz boşluk üzerinde diyagonal olarak yerleştirmiş ve basit geometrik formlar ile tipografiyi desteklemiştir. Özellikle kullandığı büyük kırmızı daire ve yarısı dairenin içinde bulunan 4 rakamı dikkatin o bölgeye çekilmesini sağlamaktadır.

Tschichold'un 1927 yılında yapmış olduğu Phoebus-Palast Sineması program kapak tasarımında ise Lissitzki'nin, Resim 3.33.'de kullandığı renk paleti olan kırmızı, siyah ve bu iki rengin beyaz boşlukla birlikte kullanımı, tipografinin majüskül olarak tek tip olması ve diyagonal yerleşimi, bazı satırların küçültülerek çizgisel olarak kullanımı,

<sup>124</sup>[https://www.moma.org/collection/works/7701?artist\\_id=5951&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/7701?artist_id=5951&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 22.06.2019).

<sup>125</sup>[https://www.moma.org/collection/works/7542?artist\\_id=3569&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/7542?artist_id=3569&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 22.06.2019).



gereksiz metin ve süslemeden kaçınılmasıyla elde edilen yalınlık, kırmızı dairesel form ve içine yerleştirilmiş stilize edilmiş atlı arabadaki kadın görselinin beyaz renkte kullanımı, renk ve geometrik form seçimi, öğelerin yerleştirilmesi ve kontrasta dayalı denge açısından ortak özellikler göstermektedir. Yeni Tipografi'nin oluşmakta olan ortak tasarım dilini bu iki eserde görmek mümkündür.

Phoebus-Palast sinemalarının tasarım işleri Tschichold'un ilk büyük tasarım anlaşmalarından biri olmuştur (De Jong, 2008: 193). Bunlar, tek bir sinema için üretilmiş düşük bütçeli posterlerdi ve iki ile dört gün içinde tasarlanıp basılıyordu. Tschichold, 1927'de Phoebus-Palast için otuz adet poster tasarlamıştır. Bu tasarımların neredeyse yarısı tamamen tipografiktir (Burke, 2007: 63). Bu sayede Yeni Tipografi anlayışını denemek ve bugün Kurumsal Kimlik Kılavuzu olarak adlandırdığımız tasarım rehberini hazırlamak için bir fırsat yakalamıştır. Film afişleri, gazete ilanları ve programların hepsi ortak bir tasarım diline sahip olmuştur.

Resim 3.34.'de Tschichold'un 1927 yılında Phoebus Plast Sineması için tasarladığı *Korkunç Ivan* adlı filmin afişi görülmektedir. Resim 3.35.'de ise El Lissitzki'nin aynı yıl Vladimir Mayakovski'nin *İyi! Ekim Şiiri* kitabının ilk baskısı için yapmış olduğu kapak tasarımı görülmektedir.



**Resim 3.34.** Jan Tschichold, *Korkunç Ivan Film Afişi*<sup>126</sup>, 1927, Tipo baskı, 124.5x83.5 cm., Münih.



**Resim 3.35.** El Lissitzki, *İyi! Ekim Şiiri Kitap Kapağı Tasarımı*<sup>127</sup>, 1927, Tipo baskı, 20.6x13.7 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

<sup>126</sup> De Jong, 2008: 185.

<sup>127</sup> [https://www.moma.org/collection/works/14444?artist\\_id=3569&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/14444?artist_id=3569&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 22.06.2019).

El Lissitzki tarafından tasarlanan bu çarpıcı kapak tasarımı, Mayakovski'nin şiirlerinin devrimden sonra sosyalist dünya görüşüne uygun bir biçimde tesis edilmeye çalışılan yaşam tarzına duyduğu saygıyı göstermesi için kapağın alt kısmında devrimci sloganlarla birlikte, 1920'lerin sonlarına doğru devrim propagandasıyla oluşan ortak bir üslupta tasarlamıştır. Siyah ve kırmızı renklerin üzerine kurulan bu tasarımda kâğıdın beyaz dokusu bu renklerin kontrastını artırmıştır. Özellikle tipografide diğer modern tasarımlarda rastladığımız tırnaksız karakter ve büyük tümce kullanımını tercih etmiştir. Alt kısımda yer alan sloganları desteklemesi için yine kırmızı ve siyah renkte dikdörtgenler kullanmıştır. Lissitzki kırmızı rengi özellikle 1917 devrimini temsil etmesi açısından kullanmıştır.

Tschichold'de aynı yıl Phoebus Palast sineması için yapmış olduğu *Korkunç Ivan* film afişinde benzer yapısal unsurları kullanmıştır. Renk tercihi, beyaz dengesi ile oluşan kontrast ve tipografide tırnaksız ve majüskül kullanımı iki çalışmanın bariz özellikleridir. Tschichold'de tipografisini desteklemesi için siyah renkte dikdörtgen bir alanı bu sefer dik olarak kullanmayı tercih etmiştir. Her iki çalışmada kullanılan bu alanların büyüklükleri tipografiyle bloklu olacak şekilde yerleştirilmiş ve renk olarak tipografik unsur kırmızı kullanılırken, bu alanlarda ise siyah renk kullanılmıştır.

Resim 3.36.'da Jan Tschichold'un 1933 yılında Uhertype Fotodizgi Sistemleri firması için hazırladığı reklam broşürü kapağı görülmektedir. Resim 3.37'de ise Alexander Rodçenko'nun 1928 yılında yaptığı Yeni LEF dergisinin dördüncü sayısının kapak tasarımı görülmektedir.

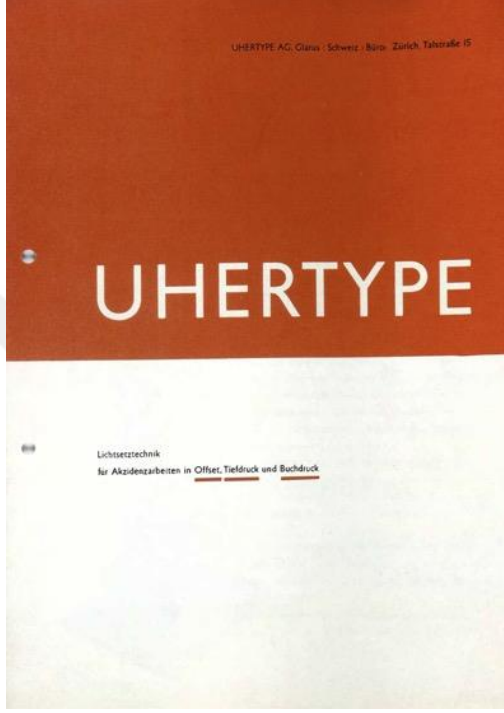
Sovyetler Birliği'ndeki avangart yazarlar, fotoğrafçılar, eleştirmenler ve tasarımcılar arasında geniş bir yelpazede yer alan *Sanatın Sol Cephesi (Levy Front Iskusstv)* diğer adı ile Yeni LEF dergisinin amacı; sol sanatın ideolojisini ve pratiklerini yeniden incelemek ve sanatın komünizmi geliştirmeye yönelik değerini arttırmak için bireyciliği terk etmektir<sup>128</sup>. Rodçenko bu derginin kapak tasarımlarını yapmıştır (Resim 3.37.).

Devrim sonrasında oluşan ortak üslup özelliklerini görebileceğimiz bu tasarımda Rodçenko kırmızı ve siyah renkleri beyaz sayfa boşluğu ile beraber düzenlemiş ve tasarımda sade geometrik formlar kullanılmıştır. Yüzeyi kırmızı renk yardımıyla üç eşit

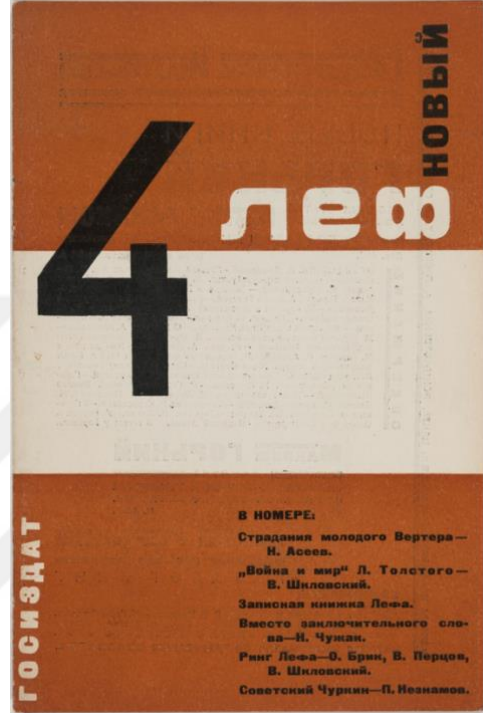
---

<sup>128</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/LEF\\_\(journal\)](https://en.wikipedia.org/wiki/LEF_(journal)), (Erişim Tarihi 22.06.2019)

parçaya bölmüş ve tipografik öğeleri asimetrik olarak bu yüzeyler üzerine beyaz ve siyah renk kullanarak yerleştirmiştir. Kırmızının beyaz üzerindeki güçlü kontrast etkisi ve asimetrik düzenleme çalışmaya dinamizm kazandırmıştır. Tipografide tırnaksız yazı karakterlerini kullanmayı tercih etmiştir.



**Resim 3.36.** Jan Tschichold, *Utertype Fotodizgi Sistemleri Broşür Kapağı*<sup>129</sup>, 1933, 29.8x21 cm.



**Resim 3.37.** Alexander Rodçenko, *Yeni LEF (Sanatın Sol Cephesi) Dergisi*<sup>130</sup>, 4 sayı, 1928, Tipo baskı, 22.5x14.9 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Tschichold 1933 yılında yapmış olduğu broşür kapağında Rodçenko'nun yapmış olduğu kapak tasarımına benzer bir düzenlemeyi kullanmıştır. Beyaz zemin üzerine sayfanın yarısını dolduracak şekilde kullandığı kırmızı dikdörtgen ile yüzeyi iki parçaya bölmüş ve burada kullandığı beyaz renkte tırnaksız yazı karakteriyle oluşturduğu kontrast ile alenen göstermek istediği mesajı güçlü bir şekilde iletmiştir. Zemini oluştururken kullandığı renk kontrastını yazıda da devam ettirmiş ve tasarımda bütünlüğü sağlamıştır. Açıklama için kullanılan diğer tipografik unsurları ise asimetrik olarak yerleştirerek çalışmaya dinamizm kazandırmaya çalışmıştır.

<sup>129</sup> De Jong, 2008: 94.

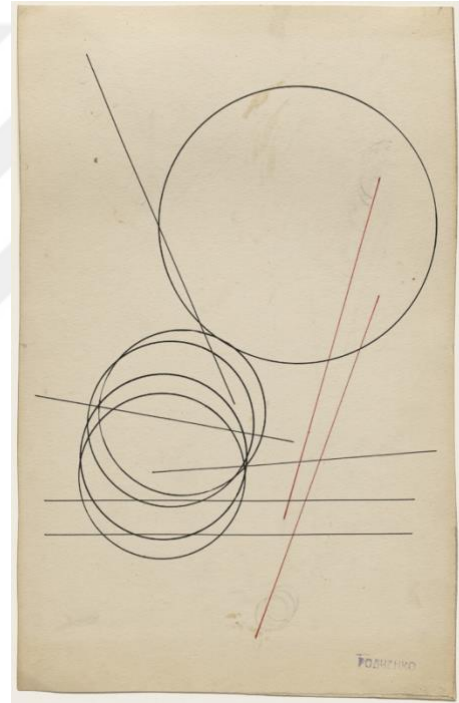
<sup>130</sup> [https://www.moma.org/collection/works/8223?artist\\_id=4975&locale=en&page=2&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/8223?artist_id=4975&locale=en&page=2&sov_referrer=artist) (Erişim Tarihi 22.06.2019).

Resim 3.38.'de Jan Tschichold 1937 yılında yapılan Konstrüktivistler sergisi için yapmış olduğu afiş tasarımı yer almaktadır. Resim 3.39.'da ise Alexander Rodçenko'nun 1920 yılında yaptığı *Çizgisel Yapı* adlı eseri görülmektedir.

Rodçenko tamamen temel geometrik formları tekrarlayarak yapmış olduğu sezgisel eserinde geçmişin burjuva estetiğini aşmak ve yeni devrimci yaşamın propagandasını yapmak için teknik ve deneysel bir etkinlik olarak sanatı yeniden düzenlemeye çalışıyordu<sup>131</sup>. Eserinin zemininde renk kullanımından kaçınmış, üzerinde kullandığı çizgisel formlarda ise siyah ve kırmızı renk kullanımını tercih etmiştir. Diyagonal olarak yerleştirilmiş çizgiler ve dairelerle dinamik bir kompozisyon oluşturmuştur.



**Resim 3.38.** Jan Tschichold, *Konstrüktivistler Sergi Afişi*<sup>132</sup>, 1937, Fotolitografi, 130.2x90.2 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.



**Resim 3.39.** Alexander Rodçenko, *Çizgisel Yapı*<sup>133</sup>, 1920, Kağıt üzerinde mürekkep, renkli mürekkep ve kurşun kalem, 31.8x20.3 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Tschichold'un 1937 yılında yapmış olduğu afiş çalışmasında Rodçenko gibi mümkün olan en az biçimsel eleman ile kompozisyonunu oluşturmaya çalışmıştır. Afişte

<sup>131</sup> <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/aleksandr-rodchenkos-lines-of-force>, (Erişim Tarihi 22.06.2019).

<sup>132</sup> [https://www.moma.org/collection/works/6746?artist\\_id=5951&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/6746?artist_id=5951&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 22.06.2019).

<sup>133</sup> <https://www.moma.org/collection/works/82298>, (Erişim Tarihi 22.06.2019).

beyaz boşluk üzerine kullanılan gri daire, çizgi ve az miktarda tipografik eleman bulunmaktadır. Bu nesnelere Rodçenko'nun eserinde de görülmektedir. Tschichold tasarım elemanlarını Rodçenko gibi diyagonal bir düzenleme içerisinde kullanmamış olmasına rağmen, hareket hissi ve dinamiklik kazandırması açısından asimetrik olarak kompoze etmiş olduğu söylenebilir. Tipografide diğer çalışmalarında olduğu gibi tek tip tümce kullanmış ve burada küçük tümce olarak tercih etmiştir.

Resim 3.40.'da Jan Tschichold'un 1927 yılında Phoebus Palast sineması için yapmış olduğu *Gehetzte Frauen* film afişi görülmektedir. Resim 3.41.'de ise konstrüktivizm, dada ve *De Stijl*'den etkilenmiş modern tipografinin oluşmasında öncü tasarımcılardan biri olan Piet Zwart'ın *İsimsiz* aldığı tipo baskı eseri görülmektedir.



**Resim 3.40.** Jan Tschichold, *Gehetzte Frauen* Film Afişi<sup>134</sup>, 1927, Tipo baskı, 119.5x 84 cm., Güzel Sanatlar Üniversitesi Tasarım Müzesi, Zürih.



**Resim 3.41.** Piet Zwart, *İsimsiz*<sup>135</sup>, 1925, Tipo baskı, 23.1x17.2 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

<sup>134</sup> <https://www.emuseum.ch/objects/49391/asta-nielsen--carmen-boni--gehetzte-frauen--phoebus-palas>, (Erişim Tarihi 22.06.2019).

<sup>135</sup> [https://www.moma.org/collection/works/7786?artist\\_id=6592&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/7786?artist_id=6592&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 22.06.2019).

Zwart'a göre estetik değeri uğruna güzel kreasyonlar üretmek, gelecekte sosyal bir öneme sahip olmayacaktır. Gelişmekte olan sinema, her iki sanatçıyı da etkilemiştir. Tschichold, Münih'teki *Phoebus Palast* sineması için tasarladığı birçok film afişini Zwart'a göndermiştir. Zwart ise kendi çalışmalarının örneklerini Tschichold'a göndermiştir (De Jong, 2008: 56).

Zwart Resim 3.41.'da görülen *İsimsiz* adlı eserinde beyaz zemin üzerine diyagonal olarak yerleştirdiği tırnaksız yazı karakterlerini birbiri içerisinde farklı renkler vererek kaynaştırmış, bunları dikey olarak kesen ve tekrarlanan çizgiler kullanarak desteklemiştir. Kullanıldığı az sayıda tipografik unsuru, dikkati belli bir alana çekmesi ve dinamizm vermesi açısından asimetrik olarak yerleştirmiş olduğu söylenebilir. Eserinde basit geometrik şekiller ve renkler kullanmış, değişen yazı karakterleri, güçlü diyagonaller ve dikkatli bir asimetriyi gözetererek yerleştirmek suretiyle düzenlemiştir.

Jan Tschichold'un 1927 yılında yaptığı Resim 3.39'da görülen afişinde Zwart'ın benzeri bir kompozisyonu tercih etmiştir. Afiş aynı şekilde beyaz zemin üzerine iki renk tercih edilerek tasarlanmıştır. Aynı yönde, tırnaksız ve majüskül kullanımıyla oluşan diyagonal tipografiyi, tekrarlanan çizgiler dikey olarak kesmiştir. Tipografiyi desteklemesi için küçük dikdörtgen alanlar kullanmış, verilmek istenen mesajın en net biçimde ve derhal aktarılması için yapılan sade tasarımın, dairesel bir alan içerisinde kullanılan fotoğrafla desteklenmiş olduğu söylenebilir. Tschichold, Zwart'ın eserinde bulunan P harfinin üzerinde ve etrafında diyagonal düzenleme içerisinde paralel olarak sıralanan çizgi kullanımı ve font tercihine çok benzeyen bir düzenlemeyle kendi tasarımını oluşturmuştur.

Zwart'ın eserlerinin ve tipografi kullanımının Tschichold'un *Phoebus Palast* sineması için hazırladığı posterler üzerinde etkili olmasının yanı sıra, iki sanatçının biçimsel elemanları, tipografiyi ve kompozisyonu birçok eserlerinde benzer özellikleri haiz biçimde kullanmaları bunun bir karşılıklı etkileşim olabileceğini de düşündürmektedir.

Resim 3.42.'de Jan Tschichold'un 1927 yılında Yeni Tipografi hakkında vereceği ders için hazırlamış olduğu *Pencere Reklam Kartı* tasarımı görülmektedir. Resim 3.43.'de ise Herbert Bayer'in 1923 yılında Fagus firması için yapmış olduğu katalog kapak tasarımı yer almaktadır.



**Resim 3.42.** Jan Tschichold, *Pencere Reklam Kartı*<sup>136</sup>, 1927, Tipo baskı, 15x20.8 cm.



**Resim 3.43.** Herbert Bayer, *Fagus Firması Katalog Kapak Tasarımı*<sup>137</sup>, 1923, Tipo baskı, 14.9x21 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Herbert Bayer, Bauhaus Okulu'nda tipografi atölyesini kuran, reklam ürünleri ve tipografiye radikal yaklaşımlarla büyük ün kazanmış bir tasarımcıdır (Becer, 2010: 193). Bauhaus tasarım felsefesinin katı radikalizmini yansıtan en belirgin özellikler olan asimetri, dikdörtgen formlu akıcı ve esnek bir grid yapısı, güçlü ve etkili soyut biçimler ve süslemeye karşı çıkan bir tasarım anlayışını benimsemiştir (Becer, 2010: 204). Becer'e göre Bayer tipografisinde serifsiz yazı karakterlerine yer vermiş, iki taraflı bloklama yerine soldan bloklamayı tercih etmiş, yazı boyutlarına ve ton değerlerine dayalı kontrastı kullanmış, saf geometrik formları, temel renkleri kullanarak güçlü dikey ve yatay formlara dayalı dinamik kompozisyonlar oluşturmuştur (Becer, 2010: 205).

Bayer'in Resim 3.43.'de görülen kapak tasarımında Bauhaus'un tipografi konusundaki yaklaşımlarının çoğunu görmek mümkündür. Tasarımda Bayer serifsiz yazı karakterlerini majüskül olarak tek renk kullanmış, asimetric olarak yerleştirdiği yatay kırmızı dikdörtgen alan ile bloklamış ve zeminle kontrast oluşturarak dinamik bir tasarım hazırlamıştır.

Resim 3.42.'de görülen Tschichold'un yapmış olduğu *Reklam Kartı*'nda Bayer'in tasarım mantığı ile ortak bir anlayışın izlerini görmek mümkündür. Yatay olarak kullanılan kırmızı renkteki dikdörtgen alan yine asimetric olarak sol üst köşeye yerleştirilmiş, bu alana bloklanan metin ise serifsiz olarak kullanılmıştır. Tschichold karakterleri Bayer'den farklı olarak yine tek tip, ama minüskül olarak kullanmıştır.

<sup>136</sup> <https://corinneand.com/die-neue-typographie/>, (Erişim Tarihi 22.06.2019).

<sup>137</sup> [https://www.moma.org/collection/works/7575?artist\\_id=399&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/7575?artist_id=399&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 22.06.2019).

Resim 3.44.'de Tschichold'un Stuttgart'ta verdiği bir ders için hazırlanmış olduğu reklam kartı tasarımı görülmektedir. Resim 3.45.'de ise Herbert Bayer'in yine Fagus firması için hazırlanmış olduğu broşür kapak tasarımı görülmektedir.

Bayer aynı firma için 1923 yılında yapmış olduğu ve Resim 3.43.'de görülen kapak tasarımını fazla bozmadan, tasarımda devamlılığı tercih etmiş ve kurumsal bir görsel kimlik oluşturmaya çalışmıştır. Tasarımında kullanılan renkler, font kullanımı, dikdörtgen alanlar ve asimetrik tasarım anlayışı önceki tasarıma benzemektedir. Kırmızı dikdörtgen alanı bu tasarımda sağ tarafa yerleştirmiş ve metin bloklarını ise bu alan hizalayarak konumlandırmıştır.



**Resim 3.44.** Jan Tschichold, *Stuttgart'ta Vereceği Ders İçin Hazırladığı Reklam Kartı*<sup>138</sup>, 1927.



**Resim 3.45.** Herbert Bayer, *Fagus Firması Broşür Kapak Tasarımı*<sup>139</sup>, 1926, Tipo baskı, 14.8x21 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Tschichold'un Resim 3.44.'de görülen ve 1927 yılında Stuttgart'ta vereceği ders için hazırladığı reklam kartında yine benzer düzenleme görülmektedir. Kırmızı dikdörtgen alan sayfanın en sağ köşesinde dik olacak şekilde yerleştirilmiş, tipografi ise yine bu alana paralel olacak şekilde miniskül yapıda ve aynı renk kullanılarak yerleştirilmiş, Tschichold kendi ismini ise yine miniskül olarak Bayer'in tasarımı ile aynı şekilde alt kısımda büyük olarak kullanmıştır. Sayfanın zemininin her iki eserde de beyaz renkte bırakılmasının ise hem kontrastı artırdığı hem de çalışmalara kazandırdığı sadelik açısından, vurgunun renkli alanlarda ve tipografide yoğunlaşmasına katkıda bulunduğu söylenebilir.

<sup>138</sup> De Jong, 2008: 80.

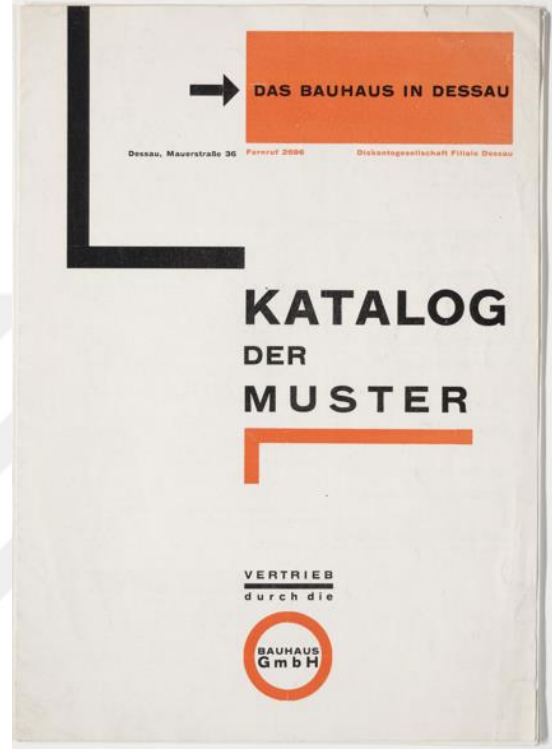
<sup>139</sup> [https://www.moma.org/collection/works/7400?artist\\_id=399&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/7400?artist_id=399&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 22.06.2019).



Herbert Bayer 1925 yılında Dessau'daki Bauhaus Okulu'na ait örneklerin olduğu Resim 3.47.'de görülen ürün kataloğu tasarlamıştır. Resim 3.46.'da ise Tschuchold'un, Walter Porstmann tarafından geliştirilen yeni bir 'fonetik' alfabe türü ile ilgili denemesi görülmektedir.



**Resim 3.46.** Tschichold'un, *Walter Porstmann Tarafından Geliştirilen Yeni Bir Fonetik Alfabe Türü İle İlgili Denemesi*<sup>140</sup>, 1927, Tipo baskı, 22.8x33 cm.



**Resim 3.47.** Herbert Bayer, *Dessau'daki Bauhaus Okulu Üretimlerinden Örneklerin Kataloğunun Kapağı*<sup>141</sup>, 1925, Tipo baskı, 29.8x21 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

1925 yılında Bauhaus, ilgilenen alıcılara atölyelerinden seçilen ürünleri satışa sunmak için bir katalog tasarlatmıştır. Herbert Bayer, katalogun beyaz zemin üzerine siyah ve kırmızı renkte oluşan, her ürünün fotoğrafıyla birlikte, boyutları, uygulama şekli ve bilgiler içeren tasarımını yapmıştır.<sup>142</sup> Resim 3.47.'de görülen kapak tasarımında Bayer, merkeze yakın bir bölgede dik olarak konumlandığı düzlemi kullanarak tasarım öğeleri olan yazı ve basit geometrik şekilleri bu sanal düzleme bloklamış ve sayfanın ağırlıklı olarak sağ tarafında asimetrik olarak nesnelere yerleştirmiştir. Tasarımında geniş

<sup>140</sup> De Jong, 2008: 98.

<sup>141</sup> [https://www.moma.org/collection/works/7594?artist\\_id=399&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/7594?artist_id=399&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 22.06.2019).

<sup>142</sup> <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/werke/druck-und-reklame/katalog-der-muster/>, (Erişim Tarihi 22.06.2019).

beyaz yüzey üzerine kırmızı ve siyah renkleri kullanarak güçlü bir kontrast yakalamıştır. Tipografide ise tek tip olarak majüskül font kullanmıştır. Tasarımında Bayer basit geometrik şekillerin yanı sıra özellikle okulun adını vurgulamak için siyah renkte ok işaretini de kullanmıştır.

Resim 3.46.'da ise Tschichold, Alman mühendis, matematikçi ve A4 formatının yaratıcısı olan Walter Porstmann tarafından geliştirilen yeni bir 'fonetik' alfabe türü ile ilgili denemesi görülmektedir.

Walter Porstmann 1920'deki Alman Mühendisler Birliği'nin *Dil ve Yazı (Sprache und Schrift)* adlı kitabında, tamamen ekonomik nedenlerden dolayı tümü küçük harflere sahip tek bir alfabe kullanımını savundu ve tüm dünya dillerinin yazılabileceği evrensel bir yazı tipinin geliştirilmesini öngörmüştür.<sup>143</sup> Bu argümanlar Almanya'daki modern tipograflar tarafından hızlı bir şekilde ele alınmış ve daha estetik olmakla beraber, aynı zamanda sosyal açıdan bilinçli vizyonlarına dâhil edilmiştir. *Dil ve Yazı (Sprache und Schrift)* kitabı, Moholy-Nagy, Herbert Bayer ve Jan Tschichold tarafından geliştirilen tek alfabe argümanının kaynağı olarak gösterilmiştir (Kinross, 2002: 137). Porstmann, harflerin hiçbir şey kaybetmediği, daha okunaklı, öğrenmesi kolay, daha bilimsel olduğunu düşündüğü basit tek bir alfabe fikri 1925'te Bauhaus'ta kabul edilmiş ve büyük harfler kaldırılmıştır (Jury, 2018: 199).

Tschichold, Resim 3.46.'da görülen çalışmasında Porstmann'ın öngörüsünün tersini deneyerek tasarımını hazırlamıştır. Tschichold, Bayer'in tasarımında yaptığı gibi kompozisyonunu sayfanın sağ tarafına bloklamış ve beyaz zemin üzerine kırmızı ve siyah renkleri kullanmıştır. Özellikle üst kısımda kullanılan dikdörtgen alanlar ve içerisinde bulunan tipografik unsurlar konum ve şekil olarak çok benzerlik göstermektedir. Asıl vurgulanmak istenen tipografik başlık ise iki tasarımda da büyük ve siyah renkte olarak kullanılmıştır. Tschichold'un tasarımlarında kullanımına pek rastlamadığımız siyah ok burada Bayer'in tasarımındaki yeri ve büyüklüğünden farklı bir şekilde, ama aynı yönü gösterecek şekilde kullanılmıştır.

Jan Tschichold 1927 yılında Resim 3.48.'de görülen Phoebus-Palast Sineması için *Kimse Üç Çocuk (Die 3 Niemandskinder)* adlı filmin afişi tasarlamıştır. Resim 3.49.'da ise Kurt Schwitters'in 1923 yılında dadacı bir dergi olan *Merz* için tasarladığı kapak görülmektedir.

<sup>143</sup> [https://monoskop.org/Walter\\_Porstmann](https://monoskop.org/Walter_Porstmann), (Erişim Tarihi 22.06.2019).



**Resim 3.48.** Jan Tschichold, Kimsesiz Üç Çocuk (Die 3 Niemandskinder) Film Afişi<sup>144</sup>, 1927, Tipografik baskı, 126x86 cm.



**Resim 3.49.** Kurt Schwitters, *Merz 3*. Kurt Schwitters *6 Lithos, Merz Portfolio*<sup>145</sup>, 1923, Tipografik baskı, 56.8x45 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

*Merz*, Kurt Schwitters'in Almanya-Hannover'de 1923-1932 yılları arasında çıkardığı dadacı bir derginin adı<sup>146</sup> ve temizlenmiş hurda malzemelerine kullanarak yapılan kolaj ve montaj çalışmalarını tanımlamak için icat etmiş olduğu, aslında Almancada herhangi bir anlama gelmeyen bir kelimedir.

Koyu zemin üzerine düzensiz konumlandırılmış negatif boşlukları, sadeleştirilmiş serifsiz siyah tipografisi ve asimetrik düzeniyle *Merz* dergisinin kapağı Bauhaus'ta uygulanan çarpıcı ve canlı geometrik konstrüktivist tarzı andırmaktadır. Hem Avrupa hem de Rusya'da yayımlanan diğer dergilerde görülen estetik, yenilikçi, cesur ve güncel grafik tasarımda revaçta olan eğilimleri örneklemektedir.<sup>147</sup>

Tschichold'un 1927 yılında sarı-kahverengi kâğıda tipografik baskı tekniğiyle yaptığı *Die 3 Niemandskinder* adlı filmin afişinde Schwitters'in tasarımının izlerini görmek mümkündür. Majüskül ve tırnaksız olarak kullanılan tipografiyi asimetrik olarak

<sup>144</sup> De Jong, 2008: 203.

<sup>145</sup> <https://www.moma.org/collection/works/104338>, (Erişim Tarihi 22.06.2019).

<sup>146</sup> <http://evvel.org/kurt-schwitters-kimdir>, (Erişim Tarihi 22.06.2019).

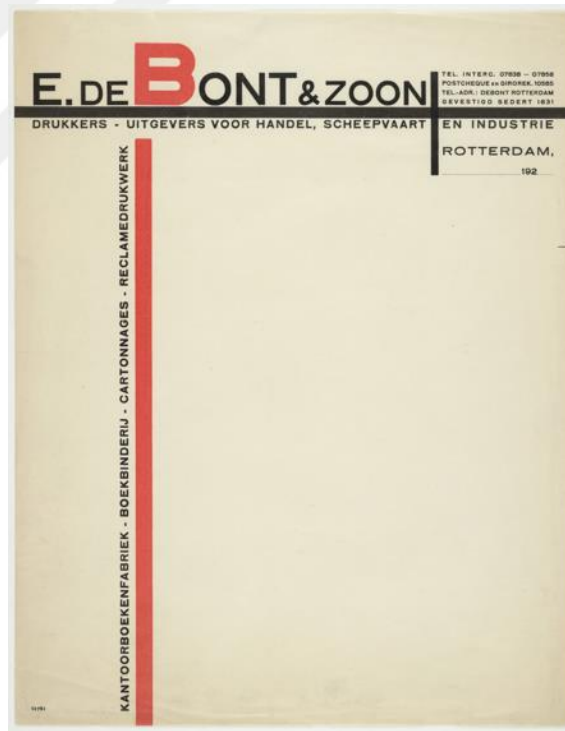
<sup>147</sup> <https://www.theartstory.org/artist-schwitters-kurt-artworks.htm>, (Erişim Tarihi 22.06.2019).

yerleştirmiş ve sayfada bırakılan büyük boşluklarla dinamik bir şekilde düzenlemiştir. Schwitters'ın sonraki çalışmalarında kullandığı kırmızı ve siyah renkleri beyaz zemin ile birlikte kullanarak kontrastı artırmış olduğu söylenebilir. Her iki tasarımda da kompozisyonun düzenleme şekline bağlı olarak sol üst köşeden başlayan algılama süreci, sağ alt köşede sona ermektedir. Schwitters'ın beyaz negatif alanlarına benzer şekilde, Tschichold siyah dikdörtgen alanlar kullanmıştır. Her iki çalışmada ise 3 rakamı güçlü bir algı oluşturacak şekilde tırnaksız ve siyah renkte vurgulu olarak kullanılmıştır.

1925 yılında Tschichold Resim 3.50.'de görülen tasarımı *Typographische Mitteilungen* dergisi için, Yeni Tipografi yaratma çabalarını ilk kez formüle ettiği temel tipografiyi ele alan *Elementare Typographie* adında özel bir sayı için yapmıştır (Tschichold, 1993: 18). Resim 3.51.'de ise Paul Schuitema'nın 1924 yılında E. De Bont & Zoon Drukkers-Uitgevers Voor Handel Firması için hazırlamış olduğu katalog tasarımının kapağı görülmektedir.



**Resim 3.50.** Jan Tschichold, *Typographische Mitteilungen Dergisi Kapak Tasarımı*<sup>148</sup>, 1925, Tipo Baskı, 31.1x23.5 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.



**Resim 3.51.** Paul Schuitema, *E. De Bont & Zoon Drukkers-Uitgevers Voor Handel Katalog Kapak Tasarımı*<sup>149</sup>, 1924, Tipo Baskı, 28.9x22.5 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

<sup>148</sup>[https://www.moma.org/collection/works/168064?artist\\_id=5951&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/168064?artist_id=5951&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 22.06.2019).

<sup>149</sup>[https://www.moma.org/collection/works/7612?artist\\_id=5273&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/7612?artist_id=5273&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 22.06.2019).

Schuitema tasarımı beyaz zemini dikey ve yatay olarak bölen, siyah ve kırmızı iki dikdörtgen alan üzerine kurmuştur. Bu alanlara paralel olarak yerleştirilmiş ve majüskül olarak kullanılan serifsiz fontlarla sade ve net bir etki oluşturmaya çalışmıştır. Kullanılan tasarım öğelerinin sayfanın sol ve üst kenarlara asimetrik olarak yerleştirilerek çalışmaya dinamik bir etki kazandırmıştır.

Tschichold'un Resim 3.50.'de görülen *Typographische Mitteilungen* dergisinin kapak tasarımı ile Schuitema yapmış olduğu tasarım arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır. Tschichold tasarımında beyaz sayfayı aynı şekilde dikey ve yatay olarak bölmüş, bu bölümlere paralel olarak tipografik unsurları yine tek renk siyah olacak şekilde yerleştirmiştir. Kullanılan tipografiyi miniskül olarak tek tip kullanmıştır. Schuitema'nın sağ üst köşede yaptığı siyah dikdörtgen ve tipografik bloklamayı, sağ alt bölgeye doğru taşımıştır. Tschichold birkaç farklı ekleme ve renk değişimi ile bu tasarıma bir hayli benzer bir kuruluş meydana getirmiş, ancak kendi tasarım prensiplerini de bu kuruluşa dâhil etmiştir.

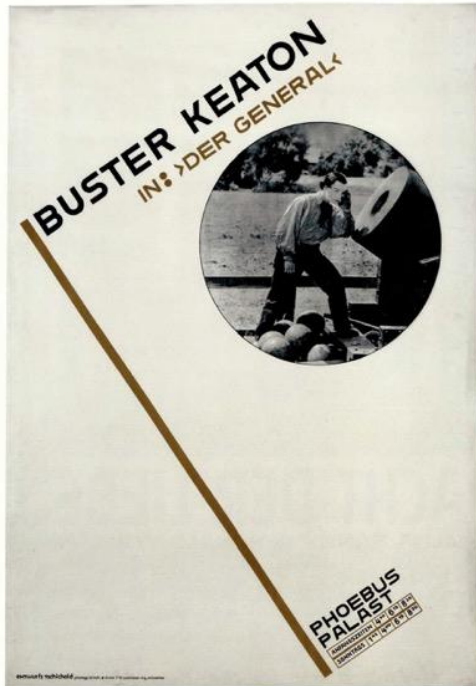
Paul Schuitema ve Jan Tschichold, diğer modern sanatçılar Piet Zwart, László Moholy-Nagy ve Herbert Bayer içeren Kurt Schwitters'in kurduğu *Yeni Reklam Tasarımcıları (Ring)* grubunun bir üyesiydiler. Bu grup beraber sergiler açmış ve birbirlerine çalışmalarını göndermiştir (Tschichold, 1993: 14-15). Bu iki çalışma arasındaki benzerliklerin sebebi bu karşılıklı etkileşim olma ihtimalini akla getirmektedir.

Resim 3.52.'de Jan Tschichold'un 1927 yılında Phoebus Palast Sineması için hazırlamış olduğu adlı film afişi görülmektedir. Resim 3.53.'de ise Lajos Kassak'ın 1921 yılında yapmış olduğu *İsimsiz (Yirmi)* adlı eseri görülmektedir.

Resim 3.53.'de Macar avangart sanatçılarının en önemli temsilcilerinden biri olan şair, yazar, ressam ve grafik sanatçısı olan Lajos Kassak eserini karışık teknikle, beyaz zemin üzerine düzenlemiştir. Çeşitli yayınlardan keserek aldığı tipografik unsurları sol üst köşeye yakın olarak yerleştirdiği dairesel alanıyla birlikte asimetrik olarak sayfaya yerleştirmiştir. Bu dairesel alan ilk algıyı üzerine toplamış ve bu asimetrik düzenlemeyle birlikte esere dinamizm kazandırmıştır. Renk kullanımını diğer dönem sanatçıları gibi kırmızı, siyah ve zeminin beyazı olmuştur.

Russell göre Resim 3.52.'de Tschichold'un yapmış olduğu eserde Kassak'dan farklı olarak fotomontaj tekniğiyle dışarıdan nesne kullanmadan, grafik materyalleri yalın ve dikkate değer bir şekilde zamansız bir görünüme sahip olarak ele

almıştır. *General*'deki Buster Keaton'ın afişinin hiçbir zaman bu kadar ustalıkla yapılmamış olduğunu belirtmiştir (Russell, 1977: 15). Tschichold eserinde Kassak gibi daire formunun içerisinde asıl dikkati çekmesini istediği fotoğrafı yerleştirmiş, diyagonal olarak konumlandığı majüskül tipografiyle desteklemiş ve yine diyagonal olarak kullandığı dikdörtgen ile asimetrik bir düzenleme yapmıştır. Her iki çalışmada da zemin kontrast oluşturacak ve tasarımını ön plana çıkaracak şekilde yalın bırakılmış olduğu söylenebilir. İki eserde de diyagonal düzenleme birbirine çok yakın açılarda yapılmıştır.



**Resim 3.52.** Jan Tschichold, *Phoebus Palast Sineması Der General Film Afişi*<sup>150</sup>, 1927, Ofset Litografi, 119.4x83.8 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.



**Resim 3.53.** Lajos Kassak, *İsimsiz (Yirmi)*<sup>151</sup>, 1921, Kolaj, mürekkep ve guaj boya, 20.3x15.9 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Kassak tüm Avrupa'yı gezmiş ve Tschichold'un da yakından takip ettiği Kurt Schwitters, Tristan Tzara, El Lissitzki ve Hans Arp ile tanışmıştır. Bu sanatçılarla kurdukları arkadaşlıkların çoğu yaşamlarının sonuna kadar devam etmiştir<sup>152</sup>. Muhtemelen Tschichold Kassak'ın işlerini görmüş ve etkilenmiş olması muhtemeldir.

<sup>150</sup>[https://www.moma.org/collection/works/6110?artist\\_id=5951&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/6110?artist_id=5951&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi 22.06.2019).

<sup>151</sup>[https://www.moma.org/collection/works/38233?artist\\_id=3010&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/38233?artist_id=3010&locale=en&page=1&sov_referrer=artist), (Erişim Tarihi, 22.06.2019).

<sup>152</sup> [http://www.kassakmuzeum.hu/en/index.php?p=lajos\\_kassak](http://www.kassakmuzeum.hu/en/index.php?p=lajos_kassak), (Erişim Tarihi, 22.06.2019).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Modern toplumda görsel iletişim tasarımının temel unsurlarından biri olan tipografi, otuz bin yıl önce çizim, oyma ve resmin ortaya çıkmasıyla başlayan bir sürecin sonucudur. Matbaanın bulunması, Endüstri Devrimleri sırasında keşfedilen yeni baskı ve kâğıt üretim makineleriyle, fotoğrafın bulunması gibi teknolojik buluşlar, tipografi alanında önemli gelişmelerin yaşanmasının yolunu açmıştır. Tipografi, matbaanın keşfi ile erken 20. yüzyıl arasında matbaacılığın teknik sınırlamaları içerisinde, simetrik olarak ve iki yana bloklu, hiçbir görsel öğenin ön plana çıkmadığı bir düzende kullanılmıştır. Yirminci yüzyıl başlarında, kübizm, gelecekçilik, dada, konstrüktivizm, süprematizm gibi sanat ve tasarım akımlarının, ayrıca Bauhaus ve *De Stijl* etkisiyle modern resmin yanında, şiir ve mimariyle de yakın ilişki içine giren tipografi, biçim dili ve görsel iletişim açısından büyük bir değişime uğramıştır. Modern sanatçılar manifestolarında simetri ve süsleme gibi estetik kaygılara dayanan gelenekleri bir kenara bırakarak modern toplumun ihtiyaçlarına cevap verme gereksinimiyle asimetrik sayfa düzenini tercih eden, beyaz alanlara daha çok yer veren, tırnaksız yazının kullanıldığı, süslemeden bütünüyle kaçınan, nesnel, işlevsel, evrensel, üretimi kolay ve tipografik tasarıma standartlar getiren bir anlayışı savunmuşlardır.

Geleneksel katı yapıyı ilk defa sorgulayanlar, 1910'larda sözcüklerdeki sözdizimi ve gramer kurallarını alaşağı etme amacıyla hareket ederek basılı sayfayı özgür, dinamik ve sanatsal bir ifade alanı haline getiren gelecekçi şairler olmuşlardır. Tipografiyi bilim ve endüstri toplumunun yeni gerçeklerine uygun devrimci bir ruhla ele alan gelecekçiler, onu, üst üste binmiş, parçalı, dağınık ve çok katmanlı bir yapı arz eden, harflerin yapısında yapılan manipülasyonla çizgilerin, düzlemlerin ve sınırların yok edildiği; sözcüklerin anlamlarının önemsenmesinden ziyade sürekli bir hareketlilik hissini amaçlayan dinamik bir kompozisyon haline getirmeye uğraşmıştır.

Kübist sanatçılar Braque ve Picasso'nun, kolaj tekniğiyle yapmış oldukları sentetik kübist eserlerde basılı ve şablon harfleri kullanmaları, tipografi malzemelerini sanat yapıtlarının bir elemanına dönüştürmüştür.

Çapraz olarak yerleştirilmiş bir ya da iki yazı satırı, bazı sözcüklerin büyük boyutlu harflerle kullanılması, çok sayıda ve farklı yazı karakterinin rastlantısal yöntemlerle bir araya getirilmesi, yazı blokları arasına serpiştirilmiş küçük

illüstrasyonların, rastgele unsurların bir araya toplandığı yapıtlar, dadacı sanatçıları, grafik tasarımın görsel anlatım dilinde devrimci yeniliklerin yolunu açan öncülere dönüştürmüştür.

*De Stijl* çevresinde en sade ve yalın forma ulaşma amacıyla, duyguya hitap ettiği düşünülen diyagonal ve dairesel çizgiler gibi formlar elenmiş ve evrensel uyum aranmış; geometrik sadelik içeren, kişisellikten uzak bir anlatım dili hedeflendiğinden tırnaksız olarak tasarlanmış, kare ya da dikdörtgen parçalardan oluşan, eğri hatların olmadığı harfler kullanılmıştır.

Konstrüktivistlerin tasarımlarında süslemelerin yerini geometrik formlar, geleneksel aşırı süslemeli yazı ve illüstrasyonların yerini fotoğraf ve fotomontaj almıştır. Konstrüktivistler kitap tasarımında, serifsiz düz hatlara sahip, basımı ve uygulaması kolay karakterleri ve asimetrik düzenlemeleri; grafik tasarımdaysa boş alanlarla kırmızı ve siyahın ağırlıklı olduğu, yalın ama dikkat çekici renk uygulamasını tercih etmişlerdir. Soyut geometrik sanat akımı süprematizm grafik tasarımda, temel geometrik formları, kırmızı, siyah ve beyazla sınırlı bir renk paletini ve serifsiz harf kullanımını yeğlemiştir.

Bauhaus çevresi tipografide, yazıyla fotoğrafın bütünleşerek mesajı hemen iletmesi, net, açık ve okunaklı olması amacıyla geometrik olarak tasarlanmış serifsiz yazıları, asimetrik düzenlemeleri, temel çizgisel ve geometrik formları, temel renkleri kullanmış, üretim sürecinde standartlaşmayı savunmuştur.

1900'lü yılların ilk çeyreğinde Almanya'da modern sanat akımlarının etkisi altındaki bir grup sanatçı-tasarımcı, tipografinin çağın getirdiği teknolojik ve kültürel değişimlere göre yeniden tanımlanması gerektiğini savunmuş ve ortaya çıkan yeni anlayışa Yeni Tipografi adını vermiştir. Modern sanatta ekseri bir kompozisyon elemanı olarak kullanılan yeni tipografiyi bir sistem içinde kuramlaştırıp formüleştirerek standartlaşmasının temelini atan, sanattaki modern düşüncüyü günlük tasarım sorunlarına uygulayan, bunları kitlelere, matbaacı, dizgici, tasarımcıya açıklayan metinler yazan, kaligrafi eğitimi almış ilk kişi Jan Tschichold olmuştur. Tschichold, Yeni Tipografi Hareketi'nin oluşum sürecinde modern sanat hareketlerinden etkilenmiş ve bu akımların temsilcileri olan sanatçılarla yoğun temas sağlamıştır. Tschichold'un, *De Stijl* ve konstrüktivizmden etkilenmiş sanat yapıtı ve tasarımlardan oluşan 1923 tarihli Bauhaus Weimar sergisinin ardından, sergiye katılmış olan sanatçı-tasarımcılarla yazışmaya başlaması, modern sanat-tipografi etkileşiminde bir dönüm noktasıdır. Böylelikle konstrüktivist, süprematist, dadacı *De Stijl*, Bauhaus çevrelerinden



öncü sanatçılarla fikir alışverişine başlayan, daha sonra Schwitters tarafından kurulup yönetilen, Yeni Tipografi ruhuyla üretim yapan Yeni Reklam Tasarımcıları (Ring) grubuna üye olan Tschichold, 1928 tarihli *Yeni Tipografi* kitabında, sergiden bu yana temasta olduğu bazı sanatçı ve tasarımcıların eserlerine de yer vermiştir. Bu durum Tschichold da dâhil olmak üzere bu sanatçı ve tasarımcıların fikri ve ameli üretim sürecindeki etkileşimini göstermektedir. Tschichold eserlerini Bauhaus'un ve konstrüktivistlerin işlevsel tasarım anlayışları ve *De Stijl* çevresinin teorileriyle sentezlemeye, bu etkileşimler sonucunda başlamıştır.

Tschichold okumak için özel zaman talep eden klasik tipografi anlayışı, hız çağının ve yeni yaşam biçiminin şartlarını karşılayamadığından, geçmişin tipografisini taklit etmek yerine basit, geometrik ve net formlarla bir tipografi yaratılmasını savunmuştur. Bauhaus, konstrüktivizm, süprematizm ve *De Stijl*'in de savunduğu prensipler üzerine kurulan Yeni Tipografi, yeni teknik gelişmelerin tasarım alanında kullanılmaya başlandığı, basım teknolojisi açısından üretimin daha ekonomik ve standartlaşmış olduğu; biçim uğruna içeriğin feda edilmediği; biçimin metnin işlevinden yola çıkarak yaratıldığı; iletinin en kısa, basit şekilde aktarıldığı; asgari temel unsurun bulunduğu; fotoğraf ve fotomontajın estetik problemlerin çözümünde kullandığı; asimetrik düzenleme, serifsiz yazılar, beyaz boşluk ve serifsiz harf tasarımların egemen olduğu, uluslararası, saf, nesnel bir tasarım üslubu olarak tanımlanabilir.

Yeni Tipografi'nin özünün netlik ve saf forma ulaşmak olduğunu, klasik eksen simetrisinin metnin anlaşılabilirliğini olumsuz etkilediğini düşünen Tschichold, artan talebin getirdiği karmaşayı ortadan kaldırmak ve tasarruf sağlamak için tipografide standartlaşmayı elzem görmüş, büyük ve küçük harflerin değil, tek bir harf dizisinin kullanıldığı bir yazım reformunu savunmuştur. Tschichold, Yeni Tipografi tasarımlarında, bir yazı karakterinin herkes için net ve okunaklı olması gerektiği düşüncesiyle tırnaksız yazı karakterlerini; zarif yazı ve illüstrasyonların yerine de tarafsız ve dinamik bulduğu, sayısız olasılık sunduğunu düşündüğü fotoğrafı kullanmıştır. Rengin bir yazı bloğunun, fotoğrafın ya da başka bir tasarım öğesinin önemini arttırmak veya azaltmak, renk-form kontrastı yaratmak ve görsel kuvveti pekiştirmekte kullanılmasını savunan Tschichold, bu ilkeleri uzun süre uygulamış ve yazım reformu dışındaki çığır açan ilkeleri grafik sanatların gelişimini derinden etkilemiştir.

Tschichold ve bu modern sanatçıların yakın tarih aralığında ürettikleri eserlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, aradaki bağlantı ve ortaklıkların açık gerekçelerle

saptanmasını mümkün kılmaktadır. Tschichold, *De Stijl* katılımcısı Doesburg gibi yüzeyi kare ve dikdörtgenler yardımıyla geometrik alanlara bölmüş, tekrar yorumlayarak asimetrik olarak yerleştirmiş, bu alanlar arasında kalan beyaz negatif boşlukları tasarıma dâhil edip yerleştirmiş ve Doesburg'un renk paletine çok yakın renkler kullanarak tasarım yapmıştır.

Bauhaus üyesi Moholy-Nagy gibi, Tschichold da tasarımlarında fotoğrafı ve fotomontajı kullanarak yeni dünyaya dair umutları genç, çevik sporcularla kişileştirmiştir. Fonda renk ve doku kullanmaktan kaçınmış, kompozisyonda siyah beyaz dengesiyle kontrast ve netliği öne çıkaran bir tasarım dili kullanmış olan her iki ismin tasarımlarında da çizgi ve alanlar, derinlik ve perspektif algısı oluşturacak şekilde asimetrik yerleştirilmiştir.

Tschichold'un kullandığı ve savunduğu pek çok Yeni Tipografi ilkesi, Rus avangart sanatçı El Lissitzki'nin tasarımlarında da saptanmaktadır. Basit geometrik formların majüskül olarak tek tip serifsiz fontun kullanılması; kırmızı ve siyah rengin yanında boş alanların tasarıma dâhil edilmesi; gereksiz metin ve süslemeden kaçınılması, zeminin kontrastı artırmak amacıyla yalın bırakılması asimetrik kompozisyon düzenlemesi, iki ismin yazışmaları, Tschichold'un Yeni Tipografi kitabında Lissitzki'nin manifesto ve tasarımlarına yer vermesi iki isim arasındaki etkişimi açıkça göstermektedir.

Kırmızı ve siyah rengin hakim olduğu, tasarımda sade geometrik formlarla mümkün olan en az biçimsel elemanın zemin boşluklarıyla kontrast oluşturacak şekilde kullanıldığı; tipografide serifsiz yazı karakterlerinin asimetrik olarak yerleştirildiği dinamik bir kompozisyon anlayışını benimsemeleri Tschichold ile konstrüktivist sanatçı Rodçenko'nun eserleri arasındaki ortaklardır.

Tschichold ile modern tipografinin öncü tasarımcılarından Piet Zwart'ın eserleri arasında, beyaz zemin üzerine diyagonal olarak yerleştirilen az sayıda tırnaksız yazı karakterlerinin, tipografide destekleyen basit geometrik formların, güçlü kontrast oluşturacak sade renklerin kullanılmasının ve iletinin asimetrik düzenlemeyle en net biçimde aktarılması kaygısının ortak olduğu söylenebilir.

Saf geometrik formlar ve ızgara formu kullanılarak asimetrik düzenlenmiş tipografi, süslemeye karşı çıkan ve az sayıda öğenin kullanıldığı tasarım, serifsiz yazı karakterleri, temel renklerin geniş tasarım boşluklarıyla beraber kullanılmasıyla elde edilen kuvvetli kontrast, dikey ve yatay formlara dayalı dinamik kompozisyon anlayışı

Bauhaus'ta tipografi atölyesini kuran Herbert Bayer'inkilerle Tschichold'un tasarımları arasındaki ortak özelliklerdir.

Dadacı Kurt Schwitters'ın kullandığı sade zemin üzerine düzensiz konumlandırılmış negatif boşluklar, basit geometrik formlarla desteklenmiş tipografide majüskül olarak düzenlenmiş serifsiz yazı karakterleri, süslemeden uzak sade, asimetrik olarak düzenlenmiş kompozisyon, kırmızı ve siyah renklerin beyaz zeminle birlikte kullanılarak kontrastın artırılması yine Tschichold'un tasarımlarında egemen unsurlardır.

Hollandalı konstrüktivist Paul Schuitema'nın tasarımlarıyla Tschichold'unkiler arasındaki ortak özelliklerse beyaz zeminin tasarımın büyük bir kısmını oluşturması; basit geometrik formlarla yüzeyin parçalara bölünmesi; bu alanlara paralel olarak yerleştirilmiş ve majüskül olarak kullanılan serifsiz fontlarla sade bir etki oluşturulmaya çalışılması olarak sıralanabilir. İki ismin eserlerinde de asimetrik yerleştirmeye dinamizm, siyah ve kırmızı, boş tasarım alanıyla birlikte kullanılmasıyla da güçlü kontrastlar sağlanmıştır.

Macar avangart sanatçı Kassak ile Tschichold'un çalışmaları arasındaki benzerlikler ise beyaz zemin üzerine güçlü bir kontrast oluşturacak şekilde yerleştirilmiş, süslemeden uzak az sayıda ve basit geometrik formlarla yalın bir tasarım yapılması, yine diyagonal yerleştirilen majüskül tipografi ve sınırlı sayıda renk kullanılmasıdır.

Yukarıda aktarılan bilgilerle görsel analiz ve karşılaştırmaya dayalı veri ve saptamalar, Tschichold, Yeni Tipografi kavramının kuramsal temellerini, standartlarını yazdığı makaleler, kitaplar ve yaptığı tasarımlarla belirlemiş olan bir tasarımcı olmasına karşın, Yeni Tipografi kavramının kolektif bir sürecin sonucu olarak ortaya çıkmış olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmada Tschichold'un Yine Tipografi kavramı ve ilkeleri ortaya koyulurken, onun kendi kuram ve tasarımlarında görülen, modern sanat akımları ve sanatçılarıyla, özellikle karşılıklı temasta olduğu çağdaş sanatçıların eserleri ve kendi tasarımları arasında yapılan karşılaştırmaya dayalı biçimsel ve teknik analizlerde elde edilen bulgular, modern sanat ve Yeni Tipografi arasındaki etkileşime dair saptamaları desteklemektedir. Bu analizler sonucunda Tschichold'un *De Stijl* katılımcısı Doesburg, Bauhaus Okulu'ndan Moholy-Nagy ve Bayer, süprematist El Lissitzki, konstrüktivistler Rodçenko ve Schuitema, dadacı Schwitters ve Kassak'ın eserlerinden kısa süre sonra benzer tasarım diline sahip eserler yaptığı görülmüştür. Tschichold'un kompozisyon anlayışı, asimetrik düzenlemesi, renk tercihleri, serifsiz font kullanımı; konvansiyonel anlayış ve tekniği bir kenara bırakarak yeni

bir anlatım dilini yeğlemesi bu ortaklıkların başında gelmektedir. Tasarım yapısında, içeriğinde ve tipografinin kullanımındaki açık ortaklıklar, bu temas ve yazışmalarının açıkça gösterdiği üzere, Tschichold Yeni Tipografi Hareketi'nin ilkelerini belirlerken ve uygulama sürecinde bu sanatçıların eser ve düşüncelerinden etkilenmiştir.

Tschichold'un 1928 yılında yazmış olduğu ve halen modern grafik tasarımın en önemli kaynak metinlerinden biri olan *Yeni Tipografi* kitabının giriş kısmında bu sanatçıların eserlerinden söz ettiği ve onların ilkelerini anlattığı bölümlerde, onların çalışmalarından örneklere yer vermesi de bu etkilenmeyi belgelerken, bu kitabın beş bin adet basılarak tüm Avrupa'ya dağıtılması ve Bauhaus Okulu bünyesinde ders kitabı olarak okutulması Tschichold'un modern sanat, tasarım ve eğitimi üzerinde nüfuz sahibi olduğunu belgelemektedir. Tschichold'un 1923 Bauhaus sergisiyle başlayan teması sonucunda bu sanatçılara tasarımlarını göndermesi; onlardan gelen eser ve tasarımlar hakkındaki etütleri, yapılan fikir alışverişleri bunun karşılıklı bir etkileşim olduğu argümanını desteklemektedir.

Tschichold'un bu etkileşim sonucunda kavramsal temellerini belirleyerek ortaya koyduğu ve kendisinin de yaklaşık olarak on yıl boyunca şiddetle savunarak içinde bulunduğu Yeni tipografi kavramı, yüzyıllardır süregelen klasik tipografi kavramını yerle bir etmiş ve sonrasında gelişen, günümüzün grafik tasarım ve tipografi anlayışının temelini atan yaklaşımlarının oluşmasında çok önemli bir yer tutmuştur.

## KAYNAKÇA

### KİTAP

- AMBROSE, G., HARRİS, P., *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*, çev. Bilge Barhana, Literatür Yayınları, İstanbul, 2010.
- AMBROSE, G., HARRİS, P., *Görsel Tipografi Sözlüğü*, çev. Bengisu Bayrak, Literatür Yayınları, İstanbul, 2012.
- AMBROSE, G., HARRİS, P., *Tipografinin Temelleri*, çev. Bengisu Bayrak, Literatür Yayınları, İstanbul, 2012.
- AMBROSE, G., HARRİS, P., *Grafik Tasarımda Tipografi*, çev. Bengisu Bayrak, Literatür Yayınları, İstanbul, 2014.
- ARMSTRONG, H., *Grafik Tasarım Kuramı*, EspasSanat Kuram Yayınları, İstanbul, 2012.
- ANTMEN, A., *Sanatçılardan Yazılı Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- ATAKUMAN, Ç. ve diğerleri, İ. Koç (ed.), *Hititler*, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim, Ankara, 2006.
- BOTTOMORE, T., *Marksits Düşünce Sözlüğü*, çev. Mete Tuncay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.
- BECER, E., *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Kitapevi, Ankara, 1999.
- BECER, E., *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, Dost Yayınevi, Ankara, 2010.
- BEKTAŞ, D., *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.
- BELL, J., *Sanatın Yeni Tarihi*, çev. U. Ceren Unlu-Nurçin İleri-Rana Gürtuna, NTV Yayınları, İstanbul, 2009.
- BREWER, D. J., TEETER, E., *Mısır ve Mısırlılar*, çev. Nihal Uzan, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2011.
- BURKE, C., *Active Literature Jan Tschichold and New Typography*, Hyphen Press, London, 2007.
- CROWLEY, D., HEYER, P., *İletişim Tarihi*, çev. Berkay Ersöz, Siyasal Kitabevi, 2014.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Kredi Yayınları, Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları Sanat Dizisi, İstanbul, c.1, 1997.
- ERDAL, G., *İletişim ve Tipografi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015.
- ERDEM, B., *Matbaacılık ve Basım Süreci*, Cinius Yayınevi, İstanbul, 2018.

- ERDEN, E. O., *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2016.
- FARTHING, S., *Sanatın Tüm Öyküsü*, çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul, 2012.
- FAULMANN, C., *Yazı Kitabı*, çev. İtir Arda, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.
- FRANK, D., *Bohemler*, çev. İsmail Yerguz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009.
- FREEMAN, C., *Mısır, Yunan ve Roma Antik Akdeniz Uygarlıkları*, çev. Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1996.
- FRIEDRICH, J., *Kayıp Yazılar ve Diller*, çev. Recai Tekoğlu, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000.
- GARFIELD, S., *Tam Benim Tipim*, çev. Sabri Gürses, Domingo Yayınları, İstanbul, 2012.
- GOMBRICH, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.
- GOODY, J., *Yazılı ve Sözel Arasındaki Etkileşim*, çev. Osman Bulut, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- GRZYMKOWSKI, E., *Sanat 101: Leonardo da Vinci'den Andy Warol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*, çev. Orhan Düz, Say Yayınları, 2016.
- DE JONG, C.W. et al, *Jan Tschichold Master Typographer His Life, Work & Legacy*, Thames & Hudson Ltd., Londra, 2008.
- HARRISON, C., Wood, P., *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Küre Yayınları, İstanbul, 2016.
- HERODOTOS, *Tarih*, çev. Müntekin Ökmen, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.
- HIRÇIN, S. *Çivi Yazısı*, Ege Yayınları, İstanbul, 2004.
- ILIN, M., SEGAL, E., *İnsan Nasıl İnsan Oldu*, çev. Ahmet Zekerya, Say Yayınları, İstanbul, 2014.
- İNUĞUR, M. N., *Basın ve Yayın Tarihi*, Çağlayan Kitapevi, İstanbul, 1982.
- JEAN, G., *Yazı İnsanlığın Belleği*, çev. Nami Başer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
- KETENCİ, H. F., Bilgili, C., *Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı*, Beta Basım, İstanbul, 2006.
- KÖKSAL, A., *Modern Mimarlığın Öncüleri Walter Gropius ve Bauhaus*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2002.

- KRAMER, S. N., *Tarih Sümerde Başlar*, çev. Hamide Koyukan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999.
- LITTLE, S., *...izimler Sanatı Anlamak*, çev. Derya Nüket Özer, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 2013.
- LYNTON, N., *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991.
- MALEVİÇ, K., *Nesnesiz Dünya "Süprematizm Manifestosu"*, çev. F. Cansu Tapan, Dedalus Yayınevi. İstanbul, 2013.
- MANSEL, A. M., *Ege ve Yunan Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2004.
- MARSHALL, G., *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Derya Kömürcü ve Osman Akınhay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.
- MARTIN, T. R., *Eski Yunan Tarihöncesinden Helenistik Çağ'a*, çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Say Yayınları, İstanbul, 2012.
- McLUHAN, M., *Gutenberg Galaksisi Tipografik İnsanın Oluşumu*, çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- OZANKAYA, Ö., *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*, T.D.K Yayınları, İstanbul, 1974.
- ÖNDİN, N., *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009.
- POE, M. T., *İletişim Tarihi (Konuşmanın Evriminden İnternete Medya ve Toplum)*, çev. Umut Yener Kara, Isık Yayınları, İstanbul, 2015.
- ROBERTS, J.M., *Avrupa Tarihi*, çev. Fethi Aytuna, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2010.
- SARIKAVAK, N. K., *Kaligrafik ve Tipografik Deneysel Tasarımlar*, Grafik Tasarım Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- SARIKAVAK, N. K., *Çağdaş Tipografinin Temelleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2009.
- TSCHICHOLD, J., *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*, 2 Baskı, Springer Basel AG, 1993
- TSCHICHOLD, J., *The New Typography: a Handbook for Modern Designers*, translated by R. McLean, with an introduction by Robin Kinroos, University of California Press, USA, 1995.
- TEZ, Z., *Kâğıdın ve Matbaanın Kültürel Tarihi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- TURGUT, E., *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2013
- UÇAR, T. F., *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2004.

YAVI, E., Yavi, N. Y., *Tarih Öncesi Çağlardan Günümüze Mısır*, Yazıcı Yayınevi, İzmir, 1996.

YILDIZ, N., *Eskiçağda Yazı Malzemeleri ve Kitabın Ortaya Çıkışı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2000.

WEILL, A., *Grafik Tasarım*, çev. Orçun Türkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007

## **E-KİTAP**

MEGGS, P. B., Purvis, A. W., *Meggs' History of Graphic Design*, John Wiley & Sons, Inc., Canada, 2012.

## **MAKALELER**

ALKAN, N., *Anadolu'nun İlk Kütüphaneleri*, 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 38. ICANAS, 2007.

ALKIM, B., *Yazının Başlangıcı, Harf Devriminin 50. Yılı Sempozyumu*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, XVI. Dizi-Sayı: 41, Ankara, 1991.

ARAZ, G., *Modernizm ve Çağdaş Sanatın Modern Kökleri*, Akdeniz Sanat Dergisi, Sayı: 1, 2014.

ARI, S., *Hümanist Yazının Tarihsel Kimliği*, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 5(9), 2016.

ASLAN, G., *Ortaçağdan Günümüze Modernite: Doğuşu ve Doğası*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4/7, 2011.

BEYKAL, C., *Konstrüktivizm*, Sanat Sanat Dergisi, Bahar Sayısı, İstanbul, 2004.

DALKIRAN, Ö., *Kitabın Tarihi*, Türk Kütüphaneciliği Dergisi Cilt 27, Sayı: 1, 2013

ERDOĞAN, İ., *Eski Çağlar ve İlk İmparatorluklardaki Egemen İletişim Biçimleri Üzerine Bir Değerlendirme*, Kültür ve İletişim, 2(2) Ocak: 15-47, 1999.

FRIELD, F., OTT, N. and Stein, *Typo*, Köineman, Almanya, 1998.

GÜNEŞ, A., *Kil Tabletlerden Elektronik Tabletlere: İletişim Araçlarının Tarihsel Gelişim Süreci*, Humanities Sciences, 8 (3), 277-300. Retrieved from <http://dergipark.org.tr/nwsahuman/issue/19922/213212>, 2013.

HELLER, S., CHWAST, S., *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Grafik Yazılar (4)*, Grafikerler Meslek Kuruluşu, Sayı: 50, Aralık, İstanbul, 1991.



- HUGHES, J. P., *Diller ve Yazı*, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies, Cilt: V, Sayı: 2, Sayfa: 339-351, İzmir, 2005.
- KARABAŞ, P. A., DAMAR, M. B., *Avangard Sanatçı Kazimir Maleviç Ve Süprematizm*. İdil Dergisi, Cilt 5, Sayı: 20, 2016
- MAZLUM, H., *Modernizm Sürecinde Yeni Tipografi'nin Doğuşu ve Jan Tschichold*, Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdare Bilimler Fakültesi Dergisi, Cilt: 18, Sayı:1, 2017.
- ÖZDEMİR, F., KURT, H., *Jan Tschichold'dan Bugüne Yeni Tipografi*, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 2, 2018.
- ÖZPINAR, C., *Yazı Olarak Sanat Yapıtı, Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları. Sayı: 110, 2009.
- ÖZTUNA, H. Y., *Konstrüktivizm: El Lissitzky ve Tipografi*, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Ağustos Sayı:11, İstanbul, 2007.
- ÖZTUNA, H. Y., *Yapıbozumculuk ve Grafik Tasarım*, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Aralık Sayı:15, İstanbul, 2007.
- ÖZTUNA, H. Y., *Bauhaus 'ta Tipografi*, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Ocak Sayı:16, İstanbul, 2008.
- ÖZTUNA, H. Y., *Tipografi ve Grafik Tasarımda Bir Devrimin Öncüsü: Jan Tschichold*, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Mart Sayı:18, İstanbul, 2008.
- ÖZTUNA, H. Y., *Yeni Tipografi ve Yeni Fotoğraf'ın Öncüleri: Piet Zwart ve Paul Schuitema*, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Nisan Sayı:19, İstanbul, 2008.
- ÖZTUNA, H. Y., *Bilgilendirme Tasarımın Öncüsü: Ladislav Sutnar*, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Haziran Sayı: 21, İstanbul, 2008.
- SCHWITTERS, K., *Tipografi Üzerine Tezler-1925*, çev. Ed. Ayşe Orhun Gültekin, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı: 15, İstanbul, 2008.it
- YASA, S., *Grafik Tasarımda İletişim ve Göstergebilim*, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 5, 267-278, 2012.
- YİĞİT, T., *Hitit Çivi Yazısının İlk Ortaya Çıkışı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi, Cilt: 24, Sayı: 37, 2005.

ZOR, A., *Modern Sanat Akımlarının Grafik Tasarıma ve Tipografinin Doğuşuna Etkisi*, Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi, 4 (1): 01-07, 2014.

## TEZ

AKBAŞAK, B., *Grafik Tasarımda Tipografinin Yeri Ve Önemi*, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul, 2013.

DÜNDAR, B., *Matbaanın Bulunuşundan Bu Yana Batıda ve 1970 Sonrası Türkiye’de Grafik Tasarımda Tipografik Dil*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Grafik Tasarımı Programı, İstanbul, 2005.

UYANIK, O., *Rodchenko ve El Lissitzky’nin Grafik Sanatına Etkileri*, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Bilimi Anabilim Dalı, 2012.

PROULX, S. K., *Early Twentieth-Century Avant-Garde Book Design: an Agentive Vehicle For Social Change*, Master of Arts, Iowa State University, Iowa, 2008.

SÖYLEMEZ, Y., *Görsel İletişimde Çocuk Afişlerinin Hedef Kitle Üzerindeki Etkisi*, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul, 2015.

## İNTERNET

**url 1.** WYE, D., *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 2004.

**url 2.** <https://www.moma.org/collection/works/14473?locale=en> (Erişim Tarihi 01.08.2017)

**url 3.** HOLLIS, R., *Jan Tschichold: Tipografik Bir Titan*, 5 Aralık 2008, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/dec/05/jan-tschichold-typography> (Erişim Tarihi 27.08.2017)

**url 4.** FABIAN, N., *The Contradictory Perfectionist Designer; Jan Tschichold*, 1999 <http://web.archive.org/web/20001219072100/webcom.net/~nfhhome/tschicho.htm> (Erişim Tarihi 27.08.2017)

- url 5.** WILSON, M. R., *Book Cover Design: A Case Study of Penguin Books*, <http://www.thewritersacademy.co.uk/blog/book-cover-design/> (Erişim Tarihi 30.08.2017)
- url 6.** RENDLE, R., *Yeni İnternet Tipografisi*, Plymouth, İngiltere. <https://press.ku.edu.tr/tr/blog/yeni-internet-tipografisi> (Erişim Tarihi 10.09.2017)
- url 7.** Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi 10.06.2019)



## ÖZGEÇMİŞ

### **Kişisel Bilgiler** :

Adı Soyadı : Serdar DURAN  
Doğum Yeri ve Tarihi : Kayseri / 14.07.1978  
Medeni Hali : Evli

### **Eğitim Durumu** :

Lisans Öğrenimi : Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Grafik Tasarım Bölümü (1995-1999)  
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

### **İş Denevimi** :

Çalıştığı Kurumlar : Süleyman Demirel Üniversitesi Rektörlüğü (2000-...)

### **Bilimsel Yayınlar ve**

### **Çalışmalar** :

Yurtiçi ve yurtdışı 35 karma sergiye katılım.

### **İletişim** :

E-Posta Adresi : [serdarduran@sdu.edu.tr](mailto:serdarduran@sdu.edu.tr)