

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu kısımda araştırmanın problemi, amacı, önemi, sayıtlılar ve sınırlılıklar yer almaktadır.

Problem

Grafik tasarımın uygulama alanlarından biri olan afiş tasarımı, tasarım ve sanat kaygısının ortaklaşa bir ürünüdür. Afiş tasarımı sözel ve görsel unsurlardan oluşmaktadır. Tasarımı oluşturan sözel unsurlar, yani tipografik düzenlemeler de görsel unsurlar kadar önem taşımaktadır. Yalnızca tipografik düzenlemelerle tasarlanan afişler günümüzde giderek yaygınlaşmaktadır.

Grafik tasarım eğitimi içinde tipografi sadece tipografi dersi kapsamında incelenmektedir. Tipografi birçok uygulama alanının içinde, bilgi içeren ve bilgiyi iletin bir tasarım öğesi olarak kullanılmaktadır. Bu anlamda tipografi, hem görsel hem de sözel bir işleve sahiptir. Afiş tasarımlarında tipografi görsel bir dille mesajı alıcıya ileten bir öğedir.

Grafik tasarım alanı bir çok öğeyi içinde barındıran ve bu öğelerden bütünüyle beslenen bir alandır. Bu bütün içindeki her öğeyi tanımak ve bilmek grafik tasarımcıların işidir. Bu öğelerden belki de en önemlilerinden biri olan tipografinin tarihteki yolculuğunu ve sürekli devam eden değişimini takip etmek tasarımcılara önemli bir bakış açısı kazandırmaktadır. Matbaanın icadından bugüne kadar ki birikim ve ilerleyiş, bugünün tipografi anlayışının temelini oluşturmaktadır.

Bu alanda eğitim alan öğrencilere sanatsal bakış açısı kazandırmak, tasarımın gerekli unsurlarına dikkatlerini çekmek, oluşturdukları tasarımları sadece beğeni oluşturmak olarak değil yaratıcı bir süreç olarak görmelerini sağlamak gerekmektedir. Bu araştırma ile afiş tasarımlarında yer alan tipografik

düzenlemelerin buldukları dönemin sanat akımları içinde değerlendirilerek incelenmesinin, grafik tasarım eğitiminde tipografi konusunun ders kapsamında nasıl daha etkili olarak ele alınabileceğine dair öneriler sunmak amaçlanmıştır.

Araştırma sonucunda tipografinin içinde bulunduğu dönemin sanat akımları ile ilişkilendirilerek ele alınmasının grafik tasarım eğitimindeki önemini ortaya koymak amaçlanmıştır. Ayrıca uzman görüşü alınarak oluşturulan grafiksel çözümlerinin grafik tasarım eğitimine bir yenilik getireceği düşünülmüştür.

Problem Cümlesi

Modern sanat akımlarının tarihsel süreç içinde tipografinin gelişimini etkilediği ve bu gelişimde grafik tasarım eğitimde önemi olduğu düşünülmektedir.

Tarihsel süreç içinde tipografinin gösterdiği gelişim ve grafik tasarım eğitimindeki önemi nedir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı tarihsel süreç içinde tipografinin gösterdiği gelişimi ve grafik tasarım eğitimindeki önemini belirtmektir. Böylece grafik tasarım ürünlerinin bir ögesi olan tipografinin grafik eğitimindeki önemini ortaya koymaktır.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

1. Tarihsel süreç içinde tipografinin önemi nedir?
 - a. Tipografi modern sanat akımları içinde ne tür bir değişim göstermiştir?
 - b. Tipografi Modern sanat akımları içindeki uygulamalarda grafik tasarım ilkeleri dikkate alınarak incelendiğinde nasıl bir farklılık gözlenmektedir?

Araştırmanın Önemi

Matbaanın icadıyla tipografi terimi yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır. Gelişen teknoloji ve basım teknikleriyle tipografi büyük bir gelişim göstermekte ve grafik tasarım içinde daha önemli bir yer edinmektedir. Her türlü grafik tasarım ürününün bir ögesi haline gelen tipografi, bilgisayar teknolojisinde de büyük bir hızla yerini almakta ve kullanılan font tasarımlarının çeşitliliğiyle belki de geçirmiş olduğu tarihsel süreç içerisinde gelişiminin en hızlı noktasına ulaşmaktadır.

Tipografi; gazetelerde, basın ilanlarında, sokaklardaki afişlerde, tükettiğimiz ürünlerin ambalajlarında, kısacası gündelik hayatın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Grafik tasarımın bütün uygulama alanları içinde yerini almaktadır. Tipografi kendisine böyle bir yer edinmişken grafik tasarımcılar, grafik tasarım eğitimi içinde almış oldukları tipografi bilgisini geleceğin grafik tasarımcıları, eğitimcileri ve sanatçıları olarak çalışmalarına yansıtmaları ve kendine meslek olarak bu alanı seçmiş olan kişilere çalışmalarıyla örnek teşkil etmelidirler. Bu araştırmanın önemi de buradan gelmektedir.

Elde edilen sonuçlar, grafik tasarım eğitimindeki eksikliklerin giderilmesine, grafik tasarımın tarihi gelişimine ve bundan sonra yapılacak olan araştırmalara kaynak olarak katkı sağlayabilir.

1.5. Sayıtlar

1. Tarihsel süreç içinde tipografi sürekli olarak gelişim göstermiştir.
2. Tipografi modern sanat akımlarının her biri içinde, akımın özellikleri doğrultusunda bir değişim göstermiştir.
3. Tarihsel süreç içinde tipografinin gösterdiği gelişim grafik tasarım eğitimini etkilemektedir.

1.6. Kapsam ve Sınırlılıklar

Tezin kapsamında, modern sanat akımları içindeki tipografik özellikli kültürel afişler yer alacaktır. Tipografinin grafik tasarım eğitimindeki önemi de afişler üzerinde yapılacak olan grafiksel çözümlerle ortaya konulacaktır. Bu araştırmanın evrenini modern sanat akımlarından Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm, Bauhaus ve İsviçre Tipografisi anlayışı oluşturmaktadır. Örnekleme ise toplam 25 adet kültürel afiş oluşturmaktadır.

1.7 Tanımlar

Bu çalışmada tipografinin tarihsel süreç içindeki gösterdiği gelişim incelenecektir. Aynı zamanda tipografinin grafik tasarım eğitimindeki önemi ortaya konulacaktır.

Grafik : Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük'te, "Biçim, desen veya çizgilerle gösterme ." olarak tanımlanmaktadır. Grafik sözcük olarak latince kökenli olup, "grafyn" dan gelmektedir. (Walker: 1980) İngilizce de "Graphic", Fransızca da "Graphique" olarak yazılmaktadır. (Tepecik: 2002; 17).

Daha geniş kapsamlı tanımıyla **grafik**; sanatçının elinden özgün biçimlendirmeye çıkan yada özgün çoğaltmayla (baskı yöntemiyle) elde edilen eserin, bilgi iletmek, basılmak, kitle iletişim araçlarında kullanılmak amacıyla hazırlanan; çizgi, yazı resim ve bunların düzenlemeleriyle ilgili tasarımları kapsar. (Sözen: 1987)

Tasarım: Hayalde canlandırılan bir olayın, projesi çizimi veya üç boyutlu olarak uygulanan ve ortaya konulan eserlerin tümüne verilen isimdir. (Tepecik: 2002; 27).

Tipografi : (Fransızca: Typography) Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük'te, "Kabartma biçimlerle ilgili baskı yöntemi " olarak açıklanmaktadır. Bektaş'a göre

tipografi; “Yazı karakterlerinin iki boyutlu bir yüzeye yerleştirilmesi sanatı” olarak tanımlanmaktadır.

Afiş: Bir haberi, bir olayı, siyasal, sosyal, ekonomik, sanatsal ve kültürel açıdan, topluma duyurmak amacıyla, değişik yüzeyler üzerine yapılan ve belirli boyutlarda köy kasaba ve şehirlerin çeşitli yerlerine asılan duyurulardır. (Bektaş: 1992).

BÖLÜM II

2.1. Tipografi Kelimesinin Kökeni

Tipografi kelimesinin kökeni Yunanca "typos" ve "graphein" olmak üzere iki kelimenin birleşmesinden oluşur. "Typos" form (şekil) anlamındadır ve bunun karşılığı Latince'de "typus" Almanca'da "typ", İngilizce'de "type"dır. Yunanca "vurmak" (veya bir şeye vurarak şekil açmak) anlamındaki bir eylemi ifade eden "typtein" kelimesinden köklendiği kabul edilir. Sözlüklerde "tip, iz, damga, model, örnek cins olarak tanımlanırken, typos ile anlatılmak istenen, tipik bir şekli olan bir baskı yazısı elemanı (harf şekli)dır. Türkçe'de metal baskı harflerini isimlendirirken kullanılan "hurufat" kelimesinin karşılığı İngilizce'de "type" Almanca'da da "typ" dır.

İkinci kelime "graphein" ise yazmak, çizmek anlamındadır. Böylece iki kelimenin birleşmesiyle "harf şekilleriyle yazmak" ya da "matbaa harfleriyle yazmak" gibi bir açılım ortaya çıkar. (Bigelow: 1989; 1 -14).

2.2. Tipografinin Tanımı

İngilizce "typography", Almanca "typographie" ve Fransızca "typographie" olarak çok benzer şekillerde yazılan ve söylenen bu kelime dilimize de benzer bir şekilde girmiştir. Sözlüklerde kısaca "Baskı, basılı şeyin biçimi, görünümü" olarak kısaca tanımlanmıştır. Daha ayrıntılı açıklamaların yapıldığı uzmanlık yayınlarında da şöyle tanımlara rastlıyoruz:

"Tipografi harf biçimleri ve onların işaretel anlamları arasındaki ilişkiyi temel alan bir sanattır. Görüntüsel olarak harfler gruplanarak kelimelere, kelimeler satırlara dizilir ve satırlar sütunlar halinde sıralanır. Sütunlar sayfalara ayrılır ve sayfalar bir araya getirilerek kitapları oluşturur. Bu görsel nesnelere oluşturduğu bir organizasyonun katmanlarıdır. İşaretel anlamlar olarak harfler kelime yapılarını, kelimeler cümleleri, cümleler paragraflarda birleşerek metinleri oluşturur. Böylece fiziksel ve anlamsal nesnelere meydana gelir. " (Bigelow: 1989; 1 -14).

Diğer bir kaynakta şöyle açıklanmıştır:

"Sözlüklerde tipografi kavramı, yazılı bir metnin basılmış bir metne dönüşümüdür diyor. Temel olarak bu tanıma bir şey eklemek yersiz ama şöyle bir ifadeyle zenginleştirilebilir. Tipografi basılacak bir nesnenin en iyi okunurluğunu sağlamak amacıyla nasıl tasarlanacağını öğreten bilimdir. Burada sanat, yazı, çizgi, alan, resim gibi tipografik tasarım elemanlarıyla çalışabilmek ve bunları seçilmiş bir formatta uyumlu olarak düzenleyebilmektir." (Siemoneit: 1989).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi baskı tekniği olarak ortaya çıkan tipografinin sanatsal ve tasarım boyutunun varlığı da ortadadır.

2.2.1. Baskı Tekniği Olarak Tipografinin Gelişimi

Tipografi yöntemi ile baskının ilk denemeleri M.S. 2.yy'ın sonlarında Çin'de görülür. O tarihlerde Çinliler kağıdı bulmuştu ve çok eski çağlardan itibaren mürekkebi ve oymacılık sanatını biliyorlardı. Çin'de önceleri mermer daha sonraları ise ahşap bloklar oyularak baskı kalıbı hazırlama yöntemleri denendi. 1041-48 yılları arasında Çinli simyacı Pi Sheng kil ve tutkalı karıştırıp tek harf hazırlama yöntemini buldu. Bu yöntemde harfler bir levha üzerine metni oluşturacak şekilde diziliyor ve çevrelerine reçine, mum, kül karışımı bir madde ile sabitleniyordu. Dizilmiş bloğun yüzeyi mürekkeplenip kağıda bastırılmak suretiyle işlem gerçekleşiyor. Diğer bir metnin dizgisine de demir taban ısıtılarak harfler dağıtılmak suretiyle geçiliyordu. Fakat Çin yazısında bulunan çok sayıda karakterin varlığı (yaklaşık 40.000 simge) bu baskının gelişmesine fazla olanak vermemiştir. (Erden: 1994).

Bu yöntemi Çinlilerden öğrenen Uygurlar bunu Türklere ve Moğollara öğretmişler ve Avrupa'ya yönelik alanlar ve göçler sonucu teknik bilgiler yayılmıştır.

Avrupa'da 12.yy da öncelikle İspanya'da başlayan kağıt üretimi 15.yy başlarına gelindiğinde tamamen yaygınlaşmıştı ve daha pratik yollarla baskı yöntemleri bulunmaya çalışılmıştı. Çeşitli ahşap malzemeler kullanıldı ve 1430'lu

yıllardan itibaren metal harfler üretilmeye çalışıldı. Gutenberg, kuyumcu Hans Dünne'nin yardımlarıyla harf döküm matrisleri elde ederek bunlardan tek harf üretmeyi başardı ve 42 satırlık İncil olarak bilinen kitabın basımına yaptırdığı el presi ile başladı ve bu kitap sonradan matbaasını devrettiği ortağı Johann Faust ve yardımcısı Peter Sshojfer tarafından 1456 yılında tamamlandı. 1460'lardan sonra Avrupa'da bu teknik yaygınlaştı ve tipografi bu tekniğin ismi olarak kaldı. Tipografi baskı yöntemi ile baskı ülkemizde piyasa dilinde Tipo baskı olarak kısaltılarak söylene gelmiştir. (Davidshofer: 1961).

Tipografi baskı yöntemi 60'lara kadar çok kullanılan bir baskı tekniği oldu. Ancak çağımızda ofset, tıfdruk baskı tekniklerindeki gelişmeler karşısında hantal ve kısıtlı kalmıştır ve kullanımı azalmıştır. Bu baskı sisteminde basan kısımlar yüksekte basmayan kısımlar alçaktadır. Bu sistemde hazırlanan dizgi kalıplarında çeşitli malzemeler kullanılır. İşlerin kalıbı el dizgi ile hazırlanır. Daha büyük çaplı işlerde Linotype ve Intertype denilen sıcak dizgi makineleri ile oluşturulur.. (Fakat günümüzde artık sıcak dizgi yapan atölyeler hemen hemen hiç kalmamıştır.)

Günümüzde her ne kadar tipografi tekniği ile baskının ve elle dizgi yönteminin hantal kısıtlı ve çağımıza uygun olmadığı düşünülse de bu günkü tipografik standartların temeli atılmıştır. Sadece kurşunla yapılmış olan dizgilerde değil, transparan filmlerde (foto dizgi), bilgisayarlı tasarımının sonsuz imkanlarında bile bu standartlar geçerlidir.

2.2.2. Tasarım Olarak Tipografi

Gutenberg ve onun çağdaşları baskıda kullanacakları harfler için tipo baskı tekniğine uygun ve iyi tanıdıkları el yazımı karakterleri model aldılar, kalıplarını hazırladılar, döktüler, dizgi ve baskıyı da kendileri yaptılar. Bu teknik süreçte tasarım olayı da gündeme geldi Matbaacı yazı karakterini boyutunu, dizginin biçimini bu tekniğin şartlarına paralel yürütmek zorunda kaldı ve böylece tipografik tasarım olgusu da gelişti. (Carter: 1997).

2.3. Tipografinin Kapsamı ve İşlevi

Birçok kaynakta tipografinin işlevsel yapısı içindeki okunabilirlik, okunaklılık, okunurluk gibi birçok kavrama rastlıyoruz özellikle; legibility (okunabilirlik, açıklık) ve readability (okunaklılık, okunurluk, okunmaya değer olma) kavramlarıyla karşılaşırız. Fakat dilimizde tam olarak bunlara karşı gelebilecek bir terim koymak oldukça zor.

Legibility (okunabilirlik, açıklık) : Özellikle yazı karakterlerinin seçiminde göz önünde tutulan bir faktör olarak karşımıza çıkıyor. Yani estetik olarak güzel bir yazı karakterinin kullanılmasının yanı sıra o karakterin okunaklı olması gerekmektedir ve zaten tipografinin amaçlarından en önemlisi de kolay okunabilirliği sağlamaktır.

Diğer bir görüş, özellikle yaratıcı çalışmalarında içinde barındıran deneysel tipografide; yazı karakterinin okunaklı olmasının onu okunabilir yaptığına karşı çıkıyor. Çünkü okunabilirlik göreceli bir kavramdır. Kişiden kişiye değişir. Okuma alışkanlıklarına bağlıdır. Televizyonun, elektronik medyanın, basılı iletişimdeki yeni yaklaşımların gelişmesi ile tipografik anlayışın yükselmesi dün okunamaz olarak düşünüleni bu gün okunabilir yapmıştır.

Readability (okunaklılık, okumaya değer olma): Sadece yazı karakterinin okunabilirliği değil, marjinler, sütunlar, kağıt seçimi vb. her şeyiyle okumayı zevk haline getirecek genel yapı olarak açıklanabilir. (Craig: 1990; 1-52).

Bu tanımlara göre legibility (okunabilirlik) yazı karakterine ve ölçüsüne bağlıken readability (okumaya değer olma) tasarımın tamamının kalitesini temel alıyor.

Bir diğer yaklaşımsa tipografiyi iki ana gruba ayırıyor:

Mikrotipografi : Yazı ve metne ait harfi kelime satır paragraf gibi birimlerin nasıl kullanılacağına temel kurallarını belirler.

Makrotipografi : Basılı olanın genel görünüşünü belirler. (Siemoneit: 1989;).

2.3.1 Dijital Tipografi

Geçen 20 yıl içinde dizgi endüstrisinde son derece önemli değişiklikler oldu. Metal hurufatlar ve sıcak dizgi sistemleri yerlerini foto dizgiye bırakmıştı. Günümüzde ise tipografi, bilgisayarların, elektronik medyanın çok sesli uygulama ağı içine girerek dijital dizgi tarafından ele geçirildi. Böylece kelime işlem özelliklerini, hatta baskıyı, grafik tasarımı tek bir program paketi içinde birleştiren bir sistem ortaya çıktı. Bu sistem Masa Üstü Yayıncılık olarak isimlendiriliyor. Bu sistemle geleneksel basım süreci ve teknikleri değişime uğratıldı, basitleştirildi ve hızlandırıldı. (Craig: 1990; 1-52).

Masa Üstü Yayıncılık sisteminin yeteneklerini şöyle sıralayabiliriz:

- Kelime işlem yeteneği; metnin yazımının hızlı ve doğru bir şekilde bilgisayar ortamına girilmesi ve açık bir şekilde sunulması olayıdır.
- Grafik tasarım yeteneği; sayfada alanların iyi kullanılması, tipografik yapı bilgisi ve dizgi kuralları ölçüsünde yazıcıdan elde edilecek olan çıktının en iyi şekilde meydana getirilmesi yeteneğidir. Kısacası bütün bu özellikler küçük bir mekan içinde bulunarak uygulaması hemen yapılabilir.

Kişisel bilgisayarların gelişimi ile bunların sınırsız tasarım olanakları, aktif tipografiye halkın katılımı için oldukça önemli bir fayda sağlamıştır. Ama teknolojinin bu gelişimi içinde iyi tipografinin yaratılmaması olayı da işin içine girmektedir. Daha iyi tipografik çözümler bulmak için profesyonel tipograflardan

yararlanılamaması ve yapılabilenlerin sadece bir bilgisayar programının kapasitesine bağılı olması, kullanıcıların içine girdikleri öğrenme ve profesyonellere danışmama tembelliği ortaya çıkarmaktadır. (Peacock: 1995)

Burada eleştiri, teknolojik gelişmelerin sunduğu gelişmiş dizgi programlarına bağılı değil, bu programları kullanmadan önce kullanıcılara doğru ve yaratıcı tipografik bilgi temelinin verilmemesindedir.

2.4 Tipografik Terimler

2.4.1. Baskı Yazısı ve Elemanları

Baskı yazılan denildiğinde genel olarak dizgi sistemlerinde bulunan tipografik işlevselliği olan yazı karakterleri anlaşılır.

El yazısı, organik hareketin katılmasıyla ortaya çıkan ve harf oranlarının değişkenlik gösterdiği bir yapıdadır. Baskı yazısı karakteri diyebilmemiz için bir alfabeyi meydana getiren tüm elemanların benzer özelliklerle yapılandırılmış ve onun diğerlerinden farklı kılan alfabenin tamamına yayılmış tipik bir özelliğinin olması gerekir. Et kalınlıklarında seriflerde, oranlarda harf hareketlerinde benzerlikler korunarak bir baskı yazısı tasarımlanabilir ve bunların alfabenin bütününe yansıttığı görüntü yazının karakterini belirler. Bununla beraber her harf rakam ve noktalama işareti de karakter olarak tanımlanır. (Erden: 1994).

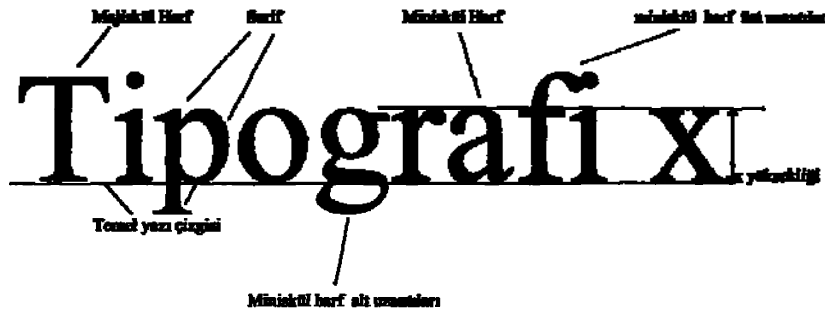
a) Majiskül ve Miniskül Harfler

Büyük harfler tipografik terminolojide "Kapital", "Majiskül" veya "Versal" olarak üç isimle anılır. Kapital, Latince baş veya önemli olan anlamında "caput" dan geliyordu; "Majiskül" yine Latince "maiusculus" daha büyük olan anlamındaki kökten gelir. Versal ise yine Latince de "versus" satır, mısra anlamındadır, (ing. "Uppercase")

Küçük harfler olarak adlandırdığımız formlar ise tipografik terminolojide "miniskül" olarak isimlendirilir. Latince "minusculus" daha küçük olan anlamındaki kelime kökünden gelir (ing. "lowercase")

Majiskül harflerin temel yapısı Roma Kapital formlarıyla belirlenmiştir ve iki çizgi arasında sınırlanır alt sınır çizgisi "temel yazı çizgisi" olarak alınır.

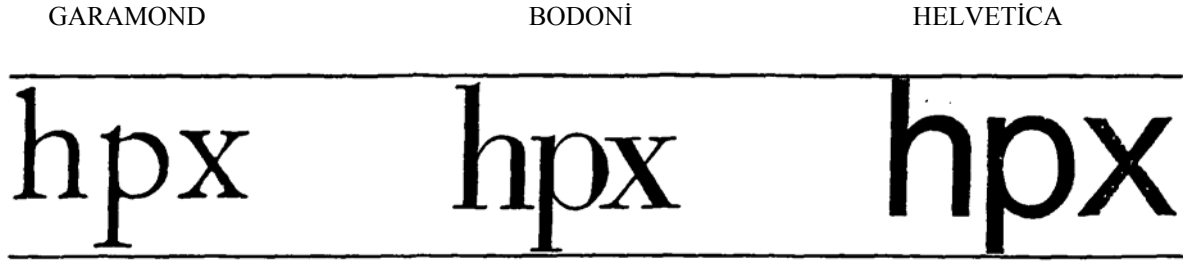
Ayrıca miniskül harflerin temel gövde yükseldiğinin bulunduğu "orta çizgi" üst uzantıları eksik olan küçük harflerin üstlerinden geçtiği varsayılan çizgidir.



Şekil 1. Majiskül ve Miniskül harfler

x yüksekliği = Miniskül harf yüksekliğinin ölçümünde x yüksekliği esas alınır. x yüksekliği; miniskül x harfinin yüksekliğidir.

x yüksekliği farklı yazı karakterlerinde aynı puntoda yazılmış bile olsalar görüntü değişir (Şekil II.2). Diğer bir deyişle; aynı punto ölçüsündeki değişik yazı karakterleri daha küçük veya daha büyük görülür. Bu da x ölçülerindeki farklılıktan kaynaklanır. Yazı karakterinin büyük x yüksekliğinde olmasının avantajlarından birisi, küçük punto ölçüsü kullansanız bile okunabilirlikte fedakarlık yapmanıza gerek kalmaz. x yüksekliği büyük olan yazı karakterleri genellikle küçük olanlara oranla daha fazla satır espası gerektirir. (Erden: 1994).



Şekil 2. Aynı punto büyüklüğündeki değişik yazı karakterlerinin farklı x-yüksekliği

b) Yazı Karakteri

Bir alfabenin özel tasarımını ifade eder. Yüzlercesi vardır. Bir yazı karakterinin diğerinden farkı az olabilir. Bu küçük fark serif, üst uzantılarda ya da alt uzantılarda veya x yüksekliğinde olabilir. Fakat bu fark ne kadar küçük olursa olsun yazı karakterinden ötürü, basılmış sayfanın görüntüsü etkilenecektir.

Her yazı karakterinin kendine özgü bir ismi vardır (Şekil II.3). Bu tasarımcının adından (Baskerville, Bodoni, Caslon) ya da ülke adından [Egyptienne, Egyptian (Mısırlı), Helvetica (İsviçre'nin Latince'deki adı)] ya da sadece bir isim de olabilir. (Futura, Times, Roman)

American Typewriter	Gill Sans
Baskerville	Helvetica
Bauhaus Demi	Korinna
Bembo	Melior
Bodoni	Memphis Light
Caledonia	Optima
Caslon 540	Palatino

Şekil 3. Farklı Yazı Karakterlerine Örnekler (Craig: 1990; 1-52)

c) Serifler

Serif antik karakterdeki harflerin başlangıç bitiş ve köşelerinde yer alan çıkıntılardır. Kökeni tam olarak bilinmemektedir. Bir olasılıkla Felemenkçe düz çizgi anlamındaki "schreef" den gelmektedir. Hemen hemen bütün dillerdeki tipografik terminolojide bu isim kullanılır. Yunanistan'daki taşta kazınmış yapılarda kabaca beliren şerifler Roma taş yazıtlarında dikkatlice işlenmiştir. Romalıların bunu harf formunu daha belirgin hale getirmek veya harfin başlangıç ve bitişini vurgulamak için yaptıkları varsayılır. (Erden: 1994).

d) Serifsiz Yazalar (Şans Serif)

İsmin Fransızca'dan gelen ifadesine göre ("sans" Fransızca da -sız-siz anlamındadır) serifsiz yazılardır. Geometrik, kesin, düzgün ve açıktırlar. Uzun metin yazılarında tercih edilmezler. Serifsiz yazıların küçük puntolarda (8 pt.dan daha küçük) ve çok büyük puntolarda kullanılması okuma zorluğu yaratmaz. Bundan dolayı başlık yazılarında alt başlıklarda ve dipnotlarda uygun bir yazıdır. Çocuk kitapları için de uygun bir yazı biçimidir. (Erden: 1994).

e) İtalik Yazılar

Baskı yazılan içinde ilk bakışta kavranan değişimlerden birisi de, temel yazı çizgisinde dik açıyla duran karakterlerin karşıtı olarak sağa doğru açılı duran karakterlerdir. İtalik oluşum ele bağı yazım eyleminden köklendiği için açılı duruş nedeniyle özellikle miniskül harflerde dik karakterlere göre bazı değişimler gözlenir. Örneğin; çift boşluklu 'a' harfi el yazımında olduğu gibi tek boşlukta 'a' olur. Tipografide bu yazılar "italik" veya "Cursiv" ender olarak da "Oblique" terimleriyle anılır. Serifli ve serifsiz hemen birçok karakterin italik olarak üretilmiş fontu vardır. Uzun metinlerin dizilişinde pek kullanılmazlar daha çok ilgi çekilmek istenen metinlerde dik karakterler içinde fark yaratmak için kullanılır. (Erden: 1994).

f) Font

Belli bir harf karakterindeki ve belli bir büyüklükteki bir alfabenin tamamıdır. Örneğin, daktilonun klavyesi bir fonttur. Çünkü aynı büyüklükte (ölçüde) ve aynı yazı karakterlidir.

g) Yazı Stilleri (Biçemleri)

Tasarımcılar, belli bir kelime ya da cümleye dikkat çekmek için aynı değişik stilleri seçer. Baskı yazılarında, dijital dizgi sistemleri ile her türlü değişikliği anında yapmak mümkündür. En çok kullanılan yazı stili değişikliklerinden birisi; dik bir yazı stilini italik bir yazı stiline çevirmektir.(Şekil 4.)

ROMAN

italik

Şekil 4. Yazı Stilinde Değişiklik

Bazı stiller ise farklı et kalınlıklarında olan yazılardır. Yani yazının gözümüz tarafından algılanan kalınlığıdır. Et kalınlığı, bir harfin dikey sütun kalınlığının majiskül harf yüksekliğine oranıyla belirlenir. Harf kalınlıkları için kullanılan ifadeleri şöyle sıralayabiliriz.

Normal kalınlıkta (et kalınlığında) olan yazı biçiminde kural majiskül yüksekliğini 1/7 si kadardır. Bu oran küçüldükçe et kalınlığı artar, büyüdükçe azalır. Medium = orta = regular, light = ince, thin = extra light = daha ince, demi bold = semibold yarım kalın, bold = kaim, extra bold = daha kalın.

Diğer bir yazı stilindeki değişiklikse harf formlarının genişliklerinde yapılan değişimdir. Kullanılan ifadeler ise condensed = daraltılmış, expanded ya da extended = genişletilmiş Bu stil değişikliklerinde ana yazı karakterinin genel yapısı bozulmamalıdır. (Şekil 5.)

Semibold	Thin
Bold	Light
Extrabold	Regular

Şekil 5. Harf Genişliğinde Yapılan Değişim (Craig: 1990; 1-52).

Condensed
Extended

Şekil 6. Harf Genişliğinde Yapılan Değişim (Craig: 1990; 1-52).

En son olarak kullanılan diğer bir biçim değişikliği ise hem et kalınlığı, hem de genişlikle ortaya çıkan stil değişikliğidir. (Şekil 7.)

Semibold Condensed
Bold Extended

Şekil 7. Hem kalınlık hem de genişlikte yapılan değişim

2.4.2. Yazanın Ölçülmesi (Tipografide Ölçü)

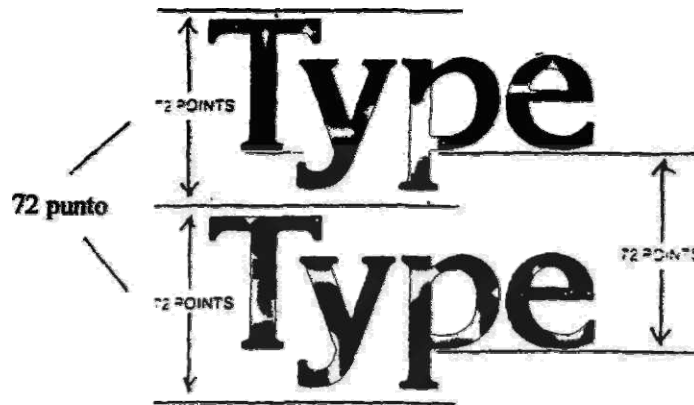
Bilmemiz gereken 3 tip ölçü sistemi vardır. Harf büyüklüğünü ölçmek için kullanılan punto, satır uzunluğunu ölçen ve her harf karakterinin (vuruşun) genişliğini ölçen ve ayrıca harfler ve kelimeler arasındaki boşluğun (espasın) ölçülmesinde de kullanılan ünite sistemi.

a) Punto

Punto ölçüsü (büyüklüğü) veya gövde büyüklüğü harflerin alt ve üst uzantılarına ek olarak, dizildiklerinde alt ve üstlerinde kalan boşluklarında eklenmesiyle oluşan ölçüdür. (Craig: 1990; 1-52).

Kısacası harf yüksekliğinin ölçümü için kullanılan birimdir. Dizgi yapıldıktan sonra satırlar arasına bir temel çizgiden, diğer temel çizgiye kadar da ölçülebilir. Punto (point) 1 punto = 0,376 mm dir. 12 punto ise 1 kadrata eşittir. (Davidshofer: 1961).

Geleneksel olarak yazılar kullanıma göre 2 temel büyüklük kategorisine ayrılır. Uzun okuma metinleri ve başlık veya ara başlık yazılan 6,7,8,9,10,11,12 ve 14 puntoya kadar olanlar metin yazısı ölçüleridir. .18,20,30,36,42,48,60,72 punto ölçüsünde olanlar da başlık yazısı ölçüleridir. (Wenck: 1989).



Şekil 8. Punto Büyüklüğünün gösterimi (Craig: 1990; 1-52).

b) Pica

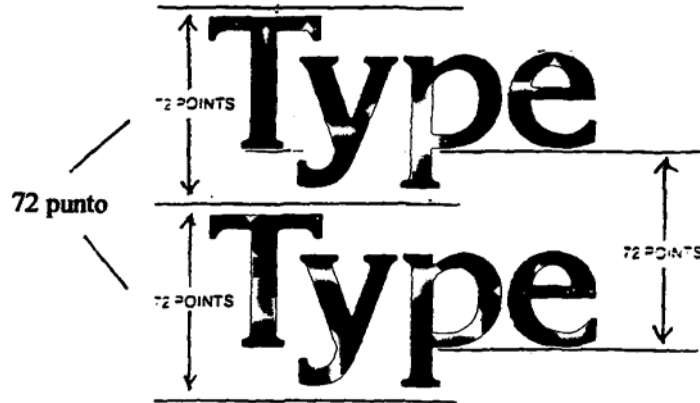
12 punto İngiliz-Amerikan sisteminde pica ölçüsü olarak ifade edilir. Satır uzunluğu ifadesinde de kullanılır, örneğin; 18 pica 4lık yazı satır gibi. Modern foto dizgi sistemlerinin birçoğu ve masa üstü yayıncılık sisteminde punto ve pica ölçüleri milimetre ve inç'e çevrilir. (Craig: 1990; 1-52).

1 pica = 4.212 mm.dir. 12 punto = 1 pica. 1 punto = 0,351 mmdir.

c) Ünite Sistemi

Her yazı karakterinin genişliğidir ve harf, ya da kelimeler arası boşluğun iadesinde kullanılır.

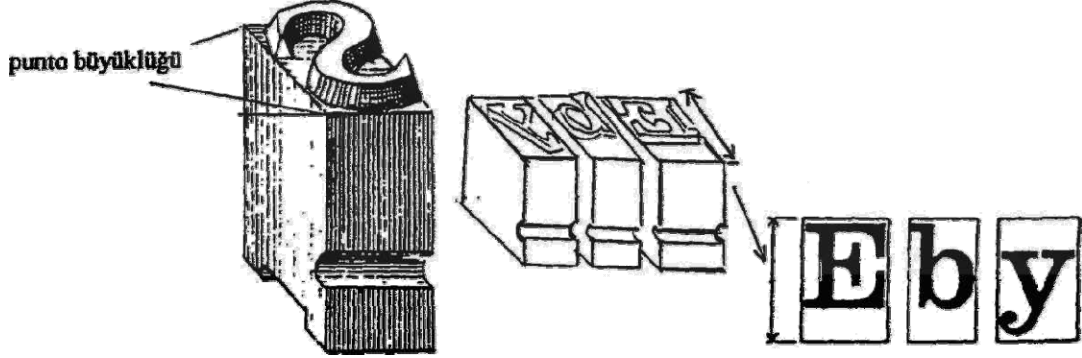
Ünite kavramı harfin punto ölçüsüne bağlıdır, öncelikle de "em" ölçüsü bilinmelidir. 1 em de punto ölçüsünün karesine eşittir.



Şekil 9. 18 ünitelik Sistemde gösterim (Craig: 1990; 1-52).

"Em" i dikey dilimlere ayırdığımızda her dilim 1 birimdir. Bu karelerin 18 birime ayrılması en çok kullanılanıdır. Diğerleri 4,9,32,36,48,54 ve 64 tür. Punto yüksekliği azalıp çoğalsa da ünite sayısı sabit olduğundan dizilişlerde oran farklar oluşmaz, fazla üniteye bölünmesi espasta avantajdır. Ünite değeri yazı karakterine

göre değişebilir bir yazı karakterinde ünite değeri 9 olan bir harf diğerinde 7 olabilir. (Şekil 9.)



Şekil 10. El dizgide kullanılan hurufatın yapısı ve yazı yüksekliği

2.4.3. Dizgi Tanımı

Sözlüklerde "Basım için harfleri, kelimeleri, satırları sayfalar oluşturacak biçimde düzenlemek" olarak tanımlanan dizgiyi (type setting) Tipografik elemanların bir araya getirilerek, belli bir standart içerisinde onları düzenlemek olayıdır diyebiliriz.

a) Dizgide Espas Kavramı

Espas, Latince "spatium = boşluk, alan, aralık" anlamındaki kelime kökünden gelir. Dilimize aynı anlamdaki Fransızca "espace" den geçmiştir, (ing. Space)

Tipografik terminolojide; kelime içindeki harfler arasında, satırlar içindeki kelimeler arasında, satırlar arasında ve basılı alanlar dışındaki tüm boş alanlar için kullanılır. Çünkü tipografide bütün alanlar birbirleriyle bağlantılıdır.

b) Punto ve Satır Espası

Dizilmiş yazı satırları arasındaki boşluklardır. Elle dizgide kullanılan malzemelerde satır arası boşluklara anterlin denir. Bu boşluklar punto, bazen de punto yansı ölçüsüyle ölçülür.

Temel çizgiden
temel çizgiye 24 punto

Points, and some-
times half-points, are
used to measure the
space between lines
of type.

24 punto yazıda normal satır espası

Temel çizgiden
Temel çizgiye 28 punto

Points, and some-
times half-points, are
used to measure the
space between lines
of type.

24 puntoluk yazıda +4 puntoluk satır espası

Temel çizgiden
Temel çizgiye 22 punto

Points, and some-
times half-points, are
used to measure the
space between lines
of type.

24 puntoluk yazıda -2 puntoluk satır espası

Dijital dizgide de, yazı herhangi bir ayarlama yapılmadan dizilirse dizilen yazı ölçüsü (punto) kadar satır boşluğu oluşur. (10 punto yazının satır boşluğu temel çizgiden temel çizgiye 10 punto olur) Eğer satır espasına 1 punto eklersek 11 punto olur. 10/11 satır espası artar eğer 1 punto eksiltirsek 10/9 eksi yönde satır arası küçülür.

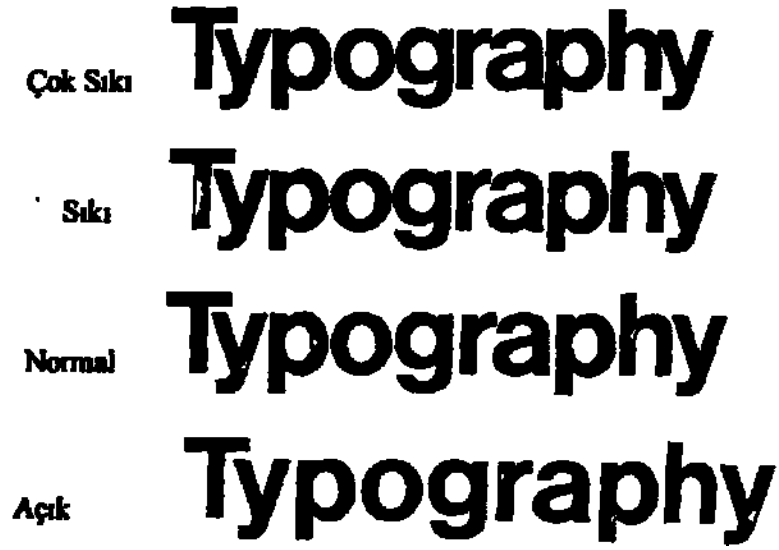


Majiskül harflerle yapılan bir dizgide satır espaslarında bir farklılık görülmez. Miniskül harflerle yapılmış bir dizgide ise alt ve üst uzantıların etkisiyle (göz yanılmasıyla) eşit olmayacaktır.

c) Ünite Sistemi ve Harfler Arası Espas

Dijital dizgide harf genişliklerini ölçmede kullanılan ünite sistemi ile, tasarımcının zevkine ve ihtiyacına göre uyarlanır. Bazı genel terimler de kullanılır. Bunun için normal, açık (open ya da loose), sıkı (tight), çok sıkı (very tight).

Harf arası espasının doğru yapılması okunabilirliği artırabilir, beyaz alanların kontrol altına alınmasını sağlar ve metnin (basılmış) rengini de etkiler. Harfler arası espas genel olarak harfleri yapılabilir ya da belli harfler seçilerek sıkıştırma işlemi yapılır (ing.: Kerning, sıkıştırma) Bundan belli kombinasyonlardaki harfler etkilenir. Metindeki diğer harfler serbest bırakılır belli kombinasyonlar sıkıştırılır. Örneğin Yo, Te, LY, YA gibi. Sıkıştırma işlemi için; Yazı karakteri, genel harf espası, belirli harf kombinasyonları gibi konular üzerinde düşünülmelidir. Örneğin eğer genel olarak metin yazısı sıkı espasla dizilmişse bu hep aynı kombinasyonda olur.



Şekil 11. Harfler arası espas çalışmaları

d) Kelime Espası ve Dizgi Düzeni

Tam blok yapılmış dizgi düzeni; bütün satırları aynı uzunlukta dizilen sağ ve sol taraflarından hizalanmış yazılar tam bloklanmış (ayarlı) yazılardır. Satırların eşit olması için kelime espasları ayarlanır ve böylece her satır aynı ölçüde (uzunlukta) dolar. Her satırdaki kelime sayısı değişiktir ve kelime espasları da satırdan satıra değişir

Tam blok dizgi düzeninin en çok kullanıldığı yerler; kitap dergi ve gazetelerdir. Çünkü yazı satırları aynı uzunlukta ve marj inler (kenarlardaki boşluklar) düzenlidir.

Tam blok yapılmamış dizgi düzeni; değişik uzunlukta satırlarla dizilmiş ve düzgün kelime espası olan satır ayarı yapılmamış yazılardır. Bunlar solda hizalı sağda ise serbest ya da sağda hizalı solda serbest satır boylarında oluşan dizgilerdir.

Bu yöntemin avantajları şöyledir:

a) Yazının genelinde kelime espaslar hep aynıdır,

b) Dar sütunlar için idealdir. Sütun ne kadar dar olursa olsun kelime espası hep aynı düzendedir,

c) Hece bölme oranını azaltır satırlar da kısa ya da uzun kelime bölmeye gerek yoktur.

Tam bloklanmamış dizgide, satır bitişleri ve başlangıçtan değişik boyutlarda olduğu için güzel bir süliet oluşabilir ve paragraf altlarında kalan kısa satırlarda ayarlanabilir.

Satırların Ortalanması: Bu dizgi düzeninde, düzenli (eşit) kelime espası vardır. Ama düzgün şeklini kontrol etmek için sabit bir genişlik verilir. Ortalanmış dizgi düzeninde değişik uzunlukta satırlar değişik bir görüntü verebilir. Ama uzun metin yazılan için tavsiye edilmez.

Asimetrik ya da gelişigüzel düzenleme: Herhangi tahmini bir satır uzunluğu ya da düzen yoktur. Görsel açıdan ilginç fakat okunurluğu olmayan düzenlemedir. (Şekil 13.)

Kelime esaslara kontrol akına alınmasında etkili olacak faktörler: a) hece bölme: hece bölmeye izin verilerek kelime espası kontrol edilebilir. Eğer hece bölmeye izin verilmezse son kelime tam bloklar diğer satıra geçer bu da kelime espasını arttırır. Fakat hece bölmesini satırların birbiri ardına kullanmaktan kaçınılır. Harf espası; kelime espası iyi olmayan bir dizgi harf espası ile düzeltilebilir. Örneğin; kelime espası çok genişse harf espası arttırılabilir. Gazetelerde yaygın kullanılır. (Craig: 1990; 1-52).

The wordspacing you choose will affect the overall appearance of the printed piece, its legibility, and the amount of copy that will fit in a given space. Wordspacing is measured in units and can be specified by the designer. However, unless you are very familiar with a particular phototypesetting system, you may find it more convenient to use the following general terms: normal, loose, tight, and very tight.

Açık

The wordspacing you choose will affect the overall appearance of the printed piece, its legibility, and the amount of copy that will fit in a given space. Wordspacing is measured in units and can be specified by the designer. However, unless you are very familiar with a particular phototypesetting system, you may find it more convenient to use the following general terms: normal, loose, tight, and very tight.

Normal

The wordspacing you choose will affect the overall appearance of the printed piece, its legibility, and the amount of copy that will fit in a given space. Wordspacing is measured in units and can be specified by the designer. However, unless you are very familiar with a particular phototypesetting system, you may find it more convenient to use the following general terms: normal, loose, tight, and very tight.

Sıkı

The wordspacing you choose will affect the overall appearance of the printed piece, its legibility, and the amount of copy that will fit in a given space. Wordspacing is measured in units and can be specified by the designer. However, unless you are very familiar with a particular phototypesetting system, you may find it more convenient to use the following general terms: normal, loose, tight, and very tight.

Çok Sıkı

Type set with all lines the same length and aligning on both the left and the right is referred to as justified type. In order to make the lines equal, the wordspacing is adjusted so that each line fills the entire measure. Because the number of words in each lines varies, the wordspacing also varies from line to line. This uneven wordspacing, necessary to justify lines of type, is not noticeable if the type is properly set.

Justified type is the most widely used type arrangement, especially for books, magazines, and newspapers. Because all the lines of type are the same length and the margins are even, a page of justified type assumes a quiet look.

Tam Blok Dizgi

In this arrangement, the lines have no predictable pattern in length or placement. The simplest method of achieving this effect is to have the copy set with specified linebreaks and then arrange the lines yourself in mechanicals. There are no rules and probably no two designers would break the lines in the same place. Asymmetrical arrangements can be visually interesting, but because they are difficult to read they should be restricted to small amounts of copy.

Asimetrik Dizgi

Another way to arrange lines of type is to center the lines on the page. Centered type, like unjustified type, has the advantage of even wordspacing. When using centered type, make sure the length of the lines varies enough to create an interesting silhouette. To control the shape of the setting, give the typesetter a minimum and maximum line length. Reading centered lines can be demanding, therefore centered type is better suited to small amounts of copy.

Ortalanmış Dizgi

Type set with lines of varying length, and even wordspacing, is referred to as unjustified type. If the lines of type align on the left they will be ragged on the right. This arrangement is referred to as flush left, ragged right. Type can also be set flush right, ragged left. There are three major advantages to unjustified type. First, the even wordspacing creates a uniform overall texture. Second, it is ideal for setting type in narrow columns, and third, it reduces hyphenation to a minimum. Unjustified type is the second most widely used type arrangement.

Sağa Dayalı Blok Dizgi

Type set with lines of varying length, and even wordspacing, is referred to as unjustified type. If the lines of type align on the left they will be ragged on the right. This arrangement is referred to as flush left, ragged right. Type can also be set flush right, ragged left. There are three major advantages to unjustified type. First, the even wordspacing creates a uniform overall texture. Second, it is ideal for setting type in narrow columns, and third, it reduces hyphenation to a minimum. Unjustified type is the second most widely used type arrangement.

Sola Dayalı Blok Dizgi

2.4.4. Tipografide Bazı Temel Kurallar

Tipografik çalışmalar yapılırken çok basit görünse de bilinmesi gereken bazı temel yapılar vardır. Bu temel bilgiler özümzenerek bazı arayışlar içine girilir. Burada belirtilecek kurallar birçok tipograf tarafından denenmiş tavsiyeler olarak da alınabilir.

- 1- Okunabilirliği sağlamak için, üstünlüğü kanıtlamış yazı karakterleri seçilmelidir.
- 2- İlgiyi belli bir kelime ya da cümleye çekerken çok fâzla değişik yazı karakteri bir arada kullanılmamalıdır.
- 3- Birbirleriyle çok benzer yazı karakterleri birlikte kullanılmamalıdır.
- 4- Uzun metin yazılarında; metnin hepsi majiskül harflerle dizilmemelidir. Çünkü majiskül harfler, monoton ve dikdörtgen şekiller oluşturarak, miniskül harflerde bulunan alt ve üst uzantıların sağladığı ritimsel değişiklikten uzaklaşıp okumayı zorlaştırır.
- 5- Genellikle 8'den 12 puntoya kadar olan yazı büyüklükleri ortalama 30-35 cm uzaklıktan okunur. Fakat aynı ölçüde olan yazı karakterleri, değişik büyüklükte görülebilir. (Bu da x - yüksekliğiyle ilgilidir.)Bunu göz önünde tutarak metin yazılarınızda kullanacağınız punto büyüklüğüne karar verilmelidir.
- 6- Çok değişik yazı büyüklükleri ve et kalınlığındaki harfleri aynı anda bir arada kullanmaktan kaçınılmalıdır.
- 7- Son derece geniş ya da son derece dar yazı karakterlerinden kaçınılmalıdır. Yazı anatomilerinin bozulmamış olmasına dikkat edilmelidir.
- 8- Metin dizgisinde tutarlı harf ve kelime espasları kullanılmalıdır. Kelime boşlukları harf boşlukları arttığında oransal olarak artar. Örn, İnce bir yazı karakteri geniş bir harf espasında iyi görünür.
- 9- Çok uzun ya da çok kısa satır uzunluklarından kaçınılmalıdır. Okuma sürecinde bunun dikkat dağıttığı kabul edilir. Metin dizgisinde her satırda 70 karakter bulunması kabul edilebilir. (8 kelimededen 10 kelimeye kadar) Yazı ölçüsü karakter sayısını azaltır. Kısa satırlarla yapılan dar sütun dizgisinde kesik okuma oluşur. Kelimeler arasında rahatsız edici boşluklar oluşabilir.
- 10- Satır espaslarının çok küçük olmasının okuma süresini yavaşlatır çünkü, göz bir kerede yazı satır okunmaya zorlanır. Yazı karakterinin yapışma göre satır arası espasına, 1 puntodan 4 puntoya kadar boşluk eklenebilir. (Bu seçim x- yüksekliğine bağlıdır.)
- 11- Paragraf başlan belirtilmelidir, fakat menin bütünlüğü bozulmadan.
- 12- Yazı karakterinin harf yapısında (oranlarında) gelişigüzel oynamalar yapmaktan kaçınılmalıdır.
- 13- Daima harf ve kelimeler buldukları temel çizgi üzerinde kullanılmalıdır. Bu oryantasyondan ayrıldıklarında kontrol dışı görünürler.

14- Yazı ve renkle çalışıldığında yazıyla zemin arasında yeteri derecede zıtlık olması gerekir. (Carter: 1997).

2.4.5. Deneysel Tipografi

Geleneksel tipografinin belirlediği ilke ve kurallara eğitimde ve gerçek uygulamalarda yapılan yaratıcı ve deneysel çalışmalarla alternatifler getirilmektedir. Bu çalışmalarla, tipografik ürünlere yeni boyutlar kazandırılırken bazen geleneksel tipografiyle çatışmaya düşülür. Bazen de kurallarından faydalanılır. Bugün yaygın olarak kullanılmakta olan dijital tipografi, kurşun ve fotodizgi sistemlerine kıyasla sonsuz denebilecek olanağı tipografik tasarımın hizmetine sunmuştur.

a) Amaçları

Deneysel tipografinin amaçları şöyle sıralanabilir:

- Eski alışkanlıkları ve formülleri daha aktif ve gayretli yöntemlerle değiştirmek.
- Tipografiyi etkili ve özgürce keşfetmek için önyargı, kavram ve sonuçlarla ilgili beklentileri elemek.
- Eğitime taze görüş vermek, formül zincirlerini kırarak rekabetçi bir ortam kazandırmak.

Bu amaçlarının yanında deneysel tipografi geleneksel tipografinin kurallarını asla göz ardı etmiyor ve şu görüşleri savunuyor.

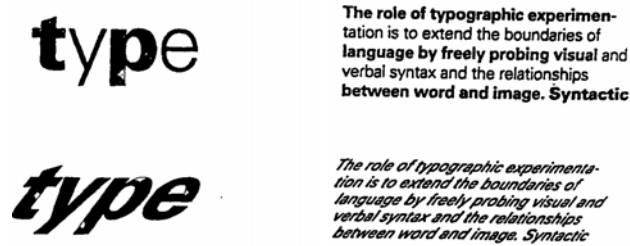
"Deneysel tipografide atılacak ilk adım, tipografik faktör ve kuralların anlaşılması ve bilinçli olarak kullanılabilmesidir. Tipografik keşiflerin önünü açmak için kurallarını iyice anlamalı sonra onları çiğnemeliyiz. " (Carter: 1997).

b) Deneysel Tipografinin Kapsadığı Konular

Deneysel tipografi adı altında, yaratıcı çalışmalar yapılarak, tipografik ve görsel görüntüyü etkileyen faktörlerin üzerinde çalışılmaktadır. Bilgisayar

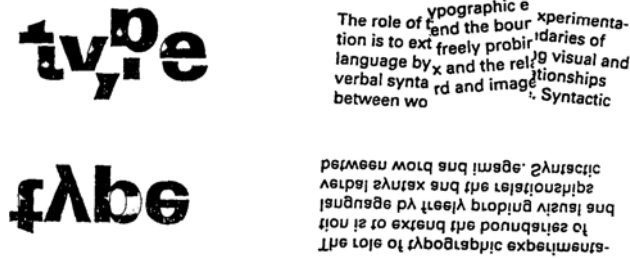
teknolojisinin her gün yeni boyutlar getirmesi ile üzerinde çalışılan bu elemanlar daha da artacaktır.

- **Tipografik Faktörler** : Harflerin ve kelimelerin işlenmesi ve idare edilmesiyle ilgili değişimler; miniskül, majiskül harflerde, karakterlerde, ölçüde, et kalınlıklarında, genişlikte yapılan değiştirmeler. (Şekil 14.)



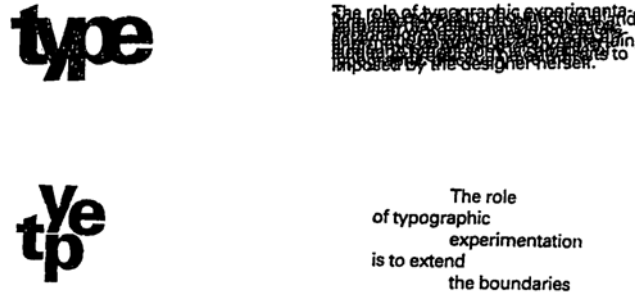
Şekil 14. Tipografik faktörler üzerinde yapılan çalışmalara örnekler (Carter: 1997).

- **Form (biçim) faktörleri** : Mevcut olan tipografik biçimlerin değiştirilmesi söz konusudur. Bunlar harfleri biçim yitimine uğratma, ters yüz etme vb. olabilir. (Şekil 15.)



Şekil 15. Form faktörleri üzerinde yapılan çalışmalar (Carter: 1997).

- **Boşluk (Espas) faktörleri** : Sayfa üzerinde elemanların nasıl birbirleriyle ilgili olduğu üzerine denemeler, denge, simetri, asimetri yönlendirme, alan üzerindeki yerleri ritim gibi elemanları içerir. (Şekil 16.)



Şekil 16. Form faktörleri üzerinde yapılan çalışmalar (Carter: 1997).

• **Destek faktörleri** : Tipografik biçimleri geliştirmek kullanılan, tipografik yardımcı elemanlar. (Şekiller, çizgiler, zemin renkleri, semboller, görüntüler vb.) (Şekil 17.)



Şekil 17. Destek faktörleri ile yapılan çalışmalara örnekler (Carter: 1997).

2.5. Grafik Tasarım

Grafik tasarım görsel bir iletişim sanatıdır. Bilinci işlevi de bir mesaj iletmek ya da bir ürün ya da hizmeti tanıtmaktır. Grafik tasarım terimi ilk kez 20.yüzyılın ilk yansında metal kalıplara oyularak yazılan ve çizilen ve daha sonra da çoğaltılmak üzere basılan görsel malzemeler için kullanılmıştır. Teknoloji geliştikçe, sadece basılı malzemeler değil; film aracılığıyla perdeye yansıtılan, video ile ekrana gönderilen ve bilgisayarlar yardımıyla üretilen görsel malzemeler de grafik tasarım kapsamı içine girmiş ve bu terimin anlamı oldukça genişlemiştir.

Tasarım bir problemin çözümü demektir. Grafik tasarım problemleri genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde çözülür. Genel olarak bütün görsel sanatlar, özel olarak ise iki boyut içinde var olan görüntü sanatları hemen hemen aynı dili kullanırlar. Ressamlar, fotoğrafçılar, heykeltıraşlar, seramikçi ve diğer birçok meslek grubunun oluşturduğu sanat profesyonellerinin yeni bir üyesi olan grafik tasarımcı da birçok

tasarım problemini çözerken, bu ortak dilden yararlanır. Bir grafik tasarım problemi daima iletişim ile ilgilidir. Tasarımcı; uygulama yöntemlerinin yanı sıra görsel algılamamanın doğasını, görsel yanılsamanın rolünü ve sözel ile görsel iletişim arasındaki ilişkileri de bilmek ve gözönüne almak zorundadır.

İletişim, grafik tasarımın hayati unsurudur. Zaten, grafik tasarımı bu denli ilginç, dinamik ve çağdaş kılan şey de iletişime yönelik olmasıdır. Tasarımcı, güncel bir bilgiyi, çağdaş bir beğeni anlayışı içinde ve yine çağdaş araç ve malzemelerle sunmak zorundadır. Bu nedenle de yeni eğilimleri, teknolojik buluşları ve yaşadığı dönem içinde tartışılan sanatsal, felsefi, politik, sosyolojik vb. sorunları yakından izlemelidir.

Tasarım eğitimi bir yaşam boyu sürer. Çünkü sürekli değişim, sürekli bir yenilenmeyi de beraberinde getirecektir. Bu nedenle grafik tasarım mesleğinin ağırkanlı ve nostaljik bir kişiliğe uygun bir uğraşı alanı olacağını söylemek zordur. Bu meslekte başarılı olabilmek için tasarım ilkelerini ve uygulamalarını bilmek, esnek ve işlek bir zekaya sahip olmak gerekmektedir. Bir tasarım ne kadar çekici olursa olsun, verilmesi istenilen mesajı iletemiyorsa hiçbir değer taşımaz.

Grafik tasarım sürecinin kavramsal yapısı, toplumda tasarımcının yaptığı iş konusunda genellikle bir yanlış anlamaya yol açmaktadır. Grafik tasarımcı, sözcükleri ve görüntü unsurlarını görsel bir iletişim oluşturacak biçimde bir araya getiren kişidir. Bu unsurlar, izleyicinin çözebileceği sözel-görsel bir denklem içinde sunulur. Grafik tasarımcı hem bir mesaj aktarıcı, hem de biçim düzenleyicisidir. Grafik tasarım ise iletişim sağlayıcı mesajı doğru ve yalın bir biçimde yansıtmaya işlevidir.

Tasarımcının bir görevi de içeriği, yankı uyandıran bir dil yapısı içinde aktarmaktır. Bir müzik terimi olan yankı (echo), ses tonundaki incelikli ve zengin kaliteyi ifade eder. Yankılanan müzikal seslerde dışavurumcu özellikler artar. Grafik tasarımcı da aynı bir müzisyen gibi, görsel iletişime yankılanan bir kalite kazandırır

ve bu yankıyı oluştururken; ton dizilerini, kontrastları, kadrajlama tekniklerini, renkleri ve tipografiyi kullanılır.

Tasarımcılar, sözel ve görsel mesajlar aktarmak üzere sözcüklerle görüntüleri biraraya getirirken, şu iki probleme yanıt vermek durumundadırlar:

1. Tasarım probleminin görsel organizasyonu,
2. Mesaj oluşturma.

Görsel organizasyon, tasarım elemanlarının algılanabilir hale getirilerek, düzenlenmesidir. Mesaj ise düşünceye dayalı olup, sözcük ya da kavramın egemenliğindedir.

Bir tasarım öğrencisi ilk olarak, bir tasarım içindeki görsel organizasyonu görmeyi ve yapılandırmayı öğrenmelidir. Görsel dilin kendine özgü gramerine egemen olduktan sonra, bu dilin görsel ve sözel iletişim alanında kullanılma aşamasına gelinir. Grafik tasarımcı, bu görsel ve sözel birliği oluştururken, metin yazan ile ortak bir çalışma içine girer.

Bir tasarımcı sözcük ve kavranılan görünür kılmakla yükümlüdür.

Ünlü Konstrüktivist tasarımcı El Lissitzky'nin şu görüşü konuyu oldukça iyi açıklamaktadır: "Basılı bir sayfa üzerindeki sözcükler işitilmek için değil, görülmek için oradadırlar."

Bir grafik tasarımın aktif elemanı geleneksel olarak sözcük yada kavramdır. Resimler ve görüntüler ise sözcüğü ya da kavramı açıklayıcı ya da yorumlayıcı olarak kullanılırlar. Ama bu geleneksel ilişki, 20. yüzyılın hızlı temposu ve iletişim teknolojisi içinde köklü bir değişime uğramıştır. Bunun sonucunda; tasarımın sözel bölümü, görsel unsurların etki gücünü ve çağrışım kapasitesini arttıran, destekleyici bir mesaj unsuru konumuna düşmüştür. Ünlü Fransız göstergebilimci Roland Barthes'e göre; geçmişte görsel imgeler metni açıklayıcı olarak kullanılırken, günümüzde metin görsel imgeyi beslemekte; onu kültür, ahlak ve hayal gücüyle donatarak sunmaktadır.

Metin, bir görsel imgenin anlamını değiştirmede ya da ona bir çağrışım ve yorum kazandırmada etkili bir araç olarak kullanılabilir. (Becer: 1997; 33,39).

2.5.1. Tasarım Süreci

Problemin Tanımı

Bilgi Toplama

Yaratıcılık ve Buluş Süreci

Çözüm Bulma

Uygulama

Tasarımcının bir işi üzerine almasıyla, tasarım süreci başlar. Bu süreç, problemin çözümüne ve bu çözümün müşteri tarafından kabul edilip uygulanmasına kadar sürer. Tasarım süreci; planlı ve yöntemsel olabileceği gibi, rastlantısal ve sezgisel özellikler de gösterebilir.

Problemin Tanımlanması:

Bir tasarım probleminin çözümündeki ilk aşama, problemi tanımlamaktır. Bu tanımlama yapılırken şu sorulara cevap aranmalıdır.

- Neye ulaşmak istiyorsunuz?
- Mesajınız kimi hedefliyor?
- İleteceğiniz mesaj ne olacaktır?
- Mesajınızı nasıl iletacaksınız?

Tasarımcı problemi tanımladıkça, hedef kitle, proje amaçları, zaman, bütçe ve üretim sınırları belirlemedikçe; tasarım probleminde çözüm aşamasına geçilemez.

Bilgi Toplama:

Yapılacak tasarımda bir hareket noktası bulabilmenin tek yolu, problem hakkında mümkün olduğunca çok bilgi toplayabilmektir. Önceden neler yapıldığı, bugün neler yapılmakta olduğu bilinmeli tasarım dergileri ve yıllıkları okunup incelenmeli, çağdaş üslup ve yaklaşımlar yakından izlenmelidir.

Yaratıcılık ve Buluş:

Yaratıcı bir kişi, üzerinde çalıştığı kavramı görselleştirmek ya da ona yeni bir biçim kazandırmak için algı ve sezgiye dayalı birikimini devreye sokar. Çizdiği, boyadığı ve kompozisyonunu hazırladığı sırada deneyimlerinin ona sunduğu sayısız veriden yola çıkarak, yeni ve alışılmadık bir çözüme ulaşmayı hedefler. Yaratıcı kişi; problemi oluşturan değişik unsur ve verileri biraraya getiren, bunların arasında bir seçme yapıp, ne söylenmesi gerektiğini saptayan ve daha sonra da bunu sahneye koyan kişidir.

Yaratıcılık düzeyi ne olursa olsun, kuramsal olarak bir tasarımcı yaratımı oluştururken dört aşamadan geçer:

- 1- Pozlandırma Aşaması: Bu aşamada tasarımcı; müşteri, ürün, araç-gereç, hedef kitle, daha önce uygulanmış bulunan tasarımlar vb. verileri gözden geçirir.
- 2- Kuluçka Aşaması: Bu aşamada tasarımcı, üzerinde çalıştığı konudan bir süre uzaklaşarak bilinçaltının devreye girmesini sağlar.
- 3- Aydınlanma Aşaması: Tasarımcı bu aşamada belki de rastlantıyla bir çözüme ulaşır.
- 4- Uygulama aşaması: Bu son aşamada tasarımcı, düşüncedeki dinamik unsurların kaybolmasına fırsat vermeden hızla eyleme geçer. Bu bir iletişim eylemidir. (Becer; 1997, 55)

Bu aşamada birçok tasarımcı, belirli bir plan ya da yöntem uygulamadan, deneyimleri ve tasarıma ilişkin bilgileri doğrultusunda sezgi yolu ile bir çözüm bulmaya uğraşır. Bunun yanı sıra yaratıcılık üzerine yazılmış birçok kitapta yaratıcı

düşünce üretmenin belirli yöntemleri olduğundan söz edilmektedir. En yaygın olarak kullanılan altı yaratıcı yöntem şunlardır:

- Dikey ve Kapsamlı Düşünme Yöntemi
- Beyin Fırtınası Yöntemi (Brainstorming)
- Kuluçka Yöntemi
- Not Alma Yöntemi
- Sentez Yöntemi
- Görsel İncelemeler

Çözüm Bulma:

Yaratıcılık ve buluş süreci, problemin ortaya konması ve olasılıkların araştırılmasına yönelik çalışmaları içerir. Çözüm bulma ise bu olasılıklar hakkında bir karara varılarak, araştırmanın sona erdirilmesidir. Çözüm olarak seçilen olasılıklar, daha sonra müşteriye sunulmak üzere ayrıntılı taslaklar halinde hazırlanır.

Uygulama:

Çözüm bulma öncesinde, özellikle de problemin tanımlanması ve bilgi toplama aşamalarında müşteri ile ortak bir çalışma içine girmek iyi bir stratejidir. Böylelikle müşteri de tasarım sürecine kişisel olarak katkıda bulunacak ve bulunan çözümü daha iyi değerlendirebilecektir. (Becer; 1997, 39,56).

2.5.2. Tasarım İlkeleri

Bir grafik tasarım ürününün hammaddeleri şunlardır a) Çizgi, b) Ton, c) Renk, d) Doku, e) Biçim, f) Ölçü, g) Yön

a) Çizgi:

Çizgi; düz ya da kıvrımlı, kalın ya da ince, sürekli ya da kesik, grenli ya da keskin özelliklere sahip olabilir. İki görsel unsur arasına konulacak bir çizgi, izleyiciye bunları optik olarak ayırması gerektiğini bildirir. Çizgiler, karakterlerine ve konumlarına bağlı olarak bazı mesajlar da iletirler: Yatay Çizgi: Durgunluk, Düşey Çizgi: Saygınlık, Diyagonal Çizgi: Canlılık, Kıvrımlı Çizgi: Zafer.

b) Ton:

Tasarım yüzeyleri üzerinde en fazla izlenen tonlar; grinin çeşitlemeleri ve siyahtır. Gri tonlar genellikle görsel imgenin yarım ton reproduksiyon tekniğiyle tramlanması yöntemiyle elde edilmektedir. Ton ve çizgi; tasarımda kontrast oluşturan elemanlardır.

c) Renk:

Renkler, ışıkla birlikte varolurlar ve izleyen üzerinde birçok değişik duygular uyandırabilirler. Bunların bir bölümü kişisel, bir bölümü ise genellenebilir duygulardır. Sıcak renklerin uyarıcı, soğuk renklerin ise gevşetici ve dinlendirici olması, genellenebilen duygulara iyi bir örnek oluşturur. Renklere duyduğumuz tepkileri yönlendiren başka bir unsur da, renklerin dalga boylarıdır.

Üç ana renk pigmenti vardır: Kırmızı, sarı ve mavi. Ana renkleri kendi aralarında ikili gruplar halinde ve eşit oranlarda karıştırdığımızda ise ara renkleri elde ederiz. Ara renkler ise; mor (kırmızı+mavi), yeşil (sarı+mavi) ve turuncu (kırmızı+sarı). Ana renkler ve ara renkler bir arada standart renk dizilerini oluştururlar. Standart renkler birbiriyle tekrar karıştırıldığında ise; kahverenginin de içinde bulunduğu birçok değişik renk türü ortaya çıkar.

Renk diski; altı standart renkle (sarı, yeşil, mavi, mor, kırmızı, turuncu), bu altı rengin arasında yer alan diğer altı renkten meydana gelir. Disk üzerinde yanyana gelen renkler birbirleriyle armoni oluşturan renklerdir. Kırmızı ile yeşil, sarı ile mor

ve turuncu ile mavi gibi karşılıklı duran renkler ise birbirlerini tamamlayan renklerdir (complementary colors). Tamamlayıcı renkler aynı zamanda birbirlerine kontrast oluşturur ve karıştırıldıklarında nötr gri elde edilir.

Rengin üç boyutu bulunmaktadır: 1- Uzunluk (Rengin türü), 2- Genişlik (Rengin tonu), 3- Derinlik (Rengin yoğunluğu).

Rengin türü, renkleri betimlemede kullandığımız terimlerdir: Kırmızı, mavi vb.

Renk tonu, bir rengin açıklık ya da koyuluğudur. Bir renge beyaz boya kattıkça tonu açılır, siyah ekledikçe koyulaşır.

Renk yoğunluğu ise rengin parlaklığı ile ilgilidir. Yoğunluğu fazla olan renkler, parlak renklerdir. Eşit boyutlardaki iki nesneden birini parlak bir renkle, diğerini ise koyu bir renkle boyadığımızda; parlak renkle boyanmış olanı diğerinden daha büyükmüş gibi algılanır

Sıcak renkler, izleyeni uyarır ve neşelendirir. Soğuk renkler ise yatışana ve dinlendiricidir. Soğuk renkler aşırı dozda kullanıldıklarında kasvetli, hatta moral bozucu bir etki yaratabilirler. Aynı şekilde, sıcak renkler de insanları şiddete yöneltebilir. Sıcak renkler sayfadan çıkıyormuş izlenimi verirler ve daha önde görünürler. En önde görünen renk ise sarıdır. Soğuk renkler ise uzaktaymış izlenimi yaratırlar.

Her renk, psikolojik bir mesaj ve duygu iletir : Yeşil; kıskançlık, mavi; sadakat ve içtenlik, kırmızı; etkinlik ve cesaret, kahverengi ve mor; tekdüzelik ve sıkıcılık, beyaz; teslimiyet, siyah ise karamsarlık gibi kavramları çağrıştırır. Doğallıkla, bu kavramların bir tasarım içinde nasıl işler hale getirileceği konusunda hiçbir belirli formül yoktur.

İçmimarlar; sıcak renklerin bir mekan olduğundan daha küçük, soğuk renklerin ise olduğundan daha büyük gösterdiği gerçeğini gözönüne alırlar.

Renkler, kültürel açıdan ele alındıklarında da değişik kavranılan çağrışırlar: San ve özellikle altın sarısı Doğu'da kutsal renk sayılırken, Batı'da ise korkaklığın ve ihanetin simgesi olarak kabul edilir.

Sarı; aynı zamanda içtenlik, sağlık ve iyimserliğin de sembolüdür ve mu nedenle gıda ambalajlarında sıkça kullanılır. Diğer taraftan, Van Gogh'un resimlerindeki sarıyı ise çılgınlık ve delilikle bağdaştırmak mümkündür. Bunun yanısıra, kullanacağımız rengin parlak ve aydınlık olmasını istediğimizde, sarıdan daha iyi bir seçenek bulmak zordur. Kırmızı ise tutkuyu simgeler. Bazılarına göre ise kan basıncını artırır, nabız atışını hızlandırır. Amerikan Otomobil Kuruluşu, kırmızı renkli otomobil kullananların diğer renklerde araç kullananlara göre daha fazla kaza yaptıklarını belirlemiştir. Kırmızı, diğer taraftan gayretin, inancın ve mutluluğun da simgesidir, ama aynı zamanda cinsellik, saldırganlık ve şiddet çağrıştırır. Turuncu, bilim ve uygarlığı simgeler. Ayrıca, sıcaklığın, enerjinin, gücün ve neşenin rengidir. Maviye yakın mor; maneviyatı, kırmızıya yaklaşan mor ise cesareti simgeler. Mor; saltanat rengidir ama, diğer taraftan da yalnızlığı çağrıştırır. Maviye oldukça yaklaşan mor ise depresyonun, ruhsal çöküntünün ve kederin rengidir. Edilgen ve soğuk bir renk olan mavi; hem uzaklık ve resmiyeti, hem de doğruluk ve sadakati temsil eder. Otorite ve yetkinin yanında, temizlik ve dürüstlüğü çağrıştırır. Serinleticidir; gökyüzünü, suyu ve buzu hatırlatır, ayrıca korkuyu ve ağırbaşlılığı da simgeler. Yeşil, tazeliğin ve verimliliğin rengidir. Çevreyi ve doğayı simgeler. Rahatlatıcı ve dinlendiricidir, ama diğer taraftan hastalığı, suç duygusunu ve hatta terörü bile çağrıştırabilir. Beyaz, saflığın ve dürüstlüğün rengidir. Bazı doğu ülkelerinde matem rengi; beyazdır. Siyah ise üzüntüyü, kasveti, kederi, sıkıntıyı ve ölümü simgeler, ayrıca şehveti ve zarafeti de çağrıştırır.

Grafik tasarımcı renk seçiminde şu dört unsuru dikkate almalıdır: 1- Rengin kültürel çağrışımı, 2- Hedef kitlenin renk tercihi, 3- Firma ya da ürünün karakteri ve kişiliği, 4- Tasarımdaki yaklaşım biçimi.

d) Doku:

Bir yüzey üzerinde tekrarlara dayalı biçimsel bir düzen bulunuyorsa, orada bir dokunun varlığından sözedilebilir. Grafik tasarımcının vazgeçilmez malzemesi olan kâğıtlar da farklı dokularda üretilirler. Sert ve düz, sert ve grenli, yumuşak ve düz, yumuşak ve grenli vb. dokularda üretilen birçok kâğıt türü bulunmaktadır.

Tasarım yüzeyinde kullanılan dokular, optik ya da fiziksel olarak duygulan yönlendirici bir işleve sahiptir

e) Biçim:

Birçok çizginin birarada bulunuşu, tek bir çizgi içindeki dönüş ve kıvrımlar ile değişik tonların oluşturduğu yüzeyler; bir tasarımda biçimi oluşturan unsurlardır.

f) Ölçü:

Bir grafik tasarım ürünü, daima değişik ve belirli ölçülere sahip görsel unsurların biraraya gelmesiyle oluşur. Ölçüler büyüdükçe etkileyicilik ve algılanırlık da artar.

g) Yön:

Bir tasarım üzerindeki çizgiler ve noktalar değişik noktalara yönelerek bir hareket oluştururlar. Tasarımcı, vereceği mesaj doğrultusunda bu hareketi yönlendirmekle yükümlüdür. (Becer: 1997; 56,62).

2.6. Afiş Tasarımı

Afişler, tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu grafik ürünlerdir. Kübizm, Dışavurumculuk, Art Nouveau, Art Beco, Bauhaus, Uluslararası Tipografik Stil gibi modern sanat ve tasarım akımlarının çağdaş afiş dilinin gelişimine büyük etkisi olmuştur., 1798'de Alois Senefelder'in taşbaskı tekniğini buluşundan sonra geliştirilen renkli taşbaskı teknikleri, afişin sanatsal bir yapı kazanmasında önemli rol oynamıştır. Çağdaş afiş tasarımının ilk temsilcileri; Jules Chéret ve Henri de Toulouse-Lautrec'dir. 20.yüzyılın önemli afiş sanatçıları arasında; Alphonse Mucha, Cassandre, El Liissitzky, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Müller-Brockmann, Herbert Matter, Henryk Tomaszewski, Jan Lenica, Saul Bass ve Milton Glaser'i saymak mümkündür.

Büyük boyutlu dış mekan afişleri, duvar yüzeylerine ve ilan panolarına asılır. İç mekan afişleri ise lobi, salon ve koridorlarda kullanılmak üzere tasarlanan daha küçük boyutlu afişlerdir. Dış mekan afişlerinin izlenme süresi kısadır. Buna karşın, iç mekan afişleri daha uzun süre incelenebilir. Afişin izlenme süresi, tasarım aşamasında dikkate alınması gereken bir kriterdir. (Becer: 1997; 201).

2.6.1. Afiş Çeşitleri

Afişler üç ana gruba ayrılır:

Reklam Afişleri: Bir ürün ya da hizmeti tanıtan afişlerdir. Beş sektörde yaygın olarak kullanılırlar: a) Moda, b) Endüstri, c) Kurumsal reklamcılık, d) Basın-Yayın, e) Gıda, f) Turizm.

Kültürel Afişler: Festival, seminer, sempozyum, balo, konser, sinema, tiyatro, sergi ve spor gibi kültürel etkinlikleri tanıtan afişler bu gruba girer.

Sosyal Afişler: Sağlık, ulaşım, sivil savunma, trafik, çevre gibi konularda eğitici ve uyarıcı nitelikteki afişlerin yanısıra, politik bir düşünceyi ya da siyasi bir partiyi tanıtan afişler ise sosyal afişler grubunda yer alır. (Becer: 1997; 201).

2.6.2. Afiş Tasarımında Değerlendirme Kriterleri

Mesaj:

Tasarımcı; afiş aracılığıyla vereceği mesajı açıklığa kavuşturmalı, verilmek istenen bilgiyi mümkün olduğunca dolaysız bir biçimde aktaracak görsel bir sistem oluşturmalıdır.

Mesaj-İmge Bütünlüğü:

Tasarıma temel oluşturan düşüncenin fotoğraf yoluyla mı, illüstrasyonla mı, yoksa salt tipografi ile mi daha etkili bir biçimde vurgulanacağı araştırılmalı; mizahi, trajik ya da soyut imgelerden hangisinin anlatımı daha da güçlendirdiği belirlenmelidir.

Sözel Hiyerarşi:

Tasarımcı, afişte yer alan başlık, alt-başlık, slogan gibi sözel bilgiler arasında -izleyiciyi mesajdaki önem sırasına göre yönlendirecek- hiyerarşik bir yapı kurmalıdır.

Farkedilirlik:

Bazı afişler yukarıda sıraladığımız kriterlere uygun gibi görünseler de, etkisiz ve yavan olabilmektedirler. Böyle bir sonucu engelleyecek tek şey, tasarımcının hayal gücüdür. Yaratıcı düşünce ve buluşun hiçbir kuralı yoktur. Buluş ve yaratıcılık içeren her şey, afiş tasarımında yansıtılabilir. Çünkü bir afiş için en önemli kriter; farkedilebilmektir. (Becer: 1997; 202,203).

2.7. Modern Sanat Akımları ve Tipografinin Gelişimi

2.7.1. Yeni Tipografi Kavramı

Sanatta modernizmin kökenleri Rönesans'a kadar uzanır. Sanat bu dönemde kilise ve dinin etkisinden kurtularak temelinde doğa ve insanın yer aldığı konulara yönelmiştir. Sanat ve yaşam biçiminde modernizmin ikinci önemli aşaması ise; 18. yüzyılda Aydınlanma ve Fransız Devrimi ile başlayan, 19. yüzyılda da Endüstri Devrimi ile süreklilik kazanan değişim ve dönüşümlerdir. 20. yüzyılda resim alanında Cezanne ile başlayan soyutlama eğilimi Kübist kompozisyonların ortaya çıkmasıyla zirveye ulaşmış, modern sanat düşüncesi birçok Avrupa ülkesine farklı adlar altında yayılmıştır.

Modernizmin ateşlediği geometrik soyutlama anlayışı içinde en radikal değişimlerden birisi de 20. yüzyıl başlarında tipografi alanında yaşandı. Tipografi yüzyıllar boyunca matbaacıların egemenliğinde kalmış bir uygulama alanıydı: Bu dönemde bütün yazılar basılı sayfa üzerine belirli formüller doğrultusunda simetrik olarak yerleştiriliyor, satırlar daima orta eksenden yada iki taraftan bloklanmış olarak düzenleniyordu. Yazı alanı ile sayfa kenarlarında kalan boşluklarda da (marj) 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 yansiyordu. Bu yapıyı ilk sorgulayanlar, 1910'larda basılı sayfayı özgür ve dinamik bir ifade alanı haline getiren Fütürist şairler olmuştur. Sözcüklerdeki sözdizimi ve gramer kurallarını alaşağı eden Fütürist şiir, matbaacıların tekelindeki tipografiyi sanatsal bir uygulama alanı haline dönüştürmüştür. Bu, aynı zamanda geleneksel tipografiden Yeni Tipografiye geçiş sürecinin de başlangıcı oldu.

Tipografi 20. yüzyıl başlarında görsel sanatlar ve edebiyat alanında filizlenen modernist düşünceler ışığında yaratıcı, dinamik ve iletişime dayalı bir evrime uğramıştır. Önceleri geleneksel tipografinin sınırlamalarına sanatsal bir başkaldırı olarak gelişen Yeni Tipografi hareketi de, süsleme ve dekorasyonun yerine berraklık,

okunaklılık ve işlevsellik gibi kavramları yerleştirmeye başlamıştır. (Becer: 2007; 13,16).

2.7.2. Fütürist Tipografi

Marinetti ve İtalyan Fütürizmi

“Tehlike, enerji ve korkusuzluğun şarkısını söylemek istiyoruz. Cesaret, küstahlık ve isyan şiirimizin temel unsurlarıdır. Dünya yeni bir güzellikle zenginleşecektir. Hızın Güzelliği...Top mermisi gibi kükreyerek yerinden fırlayan bir otomobil bana “Semadirek Zaferi’nden” daha güzel görünüyor. Saldırgan bir karakter taşımayan hiçbir yapıt, başyapıt olamaz.”

Bu heyecanlı ve kışkırtıcı satırların yazara İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Paris’te 20 Şubat 1909 tarihli Le Figaro gazetesinde yayımlanan “Fütürist Manifesto” ile birlikte bilim ve endüstri toplumunun yeni gerçeklerini devrimci bir ruhla ele alan Fütürizmin temellerini atıyordu. Bu manifesto savaş, makine çağı, hız ve modern hayat tutkusunu dile getiriyor; müzelere, kütüphanelere, ahlak değerlerine ve feminizme karşı bir saldırı başlatıyordu. (Meggs:1983; 276).

Yeni Tipografi’nin gelişiminde ilk önemli atak, Marinetti’nin “Fütürist Manifesto” sudur. Manifesto tiz ve keskin tonlama, yeni bir sanat ve tasarım kavramının da habercisi olmuştur. Fütürizm, statükoya ve geçmişin bunaltıcı ağırlığına karşı şiddetli bir tepki olarak ortaya çıktı: Akım temsilcileri modern uygarlığı heyecanla bağrına basıyor, makinelerin güzelliğine övgüler düzüyordu. Sihirli görsel efektlere başvurmadan devrimi ve hareketi ifade etmeye çalışan Fütürist sanatçılar, iki boyutluluğun sınırlarını zorlayan yeni ifade biçimleri arıyordu. Kullandıkları şiddet dolu, tahrik edici ve devrimci propaganda yöntemi, sonraları Avrupa’da yaygın biçimde taklit edilmiştir. Fransa, İsviçre ve Almanya’daki Dadacılar, Rus Konstrüktivistleri ve Hollanda’daki De Stijl grubu da bu radikal tavra yeni katkılarda bulundu. Gerçekte “sanat için sanat” gösterilerine ve tipografik

buluşlar yapma adına biçimlerle oynama eğilimlerine karşı olan Fütürisler, tipografide biçimin içerik üzerinde yoğunlaşması gerektiğini savunuyordu. (Spencer:1990;15)

Marinetti Fransa’da bir Cizvit okulunda okumuş ve Paris’te edebiyat alanında bakalorya derecesi almıştı. Sanatçı daha sonra tanınmış bir avukat olan babasının arzusunu yerine getirerek Cenova Üniversitesi’nde hukuk öğrenimine başladı. uysal bir çocuktu, sonradan da şefkatli bir koca ve baba oldu..(Hulten: 1987; 512).

Fütürizmin en etkili olduğu dönem, 1909 ile 1920 yılları arasındır. Fütürizmi, Marinetti’nin düşünceleri ve yaratıcılığıyla tanımlamak da mümkündür. Manifesto 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarında edebi düşünceleri esprili, ama barışçı bir yöntemle ifade etmenin en popüler yoluuydu. Ancak manifesto formu Marinetti ile birlikte simgesel, mantıkdışı, kızgın ve terör estiren bir ileti biçimine dönüşmüştür.

11 Şubat 1910 yılında Marinetti’ye katılan dört sanatçı, “Fütürist Sanatçılar Manifestosu”nu yayınladı. Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Cara (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947) ve Gino Severeni (1883-1966) amaçlarını; geçmişin anlayışını yıkmak, taklidin her türünü bütünüyle geçersiz kılmak, orijinal olan her girişimi yüceltmek, sanat eleştirmenlerini gereksiz ve tehlikeli kişiler olarak saymak, sanat dünyasını geçmişte kalan kalıntı ve artıklardan temizlemek ve bilimin zaferiyle günden güne gelişen ve dönüşen dünyayı gururla desteklemek olarak açıklıyordu. (Meggs:1983; 211).

Kübist ve Fütürist sanatçılar resim ve heykelde iki ve üç boyutluluğa ek olarak, dördüncü boyut olan zamanı ifade etmenin yollarını da araştırıyordu. Fütürist sanatçılar, anarşist ve rahatsız edici monolog, piyes ve müziklerle izleyicinin olumsuz tepkisini çekerek toplumun rahatını bozmayı ve “kendinden memnun olma durumunu” tersine çevirmeyi hedefliyordu. Savaş imgesi, Marinetti’nin çalışmalarında adeta bir şiddet estetiğine dönüşmüştür. Marinetti’ye göre savaş, bir temizlik ve hijyen unsuruydu . sanatçı bu nedenle yapıtlarında şiddeti bir şifa kaynağı olarak gerekli gören Nietzsche’nin avukatlığını üstlenmiş gibidir. (Blackwell:1992;44).

Fütürizmin ideolojisinde siyasi bir söylemin varlığı asla inkar edilemez. Arkadaşlarıyla birlikte Faşist Parti'ye ilk katılanlar arasında yer alan Marinetti, bir politika yazarı olarak da adından söz ettirmek istiyordu. Ama üyelik töreninden hemen sonra, 1920'de Milano'da gerçekleştirilen bir konferansta monarşiye ve kilise-politika ilişkilerine karşı çıkan görüş ve önerileri parti tarafından reddedilen Fütürist sanatçılar, kapılarını "Faşizmin suratına" hiddetle kapatmıştır. Kişiliğiyle tartışmasız bir öncü olan Marinetti, reformist görüşlerle devrimci ve buluşa dayalı estetik yaklaşımlar arasında güçlü bir ilişki kurmaya daima özen göstermiştir. Sanatçının yeni Fütürist estetiğe dayalı olarak edebiyatı, sanatı, kısacası dünyadaki her şeyi devrimci bir tavırla değiştirme düşüncesi, şu olguyu bir kez daha doğruluyordu: Devrimci ve buluşa dayalı öncü bir sanat hareketi, asla belirli bir politik düşüncenin tutsağı olamaz. (Drucker: 1990; 140).

Fütüristlerle Faşistler arasındaki büyük görüş ayrılıklarının temel nedenlerinin ortaya konulduğu "Fütürist Demokrasi" (1919) ve "Komünizm ve Ötesi" (1920), Marinetti'nin en önemli politik yapıtlarıdır. Bu yapıtlarda da vurgulandığı gibi; temel farklılığı yaratan unsur, bütün devlet hiyerarşilerine karşı çıkan Fütürist anarşidir. 1923-1924 yılları arasında Faşizmin saflarına geri dönen Marinetti, 1929'da İtalyan Akademisi'ne üye seçilmiştir. Faşist rejim Marinetti ve Fütürizmi hiçbir zaman desteklememiş, ancak herhangi bir müdahalede de bulunmamıştır. (Hulten:1987;512).

Marinetti'nin Fütürizmi tiyatro, mimari, heykel, müzik, resim ve şiiri de kapsayan çok yönlü bir hareketti. Eski ve geleneksel olandan uzaklaşarak, farklı sanat dallarını modernist bir tavrın etrafında eşzamanlı olarak örgütleyebilme düşüncesi; akımın bütün ifade kanallarını bir arada kullanmasının başlıca nedenidir. (Becer: 2007; 55).

Fütürist Manifesto ve Edebiyat Kuramları

20 Şubat 1909'da Le Figaro gazetesinin sayfalarını çeviren Parisliler; geleneksel değerleri altüst eden, hız, harekete, savaşa ve makinelere övgüler düzen, saldırgan ve kışkırtıcı ifadelerle dolu bir metinle karşılaştılar. Aşağıda maddeler halinde sıralanan bu metin Marinetti'nin "Fütürist Manifesto" suydur:

1. Enerji ve korkusuzluğa olan eğilimimizi ve tehlikeye duyduğumuz sevdâyı haykırmak istiyoruz.
2. Cesaret, küstahlık ve isyan şiirimizin en önemli unsurları olacaktır.
3. Edebiyat şimdiye kadar hareketsiz, kendinden geçmiş ve uykulu düşüncelerle yüceltilmiştir. Biz saldırgan bir eylemi, ateşli bir uykusuzluğu, koşucunun tempolu adımlarını, takla atmayı, yumruğu ve tokadı yüceltiyoruz.
4. Dünyanın yeni bir güzellikle zenginleşeceğini iddia ediyoruz: Hızın Güzelliği. Bir yarış arabasının patlayan bir soluşun kıvrımlarını andıran büyük borularla donatılmış motor kapağı ya da bir otomobilin top mermisi üzerinde gidiyormuş izlenimini veren kükreyişi "Semadirek Zaferi"nden çok daha güzeldir.
5. Kendi yörüngesinde dönen dünyayı, tekerlekler üzerinde baştan som dolaşan insanı kutsuyoruz.
6. Şair kendisini var eden unsurların heyecanla dolu ateşini körüklemek için gayrete, ihtişama ve cömertliğe yönelmek zorundadır.
7. Mücadele dışında başka bir güzellik yoktur. Bünyesinde saldırgan bir karakter taşımayan hiçbir yapıt, başyapıt olamaz. Şiir sanatı; bilinmeyen güçlere karşı, onları insanın ayağına kapanmaya zorlayacak vahşi bir saldırı olarak tanımlanmalıdır.
8. Yüzyılların ardındaki en son dağlık burundayız! Eğer İmkansız'ın gizemli kapılarını kırma arzusu taşıyorsak, geriye dönüp bakmak zorunda değiliz. Zaman ve mekân dün öldü. Her yerde var olan ölümsüz hızı yarattığımız için arak sonsuzda yaşıyoruz.
9. Dünyanın biricik temizlik maddesi olan savaşı, militarizmi, yurtseverliği, özgürlükçülerin yıkıcı tavrını, uğruna ölünecek harika düşünceleri ve kadınları aşağılayan davranışları destekliyor ve yüceltiyoruz.
10. Müzeleri, kütüphaneleri ve her türlü akademiyi yerle bir edeceğiz. Ahlakçılık, feminizm ve her türlü fırsatçı ve faydacı alçaklıkla bir mücadele başlatıyoruz.
11. Çalışmaktan, zevkten ve isyandan heyecan duyan büyük kalabalıklara sesimizi duyurmak istiyoruz. Modern şehirlerin çok renkli ve çok sesli gelgitlerine hitap ediyoruz. Vahşi, "elektrikli aylarla" aydınlanan tersanelere, tophanelerin gece enerjisine, dumanlarla bezenmiş kıvrımları mideye indiren açgözlü tren istasyonlarına, dumanlarının

çarpık şekilleriyle oluşan bulutlara asılmış fabrikalara, dev bir jimnastikçi gibi ırmakların üzerinden atlayan köprülere, güneşin bıçaklar üzerindeki parıltısına, ufku koklayan maceracı vapurlara, borularla dizginlenen iri çelik atlar gibi yollan sarsan derin göğüslü lokomotiflere ve rüzgârda bir sancak gibi titreyen pervaneleri heyecanlı bir kalabalık gibi alkış tutan uçakların kayarcasına uçuşuna seslenmek istiyoruz.

Bu manifestonun bütün gücüyle şiddeti kışkırtmakla suçlandığını, İtalya'dan bütün dünyaya duyuruyoruz. Bu ülkeyi profesörlerin, arkeologların, rehberlerin ve antikacıların kangrenleşmiş pisliğinden temizlemek istediğimizden, bugün burada Fütürizmi oluşturduk, İtalya uzun bir süredir ikinci el mal satan tüccarların pazaryeri haline dönüşmüştür. Bu ülkeyi mezarlıklara benzeyen müzelerden kurtarmak istiyoruz...(Hulten: 1987; 514,516).

Marinetti, yazılarında yeni bir Fütürist duyarlılıktan söz ederek; Özgür Sözcükler, Serbest Nazımın Ölümü, Diziden Bağımsız İmgelem, Sonsuz Fiil, Tipografik Devrim ve Çok Çizgili Şiirsellik gibi başlıklar altında topladığı Fütürist edebiyat kuramını ortaya atmıştır. Tipografik açıdan bir devrim niteliği taşıyan bu kuram geleneksel sayfa armonisini yıkmayı hedefliyor, sıçrama, patlama ve med-cezir etkilerini yüceltiyordu.

Fütürist Tipografi ve Sayfa Düzeni

Yazı ve tipografiyle somut ve dışavurumcu görsel formlar yaratmaya yönelik düşünceler geçmişte de bazı şairlerin zihnini kurcalamış; İÖ 33 yularında Rodoslu Simias, mısraların nesne ya da dinsel simgelere dönüştürülerek dokular oluşturduğu şiirler yazmıştı. 19. yüzyılda Alman şair Arno Holz (1863-1929) ise bazı ses efektlerini ve durakla-malan büyük harf ve noktalama işaretine yer vermeden ifade etmek için farklı espas ölçüleri kullanmış, vurgulamayı artırmak için de birçok noktalama işaretini ardı ardına dizmeyi denemişti. (Meggs:1983; 211).

Fransız Sembolist şairlerinden Stephan Mallarmé (1842-1898) "Un Coup de Dés" adlı yirmi sayfalık şiirinde büyük ve küçük harflerin yanı sıra, romen ve italik

karakterlerle dolu yediyüz sözcüğe yer vermiş ve kitapçığın sayfalarını kuşatan marjları (kenar boşlukları) anlama dayalı olarak değişken bir yapıda kullanmıştı. Şair, yatay hatlar halinde dizilmeyen sözcükleri düşünceleri kışkırtmak ve duygulan ifade etmek üzere umulmadık düzenlemeler içinde sayfaya yerleştirmişti. Tipografi ile müziği ilişkilendirmedi çok başarılı olan Mallarmé, sözcüklerin görsel ağırlık ve konumlarını ses tonu, okuma biçimi ve ritme uygun olarak belirlemiştir. (Meggs:1983; 278).

Marinetti'nin deneysel tipografi çalışmaları ise görsel, edebi ve grafik biçimlere karşı sistematik ve devrimci bir tavır geliştirmiş, sanatçının tanımladığı modernizm kavramı içinde hız, eşzamanlılık ve sansasyon temellerine dayalı yeni bir üslup ortaya çıkmıştır.

Marinetti, tipografiden kendi dışavurumcu potansiyeli doğrultusunda yararlanmayı düşünüyordu. Bu amaçla harf, simge, sözcük, deyim, satır ve hatta tanımlanabilir hiçbir edebi özellik taşımayan işaretlerin de içinde bulunduğu her türlü yazılı formu sorgulamaya başlayan sanatçı, yazılı betimlemelerde kullanılan işaret sistemini araştırmış ve basılı sayfayı hem bir resim düzlemi, hem de grafik alan olarak değerlendirmiştir. Marinetti görüntünün "satırlarını", yazılı metnin edebi satırları olarak ele alıyordu. Sanatçı tipo baskı tekniğiyle basılan iki boyutlu geleneksel sayfa dokusunu bozarak, edebi metinlere üst üste bindirme ve çok katmanlılık gibi görsel özellikler kazandırmayı başarmıştır. Edebi özellikleriyle karşılaştırıldığında, Fütürist şiirin görsel açıdan daha radikal bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Zaten Marinetti'ye göre şiir, görme ve izleme eyleminin ortak bir nesnesiydi. Fütürist uygulamalardaki radikal yaklaşımın önemli bir özelliği de, bu görselliğin altını çizerek vurgulamaktı. Sanatçı, sayfa üzerindeki görsel işaretleri adeta "sansasyonel bir kışkırtmanın teatral kayıtları" gibi kullanmıştır. (Drucker: 1990; 117,118).

Marinetti, tipografik kompozisyonlarında her biri imgenin özelliklerine dayalı olarak farklı tavır sergileyen bir sürü görsel unsuru bir araya getirmiştir. Önce

ses, eylem, hareket gibi ifade biçimlerinin grafik simgelerini oluşturarak, çalışmasındaki edebi unsurların birbirleriyle ilişki kuracak şekilde konumlandırıldığı görsel bir strateji izleyen sanatçı; sonra da alfabetik simgelerin arasına bazı matematiksel ve fonetik işaretler sokarak sözdizimindeki sıradanlığı bozmuş ve böylelikle edebi formlara -modernize etme adına- daha mekanik bir görünüm kazandırmıştır. Bu son uygulamada görsel ile sözel unsur arasındaki farkı ayırt etmek zorlaşmış, böylelikle sayfalarda yaratılan grafik etkiler normal sözdizimi yapısını bozucu bir nitelik kazanmıştır. (Drucker: 1990; 107).

Tipografi dünyaya yönelik algı biçimimizi dönüştürme potansiyeline sahip bir iletişim kanalıdır. Sözcük, hece ve sesli harfler her türlü alışılmış kompozisyon standardını göz ardı edip renkli kâğıtların gözenekleri içinde eriyerek boşlukları keşfe çıkar ve umulmadık yerlere doğru dağılır. Çok yönlü insan tipinin farkına varan Fütürizmin grafik dili, bireyin "mekanik" duygulan için çok iyi bir malzeme oluşturmuştur. Okuyucunun bu yeni ve havai bakış açısını ayırt etmesine olana! sağlamak üzere ara sıra biçim bozumuna uğratılıp altüst edilen yazılı parça ve zerrecikler, Fütürist şiir formunun "yıldız kümelerine" benzetilebilir. Akımın önemli temsilcilerinden Giacomo Balla'nın (1871-1958) büyük boyutlu özgür-sözcük çalışması "Rumoristica plastica Baltr" (1914), hızla giden bir arabadan algılanabilecek biçimde renkli kâğıt ve sac folyolar kullanılarak, afiş dilinde hazırlanmıştır. Burada kullanılan tipografik unsurlar insanı okumaya yöneltse de; çalışmadaki asıl vurgu, görsel bir dinamizm anlayışı içinde hazırlanan "patlayıcı" renk ve biçimlerde dir. Sanatçı aynı yıl yaptığı "Macchina tipografica" (Baskı Makinesi) adlı çalışmada ise, tipografi sözcüğünü dev harflerle yazmıştı. Sözcüğü oluşturan harflerin içine giren oyuncular, çıkardıkları ses ve gürültülerle makine kavramını yansıtmaya çalışıyordu.

Tanınmış Fütürist sanatçılardan Fortunato Depero'nun (1892-1960) 1927'de üç boyutlu harfler kullanarak tasarladığı "Padiglione del libro" (Kitap Standı) ise tipografi ile mimariyi bir araya getiriyordu. Bütün grafik olanakların devreye sokulduğu Fütürist tipografi, sanatsal bilgi iletimi alanında bir devrim niteliği taşır. Sözcükleri bütün

bilgilenme yüzeyleri üzerinde hızlı ve etkileşimli bir görünüme ulaştıran Fütürist sanatçılar, böylelikle sadece anlama dayalı olmaktan çıkardıkları iletişime yeni bir boyut kazandırmıştır. 1920'lerden sonra reklamcılıkla da yata dan ilgilenen Depero, Pannaggi ve Paladini gibi sanatçılar; "Campan ve "Zampini" firmaları için afiş, "Vogue" ve "Emporium" dergileri^ kapak ve Fütürist akım için afiş, üyelik kartı, kitap gibi tanıtım mab meleri hazırladılar. Uluslararası kültürün görsel alanını "özgür imgelemin tuhaf ritimleri" ile dolduran kararsız ve değişken Fütürist tipografi dili enerjik yazı formlarıyla biçimlendirilen bir tür kozmos yaratmıştır. (Hulten: 1987; 593).

Rusya ve Fransa'da Fütürist Tipografi

Şiir ve tipografi alanındaki Fütürist düşünceler Ilia Zdanevich, Vladimir Mayakovsky ve Guillaume Apollinaire gibi şair-sanatçılar aracılığıyla Rusya ve Fransa'ya da yayılmıştır. Akımın radikal ve devrimci ruhu özellikle Rusya'da Konstruktivizm gibi diğer öncü sanat hareketlerinin doğuşuna da zemin hazırlamıştır. Rusya'da Fütürist sanatın ilk örneklerini Kübizmle Fütürizmin bir sentezini oluşturan "Kübo-Fütüristler" vermişti. Kazimir Malevich (1878-1935), Mikhail Larionov (1881-1964) ile birlikte Rus Kübo-Fütüristleri arasında yer alan en önemli sanatçılardan biriydi. Zaten Kübo-Fütürizm terimi de Kubist düşünceler Rusya'yı etkilemeye başladığında ilk kez Malavich tarafından kullanılmıştı. Önceleri Kübizmden etkilenen sanatçını "Bıçak Bileycisi" (1912) adlı yapıtı, sergi ve reproduksiyonlar nedeniyle Rusya'da çok tanınan Fernand Leger'nin (1881-1955) ilk resimlerine oldukça benzer.

Malevich geçmişte çok sayıda figür çizimi yapmış olmasına karşın, sanki bu resimdeki makine nesnesine özel bir anlam yüklemişti: "Bıçak Bileycisi" bir insan ile sahip olduğu ve geçimini sağladığı basit bir alet arasındaki "mutlu ilişkiyi" anıtlıyordu adeta. Sanatçının yapıtında makineyi ele alış biçimi, bu özellikleriyle daha çok otoma bil gibi seri üretilmiş araç-gereçlerle ilgilenen İtalyan Fütüristlerinden oldukça farklıdır. Bununla birlikte "Bıçak Bileycisi", Malevich'in resimleri arasında en Fütürist olanıydı. Sanatçı, 1915 yılında kare, çarpı ve dairenin beyaz bir zemin üzerine yerleştirildiği ilk "Süprematist" çalışmasıyla Kübo-Fütürist dönemini tamamlamış ve yeni bir sanat serüvenine yelken açmıştır. Ancak

Malevich'in Rus öncü sanatı üzerindeki etkisini sadece plastik sanatlarla sınırlandırmak son derece yanlış olur. Sanatçının bir ressam ve kuramcı olarak yaptığı katkılar edebiyata ve hatta müziğe kadar uzanır. Ayrıca opera için sahne tasarımları ve arkadaşlarının yazdığı kitaplar için resimlemeler de yapmıştır. Malevich kendi kişisel "Süprematizmine" ulaştıktan sonra, devrimin de etkisiyle çalışmalarını uygulamalı sanatlar alanına yöneltmiştir. Aslında İtalyan ve Rus Fütüristleri arasında belirgin yaklaşım farklılıkları bulunuyordu: Avrupa'nın kıyıda köşede kalmış iki ülkesinden, İtalya'da sanatçılar saldırgan ve aktif bir tavrı benimserken; Ruslar yeni endüstri çağına daha nesnel ve mizahi bir yorum getirmeye çalışıyordu. (Hulten: 1987; 509).

Rus Fütürizminin en önemli isimlerinden birisi de Ilia Zdanevich'dir (1894-1975). Tiyatro yazarlığının yanı sıra, tipografi ve yayın alanında da özgün çalışmalar yapan sanatçı, Aleksei Kruchenykh (1886-1968) ve Igor Terentev ile birlikte Rus Fütürizmine özgü dile dayalı-şiirsel deneyciliğin en tutarlı ve sıra dışı temsilcileri arasında sayılabilir. (Hulten: 1987; 612).

Rus Fütüristleri olarak anılan grubun en genç üyesi olan Zdanevich için adeta bir dönüm noktası olmuştur. Rus Fütürizmi, 1910'larda parlak ve en dinamik dönemini yaşıyordu. Estetik kimliğinde folklorik geleneklerin ulusal ve tutucu özelliklerini de barındıran bu akım, bu özellikleriyle Avrupa avangardlarından ayrılıyordu. Fütürist öncülerin tipografik deneyleri; Apollinaire'in kolay algılanan figür ve dil anlayışından, Marinetti'nin militan ve radikal politik yaklaşımına ve Zdanevich'in oldukça özel, politikadan uzak, kapalı ve devrimci üslubuna kadar uzanan zengin bir dizi oluşturur. Zdanevich, sosyal konulara ilgi duyan yazar ve şairlerle arasındaki görüş farklılıklarını şu sözlerle açıklıyordu:

"Savaş ve devrime rağmen Rusya'da saf sanatı hedefleyen şiir akımları da var olabildiği. Politika, bu akımlara bağlı sanatçıları ilgilendirmemektedir. Çok önemli adımlar atan saf şiir temsilcileri, bütün Sembolist kuramları altüst eden yenilikçi tavırlarıyla şiir konusundaki yaklaşımlarımızı bütünüyle değiştirmiştir. Ben de bu akımlardan birinin temsilcisi olmaktan gurur duyuyorum." (Drucker: 1990; 168,173).

Fransızca öğretmenliği yapan bir ailenin çocuğu olan Zdanevich, 1911'de bir arkadaşı Marinetti'nin manifestolarını kendisine okuduğu sırada Fütürist olmaya karar vermiş ve böylece öncü sanat alanında kariyerine başlamıştı. İki yıl sonra Moskova'da Eli Eganbiuri tabu adıyla ressam arkadaşları Natalia Goncharova ve Mikhail Larionov'ı sanatı üzerine yazdığı bir makale yayınladı. Bu çalışmalardaki "Neo Primitif (Yeni İkel) özellikler Zdanevich'in ilgisini çekmiş; ilkel sanat tutkusu, sanatçıyı Tiflis'te bir mağarada resimlerini gördüğü nal Gürcü ressam Niko Pirosmanshvili'ye ilişkin heyecan verici bir keşfe yöneltmiştir. Buna karşın Fütürizme olan ilgisini de yoğun biçimde sürdüren Zdanevich, 1913 yılında Fütüristlerin düzenlediği bir gecede ayakkabılarını çıkarıp sallayarak şöyle demişti: "Bir Amerikan ayakkabısını 'Milo Venüsü'ne tercih ederim". Bu iki olgu, sanatçının karşıt kutuplarda yer alan birçok eğilimi aynı yapı içinde bir araya getirebildiğini gösteriyordu: Zdanevich, Rus Fütürizminin diğer temsilcilerin' de de tanık olunduğu gibi; hem arkaik olanla moderne, hem de uzak geçmişle uzak geleceğe eşit mesafede duruyordu. Sanatçı yine 1913 bu zıt kavramları bir araya getirerek "Vsiechestvo" (Herşeycilik) kuramını ortaya atmıştır. Bu kuram, her sanatçının farklı akımlar tarafından farklı dönemlerde geliştirilen bütün ifade biçimi ve araçlarından eş zamanlı olarak yararlanabileceği tezini savunuyordu. (Drucker: 1990; 170,174).

Zdanevich, Marinetti gibi sayfayı farklı boşluk birimlerine ayırarak tipografik unsurları birbirinin üstüne yığmamış ve hiçbir zaman sözcükleri bölerek harflerin biçimini bozma yoluna gitmemiştir. Bunun yerine bordür ya da küçük tipografik unsurlar (dingbats) kullanarak harfleri incelikle bir araya getiren sanatçı; bu etkiyi de geleneksel tipografik dizgi teknikleriyle, yani harfleri mürettip kumpasında tek tek dizerek elde etmiştir. (Drucker: 1990; 176).

Rus Fütürist şiirinin belki de en önemli temsilcisi, Vladimir Mayakovsky'dir (1893-1930). Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde öğrenciyle David Burliuk'un yöreklendirmesiyle şiir yazmaya başlayan sanatçı, 1912 sonlarında "Çağın gerçek yüzü biziz" sloganı altında toplanan Burliuk, Khlebnikov ve Kruchenykh gibi şairlerle birlikte, bütün ünlü ve klasik yazarları hoş bir dille alaya aldıkları "Halkın

Damak Zevkine Bir Tokat" adlı manifestoyu imzalamıştı. 1913 Şubatı'nda bir sergi toplantısında bir Fütürist olduğunu ilan ederek Yeni Rus akımını başlatan Mayakovsky, izleyen yıllarda hemen hemen bütün Fütürist yayın ve etkinliklerde yer aldı. 1913 'te, sarı renkte şaşırtıcı bir gömlekle kabare ve resitallerde boy göstererek "egzantrik züppeliğinin" ilk örneklerini verdi. Sanatçı aynı yılın sonlarında Burliuk ve Kamensky ile birlikte ülke çapında bir "Kübo-Fütürist" resitaller turnesi başlattı. Fütürizm, yüzlerini boyayarak ya da tuhaf davranışlar sergileyerek toplumda bilinçli skandallar yaratmayı amaçlayan, parlak renklerde şaşırtıcı kostümler giymiş sanatçılar aracılığıyla Rusya'da hızla yayılıyordu. Uzun boyuyla, bu sanatçılar arasında sivrilerek kısa sürede büyük bir ün kazanan Mayakovsky'nin gösteri alanındaki ilk önemli çalışması, Aralık 1913'te St.Petersburg'da sahneye konan "Vladimir Mayakovsky: Bir Trajedi" adlı yapıttır. 1917 Ekim Devri mi'nden sonra sinema aktörlüğü de yapan sanatçı, amatör bir oyuncu grubuyla birlikte rol aldığı filmlerde tamamen kendisini oynuyordu, Ancak bu tür faaliyetler Mayakovsky'nin Fütüristlerle olan ilişkisin olumsuz yönde etkilemiş; sanatçı, üslubu nedeniyle Kasım 1913'te Moskova'daki bir konferansta İtalyan Fütüristleri tarafından dışlanmıştı. Mayakovsky ise İtalyanları "kavgaların ve yumrukların temsilcisi" olmakla suçluyordu. (Hulten: 1987; 506).

Kısa süren bir kararsızlık döneminden sonra Mayakovsky'nin de içinde bulunduğu bütün Fütürist sanatçılar, Ekim Devrimini destekleyenler arasındaki yerlerini aldılar. Çocukluğunda Jules Verne'in öykülerinden çok etkilendiğini itiraf eden sanatçı, devrimden sonra bilimkurgu türünde tiyatro oyunları yazdı. Ama zaman değişiyordu. Estetik alandaki devrimi, herkesi kucaklayan daha kapsamlı bir devrimin izlemesi gerektiğini düşünen "Fütürist" Mayakovsky, 1918'de şu satırları kaleme almıştı: "Ölü yapıtlara tapınmak üzere inşa edilmiş sanat müzelerine ihtiyacımız yok. Ruhumuzda yaşayan ve caddelerde, tramvaylarda, fabrikalarda, atölyelerde ve işçi evlerinde hayata geçirilen bir üreticiliğe ihtiyacımız var." 1919-1922 yılları arasında çalıştığı "Rosta Ajansı"nda devrim ordusunun zaferlerini yücelten afiş, slogan ve reklam metinleri yazan Mayakovsky, kitlelere seslenme fırsatı bulduğu bu yılları en verimli dönemi olarak nitelendirmiştir. (Hulten: 1987; 506).

Tipografi hiçbir zaman Fransız Kübizmi'nin ilgi alanı içine girmem tir. Ancak aynı yılların Fransası, basılı sözcüğün sunumunda çok önem bir deneye de sahne olmuştur: Picasso ve Braque'ın önde gelen savunucularından şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire (1880-1918), yazı formlarıyla sanatın görsel potansiyeli arasında bağlantılar kuran yeni bir yaklaşım geliştirmiş ve içeriğin sayfa düzeni aracılığıyla görselleştirildiği "kaligrafik şiirler" yazmıştır. Fransız şair bu alanda Marinetti ile bir rekabet içine de girmişti. Buna karşın, iki şair arasında belirgin yaklaşım farklılıkları söz konusudur: Marinetti tipografik deneylerini edebi (literal) özellikleri vurgularken, Apollinaire ise tipografiyi daha çok figüratif bir yapıda kullanmayı yeğliyordu. Ancak Fransız şair, hiçbir zaman Marinetti gibi şiirlerini yeni bir grafik yorum içinde görselleştirmeyi amaçlamamıştır. Marinetti saldırgan ve militarist bir doktrinin bayraktarlığını yapıyordu. Kaligrafik şiirlerini edebi yapının ayrılmaz bir parçası olarak ele alan Apollinaire ise yeni bir estetik oluşturmak çok, kolay anlaşılabilir biçimsel yapılara yönelmiştir.

Kübit resim ve edebiyatın ilkelerini oluşturan Apollinaire'in, modern şiir konusundaki şu yorumu ilginçtir: "Bana inanın; çağımızın şiiri katalog, afiş ve basın ilanlarının içinde yer alıyor." Sanatçının 1918 yılında yayınlanan şiir kitabı "Caligrammes" (Kaligramlar), tipografi alanında önemli bir dönüm noktası olmuş; bu kitaptaki şiirler somut figür ve piktogramları andıran harf dizilimleriyle, adeta bağımsız görsel tasarıma dönüştürülmüştür. Apollinaire'in kaligramlarında resimle şiirin bir tür potansiyel bileşiminden söz edilebilir. "Caligrammes basılı sayfaya zaman ve sekansa dayalı tipografik bir eşzamanlılık duygusu kazandırmıştır. Gerçekte hem Kübizm, hem de Fütürizm, W bakış açısını esas alan yeni tür bir grafik tasarım düşüncesini destekliyordu. Apollinaire'in her iki akımla kurduğu yakın ilişki, edebiyat alanında yaptığı tipografik deneyleri daha da anlamlı bir hale getirmiştir. (Blackwell: 1992; 52).

2.7.3. Dadaizm ve Tipografi

Şiddete inanan Fütüristler savaşı kutsuyor ve bir tür temizlik maddesi olarak ele alıyordu. 1916'da Zürih'te savaşın oluşturduğu hayal kırıklıkları içinde ortaya çıkan Dadacıların çalışmalarında ise Avrupa'da milyonlarca insanın katledilmesi karşısında duyulan tepki ve nefretin izleri görülür. (Spencer: 1990; 17). Gerçekte Marinetti'nin retoriğini ve bütün sanatsal ve sosyal geleneklere karşı saldırı tavrını miras alan Dadacılık, isyan ve buluşa dayalı yaklaşımlara esin kaynağı olmayı hâlâ sürdürebilen "öz-gürleştirici" bir akım olmuştur. Savaşa karşı bir protesto hareketi olarak doğan bu akım, savaştan sonra yıkıcı eylemciliğini daha da üst düzeye çıkarmıştır.

Savaşın çılgına döndürdüğü dünyaya tepki olarak; güçlü, negatif ve yıkıcı unsurlar içeren sanat karşıtı bir yaklaşımı savunan Dadacılar, bu amaç doğrultusunda bütün gelenekleri alaşağı edip her şeyiyle özgür bir ifade biçimini araştırdılar. Akımın temsilcileri; şaşırtma, protesto etme ve saçmalama gibi yöntemleri kullanarak Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı felakete, Avrupa toplumunun çöküşüne, teknolojik gelişmelere ilişkin yüzeysel ve bilinçsiz inanca ve geleneksel ahlak değerlerine karşı bir isyan bayrağı yükseltmişlerdir. Dadacılar sanat ve geleneklere karşı tavırlarıyla, Fütürizmin tipografi alanında oluşturduğu görüntü gramerini daha da zenginleştirme olanağı buldular. Planlı kararlarla, kendiliğindenlik ve rastlantısallığı aynı yapı içinde bir araya getirerek tipografik tasarımı geleneksel kurallara bağımlı olmaktan kurtaran bu akım, birer fonetik (ses dayalı) simge olmanın ötesini taşıdığı harfleri aynen Kübistlerin yaptığı gibi- somut görsel formlara dönüştürmeyi başarmıştır. (Meggs: 1983; 280).

Dadacılık şair Hugo Ball'ın (1886-1927) Zürih'te açtığı ve genç şair, ressam ve müzisyenlerin buluşma yeri haline gelen Cabaret Voltaire'de bir edebiyat akımı olarak kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Akımın lideri, Temmuz 1917'de yayınlanmaya başlayan DADA dergisinin editörlüğünü de yapan genç Macar şair Tristan Tzara'ydı (1896-1963). Tzara; Ball, Hans Arp (1887-1966) ve Richard HuelsenW (1892-1974)

ile birlikte fonetik oyunları, saçmalığı, anlamdışılığı ve rastlantıyı ön plana alan bir şiir üslubu geliştirmişti. Ancak akıma sonradan katılan Fransız ressam Marcel Duchamp (1887-1968), Dadacılıktan söz edildiğinde kuşkusuz ilk akla gelen isimdir. Sanat ve yaşamı, şans ve rastlantılarla bilinçli tercihlerin bir arada var olduğuna bir süreç olarak ele alan Duchamp, sanatsal eylemin bireysel seçim ve kararlarla gerçekleştirilebileceğine inanıyordu. Sanatçı bu "mutlak özgürlük" felsefesi doğrultusunda, "hazır eşya ve "bulunmuş nesnelere" oluşturulmuş imge ve heykeller üretmeye başlamıştı. Kimi eleştirmenlere göre Duchamp'ın Mona Lisa reproduksiyonuna eklediği bıyık aslında yapıtın kendisine yönelik bir eylem değildi. Bu "sanatsal" müdahale, Rönesans'ın hayata geçirdiği hümanizm ruhunu yitirmiş olan topluma ve gelenekler diktatörlüğüne yönelik bir eleştiri olarak ele alınmalıydı. (Meggs: 1983; 280).

Dadacılık Zürih'ten diğer Avrupa şehirlerine doğru hızla yayılmıştır. Amaçlarını sanat yapmaktan çok, çılgınlığın eşliğine gelen toplumu alaya alarak itibarını sarsmak olarak belirlemelerine karşın birçok Dadacı, ortaya koydukları yapıtlar ve geliştirdikleri tekniklerle grafik tasarıma büyük katkılarda bulunmuştur. Örneğin; hazır ve bulunmuş fotografik imgelere dayalı rastlantısal ve sarsıcı bir görüntü dili olan fotomontaj, Dadacıların bir keşfidir. 1921 ve 1922'de Dadacılar arasında başlayan bazı çekişme ve tartışmalar sonucunda, akım küçük gruplara bölünmüş, "Dadacılık Ağacı"ndan ayrı bir dal olarak filizlenen Gerçeküstücülük (Surrealizm) kolaj ve fotomontaj tekniklerini sanat alanında uygulamayı sürdürmüştür. Dadacılığın liderliğini bu geçiş döneminde üstlenen ve aynı zamanda Gerçeküstücülüğün de temellerini atan şair Andre Breton (1896-1966), Dadacı hareketin amacından saptığını vurgulayarak artık yeni yaklaşımlara ihtiyaç olduğunu sık sık dile getiriyordu. (Meggs: 1983; 280,284).

Dadacılar Birinci Dünya Savaşı'na neden olan köhnelik, budalalık ve çürümeye isyan ederek insani değerleri yüceltmeye çaba göstermişlerdir. Arp'ın ifadesiyle Dadacılık, cennet ve cehennem arasında denge kurmaya çalışan bir hareketti. Akımın temsilcileri iflas etmiş toplumsal değerleri alaya alarak, yerleşik

değerlerin saçmalığını şaşırtıcı ve mizahi bir dille gözler önüne sermiş; ironiyle yüklü kompozisyonlarında Kübist kolaj tekniklerinden sıkça yararlanmıştır. (Spencer: 1990; 17,21).

Hugo Ball'ın şiirleri savaş karşıtı, sanat karşıtı ve kurum karşın olan Dadacılığın grafik tasarım alanındaki ilk örnekleri arasında sayılabilir. Kasıtlı bir mantıkdışılık, anlamdışılık ve saçmalık doğrultusunda ve farklı yazı karakterlerinin oluşturduğu kaotik yapı içinde bir araya getirilen bu şiirler, edebi formların bir tür taklidi niteliğindedir. Ball, sözcük ve imgenin bütünsel bir yapı oluşturduğunu savunuyor, sözcük ve sayfaların sözel ve görsel anlamlarını -tutarlı ya da tutarsız- böyle bir yapı içinde buluşturmayı amaçlıyordu. Ball'ın şiirlerinin yanı sıra, Kurt Schwitters'in (1887-1948) Merz dergisi için yaptığı çalışmalar ile Hannah Höch (1889-1978) ve Raoul Hausmann'ın (1886-1971) gerçeklik ve saçmalığı fotomontaj teknikleriyle bir araya getirdiği fantastik görüntülere birçok sanatçı ve tasarımcıya esin kaynağı olmuştur. Rusya'da Alexander Rodchenko (1891-1956) ve Almanya'da John Heartfield (Helmut Herzfelde) (1891-1968) Dadacı görüntü yöntemlerini siyasi propaganda amacıyla kullanırken, Hollanda'da Piet Zwart (1885-1977) ve Paul Schuitema da (1897-1973) aynı dili reklamcılık alanına uyarladı. (Spencer: 1990; 21). Dadacı tipografi, dergiler aracılığıyla geniş bir etki alanı yaratmıştı. 1919'da Hausmann'ın editörlüğündeki "Der Dada" dergisinin kapağında Fütürist düşünceler üzerinde biçimlenen dışavurumcu bir tipografik düzenleme yer alıyordu. Hannah Höch'ün ve özellikle de John Heartfield'in 1917'lerdeki fotomontajları ise yazı formu ile içerik arasında yeni bağlantı biçimleri oluşturarak, tipografik dilin anlatım olanaklarına önemli katkılar yapmıştır. (Blackwell: 1992; 48).

Dadacılar kompozisyonlarında değişik boyutlar içinde kullandıkları harf unsurlarıyla sese dayalı imgeler oluşturmayı amaçlıyordu. Dadacı şiir ve tipografi, dil ve müziğin buluşma noktasında ses ve ritm deneylerinin optik bir boyuta taşınması olarak da tanımlanabilir. Bu gürlükteki bütün yazı karakterleri, gerilim ve titreşimlerle yüklü keskin bir üslubun edebi ve görsel uyarlamalarına dönüşmüştür.

Tristan Tzara

Dadacılar grafik tasarıma ilişkin düşüncelerini yayınladıktan dergiler kanalıyla uygulama fırsatı bulmuştur. Bu dergiler tipografik açıdan ele alındığında, göze çarpan ortak özellikler şöyle sıralanabilir:

1. Hemen hemen her sayfada rastlanan, çapraz (diyagonal) olarak yerleştirilmiş bir ya da iki yazı satırı,
2. Diğerlerinden ayırmak üzere, bazı sözcüklerin büyük boyutlu harflerle dizilmesi,
3. Hiçbir mantıksal nedene bağlı olmadan, çok sayıda ve farklı yazı karakterinin rastlantısal yöntemlerle bir araya getirilmesi,
4. Parçalardan oluşmuş bir bütün görüntüsündeki dergiye görsel dinamizm kazandırmak amacıyla yazı blokları arasına serpiştirilen küçük illüstrasyonlar. Dadacıların grafik ve tipografik olarak eklektik sayılabilecek yaklaşımları, el ilanı ve duyuru gibi kısa ömürlü basılı malzemeler aracılığıyla kısa zamanda tipik ve karakteristik bir tasarım üslubu haline dönüşmüştür. Tamamen farklı kaynaklardan toplanmış çeşitli unsurların keyfi olarak bir araya getirilmesi, Dadacı üslupta hazırlanmış basılı malzemelerin ortak özelliğidir. (Drucker: 1990; 201).

Tzara, Dadacı tipografik yapıtlarını ilk kez 1916-1917 yılları arasında gözler önüne sermiştir. Çalışmalarını öncelikle birer şiir olarak nitelendiren sanatçı, bunların tipografiyle bağlantısı olabileceğini pek de düşünmemiştir. Gerçekten de Tzara'nın şiirleri tipografik olarak incelendiğinde; sanatçının Marinetti, Zdanevich ve Apollinaire gibi şairlerin görsel duyarlılık, deneyim ve teknik donanımına sahip olmadığı hemen anlaşılır. Ama bütün bunlara karşın, Tzara'nın günlük basın yoluyla okuyucuya ulaşan bilgileri görsel anlamda yeniden yorumlama yöntemini tipografi alanında önemli ve ileriye doğru atılmış bir adım olarak değerlendirmek mümkündür. Sanatçı "şiirleriyle", basının toplumda alışkanlık haline gelmiş olan dile dayalı tipografik kodlamalarını değiştirmeye ve giderek bozmaya yönelik radikal bir yönetime imza atmıştır. (Drucker: 1990; 196).

Dadacı tipografinin izlerine Mallarmé ve Apollinaire'in hiçbir mimari konstrüksiyona dayanmayan kitaplarında da rastlanır. Gerçekten de bu kitapların sayfalarında çokanlamlı sözcükler ile kendiliğinden ve belirsiz duygularla yüklü çok sayıda simge, sıradan bir yazı ya da konuşma formuna indirgenemeyecek düzeyde aykırı yapılarıyla kayda değer bir muhalefet oluşturur. Tzara 1918'de yazdığı "Dadacı Manifesto"da bu konudaki görüşlerini şöyle özetliyordu: "Her sayfa derin ve ağır bir ciddiyetle, şiirsel bir kasırga ve çılgınlıkla, yeni, ebedi ve ezici bir şakayla ve aşırı bir ilkecilikle, ya da bütünüyle üretiminde kullanılan baskı yöntemiyle adeta 'infilak' etmelidir." (Dachy: 1990; 181).

Tzara şiir çalışmalarında reklam ve yayıncılık dünyasında kullanılan edebi simgelerden yoğun biçimde yararlanmıştı. Ancak Apollinaire ile karşılaştığında toplumda yaygın olarak kullanılan dile karşı daha alaycı bir tavır sergileyen sanatçı, şiirlerinde yazarlık kurumuna karşı "dramatik" bir saldırı başlatmıştı. Tzara 1916-1920 yılları arasında gazete, basın ilanı, tren tarifesi gibi basılı malzemelerin oluşturduğu hazır metinlere dayalı özel bir şiir dili geliştirmişti. Bu dili destekleyen Dadacı tipografinin en tipik örnekleriyle dolu olan şiir kitaplarının sayfalarında, her tipografik birimin alınmış olduğu kaynağın kendine özgü izlerini taşıdığı görülür. Tzara'ya göre sanat; özgün bir eylem, bireysel olarak yapılandırılmış bir biçim ve öznel bir ifade yöntemi olmaktan çok, sınırlarını kendisinin belirleyeceği estetik bir tartışma alanıydı. Ve bu da, sanatın kültürel bir kategori formunda var olduğu ve sanatsal uygulamayı oluşturan terim ve tanımlamaları da içeren sürekli bir tartışma alanı olmalıydı. (Dachy: 1990; 194).

Dadacı şiir ve tipografi; Tzara'nın ellerinde, edebi duyarlılığa ya da ticari çevrelerin dayattığı standartlara hiçbir şekilde uyum sağlamayan bir yöntemler bütününe dönüşmüştür.

Schwitters ve Merz Dergisi

Hannover'li sanatçı Kurt Schwitters (1887-1948), Dresden Akademisinde başladığı sanat eğitimini Berlin Akademisi'nde tamamlamış, ayrıca Hannover Teknik Üniversitesi'nde iki yarıyıl süreyle mimarlık öğrenimi görmüştü. Sanatçının çalışmaları ve "Anna Blume" adlı şiiri ilk kez "Der Sturm" (Fırtına) dergisinde yayınlandı. Dadacı Tristan Tzara da, Zürih'te yayınladığı "Der Zeltweg" (Çadır Yolu) dergisinde Schwitters'in iki şiiri ile bir kompozisyonuna yer vermişti. 1919 yılından itibaren hazır basılı malzemelerle renk, form ve doku karşıtlıklarına dayalı kolaj düzenlemeleri yapmaya başlayan Schwitters, "Merz" adını verdiği bu kompozisyonlarda kâğıt, paçavra, çekiç, yağ, yapıştırıcı, boya, ip ve makine parçası gibi alışılmadık malzemelerden de yararlanıyordu. (Spencer: 1990; 93).

Schwitters karmaşık kompozisyonlarında, saçmalık ve rastlantıya dayalı Dadacı unsurlarla güçlü bir tasarım duygusunun başarılı bileşimlerini ortaya koymuştur. Hem anlama, hem de anlamdışılığa ilişkin değerlerin ifade aracı olan şiir, Dadacı tipografinin önemli bir kanalı haline dönüşmüştü. Şiiri; harf, hece, sözcük ve cümlelerin bir etkileşim alanı olarak tanımlayan Schwitters, 1920lerin başında Konstrüktivist akımlardan oldukça etkilenmiş; El Lissitzky ve Theo ve Doesburg gibi sanatçılarla yakın ilişkiler kurmuştur. (Meggs: 1983; 282).

1920'lerin tipografisi gerçekte iki aykırı kavramın birleşmesinden meydana gelir. Schwitters bu olguyu Berlin'de yayınlanan "G" dergisinde şöyle açıklıyordu: "Düşünce ile sözcük arasında saf (elemente;), birlik yoktur. Ama düşünce ile harf arasında böyle bir bütünlük mevcuttur." Bu düşünceden yola çıkan sanatçı, yazdığı şiirleri "harflerle imal edilen şiirler" olarak tanımlamıştır." (Dachy: 1990; 181).

1921'de konferanslar vermek üzere Raoul Hausmann ve Hannah Höch ile birlikte Prag'a giden Schwitters, daha sonra da Hollanda'da "De Stijl" akımının

lideri Theo van Doesburg'la Dadacı çalışmalar yapmıştır. Aynı dönemde Almanya'da Rus Konstrüktivizminin öncü sanatçılarından El Lissitzky ile sık sık bir araya gelen sanatçı, Van Doesburg'un aracılığıyla Hollanda'da birçok De Stijl üyesi ile tanıştı. Özellikle 1921 sonrasında yaptığı çalışmalarda Konstrüktivist etkilerin açıkça görüldüğü Schwitters, Van Doesburg'un çıkardığı "Mecano" dergisine de katkıda bulunmuştur. 1922 yılının Şubat ayında ilk sayısının yayınlanan ve Van Doesburg'un Dada bağlantılarına zemin oluşturan dergi, Dadacı-Konstrüktivist bakış açısının tipik bir örneğiydi. Dergide Hans Arp'ın şiirleri, Man Ray'ın resimleri, Hausmann'ın manifesto ve kolajları, Tzara ve Schwitters'in şiir ve makaleleri ile Moholy-Nagy'nin kabartmaları da yer alıyordu. De Stijl dergisinde saf bir Konstrüktivizmi savunan Van Doesburg, Mecano dergisiyle de kişiliğindeki Dadacı yapıyı sergileme fırsatı bulmuştur. (Dachy: 1990; 170),

Schwitters tipografik iletişimdeki rastlantısallığı Kübist montajların ötesine taşıyan ilk "Merz" kompozisyonlarını 1919'larda hazırlanmaya başlamıştı. Ancak sanatçının kompozisyonları, Merz dergisinin yayın hayatına girmesinden sonraki dokuz yıllık süre içinde Dada, Konstrüktivizm ve De Stijl gibi akımların etkisinde köklü bir evrime uğramıştır. (Blackwell: 1992; 76).

Schwitters'in grid oluşturan kalın çizgiler üzerinde yazı kullanımı, yazı bloklarının başka çizgi ya da satırlarla kesilmesi ve resimlerin asimetrik olarak dengelenmiş kompozisyonlar içine yerleştirilmesi gibi öncü tasarım uygulamaları, geleneksel formları yıkan Yeni Tipografi yaklaşımının en önemli öncüleri arasına girmiştir.

Hausmann'ın Optofonetik Şiir Anlayışı

Tipografi ilk kez Fütüristler aracılığıyla radikal bir sanat formu haline dönüştü. Ancak Kübist ve Fütürist öncülerin bu alandaki yaratıcı çabalarına

alternatif oluşturacak yeni yaklaşımlara da ihtiyaç vardı. Dada hareketinin önemli isimlerinden Roul Hausmann (1886-1971), tipografide malzeme ve süreç arasında bağlantı kurmuştur. (Benson: 1987; 88).

Hausmann standart bir görüntü dağarcığıyla, harflerin norma dayalı ve mekanik niteliklerini tek bir psikolojik süreç içinde bir araya getirmeye çalışıyordu. Bu çabayı “resim ile metin arasındaki anlaşmayı” bir tür ele geçirme girişimi olarak nitelendirmek de mümkündür. Rönesans perspektifinin mekân algısına örnek olan hiyeroglifeye dayalı bakış açısına hayranlık duyan sanatçı, bu yöntemle simgesel olarak ilişki içinde bulunan imge ile metnin, doğal anlamda var edemediği bir etkileşim durumunu yeniden gündeme getiriyordu. Harfleri başka formlarla karıştırarak tipografi diline yeni bir boyut kazandıran Hausmann; fonetik simgeleri parçalara ayırıyor, sözcükleri saf sesler halinde dağıtıyor, sonra da bunları yeni sözcükler oluşturacak biçimde tekrar bir araya getiriyordu. Sanatçı, çalışma tekniğini şöyle açıklıyordu: Anlama dayalı (semantik) biçimlerin Dadacı yöntemlerle buldukları konumdan çıkarılarak bozulması, ayrılıp dağıtılması ve sözcüklerin sese dayalı belirli ortak noktalar ışığında birbirine karıştırılması. Hausmann yeni sözcük bileşikleri ya da tamamlayıcı sözcükler kullanarak "çokanlamlı sözcükler" olarak tanımladığı bazı sonuçlara ulaşmıştı. Bu sonuçlar, sesin kinetik etkileşimine dayalı olarak, eşzamanlı bir bütün oluşturma durumuna işaret ediyordu. Sanatçının bulguları, daima yeni küme oluşturma eğilimi sergileyen "geçici algı" kavramıyla da yakından ilişkilidir. (Benson: 1987; 90).

Hausmann'ın şiir anlayışı, Grosz ve Heartfield gibi Dadacıların üst üste bindirmelere dayalı Fütürist şiir düzenlemelerine karşı tartışmalı bir ayran noktası oluşturur. 1919'da geliştirdiği yazı sistemine optik ve fonetik sözcüklerini bir araya getirerek "optofonetik" (görsel-işitsel) adım veren sanatçı; şiirlerinde kullanacağı yazı karakterlerini ve yazı boyutlarını ayrıntılı notlarla dizgiye iletiyor, iyiden iyiye benimsediği "tipografinin mekanik doğasını" ağaç baskıları ile

bütünleştirmeye çalışıyordu. (Benson: 1987;135). Hausmann; tipografi, optofonetik şiir ve fotomontaj konusundaki görüşlerini şöyle açıklamıştı: "Roman-tipografinin optik olarak desteklediği saf fonetik şiir nedensiz yere keşfedilmemiştir. Dadacıların çalışmalarıyla yaygınlaşan fotomontaj tekniği de aynı amaca hizmet eder: Tipografinin fizyolojik yapısının yenilenmesi ve güçlendirilmesi. Çağımızda imgeye duyulan ihtiyaç giderek artmaktadır. Ama bir metnin etkisini optik yöntemlerle, örneğin illüstrasyon yoluyla artırmak için metinle illüstrasyonu basit bir biçimde yan yana yerleştirmek hiçbir zaman çözüm olamaz. Sadece dilbilimsel ve kavramsal temellerle biçimlenen optik bir konstrüksiyonla bu sorunun üstesinden gelmek mümkündür." Fizyolojiden esinlenen sanatçı, tek duyu ile sınırlanmayan ve bilinçaltındaki algılama ve bağlantı kurma sürecini de devreye sokan yeni bir dile umut bağlamıştı. Tipografiyi bir oluşumdaki optik-akustik sürecin nihai ürünü olarak tanımlayan Hausmann'ın bu düşünceler ışığında yazdığı ilk şiirlerinde, sözcükten harfe yönelme ve tipografiyi psikolojik bir algılama süreci içinde- eritme biçimleri göze çarpar. (Benson: 1987; 90,93,94).

Hausmann Tipografie" (Tipografi) adlı makalesinde, optik yöntemlerin okuma ya da ses iletilişiminde en etkili çözüm olduğunu savunuyordu. Sanatçı sonraları "otofonetik" olarak adlandırdığı yeni bir "anarşizmin" öncülüğünü de yapmıştır. Tipografide bir tür otomatizm olarak ele alınabilecek bu yöntem, Hausmann için kaygısız bir yaratıcılık denemesiydi. Sanatçı 1918 yılının ortalarında bu amaca yönelik dön fonetik "afiş-şiir" hazırladı. Bu afiş-şiirler, matbaacı Robert Barth'ın rastlantusal olarak seçtiği yazı karakterleriyle dizilmişti. Hausmann bu süreci şöyle anlatıyordu: "Harfler tamamen matbaacının o andaki ruh durumuna ve şansa dayalı olarak yazı kasasından çıkarılıyor ve yan yana diziliyordu... İşte size soru işareti, ünlem işareti ve noktalarla donatılmış kusursuz bir 'otomatik yazı' örneği!" Sanatçı, bütünüyle şansa dayalı birer konstrüksiyon olarak değerlendirebileceğimiz bu tür denemelerle, aslında sözcüklerin alışılmış anlamlarını yıkmayı da amaçlıyordu. (Benson: 1987; 94).

2.5.4. Konstrüktivist Tipografi

Fransız Kübizmi ile İtalyan Fütürizminden etkilenen ve kendilerini Kübo-Fütürist olarak adlandıran Rus şair ve ressamlar grubu, doğrudan anlamlandırma ve betimlemeden uzaklaşarak; ses, ritm, geometri ve soyutlamayı ön plana alan yenilikçi bir sanat hareketi başlattı. Bu yenilikçi tavır, aralarında Süprematizm ve Konstrüktivizmin de yer aldığı birçok sanat ve tasarım akımının doğuşuna ortam hazırlamıştır. Vladimir Mayakovsky başta olmak üzere; Velimir Khlebnikov (1885-1922), Aleksei Kruchenykh (1886-1968), Vasily Kamensky (1884-1961) ve Elena Guro (1877-1913) gibi şairlerle, Kazimir Malevich (1878-1935), Vladimir Tatlin (1885-1953), El Lissitzky (1890-1941), Alexander Rodchenko (1891-1956), DavidBurluk (1882-1962), Olga Rozanova (1886-1918), Maikhail Larionov (1881-1964) ve Natalia Goncharova (1881-1962) gibi sanatçılar bu öncü faaliyetlerin merkezinde yer almıştır. (Meggs: 1983; 312).

Konstrüktivizmin ilk yıllarında yayın dünyasında çalışan ve aralarında Rodchenko ve Lissitzky'nin de bulunduğu öncü sanatçılarla, geç dönem Konstrüktivistleri arasında büyük farklılıklar gözlenir. Konstrüktivist öncüler kitap tasarımında yeni ilkelerin belirlenmesinde resim, mimari, tiyatro dekoru gibi farklı alanlardaki kişisel deneyimlerinden yararlanırken; sonraki kuşak "yetenekli uygulamacı" kimliğinin ötesine pek geçememiştir. (Khan-Magomedov: 1987; 130).

Konstrüktivizmin önemli temsilcilerinden El Lissitzky'nin çalışmaları; sınırlı ve sistemli elemanların yer aldığı sayfalar (Kunstismus / Sanatın İzmleri, 1914-1924), görsel unsurların en ekonomik biçimde kullanıldığı sayfalar (Mayakovsky'nin şiir kitapları) ve dört boyuta vurgu yapan tasarımlar (zaman, kitabın üç boyutu ve sayfanın iki boyutu arasında ilişkiler kuran çocuk kitabı "İki Kare'nin Süprematist Öyküsü") arasında uzanan zengin bir dizi oluşturur. Sanatçı, Kandinsky ve Marc Chagall'ın (1887-1985) öncülüğünü yaptığı buluşa dayalı Sovyet sanat akımlarından

oldukça etkilenmişti. Bu dönemde grafik tasarımdaki yaratıcı düşüncelerle güzel sanatlar arasında -daha önce rastlanmayan- sıkı bir ilişki kurulmuş; renk, soyutlama, form ve mekân konusunda ortak bir tartışma ve sorgulama zemini oluşturulabilmişti. Bu etkileşim, 1920'lerin Moskovası'nda yeni bir tipografi ve illüstrasyon diliyle biçimlenen güçlü bir afiş kültürünün filizlenmesine yol açmıştır. (Blackwell: 1992; 76).

Konstrüktivizmin başka bir önemli ismi olan Alexander Rodchenko ise fotoğraf ve tipografiyi yeni bir form ve mekân anlayışı içinde bir araya getirmiştir. Sanatçının gerçekliği propagandacı anlamda biçim bozumuna uğrattığı afiş tasarımlarında, -günümüzde de aynı güçlü etkisini sürdüren- bir doğrudanlık söz konusudur. Rodchenko'ı çalışmaları; karşılıklı olarak yerleştirilen tipografik gruplar, sözce imgenin renkle özdeşleşmesi, izleyiciyi tipografi ve görsel unsurlar arasında bağlantılar kurmaya ve yorumlar yapmaya yönelten yazı oda bir duyarlılık ile özgün bir fotoğraf dilinin başarılı sentezleridir. Aynı yıllarda, bulunmuş imgelere ve rastlantısallığa dayalı Dadacı kompozisyonlar bütün Avrupa'yı etkisi altına almıştı. Ama Rodchenko çok imgeyi Dadacıların yaptığı gibi absürd bir melodram unsuru olarak değil, kitle iletişimine uygun tonlarda ve doğrudan bir mesaj unsuru olarak kullanmaya çalışıyordu. (Blackwell: 1992; 76).

Yeni Tipografinin Gerçek Şairi: El Lissitzky

Konstrüktivist idealleri grafik tasarım ve tipografiye en iyi uyarlayan sanatçıların başında gelen El (Lazar Markovich) Lissitzky (1890-1941). Rusya'da Smolensk şehrinde doğdu. Çocukluğu Vitebsk'te geçti. 1909'da Rusya'dan ayrılarak Darmstadt'a mimarlık ve mühendislik öğrenimi görmeye giden sanatçı, 1914'te okuldan mezun olduğunda Birinci Dünya Savaşı patlak vermişti. Rusya'ya geri dönerek Moskova'da mimar olarak çalışmaya başladı. Ekim Devrimi'nden sonra Vitebsk Güzel Sanata Okulunun müdürlüğüne getirilen ressam Marc Chagall'ın (1887-1983) 1919'da mimari bölümünde öğretim üyeliği teklifini kabul eden Lissitzky, okuldaki çalışma arkadaşlarından Malevich'in etkisiyle burada "Prouns" adını verdiği bazı deneysel tasarımlar yapmaya girişti. Sonradan resimlerinde

tipografik unsurlara da yer vermeye başlayan Lissitzky, giderek afiş ve kitap kapağı tasarımı alanına yöneldi. Sanatçının en bilinen çalışmalarından olan “Beyazlara Kızıl Kamayla Vur” başlıklı propaganda afişi, bu dönemin bir ürünüdür. (Spencer:1990; 69).

Lissitzky'nin 1920'lerde yaptığı grafik tasarımlarda Süprematizmin etkisi çok belirgindir. Sanatçı 1920 yılında "Suprematicheskii skaz pro dva kvadrata v 6 ti postroikakh" (Altı Farklı Yapıdaki İki Kare Üzerine Süprematist Öykü) başlıklı çocuk kitabını bu etkiler içinde hazırlamıştı. Malevich'in çalışmalarında sıkça kullandığı siyah kare, siyah daire ve siyah haç; Süprematizmin üç başrol oyuncusuydu. Bu üçlü yapı, Lissitzky'nin hazırladığı çocuk kitabının da temelini oluşturmuştur. Sanatçı çalışmasında dünyaya doğru uçan biri kırmızı, diğeri siyah iki karenin öyküsünü konu alıyor, kitabın sayfalarında yer alan Süprematist formlar yeni bir toplum modelini gözler önüne seriyordu. Bu yeni toplumda Sosyalizm (Kırmızı Kare) ve Süprematizm (Siyah Kare) ortak bir çalışma içine girmişti. Kare formlara göre diyagonal konumda yerleştirilmiş metinlerde ise farklı boyutlarda harfler kullanılmıştı. (Milner: 1984; 174).

1920'lerde metal dizginin yerini almaya başlayan fotomekanik dizgi yöntemi; telgrafın yerini radyoya bırakmasına benzer biçimde, tasarım alanında yeni ufuklar açıyordu. Lissitzky de Gutenberg'in metal dizgi sisteminin artık eskimekte olduğunu fark edenler arasındaydı. Metal dizginin sınırlamalarından kurtulmak isteyen sanatçı, tasarımlarında çizim araç-gereçleri ile harf yapıştırma tekniklerinden sıkça yararlanmıştı.

1920'lerin Almanyası, Birinci Dünya Savaşı ile Ekim Devrimini etkileri altında Doğu'dan ve Batı'dan gelen öncü fikirlerin buluşma noktası konumundaydı. Lissitzky burada De Stijl, Bauhaus, Dada ve Konstrüktivizm gibi akımların önde gelen sanatçılarıyla yakın ilişkiler kurmuş; Almanyadaki gelişmiş matbaacılık teknolojisi, sanatçıya tipografik düşünce ve tasarımlarını geliştirme ve uygulama olanağı sağlamıştır. Sınırsız enerjisinin yanı sıra; fotomontaj, özgün baskı, grafik tasarım ve resim gibi farklı ifade kanallarındaki deneyciligiyle kısa bir süre içinde

Batı Avrupa'daki Süprematist ve Konstrüktivist tasarım anlayışının en önemli temsilcisi haline gelen Lissitzky, bu verimli ortam sayesinde tasarım düşüncelerini yayıncılık alanındaki çalışmalarıyla geniş bir kitleye aktarmayı başarmıştır. (Meggs: 1983; 313).

Kavramların mümkün olan en ekonomik yolla ifade edilmesi gerektiğini sık sık dile getiren Lisstizky, tipografi ve kitap tasarımı konusundaki düşünce ve kuramlarını 1923 ile 1926 yılları arasında yazdığı makale ve manifestolarla da yazıya dökmüştü. Yazılarından birkaç örneğe yer verecek olursak;

Tipografinin Topografisi (1923):

1. Basılı sayfa üzerindeki sözcükler işitme yoluyla değil, görerek öğrenilir
2. Düşünceler alışılmış ve geleneksel sözcüklerle iletilir. Ama düşünce harflerle somutlaştırılmalıdır.
3. İfadede ekonomi: Ses (fonetik) yerine, görüntü (optik).
4. Tipografik mekânın kurallarına göre; kitap alanı içinde harflerle biçimlendirilen tasarım içeriği vurgulamak ve kullanılan üslupla uyum içinde olmalıdır.
5. Yeni optiğe gerçeklik kazandıran ve betimlemeye yönelik malzeme ve yöntemlerle tasarlanan kitap-alanı. Eğitilmiş ve kusursuzlaştırılmış bir göze yönelen mucizevi gerçeklik.
6. Sayfa diziliminde süreklilik (sekans): Sinemasal (biyoskopik) kitap.
7. Yeni kitap "yeni yazar"ı talep eder. Tü y kalem ve mürekkep hokkası çoktan öldü.
8. Basılı sayfa zaman ve mekân kavramlarının üzerindedir. Basılı sayfa ve kitabın sonsuzluğu üstün kılınmalıdır.
Merz Dergisi, No: 4, Hannover. (Lissitzky-Küppers: 1980; 359).

Tipografik Gerçekler (1925):

ABCDEFGHIJKLMNQRSTUWXYZDüşüncelerinizi yazıyla ile tmedasadecebuformlarınbelirlikombinasyonlarınıkullanabilir,bunlarıkessintis izbirzincirleartardadizebilirsiniz! Ama,HAYIR.

Burada da görüldüğü gibi, alfabenin yirmidokuz harfini mekanik biçimde bir araya getirerek bir düşünceyi aktarmak mümkün değildir. Dil, akustik dalga hareketinden çok daha fazla bir şeydir. Daha çok bir düşünceyi iletme aracıdır. Aynı şekilde tipografi de optik bir dalga hareketinin ötesinde bir olgudur. Eklemsiz, bağlantısız, pasif bir harf dokusundan, aktif ve telaffuza dayalı bir dokuya yöneliş. Yaşayan dil içindeki jestler mutlaka dikkate alınmalıdır. Örnek: Hammurabi tabletleri ve modern edebiyat seçkisi.

Bir günü yirmidört saate bölüyorsunuz. Duygulan savurganca çarçur etmek için harcayabileceğimiz başka bir ek saat yok. Konuşma dokusu gittikçe kısalıyor, jestler keskin etkilerle dolu... Tipografide de tamamen aynı durum geçerlidir. Örnek: Prospektüsler, reklam broşürleri, modern romanlar.

Dünyadaki ilk gününüzde basılı sayfa ile karşılaşacaksınız. Gözünüz yolunu kaybetmeden, bu özel alana doğru hızla ve kusursuzca yönelecek biçimde eğitilmiştir. Bakışlarınız bir Avustralyalının bumerangını fırlattığı sırada duyduğu özgüvene benzer biçimde, bu kâğıt ormanı içine yönelir. Örnek: Büyük bir günlük gazetenin sayfası.

Gözleriniz için açık ve anlaşılır dokular talep edersiniz. Bu dokular ancak sade ve basit elemanlarla oluşturulabilir. Harfler yatay, dikey, diyagonal ve kıvrımlı çizgilerden meydana gelir. Bunlar düz bir yüzey üzerindeki temel çizgi yönleridir. Kombinasyonlar yatay ve dikey doğrultuda oluşur. Bu iki doğrultu ise tam bir dik açı meydana getirir. Bu açı yüzeyin kenarı ile aynı hizada tutulursa, durağan (statik) bir etki yaratır. Diyagonal bir konuma getirilirse, dinamik ve kışkırtıcı bir etki ortaya çıkar. Bütün bunlar tipografinin kabul edilmiş gerçekleridir (aksiyom).

Şu sıralarda saf tipografi denildiğinde, sadece tip baskı tekniğini dikkate alan bir önyargı söz konusudur. Halbuki tip baskı geçmişte kalmış bir tekniktir. Gelecekte fotogravür (tifdruk) baskı tekniği ile fotomekanik yöntemlerin daha belirleyici olacağı kuşkusuzdur. Bu nedenle, eskinin "fresko resim" tekniği yeni tipografinin bir parçası olamaz. Örnek: Reklam sütunları ve afiş duvarları.

Organik bir doku içinde bütün yüzeylerin aynı yapısal bütünlüğe sahip olduğunu görürsünüz. Bu yapısal bütünlük modern tipografiyle birlikte daha da gelişmiştir. Örnek: Kâğıt (sanatsal kâğıt), matbaa yazısı (süs ve gösterişten uzak bir yapı), mürekkep (daha yeni ve temiz renk skalasına sahip ürünler).

Düşünce ve konuşma dokularına yönelik yeni alanların nerede ve nasıl açıldığını görebilirsiniz. Bu alanlarda özgün ve organik bir biçimde gelişen yeni tipografik tasarımlarla yüz yüze gelirsiniz. Bu alanlar, modern

reklamcılık ve modern şiiirdir. Örnek: Amerika ve Avrupa'daki dergilerin ve teknik yayınların bazı sayfaları, Dadacıların uluslararası düzeydeki yayınları.

Bir yazar, yazdığı şeyi gerçeklik boyutuna da taşıyabilmelidir. Yazarın düşünceleri size kulak yoluyla değil, göz yoluyla ulaşır. Bu nedenle; bir yazarın düşüncelerini iletmede ses ve jestleri kullanmasına benzer bir biçimde, tipografik formlar da aynı iletiyi görsel (optik) yolla aktarabilmelidir. Örnek: Francis Rabelais'nin "Gargantua" adlı yapıtında izlenen ustalıklı özetlemeler. (Lissitzky-Küppers: 1980; 359,360).

İzleyici katılımı, Lissitzky için daima önemli ve gerekli bir olguydu. Sanatçının çalışmalarındaki ana ilke, izleyeni dinamik olarak tasarlanmış sanatsal bir sürecin parçası haline getirmektir. Bu yaklaşım tipografik tasarımlarının yanı sıra, gösteri salonları ve sergiler için yaptığı tasarımlar için de geçerlidir. Lissitzky bir görüntünün hiçbir zaman kendi içinde bir sonuca ulaşamayacağını ve çalışmalarında kullandığı stratejileri ve tekniklerle izleyiciye sürekli olarak "eyleme geçme" fırsatı vermeye çalıştığını sık sık dile getiriyordu. Sanatçı için; sonuçlanan her sanatsal eylem, sadece o an için dondurulmuş bir hareketi ifade eder. Buna karşın, bir tasarımı algılayan ve bundan yaratıcı sonuçlar çıkaran izleyicinin tarafinsa gerçek eylem hala sürüp gitmektedir. Bu düşünceler, Lissitzky'nin yeni bir toplum oluşturma konusundaki umutlarının ve gerçeklik kavramını ele alış biçiminin önemli göstergesiydi. (Becer: 2007; 142).

Yaratıcı, üretken, sosyal ve enerjik kişiliğiyle modern grafik tasarım ve Yeni Tipografinin sayılı öncülerinden biri olan Lissitzky, çalışmalarıyla yayıncı ve reklamcıların grafik alanında yeni alanlara yönelmesinde önemli bir rol oynamıştır.

2.7.5. De Stijl ve Tipografi

Theo van Doesburg

20. yüzyıl başlarında Hollanda'da "De Stijl" olarak adlandırılan modernist bir tasarım akımı görsel sanatların bütün alanlarında etkisini hissettirmeye başlamıştı. Akımın öncüsü, kuram ve uygulama alanında yaptığı çalışmalarla çok yönlü bir sanatçı olduğunu kanıtlayan Theo van Doesburg'du. (1883-1934). 16 yaşında resim eğitimi almaya başlayan Van Doesburg, ilk sergisini 1908'de The Hague'da açtı. Önceleri aktör olmayı düşünen, ancak gittikçe artan bir tutkuyla resme yönelen sanatçı, bu ilginin ailede yarattığı hoşnutsuzluk üzerine onsekiz yaşındayken evden ayrılmaya karar verdi. Kariyerinin ilk on yılında resim sanatına ne form, ne de üslup açısından hiçbir yenilik getirmemişti. Resim alanında istediği sonucu elde edemeyen sanatçı, maddi ve manevi dünya arasında bir bağlantı kurabilmek için bu kez sözcüklere başvurmayı denedi. (Doig: 1986; 2,3).

1916 yılında askerden dönen ve savaşın olumsuz etkilerinden bir an önce kurtulmaya çalışan Van Doesburg, sanat alanındaki düşüncelerine yakınlık duyan ve mimar, ressam ve şairlerden oluşan bir grupla sık sık bir araya geliyordu. Natüralist sanat savunucuları ile soyut sanat yanlıları arasında sürmekte olan ateşli tartışmalara etkin bir biçimde katılmayı amaçlayan grup, "De Stijl" adı verilen bir derginin çevresinde toplanmıştı. Önceleri soyutlamaya dayalı oldukça genel bir sanat kuramının birleştirdiği ve aralarında Piet Mondrian (1872-1944) başta olmak üzere, Antony Kok (1882-1969), Bart van der Leek (1876-1958), Vilmos Huszâr (1884-1960), Georges Vantongerloo (1886-1965), Jan Wils (1891-1972), Robert van't Hoff (1887-1979) ve J.J.P. Oud (1890-1963) gibi önemli isimlerin yer aldığı bu grup, özel uygulama alanlarıyla ilgili bazı problemler ortaya çıkmaya başlayınca belirli bir gelişim rotası izleme ve Natüralist sanatla mücadelede daha etkili taktiklere başvurma kararını aldı.¹⁹⁷ Böylelikle Dadacılığın ortaya çıkışından birkaç ay sonra, 20. yüzyılın en etkileyici sanat gruplarından birisi faaline gelen "De Stijl"; 1917'de Van Doesburg'un öncülüğünde Hollanda'nın Leiden şehrinde kuruldu. Mondrian ve Van Doesburg akımının önde gelen kuramcıları arasındaydı. (Spencer: 1990; 21).

1920'de yazarlık ve ressamlık uğraşlarının arasına mimari ve heykeli de katan Van Doesburg, bir taraftan da I.K. Bonset ve Aldo Carmini takma adlarıyla Dadacı şiirler yazıyordu. 1921-1923 yılları arasında Almanya'nın Weimar şehrinde yaşayan ve Bauhaus okulunda De Stijl akımı üzerine konferanslar veren sanatçı, 1922 yılının Eylül ayında Tzara, Schwitters, Arp, Richter, Lissitzky ve Moholy-Nagy gibi Dadacı ve Konstrüktivist sanatçıların katıldığı Weimar kongresini düzenleyenler arasındaydı. 1925 yılında "Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst" (Yeni Tasarım Sanatının Temel Kavramları) adlı çalışması Bauhaus kitapları dizisinin 6. sayısı olarak yayınlanan Van Doesburg, 1927'de Strasbourg'daki "L'Aubette" adlı kafe-lokantanın iç dekorasyonunu hazırlamış ve bu çalışmanın sonuçlarını 1928 yılında "De Stijl" dergisinde yayınlamıştı. Sanatçı, 7 Mart 1931'de İsviçre'nin Davos kentinde hayata veda etmiştir. (Spencer: 1990; 87,90).

Van Doesburg un farklı alanlarda yaptığı deneyler tutarlılık göstermeyen, değişken sonuçlara yol açmıştır. Bu değişken yapı, De Stijl akımını homojen bir kuram ve sanatsal üretim olarak tanımlamak isteyen bütün konformist yaklaşımları geçersiz kılmaktadır. De Stijl'i kurduktan sonra da birçok farklı sanatsal etkinliğe katılan Van Doesburg, sanatçıların "devrimci hücreleriyle" birleşik ve öncü bir cephe oluşturmanın ne denli zor bir iş olduğunu fark etmişti. Bu nedenle ismini bazı "ahlaka aykırı" deneylerinden uzak tutmak için takma adlara başvurmak zorunda kalıyordu. (Doig: 1986; 2).

Hollandalı sanatçılar Dadacı akımlardan çok fazla etkilenmemişti. Ancak hem De Stijl'e, hem de Dadacılığa yeni ufuklar açan bir sanatçı olan Van Doesburg; 1922'de Dadacı bir dergi olan "Mecano"nun ilk dört sayısını I.K. Bonset takma adıyla Hollanda'da yayınladı. Bu derginin eklektik yapısı, "De Stijl" dergisinin saflığa dayalı form anlayışı ile tam bir zıtlık içindeydi. Basın-yayın dünyasına Lissitzky ve Moholy-Nagy ile birlikte yeni bir plastik yapı kazandıran sanatçı, kitlesel iletişimi çağdaş düşünceleri yaymada kullanan öncüler arasına girmeyi başarmıştır. (Blackwell: 1992; 76).

2.7.6. Bauhaus ve Yeni Tipografi

Bauhaus Felsefesi

Bauhaus, Yeni Tipografinin ortaya çıktığı en önemli merkezlerden birisidir. Okulun öğretim kadrosunun, öğrencilerin ve Bauhaus'la ilgili yada ilkelerinden etkilenen hemen herkesin çalışmasında sanat alanındaki yeni fikirlerin sentezi açıkça görülür. Radikal bir eğitim anlayışıyla dikkat çeken okul; mimari ile diğer endüstriyel sanatlar disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alıyor, öğretim kadrosunda sanatçıların yanı sıra zanaatçılara da yer veriyordu. Geleneksel bir sanat okulunun dönüşüme uğramasıyla 1919 yılında Almanya'da kurulan Bauhaus, eğitim-öğretim faaliyetine son vermek zorunda bırakıldığı 1933 yılına kadar modern sanat ve tasarımın çağdaşlaşmasına büyük katkılar yapmıştır. Ama bu ondört yılın çok zorlu bir süreç olduğunu da özellikle belirtmek gerekir: Okul bu süre içinde üç kez yer değiştirmiş, yardım ve fonlarla ayakta durmaya çalışmış, yenilikçi düşünceleri yüzünden sürekli olarak saldırıya uğramıştır. Buna karşın 20. yüzyıl sanat ve tasarımını Bauhaus kadar derinden etkileyen hiçbir kurum yoktur. Günümüzün işlevi ön plana alarak tasarlanmış bütün imge ve nesnelere bu okulun izlerini görmek mümkündür.

1914 yılında, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından hemen önce Weimar'daki Saxe-Weimar grandüküne bağlı sanat okullarının müdürlüğünü yapmakta olan Art Nouveau akımının önemli isimlerinden Henry van de Velde (1863-1957), görevinden ayrılacağı sırada yerine otuzbir yaşında genç bir mimarı önermişti: Walter Gropius | (1883-1969). Gropius 1914 yılında "Werkbund" (Sanatçı ve mimarların kurduğu dernekler) sergisinde cam ve çeliği özgün bir biçimde bir araya getiren mimari tasarımlarıyla büyük ilgi toplamıştı. Buna karşın grandük okulları kapatma kararı aldı. Ancak uzun görüşmelerden sonra, henüz savaş sonuçlanmadan bu düşüncesini değiştirdi: Gropius'un müdürlüğü onaylandı ve grandüke bağlı iki sanat okulunun tek çatı altında birleştirilmesine karar verildi.

Güzel sanatlar ile uygulamalı görsel sanatların ortak köklerini dikkate alan Gropius, modernist duyarlılığı temel alan felsefe doğrultusunda sanat ve teknoloji arasında yeni bir birliktelik kurmaya çalışıyor; başına geçtiği okulda, endüstrileşmenin ortaya çıkardığı görsel tasarım problemlerini çözme çabası içinde olan sanatçılarla işbirliğine giriyordu. Makinelerin ürettiği "ölü" ürünlere ancak sanatsal eğitim görmüş bir tasarımcının "ruh" katabileceğine inanan Gropius'un en önemli amaçlarından birisi de, geleceğin yeni toplumunu yapılandırma düşüncesini gerçekleştirmek üzere, sanatçı ve zanaatçılar arasında ortak bir çalışma platformu oluşturmaktı. (Meggs: 1983; 329,330).

Weimar'daki Bauhaus

Yaratıcılığını aktif olarak kullanabilen insanlar yetiştirmeyi amaçlayan bir eğitim sistemindeki her unsur, yaratıcı sürecin analizinde göz önüne ak' malıdır. Bütün bu unsurlar ilk kez tutarlı bir program çerçevesinde Weimar'da' ki Bauhaus okulunda bir araya getirilmiştir.

Bauhaus, 1919 Baharı'nda Saksonya grandükü'ne bağlı iki okulun birleştirilmesiyle kuruldu. Güzel Sanatlar Okulu'nun kurama yönelik programıyla, Tatbiki Sanatlar Okulunun pratiğe dönük programı bu kurum bünyesinde bir araya getirilerek kapsamlı bir sisteme kavuşturulmuştur. Okulun açılış bildirisinde şunlar yazılıydı: Bauhaus, sanat ve tasarım dalları içindeki bütün eğitim sistemlerini bir araya gerilerek, yeni bir mimariye ulaşmada bütün yaratıcı çabaları eşgüdüm altına almaya çaba gösterecektir. Sanatı ortak bir çalışma ortamı haline dönüştürmek, okulun uzun vadeli hedefleri arasında bulunuyordu. Bu; yapı ve dekorasyona dayalı sanatlar arasındaki engellerin kaldırıldığı bir ortam olmalıydı.

Bauhaus a yön veren ilke, farklı sanat dallarıyla her türlü akımı birbiriyle kaynaştırarak yeni bir bütünlük yaratma düşüncesiydi: Temelini insandan alan ve sadece yaşayan organizma olarak varlık ve önem kazanabilen bir bütünlük...

İnsanın haşama, bütün yaratıcı yeteneklerini doğru biçimde koordine edebilmesine bağlıdır. Bunlardan herhangi birisini diğerlerinden soyutlayarak öğretmek yeterli değildir: insanın bütün yaratıcı yetenekleri aynı zaman dilimi içinde devreye sokulabilmelidir. Bauhaus eğitiminin karakterini belirleyen şey, işte bu saptamadır. (Bayer: 1984; 22,23).

Bauhaus Dessau

Weimar'da iktidara gelen hükümet Gropius ve çalışma arkadaşlarına bir uyarı notası vererek, okul yönetimini kabul edilemeyecek birtakım kurallar uygulamaya zorladı. Bu gelişme üzerine Weimar'dan ayrılmaya karar veren Gropius, Dessau Belediye Başkanı Dr. Fritz Hesse ile bağlantı kurdu. Varılan anlaşma sonucunda, Bauhaus öğretim üyeleri araç-gereçlerini öğrencileriyle birlikte toplayarak, okulu 1925 Nisan'ında küçük bir şehir olan Dessau'ya taşıdı. (Spencer: 1990; 38).

Dessau'daki okulda, birçok atölyenin işleyişinde de bazı değişikliklere gidilmişti. Örneğin; Weimar'daki özgün baskı atölyesi, Dessau'da -sınırlı sayıda da olsa- kitap ve dergi basımına yöneldi. Herbert Bayer tarafından kurulan ve sanatçının yönetiminde yeniden yapılandırılan tipografi atölyesi ise reklam ürünleri ve tipografiye getirdiği radikal yaklaşımlarla büyük bir ün kazandı. Okulun öğretim üyelerinden Josef Albers'de 1925 yılında kare, dik üçgen ve çeyrek daire gibi temel geometrik formlardan yararlanarak şablon tipinde yazı tasarımları hazırlamıştı. Bu gelişmelerden büyük mutluluk duyan Gropius heyecanlı bir ifadeyle; "Grafik, Bauhaus'un ayrılmaz bir parçasıdır." diyordu. Grafik tasarım, gerçekten de doğası gereği, Bauhaus faaliyetlerinin en tanınan ve bilinen etkinlik alanlarından birisi haline dönüştü. Dessau'daki okulda; Bauhaus kitaplarından reklamcılığa, tipografiden sergi tasarımına kadar bütün çalışma alanlarında, modern grafik tasarım anlayışına yön veren radikal bir "Bauhaus Stili" ortaya çıkmıştır. (Ehrlich: 1991; 102,103,130).

Çalışmalarını grafik tasarım ve tipografi alanında yoğunlaştıran Bayer ve Moholy-Nagy ise aynı yıl Berlin'e gitti. Bu gelişmeler üzerine, eski öğrencilerden Joost Schmidt (1893-1948) 1 tipografi ve grafik tasarım bölümünün başına geçti. Sanatçı, katı Konstrüktivist ilkelerden uzaklaşarak daha özgür bir tipografi anlayışını yürürlüğe koydu. Standart ölçülerde

kesilmiş panolar ve grid sistemleriyle tasarlanan Bauhaus sergileri, bu döneme damgasını vurmuştur. Moholy-Nagy ve Bayer gibi, fotoğrafı grafik bir anlatım unsuru olarak ele alan ve form ve renklerde yüksek kontrastlarla yüklü unsurların kullanıldığı tasarım anlayışını benimseyen Schmidt, bir taraftan da eski çalışmalarındaki minimalist tavrıdan yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamıştı. Grafik çalışmalarında yazı karakteri çeşitliliğini artıran sanatçı, katı ve modüler grid yapısına karşı çıkarak farklı dokuların üst üste bindirildiği dinamik ve karmaşık deneylere girişti. Schmidt döneminde iki yarıyıl süren bir ders haline dönüşen tipografi, eğitim programının önemli bir parçası haline gelmişti. Bauhaus tipografisinin en parlak döneminin 1923-1930 yılları arasında yaşandığını söylemek mümkündür. (Blackwell: 1992; 74).

Moholy-Nagy ve Tipografide Endüstriyel Modernizm

Bauhaus Weimar'da temel sanat eğitimi derslerini yürütmekte olan Johannes Itten, öğrencilerine yazı ve tipografi konusunda biraz da Dadacılıktan esinlenen birtakım alıştırmalar yaptırmıştı. Ancak eğitim programı içinde grafik tasarım ve tipografi gibi derslere ilk yıllarda yer verilmemişti. Bauhaus'ta gerçek anlamda ilk grafik tasarım projelerinin Laszlo Moholy-Nagy'nin (1895-1946) 1923 yılında okula katılmasıyla uygulanmaya başladığını söylemek mümkündür. Sanatçı, Bauhaus'ta görev yaptığı beş yıllık süre içinde grafik tasarım, fotoğraf ve sinema alanlarında yenilikçi yaklaşımlar içeren birçok projeye imza atmıştır. (Spencer: 1990; 141).

Sanatçının tipografi ile fotoğrafı bir araya getirerek yaptığı deneyler, görsel iletişim tasarımında yenilikçi Bauhaus yaklaşımının tipik örneklerini oluşturur. Moholy-Nagy, grafik tasarımı özellikle de afiş tasarımını; "typophoto" terimiyle açıkladığı hedefe doğru evrimleşen bir uygulama alanı olarak görüyordu. Sanatçının sözcük ve imgenin nesnel bütünlüğü biçiminde tanımladığı typophoto, bir mesajı yeni bir görüntü edebiyatı aracılığıyla ve dolaysız olarak iletme yöntemi idi. Tipografide güçlü ve vurgulu kontrast ve renklerin savunuculuğunu yapan Moholy-Nagy'nin önyargıya dayalı estetik kaygılardan irak çalışmalarında, her şeyiyle berrak bir iletişim dili egemendir. Sanata Bauhaus yayınlarının ilki olan "Staatliches Bauhaus in Weimar, 1919-1923" (Weimar'daki Bauhaus Eyalet Okulu, 1919-1923)

adlıkirak Gropius ile birlikte yayına hazırlamıştı. (Meggs: 1983; 333). Bauhaus'un 1923 vumk açılan sergisi nedeniyle Weimar-Munih'te yeni kurulan Bauhaus Ya-yınevi tarafından yayınlanan kitap, okulun ilk üç yıldaki etkinliklerinin bir belgesi niteliğindedir. En hareketli yazı formlarında bile aç a bir iletişim kurma hedefinin olması gerektiğini savunan Moholy-Nagy, kitaba yazdığı manifestoda tipografik dil konusundaki düşüncelerini şöyle açıklıyordu:

Tipografi, bir iletişim aracıdır. Tipografi, iletişimin en güçlü ve en keskin biçimine bürünmelidir. Alıklık ve berraklık, modern baskı tekniklerinin bir gereği olarak ve eski dönemlerin betimlemeye dayalı yazı formlarına zıt bir doğrultuda özellikle vurgulanmalıdır. Bu nedenle bütün tipografik çakmalarda mutlak bir berraklık olmalı ve iletişim önceden planlanmış önyargılı estetik yaklaşımların etkisinden kurtarılmalıdır. Harfler önceden kararlaştırılmış bir kare ya da benzeri bir çerçeve içine asla hapsedilmemelidir. Tipografik dil, bütünüyle esnek ve çeşitlemelere dayalı bir bakışla ve matbaa araçlarını yeni bir yaklaşımla ele alarak yapılandırılmalıdır. Baskı sürecinin en elverişli uygulama biçimi, bu dilin mantığını oluşturur. Bütün yazı karakterlerinden, yazı boyutlarından, geometrik form ve renklerden yararlanıyoruz. Optik etki ve ifadenin iç yasaları tarafından belirlenen; esnek, çok yönlü ve yeni bir tipografik dil yaratmak istiyoruz. (Blackwell: 1992; 64).

Mohory-Nagy 1925 yılında yazdığı "Güncel Tipografi: Amaçlar, Uygulama, Eleştiri" adlı makalede; tipografik iletişimin önemli bir bölümünün artık ses kayıtları ve sinemasal imgeler tarafından oluşturulduğundan söz ediyor, tipografinin buna tepki olarak yeni bir anlatımı gücü ve etkisi yaratarak ve kendisini daha farklı ve yetkin bir konumda var etmesi gerektiğini savunuyordu. Sanatçıya göre; bu farklı konumu gerçekleştirmek için matbaa teknolojisindeki yeni mekanik gelişmeler izlenmeli, yeni düşünceleri iletmede eski teknolojiyi kullanan deneysel tipografi anlayışı (Burada büyük olasılıkla Fütüristler ve De Stijl sanatçılarının çalışmaları eleştiriliyor.) terk edilmeli ve çağın ve yeni teknolojinin yeni görsel deneyimleri dikkatle analiz edilmeliydi. Moholy-Nagy yazısında, yeni tipografik uygulamalarda belirli ilkelerin göz önüne alınması gerektiğini de vurguluyordu: Sayfa üzerinde gelenekçi matbaacıların ya da geçici beğenilerin biçimlendirdiği dekoratif bordürler yerine, gerçek tipografik simgeler kullanılmalı; keskin ve etkili bir gerilim

sağlayabilmek için bütün görsel unsurlar arasında dolu/boş, açık/koyu, gri/çok renkli, yatay/dikey, dik/yatık gibi kontrastlar oluşturulmalıydı. Makalenin sonuç bölümünde ise şu satırlar göze çarpıyordu: "Tipografinin kendi içinde bir sonuç olmadığı ve yazıya dayalı iletişimin gerek içerik, gerekse fiziksel ve psikolojik açıdan dikkatle belirlenmesi gereken özel formlara sahip olduğu herkesçe bilinmeli; tipografik formlar hiçbir zaman bazı estetik spekülasyonların aracı haline dönüştürülmemelidir." Sanatçı aynı makalesinde, büyük ve küçük harflerden oluşan çift kodlu alfabenin terk edilerek tek ve standart bir yazı formuna geçilmesi gerektiğini vurguluyor; her harfinin yalın ve işlevsel bir yapıda ve uygun orantılarla biçimlendirildiği, birbirinden farklı ve ayrık özellikler göstermeyen bir yazı karakterinin yokluğundan da yakınyordu. (Blackwell: 1992; 70,72).

Sadece küçük harflerle hazırlanan bir alfabede hiçbir eksikliğin olmadığını; aksine böyle bir yazı sisteminin daha anlaşılır, kolay öğrenilir ve daha bilimsel olduğunu düşünen Moholy-Nagy, evrensel özellikler taşıyan tek kodlu alfabe tasarlama fikrinin en önemli temsilcisiydi. Bauhaus'un eski öğrencilerinden olan ve çalışmalarıyla sonraki otuz yıl içinde modern tipografinin gelişimine önemli katkılar yapan Herbert Bayer'in 1925 yılında tasarladığı yazı karakterleri dizisi "Universal Alphabet" (Evrensel Alfabe), Moholy-Nagy'nin bu talebine iyi bir yanıt olmuştur. (Kinross: 1994; 93). Moholy-Nagy sadece küçük harflerden oluşan tek kodlu alfabeyle savunurken, ünlü Alman yazar Jakob Grimm'i (Kardeşi Wilhelm'le birlikte 'Grimm Kardeşler' olarak tanınır.) örnek gösteriyordu. Gerçekten de Grimm'in öykülerinde bütün özel isimler küçük harfle yazılmıştı. Ünlü Avusturyalı modernist mimar Adolf Loos'da (1870-1933) yazılarında aynı fikri destekliyordu: "Kimse büyük harflerle konuşamaz. Kimse konuşurken büyük harfleri düşünemez." (Chanzit: 1988; 94).

Bauhaus'taki baskı atölyesi ile resmi bir ilişkisi olmadığı halde yeni grafik tasarımcılar kuşağını doğrudan ve derinden etkileyen önemli bir sanatçı ve tasarımcı olan Moholy-Nagy'nin, grafik biçim ve içerik konusundaki şu görüşleri günümüzde de geçerliliğini korumaktadır: "Güçlü bir görsel etkiye sahip olan grafik unsurlar, mesajın içeriğine de görsel bir geçerlilik kazandırır. Daha açık bir ifadeyle; baskı teknikleri aracılığıyla sadece biçimler değil, içerik de görsel bir tanımlamaya tabi

tutulmaktadır. Görsel-tipografik tasarımın birincil görevi de içeriğin doğru tanımlanmasıdır." (Ehrlich: 1991; 131).

Bayer'in Tipografi Anlayışı

Bauhaus'un kısa yaşamında birçok büyük sanatçı eğitimcilik görevi üstlenmişti. Bu kurumda çalışan her sanatçı, hayatının en önemli ve anlamlı deneyimini burada yaşamış; bu iyimser ve yaratıcı ortamı terk edenler Bauhaus ideallerinin gerçek bir kariyer yapmada ne kadar önemli olduğunu sonradan fark etmiştir. Okulun eğitimci-sanatçıları arasında Bauhaus'un disiplinlerarası hedeflerine ve bütünleştirici eğitim yöntemlerine hayatı boyunca bağlı kalabilen tek isim Herbert Bayer (1900-1985) olmuştur. Sanatçı, Bauhaus öğretisini akademik yapı dışındaki gerçek dünyayla buluşturma konusunda en sabırlı ve tutarlı uygulayıcılardan birisiydi. Okulun felsefesini ömür boyu süren pratik bir uygulamaya dönüştürebilen Bayer, bu yönüyle de bir "Bauhaus Sembölü" olarak nitelendirilmeyi hak etmiştir. (Chanzit: 1988; 11).

Bayer, grafik tasarım ve tipografiyle öğrenciliği sırasında ilgilenmeye başladı. Ama o dönemde Bauhaus Weimar'ın eğitim programında tipografi dersi yer almıyor, okulda grafik çalışmaları için gerekli araç gereç bulunmuyor, özgün baskı atölyesi ise ancak sınırlı sayıdaki gravür ve taşbaskı çalışmalarına cevap verebiliyordu. Sanatçı bütün bu olumsuz şartlara rağmen tipografik deneyler yapmaktan asla vazgeçmemiştir. Gropius, Bayer'in tipografi alanındaki yeteneklerini fark eden ve çalışmalarını destekleyenlerin başında geliyordu. Bayer, içinde kendi desenlerinin de yer aldığı ve editörlüğünü Gropius'la Moholy-Nagy'nin üstlendiği "Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923" başlıklı kitabın kapak tasarımını yapmış; o sıralarda serifsiz başlık yazıları için uygun büyüklükte matbaa yazısı bulunmadığından, kapakta kullanılan parlak renkli tipografiyi elle çizerek hazırlamıştı. (Chanzit: 1988; 48).

Bayer'in öğrencilik dönemi çalışmalarında Konstrüktivizm ve De Stijl akımlarının bileşiminden oluşan açık ve berrak bir görüntü dilinin ön plana çıktığı görülür. 1923'te Almanya'da ekonomik krizin artmaya başladığı bir dönemde Thüringen eyaletinin 1 Milyon Mark'ın katları olarak tedavüle çıkaracağı banknotların tasarımını üstlenen sanatçı, bu çalışmalarda geleneksel tipografi yaklaşımlarını terk ederek, bütünüyle serifsiz ve bold yazı karakterlerine yer vermişti. (Spencer: 1990; 145,148). Bauhaus yaklaşımının grafik tasarım alanındaki ilk örnekleri olarak kabul edilebileceğimiz bu banknotlar, henüz mürekkepleri bile kurumadan iki gün içinde piyasaya sürüldü. Ancak böylesine üslupçu bir anlayış grup çalışmalarında ilkesiz ve görüntüye dayalı yüzeysel düşüncelere tamamen, karşı olan Gropius'u bile dehşete düşürmüştü. Buna karşın Bayer'in tasarımları; birçok tipografik geleneğin yanı sıra, özellikle Gotik yasların yoğun olarak kullanıldığı Alman matbaacılık sektörünün tutuculuğuna karşı çıkan Bauhaus tasarım felsefesinin katı radikalizmin çok iyi yansıtıyordu. Bu felsefenin en belirgin özellikleri ise asimetri, dikdörtgen formlu akıcı ve esnek bir grid yapısı, güçlü ve etkili soyut biçimler ve süslemeye karşı çıkan bir tasarım anlayışıydı. Biçimin işleve uyum sağlamasına yönelik araştırmalar okulda yapılan bütün çalışmaların felsefi temelini oluşturuyordu. Sınırlanmış bir üsluptan çok, belirli bir düşünme biçiminin ortak payda oluşturduğu Bauhaus eğitim yapısı; tazeliği ve tutarlılığıyla görsel bir farklılık yaratmada her zaman başarılı olmuştur. (Blackwell: 1992; 72).

Bayer, çalışmalarında işlevselliğin vurgulandığı Konstrüktivist tasarım yaklaşımlarını ön plana almış, Yeni Tipografi'nin diğer öncülerinde de görüldüğü gibi; serifli yazıları kullanımdan kaldırarak sadece serifsiz yazılara dayalı bir tipografi anlayışının savunuculuğunu yapmıştır. Tipografide iki taraflı bloklamalar yerine, sadece soldan bloklanmış metin düzenlemelerine yer veren sanatçı; tasarımlarında yazı boyutu ve ton değerlerine dayalı güçlü kontrastlar kullanarak sözcüklerin mesajdaki önemini ön plana alan nesnel bir vurgu hiyerarşisi oluşturmuştur. Bayer'in görsel vurgulamalarında saf geometrik formlar, temel renkler ve bar, çizgi, nokta ve kare gibi farklı tipografik unsurlar göze çarpar. Güçlü dikey ve yatay formlara dayalı dinamik bir kompozisyon anlayışı, sanatçının Bauhaus'taki

öğretim üyeliği döneminin en karakteristik özelliğidir. Bayer serifsiz yazıların yanı sıra, miniskül (küçük harf) karakterlere dayalı tek kodlu alfabenin de ateşli bir savunucusu olmuştur. (Meggs: 1983; 338).

Tek kodlu alfabe, bütün modern tipografi öncülerinin en popüler tartışma konularından birisiydi: Konuşma dilinde özel bir vurgu içermediklerine göre, majüskül karakterlere (büyük harfler) gerek yoktu. Ayrıca büyük harfler dizgi sırasında zaman ve para kaybı oluşturuyor ve basımevlerinde fazladan bir yazı kasası (tipo baskıda) işgal ediyordu. Deneysel tipografi sanatçılarının yazı dilini ve tipografik iletişimi daha da karmaşık hale getiren büyük harflerden uzaklaşmasının altında bu nedenler yatmaktadır. (Blackwell: 1992; 72). 1925 yılında büyük harf içermeyen geometrik bir alfabenin tasarlanması yönündeki çalışmalar, Bauhaus eğitim programının önemli bir parçası haline dönüşmüştü. Bayer'in "Versuch einer neuen Schrift" (Yeni Bir Yazı Araştırması) başlıklı alfabe projesi, bu çalışmaların en tanınmış örneğidir. El yazısı ve matbaa yazısı olarak her türlü uygulamaya uyum sağlayabilen bu alfabe, modernist kuramların sözcülüğünü yaptığı saf, geometrik ve uluslararası nitelikler taşıyan formlardan meydana gelmişti. Temel geometrik biçimler kullanarak yapılandırdığı harflerle makineleşmeye de gönderme yapan Bayer, araştırmasında mekanik görünümlü tipografiyi şöyle savunuyordu: "Elle üretilmiş yazıları makine kullanarak basmak, sahte bir romantizmdir." (Kinross: 1994; 93).

Sanatçı tek kodlu alfabe önerisiyle harf formlarında yalınlaştırılmış ve genelleştirilmiş modüler bir yapıyı da ön plana çıkarıyordu. Bayer'in 1925 yılında tasarladığı "Universal Alphabet (Evrensel Alfabe); bütün harflerin standart eğim ve doğrulara sahip olduğu ve sadece yapısal olarak gereken farklılıkların korunduğu, minimize edilmiş şeritsiz yazı karakterlerinin ilk örnekleri arasındadır. Sanatçı bu alfabe tasarımında; harfleri oldukça yalın, açık ve rasyonel formlara indirgemeyi başarmıştı. (Spencer: 1990; 145,148). Bütün harflerin birkaç farklı boyutta daire, üç farklı açı ve dikey-yatay çizgiler gibi temel geometrik unsurlarla yapılandırıldığı "Evrensel Alfabe "de aç, dönüş ve yaylar mümkün olduğunca benzer tutulmuş, "m"

ve "w" gibi harflerde tamamen aynı formlardan yararlanılmış, "x" harfi ise "o" harfinin ortadan bölünüp ters yönlere yansıtılmasıyla oluşturulmuştu. (Blackwell: 1992; 72). Bayer'in "Evrensel Alfabe"si reklam sektöründe yaygın olarak kullanılmış; ama hiçbir zaman bir yazı karakteri olarak dökülüp üretilmemiştir.

Bayer, tipografideki modernleşme sürecine büyük katkılarda bulunmuş bir tasarımcıdır. Buna karşın; açıklık, kusursuzluk ve soyutlama oluşturmak amacıyla tipografiye getirdiği bazı "katı" ilkeler, etkileyici olduğu kadar da tartışmalıdır. Sanatçının ekonomi ve mantık adına büyük harfleri alfabeden çıkarma talebi, bütün isimlerin büyük harflerle yazıldığı Almanya'da büyük bir karışıklığa yol açmıştı. Örneğin; Yerel Posta Yönetimi özel isimlerde küçük harf kullanımını hata olarak değerlendirerek, bu tür gönderileri taşımayı kabul etmiyordu. Gerçekten de Bayer'in tek kodlu alfabe girişimi, gramer olarak bütün isimlerin baş harflerinin büyük harfle yazıldığı Alman dili için oldukça radikal bir tavır olmuştur. Aynı dönemde Bauhaus üyelerinin kitap ve dergilere yazdıkları makalelerde serifsiz ve tamamen küçük harflerden oluşan yazıları ısrarla kullanması da bu yaklaşıma karşı olanları epeyce öfkelenmişti. Bunların yanı sıra, tek kodlu alfabe uygulamaları geleneksel yazı kodlamalarına alışkın olanlar tarafından fazla benimsenmemiş ve özellikle uzun metinlerden oluşan yazılarda pek tercih edilmemiştir. Serifsiz ve küçük harfli alfabelerin "evrensel görünümü" özellikle Almanya'daki aşırı milliyetçi kesimin büyük tepkisini çekmiş; Nasyonal Sosyalistler ideolojilerinin etkili bir simgesi olarak Gotik yazı karakterlerini tekrar kullanmaya başlamıştır. Bütün bu olumsuzluklara karşın, Bauhaus'un tipografi atölyelerinde tasarlanan afiş, reklam ve tanıtım malzemeleri toplumda büyük bir yankı uyandırmıştır. Bunların arasında; Moholy-Nagy ve Bayer'in ortak tasarımları olan, grafik ve fotografik unsurların bloklar halinde esprili ve zarif bir yaklaşımla bir arada kullanıldığı Bauhaus dergisinin kapağı, 20. yüzyıl grafik tasarımının klasikleri arasında girmiştir. (Ehrlich: 1991; 133). 1927 yılının sonlarında hazırlanan bu çalışma, 1931'de New York Art Center'da düzenlenen Uluslararası Reklam Fotoğrafçılığı sergisinde birincilik ödülü kazandı. Bayer bu kapakta, Bauhaus ruhunu yaratıcı bir tasarım çözümlemesiyle yansıtan dramatik bir fotomontajdan yararlanmıştı.

Tipografi çalışmalarında açıklık ve okunaklılığı en üst düzeye çıkaran sanatçının tasarımları, izleyiciye amaçlı ve doğrudan mesajlar gönderen yalın ve ekonomik simgelerden oluşuyordu. Bayer, Bauhaus'taki öğrencilik yıllarından yaşlılığına kadar sürdürdüğü uzun araştırmak sonucunda özgün ve olgun bir grafik ve tipografik stil yaratmayı başarmıştır. (Chanzit: 1988; 17).

2.7.7. Yeni Tipografinin Öncüleri

Werkman:

1920'lerde yaptığı deneysel çalışmalarla Yeni Tipografi hareketine katkıda bulunan bağımsız öncülerden birisi de Hendrik Nicolaas Werk-man'dır (1882-1942). Matbaacılıkla uğraşan Werkman, Hollanda'nın kuzeyindeki Groningen şehrindeki atölyesinde harf, mürekkep ve merdane gibi malzemeleri kullanarak şans, rastlantı ve saf sanatsal ifadeye dayalı soyut biçim ve renk kompozisyonları hazırlıyordu. Sanatçı "Druksels" (Baskılar) adını verdiği ilk çalışmalarında, kaba grenli kâğıtlara yaptığı baskılarla dokunun görsel etkisini ön plana çıkarmayı amaçlamıştı. 1923'ten sonra "The next cali" dergisi için hazırladığı tipografik denemelerde ise kâğıdın yaratıcı kullanımını daha fazla vurgulayan Werkman, krem tonlarındaki kâğıtlar üzerine hardal şansı, kırmızı ve gece mavisi renklerindeki mürekkeplerle yaptığı çalışmalarla etkili bir görüntü dağarcığı oluşturmayı başarmıştır.

1882 yılında Groningen şehrine bağlı Leens'te doğan Werkman, ondört yaşındayken Groningen'de izlediği Van Gogh sergisinden sonra sanatla yoğun biçimde ilgilenmeye karar verdi. Okul hayatı başarısızlıklarla geçen ve bir süre fotoğrafçılıkla uğraşan sanatçı, birçok matbaada çıraklık yaptıktan sonra 1903 yılında "Groningen Dagblad" gazetesinde çalışmaya başladı. 1907'de gazetedeki görevinden ayrıldı ve bir matbaada ustabaşı olarak işe girdi. Ama bu görevde de fazla kalamayan Werkman, bir yıl dolmadan kendi matbaasını kurdu; sonra da eşinin ailesinin maddi desteğiyle iş yerinin otuz kişinin çalıştığı bir şirkete dönüştürdü. Werkman 1923

yılında matbaasını kapatıp iki çalışanını dayanına alarak küçük ölçekte bir baskı atölyesi kurdu. Aldığı radikal kararlarla sanatı hayatının birincil amacı haline getirerek; resim, gravür ve taşbaskı çalışmalarına başlayan Werkman, 1920 yılında Groningen’de “Do Ploeg” adlı bir sanatçı grubunun düzenlediği sergilere katıldı. (Spencer: 1990; 101,102).

Werkman'ın tipografik çalışmalarını, sadece kendine özgü bir biçimle geliştirdiği yüksek sanatsal kalitedeki baskı teknikleri ile açıklamak elbette yetersiz olur. Çizgi, virgül, harf ve işaret eden el gibi tipografik umurlar aracılığıyla ulaşılan rastlantısal, ama ustalıklı sonuçlar; sanatçının çalışmalarındaki ayırt edici özelliklerdir. Ağaçtan yapılmış harflerin doğal dokusundan yararlanan ve eski harfler üzerindeki çizik ve hataları sanatsal ve benzersi bir tipografik yapı oluşturmada avantaj haline dönüştürmeyi başaran Werkman'ın kâğıt ve mürekkep seçiminde de aynı özeni gösterdiğini söylemek mümkündür. Sanatçının 1923-1929 yılları arasında beyaz zemin üzerine sadece siyah renk kullanarak bastığı "tiksellerinde" Dadacı etkiler göze çarpar. (Spencer: 1990; 110,111).

Baskı sürecine ait bütün unsurları renk ve form eşliğinde ve oldukça farklı yöntemlerle bir araya getiren Werkman, tasarımının içine kattığı rastlantısal öğelerle sayfaya ve malzemeye özgün ve yoruma dayalı bir özellik kazandırmayı başarmıştır. Sanatçı, tipografik karakterlere kavramsal boyut yükleyen ve dönemi için oldukça sıra dışı bir yaklaşım olarak kabul edilen üslubuyla, sonraki yıllarda gelişkin örneklerine rastladığımız yaratıcı iletişim dilinin öncülerinden birisi olmuştur. Ancak Werkman, m kitlesel bir iletişim biçimi olarak görülmemesi gereken tipografik kompozisyonlarını tek tek elde hazırlanan ve birbirinden bağımsız çeşitlemelerle dolu birer sanat yapıtı gibi değerlendirmek belki de daha doğru bir yaklaşım olacaktır. (Becer: 2007; 221).

Zwart ve Schuitema:

Yeni Tipografi hareketinin en önemli örnekleri manifesto formunda tasarlanmıştır. Ancak bunun yanında bazı bağımsız tasarımcılarda tanıtım amaçlı çalışmalarında modern tipografinin başarılı uygulamalarını ortaya koymuştur. Bunların arasında sayabileceğimiz Piet Zwart (1885-1977) ve Paul Schuitema (1897-1973), 1920'lerin ortalarında Konstrüktivizm ve De Stijl ilkelerini ticari reklamcılık alanına uyarlayan iki Hollandalı tasarımcıdır. Zwart'ın "NKF" (Hollanda Kablo Fabrikası) için hazırladığı basın ilanları ile Schuitema'nın "Berkel" firması için yaptığı tasarımlar, Yeni Tipografi yaklaşımının en güçlü ve etkileyici örnekleri arasındadır. Mesaj aktarımında içerik ile tekniği bir arada kurgulayan Zwart ve Schuitema, baskı sektöründe kullanılan sıradan yazı karakterleriyle yarattıkları yenilikçi kompozisyonlarla, tipografiyi yatay şeritler (satırlar) halinde uzanan "deli gömleğinden" kurtarmıştır. (Spencer: 1990; 117).

Zwart'ın 1920'lerin sonunda NKF ile Posta İşletmeleri için hazırladığı katalog ve broşürlerde canlı, güçlü ve yaratıcı sürprizlerle dolu fotomontajlar dikkati çeker. Renk kullanımında De Stijl ilkelerinin etkisi altında olan sanatçı, tasarımlarında sadece sarı, kırmızı ve mavi gibi ana renklere yer veriyordu. Buna karşın Zwart'ın grafik tasarımlarında zaman içinde son derece radikal değişimler söz konusu olmuştur.

Bu değişimleri şöyle sıralamak mümkündür:

1. Sanatçı, akıllıca seçilmiş sözcüklere yer verdiği tasarımlarında adeta bir metin yazarı gibi çalışmıştır.
2. Yüksek kontrast değerlerine sahip fotoğraf ve negatif reproduksiyonları dramatik etkiler oluşturacak biçimde bir araya getiren Zwart, üst üste bastığı ve diğer fotoğraflara göre daha güçlü renkler uyguladığı fotoğrafları bazı çalışmalarında ön plana çıkararak vurgulama yoluna gitmiştir.

3. Yazı ve çizgilerin yanı sıra, malzemenin saydam özelliklerinden, silüet ve kat yerlerinden ustalıkla yararlanan sanatçı; bütün bu nitelikleriyle, basılı kâğıda yeni bir boyut, gerilim ve etki gücü kazandıran öncü ve bağımsız yaratıcılardan birisi olmuştur. (Spencer: 1990; 127).

Zwart'ın afiş çalışmalarında yazı boyutları arasında kurulan güçlü kontrastlar dikkat çekicidir. Sanatçı bazı tasarımlarında sözcükleri oluşturan harfleri -neredeyse soyut formlara dönüşecek kadar- büyük boyutlarda kullanmıştır. Çalışmalarındaki metinleri çoğunlukla kendisi kaleme alan Zwart, böylelikle sözcük ile imge arasında etkili ve akılcı ilişkiler kurmayı başarmıştır. Beyaz boşlukların dramatik kullanımı, boyuta dayalı kontrastlar ve diyagonal konumlu tipografi sanatçının tasarımlarındaki en karakteristik özelliklerdir. (Blackwell: 1992; 78,80).

Yeni Tipografi hareketinin bağımsız temsilcilerinden Paul Schuitema ise Werkman'ın da yaşadığı Kuzey Hollanda'nın Groningen şehrinde 1897 yılında doğdu. Resim eğitimi almış olmasına rağmen sonradan grafik tasarıma yönelen sanatçı, 1920'lerin başında broşür, katalog, basın ilanı, logo, antetli kâğıt ve sergi standlarını tasarladığı "Berkel" firmasında danışman olarak işe başladı. Fotoğraf, 1926'dan itibaren Schuitema tasarımlarının vazgeçilmez bir parçası haline dönüştü. Önceleri profesyonel fotoğrafçılarla çalışmayı deneyen sanatçı; doyurucu bir sonuç elde edemeyince, bu konuda kendi kendisini yetiştirmeye karar verdi. Fotoğrafın yakalayabildiği hareket etkileri Schuitema'nın özel ilgi alanıydı. 1927'de Stuttgart'taki "Bild und Foto" (Görüntü ve Fotoğraf) sergisinde bazı fotoğraf ve montajlarına yer verilen sanatçı; tasarımlarında nesnel fotoğraflarla tipografiyi bir araya getirmiş, üst piste baskı tekniğinin etkileyici örneklerini vermiştir. (Spencer: 1990; 129).

Berlewi:

Polonya'da 1917-1919 yılları arasında Dışavurumcu yazar ve ressamlardan oluşan bir grup, Alman Dışavurumcularının yayın organı "Der Sturm" (Fırtına)

dergisindeki metafizik düşüncelerden etkilenmiş; bunlara kendi dergileri "Zdröj" (Kaynak) da da yer vermişti. Aynı dönemi Kübist ve Fütüristlerden oluşan başka bir sanatçı grubu da "Formizm" (Biçimcilik) adını verdikleri bir akımın öncülüğünü yapıyordu. 1920'lerin sonunda Varşova'da Anatol Stern (1899-1968) ve Alexander Wat (1900-1967) adlı iki Fütürist şair, içinde bazı sözcük oyunlarına verdikleri "GGA" adında bir derginin yayınına başladı.

Manifestolarındaki tezlerden birinde, sanatın bilim olduğu iddia ediliyordu. Bu entelektüel ortam içinde Varşova'yı ziyaret ederek bir konferans veren El Lissitzky'nin düşüncelerinden etkilenenler arasında, yirmialtı yaşındaki Henryk Berlewi (1894-1967) de bulunuyordu. Sanatçı, Lissitzky ile tanıştıktan sonra 1922 yılında Berlin'e giderek "Mechano-Faktura" adını verdiği bir deney dizisi üzerinde çalışmaya başladı. Modern sanatı yanılısamalarla dolu bir tuzak olarak tanımlayan Berlewi, bu tuzaktan kurtulmak için mekanik tekniklere dayalı görsel bir sistem öneriyordu. Sanatçı bu amaçla, resim ve grafik tasannu üç boyutluluğa ilişkin her türlü yanılısamayı göz ardı eden mekanik ve yapısal bir soyutlamaya indirgemştir. Berlewi'nin "Mekanik Konstrüktivizm" olarak tanımlanabilecek çalışmaları, basit ve iki boyutlu geometrik unsurlardan oluşan ve yeniden üretilebilen grafik kompozisyonlardı. Sanatın bu şekilde "mekanize" edilmesini, endüstri toplumunun ifade biçimi olarak nitelendirmek de mümkündür. Düzenlemelerinin birçoğunda kırmızı, siyah ve beyaz renklerde tipografik unsurlara yer veren sanatçı, kompozisyonlarında görsel ağırlıkları kademeli olarak artan ya da azalan geometrik formlar kullanarak okuma yönü konusunda farklı öneriler geliştirmiştir. (Meggs: 1983; 359).

2.7.8. Uluslararası Tipografik Stil - İsviçre Tipografisi

İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı sonuçlarını izleyen ekonomik toparlanma döneminde modern tipografi anlayışını tekrar hayata geçiren ilk model İsviçre'de ortaya çıkmış, bu model kısa bir süre sonra İsviçre Tipografisi adıyla anılmaya

başlamıştır. Yeni tasarım üslubunun İsviçre'de gelişmesine ortam hazırlayan birçok neden bulunuyordu. Öncelikle, İkinci Dünya Savaşı'na katılmayan bu küçük ülke savaş boyunca tarafsızlığını sürdürebilmeyi başarmıştı. Tarafsızlık politikası, Yeni Tipografinin erken döneminde yaşanan gelişmelerin bu ülkede sürdürülebilmesine de imkân hazırlamıştır. Halbuki diğer ülkeler böyle bir şansa sahip değildi. Aslında İsveç de savaşa katılmamıştı; ama gelişmiş bir tipografi kültürüne ve yaygın bir dil ağına sahip olmayan bu ülkenin tipografiye yeni bir ivme kazandırması beklenemezdi.

Geniş anlamda birçok basılı imge üzerinde, özel olarak da afiş tasarımında olmak üzere; 1930'ların İsviçresi'nde modernist yaklaşımlara sıkça rastlanıyordu: Yalınlaştırılmış imgeler, metin ve görsel unsurların iç içe girdiği kompozisyonlar, fotoğraf, özellikle de fotomontaj kullanımı... Bu denemin tasarımlarında imgeler yazılarda izlenen biçimsel yakılığa indirgenirken, yazılar da -tam tersine- neredeyse grafik imgeler haline dönüştürülmüştü. Bunun sonucunda tipografi ile grafik sanatlar arasındaki kategorik ayrım ortadan kalkmış; bütün bu unsurlar birleşerek tek kavram altında bir araya gelmişti: Grafik tasarım. İsviçre'nin doğrudan demokrasiye dayalı uzun geleneği ile aynı ülkenin kanun ve kurullarla belirlediği düzen ve sınırlamalar, grafik tasarım alanında yaşanan gelişmelerin hayata ve kültüre ilişkin altyapısını birlikte oluşturuyordu. Özgürlük ve sınırlama gibi kavramların kurumsal anlamda bir araya getirilmesi sonucunda İsviçre'de yaşayan birey, reklamı daha çok bir bilgilenme aracı olarak algılamaya başladı. Aslında bu ortam, gerçeklikle ilişkisi ve ikna gücü zayıflayan diğer kapitalist ülkelerinde öncelikli olarak varmaya çalıştığı bir hedefti. Grafik tasarım; tutarlılık, süreklilik ve eşitlik gibi ilkelerin egemen olduğu İsviçre'de yararlı bilgiler aktaran, işlevsel ve "engellenmemiş" bir iletişim kanalı olarak gelişimini sürdürebilmiştir. (Kinross: 1994; 123).

İsviçre Tipografisinin oluşumuna zemin hazırlayan başka bir etken de endüstriyel üretimle bütünleşen, işçiliğe dayalı güçlü geleneklerdir. Yüksek kalitede işçilik yeteneğinin ileri teknoloji ile küçük birimler halinde (matbaacılık ve diğer sektörlerde) bir araya getirildiği bu ülkeye özgü endüstriyel yapı, tasarım ile üretim

arasındaki "geleneksel hizipleşmenin" azaltılmasına yardımcı olmuştur. Matbaacılık eğitiminin içinde tasarımla ilgili bilgilere yer verilirken, tasarım okullarının programına da baskı teknikleri dersleri eklenmiştir. Matbaacı ve tasarımcılar arasındaki bu dostane ilişkilerin en önemli kanıtı, bu iki meslek grubu arasında bir iletişim köprüsü kuran ve 1933 yılında yayınlanmaya başlayan "Typographische Monatsblätter" (Aylık Tipografi Sayfaları) adlı dergidir, İsviçre Tipografisi bütün bu etkenlerin sayesinde sağlam bir temele oturmuş; matbaacılar bazı basit çalışmaları bir tasarımcıyla işbirliğine girmeksizin çözümleyebilecek hale gelmiştir. Bu; hem geleneksel, hem de modern tipografi üslupları içinde başarılı olmuş bir modeldir, İsviçre Tipografisi özellikle matbaacılık eğitiminde, kurumlaşmış bir modernizmin ne kadar etkili olabileceğinin iyi bir örneğidir. (Kinross: 1994; 124).

"Uluslararası Tipografik Stil" olarak da adlandırılan İsviçre Tipografisi, nesnel açıklığa dayalı yaklaşımlarıyla dünya çapında bir taraftar kitlesini çevresinde toplamış; 1970'lere kadar neredeyse bütün dünyada ortak tasarım dili haline dönüşmüştür. Ancak diğer modern akımlarla karşılaştırıldığında oldukça uzun olan bu süre içinde, İsviçre tasarım üslubuna karşı bazı tepkiler de ortaya çıkmıştı. Uluslararası Tipografik Stil yaklaşımını savunanlar iletişimde ulaşılan saflık, nesnellik ve berraklığın tasarımcıya zamandan bağımsız bir biçim dili kazandırdığını ileri sürerken; karşıtları ise bu üslubun formüllere dayandığını ve her defasında benzer sonuç ve çözümlere ulaştığını iddia ediyordu, İsviçre tasarımının başlıca görsel özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür:

1. Matematiksel bir grid çizimi üzerinde asimetric olarak düzenlenmiş tasarım unsurları ile oluşturulan görsel bütünlük,
2. Serifsiz yazı karakteri kullanımı (Özellikle 1957'den sonra, "Helvetica" karakterleri),
3. Genellikle soldan bloklanan, sağda serbest ve değişken satır uzunluklarına dayalı bir tipografik kompozisyon anlayışı,
4. Sözel ve görsel bilgileri açık ve berrak bir tasarım anlayışıyla ileten nesnel metin ve fotoğraflar,
5. Ticari reklamcılık ve propagandanın abartılı dilinden uzak, bağımsız bir tasarım anlayışı.,

İsviçre stili; bir çalışma üzerinde görsel etkileycilik yaratmaktan çok, bir tasarımcı tavrı geliştirmeyi önemsiyor ve tasarım faaliyetini öncelikle sosyal amaçlara hizmet eden önemli bir meslek dalı olarak ele alıyordu. Bu görüş doğrultusunda kişisel ve egzantrik ifade biçimlerine karşı çıkmış, tasarım problemlerinin çözümünde evrensel ve bilimsel yaklaşımlar tercih edilmeye başlamıştır. İsviçreli tasarımcı kendi rolünü sanat yapmaktan çok, toplum katmanları arasında bilgi aktarımı sağlayan nesnel bir iletişimci olarak tanımlıyordu. Düzen ve berraklığı bir ideal olarak benimseyen bu üslubun öncüleri, serifsiz yazıların zamanın ruhunu yansıttığına ve bilginin yapılandırılmasında matematiksel gridin en armonik ve anlaşılır yöntem olduğuna inanıyordu, İsviçre Tipografisi başta De Stijl, Konstrüktivizm ve Bauhaus olmak üzere, 1920'lerdeki Yeni Tipografi hareketinin mirasını devralmıştı, İsviçre üslubunu oluşturan tasarımcılar, De Stijl'in bir grid üzerinde yapılanan dikey-yatay formlara dayalı görüntü dilini grafik tasarım alanına uyarlamıştır. Theo Ballmer (1902-1965) ve Max Bill (1908-1994) gibi Bauhaus okullarında öğrenim gören İsviçreli tasarımcılarda matematiksel orantılar, geometrik mekân bölümlenmeleri ve modüler gridler kullanarak Konstrüktivist tasarım ilkelerini grafik iletişim formlarına dönüştürmüştür. (Meggs: 1983; 379,380).

Max Bill, Yeni Tipografinin nesnel, işlevsel ve evrensel ilkelerini İsviçre'ye özgü bir üsluba dönüştürmeye çalışıyordu. İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda İsviçre'de, Bill'in belirlediği bu ilkeleri uygulayan bir tasarımcılar okulundan söz etmek mümkündür. 1958-1965 yılları arasında yayınlanan "Neue Graphik" (Yeni Grafik) dergisi ile Kari Gerstner (1930) ve Markus Kutter'in (1925-2005) 1959'da yazdığı "Die neue Graphik" (Yeni Grafik) adlı kitap sayesinde popüleritesi artan İsviçre Tipografisi, giderek uluslararası bir üslup kimliğini kazanmıştır. Yazdıkları kitapta grafik tasarımın ilk örneklerinin adı bilinmeyen matbaacılarla afiş sanatçılarının 19. yüzyılda yaptıkları çalışmalar olduğunu dile getiren Gerstner ve Kutter, bu alandaki gerçek kırılma noktasını 20. yüzyılda ortaya çıkan modern sanat akımlarının oluşturduğunu savunuyorlardı. 1944'den bu yana Zürih'te yayınlanmakta olan ve grafik tasarıma daha geleneksel bir bakış açısından yaklaşan "Graphis" dergisi ise İsviçre üslubunu uzun süre görmezden geldi. Ama aynı dergi 1959 yılında Emil Ruder'in (1914-1970) bu yeni stilin ilkelerini açıklayan "Düzen Tipografisi"

başlıklı iki sayfalık bildirisine yer vermekte bir sakınca görmemişti. 1942 yılından beri Basel'de tasarım hocalığı yapan yazar, bildirisini eski öğrencilerinin çalışmalarıyla da destekliyordu. Tipografi alanındaki düşüncelerini 1967 yılında yazdığı "Typographie" (Tipografi) başlıklı kitapta özetleyen Ruder; İsviçre Tipografisinin en saf ve katı uygulayıcılarından birisi olmuş, bu üslubun gelişmesinde önemli rol oynamıştır. (Kinross: 1994; 124,126).

İsviçre Tipografisinin başka bir öncüsü de Josef Müller-Brockmann (1914-1996) dır. İsviçre Tipografisi'ni ve uyguladığı yöntemleri uluslararası boyuta taşıyan ve sonradan İngilizce ve Fransızcaya da çevrilen "Gestaltungsprobleme des Graphikers" (Grafikerin Tasarım Problemleri) başlıklı kitabını 1961 yılında yayınlayan sanatçı, bir dönem Zürih'te öğretim üyeliğinde de bulunmuştu. Kitabında illüstrasyona dayalı öznel bir ifade modundan, tipografi temeline dayalı nesnel ve inşacı bir yönetime doğru tarihsel bir değişim süreci yaşandığının altını çizmiştir. Sanatçı bu ilkeleri, meslektaşları ve öğrencilerinin çalışmalarıyla kitabında örnekliyordu. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, İsviçre Tipografisinin en önemli yayın organlarından birisi de "Neue Graphik" dergisiydi. Aralarında Müller-Brockmann'ın da yer aldığı editörler grubu, kare formatındaki bu dergiyi uluslararası bir platforma taşımak amacıyla, her makaleyi çok sayıda sütuna böldükleri sayfalar içinde ve üç ayrı dilde yayınlamayı başarmıştı. On sekiz sayının yayınlandığı yedi yıl içinde derginin tasarımında hiçbir sapma olmamış; belirlenen bütün tipografik kriterler, giderek İsviçre Tipografisinin en ayırt edici özellikleri haline dönüşmüştür. Tasarımdaki bu tutarlılık, bakış açısındaki nesneliği de doğrulayan bir unsurdur. "Neue Graphik"; yeni kuşak grafik tasarımcıların son çalışmalarının yanı sıra, iki dünya savaşı arasında altın dönemini yaşayan Yeni Tipografi hareketinin önemli örneklerine de yer veriyordu. Dergi, tasarım tarihinde yerini almış yapıtları bir tür yeniden keşfetme ortamı hazırlayarak yeni bir gelenek oluşturmayı hedefliyordu. Bu geleneğin son ürünü de; İsviçre Tipografisiydi. (Kinross: 1994; 125,126).

İsviçre Tipografisi ilkelerini savunan süreli yayınlardan birisi de "Typographische Monatsblätter" (Aylık Tipografi Sayfalan) dergisidir. Derginin 1959'da yayınlanan özel sayısı "Integrale Typographic" (Bütünsel Tipografi)

başlığını taşıyordu. Bu sayıya katkıda bulunan ve erken modern dönemin tipografi anlayışının belirlediği elementer (saf, temel) sınırlamaların dışına çıkılarak, işlevsel ya da organik (integral) bir tipografi yaklaşımına ağırlık verilmesi gerektiğini savunan Kari Gerstner; düşüncelerini şöyle dile getiriyordu: "Integral tipografi, dil ile basılı harf arasındaki ilişkiye yeni bir bütünsellik kazandırmaya çalışır. Metin ve tipografi birbirlerini farklı düzlemlerde izleyen iki farklı süreç haline getirilmemelidir." Gerstner, işleve dayalı tipografinin katı kurallarıyla karşılaştırıldığında daha liberal görünen bu tezini "New York Times" gazetesi için hazırlanan basın ilanları ile de destekliyordu. Hiçbir grid sisteminin kullanılmadığı bu çalışmalarda serifli yazı karakterlerine yer verilmiş, böylelikle Yeni Tipografinin bazı kuralları yavaş yavaş sorgulanmaya başlamıştı. (Kinross: 1994; 127).

Tschichold ise 1957 yılında yayınlanan "Zur Typographie der Gegenwart" (Günümüz Tipografisi Üzerine) başlıklı makalesinde İsviçre Tipografisinin koyduğu katı ilkelere karşı çıkıyor; metinlerin bloklar halinde düzenlenmesinin sözcükleri anlamından uzaklaştırarak birer ton değeri düzeyine indirgediğini öne sürüyordu. Gerçekten de grid üzerinde yapılan eğitici alıştırmalarla neredeyse bir hesap-kitap işine dönüşen sağa ya da sola bloklanmış yazılar, İsviçre Tipografisinin en belirgin özelliği haline dönüşmüştü. Tschichold, bir zamanlar Yeni Tipografi hareketi içinde kendisinin de savunmuş olduğu "serifsiz yazı saplantısını" ise şu sözlerle eleştiriyordu: "Harf formları dönemin ruhunu ya da gökdelen, otomobd gibi en yeni endüstriyel ürünleri betimlemek gibi bir işlev üstlenemez. Tipografi her şeyden önce 'kendisi' gibi olmalı, göze uyum sağlamalı ve okumayı konforlu hale getirmelidir."

Sanatçı, serifsiz yazıların gerçekte ilk kez "Grotesque" adıyla ortaya çıkan bir 19. yüzyıl karakterinden türetildiğini ve modern form anlayışını temsil edemeyeceğini de yazısında vurguluyordu. Anatomisinde kaligrafik gelenekleri hâlâ barındıran Romen (antik) karakterlerin yüzyıllar içinde varlığını sürdürebilen en uzun ömürlü yazılar olduğunu dile getiren Tschichold, karşı olduğu İsviçre Tipografisinin diğer özelliklerini de makalesinde şu kısa cümlelerle eleştiriyordu:

"Paragrafların içerden başlamasına karşı çıkan ve anlamı göz ardı eden bir formalizm... Kitap tasarımında asimetrik metin düzenlemeleri... Kâğıt formatında estetikten uzak DIN (Alman Standartlar Enstitüsü) standartları... Tipografik anlatım olanaklarını kısıtlayan yazı boyutu sınırlamaları... Saf renklerle ya da tamamen kâğıdın beyazı ile sınırlandırılmış bir tasarım anlayışı..." Tschichold'a göre Yeni Tipografi, bütün bu olumsuz nitelikler yüzünden zarafetini yitiriyordu. Aslında sanatçının burada zarafet olarak tanımladığı şey; güzellik değil, daha çok küçük ayrıntılarda ortaya çıkan insani bir sıcaklık ve incelikti. Bu görüşe karşı çıkan Emil Ruder ise asimetrik olarak sağa ya da sola bloklanmış yazı gruplarının metin düzenlemelerinde en doğru yöntem olduğunu ve serifsiz yazıların farklı çeşitlemelerinin her türlü metne uyum sağlayabildiğini iddia ediyordu. (Kinross: 1994; 128,129).

Serifsiz yazıların avukatlığını üstlenen Emil Ruder, bu tezini doğrulayabileceği yazı karakterini de bulmuştu: "Univers". Bu yazı aynı dönemin diğer karakterleri olan "Folio" ve "Helvetica" ile karşılaştırıldığında, 19. yüzyıl Grotesk yazılan ile iki dünya savaşı arasında tasarlanan geometrik serifsiz yazılar "Futura" ve "Erbar"ın daha geliştirilmiş bir sentezi görünümündeydi. Kaligrafik özellikleri bünyesinde barındıran ve Rönesans'ın hümanist geleneklerini sürdüren "Gill Sans" karakteri ise katı bir modernizmi savunan İsviçreli tipograflar tarafından pek tercih edilmiyordu. Paris'te üretilmesine rağmen İsviçre kökenli bir yazı olan Univers'in en ayııcı özelliği, yirmibir çeşitlemeden meydana gelen ve her çeşitlemesine aynı numara verilen bir yazı ailesi olarak tasarlanmış olmasıydı. Bilimsel ve mantıksal ilkeler doğrultusunda biçimlendirilmesinin yarımında; sabra ve inceliğe dayalı İsviçre el işçiliği geleneğinin iyi bir örneği de olan bu yazı, eski usûlde elle çizilerek hazırlanmıştı. Özellikle fotodizgi teknolojisine uygun olarak tasarlanan Univers'in matrisleri (kalıpları), 1961 yılında ticari olarak satışa sunuldu. Ruder'e göre Yeni Tipografi hareketi, kuramlarını hayata geçiren bir yazı karakterine sonunda kavuşmuştu. Gerçekten de birçok firma tarafından eşzamanlı olarak üretilen ve dünya çapında pazarlanan Univers; Bayer, Schwitters ve diğer modernist tasarımcıların hazırladığı yazılarıyla karşılaştırıldığında, adına yakışır bir evrenselliğe ulaştı. Bu yazıyı "evrensel" kılan başka bir tasarım özelliğinden de söz etmek gerekir: Univers'in büyük harfleri diğer yazılara göre daha küçük boyutlarda tasarlandığından, farklı dillerde dizildiklerinde bile bütün metin bloklarında eşdeğer bir yoğunluk ve ton değeri elde edilebiliyordu. Örneğin; Fransızca bir metin ile

nispeten daha fazla sayıda büyük harfin kullanıldığı Almanca bir metin aynı sayfada birbirlerine paralel sütunlarda dizildiğinde benzer bir görsel etki ortaya çıkıyordu. Univers'in bu özelliği, birden fazla dilin konuşulduğu İsviçre için oldukça önemliydi. (Kinross: 1994; 129,130).

İsviçre Tipografisi ile ilişkilendirilen başka bir serifsiz yazı karakteri de Münchenstein'daki Haas yazı dökümevinin girişimiyle tasarlanan "Neue Haas Grotesk"tir. Bu yazının Frankfurt'taki Stempel dökümevi tarafından üretilen versiyonuna ise tasarlandığı ülkeyi hatırlatan bir isim verilmişti: Helvetica (İsviçreli). Önceki adında da vurgulandığı gibi Helvetica, gerçekte 19. yüzyıl Grotesk yazılarının gelişmiş bir modeliydi. Ancak bu yeni yazı karakterlerine yakınlık duymayan İsviçreli tasarımcılar da bulunuyordu. Örneğin; Kari Gerstner, Univers ve Helvetica'yı gereğinden fazla düzgün, monoton ve eşdeğer tonlara sahip olmaları nedeniyle eleştiriyordu: "Grafik açıdan etkileyici olan şeyler çoğu zaman işlevsel değildir. Görsel açıklık ve anlaşılabilirlik özelliği taşıyan bu yazılar, okuma sürecinde genellikle tekdüze bir görünüm sergilemektedir." Bu iki yazının özelliklerini vurgulamada şu ilginç benzetme sıkça kullanılır: Univers bir yarış atı gibidir. Helvetica ise kaba, ama güvenilir bir beygiri andırır. (Kinross: 1994; 130,131).

Gerstner geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olmasına karşın, kuramcı ve uygulamacı kimliğiyle İsviçre tipografi kültürünün 1960'larda bir duraklama dönemine girdiğini de fark ediyordu. Bu duraklama, üslubun liderliğini üstlenen Ruder ve Miffler-Brockmann gibi tasarımcıların çalışmalarında izlenen katı standartlar, ısrarcı yöntemler ve nesnel bakış açısının doğal bir sonucuydu. Bu olgu şöyle bir tipografik ayrıntı ile örneklenebilir: Önceleri İsviçre Tipografisi, paragraf başlarındaki ilk satırın yazı sütununun biraz içerisinden başlatılması uygulamasına (indentation) tamamen karşı çıkmıştı. Buna rağmen "Typographische Monatsblätter" dergisi bu uygulamayı yeniden gündeme getirmiş, içerden başlatılan paragrafların metnin anlamına büyük bir katkıda bulunduğu ve tasarıma serbestlik kazandırdığı sonradan fark edilmiştir. Gerstner 1972 yılında tasarımcılara yönelik olarak hazırladığı ve deneysel ruhuyla dikkat çeken "Kompendium für Alphabeten"

(Alfabeler İçin El Kitabı) adlı çalışmasında İsviçre Tipografisinin dogmalarnı sorgulamaya başlamış, kitabında uluslararası bir yöntem olarak benimsenen bu üsluba adeta "son darbeyi" indirmişti. 1970'lerde Gerstner'in başlattığı bu karşı hareket doğrultusunda Basel'deki tasarım okulunun başında bulunan Wolfgang Weingart'in önderliğini yaptığı postmodernist tasarımcılar kuşağı, İsviçre Tipografisi'nin en önemli ilkelerini birer birer yıkmaya başlamıştır. (Kinross: 1994; 131,132).

Batı dünyasındaki refah ve iyileşme yıllarında egemen olan İsviçre üslubu hem stil, hem de nesnel ve anonim bir yöntem olarak modern dünyanın teknolojik gelişimine güven duyan bir tavır sergilemiştir. Bu yaklaşım; işlevselliğin yanı sıra, belirli bir estetiği de bünyesinde barındırıyordu. Başta Bill ve Gerstner olmak üzere İsviçre Tipografisinin birçok öncüsü, aynı zamanda soyut resimle uğrasan profesyonel sanatçılardı. Zaten İsviçre'deki grafik tasarım eğitiminin temelinde de soyut sanat felsefesi yer alıyordu. Kullanıma yönelik tasarım kılığına girmiş bir sanat formu olarak da nitelendirebileceğimiz bu üslup; tipografinin teknoloji, kusursuzluk ve iyi düzenlenmiş bir yapı olarak tanımlandığı 1967'lere kadar bütün dünyayı etkisi altına almıştır. Ancak ekonomik durgunluk ve krizlerin yaşandığı 1970'lerden başlayarak bütün çevresel koşullar hızla değişmiş; teknoloji, düzen ve kusursuzluk gibi kavramların kuşkuyla karşılandığı ve giderek sorgulandığı bir döneme girilmiştir. (Becer: 2007; 273).

2.7.9. Modernizm Sonrası Gelişmeler ve Dijital Tipografi

1970'lerden sonra Batı dünyasında teknoloji, ekonomi, politika ve felsefe alanında yaşanan gelişmeler yeni bir dönemin kapısını aralıyordu. Bu yeni dönemin başlangıç tarihi; petrol fiyatlarının yükseldiği, enerji krizinin baş gösterdiği ve Batı ekonomilerinin yeni bir yapılanma sürecine girdiği 1973 yılıdır. Aynı zamanda bu dönüşüm "modern" kavramının genel kabul gördüğü büyüme ve sosyal demokrasi çağının bitişini de simgeliyordu. Ekonomideki durgunluk, ancak umutla beslenen bir süreç içinde devamlılık kazanan bir sanat ya da tasarım akımının ortaya çıkmasını -kaçınılmaz olarak- engellemiştir. Ama aynı dönemde teknolojik gelişmeler, ilgi alanlarının uluslararası bir niteliğe bürünmesi ve ulusal kültürlerin

giderek homojen yapılara yönelmesi gibi etkenler de modernist düşünce üzerinde güçlendirici bir etki yapmıştır. Bu gelişmeler yerel kültürleri yok ederek, teknolojik ve sosyal özgürlükler açısından evrensel özellikler taşıyan bir "yeniden yapılandırma sürecini" içinde barındıran modernist ilkelerle görünürde uyumlu bir ilişki oluşturuyordu. Ancak eski tip bir modernizme dönüşün asla söz konusu olamayacağı da çok açıktı. Bu dönüşüm evresi postmodernizm, bu dönemin stilini ve ruhunu yansıtan çalışmalar da postmodernist olarak adlandırılmıştır. Bazıları için bu değişim, sınırlamaların sonunu ve özgürlüğe geri dönüşü simgeliyor; klasik anlamda uygar ve insancıl bir düzen kurabilme fırsatı sunuyordu. Bu dönemi karamsar ve eleştirel açıdan ele alan diğer bir görüş ise postmodernizmin parçalara bölünmüş, çoğulcu ve amaçsız bir yaşam biçimi önerdiğini iddia ediyordu. Gerçekte postmodern yapıyı oluşturan birçok düşünce, üslup olarak modernizmin kısa ve sınırlı birer yorumu niteliğindedir. Bu yorumun temelinde de 20. yüzyıl başlarında sanat ve tasarım alanında ortaya çıkan modernist akımlar yer alır. Aslında "modern" kavramını sadece birtakım üslup ve görsel özelliklere göre tanımlayarak belirli bir zaman dilimi içine sıkıştırmak da zaten olanaksızdır. Belki de şöyle bir yorum daha doğru olacaktır: "Uzun modernizm projesi", sürüp giden düşünsel çatışma ve karşıtlıklar içinde yoluna devam etmektedir. (Kinross: 1994; 134,135).

1970'li yıllarda düşünce alanında yaşanan bu dönüşümlerin yanı sıra, teknolojiye de yapısal bir yenilenme sürecine giriliyordu. Tipografide metal dizginin yerini fotodizginin alması ve ofset baskı tekniğinin dünya çapında yaygınlaşması sonucunda matbaacılık sektöründe kullanılan araçlar köklü bir değişime uğradı. 1970'lerin sonunda bu değişim daha da büyük bir ivme kazanmış; harf imgeleri negatif filmler yerine, bilgisayarların belleğinde dijital (sayısal) olarak depolanmaya başlamıştır. Dijital depolama ve katod ışın teknolojisinin lazer teknolojisi ile bir araya getirilmesiyle dizgi sistemlerinde yeni bir çağın kapısı aralandı: Dijital dizgi. Bu dönemin dizgi teknolojisinde bilgisayar destekli işlemler artarken, mekanik dizgi süreci giderek yok olmaya başladı. Dijital teknolojinin tipografi alanında izlen ilk önemli etkisi, harflerin "kimliksizleştirilmesi" olmuştur. Bütün karakterleri küçük birimlere bölen sayısallaştırma işlemleri sonucunda yazılar standart formlara dönüşmüş; roman, italik ve bold gibi sıcak dizgi teknolojisine ait tipografik norm ve sınıflamalar anlamını yitirmiştir. Dijital

teknoloji bir yazıdaki biçimsel değişimleri malzemden bağımsız olarak, anında uygulanabilir hale getiriyordu. Bütün bu gelişmeler sonucunda tipografide “kalite ideali” tekrar sorgulanmaya başladı 1970’lerin sonu ile 80’lerin başında fotodizgi ile ofset baskı, kalitenin daha ucuza elde edilmesini sağlamış ve bu kaliteyi geniş bir okuyucu kitlesine ulaştırmayı başarmıştı. Metinlerin kişisel ya da mikro bilgisayarlarda dizilip düzenlenmesine olanak sağlayan dijital teknoloji ise tipografik kalitenin yükselme ve yaygınlaşma sürecini daha da hızlandırdı. Dijital çağda tipografik malzeme ve araç-gerecin ekonomik yapısı da büyük bir değişime uğramış, metal dizgi makinelerinin ve fotodizgi sisteminde kullanılan fotografik ve kimyasal malzemelerin üreticileri birer birer sahneden çekilmeye başlamıştır. (Kinross: 1994; 135,136).

Dijital teknolojinin tipografi alanındaki evriminde iki önemli buluştan söz etmek gerekir. Bunlardan birisi; sonuçların ekran üzerinde belirli bir görsel analog sistemi içinde kusursuz biçimde görüntülenebildiği küçük ve ekonomik "kişisel bilgisayarlar", diğeri ise basılı sayfanın bütün unsurlarını tanımlayabilen "bilgisayar yazılımlarıdır. Postscript sayfa tanımlama dili dizgi makinelerinden bağımsız, konforlu bir çalışma ortamını gerçeğe dönüştürmüştür. 1980’lerin ortalarından itibaren Postscript olarak tanımlanmış yazı karakterlerinin sistemle uyumlu her türlü ortamda kullanılıp basılması mümkün hale gelmiştir. Böylelikle dizgi süreci elle dizginin sağladığı özgür kompozisyon olanaklarına tekrar kavuşmuş, yazı karakterlerinin -eskiden olduğu gibi- tasarımcılar tarafından hazırlanması imkanı doğmuştur. Dijital teknoloji matbaacılık sektörünün tutucu ve sınırlayıcı yapısını kırmış, tipografi ve matbaacılık ile ilgili bilgiler önceleri bu konunun dışında tutulan insanlar arasında da yayılmaya başlamıştır. Büro hizmetleri ile hafif el işçiliği arasındaki ayırımın giderek belirsizleşmesi, kadınların da matbaacılık alanında çalışabilmesine ortam hazırlamıştır. Baskı teknolojisi küçülerek daha sofistike ve daha kolay ulaşılabilir hale dönüştükçe; mesajın içeriğini belirleyen kitlenin tasarım ve üretim üzerindeki denetimi de artmaktadır. Ancak sağladığı bu üstünlüklerin yanı sıra, dijital teknolojinin tipografi alanında yarattığı bazı olumsuz etkilerden de söz etmek gerekir: Metinlerin klavye üzerinde karakter tanımlayan kodlara dönüşmesi, tipografi tasarımcısına duyulan ihtiyacı azalmıştır. Yüzyılların birikimiyle edinilen "tipografik bilgelik" artık büyük bir risk altındadır. Tipografik ayrıntılardaki ustalık, incelik ve maharet kaybolmaya yüz tutmuş; sayfa düzenlemelerinde ve

kelimelerin bölünme biçiminde egemen olan sanatsal ve estetik bakış açısı, kaba ve katı ekonomik yapı içinde konumunu büyük ölçüde yitirmiştir. (Kinross: 1994; 137,138).

Kişisel bilgisayarlar dijital teknolojinin hızlı bir biçimde gelişmesiyle -tipografik uygulamaların yanı sıra- yazı karakteri tasarımlarında da kullanılmaya başlamıştır. Kaliforniya'daki Stanford Üniversitesi'nden Donald Knuth ve arkadaşlarının "Metafont" projesi, bu konuyla ilgili önemli araştırmalardan birisidir. Yazı karakteri dizilerinin tasarımında kullanılmak üzere hazırlanmış bir bilgisayar programı olan Metafont; tasarlanmış tek karakterden yola çıkarak, bir fontun bütün unsurlarının ve light, bold, italik gibi çeşitlemelerinin üretilmesine olanak sağlıyordu. Ancak projenin ilk sonuçları görsel açıdan oldukça yetersizdi. Çünkü bütün diğer formlarda olduğu gibi, bilgisayarda üretilen harfler de kusursuz biçimde tanımlanmak durumundaydı. Ama bu zorunluluk serbest olarak elle çizilen formlarla yaratılan estetik kalite ile çelişiyordu. Geleneksel yazı kalıbı oymacısının harf biçimi üzerindeki sanatsal denetimini sona erdiren bu proje, rasyonalize edilmiş dot-matrix yazı formlarını devreye sokuyordu. Bütün bu olumsuzluklara karşın, gelişmiş teknolojilerin kullanıldığı Metafont projesi eleştiri ve diyaloga açık yönüyle modern tipografi tarihinde sıra dışı bir örnek oluşturur. (Kinross: 1994; 136).

Teknolojideki bu radikal değişim, tipografide yüzyıllardır kullanılan terminolojiye de yansımıştır. Örneğin; "font" terimi metal dizgi döneminde belirli bir kalınlık ve punto ölçüsündeki yazı karakteri setini tanımlamada kullanılıyordu. Ama bu terim dijital teknoloji çağında herhangi bir yazı karakterini belirten genel bir tanıma dönüşmüştür. Metal harf ve malzemelerin ortadan kalkmasıyla punto ölçü sisteminin denetimi de zorlaşmıştır. Çünkü punto ölçüsünde temel alınan unsur, harfin ekran ya da basılı malzeme üzerindeki görüntüsü değil; kabartma olarak üzerinde yer aldığı metal bloğun yüksekliğidir. Dijital çağda satır arası espasları da ekran üzerinde ayarlanabildiğinden, metal dizgide satır aralarını açmakta kullanılan ve punto birimleriyle ölçülen kurşun şeritler (anterlin) de tarihe karışmıştır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama teknikleri ve veri analizi hakkında bilgi verilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada betimsel yöntem kullanılmıştır. Araştırma modeli olarak tarama modeli uygulanmıştır.

Araştırmada Tipografi ile ilgili Literatür taraması yolu ile bu alanda yazılmış kitap ve makaleler, elektronik ortamdaki kaynaklar incelenmiştir. Elde edilen bilgiler ışığında grafiksel çözümlene formu geliştirilmiştir. Bu doğrultuda kültürel afişler üzerinde yapılan grafiksel çözümleneler değerlendirilmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın çalışma evrenini, modern sanat akımlarından; Fütürizm, Dadizm, Konstrüktivizm ve Bauhaus akımları ile İsviçre Tipografisi anlayışı doğrultusunda hazırlanmış kültürel afişler oluşturmuştur.

Evrenden tesadüfi örneklem tekniği ile seçilen 25 adet kültürel afiş, araştırmanın örneklemini oluşturmuştur.

3.3. Veri Toplama Tekniği

Bu araştırmada Tipografi ile ilgili kaynaklar Literatür taraması yolu ile incelenmiş, elde edilen bulgular doğrultusunda grafiksel çözümlene formu hazırlanmıştır. Form uzman görüşüne sunularak son şeklini almıştır. Örnekleme giren 25 adet kültürel afiş üzerinde grafiksel çözümlene yapılarak elde edilen veriler yorumlanmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırmanın genel amacına ulaşmak için hazırlanmış olan grafiksel çözümlene formu kullanılmıştır. Örnekleme giren 25 adet kültürel afişin grafiksel çözümlene yapılarak elde edilen veriler nitel araştırma yöntemine uygun olarak analiz edilip yorumlanmıştır.

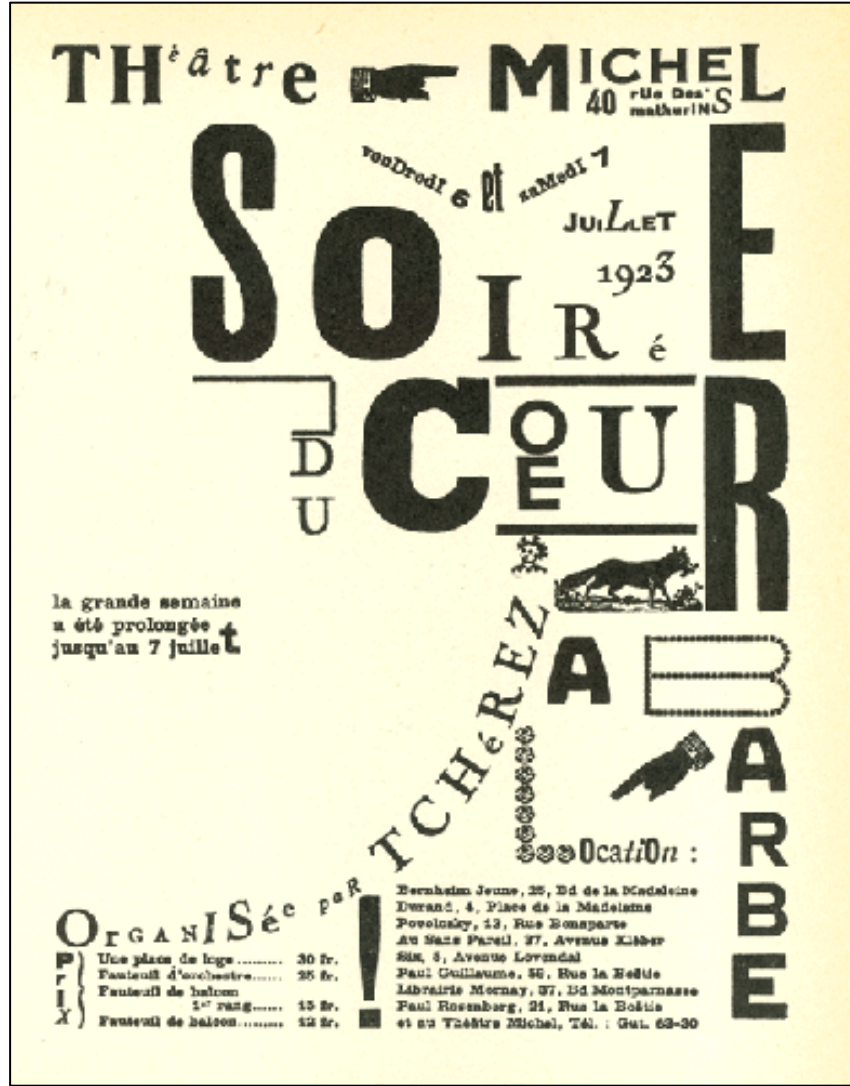
BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, araştırmanın örneklemine giren 25 adet kültürel afiş hazırlanan grafiksel çözümleme formunda yer alan maddeler doğrultusunda değerlendirilerek, afişlerin grafiksel çözümlenmeleri yapılmış ve elde edilen veriler yorumlanmıştır.

4.1. Grafiksel Çözümleme

Fütürizm ve Kültürel Afişlerdeki Grafiksel Çözümler



Afiş 1 “Sakallı Yürek Gecesi”

Adı: “Sakallı Yürek Gecesi”

Konusu: Tiyatro Oyunu

Tasarımcısı-Ajansı: Ilia Zdanevish

Tarihi:1923

Kullanılan Renkler: Sarı-Siyah

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Siyah ve beyazın dikkat çekiciliği ve ironik karşıtlığı afişin genel düzeni içinde etkili bir anlatım kazanmıştır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Afişteki görsel düzen sadece tipografi ile oluşturulmuş ve tipografik biçimler, farklı satır ve harf espaslarıyla kurgulanmıştır. Bir yönü işaret eden iki adet simgesel el figürü dikkati çekmek istenen noktalara değinmek esasına göre düzenlenmiştir. Küçük boyutlarda kullanılan tilki figürü ağızda kaptığı avıyla yoluna devam ederken, belki de oyunun konusuna ve ismine simgesel bir gönderme yapmak üzere kullanılmıştır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Font ve puntonun kullanımı, tasarımın genelindeki düzeni tipografinin okunurluğunu ve okuturluğunu destekler nitelikte tasarlanmıştır.

Tipografinin Özgünlüğü: Tipografi kullanımdaki biçimsel ve farklı tarzıyla, hem içinde bulunduğu akımın hem de sanatçının üslubunun izlerini taşıyarak özgün bir anlatım kazanmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografik bir çalışma olmasından ötürü tek tasarım unsuru olarak kullanılan tipografi en büyük önemi teşkil etmektedir. Kendi içinde bir hiyerarşi oluşturularak vurgulanmak istenen öğeler belirgin şekilde ortaya çıkarılmıştır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Genel uyum , orantı ve simetri, görsel denge ve estetiğin konusu olan ‘güzel nedir?’ sorusunun karşılığını bulduğu bir çalışma özelliği taşımaktadır. Estetik, çalışmada bulunması ve önem verilmesi gereken olmazsa olmaz bir unsurdur.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Tipografik buluşlar yapma adına biçimlerle oynamak yerine, tipografide biçimin içerik üzerinde yoğunlaşmasını savunan akımın

özelliklerini afişteki tipografinin içeriğe yönelik olarak biçimlendirilmesiyle birebir akımın etkisiyle tasarlandığı görülmektedir.

Dizgi Düzeni: Farklı harf ve satır espaslarıyla oluşturulan tasarımda sola bloklu ve tam bloklu olarak bilinen dizgi düzenlerinin yanı sıra çok farklı düzenlemelerle tipografik bir düzen oluşturulmuştur.

“...Bu çalışma Zdanevich tipografisi ile Fütürist ve Dadacı şairlerin çalışmaları arasındaki farklılığı belirgin bir biçimde ortaya koyar. "Soirée du Coeur à Barbe" (Sakallı Yürek Gecesi) adlı bir etkinlik için hazırlanmış olan afişte, harf karakteri ve boyutlarına dayalı kusursuz ve ustalıkla çeşitlendirmeler tek sözcük içinde başarıyla sentezlenmiştir. O güne değin hiçbir sanatçı, sözcük içindeki bir harfi diğerinden bu kadar radikal biçimde ayıran tipografik bir dil kullanmamıştı. Kompozisyonun harf temeline dayalı grafik bir yapı doğrultusunda parçalara ayrıldığı bu afişte; harflerin yataya da dikey olarak hizalanmasına dayalı alışkanlıklar, edebi bir dans ritmi içinde bozularak bir araya getirilmiştir. Harfler arasında kurut hacim, et kalınlığı, boyut ve yoğunluk ilişkileri, çalışmaya anıtsal İr kompozisyon özelliği kazandırır. Yazılı dilin görsel yapısını sorgulayan Zdanevich, her sözcüğü grafik bir düzlem üzerinde yer alan harf dizileri gibi değerlendirerek ustalıkla yüzeye yerleştirmiştir. Bu afiş, yazı dili ile konuşma dilinin birbirine karıştırılmaması gereken farklı kanallar olduğunu gösteren önemli bir örnektir. (Drucker: 1990; 189,191).”



Afiş 2. “Onun Yatağında Bir Gece”

Adı: “Onun Yatağında Bir Gece”

Konusu: Cephedeki sevgilisinin mektubunu okuyan kızın tipografik anlatımı.

Tasarımcısı-Ajansı: Filippo Tommaso Marinetti

Tarihi: 1919

Kullanılan Renkler: Siyah-Beyaz

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Kullanılan renkler savaşın ağırlığına ve soğuk yüzüne yalın ve gerçekçi anlatım özelliği katmıştır. Bütünsel olarak siyah-beyaz dengesi oluşturulmuş, beyaz boşluklar ise ifadeci bir anlam kazanmıştır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Biçimsel olarak sağ altta şablon etkisindeki yere uzanmış mektup okuyan bir kız yer almış ve hemen üzerinde yoğunlaşan tipografik düzenleme savaşın şiddet, gürültü ve karmaşasını çok başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Tasarımdaki bazı tipografik karakterler zeminde lekesel ve şekilsel özellik göstererek bir bütünlük kazandırmış ve bütün bu anlatımlar siyah renk ile daha da içeriğe dönük bir anlam kazanmıştır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Şiirsel bir anlatıma sahip olan afişteki tipografik unsurlar, tasarımcının okutmayı tasarladığı ölçüde ve Fütürizm'in dil kalıplarını yıkan anlayışı çerçevesinde okunurluk kazanmıştır.

Tipografinin Özgünlüğü: Tipografi ritmik, çapraz ve dikey gibi çeşitli form ve görsel anlatım özelliğiyle tamamen özgün bir yapı kazanmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografik anlatımla tasarlanan afişte bütün görsel denge ve tasarım unsurları tipografi ile oluşturulmuş ve tipografi esas unsur haline gelmiştir.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Görsel olarak; boşluk-doluluk dengesi, siyah-beyaz dengesi ve tipografik düzenlemelerin sahip olduğu figüratif üslup ile estetik bir anlatıma kazanmıştır.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Fütürist düzenlemeler mantık ve sayfa düzeni kurallarının sınırlarını zorlayan, cümlenin ve önermenin “zincirlerinden” sıyrılarak hareket kazanan sözcüklerden oluşmuştur. Bu çalışmada bütün bu özellikleri görmek mümkündür.

Dizgi Düzeni: Bu çalışma; bilinen satır ve harf espaslarını, kalıplaşmış dizgi düzenlerini (sağa bloklu-sola bloklu-tam bloklu) tasarımın genelinde taşımamaktadır. Bilinen dizgi düzenleri bulunmamakla birlikte yepyeni bir tarzla düzensizliğin içinde düzen ve denge oluşturarak farklı üslup kazanmıştır.



Afiş 3. Özgür Sözcükler

Adı: Özgür Sözcükler

Konusu: Özgür sözcük uygulamalarını gösteren afiş çalışması.

Tasarımcısı-Ajansı: Filippo Tommaso Marinetti

Tarihi: 1919

Kullanılan Renkler: Pembe, Yeşil, Siyah, Beyaz

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Afişin yoğunluğu siyah ve beyaz renklerin üzerine oluşturulmuştur. Yeşil ve pembe renk afişin başlığına vurgu yapmaktadır.

Afişin geneline bakıldığında renk uygulamaları dengeli bir görsellik ve ton yaratmıştır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Biçimsel olarak sol alt kısımda çapraz şekilde bir sütun yer almaktadır. Tipografik düzenleme bölgesel olarak bir yerde yoğunlukla kullanılmıştır. Renkler ve tipografik düzenleme dengeli bir biçimde bütünlük sağlamıştır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Orta kısımda yer alan özgür sözcük uygulaması ile kompoze edilen düzenleme amaca uygun olarak okunurluk\okuturluk özelliği taşımamaktadır. Üst kısımdaki başlık, alt başlıklar ve sağ kenardan dikey olarak uzanan yazılar okunurluk/okuturluk özelliğine sahiptir.

Tipografinin Özgünlüğü: Afişin orta kısmında yer alan uygulama özgün bir dile sahiptir. Başlık ve alt başlıktaki tipografik düzenlemeler klasik bir anlatım özelliği taşımaktadır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografik bir uygulama olmasından ötürü görsellik tipografi ile oluşturulmuş ve tipografi ile yapılan farklı düzenlemelerle tipografinin önemi açıkça ortaya konulmuştur.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Dengeli boşluklar kurularak belli kısımlarda yoğunluklar ile boşluk ve doluluk dengesi sağlam bir şekilde oluşturulmuştur. Gözü rahatsız etmeyecek şekilde kurgulanan ‘özgür sözcüklerin’ sıkışıklığı ve hemen yan kısımlarda yer alan boşluklar beyinin denge algısını oluşturmuştur. Kullanılan renklerin uyumu ve pastel renk tonlarının kullanımı estetik bir çalışma oluşmasına katkı sağlamıştır.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Fütürizm akımının kural tanımazlığı, kabına sığmayan tavrı, kalıplara karşı çıkan özgür anlayışı bu çalışma da etkisini göstermiştir.

Dizgi Düzeni: Başlık kısmında düzenli satır ve kelime espasları kullanılmıştır. Tipografi dikey ve yatay uygulamanın dışında karmaşık bir düzenle de oluşturulmuştur. Tasarımın genelinde klasik bir dizgi düzeninden söz etmek mümkün olmamakla birlikte, ayrı ayrı ele alınıp incelendiğinde başlık ve alt başlıklarda bir dizgi düzenin var olduğundan bahsetmek mümkündür.

Dadaizm ve Kültürel Afişlerdeki Grafikselle Çözümler



Afiş 4. Dada Matinee

Adı: Dada Matinee

Konusu: Dadacı etkinlikler için duyuru afişi.

Tasarımcısı-Ajansı: Kurt Schwitters

Tarihi:1923

Kullanılan Renkler: Siyah - Sarı

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Zeminde kullanılan sarı oldukça heyecan verici ve göz alıcı bir tonda kullanılmıştır. Bu da etkinliklerin bir listesi niteliğindeki

afişe dikkat çekerek, yapılacak etkinliklerin de aynı heyecanla geçeceğine dair bir gönderme niteliğindedir. Tipografide ve kullanılan birkaç sembolik görseldeki siyah renk, zemindeki sarıyla görsel bir denge oluşturmuştur.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Afişteki görsel düzen sadece tipografi ile oluşturulmuş ve tipografik biçimler, farklı satır ve harf espaslarıyla kurgulanmıştır. Yine Fütürizmde kullanılan afişin başlığını ve alt başlıklarını işaret eden simgesel el figürleri dikkat çekmek afişin konusuna ve içeriğine dikkat çekmek üzere düzenlenmiştir. Küçük boyutlarda bir inek figürü stilize bir yel değirmeni ve yuvasında oturan bir kuş figürü bulunmaktadır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Farklı düzen ve büyüklükte kullanılan çeşitli fontlar tipografi öğesinin okunurluğu ve okuturluğunu destekler niteliktedir.

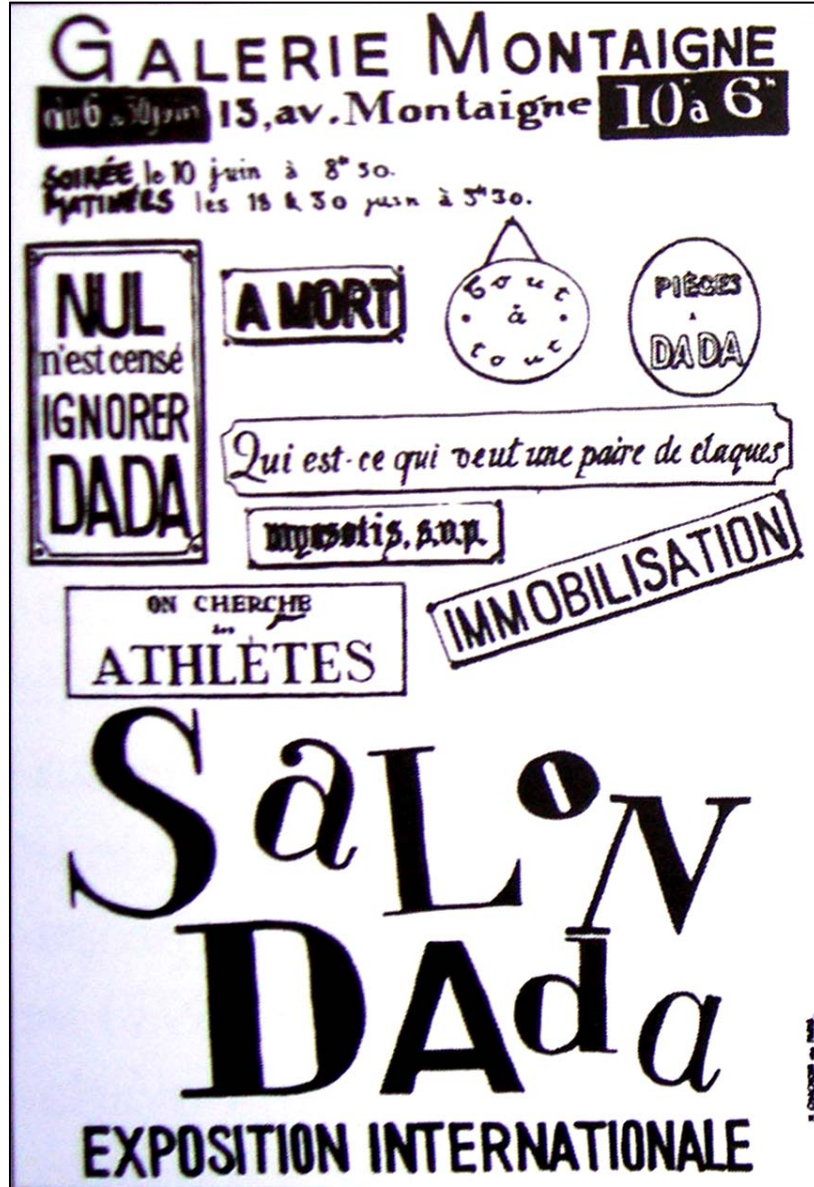
Tipografinin Özgünlüğü: Tipografi kullanımındaki dinamik ve hareketli yapı beraberinde her türlü kullanım çeşitliliğiyle özgün bir anlatım kazanmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografik bir çalışma olmasından ötürü tek tasarım unsuru olarak kullanılan tipografi en büyük önemi teşkil etmektedir. Kendi içinde bir hiyerarşi oluşturularak vurgulanmak istenen öğeler belirgin şekilde ortaya çıkarılmıştır ve dinamik bir anlatım kazanmıştır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Tasarımda öncelik konuya verilmiş, estetik değerlere gereken önem verilmemiştir.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Tipografik buluşlar yapma adına biçimlerle oynamak yerine, tipografide biçimin içerik üzerinde yoğunlaşmasını savunan akımın özelliklerini afişteki tipografinin içeriğe yönelik olarak biçimlendirilmesiyle birebir akımın etkisiyle tasarlandığı görülmektedir.

Dizgi Düzeni: Farklı harf ve satır boşluklarıyla oluşturulan tasarımda sola bloklu ve tam bloklu olarak bilinen dizgi düzenlerinin yanı sıra çok farklı düzenlemelerle tipografik bir düzen oluşturulmuştur.



Afiş 5. Salon Dada

Adı: Salon Dada

Konusu: Uluslar arası Dada sergisi için duyuru afişi

Tasarımcısı-Ajansı: Kurt Schwitters

Tarihi: 1921

Kullanılan Renkler: Siyah-Beyaz

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Siyah ve beyazdan oluşturulan afiş bütününde mesajı renkten ziyade tipografi ile iletmeyi amaçlamıştır. Zeminde beyaz renk ve dengeli boşluklar, tipografi düzenlemeleri ise siyah renkten oluşturulmuştur.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Biçim olarak duvarda asılı ayrıntısız bir saat çizimi bulunmaktadır. Başlıklar ayrı ayrı ele alınıp kontur çizgileri ile dikdörtgen uzun ince blok formlar oluşturmuştur. Tipografiyi ve iletilmek istenen mesajı destekler nitelikte tasarlanmıştır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Başlıklar ve etkinlik habercileri niteliğindeki tipografik düzenlemeler okunurluğa/okuturluğa sahip bir özelliكتedir.

Tipografinin Özgünlüğü: Kullanılan yazı fontları klasik formda olsalar bile uygulanışı açısından farklı ve özgün bir bütüne dönüşmüştür.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografik bir afiş çalışması olarak kendi içinde bir hiyerarşi ile tasarlanmıştır. Duyuru niteliğindeki afişin alt kısmında büyük puntolar ve farklı uygulamalar ile ‘Salon Dada Exposition Internationale’ başlığı yer almaktadır. Bu yazının üst kısmında ise bu sergide nelerin bulunduğunu anlatan, daha yoğun bir şekilde tasarlanmış tipografik düzenlemeler yer almaktadır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Renksel bir estetik kaygı taşımamakla beraber afişin genelindeki tasarım estetik bir çalışma özelliği taşımasını sağlamıştır. Gerek yazı karakterleri, gerek farklı kullanımları, gerekse dengeli bir şekilde dağılım gösteren doluluk-boşluk ve siyah-beyaz etkisi ile estetik değere sahip bir çalışma olmuştur.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Akım Fütürizmin mirasçısı niteliğinde özgürleştirici bir akımdır. Savaşa karşı bir protesto hareketi olarak doğan bu akım savaştan sonra yıkıcılığını daha da üst düzeye çıkarmıştır. Burada tipografi uygulamaları özgürlükçü ve özgün bir özellik gösterse Dada'da görmeye alışık olduğumuz yıkıcı etki görülmemektedir.

Dizgi Düzeni: Uygun satır ve kelime espasları ile sola bloklu ve ortalı dizgi düzenlemeleri ile tasarlaştır.



Afiş 6. Gazlı Yürek

Adı: Gazlı Yürek

Konusu: Tristan Tzara'nın Gazlı Yürek adlı macera oyunu için tipografik afiş

Tasarımcısı-Ajansı: Lajis Kassak

Tarihi: 1924

Kullanılan Renkler: Sarı, Kırmızı, Siyah

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Renksel bir ifade biçimi oluşturularak tasarlanmış bir çalışmadır. Renkler birbirine uyum sağlayacak şekilde kullanılmıştır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Biçimsel bir öge olmamakla birlikte tipografik düzenleme bir ritim oluşturmuş renklerle de bu hareket desteklenmiştir. Macera türünden bir oyunun hareketi ve heyecanına gönderme de bulunulmuştur.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Göz hizasına uygun şekilde yerleştirilmiş uygun renklerle birbirinden ayırtılmış ve uygun büyüklükte kullanılarak okunurluk/okuturluk özelliği oluşturulmuştur.

Tipografinin Özgünlüğü: Farklı yazı karakterleri, kalın-ince, büyük-küçük ve dağınık kullanımıyla özgün bir özellik kazanmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Afiş tipografik bir düzenleme ile tasarlanmıştır. Tasarımda etkin olarak kurgulanan ve renksel olarak simetrik bir düzen ile önemli bir unsur oluşturmuştur.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Tasarımda tipografik düzenleme estetik bir düzen ile oluşturulmuştur. Renkler ve harf dizilimleri afişte görsel bir denge oluşturmaktadır.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Tipografi düzeninde özgürlükçü ve süslemeden uzak bilinen kuralları yıkan

Dizgi Düzeni: Satır ve harf eşasları bilinen düzen dışında uygulanmış farklı boşluk ve dizilimler ile tasarlanmıştır.

**STÄDTISCHE BÜHNEN
HANNOVER**
Fernruf 20573 - 21981
1. bis 7. Juni 1930

**ABONNENTEN
WERBEWOCHE**
eine Auswahl der besten Werke des Spielplans

Zu Abonnementspreisen

Opernhaus		Schauspielhaus
Aida	Sonntag, 1. Juni	Kaiser von Amerika
Sly	Montag, 2. Juni	Tartüff
Meistersinger	Dienstag, 3. Juni	Andere Seite
Vier Grobiane	Mittwoch, 4. Juni	Affäre Dreyfus
Fidelio	Donnerstag, 5. Juni	Richard III
Zigeunerbaron	Freitag, 6. Juni	Menschen im Hotel
Schwanda	Sonabend, 7. Juni	Napoleon greift ein
1,25 bis 8 Mk.	Preise	0,80 bis 4 Mk.

KARTENVERKAUF

Afiş 7. Hannover Şehir Tiyatrosu

Adı: Hannover Şehir Tiyatrosu

Konusu: Hannover Şehir Tiyatrosu için afiş.

Tasarımcısı-Ajansı: Kurt Schwitters

Tarihi: 1930

Kullanılan Renkler: Sarı, Kırmızı, Lacivert, Siyah, Beyaz

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Zemindeki sarı ve üzerindeki dört farklı renk uygulamasıyla tasarım; sıcak, soğuk, zıt ve nötr renklerden oluşturulmuş

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Biçimsel olarak zeminde blok halindeki beyaz alan lacivert çizgilerle üç sütun halinde bölmelenmiş, sağda ise dikey kırmızı bir blok oluşturulmuştur. Bölmelenmiş alanlar içinde de yazılar yer almaktadır. Başlık büyük fontlarla ve mora yakın bir lacivert ile yazılmış altında da kırmızı büyük harflerle tam bloklu bir başlık yer almıştır. Solda kalın blok halinde grift bir şekilde yer alan lacivert alanın yanında daha küçük puntolarla bir alt başlık yer almış ve zemindeki beyaz alanla bloklanarak hizalanmış ve afişin ortasında bir bütünlük oluşturulmuştur.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Bütün yazı unsurları sistematize bir şekilde yer alarak uygulanmış okunurluğa/okuturluğa sahip olarak uygulanmıştır.

Tipografinin Özgünlüğü: Klasik yazı formları, karakterleri ve dizgi blokları uygulanarak tasarlanmış, özgün bir nitelik kazandırılmamıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Afişin genelinde çizgisel bloklar dışında yazı unsuru ağır basmaktadır. Tipografik bir çalışma niteliğinde tasarlanmıştır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Estetik ve sanatsal bir anlatı dili oluşmamıştır. Renk unsurları ile bu denge oluşturulmaya çalışılmış, simetrik ve sistematik şekilde yer alan yazı dizilimleri estetik değerlere pek de fazla önem verilmeden tasarlandığını gösteriyor.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Bildiğimiz Dada diline, anlatımına ve özgür ruhuna afişte rastlanmamaktadır. Dadacı akımın içinde verilmiş bir afiş örneği olmasa, tasarımcısı ve yılına dair bir bilgimiz olmasa ‘Hangi dönemin afişidir?’

sorusuna cevap veremeyeceğimiz bir afiş örneğidir. Çünkü dadizmin izlerini taşımayan tasarım olmuştur.

Dizgi Düzeni: Bilinen tam bloklu, sola bloklu dizgi düzenlemeleri, standart satır ve kelime espasları ile oluşturulmuş bir tasarımdır.



Afiş 8. “Mouvement Dada”

Adı: “Mouvement Dada”

Konusu: 8. Dada Toplantısı için duyuru afişi.

Tasarımcısı-Ajansı: Tristan Tzara

Tarihi: 1896

Kullanılan Renkler: Pembe, Sarı, Siyah

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Zemindeki pastel tonların üzerinde kullanılan siyah renk afişin etkiliğini artırmaktadır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Zeminde sarı renkte biri uzun ince bir blok, diğeri ise dikdörtgen bir biçim yer almaktadır. Sağ tarafta birbirine

paralel iki kalın çizgi diyagonal biçimde uzanarak o alanda kalan görsel boşluğu doldurmakta ve tasarıma denge sağlamaktadır. Zemindeki ince uzun sarı bloğun üstüne aynı yönde bir tipografik düzenleme ve dikdörtgen alan içine de aynı yönde daha küçük boyutlarda bir tipografik düzenleme yerleştirilerek dengeli bir görsellik oluşturulmuştur. Üst kısımda büyük puntolarla yer alan başlık afişin bloklarını dengeleyen büyüklükte ve kalınlıkta tasarlanmıştır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Tipografi göz hizasında ve algılanabilir boyutlarda, yalın bir şekilde tasarlanmıştır. Sarı dikdörtgen alan içinde yer alan tipografik düzenlemenin alt kısımlarındaki küçük puntolu yazıların okunurluğu/okuturluğu düşüktür.

Tipografinin Özgünlüğü: Tasarımda tipografinin ağırlığı, düz ve çapraz gibi farklı yönlerde kullanılması özgün bir ifade yaratmıştır

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografik ifadeye sahip bir afiş tasarımıdır. Renk kullanımları dışında kullanılan tek öğe tipografidir. Afiş içinde hiyerarşik bir yapı oluşturacak şekilde tipografik bir düzenleme yapılmıştır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Pastel tonların yarattığı etki, tasarıma estetik bir değer katmasına karşın tasarımın geneline bakıldığında estetik değerlerin biraz geri planda kaldığı görülmektedir.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Akımın yıkıcı, dinamik ve özgürlükçü tipografi anlayışını, bu tasarımda görmek pek mümkün değil. Afiş daha yalın bir ve düz bir ifade ile tasarlanarak dadizm anlayışından biraz uzaklaşmıştır..

Dizgi Düzeni: Tam bloklu ve ortalı dizgi düzenlemeleri yapılmıştır. Satır ve harf espasları göz ardı edilmemiştir.

Konstruktivizm ve Kültürel Afişlerdeki Grafiksellemler



Afiş 9. “Beyazlara Kızıl Kamayla Vur”

Adı: “Beyazlara Kızıl Kamayla Vur”

Konusu: Propaganda Afişi

Tasarımcısı-Ajansı: El Lissitzky

Tarihi: 1920

Kullanılan Renkler: Kırmızı, Siyah, Gri, Beyaz, Mor

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Afişe çok keskin ve net bir renk ayrımı oluşturulmuştur. Siyah içindeki beyaz ve kırmızı adeta kırmızı ve beyazın savaşını

yansıtarak konuya göndermede bulunmuştur.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Çalışmada üçgen, yuvarlak, zeminde siyah-beyaz renk ile diyagonal bir kesit ve dikdörtgen formlar yer almıştır. Üçgen formlar kırmızıyla ifade edilerek ‘kızıl kama’ benzetmesine, keskin sivri uçları ile de ‘vur’ emrine ithafta bulunulmuştur.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Dört farklı yerde, farklı şekil ve renkte kullanılmış, her biride okunurluğu/okuturluğu yüksek tipografik düzenlemelerdir.

Tipografinin Özgünlüğü: Kullanılan yazı karakterleri bakımından klasik bir anlayış taşısa da kullanım yönü ve tasarımın geneline dağılışı bakımından özgünlüğe sahip bir tipografi düzeni uygulanmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografiyi geri planda tutan bir tasarımdır. Daha çok kavramlar sembolize edilmiş ve sembolik bir anlatım tasarıma hakim olmuştur. Sol üst köşede siyah renk ve en büyük punto ile kullanılmış, hemen alt paralelinde içi boş dışı mor çizgi ile kullanılmıştır. Sağ alt köşede siyah blok alanın içinde beyaz zeminin üstünde mor renkte, hemen sol çaprazında beyaz yuvarlak zeminde de kırmızı renkte dört ayrı font ile kullanılmıştır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Renk seçimi, renklerin tasarımdaki dağılışı, geometrik formların özgün anlatımı, zeminde büyük alanlarla oluşan diyagonal bloklar ve tipografinin tasarımı destekleyen yönde ve renkte kullanımı ile bir çok açıdan estetik değeri yüksek bir tasarım olmuştur.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Bu akım soyutlama, ritm ve geometriyi ön planda tutan bir akımdır. Konstrüktivist tipografi anlayışı deneysel bir uygulamaya dönüşerek gelişmeye başlamıştır. Çarlık Rusyası’nın değerler sistemini alaşağı eden bir simgeye dönüşmüştür. Bu tasarımda bu saydığımız bütün etkileri görmekteyiz. Geometrik formlar ile eleştiri oku niyetiyle tasarlanmış bir propaganda afişidir.

Dizgi Düzeni: Tipografinin afişte kullanımının az olması ve farklı yerlerde kullanılmasından ötürü bir dizgi düzeninden bahsetmek mümkün değildir.



Afiş 10. "Victory over the Sun"

Adı: "Victory over the Sun"

Konusu: Güneşin Üzerindeki Zafer adlı opera için afiş tasarımı

Tasarımcısı-Ajansı: El-Lissitzky

Tarihi: 1923

Kullanılan Renkler: Sarı, kırmızı, siyah ve gri

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Afişte kullanılan renkler birbirleri ile uyumlu renklerdir sayfanın bütününe bakıldığında sol alt köşedeki siyah biçimin yoğun olması afişte dengeyi sağlamıştır. Sayfa içerisinde parçalanmış renkler çoğunlukta alt köşedeki büyük siyah biçim renkleri toparlayıcı etkidedir.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Afişte hareketli biçimler kullanılmıştır. Üst tarafta kullanılan tipografi çevresindeki biçimlere uygun olarak kullanılmaya çalışılmış estetik bir dönüşle yazılmıştır. Yazının biçime bu şekilde uydurulmaya çalışılması biçim ve tipografi arasında uyum sağlamaktadır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Afişte kullanılan tipografi üst kısımda alta doğru dönüşü olan bir hareketle yazılmıştır. Tipografinin bu şekilde kullanılması biçimle uyumu sağlamış ama tipografinin okunurluğu/okuturluğu özelliğine uygun değildir okumayı güçleştirmektedir. Orta ve alt kısımda kullanılan tipografi bakış yönünde ve harf araları fazla sıkışık olmaması sebebi ile okunurluğu/okuturluğu özelliğine uygun olarak tasarlanmıştır.

Tipografinin Özgünlüğü: Afişte kullanılan tipografi tasarlanırken özgünlüğe dikkat edilmiştir tasarımcı kendine özgü bir karakter geliştirmiştir.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Afişte tipografi dengeli bir biçimde sayfa içerisinde dağıtılmıştır. Renklerle de denge kurulmaya çalışılmıştır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: : Afişte kullanılan biçimlerdeki dönüşler tipografide de kullanılmıştır. Okunmayı zorlaştırırsa da estetik bir görünüş ortaya çıkmıştır. Biçimin ve tipografinin birbiri ile uyumu, estetik değerlere dikkat edilerek oluşturulmuştur.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Tasarımda soyutlama ritm ve geometrik formların etkisi konstrüktivist akımın özelliklerini taşıdığını göstermektedir. Ortada çizgisel şekilde oluşturulan biçim yapısal bir ifade taşımaktadır.

Dizgi Düzeni: Afişte kullanılan tipografi alt kısımda sayfa düzenine göre daha doğru kullanılmıştır, birbiri ile aynı hizalanmış yazılar aynı hizada alt alta getirilmiştir. Tipografinin sayfa içerisinde biçim ve diğer yazılar ile aynı yönde kullanılmış olması görsel bütünlük oluşturmaktadır. Kullanılan yazılar belli bir düzen içerisinde sayfaya yerleştirilmiştir.



Afiş 11. "Prouns"

Adı: "Prouns"

Konusu: Prouns adlı dizi için tasarlanan tipografik afiş çalışması.

Tasarımcısı-Ajansı: El Lissitzky

Tarihi: 1920

Kullanılan Renkler: Sarı, Siyah, Beyaz

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Afiş yalın bir dille tasarlanmıştır. Beraberinde kullanılan renk sayısı ve dingin tonlarında yarattığı etki yalın ifade biçimiyle bütünlük kazanmaktadır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Biçimsellik tipografi ile oluşturulmuş, ‘1’ rakamı ve ‘P’ harfi arasında oluşturulan açıyla zeminde üçgen bir form oluşmuştur. Renksel anlatımda yalın tipografi ve biçimsellik ile dingin ve bütünlüklü bir anlatım kazanmıştır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Tipografinin okunurluk/okuturluk özelliği bulunmaktadır. Ancak ilk bakışta ‘P’ harfi ile içinde yer alan ‘roun’ sözcüğünü birleştirmek kimi izleyici tarafından güçleşebilir yada ilk bakışta bu güçlük hiç olmaz ve okunulabilir.

Tipografinin Özgünlüğü: Tasarımdaki uygulaması yerleştirilmesi özgün bir anlatım oluşturmaktadır

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Afişin sol tarafında duran ‘1’ rakamı kalın bir font ve büyük punto ile, ‘P’ harfini destekler nitelikte kullanılarak değişik bir anlatım kazanmaktadır. Tipografik bir çalışma olmasından ötürü en önemli unsur tipografidir.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Konstrüktivist anlayış, tasarımların sadece estetik açıdan ele alınması gibi gelenekçi yaklaşımlara karşı çıkmaktadır. Estetiğin yerini işlevsellik almıştır. Bu çalışmada “Prouns”un baş harfi olan ‘P’ harfinin açısına paralel olarak dairesel bir şekilde tasarımcı ismi yer almış ve bu küçük ayrıntı tasarıma işlevsel bir estetik çözüm sağlamaktadır.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Akımda İşlevsellik ve teknoloji kullanımı yapıya dönük formlar ön plandadır. Figüratif süslemeler yerine geometrik keskin

hatlar kullanılmıştır. Bu tasarımda bu işlevselli katılığı ve yapısal anlatımı görmek mümkündür.

Dizgi Düzeni: Dizgi düzenlemelerinin yer almadığı; yatay, dikey ve yuvarlak formlarda tipografi düzenlemelerinin bulunduğu bir afiş tasarımıdır.



Afiş 12. “Zincirlerinden Kurtulan Tiyatro”

Adı: “Zincirlerinden Kurtulan Tiyatro”

Konusu: “Zincirlerinden Kurtulan Tiyatro” adlı oyunun afişi

Tasarımcısı-Ajansı: El Lisstizky

Tarihi: 1927

Kullanılan Renkler: Kırmızı, Beyaz, Siyah

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Tasarımın genelinde renkler görsel bir denge oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Renkler, Şekil-zemin etkisiyle tipografiyi ön plana çıkarmaya yönelik bir işlev üstlenmektedir. Solda bir Şerit halinde uzanan kırmızı bant, yuvarlak, yarım daire ve dikdörtgen renksel formlar, tasarıma biçimsel bir anlatım katmaktadır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Şekil zemin esasına dayalı olarak ortaya çıkan ve zeminin önünde yer alan tipografik düzenlemeler okunurluğu/okuturluğu destekler niteliktedir.

Tipografinin Özgünlüğü: Biçimlerden ve Şekil zemin etkisiyle harfler yaratılarak özgün bir tarz oluşmaktadır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografik bir çalışma olmasından ötürü renklerle bütünlüklü olarak tipografi önemli bir unsur olmuştur. Üst tarafta yer alan ‘T’ harfi siyah ve kırmızı Őeritlerin yatay ve dikey kullanımıyla oluşturulmuş. Alt kısımda zemindeki siyahtan Şerit halindeki beyaz etkinin hemen üstünde yer alan siyah sütun ile arada kalan beyaz boşlukta başka bir ‘T’ harfi okunurluk kazanmaktadır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Tipografinin uygulanışı çalışmaya estetik bir anlam ve çözüm getirmiştir. Geometrik formlar ile zeminde renksel bir etki oluşturulmaktadır.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Akımın yapısalcı, hantal ve mekanik etkisini bu çalışmada görmek mümkündür.

Dizgi Düzeni: Çalışmada farklı Şekillerde kullanılan harf ve satır espasları yer almaktadır. Uygulamadaki bu farklılıklar tasarıma farklı bir anlatım ve görsellik katmaktadır.



Afiş 13. “İnsan ve Sinema”

Adı: “İnsan ve Sinema”

Konusu: İnsan ve Sinema konulu bir film afişi.

Tasarımcısı-Ajansı: Georgi and Vladimir Stenberg

Tarihi: 1929

Kullanılan Renkler: Kırmızı, Sarı, Siyah, Beyaz

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Zeminde yer alan siyah rengin yukarı doğru çıkan kırmızı ve sarı renk ile bölünmesi tasarımda derinlik etkisi yaratmaktadır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Gökdelenler, üst kısımları doğru perspektif etkisiyle sivrilerek tek bir merkeze yöneltmekte ve afişin merkez noktasını işaret etmektedir.. Ön tarafta yer alan kadın figürünün dairesel ve elastiki duruşunda gösterilmeyen beden çizgileri dairesel dönen tipografi düzenlemesiyle oluşturulmakta ve güzel bir tasarım oluşturmaktadır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Afişin merkezinde yer alan tipografi göz hizasında ve okunabilir büyüklükte kullanılmıştır. Sol alt köşede dairesel şekilde yer alan tipografi, silik etkisi ve küçük puntosu ile okunurluğu/okuturluğu zorlaştırmaktadır.

Tipografinin Özgünlüğü: Tipografi özgün bir anlatıma sahiptir. Tasarımın geneline olan uyum bu özgünlüğü artırmaktadır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Afişin merkezini küçük dairesel dönüşle kullanılan tipografik düzenleme oluşturmaktadır. Diğer dairesel dönüşle kullanılan tipografik düzenleme ise, daha büyük bir şekilde tasarlanarak merkezdeki tipografik düzenlemeyi desteklemektedir. Ön tarafa doğru dairesel olarak uzanan afişin başlığı da hiyerarşi bakımından en önde yer alarak vurgulanmaktadır. Afişin genel düzenlemesini tipografik unsurlar tamamlamaktadır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Kullanılan renklerin, biçim ve tipografik düzenlemelerin dairesel yapıları, çalışmaya estetik bir anlam katmaktadır. Ön tarafta yer alan kadının figürünün beden duruşu, el ve ayak pozisyonları çok estetik bir görsellik oluşturmaktadır.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Bu akımda, sanatın işleve dönük olması ve ‘insan için sanat’ anlayışı, sanatçıların yapısal olana yönelmesine neden olmuştur. Bu tasarımda da büyük gökdelen yapıların yer almasında konstrüktivizmin etkisi görülmektedir.

Dizgi Düzeni: Dairesel şekilde döndürülerek bir dizgi düzeni oluşturulmuştur.



Afiş 14. "Teatr Meyerkholda"

Adı: "Teatr Meyerkholda"

Konusu: Meyerhold tiyatrosu için afiş tasarımı

Tasarımcısı-Ajansı: Brukson

Tarihi: 1925

Kullanılan Renkler: Kırmızı, siyah, mavi

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Sayfa içerisinde afişin geneline bakıldığında renkler dengeli olarak kullanılmıştır. Tipografide ve ortada kullanılan biçimde kırmızı ve siyah rengin kullanılması afişte bütünlüğü sağlamaktadır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Biçim ve tipografide uyum sağlanmaya çalışılmıştır. Sayfanın orta kısmında kullanılan biçim tipografinin küçük bir kısmında da kullanılmıştır. Biçimin tipografi içerisinde kullanılması afişte bütünlüğü sağlamıştır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Afişte tipografinin bakış yönünde kullanılmış olması okunurluk/okuturluk özelliğine uygundur. Afişte yer alan tipografik öğelerin hepsi uygun büyüklükte yazıldığı için okunmayı kolaylaştırmaktadır.

Tipografinin Özgünlüğü: Tipografi tasarlanırken özgün bir dil kullanılmış afişte kullanılan tipografiye uygun biçim kullanılması ve aynı biçimin tipografi içerisinde de yer alması özgünlüğü artırmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Afişte hem renklerle hem de biçimle görsel denge çok iyi kurulmuştur. Biçimin parçalanarak tipografide kullanılan renklerin kullanılması görsel dengeyi artırmıştır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Afişte kullanılan biçimler, biçimin ve tipografinin birbiri ile uyumu, estetik değerlere dikkat edilerek oluşturulmuştur.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi:

Dizgi Düzeni: Afişte tipografinin biçimler ile ara boşluklarına kenar boşluklarının eşit olmasına sayfa düzenine dikkat edilmiştir.

Bauhaus ve Kùltürel Afişlerdeki Grafıksel Çözömler



Afiş 15. Bauhaus Sergi Afiş

Adı: Bauhaus Sergi Afiş

Konusu: Weimar'da açılan ilk Bauhaus sergisi için afiş.

Tasarımcısı-Ajansı: Joost Schmidt

Tarihi: 1923

Kullanılan Renkler: Sarı, Yeşil, Kırmızı, Siyah

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Afişte birbirini tamamlayan uyumlu renklerin kullanılmasına dikkat edilmiştir. Afişin geneline bakıldığında ağırlıklı kullanılan renk siyahtır. Siyah rengin afişin genelinde ağırlıklı olarak kullanılması ve tipografide de siyah rengin ağırlıkta olması afişin bütününe baktığımızda uygun görülmektedir.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Afişte kullanılan biçimler ile tipografi birbirine tam bir uyum içersindedir. Tipografi afişte kullanılan biçimlere uygun büyüklükte ve uygun yönde kullanılmıştır. Biçim içerisinde tipografi kaybolmamış biçimle birlikte tipografinin öne çıkarılmasına dikkat edilmiştir.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Afişte tipografinin bakış yönünde kullanılmış olması okunurluk/okuturluk özelliğine uygundur. Üst ve orta kısımlarda kullanılan tipografik öğelerin hepsi uygun büyüklükte yazıldığı için okunmayı kolaylaştırmaktadır. Okunurluğu/okuturluğu zorlaştıracak herhangi bir durum söz konusu değildir.

Tipografinin Özgünlüğü: Tipografi tasarlanırken özgün bir dil kullanılmış afişte kullanılan tipografiye uygun biçim kullanılması özgünlüğü artırmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Afişte hem renklerle hem de biçimle görsel denge çok iyi kurulmuştur. Görsel denge içerisinde tipografi öne çıkarılmıştır. Biçim olarak siyahın ağırlıkta kullanıldığı alanlarda tipografide de siyah renk kullanılmasına dikkat edilmiştir. Biçim olarak kırmızının kullanıldığı alanda tipografide kırmızı renk kullanılmıştır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Afişte kullanılan biçimlerdeki dönüşler biçimin ve tipografinin birbiri ile uyumu, estetik değerlere dikkat edilerek oluşturulmuştur.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Bauhaus okulu, hiçbir sanat dalını birbirinden

ayırmamış , tasarımlara işlevsel, endüstriyel ve estetik çözümler getirmiştir. Bu tasarımda da endüstriyel bir anlatıya sahip bir dil görmek mümkündür.

Dizgi Düzeni: Tipografinin sayfa içerisinde biçim ve diğer yazılar ile aynı yönde kullanılmış olması görsel bütünlük oluşturmaktadır. Kullanılan yazılar belli bir düzen içerisinde sayfaya yerleştirilmiştir.



Afiş 16. “Europäisches Kunstgewerbe”

Adı: “Europäisches Kunstgewerbe”

Konusu: Avrupa’da Uygulamalı Sanatlar Sergi için afiş tasarımı.

Tasarımcısı-Ajansı: Herbert Bayer

Tarihi: 1927

Kullanılan Renkler: Mavi, Kırmızı, Gri, Beyaz

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Kullanılan renkler birbirleri ile uyumlu birbirini tamamlayıcı renklerdir. Afiş bütününde bütün renkler aynı ağırlıkta kullanılmıştır. Renklerin afişin geneline bakıldığında renkler önde geride kalma durumlarına göre uygun kullanılmıştır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Sayfa içerisinde biçimler harf yapısına göre parçalara bölünmüştür. Mavi, kırmızı, gri ve beyaz renklerin kullanıldığı afişte renkler tipografiye öne getirecek biçimde düzenlenmiştir.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Renk ve biçimdeki kullanımlar tipografinin okunurluğu/okuturluğunu kolaylaştırmaktadır. Kullanılan harf büyüklüğü ve karakter yapısı tipografinin okunurluğu/okuturluğu dikkate alındığında uygundur.

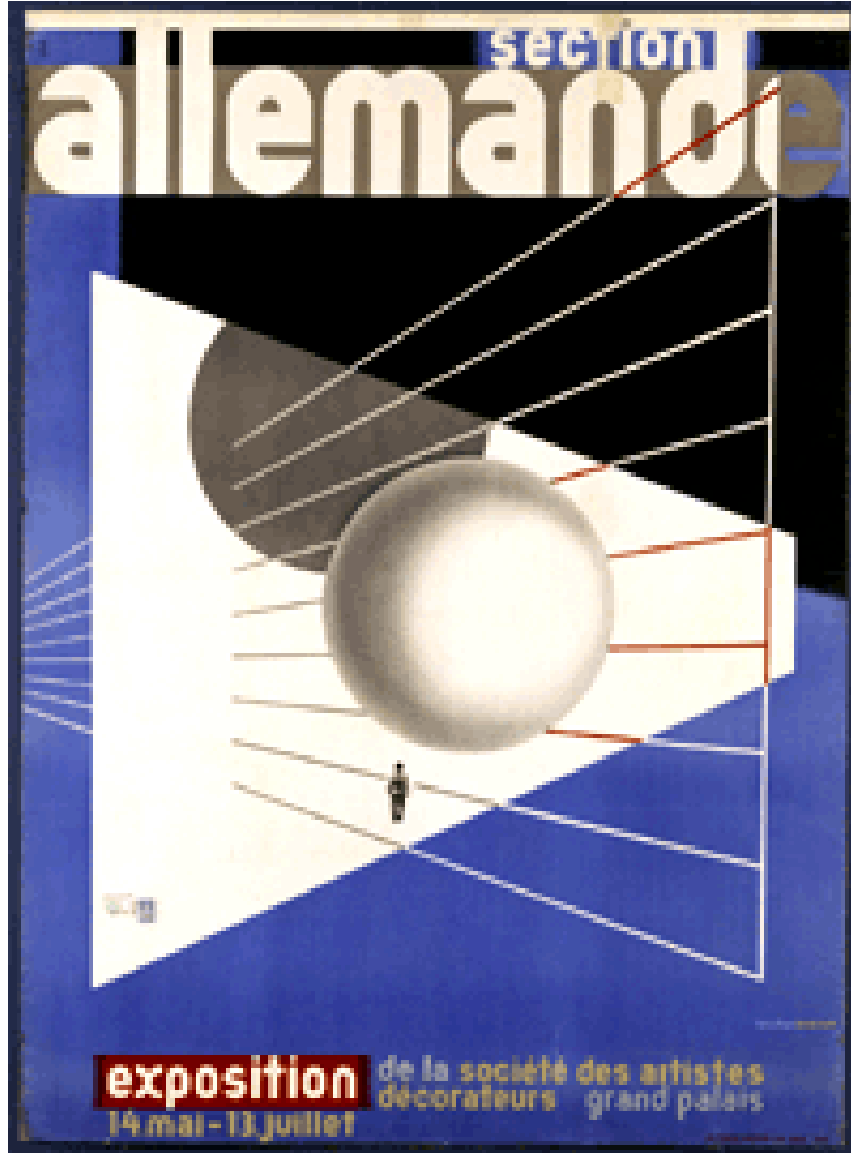
Tipografinin Özgünlüğü: Tipografi tasarlanırken özgün bir dil kullanılmış sayfa içerisinde kullanılan biçimlerde tipografiye özgünlük katmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Görsel denge tipografiye öne çıkarmak okunur kılmak için ayarlanmıştır. Afişte görsellik tipografi dikkate alınarak ayarlanmıştır. Tipografiye uygun olarak görsel denge kurulmuştur.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Renklerin birbirleri ile uyumlu kullanılması bazı kısımlarda renk yoğunluklarının dengeli dağıtılması ve tipografide harflerin estetik bakış açısı dikkate alınarak tasarlanmış olması estetik bir çalışmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Tasarımda yalın anlatım geometrik biçimde tasarlanmış yazı karakteri ve serifsiz yazı kullanımı ile bu anlayışın özelliklerini taşımaktadır.

Dizgi Düzeni: Kullanılan yazılar belli bir düzen içerisinde ve büyüklükte sayfaya yerleştirilmiştir. Harflerin aynı büyüklükte alt alta ve aynı hizada olması düzgün bir sayfa düzeni oluşmasını sağlamıştır.



Afiş 17. Almanya Sergi Afişi

Adı: Almanya Sergi Afişi

Konusu: Almaya'nın Werkbund şehrine davet edildiği sergi afişi.

Tasarımcısı-Ajansı: Herbert Bayer

Tarihi: 1930

Kullanılan Renkler: Siyah, Mavi, Kırmızı, Sarı, Beyaz

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Afişin bütününde yoğun olarak kullanılan renkler mavi, beyaz ve siyah renktir. Mavi rengin daha yoğun siyah renginde tipografinin olduğu alanda zeminde kullanılması afişte bütünlük sağlamıştır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Biçim ve tipografi arasında bütünlük sağlanamamıştır. Renk kullanımı ile tipografi arasında bütünlük söz konusudur. Zeminde kullanılan mavi siyah ve beyaz renkler dengeli bir biçimde parçalanmış ve tipografiyi öne çıkaracak olan en koyu renk siyah tipografinin altında kullanılarak bütünlük sağlanmıştır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Afişte tipografinin bakış yönünde kullanılmış olması okunurluk/okuturluk özelliğine uygundur. Üst kısımda kullanılan tipografinin uygun büyüklükte olması ve alt zemin renginin koyu kullanılıp yazının açık renk kullanılması okunmayı kolaylaştırmaktadır. Okunurluğu/okuturluğu zorlaştıracak herhangi bir durum söz konusu değildir.

Tipografinin Özgünlüğü: Tipografi tasarlanırken tasarımcı özgün bir dil kullanmış sayfa içerisinde kendine özgü kullandığı renk ve biçimlerle de tipografiye özgünlük katmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Sayfa içerisinde tipografi en üst kısımda ve alt kısımda dengeli olarak kullanılmıştır. Tipografi sayfa büyüklüğüne göre ne çok küçük nede çok büyük durmuş dengeli bir biçimde kullanılmıştır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Renklerin kullanımında biçimlerin parçalanışında estetik değerler göz önünde bulundurulmuştur. Ortada kullanılan perspektif çizgiler ve yuvarlak biçimler tasarımda estetik değerlere gereken önemin verildiğini göstermektedir.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Tasarımda endüstriyel ve yapısal biçimlerin kullanılması bu anlayışın tasarıma yansımalarını göstermektedir.

Dizgi Düzeni: Afişte kullanılan tipografinin kenar boşluklarına üst kısımda ve alt kısımda iki yandan da eşit olmasına dikkat edilmiştir.Sayfa içerisinde dizgi düzenli bir biçimde oluşturulmuştur.



Afiş 18. “Wassily Kandinsky’s Sixteith Birthday Exhibition”

Adı: “Wassily Kandinsky’s Sixteith Birthday Exhibition”

Konusu: Vassily Kandinsky’nin 60. doğum günü sergisi için afiş tasarımı

Tasarımcısı-Ajansı: Herbert Bayer

Tarihi: 1926

Kullanılan Renkler: Sarı, Kırmızı, Siyah

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Afişte kullanılan renkler birbiri ile son derece uyumlu kullanılmıştır. Afişin bütününe baktığımızda renklerde dengeli kullanım göze çarpmaktadır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Afişte dikey ve yatay olarak kullanılan kırmızı çizgiler birbirlerine paralel olarak sayfa içerisine yerleştirilmiş tipografide bu paralellığe uygun olarak yazılmıştır. Biçim ve renklerin sayfa içerisinde kullanımı tipografi ile uyum içerisinde.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Tipografi sayfa içerisine yerleşimi duruş yönü ve büyüklüğü açısından okunurluğu/okuturluğu kolaylaştıracak şekilde düzenlenmiştir.

Tipografinin Özgünlüğü: Tipografi tasarlanırken özgün bir dil kullanılmış sayfa içerisinde kullanılan biçimlerde tipografiye özgünlük katmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Sayfa içerisinde tipografi orta kısımda büyük olarak tasarımcı için asıl vurgulanmak istenen yazı kullanılmış diğer yazılar sayfa bütününe göre dengeli olacak şekilde uygun büyüklük ve alanda yerleştirilmiştir. Sayfa içerisinde tipografiye büyüklük ve dengeli yerleşimi açısından gereken önem verilmiştir.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Renklerin ve tipografinin birbiri ile uyumlu kullanılması renk yoğunluklarının dengeli dağıtılması ve tipografide harflerin estetik bakış açısı dikkate alınarak tasarlanmış olması estetik bir çalışmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Tasarım, serifsiz yazı karakteri ve geometrik biçimsel tavrı ile Bauhaus okulunun tasarım anlayışını ortaya koymaktadır.

Dizgi Düzeni: Sayfa içerisinde birbirine paralel olarak kullanılan yazılar ve bırakılan boşluklardaki dengelere dikkat edilmiştir. Sayfa içerisinde dizgi düzenli bir biçimde oluşturulmuştur.



Afiş 19. Hans Poelzing

Adı: Hans Poelzing

Konusu: Profesör Hans Poelzing'in mimari konferansı için afiş tasarımı.

Tasarımcısı-Ajansı: Herbert Bayer

Tarihi: 1925

Kullanılan Renkler: Sarı, Kırmızı, Siyah

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Afişin bütününde hakim olan renk sarıdır. Kırmızı ve siyah renkler bütünleyici ve dikkati çekmek için kullanılmıştır. Afişin geneline bakıldığında renkler birbiri ile uyumlu ve dengeli kullanılmıştır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Afişte kullanılan biçimler ve renkler tipografiye öne çıkarmış biçim içerisinde tipografi kaybolmamıştır. Tipografi afişte kullanılan biçimlere uygun büyüklükte ve uygun yönde kullanılmıştır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Afişte kullanılan tipografi bakış hizasında olanlar okunurluğu/okuturluğu kolaylaştırmakta dikine yazılan yazılarda okuma gücü oluşmaktadır. Tipografinin zemininde kullanılan renk yazının rengine göre daha açık renkte kullanıldığı için okumayı kolaylaştırmaktadır zemin ve yazı rengi birbiri ile uyumludur.

Tipografinin Özgünlüğü: Tipografi tasarlanırken özgün bir dil kullanılmış sayfa içerisinde kullanılan biçimlerde tipografiye özgünlük katmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografinin sayfa içerisinde yerleşiminde görsel dengeye dikkat edilmiştir. Bütün yazılar tek bir noktada toplanmamış büyüklük ve küçüklüğüne uygun olarak sayfa içerisinde dağıtılarak denge oluşturulmaya çalışılmıştır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Sayfa içerisinde biçimler oluşturulurken ve sayfa içerisinde yerleşiminde estetik değerlere dikkat edilmiştir. Renk yoğunluklarının dengeli dağıtılması ve tipografide harflerin estetik bakış açısı dikkate alınarak tasarlanmış olması estetik bir çalışmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Yalın tasarımı, serifsiz yazı kullanımı ve geometrik elemanların kullanılması, afişin akımın etkisi ile tasarlandığının birer göstergesidir.

Dizgi Düzeni: Kullanılan yazılar belli bir düzen içerisinde ve büyüklükte sayfaya yerleştirilmiştir. Harflerin aynı büyüklükte alt alta ve aynı hizada olması düzgün bir sayfa düzeni oluşmasını sağlamıştır.



Afiş 20. “Bauhaus Dessau “

Adı: “Bauhaus Dessau

Konusu: Basel ‘deki Bauhaus Dessau sergisi için afiş

Tasarımcısı-Ajansı: Herbert Bayer

Tarihi: 1929

Kullanılan Renkler: Sarı, kırmızı ve siyah

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Afişteki kırmızı ve sarı renk, siyah ile dengelenerek sıcak renklerin kullanım etkisi artırılarak dikkat çekici bir renk uygulaması oluşturulmuştur.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Afiş üst tarafında çapraz siyah bir blok yer almakta ve bu alan paralel olarak üzerinde sarı ve kırmızı renkte kalın ve ince karakterlerde tipografik düzenleme yer almaktadır. Hemen altında afişin nerede olduğuna dair olan bilgi sola bloklu dizgi düzeni ile Bu siyah alana paralel bir şekilde diyagonal olarak yerleştirilmiştir.. En alt kısımda ise yine afişin kullanım yönü doğrultusunda serginin tarihi kırmızı renkte yer almaktadır. Afişin biçimsel kullanımı, renksel öğeleri ve tipografik düzenlemeleri uyum içinde tasarlanmıştır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Afişteki bütün bilgiler göz hizasında ve gözün algılayabileceği büyüklükte ve karakterde kullanılarak okunurluk/okuturluk özelliği güçlenmektedir.

Tipografinin Özgünlüğü: Bu afişte Bauhaus okulunun kendine özgü yazı karakteri ve uygulanış biçimi ile özgün bir tipografi anlayışı bulunmaktadır

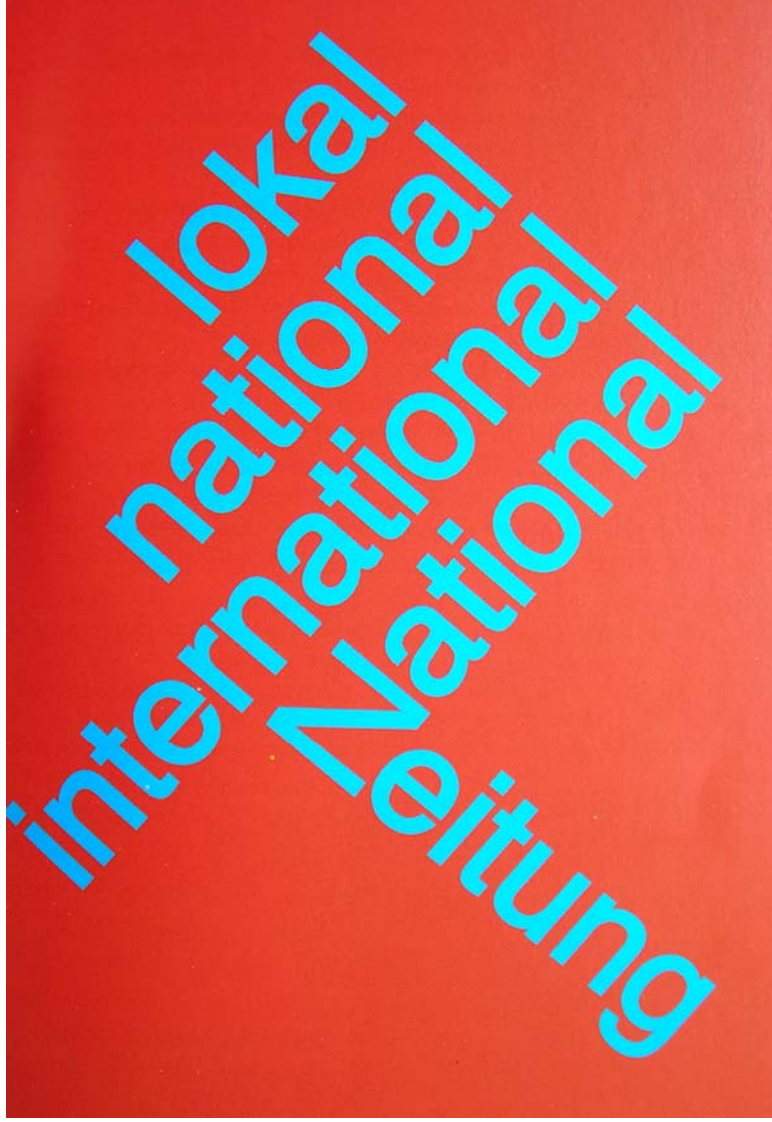
Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tasarımdaki en önemli öğe tipografidir. Burada görsel denge tipografik düzenlemeler ve bu tipografik öğelerin renksel dağılımı ile oluşturularak

Estetik Değerlere Verilen Önem: Renklerin uyumu, tasarımın görsel dengesi, yazı karakterlerinin seçimi ve tipografik uygulama açısından estetik bir tasarım olmuştur.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Bauhaus okulunun kendine özgü harf biçimi afişte kullanılmıştır. Yalın, süslemeden uzak tavrı ile Bauhaus anlayışının özelliklerini taşımaktadır

Dizgi Düzeni: Sola bloklu dizgi düzeni uygulanarak uygun satır ve harf espasları göz ardı edilmeden tasarlanmış olan tipografik bir tasarımdır.

İsviçre Tipografisi ve Kültürel Afişlerdeki Grafiksellemler



Afiş 21. "National Zeitung"

Adı: "National Zeitung"

Konusu: Ulusal Gazete için afiş tasarımı

Tasarımcısı-Ajansı: Karl Gerstner ve Markus Kutter

Tarihi: 1960

Kullanılan Renkler: Kırmızı, Mavi

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Kontrast renklerin kullanımıyla afişin görsel etkililiği ve dikkat çekiciliğini arttırmıştır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Diyagonal bir tipografik düzenleme ve renksel yerleşimle sağ üst köşeden sol alt köşeye doğru olarak uzanan yazı blokları ile üç bölme ve sağ aşağıya diyagonal biçimde uzanan diğer yazı ile de başka bir renksel ve şekilsel bir bölme daha oluşmuştur.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Tipografik düzenleme, yazı karakteri seçimi ve göz hizasındaki yazılar okunurluk/okuturluk özelliğini taşımaktadır.

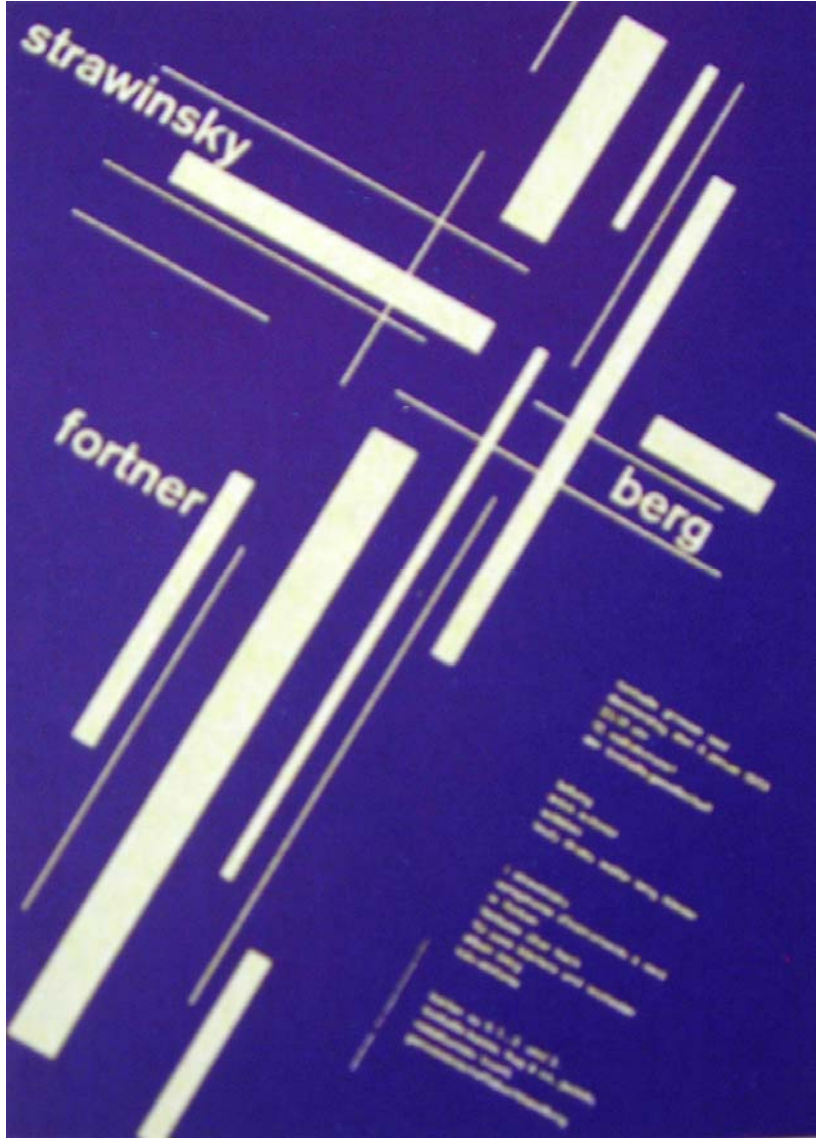
Tipografinin Özgünlüğü: Serifsiz yazı karakteri kullanılmış ve özgün bir biçimde tasarlanarak, afişte etkili bir görsellik oluşturmuştur.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografik bir afiş tasarımı olmasından ötürü tek tasarım elemanı olarak tipografi kullanılmıştır. Afişin geneli tipografik düzenleme ile görsel hale getirilmiş ve zemindeki kırmızı renge kontrast oluşturacak şekilde mavi renk kullanılmıştır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Afişte tipografinin kullanım şekli tipografinin dışında kalan boşluklar kırmızı üçgen formlar oluşturarak estetik bir ifade kazanmıştır.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: İsviçre Tipografisinin yalın anlatım dili bu afişte belirgin bir şekilde ortaya görülmektedir. Sözel bilgiler net bir şekilde aktarılmıştır.

Dizgi Düzeni: Sağa bloklu dizgi düzeni ile tasarlanmış ve diyagonal bir şekilde tasarıma uygun satır espasları ile yerleştirilmiştir.



Afiş 22. Konser Afişi

Adı: Konser Afişi

Konusu: Bir Klasik Müzik Konseri için afiş tasarımı

Tasarımcısı-Ajansı: Josef-Müller Brockmann

Tarihi: 1969

Kullanılan Renkler: Lacivert, Beyaz

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: İsviçre tipografisinin yalın anlatım dili tipografinin beraberinde renk kullanımında da etkisini ortaya koymuştur. Zemindeki koyu lacivert renk üzerine uygulanan beyaz renk afişe dikkat çekici bir özellik kazandırmıştır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Bütünüyle diyagonal gridler üzerine kompoze edilerek oluşturulmuş ve afişte yer alan tipografik düzenleme bu gridlere paralel olarak tasarlanmıştır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Göz hizasında yer alan ve algılanabilir büyüklükte olan yazıların okunurluk/okuturluk özelliği vardır. Sağ tarafta küçük puntolarla kullanılan tipografi ise gözün algılayabileceği büyüklüğe uygun olmadığı için okunurluk/okuturluk özelliği yoktur.

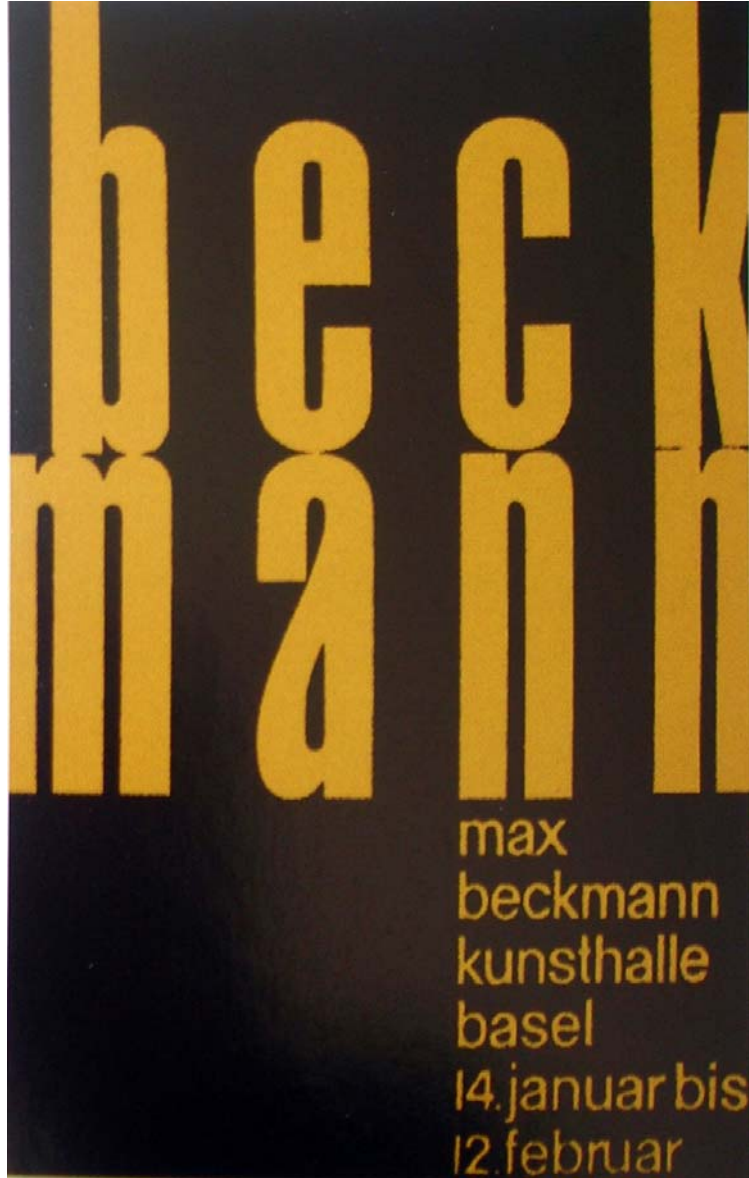
Tipografinin Özgünlüğü: Serifsiz yazı karakteri kullanılmıştır. Diyagonal biçimde gridlere paralel formda tasarlanarak özgün bir ifade kazanmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografi grid yapılar doğrultusunda afişin geneline dağılmış olarak düzenlenmiştir. Biçim daha ön planda yer alarak tipografinin önemini azaltmaktadır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Dikdörtgen boyutlardaki afişin diyagonal olarak kullanılması çalışmaya ayrı bir estetik değer kapmıştır. Kullanılan renklerin, biçimin ve tipografinin uyumu ile estetik değeri olan bir afiş tasarımı olmuştur.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: İsviçre tipografisinde sıkça kullanılan grid biçimler ve diyagonal yerleşim bu afişte de etkisini göstermektedir.

Dizgi Düzeni: Sağ kısımda diyagonal biçimde yer alan küçük puntolu yazılar sola bloklu dizgi düzeni kullanılarak tasarlanmış, satır ve harf espaslarının uygun biçimde kullanılmıştır.



Afiş 23. Max Beckmann Sergi Afişi

Adı: Max Beckmann Sergi Afişi

Konusu: Sanatçı Max Beckmann'ın bir sergisi için afiş tarımı

Tasarımcısı-Ajansı: Emil Ruder

Tarihi: 1956

Kullanılan Renkler: Siyah, Sarı

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Sarımı siyaha en uygun tonu seçilerek uyumlu bir renk bütünlüğü oluşturulmuştur.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Biçimin yer almadığı tipografik bir tasarımdır. Afiş tipografi düzenlemeleri ile iki parçaya ayrılmış 2/3'lük kısımda sanatçının soyadı, altta kalan 1/3'lük kısımda da sanatçının adı soyadı, serginin yeri ve tarihi yer almaktadır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Tipografinin uygun büyüklükte ve karakterde anlaşılır bir düzenleme ile oluşturulması okunurluğu/okuturluğu artmaktadır

Tipografinin Özgünlüğü: Afişin üst kısımda harf espasları aralıklı şekilde düzenlenmiş, böylece sanatçının soyadı parçalı bir şekilde alt alta gelerek özgün bir özellik kazanmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografik düzenlemelerle tasarlanmış bir afiş örneğidir. Afişin üst kısmı kalın ve büyük puntolu yazı karakteriyle afişi doldurmakta her harfin altına denk gelen bir harf esasına göre düzenlenerek tasarlanmış ve afişte önemli bir ağırlığı oluşturmuştur.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Büyük puntolarla oluşturulan tipografik düzen sarı renk ile zeminle kaynaşmış, siyah ve sarı alanlar oluşturarak afişe estetik bir ifade katmıştır.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Biçimsel anlatımdan uzak, mesajın doğrudan izleyiciye ulaştığı, serifsiz yazı karakteri ile yalın bir anlatımın olduğu tasarımda akımın etkileri bu özellikleriyle kendini göstermiştir.

Dizgi Düzeni: sola bloklı ve tam bloklı dizgi esasına göre tasarlanmış bir afiştir. Üst kısımda harf espaslarının fazla tutulduğu bir düzenleme yapılmıştır.



Afiş 24. Zürich Şehir Tiyatrosu

Adı: Zürich Şehir Tiyatrosu

Konusu: Zürich Şehir Tiyatrosu için afiş tasarımı.

Tasarımcısı-Ajansı: Josef Müller-Brockmann

Tarihi: 1963

Kullanılan Renkler: Turkuaz, Beyaz, Siyah

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Zemindeki turkuaz rengi derin bir boşluk ve huzur hissi yaratmasına karşın üst kısımdaki siyah renkli sistematize yazı blokları bu zeminde varolan rahatlıkla zıtlık oluşturularak tasarlanmıştır. Ön planda geniş yer kaplayan beyaz yazılar üst kısımla zıtlık oluşturur nitelikte tasarlanmıştır.

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Biçimsel ifade tipografi ile oluşturulmuştur. Ön tarafta yer alan tipografik düzene, renksel bağlamda bakıldığında farklı kalınlıkta ve uzunlukta beş ayrı beyaz şerit algısı ortaya çıkmaktadır. Üst tarafta ise siyah renkte dört ayrı bloksal alan görülmektedir

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Tipografinin iletilmek istenen mesaj kısmı göz hizasında ve okunabilir boyutta tasarlanmış ve okunurluğu/okuturluğu yüksek bir düzenleme oluşturmuştur. Üst kısımda siyah renkte sola bloklu olarak yer alan yazılar küçük puntolu olarak kullanıldığı için okunurluk/okuturluk özelliği düşüktür.

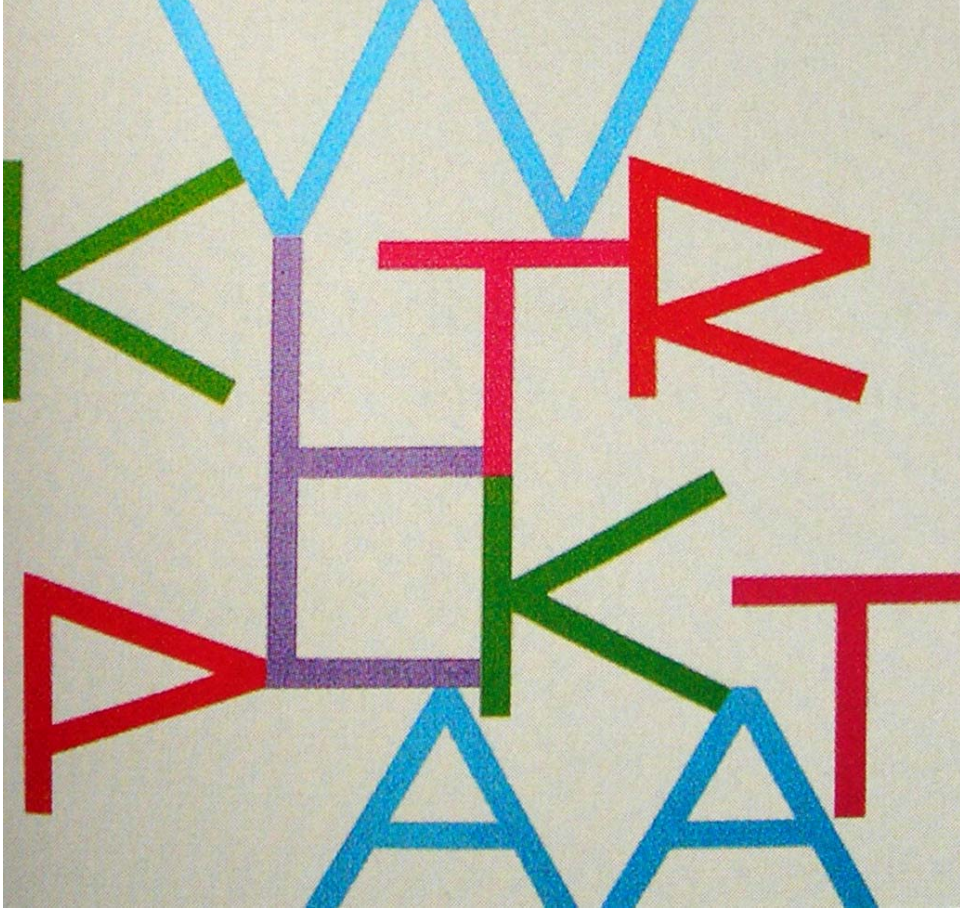
Tipografinin Özgünlüğü: Serifsiz yazı karakteri kullanılarak oluşturulmuş bir tasarımıdır. Tipografinin yerleştirilmesi farklı büyüklükte ve yönlerde kullanılarak tasarlanması özgün bir ifade biçimi yaratmaktadır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Tipografi öğesinden oluşmuş bir tasarımıdır. Afişte hiyerarşik bir düzen oluşturulmuş ve iletilmek istenen mesajın ön tarafta büyük puntolarla kullanılarak doğrudan izleyiciye ulaşması amaçlanmıştır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Renklerin uyumu estetik bir ahenk oluşturmuştur ancak tam bir estetik değerden bahsetmek mümkün değildir.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: Yalınlığın ön plana çıktığı, süslemeci anlayıştan uzak, serifsiz harflerle tasarlanmış tipik İsviçre Tipografisi anlayışıyla tasarlanmış bir afiştir.

Dizgi Düzeni: Üst kısımda dört ayrı alanda sola bloklü olarak bir dizgi düzeni oluşturulmuştur. Harf ve satır espaslarına dikkat edilerek tasarlanmıştır.



Afiş 25. “Kultur Plakat”

Adı: “Kultur Plakat”

Konusu: Kùltür Afişì

Tasarımcısı-Ajansı: Max Bill

Tarihi: 1974

Kullanılan Renkler: Mavi, Kırmızı, Yeşil, Mor, Krem Rengi

Renklerin Afiş Bütününe Uygunluğu: Renklerin canlılığı, çeşitliliği ve dağılışı her türlü kültürel faaliyetin habercisi niteliği taşımakla beraber afişe bir devimin

kazandırmıştır

Biçim ve Renklerin Tipografi ile Olan Bütünlüğü: Biçimsel bir anlatım afişte yer almamaktadır tipografik bir düzenleme oluşturulmuş, en yoğun renk olarak ta kırmızı seçilmiş ve dört harf kırmızı renkte tasarlanmıştır.

Tipografinin Okunurluğu/Okuturluğu: Tipografi ilk bakışta net bir okunurluk özelliği taşıyor. Bu anlamada göz yazıyı tamamlayarak anlamlı bir bütün oluşturmakta zorlanabilir. Çalışmanın ismine dair bir bilgi edinildikten sonra okunurluğu/okuturluğu kolaylaşabilir.

Tipografinin Özgünlüğü: Çalışma kullanılan tipografi düzenlemesi özgün bir anlatıma sahiptir. ‘U’ harfleri ‘V’ formuna yakın bir şekilde kullanılarak öznel bir yaklaşım yakalanmıştır.

Görsel Denge Dikkate Alındığında Tipografiye Verilen Önem: Yeşil renk ‘k’ harflerinde, açık mavi renk ‘u’ harflerinde, mor renk ‘l’ harflerinde, koyu mavi renk ‘a’ harflerinde, kırmızı renk ise; ‘t’, ‘r’ ve ‘p’ harflerinde kullanılmıştır. Tipografi afişin temel unsurunu oluşturmaktadır.

Estetik Değerlere Verilen Önem: Kullanılan font ve renksel çeşitlilik ile mesajın sadece yazı ile aktarıldığı halde sıkıcılıktan uzak bir şekilde izleyiciye ulaşması afişin estetik değerini artırmaktadır.

Akımın Tipografi Üzerindeki Etkisi: İsviçre tipografisinin sözel ve görsel bilgileri açık ve berrak bir tasarım anlayışıyla ileten tavrını bu tasarımda görmek mümkündür. Yalın ve net bir şekilde serifsiz harflerden oluşturulmuş bir tasarımdır.

Dizgi Düzeni: Bilindik dizgi düzenlerinin dışında bir düzen ile tasarlanmıştır.

25 adet kültürel afiş üzerinde yapılan grafiksel çözümler sonucunda şu bulgular elde edilmiştir.

- Fütürizm anlayışında, tipografi sanatsal bir uygulama alanı haline dönüşmüştür. Fütürist tipografide süsleme ve dekorasyonun yerine berraklık, okunaklılık ve işlevsellik gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. Fütürist sanatçılar özgün ve deneysel tipografik çalışmaları ile geleneksel tipografi anlayışını altüst etmiştir.
- Dadaist sanatçılar rastlantısallığı kullanarak tipografik tasarımı geleneksel kurallara bağımlı olmaktan kurtarmış ve somut görsel formlara dönüştürmeyi başarmıştır. Tipografi uygulamalarında kolaj ve fotomontaj tekniklerini kullanarak tipografi anlayışına yenilik katmışlardır. Tipografi düzenlemelerde kalın blok çizgiler üzerinde yazı ve diyagonal simetrik uygulamalar yer almaktadır.
- Konstrüktivist tipografi anlayışında, sınırlı ve sistemli elemanların yer aldığı sayfalarda, görsel unsurlar en ekonomik biçimde kullanılmıştır. Konstrüktivist tipografi anlayışında işlevsellik ön planda yer almıştır.
- Bauhaus anlayışıyla tipografi kare, dik üçgen ve çeyrek daire gibi temel geometrik formlardan yararlanarak şablon tipinde yazı tasarımları olarak tasarlanmıştır.
- İsviçre Tipografisi evrensel bir dil oluşturarak 'Uluslararası Tipografik Stil' adını almıştır. Bu anlayışta metinler bloklar halinde düzenlenerek ve serifsiz font karakterleri kullanılarak nesnel bir anlatım oluşturulmuştur.

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmanın bu bölümünde, araştırma bulgularından elde edilen sonuçlar ve geliştirilen öneriler açıklanmıştır.

5.1. SONUÇ

Bütün araştırma boyunca şu anlaşılmıştır ki; tipografi bulunduğu coğrafya üzerindeki sosyal ortam, savaş ve iç savaşlar, bunalım, devrim gibi toplum yaşamını etkileyen her türlü unsurun paralelinde kendisine yeni bir çıkış bulmuş ve farklılaşmıştır. Bu değişimle beraber grafik eğitimi de kendini yenilemek ve bu gelişmeleri yakından takip etmek durumundadır. Grafik eğitimde yer alan tipografi eğitimi bütün bu gelişmeleri ders kapsamında öğrencilere sunmak durumundadır.

Modern Sanat akımları içerisinde Tipografinin göstermiş olduğu gelişim ve akımlar içerisinde yer alan uygulamalardaki farklılıklar, 25 adet kültürel afiş üzerinde yapılan grafiksel çözümler ile ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak,

- Fütürist sanatçılar özgün ve deneysel tipografik çalışmalarını ile geleneksel tipografi anlayışını altüst etmiştir.
- Dadaist sanatçılar tipografi uygulamalarında kolaj ve fotomontaj tekniklerini kullanarak tipografi anlayışına yenilik katmışlardır.
- Konstrüktivist tipografi anlayışında işlevsellik ön planda yer almıştır.
- Bauhaus anlayışında tipografi temel geometrik formlardan yararlanarak şablon tipinde yazı tasarımları olarak tasarlanmıştır.
- İsviçre Tipografisi evrensel bir dil oluşturarak 'Uluslararası Tipografik Stil' adını almıştır.

5.2. ÖNERİLER

Bu araştırmadan elde edilen bulgulara göre şu öneriler geliştirilmiştir:

- 1- Tipografi derslerinde grafiksel çözümlene etkili bir öğretim yöntemi olarak kullanılabilir.
- 2- Grafiksel çözümlene yolu ile öğrencilerin yorum yapma, analiz etme gibi bilişsel alan becerileri artırılabilir.
- 3- Grafik tasarım ürünlerinin bir çoğunda benzer şekilde grafiksel çözümlene yapılarak diğer grafik tasarım derslerinde de öğretim yöntemi olarak kullanılabilir.
- 4- Tipografinin tarihsel gelişimi ile ilgili konu işlenirken, dersi daha zevkli hale getirmek ve öğrencileri daha aktif olarak derse katmak için tepegöz yardımıyla yansıtılan görüntü üzerinde benzer şekilde grafiksel çözümlene yapılmalıdır.
- 5- Afişlerdeki tipografik düzenlemelerin buldukları dönemin sanat akımları ile ilişkilendirilerek ele alınması, tipografi konusunun daha derinlemesine incelenmesine olanak sağlayacaktır.
- 6- Uzman görüşü alınarak oluşturulan grafiksel çözümleneler, derslerin işlenmesinde grafik tasarım eğitime katkı sağlayabilir.
- 7- Üniversitelerin grafik alanındaki yüksek lisans ve doktora programları, tipografi alanında da uzmanlaşmaya imkan sağlamalıdır.
- 8- Türkiye dışındaki başka ülkelerde grafik tasarım eğitimi veren kurumların tipografi derslerinin kapsamı ve nasıl işlendiği incelenebilir.
- 9- Tipografinin tarihsel gelişim sürecine Türkiye'nin tipografi anlayışının ne gibi bir katkısı olduğu incelenebilir.
- 10- Tipografinin, tarihsel süreç içinde gösterdiği gelişimin Türkiye'deki grafik tasarım anlayışına ne tür etkileri olduğu incelenebilir.

KAYNAKÇA

BAYER, Herbert; (1984). **Walter Gropius, ve Ise Gropius ed. Bauhaus** (1919-1928). New York, The Meseum of Modern Art.

BECER, Emre; (1997). **İletişim ve Grafik Tasarım**, Dost Kitabevi, Ankara

BECER, Emre; (2007). **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, Dost Kitabevi, Ankara

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

BENSON, Timothy O.; (1987). **Raoul Hausmann and Berlin Dada**. Michigan, UMI Research Press.

BLACKWELL, Lewis; (1992). **Twentieth-Century Type**, London, Laurance King Publishing.

BİGELOW, C; Duensing P.H.; (1989), Gentry L. **Fine Prim Magazine on Type and Typography**, Bedford Arts, San Francisco.

CARTER, R.; (1997). **Experimental Typography**, Watson Guptill.

CHANZIT, Gwen F., (1988). Herbert Bayer - **Collection and Archive at The Denver Art Museum**. Colorado, Denver Art Museum.

CRAIG , J., (1990). **Basic Typography**, Watson Guptill .

ÇELİK, M.; ÜNAL A.; (1982) . **Dizgi Teknolojisi Temel Ders Kitabı**, Milli Eğitim Basımevi İstanbul .

DACHY, Marc; (1990). **The Dada Movement** 1915-1923. New York, Rizzoli International Publicationa .

DAVIDSHOFER L.; Zerbe W., (1961). **Satztechnik und Gestaltung**

DERELİ A.; (1987). **Mert H Genel Matbaa**, Milli Eğitim Basımevi

DOIG, Allan; (1986). Theo van Doesburg - **Painting into Architecture**, Theory into Practice. Combridge, Combridge University Press.

DRUCKER, Johanna; (1994) The Visible World: **Experimental Typography and Modern Art**, 1909-1923, Chichago, The University of Chichago Press.

ERDEN Ç M.; (1994). **Tipografik Tasarım ve Uygulamalarının İrdelenmesi** Doktora Tezi Marmara Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü, İstanbul

EHRlich, Doreen; (1991). **The Bauhaus**, USA, Brampton Books Co.

HULTEN; (1987). Pontus.org. **Futurism & Futurismus**, London, Thames and Hudson Ltd.

KINROSS, Robin; (1994). **Modern Typography: An Essay in Critical History**,. London, Hyphen Press,

LİSSİTZKY-KÜPPERS; (1980). El Lissitzky- **Life, Letters, Texts**,. London, Thames and Hudson Ltd.

MEGGS, Philip; (1983). **A History of Graphic Design**, New York, Van Nostrand Reinhold Company,

MILNER, John; (1996). **Kazimir Malevich and The Art of Geometry**, New Haven and London, Yale University Press

PEACOCK, John; (1995). **Book Production**, Blue Print an imprint of Chapman and Hall London

SİEMONEİT, M; (1989). **Typographisches Gestalten**, Polygraph Verlag Frankfurt main

SÖZEN, M., Tanyeli, U. (1987). **Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi

SPENCER, Herbert; (1990). **Pioneers of Modern Typography**, London, Lund Humpries Publishers Ltd.

TEPECİK, Adnan; (2002). **Grafik Sanatlar**, Detay& Sistem Ofset, Ankara

WALKER, J.R.; (1980.) **Fundamentals Graphic Arts**. New York

WENCK, H.; (1989). **Typografie und Fotosatz**, Verlag Beruf-Schule