

TOROS ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YAZININ BİR TASARIM ÖGESİ OLARAK
MİMARİ YAPILARDA KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Didar EKİNGEN

Mimarlık Anabilim Dalı
Mimarlık

TEMMUZ, 2014

TOROS ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YAZININ BİR TASARIM ÖGESİ OLARAK
MİMARİ YAPILARDA KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Didar EKİNGEN
(128040011)

Mimarlık Anabilim Dalı
Mimarlık

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Faruk YALÇIN UĞURLU

TEMMUZ, 2014

Toros Üniversitesi, 15 Temmuz 2014 tarihinde Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 128040011 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi "Didar EKİNGEN", ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "YAZININ BİR TASARIM ÖGESİ OLARAK MİMARİ YAPILARDA KULLANIMI" başlıklı tezi aşağıda imzaları olan jüri önünde sunulmuş ve başarılı olduğu oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Faruk YALÇIN UĞURLU**
Toros Üniversitesi



Eş Danışman : **Doç. Dr. Hüseyin DEMİR**
Mersin Üniversitesi



Jüri Üyeleri : **Yrd. Doç. Dr. Onur BOYACIGİL**
Toros Üniversitesi



Doç. Dr. Selma ERAT
Toros Üniversitesi



Yrd. Doç. Dr. Ali Kemal HAVARE
Toros Üniversitesi



Prof. Dr. Ümit YÜCEER
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılıFikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki hükümlere tabidir.

Çalışmalarım boyunca yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Faruk Yalçın UĞURLU'ya, bana olan güveni ve desteği ile motivasyonumu artıran Doç. Dr. Hüseyin DEMİR'e, ve en zorlu zamanlarımda yanımda olan Doç.Dr. Selma ERAT, Yar.Doç.Dr. Ali Kemal HAVARE'ye sonsuz teşekkür ederim.

Bütün akademik hedeflerimde yanımda olan sevgili babalarım Prof. Dr. Gürkan EKİNGEN'e ve Ali KÖK'e, benim hayat desteklerim canım ailem KÖK ailesi ve EKİNGEN ailesine, bütün çalışmalarımdayanımdayan ayrılmayan ikizlerim ADA ve AREN'e sabırlarından dolayı teşekkür ederim. Tez çalışmalarım sırasında en zorlu çevirilerin üstesinden gelen sevgili arkadaşım Öğr.Gör. Ladin ÖNEN'e ve eşim Serkan EKİNGEN'e bana verdikleri sonsuz destekten ötürü teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
ÖZET.....	1
SUMMARY	3
1. GİRİŞ	5
1.1 Tezin Amacı.....	8
1.2 Kapsamı.....	8
2. YAZININ GELİŞİM AŞAMALARI	10
2.1. Piktogramlardan Hiyeroglife.....	10
2.2. İşaretler ve Sinyallerden Alfabenin Çıkışı.....	13
2.3. Yunan Alfabeti ve Antik Yunan Mimari Yapılarında Yazı Biçimleri	14
2.3.1. Yunan ionik alfabeti	14
2.3.2. Roma alfabeti ve anıtsal yazıtlar.....	16
3. MİMARİ YAPI GELİŞİMİ	20
3.1. İlk Yerleşik Alanlar.....	20
3.2. Tarımsal Düzenin Mimarisi	21
3.3. Endüstri Çağının Mimarisi.....	22
4. 19.YÜZYILDAN SONRA MİMARİ ve YAZI TASARIMINDA KURAMLAR.....	24
4.1 Modernizm Öncesi.....	24
4.1.1 Arts and Crafts ve Art Nouveau.....	24
4.2 Modernist Kuramlar	25
4.2.1 Mimari tasarım ve tipografik tasarım bağlamında: Konstrüktivizm, De Stijl, Bauhaus, Art Deco ve Postmodernizm.....	25
5. YAZIDAN TİPOGRAFIYE GEÇİŞ	35
5.1. Baskının Keşfi ve Tipografi Tanımı	35

5.2.	19.Yüzyılda Tipografi	38
5.3.	Modern Çağ ve Tipografinin Değişen Yüzü.....	41
6.	TİPOGRAFİNİN MİMARİ YAPILARDAKİ YANSIMALARI	45
6.1.	Modern Çağın Başlangıcı.....	45
6.2.	Modernizm ve Sonrası	53
7.	MİMARİ YAPILARDA YAZININ BİR TASARIM ÖGESİ OLARAK KULLANIMI.....	71
7.1.	Mimari ve Tipografik Tasarım Kavramı.....	71
7.2.	Yazı ve Mimari Tasarım Örtüşmeleri	73
8.	SONUÇ.....	85
	KAYNAKLAR	86
	ÖZGEÇMİŞ	92

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- Sümer çivi yazısı	5
Şekil 2- Cosquer ve Lascaux mağaralarında (Fransa) bulunan işaretler.....	6
Şekil 3- İlk piktogram örnekleri.....	11
Şekil 4- Hiyeroglif yazı.....	12
Şekil 5- LİTHOS yazı biçimi	15
Şekil 6 Capitalis Monumentalis	16
Şekil 7- Titus Kemer ve kemer detayı	17
Şekil 8- Trajan Sütunu	18
Şekil 9- Felice Feliciano, bir daire modülü.....	19
Şekil 10- Leonardo da Vincinin, Vitruvian Adamı.....	19
Şekil 11- Leon Battista Alberti'nin geometrik form çözümlemesi.....	19
Şekil 12- M.Ö. 6500-5700, Çatalhöyük yerleşik planı ve insan figürü örneği, Anadolu.....	20
Şekil 13- Ziggurat, Ur	21
Şekil 14- Sanayi Devrimi sırasında bir İngiliz şehri.....	22
Şekil 15- Alexander Rodçenko, Shukhov Kulesi, 1929.....	27
Şekil 16- El Lissitzky, Afiş, 1931 Şekil 17- Rodchenko'nun bir afiş uygulaması .	28
Şekil 18- Gerrit Rietveld'in Scröder Evi, 1920.....	29
Şekil 19- Bart van der Leek, Afiş, 1919 Şekil 20- Vilmos Huszár, "De Stijl dergisi kapak tasarımı", 1917.....	31
Şekil 21- Meisterhaus, Dessau, Almanya	31
Şekil 22- Pnevmatik Lastikleri Afişi, László Moholy-Nagy, 1923	32
Şekil 23- A.M. Cassandre, Pivolo, Afiş Şekil 24- A.M. Cassandre, Bifur yazı karakteri.....	33
Şekil 25- Metal hurufat	35
Şekil 26- Gutenberg İncili ve incilden detay.....	37
Şekil 27- Nicolas Jenson,	39
Şekil 28- John Baskerville yazı biçimi.....	40

Şekil 29- John Baskerville yazı biçemi.....	40
Şekil 30- William Caslon yazı biçemi	40
Şekil 31- Giambattista Bodoni, Bodoni yazı biçimi.	40
Şekil 32- Edward Johnston'ın Railway Type (1918).....	42
Şekil 33- Eric Gill- Gillsans (1926-1930).....	43
Şekil 34- Paul Renner- Futura- (1927-1930)	43
Şekil 35- Univers, Adrian Frutiger, 1954.....	44
Şekil 36- Helvetica, Edouard Hoffmann and Max Miedinger, 1961	44
Şekil 37- Frei Otto, Çadırsal Konstrüksiyonu.	45
Şekil 38- Crystal Palace,1851	46
Şekil 39- Vilmos Huszár, 1029.Kitap kapağı tasarımı.....	47
Şekil 40- El Lissitzky, 1920.....	47
Şekil 41- General Electric logosu, 1899	48
Şekil 42- Charles Howard Candler, Coca-Cola grafik logos.....	48
Şekil 43- Willl Bradley 'The Echo' afiş.	49
Şekil 44- Louis Sullivan The Old Home cephe yazısı.	49
Şekil 45- Paris metrosu girişi	50
Şekil 46- George Auriol, Metro girişi tabelası.....	51
Şekil 47- Univers, Adrian Frutiger, 1954.....	51
Şekil 48- Alphabet Metro, Adrian Frutiger.....	52
Şekil 49- Jean François Porchez'in 'Parisine' yazı karakteri.....	52
Şekil 50- Josef Hoffman, Supraportenrelief, 1902.....	53
Şekil 51-Koloman Moser, Der Musikant, 1909	54
Şekil 52- Koloman Moser, Die Quelle, 1901	54
Şekil 53- Die Ziet, giriş ve cephe uygulaması.	55
Şekil 54- Die Ziet, iç mekan detayı.....	56
Şekil 55- AEG Logosu	56
Şekil 56- Peter Behrens'in AEG Fabrikası	57
Şekil 57- Alexander Rodchenko	58
Şekil 58- Mosselprom Binası, 1923-24.....	59

Şekil 59- Van Doesburg, Architype font tasarımı.....	60
Şekil 60- Cafe De Unie'nin cephe taslağı ve 1986' daki yenilenmiş hali.	61
Şekil 61- Mondrian	62
Şekil 62- De VOLHARDING kooperatif bina cephesi,.....	63
Şekil 63- Herbert Bayer, Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919–1923	64
Şekil 64- Bauhaus Cephe Yazısı	65
Şekil 65- Herbert Bayer Gazete kiosk tasarımı.....	65
Şekil 66- Fuller Binası, 1929	66
Şekil 67- Mexico Üniversitesi Kütüphane Binası. 1952,.....	67
Şekil 68- Academy theater cephesi	67
Şekil 69- Lou Dorfsman'ın CBS kafeteryası "Gastrotypographicalassemblage" için tasarladığı yüzey, 1966.....	68
Şekil 70- Wolfgang Weingart, 1960 http://www.designishistory.com	69
Şekil 71- April Greiman, WET Magazine, 1979	70
Şekil 72- Efes Antik Kenti, İzmir	74
Şekil 73- Stonehenge, M.Ö. 3100, İngiltere.....	75
Şekil 74- Modern sanatlar Müzesi, Queens, New York ve solda Lentos Museum of Modern Art, Linz, Austria.....	76
Şekil 75- Toronto Üniversitesi, Kanada. Mimar Thom Mayne.	77
Şekil 76 Utrecht University, Utrecht, Holanda	78
Şekil 77- House of Terror, Budapeşte, Macaristan	78
Şekil 78 Wales Millennium Center, Cardiff, Wales, İngiltere	79
Şekil 79- Performing Arts Center, Newark, New Jersey	80
Şekil 80- Fougères Kütüphane binası, Fransa.....	81
Şekil 81- Fukutake House, Megijima adası, Japonya	82
Şekil 82- Cooper Union Binası, New York	83
Şekil 83- RBC Tasarım Merkezi, Montpellier, France	84
Şekil 84- Centro de Ciencia Viva, Lizbon bilim müzesi, Portekiz	84

YAZININ BİR TASARIM ÖGESİ OLARAK MİMARİ YAPILARDA KULLANIMI

ÖZET

İnsanlık tarihi içerisinde en etkili iletişim biçimi olan yazı, matbaanın bulunuşuna kadar gelinen süreçte anıtsal yapılar üzerinde yer alan semboller ve alfabetik formlar olarak, resimsel bir süsleme şeklindeydi. Daha çok toplumların ortak yaşam alanlarında resmedilen bu yazılar anlaşılması kolay ve toplumları ortak bir paydada birleştiren anlamlandırmalar olarak yer alıyordu. Bugün ise yazı, matbaanın bulunuşu ile değişen tanımıyla, bir tasarım ve iletişim dili uygulaması içinde değerlendirilmektedir. Tipografik dil olarak gelişen bu anlamın görsel iletişim dili olarak tasarım kavramının içinde yer aldığı ifade edilmektedir.

Birçok araştırma, özellikle modern çağın bir getirisi olarak oluşan sanayi devrimi ve sonrasındaki teknolojik gelişmeleri, mimari ve grafik tasarım ilişkisini artıran ve tipografiyi bir mimari tasarım unsuru olarak, yapı ile bütünleştiren bir uygulama biçimi olarak göstermektedir. Bugün gelinen süreçte tasarım anlayışının, teknolojik gelişmeler, kavramlar ve tasarımcılar arasındaki ortak noktaları birleştirdiği ifade edilmektedir. Bu birleşimin disiplinler arası tasarım uygulamalarını da ortadan kaldırdığına tanık olunmaktadır.

Bu çalışmada, bu ortak noktada, grafik tasarımın en tepe noktasını oluşturan yazının (tipografinin), mimari yapılarda yer alışının, hem grafik tasarımın hem de mimari tasarımın kimliği içerisinde, nasıl bir etkileşim gösterdiği incelenirken, örneklerle desteklenerek analizi yapıp, bu etkileşimden ortaya çıkan “iletişim” dili araştırılmıştır. Ayrıca, yazının dili ve mimari örtüşmeler; teknik, estetik, görsel algılama ve tasarım disiplinleri içerisinde, örtüşükleri noktalar ele alınarak incelenmiştir.

Araştırma yapılan kaynaklar üzerinden elde edilen verilere dayanılarak, günümüzde mimari tasarım disiplini içerisinde, yapı ve gözlemci arasındaki iletişim dilinin sonucunda ortaya çıkan imgesel örüntüler birlikteliği gösterdiği, bunun sonucunda ise tipografik görsel uygulamaların mimari yapının kimliğinde yer alan değerlerin simgesel ifadesini oluşturduğu gözlemlenmiştir.

Yazı, Tipografi, Mimari Tasarım, İletişim, Grafik Tasarım.

THE EXISTANCE OF LETTERING AS A DESIGN ELEMENT IN ARCHITECTURAL STRUCTURE

SUMMARY

Inscription, one of the most effective forms of communication in the history of humanity, was a portrayal of ornamentation which were the symbols and alphabetic forms on the monumental structure, during the period until the invention of printing press. Mainly illustrated in the common living space of the societies, these inscriptions were located in as the interpretations which were easy to understand and combined the societies in a common platform. But today, lettering, with the changing definition by the invention of the printing press, is evaluated in an application of design and communication language. It is stated that this meaning, developing as a typographic language takes part in the concept of design as a language of visual communication.

Many researches show that the industry revolution, an outcome of the modern age, and post technological developments are increasing the relation between architecture and graphic design. It also handles typography as an element of architectural design and a form of application which integrates it with the structure. Nowadays, it can be stated that the sense of design is unifying the common points among the technological developments, elements and designers. It has been witnessed that this combination has removed the separating lines in interdisciplinary design applications.

In this study, while it has been analyzed how lettering (typography), which creates the peak of graphic design, interacts and is located in architectural structures, both in graphic design and in the identity of architectural design; communication language derives from this interaction has been researched by the analysis and the support of international examples. Besides overlapping of inscriptional language and architecture has been examined by discussing by coinciding points in technical, aesthetic, visual perception and design discipline.

The datas acquired through the sources have shown the association of the image patterns of the communication language between the structure and the observer. Consequently it has been observed that typographical visual applications form the symbolic expressions of significance that take place in the identity of architectural structure.

Inscription, Typography, Architectural Design, Communication, Graphic Design.

1. GİRİŞ

Kâğıdın bulunuşundan çok zaman önce insanlar, etraflarını çevreleyen mağara duvarlarına bir takım nesnel işaretler yaptılar [1]. **Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı.**Bu anlam yüklü işaretleri, birbirleriyle bir paylaşım gerçekleştirebilmek, anlaşılır bir iletişim dili oluşturmak için kullandıklarını göstermiştir. Resim, şekil ve işaret gibi iletişim biçimleriyle aktarım sağlayan süreç, topluluklar ilerleme gösterdikçe başka bir iletişim biçiminin ihtiyacını doğurdu. Ve her topluluk kendi arasında, günlük yaşamlarında ihtiyaç duydukları ve kendi yaşam koşullarına uyum sağlayan bir dil geliştirdiler. Bu dil, yerleşik tarım yaşamına geçen insan topluluklarının kayıt tutma ve bunları ileriki nesillere aktarabilme ihtiyaçlarına cevap verecekti.

Dilin söylediğini şekillerle ifadeden çok daha ileri bir noktaya götürecek başka bir takım işaretler sistemine ihtiyaç duyulması yazının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu yazıyı “Bir dili temsil eden başka bir dil; göstergeleri göstermek için geliştirilmiş bir diğer göstergeler dizisidir [2] şeklinde ifade edebiliriz. Bunun ilk örneğini M.Ö. 3100 yılında Sümerler geliştirmişlerdir. Sümerlerin geliştirdiği bu yazı dünyanın en eski yazı sistemi olarak insanlık tarihinde yerini almıştır.



Şekil 1- Sümer çivi yazısı

Böylece insanoğlunun çok uzun mesafeler arasında iletişim kurmaya ve gelecek nesiller için bilgiyi kaydetmeye başlaması gerçekleşebilmiştir. Bu yeni yenilikçi ve

radikal sistem, görsel iletişimin naif çizgisinin aksine, bir kör kamış veya özel kalemle kil tabletler üzerine yapılan soyut kama şeklindeki işaretlere dayanıyordu. Araştırmalarda uygulama aletlerinin ortaya çıkardığı bu görsel yazıya ‘*cuneiform yazı*’ (*çivi yazısı*) olarak rastlanmaktadır. Bu noktadan itibaren, uygar dünyada çeşitli kültürlerde farklı yazı sistemleri de gelişme gösterecektir [3].

İşaret ve simgelerle iletişim kurma yeteneğini insanın fiziksel bir davranış biçiminin sonucu olarak sergilediği kabul edilmektedir. Bu durum alet kullanma becerisini geliştirmiş olmalarına ve kültürel olarak gelişimlerine bağlanmaktadır. Böylece el becerilerinin getirdiği yaratıcılığı, birbirleriyle olan iletişim biçimine ve yaşam alanlarına yansıtabilmişlerdir.

Giderek bir arada yaşama kültürünü geliştiren topluluklar, kendi kültürlerine ve kendilerine ait imgeleri yaşam alanlarını oluşturan somut alanlar üzerine kaydederken, iletişim şekillerini de belirlemiş olmuşlardır. Doğanın insanlara, günlük faaliyetlerini devam ettirebildikleri, fiziksel ihtiyaçlarını giderebildikleri mekânlar, mağara döneminin “doğal” olan yapıları olarak bilinmelidir. Gelişim süreci içinde, zamanla insanlar bu doğal yapıların içine, kendilerini ifade etmeye çalıştıkları bir takım işaretler bıraktılar.



Şekil 2- Cosquer ve Lascaux mağaralarında (Fransa) bulunan işaretler

Kendilerini çevreleyen bu işaretlerle, seslerini ‘ne’ ya da ‘nelere’ duyurmaya çalışırlarsa çalışsınlar, insanın bu ilkel yaşam mekânlarına kazıdığı biçimler sosyal bir paylaşım şeklinin de göstergesi olarak kabul edilmelidir. Çünkü bu evrimleşmede, “...İnsan”ın gözü, elleri ve aklının koordinasyonu ile gerçekleşen simgesel sistemler tasarlama kapasitesi, işte bu fiziksel ve sosyal gelişmelerine bağlanabilmektedir” [4].

Aynı zamanda mağara duvarlarına çizilen bu kalıcı izlerin, insanın kendini ifade etme isteğinin dışa vurumu olarak tanımlamak da yanlış olmayacaktır. Bu biçim, bugün içinde geçerliliğini korumaktadır. Bugün de tıpkı mağara yapılarının, tasarım planlı mimari yapılara taşınan kültürel, yaşamsal ve düşüncesele aktarımların temelinde insanın bu ifade etme isteği ve gücü gelmektedir.

İnsanın ilk yaşam alanı mağaralardan günümüze gelinen süreçte, mimari yaşam alanları ‘mekânlar’ kavramı olarak farklı bir tanıma ulaşmıştır. Günümüzde mekânı, insanların fiziksel birlikteliklerini paylaştıkları, etkinliklerini planladıkları, duygu ve düşüncelerine olumlu ya da olumsuz değişimlere yol açan, üstü kapatılmış bir alandan çok daha öteye giden bir yapı olarak tanımlamak mümkündür [4]. Çünkü günümüz pratiği içerisinde iletişim şeklinin ve dilinin değişmesi, ortak paydada paylaşılan çevre ve bu çevreyi oluşturan mimari yapılara da farkındalık yaratacak sorumluluklar yüklemiştir.

1.1 Tezin Amacı

Birçok araştırma, bir arada yer alsa da, mimari yapılardaki grafik unsurlarla mimarinin bizatihi kendisini ayrı değerlendirmiş ve göstergebilimsel anlamda ayrı analiz etmiştir. Ancak bugün yeni tip iletişim biçimleri yeni tasarım anlayışları ışığında grafik tasarım ve mimariyi ortak bir payda da değerlendirmek gerektiğini işaret edilmektedir. Yeni teknolojik araçlar ve yeni bakış açıları arasında tüm tasarım disiplinlerinin araçları, amaca yönelik üretimde taraflar arasında ortak bir noktada birleştikleri gözlemlenmektedir. Bu ortak noktada, bu çalışmada yapı bütünlüğü açısından yazının mimari ile olan örtüşmeleri ele alınarak konuya disiplinler arası bir yaklaşım sunulacak ve mimari yapılarda bilgilendirme ve tasarım elemanı olarak yazının üstlendiği rol ve sağladığı ayarlar mimari grafik niteliğinin değerlendirilecektir. Bunun sonucunda yazı ve mimari yapının birlikteliğiyle oluşan bu bütünleşik yapının içeriği ve uygulamanın ortaya koyduğu görsel iletişimin yeniden düşünülmesini sağlamaktır.

1.2 Kapsamı

Araştırmanın ana materyalini, grafik tasarımın en tepe noktasını oluşturan yazı (tipografi) ve mimari yapıların bir arada kullanıldığına dair örnekler oluşturmaktadır. Bu nedenle tezin genel yapısı içerisinde ‘yazı’ yerine ‘tipografi’ kullanılmış ve yazının evrimsel süreci sonrasında ortaya çıkan tipografik tasarım dili görsel iletişim dili olarak ele alınmıştır. Buradan yola çıkarak hem grafik tasarımın hem de mimari tasarımın kimliği içerisinde, yazı (tipografi) ve mimarinin nasıl bir etkileşim içinde olduğu konusu örnek görseller üzerinden ele alınacaktır. Tarihi gelişim sürecine göre bu iki disiplinin evrensel ölçekte örnekleri araştırma kapsamında ele alınacaktır. Bunun yanında tarihsel süreçte mekan kavramıyla birlikte yazı ve iletişimin gösterdiği evrim, yazıdan tipografiye geçiş ile ilgili araştırma ve çalışmalar/literatür

verileri de araştırma kapsamında değerlendirilecektir. Diğer yandan teknik, estetik, görsel algılama ve tasarım disiplinleri içerisinde, yazı ve mimari yapıların örtüştükleri noktaları kapsayan her tür literatür verisi ve görsel kaynak da çalışmanın ana materyalini oluşturacaktır.

Çevresel grafik tasarımın uygulama biçimi olan bildirişim tabelaları kapsam dışında tutulmuştur. Bunun nedenini bildirişim tabelalarının başka bir amaca hizmet etmesi olarak gösterebiliriz.

2. YAZININ GELİŞİM AŞAMALARI

2.1. Piktogramlardan Hiyeroglif

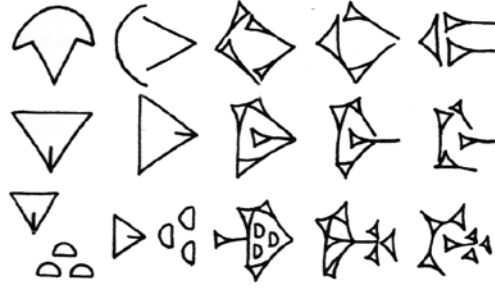
İlk insanların içgüdüsel tepkilerle doğa hareketlerine karşı gösterdikleri davranış biçimleri, onların doğa ile bütünleşik yaşamlarının bir sonucu olarak değerlendirilmeye değerli olmayacaktır. Dolayısıyla bu davranış biçimi ve tepkiler insanın akli ile sergilediği bir biçim değil, tamamen duyuyla ortaya koyulan sezgisel bir iletişim dili olarak tanımlanmaktadır [5].

İnsanın aklını kullanmaya başlaması ile insanların birbirlerini uyararak ve bilgilendirmek amacıyla, çeşitli yöntemler geliştirmesi ve konuşmanın evriminden yazının bulunmasına kadar geçen sürede, semboller bir sistematığa dönüşmüştür denilebilir. Barthes şöyle bir tanımlama yapar “...özü ve sınırları ne olursa olsun tüm işaretler sistemdir”[6]. Bu sistem içinde “yazının kendisi, ancak, kullanıcıların düşündükleri ve hissettikleri ya da ifade edebildikleri her şeyi somutlaştırıp açıkça belirleyebilecekleri düzenli bir gösterge ya da simgeler bütünü oluşturulduktan sonra ortaya çıkmıştır.”[7]. Bu bağlamda kaydedilmiş en eski yazı izleri arasında, Mezopotamya’da Uruk’ta bulunan kil tabletler genel kaniya göre en eski yazı örneği olarak kabul edilir.

Birçok araştırma göstermiştir ki, insanlık tarihinde devrim sayılacak bu yazı sisteminin doğması, tarımsal yaşama geçişle aynı sürede gerçekleşmiş olarak belirtilir. Levi-Strauss, Neolitik dönemi şu şekilde betimler:

“İnsanlık bu dönemde bir daha asla benzeri görülmemiş simgesel bir hırsla kapılmıştı, insanlar tarım ve yazının bir bütün olduğunu düşünüyorlardı, bunu somut ve kesinlikle doğru bir kanaat olarak görüyor, dikkatlerini titiz biçimde bu kanaate yöneltiyorlardı”[8].

Daha çok tarımsal üretimlerin ya da hayvan sayılarının muhasebesinin tutulmasında kullanılan, kama şeklindeki işaretler (çivi yazısı) ile oluşturulan bu göstergeler sistemi iletişim biçiminin “temsili” kullanılmışlık biçimiydi. Çivi yazısı (Cuniform) Mezopotamya denilen Dicle ve Fırat arasındaki topraklarda ilk olarak Sümerler tarafından yumuşak kil tabletler üzerine uygulanmıştır. Piktogramlarla resmedilen bu yazı örnekleri araştırmacılar tarafından ‘kelime’ olarak değerlendirilmiştir. Daha sonra zamanla bu yazı biçimine çivi biçimli kalemler eklenmesi ile ‘çivi yazısı’ adını alacaktır. Ve yazının belirli bir süreç sonrasında rasyonalizasyonunu görmek mümkündür.

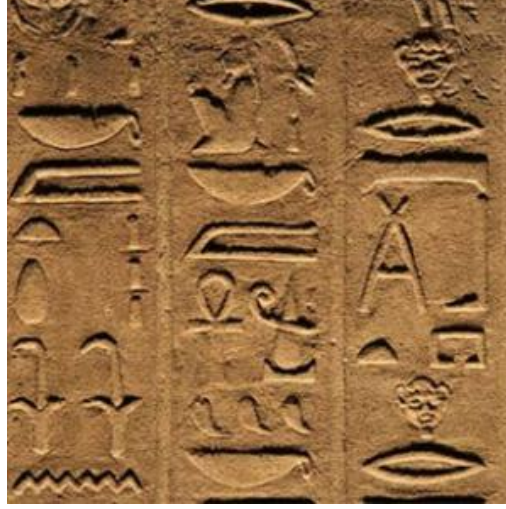


Şekil 3- İlk piktogram örnekleri.

İnsan, iletişim dili oluştururken, “kendisine gönderilen ses dizimlerini algılar, yani onları deşifre eder, yorumlar ve yeniden üretir. İnsana özgü ve insanın bir parçası olan bir yetinin gerçekleşmesi ya da anlatımı olarak kabul edilir” [9]. Bir iletişim sürecinin en temel gereksinimi ileti ile alıcı arasında ki ilişkidir. Bu ilişki için iletinin yaratılmasında gerekli olan ise göstergelerdir. Böylece bu göstergeler ve alıcı arasında bir anlam yaratma süreci gerçekleşmiş olur [10].

Bu çevresel görsel iletilerin oluşturduğu ve insanın sığınma ve barınma amaçlı yerleştiği mağaralardan, yerleşik hayatın getirisi ile oluşturduğu ilk monumental (anıtsal) yapılara Antik Mısır’da rastlanmaktadır. Bu mimari biçimler, hem toplumsal bir birlik sağlamak hem de kutsal gücün egemenliğini, hikâyeci bir görsel dil aracılığı ile aktarabilmekteydi. Okuma ve yazma oranının çok düşük olduğu bu toplumlarda bu gücün en etkili enformasyon nesnelere hiyerogliflerdi.

Anıtsal yapılar üzerinde yer alan Mısır hiyeroglif yazısı, yukarıdan aşağıya ve sağdan sola okunan sütunlu bir yazı olarak organize edilmiş ve hem yazıt hem de dekoratif amaçlı olarak kullanılmıştır. Grafikselsel olarak, sembolize edilmiş iki boyutlu ve önden görünüşlü insan figürlerine, simgesel işaretlere rastlanmaktadır. Özellikle anıtsal taş tapınaklar ve mezarların dış kaplamalarındaki kabartma resimlerde kullanıldığı gibi, iç mekânlarda ve ahşap mobilyalarda oyulmuş olarak da kullanıldığı görülmektedir [3].



Şekil 4- Hiyeroglif yazı

Araştırmalar göstermektedir ki hiyeroglif yazı konuşma dilini tamamen yansıttığı için gerçek bir ‘yazı’ olarak ilk örneği temsil etmektedir. Bu nedenle kendisinden sonraki dönem için temel oluşmuş ve bu resimli yazıdan iki ayrı yazı sistemi doğmuştur. Bunlar ideografik ve fonografik yazılar olarak adlandırılmıştır.

Resimli yazıdan soyutlanarak ortaya çıkan yazıyı Lucy Lippard, yozlaşmış resim yazı olarak tanımlıyor ve bu sürecin ideogramlar dönüştüğünü dolayısı ile herkesin anlayacağı bir bütüne ulaşınca biz olmaktan çıkarak ‘dışsal işaretler’ haline geldiğini doğru ifade ediyor [11]. Burada hatırlamak gerekir ki piktogramlar yapısal olarak ve içerik bakımından temsil ettikleri şeyi barındırırken, ideogramlar piktogramlara oranla çok daha soyut ifadelerdir [12].

2.2. İşaretler ve Sinyallerden Alfabenin Çıkışı

Doğanın temel formlarını temel gereksinimlerini gidermek için kullanan insan, zamanla kendi çevresini, kendi üretim malzemeleri ile değişime uğratmıştır. Yiyeceğini kendi üretti, barınağını kendisi inşa etmiştir. Yaşam alanı ve faaliyetleri arasında gerçekleşen iletişim biçimini geliştirmiştir. Ortak yaşam alanları, ortak anlamlı sembollere ve kavramlara ihtiyaç duymuştur. Dolayısıyla her topluluk kendi arasında bir dil geliştirmiştir.

Bu anlam alışverişinin en etkin ve egemen malzemesi sessel davranış biçimidir. “Sesin dile (kelimelerle söyleme) dönüşümü dil ve kulağın kullanımını gerektiren sözlü iletişimin temelini” oluşturdu [13]. Sözlü iletişim, beraberinde bir sistematığe ihtiyaç duymuş ve bu da alfabetik yazının bulunmasına kadar geçen süreçte gelişme göstererek yapılanmıştır. Yazı bu evrimsel sürece resim yazı ile başlamış soyut imgesel yazı halini alana kadar, daha doğrusu Alfabe oluşana kadar, toplumların kültürel, yaşamsal ve inançsal evriminden de ciddi şekilde etkilenmiştir.

Piktogramlardan oluşan alfabenin neden bir dizi soyut semboller haline dönüştüğüne Mark- Alain Quaknin “Alfabenin Gizemleri” nde (*Mysteries of Alphabet*) bunu ‘çok tanrıcılıktan tek tanrıya geçiş süreci’ ne bunu da On Emir’in ilk iki buyruğuna bağlar. Bu emir şu şekildedir ‘Benden başka Tanrın olmayacak, sen Tanrıya benzer hiçbir oyma put yapmayacak, yukarıda göklerde ve yeryüzünün altında herhangi bir benzer aramayacaksın’. Bu imge üzerindeki yasakla beraber Samiler kullandıkları piktografik yazıdan kendilerini çekmek zorunda kalmışlardır şeklinde açıklamıştır [14].

Araştırmalar bilinen ilk alfabetik yazıyı Fenikeliler’in bulduğunu göstermektedir. Fonetik yazı olarak adlandırılan bu yazı sistemi, çivi yazısı ve hiyeroglif yazıya göre çok daha işlevsel bir yazıdır. Konuşma seslerini tam olarak aktarabilen bu alfabe bu günde kullandığımız çağdaş alfabenin de temelini oluşturan Yunan İyonik alfabesinin de atası olarak görülür.

Aynı döneme denk gelen süreçte, Aram alfabesi bulunur. Araştırmalar, sağdan sola yazılan bu yazı ile yazılmış en önemli eserin Eski Ahit olduğunu göstermektedir. Sonrasında, Aramca gibi sağdan sola okunan bir başka dil olan İbranice oluşmuştur (İ.Ö. 700). Eski Ahitin büyük bir bölümü bu dil ile yazılıp tamamlanmış olup, birçok kaynakta da bu yazı ‘Kare Yazı’ olarak tanımlanmıştır. Alfabenin bulunuşu iletişimde bir dönüm noktası olmuş ve resim yazıdan ses yazıya geçişle yeni bir şekil alan yazının ileti aktarım biçimi değişmiştir.

2.3. Yunan Alfabesi ve Antik Yunan Mimari Yapılarında Yazı Biçimleri

2.3.1. Yunan ionik alfabesi

Büyük Yunan medeniyeti tüm dünya tarihi içerisinde ve Batı Avrupa tarihinde büyük bir medeniyeti temsil eder. Birçok tarihi araştırma göstermiştir ki, Fenikelilerden aldıkları alfabeyle, beş adet (A, E, I, O,U) ünlü harf ekleyerek Yunan Alfabesini oluşturmuşlardır. Bugünkü modern alfabenin atası olarak görülen bu alfabe, bugün de kullandığımız alfabe gibi soldan sağa doğru okunup yazılmıştır. Fakat sözcükler ve cümleler arasında hiçbir görsel ayrıma ya da her hangi bir noktalama işaretine de rastlanılmamıştır. Fenikelilerden alınan sessiz yazı sistemine sesli harflerin eklenmesiyle oluşturulan bu alfabe sayesinde, aynı zamanda konuşma dili de yazıya aktarılabilmektedir. Bu anlamda Yunan İyonik alfabesi, dünya tarihi içerisinde bulunan ilk doğru alfabe olarak kabul edilir.

Kuramsal düşüncenin yazı ile aktarımı, Yunan alfabesinin konuşma diliyle birlikteliğinin teknik birleşimi yazıyı estetik açıdan önemli bir yere çekmiştir. Dolayısı ile Yunan mimarisinde, estetik ve form bütünlüğü çözümlenmeleri içerisinde, yazı da mimari cephe formları ile aynı anlamsal bütünlüğünü sergilemiştir denilebilir [15]. Yazının bu aktarım özeliği, özellikle mimari yapıların üzerinde yer alacak olan, süslemeler ve hikâyesel anlatımlarında ‘yazılı’ olarak resmedilmesini sağlayacaktır.

Yunan Mimarisinde, matematik ve geometrik form araştırmaları somut varlıkları gerçeğe uygun şekilde yansıtan bir yapı sanatı ortaya çıkarmıştır. Bu sanat

örneklerinin, daha çok ikonik heykel ve kabartmalarla süslemelerin kullanıldığı ve cephe ile uyumlu anıtsal yazıların resmedilmesi şeklinde görüldüğünü söylemek mümkündür. Bu yazılar daha çok mezar taşları, anıtsal kemerler, sunaklar gibi yapının baştaban (iki sütun arası mesafeyi örten büyük, uzun taş kirişlerin oluşturduğu bölüm) ve girişlerin üzerinde, üçgen alınlıklarda yer almaktaydı.

En etkili örneklerini Dorik, İyonik ve de Korint tarzda inşa edilen sembolleştirilmiş Yunan mimarisinde monumental (anıtsal) yazıtlar olarak görebilmekteyiz. Yazıyı bu mimari yapıların ana frizleri ve tapınağın üçgen alınlığında bulunan oyma süslemelerle birlikte tanrıları onurlandırmak ve özel öneme sahip temaları iletmek için kullandılar. Bunlardan Athena tapınağında ki hiyeroglif yazıtlar 1989 yılında tasarlanmış yirminci yüzyıl sans-serif yazı tipi Lithos (Carol Twombly, b.1959) için de ilham kaynağı olmuştur [3].

Adobe için ilk olarak Trajan, Charlemagne ve Lithos fontlarını tasarlamış olan Twombly'nin Lithos fontu 1989 yılında çıktığından bu yana popülerliğini korumuş ve asimetrik kalite ve basit karakter yapısı ile şekilleri birleştiren esnek bir tasarım olanağı da sunmuştur.

ABCDEFGHIJKLMNOP
QRSTUVWXYZÀÁÊËÏ
ABCDEFGHIJKLMNO
QRSTUVWXYZÀÁÊËÏÏØÜ&
1234567890(\$£€.,!?)

Şekil 5- LITHOS yazı biçimi

38

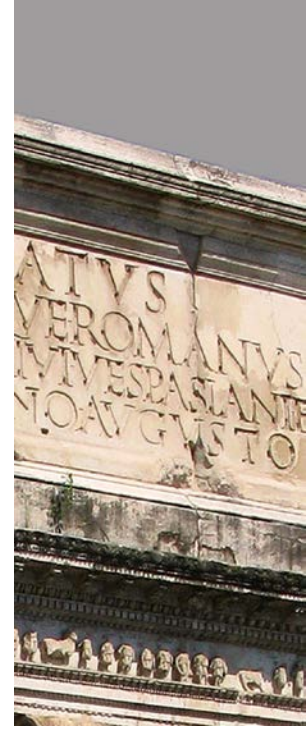
2.3.2. Roma alfabesi ve anıtsal yazıtlar

Roman yazıtsal harflendirmesi *capitalis monumentalis* olarak bilinen harflendirmedir. Modern büyük harflerin atası sayılan bu klasik harflerin dayandığı alfabeler Yunan ve Etrüsk alfabeleridir. Özellikle Trajan sütunu gibi anıtsal yapılar üzerinde yer alan bu harflerin uzatılmış çizgileri, dönemin Romalı taş ustaları tarafından oyma aletlerinin uçlarına küçük kanca şekli verilerek oyulmuştur. (burada ki maksat taşa oyma işlemi sırasında kalemlerin kaymasını önlemektir). Tabi bu uygulama biçimi harfin anatomisine yansiyarak kanca şeklinde küçük çıkıntıların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Romalılar tarafından sadeleştirilerek ve rafine edilerek yontulan bu harfler bronz dökülerek doldurulurdu.



Şekil 6 Capitalis Monumentalis

Bu yazıtların en önemli görsel uygulamaları arasında Titus, Septimius Severus ve Konstantin anıtsal kemerleri ve Trajan sütununda, Roma harflendirmeleri (Latin Harfleri), hem görsel düzenleme, hemde malzeme ve yüzey ilişkisi açısından önem taşımaktadır.



Şekil 7- Titus Kemerini ve kemer detayı

Roma mimarisinde inşa edilen zafer kemerleri gibi anıtsal yapılar genellikle mermer yapıda olmakla birlikte, bir zafer anısına inşa edildiği içinde genellikle kentin en işlek ve ziyaret edilen merkez noktalarına yer alırdı. Bu yapılar daha çok heykelsi formlarda bezenmiş olup, şahıs ya da çoğu zaman bir imparatorun kazandığı zaferler için yapılan inşalardı. Burada yer alan yazıtlar yapının Attika'sı üzerinde yer almıştır. (Attika tipi kaide İyon düzeninde en çok kullanılan sütun kaidesi tipi. Alt ve üstte toruslar ile ortada scotia'dan oluşur.)

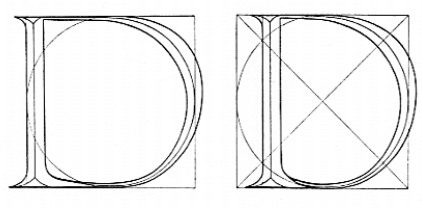
Yapılan arkeolojik araştırmalar göstermiştir ki, Roma İmparatorluğu'nda mimari yapılarda yazıya çok sık rastlanmaktadır. Bu yazılar tıpkı Yunan mimarisinde olduğu gibi zafer takları, mezar yapıları v.b üzerinde yer aldığı gibi, bundan farklı olarak yürüme yolları ve özellikle uzaklık göstergesi taşlar üzerinde de kullanılmıştır.



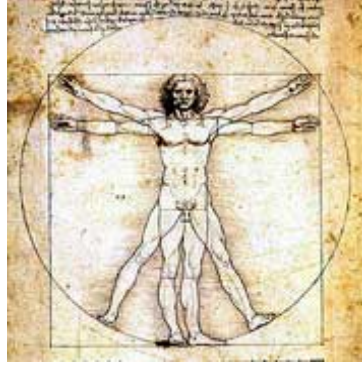
Şekil 8- Trajan Sütunu

'SENATVS.POPVLVS.QVE. ROMANVS' (Roma'nın Senatosu ve Halkı) tümcesiyle başlayan Trajan sütun yazıtında, harfler arka düzlemden ön düzleme çıkabilsinler diye asıl olarak kırmızıyla renklendirilmiştir. Sözcükler, aralarındaki ortalanmış noktalarla, özellikle sayılar ise üstlerine çizgi çizilerek (çünkü Roma Rakamları günümüz sayılarından değil, harf ilişkilerinden oluşmaktadır) metinden ayrıştırılmışlardır [16].

1463 yılında Roma yazıtları üzerinde yapılan ilk araştırmada Felice Feliciano, bir daire modülü üzerinden hareketle, roma yazılarının geometrik oranlarını matematiksel olarak analizlemiştir. Bilimsel olarak yapılan bu çalışma gibi mimari yapılarda (özellikle Vitruviusu'un eseri) göstermiştir ki yazılar, simetri, orantı, geometri ve düzen birlikteliğinde oluşturulmuş muazzam eserlerdir. Leonardo da Vinci'nin, Vitruvian Adamı, sanatın bu bilimsel analizle harmanlanmasının en net örneğini oluşturur.

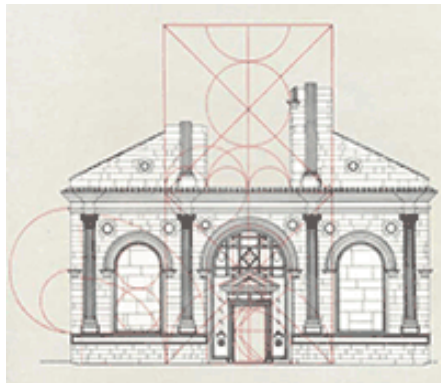


Şekil 9- Felice Feliciano, bir daire modülü.



Şekil 10- Leonardo da Vincinin, Vitruvian Adamı.

Rönesans hareketlerinin öncüsü mimar Leon Battista Alberti de tıpkı Romalı mimarlar gibi hem mimari için hem de yazı için kare ve dairenin en kusursuz geometrik form olduğuna inanıyordu. Dolayısıyla bu yaklaşım ona mimari yapılarının ön cephelerinde bu geometrik form standardı ile harfler kazıma geleneğini uygulamaya dönüştürdü.



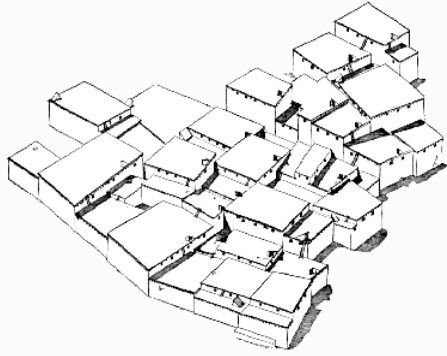
Şekil 11- Leon Battista Alberti'nin geometrik form çözümlemesi

3. MİMARİ YAPI GELİŞİMİ

3.1. İlk Yerleşik Alanlar

Tarihöncesi erken dönem M.Ö. 35.000 olarak başlar ve doğu Akdeniz'in topraklarında yaklaşık 3000 M.Ö. ve de Batı Avrupa'nın bazı bölgelerinde 2000 M.Ö. sonrasına kadar uzanır. Bu dönem toplu avcılık, sabit yerleşim alanları ve bir egemen sınıfın tarımsal uygarlığında 'modern' insanın evriminin ilk yıllarına karşılık gelmektedir [17].

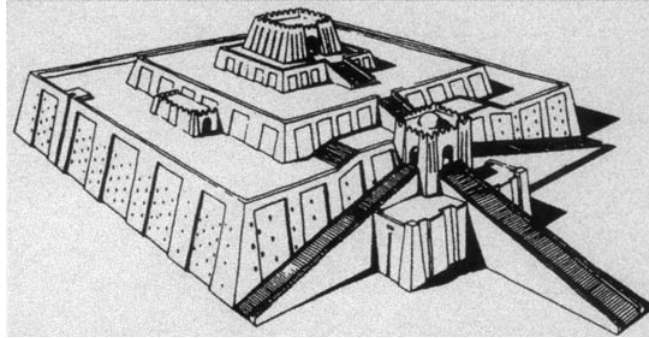
İlk insanların doğal bir içgüdüye karşılık mesken olarak kullandıkları mağaralardan sonra çamur ve sazlıkları kullanarak geliştirdikleri yapılar görülmektedir. Bu yapıların göçebe halinde yaşayabilecek seviyeye gelmelerinin etkisi ile geliştiği söylenmektedir. Toplu halde yaşamla beraber tarımsal yapının düzeni ilk konut örneklerini ortaya çıkarır. Bu toplu yerleşik şehrin ilk örneklerinden birini Çatal Höyük oluşturur. "Çatal Höyük evlerinin tamamı güneşte kurutulmuş çamur ve saman karışımı dörtgen kerpiçten (üçüncü katta kerpiçlerde saman kullanılmamıştır), kamış ve ağaç direk ve sıva kullanılarak yapılmıştır. Buradaki evlerin duvarları sıvalı olup, sıva üzeri beyaza boyandıktan sonra sarı, kırmızı ve siyah tonlarda resimler yapılmıştır." dünyanın ilk kentsel merkezi ve ilk duvar resimleri ve heykelleri vardır [18].



Şekil 12- M.Ö. 6500-5700, Çatalhöyük yerleşik planı ve insan figürü örneği, Anadolu

3.2. Tarımsal Düzenin Mimarisi

Mezopotamya (bu günkü Dicle ve Fırat nehirleri arasında kalan bölge) bazı kaynaklarda medeniyetlerin beşiği olarak adlandırılır. Bereketli topraklar ve iklim şartları yerleşik hayatın bu bölgede başlamasının nedeni olarak gösterilir. Bu doğal koşullar birçok medeniyetin - Sümer, Babil ve Asur gibi -bu bölgede kurulmasına sahne olmuştur. “Böylece hazır ve temelsiz portatif mimari yerine toprağa, zemine sürekli olmak üzere kurulan bir mimari tür geliştirilmiştir” [40]. Daha çok bölgenin coğrafik koşullarının sunduğu kerpiç ve pişmiş tuğlanın kullanıldığı mimari yapılardan günümüze kalan örnekleri bulunmamaktadır. Mısır piramitlerinin esinlendiği öne sürülen Sümer tapınak modeli en etkili mimari yapılardır.



Şekil 13- Ziggurat, Ur

Ziggurat denilen bu yapı üst üste gittikçe küçülen teraslı basamaklardan oluşan bir tapınaktır. Bu tapınak duvarlarına, “hayvanı evcilleştiren göçebe kavimlerde verimlilik yani hayatı doğuran kuvvetler, boğa, at ve tekeyle sembolize edilmiştir. Dolayısıyla, Mısır ve Mezopotamya kültürünün önemli bir ortak noktası hayat ve verimlilik sembollerinin aşağı yukarı benzer rölyef ve resimlerle sağlandığını ve esasında buzul çağından itibaren benzer resim ve sembollerin formlar üzerindeki değişikliklerle sürdürüldüğünü söylemek mümkün olabilmektedir” [19].

Tarımsal düzenin mimarisini belirleyen genel çizgileri şu şekilde sıralanabilir: Kerpiç, kil, kalkertaşı, kumtaşı, mermer, granit, ya da ahşap genellikle rastlanan malzeme türleri. Roma’da betonun geliştirilmesi büyük bir devrim olmuştur.

3.3. Endüstri Çağının Mimarisi

Göçebelikten toprak uygarlığına oradan endüstriye geçiş insanlık tarihi içerisinde köklü değişimlerin izlendiği dönemlerdir. 19. yy Endüstri devrimi bu değişim izlerinin yaşam biçiminde en etkili değişimi sergilediği bir devrimdir. Durgun bir yaşam biçimin endüstriyel malzemeler ve teknikleri ile başkalaştığı demek de mümkündür.

Modern mimarinin de başlangıcı sayılan Endüstri devrimi ile birlikte, modern mimariyi belirleyen başlıca öğeler, teknolojik gelişim, malzeme değişimi, içerik ve sosyal yapının değişimi, mimariyi de etkisi altına almıştır. Dolayısı ile bu etkilerin oluşturduğu bir sentezden bahsetmek yanlış olmayacaktır. Özellikle demirin, çeliğin ve betonun egemenliği önceleri kolayca kabul edilemese de malzemelere karşı daha olumlu biçimde yaklaşılması zamanla yerini almıştır.



Şekil 14- Sanayi Devrimi sırasında bir İngiliz şehri.

<http://historyjk.blogspot.com.tr/2012/08/second-year-industrial-revolution-from.html>

Endüstri devrimi sonrasında kentleşmede ölçek ve biçim çeşitliliği izlenmiş, kentler büyümüş, yeni işlevlerin gelmesi ile bir bakışta algılanan küçük ölçekli kentler

gitmiş, yerine büyük nüfuslar barındıran sanayi kentleri gelmiştir. Kent merkezleri büyümüş ve sadece kullanım-işleve yönelik uygulamalar sonucunda bir estetik karmaşa dönemi ortaya çıkmıştır [20].

4. 19.YÜZYILDAN SONRA MİMARİ ve YAZI TASARIMINDA KURAMLAR

4.1 Modernizm Öncesi

4.1.1 Arts and Crafts ve Art Nouveau

Mimarlık tarihi ve sanat tarihi mimariyi, işlevsellik, sağlamlık ve güzellik kavramları arasında sorgulamıştır. Bu sorgulamada ele alınan bu üç alanda bazılarının birbirinin önüne geçmiş olduğu gözlenmiştir. Buna sanatsal, bilimsel ve düşünsel değişimlerin etki ettiği ifade edilmiştir. Dolayısı ile bugün gelinen süreçte mimari yaşamı içinde barındıran bir unsur olarak yer almaktadır. Tüm parametrelerin öncelik taşımadan birbiriyle etkileşim halinde olmaları mimarının hem sanatsal hem de yapısal karakterinin iç içe geçtiği bir mekânsallığa işaret eder [21]. Bu mekânsallık çağın gereklerini yerine getiren bir mekânsallığa ve ifade biçimine işaret ediyor.

“Çağın ruhunun yansıması” olarak mimarlık tarihi hep neden/sonuç, biçim/içerik, temsil/düşünce, etki/köken vb. kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Mimarlık tarihi de, mimarlık ürününde bu kavramları izlemek, ondan ‘çağın ruhunu’ bulup çıkarmak için gösterilen çabaya karşılık geliyor, ya da D. Porphyrios’un deyiimiyle bir “yorum bildirisinde” bulunuyor şeklinde ifade edilebiliyor [22].

19. yüzyılın sonlarına dek bütün mimari söylemler, Vitruvius’un Mimari Kuramları üzerinden değerlendiriliyordu. Bu kavramlar ışığında Vitruvius’un Mimarlığı şu şekilde ifade edilebilir;

MİMARLIK = SAĞLAMLIK (Firmitas) + KULLANIŞLILIK (Utilitas) + GÜZELLİK (Venustas)

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise yeni bakış açıları ışığında yeni bir üslup arayışı ortaya çıkar. Endüstri evrimi bu bakış açısını malzeme açısından tamamen değiştirecek ve klasik olandan uzaklaşan süslemeden vazgeçen, yeni bir çağ mimarisi ortaya çıkaracaktır.

Bu dönemin tasarım anlayışını Loos şu şekilde ifade eder:

“Tasarım objesinin prensipleri tamamen gerçek olmalıdır ve objenin hizmet ettiği işlev tarafından belirlenmelidir. İyi form nesnenin kullanılabilirliğini ifade etme derecesine bağlı olarak kendiliğinden ortaya çıkar. Böylesi ürünler ‘rasyonel’dir ve aynı görevi üstlenen iki usta böylece aynı tipik nesneyi üretecektir” [23].

Seri halindeki yeni üretim biçimi, yeni üretim metodları modern üretim sürecinin tasarım anlayışını da değişime uğratacaktır. Bunun sonucu olarak, Modern mimari tasarım bir bireyin algısı ile yapının arasında oluşturduğu anlamsal düzeyde, bir ürün için yenilikçi bir gerçeklik yaratma mücadelesi başlatacaktır. Ancak bu yenilikçi yaklaşım endüstrinin sanatı yozlaştıracağı kaygısını da beraberinde getirmiştir. Nitekim buna karşı olarak Arts and Crafts hareketini gösterebiliriz. William Morris’in önderliğinde ki hareketi, geçmişin özlemine yeniden sergilemek isteyen bir tutumla, eski sanatkarların işlerini akılcı, şimdiki ise akıldan yoksun bulan ve insana uzak işlerin ortaya çıkmasına karşı bir duruştu.

Tüm bu yeni tekniklerin eskiyi reddetmesi gerektiğini mücadelesini veren yeni hareketler de beraberinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunlar arasında ilk sıraya Belçikalı mimar ve tasarımcı olan Henry van de Valde’nin öncülüğünü yaptığı Art Nouveau akımı gelişmiştir. Sanat ve sanayi birlikteliğini savunan akımın en tipik dışavurumu “çiçekli soyutlamalar ve hacimsiz desenlere dayalı kıvrak ve dalgalı bir tasarımla gerçekleştirilmiş akıcı organik formlardır” [38].

4.2 Modernist Kuramlar

4.2.1 Mimari tasarım ve tipografik tasarım bağlamında: Konstrüktivizm,

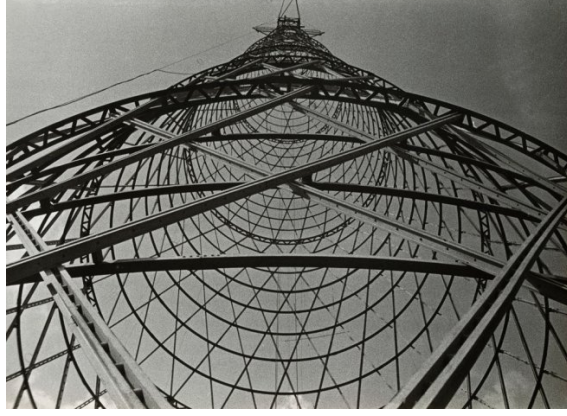
De Stijl, Bauhaus, Art Deco ve Postmodernizm

I. Dünya Savaşı yapı üretim eylemlerini kesintiye uğratmıştır. Bu dönemde temelde farklı olmamakla beraber, ayrıntıda birbirinden ayrılan pek çok kuram ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında:

1900-1920 Art Nouveau
1905-1933 Erken Modern (Le Corbusier ve Peter Behrens)
1913 -1930 Konstruktivizm
1917-1931 De Stijl (Neo-Plastisizm), (Modrian ve Doesburg)
1907-1933 Werkbund
1919-1925 Bauhaus Weimar Tasarım Okulu Walter Gropius
1925-1940 Art Deco
1940-1970 Uluslararası Stil
1960-2000 Postmodern Sanat
1980-2000 Dekonstruktivizm - Frank O. Gehry. (b.1929)
Geç 20. Yüzyıl, sayabiliriz.

Konstruktivist mimari, 1020'lerde SSCB'de çağdaş mimari anlayış ile ortaya çıkmıştır. 1917 Rus Devriminin etkilerini sergileyen ve 'Konstruktivist Sanat'ın izlerini taşıyan mimari yapı sanatı, biçim, mekan, doku gibi kavramları sorgulayan, bir grup mimar ve tasarımcının araştırma konusu olmuştur. Bunlardan Nikolai Ladovski, Vladimir Krinsky ve ressam Alexander Rodchenko şehir planlaması ve toplumsal konutun ilk örneklerini vermişlerdir.

Devrim sonrası inşa edilen ilk örnek Vladimir Shukov'un yapısı olan Shabolovka Radyo Kule'sidir. 150 metre yüksekliğinde ki bu kule tamamen çelik konstrüksiyon özelliği taşımaktadır. Dönemin sanatçısı Rodchenko'nun avangart resimleriyle idealize edilmiştir. Fütüristik ve ideolojik alt yapı bu yeni mimarinin en temel yapılanmasıdır.



Şekil 15- Alexander Rodçenko, Shukhov Kulesi, 1929
<http://artblart.com/tag/russian-constructivism>

Konstrüktivist mimariyi tanımlayan öğeleri: Minimal, geometrik, uzamsal, mimarlık bilimi ve deneysel yaklaşım olarak ifade edebiliriz. Konstrüktivist yapıların özelliklerini ise: Cam ve çelik, Makine yapımı bina parçaları, antenler, işaretler, projeksiyon ekranları gibi teknolojik detaylar, soyut geometrik şekiller, hareketlilik hissi olarak belirtebiliriz [24].

1920'ler Rusya'sında yeni bir radikal sanat hareketi olarak gelişme gösteren akım grafik sanat dalında köklü değişimlere yol açacak birçok genç Rus sanatçısının ideolojik ve estetik alt yapısı olur. Bir yandan toplumcu sanat yapmak bir yandan da eski Çarlık Rusya'sının tutucu ve gelenekçi yapısına karşı durmak, bu genç kuşağın sanatsal üretim biçimini oluşturur. Bu nedenle yeni oluşan ideolojik yapı içerisinde komünist toplumun ihtiyaçlarına cevap verecek birçok üretim dalında işler ortaya çıkarırlar. Özellikle görsel iletişim, endüstri tasarımı ve uygulamalı sanatlar alanında çalışmaya devam edeceklerini açıklayan bu sanatçılar arasında Alexander Rodçenko, Vladimir Tatlin ve El Lissitzky bulunmaktadır.



Şekil 16- El Lissitzky, Afiş, 1931 Şekil 17- Rodchenko'nun bir afiş uygulaması

Kolektif bilinç ile yeni sanat için iş birliği içinde sanatçılar, soyut formlar ile uğraştılar. Bunun en güzel örneklerini grafik tasarımın afişlerinde ortaya koydular. Dolayısı ile Sovyet posterleri 1920'lerde ki en büyük iletişim aracı haline geldi. Konstrüktivist ideolojinin en iyi örnekleri olan bu posterlerde resim ve boyama kombinasyonlarını ve tipografik uygulamaların san serifsiz yazı tipini görmekteyiz.

“Dönemin tipografik kompozisyonlarında konstrüktivist mimari kuralları (anlaşılabilirlik) ile algının gerekleri (ekonomi)- teknolojinin de yardımıyla- bir araya getirilmiştir. Konstrüktivist kuramlara göre, metnin görsel kompozisyonu ile anlama dayalı işaretleme istemi arasında bir bağlantı bulunuyordu” [36].

Tamamen tipografik metinlerle donatılmış konstrüktivist işlerde alan mümkün olduğunca yazının biçimsel yapısı ile doldurulmuştur. Bu biçim içinde barınan ideolojik mesaj ile tipografik harflerin boyutları orantısal olarak dengededir. Birbirileri ile güçlü kontrast ilişki içinde olan harfler, yalın, serifsiz ve anlaşılır bir dil bütünlü içindedir. Kırmızı ve siyah ideolojinin de rengi olması bakımından en çok kullanılan renkler olmuştur.

Konstrüktivizm tam olarak bir akım kimliğine bürünememiş ve daha çok yeni ve kalıcı yöntemler getiren bir anlayış olarak değerlendirilmiştir. Akımın tasarım anlayışı ve önerdiği formlar, çizgiler, dev konsollar, uçan bloklar, çelik makaslar günümüzün önemli bir yaklaşımı olan dekonstrüktivizm akımının altyapısını oluşturmuştur [25].

De Stijl (Neo-Plastisizm) Theo van Doesburg (1883-1931) tarafından kurulan ve önde gelen üyeleri Piet Mondrian (1872-1944), ressam ve tasarımcı Bart van der Leck (1876-1958), heykeltıraş Georges Vantongerloo (1886-1965) ve Alman ressam Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962), yanı sıra mimarlar Gerrit Rietveld (1888-1964) ve JJP Oud (1890-1963). Öncelikle, De Stijl Mondrian'ın sanat kavramını savunmuş, ancak 1921 yılından itibaren Van Doesburg akımının temel prensiplerini revize etmiştir.

De Stijl tarzı mimari yapılar, çelik üzerine betonarme, dış cephe de beyaz üzerine, kırmızı, sarı, mavi, ve siyah ritimlerle oluşturulmuş renk blokları ile inşa edilmiştir. En önemli teknik çözümelemesi, küpün merkezinden dışa doğru hareketle, kurgulanmış kare geometrik formların binanın cephesinde, pencere, balkon, teras gibi yapı birimlerinde uygulanmasıdır. Buradaki farklı girinti ve çıkıntılarla oluşturulmuş bu kütesel formlar boşluk/doluluk işlevselliğini sergilemektedir. Mimar Gerrit Rietveld'in Scröder Evi, De Stijl tarzın en güzel ürünüdür. Modernist bir mimar olan Frank Lloyd Wright, De Stijlin ilkelerine koşut olarak çalışmıştır.



Şekil 18- Gerrit Rietveld'in Scröder Evi, 1920

Bu akımın temel ilkeleri:

- Biçim: Sabit bir tip anlamındaki tüm biçimlendirmelerin ortadan kaldırılması önerilmekte, üslup taklitçiliğinin aşılması gerektiği vurgulanmaktadır.
- Yeni mimari ögeseldir, yani yapı ögesinden yola çıkarak gelişmelidir. Bu öğeler işlev, kütle, zaman, mekan, ışık, renk, yüzey ve malzemedir. Tasarımın çıkış noktası kesinlikle üslup olmamalıdır.
- Yeni mimarlık ekonomiktir.
- Yeni mimarlık işlevseldir.
- Yeni mimarlığın biçimi yoktur. İşlevsel mekan kendi başına özellik taşımayan dikdörtgen yüzeylere bölünmüştür. Yüzeyler sonsuz mekanla doğrudan ilişki içindedir.
- Yeni mimarlık duvarları aşmış, iç ve dış ayrımını ortadan kaldırmıştır. Duvarlar artık taşıyıcı değildir.
- Yeni mimarlık açıktır. Tüm yapı değişik işlevsel istemlere uyarak bölünen bir mekandan oluşur. Bu bölünmeyi, içte bölücü yüzeyler, dışta koruyucu yüzeyler sağlar.
- Zman ve mekan birliği sonucu mimari tümüyle plastik bir görünüm kazanacaktır.
- Yeni mimarlık kübik olana karşıdır. Yani tüm işlevsel mekan hücrelerini kapalı bir mekan içine yerleştirmeye çalışmaz. Çıkıntı yapan yüzeyleri, balkonları, kübün merkezinden dışarıya doğru yerleştirir.
- Yeni mimaride simetri ortadan kalkmıştır.
- Yeni mimarlık süsleyici olana karşıdır [25].

De Stijl (Neo-Plastisizm) akımı grafik tasarım içerisinde çok büyük etkilere yol açmış ve etkisini tipografik çalışmalarda ön plana çıkarmıştır. Yapısı itibarı ile okunabilirliği biraz zor görünen yazı, görsel bir şekilde bu stilin estetik, yalın ve geometriksel tipografik yapısını sergiler. Kare tasarım yapısını Mondrian'dan ilham alan akım, renk ve geometrik kurguyu bütün grafik zemine taşır.



Şekil 19- Bart van der Leck, Afiş, 1919



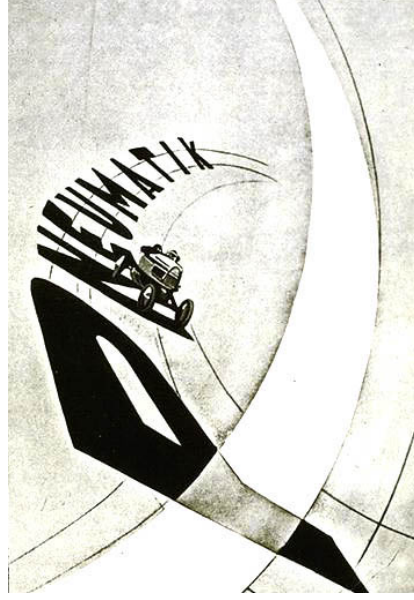
Şekil 20- Vilmos Huszár, “De Stijl dergisi kapak tasarımı”, 1917

Saf ana renkler; sarı, kırmızı ve mavi ile siyah ve beyaz olarak düzenlenmiş çizgiler, dikdörtgenlerden oluşan saf soyut uygulamalar akımın öne çıkan özellikleridir. Tipografisinde asimetri, tekrar, süslemeden uzak duran ve kavramların güçlü ilişkisi ile kurgulanmış yalın yazı biçimi kullanılmıştır.

Bauhaus, ekolü tasarım ve sanayi üretim biçimi arasında bir köprü kurmayı hedefleyen mimar Walter Gropius tarafından Almanya’da kurulmuştur. İşe yarayabilen tasarım prensibi Gropius’un endüstri ile birleşen mimari tarzını ortaya koyuyordu. Bu tarz beyaz beton şeritler arasında yer alan kapalı cam duvarlar ile asimetrik bir yapıda yer alan bir yaklaşımdı.



Şekil 21- Meisterhaus, Dessau, Almanya



Şekil 22- Pnevmatik Lastikleri Afiş, László Moholy-Nagy, 1923

“Moholy-Nagy ve grafik tasarımcı Herbert Bayer’in atölyelerinde tipografinin her şeyden önce görsel netliği vurgulandı. Bauhaus’da, tipografi iletişimin ampirik araçları ve sanatsal bir ifadesi olarak tasarlandı. Aynı zamanda, tipografi, kurumsal kimlik ve reklamın bağımlı olduğu bir araç olarak ele alındı. Sans serif yazı biçimleri önemli bir grafik elemen olarak fotoğrafla birleşerek Bauhaus’un görsel sembolleri olarak görev yaptı” [26].

Art Deco tarzının, 1920’lerde Bauhaus’a paralel bir dönemde başladığından söz edebiliriz. En ayırt edici özelliği şekillerin stilize edilmiş estetiği olarak tanımlanabilir. Daha çok yeni bir estetik araç olarak kullandığı ‘Form’u mimari ve endüstriyel tasarım ürünlerinde görmek mümkündür.

Geometri tüm Art Deco binalarında görülebilen bir biçimdir. Dönemin yapılarında - 1910’ların geç klasik binaları ve 1920’lerin başlarındaki klasik binalar da dahil- geometrik özellikleri sorunsuz bir şekilde işlenmiş olarak görebilmekteyiz. Art Deco tasarım kuramı içerisinde sade tasarımlar daha karmaşık ve geometrik kompleksler yaratmak için kurgulanmıştır. Mimarlar, endüstriyel bir görünüm için, bitki ve hayvan şekillerini tekrarlayarak, net şekiller elde ederek, keskin geometrik bir bina

ve biyolojik görüntü birlikteliği ile kütleyi ortaya çıkarmışlardır. Art Deco'nun güçlü geometrisi klasik Beaux-sanat dekorasyonu ve International School minimalizminin arasında bir aracı dönemini oluşturur.

En kalıcı etkileri görkemli mimari ve endüstriyel tasarım ürünlerinde görülmüş, bu yüzden mimar Guimard'ın Paris metrosu, New York'un Rockefeller binası, ve Polonyalı sanatçı Tamara de Lempicka'nın yapıtlarını bu tarzın öğelerini sergileyen örnekler olarak verilebilir.

Akımın grafik tasarımın en etkili iletişim aracı tipografinin üzerindeki etkileri de çok büyük olmuştur. "Reklam grafiği ve Layout Art Deco grafik tarzının birincil iletişim aracı olmuştur" [27].

Geometrik şekiller, kalın eğriler, hareketli ve dik çizgiler, geometrik formlar bu tarzın tipik yazı çizgileridir.



Şekil 23- A.M. Cassandre, Pivolo, Afiş



Şekil 24- A.M. Cassandre, Bifur yazı karakteri.

20. yüzyıl ile birlikte işlevselliğin ön plana çıktığı modern anlayışın soyut biçimlere yönelme arzusu, Postmodernizm ile birlikte biçimsel ve işlevsel anlama kavuşur. Dış görünüşün önem kazandığı mimari, aynı zamanda kullanıcısı ve dışarıdan izleyicisi arasında iletişim kurmayı sağlayan birden çok anlamı barındıran bir tarzı sergilemekteydi. Postmodernizm kavramı, mevcut mimari eleştiride tutucu Modernist saflığın reddedilmesini yerine güncelleştirilmiş Neo-klasik süslemelerin konmasını tarif etmektedir” [49]. Bu yaklaşım biçimi ön plana çıkaran bir anlayışı ortaya çıkarmıştır bu da beraberinde birçok sorgulamayı ortaya atmıştır. Bunlar arasında monotonluk ve kaotikliği söyleyebiliriz. Bunu eleştirenler Robert Venturi ve Aldo Rossi olmuştur. Onlara göre daha karışık bir yapı monotonluğu ortadan kaldıracaktır. Venturinin ifade ettiği üzere bu durumdaki mimarlık yaklaşımı daha derin anlamlandırmalar içeren bir yüzey süslemesi şeklindeydi.

5. YAZIDAN TİPOGRAFIYE GEÇİŞ

5.1. Baskının Keşfi ve Tipografi Tanımı

Dünya tarihinde kültürel bir devrime yol açan Rönesans, XIV. ve XV. yüzyıllarda İtalya'da ilk işaretlerini gösterdiğinde sanatta, bilimde, edebiyatta ve müzikte büyük radikal değişimler yaratarak yeni bir tarih yazılmasına neden olacaktır. Bu oluşum; klasik düşüncenin tersine, insana dönük birçok olgunun yeniden tanımlanması şeklinde ifade edilmektedir. Hümanist bir anlayışı tanımlayan bu hareketler içerisinde, o güne kadar kullanılan gotik yazıda yerini daha yuvarlak ve geniş bir yazı özelliği taşıyan "hümanistik" yazıya bırakacaktır. Özellikle tarihçiler tarafından Avrupa kültürünü güçlendirdiği ileri sürülen Rönesans'ın, hümanistik yazı harfleri yayılıp kullanım alanı genişlerken, bununla aynı zamanda Almanya'da Gutenberg tarafından baskı sistemi keşfedilir.

15.yüzyıl başlarında keşfedilen bu taşınabilir basım harfleri (hurufat) ile oluşturulan sistem Batının yazı anlayışının tamamen değişmesine sebep olmuştur. Daha önceleri yazıcılar tarafından elle tek tek yazılan kitaplar ya da dokümanlar, matbaanın getirdiği kolaylıkla çok daha hızlı ve seri olarak üretilebilecekti. Gutenberg çok sayıda harfin kalıplara dökülmesiyle elde edilen çok daha dayanıklı, üretimi kolay metal harfler elde etmiştir. Bu kolaylıkla hazırlanan sayfaların baskı işlemi tamamlandıktan sonra harfler tekrar kullanılmak üzere ızgara kutulara kaldırılıbiliyordu.



Şekil 25- Metal hurufat

Unutulmamalıdır ki tarihi araştırmalar hurufatı Çin’de 1200’l yıllardan sonra kullanılan baskı tekniği içerisinde de göstermiştir. Ancak Çin yazı sistemi Latin alfabesine göre çok daha farklı karakter barındırması nedeniyle, daha az kullanışlı olduğundan teknik gelişme gösterememiştir

Böylece hareketli matbaa harflerinden oluşan Gutenberg’in üretim bandı, bir örnek ve bilimsel deneylerdeki kadar yinelenebilirlik özelliğine sahip bir ürün elde etmeyi mümkün kıldı [28]. “Gutenberg’in vizyonu otomasyon, tutarlılık ve geri dönüşüm içeriyordu” [29]. Az sayıda el yazması ile oluşturulan kitaplara sahip olmak pahalı bir iş olmakla birlikte o dönemde kitap okuyucuları belirli gruplara bilgiyi aktarabilmesi ancak sağlanıyordu. Bu yeni teknolojiyle, kitapların daha geniş kitlelere ulaşmasına olanak sağlayarak bilginin taşınmasında önemli bir görev üstlenilmiştir. Matbaanın keşfinden önce belirli gruplara ulaşabilen el yazmacılığı ile yazılan pahalı bilgi, şimdi daha ucuza üretilecek ve daha geniş bir gruba ulaşabilecektir. Matbaanın keşfi ile maliyeti düşük kitap üretimi, daha bireysel okuma kültürünü de beraberinde getirmiştir. Bu gelişmelerle birlikte Avrupa’da daha çok okur-yazar kitlesi oluşmaya başlamıştır.

“Bu konuda araştırmalar yapmış olan Amerikalı tarihi Elisabeth Eisenstein, ilk kez 1979 yılında yayımlanmış iki ciltten oluşan *The Printing Press as an Agent of Change* (Değişim ağını Başlatan Baskı Makinesi, 1979) adlı çalışmasında, matbaanın bir değişim aracı olarak Rönesans ve Reform hareketlerinin ve bilimsel devrimin itici gücü olduğunu yazmıştır” [30].

Matbaanın keşfi ve matbaacılığın gelişmesi ile beraber yazı sanatı da kendi içinde yeni gelişmeler göstererek, hem yazı biçimlerinde hem sayfa düzenlemelerinde önemli farklılaşmalar göstermiştir. Bu gelişimin ilk ve en etkili örneğini Gutenberg’in 42 satırlı İncil olarak bilinen baskısı göstermiştir. Gutenberg bu incilin yazı karakterini el yazıtlarını model alarak oluşturduğu yeni bir yazı karakteri ile baştığı bilinmektedir. Bu formlar daha çok ‘Blackletter’ olarak bilinen ve birçok el yazısında olduğu gibi koyu ve yoğun özellikler taşıyan ve birçok farklı karakterin birleşmesiyle oluşan yeni formları da barındıran bir yazıyı ortaya çıkartıyordu.



Incipit euangelium secundum Iohannem
Iohannes euangelium
discipulus di-
recto a deo electus
iustis volente

Şekil 26- Gutenberg İncili ve incilden detay.

Bütün bu keşifler göstermiştir ki önceki dönemlerinden farklı olarak el yazısının matbaa harflerine dönüşmesi ile ortaya çıkan baskı sistemi beraberinde ‘tipografi’ tanımını da doğurmuştur. Bu nedendir ki Avrupa’da matbaanın bulunuşunun (15.yüzyıl ortası) öncesinde ‘tipografi’yi kapsayan bir tanımlamaya ya da ifadeye rastlanmamıştır demek yanlış olmayacaktır, çünkü Gutenberg’in mekanik keşfi baskı sistemini doğurmuş ve ‘tipografi’ kelimesi bu sistem ile ilişkilendirilmiştir. Bu buluşun; yer değiştirilebilir metal harflerle oluşturduğu yüksek baskı tekniği ‘tipografik baskı’ olarak adlandırıldı ve günümüze geline süreçte tipografi tanım olarak ‘baskı tekniği’nden çok daha farklı içeriğe ulaştı.

Bugün bu terimi, tipografi ve basımcılık alanındaki araştırmacıların tanımlarından bakarak değerlendirebiliriz. Genel olarak tipografi “ dilbilimcilerin yazı sistemine yaklaştıkları biçimde, geçmişte çeşitli formlardaki basılı söz için kullanılan bir terim” [2] olarak tanımlanmıştır.

Bugün ise; tipografi sadece bu özelliği ile kalmamış, teknolojik gelişmeler ve tasarım anlayışının evrimleşmesi ile kendi başına bir ifade biçimi olmuştur. Tipografi formun ötesinde görsel deneyimi genişleten, işlev ve estetik olarak ve karakter tasarımına dönüşmüştür.

5.2. 19.Yüzyılda Tipografi

Gutenberg'in matbaası, yazıcılara o güne kadar kullanılan yazı karakterlerinin değişimine olanak sağlayarak, yazı karakteri yaratmada daha teknik bir yapı üzerinden bakabilme ve onu geliştirebilme olanağı sunmuştur. Bu nedenle ilk matbaanın kullanılmaya başlanıldığı ülkelerde hemen değişime uğratılmıştır.

Tipografik olarak değişime uğrayan ilkyazı karakterleri arasında İtalya'da matbaalarda kullanılan yazı karakterlerini söyleyebiliriz. Bu karakterler dönemim el yazmacılığının etkisinde kalarak oluşturulmuştu. Bu matbaalarda ilk olarak 'Fraktur' ailesine bağlı yazı karakterleri kullanılırken, sonrasını izleyen yakın tarih içerisinde Roma'da ki matbaada 'Romen' yazı karakteri kullanılmıştır. Roma ve civarı arkeolojik kazılarda ortaya çıkan anıtsal yazıtlarda 'Blackletter' yazı karakteri yerini 'Romen' yazı karakterine bıraktığı görülmektedir..

Harf karakterlerinin değişim sürecinin başlangıcı, matbaa teknolojisi ile yakından ilişkilidir. Gutenberg'in bir yazı karakterini hazırlama süreci tam olarak bilinmese de tekniği hakkında bir ön görüye ulaşılabilmektedir. Bunu araştırmacılar şu şekilde açıklıyorlar: öncelikle bir harf kalıbı kesiliyor, harf çelik uçlu bir keski ile ters olarak yontularak işlem başlatılıyor ve kalıp sonra daha yumuşak bir metale –bu da genellikle bakır oluyor- dövülüyor. Daha sonra ahşap bir kalıba yerleştirilmek için düşünülmüş bir 'matris' oluşturuluyor. Sıcak metal -kurşun, kalay ve antimon karışımı- bir kepçe yardımıyla ahşap kalıba dökülüp katılaşması beklenerek bir harf elde ediliyor [29]. Bu kadar zorlu bir yolculukla bir harfin oluşumu bir yana bununla beraber noktalama işaretlerinin de yapıldığı düşünülürse harcanan emek ve sürenin hassasiyeti tartışılmaz.

Yazı karakteri hazırlamada rolü büyük olan birçok basımcının, bugün kullandığımız birçok fontun adlandırılmasında (Garamond, Bembo, Palatino ve Jenson v.b.), isimleri kullanılmıştır. Rönesans hümanistik yaklaşımın bu yazı karakterlerini "hümanist" olarak tanımlanmasının da nedenidir dolayısıyla "bu fontlar, bu günkü modern fontların yeniden doğmasına temel oluşturmuştur dolayısıyla bu oluşum 'teknoloji ve talep'e karşılık tasarlanmıştır" [31].

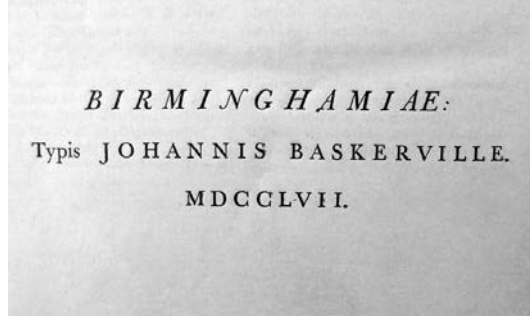
ilos appellatur mariti
euir dicitur frater mar
ratriæ appellantur qua
mitini fratrum & mat
atruales matrum frat
sobrini ex duabus ed
ta sunt in antiquis au

Şekil 27- Nicolas Jenson,

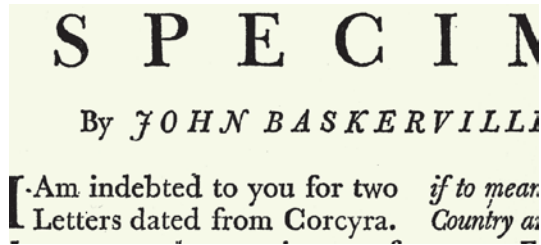
15. ve 16. yüzyıllara gelindiğinde birçok harf bu evrimleşme sürecinin içerisinde değişime uğradı. Özellikle italik harfler günlük el yazısından hareketle stilize edilmiştir. Bu yazı karakteri içerisinde iki tip uygulama ile karşılaşılır. Bunlar dikey ve işlek el yazısı formunda karşımıza çıkmaktadır. Daha pahalıya mal olan ve üst sınıflara (gelir düzeyi yüksek) hitap edecek basılı kitaplarda dikey formulu yazı kullanılırken, ulaşılması kolay ve ucuz kitaplarda ise işlek el yazısı formulu yazı görülmektedir.

“16. yüzyılda ki basımcılar, roma ve italik harf formlarını birbirine bütünleştirerek küçük harflerin x yüksekliklerini ve metal ağırlıklarını eşleştirmişlerdir. Bugünkü italik stildeki birçok font sadece, roma harflerinin eğik versiyonu değildir. Aynı zamanda açılardan, kavislerin, kıvrımların ve daha dar oranların işlek formula birleşmesini içermektedir” [31].

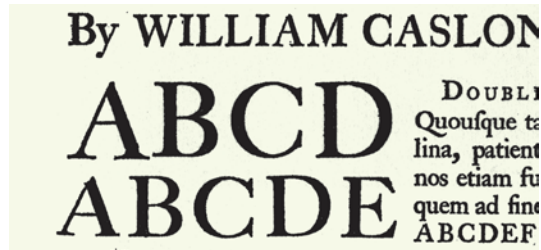
18.yüzyılda William Caslon ve John Baskerville, klasik roman tarzlarına yakın yazı karakterleriyle döneme damgalarını vurmuşlardır. Hümanist yazı formundan uzaklaşarak daha yumuşak ve akışkan yazıyı oluştururken, buna imkân verecek yazı malzemeleri kullandılar. Örneğin, dolmakalem, tüy kalem ya da çelik uçlu kalem gibi. Baskerville’in taş yontucuların yazı tarzına dayanarak oluşturduğu keskin ve katı biçimli yazılara baskı kitaplarında rastlanmaktadır.



Şekil 28- John Baskerville yazı biçemi



Şekil 29- John Baskerville yazı biçemi



Şekil 30- William Caslon yazı biçemi



Şekil 31- Giambattista Bodoni, Bodoni yazı biçimi.

5.3. Modern Çağ ve Tipografinin Değişen Yüzü

Modern dönem ile birlikte, yüzyıl, klasik sanat geleneğinin sarsıntıya uğrayarak, klasik üslupların dayandığı temellerin yıkılıp, kendi gerçekliğinin arayışları içinde, yeni bir yapının içine girer. Bu yapılanma sanat dallarında kendi, özel, kültürel ve estetik biçimlerini doğurur. Gelenekselin kırılması ile ortaya çıkan modern dönemde toplumsal yapı da kültürel anlamda farklılaşmaya başlar. Yeni uygarlığın biçimleri, özellikle mimarlık ve tipografi alanında, değişim ve dönüşüm sürecinin başlatıcısıdır. Batının modernleşme süreci içerisinde, matbaa ve matbaa teknolojisi daha anlaşılabilir ve tanınır hale gelir. Baskı sistemi içerisinde kullanılan yazı karakterleri teknolojinin getirdiği imkânlar içerisinde yeni biçimsel değişime uğrayacaktır.

Tipografi her ne kadar basım ve çoğaltım teknikleri içerisinde bilginin aktarımı enformasyonunda yer alsada, 20.yy ile birlikte kavramsal anlamda çok daha farklı bir noktaya getirilmiştir. Matbaa teknolojisinin teknik bir tanım ve uygulaması iken, zaman içerisinde, modern yaklaşım içinde bu farklılaştırılacaktır.

Modernizm, aydınlanma, rasyonalizm ve endüstrileşme üçgeninde, rasyonel bir akıl yürütmeye, eski olanın reddetti ve böylece, yeni pratiklerin içinde işlevsel malzemeler üreten bir akılcılık oluşturdu. Modernizmdeki bu akılcılık geçmişin birikintilerinden süzülerek özümseyen, aynı zamanda geçmişin rasyonellerini yeniden formüle eden bir yaklaşımdı. Bu akılcı bilim anlayışı 18. yüzyılda insan düşüncesini dinin baskısından kurtararak özgürleştirme işlevini görmüş bir aydınlanmacılıktı [32]. Bilimsel bir mantık yürütme, geleceğin planlamasıydı. O nedenle ortaya çıkacak yeni tasarım prensipleri daha bilimsel dayanaklara sırtını vermişti. Bu nedendir ki, bu formülizasyon içerisinde en önemli kaynaklar arasında yer alan Dr. W Porstmann'nın (Sprache und Schrift) 'Konuşma ve Yazma' adlı eserine dayanarak Yeni Tipografi'nin sözcüsü Jan Tschichold; tipografideki yeni çözümlenmeleri bir mimar ya da filozof tarafından değil de bir mühendis tarafından [33] analiz edilmesini anlamlı bulmuştur.

Bu yeni oluşum doğanın içyapısına inerek, sistemi yeniden sorgulayıp çözümlenecekti. Dolayısıyla, Modernizmin geleneksel ve klasik yaklaşımları

reddinden hareketle tipografi ve tasarımın tanımı da değişime uğrayacaktı. Modern tasarım düşüncesi içerisinde, yeni grafik tasarımcılar fotomontaj tekniğini “Asimetrik tipografi, geometrik layout ve fotografik ilüstrasyon birlikte kullanıldıklarında Modernist tasarımın yeni radikal biçim dilini tanımlıyorlardı” [34].

Modern tasarım düşüncesi, biçim arayışını “yeni ve farklı” üzerine değil, işlevsellik üzerine kurmuştu. Gutenberg’den bu yana uygulanan tipografinin yöntemleri, modern tasarımın amacına uymuyordu. Böylelikle yazılı iletişimde yeni bir biçim oluşturulmalıydı. “Tschichold eskinin (yani klasik tipografi çağı birikiminin) yeni (yani 20. yüzyıl anlayışı) ile arasındaki mücadelede kendi yararına yeni biçimin bir yaratma sorunu olmadığını, yeni gereksinimler ve beklentilerin eski tipografide olmadığı gibi görünen yeni biçimleri zaten yaratacağını söylemektedir” [35]. Modern grafik tasarımın ve tipografinin temelde biçim ve işlevin önceliğini gözden çıkarmadığını belirtebiliriz.

20. yüzyılın bu bakış açısı içerisinde farklı harf karakterlerinin üretildiğini ifade edebiliriz. Bunlar arasında; Edward Johnston’nın Railway Type (1918), Eric Gill-Gillsans (1926-1930), Paul Renner- Futura- (1927-1930)Herman Hapf- Palatino, Optima (1950- 1956), Stanley Morrison. TNroman – 1932, Univers, Adrian Frutiger, 1954, Helvetica, Edouard Hoffmann and Max Miedinger, 1961.



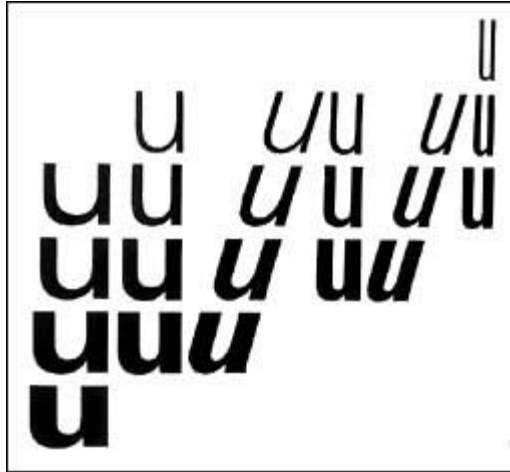
Şekil 32- Edward Johnston’nın Railway Type (1918)
<http://hogd.pbworks.com/w/page/18698601>



Şekil 33- Eric Gill- Gillsans (1926-1930)
<http://www.markboulton.co.uk/journal/typeface-of-the-month-gill-sans>



Şekil 34- Paul Renner- Futura- (1927-1930)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Futura_\(typeface\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Futura_(typeface))



Şekil 35- Univers, Adrian Frutiger, 1954
<http://www.csun.edu>



Şekil 36- Helvetica, Edouard Hoffmann and Max Miedinger, 1961

6. TİPOGRAFİNİN MİMARİ YAPILARDAKİ YANSIMALARI

6.1. Modern Çağın Başlangıcı

James Watt'ın 1765 yılında buhar makinesini keşfetmesi ve bu yeni enerji kaynağının, kol gücüne karşı kullanılması birçok üretim alanında muazzam farklılıklar yarattı. O güne kadar kol gücüne dayalı üretimlerin makine gücünün getirdiği daha hızlı ve seri üretim çeşitliliğine karşı koyması imkânsızdı. Bu nedenle endüstride ve üretim yöntemlerinde yapılmış olan birçok yeni icat, ekonomik hayatın da çok hızlı bir şekilde değişmesine ve gelişmesine neden olur.

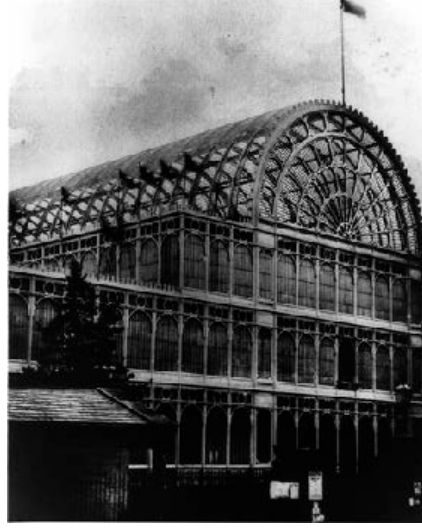
20. yüzyıl kendi siyasal ve toplumsal gelişmeleriyle birlikte, kültürel ve teknolojik gelişmeler ışığında, endüstri de köklü bir değişime yol açarak toplumları etkilemiş, beraberinde yeni sonuçlar doğuracak yeni düşünce eğilimleri ile yepyeni bir biçim anlayışı da getirmiştir. Bu anlamda “Endüstri Çağı mimarisinin strüktürel yönden en ilginç tarafı, teknolojik yetkinliğin sağladığı, neredeyse sınırsız denebilecek bir özgürlüktür” [40].

Modern mimarinin malzeme çeşitliliği teknolojik imkânlarla birleşince yeni bir strüktür anlayışı ile bambaşka bir mimari ortaya çıkmıştır. Özellikle Alman mimar Frei Otto'nun geliştirdiği çadırsal konstrüksiyonları bu yaklaşımın tipik örneğini oluşturmaktadır.



Şekil 37- Frei Otto, Çadırsal Konstrüksiyonu.

19 yüzyıl başlarında modern mimarinin mevcut özelliklerini temsil eden ilk örnekleri arasında demir köprüleri de sayabiliriz. Bunlar arasında 1851 yılında Londra’da inşa edilen Paxton’nun Criystal Palace’ı modern mimarinin başlatıcısı olarak kabul edilmektedir.



şekil 38- Crystal Palace,1851

Modern strüktürde betonun, çeliğin, plastiğin kullanıldığı ve ister taşıyıcı olsun isterse örtücü yapılarla teknolojinin etkilerinin sergilendiği şaşırtıcı uygulamalar ortaya çıkarken, birçok sanat dalında da bu teknolojik etkileri görmek mümkün olmuştur. Bunlar arasında tipografik tasarımlarda;

Çok sayıda yazı karakteri çeşitli üslup ve boyutlarda kullanılarak basılı sayfa üzerinde farklı görsel gerilim alanları oluşturuluyor; dairesel, dikey ve diyagonal unsurların yanı sıra farklı tip ve boyutlardaki yazılar aynı sözcük ya da satır içinde kullanılıyor hiçbir resimsel unsura başvurmadan sadece metin yazılarıyla çekici ve şaşırtıcı görsel etkiler yaratılabiliyordu” [36].



Şekil 39- Vilmos Huszár, 1929.Kitap kapağı tasarımı.

Tipografi de modern dönemle birlikte, tutucu düşüncelerden kurtarılarak radikal bir gelişim çizgisine oturtulmuş; deneysel olan cesaretlendirilirken, modern yaklaşımlara esas oluşturacak yeni bir doğmanın da temelleri geçiş gerçekleşmiştir [36].



Şekil 40- El Lissitzky, 1920
ilüstrasyon 'For the voice' Vladimir Mayakovsky.

Modernizmin erken dönemi hareketlerinden “...Arts and Crafts (Sanatlar ve Zanaatlar) ve Art Nouveau (Yeni Sanat) yaklaşımları, sanat ve mimariyi klasik üsluplardan arındırmayı amaçlayan bir tutumun ortaya çıkmasına ve gelişmesine neden olurlar. Bu iki yaklaşım, Giedion’un da belirttiği gibi “19. ve 20. yüzyıllar arasında ilginç bir “geçiş dönemi” olarak anılmaktadır” [37].

Uluslararası ve dekoratif nitelikte ve geçmişi yeniden yorumlayan Art Nouveau, sanat, ustalık ve kullanışlı tasarım prensiplerinin bir karışımıydı. Grafik tasarım başta olmak üzere birçok sanatı etkilemiş olan bu tarzın, en önde gelen stil özellikleri; çiçek motifleri, organik biçimler ve daha yuvarlak çizgiye sahip akıcı formlardır. Sanat için sanat ve işlevsel estetik arasında bir duruşa sahiptir [38].

Bu tarzda, grafik tasarımın günümüze kadar yapısını kaybetmemiş en etkili iki örneğini ise 'American General Electric' ve 'Coca Cola' logoları taşımıştır.



Şekil 41- General Electric logosu, 1899



Şekil 42- Charles Howard Candler, Coca-Cola grafik logos.

Art Nouveau tasarımcılarının genel uygulama biçimlerini, geleneksel olanı esneten, yumuşatan ve işlevselleştiren olarak ifade etmek yanlış olmayacaktır.



Şekil 43- Will Bradley 'The Echo' afişi.



Şekil 44- Louis Sullivan The Old Home cephe yazısı.

Aynı dönemde bir grup tasarımcı, organik biçimlerden çok, mimari biçimlerle ilgilenmiş, genelde mantıksal geometriksel yapıların üzerine eğilmiştir. Louis

Sullivan'nın Kelt tarzı mimari süslemeleri, Will Bradley'in afişlerinde olduğu gibi [38].

Dönemin, Henri Guimard ve Emile Gallé gibi mimar ve tasarımcıları Art Nouveau matbaacılığına özgü harf karakterleri, bordürler, süslemeler ve diğer ayrıntıları, yepyeni tarzlarıyla [39] birleştirmiştir. Özellikle Mimar Hector Guimard'ın Art Nouveau stilinde inşa ettiği Paris metrosu (1898) demir estetiğinin en etkileyici örneklerinden biridir. Metronun girişleri eğrisel dökme demir konstrüksiyonlar ile oluşturulmuş, cam ve doğal formların bir araya getirilmesi ile şaşırtıcı derecede görsel uyum içerisinde yer almaktadır. Guimard'ın bu kadar sert bir malzemeye verdiği bu yenilikçi estetik ve metal elementlerin çeşitli biçimsel uygulanabilirliği, kendi içerisinde yeniden yapılanmasına da olanak sağlıyor, böylece kendi estetik desenini de oluşturuyor [3].



Şekil 45- Paris metrosu girişi

Fransız harf tasarımcısı George Auriol tarafından tasarlanan metronun girişinde yer alan 'METROPOLITAIN' yazısı, dönemin etkilerini ve mimari yapının sütrüktürel yapısını kendi içinde barındırmaktadır.



Şekil 46- George Auriol, Metro girişi tabelası.

Ancak bu şaşırtıcı derecede ki metalin estetik birlikteliği ile oluşturulmuş tabelalar, banliyölerin çoğalması ve her farklı istasyonda farklı yazı karakterlerinin kullanılması ile birörneklikten uzak bir görünüm sergiliyor hale gelmesi 1970'lerin başlarında Adrian Frutiger'in hem bir örneklik hem de okunaklılığa sahip bir sistem yaratmak üzere sistemin başına getirilmesiyle yeniden yapılandırıldı. Onun metro da kullanılmak üzere oluşturduğu Alphabet Metro, Univers'in yeni bir biçimiydi ve mavi üzerine beyaz büyük harften ibaretti [29].

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZÀ
abcdefghijklmnoq
rstuvwxyzàâéîõøü&
1234567890(\$£.,!?)

⁴⁶

Şekil 47- Univers, Adrian Frutiger, 1954

Frutiger'in Universi matematiksel mantığı olmayan, sadece gözü hoşnut eden birkaç ayrıntıya sahip insancıl bir fonttu. Dolayısı ile bilgilendirme tabelalarında kullanılan fontlara göre çok daha sıcak ve samimi bir yapıdaydı [29]. Paris Charles de Gaulle havalimanında kullanılmak üzere tasarlanmıştı.



Şekil 48- Alphabet Metro, Adrian Frutiger

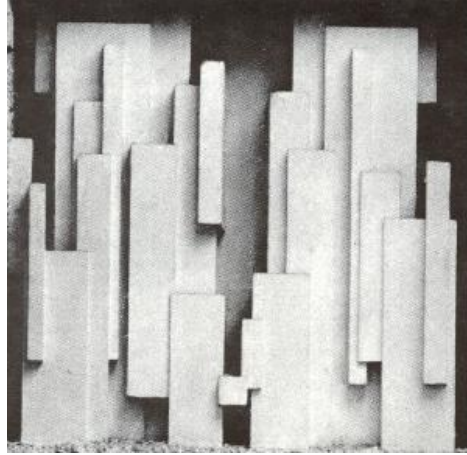
Çok daha sonraları 1990'ların ortasında ise Jean François Porchez'in 'Parisine' yazı karakteri Paris metrosunun modern yazı karakteri olarak değişmez bir şekilde yerini aldı.



Şekil 49- Jean François Porchez'in 'Parisine' yazı karakteri

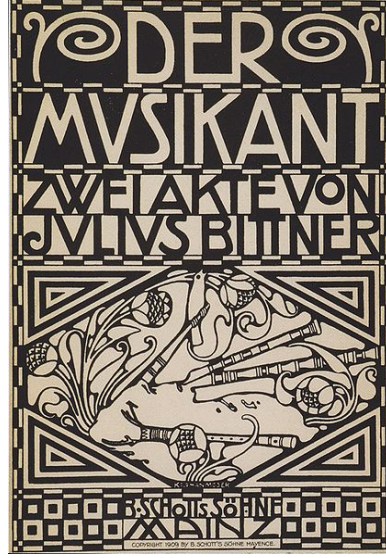
6.2. Modernizm ve Sonrası

Erken Modernizm diye ifade edilen, 1900'den sonrasında, Art Nouveau'nun etkisi ortadan kalkmaya başlamış ve daha işlevsel tasarım anlayışının hükmünü başlatan tasarımcıların işleri, özellikle Charles Rennie Mackintosh'un kareyi, Otto Wagner'ın ise düz çizgiyi canlandırması ile yeni bir dönemin başladığının izleri ortaya çıkarmıştır. Bundan başka, mimar J.J Olbrich, Josef Hoffman'ın ve tasarımcı Koloman Moser'in oluşturdukları Viyana atölyesi, Hoffman'ın "bir bütün olarak sanat eseri" düşüncesini bütün tasarımlarında uygulama yoluna koymaya çalışır [39].

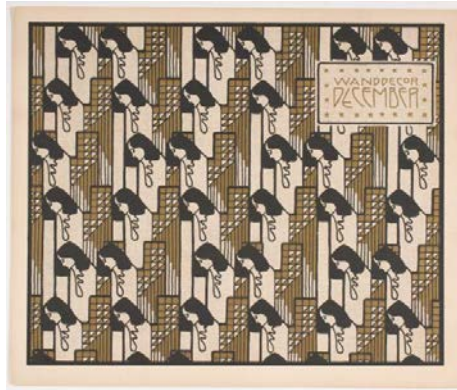


Şekil 50- Josef Hoffman, Supraportenrelief, 1902

Sadeliğe ve beyazlığa düşkünlüğü daha sonra Modernizm'in gelişmesine yol açan Hofman'nın mimarisinde plastik değerlerden çok grafik değerler yer alıyordu [39]. Viyana atölyesi için, negatif- pozitif alan ve görsel malzemenin zemin ve tasarım objesi olarak dengesi, tasarım ilkesinin en temel uygulama şekliydi. Bununla beraber tipografik olarak gotik harf karakterlerine, geometrik bordürlere ve el yazısına benzeyen harf kullanımını da en dikkat çeken düzenleme biçimiydi.



Şekil 51-Koloman Moser, Der Musikant, 1909



Şekil 52- Koloman Moser, Die Quelle, 1901

“Otto Wagner’in, 1896’da yayımladığı kitaba verdiği başlıkla, daha sonra tüm sanat biliminin kabulleneceği “modern mimari” tanımı sanat ve mimari tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. [40] Bu anlamda “Mekânsal ve toplumsal hiyerarşinin zayıflayarak yerini salt işleve bıraktığı; yapı ya da mühendisliğin öne çıktığı; ‘konstrüksiyon’un tasarımla bir tutulduğu; kullanım değeri ile estetiğin eşleştiği bir ‘modern mimarlık’ başta demir olmak üzere Sanayi Devrimi’nin öne çıkardığı yeni malzemeler, heterojen mekân hacim ve konstrüksiyonlarının ilişkilendirilmesine,

birbirine geçmesine olanak sağlıyordu. Mimarlık artık ‘temsilî cepheler ve anıtsal hacimlerle değil, yapısal bir mantıkta temellenen yeni ilişkiler kurmasıyla’ tanımlanan bir şeydi [41].

Bu modern mimarlık tanımı içerisinde, Wagner’in mimari yaklaşımı geleneksel olandan kopan ve yeni malzemeler ve yeni formlarla modern dünyanın değişikliklerini yansıtan uygulamalar biçimindeydi. Wagner, “tasarım ve mimarlığın bu yeni ve ileri görüşlü teorileri peşinde, Viyana’da Die Ziet gazetesinin telgraf ofisi için ilk modernist binayı yaptı. Dış cephesi tamamen alüminyum ve cam ile örtülü, mekanik perçinler ve mafsalların görüldüğü, akıllıca olmasa da açık ampüllerin dış cephede kullanıldığı bir bina inşa etmişti. ‘Die Ziet’ ve ‘Telegram’ı tanımlayan harfler Judenstil ya da Art Nouveau stilinde yazılmıştı [3].



Şekil 53- Die Ziet, giriş ve cephe uygulaması.

“Bu grafiksel ve mimari unsurlar birlikteliği, Viyana modern mimarisine sadece yeni bir duruş (tarz) kazandırmakla kalmadı, ayrıca günlük olaylar içerisinde gelişen bir işletmeye uygun bir mimari iletişim dili kazandırdı” [3].



Şekil 54- Die Ziet, iç mekan detayı.

Bu süreç içerisinde bir başka noktada mimar Hermann Muthesius ve mimar Harry Graf Kessler tarafından kurulan Werkbund'un en etkili tasarımcısı olan Peter Behrens, sanayi ve tasarım arasındaki yabancılaşmayı ortadan kaldırmayı hedefleyen prensibi içerisinde, 1908'lerde AEG firması için ilk logoyu tasarlar. Fakat bu tasarım anlayışı sadece grafik uygulamalarla kalmayarak, mimari anlamda iç mekân tasarımlarına da yansımacaktır.



Şekil 55- AEG Logosu



Şekil 56- Peter Behrens'in AEG Fabrikası

Behrens'in hem grafiksel hem de mimari anlamdaki bu birlikteliği, kurumsal kimliğin ilk uygulayıcısı olarak onu ilk sıraya oturtmuştur. Bütün çalışmalarında işlevin ön planda olmasını sağlayarak, yalın ve süslemeden uzak tasarımlar ortaya çıkarmıştır. “Bal peteği biçimini, hazırladığı amblemden harf karakteri ve mekân düzenlemesine kadar, her türlü tasarımda kullanarak görsel kimlikle bütünlük sağlamıştır [42].

Teknolojinin yıkıcı silahlarıyla adeta katliama dönüşen Birinci Dünya Savaşı, Batı uygarlığının gelenek ve kurumlarını derinden sarsacaktır. Bu kargaşa ortamında görsel sanatlar alanında sosyal yapıyı ve yerleşik değerler istemini sorgulayan bir dizi yaratıcı devrim gerçekleşecektir” [36]. “Bu dönemde ortaya çıkan teknoloji temelli biçim arayışları, sanat ve mimarlık alanlarında gündeme gelecek bazı yeni akımların da habercisidir” [37]. Böylece “Modern Yaratım” süreci biçimsel iletişim dilini derinden etkileyen bir evrim sürecini başlatmış olur. “Bu köklü dönüşümlerin biçimsel dizge ve sanatsal yaratılar üzerinde önemli etkileri olmuştur” [43].

Modern mimarlık duygusal olmayan, rasyonel, determinist, çağın ruhu ile uyumlu, genç ve kendini yenileyen bir akım olarak ele alınırsa, yeni bir yaşam tarzının, yeni bir kentsel hayatın öncüsü olarak kabul edilebilir [44].

Bu kent anlayışı içerisinde kent ve kent yaşamı birlikteliğinde ki temalar ve imgeler bütünlüğünü ortaya koyan mimari yapılar, görsel sanatlar ve mimarlık alanının ortak bir iletişim dilinde birleşen yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir görsel deneyim sunan bu karakteristik yapılar modern tasarımın çevresel biçimlendirmesidir.

Modern mimari biçim ve içerik ilişkisinde konstrüktivist tasarımın en etkili örneğini, ilk Sovyet gökdelen mimari yapısı sayılan ve Rus yapısalılık ve avangart mimarisinin bir anıtı niteliğini taşıyan Mosselprom oluşturmaktadır. 1923–24 yılları arasında inşa edilmiş olan bu konstrüktivist Modernist yapı o dönemde Moskova'nın en yüksek binalarından biridir. Alışılmıştın dışındaki reklâmları ile ünlü olan bu yapı devlet tarafından idare edilen bir alış-veriş merkezi niteliğini taşıyordu.



Şekil 57- Alexander Rodchenko

1919'da sanat ve mimari akım olarak ortaya çıkmış ve “sanat sanat içindir” fikrine karşı bir duruş olarak yer alan Konstrüktivizm, sanatçı, tasarımcı ve mimar olan Alexei Gan tarafından “ilk kez ideolojik olarak formülize edilen bir akım olmuştur. Sanatçıya göre Konstrüktivizmin üç ana ilkesi: mimari (tektonik), doku ve yapıdır. Tektonik: komünist ideolojinin görsel forma dönüştürülme evresini, doku, malzemenin doğasını ve endüstriyel üretim içindeki kullanım biçimini, yapı ise yaratıcılık ve görsel düzenleme ilkelerini araştırma sürecini simgeliyordu [36].

Bütün bu bakış açısı içerisinde Gan'nın özellikle tipografiye yaklaşımı başka sanatçılar tarafından katı ve uygulanması bazı zorunluluklar dahilinde mümkün olabilecek tasarımlar olarak karşılanmıştır. Bu nedenle de bazı grafik sanatçılar kendi öznel yaklaşımlarını ekledikleri yeni arayışlar içerisinde konstrüktivist tasarımın yeni örneklerini ortaya çıkarırlar. Bunlar arasında El Lissitzky, Aleksandre Rodchenko, Viladimir Mayakovsky gibi sanatçılar yer almaktaydı.

Mosselprom, Rus grafik sanatı ve şiiri içerisinde önemli bir yere sahip olan Rodchenko ve şair Viladimir Mayakovsky'nin sloganlarıyla oluşturulmuş reklâm afişleri ile donatılmış ön cephesi ile bu yeni arayışların en etkin mimari ve görsel bütünlüğü sergileyen bir yapısı olarak da yer almaktadır. Tipografik olarak bu görsel süslemenin en belirgin özelliği daha kalın ve göze çarpan, canlı ve parlak renklerle oluşturulmuş, geometrik şekiller ve avangart harflerdir.



Şekil 58- Mosselprom Binası, 1923-24

Yine 1923-24 yıllarını takiben Rus konstrüktivist mimarisinin bir başka örneğini görmekteyiz. Sovyet Cumhuriyetinin yüksek tirajlı resmi gazetesi olan İzvestia (iletilen mesaj anlamına geliyor) binası ön cephesindeki asimetrik ve beton destekli kare grid yapısı ile bu örneğin etkili bir uygulamasıdır.

Binanın dış cephesinde yer alan ve gazetenin adı olan yazı, hem renk hem de biçimsel olarak konstrüktivist sanatın etkisini sergilemektedir. “Özellikle nesne esaslı olmak üzere yeni biçim arayışlarının yolunu açan konstrüktivist tavır, güçlü renk kontrastlarıyla yüklü bir tipografik düzenin uygulayıcısıdır.” [36] Dolayısı ile cephe yazısı “İzvestia” bu asimetrik, kırmızı tırnaksız yazı kullanımıyla, hem binanın yüklendiği ideolojik kimliğini empoze etmekte, hem de yapıyı uzamsal ya da biçimsel bağlamda konstrüktivist tarzın içinde tutmaktadır.

Modern mimarlık birçok üslubun birlikteliği şeklinde yorumlanabilir. Bu karmaşık üslup birlikteliği mimarlık alanını çeşitli yaklaşımların zenginleştiren bir bütün olarak ele alabiliriz. Daha sonrası dönemlere de etkisini uzun bir süre gösteren Uluslararası Üslup bu çeşitliliğin en etkili tarzıdır. Geçmişini tamamen reddeden ve geleceği yeni biçimler üzerine inşa eden üslubun başta gelen uygulayıcıları; Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier ve J.J.P.Oud olmuştur. Etkisi çok büyük alanlara yayılan Uluslararası Üslup çoğu Modern mimarlıkla özdeşleşirmiş ve bir tutulmuştur. Villa Garche, Barselona Pavyonu ve Bauhaus binaları ise üslubun en belirgin temsilcisi yapılarıdır [45].

Modern sanatın öncülerinden biri de, Art Nouveau'nun dekoratif aşırılıklarının reddeden, evrensel bir estetik dilin, basit ve işlevsel bir stil uygulayıcısı olan De Stijl akımıdır. “Akımın öncüsü Van Doesburg De Stijl ideallerini mimari, heykel ve tipografi alanında hayata geçirmeye çalışıyordu [36]. Bu nedendir ki san-serif modül de tasarladığı alfabe akımın temsili tipografisi olmuştur. Harfler genellikle dar dikdörtgen birimlerin bir araya getirilmesinde türetilmekteydi [42].



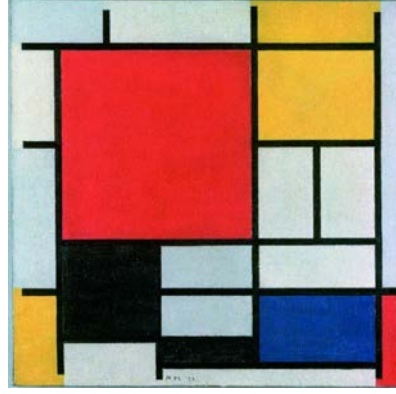
Şekil 59- Van Doesburg, Architype font tasarımı.



Şekil 60- Cafe De Unie'nin cephe taslağı ve 1986' daki yenilenmiş hali.

Biçimsel kurgusunda dikey ve yatay yöndeki görsel kompozisyonlar, siyah ve beyazın, kırmızı, mavi ve sarı gibi ana renk birliktelikleri ile kullanılması ön plana çıkan teknik yapılanmasıdır. Bu yapının en güzel örneğini De Stijl'in üyelerinden J.J.P. Oud tarafından tasarlanıp uygulanmış olan Cafe de Unit binası ve bunun ön cephe tasarımı göstermektedir.

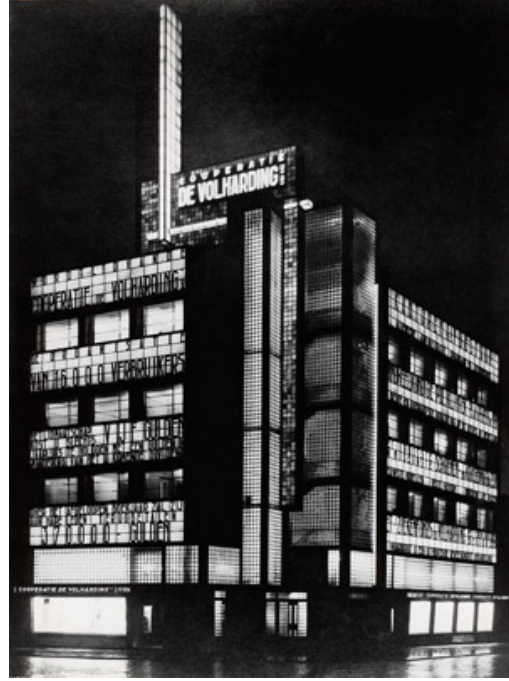
1925 tasarlanan bu bina, Oud'un Rotterdam belediyesinde kent ve konut mimarı olduğu dönemdeki çalışmasıdır. Kendi grafik tasarım ve mimari yaklaşımına Stijl prensiplerini uyguladığı bu yapı, estetik birlikteliği ile beklenti ve ihtiyaçları birleştirmiş fonksiyonel bir yapıdır. Cafe de Unie cephesi, çevrenin ritmik yapısı içerisinde birbirleriyle zıt ve birbirlerinin içine akan çeşitli durumları, kentsel sahnenin içerisinde ki bu ritmik zenginliği dışa vuran Mondrian'nın yapıtlarının bir yorumu gibidir [46].



Şekil 61- Mondrian

Deniz Eren'in ifade ettiği gibi bu yeni mimari ögeseldir, yani yapı ögesinden yola çıkarak gelişmelidir. Bu öğeler işlev, kütle, zaman, mekân, ışık, renk, yüzey ve malzemedir. Tasarımın çıkış noktası kesinlikle üslup olmamalıdır. Yeni mimarlık kübik olana karşıdır. Yani tüm işlevsel mekân hücrelerini kapalı bir mekan içine yerleştirmeye çalışmaz. Çıkıntı yapan yüzeyleri, balkonları, küpün merkezinden dışarıya doğru yerleştirir. Bu yeni mimari; simetriyi ortadan kaldırmış, süsleyici olana karşıdır [47].

Bu akımın bir diğer örneği olarak mimar Jan Williem Edward Buij tarafından inşa edilmiş bir kooperatif binası olan De VOLHARDING gösterilebilir. Bina içinde ofisler, mağazalar, dükkanlar ve bir dış polikliniği bulunan sosyal bir hizmet veren yapıdır. Dış cephesi bütünü ile cam ile kaplı olan bina. Ara beton bölmelerin azlığı binayı esnek ve işlevsel kılmaktadır. Metal çerçeveler ile bölünmüş katlar arası ızgara yapıda kooperatif binasının reklâm kampanyaları ışıklı bir yüzeyde tipografik olarak yansıtılmaktadır. Beyaz, sarı ve mavi renklerli cam yüzeylerle oluşturulmuş binanın en üstünde ise cam bir kule yer almaktadır.



Şekil 62- De VOLHARDING kooperatif bina cephesi, gündüz ve gece görünüşü, 1928.

Binanın ön cephesinden görülen ve grid (kafes) alanlar içerisinde yer yazılar, san-serif ve tamamen büyük harflerden oluşmaktadır. Cephede yer alan bu tipografik form düzenlemesi anıtsal mimari yapılara gönderme yapar gibi, yapının mimari biçimi ile örtüşmektedir. Aynı zamanda kooperatif işçilerine yönelik bildirimlerin yazılı olması bir yerde kolektif payda da yapı ve kullanıcı arasındaki birlikteliği sağlamaktadır.

Art Nouveau döneminin ünlü mimarı Henri van de Velde Weimar ‘Arts and Crafts’ okulunun yöneticiliğinden ayrılırken yerine geçebilecekler arasında genç mimar Walter Gropius’u da önerir. Göreve başlayan mimar Walter Gropius bir sanat akademisine dönüştürdüğü okulda, sanat ve teknoloji birlikteliğinin sonuçlarının ve uygulama biçimlerinin arayışları içerisine girmiştir. Alman gazetelerinde yayınlanan manifestoları şöyle açıklar;

Bütün görsel sanatların esas amacı yapının tümüne katkıda bulunmaktır. Eskiden güzel sanatların en asil işlevi yapıları süslemektir; bunlar mimarın vazgeçilmez öğeleriydi. Bugün sanatlar arasında bir bağlantı kalmamıştır. Mimarlar, ressamlar ve

heykeltıraşlar yeniden, yeni bir olgu olarak, yapının kompozit karakterini öğrenmek zorundadır...sanatçı aşama yapmış bir zanaatkardır...Her sanatçı için esas olan kendi sanatında usta olmasıdır. Yaratıcı tasarımın ilk kaynağı bu özelliktir [42].

Grafik tasarımın öncülerinden, tipograf, mimar, ressam ve bir eğitimci olan Herbert Bayer, Bauhaus'a bir eğitmen olarak başladığında bir takım radikal değişimler gerçekleştirmiştir. Litografi ve ağaç baskı uygulamalarını elimine ederek bunların yerine taşınabilir ve mekanik baskılar getirerek dönüşüm gerçekleştirmiştir. Serifli büyük harf kullanımı son bularak yerine san-serif küçük harf kullanılmaya başlamış ve böylelikle tipografik form asimetrik, yalın bir hale bürünmüştür. Herbert Bayer'in Universal yazı karakteri Bauhaus'un yegâne yazı karakteri haline gelmiş ve Dessau'da bütün dış mekân, işaret levhalarında kullanılmıştır.



Şekil 63- Herbert Bayer, Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919–1923



Şekil 64- Bauhaus Cephe Yazısı

Herbert Bayer Bauhaus’da bir takım deneysel çalışmalar da gerçekleştirerek, hem tipografik olarak hem de üç boyutlu kavramsal çalışmalar ile mekân ve yazı birlikteliğinde özgün ve yaratıcı uygulamalar ortaya çıkarmıştır. Bunlar arasında kiosklar, sergi çadırları, tren istasyonları ve gazete stantları sayılabilir.



Şekil 65- Herbert Bayer Gazete kiosk tasarımı

Bayer 'in bu çalışmasında yapısal biçim ve yazının birlikteliği dikey ve yatay düzlemlerden oluşan kesişim noktalarının ilüzyonları olarak yorumlanabilir. Beyaz-mavi-kırmızı-sarı ve siyah renklerle boyanmış duvarlar bu açık anlatım dilinin bir örneğini temsil etmektedir.

Özer, Modern Mimari'nin şehre yayılma süreciyle Soyut Heykel'in revaç bulma dönemini arasındaki paralelliğin gözden kaçmamasına gereken bir nokta olduğunu ifade eder. Buna en yakın Fuller Binası örnek gösterilebilir. Art Deco süslemelerinin izlerinin etkisi izlenimi veren yapı, modern sanatın temellerini alarak inşa edilmiştir. Özellikle cephede yer alan siyah mermer yüzey, kireçtaşından meydana gelen kontrast yüzey uyumu modern tasarımcıların uygulama biçimleridir. Bunlar arasında yer alan heykeltıraş Eli Nadelman tarafından tasarlanan heykel, hem fütüristik hem de ileriye dönük bir dokunuş sergilemektedir [48]. Binanın giriş kapısı üzerinde tamamen mermer alana gömülü tek yongalı yekpare harflerden oluşan 'Fuller Building' yazısını tırnaksız bir yazıdır.



Şekil 66- Fuller Binası, 1929

Mimaride rasyonalist anlayışın en katı geometrik çözümleri empoze ettiği bir dönemde, bu disiplini plan ve kütlede kabullenmekle beraber, cephede kuruluşu reddederek urbanistik mekana her yönüyle çağdaş niteliğe sahip bir mesajla

seslenmeyi deneyen en önemli örneklerinden birini Mexico Üniversitesi kütüphane binası oluşturmaktadır [40].



Şekil 67- Mexico Üniversitesi Kütüphane Binası. 1952,



Şekil 68- Academy theater cephesi

Mimar Eero Saarinen tarafından inşa edilen CBS binası, Art Deco özelliklerini taşıyan, granit malzemeli soyut bir yapıdır. 1965 yılında açılan bu mimari eserin en önemli alanı kafeterya olarak tasarlanan bölümüdür. Gastrotypographicalassemblage olarak adlandırılan bu mekanın duvarlarında yer alan tipografik uygulamalar hala etkisini kaybetmemiştir.



Şekil 69- Lou Dorfsman'ın CBS kafeteryası "Gastrotypographicalassemblage" için tasarladığı yüzey, 1966
<http://vsual.co/2011/09/>

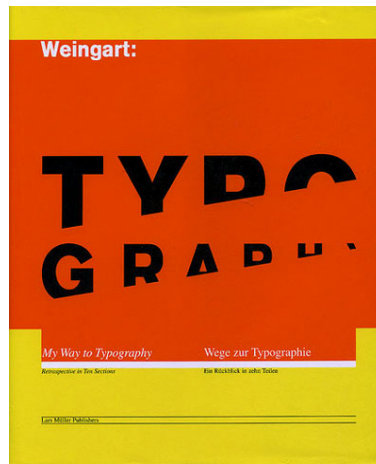
CBS binasının Gastrotypographicalassemblage'ı hem grafik tasarım hem de mimari tasarım birlikteliğinin modern bir yorumudur. CBS'in tasarım direktörü olan ve aynı zamanda, tüm mimari ve grafik uygulamaların bizzat içinde yar alan Lou Dorfman'ın, binanın kafeteryasının duvarlarına uyguladığı tipografik görsel düzenlemeleri, bir tasarım efsanesi olan Herb Lubalin'nin harf tasarımlarıdır. Bu görseller, 11 metre genişliğinde ve 2,6 metre boyundadır. Kafeteryada yer alan gıdaların tümünü listelemek için Dorfsman ve Herb Lubalin tarafından özel yazı biçimleri yaratılarak tasarlanan bu harfler tamamen elle frezlenmiş oyma ahşap sözcüklerdir.

Modern sonrası dönem olarak da anılan 1970'ler sonrasındaki mimaride biçimin anlamsal ifadesine dayalı anlayışın, Post-modern görüş çerçevesinde ortaya çıktığı

görülmüştür. “Seksenli yılların temelde eklektik tasarım ortamında Post-Modern terimi, dogma üzerine değil, dünyanın dört bir yanındaki bireysel tasarımcıların çeşitli kuram ve uygulamalarının birazda rasgele etkileşimine dayanan, özgün bir uluslararası tarz için kullanılmıştır. Mevcut mimari eleştiride bu terim resmi olarak ve etkin bir biçimde, tutucu Modernist saflığın reddedilmesini ve yerine güncelleştirilmiş Neo-klasik süslemelerin konmasını tarif etmektedir. Terimin grafik tasarım alanında en genel yorumu, katı Bauhaus’cu olamayan tüm çağdaş uygulayıcıları kapsamlı ve seksenli yılların Neo -Dada, Neo-Expresyonizm, Punk ve Pasifik Modern gibi- alt tarzlarını da kapsamalıdır” [49].

Robert Venturi 1966 yılında yayımladığı *Complexity and Contradiction in Architecture* (Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki) adlı kitabından postmodern mimarlığın önerilerini şöyle açıklar. Postmodern mimarlık yalınlığına karşı ‘karmaşa ve çelişkiyi; açıklığa karşı belirsizlik ve gerilimi; tek işlevli öğelere karşı çift işlevli öğeleri; saf biçimlere karşı karmaşık öğeleri; belirgin birliğe karşı derbeder bir canlılığı (ya da “güçlükler arz eden bir bütünü”) öneriyordu [50].

Grafik tasarım tarihi içerisinde ise Wolfgang Weingart’ın tipografiye ilişkin doğru ve kesin kuralları, yanlışa ve yasak olana ilişkin merakı nedeniyle yıkmaya başlaması, postmodernist hareketin başlangıcı sayılır [2].



Şekil 70- Wolfgang Weingart, 1960 <http://www.designishistory.com>

Sonrasında Weingart'ın öğrencisi olan april Greiman ve tasarladığı “California Institute of the Arts” broşürleri, postmodern; o dönemde adıyla Yeni Akım (New Wave) tasarımın simgesi haline gelmiştir [4].



Şekil 71- April Greiman, WET Magazine, 1979

Eleştirilenlere göre modern; mimarı yaratıcılıktan ve düşünceden uzaklaştırmış, otomatik üreten teknik uzmana dönüştürmüştür, postmodern yaklaşımda ise mimarî eser radikal bir tekilliğe -an'ın tekilliğine- büründürmüştür [41].

7. MİMARİ YAPILARDA YAZININ BİR TASARIM ÖGESİ OLARAK KULLANIMI

7.1. Mimari ve Tipografik Tasarım Kavramı

Tasarlama eylemi ilk insanın, yararlanmak amacıyla olağan doğal malzemeleri eline aldığı ve biçimlendirdiği bir süreç ile başlamış sayılabilmektedir. İnsanlık tarihi boyunca da pek çok amaca hizmet eden- gerek kullanım gerekse süs eşyası- ürün tasarlanmıştır. Hem insanlığın kültürel evrimi hem de teknolojik gelişmeler, bu üretim zincirinde araç ve gereçlerin değişimine ve bunların biçimlenmesinde etkili olmuştur.

Tasarım tarihi içerisinde bakıldığında Sanayi Devrimi'nin sağladığı olanaklar ve gelişmelerin endüstriyel yaratıcılığın uygulama biçimlerini etkilediği açık olarak izlenebilmektedir. Amaca hızlı ulaşım sağlayan endüstri içinde, yaratıcılık kavramı da buna paralel olarak ivme kazanmış ve bugünün temel tasarım prensiplerinin gelişmesini ve değişmesini sağlamıştır. Sanayi devriminin en etkili mimari örneği Cristal Palace, endüstri ürünü olarak Thonet Bistro sandalyeleri geleceğin tasarımına dair ipuçlarını en keskin hatları ile ortaya kaymaktaydı. William Morris'in biçim, işlev ve dekorasyon unsurlarını birleştiren sanatsal el ürünleri, Peter Behrens, Walter Gropius, Le Corbusier ve Mies Van der Rohe gibi mimari tasarım disiplin kökenli sanatçıların Herman Multheus liderliğinde kurulan Deutscher Werkbund'u, Bauhaus Okulu ve Behrens'in AEG firması için ilk kurumsal çalışmaları, Modernizm ve geleceğinin tasarım temellerinin ilk örneklerini oluşturacaktı.

Marka stratejileri konusunda araştırmalar yapan Temel Aksoy, “bugün gelinen noktadan önce sıra dışı bir biçim ya da kozmetik bir dokunuş olarak ifade edilen tasarımı, biçimle işlev, zevkle ihtiyaç, teknolojiyle kaynaklar arasında estetik, anlamlı ve akıllı bağlar kuran bir "düşünce ve iş yapma biçimi" olarak tanımlamaktadır” [51]. Grafik tasarım da diğer birçok sanat biçimleri gibi bu süreç içinde evrim geçirmiş ve işlevsel bir ifade kazanmıştır. “Bu güne dek sözcükler ve onların anlamlarından, oluşturdukları cümlelerin içeriklerinden hareket ederek, yani

içeriden dışarıya bakarak çalışan grafik tasarımcıların, Modern grafik tasarımın içinde, dışarıdan içe doğru yapılanma gösterdiğini söyleyebilmekteyiz” [52].

Mimari tasarım sürecini de, “gereksinimleri karşılamak üzere saptanan işlevleri yerine getirecek olan yapı bütünü, onun kurgusunda yer alan tüm öğelerin ve çevresinin kavramsal, işlevsel, biçimsel, strüktürel ve eylemsel özelliklerinin ve niteliklerinin yorumlanması, belirlenmesi ve belgelenmesi” olarak tanımlayabiliriz [53].

Tasarımı bir problem çözüm süreci olarak ifade edecek olursak, bu sürecin gerçekleşmesinde insan ihtiyaçlarının taleplerine pratik çözümler getiren bir organizasyon söz konusu olduğunu kabul edebiliriz. Bu organizasyon şeması mekanı ilişkilendiren, simetri/asimetri, uygulama, teknik, yöntemler vb. düzenidir. Bir kavram üzerinden bileşenleri veya elemanların sistemli ya da tutarlı bir işlevsel bütünlük sergilediği mimari tasarım prensibi ve grafik tasarım prensibi kendi içlerinde bir takım kısıtlamaları da barındıran bu organizasyonun çözüm üretkenleridir.

19. yüzyıla karşı olan görüşlerin temelinde, tüm dünyada 1920'lerde genelleşen Modern Mimarlık hareketinin yenilikçi idealleri bulunuyordu. Modern Mimarlığın öncü düşünceleri ise, maddesel ve düşünsel kaynaklarını, dönemin toplumcu ve sosyal-demokrat akımları içinde bulurlar [20]. Bunun sonrasında ise tasarlama süreci bilimsel kuramlar ve tekniğin akılcı problem çözümü olarak ele alınmış olacaktır. Böylece mimari tasarım karmaşıklığa, belirsizliğe, değişkenliğe, tekilliğe/özgünlüğe ve değer yargılarına dayandırıldığında yaratıcılıklar kısıtlanmaktadır/güdülenmiş olmaktadır [54].

Günümüz mimarlık-sanat-kültür ilişkileri son derece karmaşık, çoklu okumalara neden olan, ucu açık, üretken bir yapı içerir. Bu ilişki biçimi bizim alışkanlığımızı kırar, bildiğimiz anlam dünyasında gündelik yaşama bakışımızı çeşitlendirir; tembel algı düzeyinden merak uyandıran, dikkati uzatan, yeniden düşünme olanağı sağlayan, etkin algı dünyasına yönlendirir [21].

Tasarım eyleminde etkin algının yaratılmasında, çok önemli bir yeri de iletişim kaplar. Bunun nedeni olarak, göstergelerin, resimsel-işaretsel ikonların, görselleştirmenin büyük bir etkisi olduğunu söylenebiliriz.

7.2. Yazı ve Mimari Tasarım Örtüşmeleri

Yazının görsel bir iletişim biçimi olarak kullanılması, matbaanın bulunuşu ve tipografinin keşfi ile başkalaşmış ve yeni bir uygulama biçimine dönmüştür. Bu iletişim, enformatik alt yapı ve mimari ile birleşip daha dekoratif bir öge olarak yazıyı bir tasarım ve iletişim dili uygulaması içine girdirmiştir. Matbaanın icadına kadar gelinen süreçte, Mısır hiyerogliflerinde, anıt heykellerde, ortaçağ freskolarında görülen resimsel dil, toplumların kolektif bilinçlerini yansıtan ve tarihsel olaylarının aktarımının en güçlü iletişim modeli olmuştur. Bu resimler, süslemenin dışında, okumayı sağlayan, toplumun ortak yazı dili olarak tanımlanabilir. .

Mimari yapı üzerinde yer alan ortak yaşam alanlarına resmedilen bu görseller anlaşılması kolay sembollerdir. Çevrede algılanan ve yan yana getirilerek anlamlandırılan bu semboller dizilimi, halkın kolektif bağlantılarını ortak bir yapı olarak okunur kılabilmektedir.

Victor Hugo, taşın kitap diye tanımladığı mimari yapıları insanlığın büyük kitabı olarak tanımlamaktadır. Buna karşılık Gutenberg'in icadını mimarlığı başlıca yazı olmaktan çıkaran bir son olarak görür. Hugo'ya göre, mimarlıkta, tıpkı yazı gibi birer abece şeklinde doğmuştur. Ona göre 'her taş ayağa kaldırıldığında bir harftir ve her harfte hiyerogliftir, her hiyeroglif de bir düşünce öbeğine bağlanıyordur. Örnek; olarak sütun üzerinde yer alan sütun başlığını gösterir. Her taş üstüne taş konulmasını heceye, her hecenin birleşmesinden de birer mimari unsurun ortaya çıktığına işaret eder [55]. Bu "hacimsel düzen, yani dış-biçim Geşalt, dilbilimsel bir terimle anlatılan (signifiant), mimari yapının urbanistik mekânda algılanan görünümüdür. Dışa yönelik bir işaret, bir sinyal, bir iletişim aracıdır [40].



Şekil 72- Efes Antik Kenti, İzmir

İnsanın, düşünsel ve karşılıklı paylaşım faaliyetlerinin gerçekleşebilmesinin ve gelişebilmesinin temel dayanağı olan iletişimin [56] pek çok tanımı yapılmıştır. Her birinin ortak noktası bir karşılıklılığı, bir amaç ve çözümü barındırır olmasıdır [57]. Bu kapsam tasarlama eyleminin, kendi içerisinde bir yapı ve plana sahip olarak organize edilmesi süreciyle aynıdır [58]. Tasarımı bir gösterge sistemi içerisinde ele aldığımızda, göstergeler aracılığıyla donatılmış bir yapıyla karşılaşırız. Bu yapının içeriği algı ve algılama ile kurguludur. Arnheim algıyı, uyarı malzemesinin, görsel kavramlar ya da görsel kategoriler adını verdiği, görece basit şekil kalıplarıyla donatılmasından oluşur, şeklinde tanımlar [59].

Bu iletilen şekil kalıplarının izleyiciler tarafından farkına varılmasıyla, görsel iletişim gerçekleşmiş olur. Gerçekliğin algılanmasında diğer tüm duyu organlarının yanında temel olan görsel algıdır. [60]. Tunalı, tasarımcının bu görsel algıyı yaratabilmek için biçimsel imgeler oluştururken bir takım iletim araçları (figür, renk gibi) kullandığını ifade eder [61].

Bu iletim araçları arasında yazı, grafik açıdan, görsel tasarımda ilişkiler zincirinin iletişim araçları bakımından tepe noktasıdır. Bu nedenle yazının şimdiye kadar, tek ve en önemli işaret sistemi olduğunu ifade edebiliriz.

İlkel insanın kendi çevresel imgesini oluştururken, bunu yaşam ortamında uygulayarak deneysellediği bilinmektedir. Bu insanlar bir takım çevresel işaretlerle uyarı alanları oluştururken, görsel belirginlik ya da görsel bağlantı için evler veya dinsel yapılarla sınırlı kalan bir düzen içinde sınırlı kalıyordu [62].



Şekil 73- Stonehenge, M.Ö. 3100, İngiltere

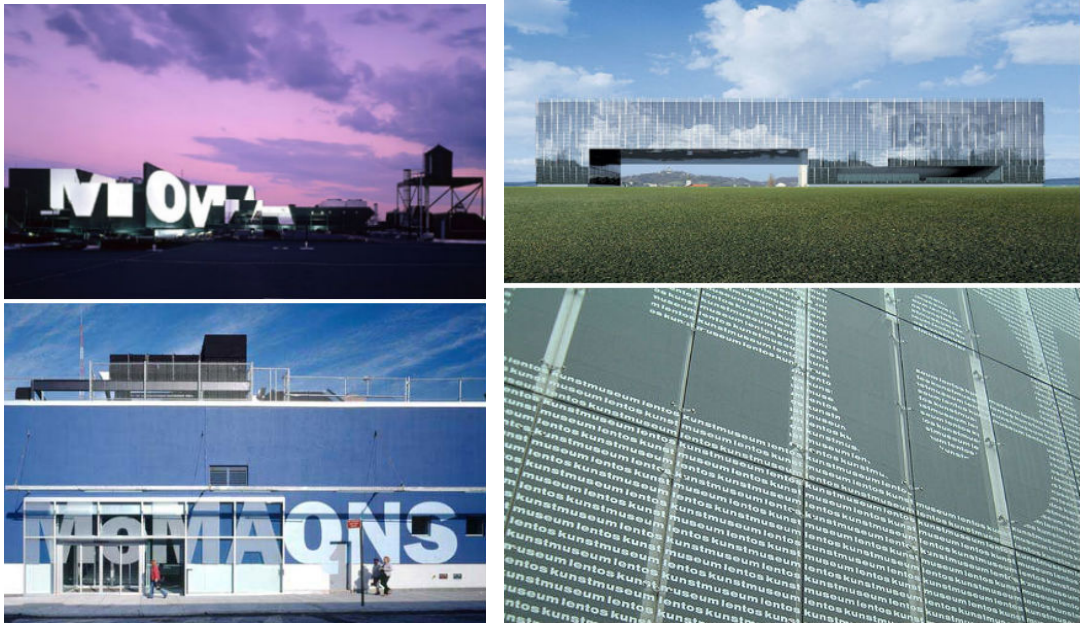
Bu bağlamda doğadan korunma ve yaşamsal faaliyetlerini karşılama amaçlı oluşan mimari yapılardan günümüz mimarisinin biçimlenmesine geline süreçte sanatsal, strüktürel ve işlevsel değerler birlikteliği öne çıkan öğeler haline gelmektedir

İvan Chtcheglov mimariyi, zaman ve mekânı birbirine eklemleninin, gerçekliği koşullara uyarılmanın, hayaller kurmanın en kolay yolu olarak tanımlıyor. Ve bu uyarlamayı insan isteklerinin gerçekleşmesinde etki uyandıran bir uygulama biçimi olarak belirtiyor [63].

Tanımlanabilir sembollerle bir doku oluşturup görsel olarak kavranabilir [62] mimari yapılarla donatılmış bir kentin iyi bir çevresel imgeler dizinine ihtiyacı olduğunu söyleyebiliriz. Bu çevresel imgeler mimari yapının okunabilirliğini, kişinin bu

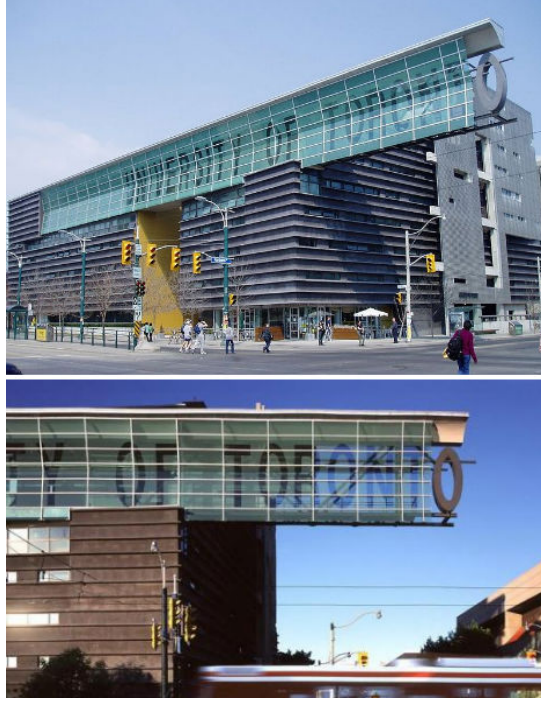
yapılar arasında deneyimlemesini, yapı ve kent arasında uyumlu bir ilişki kurabilmesini olanaklı kılacaktır. Mimari yapı ve kişi arasında kurulan iletişim biçiminde ‘ birbirinden kopuk görsel imgeler koleksiyonu gibi değil, bütünüyle cisimleşmiş olarak deneyimlenen’ [64] bir imgesel örüntüler kaynaşmasından söz edilebilir.

Bu imgesel örüntüler birlikteliğinde mimari yapı üzerinde yer alan bir söz ya da mesaj, mimari yapının tözünü ve özünü ortaya koymaktadır [4].



Şekil 74- Modern sanatlar Müzesi, Queens, New York ve solda Lentos Museum of Modern Art, Linz, Austria

Kelimelerin görsel varlığı temsil etmesi için yazıya ihtiyacı olması gibi, yazının yokluğu da kelimenin zihinsel karşılığını ortadan kaldırmaktadır. [30] Kuratör Andres Janser, dış mekânda algılanan yazıları, “Mimari açıdan görsel öykünün tasarımının bir parçası, ama tipografik olarak aynı zamanda ve daima "yalnızca" dilsel bir işaret olarak değerlendirmektedir [65].



Şekil 75- Toronto Üniversitesi, Kanada. Mimar Thom Mayne.

Bu dilsel işaretler, İç mekân düzeniyle dış hacim düzeni, yani içerikle zarf, kılıf, kutu: anlatılanla anlatan (signifie ile signifiant): işlevle (fonksiyonla) biçim (form) arasındaki ilişkiyi, bağıntıyı, alışverişi [40] okunur kılar. Dolayısı ile yapının kimliğinde bir imgesel bileşenler birlikteliği oluşur. Gözlemci ile yapı arasında kurulan uzamsal ya da biçimsel bu bağ, gözlemcinin imgesini oluşturmasını sağlayacaktır. Çünkü çevresi ile bir etkileşim ve iletişim içerisinde olan gözlemci, bu imgesel seçicilikle gözlemlediklerini seçecek ve bu seçimle algılananlardan bir anlam yaratarak çevrenin farkına varabilecektir. Zamanla tanınır hale gelen çevresel nesnelere değişik gözlemciler tarafından farklı şekillerde algılanabilir.



Şekil 76 Utrecht University, Utrecht, Holanda

İyi bir kent çevresi ortak paydada algılanabilen çevresel imgeler bütünlüğü ile gerçekleştirilebilir. Bu iletişim, “binanın görünüşü ve binanın işlevi ve hacimler arasındaki ilişkilerine dair ipuçlarını da taşır” [66]. Ortaya çıkan mimari dil için, yapının kimliğinin, kişiliğinin ve karakterinin tasarımıdır diyebilmekteyiz.



Şekil 77- House of Terror, Budapeşte, Macaristan



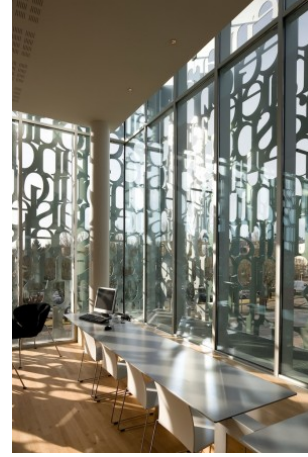
Şekil 78 Wales Millennium Center, Cardiff, Wales, İngiltere.

Grafik tasarımın sosyal işlevinin merkezinde, görsel biçimler aracılığı ile kimlik somutlaştırma yer almaktadır [4]. Bu noktada tipografik görsel uygulamaların mimari yapının kimliğinde yer alan değerlerin simgesel ifadesini oluşturduğu gözlenebilmektedir. Yapının tasarımı içerisinde ise yazı, gözlemcinin cephesel algısında karakteristik bir bileşen olarak yer almaktadır. O nedenledir ki yapısal tasarım ile yazının hem biçimsel hem de teknik açıdan ortaya koyduğu özellikler zincirinde, “biçim, doluluk-boşluk, strüktür ve mantık açısından analizi, yeni tasarımın oluşumunda etkilidir” [66].



Şekil 79- Performing Arts Center, Newark, New Jersey

Sarikavak, sanatsal bir eylem olarak boşluğu biçimlendirmeyi modernitenin temel bir dışı vurumu olarak analizler. Sanatçıya göre Modernist sanatçı ve tasarımcıların çoğunun temel sorunlardan biri, boşluktur. Modernist sanatçılara göre boşluğu paketlemekten kastettikleri; etkili ve işlevsel sonuç elde etmek için boşluğun farkında olmak ve boşluğu biçimlendirmektir. Buna en iyi örnek olarak Frank Lloyd Wright, mimarının aslında kapatılmış boşlukların bir ifadesi olduğuna inancını göstermektedir [67].



Şekil 80- Fougères Kütüphane binası, Fransa

Grafik tasarımın omurgası olan tipografide, boşluğun biçimlenmesi iletişimi kolaylaştırmaya yardımcı olmaktadır. “Bu beyaz boşluk grafik sanat formlarını ve mesajları, daha dinamik bir içeriğe getirir. Modern grafik tasarımcılar yaptıkları tasarım zemininde yer alan boşluk üzerine araştırmalarında amaçları bu boşluğu, doldurulmuş içerik olarak değil, dinamik ve esnek şekillerin bileşimini organize etmek için kullanmaktı” [68]. Her iki disiplinin en etkili mesaj iletme aracı olarak kullandığı zemin, içeriğin yansıtıldığı en etkili alan olarak kullanılmıştır. Böylece izleyici ile tasarım arasında gözün algıladığını tanınır ve okunur kılan bir bütünsellik ortaya çıkmış olmaktadır.



Şekil 81- Fukutake House, Megijima adası, Japonya

Kevin Lynch'e göre tasarımcılar, görünümün bütünü nasıl biçimlendirmeli de insan gözü onun parçalarını tanıyabilsin ve bütünü kolaylıkla kurabilsin sorusuyla uğraşmaya başlamışlardır bile...Suzanne Langer bu sorunu mimarlık konusundaki kendi özlü tanımında şöyle sunmaktadır: Mimarlık, bütün çevrenin görünür kılınmış biçimi olarak tanımlanmaktadır [62].

Formların dışı vurumsal doğası konusunda yetenekli mimarların, tasarımcıların, ressamın ve heykeltıraşların iş birliğiyle, bir yeni mimari düzenler zenginliği, renk ve dokusal değerler devreye sokabilir. Her binayı, yalnızca malzemesini ve yapısal ilkelerini değil, hizmet ettiği yaşamın doğasını da dışı vuracak şekilde yapmayı öğrenmek zorundadır [69].



Şekil 82- Cooper Union Binası, New York

Mimarlık tarihini başlatan duvarın, fiziksel yapının getirdiği özellikler itibariyle kavramsal ve soyut açılımlara da zemin oluşturduğunu söyleyebiliriz.[4] Bu zemin Tipografik elementlerin yer edindiği estetik bir unsuru barındıran temel alanlardan biridir. Dolayısı ile dış cephede yer alan, görsel olarak ilgi çekici birçok tipografik uygulamanın aynı zamanda yüzey ve yapı ile yapısal olarak uyuşması gerekmektedir. Bu iç mekan ya da yapının dış cephesinin etkin kimliğinin bir göstergesi olacaktır. Bu yapılar simgesel olduğu gibi, tamamen yapıyı oluşturan yapı birimleri de olabilirler. Burada da ortaya çıkacak olan anlamlandırma yine içeride barınan yapının kişiliğinin bir yansıması olarak sütrüktürel iletişim dilini ortaya koyacaktır.



Şekil 83- RBC Tasarım Merkezi, Montpellier, France
<http://maxboam.files.wordpress.com>



Şekil 84- Centro de Ciencia Viva, Lizbon bilim müzesi, Portekiz
Binanın yapısında kullanılan font OCR-A fontudur.

<http://www.designcurial.com/news/typography-in-architecture-4285057>

8. SONUÇ

Bilgiyi düşünce yoluyla görünür kılan iletişim elemanı yazıdır. Yazının görsel ve sözlü bir mesaj iletişiminde bir denge oluşturmak zorunda olması onu en güçlü iletişim formunun, yani tipografinin düzenlemesi içine almıştır. Bir tipografik görselin uygulama ve iletişim parametresinde, akıl, inandırıcılık ve iletişim anahtar kelimelerdir.

Mimari yapılar üzerinde yer alan yazı, görsel dilin çarpıcı etkisiyle, anlam ve kültürel bağlamını yakalayarak güçlü bir rol üstlenir. Bu görsel yüzey etkisi daha da birbiri üzerine kaydığında, tipografi ve mimari sentez dinamik bir yapı ortaya çıkaracaktır. Bu nedenle iki farklı tasarım disiplini içinde anlamı güçlendiren, ya da etkileyen unsurların ilginç bağlantılarını belirlemek etkili sonuçlar doğurabilecektir.

Günümüzde çok farklı alfabeler ve dillerden söz edilebilir. Bununla birlikte ortak bir konuşma dili yaratmak oldukça zor görünmektedir. Fakat tasarımın dili, spesifik bir özellik kümesi oluşturmaktadır. Bu nedenle yazı ve mimari tasarım birlikteliği ile çevresel yeni anlatım biçimleri oluşturmak mümkündür.

İlk anıtsal yapılardan günümüze gelinen süreçte, önceleri taşın üzerinde yer alan yazı, kağıda, oradan da tekrar taşta geçerek geçmişle olan bağlantısını yeniden şekillendirmektedir. Geçmişin görsel düzenlemesinin daha kapsamlı, daha örtülü, hem soyut hem somut ve aynı zamanda sembolik yansıması, mimari bileşenlerin bütün bu öğelerle harmanlanması sayesinde tamamlanacaktır. Çünkü kültür ve medeniyetin bir üst noktaya taşınmasını sağlayan yazı ve mimari entegrasyonu, gerek binaların dış cephelerinin içeriğini yansıtması, gerekse insanlarda somutlaşmış ifadeleri hem görsel hem de düşünsel anlamda örtüştürmesi açısından önem taşımaktadır. Araştırmanın sonuçları göstermektedir ki, günümüzde bu entegrasyon farklı kültürel tasarım diliminin bileşenlerine yeni bir tasarım hikayesi yazmaktadır.

KAYNAKLAR

- [1] C. CALORİ. (2007), Signage and Wayfinding Design. John Wiley and Sons, Inc, p:210
- [2] B. DÜNDAR (2005), “Matbaanın Bulunuşundan Bu Yana Batıda Ve 1970 Sonrası Türkiye’de Grafik Tasarımda Tipografik Dil”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- [3] R. PAULİN (2012), “Graphic Design and Architecture And 20 Th Century History”, Rockport Publishers, p:272, USA
- [4] M. TAŞÇIOĞLU,(2013) “Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan” Ofset Yapımevi, s: 182, İstanbul
- [5] E. Ö. GÖNENÇ (2007), “İletişimin Tarihsel Süreci”. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi dergisi, Sayı:28, İstanbul
- [6] H. ÇAKIR, H. TOPÇU Bir İletişim Dili Olarak İnternet Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 19 Yıl : 2005/2 ,s. 96
- [7] J. GEORGES, (2011)“Yazı İnsanlığın Belleği”. Çev: Nami Başer. İstanbul. YKY yayınları.
- [8] L. R. LİPPARD, “Zamanın Biçimleri: Yeryüzü, Gökyüzü, Sözcükler ve Sayılar”, Sanat Dünyamız, sayı 110, s: 183, İstanbul
- [9] Z. KIRAN, “Dilbilim Nedir”, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi <http://turkoloji.cu.edu.tr/DILBILIM/06.php>
- [10] S. U. BAYÇU ve C. ULUYAĞCI (2005/21) “Görsel ve Sözel Göstergeler Açısından Bir Reklam Çözümlemesi: Beymen Örneği” İletişim Dergisi, Gazi Üni. İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Ankara
- [11] L. R. LİPPARD, (2009), Sanat Dünyamız. Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, sayı:110.

- [12] A. S. TUNCER, “Piktogramdan İdeograma Amblem Ve Logo”
İndirilme:21.06.2013 <http://selimtuncer.blogspot.com/2010/08/piktogramdan-ideograma-amblem-ve-logo.html> ”
- [13] İ. ERDOĞAN, (1999) “İlk Çağlardaki Egemen İletişim Biçimleri Üzerine Bir Değerlendirme” *Kültür ve İletişim*, 2 (2), s. 15-47.
- [14] M. A. QUAKNİN “The Origin of abc”, Çev.: Ladin ÖNEN,
<http://ilovetypography.com/2010/08/07/where-does-the-alphabet-come-from/>,
İndirilme: Şubat 2014
- [15] H.İ. TAŞKIRAN, (1997), “Yazı ve Mimari”, Y.K.Y. s:130, İstanbul
- [16] N K. SARIKAVAK, “Tipografi Yazıları 7 İndirilme: Ekim 2013
http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2006/06/tipografi_yazilari_7.html,
- [17] M. FAZİO, M. MOFFETT, L. WODEHOUSE , (2008). “A World History of Architecture”, McGraw-Hill Professional Publishing, p:592, USA
- [18] M. S. UTKAN, (2012), “Çatalhöyük”, ACTA TURCICA, makale, yıl IV, Sayı 1, Ocak 2012, http://www.actaturcica.com/sayi7/IV_04.pdf
- [19] E. SOYDAN, F. KORKMAZ, (2013) “Batman’da Yeni Bir Keşif: Deraser (Arik) Mağara Resimleri”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, makale, Volume 8/6 Spring, p. 665-686, Ankara
- [20] A. YÜCEL, (1982), “Mimarlıkta İdeolojiler, Yenilikçi Tasarım ve Tarih”, *Mimarlık dergisi*, sayı:20/2,
İndirilme: 12.05.2014 <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/444/6434.pdf>
- [21] S. AYDINLI, (2013) “Mimarlık -Sanat – Kültür Birliğini Yeniden Düşünmek”, *Güney Mimarlık dergisi*, TMMOB Mimarlar Odası Adana şubesi yayınları, sayı 13 s:26, Adana
- [22] S. DOSTOĞLU, (1982), “ Mimarlık Tarihi Üzerine Notlar”, makale, *Mimarlık dergisi*, sayı 10, indirilme: 12.05.2014 <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/451/9339.pdf>

[23] O. ERMAN, “Mimarlık ve Sanat İlişkisi Üzerine”, Güney Mimarlık dergisi, TMMOB Mimarlar Odası Adana şubesi yayınları, sayı 13, s:30, Adana

[24] İndirilme:13.06.2013

http://www.worldofleveldesign.com/categories/architecture/constructivist_architecture/re/constructivist_architecture.php

[25] D.EREN, “XX. Yüzyıl Mimarlığı” Ders notu, Balıkesir Üniversitesi Mimarlık Bölümü, İndirilme: 10.03.2014 <http://bauarchitecture.wordpress.com/2011/06/07/xx-yuzyil-mimarisi-ders-notlari-deniz-eren/>

[26] A. G. WINTON, “The Bauhaus 1919-1933” İndirilme: 13.05.2014 http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm

[27] S. HELLER ve S.CHVAST; “Grafik Tarzlar (5)”, Thames and Hudson, 1988, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Çeviri: Hezarfen Fotografya (Hadiye Cangökçe, Cem Çetin) 1992, sayı 51

[28] M. McLUHAN, (2007). “Gutenberg Galaksisi”, Çev: Gül Çağalı Güven. YKY yayınları, s: 413, İstanbul

[29] S. GARFIELD,(2012) “Tam Benim Tipim”, Çev.:Sabri Gürses, Domingo BKZ yayıncılık, s:352, İstanbul

[30] N. MORA, “İletişim Ve İnsanlık Tarihi”, İndirilme: 2013-09

<http://www.dorduncukuvvetmedya.com/2589-iletisim-ve-insanlik-tarihi.html>

[31] E. LUPTON, (2004), “Thinking With Type”. Princeton Architectural Pres, p:176 New York, USA.

[32] İ. TEKELİ; “Modernizm ve Postmodernizm Kavramları Üzerine”,Gösteri Dergisi, Mayıs 1992

[33] J. TSCHICHOLD. “The new Typography.’A Handbook: for Modern Designers”, translated by Ruari McLean (Berkeley: University of California Press, 1995, p:125).

[34] S. HELLER ve S.CHVAST; “Grafik Tarzlar (2)”, Thames and Hudson, 1988, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Çeviri: Hezarfen Fotografya (Hadiye Cangökçe, Cem Çetin) 1991, sayı 47

- [35] N. K. SARIKAVAK, “Tipografi Yazıları 1” İndirilme: Ekim 2013
http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2006/06/tipografi_yazilari_1.html,
- [36] E. BECER (2007), “Modern Sanat Ve Yeni Tipografi”, Dost Kitabevi yayınları, s: 303, Ankara
- [37] G. BİROL; “Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı Ve Gelişimi”, makale, s:13, Balıkesir
- [38] S. HELLER ve S.CHVAST; “Grafik Tarzlar (2)”, Thames and Hudson, 1988, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Çeviri: Hezarfen Fotografya (Hadiye Cangökçe, Cem Çetin) 1991, sayı 48
- [39] S. HELLER ve S.CHVAST; “Grafik Tarzlar (3)”, Thames and Hudson, 1988, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Çeviri: Hezarfen Fotografya (Hadiye Cangökçe, Cem Çetin) 1991, sayı 49
- [40] B. ÖZER (2009) “Kültür, Sanat, Mimarlık”, Yem Yayın,s:480, İstanbul
- [41] F. MADEN ve D. ŞENGEL, “Kırılan Temsiliyet: Libeskind’de Bellek, Tarih Ve Mimarlık”, Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi dergisi, 2009-1, s:49-70, Ankara
- [42] D. BEKTAŞ, (1992). “Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi”, YKY Yayınları Sanat Dizisi-2,. İstanbul. 274 s.
- [43] K. ULUDAĞ (1997) “Sanat ve Endüstride Üretim Mantığı”, Sanayi ve Sanat, Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Yay.16, Ağustos, Ankara, Sayfa: 129–136
- [44] A. AKSU, Z. ULUDAĞ ve N. ÇAĞLAR; “Sanat, Kent Ve Mimarlık Eleştirisi İçin Ortak Bir Tema: Kent Kolajları”, Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der.2008)”
- [45] İ. ASLANOĞLU, (1988), “Mordenizmin Tanımı Sınırları, Erkan Yirminci Yüzyıl Mimarlığında farklı Tavrılar”, ODTÜ MFD (8:1), s:59-69, Ankara
- [46] G. KEPES, (1996) “Kent Ölçeğinde Dışavurum ve İletişim Üzerine Notlar”, Y.K.Y: Cogito Üç aylık düşünce dergisi, Sayı:8, İstanbul
- [47] D. EREN, “Mimarlık Ders Notları”, İndirilme:2014,
[www. bauarchitecture.files.wordpress.com/.../20yymimarligi](http://www.bauarchitecture.files.wordpress.com/.../20yymimarligi)

- [48] C. GRAY, “Streetscapes/Fuller Building: Art Deco Delight Seeks to Recapture Its Past Glory”, <http://www.nytimes.com/1995/06/11/>
- [49] S. HELLER ve S.CHVAST; “Grafik Tazrlar (8)”, Thames and Hudson, 1988, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Çeviri: Hezarfen Fotografya (Hadiye Cangökçe, Cem Çetin) 1992, sayı 54
- [50] F. MADEN ve D. ŞENGEL, “Kırılan Temsiliyet: Libeskind’de Bellek, Tarih Ve Mimarlık”, METU JFA 2009/1 (26:1) 49-70, Ankara
- [51] T. AKSOY, “Tasarım Bir İş Yapma Biçimidir”. <http://www.temelaksoy.com/> İndirilme: Aralık 2012
- [52] J. M. GRIESHABER, M. KROPLIEN, “Yeni Grafik Tasarımın Felsefesi”, Çev.:Hakan Öneş, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar 33, 1990
- [53] N. İNAN, T. YILDIRIM; “Mimari Tasarım Sürecinde Disiplinlerarası İlişkiler Ve Eşzamanlı - Dijital Ortam Tasarım Olanakları”, Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der. Cilt 24, No 4, 583-595, 2009, Ankara
- [54] S. LÖKÇE, (2002), “Mimarlık Eğitim Programları: Mimari Tasarım Ve Teknoloji İle Bütünleşme”, Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der. Cilt 17, No 3, Ankara
- [55] V. HUGO; “Kent Felsefesi”, Cogito, sayı 8, 1996. s:291; İstanbul
- [56] İ. ERDOĞAN, (2009), “ İletişimi Anlamak”, Erk Yayınları, Araştırma-İnceleme Dizisi, Ankara
- [57] G.BATUŞ, (2004) “Sözlü Kültürden Kitle Kültürüne Geçiş Sürecine Direnen Değerler” 2. International Symposium, Communication in the Millenium (17-19 Mart 2004)
- [58] E. BECER. (1997). İletişim ve Grafik Tasarım. Dost Kitabevi yayını, Ankara.
- [59] R. ARNHEİM, (2004). Görsel Düşünme. Çev: Rahmi Ögdil, İstanbul. Metis Yayınları.
- [60] A. PARSO, “İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi”, www.maltepe.edu.tr İndirilme: 06.2013
- [61] G. ALPAN (BANGİR), “Görsel Okuryazarlık Ve Öğretim Teknolojisi” Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi. Aralık 2008. Cilt:V, Sayı:II, 74-102 <http://efdergi.yyu.edu.tr> s.79

[62] K. LYNCH, “Çevrenin İmgesi” Cogito, 3 Aylık Düşünce Dergisi, Sayı:8, Yaz 1996, YKY Yayınları, İstanbul

[63] I. CHTCHEGLOV, “Yeni Bir Kentçilik İçin Reçete”, s:131, Doxa sayı: 5, Norgunk Yayıncılık Eylül 2007, İstanbul

[64] J. PALLASMAA , (2011), “Tenin Gözleri”, Çev.: Aziz Ufuk Kılıç, Yem Yayın, s: 89, İstanbul

[65] A. JANSER, “Yazıyapı Mimari İmge Olarak Tipografi”, indirilme: 04.07.2014, <http://v3.arkitera.com/g24-yaziyapi-mimari-imge-olarak-tipografi.html>

[66] G. BROKER, S. STONE (2012), “İç Mimarlık Temelleri 01”, Çev: Neslihan Işık, Ömür Matbaacılık, s:175, İstanbul

[67] N. K. SARIKAVAK, “Tipografi Yazıları 2” İndirilme: Ekim 2013 http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2006/06/tipografi_yazilari_2.html,

[68] E. LUPTAN, “White space” İndirilme: 2012, <http://elupton.com/2009/10/white-space>

[69] G. KEPES, “Kent Ölçeğinde Dışavurum Ve İletişim Üzerine Notlar” Cogito, Sayı:8, YKY yayımları 1996. S:180, İstanbul

ÖZGEÇMİŞ



- Ad Soyad:** Didar EKİNGEN
- Doğum Yeri ve Tarihi:** Kadirli 05.12.1972
- Adres:** Mersin
- E-Posta:** dekingen@gmail.com
- Lisans:** 2002-2006 Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik bölümü
- Mesleki Deneyim:** 2012-2014 Toros Üniversitesi Grafik Bölümü Öğretim Görevlisi
- 2008-2010 Pankart Reklam Ajansı, Yaratıcı Yönetmen.
- 2007-2008 Mersin Üniversitesi Takı Teknolojisi ve Tasarımı Y.O. Görevlendirmeli Öğretim Görevlisi