

**TC.**  
**YAŞAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**GRAFİK TASARIM ANASANAT DALI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**HARF DEVRİMİ'NDEN SONRA**  
**TİPOGRAFİNİN GÖSTERDİĞİ DEĞİŞİM**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Hazırlayan:**  
**11300001102 Damla ÖZTÜRK**

**Danışman:**  
**Prof. Dr. Hakan ERTEP**

**İzmir, 2014**



## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans/Doktora Tezi olarak sunduğum  
“.....” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Adı SOYADI

İmza

## ÖNSÖZ

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından yapılan Harf Devrimi ile yüzyıllar boyunca ülkede kullanılmış olan Arap harflerinin yerine Latin harflerinin benimsenmesi, ülkede grafik tasarım gelişimi ile ilgili çok önemli bir süreçtir.

Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllardan 1970'lere gelinene kadar geçen dönem, bu yeni yazı sisteminin öğrenilmesi sırasında geçirilen acemilik dönemidir. Teknolojinin ve buna bağlı olarak oluşan toplumsal değişimlerin etkisi ile 19. yüzyıl tipografisinde pek çok farklı eğilim aynı anda görülür. Bu tez çalışmasında ülkemizde Harf Devrimi'nden sonra tipografik dilin günümüze kadar olan sürecinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Türkiye'de Harf Devrimi'nden sonra tipografinin gelişimi ile ilgili kaynak yetersizliğinden dolayı araştırma yapılmamış olduğundan dolayı bu tez çalışması büyük önem taşımaktadır.

## **TEŞEKKÜR**

Yararlandığım kaynakları bulmam konusundaki yardımları için Sayın Yrd. Doç. Dr. Didem Çatal'a; sonsuz ilgileri ve destekleri için aileme, arkadaşlarıma, Sayın Prof. Gören Bulut'a ve yardımları ile bu çalışmanın gerçekleşmesini sağlayan tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Hakan Ertep'e teşekkürlerimle...

## ÖZET

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından yapılan Harf Devrimi ile yüzyıllar boyunca ülkede kullanılmış olan Arap harflerinin yerine Latin harflerinin benimsenmesi, ülkede grafik tasarım gelişimi ile ilgili çok önemli bir süreçtir. Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllardan 1970'lere gelinene kadar geçen dönem, bu yeni yazı sisteminin öğrenilmesi sırasında geçirilen acemilik dönemidir.

Bu tez çalışmasının birinci bölümünü batıda matbaanın bulunuşundan itibaren tipografinin geçirdiği değişim ve ilerlemeler oluşturmaktadır.

Çalışmanın ikinci aşamasında Türkiye grafik tasarımında tipografik dilin ilgi alanını, 1930 sonrası ürün verenler ve günümüz tipografisinde yer alan tasarımcıların yenilikçi üretimleri oluşturmaktadır. Türkiye grafik tasarımında tipografik dilin gelişimi bütünüyle batıya bağlı olduğundan, inceleme batı ekseninde ele alınmıştır.

Teknolojinin ve buna bağlı olarak oluşan toplumsal değişimlerin etkisi ile 19. yüzyıl tipografisinde pek çok farklı eğilim aynı anda görülmektedir. Bu tez çalışmasında ülkemizde Harf Devrimi'nden sonra tipografik dilin günümüze kadar olan sürecinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Faydalanılan kitap, süreli yayın vb. kaynaklar ile hazırlanan bu çalışmanın sonucunda, günümüzde batıda tipografik dilin yeni teknolojiler ve buna bağlı değişen okuma eyleminin yapısına paralel olarak imgeleşme eğilimi gösterdiği; Türkiye'de ise, grafik tasarımda tipografik dilin özellikle artan iletişim olanak ve araçlarının çeşitlenmesiyle doğru orantılı olarak gelişerek dünya ile eş zamanlı bir yapıya ulaştığı ve giderek bu alanın gelişen iletişim olanaklarıyla etkileşimi nedeniyle Görsel İletişim Tasarım adını almaya başladığı gözlemlenmiştir.

**ANAHTAR KELİMELER:** Türkiye, Tipografi, Grafik Tasarımı, Grafik Sanatçıları

## **ABSTRACT**

The common acceptance the Latin Alphabet after the foundation of the Republic of Turkey and replacing Arabic letters used for centuries, is an extremely important process in the development of graphic design in Turkey. The period starting from the Proclamation of the Republic to the 1970's is the beginning stage during the understanding of this new writing system.

The first part of the study presents the advancements and developments in typography from invention of printing in the West. In the second part of the study, the main interest area of typographic language dealing with the innovative products of 1930's and those of current designers in recent typography is given. Due to the strong West dependency of the evolution of typographic language in the area of graphic design in Turkey, the investigation was carried out in the perspective of the West.

In 19<sup>th</sup> century typography many different tendencies were observed simultaneously due to the effect of technology and the resulting social variations. In this thesis, an investigation of the typographic language from the adoption of the new Turkish Alphabet to present was aimed.

The study presents the iconic tendency of the current typographic language in the West dependent on the new technologies and the structure of reading, whereas in Turkey, the typographic language in graphic design advances with the increasing number of communication tools and opportunities reached at a level competing with the world, and getting the name of Visual Communication Design due to the interaction with the communication opportunities.

**KEY WORDS:** Turkey, Typography, Graphic Design, Graphic Artists

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
TUTANAK	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖNSÖZ	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	xiv

### I. BÖLÜM

#### 1. MATBAANIN BULUNUŞU VE GUTENBERG

- |  |   |
|--|---|
| 1.1. Matbaanın Bulunuşundan Önce Batı'da Kullanılan Tipografinin Genel Özellikleri         | 1 |
| 1.2. Gutenberg'in Matbaayı Bulması ve Erken Dönem Basılı Kitapların Tipografik Özellikleri | 6 |
| 1.3. Modernleşen Dünyada Değişen Tipografi   | 9 |

### II. BÖLÜM

#### 2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ'NİN ETKİSİ VE TİPOGRAFİNİN DEĞİŞİMİ

- |  |    |
|--|----|
| 2.1. Endüstri Devrimi ve Neden Olduğu Değişimler | 18 |
| 2.2. Modernizm Öncesi, Çağ Dönümü                | 22 |
| 2.2.1. Arts and Crafts                           | 22 |
| 2.2.2. Art Nouveau                               | 25 |



2.3. Modern Sanat Akımları İçerisinde Tipografi; Modernizm'in Başlangıcı	27
2.4. Modern Sanat Akımları ve Tipografi Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm ve De Stijl	28
2.5. Bauhaus ve Yeni Tipografi	31
2.6. Art Deco Tipografisi	34
2.7. Uluslararası Tipografik Stil	36
2.8. Post-Modernist Tipografi ve Sanatsal Etkileşim	39
2.8.1. Post-Modern Tipografi ve Tipografik Ekspresyonizm	39
2.8.2. Yapıçözümcü Tipografi	41
2.8.3. Gelişen Bilgisayar Teknolojisinin Tipografiye Etkileri	45

### III. BÖLÜM

3. TÜRKİYE'DE YAZININ GELİŞİMİ VE TÜRKİYE GRAFİK TASARIMINDA TIPOGRAFİK DİL	
3.1. Türkiye'de Alfabenin Uğradığı Değişim	54
3.1.1. Cumhuriyet Sonrası Tipografinin Gelişimi	56
3.2. 1970 Sonrası Türkiye Grafik Tasarımında Tipografik Dil	69
SONUÇ	96
KAYNAKLAR	99

## ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
<b>Resim 1.1</b> “Uncial” yazı örneği.	3
<b>Resim 1.2</b> “Karolanj Miniskülü” örneği.	3
<b>Resim 1.3</b> “Gotik” yazı karakteri örneği.	4
<b>Resim 1.4</b> “Schwabacher” yazı karakteri örneği.	5
<b>Resim 1.5</b> “Fraktur” yazı karakteri örneği.	5
<b>Resim 1.6</b> Gutenberg tarafından geliştirilen baskı tekniğinde kullanılan “değiştirilebilir” harflerin yapısını gösteren örnek.	7
<b>Resim 1.7</b> Dünyada matbaa teknolojisi kullanılarak basılan ilk kitap olan “42 Satırlı İncil”in, “Genesis” bölümünden karşılıklı sayfa.	8
<b>Resim 1.8</b> “42 Satırlı İncil”den detay: Kitapta kullanılan “Textura” adlı yazı karakteri.	9
<b>Resim 1.9</b> “Jenson” yazı karakteri, 1469	10
<b>Resim 1.10</b> Jenson’ın tasarladığı, Christophoro Landino’nun doğa tarihini konu alan “Caius Plinius Secundus” kitabından sağ sayfa, 1476	11
<b>Resim 1.11</b> Aldine Yayınevi tarafından yayımlanmış “Hypnerotomachia Poliphili” kitabından sayfa tasarımı, 1499	11
<b>Resim 1.12</b> “Bembo” yazı karakteri, 1496	12
<b>Resim 1.13</b> “Garamond” yazı karakterinin orijinal “italik” örnek, 1542	13
<b>Resim 1.14</b> Caslon tarafından yazı karakteri tasarlamak için tasarlanmış gazete ilanı, 18. yüzyıl	14
<b>Resim 1.15</b> Baskerville yazı karakteri.	14
<b>Resim 1.16</b> George Bickham tarafından tasarlanmış yazı karakteri, 18. yüzyıl.	15
<b>Resim 1.17</b> Orijinal “Bodoni” yazı karakterinin majiskül “A” harfi, 1790	16
<b>Resim 2.1</b> 19.yüzyılda yaygın olarak kullanılan “bold” ve “condensed” bir yazı karakteri örneği.	19
<b>Resim 2.2</b> Litografi tekniği kullanılarak üretilmiş kartpostal. (Tasarımcısı bilinmiyor), 1878	19
<b>Resim 2.3</b> Latin yazı karakterlerinin üçgen serif yapısı.	20
<b>Resim 2.4</b> Miko McGinty – Cyrus Higsmitth tarafından Caslon’ın tasarladığı serifsiz yazı karakterlerinden yola çıkılarak tasarlanan, “Caslon’s Egyptian” yazı karakterinin değişik kalınlıkları, 2001	21
<b>Resim 2.5</b> “Egyptian” ailesinden yazı karakteri.	22
<b>Resim 2.6</b> William Morris, “The Nature of Gothic”, 1892	24
<b>Resim 2.7</b> William Morris, Golden Type, Troy Type ve Chaucer Type yazı karakterleri.	24
<b>Resim 2.8</b> Otto Eckman, “Eckman” yazı karakteri, 1900	25
<b>Resim 2.9</b> Alphonse Mucha, “Job”, afiş, 1896	26
<b>Resim 2.10</b> Heindrich Vogeler, kitap kapağı, 1903	26
<b>Resim 2.11</b> Otto Eckman, “Die Woche” dergisi için logo, 1899	26
<b>Resim 2.12</b> Peter Behrens, “AEG” logosu ve bu logoda kullanmak üzere tasarladığı “Allgemeine” yazı karakteri, 1908	26
<b>Resim 2.13</b> Filippo Marinetti, “Mountains + Valleys + Streets x Joffre”, 1915	28
<b>Resim 2.14</b> Kurt Schwitters, “Gesetz Bilgedicht”, 1922	29

<b>Resim 2.15</b> “Dada Kulübü” broşürü, (Tasarımcısı bilinmiyor), 1918	29
<b>Resim 2.16</b> El Lissitzky, Tasarladığı “İki Kare” isimli çocuk kitabı, 1922	29
<b>Resim 2.17</b> El Lissitzky, “1928 Uluslararası Köln Basım Fuarı” için tasarlanmış katalogun kapağı, 1928	29
<b>Resim 2.18</b> Theo Van Doesburg, yazı karakteri tasarımı, 1919	30
<b>Resim 2.19</b> Theo Van Doesburg – Kurt Schwitters, “Scarecrow Fairy Tale” adlı çocuk kitabından sayfa, 1925	30
<b>Resim 2.20</b> Paul Renner’in “Futura” yazı karakterini tanıtan katalog, 1935	32
<b>Resim 2.21</b> Herbert Bayer, “Bauhaus”u tanıtıcı katalog, ve “Universal” yazı karakteri, 1925	32
<b>Resim 2.22</b> Herbert Bayer, Postcard No.11, Bauhaus Exhibition, 1923	32
<b>Resim 2.23</b> Jan Tschicold, “Die Neue Typographie” (Yeni Tipografi) kitabını tanıtıcı broşür, 1928	33
<b>Resim 2.24</b> A. M. Cassandre, afiş, 1924	35
<b>Resim 2.25</b> A. M. Cassandre, “Bifur” yazı karakteri, 1929	35
<b>Resim 2.26</b> A. M. Cassandre, “Peignot” yazı karakteri, 1937	35
<b>Resim 2.27</b> Armin Hofmann, afiş, 1963	38
<b>Resim 2.28</b> Adrian Fruetiger, “Univers” yazı karakteri ailesinin farklı genişlik ve kalınlıktaki üyeleri, 1954	38
<b>Resim 2.29</b> Herb Lubalin, “Avant Garde” dergisi için tasarladığı yazı karakteri ve derginin kapağı, 1968	41
<b>Resim 2.30</b> Herb Lubalin, “Avant Garde” dergisi tarafından düzenlenen afiş yarışmasını tanıtan ilan, 1967	41
<b>Resim 2.31</b> Johannes Antonius, “Campanus Opera”, 1445	43
<b>Resim 2.32</b> Marlene McCarty – Tibor Kalman, “Strange Attractions” kitabı, 1989	43
<b>Resim 2.33</b> Katherine McCoy, “Cranbook Academy”yi tanıtıcı afiş, 1986	45
<b>Resim 2.34</b> Glenn Soukko, “Yoke” afişi, 1986	45
<b>Resim 2.35</b> Rudy Vanderlans, Emigre dergisi sayfa tasarımı, 1992	46
<b>Resim 2.36</b> Rudy Vanderlans, Emigre dergisi sayfa tasarımı, 1991	46
<b>Resim 2.37</b> Zuzana Licko, “Modula” yazı karakteri, 1985	47
<b>Resim 2.38</b> Zuzana Licko, “Lo-Res” yazı karakteri, 1985-1995	48
<b>Resim 2.39</b> Neville Brody, “Blur” yazı karakteri, 1991	48
<b>Resim 2.40</b> Neville Brody, kitap kapağı, 1994	49
<b>Resim 2.41</b> Rudy Vanderlans, “Emigre” dergisinin 4. sayısı için sayfa tasarımı, 1986	49
<b>Resim 2.42</b> Ed Fella, sergi afişleri, 1993	50
<b>Resim 2.43</b> P. Scott Makela, “Dead History” yazı karakteri ve bu karakteri tanıtıcı afiş, 1990	50
<b>Resim 2.44</b> Barry Deck, “Template Gothic” yazı karakteri, 1990	51
<b>Resim 2.45</b> David Carson, “Ray Gun” dergisinden karşılıklı sayfalar, 1994	51
<b>Resim 2.46</b> “Tomato”, “Mmm Skyscraper I Love You”, 1995	51
<b>Resim 2.47</b> Neville Brody, “State” yazı karakteri, 1991	51
<b>Resim 2.48</b> Sylke Janetzky, “F Atomic Circle” yazı karakteri, 1995	53
<b>Resim 2.49</b> Sylke Janetzky, “Bir ‘A’nın Macerası” animasyonu, 1995	53
<b>Resim 3.1</b> Müteferrika Matbaasında basılan Tuhfet’ül-Kibar, Akdeniz adlı eser, 1729	56
<b>Resim 3.2</b> Cumhuriyetin ilk yıllarına ait grafik çalışmaları.	58
<b>Resim 3.3</b> Hakimiyet-i Milliye Gazetesi’nin henüz “Harf Devrimi”	

yapılmadan kullanılmaya başlanan Latin alfabesi kullanılarak tasarlanmış logosu ve Atatürk'ün Ankara'ya yaptığı geziyi duyuran başlık, 21 Eylül 1928	58
<b>Resim 3.4</b> Emin Barın, (“Kufi” yazıdan yola çıkılarak) Latin harfleriyle dörtlü “Allah”	60
<b>Resim 3.5</b> Emin Barın'ın, Hat sanatı örnekleri, 1980'ler	60
<b>Resim 3.6</b> İhap Hulusi Görey, Cumhuriyetin ilk yıllarında kullanılan alfabe kapağı ve afiş tasarımı, 1932	61
<b>Resim 3.7</b> İhap Hulusi Görey, “Türkiye Ziraat Bankası için Kumbara Afişi” 1930'lar	62
<b>Resim 3.8</b> Münif Fehim Özarman, Dergi illüstrasyonu, 1933	63
<b>Resim 3.9</b> Kenan Temizan, “Hab Mich Lieb”, Ufa Film için afiş, 1940'lar	64
<b>Resim 3.10</b> Mazhar Apa, kitap kapağı tasarımı, 1940'lar	65
<b>Resim 3.11</b> Demokrat Parti seçim afişleri, 1946, 1954, 1954	66
<b>Resim 3.12</b> (Soldan Sağa:) CHP (1957), Hür Parti (1957) ve Cumhuriyetçi Millet Partisi seçim afişleri.	66
<b>Resim 3.13</b> Manajans'ın hazırladığı ilk reklam, Şen Şapka için yapılan tasarım, 1944	66
<b>Resim 3.14</b> Mesut Manioğlu, THY'nin Yaban Kazı Amblemi ve ürün reklamının yer aldığı gazete ilanı, 1961	67
<b>Resim 3.15</b> Selçuk Demirel, Çocuk öykü kitabı illüstrasyonu.	67
<b>Resim 3.16</b> Bülent Erkmen, Gösteri duyurusu afiş.	67
<b>Resim 3.17</b> Ürün tanıtımı amaçlı gazete ve dergi ilanları.	68
<b>Resim 3.18</b> Sait Maden, kitap kapağı tasarımı, Karikatür Yayınevi, 1961	68
<b>Resim 3.19</b> Mengü Ertel, tiyatro afişi.	68
<b>Resim 3.20</b> Ürün tanıtımı basın ilanları.	69
<b>Resim 3.21</b> Sait Maden, kitap kapağı, 1960'lar	71
<b>Resim 3.22</b> Sungu Çapan, dergi kapağı, 1966	72
<b>Resim 3.23</b> Sait Maden, kitap kapağı tasarımı.	73
<b>Resim 3.24</b> Erkal Yavi, Grafist 9 seminer duyuru afişi tasarımı.	73
<b>Resim 3.25</b> Emre Senan, gazete ilanı, 1988	74
<b>Resim 3.26</b> Bülent Erkmen, afiş, 1989	75
<b>Resim 3.27</b> Bülent Erkmen, logo, 1989	75
<b>Resim 3.28</b> Bülent Erkmen, logo, 1989	75
<b>Resim 3.29</b> Bülent Erkmen, “Mimar-lar” kuruluşu için logo, 1989	76
<b>Resim 3.30</b> Uğurcan Ataoğlu – Serdar Benli, logo, 1987	76
<b>Resim 3.31</b> Sadık Karamustafa, afiş, 1989	77
<b>Resim 3.32</b> Sadık Karamustafa, afiş, 1989	77
<b>Resim 3.33</b> Sadık Karamustafa, logo, 1989	77
<b>Resim 3.34</b> Sadık Karamustafa, afiş, 1989	77
<b>Resim 3.35</b> Sadık Karamustafa, kitap kapakları, 1995-1996	78
<b>Resim 3.36</b> Bülent Erkmen, “Resmin Tipografisi, Tipografinin Resmi” isimli mültivizyon gösterisi, 1990	78
<b>Resim 3.37</b> Bülent Erkmen, dizi afiş ve broşür tasarımlarından, afişler, 1994	80
<b>Resim 3.38</b> Bülent Erkmen, dizi afiş ve broşür tasarımlarından, broşür kapakları, 1994	80
<b>Resim 3.39</b> Bülent Erkmen, “Everest My Lord” kitabından karşılıklı sayfalar, 1997	82
<b>Resim 3.40</b> Savaş Çekiç, afiş, 1998	82

<b>Resim 3.41</b> Uğurcan Ataoğlu, broşür, 1990	83
<b>Resim 3.42</b> Murat Yılmaz, afiş, 1995	83
<b>Resim 3.43</b> Yetkin Başarır, afiş, 1998	83
<b>Resim 3.44</b> Esen Karol, afiş, 2000	84
<b>Resim 3.45</b> Savaş Çekiç, afiş, 1995	84
<b>Resim 3.46</b> Yeşim Demir, afiş, 1994	84
<b>Resim 3.47</b> Yurdaer Altıntaş, afiş, 1999	85
<b>Resim 3.48</b> Yurdaer Altıntaş, afiş, 2005	85
<b>Resim 3.49</b> Haluk Tuncay, dergi kapağı, 2000	86
<b>Resim 3.50</b> Bülent Erkmen, logo, 2002	86
<b>Resim 3.51</b> Bülent Erkmen, Aries dergisi için yaptığı söyleşi, 2004	87
<b>Resim 3.52</b> Bülent Erkmen, “AGI, Pontresina 1999”da “4 Harflik Sözcük” projesi için, “Hide”, 1999	87
<b>Resim 3.53</b> Yetkin Başarır, afiş, 2001	88
<b>Resim 3.54</b> Bülent Erkmen, CD kapağı, 2005	88
<b>Resim 3.55</b> Yetkin Başarır, “Proje 4L” ve “Artvarium” logoları, 2005	89
<b>Resim 3.56</b> Yetkin Başarır, “Proje 4L” logosunda kullanılan yazı karakteri, 2005	89
<b>Resim 3.57</b> Yetkin Başarır, logo, 2000	90
<b>Resim 3.58</b> Yetkin Başarır, yazı karakteri, 2004	90
<b>Resim 3.59</b> Faruk Ulay, “Resonus” yazı karakteri, 1994	91
<b>Resim 3.60</b> Faruk Ulay, “Circulus” yazı karakteri, 1994	92
<b>Resim 3.61</b> Faruk Ulay, “Cubitus” yazı karakteri, 1994	93

## GİRİŞ

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

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

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunun ardından, Osmanlı’dan aldığı mirası batılılaşma politikaları ile dönüştürmesi sürecinde yapılan Harf Devrimi ile birlikte, yüzyıllar boyunca ülkede kullanılmış olan Arap harflerinin yerine Latin harflerinin benimsenmesi, ülkede grafik tasarımın gelişimi ile ilgili çok önemli bir dönüm noktasıdır. Bu devrimin gerçekleşmemiş olması durumunda, muhtemelen ilerlemesini yerel kodlar üzerinden sürdürecektir. Türkiye için, Harf Devrimi’nin ardından izlenecek olan model tümüyle batıda geçerli olan yaklaşımlar olmuştur.

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

Genel olarak Batı diye tarif edilen Avrupa ve ABD eksenli dünya ile gelişen ilişkiler ve zaman içerisinde yeni alfabenin içselleşmesi doğrultusunda, Latin alfabesinin kullanımındaki çiraklık ortadan kalkmış ve durum tipografik dil üzerinde de kendisini doğrudan göstermiştir. Türkiye'de 1970'lerden sonrası grafik tasarımın varlığını sağlayıcı sosyal kültürel ve ekonomik ortamların da oluşması ile birlikte artan grafik tasarım üretiminde, özellikle 1990 sonrası; iletişimdeki gelişmelerin de yadsınamaz etkisi ile gelinen nokta, dünyada geçerli güncel dile paralel ilerleyen bir tasarım anlayışıdır.

Genel sınırlarıyla yukarıdaki bilgilere göre araştırılan bu tez çalışması, dilbilim alanı ve grafik tasarım alanının kitapları ve süreli yayınlardan yararlanılarak oluşturulmuştur. Bu belirtilen kaynakların dışında, tez içerisinde adı geçen tasarımcıların internet sitelerinden yararlanılmıştır. Türkiye ile ilgili bölüm için ağırlıklı olarak yakın tarihte üretim yapmış ve yapmakta olan tasarımcıların çalışmalarına yer verilmeye çalışılmıştır.

# 1. MATBAANIN BULUNUŞU VE GUTENBERG

## 1.1. Matbaanın Bulunuşundan nce Batı'da Kullanılan Tipografinin Genel zellikleri

Batı dünyasında kullanılan Latin alfabesi, Yunan alfabesinin geçirdiği evrim sonucu ortaya çıkmış olup ilk yazılar, Yunan alfabesinin kullanımında olduğu gibi majiskül<sup>1</sup> harfler ile yazılmış, yazıda miniskül<sup>2</sup> harf kullanımına ise daha sonraki zamanlarda rastlanmıştır.

Gutenberg ncesi dönemde, yazının gelişimi ile kitapların gelişimi birbirine paralel ilerlemiştir. İnsanlığın kitap ile ilk tanışması İsa'dan önce 4000 yıllarına uzanırken, bu tarihten matbaanın bulunduğu tarihe kadar kitap hep el ile çođaltılmıőtır. Bu zaman dilimi boyunca, kitapların ve yazının biçimi, dönemsel teknik geliőimler doğrultusunda değişim içerisinde olmuştur: Geçmişten bugüne kalan ilk yazılar kil tablet ve taőların yüzeylerine yazılırken, yapılan yeni buluőlar ile birlikte bu yüzeylerin yerini papirüs, hayvan derisinden yapılan parőomenler almış, kağıdın bulunması ile birlikte bütün bu malzemeler yerlerini kağıda bırakmıştır.

İlk kitapların biçimlerini kullanılan malzemelerin yapısı belirlemiőtir. Papirüs kullanılarak üretilen kitaplar rulo grnmndeysen; Roma döneminde, parőomenin kullanılmaya başlanması ile birlikte, basitçe katlanmış sayfalardan oluşan ilk kitaplar görülmeye başlanmıştır. Kitabın bugünkü görünümüne kavuőması için ise, kağıdın bulunmasını beklemek gerekmiőtir.

---

<sup>1</sup> Büyük Harf

<sup>2</sup> Küçük Harf



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

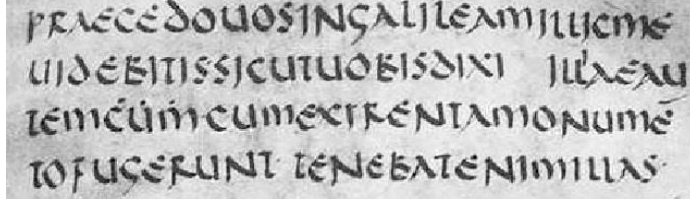
Batı dünyasında yazının gelişimi, dini kurumların etkisiyle olmuştur. Geleneksel dünyada ilk olarak Musevilik dininin gelişimi ile birlikte, kutsal kitap ve dini metinlerin kopyalanması işi ortaya çıkmıştır. Asıl olarak yazının gelişiminde, Hıristiyanlık ile birlikte kutsal kitapların çoğaltılmasına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

Kitap üretiminde kağıt kullanımına 13. yüzyıldan itibaren başlanmıştır. Bundan önceki zamanlarda kullanılan parşömen, kolay bulunabilen bir malzeme değildi. Yeni parşömen bulunamaması durumunda, yazı yazmak için palimpsest adı verilen ve daha önceki dönemlerde yazılmış kitapların sayfalarının tıraşlanıp, yıkanıp, ovulmasından elde edilen eski parşömenlerden yararlanılıyordu. Parşömen bulmanın özellikle güç olduğu 7. ve 9. yüzyıllar arasında üretilmiş olan el yazması kitaplarda kullanılan parşömenler, 5. ve 7. yüzyılda üretilmiş olan kitapların sayfalarının işlemde geçirilmesi ile elde edilmiştir ([egitim.bilgiyonetimi.net/mod/resouce/view.php](http://egitim.bilgiyonetimi.net/mod/resouce/view.php)).

Bu dönemde, batı dünyasında kullanılmakta olan yazı karakterleri ve alfabeler, coğrafyaya göre çeşitlilik gösterir. İ.S. 3. ve 8. yüzyıllar arasında, parşömen üzerine yazı yazmış olan Latin ve Yunanlı yazıcılar, Uncial adı verilen ve tamamı majiskül harflerden oluşmuş yazıyı kullanmışlardır. Uncial yazı; taş, papirüs gibi sert yüzeylerin üzerine yazılan yazılarda görülen ve yüzeyin yapısı ile yazı yazma gereçlerinden kaynaklanan gereklilik nedeniyle ortaya çıkmış farklı et kalınlıklarına sahip değildi ve yazılırken kelimeler arasında boşluk bırakılmazdı.

İ.S. 8. yüzyıldan başlanarak, yazıda miniskül harfler de kullanılmaya başlanmıştır. Daha basit bir biçime sahip olan miniskül harfler giderek daha

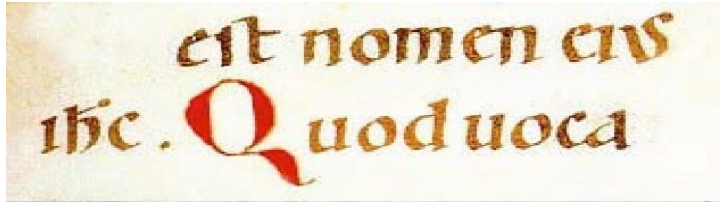
yaygın kullanılmaya başlanmış, Uncial yazının özellikle İncil kopyaları yazımında olmak üzere kullanımına ise İ.S. 10. yüzyıla kadar devam edilmiştir (Resim 1.1).



**Resim 1.1.** “Uncial” yazı örneği.  
Kaynak ; <http://www.comitatus.net/writingonthewall.html>

Fraktur yazı karakterleri, Almanya’da nasıl 20. yüzyılda dahi kullanılmışlarsa; Uncial karakterler de İrlanda’ca gibi Gal dillerinde, 1950’lere kadar yaygın olarak kullanılmaya devam etmişlerdir. Fraktur yazı karakterleri, günümüzde metin dizmek için uygun yazı karakterleri olarak kabul edilmiyor. Ancak başlık karakterleri olarak, hala gazete başlıklarında, anıtlarda vb. kullanıldığını görebiliyoruz.

Bugünün Kuzey Fransa ve Belçika’sı üzerinde kurulmuş olan Charlemagne İmparatorluğu’nda, 8. yüzyılda yaşamış olan bir İngiliz keşişi tarafından<sup>3</sup>, kendinden öncekilere kıyasla daha okunaklı, temiz ve düzenli bir yazı karakteri; Karolanj Miniskülü<sup>4</sup> geliştirilmiştir. Bu imparatorlukta 800-1200 yılları arasında kullanılan Karolanj Miniskülü, kullanımının çok yaygınlık kazanmasının yanında, üretimin anonim yoldan ilerlediği geleneksel dünyada tek bir kişi tarafından tasarlanmış bir yazı karakteri olması bakımından da önemlidir (Resim1.2).

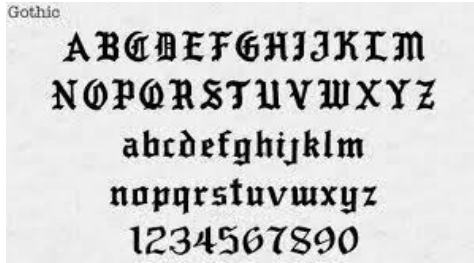


**Resim 1.2** “Karolanj Miniskülü” örneği.  
Kaynak: <http://library.nd.edu/medieval/facsimiles/facsintro/pfascript.html>

<sup>3</sup> İngiliz keşiş Alcuin, İ.S.735-804 yılları arasında yaşamıştır.

<sup>4</sup> “Carolingian Minuscule”

Karolanj Miniskülü, 11. yüzyılda değişime uğrayarak, yeni bir biçim almıştır: Eskiden yuvarlak hatlara sahip olan harfleri daha sıkışık ve köşeli hale gelmiş, dikey çizgilerinin kalınlığı genişlemiş, sonlarına kırık çizgiler görünümünde serifler eklenmiş, aralarındaki boşluklar kapanmıştır. Büyük harfler, daha dekoratif bir görünüm almıştır. Karolanj Miniskülünün büründüğü bu yeni hal, Gotik yazı karakterlerinin ilk biçimidir. İlk olarak Fransa ve İngiltere’de kullanılmaya başlanan bu yazının tarih boyunca mal edildiği ülke olan Almanya’da kullanımının yaygınlık kazanması daha geç dönemlerde olmuştur. Bu dönemde kullanılan erken Gotik yazı karakterleri, matbaayı bulan Gutenberg’in, bu yeni teknolojiyi kullanarak bastığı ilk kitap olan 42 Satırlı İncili dizerken kullandığı Textura karakterinin en erken biçimidir (Resim 1.3).



**Resim 1.3** “Gotik” yazı karakteri örneği.  
Kaynak: <http://savedbythebooks.blogspot.com.tr/2013/11/tam-benim-tipim.html>

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

Gotik yazı karakterleri, Ortaçağ’da el yazmalarında yaygın olarak kullanılmış olan Fraktur<sup>5</sup> yazı karakteri ailesinin bir üyesidir. Blackletter adı altında kategorize edilen Fraktur ailesinin Gotik yazı karakterleri dışındaki üyeleri, Schwabacher ve Fraktur yazı karakterleridir.

Bu karakterler arasından halk tarafından kullanımı en yaygınlık kazanmış olanı, Schwabacher dir ve 15. ve 16. yüzyıllar arasında, Almanya’da en yaygın kullanılan yazı karakterleri olmuştur (Resim 1.4).

---

<sup>5</sup> “Kırık yazı”

# Sprache Gestalt

**Resim 1.4**“Schwabacher” yazı karakteri örneği.  
Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/Schwabacher>

İlk örneği 16. yüzyılda, Roman İmparatoru Maximillian I'in yayımlatacağı bir dizi el yazması kitapta kullanılmak üzere, yeni bir yazı karakteri geliştirilmesi isteği üzerine ortaya çıkan Fraktur yazı karakterleri; hızla, Schwabacher ve Gotik yazı karakterlerinin yerini almış ve popülerlik kazanmıştır. Yaygın kullanımı nedeniyle çok sayıda varyantı üretilmiş olan bu yazı karakterleri, Schwabachere göre daha karmaşık yapıya sahiptirler. Fraktur, 19. yüzyıla kadar popülerliğini korumuştur (Resim 1.5).

**Walbaum=Fraktur: Victor  
jagt zwölf Borkämpfer  
quer über den Sylter  
Deich. 1234567890**

**Resim 1.5** “Fraktur” yazı karakteri örneği.  
Kaynak: [http://susienachdeutschland.blogspot.com.tr/2011\\_01\\_01\\_archive.html](http://susienachdeutschland.blogspot.com.tr/2011_01_01_archive.html)

20. yüzyıl dünyasının geçmişe göre değişmiş iletişim yapısı içerisinde, artık okunaklılık kriterlerine uygun olma durumunu kaybetmiş olması nedeni ile kullanılmamaya başlanan Fraktur yazı karakterleri, Nazi Almanyası'nda, 1933 yılından itibaren, Antik ve Modernist dönem üretimi yazı karakterlerinin Ari olmadığı görüşünün yönetim tarafından benimsenmiş olması nedeni ile yeniden kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönem boyunca, sipariş üzerine yeni Fraktur yazı karakterleri tasarımları yaptırılmıştır. Diğer bütün yazı karakterlerinin yasaklanarak yalnızca Franktur'un kullanılması politikası, 3 Ocak 1941 tarihinde, Nazi yönetimi mensubu Martin Bormann'ın Fraktur'un bir Yahudi yazı karakteri olduğunu belirten bir genelge yayınlaması ile sona ermiştir.

Aslına bakılırsa matbaa teknolojisinden önceki dönemlerde Avrupa’da tarihçesi ve genel özellikleri verilen yazı karakterleri kullanılarak üretilmiş kitapların karşısında gerçek bir okuyucu bulunmamaktaydı. Çünkü o günkü toplumun okur-yazar olmaması nedeniyle okuma eyleminin gerçek anlamı da belirlenememişti. Yazılmış olan metinler, okuyucusu tarafından yüksek sesle okur-yazar olmayan topluma okunuyordu, böylelikle okuma eylemi göz dışında işitme duyusunu da ilgilendiriyordu.

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

Geleneksel dünyadaki tipografi, hiç kuşkusuz kendi döneminin teknik gelişim düzeyine ve bu işitsel dünyaya göre üretilmiştir. Yazı karakterlerinin geçmişteki görünüşleriyle bugün karşı karşıya kalan okuyucunun yaptığı okunaklılık ya da okunaksızlık yorumları, ortaya çıktıkları kendi dönemlerinin ihtiyaçları karşısında şekillenmiş olan tipografinin değerlendirilmesi açısından yerinde bir tutum olmayacaktır. Matbaa teknolojisinin kitapların çok sayıda çoğaltılarak kitlelere ulaşmasını sağlaması, okuma eyleminin yapısını değiştirerek, bunun yalnızca görme duyusu ile ilgili bir eyleme dönüşmesine neden olmuştur. Matbaa ile birlikte, okumak, kişisel bir eylem halini almasıyla, işitsel kültür yerini görmeye dayanan bir kültüre bırakmıştır.

## **1.2. Gutenberg’in Matbaayı Bulması ve Erken Dönem Basılı Kitapların Tipografik Özellikleri**

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

Gerçi Gutenberg öncesinde, doğuda Çinliler 11. yüzyılda değiştirilebilen ağaç harfler ile baskı yapmayı bulmuş, 14. yüzyılda da,

Kore’de dökme metal harfler ile baskı yapılmıştır. Ayrıca, Avrupa’da, Hollandalı Laurens Jansoon Coster ve Fransız Procopius Waldfoghel, alışından dökülmüş değiştirilebilen metal harfler ile baskı yöntemini deneyerek, ilk baskı örneklerini geliştirmişlerdir.

Fakat bu yöntemin kullanımı ile ilgili olarak yetkin bir sonuca ulaşan ilk kişi, 1439’da bu konuda çalışmaya başlayan ve 1456’da çalışmalarını sonuca ulaştıran Johannes Gutenberg olmuştur.



**Resim 1.6** Gutenberg tarafından geliştirilen baskı tekniğinde kullanılan “değiştirilebilir” harflerin yapısını gösteren örnek  
Kaynak : <http://tipografos.net/tecnologias/fundicao-tipos.html>

Devrim niteliğinde bu büyük buluş sadece bir kesimin tekelinde olan bilgiyi kitlelerle buluşturmuş bununla da kalmayıp katı dinsel dogmaların kitleler gözünde kırılmasına bilginin elden ele dolaşmasına geleneksel toplumun artık değişime açılmak zorunda kalmasını da sağlayarak esas olarak dünyanın değişmesini ve grafik tasarımın da modernleşmesine yol açmıştır. Elbette modernleşme terimi için çok erken ama başlangıç olarak ilk önemli buluş Johannes Gutenberg’in matbaasıdır. Bunun yanında, grafik tasarım disiplininin gerçek anlamıyla var olabilmesi için ise 19. yüzyılda gerçekleşen Endüstri Devrimi’nin etkisi ile değişen üretim ilişkilerine paralel olarak, iletişim ihtiyacının ve toplumlarda iletişimin yapısının yeniden şekillenmesinin beklenmesi gerekecektir.

Johannes Gutenberg’in matbaa teknolojisi el yazmacılığı yöntemi ile üretilmiş olan kitapların üretiminin yerini alarak, onları değersiz kılmıştır (Resim 1.6).

Matbaanın Avrupa’da yaygın olarak kullanılmaya başlanması, çok hızlı bir şekilde gerçekleşmiş, 1500 yıllarına gelindiğinde, Avrupa’daki 200 şehirde, 1000’den fazla matbaa açılmıştır. Bunun nedeni, çok yavaş olan el ile kitap çoğaltmak yerine, matbaa ile çok sayıda ve kısa sürede kitap üretilebilmesidir.

Bireysel bir eyleme dönüşen okuma Avrupa’da okur-yazar toplumların gelişmesini sağlamış, tipografi de matbaa ile beraber ilerleyen yıllarda bulunduğu dönemin teknolojik olanaklarını kullanarak değişim ve gelişime uğramıştır.

Yüzyıllar boyunca bazı küçük değişiklikler geçirse de yapısını koruyarak sürdüren bu baskı tekniğinde ilk olarak, çelikten metal bir parçanın üzerine harfin ayna görüntüsü kabartma olarak oyuluyor; cilalanan harflerin bir kalıba tek tek sıralanarak metnin dizilmesi işlemi tamamlanıyordu. Daha sonra bu kalıp mürekkepleniyor ve üzerindeki şekiller, uygulanan büyük basınç yardımıyla kağıdın yüzeyine aktarılıyordu. Gutenberg’in baskı yaparken kullanmak üzere oyduğu metal harflerin boyutu çok küçüktü: Bir santimetrekareye yaklaşık 164 karakteri sığdırmak mümkün oluyordu. Matbaacının bu küçük karakterleri kullanarak yaptığı baskı işleminin tamamlanmasının ardından kağıdın üzerinde oluşan görüntü, çok keskin olmamakla beraber, güçlü görünüyordu.

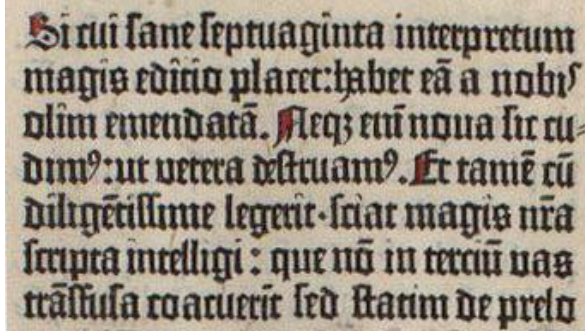


**Resim 1.7** Dünyada matbaa teknolojisi kullanılarak basılan ilk kitap olan “42 Satırlı İncil”in, “Genesis” bölümünden karşıklı sayfa.  
Kaynak: <http://www.solakkedi.com/tasarim/tasarim%20tarihi/007.html>

Gutenberg, 42 Satırlı İncil de, metni dizmek için kendi döneminde ve yakın çevresinde el yazmacılığında kullanılan bir yazı karakterini matbaada kullanılmak üzere uyarlamış, sayfa düzenini de döneminin el yazması kitaplarında var olan biçimsel anlayışı bire bir uygulamıştır. 42 Satırlı İncil, kendi dönemindeki el yazması kitapları bütünüyle taklit etmektedir (Resim 1.7 ve 1.8).

Matbaanın yaygınlaşmaya başladığı bu ilk dönemlerde kullanılan el yazmacılığı için üretilmiş yazı karakterleri, kısa sürede yerlerini yapısal

özelliklerini bu teknolojinin belirlediği, yeni üretilmiş karakterlere bırakmışlardır. Bu yeni yazı karakterlerinin biçimsel özellikleri belirlenirken, o dönemde varolan matbaa teknolojisinin izin vermediği, çok ince çizgi ve seriflerin kullanımından kaçınılmıştır<sup>6</sup> (Uçar, 2011: 161).



**Resim 1.8** “42 Satırlı İncil”den detay: Kitapta kullanılan “Textura” adlı yazı karakteri.  
Kaynak: <http://prosesmatbaacilik.com.tr/matvt.html>

### 1.3. Modernleşen Dünyada Değişen Tipografi

Rönesans ile birlikte, birçok sanat disiplini Antik Yunan sanatına tekrar bakmıştır. Böylece doğaya Rönesans etkisi ile bakılması bilimde ilerleyişin yanı sıra tipografide de değişim yaşanmasına yol açmıştır.

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

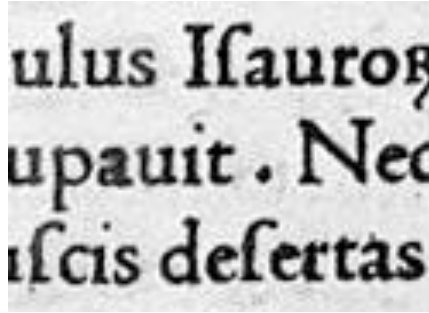
---

<sup>6</sup> İnce çizgiler ve serifler gibi erken dönem matbaa teknolojisi için uygun olmayan biçim özelliklerini başarılı bir şekilde kağıda transfer edebilmek, “oyma kazıma” yönteminin bulunmasıyla mümkün olabilmektedir. 17. yüzyılda bulunan ve 18. yüzyılda da yaygın olarak kullanılan bu tekniğin tanıdığı imkanlardan yararlanılarak, farklı et kalınlığına sahip, çok ince serifleri olan yazı karakterleri üretilmiş ve yaygın olarak kullanılmıştır.



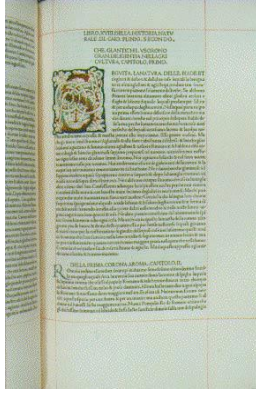
Matbaa teknolojisi bilindiği üzere ilk olarak Almanya’da kullanılmış ve buradan Avrupa’ya yayılmasının ardından, bu teknolojiyi kullanan bütün ülkelerde olduğu gibi, İtalya’da da basımcılar tarafından kullanılan ilkyazı karakterleri, dönemlerinin el yazmacılığında kullanılan örneklerinden etkilenecek oluşturulmuştur.

İtalya’da başlayan Rönesans bu coğrafyadaki Roma eserlerinin mimarisinin tekrar ele alınması sonucunu doğurmuştur. Özellikle eski tarihi yapılarıdaki yazılar ve Romen harfleri düzenlilikleriyle dikkat çekmiş ve İtalya’da Blackletter karakteri terk edilmiş ve daha düzenli olan Romen yazı karakterleri yazılmaya başlamıştır. Esasında bu yazı karakterlerinin ilki, İtalya’da yaşamış olan Nicholas Jenson (1420-1480) tarafından, 1469 yılında üretilmiştir. Jenson’un adını taşıyan bu yazı karakterinin biçimsel özelliklerinin çıkış noktasını, Roma’da bulunan Trajan anıtı üzerindeki yazı oluşturmuştur (Resim 1.9).



**Resim 1.9** “Jenson” yazı karakteri,  
1469  
Kaynak;[http://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas\\_Jenson](http://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Jenson)

Jenson bununla yetinmemiş 1470-1480 yılları arasında kendi matbaasında yaptığı çalışmalar da matbaanın ilk yıllarında el yazması kitapların biçiminin kopyalanmasından kalan görünümü de değiştirmeyi düşünerek, el yazması kitaplarda bolca bulunan süslemeleri azaltarak daha az renk kullanmıştır. Böylece daha sade ve az sütunlu kitaplar basarak kitapların yeni bir görünüme sahip olmasını da sağlamıştır (Resim 1.10).



**Resim 1.10** Jenson'ın tasarladığı, Christophoro Landino'nun doğa tarihini konu alan "Caius Plinius Secundus" kitabından sağ sayfa, 1476  
Kaynak: <https://archive.org/details/OEXV10R>

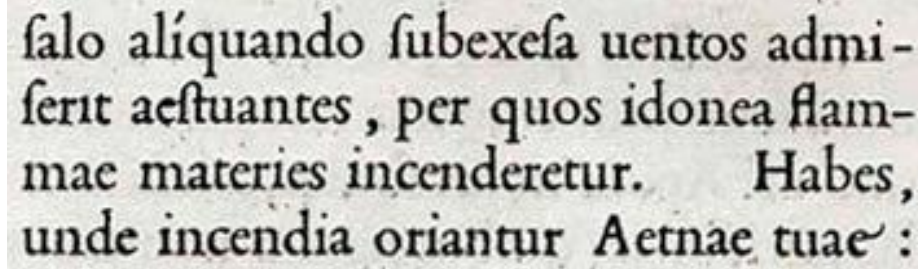
Dünyanın ilk yayınevi olan Aldine Yayınevi, Jenson'ın çağdaşı Aldus Manutius (1449-1515) tarafından, 1465 yılında açılmıştır. Venedikli bir bilgin olan ve yayınevinde Yunanca ve Latince kitapların yanı sıra, çağdaşı Pietro Bembo ve Erasmus'un kitaplarını da yayımlamış olan Maunitius, bu kitaplarda kullanılan yazı karakterlerini Francesco Griffo'ya (1450-1518) tasarlatmıştır (Resim 1.11).



**Resim 1.11** Aldine Yayınevi tarafından yayımlanmış "Hypnerotomachia Poliphili" kitabından sayfa tasarımı, 1499  
Kaynak: <https://archive.org/details/aff1712.0001.001.umich.edu>

1495'de Manutius için çalışmaya başlamış olan Griffo, harf oyuculuğuna başlamadan önce kuyumcu ustalığı yapmıştır. Griffo'nun, Aldine Yayınevi tarafından 1496'da yayımlanan, Pietro Bembo tarafından yazılmış De Aetna adlı kitap için geliştirdiği Bembo ve daha sonra ürettiği Aldine yazı karakterlerinin bilgisayar teknolojisine uyarlanmış halleri, günümüzde hala

kullanılmaktadır (Resim 1.12). Bu iki yazı karakteri, tarih boyunca yazı yazmak için en çok kullanılan karakterlerin arasında bulunmaktadır ve bunun nedeni de, Romen yazı üzerine araştırmalar yapmış olan Griffo'nun tasarımlarında, harflerin biçimlerindeki oranların iyiliği ile harflerin okuma eylemini kolaylaştırıcı işlevsel serifleridir.



**Resim 1.12** “Bembo” yazı karakteri,  
1496

Kaynak: <http://www.thebookdesigner.com/2010/10/typefaces-as-history-aldus-manutius-and-the-noble-bembo/>

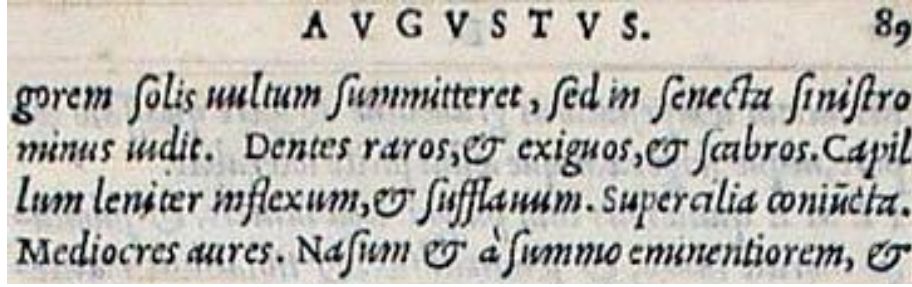
Bu çok kullanılan iki yazı karakterinin tasarımcısı olmanın dışında, Griffo'nun tipografiye getirdiği en önemli yenilik, Aldine Yayinevi'nin 1501'de yayımladığı ve Yunan alfabesi kullanılarak basılan bir Virgil edisyonunda kullanılmak üzere, dünyanın ilk italik yazı karakterini geliştirmiş olmasıdır.

Griffo tarafından geliştirilen italik yazının çıkış noktası, o dönem İtalya'sında, özellikle devlet dairelerinde, sayfaya daha fazla yazı sığdırmak için sıkışık yazmaya izin vermesi nedeniyle kullanılan ve Cancelleresca diye adlandırılan el yazısıdır. Aldine Yayinevi için üretim yaptığı yıllarda ikinci bir italik yazı karakteri daha tasarlayan Griffo, sonunda 1516 yılında, Bolonya'da kendi matbaasını kurmuş ve burada da yazı karakteri üretimine devam etmiştir.

Önceki dönem tipografisinin yerine gelişen yeni ortamda Romen yazı kullanımının genel eğilim kazanması, okunaklılığın artmasına ve matbaada üretilmiş olan kitaplarda baskı kalitesi açısından daha iyi sonuçlar alınmasına neden olmuştur.

O güne kadar serbestçe kullanılan yazı karakterleri Fransız tipograf Claude Garamond tarafından matbaalara belli bir ücret karşılığında satılmaya başlanmıştır.

Claude Garamond, sadece yazı karakteri üretimi konusunda uzmanlaşmış ilk Fransız'dır. 1530-1545 yılları arasında, Griffo'nun Bembo'su gibi, dünyanın bugüne kadar en çok kullanılan yazı karakterlerinden birisi olan Garamond'u tasarlamış olan Claude Garamond, ilkyazı karakterini 1530 yılında, Jenson ve Griffo'nun üretimlerinden aldığı ilham ile tasarlamıştır (Resim 1.13).



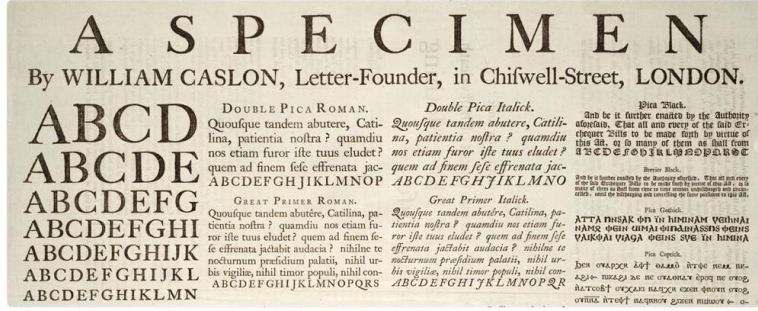
**Resim 1.13** “Garamond” yazı karakterinin orijinal “italik”lerinden örnek, 1542  
Kaynak: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Garamond\\_\(police\\_d%27%C3%A9criture\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Garamond_(police_d%27%C3%A9criture))

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

1545 yılında yayımcılık yapmaya başlamış olan Garamond, bu tarihten itibaren yayımladığı kitaplara büyük bir özen göstererek, en iyi kalitede malzeme; kağıt ve mürekkep kullanmıştır. Bu kitapların baskı kaliteleri, o döneme kadar matbaada basılmış olanlar arasında en iyileridir. Kitap basımında gösterdiği büyük titizliğin yanında; Garamond, kitapların tasarımına da yenilikler getirmiştir.

Tarihte İngiliz tipografisinin modernleşme ile birlikte gelen değişim döneminde en önemli isim William Caslon'dur (1692-1766). Oymacılık alanında ustalaşmış olan ve silahların üzerine oyma yazılar yazmakla uğraşan Caslon'ın yazı karakteri üretimi ile ilgilenmesinden önceki dönemlerde İngiliz tipografisi o kadar geri kalmıştır ki, ülkedeki matbaalar kullanacakları yazı

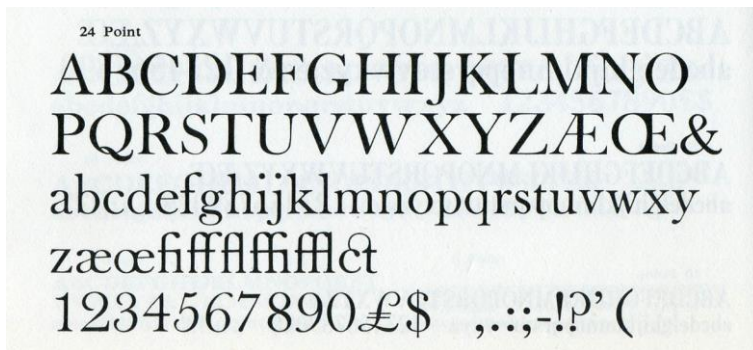
karakterlerini o dönemde bu alanda ilerlemiş olan Hollanda'dan getirtmek zorunda kalmışlardır.



**Resim 1.14** Caslon tarafından yazı karakteri tasarlamak için tasarlanmış gazete ilanı, 18. yüzyıl  
Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/Caslon>

William Caslon da kendi adını taşıyan 1725 yılında ürettiği sistemsel bütünlüğünü esas alan yazı karakteri 18. yüzyılda en çok kullanılan ve özellikle gazetelerde yaygın olan bir yazı karakteri olmuştur. Latin, Arap, Yunan, Ermeni ve İbrani alfabeleri için de çeşitli tasarımlar yapmıştır (Resim 1.14).

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



**Resim 1.15** Baskerville yazı karakteri.  
Kaynak: <http://klepas.org/openbaskerville/>

Baskerville, yazının okunaklılığını arttırabilmek için yaptığı çalışmaları sonucunda, günümüzde de yaygın olarak kullanılan ve kendi adıyla anılan yazı karakterini de tasarlamıştır (Resim 1.15). Mükemmellik arayışı, Baskerville'in tasarladığı yazı karakteri ile doruk noktasına çıkmıştır: ulaşılan nokta,

mükemmel olanı öneren; rafine, steril ve narin biçimlerin karışımından oluşan bir biçimsel anlayıştır.

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

Baskerville'in üretiminin çağının tipografisi üzerindeki yön tayin edici etkisinin yanında, 17. yüzyılda kullanılmaya başlanan yeni bir teknik olan ve yazı karakteri tasarımında yeni imkanlara yol açan oyma kazıma<sup>7</sup> yöntemi ile baskı, 17. ve 18. yüzyıl tipografisinin eğilimleri üzerinde etkili olmuştur.

Bu teknikle yapılan baskılarda, öncelikle karakterler bakır bir plaka üzerine oyuluyor, ardından bu plakaların üzerindeki görüntüler, büyük bir basınç uygulanarak kağıda basılıyordu. Bu tekniğin getirdiği yenilik, çok ince çizgiler ve seriflerin oluşmasına izin veriyor olmasıdır ve bu dönemin tipografileri da artık kullanımı mümkün hale gelen çok ince çizgiler ile çok kalın çizgilerin arasındaki kontrastlığın çekiciliğine kapılmıştır (Resim 1.16).

*Roman Print*  
A a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z.  
A B C D E F G H I J K L M N O P Q  
R S T U V W X Y Z.

*Italian Hand*  
a a b b c c d d e e f f g g h h i i j j k k l l m m n n o o p p q q r r s s t t u u v v x x y y z z.  
A B C D E F G H I J K L L M N N O  
P P Q Q R R S S T T U U V V W W X X Y Y Z Z.

**Resim 1.16** George Bickham tarafından tasarlanmış yazı karakteri, 18. yüzyıl.  
Kaynak: [http://msfrankel.com/old\\_site/typography/docs/Type\\_Lecture.htm](http://msfrankel.com/old_site/typography/docs/Type_Lecture.htm)

<sup>7</sup> "Intaglio Engraving"

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

Bodoni'nin tasarladığı en çok ün kazanmış yazı karakteri, kendi ismini verdiği Bodoni karakteridir (Resim 1.17). Kendi döneminin mümkün kıldığı yeni teknik imkanlar çerçevesinde, yüksek kontrastlık elde etmek için harflerin biçimlerini oluştururken çok farklı et kalınlıklarını bir arada kullandığı bu karakter, 19. yüzyıl sonu Arts and Crafts hareketi üyesi William Morris tarafından soğukluk ve zor okunur olmak ile suçlanmış olsa da, 20. yüzyılda yaygın olarak kullanılmıştır.



**Resim 1.17** Orijinal "Bodoni" yazı karakterinin majiskül "A" harfi, 1790

Kaynak : <http://designtaveler.wordpress.com/2010/11/26/bodonimuseum/>

Daha önceki dönemlerde tasarlanmış Garamond gibi karakterlerin aksine, Bodoni nin 20. yüzyılın ofset baskı tekniğine uygun hale getirilmesi; karakterdeki ince çizgilerin, ofset tekniği ile basıldıkları zaman çok ince kalması ya da dolarak kalınlaşması nedeniyle çok zor olmuştur. Bu soruna çözüm bulmak üzere, yazı karakteri üretimi ve satışı ile uğraşan firmalar tarafından, Bodoni karakterinin pek çok versiyonu hazırlanmış, ancak harflerin yapılarına yapılan müdahaleler nedeniyle bütün versiyonlarında orijinalindeki dengeyi yakalamak mümkün olamamıştır.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Örneğin, "Linotype" firması tarafından üretilen Bodoni karakteri çok dar ve dengesizdir. Günümüzde en iyi "Bodoni" adaptasyonun, "Haas Type Foundry" tarafından üretilen Almanca versiyonun olduğu kabul edilmektedir.

Gutenberg'in matbaayı buluşunun ardından tipografi alanında üretim hızla artarken, yazı karakterlerinin ölçülendirme ve isimlendirmesindeki yere bağlı farklılıklar, bir süre sonra bu alanda bir standart belirlenmesi ihtiyacını doğurmuştur.<sup>9</sup>

İhtiyacı duyulan bu standart, kuşaklar boyunca tipografi ve matbaacılık ile uğraşmış olan, Fransız Didot ailesinden çıkan ikinci kuşak tipografi ustası François Ambroise Didot (1689-1757) tarafından geliştirilmiştir. Zamanının en önemli baskı ustalarından biri olarak gösterilen Didot, 1737'de Pierre Simon Fournier tarafından geliştirilen punto<sup>10</sup> ölçülendirme sistemi üzerinde çalışarak, yeniden oluşturmuştur. Bu sistem, 1 inch'lik uzunluğun 72'ye bölünmesi ile oluşuyor ve 1 punto yaklaşık olarak 0.376 mm'ye denk geliyordu. Didot'nun geliştirdiği bu sistem, bugün Belçika dışındaki Avrupa ülkelerinde hala kullanılmaktadır ve bilgisayar tabanlı yayımcılıkta kullanılan ölçülendirmenin esasını da yine Didot'nun sistemi oluşturmuştur.

---

<sup>9</sup> Harf büyüklükleri, ülkelere göre değişen isimler ile anılmaktaydı ve kullanılan bu adların çokluğu, karmaşaya yol açmaktaydı. Örneklenecek olursa, herhangi bir karakterdeki 8 punto büyüklüğündeki harflere İngiltere'de "Brevier", Fransa'da "Petit Texte", İtalya'da "Testino" denilmekteydi. Hem "Fraktur" ailesinden yazı karakterlerine, hem de 14 punto büyüklüğündeki harflere "English" adı verilmekte olduğundan, 14 punto büyüklüğündeki "Fraktur" ailesinden yazı karakterlerinin harflerine, "English English" denilmekteydi.

<sup>10</sup> "Point"



## 2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ'NİN ETKİSİ VE TİPOGRAFİNİN DEĞİŞİMİ

### 2.1. Endüstri Devrimi ve Neden Olduğu Değişimler

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

Yeni üretim tarzı olan kapitalist üretim, çok fazla ve bilinmeyen bir talebe yönelik üretim yapıyor bu da piyasada malların pazarlanabilmesi ve tüketiminin teşviki için tanıtımının yapılması gereksinimi doğuruyordu. Böylelikle dünya yeni bir sektörün doğuşuna tanıklık ediyordu.

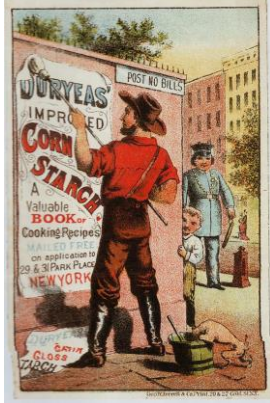
Coğrafi keşifler ve sömürgeciliğin ardından diğer kıtalardan taşınan zenginlikler Avrupa'da önemli bir sermaye birikimine yol açmış, birçok Avrupa ülkesi arasında iletişim ve onun araçları da gelişmiş, farklı dil ve kültürler bölük pörçük (ekletik) de olsa zamanla sanat ve tasarımcıların dili ortak şekilde ve çoğulcu bir biçimde kullanılmaya başlamıştır. Ürünlerin tüketiciye beğendirilmesi çabasının sonucu gelişen reklamcılık önceki tipografinin yetersiz kalmasına yol açmış, bu da harflerin yapılarıyla oynanarak irili ufaklı farklı süslemelere sahip yeni tarz harf yapı ve karakterlerinin üretim ve kullanımına yol açmıştır (Resim 2.1).

# RUDE

**Resim 2.1** 19.yüzyılda yaygın olarak kullanılan “bold” ve “condensed” bir yazı karakteri örneği<sup>11</sup>  
Kaynak : <http://luc.devroye.org/fonts-39565.html>

Alman matbaacı Frederick Koenig 1814 yılında Buhar Makinesini matbaada kullanmaya başlamıştır. Bu doğal olarak buhar gücü ile çalışan ve rotatif baskı yapan matbaaların sayısının artmasının bir sonucu olarak baskısı yapılan yayınların tirajının artmasını sağlamıştır. Bu yıllarda önemli bir buluş da basılan ürünlerde fotoğraf kullanılmasıdır.

Önceden ağaç oyma ve bakır kazıma yöntemiyle hazırlanan illüstrasyonların yerini alan ve 1790’da Alois Senefelder tarafından bulunan litografi<sup>12</sup> tekniği; düz, cilalanmış bir taşın üzerine karakterlerin ya da imgelerin bir oyma aleti kullanmadan; fırça, kalem, cetvel veya serbest el ile çizildikten sonra kağıda aktarılması esasına dayanıyordu. Bu yöntem tipografinin gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Bu tekniğin yaygınlaşması dönemin grafik üretiminde ve tipografisindeki çeşitlilikte doğrudan etkilidir (Resim 2.2).



**Resim 2.2** Litografi tekniği kullanılarak üretilmiş kartpostal.  
(Tasarımcısı bilinmiyor)  
1878

Kaynak: [http://www.publicadcampaign.com/uploaded\\_images/postnobills-708088.jpg](http://www.publicadcampaign.com/uploaded_images/postnobills-708088.jpg)

<sup>11</sup> Bu tür başlık karakterleri, genellikle çok büyük puntoda kullanılmaktaydı ve metal plaka kullanılarak basılan bu “büyük” yazılarda karşılaşılan bir problem olan “metal plakanın baskı sırasında eğilmesi” sorunu, karakterlerin tahta üzerine oyularak hazırlanması yoluyla giderilmişti.

<sup>12</sup> “Lithography”, Taş Baskı.

Bu sayede illüstrasyonların daha ucuza mal olmasını ve baskıda daha iyi görsel sonuca ulaşılmasını sağlayan bu teknik, yazı karakteri tasarımına tamamen yeni olanaklar getirmiştir.



**Resim 2.3** Latin yazı karakterlerinin üçgen serif yapısı.

Kaynak: Fonts&Encodings, Yannis Haralambous, Translated by P. Scott Horne, O'Reilley Media, 2007

Litografi tekniğinin olanakları 19. yüzyıl Fransa tipografisinde etkilerini gösterir. Bu tekniğin yardımıyla ortaya çıkan Latin<sup>13</sup> yazı karakterleri, 19. yüzyıl Fransa'sının en popüler yazı karakterleri olmuştur ve bu Latin yazı karakterinin en göze çarpan yanı üçgen yapılarıdır ve bu form daha güçlü bir yapı görmemize neden olur (Resim 2.3).

Almanya'da yapılan iki önemli buluş yazı karakterlerinin çeşitliliğinin olanaklı olmasını sağlayacak yeni bir devrim denilebilecek ilerlemeyi sağlayarak tipografinin özgürce 1880'da Almanya'da geliştirilen Linotype ve Monotype adındaki otomatik dizgi makineleridir. Bu makinelerin getirdiği yenilik, kullanılacak olan yazı karakteri seçilmesi, kullanılması ve baskı işleminin tamamlanmasının ardından metal harflerin eritilerek, yeni harf üretiminde kullanılmak üzere dönüştürülmesi işlemlerinin makine tarafından otomatik olarak yürütülmesiydi. Böylece daha sonra kullanılan ve artık beğenilmeyen, modası geçmiş klişeler hammadde olarak kullanılmaya ve zamandan tasarrufa yol açmıştır (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Dizgicilik>).

Diğer bir buluş ise Linn Boyd Benton isimli bir Amerikalı tarafından 1885 yılında geliştirilen Pantograf (Pantograph) adlı harf kesimi de hız sağlayan, yanı sıra tipograflar tarafından yapılmış olan yazı karakterlerinin büyüklüğünü, kalınlığını veya inceliğini otomatik olarak yapmaya yaramasıydı. Elbette hız kadar maliyetleri de düşürmüş olan bu makineler yazı karakteri üretimiyle uğraşan sektörde daralma ve giderek çökmeye sebep olmuştur.

---

<sup>13</sup> “Etienne”

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

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

**Resim 2.4** Miko McGinty – Cyrus Higsmitth tarafından Caslon’ın tasarladığı serifsiz yazı karakterlerinden yola çıkılarak tasarlanan, “Caslon’s Egyptian” yazı karakterinin değişik kalınlıkları, 2001  
Kaynak: <http://www.fontbureau.com/fonts/CaslonsEgyptian/>

Endüstri Devrimi dönemindeki tipografi üretimine bakıldığında, litografi tekniği sonrası gelişen Latin yazı karakterleri dışında, başka yeni karakterler ile de karşılaşılır. Bu dönemde ve sonradan kullanımlarının kazandığı yaygınlık nedeniyle, bu karakterlerden özellikle iki tanesi önemlidir. Bunlardan birincisi, ilk olarak 1816’da, Caslon ailesinin tipografi ile uğraşan dördüncü ferdi William Caslon IV’ ün geliştirdiği serifsiz<sup>14</sup> yazı karakteridir. Caslon, bu karakterleri tasarlarken referans olarak Uncial yazıyı almıştır. İlk çıktığı zamanlarda Grotesk adıyla anılan ve kullanıldıkları coğrafyaya bağlı olarak English Egyptian ve Gothic de denen bu karakterler, 19. yüzyılda çok popülerleşemese de, gelişerek 20. yüzyıl Modernizm’inin resmi yazı karakterleri haline gelmiştir (Resim 2.4).

---

<sup>14</sup> “Sans Serif”

Grotesk karakterlerin aksine, ilk çıktığı dönemde de özellikle reklamcılık alanında çok popüler olmuş olan Egyptian yazı karakterleri, 19. yüzyılda geliştirilmiş bir diğer yeni yazı karakteri türüdür. Bu karakterler köşeli seriflere sahiptir ve et kalınlıkları arasındaki kontrastlık minimuma indirilmiştir. Kalın Serifli olarak da adlandırılan bu yazı karakterlerine Egyptian adının verilmesinin nedeni, Fransız İmparatoru Napoleon'un Mısır'a yaptığı seferi anlatan bir kitapta kullanılmasındır<sup>15</sup> ve 19. yüzyılda özellikle el ilanı, afiş ve ticaret ile ilgili basılı malzemelerde kullanılmıştır (Resim 2.5).

**Resim 2.5** “Egyptian” ailesinden yazı karakteri.  
Kaynak: [http://msfrankel.com/old\\_site/typography/docs/Type\\_Lecture.htm](http://msfrankel.com/old_site/typography/docs/Type_Lecture.htm)

## 2.2. Modernizm Öncesi, Çağ Dönümü

### 2.2.1. Arts and Crafts

Endüstri Devriminin sonrasında 20. yüzyılın hemen başından itibaren Avrupa'da grafik tasarım öncü bir gelişmeye sahiptir, diğerleri ise Avrupa'daki gelişmeleri ancak takip edebilmişlerdir. Bunun nedeni çok açıktır ki Endüstri Devrimi'nin neden olduğu üretim ve tüketim biçimlerinde yaşanan değişim ve yeni ilişkiler ile grafik tasarımın da hemen yeni gereksinimlere cevap verecek birikimde olduğu bir Avrupa coğrafyası doğal olarak uzun bir süre 20. yüzyılın ortalarına kadar tek merkez olarak yer almıştır.

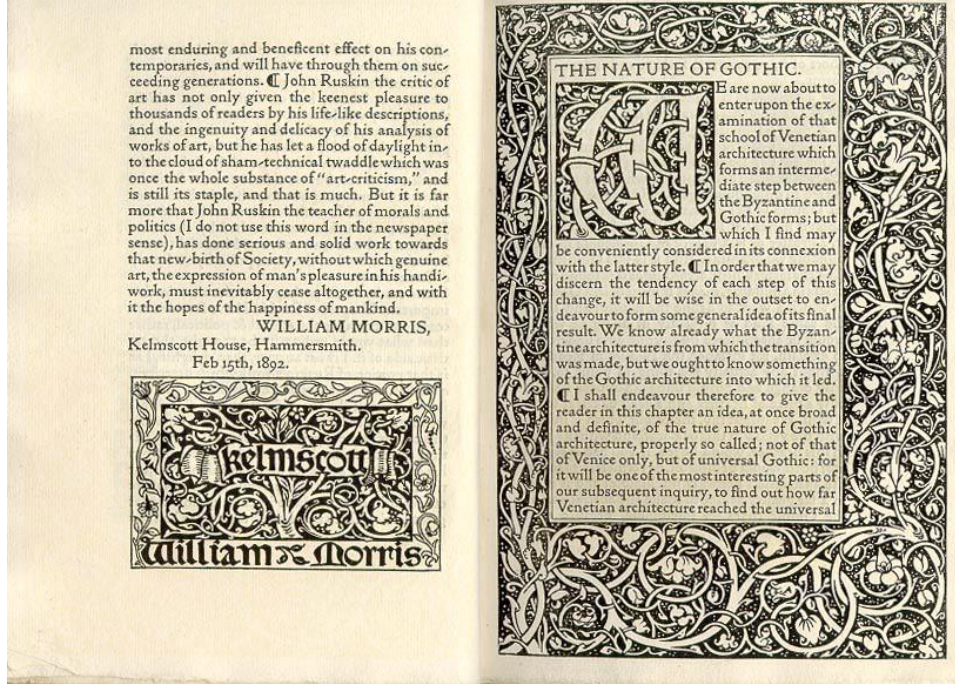
---

<sup>15</sup> “Egyptian” sözcüğü, “Mısırlı” anlamına gelmektedir.

Siyasal güce sahip olan, egemenlik alanlarında satış için getirilen mallara el koyan, ticaretten keyfi vergi alan ve zorbalığa başvuran derebeyleri, prensler, kontlar, krallarla araları açılan yeni zenginler olan tüccar ve finans çevrelerinin aristokrasiye karşı birçok tepkisi olmuştur. İşte bu dönemde Endüstri Devrimi'nin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşasına tepki duyan bazı sanatçılar Arts and Crafts hareketini başlatmıştır. İnsanın üretim araçları karşısında değersizleşmesi ve böylelikle estetik değerlerin yok olduğu düşüncesindeki bu hareket kendi önerilerini geliştirerek çok önemli bir Modernizm öncülleri hareketidirler. Kendileri için estetik değerlerin alınacağı yer olarak Ortaçağ sanatını referans almışlardır ve oradan el sanatlarını işlevselleştirme fikrine ulaşmışlardır.

Bu hareketin en önemli ismi olan William Morris (1834-1896); şiir ve edebiyat ile de ilgilenen çok yönlü bir sanatçıdır. 1891 yılında, İngiltere'de Kelmscott basımevini kurmuş ve 1898 yılına kadar bu basımevinde 53 kitap için toplam 18.000 kopya basmıştır. Seri üretimden kaynaklanan niteliksizliğin ortadan kalkması için el üretiminin gerekliliğini savunan Morris'in el yapımı kağıtlar kullanarak bastığı bu kitaplardaki sayfa düzeni, Ortaçağ'da üretilmiş olan kitaplardan esinlenilerek oluşturulmuştu ve kitapların diziminde kullanılan yazı karakterlerini de kendisi tasarlamaktaydı.

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



**Resim 2.6** William Morris, "The Nature of Gothic",  
(Metin diziminde kullanılan yazı karakteri "Golden Type"tır ve sol sayfanın altında,  
Morris'in "Kelmescott" Basımevi için tasarladığı işaret yer almaktadır.)  
1892  
Kaynak: <http://special.lib.gla.ac.uk/teach/privatepress/natureope.html>

William Morris, 1888'de yazı karakteri tasarlamaya karar vermesinin ardından, 1890 yılında Golden Type adını verdiği ilkyazı karakterini tasarlamış, ardından Gotik karakterleri referans alarak, 1893 yılında Troy Type, Chaucer Type ve True Golden Type yazı karakterlerini üretmiştir. Kendi işlev ve estetik anlayışı doğrultusunda değişiklikler yaparak, bunları yeniden üretmiştir (Resim 2.6 ve Resim 2.7).

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

**Resim 2.7** William Morris, Golden Type, Troy Type ve Chaucer Type yazı karakterleri.  
1990'lar  
Kaynak: Typography Design and Practice, JM Classic Editions, Writer John Lewis, Original text 1977, remastered and published in 2007

Bu üretiminin en yenilikçi yanı, geçmişi referans olarak kabul eden yeni, tekil bir dil önerisi getirmesidir. Arts and Crafts dönemi tipografisi de bu bağlamda şekillenmiştir.

### 2.2.2. Art Nouveau

Modernizm'in hemen öncesinde gelişen diğer bir akım 1890-1910 yılları arasında, Fransa'da Art Nouveau, Avusturya'da Secessionstil ve Almanya'da Jugendstil olarak adlandırılan Art Nouveau üretiminin belirgin biçimsel yapısı, Rokoko dönemi ve özellikle de Japon sanatlarından etkilenerek ortaya çıkmıştır. Dekoratif bir anlayışın benimsendiği bu akım boyunca üretilmiş olan eserler, hiç bitmeyecekmiş gibi devam eden akışkan, organik biçimler; doğa temalı, asimetrik bezemeler ile oluşturulmuştur.

Organik yapılı, akışkan biçimsel anlayış; tipografiye de yansımıştır. Bu dönemin tipografisinde çok etkili olmuş tasarımcılarından biri olan Alman Otto Eckman'ın 1900'de tasarladığı ve kendi adını taşıyan yazı karakterinde olduğu gibi, fırça kullanılarak çizilmiş karakterler yaygındır ve bu karakterler tasarlanırken, Blackletter ve Romen karakterlerin görsel özelliklerinden birlikte faydalanılır (Resim 2.8).

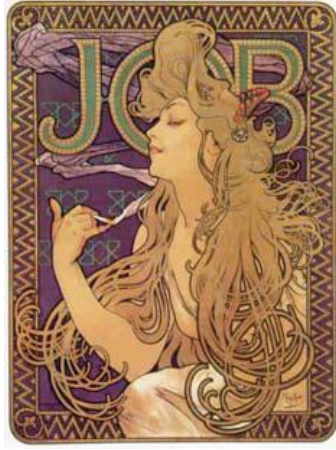
**Die zehnte Muse**  
**JOHANNES**

**Resim 2.8** Otto Eckman, "Eckman" yazı karakteri, 1900

Kaynak: Typography Design and Practice, JM Classic Editions, Writer John Lewis, Original text 1977, remastered and published in 2007

Art Nouveau döneminin sözü edilen biçimsel anlayışını grafik ürününün bütününde yansıtabilmek için, tasarımcılar yalnızca yazı karakterini bu görsel kodlar doğrultusunda şekillendirmek ile yetinmemişler, (Resim 2.9 ve Resim 2.10) kullanılan yazı karakterleri ve imgeler arasında da akışkan bir birlik sağlamaya çalışmışlardır (Lewis, 2007: 30).





**Resim 2.9** Alphonse Mucha, "Job", afiş, 1896

Kaynak: [http://www.allposters.com.tr/-sp/Job-Posterler\\_i4935647\\_.htm](http://www.allposters.com.tr/-sp/Job-Posterler_i4935647_.htm)

Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/Dekorative\\_Kunst#mediaviewer/File:Dekorative\\_kunst\\_masthead.gif](http://en.wikipedia.org/wiki/Dekorative_Kunst#mediaviewer/File:Dekorative_kunst_masthead.gif)



**Resim 2.10** Heindrich Vogeler, kitap kapağı, 1903

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



**Resim 2.11** Otto Eckman, "Die Woche" dergisi için logo, 1899

Kaynak: [http://www.knerger.de/html/unternehmer\\_48.html](http://www.knerger.de/html/unternehmer_48.html)

Kaynak: <http://media.web.britannica.com/eb-media/43/73243-004-5BC5BAE8.jpg>



ABCDEF G  
HIJKLMN  
OPQRSTU  
VWXYZ  
abcdef ghijkl  
mnopqr tuv  
w

**Resim 2.12** Peter Behrens, "AEG" logosu ve bu logoda kullanılmak üzere tasarladığı "Allgemeine" yazı karakteri, 1908

Art Nouveau'nun Avrupa'da etkili olduğu dönemde, dünyadaki ilk kurumsal kimlik tasarımcısı Alman Peter Behrens bu hareketin süslemeci anlayışının yerine geometrik kullanımını önermiştir ([www.designishistory.com/1850/peter-behrens/](http://www.designishistory.com/1850/peter-behrens/)).

Art Nouveau ile birlikte, Modernizm'in başlangıcına en yakın tarihli hareket olan Yeni Nesnellik hareketi üyesi Behrens'in 1907'de çalışmaya başladığı Alman AEG<sup>16</sup> için yaptığı kurumsal kimlik çalışmasında kullanmak üzere tasarladığı yazı karakteri (Resim 2.12) Allgemeine, tamamlanmamış olmasına ve harfler arasındaki boşluklar ile ilgili bütün sorunlara karşın, dekoratif unsurların yerini bırakacağı, işlevin önde olduğu tasarım anlayışını haber vermektedir (Lewis, 2007: 33).

### **2.3. Modern Sanat Akımları İçerisinde Tipografi; Modernizm'in Başlangıcı**

Buhar Makinesinin üretimde kullanılmasıyla başlayan süreç; yeni bir üretim tarzını, yeni bir dünya doğuşunu ve o dünyanın yeni dilini oluşturmuştur. Elbette 19. yüzyılın grafik tasarımcıları önceki dönemin etki ve birikimini taşıyan ürünler vererek kendi dillerini oluşturmaya başlarken artık bu dönemden itibaren Modernizm etkisini hissettirmeye başlamış ve 20. yüzyılın grafik tasarım öncüleri biçimin işlevi izlemesi ile ilgilenmişler ve sonuç olarak daha sadeleşmiş tasarımlar ile gereksiz görülen her şeyin atılmasını, ürünlerin iç yapısını oluşturan unsurların birbirleri arasındaki ilişkinin tartışılması ve üretilen ürünlerin eski ve tarihsellik öğelerinin dışında tutulmasını sağlamıştır.

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

---

<sup>16</sup> "Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft"

## 2.4. Modern Sanat akımları ve Tipografi: Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm ve De Stijl

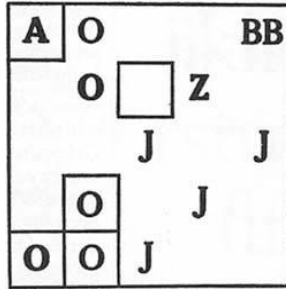
Yine İtalya’da gelişen Fütürizm’in kurucusu Filippo Marinetti güzel olanın artık Rönesans sanatçılarının benimsediği doğanın mükemmel oranları ve Antik Yunan’daki sanatın etik beğenileri olmadığını, esas güzel olanın; Hızın güzelliği, şehirlerin karmaşası-pisliği ve makinelerin gürültüsü olduğunu ilan etmiştir. Önceki yüzyılda çok kullanılmamış olan serifsiz yazı karakteri, 20. yüzyılın ilk Modernistlerinin tarihsel referansları terk etmeleri ile bu dönemin resmi yazı karakterleri haline dönüşecektir.



**Resim 2.13** Filippo Marinetti, "Mountains + Valleys + Streets x Joffre", 1915  
Kaynak: [http://photoshopmagazin.com/dergi/2006/06/tipografi\\_yazilari\\_1.html](http://photoshopmagazin.com/dergi/2006/06/tipografi_yazilari_1.html)

Fütüristler, metinlerin gramer ve sentaktik yapılarını bozmaya yönelik tavırlarını yansıtmak için tipografiden faydalanmış, görsel anlatımı güçlendirmek için sayfa düzeni içerisinde dağılmış; değişik etkiler vermek üzere de değişik büyüklükte kurgulanmış harfleri kullanmışlardır. Böylelikle, anlamı içerisinde buldukları hız, savaş, gürültü gibi kavramların görsel karşılıklarını son derece yenilikçi bir anlayış çerçevesinde yaratmayı başarmışlardır (Resim 2.13).

İsviçre’de doğan ve yazın ağırlıklı ve Fütüristlerin başlattığı tipografik değişimi izleyen bir hareket olan Dadaizm hareketi kurucularından Hugo Ball geleneğe karşı çıkarak, sanatın anlamdan bağımsız olması gerektiğini savunuyor, Dadaizm akımına bağlı sanatçılar doğaçlamayla gelişen, plansız işler üretiyorlardı (Resim 2.14 ve Resim 2.15).



**Resim 2.14** Kurt Schwitters, "Gesetz Bilgedicht"  
(Ayarlanmış Resim Şiiri),  
1922

Kaynak: <http://images.lib.ncsu.edu/luna/servlet/view/all/when/Dada?os=0&pgs=50>  
Kaynak Şekil 2.13 <http://www.afsnip.dk/aktuel/10/devedikkehvordan.html>



**Resim 2.15** "Dada Kulübü" broşürü,  
(Tasarımcısı bilinmiyor)  
1918

1917 Rus Sovyet/Bolşevik Devriminin ardından 1920 yıllarında Bolşevik anlayışı savunan Rus tasarımcı ve sanatçıları çevresinde oluşmaya başlayan Konstrüktivizm hareketi ile birlikte, bazı yenilikler başlar. Bu akımın önemli simalarından El Lissitzky (1890-1941), sözcüklerin önce ses halinde zaman boyutu ardında da görsel haline dönüşünce de bir boşluk fonksiyonuna sahip olduğunu ve sözcüklerin bu aşamada duyarak değil görerek anlaşılır olduğunu savunur. Bu düşünüş bilginin görsel olarak aktarılacağı fikrinin ilk kez dile getirilmesi ve tasarımın tamamen görme duyusunu hedef alacak biçimde kurgulanması bakışını getirmiştir. El Lissitzky ürettiği tasarımlarında geometrik şekiller kullanıp sade ve çok az öğeden oluşması ve basit geometrik biçimlerin içeriğe katılıp boşlukların da değerlendirilerek kurgulanmasıdır (Resim 2.16 ve Resim 2.17).



**Resim 2.16** El Lissitzky, Tasarladığı "İki Kare" isimli  
çocuk kitabının kapağı,  
1928

Kaynak: <http://www.ibiblio.org/eldritch/el/pro.html>

Kaynak: <http://thechamelhouse.org/2014/03/01/el-lissitzkys-soviet-pavillon-at-the-pressa-exhibition-in-cologne-1928/katalog-des-sowjet-pavillons-auf-der-internationalen-press-ausstellung-koln-1928-title-page/>



**Resim 2.17** El Lissitzky, "1928 Uluslararası Köln Basım  
Fuarı için tasarlanmış katalogun kapağı,  
1928

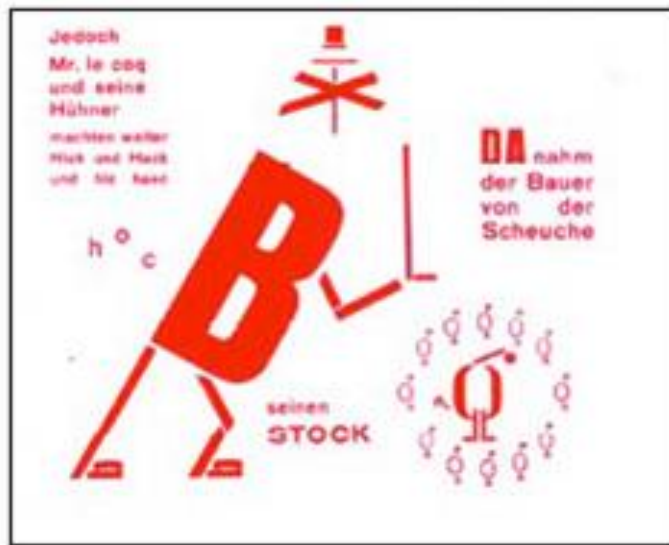
Anlamın dış referanslar yerine ögenin kendi içerisinde barındırdığı çelişkilerde aranması anlayışının üretilen grafik tasarımların niteliğini belirlediği bu dönemde; Hollanda'da gelişen De Stijl hareketi de dönemin tüm

tasarım alanlarından köşeli biçimler dışındaki her şeyden arınmayı önermiştir. Bu hareketin kurucusu Theo Van Doesburg (1883-1931), yuvarlak biçimlerin kullanımını kabul etmeyişinin (Resim 2.18) nedenlerini açıklarken bu dilin bir sanatsal tercih olmadığını, esasen devrimci bir ruh yaratma ve insanın toplumla ilişkisini yeniden oluşturma çabasında hayatın netliğini engelleyen unsurları değiştirip sanatsal üretimi gerçeklik ve yalınlık üzerine kurarak insanın hayatla ilişkisini değiştirmeye dayandığını savunmuştur (Sürmeli, 2012: 338).



**Resim 2.18** Theo Van Doesburg, yazı karakteri tasarımı, 1919  
Kaynak: [http://www.geocities.ws/mpgraphics2001/alphabet\\_design.htm](http://www.geocities.ws/mpgraphics2001/alphabet_design.htm)

Theo Van Doesburg'un 1925 yılında, Dadaizm'in önemli isimlerinden biri olan Kurt Schwitters ile birlikte tasarladığı çocuk kitabı, Scarecrow Fairy Tale'de de görülebileceği gibi, Konstrüktivizm'in tipografi ile kurgulanmış illüstrasyonlarının benzerlerine, De Stijl döneminde de rastlanır. Lissitzky, Doesburg, Schwitters gibi tasarımcıların tipografi kullanarak yaptıkları bu denemeler (Resim 2.19), yazı karakterlerinin görsel gücünü gösteren, o zamana kadar alışılmadık bir duruma dair üretimlerdir (Sürmeli, 2012: 338).



**Resim 2.19** Theo Van Doesburg – Kurt Schwitters, "Scarecrow Fairy Tale" adlı çocuk kitabından sayfa, 1925  
Kaynak: [http://futurehistory.aiga.org/resources/content/2/2/6/8/documents/1\\_atzmon.pdf](http://futurehistory.aiga.org/resources/content/2/2/6/8/documents/1_atzmon.pdf)

## 2.5. Bauhaus ve Yeni Tipografi

Sanat ve tasarım eğitimi veren Alman Devlet Bauhaus Okulu<sup>17</sup> öğretmenleri ve öğrencilerince başlatıldığı için bu isimle anılan Bauhaus tasarımcılarının ürettiği yazı karakterlerinin tasarım ve kullanımları ile Yeni Tipografinin<sup>18</sup> reform niteliğindeki değişimi tipografiye getirdiği yenilikler 19. yüzyılın güçsüz tipografisinin aksine bu okul takipçileri süreç içerisinde güçlü ve sağlam bir tipografi oluşumuna önemli katkılar sunmuştur. Bauhaus tasarımcılarının üretimleri serifsiz karakterler çerçevesinde oluşmasına karşın yine bu akımın önemli isimlerinden Paul Renner (1878-1956), Roma yazıtlarındaki biçimlerden yola çıkarak oluşturduğu Futura karakteri, geometrik biçimsel özelliklere sahip, daire, üçgen ve kare şekillerinden yola çıkılarak tasarlanmış olup işlevsel basitliğe ve minimum el işçiliğine sahip, serifsiz bir karakterdir. Futura yazı karakteri, 1919-1933 arası Bauhaus tasarım anlayışını tam olarak yansıtır. 1927 yılında ticari olarak kullanıma sokulmuştur. Modernizm döneminin köşe taşlarındandır (Resim 2.20). Renner, kitap tasarımlarında hümanistik bir yaklaşımda olunması gerektiğini ancak Yeni Tipografinin reklam alanında kullanılması gerektiğini düşünüyordu. 20. yüzyıl başında tasarımcılar genellikle tipografi ile ilgilenmeyip, kitap tasarımında kendilerini sadece sayfa yerleşimi ve dekorasyonundan sorumlu olarak görürken; Renner, estetik ve pratik bağlamda tipografinin önemini vurgulamış ve 1917 yılında, tipografi ve kitap tasarımı konusunu anlattığı, Tipografi Sanatı<sup>19</sup> adında bir kitap yazmıştır. Naziler tarafından Bolşevik taraftarı olmakla, ilginçtir ki meslektaşları tarafından da Nazi yanlısı olmak ile suçlanmıştır. Nazi'ler tarafından tutuklanmasının temel nedeni, kendisinin dile doğrudan müdahale edilmesi gerektiği, bu nedenle Alman imlasında değişiklikler yapılması gerektiği inancıyla tasarladığı yazı karakterleri olmuştur (Sürmeli, 2012: 339).

---

<sup>17</sup> “Das Staatliche Bauhaus”. Bu okul, 1919 yılında açılmış, kent yönetiminin baskıları nedeni ile 1924 yılında Dessau kentine taşındıktan ve bir süre burada faaliyet gösterdikten sonra, Nazi yönetiminin tepkisi nedeni ile 1933 yılında kapanmak zorunda kalmıştır.

<sup>18</sup> “Yeni Tipografi” kavramına, temsil ettiği anlamda bir değişiklik olmamak üzere, “Modern Tipografi”, “Asimetrik Tipografi”, “Fonksiyonel Tipografi” adları da verilmektedir.

<sup>19</sup> “Typografie als Kunst”



**Resim 2.20** Paul Renner'in "Futura" yazı karakterini tanıtan katalog, 1935  
Kaynak: <http://graffica.info/futura-la-letra>

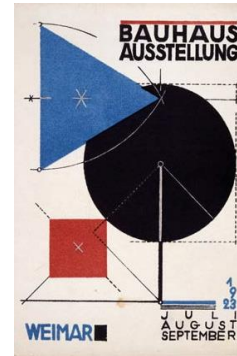
Bauhaus Okulu'nun kurucusu Walter Gropius tarafından, okulun tipografi ve reklam ürünleri dalının başına getirilen Herbert Bayer (1900-1985) alfabede büyük ve küçük harf farklılığının olmasına okuyucunun aynı sesle metni okumasına rağmen iki ayrı karakteri kullanmanın okuma hızını azalttığını düşünerek karşı çıkıyordu. Tek bir yükseklikte yazılmış olan metin okuyucu tarafından daha kolay algılanacaktı ve böylelikle okuma hızında da artış olacaktı.<sup>20</sup> Bauhaus'ın kurumsal iletişimde kullanılmak üzere bir yazı karakteri tasarlanması görevi kendisine verilince (Resim 2.21 ve Resim 2.22) Alman dilinin imla kuralları konusundaki değişiklik yapılması düşüncesini uygulamak için, Universal karakterini tasarladı ve Bauhaus'ta büyük harf kullanımı bırakıldı (<http://www.type.nu/bayer/index.html>).



**Resim 2.21** Herbert Bayer, "Bauhaus" u tanıttığı katalog ve "Universal" yazı karakteri, 1925

Kaynak: [http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Universal-herbert\\_bayer.gif](http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Universal-herbert_bayer.gif)

Kaynak: <http://artobserved.com/2012/06/london-bauhaus-art-as-life-at-the-barbican-art-gallery-through-august-12-2012/>



**Resim 2.22** Herbert Bayer, Postcard No.11, Bauhaus Exhibition, 1923

<sup>20</sup> Sayfa üzerinde metnin takibini sağlayacak referans noktalarını yakalamayı mümkün olmaktan çıkarması ve büyük harflerin olmaması nedeni ile ayrı cümlelerin algılanmasına engel oluşturması nedeniyle, okumayı kolaylaştırmaktan çok zorlaştıran bir deneyim olmuştur.



Yine bu dönemin Alman grafik tasarımcılarından olan Jan Tschichold (1902-1974) Bauhaus ekolü ve Rus Konstrüktivizm’inden etkilenmiş ve Modernizm tipografisi alanında yeni eğilimlerin tanımlanması açısından 1928’de yazdığı Yeni Tipografi kitabında, yazı karakterlerinin temel ve basit formlardan oluşturulmalarını ve iletişimin yapısında da basit olma halinin korunması gerektiğini düşünmekteydi (Resim 2.23). Tschichold “İletişim, mümkün olan en kısa, kesin ve basit yoldan yapılmalıdır.” demiştir (www.awdsgn.com/classes/fall09/webI/student/trad\_mw/qirjazi/project/index.html). Bu çerçevede, tipografinin de bir amaç için var olması gerektiğini düşünüyordu ve bu amaç da iletişimdi. Ona göre grafik tasarım saf bir görsel dile sahip olmalıydı. İletişimde hız önemliydi o halde tasarımda bırakılan beyaz alanların bilgiyi gruplandırması ve grafik elemanları da asimetrik olarak konumlandırılmalarıydılar. Başlıklarda kullanılan yazı karakterleri ise kalın ve geniş, metinlerin diziminde kullanılanlar ise, temiz ve basit olmalıydılar.

Serifsiz tipografi kullanımını Tschichold’un tercih etmesi ve önermesinin nedeni bu türde karakterlerin, değişik ağırlıktaki geniş yelpaze<sup>21</sup> kullanıldığında, yazının siyah-beyaz skaladaki her rengi veriyor olmasıydı (www.designishistory.com/1920/jan-tschichold/).



**Resim 2.23** Jan Tschichold, “Die Neue Typographie” (Yeni Tipografi) kitabını tanıtıcı broşür, 1928  
Kaynak [http://photoshopmagazin.com/dergi/ Sayı :2006/06/](http://photoshopmagazin.com/dergi/Sayı :2006/06/)

<sup>21</sup> Harflerin “light”, “medium”, “bold”, “ekstra bold” gibi farklı kalınlıktaki halleri.



Tschichold, tasarım ile ilgili kararları okuyucuyu da göz önünde bulunduruyordu. Örneğin, tam satır ile biten bir paragrafın ardından gelen diğer paragrafın algılanmasında okuyucu açısından güçlük olduğunu fark ettiği için tasarımlarında bir paragrafı tam bir satır ile bitmiyordu, eğer son satır yarım bir satır ile bitiyorsa, paragraflar arası geçiş okuyucu tarafından daha rahat algılandığından, sorunsuz oluyordu.

Modernistler, yararlı olanın güzel olduğu anlayışını benimsemişlerdir ve güzellik, işleve hizmet için vardır. Tschichold'un görsel dilin içermesi gereken özelliklere dair belirlediklerinin hepsi, biçimin, iletişim fonksiyonunu takip eden bir yapıya sahip olması gerektiğini gösterir (Holland, 2001: 109).

Baskı teknolojisinin ortaya çıktığı yıllarda işlev, biçimi takip eden bir olguyken, bundan yüzyıllar sonra, Modernizm içerisinde gelinen bu nokta durumun tamamen tersi olmuştur. 1933 yılında Bauhaus Okulu Nazilerin zorbalıkları sonucu kapandıktan sonra buradaki birçok grafik tasarımcı ABD'ye yerleşmiş, Avrupa'da ileri bir düzeye ulaşan Modernizm hareketi böylelikle ABD'de tanınmış ve bu ülkenin tasarım anlayışını yeniden biçimlendirmiştir ( [www.bauhaus-online.de/en](http://www.bauhaus-online.de/en)).

## **2.6. Art Deco Tipografisi**

20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra Art Deco olarak adlandırılan yeni bir akım ortaya çıkmaktadır. Bauhaus takipçilerinin aksine bütünüyle büyük harflerden oluşan serifsiz karakterler kullanan, A. M. Cassandre (1901-1968) Fransa'da tipografi alanında büyük harflerin deforme edilmesi ama okunaklılığının korunması temel esasına dayanan yeni bir yaklaşıma sahiptir. Bu yaklaşımın ipuçlarına tasarladığı Pivolo afişinde erken örneklerine rastlamaktayız. Bu afişindeki karakterleri geliştirerek 1929 yılında tasarladığı harflerin bazı dikey ve yatay çizgilerini kaldırıp kalan boşlukları gri renk ile doldurur. Tasarlamış olduğu bu Bifur yazı karakteri ticari alanda başarısız olmuştur (Resim 2.25). Ancak düşüncelerini değiştirmeyen küçük harflerin zamanın deformasyonu olduğunu düşünen, Cassandre'ın 1937 yılında tekrar

büyük harflerden oluşan Peignot karakteri ise çok büyük üne kavuşmuştur<sup>22</sup> (Resim 2.26). Cassandre, tasarımlardaki güzel etkisinin karakterlerdeki et kalınlığı farkıyla oluşan kontrasttan olduğunu düşünmektedir. Ancak, tamamı büyük harflerden oluşan metinlerin algılanmasının zor olacağını fark ettiğinde küçük harflerin olduğu yerlerde kullanılacak caps<sup>23</sup> adı verilen karakterleri tasarlamıştır. Peignot yazı karakteri, caps karakterlere sahip ilk tasarımıdır.



**Resim 2.24** A. M. Cassandre, afiş, 1924

Kaynak: <http://www.trueartworks.com/poster.php/0000-0796>  
Kaynak: Typography: Design and Practice, 2007



**Resim 2.25** A. M. Cassandre, "Bifur" yazı karakteri, 1931

# PEIGNOT

**Resim 2.26** A. M. Cassandre, "Peignot" yazı karakteri, 1937

Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/User:Chowbok/Fonts>

---

<sup>22</sup> Bu ün, beraberinde ticari başarıyı getirememiştir. Alışılmış olan okuma davranışına müdahale ettiğinden, bu karakter de ticari bir başarı yakalayamamıştır.

<sup>23</sup> Boyutu miniskül harf yüksekliğine denk olarak tasarlanmış majiskül harfler.

1932 yılında Beatrice Ward'ın (1900–1969) geliştirdiği kristal kadeh benzetmesi çok bilindikdir:

*“İki kadehiniz var. Bunlardan birisi saf altından yapılmış, üzeri en ince işçilik ile bezenmiş. Diğeri kristal parlaklığında bir cam kadeh; su kabarcığı kadar ince ve saydam. Kristal olanı seçeceksiniz çünkü diğeri kendisini göstermek üzere tasarlanmışken, kristal olan içindekini göstermek üzere tasarlanmış, mükemmel bir şarap kadehidir”* (www.solakkedi.com/tipografi/kristal%20kadeh.pdf).

Bu benzetme, tipografiyi saydam bir araç olarak gösterir. İletilecek olan mesaja kendisini yazanın yüklediğinden başka anlam katılmamalıdır. Modernizm tipografisinin genel özelliği olan alıılmamış görüntüsü Cassandre'ın ürettiği yazı karakterleri ile ters düşmez ama genel farklılık, Cassandre'ın kristal kadehi tercih etmemiş olmasıdır. Genel olarak, Cassandre'ın tipografik dilinin Modernizm'in diğere hareketlerinden farklılaşma noktası da budur.

## **2.7. Uluslararası Tipografik Stil**

İsviçre'de yine Bauhaus Okulu'ndan gelen Modernist tasarımcılar Max Bill, R.P. Lohse, Armin Hoffmann, Max Huber, Siegfried Odermatt, Müler Brockmann ve Emil Ruder gibi isimler çevresinde tasarım alanında evrensel tek bir dil oluşturma için arınık tavırları ile gereksiz her şeyi tasarımın dışarısında tutarak iletilmek istenen dışındaki unsurlara yer vermeyerek tasarımcıdan gelecek bir etkilenme olmadan, mesajın hızlı ve basit ve başarılı olarak ulaştırmayı hedeflemiştir. Bu hedef çevresinde görsel dil oluşturulurken yöntemleri, grid sistemi ve tipografiden yararlanmak olmuştur.

Uluslararası Tipografik Stil, objektif ve kişisellikten arınmış, kesin ve evrensel bir grafik tasarım anlayışını savunur. Mesajın alıcıya iletilmesi sırasında tasarımcının subjektif düşüncelerinin tasarıma eklenmesi söz konusu değildir. Bu yaklaşım, ilk olarak Josef Müller-Brockmann tarafından ortaya

atıldıktan sonra, genel kabul görmüştür. Bu bağlamda, Uluslararası Tipografik Stil tasarımcıları gereksiz her şeyi tasarımın dışına itmiş, yalnız sade ve etkili olanları korumuşlardır. Amerikalı tasarımcı Katherine McCoy, Uluslararası Tipografik Stil'in etkisi altında çalıştığı yıllardan bahsederken, üretilmiş olan bir işin iyi olarak kabul edilme kriterleri ile ilgili olarak, aranan özelliğin netlik ve temizlik olduğunu belirtir.

Karl Gerstner, Alman tasarımcı Tschichold'un geliştirmiş olduğu dil ile yazının bir arada lığı durumu fikri üzerinde çalışmalar yapmıştır. Gerstner'in 1940'ların sonunda integral tipografi kavramını ortaya koymuş buna göre metin ve tipografi başka tabakalardaki devamlı sistemler değil, iç içe geçmiş unsurlar olarak ele alınmış, bu görüş Uluslararası Tipografik Stil'in ortak yaklaşımı olarak kabul görmüştür.

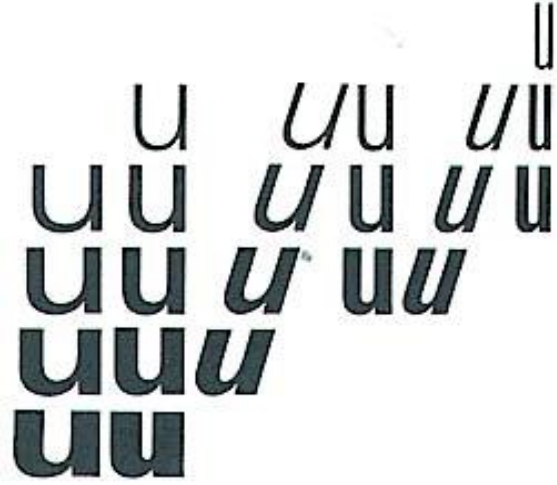
Grafik tasarıma pek çok yeniliğin dahil olduğu bu dönemde geliştirilen en önemli tekniklerden birisi, tasarımın oluşturulmuş bir modüler grid sistemi üzerine yapılandırılmasıdır. Daha önceki dönemlerde kitap, gazete, dergi vb. tasarımlarında sıklıkla grid sistemi uygulanmaktayken, İsviçre Stili'nde,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

Ülkede üç dilin kullanılması ve iletişimin bu çok dilliliğin gereksinimine uygun olarak İsviçre stili denilen çok kolonlu bir grid sistemi doğmasına yol açmış ve modüler sayfa düzeni kullanılarak karmaşık malzemenin görsel bütünlüğe sahip olarak aktarılması sonucunu sağlamıştır. İsviçre stili grafik ürün üzerinde iletilecek olan mesajın vurucu bölümünü, en etkili kısım haline sokar ve bunu da illüstrasyon haline getirilmiş tipografiden faydalanarak yapar.



**Resim 2.27** Armin Hofmann, afiş, 1963

Kaynak : <http://www.designishistory.com/1940/adrian-frutiger/>  
Kaynak : <http://images.1233.tw/armin-hofmann-posters/>



**Resim 2.28** Adrian Frutiger, “Univers” yazı karakteri ailesinin farklı genişlik ve kalınlıktaki üyeleri 1954

Optik sorunların çözülmüş olduğu ve değişik kalınlıklar ve genişliklerdeki tüm üyeleri birlikte planlanmış olan ilkyazı karakteri ailesi Adrian Frutiger’ın ürettiği Univers’dir. Bu yazı karakterinde harflerin biçimleri, önceki serifsiz veya Modernizm kapsamında, geçmişte tepki olarak tasarlanan yazı karakterleri gibi tasarlanmıştır (Resim 2.28). Univers, karakterlerinin aynı x yüksekliğine sahip 22 versiyonu vardır ve bunlar yan yana kullanıldığında bize benzerlik etkisi veren, iyi bir görüntü oluşturur. Majiskül ve miniskül harflerin arasındaki orantılı yükseklik ilişkisi, Univers ile dizilmiş sayfada büyük değişiklikler gözlenmeden değişik dillerde yazılmış yazıların yer alabilmesini sağlar. Univers üretilene dek, tasarımcılar işlerinde farklı etkiler için farklı karakterler kullanmak zorundayken, artık homojen bir aile sunan tek bir yazı karakteri ile en pahalı gereklilikleri dahi halledebilmeleri mümkün hale gelmiştir (Frutiger, 1980: 24).

Uluslararası Tipografik Stil ile birlikte, Modernizm tipografisinin şeffaflık arayışı en uç noktasına ulaşmıştır.

## 2.8. Post Modernist Tipografi ve Sanatsal Etkileşim

### 2.8.1. Post-Modern Tipografi ve Tipografik Ekspresyonizm

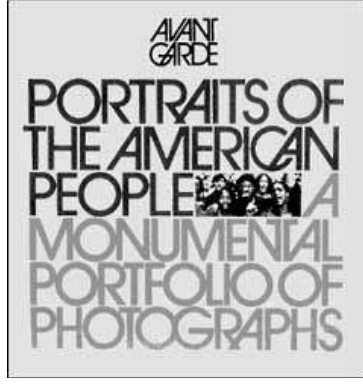
Post-Modernizm terimi 1975’de Charles Jencks adında bir mimar tarafından ortaya atıldı. Jencks, İşlevcilik (Fonksiyonalizm) öğretisinin yetmediğini ve terk edilmesini uygun buluyordu. İşlevcilik 19. yüzyılın anlayışıydı. Eskiydi, ancak yine de Modernizm öncesinde binalarda, meydanlarda ve yaşam alanlarında oluşturduğu birçok zevksiz modaya karşı tepkisel de yaklaşıp bu zevksizlikleri elemeye yardım etmişti. Modernizm’in bu yaklaşımının da bir sonu vardı. Ancak Modernist aşırı basitleştirme de değiştirilmeliydi. Öyle ya süsleme tatsız ve bayağı olabileceği gibi, bize coşku da verebilirdi. Modernizm’in sert gelenekçi tutumu halkı bu coşkudan mahrum bırakmak istemişti. 19. yüzyıldan beri, birçok tasarımcı yalnızca bilim ve teknolojinin hızına ayak uydurmuyor, aynı zamanda bundan kurtulmak için de bir çıkış arıyordu. Bu yüzden bir kısmı mantıklı ve istenç dışı olanı reddetmiş, kendiliğindenliğin ve bireyselliğin önemini vurgulayan rasyonel iletişim modellerine göre aşırı düzenli ve standartlaşmış olarak geliştirilen biçimler üretmişlerdi. Otomatikleşmiş bir dünyaya Modernizm’in katı kurallarına karşı, 1970’lerin hemen başlarında eski normlar irdelenmeye ve eşitlik, küresel iletişim gibi değerlerin yaygınlaşması ile Modernizm’in objektif bakış açısı kabul görmüyor, yerini Post-Modernizm kuramına bırakıyordu. Her kuşak, bir noktada, öncüllerin ölçütlerine baş kaldırır. Her sanat yapıtı, çağdaşların önüne sadece yaptıklarıyla değil, aynı zamanda yapmadıklarıyla da çıkar. Bu nedenle Modernizm yerini tasarımcının doğru hissettiklerine bırakmıştır. Modernizm’in zaferinin sonuna gelinmişti, Sübjektivizm’in önemsendiği çağda Modernizm sonsuza dek süremezdi.

Paris’teki Ulusal Modern Sanat Müzesinin yayımladığı derginin sayısının başyazısından, bir bölüm aktaran E.H. Gombrich (Gombrich, 2007: 618) kitabında, Modernizm’in mezarı başında yapılmış bir konuşmayı derginin sayfalarından alıp getirir gibidir: Post-Modern dönemin belirtilerini algılamak

zor değildir. Modern banliyö sitelerindeki tehdit edici küp biçimli yapılar, yine küp olan ama stilize süslerle bezenmiş yapılara dönüşmüştür. Soyut resmin birçok biçiminde görülen basitçe sıkıcı sadelik, yerini figüratif gelenek ve mitolojiye atıfta bulunan resimlere bırakmıştır. Heykelde kompozit nesnelere, ileri teknoloji yada taklit, malzemedeki gerçeği arayan yada üç boyutluluğu sorgulayan eserlerin yerini almıştır. Sanatçılar artık eserlerinde öyküsel bir anlatımdan yada ahlak öğütleri vermekten kaçınmamaktadır (Michaud, 1987: 127-128).

Grafik tasarım alanında Modernizm'in yaklaşımlarına ilk kez karşı çıkan İsviçre'de Basel Tasarım Okulu'nda öğretim görevlisi olan Wolfgang Weingart'dır. Amerika Birleşik Devletlerinin o yıllardaki bu dönemin savunduğu çoğulculuk anlayışını destekleyen kültürel yapısı nedeniyle, bireysel anlatımın çabucak kabul görmesi Amerika'da, tipografide de kendisini göstermiş; grafik tasarımda yeni bir anlayış, Tipografik Ekspresyonizm'i ortaya çıkarmış, burada Herb Lubalin tarafından harflerin klasik biçimlerinin yok sayılması ve okunaklılık endişesini bir tarafa eklektik yaklaşımı ile geliştirilmiştir. Lubalin Avant Garde dergisi için 1960 yılında tasarladığı ve derginin ismini verdiği yazı karakterinin ilham kaynağı, Paul Renner'in 1928 yılında tasarladığı Futura olmuştur. Bu yazıda kullanılan harflerin özellikleri, süslemeci anlayışını göstermekte ve Modernizm'in anlatım anlayışı çerçevesinde oluşturulmuş olan Futura'yı, ait olduğu anlayıştan kopararak, yarattığı Avant Garde yazı tipinin kaynağı bu harfler de süsleme amacıyla yapılmış müdahaleler nedeniyle, uzun metinlerin takip edilmesi zordur.

Herb Lubalin görsel ve sözel iletişim arasında kesin bir engel görmemiştir. Sözcükleri görüntü, görüntüleri sözcük olarak kullanır ve yeni bir içerik elde etmek için imge ve metni sıralar (Lupton-Miller, 1994: 103).



**Resim 2.29** Herb Lubalin, “Avant Garde” dergisi için tasarladığı yazı karakteri ve derginin kapağı, 1968

Kaynak: <http://www.graphic-design.com/Type/Avant/Avant2.html>  
Kaynak: <http://www.pinterest.com/pin/380483868491041598/>



**Resim 2.30** Herb Lubalin, “Avant Garde” dergisi tarafından düzenlenen afiş yarışmasını tanıtan ilan, 1967

*“Tipografik Ekspresyonizm, kitleler içindir. Daha entelektüel Bauhaus ve formüllere dayandırılan Uluslararası Tipografik Stil yaklaşımı, Amerika toplumuna hitap etmemektedir. Bu yaklaşımların ise iş dünyasında ve özellikle tıp alanında geçerliliği vardır ve olmaya da devam edecektir. Amerikalılar dünyanın en renkli diline sahiptir. Dışavurum şekillerini özellikle Yahudi ve siyah vernaküllerin sözünü alıp birleştirerek yaratmışlardır. Kusursuz entelektüel tasarım değil, fikir yaratımı bize uygundur.”*

Lubalin’in bu sözleri, Modernizm ve Post-Modernizm’in dile yaklaşımlarındaki farklılıkları özetler nitelikteydi (Lupton-Miller, 1994: 103).

## 2.8.2. Yapıçözümcü Tipografi

1980’lerin ortalarından itibaren yaygınlık kazanmaya başlayan bu yaklaşım, Yahudi üst-orta sınıf Cezayirli bir aileden gelen, futbolcu olmak isterken filozof olan Jacques Derrida (1930-2004) tarafından Post-Modernizm’in alt düşünce sistemlerinden biri, yapıçözümcülük<sup>24</sup> ortaya atılmıştır. Modernist kuramı reddederek, Ferdinand de Saussure’ün bugün klasikleşmiş gösteren/gösterilen ikiliğini ele alarak işe başlayan Derrida’ya göre söz konusu ikilik ciddi temelleri olmayan bir ayırımıdır. Gösteren doğrudan doğruya gösterilene bağlı değildir. Biz bir gösterenden gösterilene gitmek



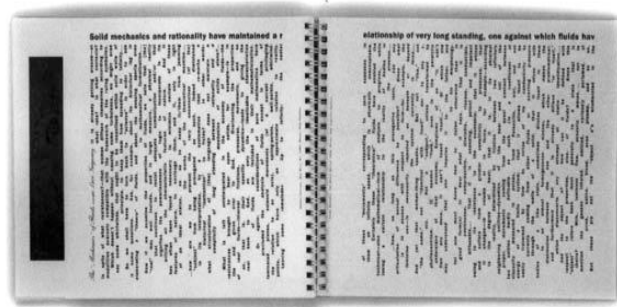
isterken aslında başka bir gösterenler yığına ulaştığımızda karşımıza çıkan, anlam tek bir göstergeye dayanamaz ve dil, sabit bir yapıya sahip değildir. Derrida'ya göre "Gösterilen ile gösteren arasında bir ayrım yoktur" (www.kitap.radikal.com.tr/makale/haber/metnin\_disinda\_bir\_sey\_yoktur-61392). Bu da dilin yapısını yeniden düşünmemiz gerektiğini gösterir; çünkü Batı metafiziği dilbilimsel bir biçimin tahakkümü olarak üretilir. Öyleyse bu tahakkümü aşmak demek belirli bir düşünme biçimini de aşmak anlamına gelecektir. Bu nedenle gösteren/gösterilen ayrımının var olmadığını ileri süren Derrida iz kavramını devreye sokacaktır. Yazı, konuşmayı temsil etmek için oluşturulmuş yapay bir sistemdir. Metnin dışında hiçbir şey yoktur. Metnin derin yapılarını ayırıştırma hedefleyen Yapısökümcülük<sup>24</sup> eğiliminin yönetsel yaklaşımı edebiyat kuramı, dilbilim, felsefe, hukuk, sosyoloji, kültür kuramı, mimarlık gibi disiplinler başta olmak üzere birçok alanda yeni açılar getirdi. Derrida'nın yaklaşımı Freud ya da Nietzsche gibi düşünürlerin yeniden değerlendirilmesi olanağını sağladı (Akşin, 1994: 16).

Derrida'nın yapısal dil anlayışına itirazı, kendisinin asıl temel sorgulama konusu olan mevcudiyet metafiziği dediği geleneksel düşünce yapısına karşı itirazının temelini oluşturur. Mevcudiyet metafiziği, Platon'dan Husserl'e ve yapısalcılığa kadar uzanmaktadır ve hepsi bağımsız bir mevcudiyet ya da varlık alanının olduğu varsayımından hareket ederler; oysa Derrida, göstergelerin, işaretlerin işaret ettiği ve bu göstergelerden tamamen bağımsız bir alanın olanaksızlığını ileri sürer ve gösterenden bağımsız bir gösterilenin mümkün olmadığını ortaya koyar. Varoluş, sözün içinden belirlenebilecek bir şey değildir. Sözel dil doğal, spontane, içsel, donanım gerektirmeyen ve sezgisel bir yapıya sahipken; yazı ise yapay, planlanmış, dışsal, ekipman gerektiren ve öğrenilmiş bir yapıdır. Yazı eğer özgün olanın kopyası ise, tipografi de yazarın aklındaki orijinal anlam kaynağından daha da uzaklaşmış bir sunum türüdür. Alfabe, konuşma seslerini tekrarlanır işaretler sistemi olarak değiştirmek tipografi de bu tekrarın meydana geldiği ortamdır (Lupton-Miller, 1994: 103).

---

<sup>24</sup> "Deconstructivism"

Derrida fonetik ve ideografik olmak üzere iki farklı tür yazı sistemi arasında dalgalanmalar olduğunu; fonetik yazının fonetik olmayan elemanlar ve fonksiyonlar ile dolu olduğu düşüncesini ileri sürmüştür. Fonetik yazı sistemi, gösterilenden<sup>25</sup> ziyade, dilin gösterenini temsil eder. Bu yazı sistemi, göstereni, gösterilenden izole olarak temsil ettiği için sözel dile yabancılaşmıştır. Fonetik yazı, gösterilen ve gösteren arasında ayrılığa neden olur. Yapıçözümcülük, tipografi ve yazıya yaklaşımında, yapılan görsel formun sözsöz içeriğine karışırken, mesajın yer aldığı biçimsel yapıyı bozarak, metin için alternatif okuma yöntemleri geliştirmek ile ilgilenir. Campanus Opera'dan alınmış sayfa tasarımında, sayfaya ağırlığını koyan ve görünmez bir çerçeve ile çevrelenmiş katı bir blok vardır ve klasik Romen karakterler en az seviyede kesintiye uğratılıp, devam eden bir metin alanı bırakılmıştır (Resim 2.31). Bu yaklaşım, içsel ve dışsal olanın sınırını, figürü ve zemini, okuyucu ve yazarı bize tanımlar (Lupton-Miller, 1994: 103).



**Resim 2.31** Johannes Antonius, **Resim 2.32** Marlene McCarty – Tibor Kalman, “Strange Attractions” kitabı, “Campanus Opera”, 1445  
Kaynak: en.wikisource.org/wiki/Page:Dictionary\_of\_National\_Biography  
Kaynak: <http://nersp.nerdc.ufl.edu/~mrojal/th5.html>

Post-Modernizm; metin ile yazar arasındaki etkili bağı incelemeye başlar. Sorgulamasının nedeni ise, yazar motifinin tasarımcının yaratıcılığını kısıtlamasının düşünülmesidir. 1980'lere gelindiğinde özellikle Uluslararası Tipografik Stil döneminde eğitim görmüş Modernist tasarımcılar olan Katherine McCoy ve Michael McCoy tarafından yönetilen Cranbrook Academy'de yürüttükleri çalışmalar ile tasarımcının davranışının sorun

<sup>25</sup> Kavramsal anlam ya da içerik.

çözmekten öteye giderek kişisel bir yaklaşıma evrilerek, metnin aslında var olmayan içeriğine bağlanıp yazarlık yapması noktasına gelinmiştir (Rock, 1996: 55).

Cranbrook Academy tasarım programı, Katherine ve Michael McCoy ile buradaki öğrencileri, Derrida, Venturi, Foucault gibi kuramcılarının etkisinde kalarak grafik tasarım ürünü ve dinleyen arasındaki ilişkiyi irdeleyip, yazı ve imge ilişkileri ile bunlarla ilgili olan okuma-görme eylemlerindeki ayrıntıları araştırarak, anlamı bulmak istemişler, kolaj estetiğinde işler üretip bu ürünlerdeki elemanların katmanlı kullanımı ile ilgilenmişlerdir. 1980'lerde katmanların kullanım nedeninde değişiklik olmuştur. Bu dönemden itibaren katmanlar, içeriği açıklayan elemanlar olarak kullanılmaya başlanmıştır.

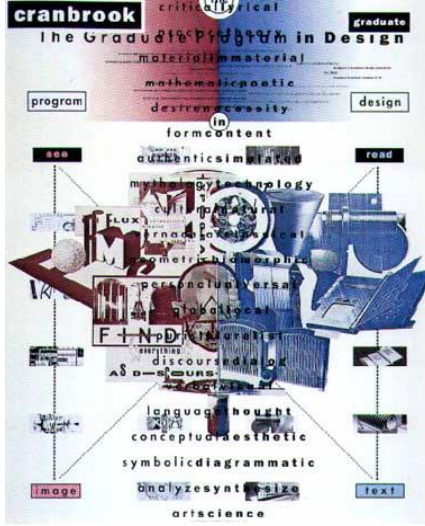
En okunaklı olan katman genellikle en objektif mesajı taşıırken, diğer katmanlar daha açık anlamlı, kişisel, alt ve alternatif okumalara yönlendirebilen mesajları taşımakta, sözel iletişime eşdeğer ilerleyen görsel dili oluşturma çalışmaları ise popüler kültürün içerisinden doğmuş gibi gösterilerek yerele duyulan ilgi azalmadan, kişilerin ürettikleri orijinal tasarım formları ve kişisel grafik sözlükleri göz ardı edilerek yapılmıştır. Katherine McCoy, konuşan tipografi<sup>26</sup> olarak adlandırdığı bu forma uygun üretimde, okuma ve görme köprüsündeki kalıplaşmış ayrımın var olmadığını söylemiştir.

İmge okunabilir ve yazı da imge haline gelebilir, bu yeni geliştirilen yazı-imge ilişkisinde, imge semboller sözcükler haline gelerek, yazılı dil elemanları ile ilişki içerisinde kullanılıyor, üretilen işler kendi yapıları hakkında konuşuyordu. Modernizm'e ait olan doğru biçim ve evrensellik kavrayışı reddedilerek, kültürel mozaik ve çoğulculuk anlayışı grafik ürünlerde kendisini gösteriyordu.

---

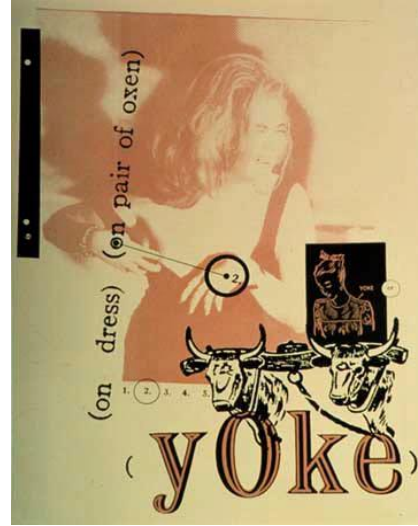
<sup>26</sup> "Typography as discourse"

Grafik biçimin görünüşü ve yapısı, sözel gösterilenin anlatımı için geri plana atılıyor, sentaktik stil karşısında semantik anlatım değer kazanıyordu. Tasarımda en önemli yeri dil almıştı (K. McCoy-M. McCoy, 1990).



**Resim 2.33** Katherine McCoy, "Cranbrook Academy"yi tanıttığı afiş, 1986

Kaynak : <http://evocatidesign.com/blog/top-10-greatest-graphic-designers-no-9-katherine-mccoy/>  
Kaynak : <http://www.glennsuokko.com/>



**Resim 2.34** Glenn Soukko, "Yoke" afişi, 1986

### 2.8.3. Gelişen Bilgisayar Teknolojisinin Tipografiye Etkileri

İlk kişisel bilgisayarların öncülerinden Apple bilgisayarların 1984 yılında pazarlanmaya başlamasıyla birlikte tasarım dünyasına da ayak bastıklarını gözleriz. İlk önceleri düşük çözünürlükleri ve teknik yetersizlikleri nedeniyle işletim sisteminin izin vermediği yazı karakterlerinin kullanılamaması bilgisayarın tasarım dünyasını etkilemesini engelleyemez.

Kişisel bilgisayarlar ile dijital çağ başlamış, İnternet ve CD-ROM<sup>27</sup> gibi özelliklerin ve diğer yazılımların gelişmesi sonucunda masaüstü yayıncılığın gelişimi hızlanmış bilgisayarlar artık tasarım dünyasının vazgeçilmezi olmaya başlamıştır. Adobe Systems John Warnock ve Charles Geschke tarafından

<sup>27</sup> "Compact Disc-Read Only Memory"

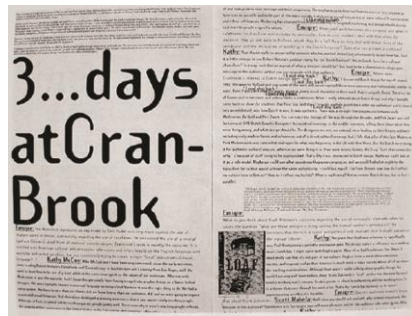
Aralık 1982 de kurulmuştur. Bunun önemi, eğer Çağdaş Yayıncılık Çağı ya da günümüzden baktığımızda Klasik Basımcılık Çağı 1450’lerde Johannes Gutenberg’in Almanya’da Mainz’de hareketli hurufatı (movable type) geliştirmesiyle başladıysa, onun mirasını devralarak kökten değiştirecek ardılları olan bu ikili, 1980’lerde Adobe Systems’ı kurdukları zaman, Silikon Vadisinde kök salan yeni bir dönüşümü başlattıkları içindir. 1985 yılına gelindiğinde Adobe’un devrim niteliğindeki buluşu işletim sisteminden ayrı Post Script yazı karakterinin bilgisayarlarda kullanımı grafik tasarım dünyasını derinden etkilemiştir. Gutenberg’in buluşu gibi, Warnock ve Geschke’nin Post Script teknolojisi de kağıt üzerine a, b, c’leri ve imgeleri basmak için yeni köktenci bir yaklaşım yaratmıştır.

Bilgisayarların fiyatlarının kısa sürede düşmesi, teknolojinin sürekli ilerlemesi hem yaygınlaşmasını hem de grafik ürünün tasarımı sırasında hazırlık işlemlerinin tasarımın bütününe görülebilmesini, bu sayede daha ucuza ve hızlı yapılmasını sağlamıştır. Kısa sürede öğelerin değişik diziliği vb. alternatifleri denemeyi olası hale getiren bilgisayarlar, tasarımcının hareket özgürlüğünü genişletmiştir. Bu teknoloji, daha önceki bağımlılık durumunu sona erdirmiş, tasarımcının tipografik elemanlar üzerinde tek başına karar verebilmesini ve baskı öncesi yapılan hazırlığın tek bir elden halledilebilmesi olanağını yaratmıştır.

Bir diğer gelişme yine Adobe’un ürettiği Photoshop gibi görüntü işleme programlarının gelişmesi ile birlikte, tasarımcılar fotoğrafın olabirleri ile yeniden tanışmış, maskeleye, dekupe etme, kesme, yapıştırma gibi işlemler ekrandan hemen izlenebilir ve değiştirilebilir hale gelmiştir.



**Resim 2.35** Rudy Vanderlans, Emigre dergisi sayfa tasarımı, 1992  
Kaynak: Arredamento, 1999/05



**Resim 2.36** Rudy Vanderlans, Emigre dergisi sayfa tasarımı, 1991  
Kaynak: Arredamento, 1999/05

Bilgisayarların bir etkisi de tipografi konusunda ustalaşmamış bireylerin de yazı tipi üretimine katılmasını sağlamış, İnternet'in gelişmesiyle birlikte yazı karakteri dolaşımı yaygınlaşmış ve yazı tipi üretimi konusunda 1985'lerden itibaren sayısal karakter üreten ve dağıtan firmalar çoğalmıştır. Bu üreticilerin en önde gelenleri ise Post-Modern dönemin en çok ilgi ve istek gören yazı karakterlerinin çoğunluğunu üreten tasarımcılara sahip ve aynı adla anılan tipografi ağırlıklı bir dergiyi de yayımlayan Hollandalı tasarımcı Rudy Vanderlans tarafından kurulan Emigre'dir (www.designishistory.com/1980/emigre/).



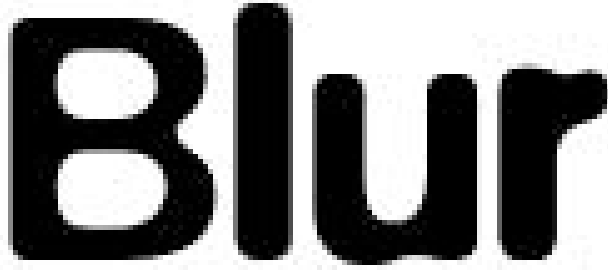
**Resim 2.37** Zuzana Licko, "Modula" yazı karakteri, 1985  
Kaynak: Salen, Graphic Design and Reading

Estetik değerleri önde tutarak, okunaklılık kavramının Post-Modernist tasarımcılarca ikinci plana atıldığını biliyoruz, tam da bu zamanda "En çok okuduğumuz, en rahat okuduğumuzdur" (Salen, 2001: 132-134) ifadesi ile okumayı yalınkat ele almış olan Emigre tasarımcılarının bu sloganı dönemin genelinde onaylanmıştır. Emigre tasarımcılarından Zuzana Licko'nun ince ayrıntılara sahip olmayan Modula isimli ilkyazı karakteri sınırlı olanaklara sahip dönem bilgisayarlarında 1985 yılında yaratmıştı (Resim 37). Licko tarafından bu yıllarda hazırlanan Lo-Res isimli yazı tipi ise ilk bilgisayarların sahip oldukları olanaklar ölçüsündeydi ve ismi de İngilizcedeki karşılığı olan düşük çözünürlükten gelmekteydi (Resim 2.38).

Lo-Res Fifteen Narrow
<b>Lo-Res Fifteen Bold</b>
Lo-Res Twelve Narrow
Lo-Res Twelve Regular
<b>Lo-Res Twelve Bold</b>

**Resim 2.38** Zuzana Licko, “Lo-Res” yazı karakteri,  
1985-1995  
Kaynak: Salen, Graphic Design and Reading

İngiliz tasarımcı Neville Brody’nin 1991 yılında tasarladığı Blur yazı tipi ise bilgisayarların tipografik tasarım diline kendi estetiğini yansıtmasını, hatta yazı tipleri, oluşturulurken kullanılan bilgisayar efektlerinin adlarını almasına yol açmıştır (Resim 2.39).

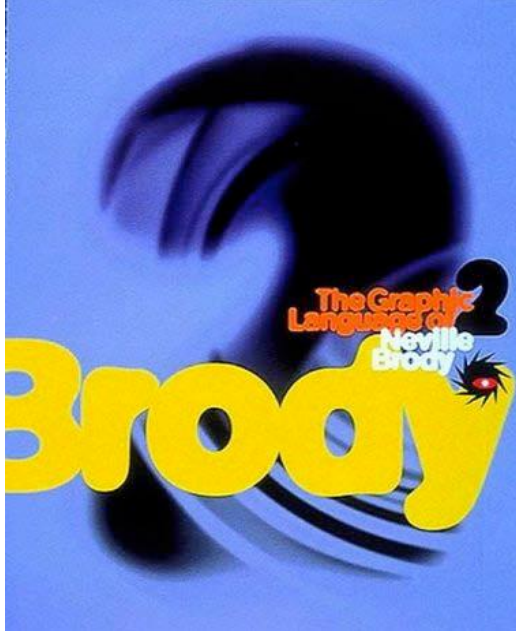


**Resim 2.39** Neville Brody, “Blur” yazı karakteri,  
1991  
Kaynak: Robertson, Looking Closer

Post-Modernizm döneminde, biçim ve anlam arasındaki akışkanlığı açıklamaya yönelik girişimlerde bulunulurken, üretilen yazı karakterlerinde arketipal bir harfin varlığının reddedildiği bir noktaya gelinmişti. Alfabenin bütünsel yapısı için, arketipal harfin yapısında oynamalar yapılmış, ana kodların dışına çıkmayan, tutarlı ve tek anlamlı sistemlerin tam aksi önerilmiştir. Bu yaklaşım çerçevesinde üretilen karakterler ise figüratif, anlatımcı; Modernist tipografinin sızdırmaz soyutlamasından bütünüyle farklı yapıdadır (Vanderlans, 1991: 77).

Modernizm dönemi boyunca kullanılmış olan Beatrice Ward’ın geliştirdiği kristal kadeh benzetmesi 1970’lerde, özellikle tipografik ekspresyonizmin etkisi ile kadehin saydamlığını kaybedişini ve üzerinin bezemelerle dolmaya başladığı sonunda yapı çözümçülüğün biçim ve anlam

arasındaki akışkanlık arayışlarının sonucu kadehin içinin dışına çıktığına ve ne kristal, ne de altından yapılmış; hiçbir kadeh kalmadığına tanık oluruz (Salen, 2001: 132-134).



**Resim 2.40** Neville Brody, kitap kapağı, 1994

Kaynak : [http://www.milbooks.com/images/BK120243\\_1.jpg](http://www.milbooks.com/images/BK120243_1.jpg)

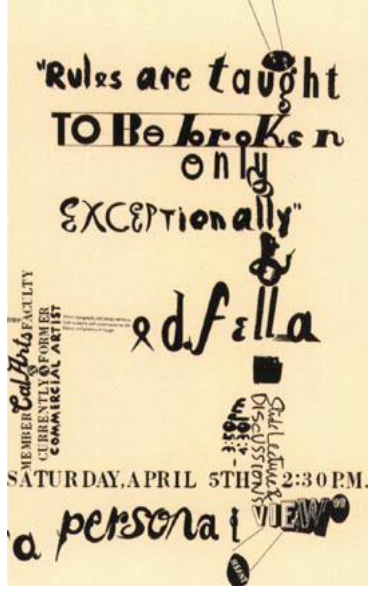


**Resim 2.41** Rudy Vanderlans, "Emigre" dergisinin 4. sayısı için sayfa tasarımı ve sayfanın başlığından detay, 1986

Kaynak : <http://www.emigre.com/EMag.php?issue=04>

Magritte's Hat





Resim 2.42 Ed Fella, sergi afişleri, 1993  
Kaynak : <http://www.pinterest.com/pin/455848793505714399/>

Scott Makela'nın iki ayrı yazı tipinden Vag Rounded ve serifli bir başka karakterin birleşiminden 1990'lerde tasarladığı Dead History karakteri ile bütün için arketipal harf formundan vazgeçişini gösteren, iki yazı tipinin en iyi özelliklerinin sentezi yerine bu iki karakterden (Resim 2.43) melez bir karakter yaratmıştır (<http://www.designishistory.com/1980/ed-fella/>).

Template Gothic karakteri ise, Barry Deck'in tasarladığı yazıyı mükemmel bir olgu olarak kabul etmemesi, mükemmel olmayan varlıklara seslenen, mükemmel olmayan bir dünyanın mükemmel olmayan dili daha gerçekçidir. Bu mükemmel olmayan, sadece yazı karakterlerinde değil, diğer öğelerin bir araya gelişinde de kendini gösterir. Deck'e göre "mükemmel olmayan peşinde olunan değil, mükemmel olan peşinde olunmayandır" ([www.eb-typographyblog.tumblr.com/post/420188361/barry-deck](http://www.eb-typographyblog.tumblr.com/post/420188361/barry-deck)).



Resim 2.43 P. Scott Makela, "Dead History" yazı karakteri ve bu karakteri tanıttığı afiş, 1990  
Kaynak : <http://www.pinterest.com/pin/384002305697558660/>

# I am not perfect.

**Resim 2.44** Barry Deck, “Template Gothic” yazı karakteri,  
1990  
Kaynak: [http://msfrankel.com/old\\_site/typography/docs/Type\\_Lecture.htm](http://msfrankel.com/old_site/typography/docs/Type_Lecture.htm)

Görüntü ve yazı arasındaki çizginin belirsizleştiği ve yazıya imge olarak yaklaşılması okuyucuyu zorladığı için 1980 sonrasında tipografik dilini anlamamıza Ron Brunett’in geliştirdiği ve anlam ile imlemenin buluşma noktasını belirten yansıtım kavramını anlayarak başlamak gerekir. Bu yaklaşıma göre metine bakan okuyucular boşluğu değerlendirir, bu değerlendirme onların algı kapasitesine bağlıdır. Okuyucu baktığı metinde nereyi okuyacağına karar verirken beklentisine göre hareket etmektedir. Bu dönem tipografisi, görsel yönlendirmeye ihtiyaç duymayan okuyucular göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır. Bu tipografinin örneklerini Amerikan tasarımcı David Carson yönetimindeki Ray Gun ve benzeri dergide görmekteyiz (Zelman, 2000: 51).



**Resim 2.45** David Carson, “Ray Gun” dergisinden karşılıklı sayfalar,  
1994  
Kaynak: <http://jonnaclark.weebly.com/section-f.html>  
Kaynak: <http://www.pinterest.com/pin/37773948746978980>



**Resim 2.46** “Tomato”, “Mmm Skyscraper I Love You”, karşılıklı sayfalar,  
1995



**Resim 2.47** Neville Brody, “State” yazı karakteri,  
1991  
Kaynak: <http://www.pinterest.com/pin/60376451228927683/>

Okuyucuyu yoruma katma yaklaşımının bir adım ötesine giden ise Neville Brody olmuştur. Yapıçözümcülüğün imge ile tipografi arasındaki belirsizleşmiş sınır yaklaşımını yansıtan dil özelliklerine sahip bir karakter olarak ürettiği State yazı karakterinde miniskül karakterler yoktur ve harfler arasında espas bırakılmadan kullanılmıştır (Resim 2.47). Brody'nin noktalama ve aksan işaretlerini tasarlamamış olması okuyucunun metinde bu gereksinimi duyduğunda noktalamayı kendisinin yapmasını düşünmesinden dolayıdır. Böylece Brody kişileri de yaratım sürecinin içerisine eklemiştir. Bu yazı karakterinin ideal kullanımında, satır aralarında da herhangi bir boşluk bırakılmamalıdır ([www.designishistory.com/1980/neville-brody/](http://www.designishistory.com/1980/neville-brody/)).

İnternet'in ve taşınabilir belleklerin<sup>28</sup> gelişmesi ile bilgisayarlar izleyiciyi bir ekran karşısında bilgi ve iletişimin aktığı karşılıklı etkileşim içerisinde bırakmış bir adım daha ileri giderek ses ve hareketli görüntüyü bir araya getirmiştir. Bu gelişim okuma eylemini çizgiselden eş zamanlıya dönüştürmüştür. İnsanlar ekrandaki sözcükleri okumaya değil, izlemeye eğilimlidir. Yazının, bilgisayar ortamının sağladığı ses, hareket gibi olanaklarla buluşması, dile yeni bir şekil vermiştir. Tipografik dilin bilgisayar ortamında kendine özel yapısı gelişmiş, basılı sayfada sabitlenmiş olan tipografi, bu yeni ortamda serbest kalmış; basılı dünyanın çizgisel yapısı ile taban tabana zıt olan, eşzamanlı, değişken ve açık bir yapıya bürünmüştür (Bilak, 2000: 50-51).

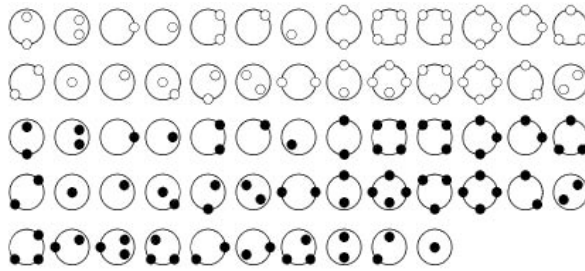
1980'lerde Post-punk akımından etkilenmiş tasarımları ve tipografiye getirdiği yeni önermeler ile Post-Modernizm'in çoğulcu dili içerisinde önemli bir yere sahip olmuş olan Neville Brody, bilgisayarın tasarım dünyasına girişinin ardından çalışmalarını özellikle sayısal tipografi üzerinde yoğunlaştırmıştır. Brody, 1990'da Stuart Jensen ile birlikte Font Works isimli, tasarımcıların ürettiği yazı karakterlerinin dağıtımının yapıldığı butik bir yazı karakteri dağıtım firması kurmuş, ardından da uluslararası yazı karakteri dağıtımıcısı Font Shop International'ın yöneticilerinden birisi olmuştur.

---

<sup>28</sup> "CD-ROM", "Floppy Disketler", vb.

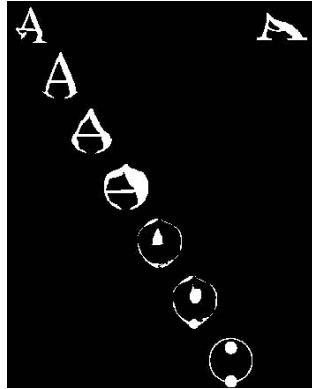
Brody ve Jensen'in kurduğu Font Works, 1994 yılında her sayısında beş tasarımcının afişleri ile birlikte deneysel yazı karakterlerini içeren ve CD formatında sunulan bir elektronik dergiye dönüşmüş ve FUSE adını almıştır.

FUSE-Conference'95'te sunulmuş olan Bir 'A'nın Macerası isimli animasyon, üzerinde uzlaşmış biçimdeki bir 'A' harfinin 'Yeni yazı şimdi nasıl gözükmeli?' sorusunu cevaplamak için, Sylke Janetzky tarafından atomun yapısı referans alınarak tasarlanmıştır. Janetzky bu tasarım da üzerinde anlaşılması kodlardan uzak, geleneksel anlamda okunaklılık kaygısı gütmeyen 'F Atomic Circle' yazı karakterinin dönüşümünü gösterir.



**Resim 2.48** Sylke Janetzky, "F Atomic Circle" yazı karakteri, 1995

Kaynak: Some issues from the FUSE archive at FontShop International in San Francisco, with FUSE 10 – Freeform



**Resim 2.49** Sylke Janetzky, "Bir 'A'nın Macerası" animasyonu, 1995

Kaynak: Some issues from the FUSE archive at FontShop International in San Francisco, with FUSE 10 – Freeform

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

### 3. TÜRKİYE’DE YAZININ GELİŞİMİ VE TÜRKİYE GRAFİK TASARIMINDA TİPOGRAFİK DİL

#### 3.1. Türkiye’de Alfabenin Uğradığı Değişim

Yüzyıllar boyunca Asya ve Avrupa’da geniş bir alanda hüküm süren Türkler, çeşitli zamanlarda on altı değişik alfabe kullanmıştır. Orta Asya’da Orhun anıtlarındaki kendi yazılarına sahiptirler (Dönmez, 2009: 55). Araplarla yapılan Talas savaşı yenilgisinin ardından kitlesel olarak geçilmeye başlanan yeni din; İslamiyet ile birlikte Türkler, 10. yüzyıldan başlayarak yaklaşık bin yıl kadar Arap alfabesini kullanmışlar, bu yazı karakterleri Türkçenin yazılmasında egemen olmuştur. Türkler bu yazı karakterlerini o kadar geliştirmişlerdir ki, özellikle en çok kullanılan sülüs, nesih ve celi yazılarının gelişmesinde, bütün İslam ülkeleri ve ulusları içerisinde üstün bir yere ulaşmışlardır (Ülker, 1987: 5).

13. yüzyılda, Hat sanatçısı Yakut-ul-Mustasimi, aynı kompozisyon içinde farklı uç kalınlıkları kullanarak hat sanatında bir dönüm noktası yaratmıştır. Kendisinden sonra gelen hattatlar bu yöntemi geliştirmişlerdir. Daha sonra Fatih Sultan Mehmet döneminin ünlü hattatı Şeyh Hamdullah, geleneksel yedi yazı stili üzerinde önemli değişiklikler yapmış ve İslam hat sanatına Türk ulusal karakterini yerleştirmiştir. Onu takip eden hattatlar yüzyıllar boyunca hat sanatını çok daha ileri düzeylere taşımışlardır ([www.turkishculture.org](http://www.turkishculture.org)).

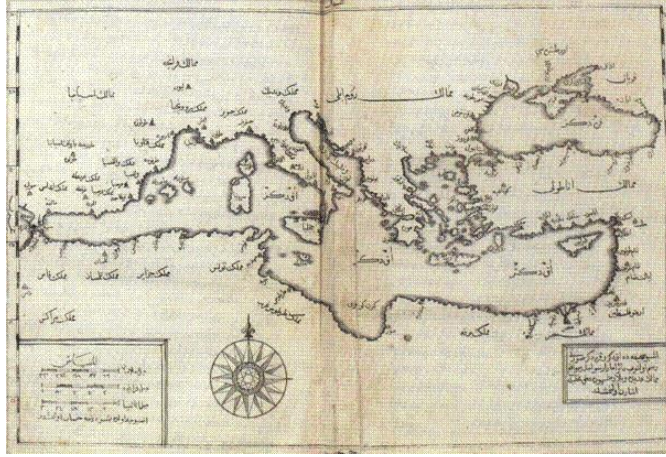
İslam öğretisinde insan ve hayvan çiziminin yasaklanması hat sanatını geliştirmiş bu da Osmanlı Dönemi’nde tipografinin gelişimine katkı sağlamıştır. Bunun yanı sıra Kur’an ve hadislerin yazı aracılığıyla tespit ve belgelenebilmesi, korunabilmesi, çoğaltılabilmesi ve yayılabilmesi, bu sanata duyulan saygı ve isteği ayrıca arttırmış ve özendirmiştir. Osmanlı hattatları bu

sanatı çeşitli formlarda uygulamışlardır. El yazması Kur'anlar bunlar arasında en saygın ve benzersiz yere sahiptir (Acar, 1999: 19).

Avrupa'da 15. yüzyıl ortalarında kullanılmaya başlanan matbaanın Osmanlı topraklarına girmesi azınlıklar tarafından aynı yüzyıl içinde gerçekleşse de Osmanlı İmparatorluğu'na matbaanın gelişinin politik nedenler ile engellendiği ve Arap alfabesi için harf dökümünün güçlüklerinin bu teknolojinin gelişinin ertelenmesine neden olduğu görüşleri genel kabul bulur. Osmanlı Türkçesi ile baskı yapabilen ilk Türk matbaasının kurulması 1827 yılındadır. Arap harfleri kullanılarak yapılan ilk Osmanlıca baskı ise, İbrahim Müteferrika (1674-1745) tarafından, 1729 yılında yapılmıştır. Müteferrika tarafından basılan ilk kitap, Vankulu Lügati'dir. Türk grafik tasarımının başlangıcı olarak da bu tarih ve Müteferrika matbaası kabul edilir. Fakat günümüz anlayışıyla baktığımızda Osmanlı'da matbaadan önce de grafik tasarım ve tipografinin var olduğu söylenebilir (Becer, 2007: 14).

Türkiye grafik tasarımının matbaa teknolojisinden bağımsız kökleri olan, gelişmiş minyatür, tezhip, hüsn-ü hat sanatlarının estetik değerlerinin basılmış kitaplarda da tekrar edilememeleri, bu sanatlara alışkın olan toplumdaki basılı kitaba karşı ilgi eksikliğinin nedenleri arasındadır.

Grafik değeri olan resim ve haritalar ilk kez Müteferrika matbaasında basılan kitaplarda görülmüştür. Günlük gazete yayımı, dergilerin çıkması, ekonomik değişimle ve yabancı işletmelerin ticari yaşama girişiyle ürün tanıtımına önem verilmesi grafik sanatlara olan gereksinmeyi artırdı. Ama grafik sanatlar en fazla basın dünyasında kendine yer buldu. 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde, Osmanlı coğrafyasında matbaa sayısı gazete basımı yapanlar ile birlikte elliye yaklaşmakta, 1729 yılından bu zamana kadar basılan kitap sayısı ise iki bini henüz aşmamaktadır. Daha çok grafik sanatının bilinmesinde ve genişlemesinde gazeteci, yazar, güzel yazı ustası, olarak tanınan Ebuuziyya Tevfik, Ahmed Midhat ve Ahmet İhsan (Tokgöz) etkili olmuşlardır. 1920'lere kadar geçen savaş yıllarında yaşanan ekonomik sıkıntılar yüzünden ilan ve reklama yönelik alanda grafik sanatlarda fazla bir gelişme olmadı (www.dallog.net).



**Resim 3.1** Müteferrika Matbaasında basılan Tuhfet'ül-Kibar, Akdeniz adlı eser, 1729

Kaynak: www.hgk.msb.gov.tr, Erişim Tarihi: 08.10.2014

### 3.1.1. Cumhuriyet Sonrası Tipografinin Gelişimi

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından verilen Kurtuluş mücadelesi 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'ni doğurmuştu ve Türkiye'yi modern ve batılı bir ülke olarak yeniden inşa etmek gerekiyordu. Bu amaçla Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde politik, hukuki, sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda 15 yıl devam eden bir reform gerçekleştirildi. Harf Devrimi Türk İnkıpları içerisinde en anlamlısıydı. Arap alfabesi, Arap dilinin kendi özelliklerine göre kurulmuş, Türk dilbilgisine uymayan bir yazı sistemi idi.

Harf Devrimi'nin gerekçesini 9 Ağustos 1928 tarihinde Sarayburnu Parkı'nda yaptığı konuşmada Mustafa Kemal, şu sözlerle dile getiriyor:

*“Arkadaşlar, bizim ahenkli, zengin dilimiz yeni Türk harfleriyle kendini gösterecektir. (...) Bir ulusun bir toplumun yüzde onu, yirmisi okuma yazma bilir, yüzde sekseni bilmezse bu ayıptır. (...) Fakat ulusun yüzde sekseni okuma yazma bilmiyorsa bu yanlış bizde değildir. (...) Artık geçmişin yanlışlarını kökünden temizlemek zamanındayız. (...) En çok bir yıl, iki yıl içinde bütün Türk toplumu yeni harfleri öğrenecektir. Ulusumuz yazısıyla, kafasıyla bütün uygarlık dünyasının yanında olduğunu gösterecektir” (Özerdim, 1998: 16-17).*

Arap harflerinin Türkçe ile sorunları Cumhuriyet'ten önce de tartışılmıştır. İlkini 1860'lı yıllarda tartışılmaya başlanan Türkçede harf ve imla meselesi, Latin alfabesinin kabul edildiği 1928 tarihine kadar gittikçe artan yoğunlukta konuşulmuş; bu süre içerisinde dönemin önde gelen yazar ve sanatçıları, Darülfünun hocaları konuyu enine boyuna ele almışlardır (Yorulmaz, 1995: 7-23). Latin alfabesi, Yeni Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkındaki Kanun adıyla oy birliği ile kabul edilerek meclisten geçmiş ve 3 Kasım 1928 günü 1030 sayılı Resmi Gazetede yayınlanarak yürürlüğe girmiştir (Dönmez, 2009: 2611).

Arap alfabesinden sonra Latin harflerini zihinlere yerleştirmek kolay bir iş değildi. Harf Devrimi'nin amaçları, Arap alfabesinin dilimize uymamasından kaynaklanan sorunlardan kurtulmak, bu alfabenin zor öğrenilmesinin etkisiyle de düşük olan okur-yazar oranının yükseltilmesi<sup>29</sup>, gelişmede örnek alınan batı ülkelerine uyum sağlanması, geliştirilecek imla kuralları ile dili organize ederek yapısını korumak olarak özetlenebilir. Meşrutiyetle birlikte özgürleşen Osmanlının yüzünü batıya dönmesi olarak ifade edilen özellikle Fransa ile başlayan batı ile olan iletişimidir. Grafik sanatı ilk kez basın ilanlarıyla kendisini gazetelerde göstermiştir. Bir dönem bu ilanlarda, Arap ve Latin harfleriyle birlikte kullanılmıştır. Grafik tasarımın afişlerle Türkiye'ye girişi Cumhuriyetin ilk yıllarına rastlar (Resim 3.2). İhap Hulusi, Münih Fehim, Kenan Temizan, Ramiz Gökçe, Atıf Tuna dönemin ünlü sanatçılarıdır. Özellikle İhap Hulusi yaptığı grafik çalışmaları ile Türkiye Cumhuriyeti'nin oluşturulmak istendiği yeni yüzünü ortaya koymuştur.

---

<sup>29</sup> 1920'lerin başında okur-yazarlık seviyesi %20'ler oranındadır ve Harf devrimi öncesinde çocuklar arasında yapılmış olan bir teste göre, Latin harfleri ile çalıştırılan çocukların, Arap harfleri ile öğrenenlere göre 4 ila 10 kat daha hızlı okuma yazmayı öğrendikleri görülmüştür. düşünce ortamı grafik sanatlarda da kendini göstermiştir.





**Resim 3.2.** Cumhuriyetin ilk yıllarına ait grafik çalışmaları.  
Kaynak: Türk Grafik Sanatı Tarihi, M.E.B

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



**Resim 3.3** Hakimiyet-i Milliye Gazetesi’nin henüz “Harf Devrimi” yapılmadan kullanılmaya başlanan Latin alfabesi kullanılarak tasarlanmış logosu ve Atatürk’ün Ankara’ya yaptığı geziyi duyuran başlık, 21 Eylül 1928  
Kaynak: <http://gazeteler.ankara.edu.tr/dergiler/1998/171556/34626.pdf>

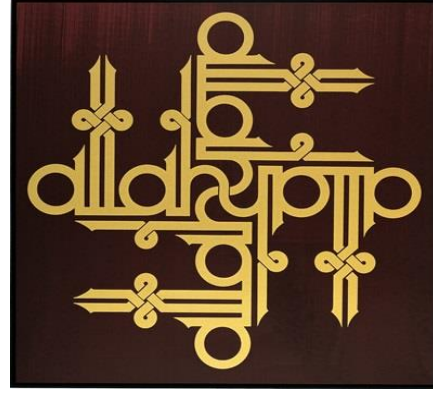
1928 yılında kabul edilen yasa ile Arap alfabesinden Latin harflerine geçiş çok hızlı ve net olmuştur. Yoksa böylesine kökten bir değişimin zafere ulaşması zor olurdu. Harf Devrimi’nin hazırlık döneminde, geçiş sürecinin gazete ve okullarda kademeli olarak yapılması önerilmiştir. Atatürk bu öneriyi “Hayır bu olamaz, bu iş ya birden olur yahut hiç olmaz” diyerek, şiddetle reddetmiştir (İnan, 1991: 81).

Yeni alfabeyi öğrenmek zor olmasa da geçiş dönemini kolaylaştırmak ve hızlandırmak amacıyla her yaşta insanın katıldığı okuma ve yazma kursları düzenlenmiş, yeni alfabe ile eğitime bir ivme kazandırılmış ve okuma – yazma oranı yükselmeye başlamıştır. Çok sayıda yeni okul ve öğretmenin eğitime kazandırılması, ilköğretimin zorunlu ve ücretsiz verilmesiyle, eğitim gelişmeye başlamıştır. Kabul edilen yeni alfabede karşılığı bulunmayan Türkçe seslerin uyarlanması ve dilin gramerinin geliştirilmesi için Türk Dil Kurumu kurularak

bu kurumun Türkçenin istenen şekle dönüştürülmesi için yapmış olduğu çalışmaların parçası olarak, bugün kullandığımız alfabe sistemi oluşturulmuştur. Harf Devrimi, sadece eğitim alanında değil çok geniş etkileri olan sosyal, siyasal hatta ekonomik kazanımları yadsınamaz bir kültür hareketi olmuştur. Latin alfabesinin iletişim fonksiyonu yardımıyla pek çok kültürel ve sosyal kalkınma gelmiş ve Batı ile olan uyum güçlenip, uzaklık azalmıştır.

Devrimin başarısı için eski harfler birden ve tamamen terk edilip, yenilerine geçildiğinden, bu hızlı değişimin her alanda olduğu gibi sanat ve tasarımda da bazı yan etkileri olmuştur. O dönem düşünüldüğünde gerekli olan bir takım önlemlerin yıllar sonra gerekçeleri ortadan kalktığına, artık eski ile yeniye bütünleştirme olanağı da kalmamış, yeni harflerin yerleştirilmesi sürecinde eski yazı ustaları kaybolmuştur. Eski yazı, iletişim işlevini yitirdiğinden gözden düşmüş, yeni nesil eskiye yabancı olarak yetişmiştir. Değişim sırasında ve öncesinde, Arap harflerini savunanlar olsa da, Harf Devrimi'nden sonraki yıllarda, ulaşılan eğitim seviyesindeki ilerleme ve aydınlanmanın geniş kitlelere ulaşması nedeniyle çok kişinin eski yazı ve Osmanlıca eğitimine mesafeli durduğu bilinmektedir.

Günümüz terminolojisiyle isimlendirdiğimizde, hat sanatı, kaligrafi ve tipografiye karşılık gelir. Harf Devrimi'nden sonraki yıllarda edebi yapıtların bir kısmı çevrilip yeniden basılsa da, Türk hat sanatına net bir nokta konulmuştur. Diğer bütün yazılarda olduğu gibi hat sanatının da kompozisyon güzelliği birer soyut resim gibi zevkle izlenmesi gibi estetik yönleri vardı. Latin alfabesi ile Türk tipografi ve kaligrafisinin sadece 85 yıllık bir geçmişi bulunmaktadır. Bu süre, Latin alfabesiyle kendi ulusal sanat ve tasarım stilimizi yaratabilmemiz için yeterli değildir. Türkiye Cumhuriyeti'nde Latin alfabesinin kullanılmaya başlanması ile birlikte, yazıda uzun sürecek bir acemilik dönemine girilmiştir. Grafik tasarım ile ayrılamaz bir ilişki içerisinde bulunan tipografinin Türkiye grafik tasarımındaki yeri, yazı ile yeni baştan kurulan ilişki nedeniyle uzun süre genellikle geride kalmıştır. Hüsn-ü Hat sanatından arta kalanlar ile Latin harflerine yapılan Hüsn-ü Hat uyarlamalarının geçiş dönemi dışında hayatları olmamıştır. Çünkü ortaya çıktığı kültürel bağı dağılmış ve yapılan üretim süs olmaktan öteye gidememiştir.



**Resim 3.4** Emin Barın, (“Kufi” yazıdan yola çıkılarak)  
Latin harfleriyle dörtlü “Allah”  
Kaynak: www. barincilt.com.tr

Hattat, tezhip sanatçısı ve ciltçi bir babanın oğlu olarak, geleneksel sanatları özümseyerek yetişmiş Osmanlı dönemi sonu ve yeni Türk Cumhuriyeti’nde yaşayan biri olarak Emin Barın (1913-1987), eserlerinde geleneksel hat sanatı ve Latin harflerini birleştirebilen nadir isimlerdendir. Almanya’da aldığı üniversite eğitimiyle kendini geliştirmiştir. Barın, geleneksel kültür ve sanat mirasımızı yeni Türk Cumhuriyeti’nin çağdaş ve evrensel yaklaşımlarına adapte edebilen en iyi örnektir (Resim 3.4).



**Resim 3.5:** Emin Barın’ın, Hat sanatı örnekleri,  
1980’ler  
Kaynak: “Bir Yazı Sevdalısı Emin Barın” kitabı, s.138-139, Yapı Kredi Yayınları

Bugün üniversitelerimizde Arapça, Osmanlı Türkçesi ve Hat sanatını öğreten bölümlerimiz, az sayıda bu sanatı geleneksel olarak uygulayan sanatçımız da var, fakat hem eski hem yeniye birbirine kaynaştırabilecek kadar hakim olan sanatçı yada eğitimcimiz yoktur (Selamet, 2012: 178-179).

Üniversitelerde dilbilimci yetiştirilmesine önem verilmesi geçmiş birikime erişilmesine etki edeceğe benzemektedir. Bugün Arap alfabesi halk içinde Kur’an yazısı olarak görülüp dinin bir parçası gibi algılanmaktadır. Din

ve eski yazı da Osmanlı'yı ve geçmişi çağrıştırmaktadır. Bunlar ile birlikte hat sanatına, sanat ve tasarımın ötesinde, farklı değer ve kavramlar yükselmektedir. Bu farklı kavrayış da bu kültür mirasının, modern sanat ve tasarıma kazandırılmasını güçleştirmektedir (Selamet, 2012: 180).

Grafik tasarım ve tipografi tarihinde bazı akım ve hareketlere isim veren dünyaca tanınan ulusal kimlikler vardır. Örneğin gotik yazı, Latin harflerini kullanan tüm ülkelerde kullanılmış olmasına rağmen Alman'dır; serifsiz yazı karakterlerinden söz edildiğinde, ilk akla gelen ülke İsviçre'dir ya da serifli yazı karakterlerinin Roma İmparatorluğu'ndan geldiği bilinir ve bu stil tipografi terminolojisinde Roman (Romalı) olarak isimlendirilir. Osmanlı döneminde, yazı tasarımında kendi kimliğimizle var olunabilmiş ama tarihin bu dönemini yok sayma yaklaşımını görmeli ve bunu kavrayışta eksiklik olarak düşünmek gerekir. Doğal olarak hat sanatını bugünün yazı tasarımına bağlamak ve yüzyıllarca geliştirilerek en üst seviyelere taşınmış bu mirası gelecek kuşaklara aktarmak Harf Devrimi'nden sonra iyice zorlaşmıştır.

Gutenberg'in icat ettiği baskı makinesinde dönemin el yazısı üzerine temellenen gotik yazıların tekstura stilini kullandığı bilinir. Latin alfabesinin büyük harfleri Roma yazısına dayanırken, küçük harflerin ortaya çıkıp netleşmesi yine yüzyılları bulmuştur. Müteferrika Matbaası için dökülen harfler de yepyeni bir font değil, o günün el yazısı üzerine temellenen, göze daha hoş gelen ve daha kolay okunan nesih yazısına benzetilmiştir (Sabey, 2006: 311).



**Resim 3.6** İhap Hulusi Görey, Cumhuriyetin ilk yıllarında kullanılan alfabe kapağı ve afiş tasarımı, 1932

Kaynak: [http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0hap\\_Hulusi\\_G%C3%B6rey](http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0hap_Hulusi_G%C3%B6rey)

Türkiye Cumhuriyet'inin kurulduğu ilk yıllarında, devlet ve vatandaş el ele vererek harcamaların kısıtlandığı, yerli ürünlerin kullanılmasının teşvik edildiği, tasarruflu davranılması gerektiği yıllardır. Bu amaçların halk tarafından tanınması ve uygulanmasına ek olarak ulus bilinci kazandırmak amacıyla grafik sanatının en önemli dalı olan afişler kullanılmıştır. Bugünkü grafik sanatı tarihinin temeli bu dönemde atılmıştır (Megep, 2012: 10).



**Resim 3.7** İhap Hulusi Görey, “Türkiye Ziraat Bankası için Kumbara Afişi”  
1930’lar  
Kaynak: [http://www.ihaphulusi.gen.tr/sanal\\_sergi.html](http://www.ihaphulusi.gen.tr/sanal_sergi.html)

Dönemin grafik sanatçıları İhap Hulusi, Kenan Temizan, Ramiz Gökçe, Münif Fehim Özarman devletçilik politikasını destekleyen çalışmalarıyla toplumu yönlendirmişlerdir. Ülkemizde grafik sanatçılarının yetişmesi 1920’lere rastlar. Afiş, kitap kapağı, pul, piyango bileti, şişe ya da kutu etiketleri konusunda Münif Fehim Özarman, İhap Hulusi Görey ve Kenan Temizan gibi sanatçılar bu dönemde adlarını duyurdular.

Dünyada olduğu gibi, Cumhuriyet Türkiye’sinde de İhap Hulusi’nin özellikle afiş ve grafik çalışmalarıyla sanat-iktidar ilişkisinin bir kez daha birbirinden ayrılmadığı görülmüştür. Geniş kitleler ile en kolay iletişimin özellikle kitle iletişim araçlarının kısıtlı ve teknolojisinin düşük olduğu dönemlerde grafik sanatının en önemli dalı olan, özellikle şehir meydanlarında sergilenen afişlerin gücü inkâr edilemez.





**Resim 3.8** Münif Fehim Özarman, Dergi illüstrasyonu, 1933  
Kaynak: Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı: 12, 2007

Özarman'ın oryantalist etkideki çalışmaları, yayıncılık dünyasında itibar görürken, aynı dönemlerde akademinin grafik dünyasına Alman ekolünü takiben belli bir dönemi biçimleyecek olan Fransız estetiği egemendir. Bu estetiğin yayılmasında şüphesiz Mithat Özar'ın etkisi olmuştur. Dilek Bektaş'ın açıklamasına göre, resim eğitimini Paris'te tamamladıktan sonra 1932'de Türkiye'ye dönen Mithat Özar, Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Atölyesi'nin başına geçerek bu konuda eğitim veren ilk Türk eğitimci unvanını almıştır (Eczacıbaşı, 1997; 710). Özar'ın Fransa'daki eğitiminin bir sonucu olarak da yorumlanabilecek, kaynağını Fransız sanatçı A. M. Cassandre'dan alan bir Fransız estetiği, 1930-1945 yılları arasında Türk grafik tasarımcılarının estetik kaygıları üzerinde belirleyici olmuştur (Eczacıbaşı, 1997; 710). Sait Maden'in belirttiğine göre, bu kuşaktan bilinen önemli afişçiler arasında Mazhar Resmor ve Orhan Omay'ı sayılabilir (GMKD, 1989; 13).

İhâp Hulusi Görey gibi, dönemin bir diğer önemli grafik tasarımcısı Kenan Temizan'dır. Temizan, Türkiye'de güzel sanatlar üzerine bir eğitim almamış, Berlin'deki Güzel Sanatlar Akademisi Reiman Schule'den mezun olup, aynı akademinin Moda Bölümü'nde afiş ve kumaş desenleri konusunda profesör olarak II. Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar dersler vermiştir

(Çam, 2007; 61). Berlin’de bulunduğu süre içinde Ufa Film’in bütün afişlerini tasarladığı iddia edilen tasarımcı, Akademinin Tekstil Bölümü eğitimcilerinden Sabih Gözen’in ısrarları ile II. Dünya Savaşı çıkmadan hemen önce Türkiye’ye gelmiş, Akademi’de Moda Atölyesi’ni kurarak eğitimciliğini sürdürmüştür (Gezgin, 2003; 31).



**Resim 3.9** Kenan Temizan, “Hab Mich Lieb”, Ufa Film için afiş, 1940’lı yıllar.

Kaynak: Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, Sayı: 14, 2007

Kenan Temizan’ın da afiş çalışmaları, kullanılan teknik bakımından İhap Hulusi Görey’in çalışmaları ile benzerlik gösterir. Prof. Gevher Bozkurt, Temizan’ın Almanya dönüşü Türkiye’ye ilk geldiği yıllarda, Akademi salonunda açtığı sergiyi Görey’in de takdirle izlediğini, tasarımcının tıpkı Görey gibi fotoğraftan hareketle yaptığı çalışmalarında olağanüstü bir fırça tekniğinin olduğunu belirtmektedir (Gezgin, 2003; 158). Kenan Temizan’ın afişlerinde, görsel imge kullanımı başarısının yanı sıra, karanlık oda tekniklerini kullanarak oluşturduğu başarılı tipografisi de beğeni kazanmasını sağlamıştır (Çam 2, 2007; 65).

Bugün Latin alfabesi ile Türk tipografisi ve kaligrafisinin sadece 85 – 90 yıllık bir geçmişi vardır. Bu süre, Latin alfabesiyle kendi ulusal sanat ve tasarım stilimizi yaratmak için yeterli değildir. Bugün küreselleşme ve iletişim teknolojilerinin yarattığı ortamda, kültürler arası etkileşim bu denli yüksek iken, sanat ve tasarımda ulusların kendi stillerini yaratmaları yada var olan

kimliklerini koruyabilmeleri çok zordur. Tipografi ve grafik tasarımda bugün Batı'nın durduğu yerdeyiz. Fakat tasarım ve sanat anlamında, Latin alfabesini içselleştirebildiğimiz söylenemez. Latin harfleriyle kaligrafide ve tipografide kendi ulusal stilimizi oluşturmak yüzyıllar alabilir (www.esosder.org).

Günümüze doğru geldiğimizde bundan 40-50 yıl öncesi grafik üretiminde sahip olunan zayıf donanım ve dünyadaki gelişmelerin takibindeki güçlükler grafik tasarımcıların tipografiyi el ile üretmek zorunda bırakmıştır.



Resim 3.10 Mazhar Apa, kitap kapağı tasarımı, 1940'lar

Kaynak : <http://www.nadirkitap.com/ipek-maskeliler-olum-provasi-kitap1608014.html>

Latin alfabesi acemiliği ile geçen zaman süresince tipografi kullanılarak üretilmiş işlerde sadece görüntüden anlatım aracı olarak yararlanılmıştır. Ülkedeki teknik olanaksızlıklar nedeniyle 1940'larda tasarımcılar yaptıkları tipografiyi elde çizmek zorunda kalırlar. Özellikle kitap kapaklarında, afişlerde ve dönemin siyasal partilerinin tanıtım afişlerinde karşılaşılan bu duruma sıklıkla rastlanmıştır. Hatta bu dönemin grafik ürünlerinde bu durumun sıklığı bunu dönemin dil özelliği olmaya vardırılmıştır. O günlerde grafik tasarımcıların yazı karakterlerini el ile çizerken karakterlerin anatomileri değişmiş, el ile çizilmiş bu karakterler kendileri olmaktan çıkarak, yerlerini kendi karikatürlerine bırakmalarına neden olmuştur.





Resim 3.11 Demokrat Parti seçim afişleri, 1946, 1954, 1954

Kaynak : <http://ibrahimsenaarvas.blogspot.com.tr/p/eski-secim-afisleri.html>



Resim 3.12 (Soldan Sağa.) CHP (1957), Hür Parti (1957) ve Cumhuriyetçi Millet Partisi seçim afişleri.

Kaynak : <http://ibrahimsenaarvas.blogspot.com.tr/p/eski-secim-afisleri.html>

1940'lı yılların en önemli isimlerinden biri olan Eli Acıman (bugün hala en büyük reklam ajanslarından biri olan Manajans'ın kurucusudur), ürün tanıtım çalışmalarıyla Türkiye'nin ilk reklamcılarındandır.

Grafik tasarım, 1946 yılında çok partili döneme geçiş ile birlikte yeni kurulan partilerin ve siyasi söylemlerinin tanıtımları için afişler kullanılmıştır. Bir kez daha toplumsal yaşam ve siyasi hayat grafik tasarımın ilgi alanını belirlerken, grafik tasarım da kendisini farklı bir alanda daha ortaya koymuştur. İllüstrasyonlarla başlayan siyasi afişler tipografik ifadelerle, amblemlerin kullanılmasıyla devam etmiştir.



Resim 3.13 Manajans'ın hazırladığı ilk reklam, Şen Şapka için yapılan tasarım, 1944,

Kaynak: [www.campaigntr.com](http://www.campaigntr.com)

1950 yıllarında grafik tasarım ve illüstrasyon gelişme göstermiştir. Mesut Manioğlu, Ayhan Akalp, Namık Bayık bu gelişmenin önemli isimleridir.



**Resim 3.14** Mesut Manioğlu, THY'nin Yaban Kazı Amblemi ve ürün reklamının yer aldığı gazete ilanı, 1961

Kaynak: [www.tasarimtarhi.wordpress.com](http://www.tasarimtarhi.wordpress.com)



İlerleyen tarihlerde Selçuk Demirel, Bülent Erkmen, Hakkı Mısırlıoğlu, Nazan Erkmen, Emre Becer gibi isimler illüstrasyonun gelişmesine katkıda bulunmuş isimlerdir.



**Resim 3.15** Selçuk Demirel, Çocuk öykü kitabı illüstrasyonu, Kaynak: Doğan Kardeş Kitaplığı, Yapı Kredi Yayınları



**Resim 3.16** Bülent Erkmen, Gösteri duyurusu afiş, Kaynak: [www.bek.com.tr](http://www.bek.com.tr)

1950 ve 1960'lı yıllarda çok partili dönemle birlikte Türkiye tekrar dışa açılmıştır. Yabancı yatırımların desteklenmesi sonucunda pazarlama olanakları artmış, gazete ve dergilerdeki reklamların sayısı artmış, gelişen ofset baskı teknikleriyle kitap basımı, afiş, gazete ve dergilerin sayıları artarken nitelikleri de değişmiştir.

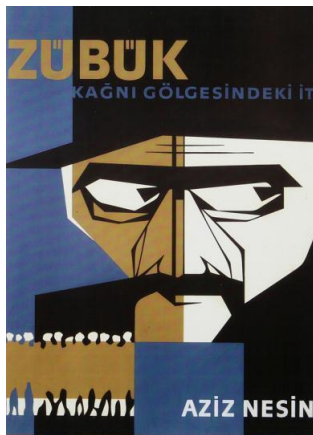
1950-1960 yıllarında bugünkü grafik tasarımın temellerinin atıldığı bilinir. Döneme özgü ekonomik hareketlilik, üretim ve tüketim malları reklam ve tanıtım alanlarında çeşitlilik, yeni ürünlere ve bu ürünlere yapılacak ambalaj tasarımlarıyla grafik tasarımın çalışma alanını genişletmiştir.



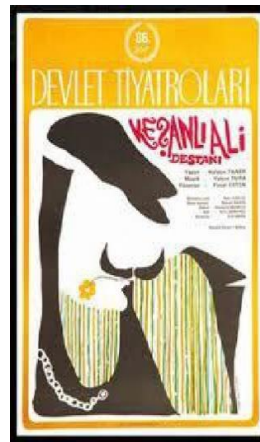
**Resim 3.17** Ürün tanıtımı amaçlı gazete ve dergi ilanları  
Kaynak: Türk Grafik Sanatı Tarihi, M.E.B

1 Kasım 1955'te Bakanlar Kurulu kararıyla kurulan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu 1957 yılında eğitime başlamış, 1962 yılında Grafik Sanatlar ders olarak okutulmuştur.

1968 yılında Yurdaer Altıntaş, Mengü Ertel, Sait Maden bir araya gelerek 'Türkiye Grafik Sanatçılar Derneğini kurmuşlardır. İki yıl sonra kapanan bu dernek, 1970'lerin sonunda Grafikerler Meslek Kuruluşu adıyla tekrar açılır. 1970'li yıllarda farklı kitle iletişim araçları devreye girmiştir. Televizyon yayınlarının başlamasıyla televizyon reklamları ve buna bağlı olarak storyboard çalışmaları kullanılmaya başlamıştır.



**Resim 3.18** Sait Maden,  
kitap kapağı tasarımı, Karikatür Yayınevi,  
1961  
Kaynak: Türk Grafik Sanatı Tarihi, M.E.B



**Resim 3.19** Mengü Ertel,  
tiyatro afişi,  
1962  
Kaynak: Türk Grafik Sanatı Tarihi, M.E.B





**Resim 3.20** Ürün tanıtımı basın ilanları.  
Kaynak: Türk Grafik Sanatı Tarihi, M.E.B

Önceleri ürünün fonksiyonlarını ortaya koymada illüstrasyonun yetersizliği kalması ve daha fazla zamana ihtiyaç duyulması, 1980’li yıllarda dışa açılma politikasıyla, ürün tanıtımında kullanılan görsel malzemeler ve yabancı ülkelerle yapılan etkileşim rekabeti arttırmıştır, bu da fotoğraf kullanımını yaygınlaştırmıştır.

### 3.2. 1970 Sonrası Türkiye Grafik Tasarımında Tipografik Dil

80 yıl öncesi makinesi olmayan her türlü sanayi ürününü başka ülkelerden alan ülkemiz de 1923 yılında yapılan İzmir İktisat Kongresi’nde alınan kararlar ile ekonomi hızla gelişmeye başlamış, 1927 yılında çıkarılan Teşvik-i Sanayi Kanunu ile sanayileşmede ilk adımlar atılmıştır. Bol miktarda bulunan hammaddeler fabrikalarda işlenen ürünler ülke içinde ve dışında satılmaya başlamıştır. Tarıma dayalı bir ekonomiye sahip olan ülkemiz önce tarıma dayalı sanayi kuruluşlarını kurmak ve ulaşım sorununu demiryolları yapımına hız vererek iğnesini, kumaşını üretemeyen bir ülke olmaktan hızla çıkıp sanayileşme yoluna girmiştir. Birinci 5 yıllık Sanayi Planı uygulamaya konularak Sümerbank Dokuma Fabrikası, Beykoz Ayakkabı Fabrikası, İzmir SEKA Kağıt ve Selüloz Fabrikası, Paşabahçe Şişe Cam Fabrikası ve Şeker Fabrikaları gibi önce fabrikalar devlet eliyle kurulmaya başlanmıştır. 1938-1942 yılları arasında ikinci 5 yıllık Sanayi planı 2. Dünya Savaşı nedeniyle uygulanamamıştır.

1950-1960 yılları arasında ekonomide devletin ağırlığı azalmaya başlamış bu yıllarda altyapı ve karayolları yapımına liman, enerji, inşaat projeleri uygulanmaya başlanmış, 1960 yılında kurulan Devlet Planlama Teşkilatı'nın kalkınma planları hazırlayarak bu planların uygulamaya konulması ile ekonomik ve sosyal kalkınmada planlı döneme geçilmiştir. Bu yıllarda Kamu iktisadi kuruluşları kurulmaya başlanmış, Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı (TPAO), Makine Kimya Endüstrisi (MKE), Devlet Malzeme Ofisi (DMO), Türkiye Kömür İşletmeleri (TKİ) gibi kurumlar oluşturulmuştur.

Sanayiye bağlı üretimin artması ticaretin gelişmesini de sağlamıştır. Ekonomik kalkınma ilerledikçe hizmet sektörü canlanmaya başlamış ve giderek ekonomide en fazla paya sahip olma karakteri kazanmıştır. Dünyada yaşanan krize bağlı olarak 1974 sonrası petrol fiyatlarının artmasına bağlı olarak hammadde fiyatlarının yükselmesi ile kısa vadelerle borçlanmanın enflasyonu arttırması ve dış ticaret dengesinin bozulması ekonomik bunalım yaşanması sonucu 1980 yılında alınan 24 Ocak kararları ile devletin özel sektöre sağladığı teşvikler ve olanaklar arttırılmış, böylece ekonomide dışa açılma süreci başlamıştır. Bu ülke ekonomisini giderek bölgesel ve küresel olarak etkilenmeye daha fazla açık hale getirmiştir. 1990'lı yıllara gelindiğinde yedinci 5 yıllık plan (1996-2000) ile bazı ekonomi sektörlerinin ve KOBİ olarak adlandırılan küçük ve orta ölçekli işletmelerin ön plana çıkması ve desteklendiğini görmekteyiz. Bu kuruluşları desteklemek potansiyellerini değerlendirmek için finans kurumu Eximbank kurulmuştur (Oğuz, 2013: 110).

Türkiye'de özetle açıklanan 1960 ve 1970'ler sonrasında hız kazanan sanayileşmeye bağlı olarak iletişim araçlarına duyulan gereksinim artmıştır. Ekonomik gelişimin istediği daha nitelikli işgücü arayışı grafik tasarım eğitiminde değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Resim eğitimi veren okullar kopyalayan bir grafik eğitimi anlayışını terk etmiştir. Yeni iletişim gereklilikleri doğrultusunda yapılanma sağlanması, 1970'lerin başında Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu'nun (UESYO) açılması yolunu açmıştır.

Batı toplumları tarafından yüzyıllarca kullanılması sonucunda içselleştirmiş olduğu Latin Alfabesi'nin farklı kullanım biçimlerini aramaya

gidecek kadar gelişmesi karşısında Arap Alfabesi ile yıllarca üreten Türkiye’de Harf Devrimi ile birlikte başlayan süreçte toplumun kendi yazılı tarihi ile ilişkisi bitmiş, yeni yazı sistemi sıfır noktasından oluşturulmuştur. Türkiye Harf Devrimi ile birlikte yazıyı yeni baştan öğrenmek zorunda kalmıştır.

Ülkemizde Ofset Baskı tekniği ile geç kullanılmaya başlanmasına rağmen, 1960’lar ile birlikte yurtdışından dört renk baskı yapabilen ofset baskı makineleri getirilmiş, bir süre bu tekniğe egemen iş gücü eksikliği nedeniyle getirilen makineler tek renk baskı için kullanılmışsa da zaman içerisinde, gelişmiş ülkelerdeki teknik yenilikler daha yakından takip edilir duruma gelinmiştir. 1964 yılında değişik yazı karakteri dizilerini başka yazı karakteri dizileri ile birlikte veya tek başına düzenlemeyi sağlayan Letraset tekniği, Batı ile eşzamanlı olarak Türkiye’de de kullanılmaya başlanmış, 1970’ler ile birlikte başlık dizmeye yarayan foto dizgi tekniği ve elektronik daktilolar da kullanılmaya başlanmıştır.

Modernizm ile eşzamanlı geçen dönemde el yordamıyla bu duruma alışmaya çalışan ülkede, dil ve dolaylı olarak da grafik tasarım bağlamında tipografik dil üzerine yeni bir sözün ortaya çıkmasının beklenmesi bir tarafa, Sait Maden’in de kimi kitap kapağı tasarımlarında rastlandığı gibi; Modernizm’in kuramını değil ancak biçimsel özelliklerini üzerinde taşıyan grafik tasarım ürünleri dahi reformcu ve seyrekdir (Resim 3.21).

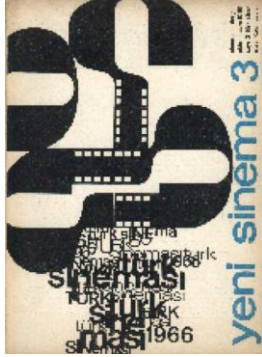


**Resim 3.21** Sait Maden, kitap kapağı, 1960’lar

Kaynak: <http://www.nadirkitap.com/dostoyevski-den-sartre-a-varolusculuk-walter-kaufmann-kitap2729911>.

Grafik tasarımcı Sungu Çapan, dışarıda Post-Modernizm’in kendi anlam arenasını betimlemekte olduğu, dil ve dile yaklaşım biçimlerinde kuramsal çalışmaların yapıldığı sırada Türkiye’de 1966 yılında yayımlanan Yeni Sinema dergisinin bir sayısı için yaptığı tasarımda Letraset tekniğinin

sunduğu olanaklar ölçüsünde gerçekleştirdiği çizimdeki tavrı tipografiye bir dil olarak yaklaşılması boyutudur (Resim 3.22). Bu dil yaklaşımına Sait Maden'in üretimi dışında ülkemizde daha önce pek rastlanmamıştır.



**Resim 3.22** Sungu Çapan, dergi kapağı, 1966

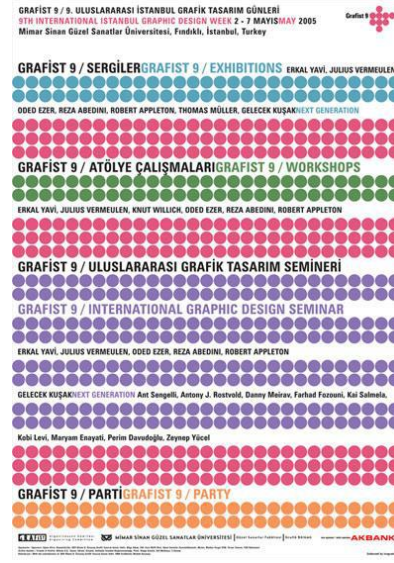
Kaynak: <http://www.simurg.com.tr/tr-tr/urun/dergi-sureli-yayin/166309/yeni-sinema-sinema-dergisi-turk-sinemas-ozel-sayisi-sayi-3.aspx>

1970'ler, kapitalizmdeki dönüşümler ile ilişkili iletişim araçlarının gelişmesine sahne olmuştur. Sınırlı olarak başlayan televizyon yayınları, reklamcılığın modern bir kimlik oluşturma yolunda ivme kazanmasını sağlamıştır (Çankaya, 2008; 153). Bu yıllarda grafik tasarımının anlatım dili Türkiye'de genel olarak illüstrasyon üzerinden ilerlemiştir. 1980'lerde artan iletişim sonucunda dışarıda üretilmiş olan işlerle daha eşzamanlı ve yakın ilişkiler kurulmuştur. 2000'lere gelindiğinde tasarımcılar Post-Modern üretim ile yüz yüze kalmıştır. Türkiye'de geçmişten gelen eksikler de işin içine katılırsa Modernist bir grafik tasarım anlayışından söz edilmesini sağlayabilecek kadar ürün koyulamamış Post-Modernizm bir şeyin yerine alternatif olarak gelmemiş; kendini doğrudan var etmiştir.

1980 sonrasında dış dünyaya açılım hız kazanmış, serbest piyasa ekonomisi reklam ajanslarının önünü açmıştır. Bunun üzerine çok uluslu şirketlerle ortaklıklar yapılmıştır. Böylece farklı ülkelerin grafik sanatı etkileşimleriyle birlikte iş hacmi artmış, artan talepleri karşılamak üzere de sadece tasarım işleriyle uğraşan grafik tasarım ajansları kurulmuştur. Gelişen medya araçları ile reklam ajanslarının görevleri artmış ve reklam dışında da tasarım işlerine ihtiyaç duyulmuştur.



**Resim 3.23** Sait Maden, kitap kapağı tasarımı.  
Kaynak: photoshopmagazin.com/dergi/2006/10/turk\_grafik\_tasarim\_kulturunun\_mimari\_sait\_maden.html  
Kaynak: www.grafist.org/



**Resim 3.24** Erkal Yavi, Grafist 9 seminer duyuru afişi tasarımı.  
Kaynak: photoshopmagazin.com/dergi/2006/10/turk\_grafik\_tasarim\_kulturunun\_mimari\_sait\_maden.html

1980'lerde, grafik tasarım disiplininin anlatım dilindeki yenilik, tipografinin kendi başına bir dil olarak varlığını daha genel bir alana yayması, bu duruma bağlı olarak, birkaç *auteur*<sup>30</sup> tasarımcı haricinde genel üretimde, Post-Modernizm'in kendi içerisinde her şeyi kabul eden dili, varlığının arkasında yatan nedenlerden bağımsız ve taşıdığı görsel dil özelliklerinin kopyalanması yoluyla grafik tasarım üretiminde var olmuştur. Tipografik dilin illüstratif anlatımın alternatifi olarak bir var olma önerisi getirmesine bağlı olarak denenmeye başlanması yanı sıra, tipografi üzerinden üretim yapan bazı *auteur* tasarımcıların Türkiye'de grafik tasarım dünyasında gördüğü genel kabulün ardılı olarak, grafik tasarım üretimi yapan geneli yönlendirici etkilerini de kapsar.

1980'ler ile değişen ekonomik ortam insanları satın almaya ikna etmek için, pazarlamaya bağlı tanıtım alanında, yeni olanın kullanılmaya başlanması iyi bir konum edinmiştir. Gazete ilanlarında, o zamana kadar genel kabul görmüş ve tasarımcıların ancak yerleşik bir yapının sınırları içerisinde ufak bazı farklar ile birbirinden ayrılan tasarımların alternatifleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

<sup>30</sup> Birey olarak yarattığı tasarımda kendisini ifade eden, yaratısında biçim olarak diğerlerinden ayrılan.





**Resim 3.25** Emre Senan, gazete ilanı, 1988  
Kaynak: <http://www.emresenan.com/>

Karikatürist kökenli bir tasarımcı olan Emre Senan'a ait olan bu gazete ilanı (Resim 3.25), Herb Lubalin'in 1960'ların sonunda geliştirdiği tipografik ekspresyonizm anlayışına paralel bir rota izler. Emre Senan, bu ilanın konusu olan yeni bir mağazanın açılış duyurusunu iletirken, tipografik öğeleri el yazısı ile oluşturmuş, karikatürde hareketi temsil etmek için yaratılan yardımcı çizgileri ilanın başlığında kullanarak, tipografinin hareket kazanmasını sağlamıştır. 1980'lerde Bülent Erkmen'in üretiminde Tipografik Ekspresyonizm'in kelime ve imgelerin birbirlerinin yerlerini alabileceğine ilişkin yaklaşımı doğrultusunda, süslemeden uzak bir tasarım anlayışı ile karşılaşırız. Bu süslemeden uzak durma çabası, onu yazının ağırlıklı olduğu ve etkin olarak tasarımda kullandığı bir grafik anlatım diline götürmüştür. Bülent Erkmen'in, sözlü dil ile kendi gramerini birleştirme olanakları doğrultusunda kendi dili için, yine oluşturduğu denetim aygıtlarını uygulamaya sokarak varmayı hedeflediği yalın dil, Türkiye'de dilin özümlenme ve içselleşme sürecinin ilerlemesi, tipografi ile yapılmış denemelerin kendilerini algılayacak kitleye sahip olmasını ve böylelikle de yeni gelişen bu durumun farkındaki az sayıda tasarımcı için yeni deneme alanlarını ortaya çıkarmıştır.

Bülent Erkmen'in 1989 yılında tasarladığı Jan Garbarek konser duyuru afişinde gösterenden gösterilene dönüşen yazı ile, asıl gösterilen olan caz müziği kavramı arasında yeni ve sözel dilin kendisine gönderme yapan Erkmen'in gereksiz bütün tasarım öğelerinden arınmış bir bütün oluşturarak çözüme ulaşmak yönelimini gösteren ve eğitim olarak yapıçözümcülükten çok

tipografik ekspresyonizme yakın bir duruşa ait bir tasarım olarak dikkati çeker (Resim 3.26).



**Resim 3.26** Bülent Erkmen, afiş, 1989

Kaynak : <http://sammlungen-archiv.zhdk.ch/view/objects/asitem/People@7356/2/title-asc>

Erkmen'in yalın tasarım dilinin oturmaya başladığı 1980'ler arasında ürettiği, Hotel Myndos ve Drugstore logo tasarımları (Resim 3.27 ve 3.28), Erkmen'in harflerin geometrik yapılarına yaptığı müdahaleler, okunma ile ilgili herhangi bir soruna yol açmaksızın yazının görüntüleşmesine yol açmaktadır.



**Resim 3.27** Bülent Erkmen, logo, 1989

Kaynak: <http://www.bek.com.tr/#>



**Resim 3.28** Bülent Erkmen, logo, 1989

Kaynak: <http://www.bek.com.tr/#>

Latin Alfabesi'ne geçişin ardından, uzun bir süre ülkemizde az sayıda örnek dışında yazı karakteri tasarımı yapılmamıştır. Bu konuda Emin Barın'ın arap alfabesini kaynak olarak ürettikleri veya Sait Maden tarafından kitap kapağı tasarımları için ürettiği tasarımları anmak doğru olacaktır. 1990'dan itibaren bilgisayarın tasarım dünyasında etkin olarak varlığının hissedilmesi, dünyada üretilmiş olan yazı karakterlerine kolay erişebilme olanağı yeni yazı karakteri üretilme işi ile ilgilenilmemiş olmasının başlıca nedenlerindedir. Türkçe karakterlerin, Latin yazı karakterlerine eklenerek dile uygun hale getirilmesi dahi uzun süre tipograflar tarafından değil Tipografi bilgisinden habersiz yazılımcılar tarafından gerçekleştirilmiştir. 1985 sonrası gelişen bilgisayar yazılımları ile birlikte amatör yazı karakterlerinde batılı amatörlerin yaptıkları tasarımlar artmış, bu tasarımların kolayca İnternet yolu ile

edinilebilmesi nedeniyle Türkiye’li amatörlerin de batıdaki amatörlerce üretilen yazı karakterlerini kullanmaya başladıkları görülür.



**Resim 3.29** Bülent Erkmen, “Mimar-lar” kuruluşu için logo, 1989  
Kaynak: <http://www.bek.com.tr/#>

Erkmen’in Hotel Myndos ve Drugstore gibi logo tasarımları için tasarladığı harfler yazı karakterine dönüştürülmemiş olmakla beraber, Batı’da bu dönemde üretilmiş olan yazı karakterlerinin Arketipal harfi reddeden, anlatımcı ve figüratif yapısına ait özelliklerini üzerinde taşır. 1980’lerde ticari anlamda yazı karakteri olamamış ve anlatımcı bir yaklaşım ve Arketipal harf yapısını reddeden bir başka tasarım da Uğurcan Ataoğlu ve Serdar Benli’nin 7. Grafik Ürünleri Sergisi tanıtım malzemelerinde kullanılmak için yapmış oldukları tasarımıdır (Resim 3.30). Bu tasarım da anlatımcı bir tutuma sahiptir ve figürleşen harfler yerine, direkt olarak grafik tasarım üretiminde kullanılan araçların görüntüleri harflere dönüşmektedir.



**Resim 3.30** Uğurcan Ataoğlu – Serdar Benli, logo, 1987  
Kaynak: [http://acikradyo.com.tr/default.aspx?\\_mv=prn&aid=6404](http://acikradyo.com.tr/default.aspx?_mv=prn&aid=6404)

Dil farklılığı ve çeşitliliğinin öne çıktığı 1980’lerde söze müdahaleleri görsel formlara yaptıkları müdahaleler ile gerçekleşen tasarımcıların dönemin çoğulcu yapısının ve subjektif yaklaşımların sonucu üretimlerde çeşitlilik oluşmuştur. Anlatım dilinde Minimal öğeleri kullanarak çatı oluşturan Bülent Erkmen, tasarımlarında geometrinin olabirliklerinden yararlanmıştır. Aynı zaman diliminde Sadık Karamustafa’nın tasarımı oluşturan öğelerin rastlantısal

ilişkilerini etkili bir şekilde kullanarak kendi anlatım dilini oluşturma çabası görülmektedir. Sadık Karamustafa'ya göre 1970'li yıllar ile 90'lı yıllar arası Türk grafik tasarımının kendini ispatlama yılları olarak kabul edilmelidir (Karamustafa-Ödekan, 1999: 82).

Sadık Karamustafa'nın 1980'lerde yaptığı kimi işlerinde anlatımı tipografi ile kurgulayıp değişik malzemeler ve olanaklarını kullanırken illüstratif anlatımı kullanıp, konunun gerekleri içerisinde el yazısını da kullanmıştır. Bunu yaparken mükemmellik ile bir hesaplaşma içerisinde olmamıştır. 1989 yılında Miles Davis afişinde olduğu gibi yapı çözümçülük anlayışı içerisinde imge ve tipografiden birlikte yararlanmıştır (Resim 3.34).



**Resim 3.31** Sadık Karamustafa, afiş, 1989

Kaynak: <http://sammlungen-archiv.zhdk.ch/view/objects/asitem/Objects@10943/16>

Kaynak: [http://tr.wikipedia.org/wiki/8.\\_Uluslararası%20İstanbul\\_Film\\_Festivali](http://tr.wikipedia.org/wiki/8._Uluslararası%20İstanbul_Film_Festivali)



**Resim 3.32** Sadık Karamustafa, afiş, 1989



**Resim 3.33** Sadık Karamustafa, logo, 1989

Kaynak: <http://www.karamustafadesign.com>

Kaynak: <http://a-g-i.org/member-work/work/245>



**Resim 3.34** Sadık Karamustafa, afiş, 1989

Sadık Karamustafa'nın 1980 yıllarında ürettiği biçimsel özellikleri ile öne çıkan üretimleri 1995-1996 yıllarında Kaynak Yayınları için hazırladığı Yeryüzü Şairleri kitap dizisinin kapak tasarımlarında görüntü ve tipografinin birbirleri ile etkileşimi sürecinde okuyucuya verilmek istenen mesajlardan en objektif olanları en okunaklı katman üzerinde yer alırken, diğer katmanlar ise şairin kimliği ve şiirin niteliği ile ilintili olarak kurgulanmış, alternatif okumalara açık olan mesajları içerir.



**Resim 3.35** Sadık Karamustafa, kitap kapakları, 1995-1996

Kaynak: Süleyman Demirel Üniversitesi Kitap Kapağı'nda Grafik Tasarım Öğelerine ve İlkelerine Kuramsal Bir Yaklaşım, Nazan DÜZ, Yüksek Lisans Tezi



**Resim 3.36** Bülent Erkmen, "Resmin Tipografisi, Tipografinin Resmi" isimli multivizyon gösterisi, 1990

Kaynak: <http://www.bek.com.tr/#>

Stuttgart Avrupa Tipografi Sempozyumu için Bülent Erkmen'in 1990'da Tipografi'nin Multivizyon Gösterisi adlı çalışmasında (Resim 3.36)



şair-yazar Ahmet Haşim'in tek bir siyah-beyaz portre fotoğrafı ve Enis Batur tarafından yazılmış ve Ahmet Haşim'in bu fotoğraftaki yüzünü tanıtan farklı iki öge içeren bir metin bulunmaktadır. Görüntü ve yazının aynılığı ilişkisini gösterim de aynı metin farklı yazı karakterleri ile yazılırken, aynı yüz de farklı resimleme karakterleri ile resimlenmiştir. Tümdengelim şeklinde yapılan bu çalışmada, bütün bu değişkenlerin beraberliğinin kurgusu, izleyicinin imge-yazı aynılığı hakkında dikkatini çekmek için yapılmıştır. Erkmen'in 1994 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfınca düzenlenen 22. İstanbul Festivali için tasarladığı tanıtımlarda da yapı çözümcü yaklaşımını görmekteyiz. Festivalin her bir etkinliği için tasarladığı tanıtım malzemelerinde görseller bu etkinliği temsil edici bir işarete dönüştürülmüş, tüm üretilen ürünlerin yan yana gelmesi durumunda tekrar yazı özelliğini kazanan İstanbul sözcüğünü oluşturan heceleri, tipografik elemanlar ile katmanlandırılarak kurgulanmıştır.

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

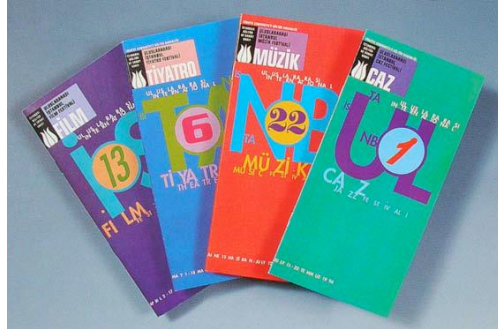
Erkmen'in bu yenilikçi tavrı, grafik tasarım ürününün bağlı olduğu programın gerektirdiği iletişim sorusuna çözüm bulurken, bir yandan da tasarımın kendi problemlerine yanıt aramayı ihmal etmeyen tavrı çerçevesinde, dönemsel sorulara dönemin içinden değil, kendi sözlüğünü kullanarak çözüm aramasından kaynaklanır. Resmin Tipografisi, Tipografinin Resminde olduğu gibi, 1994 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği 22. İstanbul Festivali için tasarladığı tanıtım malzemelerinde görülen yapı çözümcü yaklaşım da Erkmen'in kendi sözlüğünden türemiştir. Yapıçözümcülüğün imge ve tipografi arasında yarattığı katmanlı yapı, bir seri olarak tasarlanmış bu iş özelinde, festival kapsamındaki her bir etkinlik için bu etkinliği temsil edici bir işarete dönüştürülmüş, ancak serinin diğer unsurları ile yan yana gelmesi

durumunda tekrar yazı özelliğini kazanan İstanbul sözcüğünü oluşturan hecelerin, programın diğer tipografik elemanlar ile katmanlandırılması şeklinde kurgulanmıştır (Resim 3.37 ve Resim 3.38).



**Resim 3.37** Bülent Erkmen, dizi afiş ve broşür tasarımlarından, afişler, 1994

Kaynak: <http://www.bek.com.tr/#>



**Resim 3.38** Bülent Erkmen, dizi afiş ve broşür tasarımlarından, broşür kapakları, 1994

Kaynak: <http://www.bek.com.tr/#>

Bülent Erkmen'in, Sevim Burak'ın Yanık Saraylar başlığı altında toplanmış, hikaye formundaki metinleri için ürettiği küçük kitap tasarımları, aldığı eleştiriler nedeniyle, yazarlık kavramına karışan ve en çok tartışılan olmuştur. Yanık Sarayları tasarlamasının ardından, Tasarımcı Nedir haline dönüşerek Türkiye'de uzun süre tartışılmıştır. Yazarlık kavramına Post-Modern dünyanın yaklaşımı ile Erkmen'in üretimi arasında varlığından sözü edilen paralellik, özellikle 1980 sonrası Cranbrook Akademi'de yapılan çalışmalarda görülen, tasarımcının eyleminin problem çözmekten öteye giderek, kişisel bir yaklaşımla beraber metnin aslında var olmayan içeriğine eklenerek yazarlık yapma noktasına gelme durumunda da, Erkmen tasarıma problem çözme yaklaşımından vazgeçmez. Erkmen tarafından, manuscript ile

kitabın kendi başlarına ne olduğunun ve birbirinden farklılıklarının; kitabın bileşenlerinin yapısının, tipografinin ve diğer tüm tasarım öğelerinin farkında olarak tasarlanmış olan Yanık Saraylar; Sevim Burak'a ait olan metin, ilişki içerisine gireceği okuyucu göz ardı edilmeden sahnelenmiş halidir (Rock, 1996: 55).

Bu sahneye koyma girişimi sırasında rol almış olan yazı karakteri, kapak deseni<sup>31</sup> gibi unsurlar, kitapların girişinde yer alan künyede yer almıştır. Erkmen'in, Sevim Burak'ın Yanık Sarayların önceki basımlarında metin içerisinde majiskül ve miniskül yazı farklılaşmaları, farklı puntolar ile dizilmiş miniskül harflerin kullanımına dönüştürmesi gibi bir tasarım olgusunu ilgilendiren kararları,

*“Temel yapısı küçük harf olan bir metinde bazı cümle yada kelimelerin büyük harfle yazılmasının Sevim Burak metnindeki sesi, haykırışı yeterince ortaya çıkartmadığına, bu sesin ancak küçük harfin yer yer büyümesiyle çıkabileceğine inanıyorum. Metnin içindeki sesi gösterebilmek, görünür kılmak için a'nın A olduğu yerlerde a büyütüldü ve a olarak kullanıldı. Örneğin ben, ben oldu ve bence o zaman Sevim Burak'ın sesi daha da duyuldu”*

Bu sözleri Erkmen'in tipografi ile yazı arasındaki var olan bağı yeniden inceleme girişimidir

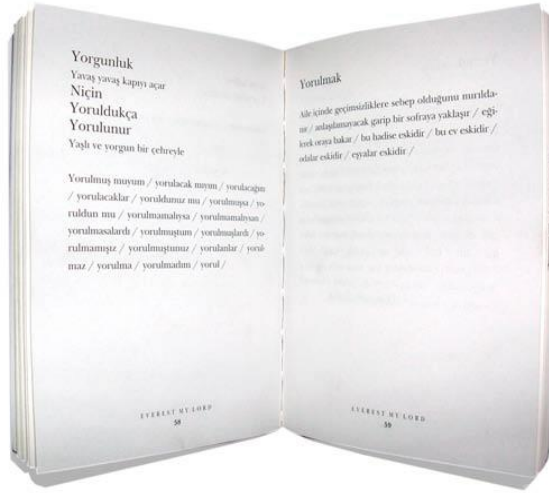
([www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1994/3/5/21.xhtml](http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1994/3/5/21.xhtml)).

1980'lerden sonra, Türkiye grafik tasarımında eğilim genel olarak Post-Modernizm'in kuramından bağlantısız; sadece görsel kodları kullanma yönündedir. Tasarımcının, herhangi bir zorunluluğa tabi olmadığı bu çoğul ortamda, ortak bir dilden söz edilemez.

---

<sup>31</sup> Erkmen tarafından tasarlanan Sevim Burak kitaplarının kapaklarında, yazarın izlediği kendisine özgü yazım yöntemine gönderme yapan bir ilişki kurulmuştur ve künyede yer alan “kapak deseni” maddesi, burada kullanılan malzemeyi tanımlar.





Resim 3.39 Bülent Erkmen, “Everest My Lord” kitabından karşılıklı sayfalar, 1997

Kaynak: <http://www.bek.com.tr/#>



Resim 3.40 Savaş Çekiç, afiş, 1998

Kaynak: <http://savascekicdesign.com/portfolio/kirkbir/>

Türkiye’de tasarımcılar bu dönemde daha çok işlerin nasıl görüldüğü üzerine düşünmüşlerse de bu dönemde üretilen kendi dilini ortaya koyabilen iyi üretimler de vardır. Bu iyi işlerden birisini de Uğurcan Ataoğlu’nun 1990 yılında, Grafikerler Meslek Kuruluşu’nun yıllık sergisinin tanıtımı için ürettiği broşürde görmekteyiz (Resim 3.41). Bu sergi için serginin gerçekleştirildiği yer ile tanıtım malzemelerinde kullandığı simgelerin kullanımı arasında ilişki kurmuştur. 1990 sonrası Türkiye’de Bilgisayar Teknolojisi ve yeni yazılımların çoğalması Letraset, foto dizgi, tipo baskı araçlarını kullanım dışı bırakmıştır. İnternetin yaygın olarak kullanımı Türkiye’deki Grafik Tasarımcıların dünyada üretilen tipografi ürünlerindeki gelişmeleri araştırmasını kolaylaştırmıştır.

Bilgisayar teknolojisine daha yakın olan Türkiyeli yeni kuşağın ürettiği işlerde tipografik dile yaklaşım, Post-Modernist dönemde üretilmiş yazı karakterlerinin bilgisayar programları ile formlarının bozulması şeklinde gelişmiştir. Bu dönem de tipografide izlenen gelişim imgeleşmeye doğru gitmektedir.



**Resim 3.41** Uğurcan Ataoğlu, broşür,  
1990

Kaynak: <http://www.nadirkitap.com/10-grafik-urunler-sergisi-takvim-afis-kitap2799460.html>



**Resim 3.42** Murat Yılmaz, afiş,  
1995

Kaynak: Türkiye Sanat Yıllığı, Sayı: 5,  
Kaynak: <http://yetkinbasarir.com/posters.html>



**Resim 3.43** Yetkin Başarır, afiş,  
1998

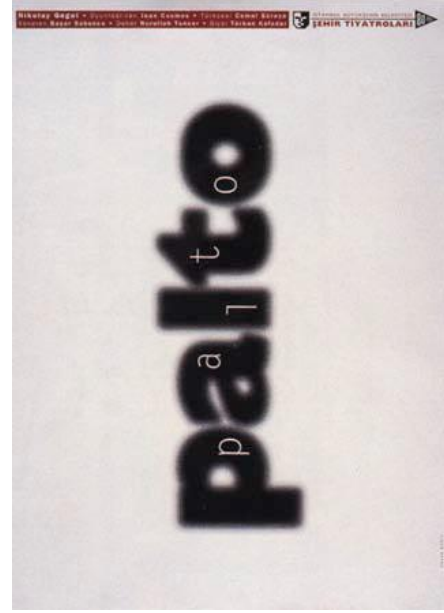
Türkiye’li tasarımcılar 1990 sonrasında dünyada üretilen tasarımlarla etkileşim içerisinde olduğu için kullandıkları dilde fark edilir bir değişim başlamıştır.



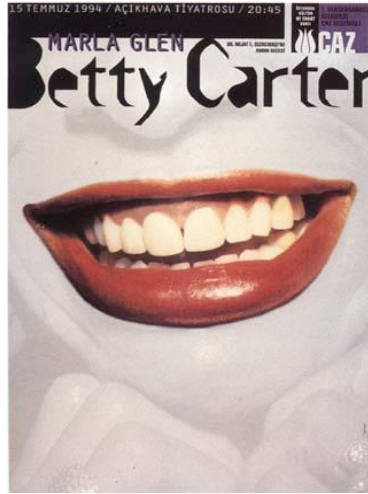
**Resim 3.44** Esen Karol, afiş,  
2000

Kaynak: [http://www.tiyatroyunevi.com/index\\_tr.html](http://www.tiyatroyunevi.com/index_tr.html)

Kaynak: <http://sammlungen-archiv.zhdk.ch/view/objects/asitem/People@8549/58>



**Resim 3.45** Savaş Çekiç, afiş,  
1995



**Resim 3.46** Yeşim Demir, afiş,  
1994

Kaynak: [www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1994/7/17/14.xhtml](http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1994/7/17/14.xhtml)

Değişimin yaşandığı bu dönem tasarımcılarından Yurdaer Altıntaş'ın Uluslararası Film Festivali'nin Unutulmaz Yönetmenler bölümü için tasarladığı afişlerinde, gerçekleşebilen en az öge ile ürettiğini, ilgili yönetmenin sinemaya karşı tutumunu, tipografi üzerinden aktararak çözümlendiğini bazen de imge ve tipografinin aralarındaki bağı kopartıp diğerini ayrıcalıklı konuma geçirmeden afişlerini tasarlamıştır.



**Resim 3.47** Yurdaer Altıntaş, afiş,  
1999

Kaynak: <http://sammlungen-archive.zhdk.ch/view/objects/asitem/Objects@10784/11>



**Resim 3.48** Yurdaer Altıntaş, afiş,  
2005

Kaynak: <http://sammlungen-archive.zhdk.ch/view/objects/asitem/Objects@10792/30>

Benzer bir dil kullanımı Tarih Vakfı için 2000 yılında yayınlanan İstanbul dergisine kapak tasarımı üreten Haluk Tuncay'ın üretiminde sözcük ve harflerin kullanımı açısından sözel dil ile tipografik dilin ilişkisine olan ilgiyi izlemekteyiz.



**Resim 3.49** Haluk Tuncay, dergi kapağı,  
2000

Kaynak: <http://www.kabalci.com.tr/tarih-vakfi-yurt-yayinlari/kolektif/istanbul-dergisi-sayi-40-2880000085744.htm>

Tipografik dilin yapısı konusunda 1990’lardan sonra gösterdiği çabalar ile yalın tasarımlar yazı karakterleri aracılığı ile resimsel bir yapı oluşturma yolu yerine konunun içeriğine düzeltici şekilde yaklaşımı seçen Bülent Erkmen Kedi Film Yapım için 2001 yılında tasarladığı logo üzerinden örneklenebilir (Resim 3.50).

# KEEDİİİ

**Resim 3.50** Bülent Erkmen, logo,  
2002

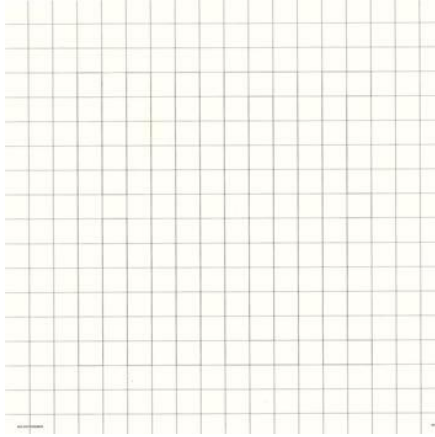
Kaynak: <http://www.bek.com.tr/#>

Bülent Erkmen 2004 yılında, Aries dergisindeki röportajda, sorulan; ‘Grafik anlatımda genel olarak harfe, alfabeye, buradan da tipografiye ve tipografiden yola çıkan kompozisyonlara özel bir yatkınlığın olduğu söylenebilir mi? Senin için harfin, kelimenin anlamı, sesi bir tasarım unsuru olabilir mi?’ sorusu için Aries dergisinde yaptığı sayfa tasarımında, cevabı kendi ürettiği işaretleri bir meta durum içerisinde bir araya getirerek işaretlerin temsil ettikleri anlamlarını yitirmeden okuyan ile buluşmasına olanak verir, işaretlerin bir arada kullanımı ile yeni bir bütün oluşturur. Soruya cevap vermeyen bu bütünü oluşturan işaretler bir araya gelerek yabancılaşma yolu ile işaret olmaktan sözcüklere dönüşür, sonra yeniden işaret olurlar.



**Resim 3.51** Bülent Erkmen, Aries dergisi için yaptığı söyleşi, 2004

Kaynak: <http://www.bek.com.tr/#>



**Resim 3.52** Bülent Erkmen, 'AGI, Pontrensina 1999'da '4 Harfli Sözcük' projesi için, 'Hide', 1999

Kaynak: <http://www.bek.com.tr/#>

Bülent Erkmen'in tasarımlarında rastlanılmasına alışılmış olan ve izleyicisine gördüğünün yanı sıra görünenin anlamı üstünde düşünmesi, izleyiciyi tasarım içine dâhil etme önerisi getiren, tasarımın anlamını izleyici ile birlikte oluşturan yapılara yer vermesidir. Erkmen'in bu rastlanılan özelliği, 'AGI, Pontrensina 1999'da' '4 Harfli Sözcük' projesi için verilen, Türkçede anlamı saklanmak olan *hide* kelimesini çok ince çizgiler kullanarak oluşturduğu bir grid sistemi içerisine saklaması gibi sözel dil ile oynanmış bu çalışmasında da göze çarpmaktadır.

Yetkin Başarır'ın 2001 yılında 7. Uluslararası İstanbul Bienali için hazırladığı afiş tasarımında, yarattığı kare bölmelere serginin adını ve sergiye



katılan sanatçıların adlarını yazmış, isimlerin kutulara sığmayan bölümünü bir alt satıra yazarak dil üzerinde oynamıştır. Bölünmüş olan isimler işaret haline dönüşerek yazının iki ayrı boyutuyla afişe bakanda ilgi ve çekim uyandırır (Resim 3.53).



**Resim 3.53** Yetkin Başarır, afiş, 2001

Kaynak : <http://yetkinbasarir.com/posters.html>

2005 yılında Bulutsuzluk Özlemi adlı grubun Irak'taki savaşı konu alan Felluce/Bağdat albümünün CD kapağında Bülent Erkmen buruşturulmuş bir kağıdın gölgeleri ile oynamış, aynı gölgelerin imgeleşmiş halini CD'nin üzerinde de kullanarak tipografide yeni bakışlar oluşturma serüvenini sürdürmüştür (Resim 3.54).



**Resim 3.54** Bülent Erkmen, CD kapağı, 2005

Kaynak : <http://www.music-bazaar.com/turkish-music/album/603787/Felluce-Bagdat>

Türkiye’de yazı karakteri üretimi ile ilgilenen çok az tasarımcı bulunur. Bu tasarımların tipografik dile katkısının çok olduğunu söyleyememekle birlikte, kimi zaman iyi örneklerle de karşılaşırız. Bu örneklerden biri de Yetkin Başarır’ın Proje 4L’nin kurumsal kimliği için tasarladığı yazı karakterinde harflerin gövdelerinde değişiklikler yapmasıdır. Daha önce de bir takım benzer çalışma yapanlar olsa da bu çalışmalar sadece tasarımı yapılan kuruma özgü çalışmalarla sınırlı kalmıştır. Başarır ise kurumsal kimlik için tasarladığı karakterleri ileride başka alanlarda da kullanmak için alfabe ve işaretlerin bütününi tasarlamıştır (Resim 3.55 ve Resim 3.56).

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

**ArtVARIUM**

Resim 3.55 Yetkin Başarır, “Proje 4L” ve “Artvarium” logoları, 2005  
Kaynak : <http://yetkinbasarir.com/>

A B C D E F G  
H I J K L M N  
O P Q R S T U  
V W X Y Z  
a b c d e f g  
h i j k l m n  
o p q r s t u  
v w x y z

Resim 3.56 Yetkin Başarır, “Proje 4L” logosunda kullanılan yazı karakteri, 2005  
Kaynak : <http://yetkinbasarir.com/>

Yetkin Başarır’ın 2000 yılında Deri Sanayicileri Derneği’nin logosunu tasarlarırken *D* harfinin yapısına yaptığı eklentiler ve bu harfi belirli bir boşluk bırakarak tekrar kullanmasının ardından belirtilen *S* harfi ile logoyu ve Deri



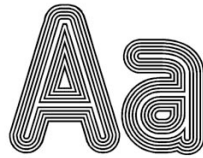
imgesini oluşturmuştur. Böylelikle *DSD* harflerinin ortaya çıkan şekli imgesel bir bütün oluşturmaya yetmiştir (Resim 3.57).



**Resim 3.57** Yetkin Başarır, logo,  
2000  
Kaynak : <http://yetkinbasarir.com/>

Başarır ayrıca 2004 yılında 10 farklı kalınlıkta ve her biri kendi başına kullanılabilme özelliğine sahip bir yazı karakteri tasarlamıştır. Tasarladığı yazı karakterinde harflerin et kalınlığının yüksekliklerini de değiştirmiştir. Böylelikle yazı karakterini kullanacak olana istediği kadar kalınlıkta karakteri üst üste koyarak yeni bir yazı karakteri oluşturabilme olanağı sağlamıştır (Resim 3.58).

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

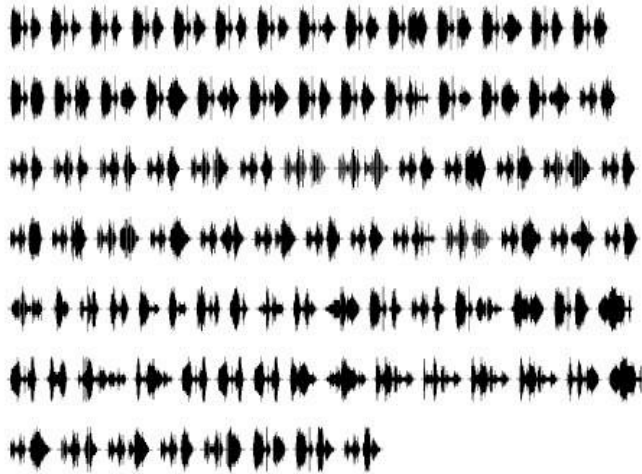


**Resim 3.58** Yetkin Başarır, yazı karakteri,  
2004  
Kaynak : <http://yetkinbasarir.com/>

Tipografik dil üzerine bir başka yorum, Faruk Ulay tarafından tasarlanan Cyphers seti aracılığı ile yapılmıştır. Faruk Ulay, dokuz ayrı yazı karakteri tasarlamış ve bunları Cyphers ana başlığı altında toplamıştır. Cyphers üyelerinden Circulus ve Cubitus gibi bazıları ortak ve Resonus gibi bazıları da

kendilerine özgü çıkış noktalarından hareket edilerek üretilmişken; bu başlık altında toplanan yazı karakterlerinin ortak noktası, okuma davranışına hizmet etmenin çerçevesi dışına çıkarılmış olmasıdır. İlk bakışta kullandığımız dil ile ilişkilendirilmesinde güçlük çekilebilecek olan bu karakterlerdeki harfler, Latin alfabesinden yola çıkılarak tasarlanmıştır ve bütünde Türkçeye özgü harflerin kendi yapılarına dönüştürülmüş karşılıklarını da içerir. Cyphers başlığının altında toplanmış olan yazı karakterleri, Türkçe yazı karakterleridir. Bu yazı karakterleri, imge ve tipografi ilişkisi hakkında tasarımcısının ifadelerini gösterir (Ulay, 1994: 7-8).

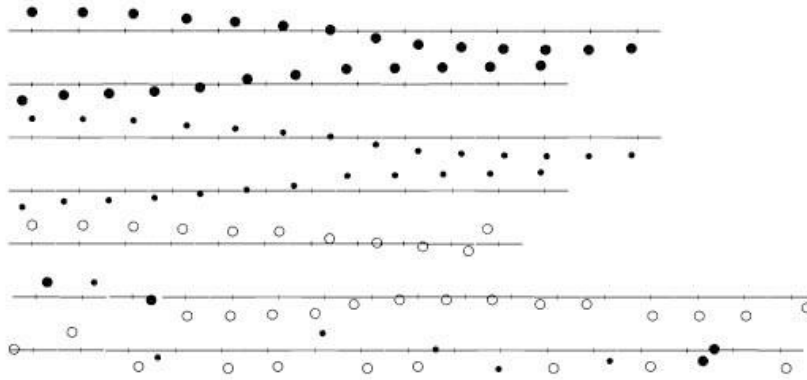
Ulay, Resonus yazı karakterini tasarlarken ses dalgalarının görüntülerinden faydalanmıştır: Her harf, rakam ve işaret okunurken çıkan sesin kayıt edildikten sonra grafik haline dönüştürülmüş görüntüsü, o harfi temsilen yazı karakteri içerisindeki yerini alır. Yazı karakteri, rakamlar ve özel işaretlerin yanı sıra, harflerin majiskül ve miniskül hallerini de içerir. Karakterde gördüğümüz ses dalgalarının oluşturulması sırasında ) işareti *kapa parantez*, ; işareti *noktalı virgül* gibi normalde olduğu gibi okunurken; majiskül ve miniskül farklılığını oluşturabilmek için ise harfler başlarına büyük ve küçük tanımlamaları eklenerek okunmuşlardır. Örneğin, Ğ harfini oluşturan ses dalgası görüntüsü için *büyük yumuşak g* yazısı okunarak kaydedilmiş, ğ için ise *küçük yumuşak g* yazısının sözel karşılığı kaydedilerek grafiğe dönüştürülmüştür (Resim 3.59).



**Resim 3.59** Faruk Ulay, "Resonus" yazı karakteri, 1994

Kaynak: Faruk Ulay, Yazılamamış Bir Tarih Kitabı İçin Dipnotlar, Harf yayınevi, 2000

Circulus yazı karakterinde harflerin yerlerini bıraktığı karakterlerin temelini bir daire, sözcüğün yatay düzlemde devam ettiği yere kadar ilerleyecek olan sürekli bir çizgi ile bu çizginin üzerinde yer alan kısa dikey çizgiler oluşturur (Resim 3.60). Çizgiler, sözcük boyunca kesin olarak ilerlerken, daireler ile çizgi arasındaki konum ise harfin ne olduğuna göre değişmektedir. Bu yazı karakterleri harflerin hem majiskül, hem miniskül hallerini içerir. Majiskül ve miniskül harfler için, iki farklı büyüklükte daire kullanılmış ve böylelikle farklılaşmaları sağlanmıştır. Alfabenin ilk harfi olan a için, belli bir uzaklık bırakılıp, sürekli çizginin üzerindeki dikey kısa çizginin tam üzerine hizalanmış bir daire kullanılır ve alfabenin harfleri sırasıyla ilerledikçe, bu noktalar belirli aralıklarla artan ya da azalan matematik bir seride olduğu gibi, önce çizgiye yaklaşır çizginin alt kısmına geçer, daha sonra tekrar yükselir ve a harfinin sürekli çizgiye göre bulunduğu konumu tekrar eden z harfi ile birlikte, alfabenin harfleri sonlanmış olur. Karakterde sabit yapıdaki öğeler yatay ve dikey çizgilerdir; daireler ise karakterin ne olduğuna bağlı olarak, sürekli bir değişim gösterirler.



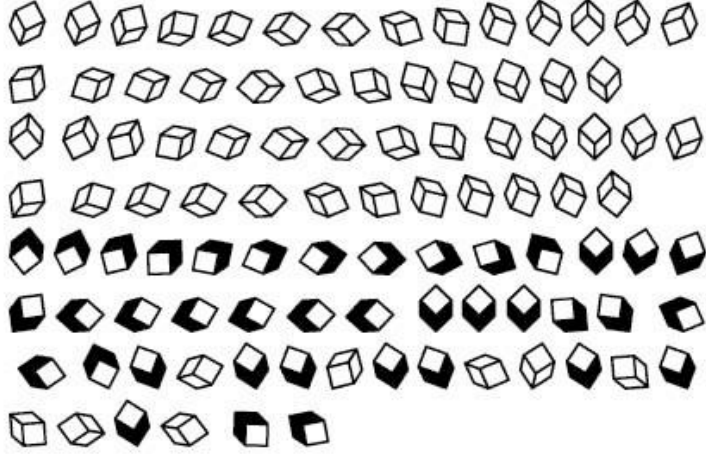
**Resim 3.60** Faruk Ulay, "Circulus" yazı karakteri, 1994

Kaynak: Faruk Ulay, Yazılmamış Bir Tarih Kitabı İçin Dipnotlar, Harf yayınevi, 2000

Cubitus karakteri ile Circulus yazı karakteri arasındaki fark çizgilerin ortadan kalkması ve değişik perspektiflerden görülen bir küpün harfleri oluşturmak için kullanılmasıdır. Ulay'ın harfleri oluştururken bir kare kullanmak yerine bir küpten faydalanmasının nedeni, alfabenin bütün harflerini temsil etmek için daha az öğe kullanarak yapmaktır.

Ulay, Cubitusda majiskül, miniskül harfler, rakam ve işaretlerin farklılaşması için, küpleri  $x$ ,  $y$ ,  $z$  eksenlerinin tümü üzerinde hareket ettirmiş ve rakamlar ve işaretlerde yan kesitlerde renk kullanmıştır (Resim 3.61). Giz yazı

denemelerindeki karakterler bütünüyle görüntülere dönüşmüştür. Cubitus ve Circulus kullanılarak yazılmış metinler, okuyucusunun kendisinin göstereceği çaba ya da bir bilgisayar yardımı ile deşifre edilebilmeye uygundur, bu nedenle de daha okunaklıdır (Ulay, 1994: 20-22).



**Resim 3.61** Faruk Ulay, “Cubitus” yazı karakteri, 1994

Kaynak: Faruk Ulay, *Yazılamamış Bir Tarih Kitabı İçin Dipnotlar*, Harf yayınevi, 2000

Faruk Ulay’ın Cyphersları, yazı ve insan ilişkisinin kendisi için taşıdığı anlamlar doğrultusunda, kendisinin okuma eylemine getirdiği alternatif önerilerdir. Ulay, okunmamak için tasarlanmış gibi duran bu yazı karakterlerinin varlık nedenlerini açıklamak için, içindeki metinlerin hem normal bir yazı karakteri, hem de Cypherslar kullanılarak dizildiği, *Yazılamamış Bir Tarih Kitabı İçin Dipnotlar* kitabını yazmıştır. Ulay, bu kitapta yazının ne olduğu ile ilgili olarak şunları söyler:

*“...Dil içkonuşmalarıyla yetinmeyenlerin insan arasına katılmak için bulunduğu bir çözümse yazı kalabalıktan bunalmışların dili görselleştirerek tek başına yerleştikleri köşelerinde terk ettikleriyle bir arada olmak arzusundan kaynaklanmaktadır. Yazı bir üstdildir. Ne ki sürekli değişen üstdilin aynı kalması köşesine çekilmiş okuyanı sıkır. Değişik yazı karakterleri işte bu sıkıntının sonucudur. Her yazı karakteri bir üstüstüdür ve değeri okunabilirliğine bakılarak ölçülür”* (Ulay, 1994: 13-14).

Yazının bir üstdil olmasının nedeni, kavramları değil, kavramları temsil eden sözel dili temsil etmek üzere oluşturulmuş bir sistem olmasından

kaynaklanmaktadır (Akşin, 1994: 18-24). Tipografi ise, yazının göstergesidir ve bu tipografik ile okuyucu, çoğaltılabilir ortamlarda bir araya gelirler. Ulay'ın okuyanın sıkacağı endişesini taşıdığı üstdil (yazı), kitle iletişimi trafiğinde yer almaz. Bu alanın okuyucusunun karşısındaki dil, tipografi, yani üst-üstdildir.

Faruk Ulay'nın Giz yazı olarak adlandırdığı yeni yazı karakterleri, 1994 yılında, bilgisayarın kitle iletişimi içerisine bir akım olarak yerleşmesine neden olan İnternet teknolojisinin geliştiği dönemde tasarlanmışlardır.

Ulay, yazının varlık nedenini açıklayışının hemen ardından, Giz yazı diye adlandırdığı Cyphersların yaratılma nedenleri ile ilgili olarak şöyle devam eder:

*“Giz yazı ise ne konuştuğunu görmek ve gördüğünü ya yalnızca kendine ya da kalabalık arasından seçtiklerine saklamak isteyenlerce geliştirilmiştir. Giz yazılar üst-üst-üstdillerdir, okunamadıkları sürece değeri düşer. Üst-üstdilin değeri, köşesine çekilip okumayı seçmişlerce ölçülürken üst-üst-üstdilinki onu düzenleyence belirlenir. Ancak gerçek tekbaşlılığı yakalamışların geliştirebildiği üst-üst-üstdiller köşede oturup okumanın yarattığı yalnızlıktan bunalmışlarca örneklendiğinde yeni bir üstdil ortaya çıkar. Bir alt-üst-üst-üstdil olarak tanımlanabilecek bu yoz dil, yalnızların bir araya gelmesiyle oluşan altkültürün anadili olarak benimsenir. Unutulmamalıdır ki altkültür yaratıcılığı düzmece yalnızlığın mesleklerinden biridir. Alt-üst-üst-üstdil altkültürün üyelerince çözüldükçe alt-üstdile dönüşür. Altkültürlerin althığı, kültürlerin birbiriyle ilişki kurmasıyla son bulurken alt-üst dil de kendiliğinden yok olur, geriye onu yoz kılan özellikler kalır ki bunlar da zamanla güncel kültüre girerek onu iyiden iyiye yozlaştırır. Sonra yeni bir başa dönülür. Yeni baş yeni bir tanım gerektirir: Dil iç konuşmalarıyla yetinmeyenlerin insan arasına katılmak için bulduğu bir çözümse yazı yozlaşmış ayırdına varmaktan kaçınan kalabalıktan umudunu kesmişlerin çekildikleri köşelerinde yeniden başlattıkları iç konuşmalarını, uzağında durmaya*

*yeğledikleri kalabalığa iletebilecekleri bir yöntem bulma çabasının sonucudur” (Ulay, 1994: 19-20).*

Ulay’ın sözünü ettiği okuyucu, bu dönemin okuyucusudur. Dil, bir uzlaşma üzerine kuruludur. Ait olduğu toplum ya da toplumlar ile arasındaki uzlaşma noktalarını kaybetmiş olan dil önerileri, karşılarında kendi yaratıcıları dışında, kendilerini anlamlandıracak kişiler bulamaz. Gizyazılar da aynı şekilde, ancak yaratıcılarının kendileri için geliştirmiş olduğu kodları anlamlandırılabilir bir kitle ile bir araya geldiklerinde okunabilir hale gelirler. Ulay’ın yazılı dile tipografik dili kullanarak yaptığı müdahale olan Cyphers, Türkiye grafik tasarımının tipografik dilinde daha önce denenmemiş bir alanı doldururken, kendisini doğru bir şekilde, dünyada yapılmış benzerleri ile aynı yapının içerisinde konumlandırmaktadır.

## SONUÇ

Tipografi, Gutenberg'in bulduğu matbaa teknolojisi ile yazının, çoğaltılarak geniş topluluklara yönelmesine paralel olarak, sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde olmuştur. Batı'da Endüstri Devrimi ile doğan Reklamcılık sektörü, ürünlerin pazarlanması hedefi doğrultusunda, teknolojideki gelişmelerden yararlandığı ölçüde biçimlenmiştir. Tipografi 19. yüzyıl boyunca, bu yüzyılın özgürlükçü ve bir o kadar dağınıklıklarla dolu yıllarında üretilenlere bir tepki olarak doğan 20. yüzyıl Modernizm'inde her tür kaynaktan uzakta durup bu alanda kendi kurallarını koyarak ilerlemiştir.

Türkiye için dönüm noktası Arap Alfabeti'nin 1928 yılında terk edilmesi ve Latin Alfabeti'ne geçiş ile başlamışsa da uzun bir dönem bu yeni alfabeyle uyum sağlamakla geçmiştir. Doğal olarak bu süreçte tipografide, batıdaki gelişmeleri yalnızca izlemekle yetinilmiş ve dönemin grafik sanatçıları devletçilik politikasını destekleyen çalışmalarıyla bu dönemde öne çıkan ürünler vermiştir. Cumhuriyetin bu ilk yıllarında daha çok Türkiye Cumhuriyeti'nin oluşturmak istediği yeni yüzün halk tarafından tanınması ve uygulanmasının yanı sıra ulus bilinci oluşturma için grafik sanatlarda önemli yere sahip olan afişler de kullanılmıştır

Post-Modernizm dönemi tipografisi önceki dönemin aksine 1960'larda gelişen toplumsal olayların etkisi ile Modernizm'in yalın, sade yapısı dışına çıkarak dışsal etkilere açık bir tarzı benimsemiş ve bu dönemde yapılan bilimsel çalışmaların etkisiyle okuma davranışının içeriğine yeniden bakılmıştır. Tipografi ve imge ayrımı belirsizleşmiştir. Bu dönemde okuma davranışının nasıl geliştirilebileceği üzerine önermeler yapılmış ve yapılmaya da devam edilmektedir.

Küreselleşme ve iletişim teknolojisindeki gelişimle birlikte tasarımda kültürel kimliklerin kaybolma tehlikesine karşı pek çok ulus kendi kültürel kökenlerini yeniden gözden geçirirken, tasarım alanında kendi kimliğimizi ortaya koyduğumuz, geçmişin yüzlerce yıllık birikimini modern tasarıma taşımanın yolları aranmalıdır. Tipografide bugün Batı'yla aynı yerdeyiz. Ancak

Latin alfabesini tasarım ve sanat anlamında, içselleştirebildiğimiz söylenemez. Geçmişten günümüze kadar bakıldığında geleneksel kültür ve sanat mirasımızı modern tipografiyle uyumlulaştırabilen tasarımcı olarak bir tek Emin Barın'ı görmekteyiz. Latin harfleriyle kaligrafide ve tipografide kendi ulusal tarzımızı oluşturmak belki yüzyıllar alabilir. Yine de, Latin alfabesinden önceki yaratımlara tasarımcı gözüyle ve önyargısız bakabilirsek, kültürel mirasımızı sahiplenip modern yaklaşımlarla bütünleştirebilir tipografide kendi ulusal anlatımımızı oluşturabiliriz. Bu amaçla geleneksel sanatçılarımızla modern tipografi ve tasarımcılarının bir arada inceleme ve değerlendirme toplantıları gerçekleştirmeleri ve programlar üretmeleri, kültürel mirasımızı modern ve çağcıl bir anlayışla bütünleştirip geleceğe taşıma ve Türk tipografisinde özgün bir kimlik oluşturma açısından yararlı olacaktır diyebiliriz. Ülkemizde Grafik Tasarım ancak gerçek bir disiplin olarak 1970 yıllarından sonra olanaklı olmuş grafik sanatı kısa sürede grafik tasarıma dönüşmüş, bu dönem grafik tasarımının anlatım dili Türkiye'de genel olarak illüstrasyon üzerinden gelişmiştir. 1980'lerde artan iletişim olanak ve araçları sonucunda batıda üretilmiş olan işlerle daha eşzamanlı ve yakın ilişkiler kurulmuştur. 1980 yılları ile birlikte ülkenin değişen sosyal ve ekonomik çehresi sonucu Türkiye'de grafik tasarım batı etkisinde gelişmeye devam etmiştir. 1990'lardan başlayarak iletişim olanakları ve yeni teknolojilerin de etkisinin hissedilmesi, değişimin yaşandığı bu dönem yeni kuşak grafik tasarımcıların ortaya çıkışıyla da artık ülkede kendi tipografik dilini oluşturma çabası içinde olan tasarımcılar ve bu doğrultuda üretim yapıldığını gözlemleme fırsatı buluruz. Ülkemizde 1990 sonrası dönemde tipografide gelişimin yönü imgeleşmeye doğru gitmektedir. Önceleri becerikli kişiler tarafından gerçekleştirilen ve hassas bir iş olan tipografi uygulamaları artık bilgisayar teknolojisinin etkisi ile kolayca erişilebilir hale gelmiş, bu nedenle web tasarımı ve interaktif iletişim araçları alanlarında yetkin olmayanların yaptığı tipografik ürünlerde artış belirginleşmiştir.

Günümüzde Tipografide farklılığı bulma çabası yeni bir yaklaşımın doğuşuna sebep olmuştur. Tipograflar 'Elma' sözcüğünü anlatırken *uygun bir font yerine neden Elma'nın kendisi kullanılmasın?* düşüncesine ulaşılmıştır. Günümüzde tipografi, deneysel tipografi ile farklı işlenmemiş bir madde



bulmuştur. Modern hayatı yansıtan sade yuvarlak fontlarla, özgürlüğü hatırlatan serbest, karışık ve kaba tipografik tasarımlar günümüzdeki tipografik anlayışı oluşturmaktadır. Tipografinin önemi anlaşılmadan önce yapılan tasarımlarda, güzel bir çizimin yanına özensiz bir başlık konulunca tasarımın berbat ve hatalı gözükmesine neden olabiliyor, izleyenlerin dikkatini yalnızca tasarımın çekmesi, afiş ya da reklamın vermek istediği bilgiyi yitirtiyor bu da tanıtımın tam anlamıyla gerçekleşmemesine neden oluyordu. Başlangıçta tasarımdan ilgisiz hazırlanan tipografi artık tasarımın bir kümesi, kendisi olmaya başladı. Tasarımlarda görsel ağırlık yerini tipografi ve görsel tasarımın dengesine bıraktı. Günümüzde okuyucu için çok rahat bir okuma alanı olmasa da bilgisayar ekranı, ekrandaki karakterler, imge halinde gözükmetedir. Artık insanlar ekrandaki sözcükleri okumaya değil, izlemeye eğilimli hale gelmiştir. Yazının, bilgisayar ortamının sağladığı ses, hareket gibi olanaklarla buluşması, dile yeni bir şekil vermiştir. Tipografik dilin bilgisayar ortamında kendine özel yapısı gelişmiş, basılı sayfada kesin olan tipografi, bu yeni ortamda serbest kalmış; basılı dünyanın çizgisel yapısına zıt olan, eşzamanlı, değişken ve açık bir yapıya bürünmüştür.

Türkiye’de ise grafik tasarım bir disiplin olarak son 10 – 15 yıldan bu yana dünyadaki değişmelerin paralelinde gelişmekte, tasarımcılar artık kendi dillerini oluşturmaya çabalamaktadır. Yeni medya araçlarının bulunması, çoklu ortam araçlarının kullanımının yaygınlaşması tipografinin dilin yapısında yeni olanakların keşfini ve giderek bu alanın gelişen iletişim olanaklarıyla etkileşimi nedeniyle görsel iletişim tasarım adını aldığını söyleyebiliriz. İletişimin yeni özellikleri nedeniyle tipografik dilde yeni yaklaşım ve arayışlara gereksinim artarken, dünyada bugünden sonra gelişecek ve iletişim için kullanılacak yeni ortamlar da grafik tasarımın çerçevesine bağlanacak, tipografik dil de, gelişen yeni isteklere uygun olarak ilerlemeye devam edecektir.

## KAYNAKLAR

### a. Kitaplar

- ACAR, M. Şinasi (1999), **Türk Hat Sanatı Araç Gereç ve Formlar**, Antik A.S. İstanbul
- AKŞİN, Tülin (1994) Göstergibilim ve Gramatoloji, Jacques Derrida ile Julia Kristeva Arasında Söyleşi, Afa Yayınları
- BECER, Emre (1999), **İletişim ve Grafik Tasarım**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- BECER, Emre (2007), **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- BEIRUT, M. – DRENTTEL, W. – HELLER, S. – HOLLAND, D.K. (1994), **Looking Closer, Critical Writings on Graphic Design**, Allworth Press, New York
- BEIRUT, M. – DRENTTEL, W. – HELLER, S. – HOLLAND, D.K. (1997), **Looking Closer 2, Critical Writings on Graphic Design**, Allworth Press, New York
- BEIRUT, M. – DRENTTEL, W. – HELLER, S. (2002), **Looking Closer 4, Critical Writings on Graphic Design**, Allworth Press, New York
- BEKTAŞ, Dilek (1992), **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- BENJAMIN, Walter (2001), **Son Bakışta Aşk**, Haz. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul
- BİRKAN, İsmet (2011), **Gramatoloji, Jacques Derrida**, BilgeSu Yayınları
- ÇAM, Ali Tekin (2006), **Türk Grafik Tasarımcıları 5**; Alternatif Yayıncılık, İstanbul, s.349
- ÇAM 2, Ali Tekin (2006) **Türk Grafik Tasarımcıları LOGO**; Alternatif Yayıncılık, İstanbul, s. 279
- DE SAUSSURE, Ferdinand, **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev. Berke Vardar, Multilingual, 1998

- DÖNMEZ, Cengiz (2009), **Tarihi Gerekçeleriyle Harf İnkılabı ve Kazanımları**, Gazi Kitabevi, Ankara
- DURMAZ ÖMER (2011), **İstanbul'un 100 Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü**, Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2. Cilt (1997), **Yapı Endüstri Merkezi Yayınları**, İstanbul, s. 673-1358
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3. Cilt (1997), **Yapı Endüstri Merkezi Yayınları**, İstanbul, s. 1359-2043
- ERTEL, Mengü (1983), **Türkiye'de Afiş Sanatı**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul
- FRUTIGER, Adrian (1980), **Type, Sign, Symbol**, ABC Verlag, Zürich
- GEZGİN, Ahmet Öner (2003), **Akademi'ye Tanıklık 3 Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar...Dekoratif Sanatlar**, Bağlam Yayınları:197, İstanbul, s. 434
- HOLLAND, D. K. (2001), **Design Issues**, Allworth Press, New York
- İNAN, Afet (1991), **"Ellinci Yılında Türk Harf Devrimi"**, **Harf Devriminin 50. Yılı Sempozyumu**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara
- İNAN, Afet (1981), **A History of Turkish Revolution and Turkish Republic**, Ankara, p. 185
- KAROL, Esen (1999), **50 Soru 50 Cevap, Rudy Vanderlans (Emigre) İle E-Posta üzerinden Söyleşi**, 124/3, İstanbul
- LEWIS, John (2007), **Typography: Design and Practice**, United Kingdom
- LUPTON, E. – MILLER, A. (1994), **Design Writing Research, Writing on Graphic Design**, Phaidon, Londra
- LUPTON, Ellen (2000), **Design Culture Now, Fluid Mechanics: Typographic Design Now**, Princeton Architectural Press, New York
- MADEN, Sait (1983), **Grafik Sanatının Dünü, Bugünü**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul
- McCoy, K. – McCoy, M. (1990), **Cranbrook Design: The New Discourse**, Rizzoli International, New York
- McLEAN, Ruari (1992), **The Thames and Hudson Manual Of Typography**, Thames And Hudson, New York
- McLUHAN, Marshall (1999), **Gutenberg Galaksisi, Tipografik İnsanın Doğuşu**, Çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

- McLUHAN, M. – POVERS, B.R. (2001), **Global Köy, 21.yüzyılda yeryüzü yaşamında ve medyada meydana gelecek dönüşümler**, Çev. Bahar Öcal Düzgören, Scala Yayıncılık, İstanbul
- MICHAUD, Yves (1987) Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, 127-128
- ÖDEKAN, Ayla (1999), Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri, İstanbul, s. 237
- ÖZERDİM, N. Sami (1998), **Yazı Devriminin Öyküsü**, Yenigun Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.
- POYNOR, Rick (1998), **Design Without Boundaries, Visual Communication in Transition**, Booth-Clibborn Editions, Londra
- POYNOR, Rick (2001), **Typographica**, Laurance King Publishing, Londra
- SABEV, Orlin (2006), **İbrahim Müteferrika ya da İlk Osmanlı Matbaa Serüveni**, Yeditepe Yayınevi, İstanbul.
- SPIEKERMANN, E. – GINGER, E.M. (2002), **Stop Stealing Sheep and Find Out How Type Works**, Adobe Press, New York
- SWANN, Cal (1991), **Language and Typography**, Lsdund Humphries, Londra
- SWANSON, Gunnar (2000), **Graphic Design and Reading, Explorations Of An Uneasy Relationship**, Allworth Press, New York
- TOKLU, Osman (2003), **Dilbilime Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara
- ULAY, Faruk (1994), **Yazılamamış Bir Tarih Kitabı İçin Dipnotlar**, Harf yayınevi
- ÜLKER, Muammer (1987), **Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- VANDERLANS, Rudy (1991), **Emigre No19: Starting From Zero, Looking Closer: 77**
- YORULMAZ, Hüseyin (1995). **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e ALFABE TARTIŞMALARI**, Kitabevi, İstanbul.
- ZELMAN, Stephanie (2000), **"Looking Into Space", Graphic Design Reading, 51**

## b. Süreli Yayınlar

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

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

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

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

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

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

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

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

ÇAM, Ali Tekin (2007), "**Özel Bir Yetenek: Atıf Tuna**", **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:10, İstanbul, s. 52 - 57.

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

ERKMEN, Bülent (5 Mart 1994), "Memet Fuat'ın Bir Yazısı Nedeniyle, Kitap Tasarımı ve Sevim Burak Kitapları Üzerine", **Cumhuriyet**

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

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

GMKD (Grafikerler Meslek Kuruluşu Derneği), **Türk Grafik Sanatçıları** (1989), İstanbul

GMKD (Grafikerler Meslek Kuruluşu Derneği), **Logo Türk** (1990), İstanbul, s. 150

- HALEY, Allan (2002), "What's Old is New", **Step Inside Design**, 18, Kasım:108
- HALEY, Allan (2004), "Type: Publication Design: The Typographic Hothouse", **Step Inside Design**, 20, Kasım – Aralık: 116-119
- HELLER, Steven (2001), "Do it Yourself: The Graphic Design of Punk Zines", **Baseline**, 34: 5-12
- HELLER, Steven (2003 b), "A Cold Eye", **Print**, 57, Temmuz – Ağustos: 24
- HELLER, Steven (2003 a), "Tribute", **Print**, 57, Temmuz – Ağustos: 25
- HELLER, Steven (29 Ağustos 2004), "Acceptance Letters", **New York Times**
- HELLER, Steven (2004), "New Deal: Enjoy", **Print**, 58, Eylül – Ekim: 66, 67
- KUHL, Nancy (2002), "Illuminating Letters: Typography and Literaty Interpretation", **Libraries and Culture**, 37, Sonbahar: 401-402
- LINDERMAN, Eric (2004), "Colorful Impressions: The Printmaking Revolution in Eighteenth Century France", **Library Journal**, 129, Şubat: 121
- MEALING, Stuart (2003), "Value-added Text: Where Graphic Design Meets Paralinguistics", **Visible Language: Research in Communication Design**, 37: 43
- OĞUZ, Refik (2013), M.E.B. Yayınları **Ortaöğretim Coğrafya Ders Kitabı**, 2013: 110
- MEISLER, Stanley (2004), "Art Deco: High Style", **Smithsonian**, 35, Kasım: 56-60
- MORGAN, Conway Lloyd (2000), "Weingart: Typography", **Print**, 54, Kasım – Aralık: 32, 147-148
- OSTERER, Irv (2004), "Type Faces", **Arts and Activities**, 135, Mart: 24
- PANKOW, David (2003), "Printing after Gutenberg", **Calliope**, 13, Şubat:34-37
- REMGINTOM, R. Roger (2004), "A Case Study in Collaboration: Looking Back At The National Graphic Design Archive", **Visible Language**, 38: 158-165
- ROCK, Michael (1996), "What Does It Really Mean To Call For a Graphic Designer To Be an Author?", **Eye Magazine**, Bahar:55
- ROCK, Michael (1994), "10 Issues of Fuse", **Eye**, 15, Kış:15

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

SELAMET, Sevim (2012), **Türk Hat Sanatı, Harf Devrimi ve Tipografi Üzerine Bir Değerlendirme**, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi

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

SÜRMEĠİ, Kader (2012), **Dada Hareketinden Kavramsal Sanata**: 338

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

UÇAR, Tefik Fikret (2011), **Görsel Kültür**, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2403: 161

### c. İnternet Kaynakları

ADOBE VE TİPOGRAFİ,  
[http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2005/10/adobe\\_ve\\_tipografi\\_1.htm](http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2005/10/adobe_ve_tipografi_1.htm)

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

ARMSTRONG, Frank, “**Hearing Type**”,  
[www.designingwithtype.com/chico/images/Armstrong\\_HearingType.pdf](http://www.designingwithtype.com/chico/images/Armstrong_HearingType.pdf)

ATZMON, Leslie, “**Typography in a Brave New World: Theo van Doesburg’s and Kurt Schwitter’s ‘Scarecrow Fairy Tale’**”,  
[futurehistory.aiga.org/resources/content/2/2/6/8/documents/1\\_atzmon.pdf](http://futurehistory.aiga.org/resources/content/2/2/6/8/documents/1_atzmon.pdf)

BAYER, Herbert,  
<http://www.type.nu/bayer/index.html>

BAUHAUS,  
<http://bauhaus-online.de/en>

BEHRENS, Peter,  
<http://www.designishistory.com/1850/peter-behrens/>

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

BLUMENTHAL, Saul, “**The Print and The Book**”,

[www.tech.mit.edu/~subway/Prints/index.html](http://www.tech.mit.edu/~subway/Prints/index.html)

BRODY, Neville,  
<http://www.designishistory.com/1980/neville-brody/>

BROWN, David, “**Herb Lubalin**”,  
[www.aiga.org](http://www.aiga.org)

BURNETT, Ron, “**Lowcast Communication and the Public Sphere**”  
Lowcast Communication and the Public Sphere,  
[www.eciad.ca/~rburnett/Bas.html](http://www.eciad.ca/~rburnett/Bas.html)

ELEKTRONİK SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ, **Kış-2012 Cilt:11 Sayı:39 (171-183)**  
[www.esosder.org](http://www.esosder.org)

EMIGRE  
<http://www.designishistory.com/1980/emigre/>

EVREN, Menekşe, “**Geçmişten Günümüze Tipografinin Serüveni**”  
<http://www.58bucuk.com/gecmisten-gunumuze-tipografinin-seruveni>

FABIAN, Nicholas, “**Claude Garamond, Type Designer**”  
[www.typeculture.com/academic\\_resource/research\\_directory](http://www.typeculture.com/academic_resource/research_directory)

FADEN, Alissa, “**Letter Lecture**”,  
[www.papress.com/thinkingwithtype/index.htm](http://www.papress.com/thinkingwithtype/index.htm)

HARALAMBOUS, Yannis, “**From Unicode to Typography, a Case Study: The Greek Script**”,  
[omega.enstb.org/yannis/pdf/boston99.pdf](http://omega.enstb.org/yannis/pdf/boston99.pdf)

HELLER, Steven, “**Web Design Before The Internet**”,  
[loop1.aiga.org/documents/edition005/sutnaressay/05\\_essay\\_heller.pdf](http://loop1.aiga.org/documents/edition005/sutnaressay/05_essay_heller.pdf)

HELLER, Steven, “**Herb Lubalin, Rule Basher**”,  
<http://www.itcfonts.com/ulc/article.asp?nCo=AFMT&sec=ulc&issue=25.1.1&art=lubalin>

KING, Emily, “**New Faces**”,  
<http://www.typotheque.com/site/article.php?id=118>

LUPTON, Ellen – MILLER, J. Abbott, “**Deconstruciton and Graphic Design**”,  
[www.designwritingresearch.org](http://www.designwritingresearch.org)

ROCK, Michael, “**10 Issues of FUSE**”,  
<http://www.typotheque.com/site/article.php?id=25>

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



[www.media.mit.edu/~tara/thesis\\_pf.html](http://www.media.mit.edu/~tara/thesis_pf.html)

SHINN, Nick, “**Universe: The Face of Uniformity**”,  
[www.shinntype.com/Stories/Uniformity.pdf](http://www.shinntype.com/Stories/Uniformity.pdf)

STEINKAMP, Jennifer, “**The Origin Of Movable Typography**”,  
<http://users.design.ucla.edu/~cariesta/designhistory/>

SUDICK, Barbara, “**Paul Rand: Using Context to Create Meaning**”  
[www.ualberta.ca/COMSPACE/coneng/html/finalpapers.html](http://www.ualberta.ca/COMSPACE/coneng/html/finalpapers.html)

TAM, Keith, “**Calligraphic Tendencies in The Development of Sansserif Typefaces in The 20th Century**”,  
[www.keithtam.net](http://www.keithtam.net)

TAYLOR, Maureen, “**Our Changing Visual Enviroment**”,  
[www.communication.org.au/cria\\_publications/publication\\_id\\_21\\_584238809.html](http://www.communication.org.au/cria_publications/publication_id_21_584238809.html)

TÜRK MODERN SANATI  
<http://www.turkishculture.org/fine-art-110.htm>

THIBAUT, Paul, “**Saussure and Beyond: Renewing Semiotic Foundations**”  
[www.epas.utoronto.ca/epc/srb/cyber/cyber.html](http://www.epas.utoronto.ca/epc/srb/cyber/cyber.html)

TILLOTSON, Dianne, “**The Mediavel Type**”,  
[/medievalwriting.50megs.com/](http://medievalwriting.50megs.com/)

TRUMMEL, Paul, “**Typography, Readability, Legibility**”,  
[www.techwhirl-9311-00213.html](http://www.techwhirl-9311-00213.html)

TSCHICHOLD, Jan,  
<http://www.designishistory.com/1920/jan-tschichold/>

TSCHICHOLD, Jan, **Biography**  
[http://awdsgn.com/classes/fall09/webI/student/trad\\_mw/qirjazi/project/index.html](http://awdsgn.com/classes/fall09/webI/student/trad_mw/qirjazi/project/index.html)

YEE, Allen Keith, “**Mapping Audio to Typography**”,  
[http://a.parsons.edu/~yee/thesis/papers/proposal\\_10.22.03.pdf](http://a.parsons.edu/~yee/thesis/papers/proposal_10.22.03.pdf)

YEE, Joyce, “**Dynamic Literature Mapping: Typography in Screen Based Media**”  
[www.designdictator.com/map.pdf](http://www.designdictator.com/map.pdf)

WARDE, Beatrice, **Kristal Kadeh**,  
<http://www.solakkedi.com/tipografi/kristal%20kadeh.pdf>

#### d. Tezler

ÖZKAN K. Mustafa, **Türkiyede Siyasal Reklam Ve Siyasi Afişler**, T.C.Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Lisans Tezi, Isparta.

AKDENİZLİ Fuat, **1960 Sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup Sorunsalı**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Ana sanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2008.

ALTIOK Feray, **Fotoğraf Sanatının Grafik Sanatındaki Üretime Etkisi**, Süleyman Demirel Üniversitesi Grafik Bölümü, Lisans Tezi, Isparta, 2001.

GÜRSÖZLÜ Suat, **Reklam Sektöründe İllüstrasyon ve Fotoğraf Kullanımının Tasarım Çözümlerinde Gerekliği ve Nedenleri**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.