

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GRAFİK TASARIMI ANASANAT DALI



YERELLİK DÜŞÜNCEİ AÇISINDAN AFİŞ TASARIMI

YAZAR

Huri Mine DENİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Doç. Engin ÜMER

ORDU- 2024

TEZ KABUL SAYFASI

Huri Mine DENİZ tarafından hazırlanan “**Yerellik Düşüncesi Açısından Afiş Tasarımı**” başlıklı bu çalışma, **27.05.2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

Başkan Doç. Engin ÜMER
Ordu Üniversitesi /Güzel Sanatlar Fakültesi İmza

Üye Doç. Dr. Aytaç ÖZMUTLU
Ordu Üniversitesi /Güzel Sanatlar Fakültesi İmza

Üye Doç. Serkan VURAL
Yalova Üniversitesi /Sanat ve Tasarım Fakültesi İmza

ETİK BEYANI

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Huri Mine DENİZ

ÖZET

GRAFİK ANASANAT DALI

YERELLİK DÜŞÜNCEİ AÇISINDAN AFİŞ TASARIMI

Huri Mine DENİZ

Bu çalışma, grafik tasarımın evrensel ve yerel boyutlarını, özellikle afiş sanatı üzerinden araştırmayı amaçlamaktadır. Grafik tasarımın görsel dili, kültürle karmaşık bir ilişki içinde olduğu gibi, evrensel tasarım kurallarını benimseyerek anlaşılabilirliği sağlamayı hedeflemektedir. Modern grafik tasarımda, tasarım kurallarının psikolojik ve algısal yönleri, kültürel bağlamdan bağımsız olarak evrensel bir dil oluşturmayı desteklemektedir. Ancak, postmodernizmle birlikte, evrensellik kavramı eleştirilmekte ve yerellik vurgulanmaktadır. Bu çalışma, afiş sanatında evrensellik ve yerellik kavramlarını araştırmayı hedeflemektedir. Evrensellik kavramının modernite bağlamında ele alınarak, tasarım dilinin evrensel niteliği incelenmektedir. Grafik tasarım ürünleri olan afişlerde, yerel kimlik kodlarının kullanımı, ürünlerin hedef kitleye daha etkili bir şekilde ulaşmasını sağlamaktadır. Bu çalışma, küreselleşen dünyada afiş tasarımlarının önemini vurgulamakta ve bu tasarımların evrensel niteliği ile yerellik arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Araştırma, İran, Japonya, Türkiye ve Polonya gibi kültürel çeşitlilik gösteren ülkelerin afiş sanatını örneklemektedir. Bu örnekler üzerinden, evrensel tasarım dili ile yerel kültürel motiflerin nasıl sentezlendiği ve etkileşime girdiği incelenmektedir. Bu bağlamda, afiş sanatının hem evrensel hem de yerel öğeleri bir araya getirerek, izleyiciye anlaşılır ve etkili bir ileti sunma potansiyeline sahip olduğu gözlemlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Yerellik, Afiş Tasarımı, Afişte Yerellik, Afiş Sanatı

ABSTRACT

DEPARTMENT OF GRAPHICS

POSTER DESIGN FROM THE PERSPECTIVE OF LOCALITY

Huri Mine DENİZ

This study aims to explore the universal and local dimensions of graphic design, particularly through the lens of poster art. The visual language of graphic design is intricately linked with culture, while also striving to ensure comprehensibility by embracing universal design principles. In modern graphic design, the psychological and perceptual aspects of design rules support the creation of a universal language independent of cultural context. However, with postmodernism, the concept of universality is critiqued, and an emphasis is placed on locality. This study seeks to investigate the concepts of universality and locality in poster art. Universality is examined within the context of modernity, exploring the universal nature of design language. The use of local identity codes in graphic design products such as posters enhances their effectiveness in reaching the target audience. The study highlights the importance of poster designs in a globalizing world and examines the relationship between their universal nature and locality. Research samples the poster art of culturally diverse countries like Iran, Japan, Turkey, and Poland. Through these examples, it examines how universal design language synthesizes with local cultural motifs and interacts. In this context, it is observed that poster art, by integrating both universal and local elements, has the potential to offer viewers a clear and impactful message.

Key Words : Graphic design, locality, poster design, locality in posters, poster art.

TEŞEKKÜR

Bu araştırma kapsamında, deneysel alışmaların ynlendirilmesi, sonuların değerlendirilmesi ve yazım aşamasında sağladığı önemli katkılarından dolayı tez danışmanım Sayın Do. Engin ÜMER Hocama içtenlikle teşekkür ederim. Beni aydınlatması ve doğru yönlendirmeleri için kendisine minnettarım.

Araştırma sürecindeki destekleri ve sabrı için canım kızım Doğa Didar'a ve kıymetli eşim Kıvanç'a sonsuz teőekkürlerimi sunuyorum ve onları çok sevdiğimi belirtmek istiyorum. Tez sürecimde desteklerini esirgemeyen kıymetli kardeşim zlem Nur'a çok teşekkür ediyorum. Bana inanan ve başarabileceğimi hatırlatan ablam Seda'ya motivasyon ve destekleri için çok teşekkür ederim.

Huri Mine DENİZ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ KABUL SAYFASI	ii
ETİK BEYANI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	2
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	3
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlılıklar	3
1.6. Yöntem.....	3
2. EVRENSELLİK VE YERELLİK DÜŞÜNCESİ	5
2.1. Evrensellik ve Yerellik Kavramı.....	5
2.1.3. Yerellik Kavramı İçerisinde Sözlü ve Görsel Kültür İlişkisi	14
3. GRAFİK TASARIMDA EVRENSEL VE YEREL DİL	18
3.1. Grafik Tasarım	18
3.2. Grafik Tasarımda Formalizm	20
3.3. Evrensel Tasarım Dili Olarak Modern Grafik Tasarım	22
3.4. Grafikselle Dilde Bauhaus Sanat Okulu Ve Evrensel Etkileri.....	33
3.5. Postmodern Dilde Grafik Tasarım	40
4. AFİŞ TASARIMI	47
4.1. Afiş Türleri.....	50
4.1.1. Kültürel Afişler.....	50
4.1.2. Sosyal İçerikli Afişler	51
4.1.3. Reklam Afişleri	52
5. YERELLİK DÜŞÜNCESİ AÇISINDAN AFİŞ SANATI	53
5.1. Modern Afiş Sanatında Yerelliğin Kullanımı	53
5.2. Japon Afiş Sanatı Sanatçıları	63
5.2.1. Tadanori Yokoo.....	65
5.2.2. İkko Tanaka	73
5.2.3. Kiyoshi Awazu	78
5.2.4. Makoto Nakamura	80
5.2.5. Kazumasa Nagai.....	83
5.3. İran Afiş Sanatında Yerellik.....	86
5.3.1. Ghobad Şiva	87
5.3.2. Ebrahim Haghighi	91
5.3.3. Reza Abedini	94
5.3.4. Majid Abbasi	98
5.3.5. Morteza Momayez.....	100
5.4. Türkiye Afiş Sanatı	103
5.4.1. İhap Hulusi Görey	104
5.4.2. Mesut Manioğlu.....	109
5.4.3. Mengü Ertel	114

5.5. Polonya Afiş Sanatı.....	121
5.5.1. Henryk Tomaszewski (1914-2005).....	124
5.5.2. Jan Młodożeniec.....	126
5.5.3. Josef Mroszczak.....	129
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	132
KAYNAKLAR.....	134
ÖZGEÇMİŞ.....	153

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1 Yerel Desenli Giyinmiş Kadın	14
Şekil 2.2 (Edirnekâri / Edirne).....	15
Şekil 2.3 Divanı Anlatan Osmanlı Minyatürü	15
Şekil 2.4 Hindistan Minyatürü.....	16
Şekil 2.5 Tango	16
Şekil 2.6 Harmandalı	16
Şekil 3.2 Herbert Bayer, Bauhaus Sergisi İçin Tasarlanan Afiş Tasarımı, 1923.....	21
Şekil 3.3 William Morris, Arts And Crafts İlkeleriyle Yapılmış Kitap Giriş Sayfası	23
Şekil 3.4 Filippo Tommaso Marinetti,Fütürist Afiş Tasarımı	24
Şekil 3.5 Henri de Toulouse-Lautrec, Divan Japonais, 1892/1893	24
Şekil 3.6 Theophile Steinlen,ChatNoir,1896	25
Şekil 3.7 Jules Cheret, Saxoleine, Petrol de sureté.....	25
Şekil 3.8 Filippo Tommaso Marinetti, “Zang Tumb Tumb” adlı roman için tipografik kapak tasarımı, 1914	27
Şekil 3.9 Raoul Hausmann - ABCD (1920)	28
Şekil 3.10 Tristan Tzara - Dada Bülteni, 1920	29
Şekil 3.11 El Lissitzky, Beyazları Kırmızı Takozla Yendi 1919.....	29
Şekil 3.12 Alexander Rodchenko, Leningrad Devlet Yayınevi İçin Yaptığı Poster, 192430	30
Şekil 3.13 Alexander Rodchenko, Güzel Sanatlar Ansiklopedisi, 1923	30
Şekil 3.16 Bauhaus Sanat Okulu Almanya.....	34
Şekil 3.17 Herbert Bayer Universal Font.....	36
Şekil 3.18 László Moholy-Nagy	37
Şekil 3.19 1923 Vassily Kandinsky	38
Şekil 3.20 Johannes Itten’in Renk Teorisi	38
Şekil 3.21 László Moholy-Nagy 1895 – 1946.....	40
Şekil 3.22 Postmodern Afiş Örnekleri.....	44
Şekil 3.23 April Greiman, Design Quaterly Dergisi için AfişTasarımı, 1986.....	45
Şekil 3.24 April Greiman, Fransız Devrimi 1989.....	46
Şekil 4. 2 Lautrec, Moulin Rouge.....	49
Şekil 4.6 William Morris, Nature of Gothic	54
Şekil 4.7 William Morris Tasarım-poster	55

Şekil 4.8 William Morris King Arthur ve Sir Lancelot	55
Şekil 4.9 Alphonse Mucha, “The Seasons” (Mevsimler); 1896	56
Şekil 4.10 Alphonse Mucha, Zodyak (1896)	57
Şekil 4.11 Alphonse Mucha, İş Sigara Kağıtları Posteri (1896).....	58
Şekil 4.12 Cheret Saxoleine	59
Şekil 4.13 La Closerie des Genets, 1890	59
Şekil 4.14 Lautrec, Mounlin Rounge	60
Şekil 4.15 Turnbull Knox’un ‘Bilgi Ağacı’ kitabı için kitap plakası, J.Herbert MacNair61	
Şekil 5. 1 Toyohara Kuniçika (Ukiyo-e Dönemine Ait bir eser).....	63
Şekil 5. 2 Tadanari Yokoo	64
Şekil 5. 3 Hiroshi Nagai, Havuz Başı Havlu,2019	65
Şekil 5. 4 Tadanari Yokoo, The Beatles, 1972	66
Şekil 5. 5 Tadanori Yokoo Koshimaki-Osen 1966.....	67
Şekil 5. 6 Tadanari Yokoo, Fuji Tarzan,1997.....	67
Şekil 5. 7 Tadanari Yokoo, A La Maison De M. Civecawa, 1965	69
Şekil 5. 8 “Made in Japan, Having Reached a Climax at the Age of 29, I Was Dead” ..	70
Şekil 5. 9 Tadanari Yoko, Strange Tales of the Bow Moon, 1971	72
Şekil 5. 10 Geleneksel Kabuki Oyunundan Bir Kare	72
Şekil 5. 11 Ikko Tanaka, Japan’s Choices, Essay Contest for Mainishi Newspaper, 1973.....	74
Şekil 5. 12 Ikko Tanaka, Kimono Exhibition, 1991	75
Şekil 5. 13 Ikko Tanaka, Nihon Buyo, 1981	76
Şekil 5. 14 Nihon Buyo Gösterisi	76
Şekil 5. 15 Sharaku’nun 200 Yılı.....	77
Şekil 5. 16 Toshusai Sharaku,1794.....	77
Şekil 5.17 Otani Oniji (1759–96)	78
Şekil 5.18 Seishū Hanaoka’nın Karısı (1970)	79
Şekil 5.19 Denizimizi Geri Ver (1954).....	80
Şekil 5.20 Shiseido Kozmetik 1966.....	81
Şekil 5. 21 Shiseido Koto Kokusu,1982	82
Şekil 5. 22 Chanel Kokusu,1982	83
Şekil 5. 23 Kazumasa Nagai Exhibition, 1968	85
Şekil 5. 24 Kazumasa Nagai,, 1981	86
Şekil 5.25 Nagauta Shamisen	86

Şekil 5.26 Saghakaneh Okulu Ressamları İçin Yapılan Afiş Tasarımı, 1977	88
Şekil 5. 27 Fars Araştırmaları Büyük Kongresi,2006.....	89
Şekil 5.28 Kiros Silindiri	89
Şekil 5. 29 Kumaş ve Kostüm Tasarımı Sergisi, 2007	90
Şekil 5. 30 İnsanlığın Hizmetinde Bilgi, Teknoloji ve Kültür Afiş, 2005, UNESCO	91
Şekil 5. 31 Kitap Sergisi Afişi	92
Şekil 5. 32 Khatam Kari	92
Şekil 5. 34 Reza Abedini	95
Şekil 5. 35 Mohammad Hossein Maher Resim Sergisi için afiş, Reza Abedini, 2002...	96
Şekil 5. 36 Reza Abedini'nin Ödüllü Posterleri Hong Kong Uluslararası Afiş Trienali	97
Şekil 5. 37 Reza Abedini	98
Şekil 5. 38 Majid Abbasi, Bam, Ebedi Miras	99
Şekil 5.39 Sadık Hidayet Afişi	100
Şekil 5. 40 Kuzey Horasan'dan Müzik / 2003	102
Şekil 5.41 Dehkhoda'nın Doğumununun 100. Yıldönümü, 1980	103
Şekil 5. 42 Alfabe, İhap Hulusi.....	105
Şekil 5. 43 Ziraat Bankası Afişi.....	106
Şekil 5. 44 Aygaz, İhap Hulusi	107
Şekil 5. 45 Mehmet Efendi Kurukahve İhap Hulusi.....	108
Şekil 5. 46 Mesut Manioğlu Öğrencilik Yıllarında Yapmış Olduğu “3 Mart Balosu” Afiş Eskiizlerinden bir örnektir. Kaynak: Murat Manioğlu Arşivi. (akt. Ünal, E. 2017).....	109
Şekil 5. 47 Mesut Manioğlu : Öğrencilik Yıllarında Yapmış Olduğu “3 Mart Balosu” Afiş Eskiizleri Kaynak: Murat Manioğlu Arşivi (akt. Ünal, E. 2017).....	110
Şekil 5. 48 Mesut Manioğlu, “Sağlık Haftası” afişi. (1976).....	111
Şekil 5. 49 Mesut Manioğlu “Diyarbakır Karpuz Festivali” (1981) Murat Manioğlu Arşivi (akt. Ünal, E. 2017).....	112
Şekil 5. 50 Mesut Manioğlu, Sustanon adlı ilaç Markası İçin Yapılan Afiş	113
Şekil 5. 51 Mesut Manioğlu, Ziraat Bankası 100. Yıl, 1963	114
Şekil 5. 52 Mengü Ertel, Keşanlı Ali 1961	115
Şekil 5. 53 Mengü Ertel, Şah Faisal Cami - Vedat Dalokay	116
Şekil 5. 54 Mengü Ertel İstanbul Festivali, 1973	117
Şekil 5. 55 Mengü Ertel, Keşanlı Ali,1984.....	118
Şekil 5. 56 Mengü Ertel, Deli Dumrul, 1979.....	120

Şekil 5. 57 Deli Dumrul Oyununda Bir Sahne	121
Şekil 5. 58 Nie, Tadeusz Trepkowski,1953	122
Şekil 5. 59 Janusz Chmielewski, Witold , “Barış İçin ve Yurdun Zenginliği İçin Yeni Bir Dünya İnşa Ediyoruz”, 1950.....	123
Şekil 5. 60 Henryk Tomaszewski - La Petit Füt (French Film) 1947.....	125
Şekil 5. 61 Henryk Tomaszewski - Kara Nergis (1947) Polonya film afişi	126
Şekil 5. 62 Jan Młodożeniec, “Cyrk (słón)”, 1965	127
Şekil 5. 63 Jan Młodożeniec, “Legenda, Stanisław Wyspiański”, 1993	128
Şekil 5.64 Geleneksel Polonya Kadını Folklorik Kıyafetlerinin Tasfir Edildiği Resim	128
Şekil 5.65 Josef, “Boris Godunov” opera afişi, 1959	130
Şekil 5.66 Josef, “Don Carlos” opera afişi, 1963	131

1. GİRİŞ

Grafik tasarımı, birçok alanı içinde bulunduran bir sanat dalıdır. Çevremizde gördüğümüz görsel verilerin birçoğu grafik tasarım ürünüdür. Bu tasarım ürünleri görsel dil olarak düşünülebilir. Grafik tasarımda bu dili kültür ile karmaşık bir ilişkide kurmaktadır. Amblemler, logolar, afişler, tipografik düzenlemeler vs. birer görsel ve yazılı ileti oldukları gibi kültürel açıdan da ele alınabilecek üretimlerdir. Yani grafik ürünler hedef kitleler veya tüketicileri için anlaşılabilirliğini tasarımın kalitesi kadar kültürel kabullere de borçludur. Modern grafik tasarımın evrensel denilebilecek kuralları olduğu gibi meydana getirilen işaretlerin de kültürel bir arka planı vardır. Bu kültürel arka planın kitle kültürü ve küresel kültür olduğu söylenebilir en azından bu kültürlerin ağırlıklı olduğu söylenebilir.

Grafik tasarımın dili tümüyle kültüre bağımlı değildir ayrıca evrensel olmayı da amaç edinmektedir. Modern grafik tasarımda tasarım kurallarının psikolojik ve algıyla ilişkisi kültürel açıdan tasarımın bağımsız ve evrensel olmasına bir örnektir. Bauhaus ve modern avangard akımlar ve hareketler tasarımın evrensel dilini amaçlamışlardır. Yani izleyenin veya kitlenin kendi kültürel birikimleri olmadan ya da buna bağlı kalmadan anlayabilecekleri bir tasarım dili önermişlerdir.

Modernizm ve postmodernizm özellikle sanat ve kültür konularında tartışmalı iki kavram olmuştur. Evrensellik, modern tasarım ve sanatın amacı görülmüştür. Evrensel tasarım kültürel birikimleri dışlayarak kendisini var etmiştir. Buna karşılık 1960 sonrası postmodernizm tartışmaları modernizm ve onun kategorilerini eleştiri altına almıştır. Bu kategorilerden birisinin evrensellik olduğu söylenebilir. Postmodern kültür ve düşüncede evrensellik tartışması ve eleştirisi kültürel belirlenim ve özellikle yerellik konularıyla gerçekleşmiştir.

Bu çalışma afiş sanatında evrensellik ve yerellik konusunu araştıracaktır. Grafik tasarım tarihine yaklaşırken evrensellik açısından tasarımın dilinin ne olduğunu araştırılacaktır. Bunun için evrensellik konusu açıklanacaktır. Evrensellik moderniteye ait bir olgu olarak araştırılmıştır. Afiş tasarımı açısından yerelliğin evrensel tasarım dilinde konumunun ne olduğu araştırılmıştır.

Evrensel dil kaygısı olan afiş tasarımlarında yerel kimlik kodlarıyla ürünün daha net tanıtılması sağlanmaktadır. Evrensellik algısının grafik tasarımına etkileri çok fazladır.

Küreselleşen dünyada grafik tasarım ürünlerinden olan afiş tasarımları önemli bir kitle iletişim aracıdır. Afiş tasarım sanatçılarının evrenselleşme olgusu içinde yerellik algısının kullanımı, evrenselliğin yerel kültüre katkıları, avantajları ve dezavantajları bu çalışmada incelenmektedir. Bu çalışmada afiş tasarımının yerelliğinin ne kadar mümkün olabileceğine dair araştırmalar yapılmıştır. Evrensel bir niteliği olan afiş sanatının yerellekle buluştuğundaki etkileri hakkında bilgiler ve analizler yapılacaktır. Yerelliğin evrensellelikle ilgili olan sentez durumunun ne kadar mümkün olduğuna dair afiş örnekleri incelenmiştir. Analizleri yaparken İran afiş sanatı, Japonya afiş sanatı, Türkiye afiş sanatı, Polonya afiş sanatı incelenmiş kültürel motiflere ait afişlere çalışmada yer verilmiştir.

1.1. Problem

Grafik tasarım modernizm ile birlikte gelişmiş ve günümüz karakterini kazanmıştır. Bu karakter tasarımın evrensel bir dil ile kitlelere yaklaşmak zorunda olmasını içermektedir. Küreselleşme kültürü evrensellelikle buluşturan yollarından birisidir. Tasarımcılar, çalışmalarını küresel ve evrensellelik içerisinde düşünmeye devam etmektedirler. Yerellik konusunun 1980 ve sonrası Avrupa merkezilik eleştirinde bulunan Batı dışındaki ülkelerde önem kazanması sanat ve edebiyat alanında evrensellelik normlarının eleştiriye tutulmasına sebep olmuştur. Tasarım açısından yeni yollar ve yaklaşımlar adına yerellik bir imkân olarak görülmüştür. Buradan hareketle yapılan çalışmada iki araştırma sorunsalı belirlenmiştir. Bunlar;

- Yerellik düşüncesi açısından afiş tasarımı nedir?
- Afiş sanatında evrensellelik tasarım dilinin yerellik olgusu ile sentezi mümkün müdür?

1.2. Amaç

Bu tez fikir ve mesajı sembolleştirmede en önemli araçlardan biri olan afiş sanatına farklı bir açıdan bakmayı amaçlamıştır. Afiş sanatında evrensel kodların dışında yerel algıya da önem veren bir çalışmadır. Çalışma afiş sanatında yerelliğin evrensel tasarım diliyle sentezlenerek dâhil olduğu örnekleri ispatlamayı amaçlamıştır. Bunu yaparken İran afiş sanatı, Japonya afiş sanatı, Türkiye afiş sanatı ve Polonya afiş sanatından örneklerle analiz yapmayı amaçlamıştır.

1.3. Önem

Bu çalışma, afiş sanatı özelinde evrensel tasarım dili ve yerel tasarım dilini incelemeye çalışmıştır. Bunu gerçekleştirirken tasarımın evrensel dili içerisinde yerellik, yerel unsurların etkilerini araştırmıştır. Belirli kültürlerin afiş sanatını ve sanatçıları inceleyen bu çalışma literatürde konu hakkında bir boşluğu kapatma amacındadır.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmanın varsayımları şunlardır;

- Evrensellik düşüncesi açısından grafik tasarım dilinin küresel kapsamda kabul gördüğü düşünülmektedir.
- Yerellik düşüncesinin evrensellik olmadan anlaşılamayacağı düşünülmektedir.
- Afiş sanatında yerelliğin tek başına bir tasarım dili olamayacağı düşünülmektedir.
- Afiş sanatında yerel işaretler veya semboller olsa da evrensel tasarım diline uyumlu olması gerektiği düşünülmektedir.
- Yerellik konusunda evrensel tasarım diline açılımlar getirdiği düşünülmektedir.
- Yerel sembol veya işaretlerin afiş tasarımında varlığının postmodern kültürle ilgili olduğu düşünülmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma modernizm ve postmodernizm ekseninde grafik tasarım tarihiyle sınırlıdır. Örneklem olarak konu edilen afişler Japonya, İran, Türkiye, Polonya gibi ülkelerdendir. Bu ülkelerin seçiminde modernleşmenin meydana getirdiği güçlü etkiler kadar geleneksel kültüre olan bağlarından dolayı incelenmiştir. Ayrıca Japonya, İran, Türkiye, Polonya gibi ülkeler grafik tasarım açısından önemli isimler ve örnekler üretmesiyle bu çalışmada yer almaktadır.

1.6. Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Nitel araştırma sosyal olgu ve olayları derinlemesine anlayabilmek için kullanılır (Konaklıoğlu ve Kaleözü, 2023). Nitel araştırma desenlerinden biri olan doküman analizi; bu çalışma için verileri toplamak ve yorumlamak amacıyla tercih edilen doğru bir desendir. Doküman analizi, daha önce yapılmış araştırmaların yazılı veya görsel olarak sunduğu belgeleri

inceleyerek bilgileri topladığı bir nitel araştırma yöntemidir. Bunlar; belgeler, raporlar, mektuplar, gazete makaleleri, resmi kayıtlar, kitaplar, dergiler, web sayfaları, sosyal medya iletişimleri veya herhangi bir yazılı veya görsel materyal olabilir. Doküman analizi genellikle temel stratejiye ve konuya uygun olan dokümanların seçilmesiyle başlar. Bu yöntem, araştırmacıların bir fenomeni veya görünümünün anlaşılması için mevcut verilerin incelenmesini sağlar. Araştırmacılar, dokümanları sistematik bir şekilde inceleyerek, belgeler arasında ortak temaları, trendleri, tutumları anlamlandırıp bir çerçeve oluşturabilir (Baltacı, 2019).

2. EVRENSELLİK VE YERELLİK DÜŞÜNCE

Bu bölümde, evrensellik ve yerellik kavramları üzerine odaklanılacaktır. Yerellik kavramının ortaya çıkmasının temel nedenlerinden biri evrensellik algısının varlığı olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda, afiş tasarımında yerellik algısının incelenmesi için öncelikle evrensel dil kavramının anlaşılması gerekmektedir.

2.1. Evrensellik ve Yerellik Kavramı

2.1.1. Yerellik Kavramı

Türk Dil Kurumu sözlüğündeki tanıma göre, yerel “Belirli bir yer ile ilgisi olan mahalli, lokal” olarak ifade edilirken, yerli “Yurt içinde yapılan veya bir yurdun kendine özgü niteliklerini taşıyan” şeklinde yer almaktadır. Bu bağlamda yerellik mekânsaldır. Belirli bir mekân içerisindeki insanların kültürel, yaşamsal ve üretimsel ifadesidir. Yerli sözcüğünün ise hem yerel ortamda üretilen kültürel bir ürünü hem de o bölgede yaşayan kişileri belirttiği görülmektedir (Türk Dil Kurumu, 1998: 2437-2439). Bu paragraftan yola çıkarak mekânsal bağlantının yerel için önemli bir olgu olduğu düşünülebilir. Mekânsal bağlantı yerel kavramını belirli bir yerle ilişkilendirir. Yerelin belirli bir coğrafi alan veya mekân içerisinde olması gerekmektedir. Aynı zamanda yerel, o mekânda yaşayan insanların kültürel, yaşamsal ve üretimsel ifadesini kapsar. Yani o bölgenin kültürü, yaşam tarzı ve üretim şekli yerel kavramını oluşturan unsurlardır. Yerel kavramını oluşturan önemli olgulardan birisi olan yerli kavramı sadece bir mekânda üretilen kültürel bir ürünü değil aynı zamanda o bölgede yaşayan kişileri de belirtir.

Yerelliği oluşturan kültürel, yaşamsal ve üretimsel ifadeler zaman içerisinde oluşmuştur. Ayrıca yerelliğin varlığı birçok alanı da kendi içinde etkilediği gözlemlenebilir. Bu alanların başında sosyoloji gelmektedir. Yerellik kavramının sosyolojide bireylerin ve toplulukların yaşadığı fiziksel, sosyal, kültürel ve ekonomik ortamları tanımlamak için kullanılan bir terim olduğu söylenebilir. Yerellik, bireylerin ve toplulukların kendi yaşadıkları yerlerdeki deneyimlerini, kültürel pratiklerini, sosyal ilişkilerini ve etkileşimlerini anlamak için önemli bir araçtır. Aynı zamanda küreselleşme, modernleşme ve diğer büyük toplumsal ve ekonomik değişimler karşısında bireylerin ve toplulukların kimliklerini, değerlerini ve yaşam tarzlarını koruma ve yeniden üretme kapasitesini ifade ettiği düşünülebilir. Yerellik, bireylerin ve

toplulukların kendi yaşadıkları yerlere, kültürlere ve toplumsal yapıya olan bağlılığını ifade eder. Bu bağlılık, bireylerin ve toplulukların kimliklerini, değerlerini ve yaşam tarzlarını koruma ve yeniden üretme kapasitesini vurgulayabilir. Toplumsal ilişkiler ve etkileşimler ile birlikte yerellik, bireylerin ve toplulukların kendi toplulukları içindeki sosyal ilişkilerini, etkileşimlerini ve dayanışmalarını anlamak için önemli bir araçtır. Yerellik, bireylerin ve toplulukların kendi toplulukları içindeki sosyal rollerini, statülerini ve sosyal normlarını belirlediği söylenebilir. Kültürel ve sosyal pratikler ile yerellik, bireylerin ve toplulukların kendi kültürel ve sosyal pratiklerini, ritüellerini, geleneklerini ve değerlerini koruma ve yeniden üretme kapasitesini ifade eder. Bu, yerel toplulukların kendi kültürel ve sosyal kimliklerini koruma ve geliştirme yeteneğini vurgulayabilir (A. Mbembe, 2021, s.19-30).

Harvey'e göre, yerellik, bireylerin ve toplulukların küreselleşme, modernleşme ve diğer toplumsal ve ekonomik değişimlere karşı direnç gösterme ve dayanışma içinde hareket etme kapasitesini ifade eder. Yerellik, bireylerin ve toplulukların kendi hakları, kaynakları ve kültürel değerleri için mücadele etme yeteneğini vurgular (Harvey, 2010, s.229-230).

Sosyolojik olarak yerellik kavramı, bireylerin ve toplulukların kendi yaşadıkları yerlerdeki deneyimlerini, kültürel pratiklerini, sosyal ilişkilerini ve etkileşimlerini anlamak ve bu deneyimleri, pratikleri ve ilişkileri koruma, geliştirme ve yeniden üretme kapasitesini ifade edebilir. Yerellik, bireylerin ve toplulukların kimlik, değer, yaşam tarzı ve sosyal yapıları üzerindeki etkilerini anlamak için önemli bir perspektif sunar.

Ancak Ömür Karşlı'nın "Yerellik Kavramını Tartışmak" adlı çalışması, yerelliğe farklı bir perspektiften yaklaşmamıza yardımcı olabilecek önemli çıkarımlar sunmaktadır. Karşlı'ya göre;

Yerelliği sosyal ilişkilerin geniş çerçevesi içinde ya da kültürde aramayı tavsiye eden görüşlerin yanlılığı, hedef kültürün saf/katıksız ve tözsel olduğu sanısına kapılmalarıdır. Ancak saf bir yerellik bulmak mümkün değildir. İnsanlık tarihi boyunca farklı toplumlar arasındaki ilişkilerin zorunluluğu ve sürekliliği sebebiyle etkileşimler kaçınılmazdır. Bu bağlamda her yerellik sentez olarak değerlendirilmelidir. Yalıtılmış bir yerellik aramak yerine yerelleşmeye, muhtelif unsurların tarihsel süreç içerisinde belirli bir toplum/grup tarafından nasıl dönüştürüldüğüne dikkat etmek gerekmektedir (Ö.Karşlı, 2023, s.90). Bu açıdan yerelliğin izole ve katıksız bir kavram olarak ele alınmasının yanıltıcı olduğu,

bu yaklaşımın yerellik kavramını sınırlayıcı bir biçimde yorumladığı söylenebilir. Ömür Karslı'nın vurguladığı gibi, yerelliği anlamak için kültürün ve sosyal ilişkilerin geniş bir çerçevede değerlendirilmesi gerekebilir. Yerellik, tek bir kültür veya toplumun izole edilmiş bir özelliği olarak değil, farklı kültürler arası etkileşimlerin ve süreçlerin bir ürünü olarak görülmelidir.

Bu bağlamda, yerellik kavramının daha kapsamlı bir perspektifle ele alınması gerekmektedir. Yerelleşme süreci, farklı kültürler arasındaki etkileşimlerin ve dönüşümlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan dinamik bir olgu olabilir. Bu nedenle, yerelliğin anlaşılması ve analizi için tarihsel, sosyolojik ve kültürel faktörlerin bir arada değerlendirilmesi önemlidir. Yerelliğin sadece tek bir toplumun veya kültürün özgül özellikleriyle sınırlı bir kavram olarak değil daha geniş ve kapsamlı bir perspektifle ele alınması gerektiği düşünülebilir.

Yerelliği etkileyen en önemli olgulardan birinin de evrensellik olduğu söylenebilir. Evrensellik ile yerellik kendini daha belirgin bir şekilde ortaya çıkarır. Evrensel olanın sentezi ile yerelliğin temel özelliği, farklı toplumların etkileşimi sonucu kendine özgü bir karakter geliştirmesini sağlayabilir. Yerel toplumlar, diğer toplumlarla olan etkileşimleriyle yeni şeyler öğrenip kendilerini özgün kılabilirler. Bu şekilde, yerellik kendi özgün özelliklerini oluşturur. Sürekli bir gelişim ve tanıtım sürecinin içine girebilir. Her etkileşim, toplumun değişimine ve sorunlara verdiği cevaplarla yerelliğin yapısına katkıda bulunabilir (Ö.Karslı, 2023, s.94-95).

Yereli somut hale getiren en önemli olgu var olan sosyolojik yapıda ki bölge veya topluluk için önem taşıyan sembollerdir ve genellikle o bölgenin kültürel, tarihi veya coğrafi özelliklerini yansıtır. Bunlar; bayraklar, armalar, maskotlar, folklorik karakterler, yapılar, doğal simgeler veya belirli etkinlikler gibi çeşitli şekillerde ifade edilebilir. Örneğin:

- Bayraklar ve Armalar: Herhangi bir yerel yönetim biriminin bayrağı ve arması o bölgenin sembolüdür.
- Doğal Simgeler: Bir bölgeye özgü belirli bitki veya hayvan türleri o bölgenin sembolü olabilir. Örneğin, Japonya'nın Fuji Dağı bir doğal semboldür.
- Adetler/ Gelenekler (Ritüeller):Belirli etkinlikler veya festivaller, bir topluluğun kimliğini ve kültürünü yansıtan semboller içerebilir. Her ülkenin düğün ritüeli kendi

kültürüne göre farklılık gösterebilir. Geleneklerin yerele ait en önemli olgulardan olduğu söylenebilir.

- Yerel Spor Takımları ve Maskotlar: Bir şehrin veya bölgenin spor takımları ve bu takımların maskotları o topluluğun sembolü olabilir. Örneğin, Barcelona’da FC Barcelona ve takım maskotu ‘Barça Ayı’.
- Topluma ait değerler: Değerler, belli bir amaç hakkındaki inançları şekillendiren tutumların aksine kendine özgü bir durum ya da amaç çerçevesinde inanılan bir olgu olarak tanımlanmaktadır (Mooij, 2004,s.24).

Tarihi ve Kültürel Yapılar: Belirli bir bölgedeki tarihi veya kültürel yapılar o yerin sembolü olabilir. Örneğin, Eiffel Kulesi Paris için sembolik bir yapıdır (Deneçli, C.,2013, s.2-10). Bu örneklerden hareketle yerelin evrenselde tanınırlığını sağlayanın lokal semboller olduğu söylenebilir.

2.1.2.Evrensellik Kavramı

Evrensellik, anlayış düzleminde, bilgi ve siyasal alanlarda genel geçer ilkelerin var olduğunu öne süren ve bu ilkelerin her yerde geçerli olduğunu savunan anlayış tarz şeklinde tanımlanabilir. Anlayış kapsamında evrensellik düşüncesinin birçok alanı beslediği söylenmektedir. “Evrensel”; Altındaki her birey veya tür için evrensel olarak uygulanabilir veya tahmin edilebilir bir yapıyı adlandırmak için kullanılan genel soyut bir kavramdır (Özlem, 2015).

Evrensellik düşüncesini siyasi ayağında Fransız İhtilali önemli bir yer tutar. Fransız İhtilali bütün dünyayı etkilemiş, var olan yönetim tarzlarını kökten değiştirmiştir: “Geleneksel toplumun üzerinde yapılandığı topluluk içi bağların ve bağımlılık ilişkilerinin yok olması ve aynı anda siyasal iktidar yapısının karşısında bireysel bir varlığın öneminin tanınması” Fransız Devrimi’nin önemidir (Mastropaolo, akt. Ağaoğulları,195). Bu açıklamada görüldüğü üzere ihtilal insanın bireysel haklarını ön plana çıkartmış, geleneksel yapılar gücünü yitirmeye başlamıştır.

İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi evrenselliğin siyasi kuruluşu konusunda önemli bir metindir. Beynamede geçen maddelerden birkaçı şu şekildedir;

- 1.Bütün insanlar özgür, onur ve haklar bakımından eşit doğarlar. Akıl ve vicdanla donatılmışlardır, birbirlerine kardeşlik anlayışıyla davranmalıdırlar.
- 2.Ayrıca, bağımsız, vesayet altında ya da kendi kendini yönetemeyen ya da egemenliği

başka yollardan sınırlanmış bir ülke olsun ya da olmasın, bir kişinin uyruğu olduğu ülke ya da memleketin siyasal, hukuksal ya da uluslararası statüsüne dayanarak hiçbir ayırım yapılamaz (İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi,1948).

Beyannamenin ilk iki maddesine bakıldığında insanların kültürel işaretler veya normlara göre tanımlanmadığı görülmektedir. Yine Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'nin genelinde evrensellik vurgusu vardır. Sözleşmenin madde 9'unda düşünce ve vicdan özgürlüğü ile ilgili şunlar yazmaktadır:

1. Tüm insanlar, vicdan ve din özgürlüğüne sahip dünyaya helirler; bu hak, din veya inanç değiştirme özgürlüğü ile tek başına veya topluca, kamuya açık veya kapalı ibadet, öğretim, uygulama ve ayin yapmak suretiyle dinini veya inancını açıklama özgürlüğünü de içerir.
2. Din veya inancını açıklama özgürlüğü, sadece yasayla öngörülen ve demokratik bir toplumda kamu güvenliğinin, kamu düzeninin, genel sağlık veya ahlakın ya da başkalarının hak ve özgürlüklerinin korunması için gerekli sınırlamalara tabi tutulabilir (Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi, 1950: 11).

Bu maddelerine de bakıldığında insanların dini işaretlerinin uygulama metodunda normlara göre tanımlanmadığı görülmektedir. İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi ve Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi metinlerindeki evrensellik vurgusu, yerellik kavramıyla karşılaştırıldığında dikkate değer bir kontrast oluşturulduğu söylenebilir. Yerellik ve evrensellik arasındaki farkın yerelliğin, belirli bir mekân, kültür ve toplumsal yapı içinde geçerli olan özellikleri ve değerleri ifade edebilir. Yerellik, bir coğrafyaya, kültüre veya topluluğa özgü olan ve bu sınırlar içerisinde anlam kazanan bir kavramdır.

Evrenselliğin ise, tüm insanlık için geçerli olan, herhangi bir coğrafi, kültürel veya toplumsal sınırlama olmaksızın genel kabul gören değerleri ve hakları ifade ettiği düşünülebilir. Evrensellik, insan hakları, özgürlükler ve değerlerin tüm insanlar için geçerli olduğunu savunur. Bu iki kavram arasında bir denge kurulması önemlidir. Örneğin, yerel değerler ve kültür, evrensel insan hakları ve özgürlüklerle uyumlu olmalıdır. Ancak bazen yerel değerler ve kültür, evrensel insan hakları ve özgürlüklerle çelişebilir. Bu tür durumlarda, evrensel insan hakları ve özgürlüklerin üstün olduğu kabul edilmelidir. Yerellik kavramı belirli bir mekân ve kültüre özgü değerleri ifade ederken, evrensellik kavramı tüm insanlar için geçerli olan hakları ve değerleri ifade

eder. Bu nedenle, yerel değerlerin ve kültürlerin evrensel insan hakları ve özgürlüklerle uyumlu olması gerektiği önemli bir denge ve anlayış gerektirdiği düşünülebilir. Evrensellik, tüm insanlar için geçerli olan temel haklar, özgürlükler ve değerler kavramını ifade edebilir. Ancak bu evrensel değerlerin yorumlanması ve uygulanması farklı kültürler, toplumlar ve hukuki sistemler arasında değişiklik gösterebilir. İnsan hakları ve özgürlükler evrensel olarak kabul edilse de, bu hakların uygulanma şekli ve yorumlanması yerel, bölgesel veya ulusal özelliklere göre değişiklik gösterebilir. Evrensellik, tüm insanların eşit haklara ve özgürlüklere sahip olması gerektiği fikrini savunur. Ancak bu haklar ve özgürlüklerin nasıl korunacağı, hangi sınırlamalara tabi tutulacağı veya nasıl uygulanacağı konusunda farklı yaklaşımlar ve yorumlar olabilir. Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'nde belirtilen haklar ve özgürlükler evrensel olarak kabul edilir. Bu hakların uygulanması ve yorumlanması farklı ülkelerde, kültürlerde ve hukuki sistemlerde değişiklik gösterebilir. Her ülkenin kendi hukuk sistemi, kültürü ve toplumsal yapısı bu evrensel hakların uygulanmasında etkili olabilir. Buradan yapılan çıkarım ile evrenselliğin tek biçimli olmadığı söylenebilir. Evrensel haklar ve özgürlüklerin uygulanması ve yorumlanması farklılıklar gösterebilir. Temelde tüm insanlar için geçerli olan hak ve özgürlükleri ifade eder.

Evrensel kültür ya da uygarlık, insanın yarattığı evrensel değerlerdir. Bunların bilim, sanat ve felsefe olduğu düşünülmektedir. İnsan ruhunun gelişmesi ve aydınlanması sonucu oluşan bilgi, beceri ve davranışların oluşturduğu değerler bütünü evrensel kültürü oluşturmaktadır (Çüçen, A. K. 2005,s.115). Bu kültürlerin dünyanın her yerinde geçerliliğinin olduğu söylenebilir. Kültürel evrensellik, bir kültürün üzerinde yer aldığı diğer kültürler ile ortak değerleri, normları, inançları ve uygulamaları paylaşma özelliğini ifade eder. Evrensellik kavramı, farklı kültürlerin bir araya gelerek ortak bir kültür oluşturduğu veya bir kültürün diğer kültürlere yayıldığı bir süreçtir (Circassiancenter, 2023).

Kültürel evrensellik, insanların tarihi, değerleri ve inançları hakkında daha derin bir anlayış kazandırır. Farklı kültürlere ait sanat biçimleri, halk oyunları, geleneksel kıyafetler ve festival gibi ifadelerin paylaşılması ile kültürel bir takdir ve anlayış ortamı oluşturulur.

Evrenselliğin özellikleri, farklı disiplinlerde ve bağlamlarda farklı şekillerde tanımlanabilir, ancak genel olarak şu özellikleri içerdiği söylenebilir;

- Genel Geçerlilik: Evrensellik, farklı kültürler, toplumlar ve zaman dilimleri için geçerli olan kavramlara ve değerlere atıfta bulunabilir. Yani, bir kavram ya da değer evrensel olarak kabul ediliyorsa bu kavramın veya değerın herhangi bir kültürel veya toplumsal sınırlamaya bağılı olmaksızın genel geçerliliğe sahip olduğu düşünülebilir.
- Bağımsızlık: Evrenselliğin bir diğer özelliği, bağımsız olması olduğu düşünülebilir. Yani, evrenselliği olan bir kavram ya da değer, diğer değişkenlerden bağımsız olarak değerlendirilmekte ve anlaşılmaktadır.
- Süreklilik: Evrenselliğin sürekli bir nitelik olduğu kabul edilebilir. Yani, evrenselliği olan bir kavram ya da değer, zamanla değişmeden varlığını sürdürmelidir. Örneğin evrensel olarak nitelendirilen piktogramlar veya trafik işaretleri örnek olarak gösterilebilir.
- Açıklık ve Ulaşılabilirlik: Evrenselliği olan kavramlar ve değerler genellikle açık ve anlaşılır olması gerektiği söylenebilir. Bu, farklı bireylerin ve toplulukların bu kavramları ve değerleri anlamalarını ve benimsemelerini kolaylaştırır.

Bu özelliklerin, evrenselliği geniş bir perspektiften değerlendirmemize olanak tanıdığı ve farklı disiplinlerde ve bağlamlarda evrenselliğin ne anlama geldiğini anlamamıza yardımcı olduğu söylenebilir.

Evrenselliğin insan psikolojisi bakımından düşünce stili, bireylerin düşünce süreçlerini, inançlarını, değerlerini ve davranışlarını evrensel kavramlar ve değerler temelinde nasıl şekillendirdiğini ifade eder. Bu bağlamda, evrenselliği olan bir düşünce stili, bireylerin geniş bir perspektiften düşünmelerini, farklı kültürler, toplumlar ve perspektifler arasında bağlantılar kurmalarını ve kendi sınırlı bakış açılarından öteye geçmelerini teşvik etmektedir (Schwartz, S. H. 1992 s.35-60).

Alman filozof İmmanuel Kant, estetik beğenilerin evrenselliği üzerine düşünmüştür. Kant'a göre güzellik yargımız, çıkar ve bilgiden ayırılır, özerktir. Kant'ın verdiği örnekle bir evle kullanım amacıyla ilgilenen birisi evi çıkar ilişkisiyle düşünmektedir. Kant buna hoşlanma demektedir. Ancak o eve sadece tasarım özelliğiyle bakan birisi güzellik yargısında bulunmaktadır. Sanatın evrenselliği, sanatın sadece belirli bir bölge ya da kültüre ait olmadığına dair insanların ortak duygu ve deneyimlerini ifade edebilir. Bu nedenle sanatın her yerde bulunması, dünyanın her yerindeki insanların birbirleriyle

bağlantı kurmasına ve anlamlı iletişim kurmasına yardımcı olduğu düşünülebilir. Sanatın evrenselliği, sanatın sınırlarının genişlemesine de katkıda bulunur. (Çüçen, 2005,s.115)

Bu düşünce yapısı, sanatın evrenselliği konusunda da önemli bir perspektif sunar. Sanat eserleri, kültürlerarası farklılıklara ve sınırlara rağmen, insanların ortak duygu ve deneyimlerini ifade edebilir. Kant'ın estetik anlayışı, sanatın bu evrenselliğini vurgulayarak, sanatın sadece belirli bir bölge veya kültüre ait olmadığını, tüm insanlık için ortak bir dil ve iletişim aracı olduğunu savunur. Sanatın evrenselliği, insanların farklı kültürlerden, bölgelerden ve yaşam deneyimlerinden gelmelerine rağmen, ortak duygu ve deneyimlerle birbirlerine bağlanmalarına yardımcı olur. Bu, insanların birbirlerini daha iyi anlamalarını, empati kurmalarını ve ortak bir paydada buluşmalarını sağlar. Sanat, bu evrenselliğiyle, insanların farklılıklarını kabul etmelerini ve çeşitliliği zenginlik olarak görmelerini teşvik eder. Sanatın evrenselliği aynı zamanda sanatın sınırlarını genişletir. Farklı kültürlerden ve bölgelerden gelen sanatçılar, kendi kültürlerinin ötesine geçerek, genel insan deneyimine dair eserler yaratırlar. Bu, sanatın zenginliğini ve çeşitliliğini artırır, sanatın evrenselliğini ve kapsayıcılığını daha da güçlendirir. Sonuç olarak, İmmanuel Kant'ın estetik anlayışı, sanatın evrenselliği konusunda derinlemesine düşüncelere sahip bir perspektif sunar. Sanatın evrenselliği, insanların ortak duygu ve deneyimlerini ifade ederken, farklı kültürlerin birbirlerine bağlanmasına, anlamlı iletişim kurmasına ve sanatın sınırlarının genişlemesine katkıda bulunur. Bu, sanatın, insanlık için ortak bir dil ve iletişim aracı olduğunu ve farklılıkların zenginlik olarak kabul edilmesini teşvik eder (Ketenci, T. 2008, s.35-55).

Evrensel kültür işaretleri, farklı kültürler arasında ortak olarak kabul edilen, geniş bir yelpazede insanlar tarafından anlaşılan ve paylaşılan semboller, ritüeller, değerler ve davranışlar olarak tanımlanabilir. Bu işaretler, kültürlerarası iletişimde ve anlayışta önemli bir rol oynar. Bazı dil ve iletişim işaretleri, farklı kültürler arasında ortak olarak kabul edilir. Örneğin, gülümseme, kafa sallama veya el sıkışma gibi jestler ve hareketler evrensel kabul edilebilir. Doğal ve coğrafi semboller: Güneş, ay, yıldızlar gibi doğal ve coğrafi semboller, birçok kültürde benzer anlamlara gelir ve evrensel bir dil oluşturur. Aile ve topluluk bağları evrensel kabul gören işaretlerdendir. Aile birleşimi, doğum, evlilik, ölüm gibi yaşamın önemli anlarına dair ritüeller ve törenler, birçok kültürde benzer şekillerde kutlanır ve evrensel bir bağ oluşturur. Sanat ve müzikte evrensel kabul gören işaretlerdendir. Bazı müzikal formlar, danslar ve sanatsal ifadeler, farklı kültürler

arasında benzerlik gösterir ve evrensel bir anlam taşır. Örneğin, dans ve müzik, duyguları ifade etmenin ve kutlamanın evrensel yollarıdır (Koca, SK, 2010 s.89-93).

Doğa ve çevre evrensel kabul gören işaretlerdendir. Doğanın korunması, sürdürülebilirlik ve çevre bilinci, farklı kültürler arasında ortak olarak kabul edilen evrensel değerlerdir. Bu evrensel kültür işaretleri, farklı kültürler arasında anlayışı ve iletişimi kolaylaştırır. Ancak bu işaretlerin her kültürde aynı şekilde algılanmadığını, bazen farklı kültürel yorumlara veya anlamlara sahip olabilir. Bu durumda kültürel farklar ortaya çıkabilir fakat değerlerin kullanımı farklı olsa da değer isimleri evrenseldir.

Günümüzde evrensel ve yerellik algısını globalleşmeye bağlı olarak birçok farklı bakış açısı kazanmış olduğu gözlemlenebilir. Teknoloji ve bilim gerçeği bizlere yerelin etkisinin azaldığını hissettirebilir. (Ersoy, Şengül, 1998, s.137). Ama bu globalleşme ile bazen evrensel alan yerele hizmet edebilir. Küresel dünya algısı ile birlikte var olan var olduğu yerde kalmamaktadır (Özdemir, 2011, s.30). Yereli evrensele tanıtan küresel algıdır. Küresel algı, bir bireyin veya toplumun dünya çapındaki olayları, akımları kültürel faktörleri ve genel olarak küresel düzeydeki gelişmeleri anlama, farkında olma ve yorumlama yeteneğidir. Küresel algı, bir kişinin dünya hakkında geniş bir perspektife sahip olmasını ve farklı ülkeler, kültürler ve toplumlar arasındaki ilişkileri anlamasını sağlar. Örneğin; aynı konumda satılan iki halının desenlerinin benzer olması, genellikle halıların üretim yöntemleri arasındaki farktan kaynaklanır. Bu halıların birisi el dokuması, diğeri ise makine dokumasıdır. El dokuması halılar genellikle daha değerli kabul edildiği düşünülmektedir. Bu değer, el dokuması halıların zanaatkârlık, geleneksel yöntemler ve özgün tasarımlarla üretilmesinden kaynaklanır. Makine halıları, seri üretim süreçleri ve genellikle tekrar eden desenler kullanılarak üretildiği için daha yaygın ve ekonomik bir seçenektir. El dokuması halılar, özgün tasarımları, kaliteye verilen önem ve ustalık gerektiren üretim süreçleri nedeniyle genellikle daha yüksek bir değere sahiptir. Bu değer farklılığını sağlayan küresel algıdır. El dokuması halılar, küresel pazarlarda yerel kültürlerin ve geleneklerin bir yansıması olarak değerlendirildiği düşünülebilir. Bu nedenle, yerel küreselleşme ile yerel olan daha çok değer kazanmaktadır (Korkmaz ve Osmanoğlu, 2019).

2.1.3. Yerellik Kavramı İçerisinde Sözlü ve Görsel Kültür İlişkisi

Çalışma içerisinde afiş sanatında yerelliği anlamak için afiş unsurlarında kullanılan tasarım unsurlarının yerelliğini bilmek önemlidir. Evrensel olarak bir iletişim dili olarak kabul edilen afiş sanatı grafiksel bir üründür. Bu ürünün yerelliğini ortaya çıkaracak kompozisyon elemanları görsel ve işitsel unsurlardır. Bu yüzden yerelliğin sözlü ve görsel kültür ilişkisi önemlidir. Tezin bu bölümünde bu iki kavramın ilişkisi hakkında önemli bilgiler verilecektir.

Yerellik kavramı, belirli bir bölgenin veya topluluğun kendine özgü kültürünü ifade eder. Bu kültür, sözlü ve görsel kültür unsurlarından oluşabilir. Sözlü kültür, söz ve dil yoluyla aktarılan geleneksel bilgi, hikâye, şiir, tekerleme, atasözü gibi unsurları ifade etmektedir. Görsel kültür ise, resim, heykel, mimari, giysi, takı, el sanatları, fotoğraf, film gibi görsel öğeleri içerir (Uçar, 2011, s.143).



Şekil 2.1 Yerel Desenli Giyinmiş Kadın

Görsel kültür, bir kültürün sanata ve tasarıma olan yansımasıdır.(Şekil 2.1) Bu nedenle yerellik ve kültür kavramlarından beslenmekte, yerelliğin niteliksel bağlamda ifade ediliş biçimini oluşturmaktadır. Toplumdan topluma, kültürden kültüre farklılıklar barındırmaktadır. Özellikle Batı Avrupa kökenli araştırma ve geliştirme yöntemlerine sahip olan görsel kültür, akademik alanda kendisini göstermektedir. Akademik eğitimlerde resim, mimari, tasarım ve heykel gibi alanların çalışma alanı içerisinde bulunan görsel kültür, güzel sanatlarla harmanlanmış bir olgudur. Güzel sanatlar görsel kültür kavramını incelemekte, içerik doğrultusunda yeni çalışma yöntemleri üretmektedir (Jenks, 1995, s.16).

Sanatçı yaptığı yerel, sanatsal ve tasarımsal tüm çalışmalara görsel kültürünü de yansıtmaktadır. Bir toplumun meydana getirdiği çalışmaların incelenmesi sonucunda, o toplumun görsel kültürü hakkında bilgi sahibi olunabilir (Azılıoğlu ve Yılmaz, 2021,

s.446). Bu görsel tutum toplumların estetik algıları hakkında da bilgi vermektedir (Şekil 2).



Şekil 2.2 (Edirnekâri / Edirne)

Tüm bunlardan hareketle görsel kültür, insanların günlük hayatlarında kullandıkları görsel materyallerin (resimler, fotoğraflar, videolar, reklamlar, çizimler, grafikler vb.) bir araya gelmesiyle oluşan bir kültür olduğu söylenebilir. Görsel kültür, insanların algıladığı ve anlamlandırdığı görsel imgelerin tümünü ifade edilmektedir.

Görsel kültür, bir toplumun, bir bölgenin ya da bir grubun görsel imgeler yoluyla oluşturduğu kültürel değerleri ve inançlar hakkında bizlere ipuçları verebilir (Bilici, 2021, s.90). Bu nedenle, görsel kültür, bir kültürün estetik ve sosyal özelliklerini yansıtır ve bu özelliklerin iletişimde önemli bir rolü olduğu gözlemlenebilir.



Şekil 2.3 Divanı Anlatan Osmanlı Minyatürü

Görsel kültüre örnek içinde olan Osmanlı tarihindeki minyatür sanatı da yine dönemin özelliklerini içinde barındırdığı gözlemlenmektedir. Dönemin yönetim şekli giyim tarzı ile ilgili ve dönemin renkleri ile ilgili bizlere bilgi verir nitelikte olduğu söylenebilir (Sever,2020, s.156). Divan üyelerinin olduğu bu toplantıda kişilerin önem sırasına göre boyutlandırıldığı bu görsel dönemdeki hiyerarşiyi yansıtmaktadır.



Şekil 2.4 Hindistan Minyatürü

Yerelliğin ve toplumsal kültürün yansımaya verilebilecek bir diğer örnek ise Güney Hindistan Bölgesi'nde yer alan duvar resimleridir. O dönem içerisinde yaşanan tarihi olaylar ve etkinlikler konu olarak işlenmiştir. Yerel halkın fiziksel özelliklerinin ve giyiniş biçimlerinin başarılı bir şekilde yansıtıldığı duvar resimlerinde kralların taç takma törenlerinden de sahnelere yer verilmiştir. Yerel unsur ve kültürel özelliklerin yansıtılması bakımından yaptırmış olduğu duvar resimleri önemli bir yer tutmaktadır (Philip, 2018,s. 427).

Görsel kültürde manevi duygular ve öğretiler çok önemli yer tutmaktadır. Görsel kültür içeriği de direkt etkiler örneğin kültürün bakış açısına göre dans türleri vardır. Dünyanın bir yerinde Arjantin'in modern dansı tango yapılırken, Türkiye'de harmandalı oynanması da kültürün içeriği direkt değiştirmesine örnek verilebilir (Şekil 2.5, Şekil 2.6) .



Şekil 2.5 Tango



Şekil 2.6 Harmandalı

Türk Görsel kültürü içerisindeki geleneksel ve kültürel eşyalara bakıldığında, görsel kültür hayatın her alanına yansıdığı görülebilir. Görsel olarak Türkiye'de her yörenin

kendine ait çizgilerinin olduğu yerel kıyafetler vardır. El yapımı tasarımların bulunduğu giysi ve ev tekstili ürünlerde dönemin etkileri görölmektedir. Zaman zaman dini motif ve harflerin bulunduğu tasarımlarda desenler de vardır (Erdoğan, 2021, s.112).



Şekil 2.7 Karadeniz Yöresel Kıyafetleri

Dünyada birbirinden farklı kültürel ve yerel özelliği olan birçok toplumu içinde barındırır. Bu nedenle her toplumun görsel kültürü ve görsel kültüre olan düşünce şekli farklılıklar gösterebilir. Her kültürün biricik ve özgündür. Bu farklılıklarda dolayı ünlü akademisyen ve yazar Raymond Williams, görsel kültürü bir çeşit “gösterge sistemi” olarak ifade etmiştir. Gösterge sistemi sayesinde bir toplumun geçmişi ve yaşam tarzı hakkında fikir sahibi olunmaktadır. Bu bağlamda görsel kültür, içerisinde bulunduğu toplumun tarihi ve sosyolojik süreçlerini de inceleyen bir kavram olarak görölmektedir (Harvey, D. ve Williams, R., 1995. s.72 akt. Barnard, 2010, s. 35).

3. GRAFİK TASARIMDA EVRENSEL VE YEREL DİL

3.1. Grafik Tasarım

Grafik tasarım, görsel bir iletişim sanatıdır. İletişim sağlayıcı mesajı doğru ve yalın bir biçimde yansıtmaya işlevlidir. Grafik tasarımın birinci görevi bir mesajı iletmek ya da bir ürünü ya da hizmeti tanıtmaktır. Grafik tasarım terimi ilk defa 20. yüzyılın ilk yarısında metal kalıplara oyularak yazılan ve çizilen ve daha sonra çoğaltılmak üzere basılan görsel malzemeler için kullanılmıştır. Günümüze değin teknoloji alanında yaşanan yenilikler grafik tasarımı da etkileyip dönüştürmüş ve sadece basılı malzemelerin değil mobil cihazların ara yüzlerinin de kullanılan uygulamalardan televizyonlarda kullanılan grafiklere kadar çok geniş bir alan grafik tasarımın içine dâhil olmuştur (Becer, 1999, s. 33). İletişim grafik tasarım için hayati bir unsurdur. Grafik tasarımı bu kadar ilginç, dinamik ve çağdaş yapan şey iletişime doğrudan bağlantılı olmasıdır. Tasarımcı; güncel bir bilgiyi, modern anlayışı içinde ve yine içinde bulunduğu döneme uygun araç ve materyeller ile tasarımını sunması gerekmektedir. Bu nedenle de yeni bakış açıları, teknolojik buluşları ve yaşadığı dönem içinde varolan sanatsal, felsefi, politik, sosyolojik vb. durumları yakından izlemelidir (Becer, 1999, s. 34). Becer'in de söylediği gibi grafik tasarım interaktif bir sanattır. Toplumun bütün köklü değişimlerinde grafik tasarımcılar oradadır. Tasarım, bir planın görsel kompozisyon yoluyla tamamlanması anlamına gelir. Tasarımcılar ise çok yönlü bilgiye sahip, biçim oluşturma yeteneklerini geliştirmiş uzmanlar olarak tanımlanır. Tasarım teknikleri, bilimsel bakış açısının mantıklı doğasını yaratıcı sürecin sanatsal boyutlarıyla birleştirir.

“Grafik, görsel olarak algılanan şeylerle, yani görüntülerle ilgili bir olgudur. İletişim ise bilginin insanlar arasındaki alışveriş sürecidir. Bu durumda grafik iletişim, görüntülerden oluşan bilgilerin değiş-tokuş süreci olarak adlandırılabilir” (Becer, 2006, s. 28). Görsel sanatlar arasında olan grafik sanatlar görsel iletişimi etkili bir biçimde kullanmaktadır. Bu şekilde hem sanatsal alanda hem de ticari alanlarda insanlığa hizmet sunan bir uzmanlık dalı olarak düşünülebilir.

Tarihi olarak tanımlandığında grafik tasarım, yirminci yüzyıl boyunca sanayileşmiş toplumlar içinde biçimlenen bir uzmanlık alanıdır. Bu yeni disiplin, eleştirel yenilik getiren bir biçimde kitlesel tüketimin patlaması ile belirlenmiştir. Resnick, grafik tasarımı, *“gündelik yaşamlarımızda hayati önem taşıyan mesajları, bilgi vermek,*

eğitme amacıyla, etki bırakmak, ikna etmek adına, sanat ve teknolojiyi birleştirerek bir etki yaratarak, bize aktarımı” olarak ifade eder (Resnick, 2003, s. 16).

Görsel bütünlüğün anlaşılması koşuluyla, fotoğraf, film, video, sanat veya illüstrasyonu ve kelimeleri (tipografi) ile uyumlu bir şekilde kompoze edilmektedir. Grafik tasarımcılar fikir ve mesajı iletmek için biçimleri görseller ile geliştirirler. Grafik tasarım; görselleri ve yazıları ilişkili biçimde, kesme, yapıştırma, küçültme, ayırıştırma, hazır yapım parçaları birbirine ekleme gibi tekniklerle, yeni görsellerin ve yazı formlarının oluşturulduğu bir süreci içerir. Benzer şekilde, Ambrose ve Harris, grafik tasarım, montaj, kolaj, retorik ve bitleştirme gibi görsel araçları kullanarak, iletişim sağlama işi olduğunu ifade eder (Ambrose ve Harris, 2010,s. 7).

Grafik iletişim unsurlarından biri de tipografidir. Tipografi karşımıza çıkan çeşitli grafik tasarım uygulama alanlarında önemli ölçüde etkindir (Robin Landa, 2006, s.4). Grafik tasarım alanının görsel ve sözel iletişime ve anlama odaklanan uzman bir yaratıcı disiplin olduğuna işaret eder ve yazı ile görselin ve kompozisyonun görsel bir form oluşturulması alanı olduğunu belirtir. Birçok grafik tasarım ürününde görsellerin yanında bulunan yazılar, tasarımın içeriğine ve amacına ilişkin çeşitli bilgiler verirler. *“Kitaplardan, dergilere, televizyondan elektronik medyaya kadar neredeyse tüm görsel iletişim çeşitlerinde tipografi kullanılır”* (Lupton, 1996, s. 29). Bu nedenle, grafik tasarımda tipografinin önemi büyüktür. *“Tipografi, harflerin ve yazınsal-görsel iletişime ilişkin diğer öğelerin hem görsel, işlevsel düzenlenmesi hem de bu öğelerle oluşturulan bir tasarım dili anlayışıdır”* (Sarıkavak, 2004, s. 10). *“Tipografi, yazılı bir fikre görsel bir biçim verilmesidir. Tipografi bir tasarıma kişilik ve duygu veren en etkili unsurlardan biridir, aldığı görsel biçim söz konusu fikrin erişilebilirliğini ve okuyucunun tepkisini çarpıcı bir biçimde değiştirir”* (Ambrose ve Harris, 2012, s. 38). Tipografi ile tasarımlar etkili bir biçimle alıcıya direk iletildiği söylenebilir.

Tüm bu bilgilerden hareketle grafik tasarım, iletişimin güçlü bir aracı olarak görülürken, çağın gereksinimlerine uyum sağlamak için sürekli gelişen bir disiplin olarak öne çıkmaktadır. Görsel iletişimin dinamik doğası, grafik tasarımın evrimini şekillendirirken, teknolojik yeniliklerle birlikte alanın kapsamı ve etkisi genişlemiştir. Grafik tasarım, hem sanatsal hem de ticari bağlamda önemli bir rol oynar ve tipografi gibi unsurlarla birlikte, mesajların etkili bir şekilde iletilmesine katkıda bulunur. Bu nedenle, grafik tasarımın, modern iletişim çağında hayati bir öneme sahip olduğu söylenebilir.

3.2. Grafik Tasarımda Formalizm

İnsan zihninin idrak ettiği, kavradığı, biçimi, rengi, açık-koyu değerleri olan sınırlı yüzeylerden oluşan her varlık “form” olarak adlandırılır. Çizgi, renk ve tonlardan meydana gelen, sınırlı yüzeylere form denir. Form, bir nesnenin algılanan tüm maddi unsurlarının özgün bir düzen içinde birleştiği bütün olarak genel olarak tanımlanır. (Bulat, 2007, s.73).

Empresyonist sanatçılar, boya katmanlarını gözlemledikleri ışık etkisiyle tonları ve renkleri yan yana kullanarak, klasik form anlayışını değiştirerek kesin sınırları ortadan kaldırmışlardır. Ardından Kübizm ile birlikte dokunun kullanımı genişlemiş ve kağıtların yapıştırılması (Papier collé) ve sonrasında kolaj (Collage) tekniği gibi yöntemlerle doku çeşitliliği artmıştır. Gerçek malzemeler kullanılarak gerçek dokunun resim sanatındaki önemi artmış, böylece form hakkında yeni bilgiler elde edilmiş ve formun kullanımında değişiklikler yaşanmıştır (İsgilip, 2014, s.13-14).

Biçimcilik, konuyu (afişte nelerin anlatıldığını) göz ardı edilmesi veya en azından konuya biçimsel niteliklerden daha az önem verilmesi gerektiği savunduğu düşünülebilir. Biçimci yaklaşımlarda eserin, görsel niteliklerini vurguladığı gözlemlenebilir. Örneğin bir afişte konudan ziyade kompozisyon ve fontların majüskül veya miniskül etkilerine önem verir. Bir afişin biçimsel unsurlarını incelemek anlatmak istediği mesajı anlamamızda yardımcı olabilir (Sarıkavak,2018, s.16).



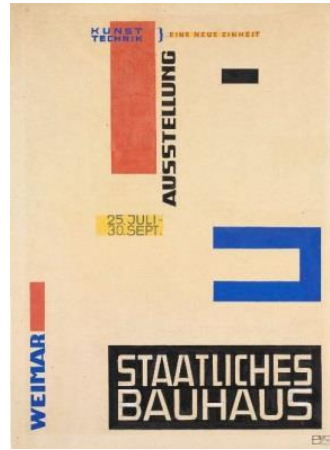
Şekil 3. 1 Pablo PİCASSO Guernica Reina Sofía Müzesi, Madrid /1937

Sanayi Devrimi'nin karmaşasını yansıtan Kübizm, parçalanmış, geometrik şekillerden oluşan lekeler ve tipografiyle karakterizedir. Resimde yazı görsel bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Empresyonizm'in ardından gelen Kübizm, lekelerin yenilikçi yaklaşımı yerine bakış açılarının bir çerçeve içinde sunulmasına imkan tanımıştır. Bu hareket, farklı bakış açılarının tek bir çerçevede sunulabilmesi ve deneyimlenebilmesi fikri,

bireylerin hayata bakışlarında önemli bir rol oynamıştır (Gottschall,1989; akt. Öztuna,2000).

Figürlerin geometriksel yapısı çoklu bir bakış açısıyla gölge ile oylumu ortadan kaldırmıştır. Işık, geometrik şekiller üzerinde renkle ifade edilmiştir. Avrupa resminin hacim ve mekân anlayışı, Rönesans'tan beri merkezi perspektife ve açık-koyu tonların farklılıklarına dayanmaktadır. Ancak, kübist sanatçılar bu geleneksel anlayışı sorgulayarak çözümlenmişlerdir. Onlar belirli bir nesneyi farklı açılardan gözlemleyip resmetmek suretiyle bu sorunu aşmayı amaçlamışlardır. Bu bağlamda, kübist resimdeki çarpıtma kasıtlı değil, bir nesnenin parçalarını yeniden bir araya getiren bir konstrüksiyon sanatı olduğu söylenebilir. Picasso ve Braque'ı en derinden etkileyen unsurlardan biri zenci maskeleri, diğeri ise Cezanne'ın doğadaki nesnelere geometrik ana öğeler olarak görmeye olan eğilimi olmuştur (Tansuğ S, 1995, s: 245).

Bu bilgiye göre Picasso ve Braqua, görsel olarak dünyayı görmenin ve yorumlamanın yeni bir yolunu bulduğu söylenebilir. Kübizm, kabul edilen gerçekliğin kopyasını sanatçının ana kaygısı olduğu görüşünün asırlardır sure gelen Rönesans geleneğini değiştirdiği gözlemlenebilir. Kübizmde konu, biçimler, renk, doku ve zamanın renk tonunun değerlerini oluşturmuştur. Kübizmle birlikte daha formel yapılar meydana geldiği görülmüştür. Biçimsel ilerleme tasarımı plastik olarak değerlendiren izleyicilere değişik bakış açıları kazandırmıştır. Bu sayede sadece bütüne değil parçaya da odaklanıldığı söylenebilir (Sezer, 2009, s.294).



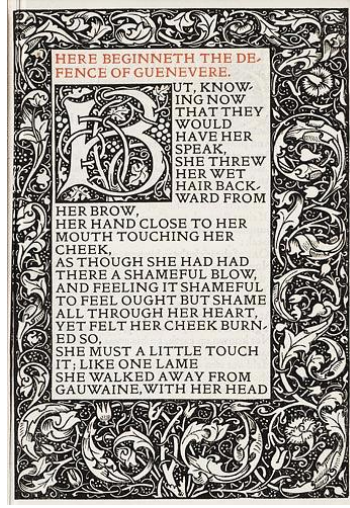
Şekil 3.2 Herbert Bayer, Bauhaus Sergisi İçin Tasarlanan Afiş Tasarımı, 1923

Grafik tasarımda formalizme geçiş aslında modern sanat için önemli bir detaydır. Modernizmin temel eğilimlerinden olan soyutlama aslında tam olarak grafik tasarıma hizmet etmektedir. Fikir ve mesajı sembolleştirmenin temelinde soyut anlatım vardır

buda formalizm ile mümkündür. Biçimde mükemmeliyetçilik yerine Art neo veya Art And Craft gibi zamanların dışında Fütürizm, Dadaizm, Kübizm, Bauhaus gibi sanat akımlarında daha biçimsel anlatımlar mevcuttur. Detaylı anlatımlar yerine daha biçimsel detaylardan arındırılmış anlatımlar mevcuttur. Formalist anlatımların örneklerini gözlemlediğimiz bu akımların en etkilileri ve evrensel niteliğe sahip olan sanat akımı Bauhaus temel tasarım eğitiminde evrensel bir önem yer verdiği gözlemlenebilir (Yalur, 2020, s.222).

3.3. Evrensel Tasarım Dili Olarak Modern Grafik Tasarım

Sanat alanında modernizmin kökenleri, birinci dünya savaşının etkilerine dayanmaktadır. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın I. Dünya Savaşı'na kadar uzanan ilk dönemini içeren ve Dönüşüm Çağı olarak adlandırılan süreçte, Batı dünyası endüstri devriminin beraberinde getirdiği büyük değişimlere ve sarsıntılara maruz kalmıştır (Bektaş, 1992, s.13). Endüstri Devrimi, insanların yaşamını endüstriyel üretimle şekillendirerek, makineleşme ve fabrika sistemine dayanarak zenginleşen sınıflar arasındaki uçurumu derinleştirmiş, çalışan sınıfların daha fazla ezilmesine yol açarak toplumsal bunalımı artırmıştır. Endüstri Devrimi, kentli-soylu sınıfın sömürüsüne rağmen sağladığı refah ortamıyla, zenginleşen toplum kesiminin adaletsizliği ve olası sonuçları umursamadan bu yanıltıcı parlak yaşama kapılmasına neden olmuştur. Sanayi çağının ortaya çıkardığı bu karmaşık ortam, düşünen insanların, *“endüstri devriminin getirdiği medeniyetin insanı değersizleştirerek toplumları maddeci bir düzleme doğru ittiği ve bireyin doğa ile estetik değerler arasındaki bağlantıyı koparmakta olduğunu”* düşünmelerine neden olmuştur. (Küçükcalay,1997,s.54). Endüstri devriminin, el sanatlarının işlevini estetik kaygı düşünülmeden gerçekleştirilen seri-imalat ürünlerinin yaşamın her alanını kaplayarak, sergiledikleri estetikle birleştirmenin yollarını aramaya itmiştir. Bu arayış içerisinde bazı sanatçılar tarihsel bir tutumla Ortaçağ anlayışına dönüş yaparak, sanat ve el sanatlarını birleştirmeyi deneyenler oldu, bazıları ise geleneğe karşı çıkarak yeniliği savunup estetiği işlevle birleştirmeye çalıştılar. Bu eylemler, tasarım sürecini başlatmanın yanı sıra teknolojinin basılabilir malzemelerin üretim maliyetlerini düşürmesi, kitle iletişim çağını başlatarak çağdaş grafik tasarımın gelişimine zemin hazırlamıştır. (Bektaş, 1992, s.13).



Şekil 3.3 William Morris, Arts And Crafts İlkeleriyle Yapılmış Kitap Giriş Sayfası

Tüm bu endüstri devriminin karşısında duran akımlar grafik tasarımda köklü değişimler meydana getirmiştir. Bu değişim temellerinden biri Arts and Crafts sanat akımı ve öncüleri ile birlikte meydana gelmektedir. William Morris'in 1834-1896 yılları arasında başlattığı Sanat ve El Sanatları akımı, erken dönem modern sanatçıların çalışmalarına karşıt bir bakış açısını savunmuştur. Morris'in kitap kapak tasarımlarında (Şekil 3.3) geçmişe dönük üslubu ve tipografik baskıya dayalı muhafazakâr bir üretim yöntemini yeniden öne çıkarmasına rağmen, okuyucuyu estetik olarak eğitmiş ve basılı sayfadaki görseelliğin edebi yapıyla ayrılmaz bir bütün olduğunu vurguladığı gözlemlenebilir. Ancak, dünyadaki değişim, form ve tasarım dilini köklü bir değişime zorlamaktadır. 20. yüzyıla adım atarken, tüketim odaklı ürünlerin yoğun üretimi ve reklam endüstrisinin gelişimi, tipografik formlarda da çeşitliliğin artmasına neden olmuştur. Bu süreçte, Marinetti, Zdanevich ve Tzara gibi öncü sanatçılar, süslü motiflerden, bordürlerden ve dokulardan uzaklaşarak, yapıtlarıyla modern grafik tasarım estetiğini yeniden şekillendirmişlerdir, Arts and Crafts tarzına tamamen karşı çıkmışlardır (Şekil 3.4 Marinetti). Bu estetik ile Dadaizm, Fütürizm gibi akımları meydana getirmiştir.



Şekil 3.4 Filippo Tommaso Marinetti, Fütürist Afiş Tasarımı

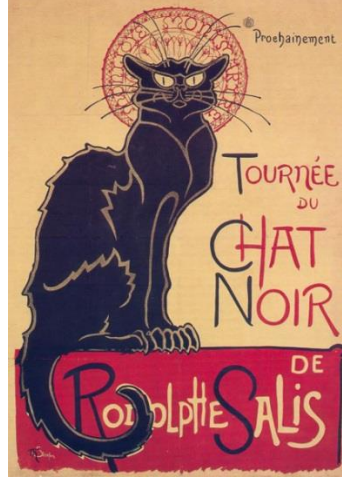
Dilin yazılı formundaki görsel yapı; dil bilim, şiir ve güzel sanatlar gibi birçok alanda dikkat çekici biçimde öne çıkmaya başlamıştır. Tipografide ki bu deneysel tavır aynı zamanda ticari ve sanatsal yayınlarda da kendini göstermektedir. 19. yüzyıl sonlarında bazı sanatçıların grafik tasarım alanında da yapıtlar vermeye başlaması, bu dönüşümün hazırlayıcı etkenleri arasındadır.



Şekil 3.5 Henri de Toulouse-Lautrec, Divan Japonais, 1892/1893

Taşbaskı (litografi) tekniği, sanatçıları, tipo baskı yöntemiyle basılan harflerle gravür olarak hazırlanan illüstrasyonların birleştirilmesindeki zorlukları ve sınırlamaları aşmalarını sağlamıştır. Bu sayede, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Theophile Steinlen (1859-1923) ve Pierre Bonnard (1867-1947) gibi ressamalar, taş baskılarında desenleriyle yazılı bir dil formunu bir arada kullanmaya başlamışlardır. Taş baskı tekniği afiş sanatının yaygınlaşmasına büyük bir etki yapmıştır. 19. Yüzyıl sonlarında sanatsal ve ticari amaçlarla hazırlanan afişler grafik sanatının özellikle şehirlerde

gelişmesine neden olmuştur; afiş, yazılı dilin görsel formunun radikal bir tavırla değişime uğratıldığı önemli bir biçim haline dönüşmüştür. İllüstrasyon ve kaligrafinin sentez bir şekilde kompoze edilmesi başarılı eserlerin meydana gelmesini sağlamaktadır. İllüstrasyonun sade stilizasyonların olduğu süslemeden kaçan tasarımların olduğu gözlemlenmiştir (Becer E. 2007, s.19-26).



Şekil 3.6 Theophile Steinlen, Chat Noir, 1896

Art and Craft ile meydana gelen metin düzenlemeleri Art Nouveau ile bambaşka bir anlatım dili kazanılmasını sağlamıştır. Flat (düz), dış çerçeveli illüstrasyonlar ve elle çizilmiş yazı tipleri, ile Art Nouveau'nun tasarımlar da bambaşka bir dil oluşturmasını sağlamıştır. Art Nouvea'nun öncüleri olan Jules Cheret, Orpheus Cehennemde için tasarladığı ilk denemelerden son, sadece siyah ve üç ana rengi kullanarak renkli litografi denemelerini geliştirmiştir. Bu şekilde halkı ilk kez büyük renkli afişler sunmuştur ve grafik tasarımda tarihi bir gelişmedir.



Şekil 3.7 Jules Cheret, Saxoleine, Petrol de sureté

Becer'e göre modernizm;

“Modernizm sanat alanında iki önemli farklı ayırt edici özelliği vardır. Bunlar; biçime dayalı buluşlar yapmaya yönelik kaygularla öncü sanatçıların ütopyik ve eylemci çalışma yöntemleridir. Öncü sanatçıların eylemciliği, sosyal düzenin değişmesine yardımcı olacak radikal form ve devrimci bir inanca dayalı ütopyik bir romantizmdi. Ama radikal form ve radikal politika her zaman paralel yönde giden unsurlar değildir. Ayrıca sembolik bir düzenin normlarının yıkılması da, her zaman ütopyik sosyal düzenin doğması anlamını taşımaz. Modernizm ve öncü sanat tarihin akışı içinde tarihin akışı içinde etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. Ancak bu verimli dönemde gerçekleştirilen biçime dayalı buluşlar, 20. Yüzyılın Batı kültüründe edebiyat, görsel sanatlar ve grafik tasarımı derinden etkilemiş ve yönlendirmiştir” (Becer E. 2007, s.19).

20. yüzyılın başlarında İtalya, Almanya, Rusya ve Hollanda gibi ülkelerde ortaya çıkan ve sanatsal ile politik görüşleri birbirinden farklı hatta bazen karşıt olan Fütürizm, Dadacılık, Destilj, Bauhaus, Süprematizm ve Konstrüktivizm gibi akımlar ile bağımsız sanatçılar ve tasarımcılar, kuramsal ve pratik düzeyde hayata geçirdikleri çalışmalarla günümüz tipografik tasarımının şekillenmesine en önemli katkıyı sağlamıştır. Tipografi alanında modernizmin öncüleri, geleneksel tipografiye yıllar boyunca hüküm süren katı kuralları ve kalıpları altüst ederek, matbaa harflerine hem yaratıcı ve deneysel, hem de anlam ve iletişime dayalı yeni bir boyut kazandırmışlardır. (Becer E. 2007, s.19-20).

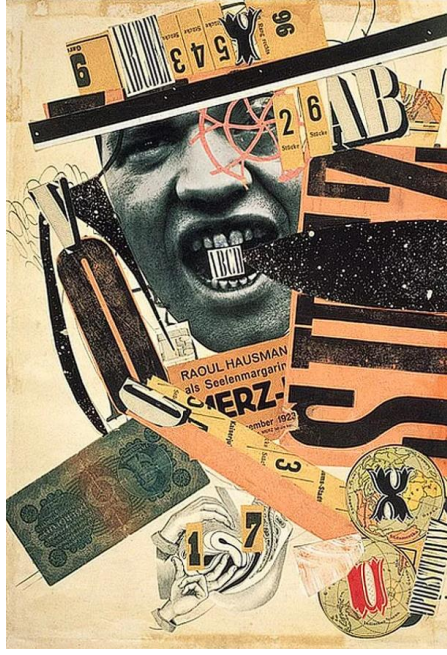
Modernizm akımıyla birlikte ortaya çıkan geometrik soyutlama anlayışı, tipografi alanında da etkisini göstermiştir. Yüzyıllar boyunca tipografik uygulamalar genellikle matbaacıların kontrolünde olmuş, yazılar belirli formatlara göre sayfa üzerinde simetrik bir düzen içinde yerleştirilmiş ve satırlar genellikle orta veya iki taraftan blok düzeniyle düzenlenmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde, çoğu basılı malzeme hurufat adı verilen metal harfleri kullanılarak eski seri baskı tekniği olan tipo baskı yöntemiyle üretilmiştir. Tipo baskıda, kullanılan kalıplar birbirinden bağımsız harflerden oluşmuş ve basılacak çalışmalardaki metinler, dizgiciler tarafından harflerin tek tek bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur (Mazlum, 2006, s. 122).



Şekil 3.8 Filippo Tommaso Marinetti, “Zang Tumb Tumb” adlı roman için tipografik kapak tasarımı, 1914

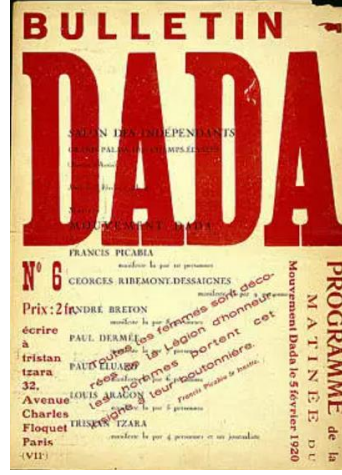
İtalyan asıllı Filippo Tommaso Marinetti, “Fütürist Manifesto” ve “Figaro” manifestosu aracılığıyla endüstri toplumunun değerlerine karşı devrimci bir tutum sergilemiştir. Marinetti, savaş ve makine çağının hızlı yaşam tutkusuna karşı bir tepki olarak tipografik zıtlık kavramını vurgulamıştır. Manifestolarında özgür sözcüklerin ve fütürist duyarlılığın öneminden bahseden Marinetti, geleneksel sayfa düzenlerine karşı çıkmış ve yazı karakterlerini bold, italik ve majüskül gibi farklı açı ve yönlerde kullanmıştır (Sanal, 2015, s. 2)

Fütürist düşünceler, sadece İtalya’da değil, aynı zamanda Rusya ve Fransa gibi ülkelerde de Illia Zdanevich, Vladimir Mayakovsky ve Guillaume Apollinaire gibi sanatçılar aracılığıyla şiir ve tipografi alanında yayılmıştır. Bu sanatçılar, Fütürist hareketin temel ilkelerini benimseyerek, tipografik deneyimleri ve şiirlerinde özgün bir dil oluşturmuşlardır. Bu sayede, Fütürist estetik ve düşünceler, sadece İtalya’da değil, uluslararası sanat alanında da etkili olduğu söylenebilir (Becer E. 2007, s. 49-73).



Şekil 3.9 Raoul Hausmann - ABCD (1920)

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla, ideolojik ve estetik baskılara bir tepki olarak ortaya çıkan Dadaizm, geleneksel sanatı reddeden bir tutum benimsemiş bir sanat akımıdır. Dadacılar, tüm gelenekleri reddederek tipografiyi özgür bir ifade aracı olarak kabul etmişlerdir. Sanatlarını, tüketim kültürüne, geleneksel normlara ve savaşın yarattığı tüm felaketlere karşı bir tepki olarak kullanmışlardır. Dadaizm, çeşitlilik ve tek biçimlilikten uzak, yeni fikirlerin, malzemelerin ve eğilimlerin ortaya çıkmasına öncülük etmiş, kasıtlı saçmalık, rastlantı ve alaycılık ilkelerine dayalı bir tasarım dili geliştirmiştir. Dadacılar, kompozisyonlarında farklı boyutlarda kullandıkları harflerle ses odaklı imgeler oluşturmayı hedeflemişlerdir. Dadacılar, yazı ve tasarımlara özgür bir ifade dili kazandırarak tipografik tasarımı geleneksel kurallardan kurtarmışlardır. Aynı zamanda, malzeme ve süreç arasında kurdukları bağlantıları kolaj tekniğiyle aktararak, tipografiye yeni perspektifler kazandırmışlardır (Becer E. 2007, s. 86-97).



Şekil 3.10 Tristan Tzara - Dada Bülteni, 1920

Dadaist tipografi, dergiler üzerinden geniş bir etkileşim alanı oluşturmuştur. “Der Dada” ve “Merz” gibi dergilerin kapaklarında, geleneksel tipografik tasarımlardan farklı olarak Fütürist düşüncelerin etkisiyle biçimlenmiş tipografik düzenlemeler görülmektedir. Tristan Tzara ve Kurt Schwitters, özellikle “Der Dada” ve “Merz” dergilerindeki tipografik düzenlemelerle dikkat çekmişlerdir. Tzara, tipografiyi ticari boyutlara taşırken, Schwitters harfleri farklı formlarla birleştirerek tipografiye yeni bir estetik getirmiştir. Raoul Hausmann ise tasarımlarında harfleri farklı formlarla kolaj tekniğini bir araya getirerek tipografi diline yeni boyutlar eklemiştir.



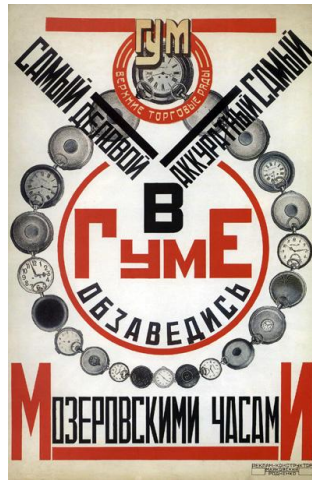
Şekil 3.11 El Lissitzky, Beyazları Kırmızı Takozla Yendi 1919

Tipografinin modernleşme sürecinde etkili olan akımlardan biri de Konstrüktivizm'dir. 1920'de Moskova'da doğan bu modern sanat hareketi, genellikle temsil unsurlarından arınmış ve geometrik formların oluşturulmasına odaklanmıştır. Konstrüktivizm, resim, heykel ve mimari alanlarında algıyı değiştirmeyi hedefleyen bir sanat akımı olduğu söylenebilir. Bu akım, geometrik kompozisyon anlayışını benimserken endüstriyel malzemelerle yoğun bir ilişki içerisindedir. Kalın şeritler, düzenli boşluklar ve saf

renkler Konstrüktivizm'in temel öğelerindendir. Bu akımın eserleri genellikle sade ve etkileyici bir estetik anlayışa sahiptir. Endüstriyel malzemelerin kullanımıyla öne çıkan bu akım, sanatı işlevselliğe ve toplumsal faydaya yönlendirmiştir. Kendilerini Kübo-Fütürist olarak tanımlayan Rus şair ve ressamlar grubu, betimlemeyi bir kenara bırakarak, geometrik düzenlemeyi ve soyutlamayı vurgulayan yenilikçi bir tasarım dili geliştirmiştir. Geleneksel figüratif süslemeleri terk ederek, sayfalarda geometrik formlara, fotomontaja, zarif yazıya ve illüstrasyona yer vermişlerdir. Özellikle Vladimir Mayakovsky, Kazimir Malevich, El Lissitzky, Vladimir Tatlin ve Alexander Rodchenko gibi isimler, yayınladıkları kitap ve dergileri bir deney alanı olarak kullanarak tipografinin modernleşme sürecine önemli katkılar sağlamışlardır.



Şekil 3.12 Alexander Rodchenko, Leningrad Devlet Yayınevi İçin Yaptığı Poster, 1924 Alexander Rodchenko, Leningrad Devlet Yayınevi İçin Yaptığı Poster, örneğinde olduğu gibi Rus yapısalcılığı, grafik tasarımda siyah ve kırmızı renklerin tercihi, tırnaksız yazı kullanımı gibi özelliklerle kendini bu tasarımda da göstermiştir.

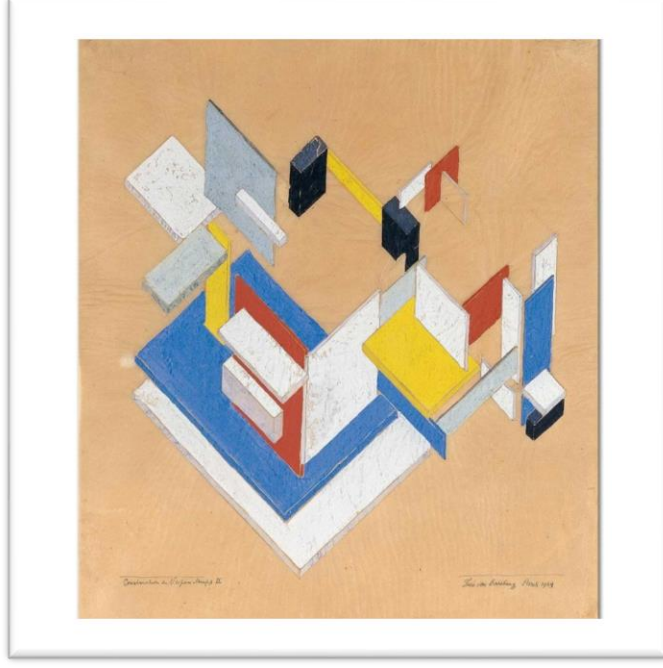


Şekil 3.13 Alexander Rodchenko, Güzel Sanatlar Ansiklopedisi, 1923

Geleneksel estetik yaklaşımlara meydan okuyan Konstrüktivist tasarımcıların kitap tasarımında yeni sanatsal ilkeler geliştirmeye odaklanmış ve başarmışlardır. Sayfalardaki figüratif süslemeleri kaldırarak, onların yerine geometrik formlar kullanmayı tercih ettiler. Fotomontaj, zarif yazı ve illüstrasyonlar da kitap tasarımında önemli bir yer edinmiştir. Geleneksel simetri anlayışı yerine kitabın işlevsel doğası daha fazla vurgulandığı söylenebilir. Konstrüktivist tarzda tasarlanan kitaplar, devletin niteliğindeki derin değişimlere işaret edecek kadar güçlü görsel kontrastlarla doluydu. Bu da onları bir afiş veya gazete gibi güçlü bir etkiye sahip hale getirdiği gözlemlenmiştir. Lissitzky ve Rodchenko, bu yeni yaklaşımın önde gelen temsilcileri arasında yer almaktadır. (Becer, E. 2013)

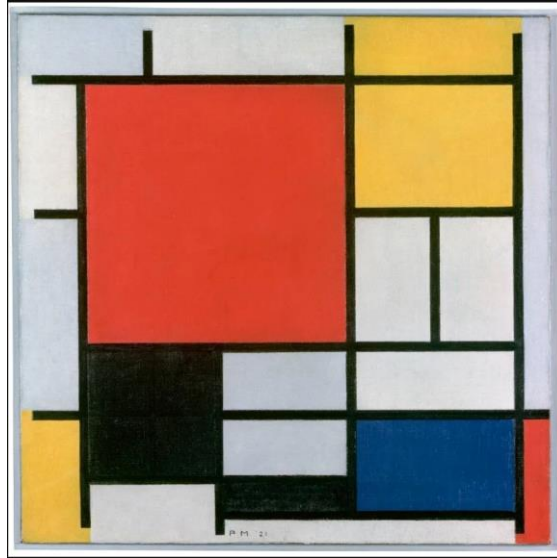
Grafik tasarımda evrenselliğin sembollerinden olabilecek bir başka en önemli sanat akımı De Stijl, tasarımın gereksiz detaylardan arındırılması ve basitleştirilmesi gerektiğini vurgular. Minimalist bir yaklaşımla, tasarımın temel unsurları ve fonksiyonları ön plana çıkarılır, böylece tasarımın evrenselliği artar.

De Stijl, 1917-1931 yılları arasında etkin olan bir avangard sanat ve tasarım akımıdır. Hollanda'nın Leiden kentinde yayımlanmaya başlayan aynı isimli dergi etrafında toplanan bir grup sanatçı ve mimar, bu dergi etrafında ürettikleri eserlerle De Stijl akımını oluşturmuşlardır. Akım, sanayi üretimiyle tanımlanan makine çağına uygun bir estetik geliştirmeye ve sanat, mimarlık ve tasarıma bütünsellik kazandırmaya çalışmıştır. De Stijl, saf soyutlama ve evrensellik arayışını savunmuş ve biçim ile renge odaklanarak temel öğeleri bu unsurlarla sınırlamıştır. Akımın taraftarları, siyah, beyaz ve temel renkleri kullanarak görsel ve mekânsal düzeni dikey ve yatayların asimetrik bir bileşimiyle oluşturmuşlardır. (Becer, E. 2013, s.103)



Şekil 3.14 Theo Van Doesburg, Uzay Zamanı II'de İnşaat Kanvas Tablo

De Stijl akımının önde gelen isimleri arasında, derginin kurucusu olan ressam, tasarımcı, yazar ve eleştirmen Theo van Doesburg, ressamlar Piet Mondrian, Vilmos Huszár ve Bart van der Leck ile mimarlar Gerrit Rietveld, Robert van 't Hoff ve J.J.P. Oud bulunmaktadır. Bu sanatçılar, akımın temel ilkelerini benimseyerek, evrensel bir estetik arayışında bir araya gelmişlerdir (Becer, E. 2013, S.104)



Şekil 3.15 Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon (1929)

Grubun üretimini temelini oluşturan sanatsal düşünce, neoplastisizm olarak bilinir veya Flamanca ifadesiyle Nieuwe Beelding olarak anılır. Neoplastisizm, soyut geometrik formların ve temel renklerin kullanımını vurgular ve tasarımın evrensel bir dille iletişim kurmasını hedefler. De Stijl akımı, modern sanat ve tasarımın gelişiminde önemli bir rol oynamış ve evrensel bir estetik anlayışının oluşturulmasına katkıda bulunmuştur.

De Stijl, temel geometrik şekilleri (örneğin, dikdörtgenler ve kareler) ve temel renkleri (kırmızı, mavi, sarı) kullanarak evrensel bir dil oluşturur. Bu temel unsurların kullanımı, tasarımın farklı kültürlerde ve toplumlarda anlaşılmasını kolaylaştırmıştır. De Stijl, tasarımın işlevselliğini ve pratik kullanımını önemser. Tasarımın evrensel olabilmesi için, işlevsel olması ve kullanıcıların ihtiyaçlarını karşılaması gerektiğini vurgular.

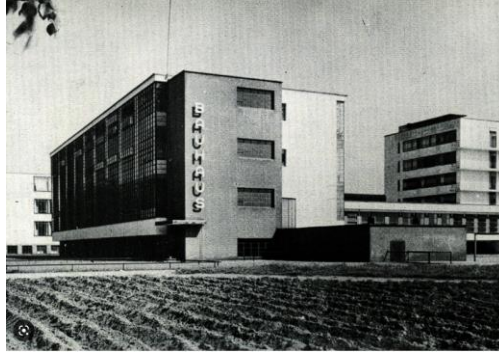
De Stijl, tasarımın iletişimi kolaylaştırması gerektiğini ve karmaşıklıktan kaçınılması gerektiğini savunur. Yalın ve net tasarımların kullanımı, tasarımın farklı kültürlerde ve dillerde anlaşılmasını sağlar. Evrensel ifade olarak De Stijl, tasarımın evrensel bir dil kullanarak farklı kültürler ve toplumlar arasında iletişim kurmasını hedefler. Temel geometrik şekiller ve renklerin kullanımı, tasarımın kültürel sınırları aşmasını sağlar.

Bütün bu sanat akımlarıyla, biçim ağırlıklı yeni buluşlar yapmaya yönelik düşüncelerle, öncü sanatçıların hayalci çalışma yöntemleridir (Bektaş, 1992). Bu sanatçıların adım adım detaylardan arınarak soyutlamalara giderek Bauhaus'a kadar gelen yolculuğunu gözlemlenmiştir. Modernizme giderken tasarımlarda meydana gelen köklü değişimler sanatçıların dönem içinde var olan değişimler ile sosyolojik yapıların tasarıma yansımaları mevcuttur. Bu dönemsel yansımalar yeni bakış açıları ortaya çıkarmıştır. Tüm bu denemeler yapılırken bu bulunan öğeler Bauhaus Sanat Okulu ile bilimsel bir dayanak ile güçlendirilmiştir. Bütün bu anlatımlar sentez edilerek evrensel bir tasarım dili doğmuştur.

3.4. Grafiksel Dilde Bauhaus Sanat Okulu Ve Evrensel Etkileri

Grafik tasarımın ve genel olarak sanatın temel eğitim kaynağı, Bauhaus Sanat Okulu'nun etkilerinden gelmektedir. Bu okul, güzel sanatlar alanında köklü değişimlere öncülük etmiştir. Rönesans'ın aşırı süslemeci tarzı yerine, basit ve anlaşılabilir soyut anlatımların ön plana çıktığı bir yaklaşım benimsemiştir. Özellikle grafik tasarımda, bu sanat okulu modernizmle olan bağlamında belirgin bir rol oynamaktadır. Bauhaus'un vurguladığı minimalist ve fonksiyonel tasarım prensipleri, grafik tasarımın evriminde

önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu bağlamda, Bauhaus'un öğretileri, grafik tasarımın temel ilkelerinin oluşmasında ve modernizmin kabulünde kritik bir rol oynamıştır (İprişoğlu ve İprişoğlu, 1978, s.107).



Şekil 3.16 Bauhaus Sanat Okulu Almanya

Bauhaus Sanat Okulu, 1919-1933 yılları arasında Almanya'da Weimar, Dessau ve Berlin'de faaliyet gösteren ünlü bir sanat okuludur. Walter Gropius tarafından kurulmuş ve temel amacı, modern tasarımın geleneksel sanat ve zanaat teknikleriyle birleştirilmesi yoluyla bir “yeni sanat” yaratmaktır. Bauhaus'un öğretim yaklaşımı, sanat ve endüstri arasındaki ayrımı kaldırmaya ve sanatı endüstriyel üretimle birleştirmeye dayanıyordu. Bauhaus, bir devlet kurumu olmasına rağmen, eğitim ve öğretim ilkeleri bakımından devlet tarafından kurulan diğer sanat okullarından ayrılıyordu (İprişoğlu ve İprişoğlu, 1978, s.107).

Bauhaus, mimarlık, grafik tasarım, endüstriyel tasarım, mobilya tasarımı ve diğer sanat disiplinlerinde öğrencilere eğitim vermiştir. Okul, modernist tasarımın gelişimine ve özellikle fonksiyonalizmin yükselişine büyük bir katkı sağladığı gözlemlenmiştir. Birçok ünlü tasarımcı ve mimar, öğretmen ve öğrenci olarak Bauhaus'ta çalışmış veya eğitim almıştır. Walter Gropius, Ludwig Mies Van der Rohe, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy ve Herbert Bayer gibi isimler bu tasarım okulunun da arasında yer almıştır. (Bulat ve Aydın, 2014, s.116).

Eğitim ve öğretim, mimarlık, resim ve grafik sanatlar alanlarında üç temel sanat disiplinine odaklanmıştır. Serbest sanat ile uygulamalı sanat arasında bir ayrım yapılmamıştır. Gropius, güzel sanatlar ile tasarım sanatlarının ortak köklerini fark ederek, bu okulda sanatçılar, mimarlar, zanaatkârlar ve endüstri arasındaki ilişkileri

yeniden tesis etmeyi ve böylelikle sanat ile endüstriyi entegre etmeyi hedeflemiştir. Bu şekilde, endüstri çağının yarattığı bir eğitim merkezi haline gelmiştir. 1919-1925 yılları arasında, koşullar ve ihtiyaçlara göre yeni atölyeler kurulmuş ve her dönemde öğrenci programları yeniden düzenlenmiştir. Yapıcı düşünceye dayalı olarak inşa edilen Bauhaus, eğitim sisteminde yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Kısa zamanda başka ülkeler de bu sistemi, yerel koşullara ve gereksinimlere göre değiştirerek benimsedikleri gözlemlenebilir (Bulat, Bulat ve Aydın, 2014). Bu koşulların hepsine bakıldığında Bauhaus sanat okulu tasarımcılarda ortak dil yaratabilecek evrensel bir sanat anlayışı benimsetmeyi amaçladığı söylenebilir.

Bauhaus, farklı sanat disiplinlerinin bir araya gelerek bütünsel bir tasarım yaklaşımı benimsediği düşünülebilir. Bu yaklaşım, fonksiyonel tasarımı öne çıkarmayı, estetik ve işlevselliği bir arada sunmayı hedeflemiştir (Kanmaz, 2015, s.119). Bauhaus'un bu yaklaşımı, grafik tasarımı da etkilemiştir. Okulda, tasarımın yalın ve etkili olması, anlaşılır ve okunaklı bir şekilde sunulması gerektiği öğretilmiştir. Bauhaus, grafik tasarımın işlevselliği ve işlevsel özellikleri üzerinde durarak, tipografi, renk, doku ve kompozisyonu bir arada kullanarak grafik tasarımı yeniden tanımlamıştır (Bunulday, 2021, s.499).

Bauhaus akımının ve modernist tarzın, grafik tasarım üzerinde önemli bir etkisi olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca zamanın deneysel ve ideolojik değişimleri bugüne kadar yapılan tasarımları etkilemiştir. Bauhaus sanatçılarının etkili olduğu dört temel grafik tasarım alanı vardır; Tipografi, deneysel düzen, geometrik şekiller, ana renkler teorisi, olarak bu alanlar gruplanabilir.



Şekil 3.14 Herbert Bayer Universal Font

Tipografiyi yeniden hayal etme ya da inşa etme dönemi denilebilecek deneysel tipografik düzenlemeler yapıldığı gözlemlenmiştir. Yazı tipleri, pratik ve güzel görsel iletişimin önemli parçası olarak ele alınmaktadır. Bu dönemden itibaren ortaya çıkan afiş ve broşür tasarımında, akıma hâkim olan işlevsellik ilkesiyle uyumlu tipografi vurgusu yapıldığı gözlemlenmiştir. Gropius, evrensel bir tipografi arayışında, Bayer’i, iletişimde kullanılacak basitlik ve işlevsellik dürtüsünü vurgulayan bir yazı tipi oluşturması için görevlendirmiştir. Bu bakış açısıyla, Herbert Bayer’in ünlü Universal yazı tipi, yazı karakterlerine yeni bir perspektif getirmektedir (Sönmez, 2021, s.5). Tipografi olarak daha anlaşılır detaylardan arındırılmış bir alan yerleşimi hakim olduğu söylenebilir. Afiş sanatlarında da görsel alan kullanımında ki pratik yerleşimler dikkat çektiği söylenebilir. Seriflerden arınan fontlar tasarımcıların görsel dildeki sadeliğini vurgular niteliktedir.



Şekil 3.15 László Moholy-Nagy

Dört temel alandan biri olduğu söylenen deneysel düzen dönemde yenilik ve deneysellik denemeleriyle, yüzey düzenlemelerinde yeni bir yaklaşım getirildiği söylenebilir. Tasarımcılar, tasarım öğelerini yeni şekillerde yerleştirmekle, açılar ve beyaz boşluklarla denemeler yapmakla ve tasarım düzeninin en önemli figürü olarak tipografiyi kullanmaktadırlar (Nilüfer, 2018, s.66). Bu tipografik düzenlemelerdeki yeni bakış açısı, grafik tasarımın geleceğini etkileyecek, yenilenmiş bir özgürlük alanı yaratmaktadır. Bu denemelerden gelen bir yenilik örneği, tasarımcı Laszlo Moholy-Nagy'nin tipografi ile fotoğrafçılığı birleştiren ve her birinin algılanma ve ifade edilme biçimine yeni bir yaklaşım getiren "Typophoto" adlı çalışmasıdır. Sanatçı Bauhaus'ta görev yaptığı zaman içinde grafik tasarım, fotoğraf ve sinema alanlarında farklı bakış açılarının olduğu yaklaşımlar içeren birçok projeye imza atmıştır (E.Becer 2007, s.196).

Bauhaus'un bir diğer önemli alanlarından biri de geometrik şekilleri modern tasarımda farklı bir yorumla kullanımıdır. Modern tasarımda halen kullanılmakta olup, minimalist ve fonksiyonel tasarımın temel öğelerinden biri olduğu söylenebilir. Okulun öğrencileri ve öğretmenleri tarafından tasarlanan Bauhaus geometrik şekillerinin minimalist tasarımı, fonksiyonel kullanımları ve simetrik yapılarıyla dikkat çektiği gözlemlenmiştir. Bu dönemde yapılan çalışmalara bakıldığında basit geometrik şekillerin kullanımının Bauhaus tasarım felsefesinin temelini oluşturduğu anlaşılmıştır. İşlevsellik ve sadelik temalarına katılmıştır. Bu dönemin sanat ve tasarımının belirleyici unsurları arasında kareler, daireler, üçgenler, düz açılar ve kalın çizgiler bulunmaktadır (Buçukoğlu, 2020, s.74).

Rus ressam Wassily Kandinsky, özellikle şekiller ve renkler arasındaki bağlantıyla ilgilenmiştir. Bu bağlantıları yaratma konusundaki deneyleri, tasarımcılara görsel iletişimde ne kadar çok anlam katmanı olduğunu ve bir mesajı veya duyguyu iletmek için şekil ve renk arasındaki ilişkiyi ne kadar bilinçli seçilebileceğini gösterdiği söylenebilir (Sezer, 2020, s.474).



Şekil 3.16 1923 Vassily Kandinsky

Tasarımda kırmızı, sarı, mavi, siyah ve beyaz renklerin hâkimiyeti gözlemlenmektedir. Bu, canlı ve cesur renklerin yanı sıra kontrast oluşturarak estetik değeri artırırken, aynı zamanda sadeliğe geri dönüşün izlerini taşımaktadır. Renk olarak diğerlerinden ayrılan bu dönem renk teorisiyle temel sanat eğitimine yön verdiği söylenebilir. Bu teori evrensel renk tonlarının en etkili anlatım şekli olduğu söylenebilir.



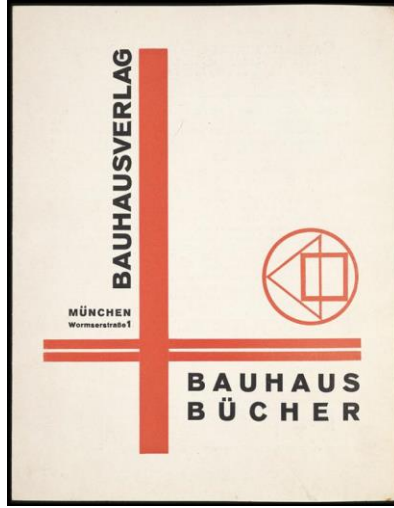
Şekil 3.20 Johannes Itten'in Renk Teorisi

Gropius söylediği bir söz de “Renkli benim en sevdiğim renktir” demiştir ve bu hareketten çıkan birçok tasarım çarpıcı biçimde renkli olduğu söylenebilir. Renk tayfında bulunan altı rengin uçları birleştirildiğinde bir renk çemberi elde edilmiştir. Bu altı renk, her biri kendi özgün renk karakterine sahip olan renk türleridir ve genellikle renk türü olarak adlandırılırlar. Renk çemberini genişletmek için, bu renk türlerinin arasına farklı türler eklenerek çember genişletilebilir (Sevgi, 2014, s.59).

Bauhaus dönemine ait eserler incelendiğinde de sadece ana renklerle sınırlı kalınmadığı gözlemlenmiştir. Özellikle afiş çalışmalarında baskın renklerin kullanımının mevcut olduğu gözlemlenebilir. Bauhaus'taki müfredatın önemli bir parçası, İsviçreli ressam Johannes Itten'in yedi farklı renk kontrastı yöntemini öğreten ve renk kullanımını derinlemesine analiz eden renk teorisi dersi vardır. Renklerden “sıcak” veya “soğuk” olarak bahseden ilk kişi Itten'dir. Ayrıca belirli renkleri müzik tonlarıyla ilişkilendirdiği gözlemlenmiştir (Bunulday, 2021, s.499). Tipografide fontlarda ki renk etkileri ile evrensel dil etkisi vardır .

“Bauhaus, güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, sanatı tasarım aracılığıyla yaşamla sıkı bir bağ kurmayı hedeflemiştir.”(Bektaş, 1992, s.81). Temel sanat eğitiminde dünyanın her yerinde var olan bu ilkeler genel ve işlevseldir. Sanat, endüstri, teknoloji ve estetiğin karşılaştığı yerde, Bauhaus akımı, işlevsellik ve estetiği birleştirme düşüncesinden dolayı meydana gelmiştir. Bu sadece bir tasarım hareketi değil, aynı zamanda kültürel bir harekettir. *“Fikirler ve teori, hareketin temel parçalarıdır ve bu fikirleri takip eden tasarımların tonunu belirlemektedir.”* (Yücel, 2018, s.102). Bauhaus felsefesi ve tasarım ilkeleri, yaratıcı sürecin doğasından başlayarak Alman modernizminin artan endüstriyel ve duygusuz ortamına nasıl uyum sağladığını açıklamak suretiyle, birçok yönden hala uygulanabilir bir konumda bulunmaktadır (Yücel, 2018, s.102).

“Az çoktur” sözü uzun yıllardır her yerde kullanılıyor ama bu söz Berlin Bauhaus'un son yöneticisi ve dönemin etkili bir hocası olan mimar Mies van der Rohe'den gelmektedir. Birçok Bauhaus eseri için sadelik ön plandadır. Afiş tasarımında birçok tasarımcının amacı yaptığı işi anlaşılır kılmaktır. Sadelik, estetik değeri korunurken anlaşılır ve işlevsel olmanın en iyi yolu olarak kabul edilir (Polat, 2019, s.43). Bauhaus sadeliği dilin denebilecek kadar sade ve işlevseldir. Görsel dil olarak baktığımızda kendi içinde var olan bu sadeliği gözlemlenmektedir.



Şekil 3.217 László Moholy-Nagy 1895 – 1946

Beyaz alanın kullanımı; basit, etkili şekiller ve ana renklerin kombinasyonu, Bauhaus tasarımındaki sadeliğin temel özelliklerini içerir ve sanat ve grafik tasarımda sadelik önemini korumaktadır. Grafik tasarım bir ürünü tanıtmak ve bütün dillerde anlaşılabilirliği sağlamayı amaçlayan bir sanat dalıdır. Bu yüzden grafik tasarım evrensel tasarım dilinin yüzü diyebileceğimiz bir alandır.

3.5. Postmodern Dilde Grafik Tasarım

Postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve özellikle felsefe, sanat, edebiyat, mimari ve kültürel eleştirilerde etkili olan bir düşünce ve hareket tarzıdır. Postmodernizm, modernizmin eleştirisi ve alternatifi olarak ortaya çıkmıştır. Modernizmin anlatım dilini sorgular ve onun yüceleştirdiği öğeleri eleştirir. Modernistler, zihinsel erdem ve bilimsel yenilikleri övgüye değer bulurken, dünya savaşlarının travmalarını ve insanlık dramını sorgulayan ve bu travmaların ardından gelen yıkımları eleştiren Postmodernistler, özellikle toplumsal bağlamlarda evrensel ya da kesin ilkelerin sorgulanabilirliğini ve farklı bireylerin çeşitli algılarına vurgu yapar. Mantık ve rasyonalite genellikle evrensel kabul görse de, Postmodernistler, her bireyin kendi deneyimlerine dayalı benzersiz bir bakış açısına sahip olduğunu savunur. Bu nedenle, tümel veya genelleştirici açıklamaların sınırlarını vurgularlar ve akademik bir dil kullanarak bu kavramları analiz ederler.(Aşkaroğlu V. 2022, s. 17-18). Bu durumdan dolayı bireyin benlik bilinci kazanımına önem verir. Bireyi merkeze alır kişisel deneyimler önemli ve geçerlidir.

Postmodernizm, kültürü bir bütün olarak ele alır ve kültürel ifadelerin çeşitliliğini vurgulamaktadır. Modernizmin evrensel normlarına karşı çıkarak, postmodernist

yaklaşım, kültürün tek bir doğru ya da standart ile sınırlı olmadığını savunur. Kültür, postmodern düşünceye göre, çeşitli öğelerin bir araya gelmesiyle oluşan, sürekli değişen ve karmaşık bir yapıdır. Bu bağlamda, postmodernizmin kültür anlayışı, heterojenlik, parçalanmışlık ve çoklu perspektifleri vurgular. Kültür, birçok farklı kaynaktan beslenen, karışan ve birbirine entegre olan çeşitli unsurların bir araya gelmesiyle oluşur. Her bir birey, grubunun kültürünü şekillendirir ve bu kültürel çeşitlilik, postmodern düşünceye göre zenginlik yaratır. Postmodernizmin kültürle ilişkisi, medya, teknoloji ve popüler kültür gibi alanlarda da belirgin bir şekilde görülebilir. Medyanın etkisi altında gelişen kültür, postmodern düşüncenin izlerini taşıdığı söylenebilir. Gerçeklik algısı, medya aracılığıyla sunulan farklı hikâyeler ve perspektiflerle şekillenir. Teknolojinin hızla ilerlemesi ve küreselleşme süreci, kültürel alışverişi artırarak postmodern bir dünya meydana getirdiği söylenebilir. Popüler kültür, postmodernizmin etkisi altında önemli bir kavram haline gelmiştir. Postmodernizm, yüksek kültür ile düşük kültür arasındaki sınırları sorgular ve popüler kültürü yüceltir. Popüler kültür, farklı kültürel öğelerin karışımından ortaya çıkan bir mozaik olarak görülür. Sonuç olarak, postmodernizm ve kültür arasındaki ilişki, kültürel ifadelerin çeşitliliği, heterojenlik ve çoklu perspektiflerin ön plana çıkması gibi temel kavramlar etrafında şekillenir. Postmodernizmin kültür anlayışı, bireylerin ve toplulukların kendi kimliklerini oluşturmasında, kültürel çeşitliliği kucaklamasında ve evrensel normlara meydan okumasında etkili olmuştur. (Aşkaroğlu V. 2022, s. 66-71).

Postmodern sözcüğü ilk kez 19. yüzyılda İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman tarafından kullanılmıştır. Chapman, günümüzde bizim post-empresyonizm olarak değerlendirdiğimiz Cézanne, Seurat, Signac, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların tarzlarına topluca 'Postmodern' demiştir (Yılmaz, 2013, s.203). Chapman'ın Postmodern tanımı sanatçıların eserlerini değerlendirmekte kullanmasının ardından felsefe, sanat ve edebiyat alanlarında da Postmodern tanımı kullanılmıştır. Dönemsel olarak Postmodern tanımı, 1939 yılında İngiliz tarihçi Arnold Toynbee tarafından A Study of History (Tarih Çalışması) adlı çalışmasında kullanılmıştır. Toynbee, bu çalışmasında modern dönemin sona ererek Postmodern döneme geçişin 1918 I. Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleştiğini söylemiştir (Yılmaz, 2013, s.203-204). Toynbee modern dönemin sınırını I. Dünya Savaşı'ndan başlatmasının nedeni; Postmodern dönemin en büyük etkilerinden biri, Dünya Savaşları'nın insanlar üzerindeki etkisidir. II. Dünya Savaşı sırasında, günümüzdeki marka tanıtım ürünleri

gibi el ilanları, kartpostallar, kibrit kutuları gibi propaganda araçları kullanılmıştır. Dünya Savaşları döneminde kullanılan propaganda araçları ve medya, ilk kitle manipülasyon araçları olmuştur (Varol ve Varol, 2019, s.151).

1980'li yıllarda, sanatın nesnesi ve estetik kriterleri değişmeye başlamış, sanatın temel prensipleri sorgulanır hâle gelmiştir. Felsefe, edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki toplumsal ve kültürel değişim, bütüncül sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır. Farklı disiplinler arasında ve bütüncül sanat bağlamında, belirli bir tarz veya hareketle sınırlı kalmayan çeşitli yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Postmodernizm, başlangıçta modernizme bir tepki olarak doğmuş olmasına rağmen, içeriğinde modernizm ve onun getirdiklerinden sıkça yararlanmaktadır (Engin, 2018, s.147). Mimaride alanda da klasik parçaların modern parçalarla bir araya gelebildiği eklektik bir tasarım şekli sunmaktadır (Kaypak, 2013, s.84). Tasarımcılar yaptıkları sanatı formüle etmek için kuralsız çalışmaktadırlar. Bu şekilde yapılacak olanın, bir durumun karakterine sahip olma olgusu meydana gelmektedir. Modernizmin yapmaya çalıştığı gösterilmezi göstermek yerine gösterilmez var olduğunu daha iyi hissettiren çalışmalar meydana getirmişlerdir.

Modernizmin “ya - ya da” anlayışının yerine “hem - hem de” anlayışına bırakması grafik sanatçıların daha özgürce çalışmasına olanak sağlamıştır. Eklektisizm zamanı esneten anlayışı mimaride olduğu gibi grafik sanatlarda da geçmişe yönelik ve eski üslup veya akımların kullandığı malzemeleri alarak yeni anlatım biçimleri yaratmada etkili olmuştur. Bu durumun grafik sanatlar da sanatçıların yerel izlerini de özgürce vurgulamasına olanak sağladığı söylenebilir (Tekson, Ö., Bilkent Tasarım Semineri, 1993, s.166) .

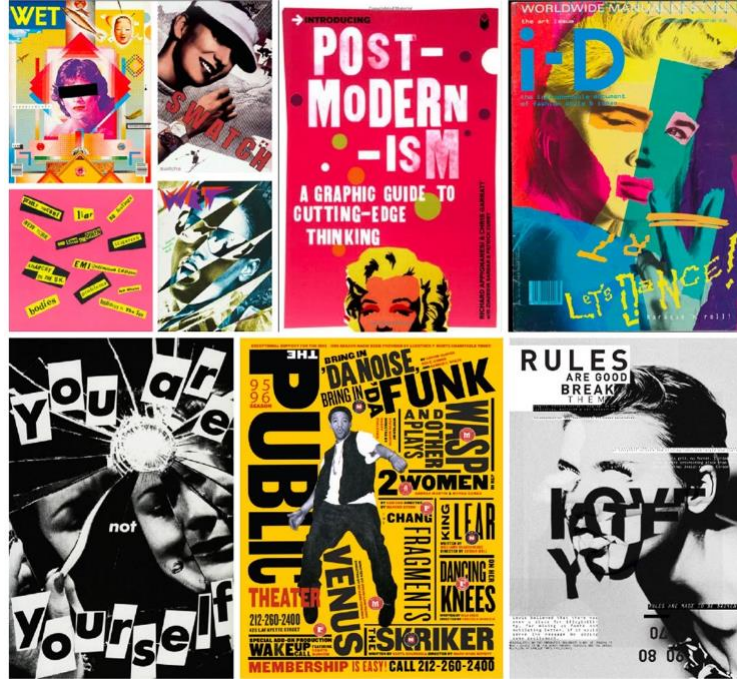
Tasarımcıların tartıştığı konulardan biri, 1950'ler ve 60'larda tasarım alanında tüketici toplumunun önemli bir başlığı olmuştur. Bu, Amerika'da reklamcılığın lokomotif gibi hareket etmesiyle yakından ilişkilendirilmiştir. 1949 ile 1959 arasında reklam harcamalarının iki katından fazla artması, 5,21 milyar dolardan 11,27 milyara yükselmesi, bu durumun en önemli nedenlerinden biridir (Cracknell, 2013 s.15). Bu aşamada tasarımcı mesleki olarak artık profesyonelleşmiş ve reklamcılık (tanıtım sektörü) ile ayrılmaya başlamıştır. Postmodern dönemin henüz başlarında gerçekleşen bu farklılık grafik tasarımcıların reklam sektörü içerisinde, şuan için operatör diyebileceğimiz işlevini terk ederek çok daha ayrıntılı ama aynı zamanda kısıtlı bir uygulamaya evirildiği söylenebilir (Weil,2015 s.134).

Tasarım alanında tasarımların niteliğine, biçim ve işlev ilişkisine ilk dikkat çeken çalışmalardan biri 1971 yılında Victor Papanek'in yazmış olduğu *Design for the Real World, Human Ecology and Social Change* (Gerçek Dünya için Tasarım, İnsan Ekolojisi ve Sosyal Değişim) kitabıdır. Papanek Endüstri tasarımı üzerinden tasarımın biçim-estetik yönünün ötesinde işlevsel ve kavramsal yönünün de ele alınmasının gerektiğini savunduğu kitabında tasarımcının toplumun her kesimini göz önünde bulundurarak tasarımını gerçekleştirmesi gerektiğine dikkat çekmektedir (Papanek, 1973 s.52-95).

1980'li yıllara gelindiğinde tasarım alanını etkileyen toplumsal çalışmalar da yapılmıştır. Toplum üzerine çalışmalar genel olarak toplumsal yapının eleştirisi olarak ortaya konulmuştur. *“Özellikle 1980'li yıllarda, Postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı yıllarda dikkat çekmeye başlayan Postmodern Yeni Kavramsalılık, sanatsal alanlardan çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir”* (Antmen, 2008, s.277). Bu durumun tasarımcıların kimliklerini ortaya koymalarına olanak sağladığı söylenebilir.

Postmodern dönemde, toplum yapısı sadece içerisinde yaşanan ırkçı ya da ayrımcı yaklaşımlar üzerinden değil aynı zamanda daha önce bahsettiğimiz tüketim gibi değişen alışkanlıkları ve medya araçlarıyla manipüle edilebilen algısı üzerinde de incelemelerde bulunulmuştur. Marshall McLuhan, Jean Baudrillard gibi Postmodern dönemde medya ve toplum üzerine çalışmalar yapmış olan düşünürler konunun tasarım ve sanat camiasında da dikkat çekmesini sağlamış böylece sanatçı ve tasarımcıların topluma olan sorumluluklarını ve dolayısıyla ortaya çıkan eser ya da tasarımın içeriği ve izleyene olan etkisi üzerinde yeni görüşler ortaya çıkmıştır (Yılmaz ve Benek, 2019, s.498). Marshall McLuhan ve Bruce R. Powers'ın (2001), özellikle medya araçlarının toplumsal ve küresel etkilerinin anlaşılması amacıyla kaleme aldıkları *“Global Köy”* kitabında basın, radyo, televizyon gibi grafik tasarımla bağlantılı görsel ve işitsel medya araçlarının toplum üzerindeki gücüne değinmişlerdir. Tasarımcılar artık ortaya koydukları tasarımın içeriğine müdahale etmeye başlamış ve tasarımın sadece biçim-işlev ikilisinden oluşmadığının farkına varılmıştır. İçeriğine müdahale edilen tasarımların topluma olan etkilerinin de sorgulanmaya başlandığı Postmodern dönem

grafik tasarımcıların kendilerini ve tasarımlarını yeniden tanımlamaya başlamalarına neden olmuştur. (Yılmaz ve Benek, 2019).



Şekil 3.18 Postmodern Afiş Örnekleri

Postmodern afişlere bakıldığında görülen tam anlamıyla birbirinden bağımsız tasarım unsurlarıdır. Bauhaus'un belirlediği tasarım ilkelerine uymamakla beraber sadelikten ziyade kaotik anlatımlar söz konusudur. Tasarımlarda denge dengesizlik ile sağlanmıştır (Ülger, 2016, s.12).

1980'lerde endüstriyel bir ürün olarak tasarım tasarımcıları eserin işlevsel yapısından çok anlamsal düzeni üzerinde çalıştıkları kavramsal tipografik düzenlemeler ve kolajlar yapmaya başlamışlardır. Bu tasarımlar, Postmodernist tasarımlar olarak sınıflandırılarak tasarımın duygusal yönü, yani kavramsal içeriği dikkate alınan tasarımlar olarak değerlendirilir (Sarıkavak, 2018, s.14). Postmodern grafik tasarımda parodi ve ironi önemli bir yer tutar. Sıradan nesnelere farklı anlamlarda kullanılır ve bu şekilde bu özellik desteklenir. Çoklu anlamlılık ve karışıklığın hâkim olduğu bir tasarım dili vardır. Tasarım öğeleri çok katmanlı bir şekilde kullanılır. Tasarımlarında bilgisayar programları ve diğer dijital araçlar aktif olarak kullanılmıştır. Farklı kültürel ve sanatsal öğeleri bir araya getirilir. Farklı stiller, formlar ve estetik anlayışlarının bir araya gelmesi, postmodernist yaklaşımın bir yansımasıdır. Geleneksel grafik tasarım kalıplarını sorgular ve yeniden değerlendirilir. Standart düzenlemelerden uzaklaşılır ve beklenmedik kompozisyonlarla hedef kitle şaşırtılır.

Grafik tasarımın 1930'larda artık tam olarak tasarım ve reklam sektörü dâhil olması ve Postmodernizm ile farklılaşan toplum alışkanlıkları dışında göstergebilimsel alanında da farklı gelişimlerden etkilenmesinin yanı sıra kendi alanı içinde yaşanan tartışmalar ve teknolojik gelişmelerden de etkilenmiştir. Günümüz grafik tasarım içerik anlayışına etki eden belki de en önemli bu gelişmeler bilgisayarların artık tasarıma dâhil olması ve grafik tasarımcının yazar olarak görülmesidir. 1980'lerin sonlarına doğru yaygın olarak evlere girmeye başlayan bilgisayar, tasarımcılar tarafından da kullanılmaya başlamıştır. Bu şekilde yapılmış ilk basılı tasarım April Greiman tarafından yapılmıştır. 1986 yılında Design Quaterly dergisinin özel sayısı için hazırlamış olduğu iki metre yüksekliğindeki katlanmış afiş boyutları bakımından ve bilgisayar aracılığı ile kullandığı tasarım dili açısından çok dikkat çekmiştir. (Weil, 2015, s.120-121).



Şekil 3.23 April Greiman, Design Quaterly Dergisi için Afiş Tasarımı, 1986

Dikey bir tasarım yerleşimi yerine yatay bir tasarım kompozisyonu oluşturmuştur. Geleneksel grafik tasarım kalıplarını sorgular ve yeniden değerlendirir. Standart düzenlemelerden uzaklaşmış ve beklenmedik kompozisyonlarla izleyiciyi şaşırtmıştır. Greiman tasarımında karmaşık ve çoklu anlamlılığa sahip bir kompozisyon oluşturmuştur. Görsel ve metinsel unsurlar arasında ilişki kurmuştur. İzleyicide birden fazla yorumun ortaya çıkmasına olanak tanıdığı söylenebilir. Bu bakış açısının, postmodernist estetiğin bir parçası olduğu söylenebilir. April Greiman, dijital teknolojilerin grafik tasarıma entegrasyonunda öncü bir rol oynamıştır. Bu tasarımında da bilgisayar programları ve diğer dijital araçlar önemli rol oynamıştır, görsel efektler ve dijital manipülasyonlarla dikkat çekici kompozisyonlar oluşturmuştur.



Şekil 3.19 April Greiman, Fransız Devrimi 1989

Tasarımın genel hatlarına bakıldığında karmaşık yapılı bir kompozisyon görülmektedir. Kolaj tekniğinin hakim olduğu bir yüzey düzenlemesi hakimdir. Tasarıma bütüncül olarak bakıldığında görsel ve metinsel ürünler arasında bir ilişki vardır. Karışık bir tipografik düzen hakimdir. Optik yansımalar ile postmodern tasarım dilinde var olan kargaşanın ve kaosun hissedildiği bir tasarımdır. Buda postmodern tarzın birebir yansımasıdır.

4.AFİŞ TASARIMI

Afişler, iletişim amacıyla tasarlanmış ve genellikle kapalı veya açık alanlarda duvarlara asılan görsel ürünlerdir. “Afiş” terimi, Fransızca kökenli olan “Affiche” kelimesinden gelir ve İngilizcede “Poster” olarak karşılık bulur. Türkçe’de “afiş” olarak adlandırılmasına rağmen, bazı yerlerde “poster” terimi de kullanılmaktadır. Afişler, grafik tasarımın önemli bir bileşenidir, çünkü görsel iletişim aracı olarak kullanılarak geniş kitlelere mesaj iletmek için etkili bir yöntem sunarlar (Mercin, 2010, s.334).

Afişlerin tasarlanması sürecinde her bir öge, afişin konusuyla ve iletmeyi amaçladığı mesajla uyumlu bir şekilde düzenlenir. Afişler, tiyatrodan sinemaya, reklamdan kültürel konulara kadar çeşitli alanlarda kullanılabilir ve bu bağlamda afiş tasarımı geniş bir yelpazede varlığını sürdürmektedir. Reklam afişleri, kültürel afişler ve sosyal afişler olmak üzere üç ana gruba ayrılan afiş türleri, farklı endişeleri ve odak noktalarını içermelerine rağmen, temel amacı her zaman izleyiciye iletilmek istenen mesajı en net şekilde aktarmaktır (Begüm,2020,s.163).

Afiş tasarımı yapılırken aşağıdaki unsurlar dikkate alınır:

- **Başlık:** Afişin dikkat çekici bir başlığı olması önemlidir. Başlık, etkinliğin veya mesajın ana noktasını vurgulamalı ve okuyucunun ilgisini çekmelidir.
- **Görseller:** Afişte kullanılacak görseller, etkinlik veya mesajla uyumlu olmalıdır. İlgi çekici ve etkileyici görseller, izleyicilerin dikkatini çekebilir ve mesajın daha iyi anlaşılmasına yardımcı olabilir.
- **Renkler:** Renkler, afişin atmosferini ve duygusal etkisini belirler. Doğru renk paleti, hedeflenen duygusal tepkileri ve dikkati çekmeyi sağlar.
- **Tipografi:** Başlık, alt başlık ve metinlerin kullanılacak fontları seçilirken okunabilirlik ve uyum göz önünde bulundurulmalıdır. Başlık, büyük ve dikkat çekici bir fontla tasarlanabilirken, metinler daha okunabilir bir font ile sunulmalıdır.
- **Hiyerarşi:** Afişteki bilgilerin düzeni ve hiyerarşisi önemlidir. Önemli bilgilerin vurgulanması, görsel öğelerle desteklenmesi ve okuyucunun dikkatini çekecek şekilde düzenlenmesi gerekmektedir.

- Boşluklar: Afişteki boşluklar, tasarımın nefes almasını sağlar. Boşluklar, içeriğin daha iyi anlaşılmasına ve afişin görsel olarak daha çekici görünmesine yardımcı olur.

Afiş tasarımı, mesajın hedef kitleye etkili bir şekilde iletilmesini sağlayan bir sanat ve iletişim biçimidir. Tasarım sürecinde yaratıcılık, etkileşim ve estetik unsurlar önemlidir.

Afiş tasarımı, her konumda insan ile iç içe yaşayan sanatsal bir biçimdir. Duyurmayı amaç edinen afişler her yaştaki kesimden insan ile bir dil oluşturmaktadır. Yaratılan bu dil ile toplumun kültürel değerlerini ve mirasını anlayıp analiz ederek toplumun isteğini karşılamaktadır (Dur, 2014, s. 231). Sanatsal bir biçimde hedef kitleye bilgiyi veya düşünceyi en hızlı şekilde aktaran afiş tasarımları, reklam aracı olarak ürün ya da hizmetin tanıtımı için caddelerde, iç mekân ve açık mekânlarda kullanılmaktadır. Ayrıca afiş tasarımı TV ve web siteleri gibi elektronik mecralarda da oldukça önem arz eden bir reklam aracıdır. Genellikle bir ürün tanıtımı ya da bir konu bilgilendirmesi afişi olarak hedef kitlenin karşısına çıkmaktadır (Teker, 2009, s. 139).

Bilgilendirme sanatı olarak afiş tasarımı, insan yaşamının gelişimi ile beraber günümüze kadar büyük bir tarihi serüvenden geçmiştir. Zaman içerisinde gelişen teknoloji ile basılı olarak topluma sunulan ilk duvar afişi ise 1480 yılında Londra'da bir kilisenin kapısına asılan bir din kitabı afişidir. Sıradan bir görsel tanıtım ürünü olan afiş tasarımının sanatsal bir unsur haline gelmesindeki en büyük etken Alois Senefelder'in 1798'de taşbaskı (litografi) tekniğini bulmasının ardından geliştirilen renkli taşbaskı tekniğinin hayata geçirilmesi sayesinde olmuştur (Becer, 2013, s. 201).

Renkli litografi sanatına getirdiği yeni bakış açısı ile çağdaş afiş tasarımının öncüsü Jules Cheret, afiş sanatının da önemli temsilcilerindedir. Şekil 4. 1 Cheret, Fransa'nın romantik döneminde yer alan kitap tasarımlarının tanıtımı için kitapçı afişleri tasarlamış ve Orpheus Cehennemde (1858) için litografi çalışmaları yapmıştır. Siyah ve üç ana rengi kullanan Cheret, geliştirdiği litografi sanatıyla halk ilk defa sokaklarda renkli resimlerle karşılaşmıştır. Cheret'in bu hareketinden sonra rekabetin yükseldiği bir ortam oluşmaya başlamış ve yaşanan bu rekabet döneminin ardından Cheret, afiş tasarımların da ince, zarif ve cazibeyi ön plana çıkaracak kadınları resmetmeye başlamıştır. Bu amaç doğrultusunda yapmış olduğu Saxoleine çalışması da günümüzde halen reklam kampanyasının atası olarak anılmaktadır (Weill, 2007, s. 18-19).



Şekil 4.1 Cheret Saxoleine

Cheret, çalışmalarında parlak ve sıcak renkler kullanarak kendisine ait bir üslupla bir tasarım düzeni oluşturmuştur. 1884 yılında yaptığı afiş tasarımı günümüz billboardlarını anımsatan 1,5 metreye yakın ölçüler ile ilk büyük boy afişi Paris'te gerçekleştiren ilk tasarımcı olmuştur (Bektaş, 1992, s. 18-20).



Şekil 4. 2 Lautrec, Moulin Rouge

Afiş sanatının en önemli temsilcilerinden biri de Henri De Toulouse-Lautrec'tir. Değişik çalışma stili ile oldukça nitelikli afişler ortaya koyan Lautrec, afiş sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir (Uzuner, ve Şahin, 2019 s.267). Bu nedenle döneminin gelecek sanatçıları Lautrec'in tarzını örnek almış ve Lautrec'i ustaları olarak kabul

etmişlerdir. Afiş tasarımının en önemli isimlerinden olan Lautrec, arkadaşları ile gittiği Paris kentinin meşhur kabarelerinin daimi müşterisi olmuştur. Çocukluğundan beri bar ve gece kulüplerinde sınırsız bir şekilde eğlenen doyumsuz müşterilere maruz kalsa da o bu durumdan oldukça memnun kalmış ve sanatını bu şekilde beslemiştir. Dansçıların, şarkıcıların, palyaçoların arasında büyüyen Lautrec, bu eğlence ortamlarının resimlerini yapmaya başlamıştır. 1800'lerin ortalarından sonlarına kadar modernleşme yoluna giren Paris'in Montmartre kentinin en ünlü gece kulübü Moulin Rouge kabaresi en parlak dönemini yaşarken Lautrec'in bu gece kulübü için yaptığı Moulin Rouge - La Goulue adlı afiş çalışması saygınlık kazanmasını sağlamıştır. Lautrec'in yaptığı bu afiş, modernleşmiş afiş sanatının ilk eseri olmuştur. Tasarladığı Moulin Rouge - La Goulue ile afiş tasarımına yeni bir üslup getirmiştir (Wascher, 2008, s. 17). (Şekil 4. 2) Litografi tekniği ile yapılan bu afişler o dönemin afişlerine ilham kaynağı olmuştur. Afişlerde kullanılan yerel desenler dönemin ruhunu hala bize yansıtmaktadır. Afiş sanatı değişen dünya düzeni ile sanayinin ve teknolojinin etkisi altında popüler kültürden etkilenmiştir. Günümüzde basılı afişlerin yerini dijital mecralarda ki hareketli ve etkileşimli afiş tasarımıyla sanatçılar farklı bir görsel dili içeren çalışmalar ortaya çıkarmaktadır. Gelişen dünya düzeninde uzun bir tarihi geçmişe sahip olan afiş sanatı grafik tasarımın önemli tanıtıcı ürünüdür.

4.1. Afiş Türleri

Afiş kendi alanında birden çok türe ayrılmış ve farklı alanlara hizmet eden bir tasarım ürünü olmuştur. Afiş, aktarması gereken mesajı veya konuyu izleyiciye iletmeyi hedefleyerek, konu ve içeriğine göre çeşitlilik gösteren bir iletişim aracıdır. Afiş türleri şunlardır:

4.1.1. Kültürel Afişler

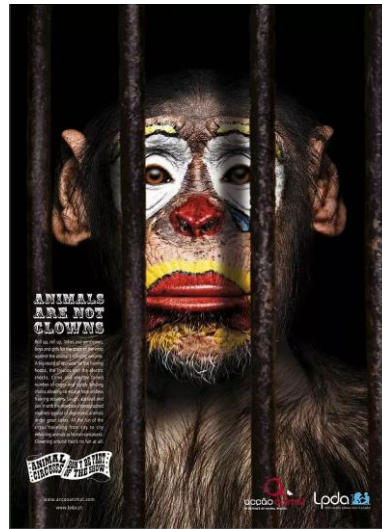
Kültürel afişler sinema, tiyatro, festival ve sergi açılışları için halkı bilinçlendiren afiş tasarımlarıdır. Daha çok iç mekânlar için hazırlanan kültürel afişler, sosyal etkinlikler için üretilen ve ticari amaç gütmeyen afişlerdir. Kültürel alandaki organizasyonlarda kullanılan bu afişler hedef kitle edinmeksizin topluma karşı davet edici özelliği ile kullanılmaktadır (Deliduman ve Çakmak, 2017, s. 318-319). Bununla beraber kültürel afişler sanatsal bakış açlarına göre tasarlanmalıdır.



Şekil 4. 3 Troia Festivali Afişi 2017

Mercin (2010) ise “1992’den Günümüze Yaz Olimpiyat Oyunları Afişlerinin İncelenmesi” çalışmasında : “Kültürel afişler, izleyiciyi kültürel bir etkinliğe katılmayı çağıran afişlerdir. Sunulan bu afişler, ilettikleri mesajlar ile kitleleri yönlendirme işlevinin yanı sıra, sanatsal olaylarla ilgili tüm afişler örneğin, festival, sempozyum, konser, tiyatro, spor, balo ve sergi afişleri bu grup altında toplanmaktadır. Bilgi verirken aynı zamanda sanatsal gelişmeleri topluma sevdirecek, toplumun kültür seviyesini yükseltmek amacı da taşırlar”. Yani toplumsal kodların en çok içinde bulunduğu afiş kültürel afişlerdir.

4.1.2. Sosyal İçerikli Afişler



Şekil 4. 4 Lpda Afişi

Sosyal içerikli afişler, toplumu ilgilendiren propaganda amaçlı yapılmış, mesaj iletme çabası olan çalışmalardır. Bu afişler, toplumun sosyal sorumluluğa olan farkındalığını artırmak amaçlı tasarlanmaktadır. *“Sosyal afişler, cinsiyet, eğitim, sosyal statü, yaşanan toplumsal çevre gibi kriterler doğrultusunda toplumun daha dar bir kesimi ya da evrensel boyutu olan ve tüm insanlığı kapsayan bir hedef kitle için tasarlanabilir”* (Boztaş, 2017, s. 2526). Bu paragraftan hareketle sosyal mesajlarda toplumsal bir mesaj kaygısı vardır. Tasarım öğeleri yerleştirilirken toplumsal bir etki yaratmak amaçlanmaktadır. Sosyal afişlerde toplumsal özgürlükçü, sağlık bilinci, politik ve siyasi algılara yön vermek için tasarlanmaktadır. Sosyal afişler, bireyleri harekete geçirmek için yapılan afişler olarak ele alınmaktadır. Sosyal afişlerde konuya dair resim ya da fotoğraf ve içeriğe uygun olan slogan tipografik bir şekilde mesajı iletme amaçlanmaktadır.

4.1.3. Reklam Afişleri

Reklam afişleri bir ürünü hedef kitleye cazip hale getirmeyi amaçlayan afiş türüdür. Reklam afişleri, *“genellikle yerel alanda faaliyet gösteren işletmelerin kısa süreli reklam çalışmaları için uygun ve ekonomik olarak ucuzdur”* (Tayfur, 2006, s. 161). Birbirleriyle rekabet içerisinde olan reklam afişleri, Moda, Endüstri, Kurumsal Reklamcılık, Basın-Yayın, Gıda ve Turizm gibi önemli sektörlerde kullanılmaktadır (Becer, 2013, s. 201).



Şekil 4. 5 Band-Aid, Hulk

Reklam afişlerinin tasarımı, çarpıcı bir biçimde kurgulanmalıdır. Canlı renkler, konuya uygun font tipi ve doğru resimler kullanılarak kampanya yapılmalıdır. Afiş tasarımında etkili bir slogana yer verilmeli ve iletilmek istenen mesaj görselle de uyumlu olmalıdır.

Bu şekilde tüketicinin konu ile ilgili çabucak bilgi sahibi olabilir. Amaç reklam afişlerinde ürünü cazip hale getirmek akılda kalır bir hale sokmaktır.

5. YERELLİK DÜŞÜNCE Sİ AÇISINDAN AFİŞ SANATI

Bu bölümde konu edilen afiş sanatçıları ve eserleri çalışma bağlamında yerellik açısından incelenecektir. Bu incelemede çalışmaların görsel ve yazınsal açısından yerellik özelliği taşıyan noktalarına değinilecek, kimi sanatçıların görüşlerine de yer verilecektir. Bu bölümde Japonya, İnan, Türkiye gibi Batılılaşma, modernleşme, çağdaşlaşma süreçleri yaşamış olan ülkeler seçilmiştir. Bu ülkeler kültürel kimlik konusunda küreselleşme ve postmodernizm gibi olgulara cevap aramaları sebebiyle seçilmiştir.

5.1. Modern Afiş Sanatında Yerelliğin Kullanımı

İnsanlar kendi kültürlerini ve yaşadıkları yerleri görsel olarak tanıdıklarında, tasarımın mesajını daha kolay anlarlar ve ona daha olumlu tepki verirler. Ayrıca, yerel unsurların kullanılmasıyla tasarımın özgünlüğü ve tanınabilirliği artar, bu da marka veya ürünün daha akılda kalıcı olmasını sağlayabilir. Yerelliğin ticari alanın da grafik tasarıma katkısının varlığı kabul edilebilir. Bunun yanında yerel unsurların tasarımın içinde var olması tasarımın yapıldığı dönemi ve o dönemin sosyolojik yapısı ile ilgili asırlar sonrasına bilgi taşıyabilen bir ürün ortaya koymayı sağlayabilir.

Grafik tasarım tarihine bakıldığında yerelliğin kompozisyon olarak gözlemlenebileceği bazı sanat akımları vardır. Bu akımların Art and Craft, Art Nouveau ve Victorya Dönemi, sanatçıları olduğu söylenebilir. Özellikle afiş ve kitap kapağı tasarımlarında bu akımlarda çoğunlukla yerel desen ve dönemleri görmenin mümkün olduğu gözlemlenebilir.

Art And Craft dönemi ve yerellik döneminde tasarımlarda aşırı süslü bir yapı ve farklı bir tipografik düzen hâkimdir.

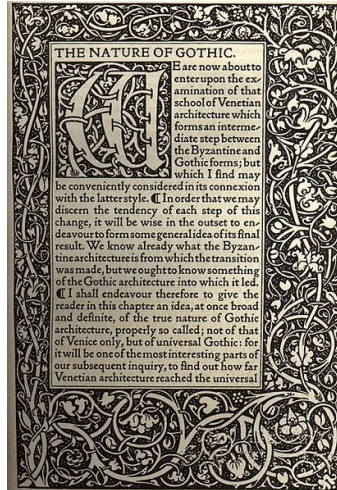
Dönemin en önemli tasarımcılarından olan William Morris, 24 Mart 1834 tarihinde Walthamstow, Essex, İngiltere’de doğmuştur. Eton College ve Exeter College, Oxford’da eğitim görmüştür. Sanat ve tasarım alanında eğitim aldıktan sonra, özellikle tekstil tasarımı, mobilya, baskı ve kitap tasarımı konularında önemli eserler ortaya koymuştur. Morris, sanat ve el işçiliğini teşvik etmek amacıyla 1891 yılında Kelmscott Press’i kurmuştur. Bu basım evi, el yapımı kitaplar ve baskılar üretmiştir. Art and Crafts

hareketinin önde gelen isimlerinden biri olarak, el işçiliğini, doğal malzemeleri ve estetiği ön plana çıkaran bir yaklaşım benimsemiştir. Fonksiyon ve estetiğin birleştirilmesini savunarak, “Güzellik her evin hakkıdır” felsefesini benimsemiştir. Bu felsefe, modern tasarımın temellerini oluşturmuştur. Morris, sadece bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda sosyalist bir aktivist olarak da bilinir. Sosyal adalet, eşitlik ve sürdürülebilirlik konularında önemli görüşlere sahiptir. Morris’in tasarım prensipleri ve idealleri, modern grafik tasarımın ve iç mimarinin gelişimine büyük etki yapmıştır. Onun prensipleri, kullanıcı odaklı, estetik ve fonksiyonel tasarım anlayışının temellerini atmıştır (Soner, T. Ş. 2007, s.27) .

William Morris, sanat, tasarım ve sosyal adalet konularında önemli bir figürdür. Onun idealleri ve prensipleri, hala günümüzde de sanat ve tasarım dünyasında etkili olmaya devam etmektedir.

“Mutluluğun gerçek sırrının gündelik yaşamın tüm ayrıntılarına ilgi göstermekte ve bu ayrıntıları sanat düzeyine yükseltmekte yattığını keşfedecekler ya da daha doğrusu yeniden keşfedeceklerdir.” William Morris

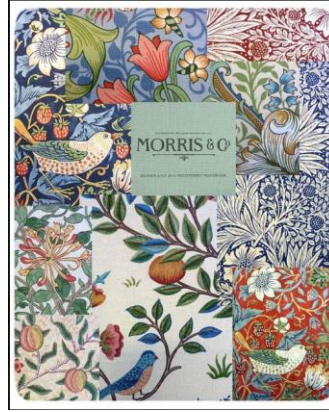
William Morris Tasarımlarında oldukça fazla ayrıntıya yer vermiştir. Detayların yoğun olduğu kitap sayfa düzenlemeleri, afiş tasarımları ve mobilya ürün tasarımlarında da bol desenli geleneksel motiflerin olduğu görseller bütünü olarak gözlemlenebilir (şekil 4.6).



Şekil 4.6 William Morris, Nature of Gothic

Morris, Burne Jones, Rosetti, Webb, Brown, Faulkner ve Marshall ile birlikte 1860 da dekoratif sanat laboratuvarını kurarlar. Morris, Marshall, Faulkner ve Kumpanyası adı altında çalışmaya başlarlar. Günlük hayatta kullanılacak her türlü eşyayı tasarlayıp, üretirler. Amaçları güzel sanatları bir araya getirmek; heykel, vitray, nakış, duvar

süslemeciliği, metal işleri ve her tür mobilya yapabilmektir. Halkın sanat beğenisini yükseltmişlerdir. Endüstri devriminin onlara göre standart ve sanattan yoksun üretimine bir tepki oluşturdular. Morris halk için halk sanatını savunurken makineyi reddetmiştir. Ancak bu sefer hep zengin müşterileri olur ve ürünleri özel üretilen ve sanat değeri yüksek olan zenginlerin alabileceği pahalı ürünler olmuştur (William Morris Internet Archive Works, Akt. Soner, T. Ş. 2007, s.28). Ürünleri oluştururken bir hedef kitle kaygısı barındırdığı düşünülebilir. Buradan yola çıkarak ta tasarımların da yerel desenleri fazlaca kullanmış olduğu söylenebilir. Morris'i grafik tasarımına kattığı ürünlerin bazıları şu şekildedir;



Şekil 4.7 William Morris Tasarım-poster

Morris'in tasarımlarında doğadan esinlenen çiçekler, yapraklar, kuşlar ve diğer organik formlar sıkça kullanılır. Bu motifler, tasarımlarına doğallık, yerellik ve canlılık katar.



Şekil 4.8 William Morris King Arthur ve Sir Lancelot

Morris, tasarımlarında genellikle doğadan esinlenen motifler kullanmıştır. Sarmaşık, güller, kuşlar, böcekler, papatya ve meyve gibi doğal ve yerel motifler, onun

tasarımlarının vazgeçilmez unsurlarıdır. Yerel sanat ve el işçiliği geleneğini yeniden canlandırmak ve bu geleneği gelecek nesillere aktarmak amacıyla çalışmıştır. Bu yaklaşımıyla, yerel kültür ve sanatın korunması ve yaşatılması konusunda önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Morris King Arthur ve Sir Lancelot (Şekil 3) adlı eserinde gözlemlendiği üzere William Morris'in "King Arthur ve Sir Lancelot" eseri, sanatçının Kelmscott Press için ürettiği ve görsel olarak oldukça etkileyici olan bir eserdir. Bu eser, Morris'in sanat anlayışını, tasarım felsefesini ve estetik prensiplerini yansıtan önemli bir örnek olarak kabul edilebilir. Morris, Kelmscott Press için ürettiği eserlerde yerel zanaatkarların becerilerini ve geleneksel üretim yöntemlerini vurgular. "King Arthur ve Sir Lancelot" eserinde de bu yerel zanaatkarlık ve el işçiliği anlayışı benimsenmiştir. Eserinde yerel sanat ve el işçiliği geleneğini yeniden canlandırmak ve bu geleneği gelecek nesillere aktarmak amacıyla çalışmıştır.

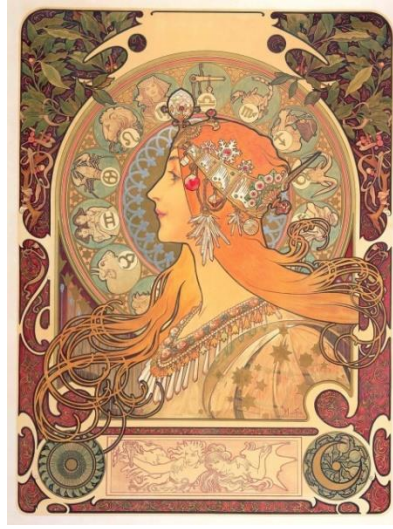
Afiş tasarımlarında illüstrasyonun kullanımı, görsel bir anlatım dili oluşturma ve izleyiciye derinlemesine bir mesaj iletmek için etkili bir yöntem olarak kabul edilir. İllüstrasyonlar, afişin anlamını zenginleştirir, duygusal bir bağ kurar ve izleyiciyle etkileşim kurma potansiyeline sahiptir. Afiş tasarımında illüstrasyonun gücü, mesajın hızlı ve etkili bir şekilde iletilmesini sağlar. Bu alanda illüstrasyonu en etkili kullanan isimlerden biri de Alphonse Mucha'dır. Eserlerin de yoğun illüstrasyon kullanımı mevcuttur. Poster alanında en önemli tasarımcıların arasında olan Mucha Art Nouveau döneminin öncülerindedir (Weill, A., & Türkay, O. 2007, s.20) .



Şekil 4.9 Alphonse Mucha, "The Seasons" (Mevsimler); 1896

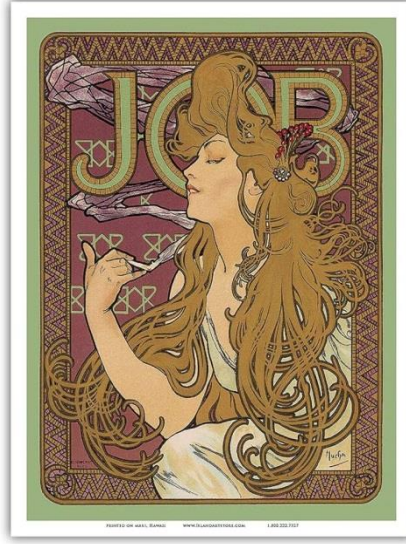
Alphonse Mucha'nın "The Seasons" (Mevsimler) adlı eseri, yerel doğal ve kültürel değerleri yansıtan önemli bir örnektir. Eserdeki görsel unsurlar ve yerel motifler, Mucha'nın sanat anlayışını, tasarım felsefesini ve estetik prensiplerini yansıtarak, o

dönemin yerel sanat ve kültürel atmosferini etkili bir şekilde yansıtır. Eserlerinde Slav motiflerinden faydalanmıştır. Moravyalı halk sanatından esinlenmiş çiçekler ve Bizans simgelerinin kullanımı kompozisyonda mevcuttur. Byzantine Heads'de (Bizans Başları, 1897) lüks saç süslemeli iki kadın figürü, Moravya işçiliğinden esinlenilmiş lale deseniyle çevrelenmiş dairesel çerçevelere yerleştirilmiştir. The Seasons (Dört Mevsim, 1896) dekoratif resminde ise Çek Barok kiliselerinde bulunan motiflerden ve geometrik şekillerden yararlanıldığı gözlemlenebilir. Mucha'nın yerel kültürel ve sanatsal değerlerin, tasarımın merkezine yerleştirilerek, etkili ve etkileyici afiş tasarımı oluşturmuştur.



Şekil 4.10 Alphonse Mucha, Zodyak (1896)

Mucha'nın "Zodyak" eserindeki illüstrasyonları, zodyak burçlarını temsil eden karakteristik özelliklerin yerleşiminin olduğu bir kompozisyondur. Her burç için özgün ve detaylı illüstrasyonlar kullanılmıştır. İllüstrasyonlardaki çizgi ve desenler, Mucha'nın karakteristik tarzını yansıtır. Eserde kullanılan tipografi, Mucha'nın el yazısı benzeri fontları ve dekoratif öğeleri ile tanınır. Metinlerin yerleştirilmesi ve stili, tasarımın bütünlüğünü sağlar ve görsel anlatımı destekler. Afişte zodyak burçları, yerel astrolojik ve mitolojik sembollerle temsil edilmiştir. Bu sembollerin o dönemin kültürel ve dini inançlarını yansıttığı söylenebilir. Afişlerinde sıkça rastlanan zarif ve estetik kadın figürleri, yerel sanatsal ve kültürel değerleri yansıtarak, o dönemin toplumsal ve kültürel atmosferini etkili bir şekilde yansıtır.



Şekil 4.11 Alphonse Mucha, İş Sigara Kağıtları Posteri (1896)

Bu posterde de yine afişi merkezinde bir kadın figür bulunmaktadır. Bu poster sigara sarma kâğıtları için yapılmıştır. Afişin çerçevesi dekoratif yerel motifler ile düzenlenmiştir. Dönemin kıyafetlerinin olduğu yoğun saçlı kadın motifler tasarımın odağıdır. Tasarımın Bizans Mozaiklerinden ilham aldığı söylenebilir.

Bilgilendirme sanatı olarak afiş tasarımı, insan yaşamının gelişimi ile beraber günümüze kadar büyük bir tarihi serüvenden geçmiştir. Zaman içerisinde gelişen teknoloji ile basılı olarak topluma sunulan ilk duvar afişi ise 1480 yılında Londra’da bir kilisenin kapısına asılan bir din kitabı afişidir. Sıradan bir görsel tanıtım ürünü olan afiş tasarımının sanatsal bir unsur haline gelmesindeki en büyük etken Alois Senefelder’in 1798’de taşbaskı (litografi) tekniğini bulmasının ardından geliştirilen renkli taşbaskı tekniğinin hayata geçirilmesi sayesinde olmuştur (Becer, 2013, s. 201).

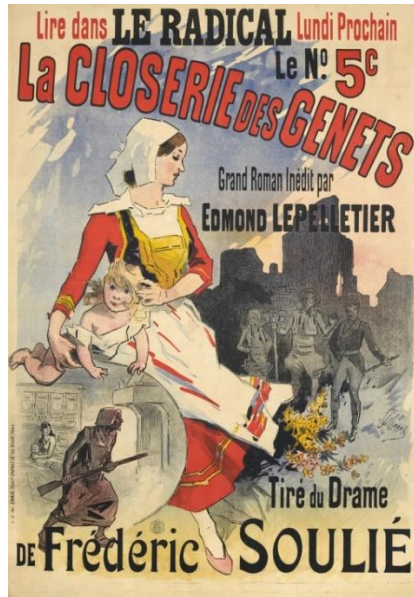
Renkli litografi sanatına getirdiği yeni bakış açısı ile çağdaş afiş tasarımının öncüsü Jules Cheret, afiş sanatının da önemli temsilcilerindendir. Görsel 31. Cheret, Fransa’nın romantik döneminde yer alan kitap tasarımlarının tanıtımı için kitapçı afişleri tasarlamış ve Orpheus Cehennemde (1858) için litografi çalışmaları yapmıştır. Siyah ve üç ana rengi kullanan Cheret, geliştirdiği litografi sanatıyla halk ilk defa sokaklarda renkli resimlerle karşılaşmıştır. Cheret’in bu hareketinden sonra rekabetin yükseldiği bir ortam oluşmaya başlamış ve yaşanan bu rekabet döneminin ardından Cheret, afiş tasarımların da ince, zarif ve cazibeyi ön plana çıkaracak kadınları resmetmeye başlamıştır. Bu amaç doğrultusunda yapmış olduğu Saxoleine çalışması da günümüzde halen reklam kampanyasının atası olarak anılmaktadır (Weill, A., & Türkay, O. 2007, s.18-19) .

Cheret tasarımlarında yerel kodları kullanan bir sanatçıdır. Tasarımlarında yerel dilin özgün kelime dağarcığını ve jargonunu kullanmayı tercih etmiştir. Bu, tasarımın hedef kitle ile daha güçlü bir bağ kurmasını sağlamıştır. Tasarımın yerel kültür ve dilin özgün özelliklerini yansıtarak kullanarak yerelliğe görsel olarak dönemin renklerini ve hayat tarzını yansıtan tasarımlar yaptığı gözlemlenmiştir.



Şekil 4.12 Cheret Saxoleine

Cheret, çalışmalarında parlak ve sıcak renkler kullanarak kendisine ait bir üslupla bir tasarım düzeni oluşturmuştur. 1884 yılında yaptığı afiş tasarımı günümüz billboardlarını anımsatan 1,5 metreye yakın ölçüler ile ilk büyük boy afişi Paris'te gerçekleştiren ilk tasarımcı olmuştur (Bektaş, 1992, s. 18-20).



Şekil 4.13 La Closerie des Genets, 1890

Jules Chéret'nin “La Closerie des Genêts” Art Nouveau tarzındaki afişi, dönemin Fransız sanat ve kültür kodlarını yansıtmaktadır. Dönemin Fransız kültürü, tiyatro ve eğlence anlayışını yansıtan önemli bir örnek olduğu söylenebilir.



Şekil 4.14 Lautrec, Mounlin Rounge

Afiş sanatının en önemli temsilcilerinden biride Henri De Toulouse-Lautrec'tir. Değişik çalışma stili ile oldukça nitelikli afişler ortaya koyan Lautrec, afiş sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir (Uzuner ve Şahin, 2019 s.267). Bu nedenle döneminin gelecek sanatçıları Lautrec'in tarzını örnek almış ve Lautrec'i ustaları olarak kabul etmişlerdir. Afiş tasarımının en önemli isimlerinden olan Lautrec, arkadaşları ile gittiği Paris kentinin meşhur kabarelerinin daimi müşterisi olmuştur. Çocukluğundan beri bar ve gece kulüplerinde sınırsız bir şekilde eğlenen doyumsuz müşterilere maruz kalsa da o, bu durumdan oldukça memnun kalmış ve sanatını bu şekilde beslemiştir. Dansçıların, şarkıcıların, palyaçoların arasında büyüyen Lautrec, bu eğlence ortamlarının resimlerini yapmaya başlamıştır.1800'lerin ortalarından sonlarına kadar modernleşme yoluna giren Paris'in Montmartre kentinin en ünlü gece kulübü Moulin Rogue kabaresi en parlak dönemini yaşarken Lautrec'in bu gece kulübü için yaptığı Moulin Rogue - La Goulue adlı afiş çalışması saygınlık kazanmasını sağlamıştır. Lautrec'in yaptığı bu afiş, modernleşmiş afiş sanatının ilk eseri olmuştur. Tasarladığı Moulin Rogue - La Goulue ile afiş tasarımına yeni bir üslup getirmiştir (Wascher, 2008, s. 17).(Görsel 32) Litografi tekniği ile yapılan bu afişler o dönemin afişlerine ilham kaynağı olmuştur. Afişlerde kullanılan yerel desenler dönemin ruhunu yansıtmaktadır. Afiş sanatı değişen dünya düzeni ile sanayinin ve teknolojinin etkisi altında popüler kültürden etkilenmiştir.

Dönemin eğlence anlayışı ve giyim tarzları ile ilgili eğlenceli kompozisyonlar yapmıştır.

Yerellik kavramının grafik tasarımda görüldüğü alanlarda maksimalizm hâkimdir. Grafik tasarımda maksimalizmin temelleri, Victoria döneminde reklamcılığın doğuşuna kadar uzanır. 1837-1901 yılları arasında hüküm süren Victoria dönemi, süsleme anlayışını büyük bir hevesle benimsemiştir. Bu dönemde, maddi başarıların gösterişle sergilenmesinin göz alıcı olduğu, süslemenin toplumsal statünün görsel ifadesi olarak görüldüğü düşünülmüştür. Hemen hemen tüm ev eşyalarında aşırı süslemelerle dolu bir atmosfer oluşturulmuş, bu durum da bilinçli görsel karmaşaya katkıda bulunmuştur (Heller ve Chwast, 1988 akt. Karadoğan, H. 2020).



Şekil 4.15 Turnbull Knox'un 'Bilgi Ağacı' kitabı için kitap plakası, J.Herbert MacNair

Victorionaların karmaşık ve süslü nesnelere olan ilgisi, o dönem mimarlık, mobilya, iç mekân tasarımı, moda, tipografi ve reklam gibi tüm tasarım alanlarına yansımıştır. Victoria tarzı tasarım, genellikle sayfanın tamamını resim ve yazıyla doldurarak kendini göstermiştir. Bu tarzın belirgin özellikleri, dış dekoratif kenarlıklar ve detaylı tipografidir. Şekil 1'de gösterilen kitap sayfası tasarımı, bu tarzın bütün karakteristik özelliklerini taşımaktadır.

Viktorya dönemi, 1837 ile 1901 yılları arasında Britanya’da Kraliçe Victoria’nın hüküm sürdüğü dönemi ifade eder. Grafik tasarımın tarihinde Viktorya döneminin önemi büyüktür. Bu dönem, grafik tasarımın ve reklamcılığın gelişiminde kritik bir rol oynamıştır.

Viktorya döneminin yerel kodları içinde barındırmasını sağlayan özellikler şu şekilde açıklanabilir:

- Süsleme Anlayışı: Viktorya döneminde süsleme anlayışı önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde, maddi kazanımların gösterişle sergilenmesi ve süslemenin toplumsal konumun görsel ifadesi olarak görülmesi, grafik tasarımın süsleme ve detaylara olan yaklaşımını belirlemiştir.
- Tipografi: Viktorya döneminde tipografi, detaylı ve süslü bir hale gelmiştir. El yazısı benzeri fontlar, çeşitli dekoratif kenarlıklar ve süslemelerle zenginleştirilmiştir. Bu, tipografinin tasarımın merkezine yerleşmesine ve anlamın görsel ifadesinde kritik bir rol oynamasına olanak tanımıştır.
- Sanat ve El İşçiliğinin Birleşimi: Viktorya dönemi tasarımında, sanat ve el işçiliği birleştirilerek özgün ve detaylı tasarımlar oluşturulmuştur. Bu, grafik tasarımın sanatsal ve el işçiliğine dayalı bir yönünün oluşmasına katkıda bulunmuştur. Viktorya dönemi grafik tasarımın tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Bu dönem, grafik tasarımın süsleme, tipografi ve reklamcılık gibi temel unsurlarının gelişimine katkıda bulunmuştur ve modern grafik tasarımın temellerinin atıldığı bir dönem de yerel kodlar tasarımlarda sıkça kullanılmıştır.

Grafik tasarımında yerel dilin kullanımı plastik ve ihtiyacın dışında kullanımı da mevcuttur. Bu durumu destekleyen bir diğer dönem ise Postmodern Grafik Tasarım dilinin oluşturduğu dildir. Postmodern grafik tasarım dilinin esnekliği, yerel unsurların ve kültürel çeşitliliğin vurgulanmasına olanak tanır. Yerel unsurlar tasarımın kültürel bağlamda anlam kazanmasını sağlar ve tasarımın izleyicileriyle daha derin bir etkileşim kurmasına yardımcı olur.

Yerellik düşüncesinin görüldüğü üzere grafik tasarımda bir kompozisyon olarak çeşitli şekillerde yansıtılabileceği gözlemlenmektedir. Yerel bir kültürün renk paleti veya desenleri, tasarımın temel unsurlarından biri olabilir. Örneğin, bir tasarımda kullanılan renkler veya desenler, belirli bir coğrafi bölgeye özgü olanları yansıtabilir. Yerel

semboller veya ikonlar, tasarımın ana unsurlarından biri olarak kullanılabilir. Örneğin, bir şehrin simgesi olan yapı veya kültürel sembol, tasarıma yerleştirilebilir. Yerel dil veya lehçe, tasarımın metinsel unsurlarında kullanılabilir. Özellikle yerel bir hedef kitleye yönelik olan tasarımlarda, yerel dilin kullanımı, izleyicilerin tasarıma daha fazla katılımını ve tasarımın daha samimi ve erişilebilir olmasını sağlayabilir. Ayrıca kültürel temalar veya hikâyeler, tasarımın anlatısını şekillendirebilir. Bir bölgenin folkloru, mitolojisi veya tarihî anıları, tasarımın arka planında veya ana unsurlarından biri olarak yer alabilirse tasarımın izleyicilere derinlemesine bağ kurmasını ve yerel kimlikle güçlü bir etkileşim sağlar.

5.2. Japon Afiş Sanatı Sanatçıları

Japon afiş sanatı, 20. yüzyılın başlarında Japonya’da ortaya çıkmıştır. Esasında modern Japonya başından bu yana geleneksel kültürünü yenedünyaya taşımaya çalışmıştır. Örneğin Ukio olarak bilinen sanat akımı, Japon kültürünün geleneksel sanat anlayışını modern tasarım anlayışıyla birleştirmiştir. Japon afiş sanatı, özellikle 1920’lerde ve 1930’larda, Japon kültürünün diğer ülkelerde tanıtılmasında önemli bir rol oynamıştır (Karagöl, 2023, s.119). Japon afiş sanatı, genellikle canlı renkler, basit tasarımlar ve güçlü grafik öğeleri içermektedir.

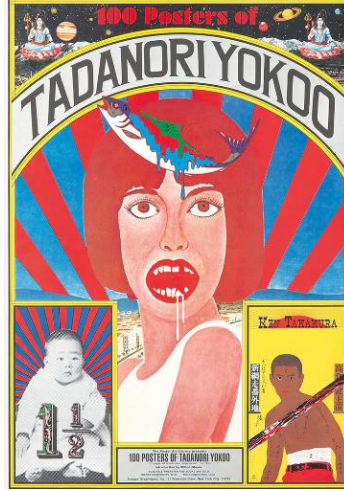


Şekil 5. 1 Toyohara Kuniçika (Ukiyo-e Dönemine Ait bir eser)

Japon afiş tasarımlarında yerellik algısı, Japon kültürünün özgünlüğünü ve kimliğini yansıtmak için kullanılan bir unsurdur. Bu unsurlar, Japon afiş tasarımlarının diğer

ülkelerde tanınmasına ve Japon kültürünün dünya çapında yayılmasına yardımcı olmuştur.

Japon afiş sanatı, geleneksel Japon kültürü ve sanat anlayışının bir yansıması olarak öne çıkar. Bu afişler genellikle estetik, denge, sadelik ve sembolizm üzerine kuruludur.



Şekil 5. 2 Tadanari Yokoo

Japon afişleri genellikle minimalist bir tasarım anlayışına sahiptir. Karmaşadan uzak, basit ve sade öğelerle oluşturulurlar. Bu Japon estetiğinde önemli bir ilkedir. Japon kültüründe doğa, önemli bir temsil unsuru olarak kabul edilir. Afişlerde sıkça görülen çiçekler, kuşlar, dağlar gibi doğal öğeler, Japon sanatının doğadan ilham aldığını gösterir. Sanatçılar bu unsurları çokça kullanır. Japon afişlerinde yazı sanatına da büyük ölçüde önem verilir. Kaligrafi, estetik bir ifade biçimi olarak kullanılır ve metinlerde genellikle özenle seçilmiş fontlar yer alır. Sanatçılar afişlerinde renk seçimini dengeli ve özenle seçerler. Sıklıkla yumuşak tonlar tercih edilir, ancak bazı durumlarda canlı renkler de vurgu yapmak için kullanılabilir. Geleneksel temalar Japon afişlerinde sıkça yer verilir. Örneğin, kimonolar, geleneksel danslar veya festivaller gibi kültürel unsurlar sıkça tasarımlarda bulunabilir. Afişlerde soyutlamaya ve yaratıcılığa da önem verilir. Geleneksel unsurların modern bir şekilde yeniden yorumlanması ve estetik bir denge içinde kullanılması, Japon afiş sanatının güncel ve çağdaş olmasını sağladığı söylenebilir. Japon afiş sanatının önde gelen temsilcileri arasında birkaç önemli sanatçı bulunmaktadır. Bu sanatçılar, Japonya'nın geleneksel sanat anlayışını modern tasarımlarla birleştirerek özgün eserler ortaya koymuşlardır.

Önemli Japon afiş sanatçıları:

- Tadanori Yokoo (1936-): Yokoo, pop sanatının etkisi altında kalarak, renkli ve deneysel afiş tasarımlarıyla tanınan bir sanatçıdır. Kültürel referansları ve sembolleri kullanarak çağdaş bir tarzda eserler üretmiştir.
- Kiyoshi Awazu (1929-2009): Awazu, grafik tasarım, mimari ve sanat alanlarında geniş bir yelpazede faaliyet gösteren bir sanatçıdır. Afişleri, güçlü renkleri, soyut desenleri ve deneysel yaklaşımıyla bilinmektedir.
- Ikko Tanaka (1930-2002): Tanaka, minimalist ve soyut tasarımlarıyla tanınan bir grafik tasarımcıydı. Japon kültürünü modern bir bakış açısıyla yorumlayarak, sade ve etkileyici afişler üretmiştir.



Şekil 5. 3 Hiroshi Nagai, Havuz Başı Havlu,2019

- Hiroshi Nagai (b. 1947): Nagai, genellikle popüler kültür temalarını içeren renkli ve canlı afiş tasarımlarıyla bilinir. Özellikle 1970'lerde popüler olan "kawaii" (sevimli) tarzını benimsemiştir.
- Makoto Nakamura (b. 1933): Nakamura, Japonya'da ve uluslararası alanda tanınan bir afiş sanatçısıdır. Soyut ve deneysel tasarımlarıyla bilinir (Gliem, DE, 2008, s.25).

Bu sanatçılar, Japon afiş sanatının yerel yönlerini temsil eder ve kendi dönemlerinde önemli katkılarda bulunmuşlardır. Ancak, Japon afiş sanatı alanında birçok yetenekli sanatçı bulunmaktadır ve bu listedeki isimler sadece birkaç örnektir.

5.2.1. Tadanori Yokoo

Tadanori Yokoo, Japon grafik tasarımcısı, sanat yönetmeni, ressam ve film yapımcısıdır. 1936 yılında Hyogo, Japonya'da doğdu. Yokoo, 1960'ların başında Tokyo'daki avant-garde sanat ve müzik hareketlerinde yer almıştır ve popüler kültür,

geleneksel Japon sanatı tarzların birleşimiyle tanınan bir sanatçıdır. Yokoo, Japon afiş tasarımının önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eserleri, renkli ve karmaşık tasarımlar içerir ve genellikle popüler kültür referansları, semboller ve dünya mitolojisi ile doludur. Ayrıca birçok kitap ve albüm kapakları tasarlamıştır. Bunları yaparken de bu bohem tarzdan etkilenmiş ve bu stili yansıtmıştır.



Şekil 5. 4 Tadanori Yokoo, The Beatles, 1972

Tadanori Yokoo, The Beatles, Miles Davis, Carlos Santana ve diğer müzisyenler için posterleri ve albüm kapakları ve küresel pop kültürü üzerinde derin bir etkisi olan ünlü bir grafik tasarımcıdır. Psychedelic posterleri, geleneksel Japon motiflerini Pop art, Sürrealizm ve Amerikan grafik sanatlarının unsurlarıyla birleştirmiştir. 1960'ların San Francisco'sunun poster tasarımlarının öncüsüdür. Yokoo'nun çalışmaları, 1968 MoMA'da Frank Stella ve Andy Warhol gibi sanatçıların yanında yer almıştır. (Şekil 5.5) Andy Warhol'la "Kelime ve İmge" sergisini açmıştır. Görsel tabuları aşmasıyla tanınan Yokoo, Japon emperyalizminin sembollerini -doğan güneş, Fuji Dağı, hızlı trenler- ironik etki yaratacak şekilde kullandı ve genellikle bunları kaba görüntülerle birleştirdi. Bu sergide bulunan afişinde de postmodern bir anlatım dili kullanmıştır. Afiş göstergeler olarak Pop-Art ve Psikedelik bir anlatım diline sahiptir. Katmanlı yapısı ile kendi kimliğine ait imgeleri bu afişinde de gözlemlenebilir.



Şekil 5. 5 Tadanori Yokoo Koshimaki-Osen 1966

Yokoo'nun grafik tarzı, Japon ukiyo-e baskı resim ve kolajından ilham almıştır. Hindistan'a yaptığı gezi, mistisizme olan ilgisini derinleştirmiş, bu gezi Budist imgeleri kullanmasına neden olmuştur. Bu içsel yolculuğu tasarımlarına fazlaca yansıdı bu mistik ruhu tasarımlarında karşılaştığımız bir özelliktir (<https://www.artsy.net/sell>, 2023). Yokoo Japonya ve dünya çapında sergiler düzenlemiştir.



Şekil 5. 6 Tadanari Yokoo, Fuji Tarzan,1997

Yoko'nun tasarımlarında soyut ve psikedelik stil egemendir. Geometrik formlar, soyut figürler, doku ve desenlerin karmaşık kombinasyonları, tasarımlarının belirgin bir özelliğidir. Yokoo'nun tasarımlarında canlı ve cesur renklere sıkça rastlanmaktadır. Parlak kırmızılar, turuncular, maviler, yeşiller ve morlar gibi canlı renkler, tasarımlarının dikkat çekici ve etkileyici görünmesini sağlar. Yokoo'nun tasarımları, genellikle birden fazla katmana sahip karmaşık kompozisyonlardan oluşur. Farklı desenler, nesnelere ve sembollerin bir araya geldiği çok katmanlı tasarımlar, onun eserlerinin derinlik ve karmaşıklık hissini artırır. Tasarımları incelendiğinde, sürreal ve

sembolik ifadeler içerdiği söylenebilir. Mitolojik semboller, rüya benzeri görüntüler ve fantastik imgeler, tasarımlarının gizemli ve mistik bir atmosfer yaratmasına yardımcı olur. Yokoo'nun tasarımları, pop kültürüne ve güncel olaylara da sıkça referanslar içerir. Film afişleri, müzik albümleri, politik olaylar gibi pop kültüründen ve güncel konulardan ilham alan tasarımlar, onun eserlerinin çağdaş ve güncel bir his uyandırmasını sağladığı söylenebilir. Yokoo, tasarımlarında geleneksel el işçiliğini ve dijital teknikleri başarılı bir şekilde birleştirir. El çizimi, kolaj ve el yapımı desenler, dijital manipülasyon ve montajlarla birleşerek, benzersiz ve orijinal tasarımlar yaratır. Bu durum Tadanori Yokoo tasarımlarındaki ortak özelliklere genel bir bakıştır. Her tasarımcının stilleri ve tercihleri farklı olabilir, ancak Yokoo'nun tasarımlarının genel olarak soyut, psikedelik, canlı renklere sahip, çok katmanlı, sürreal ve pop kültürü referansları içeren bir stil taşıdığı söylenebilir.

Tüm eserleri eşsiz bir görsel zenginlik sergiler ve aralarında Sürrealizm, Dadaizm, Rus Konstrüktivizmi, Amerikan Pop Art, çağdaş Japon popüler kültürü ve ukiyo-e olarak bilinen tahta kalıp baskılar dâhil olmak üzere geleneksel Japon sanat dallarının da olduğu, muazzam miktarda ve son derece eklektik sanatsal imge ve hareketleri çağırıştırır. Yokoo'nun kendisinin de dediği gibi, *“Tokyo sokaklarında yürüdüğüm zaman, bazen hastalıktan yeni kalkmışım gibi sağa sola yalpaladığım olur.”* Sanatçının karmaşık, rüyayı andıran çizimleri, içinde yaşadığımız çalkantılı ve kaotik zamanı yansıtmakla kalmaz, hem yüksek ve alçak kültürü, hem de gelişen küreselleşmeyi kapsamına alır (Gmk Yazılar Aralık 2013 Sayı 135).

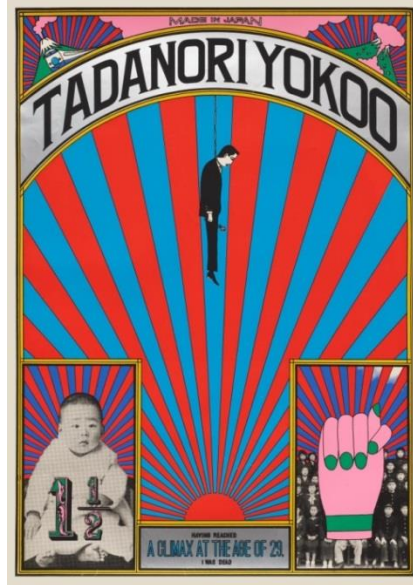


Şekil 5. 7 Tadanari Yokoo, A La Maison De M. Civecawa, 1965

1965 yılında Tasumi Hijikata'nın Ankoku Butoh dans topluluğu için tasarladığı "A La Maison De M. Civecawa" adlı afiş, Yokoo'nun en bilinen çalışmalarından biridir. Bu afiş, Japon kültürünün özelliklerini yansıtan tasarım anlayışı olan yerellik algısını yansıtmaktadır (Şekil 5.45). Bu afiş, göstergebilimsel açıdan oldukça zengin bir içeriğe sahiptir. Afişte yer alan çizimler, semboller ve renkler, performansın temalarını yansıtmaktadır. Örneğin, afişte yer alan kırmızı renk, performanstaki erotik unsurları temsil ederken, siyah renk ise performanstaki karanlık ve gizemli atmosferi yansıtmaktadır. Afişteki semboller arasında yer alan çiçekler, performanstaki doğaçlama unsurlarını temsil ederken, çizilen insan figürleri ise performanstaki dansçıları yansıtmaktadır (<https://www.moma.org/collection/works/6226>, 2023).

Afiş kompozisyon olarak popart ve psikodelik tarzın hâkim olduğu bir afiştir. Afişte renk seçimi olarak canlı renkler tercih edilmiştir. Yokoo tasarıma Japonya için tarihi önemi olan Shinkasen treni yerleştirerek tasarıma başlatmıştır. Bir gösteri için fazlaca katmanların olduğu bu afişte tasarımcı katmanlı tasarım tarzıyla birden fazla unsur kullanmıştır. Gösterinin adı "A LA MAISON DE CIVEÇAWA", Fransızca "Bay Civeçawa'nın Evinde" anlamına gelir. Bu cümle serifli hareketli bir fontla tasarımdan ayırdığı bir katmana yerleştirmiştir. Siyah üzerine turkuaz tonlarıyla fark edilir bir şekilde kargaşadan ayırmış bir şekilde yerleştirmiştir. Tam ortada optik yanılsamayı andıran kırmızı beyaz optik yanılsama ile dikkati ortadaki geleneksel desenlere

çekmektedir. Tasarım devamında altta üst iki kadın fotoğrafı vardır fotoğrafa manipülasyon tekniği ile popart etkisi ile pembe ve yeşil transparan bir etkiyle yüzlerini kapatmıştır. Resim de siyah beyaz etki ile tasarımda kargaşaya engel olmuştur. Tasarımlarını gözlemlendiğinde imzası niteliğindeki optik yanılsama çizgileri bu tasarımda 3 farklı noktada kullanılmıştır. Tasarımın bitiş köselerinde olan sarı kırmızı psikidelik ruhu yansıtan unsurlar doğan güneşin sembolü olan Japonya ruhunu yansıtmaktadır. Bu yerel hisleri bu detayların üzerinde bulunan ukiyo-e sanatında kullanan dalga detayları destekler. Dalgaların ritminin bulundu sarı zeminde ki Japon alfabesi kodları destekler niteliktedir. Dalgalarda ve alt ortada bulunan kiraz çiçekleri detaylarında yine Japonya'nın yerel kodlarındanadır. Sonuç olarak tasarımda evrensel nitelikli yerel kodların kullanıldığı bir afiştir. Sanat akımı olarak popart ve psikidelik etkileri yerel desenlerle desteklenmiştir.



Şekil 5. 8 “Made in Japan, Having Reached a Climax at the Age of 29, I Was Dead”

Japon gösteri ekibi için yapmış olduğu afiştten başka Yokoo'nun sergilerinde görülen Made In Japan isimli çalışmasında da yerel özellikler dikkat çekmektedir. Made in Japan Yokoo'nun tasarımlarının arasında görsel olarak en zengin olanı, aynı zamanda en tartışmalı olanlardan da biridir. Sanatçı 1965'te, kendi eserlerinin sergisini tanıtmak amacıyla, “Made in Japan, Tadanori Yokoo, Having Reached a Climax at the Age of 29, I Was Dead” (Japonya'da üretilmiştir, Tadanori Yokoo, 29 Yaşında Doruğa Ulaştım ve Öldüm) adlı bir afiş yaratmıştır. Burada kullandığı Fuji Dağı, doğan güneş ve hızla yol alan Shinkasen treni gibi görsel motifleri daha sonra tekrar tekrar kullanmıştır. Tren, savaş sonrasında Japonya'nın hızla ilerleyen ve sonuçta sorunlu

olan, bazılarına göre ülkenin asil geleneksel kültürünü yok eden gelişimini temsil etmektedir. Fuji Dağı o eski dünyayı temsil eden, doğan güneş de Japonya'nın modern dönemdeki bu durumuna neden olan simgesidir. Ortada elinde bir çiçek tutan, asılmış genç bir adam vardır. Yokoo'nun cinsel açıdan doruğa ulaşıp hayatına son vermeye karar verdiğine dair güçlü bir ima söz konusudur. Nitekim o dönemde bazıları gerçekten de onun öldüğünü düşünmüştür. Tadanori Yokoo, "29 Yaşımda Doruğa Ulaştım ve Öldüm" adlı afişi, 1970 yılında, Yokoo'nun 29 yaşındayken yaptığı bir iş olarak tanınır (Gmk Yazılar Aralık 2013 Sayı 135).

Afişi görsel olarak incelediğimizde afişin ana teması, kendini aşma, özgürleşme, ölüm ve yeniden doğuştur. Yokoo, bu afişle, 29 yaşında, tüm hedeflerine ulaşmış ve bir sonraki aşamaya geçmek için ölmenin gerekli olduğunu ifade etmiştir (Kılıç, 2015, s.20).

Afişi grafiksel olarak kullanılan renk itibarıyla Japon sanatının sıcak ve soğuk tonlarla birlikte kullanılmıştır. Afişte Japonya bayrağından esintilerde gözlemlenmektedir. Doğan güneşin ülkesi olan Japonya'nın yerel deseni küresel psikodelik tasarım esintileriyle birleştirmiştir. Bu şekilde tasarımındaki aktivist ruhu psikodelik tasarım örüntüleriyle bütünleştirmiştir. Tasarımın sol üstünde Shinkasen treni sağ üst köşede ise Fuji dağı kullanmıştır. Bu iki yerleşimin ortasına Made In Japan cümlesini yerleştirmiştir. Tasarımın devamında Tadanori Yokoo yazmış bu metni oval bir yerleşimle gri zemin üzerine eğimli bir şekilde yerleştirmiştir. Tasarımın tam ortasında elinde çiçekle kendini asmış bir adam çizmiştir bu çizimi siyah beyaz şekilde çizmiştir. Psikodelik yerleşim üzerinde siyah beyaz insan yerleşimi odağa insanın alınmasını sağlamıştır. Sol alt köşede bir bebek fotoğrafı bulunmaktadır. Sağ alt köşede ise siyah beyaz bir okul fotoğrafı bulunmaktadır bu fotoğraflarda kolaj tekniği ile katmanlı bir tasarım yaratmıştır. Bu afişte kullanılan metaforlar aşağıdan yukarı doğru bir yaşamı nitelendirir. Bebek fotoğrafı, okul fotoğrafı ve ölen yetişkin bir adam metaforları bizlere doğum ve yaşam sürecini anımsatmaktadır. Afişin ismi "29 Yaşımda Doruğa Ulaştım ve Öldüm" olması da bu metaforları destekler niteliktedir. Yokoo'nun karmaşık ve çok katmanlı görüntülerden oluşan eserin otobiyografik olduğu gözlemlenebilir. Tüm bunlara bakıldığında tasarım dili olarak ve tasarım tarzı olarak evrensel örüntüler barındırır ancak içinde bulunan yerel kodlar afişte evrenselliğin yerellelikle sentez halini gözlemine mümkün kılar.



Şekil 5. 9 Tadanari Yoko, Strange Tales of the Bow Moon, 1971

Bow Moon'un Garip Masalları 1971. Kabuki oyunu, Takizawa Bakin tarafından yazılan ve ukiyo-e sanatçısı Katsushika Hokusai tarafından 1807'de resimlenip basılan tarihi Japon figürlerine dayanan orijinal bir macera hikâyesinin afiş tasarımıdır. 17. yüzyıl Edo ukiyo-e baskılarından görüntüler çıkaran ve baskılardan sahneleri elle çizip düzenleyen ve kendi afişlerine aktaran bir grafik tasarımcıdır.



Şekil 5. 10 Geleneksel Kabuki Oyunundan Bir Kare

Japonya Ulusal Tiyatrosu'ndaki Japonya'daki bir Halk tiyatrosu türü olan kabuki (Şekil 5.10) performansının afişinde Yokoo, Hokusai benzeri dalgaları yeniden betimleyip ve ukiyo-e gradyanlarını kendi psikedelik kompozisyon tarzına göre düzenlemiştir. (wannart.com,2023)

Yokoo'nun bu afişinde canlı renk kullanımını gözlemliyoruz. Yokoo kendi tarzı olan zaman ve mekânda farklı sahneleri parçalara ayırarak bir görsel bütünlüğü sağlamaktadır. Tasarım merkezdeki tipografik metinle başlamış diğer öğeler onun

etrafına konumlandırılmıştır. Merkezdeki samuray ile başlamış ve ritmi takip eden ukiyo-e dalgalarından çıkan beyaz atla sona ermiştir. Tasarıma yukarıdan aşağıya doğru incelendiğinde sol üstte bir toprak parçası üzerine yerleşmiş bir çadır içinden kompozisyona doğru gelen samuraylar gözükmemektedir. Tasarımın bütününe bakıldığında samurayın yolculuğu olarak nitelenebilecek bir ritim vardır. Tasarımın sağ altında Harakiri yapan bir samuray vardır. Bu hareket tasarımın noktası niteliğindedir. Kullanılan gradyentler Japon görsel tasarım kültürüne atıflarda bulunur. Tüm Bu tasarımı incelemesin de gözlemlenir ki Yokoo yerel olanı küresel kompozisyon unsurları ile sentezleyen bir sanatçıdır.

5.2.2. İkko Tanaka

Ikko Tanaka, en ünlü Japon tasarımcılardan biridir. 1930'da Nara'da doğdu. Afiş, logo, tipografi, kitap ve dergi tasarımı konusunda uzmanlaştı. Tipografi hakkında birkaç etkili kitap yayınladı. Ikko Tanaka birçok ödül aldı (biri Varşova Uluslararası Afiş Bienali'nde) ve çalışmaları New York, Los Angeles, Paris ve Meksika'daki sanat galerilerinde görülebilir. Kendisi, Japonya Grafik Tasarımcılar Derneği (Japan Graphic Designers Association Inc.) kurucularındandı ve Japonya'daki grafik tasarım endüstrisine büyük katkılarda bulunmuştur (<http://japanesedesign.pl/>, 27/02/2023).

Ikko Tanaka'nın çalışmaları, minimalist, modern ve etkileyici tasarım anlayışı nedeniyle hala dünya genelinde takdir edilmektedir ve grafik tasarımın gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Tasarımlarında Bauhaus sanat okulunun temel tasarım etkilerini kendi kültüründen karakteristik imgelerle birleştiren Tanaka eserlerinde De stil tarzı renkleri ile modern bir tasarım dili gözlemlenebilir. Tasarımında grafiksel olarak gözlemlediğimiz geometrik desenleri geleneksel karakterlerle bütünleştirir (<http://sosyolojisi.com/> 20/03/2023).



Şekil 5. 11 Ikko Tanaka, Japan's Choices, Essay Contest for Mainishi Newspaper,1973

Ikko Tanaka'nın tasarımları genellikle minimalist bir yaklaşımla karakterizedir. Sadelik, temizlik ve yalınlık, tasarımlarının ana hatlarıdır. Gereksiz detaylardan arındırılmış, sade ve etkili bir tasarım dili kullanmıştır. Cesur ve canlı renkler kullanır. Bauhaus etkilerinin olduğu canlı kırmızılar, mavi ve sarılar gibi zengin renkler, tasarımlarının enerjisini ve dikkat çekiciliğini artırmıştır. Tanaka'nın tasarımlarında keskin kontrastlar kullanarak görsel etkiyi artırır. Siyah-beyaz kontrastı gibi yoğun kontrastlar, tasarımlarının güçlü bir etkiye sahip olmasını sağlamıştır (Mazlum, 2017, s.237). Ikko Tanaka bir söyleşide tarzının oluşumu ile ilgili şu sözleri söylemiştir; *“Mori Hanae için kelebek tasarımı üzerinde çalışırken Kandinsky'nin onu nasıl tasvir edeceğini düşünmeye başladım. Doğal eğrilerini düz çizgiler halinde çizmeye karar verdim. Bu özel tasarım için bana beklenmedik ilham veren Mori Hanae ile Kandinsky'yi birbirine bağlamanın arkasında gerçek bir mantık yoktu.”* Tanaka Ikko (medium.com,2023).

Bauhaus etkisini Japon Estetiğinin etkisi ile sentezleyen Tanaka'nın tasarımlarında, Japon kültürüne ve estetiğine dair izler de bulunabilir. Japon geleneksel sanat ve tasarım formlarının modern bir yorumunu taşıyan çalışmaları, zariflik, denge ve sadelik gibi Japon estetik değerlerine vurgu yapar. Bu özellikleri şu sözleriyle desteleyebiliriz; *“Japonya'nın en eski geleneklerinin yaşatıldığı kadim bir şehir olan Nara'da doğdum. En eski düşüncenin bir başka merkezi olan Kyoto'da okudum. Bu yüzden hiçbir zaman eski geleneklerden kopamadım. 1957'de Tokyo'ya (o zamanlar uluslararası bir yerd)*

taşındığımda, bu geleneklerin bana öğrettiği her şeyi yanımda getirdim.”
(medium.com,2023).



Şekil 5. 12 Ikko Tanaka, Kimono Exhibition, 1991

Bu özellikler, İkko Tanaka'nın tasarımlarının genel görsel dilini tanımlamaktadır. Ancak, Tanaka'nın çalışmaları çeşitlilik gösterir ve zaman içinde farklı stiller ve yaklaşımlar denediği söylenebilir (Şekil 5.12). Her bir tasarımı, özgün ve etkileyici bir şekilde dikkat çeker ve Tanaka'nın tasarım anlayışını yansıtmaktadır.

Japon sanatçı için *“Tanaka Ikko, şüphesiz Japon grafik tasarımının en güçlü gücüdür. Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa ve diğer yerlerdeki en iyi tasarımcılarla birlikte hala zirvede yer aldığı tüm dünyada bir güç değil... Renk, kaligrafi, form ve kompozisyonun kontrolü Ikko'nun elinde... nedenini bilen birine verilen nadir bir hediye. Biz bu yeteneğin alıcılarıyız ve minnettarız.”* (Ivan Chermayeff, New York, Ekim 1997) Ünlü tasarımcı Ivan Chermayeff'in söylediği etkiyi yaratırken sanatçı geleneksel Japon Afiş sanatının desenlerini kendi tarzıyla minimize edip yerel kodları kullanımıyla adını dünyaya duyurmayı başarmıştır.



Şekil 5. 13 Ikko Tanaka, Nihon Buyo, 1981



Şekil 5. 14 Nihon Buyo Gösterisi

1981 yılında yapılmış bir tiyatro afişi. Bu afiş, Japon geleneğinin 20. yüzyıl modernitesine dönüşümünün mükemmel bir örneği olarak kabul edilebilir (Çitci, 2009, s.18). Tanaka'nın Nihon Buyo adlı afişinin bir gösteri sanatı için yapılmış bir afiştir. Afişin tür olarak kültürel bir afiştir. Renklendirme de De Stil renk tonlarını geleneksel Ukiyo-e gradyenti ile destekliyor. Tipografik olarak tasarımın yalınlığına yakışır serifsiz bir font kullanıyor ve tasarımın sol üst köşesine mizampajlıyor. Görsel olarak bir Japon kadın imgesini modern grafik dil ile geometrik şekillerle betimliyor. Birbirini takip eden bu renk ve yalın geometri düzeni afişte ki Japon kültürüne ait olan Nihon Buyo geleneğini Bauhaus etkisi ile sentezliyor. Biçimsel olarak soyut Bauhaus stilini

yansıtırken karakteristik ve içerik açısından geleneksel bir işleyiş gözlemliyoruz. Bunu yaparken de yerel ve evrensel görsel dili sentezliyoruz.



Şekil 5. 15 Sharaku'nun 200 Yılı

Tanaka'nın soyutlamalar ile sergilediği kültürel bir afiş tasarımını gözlemliyoruz. Bir portre afiş gözlemliyoruz. Afişin sağ üst köşesinde Japonca 'Sharaku'nun 200 Yılı' yazmaktadır. Sharaku, Japon ukiyo-e sanatçısıdır. Ukiyo-e, Japon ahşap baskı sanatıdır. Sharaku, 18. yüzyılda yaşamıştır ve kısa bir süre içinde birçok ünlü oyuncunun portrelerini çizmiştir (ha-g-i.org, 2023).



Şekil 5. 16 Toshusai Sharaku, 1794

Buradan ve görsel betimlemeden anlıyoruz ki ahşap gravür sanatçısı özellikle Kabuki aktörlerinin portreleri ile tanınan Japon ukiyo-e baskı tasarımcısını niteleyen ve bunu kendi tarzıyla bir portre yapıp sergileyen bir eserdir. (Şekil 5.16) Tanaka'nın afişinde temel formlar olan üçgen, kare ve daire geleneksel olan mevcut Japon formlarıyla birleşerek çağdaş bir afiş tasarlanmıştır. "Sharaku'nun 200 Yılı" afişi, 1994 yılında gerçekleşen "Sharaku'nun 200. Yılı" sergisinin afişi olarak tasarlanmıştır.



Şekil 5.17 Otani Oniji (1759–96)

Afiş, Sharaku'nun portrelerinden birini içermektedir. Afişteki portre, Sharaku'nun ünlü oyuncu Otani Oniji III'ü tasvir etmektedir. Afişteki portre, Otani Oniji III'ün yüzünü, saçını ve kostümünü detaylı bir şekilde göstermektedir. Afişteki portre, Sharaku'nun portrelerindeki karakteristik özellikleri taşımaktadır. Arka plan olarak dokulu bir kumaşla taş baskı etkisi ile geometrik Bauhaus etsini birleştirmiştir. Afiş konu olarak yerel bir afiştir. Afişi evrensel tasarım ilkelerine göre yapılmıştır. Yerel bir portre tasarım ile bir yerel ve evrensel sentezi bütünleşmiştir.

5.2.3. Kiyoshi Awazu

Awazu, Japon grafik tasarım tarihinde yıldız bir figürdür. 1929 doğumlu, kendi kendini yetiştirmiş bir ressam ve grafik tasarımcısıdır. Türün sınırlarını zorlayan karo serisiyle tanınır. Resimden posterlere, tiyatrodan mimariye kadar yaratıcı bir tasarımcıdır. Agresif değişimin folklor değerlerine karşı gözle görülür bir tehdit oluşturduğu bir bağlamda tasarımcının vizyonu, geleneksel sanat formlarını kurtarmaya, modern sembolizmi göstermek için tarihi baskı yöntemlerini kullanmaya ve aynı zamanda toplumsal bağlılığı ifade etmeye bir fırsat olarak odaklanmıştır. Onun tarzı, ruhsuz sembollerin uluslararasılaştırılmasını amaçlayan modernist dogmalara karşı bir ifadeyi

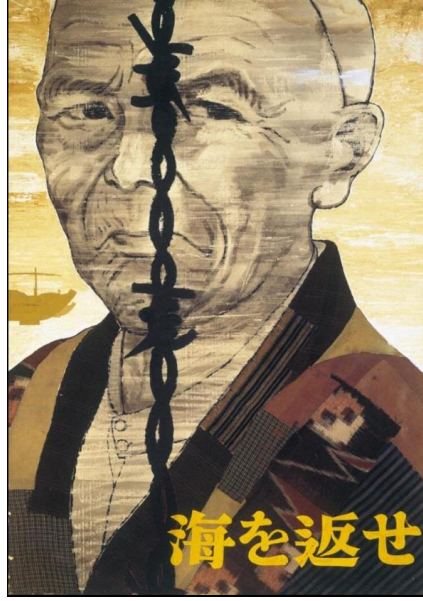
temsil ediyordu. Kendi deyimiyle tasarımcının misyonu “kırsal olanı şehre yaymak, folkloru ön plana çıkarmak, geçmişini yeniden uyandırmak, modası geçmiş olanı geri çağırma”tı (sabukaru.online, 2023).



Şekil 5.18 Seishū Hanaoka'nın Karısı (1970)

Afiş bir tiyatro oyunu için yapılmıştır. Geleneksel dokularına sahip çıkan tasarımcının bu tasarımın da Şekil 5.18, modern bir grafik tasarım anlayışı ile geleneksel Japon sanatının unsurlarını birleştiriyor. Tasarımın içinde birçok sembol ve çiçek var. Görseldeki merkezi konumda, dalgaların ortasında bir kaya üzerinde duran büyük bir karga veya kuzgun yer alıyor. Kuşun üzerinde, uçan kuşların silüetleri olan kırmızı bir güneş benzeri bir daire var. Görselin kenarı, karmaşık tasarımlar ve çeşitli sembollerle süslenmiştir. Tasarım katmanlı bir yapıya sahiptir. İlk çerçevede afişin metinleri yer almaktadır. Afişin ismi ve oyuncuların isimleri, yayınlanacağı yer ve tarih yer almaktadır. Bu tipografik düzenlemeyi geleneksel desenler ve semboller desteklemektedir. Tasarımda Psikedelik bir anlatım hâkimdir. Sanatçı bu modern dili tasarımın içinde ki geleneksel desenler ile güçlendirmeyi başarmıştır. Japonya bayrağı sembolize eden bir güneş sembolü vardır. Devamın da ise stilize bir anlatımla ukio-e dalgaları mevcuttur. Japonya'da yarası sembolü, kaosu, karanlığı, ölümü ve kötülüğü temsil etmektedir (makaleara.com, 2023). Filmdeki kaosu bu sembolle güneşin etrafına yarası silüeti yerleştirilerek tasarımcı anlatmıştır. Tasarımın devamında iki adet karga bulunmakta Japonya'da karga sembolü, olumsuzluk, kötü şans, ölüm ve yıkım gibi

anlamlar taşımaktadır (tr.sr76beerworks.com, 2023). Tasarımda tüm bu detaylar incelendiğinde geleneksel desenleri ile tasarımında bütünlüğü sağlamıştır.



Şekil 5.19 Denizimizi Geri Ver (1954)

1954 yılında genç bir Awazu'nun Nikkatsu adlı bir film şirketinin reklam departmanına çalışmaya başladı. Yarı zamanlı işçi olarak işe alındı ve küçük Kabuki tiyatrosu tasarım projelerinde yer aldı. Bir yıl sonra 'Denizi Geri Ver' posterindeki çalışması grafik tasarım camiasında herkesin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Afiş şok edici bir sahneyi resmediyor: Tasarımcı, Chiba vilayetindeki Kujukuri Plajı'nı ziyaret ettikten sonra, yerel balıkçıların ABD ordusu tarafından okyanustan mahrum bırakıldığı gerçeğiyle karşılaştı. 'Denizimizi Geri Ver' bize bu hikâyeyi hatırlatıyor. Askeri bir tatbikat sırasında balıkçı köyünün denizden arındırılmasına tanık olan bir balıkçıyı gösteriyor. Tasvir edilen tarihi bağlama ek olarak tasarımcı, çocukluk kıyafetlerini balıkçı kimonosuyla yamalamıştır. Posterin kahramanının trajedisi ile İkinci Dünya Savaşı sonrası Japonya'da olan bu kaotik ortamı eserde betimliyor. Bu afiş Japonya Reklam Sanatçıları Kulübü tarafından da ödüllendirilmiştir. Bu, Awazu'nun kariyerinde bilinmeyen bir yarı zamanlı çalışandan gelecek vadeden bir tasarımcıya dönüşen belirleyici çalışmadır. Bu tasarım ile yerel dokuyu yerel bir konuyla bütünleştirmiştir (sabukaru.online, 2024).

5.2.4. Makoto Nakamura

Makoto Nakamura, 1926'da Iwate vilayetinin Morioka kentinde tüccar bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Yerel bir eczanenin vitrininde gördüğü Shiseido reklam

posteri ilgisini çekti ve kendisi de tasarımcı olmak için yola çıktı. 1947’de, Tokyo Ulusal Güzel Sanatlar ve Müzik Üniversitesi’ne (şu anda Tokyo Sanat Üniversitesi) devam ederken bile, Shiseido’nun reklamcılık departmanının da sözleşmeli iş almaya başladı ve 1949’da mezun olduğunda şirkete tam zamanlı olarak katıldı. Japonya’nın hızlı ekonomik büyümesi, televizyon reklamlarının ve reklamcılıkta diğer yeni medyanın ortaya çıkmasını beraberinde getirirken Nakamura, çalışmalarında fotoğrafın kullanımını coşkuyla benimsedi. Belirli grafik ifadeleri elde etmek için baskı sürecini manipüle etti. Eşsiz estetik dünya görüşü geniş ilgi gördü ve başarılarından dolayı hem Japonya’da hem de yurtdışında çok sayıda ödülle ödül. 1969 yılında Shiseido’nun Reklam Departmanında Prodüksiyon Ofisi müdürü, 1977’de Reklam Departmanı başkanı ve Prodüksiyon Ofisi müdürü, 1979’da direktör statüsünde Reklam Departmanı başkanı oldu ve 1987-2000 yıllarını Shiseido’nun özel danışmanı olarak geçirdi. Savaş sonrası dönemde Japon tasarımının büyümesine büyük katkıda bulundu. Alliance Graphique Internationale (AGI) üyesi, Tokyo Sanat Yönetmenleri Kulübü’nde (ADC) komite üyesi ve Japonya Grafik Tasarımcılarında direktör olarak görev yaptı. Dernek A.Ş. (JAGDA). Ayrıca kendisini birçok genç tasarımcının eğitime adadı. 1993 yılında Mor Kurdele Madalyası ile ödüllendirildi. 2 Haziran 2013’te seksen yedi yaşında ölmüştür (gallery.shiseido.com, 2023).



Şekil 5.20 Shiseido Kozmetik 1966

Tasarımcı Shiseido kozmetik markası için bu tasarımı yapmıştır. Tasarımında geleneksel Japon desenlerini kullanmıştır. Ticari bir afiş tasarım için oldukça özgün bir tasarım yapmıştır. Üç Farklı kadın metaforu kullanan sanatçı üç kadın formunu tek bir

vücuttan bakıyormuş gibi göstermiştir. Kadınların makyaj stilleri Asyalı kadın formundadır. Geleneksel dokuyu bu afişte fazlaca gözlemleyebiliyoruz. Kadınları bütünleştirici bir etkisi olan kıyafet geleneksel Japon etnik desenleridir.



Şekil 5. 21 Shiseido Koto Kokusu,1982

Bir Japon koku markası için bu tasarımı yapmıştır. Yerel bir markaya küresel bir görünüm kazandırmayı amaçlarken geleneksel kodlardan ilham almıştır. Tasarımın ortasında bir Japon kadın geleneksel desenlerin olduğu bir alanı kokluyor. Bu şekilde tasarımcı yerel kokuya atıfta bulunurken geleneksel detaylardan destek alıyor. Chanel markasına ait olan tasarım Şekil 5.21’de görülmektedir. Anlatım olarak iki farklı kadın teması gözlemlenmektedir. Koto kokusuna ait olan afişte kadın yerel kodlara ait olan bir dokuyu koklarken Chanel görselinde kadın koku metaforu olarak erkeği koklamaktadır. Bu görüntü batı kültürünün liberal kültür kodlarına daha uygun olduğu görülmektedir. Anlatım dili olarak afişleri birbirinden ayırt eden en önemli özellik içindeki ironik anlamdır.



Şekil 5. 22 Chanel Kokusu,1982

5.2.5. Kazumasa Nagai

Kazumasa Nagai, Japon grafik tasarım ustası ve beğenilen bir grafik sanatçısıdır. Tokyo'daki Geidai-Geijutsu Daigaku'da (Ulusal Sanat Üniversitesi) heykel okumaya başladı ve 1951'de sağlık sorunları nedeniyle oradan ayrıldı. Aynı yıl bir tekstil üretim şirketi olan Daiwabo Co.'da reklamdan sorumlu olarak işe alındı ve grafik tasarımcı olarak kariyerine başladı.

1952'de Ikko Tanaka ve diğer iki kişiyle birlikte Osaka'da yerel tasarımcılar için çalışma toplantıları düzenleyen A-Club'u kurdu. 1953'te, savaş sonrası Japonya'da grafik tasarımın sosyal öneminin belirlenmesine büyük katkı sağlayan JAAC'a Japonya Reklam Sanatçıları Kulübüne katıldı.

1959'da, her ayın 21'inde grafik tasarım, modern mimari, sinema ve tipografi hakkında tartışmak üzere bir araya gelen yetenekli tasarımcıların öncü bir araya geldiği Tokyo'daki 21 Derneği'ne katıldı. Bir yıl sonra, büyük şirketlerle işbirliği yaparak Japon grafik tasarımının kalitesini artırmayı amaçlayan lider bir kuruluş olan NDC'nin (Nippon Tasarım Merkezi) açılışına katıldı. Merkezin bugün hala kullanılan resmi markasını tasarladı.

1960'larda, Nikon Corporation tarafından üretilen lens markası Nikkor için katı geometri ve optik algıya dayalı çok güzel posterler tasarladı. Çok sayıda mükemmel markanın yazarı olan kendisi, 1965 yılında Japonya'nın en büyük bira üreticisi olan Asahi Breweries'in logosunu tasarladı. 1966 yılında Sapporo '72 Kış Olimpiyatları için tasarladığı marka, o zamanın en iyi Japon grafik tasarımcılarının katıldığı kapalı bir

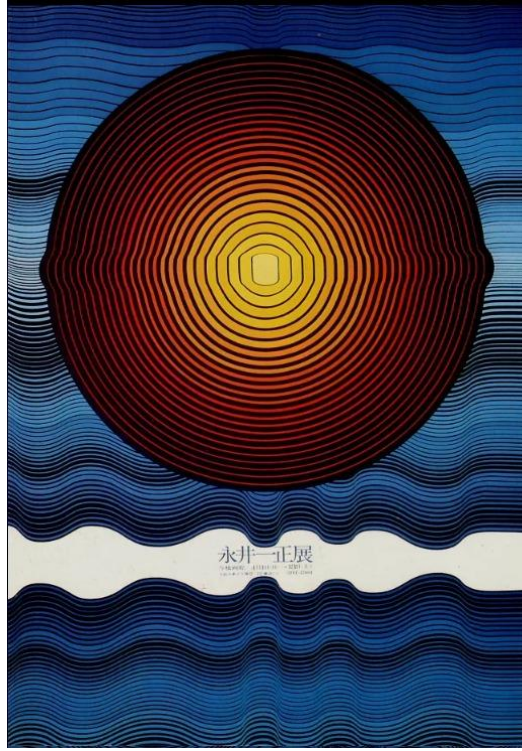
yarişmanın galibi seçildi. 1973'te Okinawa'daki Expo '75'in markasını ve resmi posterlerini tasarladı.

Uzun kariyeri boyunca Gestalt odaklı grafik tasarımdan, 1987 yılında "Japonya" serisiyle başlayan ve "Hayat" başlıklı bakır levha gravürleriyle doruğa ulaşan doğaya adanmış figüratif ve sembolik illüstrasyona geçti. 2014 yılında Issey Miyake'nin Pleats Please ile işbirliği yaparak bir moda koleksiyonu ve showroom sergisi geliştirdi.

1953'ten beri JAAC (Japonya Reklam Sanatçıları Kulübü) üyesidir. 1959'da NDC'nin (Nippon Tasarım Merkezi) Kurucu Üyesi, 1975'ten 1986'ya kadar Başkan, 2001'e kadar Başkan Yardımcısı ve bugüne kadar Kıdemli Yönetici Danışmanı olarak görev yapmıştır. 1965'ten beri Tokyo ADC'nin (Sanat Yönetmenleri Kulübü) üyesidir. 1966'dan beri AGI'nin (Alliance Graphique Internationale) üyesidir. 1994'ten 2000'e kadar JAGDA'nın (Japonya Grafik Tasarımcıları Birliği) başkanıdır ve şu anda özel danışmanıdır. Japonya tasarım komitesi başkanı. JIDF'in (Japonya Tasarımlar Arası Forumu) eski üyesi.

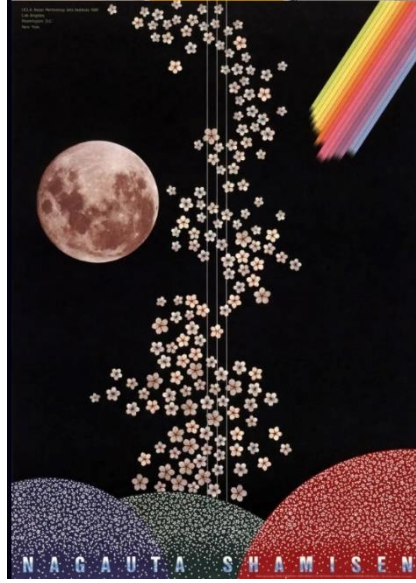
1988'de Japonya Eğitim Bakanlığı'ndan Sanat Teşvik Ödülü, 1989'da Mor Kurdeleli Onur Madalyası, 1994'te en prestijli Japon tasarım ödülü olan Mainichi Tasarım Ödülü, Tokyo ADC (Sanat Yönetmenleri Kulübü) dâhil olmak üzere prestijli ödüllere layık görüldü.) 1996 Büyük Ödül, Yükselen Güneş Nişanı (4. Sınıf, Rozetli Altın Işınlar) ve 1999 Yusaku Kamakura Tasarım Ödülü, 2009 JAGDA Ödülü ve Uluslararası Bienal'den çok sayıda Altın Ödül ve Büyük Ödül dâhil olmak üzere daha birçok ödül Brno, Helsinki, Kharkiv, Moskova, Varşova, Xalapa ve Zagreb.

Çalışmaları, New York City'deki MoMA (Modern Sanat Müzesi), Münih'teki Die Neue Sammlung, MOMAT (Modern Sanat Müzesi, Tokyo) ve MOMAK (Modern Sanat Müzesi) dâhil olmak üzere büyük müzelerin kalıcı koleksiyonunun bir parçasıdır. Kyoto). 1964'te Kassel Documenta III'e katıldı (designculture.it, 2023).



Şekil 5. 23 Kazumasa Nagai Exhibition, 1968

Kazumasa tasarımlarında doğa, geleneksel Japon sanatı, Japon yazısı ve Japon kültürüne özgü diğer unsurları kullanarak yerellik algısını yansıtmaktadır. Afiş, büyük bir daire şeklindeki renkli halkaların bir araya gelmesiyle oluşan bir görsel sunmaktadır. Halkaların merkezinde sarı renk yer alırken, dış kısımlar koyu kırmızıya doğru geçiş yapar. Bu daire şekli, mavi ve beyaz dalgalı çizgilerin arka planına yerleştirilmiştir. Afişin alt kısmında, beyaz bir zemin üzerine yazılmış Japonca metinler bulunmaktadır. Tasarımda psikidelik ruhu ve tarzı kendi geleneksel katmanlı tasarım düzeniyle bütünleştirmiştir. Sergi için yapılan bu afişte ukio-e tarzı dalgaları ve gökyüzünü bu tarza uygun stilize etmiştir.



Şekil 5. 24 Kazumasa Nagai,, 1981

Bu afiş, çeşitli semboller ve renkler kullanarak bir hikâye veya tema anlatıyor. Ay, çiçekler ve renkli çizgiler, belirli bir atmosfer veya duygu oluşturmak için bir araya getirilmiştir. Afişte oluşturulmak istenen atmosferde geleneksel Kiraz çiçekleri yukarıdan aşağı inmektedir.



Şekil 5.25 Nagauta Shamisen

Afişin alt kısmında, “NAGAUTA SHAMISEN” yazısı yer almaktadır. Nagauta Shamisen, Japon müziğinde kullanılan bir çalgı türüdür (çalgı alet görseli) Afişin tasarımı, Nagauta Shamisen’in geleneksel Japon kültürüne özgü bir unsuru yansıtmaktadır. Bu afiş tasarımında yerellik algısı, Japon kültürünün özelliklerini yansıtan tasarımını içerirken batı tarzı ile sentezi gözler önüne sermektedir.

5.3. İran Afiş Sanatında Yerellik

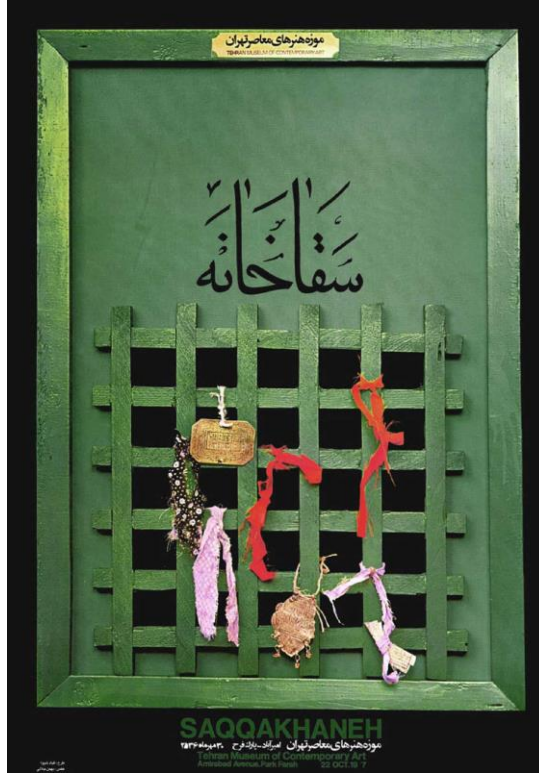
İran’da afiş sanatı, tarihsel olarak önemli bir yere sahip olan İran sanatının bir parçasıdır. İran, köklü kültürü ve sanat tarihine sahip bir ülke olduğu için, afiş tasarımında da bu zengin kültürden etkilenmektedir (soylentidergi.com, 2023).

İran afiş sanatı, yüksek kaliteli tasarım ve baskı teknolojisi ile karakterizedir. İran'da afişler genellikle el işi olur ve bu nedenle orijinallikleri ve kişisel dokunuşları ile tanınır. İran afiş sanatında İslami motifler, çağdaş tasarım öğeleri ve mimari unsurlar, sıklıkla kullanılan unsurlardır. İran'da afiş tasarımı, genellikle kültürel etkinlikler, sanat sergileri, sinema ve tiyatro oyunları gibi etkinlikler için yapılır. İran afiş sanatı, zengin kültürel ve sanatsal geçmişi ile yaratıcı ve özgün bir tasarıma sahiptir.

5.3.1. Ghobad Şiva

Shiva, Ghobad 24 Ocak 1941 Hamedan'da doğdu. Grafik tasarımcı, sanat yöneticisi, çevre tasarımcısı, Uluslararası Grafik Tasarımcıları Birliği'nin (AGI) seçilmiş üyesi, Uluslararası WMOC Organizasyonu'nun 2011 Dünya Ustası olarak seçilmiş üyesi Britannica'da ilk kez, 2007'de İran karakteriyle belirtilen grafik okulunun kaydı ve İran Grafik Tasarımcıları Birliği'nin Onursal üyesi. İlk olarak Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur 1966, ardından İran Endüstriyel Yönetim Organizasyonu'nda Yönetim Kursunu başarıyla sonuçlandırmış 1971 New York Pratt Üniversitesi'nden İletişimsel Tasarım alanında mezun olmuştur (artebox.org,2024).

Grafik tasarımın ülkesinde bilinmediği bir dönemde, Tahran Üniversitesi'nde güzel sanatlar okudu. New York Pratt Üniversitesi'nde yüksek lisans yaptı, Milton Glaserin yanında çalıştı. Kendi deyimiyle de 'bir grafik tasarımcının en büyük onuru ' olan AGI üyesidir. AGI tarafından eserleri ve kendisi hakkında yayınlanan bir kitap, eserlerini tüm dünyaya tanıttı. Kendi kültürünün özelliklerini işlerinde koruyor ve bunları basarak sözleriyle de vurguluyor; adeta kültürünün derinlikleri ile Batı'ya meydan okuyor (*Grafik Tasarım Dergisi, s.42, Sayı 17, Kasım 2007*).



Şekil 5.26 Saghakaneh Okulu Ressamları İçin Yapılan Afiş Tasarımı, 1977

Tahran Modern Sanatlar Müzesi talebi üzerine yapılan bu afişte geleneksel detaylar kullanılmıştır. İran'da İslam dinine ve on iki imama inanan bir ülkedir. Geleneksel olarak var olan türbe kapılarına takılan dilek materyallerinin olduğu bir tasarım uygulaması yapmıştır. Bu Türbelere gidince yapılan bir ritüeldir ve bu ritüelde insanlar dileklerini ya da teşekkürlerini sunup bu alanlara kendilerinden bir parça bırakması anlamına gelmektedir. Sanatçıda bu sergi afişi için bu geleneksel motiften etkilenmiştir (Yıldırım, 2020, s.252). Tasarımda geleneksel ürünlerini paylaşmaktan keyif alan sanatçı bu tasarımda da türbe detayını kullanmasının nedeni bu alanları da bir sanat eseri olarak önemsemesinden kaynaklıdır bu düşünceyi Grafik tasarım dergisi için verdiği röportajda desteklemektedir. Sözleri Şu şekildedir;

Batı kültürü "insan" üzerinde inşa olmuştur belki,ama Şark(Doğu) kültürününün temel taşı, kokusu ve düşüncesi "Allah"tır. Batılı insan daima daha fazla dış görünüşe önem verir. Halbuki bizler içi dışa çıkarmaya çalışırız. Madde ve maddiyat Batılı yaşamdan ayrılmaz; ama biz ruhu önemseriz. Batı dünyası küçüktür, zira bir yerde kapanır kalır. Halbuki şark bir kuşun uçuşu gibi hiç bitmez. Biz İranlıyı, Şarklıyı; bizde kültürden tutun sanata kadar cennet var. Niye bizim grafik tasarımız anlayışımızın Batı'dan ayrı olması gerekiyor? Zira biz farklıyız, bizim tabiatımız farklı. Tekdüzelik can sıkar ve

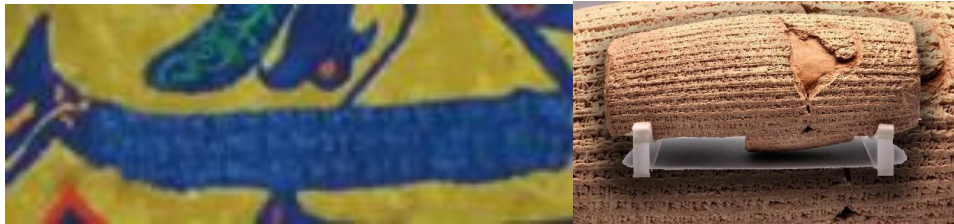
bizim sanatımızın karakterleri var. Kültürümüzü unutmamamız gerekiyor. Batılılar bizim kaynaklarımızı eserlerinde kullanıyorlar; Milton Glaser bizim halı desenlerimizi eserlerinde sıkça kullanır. Bizim Batı'ya hediyemiz kültürümüz olabilir. Bizim uzun yıllardan beri keşfetmediğimiz için bilmediğimiz bir grafik tasarımı varmış; halılarımıza, fayans işlememize, hattımıza ve minyatürümüze bakın...(Grafik Tasarım Dergisi, s.45, Sayı 17, Kasım 2007)

Tüm bu sözlere baktığında tasarımında kullandığı görsel ve yazılı dilin geleneksel olması bizlere anlatıyor ki tasarımında Bauhaus sanat okulunun öğretilerini kendi kültürü ile sentezlemiştir.



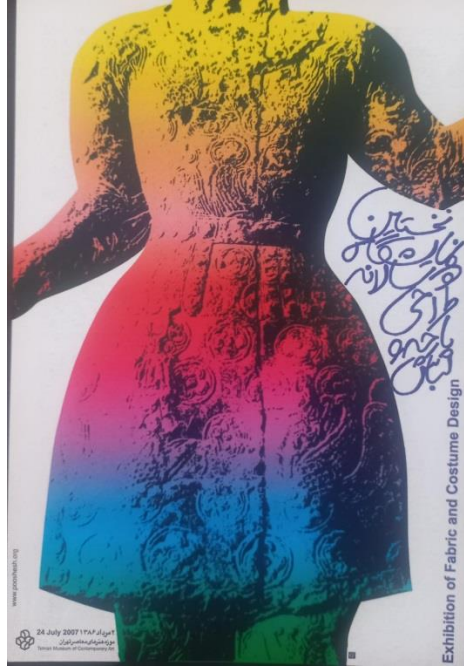
Şekil 5. 27 Fars Araştırmaları Büyük Kongresi,2006

Geleneksel bir kurum için yapılan tasarımda kendi dili ile yazılmış bir tasarım bütünü gözlemliyoruz. Tamamıyla yerel kodların hâkim olduğu bir kompozisyon gözlemliyoruz. Farsça metin de Fars araştırma kongresi yazmaktadır ve bu yazının içini dekoratif fars kültürü kodları işlenmiştir. Bu kodlar şunlardır; Tasarımda Pers döneminden kalma bulunan duvar yazılarından parçalar vardır. Tasarımın bir bölümünde Kiro sun silindirinden bir parça var (Şekil 5.28) (Akpınarlı, 2018, s.12).



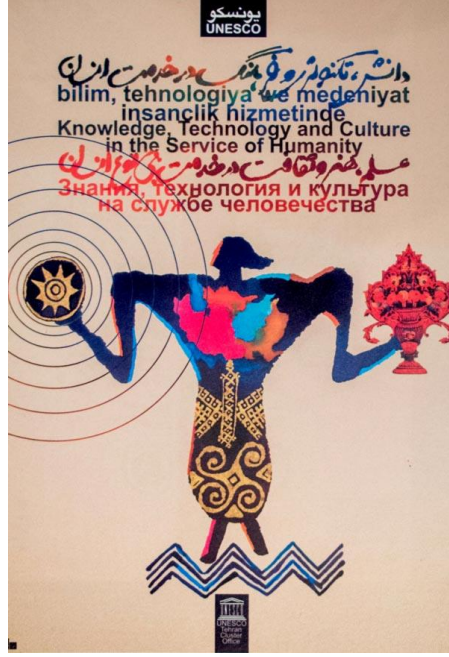
Şekil 5.28 Kiro sun Silindiri

Tasarımın diğer alanlarında yerleştirilen halı motifleri, Pers döneminden kalma duvar kazıma motifleri vardır. Özellikle geleneksel mimaride bu tarz motifler fazlaca vardır. İran kültüründe nergis çiçeği çok önemli bir rolü vardır. Edebiyatta ve dini olarak nergis önemli bir çiçektir. İran’da nergis çiçeği, cesareti, umudu, yeniden doğuşu ve uzun yaşamı simgeler. (tr.irna.ir, 2023). Bu metafor ile metaforun desteği ile afişten Fars kültürünün uzun sürmesini simgelemeyi amaçladığı söylenebilir.



Şekil 5. 29 Kumaş ve Kostüm Tasarımı Sergisi, 2007

Bu afiş tasarımı tekstil ile ilgili bir tasarımdır. Kompozisyonda İran’ın köklerinden olan Akhaimenidlerin kıyafeti üzerinde bir tasarım yapılmıştır. Akhaimenidlerin sanatı, friz kabartmaları, metal işleri, sarayların dekorasyonu, sırlı tuğla duvarcılık, ince işçilik (duvarcılık, marangozluk vb.) ve bahçeciliği içerir. Yargılama ve savaş sanatında hayatta kalanların çoğunu anlatan anıtsal heykel, her şeyden önce kabartmalar, çift hayvan başlı Pers sütun başlıkları ve Persepolis’in diğer heykelleridir. Eski zamanlardan günümüze gelen Pers sanatının hayatta kalan anıtları, insan figürüne (çoğunlukla erkek ve çoğu zaman kraliyet) ve hayvanlara odaklanan bir gelenek yarattığı için dikkat çekicidir. Genel olarak Pers giyim kültüründe, kadın, erkek giyim tarzları benzerdir, görülen tek fark, göğüs üzerindeki süslemeler ve yakamın şeklidir (Cotterell, 1993, s.161–162). Bu tasarım da eski kıyafetleri tanımlayan bir tarihi eseri renklendirerek dikkat çeker bir hale getirmiştir.



Şekil 5. 30 İnsanlığın Hizmetinde Bilgi, Teknoloji ve Kültür Afiş, 2005, UNESCO

Unesco için yapılan bu afişte gözlemleyebildiğimiz önemli bir konu bulunmaktadır. Bu afiş Dünya üzerin de önemli bir yeri olan UNESCO için yapılmıştır. Shiva tasarımı yaparken tamamen yerel desenlerini kullanmıştır. Geleneksel desenlerini kullanan tasarımcı sembolik olarak önemli metaforlardan faydalanmıştır. Tasarımlarında bir sembolün içini doldurma yöntemini seçen tasarımcı burada duvar kabartma motifinde ayakları yere basan bir insan motifi seçmiştir. Ayakları su sembolüne asan bu karakter bir eline güneşi diğer eline de kültürel motifli bir vazoyu almıştır. Kompozisyonun içinde geleneksel duvar kazıma desenleri ve İran'ında içinde bulunduğu orta doğu haritası vardır. Güneş sembolünün altında büyüye yuvarlaklar kültürün yayılmasının sembolüdür. Bu afişle röportajında da söylediği gibi dünyada Şark kültürünün hediyesi olduğu düşüncesini kompozisyon haline getirdiği manifesto özelliği taşıyan bir afiştir. Dil olarak çok dilli bir tipografik düzenleme vardır sırasıyla Farsça, Türkçe, İngilizce, Arapça ve Rusça dillerinde afişin adını yazmıştır.

5.3.2. Ebrahim Haghghi

Ebrahim Haghghi, 4 Ekim 1958'de Tahran'da doğan İran'da çağdaş grafik alanında en iyilerden biridir. Eğitimi 1346'da matematik diploması ve aynı zamanda Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mimarlık alanında yüksek lisans derecesini bitirdi. Mesleki faaliyetlerine 1348 yılında grafik alanında başlamıştır. Haghghi, İran

Grafik Tasarımcılar Derneği, Çocuk İllüstratörler Derneği, Uluslararası Grafik Tasarımcılar Derneği (AGI) ve İran Belgesel Film Yapımcıları Derneği üyesidir.

2003 yılına kadar İran Grafik Tasarımcılar Derneği yönetim kurulu üyesi ve aynı yıl sekizinci Tahran Poster Bienali'nin sekreterliğini yaptı. 1979'dan beri Tahran Üniversitesi, Farabi Üniversitesi, Sanat Üniversitesi, Televizyon ve Sinema Yüksek Okulu, Azad Üniversitesinde (Lisans ve Yüksek Lisans) grafik tasarım dersleri vermektedir (ebrahimhaghighi.com, 2023).



Şekil 5. 31 Kitap Sergisi Afişi

Bu afiş kitap sergisi için yapılmış bir afiştir. Afiş, üzerinde çiçek resimleri ve Arapça yazılar bulunan bir posterdir. Posterdeki çiçek resimleri, yeşil saplar ve yapraklar arasında karanlık mavi bir arka plana karşı renkli çiçeklerin çıkmasını tasvir eder. Çiçek tarafında, kırmızı bir arka plan üzerinde beyaz dikey yazılar bulunur.



Şekil 5. 32 Khatam Kari

Posterin altında uzun bir kutu resmi vardır. Bu kutu İran'ın geleneksel sanatlarından olan 'khatam kari' sanatıdır. Bu sanat İran'da hemen hemen her evde bulunan bir üründür. Kalem kabı olan bu kutu bu işleme yöntemiyle yapılmıştır. Tasarım çerçevede de khatam kari sanatı şeklinde işleme mevcuttur. Tasarımın tam ortasında ise yine İran için önemli olan nergis çiçeği mevcuttur. Fakat çiçeklerin her birini farklı renklere boyamıştır. Görüyoruz ki tasarımcı kültürel değerlerini afişinde sergilemektedir (narcisbnb.com, 2023).



سولانا
کتابخانه دولتی
تهران
کتابخانه دولتی
تهران
کتابخانه دولتی
تهران

Şekil 5. 33 Ebrahim Haghighi- Poster

Afiş, bir çeşit sanat eseri veya tasarımı anlatıyor. Afişte detaylı bir desen içeren yuvarlak bir obje ve bu objenin üstünden geçen beyaz bir şerit bulunuyor. Objedeki desen, mavi, beyaz ve siyah renklerden oluşan geometrik şekiller ve motifler içerir. Bu motifler İran seramik sanatından bir alıntıdır. Yuvarlak objenin üst kısmında beyaz renkte, köşegen olarak yerleştirilmiş ince bir şerit bulunmaktadır. Şerit, yuvarlak objeyi

iki parçaya ayırarak altındaki deseni kısmen örtmektedir. Tasarımın altında metin olarak “*Ve bu dünya ve o dünya, ben olan o dünyada kayboldum*” yazmaktadır. Bu afiş manifesto niteliği taşıyan bir afiştir. Afiş anlamsal olarak tasarımcının iç dünyasına ait bir afiştir. Bu anlatımı yaparken tasarımcı geleneksel motifler ile metni kompoze etmiştir.

5.3.3. Reza Abedini

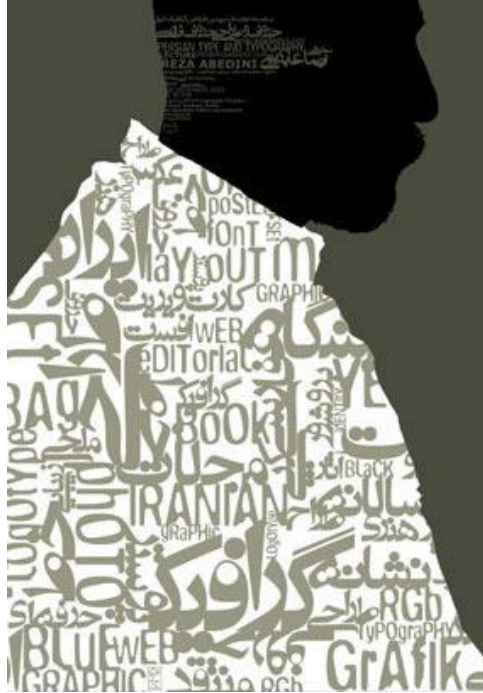
Reza Abedini, 1967 yılında İran’ın Tebriz şehrinde doğmuştur. İran’da Şahid Beheshti Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde grafik tasarım eğitimi almıştır. Daha sonra, Almanya’da Essen’deki Folkwang Hochschule’de yüksek lisansını tamamlamıştır. Almanya’da eğitim aldığı süre boyunca, Alman grafik tasarımının etkisini hissederek kendi tasarım tarzını şekillendirmiştir (khtt.net, 2023).

Reza Abedini, İran’da modern afiş tasarımının gelişmesine ve dünya çapında tanınmasına önemli katkılarda bulunmuştur. Abedini, İran geleneksel sanatı ile modern tasarımı bir araya getiren bir yaklaşım geliştirmiştir. İslami motifler, geleneksel İran mimarisi ve el yazması sanatı gibi İran kültürüne özgü unsurları, modern grafik tasarım teknikleri ile birleştirerek kendine özgü bir afiş tasarım stili oluşturmuştur (medium.com, 2023). Tasarımları, sade, renkli ve sembolik unsurlar içermesiyle tanınır. Ayrıca, İran’ın kültürel kimliğini yansıtan unsurlar, tasarımlarında sıklıkla kullanılır. Reza Abedini, İran’da afiş tasarımına getirdiği yeniliklerle uluslararası alanda tanınmış bir isimdir. Tasarımları, Avrupa ve ABD’deki birçok müzede sergilenmiş ve uluslararası ödüller kazanmıştır. Abedini’nin çalışmaları, İran’da modern grafik tasarımın gelişmesine ve dünya çapında tanınmasına önemli katkılarda bulunmuştur (Köksal, 2022, s.55).

Abedini, tasarımda yerel unsurlar ve kültür konusunda görüşlere sahiptir. Bir röportajında Abedini şunları söylemektedir:

- *Daha çok grafik tasarımın kültürel boyutları üzerinde yoğunlaştığınızı görüyorum. Bu bilinçli bir karar mıydı?*
- *Kesinlikle! Tamamen bilinçli bir karardı. Reklam grafiğinde birçok görünmez kısıtlamalar var, grafik tasarımcı açık bir şekilde kendi karakterini ve yorumunu ortaya koyamıyor.*
- *Tasarım felsefeniz nedir?*

- *Alışkanlıkların dışına çıkmak. Konuyu daima farklı bakış açılarından analiz etmeye ve farklı bir yolla tasarım yapmaya çalışırım (Yavuz, 2008). (medium.com,2023)*

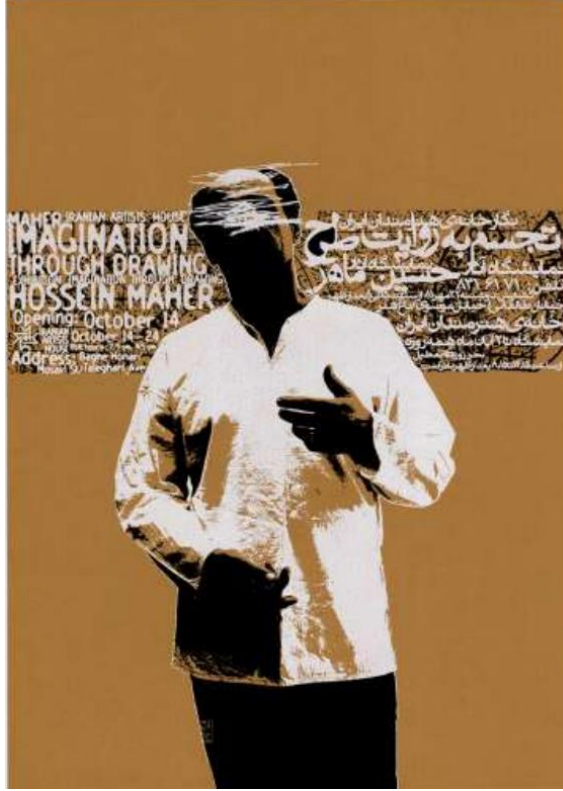


Şekil 5. 34 Reza Abedini

Şekil 5. 34 Abedi'nin otobiyografik denilebilecek bir çalışması görülmektedir. Bu çalışma tiyografik düzenlemelerden oluşan bir tasarımdır. Bu çalışmada Abedi'nin sözünü ettiği “alışkanlıkların dışına çıkmak” durumu çok dilli görsel düzenlemede görülmektedir.

Tasarımcı bu afişinde tasarım alanında siyah-beyaz ve gri renklerle parçalara ayrılmıştır. Beyaz ve siyah parça üzerinde yazı-form ilişkisi gözlemlenmektedir. Tasarımda beyaz alan fazla gibi görünmesine rağmen renk dengesi dikkatli bir şekilde kullanılmıştır. Kullanılan tipografik düzenlemede kaligrafik metinlerde vardır. Afiş tasarımında renklerin geniş yüzeyler halinde kullanılması, dikkat çekme, algılama ve izleme mesafesi gibi kriterler açısından önemlidir. Beyaz alanda kullanılan tipografi farklı yazı karakterleri ve büyüklükleri ile beyaz alanı yazı rengiyle hafifletmiştir. Yazılar yukarıdan aşağıya ve soldan sağa yerleştirilmiştir. Abedini Kendi silüetinin içine yerleştirdiği sözcükler bütününe bakıldığında Grafik tasarım sanatını içinde barındırdığı kelimelerle bir kompozisyon gözlemlenmektedir. Bütün bu hiyerarşiyi kurarken birbirinden bağımsız font kullanımı göze çarpmaktadır. Yazım olarak kurallara uymayan büyük harf küçük harf kuralını dikkate almayan sanatçı tasarımı

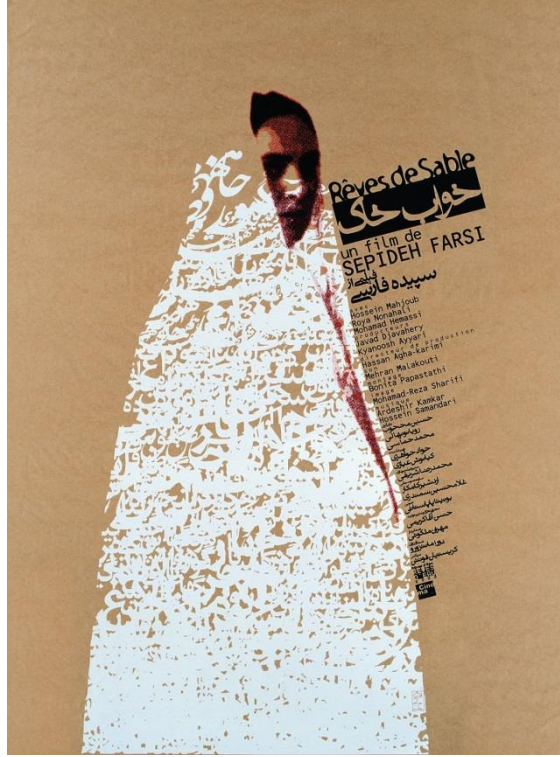
yaparken harfleri sadece harf ve kelime olarak kullanmıştır. Çok dilli bir kompozisyon ile hem yereli hem evrenseli kendi içinde sentezlemiş ve izleyicilere sunmuştur.



Şekil 5. 35 Mohammad Hossein Maher Resim Sergisi için afiş, Reza Abedini, 2002

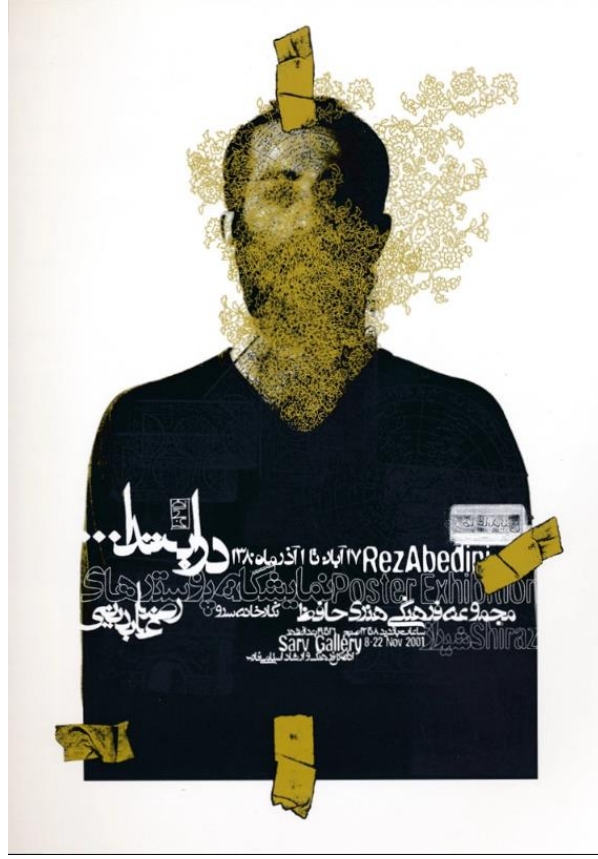
İran'daki afiş tasarımının gelişmesinde önemli bir kişilik olan Abedin'i tasarladığı afişlerinin birçoğunda iki dil kullanımına yer verdiği gözlemlenmiştir. Afişte Farsça Plana Göre Canlandırmak yazmaktadır. Hosein Maher ressam ve heykeltıraştır. Hosein Maher için yapılan bu afiş bir resim sergisi afişidir. Farklı iki dil kullanarak afişlerine evrensellik niteliği kazandırmış ve yerel dili de evrensellik kaygısıyla yok saymamıştır. Hosein Maher için yaptığı afişte Maher'in silüetini kullanmış sergiyle ilgili metinleri silüetin arkasına konumlandırmıştır. Zemin ve tasarım renk uyumu ve tasarımlarında kullandığı genel boşluk algısı Abedini'nin kendi tarzını gözler önüne sermiştir. Kendi etnik kökenine ait desenleri tasarımında gözlemlenebilir. İllüstratif yaklaşımı afişlerinde kullanan bir tasarımcı olan Abedini, tasarımında iki dili kullanarak çok sesli bir algı yaratan bir kompozisyon yaratmıştır. Latin ve Fars alfabesini kullanan Abedini'nin; farklı anatomik bir tipografi ve farklı kültürlerarası ilişkiye atıfta bulunduğu söylenebilir. Afişlerinde figür silüetleri ve çok dillilik arasındaki ilişkiler, bütünsel yapıda kurgulanmış olan görsel üslubunun yansımasıdır. İranlı ressam "Mohammad

Hossein Maher'in Resim Sergisi" için tasarladığı bu afişte bu çok dilliliğe en güzel örneklerdendir.



Şekil 5. 36 Reza Abedini'nin Ödüllü Posteri Hong Kong Uluslararası Afiş Trienali

Bu afiş Hong Kong Afiş Trialinde Kültürel Etkinliklerin Tanıtılması Kategorisi - Altın Ödül almıştır. Bu afişte Abedini'nin ödüllü afişi olan bu posterde merkezde bir kadın figürü yer almaktadır. Bu poster, beş kelimeyi aşmayan konuşmaların yer aldığı bir Fars filmi için tasarlanmıştır. Filmin adı afişte farsça 'Toprağın Kokusu' yazmaktadır. Tasarımcı, postere yüzünün solmuş kısımları ve kelimelerle dolu bir "çarşaf" ekleyerek oyuncuya belli belirsiz bir ima sunmaya çalışmıştır. Tasarımı kâğıt üzerindeki serigrafî desteği ile postere güçlü bir Fars stili yansıtıldığı söylenebilir. (Behance, 2023) Uluslararası bir trialde kendi alfabesini kullanan Abedini eşsiz tarzını bu afişte de gözler önüne sermiştir. Çok dilli bir figür kullanan sanatçı tasarımın bütününe bakınca izleyicilere Fars stili hissini hissettirmektedir.



Şekil 5. 37 Reza Abedini

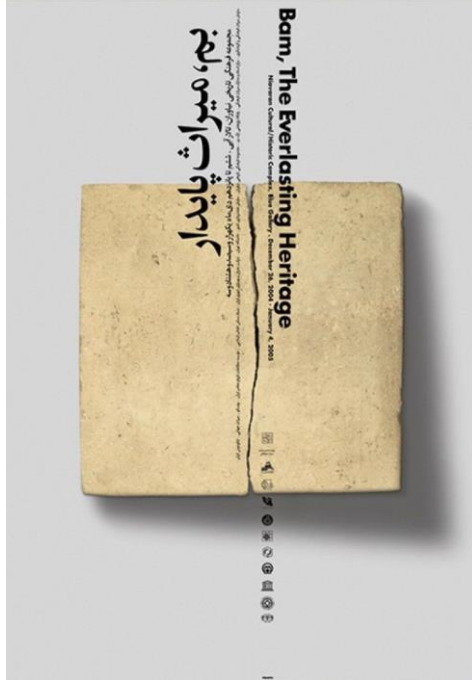
Tasarımlarında kendini kullanan kendisiyle ilgili detaylara yer vermeyi seven Abedini Kraft kâğıt temalı kolaj tekniğinin çokça kullandığı tasarımları vardır. Bu tasarımda da yine kendini kullanan Abedini merkeze kendini yerleştirdiği dijital bir kolaj tekniğini kullanmıştır. Kendi sergisi için tasarladığı bu afişte birden fazla dili kullanarak evrensel bir kaygı yaratırken bu tasarımda da kendi kültürüne ait alfabeyi kullanarak yerel kodlar ile evrensel tasarım ilkelerine göre yapmıştır.

5.3.4. Majid Abbasi

Majid Abbasi, İran'da Tebriz Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde grafik tasarım eğitimi almıştır. Eğitimini tamamladıktan sonra, profesyonel olarak grafik tasarım ve illüstrasyon alanında çalışmalarına devam etmiştir. İranlı bir grafik tasarımcı ve illüstratördür. İran sanat ve kültürüne özgü birçok çalışması vardır ve bu nedenle İran'da popüler bir tasarımcıdır. Abbasi, İran'da birçok dergi, gazete ve yayınevi için çalışmalar yapmış ve ayrıca çocuk kitapları, afişler, logolar ve resmî belgeler için tasarımlar yapmıştır. Abbasi'nin tasarım stilleri arasında İran el sanatlarına atıfta bulunan ve İslam sanatının özelliklerini taşıyan tasarımlar yer almaktadır. Özellikle hat

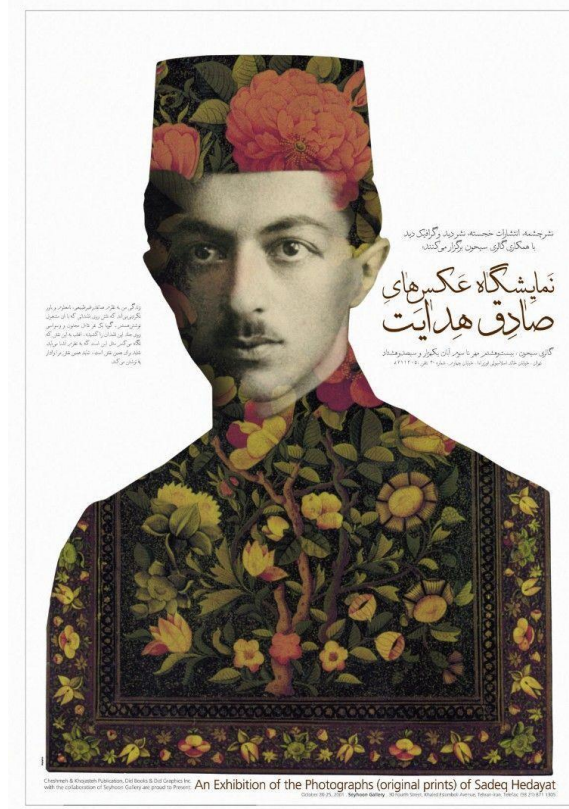
sanatı ve ebru gibi geleneksel İran sanatlarını modern grafik tasarım anlayışı ile birleştirdiği çalışmaları tanınmaktadır. Abbasi'nin tasarımları, canlı renkler, semboller, figürler ve geometrik desenler gibi öğeler kullanarak İran kültürünü modern ve yaratıcı bir şekilde yansıtmaktadır (typomania.net, 2022).

Dünya'daki afiş sanatına yön veren gizli bir lokomotif olduğu söylenebilir olan İran Afiş sanatı kendi yerel dilini kullanan Bauhaus etkisi ile kendi tarzını sentezleyen bu sanatçılar yerel dili koruyarak evrensel grafik tasarıma yön vermektedir.



Şekil 5. 38 Majid Abbasi, Bam, Ebedi Miras

Abbasi tasarımını yaptığı bu afişinde çok dilli bir anlatım kullanmıştır. Bu afişin tam merkezinde görsel olarak zeminde boş bir litografi taşı bulunmaktadır. Üzerinde İngilizce ve Farsca serginin konusu ve bulunduğu yer yazmaktadır. Tam yanında Farsça kendi dilini kullandığı alanda İran kültürünün anlatılacağına dair ön bilgiler vermektedir. Amerika'da yapılan bu sergide kendi dilini de kullanan tasarımcı soldan sağ veya sağdan sola metin düzenlemesi yapmak yerine metinleri yukardan aşağı hizalamıştır. Gerek Abbasi gerek Abedini kendi kaligrafî anlayışının yanında tasarımlarındaki tipografik düzenlemelerinde Latin alfabesini kullanırken serifli, bold baskın fontlar kullanmak yerine Helvetica tarzı fontlar kullanarak tasarıma dinginlik vermektedirler. Tasarıma yardımcı destek olarak yukarıdan aşağıda lekesele olarak boşluğa dengeli yerleştirilmiş piktogramlarla serginin içeriği hakkında bilgiler vermektedir. Kültürel bir afişe göre yeterli sadeliktedir.



Şekil 5.39 Sadık Hidayet Afişi

İran kültürünü Dünya'ya tanıtmaya gayesinin olduğunu ve bunu için ciddi için uğraşlar veren Abbasi Şekil 5.39'de Sadık Hidayet konulu fotoğraf sergisi için yaptığı sergi afişini gözlemliyoruz. Sadık Hidayet, modern İran edebiyatının önde gelen düz yazı ve kısa hikâye yazarıdır (Aydın, 2018, s.166). Abbasi teknik olarak foto manipülasyon tekniğini uygulamıştır. Büyük bir Sadık Hidayet portre fotoğrafının merkezde olduğu afişte içinde İran geleneksel desenlerin olduğu bir kompozisyonla bütünleştirmiştir. Sadeliğin hâkim olduğu afişte metinlerin ve portrenin kendi içindeki bütünlüğü yazılara tasarımın geneline bakarak renklendirme yapılmasıyla bütünlük sağlamıştır.

5.3.5.Morteza Momayez

'İran Grafik Sanatlarının Babası' olarak bilinen bir grafik sanatçısı, illüstratör, çağdaş ressam, profesör ve İran üniversitelerinde grafik sanatların kurucusuydu. Eserleri tiyatro ve film afişleri, kitap kapağı tasarımları ve logolardır.

Morteza Momayez, gençliğinden beri resim ve çizimle ilgilenmiştir. Üniversiteye girmeden önce uzun yıllar mağazalarda tabela yazarlığı, dergilerde illüstratörlük ve karikatür tasarımcısı olarak çalışmıştır. 1957 yılında Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Ali Mohammad Heydarian'ın öğretmenliğinde resim eğitimine başladı.

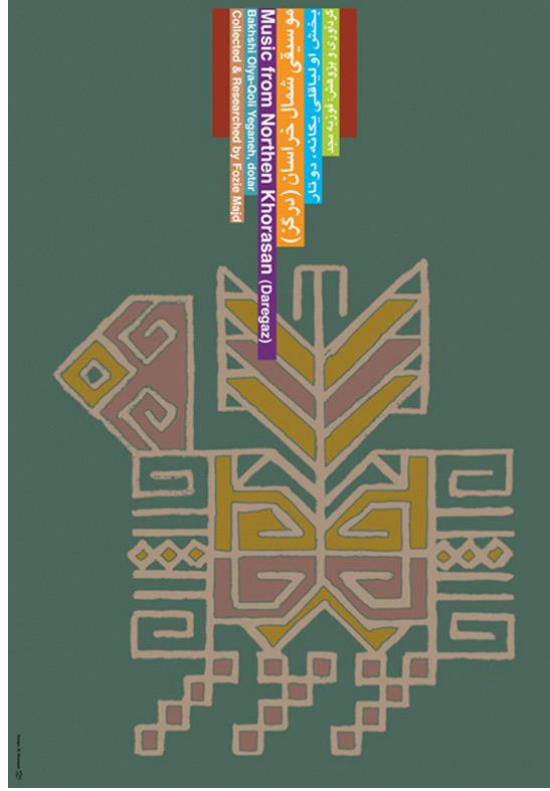
1344 yılına kadar lisans öğrencisiydi. Bu yıllarda Sohrab Sepehri, Jazeh Tabatabai, Changiz Shahvagh gibi sanatçılarla tanıştı. Daha sonra Mohammad Bahrami'nin stüdyosunda Parviz Kalantari, Sirous Emami, Aydın Aghdashloo ve Mohammad Ehsaei ile çalışmaya başladı. Ahmad Shamloo'nun tanıştırmasıyla 'Ketab-e Hafteh' dergisinde grafik tasarımcı ve illüstratör olarak çalışmaya başladı ve daha sonra 'Ketab-e Mah', 'Otaghe-e Sanaye va Ma'aden', 'Farhang,' gibi dergilerde çalışmaya başladı.

1966 yılında mezun olduktan sonra eğitimine devam etmek üzere Fransa'ya giden Momayez, Fransız Ulusal Dekoratif Sanatlar Okulu'ndan stant tasarımı sertifikası aldı. 1969'da İran'a döndükten sonra Tahran Üniversitesi'nde profesör olarak ders verdi, 1971'de ilk kez grafik alanını kurdu ve çağdaş İran sanatında önemli bir değişim yarattı. Aynı yıl Momayez, Aliasghar Masoumi ve Farshid Mesghali ile birlikte "Atelier 42"yi kurdu. Sonraki yıllarda "Iran Abad", "Ketab-e-Hafteh", "Kayhan Hafteh", "Farhang", "Kavosh" ve "Negin" dergilerinde sanat yönetmenliği yaptı. Bu dergilerin bazılarında yer alan illüstrasyon ve tasarımları, İran'da serigraf baskı ve litografi alanında öncü eserler arasında sayılmıştır.

Momayez sanatın çeşitli alanlarında birçok eser yaratmıştır. Grafik çalışmalarının yanı sıra, farklı ve daha kişisel bir alanı temsil eden ancak grafik sanatlarının atmosferine yakın bazı resimler de yarattı. Momayez'in resimlerine bakıldığında başarılı illüstrasyon ve tasarımlarının temelini oluşturan sanatsal bilgi ve şiirsel bakış açısı takip edilebilir. 1970'li yıllarda "Mavi", "Hazine" ve "Genişlik" sergilerinde resimlerini sergiledi. 1977'de Momayez, ilk İran grafik tasarımcıları loncasını kurdu ve İran grafiklerinin 50. yıl sergisini düzenledi. İslam Devrimi ve ardından ülkede meydana gelen değişiklikler nedeniyle lonca dağıldı, ancak Momayez meslektaşlarının yardımıyla onu korumaya çalıştı. Momayez aynı zamanda film afişlerini de tasarlamıştır. Afiş tasarımları 1987, 1988 ve 2021'de Fecr Film Festivali'nin en iyi sinema afişleri ödülünü ve madalyasını kazanmıştır. 1990'da "Ah İran" filmiyle en iyi film afişi dalında Kristal Simorgh'u kazandı.

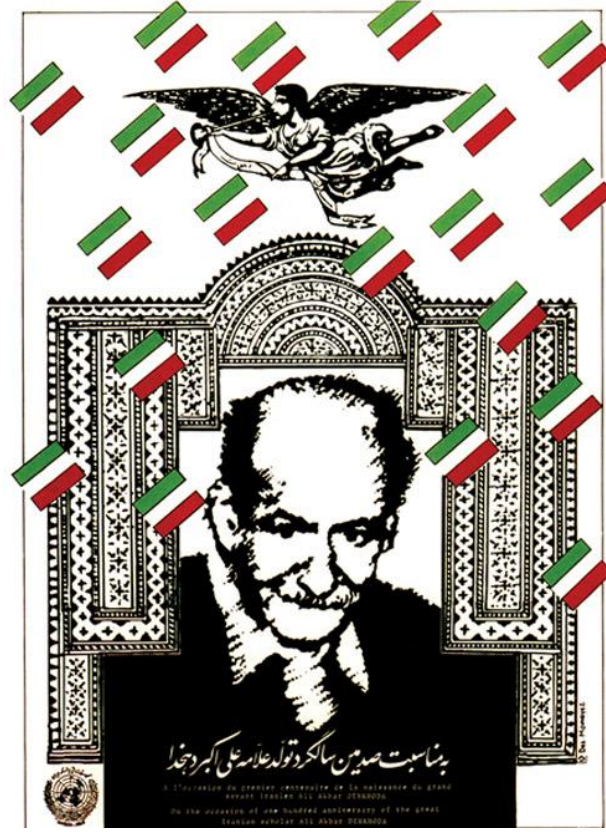
Momayez, Ali Asghar Mohtaj ile 1987 yılında ilk grafik tasarımcıları bienalini başlattı. Bu girişimler, nihayet 1998 yılında Çalışma ve Sosyal İşler Bakanlığı'na kayıtlı olan Alliance Graphic International'ın (AGI) kurulmasının ilk adımlarıydı. Ghobad Shiva, Ebrahim Haghghi, Reza Abedini ve Saeed Moshki gibi tasarımcılar bu ittifakın üyesi oldu.

Momayez, 1998’de İran Grafik Tasarımcıları Derneği’nin (IGDS) başkanlığına, 1999’da ise İran Grafik Tasarım Bienali’nin başkanlığına seçildi. Bu sanatçı 2005 yılında bir hastalık nedeniyle Tahran’da vefat etti.



Şekil 5. 40 Kuzey Horasan’dan Müzik / 2003

Geleneksel Kuzey Horasan Müzik festivali için yapılan bir afiş tasarımı arka plan rengi koyu yeşil ve merkezinde, bej, kahverengi ve sarı renklerde müzik aletlerinin ve geleneksel desenlerin bir kombinasyonunu andıran karmaşık, simetrik bir tasarım yer alıyor. Sol üst köşede, farklı renklerdeki (kırmızı, turuncu, yeşil, mavi, mor) beş satır metin, etkinlikle ilgili ayrıntıları belirtiyor. Ayrıca alt sağ köşede, küçük bir logo ve metin yer alıyor. Geleneksel desenlerin hâkim olduğu bir tasarım kompozisyonu sergilemektedir.



Şekil 5.41 Dehkhoda'nın Doğumunun 100. Yıldönümü, 1980

Bu afişte İranlı edebiyatçı Dehkhoda'nun ölüm yıldönümü için yapılmış bir afiş tasarımıdır. Afişin yüzeyine İran bayrağı serpiştirilmiştir. Tasarımın ortasında geleneksel İran mimarisinden esinlenilen bir alan üzerinde olan Yazarın siyah beyaz portresi bulunmaktadır. Afişin altında Farsça 'Allame Ali Ekber ve Bakhda'nın doğumunun 100. yıl dönümü münasebetiyle' yazmaktadır. Geleneksel bir değer olan sanatçıyı geleneksel dokuların olduğu bir tasarım kompozisyonu ile tamamlamıştır.

5.4. Türkiye Afiş Sanatı

Türkiye'de afiş sanatı, zengin kültürel mirasın, tarihin ve çağdaş sanat anlayışının bir yansıması olarak kendine özgü bir karaktere sahiptir. Türkiye'de afiş sanatının gelişimi, farklı dönemlerdeki sosyal, politik ve kültürel değişimlere paralel olarak evrim geçirmiştir. Türkiye afiş sanatında sıkça karşılaşılan bir özellik, geleneksel ve kültürel temaların yoğun bir şekilde kullanılmasıdır. Bu temalar genellikle tarihi motifleri, folklorik unsurları ve Türk kültürünü içerir. O dönemde daha çok ordu ve seferberlik için yapılan afişler vardır (Şenyurt, s.25, 2022). İhap Hulusi Görey, Yurdaer Altıntaş, Mengü Ertel, Selçuk Önal, Mesut Manioğlu, Fikret Akgün, Sait Maden, Kenan Temizan, Mustafa Aslıer, Münih Fehim, Atıf Tuna, Turgay Betil, Türkiye'deki ünlü afiş

sanatçılaridir. Tezimizde özellikle yerel imgelere dikkat eden İhap Hulusi Görey, Mesut Manioğlu ve Mengü Ertel Tasarımlar incelenecektir.

5.4.1. İhap Hulusi Görey

Türk afiş sanatının ve reklamcılığının ilk temsilcisi olan İhap Hulusi Görey, 1898 yılında Mısır'ın Kahire kentinde doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini İngiliz okullarında, Saint Mary (1912) ve Saidiya Lisesi'nde (1915) Kahire'de tamamladı. Babası Ahmet Hulusi, Mısır'da ünlü bir mimar ve müteahhittir. İlerleyen yıllarda kardeşlerinden Yavuz Görey Türkiye'nin en ünlü heykeltıraşlarından, Nihat Görey ise Mısır'ın önde gelen müze küratörlerinden biri olmuştur. Ailesi İhap Hulusi'nin ileride iyi bir hariciyecisi olabilmesi için bütün olanaklarını önüne serer. İyi okullar, özel hocalar... ama hiçbir şey fayda etmez. Çünkü o yalnızca resim sanatına ilgi duymaktadır. İhap Hulusi Görey, o yıllarda yaptığı resimleri Mısır'dan Almanya'daki bir ressamına göndermiş ve onunla mektuplaşarak resim eğitimine başlamıştır. Bu yolla istediği noktaya ulaşamayacağını anlayan Görey, 1920 yılında, resim öğrenimi görmek için Almanya'ya gitmiştir. Münih kentinde iki yıl Heiman Schule atölyesinde çalışmıştır (Mutlu, E. R. 2012 s. 120).

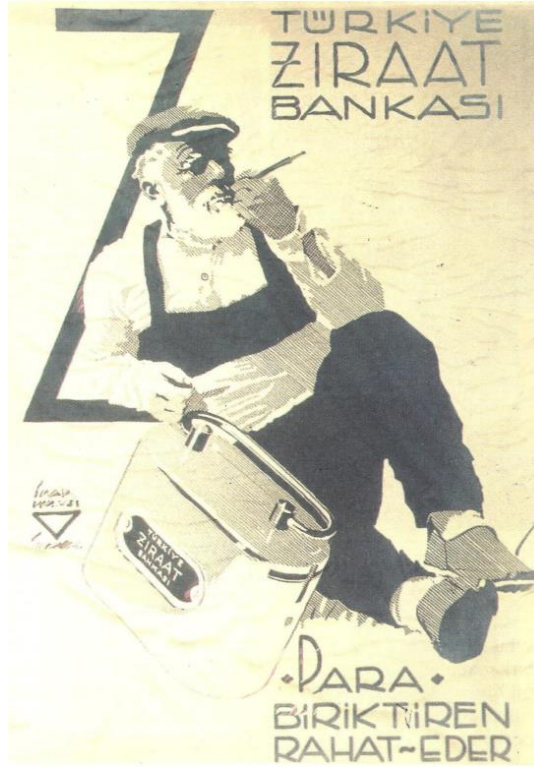
Kunsgewerbe Schule'de, üslup olarak zaman zaman etkisi altında kaldığı ünlü afiş ressamı Ludwig Hohlwein'in yönetiminde afiş ve basın ilanları üzerine üç yıl grafik eğitimi almıştır. Okulda çizdiği afişlerin bir kısmı beğenildiği için bazı Alman firmalarından siparişler almıştır. Afiş resimlerini daha sonra hocası Ludwig Hohlwein ve bu alanda şöhret yapmış diğer bazı Alman ressamlarına göstermiştir. İhap Hulusi, 1923'te Galatasaray Lisesi Sergisi'ne Almanya'da yaptığı altı afişle katılmıştır. Bunlar Türkiye'de sergilenen ilk eserleridir. Aynı zamanda ressam olan Abdülmecit, afişlerini çok beğendiği sanatçıyı saraya davet ederek kutlamıştır. 1925'te yurda dönen sanatçı, İstanbul'da serbest grafiker olarak çalışmaya başlamıştır (Grafik Tasarım Dergisi, 2007, s. 27).



Şekil 5. 42 Alfabe, İhap Hulusi

Afiş ve grafik alanında kendini ve çalışmalarını tanıtmak için dönemin en popüler dergisi Akbaba’da Münif Fehim ve Ramiz ile birlikte çalışmıştır. Daha sonra afiş çalışmalarına ağırlık veren İhap Hulusi, afişi yaparken “ıcat”ın önemine vurgu yaparak, “Afiş izleyicinin dikkatini çekmeli ve düşündürmelidir” sözünü kullanmıştır. 1928’de Mustafa Kemal Atatürk, İhap Hulusi’yi çağırmıştır. Latin alfabesi benimsenmiştir ve İhap Hulusi’den Türk alfabesini hazırlamasını istemiştir. Kısa bir süreliğine de olsa nasıl yapılacağını detaylı bir şekilde anlatmıştır. Kapakta kendisinin ve manevi kızı Ülkü’nün fotoğraflarının yer almasını istemiştir. Özellikle kapağın çok sevimli olması gerektiğini belirtmiştir. İhap Hulusi çalışmaya başlar ve Mustafa Kemal eskizleri çok sever. Böylece Küçük Ülkü’ye okumayı öğreten ilk Gazi kompozisyonla Alfabe ortaya çıkmıştır (Grafik Tasarım Dergisi, 2007, s.25-26).

Türk grafik tasarımının öncüsü olarak İhap Hulusi, yazı ve çizginin yeni bütünlüğünü Türkiye’ye getiren sanatçıdır. Geçmişten günümüze özgü tanıtım renkliliği onun kendine özgü tarzıyla tasarımlarına yansımıştır. Hedef kitleyi yaptıkları ürüne bağlayan, mesajı etkili bir şekilde alıcıya ileten, renççilik ve karikatürizm içeren afişler yapmıştır. Urba, kasket, şalvar, yazma gibi yerel dokularla beslediği tasarımlarında Türkiye insanlarının karakteristik yapılarına tasarımlarında yer verir.



Şekil 5. 43 Ziraat Bankası Afişi

Afişte ilk dikkati çeken, kompozisyonun ortasına kafasında potur şapkası, belinde kuşağı, sırtında yeleş ile Anadolu insanıdır. Ziraat bankası o zamanlar köylü milleti için kurulmuş banka idi. Afişte kullanılan teknik boyama ve tarama yöntemidir. Sağlam bir şekilde oturtulmuş ve elinin altındaki kumbarası ile sırtını güvendiği bankasına dayamış keyifle sigarasını içen figürün dışında yazı karakteri, ince ve okunaklı bir karakterdedir. Afişin sağ üst köşesinde firmanın ismi, sağ alt köşede ise firmanın ismi ile iki yandan bloklu alt başlık bulunmaktadır. Afiş dikey düzendedir ve illüstrasyon ağırlıklı bir çalışmadır.

Burada afişin düzenini adamın alt tarafı ve üst tarafındaki üçgen boşluklar oluşturmaktadır. Ziraat bankasının Z'sinin eğimi ve köylünün eğiminin zıt yönde olması zıtlık ilkesine çok güzel bir örnek oluşturmaktadır. Kumbara ve figürün eğim yönlerinin aynı olması afişin iki baş ögesini birbirinden koparmamış mesajı çok net biçimde iletmıştır. Yazılar ise oldukça rahat okunabilmektedir. Sonuç olarak afişte istenilen mesaj adamın Ziraat Bankasına güven dolu ve bankasının kumbarası ile para biriktirip rahat etmiş bir tavrı ile çok güzel verilmiştir. Tüm bu analizlerden anlaşıldığı üzere tasarımcı yerel desenleri kullanmıştır. Yerel halkın karakteristik özelliğini tasarıma yansıtmıştır. Tasarım yerel bir alan için yapılan yerel kodları barındıran afiştir.



Şekil 5. 43 Aygaz, İhap Hulusi

Tasarımcı bu tasarımı bir tüp firması için yapmıştır. İhap Hulusi'nin yerel kodlar kullanmasının en güzel örneklerinden biri olarak nitelendirilebilen bir tasarımdır. Afişin Sağ üstünde marka sol üstünde slogan ve tam ortada da Aygaz kullandığı için mutlu olan köylü bir vatandaş illüstrasyonu yerleştirmiştir. Tasarımcı bunu yaparken Tamamen yöresel kostümüyle halktan bir figür kullanmıştır. Arkada görünen köy silüetinde tasarıma ekstra bir yerellik katmıştır. Sloganda kullanılan görsel dil üslup olarak bütünleşince yerel bir dile dönüşmüştür. Evrensel tasarım ilkelerine göre yapılan bu tasarım yerel izlerle biz sentez oluşturmuştur.



Şekil 5. 44 Mehmet Efendi Kurukahve İhap Hulusi

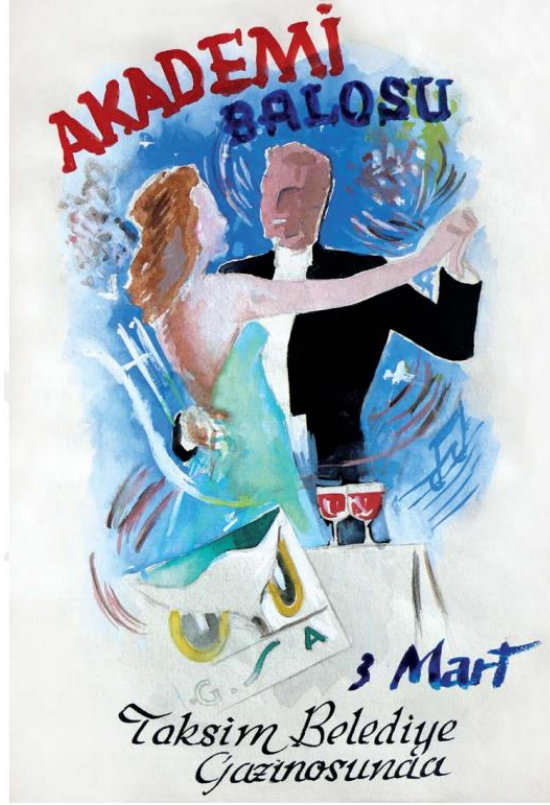
Tasarımcı İhap Hulusi bu tasarımı Kurukahveci Mehmet Efendi markası için yapmıştır. Tasarımın da afişin en üstünde Türkçe slogan olarak 'Dedelerimizin İçtiği Kahve de Bu İdi' sloganını yerleştirmiştir. Tasarımın devamında iki farklı kültür teması kahveyi kendi kültür kodlarıyla getiriş halini ilustre etmiştir. Kompozisyona göre önde ki daha batılı bir hizmetli kadın fincanda kahveyi daha batılı tarzın da servis ediyor. Arkada ise taşra da kendi folklorik kıyafet ve kahve fincanıyla sunum yapan bir kadın daha yöresel bir sunum yapıyor. Bu tasarımdaki yerel kodları birbirine sentezliyor. Yerel bir konu olan afiş tasarımı yerelin içinde bulunan lokal kodların evrensel tasarım ilkelerine göre yapılan bir görsel matematik ile tasarım daha evrensel bir anlatımla fakat yerel bir konu ile bütünleniyor.

5.4.2. Mesut Manioğlu

13 Şubat 1927 tarihinde İstanbul’da doğan Mesut Manioğlu 1943 yılında Güzel Sanatlar Akademisi – Lise bölümünün sınavlarına girerek kazanır ve o tarihteki adıyla “Süsleme Sanatları Bölümü Afiş Atölyesi” öğrencisi olur. Bu konu ile ilgili şu sözleri söyler; *“Akademi’ye girmem benim için büyük bir şanstı. Tam bana göre bir yere girmiştım, bu okulda ne yapılıyorsa ben hepsini yapacağım...”*diyerek, tam 58 yıl sanatla iç içe yaşamış, grafik tasarımdan fotoğrafa, mimarlıktan heykele kadar güzel sanatların bütün alanlarında başarıyla üretim yapmıştır (Grafik Tasarım Dergisi, Sayı 08, 2007).



Şekil 5. 45 Mesut Manioğlu Öğrencilik Yıllarında Yapmış Olduğu “3 Mart Balosu” Afiş Eskizlerinden bir örnektir. Kaynak: Murat Manioğlu Arşivi. (akt. Ünal, E. 2017)



Şekil 5. 46 Mesut Manioğlu : Öğrencilik Yıllarında Yapmış Olduğu “3 Mart Balosu”
Afiş Eskizleri Kaynak: Murat Manioğlu Arşivi (akt. Ünal, E. 2017)

Akademiye girdiği tarihlerde, Türk Grafik Sanatının başlangıç günlerini yaşamış. Bir anlamda Türk Sanayisinin gelişim günlerinin tanıtımında önemli roller oynamıştır. Zorlu bir dönemin içinde bulunmuş ve hiç durmaksızın ürünler vermiştir. 1949 yılında akademiden mezun olmuş. Üstün yeteneği sayesinde okulda hemen fark edilmesini sağlamıştır. Akademi'nin kuruluş gününe denk gelen ve her yıl düzenlenen, geleneksel 3 Mart Balosu'nun afişlerini öğrenciliği süresince o yapmıştır (Çam, A.T. 2014 akt. Ünal, E. 2017).



Şekil 5. 47 Mesut Manioğlu, “Sağlık Haftası” afişi. (1976)

Mesut Manioğlu Veremle Mücadele için yaptığı bir bilgilendirici bir afiştir. Tasarım görsel olarak incelendiğinde de bir anne ve çocuğunun çizgisel bir anlatımı vardır. Tasarım en üstünde slogan miniskül şekilde sola hizalı bir şekilde yazılmıştır. Kompozisyon olarak bakıldığında geleneksel anne ve çok motifi vardır. Kullanılan tırmık detayı bu annenin çiftçi olduğu fikrini uyandırıyor. Mesut Manioğlu bu çalışma serisi ile ilgili şunları söylemiştir. “1954 yılında ‘Veremle Mücadele’, Türkiye’nin En önemli projesiydi. Bu büyük kampanyanın tüm tanıtım malzemesi, afişleri, pano ve sergileri benim tarafımdan hazırlandı ve uygulandı. Bu çalışmalar 90’lı yıllara kadar bu yoğunlukta devam etti.” Bu seride tasarımcının hedef kitlesi halktır. Halkı böyle bir yerel kompozisyonla etkilemeyi amaçlamıştır.



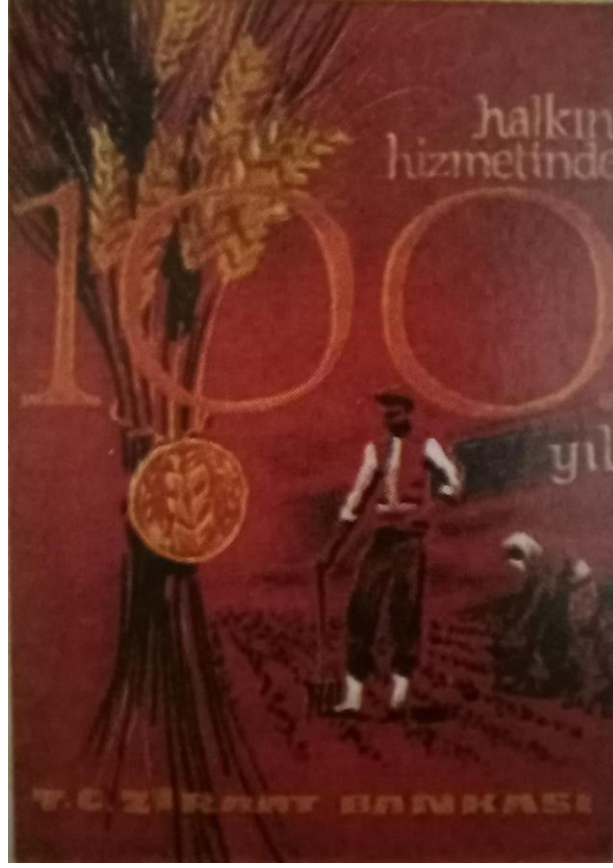
Şekil 5. 49 Mesut Manioğlu “Diyarbakir Karpuz Festivali” (1981) Murat Manioğlu Arşivi (akt. Ünal, E. 2017)

Mesut Manioğlu bu afişini Diyarbakir Karpuz Festivali için yapmıştır. Tasarımcı bu tasarımı yaparken stilizasyonu kullanarak sembolik bir dil oluşturduğu söylenebilir. Tasarımında temel sanat ilkelerini dikkate alınarak yapılmış bir afiş tasarımıdır. Renk tonları olarak karpuz renklerini soft bir şekilde kullanmıştır. Tamamen grafiksel olan bu afişte afişin merkezindeki karpuz soyutlaması bir iki ayrı parça olarak gözükse de biçimsel ve anlamsal olarak bütündür. Karpuzun yarısının dışı yarısında ise içini stilize etmiştir. Boşluk dengesi olarak Bauhaus’un bize öğretilerinin uygulandığı bu afişte temiz bir anlatım vardır. Tasarımın altında olan eski Diyarbakir şehir stilizasyonu yine karpuzun tonlarında bir anlatımı yapılmıştır. Bu şekilde tasarımda bütünlük sağlanmıştır. Tipografik yerleşim olarak Diyarbakir ilini majüskül bir yazı karakteri ile etli siyah bir font seçimi yapmıştır. Festivalin adı ise Diyarbakir yazısına ortadan hizalıdır ve renk tonları olarak karpuzun renkleri kullanılmıştır. Tarih miniskül olarak Diyarbakir ile aynı renklerde yazılmıştır. Afiş konusu bakımından yerel bir afiştir. İçinde bulunan tasarım unsurları da yine yerel kodları içinde barındırır. Afişin evrensel anlatım dili yerel kodlar ile sentezlenmiştir.



Şekil 5. 48 Mesut Manioğlu, Sustanon adlı ilaç Markası İçin Yapılan Afiş

Sağlık sektörü ile ilgili birçok markayla çalışan Manioğlu, Sustanon ilacı için yaptığı bu afişte ilaç içeriğine göre bir afiş tasarımı yapmıştır. İlacın ana maddesi testosterondur. “Testosteron erkeklerde testislerde (er bezlerinde) üretilen ve normal büyüme, gelişme ve erkek cinsiyet organları ile ikincil erkek cinsiyet özelliklerinin gelişimi için gerekli olan doğal erkeklik hormonudur. Vücut kılları, kemik ve kas gelişimi için gerekli olup kırmızı kan hücrelerinin üretimini uyarır. Erkeklerde sesin kalınlaşmasını da sağlar” (Eczacıbaşı,2023). Tüm bunlara bakıldığında bu etkin maddenin hedef kitlede uyandırmak istediği hissi vermek amaçlı bir kompozisyon kurulmuştur. Kompozisyon şu şekildedir; Tasarım da miğfer giymiş bir atlı asker stilizasyonu vardır. Kompozisyon olarak evrensel sanat ilkelerine göre bir anlatım vardır. Gücün temsili olabilecek bir metafor olan asker ilacın ana maddesini destekler bir unsurdur. Geleneksel olarak Türkiye askeri olarak tarihe geçmiş savaşçı bir toplumdur (Durmuş, 2020, s.88). Afişte bu unsuru destekleyen alt başlıklar vardır. Maddeler olarak sıralanan bu metinlerde evrensel simgeler vardır. Bu maddeler ilaç içeriğinin özelliklerini açıklamaktadır. Afişte evrensel görsel anlatım diline göre tasarlanmıştır. Evrensel dilin görsel olarak yerel unsurlarla sentezlenmiştir.



Şekil 5. 49 Mesut Manioğlu, Ziraat Bankası 100. Yıl, 1963

Tasarımcı bankanın 100. Yılı için bir tasarım yapmıştır. Çiftçiye hitap eden Ziraat Bankası sola yerleştirilmiş altın ile bağlanmış bir tutam başak tasarımının en önündedir. Başak sembolü çiftçiyi sembolize eder. Burada başak tutamı bir tutam haline getirilmiştir. Altın ile bağlanmıştır, bu şekilde çiftçinin emeğinin değer katan bir anlatım sağlanmıştır. Üzerinde başlık 100. Yıl yazmaktadır. 100. Yıl yazısı tasarımın merkezine yerleştirilmiştir. Kurumsal rengin hâkim olduğu kırmızı renk baskın olarak kullanılmaktadır. Tasarımın arka planında kırsaldaki yerel folklorik kostümleriyle iki çiftçi vardır. Çiftçiler tarlalarındadır. Çiftçiler yerel kostümler giymiştir. Ziraat Bankası için yapılan bu afiş tasarımında yerel desenler hâkimdir.

5.4.3. Mengü Ertel

Mengü Ertel 16 Mart 1931'de İstanbul'da doğdu. Ortaokulda resim hocasının önerisiyle Güzel Sanatlar Akademisi'nin lise bölümüne başvurdu. Hazırlık döneminden sonra Dekoratif Sanatlar Bölümü'nü seçti. Öğrencilik yıllarında bir yandan tiyatro ve sinema ile ilgilendi, dekorlar hazırladı, yönetmen yardımcılığı ve oyunculuk yaptı. 1950'li yıllarda, Muhsin Ertuğrul'un bulunduğu Küçük Sahne'de çalışmaya başladı. Muhsin

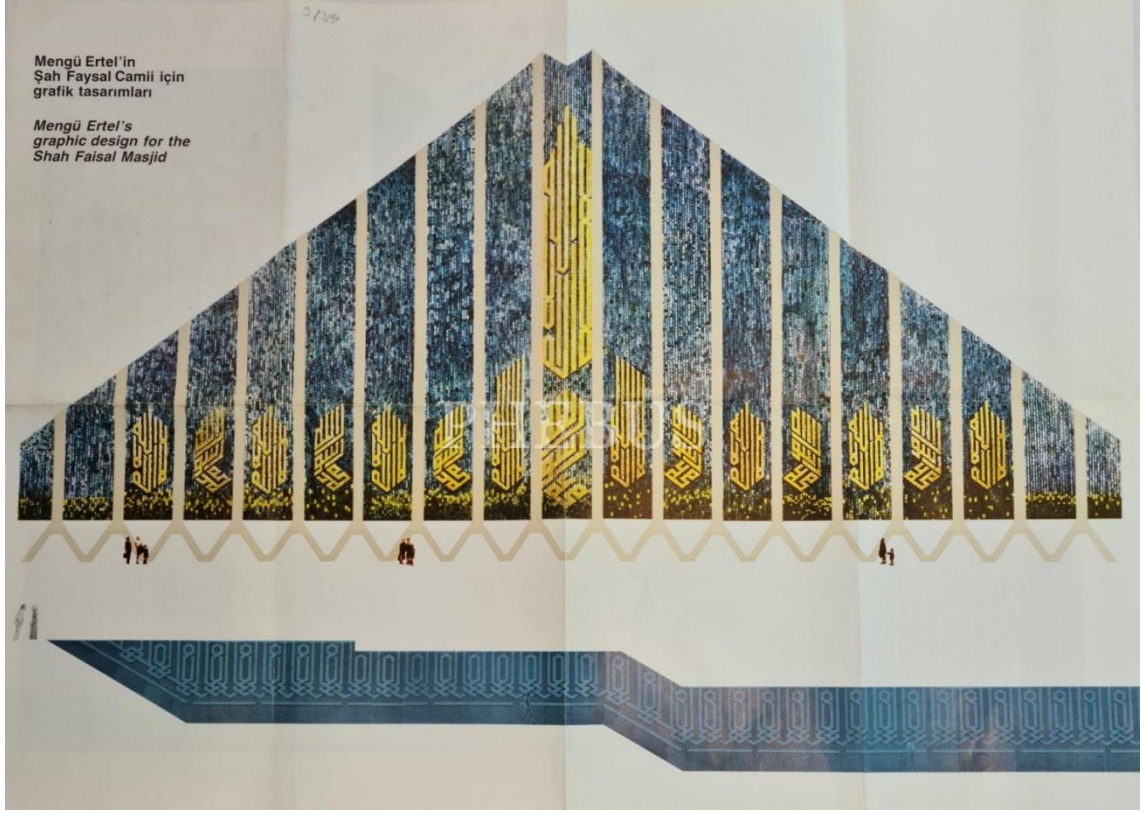
Ertuğrul aracılığı ile sahne çalışmaları yapan kreatör Kurt Halleger'in yanına girdi. Küçük Sahne yıllarından sona askere gitti.1959'dan sonra tiyatro afişleri yapmaya başladı. 150'den fazla özgün afiş tasarımlarıyla birçok uluslararası sergilere katıldı. TRT'de katıldığı Sanat Dünyası programında geleneksel Türk sanatları ile ilgili şunları söylemiştir;



Şekil 5. 50 Mengü Ertel, Keşanlı Ali 1961

“Geleneksel Türk sanatları daha ziyade dekoratif anlatımcı değil süsleyici bezemeci bir sanatlar geleneği var ülkemizde buda İslamiyet'ten kaynaklanıyor. Camilerde ki süslemeler v.s bu süsleyicilikle ilgili... O yüzden böyle birden bire anlatımcı bir sanat dalının da insanlarla kesişmesi gelenekten biraz kopuk olarak başlıyor. Fakat giderek özellikle 50'li yıllardan sonra Türk Grafikçileri kendi yaşadıkları ülkenin kültürüne daha çok yöneliyorlar ve Karagöz figürleri, nakışlar ve minyatürler ilgilerini çekiyor. Bu şekilde batının büyük bir istekle arandığı deformasyon anlayışı kompozisyon koşulları gibi birçok öğelerin kendi ellerinin altında çok bol ve çok güzel şekilde olduğunu görüyorlar ve bunu çağdaştırmaya çalışıyorlar. Bende kendi açtığım sergilerde veya yapmakta olduğum grafik çalışmalarda bu geleneksel sanatlarımızdan yararlanmaya çalıştım. Örneğin Karagöz oyunundan etkilenerek bir tiyatro dekoru yaptım (Şekil 5.89). Keşanlı Ali oyununun fişinde ve birçok afişte hat sanatının ettirdiği

lezzetlerden yararlandım. Esasında estetik olarak hat çizgilerini taşıyordu fakat hiçbir şekilde bir yazı değildi yazı yazmıyordu. Bir esintiydi tamamen.



Şekil 5. 51 Mengü Ertel, Şah Faisal Cami - Vedat Dalokay

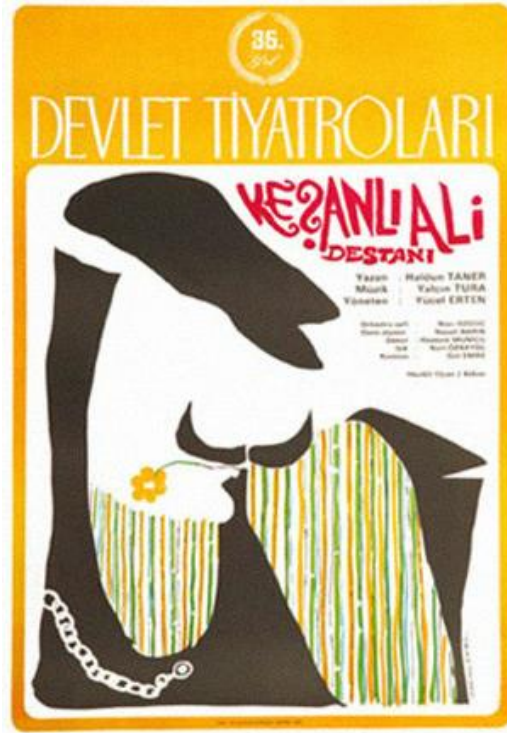
Bunu son zamanlarda bir fırsat olarak karşıma çıkan Vedat Dalokay'un İslamabad'da yaptığı dünyanın en büyük camisi için kible duvarlar ve abdest alma alanları için toplam 2500 metrekareden fazla bir alanı kapsayan bir grafik tasarım istendi benden bu tasarım benim için çok önemli bir fırsat oldu bu çok önemli çağdaş mimaride gelenekselle köprü kurmak amacıyla çağdaş çizgilerin olduğu geleneksel bir pano çalışması yapmam istendi. Bunun ile ilgili rahmet ve bereket temasını seçtim. Bunu bir başak motifi olarak simgeledim ki bu panonun üzerinde 70 bin parça olarak tekrarlanmakta bir mozaik karakterli bir parça bu üst üste yan yana koyularak bütünlük sağlanıyor. Bu motif yukarıdan aşağı yağmur aşağıdan yukarıda başağı sembol ediyor. Panoda da görüle bileceği gibi alt kısımlar da yeşil ve sarıların hâkim olduğu bir tarla esprisinin hâkim olduğu bir kompozisyon oluşmuş oldu. İçinde başaklar var. Yukarı doğru maviler var. Panoya bakış açısı bakımından aşağıda ki formları algılanabiliyor. Bu kurgu üzerine panoyu yaptım. Panoyu yaparken Dalokay'ın çizmiş olduğu mimari çizgileri korumaya gayret ettim. Kufi yazılarla ve benim panomdaki geometrik biçimlere uygun bir biçimde "La İlahe İllallah Muhammeden Resulullah" yazdım."

(youtube.com, 2023). Buradan hareketle sanatçının çağdaş sanatla geleneksel sanatları sentezlenmesine çok önem verdiği gözlemlenebiliyor. Tasarımcının her an yeni bir ihtiyaçla karşılaşabileceğini dile getiren tasarımcı tasarımlarını yaparken görsel olarak yerel kodlardan esinlenmiştir.



Şekil 5. 52 Mengü Ertel İstanbul Festivali, 1973

Bu tasarım İstanbul Festivali için hazırlanan bir afiş, geleneksel motiflerin baskın olduğu bir kompozisyonla karakterize edilmiştir. Bu tasarım, İstanbul'un coğrafi özelliklerini ve atmosferini yansıtan bir estetik sunmaktadır. İstanbul'un zengin tarihine vurgu yaparak, mozaik sanatının öğelerini kullanarak şehir manzarasını stilize etmiştir. Afişte serifli bir font kullanımı tercih edilmiştir, zira bu tercih geleneksel bir hissin iletilmesini sağlamaktadır. Mozaik sanatının egemen olduğu kompozisyon, geleneksel ifadenin yerel sembollerle sentezlenmesini temsil etmektedir.



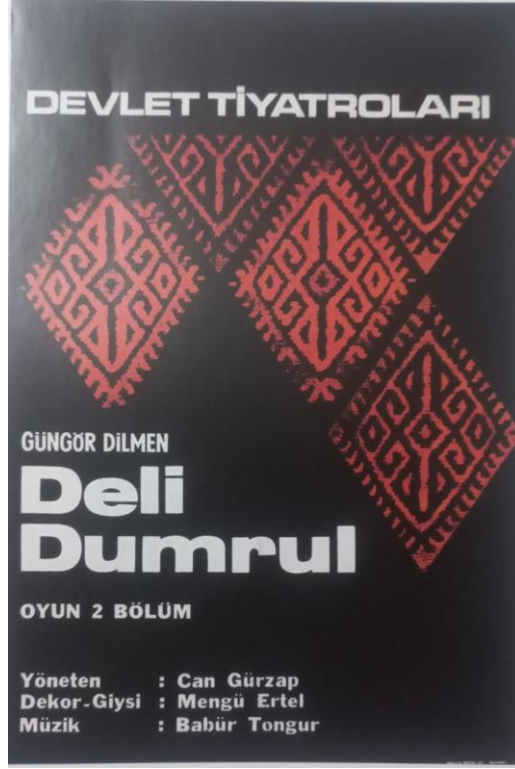
Şekil 5. 53 Mengü Ertel, Keşanlı Ali, 1984

Bu afiş tasarımı Kültürel bir afiştir. Devlet tiyatroları için yapılan bu afiş Keşanlı Ali Destanı için yapılmıştır. Eserde Keşanlı Ali, güç sahiplerine boyun eğmek zorunda kalan bir halkın yarattığı kahramandır. Türkiye'nin farklı bölgelerinden insanların bir arada yaşadığı Sineklidağ adlı kenar mahallede geçen hikâye, büyük resimde ağa-halk ilişkisini ve kabadayılığı, zorbalığı gözler önüne seren bir Türkiye anlatısıdır. Sineklidağ'da hâkim başıbozukluk, otorite boşluğunun, kanunların olmayışının, ekonomik zayıflığın, cehaletin, ahlaki aşırılığın ürünüdür. Böylesi bir ortamda ancak kaba kuvvetin hükmü geçerli olacaktır. 1950'lerde artan köyden kente göç, uzun vadede kentte gecekonduların türemesine neden olur. İş bulma ümidiyle gelen köylüler kentte kurdukları bu mahallelere sıkışırlar. Ancak, kendileri olabilmek adına sıkıştıkları gecekonduların içinde de bir hiyerarşik düzen baş gösterir. Güçlüler kendilerini ağa ilan eder, halk onlara boyun eğmek zorunda kalır. Kendi kültürlerini yaşatmaya çalışırken kentlileşmek için de uğraşan, bu süreçte bocalayan gecekonduların insanı, kent ile çatışmalı bir ilişki kurar, çarpık bir ekonomik, kültürel ve sosyal yapı içinde kalır. "Artık gecekondular ne köylüdür, ne de kentli" (Gariper, 2005, s.92-99). Afiş, içsel hiyerarşisini izleyerek sol tarafa yerleştirilmiş ve başkaraktere odaklanmış bir desene bizi yönlendiriyor. Pozitif ve negatif alanların kullanımıyla betimlenen figür, "Sineklidağ" adlı bir yerde geçen metindeki Ali

karacterinin gururlu ancak cesur tutumunu destekleyen bir duruşla resmedilmiştir. Metin genel olarak, suçsuz olduğu halde hapis cezasına çarptırılan ve öldürme suçlamasıyla karşı karşıya kalan bir kişinin yeğenine âşık olan Ali karakterinin bu süreçteki dönüşümünü ele almaktadır. Sol alt köşeye yerleştirilen zincir sembolü, bu tutsaklığa göndermede bulunmaktadır. Ali figürünün ağızındaki minimalist çiçek deseni, Zilha karakteriyle olan aşk ilişkisini çağrıştırmakta ve oyunun adıyla birlikte sol üst köşede yer alan özgün bir tipografi ile renk dengesi sağlamaktadır. Siyah, beyaz ve kırmızı gibi birbirini vurgulayan renklerin kullanımıyla güçlü bir etki elde edilmiştir.

Keşanlı Ali Destanı afişi, içerdiği öğelerle ana karaktere, kabadayılık ve gecekondu kültürüne, erkeklığe ve liderliğe göndermeler yapar. Afişteki Keşanlı Ali, eğretileme kullanımı bağlamında, ataerkilliği, kabadayılığı, zorbalığı, gücü ve liderliği çağrıştıır. Pala bıyık, ceket, kasket şapka, köstekli saat unsurları bir araya geldiğinde, Keşanlı Ali'nin liderliği ve kültürel olarak "kabadayılık" kavramının çağrışımını oluşturur. Her öğe, izleyicinin zihninde anlam oluşturur. Fontlar ve renkler, Keşanlı Ali'nin karakteriyle ilişkilendirilir. Kalkık ceket yakası, Keşanlı Ali'nin dik başlılığını ve kabadayı kimliğini vurgular. Köstekli saat ise zamanın önemini yansıtarak "zamansızlık" temasına atıfta bulunur. "Keşanlı Ali" yazısında bir arada kullanılan eğri ve keskin fontlar, karakterin iki farklı yönünü çağrıştıır.

Mengü Ertel bu afişte stilizasyonun hâkim olduğu bir afiştir. Grafikselle olarak sade bir dil kullanmıştır. Türk tiyatrosu için önemli bir kazanım olan Mengü Ertel kendine has tarzıyla bu afişte geleneksel hat sanatından esinlenmiştir. TRT'de yaptığı bir programda bu afişte bıyık detayında hat sanatından esinlendiğini dile getirmiştir. Oyunun adını hareketli bir tipografik bir şekilde düzenlemiştir. Geleneksel saat zinciri ile karakterin karakteristik özelliğini vurgular niteliktedir.



Şekil 5. 54 Mengü Ertel, Deli Dumrul, 1979

Dekorlarını da hazırladığı Deli Dumrul tiyatrosu için yine geleneksel bir motif kullanmıştır. Bu Afiş ile ilgili Ertel; *“Otsuz ocaksız bozkırlarda, yeri, duvarı, yatağı, minderi, örtüsü hatta çatısı da kilimlerden oluşan, kilimlerinin nakışında atalarının yaşam öyküsünü yansıtan anaların gerçek simgesi Elif, Anadolu'nun anlamı bence. Bu nedenle, Deli Dumrul'un dekorunu yaparken Elif'in emeği ile oluşan kilimi aldım, birleştirici, bütünleyici bir simge olarak. Oğuz illerinden, Anadolu'ya süregelen geleneksel nakış biçimlemelerinde çoğunlukla kullanılagelen bir motifli çekirdek olarak seçtim. Dekor, bu motifin çoğaltılması ile oluştu. Kilim birleştirici, bütünleyici bir unsurdu benim için.”* demiştir (Bektaş, 2011, s.151-152). Buradan hareketle oyunun afişi yaparken de bu geleneksel deseni tercih etmiştir.



Şekil 5. 55 Deli Dumrul Oyununda Bir Sahne

Oyunun dekorunda da kullandığı geleneksel baklava deseni afişte de kullanmıştır. Ertel tasarımında keskin bir kontrast tercih etmiştir. Sola hizalı bir tipografik düzenlemeyi yukardan aşağı gelen kırmızı desenlerle desteklemiştir. Kendisinin de söylediği gibi çağdaş tasarım ilkelerini bu tasarımında da geleneksel desenlerle desteklemiştir. Afiş geleneksel bir konunun işlendiği bir tiyatro için yapılmış sade yerel dokuların olduğu etkili bir afiştir.

5.5. Polonya Afiş Sanatı

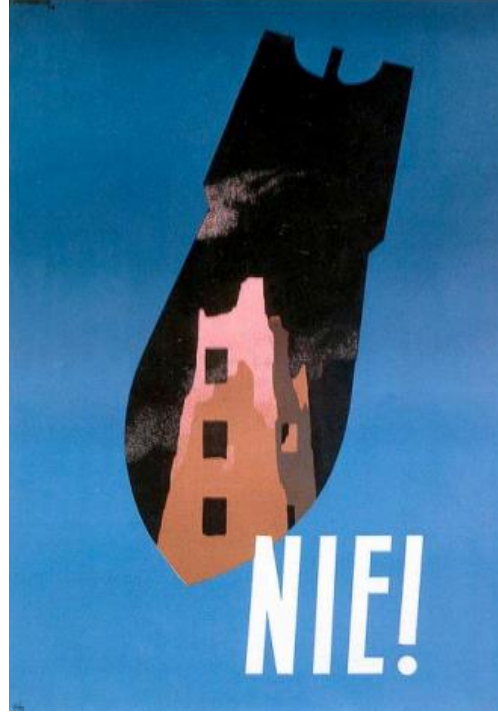
Polonya afiş sanatının da yerellik kavramının önemli bir yansıması olarak karşımıza çıktığı söylenebilir. Yerellik, bir sanat eserinin veya iletişim aracının belirli bir coğrafya, kültürel veya tarihsel bağlam içinde anlaşılmasıdır. Polonya afiş sanatında bu kavramın sanatçıların ve tasarımcıların Polonya'nın kültürel mirasını, geleneklerini ve toplumsal değerlerini yansıtmak için kullandıkları önemli bir araç olarak kullandığı söylenebilir.

Polonya afişlerinde sıkça gördüğümüz yerel motifler, bu sanatın yerellikle olan bağına güçlendirmektedir. Örneğin, geleneksel Polonya el sanatlarından esinlenen desenler, halk danslarından alınan figürler ve folklorik hikâyelerden ilham alan temalar, Polonya'nın kültürel zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtmaktadır. Bu motifler, izleyiciye Polonya'nın kimliğine ve kültürüne dair derin bir anlayış sunarak yerellik kavramını vurgular.

Polonya afiş sanatındaki yerellik, sadece görsel motiflerle sınırlı değildir. Aynı zamanda dil kullanımı, semboller ve geleneksel renk paletleri gibi unsurlar da yerel kimliğin ifadesinde önemli bir rol oynar. Örneğin, Polonya afişlerinde sıkça kullanılan kırmızı-

beyaz renk kombinasyonu, Polonya'nın ulusal bayrağına gönderme yaparak yerel kimliği güçlendirir.

Bununla birlikte, Polonya afiş sanatındaki yerellik sadece geleneksel unsurlarla sınırlı değildir. Modern Polonya toplumunun ve kültürünün değişen dinamiklerine uyum sağlamak için tasarımcılar, yerel motifleri çağdaş bir bakış açısıyla yorumlamaktadırlar. Bu da yerelliğin sadece geçmişe değil, aynı zamanda bugüne ve geleceğe de atıfta bulunduğu anlamına gelir.



Şekil 5. 56 Nie, Tadeusz Trepkowski,1953

Savaşın dehşetini afişlerinde yansıtan ve tanınmış bir Polonyalı afiş tasarımcısı da Tadeusz Trepkowski'dir. Kırk yaşında yaşamını yitiren Trepkowski, savaşın yıkımını gösteren, savaş sonrası Varşova'nın dört binadan yalnızca birinin ayakta kaldığı bir ortamda, savaşa karşı tepkisini basit ve etkileyici bir tarzda ifade etmiştir (Özkirişçi, 2016, s.39).

Polonya afiş tasarımında ekol olarak nitelendirilebilecek bir ülkedir. Polonya, savaş öncesi dönemden beri grafik sanatına büyük bir ilgi göstermiştir. 1945'ten sonra ise bu alandaki çalışmalar, Tadeusz Trepkowski ve Eryk H. Lipinski gibi önemli sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Özellikle, Varşova Güzel Sanatlar Akademisinde yetişen Henryk Tomaszewski ve Jozef Mrozcak gibi isimler, Polonya grafik sanatının gelişiminde büyük etkiler yapmışlardır. Mrozcak ayrıca, film afişleri sipariş eden

devlet ajansı Wag'ın yöneticisi olmuş ve 1966'daki Varşova Bienali'nin düzenlenmesine öncülük etmiştir. Tomaszewski'nin yanında eğitim alan Fransız sanatçılar Pierre Bernard, Gerard Paris Clavel ve Alain Le Querrec, neşeli el yazısıyla düzenli tipografi sistemlerini alaya alarak, simgesel, kavramsal ve renkli grafikçilik konularında eğitim almışlardır. Sosyalist devletler arasında, Polonya tamamen bireysel çalışmalar ortaya koyan yetenekler yetiştirmiştir. Bunlar arasında en dikkat çekici isimler arasında Lenica ve Cieslewicz bulunmaktadır. Starowieski, fantastik ve gerçeküstücü tarzda çalışmalarıyla bilinirken, Majewski ve Czerniawski ise daha dramatik eserlere imza atmışlardır. Gorka ve Swiezy gibi sanatçılar ise simgeci tarzda çalışmalar yapmışlardır. Polonya ekolü, Projekt dergisi aracılığıyla dünya çapında tanınmıştır. Bu dergi, Avrupa'da özgün bir grafik anlayışının doğmasına katkı sağlamıştır. Ancak, demir perdenin kalkmasıyla birlikte devlet desteğinin azalması, Polonya grafik sanatının sürdürülebilirliğini olumsuz etkilemiştir. Polonya ekolüne ait birçok afiş, fantastik ve gerçeküstücü temalara sahiptir ve sanatçılar genellikle şiddet ve çarpıcılık gibi konuları eserlerinde işlemişlerdir (Weill, 2007, s.106).



Şekil 5. 57 Janusz Chmielewski, Witold , “Barış İçin ve Yurdun Zenginliği İçin Yeni Bir Dünya İnşa Ediyoruz”, 1950

Polonya'nın Art Nouveau ve Art Deco etkileriyle süslenmiş afişleri, kısa bir dönemde ortaya çıkararak, ülkenin Avrupa modern sanat sahnesinde var olma çabalarına ivme kazandırmıştır. Ekonomik ve siyasi zorluklar içinde varlığını sürdürmeye çalışan

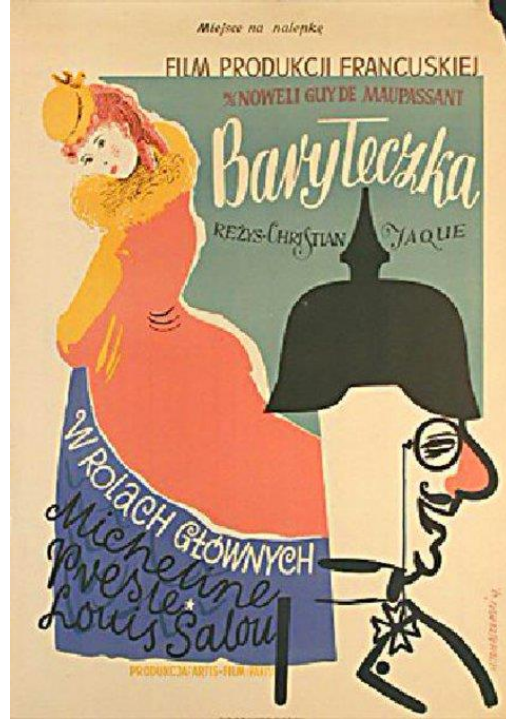
Polonya ulusu, sanatsal açıdan bu tarz arayışlarla uluslararası alanda bir yer edinmeye çalıştı. Ancak, bu dönem, İkinci Dünya Savaşı ve ardından gelen Stalin dönemiyle sona erdi. Tüm bu olumsuzluklara rağmen, bu sanatsal atılımlar, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Stalin'in ölümüne kadar ulaşacak olan Polonya Afiş Ekolünün temellerini sağlamlaştırmıştır. Bu dönemin zorluklarına rağmen, Polonya'nın sanatsal mirası, afiş sanatında yeni bir dönemin başlamasını müjdelemiştir. Weill Grafik Tasarım adlı kitabında Polonyalı grafik tasarımcılar için 'Kültürün hizmetinde bağımsızlar ve militanlar' olarak bahsetmiştir. Minimal bir biçim ile kültürel kodların afişlerde işlendiği bir ekol yaratarak grafik tasarım tarihinde çok önemli bir yer edinmiştir.

5.5.1. Henryk Tomaszewski (1914-2005)

Henryk Tomaszewski Polonyalı bir grafik tasarımcı, tiyatro yönetmeni ve tiyatro afişi sanatçısıdır. Polonya'da ve uluslararası alanda tanınan bir figürdür. Tomaszewski, tiyatro afişleriyle tanınır ve bu alanda önemli başarılar elde etmiştir. Tomaszewski, özellikle Varşova'daki Polonya Tiyatro Müzesinde uzun yıllar boyunca yöneticilik yapmıştır. Ayrıca Varşova Dramatik Tiyatrosunun (Teatr Dramatyczny) kurucularından biridir. Tiyatro afişleriyle tanınan Tomaszewski, soyut ve sembolik unsurları kültürel kodlar ile birlikte kullanarak, dikkat çekici ve etkileyici tasarımlar yapmıştır. Polonya'da tiyatro sanatına yaptığı katkılar ve özgün grafik tasarımıyla Tomaszewski, sanat camiasında önemli bir yere sahiptir. Eserleri, Polonya'nın kültürel mirasında önemli bir yer tutar ve tiyatro afişleri alanında özgün bir tarzın temsilcisi olarak kabul edilir (Gümüştekin, 2012, s.64)

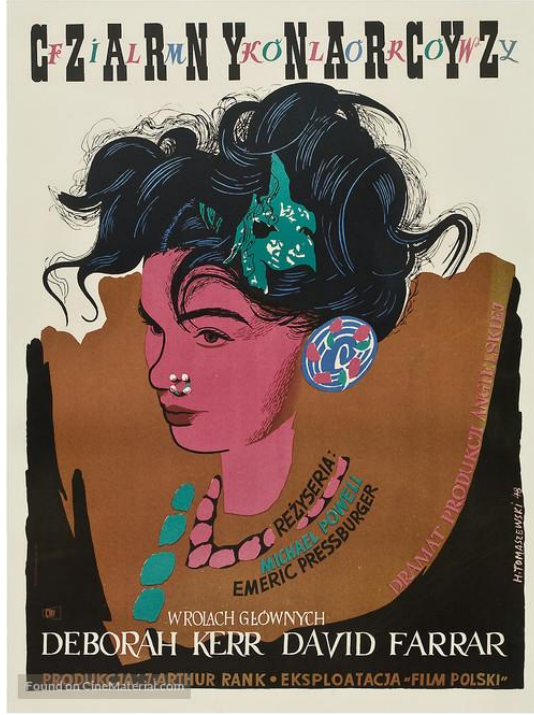
Tomaszewski'nin afişlerinde motifler, Polonya'nın halk kültürüne ait unsurlardır. Bunlar arasında geleneksel kıyafetler, halk dansları, folklorik figürler ve geleneksel el sanatları kompozisyon öğelerini kullanır. Bu öğeler, Polonya'nın kimliğini ve kültürel zenginliğini yansıtmak için kullanır. Polonya'nın tarihi ve sembollerine atıfta bulunulabilir. Örneğin, Polonya bayrağı renkleri olan beyaz ve kırmızı, Polonya'nın ulusal sembolüdür ve afişlerinde sıkça kullanır. Ayrıca, ünlü tarihi figürler veya Polonya'nın tarihi olaylarına atıflar da gözlemlenebilir. Polonya'nın doğal güzellikleri ve mimari yapıları da Tomaszewski'nin afişlerinde yer almaktadır. Örneğin, Polonya'nın dağlık bölgeleri, nehirleri veya ünlü mimari eserleri afişlerde kullanılmaktadır. Bu unsurları Polonya'nın doğal ve kültürel çeşitliliğini vurgulamak için kullandığı söylenebilir. Bazı afişlerde geleneksel Polonya alfabesi veya el yazısı

tarzında yazılar kullanmaktadır. Bu, afişin yerel bir his uyandırmasına yardımcı olmaktadır.



Şekil 5. 58 Henryk Tomaszewski - La Petit Füt (French Film) 1947

Henryk Tomaszewski'nin Fransız Film için tasarladığı bu afiş, geleneksel afiş tasarımı anlayışının sınırlarını aşarak özgün bir tarz sergilemektedir (Şekil 5. 59). Tasarımdaki sıcak ve soğuk renk ilişkileri dengeli bir şekilde kullanmıştır. Afişte, ters yönde duran kadın ve erkek figürleri kullanılmasına rağmen, kadın figürünün bakışlarının erkek figürüne yönelik olması, aralarındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. İki köşede yer alan figürler, kompozisyona dengeli bir estetik katmaktadır. Serbest el yazısı tekniğiyle oluşturulan tipografik karakterler ve lekesel renk kullanımı, afişe uyum ve dinamizm katmaktadır. Renklerin iki figür arasında sürekli bir bağlantı kurması ve özellikle pembe rengin erkek figürünün burun ucunda kullanılması, tasarımda uyum ve dengeyi sağlamaktadır. Erkek figürünün çizgisel ve renksiz kullanımı, kadın figürünün aksine, zıtlık ve uyumun bir arada var olduğunu göstermektedir. Bu afiş, savaş öncesi döneme ait sanatsal etkilerle yapılmıştır ve izleyicinin dikkatini çekmekle kalmayıp, görsel algısının ve bakış açısının da gelişmesine katkı sağlamıştır. Tasarımda kullanılan kadın figürü geleneksel dönem kıyafetleri olan bir kadındır. Adam silüetinde ise geleneksel bir kubbe kullanımı yapılmıştır. Sanatçı, kültürel afişlerde kendi yenilikçi tarzını kullanarak Polonya grafik tasarımına ve izleyici kitlesine büyük katkılar sağlamıştır.



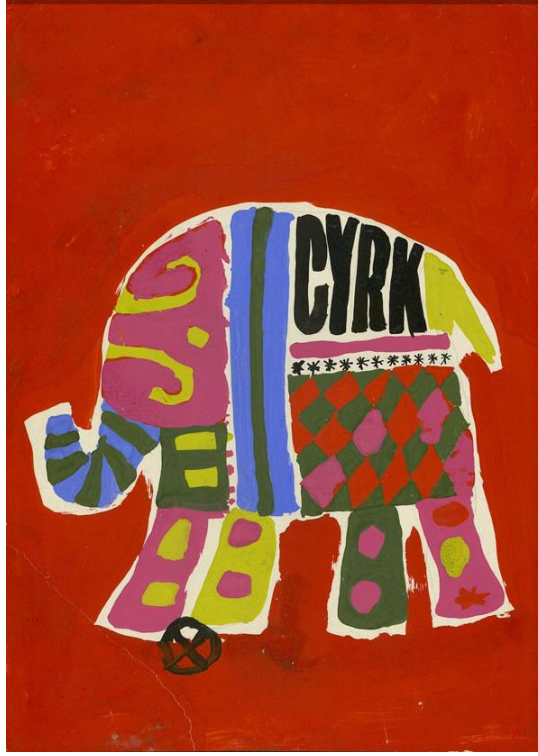
Şekil 5. 61 Henryk Tomaszewski - Kara Nergis (1947) Polonya film afişi

Afişte çeşitli tipografik öğeleri ve bir kadın illüstrasyonunun olduğu bir tasarım yapmıştır. Üst kısımda hareketli bir tipografik yerleşim vardır. Afişin merkezi kısmında bir kadın illüstrasyonu vardır. Kadının yüzü karakteristik olarak Polonya kültürünü tanımlanabilecek bir kadın illüstrasyonu bulunmaktadır. Turkuaz küpeler ve kolye takıyor ve kahverengi kıyafetleri veya teni ile kontrastı bulunan kadın folklorik kodları anımsatmaktadır.

5.5.2. Jan Młodożeniec

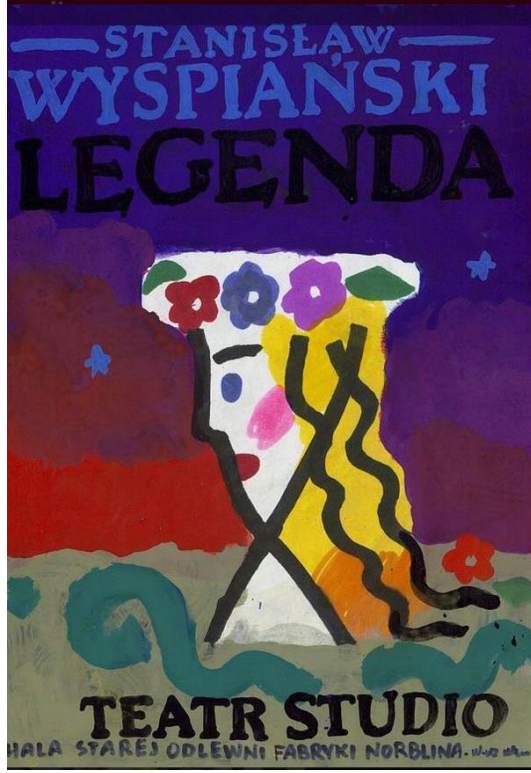
Jan Młodożeniec (1930-2000), Polonyalı bir grafik tasarımcı ve illüstratördür. Sanat kariyeri boyunca, özellikle Polonya ve uluslararası grafik tasarım sahnesinde etkili bir figür olarak kabul edilmiştir. Młodożeniec, Varşova'da doğmuş ve sanat eğitimine Polonya Güzel Sanatlar Akademisi'nde devam etmiştir. Akademik eğitimi boyunca, sanat alanındaki disiplinler arası bir bakış açısı geliştirmiş ve grafik tasarımın temel prensipleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Młodożeniec'in sanatsal ifadesi, çağdaş grafik tasarımın evriminde önemli bir rol oynamıştır. Cesur ve canlı renk kullanımı, minimalist ve etkileyici tasarımı ile tanınan bir sanatçı olmuştur. Çalışmaları genellikle mizahi ve ironik bir bakış açısıyla dolu olup, geniş bir hayal gücünü yansıtmaktadır. Grafik tasarımı, onun için sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda bir sanat formu olarak da değerlidir. Młodożeniec'in eserleri, afişler, kitap kapakları, kartpostallar ve dergi

kapakları gibi çeşitli grafik tasarım ürünleri yer almaktadır. Bu çalışmalarını, Polonya kültürü ve toplumu üzerinde derin bir etki bırakmış ve uluslararası alanda da büyük takdir toplamıştır. Onun özgün tarzı, Polonya'daki modern grafik tasarımın gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur (polishpostergallery.com).



Şekil 5. 62 Jan Młodożeniec, “Cyrk (słoń)”, 1965

Jan Młodożeniec'in “Cyrk (słoń)” afişi, bir sirk etkinliğini tanıtan bir afiştir. Bu afişte, bir filin resmedilmiş olması, sirk dünyasının büyüleyici ve eğlenceli atmosferine işaret etmektedir. Fil, sirklerde sıkça kullanılan ve seyirciler üzerinde etkileyici bir izlenim bırakan bir hayvandır. Dolayısıyla, filin büyüklüğü ve gücü, sirk performanslarının heyecan verici ve etkileyici doğasını vurgulamak için kullanıldığı söylenebilir. Afişin tasarımında kullanılan renkler, şekiller ve diğer grafik öğeler, sirk atmosferini yansıtmak ve izleyicilerin dikkatini çekmek için özenle seçilmiş sirk dekoru ve geleneksel desenlerin grafiksel bir anlatımla yansıtılmasıyla kompoze edilmiştir. Młodożeniec'in karakteristik tarzı olan canlı renkler, basit ve etkileyici tasarımıyla bu afişin dikkat çekici olmasını sağlamış olabilir. Serbest bir tipografik yerleşimi kullanmıştır. Bold bir yazı karakteri ile etkili bir anlatım yapmış ve tasarımda bütünlüğü sağlamıştır.



Şekil 5. 63 Jan Młodożeniec, “Legenda, Stanisław Wyspiański”, 1993

Tasarımcı, kadın karakterin stilizasyonunu tasarımın odak noktasına yerleştirmiştir. Afişin alt ve üst kısmına, ortadan hizalı bir şekilde serifli majüskül yazı karakteriyle tipografik bir yerleşim yapmıştır. Młodożeniec afişinde ortada bulunan kadın silueti karakteristik olarak Polonya kadınının karakteristik özelliklerini vurgular nitelikte bir illüstrasyondur. Şekil 5.64’de görüldüğü üzere geleneksel Polonya kıyafetlerinde aşırı çiçek kullanımı vardır. Özellikle taç olarak kullanılan çiçek metaforu bu afişte de en dikkat çeken detaylardandır. Sanatçı, kendi tarzıyla Polonyalı bir kadını tasvir ederken, sarışın ve mavi gözlü bir motif seçmiştir.



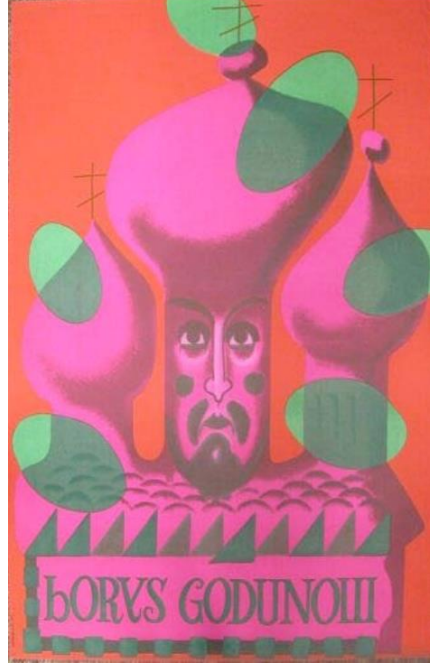
Şekil 5.64 Geleneksel Polonya Kadını Folklorik Kıyafetlerinin Tasvir Edildiği Resim

5.5.3. Josef Mroszczak

Josef Mroszczak, Polonyalı bir ressamdı. 1925 yılında doğan Mroszczak, Polonya'nın Lodz şehrinde dünyaya geldi ve 2017 yılında vefat etti. Sanat kariyeri boyunca genellikle soyut dışavurumcu bir tarzı benimsemiş ve bu tarzda birçok eser üretmiştir. Mroszczak'ın sanatı, renklerin ve formların enerjisini ve hareketini vurgulayan canlı ve dinamik kompozisyonlarıyla tanınır. Soyut dışavurumculuğun temel ilkelerini takip ederek, duygusal ifade ve kişisel yaratıcılığı ön planda tutmuştur. Eserlerinde genellikle organik formlar, soyut desenler ve dinamik renk paletleri kullanmıştır.

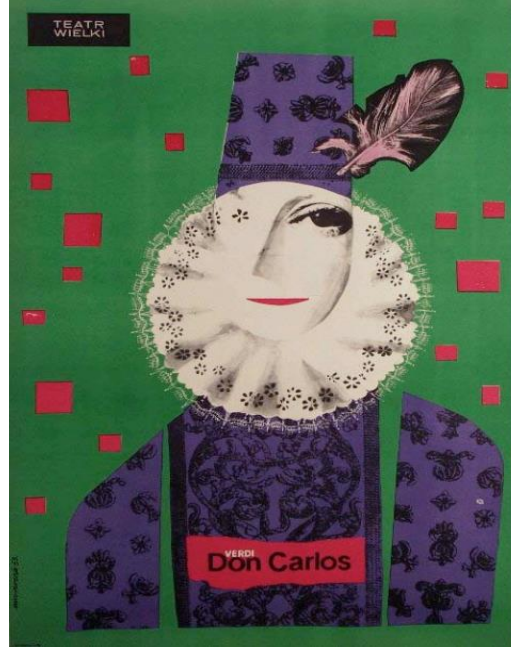
Sanatçı, Polonya'da ve uluslararası alanda birçok sergiye katılmış ve eserleri geniş bir izleyici kitlesi tarafından takdir edilmiştir. Mroszczak'ın sanatı, soyut sanatın ve dışavurumculuğun Polonya'daki önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir (culture.pl, 2024).

Polonya Afiş Ekolü'nün önde gelen isimleri, Polonya'nın zengin resimsel geleneğini kendi kişisel yaklaşımlarıyla başarıyla sentezlemişlerdir. Josef Mroszczak gibi sanatçılar, eserlerinde resimsel mirası önemli bir kaynak olarak kullanmışlardır. Mroszczak'ın eserlerinde geniş bir renk paleti ve çarpıcı fırça darbeleri dikkat çeker. Cesur renk düzenlemeleri ve ustaca çizgilerle barok tarzda tasarlanmış figürler, onun eserlerinde belirgin özelliklerdir. Sanatçı, eserlerinin öznelere anıtsal bir nitelik kazandırarak onları adeta birer heykel gibi işlemiştir. Geometrik renk düzlemleri, Mroszczak'ın dönemindeki kübizme olan ilgisini yansıtırken, eserlerindeki bu özellikler, onun sanatsal arayışlarının bir ifadesidir.



Şekil 5.65 Josef, “Boris Godunov” opera afişi, 1959

Afiş, koyu renkli bir yüz ve büyük, stilize bir taç içerir. Yüz, mor ve yeşil tonlarındaki geometrik şekillerle çevrilidir. Afişin arka planı parlak kırmızıdır ve alt kısmında “BORIS GODUNOV” yazısı serifli serbest stilde yazılmış ismi bulunmaktadır. Afişte, parlak kırmızı bir arka plan kullanılmıştır. Merkezde, bir taç veya kubbeleri temsil eden mor ve yeşil tonlarda geometrik şekillerle çevrili stilize bir yüz belirgin bir şekilde yer almaktadır. Yüz, koyu hatlarla abartılı özelliklere sahiptir ve ciddi bir ifadeyle tasvir edilmiştir. Baş ve taç bölgesinin etrafına dağılmış yıldız benzeri semboller vardır. Afişte geleneksel tasarım kodları kullanımı mevcuttur.



Şekil 5.66 Josef, “Don Carlos” opera afişi, 1963

Afiş, “Don Carlos” için renkli ve soyut bir tasarımın yapıldığı bir tasarım. Farklı dokular ve görüntüler kolaj tekniği kullanılarak yapılmış. Afişin arka planı parlak yeşil renkte ve etrafa dağılmış kırmızı kareler içermektedir. Merkezde, farklı unsurlardan oluşan soyut bir figür bulunuyor. Figürün yüzü minimal özelliklere sahip - sadece bir göz ve dudaklar görünüyor. Büyük, beyaz dantel bir yaka yüzün etrafını sarmış bu dantel tasarımda yerel bir görünüm vermektedir. Figür, siyah tüy ile süslenmiş mor bir şapka takıyor. Vücudu ve şapkası farklı tonlarda mor renkte ve çiçek desenleriyle kaplı dokulardan oluşuyor. Tasarımda bulunan çiçek desenleri Polonyanın geleneksel kodlarına atıfta bulunuyor. Figürün vücudu üzerinde beyaz yazıyla “VERDI Don Carlos” yazan kırmızı bir etiket bulunuyor. Mroczak’ın opera afişleri, fotoğraf kareleri, yırtılmış kâğıt parçaları, ipek ve danteller gibi farklı malzemelerin bir kombinasyonundan oluşur. Bu materyaller, resmin kendine özgü malzemeleriyle birleştirilerek, eserlerine benzersiz bir dokunsallık ve derinlik kazandırır. Mroczak’ın yaratıcı yaklaşımı, sanat ve el sanatları arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, görsel bir zenginlik ve estetik çeşitlilik yaratır. Bu şekilde, Mroczak, Polonya Afiş Ekolü’nün önemli bir temsilcisi olarak, kendi döneminde ve sonrasında sanat dünyasında iz bırakmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Afiş tasarımı ticari bir kaygı güdülen bir grafik tasarım ürünüdür. Bu çalışmada böyle bir ürünü yaparken sanatçılar ne kadar yerel olabiliyorlar. Yerel bir dil mümkün mü? Soruları ile çalışmaya başlandı. Bunu yaparken seçilen ülkeler kültürel motifleri olan ülkelerden seçilmiştir. Örneklem olarak Japonya, Türkiye, Polonya ve İran afiş sanatı kullanılmıştır. Japonya ve İran'dan 5, Polonya'dan ve Türkiye'den 3 sanatçı incelenmiştir. Tasarımcıların yerellik ile ilgili söylemleri bulunmuş konuya bakış açıları irdelenmiştir.

Evrensellik ve yerellik düşüncesinin sözcük tanımlarına yer verilmiştir. Bu sözcük tanımıyla birlikte zaman içerisinde çeşitli alanlarda nasıl tanım kazandığına değinilmiştir. Görülmüştür ki evrensellik hukuki, kültürel, felsefi ve daha diğer pek çok alanlarda anlam kazanmış bir kavramdır. Yerellik ise kendi anlamını evrensellik ile kurduğu ilişki ile kazanmıştır. Yerelliğin görsel ve sözlü kültürle çok daha ilişkili olduğu görülmüştür. Sonraki bölümde grafik tasarımda evrensel ve yerel dil bölümünde evrenselliğin formalist estetikle karşılandığı görülmüştür. Bu açıdan modern sanat akımları açısından grafik tasarım bölümüne girilmiştir. Bu kısımlar da formalist estetiği önemseyen geleneksel sanat ve grafik dilde ki kültürel sembolleri, süslemeleri arındıran ve saflaştıran bir ekol olan Bauhaus'a özellikle değinilmiştir. Özellikle Bauhaus evrensel tasarımın sembolü olarak bu tezde yer almıştır. Bauhaus okulunda eser, sanatçı görüşleri ve çeşitli grafik tasarım ürünleri incelenmiştir. Bu tasarım ürünlerin de günümüzde hala kullanılan grafik dilin Bauhaus tarafından geliştirildiği ve olgunlaştırıldığı gösterilmiştir. Postmodern grafik tasarıma yer verilmiştir. Postmodern grafik tasarıma yer verilmesinin nedeni postmodern tartışmalarının postmodernizm ile ilgili tanımlamaları içerisinde yerelliği de görmektir. Özellikle postmodernizmin modernizme olan eleştirel bakış açısı olarak yerelliğinde evrensellik karşısına çıkabileceği düşüncesini uyandırmış düşünce ve kavramdır. Bu yüzden de postmodern grafik tasarım modern grafik tasarımın saflaştırmasına göre heterojen bir dil olmasıyla bu tezde yerini almıştır. Yani yerel grafik dilin görünümünü postmodern grafik dilde ve kültürde bulabileceği tespit edilmiştir.

Araştırmanın başındaki modern-postmodern paradigma içinde modernizmin evrensellik ve küresellik hareketlerinde yerel olanın kendisini agresif eleştirel gösterdiğini varsayılmıştır. Ancak süreç içerisinde gözlemlendiği üzere seçilmiş olan örnekler

kadarıyla küresel grafik tasarım diline sentezlenmiş bir tasarım dili olarak ortaya çıkmıştır. Yerellik küresel tasarım diline yedirilen bir tasarım unsurudur. Örneğin Tadanari Yoko'nun pop-art ve psikedelik tarzıyla kendi kültürel unsurlarını sentezlediği veya Reza Abedini'nin modern tipografik anlatımla kendi kaligrafi kültürünü entegre ettiği örnekler, afiş tasarımında etkili birer paradigma sunmaktadır. Ayrıca, tasarımcıların yerel temaları evrensel bir anlatımla ele aldıkları gözlemlenmektedir. Türkiye'den afiş sanatında, sanatçıların öğrendikleri tasarım dili içerisinde yerel motifleri kullanma gerekliliği öne çıkmaktadır. Örneğin, İhap Hulusi'nin Aygaz afişi gibi yerel motiflerin tasarıma entegrasyonu bu durumu somut bir şekilde gözler önüne sermektedir. Ülkeler ele alındığında varılan sonuçlar şunlardır. Japonya'da sentezleyici bir yapı vardır. Afişler incelendiğinde de batı tarzı pop art renk kullanımı ile kendi geleneksel renk geçişlerini afişlerinde birlikte kullanılmıştır. Bu durum da bilinçli bir tavır söz konusudur. Tasarımcılar kendi yerellerini özellikle ortaya çıkarmak gibi bir güdülerini olmadığı görüşmüştür. Örneğin İhap Hulusi'nin kullandığı tasarım öğelerini sadece estetik öğe olarak kullanım mevcuttur. Türkiye'de yerel formların kullanımı sadece bir form ve plastik olarak kullanılmıştır. Tasarımcılar kendi kültürlerinde ki motifleri veya kültürel unsurları tasarımlarında kullanmak yerine geniş alanda yerel olanı afişlerinde kullanmışlardır. Bunun nedeni gerekliliktir. Sentez olarak küresel tasarım dili ile yerel olanı sentezlemesi mevcuttur. Araştırma yerel tasarım dilinin agresif küresel tasarım diline karşın sadece yerel tasarım dilinin kullanımına rastlanmamıştır. Araştırılan eserlere bakıldığında kendi yerel sanat akımı yaratabilecek kadar iddialı olarak adlandırılabilir olan ülkenin Polonya olduğu söylenebilir. Afiş sanatında bir ekol olarak değerlendirilebilecek olan Polonya birçok ülkeye ilham kaynağı olmuştur. Kendi grafik dilini oluşturma çabasında olan bu ülkeler mutlak bir etkileşime maruz kalmıştır. Salt bir yerellik yerine etkileşim içinde olan bir grafiksel yorumlama vardır. Bu durumun kaynağının Bauhaus temel sanat eğitimi kuralları olduğu söylenmelidir. Grafik tasarım tarihinde yerellik kullanımında saf yerelliğe rastlanmamıştır bunun yerine tasarımlarda evrensel tasarım dili ile senteze gidilmiştir.

Yerellik bu çalışma da küresellik, yerellik ve bu konulara getirilen eleştiri olarak ele alınmıştır. Başka bir bakış açısı ile yerellik kültürü kendi alt kültürü olarak melezlik, deneysellik ile ele alarak başka sonuçlara da varılabilir. Bu açıdan da başka bir öneri olarak sunulabilir.

KAYNAKLAR

- Aktel, .A. (2001). Küreselleşme süreci ve etki alanları. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 6(2), 13-202.
- Aktuğlu, İ., & Eğinli, A. (2010). Küresel reklam stratejilerinin belirlenmesinde kültürel farklılıkların önemi. *Selçuk İletişim*, 6(3), 167-183.
- Altun, F. (2000). Modernleşme kuramı ve gelişme sorunu. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, (8), 123-186.
- Ambrosse, G. & Harris, P. (2010). *Görsel grafik tasarım sözlüğü*. (Çev: B. Barhana). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Aşkaroğlu, V. (2022). *Postmodernizm*. Ankara: Palme Yayınları
- Atan, U. (2013). Grafik illüstrasyon olarak minyatür. *Akdeniz Sanat*, 6(11).
- Avcı, C. (2020). Medyada kültürel mekân tasarımı, üç örnek:”kurtlar vadisi”,”süper baba”,”ekmek teknesi”. *Journal of World of Turks/Zeitschrift für die Welt der Türken*, 12(1).
- Avcı, S. (2014). Bilimsel renk bilgisinin resim sanatındaki yansımaları. *Yedi*, (11), 53-67.
- Ayaydın, A. (2012). Evrensel dil ve semboller dünyası: görsel sanatlar. *Fine Arts*, 7(3), 258-268.
- Azılıoğlu, K., & Yılmaz, M. (2021). Toplumsal ve kültürel değişimlerin sanat eğitimine yansımaları. *Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 443-461.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır? Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5(2), 368-388.
- Baranseli, E. S. (2009). *Gelişen iletişim teknolojileri ile grafik anlatım dili ve grafik tasarımın yeni uzantıları*. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Bayar, F. (2008). Küreselleşme kavramı ve küreselleşme sürecinde Türkiye. *Uluslararası Ekonomik Sorunlar Dergisi*, 32(4), 25-34.
- Becer, E. (2007). *Modern sanat ve yeni tipografi*. (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Becer, E. (2013). *İletişim ve grafik tasarım*. (9. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş grafik tasarımın gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.

- Bektaş, D. (2011). *Bir Usta Bir Dünya: Mengü Ertel*, Yapı Kredi Kültür Merkezi, 4 Mart – 23 Nisan 2011 (Şekil 5.93)
- Beşiroğlu, E. (2005). Yerellik kavramı ve müzeler.
- Bilici, E. (2021). Görsel sanatlardaki imgeleri anlama yolunda eleştirel bir bildiri: görme biçimleri. *Medya ve Kültür*, 1 (1), 116-120
- Borja De Mozota, Birigitte (2005): *Tasarım yönetimi*, (Çev.: S.Kaçamak), İstanbul: Media Cat Kitapları,
- Buçukoğlu, S. M. (2020). Bauhaus tasarım okulu ve iki kadın grafik tasarımcı: Irmgard Sörensen-Popitz ve Ivana Tomljenovic-Meller. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (11), 69-78.
- Bulat, M. (2007). Form ve kompozisyon. *Sanat Dergisi*, (12), 73-78.
- Bulat, S., Bulat, M., & Aydın, B. (2014). Bauhause tasarım okulu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 105-120.
- Bunulday, S. (2021). Bauhaus' ta eğitim: el sanatlarından endüstriyel üretime, bireyselden kolektif yaratıma. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 1(23), 492-505.
- Burunsuz, M. (2020). Postmodern sanatta eser ve kavram bileşenleri üzerine bir değerlendirme. *Yıldız Journal of Art and Design*, 7 (2), 100-120.
- Çınar, E. B. *Yerellik ve evrensellik bağlamında Asghar Farhadi sineması: Bir ayrılık ve Satıcı filmlerinin incelenmesi* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Çitci, E. (2009). *Görsel kültür elemanı olarak 20. yy'da afişin toplumsal süreçlere etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Çüçen, A. K. (2005). *Kültür, uygarlık, evrensellik ve çok-kültürlülük*. Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Çüçen, AK (2005). Kültür, Uygarlık, Evrensellik ve Çok-Kültürlülük. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* , 4 , 111-115.
- Deneçli, C. (2013). Küresel Markalar, Yerellik ve Kültürel Göstergeler. *Türk Çevrimiçi Tasarım Sanatı ve İletişim Dergisi* , 3 (1), 1-11.
- Doğan, Ö. E. (2019). *Grafik tasarımda evrensellik ve erişilebilirlik (Küçük Prens kitabı için evrensel tasarım uygulama örneği)* (Master's thesis, Güzel Sanatlar Enstitüsü).

- Doğan, Ö., (2015). Evrensellik Mitosu. Notos Kitap Yayıncılık Eğitim Danışmanlık ve Sanal Hizmetler Tic. Ltd. Şti..
- Duygu, E. (2011). *Polonya afiş ekolünün kişisellik bağlamında incelenmesi* (Master's thesis, Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Erdoğan, Ş. B. (2021). Görsel kültürün küresel kültüre dönüşmesinde kitle iletişim araçlarının rolü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(3), 989-1006.
- Ergenoğlu, Aslı S. (2013). Mimarlıktav kapsayıcılık: 'herkes için tasarım', www.ek.yildiz.edu.tr/sayac/26, Erişim Tarihi: 21.04.2017.
- Gariper, Cafer. (2005). "Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerinde Bir İnceleme". *İlmi Araştırmalar*. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi. Sayı 20, 2005, 89-120
- Gedik, M. B. (2017). *Grafik tasarımda illüstrasyonun afiş tasarımı üzerinden incelenmesi* (Order No. 28635346). Doctoral dissertation, Anadolu University, Eskişehir.
- Gümüştekin, N. (2012). İki polonyalı grafik tasarımcı-henryk tomaszewski ve franciszek starowieyski-örneğinde II. Dünya savaşı sonrası tiyatro afişleri. *Sanat Dergisi*, (21), 63-74.
- Gümüştekin, N. (2012). İki Polonyalı Grafik Tasarımcı-Henryk Tomaszewski ve Fransiszek Strowieyski-Örneğinde II. Dünya Savaşı Sonrası Tiyatro Afişleri. *Sanat Dergisi* , (21), 63-74.
- Harvey, D. ve Williams, R. (1995). Militan tikelcilik ve küresel hırs: Raymond Williams'ın çalışmalarında yer, mekân ve çevrenin kavramsal politikaları. *Sosyal Metin* , (42), 69-98.
- İlter, T. (2006). Modernizm, postmodernizm, postkolonyalizm: Ben-öteki ilişkileri ve etnosantrizm. *Küresel İletişim Dergisi*, 1(1), 2.
- İpşişoğlu, N., & İpşişoğlu, M. (1978). *Sanatta devrim*. İstanbul: Ada Yayınları.
- İşgilip, A. İ. (2014). *Pablo Picasso ve George Braque'in kübist dönem eserlerinde form-ışık ilişkisi* (Master's thesis, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Jenks, C. (Ed.). (1995). *Visual Culture*. Taylor & Francis.
- Kanmaz, E. (2015). Bir eğitim kurumu olarak bauhaus'un günümüz görsel tasarım eğitimine getirileri. *Journal of Educational Science*, 3(4), 117-136.
- Kaptan, Y. (2015). Küresellik ve yerellik arasında reklam adaptasyonları: Snickers Örneği. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 2(2), 13-33.

- Kara, İ. M. (2009). *Türkiye ve uluslararası bauhaus sanat ve tasarım fakültelerinde grafik eğitimi program içerikleri ve işleyişler* (Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).
- Karadoğan, H. (2020). Sanatın Geleceği ve Geleceğin Sanatı. *Akademik Sanat* , 5 (11), 85-100.
- Karagöl, R., & Aksoy, Ş. (2020). Grafik tasarım eğitiminin çağın gereklerine uygunluğuna ilişkin öğretim elemanlarının görüşleri. *Journal of Arts*, 3(2), 67-84.
- Karakaş, E. (2006). Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü 1932-1980 dönemi linol baskiresim çalışmaları ve Nevzat Akoral. *Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.
- Karşlı, Ö. (2023). Yerellik Kavramını Tartışmak: İçerik, Sorunlar ve Öneri. *Felsefe Dünyası* , (77-Ek), 74-102.
- Kaya, F. (2018). Reklam ve pazarlama stratejileri: bir reklamda olması gerekenler. *Mecmua*, (5), 99-111.
- Kaypak, Ş. (2013). Modernizmden postmodernizme giderek kentleşme. *Global Journal of Economics and Business Studies*, 2 (4), 80-95.
- Kesgin, R. (2021).Yazı okunabilirliğine etki eden faktörlerin incelenmesi. *Akademik Sanat*, (13), 79-93.
- Ketenci, T. (2008). Kant Etiğinde Duyguculuğun Eleştirisi. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (5), 35-55.
- Kılıç, S. (2015). *Japon baskiresim sanatına Genel bakış Ve Soyut eğilimler* (Doctoral dissertation, Anadolu University (Turkey)).
- Kirişcan, B. (2021). Mecra mesaj mı? Logo tasarımlarında tipografik tek dillilik üzerine bir araştırma. *Art-e Sanat Dergisi*, 14(27), 1-27.
- Koca, SK (2010). Genel Hatlar İle Kültür ve Sembol İlişkisi.
- Kocadaş, B. (2005). Kültür ve medya. *Bilig*, (34), 1-13.
- Konaklıoğlu, E, & Kaleözü, S. (2023). Turizm Sektöründeki Kadın Girişimcilerin Motivasyon Faktörleri ve Kişilik Özelliklerine İlişkin Nitel Bir Araştırma. *İşletme Araştırmaları Dergisi*, 15(1), 274-285.
- Korkmaz, M., & Osmanoğlu, C. (2019). Küreselleşmenin birey ve toplum hayatına etkileri ve din eğitimi. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(1), 951-967.

- Köksal, F.N., & Alu, E. Ç. (2022). Gelenekselden dijitalle evrilen bir medya olarak afiş. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 12 (3), 666-681.
- Kuru, A. (2016). Bilgi üretim formu olarak sanat ve pedagojik projeler. *Yedi*, (15), 1-10.
- Küçük, B. & Kahyaoglu, İ. (2013). Yerellik öğeleri içinde küreselleşen yönetmen: Ferzan Özpetek. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 3 (2), .
- Landa, R. (2006). *Graphic design solutions*. (3. Baskı). Clifton Park, Ny: Thomson Delmar Learning.
- Lupton, E. (1996) *Mixing messages*. New York: Cooper-Hewitt.
- Mansuroğlu, A. (2022). Dadaizm'den Sürrealizm'e: Aykırı Bir Görüşü Üretime Dönüştüren Sürrealizm Akımının İncelenmesi. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3 (5), 78-92.
- Mazlum, H. (2017). Modernizm sürecinde yeni tipografi'nin doğuşu ve Jan Tschichold. *Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 226-247.
- Mooij, M. (2004). *Consumer Behaviour and Culture: Consequences For Global Marketing and Advertising*. Sage Publications: California.
- Mutioğlu, H. (2012). Küreselleşme: kültürel boyutlu evrenselcilik mi yerellik mi? *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1 (1), 605-613.
- Mutlu, E. R. (2012). İhap Hulusi Görey'in Cumhuriyet Dönemi afişlerinin göstergebilimsel açıdan incelenmesi. *Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 13(23), 115-132.
- Oduncu, S. Tasarım aktivizmi bağlamında konu odaklı tasarımcının dijital platformlarının incelenmesi. *Yedi*, (26), 91-107.
- Oeser, E. (2012). Bilimsel evrenselcilik. *Felsefe Arkivi*, (25).
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum bilimlerinde kültür kavramı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28(2).
- Özcan, A. (2016). Yeni iletişim teknolojileri, yerel gazetecilik ve yerellik algısı. *Marmara İletişim Dergisi*, (26), 17-36.
- Özdemir, H. (2019). *1945-1989 yılları arasında tarihsel gelişimi ve tasarım özellikleri bağlamında Polonya afişleri* (Master's Thesis, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi).

- Özdemir, İ. (2011). Kültürlerarası iletişimin önemi. *Folklor/Edebiyat*, 17(66), 29-38.
- Özel, N. (2018). Wolfgang Weingart'ın tipografi anlayışında yapıbozumculuk. *Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi*, 1(1), 62-75.
- Özkirişçi, İ. H. (2016). Tiyatro afişlerinin grafik tasarımında görsel algı açısından incelenmesi ve hareketli afiş uygulamaları (Yüksek Lisans tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Özlem, D. (2015). *Evensellik Mitozu*. Notos Kitap Yayıncılık.
- Resnick, E. (2003). *Design for communication: Conceptual graphic design basics*. Hoboken, N. J. : Wiley.
- Ryff, C. D., & Singer, B. (2008) Kendini Tanı ve Neysen O Ol: Psikolojik İyiliğe Eudaimonik Bir Yaklaşım. *Mutluluk Çalışmaları Dergisi*, 9, 13-39.
- Rzayeva, S. (2020). Küreselleşmenin kültürel akışları ve somut olmayan kültürel miras üzerindeki etkiler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(29), 33-52.
- Saraç, H. (2019). Bir milletin kültürel belleğinin şifreleri: Kod kültürleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 157-169.
- Sarı, E. (2018). Sanat olgusunun tarihsel süreçte değişen tanımı, işlevi ve değeri üzerine. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 32(45), 131-151.
- Sarıkavak, N. (2018). Gutenberg tipografisinden çağdaş iletişim tasarımına. *Konya Sanat*, (1), 8-27.
- Sarıkavak, N. K. (2004). *Çağdaş tipografinin temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Sarmiento, C., & Campos, R. (2014). *Popular and Visual Culture* (Vol. 1). (Clara Sarmiento, Ed.) London: Cambridge Scholars Publishing.
- Schwartz, SH (1992). Değerlerin İçeriğinde Ve Yapısında Evrenseller: 20 Ülkede Teorik İlerlemeler ve Ampirik Testler. *Deneyisel Sosyal Psikolojideki İlerlemeler* (Cilt 25, S. 1-65). Akademik Basın.
- Sever, S. (2020). 15. Yüzyıl osmanlı dönemi minyatür sanatı üzerine bir değerlendirme. *Sanat Dergisi*, (35), 153-166.
- Sezer, A. (2020). Kandinsky'nin doğaçlamaları. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (48), 470-485.

- Sezer, C. (2009). Kübizm’de yüzeyin çizgisel düzenlemesi. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1), 289-304.
- Soner, T.  . (2007). *End strile me sürecinde tasarım ve William Morris* (Master’s thesis, Akdeniz Üniversitesi).
- Soysal, M. E. (2012). Tarih biliminin sosyal bilimlerle ilişkisi ve önemi üzerine genel bir bakış. *Atatürk Dergisi*, 1(1), 343-404.
- Sönmez, G. (2021). Bauhaus tipografisinin dünya ve Türkiye ekseninde grafik tasarıma etkisi. *Akademik Sanat*, (12), 1-11.
- ŐimŐek, S. (2014). Emperyalizmin küreselleşme boyutunda modernleşme sürecine etkileri ve kitle iletişim araçlarının emperyalist düşünceler ve imajların yayılıŐ sürecindeki fonksiyonları. *Selçuk İletişim*, 2(4), 76-83.
- Talas M., & Kaya Y. (2007). Küreselleşmenin kültürel sonuçları. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (22), 149-162.
- Tandoğan, O. (2017). Evrensel Tasarım Kavramı: Kentsel Peyzaj İle İlgili  rnekler. *Artium*, 5(2), 51-66.
- Tansuğ, S. (1995). *Resim sanatının tarihi*, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tekel, İ. (2009). *Gündelik yaşam, yaşam kalitesi ve yerellik yazıları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tekeli, İ. (2002). AçılıŐ KonuŐması. *İçinde Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, STK’lar Yerelleşme ve Yerel Yönetimler*, 5-28.
- Toomajnia, J. ve Tokgöz, ZK (2023). Sanatta Ulusal Kimlik ArayıŐlarında “Klasik Kavramı”: Andr  Lhote, Nurullah Berk, Jalil Ziapour. *Art-Sanat Dergisi*, (19), 517-546.
- Turancı, E. (2021). Dijital teknolojilerin reklamcılık sektörü üzerine etkileri: N. Barış Yay ile söyleŐi. *Yeni Medya*, 1(11), 132-137.
- Turgut, E. (2000): “*Fuarlarda grafik tasarım sorunları üzerine*”, her yönüyle pazarlama iletişimi. Ankara: Media Cat Kitapları.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe sözlük*. (İ. Parlatır, Ed.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

- Uca, O. (2017). Modernlikler, modern sanat ve sanatseverlik. *Tykhē Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 20-31.
- Uçar T.F.(ed.), (2011). *Görsel kültür*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Uzuner, N. & Şahin, C. (2019). Post empresyonist dönem Henri De Toulouse-Lautrec ve çağdaş kültürel yeşillik tasarımına etkileri. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1 (2), 260-271.
- Ülger, K. (2016). *Postmodernizm ve afiş tasarımına etkileri*. III. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri, 8-10 Nisan 2016/ Sivas
- Ülger, K. (2021). Kurumsal kimlik oluşturmada grafik tasarımın rolü ve önemi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (27), 449-471.
- Ünal, E. (2016). *Türk grafik tasarımında Mesut Manioğlu*. (Yüksek Lisans tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Varol, E., & Varol, M. Ç. (2019). Kavram ve kuramlarıyla Marshall McLuhan'a bakış: Günümüzün egemen medya araçlarında bir değerlendirme. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (1), 137-158.
- Weill, A. ve Türkay, O. (2007). *Grafik tasarımı*. Yapı Kredi.
- Weill, A., & Türkay, O. (2007). *Grafik tasarım*. Yapı Kredi.
- Yalur, E. (2020). Modern grafik tasarımda fovizmin etkisi. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademisi Dergisi*, (3), 213-230.
- Yeşilorman, M. (2014). Küreselleşme sürecinde ulusal kültürler ve Türkiye. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1).
- Yeşilorman, M., & Firdevs, K. (2014). Bilgi toplumunun teknolojik temelleri üzerine eleştirel bir bakış. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(1), 117-133.
- Yıldız, M., & Keş, Y. (2016). Grafik Tasarımda Yeni Nesil Font Tasarımı. *Art-E Sanat Dergisi*, 8(16), 331-349.
- Yılmaz, E., & Küçükşahin, E. (2017). Fikret Otyam'ın resimlerinde halk sanatının etkisi: yerellik ve evrensellik bağlamında bir değerlendirme. *Art-e Sanat Dergisi*, 10(19), 160-186.

Yılmaz, M. & Benek, M. S. (2019). Grafik tasarım alanında postmodern dönemle değişen tasarımda içerik yaklaşımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24), 385-399.

Yücel, Ş. (2018). Tasarım ilkeleri açısından bir yörük halısının analizi. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 87-106.

İNTERNET KAYNAKLARI

Yerel Desenli Giyinmiş Kadın Erişim Tarihi 01 Şubat 2024 :

https://www.aksehir.bel.tr/galeri/aksehir_kulturu_ve_gelenekleri/aksehir_halk_oyunlari_ve_turkuleri/aksehir_halk_oyunlari_003/

(Edirnekâri / Edirne) Erişim Tarihi 29 Ocak 2024:

<https://www.bzbouz.bio/2023/04/el-sanatlar-gosterilerinde-ikinci-bir.html>

Divanı Anlatan Osmanlı Minyatürü 01 Ocak 2024:

https://www.researchgate.net/figure/William-Morris-Book-illustration-of-one-of-Kelmescot-Presss-editions-c-1891_fig18_319180119

https://www.bisav.org.tr/en/TAM/YuvarlakMasa/Detay/2/bir_kitap_bir_yazar/1518/scholars_and_sultans_in_the_early_modern_ottoman_empire

Hindistan Duvar Resmi 01 Şubat 2024 :

<https://www.alamy.com/stock-photo/traditional-haveli.html?sortBy=relevant>

Tango Erişim Tarihi 20 Ocak 2024:

<https://www.rehberogretmen.biz/dans-ve-dans-turleri.htm>

Harmandalı Erişim Tarihi 12 Aralık 2023:

<https://www.karamandauyanis.com/ucretsiz-zeybek-kursu/35632/>

Karadeniz Yöresel Kıyafetleri Erişim Tarihi 12 Aralık 2023:

<https://evveltrabzon.com/yoeresel-kiyafetler/99-kesan-askili-elbise.html>

Pablo PİCASSO Guernica Reina Sofia Müzesi, Madrid /1937 Erişim Tarihi 12 Aralık 2023:

<https://sanatkaravani.store/guernica-hikayesi-ve-anlami/>

Herbert Bayer, Bauhaus Sergisi İçin Tasarlanan Afiş Tasarımı, 1923 Erişim Tarihi 12 Kasım 2023:

<https://www.behance.net/gallery/67020851/Herbert-Bayer-Bauhaus-Poster>

William Morris, Arts And Crafts İlkeleriyle Yapılmış Kitap Giriş Sayfası Erişim Tarihi 10 Ocak 2023 :

https://www.researchgate.net/figure/William-Morris-Book-illustration-of-one-of-Kelmscott-Press-editions-c-1891_fig18_319180119

Filippo Tommaso Marinetti, Fütürist Afiş Tasarımı Erişim Tarihi 10 Ocak 2023 :

<https://www.toa.st/blogs/magazine/la-cucina-futurista>

Henri de Toulouse-Lautrec, Divan Japonais, 1892/1893 Erişim Tarihi 10 Ocak 2024 :

<https://metmuseum.org/art/collection/search/334197>

Theophile Steinlen, ChatNoir, 1896 1893 Erişim Tarihi 10 Ocak 2024 :

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Th%C3%A9ophile-Alexandre-Steinlen/166099/Chat-Noir-Cabaret-turunun-reklam%C4%B1n%C4%B1-yapan-afi%C5%9F%2C-1896.html>

Jules Cheret, Saxoleine, Petrol De Sureté Erişim Tarihi 10 Ocak 2024:

<https://www.galerie123.com/en/original-vintage-poster/42655/saxoleine-petrole-de-surete-en-bidons-plombes-de-5-litres/>

Filippo Tommaso Marinetti, “Zang Tumb Tumb” adlı roman için tipografik kapak tasarımı, 1914 Erişim Tarihi 10 Ocak 2024:

<https://markut.net/sayi-7/futurizm-akimi/>

Raoul Hausmann - ABCD (1920) Erişim Tarihi 10 Ocak 2024:

<https://beautyovertime.blogspot.com/2011/05/abcd-by-raoul-hausmann.html>

Tristan Tzara - Dada Bülteni, 1920 Erişim Tarihi 10 Ocak 2024:

<https://onedio.com/haber/mantiga-ve-entelektuel-katiliga-isyani-eden-dada-akimi-na-ait-sanat-eserleri-537985>

El Lissitzky, Beyazları Kırmızı Takozla Yendi 1919, Erişim Tarihi 30 Ocak 2024:

<https://www.meisterdrucke.com.tr/sanatci/Eliezer-Markowich-Lissitzky.html>

Alexander Rodchenko, Leningrad Devlet Yayınevi İçin Yaptığı Poster, 1924, Erişim Tarihi 30 Ocak 2024:

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:1924_Poster_by_Alexander_Rodchenko,_showing_Lilya_Brik_saying_in_Russian_Books_\(Please\)_in_all_branches_of_knowledge.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:1924_Poster_by_Alexander_Rodchenko,_showing_Lilya_Brik_saying_in_Russian_Books_(Please)_in_all_branches_of_knowledge.jpg)

Alexander Rodchenko, Güzel Sanatlar Ansiklopedisi, 1923, Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XXMQB&titlepainting=Watches&artistname=Alexander%20Rodchenko>

Bauhaus Sanat Okulu Almanya, Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>

. Herbert Bayer Universal Font, Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

<https://encyclopedia.design/2023/01/10/herbert-bayer-universal-typeface/>

László Moholy-Nagy, Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

<https://tr.pinterest.com/pin/know-your-design-history-the-bauhaus-movement-designer-blog--373658100305813370/>

1923 Vassily Kandinsky, Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/WassilyKandinsky/557692/Kesi%C5%9Fen-Do%C4%9Frular%2C-1923.html>

Johannes Itten'in Renk Teorisi, Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

<https://zezeatolye.com/bauhaus-akimi/>

.László Moholy-Nagy 1895 – 1946, Erişim Tarihi 25 Ekim 2023:

<https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/laszlo-moholy-nagy-1895-1946>

. Postmodern Afiş Örnekleri, Erişim Tarihi 25 Ekim 2023:

<https://www.designgost.com/makale/gecmisten-gunumuze-tum-grafik-tasarim-stilleri>

April Greiman, Design Quaterly Dergisi için AfişTasarımı, 1986, Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

<https://www.sfmoma.org/artwork/96.366/>

April Greiman, Fransız Devrimi 1989, Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

<https://grafagallery.com/products/greiman-april-freedom-equality-liberty-security-property>

Lipton Afiş Tasarımı, Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

<https://www.lipton.com/tr/yellow-label/>

Coco Cola Ramazan Temalı Reklam Afiş, Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

<https://www.behance.net/gallery/80753493/Coca-Cola-Ramazan-OOH-2019>

Postal VW. Década de, 1950 , Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

<https://www.pinterest.com.mx/pin/765682374121167558/>

İhap Hulusi Görey – Chp Parti Propaganda Afişi, Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

<https://tr.pinterest.com/zaltayl/i%CC%87hap-hulusi-g%C3%B6rey/>

Cheret Saxoleine, Erişim Tarihi 11 Kasım 2023:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Cheret,_Jules_-_Les_Saxoleine.jpg

Lautrec, Mounlin Rounge, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333990>

Troia Festivali Afişi 2017, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://gmk.org.tr/news/turkiyeden/54-uluslararasi-troia-festivali-afis-yarismasinda-erteleme>

Lpda Afişi, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/reklam-dedigin-iz-birakir,Cd17jN7PNkalmNbkOFYnlg>

Band-Aid, Hulk, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.mediatick.com.tr/blog/yaratici-reklam-afisleri-ile-hayal-gucu-sinir-tanimiyor>

Toyohara Kuniçika (Ukiyo-e Dönemine Ait bir eser), Erişim Tarihi 29 Ocak 2024:

<https://ukiyo-e.org/image/mak/14406-4>

. Tadanari Yokoo, Erişim Tarihi 29 Ocak 2024:

<https://rennerts-gallery.myshopify.com/products/100-posters-of-tadanari-yokoo>

. Hiroshi Nagai, Havuz Başı Havlu,2019, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.mutualart.com/Artwork/Penguin-s-DREAM-SIDE-B/058F8C2BF4706B26289BCDC566907091>

Tadanari Yokoo, The Beatles, 1972, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.artsy.net/artwork/tadanari-yokoo-the-beatles-dong-zhi-yin-le-chan-ye>

Tadanari Yokoo Koshimaki-Osen 1966, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2753>

Tadanari Yokoo, Fuji Tarzan,1997 , Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.wikiart.org/en/tadanari-yokoo>

Tadanari Yokoo, A La Maison De M. Civecawa, 1965, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.wikiart.org/en/tadanari-yokoo>

“Made in Japan,, Having Reached a Climax at the Age of 29, I Was Dead” , Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://letterformarchive.org/news/tadanori-yokoo/>

Tadanari Yoko, Strange Tales of the Bow Moon, 1971, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.wikiart.org/en/tadanori-yokoo>

Geleneksel Kabuki Oyunundan Bir Kare, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://wannart.com/icerik/8549-kadinsiz-japon-tiyatrosu-kabuki>

Ikko Tanaka, Japan's Choices, Essay Contest for Mainishi Newspaper,1973 , Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

https://www.moma.org/collection/works/5060?artist_id=5800&page=1&sov_referrer=artist

Ikko Tanaka, Kimono Exhibition, 2991, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

https://jamielai.github.io/project25d.github.io/links/project1revision/Pictures/Design%20Accordion_v3_pages.pdf

Ikko Tanaka, Nihon Buyo: 1981, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

https://jamielai.github.io/project25d.github.io/links/project1revision/Pictures/Design%20Accordion_v3_pages.pdf

Nihon Buyo Gösterisi, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

https://www.reitokukai.com/html/history_-_origin.html

Sharaku'nun 200 Yılı, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc172941>

Toshusai Sharaku,1794, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Toshusai-Sharaku/837862/Oyuncu-Otani-Oniji-III%2C-Edobei-rol%C3%BCnde%2C-1794.html>

Otani Oniji (1759–96) , Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Toshusai-Sharaku/837862/Oyuncu-Otani-Oniji-III%2C-Edobei-rol%C3%BCnde%2C-1794.html>

Seishū Hanaoka'nın Karısı (1970) , Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://collections.lacma.org/node/2112354>

Denizimizi Geri Ver (1954) , Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.nonaka-hill.com/artists/121-kiyoshi-awazu/works/567-kiyoshi-awazu-give-our-sea-back-1955/>

Shiseido Kozmetik 1966, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://gallery.shiseido.com/en/exhibition/2168/>

Shiseido Koto Kokusu,1982, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://gallery.shiseido.com/en/exhibition/2168/>

Chanel Kokusu,1982, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://tr.pinterest.com/pin/411164640971095169/>

Kazumasa Nagai Exhibition, 1968, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.moma.org/collection/works/8813>

Kazumasa Nagai,, 1981, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.moma.org/collection/works/8813>

Nagauta Shamisen, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://shamisen-komatsuya.net/en/shamisen/>

Saghakaneh Okulu Ressamları İçin Yapılan Afiş Tasarımı 1977, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://artebox.org/shiva-03/>

Kiros Silindiri, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://tarihkurdu.net/buyuk-kiros-silindiri-iran.html>

Kitap Sergisi Afişi, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<http://ebrahimhaghighi.com/Page/Portfolio>

Khatam Kari, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://narcisbnb.com/khatam-kari-the-persian-art-of-marquetry/>

Ebrahim Haghighi- Poster, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<http://ebrahimhaghighi.com/Page/Portfolio#prettyPhoto>

Reza Abedini, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://paperandpretty.tumblr.com/post/15639812059/reza-abedini>

.Mohammad Hossein Maher Resim Sergisi için afiş, Reza Abedini, 2002, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://paperandpretty.tumblr.com/post/15639812059/reza-abedini>

Reza Abedini'nin Ödüllü Posterleri Hong Kong Uluslararası Afiş Trienali, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://paperandpretty.tumblr.com/post/15639812059/reza-abedini>

Reza Abedini, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://paperandpretty.tumblr.com/post/15639812059/reza-abedini>

Majid Abbasi, Bam, Ebedi Miras, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.behance.net/MajidAbbasi>

Sadık Hidayet Afişi, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://typomania.net/2018/speakers/madzhid-abbasi/>

Kuzey Horasan'dan Müzik / 2003, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.momayez.ir/en/>

Dehhoda'nın Doğumunun 100. Yıldönümü, 1980, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.momayez.ir/en/>

İzmir/Efeste Bulunan Türkiye'deki İlk Afiş Örneği, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

[https://onedio.com/haber/tarihin-ilk-reklam-panosunun-efes-te-yapildigini-ustelik-de-bir-ask-
evi-ne-ait-oldugunu-biliyor-muydunuz-911968](https://onedio.com/haber/tarihin-ilk-reklam-panosunun-efes-te-yapildigini-ustelik-de-bir-ask-
evi-ne-ait-oldugunu-biliyor-muydunuz-911968)

Alfabe, İhap Hulusi, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.karikaturculerderneği.com/onculerimiz/ihap-hulusi-gorey/>

Ziraat Bankası Afişi, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

[https://www.researchgate.net/figure/Poster-for-Ziraat-Bank-Ihap-Hulusi-
Goerey_fig1_275543546](https://www.researchgate.net/figure/Poster-for-Ziraat-Bank-Ihap-Hulusi-
Goerey_fig1_275543546)

Aygaz, İhap Hulusi, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://markut.net/sayi-9/ihap-hulusi-gorey/>

Mehmet Efendi Kurukahve İhap Hulusi, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://markut.net/sayi-9/ihap-hulusi-gorey/>

Mesut Manioğlu, “Sağlık Haftası” afişi. (1976) , Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.tuvar.net/modern-sanatlar>

Mengü Ertel, Keşanlı Ali 1961, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

https://www.punctumdergi.com/post/afisler-de-konusur_dilan-salkaya

Mengü Ertel, Şah Faisal Cami - Vedat Dalokay, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

[https://phebusmuzayede.com/43341-mengu-ertel-in-sah-faysal-camii-icin-grafik-tasarimlari-
afis-64x50-cm.html](https://phebusmuzayede.com/43341-mengu-ertel-in-sah-faysal-camii-icin-grafik-tasarimlari-
afis-64x50-cm.html)

Mengü Ertel, İstanbul Festivali, 1973, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://gmk.org.tr/uploads/news/file-14466425581181825893.pdf>

Mengü Ertel, Keşanlı Ali, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

https://www.punctumdergi.com/post/afisler-de-konusur_dilan-salkaya

Deli Dumrul Oyununda Bir Sahne, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://tiyatronline.com/oyunlar/deli-dumrul-9468>

<https://www.youtube.com/watch?v=3xRNUzHL2xs>, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

(<https://narcisbnb.com/khatam-kari-the-persian-art-of-marquetry/>), Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<http://japanesedesign.pl/2012/ikko-tanaka/>, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<http://sosyolojisi.com/ikko-tanaka-kimdir-hayati-hakkinda-bilgi/43275.html>, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

http://www.nesrinogretmenim.com/gorsel_sanatlar/gorsel_bicimleme_ogeleri.html (27 Mart 2012) , Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://a-g-i.org/design/the-200th-anniversary-of-sharaku>, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://eyeondesign.aiga.org/poster-picks-steven-heller-on-5-top-ikko-tanaka-designs/>, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://gmk.org.tr/uploads/news/file-14587610771449711756.pdf>, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://medium.com/tipografi/tasar%C4%B1m%C4%B1n-i-CC%87ranl%C4%B1-%C5%9Fairi-reza-abedini-786cd1a11b3d>, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.circassiancenter.com/tr/evrensel-kultur>, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.khtt.net/en/page/497/reza-abedini>, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.oggusto.com/sanat/sanatici/tadanori-yokoo-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri>, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.soylentidergi.com/gecmisten-gunumuze-iran-sanatini-anlamak/>, Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.zezeatolye.com/bauhaus-akimi/>, Erişim Tarihi: 18.05.2023

(<https://www.moma.org/collection/works/6226>). , Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://www.makaleara.com/kulturvesanat/yarasalarin-sembolizmi-ve-anlami/44373/>,

Erişim Tarihi 11 Ocak 2024:

<https://tr.sr76beerworks.com/crow-raven-spirit-animal>

<https://culture.pl/pl/tworca/jozef-mroszczak>

<https://doi.org/10.21602/sgsfds.19886>

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	Huri Mine Deniz
Yabancı Dili	
Orcid Numarası	0000-0002-5874-3646
Ulusal Tez Merkezi Referans Numarası	
Lise	Kalaba Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi/Grafik
Lisans	Çankırı Karatekin Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi/Grafik Tasarımı
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü
Mesleki Deneyim	Brillant Tekstil Grafik Tasarımcı 2014-2015 Ekinoks Reklam Ajansı 2015-2016 Doğa Reklam Ajansı 2020-
Akademik Çalışmalar	1. 2.

