

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANA SANAT DALI



1980 SONRASI TİPOGRAFİK AFİŞLERDE DENEYSELLİK

YAZAR
SİMAY ZEHRA GÜRÇİNAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
DOÇ. ENGİN ÜMER

ORDU 2024

TEZ KABUL SAYFASI

Simay Zehra Gürçinar tarafından hazırlanan “**1980 SONRASI TİPOGRAFİK AFİŞLERDE DENEYSELLİK**” başlıklı bu çalışma, **27.05.2024** tarihinde yapılan değerlendirme sonucunda başarılı bulunarak **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 Dr. Öğr. Üyesi Rasim Sarıkaya
Çankırı Karatekin Üniversitesi / Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi İmza

ETİK BEYANI

Bu tez çalışmasında sunulan verilerin, bilgilerin ve dokümanların elde edilmesinde akademik ve etik kurallara uyulmuştur. Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçlar, bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun bir şekilde sunulmuştur. Bu çalışmada kullanılan kaynaklara uygun şekilde atıfta bulunularak kaynaklar gösterilmiştir ve kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Bu tez çalışmasının özgün olduğunu beyan eder, aksi bir durumda doğabilecek hak kayıplarını kabul ederim.

Simay Zehra GÜRÇİNAR

ÖZET
GRAFİK ANA SANAT DALI

1980 SONRASI TİPOGRAFİK AFİŞLERDE DENEYSELLİK

SİMAY ZEHRA GÜRÇİNAR

Tipografi yirminci yüzyıl başından bu yana yeni eğilimler, araştırmalar ve bugün kabul edilmiş kurallar meydana getirmiştir. Kabul edilmiş tipografi kuralları, 1980 sonrası deneysel tavırlarla tipografik afişlerde farklı malzeme, teknik veya karma teknik kullanarak devam etmiştir. Bu tez “1980 sonrası tipografik afişlerde deneysellik nedir?” sorusunu cevaplamaktadır. Çalışmada yirminci yüzyılda deneysellik düşüncesi ve tipografi alanında meydana gelen değişimleri anlatılmaktadır. Tipografinin grafik tasarımın temel unsurlarından biri olarak nasıl kullanıldığı ve tipografinin iletişimdeki rolü incelenmektedir. Sonraki bölümde grafik tasarımda deneysel tipografinin kurallarını anlatılmaktadır. Son bölümde ise 1980 sonrası deneysel tipografik afişlerde seçilmiş olan sanatçılar odağında deneysellik düşüncesini incelemektedir. Bu inceleme sanatçıların görüşleri, kullandığı teknikler ve deneysel tipografi konusunda kurallar açısından gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda, grafik tasarımda tipografinin ve deneysel tipografinin öneminin arttığı ve bu alanın sürekli olarak yenilikçi bir şekilde geliştiği gözlemlenmiş, tez boyunca konuya ilişkin görsel örneklerle anlatılmıştır. Elde edilen bulgular neticesinde, deneysel tipografinin öneminin ve bu alanın sürekli olarak yenilikçi ve yaratıcı bir şekilde geliştiği anlatılmıştır. Tez boyunca, konuya ilişkin görsel örneklerle zenginleştirilmiş ve açıklığa kavuşturulmuş bir araştırmanın sonucuna varılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarımda Deneysellik, Deneysel Tipografi, Tipografi Evrimi, Modern Tipografi, Deneysel Tipografi Afişleri

ABSTRACT
GRAPHIC MAIN ART DEPARTMENT
EXPERIMENTATION IN TYPOGRAPHIC POSTERS AFTER 1980

SİMAY ZEHRA GÜRÇİNAR

Typography has generated new tendencies, research, and accepted rules since the beginning of the twentieth century. Accepted typographic rules were continued in typographic posters after 1980 with different materials, techniques, or mixed techniques by experimental attitudes. This thesis answers the question, “What is experimentality in typographic posters after 1980?” The study describes the concept of experimental thought in the twentieth century and the changes that have occurred in the field of typography. It examines how typography is used as one of the fundamental elements in graphic design and its role in communication. The following section explains the rules of experimental typography in graphic design. The final section examines the idea of experimentality, with a focus on selected artists in the post-1980 experimental typographic posters. This examination attempts to be conducted from the perspective of artists’ views, techniques used, and rules regarding experimental typography.

Through research and analysis, it has been observed that the importance of typography and experimental typography in graphic design has increased and that this field is continuously evolving in an innovative manner. Throughout the thesis, this topic has been illustrated with visual examples. The findings indicate that the significance of experimental typography is growing, and this area is continuously developing in innovative and creative ways. The thesis aims to reach a comprehensive conclusion, enriched and clarified with visual examples related to the topic.

Key Words: Experimentality in Graphic Design, Experimental Typography, Evolution of Typography, Modern Typography, Experimental Typography Posters

TEŐEKKÖRLER

Bu araŐtırma sűrecinde yŃnlendirme, sonuēların deēerlendirilmesi ve yazım aŐamasında bűyűk katkıları olan tez danıŐmanım Sayın Doē. Engin ŐMER'e teŐekkűr ederim. AraŐtırma ve yazım sűrecinde Ńneri ve eleŐtirileriyle desteklerini esirgemeyen diēer hocalarıma da Ńűkranlarımı sunarım.

Ayrıca bu araŐtırma sűrecinde maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme sonsuz teŐekkűrlerimi iletmeē isterim.

Simay Zehra GŐRēİNAR

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL SAYFASI	ii
ETİK BEYANI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜRLER	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR	xii
1. GİRİŞ	1
1.1 Problem	2
1.2 Amaç	2
1.3 Önem	2
1.4 Varsayımlar	2
1.5 Sınırlılıklar	3
2. GRAFİK TASARIMDA TİPOGRAFİ	4
2.1 Tipografi Nedir?	4
2.2 Tarih Boyunca Gelişen Tipografi	5
2.3 Tipografinin Kuralları	8
2.4 Tipografinin Yazıya Getirdiği Yenilikler	12
2.4.1 Geleneksel Yazılar	13
2.4.2 Geçiş Dönemi Yazıları	14
2.4.3 Modern Yazılar	15
2.4.4 Kare Şerifli Yazılar	15
2.4.5 Serifsiz Yazılar	16
2.4.6 Gotik Yazılar	17
2.4.7 El Yazıları	18
3. GRAFİK TASARIMDA DENEYSEL TİPOGRAFİ	19
3.1 Deneysel Tipografinin Amacı	21
3.2 Tarihsel Açından Tipografide Deneysellik	22
3.3 Modern Sanat Akımlarının Tipografik Tasarımda Etkileri	24
3.3.1 Modernizm	24
3.3.2 Fütürizm	26
3.3.3 Dadaizm	30

3.3.4	Konstrüktivizm	34
3.3.5	De Stijl	37
3.3.6	Bauhaus.....	40
3.3.7	Yeni Tipografi	47
3.3.8	Amerikada Modernizm	51
3.3.9	İsviçre Stili.....	55
3.3.10	Grafik Tasarımda Postmodernizm	59
3.3.11	DeneySEL Tipografide Manuel ve Dijital Çalışmalar	62
4.	1980 SONRASI TİPOGRAFİDE DENEYSEL AFİŞLER	66
4.1	Neville Brody.....	69
4.2	Wolfgang Weingart	72
4.3	Rosmarie Tissi	74
4.4	April Greiman	75
4.5	David Carson	77
4.6	Herb Lubalin.....	79
4.7	Stefan Sagmeister	80
4.8	Philippe Apeloig	83
4.9	Max Kisman.....	84
4.10	Erman Yılmaz	86
4.11	Paula Scher.....	88
4.12	Mohamed Samir.....	89
4.13	Savaş Çekiç.....	92
4.14	Luc Devroye	94
4.15	Sarp Sözdinler.....	95
4.16	Joao Martino ve Alejandra Jana.....	97
4.17	Nour Tohme	98
	SONUÇ VE ÖNERİLER.....	99
	KAYNAKÇA	102
	İNTERNET KAYNAKLARI	109
	ÖZGEÇMİŞ	113

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1 Gutenberg'in Baskı Atölyesi	6
Şekil 2.2 Gutenberg'in Bastığı Satırlı İncil	7
Şekil 2.3 Tipografi Tekniği ve Kuralları.....	9
Şekil 2.4 Harf Anatomisi	10
Şekil 2.5 Harf Boşluk Düzenlemesi	10
Şekil 2.6 Zayıf Harfler İçin Sıkışık Boşluk Düzenlemesi	11
Şekil 2.7 Serifli ve Serifsiz Harfler	12
Şekil 2.8 Serif Harflerinin Özelliği.....	13
Şekil 2.9 Garamond, Caslon, Goudy, Palatino Yazı Karakterleri.....	14
Şekil 2.10 Baskerville Yazı Karakterleri	14
Şekil 2.11 Bodoni Yazı Karakteri	15
Şekil 2.12 Rockwell ve Playbill Yazı Karakteri	16
Şekil 2.13 Futura, Helvetica, Avant-Garde Yazı Karakteri.....	16
Şekil 2.14 Old English Yazı Karakteri.....	17
Şekil 2.15 Barry Deck Template Gothic 1990.....	18
Şekil 2.16 Brush Script, Vivaldi Yazı Karakteri.....	18
Şekil 3.1 H.N. Werkman, 1926, Sonraki Arama (The Next Call) Dergisi Kapak Tasarımını	22
Şekil 3.2 Theo Van Doesburg 1919, De Stijl' İlkeleri ve Deneysel Alfabe	25
Şekil 3.3 Theo Van Doesburg, 1921, "De Stijl" Dergi Kapak Tasarımını	25
Şekil 3.4 F.T. Marinetti "Zang Tumb Tumb".....	28
Şekil 3.5 I. Zdanevich, 1923, "Soirée de Coeur à Barbe"	29
Şekil 3.6 Marcel Janco, Dergi Kapağı Tasarımını, 1918	31
Şekil 3.7 Max Ernst, Kış Bira Fabrikası,Dada Erken Bahar Sergisi Posteri,1920	32
Şekil 3.8 Merz, Sayı:1, 1924	33
Şekil 3.9 Rodçenko, "Kinoglaz" İçin Afiş, 1924.....	34
Şekil 3.10 El Lissitzky, Sieg Über Die Sanne Adlı Sayfa Tasarımını, 1923	35
Şekil 3.11 Mayakovsky'nin, "Ses İçin" (For the Voice) Kitap Kapağı, 1922	36
Şekil 3.12 Kurt Schwitters and Theo Van Doesburg, "Scarecrow Fairy Tale" (Korkuluk Masalı), 1925	38
Şekil 3.13 Piet Mondrian, Sarı, Kırmızı, Mavi ve Siyah Kompozisyonu, 1921 ...	39
Şekil 3.14 Bauhaus Okulu, 1926	40

Şekil 3.15 Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi, 1928 (Bauhaus Okulu).....	42
Şekil 3.16 Bauhaus Ders Kroki Planı 1923	43
Şekil 3.17 Laszlo Moholy-Nagy, 1923, “Pneumatik Afiş”	44
Şekil 3.18 Moholy-Nagy, Afiş, Tipografi Baskı, 1923.....	45
Şekil 3.19 Fanette Mellier, Oyun, Fotokino, Marsilya, 2015	46
Şekil 3.20 Philobiblon Yayın Evi İçin Tasarladığı Afiş, 1924.....	46
Şekil 3.21 Jan Tschichold, Film Afişi, 1927	49
Şekil 3.22 Jan Tschichold, Sergi Afişi, 1930	50
Şekil 3.23 Paul Rand kapak, Bradbury Thompson Sayfa Tasarımı.....	55
Şekil 3.24 Josef Müller Brockmann, Afiş Tasarımları, 1954-1960	56
Şekil 3.25 Emil Ruder, Zurcher Maler Sergi Afişi, 1957	57
Şekil 3.26 Theo Ballmer 1928, Büro ve Norm Uluslararası Sergileri Posterler....	58
Şekil 3.27 Dan Friedman, Die Normannen Kommen Afişi, 1968.....	61
Şekil 3.28 Dan Friedman, 1973, Serfoni Orkestra Afişi	61
Şekil 3.29 Manuel Deneysel Tipografi Örnek Çalışmalar	63
Şekil 3.30 Dijital Deneysel Tipografi Örnek Çalışmalar	65
Şekil 4.1 April Greiman, 1986, “Design Quaterly” Dergisi Afiş Tasarımı.....	65
Şekil 4.2 Neville Brody, “The Face” Dergisi İçin İlk Tasarımı	65
Şekil 4.3 Clock DVA Müzik Grubunun 1981, “Thirst” Adlı Albüm Plak Kapağı 70	
Şekil 4.4 Neville Brody, “Cabaret Voltaire” Müzik Grubu Kapakları	71
Şekil 4.5 Wolfgang Weingart, 18. Internationale Lehrmittelmesse, 1981	72
Şekil 4.6 Weingart, Walker Sanat Merkezi İçin Tasarladığı 20.Yy Posteri, 1984 .73	
Şekil 4.7 Rosmarie Tissi, Sommer Theatre Afişi, 1981	74
Şekil 4.8 April Greiman, Afiş Tasarımı, 1987	75
Şekil 4.9 April Greiman, Harry Marks Achievement Award.....	76
Şekil 4.10 D. Carson “Beach Culture” Dergisinden Sayfa Tasarımları, 1991	77
Şekil 4.11 D. Carson "Ray Gun" Dergisi Kapak ve Sayfa Tasarımları, 1994	78
Şekil 4.12 H. Lubalin “Once Upon A Treasure Hunt” Sayfa Tasarımı, 1992.....	79
Şekil 4.13 Stefan, S. ‘Lou Reed’ Albüm Kapağı ve Poster Tasarımı 1996	80
Şekil 4.14 Stefan Sagmeister’in “The Happy Film” İçin Tasarladığı Afiş 2016...81	
Şekil 4.15 Stefan, S. Afiş Tasarımları, 2013.....	65
Şekil 4.16 Philippe Apeloig’in L’Afrique Du Sud Au Présent Posteri, 1997	83
Şekil 4.17 Max Kisman, Afiş Tasarım Örnekleri 1	84
Şekil 4.18 Max Kisman, Afiş Tasarım Örnekleri 2	85

Şekil 4.19 Max Kisman, Afiş Tasarım Örnekleri 3	85
Şekil 4.20 Erman Yılmaz, Mural İstanbul / Mural İstanbul 2015	86
Şekil 4.21 Erman Yılmaz, Çürüme / Decay, 2015.....	87
Şekil 4.22 Paula Scher, Halk Tiyatro Afiş Tasarımları 2020.....	88
Şekil 4.23 Mohamed Samir. Typosters serisinden bir afiş tasarımı. 2020	89
Şekil 4.24 Mohamed Samir. Geometrik Arap Kaligrafisi Afiş Tasarım, 2017.....	90
Şekil 4.25 Mohamed Samir. Typoster Serisinden Bir Afiş Tasarımı, 2020	91
Şekil 4.26 Savaş Çekiç, Macbeth Tiyatro Afişi.....	92
Şekil 4.27 Savaş Çekiç, Atuan Mezarları (U. K. Le Guin) Tiyatro Afişi, 2008 ...	93
Şekil 4.28 Luc Devroye, Helvetica Afişi	94
Şekil 4.29 Sarp Sözdinler, Jodie Mack Adlı Afiş Tasarımı, 2014	95
Şekil 4.30 Sarp Sözdinler, Çifte Kör Adlı Afiş Tasarımı, 2014.....	96
Şekil 4.31 J. Martino ve A. Jana, Encontros Internacionais De Musica.....	97
Şekil 4.32 Nour Tohme Draw Me A Song	98

SİMGELER VE KISALTMALAR

- MÖ** : Milattan önce
MS : Milattan sonra
yy. : yüzyıl
E.T. : Erişim tarihi
S : Sayı
s. : sayfa
bk. : bakınız
C : cilt
çev. : Çeviren
ed. : Editör
haz. : Hazırlayan
vb. : ve benzeri
akt. : Aktaran

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

İnsanlar yazılı tarih boyunca yazı dilini bir iletişim aracı olarak kullanmışlardır. İnsanların bilgiyi iletmek, duygu ve düşüncelerini ifade etmek için kullandıkları yazılı dili, taşların üzerine yazılan harf ve rakamlardan el yazması kitaplarına, matbaanın icadından dijital çağa kadar uzanan eski ve köklü bir tarihe sahiptir. Bu iletişim aracında tipografi, birçok alanda farklı tekniklerle kullanılarak karşımıza çıkmaktadır.

Grafik tasarımda tipografi, dijital ve geleneksel yöntemlerle oluşturulmaktadır. Tipografi; belgeler, sunumlar, afişler, posterler ve broşürler gibi basılı materyallerde kullanılır. Mesajın geniş kitlelere ulaşması ve anlaşılabilir olması açısından tipografinin doğru kullanımı ve üretimi büyük önem taşımaktadır.

Deneysel tipografi, günümüzde farklı düzenlemeler, farklı tasarım anlayışının getirdiği yenilikler ile oluşturulan tasarım anlayışı olarak görülebilir. Çağdaş tasarım anlayışında önemli bir rol oynamaktadır. 20. yy. başlarından bu yana tipografi alanında yeni kurallar bulunduğu gibi hem bu kuralların bulunmasında hem de eleştirisinde deneysel yönelimlerinde olduğu görülmektedir. Buradan hareketle deneysel tipografi, yapılan çalışmaların üzerinde yazılı iletişiminin dışında görsel bir ifade etme biçimi olduğu yorumu da yapılabilir.

1980 sonrası tipografik afişlerde de deneyselliğin önce yapılan soyut çalışmaların göze hitap etmesi daha sonrasında deneysel tipografinin anlamını ortaya koyan yazıya odaklanılmasına sebep olduğu düşünülmektedir. Bu problem durumu açısından çalışmada birinci bölümde tipografinin tarihinden, kuramlarından, öneminden, terimlerinden ve kurallarından bahsedilmektedir. İkinci bölümde ise grafik tasarımda deneysel tipografi irdelenecektir. Üçüncü bölümde ise 1980 sonrası deneysel tipografi tekniği kullanılan afişler nasıl yapıldığına, neler anlatıldığına yönelik çalışmalar incelenecektir. Yapılan literatür taraması ve bulunan bulgular doğrultusunda sonuca varılmaya çalışılacaktır.

1.1 Problem

Tipografi, tarih boyunca insanların birçok alanda kullandığı, grafik tasarımında da tercih edilen görsel iletişim aracı olarak görülmektedir. Günümüzde dijitalleşmenin de getirdiği akımlar doğrultusunda grafik tasarımda yer edinmiş deneysel tipografinin irdelenip, afiş tasarımlarında incelenecektir.

Çalışmanın problemi; 1980 sonrası dijitalleşmesinin getirdiği afişlerde kullanılan deneysel tipografinin tasarımlarda nasıl kullanılmıştır?

1.2 Amaç

Bu çalışma, grafik tasarım alanında önemli bir yere sahip olan tipografinin grafik tasarımda deneysel tipografi olarak kullanılan uygulamalı afişlerin incelemeyi ve bilgilendirmeyi amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda deneysel tipografinin afişlerdeki görsel iletişimin ne kadar etkili olduğu sonucuna varılmayı amaçlanmaktadır. Çalışma aynı zamanda 1980 sonrası tipografik afişlerin deneysellik bağlamında incelenmeyi amaçlamıştır.

1.3 Önem

Tipografinin birçok alanda çeşitliliği olsa bile deneysel tipografinin en iyi tekniklerden biri olarak görüldüğü ve grafik tasarım alanında yapılan afiş tasarımlarında uygulanması ve görsel iletişim olarak sunulması önem arz etmektedir. Yapılan araştırmalarda 1980 sonrası için odak alınan tipografik afişlerin deneysellik açısından incelendiği görülmemiştir. Bu açıdan çalışmanın önemi ele alınmaktadır.

1.4 Varsayımlar

Bu çalışmanın varsayımları şunlardır:

- a) 1980 sonrasında grafik tasarımda yeni deneysel üretimlerin olduğu düşünülmektedir.
- b) Deneysel tipografinin afiş tasarımlarında önemli etkenlerden biri olduğu düşünülmektedir.
- c) Deneysel tipografinin 1980 sonrası grafik tasarımda deneyselliğin 20. Yüzyıldaki tipografik kurallarının terk etme önerisinde olduğu düşünülmektedir.

d)Tipografi afişlerde deneyselliğın yeni estetik değil aynı zamanda bir iletişim aracı olduğu dūřınılmektedir.

1.5 Sınırlılıklar

Bu alışma 1980 sonrası grafik tasarımı içerisinde tipografik afişlerin seçildiği örneklemleri deneysellik açısından inceleyecektir. Çalışma başlığında geçen deneysellik durumunda 20.yy. tipografi çalışmalarında deneysellik çalışmalarla anlatılmaya çalışılacaktır. 1980 sonrası tipografik afişlerde deneysellik ile sınırlandırılırken konuyla ilgili on yedi sanatçı seçilmiştir.

1.6 Yöntem

Bu çalışmanın yöntemi nitel olup literatürdeki kaynaklar taranarak alanda yazılan makaleler, dergiler, kitaplar, dijital kaynaklar, tezler ve görsel kaynaklar olarak belirtilebilecek dökümanların analiz edilmesiyle gerçekleştirilecektir.

BÖLÜM 2

2. GRAFİK TASARIMDA TİPOGRAFİ

Grafik tasarım bir sorunu çözme amacıyla başlamakta ve sonuç olarak etkili, kalıcı ve ilginç bir çözüm üretimini sağlamaktadır. Temelde görsel iletişim sanatı olarak kabul edilmektedir. Grafik tasarım, ambalaj tasarımı, dijital-geleneksel illüstrasyon, bilgilendirme grafiği, çevresel grafik, yayın grafiği, basın ve tipografi, hareketli grafik gibi geniş kapsamlı alanlardan oluşmaktadır (Öztuna, 2007, s.11). Büyük kapsamda, iletişimde duygu ve düşüncelerin aktarılmasında önemli bir rol oynayan unsurlardan biri de tipografidir.

Tipografi, metnin düzenlenmesi, sunumu ve görsel estetiği açısından önemlidir. Harflerin, kelimelerin ve cümlelerin biçimlendirilmesi, mesajın etkili iletilmesini sağlamaktadır. Yazı, bir dili temsil eden sembollerden oluşan ve iletişim amacıyla kullanılan bir dil sistemidir. Her bir harf, kelime veya sembol, belirli bir anlamı veya sesi temsil etmektedir. Tipografi ise yazının görsel ve estetik düzenlemesini içerir. Yazı, tipografi ile bir araya geldiğinde, yazının basılı veya dijital ortama taşınmış hali ortaya çıkmaktadır.

Farklı tanımlarla ifade edilen tipografi, günümüzde özellikle bilgisayarın yaygınlaşmaya başladığı 1980'li yıllardan itibaren harflerin, yazılı ve görsel iletişime ilişkin diğer unsurların görsel, işlevsel ve estetik düzenlemesiyle ilgilenen bir tasarım dili ve anlayışı olarak tanımlanabilir (Sarıkavak, 2003, s.6).

2.1 Tipografi Nedir?

Tipografi, insanlık tarihi boyunca yazının icadından günümüzdeki kullanımından olan süreçte her zaman var olmuştur. Yazı bir iletişim aracı olarak tasarıma şekil vermiş ve bugünkü alfabelere zemin hazırlamıştır. Tipografi bir ürünün ambalajından bir işletmenin tabelasında yazılı bir belgede vb. birçok alanında görülmektedir.

"Tipografi" sözcüğünün kökeni incelendiğinde, "Type" ve "Graphy" kelimelerinin birleşiminden oluştuğu görülmektedir. "Type", metalden kesilmiş veya dökülmüş, baskı amaçlı harfleri ifade ederken, "graph" ise Latince kökenli bir kelime olup çizgi veya çizim anlamlarına gelmektedir (Sarıkavak, 2004, s.6).

Tipografi harf ve sembolleri kullanarak yazı sanatı denilebilir. Grafik tasarımda birçok alanda görsel iletişim olarak kullanılmaktadır. Teknolojinin de getirdiği imkanlar ile tasarımda çokça tercih edilen bir yöntemdir. Harflerin ve basılı sayfadaki görünümünün belirlenmesinde kullanılan teknik bir dil olarak tanımlanabilir. Tipografi, başka bir deyişle yazı sanatı, insanlar arasında iletme işlemini yerine getirmektedir.

Yazı her zaman salt mesajı iletme özelliği ile düşünülmüştür. Ancak mesajını görsel imgelere de dönüştürerek verme özelliğini kazanmıştır. Bu noktada tasarımcının müdahalesi önemlidir. Yazı diğer tasarımını elemanlarını destekleyen bir öge olarak görev almıştır (Özmutlu, 2021, s.3). Kategorik sistemlere bakıldığında günümüzün getirdiği teknoloji ile kullanım alanları oluşturulmuştur.

Günümüz dijital çağında tipografi, alfabedeki harfler ve rakamlar aracılığıyla iletişimi sağlayan geniş bir çerçeveye sahiptir. Bu, basılı medya, video içerikleri, iletişim araçları, bilgisayar ara yüzleri ve elektronik işaretler gibi çeşitli alanlarda kullanılmaktadır (Selamet, 1995, s.3). Bu bağlamda tipografi, harfler, kelimeler, satırlar ve boşluklar gibi bileşenlerin kullanıldığı, görsel ve işlevsel düzenlemelerin yapıldığı bir sayfa üzerinde belirlenir (Akbaşak, B. 2013, s.8).

Tipografi günümüzde kullanıldığı gibi gelişmiş bir şekilde ortaya çıkmadığı için bu zamana kadar gelen süreçte önemli gelişmeler olmuştur. Bu gelişmeler sonucunda şu an ki kullanılan tipografik kullanım anlayışını ortaya çıkartmıştır.

2.2 Tarih Boyunca Gelişen Tipografi

Yazı, iletişimin köklü öğelerinden biridir ve insanlık tarihinde önemli bir evrim geçirmiştir. İlkel toplumlardan günümüze kadar gelen yazı biçimleri, semboller ve işaretlerin zaman içindeki dönüşümü, yazının bugünkü şeklini almasına katkıda bulunmuştur. Bu sembol ve işaretlerin zamanla geçirdiği değişimler sonrasında oluşmuş son biçimlerdir. Bu biçimler taşıdıkları anlamları, duyguyu, fikri ve yaşamı anlatabilmeye olanak tanımıştır. İnsanlar, iletişim ihtiyaçlarını karşılamak için yazıyı kullanarak düşüncelerini ve duygularını ifade etme yolunu bulmuşlardır (M.E.B, 2011, s.3).

M.S. 14.yy. Avrupa’da yayılan Rönesans hareketi hümanist bir felsefe anlayışının gelişmesine klasik edebiyatın yeniden incelenmesine ve toplum yapısına oluşmasına ortam sağlamıştır. Yazının tasarım alanında bir ürün olarak

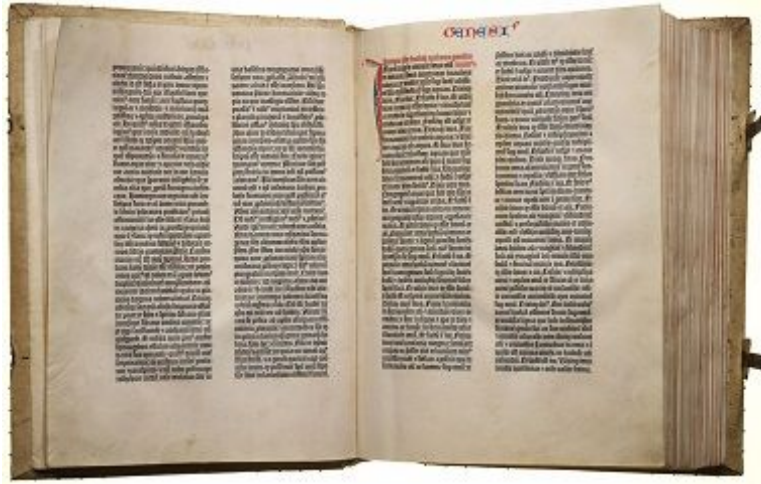
değerlendirilmesi, Rönesans döneminde başlamış ve bu dönemde yazıya yönelik yöntemli çalışmalara ağırlık verilmiştir. Rönesans aynı zaman da grafik tasarım da yeniliklere sebep olmuştur (M.E.B, 2011, s.3).

1450'li yılların başlangıcında matbaa, el yazısının bir uzantısı gibi görülmüştür. 1450 yılında üzüm sıkma makinesiyle gerçekleşen çoğaltma işlemi Gutenberg'in hem kendisine hem de sonrasında gelişecek olan yazı çoğaltma işlemine verilen isim olarak bilinecektir. Ancak bu tanım, onun kapsadığı geniş iletişim alanını bütünüyle açıklayamaz.



Şekil 2.1 Gutenberg'in Baskı Atölyesi

Gutenberg'in metal harf baskısı çalışmaları, 42 Satırlı İncil'in hurufatının 1448'de döküldüğü ve 1452'de basılmaya başlanmış olan uzun bir geçmişe sahiptir. Gutenberg, istediği özelliklere sahip bir baskı aletini 1438'de Konrad Saspoch'tan satın alarak ve bu alet için kurşunları Johann Fust'tan aldığı 800 Gulden borçla edinmiştir. 1439'dan itibaren üç yıl boyunca bu proje üzerinde çalışmıştır. Bu, Gutenberg'in döküm kalıbı veya çoğaltma aşamasına eriştiğini göstermektedir. Gutenberg'in 1452 ile 1455 yılları arasında hareketli harflerle bastığı ilk kitabı, basıcılığın bu erken dönem eserlerine "incunabula" denilmektedir. Gutenberg'in bastığı kitapta, her sayfada ikişer sütun ve 42 satırlık Textur Gothic yazı tipi kullanılmıştır (Sarıkavak 2018, s.13).



Şekil 2.2 Gutenberg'in Bastığı Satırlı İncil

14. yy. Gutenberg'in yaptığı gelişmelerin ardından Rönesans ile birlikte 17. yy. ortalarına kadar süren dönemde sanat, bilim, edebiyat ve kültürde büyük bir yeniden doğuş yaşanmıştır. Rönesans'ın yükselişinden sonra matbaacılığın gelişmesiyle, 19. yüzyılın başlarına kadar geleneksel tasarım ve baskı anlayışı, modernizm ve çağdaş sanat akımlarıyla birlikte tipografi kullanımında çeşitli seçenekler sunmuştur.

19. yüzyılın sonlarına doğru, tipografi alanında iki önemli gelişme yaşanmıştır. Bunlardan ilki, Ottomar Mergenthaler'in 1886'da "linotype" makinesini icat etmesidir. Bu makine, dizgi teknolojisindeki önemli bir ilerleme olup, tipografik otomasyonun ilk adımlarından birini temsil etmektedir. İkincisi ise 1887'de Tolbert Lanston tarafından icat edilen "monotype" makinesidir. Monotype makinesi, tam otomatik dizgiye olanak tanıyan bir icat olarak kabul edilmektedir (Carter, 2011, s.128).

Görüldüğü üzere, tipografi alanındaki ilerlemeler özellikle 19. yüzyılın sonlarında hız kazanmış ve daha sonra bilgisayar teknolojilerinin kullanılmasıyla birlikte yeni bir döneme girmiştir. Bu dönüşüm, tipografi alanında yeni bir paradigmanın başlangıcını işaret etmektedir (Uğur, Yıldız, 2022, s.1035). Bu gelişmeler sonunda modernizmin de etkisiyle birçok akım halen daha günümüzde etkisini göstermektedir. Bugün, medya ve reklam sektörlerindeki hızlı değişimlerle birlikte, tipografi artık sadece metinlerin iletilmesinde kullanılan bir araç değil, aynı zamanda tasarımın ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmekte ve bu yönde özenle planlanmaktadır (Mazlum, 2017, s.230).

Tarih boyunca gelişmekte olan tipografi, insanoğunun kendi tđm duygu ve dđřđncelerini ifade etmesinde ve onun toplumsallaşmasında dile ve gđrsele ilişkin bir semboller takımı ya da gđstergeler olarak en օnemli ve gđçlđ ileti biçimlerinden birini oluşturmaktadır (Sarıkavak, 2004, s.15).

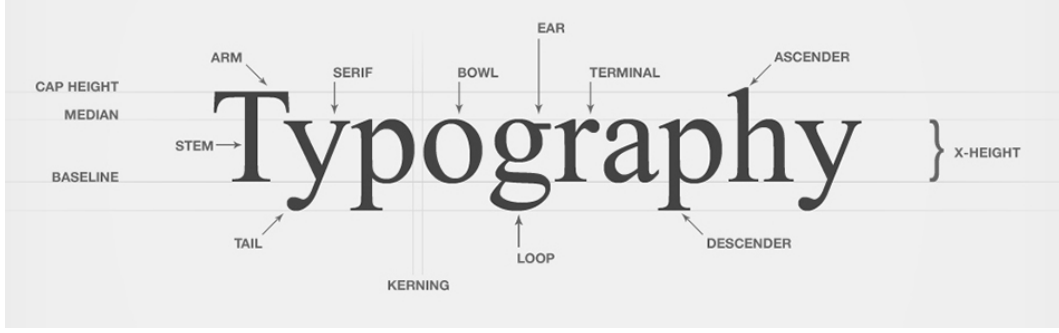
Bu durum herkes için bir eşitlik sağlamaktadır. Tipografi kavramı օzellikle Gutenberg ağı ve sonrasına ait bir terim olsa da ancak 20. yđzyıl tipografiyi kendi teknik sınırlarından kurtarmış ve daha geniş, kapsayıcı bir açılım getirmiştir. Artık, harflerin ve dđzenlemelerin her tđrlđ teknik ve teknolojik basım, çoğaltım veya gđsterimine tipografi denmektedir (Sarıkavak, 2004, s.15).

Hareketli tipografinin Gutenberg'den օnce farklı biçimlerde var olduğu bilinmektedir. 9. yđzyılda in'de ağaç kalıplar ve piktogramlar basımda kullanılmıştır. Benzer Şekilde, 14. yđzyılda Hollandalı bir basımcının çocuklar için oyun amaçlı ağaç harfler ۆrettiđi bilinmektedir. Ancak, tipografi terimi, nihayetinde Gutenberg'e atfedilen ve değiştirilebilir veya hareketli tipografi tekniğinin kitap ۆretiminde ve daha sonra basım ve çoğaltımda kullanımıyla ortaya çıkan bir kavram ve meslek alanıdır (Sarıkavak, 2018, s.10).

Gutenberg dօnemindeki teknik birimler bugđnđn birimlerine çok yakındır. Gđnđmđzdeki tipografik օlđ sistemi punto, birim ve pikadır. Punto harfin yđksekliđi, birim genişliği, pika ise harf çizgileri օlsđdđr. Bu teknik birimler grafik tasarımda da dikkate alınarak yazı oluşturulabilir.

2.3 Tipografinin Kuralları

Grafik tasarım elemanları arasında metin olarak iletme gօrevini ۆstlenen yazı, ۆ ana biçimde betimlenmektedir. Kaligrafi, yazı ve tipografidir. Kaligrafi harfleri geleneksel biçimde elle ya da kalem ve fırça gibi araçlarla yazılmaktadır. Farklı yazı stillerini içeren ve estetik bir yaklaşımla oluşturulan, genellikle elle ve օzel bir yazı aracıyla yapılan bir yazı sanatıdır. Bu sanat formu, belirli bir alfabenin karakterlerini serbestçe Şekillendirerek, bir metni ya da bir dizi harfi gđzel ve dikkat çekici bir Şekilde ifade etmeyi amaçlamaktadır.



Şekil 2.3 Tipografi Tekniği ve Kuralları

Tipografi, yazılı metinlerin düzenlenmesi ve sunumuyla ilgilenir, grafik iletişimde de kullanılan önemli bir araçtır. İki boyutlu yüzeyler üzerinde harf, rakam ve noktalama işaretlerinin bir düzen içerisinde kullanımını ifade eder. Tek başlarına veya bir araya gelerek hangi büyüklükte, türde ve düzenlemelerde kullanılacağını belirleyen kurallar sistemi olarak tanımlanır. Metinlerin okunabilirliğini ve etkileyciliğini artırmak için tasarım ilkeleri ve standartları içermektedir. Grafik tasarımcılarının da bu ilkelere uyarak tasarımlarını oluşturmaktadır. Çünkü tipografi, grafik iletişimde en temel iletişim araçlarından biri olarak kabul edilmektedir.



Şekil 2.4 Harf Anatomisi

Tipografi, harflerin büyük ve küçük kullanımı boyutu, yüksekliği, kalınlığı, iç boşlukları ve birbiri arasındaki uzaklığı gibi teknik anlamdaki kurallarının uygulama şeklidir. Günümüz tipografik karakterleri, uzun bir evrim sürecinden geçmiştir ve el yazılarıyla başlamıştır. Harflerin temel unsurları, çizgisel vuruşlar ve darbelerdir. Yazı araçları, özellikle fırça, kamaş ve keski gibi araçlar, harf biçimlerini doğrudan etkilemiştir. Eski Yunanlılar ve Romalılar, harfleri temel geometrik yapılar üzerinde şekillendirmeye başlamışlardır. Tüm tipografik karakterler, optik olarak hayali bir yatay çizgi olan satır çizgisi üzerine yerleştirilir. Küçük harflerin gövde yükseklikleri ile satır çizgisi arasındaki mesafe, "x" yüksekliği olarak adlandırılır. Bu, küçük harflerin standart yüksekliğidir ve en net olarak ölçülebildiği harf genellikle küçük "x" harfidir (M.E.B. 2011, s.4).



Şekil 2.5 Harf Boşluk Düzenlemesi

Kelimeler arasında boşluk bırakılması, metnin okunabilirliğini ve görünümünü iyileştirir. Birden fazla kez boşluk tuşuna basmak metnin dengesini bozabilir ve negatif alanların artmasına neden olabilir. Görünmez karakterleri görünür hale getirerek çalışmak, metindeki boşlukları daha etkili bir şekilde kontrol etmeyi sağlar ve daha düzenli bir görünüm elde edilmektedir.

Noktalama işaretlerinin kullanımında belirli kurallar vardır. Bir noktalama işaretinden önce genellikle boşluk bırakılmaz, ancak sonrasında sadece bir boşluk bırakılır. Noktalama işaretleri, öncesindeki kelime ya da cümle ile ilişkilidir ve onlarla bütünleşir. Bu işaretlerin ardından boşluk bırakılması, metindeki farklı bölümler arasında ayırım sağlamak için önemlidir.



Şekil 2.6 Zayıf Harfler İçin Sıkışık Boşluk Düzenlemesi

Öncelikle büyük harfler, kendi içinde karmaşık yapısal özelliklere sahiptir. Ancak küçük harfler, genellikle x-yüksekliği ölçüsünde daha benzer temel yapılarla oluşturulmuştur. Her iki harf türü de yuvarlak, eğik ve dik yapılar gibi çeşitli vurgular içerir. Bununla birlikte, iç boşluklara sahip olmayan veya yakın yerleştiremeyen harfler gibi bazı özel durumlar vardır. Bu durumlar, sözcüklerde uygun ve doğru bir görünüm oluşturmak için harflerin birbirleriyle olan ilişkisini dikkate almayı ve boşluklamayı bu özelliklere göre ayarlamayı gerektirmektedir.

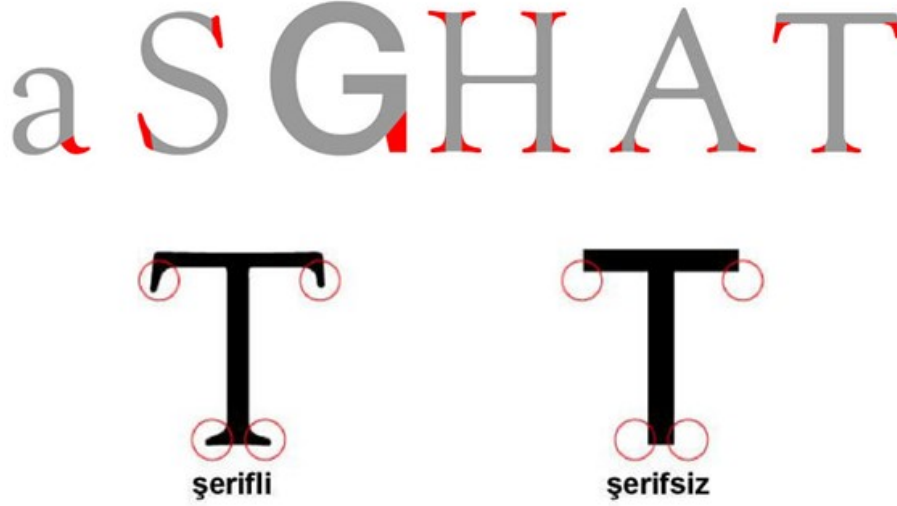
Harfler bir araya gelerek sözcükleri, sözcükler sıralanarak satırları, ve satırlar bir araya gelerek blokları oluşturur. Satır arası boşlukların yanlış ayarlanması, okuma

sürecini zorlaştırabilir, cümleler arasında ayırım oluşturabilir ve bir sonraki satırın takibini güçleştirebilir (Uçar, 2004, s.126).

Boşluklar, harflerin biçimine göre de değişebilir. Bu biçimleri tırnaklı ve tırnaksız olarak ayırdığımızda harfleri oluşturan ana hatların alt ve üst bitim yerlerinde bulunan tırnak biçimindeki küçük uzantıdır. Şerif olarak adlandırılır (M.E.B. 2011, s.4).

2.4 Tipografinin Yazıya Getirdiği Yenilikler

Grafik tasarımda tipografik unsurların iletilen bilgiyi aktarmak için kullanılması, öncelikle analiz edilmeli ve önem sırasına sokulmalıdır. Bölümler, alt bölümler mantıklı biçimsel değişimler simge ve renkler anlaşılabilirliğe katkıda bulunur ve okuyucuya zaman kazandırır. Tipografinin ana ürünü anlaşılır bir iletişim olmasıdır. Güzellik ve estetik anlayışı ise yan üründür. Tipografik düzenlemelerin sıralamasında harf biçimi belirlenir ardından tüm harfler oluşturularak bir alfabe elde edilmektedir.



Şekil 2.7 Şerifli ve Serifsiz Harfler

Harf tipografik düzenlemenin en temel ögesidir ve alfabenin her bir harfini belirtir, bir alfabe içerisindeki öznel harflerin, sayıların ve noktalama işaretlerinin her biri ise karakter olarak adlandırılmaktadır.

Bir yazı karakteri, bir alfabe için tüm harfleri, sayıları ve yaygın noktalama işaretlerini içerir. Başka bir deyişle, aynı stil, boyut ve hizada yerleştirilmiş, alfabenin tüm harfleri, sayılar ve noktalama işaretlerini içeren öznal harflerin uygun bir toplamıdır.

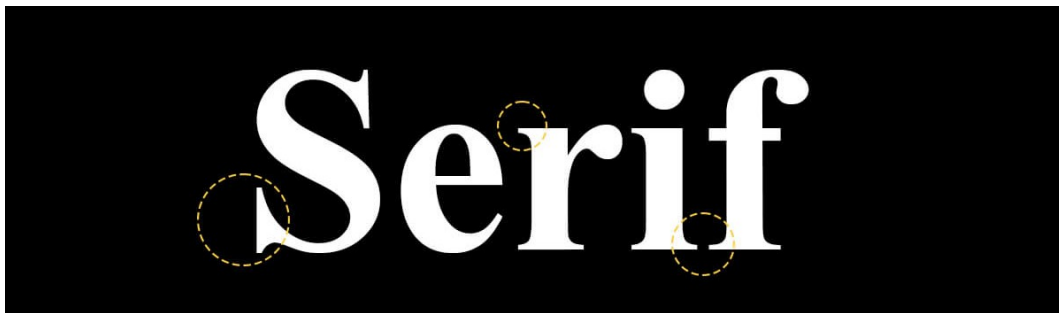
Standart olarak kabul edilen yazı karakterleri genellikle bir alfabe için büyük ve küçük harf karakterlerini, 0'dan 9'a kadar olan sayıları ve bütün yaygın noktalama işaretlerini içerir. Ayrıca, bazıları özel karakterlere, sembollere ve çizgilere de sahip olabilir.

Grafik tasarımdaki tipografik karakterlerini sınıflandırdığımızda karşımıza geleneksel yazılar, geçiş dönemi yazıları, modern yazılar, şerifli yazılar, gotik ve el yazıları karşımıza çıkmaktadır.

2.4.1 Geleneksel Yazılar

Katıpler taşa veya metale harfleri oyduğunda, serif yazı karakterleri ortaya çıkmıştır. Harflerin oyulmasını ve doldurulmasını kolaylaştırmanın yanı sıra, serifler sertlik ve istikrar kazandırmaya da yardımcı olmuşlardır. Serifler zaman içinde stilize edilerek farklı yazı tipleri oluşturulmuştur.

En geleneksel yazı tipi olarak kabul edilen Serif'in ayırt edici özelliği, harflerin ana çizgilerinin uzantılarından çıkan tırnaklardır. Serif kelimesi de çıkıntı demektir ve bu türün ismi buradan gelmektedir.



Şekil 2.8 Serif Harflerinin Özelliği

El yazılarının yuvarlak ve organik yapısına sahip olan bu karakterlerin serifleri dirsek biçimindedir ve eğimlidir. Yuvarlak biçimlerdeki incelme eksenini genellikle diyagonaldir ve ince ile kalın hatlar arasında belirgin bir kontrast bulunmaz (M.E.B. 2011, s.7).



Şekil 2.9 Garamond, Caslon, Goudy, Palatino Yazı Karakterleri

2.4.2 Geçiş Dönemi Yazıları

Serifler, bir karakterin ana vuruşlarının sonlarında, vuruşun genişlediği yerlerde bulunan bitiş süslemeleridir. Kelime kökeni belirsizdir, ancak muhtemelen eski Almanca kelime olan bir kalem darbesi anlamına gelir. Serifler kendileri son derece eski olup, en azından antik Yunan'a kadar dayanan taş yazıtlarda bulunabilirler. Yazı tiplerini kategorize etmenin temel yollarından biri, serifli ve serifsiz yazı olarak ayırmaktır (Felici, 2012, s.34).

Bu gruba giren yazıların ince ve kalın hatları arasında geleneksel yazılara göre daha belirgin bir kontrast vardır. Serifler yataya daha yakın bir eğimdedir. Yuvarlak biçimlerdeki incelme eksenini dikeye yakındır. Harfler, Barok döneminin etkisiyle daha genişlemiştir (M.E.B. 2011, s.7).



Şekil 2.10 Baskerville Yazı Karakteri

2.4.3 Modern Yazılar

On dokuzuncu yüzyılın sanayileşme ve kitlesel tüketim süreçleriyle birlikte, iletişimde yeni bir modern yazı dönemi başlamıştır. Bu dönemde reklamcılığın yükselişi, yeni türde bir tipografinin ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu yeni tipografi, klasik harflerin anatomik unsurlarını bozarak büyük, kalın yüzlerin tasarlanmasıyla karakterize edilmiştir (Lupton, 2004, s.21).

Modern yazılarda ince ve kalın hatlar arasındaki kontrast maksimum seviyededir. İnce hatlar, genellikle çizgi haline getirilmiştir. Yuvarlak biçimlerdeki incelmeye ekseni dikey olarak belirginleşir. İnce hatlarla aynı kalınlıkta olan ve yatay bir çizgi görünümünde olan serifler, gövdeye dik bir açıyla bağlanmaktadır. Harflerin anatomisinde geometrik kurallar önemli bir rol oynamaktadır (M.E.B. 2011, s.8).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890!?

Şekil 2.11 Bodoni Yazı Karakteri

Modern yazıya bir örnek olan Bodoni, kendi dönemlerinin kaligrafik uygulamalarından ilham alarak tasarımlarını şekillendirmiş olsalarda, harf-serif ve gövde, kalın ve ince çizgiler, dikey ve yatay vurgu gibi tipografik geleneğe meydan okuyan formlar yaratmışlardır. Bu yeni tasarım anlayışı, mantıklı ve yüce bir güzellik arayışıyla hareket eden Bodoni'nin çabaları sonucunda, soyut ve insan dışı bir yaklaşımın özüne dönüşmüştür (Lupton, 2004, s.21).

2.4.4 Kare Şerifli Yazılar

Bu kategorideki yazıların ortak özelliği, seriflerinin kare ya da dikdörtgen biçiminde olmasıdır. Serifler, harf gövdesine dik bir açıyla bağlanır. İnce ve kalın hatlar arasındaki kontrast azaltılmıştır. Bazı karakterlerde tüm hatlar aynı kalınlığa sahiptir (M.E.B. 2011, s.8).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890!?

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890!?

Şekil 2.12 Rockwell ve Playbill Yazı Karakteri

2.4.5 Serifsiz Yazılar

Serifsiz yazılarda bulunan hatlar aynı kalınlıktadır. Yuvarlak hatlardaki incelme eksenini daima dikey konumdadır. Geometrik bir anlayışla tasarlanmışlardır. Serifsiz yazılarda bulunan hatlar aynı kalınlıktadır. Yuvarlak hatlardaki incelme eksenini daima dikey konumdadır. Geometrik bir anlayışla tasarlanmışlardır (M.E.B. 2011, s.9).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890!?

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890!?

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890!?

Şekil 2.13 Futura, Helvetica, Avant-Garde Yazı Karakteri

Futura, geometrik bir sans serif olarak adlandırılır ve yüzün daha önceki versiyonlarında kavisli harfleri için mükemmel daireleri bir temel olarak kullanırken, vuruş ağırlığında hiçbir değişiklik bulunmamaktadır. Buna karşılık, Optima bir insan merkezli sans serif olarak kabul edilir ve özellikleri açıkça serifli yazı tiplerinin kaligrafik kökleriyle ilişkilidir (Felici, 2012, s.40).

2.4.6 Gotik Yazılar

Gotik el yazısının gelişimi, başlangıçta Orman ve Angevin etkisi altındaki bölgelerde ortaya çıkmıştır. Özellikle İngiltere ve Fransa gibi yerlerde yaygınlaşmıştır. Daha sonra ise Kuzey Almanya, İskandinavya, İspanya ve İtalya'nın bazı bölgelerine yayılmıştır. İngiliz etkisiyle birlikte, kıtalarda tercih edilen hafif yukarı doğru eğrilme yerine, minimlerin ayaklarına daha fazla önem verilmiştir. El yazısı geliştikçe, minimler genellikle daha sıkışık bir görünüm kazanmıştır (Harris, 1995, s.46).

Gotik yazılar, harf hatlarında genellikle çok çeşitlilik barındırdığı için gösterişli ve şatafatlıdır, dolayısıyla okunması zordur ve metinler için uygun değildir. Bu sebeple, Ortaçağ Avrupa'sından kaynaklanan bu yazı karakterleri, günümüzde benimsenen "metin yazısı" tanımı içinde yer almazlar. Gotik yazı karakterleri genellikle "Blackletter" olarak adlandırılır, ancak bu terimin kullanımı bazı kaynaklarda sakıncalı bulunmaktadır. "Old English" terimi ise türü değil, bu yazı karakterlerinin içinde yer alan bir alt türü ifade etmektedir (Selamet, 2015, s.4).



Şekil 2.14 Old English Yazı Karakteri

Gotik yazı geleneğinin ilk örneği. 15. yüzyıl Avrupa'sında yaygın olarak kullanılan "Tekstür" yazısıdır. Gotik sanatının karakteristik özelliklerini taşıyan bu dar ve uzun yazılarda, yuvarlak unsurlar yok edilmiştir. Anatomisinde kesik uçlu kalemlerin etkisi görülür (M.E.B. 2011, s.9). Ancak yakın tarihimize baktığımızda Gotik yazı stilinin şablonunu oluşturan ve bunu ticari bir amaç olarak kullanan kişi Barry Deck olmuştur.

Barry Deck'in 1990 yılında tasarladığı Şablon Gotik yazı tipi, plastik bir şablonla çizilen harflere dayanmaktadır. Dolayısıyla yazı tipi aynı anda hem mekanik hem de manuel olan bir süreci ifade etmektedir. Deck, Template Gotik'i, deneysel posterlere ilham veren Ed Fella'nın öğrencisiyken tasarlamıştır. Template Gotik,

ticari olarak piyasaya sürüldükten sonra kullanımı dünya çapında yayıldı ve 1990'lar için "dijital tipografi" amblemi haline gelmiştir (Lupton, 2010, s.29).

Template Gothic, Regular

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg
Hh Ii Jj Kk Ll Mm
Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt
Uu Vv Ww Xx Yy Zz
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Şekil 2.15 Barry Deck. Template Gothic. 1990

2.4.7 El Yazıları

El yazılarındaki serbest ve akıcı biçimsel özellikler temel alınarak tasarlanan bu tür yazıların başlıca örnekleri arasında; Brush Script, Vivaldi, Mistral, Brody, sayılabilir (M.E.B. 2011, s.10).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890!?

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890!?

Şekil 2.16 Brush Script, Vivaldi Yazı Karakteri

BÖLÜM 3

3. GRAFİK TASARIMDA DENEYSEL TİPOGRAFI

En eski yazı formlarından günümüz dijital teknolojilerine dayalı dizgi ve baskı sistemlerine kadar uzanan yazının serüveni, sınırları olmayan yaratıcılıkla dolu bir süreçtir. Matbaa ve baskı teknolojilerinin gelişimi, tipografinin dijital çağda grafik sanatlarının önemli bir parçası haline gelmesini sağlamıştır. Tipografi, yazının icadından sonra geliştirilen en eski ve etkili sanat ve iletişim araçlarından biridir. Günümüzde teknolojinin ilerlemesiyle birlikte tipografinin kullanım alanları oldukça genişlemiştir, bu da deneysel tipografi gibi yeni alanların ortaya çıkmasına olanak tanımıştır (Kızılsağak, 2014, s. 56).

Deneysel tipografi, grafik tasarımın sınırlarını zorlayan ve geleneksel tipografiden ayrılan bir yaklaşımı ifade etmektedir. Bu yaklaşım, tipografiyi sadece metinlerin okunabilirliği ve iletişimi sağlama işlevinden çıkarıp, daha özgün, dikkat çekici ve duygusal bir araç olarak kullanma amacını taşımaktadır. Deneysel tipografi, harflerin biçimsel ve görsel özelliklerini ve yaratıcılığın ön planda olduğu tasarımların ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Bu tür tipografi tasarımları, genellikle belirli bir mesajı iletmek veya bir duyguyu yansıtmak amacıyla kullanılmaktadır. Harf biçimleri, büyüklükleri, konumları ve renkleri gibi çeşitli öğelerin deneysel bir şekilde manipüle edilmesiyle, benzersiz ve çarpıcı bir görünüm kazanır, bu görünüm ile izleyicinin dikkatini çekmek için onların duygusal tepkilerini ölçebilmektedir.

Grafik tasarımda deneysel tipografi, gönderen ve alıcı arasındaki iletişimin tasarım süreci içinde şekillendirilmesi ve farklı gösterenlerle anlamsal bir bağ kurularak görselleştirilmesi, iletişim tasarımının temelini oluşturur. Tasarım sürecine yaratıcı bir fikirle başlamak, hedef kitlede etki ve ilgi uyandırma potansiyelini artırır. Tasarımda başarılı bir fikir oluşturmak için deneysel tipografi kullanılabilir; bu, özellikle özgün fotoğraf veya resimlerin bulunmadığı durumlarda etkili bir alternatif sunar. Deneysel tipografi, tasarımcılara kendi özgün çözüm yollarını bulma cesareti verecektir (Kaptan, 2019, s. 131).

Deneysel tipografi, genellikle sanatsal özgürlüğü ve ifadeyi vurgulamaktadır. Tasarımcılar, geleneksel tipografi kurallarını esneterek ve mevcut kalıplardan sıyrılarak kendilerini ifade etme özgürlüğüne sahip olurlar. Bu durum, tasarımcıların yaratıcılıklarını ve özgünlüklerini sergilemelerine olanak tanırken, aynı zamanda izleyicilere alışılmadık ve etkileyici bir deneyim sunmaktadır.

Deneysel tipografi, grafik tasarımın evriminde önemli bir rol oynamış ve yeni ile yenilikçi tasarım trendlerinin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Bu yaklaşım, tasarımcıları geleneksel tipografiden çıkartarak yenilikçi tasarımlar yapmaya teşvik etmiş ve grafik tasarım alanında yeni bir dönemin başlamasına yol açmıştır. Bu bağlamda, deneysel tipografinin grafik tasarım üzerindeki etkisi giderek artarak günümüzde daha da önemli bir rol almıştır.

Harfin metal kalıplarla dökülmesinden günümüze kadar, tipografi alanında birçok deneme ve çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu denemeler, sonraki dönemlerde tasarım dillerinin şekillenmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Deneysel tipografi, geleneksel tasarım anlayışına meydan okuyan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, sadece bilimsel deneylerin ötesine geçmekle kalmaz, aynı zamanda mevcut olanın nasıl daha farklı ve estetik bir şekilde iletilmesi gerektiğini araştırır. İngilizcede "experimental" olarak adlandırılan deney, aslında Türkçe karşılığıyla bizi biraz yanıltabilir. Deneysel tipografi, sanki hiç var olmayan bir şeyin keşfedildiği ya da bu yaklaşımla yapılan tasarımların birbirinden çok farklı olduğu izlenimini verir. Bu şekilde, tipografi alanında deneysel yaklaşımların önemi ve etkisi daha net bir şekilde anlaşılabilir.

Çeviri olarak 'experimental typography' kelimesinin Türkçe karşılığı olan 'deneysel tipografi' tarihsel gelişiminden yola çıkarak tanımlanmak istenirse, yazı ve tipografi alanında tasarım yapan, uygulayan, deneyen ve vardığı sonucu makalelerle alanındaki ilgilenenlere sunan yirminci yüzyıl modernistlerinin yazı ve tipografinin olmazsa olmazlarını bilmelerine karşın, tasarım alanındaki sonsuz derinliğin bilincinde olarak yazı öğelerinin kullanımını şablonlara indirgemenen, her bireysel yaklaşımın aynı ilkeler korunsa bile farklı özel sonuçlar yaratacağı bilinciyle yarattıkları tasarımlardır (Sarıkavak, 2007, s.73).

3.1 Deneysel Tipografinin Amacı

Deneysel tipografi, geleneksel tipografiye meydan okuyarak dizgi uygulamalarında yeni bir yaklaşım getirmektedir. Standart tipografi kurallarını aşan bu yaklaşım, sadece metinlerin okunabilirliğiyle değil, aynı zamanda duygu iletişimlerini ön plana çıkararak sanatsal bir boyut kazandırmayı amaçlamaktadır. Bu anlamda, deneysel tipografi, tipografik unsurları sıra dışı bir şekilde manipüle ederek, izleyicilere alışılmadık ve etkileyici deneyimler sunabilmektedir. Harflerin biçimleri, boyutları, konumları ve renkleri gibi unsurların deneysel bir şekilde kullanılmasıyla, tipografi tasarımları görsel açıdan çarpıcı ve duygusal olarak etkileyici hale gelebilmektedir. Tasarımcılar, geleneksel tipografiden sıyrılarak özgün ve yaratıcı tasarımlar yapma özgürlüğüne sahip olurlar, böylece tipografinin iletişim gücünü ve estetik değerini artırabilmektedir. Bu şekilde, deneysel tipografi, grafik tasarımın evriminde önemli bir rol oynar ve sanatsal ifadenin sınırlarını genişletebilmektedir.

Deneysel tipografinin amacı, çevremizde oldukça sık rastladığımız, tipografideki tek düzelğe karşı mücadele vermektir. Çizilmiş ya da basılmış olsun, harf yapısına soyut bir biçim kazandırmak, kelimeleri renklere, görsel ritimlere veya şiirsel dokulara dönüştürmektir. Tipografinin bu yeniden keşfi kelimeleri birilerine sunulma gerekliliği ile sınırlandırmadan onları esnek formlara ve işaretlere dönüştürmemizi sağlar. Bilgiyi ve sezgiyi birleştirir (Okur, 2003, s. 36).

Deneysel tipografi, geleneksel tipografiye karşısında durarak alternatif bir yaklaşım sunmaktadır. Bu yaklaşım, yazının temel işlevini reddeder ve yazıyı oluşturan geometrik kurallardan bağımsız bir şekilde şekillendirir. Bu sayede, deneysel tipografi, basılı ürünlerin, markalaşmanın, logoların ve tekstil gibi pek çok ürünün tasarımında ilgi çekici bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Deneysel tipografi denemeleri, tek başına bir mektup sayfasında kullanıldığında bile çekicilik özelliğini kaybetmez; aksine, görsel olarak etkileyici ve çarpıcı bir izlenim bırakabilmektedir. Bu yaklaşım, tipografiyi sıra dışı ve yaratıcı bir şekilde kullanarak iletişimi güçlendirir ve tasarımın etkisini artırır. Dolayısıyla, deneysel tipografi, tasarım dünyasında önemli bir yer edinmiş ve alternatif bir estetik anlayışı sunarak grafik tasarımın gelişimine katkıda bulunduğu söylenebilir.

Grafik tasarımın bakış açısından değerlendirildiğinde, deneysellik, içerik ve bağlamın ilişkisini yaratıcı bir şekilde yorumlayan, özgün ve etkileyici görsel bir dil oluşturma sürecinde keşfedilen bir yaklaşım olarak nitelendirilebilir. Deneysellik, bir grafik tasarımcının sanatçı olarak kendini ifade etmesine olanak tanır ve tasarım sürecinin en heyecan verici ve romantik yönlerinden biri olduğu düşünülebilir. Bir tasarımcı için önemli olan şeylerden biri, iletişimin yetki dilini (harfler, kelimeler, cümleler, vb.) araç olarak kullanarak tasarımın deneyimini yaşamak ve görsel kültürdeki yeni olasılıkları keşfetmektir. Bu süreç, tasarımın yaratıcı potansiyelini açığa çıkarır ve tasarımcının kendini ifade etmesine olanak tanımaktadır.

3.2 Tarihsel Açıdan Tipografide Deneysellik

20. Yüzyılın ilk yarısındaki sanat akımları yayınladıkları manifesto ve afişlerle eylemlerini ve felsefelerini yazıya dökmüşlerdir. Böylelikle tasarımcılar bu manifestolar aracılığıyla deneysel tipografi alanında çalışmalar üretmeye başlamışlardır. Bunlardan ilki sayılabilecek “Yeni Tipografi Hareketi” El Lissistzky’nin 1923’te yayınladığı “Tipografinin Topografisi” adlı bildiri ve 1925’te Jan Tschichold’un yayınladığı “Tipografinin Esasları” adlı kitabı ile geleneksel tipografiyi sorgulamaya başlamıştır (Bilgi, 2018, s.480).

Bu dönemde şekillenen basılı ifadeler, tasarımcılar tarafından benimsenmiş ve kullanılmıştır. Bu süreçte, tasarımcıların yenilikçi yaklaşımlarıyla birlikte, "deneysel tipografi" adı altında yeni bir terim ortaya çıkmıştır. Ancak deneysel tipografinin ortaya çıkmasında en önemli etkenlerden biri, Almanya’da ortaya çıkan "Die Neue Typography" veya "Yeni Tipografi Hareketi" olarak bilinen modernist tipografik yaklaşımdır. Bu hareket, tipografinin sadeleştirilmesi, işlevselliğin ve etkili iletişimin ön plana çıkarılması gibi prensipler üzerine kurulmuştur. Bu doğrultuda, deneysel tipografi daha fazla keşif ve yenilik için bir zemin oluşturmuştur (Buçukoğlu, 2020, s.576).

O dönemde yeni tipografi hareketi, alternatif çözümlere odaklanmış ve teknolojinin getirdiği gereksinimlerini karşılamak için yeni ve farklı fikirlerin sunumunda önemli bir rol oynamıştır. Bu hareket, tasarımın sınırlarını zorlamış ve daha yaratıcı bir yaklaşımın kapılarını aralamıştır. Bu sayede, tipografi alanında daha özgün çalışmaların yapılması için bir zemin oluşturmuştur.

Yeni Tipografi, tıpkı yeni teknoloji, yeni mimari ve yeni müzik gibi, bir moda akımından ziyade Avrupa kültürünün yeniağının bir dışavurumdur. Amacı, günün sunduğu imknları kullanarak her içi mümkün olduğu kadar eksiksiz ve tutarlı olarak tasarlamaktır (Buçukoğlu, 2020, s.577). Bu yaklaşım, her türlü çalışmada yeni bir perspektif sunarak, teknik ve gerekliliklerin sürekli değişim içinde olduğunu ve katı bir tutumun artık geçerli olmadığını vurgular. Gelişen teknoloji ve toplumsal ihtiyaçlar, tasarımcıları sürekli olarak mevcut durumu sorgulamaya ve yenilikçi çözümler aramaya yönlendirir. Bu bağlamda, tipografi alanında da eski normlardan sıyrılarak daha esnek ve yaratıcı bir yaklaşım benimsemek, tasarımın güncel ihtiyaçlara uygun hale gelmesini sağlar. Bu tutum, tasarımcıların daha zgr ve yenilikçi çalışmalar yapmalarına olanak tanırken, aynı zamanda tipografinin evrimine de katkıda bulunur. Yeni gelişmeler bu noktada başlar bu gelişmelerin temelinde sanatsal deneylerden ziyade, toplumsal ihtiyaçlarla birleşerek yeni gereklilikler yaratan yeni üretim metotları yatmaktadır (Tschichold, 1993, s.64).

Bu retim metotları ve uygulamalar içinde, deneysel tipografinin erken önekleri de ortaya çıkmıştır. Özellikle 1920'lerde Hendrik Nicolaas Werkman'ın "Yeni Tipografi Hareketi" içinde şekillendirdiği deneysel tasarımları, bu alandaki ilk nekler arasında yer almaktadır. Werkman'ın çalışmaları, deneysel tipografiye yeni bir boyut kazandırmış ve bu alandaki ilerlemelerin temellerini atmıştır. Bu nekler, tipografinin sınırlarını zorlayarak ve geleneksel normlardan saparak yaratıcı bir ifade biçimi sunmuştur. Deneysel tipografinin bu erken dönem önekleri, tasarımcıların klasik tipografi kurallarını esnetmelerine ve kendi yaratıcı vizyonlarını ifade etmelerine olanak tanımıştır (Buçukoğlu, 2020, s.577).



Şekil 3.1 H.N. Werkman, 1926, Sonraki Arama (The Next Call) Dergisi Kapak Tasarımı

Matbaacılıkla ilgilenen Werkman, Groningen'deki atölyesinde harfler, mürekkep ve merdane gibi araçları kullanarak şansa, rastlantıya ve saf sanatsal ifadeye dayalı soyut biçim ve renk kompozisyonları hazırlamıştır. Sanatçı, "Druksels" (Baskılar) adını verdiği ilk çalışmalarında, dokunun görsel etkisini vurgulamayı amaçlamıştır, kaba grenli kağıtlara baskılar yapmıştır. 1923'ten itibaren "The next call" dergisi için hazırladığı tipografik denemelerde ise kâğıdın yaratıcı kullanımını daha fazla ön plana çıkarmıştır. Werkman, krem tonlarında kağıtlara, hardal sarısı, kırmızı ve gece mavisi renklerdeki mürekkeplerle yaptığı çalışmalarla etkileyici bir görüntü dağarcığı oluşturmuştur (Becer, 2016, s. 215).

3.3 Modern Sanat Akımlarının Tipografik Tasarımda Etkileri

3.3.1 Modernizm

Modernizm, geçmişe bağlı kalmadan yeniliklere açık olma anlayışını temsil eder ve endüstri devrimiyle birlikte sanat ve tasarım dünyasında da önemli bir dönüşümü tetiklemiştir. Seri üretim mantığı, sanat ve tasarımın daha erişilebilir hale gelmesine olanak sağlamış ve yenilikçi yaklaşımların gelişimine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte, insan davranışları da değişerek, bilim ve teknolojiye olan ilgi artmış ve evrensel standartlar önem kazanmıştır. Bu bağlamda, modernizm sadece sanat ve

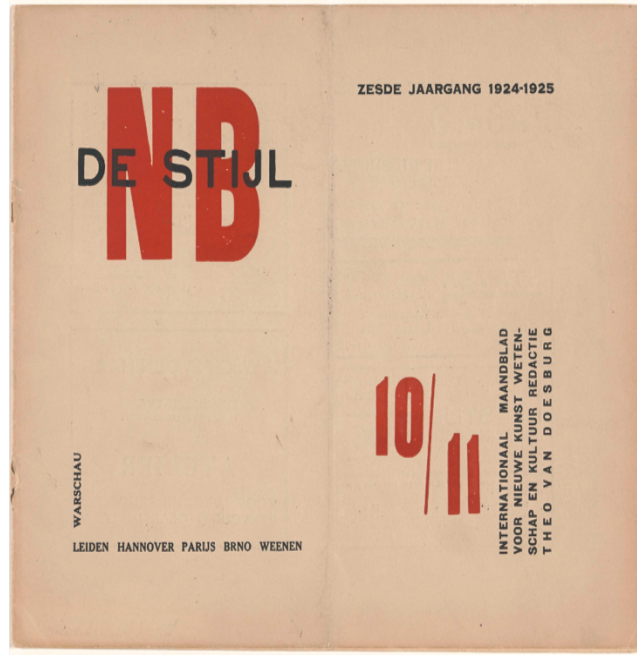
tasarımda değil, genel olarak toplumsal ve kültürel alanlarda da belirgin etkiler yaratmıştır (Mazlum, 2017, s.231).

Tipografinin deneysel bir yaklaşımla ele alındığı bu çağda, manifestolar kaleme alınmış, yeni tanımlar yapılmış ve kurallar tartışılmıştır. Yazı biçimleri üzerinde yapılan çeşitli denemelerle, görsel ve edebi anlamda çığır açan çalışmalara imza atılmıştır. Bu dönem, farklı düşünce ve politik görüşlerin bulunduğu, sanatsal özgürlüğün ve yaratıcılığın ön planda olduğu zengin bir çağ olarak değerlendirilebilir. Beş yüz yıl boyunca klasik basımın perspektifinde, tipografi sıkı bir uzmanlık gerektiren, kesinlikle takip edilmesi gereken yaşam ve uygulama kurallarının bütünü olarak görülürken, 20. yüzyıl Modernizmi tipografiyi bir deney olarak ele almaktadır (Sarıkavak, 2006, s. 78).



Şekil 3.2 Theo Van Doesburg 1919, De Stijl' İlkeleri ve Deneysel Alfabe

20. Yüzyılın başında Hollanda'da doğan De Stijl hareketi, "stil, tarz, destek" anlamlarını içeren ve soyutlama ilkesini benimseyen bir sanat akımıdır. Bu hareket, görsel sanatların geniş bir yelpazesinde etkili olmuş, Hollanda ve Fransa'nın yanı sıra Almanya, Avusturya ve Rusya gibi ülkelerde de izler bırakmıştır. De Stijl sanatçıları, grafik tasarım ve tipografiye önemli katkılarda bulunmuştur. Özellikle basılı sayfaların düzenlenmesinde geometrik ilkeleri esas almışlardır. Hareketin amacı, sanat disiplinlerini tanımlamak, analiz etmek ve temel unsurları bir araya getirerek çok yönlü deneyler yapmaktadır (Mazlum, 2017, s.235).



Şekil 3.3 Theo Van Doesburg, 1921, “De Stijl” Dergi Kapak Tasarımı

20. Yüzyılın başlarında modern sanat akımlarının çağdaş zihniyetini ve yenilikçi fikirlerini grafik tasarım ve tipografi dünyasına entegre ederek, deneysel tipografide yaratıcı çalışmalara yol açmıştır. Bu dönemde, sanatın ve estetiğin sınırlarını zorlayarak basılı medyada tasarım geliştirme çabaları hız kazanmıştır. Bu, grafik tasarımın ve tipografinin evriminde dönüştürücü bir rol oynamış ve sanat ile iletişim arasındaki bağlantıyı güçlendirmiştir. Modernizm’in gelişiminin ardından birçok akımın evrilmesine öncülük etmiş, kübizme karşılık olarak fütürizm akımının ortaya çıkmasında ışık olmuştur.

3.3.2 Fütürizm

20. Yüzyılın ilerleyen dönemlerinde, çağdaş grafik tasarımın evrimine önemli katkılarda bulunan sanat akımlarından biri olan Kübizm, özellikle kolaj tekniğinin keşfiyle dikkat çekmektedir. Bu teknik, sanatçılara görüntüleri farklı açılardan kesip parçalarını yeniden bir araya getirme özgürlüğü vermiştir. Kent yaşamının karmaşıklığı ve gelişmişliği, Kübizm'in kolaj estetiğini oluşturmasında etkili olmuştur. Öte yandan, Kübizme karşı bir tepki olarak doğan Fütürizm akımı da tipografinin gelişimine önemli bir rol oynamıştır.

Fütürizm, hareket ve hızı vurgulayan dinamik tasarımlarıyla tipografik anlamda yeni ufuklar açmıştır. Fütürizmle birlikte serbest tipografi ve özgürlüğe kavuşan

sözcükler adları altında basılı sayfada yeni ve resimsel nitelikli tipografik bir tasarım doğmuştur (Bektaş, 1992, s. 44).

Fütürizm, sanatçılar tarafından hareket ve hızı eş zamanlılık veya iki boyutluluk olarak tanımlanmış, bu kavramları sadece biçimsel değişikliklerle değil, aynı zamanda tipografik alanda biçim ve forma odaklanarak ele almıştır. Bu yaklaşım, tipografinin sadece metinlerin düzenlenmesiyle değil, aynı zamanda görsel estetiğin ve iletişimin gücüyle biçimlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Kahraman, 2014, s. 242).

Fütüristler, tipografinin biçim üzerinde yoğunlaşması gerektiğine inanmaktadırlar. Sayfa düzeninde içerik, görsel formlar oluştururken dikkate alınmalıdır. Bu nedenle, noktalama işaretleri kaldırılmalı ve dağılan dil yapısı, tanımlanabilir ancak alışılmadık bir tipografi ile yeniden yapılandırılmalıdır. Fütürist yaklaşım, tipografinin sadece metinleri düzenlemekle kalmayıp, aynı zamanda içeriği görsel olarak ifade etmek için biçimlendirilmesi gerektiğini öne sürülmektedir. Bazen tasarımda, beyaz boşluk kompozisyonun ifade ettiği önem kadar, yazıların farklı düzenlenmesi duyguları anlamak için yardımcı olabilir (Becer, 2007, s. 69).

Beyaz ve boşluk kompozisyonu ile duyguyu ortaya çıkartma eyleminde bulunan fütürist anlayışta, feminizme savaş ve makine çağının tutkusuna karşı duran Marinetti, toplumun gerçeklerini devrimci bir ruh ile ele almıştır (Meggs, 1983, s. 276).

Fütürizm, İtalyan yazar Marinetti'nin 1909'da yayınladığı bir manifestoyla doğmuş olan bir sanat akımıdır. Bu akımın etkisi, Marinetti'nin 1944'teki ölümüne kadar sürmüştür. Fütürizm, resim, heykel, müzik, şiir, edebiyat, tiyatro, mimarlık, fotoğraf ve sinema gibi geniş bir disiplin yelpazesinde etkili olmuş ve diğer akımların da doğmasına ilham kaynağı olmuştur. Özellikle Konstrüktivizm, Süprematizm ve Dada gibi hareketler, Fütürizm'in etkisi altında şekillenmiştir. Bu akım, sanatta ve kültürde radikal bir değişim ve ilerleme arayışını temsil etmiş ve modern dünyanın hız ve teknoloji ile olan bağıını vurgulamıştır.

Marinetti'nin yazılarında öne çıkan özgür sözcükler ve fütürist duyarlılık, geleneksel sayfa düzenini sarsarak sözcükleri nesnelere ve eylemlerle birleştirmeye

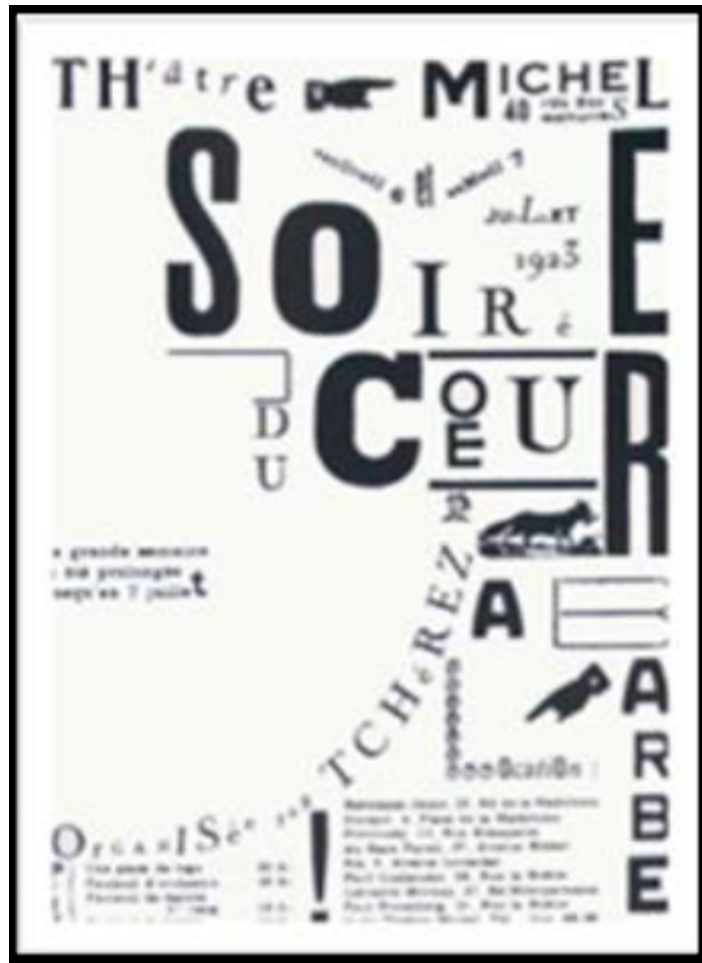
odaklanılmaktadır. Bu yaklaşımla, metinlerde plastik unsurların ve yazı karakterlerinin cesur bir biçimde kullanımıyla yeni bir görsel deneyim sunulmaktadır. Marinetti'nin eserlerindeki dil yapısı, alışılmadık bir biçimde dağılarak ve tekrar yapılandırılarak imgeler ve düşüncelerin görsel tipografiyle etkileyici bir şekilde sunulmasını sağlamaktadır. Bu sayede, metinler sadece okunmuyor, aynı zamanda birer görsel deneyim haline gelmektedir. Marinetti'nin bu çalışmalara en etkili örneği, 1914 yılında tasarladığı "Zang Tumb Tumb" adlı kitabında, farklı tipografik formların yaratılmasına öncülük etmiştir. Sanatçının eserlerinde tipografi, dil ve imge, bir arada ve anlamlı bir şekilde birleşir. Harfler ve kelimeler, birbirleriyle etkileşime girerek çeşitli tasarımların temelini oluşturulmuştur (Kahraman, 2014, s. 243).



Şekil 3.4 F.T. Marinetti “Zang Tumb Tumb”

Marinetti liderliğinde, Fütüristler geçmiş sanatını ve kültürlerini reddettiler. Geleceğin yeniliklerle dolu olduğuna inanarak, geçmişin sanatsal ve kültürel

mirasını bir kenara bırakılması gerektiğini savundular. Hatta bu mirasın tamamen yok edilmesini ve yıkılmasını şiddetle önerdiler. Bu akımın sanatçıları için, bir aracın estetik özelliklerinden daha önemli olan, onun hızlanması ve hareket etme yeteneğiydi. Gelecek odaklı düşünürler ve sanatçılar, durgun ve yenilik getiremeyen politik güçlerin yerine, halk kitlelerinin birlikte hareket edebilmesini ve kalabalıklar oluşturabilmesini daha anlamlı bir politik güç olarak gördüler. Bu nedenle, eserlerini halkla buluşturmanın yollarını ustaca uyguladılar (Akalin, 2019, s. 582).



Şekil 3.5 I. Zdanevich, 1923, "Soirée de Coeur à Barbe"

İtalyan fütüristler, çalışmalarında hız ve dinamizm etkilerini vurgulayarak fütürist manifestoya uyum sağladılar. Önde gelen sanatçılar arasında Carra, Balla ve Severini gibi isimler, tipografiyi basılı materyallerde kullanarak dikkat çekici eserler meydana getirdiler. Marinetti'nin 1876-1944 yılları arasındaki yazılarında

belirginleşen fütürist misyon, yeni geliştirilen tipografik formların resim, fotoğraf, kolaj ve yazı üzerinde denendiği bir süreci işaret eder. Fütüristler, dinamizmi mekanik formlara yansıtarak, hareket ve hız duygusunu betimlemeye çalıştılar ve bu da onları yeni endüstri çağının ideal bir aracı olarak görmeye yönlendirdi. Bu şekilde, fütüristler sadece sanatı değil, aynı zamanda teknolojinin ve endüstrinin gücünü ve etkisini de yansıtmış oldular (Akt., Kahraman, s. 245).

3.3.3 Dadaizm

Dadaizm, geleneksel sanata karşı olan estetik durumları, rastlantısallık sonucu oluşan olayları, kuralların olmayışını savunan ve var olan sanat, savaş, toplum, gelenek, din ve ahlaki değerleri reddeden ve bunları hafife alan bir akımdır. Dadaizm, yaratıcı ve soyut sanatı canlandırma, yeniden hareket kazandırma arayışı içindedir. Dadaistlere göre, Dada bir sanat akımı değil özellikle sanata karşı duran bir kavramdır. Çünkü dadaistler estetik kaygı gütmeyen eserler ortaya koymaktadır (Baskıcı, Şölenay, 2013, s.37).

I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri, 20. yüzyılın sanat hareketleri ve akımlarında da belirgin bir şekilde hissedilmiştir. Bu etkilerden biri de Dada hareketi üzerinde kendini göstermiştir. Dada, modern sanat hareketlerinden biri olarak kabul edilir ve estetik ve sosyal normlara meydan okuyan ilk sanat hareketi olarak bilinir. Savaşın yarattığı kaos, şiddet ve anlamsızlık duyguları, Dadaist sanatçıların eserlerine yansımış ve onları güçlü bir protesto ve isyan platformu haline getirmiştir. Bu hareket, geleneksel sanat anlayışını reddederek, ön plana çıkarmıştır (Erdem, 2019, s. 120).

Dadaizm, sanatın sınırlarını zorlayarak, mevcut düzeni reddetmiş, rastlantısal ve karmaşık sanat eserleriyle çağdaş toplumu şaşırtmayı amaçlamıştır. Bu hareket, sanatın özgünlüğü için mücadele etmiş ve evrenselliğin sosyal etkisine yeni bir perspektif getirmiştir.

Bu amaçla, Dadaistler, savaşın getirdiği anlamsızlık ve çılgınlığı sanat eserlerinde yansıtarak, mevcut düzeni eleştirmişlerdir. Aynı zamanda, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Ekspresyonizm gibi diğer avangart sanat akımlarından da etkilenmişler ve bu akımların özgün tarzlarını kendi eserlerinde yansıtmışlardır. Bu

şekilde, Dadaizm, sanat tarihinde radikal bir dönüşümün öncüsü olarak kabul edilir (Erdem, 2019, s. 120).

Dadaistler, sanatta devrim yapmayı hedeflemişlerdir. Mevcut sanatın rotasını değiştirerek her sanat alanını yeniden inşa etmeyi amaçlamışlardır. Sanatın toplumsal formlarını tamamen yok ederek, yaratıcı bir bakış açısının egemen olması için çaba göstermişlerdir (Mansuroğlu, 2022, s.80).

Dada sanatçıları, 1917'de Tristan Tzara liderliğinde Dada Dergisini yayınlamaya başladılar. Derginin tasarımı, Dada hareketinin temel prensipleriyle uyumlu olarak belirsizlik, kaos ve tesadüfi unsurları yansıtan bir estetik anlayışıyla şekillenmiştir. Bu dergi, sanat ve edebiyatı geleneksel kalıpların dışına çıkararak yenilikçi ve provokatif içeriğiyle tanınırken, tasarımı da bu radikal yaklaşımı görsel olarak yansıtmıştır. Dada Dergisi, Dadaizm'in temel felsefesini benimseyerek, mevcut kurallara karşı bir isyan ve özgürlük anlayışını benimsemişlerdir (Erdem, 2019, s. 120).



Şekil 3.6 Marcel Janco, Dergi Kapağı Tasarımı, 1918

"Dada" dergileri, 1917'de Zürih'te yayımlanmaya başladı ve 1922'ye kadar yayın hayatına devam etti. Paris'te 1920'den itibaren yayımlanmaya devam eden dergiler, farklı tiplerde uçuşan tipografî, büyük ve küçük harflerin kullanımı, üst üste gelen

veya çakışan tipografi ve görüntüler gibi çeşitli tasarım öğeleriyle Dada hareketinin özünü yansıtmaya devam etti. Bu dergiler, Dadaizm'in isyan ve özgürlük ruhunu taşıyan yenilikçi içeriği ve deneysel tasarımıyla tanınıyordu (Erdem, 2019, s. 120).

Başka bir deyişle, Dadaizm her zaman zıtlığı benimseyen ve hiçbir sınıra bağlı kalmayan isyan ruhunu, Sürrealizm'de entelektüel bir yapıya yansıtılmaktadır (Mansuroğlu, 2022, s.81).



Şekil 3.7 Max Ernst, Kış Bira FabrikasıI, Dada Erken Bahar Sergisi Posteri, 1920

Grafik tasarımın ilerlemesinde etkisi olan bir başka yapılanma ise Dadacılarıdır. Max Ernst, Salvador Dali, Joan Miro, Rene Magritte bu sanat akımının önde gelen ressamlarıdır. Max Ernst'in bazı tablolarında birbirinden kopuk olan öğelerin yan yana olmaları saçma olmasına rağmen sanrılı bir biçimde birbirlerini izledikleri duygusu uyandırmaktadır (Zor, 2014, s.2).

Bu dönemde Dada akımı etkisi altında çıkan dergilerde, farklı açılarda uçuşan tipografiler, büyük-küçük harf kullanımları, üst üste gelen veya çakışan tipografik öğeler kullanılmıştır. Tüm bu dergi çalışmalarında da gördüğümüz gibi, Dadaistler her ne kadar geleneksel sanata karşı olduklarını ve toplumun yozlaşmış yönlerini

alayıcı bir tavırla kaygısızca ele aldıklarını öne sürseler de ortaya koydukları çalışmalarla fütürizmin başlattığı tipografik dili geliştirmiş ve zenginleştirmişlerdir. Harf biçimlerini sadece fonetik birer kavram olarak değil, aynı zamanda görsel biçimler olarak kullanmışlardır (Akifoğlu, 2020, s.11).



Şekil 3.8 Merz, Sayı:1, 1924

Toplumsal gelenekleri, tekdüzeliği, sanattaki geleneksel yaklaşımları alaycı üslup ve tavırlarıyla ele alan Dadaizm sanatçıları ortaya çıktıkları dönemde ortaya koydukları tepkisel yaklaşımla büyük bir ilgi toplamışlardır. Günümüzde hala Dada sanatının çıkardığı yöntem ve teknikler kullanılmaya devam edilmektedir. Dadaizm'in doğurduğu yaklaşımlar ve teknikler reklam panolarından, dergi kapaklarına her yerde önümüze çıkmaktadır. Bu durum göstermektedir ki, aradan ne kadar zaman geçerse geçsin Dada hareketinin sanata olan yaklaşıma, edebiyata, resme, sanatın birçok dalına ve grafik tasarıma bıraktığı miras önemini asla yitirmeyecektir (Akifoğlu, 2020, s.13).

Dada hareketinin bir parçası olarak yayımlanan dergilerden biri olan Kurt Schwitters'ın Merz adlı dergisi, Dada dergisiyle benzer bir tipografik tasarım diline sahiptir. Merz dergisi, Dadaizmin kaotik ve isyankar ruhunu yansıtan çeşitli tipografik teknikleri ve tasarım öğelerini kullanarak görsel bir şok etkisi yaratmıştır (Erdem, 2019, s. 120).

3.3.4 Konstrüktivizm

Konstrüktivizm, Fütürizm gibi 20. yüzyılın başlarında yapılan tipografik denemelerle birlikte, modern tasarımları derinden etkileyen ve günümüzde hala belirgin izlerini taşıyan bir sanat akımıdır. Bu akımın deneysel tipografi yöntemleriyle yapılan sözel ve edebi eser uygulamaları, günümüzdeki hareketli tipografi uygulamalarının temelini oluştururken, tasarımın evriminde önemli bir rol olarak görülebilir.

Konstrüktivizm, 20. yüzyılın ikinci on yılını etkileyen önemli bir sanat akımıdır ve Rus devriminin ardından ortaya çıkmıştır. Bu akım, sanatçıların kendilerini bir mühendis veya bir bilim insanı olarak gördükleri bir yaklaşımı benimsemiştir. Yeni doğan dünya düzeninde, sanatın sadece estetik bir ifade aracı olmadığını, aynı zamanda yeni düzenin kurulması ve ifade edilmesi için bir araç olduğunu savunmuşlardır. Konstrüktivist sanatçılar, sanatı toplumsal ve politik bir araç olarak görerek, yeni kuralların ve normların oluşturulması için çaba göstermişlerdir. Bu akım, sanatın günlük hayata entegrasyonunu ve toplumsal dönüşümün bir parçası olarak kabul edilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Yazar, Yılmaz, 2019, s.75).



Şekil 3.9 Rodçenko, “Kinoglaz” İçin Afiş, 1924

Konstrüktivizm, sanat, tasarım, mimari ve görsel iletişimi teknolojik ve güncel yaşamın gelişmelerine uygun bir şekilde modernize etmeyi amaçlayan bir sanatsal dönüşüm hareketidir. Bu anlayışa göre, konstrüktivist sanatçılar, materyalist bir düşünceyle hareket ederek, yeni bilimsel ve malzemesel formlar geliştirmeye çalışmışlardır. Toplumsal olarak yararlı ve işlevsel nesnelerin yanı sıra yeni formlar oluşturma çabası içinde olmuşlardır. Bu akım, sanatın sadece estetik değil, aynı zamanda toplumsal ve pratik bir işlevi olduğunu savunmuştur, böylelikle sanatı günlük yaşamın bir parçası haline getirmeyi hedeflemiştir (Yazar, Yılmaz, 2019, s.75).

Sanat ve tasarım dünyasındaki öncü figürler, 20. yüzyılın değişen şartlarına uygun bir estetik yaratma amacıyla hareket etmişlerdir. Bu bağlamda, konstrüktivist yaklaşım altında, grafik tasarım ve tipografi alanında önemli ve radikal değişimler yaşanmıştır. Modern sanat akımının öncüleri, teorik ve pratik düzeyde gerçekleştirdikleri çalışmalarla tipografik tasarımın hem yaratıcı ve deneysel boyutunu geliştirmiş, hem de anlam ve iletişim odaklı bir biçimde şekillenmesine öncülük etmişlerdir. Bu sayede, tipografik tasarımın işlevsel ve estetik yönleri, çağın gereksinimlerine uygun olarak evrilmiş ve ilerlemiştir.



Şekil 3.10 El Lissitzky, Sieg Über Die Sonne Adlı Sayfa Tasarımı, 1923

Bu dönemin önemli sanatçılarından ve grafik tasarım tarihine adına yazdıran El Lissitzky, bu akım doğrultusunda eserler veren sanatçılardan bir tanesidir. Güçlü politik ifadeler ve sloganlar yaratmak için temel renkleri kullanan sanatçı, kariyerini sosyal ve politik değişimler üzerine kurmuştur. Tasarımlarında renklerde karmaşasının önüne geçmeye çalışmış, bu yüzden aktarmak istediği fikirler ve anlatım tarzına uygun tipografik karakterlere yer vermiştir (Akifoğlu, 2020, s.16).

Batı Avrupa'ya geçişi, El Lissitzky'nin kariyerinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Karmaşık iletişim mesajlarını iletmek için, montaj ve fotomontaj tekniklerini ustalıkla kullanmıştır; bazen ise basit tipografik ve geometrik elemanlardan yararlanarak çalışmalarını oluşturmuştur. Lissitzky'nin eserlerinde göze çarpan bu çeşitlilik, sanatının ve tasarımının derinliğini ve çeşitliliğini yansıtmaktadır (Akifoğlu, 2020, s.16).



Şekil 3.11 Mayakovsky'nin, "Ses İçin" (For the Voice) Kitap Kapağı, 1922

El Lissitzky ve Rodshenko gibi tasarımcılar, grafik tasarımlarında serifsiz karakterler kullanarak öne çıkmışlardır. Bu tasarımlarında, süslemenin olmadığı, okunaklı ve kare hatlı serifsiz yazı karakterleri ile siyah şeritler ön plandadır. El Lissitzky özellikle Mayakovsky'nin "For the Voice" (Ses İçin) adlı şiir kitabında sadece tipografik elemanlara yer vermiş ve bu elemanlar arasındaki görsel ilişkileri

ve zıtlıkları kullanarak soyut bir görsel kompozisyon oluşturmuştur. Bu sayede, kitabı adeta bir bina gibi yeniden inşa etmiştir.

3.3.5 De Stijl

Konstrüktivizm ile aynı zaman diliminde Hollanda'da De Stijl hareketi ortaya çıkmıştır. Bu akımın amacı, teknolojiyi, sosyal ve insani değerleri görsel formla birleştirmektir. De Stijl'in önde gelen kuramcıları arasında Theo Van Doesburg ve Piet Mondrian bulunmaktadır. Bilimsel teoriler, üretim süreçleri, mekanik düzenekler ve modern şehrin ritmi gibi çalışmalar De Stijl sanatçıları, görsel gerçekliği şekillendiren ancak nesnelerin yüzeyindeki görünüşlerin ötesinde yatan evrensel prensipleri keşfetmeye yönlendirmiştir. Bu hareket, sanatı ve tasarımı evrensel bir anlamda yeniden tanımlamaya çalışarak, modern dünyanın karmaşıklığını basitleştirmeyi ve içsel bir dengeyi yakalamayı hedeflemiştir.

De Stijl hareketi, tipografi alanında da büyük bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. Bu hareketle birlikte, yuvarlak ve kavisli çizgilere olan ilgi azalmış ve serifsiz yazı karakterleri tercih edilmeye başlanmıştır. Bu değişimle birlikte, tipografik kompozisyonlar asimetrik bir şekilde grad sistemi üzerine kurulmuş ve tamamen geometrik formların ilişkisine dayalı yazı karakterleri tasarlanmıştır. Bu yaklaşım, tipografide daha minimalist ve modern bir estetik anlayışının gelişimine katkıda bulunmuştur.



Figure 13, Scarecrow Fairy Tale, Page 7



Figure 16, Scarecrow Fairy Tale, Page 10



Figure 14, Scarecrow Fairy Tale, Page 8



Figure 17, Scarecrow Fairy Tale, Page 11



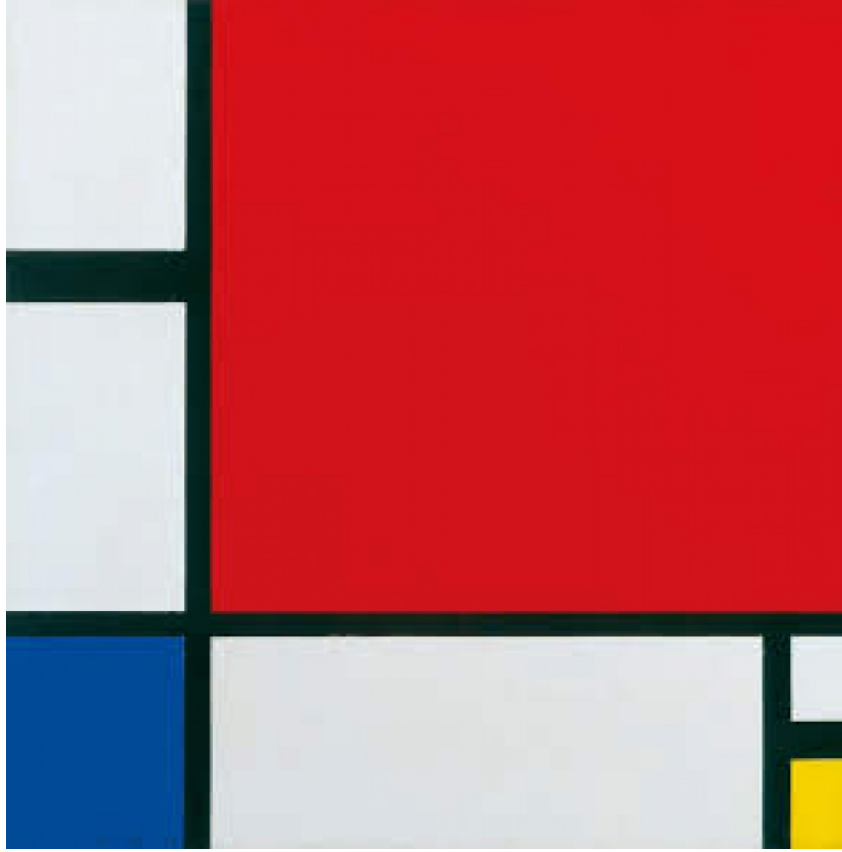
Figure 15, Scarecrow Fairy Tale, Page 9



Figure 18, Scarecrow Fairy Tale, Page 12

Şekil 3.12 Kurt Schwitters and Theo Van Doesburg, “Scarecrow Fairy Tale” (Korkuluk Masalı), 1925

De Stijl'in grafik tasarım alanındaki etkisi, özellikle dergi kapaklarıyla belirginleşmiştir. 1921 yılında Mondrian ve Van Doesburg, De Stijl dergisinin sayfa düzenini yeniden tasarlamışlardır. Bu yeni tasarımlarda, kırmızı harflerle yazılmış "NB" (Yeni biçim, yeni yapı) ifadesi, siyah renklerle vurgulanmış olan De Stijl başlığıyla birlikte öne çıkmıştır. Bu tasarım anlayışı, De Stijl hareketinin temel ilkelerini yansıtarak basitlik ve geometrik düzenin önemini vurgulamıştır. Bu yeni dergi kapağı tasarımını diğerlerinden ayıran temel özellik, simetrik olmayan bir kompozisyon anlayışını benimsemesidir (Öztuna, 2007, s.85).



Şekil 3.13 Piet Mondrian,1921, ” Sarı, Kırmızı, Mavi ve Siyah Kompozisyonu”
1921

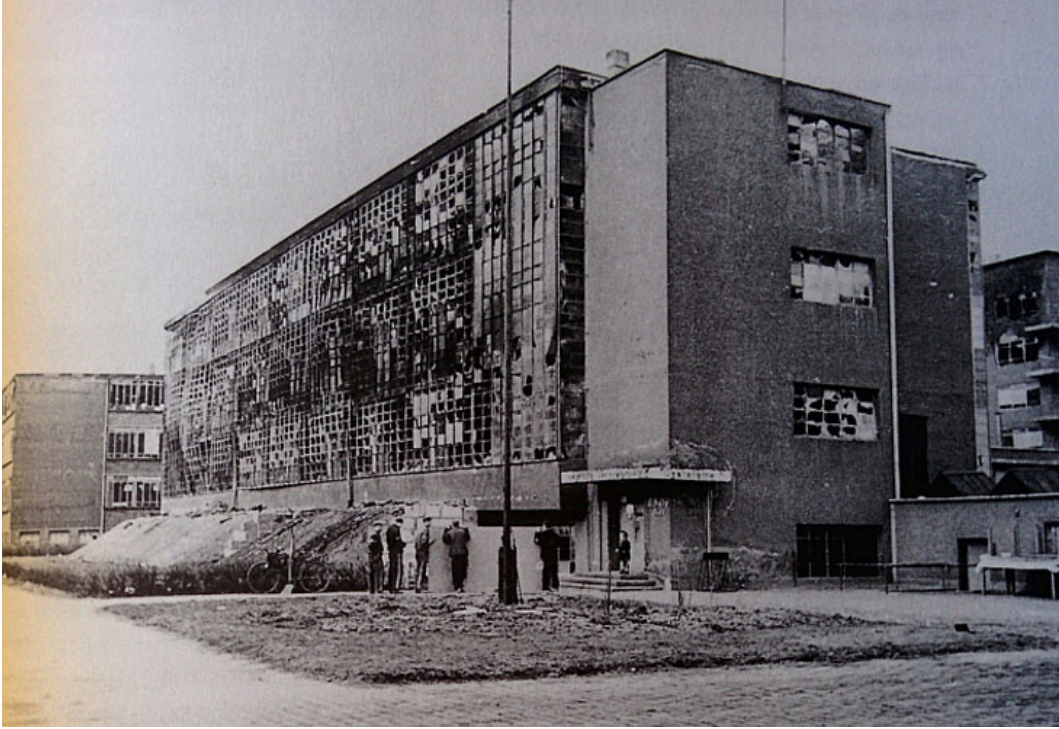
Mondrian'ın soyutlamaya yönelen fikirleri ve çalışmaları, eserlerinde temel renkleri kullanarak ve geometrik şekillerle ifade edilmiştir. Kare, dikdörtgen ve düz çizgilerin dışında herhangi bir resimsel öğeye yer vermemesi De Stijl hareketinin tasarımsal dilinin temelini oluşturmuştur. Mondrian'ın minimalist yaklaşımı, sanatında objektif bir düzen ve denge arayışını yansıtmıştır, bu da De Stijl'in karakteristik özelliklerinden biri haline gelmiştir (Akifoğlu, 2020, s.20).

Kompozisyonların düzenlenmesinde kullanılan anlatım dili, genellikle dik açılar ve düz çizgilerle belirlenir ve dikey ile yatay çizgilerin hakim olduğu bir yapıya sahiptir. Bu yaklaşımda genellikle mavi, sarı ve kırmızı gibi üç ana rengin kullanımı öne çıkarılırken, nötr renkler olan beyaz, siyah ve gri de sıklıkla tercih edilir.

3.3.6 Bauhaus

Bauhaus, 1919-1933 yılları arasında faaliyet gösteren bir sanat okuludur. Bu okulda dönemin önde gelen sanatçıları bir araya gelerek dayanışma içinde, endüstrileşmenin getirdiği yeni yaşam biçiminde sanatın ve sanatçının rolü üzerine

çalışmışlardır. Kurucusu Walter Gropius'un ifade ettiği gibi, Bauhaus'un amacı; "Makine çağında sanatçının ve sanatın toplumsal işlevi ne olacak?" sorusuna yanıt aramak ve sanatı hayata entegre edilmesidir (Bingöl, 2018, s.1).



Şekil 3.14 Bauhaus Okulu, 1926

Birinci Dünya Savaşı'nın sonrasında sanat eğitime derin etkileri olan Bauhaus, temelde zanaatkar yetiştirmek değil, kişisel becerileri geliştiren atölye sistemi üzerine odaklanmıştır. Atölyeler, endüstrinin ihtiyaç duyduğu modüllerin hazırlandığı araştırma laboratuvarları gibi işlev görmüştür (Bulat, Aydın, 2014, s.106).

Endüstriyel ilerlemeyle birlikte sanat alanında ortaya çıkan yeni gereksinimlere cevap vermek amacıyla, John Ruskin (1819-1900) ve William Morris (1834-1896), iş dünyası ile sanat dünyasını birleştirecek fikirleri yaymaya başladılar. Endüstrileşme ve modern yaşam tarzının getirdiği değişikliklerin, sanatçının ve eserlerinin toplumsal rolünün değişmesine bağlı olduğunu Morris, konuşma ve yazılarıyla vurguluyordu. Sanat eğitiminin yenilenmesini, yeni ihtiyaçlara uygun bir sanat eğitimi verilmesini, sanatın hayata entegre olmasını ve günlük yaşamın bir parçası haline gelmesini savunuyordu. Morris, herkesin her zaman göremeyeceği, hatta çoğu zaman anlayamayacağı ürünler sunan güzelce şekillendirilmiş bir kabın, yaygın olarak erişilebilir ve işlevsel ürünlerden daha değerli olabileceğini düşünüyordu (Bingöl, 2018, s.2).

Endüstriyel gelişmelere uyum sağlamak amacıyla kurulmuş olan Bauhaus, sanatı ve zanaatı endüstriyel üretimle birleştirerek yeni bir tasarım anlayışı geliştirmeyi hedeflemiştir. Bauhaus'un kuruluşu, modern tasarımın ve mimarinin temelini oluşturmuş, endüstride ve sanat eğitiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu okul, günümüz tasarım anlayışını etkileyen ve çağdaş tasarımın gelişimine katkıda bulunan önemli bir eğitim kurumu olarak kabul edilir (Akifoğlu, 2020, s.24).

Bauhaus'daki eğitim-öğretim üç ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar Teknik Öğretim (Mesleki Temel Sanat Eğitimi), Hazırlayıcı Öğretim (Temel Sanat Eğitimi), Strüktürel Öğretim (Mesleğe Yönelik Çalışmalar, Proje Çalışmaları). Itten'in Bauhaus'a katılmadan önce, 1917'den itibaren Viyana'daki özel okulunda gerçekleştirdiği sanat eğitimi deneyimleri, hazırlayıcı öğretimin temelini oluşturuyordu (Bingöl, 2018, s.5). Bu iki dönemlik temel eğitim, her öğrenci için zorunluydu. Itten'in kursları, Kandinsky ve Klee'nin biçimlendirme odaklı kursları zorunlu iken, yazı ve desen çalışmaları öğrencilerin tercihine bırakılmış tamamlayıcı kurslardı. Ancak, 1920'den sonra Itten'in kursları, tüm öğrencilere zorunlu hale gelmiştir (Bulat, Aydın, 2014, s.112).

Bu kursların hedefi, öğrencilerin yeteneklerini değerlendirmek, önceden edindikleri sanatla ilgili koşullu bilgi ve alışkanlıklardan arındırmak ve gelecekteki Teknik Eğitim için onları hazırlamaktı. Itten'in öncülük ettiği bu hazırlık eğitimi, pedagojik ilkelerini Adolf Hölzel (1853-1934) ve Franz Cizek'in eğitim yöntemlerinden almaktaydı (Bingöl, 2018, s.5). Ayrıca, Itten, kurslarında doğa etütlerine de önem vermiştir. Öğrenciler genellikle atık malzemelerle birlikte, ağaç, metal, cam, taş ve

kömür gibi çeşitli materyalleri kullanarak çalışmalar yapmışlardır (Bulat, Aydın, 2014, s.113).

Malzemelerin dokusal, yapısal ve organik özellikleri detaylı bir şekilde incelenirken, biçimlendirme çalışmaları yapılır ve yeni fonksiyonlar için farklı biçimler aranır. Malzemelerin derinlemesine incelenmesiyle öğrencilerde gelişen sezgisel algı ve bilgi birikimi, görsel ifadenin her yönünü deneyimleme fırsatı sağlardı. Öğrencilere sunulan konular, çözüm önerilerinden ziyade örneklerle sınırlı tutulmazdı, böylece kendi sonuçlarına varmaları olarak tanınırdı (Bingöl, 2018, s.6).

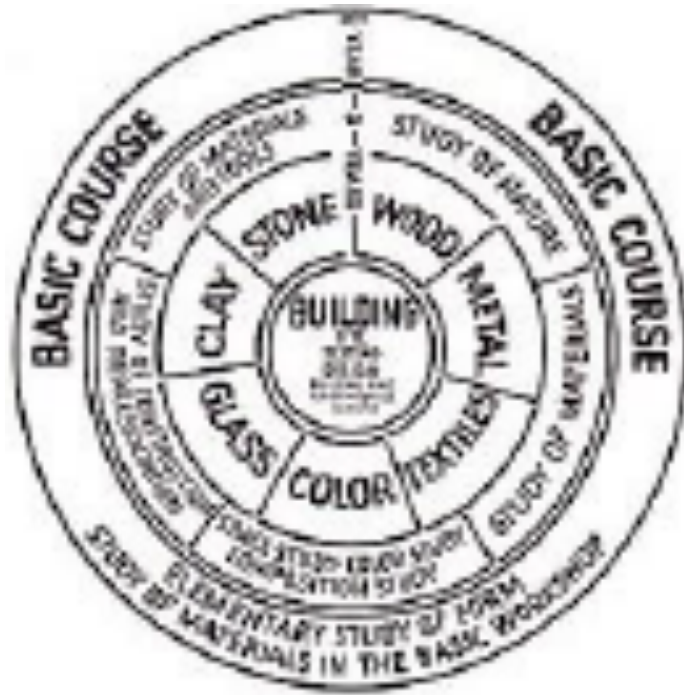
Bauhaus'un ilk dönem mezunları arasında yer alan Albers, eğitimini tamamladıktan sonra hemen öğretim kadrosuna katılmıştır. İlk yıllarda, öğrencilere makine ve el aletlerinin tanıtılması ve kullanılmasını öğretme görevini üstlenmiştir (Bingöl, 2018, s.6). Sanatçının tecrübeleri ve birikimleri, Bauhaus'un temel eğitim programının geliştirilmesinde kritik bir rol oynamıştır. Bu temel eğitim yaklaşımı, hem Almanya'da hem de dünyanın birçok ülkesinde uzun yıllar boyunca örnek alınmış ve başarıyla uygulanmıştır (Bulat, Aydın, 2014, s.115).



Şekil 3.15 Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi, 1928 (Bauhaus Okulu)

Dessau'daki Bauhaus'un ilk yıllarında, öğretim yöntemleriyle dikkat çeken Albers, Temel Sanat Eğitimi sürecinde sorunları derinlemesine inceleyerek, malzemenin formunu değiştirerek yeni nitelikler kazandırma stratejilerini test ediyordu (Bingöl, 2018, s.6). Josef Albers, malzeme ve yapısal sorunları daha da derinlemesine ele alarak, Macar sanatçı Moholy-Nagy ile birlikte derslerde mekânsal plastik değerlere odaklanmış ve üç boyutlu formların yoğunluk ve boşluk anlamlarını vurgulamıştır (Bulat, Aydın, 2014, s.115).

Laszlo Moholy-Nagy'nin 1923 yılında Bauhaus'a katılmasıyla, okulun ilk grafik tasarım projelerine başlandığı bilinmektedir. Moholy-Nagy, Bauhaus'un yayınları için tasarladığı basın ilanlarında, Konstrüktivizm ve De Stijl tasarım ilkelerini birleştirerek önemli bir yol oluşturmuştur (Mazlum, 2017, s.237).



Şekil 3.16 Bauhaus Ders Planı, 1923

Moholy-Nagy heykel ve fotoğraf alanında öne çıkarken, Feininger, Schlemmer, Kandinsky ve Klee gibi sanatçılar resim alanında Bauhaus'un önemli isimleri arasındaydı. Bauhaus'un sıkı ilişkisi sayesinde, okulun kökleri Alman dışavurumculuk sanat akımıyla da etkileşim içinde gelişti. Nagy, tipografi ve fotoğrafı bir araya getirerek Bauhaus'ta görsel iletişim konularına ilgiyi artırdı. Grafik tasarım ve özellikle afişin tipofotoya doğru gelişimini gözlemleyen sanatçı,

yazıyla fotoğrafın görsel uyumunu ve mesajın hızlı iletilmesini "yeni görsel yazı" olarak adlandırdı (Akt., Bulat, Aydın, 2014, s.116).

Moholy- Nagy'nin çalışmalarında, geleneksel anlayışa karşı asimetrik bir yaklaşım benimsenerek, renk ve boşluk, nokta çizgi, yazı sütunu, gibi unsurlar, ortadan bölünmeyi temel alan bir modüler ızgara yapısı içinde düzenlenmiştir (Mazlum, 2017, s.237). Moholy-Nagy, tipografiyi bir görsel anlatım aracı olarak kullanırken, konuyu başka bir unsura gerek duymadan açıklamaya odaklanmıştır (Becer, 2007, s.95).

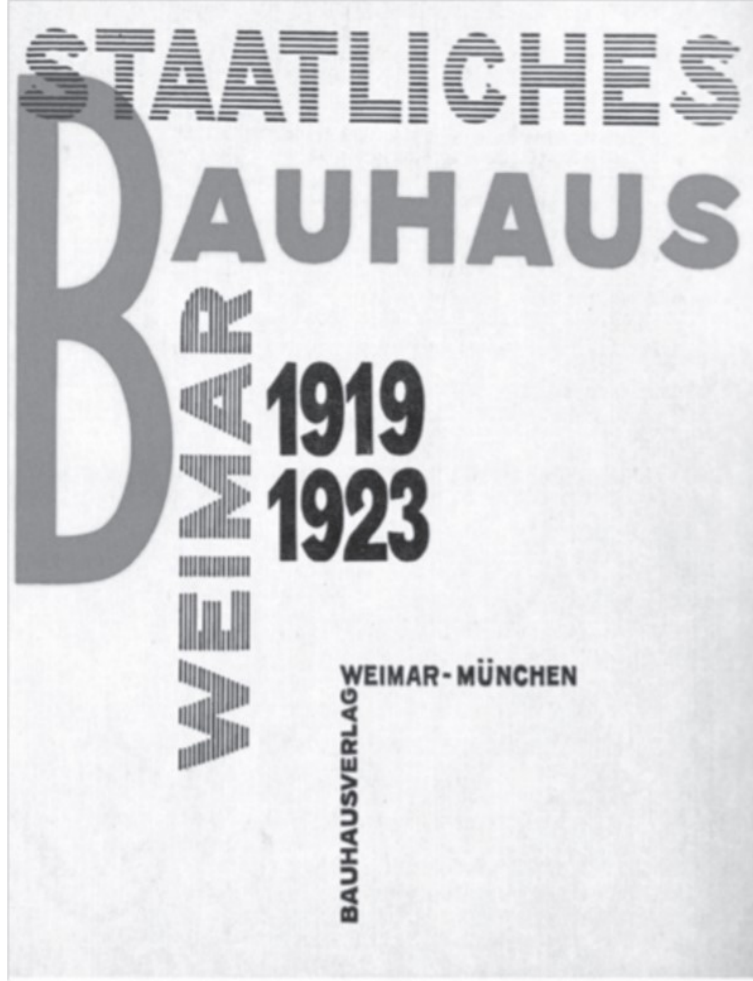


Şekil 3.17 Laszlo Moholy-Nagy, 1923, “Pneumatik Afiş”

Moholy-Nagy, "Typofoto" olarak tanımladığı tasarım yöntemiyle tipografiye ve fotoğrafa yenilikçi bir bakış açısı getirmiştir. Bu fotomontaj tekniği, grafik tasarım alanında yeni olanaklar sunarak tasarım sürecine temelde büyük bir değişim getirecek önemli bir adım olarak öngörülmektedir (Mazlum, 2017, s.237).

Ayrıca, Nagy, resim, fotoğraf, film, heykel ve grafik tasarım alanlarında yeni ifade olanaklarını araştırmıştır ve plexiglas gibi yeni malzemeleri ve teknikleri keşfederken, öğrencilere kinetik hareket, ışık ve saydamlık gibi görsel imkanları

öğretti. Nagy'nin endüstriyel tasarım alanındaki Bauhaus girişimlerindeki katkısı da büyüktür (Bulat, Aydın, 2014, s.116).



Şekil 3.18 Moholy-Nagy, Afiş, Tipografi Baskı, 1923

1923 yılında Weimar'da ilk Bauhaus sergisi gerçekleşti ve bu serginin ardından Nagy ve Gropius, "Sanat ve Teknolojinin Yeni Entegrasyonu" konulu konferanslar düzenlenmiştir.

Bu gelişen hareket, Bauhaus'un estetik düşüncesinin önemli referanslarından biri haline gelmiştir. Ayrıca, bu dönemde ortaya çıkan prototip ürünlerin endüstriye sunulabilmesi için Bauhaus Anonim Şirketi kurulmuş, Bauhaus'un yeni fikirleri 20. yüzyılın yaşam tasarımı ve ürün tasarımı gibi alanlara da etki etmiştir (Bulat, Aydın, 2014, s.118).

Bauhaus'un öncülerine ve tarihine baktığımızda, kurulduğu ve geliştiği dönemde Almanya'nın politik ve ekonomik durumu zorlu bir süreç içerisindeydi. Bu

zorluklar, Dünya Ekonomik Krizi'nin etkisiyle daha da derinleşti. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından kalan savaş tazminatlarını ödemeye çalışan Almanya, krizden en çok etkilenen ülke olmuştur. Bu ekonomik sıkıntılar, Nazi Partisi'nin yükselişine zemin hazırlamıştır (Bingöl, 2018, s.3). Avrupa'yı saran Nazi tehdidi, Bauhaus hocalarının bütün bilim adamlarının, yazarların, mimarların, sanatçıların ve tasarımcıların,1933'ten itibaren Nazilerin artan baskıları sonucu olarak, diğer entellektüeller ve sanatçılar ile birlikte Almanya dışına ve Amerika'ya göç etmesine neden olmuştur (Akt., Bulat, Aydın, 2014, s.108).

Günümüze kadar olan süreçte, Bauhaus'un birçok yazı tipinin yeniden düzenlenmesine veya yeni yazı tiplerinin geliştirilmesine öncülük ettiğini ve çeşitli grafik tasarım uygulamalarında da etkisini sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Bu nedenle, 21. yüzyılın grafik tasarım üretimleri de yenilikçi bir yaklaşımla ortaya çıkıyor ve Bauhaus'un ruhunu yansıtmaktadırlar (Sönmez, 2021, s.7).



Şekil 3.19 Fanette Mellier, Oyun, Fotokino, Marsilya, 2015

Bauhaus'un Türk Grafik Tasarımı üzerindeki etkisi, okulun kapanmasından 25 yıl sonra, yani 1957 yılında başlamıştır. Bu dönemde İstanbul'da, Bauhaus ekolünü

sürdüren bir kurum olan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu kurulmuştur (Sönmez, 2021, s.7).

3.3.7 Yeni Tipografi

Yeni Tipografi'nin yaratıcı yeniliklerinin kökenlerini belirlemek için genellikle 20. yüzyılın başındaki modern sanat hareketlerine başvurulur. Ancak, bu dönemde bağımsız olarak çalışan birçok tasarımcı da "Yeni Tipografi"nin ilkelerini benimsemiş ve uygulamıştır. Bu bağımsız tasarımcılar, modern sanat hareketlerinden etkilenmiş olabilirler ancak kendi bağımsız tarzlarını ve yaklaşımlarını da geliştirmiş olabilirler.

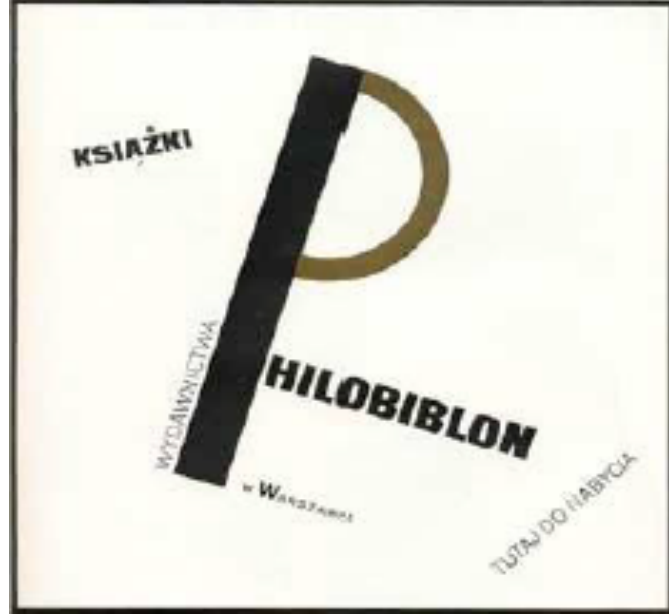
Yeni Tipografi'nin doğuşu sadece modern sanat hareketlerine bağlı kalmaz, aynı zamanda farklı ve bağımsız tasarımcıların da katkılarıyla şekillenmiş olabilir. Bu yaklaşımların çeşitliliği, grafik tasarımın zengin ve dinamik bir disiplin haline gelmesine katkıda bulunmuştur.

Yeni Tipografi düşüncesi; El Lissitzky, Laszlo Moholy-Nagy ve Kurt Schwitters'in 1923 ile 1925 arasında yayınladıkları manifestolar ve makalelerle şekillenmeye başlamıştır. Bu yazılarda tasarımcıların savunduğu görüş, Lissitzky'nin 1923'te kaleme aldığı "Tipografinin Tipografisi" adlı bildiriyle birlikte, o zamana kadar kalıplaşmış ve geleneksel bir yapıya dönüşmüş olan tüm tipografik alışkanlıkları sorgulama yöntemine dayanmaktadır (Becer, 2007, s.195).

Tipografinin modernleşme sürecine önemli katkıları olan tasarımcılardan biri de Jan Tschichold'tur. 2 Nisan 1902'de Leipzig'de doğan Tschichold, babasının bir yazı ustası olması nedeniyle çocukluk yıllarında kaligrafi sanatına ilgi duymuştur. Leipzig Akademisi'nde eğitim aldıktan sonra 1923 yılında bir yayınevinde tasarım departmanında çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl Bauhaus'un ilk sergisini ziyaret etmiş ve sergilenen modern sanat eserlerinden oldukça etkilenmiştir. Moholy-Nagy ve El Lissitzky ile tanışma şansı yakalamıştır (Mazlum, 2017, s.239).

Modernist teorileri geniş kitlelere yayacak ve baskı sistemlerinde uygulanabilir hale getirecek olan sistem, yani Yeni Tipografi'nin büyük kitlelere tanıtılmasında önemli bir rol oynayan kişi Jan Tschichold'tur. Bu fikir, konstrüktivizm düşüncelerinin tipografiye uygulanması gerektiği üzerine geliştirdiği teorilerden ortaya çıkmıştır (Özdemir, Kurt, 2018, s.88).

1924 yılında Philobiblon yayın evi için tasarladığı afiş, modernizm etkisinde olduğunun bir kanıtı olarak kabul edilir. Tschichold, bu afişte el yazısı ve kaligrafiyi terk edip, tüm yazı karakterlerini serifsiz olarak kompoze etmiştir (Akt., Mazlum, 2017, s.239).



Şekil 3.20 Philobiblon Yayın Evi İçin Tasarladığı Afiş, 1924

1925 Ekim'inde Almanya'da yayınlanan "Typographische Mitteilungen" (Tipografi Haberleri) adlı matbaacılık dergisinde Jan Tschichold'un kaleme aldığı "Elementare Typographie" (Temel Tipografi) başlıklı manifestosunda, tipografinin iletişim amacıyla kullanılması gerektiğini ve bu iletişimin ancak iyi düzenlenmiş bir içerik ve yöntemle kurulabileceğini savunmuştur (Mazlum, 2017, s.239).

1928'de yazdığı "Die Neue Typographie" Yeni Tipografi adlı kitabında, yeni tipografinin süslemeden kaçınarak, yalnız iletişim işlevine cevap verecek biçimde planlanacak olan akılcı bir tasarıma dayanması gerektiğini savunmuştur. Bu dönemde, her türlü kalınlık ve boyutlardaki serifsiz yazı, modern harf karakteri olarak kabul edilmiştir.

Tschichold, kitabında, kontrastın dengeden daha belirgin olduğu iki sütunlu dizgi anlayışını benimseyen eski Alman matbaacılarını ve 18. yüzyıl Modern Matbaacıları içeren Didot ailesinin çalışmalarında, Yeni Tipografi'nin "izlerine" rastladığını vurgulamıştır (Akt., Özdemir, Kurt, 2018, s.91).



Şekil 3.21 Jan Tschichold, Film Afişi, 1927

Sanatçının "Die neue Typographie" adlı eserinde, "Yeni Tipografi İlkeleri" başlığı altında topladığı bölümde, eski ve yeni tipografi arasındaki tarihsel farklılıkları vurgulayarak, serifsiz yazı karakterlerine ve asimetrik düzenlemelere dayalı yeni tipografinin nesnel, ekonomik ve evrensel üstünlüklerini ortaya koymuşlardır (Mazlum, 2017, s.241).

Tschichold'un tasarım yaklaşımı ayrıca şu unsurları içeriyordu: Başlıklar için kalın ve geniş yazı karakterleri tercih edilmelidir. Metinler için ise basit, anlaşılır ve temiz yazı karakterleri kullanılmalıdır. Tasarım içindeki boşluklar, bilgilerin gruplandırılmasına yardımcı olacaktır. Tasarım içindeki grafik elemanlarının kesinlikle asimetrik olarak düzenlenmesi gerekmektedir. Bu ilk bakışta yenilikçi ve çarpıcı görünen prensipler, zaman içinde tasarım ve tipografi alanında geniş kabul görmüş ve yaygınlaşmıştır (Akt., Özdemir, Kurt, 2018, s.90).



Şekil 3.22 Jan Tschichold, Sergi Afişı, 1930

1933'te, Jan Tschichold, Alman milliyeti taşımadığı gerekçesiyle "Kültürel Bolşevik" ve Alman özelliklerini taşımadığı öne sürülen bir yazı karakteri tasarladığı için suçlanır ve Naziler tarafından tutuklanır (Özdemir, Kurt, 2018, s.92). Ancak, sanatçının çalışmaları ve Yeni Tipografi hareketi, siyasi bir sorun haline gelmiş ve Naziler, modern sanat akımlarıyla birlikte Yeni Tipografi hareketini de ortadan kaldırma girişimlerine başlamışlardır. Naziler, Almanya'nın başına geçtikten sonra tüm modern formları ve tarzları "Kültür Bolşevizmi" olarak nitelendirmiş ve basılı propaganda için Ortaçağ Gotik yazı karakterlerini kullanmayı planlamışlardır. 1933 Mart'ında silahlı Naziler, Tschichold'u Münih'teki evinde tutuklamış ve altı haftalık tutukluluk süresinde öğretmenlik sözleşmesi de iptal edilmiştir (Akt., Mazlum, 2017, s.242). Altı haftalık tutukluluktan sonra serbest bırakılan Tschichold, Basel'de yaşamaya başlamıştır.

1945 yılında, ünlü İngiliz kitap matbaacısı Oliver Simon ve Penguin Kitapları yayıncısı Allan Lane'den gelen kitapları yeniden tasarlama işini kabul eden Tschichold, 1946 yılında Londra'ya taşınmıştır. Klasik tipografiyi canlandırma çabasıyla hazırladığı kitaplarda serifli yazılara ve simetrik sayfa düzenine yer vermiştir. Daha sonra tekrar Basel'e dönerek 1955 yılında Hoffmann-La Roch şirketinde tipografist olarak çalışmıştır. 1967 yılında Amerika'ya giden Tschichold,

1974 yılında İsviçre'nin Locarno kentinde vefat etmiştir (Mazlum, 2017, s.242). Tschichold'la beraber, Yeni Tipografi'nin diğer önemli öncüleri Hendrik N. Werkman (1882-1945), Piet Zwart (1885-1977), Herbert Matter (1907-), Walter Herdeg (1908), Paul Schuitema (1897-), Willem Sandberg (1897), Ladislav Sutnar (1897-1976) olarak listelenebilir (Akt., Özdemir, Kurt, 2018, s.92).

Tasarımlar, geometrik bir grid üzerinde planlanarak, strüktür, denge ve vurgulama için genellikle çizgiler ve şeritlerden yararlanmıştır. Yeni Tipografi'nin özgün tasarımcılarından biri olan Hollandalı Piet Zwart, Dada hareketinin yapısal özellikleriyle De Stijl'in işlevselliğini ve biçimsel niteliğini birleştirerek, gözle görülür bir şekilde farklı olan bu iki hareketten sentezler oluşturmuştur (Sürmeli, 2021, s.10). 1923'te Zwart, yeni 'fotogram' tekniğini sıkça kullanan Schuitema ve El lissitzky ile tanışmıştır. Zwart bu tekniği, resimlerin işini tamamlamadığını düşünerek kısa bir süre kullanmış olsa da fotografik görüntülerle çalışmak giderek daha gerçekleştirilebilir hale geldikçe, Zwart kompozisyonlarında kullanımını benimsemiştir. Zwart, geleneksel sınırları zorlayarak, grafik tasarımın materyaline yeni bir görsel ifade kazandırmıştır. Harf karakterlerinin sadece metnin içeriğiyle uyumlu olması gerektiği düşüncesinin aksine, onların aynı zamanda görsel olarak metni desteklemesi gerektiğini savunmuştur. Zwart, bu düşünceyi, geleneksel tipografinin statik uyumuna meydan okuyarak, ritmik ve dinamik bir kompozisyon anlayışı geliştirerek 1926 yılında ilk kez tasarımlarında hayata geçirmiştir (Sürmeli, 2021, s.12).

Yeni Tipografi kısaca özetlenecek olursa, Yeni Tipografi akımı, grafik tasarımda belirli ilkelerin öncelik kazandığı bir yaklaşımı ifade eder. Bu yaklaşım, kökenlerini Rusya ve Hollanda'da bulurken, Bauhaus okulunda yoğunlaşmış ve en net biçimini Tschichold'un çalışmalarında bulmuştur. 20. yüzyılın akıl ve bilim odaklı anlayışı, bu uygulamalar aracılığıyla grafik iletişimde belirgin bir ifade kazanmıştır. Yeni Tipografi, tasarımcıları yaratıcılıklarını kısıtlamak yerine, işlevsel ve etkili bir görsel iletişim geliştirmeye teşvik ettiği söylenebilir.

3.3.8 Amerikada Modernizm

Amerika Birleşik Devletleri'nde Modernizme karşı direnç, yirminci yüzyılda ortaya çıkan bu yenilikçi ve yaratıcı hareketlerin Amerikan tasarımını etkilemesini sınırlamıştır. 1913 yılında Modern sanatı tanıtmak için New York'ta açılan "Armory Show", büyük bir muhalefetle karşılanmış ve Modernizmin kabul edilmesi uzun bir

süre almıştır. Bununla birlikte, 1930'larda Alman Nazi zulmünden kaçarak ve Avrupa'da yaptıkları tasarımlarla dikkat çekerek, mesleki nedenlerle Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden sanatçılar, tasarımcılar, yazarlar ve düşünürler, Modern hareketlerin Amerika'da gelişmesine ve bu hareketleri Amerikan kültürüne adapte edilmesine katkıda bulunmuşlardır (Sürmeli, 2014, s.102).

Bu sanatçılar arasında Mehemed Fehmy Agha, Alexey Brodovitch ve Erte (Romain de Tiroff gibi genç tasarımcılar) bulunmaktadır. Alexander Liberman, Joseph Binder, Sascha Maurer ve Chicago'da New Bauhaus'u kuran Moholy-Nagy gibi Avrupa'dan göç eden sanatçılar, Amerikan grafik tasarımına Avrupa Modernizmi'nin etkisini taşıyan öncülerdir (Sürmeli, 2014, s.103).

Amerika'ya göç eden sanatçılardan biri olan Mehemed Fehmy Agha, Rusya'da bir Türk ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelmiş ve Kiev'de sanat eğitimi almıştır. Paris'e yerleştikten sonra öncelikle Alman Vogue dergisinin tasarımını yapmış, daha sonra Amerikan Vogue dergisinin tasarımını üstlenmiştir. Tipografi ve fotoğrafı etkili bir şekilde kullanmasıyla tanınan Agha, bilimsel ve teknik becerileriyle de olağanüstü bir tasarımcı olduğunu kanıtlamıştır. Estetik anlayışının tasarımlarında öne çıkması, Vanity Fair ve Vogue gibi dergilerin tasarım ekibinde lider konumunda olmasının kaçınılmaz olduğunu göstermiştir (Yılmaz, 2020, s.109).

Dergi tasarımında modern tarzı yenilikçi bir yaklaşımla birleştiren bir diğer isim Alexey Brodovitch'tir. 1898 yılında Rusya'da doğan Brodovitch, Bolşevik Devrimi'nden sonra ailesiyle birlikte Paris'e göç yerleşmişlerdir (Yılmaz, 2020, s.111). Ardından Brodovitch, 1930 yılında Philadelphia Museum School of Industrial Art'ta Reklam Tasarımı bölümünü kurması için davet edildiğinde Amerika'ya da yaşama kararı almıştır. Orada, Avrupa'nın tasarım prensiplerini ve temellerini öğrettiği dersler veriyordu. Aynı zamanda birçok tasarım çalışması ve illüstrasyonlar yapmaktaydı (Sürmeli, 2014, s.104).

Kendisine özgü deneysel ve yaratıcı tasarım anlayışını ünlü sanatçı ve fotoğrafçıların destekleriyle birleştirerek adından söz ettiren bir isimdir. Avrupa'daki tarzını Amerika'ya taşımada önemli bir etkiye sahiptir (Yılmaz, 2020, s.112).

Avrupa'dan Amerika'ya göç eden ve dergi tasarımına modern etkiler getiren bir diğer önemli tasarımcı, Erte'dir. Gerçek adı Roman Tyrtoff olan ve aynı zamanda Romain de Tirtoff olarak da bilinen bu sanatçı, 23 Kasım 1892'de Rusya'da doğmuştur. (Yılmaz, 2020, s.112). 1913 yılında 21 yaşındayken, elbiseler tasarladığı ünlü Fransız modacı Paul Poiret ile ilişkisiyle dikkat çeken Erte, aynı yıl içinde Fransa'nın önde gelen moda dergisi La Gazette du Bon Ton'un editörü Lucien Vogel'e bazı çizimlerini sunmuş ve bu çizimler dergide yayımlanmıştır. Erte'nin Amerikan moda sahnesine ilk adımı, Harper's Bazaar dergisi için hazırladığı kapak tasarımlarıyla olmuştur. Entelektüellik, cazibe ve Artdeco estetiğini yansıtan Vogue, Cosmopolitan ve özellikle Harper's Bazaar dergilerinin kapaklarını süsleyen Erte'nin illüstrasyonları, önemli bir yer edinmiştir (Sürmeli, 2014, s.105).

Art Deco tarzında eserler üreten Erte, özellikle dergi kapaklarıyla öne çıkan seçkin bir tasarım anlayışı geliştirmiştir. Moda tasarımı, dekorasyon, illüstrasyon ve grafik alanlarında eserler veren Erte, genellikle çalışmalarında stilize edilmiş görsellerle modernizme önemli katkılarda bulunmuştur (Akt., Yılmaz, 2020, s.113).

Alexander Liberman ise, yaşamının ilerleyen dönemlerinde geometrik daireler serisini geliştirmiş ve 60'lı yaşlarının başlarında büyük ölçekli heykeller üretmeye başlamıştır. Kariyeri boyunca, çağının önde gelen sanatçılarıyla yakın ilişkiler içinde olmuş olan Liberman, 1997 yılında 87 yaşındayken vefat edene kadar sanat ve tasarım dünyasında aktif bir rol oynamıştır (Sürmeli, 2014, s.106).

Bauhaus, grafik tasarım alanına önemli katkılarda bulunmuş olup, Almanya'da yaşanan siyasi istikrarsızlık, Nazi rejimi baskısı ve ekonomik zorluklar nedeniyle 1933 yılında kapanmıştır. Moholy-Nagy ise 1937'de Chicago'da New Bauhaus'u kurmuştur. Tasarım ve mimari disiplinlerinde Amerikan ihtiyaçlarına adapte edilerek zaman içinde gelişen Bauhaus ekolü, bugün hala ülkenin en önemli eğitim kaynaklarından biri olarak kabul edilmektedir (Sürmeli, 2014, s.109).

1937 yılında eğitimciler tarafından sanat ve tasarım alanında Chicago'da kurulan Yeni Bauhaus, Endüstri ve Sanatlar Birliği'nin bir yıllık desteklediği bir girişimdir. Amerika'nın koşullarına uygun bir şekilde adapte edilen bu yeni kurumlar, zanaat eğitimine de odaklanmışlardır. Zanaat eğitimi programları, lonca eğitimi uygulamalarına benzerlik göstermiştir ve ders programları, amaçlar ve işlevler

açısından tamamen Bauhaus'un mirasını yansıtmıştır. Atölyeler dahi, Bauhaus'un örnek alınarak tasarlanmıştır. Yeni Bauhaus Chicago Okulu'nun kurulması da, Bauhaus'un benzer bir ihtiyacından kaynaklanmıştır (Dede, 2017, s.1755). Moholy-Nagy, Bauhaus'taki başarılı eğitim deneyimlerini Chicago'da da sürdürmüş ve meslek yaşamını burada devam ettirmiştir. Öğrencilerine "Art Engineering" (Sanat Mühendisliği) kavramının sanattaki yeni rolünü aktarmıştır. Ayrıca, eğitimcilerle öğrenciler arasındaki işbirliği ve ortak çalışmanın sanat ile endüstri arasındaki ilişkinin anlaşılmasında kritik öneme sahip olduğuna inanmıştır (Dede, 2017, s.1757).

Nagy'nin Chicago Okulu olarak adlandırılan yapı, 1933-1956 yılları arasında faaliyet göstermiş olup, Bauhaus'un önemli bir yansıması olan Black Mountain College'de Bauhaus'un özgün ruhunu yeniden canlandırmıştır. Modern bir tasarımla şekillendirilen bu okul, New Carolina'da birkaç mil uzaklıkta bulunmaktaydı ve Amerikan ilerlemeciliği ile Avrupalı modernizmin özelliklerini taşımaktaydı. John Cage ve Buckminster Fuller gibi isimler, Bauhaus pedagojisini bu okulda uygulamışlardır. Geleneksel sanat okullarından farklı olarak, sabit bir müfredat uygulanmamış ve zorunlu dersler bulunmamıştır; her öğrenci istediği dersi seçme özgürlüğüne sahiptir. Walter Gropius ve Ludwig Mies van der Rohe gibi Bauhaus'ta çalışmış olan mimarlar, Bauhaus ruhunu mimarlık alanında da uygulamışlardır. Amerika'da devam eden savaşa rağmen, bu deneyimli eğitimcilerin etkisiyle rasyonalizm, ülkenin koşullarına göre yeniden değerlendirilmiştir. Bu mimarlık anlayışı özellikle 1930-1950 yılları arasında etkili olmuştur, çünkü Gropius'un mezun olan öğrencileri Amerikan mimarisinde ve mimari tasarımlarda önemli roller üstlenmiştir (Dede, 2017, s.1759).

Bu dönemde, Amerikan Modernizmi içinde, genç tasarımcılar arasında Bradbury Thompson ve Paul Rand gibi isimler öne çıkmıştır. Bu tasarımcılar, fotoğraf, kompozisyon, metin ve görsel ilişkisi konularında farklı yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Yoruma açık tipografi ve kompozisyonlar, tasarımın yeni bir boyut kazanmasını sağlamıştır. Rand ve Thompson gibi öncüler, grafik tasarımın geleneksel sınırlarını zorlamış ve çağlarının ötesinde etkileyici eserler ortaya koymuştur.



Şekil 3.23 Paul Rand kapak, Bradbury Thompson Sayfa Tasarımı

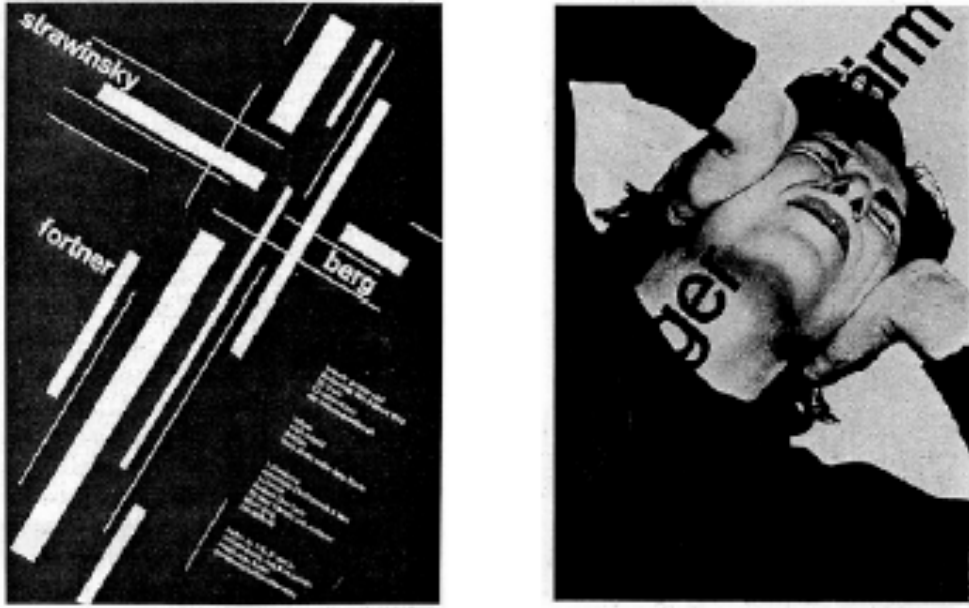
Modernist göçmenler, aralarında Paul Rand ve Bradbury Thompson gibi bir dizi genç Amerikalı tasarımcının da bulunduğu yetenekli isimler üzerinde büyük bir etki bırakmışlardır. Bu genç tasarımcılar, fotoğraf, kompozisyon ve metin ilişkisi gibi konularda özgün ve yenilikçi yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Bu etkileşim, Amerikan grafik tasarımının evriminde dönüşüme ve yeniliğe önemli katkılarda bulunmuştur (Özkurt, 2011, s.22).

3.3.9 İsviçre Stili

Uluslararası Stil, modernist hareketin bir parçası olarak ortaya çıkmış ve İsviçre'nin öncülüğünde dünya genelinde etkili olmuştur. İsviçre'de 1950'lerde doğan bu yeni tasarım tarzı, dünyanın çeşitli yerlerine yayılarak geniş bir kabul görmüş ve Amerika'ya kadar ulaşmıştır. Bu tasarım anlayışına İsviçre Stili veya Uluslararası Tipografik Stil adı verilmiştir (Dinçeli, 2021, s.5724).

İsviçre'de doğan bu yeni tasarım stili, bir dizi ayırt edici özelliğe sahiptir. Bunlar arasında asimetrik düzen, serifsiz (sans-serif) yazı karakterlerinin tercih edilmesi, metinlerin sola yaslanması ve düzensiz yerleştirilmesi, matematiksel bir ızgara sistemi kullanılması ve fotoğrafın tasarımın bir parçası olarak entegre edilmesi yer alır. Tasarım alanında kullanılan ızgara sistemi, bilginin düzenli bir şekilde

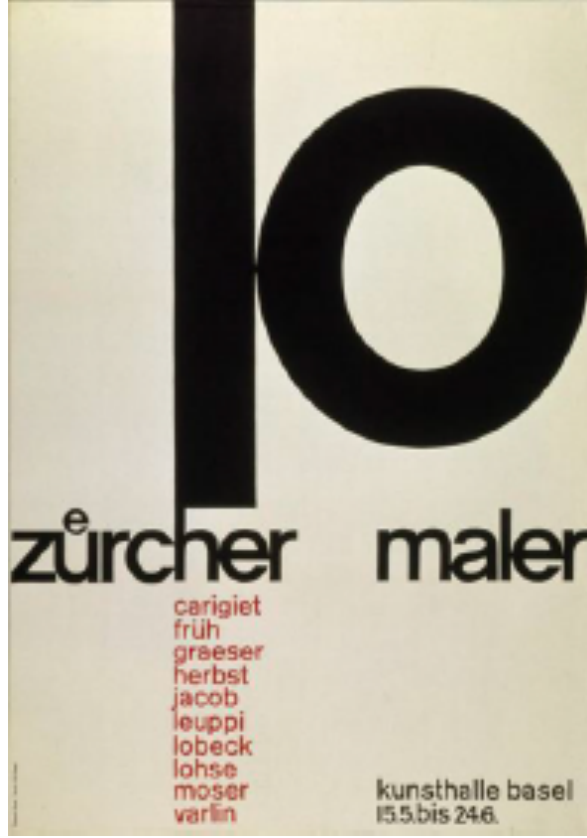
aktarılmasına, hiyerarşinin oluşturulmasına ve tasarımın genel bütünlüğünün korunmasına yardımcı olmuştur (Dinçeli, 2021, s.5725).



Şekil 3.24 Josef Müller Brockmann, Afiş Tasarımları, 1954-1960

Tasarımlarda siyah ve beyaz tipografik unsurların vurgulanması, önemli bir özellik olarak dikkat çeker. Ayrıca, matematiksel olarak oluşturulmuş bir grid üzerine asimetrik olarak yerleştirilen tasarım elemanları, görsel olarak tutarlı bir bütünlük sağlar. Serifsiz harfler tercih edilmiş ve metinler sağdan serbest, soldan ise blok halinde yerleştirilmiştir. Bu tasarım yaklaşımı, abartıdan uzak, tarafsız ve net bir iletişim sağlamayı amaçlamaktadır (Akt., Özkurt, 2011, s.23).

Bu dönemde İsviçre'deki tasarımcılar, Rus Konstrüktivizmi, De Stijl ve Bauhaus gibi akımlardan etkilenerek bu çeşitli akımları tasarım pratiklerine entegre etmişlerdir. Özellikle, Bauhaus'ta eğitim almış olan iki İsviçreli tasarımcı Theo Ballmer ve Max Bill'in çalışmalarında bu etkilerin belirgin izleri görülmektedir. Bu tasarımcılar, edindikleri prensipleri kendi tasarım anlayışlarına entegre ederek, yeni ve yenilikçi yaklaşımlar geliştirmişlerdir (Akt., Dinçeli, 2021, s.5725).



Şekil 3.25 Emil Ruder, Zürcher Maler Sergi Afişi, 1957

1947'de Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda tipografi öğretmeni olarak atanarak, ömrü boyunca bu görevi sürdüren Emil Ruder, biçim ile işlev arasında denge kurmanın önemini vurgulamıştır. Öğrencilerine, yazının iletişimsel anlamını yitirdiğinde amacına ulaşamayacağını öğretmiştir. Ona göre, tipografi sadece okunaklı ve açık olmakla kalmaz, aynı zamanda iletişimde etkili olmak için görüntüyle de uyum içinde olmalıdır. Bu nedenle, tipografiyi kompozisyonların bir parçası olarak kullanmak büyük önem taşımaktadır (Dinçeli, 2021, s.5725).



Şekil 3.26 Theo Ballmer 1928, Büro ve Norm Uluslararası Sergileri Posterler,

Max Bill'in "sanatın büyük ölçüde matematiksel düşünce ile geliştirilebileceği" şeklindeki tanımı, modernizmin grafik tasarım yaklaşımını özetler niteliktedir. Bu yaklaşımın somut bir örneği, Theo Ballmer'in Büro ve Norm uluslararası sergileri için tasarladığı afişlerde görülebilir. Ballmer'in afişleri, grid tabanlı sayfa düzeni kullanımıyla modernizmin matematiksel tasarım anlayışını kanıtlar niteliktedir. Bu tasarımlar, matematiksel düzen ve sistemli bir yaklaşımın grafik tasarımın temelini oluşturduğunu göstermektedir (Eker, Kızıgındemir, 2022, s.120).

İsviçre üslubunu savunanlar, iletişimde ulaşılan basitlik ve netliğin tasarımcılara zamansız bir dil kazandırdığını vurgularken, karşıtları bu tarzın formüllere dayandığını ve her zaman benzer sonuçlara yol açtığını düşünüyordu. Ancak İsviçre üslubunu sadece uyumlu parçaların bir araya gelerek oluşturduğu bir bütün olarak değil, aynı zamanda grafik yayınların ve tasarımcıların tartışmalarının da bu üslubun evriminde önemli bir rol oynadığını görmek gerekir. Bu tarz, tasarımın işlevselliği ve etkisi açısından önemli bir katkı sağlamıştır (İdacıtürk, 2011, s.29).

3.3.10 Grafik Tasarımda Postmodernizm

Postmodernizm, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından başlayarak günümüz kültürel koşullarını tanımlamakta kullanılan bir kavramdır. Batı aydınlanması ve sanayi devrimiyle şekillenen modernitenin çelişkilerini ve çıkmazlarını kendine sorun edinen ve çözümünü moderniteyi çöktürmekte ya da onu aşmakta bulan bu düşünüşü bilmek, içinde yaşadığımız zamanı anlamak için önemli bir adımdır (Güzeloğlu, Akşit, 2010, s.9).

Postmodernizm, modernizmin sonrası olarak kabul edilirken, postmodernizmi anlayabilmek için modernizm ve modernleşmenin ne anlama geldiğini kavramamız gerekmektedir. Fikir ve düşünce adamları genellikle modernizmi, zamanın aşındırmadığı, mevcut zamandan öte, zamandan bağımsız bir kavram olarak tanımlarlar. Bu nedenle, modernizm zamanla yarışmayan, ancak ondan öte, zamanın ötesinde bulunan, yeniliklere açık bir anlayışı ifade eder. Modernizmin bu kesin tanımına rağmen, postmodernizm konusunda kesin bir tanım yapmak mümkün değildir (Yıldız, 2015, s.3).

Bazı düşünürler, postmodernizmi, sanayi sonrası bir döneme doğru ilerleyen bir hareket olarak tanımlarlar. Bu dönemde belirsizlik önemli bir özellik olarak ortaya çıkar. Postmodernizmin modernizmin bir devamı mı olduğu, yoksa modernizmden radikal bir kopuş mu olduğu konusunda görüş birliği bulunmamaktadır. Ancak postmodernlik, totaliter sistemler yerine çoğulcu ve açık bir demokrasi düşüncesini savunur (Yıldız, 2015, s.3). Postmodernizm, bazılarının göre modernizmin sonrası, bazılarının göre modernizmin türettiği bir akım, diğerlerine göre ise modernizmden ilham alan bir akım olarak sunulmuştur (Timur, 1999, s.321).

Postmodernizme göre tek doğru ya da iyi yoktur. Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır. Bu yüzden postmodernizmde görecelik ve pluralizm söz konusudur. Çünkü postmodernizme göre herkesin kendine göre doğrusu ve iyisi vardır. Doğruların seçimi, kişinin hayata bakış açısı, yaşadığı ortam gibi değişken etkenlere bağlıdır (Sarica, 1999, s.159).

Jean-François Lyotard, Mart 1985'te Paris'te düzenlenen "İmmateriax" etkinliği kapsamında, bilgisayar teknolojisiyle ilgili önemli bir tartışmayı ele alan bir sunum

gerçekleştirdi. Bu etkinlik sırasında kendisine postmodernizmin ne olduğu sorusu yöneltilmiş, Lyotard ise bu soruya şu cevabı vermiştir: "Gerçekten ne olduğunu anlamaya çalışıyorum, ancak bilmiyorum. Bu konudaki tartışma henüz yeni başlıyor, tıpkı aydınlanma döneminde olduğu gibi. Tartışma, konu hakkında net bir sonuca varılmadan önce tamamlanmayacak" (Yıldız, 2015, s.4). Postmodernizm tartışmalarını büyük ölçüde başlatan Lyotard, kültürel postmodernizm ile artık estetize edilmiş sosyo-ekonomik postmodernite alanını birleştirir. Fredric Jameson'ın "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" makalesinde de benzer bir birleşme vardır (Güzeloğlu, Akşit, 2010, s.11).

Postmodernizm yaygın olarak 1960'lı yıllar da özellikle New York'taki sanat çevreleri arasında belli bir sanat anlayışını yansıtmak amacıyla kullanılmaya başlayan postmodernizm, modern sanata bir tepki olarak doğmuştur. Postmodernizm, modernizm olarak tanımlanan dönemin sona ermesini ve yeni bir anlayışın ortaya çıkmasını ifade eder (Sarıca, 1999, s.159).

Postmodernizm, 1970'lerde Avrupa'ya taşınarak orada geliştirilmiştir ve artık postmodernizm kavramı yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Postmodernizm, içerik ve meşruluk açısından tartışmalı bir konumdadır. İçerik olarak bazılarının göre yeni teknolojiler çağrıyı temsil ederken, bazılarının göre çevreci veya yeşilci bir yaklaşımı ifade eder. Kimilerine göre ise çoğullaşma ve parçalanma süreçlerini yansıtırken, diğer bir grup için ise toplumun yeni bir bütünleşme biçimi olarak ortaya çıkar (Yıldız, 2015, s.2).

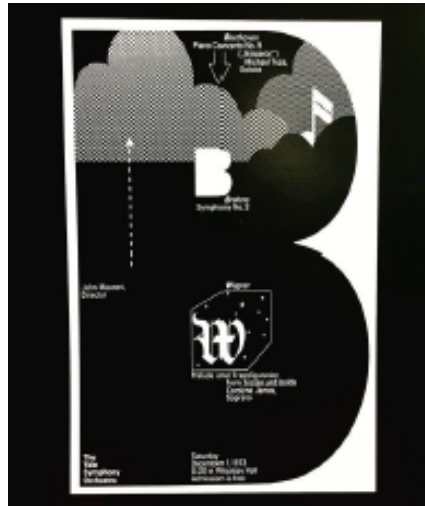
Postmodernist grafik üslup, ilk olarak İsviçre'de ortaya çıkmış, hem İsviçreli tasarımcılar hem de bu okullarda öğrenim gören Amerikalı öğrenciler kanalıyla Amerika'ya ulaşmıştır. Amerika'nın, özgürlükçü ve her türlü yeniliğe açık girişimci tutumuyla desteklenen alçakgönüllü yaklaşımı, bir taraftan postmodernizmin gelişimine katkıda bulunurken; diğer taraftan, her türlü yaratıcı ürünü bir tüketim nesnesi olarak değerlendiren pragmatik yaklaşımı da bu akımın yaygınlaşmasını desteklemiştir (Güzeloğlu, Akşit, 2010, s.10).

Postmodern grafik tasarımın kökeni İsviçre'de olmasına rağmen, bu dönemin merkezi Amerika Birleşik Devletleri olarak kabul edilebilir. 1970'lerde ortak bir felsefesi olmayan bu yaklaşım, grafik tasarıma yeni bir biçim ve dinamizm getirerek dışavurumcu bir çağın başlamasına sebep olmuştur.

Postmodernizmin ve görsel sanatlar üzerindeki etkilerini daha iyi anlayabilmek için, modernizm bağlamında görsel sanatların geçirdiği aşamaları incelemek gerekmektedir. Modernizm kavramının Batı'da 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmasıyla, kilisenin toplum üzerindeki etkisi azalmıştır. Sanat alanındaki ilk modernleşme çabaları, Rönesans dönemiyle başlamış ve Maniyerizm ile devam etmiştir (Güzeloğlu, Akşit, 2010 s.12).



Şekil 3.27 Dan Friedman, Die Normannen Kommen Afişi, 1968



Şekil 3.28 Dan Friedman, 1973, Serfoni Orkestra Afişi

Amerika'da grafik tasarımdaki postmodernist yaklaşımın benimsenmesi, mevcut kültürel yapının eklektik özelliğinden de kaynaklanmaktadır. Amerika, Avrupa kültürünü referans alarak kendi kültürel dokusuna entegre etmiş ve geçmişin estetik unsurlarını mevcut bağlamından koparıp biçimsel kalıpları kullanmıştır. Greiman,

iki boyutlu tipografik tasarımda derinlik hissi oluşturarak üst üste binen biçimlerden faydalanmıştır. Diyagonal çizgiler ve biçimlere verdiği gölgelerle, düzenin ön ve arkaya gidişi izlenimini yaratarak perspektif etkisi oluşturmuş ve biçim çeşitliliğini artırmıştır (Akt., Dinçeli, 2021, s.5731).

3.3.11 Deneysel Tipografide Manuel ve Dijital Çalışmalar

Deneysel tipografi, geleneksel tipografi kurallarını zorlayan, sınırları genişleten ve yeni tasarım tekniklerini keşfetmeyi amaçlayan bir alandır. Hem manuel hem de dijital ortamlarda yapılan çalışmalar bu alanda büyük öneme sahiptir.

Manuel deneysel tipografi, el yapımı tekniklerin ve doğal malzemelerin kullanımını içermektedir. Manuel deneysel tipografiyi yapan kişi, harfleri elle çizerek, keserek veya şekillendirerek benzersiz kompozisyonlar oluşturabilmektedir. Birçok farklı farklı malzemeler tipografiye entegre edilir ve metnin fiziksel dokusuna yeni boyutlar kazandırabilmektedir. Bu yöntem, tasarımcıların metinle oynamasına, beklenmedik deneyimler sunmasına izin verebilmektedir.

Deneysel tipografide dijital çalışmalar ise, bilgisayar yazılımlarının ve dijital araçların kullanımını ile ortaya çıkarılan çalışmalara denilmektedir. Grafik tasarım programları ve yazılım kodlama araçları, tasarımcılara harfleri ve metni kendi istekleri doğrultusunda şekillendirebilmektedir. Dijital ortamda deneysel tipografi ses, hareket ve etkileşimle bütünleşebilir.

Günümüzde bilgisayarın ve dijital araçların kullanımı, tasarımcıların ve sanatçıların eserlerini oluşturma ve sunma şeklini kökten değiştirmektedir. Bu teknolojik gelişmeler, geleneksel yöntemlere kıyasla daha hızlı ve verimli üretim imkanları sağlamıştır. Sanatçılar ve tasarımcılar, bilgisayar teknolojisinin avantajlarını keşfettikçe, geleneksel yöntemlerle, yani manuel çalışmalar ile sınırlı kalmak yerine dijital araçları daha fazla benimsemeye başlamışlardır (Karaçeper, 2018, s.73).

Manuel ve dijital deneysel tipografi çalışmaları, tasarımcı ve sanatçılara yaratıcılıklarını serbestçe ifade etme ve tipografinin geleneksel kalıplarını aşma fırsatı sunabilmektedir. Bu çalışmalar, sanat ile iletişim arasında bir köprü kurar ve izleyicilerin duygusal ve zihinsel tepkilerini uyandırıldığı söylenebilir.

Eski dönemlere baktığımızda, o dönemin getirdiği teknolojik imkanlarla tasarımcılar, deneysel tipografi çalışmalarını manuel olarak ortaya çıkardıkları

söylenbilir. Ancak dijital çağın getirdiği internet ve bilgisayar teknolojisi, sanatın ve tasarımın fiziksel sınırlarını ortadan kaldırmıştır. İnternet ve ağ teknolojileri, dijital ortamda üretilen eserlerin sergilenmesine olanak tanıyarak, yeni bir sanat anlayışının ve sanat dallarının ortaya çıkmasına öncülük etmiştir (Karaçeper, 2018, s.73).

Günümüzde deneysellik, bilgisayar teknolojilerinin gelişimiyle birlikte sürekli değişmekte ve dönüşmektedir. Her yeni teknolojik ilerleme, tasarımcıların yeni yaklaşımlar geliştirmesine ve farklı sonuçlar elde etmesine olanak sağlamaktadır. Bu durum, grafik tasarım ve tipografi alanında belirli trendlerin oluşmasına yol açabilmektedir (İlhan, 2022, s.654).



Şekil 3.29 Manuel Deneysel Tipografi Örnek Çalışmalar

Manuel deneysel tipografi, sanatın ve tasarımın elle şekillendirilmiş bir ifadesi olarak söylenbilir. Tasarımcılar, malzemelerin özgünlüğünü ve doğallığını korurken, tipografinin evrensel gücünü ve ifade yeteneğini keşfedebilmektedir. Bu çalışmalar, izleyicilere estetik bir deneyim sunabilirken, sanatın ve tasarımın sınırlarını zorlayarak yeni yaratıcı yolların kapılarını açabilmektedirler.

Dijital deneysel tipografi, bilgisayar teknolojisinin gücünü kullanarak tipografinin sınırlarını genişleten ve yeni ifade biçimleri arayan bir sanat formudur. Bu yaklaşım, geleneksel tipografiyi dijital platformlara taşırken, hareketli grafikler, interaktif deneyimler ve dinamik içeriklerle birleştirir.

Dijital deneysel tipografi, grafik tasarımı evrimine yeni bir boyut kazandırır. Tasarımcılar, grafik tasarım programları ve vektör tabanlı yazılımlar kullanarak harfleri ve metni benzersiz Őekillerde Őekillendirirler. Örneğin, bir kelimeyi geometrik desenlerle doldurabilir veya harfleri soyut Şekillerle birleştirebilirler. Bu yöntem, tipografiyi bir sanat eseri haline getirirken, izleyicilere görsel olarak etkileyici bir deneyim sunabilmektedir.

Renk paletleri, tonları ve gradyanları kullanarak, tasarımcılar metni vurgulayabilir ve dikkat çekmesine yol açabilir. Ayrıca, arka planlar, desenler ve illüstrasyonlarla metni çevresel unsurlarla entegre ederek, izleyicinin dikkatini çekmesini sağladığı gibi anlamı da derinleştirirler. Dijitalleşmenin getirdiği yenilik ve kolaylıklarla tasarımcılar, manuel olarak yapmakta zorlandığı çalışmaları, programlar aracılığıyla daha kolay ulaşabilmektedirler. Programların sunduğu araçlarla, tipografilerine yeni bir boyut kazandırabilirler.



Şekil 3.30 Dijital Deneysel Tipografi Örnek Çalışmalar

Dijital ortamda hazırlanan bu çalışmalar, deneysel tipografide iletişim tasarımı olarak yapılmıştır. Yapılan tipografik öğeler, dijital ortamda gerçekleştirilmiştir. Birbirinden farklı tipografik afiş tasarım örnekleri kendi içlerinde bir dinamiğe sahiptir. Bu tasarımlar, tipografi'nin, harf, rakam ve semboller kullanılarak ortaya çıkarılan bir yazı sanatı olduğunu göstermektedir (Yazar, 2020, s.267).

Bu bağlamda, günümüzde birçok farklı tipografi tasarlanmakta ve kullanılmaktadır. Ancak, özgün bir tasarım unsuruna dönüşen tipografik öğeler, motivasyon ve yaratma sürecinde benzersiz üretim modelleri sunmaktadır. Bu da grafik tasarımcıların bakış açılarını ve yaklaşımlarını olumlu yönde etkileyerek, yaratıcılıklarını artırmaktadır (Buçukoğlu, 2020, s.582).

BÖLÜM 4

4. 1980 SONRASI TİPOGRAFİDE DENEYSEL AFİŞLER

1980'ler, grafik tasarım alanında dijitalleşmenin başlangıcına tanıklık etmiştir. Bu dönemde, bilgisayarların grafik tasarım süreçlerinde yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, geleneksel matbaa tabanlı tasarım yöntemleri yerini dijital tasarıma bırakmıştır. Bilgisayarların kullanımıyla birlikte tasarım süreçleri daha hızlı ve esnek hale gelmiş, tasarımcılar daha yenilikçi ve deneysel çalışmalar yapabileme imkanına kavuşmuşlardır. Bu dönemde postmodernizm, önemli bir tasarım akımı olarak öne çıkmış, çeşitli tarzları, renkleri ve formları bir araya getirerek geleneksel tasarım kurallarını yeniden tanımlamıştır. Bu dönemde minimalizm de popülerliğini artırarak sadelik, düz renkler ve net hatlar üzerine yoğunlaşmıştır.

1980'lerde grafik tasarımdaki bu gelişmeler neticesinde deneysel tipografiye yansımaları müzik ve punk kültürünün etkisiyle önemli bir gelişim göstermiştir. Geleneksel tipografi kurallarına karşı duran deneysel tipografi, metni daha görsel ve dikkat çekici bir şekilde sunma yolunda ilerlemiştir. Bu dönemde, tipografi üzerinde yapılan deneysel çalışmaların sayısı artmış ve grafik tasarımı daha yaratıcı bir yöne doğru yönlendirmiştir.

1980'lerin sonlarına doğru, evlerde yaygın olarak kullanılmaya başlanan bilgisayarlar, tasarımcılar tarafından da benimsenmiştir. Bilgisayar destekli tasarımın ilk örneklerinden biri, April Greiman tarafından gerçekleştirilmiştir. 1986 yılında Design Quaterly dergisinin özel sayısı için hazırlanan iki metre yüksekliğindeki katlanabilir afiş, boyutları ve bilgisayar aracılığıyla kullanılan tasarım dili açısından büyük ilgi çekmiştir (Akt., Yılmaz, Benek, 2019, s.394).



Şekil 4.1 April Greiman, 1986, “Design Quaterly” Dergisi Afiş Tasarımı

1990'lar dönemine gelindiğinde, bilgi teknolojilerindeki hızlı ilerlemelerle birlikte grafik tasarım alanında büyük dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. İnternetin popülerleşmesi ve dijital medyanın yaygınlaşmasıyla birlikte, grafik tasarımın kapsamı genişlemiş ve yeni fırsatlar ortaya çıkmıştır. Web tasarımı, grafik tasarımın önemli bir parçası haline gelmiş ve interaktif medya tasarımı yeni bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle birlikte grafik tasarım süreçleri daha da kolaylaşmış ve verimlilik artmıştır. Bu dönemde grafik tasarımında popüler olan birçok tasarım anlayışı bulunmaktadır. Minimalizm, bu dönemin önde gelen tasarım anlayışlarından biridir. Bu yaklaşım, özellikle web tasarımında yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca bu dönemde deneysel tipografi tasarımları minimalist anlayışa uyarak, tasarımcıların, metni yaratıcı bir şekilde kullanarak daha çarpıcı ve akılda kalıcı mesajlar vermesine yol açmıştır.

1990'ların dönemine bakıldığında grafik tasarımcılar, dijital ortamda metni manipüle etmek için yeni araçlar keşfetmişler ve metni daha da deneysel bir şekilde kullanmışlardır. Bu dönemde, tipografi üzerine yapılan deneysel çalışmaların sayısı artmış ve metin tasarımında daha özgün ve dikkat çekici yaklaşımlar geliştirilmiştir.

Bu dönemde, geniş kitlelerin internet kullanımının yaygınlaşması ve internet teknolojilerinin gelişmesi, tasarım anlayışında bazı belirgin özelliklerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu döneme özgü tasarım anlayışı, efektlerden kaçınma, üç boyutlu tasarımlardan uzaklaşma, sadelik, canlı renklerin tercih edilmesi ve bu özelliklerle uyumlu tipografik uygulamaların benimsenmesi şeklinde sıralanabilir (Acar, 2020, s.43).

Bununla birlikte grafik tasarımın kapsamı genişlemiş ve interaktif medya tasarımı gibi yeni alanlar ortaya çıkmıştır. Popüler tasarım anlayışları ve deneysel tipografi gelişmeleri, 1990'ların grafik tasarımını şekillendiren önemli unsur olmuş ve bu dönemin tasarım kültürüne büyük katkıları olmuştur.

Dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte 2000'lere gelindiğinde grafik tasarım alanında çeşitliliğin arttığı ve internet teknolojilerin hızla yayılmasıyla birlikte grafik tasarımın kapsamı genişlemiş ve yeni platformlarda tasarım fırsatları ortaya çıkmıştır. Grafik tasarım alanında popüler olan birçok tasarım anlayışı bulunmakla birlikte Retro ve vintage tasarım, bu dönemin önde gelen tasarım anlayışlarıdır.

Retro ve vintage tasarım elemanları modern tasarımlara entegre edilmiş ve nostaljik bir hava yaratılmıştır. Bu dönemde deneysel tipografi, grafik tasarımın önemli bir bileşeni olmaya devam etmiştir. Tasarımcılar, metni daha yaratıcı bir şekilde kullanarak markalar için çarpıcı ve akılda kalıcı mesajlar iletmeye odaklanmışlardır. Yaratıcı tipografi, özellikle markaların kendilerini benzersiz bir şekilde ifade etmek istedikleri durumlarda önemli bir rol oynamıştır.

2000'ler de grafik tasarımcılar, metinlerin görsel anlamda daha çekici ve dikkat çekici bir hale getirilmesi için yeni teknikler ve araçlar geliştirilmiştir. Tasarım programlarının gelişmesinin de etkisiyle, tipografide deneyselliği daha da ileri noktaya getirerek, afiş, poster, ilan gibi basılı işlerinde kullanmaya başlamışlardır. Tasarımların şablonunu ve yerleştirmesini bu programlar yardımıyla yapmakta yine aynı teknolojik gelişmelerin matbaa sektörüne kullanımıyla da baskıyı elde etmektedir (Suner, Ayçe, 2018, s.820).

Tasarımcılar, anlamı ve ifadeyi ön plana çıkarma çabasıyla birlikte, değişen dünya düzeniyle uyumlu yeni bir kimlik arayışına yönelmişlerdir. Bu süreçte, ilerleyen teknolojilerin sunmuş olduğu imkanlarla da baş etme zorunluluğunda kalmışlardır. Postmodern dönemin karmaşık ve katmanlı tasarım anlayışı, teknolojinin evrilen dünya ile birleşerek dijital ifadecilikle entegre olmasına yol açmıştır (Altıntaş, 2020 s.92).

Grafik tasarımcılar, görsel iletişimin tüm birikimlerinden faydalanarak yeni fikirlerle etkili iletişimi yeni mecraları ve yeni kanallarla kullanarak yapmaktadırlar. İnternet, milyonlarca insanı etkilediği gibi bütün tasarımcıları da etkilemiştir. Sonrasında ise dijital teknolojinin tasarımcılar tarafından kullanımında anlatım biçiminde yenilikçi yaklaşımları olanaklı kılmıştır (Suner, Ayçe, 2018, s.827). 1980 sonrasında günümüze kadar olan tasarımlara bakıldığında, teknolojinin de getirdiği yenilikleri tasarımlarda görebilmekteyiz. Tez kapsamında düşünülen tasarımcılar kronolojik sıraya göre incelenecektir.

4.1 Neville Brody

Brody, 1980'lerin öncü tasarımcılarından biri olarak tanınır ve tipografiye olan ilgisi onu benzersiz tasarımlar yapmaya yönlendirmiştir. Serbest elle çalışmalar yapan ve yeni karakterler yaratan Brody, böylece hem soruna uygun tasarım anlayışıyla çözümler ürettiğini, hem de tasarımlarının taklit edilmesini engellemiş olduğunu ileri sürer (Çulha, Güven, 2013 s.45). Brody, teknolojiye bağımlı olmadan, genellikle basit yöntemlerle ürettiği kitap, dergi ve plak kapağı tasarımları, deneysel bir yaklaşım ile sergilemiştir.



Şekil 4.2 Neville Brody, “The Face” Dergisi İçin İlk Tasarımı

Neville Brody, İngiltere'de yayınlanan uluslararası moda dergisi 'The Face' için sanat yönetmenliği yaparak, dergi tasarımında geleneksel düzenin dışına çıkarak yeni bir yaklaşım ortaya koymuştur (Çulha, Güven, 2013, s.44). Tasarımlarıyla dikkat çeken Neville Brody, 1981-1986 yılları arasında derginin sanat yönetmenliğini üstlenmiştir. Derginin sade ve modernist tipografi tarzını cesur ve alışılmadık bir şekilde yeniden şekillendirerek, dergiye taze bir atmosfer kazandırmıştır (Kurtcu, 2021, s.166).

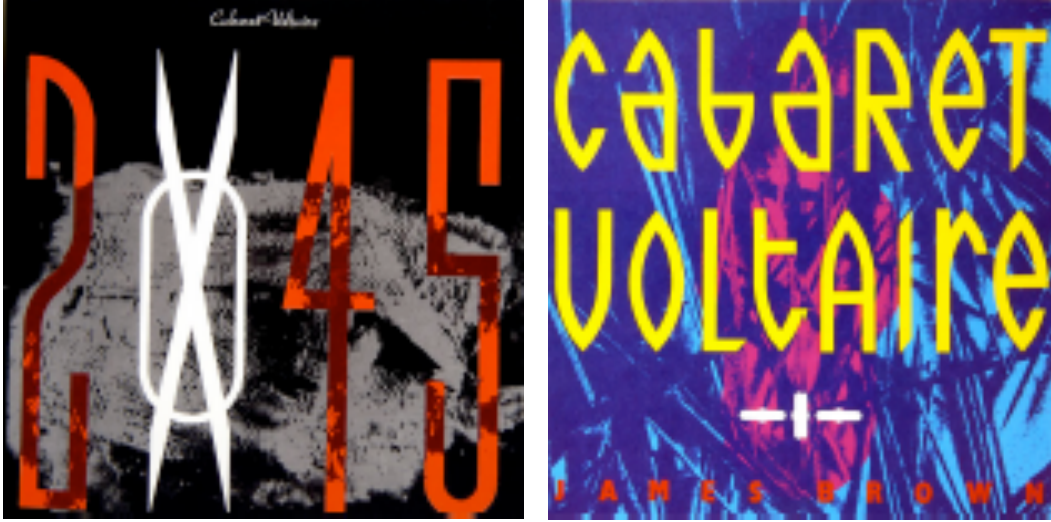
Brody, derginin sayfalarını Konstrüktivist bir yaklaşımla ele alır ve başlıkları çeşitli boyutlarda, renklerde ve grafiklerle cesur bir şekilde tasarlar. Özellikle kırmızı, sarı ve siyah gibi Konstrüktivizm akımında sıkça kullanılan renkleri tercih etmektedir (Kurtcu, 2021, s.165).



Şekil 4.3 Clock DVA Müzik Grubunun 1981, “Thirst” Adlı Albüm Plak Kapağı

Tasarım, üç temel unsur olan görüntü, müzik ve arka kapaktan oluşmaktadır. Brody, albüm kapağında kullandığı görüntüyü önce pul büyüklüğünde çalarak başlamış, ardından fotokopi çekip büyüterek tekrar çalarak bunu plak kapağı boyutlarına getirmiştir. Arka kapaktaki profesyonel ve düzenli tipografi, plak kapağındaki görüntüyle kontrast oluşturacak şekilde düzenlenmiş, Brody'nin amacı, plak kapağından ziyade bir resim izlenimi yaratmaktır (Çulha, Güven, 2013, s.43).

Brody, albüm kapaklarında kullanılan görüntüyü son derece küçük boyutta işlemiştir; arka kapaktaki profesyonel ve düzenli tipografiyle keskin bir tezat yaratmıştır. Cabaret Voltaire müzik grubu için tasarladığı albüm kapakları, tipografik açıdan detaylı bir inceleme konusu olabilir (Çulha, Güven, 2013, s.43). Brody'nin bu tasarımları, metin ve tipografiyi ön plana çıkararak minimalist ve etkileyici bir görünüm elde etmeyi amaçlanmaktadır.



Şekil 4.4 Neville Brody, “Cabaret Voltaire” Müzik Grubu Kapakları

Brody, geleneksel soldan sağa okunan düzenin yerine farklı okuma biçimlerini deneyerek kelimelerin yerleşiminde blok sistemini kullanmıştır. Bu yaklaşımla, harflerin büyüklük ve konum ilişkilerini vurgulayarak tipografiye yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu tasarım anlayışıyla, tipografinin alışlagelmiş kurallarını sorgulamış ve hareketi forma dönüştürmüştür (Çulha, Güven, 2013, s.44). İki kapak tasarımında gördüğümüz gibi kelimelerin ve harflerin aynı boyutta olduğu, büyük ve küçük harflerin kullanılmasına rağmen net bir şekilde okunabildiği görülmektedir. Aynı şekilde diğer tasarımda yazan 2045 sayısındaki sıfırın küçük olmasına rağmen rahat bir şekilde okunabildiği gözlenmektedir.

4.2 Wolfgang Weingart

Wolfgang Weingart, uluslararası alanda tanınan bir grafik tasarımcı ve tipografi uzmanıdır. İsviçre tipografisiyle bağlantılı çalışmalarıyla bilinir ve New Wave veya Swiss Punk tipografisinin öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Weingart, 6 Şubat 1941'de Almanya'nın İsviçre sınırına yakın Salem Vadisi'nde doğmuştur. Basel Tasarım Okulu'nda öğrenim gören Weingart, ardından tipografi dersleri vermeye başlamıştır. Öğretim kariyeri boyunca, geleneksel İsviçre tipografisinin sınırlarını zorlayarak deneysel bir tarz geliştirmiştir. Weingart, öğrencilerine İsviçre tipografisinin temellerini öğretmekle birlikte, onları yeni ve deneysel sınırlara yönlendirmiştir.



Şekil 4.5 Wolfgang Weingart, 18. Internationale Lehrmittelmesse, 1981

Deneysel tasarım anlayışı, tasarımcıların sınırları zorlayarak yenilikçi ve farklı çözümler bulma arayışlarını içerir. Weingart da bu felsefeden hareketle, 1970'lerde ofset baskı yöntemini ve film sistemlerini araştırmaya başladı. Çalışmaları, zengin

ve karmaşık dokuları, harfleri ve görüntüleri bir araya getirerek motifler oluşturmak için istiflenen film pozitiflerinin yeni bir tekniğini geliştirmesine imkan tanımıştır (Özel, 2018, s.68). Weingart'ın kullandığı görsel motifler, diğer grafik tasarımcılar tarafından sıklıkla benimsenmiş ve postmodern grafik tasarımın sembolleri arasında yerini almıştır. Weingart, renkli baskıların üst üste gelmesi ve zengin dokusal etkilerle deneysel çalışmalar ve kolajlar üretmiştir (Gümüştekin, 2013, s.46).



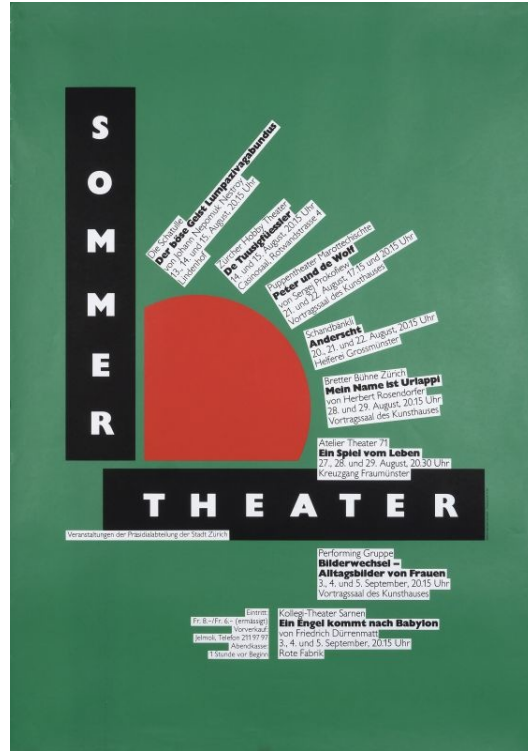
Şekil 4.6 Weingart, Minneapolis'teki Walker Sanat Merkezi İçin Tasarladığı 20.Yüzyıl Posteri,1984

Tasarımcının deneysel tipografi ve grafik tasarım alanındaki ustalığını sergileyen etkileyici bir çalışmadır. Bu afiş, Minneapolis'teki Walker Sanat Merkezi'nde düzenlenen bir sergi için tasarlanmıştır. Afiş, Weingart'ın karakteristik tarzını yansıtan deneysel grafik öğelerle çalışılmıştır. O döneme baktığımızda deneysel tipografinin yeni yeni dijitalleştiğini düşünürsek, buradaki deneysellik, tipografinin birbirinden farklı olması yorumu yapılabilir.

Yarı tonların ve çoğaltma malzemesinin üst üste bindirilmesi ve malzemenin değiştirme ve ölçeklendirme süreçlerini kolaylaştırma şekli, Weingart'a sanatsal ifade konusunda son derece geniş bir yelpazede olanaklar sunmuştur. Bu, bir üretim sürecinin tasarım pratiğinde kullanılmasının, estetik etkilerin düşünülmesine ve test edilmesine nasıl öncelik verebileceğini göstermektedir (Junod, Gendre, Owens, 2013, s.5).

4.3 Rosmarie Tissi

Rosmarie Tissi, İsviçreli bir grafik tasarımcı ve tipografi uzmanıdır. Özellikle minimalist tasarım anlayışıyla tanınan Tissi, kariyeri boyunca birçok prestijli ödül kazanmış ve sayısız sergiye katılmıştır. Grafik tasarımın yanı sıra kitap tasarımı ve tipografi üzerine de çalışmalar yapmıştır.



Şekil 4.7 Rosmarie Tissi, Sommer Theatre Afişi, 1981

Afişlerinde etkileyici bir grafiksel yaklaşım sergileyen Rosmarie Tissi, İsveç tarzıyla çelişen özellikleriyle dikkat çekmektedir. Tissi, başlıkları ve metinleri tesadüfi bir tarzda düzenleyerek, Uluslararası üslubun kuralcı yaklaşımından sapmıştır. Tissi'nin tasarım anlayışı, deneysel tipografiye ev sahipliği yaparken, klasik kuralları esneterek ve sezgilerine dayanarak görsel düzenlemeler gerçekleştirerek farklılık yaratmayı hedeflemiştir. İsveç tarzının tasarım alanında

tesadüfi elemanları kullanma ve sezgileriyle hareket etme konusundaki yaklaşımları, Uluslararası Stil'in sınırlarını aşmayı amaçlamıştır (Dinçeli, 2021, s.5728).

Rosmarie Tissi'nin tasarım yaklaşımı, sade ve etkili iletişimi ön planda tutan bir estetik anlayışına dayanmaktadır. Çalışmalarında genellikle net çizgiler, minimalist kompozisyonlar ve dengeli renk kullanımı göze çarpmaktadır. Tissi'nin tipografi çalışmaları da özenle tasarlanmış ve okunabilirliği ön planda tutan bir tarzı yansıttığı yorumu yapılabilir.

4.4 April Greiman

April Greiman, grafik tasarım ve sanat dünyasında önemli bir figür olarak bilinmektedir. 20. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılın başlarında etkili bir kariyere sahiptir. 1948 yılında Amerika'nın New York eyaletinde doğmuştur. Sanat eğitimine Kaliforniya Sanat Enstitüsü'nde başlamış ve daha sonra Basel Sanat ve Tasarım Okulu'nda eğitimini sürdürmüştür. Grafik tasarım ve kreatif yönetim konularında uzmanlaşmış olan Greiman, özellikle 1980'lerin ortalarında Apple Macintosh bilgisayarlarının yaygınlaşmasıyla birlikte dijital tasarım alanında öncü bir rol oynadığı görülmektedir. Yaptığı işlerde fotoğraf, tipografi, renk ve formu birleştirerek dikkat çeken tarzlarıyla tanınmaktadır. Greiman'ın çalışmaları, sanal ve gerçek dünya arasındaki sınırları bulanıklaştırarak teknolojinin yaratıcı süreçlerdeki etkilerini gösterdiği yorumu yapılabilir.



Şekil 4.8 April Greiman, Afiş Tasarımı, 1987

Greiman'ın deneysel tarzı, geleneksel grafik tasarımda yeni bir perspektif sunmuştur. Yaptığı çalışmalarda yazı karakterlerini parçalara ayırma, yeniden yorumlama ve fotoğrafları alışılmışın dışında kullanma gibi cesur yaklaşımlar sergilemektedir. Tasarımlarında renk, tipografi, fotoğraf ve diğer görsel unsurları özgün bir şekilde bir araya getirerek, çağdaş bir estetik anlayışı oluşturmuştur. Özellikle dijital tabanlı tasarımlarda Greiman'ın deneysel anlayışı daha da belirgin hale gelmiştir. Bilgisayar teknolojisinin gelişimiyle birlikte Greiman, dijital ortamın sunduğu imkanları kullanarak grafik tasarımda yeni yollar keşfetmiş ve sanatını bu yönde ilerletmiştir. Bu sayede, teknoloji ile postmodern grafik tasarım anlayışı arasında güçlü bir köprü kurmuş ve çağdaş tasarım dünyasına önemli katkılar sağlamıştır nitelendirilebilir (Toy, Görgülü, 2018, s.360).



Şekil 4.9 April Greiman, Harry Marks Achievement Award

April Greiman, Wolfgang Weingart'ın öğrencilerinden biri olarak, onun tasarımlarından önemli ölçüde etkilenmiştir. Greiman'ın, Weingart'ın geometrik formlarına ek olarak dekoratif öğeleri, perspektifi ve doku kullanarak kendi tarzını geliştirdiği gözlemlenmektedir. Weingart'ın yapıbozumcu yaklaşımını benimseyen Greiman, tasarımlarında farklılık ve özgünlük arayışında olmuş ve kendi tarzını geliştirmiştir (Gümüştekin, 2013, s.46). Greiman'ın geliştirdiği tarzı, afişinde gördüğümüz gibi doku ve perspektif şekilleriyle belirginleşmektedir. Özellikle "Harry Marks" kelimesinin farklı yapıdaki harfleri ve sadece "Harry" kelimesinin farklı bir dokuda olması, tasarladığı afişte deneysel tipografinin izlerini taşımaktadır. Bu öğeler, Greiman'ın tasarımında farklılık ve özgünlük arayışını yansıtmaktadır.

4.5 David Carson

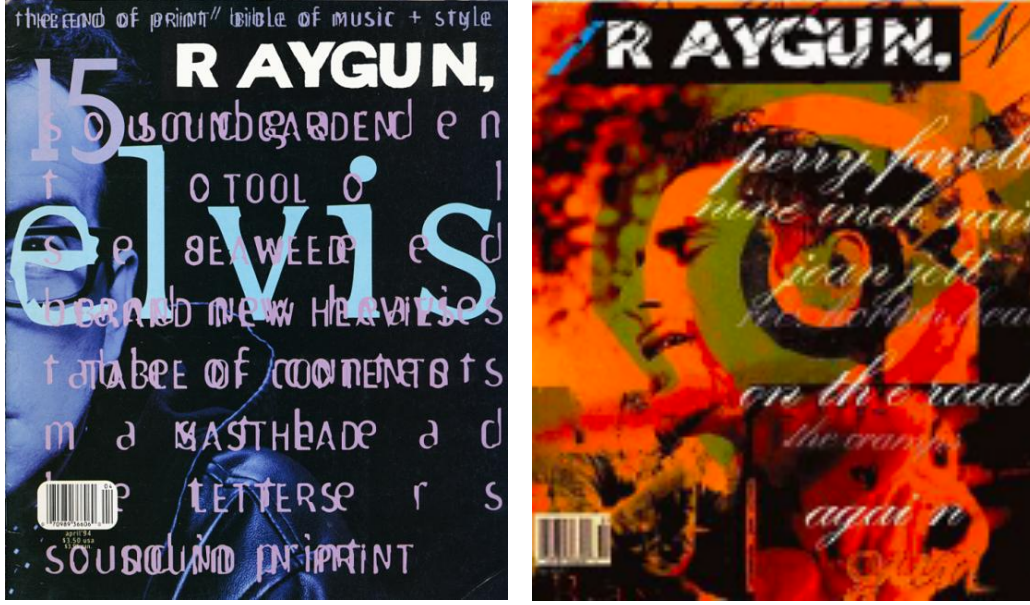
David Carson, 1950'lerde Amerika'da doğmuş olup, kariyeri dijitalleşmenin başladığı dönemle paralel olarak şekillenmiştir. Dergi sanat yönetmenliği yaptığı dönemde tasarım dünyasında önemli bir figür haline gelmiş ve dikkatleri üzerine çekmiştir. Carson, yaptığı çalışmalarla sadece beğeni toplamakla kalmamış, aynı zamanda tasarım dünyasında bir tepki yaratmıştır (Duran, 2023, s.5400).

David Carson'ın eserlerine bakıldığında, Uluslararası İsviçre Stili gibi geleneksel tasarım anlayışından farklı bir yaklaşımın izlerini görmek mümkündür. Carson, yapıbozucu bir tipografik anlayışa sahiptir ve yazı tipini özgün bir şekilde manipüle ederek metni izleyici için yönlendirici bir öğe olarak kullanmaktadır. Bu şekilde, geleneksel tasarıma meydan okuyarak yeni bir estetik arayışının öncüsü olmuştur (Duran, 2023, s.5400).



Şekil 4.10 David Carson Beach Culture Dergisi Sayfa Tasarımları, 1991

Carson'ın alışılmamış tasarım estetiği, geleneksel sanat ve tasarım yöntemlerinde metinler için tercih ettiği yazı karakterleri, genellikle okunabilirlik kriterleriyle çelişir. Birbirine geçmiş yazı blokları ve sıkışık satır aralıklarıyla yazı, temel işlevinden uzaklaşmaktadır. Bu tasarım anlayışı, Beach Culture dergisi için hazırladığı tasarımlarda açıkça görülmektedir. Carson, profesyonel olarak yaptığı sörf sporunda birçok başarı elde etmiş olmasına rağmen, bu spor dalındaki uzmanlığının, Beach Culture dergisindeki sanat yönetmenliği tasarımlarına etkisi olduğu görülmektedir (Toy, Görgülü, 2018, s.362). Carson, metnin içeriğini önemseyerek, mesajın okuyucuya daha kolay ulaşmasından ziyade genel havanın hissedilmesi için düzenlemeler yaptığı yorumlanabilir.

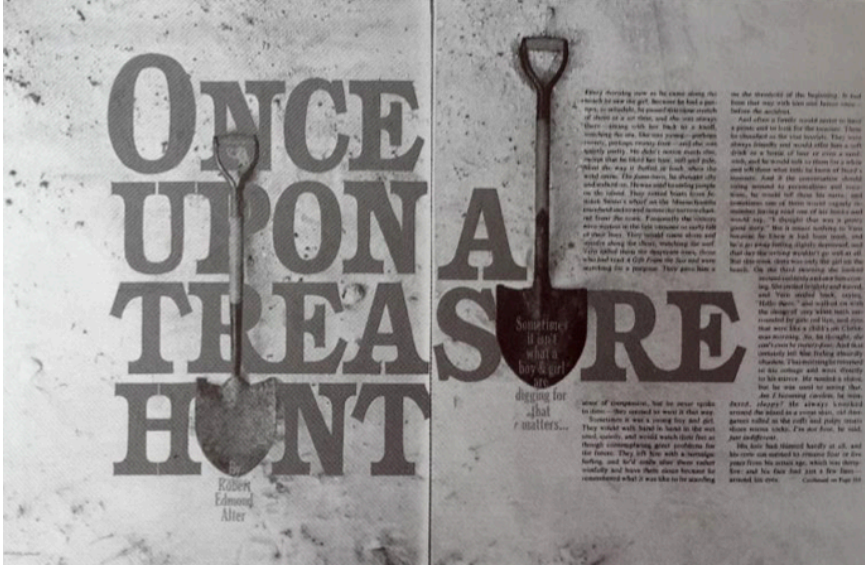


Şekil 4.11 David Carson Tarafından Hazırlanan "Ray Gun" Dergisinden Kapak ve Sayfa Tasarımları, 1994

Carson, çeşitli dergilerde çalışmalar yapmış olup, müzik ve yaşam dergisi olan "Ray Gun" dergisini kurmuştur. Bu dergi, Carson'un benzersiz grafik tasarım tarzıyla tanınırlığını önemli ölçüde artırmıştır. Derginin kapağında iç sayfalarına kadar her bölümünde, Carson'un deneysel tasarım anlayışı açıkça görülebilir. Yazı karakterlerini parçalara ayırıp yeniden yorumlaması, Raygun dergisinin çalışmalarının belirgin bir özelliği olarak nitelendirilebilir (Toy, Görgülü, 2018, s.362).

4.6 Herb Lubalin

Herb Lubalin, 1918 yılında doğmuş Amerikalı bir grafik tasarımcı ve grafik tasarım dünyasında önemli bir iz bırakmış bir isimdir. Özellikle tipografi alanında ortaya koyduğu eserlerle tanınmaktadır. Lubalin, logo ve tipografik tasarımlarda birçok başarılı çalışmaya imza atmış ve reklamcılık sektöründe uzun yıllar hizmet vermiştir. Logo tasarımı konusunda semboller ve şekiller yerine fontlardan yararlanarak özgün tasarımlar geliştiren Lubalin, özellikle Avant Garde fontunu tanıtmış ve popülerleştirmiştir. Bu font, onun eserleri arasında önemli bir yer tutmaktadır. Herb Lubalin'in tipografiye ve grafik tasarıma getirdiği bu özgün yaklaşımlar, onu dünya çapında tanınan bir isim haline getirdiği görülmektedir.

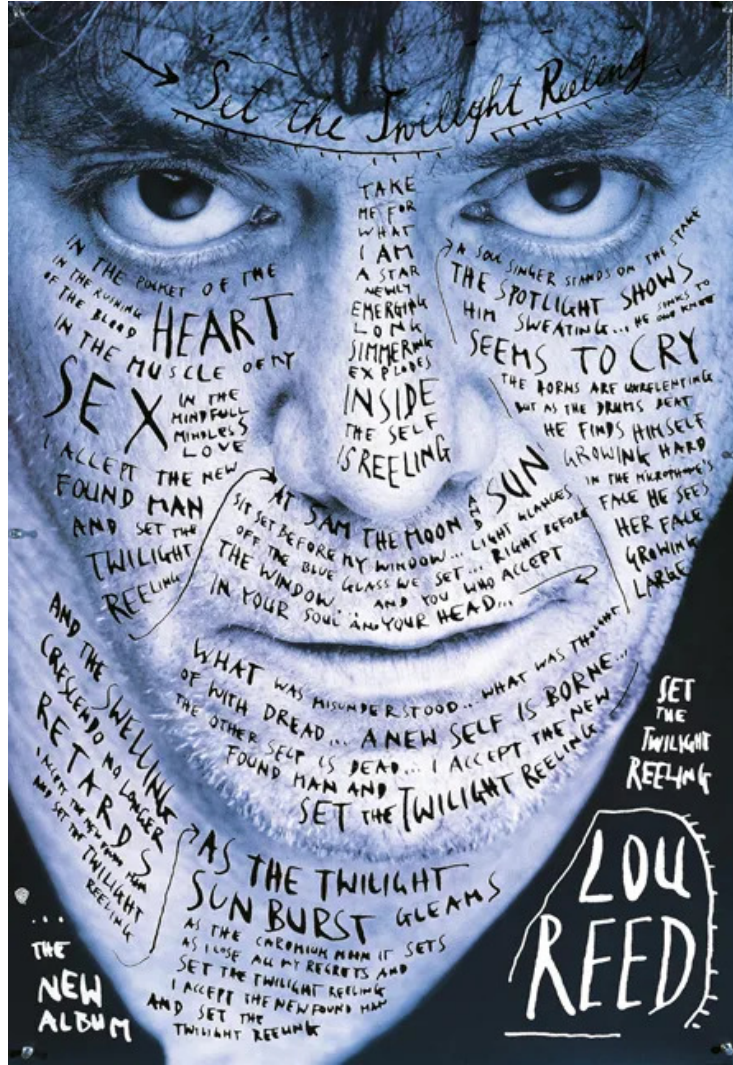


Şekil 4.12 Herb Lubalin, “Once Upon A Treasure Hunt” Sayfa Tasarımı 1992

Fotoğraf ve tipografi, bir veya birkaç harf yerine bazen bir fotoğraf kullanılarak bir araya getirilebilir, böylece bu iki tasarım elemanı birlikte etkileyici bir görüntü oluşturabilir. Bu tür bir kullanımın örneklerinden biri Herb Lubalin'in çalışmasıdır. Lubalin, bir plaj sahnesi fotoğrafının üstüne büyük bir başlık yerleştirerek ilginç bir tasarım yaklaşımı sergilemiştir. Özellikle "Treasure" ve "Hunt" kelimelerindeki "U" harfleri, küreklerin palalarıyla değiştirilmiştir. Başlık altın yaldız renginde basılarak hazine avı teması ön plana çıkarılmıştır. Bu örnekle Lubalin, fotoğraf ve tipografinin etkileyici bir şekilde bir araya getirilmesinin mümkün olduğunu göstermiştir (Akt., Kızıldemir, Eryılmaz, 2016, s.69).

4.7 Stefan Sagmeister

Stefan Sagmeister, çağdaş grafik tasarımın önde gelen isimlerinden biri olarak tanınan Avusturyalı bir tasarımcıdır. 1962 yılında Avusturya'nın Bregenz şehrinde doğmuştur. Tasarım kariyerine başlamadan önce Viyana'da uygulamalı grafik tasarımı okumuş ve daha sonra Pratt Enstitüsü'nde master yapmıştır. Sagmeister, özellikle deneysel tasarım anlayışı ve yenilikçi yaklaşımlarıyla tanınmaktadır. Tasarımlarında sıra dışı görsel unsurlar, tipografiye dair cesur denemeler ve interaktif öğeler sıklıkla yer aldığı söylenebilir. Sagmeister & Walsh'i kurarak birçok önemli ve başarılı projeye imza attığı görülmektedir. Sanatı ve tasarımı bir araya getirerek, insanların duygusal tepkilerini ve deneyimlerini gözlemleyen çalışmalar yapmıştır. Yaptığı çalışmalar neticesinde, izleyicilerde derin düşünceler ve duygusal etkileşimler geri bildirimini alarak başarıya ulaştığı söylenebilir.



Şekil 4.13 Stefan, S. 'Lou Reed' Albüm Kapağı ve Poster Tasarımı 1996

Stefan Sagmeister, ünlü müzisyen Lou Reed'in "Set the Twilight Reeling" albümü için özgün bir kapak tasarımı yaratmıştır. Bu tasarım, klasik albüm kapaklarından farklı olarak, deneysel bir yaklaşım sergilemektedir. Kapak için hazırlanan bu tasarım poster olarak da basılmıştır. Sagmeister, bu tasarımda Lou Reed'in fotoğrafını temel alarak, kendi el yazısıyla Reed'in şarkı sözlerini fotoğrafın üzerine yazmıştır. Tasarım, metin parçalarının fotoğraf üzerindeki yerleşimi ve boyutlarıyla dikkat çeken bir görsel olduğu görülmektedir. Metinler, adeta fotoğrafın bir parçası gibi entegre edilmiş ve fotoğrafın içerisinde organik bir şekilde yer aldığı söylenebilir. Bu tasarım Lou Reed ile Stefan Sagmeister arasındaki kişisel bağa da bir gönderme yaptığı yorumlanabilir.

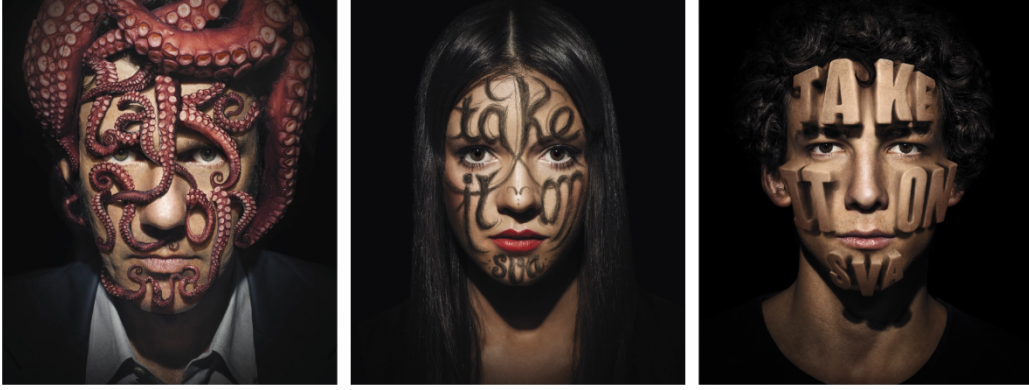


Şekil 4.14 Stefan Sagmeister'in "The Happy Film" İçin Tasarladığı Afiş 2016

Sagmeister, mutluluk kavramıyla ilgili çalışmalarıyla tanınmaktadır. Dünya çapında dolaşan "The Happy Show" adlı sergisi, bu tutkusunu göstermektedir. 2013 yılında, "The Happy Show"un belgeselini yaparak ve daha sonra gelecek "The Happy Film"den izler taşıyan "Happy Film Pitch Book" adlı kitabı yayınlamıştır.

Tasarımcı, bir sonraki projede yine mutluluk kavramını temel alarak, 2009 yılında başlayıp 2016 yılında tamamlanan "The Happy Film" adlı otobiyografik bir belgesel üzerinde çalışmıştır (Çoban, Pehlivan, 2020, s.64).

Afişte kullanılan tipografi, kurgu ve kullanım biçimi, Sagmeister'a özgü bir yaklaşım sergilemektedir. Ayrıca belgeselde, mutluluğu arayan Sagmeister'ın bu deneyimini bir grafik tasarım projesi olarak değerlendirdiği yorumu yapılabilir.



Şekil 4.15 Stefan, S. Afiş Tasarımları, 2013

School of Visual Arts (SVA) için tasarlanan afiş, tipografik olarak sıra dışı bir yaklaşım sergilemektedir. Afişte yer alan "Take it on" (Al onu) ifadesi, alışılmadık bir şekilde tasarlanmış tipografiyle vurgulanmıştır. Bu tipografik düzenleme, okuyucuyu şaşırtacak ve dikkatini çekecek şekilde yerleştirilmiştir. Tipografinin biçimsel özellikleri, metni daha belirgin hale getirirken, aynı zamanda afişin genel estetiğine de katkıda bulunur. Bu tasarım, izleyiciye farklı bir deneyim sunarak SVA'nın yaratıcı ve cesur yaklaşımını göstermektedir (Sagar, 2023).

4.8 Philippe Apeloig

Philippe Apeloig, Fransız grafik tasarımcısıdır. 1962 doğumlu olan Apeloig, Paris'teki École Supérieure des Arts Appliqués'te (Paris Yüksek Uygulamalı Sanatlar Okulu) eğitim görmüştür. Tasarım kariyerine 1985'te başlayan Apeloig, 1993'te Paris Operası için bir dizi afiş tasarladı ve bu tasarımlar büyük beğeni toplamıştır. Tasarımlarında tipografiyi ön planda tutan Apeloig, yaratıcı ve deneysel çalışmalarıyla tanınmaktadır. Özellikle kültürel etkinlikler için yaptığı afişler ve kitap kapaklarıyla uluslararası alanda bilinmektedir.



Şekil 4.16 Philippe Apeloig'in L'Afrique Du Sud Au Présent Poster, 1997

Philippe Apeloig tarafından 1997 yılında hazırlanan "L'Afrique du Sud au présent" poster, Güney Afrika'nın çağdaş durumuna dikkat çekmek amacıyla yapılmış önemli bir görsel çalışmasıdır. Apeloig'un posterindeki grafik elemanlar ve tipografi, izleyiciye Güney Afrika'nın çeşitliliğini, zengin kültürünü ve karmaşık geçmişini anlatmada önemli bir rol oynamaktadır. Tasarımda kullanılan renkler ve tipografi ile, Güney Afrika'nın tarihini, doğasını ve toplumunu sembolize eden bir anlatı oluşturulmuştur.

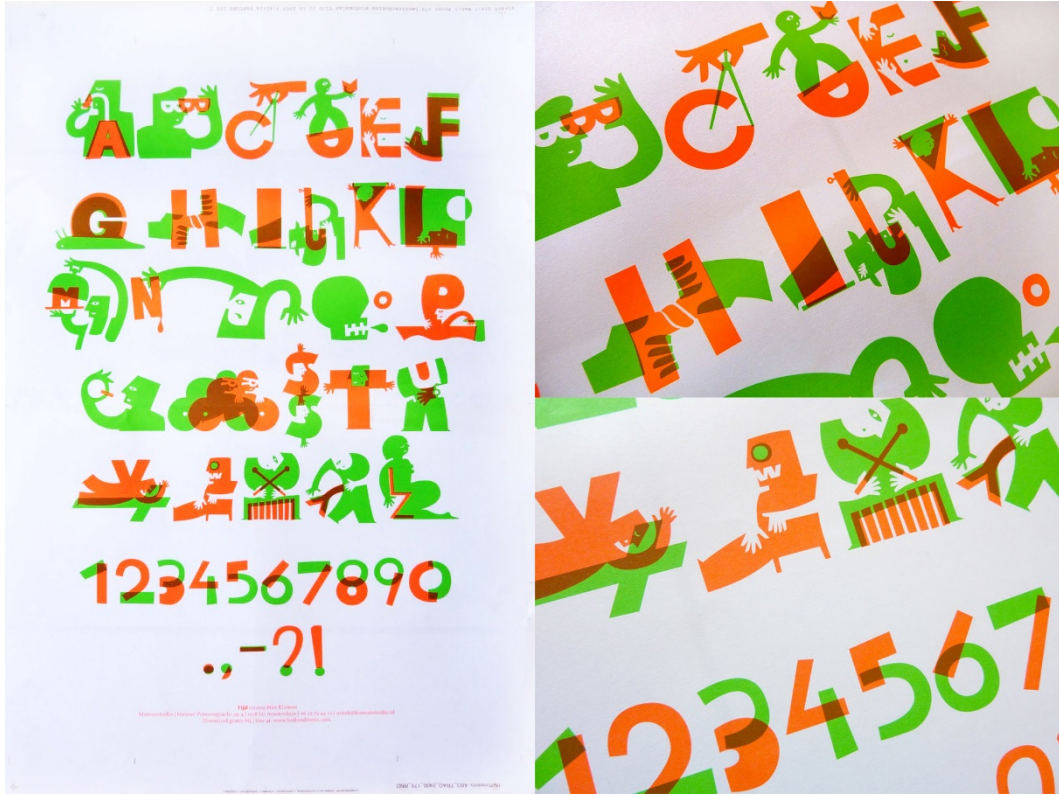
4.9 Max Kisman

Max Kisman, çağdaş Hollandalı bir grafik tasarımcı ve illüstratördür. Tasarım kariyerine 1977'de başlamıştır ve o zamandan beri birçok önemli projede yer almıştır. Kisman'ın çalışmaları genellikle tipografi, illüstrasyon ve grafik tasarımın birleşimini içerdiği görülebilmektedir. Özellikle kitap kapakları, afişler, logolar ve dergi tasarımları gibi alanlarda çalışmaları mevcuttur. Tasarımlarında sıklıkla geometrik şekiller, parlak renkler ve modernist unsurlar kullandığı gözlemlenebilir. Ayrıca dijital teknolojileri de kullanarak eserlerinde yenilikçi ve çağdaş bir hava kattığı söylenebilir. Kisman, bakış açısıyla geleneksel ve dijital medyanın sınırlarını zorlayarak tanınmış bir tasarımcı olarak karşımıza çıkmaktadır.

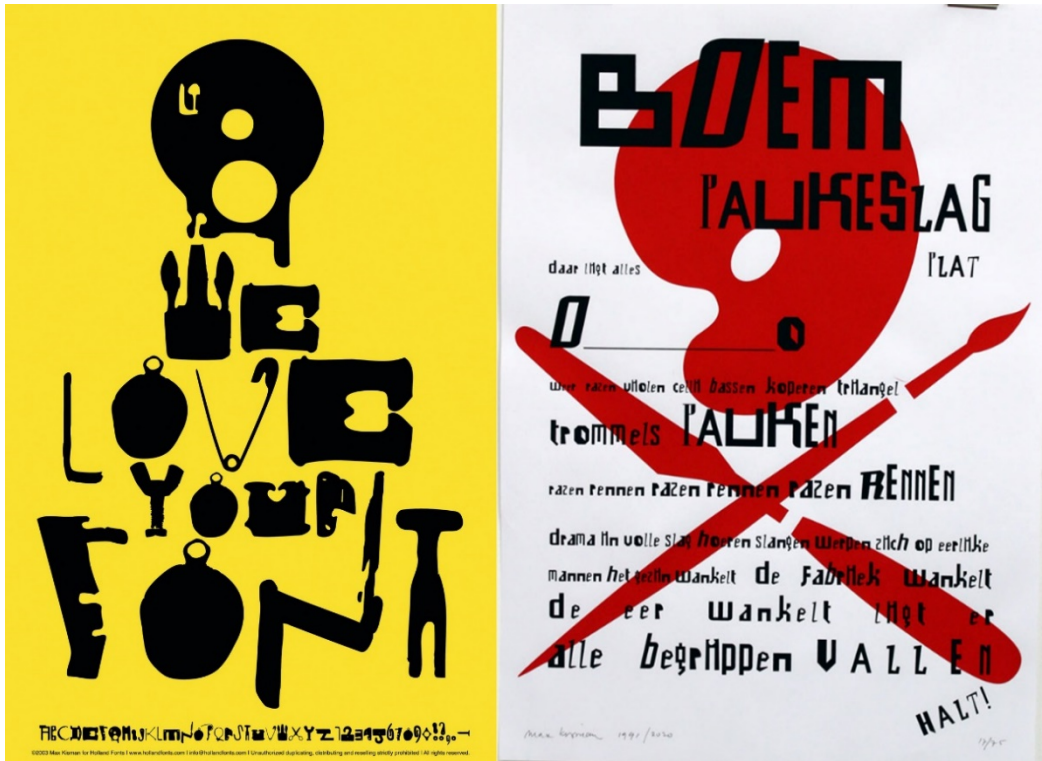


Şekil 4.17 Max Kisman, Afiş Tasarım Örnekleri 1

Kisman, çalışmalarında benzersiz yazı karakterlerine büyük önem verir ve özgün tasarımlar oluşturmak için kelimeleri ve imgeleri özgürce bir araya getirir. Ona göre, bir tasarımcı kendi kimliğini belirlemek için kelime ve görüntülerle serbestçe oynamalı ve bağımsız formlar yaratmalıdır. Sanatçı, duygusal, sezgisel ve özgür bir tasarım anlayışının hakim olduğu her projede kendini ifade etmiştir. Renkli tipografik düzenlemeleri, duygusal ifadelerin sanatçıya özgü bir yansımasıdır (Döl, 2022, s.209).



Şekil 4.18 Max Kisman, Afiş Tasarım Örnekleri 2



Şekil 4.19 Max Kisman, Afiş Tasarım Örnekleri 3

4.10 Erman Yılmaz

Erman Yılmaz, İstanbul merkezli bir Kreatif Direktör ve Yazıtipi Tasarımcısıdır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Grafik Tasarımı eğitimi almış ve 2017 yılında "informal project" adlı tasarım stüdyosunu ortağı Gökçe Genç ile birlikte kurmuştur. Yılmaz, çeşitli kültürel kurumlar ve markalar için sergileme tasarımı, katalog, yazı karakteri tasarımı, afiş ve tipografi çalışmaları yapmıştır. Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu'ndan birçok ödül kazanmış ve çalışmalarını yurt içi ve yurt dışında birçok bienal, müze ve sergide sergilenmiştir. Anafor isimli yazı karakterinin specimen tasarımı Amerikan Type Direction Club tarafından ödüllendirilmiş ve tipografik takvim olan "Typodarium"da yer almıştır. Yılmaz'ın çalışmaları çeşitli tasarım dergilerinde ve kitaplarında yer bulmuş, ayrıca çeşitli üniversitelerde konuşmalar yapmıştır (Erman, 2023).



Şekil 4.20 Erman Yılmaz, Mural İstanbul / Mural İstanbul 2015

Erman Yılmaz'ın çalışmalarını incelediğimizde, tipografinin son derece yaratıcı ve özgürce kullanıldığını net bir şekilde görebilmekteyiz. Tasarımlarında tipografi, diğer afişlerden farklı kılan ve dikkat çeken bir özelliğe sahiptir. Herhangi bir görsel kullanılmadan, tipografinin doğrudan görsel bir ifadeye dönüştürülmesi, tasarımın

dikkat çekici ve güçlü bir etki elde etmesini sağlar. Tipografiyi alışılmışın dışında biçimlendirerek, tasarıma farklı bir boyut kazandırılır. Afiş incelendiğinde, okunabilirliğin geri planda kaldığı görülebilir. Ancak, kompozisyonun merkezine yerleştirilen "Mural İstanbul" yazısının harflerinin biçimlerinin değiştirilerek okunabilirliğin göz ardı edildiği açıkça fark edilir. Ortadaki yazının altındaki "Mural İstanbul" yazısının birleşimi, sokak ve festival atmosferi hissi uyandıran bir doku oluşturur; bu, tamamen tipografiyle oluşturulmuş bir kompozisyondur. Hiçbir görselin kullanılmadığı bu tasarım, sadece tipografik düzenlemelerle bile oldukça net bir mesaj iletebilmektedir (Artan, Uçar, 2018, s.20).



Şekil 4.21 Erman Yılmaz, Çürüme / Decay, 2015

Bu afiş, ilk bakışta içeriği veya konuyu anlamakta zorlanabilecek izleyiciler için tasarlanmıştır. Ancak daha detaylı bir inceleme yapıldığında, harflerin ve renk kombinasyonlarının "Decay" (Çürüme) kelimesini oluşturduğu fark edilir. Okunabilirlik endişesi daha az ön planda olduğu için, sadece tipografinin şeklinin değiştirilmesiyle oluşturulan kompozisyon ve görsel, izleyicilere çürüme hissini kolayca iletebilir ve etkileyici bir afiş haline gelebilir. Afişteki harflerin belirsiz görünümü ve oluşturduğu doku, afişi daha anlamlı hale getirir. Bu bağlamda kullanılan renkler ve boş bırakılan alanlar da afişi güçlendiren detaylar arasında yer almaktadır (Artan, Uçar, 2018, s.21).

4.11 Paula Scher

Paula Scher, Amerikalı ünlü bir grafik tasarımcı ve sanat yönetmenidir. Grafik tasarım dünyasında öne çıkan isimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Yale Üniversitesi'nde eğitim gördükten sonra tasarım kariyerine başlayan Scher, tasarladığı dikkat çekici afişler, marka kimlikleri ve tipografik eserlerle tanınmaktadır. Tasarımlarında cesur renkler, büyük tipografi ve dikkat çekici görselleri sıkça kullanmaktadır.



Şekil 4.22 Paula Scher, Halk Tiyatro Afiş Tasarımları 2020

Grafik tasarım, geçmişin izlerini fütüristik unsurlarla harmanlayarak, nostalji ile yeniliği eşsiz bir sentezde buluşturma yeteneğine sahiptir. Bu tasarım anlayışı, günümüzde birçok mimari proje, çevresel grafik tasarım örneği, moda dünyası ve ürün tasarımlarında da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Kaya, 2023, s.59).

Çağdaş sanat anlayışını ve tasarım estetiğini yansıtan etkileyici bir çalışmadır. Afiş, büyük ölçekli ve çarpıcı tipografiyi kullanarak dikkat çekmektedir. Scher'in karakteristik tarzı olan cesur renk seçimleri ve görsel çarpıcılığı, afişi sıra dışı kıldığı söylenebilir. Ayrıca, renk seçimleri ve kompozisyonuyla, diğer tasarımcılardan ayrıldığı yorumu yapılabilir.

4.12 Mohamed Samir

Mohamed Samir, çeşitli alanlarda çalışan çok yönlü bir tasarımcıdır ve grafik tasarımın farklı yönlerinde faaliyet göstermektedir. Başlangıç kariyerine mühendis olarak adım atan Mısırlı tasarımcı, sanata olan ilgisini çocukluktan beri taşımış ve bilgisayarla birlikte grafik tasarıma ilgi duymuş, sonrasında bu alanda kariyer değişikliği yapmıştır. Halen Apple'da çalışmaktadır ve Nike, Mercedes gibi tanınmış markalarla da çalışmıştır. Özellikle Arap alfabesiyle yaptığı tipografik afiş tasarımları dikkat çekmektedir. Samir, afişlerinde tipografiyi görsel bir şölen gibi kullanmakta ve özellikle renk geçişleri ve harf formlarındaki çeşitlilikle dikkatleri üzerine çekmektedir (Artan, 2021, s.113).



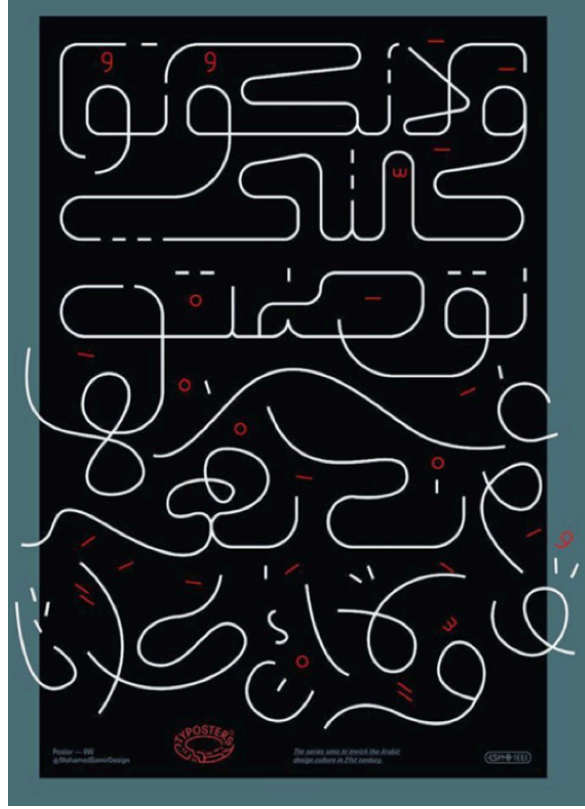
Şekil 4.23 Mohamed Samir, 2020, “Typosters” Serisinden Afiş Tasarımı

Bu Arap harflerinin kullanıldığı afiş tasarımında, tipografi genellikle geçişli renklerle, kıvrımlar ve silindirler üzerine yerleştirilerek oluşturulmuştur. Tipografinin bu şekilde düzenlenmesi, okunabilirliği azaltmasına rağmen, harflerin anlaşılır olması mesajın iletilmesi için yeterli olmuştur. Arapça bilmeyen bir izleyici için afişi okumak mümkün olmasa da, tipografinin hem sade hem de orijinal bir şekilde kullanılması bu sonuca varmamızı sağlar (Artan, 2021, s.114).



Şekil 4.24 Mohamed Samir, Geometrik Arap Kaligrafisi Afiş Tasarımı, 2017

Bu tasarımda da dikkat çeken bir şekilde geçişli renklerin kullanımı göze çarpmaktadır. Afişte yer alan tipografi çeşitliliği, tasarımı adeta bir sanat eserine dönüştürmüş, izleyicinin ilgisini çekmektedir. Ne yazık ki afişte yer alan metin anlaşılmasa da, estetik ve dikkat çekici bir yapıya sahip olması izleyicinin dikkatini çekmekte ve etkilemektedir (Artan, 2021, s.114). Mohamed Samir yine kendi benzersiz stilini yansıtabilen ancak bir o kadar da farklı bir yaklaşım görmekteyiz. Bu tasarım, deneyselliği içselleştiren ve yaratıcılığına yeni boyutlar katan bir ifade tarzına sahip olduğu düşünülmektedir.



Şekil 4.25 Mohamed Samir, Typoster Serisi, Afiş Tasarımı, 2020

Samir'in tipografik afiş tasarımları, belli bir form içinde yer almasına rağmen, daha okunaklı, sistematik ve iki boyutlu bir tasarım dikkat çeker. Arap harflerinin ince ve kıvrımlı çizgilerle oluşturulması ve birbirleriyle bağlantılı bir yapı oluşturması, göze çarpan detaylardandır. Ancak kompozisyonun alt kısmında, adeta parçalanarak dağılmış harflerin afişin sınırlarını aşarcasına yerleştirilmesi, genel olarak dikkat çekicidir. Bu tasarım, deneysel tipografinin ötesine geçerek, tipografik ifadenin sınırlarını zorlar ve izleyicide derin bir etki bırakmaktadır (Artan, 2021, s.115).

Tasarımın, git gide dağılan harflerle buluşarak, afişe benzersiz bir dinamizm kattığı söylenebilir. Tasarım özeline bakıldığında, modern görünen bu yaklaşım, aslında el yazısı mantığında işlenmiş olduğu gözlemlenebilir. Çünkü modern yaklaşımda, harflerin birbiri ile birleşimi bulunmamaktadır. Ancak tasarımda harflerin birbiri ile birleştiği görülmektedir. Samir'in bu yaklaşımı, deneysel tipografiye yeni bir anlam kattığı yorumu yapılabilir.

4.13 Savaş Çekiç

1960 yılında doğan ve 1984 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nden mezun olan kişi, 1992 yılında kendi tasarım atölyesini kurdu. Afiş, kurumsal kimlik, ambalaj, broşür, katalog, faaliyet raporu, kitap, dergi, takvim ve illüstrasyon gibi farklı alanlarda tasarımlar üretmektedir. Ayrıca, sosyal tasarım alanında faaliyet gösteren No Tasarım dergisinin de sanat yönetmenliğini yapmaktadır.



Şekil 4.26 Savaş Çekiç, Macbeth Tiyatro Afişi

Savaş Çekiç'in tasarladığı afiş, William Shakespeare'in Macbeth eserine odaklanarak, temel kavramları olan ölüm, tutku ve hırsı vurgulamaktadır. Afişte kullanılan kırmızı renk, bu kavramları temsil eden anahtar bir unsurdur. "Macbeth" kelimesinin harflerinden akan kan gölü illüstrasyonu, deneysel tipografi kullanılarak tasarlanmıştır ve tacın ele geçirme arzusuyla kanlı bir şekilde ilişkilendirilmiştir. Tasarımcı, bu afişte tipografiyi, Macbeth'in hikayesi boyunca tacın elde edilmesi ve beraberinde getirdiği kanlı sonuçları bir iletişim aracı olarak kullanarak deneysel bir yaklaşım benimsemiştir.



Şekil 4.27 Savaş Çekiç, Atuan Mezarları (Ursula K. Le Guin) Tiyatro Afişi, 2008

Ursula K. Le Guin'in "Yerdeniz" adlı fantastik edebiyat serisinin ikinci kitabı olan Atuan Mezarları romanında geçen önemli bir konsepttir. Romanın hikayesi, kahramanın bu labirent dolu yerde yaşayan genç bir kızla karşılaşması ve onunla birlikte maceralarını paylaşmasıyla şekillenir. Bu eserin tiyatrolara taşınması ile birlikte, Atuan Mezarları adlı tiyatro afişini tasarlayan Savaş Çekiç, bu afişinde siyah ve beyaz dengesini oluşturarak, hikayedeki gibi labirente benzer karmaşık bir düzen oluşturmuştur. Oluşturduğu bu dinamik tasarımın düzenini bozmadan, deneysel tipografiyi görselle bütünleştirerek yerleştirmesini yapmıştır. Tipografinin uzun ve kısa olduğu, düz ve eğik bir biçimde kullanıldığı, rengin zıt bir şekilde tercih edildiği görülmektedir. İçeriğine uygun tasarlanmış olan bu tasarım, deneysel tipografiyi doğru bir biçimde yerleştirilmiş ve kullanılmış yorumu yapılabilir.

4.14 Luc Devroye

Luc Devroye, Belçikalı bir bilgisayar bilimcisidir. Asıl görevi matematik profesörü olan Devroye, ayrıca tipografi alanında da katkıda bulunmuştur. 1977'de McGill Üniversitesi'nde göreve başlamış ve tipografi alanında bilinen fontları kullanarak afişler tasarlamıştır. Çalışmalarında genellikle Helvetica fontunu tercih etmektedir.



Şekil 4.28 Luc Devroye, Helvetica Afişi

Modern dünya tarafından en yaygın olarak kullanılan ve tanınan yazı tiplerinden biri olan Helvetica fontu, İsviçreli tasarımcı Max Miedinger ve Eduard Hoffmann tarafından tasarlanmıştır. Helvetica'nın kullanım alanları oldukça geniş olmasına karşın Luc Devroye, Helvetica adlı bu afişinde, fontun yapısını çok bozmadan, bazı harflerin başını uzun kullanmasıyla afişe deneysellik kattığı söylenebilir. Afişteki tüm fontların Helvetica'nın kalın, ince ve normal versiyonlarının olması afişin iletişimsel olarak güçlü gösterdiği yorumu yapılabilir. Ancak sadece ortada kırmızı ile yazılmış Helvetica yazısı deneysel tipografiye örnek olarak gösterilebilir.

4.15 Sarp Sözdinler

Sarp Sozdinler, İzmir doğumlu (1989), İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor. Grafik tasarım pratiğine 2014'te Die Angewandte Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi'nde başladı. Halen İstanbul Aydın Üniversitesi'nde Tipografi dersleri veriyor ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde yüksek lisans yapmıştır. Kendi stüdyosunu kurmadan önce farklı ülkelerde staj ve sanat yönetmenliği yapmıştır.



Şekil 4.29 Sarp Sözdinler, Jodie Mack Adlı Afiş Tasarımı, 2014

İstanbul merkezli bir deneysel film topluluğu olan Fol Sineması için ürettiği afiş serisinden birisi olan bu tasarım, dijital deneysel tipografiye güzel bir örnek olarak söylenebilir. Jodie Mack adlı bu çalışma, tipografinin perspektif açısından kullanılması yönünde tercih edildiği görülmektedir. Harflerin üzerinde desenlerin kullanılması, tipografiye deneysellik kattığı gibi görsel açıdan da uygun bir dil olarak kullanıldığı yorumlanabilir.



Şekil 4.30 Sarp Sözdinler, Çifte Kör Adlı Afiş Tasarımı, 2014

Sarp Sözdinler'in Fol Sineması için ürettiği bir başka afiş tasarımı olan bu çalışma, Çifte Kör olarak yazılan metni görmekteyiz. Çifte kelimesi siyah ve yeşil renginin geçişiyle oluşturulmuşken, Kör kelimesi kırmızı renkte kullanılmıştır. Harflerin uzun yapısı ve birbirleri ile iç içe geçmiş durumları, deneysel tipografide dijital çalışma örneği olarak gösterilebilir. Karmaşık bir yapı olarak görünen bu tasarım, kendi içerisinde düzen oluşturmaktadır. Çifte kelimesinin harflerine baktığımızda, harflerin uç kısımlarının bükülmüş bir şekilde olduğu görülebilir. Ancak Kör kelimesine bakıldığında bu bükülme söz konusu değildir. Çifte kelimesinde hem uzunluk hem de bükülmesi deneysellik olarak kabul edilebilir. Kör kelimesindeki deneysellik, harflerin uzun ve iç içe geçmiş olması olarak değerlendirilebilir.

4.16 Joao Martino ve Alejandra Jana

Alejandra Jana Şili doğumlu iken, Joao Martino ise Portekiz doğumludur. Bu iki tasarımcı, mesleki deneyimlerinin süresi 20 yıldan fazla olup, 2000 yılından beri faaliyet gösteren Martino&Jana Studiosunu birlikte yönetmektedirler. Studionun merkezi ise Porto'dadır.



Şekil 4.31 Joao Martino ve Alejandra Jana, Encontros Internacionais De Musica Uluslararası Müzik Toplantıları için hazırlanan bu afiş tasarımı, illüstrasyon ve tipografi birleşimiyle oluşturulan deneysel bir tasarım olarak görülmektedir. Harfleri oluşturan deneysellik, dış çizgi olarak yorumlanabilir. Aynı şekilde kullanılan deneysellik, müzik aletlerinin illüstrasyonlarında da görülmektedir. Birbiri ile iç içe geçmesi deneysel tipografiye örnek olarak gösterilebilir. Tasarımda kullanılan dış çizgi, müzik aletlerinin çıkarttı ses dalgalarını sembolize ettiği yorumu yapılabilir.

4.17 Nour Tohme

2010 yılında, illüstratör Nour Tohme üniversite öğrencisiyken, sınıfta hayal kurarak not defterlerinin kenarlarına şarkı sözlerini karalamaya başladı. Çizimlerini bir blogda yayınlamaya başladığında, Draw Me a Song adıyla kısa sürede dünya çapında müzik ve sanatseverlerden büyük ilgi gördü. Bu hayranlar, projenin gelişimine ve kurumsallaşmasına önemli katkılarda bulundular. Bana Bir Şarkı Çiz projesi, Deutsche Bank Yaratıcı Ödülü'nü kazandı, MIT İş Planı Yarışması'nda yarı finalist seçildi ve PACEIM programından hibe ve mentorluk desteği almıştır.



Şekil 4.32 Nour Tohme Draw Me A Song

Bana Bir Şarkı Çiz, müzik ve görsel sanatın birleşimini araştıran deneysel bir proje de yer alan Fransız sanatçı Nour Tohme'nin tasarladığı afiş tasarımıdır. İllüstrasyon ve elle çizilmiş tipografinin renkli bir karışımıyla müzik ve sanat arasındaki sınırı bulanıklaştırmayı ve dünyanın en ünlü şarkılarından bazılarını görsel olarak afişine yansıttığı görülmektedir. Afiş tasarımında deneyselliği, her kelimenin farklı büyüklükte, biçimde ve renkte olduğu olarak yorumlanabilir. Şarkı içeriklerine uygun şekilde oluşturulan bu tipografi, deneysel çalışma örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu tez çalışmasında tipografinin tarihine ve yazı stillerinin evrimine değinilmiş, tipografinin deneysel bir yönüne geçiş süreci irdelenmiş ve bu deneyselliğın akımlardaki etkileri üzerinde durulmuştur. Son bölümde deneysel tipografik afişlerde seçilmiş olan sanatçılar üzerinden 1980 sonrası deneysellik düşüncesini incelenmiştir.

Tipografi, en ilkel yazı formlarından başlayarak günümüzdeki gelişmiş dijital teknolojilere dayalı dizgi ve baskı sistemlerine kadar olan evrim sürecinde, sınırsız yaratıcılık potansiyeline sahip bir yolculuğa dönüşmüştür. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte yazının kullanım alanları da genişlemiş ve çeşitlenmiştir. Bu çeşitlenmeden biri de deneysel tipografidir. Deneysel tipografi, grafik tasarımın sınırlarını zorlayan ve geleneksel tipografiyi aşan bir yaklaşımı ifade eder. Bu yaklaşım, tipografinin sadece metinlerin okunabilirliği ve iletişimi sağlama işlevinden çıkarak, daha özgün, dikkat çekici ve duygusal bir araç olarak kullanılma amacını taşımaktadır.

Deneysel tipografi, geleneksel tipografinin karşısında yer alarak alternatif bir yaklaşım sunmaktadır. Bu yaklaşım, yazının temel işlevini reddeder ve geometrik kurallardan bağımsız bir şekilde yazıyı şekillendirir. Bu yaklaşım, iletişimi güçlendirmek ve tasarımın etkisini artırmak için tipografiyi sıra dışı bir şekilde kullanır. Dolayısıyla, deneysel tipografinin doğuşu ve amacı bölümlerine baktığımızda deneysel tipografi, grafik tasarımın gelişimine katkıda bulunarak önemli bir yer edinmiş ve alternatif bir estetik anlayışı sunduğunu görebiliriz.

Deneysel tipografinin evriminde, dönemin sanatçıları her akımda daha ileriye taşıyarak deneysel estetiği geliştirmişlerdir. Grafik tasarımda deneysel tipografi, modern sanat akımlarıyla birlikte kendine yer bulmuş ve 1980'lerden günümüze kadar olan afişlerde de etkisini göstermiştir.

1980'ler, grafik tasarım alanında dijitalleşmenin başlangıcına tanıklık etmiştir. Bu dönemde, bilgisayarların grafik tasarım süreçlerinde yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmasıyla, geleneksel matbaa tabanlı tasarım yöntemleri yerini dijital tasarıma bırakmıştır. Grafik tasarımdaki bu değişimler, deneysel tipografiye önemli bir ivme kazandırmıştır. Deneysel tipografi, metni daha görsel ve dikkat

çekici bir şekilde sunma eğiliminde ilerlemiştir. Yukarıdaki örnekte Neville Brody, Stefan Sagmeister, Max Kisman ve Mohamed Samir gibi kişilerinin çalışmalarında görebilmekteyiz. Bu dönemde, tipografi üzerinde gerçekleştirilen deneysel çalışmaların sayısı artmış ve grafik tasarımın yaratıcı yönüne doğru ilerlemesi teşvik edilmiştir. Modern Avant-garde tasarımda daha çok deneysel kurallar yıkılması düşünülürken 1980 sonrası deneysellik düşüncesi, her sanatçının ya da tasarımcının uğraması gerektiği bir başlık olduğu söylenebilir. Ayrıca bu dönemde yaygınlaşan bilgisayarlar, tasarımcılar tarafından da benimsenmiştir. 1990'lar dönemi, bilgi teknolojilerindeki hızlı ilerlemelerle birlikte grafik tasarım alanında büyük dönüşümlerin yaşandığı bir zaman dilimidir. Dijital medyanın yaygınlaşmasıyla birlikte, grafik tasarımın kapsamı genişlemiş ve yeni fırsatlar ortaya çıkmıştır. Ele alınan örnekte de görülüyor ki sanatçı ve tasarımcılar bu teknolojilere hızlıca başvurmuş ve eserlerinde uygulamıştır. David Carson'un çalışmaları ya da Stefan Sagmeister'in 1996 yılındaki tasarladığı afiş örnek olarak gösterilebilir. 2000'lerde, grafik tasarım alanında çeşitliliğin arttığı ve tasarım fırsatlarının çoğaldığı gözlemlenmiştir.

Bu çalışmada 1980 sonrası tipografik afişlerde deneyselliğin incelenmesi ve değerlendirilmesinin yanı sıra grafik tasarımın tipografiye etkisi üzerine kapsamlı bir değerlendirme sunmaktadır. 1980'lerin sanatçıların ve tasarımcıların eserlerine baktığımızda dönemin imkanlarını da düşünerek tasarımlarında deneyselliği daha düz bir şekilde kullandıklarını görmekteyiz. Dördüncü bölümde Brody, Weingart, Tissi, Carson'un çalışmalarında görüleceği gibi bu dönemin afiş tasarımlarındaki tipografi daha çok düz fontlarla desenlerin birleşimiyle oluşturulmuştur. Ancak 1990'lı yılların Stefan Sagmeister, Philippe Apeloig ve Max Kisman gibi sanatçı ve tasarımcılarına baktığımızda iç içe geçmiş tasarım anlayışı daha hakimdir. Dijital programların sağladığı kolaylıkları kullanarak deneysel tipografiyi dijital ortamda kullanmaya başlamışlardır. 2000'li yıllara geldiğimiz zaman afişlerdeki deneysel tipografinin daha özgün ve yaratıcı bir şekilde kullanıldığını görebilmekteyiz. Erman Yılmaz, Mohamed Samir, Savaş Çekiç gibi tasarımcıların afişlerine baktığımızda, özgün tasarım anlayışını net bir şekilde görülebildiğini söyleyebiliriz. Sarp Sözdinler, Joao Martino ve Alejandra Jana gibi günümüz tasarımlarına baktığımız da aynı şekilde deneysel tipografinin daha da ileri noktaya taşındığı yorumunu yapabiliriz.

1980'lerden günümüze kadar afişlerin evrimi, gelişen teknolojik imkanlar doğrultusunda her dönemin kendine özgü ve yaratıcı tasarımlarını ortaya koyduğunu belirtmek mümkündür. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte, deneysel tipografinin de geliştiği gözlemlenmektedir. Deneysel tipografiye yönelik çalışma yapacak kişilere tavsiye olarak, 1980 sonrası sanatçıların kişi odağında deneyselliği incelemeleri, manuel dediğimiz eski usul avantgarde tekniklere önem veren sanatçı ve tasarımcıları incelemeleri ve muhakkak dijital teknolojinin getirdiği son dönem yapay zekanın deneyselliğe katkısını ayrıca incelenmesi gerektiği tavsiyesi verilebilir. Yapılan literatür taraması ve incelemeler neticesinde bu araştırmanın, grafik tasarımın sınırlarını genişletebileceği ve yenilikçi tasarım yaklaşımlarının geliştirilmesine katkı sağlayabileceği öne sürülebilir.

KAYNAKÇA

- Acar, H., (2020). Grafik Tasarımın Gelişim Sürecinde Yeni Üslup: Flat Tasarım. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (25), 35-52
- Akalın, T., (2019). Fütürizm Akımının Tarihsel Süreci Bağlamında Fotoğraf Sanatına Kısa Bir Bakış. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 578-588
<https://doi.org/10.21733/ibad.624073>
- Akbaşak, B., (2013). *Grafik Tasarımda Tipografinin Yeri ve Önemi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Arel Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=wU0liDus6Bp4UQ5egbxlDg&no=HKkufcKVRfTlmh5vUoaUnA>
- Akifoğlu, Ç., (2020). *Gra 104 Grafik Tasarım Tarihi. Modern Sanat Akımlarının Grafik Tasarıma Etkileri*.
<https://issuu.com/cigdemakifoglu/docs/grafkitapcik>
- Altıntaş, U., (2020). Postmodern Dönemde Yeni Bir Tanım Arayışı: Müellif Olarak Grafik Tasarımcı. *Yedi*, 23, 87-96, DOI: 10.17484/yedi.632878
- Artan, H. İ., Uçar, T. F., (2018). Kaligrafi ve Tipografinin Afiş Sanatına Yansımaları. *Akademik Sanat Dergisi*, 3(6), 10-27
- Artan, H. İ., (2021). Tasarımcı Mohamed Samir'in Tipografik Afişleri Üzerine Bir İnceleme. *Akdeniz Sanat Dergisi*, (15), S.27, DOI 10.48069/akdenizsanat.814258
- Baskıcı, Z., Şölenay, E. (2013). Dadaizm Sanat Akımı ve Seramik Sanatına Etkisi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (29), 35-47
- Becer, E., (2007). Modern Sanat ve Yeni Tipografi. Ankara. *Dost Yayınevi*.
- Becer, E., (2016). Modern Sanat ve Yeni Tipografi, Yeni Tipografinin Bağımsız Öncüleri, *Werkman: Tipografide Deney ve Rastlantı*. (3), *Dost Kitabevi*, Ankara

- Bektaş, D., (1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: *Yapı Kredi Yayınları*
- Bilgi, İ., (2018). Görsel Tasarım Problemlerini Deneysel Tipografi ile Çözmek. *Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Çalıştayı*. Göynük/Kemer
- Bingöl, Y., (2018), Bauhaus ve Eğitim İlkeleri. Atılım Üniversitesi. *Güzel Sanatlar Tasarım Fakültesi Dergisi*. İstanbul
- Blackwell, L., (1998). 20th Century Type.Remix. Corte Madera CA. *Gingko Press*
- Buçukoğlu, S.M., (2020). Üniversitelerde Grafik Tasarım Eğitimi ve Öğrenme ve Öğretme Süreci İçinde Deneysel Tipografi Dersi. *Maltepe Üniversitesi The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, S.577. İstanbul
- Bulat, S., Bulat, M. Aydın, B. (2014). Bauhause Tasarım Okulu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 (1): 105-120, Erzurum
- Carter, R. V., (2011). *Typographic Design: Form and Communication, Fifth Edition*, John Wiley & Sons, Inc.
- Çakıcıoğlu İlhan, F., (2022). Deneysel Tipografi Çalışmalarında Kodlama Yöntemi ve Bir Uygulama. *İdil Dergisi*, (93), DOI: 10.7816/idil-11-93-03
- Çoban, G., Pehlivan, S., (2020). Yirmi birinci Yüzyılım Yazı Sanatında (Kaligrafinde) Yeni Yaklaşımlar. *Akademik Sanat Dergisi*, Araştırma Makalesi DOI: 10.34189/asd.5.10.004 Volume/Cilt 5 Number/Sayı 10, s.56-72
- Çulha, D., Güven, Y. (2013). Bir Tipografi Ustası Olarak Neville Brody'nin Tasarım Anlayışı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(11), 41-55. <https://doi.org/10.18603/std.73759>
- Dede, B., (2017) Amerikan Sanat ve Tasarım Okullarında Bauhaus Ruhu. *Ulakbilge Yayınları*, (5) S. (17)

- Dinçeli, D., (2021). Uluslararası Tipografik Stilin Postmodern Grafik Tasarıma Dönüşümünde Afişler, *International Social Sciences Studies Journal*, S. (7)
- Döl, A., (2022). Bir Sanatsal İfade Olanağı Olarak Tipografi İle Oluşturulan Dil Üzerine Sanatçı Okumaları. *Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 8(49):202-212. DOI: <http://dx.doi.org/10.31589/JOSH AS.902>
- Duran, Ş. S., (2023) Tasarıma Postmodern Yaklaşım: David Carson'ın Tasarım Sürecinde Yöntem Analizi. *Smart Journal Dergisi*, S.78. DOI: 10.29228/smryj.73836
- Eker, C., Kızgındemir, C., (2022). Grafik Tasarım Alanındaki Etkileri Bağlamında 21. Yüzyılda Yeni Bir Tasarım Üslubu Olarak Maksimalizm. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12 (1)
- Erdem, S., (2019). Geçmişten Günümüze Dada Hareketi ve Modern Tasarım Sanatına Etkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24), 127-141.
- Felici, J., (2012). The complete manual of typography. *Peachpit Press*
- Gümüştekin, N., (2013). Rengin Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afişi Katkısı: Tarihsel Bir İnceleme. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası, S.9, İzmir
- Güzeloğlu, C., Akşit, O.O., (2010). Grafik Tasarım ve Postmodernizm Etkileşimi. *Yeni Düşünceler Dergisi*, S. (5)
- Harris, D., (1995). The art of calligraphy. *Dk Pub.*
- İdadıtürk, E., (2011). *Uluslararası Tipografik Tasarım Üslubunun Günümüz İsviçre Tasarımına Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı. İzmir <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=7zKf13t08EUEsuXCokO51w&no=OasUoqfb5h6aQv77nkplAw>

- Junod, B., Gendre, V., Owens, S., (2013). Research into Tradition, Media Revolutions and Innovation in the Work of Wolfgang Weingart 1961–2004. Wolfgang Weingart: Typography in Context. Research project of the Institute for Cultural Studies in the Arts ICS, *Zurich University of the Arts. University of Applied Sciences Northwestern Switzerland*.
- Kahraman, A. D., (2014). FÜTİRİST TİPOGRAFI. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(50), 240-251. <https://doi.org/10.17755/esosder.56717>
- Kaptan S., (2019). Görsel Tasarım Eğitiminde Deneysel Tipografi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Uluslararası 100.Yıl Eğitim Sempozyumu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Samsun (25), 35-52.
- Karaçeper, S., (2018). Dijital Teknoloji ve Grafik Tasarımda Yenilikler. *Aydın Sanat Dergisi*. S.4 İstanbul
- Kaya, S.E., (2023). Grafik Tasarımında Post Modernizmden Modernizme Eklektik Tavrı: Paula Scher ve Retro Stil. *Grafik Tasarım Üzerine Güncel Okumalar*, DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub345.c1507>
- Kızılsağak, E., (2014). Grafik Tasarım Ürünü Olarak Yazı Tasarımının Tarihi. *Fine Arts*, 9(2), 55-65. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2014.9.2.D0148>
- Kurtcu, F., (2021). Masaüstü Yayıncılığın İlk Yıllarında Yenilikçi Tipografik Yaklaşımlar: *Neville Brody*. *Akademik Sanat Dergisi*. DOI: 10.34189/asd.2021.14.012 S.14, 162-175
- Lupton, E., (2004). Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, & students. *Princeton Architectural Press*
- 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*, (18), S.1, Kastamonu

- Okur, Ç., (2003). *Deneyisel tipografinin görsel iletişime etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Eskişehir
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=9yJdQ0rO7iN0V15Z2-RUzQ&no=whr_9Z7biwWv9mHysBiefw
- Özdemir, F., Kurt, H., (2018). Jan Tschichold'dan Bugüne Yeni Tipografi. *İnönü Üniversitesi kültür ve Sanat Dergisi*, (4), S.2
- Özel, N., (2018). Wolfgang Weingart'ın Tipografi Anlayışında Yapıbozumculuk. *Adnan Menderes Üniversitesi Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakem Dergisi*, 1 (1). 62-74
- Özkurt, E., (2011). *Grafik Tasarımda Deneyisel Tipografi ve Uygulama Alanları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Anasanat Dalı. İstanbul
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Xu6PORd0wjYypmpwocjDw&no=ld-p1ZOeg9gSCMDfM0kx2Q>
- Özmutlu, A., (2021). Tipografik Sistemler Temelinde Yurdaer Altıntaş Afişlerinin Çözümlemesi, *İdil Dergisi*, (77), s.1-17.
<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1613501354.pdf> DOI: 10.7816/idil-10-77-01
- Öztuna, H.Y., (2007). Dadaizm ve Grafik Tasarım. *Grafik Tasarım Dergisi*, S. 14, İstanbul, 84-91
- Sagar, M., (2023). Take it On SVA Posters, The People's Graphic Design Archive, Erişim: 28.04.2024, <https://peoplesgdarchive.org/item/6665/take-it-on-sva-posters>
- Sarıca, D., (1999). Postmodernizm ve John Fowles. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (13), 159-168
- Sarıkavak, N. K., (2006). Tipografinin Ne Olduğunu Kavramak Hakkında. *Photoshopmagazin Dergisi*, İstanbul, 76-80.

- Sarıkavak, N. K., (2003). Çağdaş Tipografinin Temelleri. *Seçkin Yayıncılık*, Ankara
- Sarıkavak, N. K., (2018). Gutenberg Tipografisinden Çağdaş İletişim Tasarımına. *Konya Sanat*, (1), 8-27
- Selamet, S., (1995). *Grafik Tasarım Ögesi Olarak Tipografi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Anadolu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
<https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/selma.karaahmet/134120/tipografi%20tez.pdf>
- Selamet, S., (2015). Grafik Tasarım ve Tipografide Gotik Yazılar. *Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), S.5
- Sönmez, G., (2021). Bauhaus Tipografisinin Dünya ve Türkiye Ekseninde Grafik Tasarıma Etkisi. *Akademik Sanat Dergisi*, S.12 DOI: 10.34189/asd.2021.12.001
- Suner, C., Ayçe, T.M., (2018) Teknolojik Gelişimin Türkiye'de Grafik Tasarıma Etkisi. 6. *Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu*, İstanbul
- Sürmeli, K., (2014). Amerikan Grafik Tasarımında Avrupa Modernizmi. *E-Journal of New World Sciences Academy*, NWSA-Fine Arts. (2), 101-110
- Sürmeli, K., (2021). Yeni Tipografinin Hollandalı Öncüleri: Piet Zwart, Paul Schuitema ve Gerard Kiljan, Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar, *Duvar Yayınları*, pp.5-26 İzmir
- T.C. Milli Eğitim Bakanlığı., (2011). *Yazı Düzenlemeleri*. Ankara
- Timur, K., (1999). Tanımı Yapılmayan Postmodernizm. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1), Kütahya
- Toy, E., Görgülü, E., (2018) Postmodern Grafik Tasarımın Oluşum Süreci Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (6), S.68
- Tschichold, J., (1993). Ausgewählte Aufsätze Über Fragen Der Gestalt Des Buches Und Dder Typographie. *Springer Basel AG*, (2)

- Tschichold, J., (1995). *The New Typography: A Handbook for Modern Designers*, (çev. Ruari Mc LEAN), *Los Angeles: University of California Press*
- Uçar, T. F., (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, İnkılap Kitapevi, İstanbul*
- Uğur, E., Yıldız, İ., (2022). Modern Tipografinin Gelişim Serüveninin Wolfgang Weingart Çalışmaları Üzerinden Analizi. *SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (15). S.30
- Yıldız, H., (2015). Postmodernizm Nedir?. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (13), Kütahya.
- Yılmaz, M., Benek, M. S., (2019). Grafik Tasarım Alanında Postmodern Dönemle Değişen Tasarımda İçerik Yaklaşımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24), 385-399
- Yılmaz, Ş., (2020). Avrupa'dan Amerika'ya Göç Eden Roman Trytov (Erte), Alexey Brodovitch, Mehemed Fehmy Agha'nın Modernleşme Sürecinde Grafik Tasarım ve Dergi Tasarımı Anlayışına Etkileri. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sanat ve Tasarım Sempozyumu*
- Zor, A., (2014). Modern Sanat Akımlarının Grafik Tasarıma ve Tipografinin Doğuşuna Etkisi. *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*, 4(1), 01–07. Retrieved from <https://ijses.org/index.php/ijses/article/view/126>

İNTERNET KAYNAKLARI

Şekil 2.1 Gutenberg'in Baskı Atölyesi: <https://www.wikitarih.com/johannes-gutenberg-ve-matbaanın-gelisimi/> (20.03.2024)

Şekil 2.2 Gutenberg'in Bastığı Satırlı İncil:

<https://www.wikitarih.com/johannes-gutenberg-ve-matbaanın-gelisimi/gutenberg-bible/> (20.03.2024)

Şekil 2.5 Harf Boşluk Düzenlemesi: <https://beyazkaretasarim.com/harf-bosluk-duzeni-ve-tasarimla-iliskisi/> (21.03.2024)

Şekil 2.6 Zayıf ve Genişletilmiş Harfler için Sıkışık Harf Boşluk Düzenlemesi:

<https://beyazkaretasarim.com/harf-bosluk-duzeni-ve-tasarimla-iliskisi/> (21.03.2024)

Şekil 2.8 Serif Harflerinin Özelliği:

<https://www.lookandfeelbranding.com/blog/what-the-helvetica> (21.03.2024)

Şekil 3.1 H.N. Werkman, 1926 “The Next Call” Dergisinin Kapak Tasarımı:

<https://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=411300157&anummer=405> (05.04.2024)

Şekil 3.4 F.T. Marinetti “Zang Tumb Tumb”:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/ZangTumbTumb-1914.jpg> (06.04.2024)

Şekil 3.8 Merz, Sayı:1, 1924: <https://archive.org/details/lfagermany0002>

(10.04.2024)

Şekil 3.9 Rodçenko, “Kinoglaz” için afiş, 1924:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Kino_glaz.jpg (10.04.2024)

Şekil 3.10 El Lissitzky, Sieg Über Die Sanne Adlı Sayfa Tasarımı, 1923:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Title_of_Figurines_from_Victory_over_the_Sun_by_Lissitzky.jpg (11.04.2024)

Şekil 3.11 Mayakovsky'nin For the Voice Kitabının Kapak, Sayfa

Tasarımları: <https://www.homage-to-el-lissitzky.com/for-the-voice> (11.04.2024)

Şekil 3.12 K. Schwitters & T. V. Doesburg, “Scarecrow Fairy Tale” 1925:

<http://dadoacaso.blogspot.com/2012/08/trabalhos-de-theo-van-doesburg-capada.html> (11.04.2024)

Şekil 3.15 Bauhaus Okulu, Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi, 1928:

<https://miniclick.co.uk/2023/01/13/leeds-miniclick-portfolio-chats-25th-jan-23/>
(12.04.2024)

Şekil 3.19 Fanette Mellier, Oyun, Fotokino, Marsilya, 2015:

<https://gmk.org.tr/index.php/news/dunyadan/bauhaus-ruhu> (14.04.2024)

Şekil 3.25 Emil Ruder, Zurcher Maler Sergi Afişi, 1957:

<https://crowderdesign.wordpress.com/2012/10/15/influential-designers/>
(14.04.2024)

Şekil 3.26 T. Ballmer, Büro ve Norm uluslararası sergileri için posterler,1928:

<https://enparticulier.wordpress.com/2010/12/23/the-design-poster/> (15.04.2024)

Şekil 3.27 Dan Friedman, Die Normannen Kommen afişi, 1968:

<https://www.artsy.net/artwork/dan-friedman-die-normannen-kommen>
(15.04.2024)

Şekil 3.29 Manuel Deneysel Tipografi Örnek Çalışmalar:

<http://luc.devroye.org/fonts-65087.html> (15.04.2024)

Şekil 4.2 N. Brody'nin The Face Dergisi İlk Tasarımı The Kraftwerk:

<https://emilyorj.tumblr.com/post/617412400786833408/week-9-lecture-research-reflection-punk> (17.04.2024)

Şekil 4.8 April Greiman, Afiş Tasarımı, 1987:

<http://onbakerstreet.blogspot.com/2006/11/april-greiman-notable-contemporary.html> (18.04.2024)

Şekil 4.13 Stefan, S. 'Lou Reed' Albüm Kapağı ve Poster Tasarımı 1996:

https://www.thomaserben.com/bodies_of_work/album-covers/ (19.04.2024)

Şekil 4.14 Stefan Sagmeister'in "The Happy Film" İçin Tasarladığı Afiş 2016:

<https://sagmeister.com/work/the-happy-film/> (19.04.2024)

Şekil 4.15 Stefan, S. Afiş Tasarımları, 2013: <https://www.sessions.edu/notes-on-design/underground-branding-sva-subway-poster-exhibition/> (19.04.2024)

Şekil 4.17 Max Kisman, Afiş Tasarım Örnekleri 1: <https://a-g-i.org/user/maxkisman/> (20.04.2024)

Şekil 4.18 Max Kisman, Afiş Tasarım Örnekleri 2:

<http://ellenturningpages.blogspot.com/2010/09/max-kisman.html> (20.04.2024)

Şekil 4.19 Max Kisman, Afiş Tasarım Örnekleri 3: 4.19

<http://www.hollandfonts.com/FRE02.html> (20.04.2024)

Şekil 4.26 Savaş Çekiç, Macbeth Tiyatro Afişi:

<https://posterland.org/en/jury/savas-cekic> (21.04.2024)

Şekil 4.27 Savaş Çekiç, Atuan Mezarları (U. K. Le Guin) Tiyatro Afişi, 2008:

<https://posterland.org/en/jury/savas-cekic> (21.04.2024)

Şekil 4.29 Sarp Sözdinler, Jodie Mack Adlı Afiş Tasarımı, 2014:

<https://sergi.gmk.org.tr/35/proje/2428> (21.04.2024)

Şekil 4.30 Sarp Sözdinler, Çifte Kör Adlı Afiş Tasarımı, 2014: 4.30

<https://gmk.org.tr/news/dunyadan/sarp-sozdinlerin-sinema-afisleri-its-nice-thatte>
(21.04.2024)

Şekil 4.31 J. Martino ve A. Jana, Encontros Internacionais De Musica:

<https://designrevolutionaustralia.wordpress.com/2011/04/01/atelier-martino-jana-graphic-design/#jp-carousel-4373> (22.04.2024)

Şekil 4.32 Nour Tohme Draw Me A Song:

<https://varietats2010.com/2014/10/14/draw-me-a-song-by-nour-tohme/>
(22.04.2024)

Graphic Design History: <http://www.designhistory.org/index.html> (12.04.2024)

De Stijl Sanat Akımı: <https://www.medyacuvali.com/yazilar/ayzen-balci-cinar/de-stijl-sanat-akimi> (15.04.2024)

Grafik Tasarımda Yeni Tipografi: <https://nuraydgd.blogspot.com/2014/05/yeni-tipografi-g-rafik-tasarm-alannda-20.html> (17.04.2024)

Cabaret Voltaire Micro Phonies:

<https://underthemusiccovers.wordpress.com/2014/08/25/cabaret-voltaire-micro-phonies-neville-brody-1984/> (18.04.2024)

Dünyaca Ünlü Beş Erkek Grafik Tasarımcı:

<https://www.basyolla.com/blog/dunyaca-unlu-bes-erkek-grafik-tasarimci/>
(18.04.2024)

DeneySEL Tipografi Örnekleri Üfleme: <https://tr.odwebdesign.net/mind-blowing-examples-of-experimental-typography> (18.04.2024)

Erman Yılmaz Biyografisi: <https://istanbulmarketingawards.com/juri-detay/erman-yilmaz#:~:text=Erman%20Yılmaz%2C%20İstanbul'da%20yaşayan,nde%20Grafik%20Tasarımı%20eğitimi%20aldı> (20.04.2024)

Wikipedia:

[https://it.wikipedia.org/wiki/Max_Kisman#:~:text=Max%20Kisman%20\(Doetinc hem%2C%201953\),un%20grafico%20e%20illustratore%20olandese](https://it.wikipedia.org/wiki/Max_Kisman#:~:text=Max%20Kisman%20(Doetinc hem%2C%201953),un%20grafico%20e%20illustratore%20olandese).

https://en.wikipedia.org/wiki/Paula_Scher

https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Weingart

https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Bil'ak (07.04.2024)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Simay Zehra Gürçınar
Doğum Yeri ve Tarihi	Trabzon / 22.07.1998
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi / G.S.F. Grafik Tasarım
Yüksek Lisans Öğrenimi	Ordu Üniversitesi / Grafik Anabilim dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Etkinlikleri	Atatürk Üni. G.S.F. Mezuniyet Sergisi / 2019 İzmir Caz Festivali Sergileme / 2021
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	Zeay Design
İletişim	
E-Posta Adresi	simayzehra6161@gmail.com
Tarih	13.05.2024