

T.C.
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

**1950 SONRASI TÜRKİYE'DEKİ
TİPOGRAFİK TASARIMIN GELİŞİMİNE
GENEL BİR BAKIŞ**

103891

Nurcihan ÖZKAN

Danışman
Yrd. Doç. Dr. H. Yakup ÖZTUNA

İZMİR
2001

ÖNSÖZ

“Sen her istediğini yaparsın!” cümlesiyle bana yıllardır iyi bir motivasyon kaynağı ve güven kazandıran, İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’nde öğretmenim olan Çiçek Bozkuş’a, sadece bu cümle için değil, benim için yaptıkları ve üzerimde olan emeği için teşekkürü borç bileceğim her zaman.

Üniversite yıllarımda Çiçek Bozkuş’un bende boş kalan yerini Prof. Gören Bulut doldurmuştur. Bana olan güveni ve inancı sürdürdüğü için kendisine teşekkür ederim. Bunun yanı sıra bu çalışmamla ilgili danışmanlık görevini üstlenen Yrd. Doç. Dr. Yakup Öztuna’ya değerli katkılarından dolayı teşekkür ederim. Değerli katkılarını lisans tezimde olduğu gibi, burada da esirgemeyen, Uzman Ahmet Erinanç’a gösterdiği incelik ve iyi niyetli desteğinden dolayı teşekkür ederim. Lisans öğrenimin boyunca benim üzerimdaki emekleri ve değerli katkılarından dolayı Doç. Dr. Ulufer Teker, Öğr. Gör. Cahit Onur ve Prof. Ahmet Sipahioğlu’na teşekkür ederim.

Araştırmalarımla ilgili ziyaret ettiğim Mimar Sinan Üniversitesi’nden öğretim görevlileri: Sadık Karamustafa ile Bülent Erkmen’e ve onlarla beni buluşturan arkadaşım Hatice’ye; Marmara Üniversitesi’nden arkadaşım Demet Turper’e ve Anadolu Üniversitesi’nden arkadaşım Gamze’ye değerli yardım ve katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Fakat asıl desteği, beni kısıtlı zaman dolayısıyla zorlayan bu çalışma boyunca sevgili arkadaşlarımda gördüm. Manevi olarak onların varlığını yanımda hissetmek bana güç verdi. Bu nedenle Özlem’e, Yeşim’e, Fatma’ya ve Tezcan’a benim dert ortağım olduklarından dolayı teşekkür ederim.

Her şey bir tarafa benim her isteğime “evet” diyen, beni olduğu gibi kabul edip seven ve her zaman yanımda olan sevgili aileme bu kez de beni yalnız bırakmadıklarından dolayı teşekkür ederim.

ÖZET

“1950 Sonrası Türkiye’deki Tipografik Tasarımın Gelişimine Genel Bir Bakış” isimli bu araştırma dört ana bölümden oluşmaktadır. Konuya giriş niteliğın taşıyan ilk bölümde tipografi kısaca tanımlandıktan sonra Endüstri Devrimiyle birlikte dünyada, toplumsal, kültürel ve sanatsal alanda gözlenen değişimler aktarılmaya çalışılmıştır. Bunun ardından 1950 sonrası gelişen tipografik anlatım tarzlarına geçilmiştir.

İkinci bölüm, Türkiye’deki tipografinin oluşum ve gelişimiyle ilgilidir. Türkiye’de Cumhuriyet öncesi ve sonrasında grafik sanatı incelendikten sonra, Türkiye’deki grafik ve tipografik tasarım üzerinde başlıca düşünceler iletilmiş ve üçüncü bölüme geçilmiştir.

Türkiye’deki tipografinin 1950-80 arası dönemini konu alan bu bölümde, dönemin sosyo-ekonomik koşulları ile genel tipografik özelliklerine yer verilmiştir. Grafik, sanat olmaktan çıkıp tasarım olmaya başladığı bu dönemde, aynı zamanda yazı da kaligrafi olmaktan çıkıp tipografi olmaya başlamıştır. Ülkenin değişen sosyal ve siyasal koşulları içinde ekonomide ve baskı tekniklerinde görülen değişimler, dünyadaki sanat ve tasarım akımları ile bunların ülkemizdeki yansımaları üzerinde durulur.

80’lerden sonra oluşan yeni iletişim ortamı, teknolojik gelişmeler ve koşullarıyla birlikte değişen üretim teknikleri dördüncü ve son bölümde yer alırlar. Bununla birlikte dünyada görülen post-modern eğilimler ve Türkiye’deki tasarıma olan etkilerini, önde gelen temsilcileri ve tasarım örneklerini bulmak mümkündür. Sonuç olarak da Türkiye’deki grafik tasarım ve tipografisinin ulaştığı son nokta işaret edilmiştir.

Araştırmanın konusu “1950 Sonrası Türkiye’deki Tipografik Tasarımın Gelişimine Genel Bir Bakış” olması nedeniyle çalışma, baştan sona işlenen konuların örnekleriyle görüntülenerek zenginleştirilmiştir.

ABSTRACT

This research named “A general review of the development of the typographic design in Turkey after 50’s” consists of four main chapters. In the first chapter, that has entrance characteristic in the same time, typography was shortly defined and after this, was tried to transfer the changes in social, cultural and artistic field in the world after The Industrial Revolution. Afterwards typographical expressive stiles developed after 50’s were examined.

The second chapter is about forming and developing of typographic design in Turkey. After examination of typographic design in Turkey before and after Republic, the main thoughts and ideas about graphic and typographic design in Turkey were transmitted.

The following chapter is about typography in Turkey in period between 50’s and 80’s. Social, cultural conditions, and general typographic characteristics of the time takes place in the chapter. In this period graphic stopped to be art and became design, and in the same time writing stopped to be calligraphy and became typography. The developments in economy and printing techniques caused by the countries social and politic changes; the art and design styles in the world and reflections of all these changes in Turkey were inevitable.

The new communication environment that came into existence with technical developments, conditions and production techniques was changed after 80’s. All of them take place in fourth and last chapter. The post-modern tendencies seemed in the world, their effects over design, avant-garde agents and design examples can be seen in our country. At the and, the last step of graphic and typographic design in Turkey was pointed out.

Because of the topic of research is “A general review of the development at the typographic design in Turkey after 50’s”, the processed subjects in this study were enriched with photographic examples.

**1950 SONRASI TÜRKİYE'DEKİ
TİPOGRAFİK TASARIMIN GELİŞİMİNE
GENEL BİR BAKIŞ**

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
RESİM LİSTESİ.....	VII
GİRİŞ.....	XVIII

**BİRİNCİ BÖLÜM
DÜNYADA TİPOGRAFI VE GELİŞİMİ**

1.1	TİPOGRAFI VE TİPO BASKI.....	3
1.2	ENDÜSTRİ DEVRİMİ'NİN ARDINDAN TOPLUMSAL, KÜLTÜREL VE SANATSAL ALANDA GÖZLENEN DEĞİŞİMLER.....	6
1.3	DÜNYADA 1950 SONRASI GELİŞEN TİPOGRAFİK ANLATIM TARZLARINA GENEL BİR BAKIŞ.....	27
1.3.1	Uluslararası Tipografik Stilin Sonucunda Gelişen Tasarım Anlayışları Ve Tipografi (1945-60).....	29
1.3.2	Popüler Kültürün Oluşum Sürecinde Gelişen Tasarım Anlayışları Ve Tipografi (1960-80).....	38
1.3.3	Post-Modernizm Ve Tipografi (1980 Sonrası).....	48
1.4	BÖLÜMÜN ÖZETİ.....	56

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE TİPOGRAFI VE GELİŞİMİ

2.1	TÜRKİYE'DE GRAFİK VE TİPOGRAFİK TASARIMIN 1950'LERE KADAR OLAN GELİŞİMİ.....	58
2.1.1	Cumhuriyet Öncesi Grafik Sanatlar.....	58
2.1.2	Cumhuriyet Sonrası Grafik Tasarım Ve Tipografi.....	61
2.2	TÜRKİYE'DE GRAFİK VE TİPOGRAFI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER.....	65
2.3	BÖLÜMÜN ÖZETİ.....	68

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950-80 ARASI DÖNEMDE TÜRKİYE'DE SOSYO-EKONOMİK VE KÜLTÜREL DEVİNİM

3.1	SOSYO-EKONOMİK GELİŞİM VE PLASTİK SANATLAR.....	71
3.2	SOSYO-EKONOMİK GELİŞİM VE BASKI TEKNİKLERİ.....	75
3.3	1950-80 ARASI DÖNEMDE TİPOGRAFIYI ELE ALIŞ BIÇIMLARI.....	78
3.3.1	Namık Bayık.....	80
3.3.2	Selçuk Önal.....	81
3.3.3	Fikret Akgün.....	82
3.3.4	Mesut Manioğlu.....	83
3.3.5	Sadi Pektaş.....	84
3.3.6	Turgay Betil.....	84
3.4	RESİMSEL (İLLÜSTRATİF) TASARIM ANLAYIŞLARI VE TİPOGRAFI.....	86
3.4.1	Mengü Ertel.....	86
3.4.2	Yurdaer Altıntaş.....	88
3.5	DÖNEMİN DİĞER TEMSİLCİLERİ.....	90
3.5.1	Abdullah Taşçı.....	90
3.5.2	Said Maden.....	92

3.5.1	Cemalettin Mutver.....	94
3.5.2	Erkal Yavi.....	96
3.6	BÖLÜMÜN ÖZETİ.....	97

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1980 SONRASI DÖNEMDE TÜRKİYE'DE SOSYO-EKONOMİK VE KÜLTÜREL DEVİNİM

4.1	TÜRKİYE'DE SOSYO-EKONOMİK VE SANATSAL GELİŞİM.....	100
4.2	TEKNOLOJİK GELİŞMELER VE BASKI TEKNİKLERİ.....	102
4.3	POST MODERN EĞİLİMLERİN TÜRKİYE'DEKİ TİPOGRAFIYE YANSIMALARI.....	104
4.3.1	Bülent Erkmen Ve Tipografi Anlayışı.....	107
4.3.2	Sadık Karamustafa Ve Çalışmalarındaki Tipografik Tarz.....	110
4.3.3	Solaris Ve Tipografisi.....	113
4.3.4	Savaş Çekiç-Şahin Aymergen.....	116
4.3.5	Emre Senan.....	118
4.3.6	Onur Bayıç.....	120
4.3.7	Ahmet Naci Fırat.....	122
4.3.8	Mert Kuş.....	123
4.4	BÖLÜMÜN ÖZETİ.....	125

SONUÇ BÖLÜMÜ

SONUÇ.....	127
KAYNAKÇA.....	131
RESİMLER.....	137
EKLER.....	206

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: William Morris, sayfa tasarımı, 1892.....	s.137
Resim 2: William Morris, logotype, 1892.....	s.137
Resim 3: William Morris, sayfa tasarımı, 1894.....	s.137
Resim 4: Rudolf Koch, sayfa tasarımı, 1910.....	s.137
Resim 5: Rudolf Koch, harf tasarımı, 1922-3.....	s.137
Resim 6: Lautrec, afiş, 1896.....	s.138
Resim 7: Mucha, afiş, 1898.....	s.138
Resim 8: Beardsley, dergi kapağı, 1893.....	s.138
Resim 9: Emil Rudolf Weiss, dergi için afiş, 1899.....	s.138
Resim 10: Hans Christiansen, dergi kapağı, 1897.....	s.138
Resim 11: Thomas Theodor Heine, dergi kapağı ve afiş, 1896.....	s.138
Resim 12: Chéret, afiş, 1894.....	s.139
Resim 13: Steinlen, afiş, 1896.....	s.139
Resim 14: Grasset, afiş, 1894.....	s.139
Resim 15: Steinlen, afiş, 1897.....	s.139
Resim 16: A.L.Rich, amblem, 1890/Frank Robinson, amblem, 1887.....	s.139
Resim 17: Peter Behrens, amblem, 1908.....	s.139
Resim 18: Beardsley, kapak tasarımı, 1891.....	s.139
Resim 19: F.Marinetti, sayfa tasarımı, 1915.....	s.140
Resim 20: Ardengo Soffici, sayfa tasarımı, 1915.....	s.140
Resim 21: Giovanni Papini, sayfa tasarımı, 1914.....	s.140
Resim 22: F.Marinetti, görsel şiir, 1915.....	s.140
Resim 23: F.Marinetti, sandalye, tarihsiz.....	s.140
Resim 24: G.Apolinaire, görsel şiir, 1918.....	s.140
Resim 25: Raoul Hausmann, kapak tasarımı, 1920.....	s.141
Resim 26: Tristan Tzara, afiş, 1921.....	s.141
Resim 27: George Grosz/John Heartfield, fotokolaj, 1932.....	s.141
Resim 28: J. Baader/Paoul Hausmann, mektuplu afiş, 1918.....	s.141
Resim 29: İlya Zdanevitch, afiş, 1912.....	s.141
Resim 30: Marcel Jarco, afiş, 1917.....	s.141
Resim 31: A.Rodchenko, afiş, 1925.....	s.142
Resim 32: A.Rodchenko, fotokolaj, 1923.....	s.142
Resim 33: A.Rodchenko, kitap kapağı, 1924.....	s.142

Resim 34: A.Rodschenko, kitap kapağı, 1924.....	s.142
Resim 35: A.Rodschenko, afiş, 1923.....	s.142
Resim 36: El Lissitzky, dergi kapağı, 1925.....	s.142
Resim 37: El Lissitzky, afiş, 1919.....	s.143
Resim 38: El Lissitzky, dergi kapağı, 1925.....	s.143
Resim 39: El Lissitzky, sayfa tasarımı, 1922.....	s.143
Resim 40: El Lissitzky, sayfa tasarımı, 1923.....	s.143
Resim 41: Joost Schmidt, afiş, 1923.....	s.144
Resim 42: Joost Schmidt, kapak tasarımı, 1923.....	s.144
Resim 43: Herbert Bayer, kapak tasarımı, 1923.....	s.144
Resim 44: Maholy-Nagy, sayfa tasarımı, 1923.....	s.144
Resim 45: Herbert Bayer, afiş, 1926.....	s.144
Resim 46: Herbert Bayer, harf tasarımı, 1925.....	s.144
Resim 47: Herbert Bayer, afiş, 1926.....	s.144
Resim 48: J.Tschichold, afiş, 1927.....	s.145
Resim 49: J.Tschichold, kitap kapağı, 1949.....	s.145
Resim 50: J.Tschichold, afiş, 1937.....	s.145
Resim 51: J.Tschichold, afiş, 1937.....	s.145
Resim 52: Eric Gill, sayfa, 1931.....	s.145
Resim 53: Pier Zwart, ilan, 1923.....	s.145
Resim 54: Stanlay Morrison, Times karakteri, 1932.....	s.145
Resim 55: Hermann Zapt, Optima, 1958.....	s.145
Resim 56: Hermann Zapt, Melior, 1952.....	s.145
Resim 57: Hermann Zapt, Platino karakteri.....	s.146
Resim 58: Paul Renner, Futura, 1927-30.....	s.146
Resim 59: Eric Gill, Gill Sans, 1928-30.....	s.146
Resim 60: Edward Johnston, harf karakterleri, 1918.....	s.146
Resim 61: Pier Zwart, ilan, 1925.....	s.146
Resim 62: Pier Zwart, broşür, 1931.....	s.146
Resim 63: Pier Zwart, ambalaj, 1924.....	s.146
Resim 64: Herbert Matter, afiş, 1934.....	s.146
Resim 65: A.Frutiger, Univers harf karakteri.....	s.147
Resim 66: Armin Hofmann, logotype, 1954.....	s.147
Resim 67: Armin Hofmann, logotype, 1964.....	s.147
Resim 68: Armin Hofmann, afiş, 1959.....	s.147

Resim 69: C.L.Vivarelli, kapak tasarımı, 1958.....	s.147
Resim 70: Hans Neuberg, Afiş, 1944.....	s.147
Resim 71: E.Hoffman/M.Miedinger, Helvetica karakteri, 1961.....	s.147
Resim 72: C.L.Vivarelli, afiş, 1949.....	s.147
Resim 73: J.Müller/Brockmann, afiş, 1950.....	s.147
Resim 74: J.Müller/Brockmann, afiş, 1955.....	s.147
Resim 75: Paul Rand, ilan, 1946.....	s.148
Resim 76: Paul Rand, kapak, 1948.....	s.148
Resim 77: Paul Rand, afiş, 1947.....	s.148
Resim 78: Paul Rand, kapak, 1968.....	s.148
Resim 79: Paul Rand, kapak, 1954.....	s.148
Resim 80: Paul Rand, afiş, 1950.....	s.148
Resim 81: Saul Bass, afiş.....	s.149
Resim 82: Saul Bass, afiş, 1959.....	s.149
Resim 83: Saul Bass, film afişi.....	s.149
Resim 84: Saul Bass, ilan, 1960.....	s.149
Resim 85: Saul Bass, afiş, 1955.....	s.149
Resim 86: Saul Bass, afiş, 1960.....	s.149
Resim 87: Saul Bass, film jeneriği, 1955.....	s.149
Resim 88: Saul Bass, ilan, 1960.....	s.149
Resim 89: Henry Wolf, kapak tasarımı, 1958.....	s.150
Resim 90: Otto Storch, sayfa tasarımı, 1965.....	s.150
Resim 91: Otto Storch, sayfa tasarımı, 1959.....	s.150
Resim 92: Henry Wolf, kapak tasarımı, 1963.....	s.150
Resim 93: Doyle Dane Bernbach, basın ilanı, 1959-63.....	s.150
Resim 94: Henry Wolf, kapak tasarımı, 1959.....	s.151
Resim 95: Allen Hurlbunt, kapak tasarımı, 1961.....	s.151
Resim 96: George Lois, dergi kapağı, 1965.....	s.151
Resim 97: George Lois, dergi kapağı, 1965.....	s.151
Resim 98: George Lois, dergi kapağı, 1965.....	s.151
Resim 99: Herb Lubalin, logo tasarımı, 1967.....	s.152
Resim 100: Herb Lubalin, sayfa tasarımı, 1960.....	s.152
Resim 101: Herb Lubalin, ilan, 1967.....	s.152
Resim 102: Herb Lubalin, kapak tasarımı, 1961.....	s.152
Resim 103: Herb Lubalin, kapak tasarımı, 1979.....	s.152

Resim 104: Herb Lubalin, sayfa tasarımı.....	s.152
Resim 105: John Alcorn, broşür kapağı, 1964.....	s.153
Resim 106: Seymour Chwast, broşür kapağı, 1960.....	s.153
Resim 107: Herb Lubalin, broşür kapağı, 1964.....	s.153
Resim 108: Herb Lubalin, dergi kapağı, 1961.....	s.153
Resim 109: Herb Lubalin, logo/dergi tasarımı, 1967.....	s.153
Resim 110: Herb Lubalin, sayfa tasarımı, 1962.....	s.153
Resim 111: Herb Lubalin, sayfa tasarımı, 1962.....	s.153
Resim 112: Herb Lubalin, logo tasarımı, 1962.....	s.153
Resim 113: Max, afiş, 1968.....	s.154
Resim 114: Indiana, afiş, 1968.....	s.154
Resim 115: English, afiş, 1967.....	s.154
Resim 116: Warhol, afiş, 1970.....	s.154
Resim 117: Lichtenstein, afiş, 1961.....	s.154
Resim 118: Lichtenstein, afiş, 1962.....	s.154
Resim 119: Higgins, 1964.....	s.155
Resim 120: Kopcke, 1964.....	s.155
Resim 121: Williams.....	s.155
Resim 122: Kolar, 1966.....	s.155
Resim 123: Vautier, 1963.....	s.155
Resim 124: Vostell, 1966.....	s.155
Resim 125: Roth, 1967.....	s.155
Resim 126: Schmidt, 1965.....	s.155
Resim 127: Massin, 1964.....	s.155
Resim 128: Massin, 1964.....	s.155
Resim 129: Anonim, 1977.....	s.156
Resim 130: Houston, 1977.....	s.156
Resim 131: Anonim, 1980.....	s.156
Resim 132: Anonim, 1977.....	s.156
Resim 133: Suttle, 1981.....	s.156
Resim 134: Suttle, 1979.....	s.156
Resim 135: Suttle, 1979.....	s.156
Resim 136: Garrett/Reid, 1987.....	s.156
Resim 137: Reid, 1977.....	s.156
Resim 138: 8vo Octavo, 1990.....	s.157

Resim 139: Frutiger, 1976.....	s.157
Resim 140: Odermatt/Tissi, 1982.....	s.157
Resim 141: Armstrong, 1983.....	s.157
Resim 142: Ferguson, 1989.....	s.157
Resim 143: Mendell/Oberer, 1984.....	s.157
Resim 144: Roch, 1977.....	s.157
Resim 145: Baumann/Baumann, 1989.....	s.157
Resim 146: Henryk Tomaszewski, afiş, 1966.....	s.158
Resim 147: Henryk Tomaszewski, afiş, 1953.....	s.158
Resim 148: F.Staroweyski, afiş, 1978.....	s.158
Resim 149: Jan Lenica, afiş, 1964.....	s.158
Resim 150: Roman Cieslewicz, dekor tasarımı, 1979.....	s.158
Resim 151: Wictor Gorka, afiş, 1972.....	s.159
Resim 152: Tomaszewski, afiş, 1983.....	s.159
Resim 153: Roman Cieslewicz, afiş, 1977.....	s.159
Resim 154: Roman Cieslewicz, afiş, 1981.....	s.159
Resim 155: Roman Cieslewicz, dergi ilanı.....	s.159
Resim 156: Roman Cieslewicz, kolaj, ~1964.....	s.159
Resim 157: Milton Glaser, afiş, 1964.....	s.159
Resim 158: Milton Glaser, afiş, 1968.....	s.160
Resim 159: Milton Glaser, afiş, 1968.....	s.160
Resim 160: Milton Glaser, afiş, 1968.....	s.160
Resim 161: Seymour Chwast, afiş, 1968.....	s.160
Resim 162: Seymour Chwast, karakter tasarımı, ~1964.....	s.160
Resim 163: Milton Glaser, afiş, 1989.....	s.161
Resim 164: Milton Glaser, afiş, 1967.....	s.161
Resim 165: Seymour Chwast, afiş, 1973.....	s.161
Resim 166: Paul Davis, afiş, 1985.....	s.161
Resim 167: Holger Matthies, plak kapağı.....	s.161
Resim 168: Seymour Chwast, kutu tasarımı, 1964.....	s.161
Resim 169: Holger Matthies, afiş.....	s.162
Resim 170: Willy Fleckhaus, dergi kapağı.....	s.162
Resim 171: Willy Fleckhaus, sayfa tasarımı.....	s.162.
Resim 172: Günther Keiser, afiş, 1977.....	s.162
Resim 173: Günther Keiser, afiş.....	s.162

Resim 174: Holger Matthies, afiş, 1980.....	s.162
Resim 175: Rambow/Leinemeyer, afiş, ~1966.....	s.163
Resim 176: Rambow/Leinemeyer, afiş, 1976.....	s.163
Resim 177: Otto Storch, sayfa tasarımı.....	s.163
Resim 178: Rambow/Leinemeyer, afiş, 1976.....	s.163
Resim 179: Rambow/Leinemeyer, afiş, 1980.....	s.163
Resim 180: Raul Martinez, afiş, 1970.....	s.164
Resim 181: Anonim, afiş.....	s.164
Resim 182: Félix Beltran, afiş.....	s.164
Resim 183: Niko, film afişi, 1973.....	s.164
Resim 184: Asela M. Perez, afiş.....	s.164
Resim 185: Grapus, afiş, 1977.....	s.165
Resim 186: Grapus, afiş, 1981.....	s.165
Resim 187: Grapus, afiş, 1977.....	s.165
Resim 188: Grapus, afiş, 1978.....	s.165
Resim 189: Grapus, afiş, 1982.....	s.165
Resim 190: Grapus, afiş, 1982.....	s.165
Resim 191: Grapus, logotype, 1984.....	s.165
Resim 192: W. Weingart, afiş, 1979.....	s.166
Resim 193: W. Weingart, afiş, 1983.....	s.166
Resim 194: W. Weingart, afiş, 1981.....	s.166
Resim 195: April Greiman, afiş.....	s.166
Resim 196: Sher, afiş, 1987.....	s.166
Resim 197: Greiman, afiş, 1981.....	s.166
Resim 198: Michael Vanderbyl, afiş, ~1986.....	s.167
Resim 199: Michael Vanderbyl, afiş, ~1986.....	s.167
Resim 200: Paula Sher, afiş, 1986.....	s.167
Resim 201: Carin Goldberg, kapak, 1985.....	s.167
Resim 202: Paul Renner, afiş, 1928.....	s.167
Resim 203: Carin Goldberg, kapak tasarımı, 1985.....	s.167
Resim 204: April Greiman, fotokolaj, 1978.....	s.168
Resim 205: April Greiman, afiş, 1986.....	s.168
Resim 206: April Greiman / J. Odgers, Kapak tasarımı, 1979.....	s.168
Resim 207: Paula Sher, afiş, 1980.....	s.168
Resim 208: April Greiman / J. Odgers, afiş tasarımı, 1978.....	s.168

Resim 209: Archer, Rotis yazı karakteri.....	s.169
Resim 210: Baur, Kubmy.....	s.169
Resim 211: Uilen.....	s.169
Resim 212: Sumner, Stone yazı karakteri.....	s.169
Resim 213: Brody.....	s.169
Resim 214: Venezky Speak, afiş.....	s.170
Resim 215: Hadders, afiş.....	s.170
Resim 216: Fella Gye, kapak.....	s.170
Resim 217: Glauber.....	s.170
Resim 218: Xplicit.....	s.170
Resim 219: Oliver, afiş.....	s.170
Resim 220: Designer, Republic.....	s.170
Resim 221: Tercüman-ı Hakikat, ilan, 22.2.1887.....	s.171
Resim 222: 1918, Sedat Simavi, "Dahili İstikraz" ilanı.....	s.171
Resim 223: 1926, Elhamra Sinemaları'ndan "Çıldırtan kız" filminin ilanı.....	s.171
Resim 224: 1927, Bioks diş macunu reklamı.....	s.171
Resim 225: 1927, Krem Muson ve Sabunu ilanı.....	s.171
Resim 226: 1932, İhap Hulusi'nin bir ilanı.....	s.171
Resim 227: 1938 tarihli bir ilan.....	s.172
Resim 228: 1929 tarihli imzasız bir ilan.....	s.172
Resim 229: 1929 tarihli imzasız bir ilan.....	s.172
Resim 230: İhap Hulusi, Milli Piyango Afişleri.....	s.173
Resim 231: İhap Hulusi, afiş.....	s.173
Resim 232: İhap Hulusi, afiş.....	s.173
Resim 233: İhap Hulusi, "Bayer" için ilaç afişleri.....	s.173
Resim 234: İhap Hulusi, 1940'larda tasarladığı Milli Piyango biletleri.....	s.174
Resim 235: İ. Hulusi, Kurukahveci Mehmet Efendi için Amblem ve afiş.....	s.174
Resim 236: Emin Barın, Kufi Yazı.....	s.175
Resim 237: Emin Barın, Divani Yazı.....	s.175
Resim 238: Emin Barın, Kufi Yazı.....	s.175
Resim 239: Emin Barın, Kufi Yazı.....	s.175
Resim 240: Emin Barın, Kufi Yazı.....	s.175
Resim 241: Atıf Tuna, ambalajlar, 1968.....	s.176
Resim 242: Atıf Tuna, broşür, 1948-50.....	s.176
Resim 243: Atıf Tuna, dergi ilanları, 1960-65.....	s.176

Resim 244: Atıf Tuna, çıkarma.....	s.176
Resim 245: Atıf Tuna, logo'57.....	s.176
Resim 246: Atıf Tuna, afiş, 1948.....	s.176
Resim 247: Atıf Tuna, etiket, 1952-55.....	s.176
Resim 248: Namık Bayık, pankart.....	s.177
Resim 249: Namık Bayık, afiş.....	s.177
Resim 250: Namık Bayık, logo.....	s.177
Resim 251: Namık Bayık, afiş.....	s.177
Resim 252: Namık Bayık, afiş.....	s.177
Resim 253: Namık Bayık, logo.....	s.177
Resim 254: Selçuk Önal, prospektüs.....	s.178
Resim 255: Selçuk Önal, logo.....	s.178
Resim 256: Selçuk Önal, prospektüs.....	s.178
Resim 257: Mesut Manioğlu, afiş.....	s.178
Resim 258: Fikret Akgün, afiş.....	s.179
Resim 259: Fikret Akgün, afiş.....	s.179
Resim 260: Fikret Akgün, afiş.....	s.179
Resim 261: Fikret Akgün, afiş.....	s.179
Resim 262: Sadi Pektaş, afiş.....	s.179
Resim 263: Sadi Pektaş, afiş.....	s.179
Resim 264: Turgay Betil, afiş.....	s.180
Resim 265: Turgay Betil, afiş.....	s.180
Resim 266: Turgay Betil, afiş.....	s.180
Resim 267: Turgay Betil, afiş.....	s.180
Resim 268: Mengü Ertel, afiş.....	s.181
Resim 269: Mengü Ertel, afiş.....	s.181
Resim 270: Mengü Ertel, afiş.....	s.181
Resim 271: Mengü Ertel, logo.....	s.181
Resim 272: Mengü Ertel, handbill.....	s.181
Resim 273: Mengü Ertel, afiş.....	s.181
Resim 274: Mengü Ertel, afiş.....	s.181
Resim 275: Yurdaer Altıntaş, afiş.....	s.182
Resim 276: Yurdaer Altıntaş, afiş.....	s.182
Resim 277: Yurdaer Altıntaş, afiş.....	s.182
Resim 278: Yurdaer Altıntaş, afiş.....	s.182

Resim 279: Yurdaer Altıntaş, afiş.....	s.182
Resim 280: Yurdaer Altıntaş, afiş.....	s.182
Resim 281: Yurdaer Altıntaş, afiş.....	s.182
Resim 282: Abdullah Taşçı, afiş.....	s.183
Resim 283: Abdullah Taşçı, afiş.....	s.183
Resim 284: Abdullah Taşçı, afiş.....	s.183
Resim 285: Abdullah Taşçı, logo.....	s.183
Resim 286: Abdullah Taşçı, logo.....	s.183
Resim 287: Abdullah Taşçı, logo.....	s.183
Resim 288: Abdullah Taşçı, logo.....	s.183
Resim 289: Abdullah Taşçı, logo.....	s.183
Resim 290: Abdullah Taşçı, logo.....	s.183
Resim 291: Abdullah Taşçı.....	s.183
Resim 292: Abdullah Taşçı, afiş.....	s.184
Resim 293: Abdullah Taşçı, broşür.....	s.184
Resim 294: Abdullah Taşçı, pul tasarımı.....	s.184
Resim 295: Abdullah Taşçı, pul tasarımı.....	s.184
Resim 296: Abdullah Taşçı, pul tasarımı.....	s.184
Resim 297: Sait Maden, kitap kapağı.....	s.185
Resim 298: Sait Maden, kitap kapağı.....	s.185
Resim 299: Sait Maden, kitap kapağı.....	s.185
Resim 300: Sait Maden, logo.....	s.185
Resim 301: Sait Maden, logo.....	s.185
Resim 302: Sait Maden, logo.....	s.185
Resim 303: Sait Maden, logo.....	s.185
Resim 304: Sait Maden, logo.....	s.185
Resim 305: Sait Maden, kitap kapağı.....	s.185
Resim 306: Cemalettin Mutver, logo.....	s.186
Resim 307: Cemalettin Mutver, logo.....	s.186
Resim 308: Cemalettin Mutver, logo.....	s.186
Resim 309: Cemalettin Mutver, logo.....	s.186
Resim 310: Cemalettin Mutver, logo.....	s.186
Resim 311: Cemalettin Mutver, logo.....	s.186
Resim 312: Cemalettin Mutver, logo.....	s.186
Resim 313: Cemalettin Mutver, logo.....	s.186

Resim 314: Cemalettin Mutver, pul.....	s.186
Resim 315: Cemalettin Mutver, logo.....	s.186
Resim 316: Erkal Yavi, kitap kapakları.....	s.187
Resim 317: Erkal Yavi, logotype.....	s.187
Resim 318: Erkal Yavi, logotype.....	s.187
Resim 319: Erkal Yavi, kitap kapağı.....	s.187
Resim 320: Erkal Yavi, program kapağı.....	s.187
Resim 321: Bülent Erkmen, Okçuluk Afişi, 1987.....	s.188
Resim 322: Bülent Erkmen, Jan Garbarek İçim Afiş, 1988.....	s.188
Resim 323: Bülent Erkmen, Hotel Myndos Logosu.....	s.188
Resim 324: Bülent Erkmen, Arredamento Dergisi Kapak Serisi, 1993-94.....	s.189
Resim 325: Bülent Erkmen, A, B, C, D Sergi Afişleri, 1992, 1991, 1994, 1994.....	s.189
Resim 326: Bülent Erkmen, kitap kapağı, 1990.....	s.190
Resim 327: Bülent Erkmen, Devlet Tiyatrosu Afişleri'nde Portreler.....	s.190
Resim 328: Bülent Erkmen, İstanbul Festivalleri Afişleri.....	s.191
Resim 329: Bülent Erkmen, Bosna Yaşıyor Afişi, 1995.....	s.192
Resim 330: Sadık Karamustafa, Miles Davis Afişi, 1988.....	s.192
Resim 331: Sadık Karamustafa, Film Festivali Afişi, 1989.....	s.193
Resim 332: Sadık Karamustafa, Tiyatro Afişi, 1988.....	s.193
Resim 333: Sadık Karamustafa, Sytopu Turnuvası Afişi, 1988.....	s.193
Resim 334: Sadık Karamustafa, Mimarlık Günleri Afişi, 1992.....	s.193
Resim 335: Sadık Karamustafa, Gülsün Karamustafa Sergi Afişi, 1993.....	s.194
Resim 336: Sadık Karamustafa, Yeryüzü Şairleri Afişi, 1995.....	s.194
Resim 337: Sadık Karamustafa, Yeryüzü Şairleri Kitap Kapakları Dizisi, 1995.....	s.194
Resim 338: Sadık Karamustafa, Murathan Mungan Kitap Kapakları, 1989-1992....	s.195
Resim 339: Solaris: Balemmodern Afişi, 1991-1996.....	s.195
Resim 340: Solaris: Balemmodern Afişi, 1991-1996.....	s.195
Resim 341: Solaris: Solaris Sergisi Afişi.....	s.196
Resim 342: Solaris: İsviçre Müze Afişleri Sergisi, 1991-1996.....	s.196
Resim 343: Solaris: Sanat ve Tabular Sempozyum Afişleri, 1991-1996.....	s.196
Resim 344: Solaris: Uğur Mumcu Kitap Kapakları Dizisi, 1991-1996.....	s.197
Resim 345: Solaris: Resim Sergisi Davetiyesi, 1991-1996.....	s.197
Resim 346: Savaş Çekiç, afiş, 1990.....	s.198
Resim 347: Savaş Çekiç, afiş, 1991.....	s.198
Resim 348: Savaş Çekiç, Bakırköy Tiyatrosu İçin Afiş, 1996.....	s.199

Resim 349: Savaş Çekiç, İstanbul Belediyesi İçin Afiş, 1992.....	s.199
Resim 350: Savaş Çekiç, BDS Yayınları Kitap Kapakları Dizisi, 1996.....	s.199
Resim 351: Savaş Çekiç, Ödüllü Afişi, 1997.....	s.199
Resim 352: Emre Senan, dosya, 1986.....	s.200
Resim 353: Emre Senan, afiş, 1994.....	s.200
Resim 354: Emre Senan, ambalaj tasarımları, 1988.....	s.200
Resim 355: Emre Senan, dergi kapakları, 1994.....	s.201
Resim 356: Emre Senan, broşür, 1988.....	s.201
Resim 357: Onur Bayıç, logo, 1998.....	s.202
Resim 358: Onur Bayıç, logo, 1998.....	s.202
Resim 359: Onur Bayıç, logo, 1998.....	s.202
Resim 360: Onur Bayıç, T-short, 1995.....	s.202
Resim 361: Onur Bayıç, logo, 1994.....	s.202
Resim 362: Onur Bayıç, afiş, 1999.....	s.203
Resim 363: Onur Bayıç, kitap kapağı, 1995.....	s.203
Resim 364: Onur Bayıç, kitap kapağı, 1999.....	s.203
Resim 365: Onur Bayıç, kitap kapağı ve ayrıntısı, 1999.....	s.203
Resim 366: Ahmet Naci Fırat, website, 1999.....	s.204
Resim 367: Ahmet Naci Fırat, kitap kapağı, 2000.....	s.204
Resim 368: Ahmet Naci Fırat, kitap kapağı, 1989.....	s.204
Resim 369: Ahmet Naci Fırat, afiş, 1999.....	s.204
Resim 370: Ahmet Naci Fırat, logo, 2000.....	s.204
Resim 371: Mert Kunç, Sosyal Afiş, 2000.....	s.205
Resim 372: Mert Kunç, Antetli Kağıt, 2000.....	s.205
Resim 373: Mert Kunç, Sosyal Afiş, 1999.....	s.205
Resim 374: Mert Kunç, Sosyal Afiş, 1999.....	s.205
Resim 375: Mert Kunç, logo, 1999.....	s.205
Resim 376: Mert Kunç, Ticari Afiş, 2000.....	s.205
Resim 377: Mert Kunç, Tipografi, 1999.....	s.205

GİRİŞ

Bu çalışmanın nedeni, bilinmeye karşı insanlarda var olan merak ögesidir. Araştırma, tipografiyle ilgisi olmayanlara bir güçlük yaratacaksa da böylesine bir çalışmanın bir engeli de olmamaktadır. Nitekim bu konuda ilk akla gelen isimlerden biri olan Nevil Brody, başlangıçta baskı ile ilgilenmiş, eğitimini baskı teknikleri üzerinde yapmış, çalışmaları ticari olmamakla eleştirilmiş ve dolayısıyla tipografiden nefret etmiştir. Bir diğer isim, Rudy Vanderles de tipografiye bilgisayar kullanımını öğrendikten sonra bu alanda çalışmaya ve üretmeye başlamış ve her ikisinin de başlangıçta tipografi ile ilgilenmek gibi bir niyetleri olmamıştır. Bundan da anlaşılacağı gibi tipografiyle duygusal bağ yerine, araştırmalara geçmek; tipografi sorununun oluşması ve çözülmesi için yeterli olabilmektedir.

Çalışmanın konusu tipografi ile sınırlı tutulmamıştır, grafik tasarımı da içine alacak şekilde düşünülmüştür. Bu durum bir zorunluluğun sonucudur. Çünkü Türkiye’de salt yazıya dayanan bir tasarım veya yaratıcılığa yaygın olarak geçilmemiştir. Daha çok görselliğe ve süse önem veren ülke olma özelliği sürdürülmüştür. Bu gerçeklerden yola çıkarak; içerikte grafik tasarım işlerine yer verilerek bunlarda var olan tipografik anlayışlar, tavırlar içinde incelenmesi hedeflenmiştir.

Grafik tasarım ile tipografi arasında var olan söz konusu sentez incelenirken; güdülmesi gereken iki yöntem saptanmıştır. Birincisi: grafik tasarımın kitap kapağı, yayın: dergi – gazete ve ya daha özgün bir tasarım olanağı sunan afiş gibi belli bir türünü ele alıp gelişimini incelemek. Veya ikinci seçenek olarak: belli başlı tasarımcıları ele alıp onların zaman içindeki değişen ve veya gelişen tasarım anlayışlarının içindeki tipografinin yerini incelemektir. Ülkede belirgin bir tarzın veya ekolün gelişmiş olmaması ve üretim şekillerinde birliğin sağlanamamış olması nedeniyle ikincisi yeğlenmiştir.

Üretiminde sürekliliği sağlamış, çalışmalarıyla ülke tasarımının gelişmesinde katkıda bulunduğu herkesçe kabul görmüş isimler üzerinde durulurken; bunların sadece yurt içinde değil, yurt dışında da başarılarını kanıtlamış olmalarına dikkat edilmiştir.

Bilindiği gibi grafik ürünlerinin türlerin tüketim sürecine bağlı olarak değişir. Eğer bu bir gazete ilanıysa varsayımımıza göre bir gün, bir broşürse bir hafta, bir afişse bir ay...Fakat bu çalışmada konu edilen veya incelenen işlerin amaçlanan üretim-tüketim süresi bittiği halde onlar görevlerini tamamladıkları andan itibaren, günümüz Türk grafik tarihindeki yerlerine, yok sayılmalarını sağlamazlar.

Araştırmanın sınırlarını belirleyen konular arasında, 1950 sonrası dönemi kapsamı nedeniyle tasarımının grafik tasarımından ayrı düşünölemeyeceği bilinmektedir. Ayrıca dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik durumunu, konuyla ilgili kişi ve başlıca örneklerini, yerli ve yabancı örneklerin dışına çıkılmadan, 1950 sonrası dönemde karşılaştırılarak incelenmesi önem kazanacaktır.

Çalışmayı üç ayrı zaman dilimine bölünmesi gerekliliği duyulmuştur. Başlangıç olarak 50'liler dönemi grafik sanatı adına bu sürecin sosyo-ekonomik ile kültürel evrelerinin aydınlatılması koşuldur.

Sosyo-ekonomik olaylara değinildikten sonra bunların ölkedeki sanat anlayışı ve baskı teknikleriyle tipografiye olan etkilerine geçecektir. Tipo baskının bu ölkede 1960'lardan sonra yaygın olarak kullanılmaya başlaması göz önünde bulundurmakla birlikte; bundan önceki ve kaligrafik olarak adlandırılabilcek dönemde önemli işler üreten bazı grafik tasarımcılarını atlamak sakıncalı olabilirdi. 50'lere imzasını atan önemli grafik tasarımcılarımız, çalışmalarına ve tipografi anlayışları üzerinde durduktan sonra, dönemim genel tipografik özellikleri ele alınmıştır.

1960'larla birlikte Türkiye'de daha özgür olma adına adımlar atılır. Bu çabalar sonucunda sosyal, kültürel ve ekonomik alanda elde edilen özgürlüklerle gelişmeler kaydedilir. Yazı ve düşünce özgürlüğünün sınırları onaylanan Anayasa sayesinde daha da zorlanır. Bu gelişmeler, baskı tekniklerine de yansır. Grafik ürünlerin üretimi ve çoğaltımında büyük ölçüde ofset sistemlerinden yararlanır. Ticaret ve sanayindeki gelişmeler, kaçınılmaz olarak matbaa işlerinde de gelişmelere neden olurlar. 1970'lerde ise artık, ofsete rağmen tipo tekniği matbaacılıktaki doruk noktasına ulaşır.

Dünyada, 60'lara damgasını vuran, resimsel ve işlevsel tipografi, Türkiye'deki grafik tasarımını da etkiler. Ortaya çıkan resimsel, illüstratif karakterli grafik çalışmalarında, artı olarak ulusal özellikleri yansıtmaya başlar. Bu döneme değin bireysel çabalarla sürdürölen tipografik ve tasarımsal evrim, bundan böyle Türk grafik tasarımcılarını bir araya getiren dernek ve kuruluşların çatısı altında sürdürölmeye çalışıldığı görölür.

1980 sonrasında sosyo-ekonomik koşullarının değışimiyle ortak pazar, özelleştirme ve globalleşme gibi kavramlar ölkenin gündemine gelir. Ayrıca özel radyo ve televizyonlarla, medya alanında tasarımcılara yeni olanakların sunulmasıyla duyuru teşhir olanağında ciddi artışlar görölür. Son bölümün konusu olan 1980 sonrası dönem, yazı ve grafik tasarım için bir dönüm noktasına dönüştüğünü söyleyebiliriz. Bundan sonra yazıyla ilgili olarak; foto dizginin ve üretim aracı olarak bilgisayarın aktif bir şekilde alana girmesiyle her şey değışecektir. Yazının gelişimi yüzyıl atlamış gibidir.

Üretim şekillerinin değişmesi, tasarıma yansır. Dönemin sanat akımı sayılan post-modernizm grafik tasarım ve tipografi alanına girer. Tanınan Türk tasarımcılar dünya basınında yer almaya ve çalışmalarını yurtdışında sergileme olanakları sonuna kadar kullanırlar.

Çalışmanın sonunda, oluşum süreci içinde tipografinin veya yazının sadece metin, içerik veya grafik ürününün mesajının iletme işlevi yanında, bir de üretildiği dönemin sosyo-ekonomik, kültürel koşullarıyla ilgili ipuçları verdiği anlaşılmıştır. Böylece Türkiye'nin sosyal yapısı, ekonomisi ve tipografisini bir arada değerlendirmek mümkün olmuştur.

Ancak Türkiye'deki grafik tasarım ve tipografisi genel olarak iki önemli dönüm noktasından geçtiği saptanmıştır. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte gelen yeni sosyo-ekonomik koşullar ve alfabe değişikliği, yazının yepyeni görünümünü bunlardan ilkinin karşılar. İkincisi ise 80'lerden sonra yeni iletişim teknolojilerinin ülkeye yayılmasıyla Türkiye'deki grafik tasarım ve tipografisinin, dünyayı yakalama çabası içine girdiği dönemdir. Fakat bu dönemde zaman zaman kendi kimliğini kaybetmesine yol açmasına karşın post modern diye adlandırılan durumun kırıntıları günümüze ulaşmadığı diyemeyiz.

Nedenlerinden birisi ise Türk grafik tasarım eğitimcileri, öğrencileri ve tasarımcılarının yararlanacakları ve başvuru kaynağı olarak kullanabilecekleri, Türk grafik tasarım ve tipografisi adına yazılı tarih veya kaynak eksikliğidir. Bu noksanlık son on-yirmi yıl içerisinde, çeşitli dergilerde yayınlanan makale ve yazılarla kısmen de olsa giderilmeye çalışıldığı, ancak hala sistemli bir şekilde veya bir an önce bir araya getirilmesi sağlanamamıştır.

Çalışmanın genel problemi ise Türkiye'deki grafik tasarımında var olan tipografik anlayışları ortaya çıkarmak ve bunların sosyo-ekonomik, kültürel etkileşimlerini zaman içindeki değişimlerini incelemektir. Bu amaç doğrultusunda konuyla ilgili geniş çaplı bir araştırma yapmak zorunlu hale gelmiştir. Araştırma çalışmaları sonucunda elde edilen bilgilerin derlenmesiyle, yararlanılabilecek bir kaynağa ulaşabilmek hedeflenmiştir.

Çalışmanın önemine gelince, daha önce yapılan ön araştırma sonucunda; konuyla ilgili düzenli ve toplu bilgi açığının varlığı fark edilmiştir. Böylece konuyla ilgili var olan örnekleri, dizgeyle derlemeye çalışan amaç çalışma boyunca unutulmamıştır.

Bu tür çalışma ve araştırmalarla doğru veya yanlış bir şekilde, bir şeyler yapmadaki amaç, Türk tipografisi üzerine dikkati yeniden çekmek ve ilgilenecekleri, harekete geçirmektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

DÜNYADA TİPOGRAFI VE GELİŞİMİ

Yirminci yüzyılın başından bu yana bir çok işlevsel buluş insanın daha kolay ve pratik bir hayata sahip olsun diye gerçekleşmiştir.

“Quantum Teorisi” formülü, ofset baskı, teleprinter, renkli fotoğraf bulunmuştur. $E=mc^2$ ve “Özel Görecelik Teorisi” Einstein tarafından geliştirilmiştir. Otomobil ucuz ve seri olarak üretilmeye başlanmış, atomun nükleer modeli geliştirilmiştir. Edison sinematofon’u bulmuştur. Leitz ilk el tipi fotoğraf makinesini üretmiş, ilk TV yayın gerçekleşmiş, penisilin bulunmuştur. Kodak ilk 16 mm’lik renkli filmi geliştirmiş, ilk cep kitapları Penguen Kitapevi tarafından yayınlanmıştır. AEG ilk modern teybi üretmiş, devamlı TV yayınına geçilmiş, ilk fotokopi makinesi ve ilk tükenmez kalem ortaya çıkmış, kağıt üzerine fotografik dizgi yapabilen “fotokompresör” aleti bulunmuş, ilk bilgisayar üretimi Almanya ve ABD’de gerçekleşmiş, Poloroid fotoğraf makinesi geliştirilmiş...

Ama bir de diğer tarafı var bu dönemin: o da savaşların ve bunların sonucunda kurulan veya bağımsızlığını kazanan devletler için dönüm noktası olmasıdır. Ancak bunlar aynı zamanda, binlerce insanın hayatına mal olacaktır.

Dört yıl süren I. Dünya Savaşı bunların ilkidir. Rusya’da Çarlık devriliş “Bolşevik İhtilal” gerçekleşmiştir. Üç yıl süren Bağımsızlık Savaşı sonucunda Türkiye Cumhuriyeti kurulur. Çin’de ve İspanya’da iç savaş başlamış, daha sonra ise Çin-Japon savaşı patlak vermiştir. Dünyanın kaderini etkileyen Hitler ortaya çıkmış ve Almanya Avusturya’yı işgal etmiştir. Almanya Polonya’yı işgal ederek II. Dünya Savaşı çıkmıştır. Japonya ABD’ye saldırarak Amerika’nın savaşa gitmesine neden olur. 1945’te ABD Hiroşima ve Nagazaki’ye atom bombası atar ve savaş biter. 1947’de Hindistan, 1948’de İsrail bağımsızlığını kazanır. 1949’da Mao tarafından Çin Halk Cumhuriyeti ve aynı yıl NATO kurulur...

Savaş ve felaket dönemlerinde, politik, ekonomik ve sosyal zorluklar arasında insanların söyleyecek daha çok şeyleri olur. İşte bu nedenle, söz konusu dönemde sanata da patlamalar gerçekleşmiştir. Yeni akımlar, adlarını kalıcı harflerle sanat tarihi sayfalarına yazan sanatçılar ortaya çıkmıştır.

Temelleri Matisse ile atılan modern sanat Picasso ve Braque’in çalışmaları ile yeni bir biçim ve isim bulur kendine: Kübizm. Daha sonra Marinetti yayınladığı manifestoları ile yeni çağa ayak uydurmayı ve sanatı da bu yönde sürüklemeyi amaçlar. Tristan Tszara ve arkadaşları toplandıkları küçük bir kahvede sanat karşısı ilk

sanatı oluşturmaya çalışmışlardır. Gerçek dünya ve olup bitenlerin sevimsizliği insanın kendi iç dünyasına yönelmesine neden olur. Dalı'nın en çarpıcı şekilde temsil ettiği Sürrealizm ortaya çıkar. İdeal olanı arayan Malewich Supramatizm'i başlatır. Kurulan yeni bir devlet ve düzenin aydın ve temsilcileri olan Rotchenko , El Lissitzky ve arkadaşları Konstruktivizm'i geliştirirler. Bu bir denge, sağlamlık ve işlev sanatıdır da aynı zamanda. Tipografide ise yeni sosyal düzenin destekleyen yeni harf ve resim bileşimi kullanılır. Ana renkler ve dikdörtgen şekiller kullanarak sanatlarını icra edenler Doesburg, Mondrian ve De Stijl sanatçılarıdır. Konstruktivizm ve De Stijl temsilcileri Almanya'da kurulan ve tasarım okulu olan Bauhaus'ta da öğretilerini yaygınlaştırmaya devam etmişlerdir. Ancak buradaki asıl isim Maholy-Nagy'dir. Ona göre: "Tipografi bir iletişim aracıdır, kesinliği okunabilirliği vurgulanmalıdır..."¹ Bauhaus sanatı, zanaatı ve teknolojiyi bir araya getiren bir ekol olmuştur. Tchichold ise Yeni Tipografiyi başlatmıştır. Konstruktivizimden öğrendiklerini tipografiye aktarmış, asimetrik tipografik düzeni geliştirmiştir. Harf kalınlıkları: ince, orta, kalın aşırı kalın ve eğik; boyutları: uzun, normal, geniş olarak değişmeye başlar. İşte asıl bundan sonra tipografide bir hareketlilik başlar ve daha çok font ve daha seri bir şekilde tasarlanmaya ve uygulanmaya başlar: Futura, Optima, Times...ve 1950'de Uluslar arası Tipografik Stil ortaya çıkar. İsviçre kökenli bu yeni ekol, şerifsiz yazı karakterleri, başlıca temsilcisi Helvetica ve asimetrik denge içinde bütünlük sağlayan görsel elemanları ile kendini belli eder. Bu stil dünya çapında benimsenerek uzun süre başlıca tasarım stili olma özelliğini korumuştur...

1930'larda tipografi en üst düzeye ulaşır. Yeni yazı karakterleri, yeni üretim standartları getirilir. II. Dünya Savaşı sonrası ekonomi endüstride, endüstri ise görsel enformasyonun hem görünüm hem de üretiminde devrim yaratır. Bu dönemde metin için ayrı, başlıklar için ayrı yazı karakterleri kullanılmaktadır. Ancak reklamlarla birlikte harflerin ticari araç olarak önemi anlaşıncaya, kelimelerin anlamları ve okuyucu üzerindeki etkilerine müdahale etmek için tipografide yeni yöntem arayışlarına geçilir.

¹ Nilgün Apaydın: "Sanat Eğitimi ve Yaratıcılıkta Yazının Yeri", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), DEÜ, Resim Anasanat Dalı, 1993, s.94.

1.1 TİPOGRAFİ VE TİPO BASKI

Daha Gurenberg'den bu yana tipografi ve grafik tasarım iç içedir. Özellikle iletişim sanatlarında, iletişim ana ögesi olarak yazı, tanıtıma, mesaja dayalı grafik çalışmalarında biçim ve rengin yanında ana öge olmuştur. Mesaj işlevinin yanı sıra yazıya, biçimsel ve görsel estetik yapısıyla ikinci bir görev yüklenilir. Tipografik tasarımın asıl ilgi alanı bu biçimsel, görsel ve estetik yapısıdır.

Kelime anlamına bakacak olursak tipo: İng.(letter-press), Fra.(press-typographique); topografi: Yun.(typos), İng. (typography), Fr. (Typographie)...şeklinde yazılıp, tipo - yüksek baskı anlamına gelmektedir.

Tipografi sözcüğü ise "typos" ve "graphein" sözcüklerinden oluşmuştur. Typos şekil, sembol anlamına gelir; graphein ise çizmek veya resmetmek.

Uygarlığın temelini oluşturan bilim ve sanatın gelişmesinde, nesilden nesle aktarılmasına olanak sağlayan harfler ve rakamlar gibi küçük işaretler bilim ve sanatın kesiştiği noktada tipografiyi oluştururlar. Tipografi bir yönüyle sonuçları araştırma ve testlerle ispatlanmış kurallar koyan bir bilimdir,¹ diğer taraftan görsel düzenleme içerisinde aldığı rol, bulunduğu konum, ölçüsü, ağırlığı, rengi, stili ve diğer tasarım elemanlarıyla da bir sanattır.²

Grafik tasarımı oluşturan iki ana öğeden biridir tipografi. Diğer yarısını oluşturan imaj ve sadece ona dayalı grafik ürünler söz konusu değilken, sadece tipografiye dayanan çalışmalar gün geçtikçe artmaktadır. Ancak buna rağmen ve ne yazık ki ülkemizde bu değer pek anlaşılmamıştır.

"Tipografinin grafik tasarım içindeki yeri ve önemi tartışılmaz olduğu halde, tipografi ülkemizde yıllardır ihmal edilmiş, görmezlikten gelinmiş, eksik tanımlanmış, yanlış anlaşılmış, araştırılmayı, konuşulmayı, tartışılmayı bekleyen konu olarak kalmıştır. Tipografi kelimesini bulabilmek için sözlük ve ansiklopedik sözcüklere bir göz atmak bile bu istenmedik durumu kanıtlar." (Selamet, 1996, s.174.)

Tipografi en sık olarak, adını aldığı teknik yönlü baskı şekliyle eş tutularak yanlış tanımlanmıştır. Böylece tipografi, tipo baskı yöntemi olarak, baskıda kullanılan hurafatın oluşum ve döküm işlemleri ile aynı anlamda algılanmıştır. Oysa sanatsal amaçlı kullanımların dışında kalan ve basın sanayinde yararlanılan bir yüksek baskı sistemidir tipo baskı.³

¹ E.Teodore Conover: *Graphic Communication Today*, Wes.Pub.Co.,USA,1985, s.65.

² Selim Selamet: "Tipografi Üzerine", *Anadolu Sanat Dergisi-5*, A.Ü., 1996, s.173.

³ Atilla Özer: *Grafik Üretim Teknikleri*, A.Ü.Yayınları, 1995, s.12.

İlk zamanlarda harfler tek tek hazırlanmakta ve kumpas üzerine yan yana getirilerek cümle oluşturulmakta ve sıra sıra cümleler metin meydana getirilmektedir. Sonra aynı tekniğin yanı sıra bu kez Linotype makinelerin de klavye yardımıyla hazırlanan ve erimiş kurşun maddesi kullanılarak meydana getirilen cümlelerle de metin oluşturulmaya başlanır.⁴ Bu sistemle etiketten çok renkli gazetelere kadar çok farklı işler basılabilir. Asıl amaç ise az zamanda çok sayıda baskıya ulaşmak.

Tipo baskıdaki işlemler sırasıyla şöyle gelişir: baskıdan gelen sayfalar bağlandıktan sonra mizantren yapılır. Çemberler baskı makinesine girer. Mürekkep ayarı için birkaç boş tabaka kağıt harcanır. Ayar tamamlandıktan sonra da baskıya başlanılır. Kağıt, silindirler ve mürekkeplenmiş forma arasında basınç altında geçer ve baskı işlemi gerçekleşmiş olur. Ofset ve tiefruck baskı yöntemlerinin rekabetine rağmen, modern tekniklerin yardımlarıyla geliştirilen tipo baskı, baskı teknolojileri arasında baş rolü oynamaktadır. En basit, en iyi bilinen ve en ekonomik baskı türüdür aynı zamanda. Sunmuş olduğu geniş olanaklar sayesinde de kartvizitten günlük gazete ve kaliteli dergilerin basımına kadar geniş bir alanda kendisine uygulama imkanları yaratmıştır.⁵

Tipo baskı bugün hala bazı yayınevleri tarafından kullanmasına rağmen, gelişen bilgisayar dizgi teknikleri ve var olan ofset baskı sistemleri hurafatın yerini almış ve tipo baskı neredeyse unutulmuş hale gelmiştir.

Tipografiyi, grafik tasarımın harfleri, rakamları, yazıları ve bunların ölçü, stil, ağırlık ve düzenlemeleriyle ilgili konuları kapsayan bir alt dalı olarak düşünmek daha doğru olur. Yaşadığımız elektronik çağda tipografi, alfabetik ve rakamsal bilgi alışverişini, baskı, video, iletişim, bilgisayar görüntüsü ve elektronik işaretleri kapsayacak geniş bir çerçeve içerisinde kullanılır.⁶

Tipografinin konuları arasında yazıların sınıflandırılması ve sınıflandırma çeşitleri, yazı aileleri, yazı serileri, fontlar, yazının ölçülendirilmesi, harfleri, kelimeleri, satırları, paragrafları ve sütunları oluşturmak gibi tipografik roller vardır.

Endüstri devriminden başlamak üzere mekanik baskı teknikleri gelişmiş ve basımda kullanılan malzemelerin tasarımı ve üretimi bir birlerinden ayrı tutulmuştur. Bunun sonucunda ise tipografik tasarımın önemi artmıştır.

20. yüzyılın başlarında gelişen ilerici sanat akımlarının etkisi altına giren tipografi kendi değişimini de başlatır. Böylece güzel sanatların dışında kalan yeni bir görsel kültür ortaya çıkar.

⁴ A.Murat Vural: "Günümüz Baskı Tekniklerine Genel Bir Bakış" , Kurgu Dergisi - 9, 1991, s.143.

⁵ M.Cahit Onur: Tipografi, Sanatsal ve Endüstriyel Tipografi, Ders Notları, 1993, s.6.

⁶ Philip B. Maggs: Type and Image, Van Nostrand Reinhold, New York, 1989, s.17.

De Stijl ve Konstruktivizm gibi akımlar bir taraftan yeni harf tasarımını ve resim anlayışlarının birleşmelerine yardımcı olurken, diğer taraftan oluşan yeni sosyal düzeninin ilkelerini bunların içlerinde yer almalarını ve oradan yansıtılmalarını sağlamışlardır.

Bauhaus'un tipografiye olan katkısı ise sayfa düzeninin eski kitap tasarımına bağımlı halinden kurtulmasına neden olmuştur. İlla sağa blok ve düzenli bir yazı şeklinin yerine, sağa, sola ve her iki yana bloklanan, daha serbest ve tasarımın diğer özelliklerine uygun ve onları tanımlayan bir tipografiyi karşımız çıkarmayı başarmıştır.

1930'lara gelindiğinde tipografinin en üst bilincine ulaşıldığı görülür. En küçük reklam malzemesi bile yeni anlayışta tekrardan biçimlendirilir. Yeni yazı karakterleri yeni üretim standartlarının oluşmasını sağlar.

Endüstrinin katkısıyla görsel bilgi aktarımının görünüş ve üretiminde radikal değişimler gözlenir.

Bu dönemde ana metin ayrı, başlıkları oluşturan yazılar ayrı karakterlerden oluşturulurlar. Ancak reklamcılık için yetersiz kalan bu durum fark edilince, reklamcılar harflere ticari araç olarak bakmaya başlamışlardır. Böylece kelimelerin anlamları ve okuyucunun üzerindeki etkilerini değiştirmek amacıyla tipografide yeni metotlar denenmeye başlanır.⁷

"Conover 1985 yılında batı dünyasında kullanılmakta olan 6000'in üzerindeki yazı karakteri tasarımından söz eder. Bugün, bilgisayarın grafik tasarımına girmesiyle 1950'lerde tipografide bir devrim gibi gösterilen fotodizginin hükmü kalmadığı gibi, bilgisayar sayesinde yeni yazı karakterlerinin üretilmesi, çeşitlendirilmesi, yayılması ve kullanım kolaylığı metal dizgi ve fotodizgiye göre kat kat artmıştır." (Selamet, 1997, s.107.)

Bilgisayar sayesinde yazı karakterlerini kopyalama, deforme etme kolaylaşmıştır. Artık üretim çok kolay olup, tasarımcılar kendi yazı karakterlerini ve her tasarıma özel yazı karakterleri üretir hale gelmişlerdir. Bu çeşitlenme ustalar için avantaj, öğrenciler ve işe yeni başlayanlar için kafaları karıştıran bir dezavantaj olmuştur.

Yukarıda tipografinin daha çok teknik yönü üzerinde durulmuştur. Bundan sonra harflerin yan yana gelmesiyle oluşan kurgu, düzenleme, çizgi ve tavır anlayışından meydana gelen ve tipografik tasarımı etkileyen dünyadaki ve Türkiye'deki oluşum ve gelişmeleri incelemek gerekir.

⁷ Nilgün Apaydın: "Sanat Eğitiminde ve Yaratıcılıkta Yazının Yeri", DEÜ, (Yayınlanmamış Yük. Lis. Tezi), 1993, s.96-7.

1.2 ENDÜSTRİ DEVRİMİ'NİN ARDINDAN TOPLUMSAL, KÜLTÜREL VE SANATSAL ALANDA GÖZLENEN DEĞİŞİMLER

Sanayi Devrimiyle birlikte İngiltere’de orta sınıf doğmuştur. Bu sınıf için sanayi, orta çağ ile ilgili tüm başları koparak bir aşama anlamına gelmiştir. 19. yüzyılın ortalarında, el sanatları ve zanaatlara, ortaçağdan kalma olduklarından dolayı, aşağı görmüşlerdir. Aynı zamanda tüm sanat etkinliklerinin birbirine bağlama ve bir bütünlük oluşturma fikri tamamen reddedilmiştir.

Arts and Crafts

Zamanın ünlü eleştirmen ve sanatçısı John Ruskin, sanat eserinde amaç tutarlılığını ahlaksal bir zorunluluk olarak görmüştür. Süslemenin organik olması gerektiği ve Gotik biçimin estetik olarak niteliğini modernizme çare olarak düşünmüştür. Ruskin’in en heyecanlı taraftarı, tasarımcı ve mimar olan William Morris olmuştur. Morris’in El Sanatları Hareketine olan tutkusu sayesinde, oluşturduğu felsefesiyle, çağdaş endüstri tasarımının ilkelerini ortaya koymuştur. Morris, sanatın günlük yaşamdan ayırmaya çalışanlara şiddetle karşı çıkmıştır ve her türlü çirkinlikle savaşmayı onun başlıca hedefi haline gelmiştir. (Resim: 1) Morris, sosyalist bir felsefe anlayışına sahiptir. Buna göre, iyi tasarım üretmeyen bir toplumun, kusurlu bir ilkeler sistemi içinde bulunması gerekir. Morris’in sistemine göre ise, sanatçı-zanaatçı-tasarımcı, yaptıklarının sorumluluğunu üstlenmelidir. Çünkü ancak bu şekilde emeğin, kimliksiz üretim halinden kurtulup, saygınlığını geri kazanabileceğine inanmıştır. Morris ilk mobilya tasarımını kendi evi için üretir ve bunlar, makine estetiğine karşı ilk başkaldırısının simgeleri haline gelirler.

Ülkesinin uygulamalı sanatlarda öncülük edememiş olmasını telafi edebilmek amacıyla Morris, 1861’de Morris and Company diye bilinen firmasını kurar. Burada, toplu tüketime yönelik, zevkli, el yapımı mobilya üretmeyi çalışmıştır. Morris daha da ileri giderek, orta çağ ortamını canlandırmaya uğraşmıştır. Onun düşünce ve düşleri arasında “Güzelim Eski İngiltere” (Merrie Olde England) gibi bir ütöpik kavram da yer almıştır. Morris’e göre bir sanatçıda var olması gereken özellikler: atölye ve loncalarda eğitilmiş olması ve mimarlıktan tipografiye tüm sanat ve tasarım dallarında üretim yapabilmesidir.¹⁰ (Resim: 2)

Eleştirmenlerinin bazısına göre, El Sanatları Hareketi, tepkiseldir. Bazı durumlarda bu yargı haklı sayılabilir. Çünkü Morris’in kendisi dahi, körü körüne antika hayranlığına katılmış ve makineye karşı bilinçsiz başkaldırıcı görmezlikten gelmiştir.

¹⁰ YAZILAR: Grafik Tarzlar-2, El Sanatlar (1850-1900), GMK Yayınları, Sayı: 48, Ekim, 1989.

Uzlaştırıcı yönü ise, sanayinin sanatsal çalışmalarda, sıkıcı emek ile harcanan zamanı azaltabileceğine olan inancından kaynaklanmaktadır.

Morris tek başına bir reformcu sayılmıştır. El Sanatları Hareketi de bir reformdur. Asıl misyonu ise çalışan insanın yaşan şeklinin değiştirecek olan sanayiye karşı gelmektir.

Morris, 20. yüzyılın ve modern hareketin babasıdır. Onun çalışmaları sonucunda sıradan insanın yaşadığı ev mimarların konusu olmuş, mobilya, duvar kağıdı ve vazoların tasarımı sanatçıların hayal güçlerine bırakılmıştır. Sanatçı olarak Morris, yüzyılın ötesine geçememe ihtimaline sahipken, düşünür olarak bunu başarmıştır.

El sanatları döneminde üretilen işler, Morris'in İngiltere ve Amerika'ya yaymış olduğu yönergeler doğrultusunda kurulmuş olan toplulukların ortak ürünü sayılmıştır. El Sanatları, Victoria dönemi estetiğine ve düşünsel boyutta değişikliklere yol açmış ve abartıları ön planda olan Barok ve Romantik döneme karşı çıkmıştır. Ancak El Sanatları tek parça olarak kalmamış, kendi içlerine çeşitli özelliklere sahip ekollere dönüşmüştür. (Resim: 4)

Morris, yeni şekilleri, renklerle süslemeyi ve geri plana dönüşü savunmuştur. Tarafından geliştirilen "dürüst süslemecilik"i uzun ömürlü olmuştur. Avrupa, Amerika ve İngiltere'de temsilcilerini bulan "eksiksiz sanat eseri" kavramı geliştirilmiştir.¹¹

1899 tarihli The International Studio dergisine göre, modern matbaa basımcılığı o güne değin bu adar ciddiye alınmamıştır. Dizgiler, espaslar, baskı makineleri, sayfanın düzeni, baş harfler ve diğer dekoratif unsurların süslenmesi özenle hazırlanmıştır. Rönesans matbaasından süre gelen teknik ve güzelliğe dair titizlik, El Sanatlarıyla birlikte çok daha özgün ve estetik bir hal almıştır. Burada da görülen Gotik el yazmalarındaki süslemeler ve motifler, çizgisel ve kıvrımlı desenler gibi, daha sonraları Art Nouveau'nun grafik estetiğinin oluşmasına neden olacaklardır. (Resim: 5)

Morris, 19. yüzyılda baskının tekrar esnaf ve zanaatkarların ellerine geçmesini sağlar ve özellikle İngiltere için geçerli olan "özel matbaa" hareketinin başlamasına sebep olur. Kendisine ait olan "Kelmscott Press" basımevi de, 19. yüzyıl öncesine giden el sanatlarından yola çıkarak oluşturulmuştur. Burada basılan sayfalar, bir anlamda, Gotik harfle ve doğalcı karakterli desenler ve İtalyan Rönesans'ının rasyonel ve akademik değerlerine başkaldırı niteliğindedir. Rönesans tipografisine kayanlar, Morris ve tipografi anlayışını oldukça sıkıcı bulunmuşlardır. Oysa burada, her

¹¹ YAZILAR: Grafik Tarzlar-2, El Sanatlar (1850-1900), GMK Yayınları, Sayı: 48, Ekim, 1989.

santimetrekare sembollerle doludur ve yeni bir güzellik anlayışını hedef almaktadır. (Resim: 3)

El Sanatları Hareketi,  zg rl k, eēitim ve Walter Crane'nin fikirleriyle zenginleştirilmiştir. Crane çok yönlü bir kişiliktir. Sosyalist ve karikat risttir. Diēer taraftan kumaş, duvar kaēıdı, seramik karo, kartpostal, takvim tasarımları da yapmıştır.  ocuk kitapları yazmış ve çizmiştir. Crane'nin bu kitapları çok renkli, tirajlı ve bu anlamda, konusunda ilk olmuşlardır. Crane'nin illüstrasyon anlayışında, Blake'in ve Japon baskılarının etkileri bir araya gelmişlerdir. Crane, tipografiyi, sayfa tasarımını ve illüstrasyonu ayrılmaz bir bütün olduēunun ilk savunan tasarımcı sayılabilir.

El Sanatlarının maceracı ruhu, 1890-1914 yılları arasında Amerikan matbaacılarını da sarar. Bu dönemde basılan kitaplar, matbaa tarihinde yerlere sahiplerdir. Daniel Barkley Updike ve Wolter Crane tasarımda, el yazması ve orta  aē kitaplarının etkisi hissedilir. Aynı zamanda Klasik Latin tipografisine dayalı estetik tarz da yaygınlaşır.

El Sanatları Hareketi, Amerika'da, Avrupa'dan daha uzun süreli olmuştur ve 1914'te orta sınıfın sanat anlayışını haline gelerek yerini sıradaki sanat hareketi ve akımlarına bırakmıştır.

Art Nouveau

Sıradaki akımlardan ilki ise Art Nouveau oluştur. 1880'de başlayıp Birinci Dünya Savaşı'na kadar sürmüştür. Kendisini, Victoria dönemi sanatına ve duyarlı tutumuna karşı, bir tavır olarak görmüştür. Tasarımın  nc leri, yeni  aēda yer alabilmek için büyük bir heyecanla tasarımın her alanında büyük deēiřiklikler hedeflemişlerdir. Art Nouveau, kısa bir süre için olsa dahi, tarihin en yaratıcı yeniliklerinden biri sayılabilir. (Resim: 12, 13, 15)

Art and Grafts gibi Art Nouveau da İngiltere'de doēmuřtur. Rafael  ncesi sembolizmine duyulan  zlem ve Mackmurdo'nun pragmatizmiyle devrim yapma isteēinin nereden kaynaklandığını göstermektedir. Bilindiēi gibi Art Nouveau'nun yapraklı motifleri ilk Mackmurdo'nun bir kitap kapaēı çalışmasında kullanılmıştır. Aynı zamanda, bu akım, Gotikten uzaklaşmanın bir yöntemi sayılmıştır. Japon estampları ve Blake'in illüstrasyonları örnek alınmıştır. Ayrıca akıma mistik hava katan, Aubrey Beardsley ve Voysey sayılabilir. Sanat, sanat içindir ve işlevsel estetik yargılarını savunan Art Nouveau, sanat, estetik kullanışlılık özelliklerini bir araya getirmeye çalışmıştır. Bununla birlikte Doēu sanatı, Rokoko tarzı, Kelt süslemeleri ve el yazmalarına hayranlık duyulmuştur. Art Nouveau tasarımcıları, kıvrımlı,  i ekli

soyutlamalar ile işlevsel unsurları, geleneksel biçimleri rahatlatmak amacıyla kullanmışlardır.¹² (Resim: 6, 14)

Düşkünler diye bilinen bir diğer grup Art Nouveau tasarımcısı ise uçlarda gezinmişlerdir. Kitch özelliği taşıyan işlerde, garip, düşsel, gizemli, kapalı, egzotik, tanrıça ve perivari ne varsa, mistisizm duygusu içinde eritilmiştir. (Resim: 7)

Sanatını, yaşama hizmet etmek için üreten bir diğer grup tasarımcı ise, Teknolojiden aldıklarını ve öğrendiklerini sanatlarında kullanamaya çalışmışlardır. Bu rasyonalist sanatçılar, sanatın mantıksal ve geometrik yapısı üstünde durmuşlardır. (Resim: 16, 17)

Art Nouveau'nun temsilcileri aynı zamanda, ilk modernistler sayılmışlardır. Bunlar makinelerin toplumun her kesiminde kullanılmasıyla refaha, rahata ve güzelliğe yol açacağını anlamışlardır. Bunun sonucunda Art Nouveau, sanayii ürününün güzelleştirilmesinde bilinçli olarak kullanılarak, ilk ticari sanat haline gelmiştir. Aynı zamanda, ticari baskı yöntemlerinin gelişmesiyle, ortaya çıkan uygulamalı sanatlar teknikleri hevesle benimsenmiştir. Bunun sonucunda, kitle iletişimin görsel kalitesini önemli bir şekilde yükseltebilmişlerdir. Art Nouveau'nun uluslar arası olma özelliği, iletişim teknolojisi ve ulaşırmadaki ilerlemelerle hızlandırılmıştır. Basın, medya ve uluslar arası sergiler aracılığıyla, çeşitli ülkelerin sanatçıları arasında ilişkiler oluşmasına neden olmuştur. 1890'ların çoğu sanat dergileri, geniş halk kesimlerine yeni sanat ve tasarımı tanıtmada hizmet etmişlerdir. (Resim: 8, 9, 18)

Düşük maliyetli baskı teknikleri, sanat kitapları ve dergilerin herkese ulaşabilmeleri ve rahatlıkla satılmalarına neden olmuşlardır. Böylece kısa bir sürede moda haline gelmişler ve yirminci yüzyıla geçişi hazırlamışlardır.

Art Nouveau tarzı, ortak bir biçim dili geliştirmiş olmasına rağmen, değişik türleri ile her ülkede farklı hal almıştır. Örneğin İngiltere'de – yeni ve basitleştirilmiş biçimlerle, Fransa'da – Le Style Moderne ve dekorasyonun formu belirleyen özellikleriyle kendini belli etmiştir. Belçika ve ardından Brüksel'de – keskin kıvrımlı çizgisel tarz gelişir. Doksanlı yılların ortalarında Almanya'da Jugend still (gençlik tarzı) ve Avusturya'da Ayrılıkçılık (secession) ortaya çıkar. Bu iki tarzın ortak özelliklerine gelince, kuzeyin baskı tekniklerini örnek alan, kalın kenarlı ve köşeli grafik anlayış ile süsten neredeyse okunmaz hale gelen tipografidir. Secession daha sonraları doğrusal simetri anlayışını getiren Mackintosh ve Glasgow okulunun izinden gider. Amerika'da yerini bulamayan Art Nouveau, sadece çok kısa bir süre için moda haline gelir. Burada Will Bradley'nin Avrupa'dan esinlen afişlerini belirtmek gerekir. İspanya'da Modernista olarak, Gaudi'nin

¹² Philip B. Meggs: A History of Graphic Design, Van Nostrand, Reinhold, Second Edition, s.192.

eserlerindeki gibi, grafikte de dalgalı yüzeyler ve hareket eden düzlemlerle kendini ifade eder. İtalya'da ise Stile Liberty olarak hiçbir zaman ulusal bir özellik kazanmaz. Hollanda'da ise, Jon Toorop ve Johan Thorn Plikler gibi ressam ve afiş tasarımcılarının sayesinde, mistik sembolizme kadar gitmiştir. Henry Van De Velde akının önde gelen kuramcısı, aynı zamanda, daha sonra Bauhaus'taki Uygulamalı Sanatlar Okulunun kurucusu olacaktır. ¹³ (Resim: 10, 11)

Tüm bunlara rağmen Art Nouveau bir süsleme tarzı olarak kalacaktır. Ancak bir geçiş tarzı olma özelliği ile de modernizme geçişte yardımcı ve gerekli hale gelecektir.

Fütürizm

20.yy'ın en uzun süreli ve en geniş kapsamlı artistik hareketlerinden biri Fütürizmdir. Reddetme eğiliminin olmasına ve politik birlikteliklerine rağmen, önemsenmeyi hak etmektedir.

Görsel sanatlarla birlikteliğine rağmen, Fütürizm, 1909'da İtalyan şair Filippo Tomaso Marinetti'nin (1876-1944) manifesto bildirgesiyle başlamıştır. Bu manifesto sadece makine çağının dinamizmini yüceltmez, aynı zamanda güçlü bir şekilde geçmiş reddeder.

Fütürizmin yönü manifesto yayınlandıktan sonra şekillendi ve felsefenin sanattan daha önde geldiğini ileri sürmektedir. Marinetti'nin yayınlamış olduğu manifestosunu, 1910'da resim sanatı için yazılmış iki manifesto izler. Bunların altında Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Rossolo, Giacomo Balla ve Gino Severini imzaları vardır ve aslında, Fütürizme dönüşecek bu akım üzerine aktif olarak çalışmışlar ve bu dönemde sadece "dinamizm duygusunu" oluşturmak için konuşmuşlardır.

Görsel sanatlar dışında Fütürizm kendini, edebiyatta, tiyatro ve müzikte de bildirgeleriyle manifesto eder ve giyecek, yiyecek ve içecekteki modası ile ve hatta oyuncaklarıyla zenginleştirdi. Luigi Rossolo'nun Seslerin Sanatı 1913, modern hayatın seslerini taklit etmeyi tavsiye etmektedir. Bunlar endüstri seslerini taklit etmektedirler: patlamalar, çatırdamalar, elektrikli zil sesleri ve kazımlar.

Fütürizmin karakteristik özelliği olan sert geometrik çizgilerinde diğer çağdaş ekollerin de etkisi vardır. Özellikle Kübizm, aynı zamanda bütün bu hareketler "Modern Still" (veya şimdi anıldığı gibi Jazz Still)'ini yansıtmış ve etkilenmiştir, 60'lara kadar ise "Art Deco" olarak bilinen stile misillemede bulunmuştur.¹⁴

¹³ YAZILAR: Art Nouveau (1890-1914), GMK Yayınları, Sayı: 48, Ekim, 1989.

¹⁴ Fluxeuropa: The Challenge of Futurism
<http://www.fluxeuropa.com/futurism.htm>. 18.06.2001.

Fütürizm, İtalyan Futurismo'su ve Rus Fütürizmi, İtalya merkezli 20.yy'ın artistik hareketidir. Dinamizmi, hızı, enerjiyi ve makine gücüyle geçerliliği, değişimi ve genelde modern hayattan doğan rahatsızlığı/huzursuzluğu vurgulamaktadır.¹⁵ (Resim: 19)

Bu yeni algılama, kavrama ve hareket etme yolları üzerinde etkisini, ağırlığını ve koyabilenler arasında İtalyanlar da vardı. Marinetti bir grup ressamı Paris'e götürerek onlara nasıl resim yapacaklarını göstermeyi amaçlamıştır. Aynı zamanda, "Caffeine of Europe" diye adlandırdığı özel tecrübelerini kullanarak medyayı lehine çalıştırmayı ve onun aracılığı ile Fütürizmi bütün dünyaya yaymayı. Fakat sanatçıların çevresinde şiddetli bir tepki gibi doğan bir akım olarak biliniyordu. (Pound ve Lewis'in Vorticism hareketi gibi) Rusya'da ise bölgesel Cubo-Futurism akımının gelişi Marinetti'nin çabalarına ortaklık eder.

Fütürizmin edebi teorisi dilin giderek artan anlatımı/ifadesi yoğunlaşıyordu. Bir Fütürist şair, kelimeleri sayfaların üzerine kurşun saçan makineli bir tüfek gibi yansıtabilmiştir. Bu yansıma olayını görsel ve işitsel teklifler toplamı aracılığıyla gerçekleştirmişlerdir. (Resim: 23)

İtalyan Fütürizmi'ndeki özgür edebiyatta sıfatlar, fiiler ve noktalama işaretleri – yani onu yavaşlatacak hiçbir şey kullanılmamıştır. Metinler isimlerden oluşan birer kolajdır. Fütürist edebiyatta metinler artarda sıralanmış simgelerden oluşurlar. Özgür edebiyattaki parola özgürlük parolasına dayalıdır. Özgürlük onlara göre dilin temelidir: ses taklidi ve yansıma teknikleri kullanılıyordu. Teknik manifestolarda tanımladıkları dört temel akım vardır: gerçekçi, benzetmeci, soyut ve ruhsal. (Resim: 22)

Kesin söylemek gerekirse özgürlük parolası sesli edebiyat değildir. Ses taklidi ve yansımaya dayanan bu yaklaşım, bir tür fonetik edebiyattır ve daha sonra dadaistler tarafından geliştirilir. Fütürist öğretilerinde duygulara hitap eden özgürlükteki parolası sese dayalı dilbilimde birincil kaynak olarak kullanılır. Bunun İtalyan Fütürist ressam Luigi Russolo üzerinde büyük etkisi olmuştur. O daha sonra, ses sanatını (Art of Noise) keşfetmiştir. Bu sanatın daha sonraki başarılı nesiller üzerinde yoğun etkisi olmuştur. Russolo'nun büyük ses kültürünün "büyükbabası" olarak kabul edilmesinin neticesidir.

16

Mutlak hareket + göreceli hareket = Dinamizm

¹⁵ Web museum: Futurism
<http://www.oir.ucf.edu/wn/paint/glo/futurism/>. 13. 04. 2001.

¹⁶ Italian Futurism: Giacomo Balla, Marinetti (1925)
<http://cadre.sjsu.edu/switch/sound/articles/wendt/folder6/ng63.htm>. 16. 01. 2001.

Fütürizmin kesin ve belli bir görsel tarzı yoktur ve genellikle Kübizmin bir yan akımı olarak küçümsenir. Fütüristler daha çok etraflarında olan olaylar ve kültür hakkındaki fikirlerini düşünmek, hayal etmek ve onları aktarmak ile ilgilenmişlerdir. Bir çok manifesto hız ve hareket ile ilgili teorilerle doludur, fakat bundan da önemlisi onlar acil olayları bütün hayatı nasıl etkiledikleri ile ilgilenmişlerdir. Esasında Fütürist hareket, hızlı değişimin, statik kesinlikle gerçekleştiği, insanlık dışı teknolojik değişmelerin olduğu zaman da, insanların hayatındaki değişimleri yakalamaya çalışmıştır. (Resim: 20)

Marinetti ve takipçileri, duygusal ve patlayıcı şiirler üretmişler ve doğru gramer ve yazılıma karşı çıkmışlardır. Ocak 1913'te Giovanni Papini (1881-1956) Fransa'da Lacerba dergisinin basımına başlar ve böylece tipografik tasarım sanatsal savaş alanına çekilmiş olur. Haziran 1913'te klasik geleneğe karşı tipografik devrimi isteyen Marinetti'nin makalesi yayınlanır. Harmoni dışlanmıştır, çünkü "sayfa boyunca giden stili mahvediyordu". Bir sayfada üç ya da dört mürekkep rengi ve 20 yazı tipi (italikler: çabuk etkilerde, cesur yüzler, vahşi duygular ve sesler için) kelimenin etkileme gücünü katlamışlardır. Bağımsız, dinamik, çarpıcı kelimeler yıldızların, bulutların, uçakların, dalgaların, patlayıcıların, moleküllerin ve atomların hızını verebilmişlerdir. Yeni ve boyamsı tipografik tasarım; "parole in libetra" ya da özgür sözcükler diye isimlendirilen sayfada doğmuştur. (Resim: 21)

Marinetti bu patlamaya şehit olmuş adamın, cümlelerini gramer kurallarına uygun olarak bağlamak için durmayacağını, sözcüklerin dinleyenlere hızla ve bağırarak söyleyeceğini yazar. Marinetti şairlerin gramerden bağımsız olarak kendilerini yeni ifade sözcüklerine açmalarını ister. Gutenberg'in hareketli matbaayı icadından beri, birçok grafik tasarım yatay ve düşey yapı arz eder, ama Fütürist şairler bunu rüzgara atarlar. Gelenekten uzak sayfalarını, dinamik, çizgisel olmayan kompozisyonlarla donatırlar.

1897'de Fransız Sembolist şair Stephan Mallarme (1842-1898) "Un Coup de Des" şiirini yayınlar. 700 kelime ve 20 sayfadan oluşan eser değişik tipografik genişlikteydi: baş harf, küçük harf, roman ve italik. Bir şiiri beyaz ve boş uçlarla çevirmektense bu "sessizlik", çalışmaya anlamın bir parçası olarak katılır. Kelimeleri çizgisel sıralamaya koymaktansa, kelimeleri duyguları ve fikirleri vurgulamak için sayfada beklenmedik yerlere yerleştirirler. Daha fazlası, Mallarme tipografiyi müzik skoruna uyarlamakta başarılıdır - kelimelerin ağırlığı ve yerleştirilişi entonasyona uygun, sözlü okunuşta önemli ve ritmiktir.

Diğer bir Fransız şair, Guillaume Apollinaire (1880-1918) Kübistlerle yakından ilgilidir, kısmen de Picasso ve Marinetti'yle rekabet içindedir. Apollinaire Afrika yontusunu savunmuş, Kübist resim ve edebiyatının prensiplerini tanımlamıştır ve bir keresinde şunu gözlemlemiştir, "Kataloglar, posterler, bütün tür ilanlar, bana inanın, bizim yaklaşımımızın şiirselliğini taşırlar". Kendi grafik tasarımlarını 1919'de Calligrammes adlı kitapta basar. Kelimelerin bir figür, piktograf, form oluşturduğu şiirleri vardır. Bu şiirlerde, şiirin ve resmin potansiyel birleşim oluşturduğunu, basılı sayfa üzerinde zaman ve sekansa bağlı tipografinin konseptini ilan etmiştir. (Resim: 24)

11 Şubat 1910'da Marinetti'nin Fütürist hareketine katılan beş sanatçı Fütürist Sanatçıların Manifestosunu yayınlılar. Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carra (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Giacomo Balla (1871-1958) ve Gino Severini (1883-1966) şunu deklare etmişlerdir:

"Geçmişin kültürünü yıkın... Bütün taklit türlerini yok edin...Orijinallik denemelerini yükseltin...Sanat kritiklerini tehlikeli ve gereksiz görün...Günümüzün günlük dünyasında, fennin zaferiyle şekillendirilmiş dünyaya destek verin". (Maggs, 1998, s.236.)

Fütürist ressamlar Kübizmden güçlü bir şekilde etkilenmişler, ama aynı zamanda çalışmalarında hareketi, enerjiyi, sinematik sekansı dışa vurmuşlardır. "Simultane" kelimesini aynı sanat çalışmasındaki değişik bakış sunumları gibi görsel sanat içeriklerinde kullanmışlardır.

Fütürist felsefeyi grafik ve ilan tasarımına uygulayan sanatçılar arasında Fortunato Depero (1892-1960) posterde, tipografi ve reklam tasarımında çalışmaların vücudunu oluşturur. 1913'te, bu genç ressam Fütürist gazete Lacerba'nın kopyasını gördükten sonra sosyal realizmden ve sembolizmden Fütürizme yönelir. Depero'nun 1924 yeni Fütürist Tiyatro Kampanyası posterleri titrek renklerin düz yüzeylerini kullanma, basılı sayfada kinetik hareket yaratmak için köşeli tekrarlar kullanma yeteneğini ortaya koyar. 1927'de Depero, Dinamo Arari'yi yayınlı, bu tipografik denemelerinin, posterlerinin, tasarımlarının ve diğer işlerinin toplanmasıdır. Kapak, koyu mavi poster, bordo üzerine gümüş ve siyah figürasyonu ile Depero Futurista'yı ilan etmektedir. İki masif krom birleştirici ile bağlı kitabın, bir fiziksel nesne ve sanat eseri olması istenir. Bu bir sanatçının kitabının müjdecisiydi, yayın olayından bağımsız olarak bir sanatçı tarafından yayınlanmıştır. Eylül 1928'den Ekim 1930'a kadar Depero New York'da çalışır ve Vanity Fair, Movie Makers ve Sparks gibi dergilerin kapaklarını ve De Marinis & Lorie şapka dükkanı ilanını tasarlar. Sofistike ve kozmopolit bir seyirciyle sınırlı

olmakla birlikte, Fütürist çalışmalarının görüntüsü Amerikanın modernizme doğru hareketini kanıtlamıştır.

Fütürizm diğer sanat akımlarının temel ilhamı haline gelir, çünkü vahşi, devrimsel teknikleri dadaistler, konstruktivistler ve De Stijl tarafından adapte eder. Fütüristler manifestolarının yayınlanmasını, tipografik deneyleri ve reklam gösterilerini başlatmışlardır. (8 Temmuz 1910'da Marinetti'nin "Geçmiş seven Venedik'e karşı" sayfalarının 800.000 kopyası Venedik kalabalığına Saat kulesinden atılmıştır), şairleri ve grafik tasarımcıları tipografik kelimenin ve onun anlamının doğasını tekrar düşünmeye iterek.¹⁸

Fütürizmin sanat dünyasındaki avant-garde akımlar üzerindeki etkisi tartışılmaz. Fütüristler bütün sosyal hastalıkların çözümü olarak makine ve teknolojinin işbirliğini görmüşlerdir. Bu fikir 1913 yılından sonra Konstruktivistlerin ana fikri olur. Çeşitli teknikler ve sesli şiirler, saçma sapan kıtalar, tezatlar ve broşürlendirme Dadaist akıma dahil edilen özelliklerdir. Bu akım Birinci Dünya savaşı sırasında İsviçre'de ortaya çıkacaktır.

Dada

1914'de gelindiğinde sanat tekrar bir olay haline gelir. Tarafsız İsviçre, savaşta kaçanlara sığınak olup, bağrını açar. Zürih, Almanca bilen mülteciler için sığınak haline gelir. Hugo Ball, Cabate Voltaire adlı gece kulübünü 16 Şubata açar. Şair, oyun yazarı ve sol görüşlü bir yorumcu olan Ball, aynı zamanda bir müzisyendir. Açılıшта kendisiyle işbirliği yapan arkadaşları arasında Romen ressam ve mimar Marcel Jarco, Blaue Reiter'a da katkısı bulunan Alsace-Lorraine'li ressam ve şair Hans Arp ve Romen şair Tristan Tzara bulunmaktadır. Bir hafta geçmeden de Richard Huelsenberck adlı bir Alman yazarı Ball'a katılır. Gelişle Cabaret çok daha saldırgan bir hava kazanır. 1916'nın yazında bu grup faaliyet, sanat ve amaçlarına Dada adını verir. ¹⁹ (Resim: 26)

Birinci Dünya savaşının katliamlarına ve budalalığına duyulan nefretten doğan bu hareket, şok etkisi yaratarak ve alay ederek, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmayı, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi yerleşik değerleri protesto etmiştir.

¹⁸ Philip B. Meggs: "The nesis of Twentieth – Century Design", A History Of Graphic Design, Third Edition, 1998, p.238.

¹⁹ Merrill Berman: Graphic Design InThe Mechanical Age, Yalle University Press, New Heven and London, 1998, p.12.

Daha akım ortaya çıkmadan önce, alışlagelmiş estetik değerlerle zıtlaşan, diğer bir anti-sanat akımına Marcel Duchamp öncülük etmiştir. Duchamp, Paris'te başlayıp New York'ta geliştirdiği hareket, New York Dada'nın baş temsilcisi sayılır.²⁰

Dadacılar, saçmayı, karmaşık dünyanın anlamsızlığını vurgulamak, insanlığın ölküsünü ve ahlak anlayışının neden olduğu toplumsal çalkantılarını sergilemek gibi fikirlerini kendilerine amaç kabul etmişlerdir. İnsan varlığını her şeyden üstün gören bu yaşam tarzının önerdiği veya savunduğu bir ideoloji yoktur.

Diğer taraftan, Dada hareketi, diğer sanat hareketleri gibi program ve manifesto etrafında oluşmuş bir sanat değildir. Ama yine de bildirge sloganlarında da anlaşılacağı gibi, akımda, tedirgin ve mutsuz bir kuşağın kendi çağıyla hesaplaştığı noktaları görmek mümkündür. Zaten Birinci Dünya Savaşı ve onu izleyen yıllarda yaşamın, düzensiz, uyumsuz, karmaşık birtakım süreçleri başka türlü algılanılması düşünülemez. Bölük pörçük bir yaşam içindeki , savaşın ağır koşulları altında ezilen bir kuşağın gözünde, yerleşik düzenin tüm değer yargılarının bir anlamı olamazdı. Aynı zamanda dışavurumcuların "ezilmişlik, yoksulluk, mutsuzluk" edebiyatını yapan kavrayışlarına anlam veremeyen Dadacılar, kendi dönemlerinde etkili olan bu akımla savaşmayı görev bilmişlerdir. Dadacılar, dışavurumcuların ortalığı kapkara gören ve toplumun geleceğinden ümidini kesip iç dünyalarına kapanan felsefelerine katılmamışlardır. Önerdikleri sanatın kesin ve belirli kuralları yoktur. Ancak sanatın kökünde olduğu gibi yaşamsal bir olgu olması gerektiğine inanmışlardır. Müzelerde ve saraylarda, egemen sınıfın ideolojisine göre oluşan güdümlü bir sanata karşı oldukları gibi, belli bir doğmaya bağlı tüm akımların yıkılmasını amaçlamışlardır. Özellikle Almanya'daki işçi hareketlerini desteklemiş ve burjuva ideolojisinin propagandasını yapan üst yapı kurumlarını tahrip etmeyi hedeflemişlerdir.²¹

Dadanın bildirge ve sloganlarına belli bir mantıkla yaklaşmak olanaksızdır. Çünkü Dada kendi felsefesinin gereği kendini açıklamayı da reddetmiştir. Dada sanatının ilkeleri, edebiyat, resim ve diğer sanatlarda yarı alaycı bir tutumla yansıtılmıştır. Modern sanatlara ise, zamanla eski akademiler gibi kendini tekrarlama tehlikesiyle karşı karşıya kalacakları düşünülmüştür.

Dadacılar, sanata yeni estetik kategoriler ve ölçütler getirme yerine, döneminde etkili olan sanat akımları ve yöntemleriyle hesaplaşmayı yeğlemişlerdir. Onlara göre sanatın biçimi, içeriği ve konusu ne olursa olsun, sanatçının yaptığı şeye inanması ve

²⁰ Adem Genç: "DADA – Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması", (Yayınlanmış Doktora Tezi), İzmir, 1983, s.78.

²¹ Adem Genç: a.g.k., s.74.

ona sanat demesi önemlidir. Sanatsal faaliyetlerde, teknik ve yöntemin sınırsız olduğunu bilincine varılmıştır.

Dada yayın organları, çağımız insanını düşünsel özgürlük alanında yükseltebilmek amacıyla ilk atılımlardır ve köktenci dönüşümlerini sergileyen grafik iletişim araçları niteliğindedir. Dadacılık felsefesi, uluslar arası bir sanat dili olarak yaygınlaşmasını sağlayan bu araçların şaşırtıcı ve anlamsız biçim özellikleri ve zengin görsel bileşimleri vardır. Bu yayın organlarının amacı, belirli bir okur kitlesine seslenerek, sanatçının belli dönemlerde karşı karşıya kaldığı seçenekleri ve toplumsal yaşam düzeninin iç yüzünü ortaya çıkarmaktır. (Resim: 29)

Kolaj, fotomontaj, ağaç baskı, taşbaskı ve diğer baskı teknikleri bu harekette, başlı başına bir sanat olayı ve kültür öncülüğü olarak nitelenmişlerdir. Afişlerde, yan yana veya üst üste getirilen fotoğraf imgeleri, kendi çağının gerektirdiklerini ve her türlü iletiyi çarpıcı bir biçimde aktarabilmişlerdir. Dada yayın organlarında yer alan resimler, afişler, desenler, fotomontaj ve montaj örnekleri, kendini tanımak ve kendi çağına tanık olmak isteyen bir kuşağın yaşama savaşımının, hesaplaşmasının en özgün örnekleri haline gelmişlerdir. (Resim: 27)

Dada dergileri, kapak düzenlemeleri bakımından bir afiş niteliğini taşırlar. Genel olarak kalın puntolu, çarpıcı bir Dada sözcüğü ve bir desen ya da ağaç baskı imgesini kapak kompozisyonlarında anlamsız şekillerle birlikte yer almıştır. Bu dergilerin sayfa düzenlemelerini, alışlagelmiş bir tasarım anlayışıyla ve diyagonal bir biçimde sıralan yazılarla tasarım düzlemini rasgele parçalayan formlar oluşturmuştur. (Resim: 25)

Dadaistler her ne kadar sanata karşı olduklarını, gelenekleri reddettiklerini ve sadece yozlaşmış toplumla alay edip aşağıladıklarını ifade etmiş olsalar da ortaya çıkardıkları çalışmalarında fütürizmin görsel alfabesini zenginleştirmişlerdir. Şans eseri ve bilinçsizce yapılanın etkisi anlayınca Dadaistler, spontane olanı planlı davranışlarla birleştirmenin yollarını aramışlardır. Bu sentez sonucunda da tipografi geleneksel kısıtlamalarından kurtulmuştur. Dada aynı zamanda harf biçimlerini, Kübizm kavramına uygun fonetik semboller şeklinde değil ama, görsel biçimler olarak kullanmıştır. Tzara ve Hausmann, harf biçimlerini bu şekilde ele almışlardır. Ayrıca harf, tipografik elemanları ve görsel işaretleri de kolajlar yaparak gerilim ve kontrastlık alanları oluşturmayı amaçlayan tipografilerini gerçekleştirmişlerdir. (Resim: 28)

Dadanın doğuşunda yaygın olan baskı teknikleri arasında ağaç baskı, diğerlerine oranla daha özgün bir yere sahiptir. Alman Dışavurumcuları tarafından yeniden kullanılmaya başlanan ve dramatik etkisi nedeniyle belli bir dönemin toplumsal yapısını ve ekonomik bunalımlarını siyah beyaz zıtlığıyla görselleştiren bu teknik, dada

sanatçıları tarafından da benimsenmiştir. Ancak Dadacılar bu baskı tekniğini yayın organlarına sanatsal ve belgesel bir içerik katmak amacıyla kullanmışlardır. Dada sanatçısı için önemli olan, baskı tekniğinin üretim süreci değil, düşünce ve sonuçtur. Görsel iletişim alanında kullanılan tüm baskı teknikleri, Dadacı düşüncenin malzemelerini oluşturan teknikler arasında yer almaktadır. (Resim: 30)

Çeşitli karma tekniklerin sınırsız zenginlikteki görsel imgelerini içeren fotomontaj nitelikli Dada grafiklerinin yanında, Dadacı desenlerinde kendine özgü bir kuralsızlığı ve rastlantısal çizgi özellikleri söz konusudur.

Dada kompozisyonlarının büyük bir bölümü fotomontaj teknikleriyle tamamlanmışlardır. Genel olarak basılı kağıt parçalarının yapıştırılması ve bunların guvaş boyayla tamamlanması, fotoğraf niteliği veya basım özellikleri yönünden bir niteliksizlik duygusu yaratmıştır. Kitle iletişim araçları bu alanda gerekli olan malzemeleri sağlamışlardır.²²

Alaycı ve aşağılayıcı tavrıyla toplumsal değerleri kökünden sarsan Dadaizm, 1912-22 yılları arasında resim, edebiyat, tiyatro ve müziği de içine alan sanat dallarında olduğu kadar grafik tasarım ve tipografinin de görsel diline devrimci yenilikler getirir. 1922'de üyeleri arasındaki sürtüşmelerin artması ve çok sayıda Dadaist Sürrealizme yönelmesi sonucunda, varlığını sürdürecektir bir zemini kalmadığı için son bulur. Ancak Dada, yeniliğe ve başkaldırıya esin kaynağı olan, bir özgürleştirme hareketi olarak, geçerliliği kalmamış alışkanlıklara karşı savaşması; uzlaşmaz tutumu ve tutkusu ile bugün bile entelektüel ve sanatsal buluşlara örnek olmaktadır.

Konstruktivizm

Rusya'dan çıkan ve modern sanat üzerinde etkili olan (nonobjective) nesnesiz bir sanat akımı olan konstruktivizm, ilk olarak Vladimir Tatlin'in yapıtlarında kübist rölyef konstrüksiyonları olarak ortaya çıkar ve Tatlinizm olarak adlandırılır. 1921'e kadar adı konmayan akımın prensiplerinin de belirlenmesi bu tarihe rastlar. Konstruktivist eserlerde demir, teneke, tahta, cam gibi malzemelerin kullanılması, akımın günlük yaşamla sanat arasındaki köprü oluşturma fikrinden doğmuştur. Amaçlarından biri "artist mühendisler topluluğu, oluşturmak olan bu akımın bir diğer ismi ise Üretim Sanatı (Production Art)'tır. Tatlin sanatın modasının geçtiğine inanmaktadır. Fakat Konstruktivizmi Batı'ya tanıtan Antonie Pevsner ve Naum Gabo sanatın hala toplum için bir yeri olduğuna inanırlar. Böylece iki grup oluşmaktadır. İkinci grubun temsilcileri içim dinamizm/hareket önemlidir ve formların fonksiyonel olması gerekmez. Gabo,

²² Adem Genç: "DADA – Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması", (Yayınlanmış Doktora Tezi), İzmir, 1983.

kinetik maddeler geliştirmeye ve Alexander Rodschenko 1920'de Konstrüktivist hareketli heykeller yapmaya başlar. Tatlin aynı yıl Üçüncü Enternasyonel için anıtını yapar. Lissitzky bir diğeri önemli isim olur. Konstrüktivizm ile Suprematizm birbiriyle çok yakından ilişkilidir. 1917 Devrimi'ni takip eden ilk dört yıl Konstrüktivistler ve diğeri gelişimci (Progressif) ve deneyci (Experimental) sanatçılar Sovyet hükümeti tarafından ülkenin sanat yaşamını yeniden düzenleme konusunda desteklenirler, sanat okulları ve müzeler açmaları için teşvik edilirler. 1922'de ise deneysel ve soyut sanat akımları yasaklandığında bu sanatçıların çoğu ülkelerini terk ettiler ve Fransa ile Almanya'ya giderek bu akımı devam ettirirler.²³

1920'lerden sonra Konstrüktiv sanatın uluslararası bir boyut kazandığını görülür. Almanya ve özellikle Berlin'i bu gelişmelerin merkezi sayılabilir. Almanya'ya konstrüktivizmi getiren Rus sanatçılar daha sonra Weimar'da Bauhaus'un kurulmasında da öncülük ederler. Burada bir çok sanatçı hep birlikte ya da biri diğeri yerine geçerek aktif bir şekilde katkıda bulurlar. Bunlardan bazıları: Poul Klee, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Lszlo Maholy-Nagy ve Josef Albers'tir.

1910'da Marinetti sayesinde Fütürizm ile tanışan Rus sanatçıları bu akımın kübizm ile olan ortak yönlerini keşfederek bunu kübo-fütürizme dönüştürmüşlerdir. Tasarım ve tipografide bu konu ile ilgili yapılan çalışma ve denemeler çeşitli sanat dergilerinde ve Fütürist sanatçıların kitaplarında yer almışlardır. Bu kitaplarda da Çarlık Rusya'nın değerlerine karşı çıkmışlar ve ezilen köylü sınıfının tarafını tutmuşlardır.

Suprematizm'i ise 1913 yılında Kazimir Malevich saf renk ve temel geometrik biçimlerden oluşan bir resim stili geliştirerek ortaya koymuştur. Malevich de önce Fütürist ve Kübist üslupta çalışmalar yapmıştır. Daha sonra temel geometrik biçimlerin soyutlanmasından yola çıkarak bu yeni ve yalın stili yaratmıştır. 1915 yılında Petrograd'da açılan "Son Fütürist Resim 0.10"na bir resimle katılır. "Sıfır Biçim" isimli bu resimde Malevich, beyaz zemin üzerine boyanmış siyah bir kare vardır. Bu adlandırmayla sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp, sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemek istemiştir. Eskiyle uzaklaşmazlık ve gelenekleri yıkma, o yıllarda endüstri çağı bilincinin en karakteristik yanı olmuş ve sanatta bu şekilde belirginleşmiştir. İlk olarak Kübistlerin sanatta ortaya attıkları soyutlama ve eleme gücü, Malevich gibi sanatçılar tarafından yıkma ve yok etme etkinliğine dönüştürülmüştür. Bu da Fütürizmin mantığından kurtulamamış olmalarından olsa gerek. Bu resim herhangi

²³ Ralph Mayer: Art Terms and Techniques, Harper Perennial, New York, 1991, s.97.

bir nesneyi göstermek için yapılmamıştı ve hiçbir şey anlatmamaktadır. Yalnız nesnelerden değil, onların uyandıracığı herhangi bir duygudan, çağrışımlardan ve her türlü ruhsal titreşimlerden arınmıştır. Malevich'in deyiimiyle "susan hiçliğin sembolü" dır.²⁴

Nesneler dünyası Malevich'e göre, insanın kendi çıkarı için tasarlamış olduğu bir dünya dır. Komünist felsefenin de temelinde Maddescliliğe/Materyalizme karşı çıkış yatmaktadır. "Sıfır Biçim" yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluş sembolüdür. İnsanlık tarihinde nesnelerin, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın bencilliğin ötesinde insanlara eşitlik, kardeşlik ve barış getirecek olan bir çağın (Komünizmin) habercisidir. Malevich bu çağa "Suprematizm - Nesnesiz Dünya" çağı demiştir. Suprematizm çağının yaratıcılık çağı olacağına ve süprematist sanatın, insanların yaratma özgürlüğüne kavuşturacak tek yol olduğuna inanmıştır.

Yeni ekonomi politikası ile kültür politikasının yönü değişimce işçi sınıfı ile aydınlar arasında ilk anlaşmazlıkla çıkmış ve yeni kurulan devlette sanatçının konumu yeniden tartışmaya açılmıştır. Sanatçılar arasında zıtlığa varan ideolojik ayrımlara neden olmuştur.

Malevich ve Wasilly Kandinsky gibi bazı sanatçılar "sanat için sanat" fikrini ve sanatın toplumun gereksinmelerinden ayrı tutularak temelde tinsel bir etkinlik olarak kalması gerektiğini savunmuştur. Ülkenin o dönemki durumuna bakılacak olursa bunun ne kadar ütöpic ve gerçeklerden uzak bir düşünce olduğunu daha iyi anlaşılır. Vladimir Tatlin ve Alexander Rodchenko önderliğindeki 25 sanatçıdan oluşan karşıt grup ise bu görüşü reddetmişler ve endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanatlarda ürün vererek, kendilerini yeni komünist toplumun hizmetine adanmışlardır. Lenin'in kendisi de "Belli bir politik düşünceye hizmet etmeyen sanat eseri olamaz" demiştir.²⁵ (Resim: 31, 35)

Konstruktif sanat için kabaca: genellikle soyuttu (abstract), üç boyutludur ve sanatın gerçek dünyayı taklit etmek yerine ona katkıda bulunması prensibine dayanır denilebilir. Sanat toplum içindir' fikrini savunan konstruktivistler, sanatçıyı gereksiz şeylerle uğraşmaktan vazgeçip afiş üretmeye çağırmışlar, komünist toplumun bir bireyi olarak sanatçıyı 'eski süprüntüleri' ortadan kaldırarak, yeni bir yaşam kurmak için çalışmalar yapması gerektiğini savunmuşlardır. Bu amaç yüzünden heykeli bırakan Tatlin, kendini en az yakıtla en fazla ısı veren bir soba yapmaya girişmiştir. Rodçenko

²⁴ Dilek Bektaş: Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, YKY Ltd. Şti., İst., 1992, s.57.

²⁵ Avner Ziss: Gerçekliğin Sanatsal Özümsemenin Bilimi: Estetik, De Yayınevi, 1984.

ise resmi bırakmış ve grafik tasarım ile foto habercilik yapmaya başlamıştır. (Resim: 33, 34)

Konstrüktivizmin bir diğer temsilcisi sanatçı, ressam ve mimar olan El Lissitzky (Lazar Markovich) 'dir. Ona göre Komünizm ve sosyal mühendisliğin kuracağı yeni düzende, teknoloji toplumun isteklerini karşılayacak ve sanatçı/tasarımcı, insanlığa daha verimli bir toplum ve çevre sağlamak için sanatla teknolojiyi birleştirecekti. Bu görüşü daha sonra kurulacak olan Bauhaus'un da ana fikrini oluşturacaktı. Bu idealizmi onun grafik tasarıma olan ilgisinden doğmaktadır.

1920'de resimlediği "İki karenin Öyküsü" adlı kitabın sayfaları arasında yer alan metnin, yerine göre yatay, yükselen veya düşen satırlar şeklinde düzenlenmiş ve çizgilerle desteklenmiştir. Böylece suprematist etkiler görülmektedir. "Beyazları kırmızı kamayla vurun" adlı politik afişinde ise suprematist tasarım elemanları politik sembollere dönüşmüşlerdir. Kırmızı Bolşevikleri, Beyaz Karenski'nin karşı devrim güçleri sembolize edilmiştir. Kırmızı üçgen ve çizgiler, resmin sağında duran ve geri çekilmekte olan izlenimini uyandıran negatif alandaki büyük beyaz daireye doğru, saldırgan bir şekilde ve çeşitli yönlerden gelmektedirler. (Resim: 39)

1925'te El Lessitzky, Gutenberg'in matbaa sisteminin artık eskidiğini yerini foto-mekanik yöntemle bırakacağını müjdesini vermiş ve fotomontajı kendi tasarımlarında da kullanmıştır. (Resim: 36)

1923'te tasarladığı Mayakovsky'nin* "For the voice"(ses için), "yüksek sesle okumak üzere" adlı şiir kitabında, sadece tipografik elemanlarla bir düzenleme yapmıştır. Bu yapıtta önemli olan, elemanların görsel ilişkileri ve aralarındaki zıtlıklar, biçimlerin sayfanın negatif alanıyla olan ilişkileri ve baskı olanakları düşünülerek kullanılmış olmasıdır. Burada kullanılan imajların iki anlamı vardır: soyut görsel kompozisyon oluştururlarken iletişimsel işleve de cevap vermektedirler. Batılı tasarımcılar ise bir kelimesini bile anlamadıkları bu düzenlemelere ustaca hazırlanmış soyut kompozisyonlar olarak algılamışlardır. ²⁶ (Resim: 40)

El Lissitzky, kullandığı karmaşık iletişim mesajları için montaj ve fotomontaj tekniklerini kullanmış, afişlerinde, sayfa ve kitap kapağı tasarımlarında baskı kompozisyonları ve foto-grafik görüntülerinden, kurgu malzemesi olarak yararlanmıştır.

El Lissitzky'nin Dadaist Hans Arp'la birlikte hazırladıkları "Kunstismus 1914-1924"(1914-24 arası sanatlardaki 'izm'ler adlı kitap 1920'lerde en önemli grafik tasarımlarından biri olmuştur. Bu kitap için kareye yakın özel bir format düşünülmüş, böylece enformasyonun organizasyonu hedeflenmiştir. El Lissitzky bu tasarımda

²⁶ M. Ankins: *Soviet Commercial Design of Twenties*, Abheville Press Pub., New York, 1987.

yüzyılın başındaki ortamdan soyutlamak gerekir. 1900'ların başlarında, özellikle uygulamalı sanatlar alanında üst üste etkili olan üç anlayış göze çarpar: Ulusal Romantizm, Modern Style ve Neo Klasizm. Bu yenilikçi akımlar daha çok, Fütürizmin ve Konstrüktivizmin 1917 Devrimi ile iyice ağırlıklarını koymalarına kadarki zaman diliminde etkili olmuşlardır.

Bauhaus

Birinci Dünya Savaşıyla birlikte ekonomisi zayıflayan Almanya, sahip olduğu işlememiş kaynaklarının üzerinde çalışacak yetenekli elemanlara ve ihraç için mallar hazırlayacak endüstriye gereksinim duymuştur. Dolayısıyla bu ihtiyaçları karşılayacak yeni sanatsal eğitimi sağlamak için 1919'da Bauhaus okulu kurulur ve endüstri ile sanat eğitiminde önemli bir yer edinir. Burada marangozluk, dokumacılık, cam ve metal işleri, baskı ile tipografi atölye sisteminde öğretilirler.

Bauhaus iki farklı dönemde gelişme gösterir. Birincisi olan Weimar Bauhaus'unda, tipografi ve grafik tasarımda adına 1920'lerde önemli gelişmeler kaydedilir. Burada dışavurumculuğun etkisi görmek mümkündür. Atölyelerden birinin başına getirilen Lyonel Feininger, 1921'de kişisel tipografik üslubunu geliştirir ve "Yeni Avrupa Grafikleri" adlı portfolyo çalışmasının kapak tasarımında tahta baskı şeklinde uygular. Bu çalışma aynı zamanda Bauhaus'un erken döneminde görülen dışavurumcu tavrın bir göstergesi olmuştur.

Johannes Itten'in geliştirdiği, tipografik ve kaligrafik formların, dışavurumcu ve beklenmedik şekillerle birleşmesi mantığını güden tasarım anlayışı sonucunda, Fried Dicker ve Peter Rohl gibi öğrencilerinin yetişmesine neden olur. 1923'te Maholy-Nagy de Bauhaus'a katılır. Baskı atölyesinin başına getirilerek, Herbert Bayer, Josef Albert ve Joost Schmidt gibi daha sonra eğitimci olacak öğrenciler yetiştirir. (Resim: 41)

Maholy-Nagy, Bauhaus'ta iletişim ve teknolojiye gerekli önemin verilmesini sağlar. Tipografinin iletişim için bir araç olarak görür ve her formunun tasarımında bunun amaç edinilmesi gerektiğini söyler. Açık ve okunaklılık estetik uğruna feda edilmemelidir. Harflerin belli bir şeklin içine sokularak zorlanmasına da karşı çıkan Maholy-Nagy, bu sözleriyle De Stijl estetiğini hedef alır. Ona göre tipografi, esneklik, değişkenlik ve yenilik içermeli, aynı zamanda dışavurumcu ve optik etkilere sahip özgün bir ifade dili olmalıdır.

Bauhaus'ta Gropius, Sanat ve El Sanatlarının Birliği yerine, Sanat ve Teknoloji, Yeni Bir Birlik sloganını getirir. Maholy-Nagy ile birlikte "Staadliches Bauhaus in Weimar 1919-23" adlı sergi katalogunu hazırlarlar. Herbert Bayer uygulamasını yapar. (Resim: 44)

1925'te Dessau'ya taşınan Bauhaus, bu kez De Stijl ve Konstruktivizmi izinden giden yolu seçer ve onların fikir ve prensiplerinden yararlanmaya çalışır. Dessau'da layout, tipografik ve reklam arasındaki ilişki ortaya çıkar. 1926'da yayınlanmaya başlayan Bauhaus dergisinin 1928 tarihli kapağını Herbert Bayer tasarlar. Artık çizim tahtasından değil kameranın önündedir. (Resim: 42)

1929'da Maholy-Nagy Dust Jacket adlı çalışmasını oluşturur. Modern mimarinin malzemelerini anlatmak için, görünüşünün gölge tonunu camın üzerine basılan tipografisini fotoğrafa dönüştürmüştür. Bauhaus okulu Gotik yazı karakterlerini, Roman karakterlerine tercih etmiştir. Ayrıca sans serif fontları grafik tasarımına uygun bulduğu için tercih etmiştir. Herbert Bayer yeni bir tipografi yaratmaya çalışır. (Resim: 46) 1925'te tasarladığı yazı evrensel niteliktedir. Basit, açıktır ve herkesin anlayacağı biçimde, geometrik şekiller üzerine oturtulmuştur. Aynı zamanda büyük ve küçük harf ikilemini ortadan kaldırmak yönünde ilk adım sayılabilir. Bu fikri Maholy-Nagy, "Bauhaus ve Tipografi" adlı makalesinde ilk ortaya atan olmuştur. Daha sonra Herbert Bayer "Tipografi" adlı makalesinde bunu desteklemiştir. Hatta ona göre, bu şekilde daktilo gibi gereçler de daha hızlı ve ucuz olacaktır. 1925'te Bayer, büyük harfleri kullanmamaya başlar. (Resim: 43, 45) Josef Alberts, şablon yazısını tasarlamak için temel geometrik şekillerden yararlanmıştır. Bu yazıda harfleri oluşturan şekiller, bağlantı olmaksızın bir araya getirilmişlerdir. Herbert Bayer ise tipo-foto olarak adlandırılan, tipografik ve fotografik görüntülerin birlikte kullanılmasında doğan tekniğin yaratıcısı olur. Bunu tasarlama amacı ise tipografik ve fotografik öğeleriyle birlikte, yazıların ve metinlerin bütünleşmesi ve bir bütün oluşturmalarıdır. Bayer'in 1926'da Kandinsky'nin 60. Doğum günü sergisi için tasarladığı afişte, harfler ve şekiller ölçülerine ve önemlerine göre düzenlenilir. (Resim: 47)

Bauhaus okulunun ömrü dört yıl sürmüştür. Ancak onun prensipleri ve eğitim tarzı 20. yüzyılın tasarım hayatında önemli etkileri olmuştur. Amaçlarından en önemlisi ise sanat ve endüstriyi bir araya getirme çabası olarak belirtilebilir.²⁹

Yeni Tipografi

Grafik tasarımı alanında yüzyılın başında gerçekleştirilen yaratıcı yenilikler modern sanatın ve Bauhaus'un eserleri olarak bilinmiş ve çok dar bir kitle tarafından anlaşılmıştır. Bu yeni tasarım yaklaşımlarını günlük problemler de uygulayan, onları başkıcılar, dizgiciler ve tasarımcılardan oluşan geniş kitlelere tanıtan tasarımcı olan Jan Tschichold'tur. Leipzig'li bir tasarımcının oğludur. Küçüklüğünden beri kaligrafiye ilgi duyar. Leipzig Akademisi'ni bitirir ve Insel Verlag'ın tasarım grubuna dahil olur. Ağustos

²⁹ H.Yakup Öztuna: "Bauhaus'ta Tipografi", *Arredamento Mimarlık dergisi*-2000/02, s.98-103.

1923'te Jan Tschichold yirmi bir yaşındayken Bauhaus'un Weimar'daki sergisini ziyaret eder. Bu sergi onu çok etkiler. Bauhaus'un ve Rus Konstruktivistlerin tasarım konseptlerini kavramakta zorlanır. Bundan sonra da yeni bir tipografinin uygulayıcısı olur. 1925 yılında "Typographische Mitteilungen" için 24 sayfalık bir ek hazırlar. Bu kitapçıkta asimetrik tipografi örneklerini gösterir ve açıklar. Bu avant-garde çalışma, kırmızı ve siyah renklerde basılmıştır.

1928 yılında bastığı "Der Neue Typographie" kitabında yeni fikirleri savunur. Günün ruhunu, hayat tarzını ve görsel duyarlılığını yansıtacak olan asimetrik tipografiyi bulmaya çalışır. Onun konusu fonksiyonel tasarım olmuştur. Jan Tschichold'a göre her tipografik çalışmanın en kısa ve en etkili yolda verilmelidir. (Resim: 48)

Jan Tschichold'un bir kitap için yaptığı broşürü yeni, radikal bir tipografi ile birlikte illüstrasyonu yapılmıştır. Bu broşürde tasarımcı süslemeyi reddeder.

Ancak fonksiyonalizm ile tipografi aynı anlama gelmez. Jan Tschichold'un gözlemlediği gibi yalın fonksiyonalizm ile modern tasarım arasında birçok benzerlik vardır. Her tasarımında dinamizmin gücü hissedilir. Tasarım durağan değil hareketli olmalıdır. Simetrik düzen doğal değildir ve form süslerin form sözlerin anlamlarından önce gelir. Çizgilerin akıcı olmayanları, düzenli olmayanları tercih edilmez. (Resim: 51)

Hareketli, asimetrik tasarımın kontrast elemanları makine çağının özelliklerini yansıtır. Harf karakterleri sade ve süssüz olmalıdır. Sans Serif yazı karakteri olduğu gibi: ince, orta, geniş, çok geniş ve italik olabilirler. Siyah-beyaz değerler kullanılarak daha etkileyici tasarımlar elde edilir. Bu yazı karakteri alfabeyi en basit, en sade, en yalın hale getirmiştir. Tasarımlar dikey ve yataylar üzerine kuruludur.

Fotografyi, kesinliği ve objektifliğinden dolayı illüstrasyon için kullanır. Jan Tschichold'a göre modernist sanat akımı tipografiyi geleneksel görüşün ve modern deneylerin bir sentezi olarak görmelidir. (Resim: 50)

Nazilerden kaçarak İsviçre'ye göç eden Tschichold, burada kitap tasarımcısı olarak çalışmaya başlar. Roman, Script, Mısır karakterlerini tasarımlarında kullanır.

1946 yılında yazdığı kitapta grafik tasarımcılarının insancılığa, geleneklere bağlı kalarak çalışmalarını gerektiğini savunur. Geçmişten ders alınmalıdır. Yeni tipografi endüstri ürünleri, endüstri ve mimarlık alanları için de uygundur, ona göre. Fakat aynı zamanda böyle bir yazı karakterinin barok veya klasik bir esere için hiç de uygun olmayacağını düşünür.

1940'lı yılları boyunca Penguin Books'ta çalışır. Geleneksel tipografiyi yeniden canlandıran sanatçıların önderliğini yapmıştır. Kitaplarında eski yazı tiplerini de

kullandır. Düşünsel ve artistik ifadenin özgürlüğünü savunur. Ornamentli tipografinin kullanımına karşı değildir ve canlandırıcı bir etkiye sahip olduğuna inanır. (Resim: 49)

1974 yılına, yani ölümüne kadara İsviçre’de yaşamaya, yazmaya ve çalışmaya devam eder. Tipografiyi, düşüncelerin en yalın, en sade ifadesi olarak görmüştür. Klasik tarzları yeniden gözden geçirerek kullanması kitap tasarımında insancıl yaklaşımın canlanması anlamına gelmiştir.

1920’lerde birçok yeni yazı tipi kullanılmaya başlandı. Johnson’s Railway Type kaligrafi ustası ve tasarımcı Edward Johnston tarafından London Underground’ta kullanılmak üzere geliştirilir. Şekli Antikitenin klasik formlarına dayalıdır. Bu yazı tipi halen kullanılmaktadır. Daha sonra bu yazı tipinden ilham alınarak Gill Sans yazı tipi geliştirilir. Bu yazı tipinin yaratıcısı Eric Gill’dir. Mekanik bir görüşe sahiptir ve Roman geleneğine dayanır. (Resim: 59)

Eric Gill çok yönlü ve renkli kişiliği olan biridir. Grafik tasarımı tarih içerisinde sınıflandırmayı savunmuştur. Heykel ahşap oymacılığı, harf karakteri tasarımı, grafik tasarım ve güzel yazma ilgi alanlarıdır. Tasarımcının ürününün manevi değeri olduğunu bilir. Sanatçı ve sanatkarlar insan ihtiyacı ve güzellik adına yaratıkları gibi. (Resim: 52)

Gill’in ilk yazı tipi Perpetua’dır. Antik Roman tarzında ve Troyan sütunundan ilham alınarak yapılmıştır. Gill’in tarihi çok iyi bilmesi ona orijinal görüş ve fikirler vermiştir. Tarihin etkisi onun bütün çalışmalarında hissedilir. The Four Gospels için yaptığı çalışmada yeninin ve eskinin sentezini yapmıştır. Aynı şekilde, yeniden basılan bir eski roman için Golden Cocker Type’ı yaratır.

Ağaç baskı illüstrasyonları ise Arkaik karaktere sahiptir. Fakat onun illüstrasyonları, başlıkları ve baş harfleri dinamik bir bütün haline getirilişi tam anlamıyla modernidir.

“Essay on Typography” isimli kitabında eşit olmayan satır aralıklarının düzen içinde kullanımını önerir. 1928 yılına kadar Hague and Gill’de çalışır. Ömrünün sonuna kadar el presi, el yapımı kağıt kullanır. Gill’in söylediğine göre: “Baskı yapanlar seçerek basar, basın ise halkın istediğini basar.”

Bayer’in Evrensel alfabesinden ilham alınarak 1920’ler boyunca birçok geometrik sans serif yazı karakteri geliştirilir. Futura serisi 15 yazı şeklinden oluşur. (Resim: 58) Dördü italik, ikisi ise alışılmadık şekillerdir. Poul Renner tarafından tasarlanmıştır. Öğretmen ve sanatçıdır ve ona göre sanatçı sadece öğrendiklerini uygulayıp gelecek nesillere aktarmamalıdır, aynı zamanda kendinden bir şeyler katmalıdır. Her nesil kendi zamanında meydana gelen problemleri çözen biçimler üretmelidir.

Rudolf Koch ise Kabel denilen çok popüler yazı tipini geliştirir. Cambridge University Press'in danışmanı olan Stanley Morisson ise Times New Roman yazı tipini geliştirir. (Resim: 54) 3 Ekim 1932 yılında London'da bir gazetede ilk defa basılır. Dünyanın önde gelen gazetelerinden birinin tipografisi bir gecede değişir. Gazetenin en muhafazakar okurları bile bu yazı tarzının niteliğini ve okunulabilirliğini alkışlarlar. Times New Roman en çok kullanılan yazı tipleri arasına girmek üzeredir. Bu kadar popüler olmasının sebebi kolay okunulabilirliği, görsel kalitesi ve ekonomik olmasıdır.³⁰

1920 yıllarında başka bir akım "kelimesiz dünya dili" başlar. 1940'lara kadar devam eder. Isotype – bilgi veren, enformasyon içeren küçük piktograflardan oluşur. Bu akımın öncüsü Otto Meurath'dır. Çocukken fikir ve olayları anlatacak görsel yollar bulur. Vienna Müzesi'ndeki Mısır fresklerini, resimlerini görmüştür. Babasının kitaplarındaki resimler ise hayal gücünü ateşler. Savaş sonrası ekonomik değişimlerin hızlı iletişim gerektireceğini hisseder. Çok basit resimlerle daha çok istatistik bilgiler içeren çalışmalardır. Bu tür çalışmalara "Vienna Metodu" denir. Isotype'ın anlamı ise International Sistem of Typographic Picture Education" dir. Daha fazla resme ihtiyaç vardı bir düşünceyi ifade etmek için – esas sorun da bundan kaynaklanır. Piktografaların tamamı kağıda çizilip – kesilir. Daha sonra baskı ile çoğaltma yöntemiyle yapılmaya başlanır. Çoğunlukla yarım santimetre ölçüsündedir. Bu figürler bir eylemi anlatıyorlardı: sarhoş adam, işsiz adam, göç etmiş adam. Arntz, piktografaları linolium baskı tekniği ile yapmıştır. Daha sonraki yıllarda ise daha gelişmiş baskı makineleri ile basımına başlanır. (Resim: 61, 62, 63)

Görsel dil yaratma amacıyla çabalar II. Dünya Savaşı'ndan sonra daha da hızlanır. Resim hızlı enformasyon aktarma aracı olarak kullanılmaya başlanır. (Resim: 64)

Yeni formlardan oluşan dil Rusya ve Hollanda'da da başlar ve Bauhaus'ta olgunlaşır. Jan Tschichold adında da sözcü bulur kendine. Yirminci yüzyılın rasyonel ve bilimsel karakteri grafiksel bir kimlik kazanır. Yeni tipografi tasarımcılara fonksiyonel ve yansıtıcı görsel iletişimi yaratmalarına izin verir. Yeni tipografinin etkisi yirminci yüzyılın sonlarına kadar devam eder.³¹

³⁰ Richard Hollis: *Graphic Design – A Consise History*, Thames and Hudson Inc., London, 1994, s.90.

³¹ Philip B.Maggs: *A History Of Graphic Design*, Third Edition, Van Nostrand, Rainhold, 1998.

1.3 DÜNYADA 1950 SONRASI GELİŞEN TİPOGRAFİK TARZLARA GENEL BİR BAKIŞ

20. yüzyılın ikinci yarısında insanoğlu sanatsal ve toplumsal alanlarda daha hızlı adımlar atmaya başlamıştır.

1950'lerde Amerika'da ilk renkli televizyon üretilmiş ve yayına geçilmiştir. Bu görsel medya ve TV reklamcılığının önemli bir aşaması sayılmıştır. Aynı zamanda, ABD ve Avrupa sinemaskop tekniğini geliştirilmiştir. Bununla birlikte günümüz iletişiminde önemli bir yeri olan bilgisayarın ilk seri imalatı IBM computer 701 ile başlamıştır.

1952'de bundan sonraki 40 yılı etkileyecek ve sonunda kökten değişimlere neden olacak Berlin kentinin ikiye bölünmesi gerçekleşir. Aynı yıl, insan vücudunu oluşturan en ufak parça olan DNA'nın yapısı çözülür. 1955'te Almanya'da ilk "documenta" sergisi düzenlenir. Elvis'in "kral" mertebesine ulaşması da bu dönemde denk gelir. 1958 yılında Fransız Claude Chabrol'un yönettiği "Düş Kırıklığı" filmi Fransız "Yeni Dalga" akımının başlatır. 50'lerin sonunda ise Alen Kaprow "Happening"i başlatan adam olur. Ünlü çizgi roman kahramanı Asterix'in doğuşu yine bu tarihtedir.

1960'larla birlikte yeni bir sanat akımı olan Pop Art ve kuşkusuz Andy Warhol ile karşılaşılır. Feminizmin gündeme gelmesi ile ilk doğum kontrol hapının üretimi de başlamıştır. Daha sonra 1961'de dünya ile yetinmeyen insanoğlu uzaya açılır. Sovyet kozmonot Gagarin bunu ilk gerçekleştiren adam olur. Uzayda bunlar olurken yeryüzünde "The Beatles" fırtınası ve 1962'de ilk 45'likleri çıkmıştır.

60'larda ilk video-sanatı daha değil ama ilk video üretilir, ABD'de. 1964'te ise Roland Barthes "Göstergebilimin İlkeleri" kitabını yazar. Aynı yıl IBM şirketi ilk bilgisayar yazısını üretir.

Op Art'ın doğuşu ile Robert Dolunay ve eşinin çalışmaları gündeme gelir. Bütün bu kültürel gelişmelerden Uzak Doğu da nasibini alır ve komünist Çin'de kültür devrimi gerçekleşir. Hindistan'da İndira Gandhi başbakan olurken, dünyanın bir başka yerinde Che Guevara Bolivya'lı askerler tarafından öldürülür. 1969'da ise insan aya ayak basar.

Belki de bütün bu çelişkiler insanı kaosa sürükler. Bunun sonucunda geçmiş ve gelecek arasındaki sınır çizgi kalkmaya her şey şimdiki zaman olmaya başlar. İşte bu dönemde yani 1970'başımda mimarlık post-modernizm'i başlatır.

Uzaya açılan insanoğlu dünyada hala "ilkel bir şekilde" yaşamaya devam eder. 1972'de Filipinler'de taş devrinde yaşayan bir insan topluluğu bulunur. Fakat bütün

bunlardan sonra krizler ve skandallar ardı ardına patlamaya başlar. İlk olarak dünya petrol krizi ile karşılaşır, daha sonra Amerika Wotergate skandalı ortaya çıkar.

1974'te resimde Hiperrealizm akımı doğar ve tabi ki hiperlerin ülkesi Amerika'da en başarılı örneklerini verilir.

Sanatta bu gelişim ve değişimler devam derken teknolojik alanda da ilerlemeler kaydedilir. Queen topluluğu ilk video-klibi çeker. Sony şirketi ilk video-teyp sistemi olan Betamax'ı , Altair ilk ev tipi bilgisayarı üretir.

Vietnam savaşı sona erer ama savaş fikri insanların beyinlerinden bir türlü silinmez. 90'larda Körfez savaşı ile birlikte bu korkunç olay, teknoloji yarışı olarak tekrar yaşanacaktır. Bu konuda kendini sürekli geliştiren Amerika 1977'de binalara değil ama canlılara zarar veren Nötron bombasını geliştirir.

Post-modernist sanatçı Christo "The Running Fence" yapıtıyla bir land-art örneği gerçekleştirir, 80'lerde de Point-Neuf Köprüsünü kumaşla kaplar.

1978-79 yıllarında İngiltere'de ilk tüp bebek doğar, Pink Floyd "The Wall" albümünü çıkarır ve ilk Compact-Disc üretilir, ama bu daha bir başlangıçtı, çünkü günümüzde CD'nin yerini DVD ve VCD alacaktır. 1982'de CD'lerin seri üretimine geçilir, Sony ve Philips tarafından.

80'lerin başlarında politik olarak da ilginç olaylar gerçekleşir. Bir sinema sanatçısı olan Reagan ABD başkanı seçilir. Orta Doğu ve dolayısıyla tüm dünyayı etkileyecek olan ve 8 yıl süren İran-İrak savaşı da bu döneme denk gelir. Aynı zamanda çağın vebası sayılan AIDS New York'ta görülmeye başlar. Bu durum hızla tüm dünyaya yayılmaya devam eder.

Fakat 1985'in en önemli olayı Gorbaçov'un SSCB'nin başkanı seçilmesidir. Çünkü daha sonra 1990 'da "Glastnost" ve "Prestroika" politikasıyla başlatacak olan köklü değişimin ilki, uygulanmakta olan komünist rejimin son adımı olacaktır. SSCB'de gerçekleşen bir başka patlama Çernobil Nükleer santralinde olur ve bunun çok sayıda insan öldür veya pek çoğu hala etkisi ile birlikte yaşamaya devam etmektedir.

1989'da Berlin Duvarı yıkılır, Batıya geçme yasağı kaldırılır ve insanlar kitleler halinde Doğudan Batıya geçmeye başlar. Birkaç yıl süren bu dönemde Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya göç gerçekleştiği gibi, soykırımdan kaçan 300 bine yakın insan da Bulgaristan'dan Türkiye'ye sığınmak amacıyla göç eder.

Doksanların başında yine Orta Doğu kaynamaya başlar. Önce Irak Kuveyt'e girer, daha sonra Amerika ile Irak arasında çokuluslu kuvvetlerin katılmasıyla "Körfez Savaşı" başlar. Bu aslında bir ileri teknoloji savaşıdır.

Balkanlarda da bu sıcak gelişmeler devam eder. 1992'de Sırbistan Bosna-Hersek'te soykırım başlatır. Bunun sonucunda Yugoslavya Birleşmiş Milletlerden atılan ilk devlet olur.

Bu etnik çatışmalardan sonra dünya globalleşmeye yönelir. Fakat bu da uzun sürmez. Günümüzde artık globalleşme karşıtı gösterileri her TV açışımızda görmek mümkün. Bu ise her zaman olduğu gibi fikirlerin uygulamada karşılaştıkları güçlüklerden ve/veya çelişkilerden kaynaklanmaktadır.

1.3.1 İsviçre Tarzı Sonucunda Gelişen Tasarım Anlayışları Ve Tipografi (1945-60)

Kırkların sonlarında iletişim ve reklamcılığa yenilik getirecek ve daha farklı anlatım tarzına yönelik beklentileri karşılayacak yeni bir tür tipografi gelişir. Bu yeni stil iki ayrı ve birbirinden uzak merkeze sahiptir: ABD ve İsviçre. Uluslar arası Tipografik Stil sahip olduğu biçimsel özelliklerini Konstruktivizm ve Yeni Tipografi'den alır ve özellikle Yeni Tipografinin daha önce başlattığı yeniliklerin devamı gibidir. Fakat aynı zamanda getirdiği yeni düzenle fotoğrafçılık ve iletişim tasarımına rakip olur.

Tarzın doğduğu ve adını aldığı ülke olan İsviçre, politik, ekonomik ve sosyal bakımdan tarafsızlığını sürdürür. Bununla birlikte buradaki tipografiye zanaat olarak bakılıp deneysel yaklaşımıdır. Yerel ve ulusal özellikler reddedilirken, grafik tasarımın uygulama alanı bulunduğu ilan, broşür, afiş gibi tanıtım malzemelerinde ise artistik imajlardan yararlanılmıştır.

İsviçre'de tipografiye dair çalışmalar 1929'dan sonra ortaya çıkmaya başlamıştır. Buradaki tipografinin özellikleri Bauhaus ve De Stijl'i yansıtırken, aynı zamanda işlevselciliğe de yer verirken öneminin artmasına neden olmuştur.

İsviçre tarzı olarak da bilinen uluslar arası tipografik stil, konstruktif özelliğe sahip şekilleri görsel iletişimin genel kurallarına uygun olmadıkları için reddetmiştir. Büyük harflerin yığın olarak kullanıldığı, sağ ve sola bloklamaların sıkça gözlemlendiği, her türlü ekspresif fonta yer verildiği ve metnin imaja uygun olarak düzenlendiği bir tipografi tarzıdır bu. İçerik yazının tasarımını ve boyutunu belirlemiştir. Fakat asıl hedef doğru ve dürüst bir bilgilendirmedir. Sayfalar ise anlık tasarlanmaktadır.

İlk merkezler olan Zürih ve Basel'deki tasarımcılar ve işverenleri kitleleri bu yeni tarzla buluşmalarına heveslendirmek için çaba harcarken bu konuda kendilerine taraftar da toplamışlardır.

İşte bu yeni fikir ve oluşumlar ile İsviçre'deki bu yeni yaşam tarzı savaş sonrası göçe yönelen kitleler ve bunu politik ideoloji yapan belli başlı Avrupa ülkeleri tarafından Amerika'ya sızmışlardır. Oysa burada zaten uzun süredir gelişmekte ve bu basın ile reklamcılık sektörü söz konusudur. Fakat çok daha geleneksel motif ve ulusal karakter taşımaktadırlar.

Bölgesel olmayan uluslar arası tipografik stil ise gücünü, uluslar arası kaliteden, yeni tipografiden, soyut tasarımdan, fotoğrafçılıktan ve kavramsal düşünceden almıştır ve savaş sonrası yıllarda yaygın halini alır.

İsviçre'de yeni stille birlikte başlangıçta sadece sans serif karakterler kullanılmıştır. Daha sonraları Klasik Roman karakterler yavaş yavaş eklendi, ilk başta Garamond olmak üzere. Amerika'da ise bu tür kısıtlamalardan veya tercihlerden uzak, her iki türün özelliklerinden de yararlanılmıştır.²³

Bu dönemde ünlü tasarımcılar ünlerini geçecek fontlar yarattılar. İsviçreli tasarımcı Frutiger, Univers yazı karakterini tasarlayarak harf yüksekliği aynı olan 21 varyasyona ulaşmıştır. En çok kullanılan karakter özelliğine sahip Helvetica da bu dönemin ürünüdür. Basel uygulamalı sanat okulunda öğretmen olan Emil Ruder'in tipografi mantığı açıklık ve okunaklılık üzerinedir. Ona göre biçim ve işlev doğru orantılı ve yazının amacı işlevsel anlatım olmalıdır. (Resim: 65)

1960'lardan sonra dünya küçülmüştür çünkü artık uluslar arası ilişkiler artmış, iletişim imkanları çoğalmış, ticaretteki hareketlilik kapasiteleri zorlamış ve çok uluslu şirketler kurulmaya başlamıştır. Bununla birlikte dünyada konuşulan dilleri ortak bir iletişim sisteminde birleştirme ihtiyacı doğurmuştur. Bu işaret dilinin yerine geçen "piktogramlar" olmuş ve zorunlu hale getirilerek dünyaca tanınan temel kavramların karşılığı olan işaretler olarak kabul edilmişlerdir.

İkinci Dünya savaşından sonra Batılı sanayileşmiş ülkelerinde tanıtım grafiğindeki artan talep sonucunda şirketler kurumsal kimlik olarak kendilerini rakiplerinden farklılaştırmak zorunda hissettirir. Bunun sonucunda tasarımcılara sadece tasarım için değil, aynı zamanda uygulama ve ödüllendirme için de fırsat doğmuştur. Tipografinin ulaştığı yeni ifade şekillerine yardımcı olarak teknolojide de gelişmeler ve değişimler söz konusudur. Başta ABD olmak üzere yeni bir iletişim aracı olarak televizyon geliştirildi. Aynı zamanda 1950'lerde film stüdyolarında kopyalama yöntemleri ve aktarma teknikleri gelişir. Avant-garde olma ve gelişmeye yönelik tüm hedefler yayınlar tarafından teşvik edilmektedir. Reklam ajanslarının ve tasarım stüdyolarının deneyimleri ile birlikte tasarımda kullanılan elemanların sayısı da

²³ Frederic Friedl, Nicollas OTT & Bernard STALN: *TYPO, When, Who, How*, Könemann, Köln, 1998, s.36.

artmıştır. Yazı resmin birleşmesi başlangıçta kişisel gayretlerle gelişirken daha sonra genel bir hal alır. Artık bütün tasarım elemanlarının önemi eşitlenir ve bütün haline gelirler. Fazladan bir öge ise ancak diğerleri arasında bağ olacak şekilde kullanılır. Harfler teknik ve ya grafiksel şekilde üç yönde de değişebilmiştir. Hatta, katkısı olacağına inanılırsa her türlü kural hiçe sayılabilmektedir. Layout'ların önemi bilinmektedir, ama artık keşfedilmiştir ve her türlü harf şeklinden yararlanılmaya çalışılmıştır. Eski çalışmalar biçimsel kich olmaya devam ederken, buna karşılık yeni tarz metin ve düşünceyi görünür yapmıştır.²⁴

Anlatımcı ve resimsel tipografi ilk başta Amerika'da kullanılmış ve New York'taki yazı yöneticileri kulübü tarafından desteklenerek düzenlenen yarışmalarda teşvik edilmiştir. Böylece resimsel tipografi diğer ülkelerde bilinir ve başarıyla uygulanır hale gelmiştir.²⁵

1950-60 yılları arasındaki dönemde Amerika'da fotomontaj tekniği ile yapılan figüratif tipografi, zaman zaman şaşırtan, bazen alay eden, hatta şok etkisi yaratan tasarımlarıyla tipografiye yeni kavramlar kazandırmıştır. Oluşturulan görsel düzenlemelerde ise görsel oyunlara yer verilmiştir. Ancak daha önce Avrupa'da da bu tür çalışmalar veya düzenlemeler görmek mümkündür. Örnek olarak Fütürist tasarımcılar anımsanabilir.

Bu tarzda harfler ile resimler arasındaki ilişki birçok değişik şekilde ortaya çıkar: harflerin nesneler veya görsel şekillere dönüşmesi, nesnelerin harflere dönüşmesi, harflere işitsel, hacimsel anlamlar kazandırmak, sözcük ve harflere hacimsel-mimari etki kazandırmak, kelimenin anlamı görsel katkılar sayesinde doğrudan üzerinde anlatılması, mesajı oluşturan kelimenin görsel yapısı kavramı verecek ve ona güç kazandıracak şekilde oluşturmak, kelimeleri anlamlarına uygun renkler ve anlatımlarını güçlendirecek harf karakterleriyle yazarak görselliklerini arttırmak, metni görsel biçime dönüştürmek, seçilen tipografik karakter verilecek mesaja uygun yapıda olmasını sağlamak, seçilen kelimenin içinde veya dışında kelimenin anlamını oluşturacak biçimi vermek gibi. Ayrıca grafik tasarımın içinde alışılmış düzenlemelerin dışına çıkarak şok etkisi yaratan değişik yazı düzenlemelerine gidilmiştir.

New York Okulu

Avrupa'da oluşan negatif politik ortam nedeniyle buradaki sanatçı ve tasarımcılar göç etmeyi tercih etmişlerdir. Modern sanatı ve Avrupa avant-garde'ını Amerika'yla tanıştırmışlardır. Kendilerine en uygun olarak düşündükleri kent, New York

²⁴ Frederic Friedl, Nicollas OTT& Bernard STAİN: TYPO, When, Who, How, Könnemann, Köln, 1998, s.37.

²⁵ Frederic Friedl, Nicollas OTT& Bernard STAİN: a.g.k., s.35

olmuş, bu şehir 50'lerden başlamak üzere dünyanın sanat ve kültür merkezi haline gelecektir.

Amerika'ya, Avrupalı tasarımcılar tarafından hazır olarak getirilen yeni anlatım dili, daha sonraları geliştirilmiştir. Avrupa'nın genel tasarım anlayışı teorilere ve yapısalcılığa dayandırılmıştır. Oysa Amerika tasarıma daha sezgisel yaklaşırken, yeni oluşumlarını, ön yargısız ve değişikliklere açık olarak takip ederek geliştirmiştir. Bu gerçek 1950'den sonra özgün bir hal alan ve "Amerikan Grafik Ekspresyonizm Ekolü" denilen yeni bir tarzın oluşmasıyla sürer. Bu akımın başlıca ve tek denilebilecek ismi ise Hurb Lubalin olur.

Söz konusu serüvenin başına dönecek olursak, Amerikan Modernizmi'nin başlangıcı Paul Rand'ın yaptığını görürüz. Amerikanın tasarım geleneklerini alt üst eden bu isim, Esquier, Ken ve Cottonet gibi dergilerin tasarımlarına imzasını atmıştır.

Grafik tasarımının ilkelerini oluştururken Klee, Kandinsky ve kübistlerden esinlenen tasarımcı, bunların etkileriyle oluşacak olan yeni sembolik anlatımının, ifade olarak görsel biçime katkıda bulunacağını fark etmiştir. Çalışmalarında kolajlara ve foto-montajlara sık sık yer veren Paul Rand, kavram, görüntü, doku ve objeleri bu tekniklerle kaynaştırmıştır. Bu konudaki en ilginç uygulaması "Thoughts on Design" adlı kitabın kapağı sayılabilir. (Resim: 77)

Paul Rand, grafik tasarımdaki espri unsuru hakkında düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

"Görsel anlatıma espri katmak beyinden çok yürekten gelen bir davranıştır; doğru bir espri kahkahaya boğmak yerine eşsiz bir gülümseme yaratır ki bu çok daha derindedir ve iz bırakır. Gerçek bir mizah anlayışı, sorunu çok daha ciddiye almak demektir. Tasarımda yer alan bir espri unsuru aynı zamanda bir güven, iyi niyet ve dostluk atmosferi yaratır." (Bektaş, 1992, s.140-1)

"Weintraub" adlı reklam ajansında on yılı aşkın bir süre çalıştıktan sonra, serbest çalışmaya başlayan Rand, amblem ve kurumsal tasarım ağırlıklı çalışmalarında hızla yol almaya başlamıştır.

Çalışmalarının en dikkat çekici yönü, kontrastlıklar üzerine kurulmuş olmalarıdır. Renk kontrastlıkları yanı sıra, geometrik-organik gibi biçim kontrastları ve yırtılmış kenarlara karşılık keskin olanları kullanmıştır. Bunun yanı sıra Rand, tasarımlarında biçimin yanı sıra işleve de önem vermiştir. (Resim: 76, 78, 79)

New York okulunun etkilerini Los Angeles'e taşıyan isim ise Soul Bass olmuştur. Aslında İngiltere'den Amerika'ya transfer olmuş ve Amerika'nın tasarım endüstrisinin harika çocuğu olmuştur.²⁶ Tasarımlarında öncüsü olan Paul Rand'dan

²⁶ YAZILAR: "Saul Bass'ın Çift Yönlü Kişiliği", GMK yayınları, sayı:4, Şubat, 1988.

etkilenen Bass, farklı olarak sadeliği tercih etmiş, merkezi kompozisyon ve tek, fakat çarpıcı bir görüntüden yararlanmıştır. Böylece Amerikan grafik tasarımına sade ve piktografik görünüm getirilmiştir. Çalışmaları ayrıca, özensiz kesilen veya yırtılarak elde edilen kağıtların oluşturduğu kolaj tekniğindeki kompozisyonlar, fırça ile boyamalar ve serbest el yazılarından oluşan çeşitli öğelerle dikkat çekmişlerdir. (Resim: 82, 83)

Soul Bass'ın çalışmaları arasında: film afişleri, basın ilanları, film jenerikleri ve bunların tümünü kapsayan kurumsal kimlikten oluşmuştur. 1950'den başlamak üzere bu konu üzerinde dururken, 1960'larda gerçekleştirdiği tasarımlarında ise piktogramlar öne çıkar. "Exodus" filminin afişi bunlara en iyi örnektir. (Resim: x) Daha sonra burada kullanılan imaj, dergi ve gazete ilanlarında, afişler, film jenerikleri ve etiket gibi basılı malzemelerde yer almıştır. (Resim: 84 - 87)

Soul Bass'ın eserleri arasında tanıtıcı film çalışmalarının yanı sıra şirketlerin simge ve logotype'ları yer alır.

"Hazırladığı logoların kararlı ve açık hatları, şirketler hakkında herhangi bir medyanın yapabileceğinden çok açıklayıcıdır. Bass bir telekomünikasyon tekeli olan AT&T için, "Ma Bell" diye bilinen ünlü çanını yaptı. Aluminium Corporations of America için yaptığı güzel logoda, köşeleri tıpkı presten çıkmış bira kutularının yepyeni bir harf karakteri kullandı...Bunların yanı sıra: bir yiyecek şirketi olan Celanese and Lawry's için dalgalı çizgilerden oluşan logoyu; Warner Communications için leke gibi kalın W'yu; ve Quaker Oats and America's Gild Guides için patates kesiklerinden esinlendiği logoları sayabiliriz. Fakat Bass'ın çalışmalarının en güzel örnekleri üç Amerikan havayolu şirketi için yaptığı çalışmalardır. Continental, United ve Frontier havayolu şirketleri Saul Bass'ın boyama ve çalışmalarını ve logolarını kullanmaktadır." (Yazılar, 1988.)

1940-50 yılları arasında "New School for Social Research"da eğitim veren Alexey Brodovich, Amerikan dergi tasarımcılığı üzerinde yetkili bir isim haline gelmiştir. Yetiştirdiği öğrencilerinin de katkılarıyla bu sektör en parlak dönemine ulaşmıştır.

Aynı zamanda Amerika'da dergi tasarımının büyük bir gelişme gösterir. Dergi tasarımında devrim ise, Otto Storch'un 1958'den sonra, Amerika'nın başlıca kadın dergisi olan Mc Call's'un tasarım üzerine getirmiş olduğu yeniliklerdir. Aynı zamanda grafik tasarımda fotoğraf ile illüstrasyonu da tipografiyle birlikte ustaca kullanmıştır. Buradaki asıl yenilik ise sayfalarda büyük boşluklar yaratarak görsel kontrastları vurgulamaktır.²⁷ (Resim: 90, 91)

Bu alanda getirdiği yenilikler arasında gıda ve moda fotoğraflarını alışlageldiği gibi stüdyolarda değil de dış mekanlarda çekmesi de vardır. Öncülük ettiği fikir, metin,

²⁷ Dilek Bektaş: Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, YKY Ltd. Şti., İst., 1992, s.144.

tasarım ve tipografi bütünlüğünden daha sonraki dergi tasarımı ve reklamcılıkta yaygın olarak yararlanılacaktır.

Dergi tasarımı konusunda önde gelen bir diğer isim Henry Wolf, 1953 yılında "Esquire" dergisinin sanat yönetmeni olmuştur. Bununla birlikte derginin sayfalarında büyük fotoğraflar ve boşluklar görülmeye başlar. 1958'de ise ustası Brodovich'nin yerine geçen Wolf, "Harper's Bazaar"ın da sanat yönetmenliğine getirilmiştir. Böylece derginin başlıkları kimi zaman tüm sayfayı kaplayacak şekilde, kimi zaman ise bir başlık için alışılmadık ölçüde küçük kullanılmaya başlanmıştır. Aynı tasarımcı daha sonra "Show" dergisinin tasarımını da yapmıştır. (Resim: 94)

Amerikan dergi tasarımı, 1960'ların sonlarında ülkede ortaya çıkan ekonomik kriz ve enformasyonun önem kazanması sonucunda darbe yemiştir, dergilerin boyutları da küçülmek zorunda kalmıştır. "Mc Call's" ve "Esquire"ın boyutları: 33.4x25.5 cm' den 27.5x21 cm' ye düşmüştür. "Life", "Look" ve "The Saturday Evening Post" kapanmıştır.²⁸ (Resim: 95)

1949 yılında New York'ta açılan bir reklam ajansı olan Doyle Dane Bernbach, 13 kişilik ekibi ile reklam piyasasına adımını atar. DDB, her kampanya için ürünü daha iyi tanıtan ve sadece üstün yönlerini veya üstün yönlerini ortaya koyan bir tasarım anlayışı geliştirir. Reklamı tamamen enformasyon iletmeye yönelik olarak hazırlayıp, metin ve tasarımı birlikte çözüme ulaştırmak DDB'nin stratejileri arasında önde gelmiştir. Yaratıcı ekip çalışmasını ilk kez ortaya koyan DDB, bununla zamanın önüne geçmiştir. Konsept ağırlık kazanınca, mesajı iletmek için gerekli öğelere daha kolay ulaşılmıştır. Büyük bir görsel imaj, az fakat öz bir başlık, esprili metinler ile zenginleştirilmiş bir tasarım DDB'nin özelliklerini yansıtır.

DDB'nin en büyük başarılarından biri Volkswagen'in Bettle modeli için "Küçük Düşünün" sloganı ile 500 bin satışa ulaşan kampanya olmuştur. Benzin sıkıntısı görmemiş ve büyük arabaların revaçta olduğu bir ülkede bu tür bir kampanya ve satış grafiği çarpıcı sayılır. (Resim: 93)

DDB yenilikçi yapısıyla bir okul haline gelmiştir. Bunun sonucunda 60'larda reklamcılık gelişmeye kaydedilmiş, küçük stüdyolar ve sahipleri, büyük ajanslara kafa tutmaya başlamıştır.

Amerika'da ilk düzenli TV yayını 1941'de başlar. Hemen ardından reklam televizyona taşınır. 60'lı yılların sonlarında artık reklam bütçelerinin ikinci sırasında TV reklamları yer alır. Sanat yönetmenleri yavaş yavaş televizyon reklamlarına yönelirken,

²⁸ Dilek Bektaş: y.a.g.k. s.146.

TV reklamları bir taraftan toplum üzerinde eğitici rol oynamış, diğer taraftan kafa yıkamışlardır. İkincisi ise dezavantajı sayılmıştır.

50'lerin sonlarında DDB'nin sanat yönetmeni George Lois olur. Lois, bir sanat yönetmeninin grafiklere verdiği önemi sözcüklere de vermesi gerektiğine, çünkü bunların bir bütünün parçaları olduğuna inanmıştır. İşte bu yüzden sözel ve resimsel öğelerin arasındaki bu ilişkiyi bozmamak için tasarımlarında fonu boş bırakmayı tercih etmiştir.

Lois, erkek dergisi olan "Esquire" dergisinin tasarımcısı olduğunda dergi ciddi mali krizin içindedir. Dergiyi kurtarma ve kültürlü kesime hitap eder hale getirme görevi Lois'e verilir. 1962'den sonra gerçekleştirdiği kapak tasarımlarında, derginin içinde işlenen konulardan birini, ilgi çekici hale getirerek yer vermiştir. Lois'in kapakları kimi zaman şok etkisi yaratmış, kimi zaman ise meydan okumuşlardır. Görüntüleri montaj tekniği sayesinde değiştirerek, şaşırtın görüntüler ile alaycı bir bakış açısı sergilemiştir. Bunlardan belki de en çarpıcısı Vietnam savaşı nedeniyle tasarlanan kapak olmuştur. (Resim: 98) Bodoni karakterleriyle "Aman Tanrım küçük bir kızı vurduk" yazısı siyah bir zemin üzerine dizilmiştir. Bir diğeri ise Nixon'un 1968 seçim kampanyasında makyaj yapan fotoğrafını, fotomontaj yaparak yorumlamıştır. (Resim: 97) Lois'in çalışmalarının genelinde toplumsal olayları doğru bir şekilde değerlendirmesi ve yerinde getirdiği yorumlarla sergilediği becerisine bağlıdır.

1950-60 yılları arasında süren tasarımda yenilik araştırmaları, bundan sonra Amerikan tasarımcıların figüratif tipografiye yönelmelerine neden olur. Figüratif tipografi kendini harflerin nesnelere dönüşmesi veya aksi olan biçimlerin kelimelere dönüşmesi şeklinde belli eder. İlk temsilcisi Gene Frederico olmuştur. Seymour Chwast'ın "impact" çalışmasında figüratif tipografisi kelimenin anlamını direkt sözcüğün üzerinde uygulanarak ifade bulmuştur. Bu tür çalışmalarda tipografi, kazıma, yırtma, titretme, deforme etme yöntemleriyle gerçekleşmiştir.

Amerika'da 1950'lerden sonra tipografide gözlenen bir başka eğilim de 19. yüzyıl tipografisi ve onun yeni alış biçimleri olmuştur. Robert M. Jones, 1953'te "The Glad Press"i kurarak William Morris'in izinden gitmiştir. Jones bu hayranlığını basmış olduğu tipografik ürünlerinde de uygulamıştır.

Görsel anlatımı sözel anlatımla birleştiren figüratif tipografi foto-dizgi tekniğinin olanaklarını da fazlasıyla kullanmıştır. Bu teknikle "zamanın tipografik dehası" adıyla anılan Herb Lubalin'dir. Onun tasarım anlayışında harf ve kelimeler görüntü ile, görüntüler ise harf ve kelimelerle yer değiştirirler. Ayrıca görsel biçimler kavramlarla birlikte bir bütün haline gelirler böylece "tipogram" adını alırlar. 1960'larda çıkardığı

derginin adıyla bilinen “Avant Garde” yazı karakterini tasarlamıştır. Tipografiye olan katkısı bununla da bitmemiş ve üretilen yazı karakterlerinin telif haklarını korumak amacıyla 1970’te Uluslar arası Harf Karakterleri A.Ş.’yi kurar. Böylece fontlar lisanslı hale gelir.²⁹

1960’larda foto dizginin getirdiği olanaklar aracılığıyla eski ile yeni harf biçimleri bir arada kullanılmaya ve eskiler yeniden basılmaya başlanmıştır. Bu yeni tekniğin olanaklarını keşfeden ve sergileyen kişi Herb Lubalin olmuştur. Grafiğin neredeyse her alanında: basın ilanı, dergi tasarımı, amblem, harf tasarımı, afiş ve ambalaj gibi konularda ürünler vererek “zamanın tipografik dehası” unvanına layık görülmüştür.³⁰

Lubalin alfabetik karakterleri görsel biçim ve mesajı ileten olarak düşünmüş ve onlara bu şekilde yaklaşmıştır. Onun getirdiği yenilikler arasında prova baskılarından elde edilen harfleri büyütürken veya üst üste basarak oluşturulan kompozisyonlar önde gelenlerdir. Lubalin’in tasarımlarında harfler görüntü, görüntüler harf halini almışlardır. Buna daha sonra görsel şiir de denilen “piktogram” denilmiştir. Bunların en bilindik örnekleri “Families” ve “Mother and Child” çalışmalarıdır. (Resim: 99, 109) 60’larda ise artık Lubalin’in geliştirdiği tekniklere gerek kalmaz, çünkü foto-dizgi harfler arasındaki espasları kaldırma ve üst üste bindirme olayı rahatlıkla uygulanabilir olmuştur. Bu yıllarda Lubalin, dergi tasarımına yönelmiş ve “Saturday Evening Post” dergisinde göreve başlamıştır. (Resim: 108) Bunda sonraki çalışma mekanı ise üç ayda bir yayınlaman “Eros” dergisidir. Derginin boyutlarını değiştirerek yola koyulan Lubalin, boş ve dolu alanları ayarlayarak kontrastlık yaratmaya çalışmıştır. Harf karakterlerini, içeriğe göre seçerken, harf tasarımlarını ise kelimenin görsel biçimine göre oluşturmuştur. Bu anlayışla “Eros”taki çalışmalarını sürdüren Lubalin, oldukça büyük sens serif harflerden, eski roman tarzı yazılara kadar farklı karakterler kullanmıştır. (Resim: 111) 60’lardan sonra Avant-Garde dergisini çıkartan ve tasarlayan Lubalin, metinlerini büyük görsel malzemelerle birlikte düzenlemiştir. Ayrıca hazırladığı layout’ları geometrik olarak yapılanmıştır. Derginin logosu olan “Avant-Garde” yazısı büyük harflerle yazılmış, daha sonra bu yazı font haline getirilmiştir. (Resim: 102) Lubalin, grafiksel çalışmanın mesajını iletme görevini fotoğraf, illüstrasyon ve harf şekillerine yüklemiştir. Ancak zamanla sadece harflere yönelerek tüm yükümlülüğü tipografiye bırakmıştır. (Resim: 103)

Lubalin, Edward Rondthaler ve Aaron Burns’la birlikte International Typeface Corporation’ı kurmuşlardır. Harf karakterlerinin patent ve telif hakları ile ilgilenen bir

²⁹ Dilek Bektaş: *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, YKY Ltd. Şti., İstanbul, 1992, s.156.

³⁰ Dilek Bektaş: a.g.k., s.152.

şirkettir bu. Bundan sonra yazı tasarımlarını rahatça sergilemek amacıyla U & Ic dergisini çıkaran Lubalin, 70'lerin tipografisini en iyi biçimde yansıtmıştır.

1960'larda dünyanın tipografi ve tasarımdan beklentileri işlevselcilik ve iletişim kolaylığıdır. Bunun için font olarak sans serifler tercih edilmektedir. Akzidenz-Grotesk, Franklin Gothic veya Helvetica ile Univers'in yeni jenerasyon tasarımları bunların başında gelmektedir. Sayfaların tasarımlarında ise geometrik kompozisyon anlayışı göze çarpmaktadır. Bir başka tipografik özellik ise geniş tutulan alanların bölünmüş hale gelmesidir. Bunun için bir grid (ızgara) sisteminden yararlanılır ve geniş yüzeyli yazı şekilleri ile metni oluşturan sütunlar bu ızgara sistemine tabi tutulur. Süslemeden ve coşkudan uzak, açık ve bilinçli bir enformasyon hedeflenilmiş ve kelimeler ile imajlar kısacası tüm elemanlara bu görev yüklenilmiştir. Daha önceleri de görsel tipografinin anlayışıyla oluşturulan yeni formlar da, 1925'lerin "elementer" tipografisi ile 1945'lerin uluslar arası tipografik tarzın etkisinde gelişmektedir. Ancak bu tarzların olumsuz yönleri yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır ve yetersiz seçeneklerdeki font ve karışımları, büyük harfler ve sağ-sol bloklamalar gibi teknik konular tasarımcıları kısıtlamaktadır.³¹

İşlevsel tipografi şeklen anlatan bir tarzdı ve teknik kesinlik ile aynı türdeki fontları zorunlu kılmıştır. Böylece Tasarımcı için iş kolaylaşmış ve yeni tarz hızlı bir şekilde Avrupa'nın tamamı, Amerika ve Japonya'ya yayılmıştır. Aynı zamanda eğitim ve endüstri sektörlerinde de kendine yer bulmuştur. Konuyla ilgili kitaplar yayınlanarak kolay ve açık kuralların yaygınlaşmasında katkıda bulunmuştur. Böylece az deneyime sahip çevrelerin de kullanışlı yapısal çözümler üretmelerine neden olmuştur. Sonraki yıllarda sans serif karakterler yeniden değerlendirilmiş ve tekrar üretilir hale gelirler.

Ancak bu tarz da tekrarlanan yazı karakterleri ve benzer içerikli işlerin çoğalmasından dolayı zarar görür. Bir de Helvetica fontunun aşırı kullanımından dolayı Helvetica Krizi ortaya çıkar. Çünkü birçok şirket, kurum ve kuruluş bu yazı tarzını kurumsal kimliğinde ve yazışmalarında ana karakter olarak tercih etmiştir. Dönemin görsel formlarına gölge düşüren bu kriz yaratıcılığa ilişkin tartışmalara neden olmuştur. Fakat tasarımcılar için de yeni fikirler ve çözümler aramak, araştırmak amacıyla bir fırsattır. Daha sonraki yıllarda doğmalardan ve kurallardan uzak stillerin gelişmesine meydan açılmış olur. (Resim: 71)

³¹ Frederic Friedl, Nicolas Ott & Bernard Stain: **TYPO, When, Who, How**, Könemann, Köln, 1998, s.32.

1.3.2 Popüler Kültürün Oluşum Süreci İçinde Gelişen Tasarım Anlayışları Ve Tipografi (1960-80)

Pop Art akımı yaşamla ilgili değil ama, tüketim toplumunun kendisiyle ve onu yansıtan bir dizi işi izleyiciye sunmuştur. 1961'de New York'ta otayan çıkmış be 1964'te kendini tüketmiştir. Yine de 1970'li yıllara kadar etkinliğini sürdürmeye devam etmiştir. Kısaca söylemek gerekirse 60'lı ve 70'li yıllar Pop Art'ın yılları sayılmıştır.

Pop Art popüler ve yeni olana duyulan ilgiyi dile getirmiştir. İnsanlar sürekli yenilenmekte, yeni icatlar ve teknolojiler ortaya çıkarmaktadır. Bunlar daha sonra insanlığın günlük yaşam şeklinin içinde girmektedir. İşte bunlar başta New York olmak üzere, daha sonra İngiltere ve diğer Avrupa ülkelerinde etkilerini göstermişlerdir.

Günümüzün insanı birçok mesaj ve bildiriyle karşılaşır. Çevrede var olan unsurlar çoğu kez farkına varılmaksızın rahatsız edici hale gelirler. İletişim teknolojileri hedef kitlelerini mesaj bombardımanına tutarlar. Yeni iletişim teknikleri olan radyo, televizyon, gazete, dergi ve hatta internet bireyleri sürekli uyarmaktadır. Bunları sonucunda kitlelerin davranış, düşünüş ve tepki göstermelerinde belli değişiklikler olur. Aslında kitle kültürü Sanayi Devrimiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Üretim olgusunun kültür alanındaki uygulaması sonucu olarak. Üretilen ürünlerin aynı anda birçok kişiye ulaşması ve tüketilmesi, daha sonraları, yeni sanatsal üretim biçimlerinin: fotoğraf, televizyon, video gibi, ortaya çıkmalarına sebep olacaktır.

Pop Art, modern olanın, sanayiiyle ilişkin olanın, toplumbilimle ilişkin olanın sanatı olma özelliklerini gösteren, kentsel ve çağdaş gerçekçiliği içine alan bir tavidir. Pop Art İngiltere ve Amerika'da ayrı ayrı ortaya çıkmış ve farklı gelişmiştir.

Mercele Duchamp'ın Pop Art için önemi sanat yapıtının içine hazır eşyaları sokmasıyla ilgilidir. Bu eşyalara basit bir değişiklikte yeni anlamlar yüklemesi, Pop Art sanatçıların işlerindeki gerçeklerden ayıran sınırı kaldırma isteğiyle paraleldir. Bu isteğin nedeni söz konusu işlerin kitle iletişim araçlarında yer almaları ve dolayısıyla günlük kullanımlarının dışında kalma zorunluluklarıdır.

Amerika'daki Pop Art, İngiltere'dekinden çok daha farklı gelişmiştir. Kitle iletişim araçlarına yansıyan çekici görüntüleri çalışmalarına konu eden sanatçıların başında Roy Lichtenstein ve Andy Warhol gelmektedir. Lichtenstein'in eserlerinde, resimli dergilerin görüntü, teknik ve konularını görmek mümkün olurken; Warhol'un çalışmalarını konusunu tek bir isim altında toplanabilir: reklamcılık. (Resim: 117, 118) Her iki sanatçının çalışmalarında "Resam sonrası Soyutlamacılığın" izlerini görmek olasıdır. Aynı zamanda her ikisi de, ticari sanat denemeleri niteliğini taşıyan grafiksel

alışmalarında, 1960-1 yılları arasında, kitle iletişim araçlarına yansıyanlarda bulmuşlardır. (Resim: 116)

Warhol'un çalışmaları belli bir konuya ait imgelerin tekrarından oluşmuştur. Bunlar çoğu kez bir fotoğraftan elde edilen kaynaklardır. Film yıldızları, suçlular, elektrikli sandalye, otomobil kazaları, inekler ve çiçekler gibi konular onu ilgilendirmiştir.

Lichtenstein'in sanatın kendisini konu alan çalışmasında, dikkat çekici, iri ve gölgeli harflerle "Art" kelimesi neredeyse tuvalin tamamını kaplamaktadır ve vitrinlerde sergilenebilecek niteliktedir.³²

Pop Art sanatçıları, bütün nesiller kendi görsel dillerini geliştirmeye çalışırlar, fakat ne zaman buna teşebbüs etseler, tüm bilindik formların dışına düşeler ve onlardan ayrılırlar. Altmışlar boyunca birkaç yıl içinde, Psikadeliya tasarımı ve Pop Art güçlü efektlere sahip son derece genç ve artistik hareketlerdir. Daha sonra akıllı bir yayılcılık sonucu bu formlar moda aksesuarlarından başka bir şey olamadan dejenere oldular ve satışa promosyon olarak yardım etmişlerdir. (Resim: 114, 115)

Pop Art kendi formlarını şimdiki veya geçmişin artistik stillerinden almamaktadır, Daha çok ticari ilanlar/reklamlardan, oyunlardan ve çizgi romanlardan yararlanmaktadır. Ayrıca düz ve parlak olarak düzenlenmiş, işlevsel tasarıma tepki olarak doğmuştur. Bu, dünyevi olan ile tüketim netlerinden yakalanılmış, kitlelerin zevkinin tipografisidir. Henüz bu fikir başarılı iken Pop Art kendi kendini kabul ettirmiş ve yaratıcı güçlerini tüketmiştir.

Psikadeliya, yüzyılın başındaki Art Nouveau gibi, holistik, süslemeci ve teknik karşıtı düşüncelerden uzak gelişmiştir. Ana fikri hayatın tüm yönlerini değiştirme ve romantize etmektir. Tasarım elemanları çizgi roman dünyasından, Asya kökenli süslemelerden ve Art Nouveau'dan alınmıştır. Yazı şekilleri ve illüstrasyonlar, kuruntu, sanı modası içinde deforme edilmiştir. Kökenini ilaçlar/uyuşturucu dünyasından almaktadır ve algıyı değiştirmek için teşvik etmektedir. İçerik ve görünüş karışık bir şekilde pop ve rock müziğine bağlıdır. Bu müzik tarzları, sosyal ve tipografik gelişmenin arkasından gelmektedir. Bütün hareket Batı'nın büyük şehir merkezlerinin ve eğlence ile ücra yerlerimde mümkün olan ve buna izin veren yaşam tarzının bir sonucudur. Bu romantik akımın merkezleri: Los Angeles, New York, Chicago ve Londra olmuştur ve uluslar arası iletişimin hızlı yollarından geçen formları Japonya'ya bile yayılmıştır.³³

³² LYNTON, Norbert: Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, 1991, s.307.

³³ Frederic FRIEDL, Nicollas OTT & Bernard STALN: TYPO, When, Who, How, Könnemann, Köln, 1998, s.28.

Pop Art ve Psikadelia'nın esası, teknik ve pratik yaklaşımları, sorgulama deneyimiyle yormaktır. Her iki stil de grafik ve tipografi uzmanları tarafından geliştirilmiştir. Deprem çizer duyarlılığında çalışan ve o yılların yeni ruhunu duyumsayan ve onu yeni bir şeye dönüştüren sanatçı ve tasarımcılar tarafından bu gelişim sağlanmıştır.

Dünya çapında yaygın olan işlevsel stil, yaratıcılığı azalsa bile kullanılmaktadır ve bu da aynı eski reklam geleneği gibi, bürokratik reçete haline gelmiştir. Her iki stilin de gelişimi film setlerinin de kurulmasıyla aynı zamana rastlar. Buralarda da başlık yazıları metal kompozisyonlardan daha sade, daha çabuk ve daha ucuz olarak üretilebilmiştir. Bu en sert çizilmiş ve tasarlanmış alfabeler, yaratıcılığının ilk merdivenlerine ait ve benzer alfabelerinin zeminini hazırlar. Bunlar da her zamanki gibi nadiren orijinallerinin enerjisini ele geçirmişlerdir.³⁴ (Resim: 113)

Fluxus

1965'le birlikte deneysel tipografi de gelişir. Ortaya çıkış nedenleri işlevsel tipografinin önemini yitirmesi ve gittikçe artan yenilenme ihtiyacına cevap vermemesidir. Bilgisayarın tasarım alanına girmesinin ilk zamanlarına ve bu alandaki tartışmaların başında gelmektedir. (Resim: 119, 120)

Enformasyon teorisinin matematiksel bölünmüş konuları, tipografi ve fontlar, Max Bemse, Abraham Moles ve Kurt Alsleben gibi öncüler tarafından "işaretler takımı" olarak tanımlanmıştır. Oluşan aydın ortam sonucunda genç tasarımcıların kafalarında soru işaretleri ve "neden" sorusuna yol açar. (Resim: 123)

Çeşitli varyasyonlar olarak bir araya gelen deneysel ve edebi metinlerin uygulama sorunu, deneysel tipografiye gereksinimi yaratır. Bu dönemin bir ürünü olan görsel şiir, resim ile kelimelerden oluşan biçimlerden meydana gelmektedir. Bu çalışmalar deneysel tipografiyi teşvik eden esas nedenlerdir ve ortak niyetleri de bilinen çizgisel süslemeleri terk etmektir. Süsleme alışkanlığı kitap ve harf tasarımının şekillenmesinde yer almış, deneysel tipografi ise bunların devamı niteliğini taşımıştır.

Yirminci yüzyıl boyunca yenilikler peş peşe ortaya çıkmaya devam etmiştir. Tasarımdaki yenilik ise özellikle yapısal ve yazınsal formlar üzerinde olmuştur. Fakat bu yenilikler çoğu kez görünmezlikten gelinmiş ya da fark edildiyse de çok kısa bir süre sonra terk edilmiştir. Bu duruma örnek teşkil eden Fluxus da Dada gibi en radikal sanat karşıtı tarzlardan biri oluştur. Fluxus'un görüldüğü ABD, Japonya ve Almanya gibi ülkelerde Dada 1915'ten 1950'lere kadar unutulmaya mahkumdur. Bundan sonra ise çeşitli alanlarda: yayıncılık, promosyon ve sergilerde yaygınlaşır. Başlangıçta Neo-

³⁴ Frederich Friedl, Nicolaus Ott & Bernard Stain: y.a.g.k., s.29.

Dada diye bilinen hareket, tıpkı Dada gibi kendinden önceki model ve kurallara karşı çıkarken Dada'dan da bağımsız hale gelmeyi başarmıştır. (Resim: 124, 125, 127)

İlerici Fluxus hareketi, resimde Soyut Dışavurumculuk ve Neo-Konstruktivizm (Op Art) akımlarının kuralcı estetik anlayışına karşı çıkmıştır. Bu eleştirel tavrını sosyal yaşama karşı da sürdürmüştür. Medyadan ve tipografide alışlagelmiş şekillerden uzak ifade yolları aramıştır kendine. Afişler, broşürler ve el ilanları font denemeleri ile dolmuştur. Tüm bunlar deneysel yaklaşımlardı ve içlerinden hiç biri ticari amaç güden reklam görevi görmemiştir. Fakat Fluxus'tan sonra gelenler aşırı ve kontrolsüz tüketimin yeniden canlanmasına neden oluşturdular.³⁵ (Resim: 126)

Punk

Dönem dönem yeniliklerin merkezi olma özelliğini gösteren Londra, 1970'ten sonra burada ortaya çıkan Punk'la bu niteliğini sürdürmüştür. Punk, başkaldırı, saldırganlık ve çılgınlık doludur. Bu akımın temsilcileri dünyaya karşı söylenecek şeyleri vardır. Resmi bir manifesto yayınlamamalarına rağmen görüşleri: güzel zevklere, barışçıl yaşama ve kurumlara karşı olumsuz tavır almaktır. Hatta kimilerine göre anarşisttirler. Bu stil kıyafetten müziğe hayatın her alanına yayılmış ve kendini: kötü çalınan rock müziği, iğnelerle ve değişik metallerle süslü kırıksık kıyafetler ve Mohikanları gibi dikilmiş saç stilleriyle kendini ifade etmiştir. Nihilist olan bu akım grafik tarihine birkaç iyi tasarım ve tasarımcı da kazandırmıştır. Döneme ait afiş, plak kapakları, broşürler ve el ilanları daha iyi bir tasarım için olanakları zorlamışlardır. Bu kaosta tipografi ise kelimeler ile resimlerden oluşmuş kolajlardan meydana getirilmiştir. (Resim: 129, 130, 131)

Punk tipografisi, basından da aldığı destek sonucunda 1980'lerde ticari amaçlarla kullanılmaya başlanır. Moda dergileri ve plak kapakları sektörleri ilk akla gelenlerdir. Punk tipografisinin tasarım elemanları olarak değişik layout'larla fotokopi tekniğinden söz edilebilir. Bunlar sayesinde tanınır ve tutulur hale gelmiş ve Avrupa ile Amerika'da yaygın olarak kullanımına geçilmiştir. Fakat bundan kısa bir süre sonra fazla tüketim sonucunda yaratıcılık yönü zayıflar ve tasarımcılar tarafından tercih edilmez. Bunun sonucunda resimsel ve şekilsel hale gelen tarz hediyelik eşyalar ile t-shirtler üzerinde uygulanır olur. Fakat Punk kendi çapında önemli bir akım olarak 80'lerden sonra da gelişen tasarım tarzlarının içinde yer almıştır. (Resim: 132, 133, 134)

Punk başka bir yönüyle daha önemlidir. Sayesinde tasarım ve eğitim merkezlerinde özgür ve serbest tasarım anlayışındaki fikirler yeniden keşfedilmiştir. Bu

³⁵ Frederic Friedl, Nicollas Ott& Bernard Stain: y.a.g.k., s.26.

başkaldırı ve isyanın arkasındaki fikirler, “situationalist international” felsefe ve sanat akımının teori ve pratiğiyle karşılaştırılmıştır. İhtilal öncesi Rusya’nın tipografik fikirleri bile, yeni hareketin formlarının yeniden yapılanması için heveslendirici olmuştur.³⁸

Yeni İşlevselcilik

80’lerde Avrupa’nın estetiği yeni bir işlevselcilik olarak tekrar ortaya çıkar. 1925’lerdeki Elementer Tipografi ve 60’ların İşlevsel Tipogargfi’sini örnek alarak gelişmiştir. Ancak burada olumsuz olan yazı ve içeriğin iletişimde sahip olduğu önemin bilinmemesi ve ilginç ifade formları ile ön plana çıkartılmış olmasıdır. Dönemin grafik çalışmalarında yer alan stil, bunların tek başlarına tasarım ürünü değil de sadece baskı malzemesi olarak algılanmalarına engel olamamıştır. Oysa bilgi ve iletişim sistemlerinde kolayca anlaşılır çözümlere ihtiyaç duyulmaktadır.

70’ler boyunca sıkıcı hale gelen fonksiyonalizmin yeniden ele alınması dünyanın her yerinde kendine uygulama merkezleri bulmuştur. Düşüncesiz ve çok sık kullanılan karmaşık sistemler bu çeşitlilikte yeni bir anlayış denemiş ve kelime ile resimlerin bir araya gelmelerinde başka esprili ve esnek kullanımı seçmiştir. Sütunlar incelemek zaman zaman yukarıda veya aşağıda yer almışlar ve bir tek kenar üzerinde oturtulmamışlardır. Sayfalar üzerindeki boşluklar çok daha iyi değerlendirilir. (Resim: 140)

Yeni işlevselcilikle birlikte yeni tasarımcılar ve yazı karakterleri bilinir olmuştur. Adrian Frutiger tipografik tasarıma Frutiger yazı ailesini kazandırır. Bu font sistemleri incelik ve hassasiyetin ifadesidir. (Resim: 139)

Yazıda kullanılan çeşitlilik ve zenginlik iki boyutluluğun ötesine geçmektedir. Geçmişte olduğu gibi sadece inceli kalınlı olarak değil. Fontların yapısal farkları sayfa üzerindeki monotonluğu dağıtmak için çok elverişlidir. Bununla birlikte bu font zenginliği, gösteriş ve süsleme amaçlı kullanılmaz. Aksine tüm çizgi, alan ve renkte çok tutumlu ve akılcı, rasyonel davran tasarımcılar yazıda ise renk eklemekle etkisini artırma amacı gütmüşlerdir. Asgari sayıda seçilmiş olan tasarım elemanları süsleme amacıyla değil ama, içeriğin adını koymada işe yaramışlardır. (Resim: 143)

Yeni işlevselcilikle birlikte 20. yüzyıl tipografisinin özelliklerini ve kurallarını belirleyen çeşitli ve anlamlı teoriler yayınlarda yerini almaya başlar. Dönemin en önemli dergisi Octavo, Londra’da faaliyetlerini sürdüren 8vo tasarım grubunun bir ürünüdür. Bir proje niteliğini taşıyan çalışma 8 yayın hedeflemiş ve son on yılda işlevselciliğin geldiği nokta ile medyadaki yerini belirlemiştir. (Resim: 138)

³⁸ Frederic Friedl, Nicollas Ott & Bernard Stain: y.a.g.k., s.27.

Pop Art sanatı ve onun renk, biçim, boyutları, diğer öğelerin kullanma şekli, hatta belli imajları iletme görevinden dolayı reklamcılarını yakından ilgilendirmiştir. Pop Art'ın bu iletişimcilik çabaları yeni keşiflerin gerçekleşmesine neden olur. Örneğin, görsel olayları bilimsel olarak denmesine dayanan yeni bir sanatın - Op Art'ın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Seyircinin fizyolojik olarak görsel etkilere tepki vermesini amaçlayan bu sanatın ömrü beklenenden kısa süreli olmuştur.³⁷

Kavramsal ve Görsel Anlatım

Daha önce, yani Birinci Dünya savaşı sonrası dönemde geleneksel anlatım tarzlarının yetersizliğinin keşfedilmesiyle başlayan yenilik arayışları, İkinci Dünya savaşı sonrasında tekrar gündeme gelerek, bu kez biçim olarak değil ama fikir olarak ortaya çıkmışlardır. "Kavramların görsel anlatımı" olarak kabul edilen bu eğilim görsel anlatım ve enformasyonu ikinci plana iterek, olayın düşünsel ve kavramsal yönünü öne sürmüştür. Kaynaklarını dünya sanat tarihi sayfalarından alan bu anlayış, sanat hareketlerinin belli öğelerini alarak kendi içinde sentez etmiştir. Bunlar arasında: Kübizmin mekan anlayışı, Sürrealizmin çeşitli elemanları yeni bir nedenle bir araya getirmesi ve soyut kavramları somuta dönüştürme yöntemlerini, Ekspresyonizmin ve Fovizmin saf renkleri ve Pop Art'ın kitle iletişim nesneleri en önemlileridir.³⁸

Kavramların ifadesi fikriyle ortaya çıkan çalışmalarda grafik tasarımcılar, kişisel olma, kendi tarzlarını yaratma ve tekniklerini oluşturma konularında artık çok daha özgürdürler. Bu fırsatlar sayesinde sanatları birbirinden ayıran sınırlar ortadan kalkarken görsel iletişim de "sanat olma" mertebesine erişmiştir. Polonya, ABD, Küba, Almanya ve Fransa gibi ülkelerde, kavramsal anlatım yaygın olarak kullanılırken, topluma da ulaşmıştır.

Polonya grafik tasarımında kavramsal ve minimal anlatım Tadeosz Trepcowski ise daha yirminci yüzyılın ilk yarısında denilebilecek, erken bir dönemde başlar. Çalışmalarında ulusal anlayışın izlerine de yer veren tasarımcı, eserlerinde yer alacak tipografik ve görsel öğeleri, asgari sayıda kullanmıştır. Bunlara örnek teşkil edecek çalışma, 1953 tarihli savaş karşıtı afişidir. Bir bombanın içinde yer alan şehir görüntüsü ve tek bir sözcük "Hayır" dan oluşur. (Resim: 147, 152)

Ayrıntılara yer vermeyen ve özgür tasarım anlayışıyla bilinen, Tomaszewski'dir. Resim eğitiminden geçip grafik tasarıma yönelmesi sonucunda, tasarımlarında el becerisine de yer vermiş, tipografik olarak ise basın harflerinden çok çocuk el yazısını anımsatan kaligrafik karakterlere sık sık yer vermiştir. Ayrıca çalışmalarında

³⁷ Norbert Lynton: *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, 1991, s.302-9.

³⁸ Dilek Bektaş: y.a.g.k. s.177.

gerçekleştirmiş olduğu minimalizm, uzun bir ön çalışmanın ürünüdür. Afişte gerekli olan çarpıcılığı konunun en önemli yerine işaret ederek yakalayan Tomaszewski, düz bir zemin üzerine birkaç görsel ve çoğu zaman fırçayla oluşturulmuş topografiyle bunu başarmıştır. Toplumun özgürlüklerini kısıtlayan konulara olan duyarlılığını, eleştirel ve alaycı bir tutumla afişlerinde sorgulayan tasarımcı, bunu ayak parmaklarıyla yapılan zafer işaretiyle de vurgulamıştır. (Resim: 146)

Polonya'da ulusal sanat anlayışı olarak kabul edilen sosyalist gerçekçilik tarzı, sanatçı ve tasarımcıların yaratma özgürlüklerini kısıtlamıştır. Bunun sonucunda grafik tasarımcıların geliştirdikleri ikonografik dille oluşan yeni afiş sanatı Polonya'yı bu alanda öncü yapmıştır. Bu gelişim 1960'larda doruk noktasına ulaşır. Yeni neslin ilk temsilcisi olarak Jan Lenica ortaya çıkar. Saldırgan ve tehditkar tavrı ve ustaca kullandığı kolaj tekniğiyle bilinir. 1964'te gerçekleştirdiği afişle çizgisel stilizasyon anlayışına yönelir. Afişin yüzeyini harita yüzeyine dönüştüren, çizgilerle belirlenmiş renk alanlarına bölmüştür. Tüm bunlar ise görsellerini oluşturmuşlardır. (Resim: 149)

Polonya'daki afiş sanatı 1960-70 arası dönemde Sürrealizme ve onunla birlikte yeni bir görünüme kavuşur. Bu çok iç açıcı bir görünüm değil, ülkenin aksine karanlık ve kasvetli yönlerini açığa çıkartan bir bakış açısı olur. Bunu en iyi yansıtan Franciszek Starowieyski'dir. 17. yüzyıl sanatını örnek alan tasarımcı, klasik resim anlayışıyla çizdiği göz, kafatası, çıplak insan vücudu gibi sembolleri insanlığın kötü davranışlarına ayna tutan, kendine özel bir kara mizah stili geliştirmiştir. (Resim: 148)

Adı Polonya avant-garde tiyatrosuyla anılan tasarımcı ise Roman Cieslewicz olmuştur. Sözlerle ifadesi güç olan derin anlamlı fikir ve kavramları ifade etmek için afiş sanatından yararlanmıştır. Çalışmalarında kolaj ve foto-montaj tekniklerini kullanan tasarımcı, şaşırtan ve şok etkisi yaratan sürrealist tasarımlar ve kompozisyonlar oluşturmuştur. Çalışmalarında half ton noktalarından ve bunların büyüklü küçüklü kullanımından oluşan görüntülere yer verirken, nokta şekil arası gelgitleri içeren bir oyun haline gelir bu. (Resim: 150, 153-6)

Amerika'da kavramsal tasarımın gelişimine bakacak olursan, bunun 1950'lerde fotoğraf makinesinin ortaya çıkmasıyla ve obje ile görüntülerin tasvirinde yenilikler getirmesiyle özdeşleştirilebilir. Bu olanakların farkına varan genç tasarımcılar New York'ta ortaya çıkan yeni bir kavramsal anlatım tarzına yönelirler.

Bunların belki de ilki 1954'te Avrupa'daki eğitiminden dönen ve hemen ardından "Push Pin Studio"yu kuran Glaser'dir. Arkadaşı Chwast ile birlikte yirmi yıl aralıksız çalışırlar ve Push Pin Graphic adındaki dergiyi çıkarırlar. Esinlendikleri kaynaklar arasında Rönesans resmi, Victorya devri linol baskıları, Amerikan halk sanatı,

Jugendstil, Dada'dan ve çizgi roman vardır. Bunlar yeniden değerlendirilerek yepyeni görüntüler yaratılmıştır.

"1960'lardan Glaser, mürekkepli kalemle çizdiği illüstrasyonları yapışan renkli filmlerle (renkli folyo) renklendirerek, yüzeysel görüntüler yarattı. Bu illüstrasyonlardaki neredeyse şematik çizim stiline, çizgi romanlarının basit ikonografisi, Art Nouveau'nun arabeskinini, Art Deco'nun çizgilerini, Japon baskısının yüzeysel renklerini, Matisse'in kesilerek şekil verilmiş biçimlerini ve hatta çağdaş Pop Art'ın dinamiklerini çağrıştıran özellikler bulmak mümkündür." (Bektaş, 1992, s.188.)

Ayrıca "yaratıcı kavramsal çözümler konusunda sürekli yeni anlatımlar geliştirerek, taklitçileri tarafından tüketilmeye izin vermemiştir." ³⁹

Glaser, 1950 sonrası çalışmalarına kaligrafik öğeler yanı sıra, Picasso'nun baskı resimlerinden etkilenen suluboya tatlarına yaklaşan illüstrasyonlar katmıştır. Bunlardan biri "Shadow Light Theatre" için yaptığı afiştir. (Resim: 157) Soyut kavramlara dahi nesnel yaklaşan tasarımcı, yazılar, rakamları ve biçimleri tekrardan yorumlamayı bekleyen nesneler olarak algılamıştır. 1968 tarihli "Bir Baskı Bir Afiş" sergi afişi, görsel olarak seçilen küp ve rakamların bir araya gelerek oluşturdukları üç boyutluluk ve perspektif buna bir örnek teşkil eder. Bir diğer çalışma ise Dada ve Sürealizm sergisi afişidir. (Resim: 158, 159) Burada artık direkt olarak yazılar, sözcükler nesnelleştirilmiştir. Ayrıca konu olarak işlenen akımları prensiplerinde olduğu gibi akılcı yorumlara karşı çıkmıştır. Glaser'in unutulmaz afişleri arasında "Bob Dylan" ve "Sam Amca" başta gelirler. (Resim: 161, 164)

Glaser'in arkadaşı ve ortağı olan Chwast meslektaşına göre daha kişiseldir. Çalışmalarındaki belirleyici özellikleri Victoria dönemi harf karakterlerinin kullanılmış olması ve figüratif ile tipografik bilgi aktarımındaki bütünlüktür.

Glaser ve Chwast çalışmalarında kullanmak üzere harf tasarımları da gerçekleştirmişler, bunları daha sonra fontlara dönüştürmüşlerdir. Bunlardan biri Chwast'ın Art Nouveau tipografisinden esinlenerek ve ambalaj tasarımında kullanılmak üzere ürettiği yazıdır. (Resim: 162, 168) Stüdyoları bir okul haline dönüşürken, uluslar arası tipografik stilin nesnel tipografisi ve New York okulunun biçimsel özelliklerinden farklı bir yorum getirmiştir.

Bu dönemde aynı zamanda çeşitli sektörlerde faaliyet gösteren sanat yönetmenleri de görsel olarak kavramsal anlatına yönelmişlerdir. Bir plak şirketinin sanat yönetmeni olan John Berg, firmasının albümlerinde kavramsal görüntüler yer almaya başlamıştır. Alışıla gelenin dışında ilk kez, fotomontaj tekniğinde bir görsel kapakta yer alır. Bu da besteci veya yorumcu fotoğraflarından oluşan kısır geleneği

yıkılmış olur. (Resim: 167) John Berg, caz, opera ve klasik müziklerinin hitap ettiği kitlelere ulaşan bu yeni yaklaşımla öncü sayılmıştır.

Kavramsal anlatımın yaygın olarak kabul gördüğü bir başka Avrupa ülkesi de bir zamanların Batı Almanya'sıdır. 1960 ile 80 yılları arasında, dergi, kitap, plak kapakları, konser afişleri ve radyo, televizyon gibi görsel medyalarda yeni anlayışın örneklerini görmek mümkün olmuştur. Buradaki nesneler foto-grafik tekniğin de aracılığıyla birbirinin içine geçirilmiş bir şekilde veya bozarcasına deforme ederek, boşlukta bırakarak ya da parçalayarak yeni, beklenmeyen ve şaşırtıcı görüntülere dönüşmüşlerdir.

Konunun öncülerinden olan Günther Kieser, farklı nesneleri bir araya getirirken akılcı olmaya ve etkili bir iletişimi gerçekleştirmeye dikkat ve özen göstermiştir. Kullandığı nesnelerin boyutlarını büyük tutarak, renklerle de kontrastlar yaratmaya çalışmıştır. Tasarımcı 1970'lerden sonra, foto-grafik yöntemiyle oluşturduğu montajlarla kurgusal nesneler ortaya çıkarmıştır. Afişlerinin boyutları oldukça büyük olmasına rağmen, boyutlardan çok, gerçek ile yanılsama arasında gidip gelen görüntüler izleyeni şaşırtmışlardır. (Resim: 172, 173)

İfadesi güç olan kavramları seçip çalışmalarında vurgulamaya çalışan ve bunu yakaladığı sadelikle başaran Matthies olmuştur. Kendisinin gerçekleştirdiği el baskıları aracılığıyla ve oluşturduğu kavramsal projeleriyle de çok yönlü ve pratik deneyime sahip yeni tasarımcı tiplemesinin öncüsü sayılmıştır. Yalın anlatım dilinin altında, ustaca kullanılmış bir tipografi ve renk duyarlılığı hissedilir. Çalışmaları arasında tiyatro, konser, müze gibi sanatsal ve kültürel organizasyonların afişleri ve yayıncılık ve plak kapakları gibi sektörlerle ait işler bulunan tasarımcı, yarattığı grafiklerde oldukça dürüst davrandığı, satın almayı artıracak görsel oyunlar ve hilelere girmedikleri hakkında bilinenler arasındadır. Tipografinin buradaki görevi mesajı iletmek ve estetik unsur olarak yer almak, aynı zamanda kompozisyonun bütünlüğüyle uyum içinde olmaktır. Sık sık karşılaşılan nesneleri çok değişik şekillerde bir araya getiren Matthies, soyut kavramların ifadesinde kullanarak bunların yeniden keşfedilmesini sağlamıştır. (Resim: 174)

"Grafik ve Foto" isimli grup, Frankfurtlu üç tasarımcı tarafından kurulmuş ve yenilikçi bir tasarım stüdyosu haline getirilmiştir. Gunter Rambow, Gerhard Lienemeyer ve Michael van de Sand'tan oluşan bu takım, fotografik çalışmalarını montaj ve pistole tekniklerinden yararlanarak gerçekleştirmişlerdir.

³⁹ Dilek Bektaş: a.g.k., s.189.

"Bu tasarımcılar fotoğrafı bir yabancılaştırma unsuru olarak kullanıp, gündelik yaşamdan alınmış görüntüleri bir araya getirerek veya ait oldukları ortamdan çıkararak, doğrudan, belgesel siyah/beyaz görüntülermişçesine basmış, çalışmalarında kavramları, özgün bir metafizik anlatımla görselleştirmişlerdir." (Bektaş, 1992, s.206.)

Bu reklamlarla metafizik ve sembolik görüntüler de getirilirken, amblem veya logonun dışında görsel öge kullanılmaz, özellikle yazı. Çünkü burada amaç sattırmak değil, söz konusu konu veya kavram üzerinde düşünmeye neden olmaktır.⁴⁰ (Resim: 175)

Çalışmalarında kolaj ve montaj tekniklerine yer veren grup, bunu var olan veya sonradan elde edilen görüntüleri değiştirerek çok daha fazla şeyler, fikirler ve kavramlar aktarmaya çalışmışlardır. (Resim: 176, 178, 179)

İhtilal sonrası Rusya'da kurulan yeni devlet ve oluşan yeni sanat anlayışına benzer bir durum, 1960 sonrası Küba'da tekrar etmiştir. Burada da yeni düzenle birlikte kavramlara dayalı yeni sanat anlayışı gelişmiştir. Ancak burada geleneksel sanat ve ifade şekilleri yerini popüler sanatlara ve propagandist medyalara bırakır. Geleneksel sanatların halka gerekli mesajları iletmede yetersiz kalınca, bu görevi filmler, tiyatrolar, afişler, broşürler, şiirler ve şarkılar üstlenmiştir. Sanatçılar ve tasarımcılar bu alanlara yönelmeleri için devlet tarafından teşvik edilmişlerdir. Köklü bir sanat ve tasarım geçmişi olmayan Kübalı tasarımcılar, ideolojik sanatlarına kaynak olarak Pop Art, Psikadelya ve afiş tasarımcılarından Amerika kökenli olan Soul Bass ve Milton Glaser gibi isimlerdir. Aynı zamanda Avrupa ve özellikle Polonya tasarımını örnek almışlardır. Sovyetler Birliği ve yandaşı ülkelerdeki propaganda teması "kahraman işçi"den daha farklı bir mantıkla; kısa ve net mesajlar vererek ideolojik kavramların yaygınlaştırılması hedeflenilmiştir. (Resim: 182, 183)

Politik içerikli bir başka tasarım ortamı, 1968 ve sonrası Fransa'da oluşmuştur. İlk başta tasarımcı olmayan kişiler tarafından hazırlanan afişler aracılığıyla, bir çeşit başkaldırı olarak başlayan bu hareket, daha sonra, 1970'te Grapus isimli grubun çalışmalarında kendini ifade etme olanağı bulur. Sol görüşlü üç tasarımcı olan Pierre Bernard, Francois Miehe ve Gérard Paris-Clavel, 90'lara kadar sosyal kültürel ve politik afişler üretmişlerdir. Afişten başlayıp logoya kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde tasarımları, kavramları görselleştirme mantığına dayanmışlardır.⁴¹ (Resim: 187, 188)

⁴⁰ Richard Hollis: *Graphic Design – A Consise History*, Thames and Hudson Inc., London, 1994, s.201.

⁴¹ Robin Landa: *Graphic Design Solution Foreword Philip Maggs*, Delmar Publishers, 1996, s.148.

1.3.3 Post-Modernizm Ve Tipografi (1980 Ve Sonrası)

1970'lerden sonra geçmiş özlemi duyan, eski üslup ve sanat akımlarının yararlandığı materyalleri de kullanarak, fakat bunlarda aramakta olduğu yeni anlatımlara yönelme amacı içinde değerlendiren, yepyeni bir sanat ve tasarım stili ortaya çıkar – post modernizm.

Post-modernizmin çeşitli alt tarzların belirgin görsel, kimi zaman da düşünsel özellikleri birleştirmektedir. Bunlar: boşlukta uçan biçimler, zig zak çizgiler, rasgele serpiştirilmiş lekeler ve çizgilerden oluşan neşeli ve enerji dolu bir geometri, çok parçalı ve katmanlı görüntüler, hoş pastel uyumlar, uyumsuz ve geniş espaslı tipografi; sanat ve tasarım tarihine sıkça yapılan göndermeler olarak sıralanabilir.

Sanat ve tasarım tarihinin geniş sürecine bakıldığında gerçekten da yeni yaklaşımların yakın geçmişe kadar hep Avrupa'dan Amerika'ya taşınmış olduğu görülür. Daha önce da söz konusu olduğu gibi Post-modernizm konusunda da ilk adım yine İsviçre'de atılmış, hem İsviçreli tasarımcılar, hem de buradaki okullarda öğrenim gören Amerikalı öğrenciler kanalıyla Amerika'ya ulaşmıştır.⁴²

1980'lerde Amerika'da yaygın post-modern eğilimlerden biri olan tarihselci yaklaşım iki ayrı yönde gelişme göstermiştir: 1-Post-modern mimarinin biçimlerine başvurma, 2-Grafik tasarım tarihini yeniden canlandırma. Post-modernizm ilk önce mimari tasarımda bağınaz modernist yaklaşımı reddederek yeni arayışlar adına Neo-klasik bir Eklektisizmi savunan mimarlarca başlatılmıştır. Mimarlıkta pre-modernist unsurları (klasik süsler) bir binanın cephesi yerleştiren ve aksi halde modernist olarak nitelenecek bu yapıya görsel farklılıklar getiren yaklaşımın çeşitli örneklerini sergileyen mimarlar arasında grafik tasarımı en çok etkileyenler: Robert Venturi, Michael Graves, Charles Moor, Leon Krier, James Sterling ve Aldo Rossi gibi isimler olmuştur.⁴³

Mimarlar Michael Graves ve Robert Venturi'den etkilenen bir grup San Fransisco'lu tasarımcı, düzleştirilmiş hatlarla kendini belli eden post-modern dekoratif motifler geliştirmişlerdir. Bu tasarımcılardan Michael Vanderbyl, San Fransisco Modern Sanatlar Müzesi için hazırladığı "pereferik görüntüler" adlı afişi (Resim: 192, 193) Michael Graves'in Portland binasını çağrıştıran tüm nitelikleri görsel bir imgeye dönüştürmüştür.

⁴² Robin Landa: *Graphic Design Solution Foreword Philip Maggs*, Delmar Publishers, 1996, s.148.

⁴³ Dilek BEKTAŞ: *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, "Amerikan Grafik Tasarımında Postmodernizm", YKY Ltd.Şti., İstanbul, 1992.

80'li yıllardan önce post-modern mimarının biçimsel dilini grafik tasarım malzemesi yapan grafikçiler daha sonra mimarının geçmişe yönelme tavrını örnek alarak grafik tasarım tarihinin biçimsel unsurlarına başvurmuşlardır.

Sanatçı ve tasarımcılara geniş ve özgün hareket alanı ve çeşitlilik sağlayan bu tarzdan tipografi de etkilenir. Daha önce de bilinen grid sistemi burada da uygulanır, fakat daha sonra bozulmak üzere şartıyla yer alır. Harflerde var olan ağırlık merkezlerinin kontrastlığı arttırılacak şekilde öncekilerden farklı olarak kullanılır. Dadanı hareketli fotomontaj tekniğine ve 1920'lerin işlevsel elemanlarına dekoratif nitelik kazandırılarak dönüş yapılır. (Resim: 192, 193)

W. Weingrat'ın tasarım anlayışı sayesinde geniş espaslı harf dizimi geri gelir. Ofset sistemleri ve film stüdyolarındaki gelişmeler Weingrat ve çağdaşlarının tipografik ve resimsel elemanların bir araya getirmelerine neden olur. (Resim: 194, 195)

Brody, 80'lerdeki yazı tasarımı öncülerinden biri olarak, birçok yazı tasarımı ve alternatiflerini tasarlamıştır. Bu alternatifler anlatımda abartılar, değişiklikler ve yapısal deformasyonlar, dinamikleşme, hareketlilik ve derinliğe yol açar. Onun ilham aldığı kaynaklar arasında Dada ve Konstruktivizm yer alır.

Post modernizm tasarımcıyı işlevselciliğin koyduğu sınırlardan kurtarır. Kompozisyonlar olasılıkların çeşitliliğinde değişime uğratılarak, kontrolsüz bir şekilde yaratılmış izlenimindedir ve tesadüflerin güzelliğini ortaya çıkartma çabası içindelerdir. İfadede de özgürlük, işlevselcilik hiçe sayılmış, okunabilirlik önemsizleştirilmiştir. Böylece bilgi aktarımı gerçekleşmesi çoğu kez engellenmiştir.⁴⁴

Retro

80'lerde ortaya çıkan yaklaşımlarda ise, grafik tasarım tarihinin biçimsel niteliklerini içeriğinden soyutlayarak yeniden gün ışığına çıkarırken, zaman zaman da farklı denemeler bir arada kullanılmaya başlanmıştır. Bu tür tasarımların ilk örneklerini gerçekleştiren Paula Sher, öncü çalışmaların San Fransisco, Mineapolis ve Dallas'a kaydığı bir dönemde New York'a yeniden ilgiyi çekerek, kısaca "Retro" adı verilen, "geriye dönüş" veya "önceden gerçekleşmiş" gibi anlamlara gelen tasarım yaklaşımını gerçekleştirmiştir.

New York'ta 1980'lerde yeni ve beklenmedik bir hareket başlar. Bu yeni hareketin genel ilkelerinden bazıları şöyledir: yüzyılın ilk yarısındaki modernist Avrupa tasarımına duyulan sınırsız ve eklektik bir ilgi, tipografinin günümüzde geçerli olan kurallarına karşı korkunç bir umursamazlık, 1920'lerde ve 1930'larda geliştirilip, II. Dünya Savaşı'ndan sonra kullanımdan kaldırılan bazı kırık ve zorlama yazı

⁴⁴ Dilek BEKTAŞ: y.a.g.k., s.230.

karakterlerine aşırı düşkünlük.” Fakat bu hareketin asıl ilgi çeken yönü öncülerinin tümü kadın olmasıdır.⁴⁵

Retro, geleneksel olarak düşük ücret ve tutucu tasarım standartları ile tanınan yayıncılık piyasasında çalışan New York’lu birkaç kadın tasarımcının elinde doğar. Bu sanatçılar: Paula Sher, Louis Fili, Carin Goldberg ve Lorrain Louis, erken 20.yy grafiğini canlandırmışlar, özellikle de yüzyılın başlarındaki Viyana Anlaşmazlığı’ndan, iki dünya savaşı arasındaki yirmi yıllık dönemin modern fakat dekoratif harf karakterlerine kasar uzanan zaman aralığını su yüzüne çıkarmışlardır. O dönemin bol kıvrımlı ve garip harf karakterlerini gerçekten çok sevmektedirler. Espas, renk ve dokuya karşı tutumları aşırı derecede bireysel ve özgündür. Tasarım ve tipografinin “doğru” kurallarına karşı tutucu olmayan tavırları, rahatça riske girmelerine ve deneyler yapmalarına isin vermektedir... (Resim: 203)

Retro’cular değişik yazı karakterlerini keyifle ve sıkça birbirine karıştırmakta, harfler arasında aşırı espaslar kullanmaktadırlar. Retro tasarımlarının çoğunda tipografi, illüstrasyon ve fotoğrafın yanında yardımcı oyuncu olarak çıkıp, figüratif, canlı ve anlamlı bir başrol oyuncusu haline gelmiştir. Dört öncü sanatçının işlerinde ortak etkilenmeler ve kaynaklar seçilebiliyorsa da, her birinin orijinal bakış açısı vardır.

Retro’nun çekingen dermeci tavrı, bir New York geleneğinin devamıdır. Sher, kendisi için önemli bir esin kaynağı olan Push Pin atölyesinde Seymour Chwast’ı ve onun kullandığı Victorian, Art Nouveau ve Art Deco formlarını belirtmektedir. Fili ise, şimdi hayatta olmayan ve çok daha coşkulu işlerinde Victorian ve Art Nouveau tipografik temalarının bolluğuna başvuran Herb Lubalin ile birlikte çalışmıştır.” Ancak Retro’nun takım kaptanı kuşkusuz Paula Scher olmuştur.

“Tipografik çözümlerinde yazıları beklenmedik biçimde kullanıyordu. Art Deco, Rus Konstruktivizmi ve diğer tasarımcıların kullanmaya korkacağı modası geçmiş, az kullanılan yazı karakterleri onun işlerinde birlikte yer alabiliyordu...”
(Yazılar-54, 1992)

Scher erken konstruktivist tarzı kopya etmemiş, yalnızca form ve form ilişkileri dağarcığından yararlanıp beklenmedik yani birleşimler yaratmıştır. Espas ve renk kullanımı, kaynaklarından bütünüyle farklıdır. Rus konstruktivizmin yerçekimsiz, uçucu formlarının yerini onun çalışmalarında eski tahta baskı afişlerin ağırlığına ve enerjisine sahip yoğun bir form istifi alır. (Resim: 200, 207)

Louis Fili’nin işleri ise, oldukça kişisel ve gözle görülür şekilde etkileyicidir. Avrupa’da geçirdiği günlerin ona esin kaynağı olmasıyla Fili Amerikan kitap kapağı

⁴⁵ Dilek BEKTAŞ: y.a.g.k., s.235.

tasarımında özgün bir yaklaşım geliştirmeyi başarır. Avrupalı grafik tasarımcılarının usçu çağdaş iletişimin gerekleri ile kendi duygusal ve dekoratif görsel etkilere karşı eğilimlerini bağdaştırma çabaları, İtalyan ve Fransız grafik tasarımında ilginç bir gelişmeye yol açmıştır. Çağdaş tırnaksız harfler dekoratif biçimlerde veya abartılı oranlarla kullanmıştır. Dokulu zeminler geliştirilmiş, fotoğraflar silüetlere dönüşmüştür.

Fili'nin işleri zarif ve rafinedir. Olağanüstü bir yumuşaklığa sahiptir. Her kitap için en uygun grafik titreşimi elde etme endişesiyle, sayfalarca eskiz kağıdı harcayarak en iyi yazı karakterini, renk demetini ve görüntüyü araştırmıştır.

Scher ve Fili, Retro akımının öncüleridir. Grafik tasarımdaki bu tutum ve genel yaklaşım, çok sayıda taraftar toplamıştır. Carin Goldberg ve Lorraine Louie de, bu taraftarların en iyilerindendir. (Resim: 201)

Goldberg işlerini yüzde doksan içgüdüsel diye tanımlar. Bu işlerde erken modernist afişlerin etkileri olduğuna dair itiraflarda da bulunur. Afiş sanatına, özellikle de Cassandre'nin işlerine büyük hayranlık duyar. Kitap kapaklarını da küçük birer afiş olarak ele alır.

"Tasarım tarihi hakkında herhangi bir fikir sahibi olmayan tasarımcı, uzayda kaybolmuş gibidir" diyor. "Günümüzün iletişime doymuş ortamında, çarpıcı görüntüler gereklidir. Sanat ve tasarım tarihi de onun başlıca kaynaklarıdır." (Yazılar-18, 1989)

Lorraine Louie ise, kitap kapağı ve yayın tanıtımı üzerine yoğunlaşır. Louie, işlerinin üzerinde belirgin etkilerden söz etmekten kaçınır. Gerekçesi de, her şeyden etkileniyor olmasıdır: Müzelerden, diğer çağdaş tasarımcılardan, 20'lerden, 30'lardan ve 40'lardan, 1980'lerde her şeyden etkilenir.

Retro, tıpkı Don Friedman, April Greiman ve William Kunz'un 70'lerin sonu ve 80'lerin başlarında öncülük ettikleri post-modernizm gibi, yok olmayı asla kabul etmemiştir. Giderek daha çok tasarımcı ve müşterilerinin bu enerji dolu ve taze yaklaşıma ilgi göstermesiyle, Retro daha da güçlenir. (Resim: 205)

Retro olasılıklar dağarcığındaki yaklaşımlardan yalnızca biridir. Böyle bir tarzın öncüleri çoğunlukla araştırmaya sınırları zorlamaya devam ederler. Sırf moda olduğu için taraftarların arasına katılmış olanlar ise çoktan akımı terk etmişler ve yeni tarz ve eğilimlerin peşine düşmüşlerdir. Scher, Fili, Goldberg ve Louie'nin işlerinin tipik özellikleri riske girebilme, bağlılık ve mükemmelmeciliktir. Bunun anlamı ise: bundan sonra Retro hangi yöne yönelirse yönelsin, bu dört kadının yaratıcı çabaları Amerikan grafik tasarımına yıllar boyunca çok şey kazandırmış olmasıdır.

Yeni Dalga 1980'lerde Amerika'da ortaya çıkan başka bir hareketi ise Yeni Dalga oluşturmıştır. Pasifik Dalga ya da sevilen adıyla Kaliforniya'daki İsviçre veya İsviçre Punk'ı, bir hareketten çok bir eğilimdir. Üyeliği veya manifestosu yoktur. Michael Vanderbyl, Sussman-Predja, Sidiyakoff Berman ve Gomez ya da Emigre'nin kadrosu gibi bazı Kaliforniya'lı sanatçıların çalışmaları birbirinden öylesine farklıdır ki, ortak özellikler neredeyse yalnızca zaman ve coğrafyadır. Bir başka ortak yan da müthiş miktarlarda görüntünün büyük bir iştahla ve acımasızca kullanılması eğilimidir. Bu çoğulcu, toplayıcı tutum, post-modern kültürün, toplu iletişimin ve Kaliforniya'daki yaşamın dağınık, odaklaşmamış halini yansıtmaktadır. Yeni Dalga, ağırbaşlılığına karşın, yeniliklerden yanadır ve yalın, akılda kalıcı görüntülerden kaçınır. Uygulamaların çoğu kez görkemli olmasına karşın, fikirler nadiren çarpıcıdır. Ancak, Yeni Dalganın grafik tonu punk gibi nihilist veya öfkeli değildir. Fütürizm veya Dada gibi politik ya da edebi değildir. Mesaj, harekettir. Tıpkı hızlı yol alan bir otomobilden görünen manzara gibi.⁴⁶ (Resim: 208)

Michigan, Cranbrook Akademisi'ndeki öğretmenler ise yapı araştırma kuramından yola çıkarak bir tür analitik tasarım yaklaşımını geliştirmişlerdir. Bu kurama göre soyut görsel iletişimin sırları, kontrast tipografik konfigürasyonlar yoluyla kaç değişik anlatım düzeyinin ifade edilebileceği hesaplanarak test edilmiştir. Bu kuramın en iyi uygulamalarına, özde dekoratif olmalarına karşın, çağdaş Hollanda şirketleri Studio Dumber ve Total Design'in işlevsel tasarım çalışmalarında rastlanır.⁴⁷

Grafik tasarım bir yandan böylesine analitik yöntemlerle araştırılmasının yanı sıra, diğer taraftan daha ifadeci ve rastlantısal yaklaşımlar da izlenmektedir. Üzerinden henüz 10 yıl geçmiş olan Psikadeliya gibi, Neo-Ekspresyonizm ve Neo-Dada diye bilinen Punk da altmışlı yılların underground basınının ve anti tasarım estetiğinin tinsel "bebeği" gibidir. Bu yaklaşım zamanla bozularak biçim değiştirmiş ve daha ticari akım olan Yeni Dalga'ya dönüşmüştür. Karikatürist Gary Pater'in öfkeyle dile getirdiği gibi: "Punk samimi bir ifadeydi Yeni Dalga ise bir ambalaj tekniğiydi".⁴⁸

60'lı yılların sonlarında ve 70'lerde İsviçre'de tasarım öğrenimi gören pek çok Amerikalı tasarımcı, öğrendiklerini uygulamak adına ülkelerine dönmüşlerdir. Ancak bu sanatçıların çalışmaları, eski bir kuşağın tasarım üzerindeki etkilerini yansıtmayarak, okunaklılığın temel ilkelerine yönelik hareketli bir saldırı, dolayısıyla var olan grafik birikimini tamamlamaya yönelik çabaları ortaya çıkmıştır.

⁴⁶ YAZILAR: y.a.g.k., sayı:18.

⁴⁷ YAZILAR: Grafik Tarzlar 8, Post-Modernizm, Amerika'da Yeni Dalga, Sayı:54, GMK, 1992.

⁴⁸ YAZILAR: a.g.k. sayı:54.

Bu ortamda grafik tasarım güçlü bir endüstri haline gelirken bilgisayar destekli grafik teknolojisi hem profesyonel stüdyo hem de eğitim alanında yaygın bir biçimde kullanıma girmiştir. Üstelik kadın tasarımcılar her zamankinden çok daha fazla bu meslekte etkin olmaya başlamışlardır.

Sens-serif ve grid bazlı birleşik sistemlerin gereksizliğinden hareketle, yeni bir tipografik sözlük Amerikan tasarım mesleğinin süzgecinden geçerek oluşmaya başlar. Weingart ve yeni dalga'nın diğer temsilcileri tarz fikrini şiddetle reddetmektedirler ve tipografik iletişimin parametrelerini geliştirmek için çalışmalarını bir teşebbüs olarak görürler. Çalışmaları, özellikle tasarım eğitiminde kaba bir şekilde taklit edildikten sonra ona, 1970 ve 1980'lerin tipografik araştırmalarının üstüne çıkması için güç verir. Weingart ve onun öğrencileri geç 1960 ve erken 1970'lerde tarafından çok spesifik fikirler keşfedilir ve harf araları genişletilen sens-serif yazıları içeren (kalın merdiven basmağı kuralları, hareketli enerjik alanlar ile noktalama işaretlerinden oluşan çizgi kuralları, diyagonal yazı, italik yazılar ile kalınlığı değişen harflerin kelime içinde karışık kullanılması, bar çizgi serileri ve tersine çevrilmiş yazılar) on yıl sonra adapte ederler.

Optik ve bilgisayar teknolojilerindeki yenilikler sayesinde yapılan deneyle, tasarımların enerji dolu bir görünüm kazanmalarıyla sonuçlanmıştır. Bu çerçevede üretilen işler, Don Friedman'ın "Bir tipografik önerme nereye kadar hem işlevsel hem de sıra dışı olabilir sorusunu yanıtlamaktadır." Grafik imgelem, maddesel tecimsel ve high-teck kültürlerinin ürünlerine yönelik çağdaş fetişizmi yansıtmaktadır. Bazı tasarımcılar 20'li yılların tipografi ve illüstrasyon tarzlarını ustalıkla güncelleştirerek, saat kadrantlarından alışveriş torbalarına kadar çeşitli ticari dayanıklı nesnelere uygulanmışlardır. Başka tasarımcılar ise bilgisayar teknolojisi kullanılarak, kitap ve dergilerin içeriğini değilse de görünüşlerini değiştirmişlerdir.

Post-modernist yaklaşımda başvuru olan eski tasarımları alıp yeni bir bağlamda kullanmanın tipik örnekleri olan bu çalışmalar daha sonra aynı şekilde kullanacak olan başka tasarımların da başlangıcı olmuştur. Ancak tasarım tarihinin biçimlerini hazır halde alıp düşünsel düzeyde pek de doyurucu olmayan bu örnekler fikir yokluğundan ticari başarı sağlamak amacıyla başvuru olan yöntemler olmaları iddiasıyla eleştirilmişlerdir.⁴⁹

Greiman bir tarafa, Kaliforniya'ya en önemli katkı Emigre olur, Danimarkalı göçmenler olan Rudy Vanderlans ve onun eşi Zuzana Licko, 1982'de bu geniş formatlı

⁴⁹ Dilek Bektaş: *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, Amerikan Grafik Tasarımında Post-modernizm, YKY Ltd.Şti., İstanbul, 1992, s.241.

dergiyi başlatırlar. Macintosh bilgisayarda Luicko'nun tasarladığı yazı karakterleriyle yazılan yazılar böylece düşük çözünürlükteki yazıcılardan da güzel görünebilir, bu dergi her türlü grafik tarzı yayınlamaktadır. Tasarımcı olarak değil Vander Lens yönetmen olarak daha rolünü daha geniş açılı gerçekleştirebilir: layoutlar içeriği şekillendirebilmek için editör tarafından doğrudan kullanılabileceklerdi ve parçalar, elektronik göstergelerle karşılıklı etkileşimlerini, yazılı yöntemlerden daha iyi yakalayan mikrocomputer'lerden önce farklı yönleriyle ilişki içine girebilmişlerdir. (Resim: 210)

Emigre aynı zamanda bir yazı karakteri üreticisi olmuştur. "The Emigre Fonts Degital Type Library", bütün dünyada yazılım olarak dağıtılan, kendine has karakter tasarımları ile tanınmıştır. (Resim: 211, 212, 213)

"Yeni dalga tipografisi, tasarımcılarının ve daha sonra genç taraftarlarının ellerinde orijinal hale gelen oldukça sıra dışı bir akımdı. Medya tarafından yükseltile rekabet yüzünden onlar, tipografiyi tasarımın daha cazip bir dalı haline getirdiler."
(Friedl, 1998, s.22-3.)

Önceleri hakaretlere varan eleştiriler ve tepkiler almalarına karşın Yeni Dalga ve Retro gibi tarzlar daha sonra "gereğine uydurularak" kendilerini marketingin bir parçası haline gelmekten alamamışlar ve birer "ambalaj tasarımı" olup çıkmışlardır. Böylece çok sayıda ve daha radikal olan sonraki konulara karşın, Yeni Dalga temsilcilerinin de bunlara yönelmesiyle, yeniliklerden ve ciddi etkilerden uzak kalırlar ve yerini sıradakilere bırakırlar.

Ansiklopedik Tipografi

Yirminci yüzyılın sonlarında, kurallar ve hazır formülleri reddeden tasarımcılar ifadeye ve keşfetmeye yönelirler. Bununla birlikte ulaştıkları çözümleri uygulanan grafik ve tipografi işlerinde çok az yansıtma olanağı bulabilmişlerdir. Tipografi konusunda tüm olanaklar denenerek yavaş yavaş kalitelerinin tükenme aşamasına gelinmiştir. Özgür olana ulaşma arzusuyla genç temsilcileri içeriğin işleviyle ilgili sorunlarını, yeni konulara hakim olmalarıyla kolayca çözmüşlerdir.

Bu aşamadan sonra ansiklopedik tipografi, bugüne kadar en uyuşmaz olarak bilinen tasarım elemanlarını bile bir araya getirmiştir. Geçmişte gücünü yazının saf, katıksız halinden alan tipografi, bundan sonra artık ne kadar imkansız, uyumsuz ve kötü yazı varsa hepsini içine almaktadır: Konstruktivist şekiller, kalın harfler, dışavurumcu, ifadeci ve el yazısı karakterleri. Fontlar arasında sens-serifler ve slab-serifler yer almıştır. Dönemin başta gelen yazı karakterleri: S.Stone'nun Stone, O.Aicher'in Rotis ve L.deDroot'un Tesis'dir. (Resim: 209, 212)

Yeni oluşan arzular ve hayal gücü için saf renkler yetersiz kalmıştır artık. Kullanılmış olan uyumsuz ve karma renkler, çalışmaların algısını güçleştirmekte ve gereksiz şatafat ve görüntü kirliliğine neden olmaktadır. İletişimin işlevi bu dönemden sonra son bulmuştur. Alıcısı olmasa da tasarımcı yine vericidir. Akımın kendini ifade olanağı bulduğu birkaç yayın söz konusudur. Bunların yayıncıları ise tasarımcılarının kendileridir. Ancak, belki de bu nedenle başarısız olmuşlardır. (Resim: 211)

70'ler ve 80'ler boyunca, önerileriyle Soyut Modernizm, Bauhaus, De Stijl ve İşlevselcilik tüm kültürel alanlardaki teorik ve pratik yönleriyle sorgulanır olmuştur. Fakat sorgulanan orijinallerin kendileri değildir. Sorgulanan daha sonraki taklitlerin kalitesidir. Her avand-garde olandan beklenildiği gibi mülklerin hızlı artışı, ürünlerin aynılığı ve sıkıcı tipografik yazı kalıpları kişisellik adına özgürlük tanımamıştır.⁵⁰

1980'lerden sonra yazı ve tipografi bilgisayar aracılıyla üretilir olmuş ve böylece tasarımın akışını değişirmiştir. Eskiden yazının içeriği belirlenir, skeler çizildikten sonra da layout oluştururken, şimdi ise artık bütün bu işlemler bilgisayar monitöründe görülerek gerçekleştirilmekte ve en son basın halini almaktadır. Hızlına tüm işlemler sayesinde çabuk seçme veya eleme olayına geçilmektedir. ıkış ve yazıcı sistemleri sayesinde üretilen işler bire bir boyutlarında alınabilmektedir. Gerekirse oğaltılabilmektedir. Fakat bu özellikler insan gücünü ortadan kaldırırken daha önce önemli olan montajcı, repro-fotoğrafçı ve litografı gibi ustaların işlerini ellerinden almıştır. Tüm bu işleri ise artık tek bir alet ve onun donanımları yapmaktadır.

Tasarım ve tipografi programları, vaat ettikleri yeni olasılık imkanlarıyla başlangıçta daha çok amatrlerce tercih edilmişlerdir. Daha sonra bu alandaki eksikliklerini fark eden profesyoneller tarafından da aranmaya başlanmışlardır. Bu tür kullanışlı tasarım yöntemleri uzmanların ellerinde daha da gelişmiştir. Tek fakat ciddi olumsuz tarafları ise artık herkes tarafından ulaşılır hale gelen tipografi ve yazı karakterleri tam anlamıyla bir kaosa sürüklenmişlerdir. Aynı durum film stüdyoları için de geçerli olmuştur. (Resim: 214, 216)

Söz konusu tasarım ve tipografi programların tipografi imkanları şekil ve içerik olarak yeniliklere teşvik etmektedir. Kullanılan metinlerin ilerinde beklenmedik, alışılmadık yazı karakterleri yer almıştır. Free Hand, Page Maker, QuarkXPress, daha sonra Illustrator, Photo Shop gibi programlar sayesinde var olan şekilsel açıklık kapatılmaya çalışılmıştır. Başlangıçta temelleri neler olduğu belli olmayan işler üretilmiştir. Fakat daha sonra grid sistemlerinin yeniden keşfedilmesiyle bunlara son

⁵⁰ Frederich Friedl, Nicolaus Ott & Bernard Stain: y.a.g.k. s.20-1.

verilmiştir. Var olan programlardan ise teknik dokümantasyon olarak yararlanılmış bunlarda çeşitli göz doldurucu efektler baş rol oynamışlardır. Tasarımda özel veya belirleyici rolleri olamadıkları için işlevsel olarak değil ama duygusal, resimsel ve süsleyici bir yan eleman olarak tipografiye katkı sağlamışlardır. (Resim: 214-220)

1.4 BÖLÜMÜN ÖZETİ

Tipografinin tanımıyla başlayan bölüm, tipografinin kelime benzerliği sonucunda tipo baskıyla karıştırılmasından doğan yanlış anlamayı gidermek amacıyla, bir kez daha tipo baskı tekniğini tarif etmektedir. Bundan sonraki satırlarda ise Sanayi Devrimiyle birlikte dünyada toplumsal, kültürel ve sanatsal alandaki değişimlere geçilirken, Art and Crafts'dan başlamak üzere 1950'lere kadar süren ve içine aldığı Yeni Tipografiyle son bulan dönem hakkında bilgi verilmektedir. Burada da özellikle grafik tasarım ile tipografi üzerinde durulmaktadır.

Dönemin sanat akımlarına gelince: sosyalist görüşlü William Morris'in öncülüğünde başlayan El Sanatları Hareketinin temsilcileri, Rönesans tipografi anlayışını sıkıcı bulmuşlar ve her santimetrekaresini hakkını veren yeni güzellik anlayışlarını geliştirmişlerdir. Onu izleyen ve ilk ticari sanat haline gelen Art Nouvea, ortak bir biçim dili geliştirmiş olmasına rağmen, her ülkede farklı türler ve haller almış olarak karşımıza çıkar. Bir sonraki dönemde ise özgürlükçü sanatın başını çeken Fütürist Hareket, benzetmeci, gerçekçi, soyut ve ruhsaldır. Çeşitli teknikler, sesli şiirler, saçma sapan düşüncelerle sanat karşıtı olan bir sonraki akım olarak Dada doğar. Rusya'da ortaya çıkan ve modern sanat üzerinde büyük etkisi olan nesnesiz bir sanat akımı Konstruktivizm'dir. Konstruktif sanat için kabaca: genellikle soyut, üç boyutlu ve sanatı gerçek dünyayı taklit etme yerine ona katkıda bulunmayı prensibine dayanır denilebilir. Bir çok sanat akımının temsilcilerini bünyesinde barındıracak olan Bauhaus Uygulamalı Sanatlar Okulu, sanat ve teknoloji birlikteliğini hedeflemiş ve Maholy-Nagy gibi bir eğitimcisi aracılığıyla seri, ucuz ve kullanışlı harf tasarımına ışık tutmuştur. Kuralları Jan Tschichold tarafından belirlenen Yeni Tipografi, tasarımcılara fonksiyonel ve yansıtıcı görsel iletişimi yaratmalarına izin verirken, etkisi yirminci yüzyılın sonlarına kadar sürecektir. Bölümün ilk yarısı bu akımla sona erirken, ikinci yarısında dünyada 1950 sonrası tipografik ve grafik tasarım adına gerçekleşen değişimler ve yeni tavırlara yer verilir.

Bundan sonraki sanat akımları zaman dilimi ve özellikleri bakımından artık kesin değildir. İsviçre tasarımı ve sonucunda gelişen tasarım anlayışları, bunlardaki

işlevselcilik ve okunabilirlik gittikçe artmakta ve farklı haller almaktadır. Aktarılmak istenen konu ve mesaj için zaman zaman tipografi yerine foto-grafik tercih edilirken, elde edilen gerçeküstücü görüntüler aracılığıyla kavramları ifade etmek olasılığı artmıştır. İmajların önemi New York Okulu sonucunda Amerika'da gelişen dergi tasarımcılığında daha iyi anlaşılır. Buradaki görüntüler sayfanın tamamını kapsayacak şekilde büyütülürken, tipografi Lubalin gibi bir tasarımcının elinde önemli hale gelirken, telif haklarının sağlanması ve korunması amacıyla ilk adımlar atılmıştır.

Kitle iletişim araçlarından en iyi şekilde yararlanan ve tüketim alışkanlıklarını eleştiren Pop Art'ın markajından tipografi de kurtulamaz. Yazı ve kavramlar nesnelleştirilirken, reklam malzemeleri sanat yapıtları haline getirilir. Karşıt sanat akımı olarak Fluxus ve Punk da tasarım ve tipografi alanlarında dışavurumcu tavırlarıyla dikkat çekmeye çalışırlar.

Bu tür sorgulamalardan sonra tasarımcılar, kavramsal anlatımlara yönelmişlerdir. Başta Polonya olmak üzere, Küba ve Fransa gibi ülkeler de bu konuda özgün yaklaşımlar keşfetmiş ve bu özellikleri kimliğinin oluşmasında önemli rol oynamışlardır.

70'lerde ortaya çıkan Post-modernizmin yaygınlaşması için 10 yıl geçmesi gerekecektir. Ancak bunu kolaylaştıran Retro ve Amerikan Yeni Dalga hareketler sayesinde hızla yaygın sanatsal tavır haline gelir. Var olan her türlü dogma ve kısıtlamaları hiçe sayan post-modernizm, aynı zamanda bir akımlar sentezi olmuştur. Neden olduğu çok stilli tipografik anlayış ise bilgisayar teknolojisinden ve yenilenen baskı tekniklerinden en iyi şekilde faydalanmasını bilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE TİPOGRAFİNİN GELİŞİMİ

2.1 TÜRKİYE'DE GRAFİK VE TİPOGRAFİK TASARIMIN 1950'LERE KADAR OLAN GELİŞİMİ

Grafik tasarım baskı tekniklerinden ayrı düşünölemeyeceğine göre, matbaanın Türkiye'ye gelmesiyle, matbaa ve basın atölyelerinin kurulmasıyla grafik tasarımının başladığı ve geliştiğı görülür.

Matbaanın ölkeye gelmeden önceki yıllara bakacak olursak, kitapların bu dönemde elle yazıldığına tanık olabiliriz. Türk el yazması kitapları ise çeşitli karakteristik özelliklere sahiptir. Kitabın iç kapağı, dış kapağı ayrı olarak ele alınıp tasarlanır ve işlenmiştir. Sayfa düzenlemeleri itinayla gerçekleştirilmiştir. Bunlarda kitabın boyutları önemli rol oynar. Ayrıca el yazısı kitaplarının içerdikleri yaldızlı resim ve minyatürler ile yaldızlı süslemeler-teship ve cilt ustalığı ile özgünlük ve örnek olma göstergesi olarak sanat tarihindeki sarsılmaz yerlerini almışlardır.⁵⁸

2.1.1 Cumhuriyet Öncesinde Grafik Sanatlar

1440 yılında Gutenberg harflerin tek tek dökölmesiyle oluşturulan bir baskının uygulamasına başlar. Bu olay matbaacılığın doğuşu olarak kabul edilir. Avrupa'da Rönesan'sa denk gelen bu dönem ölkemizde biraz geç kalmış olarak 18. yüzyılın başlarında, Lale devrine denk gelir. 1727 yılında Said Çelebi ve İbrahim Müteferrika'nın ilk Türk basım evini kurdukları bilinir. Fakat bunlardan önceki yıllarda da bu ölkede azınlıklar tarafından kurulan ve kendi dillerinde üretim yaptıkları bilinen basım evleri sayesinde matbaacılıkla ilk karşılaşma gerçekleşir. Bunlardan Ermeni ve Musevi olanlar 1500'lerde, Rum olanlar ise 1600'lerde basımevleri çalıştırdıkları belgelenmiştir.

Müteferrika 1729-42 yılları arasında 17 kitap basmıştır. Bunlardan Vankulu Sözlüğü, Vankulu Sözlüğü için Arap harfleriyle ilk kez döküm yapılır; Cihannüma ve Tarih-i Hind-i Garbi, bunlar ilk resimli ve haritalı kitaplar olurlar ve Grammaire Turque'de ilk kez Latin harfleri kullanılır. Müteferrika kitabın çoğaltılmasıyla fiyatının ucuzlamasına çalışmış, böylece daha çok kişiye ulaşacağına inanmıştır. Fakat ölümüyle birlikte kitap yine lüks olur ve bilgi yöneticilerin tekeline düşer.

⁵⁸ Yrd. Doç. Ulüfer Teker: *Tipografi* – Ders Notları, İzmir, 1995.

Bundan sonra: Mühendishane Basımevi, Dar-ül Tabaa kurulur. Mahmut Raif Efendinin Cedid Atlası Tercümesi burada basılır. İlk resmi gazete Takvim-i Vakai çıkar, basımı için Takvimhane-i Amire kurulur, aynı yıl ilk resmi paralar basılır. 1850'lerden sonra ilk posta pulları basılmaya başlanır. İlk dergilerimiz Vakay-i Tıbbiye, Mecmua-i Funun'dur. Takvim basımında Ebuziya'nın Salname-i Ebuziya, Takvim-i Ebuziya, Takvim-i Nisa önemlidir. Türk basım tarihinde karikatüre Teodor Kasap'ın "Diyojen" adlı mizah dergisiyle başlanır.⁵⁹

Reklamcılıkla ise Türkiye yaklaşık 160 yıl önce tanışır. Tasarımı ekonomiyle birleştiren bu kavram ülkeye 1840'larda girmiş, fakat ilk başlarda reklam yerine ilan kelimesi kullanılmıştır. Ceride-i Havadis gazetesi bu uygulamaya ilk yer veren yayın olmuştur. Ancak üreticinin güçsüz olduğu kadar tüketicinin de zayıf olan ve okur yazar oranı yüzde beyle sınırlı bir ülkedir Türkiye o zamanlar. İlk yirmi yıl boyunca ilanların konusu satılan ev, araba, arsa ve arsalar olmuştur. İlk resimli ilan ise 1842'de Avrupa malı nasır ilacı ilanında kullanılmıştır.⁶⁰

1860'larda Tercuman-ı Ahval gibi, yani fikir gazetelerinin ortaya çıkmasıyla başlayan yeni dönemden 1880'lere kadar olan zaman diliminde bu tür gazetelerde en çok kitap ilanlarına rastlanır. Ticari gazetelerde ise Avrupa kökenli makine, ilaç, doktor, soba, kanepeler-koltuk, tabak, kasa ve hediyelik eşya ilanları görülür. (Resim: 221)

1880'lerden sonra Abdülhamid'in tahta geçmesiyle bu konuda gerçek ilerlemeler başlar. Bu dönemde "Osmanlı Ticaret ve Sanayii Rehberi" basılır. Burada yabancıların yanı sıra yerli ilanlara da yer verilir. Ayrıca aralıklarla tekrar yayınlanan bu rehberdeki ilanların büyük bir bölümünde padişahın turasına rastlamam mümkündür. Bu da zaten yasal olan duruma padişahın da karşı çıkmadığı göstergesidir.

1907'de bir Fransız yayınında yazıldığına göre İstanbul'daki yayıncılık Avrupa'dakine erişmiştir. 1880-1908 yılları arasındaki ilanlarda Avrupa'nın öncülerini örnek alarak sansasyon unsuru ön plana çıkartılır. Dönemde Avrupa'dan gelen malların günlük hayatta kullanımıyla batılılaşmaya başlanmış ve üretim ile ticaretin de böyle bir amaca yönelik olduklarına dair söz edilebilir. Reklamı yapılan ürünler arasında giyim, ev eşyaları, güzellik ürünleri önde gidenlerdendir. Diğer taraftan bugünün "promosyon" kavramının ilk örneklerine bu dönemde rastlanır. 1870 yılında "Hadika" dergisi çiçek tohumları ve fidanlar hediye ederek günümüze kadar gelecek ve sektörün ayakta kalmasını sağlayacak bir vazgeçilmezi başlamasına neden olur.⁶¹

⁵⁹ Said Maden: *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, İş Bankası Yayınları, 1999, s.74-81.

⁶⁰ Orhan Koloğlu: "Türkiye'de İlandan Reklama Geçişin İlk Yüzyılı 1840-1940", *Arredamento Mimarlık*, Ocak 1999, s.92.

⁶¹ Orhan Koloğlu: a.g.k., s.93-4.

Basın hayatımızın ilk yıllarını kapsayan bu dönemde birbiri ardına gazeteler yayın hayatına geçer. 1863'te Namık Kemal ve Şinasi'nin Tasvir-i Efkar'ı bunlardan ilkidir. 1866'da onu Ali Suavi'nin Muhbir gazetesi izler. Aynı yıl Aileye Vatan adlı ilk resimli gazete çıkartılır. Bir yıl sonra 17.5.1867'de Namık Kemal Paris'te Hürriyet gazetesinin ilk örneklerini çıkartır. Aynı yıl Muhup ve Terakki gazeteleri ve bir yıl sonra Londra'da çıkan ve devlete karşı yayın yapan Muhbir gazetesi yayına girer. 1868'de Namık Kemal bu kez Londra'da Hürriyet gazetesini çıkartmaya başlar. İki yıl sonra 1870'te Ahmet Mithat-Devir, Başiretçi Ali-Başiret gazetelerini faaliyete geçirir. 13.6.1873'te İbret gazetesi ve ardından 1876'da Vakit gazetesi diğerleri yanındaki yerini alırlar. Ancak tüm bu yayınlar, 1876'da çıkartılan sansür kanunu ile kapanmak zorunda kalırlar.⁶²

Abdülhamit dönemi, reklamcılığın ilancılık olmaktan çıkıp gerçek anlamının anlaşıldığı dönem olur. İlk kez el ilanları (hand-bill, broşür) ve duvar ilanları (afiş) görüldüğü yıllardır bunlar. Bu tür tanıtım ürünlerinde elbiseli, başı açık kadın figürleri, el çizimi illüstrasyon şeklindeki rahatlıkla kullanılmıştır. Aynı şekilde fotoğraf da bu alanda ilk kez yararlanılan malzeme olur. Dikkatleri çekmek amacıyla yazılar çerçeve içine alınırlar ve başlık yana eğik şekilde yerleştirilerek genel düzenin içindeki yer almaya başlar.

1908'de İkinci Meşrutiyetin ilanı sonucunda bu tür gelişmeler doruk noktasına ulaşır. 1909-11 yılları arasında Reklam Gazetesinin sayıları üçe çıkartılır. Bu alanda görülen diğer değişim ve gelişmelere gelince: başlıklar için hat yazısından yararlanılırken, bunlarda kullanılan metinler kısaltılmıştır. Çerçevelerden ve dışı klişelerden oluşan yazı düzenlemeleri artmıştır. Dikkat çekmek maksadıyla ilanlar yan yerleştirilmeye başlanırken, ilanların sayısı genelde artmıştır. Diğer taraftan duvar ilanı olarak bilinen afiş ilk örnekleri pek çok (sadece İstanbul'da 1056) farklı yere yerleştirilmişlerdir.⁶³ (Resim: 224, 225)

Birinci Dünya savaşı yıllarından sonra yaşanan durgunluk yerini 1919'da sonra hareketliliğe bırakır. Karikatürist ve mizahçı olan Sedat Simavi grafik tasarıma yenilikler katar. Her ilanı yeni ve değişik bir çerçeveye seyirciye sunan, kadın resimlerinden sıklıkla yararlanan, başlık ve metinlerde çarpıcılık eklemeye çalışan bir anlayış getirmeye dikkat etmiştir. (Resim: 227)

Kurtuluş yıllarından sonra yabancıların ülkedeki her alandan olduğu gibi reklamcılıktan da çekmeleri ile mesleğe devam etme sırası Türk tasarımcılara gelir. 1928'de kabul edilen yeni alfabe ile bu durum daha da kolaylaşmıştır. Bundan sonra

⁶² Yrd. Doç. Ulufur Teker: *Tipografi – Ders Notları*, İzmir, 1995.

⁶³ Orhan Koloğlu: y.a.g.k., s.94.

gazetelerin sayfaları 4-6'dan 12-16'ya çıkar ve dolayısıyla reklama ayrılan alanlar fazlaşır. Döneme damgasını vuran Devletçilik ilkesi, yerli mal kullanımını gündeme getirmiş, bunu konuyla ilgili reklamlar takip etmiştir. İlkeyi en iyi ifade etme özelliği, İhâp Hulusi gibi bir ustanın sadece bu dönemde gerçekleşmişler için değil, tüm işleri için geçerlidir. Çalışmalarıyla yeni bir dönem başlatan İhâp Hulusi, yazıyı en az kullanması ve stilizasyon özelliğine sahip illüstratif tavrıyla yepyeni bir ekol yaratmıştır.⁶⁴ (Resim: 226)

Türkiye'deki grafik tasarım ve reklamcılık İkinci Dünya savaşı sonrası yılların ardından başlar ve yarım yüzyıldan fazla zamandır, hala kendine bir yer edinme çabası içindedir.

2.1.2 Cumhuriyet Sonrası Türkiye'de Grafik Tasarım ve Tipografi

1840'ta, gazetelerde ilan olarak sadece ölüm duyuruları yer almaktadır. Konuyla ilgili ilk ilanlar Ceride-i Ahval'de görülür. Tercuman-ı Ahvalde ise ilk resimli ilan yayınlanır. 1864 yılına tarihlenen bu örnek, Loton Aznel firmasına aittir. Bundan sonra 1896'da Servet-i Fünun gazetesi, Ahmet İhsan Bey'in çağrısı sayesinde her türlü ilanı kabul edip yayınlamaya başlar. Bu gelişmeyi 1909'da ilk reklam şirketi "İlanat Acentası"nın kuruluşu izler. İlan, artık daha ciddi ve profesyonel bir çalışma şekli anlamına gelmektedir.

Dönemin sosyo-kültürel yapısına bakacak olursak, Osmanlı topraklarında 34 vilayetin ve 20 milyona yaklaşan bir nüfus görebiliriz. İstanbul bu yıllarda henüz atlı tramvaya sahip olmuştur. Fotoğraf ve sessiz filmin varlıkları çok dar bir kesim tarafından fark edilmiştir. Siyasi alanda süre gelen iktidar kavgaları ve savaşlar sonucunda; reklamcılık, sanat ve ticaret başta olmak üzere hayatın her alanını etkilemekte, çok yavaş da olsa değişimler ve gelişmeler kaydedilmektedir.

Cumhuriyetle birlikte ülkenin gündemine gelen ithal mallar, ilancılığın canlanmasına neden olmuştur. Yeni tüketim şekilleriyle birlikte, yeni hayat başlamıştır. Bu dönemde en sık görülen reklamlar Fort ve Bayer şirketlerinin verdiği ilanlardır. Daha önce yurt dışında tasarlanıp basılan ve Osmanlıca yazılara sahip afişler bundan çok kısa bir süre sonra Türkiye'de basılacaklardır. Çünkü 1927 yılınca Abdi Tevfik Bey İlanat-ı Fenni'yi yayımlayacaktır. "Reklam Endüstrinin Ruhudur" artık.⁶⁵

⁶⁴ Orhan Koloğlu: y.a.g.k., s.97.

⁶⁵ Ender Merter: Müsellesten Üçgene – İhâp Hulusi, Tür Tanıtım, İst., 1998, s.24-5.

Bununla birlikte, günün şartlarına ayak uydurmak amacıyla Latin harflerinin kabulü kaçınılmaz bir gereksinim halini almıştır. Ancak buna rağmen Cumhuriyetin ilk yıllarında gerçekleşen grafiksel çalışmalarda hat sanatı örneklerini görmek mümkündür. Bunlar, Batıda eğitim görmüş sanatçıların işleri olmakla birlikte sahip oldukları değerler ve içerdikleri mesajlarla yerel kültürün özelliklerini de yansıtmışlardır. Cumhuriyetin ilk yılları için geçerli olan durum daha sonraları özgünlüğünü yitirmesiyle son bulacaktır. Osmanlı döneminin simgesi haline gelen hat sanatı ise, İslam dininin resmi yasaklaması sonucunda tercih edilen bir ifade aracı olmuş, fakat harf devrimiyle birlikte geçerliliğini yitirmiş ve sanat tarihindeki yerini almıştır.

1928'de Latin harflerine geçilmesiyle Arap harflerinin öğrenimindeki zorluktan kaynaklanan cehalet giderilirken, devletin okuma-yazma politikası sayesinde yeni yazıya hakim olmanın oranı hızla artmıştır.

İlk yıllarda gazete ve dergi yayınları her iki dilde yayınlanılır. 1930'lardan sonra ise eski yazı yerini tamamen yeniye bırakır. Basındaki sorunları ve maliyeti de azaltan bu durum sonucunda kültür ve sanat dergilerinde insanların görmeye alışık olmadıkları çeşit ve kalitede yazı ve resme yer verilmiştir.

Yeni dizgi sistemleri ve biçimleri konusunda batılı örnekler göz önünde bulundurulurken benzerlerinin üretilmesine gidilmiştir. Yurt dışına eğitim için giden ve geri dönenler, İhap Hulusi gibi, kendilerinden sonra gelen kuşağa örnek teşkil etmişler ve yenilerin yetişmesinde ön ayak olmuşlardır. Buna rağmen basın organlarındaki benzerlik ve tek düzeliliğin önüne geçilememiştir. Bunda dönemin maddi yetersizliklerinin de payı büyüktür. (Resim: 232)

İkinci Dünya Savaşı öncesi yılları kapsayan dönemde grafik sanatlara karşı bilinçsiz yaklaşımlar nedeniyle kalıcı işler üreten isimler neredeyse yoktur. Bu döneme denk ve ilk akla gelen isim İhap Hulusi'dir. Onunla birlikte adı geçen bir diğer isim de Kenen Temizan'dır. Her ikisi de Alman grafiğinin resim öğelerinin yapısal bir bütünlük içinde kavrayan inşaa ilkesini içinde çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir.⁶⁶

İhap Hulusi kendi grafik atölyesini 1929'da açar ve 1975'lere kadar çalışmalarına Türkiye Cumhuriyeti ekonomisini yansıtmıştır. (Resim: 231)

İstanbul radyosunun daha yeni yayına başladığı bu dönemde televizyon daha yoktur. Gazeteler ise çok küçük bir kesime ulaşacak durumdalar. Bunun sonucunda toplumun büyük bir çoğunluğuna ulaşabilecek tek kitle iletişim aracı afiş olacaktır. Eğitim düzeyi ve okuma yazma oranı düşük olan halka afiş aracılığıyla birçok şey

⁶⁶ Said Maden: "Grafik Sanatının Dünü Bugünü", Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1999.

aktarılmaya çalışılmıştır. Devlet yeni ideolojisini halka ulaştırmayı hedeflerken, bunu gerçekleştirme görevi de İhap Hulusi'ye verilmiştir. Yerli malların kullanımı, kılık kıyafet değişikliği ve çağdaşlaşma gibi fikirler ustanın afişleriyle en doğru biçimde aktarılmışlardır.⁶⁷ (Resim: 235)

Bir diş macunu afişi siparişiyle 1927'de başlayan tasarım hayatı, Vog Çorapları, Sahibinin Sesi Gramofonları, Türk Tayyare Cemiyeti (Milli Piyango) biletleri, İnhisarlar İdaresi (Tekel) Kulüp Rakısı etiketi, Piyale Makarnaları, Türkiye İş Bankası, Ziraat Bankası, Garanti Bankası, Emniyet Sandığı, Turing Kulübü, Nüfus Sayım afişleri, Sivas-Erzurum demiryolu tahvilleri, Vakıflar Bankası, Bayer, Kodak, Pirelli, Kurukahveci Mehmet Efendi ve Mahdumları, Kızılay, Yeşilay, Sümerbank, Spor Toto, Ford otomobilleri, Beykoz Kunduraları, Harrison Çorap Makinaları, Yerli Mallar Pazarı, Bursa Biraderleri gibi daha pek çok şirket, kurum ve kuruluşa afiş, kitap kapağı, etiket, bilet ve ilan çalışmalarıyla devam eder. (Resim: 234)

Bu çalışmalarında İhap Hulusi, kendine özgü bir anlatım dil ve illüstrasyon anlayışı geliştirmiştir. Afişlerindeki nesneleri üçgenler, beşgenler gibi geometrik şekillere bölmekte ve kübizmin geleneğe çağrışım yapmaktadırlar. Belli renkler ve onların nüanslarından oluşan tonlarıyla çalışır. Bu da afişleri zenginleştirmiştir.

Uzaktan bakılınca bölünmüş olan nesneler bütünleşir. Işık gölge zıtlıklarından yararlanır, yer yer ise taramalara yer verilmiştir. Aynı zamanda Alman grafik ekolünün şematik disiplininden de etkiler görülebilen çalışmalarında, İhap Hulusi, biçim ve yapısalcılığa büyük önem vermiştir. Çünkü ancak bu şekilde iletmekle yükümlü olduğu mesajı daha doğru ve çarpıcı bir biçimde aktaracağına inanmıştır. İzleyiciler ise alıştıkları karmaşıklıktan uzak afişlerle karşılaşmış olmaktan memnundur. Aynı zamanda imgelerin gerçeklerine yakın olarak çizilmesi mesajı daha etkili kılmıştır.⁶⁸ (Resim: 230)

Çalışmalarında, illüstrasyona verdiği önemi yazı ve tipografik düzenlemeye de verir. Bunlarda görülen yazılar; serif, sans serif, kaligrafik ve şablon karakterlere sahiptir. Konu ve ilkeler bakımından sosyal gerçekçilik ve Konstruktivizmle ortak noktalara sahip denilebilir. Ancak yazı bakımından farklıdır. Çünkü konstruktivizmde var olan tek tip, sans serif yazı anlayışı burada yerini yazı çeşitlerine bırakmıştır. Yazılara eklenen gölgeler ve perspektiflerle üç boyutluluk kazandırılmaya çalışılmıştır. Ancak çoğu zaman, resmin sahip olduğu önem ve imgeleri öne çıkartmak amacıyla yazılar

⁶⁷ Ender Merter: Müsellesten Üçgene – İhap Hulusi, Tür Tanıtım, İst., 1998, s.26.

⁶⁸ Ender Merter: a.g.k., s.39.

alışılmadık şekilde bölünmüş veya deforme edilmişlerdir. Yazılarının tasarım ve çizimi yanı sıra İhap Hulusi, metinlerini de kendisi yazmıştır. (Resim: 333)

İhap Hulusi gibi Kenan Temizan da, Batı grafiğinden edindikleri deneyimleri ve Türkiye'nin sosyal yapısına uyarlanan girişimleri bir duyarlılık farkı olarak çalışmalarına yansıtmıştır. Fakat bu konuda yalnız kalmışlardır. Nedeni ise, eski yazı harflerinin değişip yeni, Latin harflerine geçişte, geleneksel ve yerel biçimlerden bilinçli olarak uzak durma çabası olarak özetlenebilir.

Eski yazı öğelerinin yeni bir grafik düzen içine sokulduğu örnekler, Emin Barın'ın ürettiği modern hat çalışmalarıdır. Ne yazık ki Emin Barın bu konuda tek kalmıştır. (Resim: 236, 239, 240)

Çağdaş Türk cilt ve yazı sanatının ustası haline gelen Emin Barın, güncel yorumları ve geçmişle gelecek arasında köprü görevini üstlenerek yorumlarıyla ekol haline gelmiştir. Klasik ekolden gelmiş, yazılarını Küfî, Cefî Dîvânî ve Serbest Yorumlar başlıklarıyla bir araya getirmiş, söz konusu "Emin Barın Ekolünü" ise küfî yazı tarzında gerçekleştirmiş olduğu çalışmalarıyla oluşturmuştur.⁶⁹ (Resim: 237, 238)

1938'den sonra çalışmalarıyla bilinen bir diğer isim Atıf Tuna, İnhisarlar İdaresi (Tekel) için gerçekleştirdiği çalışmalarıyla bilinir. Bunun yanı sıra gerçekleştirdiği grafik tasarım çalışmaları arasında sigara, içki, çay, tuz etiketleri, takvimler, afişler, posta pulları ve amblemler gibi grafik ürünleri yaratmıştır. (Resim: 241-2; 246-7) Aynı zamanda serbest dekoratör olarak çalışan Atıf Tuna çeşitli kuruluşların için dekorasyon ve pavyonlar gerçekleştirmiştir. Tasarım anlayışında siyah beyaz ve gri tonlarda olan çalışmalar ön plana çıkar. Bunlarda ara tonlar taramalar ve noktalamalarla oluşturulmuştur. Tipografik tasarımında ise serif, sans serif ve kaligrafik yazı karakterlerine yer vermiştir. Ancak genellemek gerekirse, illüstrasyonlar yazınının önüne geçmiş, yazı ikinci planda kalmıştır. (Resim: 243, 245)

1932'de Güzel Sanatlar Akademisindeki afiş bölümünün kurucusu olan Mithat Özar kendi öğrencilerini yetiştirir. Bunların arasında 1940-50 yıllar arası dönemde Mazhar Resmor ve Orhan Omay vardır. 1940'ta Türkiye'ye dönen Kenan Temizan, 1951'de Nato'nun açmış olduğu yarışmada üçüncü olur. Bu yıllarda Akademiyi bitiren Mesut Manioğlu, Selçuk Önal ve Fikret Akgün çalışmalarıyla dikkatleri üzerlerinde toplamışlar ve 50-60 yılları arasındaki dönemde grafik tasarımının hemen her alanında faaliyet göstermişlerdir.⁷⁰

⁶⁹ Savaş Çekiç: "Emin Barın'ın Sanatçı Kişiliği", *Sanat Çevresi dergisi*-112, Şubat/1988, s.25.

⁷⁰ Said Maden: "Grafik Sanatının Dünü Bugünü", *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1999, s.80.

1933 yılından sonra tarım, sanayi ve ulaştırma gibi çeşitli alanlarda kurulan devlet şletmeleri yeni Cumhuriyetin devamını sağlamışlardır. Bu kuruluşları tanıtmak amacıyla yola çıkan tasarımcılarımız Türkiye’de grafik tasarımının oluşup gelişmesine neden olmuşlardır. Bunun sonucunda, dönemde önemi büyük olan Devletçilik ilkesi planlı hale gelmiştir.

2.2 TÜRKİYE’DE GRAFİK VE TİPOGRAFİ ÜZERİNE DüşüNCELER

Oluşum aşamasından itibaren dışa bağımlı ekonomik tutum nedeniyle Türk grafiği de dışa bağımlı hale getirilir. Toplumun ağdaşlaşması değişiklikleri gerektirir. Bu nedenle işin kolayına kaçılarak Batıdan hazır kalıplar alınmış, sosyal hayatın yanı sıra grafik tasarıma da yansıtılarak kopyacılığa yol açılmıştır. Yüzeysel de olsa bu tür bir değişim için sermeye gerektirmiştir. Temel gereksinimleri gidermeye değil ama tüketimi artışına yönelik sanayiinin gelişmesi, uygulama ve pazarlama yöntemlerini Batılı öncülerinden almıştır. Böylece ulusal nitelik ve kimliğe sahip olmayan bir sanayiye ve bir grafik tasarım anlayışına ulaşılmıştır. Sanayiinin ise üretimden çok montaj ve ambalaj amaçlı kullanılmıştır. Duyuru araçlarının yanlış tutumu halkın sahip olduğu sağ duyu ve değerlerin yitirilmesine neden olurken toplumsal bir yozlaşmaya yol açmıştır. Basın ve yayın araçları olanaklarını kişilikli bir Türk grafiği oluşası için değil ama bu alandaki asgari gereksinimleri ve ihtiyaçları giderecek uzmanların yetişmesine yardımcı oluşlardır. Hepsi bu.⁷¹

Fakat bütün bunların yeterli olmadığı apaçık ortadadır. Çünkü yüzde yüz bir dokuma sanayiine sahip bu lkede bir Türk grafik tasarım anlayışından söz edilmemektedir. Yerliliğin ilk koşulu olarak sanat ve tasarıma özgü terimlerin ülkenin konuştuğu dilde olmasıdır. Böylece toplumca anlaşılır ve sindirilecek hale gelebilmektedir. Ancak sanatta olduğu gibi, aynı şekilde Türkiye’deki tipografi ve yazı tasarımına dair ne varsa bu sonuçlardan nasibini almıştır.

1928’de kabul edilen Latin alfabesine, o tarihten günümüze değin dönemde Türk kimliği kazandırılmamıştır. Bunu Türk sanatçısı veya tasarımcısı ya düşünmemiş ya da uygulama alanı veya olanağı bulamamıştır. Dış alım ürünü olan hurafatların yayın dünyasında hala kullanılmaya devam edilmektedir. Ortak bir kültüre dayanıyor olsalar da Batılı ülkelerin her biri kendi sanatsal ve tasarım özelliklerini

⁷¹ Said Maden: “Türk Grafiğinin Dn, Bugünü”, Milliyet Sanat Dergisi-31, 1980, s.6.

yansıtan yazı karakterlerine sahiptir: roman, angles, sorbon gibi. Bu ülkeler ulusal grafiğin ilk adımlarını atmışlardır.⁷²

Her şeye rağmen özgünlük ve yaratıcılık yönü yüksek , Türkçe karakterlere sahip ve bu ülkenin kültürel özelliklerini yansıtan işler yaratan başarılı tasarımcılar yok değil. Bunların yapıtlarını ve varlıkları hiçe sayılamaz. Fakat bu kadarı yeterli görülmemektedir. Bu bireysel başarıdır sadece. Türk grafiğini başarılı sayanlar ise, olaya çok yüzeysel yaklaşmaktadırlar. Türk tasarımcısının asıl sorunu, Batılı öncülerinden uzak, kendi kişisel özelliklerini yansıtan bir Türk grafik tasarımına ulaşabilmektir. Bu konuda eğitimcilere ve usta sayılacak tasarımcıların konuyla ilgili tutumları ve tavırları önemlidir. ⁷³

Grafik tasarımda durum böyleyken, diğer taraftan unutulmuş hiçe sayılmış ve son on yıl dışında değeri bilinmemiş bir alan olan tipografide ise durum daha farklıdır. Çünkü yazı tasarımıyla hiç ilgilenilmemiş ve kültürel özelliklerimizin katılmasına dair bir gelişimde bulunulmamıştır. Böylece özgün Türk harfine dair de özlem giderilmemiştir. Bu konuda Türk tasarımcısına düşen görev bağımsız bir şekilde kendi geleneksel birikiminden yararlanmak olmalıdır. Batıda olduğu gibi Türkiye'deki tasarımcılardan kültürlerini yansıtan yapıtlar üretmeleri mümkündür. Bunun için gerekli olan: bilmek, sevmek, sahip çıkmaktır. ⁷⁴

Türk grafik tasarımı üzerinde 1990'larda kapsamlı araştırmalarda bulunan bir batılı olan Ray Varnbuhler, çeşitli sorularla karşılaşır. Bunlardan en önemlisi Türk tasarımcılarının büyük bir çoğunluğu grafik tasarımın ulusal karakterli olması gerektiğine inanmış, gerek duymamış ve hatta buna karşı çıkmış olmasıdır. Oysa bu özellik aranırken geçerli nedenler de yok değildir. Genellikle diğer ülkelerin tasarımlarında ek olarak karakteristik özelliklere de yer alır, bundan dolayı da kendi isimlerini taşıyan tasarımları vardır. İsviçre tasarımı, Polonya afişi, Brezilya ya da Küba tasarımı gibi hatta ABD'nin bazı bölgelerindeki değişik yöresel tasarım özelliklerinden söz edilebilir.

Türk tasarımcılarının ortak bir diğer görüşü de, ulusal yön gerektirmeyen konuların, ulusal tasarım özelliği taşımalarının gerekmediğidir. Söz konusu ulusallıktan yerel karakteristik motifler anlaşılmaktadır. Çünkü belli bir ekol geliştirmeyen bir ülkede ulusal tasarım anlayışını aramak yanlış olur.

Neredeyse tüm tasarımcıların eski yazı ve Türk kaligrafisi içeren illüstrasyonlar ve işler dışında Türk tasarım örneği aranması yanlış olduğunu düşünmektedirler. Bu

⁷² Said Maden: y.a.g.k., s.7.

⁷³ Yurdaer Altıntaş: "Ustalar Ne Diyor", Milliyet Sanat Dergisi-31, 1988, s.18.

⁷⁴ Selahattin Ganiz: "Kültürümüze Sahip Çıkalım", Hürriyet Gösteri Dergisi-31, s.88.

nedenle Bülent Erkmen'in özetlediği gibi Türk grafik tasarımı değil ama Türkiye'de grafik tasarım araştırılabilir. Hatta ona göre birincisi yoktur ve olmamalıdır.

Tasarımcıların paylaştıkları bir diğer düşünce ise Türk tasarımın dünyada var olan tasarım anlayışlarının zaten içinde olmasıdır. Başka bir görüş de ileride böyle bir durum daha iyi bir şekilde tanımlanabilir olduğunda geçerli olabileceği üzerinedir. Bunlarda globalleşme ve yeni iletişim imkanları ile birlikte ülkenin kendi kültürel özelliklerini koruyamadığı ve bunla ilgili endişe duyulduğu da üzerinde durulmuştur.

Ancak konuyla ilgili karşıt fikirlere sahip olanlar yok değildir. Örneğin bazıları dıştan gelen etkilerin gelişmek için katkıda bulunduklarını, otantik kişiliğinin önemini yitirip terk edilmesine, unutulmasına sebep olduğu için gelecekte özgün olabılme şansının böylece yitirildiğini düşünmüşlerdir. Ancak optimist bir Türk tasarımcısı da bunun kolayca fark edilip önlemleri alınabileceğini dile getirmiştir.

İlhami Turhan Sanat Tarihi kitabındaki yazısında bu konudaki görüşlerine yer verirken, taklitle yola çıkılan bu yolun Türk tasarımcısını hiçbir yere götüremeyeceği söylemiştir.⁷⁵

Türkiye'de tipografinin gelişmesine tek somut engel ise grafik tasarımcılarımız bu konuyla ilgilenmemiş olmalarıdır. Bunu açacak olursan, tipografiyi tasarımın bir parçası olarak kabul eden ve ciddiye alan kişiler yok değil, yazı karakterleri üreten ve kullanan tipografi tasarımcılar yok. Günümüzde bir de yabancı fontları bilgisayar sayesinde Türkçeleştiren teknik bilgi ve becerisini sergileyen kişiler var. Hepsi bu kadar.

Çalışmalarını tipografiye dayandıran tasarımcıların sayısı artmadıkça ve bu konuda üretim yapanlar çıkmadıkça "Türk tipografisi", en iyi ihtimalle "Türkiye'de Tipografi" diye bir şey olamayacaktır. Var olanlar çalışmalar da standart fontlara dayalı yazı dizgisi, başka bir deyişle metin şeklinde kalacaklardır.

⁷⁵ Ray Vambuhler: "Türkiye'de Grafik Tasarım", Yazılar-29, GMK, 1990.

2.5 BÖLÜMÜN ÖZETİ

Bölüm, konucu “Türkiye’de Tipografik Tasarımının Gelişimi” olması nedeniyle tipografinin ülkemize girmesiyle başlar (bu da resmi olarak 1727 yılına denk gelir) ve 1950’lere kadar devam eden bir dönemi kapsar. Muteferrika kendi basımevini kurduktan sonraki döneme kısaca değinildikten sonra, dergi ve gazete basımındaki gelişime geçilir. Gazetelerin çoğalması ilancılığın yerleşip yaygınlaşmasına neden olur. Bu aynı zamanda ülkemizdeki reklamcılığın da başlangıcı sayılır. El ilanları ve afişler ilk tanıtım ve duyuru araçları haline gelirler. Eski yazı unsurlarını içeren bu örnekler İkinci Meşrutiyet döneminde altın çağını yaşarlar ve yeni alfabenin kabulüne kadar olan dönemde görülürler.

Ülkenin yeni yönetim şekliyle yenilenen yaşama ayak uydurabilmek için yazı şeklinin de değişmesi gerekir. 1928’de Latin harflerine geçilmesiyle gerek tasarım gerekse basın anlamında yeni ufuklar açmışlardır. Grafik tasarımın ilk örneklerini yurtdışında eğitim için giden ve ülkelerine geri dönen İhap Hulüsi, Keman Temizan gibi sanatçılar vermişlerdir. Bunlarda ilki, gerçekleştirmiş olduğu tasarımlarında, yaklaşık yarım asırlık bir dönemde Türkiye Cumhuriyeti ekonomisini yansıtmaya çalışmıştır. Bir çok kurum ve kuruluşa hizmet veren grafik tasarımımızın bu duayeni, tek başına bir şirket gibi çalışmıştır. Çünkü çalışmalarının her santimetrekaresinde kendi emeğinin izleri vardır. O aynı zamanda hem tasarımcı, hem metin yazarı, hem de müşteri temsilcisi olmuştur.

Bu dönemde öne çıkan bir diğer isim olan Emin Barın, eski yazıya yeni yorumlar katan ve geçmişle gelecek arasındaki geçişi sağlayan yegane yazı ustamızdır. 1938’den sonra, Tekel için hazırladığı tasarımlarıyla ünlünen Atıf Tuna, çalışmalarında yarım tonlara ve taramalara ağırlık vermiştir. Çoğu siyah beyaz düşünülen grafik ürünlerinde illüstrasyona verilen önem yazı ögesinin önüne geçmiştir.

Bundan sonra ki yıllarda Güzel Sanatlar Akademisinde Afiş Bölümünün açılmasıyla tasarım akademik nitelik kazanırken, buradan yetişecekler de, gelecekte ülkenin grafik ve tipografik tasarımını şekillendirecek olanlardır.

Bölümün sonunda Türk grafik tasarımcılarının, ülkedeki var olan ya da olması gereken ulusal grafik ve tipografik özellikler üzerine düşüncelerine yer verilmiştir. Bunlardan bazıları böyle bir kimliğin olması gerektiği, ancak ilk başta yanlış adımlar atıldığı gerçeği üzerinde dururken, bir başkası bu özelliklerin globalleşen dünyada aramanın yersiz olduğunu savunmuştur. Çoğunluğun inancı ise Türk tasarımın dünyada var olan tasarım anlayışlarının zaten içinde bulunduğu dairdir.

Grafik tasarım için durum böyle iken tipografimiz için durum çok daha kritiktir. Bu alanda üretim yapan ve kendilerine ait yazı karakterlerini kullanan tasarımcılarımızın yokluğu hissedilmektedir. Sonuç olarak da, bu tür girişimlerde bulunanlar ortaya çıkmadıkça, tek başına Türkiye’de tipografik tasarımdan söz etme yersizliğinin üzüntüsü dile getirilmiştir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950-80 ARASI DÖNEMDE SOSYO-EKONOMİK VE KÜLTÜREL DEVİNİM

1950 yılını baz alan bu yeni dönem, 14 Mayıs'ta Türkiye'deki ilk tek dereceli seçimlerini Demokrat Partinin kazanmasıyla başlar. Aynı yıl Cumhurbaşkanı Celal Bayar, "Kore Savaşına katılmak üzere 4500 mevcutlu bir savaş birliğinin BM emrine verilmesini" kararlaştırır. Memleketi savaşa götürebilecek böyle önemli bir konuda muhalefetle fikir alışverişinde bulunmadığı için eleştirilir. Bir sonraki yıl, 1932'de açılan Halkevleri kapatılır. Halkın eğitim, kültür ve bilinç düzeyini yükseltilmesini amaçlayan bu kurumların denetleme yetkilerini CHPli yönetim kullanmaktadır. Mallarının hazineye geri verilmesini talep eden DP milletvekillerinin isteği kabul edilerek uygulamaya geçilir. Yine 1951'de Türkiye, İngiltere'de imzalanan ek protokolle Kuzey Atlanta Paktı diğer adıyla NATO'ya üye olur.

1953'te Atatürk'ün naaşı Anıtkabir'e nakledilirken, 1956'da İstanbul'da gaz karnelerle dağıtımına başlanır. Bu güç ekonomik kurallara uymayanlar Milli Korunma Kanununa göre yargılanacaktır.

1960'da Türk Silahlı Kuvvetleri sabahın erken saatlerinde medyada yayınladıkları bir mesajla idareyi ele aldıklarını açıklarlar. 27 Mayıs İhtilali olarak bilinen bu olay sonucunda Demokrat Parti kapatılır tutuklanan üyelerinin duruşmaları Yassıada'da başlar. Aynı yıl Zürih ve Londra Antlaşmaları uyarınca Kıbrıs'ın bağımsızlığı yürürlüğe girerken, Bağımsız Kıbrıs Cumhuriyeti kurulur.

27 Mayıs 1961'de halkoylamasına sunulan Anayasa kabul edilir. 15 Ekimde ise genel seçimler yapılır. CHP en fazla oy alırken, Orgeneral Cemal Gürsel Cumhurbaşkanı olur. Hükümet CHP-AP koalisyonuyla kurulur. Diğer taraftan Yassıada'daki duruşmalarda çıkan kararla sanıklardan bir kısmının idamı istenirken, geri kalanlar ömür boyu veya uzun süreliğine hapis cezasına çarptırılır. İnfazı gerçekleşenler arasında Rüştü Zorlu, Hasan Polatkan ve Adnan Menderes de vardır. 1963'te Kıbrıs'ta durum gerginleşirken, Türkiye'de Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in sağlık durumunun kötüleşmesi ve ölümü sonucunda yerine Cevdet Sunay getirilir. (1966)

İki yıl sonra ülkemizde sağlık alanında ilerlemeler gözlenir. 1968'de Türkiye'de ilk kalp nakli gerçekleşir. Aynı yıl ilk böbrek nakli de yapılır. Bu yıllarda kültüre yapılan yatırımlar da görülür. 1969'da, İstanbul'da 1946 yılında Büyük Tiyatro olarak temeli atılan Kültür sarayı "Çeşme Başı" balesi ve "Aida" operasıyla hizmete açılır.

Aynı yıl yapılan genel seçimler en fazla oyu Adalet Partisi alırken, Başbakan Süleyman Demirel'dir. 12 Martta, Parlamento ve Hükümetin süregelen tutum, görüş ve icraatının yurdu anarşi, kardeş kavgası, sosyal ve ekonomik huzursuzluk içine soktuğunu gören Türk Silahlı Kuvvetleri, hazırladıkları muhtırayı Cumhurbaşkanı, Senato ve Millet Meclisi Başkanlıklarına verirler. 7 Mayıs 1972'de Ecevit CHP genel başkanı seçilir. Bir yıl sonra İsmet İnönü kalp krizi sonucu hayata veda eder.

20 Temmuz 1874'te Türk Silahlı Kuvvetleri Kıbrıs Barış Harekatını gerçekleştirmiş olur. Aynı yıl TC hükümeti ilk kez güven oyu almaz ve istifa eder. 1975'te Kuzey Kıbrıs Türk Federe devleti kurulur. Bunun sonucunda Viyana ve Paris Büyükelçilerimiz öldürülür. Demirel hükümeti büyük çekişmeler sonucunda da olsa güvenoyu almayı başarır. 1977'de genel seçimlerden bir sonuç çıkmayınca bir sonraki yıl hükümeti kurma görevi Ecevit'e verilir. Bu kez de koalisyonudur. Bir sonraki dönem Demirel ve partisi tek başına iktidardır.

Yukarıda sıralan olaylara bakacak olursak 30 yıl gibi hiç de küçümsenmeyecek bir süre içinde ülkemiz, diğer alanlarda olmasa da siyasi alanda oldukça hareketli bir dönem geçirmiştir. Verimliliği tartışılır olan bu dönemde bu sürede ne yazık ki sanat ve kültür alanlarında çok belirgin bir değişim gözlenmez. Olsa dahi bunlar önemsenmemiş olmalı ki yazılı kaynaklarda çok sık karşılaşılmazlar.

3.1 SOSYO-EKONOMİK GELİŞİM VE PLASTİK SANATLAR

İkinci Dünya Savaşından sonraki yıllar tüm dünya ülkeleri için bir dönüm noktası sayılabilir. Bu durum Türkiye için demokratikleşme süreci, ekonomik ve sanayi gelişimi, kentleşme, kırsal kesim sorunları gibi konular anlamına gelirken, aynı konular plastik sanatlara da yansımıştır. Batı sanatı örnekleri, basılı ürünler halinde ülkemize girmesi, Batıyla yakınlaşma anlamına gelmiştir.⁷⁶

1950'lerde, sanat eserine yatırım gözüyle bakılmaya başlanır. Koleksiyonerler ve sanat galerileri ortaya çıkar. Önceleri sanat, burjuvazinin elindeyken ve halka daha yakinken, 1950'den sonra seçkin sınıfın eline geçmesiyle halktan uzaklaştırılmıştır.

Türkiye'nin Batılıların anladığı anlamda sanatla tanışması, 19. yüzyılda Paris'te eğitim gören Osmanlı ressamlarının yurtlarına geri dönmeleri sonucunda gerçekleşir. Böylece 1850-1900 yılları arasındaki dönemde Türk sanatçıların Batı meslektaşlarının yağlıboya anlayışı ve kullanma şeklini benimserler. İzlenimcilikler ise 1914'te tanışan

⁷⁶ Ayla Ödekan: "Çağdan Olma", Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, İş Bankası Yay., 1999, s.5.

sanatçılarımız, 1933'te D Grubu sayesinde Sentetik Kübizme tanışmış ve bu alanda üretime başlamışlardır. Ancak bu konuda biraz geç kalınmıştır çünkü Kübizm ülkemize geldiğinde Batıda artık yerini Gerçeküstücülüğe bırakmıştır.

Türk sanat ve tasarım geçmişine bakıldığında Dada, Gerçeküstücülük, Konstruktivizm ve Fütürizm gibi akımlara rastlanmaz. Resimde Post-empresyonizm ve Fovizm yöneliş söz konusudur. Türk sanatçılarının tuvallerindeki Kübizm ne kadar yapay görünürse görünsün, 1928-50 yılları arasında Batıdan farklı olarak kullanılan bir sanat tarzıdır. Bu konuda çalışmalarıyla en iyi örnek olarak Nurullah Berk sayılabilir.⁷⁷

D Grubu temsilcileri, döneme aktif katılımların sonucunda, çağdaşlık kavramıyla özdeşleştirilmişlerdir. Fakat yine D Grubu ve Müstakiller sayesinde sanat adına çağdaşlaşmada yanlışlıklardan bahsedilebilir. Çünkü bunlara ait bazı üyeler dönemin tek kurumu olan Güzel Sanatlar Akademisinin kadroları arasına karışmışlar ve kendi sanat görüşleri dışındaki görüş ve tarzların yetişip gelişmesine engel olmuşlardır. 1970'lere kadar plastik sanatlarımızda tek tip sanat anlayışı hakim olmuştur.⁷⁸

Avrupa'nın gündemindeki Varoluşçuluk ve Gerçeküstücülüğün ilkeleriyle oluşturulmaya çalışılan yeni sanat söylemi, Türkiye'de bu dönemde görülmez. Başka gelişim ve değişimler ülkenin sanat gündeminde yer alır.

Bu dönemde Paris'e öğrenime giden ilk Türk sanat öğrencileri burada ressam ve eleştirmen olan André Lhote gibi konusunun uzmanından en son teknik ve yöntemleri öğrenerek geri gelmişlerdir. Lhote, 1930-50 sonrası dönemde sanat üzerine yazdığı yazılarını da Türkiye'ye onlardan yararlanılabilmek üzere göndermiştir. Yazılarında plastik öğeler üzerinde durmaktadır. Resmin yüzeyini çözümlemek, ritmi araştırma, konu ve anlatımı ikinci plana geçirerek, hacim, renk yapı ve kompozisyon gibi elemanlar üzerinde durmak onun hedefleri arasında yer almıştır. Lhote'nin bu ilke ve hedefleri doğrultusunda Türk sanatı, konumundan tamamen uzaklaşarak 1950 sonrası dönemde soyut sanata yönelir.⁷⁹

Soyut sanatı Türkiye'ye ilk getiren isimler arasında Nuri İyem, Abidin Dino, Selim Turan sayılabilir. Dönemin siyasi tutumu ve dışa dönük politikası sonucunda, Türkiye'de geçimi olmayan bir alan olan ve Fransız Serbest Biçimli Sanatı sayesinde Soyut Dışavurumculuk öne çıkmaktadır. Bu akıma ait çalışmalara ise, 1955-70 yılları arasında rastlamak mümkündür. Bu dönemden sonra dünyanın sanat merkezi Paris

⁷⁷ Nancy Atakan: "Türkiye'de Kavramsal Sanat", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Cilt:1, M.S.Ü., 1995, s.149-151.

⁷⁸ Kemal İskender: "1950-90: Türk Resminin Gelişim Süreci İçinde Çağdaşlık Kavramının Anlamı", Sanat Çevresi Dergisi-140, 1990, s.23.

⁷⁹ Nancy Atakan: a.g.k., s.149-151.

olmaktan çıkıp, New York'a taşınır. Fakat bizim sanat öğrencilerimiz Paris'e eğitime gitmeye devam ederler.

İkinci Dünya Savaşından sonra Avrupa'da yaygınlaşmış olan soyut, lirik-soyut, taşızım, soyut dışavurumculuk gibi eğilimler Türkiye'ye de gelirler. Bu durum sayesinde Türk resminde tek düzelik iyice artar Aliye Berger'in "Güneş" isimli soyut çalışması Türk sanatçıları tarafından ilk başta şiddetle eleştirilir. Bunun bir çeşit gericilik sayılmasının ardından da 1955'te Soyut Sanat Güzel Sanatlar Akademisinin programına girer.⁸⁰

1950-70 yılları arasındaki dönemde soyut sanat gerek resim gerekse heykel alanındaki etkilerini sürdürürken, kendini geometrik-soyut, lirik-soyut non-figüratif türleri olmak üzere kendine ifade alanı yaratır. Kübizmden yola çıkan soyutlama anlayışı dönemin ilk yıllarında gözlemlenir. Ardından 1960-68 yılları arasında figüratif-soyuta ve lirik-soyuta yönelir.

Dönemim temsilcileri olan Zeki Faik İzer, Fahrülnisa Zeid, Selim Turan, Nejat Devrim gibi sanatçılar, Paris'te yaşamış veya burayla ilişkisini koparmamış olanlardır. Türkiye'de soyut sanat Batıyla aynı zaman diliminde gelişim göstermiştir. Türk sanatçılarının çalışmaları ise özgün olma ve üslup geliştirmeye yönelik olmaktan çok birer araştırma özelliğini taşımışlardır. Adnan Çöker, Lütfi Günay, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Ercüment Kalmuk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem bu dönemin temsilcileridir.

Bu döneme kadar Akademik sanat ve Modern sanat alanında var olan tartışmalar, bundan sonraki dönemde yerlerini Figüratif sanat – Soyut sanat arası tartışmaya bırakmışlardır.

1950'lerde figüratif çalışan ressamalar yerel konuları tercih etmişlerdir. Ancak daha sonraları bu konular soyut sanat yapanları da ilgilendirmeye başlamıştır. Folklorik motiflerden yola çıkarak, soyut biçimlere ulaşmaya çalışanlar arasında ilk akla gelen isim Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Bundan sonraki dönemde sanatçılara kaynak olacak konular folklorik motifler, hat sanatı ve etraflarında olup bitenlerdir. Bunlar sayesinde Türk resim sanatında non-figüratif döneme geçilmiş olur. Soyut sanat ise bu dönemde iki farklı anlayışta gelişir: fırça darbeleri ve oluşan dokuları reddeden geometrik soyut ve hareketli fırça vuruşlarıyla, dışavurumcu, renkteki hareketliliği ve mekanın devingenliğini hedefleyen, lirik-soyut.

⁸⁰ Kemal İskender: "Türk Resminde Çağdaşlık Sorunu", Sanat Çevresi Dergisi-116, 1988, s.44-7.

Ancak bunların dışında kalan figüratif sanat da 1960'lar boyunca görülebilir. Bu tür çalışmalarda Anadolu insanının günlük hayatı toplumsal gerçekçilik anlayışı içinde yansıtılmaya çalışılmıştır.⁸¹

1968'den sonra oluşan yeni kuşak bu figüratif sanatı tercih eder. 1970-80 yılları arasında toplumdaki çalkantılar sonucunda sosyal konular resmin içerik ve konuları arasında yer almaya başlar. Sanatla siyaset, Türk resminde aynı anda tuvale yansır. Yeni kuşağı yetiştiren hocalar D Grubu sanatçılarıdır. Fakat öğrenciler, her zaman olduğu gibi, hocalarından farklı görüşlerdedirler. Dünya sanatında yerlerini sorgulayan yeni sanatçılar, aynı zamanda kendi toplumlarındaki yerlerini de bulmaya çalışırlar. Bu arayış sonucunda Türk resmi konu ve biçim açısından özgün bir hal alır. İnsan figürü yeni sanatçıların ellerinde çok farklı olan yeni yerine ulaşmıştır.

1970-80 yılları arasında Türk resmi dışa açılmaya başlar. Yeni konularla tanışılır ve yeni malzemeler ile kullanım özelliklerinden yararlanıldığı bir dönemdir bu, aynı zamanda. 1970'lerde plastik sanatlar alanında bu döneme kadar var olan sınırların kalktığı görülmektedir. Bu alanda bireysel yaklaşımlar söz konusudur.⁸²

1970-80 arası dönemde kent yaşamını ve değişen çevresini inceleyen, Pop Art, Yeni Gerçekçilik ile Yeni İfadecilik anlayışlarını benimseyen yeni sanatçı grubu oluşmuştur. Bunların arasında: Nur Koçak, Mustafa Ata, Bedri Baykam, Adem Genç, Şenol Yoroğlu ve Yusuf Taktak'ın sıralayabiliriz. Bu sanatçılarımız, tuval resminin yanı sıra, karışık malzemelerden de yararlanmışlar, çeşitli teknikler denemişler ve eleştirinin sanattaki önemine inanmışlardır.⁸³

1950'lerden 1980'lere kadarki dönemde, eleştirel ve kuramsal yayınlar, çeşit ve sayı bakımından çoğalırken, sanata dair sorunlar tartışılmaya açılmıştır.

⁸¹ Semra Germaner: "Cumhuriyet Döneminde Resin Sanatı", Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, İş Bankası Yayınları, 1999, s.21.

⁸² Semra Germaner: a.g.k., s.22.

⁸³ Semra Germaner: "1950'den Günümüze Türk Resmi", Sanat Çevresi Dergisi – 102, 1987, s.18-20.

3.3 SOSYO-EKONOMİK GELİŞİM VE BASKI TEKNİKLERİ

1950'lerde seçimlere katılan Demokrat Parti, en fazla oyu alır ve 15 Mayıs 1950'de ülkenin başına geçen parti konumuna gelir. Demokrat Partinin öncül hedefleri arasında ilk başta iktisadi kalkınma yer alır. Bu dönemde henüz bir tarım ülkesi olma özelliğini sürdüren Türkiye, bundan sonra artacak olan traktör ve diğer tarım aletleri sayesinde tarım sektöründe artışlar kaydeder.

Bugün sahip olduğumuz grafik tasarımın örneklerin ortaya çıkması için 1950'lerin verimli ve her alandaki gelişimin başı sayılabilecek dönemin yaşanmış olması gerekirdi. Bu dönemde tarımda kaydedilen gelişmeler sonucunda, bir sanayii ülkesi olma adına ilk adımlarını atan Türkiye, aynı zamanda Devletçilik ilkesinin yanı sıra özel girişimcilik de teşvik ve tercih edilmiştir. Konuyla ilgili uygulamaya geçildiği ilk yıllardır. Böyle bir seçim ise beraberinde dışa bağımlılığı getirmiştir. Bu dönemde, Amerikanın Türkiye üzerindeki müdahalelerine "Marshall Yardımı" adı verilmiştir. Bu yılları kapsayan Kalkınma Planı da Amerikanın istekler ve talepleri sonucunda oluşturulur. ABD, Türkiye'yi üretken ve yüksek potansiyele sahip pazar alanı olarak görmüştür. Kalkınma planı doğrultusunda tarıma ağırlık verilir. Altyapı tesislerini oluşturmak için ilk adımlar atılır. Bunda, kapalı ekonomik birimler olma özelliklerini sürdüren köyler de ihmal edilmez. Açılan yeni yollar aracılığıyla da sermaye akışına katılabilmişlerdir.

Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu kabul edilir. Kırsal kesimlerdeki halkevleri ve halkodaları 1951'de devletleştirilir. Bunların mal varlıkları ise devletin hazinesine geçirilir. Devlet kaynakları da özelleştirmeyi teşvik amacıyla özel kesine aktarılır. Taşımacılıkta kara yollarına verilen önem artarken bu alana da ağırlık verilir. Sağlanan tarım kredileri sonucunda köy kesiminde makineleşme artar. Üretimde de açılan yeni alanlar dolayısıyla artış kaydedilir. Böylece artan gelirler ve bunlarla birlikte lüks tüketime kayan bir ekonomiye sahip olunur.

Bu dönemde Amerikanın yaptırımlarını kabul etmiş olan Türkiye, sonucunda 1952'de Nato'ya girmiştir. Kıbrıs sorunu Türkiye'nin gündemine 1953'te girerken, günümüze kadar gelecek diplomatik diyalog ve çekişmelerin de başlangıcı olacağı daha henüz belli değildir.

Dönemin ekonomik gelişmeleri, ortaya çıkan yeni yatırım ve üretim alanları baskı tekniklerinin de gelişmesine ve değişmesine yol açar. 1950-60 yılları arasındaki baskı tekniklerine bakacak olursak, Türkiye'de baskı tekniği olarak ofsetin, foto-ofset diye adlandırılan teknikle uygulamaya geçtiğini görebiliriz. Bu teknik doğrultusunda renkli fotoğraflar öncelikle renk ayırımına girer. Elde edilen sonuçlar çinko kalıplar

üzerine aktarılmaktadır. Bilindiği üzere Doğan Kardeş Matbaacılığı sözü edilen renk ayrımı makinalarını daha 1948'de satın alarak, bundan yararlanmaya başlamıştır.

1955'te ise İstanbul'da artık dönemine göre çok yeni ve modern olarak kabul edilen ve iki renk basabilen Rolland marka bir ofset baskı makinesi getirilir. Yine aynı dönemde Doğan Kardeş Matbaacılık tarafından Türkiye'ye ilk kez tifttruck baskı sistemi ithal edilir. Bunun üzerine dönemin Başbakanı Adnan Menderes'in emriyle İzmit'te özel tifttruck baskı kağıdının üretimine başlanır. Ancak şunu da altını çizmek gerekir ki, Demokrat Parti zamanında yayınevleri kağıt sıkıntısı çektikleri halde yayın hayatlarını sürdürmeye çalışmışlardır.⁸⁴

1950-60 arası yılları kapsayan bu dönemde siyasi faaliyet olarak 1955'te 6-7 Eylül olayları patlak verir. Bu dönem 27 Mayıs 1960'ta yönetime son verip, iktidarı ele geçirdiğinde sona erer.

Yukarıda da sözü edilen ülkenin dışa dönük ekonomik anlayışı, Türk grafik sanatının da Batıdan ithal edilmesine neden olur. Yurt dışına eğitim amacıyla giden Türk Tasarımcılar ise, kendilerine ait olmayan bir tasarım ve estetik anlayışla ülkelerine dönerler.

27 Mayıs 1960'ta Milli Birlik Komitesi Silahlı Kuvvetler adına yönetime el koyar ve sonucunda Türkiye yeni bir döneme başlar. Demokrat Parti döneminde konulmuş olan basın yasakları kaldırılır. Yeni oluşturulan Kurucu Meclis, kendi Anayasasını hazırlar. 9 Temmuz 1961'de bu yeni anayasa halk oyuna sunulur. Kabul edilmesiyle birlikte, Anayasa sayesinde temel hak ve özgürlükler genişletilmiş olur. Burada asıl hedef söz, yazı ve düşünce özgürlüğü adına getirilecek yeni maddeler söz konusudur.⁸⁵

Bu özgürlükler sonucunda basın alanında ilerlemeler kaydedilir. Bu yıllarda Hürriyet gazetesi web ofseti getirir. Türk basınında ofset sistemiyle çalışmaya başlayan ilk yayın Yeni Gazete'dir. Bu gazete aynı zamanda ilk günlük yayın özelliğini de taşır. İzmir'de Yeni Asır gazetesi de aynı yıllarda web ofset sistemine geçen yayın olur.

Bundan sonra ise düz baskı yapan ofset sistemlerinin sayıları giderek artacaktır. Ayrıca bu dönemde henüz ofset sistemi tipo baskıya göre pahalı sayılmaktadır. Daha önce de değinildiği gibi bu dönemde birinci hamur ve kuşe gibi kağıt çeşitleri darlığı çekilmektedir. Yine de aktüalite ve magazin dergilerinin kapakları ve bazı renkli bölümleri ofsette basılırken, bunun dışında kalan bölümlerinin tipo'da hazırlanması daha uygun ve ekonomik bulunmuştur. Çünkü tipo, ofsete karşı birtakım avantajlara

⁸⁴ Alpay Kabacalı: *Başlangıçtan Günümüze Türkiye'de Matbaa, Basın ve Yayın*, Literatür Yay., Eylül, 2000, s.221, 224.

⁸⁵ Alpay Kabacalı: a.g.k., s.229.

sahiptir. Dizginin tipoyla yapılıyor olması, temiz provaların tipo'da alınıyor ve filme çekiliyor olması gibi gerçekler ofsetin önünde engeller oluşturmaktadır. 1969'da artık dört renkli düz ofset makineleri Türkiye'ye girmiş bulunmaktadır.

Takvim, afiş, dergi, dergi kapağı ve benzerinin basımında da büyük ölçüde ofsete geçilmiştir. Ticaret ve sanayii alanındaki gelişmelere paralel olarak, Türkiye'de matbaa işlerinde de gelişmeler kaydedilmiştir.

1970'ten sonra Türk basın sanayiindeki ofset gelişmekte ve yaygınlaşmaktadır. Diğer taraftan, tipo baskı matbaa sayılarının artması ile birlikte, neredeyse en yaygın dönemini yaşamaktadır. Bu da tipo'nun en güçlü olduğu dönem şeklinde kabul edildiği zaman dilimidir. Ancak tipo, 1980'lerin ilk yarısına doğru gerilemeye başlar. Bunun başlıca nedeni 1970'lerde tipo'nun çeşitleri olarak kullanılan linotip ile entertiplerde kullanılan ve dış ülkelere ithal edilen matrislerin fiyatlarındaki büyük artıştır. Bu nedenle matbaalar yeni matrislerin alınmasında zorluklar yaşamışlardır. Ayrıca eskimiş makine ve matrislerinin kullanımı sonucunda dizgi kalitesinin düşüşler gözlemlenmiştir.⁸⁶

Tipo ve tifttruck baskı sistemlerinin güç tarafları, ofsete göre hazırlığı konusundaki zaman kaybı ve zorluklardır. Bunlar ofset (düz baskı) sistemine geçilmesiyle ortadan kalkar. Tipo'dan ofsete geçişte, sıcak dizgi olarak bilinen entertip-linotiplerin yerini, soğuk dizgi olan IBM-foto-dizgi alır. Kurşun hurafat – elektronik baskı makineleriyle yer değiştirir. Kurşun kalıpların yerini, "plate" çinko kalıplar alır.

Siyah-beyaz baskıdan, renkli baskıya geçişte gazeteler için de yeni dönem başlar. Yeni okuyucu kitlesi kazanmak yanı sıra gazeteler; yeni tanıtım faaliyetlere ayrılan yerlerde bulunan reklamlarıyla, satın alma güdülerini dürtülemek ve albeniyi; renklerle ve kısa, öz ifadelerle hedefe ulaştırılmaya çalışmışlardır.⁸⁷

Fakat tek tek dizilen hurafatlar, dijital fontlara gelene kadar kaydedilen mesafelere çok da kolay gelinmemiştir. Sürekli yeni buluşlarda bulunan olduğu gibi, bunları kullanarak yeni şeyler de üretenler olmuştur. Fakat bu alanda bilgi ve eğitim eksikliği her zaman hissedilmiştir.

⁸⁶ Alpay Kabacalı: y.a.g.k., s.237.

3.3 1950-80 YILLARI ARASI DÖNEMDE TIPOGRAFYİ ELE ALIŞ BIÇIMLARI

Sezer Tansuğ bir yazısında yer verdiği gibi, Türkiye'de grafik sanatının gelişimi, ekonomik ve kültürel koşullarının özgürlükçü bir ortama kavuşma arayışıyla gelişmiştir. Ancak bu koşullar hiçbir zaman tarihsel bir çizim, tasarım ve yaşam potansiyelinin karşılığını oluşturmamışlardır. Bunun sonucunda grafik alanında etkinlik gösteren bazı sanatçılarımız, başta resim sanatı olmak üzere, bazı anlayışların taşıyıcısı olmak durumunda kalmışlardır.

Özellikle 1950-60 yılları arasında grafik sanatı örneklerine bakacak olursak, temelinde resim ve plastik sanatlarının yansımalarını çok net fark edilebilir. Ayrıca bu dönemde eser yaratıcıları, grafiker, grafik tasarımcı, tipografçı ya da yazı tasarımcısından çok sanatçıdır. Sonuç olarak da Türkiye'de grafik tasarım değil, grafik sanatı olgusu gelişmiştir. Fakat sanat birikimi ve sanatlar arasındaki alışveriş, grafik sanatına bir takım özgün özelliklerin katılmasına yol açmıştır.⁸⁸

"Grafik mesaja güçlü bir görsel mantık temel sağlamanın yolu, mesajın iletildiği hedef kitlenin kültür düzeyi ve buna ilişkin ihtiyaçların bütünleşmekten geçmektedir. Bu sorunu salt gündelik yaşam ihtiyaçlarına tutunarak çözmeye kalkışmanın imkanı yoktur." (Tansuğ, 1989, s.3.)

Toplumun seviye ve ihtiyaçlarına uygun olarak bu dönemin grafik ürünleri illüstrasyon ağırlıklıdır. Yazılar bunları uygun ve alternatif olarak seçilmiş ve yerleştirilmiştir. Zaman zaman yazılarda da illüstratif ve şekle dayalı esprilere gidilmiştir.

1950'li yıllarda Akademiyi bitiren Mesut Manioğlu, Selçuk Önal, Fikret Akgün gibi sanatçılar bir önceki kuşağa göre daha bilinçli ve düzeyli işlerle dikkat çekmişlerdir. Bunlardan Mesut Manioğlu amblem, afiş, sergi ve fuar panoları ile de 1950-60 yılları arasında ustalığa ulaşmıştır. Fakat başlangıçta Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde grafik bölümü yoktur. 1932 yılından yalnız afiş atölyesi vardır. 1959 yılında bu atölye Grafik Bölümüne dönüşmüştür ve başında artık prof. Namık Bayık vardır.

1960'lardan sonra, özellikler 1963'te başlayan sanayi atılımı Türkiye'de şimdiye kadar önde olan tarımcılığı büyük ölçüde aşmıştır. 1963-70 arasındaki dönemde Türk Sanayii büyük gelişmeler göstermiş, yerli ve yabancı birçok yatırım ve çok çeşitli üretim grafik sanatçılarının çabalarının değerlendirilmesine neden olmuştur. Kurulan büyük

⁸⁷ Murat Vural: "Günümüz Baskı Tekniklerine Genel Bir Bakış", Kurgu Dergisi-9, 19991, s.139-47.

⁸⁸ Sezer Tansuğ: Yurdaer'in Melekleri, sergi katalogu, Apa Ofset, Aralık 1989, s.3.

şirketlerin yöneticilerinin artık ayrıntılarıyla uğraşmaya vakitleri kalmadığı ve batı yöntemlerini her yönüyle uygulamaya yararlı gördükleri için reklam, tanıtma, biçimlendirme işlerini uzmanlaşmış kişilere bırakmaya başlamışlardır.

1960'larda ülkedeki üretimin çeşitlenmesi ve oluşan ortak tüketim istekleri sonucunda, bilinçli bir pazar olgusunun gerekliliği hissedilmeye başlar. Reklamcılık giderek gelişirken, duyuru ve tanıtım gereçlerinin açığını kapatmak amacıyla birbirinin ardından basımevleri kurulur. Bu dönemde Avrupa ülkelerinin bir çoğunda olmayan renkli basım ilkeye gelir.

1960'tan sonra grafik tasarım da plastik sanatların arasında yerini almaya başlamış, bu durum ilk önce birkaç grafik sanatçısının çabasıyla gerçekleşirken, daha sonra bu amaca katılan çok sayıdaki reklam ajansının da katılımıyla daha da ciddiye alınır. Baskı tekniklerinin yenilenmesi ve gelişmesiyle birlikte bugünkü zengin ve kapsamlı haline kavuşur.⁸⁹

1960-70 yılları arasında özellikle afiş sanatında gelişme ve değişimler olur. Grafik sanatında gözlenen bu yenilikler, dönemin tiyatro ve operasındaki hareketliliğe borçludur.⁹⁰

1965 yılında birkaç sanatçının katılımıyla Türkiye Grafik Sanatlar Derneği kurulur. Ekonomik nedenler ve ilgisizlik sebebiyle 1975 yılındaki yeni Dernekler Kanununun yürürlüğe girmesiyle kapatılır.

1970'den sonra Türkiye'de grafik tasarım alanında en belirleyici değişim teknolojide ve buna bağlı olarak üretim ilişkilerinde yaşanır. 70'ler aynı zamanda bir geçiş dönemidir. İmge yaratmanın, resmin yanı sıra başka yolları olduğunu keşfedilir. Bunu 1975 yılında özel okulların kurulmasına imkan tanıyan kanun izler. Uygulamalı Sanatlar Okulları açılır. Bu okullarda pek çok yeni kavramı öğretilmeye başlanır.⁹¹ Kısa bir süre sonra oldukça popüler hale gelirler. İşte bu okullarda ilk kez tipografi dersi adında matbaacılık ve basın teknikleri ile ilgili ilk dersler eğitim programlarına dahil edilir.

⁸⁹ Said Maden: "Grafik Sanatının Dünü, Bugünü", Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, İş Bankası Yayınları, 1999, s.81.

⁹⁰ Y. Altıntaş: "Ustalar Ne Diyor", Milliyet Sanat dergisi-31, 1980, s18.

⁹¹ Ray Vambuhler: "Türkiye'de Grafik Tasarım", Yazılar-29, GMK, Mart,1990.

3.3.1 Namık Bayık

Yetiştirdiği öğrencileriyle yeni bir ekol oluşturur Namık Bayık. Kendi çalışmalarında ise tipografinin yanı sıra illüstrasyona da yer verir. Sadece yazıdan meydana gelen işleri mevcuttur. Fakat bunlara sonraki yıllarda rastlanır. Başlangıçta ise illüstrasyonlar çalışmaların neredeyse tüm yüzeyini kaplamaktadır.

1969 tarihli ve Sadi Diren resim sergisi için tasarlanan afiş, Namık Bayık'ın tipografiye ve minimalizme dayalı çalışmalarına örnektir. Minimalist hatta supramatist sanata çağrışımlarda da bulunan afişin ortasında beyaz bir kare ile açılan pencere ve bunun içine ustaca yerleştirilen yazıdan ibarettir. Yazı her iki tarafa bloklanmış. Siyah içinde beyaz, beyaz içinde siyah dengesi güdülmüştür. Öyle ki noktalar sözcükten ayrı kalmamak üzere yazının içine dahil edilmiştir. Birbirlerine teğet geçen harfler majüskül sens karakterdedirler ve okunaklılığından hiçbir şey yitirmemişlerdir. Yapısalıcı, konstruktivist tasarım anlayışı bu grafik ürünün her köşesinde gözlemlenir. (Resim: 252)

1964 Mobil için afiş serisi. Namık Bayık'ın illüstrasyon ile tipografiye aynı önemi verildiği görülür. Illüstrasyon anlayışında ise çekicilikten çok, sevimlilik ve mizah yönü dikkat çekmektedir. Fakat burada vurgulanması gereken illüstrasyon ve tipografinin kaynaşmayıp, ayrı ayrı değerlendirilmiş olması ve bu tür çalışmaları neredeyse iki ayrı bölümde oluşturulduğudur.

Afişlere ilkinde yatay bir kompozisyon ve neredeyse iki ayrı afiş gibi görülmesini sağlayan iki bölümden vardır. Birinci bölümde illüstrasyon ve tanıtılan ürünün adı oldukça büyük puntolarla yazılmıştır. İkincisinde ise slogan ve amblem yer almaktadır. Birinci bölümde zemin beyaz, ikincisinde siyahtır. Daha sonra yıllarda bu tür illüstrasyonları tanıtım grafiğinden çok kitap resimlemesinde görülmektedir. Bu dönemde sıkça rastlanan resimlemeye dayalı tasarım anlayışında ekonomik koşullarının da katkısı vardır. Yazı olarak da çok fazla çeşit görülmez. Sadece sens karakterler ile italik roman veya kaligrafik karakterlerin çeşitlemesinden yararlanılır. Bunun dışında yazılarda deformasyona veya değişikliğe gidilmez. (Resim: 251)

Aynı seri, tanıtım kampanyasına ait diğer afiş bu kez dikey kompozisyona sahiptir. Üst bölümde yer alan illüstrasyon kendi içinde de ikiye ayrılarak iki farklı mevsim tasvir eder. Altta yazılardan oluşan bölümde ise sens, italik ve kaligrafik yazılar ortadan blok olacak şekilde sıralanmıştır. (Resim: 249)

Namık Bayık, grafik sanatlar eğitiminin yaygın duruma getirilmesine öncülük ettiği gibi Türkiye'de afiş, amblem, etiket, pul, kitap kapağı, gazete ve TV reklam grafiği,

karikatür ve benzeri alanlarda hareketlilik sağlaması konusunda da önemli katkıları olmuş bir sanatçımızdır.⁹² (Resim: 248, 250, 253)

Eğitimci yönü ve profesörlüğü ile Türk grafiğinde bir ilk teşkil eder. Namık Bayık'ın yalın bir görsel anlatıma ulaşmayı hedefleyen işlerini, bu alanda yaptığı önemli katkılar arasında saymamız mümkün. Ayrıca Namık Bayık grafik tasarımlarında pentür havası taşıyan illüstrasyonlara büyük yer vererek kendi tarzını oluşturmuştur.⁹³

3.3.2 Selçuk Önal

Aynı kuşağın bir diğer temsilcisi Selçuk Önal'dır. Kimi zaman bir ilaç prospektüsü, kimi zaman ise bir afiş veya amblem çalışmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Bunların her birinde yazıya verilen önem ve yer nedeniyle, imajlar ve soyut lekeler geri planda kalmaktadır.

Örneğin Macrodex ilacın prospektüsünde leke olarak güçlü ve dikkat çekicidir. Yazı olarak ise çarpıcı ve akılda kalıcı yönleri sahiptir. Sens karakterli yazılar özenle yerleştirilmiştir. Fakat tek sıra halinde değil de, düzensiz bir şekildedirler. Arkada kalan lekenin hareketine uygun olarak yerleştirilmiştir. Harfler arasında espas neredeyse yoktur. Çalışma hareketli tipografik yapısına rağmen çok net ve okunaklıdır. Yatay kullanılış olan prospektüsün yüzünde asimetrik fakat dengeli bir kompozisyon söz konusudur. (Resim: 254)

Selçuk Önal'ın tasarladığı afişte de aynı netlik görülür. Yazı yine ön planda olup zeminde fazla karışık bir görsellikten kaçınılırken çok sade kalan, resimsel, pentür tatlara gidilmiştir. Fakat burada oldukça düzenli ve simetrik, grafiksel bir tavırla yerleştirilmiştir. Başlık majüskül ve sens yazı karakterindedir. Burada slogan oldukça küçük puntolarla ve öne sürülmektense, arka planda kalması sağlanmıştır. (Resim: 256)

Sanatçının harf çıkışlı amblem çalışmalarından biri serifli bir T harfini esas alarak oluşturmuştur. Söz konusu tırmaklı özellik harfin merkezine oturtulduğu şekle de yansıtılmıştır. Çalışmanın geneline simetri hakimdir. Oldukça katı, yapısal ve daire şekilli olmasına rağmen statik bir görünüme sahiptir. (Resim: 255)

⁹² Nihan Senem Ersöz: "Türkiye'de Grafik Sanatların Gelişimi ve Grafik Sanatçıları", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara, 1993, s.65.

3.3.3 Fikret Akgün

1950'li yıllar grafik sanatların diğer sanat dalları arasında saygı yerini aldığı ve plastik sanatlarla yakınlaştığı bir dönem olarak bilinir. Çalışmalarıyla bunu en iyi şekilde gösterebilmiş sanatçılarımızdan biri de Fikret Akgün'dür. Yazı unsuru dahil edilmemiş olsa her biri resim olarak nitelenebilir ürünleri, çeşitli boyama tarz ve tekniklerdedir. Ancak genelde soyutlama ve stilizasyona yönelik plastik değerlere sahiplerdir.

"İpana" diş macunu afişleri bir dizi şeklinde gerçekleştirilmişlerdir. Diş macunu konusunu çağrıştıran logonun dışında neredeyse hiçbir şey yoktur. Yazılar miniskül sens serif karakterlidir. Ancak majüskül serifli karakterler de aynı çalışmanın içinde yer alırlar. Hatta yazılar punto olarak oldukça küçük kullanılmışlardır. Afişlerden ilki yatay kompozisyona sahiptir. Zeminde soyut, estetik bir hareketlilik koyu lekeler aracılığıyla sağlanmış, ürünün öne çıkmasını kolaylaştırılmıştır. (Resim: 258)

Aynı serinin bir diğer afişi ise bu kez dikey kompozisyona sahiptir. Afişin neredeyse tamamını stilize edilmiş kız portresi resimlemesi kaplamaktadır. Geri kalan bölümde ise "İpana" yazısı büyük puntolu dekoratif özelliğe sahip karakteriyle yer alır. En altta majüskül sens karakteri slogan bulunmaktadır. Yazı unsuru az, öz tutulmuştur ve çarpıcıdır. Çalışma bir fişten beklenen yalınlık ve fark edilme özelliklerine sahiptir. Aynı zamanda kübist etkileri içeren plastik sanatların örneklerini anımsatır. (Resim: 259)

Emlak Bankası için hazırlanan afişte ise söz konusu stilizasyon, kübist ve konstruktivist etkiler doruğa ulaşır. İlk önce afişin tüm yüzeyini kaplayan ve dikdörtgenlerden oluşan düzenleme fark edilir. Fakat çalışmanın asıl espri ve mesajı, önde kullanılan iki güvercin figürlerine yüklenmiştir. Burada yazı sadece bir yerde ve tek satır halinde kullanılmıştır. Bunun nedeni, büyük bir olasılıkla sebep olabileceği bir karmaşıklık ve okunamama sorununa engel olmaktır. Yazı karakteri olarak condensed bold sens fontu seçilmiştir ve koyu zemine zıt olarak açık renkte kullanılmıştır. (Resim:260)

Fikret Akgün'ün tasarım anlayışını yansıtan bir diğer afişi ise bir ilacın tanıtımına yöneliktir. Burada ürünü ve özelliklerini anlatacak espri yine illüstrasyonla aktarılmaya çalışılmıştır. Pastel boya tekniği ve kübist etkiler taşıyan stilizasyon anlayışıyla bir portakal bahçesi resmedilmiştir. Yazının yer alacağı yer önceden belirlenip boş bırakılmıştır. Yazı koyu zemin üzerine dişi olarak dizilmiştir. Yazı karakteri olarak Helvetica'nın majüskülü kullanılmış. Sonuç olarak grafiksel ve tipografik özelliklerinden

⁸³ S.S.Tekcan: "Bir Suluboya Ustası: Namık Bayık", Sanat Çevresi Dergisi - 74, 1984, s.40-42.

çok, resimsel ve plastik değerleriyle önem taşıyan bir tanıtım ürünü ortaya çıkmıştır. (Resim: 261)

3.3.4 Mesut Manioğlu

1950'lerden sonra Türkiye'de oluşan ikinci kuşak grafik tasarımcılarımız arasında yerini alan bir sanatçımız da Mesut Manioğlu'dur. Özellikle yurt dışında ülkesini temsil etmiş, 1968-70 yılları arasında Varşova, Bruno ve Listovel'deki bienallerine grafik sanatlar ve afiş dallarında katılmıştır. Aynı zamanda Willanow Afiş Müzesinde eserleri bulunan tasarımcımız, İngiltere'de Modern Publicity adlı kitapta çalışmalarını yayınlama olanağı bulmuştur.

Mesut Manioğlu, tasarım ve çizimlerini her zaman ince buluşlarla zenginleştirme olasılıklarını aramıştır. Tasarlamış olduğu grafik ürünlerin tamamında yalın çizgi ve harf öğeleri, kendilerine yüklenen anlam ve değerleri rahatça taşıdıkları için bunları aramak gerekmez. Çalışmalarının büyük çoğunluğunu afişler oluşturur. Bunlardan biri Türkiye Ulusal Veremle Savaşma Derneği için hazırlanmış olanıdır.

Zeminde yer alan siyah leke tehlikeyi hatırlatmaktadır. Aynı zamanda BCG aşısının gerçeğinin de. Kaligrafik karakterli, çocuk eli ve beyaz tebeşirle yazılan yazıda BCG kolayca okunmaktadır. Bununla birlikte söz konusu hastalığı atlatmanın da ne kadar kolay olduğu ifade edilmektedir.

Mesut Manioğlu afişlerinde çeşitli malzeme ve her türlü tekniğe yer vermiştir. Ayrıca bunları ne kadar iyi kullandığını da kanıtlamıştır. Böyle bir duruma ve kuru boya tekniği uygulamasına "Tarihi Kentlerde Planlama" konulu afişinde rastlanır. Bu tür uygulamalarda yazıdan çok resimlemeye yer veren tasarımcı, en az renkle en iyi şekilde ifade olanağını aramıştır.

Mesut Manioğlu'nun afişleri, konu bakımından İhap Hulusi'nin afişlerini anımsatır. Çünkü her ikisinde de sosyalleşme ve halkın bilinçlenmesine yönelik bir çabayı gözlemlemek mümkündür.

Ana ve Çocuk Sağlığı afişi bu seferberliğin bir örneği sayılır. Anne ve çocuk sevgisinin simgelen amacıyla illüstrasyondan, tipografiyi oluşturmak için sens serif karakterli, bold ve majüskül harflerden yararlanılmıştır. Yazılar ortadan bloklanmış ve resimlemenin altına yerleştirilmişlerdir. Bu şekilde illüstrasyonla birlikte heykel ve kaidesini anımsatmaktalar. Yazılar üstten alta doğru gittikçe küçülmektedir. Öyle ki en altta yer alan yazı en küçük puntoludur. Burada da yazı ve şekiller eşit öneme ve

ağırlığa sahiptir. Biri diğerinin önüne geçmez. Koyu zemin ise yazı ve şekillerin öne çıkmasına yardımcı olur. (Resim: 257)

3.3.5 Sadi Pektaş

Aynı dönemin tasarımcıları arasında yer alan Sadi Pektaş, kitap kapağı ve afiş gibi çeşitli grafik ürünlerin altına imzasını atmıştır. Çalışmalarında çeşitli tekniklere ve özellikle illüstrasyonlara sık sık yer veren sanatçı, grafik sanatının diğer plastik sanatlarla olan birlikteliğini yansıtmıştır.

Bunlardan biri olan ve tiyatro oyunu için hazırlan afişte sadece tipografiye dayalı grafiksel tavır sergilenmektedir. Siyah beyaz leke dengesi içinde birbirini izleyen alanlar ve oldukça büyük yer kaplayan yazı ilk başta dikkatleri çekenlerdir. Bunlar çalışmaya ekspresif, dışavurumcu bir özellik katarken, büyüklü küçüklü ve düzensiz olarak yerleştirilmişlerdir. Bu serbest yerleşim düzeni küçük bir espiyle ve iddialı yazı karakteriyle etkisi artırılmıştır. Belli bir yazı şekli veya karakterinden çok ağaç baskı örneklerini anımsatan bir tipografik çalışmadır. (Resim: 262)

Sanatsal baskı teknikleriyle oluşturduğu grafiksel düzenlemelerini tasarımlarında yer veren Sadi Pektaş, bu özelliklerini Abant'ın tanıtımıyla ilgili afişinde de sürdürmüştür. Yazıyı düzenli ve bir arada düşünen ve kullanan sanatçı, ondan leke olarak da yararlanmaya çalışmıştır. Sağa bloklu olan yazılar sans karakteridir. Abant sözcüğü diğerlerinde farklı olarak bold yazılarak vurgulanmıştır. (Resim: 263)

3.3.6 Turgay Betil

Turgay Betil, afişleri Wilanow Afiş Müzesine ve New York Art Directors Club arşivine kabul edilmiş olan bir tasarımcımızdır. Ayrıca İsviçre Graphis Posters ve Graphis Annual gibi dergilerde çalışmalarını yayınlama olanağı bulmuştur. Tasarımcı yönü yanı sıra akademisyenlik deneyimine de sahiptir. Bununla ilgili en son "Grafik Tasarımda İnsan Algılarının Önemi ve Çağdaş Durum" adlı tezini hazırlamıştır. Ömür yetersizliği nedeniyle Mengü Ertel ve Yurdaer Altıntaş gibi tasarımcıların arasında yerini alamamış, fakat bu alanda en az onlar kadar konunun hakimi olduğunu belli etmiştir.

Turgay Betil, grafik tasarımcı, karikatürist, renk ve düzenleme ustası olarak kabul görmüş, ayrıca tiyatro deneyimine de sahip olmuştur. Mengü Ertel sergi ve işleriyle ilgili yazdığı gibi, duyarlılığı ağır basan, konulara alaycı tavırla yaklaşan sanatçımız olarak değerlendirilmiştir. Düzenlemelerinde kendi kişiliğini yansıtmaya

gayret gösterirken, alışlagelmiş resimleme ve grafik anlayışlarının dışına çıkmıştır. Çalışmaları, tek başlarına özgürlüğünü korurlarken, bir arada da anlatım bütünlüğüne ulaşırlar. Çoğu için geçerli olan siyah zeminler hareket ve çözüm kazanırlar, bunun yanı sıra derin etkiler uyandırmayı amaçlarlar.⁹⁴

Turgay Betil, grafik tasarım dalında pek çok ürün vermiştir. Bunların başlıca olanları: kitap ve dergi illüstrasyonları, amblem, logotype, sayfa düzenlemeleri, kitap kapakları ve özellikle afişlerdir.

Bunlardan biri Binlerce Çocuk Tiyatrosu için hazırlamış olduğu Külkedisi afişidir. İki renk, magenta ve siyah kullanmıştır. Her zamanki siyah renk, çalışmanın çocuklara hitap etmesi nedeniyle, zeminde beyaz olarak uygulanmıştır. Yine konunun gereği başlık dekoratif ve yuvarlak hatlı bir yazı olarak tasarlanmıştır. Seçilen ve uygulanan renk de yumuşak kıvrımlarına uygun düşen bir pembedir. Yazı, incelik kalınlaşan yapısıyla aynı zamanda kaligrafik özelliklere de sahiptir. (Resim: 264)

Turgay Betil'in vazgeçilmez siyah fona sahip afişlerinden biri sigara karşıtı olanlarıdır. Grafiksel esprisi tipografisinde gizli olan bu çalışmada, 60'larda Batı tasarımında gözlenen figüratif tipografi tasarım tarzına bir göndermedir. Burada A harfi yerine kafa taşı imajı yerleştirilmiştir. Ancak daha önceki özelliklerde görülmeyen bir yaklaşımla, yazı bir kez daha, bu defa düz ve kolay okunabilir bir biçimde altta tekrar edilmiştir. Son derece yalın ve genelleşmiş bir yaklaşım söz konusu. Yazı karakterleri sens serif şeklinde seçilmişlerdir. En üstteki "dikkat" yazısı ise italik kaligrafik karakterli olup kırmızı bandın içinde dişi olarak kullanılmıştır. (Resim: 267)

Daha önce de değinildiği gibi Turgay Betil'in afiş anlayışı, Polonya tarzı ve Türk tasarımcılarından Mengü Ertel'in tavrını paylaşmaktadır. Buda sahip olduğu çizgi ve resmetme yeteneğinin de payı büyüktür. Bu gerçeğe bir örnek "ipekçe" film afişidir. Vazgeçilmez siyah fon üzerine, ince çizgi ve mizahi anlatım ön plana çıkarılmıştır. Yazı ikinci plandadır, fakat afişin genel çizgisine uygun olan ince ve zarif karakterli, italik serifli harflerle oluşturulmuştur. Bilgilendirmeye yönelik geri kalan karakterler ise ince sens fontlardan biri olan Helvetica ile dizilmişlerdir. (Resim: 266)

Tek çizgi halinde ve ana renklerle oluşturulan bir illüstrasyon "Yarın Cumartesi" film afişinde görülür. Yazı olarak da en çok kullanılan ve en okunaklı karakterlerden biri olan Futura fontu kullanılmıştır. Yalın bir anlatım söz konusudur. Yazılar ortadan bloklanmış ve tek bir karakterden oluşmaktadır. Siyah zeminin üzerinde canlı renkler dikkat çekmektedir. (Resim: 265)

⁹⁴ Mengü Ertel: Katı Gerçekçiliğe Tepki: Turgay Betil'in Grafikleri", Gösteri-7, 1981, s.32.

3.4 RESİMSEL (İLLÜSTRATİF) TASARIM ANLAYIŞLARI VE TİPOGRAFI

60'larda grafik tasarımın da plastik sanatların arasında yerini almaya başlar. Bu durum ilk önce birkaç grafik sanatçısının çabasıyla gerçekleşirken, bunların çalışmalarında kaçınılmaz olarak resimsel değerler ağır basar. Bu tasarımcılarımızın tarzlarının, yurt içi ve dışında düzenlenen (özellikle afiş dalında) sergi, bienal ve yarışmalarda kabul görmesiyle, daha da ciddiye alınır.

3.4.1 Mengü Ertel

Mengü Ertel adıyla özdeşleşmiş, Türkiye'deki afiş sanatının başlangıç başlama tarihi 1959 yılına denk gelir. 1966'dan sonra, üretiminde bulunduğu sanat dalının bir parçası olan afişleri dünyanın çeşitli ülkelerinde uluslararası sergi ve bienallere katılmaya ve sergilenmeye başlamışlardır. Berlin, Varşova ve Brüksel gibi dünya kentlerinde kişisel sergiler açmıştır. 1974'te Cannes'da "Juri Özel Ödülü", 1975'te Paris Sinema Afişleri sergi ve yarışmasında "Büyük Ödül" kazanmıştır. 1980'de Moskova Olimpiyat Oyunları Afiş Yarışması'nda bronz madalyaya layık görülmüştür. Ülkemizde ise çeşitli ve sayısız başarıya imza atmıştır.

Mengü Ertel'in çalışmaları, Münih Şehir Müzesinde Amsterdam Tiyatro Müzesinde, Varşova Afiş Müzesinde, İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde yerlerini yıllar öncesinden almışlardır.⁹⁵

Afiş grafiğinde İhâp Hulusi'yi izleyen dönemin boşluğunu, denebilir ki yarım yüzyıla varan bir aradan sonra, Mengü Ertel kişisel plandaki çabalarıyla kapatabilmiştir. Özellikle tiyatro afişleri dalında, amaçlı bir çizginin ve mesajla yüklü bir duyarlılığın adamı olan Mengü, sokak reklamcılığında yozlaşmaya yol açan tek düzeliği aşmada kendi çevresine ışık tutacak bir etkinlik göstermiştir.⁹⁶

Mengü Ertel afiş sanatında bir ustaydı. Bunu onun soyutlama ve stilizasyon anlayışına dayandırarak söylerken aynı zamanda, bunlara katmak için seçtiği, tasarladığı, boyadığı kendine özgü yazı karakterleriyle de başardığını söylemek gerekir. Keşanlı Ali Destanı afişinde olduğu gibi.

Burada ortaya çıkan tip stilizasyonunun yanı sıra çizgideki kıvraklığın yazıya da yansıdığını görmekteyiz. Yazı alıştığımız dizgi, karakter ve kurallarına uygun değil elbet. Aksine bunları hiçe sayacak kadar "aykırı". Harfler aynı düzlem üzerinde bile

⁹⁵ Zeynep Oral: "Gücünü Tüm Sanatlardan Alan Bir Usta: Mengü Ertel", Sky Life dergisi, Temmuz, 1994, s.32-38.

⁹⁶ Kaya Özsezgin: "Türk Grafik Sanatının Gelişme Evreleri", Milliyet sanat-31, 1980, s.6-7.

değil. Kelimeler ve harfler arasındaki boşluk eşit değil, satır arası söz konusu değil. Hatta harflerden “ş” ters yazılmıştır. Bütün bunlara rağmen buradaki yazı unsuru çalışmanın bütünü bozmuyor, üstelik kıvrımlarından dolayı olsa gerek estetik görünüyor. Afişi oluşturan diğer yazılar için sans karakter kullanılmış. Burada seçilmiş olan Helvetica’nın condensed türüdür. Bu da afişin neredeyse yarısını kaplayan dikey çizgilere uyum sağlasın içindir. Ayrıca kaligrafik karakterlerle sans serif karakterlerin zıtlığından yararlanılmıştır. (Resim: 274) 1974.

Ertel’in Devlet Tiyatroları için gerçekleştirmiş olduğu afiş çalışmalarından biri sadece tipografiye dayanıyor diyebiliriz. Çünkü buradaki imaj da tipografik işaretlerden biri olan sol anahtarına dönüştürülmüştür. Afiş “Amadeus” adlı oyuna aittir. Amadeus yazısı konunun dönemini çağrıştırmaya adına eski gotik karakterlerden biri seçilerek dizilmiştir. Bu yazı türünün özelliği kesik uçla yazılmış gibi görünmesi ve köşelerinin hafif uçlarından çekilmiş gibi olmasıdır. Çok sade gibi görünen afişin aynı zamanda ağır bir gotik havası var. Bunda kullanılan renklerin de katkısı vardır. 1983. (Resim:268)

Mengü Ertel afişlerinde çarpıcılıktan çok düzenleme ve estetik ön plandadır. Lekecilik anlayışı dengeli ve renkleri uyum içinde kullanmıştır.⁹⁷

Devlet Tiyatroları için tasarlanan bir dizi afişten bir diğeri “Gergedan” oyununun afişidir. Yine leke ve dokunun ön planda olan çalışmada, dikkati çeken özellik: yazının ikinci planda ve şeklin hareketine uygu olarak yazılmış olmasıdır. Seçilen dekoratif özelliğe sahip kaligrafik karakterle harfler tek tek açılar değiştirilerek kavis oluşturan bir eğri üzerine oturtulmuştur. Böylece başlık değil şekil ortaya çıkmıştır. Çalışma 1986’da gerçekleştirilmiş olmasına rağmen zamansızdır. Yani üretildiği döneme ait değil her zaman geçerliliğini koruyacak bir estetik anlayışa sahiptir. (Resim: 269)

Sanatçının afişleri çizilmeyip boyandıkları için birer tablo niteliğinde olup hiçbir döneme, hiçbir modaya, geçici akıma bağlı düşünülemezler. 1956-62 yılları arasında yoğunluk kazanıp daha sonraları seyrekleşen, uygulanmış olan tiyatro afişleri bulunmaktadır. 1967’den itibaren zevk için, basılıp basılmamasına dikkat etmeden kişisel afişler hazırlamıştır.⁹⁸

Mengü Ertel’in uygulanmayan afişleri arasından bir tanesi sadece yazı, ama her türlü yazı çeşidini içeren bir afiştir. 1978, Uluslar arası Çağdaş Uygarlık ve Kültür Mirası konulu afiş, esprisi yazıdan oluşan, bunun içinde Latin, Kiril ve Uzak Doğu alfabe çeşitlerinin yanı sıra görme özürülerinin noktalarla oluşan alfabeleri de yer

⁹⁷ Nihan Semen Ersöz: “Türkiye’de Grafik Sanatların Gelişimi ve Grafik Sanatçıları”, G.Ü., (Yayınlanmamış Yük. Lis.Tezi, 1993, s.74-5.

⁹⁸ A.Alexsandere: “Mengü Ertel”, Novun 4, Germany, 1977, s.1-2.

almaktadır. Aynı satırlar halinde sıralanan bu yazı türleri afişin her iki kenarına bloklanmış durumdadır. Ortada kum saati şeklinin daralan kısmında sonra dağınık olarak bir araya gelmektedir ve artık okunabilir halde değillerdir. Ancak altta yeniden “körler alfabesi” haline gelmekte ve okunabilir haline kavuşurlar. (Resim: 270)

Bir diğer kişisel çalışma ürünü afişinde ise Ertel, illüstrasyon ile daktilo karakteri olarak bilinen yazı şeklini bir araya getirmiştir. Bu 1974’te Münih kentinde “Tiyatro Afişleri Sergisi” için yapmış olduğu çalışmadır. Bir çeşit serifli karakter olan bu yazı çeşidi, dönemin teknolojisinin (daktilo) temsilcisi olarak illüstrasyondaki kalemlere zıtlık ve rekabet teşkil eder. Kendi içinde düzensiz leke dağılımına sahip yazı, bu özellikleriyle de bir çeşit dışavurum ve estetik sergiler. Mengü Ertel bu yazıdan bir başka işinde de faydalanmıştır; Anka Haber Ajansı amblemi. Fakat bu arada daktilo şekli ile birlikte, bunun sağ ve soluna bloklu halde yerini almıştır. Aynı yazı karakteri çalışmanın logotype’ında da yer almıştır. Bir logodan çok bir afiş anımsatır. (Resim: 272, 273) Söz konusu yazı şekli 90’larda yeniden moda olup pek çok grafik üründe bilinçli ve bilinçsiz şekilde tüketilmiştir.

Çok güçlü hata anıtsal bir yapısalcılık, konstruktivist anlayışta tasarladığı “Koza İnşaat” firmasının ambleminde ise bir harfin bir yapı haline geldiği, bunu üç boyutluluk ve uygun bakış açısıyla nasıl sağlandığını görülmektedir. Kendinden sonraki tasarımlara teşkil edecek olan çalışmada, sens bir karakterin büyük harfinden yola çıkmıştır. Yapısalcı yönü ise sadece üç boyutluluğundan kaynaklanmıyor, aynı zamanda bunu vurgulayan ve harf meydana getiren yapı katların sonucunda oluşmaktadır. (Resim: 271)

3.4.2 Yurdaer Altıntaş

Y.Altıntaş, Cumhuriyet döneminin ikinci kuşak sanatçıları arasında yer almış, kendisine has çizgi ve renk yorumuyla, geleneksel halk kültürünün görsel öğelerini, yepyeni bir sanat anlayışıyla Avrupa ve dünyaya tanıtmıştır.⁸⁹

Sanatına başladığı yıllarda, ülkenin dört bir yanında Latin harfleriyle yazılan ve basılan grafik tasarım ve görsel iletişime dair ne varsa yavaş yavaş yayılmaya başlamıştır. Ayrıca bu yıllarda matbaada deneyim ve söz sahibi kişilerin sayısı, bilgi ve eğitim eksikliği nedeniyle çok az olması baskı işlemi sonucunda işler ve orijinal renkleri konusunda beklenmedik sonuçlarla karşılaşılmasına neden olmuştur. Bu sorunlar

⁸⁹ Adnan Tepecik: “Türk Kültürünü Çağdaş Çizgilerle Dünyaya Tanıtan Grafik Tasarımcı: Yurdaer Altıntaş”, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Mart 1997, s.50.)

Yurdaer Altıntaş gibi sanatçıların canlarını oldukça sıkıştır. Çünkü saatlerce üzerinde çalıştığı ayrıntıların matbaa ressamı tarafından klişeye geçirilmesinde yok olduklarını görmektedir.

Yurdaer Altıntaş birçok ilke de imza atmıştır bu ülkede. Bunlardan bir tanesi 1964 yılında İstanbul Türk-Alman Kültür merkezinde açtığı sergisiyle ilk Türk grafik tasarım sergisini gerçekleştirmiştir.

1961'de Kent Oyuncuları için tasarımını yaptığı "Aptal Kız" afişinde gerek renk seçimi gerek tipografi uygulaması dönemin Türkiye'si afişlerine göre, daha çok figüratif anlayış ve soyutlanmış çizgilerle dikkati çekmektedir.¹⁰⁰ Çalışmada seçilen yazı karakteri sens serif tarzındadır. Başlık alışılmışın dışında miniskül yazılarla yazılmıştır. Burada ayrıca belirgin olan, sandalye şeklinin yüzeyi özellikle boş bırakılmış olması ve yazıların buraya yerleştirilmiş olmasıdır. Böylece yazı şekle göre çok daha önemli ve dikkat çekici hale getirilmiştir. (Resim: 281)

Farklı bir boyut denemesi sonucunda gerçekleştirmiş olduğu bir başka çalışması 1967 tarihli "Bit Yeniği" afişidir. Devlet Tiyatrosu için hazırlanmış olan bu çalışma 100x140 cm ölçülere sahiptir.

Bu afişe ilk bakıldığında oyunun dönemini yansıtmaması yanı sıra alışılmışın dışındalığı ile de dikkat çekmektedir. Ayrıca bu afişte kolajdan yararlanılmış olması da Türk grafik sanatı için göz ardı edilemeyecek bir yeniliktir. Afişte kullanılan yazı karakteri seçilen görsel elemanların tarz ve dokusuna uydurulmuş, dokulu yazı olarak ilk kez kullanılmıştır. Bunun için köşeli serifli yazı karakterinde yararlanılmıştır. Her yönüyle bir ilk teşkil eden bu çalışma söz konusudur. (Resim: 275)

1959 tarihli bir çalışması bu kez opera afişidir. Madam Butterfly adını taşımakta ve yatay bir kompozisyona sahiptir. Burada da yine (o tarihlerde moda olduğu için olsa gerek) köşeli şerifli karakter seçilmiş ve az da olsa açık espas kullanılmıştır. Japon sanatından esintiler taşıyan desenin yanı sıra yazının bu özellikleri de Western film jenerik yazılarını hatırlatır. Yurdaer Altıntaş'ın daha sonraki yıllarda kullanacağı yazı karakterlerine ve düzenlemelerine bakacak olursak zamana çok usta bir şekilde ayak uydurduğunu çok modern ve hatta post-modern yazı karakter ve kombinasyonları kullandığını göreceğiz. (Resim: 279)

Bunlardan biri 1993 yılında gerçekleşen 12. Uluslar arası İstanbul Film Festivali için "Fassbinder" afişidir. Burada yazı artık çok daha ön plandadır. Neredeyse afişin yarısını kaplarcasına büyük puntolarla "Fassbinder" adı iddialı bir yazı karakteri ile

¹⁰⁰ Nihan Semen Ersöz: "Türkiye'de Grafik Sanatının Gelişimi ve Grafik Sanatçıları, G.Ü., (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1993, s.80.)

vurgulanmıştır. Tipografiyi oluşturan sans serif karakterli yazı kullanılırken, dik açı olması gereken köşeleri yuvarlatılarak modern bir yazı karakteri post-modern hale getirilmiştir. Y. Altıntaş'ın da ait olduğu dönemden gelen tasarımcılar (M. Ertel gibi) doku ve şekilleri yerinde kullanma becerileriyle dikkati çekerler. Söz konusu çalışmada da zeminde kullanılan doku sınırsız, boyutsuz bir düzlem, mekan, uzay oluşturmakta, aynı zamanda göz yanılmasına neden olan sanat akımlarına da gönderimde bulunmaktadır. İmaj artık çok küçülmüştür. (Resim: 280)

Aynı belgesel afiş mantığını bir sonraki yıl da Film Festivali kapsamında devam ettirilmiştir, 1994. "Tranffakt'ın Anısına" adlı afişte sans serif majüskül karakterler, miniskül ve italik modern roman karakterler birbirinin ardından yer değiştirerek iç içe yerleştirilmişlerdir. Aralarında kare şekilli portre fotoğraf tekrarlanmıştır. Ancak buna rağmen imaja değil tipografik düzenlemeye göre oluşturulmuş bir afiştir. Zeminde bırakılan boşluk bu tipografik oyunu ortaya çıkartmak adına çok önemlidir. Afişte yer alan bilgilendirmeye yönelik geri kalan yazılar da konumlarıyla asıl yazıları desteklemektedir. (Resim: 278)

3.5 DÖNEMİN DİĞER TEMSİLCİLERİ

Geçiş dönemi olma özelliğini taşıyan 70'ler, aynı zamanda imge yaratmanın, resmin yanı sıra başka yolları olduğunun da keşfedildiği, Türkiye'deki grafik sanatı için dönüm noktası sayılabilir. Bu dönemden sonra ortaya çıkacak grafik ürünlerde, görsel iletişimi sağlayacak olan düzen ve stilizasyon anlayışı bakımından daha bilinçli hareket edildiği gözlemlenmiştir

3.5.1 Abdullah Taşçı

Abdullah Taşçı, okullu grafik ustalarından biri olarak 1972'de akademinin Grafik Sanatlar Bölümünden mezun olur. Daha sonra ise uygulama ve piyasa deneyimlerine sahip olmasına rağmen akademisyenliği tercih eder. 1975 yılında ilk kişisel sergisini açar. Almanya'da bulunan Klingspor yazı müzesine göndermiş olduğu "Yunus Emre" kreasyon yazısı arşive kabul edilmiştir. 1974'de İsviçre'de yayınlanan "Who's Who in Graphic Art" kitabında yer almıştır.

Bunun dışında 60'tan fazla ödül almıştır. 1978 yılında Türk Yazma Eserlerinde Grafik Düzen ve Çağdaş Kitap Grafiği" konusunda sanatta yererlilik tezini vermiştir. Bir sonraki çalışması ise "Görsel Bildirişim" konusunda olmuştur. Ayrıca yeni font

tasarımları ve var olan fontların Türkçeleştirilmesi konusuyla ilgili Font (T) üzerinde çalışmıştır.¹⁰¹

Türk grafik tasarımının neredeyse her dalında (plak ve kitap kapağı, afiş, logotype gibi) ürünler veren isimdir, Abdullah Taşçıdır. Çalışmalarında tipografi adına getirdiği yenilikler olmayabilir ancak bu konuda çok sayıda işe imza atmış ve kendine has grafik ve tipografi anlayışı geliştirmiştir. Ele aldığı konuya uygun harf karakterleri seçerek, çoğu kez de bunları baştan yaratarak bunları kendince bir düzenleme içinde sergilemiştir. Zaman zaman fazlasıyla dekoratif ve süslemeci, bazen de çok sade bir ifade tarzı seçmektedir.

Sergi afişi olarak gerçekleştirdiği ve sadece tipografiye dayalı "Grafik 70" adlı çalışması, Güzel Sanatlar Akademisi öğrencilerinin sergisi için afişidir. Düzenlemeden çok bir logotype özelliğini taşıyan tipografisini oluşturan yazıda geometrik şekillerden yola çıkılarak harfler meydana gelmiştir. Harfler birbirine o kadar yakın ki, neredeyse okunabilirlik göz ardı edilmiş gibidir. Afişin geri kalan yazıları majüskül sens serif karakterlerle dizilmişlerdir. Üst tarafta yer alanlar sağa, alt tarafta yer alan yazılar ise ortaya bloklanmışlardır. (Resim: 292)

A.Taşçı'nın kuşkusuz kendi tasarım gücünü en iyi ifade ettiği çalışmalar arasında logolardır. Bu konuyla o kadar bütünleşmiştir ki, afişleri, pul tasarımları gibi çalışmaları birdenbire birer büyük logoya dönüşüverirler. Logolarda ise çok çeşitli yazı karakterlerinin yanı sıra, düzenlemeler ve grafiksel espriler yer alır. Türkiye logo yarışması için yaptığı çalışmada olduğu gibi. (Resim: 285)

Başlı başına bir yazı çalışması, modern hat denecek nitelikte bir logo "Nevzat Beyin Büfesi". Tablalı divit ucuyla yazılmış olan bu yazıda bir karakter tasarımı denemesi örneği ve bir özgün düzenleme vardır. Kaligrafik özellikleri yanı sıra serifli bir karakter gibi görünmektedir. Ancak bunların dik köşelerinin yerine yuvarlak uçlar ve kıvrak hareketler; diğer taraftan da nokta ve virgüller çalışmanın içinde eriyip giden dekoratif bir unsur olarak ele alınmıştır. Tek başına bile çok özgün ve çarpıcı bir çalışma örneği. (Resim: 291)

Abdullah taşçının diğer ünlü amblem çalışmaları arasında Mimar Sinan Üniversitesi, Akdeniz Üniversitesi, İnönü Üniversitesi logoları bununla birlikte TRT gibi çeşitli kurum ve kuruluşların logo ve amblemleri yer alır. (Resim: 286, 288, 290)

1970 yılında Türkiye Sakatlar Derneği afiş yarışmasında katıldığı eseri ile birinci olur. Burada kullandığı en yalın hale getirdiği illüstratif düzenleme ve tipografiyle dikkat

¹⁰¹ Matbaa&Teknik dergisi: "Logo Uzmanı Bir Grafik Ustamız: Abdullah Taşçı", Ağustos-Eylül 1997, s.104-5.

çekmektedir. Ayrıca afişin genelinde simetrik bir düzenleme hakimdir. Yazılar sans serifli majüskül karakterlerle dizilmiştir. Afişi neredeyse iki eşit parçaya bölen simetri anlayışı yazılarda da söz konusudur. (Resim: 282)

Sadece yazıya dayalı ve yine bir yarışma afişi olan 1974 Yapı Kredi Bankası 30. Yılı ve 1978 Akbank'ın 30. Yılı için gerçekleştirdiği grafik ürünleri arasındadır. Yapı Kredi için yapılan afiş, iki ayrı grafiksel çalışmadan oluşuyor diyebiliriz. Bunlardan biri 30. yıl logosu haline getirilen, karenin içine oturtulan bir düzenlemedir. Selçuklu dönemi stilizasyon ve yazı anlayışından esinlenerek ve o dönemin motiflerinden yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Diğer taraftan bu logo çalışması yanında geri kalan yazı unsurlarıyla bir araya getirilerek oluşan düzende ortaya çıkan bir afiş vardır. Burada seçilen koyu bir zemin yazıları öne çıkartma amacı gütmektedir. Afiş ikincilik ödülü almıştır. (Resim: 284)

Akbank'ın 30. yıl afişi ise çok yalı, fakat o derece de çarpıcıdır. Bütün espri 30 rakamının kaligrafik ve stilize yazılışından doğmaktadır. Alışlagelmiş "3" ve "0" işaretlerinden oluşan bir 30 yoktur. Bunun yerine düzensiz şekillerin bir araya gelmesiyle yapılmıştır. En altta Akbank'ın hala değişmeyen logosu vardır. Minimum elemanla maksimum ifade olanağı aranarak hedefe ulaşılmıştır. Zemindeki degrade ile tamamlanılmıştır. Bir önceki ve bu afiş için ortak geçerliliğe sahip gerçek sans serifli karakterlerin burada da tercih konusu olmasıdır. Böylece daha modern bir görünüm elde edilmiştir. (Resim:283)

Yunus Emre oratoryosu plak kapağında Taşçı yine illüstrasyon ve tipografiye ne kadar önem verdiğini görmek mümkün oluyor. Buradaki yazı ve imaj elemanları dinamik bir yaklaşımla diyagonal bir şekilde yerleştirilmişlerdir. Resim tire ve lekeler halindedir. Yazıda ise kaligrafik karakterler tercih edilmiştir. Bunlara eşlik eden sans karakterlerin neden olduğu kontrastlık ve çeşitliliklerden yararlanılmıştır. Diyagonal yerleştirilmiş tire görüntüler ve kolaj mantığı Fütürist anlayışa çağrışım yaparken üst üste bindirmeler de çekinmeden kullanılmıştır. Çarpıcılığıyla birlikte plak kapağı, herhangi bir afişten farksızdır. (Resim: 293)

3.5.2 Said Maden

Sait Maden'in Türkiye'deki grafik sanatındaki yeri İhap Hulusi'ninkine benzer. İhap Hulusi nasıl afiş sanatında grafiği kabul ettirmiş, bu yolda ünlü olmuşsa, Said

Maden başta kitap kapağı olmak üzere yayıncılıkta grafiğin yerini kabul ettirmiştir.¹⁰² Ayrıca en az İhap Hulusi kadar üretken olan tasarımcı, 1964'ten sonra 5000'in üzerinde kitap ve dergi kapağı, 50'nin üzerinde afişi, 200'ün üzerinde amblem ve logo çizimi, kitaplar, dergiler, gazeteler için sayfa düzenlemeleri yapmış, broşürler, tanıtım kartları, takvimler, ambalajlar, gazete ilanları vb. hazırlamıştır.

Amblem tasarımının kendisine ait olan Varlık Yayınları'nın şiir kitapları serisinin kapaklarında yalnız yazı unsurunu kullanarak sonuca ulaştığı bir standart getirmiştir. Kapakta var olan boşluk, yazıların büyük puntolarının kapladığı alanla dengelenmiştir. Yazıda yer alan modern roman serifli karakter için condensed olanı kullanılmıştır. Burada şairin adı üstte ve aralarına ince bir çizgi çekilerek kitabın türü (şiir) ve yayınevinin amblemi alt bölüme yerleştirilmiştir. Kullanılan yazı karakterinin özelliği ince ve kalın hatlarının birbirini izleyerek incelik ve kalınlığının uç noktalarına ulaşmasından doğan bir dengesi olmasıdır. Ayrıca tınakların uçları da oldukça ince bir şekilde uzatılarak, zarif bir karakter ve yazı şekli elde edilmektedir. Büyük ve küçük karakterler isim için uygun bulunurken, alt tarafta büyük harfler ve aynı karakterle kitabın türü yazılmış, dizilmiştir. Bu tür seri dergi ve kitap kapağı anlayışını Konstruktivizm'den bu yana alışıla gelmiş bir olaydır. (Resim: 298, 299)

1981 tarihli Gösteri dergisi kapağında ise Said Maden tarafından yazılıp, çizilen ve oluşturulan bir düzenleme görmekteyiz. "Türk Klasikleri Var Mıdır?" başlığının ilk harfi içine oturtulduğu dekoratif şeklin kaligrafik hareketle parçası haline getirilmiştir. Oysa geri kalan harfler bir şablonla çizilmiş ve düzgün yerleştirilmiştir. Yazılar sola bloklanmış ve şeklin bir parçası halinde resimsel tipografiye atıfta bulunmaktadır. Ayrıca yuvarlak hatlı süslemenin kıvrımları, derginin logosuyla uyum içindedir. Burada tipografiye ait birtakım kurallar hiçe sayılmış olsa dahi, estetik ve stilizasyon yaklaşımı ön plandadır. (Resim: 297)

Said Maden'in tüm çalışmalarında bir fontu ele alırken herhangi bir değişiklik yapmadan kullanması görülmemiştir. Bu onun logo çalışmaları için de geçerlidir. Üstelik buralarda artı olarak bir de espri katmaktadır. Bu türe bir örnek de "Annem ve Ben" şeklindeki bir kitap kapağı için yazı düzenlemesidir. Burada da var olan kaligrafik yön yazıdan çok süs öğesinde saklıdır. Artı olarak ise A ve V harflerinin ters simetriğinden yola çıkılarak oluşturulmuş ve bu harflerin yerini kalp şekilleri almıştır. Yazı ve şekillerde ince ile kalın yan yana gelirken, N harfinin ayağı uzatılmasıyla da güzel bir hareketle son bulur. (Resim: 300)

¹⁰² Said Maden: "Bir Grafik Ustamız: Said Maden", Grafik Sanatı Dergisi-1, 1985, s.14.

Başka bir kitap kapağı tasarımında yine sadece tipografiye yer verir. Buradaki fark ise, sadece Latin harflerine değil, Arapça'da "vav" harfine denk düşen şekil kapağın dışına taşacak şekilde yerleştirilerek, açık bir kompozisyon oluşturulmuştur. Altında yer alan Latin harfleri sens serif tarzında ve sağa blok olarak dizilmişlerdir. Eski yazının yeni yazıyla bir araya geldiği bu örnekte, büyütülerek kullanılan işaret yazı unsurundan çok leke olarak algılanır. Çünkü burada dini yazılara çağrışım yapmaktan çok, kıvrımlarıyla hat sanatını anımsatan estetik yönü daha çok vurgulanmıştır. Bu harfi bire bir değil de deforme ve tasarıma uygun olarak kullanılması de kaligrafi ustalığı ve yazı biliminin hakimi olunduğunu bir göstergesidir. (Resim: 305)

Bir tipografi denemesi ve yazı tasarımı örneği olan bir başka kitap kapağı yazı düzenlemesi, el yazısından yola çıkarak hazırlanan ve sens serif şekilli ve çok az deformasyon ve değişiklik ile ortaya çıkmış bir yazı şeklidir. (Resim: 304)

El yazısıyla Arap el yazısının özelliklerinin bir araya gelmesiyle bir logotype tasarımı: "Levni" adlı çalışmasında görmekteyiz. Elini kaldırmadan yazılmış olan inceli kalınlı ve uzatılmış elemanlardan meydana gelen çalışmada, abartı unsuruna rağmen dengeli ve estetik, titiz bir çalışma sergilenmiştir. (Resim: 303)

Said Maden'in logo ve yazı tasarımı çalışmalarında genelde el yazısı ve kaligrafi özellikler ön plandadır, harf çıkışlı amblem çalışmalarında ise şekil ve katı geometrik tasarım tavrı ile karşılaşılır. (Resim: 301)

3.5.3 Cemalettin Mutver

Bir grafik ustamız da Cemalettin Mutver'dir. İlk akla gelen pul tasarımları olsa da air brush'la gerçekleştirmiş olduğu illüstrasyon çalışmaları da aynı şekilde dikkatleri üzerlerine çeker. Ayrıca grafik tasarımın diğer alanları olan ambalaj, etiket, logotype, amblem ve pankart gibi çalışmalarının sayısı oldukça fazladır. Bu araştırmada da konu yazı olduğu için, logotype tasarımlarına ve onlarda seçilmiş olan mevcut fontlar, yeni yaratılanlar ve üzerlerinde yapılan değişiklikler üzerinde durmak uygun bulunmuştur. Bunlar 1976 ile 1980 yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu çalışmalardır.¹⁰³

1976 tarihli "Aşk Hikayesi" filmin logotype'ı için oldukça zarif bir karakterden yola çıkılmıştır. Bu seçimle serifli bir roman karakter üzerine durulmuş, ancak buna getirilen dekoratif ilaveler sayesinde estetik yönü abartılmıştır. Buradaki ince kenar ve tırnaklar kaligrafik hareketlerle yaratılmış ve birer nokta ile son bulmuştur. Büyükler, küçükler ve kendi aralarında oldukça yakın, az mesafede yerleştirilmişlerdir. Espas

¹⁰³ Cemalettin Mutver: "Bir Grafik Ustamız: Cemalettin Mutver", Grafik Sanatı dergisi-4, 1985, s.22-32.

neredeyse kaybolmuştur. Fakat sonuçta okunaklı ve şık bir logotype ortaya çıkmıştır. (Resim: 307)

Cemalettin Mutver'in Sera örme sanayii için 1978'de yapmış olduğu logoda ise, çok daha farklı bir yazı şekliyle karşılaşılmaktadır. Daha ilk bakışta geometrik ve sert özellikler taşıyan, ilk bakışta süsleme bordürünü anımsatabilir. Köşeli bir yazı karakterine sahip olup, harfler birbirine çok yakın yerleştirilmişlerdir. Alışlagelmiş harf şekillerinin dışında, bir ucu diğerine ve başka herhangi bir yere deymeyecek şekilde tasarlanmıştır. Harfin kendisinden oluşturmaktan çok onu çağrıştırmaktadır. (Resim: 309)

Grafiksel esprisini adından alan bir diğer logotype 1978 tarihinde, Intergaz A.Ş. için hazırlanmıştır. Sürtünme hareketini andıran tekrarlar göze çarpar. Araları belli olsun diye boşluk bırakılmış ve küçükten büyüğe doğru sıralanarak alt-üst, uzak-yakın etkisi sağlanmıştır. (Resim: 308) Her iki örnek de Batıda 1955'ten sonra ortaya çıkan ve figüratif tipografi olarak bilinen tarzın örnekleri ile ifade şeklini yansıtacak niteliklere sahiptir.

Yuvarlak hatlı ve tam daire oluşturacak şekilde tasarlanan bir yazı tarzı diskotek logosunda kullanılmıştır, 1980. Burada göze çarpan yazının arkasında yerleştirilen gölgesi şeklindeki lekedir. Bunun sayesinde yazısı üç boyutlu hal alan logo, aynı zamanda ışık gölge oyununa da dönüşmüştür. Katılmış olan bu özellikler işin konusu ve amacına uygun şekilde seçilmiş ve oluşturulmuşlardır. (Resim: 310)

1978'de bir kafeterya için logotype gerçekleştirilmiştir. Karakterleri el yazısından yola çıkılarak oluşturulmuştur. Son derece serbest ve düzensiz kaligrafik özelliklere sahiptir. İnceli kalınlı hatlarıyla aynı zamanda da zarif. Burada özellikle noktalara ve virgüllere dikkat etmek gerekir. Onlar birer elipstir aslında, fakat yazıyla girdikleri ilişki içinde artık birer işarete dönüşürler ve böyle algılanırlar. (Resim: 311)

Cemalettin Mutver, her bir logo için farklı yazı karakteri kullanmaya özen göstermiştir. Tekrardan kaçınmıştır. 1978'de bir parfümeri için hazırladığı logosu, bu kez eski yazıyı anımsatan bir tipografiye dönüşmüştür. Yazı, harflerin birleştiği alt kısımda kalınlaşarak leke halini alır. Harflerin uzun kısımları daha da uzatılarak uçlarından arkaya doğru kıvrılmışlardır. Kesik uçlu kaligrafik kalemle yazılan deneme şeklinde karşımıza çıkmaktadır. (Resim: 312)

3.5.4 Erkal Yavi

1963 yılından sonra aktif olarak grafik tasarıma yönelen, grafiğin yanı sıra fotoğrafla da ilgilenmiş olan bir sanatçımızdır. Grafik sanatının pek çok dalında: afiş, kitap kapağı, illüstrasyon, amblem logotype, fotoğraf ve benzeri ürünler vermiş, fakat kendini en iyi şekilde kitap kapağı tasarımında tanıtip ispatlamıştır. Bunun yanı sıra çeşitli ulusal ve uluslar arası yarışmalara katılmış ve ödüller kazanmıştır.¹⁰⁴

Uzmanlık dalı olan kitap kapağı konusundaki düşüncelerini kitabın yüzü görevini gördüğünü şeklinde açıklamıştır. Aynı zamanda kitabı okutmak gibi bir misyonu olduğuna inanmıştır. Onun için önemli olan geniş kitlelere ulaşabilmek ve onları eğitebilmektir. Dolayısıyla her kesimden insanla iletişim kurabilmektir.¹⁰⁵

Erkal Yavi bütün kitap kapaklarını kitabın konusuyla özdeşleştirmiştir. Kitabın içeriğini en etkili aynı zamanda en sade çizgilerle anlatabilmiştir. Bu tür çalışmalarına örnek olarak Adam Yayıncılık için gerçekleştirdiği kitap tasarım serisi gösterilebilir. Bunlar aynı zamanda Aziz Nesin kitaplarının kapaklarıdır. Yazı tasarımları ortak bir anlayışta gerçekleştirilmiş ve her birinde tekrar edilmiştir. Dada ve Konstruktivist gelenekten alışlagelen bu tür bir tasarım bütünlüğü burada da ortak tipografik ve sayfa düzeniyle kendini gösterir. Değişen ise sadece kitabın içeriğine dair ipuçları vermeye hedefleyen imajlardır. Bunlar son derece sade ve aza indirgenmiştir. Ancak oldukça çarpıcı bir bakış açısı ve anlatım tavrı yanı sıra kapaklarda sabit olan yazar ve kitabın adından oluşan yazı düzenlemesidir. Bunların ilk satırı, miniskül serifli karakterlerle ve büyük puntolarla, espası ortadan kaldırılmış şekilde dizilmiştir. Büyük harfler ve sans serif karakterlerle yazılan başlık bunların hemen altında ve iki satırda yer almıştır. Kitabın ön ve arka kapaklarının zemin rengi beyaz tutulmuş, sırtı denilen kitabın kalınlığını belirleyen kısım ise koyu bir şerit olarak her iki yanı simetrik olarak ayırma görevini üstlenmiştir. Illüstrasyon niteliğindeki imajlar ince esprilerle oluşturulmuşlardır. (Resim: 316)

Başka bir kitap kapağında yazı artık hem iletişim aracı hem de resmetme unsuru olarak kullanılmıştır. Yalçın Küçük'ün "Bilim ve Edebiyat" adlı kitap kapağında yazılar kare şerifli karakterlidir. Zeminde, basılmış olan yazılardan meydana gelen gri fonunda, üzerinde yazılar bulunan kağıttan kolajı anımsatan bir imaj oluşturulmuştur. Minimal bir anlatım söz konusudur. (Resim: 319)

¹⁰⁴ Erkal Yavi: "Bir Grafik Tasarım Ustamız: Erkal Yavi", *Grafik Sanatı dergisi*-2, 1985, s.20-6.

¹⁰⁵ Turgut Çeviker: "Erkal Yavi'yle Kitap Kapağı Üstüne Söyleşi", *Milliyet Sanat dergisi*-31, 1988, s.24.

Yazının baş rol oynadığı ve baştan tasarlanma olanağı bulduğu bir diğer grafik tasarım alanı da logotype'lardır. Erkal Yavi'nin bu konuda da birtakım uygulamaları bulunmaktadır. Örnek olarak ise "Raffi Portakal" ve "Aykut Hamzagil" Tekstil Sanayii için hazırlanan logotype'lar gösterilebilir. (Resim: 310) Her ikisinde de serifli karakter ve majüskül harfler tercih edilmiştir. Çok küçük fakat yerinde bir hareket veya çıkıntıyla espri katılmıştır. İlkinde hatta zarif bir çerçevenin kullanımı uygun bulunmuştur. Espas, Erkal Yavi'nin çoğu çalışmalarında olduğu gibi burada da kaldırılmıştır. Her ikisinde de konunun gereği, zarif ve ince yapılı, tınaklı karakterleri, tipografiyi oluşturmak üzere seçilip kullanılmıştır. (Resim: 318)

Özellikle kitap kapaklarında kaligrafik veya italik serifli yazı karakterlerine rastlamak mümkün değil. Ancak 1970'lerde İstanbul Devlet Opera ve Balesi için gerçekleştirmiş olduğu çalışmalarında bu tür yazılarla sıkça karşılaşılır. Hoffman'ın Masalları başlıklı opera programı kapağında olduğu gibi. (Resim: 320)

Her ne kadar Erkal Yavi'yi bir tipografi ustasından çok bir illüstratör olarak nitelenmek daha doğru olsa da, gerek reklamcılık hayatı, gerekse grafik tasarım alanında gerçekleştirdiği ve ürettiği işleriyle bu alanlarda da ne kadar başarılı olduğunu kanıtlamıştır.

3.6 BÖLÜMÜN ÖZETİ

Bölümde 1950-80 yılları arasındaki dönemde, 30 yıl gibi küçümsenmeyecek bir süre içinde Türkiye'de değişim adına pek çok yeni adım atılmıştır. Sahip olunmayan ve elde edilmek istenen Batılı teknik, sanatsal ve kültürel yeteneklerine kavuşabilmek için çeşitli alanlarda öğrenim görmek üzere yurtdışına öğrenciler gönderilir. Özellikle plastik sanatlar ve tasarım dallarında yetişen öğrenciler, ülkemizde bu konularda öncü sayılmışlar ve yenilerin yetişmesine neden olmuşlardır. Sanat ve tasarım alanında modernizme tam anlamıyla geçiş 60'larda gerçekleşmiştir. Diğer taraftan ithal edilen teknoloji ile bu alanlardaki açığın kapatılması amaçlanmıştır.

Bölümün ilk yarısında sosyo-ekonomik gelişmelerin plastik sanatlar ve baskı teknikleriyle olan ilişkileri ve sonucunda doğan ürünlerin özellikleri incelenmiştir. 1950'lerden tasarım ve plastik sanatların tüm dallarında bir birlik ve bütünlük görülür. Modernizme yönelen grafik sanatçılarımız soyutlamayı, stilizasyonu keşfetmişlerdir. Tipografide ise belli başlı fontlardan ve düz bir dizgiden anlayışının dışına çıkılmamıştır. Bu zaman diliminin ilk yarısında grafik tasarımın öncüleri aynı zamanda ilk hocalar: Namık Bayık, Sadi Pektaş, Fikret Akgün, Selçuk Önal gibi ustalardır.

İkinci kuşak olarak, illüstrasyon, baskı resim ve mizahı grafik tasarımın bir parçası yapan Mengü Ertel, Yurdaer Altıntaş isimlerinin oluşturduğu bir grup ortaya çıkar. Bunlara çizgi anlayışı ve karikatürist tavrıyla Turgay Betil'i de eklemek yanlış olmaz. Ancak ilk ikisi kadar belirgin bir şekilde diğerlerinden ayrılmadığı için bu çalışmada ilk grupta incelenmiştir.

1950-80 arası dönemin ikinci yarısında grafik ve tipografik tasarım gelişen baskı tekniklerine de hakim olunmasıyla ve ne anlama geldiklerinin anlaşılmasıyla yavaş yavaş dünyadaki trendlere sonradan da olsa yaklaşılmaya başlanmıştır. Abdullah Taşçı, Said Maden, Cemalettin Mutver, Erkal Yavi gibi isimler sağlam ve oturmuş tasarım anlayışıyla bu alandaki yerlerini hak etmişlerdir.

Tipografi adına tür ve düzenleme bakımından çeşitliliğin gittikçe arttığı bir dönemdir bu. Ancak ne yazık ki, bu dönemde henüz sadece tipografiye dayalı bir grafik ürüne rastlamak mümkün değildir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1980 SONRASI SOSYO-EKONOMİK VE KÜLTÜREL DEVİNİM

1980'ler Türkiye için ikinci bir askeri darbeye başlar. 12 Eylülde Türk Silahlı Kuvvetleri bir kez daha ilkenin yönetimine el koyar. Siyasi partiler, sendikalar, dernekler gibi çeşitli kuruluşların faaliyetleri durdurulurken, sınırlar kapatılır ve yurt dışına çıkma yasağı getirilir. Kurulan yeni hükümette hiçbir politikacı yer almaz.

1981'de Ağca Papaya suikast girişiminde bulunur. Bu dava günümüze kadar süre gelmiştir. Ağca hala hapistedir. Aynı yıl MSP ve MHP yönetici ve yandaşları farklı nedenlerle yargılanmışlardır. Atatürk'ün doğumunun 100. yıldönümü kutlandığı bu yıl, Türk lirası değer kaybetmeye ve yeni değerlerinin her gün açıklanmasına başlar.

1982'de yeni Anayasa oylanılır ve ulusça kabul edilir, Kenen Evrenin Cumhurbaşkanlığı da. Bir sonraki yıl yeni siyasi partiler kurulur ve seçimler gerçekleşir. Anavatan Partisi - iktidar, Özal - Başbakan olur. 1985'de 12. nüfus sayımı gerçekleşir. Türkiye'nin kayıtlı nüfusu 55 milyonu geçmektedir. Bu yıllarda doğu ve güneydoğudaki çatışmalar sürmektedir. 1987'de siyasal yasak kalkar. Eski siyasiler partilere girebileceklerdir. Süleyman Demirel ve Bülent Ecevit siyasi arenaya geri döner. Aynı yıl Uluslar arası İstanbul Festivali 15. yıldönümünü kutlar. Bir yıl sonra Özal'a suikast girişiminde bulunulur.

1988'de Türkiye'ye sığındıktan sonra katıldığı Olimpiyat Oyunlarında altı tane rekora imza atan Naim Süleymanoğlu, bir başka sosyal olaya daha öncülük eder. 1989'da büyük göç gerçekleşir. Bulgaristan'da yaşayan 300 000 Türk anavatanlarına göç eder. Aynı yıl 8. Cumhurbaşkanı olarak Özal seçilir. Yerel seçimleri ise SHP kazanır.

Bundan sonraki dönemde dünyadaki siyasi alanda gerçekleşen sıcak çatışmalar bizi de etkiler. Körfez Savaşı çıkar. ABD, Irak ve Kuveyt arasındaki bu kavgadan Türkiye de ekonomik olarak etkilenir. 90'larla birlikte ülkemiz özel radyo ve televizyonlarla tanışır. Özal kalp krizi sonucunda vefat eder. Önceden Başbakan olan Demirel 9. Cumhurbaşkanı seçilir. Türkiye'nin ilk kadın Başbakanı Tansu Çiller olur. Ecevit de ikinci kez Başbakan seçilir. 2001'de, 1994'teki ekonomik krizi unutturacak ikinci bir ekonomik kriz patlak verir. Dolar 1 milyon Türk Lirasını aşmıştır. 90'ların sonunda 2000'lerin başlarında Türkiye çeteler ve hortumcularla karşılaşır. Aynı zamanda Globalleşme ve Avrupa Topluluğuna katılımıyla ilgili tartışmalara sahne olur. 2001'de Türkiye'nin kalkınma oranı eksilere düşer.

4.1 TÜRKİYE'DE SOSYO-EKONOMİK VE SANATSAL GELİŞİM

Türkiye'de devletin çağdaş sanatı destekleme amaçlı katkıları, 60'lardan başlamak üzere 70'lerde iyice azalmıştır. 1980'lerde ise artık sanatı destekleme görevi özel kesime ve sponsorlara devredilmiştir.

1980'lerde Türk sanatı ve içinde bulunduğu koşullar sorgulanmaya başlarken, aynı zamanda sanatçıya verilen devlet ve kurum desteği sorunu üzerinde de durulmuştur. Bununla birlikte Türk sanatının Batıya göre konumu ve uluslararası düzeyde çağdaşlaşma olgusu irdelenmiştir. Fakat ne yazık ki bu dönemde Türkiye, henüz bir çağdaş sanat müzesine sahip değildir. Güzel sanatlar Akademisi ise dogmatik sanat anlayışını sürdürmüştür. Söz konusu olabilecek yeniliklerde, birbirinin ardından açılıp kapanan sanat galerileri ve isimleri öne çıkan birkaç sanat eleştirmeni ve kuramcından öte gidilmemiştir. İstanbul bienali ve medya aracılığıyla yayılan sanat çevirileri sayesinde dışarıda olup bitenler takip edilir hale gelmiştir.¹⁰⁵

Daha 1970'lerde yaptığı çalışmalarla, Sanat Tanımı Topluluğu gerçekleştirdiği çalışmalarıyla, sanatın yönünü, konumunu ve işlevini sorgulamakla kalmamış, dahası yeni malzemeler, nesneler ve yerleştirme olarak bilinen üç boyutluluk kavramını gündeme getirmiştir. Topluluğun temsilcileri 1980'lerde bu tür çalışmalarını sürdürmüşler ve sonucunda yavaş da olsa saygın duruma gelmişlerdir. 1. ve 2. İstanbul Bienalleri ile birlikte, Yoksul, Minimal ve Kavramsal Sanatların ürünleri sergilenirken, halkın bilgilenmesi ve resim ile heykelin dışında tekniklerin de olduğu gerçeğinin kabul edilmesinde yardımcı olmuştur.¹⁰⁶

1980'lerde Türk sanatında gelişiminde katkıda bulunan, eski kuşak sanatçılar ile yeni kuşak sanatçıların bir arada üretim yapmaları gerçeğidir. D Grubu sanatçılarınca başlatılan yapıt düşüncesiyle yükleme eğilimi, 1980'lerde gelişerek devam etmiştir. Genç kuşağın eski ile yeniyi sorgulama başlamasıyla Türk sanatı, değerlendirme dönemine girmiştir. Bununla birlikte, popüler ve grafiksel anlatım önem kazanırken, ilk kez alt kültür ile yüksek kültürle iç içe girmiştir. Sosyal, siyasal ve kültürel bilinçlenme artık globalleşme ve uluslar arası iletişimin aracılığıyla sağlanmıştır.¹⁰⁷ Asıl önemli olan ise; 1980'lerde Türk sanatçılarının karşılaştığı sorunlardır. Bunların başında, dış etkilere ne şekilde açık olunması gerektiği, neler alacağı ve alınanları, Türk tarihsel kültür ile nasıl birleştireceğidir.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Nancy Atakan: "Türkiye'de Kavramsal Sanat", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Cilt:1, M.S.Ü., 1995, s.159.

¹⁰⁶ Beral Madra: "8 Sanatçı 8 İş Sergisi: Başka Boyutlarda Sanat", *Gösteri* -122, 1991, s.16-17.

¹⁰⁷ B.Madra: "Modern'den Post-modern'e", *Gösteri Dergisi*-126, 1991, s.45-8.

¹⁰⁸ B.Madra: "Seksenli Yılların Sanatı", *Gösteri Dergisi*-108, 1989, s.19-20.

1980'ler ve 90'larda özel kesim tarafından desteklene Türk sanatçılar, artan verimleriyle birlikte dışa açılmaya başlar ve evrensel normları yakalama olanağına kavuşurlar. Yaratıcılıkta sınır tanımayan çoğulcu görüşler Türk sanatına da girerler. Bunun sonucunda hareketlilik ve çeşitlilik artar. 1980'lerle birlikte uluslar arası iletişim gözlenen artışla birlikte, Avrupa ve Amerika'ya sanat eğitimine gidenlerin sayısı da artar. Bununla birlikte ülkemizdeki sanat faaliyetleri ve organizasyonlar çoğalır. Yeni Eğilimler, İstanbul Bienali, Günümüz Sanatçıları, Ankara SanArt, Tüypap Sanat Fuarı, Genç Etkinlik ve galerilerin düzenlediği büyük sergiler bunların başlıcaları sayılmıştır. Aynı zamanda Türkiye'deki sanatın çağdaş boyutlara ulaşmasına yardımcı olmuşlardır.

Yeni kuşak sanatçıları değişen çevreyi daha iyi inceleyebilme ve düşüncelerini sanatlarına yansıtabilmek amacıyla minimalizm, hiper-realizm, neo-ekspresyonizm, kavramsal sanat ve video-art gibi akımlar ve tavırları tercih etmişlerdir. Bu sanatçılar tuval resminin dışında da sanat olduğunun farkına varırken, aynı zamanda farklı teknikleri kullanarak karışık gereçli yapıtlarını yaratmışlardır.¹⁰⁹

Gelişen telekomünikasyon olanakları ile birlikte birey ve toplumu da değişimler görülmüştür. Öyle ki, farklı ekonomik, siyasal ve teknolojik düzeylerine karşın aynı anda bir çok yerde bulunabilecekleri kanıtlanmıştır. Bu dönemde üretilen yerleştirmeler, çevresel düzenlemeler ve üç boyutlu çalışmalar bu olguya örnektir. Siyasal olaylar, savaşlar, çevre ve terör sorunları televizyon sayesinde birçok insanın evine girmiştir. Yirminci yüzyılın sanat akımlarının uyarlamaları reklam ve videolarla milyonlarca insanı etkilemektedir. Bu durumun iyi tarafına gelince, Türk sanat ve kültürünü Ard-İzlenimcilikten ve manzara resminden kurtuluşunu sağlamasıdır.¹¹⁰

1990'ların görsel dili, nesne-imge, bağlam-anlam, kavram-biçim tartışmaları sonucunda gelişen yeni oluşumlardır. Bu tartışmaların başlangıcı, Marcel Duchamp'ın Ready-Made'leri ve sonucunda oluşan yeni sanat ideolojisi.

90'larda, Ayşe Erkmen, Sarkis, Handan Börüteçene, Serhan Kiraz, Gülsün Karamustafa, Canan Beykal ve Hale Tenger gibi sanatçılar, Türkiye'de kavramların biçime dönüşmesinde katkıda bulunmuşlardır.

¹⁰⁹ Semra Germaner: "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, İş Bankası Yay., İst., 1999, s.25.

¹¹⁰ Beral Madra: "On Sanatçı On İş: C Sergisi Atatürk Kültür Merkezi'nde Çağın Önündeki Sanatçılar" Cumhuriyet Gazetesi, 22 Ocak 1992.

4.2 TEKNOLOJİK DEĞİŞİMLER, BASKI TEKNİKLERİ VE TİPOGRAFİK TASARIM

Bugün, yazılı ve görsel öğelerin yoğaltımında birçok baskı tekniklerinden yararlanılmakta ve her baskı şekli kendi içinde birkaç çeşide ayrılmaktadır. Bu yöntemlerden her biri sunulacak olan bilgi ve görsel malzemelerin hazırlanması, baskı üstünlüğü ve kapasite olarak farklı özelliklere sahiplerdir. Bu nitelikler, her baskı için, ilerlemesi ve gelişmesiyle paralellik göstermektedir. Bu değişim ve gelişime genel olarak değinmek gerekirse; Basım Endüstrisinin, diğer büyük endüstrilerle birlikte, elektronik çağ olarak adlandırılan günümüz trendini aynı zamanda yakalamış olduğu tespit edilmiştir.¹¹¹

Geriye dönüldüğünde eskiden dizgi sistemlerinin elle sıralan harflerle çalıştığı anımsanabilir. Bunu, entertype-linotype kurşunlu dizgi sistemi takip eder. Bu teknikte başlıklar yine elle dizilmiş, resimler klişe olarak hazırlanılmıştır. Bunun ardından IBM denilen toplu daktilo makineleriyle ofset sistemine geçilmiş, ardından elektronik dizgi sistemine atlanmıştır. Elektronik hafıza sahip ve ışığa karşı hassas malzemelere sahip bu makineler "birinci nesil makineler" denmiştir. Takılan karakter şablonla sahip olduğu tip ve puntonun dışında karakter elde edilmeyen bu aletler, başlık ve dizgi makineleri olarak ikiye ayrılmışlardır. "İkinci nesil makineler"de artık dakikada 80 satır dizilebilir, yeni bir karakter şablonuyla karakter oluşturan ekranlı makineler çıkmıştır. Bunların iç hafızasında 256 karakter kapasitelidir ve flopy disketlerinde 1 milyon karakter içermektedir. Bilgi bu plakalara saklandığından yazıya istenilen şekilleri verme olanağı sunulmuştur. Bu makineler off-line sistemiyle çalışmakta ve eskisine göre çok daha yüksek hızla sahiplerdir. "Üçüncü nesil makineler" ile sayfa düzenleme sistemlerine kavuşulmuş, tabloid boyda resim ve özel işaret boş bırakılmış 70 pika genişliğinde sayfaların çıkışı mümkün olmuştur. Bu şekilde yazı ve dizgi sistemlerinde bilgisayara dönüşmüş, 20 milyon karakter ile resim ve özel işaretleri hafızada tutma olanağına sahip olunmuştur.¹¹²

Ofset baskı sistemlerinde kullanılan dizgi şekillerimden biri olan Elektronik Dizgi, doğrudan film veya kağıda, hızlı ve kaliteli dizgi yapabilmektedir. Bilgi artık giriş terminalleri, yazıcılar, disket okuyucuları, hard diskler ve foto dizgi ünitelerinde bulunmaktadır. Komutlar doğrultusunda sistem, kelime heceleme ve satırları

¹¹¹ A.Murat Vural: "Teknolojik Gelişmelerin Yazılı Basın Sektöründeki Yansımaları ve Haber-Dizgi-Baskı Servislerindeki uygulanışı", *Kurgu Dergisi*- 11, 1992, s.309.

¹¹² A.Murat Vural: a.g.k., s.299-300.

bloklamayı kendisi yapar. Dizgiye gitmeden önce, punto, karakter ve sayfa düzenlemesi üzerinde her türlü değişiklik mümkündür.

“Son yıllarda bilgisayar ortamında hem makineler küçüldü, hem de yaptıkları işler çoğaldı. Profesyonel yayıncılar için çok yönlü programlar geliştirildi. Metin üzerinde yatay ölçekleme, harf aralarını sıkıştırma ve açma, 1/1000 punto hassaslıkta satır aralığı ve çizgi çizebilen, 2 ile 500 punto arasında çeyrek punto artışlarla punto belirleyebilme, bir alan içerisinde otomatik sütunlandırma ve sadece resim alanının değil, resmin etrafında da yazı dolaştırabilme özellikleri sağlanabilmektedir. Bu programlarla sayfa mizampajı yapmanın dışında renk ayrımı bile gerçekleştirilebilmektedir.” (Becer, 1997, s.191.)

Bu şekilde 120x120 cm sayfa boyunca tasarım yapabilme, bu alanın etrafını çerçeveleme, şablon sayfa oluşturma ve daha sonra bundan yararlanmak olasıdır.

Tipografik karakterleri bir ızgara üzerinde sayısal olarak şifrelenmiş sayısal dizgi sistemleri ikiye ayrılır: Sayısal tarayıcılar (digital scanner) ve sayısal lazer sistemleri.

“Sayısal tarayıcılarda; tipografik karakterler katod ışın tüpünden kağıt, film ya da elektrostatik bir tambur üzerine yansıtılır. Lazer sistemlerinde ise katod ışın tüpü yoktur. Bilgi, birbirinde kayıtlı bulunan sayısal bilgiler bir lazer ışını tarafından “okunarak” fotoğraf kağıdı üzerine aktarıldığı sırada, karakteri oluşturan noktacılar kağıt üzerine pozlandırılır.” (Vural, 1992, s.301-2.)

İlan konusuna gelince, ofset baskı ve dijital dizgi sistemlerine geçilmesiyle birlikte her türlü çerçeveli ilanın hazırlama olanağı doğmuştur. Özel çerçeveli ilanlar için özel kurular yapılmış ve grafik işleri gerektiren işler için grafik terminaller kullanılarak, bunları elektronik olarak her türlü resim çizme ve yazıya ilaveler ile deformasyonlar yapma olanağı sağlanmıştır. Bu konudaki gelişmeler gün geçtikçe devam etmektedir.¹¹³

Gazete ve dergilerin ofset sistemine geçmesiyle grafik tasarımcılarla çalışma ihtiyacın hissedilmiştir. Önceleri “sayfa sekreteri” veya “teknik sekreter”in üstlendiği bu görevleri artık grafik eğitimi almış tasarımcılar üstlenecektir. Bu konuda da ilke imza atan Bülent Erkmən olur. 1982 yılında Cumhuriyet gazetesi görsel kimliğini tasarlar.

1990’lardan sonra gazete ve dergilerde “görsel yönetmen”, “art director”, “tasarımcı” gibi terimler yer almaya başlar. Grafik tasarımcıların, basın-yayın kuruluşlarının kadrosunda yer almaya başlamalarından sonra kitap yayıncıları da, gelişen bilgisayar olanaklarıyla birlikte dizgi ve grafik işlerinde tasarımcılara gereksinim

¹¹³ A.Murat Vural: “Teknolojik Gelişmelerin Yazılı Basın Sektöründeki Yansımaları ve Haber-Dizgi-Baskı Servislerindeki uygulaması”, Kurgu Dergisi- 11, 1992, s.301-2.

duymuşlardır. Görsel iletişim tasarımına ihtiyaç hissedilen pek çok alanda grafik tasarımcılar devreye girmişlerdir.¹¹⁴

Günümüzde bir grafik tasarımın üretim alanında vazgeçilmezlerin başında bilgisayar gelmektedir. Bu nedenle iletişim uzmanları tarafından çağımız elektronik yayıncılığın çağı olarak ilan edilmiştir. Bu yayıncılık şeklinde aynı zamanda masaüstü yayıncılık sistemi de denilmektedir. Kendi içinde ikiye ayrılır: donanım (hardware) ve yazılım (software). Donanım: bilgisayar, yazıcı ve tarayıcıdan gibi elektronik ve mekanik parçalardan oluşur. Yazılım ise donanımı çalıştıran programlardır. Bunlar da bilgisayarın bir işlemi nasıl yapılacağına dair komutlardan oluşurlar. Bunlar aynı zamanda sistemi de çalıştırır.

Bugün piyasada masaüstü yayıncılık ve tasarıma ilişkin pek çok yazılama kolaylıkla ulaşılabilir. Yine de bunlar arasından amacına uygun olanları seçmek gerekir. Kendi aralarında ikiye ayrılırlar: nokta esaslı (bitmapped) ve nesne esaslı (object-oriented).

“Nokta esaslı programlar yumuşak ve resimsel efektler için idealdir. Bu tür programlarda oluşturulan görüntüler “pixel” adı verilen noktalardan oluşur. Pixeller bir araya geldiklerinde; bellek, parlaklık, renk gibi veriler oluşturur ve bu verilere sayısal bir özellik kazandırır. Pixel, bir imgenin ekran üzerinde denetlenebilen en küçük parçasıdır. Bir görüntü alanında binlerce pixel yer alır ve her biri sayısal bir değere sahiptir. Önceden belirlenmiş bir pixel dizisi bir araya getirildiğinde, bir görüntü yeniden aynı kusursuzlukta oluşturulabilir.” (Becer, 1997, s.124.)

Nokta esaslı programlar arasında: Adobe Photoshop, Fractal Design Painter, Fractal Design Color Studio ve Aldus SuperPaint gibi programlar bulunmaktadır. Nesne esaslılar ise Aldus FreeHand ve Adobe Illustrator’dır.

Nesne esaslı programlar, geometrik çizim ve simge, logo gibi tipografik amaçlar için uygun, kesin kenarlı görüntülerin elde edilebildiği yazılımlardır. Bu programlar nesneleri çizgisel, vektörel bazda depolamaktadırlar. Genel olarak masaüstü yazılımcılık, üç temel amaca yönelik olarak gelişme göstermiştir: kelime-işlem, görüntü-işlem ve sayfa düzeni.

Sayfa düzeni programlarında, kelime-işlem programlarında yazılan metinler, görüntü-işlem programlarında hazırlanan fotoğraf, illüstrasyon ve benzeri görsellerle birleştirilir ve baskıya hazır bir pikaj oluşturmuş olur. Bunlara örnek, gazetecilikte yaygın olarak kullanılan Quark Xpress programı sayılabilir.

¹¹⁴ Sadık Karamustafa: “Türkiye Cumhuriyeti’nin Kuruluş Yılları ve Afiş”, (Yayınlanmamış Yük. Lis. Tezi, İst., 1997, s. 51-2.

Ancak teknolojidaki bu gelişmelere rağmen kültürde buna benzer bir gelişme gözlenmemiştir. Teknolojik gelişme beraberinde bireysel yalnızlığı, terbelliği ve iletişimsizliği getirmiştir. Bireysel yaşam kolaylaşıp hızlanırken, paylaşımaya yönelik toplumsal yaşam ağırlaşıp zorlaşmıştır. İnsan yaşamını güzelleştirmeyi hedefleyen teknoloji, değer olarak bozguna uğratmıştır.

Sonuç olarak dünyanın en gelişmiş basım teknolojisini kullanan ülkemizde, bu teknolojinin aracılığıyla hazırlanan yayınları okuyacak insan potansiyaline sahip değildir. Ancak bu durumun nedenlerinin sorgulanmasına bu çalışmada gerek duyulmamıştır. Basındaki bu gelişmeler ne yazık ki, bireysel düşünme gücünü ve duygu paylaşımını yaratamamıştır. Tam tersine bunlara karşı tahammülsüzlüğe ve saldırgan yaklaşıma neden olmuştur.¹¹⁵

4.3 POST-MODERN EĞİLİMLERİN TÜRKİYE'DEKİ TİPOGRAFIYE YANSIMALARI

Post-modernizm, 1970'lerde ortaya çıkmış, ancak güçlenip yaygınlaşması için 80'lere gelinmesi gerekecektir. Bu akımın beraberinde getirdiği değişikliklerden en belirgin olanları tipografi alanında gerçekleşmişlerdir. Bunları kısaca sıralayacak olursak: harf aralıkları, tek bir sözcüğün içinde bile farklı kullanılarak kontrastlık yaratmaya çalışmak, sözcükleri hecelere veya çeşitli parçalara bölmek; önce grid oluşturup daha sonra onu bozmak, sözcükleri hecelere veya düzensiz parçalara bölmek ve anlatım bütünlüğünü bir gelirim ortamı içinde ele almaktır. Yazılarla birlikte kullanılan çizgiler diyagonal tutulmuş, bununla birlikte Dada tasarım mantığı ve fotomontaj tekniğinin özellikleri unutulmamıştır. 1920'lerde ortaya çıkan Yeni Tipografi, kendini ifade ettiği işlevsel elemanlar, post-modernizm ile birlikte dekoratif özelliklere dönüşmüşlerdir. Aynı zamanda anlatıma yönelinmiş, tasarım süreci içinde çeşitli oyunlarda bulunmak, tesadüflerden yararlanmak, denenmeyeni denemek yasal hale gelmiştir.¹¹⁶ Tasarımcılara kişisel olabilme fırsatını tanıyan Post-modernizm, hayal gücünün teşvik edilmesiyle ortaya çıkan ve şok etkisi yaratan çalışmaların ortaya çıkmasına neden olur.

Türk grafik tasarımına 1960'larda, dünyadaki etkisi geçmeye başladığında giren Modernizm, ancak bu tarihten sonra yerleşmiş ve çeşitli çalışmalarda kendisini ifade olanağı bulmuştur. 1970'lerde ise modernizmin dünyadaki ateşi sönmeye ve yerini

¹¹⁵ A.Murat Vural: y.a.g.k., s.311.

¹¹⁶ Dilek Bektaş: Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, Yapı Kredi Yay., İst., 1991, s.230.

post-modernizme bırakmaya başladığında, Türkiye grafik tasarımının öncü ismi Bülent Erkmen ve çalışmalarıyla karşılaşır. Bülent Erkmen, post-modernizmin çoğulcu söyleminden ve olanaklarından yararlanmayı bilir. Hatta bu akımın olumsuz taraflarını da keşfedip, kendi çizgisini oluşturmuş ve buna söylem çokluğunu da katarak dünya tasarımındaki yerini almıştır. Bu akımın etkileri daha 80'lerde gerçekleştiği çalışmalarına yansımıştır. Hotel Myndos, 10. Avrupa ve Akdeniz Şampiyonası ile Jan Garbarek afişleri ve 1990'larda TanitaTikeran afişi ve Arredamento Dekorasyon dergisi kapak tasarımları bunlardan ilk akla gelenleridir.¹¹⁷

Bunların dışında kalan pek çok çalışmasında, aza indirgenmiş görsel elemanlara sahip işlerinde, yazı dışında görsel kullanmamaya kadar gitmiştir. Böylece anlam ve mesajı iletme görevi yazı üstlenmiştir. Özellikle bu aşamadan sonra tasarımcının çalışmalarında minimalizm ana tavır haline gelir.

Erkmen'in ilk dönem tasarımlarında, yazıya ya da başka bir değişle tipografiye dayalı çalışmalarında yazının kendi içinde katmanlaştığı, deformasyona uğradığı görülür. Oysa sonraki dönemde yazı en yalın, müdahalesiz halde kullanılır: Reklam Reklam, Sanat-Texnh, BM Çağdaş Sanat Merkezi, Limited ve Mutfak Dostları Derneği logoları bu konuda en iyi örnekler sayılabilirler.

1990'larda Türkiye'de Post-modern tasarım örnekleri üreten ve sadece tipografiye dayalı işler yapanların başında Emre Senan, Sadık Karamustafa, Savaş Çekiç, Şahin Aymergen, Solaris, Mert Kuş ve Onur Bayıç gelmektedir.

Bunlardan biri olan Sadık Karamustafa, çalışmalarında bağımsız, özgün ve özgür ifade şekillerini yakalamıştır. İşlerinde oldukça deneysel ve araştırmacı olmakla birlikte, yaygın olarak kullandığı kolaaj tekniğinden kaynaklanan bir rastlantı izlenimi uyandırır. Fakat 80'lerden sonra Punk, New Wave gibi Post-modern tavırların da yararlandığı oldukça zengin bir ifade şekli yakalar. Erkmen'de olduğu gibi Karamustafa da Post-modernizmin söylem çokluğundan istifade eder. Fakat burada artık renk ve şekildeki minimalizmin yerini, çeşitlilik alır. Tipografi de Karamustafa'da bundan nasibini alır. Bir tek yazı şeklinden değil, bir çok fonttan, yazı tarzının bir araya gelmesiyle oluşan bir tipografi anlayışı yaygın olarak kullanılır. Bu deformasyon ve kombinasyonlar aslında çok kontrollü olup, okunaklılığı engellemezler. Her biri bir oyun ya da denemedir.

Solaris ise, sadece Türkiye'de değil, dünyada günümüz tasarım anlayışını yansıtan ayna olarak varlığını sürdürmektedir. Çalışmalarında Pop, Punk, New Wave

¹¹⁷ Dr.Eva Honebutt-Benz: "B.Ermen'in Kültür ve Sanat Konulu İşleri", Arredamento Dekorasyon-93,1997,s.122-6.

gibi Modern ve Post-modern akım ve hareketlerin etkisi altında sürdürmektedir ve Türk grafik tasarımının dünya trendlerini yakalamasını sağlamaktadır.

Savaş Çekiç ve Şahin Aymergen ikilisinin çalışmalarına gelince, tipografiye dayanan minimal ve kavramsal anlatım şeklinde özetlenebilir. Bununla birlikte konstruktivizm, kavramsal sanat ve post-modernizme kadar olan süreç içinde çeşitli akım ve tarzlara yönelmişlerdir.

Fakat tüm bu tasarımcı isimlerinin yanı sıra, post-modernizmin tasarıma getirdiği yeniliklerden ve bunların tipografiye nasıl uyarlanabildiği hakkında çok fazla bilgisi olmayan tasarımcılarımız da vardır. Bunlar, reklamcılık sektöründe çalışmaya ve Türk Grafik Tasarımcılar gibi kitaplarda yer almaya devam etmektedirler. Konuyla ilgili Onur Bayıç, bu kitaplardan birinde şöyle yazmıştır:

“Tipografinin temel kurallarından, grid sisteminden hala bir çoğumuz habersiziz! Bu eksiklikler ancak teorik kitapların yayınlanmasıyla kapatılabilir. El yardımıyla ve doğru kabul ettiğimiz işleri inceleyerek çalışmak yerine, varolanı bilip, sorgulayıp yeni bir şey söyleme aşamasına çoktan geldik. Grafik tasarım için büyük eksiklik olan teorik kaynak problemini hızla çözmeliyiz. Dileğim, bu ve benzeri yayınların kendi kendini finanse edecek duruma gelmeleri, teorik kitaplar için bir zemin hazırlamalı.” (Bayıç, 2000, s.5.)

4.3.1 Bülent Erkmen ve Tipografi Anlayışı

Bülent Erkmen işlerinin 1970'lerden sonra ortaya çıktığını görülmektedir. Ancak o, Türkiye'de bu tarihe kadar olup bitenlerden ve bundan sonra olacıklardan kendini biraz uzak tutarak, aynı zamanda kişisel olma girişimlerinin de ilk adımlarını atar.

70'lerden sonra kat edilen zaman ve mesafeyi bir süreç olarak kabul edecek olursak, tasarımcının bu üretim süresini üç ayrı dönem olarak ele alınabilir. Daha ilk döneminde, dünyada hala modernizmin son uğraşları verilirken Erkmen, Post-modernizmin fırsat çokluğunu, çoksesliliğini fark etmiştir. Fakat cazibesine fazla kapılmadan bu avantajı çalışmalarında var olan sorunu çözme adına grafik tasarımın gerektirdiği ciddiyet ve disiplinle çalışmıştır. Böylece “Post-modernizmin çıkmazdaki noktalarını tanıyan bir tasarımcı olarak bu akımın ötesine geçmiştir.” Bu akımın söylem çokluğuna kendi kişisel tavrını katmıştır.¹¹⁸

Bülent Erkmen 80'lerdeki tasarım anlayışını nesneler üzerine kurar. Daha doğrusu tasarımına yardımcı olan görsel öğelerin oluşu ve bunları kendisinin parçalara bölüp yeniden oluşturması üzerinde durur. Söz konusu duruma iki önemli örnek

¹¹⁸ Dr.Eva Honebutt-Benz: “B.Ermen'in Kültür ve Sanat Konulu İşleri”, *Arredamento Dekorasyon*-93,1997,s.122-6.

mevcut: Hotel Myndos logosu ile üretildiği dönemde diğer tasarımcılara ilham olan ve dillerinden düşmeyen 10. Avrupa ve Akdeniz Şampiyonası okçuluk müsabakası, yaygın adıyla “okçuluk afişi”dir. (Resim: 321, 323) Bu afişi, fütürist akımın çağdaş bir grafik uygulamasıdır. Afişte eylemi, hızı, devinimin resmini yapmak isteyen İtalyan fütüristler tam bu afişle başarıları arzulamış olmalıdır. Ortada ne ok, ne de yay görülmemesine rağmen okun yayı terk ettiği anı, devinimin başlangıç anının gerilimi bir bakışta hissedilmektedir.¹¹⁹

Nesneler üzerinde denetim ihtiyacı Erkmen’i gereksiz öğelerden kurtulmaya, arınmaya itmiştir. Bununla birlikte aza indirgenmiş görsel elemanlara sahip işlerinde yazı dışında görsel kullanmamaya kadar gitmiştir. Böylece anlam ve mesajı iletme görevi yazı yüklenmiştir. 1988’de Erkmen’in, Jan Garbarek için tasarladığı caz konseri afişi bunlara öncülük etmiştir. Burada Jan kelimesi bir tipografi oyunu ile jaz’a dönüştürülmüştür. Sadece tipografiye dayalı ilk çalışma olmasıyla değil, aynı zamanda Erkmen’in tüm işlerinde geçerli olan, özellikle bu aşamadan sonra, minimalizmin ilk örneklerindendir. (Resim: 322)

Daha önce de değinildiği gibi 1970’de başlaya Erkmen’in tasarım hayatı, ilk on yılını oluşturan ilk döneminde son derece dikkat çekici ve cesur işler sergilemektedir. “Erkmen’in sanat hayatının ilk on yılı, dünya ölçeğinde karşılaşılmamış bir denetim eksikliğin varlığında, kendi denetim parametrelerini oturttuğu bir cesaret dönemi şeklinde özetlenebilir.”¹²⁰

İkinci on yılda, yani 1990’ların başlarında öğeleri en aza indirgenmiş çalışmalara rastlamak mümkün. Sadece görseller için geçerli değil yazı da bundan nasibini alır. Şimdiye kadar Erkmen’in yazıya ya da başka bir değişle tipografiye dayalı çalışmalarında yazının kendi içinde katmanlaştığı, deformasyona uğradığı görülür. Oysa artık yazı en yalın, müdahalesiz halde kullanılır: Reklam Reklam, Sanat-Texnh, BM Çağdaş Sanat Merkezi, Limited ve Mutfak Dostları Derneği logoları.

Erkmen’in çalışmaları kendi içinde bir bütünlük oluştururlar. Bu onun tarafından uğraşılan ya da hedeflenen bir şey değildir belki de. Ancak, her biri bir diğerine bir gönderme yapmaktadır. Bu ortak söylemden kaynaklandığı gibi çalışmaların kendi içlerinde ve üretim süresince dizi oluşturmalarından da kaynaklanır. Arredamento Dekorasyon dergi kapakları tasarımlarında olduğu gibi. Burada hatta iki ayrı dizi söz konusudur. Bu kapak tasarımları, güçlü bir görsel uyumdan kaynaklanan bir görsel

¹¹⁹ Ayküt Köksal: “Profil ve Söyleşi”, Arredamento Dekorasyon – 1, 1993, s.100-120.

¹²⁰ Dr.Eva Honebutt-Benz: a.g.e.,s.122-6.

kimlik devamlılığını yansıtır. ¹²¹ Her kapakta konu edilen kişiye dair öğeler yer alır. Her kapağın bir mesajı ve bir diğerine göndermesi vardır. (Resim: 324)

Aynı dizi ve devamlılık mantığı A,B,C,D sergi afişlerinde de görülür. Bir kavramsal sanat sergisine yakışır nitelikte afişler bunlar. Aynen o kadar ilerici, kavram ve öze indirgenmişler. Tipografik çözüme gidilmesi de bu nedenledir. Aynı ayrı üretilmiş ama bana kalırsa bir araya geldiklerinde tek bir ürün oluşturacaklar şekilde tasarlanmışlardır. (Resim: 325)

Çalışmalardaki bu bütünlük, bundan sonra kesin bir biçimde kendini gösteren Erkmen'in oturmuş olan grafiksel dilinden ileri gelir.

1990'larda grafik tasarımın bir başka kolu olan kitap kapağı tasarımı alanında görürüz Erkmen'i. Ancak burada kendisinin hedefi kapaktan çok kitabın kendisini yeniden tasarlamaktır. Bunun için de kullandığı görsel, grafiksel öğeye kitabın mesaj ve içeriğini iletme görevi yüklemektedir. Buna en iyi örnek Firdevs'in Şehnamesinden alınan bir minyatür kitabın kapağı hatta kitabın kendisi oluvermiştir. (Resim: 326)

Üçüncü on yılda ise Erkmen daha bağımsız, daha özgür ve özerk işler üretir ve böyle kendini ifade eder. Bu konuda da aslında çok samimidir. Çünkü bu onun için bir var olma şekli de aynı zamanda.

Bu özerklik isteği nedeniyle çalışmalarına konu olarak yüz ve eller konularını seçmiştir. Bir yerde her biri farklı olan bu öğeler, bağımsız ve tek olma durumunun simgeleridirler. Dergi kapakları (Arredamento Dekorasyon) ve tiyatro oyunu afişlerinde (Devlet Tiyatrosu) kullandığı yüzler gibi. Burada Erkmen dergi ve oyunun konusundan kopmak, bağımsız olmak istemektedir. (Resim: 327)

Bir diğer önemli ve tipografi karakterli dizi de İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Festivalleri için dörtlü poster serisidir.

İstanbul Festivalleri serisi ise İstanbul'u ortak konu olarak alan dört festivallerden oluşur. Posterlerin tasarımlarında Erkmen İstanbul kelimesine yeni bir anlam getirir. Bu amaç, kelimenin Dekonstruktivist parçalanması sonucu elde edilen dört değişik imge ile gerçekleştirilmiştir. Burada tipografinin Dekonstruktivist bir yorumunu görmek mümkündür. Bütün işlerindeki gibi, burada da Dekonstruktivist yaklaşım bitmiş bir çözüm getirmek hedeflenmez; çalışmada Dekonstruktivist çözümü tamamlayan sorunun kendisidir. ¹²² (Resim: 328)

¹²¹ Dr.Eva Honebutt-Benz: "B.Ermen'in Kültür ve Sanat Konulu İşleri", Arredamento Dekorasyon- 93, Haziran 1997, s.122-6.

¹²² Dr.Eva Honebutt-Benz: a.g.k., s.122-6.

Bosna Yaşıyor' adlı afişte ise, tipografinin gerçekten vurucu örneğinin oluşturan kelime tamlamasının gelişi güzel parçalanması iletme görevi gerçekleşmiştir. ¹²³ (Resim: 329)

Erkmen'in işlerinin geneline bakacak olursak tamamında bir Dekonstruktif ve Post-modern etki görebiliriz. Bunlara kendi hedeflerini de eklemiştir. Nesneleri parçalara bölmek ve yeniden oluşturmak bilinçli bir seçimdir. Tıpkı onları aza indirme ve neredeyse minimalizme gidecek şekilde, netlik ve sadelik arayışı gibi. Söz konusu netlik onun işlerinin geometrik yapısını oluşturmaktadır. Bu geometrik yön ise başlangıçta metin ve içerikler ilgisiz gibi görünmektedir.

Rengi ise çok kontrollü kullanan Erkmen, mümkün oldukça az renk kullanmaya dikkat eder. Bunu yaparken sıcak soğuk renklerin zıtlık ve dengelerinden ustalıkla yararlanıyor. Biçimsel ve estetik kaygılar B. Erkmen'in tasarım sürecinde özel bir yere sahiplerdir. Sanatçının afişleri izleyiciyi dikkatli bir algılama eylemine özendirmiştir. ¹²⁴

Mernz, Gutenberg Müzesi Müdürü, burada sergi açan sanatçımız hakkında, sergi kitapçığında yazdığı gibi Erkmen, bir taraftan, sınırlar dahilinde etkinlikte bulunduğu mesleğin gereksinimlerini tatmin ederken; diğer taraftan bağımsız nitelikteki işlerinden kazandığı tecrübeyi profesyonel düzlemde uygulamıştır. Erkmen değişik betimlemeleri ortak bir ifade ve kimlikle bir araya getirerek yaptığı üretimde kendine has zemin oluşturmuştur. Büyük bir olasılıkla bu nedenle, işleri devamlı gelişim gösteren ve dolayısıyla yeni ifade biçimleri üreten, mesleğe katkılarda bulunan, yoğun bir güç şeklinde ayrı bir konumda tanımlanabilir. Bülent Erkmen'in işleri kendine (ve hatta sanata) yeni ifade alanları açan önemli ve çağdaş bir üretim olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.3.2 Sadık Karamustafa ve Çalışmalarındaki Tipografik Anlayış

Bülent Erkmen'le aynı kuşaktan gelen, ülkemizi onun kadar sık ve başarılı bir şekilde temsil eden bir diğer tasarımcımızdır Sadık Karamustafa. Tasarımcılığı yanı sıra eğitimciliği ve Türk grafikerinin örgütlenme ve yurt dışına aşılması adına teşvik etme adına sarf ettiği çabalarıyla da bilinir. Bu konuda oldukça da başarılı olmuş, GMK'yi ICOGRADA üyesi yapmıştır.

Sadık Karamustafa çalışmalarında, 1979'da kendi atölyesini kurduktan sonra bağımsız, özgün ve özgür ifade şekillerini yakalamıştır. İşlerinde oldukça deneysel ve

¹²³ Dr.Eva Honebutt-Benz: y.a.g.k., s.122-6.

¹²⁴ Cezmi Sönmez: "Erkmen'in Ürünü", *Arredamento Dekorasyon-93*, Haziran 1997, s.120.

araştırmacı olmakla birlikte, yaygın olarak kullandığı kolaj tekniğinden kaynaklanan bir rastlantı izlenimi uyandırır. Ancak renklerdeki uyumlu seçim bilinçli bir yaklaşımı sergilemektedir. Bilindiği gibi kolaj, Dada, Fütürizm, Konstruktivizm gibi modern akımların sık sık kullandığı bir anlatım aracı olmuştur. Fakat 80'lerden sonra Punk, New Wave gibi Post-modern tavırların da yararlandığı oldukça zengin bir ifade şeklidir. Erkmen'de olduğu gibi Karamustafa da Post-modernizmin söylem çokluğundan istifade eder. Fakat burada artık renk ve şekil "fukaralığı" değil, bolluk söz konusudur. Tipografi de Karamustafa'da bundan nasibini alır.

Bir tek yazı şeklinden değil, bir çok fonttan, yazı tarzının bir araya gelmesiyle oluşan bir tipografi anlayışı yaygın olarak kullanılır. Bu deformasyon ve kombinasyonlar aslında çok kontrollü ve okunaklılığı engellemezler. Her biri bir oyun ya da denemedir. Sonuç ve çözüm seçeneklerinden sadece biridir. Cıvı cıvı, renkli ve çekici olan Karamustafa'nın işleri bütün bu özellikleri sayesinde bir bütün oluşturup, ortak bir grafiksel dile sahipler.

80'lerin sonlarına ait çalışmaları arasında afişler dikkati çeker. Sadık Karamustafa afiş anlayışı hakkında şunları yazar: "Son elli yılda basın, sinema, TV, ve benzeri araçların gelişmesi, bir iletişim aracı olarak afişin etkinliğini epeyce sınırlamıştır. Bana göre afiş güzelliğin taş ve betona meydan okumasıdır. Duvarların yakışığı sayarım rengarenk kağıtları. Sokakların sanat galerileridir afiş sanatı." ¹²⁵Bu döneme ilişkin film festivali, caz konseri ve tiyatro oyunu afişleri kolaj mantığındadır. (Resim: 330, 331, 332)

Bunlardaki yazı unsuru dizgiden çok düzenlemeye dair özellikler içermektedir. Yazıların arasında kaligrafik karakterli olanlardan sert ve Konstruktif yapıya sahip olanlara kadar değişiklik göstermektedir. Kimi zaman da bir geometrik şekil harfin yerine geçmekte ve harfin kendisini oluşturmaktadır. Harfler bir tek çizgi üzerinde değildirler. Miles Davis afişinde olduğu gibi hatta diyagonal bir şekilde yerleştirmişlerdir. Bu özellikleriyle Post-modern ve Yeni Dalga karakteristiğini taşımaktadırlar. Ancak bir renk, şekil ve işçilik oluşturduğu kombinasyon cümbüşünden kaynaklanan bir oryantalizme de sahiplerdir. "Afişte çok renk ve çok unsur kullanmasına rağmen Karamustafa ayrıntıları bütünü oluşturacağı ilkesinden hareket ederek bu başarılı tasarımı hazırlamıştır." ¹²⁶

¹²⁵ Sadık Karamustafa: "Bir sanat Ustamız – Sadık Karamustafa", Grafik Sanatı Dergisi-7, 1986, s.19.

¹²⁶ Nihan Semen Ersöz: "Türkiye'de Grafik Sanatlarının Gelişimi ve Grafik Sanatçıları", (Yayınlanmamış Yük. Lis. Tezi), G.Ü., 1993, s.99.

Bir diğ er çalışma olan Sutopu Turnuvası Afişi (Resim: 326, 333) bana Erkmen'in Okçuluk Afişini anımsatır. Bu afişin ortaya çıktığı dönemde tasarımcıları etkilediğini yukarıda belirtilmiştir. Ancak her ne kadar burada da parçalardan oluşmuş bir kompozisyon olsa da, mantık farklıdır. Çünkü burada bölünmüş bir nesne yoktur. Ya da doğrudan bir nesneyi  ağnıştıracak bir durum, hedef yoktur. Var olan hareketli kompozisyon konuyu anımsatmaktadır. Açık ve somut bir şekilde değildir. Kolaj mantığını sürdüren üçgen şekiller afişin yüzeyine serpiştirilmişlerdir. Kenarlarda var olan kalın şeritler ise bu "dağınık" kompozisyonu toparlamaktadır. Hareketli kompozisyonu dengelemek adına yazı bu defa dizgiye girmiş, sağdan ve soldan bloklanmıştır.

"Sadık Karamustafa daha önceleri illüstrasyonu kullanmasına rağmen son on yılda verdiği ürünlerde genellikle kolaj kullanmış ve tipografiye önem vermiştir."¹²⁷

90'lara gelindiğinde afişlerdeki o neşeli, coşkulu yapı yerini, biraz daha düşünsel yönü ağır basan, kavramsal çalışmalara bırakır. Renkler azalmış, yazılar fontlar ve dizgiden oluşmuş fakat yine de bire bir kullanılmamıştır. Basılı ürünlerden kesilip çıkartılmış ve anlamlı bir biçimde bir araya getirilerek yeniden oluşturulmuşlardır. Yer yer el yazısının özgünlüğünden yararlanılmıştır.

Mimarlık Günleri afişi Dekonsr ktivist etkiler taşır. (Resim: 331) Tipografiye dayalı bir afiştir. Zeminde fotoğrafa dair birtakım görüntüler olsa da, yazı o kadar  ne çıkar ki, bunlar ancak zemin rengi olarak algılanmaktadır. Burada çok kez bölünmüş olan nesne yazının kendisidir. Konuyu aktaran, afişi meydana getiren de yazı olmuştur.

Diğ erlerine göre oldukça farklı Gülsün Karamustafa sergi afişidir. El yazısına dayalı tipografi anlayışında amaç okunmak değil doku oluşturmaktır. Burada el yazısının doğal ve özgün yapısından yararlanılmış, hatta bir çocuğun el yazısı kullanılmış bu da olayı daha da duygusal ve dışavurumcu yapmaktadır. Aynı zamanda özneye dair, bu durumda sergi sahibi, ipuçlarını güçlendirmiştir. Renk ve görselliğiyle oldukça yalın bir  alışma. (Resim: 335)

90'lardan sonra bir diğ er konu ya da çalışma alanı kitap kapakları olmuştur Sadık Karamustafa için. Kavram Yayınları için gerçekleştirdiği kitap kapağı tasarımları bunlara örnektir. Bir de bunlarla ilgili olan "Yeryüzü şairleri" afişidir. (Resim: 336) Renkler oldukça az, neredeyse siyah beyaz leke düzeni üzerine kuruludurlar. Tipografiye dayalı kompozisyonlarda, yazı şeritler halinde kesilmiş veya yırtılmış parçalara dönüşmüş, bunlar tekrar bir araya getirilerek artık alışık olduğumuz kolaj oluşmuştur. Post-modernizmin özgürlük sınırları içinde ve çok yönlülüğünden

¹²⁷ Nihan Semen Ersöz: y.a.g.k., s.99.

faydalanılarak bilgisayar efektlerince deforme edilen yazı ve zeminlerde ilginç sonuçlara gidilmiştir. (Resim: 337)

Murathan Mungan şiir kitapları kapak çalışmaları bir başka seridir. Bunlar daha katı bir anlayışta Konstruktivist ve Yeni Dalga özelliğindedir. Renkler pastel, yazılar fazla müdahale edilmeden, en fazla “condensed” ve diyagonal bir çizgi üzerinde yerleştirilmişlerdir. Ancak bu bile hareketsiz ve durağanlığı bozamamakta ve oldukça statik ve iki boyutlu bir görüntü elde edilmiştir. (Resim: 338)

Sadık Karamustafa işlerinde, Erkmen’e kıyasla bir çok stillilik ve çok yönlülük söz konusudur. Erkmen’de var olan Post-modernizmin çok yönlü ifade şeklini burada farklı tarzlarda üretilen işlerde karşımıza çıkar. Bunu ise olumsuz olarak değil, Post-modernizmin doğası gereği, artı değer olarak kabul etmek gerekir. Erkmen sadece buna ilaveten kendi kişisel grafik dili ve söylemine yalınlık ve minimalizm olarak eklemiştir.

4.3.3 Solaris ve Tipografi Anlayışı

Günümüz genç kuşağın iki temsilci Emrah Yücel ve Murat Kaya tarafından 1992’de bir araya gelerek kurulan ve grafik tasarım alanında “yeni” olmalarına rağmen yurt içi ve dışında aldıkları ödüllerle başarılarını kanıtlamışlardır.

Solaris aslında tam anlamıyla “zamane gençliği”ni ve günümüz tasarım anlayışını yansıtan “ayna” olarak varlığını sürdürmektedir. Çalışmalarında Pop, Punk, New Wave gibi Modern ve Post-modern akımlar altında sürdürmektedirler ve Türk grafik tasarımın dünya trendlerini yakalamasını sağlamaktadırlar. Öyle ki, çalışmalarında kullandıkları Türkçe yazı olmasa herhangi bir Batılı ülkelerinin temsilcisi zannedilebilirler. Şimdiye kadar ülkemizde var olan, öteden beri günümüze kadar getirilmiş kaligrafi, oryantalist veya illüstratif etkilerden çok uzaktalar.

Çalışmalarında en çok dikkati çeken katmanlaşmadır. Resim veya yazı iç içe veya üst üste gelmiştir. Ayrıca kendi içlerinde de katmanlaşmışlardır. Yazılar, bilgisayar teknolojisinin sunmuş olduğu her türlü imkandan ve efektten faydalanmışlardır. Deformasyon yazının zaman zaman okunmasını engellese de ortaya zengin bir görsel çözüm çıkmıştır. Yer yer Polonya afişinin el yapımı anlayışından ve İsviçre Tarzının Helvetica’sından yararlanılmıştır. Bu da Solaris’in iyi niyetli, dışa dönük ve her şeye açık çok yönlü bir tasarım anlayışının olduğunu ispatıdır. Böylece evrensel olma adına ilk adımlarını atmış olur. Zamanın mantığı olan küreselleşme ve Post-modern yaşam

tarzının gereği olarak. Kendini özgürce ifade etme fırsatı yakalamış. Afişte kendini kanıtlamıştır.

Post-modernizmin tüm gereklerini kesin olarak yerine getiren afiş çalışmalarında ikisi üzerinde durmak gerekecektir ilk başta. Bunlar ilk başta tam bir bilgisayar veya Photoshop programı ürünü olarak görülebilir. Ancak günümüzde sıkça karşılaşmaya alışık olduğumuz görünüşte “hoş” fakat içerikte “boş” ürünlerde değiller. Artı ve farklı olarak estetikten de uzak değillerdir. Söz konusu işler Ankara “Balemodern”in afişleridir. (Resim: 339, 340) Görsel ağırlıklı çalışmalarda iki boyutla yetinmeden üç boyutluluğa gidilmiş, yazı okunaklılığını kaybeder korkusu güdülmeden serbestçe kullanılmıştır. Yazı deforme edilmiş, üst üste bindirilmiş, kalınlı inceli, içi dolu veya boşaltılmış olarak yer almış. Çalışmalar katmanlardan oluşmaktadır. Yer yer transparanlıktan da faydalanılmış, yazı ile şekiller iç içedir. Yazı da şekil haline gelmiştir. Afişler içerdikleri enformasyonla değil de görselliğiyle dikkat çekmekte ve konuya yaklaşılacak tavır hakkında ipuçları vermektedir. Lokesel olarak çözülmüş sanatsal bir çalışma olarak da değerlendirilebilir. Çünkü her grafik ürünü gibi afişlerin de, diğerlerine kıyasla biraz daha uzun da olsa, bir ömrü vardır. Fakat bunlar görevlerini tamamladıktan sonra da estetik yönleriyle kalıcı olabilecek çalışmalardır.

Solaris afiş sergisi için hazırlanan afiş ise siyah-beyaz bir kompozisyona sahip. Öncekilere göre daha durağan fakat yine boyutlu, iki ayrı parçaya bölünerek alan değerlendirilmiş. Afişin esprisini oluşturan tipografi sağ bölümde yer alır. Bunu dengeleyen ve perspektif olarak yerleştirilen görseller hemen soldadır. Burada tipografi bir düzenlemedir. Fontların karakteristik yapısına dokunulmamıştır. Fontlara ait bazı elemanlar çok büyük (parantezler) veya çok küçük (dairenin içindeki yazılar gibi) çeşitli boyutlarda kullanılmıştır. Parantezler içindeki yazılar bölümlere ayrılırken alışlagelmiş paragraf şeklinde değil de daha serbest ve kişisel bir yaklaşıma gidilmiştir. Satır aralıkları ise değişmektedir, yazılar birbirlerine oldukça yakınlaşmıştır. Okunabilirlikleri ve enformasyon özellikleri çok nettir. (Resim: 341)

İsviçre Müze Afişleri sergisi için tasarladıkları çalışma ise konusuna uygun olarak Uluslar arası Tipografik stil veya diğer bir adıyla İsviçre Tarzı özelliklerini taşır. Burada tipografi Helvetica yazı tarzından oluşan bir düzenlemedir. Eşit aralıklarla dizilmiş olan kelime ve harfler kompozisyonun dışında da devam eder gibiler. Museum (müze) sözcüğünü bağlayan (+) işareti farklı renkte kompozisyonun tam ortasında vurgulanarak bir kez daha bu süreklilik olgusu vurgulanmıştır. Çok az renk içeren (sadece kırmızı ve siyah) bir çalışma. Zeminde yer alan kırmızı oldukça şiddetli bir

etkiye sahip. Burada da yine boş alan ve yazının zıtlığından oluşan bir kontrast denge mantığı söz konusudur. (Resim: 342)

Rengi ikinci plana atmak diğer öğeleri artırılmasına neden olur. Böyle bir durumla Sanat ve Tabular Sempozyumu için yaratılan afişlerde karşılaşmaktayız. Tipografi ve geometrik şekillerden oluşmuş. Tipografi dışında var olan diğer görseller ki bunlar modern sanatın temsilcileri kare ve dikdörtgenler boşlukta asılı, önlü arkalı yerleştirildikleri için de üçüncü bir boyut da yaratmaktalar. Yazı bunların önünde veya arkasında yer alır. Zeminde konu başlığı çok ince çizgiler şeklinde büyütülmüştür ve daha arkada olmak üzere hayal-meyal görünür. Afişin alt kenarına yakın alanda ayın günleri rakamlar şeklinde dizilmiş bazıları da serpiştirilmiştir. Öyle değilmiş gibi görünen fakat aslında çok net algılanan, okunan ve enformasyon içeren bir afiş. (Resim: 343)

Afişin dışında bir başka çalışma alanı olan davetiye Solaris'in konuları içinde yer alır. Bu konudaki farklı yaklaşımı ve başka bir tarzda, özellikle 1960'ların güncel sanatı kabul edilen Pop-Art'tan izlenimler taşıyan bir iş: Ahmet Müderrisoğlu dergi davetiyesidir. (Resim: 341) Çalışmada Coca-Cola, Pepsi gibi çok yaygın ve popüler tüketim ürünlerinin logolarına ait görüntüler, buna marketing'in sonucu ortaya çıkan barkotun vazgeçilmez grafiksel görüntüsü de eklenerek, üreten değil fakat tüketen bir toplum olmaya hevesli insanlarımız için cazip görüntüler elde edilmiştir. Renklerle olan müdahale söz konusu. Transparan etkilerden ve bilgisayar efektlerinden vazgeçilmemiştir. Serginin ve kişiye ait bilgiler bu renk cümbüşü içinde ikinci planda kalmaktadır.

Bir de kitap kapağı tasarımı üzerine gerçekleştirdiği bir dizi çalışmayla kanıtlamıştır kendini Solaris. Uğur Mumcu kitap kapakları serisi Solaris'in katmanlaşmadan oluşan görsel anlatım dilinden nasibini almıştır. Şimdiye kadar alışıla gelen iki boyutlu ve durağan kapaklardan farklıdır. Kitabın konusu ve içeriğine ilişkin ipuçlarını kapakta kullanılan fotoğraf veya sembolleşen nesnelerde bulmak mümkündür. Bunlara farklı yazı karakterleriyle ve deformasyona uğrayan başlık yazısı eşlik eder. Ortak özellikler de vardır. Kompozisyonun üst kısmında yer alan kırmızı alan ve Uğur Mumcu yazısı değişmezlerdendir. Her kapak bir diğeriyle ortak bir bütünlük içinde ve birbirini anımsatır. Bu özellikleriyle Bülent Erkmen'in Arredamento Dekorasyon için gerçekleştirmekte olduğu sürekli çalış masını anımsatmaktadır. Bu o derece devamlı ve sağlam bir alt yapıya oturtulmuş bir seri ki bundan sonra da devam edecekmiş izlenimini uyandırır. (Resim: 345)

Burada Solaris'in çalışmaları arasında yer alan ve sanat ile tasarım yönü önde giden afişler ve kitap kapakları üzerinde durmaya çalışılmıştır. Ancak yaptıkları bunlar sınırlı değil. Değınmeyen fakat aynı çizgilerini sürdürdükleri bir başka alan da ambalaj tasarımları olmuştur. "Doğadan" poşet çay kutuları bunlara örnektir.

4.3.4 Savaş Çekiç – Şahin Aymergen

Her ikisi de Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu'ndan mezun olduktan kısa bir süre sonra bir araya gelmişler ve kendilerine ait olan tasarım stüdyolarını kurmuşlardır: Valör Tasarım, 1987. Ortaya koydukları eserlerle grafik tasarımın çeşitli dallarında ödüller kazanmışlardır. Bunlar arasında: amblem-logo, afiş, kitap kapağı, ilan, takvim, kurumsal kimlik yer almaktadır.

İlk sergilerini 1990'da İzmir Yapı ve Kredi Bankası'nın Sanat Galerisinde açan ikilinin eserleri ayı yıl Print dergisinde de yayınlanmıştır.

"Party" ve "Büyü" gibi afişleri Lahti Bienalinde sergilenmişlerdir. 1991 tarihli "Çağdaş Karma 1" afişleri ise Graphis Poster'92'de yer almıştır.

Çalışmalarının özelliklerini açıklamak gerekirse; tipografiye dayanan minimal ve kavramsal anlatım şeklinde özetlenebilir. Bunun yanı sıra Rus Konstruktivizminden kavramsal sanat ve post-modernizme kadar olan süreçte çeşitli akım ve tarzlara yönelim olmuştur.

1992 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi için hazırlanan afişte Rodchenko afiş anlayışı karşımıza çıkar. Konu ve misyon bakımından aynı değerleri içeren çalışmada görsel öğelerden vazgeçilirken, kelime tekrarlarıyla bir süreklilik ve hareket kazandırılmıştır. Hafif ton değerlerle de günümüz teknolojisinden yararlanma olanağından vazgeçilmemiştir. Kalın harf karakterleriyle çarpıcılık ve vurgu artırılmıştır. (Resim: 349)

Bir tiyatro oyunu afişlerinde ise minimal anlatın sembollerle oluşturulmuştur. Oyunun konuları olan Faşizm ve Hitler, yerinde bir espriyle yansıtılmıştır. Burada çizilen Hitler tiplemesinde, gözler Nazi işaretleri, bıyık ise barkot şeklini dönüştürülmüştür. Ancak yine de her şey çok açık ve ortadadır. Diğer afişlerinde olduğu gibi burada da zemin tek bir renk seçilirken, üzerinde herhangi bir ilavede bulunulmamıştır. Bold ve sans karakterler bu çalışmada da dikkati çekerler ve çizilmeye çalışan yüzün üst çizgisini oluşturacak şekilde yerleştirilmişlerdir. Bir anlamda saç görevini de üstlenmişlerdir. Böylece soyut şekillerle aktarılan somut biçimlere dönüştürülmüşlerdir. (Resim: 348)

1991 yılına ait “Çağdaş Karma1” adlı afişleri, baştan beri tutturulmuş olan belirgin minimalist ve tipografik çizginin devamıdır. Burada görsel ve grafiksel espri 1 rakamına endekslidir. Afişin neredeyse tamamını kaplayacak boyutta ve puntosu ölçülemeyecek kadar büyük bir şekilde yer almaktadır. Aynı zamanda son derece sağlam, dik açılardan oluşan ve şekilsel olmaktan öte, yapısal statige sahip bir nesneye dönüşmüştür.

Bu karakterin sarsılmaz yapısına karşılık afişin başlığı deforme edilerek şeklen bozuma uğratılmıştır. Alttan ve üstten basılmış ancak okunabilirliğinden hiç bir şey yitirmemiştir. Burada da yine kalın hatlı yapısının etkisi büyüktür. Afişin durağanlığı yazıların dizilişinde oluşturulan birkaç dairesel hareketle yıkılmaya çalışılmıştır. (Resim: 347)

Savaş Çekiç - Şahin Aymergen ikilisinin, 1990 tarihli “Party” afişi, içi içe geçmiş kelimelerin oluşturduğu bir çeşit oyun haline gelmiştir. Tamamen tipografiye dayana afiş büyük-küçük, koyu-açık kontrastların ve iç içe geçmelerin tekrarlarının bir sonucudur. Alt alta sıralanan kelime grupları, mercek şeklindeki lekeyle birleşmişlerdir. Burada aynı zamanda açık espaslı yazıların tercih edildiği görülür.

Afişin bir diğer ilgin yönü de kenar çizgisine değil de köşesine oturtulmuş ve üzerinde duruyormuş izlenimi uyandırmasıdır. Köşe esprisi logonun içine oturtulduğu üçgenle de desteklenmiştir. Bir önceki örneğe göre oldukça hareketli bir çalışma. Siyah lekenin içinde kalan, “party” kelimesinin bir parçası olan ve dışı yazılan “art” sözcüğü tüm dikkatleri üzerinde toplarken, afiş tasarım anlayışı olarak Brody’nin başlattığı tarzın devamı niteliğindedir. (Resim: 346)

Savaş Çekiç’in 1997 Seul Afiş Trienali’nde Başarı Ödülü olan afişinde ise artık tipografinin yanında foto-grafik özellikler de görülür. Çalışmanın yüzeyi ortadan iki eşit parçaya bölünerek iki afişin bütünleşmiş hali gibidir. Burada yazılar afişin üst kenarına yakın bölümde ve büyüktен küçüğe doğru dizilerek sıralanmışlardır. Alt bölümde ise foto-grafik öğeler yer alırken, görsel anlatım için insanoğlunun elleri seçilmiştir. Sanat kavramını ifade etmek üzere sık sık kullanılan bir diğer obje olan göz burada da bulunmaktadır. Açma kapama hareketinin zıtlığını zeminde yer alan soğuk sıcak renk kontrastlığı desteklemektedir. Çalışmasının bu özellikleriyle tasarımcı bir anlamda da kavramsal tasarıma yönelmiş olur. (Resim: 351)

Savaş Çekiç, 1996 yılında BDS yayınları için gerçekleştirdiği kitap kapakları dizisinde belli bir format ve çerçeve içine oturtulan tasarımlar bir bütünlük oluşturarak seri tamamlanmıştır. Konuyu uygun seçilen grafiksel espri zaman zaman tipografi, zaman zaman ise illüstrasyon ağırlıklı olmuştur. Birinde oldukça yoğun ve gözü

devamlı meşgul eden hareketli bir tipografik düzen, diğerinde sakin, ince çizgilerle oluşmuş desen ve onun üzerinde zarif bir harf karakteriyle yazılan bir başlığı görmek olasıdır. Renklerin sayıları sınırlı tutulurken, aşırı kontrastlığa ve çarpıcılığa, en azından bu konu üzerinde gidilmemiştir. Bu daha çok yazı karakterleri incelik-kalınlık, italik-düz, kaligrafik-sens gibi çeşitleriyle sağlamıştır. Oluşturulan kompozisyon kapağın ön ve arka yüzlerinin her ikisi için de geçerli olmuştur. (Resim: 350)

4.3.5 Emre Senan

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu Grafik Bölümünden mezun olmuş ve burada asistanlık yapmıştır. Çizgi film, karikatür ve grafik tasarım dallarında eserler vermiş, çalışmaları Montreal Mizah Müzesine kabul edilmiş ve kendi adını taşıyan mizah albümü yayınlanmıştır. Çeşitli sergilere katılmış ve yarışmalarda ödüller almıştır. Kendisinin kurmuş olduğu Reklamcılık ajansında yaratıcı yönetmen olarak çalışmaktadır. Grafik tasarımın her dalıyla ilgili çalışmalar üreten tasarımcı, özellikle amblem, broşür, ambalaj, illüstrasyon, basın ilanı, animasyon, logotype, billboard ve dergi ilanları türlerinde dikkatleri çekmiştir.

Emre Senan'ın tüm işlerinde illüstrasyon ve mizah anlayışlarının mantıkları fark edilmektedir. Aynı zamanda geliştirdiği kişisel tasarım anlayışı sahip olduğu özellikler bakımından Amerikan Yeni Dalga akımının izlenimlerini taşımaktadır. Kolaj tekniği, pastel renkler, çok farklı yazı karakterlerinin bir arada kullanılması gibi.

Bu nitelikleri ilk başta 1988 tarihli bilgisayar programları ambalajlarında görmek olasıdır. Birden fazla çeşidi bulunan ambalajlar seri oluşturmaktadır. Pastel renklerin üzerine kontrast olarak siyah beyaz lekeler yerleştirilmiş, çizgiler ve geometrik şekillerle hareketlilik eklenmiştir. İnce, serifli karakterler seçilmiş, yırtılmış izlenimi uyandıran parçalar üstünde yer almışlardır. İki boyutluluğun ötesine geçilmezken kolaj tekniği ilk bakışta dikkati çekmektedir. Kullanılan görüntüler tire haline getirilmiş ve dekupe edilerek zeminden ayrılmışlardır. Canlı ve kontrast lekelerle neşeli ve dinamik bir yaklaşım sergilenmiştir. Bu hareketlilik yazıların büyüklü küçüklü yerleştirilmesiyle de artırılmıştır. (Resim: 354)

Aynı yaklaşımla 1986 tarihinde bir moda dergisi için hazırlanan dosya kapağı tasarımında karşılaşılır. Ancak burada artı olarak illüstratif öğeler görülür. Fakat gerek renk seçimi, gerekse görsel malzemenin yerleşimi ve karakterlerin seçimi bakımından bir öncekiyle ortak özellikler taşır. Buradaki yazılar, geniş dosya yüzeyine

yerleştirilmektense, küçük bir alana sıkıştırılmaları uygun görülmüştür. Bu alan çalışma yüzeyinde ikinci bir yüzey oluşturmuş ve altına atılan gölge sonucunda zeminden kopartılmıştır. Burada da üzerinde yer alan geometrik şekilleri görmek olası: kareler, daireler, üçgenler. Zeminde ise seçilen tek bir nesne diyagonal sıralar halinde tekrarlanarak süreklilik kazandırmışlardır. (Resim: 352)

Emre Senan, kişisel tasarım anlayışını çeşitli görsel iletişim malzemeleri üzerine başarıyla aktarmıştır. Grafik tasarımın alanlarından biri olan kitap ve dergi kapaklarında olduğu gibi. "Demokrat!" dergisi için düşünülen bir dizi kapak tasarımında tipografik ve görsel elemanları parçalar halinde ve yine kolaj tekniğiyle bir araya getirilmişlerdir. Ancak burada bu kesilen ya da yırtılan parçaların altlarına gölgeler de atılarak boyut kazanmışlardır. Ana renklerle sağlanan bir zıtlık söz konusudur. Değişmeyenler arasında ilk sırayı alan dergi logosu, yırtık şeklindeki bir parçanın derginin üst kısmına yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Çeşitli yazı karakterleri kullanılmış, bunlar uzatılarak veya basılarak deforme edilmişlerdir. Görsel imajlardan duotone haline getirilerek yararlanılmıştır. (Resim: 355)

Emre Senan'ın bir diğer ilgi çekici çalışması, GMK'nın yurt dışı sergisi için tasarladığı afiştir. Şekillerin içi içe girdiği, yazıların şeklin bir parçası halini getirildiği, tipografiden çok illüstrasyona önem verildiği bir çalışmadır. Stilizasyon ve karikatürize edilmiş bir yapısı olan illüstrasyon, kolaj mantığıyla oluşturulmuştur. Suluboya ve tarama tekniklerinden de yararlanılmıştır. Yazıya ayrılan ince bir bant, enformasyona dair yazıları içermektedir. Pastel renkli bu çalışmada görsel sanatların simgesi olan göz, içine Türklüğün sembolü olan bayrakla bütünleşmiştir. Böylece afiş üstlendiği yurtdışı temsilciliği misyonunu da başarıyla yerine getirmiştir. (Resim: 353)

Tasarımcının "Ürem" başlıklı broşürü, 1988 yılında Grafik Ürünler Sergisinde kendi dalında ödül almıştır. Bu çalışma, sadece Emre Seman tasarım anlayışını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda belli bir döneme ait tasarım tavrına da ışık tutar. Söz konusu yaklaşım, bold karakterlerin yanı sıra kendilerini zıtlık oluşturan italik serifli karakterlerin bulunduğu ve sağlı sollu blok olan yazı gruplarından oluşmaktadır. Yazı çalışma yüzeyinin her yerinde değil, belli bir bölümünde yer almaktadır. Böylece geri kalan kısımlarda var olan foto-grafik düzenlemenin rahatça görülüp algılanması sağlanmış olur. Ayrıca yazı için ayrılmış olan belli bir alan da vardır. Koyu renkteki bu alanın üzerine yazılar dışı olarak dizilmişlerdir. (Resim: 356)

4.3.6 Onur Bayiç

Mimar Sinan Üniversitesi mezunu, kısa sürede uzmanlaşmış ve kendi tasarım şirketini kurmuş bir isimdir. Çeşitli sergiler ve yarışmalara katılmış ve ödüller almış bir tasarımcımızdır. Aynı zamanda Türk Grafik Tasarımcıları 1,2,3 kitapları serisinin kapak tasarımları da kendisine aittir. Onur Bayiç çalışmaları tipografiye verilen önem dolayısıyla grafik tasarımdan çok tipografide öncülük etmiş ve örnek teşkil etmiştir.

1995 yılında AIDS Savaşım Derneği için hazırladığı t-short üstü tasarımında çok zekice düşünülmüş, hatta fark edilmiş bir tipografik espriyle karşımıza çıkmaktadır. Fark edilmiş çünkü burada alfabede yer alan harfler oldukları gibi yan yana dizilmişlerdir. Söylemek veya işaret edilmek istenen noktalarda değişiklikler yapılarak dikkat çekilmiştir. AIDS sözcüğü veya kısaltmasında yer alan harfler kırmızı renkte, NO kelimesini oluşturanlar ise siyah zemin içinde beyaz olarak ayarlanmışlardır. Font olarak daktilo karakteri diye bilinen serifli karakter seçilmiş ve yazının, alfabenin sonuna ünlem işareti getirilmiştir. (Resim: 360)

Mavi Jeans'in logotype'ını da 1994'te Onur Bayiç tasarlamıştır. Logoyu oluşturan iki sözcük, kelimenin gerçek anlamıyla iç içe geçmiştir. Her iki sözcük de miniskül olarak düşünülmüş, ilki büyük puntolu ve sens karakterli olup, harflerin kenarlarının muntazam şekli tırtıklanarak bozuma uğratılmış, jeans sözcüğü dişi olarak kalın hatlı karakterler içine yerleştirilmiştir. Buna rağmen her iki kelime de net algılanır ve okunabilir haldedir. İlk bakışta ise sadece tek bir kelime "mavi" algılanmaktadır. (Resim: 361)

Onur Bayiç'in çalışmaları arasında, Türk Telekom için hazırladığı logo en yaygın olarak tüketilen ve en iyi bilinen olanıdır kuşkusuz. İki parçaya bölünmüş olan çalışma, ilkinde açık ton üzerinde bir ok işareti, ikinci kısımda ise koyu zemin üzerinde eşit hecelere bölünmüş Türk Telekom yazısı yer almaktadır. Sens karakter seçilirken dişi olarak kullanılması tercih edilmiştir. Oka hareket kazandıracak kareler eklenirken, bunlar bir anlamda dijital ekranın piksel görüntüsünün bir uzantısıdır. Ok işareti iletişimin ve sürekliliğin aynı zamanda hareketin bir sembolü haline dönüşmektedir. (Resim: 358)

Dunkin Donuts için 1999 yılında tasarladığı afişin iki varyasyona sahiptir. Konu edilen ürüne, burada sevimli bir yorum getirilerek baloncuğa dönüştürülmüş ve sıralar halinde tekrar edilmiştir. Asıl hedef ise anneler günü dolayısıyla düşünülen mesajı iletmektir. Popüler kültürün bir ürünü işlenen afişlerde Pop Art'ın parlak renk anlayışından esinlenilmiştir. Magenta, turuncu, pastel yeşil ve mavi renkler

uygulanmıştır. Harf karakteri olarak sans karakter seçilerek, yuvarlak hatlarına eklenen ışık alan parlak bölümlerle boyutlu bir hale dönüştürülmüştür. Renkler ve karakterler hedeflenen mesajın çocuk tarafından söylenmişçesine iletilmiştir. (Resim: 362)

Mudo Concept için hazırlanan logo ilginç bir tipografi anlayışına sahip işlerden biridir. İlk bakışta oldukça sade görünüşlü olan çalışma, harfler arasında küçük değişikliklerle zekice bir tipografik espriye dönüşmüştür. Buradaki oyun ise harflerin beklenmedik bir şekilde büyüklü küçüklü yerleştirilmiş olmasıdır. Eşit aralıklar ve geniş espaslarla dizilen sözcükler önce büyük harfle başlar, birkaç küçük harften sonra tekrar büyük harflere dönüşür, en sonunda yine büyükte biter. Buradaki düzenleme estetik ve denge göz önünde bulundurularak oluşturulmuştur. Bir dil bilgisi ve heceleme mantığı olarak değil. Sözcükler ince ve yatay bir dikdörtgen çerçeve içinde simetrik olarak yerleştirilmiştir. (Resim: 359)

Türk Şiir Vakfı için hazırladığı bir diğer logo "Divan"dır. Dikey yerleştirilen bir dikdörtgenin içine oturtulan bu yazının harfleri ikiye ikiye alt alta yerleştirilmişlerdir. En alta ise tek harf kalmıştır. Görsel espri harflerin içinde eritilmiş, bir anlamda belli bölümlerine başka nesneler eklenmiştir. Benzer örneklerini grafik tasarım tarihinde figüratif tipografi döneminde rastlanan logoda, koyu bir mavi fon üzerinde yerleştirilen ay ve yıldız şekilleri, bir taraftan Türk kimliğine, diğer taraftan da gece kavramı üzerinde durmaktadır. Burada konu gereği ince ve zarif bir serifli karakter kullanılmıştır. (Resim: 357)

Onur Bayıç'ın Türk Grafik Tasarımcıları 1,2,3 kitap kapakları tasarımlarında sergilediği tasarım anlayışı tipografinin sınırlarını okunabilirlik adına zorlayan bir hal almıştır. Bunlardan ilkinde yazı unsuru alışla geldiği gibi soldan sağa değil de yukarıdan aşağıya dizilmiştir. Türkçe ve İngilizce varyasyonları da yan yana ve eşit mesafede sıralandığı kapakta, yazıların boyutları da gereğinden küçük ve ince olması nedeniyle algılanmaları güçleşmiştir. Ancak unutulmaması gerekir ki, yazı her zaman bilgi iletmek için kullanılmaya bilir. Grafik tasarım tarihine ait çeşitli örneklerde olduğu gibi burada da bir leke ve görsel unsur olarak da işlev sahibi sayılabilir. (Resim: 365)

Buna benzer bir yaklaşım 3. kitap için de geçerlidir. Burada ise küçük ve şablon karakterlere ek olarak font hatası espri eklenmiştir. Değişik dillerde, alfabelerde yazıldığında hata verebilecek "i-i" harfleri yerini "/" işareti almıştır. Kelimelerin aralarına da alt tire işareti yerleştirilmiştir. Kapağın bir diğer dikkat çeken yönü ise kitap kapaklarına ambalaj olarak bakılan kavramsal anlatımdır. Bu kitabın kapağı sadece ambalaj görevi üstlenmemiş, aynı zamanda ambalajın kendisine dönüşmüştür. Barkot, geri dönüşüm işareti ve yapışkan bandı andıran parlak alanla bu fikir ispatlanmaya

çalışılmıştır. Ayrıca espriyi tamamlamak üzere kasaların üzerinde görmeye alışık olduğumuz şablon yazı karakterlerine yer verilmiştir. Zeminde yer alan ve kırılabılır eşyaların muhafazası olarak kullanılan naylon ambalajın görüntüsü ile bu artık sadece bir kapak değildir. (Resim: 364)

Türk Grafik Tasarımcıları kitap serisinin ikincisinde ise etiket esprii kullanılmıştır. Efekt uygulanmış bir görüntünün üzerine yerleştirilen bu etiket, aynı zamanda bu kitabın kimliği görevini üstlenmiştir. Burada kitaba dair her türlü bilgi bulmak mümkündür. Ay yıldız – Türk kimliğini, 2 rakamı – kaçınıcı olduğu, kitabın başlığı ve kimin tarafından yayınlandığı bu bilgiler arasındadır. Tırtıklı ve düzensiz, hatta yırtık kenarlarla bu espriye güç katılmıştır. (Resim: 363)

4.3.7 Ahmet Naci Fırat

Bilkent Üniversitesinden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesinden yüksek lisans diploması almıştır. Bir taraftan pratiğini ajans deneyimiyle geliştirirken diğer taraftan teorisinin yapmış olduğu sanatta yeterlilik çalışmasıyla devam ettirmiştir. Yurt içinde ve dışında çeşitli ödüller alan tasarımcı, Manajans/Thompson'da sanat yönetmenliğini sürdürmektedir.

Çalışmalarına daha çok foto-grafiğe ağırlık veren tasarımcı, tipografi konusundaki başarısını 1999 yılındaki Grafik Ürünler Sergisinde website dalında aldığı ödülle ispatlamış bulunmaktadır. Söz konusu site kendi adını taşıyan tanıtım sitesi olup, tamamen tipografik tasarım ve düzenlemelere dayanmaktadır. Siyah ve kırmızı renklerde düşünülen sitede gerekli görüldüğünde diğer renkleri içeren görseller de eklenmiştir.

Post-modern sanat ve tipografi anlayışı için geçerli olan üst iste binmeler, kelimelerin hecelere bölünmesi, kelimelerin hecelere bölünmesi veya word art denilen kelimelerin anlam açıklamaları gibi görsel esprilerden yararlanılmıştır. Reklam, tasarım gibi kelimeler tanımlanırken, lekelere dönüşen harflerin yanı sıra, daha önceki çalışmalara ait görüntüler de sayfa üzerinde yer almışlardır. Zemin beyaz bırakılırken leke ve boşluk dengesi sağlanmıştır. (Resim: 366)

Ahmet Naci Fırat'ın bir diğer ödüllü çalışması 18. Grafik Ürünler Sergisi için tasarladığı afiştir. Burada fotografi ve tipografi iç içedir. İlk olarak neredeyse gerçeküstücü denecek şekilde büyütülen görsel malzeme dikkat çeker. Üzerindeki 18 rakamı bilgisayar imleci olan okla işaret edilmiştir. Yazı karakteri olarak seçilen dijital yazı ok ile birlikte teknolojik olana dair çağrışımda bulunurken, alet imajı manuel olana gönderimde bulunmaktadır. Her iki üretim çeşidine ait araçları içinde barındıran

çalışma, bu yönüyle post-modern sayılır. Siyah beyaz görüntülerin üstünde, teknoloji simgelerine uygun görülen turuncu renk bu çalışmada öne çıkmaktan öte hareket kazandırmaktadır. Çünkü buradaki dominant öge foto-grafik imajdır. (Resim: 369)

Grafik Ürünler Sergisinde, 2000 yılında, logo dalında ödül alan çalışması “organizma” dır. Bu alışlagelmiş logolardan veya tanımlarına çok da olmasa uzak ve farklı bir örnektir. Espri; bir şekil ve açıklaması oluşan logoda üç boyutlu olmakla kalmamış, bıraktığı gölgeyle de zeminden ayrılmıştır. Burada logonun esas kimliğini oluşturan yazı, tamamen el yazı şeklinde olup, kaligrafik ve düzensiz bir yapıya sahiptir. İki bölüm bir birine ortada yer alan ok birleştirmekte ve aralarındaki bağı kurmaktadır. (Resim: 370)

Avesta Yayınevi için hazırladığı kapak tasarımlarında, ortak bir düzen ve tasarım stili geliştirmiştir. Yazılara ayrılan bölüm ile görsele ayrılan bölüm daha ilk baştan belirlenmiştir. Bunlardan dar olanı yazıya ayrılmıştır. Yerleri değişmeyenler arasında logo ilk sırayı alırken başlık zeminde silik ve büyütülmüş bir şekilde tekrara edilmiştir. Ortak foto-grafik özellik ise somut nesneleri gerçekte olduklarından farklı bir şekle sokmak, soyutlamak ve gerçeküstü hale getirmektir. Bu kapaklardan “Romî mîna evîne..” isimli olanı 1999 Grafik Ürünler Sergisinde ödüle laik görülmüştür. (Resim: 367, 368)

4.3.8 Mert Kunç

Günümüzün genç kuşak tasarımcılarının bir temsilcisi olan Mert Kunç, çeşitli ajanslara bağlı olarak çalışmalarını sürdürüyor olmasına rağmen, kişisel tavır ve grafiksel anlatımını oluşturma ve ortaya koyma başarısını göstermiştir. Son yıllarda da GMK tarafından oluşturulan Grafik Ürünler sergisinde başta tipografi ve afiş dallarında olmak üzere çeşitli ödüller almıştır.

1999 yılında sosyal ve kültürel afiş dalında ödüllendirilen iki afişinden ilki olan “Cubanismo”da minimal bir anlatım tavrı ve tipografik ağırlıklı bir tasarım anlayışı sergilemiştir. Parlak ve sıcak renkleriyle dikkat çekmeyi başaran çalışma, zekice düşünülen grafiksel, tipografik espriyle de zenginleştirilmiştir. Yazı olarak sens serifli karakter seçilirken, aradaki espas, okunulur olma özelliği de göz önünde bulundurularak bilinçlice kaldırılmıştır. Yazıyı oluşturan sözcük, sağdan ve soldan müdahale edilerek kesikler atılmış, dışarıda kalan parça ile kolaj veya yapma-bozma işleminin izlenimi uyandırılmıştır. (Resim: 374)

Aynı minimal anlatım ve tek renkli zemin yaklaşımı bir diğer afişte de görülür. Aynı içerikte olan bu alışma, Uluslararası İstanbul Caz Festivali kapsamında gerçekleşen konser afişidir. Konserin özelliklerini ve temsil ettiği ülkeyle ilgili mesaj ve ip uçlarını vermek üzere buna uygun ve çağrışımlarda bulunan tasarım anlayışını uyarlamıştır. Burada bilgilendirmeye yönelik yazı öğeleri illüstrasyon karakterli tasarımın içinde kaynaşmışlardır. Afişin tipografisinde, fırçayla yazılmış izlenimi uyandıran harf karakterleri kullanılmıştır. Bu çalışmada koyu-açık, sıcak-soğuk renk ve ton kontrastlığından yararlanılmıştır. Ayrıca gereğinden fazla elemana yer verilmezken, minimal bir anlatıma gidilmiştir. (Resim: 373)

Mert Kunç'un tipografiye verdiği önemi bir başka tanıtım kampanyasında oldukça açık bir şekilde görülmektedir. Söz konusu çalışmalar Radio Oxi Gen için gerçekleşen bir grup tasarımdan oluşmaktadır. Logo, broşür, afiş ve antetli grubundan oluşan tanıtım, görsel ve biçimsel bir bütünlük içindedir.

Logoda, isim grubunu oluşturan sözcüklerin bütünlüğü hecelere bölünme düşüncesiyle hareket edilmiştir. İç içe geçen sözcükler, aynı zamanda hecelere bölünmüş ve işaretler aracılığıyla tekrardan bir araya getirilmişlerdir. Oksijen kavramını görselleştirmek amacıyla "o" harfleri içi içe geçirilmesi ve bunların tam daire olmasıyla oluşan baloncuk şeklinden yararlanılmıştır. En sık kullanılan sens serifli karakter olma özelliği taşıyan Futura, bu çalışmadaki tipografi için uygun bulunmuştur. Kelimelerin bölünmesi, iç içe geçirilmesi ve şekillere yazının içinde yer verilmesi gibi deneme ve oyunlarla logoya, post-modern özellikler kazandırılmıştır. (Resim: 375)

Radio Oxi Gen'in tanıtım malzemeleri arasında yer alan broşür çalışması 18. Grafik Ürünler sergisine tipografi dalında ödül alan çalışmadır. Bu tasarımda katlama sonucunda oluşan her bir yüzeyde farklı kompozisyonlar oluşturulmuş; logo, büyüklü küçüklü, siyah-beyaz kontrastlar veya değişiklikler ile tekrar tekrar her yeni sayfada yer almıştır. Siyah-beyaz, yani tek renk olarak tasarlanan broşür, enformasyon özelliği taşıyan yazı unsurları küçük puntolarla düşünülürken, görsellik de yine logoyu meydana getiren yazı karakterlerine bırakılmıştır. Kendi içinde dengeli ve fakat her bir tarafında oluşturulan çeşitlendirmelerle şaşırtıcı tasarım ortaya çıkmıştır. (Resim: 377)

Aynı serinin bir diğer parçası antetli grubu tasarımıdır. Tüm serinin ortak özelliği siyah-beyaz olarak çözülmüş olması ve bununla da ekonomik olarak avantaj oluşturmasıdır. Radio Oxi Gen için düşünülen başlıklı kağıt tasarımında logo, kağıdın üst kısmında yer alırken, altta baloncuk şekli büyütülmüş olarak bulunmaktadır. En altta adres bilgileri küçük puntolarla dizilmiştir. Sayfanın arka yüzünde ise en üstte, ön sayfada logonun bulunduğu yerde bu kez sadece baloncuk tek kalmış şekilde

bulunmaktadır. Aynı espri ve tasarım kartvizit için de geçerlidir. Bununla birlikte bütünlüğü bozmamak üzere zarfların üzerinde de uygulanmıştır. (Resim: 372)

2000 yılında gerçekleşen 19 Grafik Ürünler sergisinde ticari afiş dalında ödül alan Radio Oxi Gen için hazırlanan başka bir çalışmadır. İki taraflı, arkalı önlü düşünülen işin ön yüzünde oksijen baloncuklarının arttığı görülür. Bu anlamda bir şekilde kavramasal anlatıma da değinilmiş olur. Merkezde en büyüğü olmak üzere, baloncuklar alttan üstte doğru çoğalarak artan bir hareket içindedirler. Arka yüzünde logo büyütülmüş olarak çalışmanın yüzeyini ortadan iki eşit parçaya bölmektedir. Her iki yanında ise sağ ve sola bloklu olmak üzere enformasyon görevini üstlenen yazılara dizilerek yer verilmiştir. (Resim: 376)

Mert Kunç'un aynı yıla ait bir başka çalışma sosyal afiş konusunda ödüllü olan Fuji Film için hazırladığı afiştir. Esprisi tipografiye dayanan, ancak rengarenk zeminiyle oluşmuş gösterişle dikkati çeker bu çalışmadır. Tipografide güdülen mantık ise Radio Oxi Gen için gerçekleştirilen tasarımlarla aynı: kelimeler hecelere bölünürken, heceleri tekrardan birleşmesi yazım işaretleriyle sağlanmıştır. Burada da sans serif karakterle kullanılmıştır, ancak bu kez miniskül şekilleri tercih edilmiştir. Tanıtılan ürünün çeşit ve renk çoğunluğunun eden rengarenk zemin, halı veya tekstil motiflerini anımsatırcasına karşımıza çıkmaktadır. Renklerindeki parlaklıkla çalışma Pop Art akımına göndermeler yaparken, tipografiye olan yaklaşımıyla post-modern sayılır. (Resim: 371)

4.5 BÖLÜMÜN ÖZETİ

80 sonrası sosyo-ekonomik ve kültürel gelişimi ele alan bölüm, aynı zamanda bu çalışmanın son bölümünü oluşturmaktadır. Bu tarihten itibaren sanat ve tasarımda neredeyse çağ atlanır veya çağ yakalanır, çünkü dünyada yeni yeni yayılmaya başlayan post-modernizmin örnekleri ülkemizde de görülmeye başlar. Ayrıca 80'lerden sonra kabul edilen dışa açılma politikası ve serbest Pazar ekonomisine geçişte dünyanın yararlandığı teknoloji ve ürünleri de Türkiye'ye girer.

Ortaya çıkan dijital teknoloji, baskı ve üretim şekillerine yansımış, grafik tasarım alanında vazgeçilmez araç olarak bilgisayarı kazandırılmıştır. Bundan sonraki grafik ürünlerin yeni özelliklerinin oluşmasında önemli katkılarda bulunan bu alet, katmanlaşma, harf çeşitleri ve düzenlemeler gibi yeni trendlerin gerektirdiklerini elde etmek kolaylaştırırken, yazıcılar sayesinde baskıya en yakın halini önceden görme olanağı doğmuştur.

Bölümün ilk iki alt başlığını kapsayan yukarıdaki konulardan sonra üçüncü alt başlığa geçilir. Burada ise post-modern eğilimlerin Türkiye'deki tipografik ve grafik tasarımına yansımaları incelenir. Daha sonra bu etkilerin dönemi temsil eden tasarımcıların çalışmalarında tek tek ele alınır. Bu isimler arasında Bülent Erkmen, Sadık Karamustafa, Solaris, Emre Senan, Savaş Çekiç-Şahin Aymergen, Mert Kunç, Onur Bayıç vardır. Bunlar ülkemizde ve dünyadaki grafik tasarım alanında saygınlıklarını kazanmış, aynı zamanda günümüzde üretimlerini sürdürmekte olan kişilerdir.



SONUÇ

Türkiye'deki grafik tasarımda var olan tipografik anlayışları ortaya çıkarmayı amaçlayan çalışma, bu hedefine ulaştıktan sonra söz konusu anlayış ve yaklaşımlarla birlikte sosyo-ekonomik ve kültürel bazda etkileşimlerini geçen zaman içinde değerlendirmiştir. Konuyla ilgili geniş çapta bir kaynak taraması sonucunda elde edilen bulgular derlenmiş hale getirilmiştir. Ortaya konulan materyalin konuyla ilgilenenlerce yararlanılabilir olmasına dikkat edilmiştir. Çünkü ön araştırmada da fark edildiği gibi Türkçe yazılan literatürde, dergilerdeki makaleler dışında "Türkiye'de tipografik tasarım" konusuyla doğrudan ilgili kitap sayısı maalesef mevcut değildir.

Bu nedenle sadece tipografi içeren çalışmalar değil de, grafik tasarım ürünü olan pek çok çalışmaya yer verilmiştir. Konuyu inceleme yöntemi olarak, ülkedeki belirgin bir tarzın veya ekolün gelişmemiş olması ve üretim şekillerinde birliğin sağlanmamış olması nedeniyle, dönemi temsil eden tasarımcılar, onların çalışma örnekleri ve bunların zaman içinde değişen biçimsel özelliklerini içermiştir. Üretimlerinde sürekliliği sağlamış, çalışmalarıyla ülke tasarımının gelişiminde katkısı bulunduğu herkesçe kabul görmüş isimler üzerinde durulurken, bunların sadece yurt içinde değil, yurt dışında da başarılarını kanıtlamış olmalarına dikkat edilmiştir.

Çalışmanın oluşum süreci içinde, tipografinin veya yazının sadece metin, içerik ya da grafik ürününün mesajını iletme işlevi görmediği, bir de üretildiği dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel koşulları ile ilgili ipuçları da verdiği ortaya çıkmıştır. Ayrıca Türkiye'deki tipografik ve grafik tasarımın genel olarak iki önemli dönüm noktasından geçtiği saptanmıştır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte gelen sosyo-ekonomik koşullar ve alfabe değişikliğiyle yazının yepyeni görünümüne kavuşması bunlardan ilkidir. 80'lerden sonra yeni iletişim teknolojilerinin ülkeye yayılmasıyla Türkiye'deki grafik tasarım ve tipografinin dünyayı yakalama çabası içine girmesiyle ikinci önemli aşama başlamış olur. Bu dönemde post-modernizm gibi dünyaya yayılmış bir akımın, Türkiye'de de tasarım adına önemli ürünlerine kavuştuğu tespit edilmiştir.

Konuyla ilgili araştırma ve incelemeler yaparken, özellikle tipografik tasarımın gelişmesinde katkıda bulunan, bu konuda ödün vermeden çalışmalarını sürdüren isimler üzerinde durulmuştur. Sürenin darlığı nedeniyle az sayıda, fakat çarpıcı örnekler seçilmiş, tipografi adına yenilikler getiren özellikler içermelerine dikkat edilmiştir.

Çalışmada görülmüştür ki, Türkiye'deki tipografik tasarıma dayalı örnekler yok ve kötü değil. Batıdaki meslektaşlarıyla karşılaştırmak gerekirse, sayıca az da olsalar yetkin ve yetenekli tasarımcılara sahibiz. Bunlar var olduğu sürece bugünün seviyesi

altına düşölmez ve yeni kuşağın temsilcileriyle birlikte çok daha başarılı işlere imzalar atılacağı konusundaki umut yersiz olmayacaktır.

80'lerden sonra gerçekleştirilen çalışmalar, bu tarihten öncekileriyle kıyasla çok daha ilericidir. İlk başta teknik ve üretim şekilleri değişmiştir. Ardından çalışmaların tarzları ve dilleri de bu değişime ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Diğer taraftan biraz daha dışa dönük haber alma olanakları sayesinde dünyada olup bitenlerden haberdar olma ve takip etme imkanı ile tanışılmıştır. Fakat ilk başlarda bunun sancıları da yaşanmıştır. Çünkü genç tasarımcılardan bazıları, dünyaya açılmayı, onu taklit etmeyi anlamışlardır. Bu nedenle de başlarda üretilen pek çok işin kimliği ve kime ait oldukları belli değildir. Bu durum Grafik Ürünler Sergilerinin ilk yıllarında açıkça ortaya çıkmıştır.

Diğer taraftan, 80'lerde aynı zamanda bir önceki kuşak ile yeni kuşağın temsilcilerinin bir arada üretim yaptıkları bir dönemdir. Ayrıca illüstrasyon kökenli bir tasarım anlayışından gelen tasarımcılar, Yurdaer Altıntaş örneğinde olduğu gibi, bu tarihten sonra gerçekleştirdiği işlerinde bambaşka bir tavır sergiledikleri görölmüştür. Böyle bir gelişimin yaşanması bundan sonrası için sağlam temeller atılmış olması adına önemi büyüktür.

Söz konusu zaman dilimleri süresince, büyükün bu gelişmeler olup biterken, Türk tasarımcıları Batıdakilere kıyasla çok daha az ve kısıtlı imkanlara sahip olmaları unutmamak gerek. Günümüz için bile bu durum kısmen de olsa devam eder. Tek nüans belki de Batıyla aramızdaki "zaman farkının" azalmış olmasıdır.

Türkiye'deki grafik tasarım tarihi incelendiğinde aynı zamanda yakın tarihimiz de incelenmiş olur. Diğer taraftan tasarımcılar da çalışmalarında sadece tasarım tarzlarını değil aynı zamanda ülkenin sosyo-kültürel ve ekonomik hayatı da işledikleri anlaşılır. Bu durum ilk başta İhap Hulüsi'nin çalışmalarında ve onlarda ışık tuttuğu Türkiye Cumhuriyeti tarihini yorumlarıyla birlikte rahatlıkla algılanabilmektedir.

Bu çalışmayla birlikte tipografinin yer aldığı grafik ürünler incelenmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte grafik ürünlerinde sadece mesajın iletilmediği dönemle ilgili bildiler verildiği de tespit edilmiştir.

Çalışma süresince bir kez daha konuyla ilgili ve genelde Türkiye'deki tipografik tasarıma dayalı Türkçe yazılı kaynak sıkıntısıyla karşılaşmıştır. Bu eksikliği gideren 80'lerden sonra dergilerde yer alan makaleler ve konuyla dolaylı olarak ilgili yüksek lisans ve doktora tezleri olmuştur.

Bunun dışında konuya belge niteliği ve görsel kaynak oluşturacak, grafik tasarım ürünlerini toplu olarak bir araya getiren sergi katalogları ve kitaplar söz konusudur. Grafikerler Meslek Kuruluşu tarafından düzenlenen "Grafik Ürünler

Sergileri”nin katalogları ve “Türkiye’deki Grafik Tasarımcılar” adlı kitap serisi bunlar arasındadır. Özel teşebbüsün temsilcileri ve koleksiyonerler tarafından derlenen çalışmaları içeren kitaplardan biri: Ender Merter’in “Müsellesten Üçgene - İhlap Hulusi”dir.

Grafik tasarım konusunda düzenli bir kaynak olabileceği halde daha 12 sayıya ulaşınca yayınına son verilen “Grafik Sanatı” dergisi olmuştur. 1982-1989 arası dönemde kapsayan bu yayının benzerine günümüzde sahip olmamamız büyük bir kayıptır. Konuyla ilgili eksiklik yabancı kaynaklar ve örnekler içeren dergilerle giderilmeye çalışılmıştır.

GMK’nın derlemeleri ve çevirilerinden oluşan “Yazılar” bunları takip etmiştir. Tek kırımlı iki yaprak halinde çok ekonomik bir formatla çıkartılan bu yayın da 72. sayı sonucunda ortadan kalkmıştır. (Ekim 1995)

Bu yayınların dışında grafik tasarım, iletişim, reklamcılık örnek ve konularının bulunabileceği dergiler arasında: Arredamento Dekorasyon, Media Cat, Marketing Türkiye, Yapı, Tasarım, Hürriyet Gösteri ve Milliyet Sanat vardır. Ancak bunların tek bir konu ve konseptten oluşan dergiler olmadığından ve türleri gereği sadece güncel olanı takip ettikleri için grafik tasarım tarihine ışık tutmak adına derlenmiş, düzenli bilgi kaynağı oluşturmamaktadırlar.

Bunun dışında tasarım konusunda yaygın bir devlet ve kültür politikasına ülkemiz sahip değildir. Günümüz için belki bunu aramak ve beklemek yersiz, ama geçmişimizde olup bitenleri veya Cumhuriyetin ilk yıllarında, her alanda devlet desteğinin mevcut olduğu sırada bu konu ne yazık ki ihmal edilmiş görülmektedir.

Grafik ve tipografik tasarım konusuna günümüzün akademisyenlerin katkıları söz konusudur. Bu konuda bir baş ucu kitabı haline gelenler arasında: Dilek Bektaş’ın “Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi” ve Emre Becer’in “İletişim ve Grafik Tasarım” kitapları olmuştur. Diğer taraftan üretimlerini sürdüren ve kendi tasarımlarının da yer aldığı katalog / kitaplar çıkarmaya devam eden Yurdaer Altıntaş, Bülent Erkmén ve Sadık Karamustafa gibi öncü isimlerdir.

Bunların dışında Türkiye’deki grafik ve tipografik tasarım örnek ve ürünlerini toplu halde görülebilen faaliyetler arasında sergi ilk sırayı almıştır. Bunlardan düzenli olanları “Grafik Ürünler Sergisi” son yirmi yıldır yenilenerek sürmüştür. Bu tür organizasyonlar yeni ve başarılı tasarımcıların ödüllendirilerek teşvik edildiği faaliyetler olma niteliğini taşımaktadırlar. Ayrıca yurt dışında ülkemizin grafik tasarımını tanıtan sergiler arasında Yurdaer Altıntaş’ın Sydney-Avustralya, 1984; Sadık Karamustafa’nın

Fransa, Kanada Almanya, ABD, İsrail, 1988-97; Bülent Erkmen'in Lamsheim, Mains, Essen-Almanya, 1989-98 yılları arası gerçekleşmiş olanlardır.

Diğer taraftan bu konunun, gelişimiyle ilgili toplumun her kesiminden alakaya gerektirmektedir. Grafik ve tipografik tasarım konusunda eğitim gören veya öğretim görevliliğini sürdüren kişilerin yabancı kökenli örneklerin yanı sıra kendi ulusal özelliklerini yansıtan, dillerini kullanarak üretilen çalışmaların derslerinde incelemeleri veya buna ön ayak olmaları beklenilebilir. Yazılı kaynakların az olduğu Türkiye'deki tipografi konusunda yapılacak olan küçük bir ön araştırma sonucunda güncel olan basılı örneklerine ulaşmak mümkündür.

Ayrıca Türkiye'deki üniversitelerde hala tipografi dersi adı altında divit ucuyla ve elde yazılan yazı şekilleri öğretilmektedir. Bunu kesik uçla yazılan kaligrafler izlemektedir. Hat sanatının devamı sayılan bu tür uygulamaların yerine çağdaş tipografik tasarımının gerektirdiği sınıflandırma, ölçümlendirme, yerleştirme gibi tipografinin temelleri aktarılabilir öğrencilere. Tipografinin tarihsel ve biçimsel özellikleri incelendikten sonra da konuyla ilgili yeni ve bilinçli üretimler beklenebilir.

Tipografi konusundaki eksiklikleri giderilmesi adına, ülkemizin grafik tasarım alanında tek resmi kuruluşu olan Grafikerler Meslek Kuruluşu'na da düşen görevler vardır. Örneğin şimdiye kadar üçüncüsü basılan "Türk Grafik Tasarımcıları" kitabı niteliğinde Türkiye'deki tipografik tasarım örneklerini içeren bir kitap derleyip yayınlama girişiminde bulunulabilir. Nitekim bu günlerde yine GMK tarafından Türkiye'de ilk kez sadece "logolar" tasarımlarını içerecek olan kitap hazırlanmaktadır.

Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası grafik kültür-sanat biliminin kronolojik bağlamda ve kavramsal açılımlarla literatür gelişimi somut anlamda desteklenmemiştir. Kültür, sanat hatta magazin dergilerde bazı küçük araştırma raporlarına rastlanmıştır. Üniversitelere araştırma fonundan parasal destek sağlanarak grafik bölümlerindeki mastır ve doktora tezleriyle bu eksiklik giderilmeye çalışılmalı mı?

Ayrıca grafik tasarımının en önemli aşamaları sayılan afiş, billboard, gazete-dergi ilanlarının arşivlenmesi üzerine, 1950'den sonraki yapılacak kuramsal çalışmalar da araştırma fonlarıyla grafik bölümleri desteklenirse bu çalışmalara başlanır mı? Böylesi bir çalışma sonucunda 50 sonrası tipografi evrimi daha da sağlıklı araştırılır mıydı?

KAYNAKLAR:

1. ALEXSANDRE, A.: Mengü Ertel, **Novum 4**, 1977.
2. ALTINTAŞ, Yurdaer: Ustalar Ne Diyor, **Milliyet Sanat dergisi-31**, 1980.
3. ALTINTAŞ, Yurdaer: **Grafik Sanatı Dergisi-6**, 1986.
4. ALTINTAŞ, Yurdaer: Türk Grafik Sanatçıları, Grafikerler Meslek Kuruluşu yayını, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1989.
5. ANIKST, M.: Soviet Commercial Design of the Twenties, Abheville Press Rub., New York, 1987.
6. APAYDIN, Nilgün: "Sanat Eğitiminde ve Yaratıcılıkta Yazının Yeri", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans .Tezi), DEÜ Sos. Bil. Fak., İzmir, 1993.
7. ASLIER, Mustafa: Grafik Sanatlar Tarih ve Yorumlar, M.Ü., Güzel Sanatlar Bölümü, Basımevi, 1983.
8. ATAKAN, Nancy: "Türkiye'de Kavramsal Sanat", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Cilt:1), M.S.Ü., İstanbul, 1995.
9. BAYIÇ, Onur: Türk Grafik Tasarımcıları-2, Alternatif Yayınları, İstanbul, 1998.
10. BAYIÇ, Onur: Türk Grafik Tasarımcıları-3, Alternatif Yayınları, İstanbul, 2000.
11. BECER, Emre: İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara, 1997.
12. BEKTAŞ, Dilek: Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, YKY Ltd. Şti., İst., 1992.
13. RERMAN, Merrill: Graphic Design inThe Mechanical Age, Yalle University Press, New Heven and London, 1998.

14. CONOVER, E.Teodore: Graphic Communication Today, Wes.Pub.Co.,USA,1985, s.65.
15. ÇEKİÇ, Savaş: Emin Barın'ın Sanatçı Kişiliği, **Sanat Çevresi Dergisi-112**, Şubat/1988.
16. ÇEKİÇ, Savaş, Şahin AYMERGEN: "Türkiye'den Afişler/Posters From Turkey", İstanbul, GMK yayınları, Aksoy Mat., 1992.
17. ERKMEN, Bülent: Türk Grafik Sanatında Gençler, **Milliyet Sanat-31**, 1980.
18. ERSÖZ, Nihan Senem: "Türkiye'de Grafik Sanatların Gelişimi ve Grafik Sanatçıları", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara, 1993.
19. FRIEDL, Frederic, Nicollas OTT& Bernard STAIN: TYPO, When, Who, How, Könnemann, Köln, 1998.
20. GENÇ, Adem: "DADA – Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması", (Yayınlanmış Doktora Tezi), İzmir, 1983.
21. GERMANER, Semra: "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri, İş Bankası Yayınları, 1999.
22. GERMANER, Semra: "1950'den Günümüze Türk Resmi", **Sanat Çevresi dergisi-102**,1987.
23. GANİZ, Selahattin: "Kültürümüze Sahip Çıkalım", **Hürriyet Gösteri Dergisi-31**.
24. GMK: 18. Grafik Ürünler Sergisi Kataloğu, Ocak, 1999.
25. GMK: 19. Grafik Ürünler Sergisi Kataloğu, Ocak, 2000.

26. HOLLIS; Richard: Graphic Design – A Consise History, Thames and Hudson Inc., London, 1994.
27. HONEBUTT-BENZ, Dr. Eva: “Bülent Erkmen’in Kültür ve Sanat Konulu İşleri”, **Arredamento Dekorasyon-93**, Haziran 1997.
28. İSKENDER, Kemal: “1950-90: Türk Resminin Gelişim Süreci İçinde Çağdaşlık Kavramının Anlamı”, **Sanat Çevresi Dergisi-140**, 1990.
29. İSKENDER, Kemal: “Türk Resminde Çağdaşlık Sorunu”, **Sanat Çevresi Dergisi-116**, 1988.
30. italian futurism: giacomo balla, marinetti (1925)
<http://www.candre.sjsu.edu/switch/sound/articles/wendt/folder6/ng63.htm>
31. KABACALI, Alpay: Başlangıçtan Günümüze Türkiye’de Matbaa, Basın ve Yayın, Literatür Yay., Eylül, 2000.
32. KARAMUSTAFA, Sadık: “Bir Sanat Ustamız-Sadık Karamustafa” **Grafik Sanatı Dergisi-7**, 1986.
33. KARAMUSTAFA, Sadık: “Türkiye’de Grafik Tasarımın Son Çeyrek Yüzyılı”, Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri, İş Bankası Yayınları, 1999.
34. KARAMUSTAFA, Sadık: “Türkiye’de Afişin Gelişimi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), M.S.Ü., İstanbul, 1997.
35. KARAMUSTAFA, Sadık: Türk Grafik Tasarımcıları-1, Alternatif Yayınları, İstanbul, 1995.
36. KAYA, G. Murat, Emrah N.YÜCEL: SOLARİS-91-96 İşlerinden Seçmeler, Katalog, 1997.
37. KOLOĞLU, Orhan: “Türkiye’de İlandan Reklama Geçişin İlk Yüzyılı 1840-1940”, **Arredamento Mimarlık**, Ocak 1999.

38. KÖKSAL, Aykut: "Profil ve Söyleşi", **Arredamento Dekorasyon-1**, 1993.
39. LANDA, Robin: Graphic Design Solution Foreword Philip Maggs, Delmar Publishers, 1996.
40. LYNTON, Norbert: Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, 1991.
41. MADEN, Said: "Grafik Sanatının Dünyü Bugünü", Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri, İş Bankası Yayınları, 1999.
42. MADEN, Said: "Bir Grafik Ustamız: Said Maden", **Grafik Sanatı Dergisi-1**, İstanbul, 1985.
43. MADRA, Beral: "8 Sanatçı 8 İş Sergisi: Başka Boyutlarda Sanat", **Gösteri-122**, 1991.
44. MADRA, Beral: "Modern'den Post-modern'e", **Gösteri-126**, 1991.
45. MADRA, Beral: "Seksenli Yılların Sanatı", **Gösteri-108**, 1989.
46. MADRA, Beral: "10 Sanatçı 10 İş: C sergisi, Atatürk Kültür Merkezi'nde Çağın Önündeki Sanatçılar", **Cumhuriyet Gazetesi**, 22 Ocak 1992.
47. MAGGS, Philip B.: A History of Graphic Design, Third Edition, Van Nostrand, Reinhold, 1998.
48. MAGGS, Philip B.: Type and Image, Van Nostrand Reinhold, New York, 1989, s.17.
49. Matbaa&Teknik Dergisi: "Çağdaş Türk Grafik Tasarımında İlk İmza: İhap Hulusi-İstanbul", Nisan-Mayıs, 1997
50. Matbaa&Teknik Dergisi: "Logo Uzmanı Bir Grafik Ustası: Abdullah Taşçı", Ağustos-Eylül, 1997.

51. MAYER, Ralph: Art Terms and Techniques, Herper Perrenial, New York, 1991.
52. MERTER, Ender: Müsellesten Üçgene – İhap Hulusi, Tür Tanıtım, İst., 1998.
53. ONUR, M.Cahit: "Tipografi, Sanatsal ve Endüstriyel Tipografi", (Yayınlanmamış Ders Notları), İzmir, 1993.
54. ORAL, Zeynep: "Mengü Ertel", **Sky Life dergisi**, Temmuz, 1994.
55. ÖDEKAN, Ayla: "Çağdaş Olma", Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri, İş Bankası Yayınları, 1999.
56. ÖZER, Atilla: Grafik Üretim Teknikleri, A.Ü., 1995, s.12.
57. ÖZSEZGİN, Kaya: "Türk Grafik Sanatının Gelişme Evreleri", **Milliyet Sanat dergisi-31**, 1980.
58. ÖZTUNA, H.Yakup Öztuna: "Bauhaus'ta Tipografi", **Arredamento Mimarlık dergisi-2000/02**.
59. SELAMET, Selim: "Tipografi Üzerine", **Anadolu Sanat Dergisi-5**, A.Ü., 1996, s.173.
60. SELAMET, Sevim: "Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması", **Anadolu Sanat Dergisi-7**, A.Ü., Ekim 1997.
61. SÖNMEZ, Cezmi: "Erkmen'in Ürünü", **Arredamento Dekorasyon-93**, Haziran 1997.
62. TANSUĞ, Sezer, Yurdaer'in Melekleri, sergi kataloğu, 1989.
63. TEKER, Ulufur: "Tipografi", (Yayınlanmamış Ders Notları), İzmir, 1995.
64. TEPECİK, Adnan: "Türk Kültürünü Çağdaş Çizgilerle Dünyaya Tanıtan Grafik Tasarımcı Yurdaer Altıntaş", **Kültür ve Sanat Dergisi**, Mart 1997.

65. Türk Grafik Tasarımcıları-3, Alternatif Yayınları,
66. YAZILAR: "Art Nouveau(1890-1914)", GMK Yayınları, Sayı:48, Ekim, 1989.
67. YAZILAR: "Grafik Tarzlar-2, El Sanatları (1850-1900", GMK Yayınları, Sayı:48, Ekim, 1989.
68. YAZILAR: "Grafik Tarzlar-8, Post Modernizm, Amerika'da Yeni Dalga", Sayı:54, GMK Yayınları, 1992.
69. YAZILAR: "Yeni Dalga'nın Kraliçesi April Greiman, New York'u Kurtaran Kadınlar", GMK Yayınları, Sayı: 18, 1989.
70. YAZILAR: "Saul Bass'ın Çift Yönlü Kişiliği", GMK yayınları, sayı:4, Şubat, 1988.
70. web museum, futurism
<http://www.oil.ucf.edu/wn/paint/glo/futurism/>
71. VARNBUHLER, Ray: "Türkiye'de Grafik Tasarım", Yazılar-29, GMK Yayınları, 1999.
72. VURAL, A.Murat: "Günümüz Baskı Tekniklerine Genel Bir Bakış", **Kurgu Dergisi - 9**, 1991, s.143.
73. VURAL, A.Murat: "Teknolojik Gelişmelerin Yazılı Basın Sektöründeki Yansımaları ve Haber-Dizgi-Baskı Servislerindeki uygulaması", **Kurgu Dergisi- 11**, 1992.
74. VURAL, A.Murat, H.İbrahim Gürcan: Türk Basınında Teknoloji ve İnsan, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1994.
73. ZİSS, Avner: Gerçekliğin Sanatsal Özümsemenin Bilimi: Estetik, De Yayınları, 1984.



RESİMLER



Resim: 1 William Morris, sayfa tasarımı, 1892

Eine deutsche Schrift von
Rudolf Koch, geschnitten
und herausgegeben von
Gebr. Klingspor
Offenbach
a. M.

Resim: 4 Rudolf Koch, sayfa tasarımı, 1910.



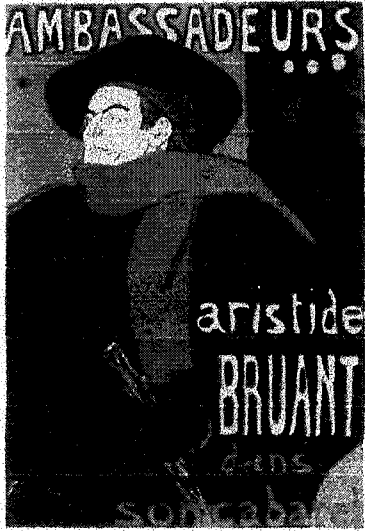
Resim: 2 William Morris, logotype, 1892.

DENNEINE JEGLICHE KUNST
ODER WERK > WIE KLEIN
SIE SEIEN > DAS SIND ALLE
SAMT GNADEN > UND WIR
KET SIE ALLE AMT DER HEI-
LIGE GEHT > ZU NUTZ UND
ZU FRUCHT DER MENSCHEN
+ WARE ICH NICHT EIN PRIE-
STER > UND WARE UNTER
EINER VERSAMMLUNG > ICH
NAHME ES FÜR EIN GROSSES
DING > DASS ICH ICHUHEMA-
CHEN KONNTE > UND ICH
WOLLTE AUCH GERNE MEIN
BROT MIT MEINEN HÄN-
DEN VERDIENEN > KINDER
> DER FUSS NOCH DIE HAND
DIE SOLLEN NICHT DAS AUGEN
SEIN WOLLEN > MEIN JEGLI-
CHER SOLL SEIN AMT TUN >
DAS IHM GOTT ZUGEFLÜGT.

Resim: 5 Rudolf Koch, harf tasarımı, 1922-3.



Resim: 3 William Morris, sayfa tasarımı, 1894.



Resim: 6 Lautrec, afiş, 1896.



Resim: 7 Mucha, afiş, 1898.



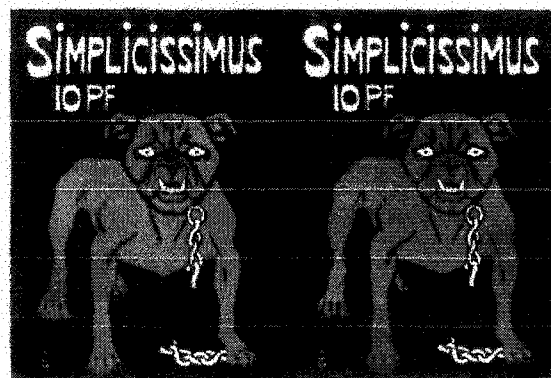
Resim: 8 Beardsley, dergi kapağı, 1893.



Resim: 9 Emil Rudolf Weiss, dergi kapağı, 1899.



Resim: 10 Hans Christiansen, Dergi kapağı, 1897.



Resim: 11 Thomas Theodor Heine, dergi kapağı ve afiş, 1896.



Resim: 12 Chère, afiş, 1894.



Resim: 13 Steinlen, afiş, 1896.



Resim: 14 Grasset, afiş, 1894.

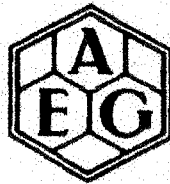


Resim: 15 Steinlen, afiş, 1897.



Coca-Cola

Resim: 16 A.L.Rich, Amblem 1890/
Frank Robinson, amblem, 1887.



Resim: 17 Peter Behrens, amblem, 1908.



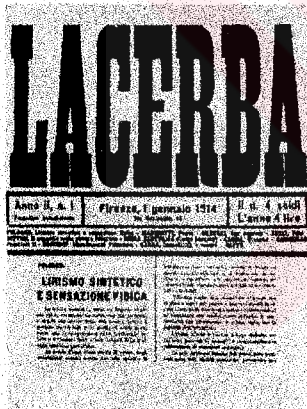
Resim: 18 Beardsley, Kapak tasarımı, 1891.



Resim: 19 F. Marinetti, sayfa tasarımı, 1915.



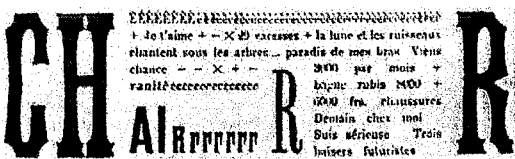
Resim: 20 Ardengo Soffici, sayfa tasarımı, 1915.



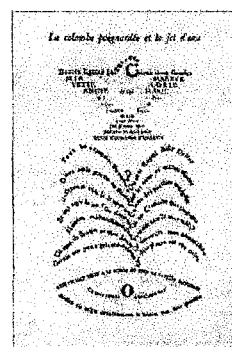
Resim: 21 Giovanni Papini, Sayfa tasarımı, 1914.



Resim: 22 F. Marinetti, görsel şiir, 1915.

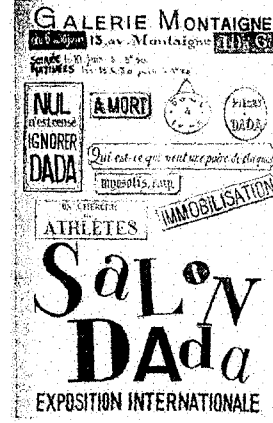


Resim: 23 F. Marinetti, sandalye, tarihsiz. Resim: 24 G. Apollinaire, görsel şiirler, 1918.

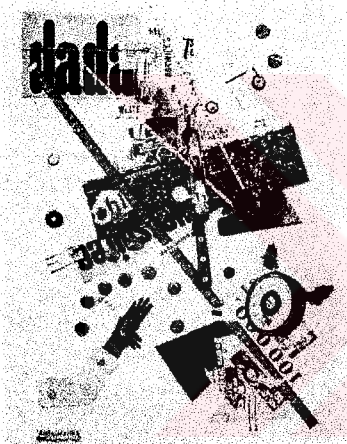




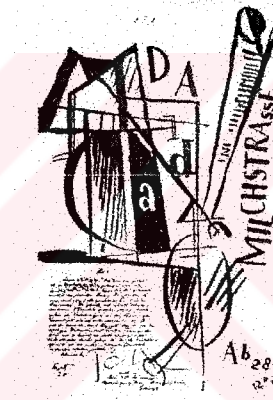
Resim: 25 Raoul Hausmann, Kapak tasarımı, 1920.



Resim: 26 Tristan Tzara, afiş, 1921.



Resim: 27 George Grosz/ John Heartfield, fotokolaj, 1932.



Resim: 28 J. Baader/Paoul Hausmann, mektuplu afiş, 1918.



Resim: 29 İlyazdanevitch, afiş, 1912.



Resim: 30 Marcel Jarco, afiş, 1917.



Resim: 31 A. Rodschenko, afiş, 1925.



Resim: 32 A. Rodschenko, Fotomontaj, 1923.



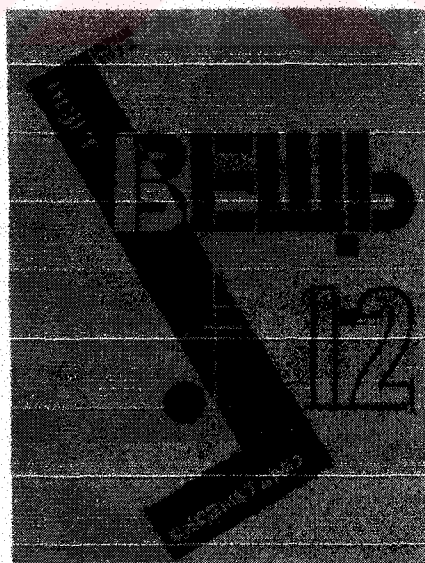
Resim: 33 A. Rodschenko, kitap kapağı, 1924.



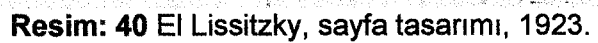
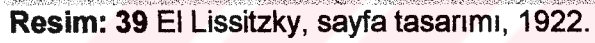
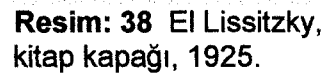
Resim: 34 A. Rodschenko, kitap kapağı, 1924.



Resim: 35 A. Rodschenko, afiş, 1923.

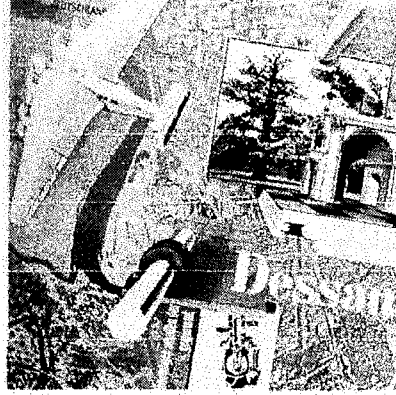


Resim: 36 El Lissitzky, dergi kapağı, 1925.

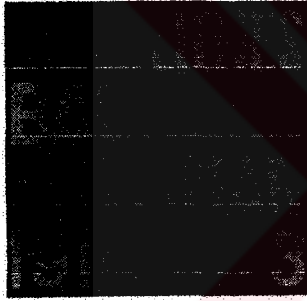




Resim: 41 Joost Schmidt, afiş, 1923.



Resim: 42 Joost Schmidt, kapak tasarımı, 1930.



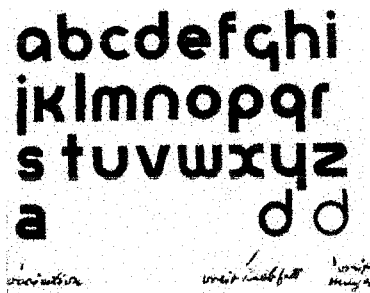
Resim: 43 Herbert Bayer, kapak tasarımı, 1923.



Resim: 44 Maholy-Nagy, sayfa tasarımı, 1923.



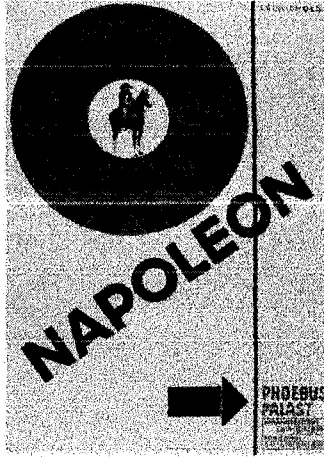
Resim: 45 Herbert Bayer, afiş, 1926.



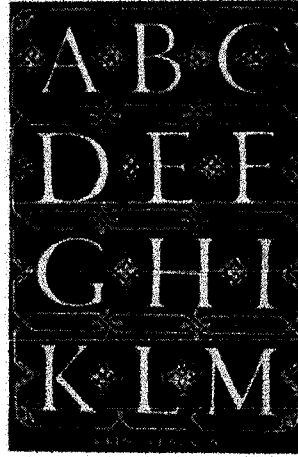
Resim: 46 Herbert Bayer, harf tasarımı, 1925.



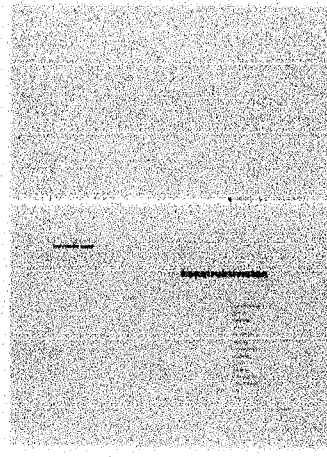
Resim: 47 Herbert Bayer, afiş, 1926.



Resim: 48 J.Tschichold, Afiş, 1927.



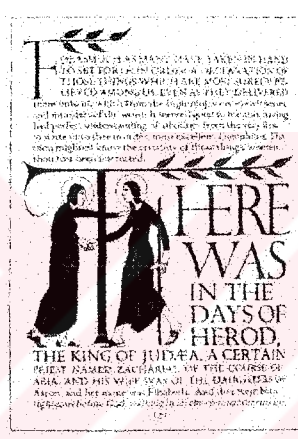
Resim: 49 J.Tschichold, Kitap kapağı, 1949.



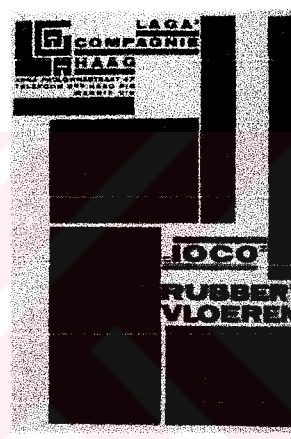
Resim: 50 J.Tschichold, Afiş, 1937.



Resim: 51 J.Tschichold, Afiş, 1937.



Resim: 52 Eric Gill, sayfa, 1931.



Resim: 53 Pier Zwart, ilan, 1923.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Resim: 54 Stanley Morrison, Times karakteri, 1932.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 ß &!£\$(,;:)

Resim: 55 Hermann Zapf, Optima, 1958.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 æøßÆØ &!£\$(,;:)

Resim: 56 Hermann Zapf, Melior, 1952.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890 æøß/ÆØ &?!£\$(.,:)

Resim: 57 Hermann Zapf, Palatino karakteri,

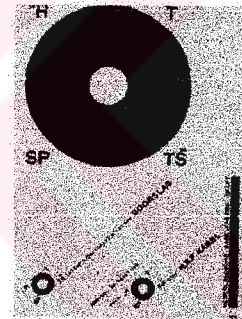
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 1234567890

Resim: 58 Paul Renner, Futura, 1927-30.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890

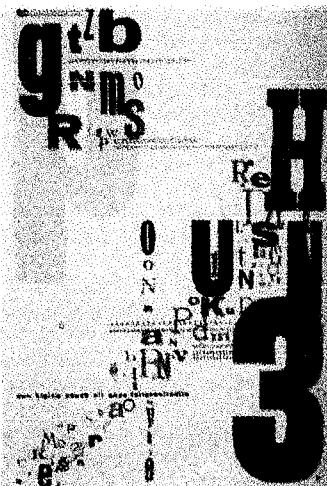
Resim: 59 Eric Gill, Gill Sans, 1928-30.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 QRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrst
 uvwxyz
 1234567890 &£



Resim: 60 Edward Johnston harf karakterleri, 1918.

Resim: 61 Pier Zwart, ilan, 1925.



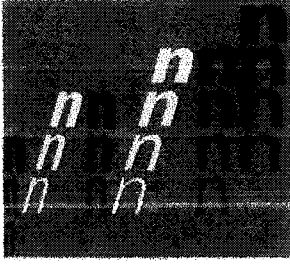
Resim: 62 Pier Zwart, broşür, 1931.



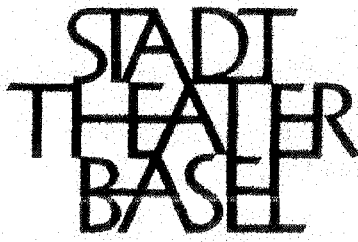
Resim: 63 Pier Zwart, ambalaj, 1924.



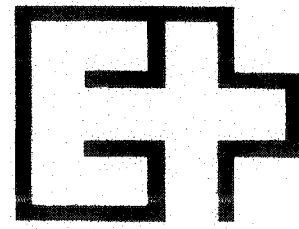
Resim: 64 Herbert Matter, afiş, 1934



Resim: 65 A. Frutiger
Univers half karakteri.



Resim: 66 Armin Hofmann,
Logotype, 1954.



Resim: 67 Armin Hofmann,
Logotype, 1964.



Resim: 68 A. Hofmann,
Afiş, 1959.



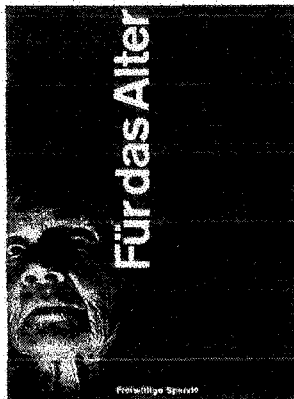
Resim: 69 C.L. Vivarelli,
Kapak tasarımı, 1958.



Resim: 70 Hans Neuburg,
Afiş, 1944.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 ß &?!£\$(.,:;)

Resim: 71 E. Hoffman/M. Miedinger, Helvetica karakteri, 1961.



Resim: 72 C.L. Vivarelli,
Afiş, 1949.



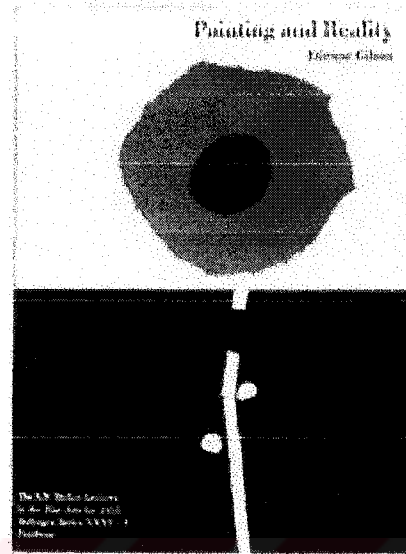
Resim: 73 J. Müller/
Brockmann, afiş, 1950.



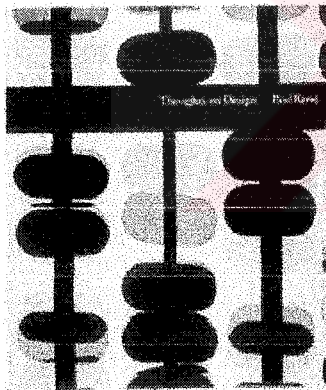
Resim: 74 J. Müller/
Brockmann, afiş, 1955.



Resim: 75 Paul Rand, ilan, 1946.



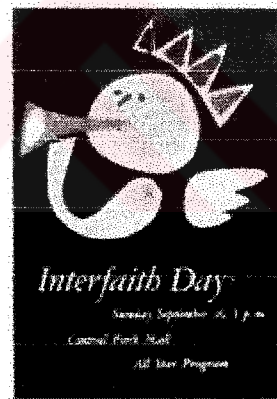
Resim: 76 Paul Rand, kapak, 1948.



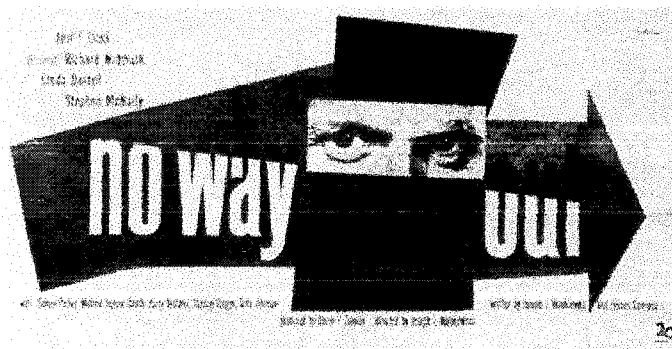
Resim: 77 Paul Rand, afiş, 1947.



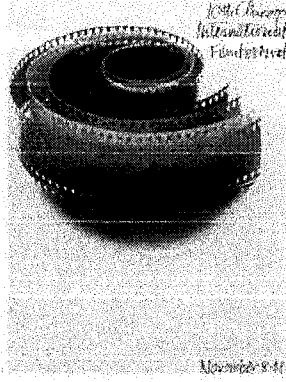
Resim: 78 Paul Rand, kapak, 1968.



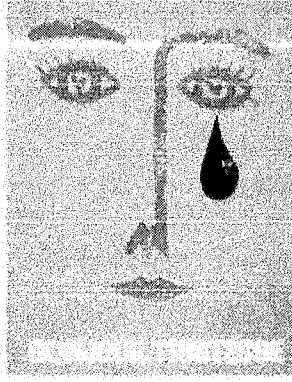
Resim: 79 Paul Rand, kapak, 1954.



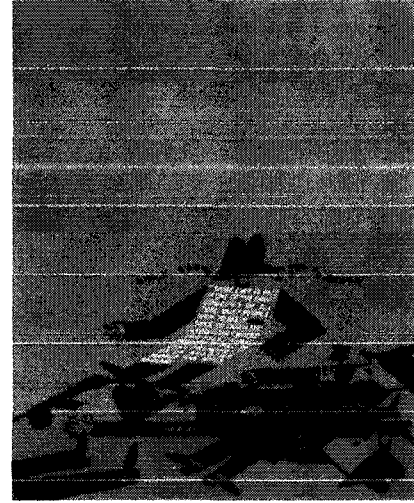
Resim: 80 Paul Rand, afiş, 1950.



Resim: 81 Saul Bass, Afiş.

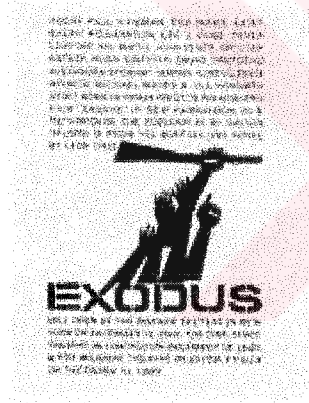


Resim: 82 Saul Bass, Afiş, 1959.

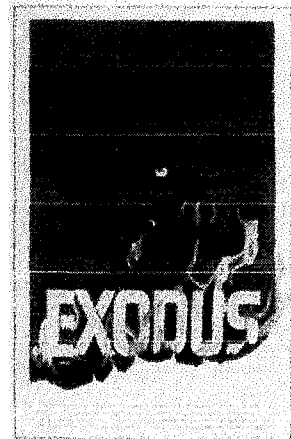


Resim: 83 Saul Bass, film afişi.

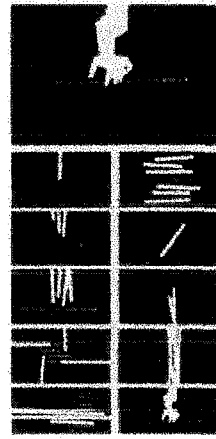
Resim: 84 Saul Bass, İlan, 1960.



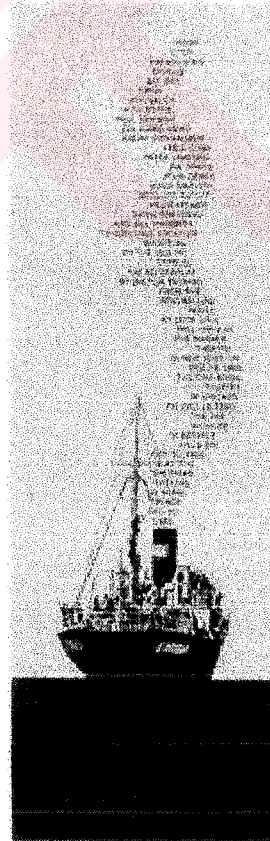
Resim: 85 Saul Bass, afiş, 1955.



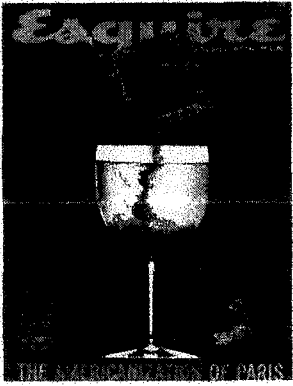
Resim: 86 Saul Bass, afiş, 1960.



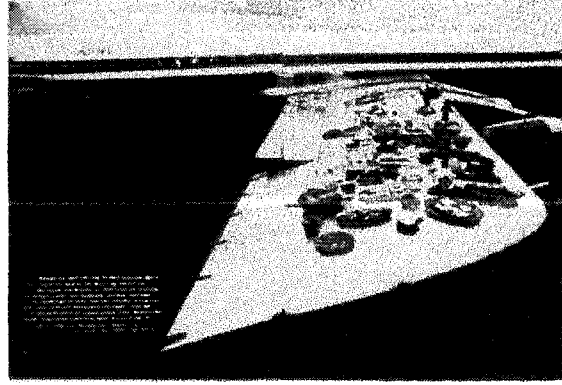
Resim: 87 Saul Bass, Film jeneriği, 1955.



Resim: 88 Saul Bass, İlan, 1960.



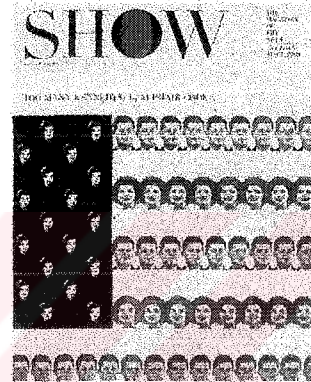
Resim: 89 Henry Wolf, kapak tasarımı, 1958.



Resim: 90 Otto Storch, sayfa tasarımı, 1965.



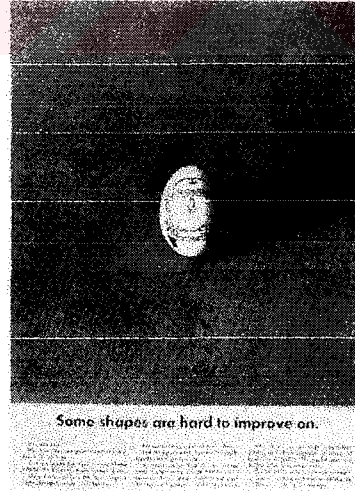
Resim: 91 Otto Storch, sayfa tasarımı, 1959.



Resim: 92 Henry Wolf, Kapak tasarımı, 1963.

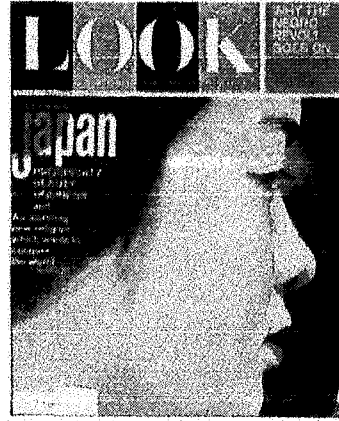


Resim: 93 Doyle Dane Bernbach, basın ilanları, 1959-63.

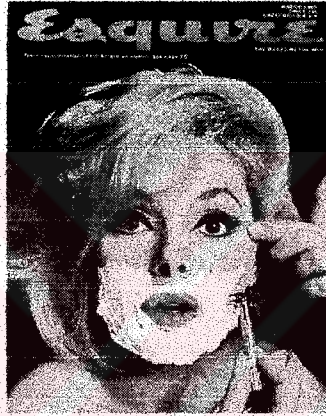




Resim: 94 Henry Wolf,
kapak tasarımı, 1959.



Resim: 95 Allen Hurlburt,
kapak tasarımı, 1961.



Resim: 96 George Lois,
Dergi kapağı, 1965.



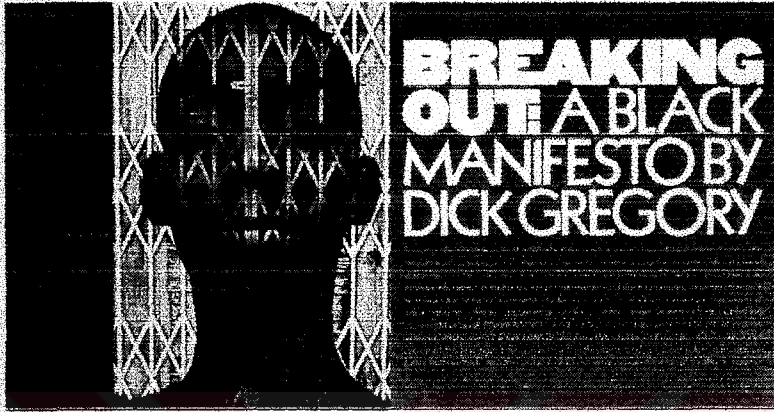
Resim: 97 George Lois,
Dergi kapağı, 1965.



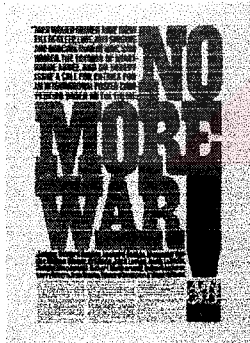
Resim: 98 George Lois,
Dergi kapağı, 1965.

MOTHER

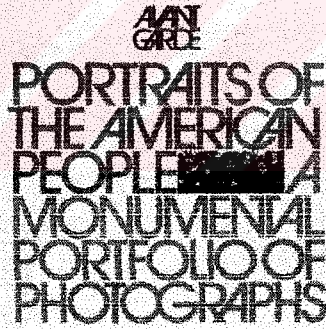
Resim: 99 Herb Lubalin, logo tasarımı, 1967.



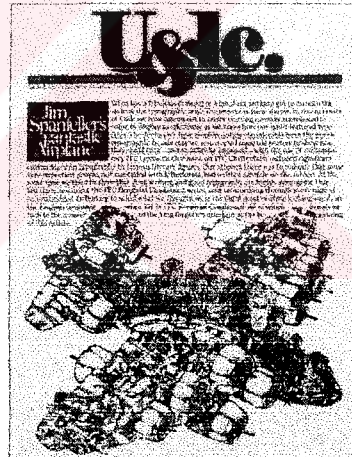
Resim: 100 Herb Lubalin, sayfa tasarımı, 1960.



Resim:101Herb Lubalin, Resim:102 Herb Lubalin, İlan, 1967.



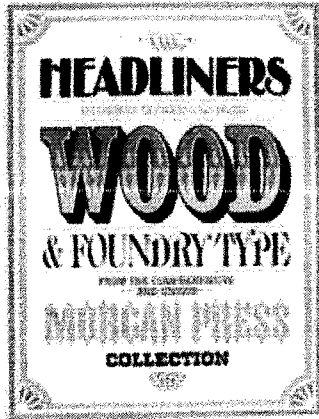
Kapak tasarımı, 1961.



Resim: 103 Herb Lubalin, Kapak tasarımı, 1979.



Resim: 104 Herb Lubalin, sayfa tasarımı.



Resim: 105 John Alcorn, broşür kapağı, 1964.



Resim:106 Seymour Chwast, broşür kapağı, 1960.

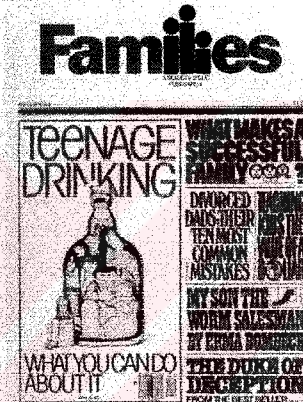
break up
cough

relax bronchioles, reduce histamine-induced congestion and irritation throughout the respiratory tract, liquefy thick, tenacious mucus.
PRIBENZAMINE EXPECTORANT with Ephedrine
ALSO CONTAINS: PYRIDIZINE, PHTOLIN, GUAFENESIN, AND OTHERS.
CAUTION: READ INSTRUCTIONS. PREVENTION: AVOID CIGARETTES, ALCOHOL, AND OTHERS.

Resim:107 Herb Lubalin, broşür kapağı, 1964.



Resim: 108 Herb Lubalin, dergi kapağı, 1961.



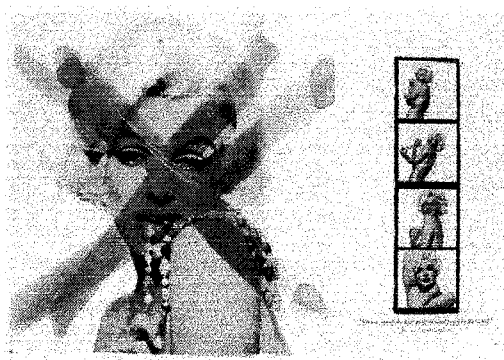
Resim: 109 Herb Lubalin, logo/dergi tasarımı, 1967.



Resim: 110 Herb Lubalin, sayfa tasarımı, 1962.



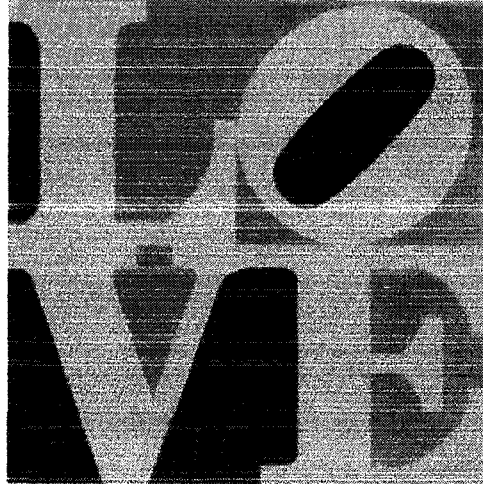
Resim: 111 Herb Lubalin, sayfa tasarımı, 1962.



Resim: 112 Herb Lubalin, sayfa tasarımı, 1962.



Resim: 113 Max, afiş, 1968.



Resim: 114 Indiana, afiş, 1968.



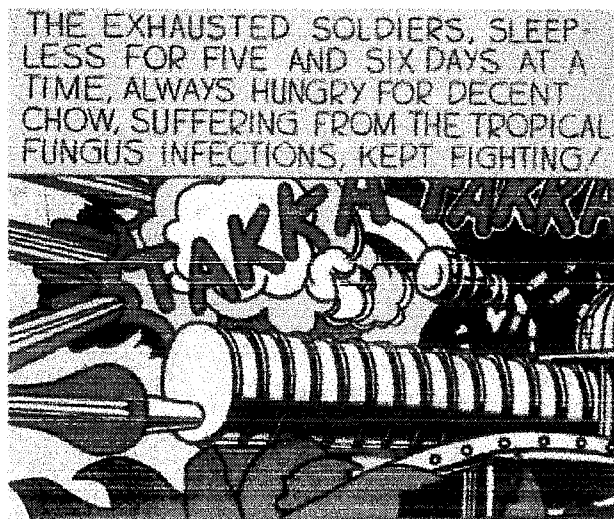
Resim: 115 English, afiş, 1967.



Resim: 116 Warhol, afiş, 1970.



Resim: 117 Lichtenstein, afiş, 1961.



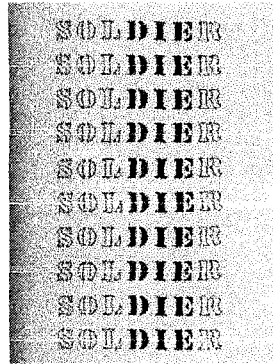
Resim: 118 Lichtenstein, afiş, 1962.



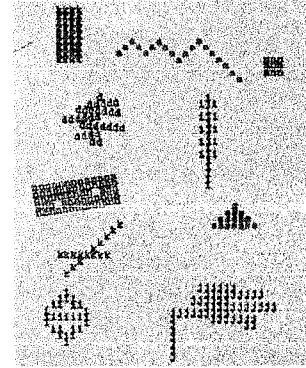
Resim: 119 Higgins, 1964.



Resim: 120 Kopcke, 1964.



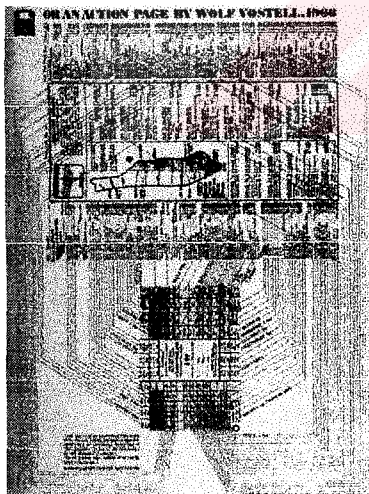
Resim: 121 Williams



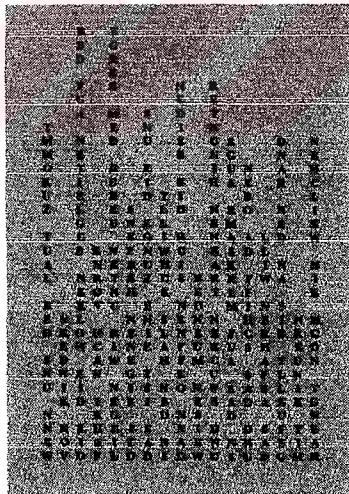
Resim: 122 Kolar, 1966.



Resim: 123 Vautier, 1963.



Resim: 124 Vostell, 1966.



Resim: 125 Roth, 1967.



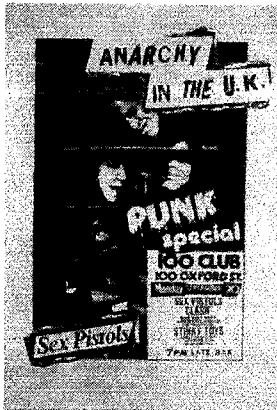
Resim: 126 Schmidt, 1965.



Resim: 127 Massin, 1964.



Resim: 128 Massin, 1964.



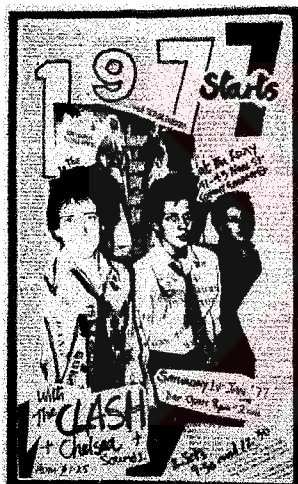
Resim:129 Anonim, 1977.



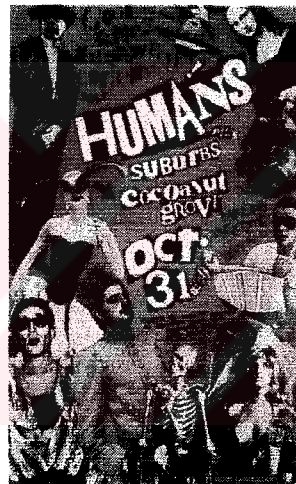
Resim:130 Houston, 1977.



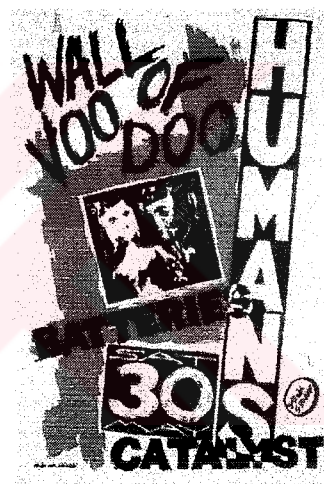
Resim:131 Anonim, 1980.



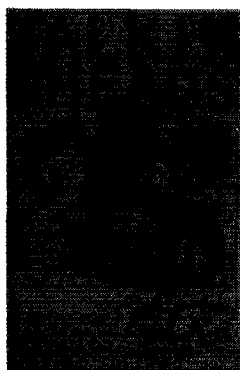
Resim: 132 Anonim, 1977.



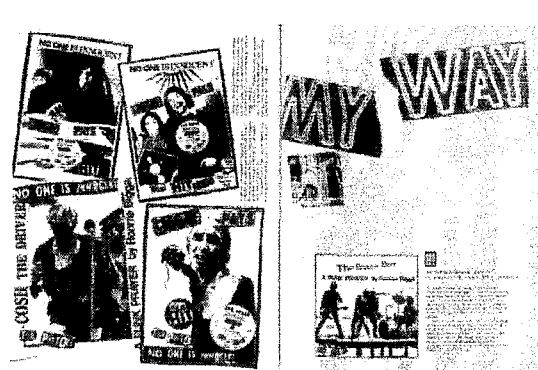
Resim: 133 Suttle, 1981.



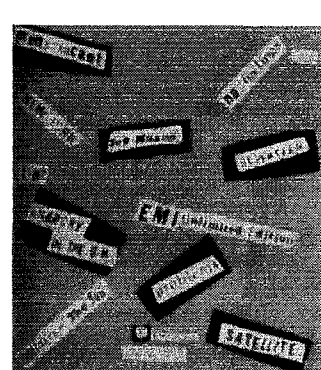
Resim: 134 Suttle, 1979.



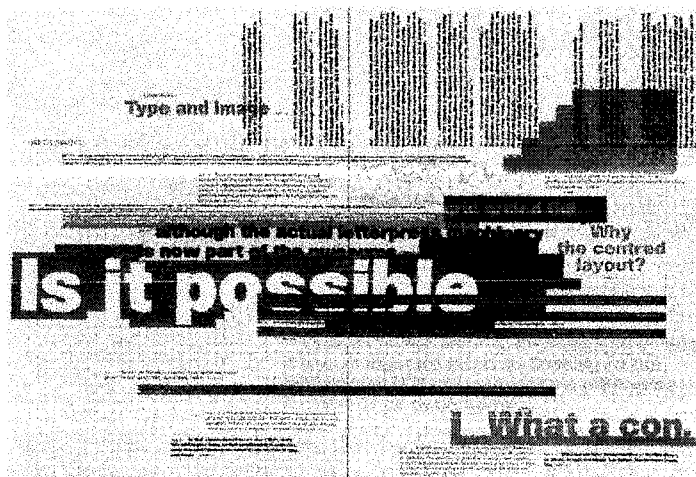
Resim: 135 Suttle, 1979.



Resim: 136 Garrett+Reid, 1987.



Resim: 137 Reid, 1977.



Resim: 137 8vo Octavo, 1990.



Resim: 139 Frutiger, 1976.



Resim: 140 Odermatt+ Tissi, 1982.



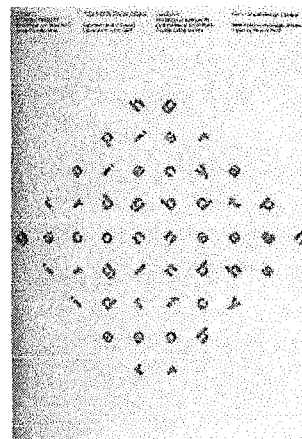
Resim: 141 Armstrong, 1983.



Resim: 142 Fergusson, 1989.



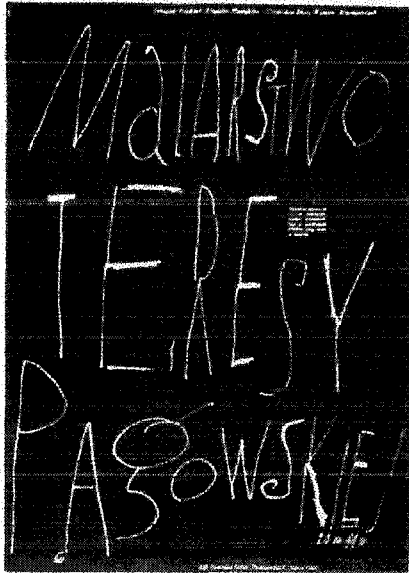
Resim: 143 Mendell+ Oberer, 1984.



Resim: 144 Roch, 1977.



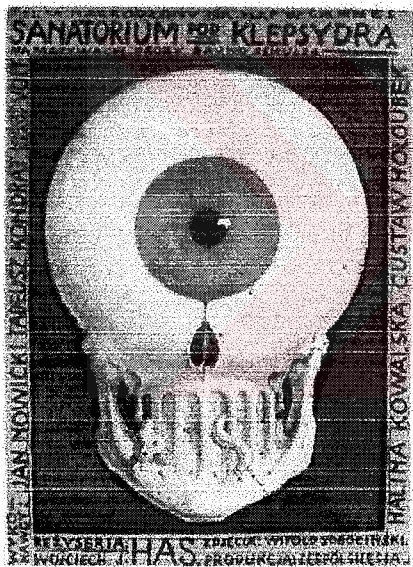
Resim: 145 Baumann+ Baumann, 1989.



Resim: 146 Henryk Tomaszewski, Afiş, 1966.



Resim: 147 Henryk Tomaszewski, Afiş, 1953.



Resim: 148 F. Staroweyski, afiş, 1978.



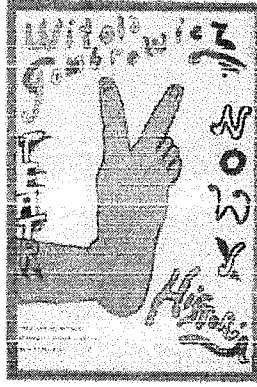
Resim: 149 Jan Lenica, afiş, 1964.



Resim: 150 Roman Cieslewicz, dekor tasarımı, 1979.



Resim:151 Wiktor Gorka,
Afiş, 1972.



Resim: 152 Tomaszewski,
Afiş, 1983.



Resim: 153 Roman Cieslewicz,
Afiş, 1977.



Resim: 154 Roman Cieslewicz,
Afiş, 1981.



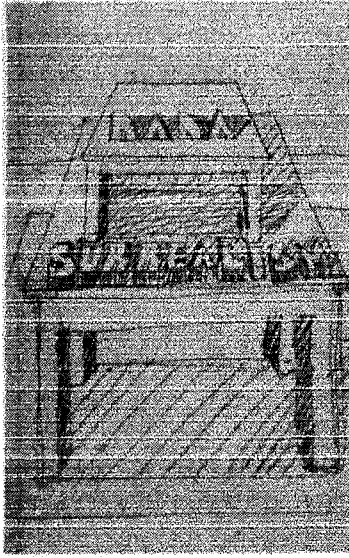
Resim: 155 Roman Cieslewicz, dergi ilanı.



Resim: 156 Roman Cieslewicz, koiaj, ~1964.



Resim: 157 Glaser, afiş, 1964.



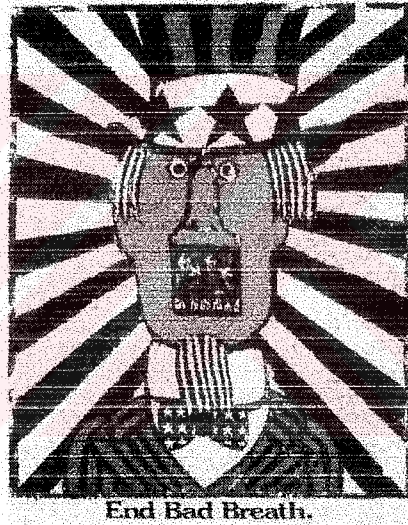
Resim: 158 Milton Glaser, afiş, 1968.



Resim: 159 Milton Glaser, afiş, 1968.



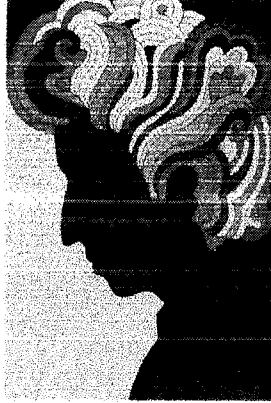
Resim: 160 Milton Glaser, afiş, 1968.



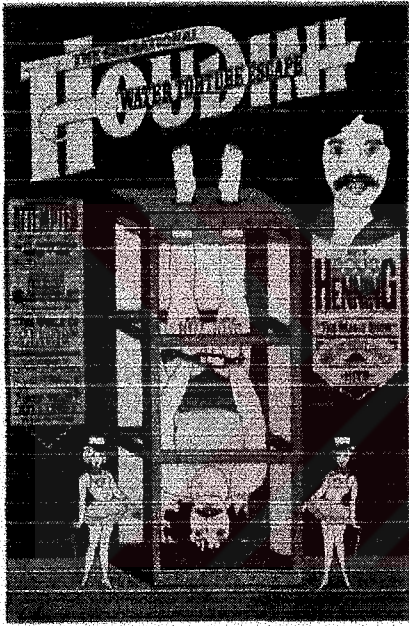
Resim:161 Seymour Chwast, afiş, 1968.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890 ß &?!€\$(-.,,:;:)

Resim: 162 Seymour Chwast, karakter tasarımı, ~1964.



Resim: 163 Milton Glaser, afiş, 1989. Resim: 164 Milton Glaser, afiş, 1967.



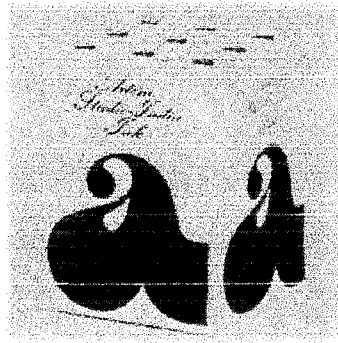
Resim: 165 Seymour Chwast, afiş, 1973.



Resim: 166 Paul Davis, afiş, 1985.



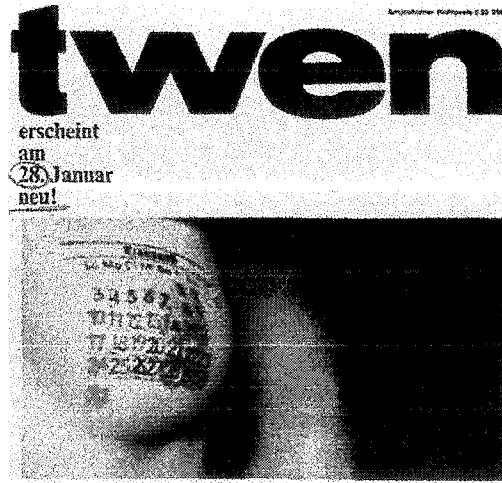
Resim: 167 Holger Matthies, plak kapağı.



Resim: 168 Seymour Chwast, kutu tasarımı, 1964.



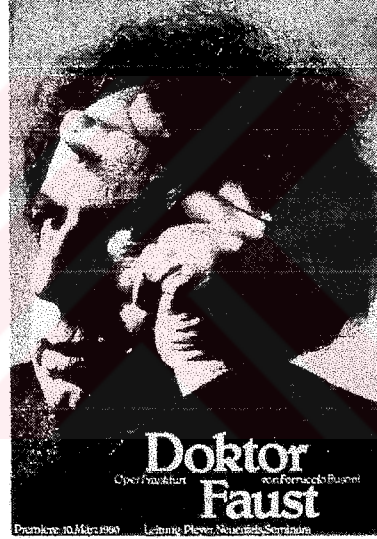
Resim: 169 Holger Mathies, afiş.



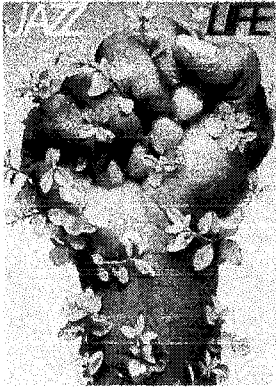
Resim: 170 Willy Fleckhaus, dergi kapağı.



Resim: 171 Willy Fleckhaus, sayfa tasarımı.



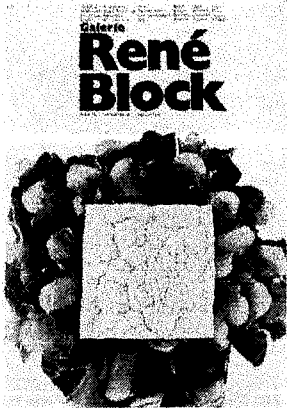
Resim: 172 Günther Kieser, afiş, 1977.



Resim: 173 Günther Kieser, afiş.



Resim: 174 Holger Mathies, afiş, 1980.



Resim: 175 Rambow/
Lienemeyer, afiş, ~1966.



Resim: 176 Rambow/
Lienemeyer, afiş, 1976.



Resim: 177 Otto Storch, sayfa tasarımı.



Resim: 178 Rambow/
Lienemeyer, afiş, 1976.



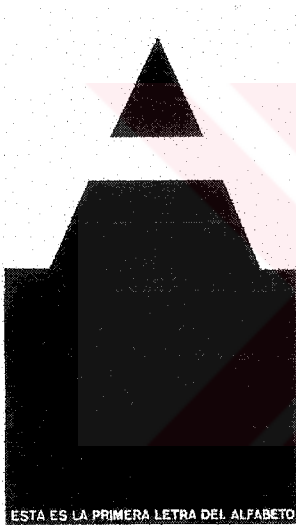
Resim: 179 Rambow/ Lienemeyer,
afiş, 1980.



Resim: 180 Raul Martinez, afiş, 1970



Resim: 181 Anonim, afiş.



Resim: 182 Félix Beltran, afiş.



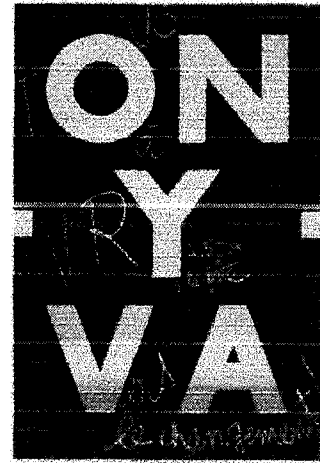
Resim: 183 Niko, film afişı, 1973.



Resim: 184 Asela M. Perez, afiş.



Resim:185 Grapus, afiş, 1977. Resim:186 Grapus, afiş, 1981.



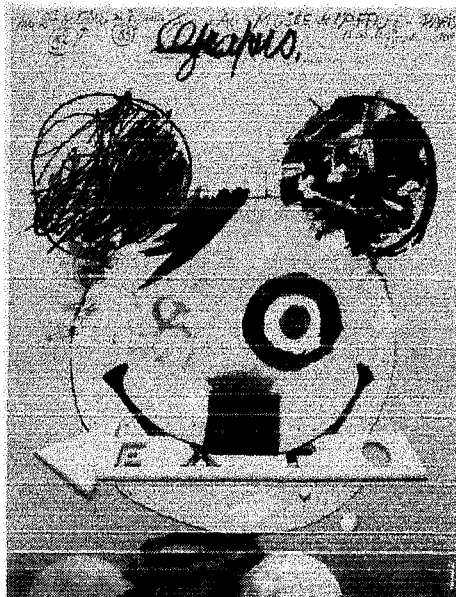
Resim: 187 Grapus, afiş, 1977.



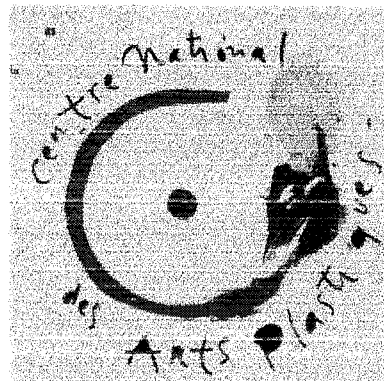
Resim: 188 Grapus, afiş, 1978.



Resim: 189 Grapus, afiş, 1982.



Resim: 190 Grapus, afiş, 1982.



Resim: 191 Grapus, logotype, 1984.



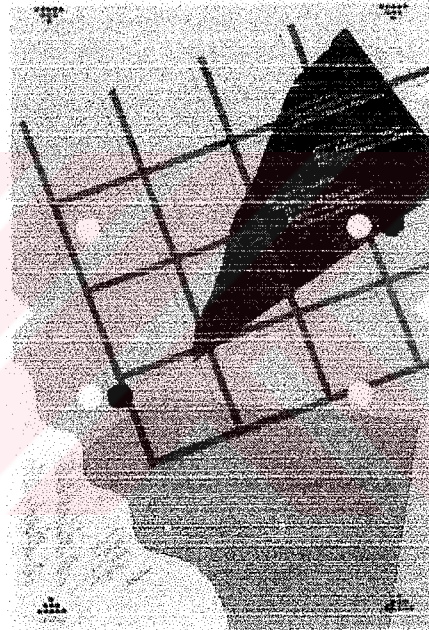
Resim: 192 W.Weingart, afiş, 1979.



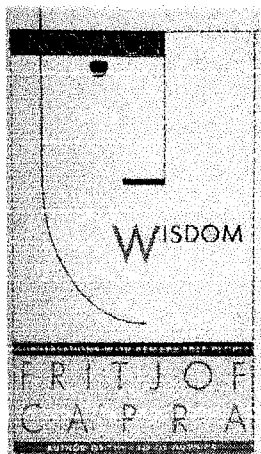
Resim:193 W.Weingart, afiş, 1983.



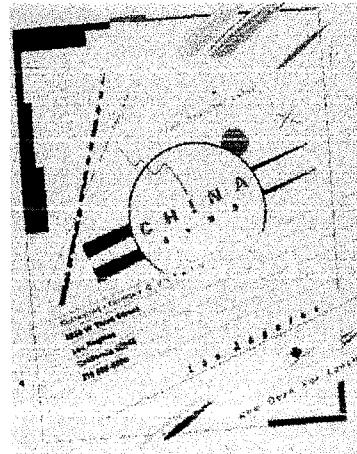
Resim: 194 W.Weingart, afiş, 1981.



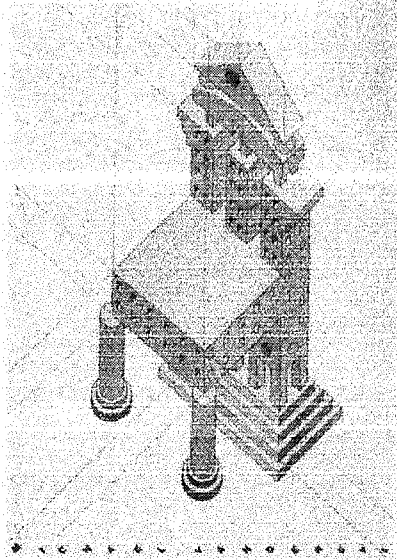
Resim: 195 April Greiman, afiş.



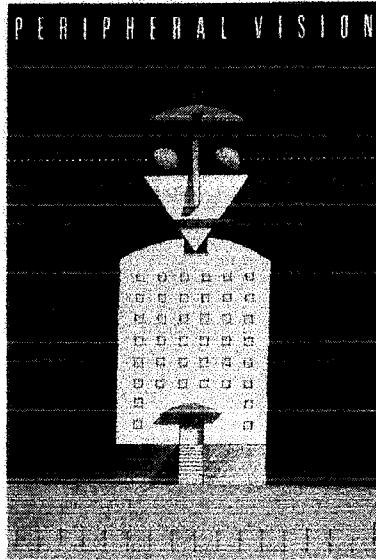
Resim: 196 Sher, 1987.



Resim: 197 Greiman, 1981.



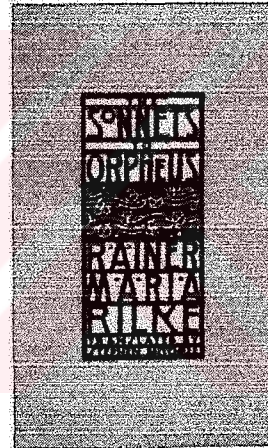
Resim: 198 Michael Vanderbly, Afiş, ~1986.



Resim: 199 Michael Vanderbly, Afiş, ~1986.



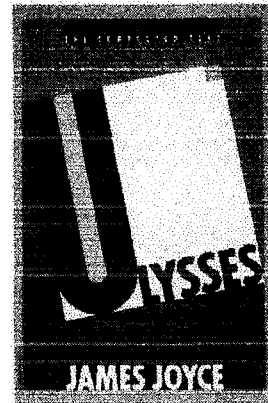
Resim: 200 Paula Sher, afiş, 1986.



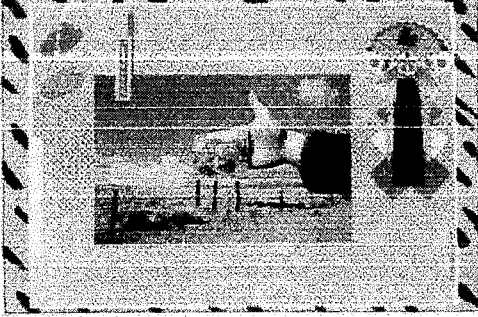
Resim: 201 Carin Goldberg, kapak, 1985.



Resim: 202 Paul Renner, Afiş, 1928.



Resim: 203 Carin Goldberg, Kapak tasarımı, 1985.



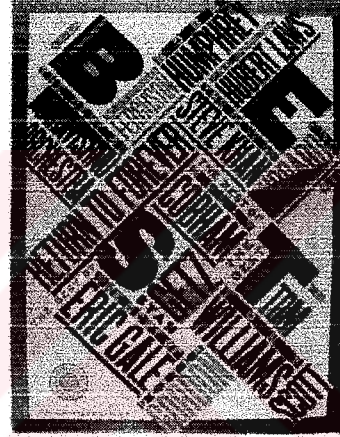
Resim: 204 April Greiman, fotokolaj, 1978.



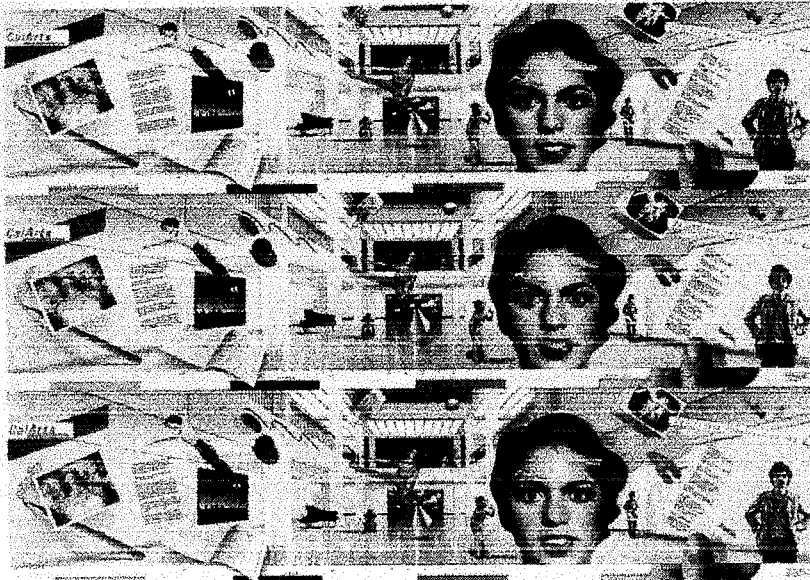
Resim: 205 April Greiman, afiş, 1986.



Resim: 206 April Greiman/J.Odgers, Kapak tasarımı, 1979.



Resim: 207 Paula Sherafis, 1980.



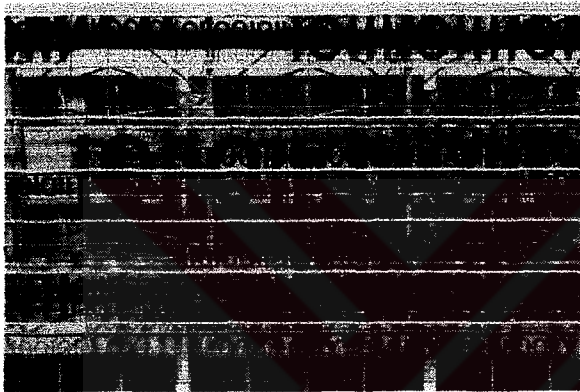
Resim: 208 April Greiman/J.Odgers, afiş tasarımı, 1978.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz[äöüßåøæœç]
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890(.,:;!\$&-*){ÄÖÜÅØÆœÇ}

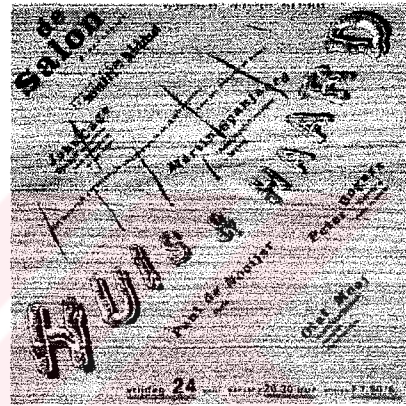
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz[äöüßåøæœç]
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890(.,:;!\$&-*){ÄÖÜÅØÆœÇ}

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz[äöüßåøæœç]
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890(.,:;!\$&-*){ÄÖÜÅØÆœÇ}

Resim: 209 Aicher, Rotis yazı karakteri



Resim: 210 Baur, Kubiny



Resim: 211 Uilen

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz[äöüßåøæœç]
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890(.,:;!\$&-*){ÄÖÜÅØÆœÇ}

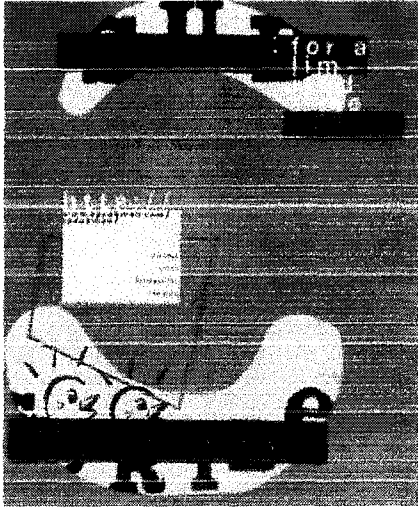
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz[äöüßåøæœç]
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890(.,:;!\$&-*){ÄÖÜÅØÆœÇ}

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz[äöüßåøæœç]
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890(.,:;!\$&-*){ÄÖÜÅØÆœÇ}

Resim: 212 Sumner, Stone yazı karakteri



Resim: 213 Brody



Resim: 214 Venezy Speak, afiş



Resim: 215 Hadders, afiş.



Resim: 216 Fella Eye, kapak



Resim: 217 Glauber



Resim: 218 Xplicit



Resim: 219 Oliver



Resim: 220 Designer Republic



Resim: 221 Tercüman-ı Hakikat, ilan, 22.2.1887.



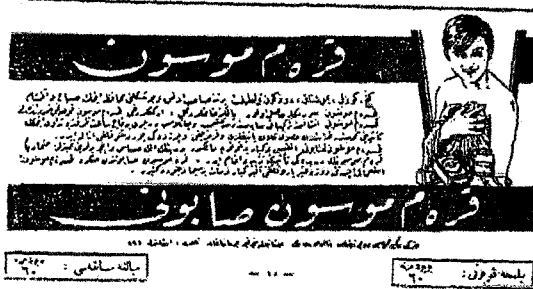
Resim: 222 Sedat Simavi, "Dahili İstikraz" ilanı, 1918.



Resim: 223 Elhamra Sinemaları'ndan "Çıldır Kız" filminin ilanı, 1926.



Resim: 224 Bioks diş macunu ilanı, 1927.



Resim: 225 Krem Muson ve Sabunu ilanı, 1927.



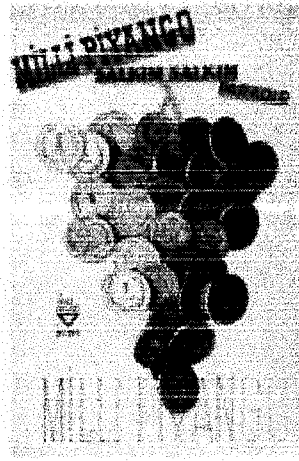
Resim: 226 İhap Hülûsî'nin bir ilanı, 1932.



Resim: 227 1938 tarihli bir ilan. Resim: 228 1929 tarihli imzasız ilan.

Resim: 229 1929 tarihli imzasız ilan.





Resim: 230 İhap Hulusi, Milli Piyango Afişleri



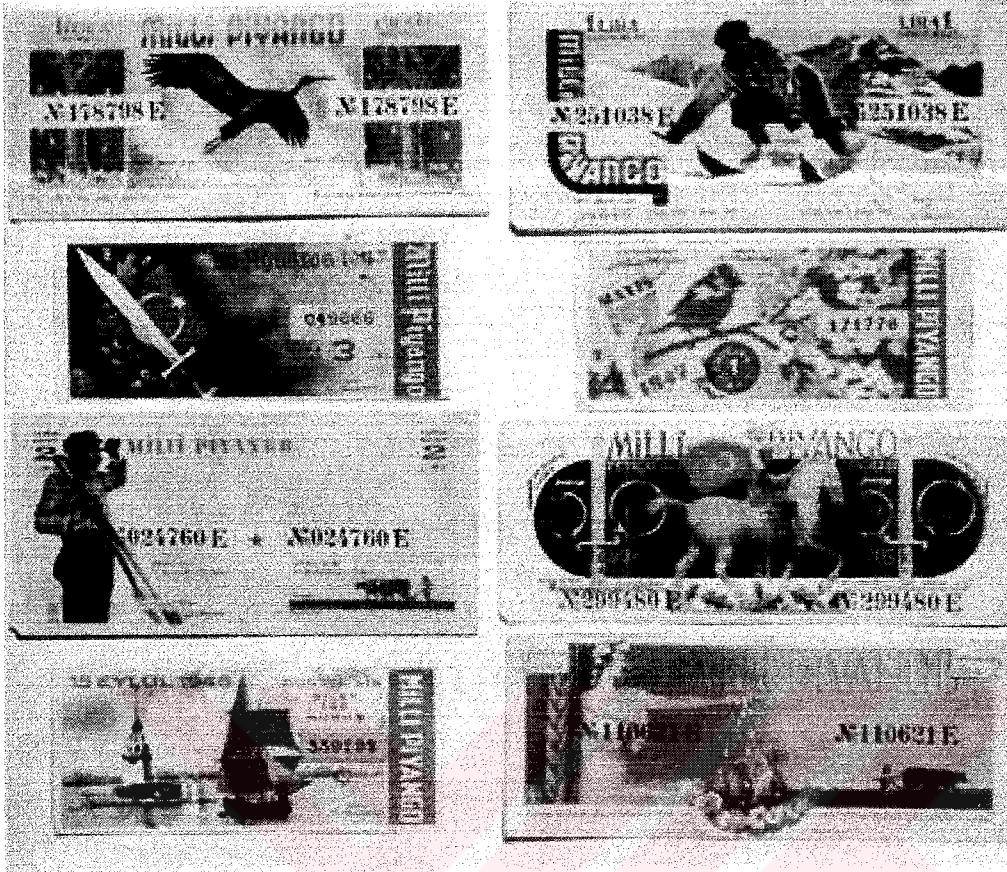
Resim: 231 İhap Hulusi, afiş.



Resim: 232 İhap Hulusi, afiş.



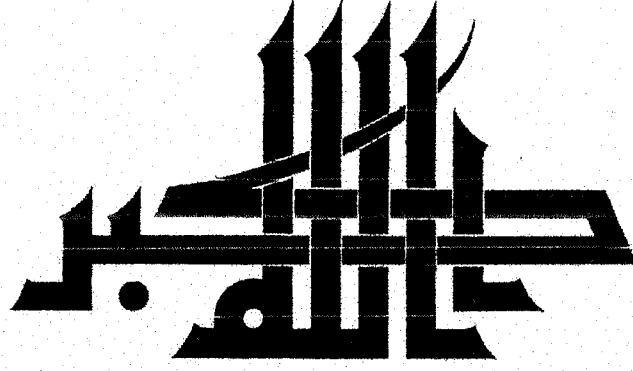
Resim: 233 İhap Hulusi, "Bayer" için ilaç afişleri.



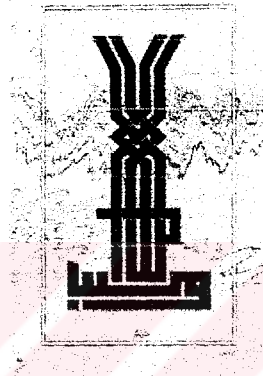
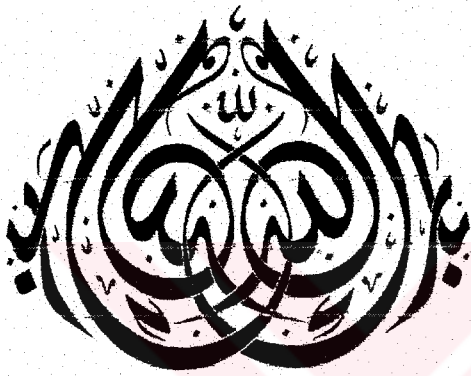
Resim: 234 İhap Hulusi, 1940'larda tasarladığı Milli Piyango biletleri.



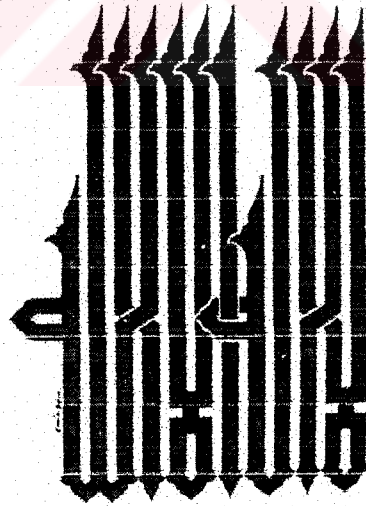
Resim : 235 İhap Hulusi, Kurukahveci Mehmet Efendi için Amblem ve afiş çalışması.



Resim: 236 Emin Barın, Kûfî Yazı



Resim: 237 Emin Barın, Dîvanî Yazı Resim: 238 Emin Barın, Kûfî Yazı



Resim: 239 Emin Barın, Kûfî Yazı Resim: 240 Emin Barın, Kûfî Yazı



Resim: 241 Atıf Tuna, Ambalajlar, 1968.



Resim: 242 Atıf Tuna, Broşür, 1948-50.



Resim: 243 Atıf Tuna, Dergi İlanları, 1960-5.



Resim: 244 A. Tuna, Çıkartma. Resim: 245 A. Tuna, Logo'57. Resim: 246 A. Tuna, Afiş, 1948



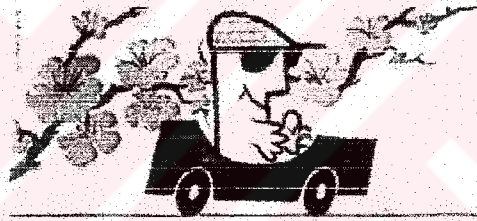
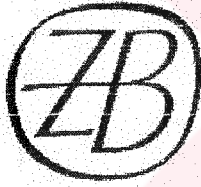
Resim: 247 Atıf Tuna, Etiket, 1952-55.



Resim: 248 Namık Bayık, pankart.



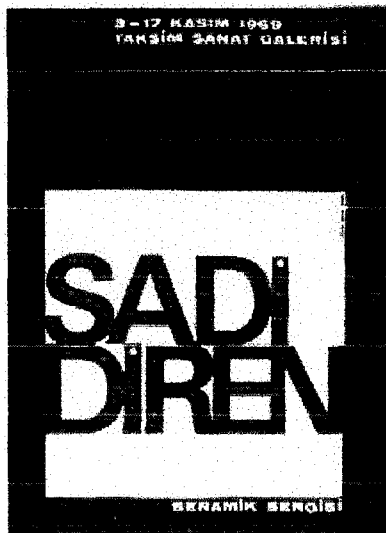
Resim: 249 Namık Bayık, afiş.



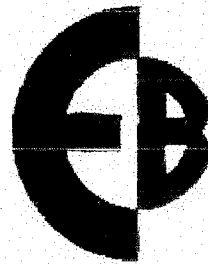
Mobil Benzin



Resim: 250 N. Bayık, logo Resim: 251 Namık Bayık, afiş.



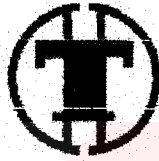
Resim: 252 Namık Bayık, afiş.



Resim: 253 Namık Bayık, logo.



Resim: 254 Selçuk Önal, Prospektüs.



Resim: 255 Selçuk Önal, logo.



Resim: 256 Selçuk Önal, Prospektüs.

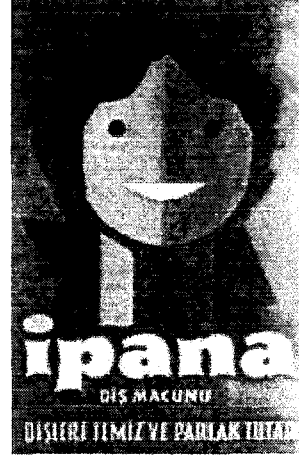


Resim: 257 Mesut Manioğlu, afiş.

Türkiye'de ilk Floridü diş macunu



Resim: 258 Fikret Akgün, afiş.



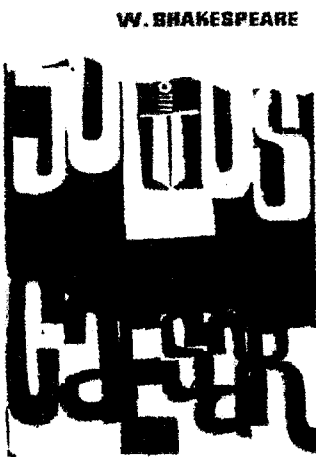
Resim: 259 Fikret Akgün, afiş.



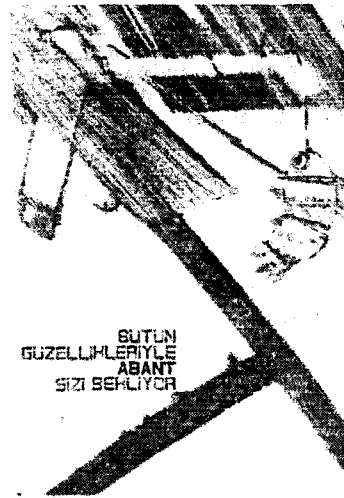
Resim: 260 Fikret Akgün, afiş.



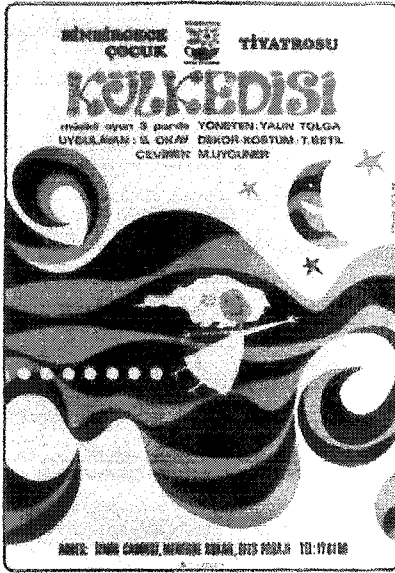
Resim: 261 Fikret Akgün, afiş.



Resim: 262 Sadi Pektaş, afiş.



Resim: 263 Sadi Pektaş, afiş.



Resim: 264 Turgay Betil,



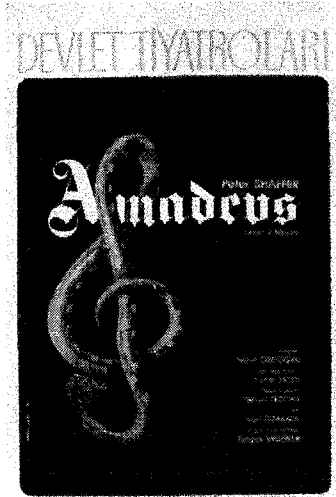
Resim: 265 Turgay Betil,



Resim: 266 Turgay Betil,



Resim: 267 Turgay Betil,

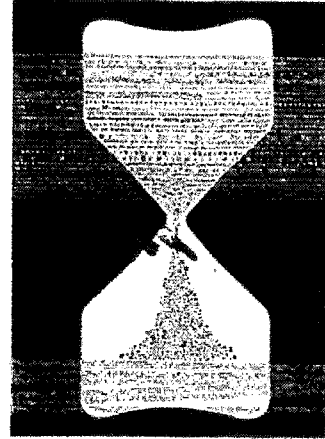


Resim: 268 Mengü Ertel, Afiş.

DEVLET TIYATROLARI



Resim: 269 Mengü Ertel, Afiş.



Resim: 270 Mengü Ertel, Afiş.



Resim: 271 Mengü Ertel, Logo.

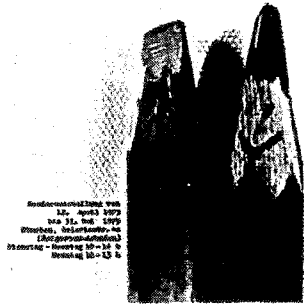


Resim: 272 Mengü Ertel, Handbill.

Theatermuseum

Konzerneinstellung
mengü

Theaterplakate



Resim: 273 Mengü Ertel, Afiş.



Resim: 274 Mengü Ertel, Afiş.



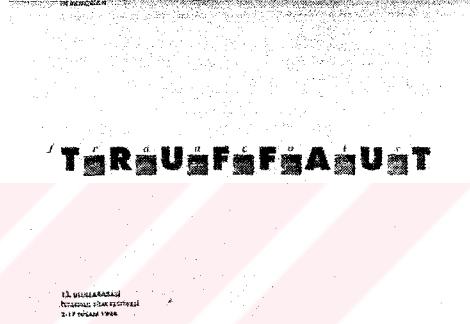
Resim: 275 Yurdaer Altıntaş, afiş.



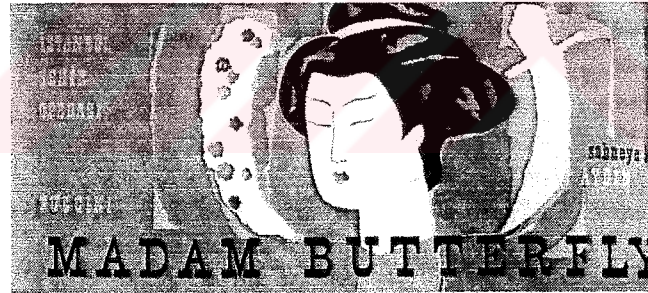
Resim: 276 Yurdaer Altıntaş, afiş.



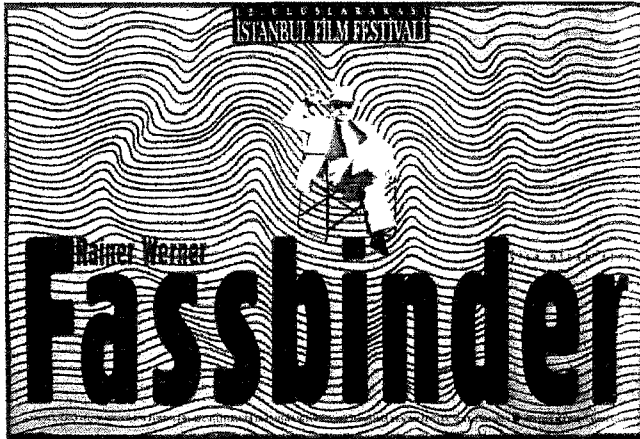
Resim: 277 Yurdaer Altıntaş, afiş.



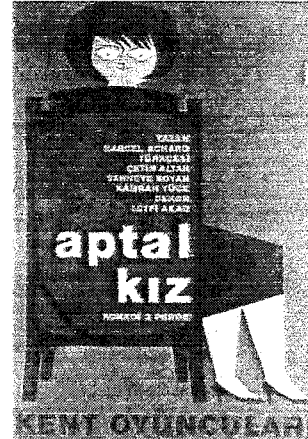
Resim: 278 Yurdaer Altıntaş, afiş.



Resim: 279 Yurdaer Altıntaş, afiş.



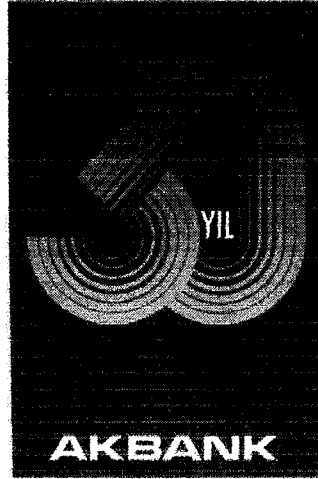
Resim: 280 Yurdaer Altıntaş, afiş.



Resim: 281 Yurdaer Altıntaş, afiş.



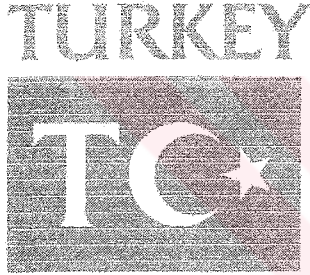
Resim: 282 Abdullah Taşçı, Afiş.



Resim: 283 A. Taşçı, Afiş.



Resim: 284 A. Taşçı, afiş.



Resim: 285 Abdullah Taşçı, Logo.



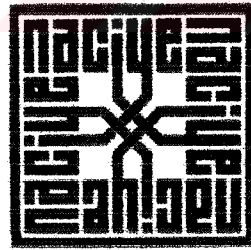
Resim: 286 Abdullah Taşçı, Logo.



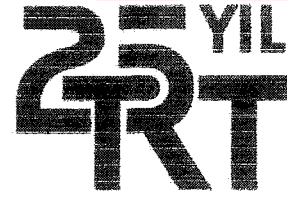
Resim: 287 A. Taşçı, Logo.



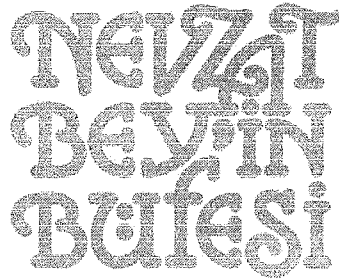
Resim: 288 Abdullah Taşçı, Logo.



Resim: 289 A. Taşçı, Logo.



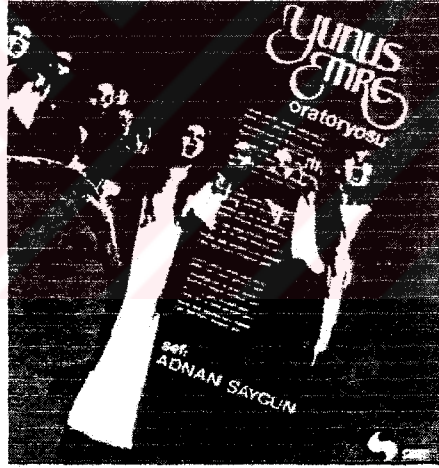
Resim: 290 A. Taşçı, logo.



Resim: 291 Abdullah Taşçı, logo.



Resim: 292 Abdullah Taşçı, afiş.



Resim: 293 Abdullah Taşçı, broşür.



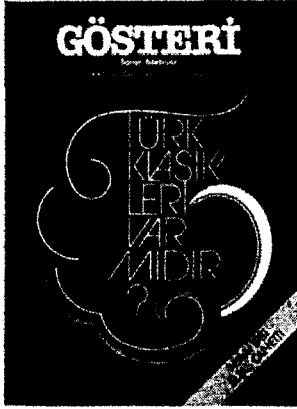
Resim: 294 A. Taşçı, Pul tasarımı.



Resim: 295 A. Taşçı, Pul tasarımı.



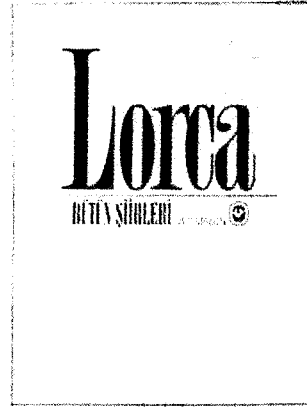
Resim: 296 A. Taşçı, Pul tasarımı.



Resim: 297 Said Maden, Kitap kapağı.



Resim: 298 Said Maden, Kitap kapağı.



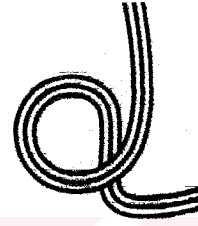
Resim: 299 Said Maden, Kitap kapağı.



Resim: 300 Said Maden, Logo.



Resim: 301 Said Maden, Logo.



Resim: 302 Said Maden, Logo.



Resim: 303 Said Maden, Logo.



Resim: 304 Said Maden, Logo.



Resim: 305 Said Maden, kitap kapağı.



Resim: 306 Cemalettin Mutver, logo.



Resim: 307 Cemalettin Mutver, logo.



Resim: 308 Cemalettin Mutver, logo



Resim: 309 Cemalettin Mutver, logo



Resim: 310 C. Mutver, Logo.



Resim: 311 C. Mutver, logo.



Resim: 312 C.Mutver, logo.



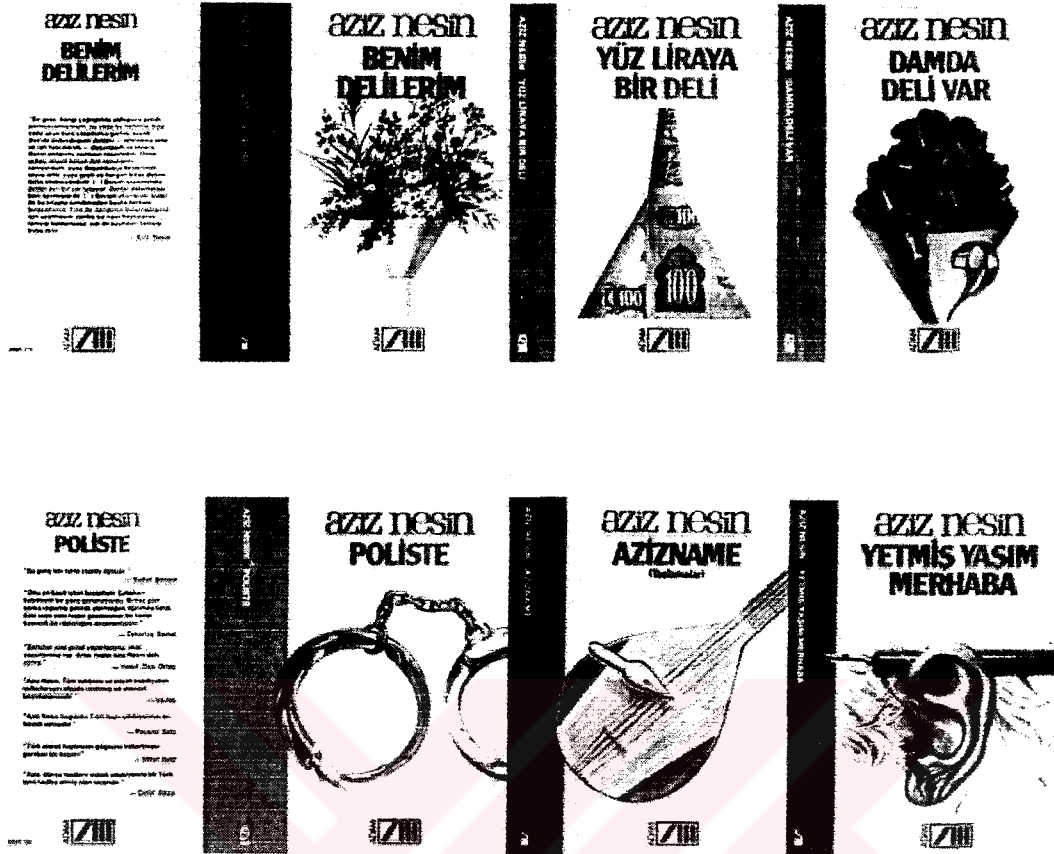
Resim: 313 C. Mutver, logo.



Resim: 314 C. Mutver, pul.



Resim: 315 Cemalettin Mutver, logo.



Resim: 316 Erkal Yavi, kitap kapakları

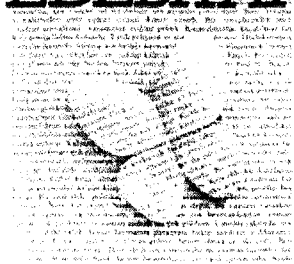
AYKUT HAMZAGİL

Resim: 317 Erkal Yavi, logotype

RAFFI PORTAKAL

Resim: 318 Erkal Yavi, logotype

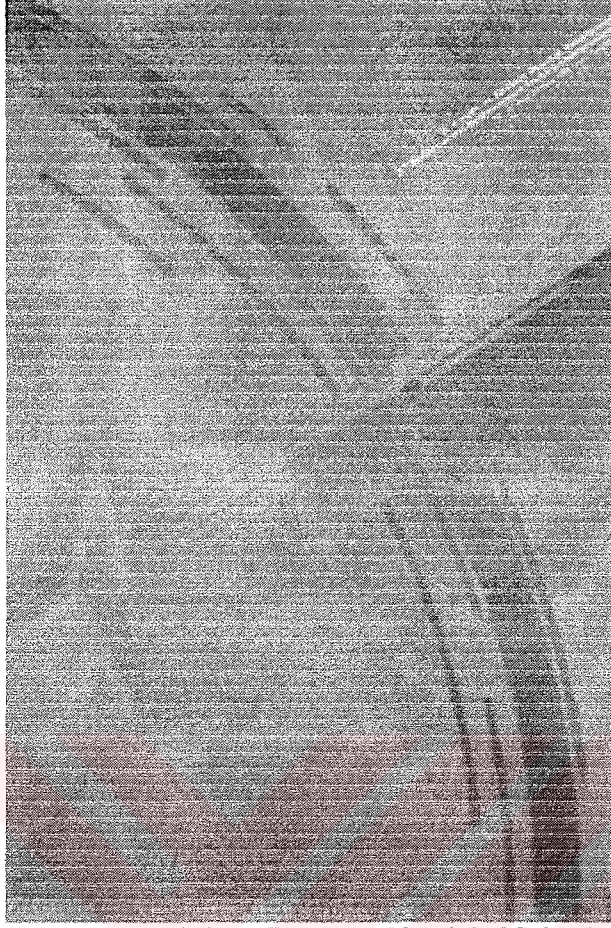
YALÇIN KÜÇÜK
BİLİM VE
EDEBİYAT



Resim: 318 Erkal Yavi, Kitap kapağı



Resim: 320 Erkal Yavi, program kapağı



Resim: 321: Bülent Erkmen: Okçuluk Afişi, 1987.

**Resim: 322 Bülent Erkmen: Jan Garbarek
İçim Afiş, 1988.**

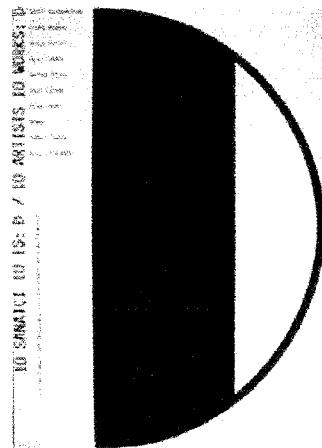


**Resim: 323 B. Erkmen Hotel Myndos
Logosu**

Resim: 324 Bülent Erkmen: Arredamento Dekorasyon Dergisi Kapak Serisi, 1993-4.



Resim: 325 Bülent Erkmen: A,B,C,D Sergi Afişleri, 1992,1991,1994,1994.

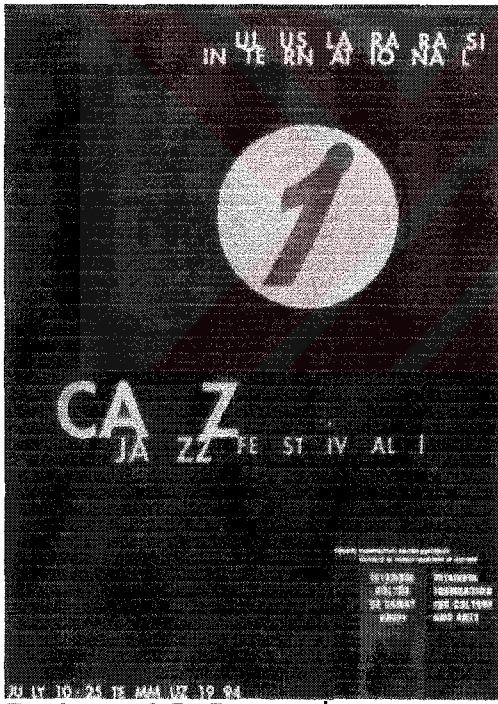
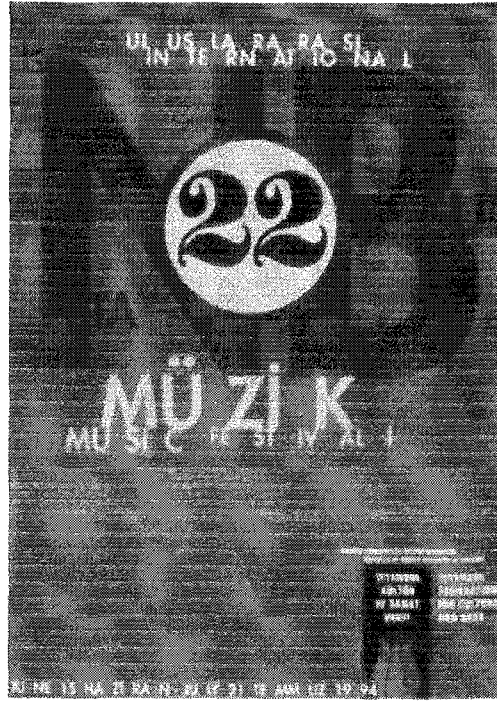
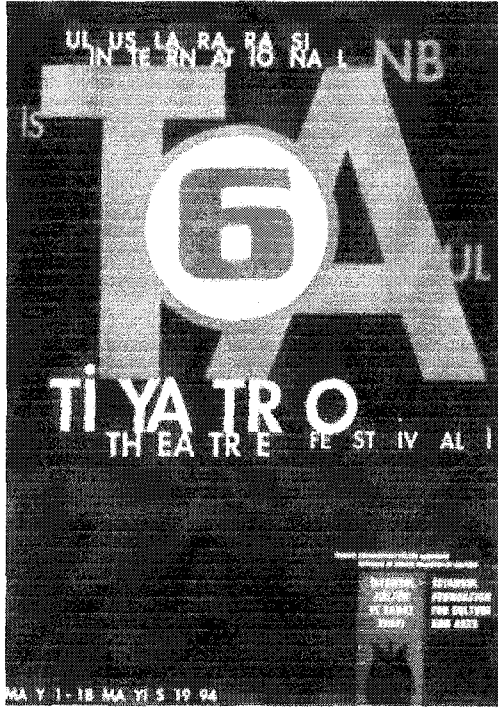




Resim: 326: B. Ekmen: Kitap Kapağı, 1990.



Resim: 327 B. Ekmen: Devlet Tiyatrosu Afişleri'nde Portreler .



Resim: 328 B. Erkmen: İstanbul Festivalleri Afişleri.



Resim: 329: B. Erkmen: Bosna Yaşıyor Afişı, 1995.

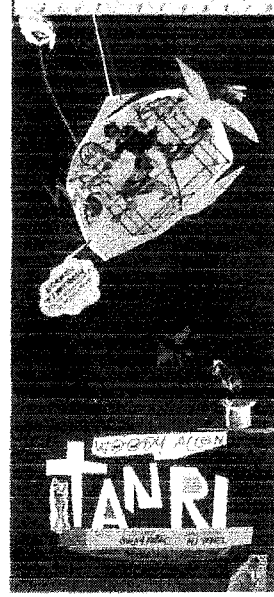


Miles Davis ve Orkestrası: Apkhava Tiyatrosu 16.18.20 Temmuz 1988, 21.30

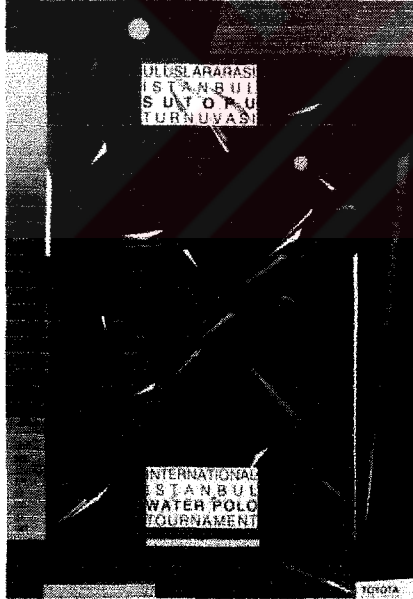
Resim: 330 Sadık Karamustafa: Miles Davis Afişı, 1988.



Resim: 331 S.Karamustafa: Film Festivali Afişi, 1989.



Resim: 332 S.Karamustafa: Tiyatro Afişi, 1988.



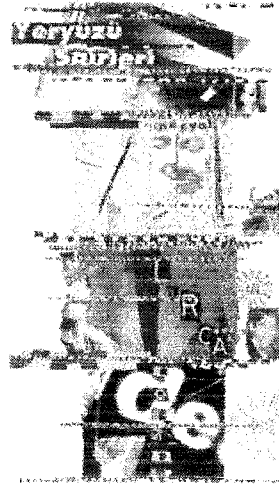
Resim: 333 S.Karamustafa Sutopu Turnuvası Afişi, 1988.



Resim: 334 S.Karamustafa Mimarlık Günleri Afişi, 1992.



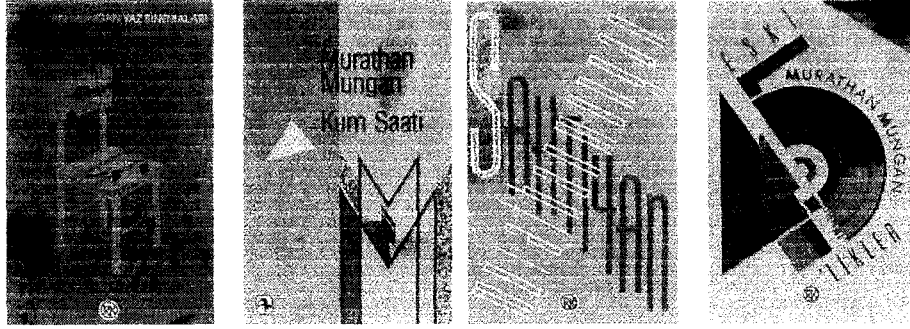
Resim: 335 S.Karamustafa:
Gülsün Karamustafa Sergi Afişi, 1993.



Resim: 336 S.Karamustafa: Yeryüzü
Şairleri Afişi, 1995.



Resim: 337 Sadık Karamustafa: Yeryüzü Şairleri
Kitap Kapakları Dizisi, 1995.



Resim: 338 S.Karamustafa:
Murathan Mungan Kitap Kapakları Dizisi, 1989-1992.



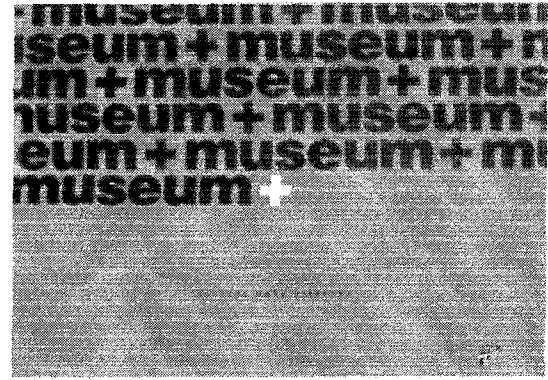
Resim: 339 Solaris: Balemodern Afişi,
1991-1996.



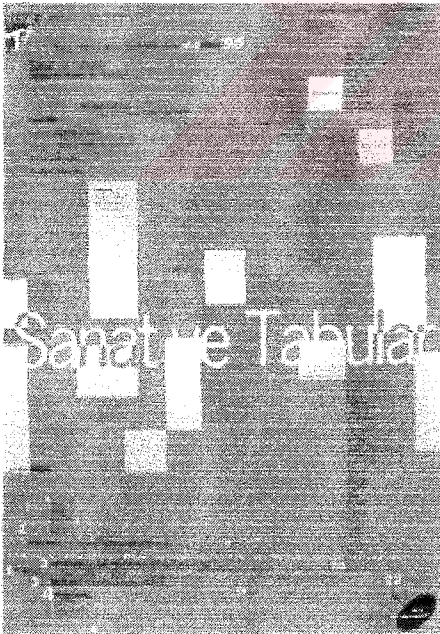
Resim: 340 Solaris: Balemodern Afişi,
1991-1996.



Resim: 341 Solaris: Solaris Sergisi Afişı



Resim: 342 Solaris: İsviçre Müze Afişleri Sergisi, 1991-1996.



Resim: 343 Solaris: Sanat ve Tabular Sempozyum Afişleri, 1991-1996.

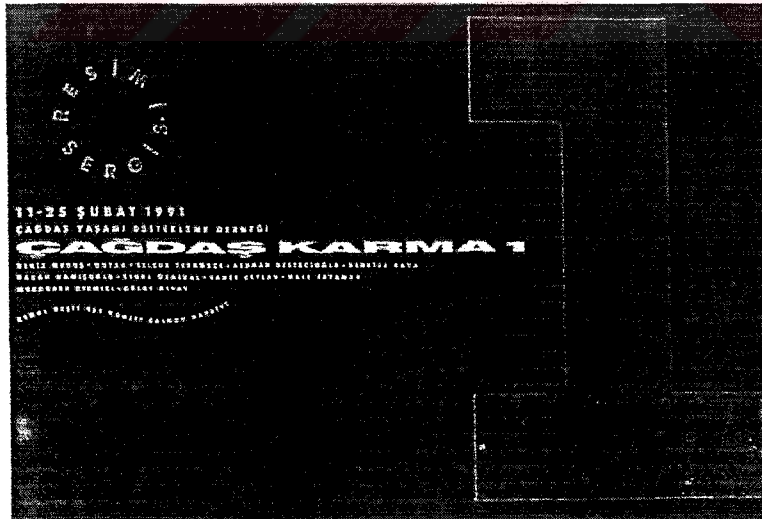
**Resim: 345 Solaris:Uğur Mumcu Kitap Kapakları Dizisi,
1991-1996.**



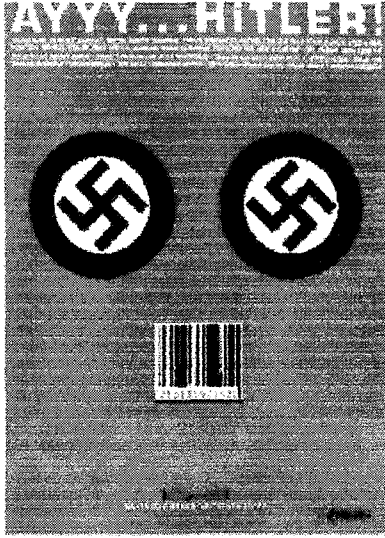
**Resim: 344 Solaris:
Resim Sergisi
Davetiyesi, 1991-1996.**



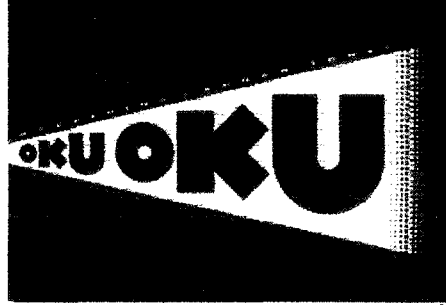
Resim: 346 Savaş Çekiç – Şahin Aymergen, afiş, 1990.



Resim: 347 Savaş Çekiç, afiş, 1991.



Resim: 348 Savaş Çekiç, 1996
Bakırköy Tiyatrosu için afiş.



Resim: 349 Savaş Çekiç, 1992, İst. Belediyesi
için afiş.



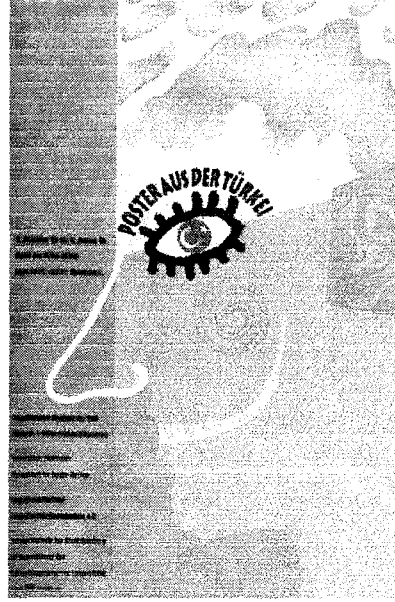
Resim: 350 Savaş Çekiç, BDS yayınları kitap kapakları dizisi, 1996.



Resim: 351 Savaş Çekiç, ödüllü afiş, 1997.



Resim: 352 Emre Senan, dosya, 1986.



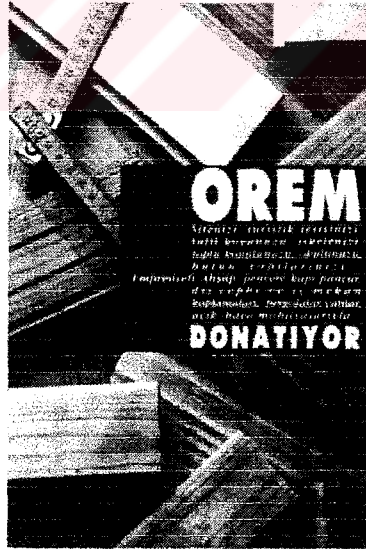
Resim: 353 Emre Senan, afiş, 1994.



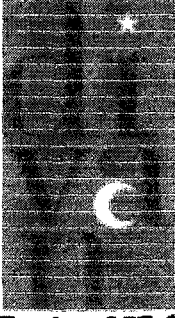
Resim: 354 Emre Senan, ambalaj tasarımları, 1988.



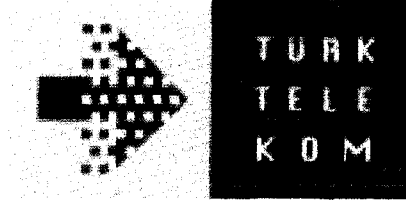
Resim: 355 Emre Senan, dergi kapakları, 1994.



Resim: 356 Emre Senan, broşür, 1988.



Resim: 357 Onur Bayiç
Logo, 1998.



Resim: 358 Onur Bayiç, Logo, 1998.



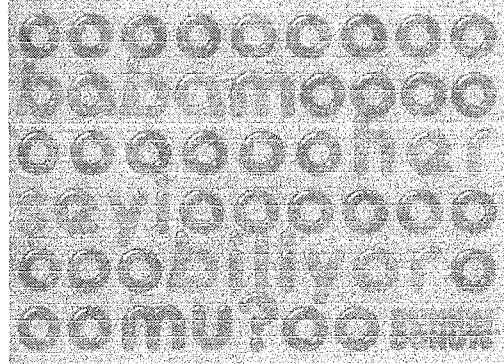
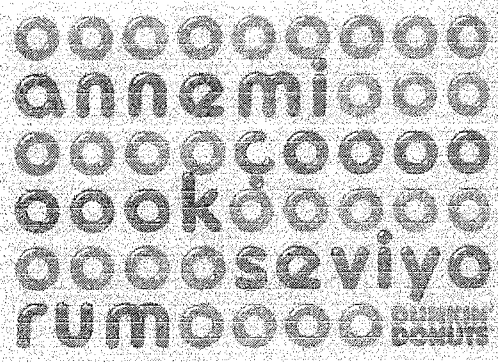
Resim: 359 Onur Bayiç, Logo, 1998.



Resim: 360 Onur Bayiç, T-short, 1995.



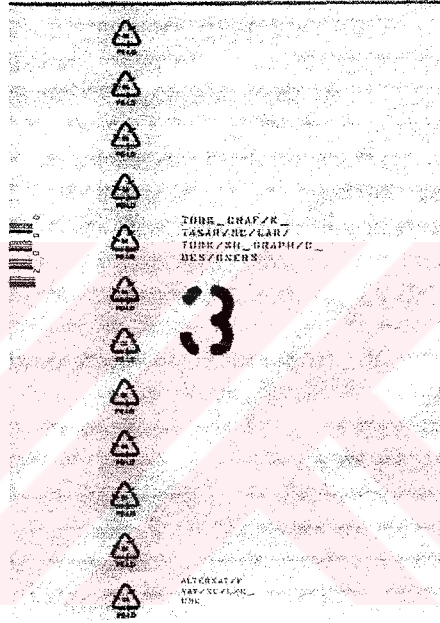
Resim: 361 Onur Bayiç, Logo, 1994.



Resim: 362 Onur Bayiç, afiş, 1999.



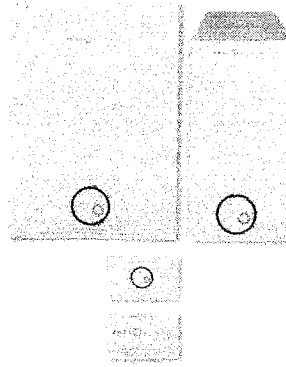
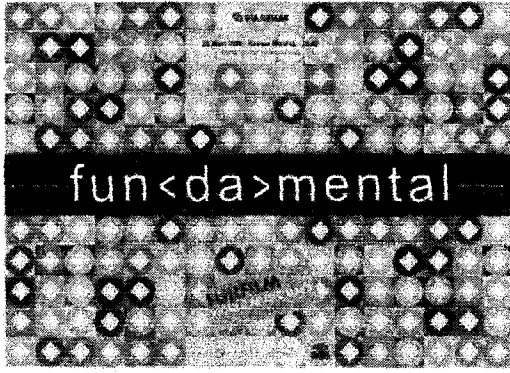
Resim: 363 Onur Bayiç, kitap kapağı, 1995.



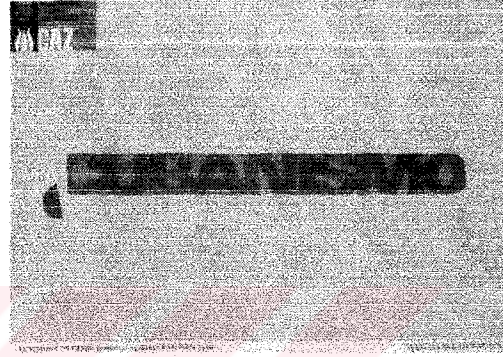
Resim: 364 Onur Bayiç, kitap kapağı, 1999.



Resim: 365 Onur Bayiç, kitap kapağı ve ayrıntısı, 1999.



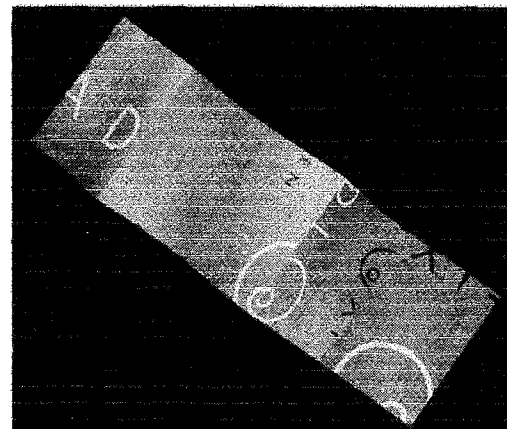
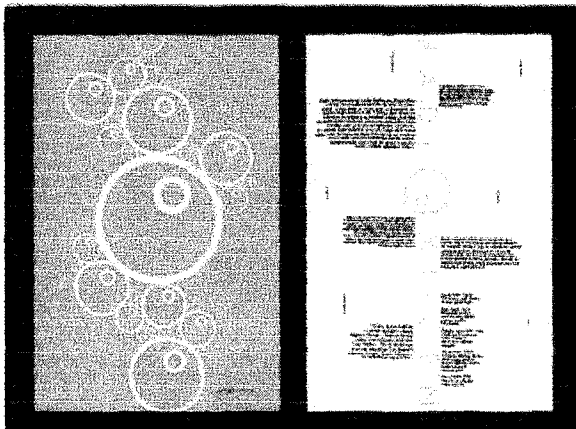
Resim: 371 Mert Kunc, Sosyal Afiş, 2000. Resim: 372 Mert Kunc, Antetli Kağıt, 2000.



Resim: 373 Mert Kunc, Sosyal Afiş, 1999. Resim: 374 Mert Kunc, Sosyal Afiş, 1999.

RADI OXI-GEN

Resim: 375 Mert Kunc, Logo, 1999.



Resim: 376 Mert Kunc, Ticari Afiş Afiş, 2000. Resim: 377 Mert Kunc, Tipografi, 1999.



EK-A Yemin Metni

Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak sunduğum ".....1950 Sonrası Türkiye'de
.....Tıp eğitimi.....Tasarruflar.....Gelişim.....Genel.....Bec.....Bekir....."
adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma
başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden
oluştüğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla
doğrularım.

Tarih

6.12.2007

Adı SOYADI

İmza

Murat EKİN
2007

TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü' nün 18.07.2001 tarih ve 114 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisan Üstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9 maddesine göre GRAFİK Anabilim/ Anasanat Dalı yüksek lisans/doktora öğrencisi Muhammed ÖZTUNA'nin 1990 10.07.2001 tarihinde, saat 16.30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy BİRLİK ile karar verildi.

BAŞARILI olduğuna ☒OY BİRLİĞİ ☒DÜZELTME yapılmasına ☐OY ÇOKLUĞU ☐RED edilmesine ☐

ile karar verilmiştir.

* Bu halde adaya 3 ay süre verilir.

** Bu halde adayın kaydı silinir.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. H.YAKUP ÖZTUNA

ÜYE

ÜYE

*** Tez, burs, ödül veya Teşvik programlarına aday olabilir.

Evet Hayır

☒ ☐

Tez, mutlaka basılmalıdır.

☐ ☐

Tez, mevcut hali ile basılabilir.

☐ ☐

Tez, gözden geçirildikten sonra basılabilir.

☒ ☐

Tez, basımı gerekliliği yoktur.

☐ ☐

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: ÇERAN

Adı: Nurhan

Tezin Türkçe Adı: 1952 sonrası Türkiye'deki Tipografik Tasarımın Gelişimine Genel Bir Bakış

Tezin Yabancı Dildeki Adı: A General Review of the Development of the Typographic Design in Turkey after 1952

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi:

Enstitü: Sos. Bil. Yıl: 2001

Diğer Kuruluşlar: -

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:



Dili: Türkçe

Doktora:



Sayfa Sayısı: 228

Tıpta Uzmanlık:



Referans Sayısı: -

Sanatta Yeterlilik:



Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: El. Yakup

Soyadı: ÖZTUNA

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Tipografi
- 2- grafik
- 3- tipografik tasarım
- 4- grafik tasarım
- 5- logo

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- typography
- 2- graphic
- 3- typographic design
- 4- graphic design
- 5- poster

Tarih: 06.07.2001

İmza:

Nurhan ÇERAN