

Erken Görünüm Makale Kapak Sayfası / Early Access Article Cover Page

Aşağıda bilgileri yer alan makale kabul edildiği haliyle erken görünüm olarak yayımlanmıştır.

The article detailed below has been published as an early view in its accepted form.

Makale Türü/Article Type: Araştırma Makalesi/Research Article

Makale Başlığı: Dada Hareketinin Grafik Tasarımda Tipografik Düzene Etkileri: Dada Dergileri Üzerinden Bir İnceleme

Article Title: The Influence of the Dada Movement on Typographic Layout in Graphic Design: An Examination Through Dada Magazines

Yazarlar/Authors: Tuba BİLİRDÖNMEZ

***Sorumlu yazar/Corresponding author:** tbilirdonmez@ohu.edu.tr

Geliş Tarihi/Received Date: 11.05.2026

Kabul Tarihi/Accepted Date: 20.05.2026

Erken Görünüm Yayımlanma Tarihi/Early Access Publication Date: 21.05.2026

Atandığı Sayı/Issue Assigned: Yıl/Year: 2026, Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2

DOI: <https://doi.org/10.30913/alinterisosbil.1948839>

ÖZ

Sanat insanlık tarihiyle birlikte toplumsal, kültürel ve teknolojik gelişmelerle paralel bir evrim süreci geçirmiştir. Günümüzde sanatsal yeniliklerin birçoğu, geçmişteki hareketlerin ve toplumsal değişimlerin izlerini taşımaktadır. Bu anlamda, Dada hareketi içerisindeki sanatçılar, Birinci Dünya Savaşıyla dünyayı etkisi altına alan yıkım ve ölümlerin karşısında durarak, kural tanımaz bir anlayış benimsemişlerdir. Dada, sanatın geleneksel sınırlarını zorlayarak anti sanat görüşüyle ifade ve malzemede sınır tanımayan yeni bir döneme girilmesine öncülük etmiştir. Tipografi içerisindeki geleneksel kuralların dışına çıkıp planlı kararlar ile kendiliğindenliği ve rastlantısallığı aynı tasarım içerisinde yapılandırmışlardır. Dada hareketi içerisindeki sanatçıların kendilerini alışılmadık biçimde ifade edebilme özgürlüğü, grafik alanında radikal bir bakış açısı geliştirmiş ve tipografik düzen üzerine derin izler bırakmıştır.

Bu çalışmada, konuyu daha iyi değerlendirebilmek amacıyla Dada hareketinin başlangıç serüveni ile gelişimine ayrıntılı bir şekilde yer verilmiştir. Dada hareketinin sanat alanındaki etkileri, özellikle grafik tasarım ve tipografi üzerindeki yenilikçi bakış açıları derinlemesine araştırılmıştır. Bu bağlamda, Dada sanatçılarının tasarladıkları ve yayımladıkları beş derginin kapak tasarımları üzerinden tipografik uygulamalar örneklendirilmiştir. Araştırma sürecinde, kitaplar, makaleler, tezler ve çevrimiçi akademik kaynaklar taranarak kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiş ve Dada hareketinin grafik tasarım alanındaki katkıları bütüncül bir yaklaşımla incelenmiştir. Bu amaçla, makalede nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, grafik tasarımda tipografik düzenlemelerin Dada hareketi içerisindeki evrimini aydınlatma amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dada Hareketi, Tipografi, Grafik Tasarım, Sanat.

ABSTRACT

Art has undergone an evolutionary process in tandem with social, cultural, and technological developments throughout human history. Today, many artistic innovations bear the traces of past movements and social changes. In this sense, the artists of the Dada movement adopted a rule-defying approach in the face of the destruction and death that engulfed the world during World War I. By challenging the traditional boundaries of art, Dada pioneered a new era characterized by an anti-art perspective that knew no limits in expression or materials. Stepping outside the traditional rules of typography, they structured spontaneity and randomness within the same design through deliberate decisions. The freedom of Dada artists to express themselves in unconventional ways fostered a radical perspective in the graphic arts and left a profound impact on typographic design.

In this study, the early history and development of the Dada movement are examined in detail to provide a better understanding of the subject. The movement's impact on the art world, particularly its innovative approaches to graphic design and typography, has been thoroughly investigated. In this context, typographic applications are illustrated through the cover designs of five journals designed and published by Dada artists. During the research process, a comprehensive literature review was conducted by reviewing books, articles, theses, and online academic sources, and the Dada movement's contributions to the field of graphic design were examined through a holistic approach. To this end, a qualitative research method was employed in the article, aiming to shed light on the evolution of typographic arrangements within the Dada movement in the context of graphic design.

Keywords: Dada Movement, Typography, Graphic Design, Art.

1. GİRİŞ

Dada hareketine bulunduğu güncenin penceresinden bakmak gerekmektedir. Dadanın varlığından söz edeceğimiz zaman dilimi tüm dünyayı etkisi altına almış çalkantılı ve bir o kadarda kaotiktir. Dada'nın kelime anlamını irdelediğimizde, hareketle doğru orantıda bir felsefe bizi karşılamaktadır. Dada; tıpkı hareketin şuuru gibi hiçbir anlam taşımaksızın ortaya çıkmış, rastlantısal bir sözcüktür. Dadaistlerin dahi bu konuda ortak bir açıklaması yoktur. Bazı Dadaistlere göre 'Dada' Romence bağıra çağıra konuşma anlamına gelmekteyken, başka bir Dada grubuna göre de Fransızca bir sözlüğün sayfaları rastgele açılarak, bakmadan parmak basılarak tesadüfen bulunmuş bir kelimedir. Ancak Dada'yı: Tahta at, çocuk oyuncu... gibi söylemlerle çeşitlendirmek mümkün

olsa da sonuç olarak temelde anlamsız bir sözcük olduğu düşünülmektedir (Bektaş, 1992, s. 45). Tristan Tzara'nın ifadesine göre 'Boş buluyorsanız ve hiçbir şey ifade etmeyen bir kelimeyle zamanınızı boşa harcamak istemiyorsanız... Bu insanlara gelen ilk düşünce bakteriyolojik niteliktedir: etimolojik veya en azından tarihsel veya psikolojik kökenini bulmak.' Tzara bu açıklamasında bir isme dair yüklenen anlamlardan ziyade, öncesine ve sonrasına anlam aktarımı yapmayan Dada sözcüğünü bilinçli seçmiş gibi görünmektedir. Yine Tzara'nın 1918 Dada Manifestosunda Dada sözcüğüne dair ifadeleri 'Duyarlılık bir kelime temelinde inşa edilmez; tüm yapılar sıkıcı olan mükemmellik, yaldızlı bir bataklık durgun fikri, göreceli bir insan ürünü üzerinde birleşir. Bir sanat eseri kendi başına güzellik olmamalıdır, çünkü güzellik öldü...' (Tzara, 1918).

20. yüzyılın başları fırtınalı bir değişim dönemidir. İnsanların yaşamlarını, bakış açılarını ve yaklaşımlarını derinden etkileyen olaylar tecrübe edilmiştir. Birinci Dünya Savaşı, Rus Devrimi ve Makine Çağı ile hayatın içerisine dahil olan teknolojik yeniliklerle beraber Freud ve Einstein gibi düşünür ve bilim adamlarının ışığında dünya algısı kökten bir değişime uğramıştır (Hopkins, 2006, s. 17-18). Ancak bu denli sarsıntılı deneyimler, beraberinde insanlar üzerinde buldukları durumu sorgulatar bir hal almıştır. Tam da Dada'nın istediği gibi insanlığın içinde bulunduğu durumu sorgulama hali zuhur bulmuştur. Tüm bu yeni zihin durumunun yanı sıra teknik alanda tecrübe edilen yenilikler ülkeler arasındaki yeni pazar, üretim, dağıtım ve tüketimi de beraberinde getirmiştir. Demokratik toplum ve kentleşme gibi olgular ele alındığında gelişme ve ilerlemeye dayalı modernleşme sürecini gelenekselden uzaklaşma olarak görmek mümkündür. Aslında sanatta modernizmin izleri Rönesans'a kadar uzanmaktadır. Rönesans dönemi, sanatta, düşüncede ve toplumsal yapıda köklü bir değişim dönemidir. Bu dönemde sanat, klişelerden kurtulmuş, dini temalardan daha geniş bir perspektife evrilmiştir. Rönesans sanatçıları, kilise ve dinin etkisinden kurtularak temelde insanı ve doğayı yeniden merkeze koymuş daha doğal ve gerçekçi bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir. Modernleşmeye dayalı önemli bir diğer gelişme ise 18. yüzyılda Aydınlanma ve Fransız Devrimi ile başlayıp 19. yüzyılda Endüstri Devrimi ile devam eden süreçlerdir (Becer, 2016, s. 13-14).

20. yüzyılın modern sanatında önemli bir kırılma noktası olarak, Picasso'nun resimde fragmanlaştırma yaklaşımını benimsemesi öne çıkmaktadır. Özellikle 1907 tarihli ilk Kübist eseri Les Femmes d'Alger (O. K.), geleneksel çizgisel perspektifi terk ederek, resimdeki alışılmış kuralları yıkmıştır (Hopkins, 2006, s. 19-20). Bu eser, perspektifin, biçimin ve kompozisyonun yeniden şekillendiği bir dönemin başlangıcını simgelemiş ve modern sanatın gelişiminde devrimci bir adım olarak kabul edilmiştir. 1909 yılında Filippo Marinetti tarafından yayınlanan Fütürist Manifestoda makine, hız ve modern yaşantı yüceltilirken bilim ve endüstrinin gerekliliğini savunarak tüm sanat dallarının bu gelişmelere paralel hareket etmesi gerekliliği vurgulanmaktadır. Ayrıca Marinetti ve arkadaşları tipografi ve imla kurallarını reddederek yenilikçi bir tipografi dili geliştirmişlerdir (Becer, 2009, s. 101). Modern sanat düşüncesi; Fransa'da Kübizm, İtalya'da Fütürizm, Rusya'da Konstrüktivizm, Hollanda'da De Stijl gibi farklı adlar altında var olmuştur. Avrupa 1914'ten önceki yılları 'Belle époque' (Güzel Dönem) olarak adlandırmaktadır. Özellikle de Fransa için yazın ve diğer sanat dalları için verimli ve görkemli bir dönem sayılmaktadır (Bozkurt, 2013, s. 61).

2. LİTERATÜR TARAMASI

Tarihsel süreç içerisinde her yeni adım, o dönemin sosyal ve ekonomik yapısı doğrultusunda toplumsal yaşantıda önemli değişimlere yol açmıştır. Bu değişimler, bireylerin ihtiyaçlarını ve beğenilerini de etkileyerek yeni bir düzene evrilmelerine neden olmuştur. Bu dönem, sanatın anlamını ve amacını sorgulayarak, daha derin ve farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Dadaizm, birçok akımın üzerinde etkisi olan yıkıcı sanat (anti-art) ve aynı zamanda düşünce akımı olarak karşımıza çıkmıştır (Eroğlu, 1997, s. 80). Literatür tarandığında bu dönem içerisinde gelişen ve değişen sanat formlarının incelenmesinin önemi ortaya çıkmaktadır. Dada hareketi sanatta, ifade ve malzemede sınır tanımayan yeni bir döneme girilmesine öncülük etmiş ve sanatın tanımını değiştirmiştir (Uz, 2023, s. 1088).

Dada hareketinin fotoğraf, kolaj ve tipografi gibi araçlar üzerinden grafik tasarımın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Öztuna, 2007, s. 84). Günümüzde halen etkilerini gördüğümüz Dada hareketinin sanatçılara tanıdığı özgür alan, tipografik öğelerin tasarımlar içerisinde somut görsel formlara dönüşmesini sağlamıştır. Tasarım içerisinde Dada sanatçıların kural tanımaz ve alışılmışın dışında yaklaşımları ile rastlantısallığı aynı tasarım içerisinde yapılandırmışlardır. Bu araştırma, Dada hareketinin ortaya çıkışı ve gelişim sürecini incelemekle birlikte, özellikle tipografi alanında yarattığı dönüşümleri detaylı biçimde ele almaktadır. Bu kapsamda, Dada hareketi içerisinde üretilmiş beş farklı derginin kapak tasarımları tipografik açıdan incelenmiş ve teorik bilgiler somut tasarım örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir. Bu yönüyle çalışma, Dada tipografisini yalnızca kavramsal düzeyde değil, aynı zamanda uygulamaya dayalı bir inceleme ile ele alınarak literatüre katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

3. YÖNTEM

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi kullanılmıştır. Doküman analizi; araştırma verilerinin temel kaynağını oluşturan çeşitli dokümanların toplanması, sorgulanması ve analiz edilmesine dayanan bir araştırma yöntemidir (Sak, Şahin Sak, Öneren Şendil ve Nas, 2021, s. 228). Dergi kapakları incelenirken yazı karakteri kullanımı, harf düzeni, tipografik hiyerarşi, sayfa düzeni (mizanpaj), kolaj uygulamaları ve deneysel tipografi anlayışı değerlendirme ölçütü olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda, dergi kapaklarında yer alan tasarımlar ile sanatçıların ortaya koyduğu tipografik uygulamalar betimsel olarak incelenmiştir. Söz konusu dergiler arasından derinlemesine bir analiz için Dada hareketinin belirgin tipografik örneklerinin yer aldığı 1914-924 yılları arasında yayımlanmış olan dergiler, araştırma kapsamına dahil edilerek sınırlandırılmıştır. Araştırmada ilk olarak, Dada hareketi ve tipografik etkilerinin daha iyi anlaşılması için, bu hareketin çıkış serüveni, gelişimi, yön veren sanatçıları ve eserleri hakkında basılı ve elektronik kaynaklar incelenerek ayrıntılı bilgiler beşinci başlıkta ele alınmıştır. Altıncı başlıkta Dada hareketi içerisindeki tipografik uygulamalar ve tasarımcıları incelenmiş, Dada hareketi sırasında tipografinin durumuna ilişkin tespitlere yer verilmiş ve kullanım biçimlerine değinilmiştir. Yedinci başlıkta ise, araştırma kapsamında incelenen beş Dada dergisi; Dada hareketinin tipografik anlayışını temsil etmesi, deneysel tasarım örnekleri içermesi ve dönemin görsel dilini yansıtması nedeniyle seçilmiştir. Belirlenen tarih aralığında yayımlanan bu dergilerin kapak görselleri tipografik açıdan incelenmiş; örnekler üzerinden Dada hareketinin özellikleri ile tipografinin biçimsel ve bağlamsal kullanımı değerlendirilmiştir.

4. BULGULAR

Elde edilen bulgular ışığında Dada hareketinin grafik tasarım alanındaki katkıları, tipografik düzenlemeler üzerinden değerlendirilmiştir. Dada'nın anarşik anlayışını yansıtan bir dil yaratma isteği tipografik tasarımlar üzerinde de görülmüştür. Tipografide; font seçimi, yazı boyutu, vurgu, hizalama, sayfa düzeni vb. unsurlar geleneksel tipografik düzenden ayrılmıştır. Araştırma bulgularına göre, Dada sanatçıları tasarımlarında geleneksel uygulamalarda olduğu gibi belirli bir düzen veya hiyerarşi oluşturmak yerine, estetik kaygıların geri planda tutulduğu kaotik, deneysel veya rastlantısal sayfa düzenleri oluşturmuşlardır. Elde edilen bulgular doğrultusunda Dada sanatçılarının, ortaya koydukları tasarımların tipografinin sanatsal bir araç olarak rastlantısal ve anlam dışı kullanılabileceğini göstermektedir.

5. DADA HAREKETİ

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla beraber yeni kuşak sanatçılar dünyayı kasıp kavuran bu yıkım haline karşı bir duruş sergilemişlerdir. Dada hareketi, sanatlarda ideolojik ve estetik sınırlamaların reddi olarak aynı anda Zürih ve New York'ta karşımıza çıkmaktadır (Bozkurt, 2013, s. 62-63). Dada ismi; Alman aktör ve oyun yazarı Hugo Ball tarafından Zürih'te 'Cabaret Voltaire' isimli bir kabareyi işletmesi ile adını duyurmuştur. Cabaret Voltaire'de Romanyalı şair Tristan Tzara, Kaizer ordusundan kaçak Alsac'lı Jean Arp, Alman şair Richard Huelsenbeck ve Romanyalı ressam Marcel Janco gibi isimler yer almaktadır. Önceleri bir grup isyankâr çığının işletmesi olarak görülen bu sanatçıların öncülük ettiği Dada hareketi, ciddiye alınmasa da kısa süre içerisinde uluslararası bir üne sahip olmuş ve 1915-1920 yıllarında New York'ta; 1918-1923 yılları arasında Berlin'de; 1919-1922 yılları arasında ise Paris'te Dada hareketi görülmüştür. Bu hareketin doğuşu ile ilgili bir diğer bilgi ise bu hareketin Raoul Hausmann tarafından 1915'te ortaya konduğu yönündedir. Dada hareketinin başlangıcına ilişkin bir başka değerlendirme ise Marcel Duchamp'ın Paris'te başlayıp New York'ta geliştirdiği geleneksel sanata karşı olan sanat anlayışı ready-made ile Dada hareketine kaynaklık ettiğidir (Genç, 1983, s. 68-69).

Savaşın vahşetine bir tepki olarak ortaya çıkan Dada, aslında bir sanat hareketi değildi. Dahil olan insanların beyanına göre, Dada, I. Dünya Savaşı'nın vahşetini ve böyle bir şeyin yaşanmasına izin veren tüm dünyayı saran cinnet halini protesto eden bir 'anti-sanat' hareketiydi. Bu beyanı doğrular şekilde, I. Dünya Savaşı'nın başlamasından iki yıl sonra, 1916'da tarafsız İsviçre'de başlamıştır (Hodge, 2024, s. 116).

Dada, geleneksel burjuva sanat görüşüne karşıt uluslararası anti sanat olgusudur. Birinci Dünya Savaşı Avrupa'yı kasıp kavururken bu dönemin şahidi sanatçılar Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Hans Arp, Kurt Schwitters, Fransis Picabia ve Raoul Hausmann aykırı ve isyankâr bir meydan okuyucu yaklaşımla, çığına dönmüş bu dünyanın cinnetine karşı koymaya çalışmışlardır (Hopkins, 2006, s. 11). Taraf tutmayan İsviçre'de bir araya gelen sanatçılar için Jean Arp Zürih'i şakayla karışık 'Dadaland' olarak adlandırmıştır (Dachy, 2014, s. 12).

Bu tarihsel ve düşünsel bağlam, Dada'nın ortaya çıkış koşullarını anlamak açısından belirleyicidir. Dolayısıyla Tristan Tzara'nın 1950 yılında yaptığı bir radyo konuşması, hareketin doğuşuna ilişkin ruh halini ve ideolojik arka planını açıkça ortaya koymaktadır:

Dada'nın nasıl doğduğunu anlamak için, bir yandan Birinci Dünya Savaşı sırasında bir çeşit hapisane olan İsviçre'de yaşayan bir genç topluluğun ruh halini, öte yanda da o çağın sanat ve edebiyatının düşünsel düzeyini göz önüne getirmek gerekir. Hiç kuşkusuz savaş bitecekti, zaten daha başkalarını da gördük, daha sonra... Ama

1916-1917 yıllarında, savaş sanki demir atmış hiç bitmeyecekmiş gibi geliyordu ve gittikçe tutarsız ve gerçek dışı bir boyut kazanıyordu. İğrenme ve isyanlarımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama ütöpik bir barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe, nedenlerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını biliyorduk. Alabildiğince büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın tüm görünüşlerinden nefret ediyorduk; tüm dayanaklarından, mantığından, dilinden. Başkaldırımız gülcün ve saçmanın tüm estetik değerleri alt-üst ettiği biçimler kazanıyordu... Unutmamak gerekir ki, saldırgan bir duygusallık insana ait tüm değerleri maskeliyor, yüksek düzey savında olan tüm sanat alanına yerleşiyor ve kentsoylu sınıfın gücünü simgeliyordu... (Genç, 1983, s. 72-73).

Dadaistler, sanatın insan ifadesinin en ileri biçimi olduğu düşüncesini reddetmişlerdir. Sanat üzerindeki tüm geleneksel engelleri, kuralları, beğeniye kaldırmayı amaçlayarak örgütlenmeleri ve kuramları tanımadıklarını her fırsatta ifade etmişlerdir. Onların bu tutumları doğrultusunda ortaya koydukları sanat çalışmalarında, şiirde, tiyatrodan müzikte ve grafik tasarımda benzersiz bir sözdizimi geliştirmişlerdir. Cabaret Voltaire'de 1916 ile 1918 sergiledikleri bir dizi çılgın anti-sanat happening'i gerçekleştirilmiştir (GMK, 1992, s. 1).

İnsanın anlamsızlık (Unsinn) üzerine kurduğu mantıksal zincir yerine, mantıksal bağı bulunmayan anlam dışılık (Ohne-Sinn) konmalıdır. Dada sanata karşı doğanın yanındadır. Dada'ya göre, doğada anlam yoktu, öyleyse sanatta da anlam olmamalıydı. Bu bağlamda sanatçı Hugo Ball'ın ophophonetik (görsel-işitsel) şiirinde sözcükler anlamsal içeriğinden arındırılarak göze ve kulağa hitap eden, anlam dışı bir nitelik kazanmaktaydı. Ancak Dadaistler her ne kadar sanata karşı olduklarını, geleneği reddettiklerini ve sadece yozlaşmış bir toplumla alay edip aşağıladıklarını ifade etmiş olsalar da ortaya koydukları çalışmalarla fütürizmin görsel alfabesini zenginleştirmişlerdir (Bektaş, 1992, s. 118).

Dada hareketi içerisindeki sanatçıların ilk cevapları yıkım olmuş; temiz bir sayfa açmak ve sağlıklı bir temelde yeniden başlamak için dilin, zihnin ve yaşamın tamamen parçalanmasına yol açmak gerektiğini düşünmüşlerdir. Böylece her zamankinden daha saf hale sanatı getirebilmek için geleneklerden kurtulmuş, hafiflemiş kuralsız sanat çağrısında bulunmuşlardır. Böylece birçok estetik ve ideolojik kavrama karşı durmuşlardır (Boyras, 2022, s. 22). Zürih'teki Dada hareketleri içerisinde 1915-1919 yılları arasında: Tristan Tzara, Jean Arp, Alman şairler Hugo Ball ve Richard Huelsenbeck, Rumen ressam Marcel Janco, Alman ressam ve film yapımcısı Hans Richter ve İsviçreli ressam ve heykeltıraş Sophie Taeuber-Arp görülmektedir. New York'ta 1915-1921 tarihleri arasında: özellikle 1917'de bağımsız Sanatçı Derneği'ndeki bir sergide 'Fountain' adlı eserini sunduğunda (imzalanmış bir pisuar) skandala neden olan Fransız sanatçı Marcel Duchamp, Fransız Kübist ressam Francis Picabia ve ressam ve fotoğrafçı Man Ray... Berlin'de ise 1917-1921 tarihleri arasında: George Grosz, Raoul Hausmann (fotomontajın yaratıcılarından biriydi, onu John Heartfield izledi), Johannes Baader, Hannah Höch. Paris'te 1920-1923 tarihlerinde, Tristan Tzara'nın gelişile sesini daha çok duyuran, başlangıçta André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon ve Philippe Soupault tarafından yönlendirilen hareket, Sürrealizmin doğuşuyla yavaş yavaş dağılmıştır (Valinao, 2023).

6. DADA HAREKETİ İÇERİSİNDE TİPOGRAFİ

Dada hareketi, 20. yüzyılın radikal sanat akımlarından biridir. Sanatın ve toplumun mevcut düzenine karşı durarak, sanatsal ifade biçimlerinin sınırlarını büyük ölçüde zorlamıştır. Grafik tasarım ve tipografi alanında, bu hareketin sunduğu yenilikçi bakış açıları, dönemin sanatçılarının geleneksel formları sorgulamaları ve alışılmadık düzenlemelerle yeni ifade biçimleri geliştirmeleriyle somutlaşmıştır.

Dada, rasyonel olana duyulan inancı askıya alarak tipografik iletişimin yerleşik kabullerini yıkmayı hedefleyerek şok, provokasyon, rastlantısallık ve anlık etki üzerine

gelişmiştir. Bu bağlamda, Arthur A. Cohen tipografinin dönüşümünü şu şekilde ifade eder: 'Tipografi canlanmış, sayfa üzerinde kıvranan canlı varlıklara dönüşmüştür; bu durum, kelimelerin yeniden okunmasını ve yeniden kavranmasını gerektirmiştir. Yazı, bizzat tipografi olarak kurgulanmış ve yaşayan bir ses gibi yeniden algılanmıştır. Konuşan, haykıran ve yoğun bir ifade gücü taşıyan bir yapı haline gelmiştir' (Cohen'den, aktaran, McComb, 1988, s. 11). Dada hareketinin grafik tasarım alanındaki katkıları, tipografik düzenlemelerle belirginleşmiştir. Bu yeni anlayış yalnızca dönemin değil, günümüz sanat ve tasarım anlayışları üzerinde de etkiler barındırmaktadır.

Son yirmi-otuz yıl içerisinde Dadaistlerin biçimsel ve içeriksel özellikleri, yazı karakterlerinin tasarımında, tipografide ve uluslararası grafik tasarımda önemli üslup özellikleri olarak kullanılmıştır. Dadaizm'in etkilerini çalışmalarında yansıtan tasarımcılar dan örneğin Amerika'dan Edward Fella ve David Carson'ı, ve İngiltere'den Jonathan Barnbrook'u gösterebiliriz. İngiltere'de Jamie Reid, Dadaist tarzdan etkilenerek punk hareketine bambaşka bir görünüş ve anlam kazandırmıştır. 1970'lerden sonra grafik tasarımdaki yapıbozumu anlayış, Dada'nın sadece 20. yüzyılın başında etkileyici bir hareket olmadığını gözler önüne sermiştir. Aynı zamanda Dada hareketinin devrimci ve sorgulayıcı ilkeleri, şu anki ve gelecekteki tasarımcılar için örnek modeller olmaya devam edecektir (Öztuna, 2007, s. 91).

Dada'nın anarşik anlayışını yansıtan bir dil yaratma isteğiyle tasarım içerisindeki tipografik unsurlar; font seçimi, yazı boyutu, vurgu, hizalama ve okunabilirlik vb. tipografik unsurlar, sayfa düzeni içerisinde geleneksel tipografik düzenden ayrılmıştır. Tipografide belirli bir düzen veya hiyerarşi oluşturmak yerine, estetik kaygıların geri planda tutularak kaotik bir yerleştirme kullanılmıştır. Dada sanatçıları, fontları ve sayfa düzenindeki alışılmadık düzende, tipografinin sanatsal bir araç olarak rastlantısal ve anlam dışı kullanılabileceğini göstermişlerdir. Dada metinleri içerisindeki tasarımlarda anlam dışı öğeler de görülmektedir. Bu hareket, sadece sanatı değil, toplumu da sorgulayan ve dönemin kültürel yapısını eleştiren itici bir güç olmuştur.

Dada'nın sanat ve geleneğe karşı tavırları Grafik Sanatlar içerisinde tipografinin gelişimi bakımından da son derece önemlidir. Dada dan önceki süreçlere bakıldığında, geleneksel tipografinin rasyonel, düzen odaklı ve okunabilirliği merkeze alan yapısı, modernleşme sürecine kadar büyük ölçüde istikrarını korumuştur. Ancak Fütürizm ile bu düzen sarsılmaya başlamış; tipografi, durağan bir aktarım aracı olmaktan çıkarak hareket, hız ve görsel dinamizm ekseninde yeniden tanımlanmıştır. Fütüristlerin geliştirdiği bu yeni görsel dil, tipografide kuralızlığa kontrollü bir açılım getirerek tasarımın sınırlarını genişletmiştir. Harfleri birer fonetik (sese dayalı) simge olmanın ötesine taşıyarak tıpkı Kübistlerin uygulamalarındaki gibi somut görsel formlara dönüştürmüşlerdir (Becer, 2016, s. 85-89). Tipografik düzen Dada ile daha radikal bir noktaya taşınmıştır. Bu bağlamda, tipografinin geleneksel düzenden Fütürist dinamizme, oradan da Dada'nın yıkıcı ve irrasyonel yaklaşımına evrilen süreci, yalnızca biçimsel bir değişim değil, aynı zamanda tasarımın anlam üretme biçiminde köklü bir paradigma dönüşümü olarak değerlendirilebilir. Dada'nın sanatı özgürleştirici hali; şaşırtma, protesto etme ve saçmalama gibi yöntemleri kullanmaları doğrultusundadır. Bu tutum Grafik tasarım üzerinden tipografik uygulamalarda kendini göstermektedir.

Dada sanatçılarının dergilerde, şiirlerde, afişlerde, reklamlarda ve el ilanlarında benimsedikleri sayfa düzenleri, geleneksel grafik tasarım anlayışından belirgin biçimde ayrılmaktadır. Bu düzenlemelerde harf ve sözcüklerin rastlantısal yerleşimi, alışılmışın dışında başlık kullanımları ve dekoratif noktalama işaretleri dikkat çekmektedir. Genç Dada sanatçıları, savaş sonrası yıkımın ve dağılmanın görsel karşılığı olarak sayfa yüzeyine dağılmış harf ve işaret parçaları aracılığıyla, değer verilen klasik sayfa saflığını

bilinçli olarak reddetmişlerdir. Bu doğrultuda sayfa düzeni ve tasarım anlayışı serbest, deneysel ve kuralsız bir niteliğe bürünmüştür (Öztuna, 2007, s. 91). Tipografi ise yalnızca bir iletişim aracı olmanın ötesine geçerek, anlam üretiminde etkin ve belirleyici bir görsel ifade unsuru olarak ele alınmıştır.

Kompozisyonlarında vurgulanmak istenen öğeler, kelime ve imge arasında kurulan bağla, harf biçimlerinin ve satır uzunluklarının çeşitliliğinin kullanımından oluşmuştur. Yatay ve dikey boyutun yeni yorumlamaları yaratılmış ve sayfa düzenlemelerinde çizgiler, yüzeyler ve bazen gravürler gibi amaçla ilgili olmayan teknikler dahi kullanılmıştır. Büyük-küçük harf, condensed (yukarı doğru uzatılmış), light-semibold (ince-yarı kalın) gibi sentaktik (sözdizimi kurallarıyla ilgili) öğeler, yaygın bir şekilde ele alınmıştır. Metinlerin okunaklığı zarar görmesine karşın içerik vurgulanmıştır (The source, aktaran Öztuna, 2007, s. 91).

Dadaizmle tipografik öğelerin okunurluğundan çok görsel biçimlere önem verildiği, göze resim gibi görünen tipografik düzenlemeler kullanıldığı görülmektedir (Elden ve Özdem, 2015, s. 77). Fütürizmin tipografi üzerindeki gelenekseli yıkıcı tavrı, metin düzeninin görsel unsurlarıyla kendini ortaya koyarken, Dada'da ise ne izleme ne de okuma sürecinde estetik ya da mantıksal bir zemine oturma çabası gözetilmemiş, aksine metinlerdeki 'anlamsızlık' bilinçli bir tercih olarak öne çıkmıştır.

Tipografi ve metin düzeni söz konusu olduğunda, bu iki akım arasında bazı benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır: Fütürizm de İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin Fütürist Manifestosu (1909) ile Yeni Tipografi ve Fütürizmin gelişimine dair önemli bir başlangıç olduğu görülmektedir. Böylece Marinetti özgür sözcüklerle geleneksel sayfa armonisini yıkarak yerine tipografide iki boyutluluğun sınırlarını zorlamıştır (Şekil 1). Sanatçı şiddet, tahrik edici ve devrimci propagandayı yansıtan; patlayan, çarpışan, zıplayan dinamik bir tipografi kullanmıştır (Becer, 2016, s. 49-59).



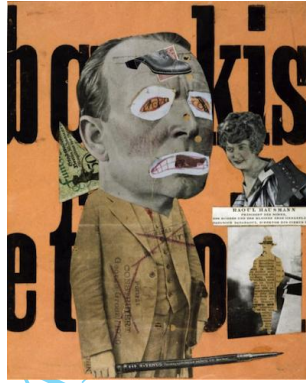
Şekil 1: Words and Freedom, Filippo Tommaso Marinetti, 1914.

Kaynak: <https://www.arthistoryproject.com/artists/filippo-tommaso-marinetti/>, Erişim Tarihi:10.04.2024.

Dada içerisindeki uygulamalarda genellikle deneysel ve rastlantısal bir yapı benimsenmiş olsa da tipografide de bir tür hareket yaratma amacı kurgulanmıştır. Dada metinleri içerisindeki tasarımlarda anlam dışı öğeler de görülmektedir. Bu yaklaşım okunurluğu büyük ölçüde etkilemektedir.

gözlerini karalayarak sembolik olarak kör etmiştir. Dadaistlerin sürekli saldırdığı kurumlara yönelik sert bir eleştiri taşıyan çalışmada aynı zamanda kendine de bir gönderme yapan Hausmann ‘Güneşin, Ayın ve Küçük Dünyanın Başkanı’ yazarın kartvizitini de tasarımına yerleştirmiştir (Farthing, 2014, s. 412-413).

Tipografik olarak incelediğimizde, kompozisyon içerisinde metnin figüratif kolaj unsurlarıyla üst üste bindirilmesi, tipografinin geleneksel okunurluk odaklı işlevinden uzaklaştırılarak görsel bir yapı elemanına dönüştürmüştür. Arka planda yer alan büyük puntolu karakterler, yalnızca bilgi aktarmaya yönelik değil yüzeyde ritim, kontrast ve görsel gerilim oluşturmuştur. Harflerin parçalanması, kesilmesi ve yeniden düzenlenmesi ise tipografinin lineer yapısını kırarak izleyiciyi doğrusal bir okuma pratiğinden uzaklaştırmaktadır. Metni okunan bir unsur olmaktan çıkarıp görülen ve yorumlanan bir görsel deneyime dönüştürmektedir. Bu bağlamda çalışma, tipografinin yalnızca iletişimsel bir araç değil, aynı zamanda güçlü bir ifade biçimi olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca harf formlarının ölçek, yerleşim ve katman ilişkileri üzerinden yeniden kurgulanmasıyla grafik tasarımda tipografinin deneysel ve kavramsal potansiyelini görünür kılmaktadır.



Şekil 4: Raoul Hausmann, Der Kunstkritiker, 1919-1920.

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-sanat-estirmeni/3028>. Erişim Tarihi:05.05.2024.

Dada hareketi bağlamında Hugo Ball'ın şiirlerini incelediğimizde, Hugo Ball'ın soyut sözcüklerle yazdığı ses şiirlerinde, kullanılan tipografik öğeler de içerik gibi alışılmış yöntemlerin dışına çıkarak özgün bir biçimde düzenlenmiş olduğu görülmektedir (Şekil 5). Font seçimi, yazı boyutu, hizalama, renk ve okunabilirlik gibi tipografik unsurlar, tasarımda belirli bir düzen veya hiyerarşi oluşturmak yerine, estetik kaygıların geri planda tutulduğu ve bilinçli bir şekilde kaotik bir yerleştirme ile bir araya getirilmiş olduğu düşünülmektedir. Bu yaklaşım, Dada'nın düzensizliği ve anarşik anlayışını yansıtarak, geleneksel tipografik ilkeleri reddeden bir dil yaratma haliyle tutarlıdır.



Şekil 5: Hugo Ball, Soyut sözcüklerle ses şiiri, 1917.

Kaynak: <https://www.tumblr.com/friedaniscoring/121301564779/hugo-ball-karawane-el-primer-poema>.

Erişim Tarihi:18.05.2024

Hugo Ball'ın günlüklerinin kaynaklık ettiği bilgiler ışığında onun şiir görüşüne dair; 5 Mart 1917 tarihinde resimde insan figürünün kayboluşundan hareketle parçalı olmayan hiçbir nesnenin resimde görünmediğinden bahsederken nedenini insan çehresinin çirkinleşmesine ve çağdaşlaştıkça nesnelere bütünlüğünü kaybetmesine bağlamaktadır. 'Bu bakış açısını şiire de bağlayarak şiirde de 'dil' yok oluyor. Peki nedir dilin yok olması? Dil olmadan şiir olabilir mi?' Bu sorular Dadacılığın yanıt aradığı sorulardır. Ball'ın sesçil şiirleri ile toplumun sıkıcı dilinden uzaklaşmak istediğini vurgulamaktadır. Dadacılar da şiirler; sesçil (Phonetic), eşzamanlı (simultaneous) ve yaygaracı (bruitist) biçimde oluşmaktadır. Ball tarafından 14 Temmuz 1916'da büyük Dada gecesinde 'O Gadji Beri Bimba' adlı ilk soyut, şiir okunmuştur (Richter'den aktaran, Özata Dirlikyapan, 2009, s. 307).

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori

gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini

gadji beri bin blassa glassala launa lonni cadorsu sassala bim

Gadjama tuffm i zinzalla binban gligia wowolimai bin beri ban

Bluku terullala blaulala looooo...

Zürih'de Kabare Voltaire'de gerçekleşen etkinlikler bir cadı kazanına benzetilmiştir. Her bir ağızdan şiirlerin okunması, doğaçlama yapılan kabareler, kopan yaygaralar, gürültülü tokmak sesleri, ziller, danslar, ilkel aletler ile yapılan müzik devam ederken Zürihliler, esnafı ve zanaatçısı dayanamayıp ayaklanmış olmaları karşısında Huelsenbeck 'İşin en güzel yanı buydu. Kimlerle işimiz olduğunu anlamıştık.' söylemiyle görüşünü ifade etmiştir. Rahatının, düzenin bozulmasından endişe edenlere, paraya tamah edene, mal mülk düşkünü burjuva sınıfına, sahte otoritelere, kokuşmuş kurumlara karşı alaya alma, saçmalama, eleştiri ve oyunlar adeta iç içe geçerek kışkırtma halinin devam etmesini eleştirilemez diye düşünülen tabuları yıkıp, gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve bilinçlendirmek için yaptıklarını savunmaktadırlar. Dada'nın yıkıcı tavrı ne dil ne de sanat tanımamaktadır. Konuşma ve yazı dili, didik didik edilmiş, hecelerin yerleri değiştirilmiş, yerlerine yeni sözcükler ekleyerek ses ve söz kolajları yaratılmıştır. Tüm bunları şiir dilinin duygusallığının yok edilmesi, bürokrasi ve politik dilindeki kalıp söylemlerin gülünç hale gelmesiyle, dildeki kurallar da aşağı edilmektedir. Kabare Voltaire'de başlayan ve diğer ülkelere de yayılan dada kargaşalığını daha çok duyurabilmek için; sokak afişleri, bildiriler, yayınlar, fotomontajlar, karikatürler,

manifestolar gibi birçok yazılı ve görsel mecradan yararlanılmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1978, s. 120-122).

Dadacılık, sadece sisteme karşı çıkış görülmemelidir. Çünkü Dadacılıkla beraber özgün bir sanat ve kültür felsefesini de beraberinde getirmiştir. Ancak bu felsefe o kadar geniş ve bağımsızdır ki bir akım olarak kurulup dağıldığında 1915-1922 sürekli kendi kendini yıkmaya yönelik devinimde kalmış 1924 yılında oluşan Gerçeküstücülük ve sonraki yıllarda yeni Dada hareketleri içinden günümüzdeki yansımalarıyla sanata nüfus etmiştir (Genç. 1983, s. 113).

7. DADA DERGİLERİ

Dadacılar seslerini duyurmak, farklı sanatsal ifadelerini belgelendirmek, ortaya koydukları eserleri yayınlamak ve manifestolarını daha çok insana ulaştırabilmek için kendi yayınlarını ve dergilerini çıkarmışlardır (Grzymkowski, 2024, s. 30). Dada hareketi içerisindeki dergileri ve yayınları tipografik açıdan incelediğimizde, kendisinden önceki geleneksel düzenleri ve kuralları bozma halinin yazınsal dilde de devam ettiği söylenebilir de Dada'nın tipografik yerleştirmelerinde, Fütürizmin öncülerinden Marinetti'ye borçlu olduğu ve dramatik etki yöntemlerinde de yine Fütüristlerden etkilendiği görülmektedir (GMK, 1992, s. 2).

Dada hareketi, farklı şehirlerde yayımlanan dergiler aracılığıyla sanat dünyasında büyük bir değişim yaratmıştır. Zürih, Berlin, Paris ve New York gibi farklı kentlerde çıkarılan bu dergiler vasıtasıyla, Dada'nın sanatı ve felsefesi, geniş bir kitleye ulaşmış ve 20. yüzyıl sanatında devrimci bir etkiye neden olmuştur.

Raslantısal Kübist kolle ve Fütürist parole a liberta yöntemleri ile mekanik röprodüksiyon tekniklerinin ekonomi ve kolaylığının birleşmesiyle, belirgin bir Dadaist grafik tarzı gelişti. Berlin'de yayımlanan çok sayıda Dada derginin başlıca özelliği geniş alanlara yayılmış karışık tipografi iken, Zürih dergilerinin veya Picabia'nın 391'nin daha sıkışık, karmakarışık sayfaları vardı. Dada'nın anarşik layout'larında en sık görülen uygulama da bir sayfa dolusu dizgiye zıtlık oluşturacak biçimde sayfanın orta yerine basılmış tek bir sözcük veya slogan ya da ucuz afiş veya reklamlardaki gibi layout'ın genelinden kaba bir biçimde soyutlanmış sözcüklerdi (GMK, 1992, s. 1).

Dada hareketi, 1916-1920 yılları arasında Avrupa ve Amerika'da önemli bir avant-garde akım olarak şekillendi. Dada sanatçıları, estetik ve kültürel normlara karşı çıkarak, kaos, absürdizm ve anti-sanat anlayışlarını savundular. Bu dönemde Dada'nın felsefesini yaymak, düşüncelerini geliştirmek ve sanat dünyasını etkilemek amacıyla çeşitli dergiler, broşürler ve yayınlar ortaya çıkmıştır. Dada'nın dergileri, hareketin felsefesi, manifestoları ve sanatçıları hakkında bilgiler vermektedir. Dada hareketinin en bilinen dergilerinden bazılarının amaç ve tipografik açıdan bakıldığında; 'Cabaret Voltaire' Zürih'de Dada'nın ilk önemli etkinliklerinin gerçekleştiği bir sanat mekânı olmasının yanında 1916'da yayımladıkları derginin de adıdır. Hugo Ball, Emmy Hennings ve diğer Dada sanatçıları tarafından yayımlanan dergi için Ball 'Bu kuruluşun hangi koşullarda gerçekleştiği 1918 Mayıs'ında çıkan ilk Dadacı yayın olan Cabaret Voltaire küçük derginin ön sözünde ayrıntısıyla anlatılmıştır' (Batur, 2017, s. 361). Yayımlanan dergilerin bir diğer önemli özellikleri de buldukları dönem hakkında tarihsel değer taşımalarıdır. Dergiler, çoğunlukla sanatçılar, şairler ve entelektüeller tarafından kısa süreli olarak yayımlanmıştır. Derginin içeriği daha çok manifestolar, şiirler ve sanatlarla ilgili deneysel metinler içermektedir.

7. 1. Dada Dergisi

1917’de yayımlanmaya başlamıştır. Derginin içeriğinde manifestolar, hareketin felsefesi ve şiirler yer almaktadır. Dada dergisi, başlangıçta şair Hugo Ball tarafından yayımlanmıştır. Dada’nın anlam dışılık ve anti-sanat gibi öğeleri dergi içerisinde yer almaktadır. Cabaret Voltaire’nin yayıncı ve sanatçıları zaman sonra yayınlarının ismini değiştirerek Dada adıyla devam etmişlerdir. Sanat ve yazın seçkisi alt başlığı taşıyan bu isimdeki derginin ilk sayılarında Cabaret işletmecilerinin faaliyetlerini yansıtırken devrimciliği fazlaca abartmadan yapmasından ötürü bu dergiyi savaştan önceki Avrupa’nın neredeyse her köşesinde yayımlanan modern sanat dergilerinden ayrı görülmemiştir (Batur, 2017, s. 361). Tristan Tzara öncülüğünde yayımlanan Dada dergisinin ilk iki sayısı görece daha geleneksel bir yapıya sahipken, üçüncü sayıdan itibaren Dada’nın grafik anlatımına özgü, düzenli kargaşa anlayışının kullanılmaya başlandığı görülmektedir (GMK, 1992, s. 2).

Dada 3 kapağındaki diyagonal metin yerleşimi, tasarımın statik yapısını kırmaktadır. Geleneksel sayfa düzeninde (mizanpaj) göz, soldan sağa ve yukarıdan aşağıya bir hat izlerken, buradaki eğik metin bloku bu alışkanlığı alt üst ederek bakışı sayfanın alt merkezinden sağ üst köşeye doğru zorunlu bir tırmanışa geçirmektedir. Bu yönelim, tipografiyi sadece bir bilgi aktarıcı olmaktan çıkarıp, yüzeyi boydan boya kat eden bir kuvvet çizgisi haline getirmektedir. Okuyucunun metni tam anlamıyla kavrayabilmek için dergiyi fiziksel olarak eğmek veya bakış açısını değiştirmek zorunda kalması, tasarımın izleyiciyle kurduğu fiziksel ve provokatif etkileşimin grafik bir yansımasıdır. Tasarımda majiskül harflerle ‘DADA 3’ başlığının devasa kütlesi, boşluklar ve doluluklar arasındaki bu radikal dağılım, klasik kompozisyonun uyum ilkesini dışlayarak yerine tipografik birimlerin birbirini ittiği, dinamik ve huzursuz bir görsel ritim inşa etmektedir (Şekil 7). Dada dergilerinde görülen tipografik düzenlemeler, harflerin yalnızca anlam ileten araçlar olmaktan çıkarılarak görsel ve işitsel birer öğe olarak kullanılmasına dayanmaktadır. Nitekim değişik boyutlarda kullandıkları harf unsurları ile sese dayalı imgeler oluşturma amacı taşımaktadırlar. Bu yerleştirme anlayışı, ses ve ritim kavramlarının görsel düzleme aktarılmasıyla tipografinin optik bir boyut kazanmasına olanak sağlamaktadır (Becer, 2016, s. 89). Sağ alt köşeye yerleştirilen metin bloğunun, görsel gürültüyü dengeleyen ve sayfa düzenini (mizanpaj) asimetrik bir düzene taşıyan bir konumda olduğu görülmektedir

Dadanın ortak yayın organı sayılan Cabaret Voltaire dergisi ve Tristan Tzara’nın editörlüğünden grafikerliğine tüm yükünü üstlendiği Dada dergisinin içerikleri; yazılar, şiirler, görseller, grafikleri sayesinde sürekli gündemi diri tutmuşlardır. Dadacıların manifestoları, sergileri, afişleri, el ilanları, kabare tiyatroları, dansları bu hareketin yayılmasını sağlamıştır. Dada aslında bir sanat biçimi önermeden Birinci Dünya Savaşı’nın vahşetine, milyonların öldürülmesine ve aç kalmasına, yanlış kurulu düzene her şeye karşı durarak sanatçıların, insanların, toplumun kendilerini sorgulamasına neden olmuşlardır. Dadacıların takındıkları nihilist (yoksaymacı) tutum da dünya görüşleri haline gelmiştir (Genç, 1983, s. 88-89).



Şekil 7: Tristan Tzara, Zürih, Temmuz 1917.

Kaynak: <http://dada.lib.uiowa.edu/files/show/24>. Erişim Tarihi:15.08.2024

7. 2. Merz Dergisi

Merz, 1923'te Almanya'da Kurt Schwitters tarafından çıkartılmıştır. Derginin, ilk beş sayısı sanatçının arkadaşları Arp, Mondrian, Lissitzky, Man Ray, Picabia ve Tzara katkılarıyla yayımlanmıştır. Merz, Dada hareketinin görsel sanatlar alanındaki etkilerini sergileyen önemli bir yayındır. Diğer Dada dergilerinden farkı, Merz'in zamanla Yeni Tipografi'nin ilkelerine göre tasarlanmış olmasıdır. Sadece reklamcılık ve tipografiye ayrılmış sayılar da hazırlanmıştır. Derginin El Lissitzky'in Konstrüktivizm'inden ve Van Doesburg'un De Stijl'den etkilenen uygulamaları, Berlin dergilerine göre daha geometriktir (GMK, 1992, s. 1). Schwitters,'in dergide kendi 'collage' (kolaj) sanatını geliştirmiş ve görsel sanatlarla tipografiyi birleştiren deneysel çalışmalarını yenilikçi bir yaklaşımla ortaya koymuştur (Şekil 8).

Schwitters, Merz ile sanatın sınırlarını zorlayarak, kelimeleri ve imgeleri alışılmadık biçimlerde birleştirerek özgün bir tipografi dili geliştirmiştir. Bu yaklaşım, derginin kapak tasarımında da açıkça görülmektedir. Kullanılan yazı karakterleri arasında stil birliği görülmemektedir. Farklı punto, ağırlık ve karakterlerin yan yana gelişi, bilinçli bir uyumsuzluk üretmektedir. Bu yapı, geleneksel tipografinin uyum ve düzen ilkelerine karşı bir anti-estetik tavır geliştirmiştir. Ayrıca metinlerin doğrusal akışı kırılmaktadır. Diyagonal yerleşimler, üst üste bindirmeler ve boşluk kullanımıyla okuma eylemi kesintiye uğratılmıştır. Okuyucuyu böylece pasif bir alıcı olmaktan çıkararak, görsel kompozisyon içinde yönünü bulmaya çalışan aktif bir katılımcıya dönüştürmektedir. Sayfa organizasyonu, harf kullanımı ve görsel dil açısından geleneksel tipografinin ilkelerine karşı radikal bir kopuşu temsil etmektedir.

Derginin kapak tasarımında yer alan el imgesi, okuma yönünü işaret eden yönlendirici bir unsur olarak kurgulanmıştır. Okuyucunun bakışını sayfa yüzeyi üzerinde belirli bir akışa sokmayı amaçlamıştır. Bu yönlendirme, yalnızca bir görsel değil, aynı zamanda tipografik düzenle bütünleşen bir hareket duygusu üretmektedir. Kapakta 'I' harfine eklenen açık çizgiler ise harfi salt bir dil birimi olmaktan çıkararak görsel bir forma dönüştürmektedir. Bu yaklaşım, derginin iç sayfalarında da devam etmektedir. Belirli harflerin tekrar eden ve vurgulanan kullanımı, tipografiyi nötr bir taşıyıcı olmaktan uzaklaştırarak kompozisyonun aktif bir öğesi haline getirmiştir. Harfler artık yalnızca okunacak işaretler değil, sayfa yüzeyinde hareket, denge ve gerilim kuran görsel imgeler haline almaktadır. Böylece kapaktan içeriye uzanan bu bütünlük, Merz'in tipografik anlayışında anlamdan çok görsel etkiyi önceleyen, deneysel yaklaşımı yansıtmaktadır.



Şekil 8: Kurt Schwitters Merz dergisi 1923

Kaynak: <http://dada.lib.uiowa.edu/files/show/24>. Erişim Tarihi: 17.08.2024

7. 3. 291 Dergisi

Dada hareketini besleyen bir diğer yayın '291' isimli dergidir. 291 Beşinci cadde üzerindeki bir sanat galerisinin bulunduğu sokağın numarasıdır. Bu sokak ve sanat galerisi Dada hareketinin New York'ta başladığı yerdir. Dergi Amerikan fotoğraf sanatçısı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz tarafından yayımlanmıştır. Marcel Duchamp'ın tartışmalı eserlerinden 'Nude Descending A Staircase' (Merdivenden İnen Çıplak) burada sergilenmiştir (Genç, 1983, s. 80). 291 Dergisi, sadece fotoğraf sanatının bir sanat dalı olarak kabul edilmesine katkıda bulunmakla kalmayıp aynı zamanda avangard sanatın makine, cinsellik ve özgürlük gibi temalarla bezeli, ironik ve eleştirel bir biçimde ele alındığı önemli bir sanat platformu olmuştur. Picabia'nın 1919'da Dada hareketine katılmasıyla, 291 dergisinde yayımlanan makine desenleri, Dada sanatının sembollerinden biri haline gelmiştir (Şekil 9). 291 Derginin bir yıl boyunca çıkan dokuz sayısı adeta birer sanat eseri olarak kabul edilmiştir. Picabia'nın desenleri 291'in sayfalarında çokça yer almıştır (e-skop. 2017, s. 1).

Tasarımın merkezinde yer alan katlanabilir fotoğraf makinesi illüstrasyonu, geleneksel bir portrenin yerini alan teknik bir görselden oluşmaktadır. Siyah ve kırmızı olmak üzere iki ana rengin kullanımı, hem baskı maliyetlerini minimize eden bir strateji hem de görsel etkiyi öne çıkaran bir tercih olabilir. Kırmızı çizgiler, siyah ana formun arkasında teknik rehber gibi konumlandırılarak sayfaya üç boyutlu bir derinlik katarken, optik bir titreşim yaratmıştır. Bu, statik bir illüstrasyonu mekanik bir hareket illüzyonuna dönüştüren bilinçli bir tasarım gibi görünmektedir.

Tipografik açıdan bakıldığında, 291 rakamı mizanpajın ağırlık merkezini dengelemektedir. Rakamların kalın ve geometrik karakteri, illüstrasyonun ince çizgileriyle sert bir kontrast kurmaktadır. Bu büyük punto kullanımı, rakamı bir numaralandırmadan öte, mimari bir taşıyıcıya dönüştürmektedir. Sayfa üzerindeki metinler ise, negatif alanlara yerleştirilmiş, beyaz alanı pasif bir boşluk olmaktan çıkarıp kompozisyonun aktif bir parçası haline getirmiştir. Sayfa tasarımı, altın oran veya merkezci denge gibi klasik estetik kaygıları reddetmektedir. Dolayısıyla sayfa tasarımı içerisinde yerleştirilen illüstrasyonun altındaki imza ve tarih bölümünün küçük puntolarla sağ alt köşeye itilmesi, odak noktasını tamamen mekanik formun ve ana rakamın üzerine çekmektedir. 291, tipografinin ve teknik çizimin semantik sınırlarını zorlayarak, grafik

tasarımı sadece bir duyuru aracı olmaktan çıkarıp kendi başına bir kavramsal sanat nesnesine dönüştürmüştür.



Şekil 9: 291, Francis Picabia, 5-6. sayısının kapağında Picabia'nın Stieglitz portresi, Portre, fotoğraf makinesi parçalarından oluşan bir makine deseni 1915

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-picabianin-dada-ugragi/3258>, Erişim Tarihi:17.09.2024

7. 4. 391 Dergisi

'391' isimli dergi 1917-1924 yılları arasında Barselona, New York, Paris ve Zürih'de yayımlanmıştır. Dergi ismini Stieglitz'in 291 anısına, 391 adını almıştır. Picabia'nın mülteci arkadaşlarının iş birliğiyle New York'ta yayımladığı dergi Dada'nın gerçek hedeflerinin anlatılması yönündedir. İçerik olarak makaleler ve fıkralarında alaycı hatta sövücü üsluplar, ready-made ve illüstrasyonlar, yer almaktadır (Şekil 10). Tipografik açıdan bakıldığında sayfa düzenindeki cüretkârlıkları modern olarak görülen çağdaş yayınların akıllı uslu düzenlerinden aykırıdır. 391'de göze çarpan konulardan biri de dirimselciliktir. Yaşamın sanata üstünlüğüne değinilmesi, Picabia'nın ifadesiyle ... 'Çok şey olmak gerekir.', 'Çalışmayın, sevmeyin, okumayın, beni düşünün; pasavani veren yeni gülüşü yeni baştan buldum ben. Zevk için yaşa. Anlayacak hiçbir şey yok, hiç, hiç, hiç, bizzat senin her şeye vereceğin değerlerden başka hiçbir şey' (Batur, 2017, s. 370).

Derginin kapağının tipografik yapısı incelendiğinde 391 ibaresi, sayfanın sağ üst köşesine diyagonal bir aksla yerleştirilerek statik dengeyi kırmakta ve sayfaya agresif bir dinamizm katmaktadır. Geleneksel tipografideki başlık, alt başlık, gövde metni sıralaması burada tamamen geçersiz kılınmıştır. Farklı yazı karakterlerinin serifli ve sans-serif olarak kullanılmasının yanında punto büyüklüklerinin bir arada, neredeyse rastlantısal bir yoğunlukla kullanılması, gözün alışılmış okuma yönüne aykırı konumlandırılmıştır. Geleneksel tipografide sağdan sola doğru akan yazı alanlarının dışında okuma alanları kullanılmıştır.

Sayfanın merkezinde, metinlerin arkasına yerleştirilmiş olan siluet mizanpajda derinlik katmanlarını altüst etmektedir. Yazılar imgenin önünde değil, imgeyle iç içe geçmiş bir şekilde konumlanmış olması okumayı güçleştirmektedir. Özellikle sol ve sağ bloklardaki dikey yerleştirilmiş metinler, okuyucuyu dergiyi fiziksel olarak çevirmeye veya bakış açısını değiştirmeye zorlayarak pasif okuma eylemini aktif bir görsel deneyime dönüştürmektedir. Tipografik bir unsur olan nokta işareti yazı alanı altında dinamik bir araç olarak kullanılmıştır.



Şekil 10: 391'in 19. sayısının kapağı, Francis Picabia tarafından hazırlanmıştır 1924

Kaynak: <https://dada.lib.uiowa.edu/files/show/76> Erişim Tarihi:26.03.2026

7. 5. Der Dada

'Der Dada' Berlin'de yayımlanmaya başlayan bir diğer Dada dergisidir. Bu dergi özellikle Berlin'deki işçilerin eylemleri ve siyasi mücadeleleri ile ilişkilendirilmektedir. Dada çevrelerinde Dadazof olarak ünlenmiş Ressam Raoul Hausmann'ın editörlüğünde yayımlanan dergi, sol kanadın siyasi gündemini yansıtmaktadır. İçerik olarak; hicivli karikatürler, rastgele yan yana dizilmiş kelimeler, şiirler, fotomontajlar, fotoğraflar ve mantık dışı sözcüklerden oluşmaktadır. Hausmann hiciv dolu fotomontajlar tasarlayarak güncel ve siyasi olayları ele alan baskı resimler yapmaktadır (Farthing, 2014, s. 412-413).

Der Dada kapağında yer alan gazeteler ve resmi dergilerden kesilmiş harfler, resmi olan her şeye karşı nefretlerini gözler önüne sermektedir (GMK, 1992, s. 2). Kapak tasarımı, Dadaizm'in tipografik anlayışını açık biçimde yansıtan ve geleneksel tipografiyle arasındaki kırılmayı görünür kılan çarpıcı bir örnek niteliğindedir. Kompozisyon, merkezde yoğunlaşan kolaj yapısı, farklı punto ve karakterde harflerin üst üste bindirilmesi ve parçalı görsel öğelerle oluşturulmuş çok katmanlı bir yüzey üzerinden kurgulanmıştır. Bu yapı, tipografinin yalnızca okunurluk odaklı bir araç olmaktan çıkarılarak görsel bir ifade aracına dönüştürüldüğünü göstermektedir. Geleneksel tipografide hâkim olan hiyerarşi, hizalama ve düzen ilkeleri bu kapakta bilinçli olarak ihlal edilmiştir. Klasik sayfa düzeninde metin, belirli bir grid sistemi içerisinde, okunurluğa öncelik verirken, burada harfler ve sözcükler yön, ölçek ve konum açısından özgürleştirilmiştir. Bu durum, okuyucunun metni lineer bir akış içinde takip etmesini engelleyerek, okuma eylemini görsel bir keşif sürecine dönüştürmektedir.

Tasarımda dikkat çeken bir diğer unsur, tipografik öğelerin ritim ve hareket üretme amacıyla kullanılmasıdır. Farklı yönlerde ilerleyen sözcükler ve diyagonal yerleştirmeler, statik yüzeyi dinamik bir kompozisyona dönüştürmektedir. Dada'nın durağanlığa karşı geliştirdiği tavrı görsel düzlemde somutlaştırmaktadır. Aynı zamanda kolaj tekniğiyle bir araya getirilen görsel ve tipografik öğeler, anlamın parçalanmasına ve yeniden kurulmasına olanak tanıyan bir yapı oluşturmaktadır. Geleneksel tipografinin düzen, okunurluk ve işlevsellik odaklı yaklaşımına karşılık Dada'nın rastlantısallık, kuralsızlık ve anti-estetik anlayışını temsil etmektedir. Tipografi burada yalnızca bilgi ileten bir araç değil, aynı zamanda anlamı bozan, çoğaltan ve yeniden üreten deneysel bir yüzeye dönüşmüştür. (Şekil 11).



Şekil 11: Der Dada Dergisi Sayı 3, Berlin, Nisan 1920.

Kaynak: <http://dada.lib.uiowa.edu/files/show/1560>. Erişim Tarihi:17.01.2025

Tzara Dada'yı antolojilerle duyurma çabalarına manifestoları da katarak özellikle 1927' de Yedi Dada Manifestosunu yayınlamıştır. Manifestoları daha geniş kitlelere duyurmaya çalışırken Tzara için bu dergiler, basılan yayılan birer propaganda aracı haline gelmiştir (e-skop, 2016, s. 3).

8. SONUÇ

Araştırma, Dada hareketinin tipografik pratiğe kazandırdığı deneysel yaklaşımın, yalnızca bir estetik oyun değil, aynı zamanda tipografik düşünceyi yeniden şekillendiren bir paradigma olduğunu göstermektedir. Harf ve kelime birimlerinin klasik hiyerarşi ve simetri kurallarını bilinçli olarak reddetmesi, tipografiyi görsel bir ritim ve deney alanı hâline getirmiştir. Bu özgürleşme, tipografik birimlerin sadece anlam aktarmaktan öte, algı ve dikkat yönetimi aracı olarak kullanılabilceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca tipografik pratiği sadece biçimsel bir araç olarak kullanmanın ötesine taşıyarak, harf ve kelime birimlerini görsel bir deneyim alanına dönüştürmüştür. Geleneksel hiyerarşi, simetri ve düzen anlayışını bilinçli olarak reddeden hareket, majüskül-minüskül kontrastları, değişken puntolar ve boşluk-doluluk ilişkilerindeki radikal düzenlemelerle tipografiyi dinamik ve etkileşimli bir ifade aracına dönüştürmüştür. Bu yaklaşım, tipografiyi sadece anlam iletme ve okunurluk işleviyle sınırlamayı reddederek, görsel ritim, hareket ve gerilimi ön plana çıkarmıştır.

Dada dergileri, bu yenilikçi yaklaşımların yayıldığı en önemli platformlar olmuş ve her bir dergi, kendi benzersiz estetiği ve eleştirel bakış açısıyla dönemin sanat dünyasında önemli izler bırakmıştır. Zürih'de yayımlanan 'Dada' ergisi, hareketin felsefesini ve anti-sanat anlayışını ortaya koymuş; 'Merz' dergisi, Kurt Schwitters'ın görsel sanatlarla yazıyı birleştiren deneysel çalışmalarına ev sahipliği yaparak grafik tasarımda önemli bir estetik dönüşüm yaratmıştır. '291' ve '391' dergileri, Amerik ve Avrupa'daki Dada etkilerini genişleterek, makine, cinsellik ve özgürlük gibi temaları ele almış, görsel sanatın sınırlarını zorlayan tipografik düzenlemelerle Dada estetiğini pekiştirmiştir. 'Der Dada' ise Berlin'de yayımlanarak, özellikle işçi sınıfı ve sol kanadın siyasi gündemini yansıtmış, fotomontaj ve yazıdan oluşan eleştirel içerikleriyle dönemin toplumsal eleştirisini yapmıştır.

Dada hareketi, farklı şehirlerde yayımlanan dergiler aracılığıyla sanat dünyasında büyük bir değişim yaratmıştır. Zürih, Berlin, Paris ve New York gibi farklı kentlerde

çıkarılan dergiler, Dada sanatçılarının fikirlerini, manifestolarını ve sanatlarını yayma amacı taşımıştır. Dada'nın sanatı ve felsefesi, bu dergilerle geniş bir kitleye ulaşmış ve 20. yüzyıl sanatında devrimci bir etki yaratmıştır. Dada tipografisi, okuma deneyimini ve metin algısını değiştirmiştir. Harflerin ve kelimelerin alışılmış hiyerarşi ve düzen dışındaki konumlandırılmaları, tipografiyi statik bir araç olmaktan çıkarıp, dinamik ve deneysel bir ifade aracı hâline getirmiştir. Bu anlamda Dada, modern tipografi pratiğinin temel kavramları olan; kontrast, ritim, görsel vurgu, form, işlev ilişkisini yeniden yorumlayarak, çağdaş grafik tasarım ve tipografi anlayışına ilham vermiştir.

Sonuç olarak, Dada hareketi, sanatta özgürleşmenin ve yeniliğin simgesi haline gelmiş sanatçılara alışılmadık biçimlerde kendilerini ifade etme imkânı tanımıştır. Bu yenilikler, grafik tasarım gibi sanat disiplinlerine özgün bir katkı sağlamakla kalmamış, aynı zamanda sanatı, toplumu ve düşünceyi sorgulayan derin bir eleştiri sürecini başlatmıştır.

KAYNAKÇA

- Batur, E. (2017). *Modernizmin Serüveni*. Sel Yayıncılık. İstanbul.
- Becer, E. (2009). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Dost Kitapevi. 7. Baskı. Ankara.
- Becer, E. (2016). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Dost Kitapevi Yayınları. Ankara.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. Yapı Kredi Yayınları. Birinci baskı. İstanbul.
- Boyras, G. (1922). *European Journal of Arts 3 - 4 Раздел 2. Изобразительное искусство*. doi: 10.29013/EJA-22-3.4-19-27
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Sentez Yayıncılık. 10. Basım. Ankara.
- Dachy, M. (2014). *Dada-Sanatın Başkaldırısı*. (O. Türkay Çev.). Yapı Kredi Yayınları Genel Kültür Dizisi. İstanbul.
- Elden, M., ve Özdem, Ö. Ö. (2015). *Reklamda Görsel Tasarım Yaratıcılık ve Sanat*. Say Yayınları. 1. Baskı. İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (1997). *Resim Sanatı: Tarihsel Anahtarlar Terminoloji Sanatçılar*. Özsan Matbaacılık. Bursa.
- e-skop. (2016, Nisan 16). *Dada'nın 100. Yılı: Tristan Tzara ve Dada Manifestosu*. Skop Bülten. Erişim Tarihi: 09.04.2024. <https://e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-tristan-tzara-ve-dada-manifestosu/2915>
- e-skop. (2017, Şubat 4). *Dadanın 100. Yılı Picabia'nın Dada Uğrağı*. Skop Bülten. Erişim Tarihi: 09.09.2024. <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-picabianin-dada-ugragi/3258>
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu. Çev.) Hayalperest Yayınları. Çin.
- Genç, A. (1983). *DaDa Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları. 1. Baskı. İzmir.

- Grafiker Meslek Kuruluşu. (1992). *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar: Grafik Tarzlar (6), DADA (1915-1923)*. Grafiker Meslek Kuruluşu Derneği Dergisi, 52, İstanbul. Erişim Tarihi:03.04.2024. <https://gmk.org.tr/uploads/news/file-1447100650311039563.pdf>
- Grzymkowski, E. (2024). *Art 101*. (O. Düz. Çev.). Say Yayınları. 15. Baskı. İstanbul.
- Hodge, S. (2024). *Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 sanat Hareketi*. (E. Gözgülü, Çev.). Domingo. İstanbul.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstüçülük*. (S. K. Angı Çev.). Dost Kitapevi. Ankara.
- İpşiroğlu, N., ve İpşiroğlu, M. (1978). *Sanatta Devrim*. Ada Yayınları. İstanbul.
- McComb, D. (1988). *Dada typography: Patterns of experimentation with graphic design 1912–1930*. Paper presented to the Visual Communication Division, Association for Education in Journalism and Mass Communication Annual Convention, Portland, OR, United States. https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED298580.pdf?utm_source=chatgpt.com
- Özata, Dirlikyapan, J. (2009). *Littera Edebiyat Yazıları*. 25. 301-312.
- Öztuna, H. Y. (2007). Dadaizm ve Grafik Tasarım, *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*. 14. Sayı. İstanbul.
- Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç. ve Nas, E. (2021). Makale başlığı. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-250.
- Tzara, T. (1918, Mart 23). *Dada Manifestosu*. Erişim Tarihi: 08.05.2024. <https://391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara>.
- Uz, A. (2023). Kolaj tekniği ve Yaratıcı Sanat Eğitimi İçin önemi. *İdil Dergisi*. 108. 1082-1094. doi: 10.7816/idil-12-108-03.
- Valtinao, N. (2023, Kasım 27). *Le Dada en littérature (1915-1925)*. *La Langue Française*. Erişim Tarihi: 04.01.2025. <https://www.lalanguefrancaise.com/litterature/dada-en-litterature>.