

Prof.  
Namık Kemal Sarıkavak

Hacettepe Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
namiks@hacettepe.edu.tr

# GUTENBERG TİPOGRAFİSİNDEN ÇAĞDAŞ İLETİŞİM TASARIMINA

## *FROM GUTENBERG'S TYPOGRAPHY TO MODERN COMMUNICATION DESIGN*

### Özet

Bir yüzyıl önceki geçmişinde “ticari sanat” olarak tanımlanan “grafik tasarım,” masaüstü yayıncılıkla birlikte “görsel iletişim tasarımı” ve günümüzde ise sadece “iletişim tasarımı” olarak adlandırılmaktadır. Gutenberg’ten itibaren adım adım gelişen bu alan aslında tipografi ile başlamış ve nihayetinde tasarımın tipografinin yerini aldığı bir sürece evrilmiştir. Bu makale, bu evrilme sürecinin kilometre taşlarını temel tarihsel gelişmeler ve çağdaş dönem örnekleri üzerinden ele alacak, tipografinin tasarım dilinin kendisi oluşu sürecini aktararak, günümüzde bu terimin artık neyi imlediğini, kapsamını ve son tanımını ortaya koyacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Tipografi, Grafik Tasarım, Görsel İletişim, Postmodern, PostScript

### Abstract

“Graphic design,” which was described as “commercial art” a century ago, is defined “visual communication design” along with desktop publishing, and today it is simply named “communication design”. From Gutenberg, this step-by-step development has actually evolved into a process that began with typography and ultimately design took the place of typography. This article will examine the milestones of this evolutionary process through basic historical developments and contemporary examples of the period. The design language of the typography will convey the process of its creation itself. Today, this term will now reveal what it refers to, its scope and its final definition.

**Keywords:** Typography, Graphic Design, Visual Communication, Postmodern, PostScript

## 1. GİRİŞ

İnsanoğlu, çağlar boyunca ürettiği bilgiyi korumak amacıyla abeceleri, bu bilgiyi nesillere aktarmak için de yazı tekniği uygulamalarını geliştirmiştir. Çünkü yazı, düşüncenin ve bilginin görünür biçimidir. Zaman içinde bilgiye dönüştürülmüş düşüncenin gücü anlaşılır ve bilgi –dolayısıyla, bilgi aracı olan yazılı ya da basılı kitaplar da– o oranda önem kazanır. Bilginin ve onun görünür biçimi olan yazının önemi tarih çağları boyunca gitgide artar.

Bilginin koruyucusu yazı süreç içinde elyazması eserler (Görsel: 1), fermanlar, duyurular vb. gibi yazılı ürünlerde –gündelik yaşamın gereksinimlerinin dışında– bir sanat uğraşısına dönüştürülür. Yazma eserlerde görülen, harflerin sanatsal bir yaklaşımla ele alınması yoluyla yapılan düzenlemeler Batı sanatında “*calligraphy*” (kaligrafi), Doğu (İslam) sanatında “*hüsn-ü hat*” (Görsel: 2), yani her ikisinde de “güzel yazı” anlamındadır. Kaligrafi ya da hat sanatında harf elle üretilir, tenseldir ve sanatsal biçim arayışında son derece öznel, anlık ve değişken olanaklar sunar. Yazı, doğrudan hattatın,

kaligrafistin, katip ya da yazıcının ustalığı ile (eski deyişle “zanaatkârane” birikimiyle) biçimlenir. Buna karşı olarak tipografi, basım için metal aygıt ve düzeneklerin geliştirildiği çağlar boyunca katı, nesnel, mekanik ve tektipleştiricidir. Ancak bu özelliği onun sanatsal kullanımını engellemez. Bu nedenle her şeyden önce tipografinin ne olduğunun tanımlanması gerekir.

**Görsel 1: The Book of Kells.** Kitapdaki Hz. İsa'nın “*Matta Bible*”ndan sözler sayfası, ayrıntı. M.S. 8. Yüzyılın ikinci yarısı ile 9. Yüzyılın başında olasılıkla Northumbria keşişleri tarafından yazılmıştır. Adasal büyükharf ve küçükharf yazıları kullanılan yazma eserin aslının nerede olduğu bilinmemektedir. Burada, sayfanın kenar süsü sekiz başlangıç büyükharfiyle birleştirilmiş ve zoomorfik (hayvan yapılı) ve antropomorfik (insan yapılı) süslemeyle ilişkilendirilmiştir. İlk satırdaki “*spu*” üzerindeki yatay vurgu “*spiritu*” (*Breath of God*)’ın bir kısaltmasını belirtmektedir. Yatay vurgu çok sık tekrarlanan sözcükler için yazıcılar tarafından kullanılan bir araçtır.



Görsel 1: The Book of Kells (Harris, 1995: 28)



Görsel 2: Sütlüs-Celi (Ülken, 1987: 131)

**Görsel 2: Sülüs-Celi.** Katip Ali bin Mezid el-müştehir bis-saati. Mecmaü'l-Acaib, 1423. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi. Sülüs yazı biçemi “*Aklâm-ı Sitte*” (Altı Yazma Biçemi) içinde sanatsal uygulamaya en uygun olanı olarak görülür. Harflerdeki yuvarlak ve gergin nitelik, hattat sayesinde yeni biçimsel ilişkiler ve düzenlemelere olanak tanır. Anıtlarda, uzaktan okunabilmesi için ağzı çok geniş kalemle yazılan Celi Sülüs hattında ise daha çarpıcı bir duruma gelir. Sülüs ile Celi Sülüs’ün sözcük veya harf grupları birbirinden koparılmadan yazılan biçimine Müselles, aynı iki sözcüğün karşılıklı yazılarak ortadan kesişen biçimine de Müsennâ denir.

## 2. Tipografinin Ortaya Çıkışı

Hareketli hurufat tekniğinin Gutenberg’ten önce ağaçtan oyma kalıp ya da harfler gibi farklı biçimlerde olduğu; 9. Yüzyılda Çin’de ağaç kalıplar ve piktogramlar biçiminde basımda kullanıldığı ya da 14. Yüzyılda Hollandalı bir basımcının çocuklara yönelik oyun amacıyla ağaç hurufat yaptığı vb. gibi bilgiler çeşitli araştırmacılarca kendi yayınlarında ifade edilmiş olsa da, tipografi, nihayetinde, Gutenberg’e atfedilen ve değiştirilebilir ya da hareketli hurufat (Görsel: 3) tekniğinin kitap üretiminde ve daha sonra basım ve çoğaltımında kullanımı ile ortaya çıkan bir terim ve de bir meslek alanıdır. Tabii ki tipografi terimi gökten zembille inmemiş, basımcılığın erken dönemlerinde bile kaligrafinin etkisi ve ortaya konan yaklaşım ve çözümler erken dönem tipografisinin değerlerini oluşturmuştur.

Örneğin Gutenberg’in bastığı ilk eserlerden biri olan “*42-Line Bible*” (42 Satırlı İncil) (Görsel: 4) bilindiği gibi Skolastik dönemin 14. Yüzyıl Almanya’sında yaygın beğeni bulmuş ve üst düzey bir sanat yazısı olan *Texture* (Görsel: 5) ile basılmıştır. Doğal olarak tipografinin bu erken aşamasında *Texture* (ki, anlam itibariyle ‘doku’ demektir) yazı biçemi yazı araçlarıyla metalde kesilmek üzere aktarılmıştır. Geleneksel yazma eserlerde kullanılan kamış ve/ya da kaz tüyü kalemin harfi biçimlendirmesi sonucu oluşan bu örüntü yine “*Venetian Old Style*” (Venedik Eski Biçem) yazı tasarımlarının biçimlenişini de belirlemiştir. Harfler tek tek kesilmiş ve dökülmüş olsa da, o dönemde Nicolaus Jenson tarafından kullanılan ve günümüzde ‘Jenson’ ya

da ‘Eusebius’ olarak da bilinen (Görsel: 6) abece tasarımlarında yazma aracının etkileri belirgindir. Gerçekte böyle ise de, tipografi Gutenberg’in uygulamaya başladığı yöntemin ürettiği ve ondan sonraki basımcıların geliştirdiği görsel ve işlevsel değerlerin tümünü kapsamaktadır.

## Görsel 3: Gutenberg’in Baskı Atölyesi.

Bu işlik günümüz Gutenberg Müzesi’nde yeniden oluşturulmuştur. Gutenberg’in metal harfle baskı işleri üzerine uğraşısı –”42 Satırlı İncil”in hurufatının 1448’de döküldüğü ve 1452 yılında basımına başlandığı düşünülecek olursa– 1436 yılı kadar erken bir tarihe uzanır. Kendi istediği özelliklere uygun olarak Konrad Saspoch tarafından 1438’de üretilmiş olan baskı aletini ve kurşunları Johann Fust’tan aldığı 800 Gulden borçla satın alır. 1439’dan itibaren üç yıl bu proje üzerinde uğraşır. Bu durum Gutenberg’in döküm kalıbı ya da çoğaltma aşamasına eriştiğini göstermektedir.



Görsel 3: Gutenberg’in Baskı Atölyesi (Chappel, 1970: 55)

**Görsel 4: 42 Satırlı İncil.** Gutenberg’in 1452 ve 1455 yılları arasında değiştirilebilir ya da hareketli hurufat ile bastığı ilk kitap. Basımcılığın bu erken dönem eserlerine “*incunabula*” denir.

Sözcük Latince “*cunae*”den gelir (‘beşik’ anlamında –İngilizcesi “*cradle*”) ve herhangi bir gelişmenin erken aşamalarını tanımlar. Terim özellikle 1500 yılından önce üretilmiş basılmış kitaplar için kullanılır. Resimdeki kitap Kardinal Mazarin’in kütüphanesinde bulunduğu için “*Mazarin Bible*” olarak da bilinir. Başlangıç büyükharfleri daha sonra basılmak üzere ağaç oyma kalıplar biçiminde (olasılıkla Gutenberg tarafından) hazırlanmıştır.

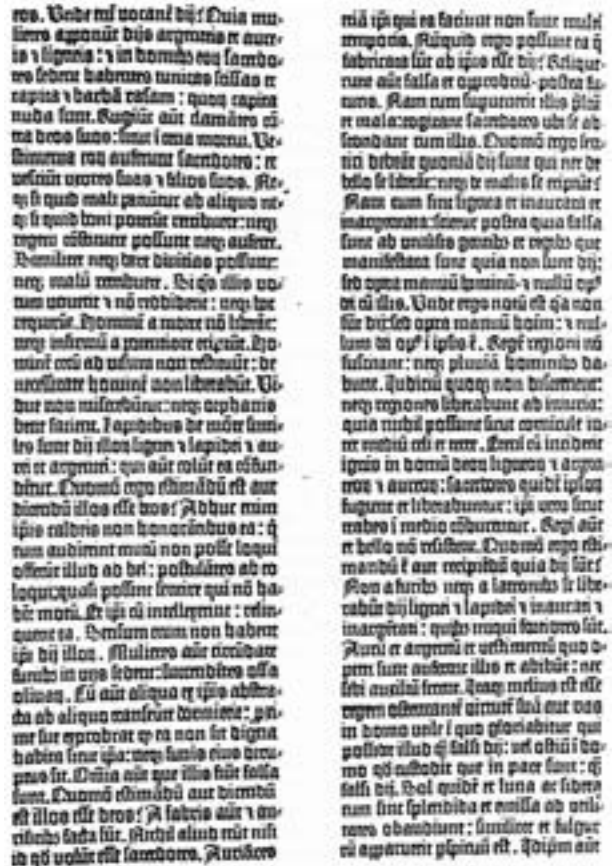


Görsel 4: Satırlı İncil (Chappel, 1970: 5)

**Görsel 5: Textur Gothic.** Gutenberg’in bastığı kitapta her sayfada ikişer sütunluk, 42’şer satırlık dizgiler biçiminde kullandığı *Textur Gothic* yazısı. Gutenberg, daha sonraki muşta ya da hurufat kesicileri gibi bir kuyumcu değildir ama babasının yanında bu eğitimi alır. Aslında döküm kalıbını yapabildiği için harfleri metalde dökebilmiştir. Bu nedenle bir yazı tasarımı yapmak yerine, Mainz’de o dönem için beğenilen Skolastik dönemin sanatsal yazısı olan *Textur* yazı biçimini temel almıştır. Ancak Hümanistler o dönemde Gotik yazıları hiç benimsemez.

**Görsel 6: Jenson’ın Eusebius’u.** Nicolas Jenson’ın kestiği ve bastığı Eusebius’un “*De*

*Evangelica Praeparatione*” isimli kitabından bir metin sayfası, 1470. Jenson 1420’de Sommevaire’de doğmuş, erken yaşlarında kuyumculuk eğitimi aldığı sırada madalyon ve paralar üzerine Roma Kapital yazılar keserek bu konuda ustalaşmıştır. Daha sonra 1458’de Fransa Kralı VII. Charles tarafından metal harf dökümü ve basımcılık zanaatini öğrenmek üzere Mainz’e gönderilmiştir. 1470 ile 1480 tarihleri arasında ise yaklaşık 150 eser basmıştır.



Görsel 5: Textur Gothic (Chappel, 1970: 58)

### 3. Tipografinin Anlamı

Bu terimin neyi içerdiği ve de kapsadığını daha iyi anlayabilmek için tipografi ve basımcılık alanındaki araştırmacıların bu terimi nasıl tanımladıklarına da bakmak gerekir.

“*Modern Graphic Terminology*” adlı çalışmasında Keith A. Aldag tipografiyi “okunurluk ve işlev çabasına görsel etkiler üretmeksizin, metni okurun anlayabilmesine en yüksek katkıyı sağlamak amacıyla basım ya da yeniden üretimde hurufatın –ve üstelik

qui omnibus ut aquarum submersis cum filiis suis simul ac nubus mirabili quodam modo quasi semen huani generis conseruatus est: quod utina quasi uiam quandam imaginem imitari nobis contingat: & hi quidem ante diluuium fuerunt: post diluuium autem alii quorundam altissimi dei sacerdos iustitiae ac pietatis miraculo rex iustus lingua hebraeorum appellatus est: apud quos nec circuncisionis nec mosaicae legis ulla mentio erat. Quare nec iudaeos (posteris enim hoc nomen fuit) nec gentiles: quoniam non ut gentes pluralitatem deorum inducebant sed hebraeos proprie nominamus aut ab Hebere ut dictum est: aut quia id nomen transitiuos significat. Solum quippe a creaturis naturali ratione & lege inuenta non scripta ad cognitionem ueni dei transire: & uoluptate corporis contenta ad rectam uitam peruenisse scribunt: cum quibus omnibus praedictus uel totus generis origo Haberaam numeratus est: cui scriptura mirabilem iustitiam quam non a mosaica lege (septima enim post Haberaam generatione Moyses nascitur) sed naturalis fuit ratione consecutus sumus cum laude attestatur. Credidit enim Haberaam deo & reputatus est ei in iustitiam. Quare multarum quoque gentium patrem diuina oracula futurum: ac in ipso benedicentis omnes gentes hoc uidebitur: ipsum quod iam nos uidebitur aperte praedictum est: cuius ille iustitiae perfectioem non mosaica lege sed fide consecutus est: qui post multas dei uisiones legitimum genuit: filium quem primum omnium diuino persuasus oraculo circumcidit: & ceteris qui ab eo nascerentur tradidit: uel ad manifestum multitudinis eorum futurae signum: uel ut hoc quasi paterna uirtutis imagine filii retinentes maiores suos imitari conaretur: aut quibuscunque aliis de causis. Non enim id fecerit nobis modo est. Post Haberaam filius eius Isaac in pietate successit: felice hac hereditate a parentibus accepta: qui una uxori coniunctus quam geminos genuisset castitatis amore ab uxore postea dicitur abstinuisse. Ab isto natus est Iacob qui propter cumulatam uirtutis prouentum Israel etiam appellatus est duobus nominibus propter duplicem uirtutis usum. Iacob enim athletam & exercitum se latere dicere possumus: quam appellationem primum habuit: quam practicae operatioibus multos pro pietate labores ferebat. Quam autem iam uictor luctando euasit: & speculationis fruebat bonis: tunc Israel nomen accepit: aeterna praemia beatitudinemque ultimam quae in uisione dei consistit ei largiens: hominem enim qui deum uideat Israel nomen significat. Ab hoc. xii. iudaeorum tribus praefatae sunt. Innumerabilia de uita istorum uirorum fortitudine prudentia pietateque dici possunt: quorum alia secundum scripturam uerba historice considerantur: alia tropologicè ac allegorice interpretantur: de quibus multi concipserunt: & nos in libro quae inscriptus

**Görsel 6:** Jenson'in Eusebius'u (Chappel, 1970: 70)

herhangi bir baskı unsurunun– boşluklamayı da içererek seçimi, dizimi ve düzenlemesi” olarak tanımlamaktadır (Aldag, 1969: 328). Ona göre düzen ve/ya da yazı karakteri, kısaca basılı öğelerin görünüşü bu ölçütler yoluyla kararlaştırılır. Ancak “... okunurluk ve işlev çabasına görsel etkiler üretmeksizin ...” diyerek tipografinin teknik ve zanaat yönünün altını çizer.

Ruari McLean daha kısaltılmış bir tanım getirerek “tipografi, basılı sözcük vasıtasıyla iletişim tasarımının sanatı ya da zanaatıdır” demektedir ve çağdaş yaklaşımla tanımını daha da genelleştirmektedir (McLean, 1988: 8). Araştırmacı McLean kendi ‘modernist’ yaklaşımıyla “*The Thames & Hudson Manual of Typography*” kitabında mümkünse sözcükler yerine görüntülerin (imge ve kavram takımlarının: trafik imleri, çevre grafiğinde kullanılan piktogramlar ve diğer çeşitli amaçlara yönelik göstergelerin) “daha doğrudan, kesin, cezbedici ve kolay anlaşılır” olduğunu belirtmektedir

(McLean, 1988: 8). Ona göre farklı dilleri konuşan insanlar, kendi dillerinin belirtke dizgeleri olan abeceleri ve bu abecelerin dilbilgisi, anlam bilgisi ve diğer yapılarını öğrenmelerine göre imge ve/ya da kavram takımlarını daha kolaylıkla yorumlayabilmektedir. Her ne kadar ‘Modern’ sonrasının küreselleşen köyünde daha geçerli olduğu yadsınmaz bu öngörüye sahip olmasına karşın, McLean sözcüklerden vazgeçilemeyecek durumlar olduğunu belirtir ve kitabının içeriğinin “sözcüklerin nasıl okutulur, okunur ve ilgi çekici yapılabileceği” hakkında olduğunu söyleyerek tipografiyi nasıl kavradığına ilişkin genel bir çerçeve sunar (McLean, 1988: 8).

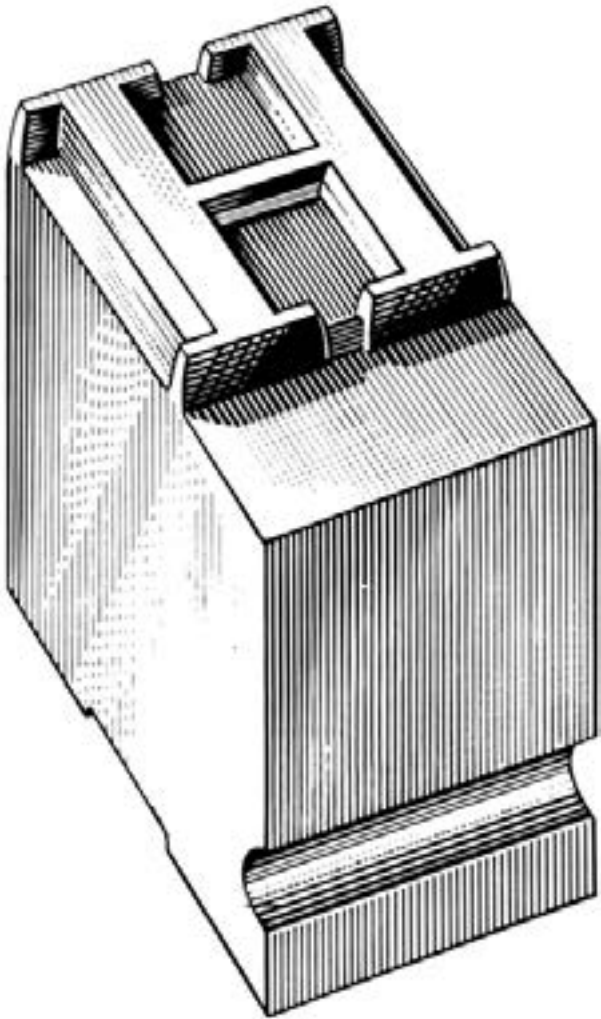
Keith A. Aldag’ın daha sınırlandırılmış, tamamen teknik bir sürece indirgelediği ve “görsel etkiler üretmeksizin” diyerek özellikle belirttiği tanımına karşın, McLean “çekici”liğe atıfta bulunmakta ve zanaat kadar “iletişim tasarımının sanatı” olarak tipografiyi tanımlamaktadır.

Aslında tipografi Gutenberg’in geliştirdiği bilinen basımcılık yöntemi sonrasında ortaya çıkan bir terim olduğu için, bu terimin içeriğinin en belirleyici özelliğinin bu nedenle teknik sürece dayalı olması son derece doğaldır. Sözcüğün kaynağına bakıldığında ‘type’ ve ‘graphy’den oluştuğu görülmektedir. ‘Type’ metalden kesilmiş ya da daha çok dökülmüş, yüksek baskı amaçlı harfleri –eski Türkçe ile ‘harf’in çoğulu ‘hurufat’ı ve dizgiyi– (Görsel: 7) imlemektedir. ‘Graph’ın ise aslı Latince’den gelen çizge, çizim vb. anlamları vardır ve grafik kavramı zaman içinde basım ve çoğaltım yöntemlerinin görsel bildirişim ve/ya da iletişim amaçlı kullanımını betimlemiştir.

Bu bağlamda Warren Chappel “*A Short History of The Printed Word*” adlı kitabında “tipografik basımcılıkla demek istediğim; kaynak abecelerin sözcükler, satırlar ve sayfalarda doğru bir biçimde düzenlenmesi”dir (Chappel, 1970: 3) diyerek, tipografinin klasik basımcılığın 500 yıllık döneminde nasıl algılandığını ve neyi belirttiğini vurgulamaktadır. Ona göre “basımcılık öğrenmenin aracı, bilginin koruyucusu ve yazın sanatının ortamı”dır ve “radyonun bulunuşuna değin basımcılık iletişimin en önemli aracıdır” (Chappel, 1970: 3). Chappel’in kitabı tipografik basımcılığın tarihini ve gelişimini incelemektedir. Bu kitabındaki içerikten tipografi teriminin hem

teknik hem de zanaat süreçlerinden oluştuğu ortaya çıkmaktadır.

**Görsel 7: Metal Harf.** Değiştirilebilir ya da hareketli harufat olarak bir metal harfi gösteren gravür. Basımda kullanılmadan önce metal harf birkaç aşama sonrasında üretilir. Öncelikle harfin çelikte ya da sert metalde bir kesimi yapılır. Bunu yapan harf-muşta kesimcisidir (*punch-cutter*). Bu kesimler çoğaltma kalıbını (*matrix*) biçimlendiren mußta (*punch*) olarak da kullanılır. Sonuçta metal harfler (*type*) ya da takımı harufat çoğaltma kalıpları kullanılarak dökülür. En basit biçimiyle temel aşamaları bu ise de, 16. Yüzyıldan itibaren metal harf kesimi ve dökümünü daha verimli kılmak için çeşitli araçlar üretilmiş ve teknikler geliştirilmiştir.



**Görsel 7:** Metal Harf (Rosen, 1963: 21)

**Görsel 8: Emil Ruder.** “*The Manual of Typographic Design*” kitabının kapağında kullanılan, metal tipografisinin en etkili hem imgesel hem de kavramsal tasarımı, 1967. Emil Ruder, Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu’nda bir tipografi eğitmenidir. Bu kitabında tipografinin bir dizge olduğu görüşünü savunarak, kanava düzenlemelerine dayalı bir tasarım anlayışını ileri sürer. Bakımsız tipografinin sayfa düzenine uyarlanmasında harf ve dizgi gibi öğelerin yanısıra, sayfa düzenindeki resim vb. diğer öğelerin hep birlikte çağdaş bir leke dengesi içinde nasıl yerleştirilebileceği hakkında da bir izlenim geliştirmiştir.



**Görsel 8:** Emil Ruder (Ruder, 1967: 1)

#### 4. Modern Çağda “Tipografi Eşittir Tasarım”

“Klasik Basımcılığın 500 Yıllık Çağı”ndaki bilginin basım ve çoğaltımında baskı tekniklerinin yerinin ve öneminin yanısıra, 20. Yüzyılla birlikte araştırmacıların ve tasarımcıların tipografiye ele alışlarında düşünsel temelde bir değişim söz konusudur.

Tipografi, başlangıçta teknik bir süreç ve onun terimidir. Ancak zaman içinde, grafik tasarım alanının geç dönem modernistlerinden ve Uluslararası Biçem’in önde gelen tipografi eğitmenlerinden biri olan Emil Ruder’in “*The Manual of Typographic Design*” adlı eserinde

(Görsel: 8) dediği gibi, “tipografi ve tasarım neredeyse (artık) eşanlamlıdır” (Ruder, 1967: 5). Burada, Modernizm’in tasarım ve tipografiye getirdiği ve yüklediği yeni anlam ve açılımlar sözkonusudur.

Çağdaş sanat, geleneksel ve klasik yaklaşımların çağın gereksinimlerini karşılayamadığından hareket ederek, tipografiye teknik süreçten ve zanaatten kavramsal bir tavıra dönüştürmüştür.



Görsel 9: Flippo T. Marinetti  
(Heller, Chwast, 1988: 90)

Böylelikle ‘Modernizm’in, tipografiyi bir tavır, bir duruş ve bir tasarım anlayışı ya da dili olarak ele aldığı görülmektedir. Beşyüz yıllık klasik basımcılıkta tipografi, mesleki bir uzmanlık, kesinlikle uyulması gereken, yaşamdan ve uygulamalardan çıkarsanmış ilkeler ve kurallar bütünü iken, 20. Yüzyılın Modernizmi tipografiyi deneysel bir uygulama alanı olarak ele alır. (Görsel: 9, 10, 11, 12, 13) Modernizm de akılçılık bağlamında geçmiş birikime sahip çıkar. Yalnız bununla yetinmez ve üstelik geçmişin deneyimlerinden süzülerek gelen ilke ve kuralları bilimsel olarak özümser ve indirger.



Görsel 10: Gino Senerini  
(Heller, Chwast, 1988: 90)

Görsel 10: Gino Senerini. Serpentine Dance, Lacerba dergisinin Temmuz sayısından bir sayfa, 1914. Tipografiye yeni açılımlarda bulunan Gelecekçilik akımının diğer temsilcisi Gino Senerini'nin bir tasarımı. Lacerba dergisi Futurist devrimin bir yayın organıdır. Böylelikle akımın anlayışı görsel alana aktarılabilmiştir. Marinetti dergide çıkan bir yazısında “klasik geleneğe karşı tipografik bir devrim yapma” çağrısında bulunur.

Geçmişin değer anlayışı ve uyum yerini kimi zaman imgesel –sözcüklerin yazı biçemlerine (*italic, bold*) bindirilmiş anlamlarla (hız, patlama, gürültü vb.) yapılan düzenlemelere, kimi zaman da kavramsal bir tipografiye bırakır.



**Görsel 11:** Teo Van Doesburg  
(Heller, Chwast, 1988: 170)

**Görsel 11: Theo Van Doesburg.** *Mecano*, deneysel şiir ve tipografi üzerine 1922'de yayınlanmış *Hollanda Dada* dergisinin kapağı. O yıl yayınlanan ve Theo Van Doesburg tarafından düzenlenen *Mecano* kimi zaman De Stijl hareketinin bir eki olmuştur. Dada'nın grafik özellikleri uyarlanarak, var olduğu sürece Bauhaus'un ciddiyetiyle alay eden bir dergi olarak görülmüştür. Van Doesburg 'De Stijl' (Biçem) hareketinin öncüsüdür. Bu devininin süreli yayınlarında –duygu dünyasını anlattığı düşünüldüğü için– tüm eğri çizgilerden vazgeçilir ve soyut anlatım için düşey ve yatay çizgilerle yazı tasarımları oluşturulur.

**Görsel 12: Kurt Schwitters.** *Merz*, dergi sayfası, 1923. Tek kişilik bir devininin yayın organı (tipografi laboratuvarı) olarak, süreli yayın açısından düzenli olmasa da 1923 yılından başlayarak ve diğer Dada dergilerine benzemeksizin, sonuçta 'Yeni Tipografi'nin ilkelerine ve tasarım anlayışına

göre yayınlanmıştır. Schwitters, derginin bütün sayılarında reklamcılık ve tipografiye ilişkin yazı ve düzenlemelere yer vermiştir.

Ancak eski olanı yıkıp yeni olanı kurma çabası ve çağın yeni teknik ve teknolojik olanakları sanatçı ve tasarımcıların tipografiyi metal hurufata indirgemekten vazgeçip onun sınırlarını genişletmeleriyle sonuçlanır. "Yeni Tipografi'nin sözcüsü Jan Tschichold "çağımızı mühendislerin biçimlendirdiğini" söyleyerek (Tschichold, 1995: 11), son derece tutarlı bir yaklaşımla "bazılarının düşündüğü gibi, eski ve yeni tipografinin birlikte varolmayı sürdürmeleri artık imkansızdır" demektedir (Tschichold, 1995: 12). "Eski'nin (yani, klasik tipografi çağı birikiminin) "yeni" (yani, 20. yüzyıl anlayışı) ile arasındaki uzlaşmazlıkta yeni biçemin kendi yararına bir yaratma sorunu olmadığını, yeni gereksinimler ve beklentilerin eski tipografide olmadığı gibi görünen yeni biçimleri zaten yaratacağını söylemektedir.

Tschichold'a göre yeni çağ yeni bir yaşam biçimidir ve tipografiden beklentiler de o oranda değişmiştir. "Yeni Tipografi'nin ilkelerini ortaya koyarken (Görsel 14) artık kural olarak basılı ürünleri satır satır sessizce okunmayacağını, ama tümü üzerinde hızlıca bir gözden geçirme yapılacağını ve yalnız eğer dikkat çekiyorsa (yani aranılan konu ise) ayrıntılara yönelineceğini söyleyerek, modern çağın tipografik sayfasının düzeninde başat/bağlı tasar ilkesinin belirleyici olacağını vurgulamaktadır.



**Görsel 12:** Kurt Schwitters  
(Heller, Chwast, 1988: 171)



**Görsel 13: Jan Tschichold.** “*Graphische Werbekunst*” için sergi afişi, 1926. Bauhaus’la doğrudan bir bağı olmamış, Leipzig’li genç bir tipografi profesörü olan Tschichold 1925’te çağdaş, önemli iş örneklerini toplar ve “Tipografi Hakkında” ya da “Tipografinin Unsurları” (*Typographische Mitteilungen, ya da Elementare Typographie*) başlıklı denemesinde inceler. “*Die Neue Typographie*” bu denemeden üç yıl sonra yayınlanır.



**Görsel 13:** Jan Tschichold (Heller, Chwast, 1988: 118)

**Görsel 14: Jan Tschichold.** Kitabı “*Die Neue Typographie*” için kendisi tarafından tasarlanmış açıklayıcı tanıtım sayfası, 1928. Tschichold tarafından yayınlanan “Yeni Tipografi” manifestosu aslında yepyeni bir açılım değildir. Ancak 20. Yüzyılın ilk on yıllarındaki tipografik uygulamalarda görülen yeni yaklaşımları formüle eder ve Modern çağın yaşam anlayışı içinde görsel iletişim ve grafik tasarımda tipografinin değişen uygulama biçimlerini düşünsel ilkelere göre tanımlar.

Tipografi, harflerin yalnız sözcüklerde, satırlarda ve sayfalarda düzenlemesi değil, artık bir tasarım tavrı ve sorunudur. Bu nedenle “içerik tarafından önceden saptanmış metnin her bir parçası, belirlenmiş vurgu ve değerlerin anlamlı ilişkisi içinde diğer her bir parçaya bağlı kalacak ve tasarım bir bütün olarak ele alınacaktır” (Tschichold, 1995: 67). Bu yaklaşım tipografisti harf ölçüsü ve ağırlığı, satır düzeni, renk kullanımı, fotoğraf ve diğer unsurlar sayesinde bu ilişkileri açık bir biçimde ve görünür olarak betimlemeye yönlendirecek, çağın görsel gereksinimleri ile işlevsellik bir bütün olarak tasarımı belirleyecektir. (Görsel: 15, 16, 17) Çünkü ona göre “Yeni tipografinin özü açıklıktır” (Tschichold, 1995: 66).



**Görsel 14:** Jan Tschichold (Carter ve diğerleri, 1985: 172)

**Görsel 15: Ladislav Sutnar.** *Nejmenski Düm*, kitap şömi, 1930-31. Dönemin ruhunu, yaşamını ve görsel duyarlılığını yansıtan Yeni Tipografi 1920’lerin sonlarında ve 30’lu yılların başında Çekoslovakya’da geliştirilir. “Yeni Tipografi”nin temsilcilerinden Çekoslovak asıllı

Ladislav Sutnar Prag'taki basımevi Druzstevni Prace'de bu anlayışın kendine özgü sürümünü Upton Sinclair ve George Bernard Show'un çalışmalarını anmak için hazırlanmış kitapların şömizlerinde uygular. "Nejmensi Düm" için hazırladığı şömiz yalınlığın ve görsel açıklığın yansıtıldığı bir ustaca çalışmasıdır.

**Görsel 16: Jan Tschichold.** *Lasten der Menschheit*, film afişi, 1926. "Yeni Tipografi"nin diğer adı "Bakışsız Tipografi"dir. Geleneksel ve klasik tipografide kitap sürekli bir bakışım içinde tasarlanır. Karşılıklı sayfalarda metin ilişkileri bu bakışım üzerine kuruludur. Tschichold bu görsel değer anlayışının günün modernist yaşantısının gereksinimlerini karşılayamadığını ileri sürer. Eski tipografinin yerini artık Yeni Tipografi alacaktır. Bu nedenle artık kitap ve süreli yayınlarda bakışım tipografik düzen yerini bakışsız, çağdaş, soyut bir leke kurgusuna bırakır. Bu yaklaşım sonraki dönemin süreli yayın tasarım anlayışını temelden etkiler.



**Görsel 15:** Ladislav Sutnar  
(Heller, Chwast, 1988: 121)

Bu söylem "modernist" tipografistlerin tasarım olasılıklarını sınırlandırdığı oranda aynı zamanda onları arınmış bir tasarıma doğru genişletir. (Görsel: 18, 19, 20) Ancak Modernizm'in indirgeyiciliği ve tektipleştirme süreci, öte yanda 1960'lı yıllarda tanımlanan ve 1980'li yıllarda olgunlaşan Postmodernizm'in varoluşuna da dayanakları oluşturmaktadır. (Görsel: 21, 22, 24)



**Görsel 16:** Jan Tschichold  
(Heller, Chwast, 1988: 119)

**Görsel 17: Piet Zwart.** *Bruynzeel Architectural Products*, katalog sayfaları, 1935. Düşey ve yatay çizgilerin vurgulandığı, dikdörtgenlerin kullanıldığı, yalınlaştırılmış 'De Stijl' tipografisi ve temel renklerle yapılan düzenlemelerle belirginleştirilen Piet Zwart ve Paul Schuitema'nın çalışmaları "Yeni Tipografi"nin Hollanda'daki öncü önerileridir. Zwart, fotografik öğeleri tipografik öğelere katan, böylelikle karmaşık iletileri çarpıcı bir biçimde tanımlayan, Hollanda'daki ilk temsilcilerden biridir. Diğer sıkıcı basılı ürünlere göre, onların "etkin işlevselci" çalışmaları tipografik çekicilikleriyle uzun soluklu olmuştur.



Görsel 17: Piet Zwart (Heller, Chwast, 1988: 124)

**Görsel 18: Josef Müller-Brockmann.** “*Bethoven*” dinletisi için afiş, ofset litografi, 1955. Brockmann’a göre bir metin ya da resim nesnel ve işlevsel dayanaklara göre ilişkilendirilmeli ve düzenlenmelidir. Ona göre alanlar, tipografinin kurallarına özen gösterilerek ve önceden belirlenen matematiksel oranlardaki ilişkilerde, duyarlı bir biçimde kurgulanmalıdır. Brockmann’ın fotoğraf ve tipografiyi birlikte kullandığı tasarımlarının yanı sıra, bütünüyle soyut biçimlerle yaptığı afiş çalışmaları modern sanatın –özellikle Konstruktivizmin görsel sözlükçesinin kullanıldığı– tasarım ve uygulamalarını oluşturmaktadır. “Tasarım eşittir tipografi” söylemi Brockmann’ın çalışmalarındaki ilkesel yaklaşımı ifade eder.

**Görsel 19: Armin Hofmann.** “*Wilhelm Tell*” oyunu için afiş, ofset litografi, 1963. Zürih ve Basel’deki okulların grafik tasarım eğitiminde daha önceki eğilimin örnek temsilcisi Brockmann, daha sonraki yaklaşımlarının ise Armin Hofmann’dır. Basel Okulu mezunu Kenneth Hiebert’e göre Okul’un eğitim yöntemi “soyut

yapıların iletişimin aracı olduğu” düşüncesinden çıkmıştır. Armin Hofmann fotoğrafın etkili kullanımında ustadır. Afişindeki “*Tell*” yazısının elmaya yönelen oku imlemesi tipografik kurgunun yeni anlambilimsel, imgesel ve kinetik boyutlarının en mükemmel örneklerinden birini oluşturmaktadır. “Tipografi eşittir tasarım” söylemi Hofmann’ın çalışmalarındaki ilkesel yaklaşımı ifade eder.



Görsel 18: Josef Müller-Brockmann (Dawn, 1984: 179)

**Görsel 20: Armin Hofmann.** “*Giselle*” oyunu için afiş, ofset litografi, 1959. Hofmann “Afiş Üzerine Düşünceler”inde, litografik baskı olanaklarının afiş hakkında düşüncelerimizi değiştirdiği gibi, fotoğrafın gelişiminin de grafik tasarım anlayışlarını belirleyeceğinden söz etmektedir. Ona göre sembolik yorum nesneyi siyah-beyaz içinde ‘foto-grafik’ olarak sunmayı gerektirir. Her ne kadar siyah-beyaz fotoğrafın etkisel olarak güçlü olduğunu belirtse de, afişte mutlaka bir renk kullanımının gerektiğinden bahsederek, bir soyut özelliğin rengin kullanımıyla tamamlanmış görüneceğini söyler. Nesne fotoğrafı, yakın çekimler, tırnaksız ve

çizgisel yazı karakterleri, yalın bir kanava düzeni ile süslemeden tamamen arındırılmış bir tasarım dili geliştirmiştir.



Görsel 19: Armin Hofmann (Bektaş, 1992: 130)

Görsel 20: Armin Hofmann (Bektaş, 1992: 131)

**Görsel 21: Wolfgang Weingart.** “Schreibkunst” konulu afiş, ofset litografi, 1981. Weingart, Emil Ruder’in öğrencisi olarak öncelikle Ruder, ardından Armin Hofmann ve Josef Müller Brockmann’ın etkisindedir. Emil Ruder vefat edince okulda onun yerini alır. Daha sonra ise Uluslararası Tipografik Biçem’in tipografi ilkelerini gözden geçirir. Bir düzenleme ilkesi olarak kanavayı reddeder ve daha bol görsel ögenin sezgisel bir yerleştirmesini içeren kendi tasarım dilini geliştirir. Bir süre Amerika’da konferanslar vererek kendi tasarım anlayışını açıklar ve varolan modernist tipografik tasarım ilkelerini sorgular. Onun tasarım dili “Modernist Bilinç ve Postmodern Sezgi” söylemi ile betimlenebilir.



Görsel 21: Wolfgang Weingart (Weingart, 2000: 483)

**Görsel 22: Wolfgang Weingart.** “The Swiss Poster 1900-1983” konulu afiş, ofset litografi, 1983. Süreç içinde salt tipografik öğelerle tasarım yapmaktan vazgeçerek görsel fotografik kolajlar, çeşitli mekanik, fotografik dokular ve önceden kestirilemeyen dış biçim ilişkileriyle yaptığı çalışmalar –Modern tasarımın indirgediği, azalttığı, kimilerine göre kuruttuğu ve mantıksal örüntülere dönüştürdüğü grafik tasarımın (yine onlara göre) gelenin açmazında bir çıkış yolu olarak– Modern Sonrası’nın

örneğini oluşturur. Amerika’da çağrılı olarak verdiği konferansları yeni kuşağı (yani, daha sonra Postmodern tasarımın öncüleri olan 1980 sonrası kuşağını) etkilemiştir.

**Görsel 23: Avant Garde.** Herbert Lubalin tarafından bir dergi logosu olarak tasarlanan ve daha sonra da bir fonta dönüştürülen, 1970’li yılların başında tasarlanmış en önemli yazı karakterlerinden biridir. Onun önemi, 1927–8’de tasarlanan ‘Futura’ yazı karakteri gibi, ‘Eski Biçem’ temelinde tasarlanmasından kaynaklanmaktadır. Tamamen temel geometrik altyapıda inşa edilen yazı karakteri, temel biçimlerinin güçlü ve soyut anlatımı yoluyla aktarma yazı ve fotodüzenleme dizgelerinde geç modern dönem ve sonrasında gösterim ve metin ölçüsünde, büyük bir beğeniyle yaygın olarak kullanılmıştır.



**Görsel 22:** Wolfgang Weingart (Dawn, 1984: 192)

**Görsel 24: Siegfried Odermatt.** *Jazz Festival im Volkhaus Zürich*, ofset litografi, 1985. Odermatt, Weingart’tan başka Postmodern tasarımın öncülerinden olduğu savlanan bir diğer önemli tasarımcıdır. İsviçre ekolünün dünyaya yayılmasına katkıda bulunur. Uluslararası Biçem olarak bilinen soyutlamacı anlayışın değişim ve

dönüşüm sürecinde geliştirdiği yalın, raslantısal, kendiliğindenliği savunan ya da onaylayan ve sezgisel davranışın ipuçlarıyla dolu, ancak her durumda –bazı çalışmalarında İsviçre tasarım anlayışına tamamen ters düştüğü ileri sürülse de– geç modernin temel yasalarını geliştiren görsel dili yaptığı tasarımlarda görülür. Benzer özellikler çağdaşı Rosmarie Tissi’nin çalışmalarında da gözlenir.



**Görsel 23:** Avant Garde  
(MacOs X, AvantGarde fontu)

**Görsel 24:** Siegfried Odermatt (Dawn, 1984: 201)

## 5. Tipografi Teknolojilerinin Bütünleştirici Etkisi

1930'lu yıllardan 1980'li yıllara kadar geçen elli yıllık sürede tipografi klasik basımcılığın beşyüz yıllık birikimini foto-dizgi (*photo-typesetting*) ve foto-düzenleme (*photo-composing*) dizgeleri yoluyla dönüştürmüş, metal tipografisinin kendi sınırlılıklarının dışında bu dizgelerin yeni olasılıkları tipografinin de tasarım olasılıklarını genişletmiştir. Foto-dizgi ve foto-düzenleme dizgelerinin klasik metal tipografisini temelde değiştirmesi beklendiği halde bu dönüşüm kesin bir biçimde gerçekleşmemiş, ancak bu ışınal aktarım dizgelerinin bilgisayar teknolojisi ile birlikteliği sonrasında, diğer bir devrimsel değişimin yaşanmaya başlandığı 80'li yıllar boyunca, bu dönüşüm (Görsel: 25, 26) ortaya çıkmıştır.



Görsel 25: April Greiman ve Jayme Odgers  
(Dawn, 1984: 191)

**Görsel 25: April Greiman (ve Jayme Odgers).** *Academy of Television Arts & Sciences Student Television Awards*, Ofset litografisi, 1981. Dönemin eriyen kutuplaşması ve büyüyen küresel anlayışı çerçevesinde, sanat ve tasarımdaki tüm farklı arayışlar Postmodern başlığı altında

tanımlanır. Bu bağlamda İsviçre tasarımının 1980'lerde Amerika'daki dönüşmüş biçimi "Yeni Dalga" olarak nitelendirilir. Eğilim, 1970'lerin ikinci yarısı ile 1980'lerin ilk yarısında henüz stüdyo dizgeleri biçiminde olan, ancak görsel açıdan biçimlere müdahale edebilme olanağı sunan, gelişmiş foto-düzenleyici ve görüntüleyici bilgisayarın tasarımlardaki güçlü etkilerini içerir. Tasarımlar izleyene sanal ve belirsiz bir uzay sunar.

**Görsel 26: Nancy Skolos & Thomas Wedell.** *Laserscan*, ofset litografisi, 1988. Hem kişisel olarak hem de mesleki açıdan evli olan çift kendi tasarım büroları Skolos & Wedell'i 1980'de Massachusetts, Charlestown'da kurarlar. Grafik tasarımcı olarak Skolos ve fotoğraf sanatçısı olarak Wedell kendilerine özgü, görsel yanılsamalara dayalı, oldukça taze ve yenilikçi yaklaşımları ile afişler, kataloglar, kurumsal kimlikler ve diğer grafik ürünler yaratırlar. Çalışmaları "Yeni Dalga" akımının farklı görsel çözüm ve önerilerini oluşturur. Afişleri tüm Amerika dışında Paris, Varşova ve Lahti gibi dünyanın çeşitli şehirlerinde sergilenir. Çalışmaları *Idea*, *ID* magazine, *Graphis Poster* ve çeşitli dergi ve yıllıklarda yayınlanır.



Görsel 26: Nancy Skolos & Thomas Wedell  
(Dawn, 1984: 194)

Yorumsal bir değerlendirme açısından bakıldığında, foto-dizgi ve foto-düzenleme dizgelerinin abece tasarımlarına ve tipografiye etkisinin 19. Yüzyıldaki durumu, yani Bodoni ve Didot'ların yazı karakteri tasarımında gelinen son nokta olduğu düşüncesinin ürünü olarak geliştirilen 'Fatface Modern' yazı karakterlerinin, ya da ters-yüz edilmiş ağırlıklarıyla yeni tasarım olasılıklarının arandığı kare-sonlanmış yazı tasarımlarına dönüştürülmesini anımsatmaktadır. Kısaca, bu yeni dizgeler basımcılık açısından yeni süreçler oluşturmasına karşın işlev açısından ve üretim biçiminde yepyeni bir dönüşüm yaratamamıştır.

Elbette foto-dizgi ve foto-düzenleme dizgelerinin (üst üste harfleri pozlama, bindirme, eğip bükme ve eksi boşluklama gibi) tipografik tasarım olasılıklarını sezinleyen ve 'Avant Garde' (Bkz. Görsel: 23) örneğinde olduğu gibi, 1970'li yılların yazı tasarımlarında bu olasılıkları yansıtan Herbert Lubalin gibi tasarımcıların tipografi alanında ayrıksı konumları dışında, genel olarak tipografinin kullanımı ve yönü bu dizgelerin kullanıma girmesinin yanında 'Modernizm'in katılaştırdığı kurallar çerçevesinde sürecektir. Bu durum ise ancak sayısal (*digital*) devrimle aşılacaktır.

1970'lerin sonu ve 80'lerin ilk yıllarında ünlenmiş İngiliz tasarımcı Neville Brody'nin kendi döneminin genç kuşak tasarımcıları üzerindeki etkisi büyük olmuştur. Zuzana Licko ile birlikte fontlar üreten ve bu etkilere sahip genç kuşak tasarımcılar font tasarımının yeni olasılıklarını bulmaya başlar ve bilgisayar teknolojisinin sunduğu olanakları "cutting-edge" tasarımlar olarak tanımlanan "sıradışı" ya da "aykırı" kendi font biçimlemelerinde kullanırlar. Dönemin işletim dizgesi, donanımı ve grafik yazılımları alanındaki gelişmeleri genç kuşak tasarımcıların yeni bir özgürlük dalgası yaratmalarına yol açar. 1980'lerin gençliği içinde resmi ideolojiye başkaldırı, nostalji (geçmişe duyulan özlem) ve sokak kültürü Punk, New Wave, Retro, Memphis, Techno gibi Postmodern tasarım eğilimlerinin ortaya çıkmasını sağlar. (Görsel: 27, 28, 29)

**Görsel 27: April Greiman. *Your Turn, My Turn*, Ofset litografi, 1983.** Greiman, tasarımda Yeni Dalga'nın kraliçesidir. Elbette Weingart'dan ders almış olması, İsviçre ekolünün

temel tasarım ilkelerini bilmesi, yeni dönemde gelişen teknolojinin sunduğu olanakları kullanma cesareti nihayetinde kendine özgü bir görsel dil oluşturmasını sağlar. Üstelik yaklaşımı ve çözümleriyle Amerika'daki iletişim tasarımının yönelişini de böylelikle etkiler. Görseldeki bilgisayar etkilerini kullanma arzusunun yanısıra, bu afişinde gelişmesini henüz sürdüren üç boyutlu sinemanın izleme yöntemini bir afiş tasarımına uygulayarak, teknoloji temelli eğilimlerin grafik tasarıma yeni boyutlar ve yaklaşımlar getirmesini sağlar.



**Görsel 27:** April Greiman (Dawn, 1984: 191)

**Görsel 28: Takenobu Igarashi. *Expo '85*, ipekbaskı, 1985.** 1970'de kendi adını taşıyan stüdyosunu kuran Igarashi, 1985'de Neron olarak yeniden adlandırır. Sayısız yayını, geniş uluslararası müşteri portföyü ve büyük heykelleri ve sembolleri onu uluslararası sahnede dünyanın en çok görülen graphic tasarımcısı yapar. O, daha çok en küçükten dev anıtsala kadar çeşitli metal ve plastiklerden yapılan ve daha sonra

afişlere ve takvimlere uyarlanan üç boyutlu mimari formlarıyla bilinir. MOMA için birçok proje gerçekleştirmiştir. New York, Los Angeles ve Tokyo'da çeşitli sergiler açmıştır. Tasarım okullarında başkan ve (UCLA'da) misafir profesör olarak görev yapmıştır. Son dönemlerde nesne ve mobilya tasarımına yönelmiştir.



Görsel 28: Takenobu Igarashi (Dawn, 1984: 201)

**Görsel 29: William Longhauser.** *Insites* 85, ofset litografi, 1985. Longhauser 1975-77 yılları arasında lisansüstü öğrencisi olarak Basel Allgemeine Gewerbeschule'de Armin Hofmann ile birlikte çalışmıştır. Philadelphia Sanat Üniversitesi'nde tasarım profesörü ve daha sonra da bölüm başkanı olarak hizmet verir. Çalışmalarındaki katı kanava temeli rahatlıkla seçilir. Afişleri Uluslararası Tipografik Biçem'in Postmodern açılımlarını yansıtır. Çalışmaları birçok ödül kazanmış ve uluslararası sergilerde yer almıştır.

**Görsel 30: Neville Brody.** *Fuse 1* afişi, ofset baskı, FontShop International, 1991. *Fuse* süreli yayınının ilk sayısı tipografi geleneğinin gizini ya da büyüsunü, gelenekçilerin ya da korumacıların deneyim ve kazanımlarını ve klasik yazı karakterlerini elde etmenin zorluğunu

ya da olanaksızlığını sorgulamaktadır. Bu sayıdan başlayarak *Emigre*'den sonra *Fuse* süreli yayını tipografi ve harf tasarımı üzerine dünya genelinde tanınan, izlenen ve etki yaratan bir grafik tasarım dergisi olur. Bu sayı ile promosyon olarak Macintosh bilgisayarlarda kullanılmak üzere dört ödül font, her bir font hakkında A2 boyutlarında onların yaratıcı uygulamalarını gösteren afişleri de içeren bir diskette verilir.



Görsel 29: William Longhauser (Dawn, 1984: 202)

Bilgisayar teknolojisindeki gelişmelerle 1980'lerin ikinci yarısından sonra başlayan masaüstü yayıncılık (*desktop publishing*) harf ve font tasarımında ve tipografi anlayışında gerçek anlamda köklü bir değişim ve dönüşüm yaratır. 1965'lerde başlayan harflerin sayısallaştırılması, yerini sayısal harf/font ve tipografiye bırakmıştır. Masaüstü yayıncılıkla birlikte 'Gutenberg Galaksisi' kendi geçerlik süresini tüketmiştir. Öklid'in uzamında varolan benzeşim yöntemleri ve nesnel sonuçlarının yerini artık siber uzayda sayısal yöntemler ile sanal sonuçlar almıştır.

Bu bağlamda bir yanda Neville Brody'nin 1980'lerde çeşitli süreli yayınlarda ortaya koyduğu yeni tipografik dil, 1920'lerin Konstrüktivizm'inden ve 1930'ların Art Deco'sundan ödünç alınmış harf biçimlerinin yapı

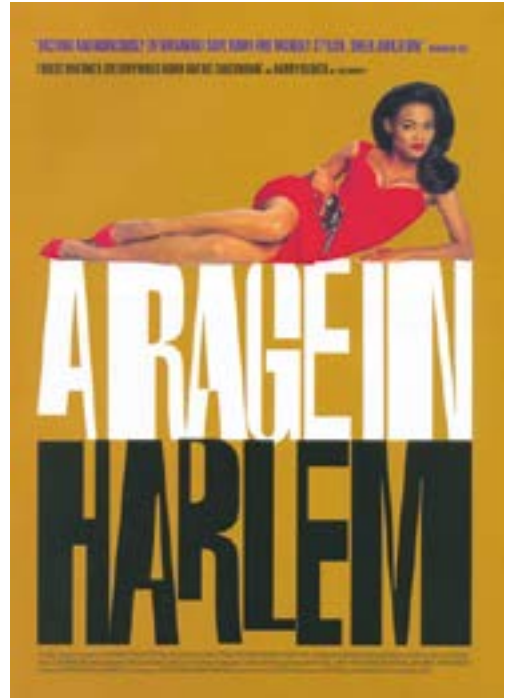


bozumcu yeni yorumlarını ve yeni bir deneyselliği gündeme taşımıştır (Wozencroft, 1995: 10). Diğer yanda 1985 sonrasında Licko'nun fontlarının yarattığı görsel dil 1990'ların genç kuşak tasarımcılarına eskinin değerlerini yıkan, gelişen teknolojinin bir dışa vurumunu sunan ve son derece öznel olan bir görüş kazandırır. Günümüz tasarımcıları yaptıkları uygulamalarla (Görsel: 30, 31, 32) sayısal font dünyasına yenilikçi bir çerçeve oluşturmuş, harf/font üretiminde ortaya koydukları tasarım anlayışlarıyla bilgisayarın yaratıcı kullanımına öncülük etmişlerdir.



Görsel 30: Neville Brody (Wozencroft, 1995: 26)

**Görsel 31: Neville Brody.** “A Rage in Harlem” tanıtım afişi, ofset baskı, Palace Pictures, London 1991. Bir film afişi tasarımında kullandığı ve ‘Helvetica Ultra Compressed’ etkisi altında yarattığı “A Rage in Harlem” başlık tasarımı daha sonra bir abece tasarımına genişletilir ve Font Bureau’da geliştirilip sayısallaştırılarak tamamlanır. Yapı bozumuna dayalı bu yaklaşımdaki en basit düzeyde yapılan değişikliklerle, düzenli ve dizgesel fontların yeniden ele alınarak simgesel temelde anlam kaymasına ya da farklılaşmasına ve de tipografik biçimin anlamsal bağlamında değiştirilen algı ve değerlerine bir örnek oluşturur.



Görsel 31: Neville Brody (Wozencroft, 1995: 126)



Görsel 32: Neville Brody (Wozencroft, 1995: 170)

**Görsel 32: Neville Brody.** “Digitalog” afişi, ofset baskı, Tokyo 1993. Bu çalışma bir CD-Rom yayıncısı ve dünyanın ilk sayısal galerisi olan, “digital” (sayısal) ile “dialogue” (karşılıklı konuşma) sözcüklerinden türetilmiş, Digitalogue şirketi için düzenlenmiş bir afiş imgesidir. ‘Franklin Gothic Bold’ yazı karakteri temelinde trichrome baskının klasik düzenli tram dokusunu (screen) içerecek biçimde hazırlanmış olan bu

abece takımı harfleri ve font, Neville Brodyn'in yine "Autotrace" font tasarımı örneğinde olduğu gibi, daha sonra vektörel olarak bir parça değişime uğratarak ya da bozulması sağlanarak oluşturulmuştur.

Günümüz fontları artık tek değerli veya tek biçimli değildir. Kişisel düzeyde yüzlerce, hatta binlerce farklı font günümüz tasarımcılarının kullanım olanağı içinde yer almaktadır. Her şeyden önce, tasarımda kullanılacak fonta bireysel düzeyde karar verilebilmekte, birçok kaynaktan edinilen fontlar yine bu düzeyde son derece öznel olarak kullanılabilen ve sayısal olarak basılabilmektedir.

### Sonuç

Günümüz tipografisi (özellikle bilgisayarların her eve girmeye başladığı 1985'li yıllardan bu yana biçim ve içerik açısından) farklıdır. Gutenberg'in teknolojisi yerini sayısal bırakmıştır. Hareketli harflerin yerini PostScript almıştır. Ama yine de tipografi iletişim sürecinde abecelerin ve diğer (okumaya yönelik) göstergelerin – iletişim etkinliğine ilişkin diğer yan ve bütünleşik bilim alanlarının da bulgularından hareketle – kendi ilke ve kuralları çerçevesinde kullanımının akılcılaştırılması ve aynı zamanda görsel ve estetik açıdan düzenlenmesi etkinliğidir. Üstelik tipografi bu bağlamda harflerin sadece iletişim amaçlı değil, her türlü ortam ve amaca göre görüntülenmesi ve etkileşimli dizgi biçimindeki teknolojik kullanımıdır.

Günümüz gerçekliğiyle tanımlanacak olursa "tipografi, harflerin ve yazınsal ve görsel iletişime ilişkin diğer öğelerin hem görsel, işlevsel ve estetik düzenlenmesi hem de bu öğelerle oluşturulan bir tasarım dili ve anlayışıdır" denilebilir. Üstelik daha kısa ve öz olarak ifade edilecek olursa, artık yazı, kaligrafi, hat, metal veya ağaç harf, baskı harufatı, fotodizgi veya foto-düzenleme ya da sayısal (digital), organik, 3 boyutlu tipografi vb. yöntemleri de içererek, "harfe ilişkin tüm teknik ve teknolojik düzenleme, görüntüleme ve çoğaltma işlemi"ne tipografi denilmektedir. Bu nedenle tipografi günümüzde çağdaş iletişim tasarımının en temel, en işlevsel ve en yalın bir uygulama alanıdır.

"Gutenberg Tipografisinden İletişim Tasarımına" yönelik gelişen bu süreçte, iletişim tasarımı açısından tipografi dışındaki önemli kilometre taşlarını da (yani bazı gelişmeleri) anımsamakta yarar vardır.

20. Yüzyılın ilk on yılı sonunda bilinen trafik işaretleri veya piktogramlarının birkaçı uluslararası Paris sözleşmesi ile benimsenmiştir. 1920'lerde Otto Neurath istatistik bilgilerin sunumu için bir grafik dizgeyi; insan, emtia, kurum, nesne, araç vb. öğelerin resimsel simgelerle (ikonik) gösterilmesine dayalı bir işlevsel gösterim dizgesini geliştirmiştir. Açılımı "Tipografik Resim Eğitimi Uluslararası Dizgesi" olarak ifade edilebilecek olan ISOTYPE Enstitüsü'ndeki ekibiyle ile Neurath, bilgilerin temsili resim (ikon) biçiminde tasarlanıp görüntülenmesi için ilk genel geçerleri oluşturmuştur. Bu çalışmanın 2. Dünya Savaşı sonrası grafik ve arabirim tasarımcılarının ürünleri üzerinde çok önemli bir etkisi olmuştur. 1930'lardaki şematik soyutlamacı metro hattı planları gibi deneyimlerin ise gitgide artan bilgiyi görselleştirmede farklı yaklaşımlar ve çözümler sunabileceğini göstermesi açısından önem taşımaktadır. Çünkü 20. Yüzyılın ilk yarısındaki bu yaklaşımlar günümüzün infografikleri (bilgi görselleştirmeleri) için temel kaynak deneyimleri oluşturmaktadır.

1950'lerden sonra artan kurumsal kimlik ve çeşitlenen ulaşım olanakları sonucu yerüstü ve yeraltında gereksinim duyulan yönlendirme tasarımları ile uluslararası spor, festival, konser vb. etkinlikler için geliştirilen piktogramlar sınırlı bir biçimde de olsa iletişim için tipografiden daha etkili çözümler sunmuştur. Ancak yine de tipografi daha doğru, kesin, açık ve işlevsel rolü nedeniyle olmazsa olmaz rolünü sürdürmüştür.

Sonuç olarak, günümüzde tipografi bu görselleştirme dizgesinin, yani grafik tasarımın veya görsel iletişim tasarımının "alfanumerik" anlamda okunabilir olmayan, ancak anlamları göstergesel açıdan kavranabilen tüm görsel gösterge dizgesi (piktogram, resimleme, ikon, harita, işaret, vinyet, fotoğraf, amblem vb. ve günümüzde emojiler) dışında, bu nedenle, en temel ifade etme ve – duygular da dahil olmak üzere – her türlü kavramı dışı vurmada en etkili uygulama alanı ve disiplini.

## KAYNAKÇA

1. Ades, Dawn (1984), The 20th-Century Poster, Abbeville Press, New York, USA.
2. Aldag, Keith A. (1969), Modern Graphic Terminology, Hyphen Publishing Co., Australia.
3. Bektaş, Dilek (1992), Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
4. Carter, Rob, Ben Day, Philippe Meggs (1985), Typographic Design, Form & Communication, Van Nostrand Reinhold, USA.
5. Chappel, Warren (1970), A Short History of The Printed Word, Knopf Press, USA.
6. Harris, David (1995), The Art of Calligraphy, Dorling Kindersley Book, UK.
7. Heller, Steven & Seymour Chwast (1988), Graphic Style, Pushpin Edition, New York, USA.
8. MacOs-X, (2000), Fontlar Klasörü, Avant Garde Fontu.
9. Mclean, Ruari (1988), The Thames & Hudson Manual of Typography, The Thames & Hudson. Rep., UK.
10. Rosen, Ben (1963), Typos, Das Große Buch der Druckschriften, Reinhold Publishing Corp. Printed In Germany.
11. Ruder, Emil (1967), The Manual of Typographic Design, Arthur Niggli Ltd., Switzerland.
12. Tschichold, Jan (1995), The New Typography, (Translated by Ruari Mclean), Printed in USA.
13. Ülken, Muammer (1987), Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı, İş Bankası Yayınları, Ankara.
14. Weingart, Wolfgang (2000), My Way to Typography, Lars Müller Publishers, Printed in Switzerland.
15. Wozencroft, Jon (1990), The Graphic Language of Neville Brody, Thames And Hudson, Spain.
16. Wozencroft, Jon (1995), The Graphic Language of Neville Brody 2, Thames And Hudson, Singapore.