

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Sanver ÖZGÜVEN

KONSTRÜKTİVİST TİPOGRAFI

Danışman

Yard. Doç. Oğuz HAŞLAKOĞLU

Grafik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2007

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
SUMMARY.....	vi
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I.....	2
1.1 Tipografinin Tarihsel Gelişimi.....	2
1.2 Mezopotamya Uygarlığında Yazı.....	4
1.3 Eski Mısır Uygarlığında Yazı.....	5
1.4 Çin Uygarlığında Yazı.....	6
1.5 Alfabenin Ortaya Çıkışı.....	7
1.6 Ortaçağ'da Tipografinin Gelişimi.....	9
1.7 Rönesans'ta Tipografinin Gelişimi.....	10
1.8 Aydınlanma Çağı ve Günümüzde Grafik Tasarım ve Tipografi.....	12
BÖLÜM II.....	16
2.1 Harflerin Anatomisi.....	16
2.2. Tipografik Karakterlerin Sınıflandırılması.....	17
2.3 Tipografik Tasarımda “Okunabilirlik” (Legibility).....	21
2.4 Metin Düzenleme Biçimleri.....	22
2.5 Yazı ve Resim İlişkisi.....	23
BÖLÜM III.....	26
3.1 Konstrüktivizm'in Tanımı.....	26
3.2 Konstrüktivizm'in Oluşma Dönemi İçerisinde Sanatsal Süreç ve Çağdaş Tipografi...27	
3.3 Konstrüktivizm'in Oluşumu ve Gelişimi.....	31
3.4 Chernikov'un Konstrüktivist İlkeleri ve Tasarım Yöntemi.....	33
3.4.1 Konstrüktivizm'in Anlamı.....	35
3.4.2 Konstrüktivizm'in Biçimleri ve Esasları.....	36
3.4.3 Konstrüktivizm'in Yasaları.....	38

3.4.4 Konstrüksiyonun Aşamaları ve Kaynakları.....	40
3.4.5 Güç ve Konstrüksiyon.....	40
BÖLÜM IV.....	41
4.1 Sonuç.....	41
ŞEKİLLER.....	46
KAYNAKÇA.....	70
İNTERNET KAYNAKÇASI.....	73
ÖZGEÇMİŞ.....	74

ÖZET

Konstrüktivizm, 1920'lerde Rus sanatçıların öncülüğünde bütün bir Kıta Avrupa'sında gelişen, modern sanat ve tasarım anlayışına önemli katkıları olan bir sanat akımıdır. Akım, Rusya'da ortaya çıkmış ve Avrupa'da gelişimini göstermiştir. Bu süreç içerisinde Konstrüktivizm iki farklı yönde gelişimini sürdürmüştür. Bunların ilki "prodüktivist yaklaşım" olarak adlandırılan, Vladimir Tatlin'in önderliğini yaptığı, sanatın topluma hizmet etmesini ve işlevsel olması gerektiğini savunan görüştür. İkinci yaklaşım ise gelişimini Avrupa'da sürdürmüştür. Naum Gabo'nun önderliğini yaptığı bu konstrüktivist görüş, sanatın işlevsel olmadığını ve ayrı bir etkinlik olduğunu savunmaktadır.

Hazırlanmış olan bu Yüksek Lisans tez çalışması Konstrüktivizm'in genel anlamda grafik sanatında ve özel anlamda tipografide, modern estetik anlayışın biçimlenmesinde oynadığı rolü ele alınacaktır. Tezin ilk aşamasında tipografinin ne olduğuna ve çağdaş tipografi aşamasına gelinceye kadar geçirdiği evrelere kısaca değinilecektir. Ardından Konstrüktivizm akımı ele alınacaktır. Öncelikle tarihsel süreç içinde bu akımın gelişimine değinilecektir. Konstrüktivizm'in kendisinden önceki sanat akımları ile olan ilişkisi ve daha sonra da dönemin diğer sanat hareketleri ile olan ilişkisi kısaca ele alınacaktır. Tarihsel süreç ele alındıktan sonra ise konstrüktif prensiplere ve bu akımın görüşlerine değinilecektir. Konstrüktif yapıların biçimleri üzerinde durulacak ve burada belirtilen esasların tipografiye nasıl yansıdığı, görsellerle desteklenerek açıklanacaktır.

SUMMARY

Constructivism is an influential art movement in modern art and design history. It was developed mainly by Russian artists around 1920's. This movement has appeared first in Russia and spread throughout Europe successively. During this period the constructivism proceeded in two different directions. First approach is named as "productivist" which was pioneered by Vladimir Tatlin. According to this approach art has to serve public purpose and first of all it has to be functional. Second approach is developed in Europe by Naum Gabo as the leader of this constructivist idea. This constructivist idea maintains that art cannot be reduced to being functional and it is an activity in itself.

In this master thesis, the role of constructivism in the shaping of the modern art in general, its specific meaning in typography will be put forward. In that sense, constructivism as an art movement will be discussed. The development of this movement in the historical continuum will be main part of this discussion. Firstly, the relation of the constructivism with previous movements will be taken up and then its relations with the movements of its period will be explained shortly. After explaining the historical period, the constructive principles and its ideas will be shown. In that sense thesis will dwell upon the forms of constructive structure and it will explain the reflection of those forms in typography with supported visual examples.

G İ R İ Ő

Grafik tasarım alanı içerisinde tipografi önemli bir yer tutmaktadır. Öyle ki, tipografinin tasarımın sürecine dhिल olmasıyla beraber tasarlanan eser bir grafik sanat eserine dönüŐmektedir. Tipografinin grafik tasarımda bu kadar önemli olmasının diğeri bir nedeni de, biçimle içeriğinin tipografi sayesinde tasarlanmasıdır. Herhangi bir grafik üründe iletilmek istenen mesaj, tipografinin doğru tasarlanmasıyla beraber kavramsal bir boyuttan somut, görsel bir yapıya bürünmektedir. Yani grafik tasarım ürünün iletmiş olduğu mesaj, tipografik düzenleme ile görsel bir gerçeklik kazanmaktadır.

Konstrüktivizm XX. yüzyılda diğeri alanlarda etkili olduğu gibi grafik sanatı üzerinde de etkili olmuştur. Bu doğrultuda grafik tasarımda konstrüktif bir anlayışla düzenlenen çalıŐmalar ortaya çıkmıştır. Bu tip düzenlemelerin yapılabilmesi için öncelikle konstrüktivist anlayışın ne olduğu üzerinde durulmalıdır. Grafik tasarımda tipografik elemanları düzenleme ve tasarlama, tasarlama süreci içerisinde karŐılaŐılan önemli problemlerden birisidir. Bu tip sorunları zmeye çalışan her tasarımcının zihninde konstrüktif fikirler ve üzüm yolları belirebilmektedir. Birbirinden farklı kaygılara ve taleplere göre deđiŐiklik gösteren bu fikirler kendine özgü bir yöntemle ortaya çıkmaktadır. Yani bu görüşler farklı tasarımcılar tarafından farklı biçimlerde ortaya konulmaktadır, nk konstrüktif fikirler her insanın zihninde farklı bakış aıllarını barındırmaktadır. Konstrüktif nitelikler farklı biçimlerde ortaya çıkmasına rağmen, temelde belirli formlar üzerinden hareket etmektedir ve bu formlar tanımlanabilen ve görsel olarak belirtilebilen formlardır.

Çağdaş tipografide konstrüktivist yapıların, dönemin grafik tasarım ürünlerinde nasıl düzenlendiği konusuna gelinmeden önce, tipografinin ne olduğu ve tarihsel gelişimi üzerinde kısaca durmak gereklidir.

BÖLÜM I

1.1 Tipografinin Tarihsel Gelişimi

Tipografi, Yunanca’da işaret, iz anlamına gelen “tipo” ve çizmek anlamına gelen “graph” kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. “Sanat Tarihi içerisinde “Tipografi” terimi ilk kez, Johann Gutenberg’in metal harflerini tanımlamakta kullanıldı. Bugün ise; bütün baskı yazıları ve noktalama işaretlerinin sanatsal ve tasarıma dayalı özelliklerini ve üretim teknolojilerini konu alan bir uzmanlık alanı olarak kabul görmektedir.” (Becer, 2002, s. 176). Georges Jean, “Yazı: İnsanın Belleği” isimli kitabında: “Tipografi; dilin, insanlıkta ortaya çıkan biçimlerdeki varlık yansımasıdır.” demektedir. (Jean, 2002, s. 80) Sözen ve Tanyeli’nin “Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü”nde tipografi; “Basımda kullanılan harflerin tasarlanması uğraşı” olarak tanımlanmaktadır. Uçar ise “Görsel İletişim ve Grafik Tasarım” adlı eserinde tipografi için şöyle demektedir: “Yazının temel işlevini, işaretler yardımıyla düşünce ve bilgi aktarımı olarak tanımlayabiliriz. Ancak tipografi bu tanımın bir adım ötesidir, bir anlamda “yazı ile sanat yapma” boyutudur.

Tipografik karakterlerin kökeni insanın yazıyı keşfine değin uzanır, ancak yazının ortaya çıkışı ve gelişimi, uzun ve yavaş bir süreçtir. Bu sebeple yazının ortaya çıkış süreci içerisinde öncelikle sanatın ortaya çıkma süreci ve resim sanatının yazıya dönüşme süreci üzerinde kısaca durulacaktır.

İnsanoğlunun gelişim evreleri içerisinde aklını ve elini kullanarak ortaya koyduğu eserler, insanın kendini hayvandan ayırması, kendi düşüncelerini ve duygularını ifade etmesi, inançlarını ortaya koyması ve çevresiyle iletişim kurup, söz sahibi olması bakımından oldukça önemlidir.

İnsanın bilinen ilk eserleri günümüzden yaklaşık 2 milyon yıl önce Afrika’da başlamıştır. Bu dönemde insanlar çakmak taşını diğer taşları kullanarak şekillendirmişlerdir. İnsanlar artık nesnelere buldukları gibi değil, onları ihtiyaçları doğrultusunda şekillendirerek kullanmaktadırlar.

“Homo Erectus”lar yaklaşık 1 milyon yıl önce Afrika’da, 500.000 yıl önce ise Asya ve Avrupa’da taşları tabaka tabaka yontarak işe yarar hale getirdiler. Bu insan türünün Çin’deki üyeleri ise ateşten yararlanmayı öğrenmişlerdi.” (Becer, 2002, s. 83). “Homo Sapiens Neanderthalis” ise ölümlerini değerli hediyeler ile gömmekteydi. Bu durum onların ölümden sonra yaşam inançlarını ve fiziksel dünyanın da ötesinde düşünceleri olduğunu göstermektedir. “Homo Sapiens Sapiens” olarak bilinen insan türü ise bugün bilinen ve sanat eseri olarak nitelendirebileceğimiz ilk nesnelere meydana getirdiler. Özellikle ağaç ve pişmemiş kil gibi dayanaksız malzemelerin kullanılması yüzünden bu eserler günümüze kadar ulaşabilmiş değildir.

“Mağara duvarlarına oyularak yapılan desenlerin en eskileri İ.Ö. 25.000 ile 20.000 yıllarına aittir.” (Becer, 2002, s. 84). Bu mağaraların bilinen ilk örneği 1879’da Kuzey İspanya’da bulunan Altamira Mağarasıdır. 1881’de Pair-non-Pair mağarası 1895’te ise Marsoulas mağarası ortaya çıkarılmıştır. Altamira Mağarasındaki resimlerde genellikle geyik, yaban domuzu, mamut, at gibi hayvanlar resmedilmiştir. Bu resimler kalem biçimine yakın aletlerle çizilmiştir. Genellikle kırmızı, sarı, kahverengi ve siyah renkler kullanılmıştır. Resimler öncelikle figürün dış hatları taşa oyularak ve daha sonra da renklendirilerek oluşturulmaktaydı. (Şekil 1.1).

Mağaraların duvarlarına yaptıkları bu resimlerle insanlar çeşitli duygularını resimle ifade etmektedirler ve tamamıyla kendilerine ait olan bir “iz”i keşfetmektedirler. “Bu resimler ilkel insanın etrafını çeviren dünyayı, düşüncelerini, rüyalarını anlatmaktadır. ... bu çalışmalardan, onların artistik kudretlerini anlamamız mümkün olmuştur.” (Turani, 2000, s. 28) Bu gücün farkına varan insanoğlu zamanla çevresine hükmetmeye başlamış, çevresinde olup bitenleri tanımlamaya ve ifade etmeye girişmiştir.

Mağara duvarlarındaki resimlerde formların genellikle çizgisel bir biçimde ifade edildiği görülmektedir. Harfin ana unsurları olan çizgisel vuruşlar ve darbeler bu şekilde kendini göstermektedir. “Magdalenien”¹ sonunda da anlatım yalnız kontur çizgilerine dönüyor. Öyle ki, bu dönemdeki çizgi ile anlatım, bir yaratma değil inşadır ve artık, yalnız bilgiye dayanmaktadır. Bu, çizgiden başlayan gelişimin renk lekelerine gitmesi ve sonunda inşacılık, bütün sanat ekollerinde ve çağ üsluplarında açık olarak görülür. Öyle, bu gelişim olayını, bir kanun olarak bütün büyük uygarlık sanatlarının gelişiminde de izleyebildiğimiz

¹ Magdalenien: Batı Avrupa’da Paleolitik döneme ait kültürlerden birine atfen verilen isim.

gibi, Girit, Rönesans, Grek ve çağımız sanatlarında da görüyoruz. Burada görülen, yeryüzündeki ilk sanat aşamalarıdır.” (Turani, 2000, s. 28)

Yukarıda değinildiği gibi bu dönemde insanlar çeşitli biçimlerde kendilerini ifade etmişlerdir. İnsanoğlunun ifade zenginliği yaşadığı coğrafyalardan da etkilenmiştir. Neolitik Devir’de tarımın başlamasıyla birlikte insanlar sulak alanlara yerleşmiştir. Bu sebepten Dünya’nın farklı yerlerinde farklı uygarlıklar doğmuş ve bu bölgelerde yaşayan insanlar birbirlerinden farklı ürünler meydana getirmişlerdir.

1.2 Mezopotamya Uygarlığında Yazı

Mezopotamya, Dicle ve Fırat nehirleri arasında pek çok kavme yerleşim alanı olmuştur. Sümerler, Akadlar, Asurlular, Babilliler bu kavimlerin en önemlileridir. Şu ana kadar elde edilen bulgulara göre Mezopotamya Uygarlığı Sümerler ile başlamıştır. Sümerler bilinen ilk yazı sistemi olan “Çivi Yazısı”nı (Cuneiform) geliştiren uygarlıktır. (Şekil 1.2). İlk yazılı tabletler Sümer Ülkesi’nde, Uruk kentinin büyük tapınağının bulunduğu yerde bulunmuştur. Bu tabletler tahılların ve büyük baş hayvanların listelerinden meydana gelmektedir. “Dolayısıyla ilk yazılı göstergeler ziraat hesaplarından oluşmaktadır.” (Jean, 2002, s. 13). “Uzmanlara göre daha çok belleğe yardımcı olmak üzere kullanılan bu yazının ilk kayıtları, bir öküzü ifade etmek için bir öküz başını, kadını ifade etmek için vulva çizgili pubis üçgenini belli bir üslup araştırmasıyla gösteren basitleştirilmiş resimlerdir.” (Jean, 2002, s. 14). Bu resimlerin her biri tek tek belirli bir nesneyi belirli bir varlığı karşılayan piktogramlardır². (Şekil 1.3). Birden fazla piktogram bir araya getirildiği vakit belirli düşünceleri ifade etmektedir. Bu durumda ise bu çizimler ideogram³ adını alır. Örneğin “...pubis üçgenine dağları gösteren işaretler eklendiğinde dağların öte yanından gelen “yabancı kadınlar”, yani dişi köleler belirtilmiş olur.” (Jean, 2002, s. 14). Şekil 1.4’te

² Piktogram: Hiyeroglif ve benzeri yazı sistemlerinde bir kavram karşılığı olarak kullanılan resimsel öge. (Sözen ve Tanyeli, 1999, s.190)

³ İdeogram: Benimsenmiş piktogramlar, işaret ettikleri nesnelere düşündürdüğü, çağrıştırdığı, ilgili olduğu başka durum, hal ve oluşları işaret etmek için kullanıldıklarında ideogram adını alırlar.

görülebilir örnekte olduğu gibi bir kuş, yanında yumurta ile resmediliyorsa bu “üretkenlik” anlamına gelmektedir. Piktogramlar tablet haline getirilen kil yüzeyine “stylus” adı verilen, ucu keskin aletlerle çizilmektedir. Zamanla Sümerler bu aletleri yanlamasına kullanma alışkanlığı edinmişler ve pişmemiş kil üzerine köşeli damgalar basmaya başlamışlardır. Bu sebeple İ.Ö 2900 yılında doğru ilk piktogramlar soyut simgelere dönüşmüştür.

Çivi yazısı uzmanları yaptıkları araştırmalar neticesinde Sümerlerin çivi yazısında kullandıkları üç tür yazı aleti olduğunu ortaya çıkarmışlardır: “Üçgen uçlu” olan kamış köşeleri belirtmek için, çivi yazıları için “ucu oyulmuş” olan kamışlar ve sayıları yazmak için ise “yuvarlak uçlu” kamışlardan yararlanmışlardır. Bu aletlerle piktogramları canlandırdığı varsayılan ve çivi şekline benzeyen şekiller çizmişlerdir. Daha sonraki aşamada ise tabletler fırınlanarak daha dayanıklı hale getirilmektedir. Piktogramların zamanla soyut şekillere dönüşmesi ve belirli bir sistem dâhilinde iletişim sağlaması Çivi yazısının, yazının gelişimindeki en önemli aşamalardan biri olduğunu göstermektedir.

1.3 Eski Mısır Uygarlığında Yazı

Mısır Uygarlığı Antik Çağdaki önemli medeniyetlerden biridir. Bu bölgede yerleşim Mısır için hayati bir öneme sahip olan Nil nehri çevresinde yoğunlaşmıştır. Nil nehri bu bölgede verimliliğin simgesidir. Bu bölgede insanlar Nil nehrinin suladığı topraklar üzerinde tarımsal faaliyetlerini sürdürmekteydiler. Mısır Uygarlığı, Mezopotamya Uygarlıklarına göre daha dengeli bir yapıya sahiptir. Ayrıca Mısır Ülkesinin çevresi deniz ve çöller ile çevrili bir coğrafi konumdadır. Bu sebepler Mısır Uygarlığının sanatına ve kültürüne yansımış ve burada meydana getirilen ürünlerin kendine özgü bir tarzda olmasını sağlamıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda Mısır’da havyacılıkla uğraşan göçebeler oldukları sanılan ve Nil deltasında çiftçilikle uğraştığı bilinen iki farklı toplum yapısının varlığından söz etmek olasıdır. Bu sebeplerden dolayı belirli bir bütünlüğe sahip olmayan Mısır toplumunda sanat sürekli değişime uğramıştır.

Eski Mısır’da yazı olarak kullanılan ve resimsel nitelikte olan simgelere “Hiyeroglif” (Şekil 1.5) adı verilmektedir. “Mısır yazısının karakterlerini belirten “hiyeroglif” sözcüğü, aslında “tanrıların yazısı” (Yunanca “kutsal” anlamına gelen hieros ve “kazımak anlamına gelen “gluphein” kökünden) demektir.” (Jean, 2002, s. 27).

Bu yazılar ilk olarak taş malzeme üzerine uygulanmıştır. Genellikle tapınak ve mezar duvarlarına yazılan bu simgeler taş üzerine oyularak elde edilmiştir. Sonraki aşamalarda ise yazı yüzeyi olarak papirüs⁴ bitkisi kullanılmaktadır. Papirüsün kullanılması grafik iletişim açısından çok önemli bir aşamadır.

Papirüs üzerine hiyeroglifleri çizebilmek için kullanım amaçlarına göre uçları yontulmuş ve düzeltilmiş olan kamışlar kullanılmaktaydı. Hiyeroglif çizimler son derece dikkatli bir şekilde papirüse aktarılmakta ve göstergeler özenle işlenmekteydi ve gündelik hayatta kullanmak oldukça zordu. Bu sebepten dolayı “Hiyeratik” yazı denilen bir yazı geliştirildi. “Bu yazı hiyeroglif yazıyla aynı özellikleri sergiler, (düşünceleri ve sesleri kaydeden belirleyicileri vardır) ama çoğu zaman iç içe geçen bu gösterge türleri ilkel çizimlerden yavaş yavaş uzaklaşır.” (Jean, 2002, s. 42).

1.4 Çin Uygarlığında Yazı

Çin uygarlığı Eski Mısır uygarlığı gibi dışa kapalı bir coğrafya üzerinde doğmuş ve gelişmiştir. Tarihçiler Çin Uygarlığının başlangıcını İ.Ö. 3000 yıllarına kadar uzatmaktadırlar. Çin’de tarih boyunca değişik dönemlerde farklı sülaleler hüküm sürmüştür.

Çin sanatı, geleneklerine bağlı bir toplum yapısı olmasından dolayı uzun ömürlüdür ve bu sanatın örnekleri günümüze kadar gelebilmiştir. Çin yazısının (Şekil 1.6) nitelikleri diğer

⁴ Papirüs: Eski Mısır kâğıdı. İlk kez MÖ 4. binyılda Nil kıyısında yetişen aynı adlı bitkinin gövde katmanlarının düzgün bir yüzey oluşturacak biçimde üst üste yapıştırılarak preslenmesiyle yapılmıştır. İcadı daha önceki tüm yazı malzemelerini geçersiz bırakmış ve MS 4. yy.da parşömenin yaygınlaşmasına kadar tüm Akdeniz ülkelerinin temel yazı malzemesi olmuştur.

yazı türlerinden oldukça farklıdır. Çin yazısının bilinen en eski izleri geyiklerin kürek kemiklerinde ve kaplumbağa kabuklarında bulunmaktadır. Çin yazısı İ.Ö. 2000 yılında ortaya çıkmıştır ve bu yazı sistemi İ.Ö.200 ve İ.S. 200 yılları arasında belirli bir sisteme oturmuştur. Eski Mısır'da ve Mezopotamya'da yazının niteliği değişirken, Çin'de yazı günümüze sadece ufak değişikliklerle gelmiştir. “Çin yazısının kökeninde yer alan kimi piktogramlar bugüne kadar gelebilmiştir.” (Jean, 2002, s. 47).

Çin kaligrafisinde iletişim özelliğinin yanı sıra süslemede önemlidir. Bu sebeple Çin kaligrafisi hem aşırı bir disiplin, hem de rahat ve akıcı bir fırça kullanımı gerektirmektedir. Fırça ilk kez İ.Ö. 3000'lerde Çin'de kullanılmıştır. Fırçaların yapımında at, kurt, keçi ve tavşan gibi hayvanların tüylerinden yararlanılmıştır. Kullanılan mürekkeplerin yapımında ise hayvansal ve bitkisel yağlar ile keresteden elde edilen karbon kullanılmıştır.

Grafik iletişimin vazgeçilmez malzemesi olan kâğıt, Eunuch T'sai Lun tarafından İ.S.105 yılında Çin'de bulunmuştur. Günümüzde grafik iletişim açısından önemli bir yeri olan baskı tekniklerinin ilk örnekleri Çin'de ortaya çıkmıştır. Çin'de geleneksel sanatlardan olan mühür oymacılığı, baskı tekniklerinin bulunmasında önemli bir rol oynamıştır.

1.5 Alfabenin Ortaya Çıkışı

Alfabenin kullanılması yazılı iletişimde çok önemli bir aşamadır. İlk alfabe Akdeniz'in batı kıyılarında hüküm sürmüş olan ve Kuzey Afrika, Güney İspanya, Sicilya, Kıbrıs, Yunanistan ve İtalya'ya kadar yayılmış olan Fenikeliler tarafından İ.Ö. 1500 yıllarında kullanılmaya başlanmıştır. Fenike Uygarlığı, Sami ırkından Akdenizli bir kavimdir. Fenikelilerin, kendi dillerinde kendilerine ne ad verdikleri tam olarak bilinmemektedir, fakat kendilerine “Kenan” adını verdikleri tahmin edilmektedir. Fenikeliler, denizcilikte çok gelişmiş bir medeniyettir ve Aradus, Simyra, Tripoli, Cebal-Byblos, Beryte, Sidon, Tyros, Akkho liman şehirlerini kurmuşlardır. Fenikeliler, milattan önce 2500 yıllarından itibaren Mısırlılarla ticari ilişkiye başlamışlardır.

Akdeniz çevresinde birçok ticaret merkezleri ve koloniler kuran Fenikeliler diğer medeniyetler ile etkileşim içinde bulduklarından dolayı hem çivi yazısı, hem de hiyeroglif

yazısı ile tanışmışlardır. Gerek çivi yazısı, gerek hiyeroglif ve gerekse de Çin yazısı olsun, hepsinin özellikleri de sözleri ve heceleri kaydetmektir. Bu durum çok sayıda harfi ve göstergelyi hafızada tutmak gibi bir zorunluluğu getirmektedir. Fenike alfabesi (Şekil 1.7) sadece 22 harften oluşmaktadır. Daha sonra ki yıllarda Yunanlılar, Fenike alfabesine sesli harfleri ekleyerek ve harf biçimlerine geometrik bir uyum ve estetik getirerek bu alfabenin gelişmesini sağlamışlardır.

İ.Ö. VIII. Yüzyıla doğru bugünkü Suriye’de Fenikelilerin kullandığı alfabeyle benzeyen başka bir alfabe ortaya çıkmıştır. Bu alfabe Aram alfabesidir. Aram dili ve yazısı, Sami dil ailesinin Kuzey-Batı grubundaki Kenan koluyla akraba bir dildir.

İbranice 22 harften oluşan ve sağdan sola doğru yazılan bir alfbedir. “İlk biçiminde bu yazıda da ünlü harf yoktur ve o da Aramca gibi sağdan sola doğru okunur.” (Jean, 2002, s. 54). İbrani yazısı daha sonra “Yidiş”⁵ dilini yazmak için kullanılmıştır.

Günümüzde Latin alfabesinden sonra dünyada en çok kullanılan yazı sistemi olan Arap alfabesi de Fenike alfabesinden türemiştir. Arap alfabesinin hangi aşamalardan geçerek günümüze ulaştığı tam olarak bilinmemektedir. Ancak, Arabistan Yarımadasının kuzey bölgesinde yaşayan “Nabatlılar”ın Fenike yazısından uzaklaşmış ve Arap yazısına dönüşmemiş bir yazı sistemi kullandıkları bilinmektedir. Arap yazısı İbranice gibi sağdan sola doğru yazılmakta ve okunmaktadır. Arap alfabesi on sekiz harften oluşmaktadır, ancak noktalarla birleştirildikleri zaman bu sayı yirmi dokuza çıkar.

Yukarda değinildiği gibi Yunanlılar, Fenike alfabesine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Özellikle harflerin yönünün soldan sağa doğru çevrilmesi ve harflerin satır çizgisine yerleştirilmeleri bu uygarlığın katkıları sonucu gerçekleşmiştir. Yunan medeniyetinin bu yazı üzerine yapmış olduğu katkılar, daha sonraki dönemlerde Roma İmparatorluğu’nda gelişimini sürdürmüştür. Roma Kuzeyde İngiltere’den güneyde Mısır’a ve Batıda İspanya’dan doğuda İran’a kadar uzanan büyük ve güçlü bir imparatorluktu. Romalılar özellikle Yunan uygarlığından fazlasıyla yaralandılar. Yunan alfabesi de Etrüsklerin aracılığı ile Roma’ya ulaştı ve kullanılmaya başlandı.

Etrüsklerin kullanmış oldukları yazı (Şekil 1.8) Yunan yazısının (Şekil 1.9) göstergelerine yakın göstergeler içermektedir. Etrüsklerin İ.Ö. IV. yüzyıla kadar Roma’ya

⁵ Yidiş: Avrupa, Amerika ve Asya’da 3,5 milyon’dan fazla Aşkenaz Yahudisi tarafından konuşulan, Cermen kökenli dil. Diğer birçok Musevi dili gibi İbrani Alfabesi ile yazılır.

egemen olmuşlardır. Daha sonraki dönemlerde ise Latinlerin Etrüsk egemenliğine son verdiği ve Etrüsk alfabesini kendi dilleri olan Latinceye uyarladıkları tahmin edilmektedir. Ancak bu konuda Etrüsk yazısının herhangi bir aracılığı olmaksızın Latinceye uyarlandığını ileri süren görüşlerde vardır. “Ne olursa olsun, İ.Ö. III. Yüzyılda 19 harflik Latin alfabesi ortaya çıkmış, Cicero döneminde X ve Y harfleri bu alfabeyle eklenmiştir.” (Jean, 2002, s. 64).

Roma İmparatorluğu döneminde Romalı komutanların zaferlerini kutlamak ve bu zaferleri anlatmak için anıtsal bir yazı biçimi yaratılmıştır. “Bugün kullandığımız büyük harflerin temelini oluşturan bu mimari yazıda birçok değişik üslup kullanılmıştır. Bunların en önemlisi “Capitalis Quadrata”dır. (Şekil 1.10) (İ.S. II. ve V. yüzyıllar.)” (Becer, 2002, s. 90). Bu dönemde yazılar rulo halindeki kâğıtlar yerine “Codex” adı verilen ve günümüzde kullandığımız kitaplar gibi sayfaları üst üste getirilerek oluşturulan kitaplara yazılmaya başlanmıştır. Roma İmparatorluğu’nun kültürel ve sanatsal mirası diğer toplumları (özellikle de Batı toplumlarını) oldukça etkilemiştir. Bugün Batı dünyasında kullanılan yazı sistemi, Roma alfabesinin bir uzantısıdır.

1.6 Ortaçağ’da Tipografinin Gelişimi

Avrupa’da ortaçağ toprak sahiplerinin egemenliğine dayalı feodal yapıda olan toplumların devridir. Bu dönemde Yunan ve Roma Medeniyetlerinin klasik öğretileri bir kenara bırakılmış ve Hıristiyan kültürünün görüşü ağırlık kazanmaya başlamıştır. Hıristiyanlığın Avrupa’da yayılma süreci içerisinde elyazmaları önem kazanmıştır. Metinlerin elle yazılması harflerin yalınlaşmasına yol açmış, İ.S. IV. ve IX. yüzyıllarda “uncial” ve “yarı-uncial” yazı üsluplarını geliştirmiştir.” (Becer, 2002, s. 91). Uncial yazı, büyük harflerden oluşan ve kıvrımları az olan bir yazı karakteridir. Yarı-uncial, karakterler ise günümüzde kullandığımız küçük harflerin ilk örneklerindedir.

Charlemagne’ın iktidara gelmesinden önce Roma’da bu dönemin bütün harfleri kullanılmaktadır. Charlemagne’ın iktidara gelişi ile beraber yeni bir yazı türü ortaya çıkar. Yazı-uncial harflerden esinlenerek tasarlandığı tahmin edilen bu harfler “Karolenj” harfleri

olarak bilinir. “Karolenj yazısında büyük harfler çok düzenli ve açıktır. Küçük harfler ise “onk” yazısına göre daha ince ve köşelidir.” (Jean, 2002, s. 87).

Gotik dönem Ortaçağ’ın son aşamasıdır. Bu dönem XII. yüzyılın ortalarında başlamıştır ve Rönesans’a kadar devam etmiştir. Bu dönemde el yazmaları ve harf formlarında değişimler meydana gelmiştir. Yazıcılar, zamanla “Karolenj” harflerinin yerini alacak olan “Gotik” harfleri kullanmaya başlamışlardır. Gotik dönemde ortaya çıkan mimari üslup ile harf formlarının benzerliği oldukça şaşırtıcıdır. Gotik harfler, Karolenj harflere oranla daha dar bir yapıya sahiptir. Bu nedenle gotik harfler sayfada yer kazanma açısından daha avantajlıdır. Ayrıca bu dönemlerde kullanılan tüy kalemler yandan oyulmaya başlanmıştır. Bu durumda, yazıcılar kalemleri yan tutmak zorunda kaldıkları için, yazı karakteri dar açılı ve “kırık” bir yapıya dönüşmüştür.

1.7 Rönesans’ta Tipografinin Gelişimi

Rönesans, XV. ve XVI. Yüzyıllarda İtalya’da başlayan ve daha sonra bütün Avrupa’ya yayılan sanatsal, bilimsel ve kültürel gelişmeleri ifade etmektedir. Rönesans’ın ortaya çıkışı birden birde olmamıştır. “Bu oluşuma, toplumsal yapı içinde gelişen olayların ve düşüncelerin önemli yardımı olmuştur. Sanat hareketlerinin de, bu toplumsal gelişime tamamen paralel olarak belirip, gelişmeye başladığı anlaşılır.” (Turani, 2000, s. 343). Bu dönemde toplumsal alanda hümanist bir felsefe anlayışı egemen olmuş, Antik Yunan Medeniyeti’nin eserleri yeniden incelenmeye başlanmıştır. Yine bu dönemde Kilise’nin toplum üzerindeki etkisi zamanla zayıflamıştır ve bu durum laik bir toplum yapısının oluşmasını sağlamıştır.

1450 yılında Grafik tasarım, basım ve yayıncılık açısından oldukça önemli olan bir buluş gerçekleştirilmiştir. Johann Gensfleisch zum Gutenberg bir kitabın tipografik baskı tekniği ile basılmasına olanak sağlayan bir sistem bulmuştur. Gutenberg, bu buluşunu gerçekleştirirken Çin’de “xylo-typography” adı verilen baskı tekniğinden esinlenmiştir. Bu teknik, Çin harflerinin ahşap kalıplara oyulması ile elde edilmektedir. Çin kaligrafisi ahşap

kalıpların kullanılmasına uygun bir yapıya sahiptir. Çince’de her karakter ayrı bir anlam taşımaktadır ve harfler arasındaki boşluk çok önemli değildir.

“Gutenberg, herbirinin üzerinde yüksek kabartma bir harfin yer aldığı; bağımsız, yer değiştirebilen ve tekrar kullanılabilen metal paracıklarından yaralanmayı akıl etmişti.” (Becer, 2002, s. 92). Gutenberg, yardımcısı Johann Fust ile beraber bastığı ilk eserlerden biri “42 Line Bible” (42 Satırlı İncil) adı verilen eserdir. (Şekil 1.11) “...bu eserin tipografik yapısı incelendiğinde, oldukça ilginç bir yapı ortaya çıkar. O devirde yaygınlıkla kullanılan yazı biçimi, el ile yazılan kesik uç karakteriydi. Gutenberg, bildiği ve o zamana kadar gördüğü tek tarz olan bu Gothic (Black Letter olarak da adlandırılır) yazı karakterini kopya etmeye çalıştı. Baskı harfleri ile bu yazı karakterlerini kopya etmek çok güçtü, çünkü yazı stilinde el yazının genel karakterinde olduğu gibi harfler birbirine bitişikti. Bu yüzden bileşik harfler (ligatures) farklı çiftlemeler ile üretildi. Gutenberg bu zorunluluk yüzünden harfleri bireysel biçimde üretmek yerine, yaklaşık 270 farklı kombinasyon ile üretmek zorunda kaldı. Örneğin “a” harfi bireysel bir metal kalıp ile basılmak yerine “ai”, “ar”, “aqu” gibi bütün gruplar halinde üretilip kelimenin kurgusuna göre uygun olan kullanıldı.” (Uçar, 2004, s. 100).

Matbaanın gelişmesi sayesinde Avrupa’da ve dünyada olağanüstü bir gelişme başlamıştır. “1467’de Conrand Sweynheym ve Arnold Pannartz İtalya’nın Subiaco kentinde Roma kapital yazısı ile Şarlman minüskülünü biraraya getirerek bugün kullanmakta olduğumuz çift kodlu alfabeyi yarattılar.” (Becer, 2002, s. 93).

Venedik’te ise Aldo Manuce yeni bir yazı tasarlamaya girişir ve ortaya “lettera antiqua” adı verilen bir yazı karakteri çıkar. Ayrıca, Manuce “italik” harfleri ve “eğik-işlek” yazıyı da tasarlar. Bu yazıyı tasarlarken “Petrarca’nın yazısından esinlenmiştir. Diğer taraftan Francesco Griffo, 1495 yılında Pietro Bembo’nun “De Aetna” adlı eserinin basımını yapmıştır ve bu basımda kullanılmak üzere Romen üslubunda bir yazı karakteri tasarlamıştır. Bu yazının sadeleştirilmiş hali, günümüzde “Bembo” adı altında kullanılmaktadır.

Fransa’da yazının gelişimi özellikle XVI. yüzyılda büyük bir gelişim göstermiştir. Geoffroy Tory, Geoffrey Paciolly’nin çalışmalarından izleyerek “Chambfleury” tarzı denilen yeni bir tarz yaratır. Bu arada Claude Garamond, Tory’nin çalışmalarından esinlenerek, kendi adıyla da anılacak olan, “Garamond Romen” adı verilen Romen harflerini tasarlamıştır.

1720 ile 1770 yılları arasında beliren “Rokoko” stili, grafik tasarımı da etkilemiştir. Bu dönemde Pierre Simon Fournier de Jeune, tipografide kullanılan ölçülere “Cicero” adı verilen yeni bir standart getirmiştir.

William Caslon (1692–1766), 1720’de Londra’da harf dökümhanesini kurmuştur ve 1816 yılında “Caslon Old Style” adı verilen yazı karakterini tasarlamıştır. (Şekil 1.12) 1757 yılında ise John Baskerville (1706–1775) kendi adını taşıyan “Baskerville” isimli yazı karakterini tasarlamıştır. 1764’te Pierre-Simon Fournier (1712-1268) “Manuel Typographique” isimli kitabını yayımladı ve “punto”⁶ ölçü sistemini buldu.

1.8 Aydınlanma Çağı ve Günümüzde Grafik Tasarım ve Tipografi

Sanayi Devrimi XVI. ve XVII. yüzyıllar arasında bütün Avrupa’da köklü değişimlere neden olmuş ve dinsel, bilimsel, siyasal, felsefi ve sanatsal alanda düşüncelerin değişimini sağlamıştır. Sanayi Devrimi, insanoğlunun tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişinde çok önemli bir aşamadır.

Sanayi Devrimi döneminde meydana gelen değişimler grafik tasarımı da etkilemiştir. Özellikle yayıncılık, reklâm ve afiş tasarımında önemli değişimler meydana gelmiştir. Bu dönemde Tipografik baskı tekniğinin yanı sıra, Litografik baskı tekniği de kullanılmaya başlanmıştır.

Litografik baskı tekniği Alois Senefelder tarafından 1796 yılında bulunmuştur. Bu teknikte su ve yağın birbirine karışmamalarından dolayı, aynı yüzey üzerinde baskı yapan ve baskı yapmayan alanlar elde edilmektedir. Baskı yapılacak yüzey mürekkebi çeker, baskı yapılmayacak olan alan da suyu çekerek baskıya olanak tanımış olur. Daha sonraki aşamada ise baskının yapılacağı kağıt pres yardımı ile taş yüzeyine sıkıştırılarak baskı işlemi

⁶ Punto: Baskı yazılarının genel ölçü birimidir. 1 punto, metrik sistemde yaklaşık 0,376 mm.dir. Bir harfin yüksekliği milimetre olarak ölçülüp dörde bölünerek yaklaşık punto değeri bulunabilir. 12 puntoluk harf ölçüsüne pica denilmektedir. 4 mm ölçülen bir harfin punto değeri; 1 punto 0,376 mm ise 4mm 0,376 mm'ye bölünür. Punto değeri yaklaşık olarak (10,6) bulunur.

gerçekleştirilmektedir. Litografinin kullanılmasıyla çok renkli taş baskı Amerika’da grafik bir üslup haline gelmiştir. Bu tekniğin gelişmesiyle tipografi tekniği ile basılan afişler azalmaya başlamıştır. “Litografinin, tasarımcıları tipografik baskı tekniğinin sınırlamalarına bağlı kalmadan, bütün görsel unsurları istedikleri biçim, konu ve renklerde kullanabilme özgürlüğüne kavuştu. Bu tür görsel olanaklar, o dönemin tasarımlarında oldukça süslü, girift ve dekoratif bir dilin egemen olmasına yol açmıştır.” (Becer, 2002, s. 98).

Yazı karakterleri XIX. yüzyılda çeşitlenmeye başlamıştır. 1803’te ilk kez “fatface” (kalın hatlı) yazı Robert Thorne tarafından tasarlanmıştır. 1815 yılında “Egyptian” adı verilen yazı karakterini tasarlanmıştır. Bu yazı karakteri “slab-serif” (kare tırnaklı) yazıların ilk örneklerindedir. 1816 yılında William Caslon IV “sans-serif” (tırnaksız) yazı karakterlerini tasarlamıştır. 1895 yılında yazı karakteri tasarımcısı Frederic W. Goudy (1865-1947) “Calemot” isimli bir yazı karakteri tasarlamıştır.

Sanayileşme ile birlikte gelen makineleşme grafik tasarımı da etkilemiş ve baskı teknolojilerinde önemli yenilikler getirmiştir. 1811’de Friedrich Koenig buhar gücü ile çalışan bir baskı makinesi ve 1798’de Nicholas-Louis Robert kâğıt yapımını kolaylaştıran makine tasarlamıştır.

XX. yüzyılda tipografi alanında teknolojik gelişmelerin varlığı daha fazla hissedilmeye başlanmıştır. 1904 yılında ofset baskının bulunmasını, 1907 Loius Lumiere’in renkli fotoğraf makinesini bulması izlemiştir. Fütürizm dönemin sanat görüşü olarak kendini hissettirdiği dönemlerde ise Marinetti, geleneksel tipografi anlayışına karşı çıkıp yeni bir tipografik anlayışın olması gerektiğini belirtmiştir.

I. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan Dada hareketinde sanatçılar, varolan tipografik elemanlara, farklı kolâjlar ekleyerek gerilim ve kontrast alanları oluşturmayı amaçlayan tipografik deneyler gerçekleştirmişlerdir. Aynı dönemlerde Hollanda’da “De Stijl” sanat grubu Theo van Doesburg (1883–1931), Piet Mondrian (1872–1944), Vilmos Huszar ve Bart van der Leek (1876–1958) tarafından kurulmuştur. Bu grubu oluşturan sanatçılar tasarımda kullanılan elemanların dik açılı ve saf renklerden oluşması gerektiğini düşünmekteydiler. Bauhasun’un görüşlerinin etkili olması ile beraber tipografinin bir iletişim aracı olması gerektiği savunulmuştur ve okunabilirlik önem kazanmıştır. Bu dönemde Paul Renner “Futura” isimli yazı karakterini tasarlamıştır.

1928 yılında Jan Tschichold “Yeni Tipografi” kavramını ortaya atmıştır. Yeni tipografi, tasarımda asimetrik harf düzenlemelerini, Sans Serif ve geometrik yazı karakterlerini ve diyagonal bir kompozisyonu savunmuştur.

Stanley Morison 1932 yılında “Times New Roman” isimli yazı karakterini tasarlamıştır. 1938 yılında William Addison Dwiggins (1880–1956) “Caledonia” yazı karakterini tasarlamıştır. 1950’de ise Hermann Zapf, XX. yüzyılının önemli yazı karakterlerinden biri olan “Palantino”nun tasarımını yapmıştır. 1957 yılında Max Meidinger New Haas Grotesque isimli ve günümüzde “Helvetica” olarak bilinen yazı karakterini tasarlamıştır.

1960’da fotodizgi sistemi kullanılmaya başlanmıştır. Fotodizgi sayesinde eski yazı karakterlerinin basımı da yapılmaya başlanmıştır. Fotodizginin getirdiği yeniliklerle birlikte grafik estetik anlayışında da değişiklikler meydana gelmiştir. Herb Lubalin, yazı karakterlerini görsel mesajı ileten ve iletmiş olduğu kavramı somutlaştıran bir eleman olarak görmüştür. Lubalin yazı ve görüntüyü ayrı ayrı değil, görüntü yazı karakterini birbirleriyle bütünleştirerek tasarlamıştır. 1980’ler geldiğinde bilgisayar teknolojisi tipografi tasarımına da hâkim olmaya başlamıştır ve “dijital tipografi” kavramı ortaya çıkmıştır.

Özetlenecek olursa tipografinin tarihsel gelişimi yazının ortaya çıkışı ile başlamaktadır. Kesin olmayan tarihlere göre İ.Ö. 3500–3000 yıllarında Sümer’de Uruk döneminde ilk piktogramlar ortaya çıkmıştır. Aynı dönemlerde Çin’de yazı piktogram aşamasından ideogram aşamasına geçmiş daha sonra ise fonogramlara⁷ geçilmiştir. İ.Ö.3000 yıllarında Hindistan’da ilk yazı biçimleri ortaya çıkmıştır. İ.Ö. 3000–2500 yılları arasında Mısır’da hiyeroglif adı verilen yazı sistemi kullanılmaya başlanmıştır. İ.Ö. 1000–700 yıllarında ise Fenike alfabesi ve Yunan Medeniyetinin bu alfabeyle ilave etmiş olduğu ünlü harfler ile birlikte Yunan alfabesi ortaya çıkmıştır. Aynı dönemlerde Aramlılar ise İbrani ve Arap alfabesinin ortaya çıkmasında etkili olmuşlardır. İ.Ö. 600 yıllarına geldiğinde ise Latin alfabesi, Roma’ya egemen olan Etrüsklerin etkisi ile ortaya çıkmıştır. Ancak bu konuda kesin bir kanıt bulunmamaktadır. Ortaçağ döneminde Avrupa’da Karolenj yazısı ortaya çıkmıştır. Bu dönemlerde Gotik yazı karakteri de Latinceyi yazıya aktarmak için kullanılmıştır. Doğu’da ise Yunancadan türeyen Kiril alfabesi oluşmaya başlamıştır. Rönesans’ta Eski Çin’de geleneksel sanatlardan biri olan mühür oyma sanatının gelişimi sonucunda Avrupa’da matbaa ortaya çıkmıştır. Gutenberg tipografik baskı tekniği ile bir kitabın basımına olanak

⁷ Fonogram: Bir sesi ya da ses dizimini belirten yazılı biçimdir.

sağlayan bir sistem geliştirmiştir. Aydınlanma Çağında sanayi devrimi ile birlikte başlayan makineleşme sũreci içerisinde baskı teknolojilerinde önemli aşamalar kat edilmiştir. Ayrıca tasarımcılar tarafından, dönemin sanat anlayışlarına paralel olarak yazı karakterleri tasarlanmıştır.

BÖLÜM II

2.1 Harflerin Anatomisi

“Harf (type) sözcüğü, harf yapısı anlamına gelen Yunanca “typos” sözcüğünden gelmektedir.” (Sarıkavak, 1997, s.3). Harfler tipografik tasarımda en önemli öğelerin başında gelmektedir. Bu bölümde başlık olarak seçilen “harf anatomisi” kavramı, harflerin fiziksel özelliklerini ifade etmek için kullanılmıştır.

Harflerin anatomik yapıları yüzyıllar boyunca farklı kültürlerde değişimler göstererek, gelişimini günümüze kadar sürdürmüştür. Özellikle kullanılan malzemeler harf formlarının değişiminde önemli rol oynamıştır. Örneğin Ortaçağ manastırlarında kamış kalemler eğik bir açı ile kullanılmaktadır. Bu sebepten dolayı, harflerde ince ve kalın hatlar oluşmaktadır. Harf formlarının tasarlanmasında bazı temel geometrik şekillerden yararlanılmıştır. Büyük harflerin tasarlanmasında kare, daire ve üçgenden oluşan geometrik formlar kullanılmaktadır. Eski Yunan ve Roma Medeniyetlerinde harfleri biçimlendirmek için geometrik çizelgeler oluşturulmuştur. “Küçük harflerin gövde yüksekliklerini belirleyen yatay çizgi ile satır çizgisi arasındaki uzaklık “x yüksekliği” olarak adlandırılır. Bu küçük harflerin standart yüksekliğidir ve en net ölçülebildiği harf, küçük “x” harfidir.” (Becer, 2002, s. 177). Her bir harfin kendine özgü, karakteristik yapıları vardır. Uçar, “Görsel İletişim ve Grafik Tasarım” adlı eserinde bu yapıları tanımlamak için belirli bir terminoloji geliştirmiştir. (Şekil 2.1)

Harflerin grafik tasarımda birbirleri ile olan ilişkileri hem harflerin, hem de “espas” olarak adlandırılan boşlukların tasarlanmasını gerekli kılmaktadır. Bu boşlukların düzenlenmesi harf, sözcük ve satır arası boşluklarının düzenlenmesi olarak üç başlık altında toplanabilir.

Harfler birbirlerinden farklı biçimlere sahiptir. Bu durumu Uçar “Görsel İletişim ve Grafik Tasarım” kitabında şu şekilde ifade etmektedir: “L harfi kendinden sonraki harf ile bileşkesinde ayrı bir sıkıştırma gerektirir. A harfi H harfine kıyasla daha çok negatif alana sahiptir. Her bir harfin bir önceki ve sonraki ile olan ilişkisi boşlukların özenle düzenlenmesini gerekli kılar.” (Uçar, 2004, s. 132).

Yazının tarihsel gelişimine bakıldığında öncelikle büyük harflerin kullanılmış olduğu görülmektedir. Küçük harflerin ilk örnekleri “Yarı-uncial” adı verilen yazı karakterlerinin ortaya çıkması ile görülmüştür. Büyük ve küçük harflerin farklı işlevsel özellikleri vardır. Küçük harfler metin içinde gözün daha rahat hareket etmesini sağlamaktadır. Büyük harfler ise daha kolay dikkat çekmektedir ve tanımlanabilmektedir.

2.2. Tipografik Karakterlerin Sınıflandırılması

Baskı tekniklerinin gelişmesi ile beraber çeşitlenen yazı karakterlerinin sınıflandırılması tipografinin önemli alanlarından biridir. Tipografinin gelişim süreci içerisinde yazı karakterlerinin sınıflandırılmasında farklı yöntem ve yaklaşımlar geliştirilmiştir. Örnek vermek gerekirse, yazı karakterlerinin tarihsel oluşum sürecine göre veya yazı karakterinin biçimine göre sınıflandırmalar mevcuttur. Ayrıca yazı karakterlerinin sahip olduğu geometrik özellikler de yazı karakterlerinin sınıflandırılmasında kullanılan niteliklerdendir. Bu bölümde farklı yöntem ve yaklaşımlarla sınıflandırılan yazı karakterlerine değinilecektir.

Latin alfabesindeki yazı karakterlerinin gelişimi incelendiğinde temel olarak iki farklı yapıda sınıflandırıldıkları görülmektedir. Bu sınıflandırma harflerin geometrik yapıları dikkate alınarak yapılmıştır. Bu sınıflandırma “Eski Tarz Sistemi” (Old Style) ve “Eşit-en Sistemi” (Even-width) olarak iki temel bölüme ayrılmaktadır. Bu gruba girmeyen diğer düzensiz yapıdaki yazı formları ise “Serbest Tarz” olarak adlandırılmaktadır.

Eski Tarz Sistemi (Old Syle): Eski Tarz Sistemi basit geometrik şekiller üzerine kurulmuştur. “büyük harflerde her bir harfin yapısı farklılık taşısa da, onların inşası bu temel geometrik öğeler üzerinedir. Bu sistemin temel kaynağı MS 200’de yapılmış olan Roma’daki Trajan Sütun’dur.” (Uçar, 2004, s. 134). Bu yazı karakterlerine Garamond, Palatino, Trajan, Albertus, Serif Gothic, Avant Garde Gothic, Lydian yazı karakterleri örnek verilebilmektedir. (Şekil 2.2)

Eşit-en Sistemi (Even-width): Eşit-en Sisteminde harflerin yapısını dikdörtgen, elips ve yamuklar oluşturmaktadır. Bu sistemi Eski Tarz Sisteminden ayıran temel özellik, her bir harfin lekesel değerinin diğer harfler ile aynı olacak şekilde tasarlanmış olmasıdır. Bu sebepten dolayı durağan yapıda olan üçgen, kare ve daire yerine daha değişken bir özellik gösteren dikdörtgen, elips ve yamuklar harflerin temel yapılarını meydana getirmektedir. Helvetica, Univers gibi tırnaksız (sans-serif) yazı karakterleri ile Bodoni, Bookman, Clarendon gibi tırnaklı (serif) yazı karakterleri Eşit-en Sistemine örnek verilebilmektedir. (Şekil 2.3)

Bu tür sınıflandırmanın dışında kalan ve “Serbest Tarz” olarak adlandırılan gruba “script” yazı karakterleri dâhil edilebilmektedir. Bu tür yazı karakterleri uzun metinlerde, okuyucunun gözünü yormamak için kullanılmamaktadır. Bu yazı karakterleri sadece özel tasarımlarda kullanılmaktadır.

Yazı karakterlerinin sınıflandırılmasında farklı bir yaklaşım ise Ruari Mc Lean’ın “The Thames And Hudson Manual Of Typography” adlı eserinde yer almıştır. Bu yöntemeye göre yazı karakterleri 11 başlık altında sınıflandırılmaktadır. (Şekil 2.4) Aşağıda bu gruba giren bazı temel yazı karakterlerine kısaca değinilmiştir.

I. Grup: Hümanist

Bu yazı ailesi 15. yüzyılda roman yazı karakterinin ilk örneklerindedir. Bu gruba örnek olarak Verona, Roger’s Centauri Goudy’s Kennerley verilebilir.

II. Grup: Garald

Bu yazı ailesi ismini Garamond ve Aldus yazı karakterlerinin birleşmesinden almıştır. Bu yazı ailesine Garamond, Bembo, Caslon, Ganeau’s Vendome, Mardersteig’s Dante, Novarese’s Garaldus, Tchichold’s Sabon yazı karakterleri girmektedir. İngiliz terminolojisinde Hümanist ve Garald grupları eski tarz olarak sınıflandırılmaktadır.

III. Grup: Geçişken (Transitional)

Bu yazı ailesi geleneksel ve modern yazı karakterleri arasında yer alır. Bu yazı ailesinin ilk tasarımlarını Fransız tipografi sanatçısı Grandjean’s Rmain du Roi 1969’te tasarlamıştır. Bu yazı karakterlerine Baskerville, Bell, Times and Photina Monotype Fournier gösterilebilir.

IV. Grup: Didone

Bu grubun örnekleri arasına, gruba ismini de veren, Didot ve Bodoni yazı karakterleri konulmaktadır.

V. Grup: Mechanistic (Slab Serif)

Bu grup aynı zamanda İngiltere’de “Egyptian” olarak bilinmektedir. Memphis, Jost’s Beton, Clarendon, Ionic, Rockwell bu grubu dâhil edilebilinen yazı karakterleridir.

VI. Grup: Lienal A (Grothesk)

Tırnaksız olarak tasarlanan yazı karakterleri Lienal yazı ailesi olarak sınıflandırılmaktadır. Tırnaksız yazı karakterleri bugün “sans” veya “sans-serif” olarak adlandırılmaktadır. Aynı zaman da bu gruba İngiltere’de “Grotesque” kelimesinden gelen “grot” denilmektedir. Almanya’da grotesk, Amerika’da ise Gothic adı verilmektedir.

Lienal B (Neo-Grothesk)

Bu grubun en bilinen yazı karakterleri arasında Frutiger’in Univers ve Miedinger’in Helvetica isimli yazı karakterleri gösterilebilir.

Lienal C (Geometric)

Bu grup temel geometrik şekillerin kullanılmasıyla oluşan tırnaksız yazı karakterleridir. Renner’in Futura isimli yazı karakteri en bilinen örneğidir.

Lineal D (Humanist)

Bu yazı tipine örnek olarak Gill’s, Gill’s Sans gösterilebilir.

Yukarda değinilen sınıflandırma dışında farklı bir sınıflandırma ise yazı ailelerini biçimsel özelliklerine göre ve tarihsel oluşum süreçlerine göre de sınıflandırmaktadır. Aşağıdaki sıralama Uçar’ın “Görsel İletişim ve Grafik Tasarım” adlı kitabından yararlanılarak yapılmıştır.

Tarihsel Oluşum Sürecine Göre Yazı Karakterleri

- 1- 1617 Fransa: Eski Tarz (Garamond)
- 2- 1757 İngiltere: Transitional (Baskerville)
- 3- 1788 İtalya: Modern (Bodoni)
- 4- 1895 Amerika: Kalın Tırnaklı (Century)
- 5- 1957 İsviçre: Tırnaksız (Helvetica)

Biçimsel Özelliklerine Göre Yazı Karakterleri

- 1- Tırnaklı Yazılar: Garamond, Times, Bodoni, Galiard, Caslon, Palantino
- 2- Kalın Tırnaklı Yazılar: Clarendon, Typewriter, Rockwell
- 3- Tırnaksız Yazılar: Helvetica, Futura, Univers, Avant Gadre, Verdane, Gill Sans
- 4- Kaligrafik Yazılar: Shelly Allegro, Zapt Cancery, Coronet, Brush Script, Present

Yazı karakterlerinin sınıflandırılmasında bir diğer yöntemde ise yazı karakterleri beş başlık altında sınıflandırılmaktadır.

1- Eski Tarz (Old Style):

Bu gruba giren yazı karakterlerinin kökenleri Ortaçağ elyazmalarındaki Carolian Minuscule'lerine kadar uzanmaktadır. Cladue Garamond (1480–1561) “Garamond” yazı karakterini tasarımında bu formlardan etkilenmiştir. Garamond’un tasarlamış olduğu yazı karakterleri bu gruba girmektedir ve XVIII. Yüzyıla kadar Avrupa’da etkisini sürdürmüştür.

2- Geçiş Dönemi (Transitional):

“Bu gruba giren yazı karakterlerinin ince ve kalın hatları arasında geleneksel yazılara göre daha belirgin bir kontrast vardır.” (Becer, 2002, s. 178). Bu gruba giren en önemli yazı karakterlerinden biri John Baskerville’nin tasarlamış olduğu, kendi adını taşıyan, “Baskerville” yazı karakteridir.

3-Modern:

“Modern yazılarda ince ve kalın hatlar arasındaki kontrast üst sınırdadır. Yuvarlak biçimlerdeki incelme eksenini dikey konumdadır. İnce hatlar aynı kalınlıkta ve yatay bir çizgi görünümündeki serfiler, gövdeye dik bir açıyla bağlanırlar.” (Becer, 2002, s. 178). Giambatista Bodoni (1740–1813) tasarlamış olduğu yazı karakterleri bu gruba örnek gösterilebilir.

4-Egyptian:

“Bu yazı karakteri XIX.. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanmıştır. Bu yazı karakteri iskelet yapısında hemen hemen hiçbir kontrastı olmayan et kalınlığına ve kalın dikdörtgen seriflere sahiptir.”(Yeşilyurt, 1995, s. 193). Giambatista Bodoni (1740–1813) tasarlamış olduğu yazı karakterleri bu gruba örnek gösterilebilir.

5-Tırnaksız (Sans Serif):

Bu tip yazı karakterleri 1920’li yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. “Tırnaksız” yazılarda bütün hatlar aynı kalınlıklardadır ve geometrik bir anlayışla tasarlanmışlardır. Adrian Frutiger’in tasarlamış olduğu “Univers” isimli yazı karakteri bu gruba örnektir.

2.3 Tipografik Tasarımda “Okunabilirlik” (Legibility)

“Tipografik mesaj iletimi, yazıları okunur kılan niteliklerin bir araya getirilmesiyle sağlanır. Okuyucu; yazılı bilgiyi en az çaba ve zorlukla algılayabilmelidir.” (Becer, 2002, s. 185). “Okunabilirlik” (Legibility), yazı seçiminden harflerin düzenleniş biçimlerine, boşlukların tasarlanmasından, satır içerisinde bulunan harf sayılarının belirlenmesine ve harflerin boyutlarının tasarlanmasına kadar çok geniş bir yelpazeyi içine almaktadır.

Okunabilirlikte harflerin düzenleniş biçimi önemli bir yer tutmaktadır. Her harfin kendine özgü, karakteristik bir yapısı vardır. Harf bu biçimsel özellikleri ile diğer harflerden ayrılmaktadır. Her harfin sahip olduğu yatay ve dikey hareketler ve kıvrımlı, eğimli hatlar belirli bir kontrast oluşturmaktadır. Bu özellik bir harfin sözcük içerisinde algılanmasını kolaylaştırır. “ABD’de yapılan bir araştırma, serifli yazıların uzun metinlerde daha okunaklı olduğunu ortaya koymuştur.” (Becer, 2002, s. 186). Serifler, harfleri metin içerisinde daha belirgin kılmaktadır ve ayırt edilebilirliğini sağlamaktadır.

Büyük ve küçük harf kullanımı da okunaklılığı etkileyen önemli bir unsurdur. Tamamı büyük harflerle oluşturulan bir metin içerisinde okuma zorlaşmaktadır. Çünkü büyük harfler eşit yüksekliktedir ve metin içerisinde tek ve durağan bir hat oluşturmaktadırlar. Bu sebeple harfi algılama süresi uzamakta ve gözün satırı takibi yavaşlamaktadır. Küçük harfler büyük harflere göre daha değişken yapıdadırlar ve durağan bir hat izlememektedirler. Bu sebeple göz, harfleri diğer harflerden çabuk bir şekilde ayırt etmektedir ve algılamaktadır.

Harflerin kendilerine özgü formlarından dolayı, her harf farklı bir biçimde boşluğa sahiptir. Okunabilirlik açısından bu boşlukların tasarlanması gerekli olmaktadır. “Tipografik

yapı içinde kullanılan boşluklarda tutarlılık ve süreklilik sağlanmalıdır. Tipografik armoniyi etkileyen üç unsur vardır: Harf boyutu, satır uzunluğu ve satır arası boşlukları. Bunlar arasında doğru ve mantıklı bir yapı kurulduğunda; zor anlaşılan yazılar bile en üst düzeyde okunaklılık kazanır.” (Becer, 2002, s. 186).

Okunabilirliği etkileyen bir diğer önemli unsur da harflerin boyutudur. Harflerin bulunduğu baskı yüzeyi ile göz arasındaki mesafenin 25–35 cm. olması okunabilirlik açısından idealdir. Bu mesafe için en uygun harf boyutu ise 9–12 puntodur. Ancak harf boyutu seçilirken metnin hitap ettiği kitlenin dikkate alınması gereklidir. Buna göre harf boyutu belirlenmelidir. Örneğin okumayı yeni öğrenmekte olan çocuklara hitap eden bir metin için daha büyük boyutta harfler tercih edilmelidir.

Harflerin arasındaki boşlukların yanında satırların birbirleri ile olan mesafesi de okunabilirliği etkilemektedir. Ancak satırlar arası boşluk olabildiğinden fazla veya az olması durumunda, okunabilirlik sağlanamayabilmektedir. Bunun için 9–12 puntoluk metinlerde 1–4 puntoluk satır arası boşluğu ideal bir ölçü olarak kullanılabilir.

Yazı karakterlerinin et kalınlığı, genişlikleri, eğimli olmaları veya yazı karakterlerinin renkleri gibi daha birçok sebep okunabilirliği etkilemektedir.

2.4 Metin Düzenleme Biçimleri

Becer, Grafik Tasarım ve İletişim adlı eserinde metin düzenlemelerinde beş temel yaklaşım olduğunu belirtmektedir.

- 1- İki taraflı bloklama (satır uzunlukları eşit)
- 2- Soldan bloklama (satır uzunlukları değişken)
- 3- Sağdan bloklama (satır uzunlukları değişken)
- 4- Ortadan bloklama (satır uzunlukları değişken)
- 5- Asimetrik bloklama

Genellikle uzun metinlerde iki taraflı bloklama ve soldan bloklama kullanılmaktadır. Soldan bloklama, okuma sisteminin soldan sağa doğru olduğu ülkeler için geçerlidir. Bu şekilde göz alışkan olduğu sistemde, satır takibini daha kolay yapabilmektedir. İki taraftan bloklama ise metin içinde dengeli bir yapı sağlamaktadır ve okumaya yardımcı olmaktadır. Ortadan bloklama yöntemi ise genellikle başlıklarda ve ara başlıklarda kullanılan bir metin düzenleme biçimidir. “Ortadan blok yazı düzenlemesinde göz, her defasında farklı bir satırbaşı noktasına dönüş yaptığından, genelde metin düzenlemeleri için uygun değildir. Kısa sürelerde okunabilecek yazı öbeklerinde ortadan blok kullanılabilir, ancak devamlılığı metinlerde okumayı güçleştirir.” (Uçar, 2004, s. 129).

Metinlerin düzenlenmesinde ve bu metinlerin sayfa üzerine yerleştirilmesinde de bir çok tipografik elemanın yapısı dikkate alınmaktadır. Sadece metin düzenleme biçiminin ne olduğu değil, bunun yanında kullanılan yazının karakteri, yazıda kullanılan büyük ve küçük harfler, yazının boyutu, satır uzunluğu (kadrat ya da mm. değeri olarak), satır arası boşlukları (punto değeri olarak), metnin derinliği (kadrat ya da mm. değeri olarak) gibi daha pek çok tipografik eleman göz önüne alınmaktadır.

2.5 Yazı ve Resim İlişkisi

Grafik tasarım birden fazla ögenin bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Herhangi bir grafik tasarım ürünüde tipografinin kullanılmasının yanında, bununla beraber işlenen konu ile bütünlük taşımakta olan çeşitli semboller, resimler, işaretler de kullanılmaktadır. Grafik tasarım ürününün oluşum süreci içerisinde, değinilen bu birbirinden farklı görsel materyallerin, iletişim mesajını biçimlendirerek ve uyumlu bir kompozisyon yaratarak kullanılması gereklidir.

Tipografi, tasarımı yapılacak olan görsel elemanların başında gelmektedir. Tipografi, bir grafik tasarım ürünüde hem içerik hem de görsel etkiye sahip olmasından dolayı, aktarılan mesajı bilgi olarak vermenin yanı sıra, görsel olarak da iletebilme özelliğine sahiptir.

“Tipografi her grafik tasarımcının üzerinde titizlikle durması gereken son derece önemli ve gerekli bir konudur, zira resim, resimleme (illüstrasyon), diyagram ya da renk kullanmadan grafik tasarımlar oluşturmak mümkündür ancak, yazı ve tipografi tüm grafik tasarım ihtiyaçlarının karşılanmasında temel öğedir.” (Uçar, 2004, s.162). Bu bakımdan diğer grafik tasarım elemanlarını kullanmadan, sadece tipografik elemanları kullanarak etkili grafik tasarımlar, afişler üretmek mümkün olabilmektedir.

Sayfa üzerinde fotoğraf, resimleme (illüstrasyon), diyagram gibi görsel malzemeler belirli bir görsel hiyerarşi kullanılarak düzenlenmektedir. Bu görsel hiyerarşinin oluşturulmasında etken olan faktörler şunlardır.

- 1- Boyu-kapladığı alan
- 2- Yoğunluğu, koyu-açık değerleri
- 3- İmajın kendi doğal dinamiği
- 4- Renk değerleri

Tasarımda kullanılan görsel elemanların boyu ve kapladığı alanı farklı şekillerde algılanabilmektedir. Pastel renklere sahip bir resim, boyutu ne kadar büyütülürse büyütülsün baskın bir değer oluşturmazken, sıcak ve yoğun tonlara sahip bir resim sayfada çok daha çabuk anlaşılabilir.

Kullanılan diğer bir görsel malzeme “resimlemelerdir” (illüstrasyon). Resimlemeler, özellikle kitapların elyazması olarak üretildiği dönemlerde önemli bir görsel malzeme olmuşlardır. Gelişen baskı teknikleri ile birlikte ve fotoğrafın bulunmasıyla imajlar daha gerçekçi bir biçimde kâğıt üzerine aktarılmaktadır. Bu aşamalardan sonra resimlemeler (illüstrasyon) baskı ve fotoğraf tarzları ile paralel bir biçimde gelişmiştir. İllüstrasyonlar özellikle sanatçıların değişik teknikleri ve stilleri ile çekici görsel bir malzeme olmaktadır. Fotoğraf ve diyagram grafikleriyle de desteklenerek üretilen resimlemeler, özellikle farklı duyguların iletilmesinde önemli bir rol oynamaktadırlar.

Tasarımda kullanılan renk öğesi, sembolik bir değeri olan önemli bir tasarım elemanıdır. Renk öğesi, herhangi bir tasarımda görsel hiyerarşiyi düzenleme bakımından önemlidir. Bu bakımdan renk öğesinden, tasarımda bulunan diğer elemanların arasındaki ön-arka ya da büyüklük-küçüklük gibi buna benzer ilişkileri, farklı ton değerlerini de kullanarak, düzenlemede faydalanılmaktadır. Örneğin renk, yazı ile içerik arasındaki ilişkiyi iletmede

yardımcı olmaktadır. (Şekil 2.5) “Tasarımda renk kullanımı konusunda genel kurallar koymak ve bunları temel tasarım yasaları şeklinde sunmak imkânsızdır. Önerilen sistemler ve kurallar ancak yol gösterici bir yapıya sahiptir. Her ayrı bileşim, bünyesinde sayısız seçenekler yaratır. Bu seçenek, farklı psikolojik algılar oluşturur. Bu yüzden her durum, kendi içinde değerlendirilmelidir.” (Uçar, 2004, s.46)

BÖLÜM III

3.1 Konstrüktivizm'in Tanımı

Konstrüktivizm kavramına verilebilecek Türkçe karşılık hususunda henüz tam anlamıyla bir uzlaşmanın sağlanmamış olduğu görülmektedir. “Konstrüktivizm” (Constructivism) terimi yerine bazı kaynaklarda “yapıcılık” (Hançerlioğlu, 1990), “yapısalcılık” (Becer, 2002), “yapımcılık” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s. 1924), gibi birbirinden farklı terimler kullanılmaktadır. Önerilen birinden farklı terimler, bir kavram karmaşasına yol açmaktadır. Bir öneri olarak “İnşacılık” terimi verilebilir. Daha çok İngilizce “structure” sözcüğü için söz konusu olan “yapı” kökünden üretilen Türkçe karşılıklarda bulunmayan “construction” sözcüğü temel olarak “inşa” anlamındadır ve aslında bir “eylemi” ifade etmektedir. Bu nedenle, Konstrüktivizm'in Türkçe karşılığı olarak “İnşacılık” terimi uygun olabilir, ancak bu Yüksek Lisans tez çalışmasında bu ve benzeri terimlerin yerleşmemiş olması nedeniyle, anlaşılabilir kalmak için “Konstrüktivizm” terimi kullanılacaktır.

Konstrüktivizm sözcüğü ilk kez “Kübist-Gelecekçilik” içinde Tatlin'in 1914'te geliştirdiği bir dizi kabartmayla ilgili olarak kullanmıştır. Bu terimin yerleşmesi ise Naum Gabo ve Antonin Pevsner'in 1920 yılında “Gerçekçi Manifesto”yu yayınlanması ile olmuştur. “Konstrüktivizm'in en üst tanımı belki de, Naum Gabo ve Antonin Pevsner kardeşler tarafından oluşturulan ünlü “Gerçekçi Manifesto”da (1920) dışavurulmuştu. Bu hareketin daha estetik kanadını temsil eden kardeşler, “sanat bizim uzamsal algımızın dünyasının gerçekleştirilişidir” ve bunun sanatçısı “köprülerinin inşasında bir mühendis gibi işini yapar ve yörüngelerinin formülünü matematikçi gibi kurar” diye belirtiyorlardı.” (Petric, 2000, s.21)

Konstrüktivizm, kavramların tam anlamıyla netleşmemesi ve çeşitli sanatçıların “konstrüktivizm” terimine farklı anlamlar yüklemesi nedeni ile Rusya'da net bir tanıma kavuşamamıştır. Avrupa'da ise “konstrüktivizm”, “...evrensel ve nesnel estetik değerler doğrultusunda bilinçli olarak tasarlanmış düzenleme...”(Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi s.1924) anlamını taşımaktadır.

3.2 Konstrüktivizm'in Oluşma Dönemi İçerisinde Sanatsal Süreç ve Çağdaş Tipografi

Konstrüktivizm modern sanat içerisindeki yerini almadan evvel, sanatsal sürecin geçirdiği evrelerde bu akımın izlerini görmek mümkündür. Örneğin; “Kübizm’in geometrik ve konstrüktif yani inşacı niteliği, bu anlayışı, resimlerini bilinçli olarak belirli öğelerle kuran Pierro Della Francesca, Raffaello, Poussin, Vermeer, Ingres ve Seurat gibi ressamın temsil ettiği, konstrüktif bir geleneğin içinde görmemize yol açar. ...Her ne kadar yapıtlarının bir yanını vurgulayıp, öbür yanlarını ele almadan bir takım ressamı böyle bir sıralamaya sokmak yanıltıcı olabilirse de birçok sanatçı onları böyle görmüştür.” (Küpçüoğlu, 1997, s. 8)

Sanayi Devrimi 1760’lardan 1840’lara kadar uzanan dönem içerisinde sosyal, ekonomik ve sanatsal alanlarda köklü değişikliklere yol açmıştır. Bu dönemlerde sanayileşmenin sanat ve tasarım alanları üzerindeki ticari etkisine karşı, İngiltere’de ortaya çıkan ve daha sonraları “Arts and Crafts” adını alan bir tepki oluşmaya başlamıştır. Bu tasarım etkinliğinin öncüsü olan William Morris, ucuz ve kalitesiz kitlesel üretime karşı çıkmıştır ve elle üretilen ve daha kişisel olan bir tasarım anlayışını savunmuştur. Bu akımın felsefesini oluşturan kişi ise Ruskin, ticarete dayalı bir ekonomiyi reddetmiştir. “Ruskin’e göre teknoloji ve endüstrileşme sanatı toplumdaki koparmış; tasarım, estetik ve yaratıcılıktan nasibini almamış birtakım mühendislerin uğraşı alanı haline gelmişti.” (Becer, 2002, s. 99). Bu bakımdan Ruskin, Ortaçağdaki Gotik katedrallerin sahip olduğu tasarım anlayışının yeniden canlandırılmasını istemektedir ve doğaya, bireye dönülmesi gerektiği gibi çözümler önermektedir. Bu akım diğer önemli temsilcisi olan Arthur Mackmurdo, 1884 yılında “Hobby Horse” isimli bir dergi yayınlamıştır. Mackmurdo bu dergide yaratmış olduğu organik biçimler ile yeni bir akımın da öncülüğünü yapmıştır.

Art Nouveau, 1890–1910 yılları arasında etkili olan bir sanat ve tasarım akımıdır. Bu akım Almanya’da “Jugendstil”, İngiltere’de “Modern Style”, Avusturya’da ise “Sezession Stil” adını almıştır. Peter Behrens, Almanya’da hem XIX. yüzyılın dekoratif üslubunu kullanarak, hem de XX. yüzyılın geometrik biçimlerini kullanarak yeni bir yaklaşım geliştirmiştir. İngiltere’de, Aubrey Beardsley, Art Nouveau resimlemelerinin başarılı örneklerini vermiştir. Viyana’da ise “tırnaksız” (Sans Serif) yazı karakterleri kare ve dikdörtgen bloklamalar içinde sıkça kullanılmıştır.

Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, De Stijl, Süprematizm, ve Konstruktivizm gibi XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan modern sanat akımları dönemin grafik tasarım anlayışını önemli ölçüde etkilemişlerdir. Her ne kadar günümüze kadar gelen birtakım sanatsal gelişmeleri keskin bir biçimde ayırmak doğru bir yaklaşım olmasa da, Kübizm, Picasso'nun "Avignon'lu Kızlar" (1907) adlı eseriyle beraber, Rönesans'tan bu yana gelen, geleneksel sanat anlayışını yıkması ve yeni bir görsel, estetik dil oluşturması açısından modern sanatın bir başlangıcı veya ilk adımlarından biri olarak görülebilir. 1909 yılında "Fütürist Manifesto"da İtalyan şair Filippo Marinetti sanat dallarının, bilim ve endüstrinin getirdiği yeni koşullara uymaları gerektiğini savunmuştur. Makineleşme, hız, savaş gibi kavramlar yüceltilmektedir. "Marinetti ve arkadaşları bütün tipografi ve imla kurallarını altüst ederek yenilikçi bir tipografi dili geliştirdiler. Özellikle Fütürist şiirlerinde kullandıkları bu dinamik tasarım anlayışına "Özgür Tipografi" adı verilmektedir." (Becer, 2002, s.101).

I. Dünya Savaşı'ndan sonra belirmeye başlayan sanatsal düşünce, savaşı ve sanattaki gelenekçi yapıyı protesto eden bir anlayışa dönüşmüştür. Dadaistler temelde sanata karşı bir tavır geliştirmişlerdir. Genelde toplumda olumsuz bir etki bırakan unsurları yapıtlarında kullanan dadaistler aynı zamanda eserlerinde protestocu bir anlatım biçimine ağırlık vermişlerdir.

Fabrika üretiminin ucuz olması nedeniyle, el sanatlarının piyasada tutunamaması ile tehlikeye düşen biçim endişesi, yeni olanakların araştırılmasını gerekli kılmaktaydı. Bauhaus bu kuşkuları kendine amaç edinen bir anlayıştır. Bauhaus'un kurulması için ilk adım Walter Gropius tarafından atıldı. Gropius, William Morris'in El Sanatları atölyeleri modelini izleyerek buraya Das Staatliche Bauhaus adını verdi. Bauhaus okulunun gerçek yaşamı yansıttığını belli etmek için, öğretmenlere usta, öğrencilere çırak ve kalfa denmekteydi.. Atölyeler, Bauhaus öğretisinin temelini oluşturuyordu. İlk dört yıl için, resmi bir Bauhaus grafik sanatında söz edilemez. Bauhaus belli bir tarzı dayatmaktan kaçınmıştır ve öğrencilerin kendi bireyselliklerini geliştirebilmelerine olanak sağlanması gerektiğine inanmıştır. De Stijl'in bireysel olmayan ve kesin olarak tanımlanmış geometrik tarzının etiğinden uzaklaşan Bauhaus, giderek bir yarı-Ekspresyonist tarza doğru kaydı.

"Stijl" adı verilen sanat görüşü "De Stijl" isimli derginin çevresinde oluşmuştur. "De Stijl" grubu Mondrian, Van der Leek, Theo van Doesburg gibi sanatçıların öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Stijl sanat anlayışının sanat ve estetik görüşü "konstrüktif soyut" bir sanat görüşüdür. "İlkin belirtmek gerekir ki, buradaki "konstrüktif soyut kavramı, belli bir

özgünlüğü dile getirir. Bu özgünlük, onu çağdaşı olan öbür “soyut” sanat anlayışlarından, örneğin Kandinsky’nin soyut anlayışından ayırır.” (Tunalı, 2003, s. 178). Stijl, “neoplastisizm” adını verdiği yeni sanat kavramı ile soyut kavramını başlı başına bir realite olarak algılamaktadır. “Stijl ideolojisi yeni bir resim biçimi olarak ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra, getirdiği temel ilkelerle yeni bir görme, düşünme, hissetme ve inşa etme mantığı ile genel bir kültür ideolojisi halini alır. Sanat ve tasarımın geleceği değiştirme gücüne inanır ve kişisel-özel ile toplumsal-genel arasındaki dengenin oluşturulmasından yanadır.” (Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi s. 432). Van Doesburg 1922 yılında El Lissitzky ile beraber Düsseldorf’ta Uluslararası İlerici Sanatlar Kongresi’nde biraraya gelmiştir. Burada Konstrüktivist sanat ile ilişkili görüşler ele alınmıştır ve Konstrüktivizm akımının ilk resmi duyurusu yapılmıştır. “Stijl” 1925’lere kadar etkisini sürdürmüştür. Aynı yıl Mondrian DeStijl dergisini terkeder. Bir yıl sonra Doesburg, “Elemantarizm” (Unsurculuk) adını verdiği yeni bir anlayışı ele alır. Bu anlayış “Stijl” ilkelerinin daha dinamik bir şekilde ifade edilmesiyle oluşmaktadır. Doesburg’un 1931 yılında ölümünden sonra “Stijl” Konstrüktivizm olarak varlığını sürdürmüştür.

1912 yılında çağdaş Rus ressamı Kasimir Malevich’in (1878–1938) saf renkler ve temel geometrik biçimlerden meydana gelen bir resim stili geliştirmiştir. Malevich oluşturmuş olduğu bu yeni sanat anlayışına “Suprematizm” adını vermiştir. “Latince “Suprema” (en üst, en yukarı) sözcüğünden türetilen bu deyim, sanat için yeni bir çalışma alanını göstermek istiyordu.” (Tunalı, 2003, s. 182). Malevich öncelikle fütürist ve kübist tarzda resimler yapmıştır. Daha sonra temel geometrik formlardan yola çıkarak ve bu formları soyutlayarak yeni ve yalın bir üslup yaratmıştır. Bu anlayış aslında konstrüktif bir sanat anlayışıdır. Ancak Malevich’e göre kendisinin ortaya koymuş olduğu bu yeni anlayış ne konstrüktivizm ile ilintilidir, ne de kübizme ilintilidir. Malevich resmi yabancı elemanlardan arındırma faaliyeti olarak görmektedir. Malevich, beyaz zemin üzerine boyanmış siyah bir kareden ibaret olan, “Sıfır Biçim” adını verdiği resminde yeni sanatın geçmişle bağını kopardığını ve sıfırdan başlaması gerektiğini belirtmiştir. “Bu alan, salt geometrik-soyut elemanlarla çalışan bir sanat olacaktır. Bu açıdan suprematizm ile “stijl” hareketi arasında bir paralellik olduğu kolayca görülebilir.” (Tunalı, 2003, s. 182).

Suprematizm de tıpkı De Stijl gibi zamanla Konstrüktivizm ile birlikte anılmaya başlanmıştır. Bu süreci izleyen dönemlerde Konstrüktivizm zamanla uluslararası anlamda kabul gören bir sanat anlayışı haline gelmiştir ve hem De Stijl’i hem de Suprematizm’i kapsayan bir sanat hareketine dönüşmüştür.

I. bölümde değinildiği gibi tipografinin gelişim süreci içerisinde, tipografi tasarımında farklı akımlar etkisini göstermiştir. Başlangıçta teknik bir süreç olan tipografi, zamanla grafik tasarımın önemli bir ögesi haline gelmiştir. Kabaca 1908 ile 1933 yılları arasında değerlendirilebilen Modernist dönemde, tipografiye farklı anlamlar yüklenmiştir. Bu dönemdeki egemen olan anlayış ile tipografi, tekniğe dayalı bir zanaat olmaktan çıkıp, kavramsal bir yapıya bürünmüştür ve grafik tasarımın en önemli elemanlarından biri olmuştur. Modernizm, tipografiyi bir tasarım yaklaşımı olarak görmektedir ve tipografiyi yüzyıllardır varolagelen, uyulması zorunlu ilkelere arındırıp, onu deneysel bir uygulama alanı içerisine sokmuştur. Modernist tavır “gelecekçi” kavramını barındırmakla birlikte, geçmiş birikime de sahip çıkmaktadır. Aslında Modernizmin geçmişte bulunan her türlü anlayışı reddettiği ve yıkıcı bir tavra sahip olduğu düşünülmeyle birlikte, bu dönemde varolan “akılcılık”, modernizmin geçmişi ele almasını ve geçmişin deneyimlerini yoğurup, yeni olanı kurmasını sağlamaktadır. Yine de geçmişte bulunan sanatsal dili yok edip, yerine yenisini koymak Modernist sanatçıların en başta gelen amaçlarından biridir. Bu anlayış kendisini tipografide de göstermiştir. Klasik tipografide bulunan simetrik kompozisyonlar yerini asimetrik düzenlemelere bırakmıştır. İlk olarak Kübist, Dadaist ve Fütürist kolâjlarda kendisini gösteren simetrik tipografik düzenlemeler daha sonra, "Yeni Tipografi" döneminde asimetrik bir kompozisyona dönüşmüştür. Sovyet Rusya ve Almanya'da ortaya çıkan “Yeni Tipografi” zamanla Polonya, Çekoslovakya, Hollanda ve Macaristan'da da benimsenmiştir. “Yeni Tipografi”nin görüşü Jan Tschichold, El Lissitzky, Laszlo Moholy-Nagy, Paul Renner gibi sanatçıların katkılarıyla benimsenmiştir. Bu sanatçılar, eski tipografik kuralların tasarımlarda kullanılan ölçütlere ters düştüğünü düşünmekteydiler. Kısaca, Modernist tasarımın en dikkat çekici yönleri olan asimetrik tipografi, geometrik layout ve fotografik resimleme (illüstrasyon) grafik tasarımda meydana gelen önemli değişikliklerdir.

3.3 Konstrüktivizm'in Oluşumu ve Gelişimi

XIX. yüzyılda Rusya'da oluşmaya başlayan fikir hareketleri ile toplum yapısı değişmeye başlamıştır. Bu dönemlerde yeni bir aydın kuşağı yetişmektedir. Eski anlayışlar eleştirilmeye başlanmıştır. Güzel sanatlar akademilerinin kurulması ile birlikte Fransa'da olduğu gibi klasik resim anlayışı yerleşmeye başlar. Doğayı ve insanı gözlemleyerek, araştırarak resimler oluşturulmaya başlanmıştır. Bu konudaki en önemli isimler Şişko ve Ayvazovsky gibi manzara resimlerine ağırlık veren ressamlardır. Ayrıca Vereşçagin ve Repin gibi ressamlar tarihi konuları işleyen resimler yapmışlardır. Bu sanatçılar ayrıca "Rus hayatından sahneleri, heroik bir gerçeklikle biçimlendirdiler. Bu anlatım tarzı, yani heroik-gerçekçilik, ihtilalden sonra aynen korundu. Sosyalist devlet de bu anlayışı sanatçıya dayattı. Lenin şöyle diyordu: "Bir şey yalnız yeni olduğu için ona neden tapmalıdır? Bu anlamsız bir şeydir. Peşinen anlamsızdır. Ben kendimi barbar ilan edecek kadar cesurum. Ekspresyonizm, fütürizm, kübizm ve diğer bütün "izm"lerin yarattıklarını, sanatsal dehanın en yüksek yaratıları olarak düşünmüyorum. Onları anlamıyorum ve onlar bana hiç zevk vermiyorlar." (Turani, 2000, s.440)

Konstrüktivizm öncesinde Rusya'da, devrim öncesinde çeşitli sanatsal deneyler gerçekleştirilmiştir. Vladimir Tatlin tarafından geliştirilen konstrüktivizm, bir erken Sovyet gençlik hareketine, insanın tüm tinsel, zihinsel ve maddesel etkinliklerini kapsamayı hedefleyen bir bakış açısına dönüşmüştür.

1917 yılında "Ekim Devrimi" ile birlikte Rusya'da yeni bir toplum yapısı meydana gelmeye başlamıştır. Bu tarihsel aşamaların yaşandığı dönemde sanatçının amacı devrimin ortaya atmış olduğu ilkeleri, sanat aracılığı ile daha geniş kitlelere ulaştırmaktır. Bu yüzden mimarlıktan kent planlamacılığına, tiyatrodan sinemaya, propaganda amaçlı grafik çalışmalarından endüstri ürünlerinin tasarımlarına kadar bu anlayışta eserler verilmeye başlanmıştır. Bu durum avant-garde akımlardan gelen birçok sanatçının desteğini görmüştür. Örneğin, Rodçenko tipografi ve kitap tasarımları, Tatlin ve Maleviç'in seramik tasarımları, Stepanova ve Popova'nın tekstil tasarımları bu anlayışta yapılmışlardır.

"Ekim Devrimi'nden sonraki on yıl, Rus sanatının en ilginç dönemlerinden birine fırsat tanıdı. Çoğu sanatçı devrim öncesinin baskın geleneksel anlatım kalıplarına bağlıyken,

özgürleşmeye çalışan sınıfın gereksinimlerini ve hedeflerini anlatmanın yollarını araştıran avant-garde gruplar, içinde buldukları zamanın, yaratıcı ve deneysel olan konularını ve biçimlerini seçtiler.” (Petric, 2000, s.15)

Yukarda değinilen gelişmelerin yaşandığı bu dönemlerde sanatçılar arasında farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Gabo'nun “Gerçekçi Manifesto”da “konstrüktivizm” terimini soyut sanat için kullanması, “konstrüktivizm”in toplumsal ve işlevsel olması gerektiğine inanan “Prodüktivist”ler ile görüş ayrılıkları olmasına yol açmıştır. SSCB’de özgür ifadeye getirilen kısıtlamalar nedeni ile Pevsner kardeşler, Kandinsky, Chagall ve Gabo çalışmalarını sürdürme imkânı bulamadıklarından dolayı ülkelerini terk etmek zorunda kalmışlardır.

Gabo'nun karşı çıkmış olduğu “konstrüktivizm”in toplumsal ve işlevsel olması gerektiği Tatlin’in III. Enternasyonal Anıtı’nda görülebilmektedir. (Şekil 3.1) Bu anlayış doğrultusunda, yapıtı meydana getiren öğeler, belirli estetik kurallar çerçevesinde değil, bütünüyle malzemenin öne çıktığı ve önem kazandığı bir anlayışta düzenlenmektedir. Bu anlayış doğrultusunda konstrüktif sanat, teknik bir ustalık ve malzemelerin düzenlenmesi anlamına gelmektedir.

Avrupa’da gelişen konstrüktivizm ise Gabo ve arkadaşlarının görüşleri paralelinde gelişmiştir. Gabo 1921 yılında Berlin’e, A.Pevsner ise 1922 yılında Paris’e gitmiştir. Yine 1922 yılında I.Dünya Savaşı sırasında Maleviç’le birlikte çalışan Strzeminski, Polonya’da “Blok” grubunu kurmuştur. Bu grup konstrüktivist ilkeleri benimseyen bir gruptur. Bu dönemden başlayarak Avrupa’da akımın ilkeleri yayılmaya başlamıştır. Bu amaçla yayınlar yapılmış ve sergiler açılmıştır. Bauhaus, Moholy-nagy aracılığı ile konstrüktivist ilkelerle tanışmıştır. Akımın ilk resmi duyurusu 1922’de Düsseldorf’ta toplanan Uluslararası İlerici Sanatçılar Kongresi’nde yapılmıştır.

Paris, konstrüktivist anlayışı kabul eden sanatçıların merkezi haline gelmiş ve II.Dünya Savaşı’nın başlarına kadar bu etkinliğini sürdürmüştür. 1930’da “Daire ve Kare” (Cercle et Carre), “Soyutlama-Yaratma” (Abstraction-Creation) grupları ortaya çıkmış ve bu gruplar Gabo, Pevsner, Mondrian, Arp, Magnelli gibi sanatçılar da Paris’te biraraya getirmişlerdir.

II. Dünya Savaşı’nın çıkması ile birlikte sanatçılar ABD’ye göç etmişlerdir. Konstrüktivizm, bu dönem içerisinde 1950’lere gelinceye değin yeterli bir gelişme ortamı

bulamamıştır. 1940'ların sonu ile 1950'lerin başlarında, sanat kuramcısı ve ressam Charles Biederman'ın yapmış olduğu araştırmalar sonucunda, savaş sonrası konstrüktivizm tanımına yeni bir açıklama getirmiştir. “Biederman’a göre sanat başından beri “gerçeği saptamak”la “yaratıcılık” gibi iki uç ve çelişkili ilke tarafından yönlendirilmişti. Oysa fotoğraf makinesinin yaygınlaşmasıyla gerçeğin saptanması sorunu ortadan kalmış ve sanatçının artık yalnızca yaratıcılığı düşünmesine olanak veren bir ortam oluşmuştu.” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi s. 1924). Biederman “konstrüktivizm” terimini yaratıcılıkla eşanlamda kullanılması gerektiğini savunmuştur. Bu görüş o dönemlerde gerçek üç boyutlu kuruluşlar üzerine denemeler yapan bir grup sanatçı tarafından benimsenmiştir. Hollanda’da 1958–1964 yılları arasında yayımlanan “Structure” isimli dergi “konstrüktivizm” terimine ortak bir tanım getirmeyi amaçlamıştır. ABD’den Biederman, İngiltere’den Antony Hill, İsviçre’den Richard P. Lohse ve Fransa’dan Gorin bu dergide yazılarını yayımlamışlardır.

1960’larda “Konstrüktivizm” terimi daha esnek bir yapıya bürünmüştür. “1968’de George Rickey’nin “Constructivism: Origins and Evolution” adlı kitabı, akımı daha sınırlı bir çerçeveye oturtmuş; 1913–1922 arasında Rusya’da ürünler veren Tatlin, Maleviç, El Lissitski, Gabo ve Pevsner’in yapıtları akımın temel ürünleri olarak nitelendirilirken, Ögecilik, De Stijl, ve ABD’yle Avrupa’da oluşan bazı akımların benzer nitelikler taşıdığı ama doğrudan Konstrüktivizm’den doğmadığı ileri sürülmüştür.” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi s. 1924)

3.4 Chernikov’un Konstrüktivist İlkeleri ve Tasarım Yöntemi

Catherine Cooke, “Chernikov: Fantasy and Construction: Iakov Chernikov's Approach to Architectural Design” isimli kitabında Chernikov’un Konstrüktivist tasarımla ilgili görüşlerine yer vermiştir. Tezin bu bölümünde Chernikov’un bu görüşleri ele alınacaktır.

1889–1951 yılları arasında yaşamış olan Chernikhov, Fütürist hareketle, Konstrüktivizm’le ve Malevich’in Suprematizm’i ile ilgilenmiştir. 1920’li yılların sonlarını ve 1930’lu yılların başlarını kapsayan dönemlerde Chernikhov, *The Art of Graphic Representation* (1927), *Fundamentals of Contemporary Architecture* (1930), *The Construction*

of Architectural and Machine Forms (1931), 101 Architectural Fantasies (1933) isimli eserlerini kaleme almıştır.

Chernikov'a göre konstrüktif yaklaşım, iki temel zorluğu içinde barındırmaktadır. Konstrüktif yaklaşımdaki ilgi eksikliği kendi başına bu zorluğun ilk nedenidir. Konstrüktif ilkeleri araştırmak veya öğrenmek için motive olmuş insanların sayısı oldukça azdır. Bugüne kadar Konstrüktif yaklaşımın temelleri ile ilgili yapılan araştırmaların çoğu yetersizdir. Zorluğun ikinci nedeni ise bilinçli bir yaratıcı etkinlik olarak Konstrüktif yaklaşımın henüz erken döneminde olması yatmaktadır. Konstrüktif niteliğe, antik veya ortaçağ dönemlerinden itibaren sayısız mimari ve teknolojik örnek gösterilebilir.

Konstrüktif ilkeler, Chernikov'a göre tarih boyunca varlığını sürdürmüştür. Antik çağdaki her şey gibi Konstrüktif ilkeler de, gelişmemiş ve embriyolojik bir haldedir. Günümüzde ise "inşa" (construction), insanların geçmişte olduğundan daha fazla bir şekilde ilgisini çekmektedir ve zekâlarını meşgul etmektedir. Eğer bu gelişim süreci reddedilirse, mimari ve teknolojik sürecin geçirmiş olduğu "aşamalı gelişim" (gradualism) ve süreklilik reddedilmiş olunmaktadır.

Kavramın zorluğundan ve Konstrüktif ilkelerin akıllı bir formda sunulmasında yatan zorluklardan dolayı, bu yaklaşımın problemleri genellikle deneyim ve ön sezgiye dayanılarak çözülmeye çalışılmaktadır. Konstrüktif tasarımın karşılaştığı problemlerden biri, bu alanda gerekli ilgiyi vermeye hazır insanların, kendilerini aydınlatacak yeterli materyallere sahip olmamaları gerçeğidir. Konstrüktif yaklaşımın temelleriyle, mantığıyla, özüyle ilgilenen herhangi bir kişi, birbirinden bağımsız gerçekler yığınınından kendi materyalini kendisi seçmelidir ve kişisel mantık ve sistemlerini bu temel üzerine inşa etmelidir.

Konstrüktif tasarım çözümlenmeleri için dışsal bir zorunluluğun tatmin edilmesini güçleştirecek tüm bu öğelere rağmen, bu zorunluluk kendisini sürekli biçimde dayatır. Konstrüktif ilkelerin ele geçirilmesi, yaşayan her canlının kendi özünde yatan ama sadece insana özel olarak keskin bir şekilde gerçekleşen eylem biçiminde ifadesini bulur. İnsanoğlu hayatının her aşamasında doğuştan bir inşacıdır ve bu onun varlığının ilk dakikalarından itibaren hissedilir. Bir bebek herhangi bir dış yardım olmadan karmaşık konstrüktif görevleri oyun oynayarak çözebilmektedir. İpe atılmış bir düğüm veya çubukları birbirine bağlamak "inşa"nın (construction) özünde yer alır. Bu yüzden bu ilkeler çocukların en temel uğraşlarında bulunabilmektedir. Bir bebek küçük çubuklarla bir elemanı diğerinin önüne

koyarak yapısal destek problemlerine akılcı çözümler üretebilmektedir. Diğer ilkeler, örneğin bebeklerini dikmek istediğinde de keşfedilmektedir. İnsanoğlunda inşa etme ve yaratma kendiliğinden ve doğal bir biçimde gerçekleşir. Çocukların nesnelere birbirine çarpıştırma sevgisi de benzer bir özelliktir. Neredeyse tüm yaratıcı süreçler yok etmeyle başlamaktadır. Yeni bir şey keşfetmek isteyen her bir kimse, önceden kurulmuş başka bir şeyi yok etmektedir, fakat bu, o kişinin karakterinin yok olduğu anlamına gelmemektedir.

3.4.1 Konstrüktivizm'in Anlamı

Chernikov'a göre bir kavram olarak konstrüktivizm tek bir bütün altında bir araya getirilen farklı nesnelere birleşimine işaret eder.

Konstrüktif yaklaşımın anlamı, hizmet ettiği somut ilkelere yatar. Bir "inşa" (construction) pratik bir uygulamanın meşrulaştırılmasına bağlı olmaksızın kendi başına varolabilir, ancak o zaman değeri göreceli olarak zayıflar. Sadece hacim ve yapıları düşünmeyip bunların arkasındaki "akılsal" (rational) amacı, bunların neden bir araya getirildiği düşündüğümüzde durum daha farklıdır.

Bir makine var olduğu her yerde kendisi için konuşur. Bir makine konstrüktif olmada başarısız olamaz, çünkü o, Konstrüktivizm'in bütün ilkelerini ve bakış açılarını içinde barındırır. Bir makinenin bütün parçalarında konstrüktif ilkelerin en iyi örnekleri gözlemlenebilir. Fakat bu küçük parçalar konstrüktif ilkelerin uygulanabileceği tek alan değildir. Bütün parçalarda ve yüzeylerde "inşa etme" (constructiveness) eşit olarak vardır.

Bütün durumlarda Konstrüktivizm'in anlamı; bir elemanla diğer bir elemanın arasındaki ilişkinin kurulması gerektiği durumlarda ortaya çıkar. Birbirine bağımlı bir seri objenin fonksiyonlarını (functional) gözlemlendiğinde ve yargılandığında, istenilen konstrüktif akılcılığa ulaşılmış olunur.

Konstrüktivizmin başka bir anlamı da belli nesnelere bir araya getirme arzusunun inandırıcılığını yatmaktadır. Bu anlayış, ayrı elemanları bir araya getirmek, bütünleştirmek prensibini barındırmaktadır. Bir parça diğerinin içinden geçtiğinde ve bu hareket bir takım bağımlı ilişkileri yarattığında, bu bağlantılar yeni bir ürün olarak ortaya çıkmaktadır. Burada çok önemli bir fikir bulunmaktadır. Bir seri parça bir araya geldiği zaman tek ve tanımlanabilir bir bütün oluşturmaktadır. Bir grup yapısal bütünleştirilmiş parça, tasarlanmış ve organize edilmiş tek bir üniteyi oluşturmaktadır.

Sadece konstrüktif yaklaşımla çözülebilecek problemlerle karşılaşıldığında, konstrüktivizmin anlamına daha iyi ikna olunmaktadır. Bu konstrüktif yaklaşımın en akılcı özelliğidir. İncelediğimiz öznenin sıra dışı anlamı, onun bir araya getirdiği, hayati derecede önemli iki prensibi; (konstrüktif ilke ve akılcılık prensibi), gerçeğidir. Sonuç olarak, konstrüktif nesne ve yapıların basit bir incelemesinde, günümüzün teknoloji ve sanattaki birçok problemi konstrüktif ilkeler olmadan çözülemez.

3.4.2 Konstrüktivizm'in Biçimleri ve Esasları

Konstrüktif tasarımdaki parçalar o kadar çoktur ki, onları çalışmanın başında tanımlamak neredeyse imkânsızdır. Öncelikle konstrüktif formdan ne kastedildiği üzerinde uzlaşılması gerekmektedir. Konstrüktivizm tek başına somut bir konu değildir. Bir kavram ve olgu olduğundan dolayı, gösterildiğinde ve açıklandığında, gerçek nesnelere ilişkilendirilmesi gereklidir. Teknolojideki konstrüktif tasarım, bu tip nesnelere olmadan anlaşılabilir değildir. Kavramı, fiziksel olarak gösterebilmek için bazı formları kullanmak gerekmektedir. Yalnızca somut ve soyut yapıya sahip olarak görsel özellikler gösterebilir. Konstrüktif form, konstrüktif ilkeleri gösteren öğelerin bileşkesidir ve bu prensibe göre isimlendirilir. Herhangi bir form sınıfındaki örnekler, türedikleri somut örnekten dolayı çok çeşitli şekillerdedirler.

Birinci Tip: İlk tip parçaların basit bir birleşimini göstermektedir. Bu bir formun diğer bir form içine sokulduğu durumdur. Bu tip içine sokmalar, konstrüktif karakteristiklerin

nispeten az olduğu basit örnekler vermektedir. İlk tip için, “içine girme” (penetration) ile oluşturulan biçim yeterli bilgiyi vermektedir. (Şekil 3.2)

İkinci Tip: İkinci tip, bir parça diğeri sardığında oluşmaktadır. (Şekil 3.3) Bir kategori olarak bu tip çok karmaşıktır, çünkü şekil 3.4’teki basit “doğrusal” (retilinear) formlardan, şekil 3.5’deki gibi karmaşık, “eğrisel” (curvilinear) olanlara kadar, bir parçanın diğeri sardığı pek çok farklı yöntemle karşılaşılabilmektedir. Bir parçanın diğeri parçanın içinden geçtiği durumlar bu durumda önemli değildir. Bu durumda asıl önemli olan sarmalama davranışıdır ve konstrüktif ilkeler, içinden geçirme formunda olduğundan daha belirgindir.

Üçüncü Tip: Üçüncü tip, bağlama dediğimiz konstrüktif ilke göstermektedir. (şekil 3.6) Bu durum, bir grup parça, tek bir parça olacak şekilde birleştirildiğinde ortaya çıkmaktadır.

Dördüncü Tip: Bu tip, tek “bütün” bir parça, Konstrüktivizm’in ilkelerini ve Konstrüktivizm’in durumunu olabilecek en görsel şekilde ortaya çıkarmaktadır. Konstrüktif ilkeleri gösterme açısından çok önemli olan bu nadir olgu, bu alanla ilgilenen birisinin ilgisini çekmeyi hak etmektedir. Bütün bir parçanın tüm örneklerinde, uğraşılan konstrüktif özellikleri barındıran, tüm birleşik parçalar büyük miktarda ağırlık içerdiği gerçeğinin altı çizilmelidir. Belli biçimlemelerdeki ağırlıkların varlığı bu biçimdeki yapının kanıtıdır. (Şekil 3.7)

Beşinci Tip: Beşinci tip konstrüktif form “dinamik” terimi ile adlandırılmaktadır. (Şekil 3.8) Dinamizm karakteristikleri olan bir formun, konstrüktif işleve hizmet ettiği gözlemlenebilmektedir. “İnşa etme” (constructiveness) ve “dinamizm” gibi iki kavramı bir araya getirerek, ilginç bir konstrüktif biçim elde edilmektedir. Dinamizmi barındıran yapıların bir özelliği de onların güçlü, görsel ve psikolojik etkileridir. Dinamizm kendi başına bir etki oluşturur, fakat “inşa etme” (constructiveness) ile birleştirildiğinde, yorum ve açıklama için çok ilginç ipuçları sunmaktadır. Bu tip yapılar iki kategoriye ayrılabilir. İlk kategori, karmaşık olmayan parçalar açısından, inşa etme ve dinamik kütlelerin asıl hareketinden türetildiği durumdur. İkinci kategori ise, birçok elemandan oluşan, karmaşık (complex) sistemi sunan objelerden oluşmaktadır. (Şekil 3.9) Birinci kategorinin bir alt kümesinde, “iç içe geçmiş eğriler”i (intertwining curve) barındıran elemanlar yer alır. Bu tip kıvrımlı hareketler, bir parçanın dinamik ve konstrüktif özelliklerinin ortaya çıkarılmasına temel oluşturur. Bu yüzden “kıvrım” bu tipte çok güçlü bir araçtır. Onu değiştirerek, algımız üzerinde çok güçlü

etkisi olan nesnelere elde edilebilir. Her durumda, elde edilmek istenilen şeyin başarılabilmesi için, bilgi ve yetenek çok önemlidir. Bu tip biçimlere “iç içe örülmüş” (interlacing) adı verilmektedir.

Altıncı Tip: Altıncı tip konstrüktif forma “mengene” denebilmektedir. Bir parçanın başka bir parça tarafından kavranmış gibi görünmesi, bunun karakteristik özelliğidir. Bu tip mengenerler, makinelerin ve makine parçalarının temel özellikleridir. Aslında mengeneleme prensibi, en geniş uygulamalarını bu alanda bulur ve makine mühendisliğindeki tüm objelerde gözlemlenebilir. (Şekil 3.10)

Yedinci Tip: Yedinci tip konstrüktif form, elemanların eşlendirilmesi ile yaratılmaktadır. Karakteristiklerine göre eşleme, çok çeşitli tiplerde olabilir, bu yüzden bu terimle ne kastedildiğini açıklamak önemlidir. Eşleme, diğer konstrüktif çözümlerden birleştirilen parçaların serbestçe hareket etmesine olanak tanıyan birleşimler içermesinden dolayı farklıdır. Bunun güzel bir örneği, birbirinin içinden geçen bir veya daha fazla kancanın bağlanması olabilir. Her durumda, parçanın her bileşeni, izole edilmiş bir eleman olarak kalır, fakat bunlar bağlanmıştır. Bu bütünlük konstrüktif bileşime bir örnektir. Başka bir tip eşleme ise, parçalar birbirine kesin olarak bağlandığında ortaya çıkar, bu durum ile makine mühendisliğinde çok karşılaşılır. (Şekil 3.11)

3.4.3 Konstrüktivizm’in Yasaları

Unsurların en iyi birleşimleri biçim ve boyut olarak kendini tekrar etmeyenlerdir. Bir konstrüktif tasarımda bütün elemanlar kullanılmalı ve dikkate alınmalıdır. Bunlar renk, doku, ışık, malzeme, farklı açılardan görünüm gibi elemanlardır. Her konstrüktif kompozisyon, kendi ideolojisini tatmin etmeli ve arkasında yatan düşünceyi bir bütün olarak yansıtmalıdır. Başarılı bir konstrüktif çözümde parçaların birbirlerine yapıştırılması, tutturulması algılanmaz. Zorlama yoluyla bir araya getirilmiş parçalardan üretilmiş bir konstrüktif çalışma asla yapılmamalıdır. Basitlik ve değerlilik bir “inşanın” (construction) değerini ve göreceli çekimini artırmaktadır. Bir inşanın akılsallığı ne kadar fazla ise, değeri de o kadar fazladır.

Başka bir değişle, Konstrüktivizm'in önemi akılsal ilkeye dayanmasından gelmektedir. Konstrüktivizm'in yasaları her an yeniden tanımlanabilir olmasına karşın, yine de belli başlı örnekler şu şekilde verilebilir.

1. Yasa: Temel konstrüktif ilkeler üzerine birleştirilebilen/bütünleştirilebilen objeler, hem maddesel hem de maddesel olmayan olabilir, ancak bunlar beynimizin görüş, duyuş ve dokunuş edimleri ile sınırlıdır.
2. Yasa: Her inşa bu elemanların akılcı bir şekilde birleştirildiğinde bir inşa olarak tanımlanabilir.
3. Yasa: Konstrüktif kombinasyon, bütün bu elemanlar uyumlu bir ilişki yarattığında elde edilir.
4. Yasa: Bir bütüne yerleştirilmiş elemanlar birbirlerinin içinden geçtiğinde ya da birbirlerini sardıklarında, bir araya getirildiklerinde yani bir bütün hareketindeki aktif katkıyı gösterdiklerinde bir inşadır.
5. Yasa: Her tür yapısal karışım, bütün tarafından iletilen izlenimin içsel niteliğine, çeşitli derecelerde katkıda bulunan itme-çekme benzeri hareketlerin toplamından oluşur.
6. Yasa: Her yeni inşa, insanoğlunun araştırmasının ve onun yaratıcı olmasının sonucudur.
7. Yasa: Gerçekten konstrüktif olan her şey güzeldir. Gerçekten güzel olan her şey mükemmelleştirilmiştir. Gerçekten mükemmelleştirilmiş olan her şey geleceğin kültürüne bir katkıdır.
8. Yasa: Her konstrüktif yapı insanlığın "toplumculuk" (collectivism) düşüncesinde yatar.
9. Yasa: Her konstrüktif çözüm, yapıldığı konstrüktif temelde bir motife sahip olmalıdır.
10. Yasa: Konstrüktif bir görüntü yaratabilmek için sadece Konstrüktivizm'in temellerini bilmek yeterli değildir. Bu görüntü yaratılmasındaki süreçleri de bilmek gerekir.
11. Yasa: Bir konstrüktif obje formunu almadan önce, inşa etmenin ya da geliştirmenin gerektirdiği bütün aşamalardan geçmelidir.

3.4.4 Konstrüksiyonun Aşamaları ve Kaynakları

Konstrüksiyon türleri dört madde halinde gruplanabilmektedir. Bunlar;

- 1 Karışım
- 2 Bir araya getirme
- 3 Toplama
- 4 İç içe geçirme

Her konstrüktif yaklaşım konstrüktif bir çözümle sonuçlanmaz. Dolayısıyla konstrüktif düşüncenin süreçlerde nasıl uygulandığı hayati önem taşır. O halde bu çözümlerin birliğini yaratan aşamalar konusunda şu yaklaşımlar getirilebilir:

- A- Bağlaşık parçalar arasında konstrüktif bağlantılar kurma arzusu,
- B- Elemanların birleşiminde tutarlılık arayışı,
- C- Birleşimde anlam arayışı talebi,
- D- Biçimin mantıksal oluşumu
- E- Etkileyicilik ve ikna edicilik
- F- Bakanda bir tepkiye sebep olacak etki oluşturabilmesi

3.4.5 Güç ve Konstrüksiyon

Güç ve konstrüksiyon kavramları ayrılamayacak şekilde birbirine bağlıdır. Gücün varlığı söz konusu olmadan inşadan (construction) söz etmek ve kavramak mümkün değildir. Elemanların bir araya getirmemesini sağlayan da zaten bu güçten başka bir şey değildir. Bu gücün yokluğu kompozisyonlarımızı etkili bir ifadeden mahrum kılar. Üç düzlemde gücün konstrüktif kullanımına şahit oluruz:

- 1- Bağlanım gücü
- 2- İç içe geçirme gücü (nüfuz etme gücü)
- 3- Kuşatma ve bir arada tutma gücü

BÖLÜM IV

4.1 Sonuç

Konstrüktivist tipografi, Sovyet Rusya’da ortaya çıkan devrimle birlikte beliren sanatsal görüşün içinde ortaya çıkan ve kendine özgü nitelikleri olan bir alandır. Konstrüktivist tipografinin temel özellikleri arasında yazıların geometrik ve özellikle diyagonal bir kompozisyonla tasarlanması, “tırnaksız” (Sans Serif) yazılar ve “bar” adı verilen kalın şeritlerin kullanılması gösterilebilir. Konstrüktivist tipografi çeşitli unsurların tek bir yapıda, bir araya getirmesinin türlü birleşimlerini içerir. Bunlar nüfuz etme, yığma, sarma, kuşatma, takma, iç içe geçirme, çiftleme ve delmedir. Biçimsel konstrüktif unsurlar iki boyutlu yüzey, üç boyutlu yüzey ve diğer karmaşık üç boyutlu yapılardır. Her bir basit unsur konstrüktif amaç için bir araya getirilecekse, her bir özellik çok iyi çalışılmalı ve bir araya getirilmesini sağlayacak konstrüktif tasarım yöntemleri çok iyi kurgulanmalıdır. Konstrüktivist görüşün ve anlayışın bir ürünü olan dönemin grafik tasarım ürünleri ve bu çalışmalarda kullanılan tipografik elemanlar, konstrüktif ilkelerin görsel bir şekle bürünmesi ile oluşmuştur. Konstrüktif ilkelerin varlığı parçaların bütünsel ve tutarlı bağlantıları, elemanların kendi içlerindeki bağımsızlıkları ve birlikte, iç içe buldukları durum üzerine dayanmaktadır.

Konstrüktivist görüşü en iyi benimseyen sanatçılardan biri El Lissitzky’dir. El Lissitzky’nin (1890–1941) geometrik harflardan oluşmuş olan harfleri ve tipografik düzenlemeleri konstrüktivist tipografinin dikkate değer örnekleridir. El Lissitzky, 1919’da Vitebesk Sanat Akademisi, Mimarlık ve Sanatlar bölümünün başkanlığını yaparken bu bölümde ders veren Malevich’ten büyük oranda etkilenmiştir. Lissitzky, 1917 Devrimi’ni insanlık için yeni bir başlangıç olarak görmüştür. Onun görüşüne göre komünizm ve sosyal mühendislik yeni bir düzen kuracak, teknoloji toplumun gereksinimlerini karşılayacak ve sanatçı/tasarımcı - kendini “inşacı” olarak adlandırmaktaydı - insanlığa daha verimli bir toplum ve çevre sağlamak için, sanatla teknolojiyi birleştirecekti. Bu idealizm, onun grafik tasarım üzerine artan ilgiyle eğilmesine neden olmuştur. 1920’de resimlediği “İki Karenin Öyküsü” (Şekil 4.1) adlı kitabının sayfalarında yer alan metnin, yerine göre yatay, yükselen veya düşen satırlar halinde düzenlenmiş olması ve bu düzenlemenin çizgilerle desteklenmesi, süprematist etkileri göstermektedir. El Lissitzky’nin “Vesch, Objekt, Gegenstand” (Şekil 4.2) isimli çalışmasında da konstrüktivist eğilimleri görmek mümkündür. Bu kompozisyonun iki

temel ögesinden biri diyagonal bir biçimde yerleştirilmiştir. Aynı zaman da konstrüktivist ilkelerin en önemli özelliklerinden olan iç içe geçen form yapıları da bu çalışmada kendini göstermektedir. El Lissitzky'nin belki de en çok tanınmış eseri olan “Beyazları kırmızı kamayla vurun” (Şekil 4.3) isimli politik afişi, suprematist elemanların politik sembollere dönüştürülerek kullanıldığı bir çalışmadır. 1917 Devrimi'ni insanlık için yeni bir başlangıç olarak gören El Lissitzky, bu soyut devrimci afişte, beyaz renkle Rusları yayılmış bir biçimde göstermiştir. Kırmızı renkle birlikte bir üçgen formunu kullanarak, birlik ve bütünlük içinde olan Bolşevikleri sembolleştirmiştir.

Yukarda değinilen konstrüktif ilkeler, yasalar ve düzenlemeler grafik tasarım ürünlerine nasıl yansımıştır? El Lissitzky başta olmak üzere Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Vladimar Stenberg, Gustav Klutsis gibi tasarımcılar, tasarlamış oldukları afiş ve benzeri grafik çalışmalarla - her ne kadar bu ürünleri sadece konstrüktif form ve esaslarla sınırlandırmak doğru olmasa da - bu doğrultuda ürünler vermişlerdir.

Gustav Klutsis'in 1931 yılında tasarlamış olduğu iki konstrüktivist afiş, toplumsal ve işlevsel bir anlayış doğrultusunda tasarlanmıştır. Bu anlayışta yapıt sadece malzemeleri düzenleme etkinliği olarak görülmektedir. Ortaya çıkarılan eser belirli estetik kurallar çerçevesinde oluşturulmadığı için, kompozisyonda da konstrüktif ilkelerden söz edilmesi güçtür. Ancak yine de konstrüktivist afişlerde görülen diyagonal kompozisyon, afişte boydan boya ve güçlü bir biçimde vurgulamıştır. (Bkz.Şekil 4.4)

Dönemin afişlerinde görülen diğer bir özellikte fotomontaj tekniğinin kullanılmasıdır. Fotomontaj tekniği, üst üste binen düzenlemelerle tasarlanmıştır. Fotomontaj tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı ikinci afişte ise Sovyetler Birliği'nin Sibiryaya ve diğer uzak bölgelerinde bulunan yeni fabrikalardaki işe alma konusu işlenmektedir. Büyük figürlerde görülen memnuniyet, bu durumun afişin alt kısmında kullanılan ve uzun bir kuyruk oluşturmuş olan işçilerde de bulunduğu göstererek afişe görkem katmaktadır. Harflerin tasarımda karmaşık düzenlemelere gidilmemesi, bu afişlerin işlevsel amaçlar doğrultusunda tasarlandığını gösteren diğer bir etkidir. İletilmek istenen mesaj mümkün olduğunca net bir biçimde tasarlanmaya çalışılmıştır ve görsellerle uyumlu bir bütünlük göstermektedir. (Şekil 4.5)

Benzer özellikler gösteren ve Sovyetler Birliği'nde kadınların temsil edilmesini konu alan bu afişte yine işlevsel ve toplumsal anlayış hâkimdir. Harf formları konstrüktivist

afişlerde olduğu gibi tırnaksızdır (Sans Serif) ve yazı diyagonal bir kompozisyonda yerleştirilmiştir. Fotomontaj tekniği ile yerleştirilen öndeki üç kadın figürü ve arkadaki kalabalık bir önceki afişle neredeyse aynı özellikler taşımaktadır. (Şekil 4.6)

Nikolay Dolgorukov'un 1931'de tasarlamış olduğu bu afiş Sovyetler Birliği'nde dördüncü beş yıllık plan için tasarlanmıştır. Sanayi döneminin getirmiş olduğu makineleşmenin etkisi bu afişte görülebilmektedir. Aslında makineleşmeye ve makine formlarına asıl ilgiyi Fütürist sanatçılar duymaktadırlar fakat konstrüktivistler içerisinde de makine formlarına sanatsal ve estetik bir gözle bakan sanatçılar vardır. Zaten konstrüktivizm'in temel formları betimlenirken makine özelliği taşıyan ya da bir makinenin parçası olan figürler gösterilmektedir. Bu çalışmada da makine resimlemelerin (illüstrasyon) yanına fotomontaj tekniği ile çalışan insan figürleri konulmuştur. Yazı blokları ise konstrüktivist grafiğin temel özellikler olan barlar üzerine yazılmıştır. (Şekil 4.7)

Gustav Klutsis'in önceki afişlerinde kullanılan fotomontaj tekniği yine bu çalışmada da kullanılmıştır. Renk ve figürlerin kompozisyonu diğer konstrüktivist afişlerle aynı özellikler göstermektedir. El figürleri de tıpkı bundan önce bahsi geçen afişlerde olduğu gibi üst üste geçen bir yapıdadır ve bu figürler afişin bir köşesine doğru uzaklaşarak küçülmektedir. İletilmek istenen mesaj da yine "tırnaksız" (Sans Serif) yazı karakterleri ile fonda hakim olan renkle kontrast oluşturması için, barlar kullanılarak basit bir biçimde iletilmiştir. (Şekil 4.8)

Dinamik bir özellik gösteren, birbirinin üstüne binen ve birbirinin içinden geçen formlar bu afişin en belirgin özellikleridir. Afişe yine fotomontajların hâkim olduğu ve kırmızı rengin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Fotomontajlarda bulunan özellik yine önceki afişlerle benzerlik göstermektedir. Örneğin figürler yine diyagonal bir biçimde yerleştirilmiştir, ancak bu kompozisyonda bazı farklılıklar vardır. Afişin en önemli bölümünü oluşturulan iki form (Lenin ve Stalin figürleri) hem birbirinin içinden geçen, hem de üst üste binen bir yapıdadır. İki resim birbirinin gözleri üzerine gelecek biçimde konulmuştur ve arka planda kalan Stalin resmi Lenin'in resmi üzerinde yer yer belirlemektedir. Konstrüktivizm'in işlevsel bir anlayış doğrultusunda ele alındığı afişlerde konstrüktif biçim ve esaslardan bahsetmek zordur, fakat bu esaslar figürlerde görülebilmektedir. Bu çalışmada da yazı, afişte yer alan diğer figürlerde olduğu gibi diyagonal bir biçimde, görsellerle bütünlük sağlayacak bir kompozisyonda tasarlanmıştır. (Şekil 4.9)

Alexandır Rodchenko'nun 1928 yılında tasarlamış olduğu bu “ЛеФ” (Lef) dergisinin kapak tasarımında diyagonal bir biçimde yerleştirdiği kırmızı üçgeni andıran formu bir takım kolâjlarla, fotomontaj tekniği kullanarak kesmiştir. “ЛеФ” yazısı ve “8” rakamı kompozisyonda bulunan diyagonal yapıyla uyumluluk göstermektedir. Ayrıca bu iki formda da iç içe geçme ilkeleri, renk ögesi kullanılarak, kontrast bir yapıda tasarlanmıştır. (Şekil 4.10) Şekil 4.11’de görülebilen örnekte ise konstrüktivist grafik tasarımın temel öğeleri olan barları ve “tırnaksız” (Sans Serif) yazı karakterlerini görülmesinin yanı sıra, fotografik resimleme de (illüstrasyon) görülmektedir. Rodchenko, karmaşık iletişim mesajları için, montaj ve fotomontaj tekniklerine başvurmuş, afişlerde sayfa ve kapak düzenlemelerinde, baskı kompozisyonları ve fotoğrafik görüntüleri kurgu malzemesi olarak kullanmıştır.

Grigory Borisov ve Pyotr Zhukov’un 1929’da tasarladığı bu film afişi (The Living Corpse) konstrüktif ilkelerin tipografiye yansıdığı bir çalışmadır. Afişte bulunan insan figürünün kafası ve eli dışında büyük bir kısmı yazılarla adeta sarılmış vaziyettedir. Burada sarma etkisi doğrusal (retilinear) bir biçimde ve harflerin diziliminde hiçbir bozulma olmadan gerçekleşmektedir. “живой трпн” ve “в. пвдовкин” yazı blokları birbirlerini tekrar ederek karmaşık bir yapı oluşturmaktadır. Bu yapılar figüre sarma etkisini yaparken, aynı zamanda da birbirlerine bağlanmaktadır. Bağlanma sonucunda ortaya çıkan boşluklardan da tekrar aynı yazı karakterleri oluşmakta ve bu ilerleyiş afişi boydan boya kaplamaktadır. Sadece afişin en alt kısmında siyah bir bar üzerine kırmızı renkte, kalın ve “tırnaksız” (Sans Serif) yazı karakteri ile tekrar eden yazı (живой трпн) anlaşılır bir biçimde yazılmıştır. (Şekil 4.12)

Lidantiu Farat (Lidantiu as a Beacon) isimli Granovsky’ye ait olan bu çalışma konstrüktif ilkelerin birden fazla biçimlerini barındırmakla birlikte, süprematist nitelikler de taşımaktadır. Tasarımda yer alan deniz “feneri kavramı” geometrik bir biçimde somutlaştırılmıştır. Ayrıca “deniz feneri”nin iletişimdeki anlamı, sarmal motifinin kağıdın üst kısmına yerleştirilmesiyle de belirtilmiştir. Bir önceki çalışmalarda bulunan iç içe geçme formu da bu çalışmada görülebilmektedir. (Şekil 4.13)

“Broom” adlı uluslararası sanat dergisinin bu kapak tasarımı da El Lissitzky’e aittir. Harf formları belirli bir çatı üzerine inşa edilmiştir. Bu çalışma farklı konstrüktif ilkeleri gösterme açısından oldukça önemlidir. Bu çalışmada hem dinamik bir inşa, hem de iç içe geçen formlar tasarımın önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. (Şekil 4.14)

Bu örnek bir formun diğerinin içine sokulduğu bir konstrüktif tasarımdır. Bu düzenlemede sadece “M” harfinin “K” harfi içine girmesinin dışında fazla bir iç içe geçme durumu görülmemektedir. Aslında bu tasarımda birden fazla tipografik eleman parça parça birbirleri ile birleştirilmektedir, ancak bu birleşim sonucunda tek bir formun oluşmasından ziyade birbirinden bağımsız belli bütünler oluşmaktadır. (Şekil 4.15)

Bu çalışmada yine harf formlarındaki geometrik yapı görülmektedir. Harflerin yerleştirilmesi ise dikey ve yatay kompozisyonlar halinde düzenlenmiştir. Birbirine geçen ve birbirine bağlanan formlar ve harf yapıları ile tipik bir konstrüktivist tasarımdır. Yazılar birbirinden farklı konstrüktif yapıları içermektedir. Örneğin “Alexander Tairoff” yazısında “T” harfinin dikey bölümünün içinden geçen bar aynı zamanda “Theater” kelimesine bağlanmaktadır. “Theater” yazısında bulunan “T” harfinin dikey bölümünde ise, bu formu yatay olarak kesen “enfesselte” yazısı bulunmaktadır. (Şekil 4.16)

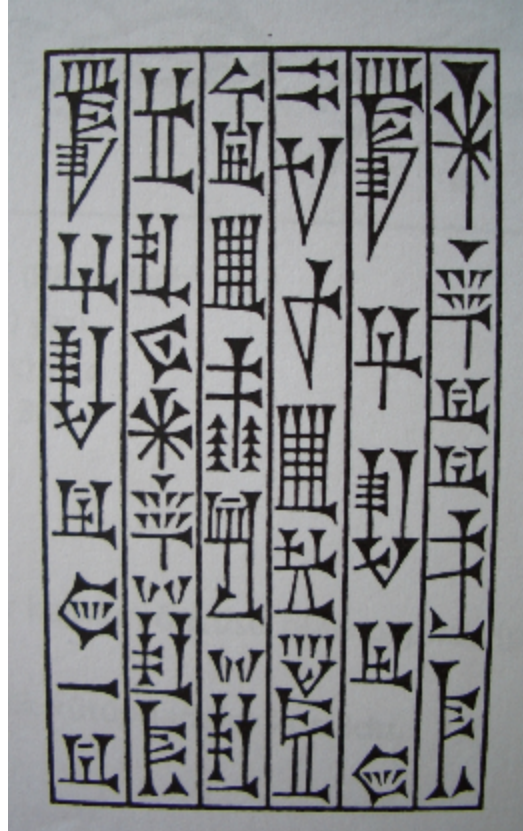
Lissitzky’nin Hans Arp’la birlikte hazırladığı “1914–1924 arası sanatlardaki izmler” adlı kitabı, 1920’lerin en önemli grafik tasarımlarından biri olmuştur. Lissitzky, bu tasarımında metinler için üç düşey sütun, birinci sayfa için üç yatay sütun ve içindekiler sayfası için iki sütun kullanma şemasını uygulayarak, sayfa düzenlemesinin mimari çatısını meydana getirmiştir. (Şekil 4.17)

Rodchenko’nun 1925’te tasarlamış olduğu bu katalog kapağında süprematist ve konstrüktivist etkiler görülmektedir. Tasarımın sağ üst köşesinde bulunan kırmızı renkli kare diyagonal bir düzlemde ilerleyerek siyah kare ile üst üste gelmiştir. Bu düzlem devam ederek sol alt köşede bulunan kırmızı kare de ortadaki siyah kare ile bütünleşmiştir. Sol üst ve sağ üst köşelere ise gri renkte geometrik formlar yerleştirilmiştir. Diyagonal bir biçimde bulunan “U.R.S.S.” yazısı ise bu geometrik çatı üzerine inşa edilmiştir. Resmin iki uç kısmında bulunan “U” ve “S” harfleri gri renkteki geometrik formların dışına taşmayacak bir biçimde yerleştirilmiştir. Merkezde bulunan “R” ve “S” harfleri ise yatay olarak, fonda bulunan kare formunun içinde kalırken, dikey olarak bu formun dışına taşırılmışlardır. Resmin üst ve alt kısımlarında ise yine konstrüktivist grafik tasarımın başlıca elemanları olan kalın şeritler kullanılmışlardır. Bu şeritlerin kırmızı ve siyah renk dengeleri de kompozisyondaki dinamizme paralel olarak asimetric bir biçimde düzenlenmiştir. (Şekil 4.18)

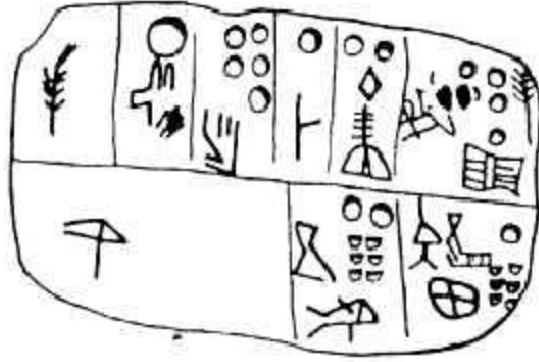
ŞEKİLLER



Şekil 1.1



Şekil 1.2



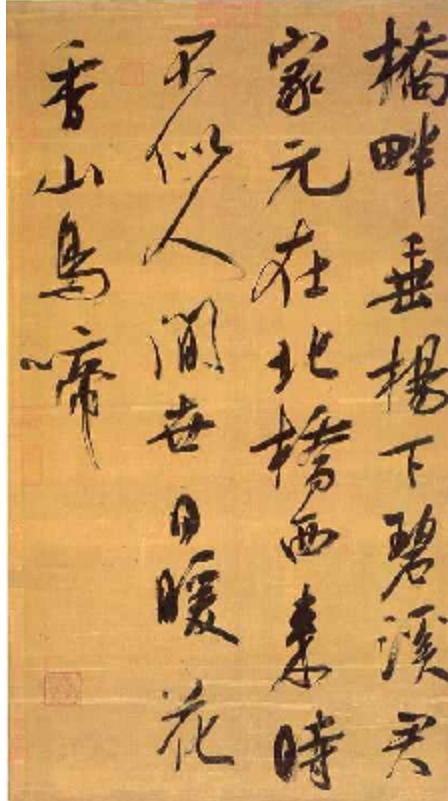
Şekil 1.3



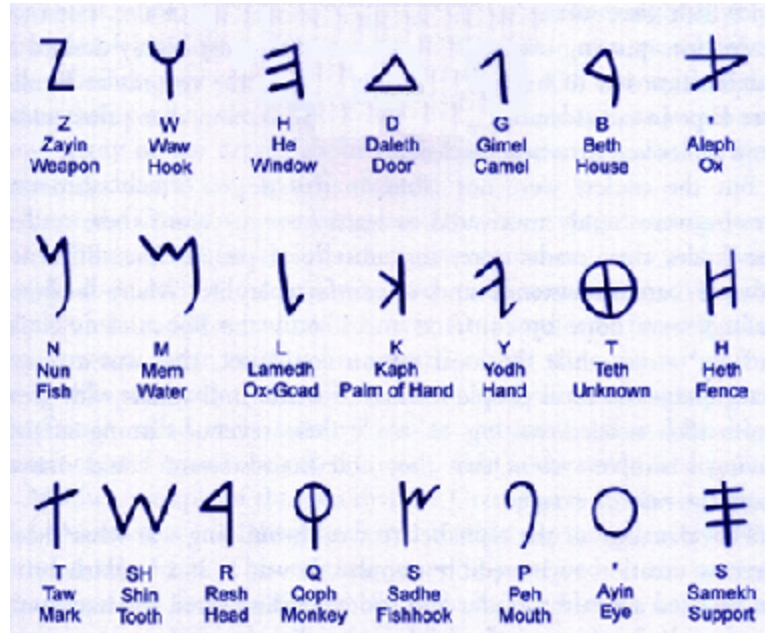
Şekil 1.4



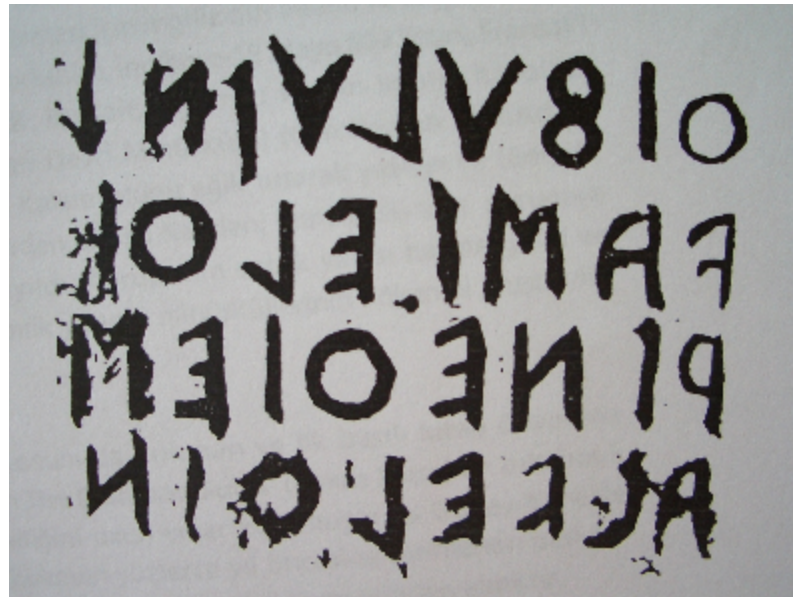
Şekil 1.5



Şekil 1.6



Şekil 1.7



Şekil 1.8

ODIOYX MEN
ATODANAKAT

Şekil 1.9

I LLEVOLA SIMYLARVAFVGASIMVI
HICVELADELUMLIASEIMAXIMAC
SYDABITSEATELAI SPVMASAGEIO
BLIGICAVELMOLIMELINSFERME
TYMDEMVMCRASSAMAGNUMEM
CRESCERTIAMDOMITISSINILON
INGENISTOLENTIANIMOSPREN
VERBERAIENTAPALLEIDVRISPAR
SEDNONYLLAMAGISVIRESDV
QVAMVENTREMEICAECISIMYL
SIVIBOVMSIUELSICVIGRATOR
SNIQIDEOTAVROS PROCVLATQ IN
PASCVAPOSTIMONTEMOPPOSITV
ANTINTVSCLAYSOSSATVRAADPR
CARPIENIMVIRESPAVLATIMVRI

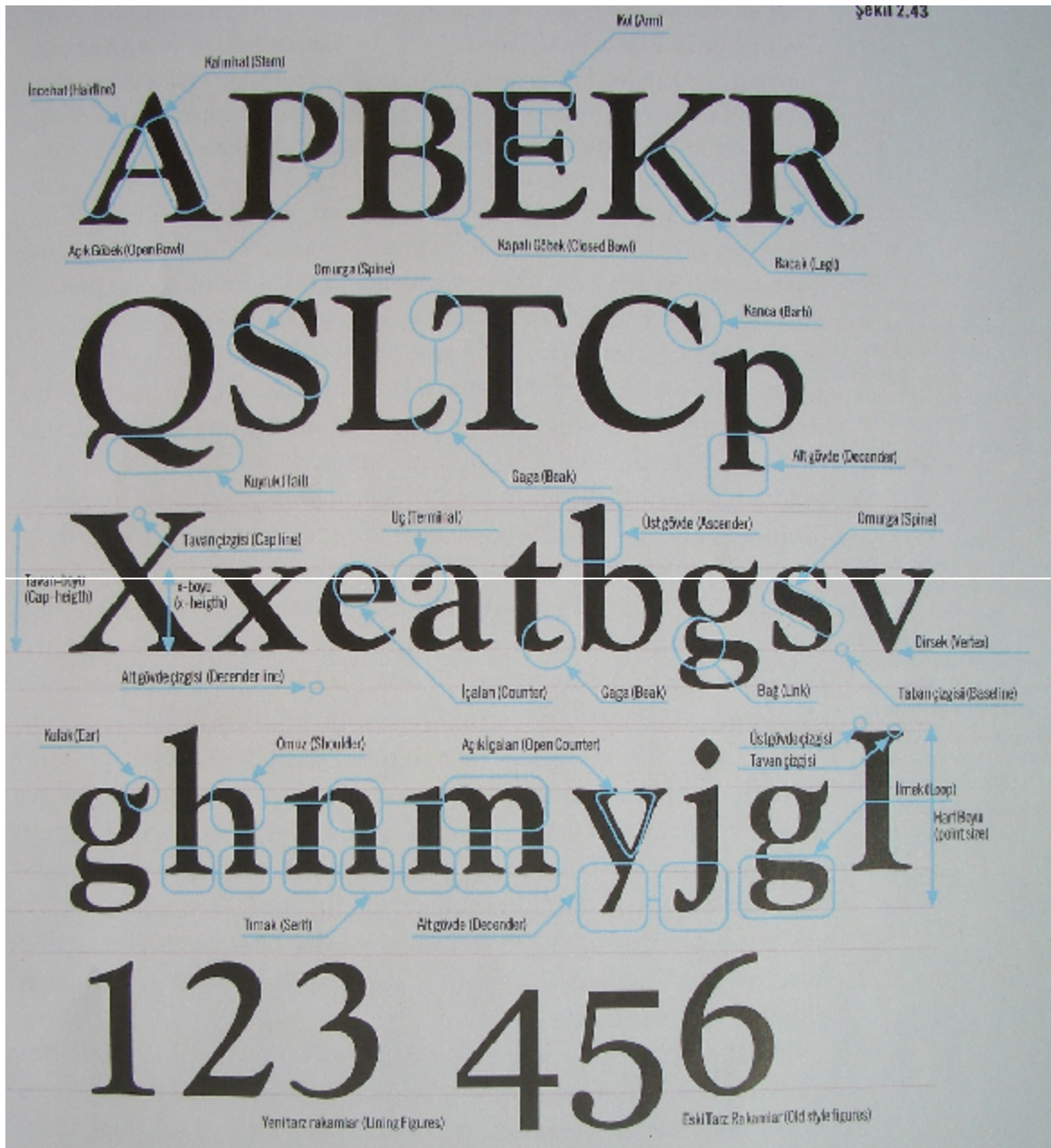
Şekil 1.10



Şekil 1.11



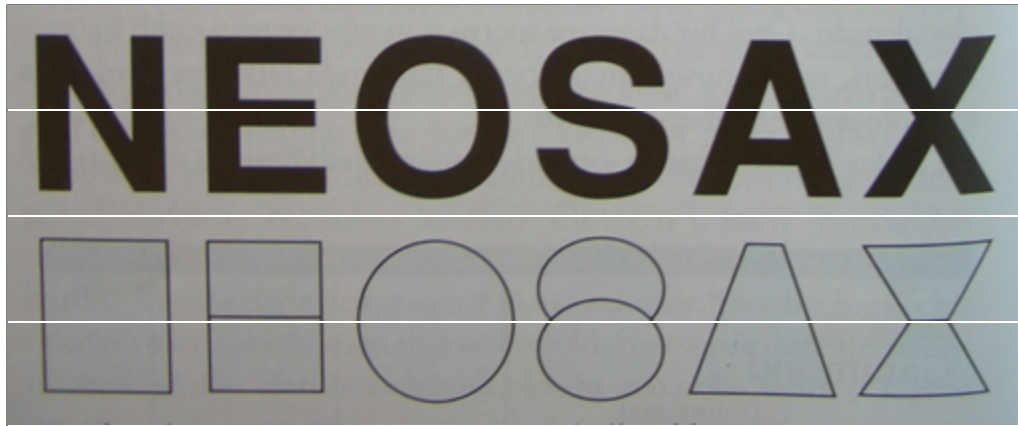
Şekil 1.12



Şekil 2.1



Şekil 2.2



Şekil 2.3



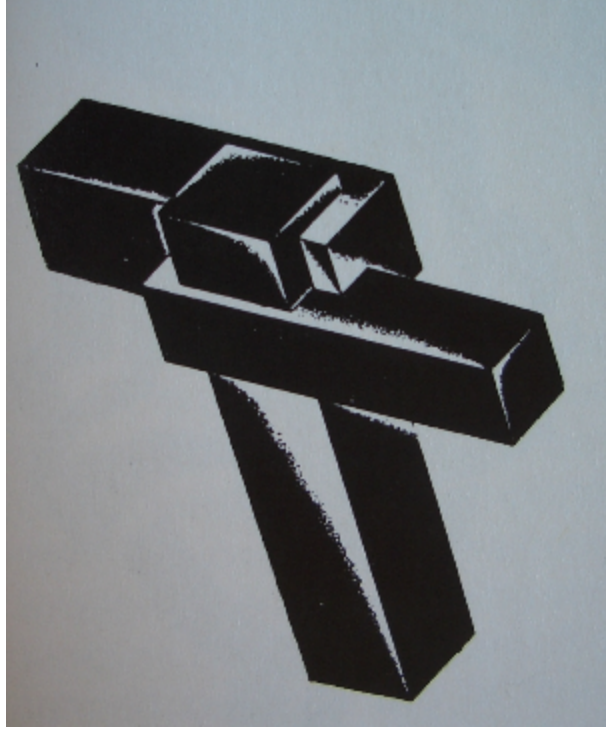
Şekil 2.4



Şekil 2.5



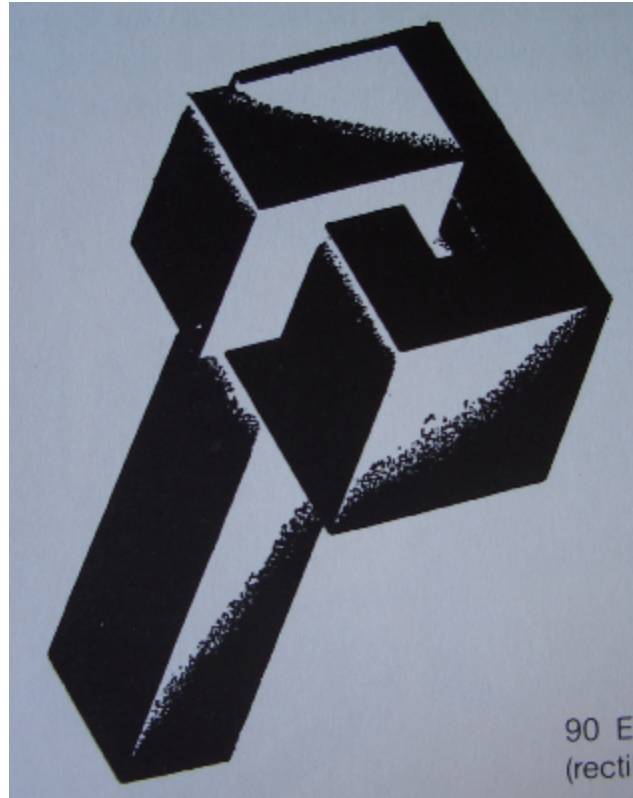
Şekil 3.1



Şekil 3.2



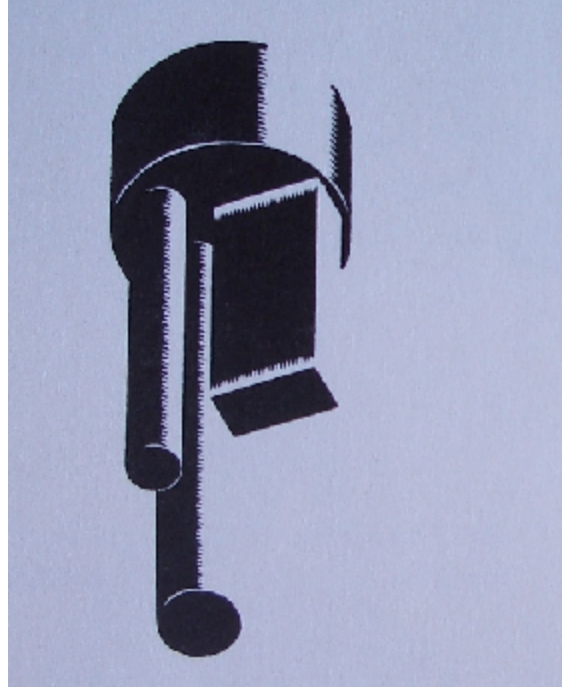
Şekil 3.3



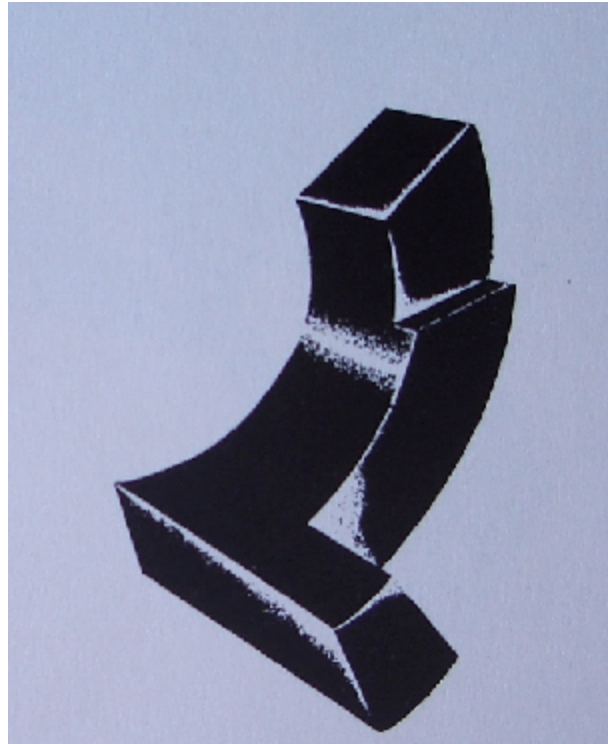
Şekil 3.4



Şekil 3.5



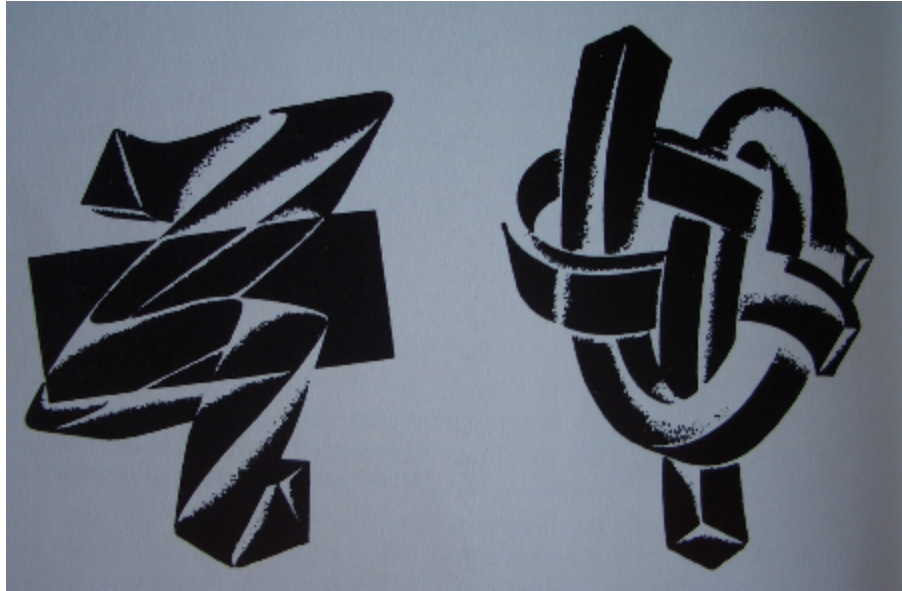
Şekil 3.6



Şekil 3.7



Şekil 3.8



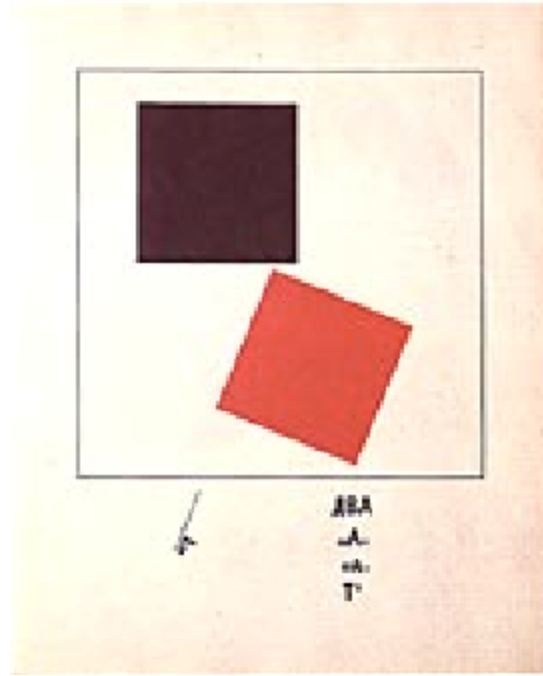
Şekil 3.9



Şekil 3.10



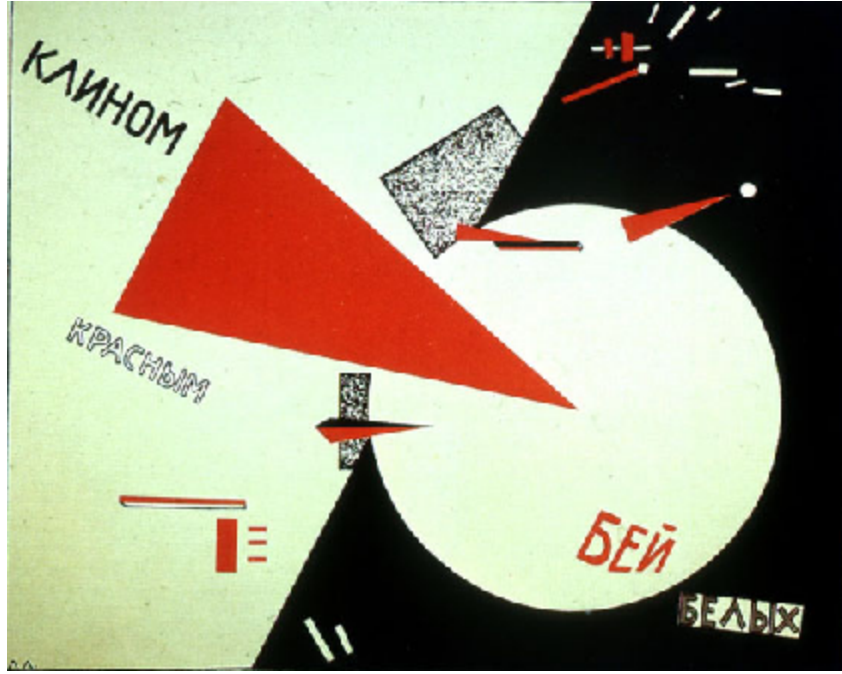
Şekil 3.11



Şekil 4.1



Şekil 4.2



Şekil 4.3



Şekil 4.4



Şekil 4.5



Şekil 4.6



Şekil 4.7



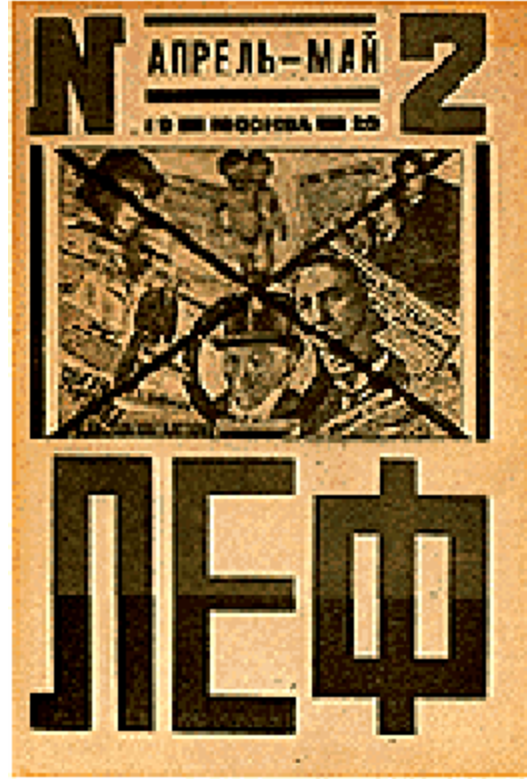
Şekil 4.8



Şekil 4.9



Şekil 4.10



Şekil 4.11



Şekil 4.12



Şekil 4.13



Şekil 4.14



Şekil 4.15



Şekil 4.16



Şekil 4.17



Şekil 4.18

KAYNAKÇA

AĞYAR M.M., “Konstrüktivizm ve Günümüze Dek Yansımaları”, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1995.

BECER E., “İletişim ve Grafik Tasarım”, Dost Yayınları, Ankara, 1990.

BERGER J., “Görme Biçimleri”, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.

CHERNİKOV I., “Fantasy and Construction”, Jankov Chernikov’s Approach to Architectural Design, Cooke C., 41-88, AD Architectural Design Profil, No. 54 9/10, New York, 1984.

CHERNİKOV I., “Russian Constructivism”, AD Architectural Design Profil, No. 59 7/8, Londra, 1989.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınevi, İstanbul, 1997.

EROL T., “Yazı Tasarımına Deneysel Yaklaşımlar”, Elektronik Grafik Tasarımı Dergisi, cilt 1, Sayı 2, Haziran 2005, 1-7.

FİŞHER E., “Sanatın Gerekliliği”, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995.

GOMBRİCH E.H., “Sanatın Öyküsü”, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1997.

Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Grafikerler Meslek Kuruluşu Derneği, Sayılar 47, 48, 49,50, İstanbul,1991

ÖZTUNA H. Y., “Konstrüktivizm: El Lissitzky ve Tipografi” Grafik Tasarım Dergisi, Sayı, 11, Ağustos, 2007, 90 - 99.

GÜNER E., “Çin Kaligrafisinin Seramik Yüzeylerde Soyut Dışavurumu”, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2003.

HANÇERLİOĞLU O., “Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980.

JEAN G., “Yazı İnsanlığın Belleği”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004

KARASAR N., “Bilimsel Araştırma Yöntemi”, Nobel Yayınevi, Ankara, 2003.

KEYVANKLI D., “Konstrüktivizm ve Türk Heykel Sanatına Yansımaları”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.

KÜPÇÜOĞLU H., “Konstrüktivizm”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1997.

LYNTON N., “Modern Sanatın Öyküsü”, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991

MAKAL E., “Experimental Typography: Rewieving The Modernist and The Current Approaches”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1993.

MCLEAN R., “The Thames and Hudson Manual of Typography”, Thames and Hudson Yayınları, Londra, 1992.

PETRİC V., “Dzgina Vertov: Sinemada Konstrüktivizm”, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.

SARIKAVAK, N.K., “Tipografinin Temelleri”, Doruk Yayınları, Ankara, 1997.

SELAMET S., “Grafik Tasarım Öğesi Olarak Tipografi”, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 1995.

SÖZEN M./TANYELİ U., “Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999.

TANSUĞ S., “Resim Sanatının Tarihi”, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1995.

TUNALI İ., “Felsefenin Işığında Modern Resim”, Rh+ Sanat Yayınları, İstanbul, 2003.

TURANI A., “Çağdaş Sanat Felsefesi”, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2003.

TURANİ A., “Dünya Sanat Tarihi”, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2000.

UÇAR T.F., “Görsel İletişim ve Grafik Tasarım”, İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 2004.

YEŞİLYURT N., “Tipografinin Görsel ve İşlevsel Olarak İncelenmesi”, Sanatta Yeterlik Tezi

YÜCEBAŞ Ç., “Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi ile Görseller Arasındaki İlişki ve Sanat Eğitimindeki Yeri”, Doktora Tezi, İzmir, 2006.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- <http://katardat.org/russia/russia-in-pictures.html#19301941> (Ağustos, 2007)
- <http://www.flickr.com/photos/20745656@N00/sets/72157600455555237/> (Ağustos, 2007)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Constructivism_\(art\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Constructivism_(art)) (Ağustos, 2007)
- <http://www.internationalposter.com/ru-text.cfm> (Ağustos, 2007)
- <http://eng.davno.ru/posters/propaganda1/poster-01.html> (Ağustos, 2007)
- <http://posters.nce.buttoobi.net/> (Ağustos, 2007)
- <http://www.discovery.mala.bc.ca/web/chockza/05.html> (Ağustos, 2007)
- <http://www.dutchtype.org/DeStijl-vdLeck.pdf> (Ağustos, 2007)
- <http://www.taguchifineart.com/Epmatters/Erusagbody1.html> (Ağustos, 2007)
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Typography> (Ağustos, 2007)
- <http://www.typography.com/> (Ağustos, 2007)
- <http://witcombe.sbc.edu/ARTHLinks.html> (Ağustos, 2007)
- <http://www.metmuseum.org/toah/splash.htm> (Ağustos, 2007)
- <http://www.hyphenpress.co.uk/books/978-0-907259-18-3> (Ağustos, 2007)
- <http://www.nbcs.rutgers.edu/~hedrick/typography/> (Ağustos, 2007)
- <http://www.geocities.com/enveryolcu/sanat/dogus.html> (Ağustos, 2007)
- http://www.photoshopmagazin.com/general/content_details.asp?contID=1063 (Ağustos, 2007)
- <http://www.google.com.tr/> (Ağustos, 2007)
- <http://www.matbaaturk.org/index.php/2007/05/25/tipografik-tasarim/> (Ağustos, 2007)
- http://en.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky (Ağustos, 2007)
- http://www.getty.edu/research/conducting_research/digitized_collections/lissitzky/ (Ağustos, 2007)
- http://www.artcyclopedia.com/artists/lissitzky_el.html (Ağustos, 2007)
- <http://www.ibiblio.org/eldritch/el/el.html> (Ağustos, 2007)
- http://de.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky (Ağustos, 2007)
- <http://ankarasgd.org/archive/index.php/t-3600.html> (Ağustos, 2007)
- <http://ilef.ankara.edu.tr/reklam/yazi.php?yad=86> (Ağustos, 2007)
- <http://www.iisg.nl/index.php> (Ağustos, 2007)

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI : Sanver ÖZGÜVEN

Doğum Tarihi ve Yeri : 10.06.1983

Medeni Durumu : Bekar

Eğitim Durumu

Mezun Olduğu Lise : Konya Ereğli Lisesi/KONYA

Lisans Diploması : Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik
Bölümü/ANTALYA

Yüksek Lisans Diploması: Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ortaöğretim Güzel
Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı/MERSİN

Yüksek Lisans Diploması: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anasanat
Dalı/ANTALYA

Tez Konusu : Konstrüktivist Tipografi

Yabancı Dil / Diller : İngilizce

Adres : Rasim Erel Cad. Hacı Mutahir Mah. Evren Ap. K:2 N:7
KONYA/Ereğli

Tel. no : 0332 713 26 43