

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Öğr. Gör. Mehtap Uygungöz

SOYUT RESİM VE TİPOGRAFİK YAKLAŞIMLAR  
Sanatta Yeterlik Tezi

Danışman  
Prof. Atilla ATAR /

Eskişehir  
Eylül, 1995

Anadolu Üniversitesi  
Merkez Kütüphane

*Kimi büyük doğar, kimi büyüklüğe ulaşır, kimine ise büyüklük tepeden iner.  
Bana insanlığı öğreten harika insana, NIYAZI GÜNDÜZ'e...*

## TEŞEKKÜR

Bu araştırma süresince, değerli eleştirileri ve katkılarını esirgemeyen Sayın Hocam M. Sıtkı Erinç'e; destek ve yardımlarından dolayı Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Engin Ataç, Danışmanım Prof. Atilla Atar başta olmak üzere tüm Güzel Sanatlar Fakültesi personeline; her türlü desteklerinden yararlandığım ailem ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Mehtap (Yıldız) UYGUNGÖZ

## ÖZET

20. yüzyıl, tüm dünyada ve Türkiye’de ilginç oluşumların, onlara bağlı olarak da özellikle görsel iletişim ürünlerinin sürekli artarak yaşandığı bir dönem şeklinde tanımlanabilir.

Yüzyılın başlarında gerçekleşen Endüstri Devrimi nedeniyle, sonunda yaratılan biçim ve görüntüler, güzelliğin toplumdaki işleviyle olan bağlılığına ters bir anlayışla ortaya çıkar; makina çağı, el sanatlarını, sosyal rolünden kopararak, insanı maddi yaşamı ve manevi gereksinimleri arasında ikilemlere sürükler.

Aynı dönemde, iletişim medyalarına paralel olarak, grafik tasarımı, insanın yaşamına girmeye başlar. Tasarım süreciyle, işlev ve estetiğin birleşeceği, kent yaşamının niteliklerini yükseltmeye katkıda bulunacağı düşünülür. Nitekim bugün, grafik tasarım, dünyayı saran iletişim ağının vazgeçilmez bir ögesi haline alır.

Grafik Tasarım, basılıp çoğaltma yoluyla elde edildiği, sonra da dağıtılarak tüketildiği için geçici bir karaktere sahiptir. Bununla birlikte, grafik tasarım günlük gazeteler gibi, ait olduğu toplumun, kültürel, politik ve ekonomik yapısını çok yakından izleyen, canlı bir şekilde aktarılmasına olanak veren güncel bir özellik taşır.

Diğer bir iletişim aracı olan resim de, yaşamı ve anlamlarını örgütlediği için grafik tasarımla büyük benzerlikler gösterir. Böylece, bir görsel anlatım aracı olarak resim ve sözsözsel anlatımın sembolik işaretlerle malzeme üzerine aktarılması olarak yazı, iki ayrı iletişim unsurunu oluşturur.

Diğer resim elemanlarının kullanımı gibi, yazı elemanları olan harfler de birer leke olarak değerlendirilirse, işaretlerden oluşan anlamlarından sıyrılabilir, birer resim elemanı haline gelebilir.

Harfler ve tipografik kompozisyonlar, resimsel anlatım açısından incelenip uygulamaya dönüştüğünde, soyut resim ile aynı noktada buluşur. Çünkü, nesnelere, sözcüklerinden soyulduğu an, tıpkı yabancı bir dilin harf ve sözcükleriyle karşılaşıldığında gösterilen tepkisiz yaklaşım gibi, insan için hiçbir şey ifade etmeyen, daha doğrusu kendi doğasına yakıştırılan yapay anlamından arınlaştırılan, salt lekelerden oluşan bir yapı sergiler. Bu lekeler, hem çizginin gücü, hem de boyanın etkisi ile, resimsel kurallar içerisinde, çarpıcı hale getirilir. Yüzeyin biçim ve boyutunda, malzemelerle ve yaratıcı kişinin bu elemanlardan yararlanabilme isteği ve becerisiyle çağdaş, aynı zamanda özgün ürünler ortaya koyulur.

Sözcüklerle nesnelere arasındaki ifadelendirme farkını, biçim ve görüntüsünün parçaları arasındaki boşluk giderir, çoğalmasına katkıda bulunur. Bu oluşum, işaretlerin hiçbir şey tanımlamadığı, anlamlandıramadığı, bir uzamı gözler önüne serer; hiçbir koşula bağımlı kalmayan soyut gölge oyunlarını meydana getirir. Bu, yazının resimle, resmin ise yazıyla içiçe geçtiği yeni bir oluşum, yeni bir anlatımdır.

## SUMMARY

20 th century can be named as a term which has remarkable formations in all over the world and in Turkey related to increasing visual communication products especially.

Because of Industrial Revolution, at the beginning of the century, the creation of forms and images is appeared opposing to the function in the society; machine period is dragged the people to the dilemma between the material and the spiritual life needs breaking off crafts from the social role.

In the same period, Graphic design begins to get into the people's life paralleling to the communication media. There is a thought that with the design period, function and aesthetics will be unified and risen up the quality of the city life. Just as today, Graphic design gets a position in the first place of communication net surrounding the world.

Graphic Design has a temporary character in order to get in the way of printing and then exhaust in the way of distributing. Graphic Design like daily newspapers carries current characteristics to transfer to give lively possibility belonging to its society's cultural, political and economical structure.

Painting, the other communication tool, has a big smilarity with graphic design to associate with the life and its meaning. Thus, painting, a tool of visual expression, and calligraphy, a transfer on the material with the symbolic signs of world expression form two different elements of communication.

As using of the other painting elements, letters of the calligraphic

elements can get free of the meanings being formed from signs and can become one apiece of painting element if they appraise as a spot.

When letters and typographic compositions examined and transformed to apply in the perspective of painting expression, they come together at the some point with the abstract painting. Because when objects get free of their words, just like an unreacted approach facing to the letters and words of an unfamiliar language, they exhibit shapes only while purifying from the artificial meaning of their nature. These shapes are brought attractive both with the power of line and with the impression of paint inside of the painting rules. In the form and size of the surface, contemporary and original works are brought up with the materials, and wish and the skill of the creator.

The difference between the expression of the words and the expression of the objects is removed with the blank among the pieces of the shape and the image, is assisted in increase. This occurance is visualized the extent, named and explained nothing; done abstract shadow plays that condition stoyes independentey. This is a new formation and a new explanation passing through painting inside calligraphy.

## İÇİNDEKİLER

İÇ KAPAK .....	
ÖZGEÇMİŞ .....	
TEŞEKKÜR .....	I
ÖZET .....	II
SUMMARY .....	IV
İÇİNDEKİLER .....	VI
RESİMLER LİSTESİ VE KAYNAKÇASI .....	VIII
GİRİŞ .....	1
ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ .....	5
ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ .....	6
ARAŞTIRMANIN SINIRLARI .....	7
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ .....	8

### BİRİNCİ BÖLÜM

SOYUT RESİM VE TİPOGRAFI .....	9
--------------------------------	---

#### 1.SOYUT RESİM

1.1.Tanımı .....	9
1.2.Dünya'daki Gelişimi .....	11
1.3.Türkiye'deki Gelişimi .....	32
1.3.1.Geometrik Soyutlamacılar .....	41
1.3.2.Lirik Soyutlamacılar .....	44
1.3.3.Geometrik-Non-Figüratifler .....	49
1.3.4.Lirik-Non-Figüratifler .....	60



**2.TİPOGRAFI**

2.1.Tanımı .....	66
2.2.Kullanım Alanları .....	67
2.2.1.Teknik Açıdan Kullanımı .....	68
2.2.2.Estetik Açıdan Kullanımı .....	100
2.3.Türkiyedeki Durumu .....	118

**İKİNCİ BÖLÜM****SOYUT RESİMDE**

TİPOGRAFİK ELEMANLARIN KULLANIMI .....	135
--	-----

1.RESMİN TİPOGRAFİSİ .....	135
----------------------------	-----

2.TİPOGRAFİNİN RESMİ .....	143
----------------------------	-----

**3.TİPOGRAFİK ELEMANLARI****KULLANAN SANATÇILAR**

3.1.Dünya Sanatçıları .....	153
-----------------------------	-----

3.2.Türk Sanatçıları .....	158
----------------------------	-----

3.3. Tez İle İlgili Uygulamalarım .....	160
---	-----

SONUÇ VE ÖNERİLER .....	168
-------------------------	-----

KAYNAKÇA .....	171
----------------	-----

## RESİMLER LİSTESİ VE KAYNAKÇASI

RESİM 1	P. Cézanne (Hans L.C. Jaffe, 18th & 20th Century Painting , 1968)	14
RESİM 2	P. Cézanne (Hans L.C. Jaffe, 18th & 20th Century Painting , 1968)	14
RESİM 3	W. Kandinsky (Hans L.C. Jaffe, 18th & 20th Century Painting , 1968)	15
RESİM 4	W. Kandinsky, Küçük Sevinçler, 1913 (David Sylvester, The Book of Art, 1971)	15
RESİM 5	W. Kandinsky (David Sylvester, The Book of Art, 1971)	16
RESİM 6	W. Kandinsky (Hans L.C. Jaffe, 18th & 20th Century Painting , 1968)	16
RESİM 7	F. Kupka (N.M. İpşiroğlu, Sanatta Devrim, 1993)	21
RESİM 8	F. Kupka (Hans L.C. Jaffe, 18th & 20th Century Painting , 1968)	21
RESİM 9	E.Lissitzky (N.M. İpşiroğlu, Sanatta Devrim, 1993)	23
RESİM 10	E.Lissitzky (Hans L.C. Jaffe, 18th & 20th Century Painting , 1968)	23
RESİM 11	R. Delaunay (David Sylvester, The Book of Art, 1971)	25
RESİM 12	R. Delaunay (David Sylvester, The Book of Art, 1971)	25
RESİM 13	F. Picabia (Hans L.C. Jaffe, 18th & 20th Century Painting , 1968)	26
RESİM 14	T. v. Doesburg (Hans L.C. Jaffe, 18th & 20th Century Painting , 1968)	27
RESİM 15	P. Mondrian (David Sylvester, The Book of Art, 1971)	28
RESİM 16	P. Mondrian (Hans L.C. Jaffe, 18th & 20th Century Painting , 1968)	28
RESİM 17	P. Mondrian (Cyril Barrett, Op Art, 1971)	28

RESİM 18	L. Moholy-Nagy (N.M. İpşiroğlu, Sanatta Devrim, 1993)	29
RESİM 19	L. Moholy-Nagy (Hans L.C. Jaffe, 18th & 20th Century Painting , 1968)	29
RESİM 20	K. Malevich (Hans L.C. Jaffe, 18th & 20th Century Painting , 1968)	30
RESİM 21	K. Malevich (N.M. İpşiroğlu, Sanatta Devrim, 1993)	30
RESİM 22	K. Malevich (David Sylvester, The Book of Art, 1971)	31
RESİM 23	K. Malevich (David Sylvester, The Book of Art, 1971)	31
RESİM 24	K. Malevich, 1916 (David Sylvester, The Book of Art, 1971)	31
RESİM 25	M.Aksel, (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	36
RESİM 26	M. Aksel, (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	36
RESİM 27	A. Turani (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	38
RESİM 28	A. Turani (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	38
RESİM 29	R. Epikman, (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	42
RESİM 30	R. Epikman, (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	42
RESİM 31	Z. F. İzer, (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	45
RESİM 32	Z. F. İzer, (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	45
RESİM 33	A. Kaptan (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	46
RESİM 34	A. Elderoğlu (Erbil-Büyükişleyen-Sağdıç, A. Elderoğlu, 1984)	47
RESİM 35	A. Elderoğlu (Erbil-Büyükişleyen-Sağdıç, A. Elderoğlu, 1984)	47

RESİM 36	A. Elderoğlu (Erbil-Büyükışleyen-Sağdıç, A. Elderoğlu, 1984)	48
RESİM 37	A. Elderoğlu (Erbil-Büyükışleyen-Sağdıç, A. Elderoğlu, 1984)	48
RESİM 38	C. Bingöl (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	51
RESİM 39	Ş. Arel (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	53
RESİM 40	Ş. Arel (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	53
RESİM 41	Ş. Arel (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	53
RESİM 42	S. Berkel (J. Erzen, Sabri Berkel, 1988)	54
RESİM 43	S. Berkel (J. Erzen, Sabri Berkel, 1988)	54
RESİM 44	S. Berkel (J. Erzen, Sabri Berkel, 1988)	54
RESİM 45	S. Berkel (J. Erzen, Sabri Berkel, 1988)	54
RESİM 46	S. Berkel (J. Erzen, Sabri Berkel, 1988)	55
RESİM 47	S. Berkel (J. Erzen, Sabri Berkel, 1988)	55
RESİM 48	S. Berkel (J. Erzen, Sabri Berkel, 1988)	55
RESİM 49	S. Berkel (J. Erzen, Sabri Berkel, 1988)	56
RESİM 50	S. Berkel (J. Erzen, Sabri Berkel, 1988)	56
RESİM 51	S. Berkel (J. Erzen, Sabri Berkel, 1988)	56
RESİM 52	İ. Altınok (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	57
RESİM 53	İ. Altınok (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	57

RESİM 54	H. Akdeniz (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	58
RESİM 55	H. Akdeniz (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	58
RESİM 56	H. Akdeniz (Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 1982)	58
RESİM 57	E. Naci (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	59
RESİM 58	N. Devrim (Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 1982)	61
RESİM 59	N. Devrim (Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 1982)	61
RESİM 60	B. R. Eyüboğlu, (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	62
RESİM 61	B. R. Eyüboğlu (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	62
RESİM 62	A. Çoker (Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 1982)	64
RESİM 63	A. Çoker (Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 1982)	64
RESİM 64	A. Çoker (Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 1982)	64
RESİM 65	Ş. Aysan (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	65
RESİM 66	Ş. Aysan (A. Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II, 1981)	65
RESİM 67	W. Morris (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	70
RESİM 68	W. Morris (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	70
RESİM 69	R. Kochs (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	70
RESİM 70	R. Kochs (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	70
RESİM 71	Garamond Harf Karakteri Letraset Kataloğu	72

RESİM 72	Plantin Harf Karakteri Letraset Kataloğu	72
RESİM 73	Caslon Harf Karakteri Letraset Kataloğu	72
RESİM 74	Baskerville Harf Karakteri Letraset Kataloğu	72
RESİM 75	Bodoni Harf Karakteri Letraset Kataloğu	72
RESİM 76	W. Bradley (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	73
RESİM 77	W. Bradley (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	73
RESİM 78	W. Bradley (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	73
RESİM 79	W. Bradley (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	73
RESİM 80	J. R. Witzel (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	75
RESİM 81	H. Christiansen (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	75
RESİM 82	P. Haustein (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	75
RESİM 83	E. R. Weiss (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	75
RESİM 84	O. Eckmann (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	75
RESİM 85	J. Tschichold (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	77
RESİM 86	J. Tschichold (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	77
RESİM 87	J. Tschichold (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	77
RESİM 88	J. Tschichold (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	77
RESİM 89	E. Gill (Letraset Kataloğu)	78

RESİM 90	Futura Harf Karakteri (Letraset Kataloğu)	80
RESİM 91	Zapf Harf Karakteri (Letraset Kataloğu)	80
RESİM 92	Melior Harf Karakteri (Letraset Kataloğu)	80
RESİM 93	Optima Harf Karakteri (Letraset Kataloğu)	80
RESİM 94	Times Harf Karakteri (Letraset Kataloğu)	80
RESİM 95	P. Zwart (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	82
RESİM 96	P. Zwart (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	82
RESİM 97	P. Zwart (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	82
RESİM 98	P. Zwart (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	82
RESİM 99	H. Werkman (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	83
RESİM 100	H. Werkman (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	83
RESİM 101	H. Werkman (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	84
RESİM 102	E. Keller (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	86
RESİM 103	T. Ballmer (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	86
RESİM 104	T. Ballmer (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	86
RESİM 105	A. Frutiger (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	88
RESİM 106	Harf Karakteri Diagramı (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	88
RESİM 107	Akzidenz Grotesque Harf Karakteri (Letraset Kataloğu)	88

RESİM 108	Univers Harf Karakteri (Letraset Kataloğu)	89
RESİM 109	Helvetica Harf Karakteri (Letraset Kataloğu)	89
RESİM 110	R. Tissi (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	92
RESİM 111	S. Geissbühler (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	92
RESİM 112	S. Geissbühler (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	92
RESİM 113	S. Chwast (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	94
RESİM 114	G. Federico (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	94
RESİM 115	H. Lubalin (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	96
RESİM 116	H. Lubalin (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	96
RESİM 117	H. Lubalin (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	97
RESİM 118	H. Lubalin (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	97
RESİM 119	A. Soffici (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	98
RESİM 120	C. Goldberg (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	98
RESİM 121	P. Sher (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	98
RESİM 122	K. Malevich (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	109
RESİM 123	H. Berlewi (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	109
RESİM 124	A. Rodcshenko (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	110
RESİM 125	H. Berlewi (D. Bektaş, ağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	110



RESİM 126	P. Mondrian (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	112
RESİM 127	E. Lissitsky (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	112
RESİM 128	E. Lissitsky (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	113
RESİM 129	E. Lissitsky (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	113
RESİM 130	L. Moholy-Nagy (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	115
RESİM 131	L. Moholy-Nagy, H. Bayer (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	115
RESİM 132	J. Schmidt (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	116
RESİM 133	F. Schleifer (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	116
RESİM 134	N. Brody (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	117
RESİM 135	N. Brody (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	117
RESİM 136	N. Brody (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	117
RESİM 137	N. Brody (D. Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, 1992)	117
RESİM 138	İ. Müteferrika (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	120
RESİM 139	İ. Müteferrika (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	121
RESİM 140	İ. Müteferrika (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	121
RESİM 141	İ. Müteferrika (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	121
RESİM 142	Yazı Karakterleri (M. Aksel, Türklerde Dini Resimler, 1967)	123
RESİM 143	Tuğra (M. Aksel, Türklerde Dini Resimler, 1967)	124

RESİM 144	Yazı-Resim (M. Aksel, Türklerde Dini Resimler, 1967)	124
RESİM 145	Ferman (M. Aksel, Türklerde Dini Resimler, 1967)	124
RESİM 146	E. Tevfik (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	126
RESİM 147	M. Fehim (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	127
RESİM 148	İ. Hulusi (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	128
RESİM 149	M. Ertel (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	130
RESİM 150	B. Erkmen (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	131
RESİM 151	C. Mutver (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	131
RESİM 152	R. Yalnızcık (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	132
RESİM 153	S. Maden (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	132
RESİM 154	S. Çapan (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	133
RESİM 155	E. Senan (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	133
RESİM 156	A. Erkmen (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	133
RESİM 157	S. Karamustafa (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	133
RESİM 158	S. Sönmez (Grafik Sanatı Dergisi, 1985)	133
RESİM 159	M. Eren (Milliyet Sanat Dergisi, 1986)	134
RESİM 160	Kaligrafik Resimler (Sanat Çevresi, 1979)	148
RESİM 161	E. Barın (Sanat Çevresi, 1979)	149

RESİM 162 E. Barın  
(Sanat Çevresi, 1979)

149

## GİRİŞ

Prehistorik devirlerden beri, insanların birlikte yaşamasının başlıca gereksinimlerinden biri de iletişimidir. Bu iletişime bir düzen, açıklık ve anlaşılabilirlik getirmek için, düşünce ve kavramlara görsel bir anlatım kazandırmanın yolları araştırılır ve böylece insanın varoluşuyla birlikte sanat da ortaya çıkar.

Tarih boyunca "sanat" sözcüğü, çağdan çağa, toplumdaki topluma çok farklı değerlendirilir. Antik Yunan düşünürlerin, bir "taklit" ya da "temsil" olduğu yolundaki kuramıyla da, sanat çok uzun bir süre belirlenen sınırlar içerisinde kalır.

İnsanın ve insanlığın geçirdiği her evrede, sanata değişik roller yüklenir. Bazen dilleri, dinleri, düşünceleri, bilimleri, teknolojileri yayan bir iletişim aracı, bazen bir süs, bazen bir büyüleme aracı, bazen de sadece yatırım aracı olarak kullanılır. Bununla beraber sanat ve dolayısıyla sanat eserleri toplumların güçlü ve zengin kişileri ve kurumları tarafından korunarak, himaye edilerek gittikçe önem kazanır ve 18. yüzyılın ortalarına kadar sürekli gereksinim duyularak gelişen bir ürün ve uğraşı alanı olur. Bu gereksinim sadece sanatla sınırlandırılmaz.

Yazı da tıpkı sanat gibi, hemen hemen aynı süreçlerden geçen bir iletişim aracıdır ve tarihi, sanatın tarihiyle iç içe girmiş durumdadır.

Mağara duvarlarına çizilen resim ve işaretler görsel iletişimin

başlangıcıdır. Hareket noktası ise, gözlerde, nesne düşüncesini algılanabilir kılan resim, özellikle de, görüntülerin taş ya da kil, ağaç kabuğu ya da parşömen üzerine sabitleştirilmesini sağlayan desendir. Bu ilk çizili ifadelerde resim ve yazı birlikte yer alırken, zamanla resimsel özelliklerin soyutlaşması ve sembollere dönüşmesiyle hem yazı hem de resim özgün yapılarına ulaşır.

Nesnenin resmini yapma ve resmi nesnenin simgesi haline getirme işlemi gerçekleştirildiğinde, basit anlatımıyla resme, 'yaşamı ve anlamlarını örgütlemiştir' denilebilir. Böylece bir görsel ifade aracı olarak resim ve sözel ifadenin sembolik işaretlerle malzeme üzerine aktarılması olarak yazı, iki ayrı iletişim unsurudur. Grafik tasarım, işte bu iki iletişim unsurunu; yazı ve resmi, birbirini tamamlayan bir biçimde aynı ortamda kullanarak, yeni bir iletişim türünü meydana getirir.

Yazılı dil zamanı temsil ettiği için, insanları, kentleri, bilimleri, felsefeleri, peygamberleri, doğal olayları, savaşları, yıkımları, göçleri ve daha pekçok olayları, tabletlerin, kitapların, kanunların ve disketlerin üzerinde buluşturur. Anlamli işaretlerden oluşan sözcükler, uygulanan nesnelere üzerinde uzun süre egemenliklerini korurlar. Yazının uygarlığı, harflerin temsil ettiği dünyanın, üzerinde buldukları, ifade ettikleri durumların yoğunluğuna göre estetik bir çeşitlilik de kazanır. Harflerin karakterleri, biçimlenişleri yüzyılımızda, yazının manzaralarını, portrelerini yani "resmi" ni oluşturur. İnsan, yazılı dilin sözcükleriyle yaptığı gibi, yeryüzünün köşe bucağını, nesnelere anlamli hale getirme, gizli güçleri, açıklayamadığı doğa olaylarını saptama gibi önceleri işlevsel bir kaygıyla ele aldığı resim olgusunu, zamanla uygarlığının ve

soyutlama yetisinin bir göstergesi haline getirir.

Çizgi, renk, form bütününün içine yeryüzünün durumlarını vakumlayarak, gerçekleştirdiği hacimli işaretlerle, farklı bir üst dil kurar. "Soyut" ama gerçekten "daha gerçek" anlamlarla, işaretlerle yoğrulmuş bir görsel dil yaratılır. Son yüzyıldaki bu görsel titreşimler, yazılı dilin egemenliğini kırar ve görselliği ön plana çıkartır. Gövdesini hem yazılı, hem de görsel dillerin ortak harcıyla inşa eden ve bu yapıyla da gündelik hayatı "tasarımlayan" sanatlardan biri haline gelen Grafik Sanatı, kendi özgül bağlamında bir işaret gibi ele alınır. Hatta her bir grafik düzenleme, geniş anlamda çağdaş bir "hiyeroglif" olarak görülebilir.

Endüstri devriminden sonra, tasarım sanatları, insanın doğal çevresiyle olan eski birliğini yeniden kurma çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Tasarım süreciyle, işlev ve estetiğin yeniden birleşeceği ve kentsel yaşamın niteliklerini yükseltmeğe katkılarda bulunacağı düşünülür.

Bu dönemden başlamak üzere grafik tasarımı, iletişim medyalarına paralel olarak, her geçen gün daha büyük oranda insanın yaşamında yer almağa başlar. Bugün ise artık dünyayı saran iletişim ağı içerisinde çağdaş dünyanın vazgeçilmez bir ögesi olur.

Resimde olduğu gibi, yazı da bir leke olarak değerlendirildiğinde, işaretlerin anlamlarından arındığı, yalıtılarak kendi çeperlerinden kurtulduğu gözlenir. O çok özel sağır, kör bölgelere inildiğinde, yazı da, resim de birbirine dönüşür. Ancak resim, yazıdan farklı olarak, duygu ve

düşüncelerin biçim ve renklerle anlatıldığı, soyutun somuta, somutun soyuta dönüştürüldüğü bir anlatım yoludur. Aynı zamanda bir gelişigüzelik, bir düzensizlik içinde oluşmadığı da bir gerçektir. Sanatçının yaratım etkinliğinin bir üründe birlik ve bütünlük haline gelmesi, kurallılığı gerektirir. Sanat eserinin düzenini, birliğini veren kurallar, ürün amaçsız olduğu için belirlenebilir türden değildir. Bu kurallar özgür olarak belirlenir. Yaratıcı sanatçı, onlarla eserine "biricikliğini" kazandırır. Sanat eserine ilişkin kurallar saptanamadığı gibi, sanat eserinin düzeni de asla taklit edilemez; salt kendi iç uyumluluğu bakımından bir amaçlılık taşır.

Somut resimde görüntüler aynen aktarılırken, soyut resimde sanatçı, doğadaki görüntüleri, kendisinde varolan duygulardan yola çıkarak, somutu soyutlayarak resmeder. İçerik açısından soyut resim iki şekilde ele alınabilir. Birincisi, dış gerçekte görülen herhangi bir figürden hareketle onun tamamıyla soyut biçimler haline getirilmesiyle; ikincisi ise, figürsüz yani dış gerçekten herhangi bir şey almadığı gibi onu hiçbir şekilde hatırlatmayan biçimiyle resmedilmesidir. Doğa, bu sanat türü için ancak belli ölçülerde kaynak olabilir, tümüyle taklit edilemez. Soyut resim, insanın çevresindeki tüm gerçek görüntüleri reddederek, yalnız renk ve formlardan oluşturduğu bir sanat türüdür. Bu renk ve formlar aynı zamanda insanda estetik duygular ve heyecanlar uyandırmayı hedefler; bir fikri ve sezgiyi anlatır. Doğayı taklit etmekten kaçtığı için zihinsel bir olaydır. Yaratıcı gücün tamamen özgürlüğü yakaladığı bir sanat türü olan soyut resmin konuları, çoğu kez günlük yaşamdaki gerçeklerin yarattığı izlenimlerin öğeleridir. Bu özelliklerinden dolayı

yaratıcısı ile özgünleştirilir ve ondan başkasına bağlanamaz duruma gelir.

Geometrik olan veya olmayan elemanlar, çizgiler, şekiller, lekeler, kesitler ve hatta harfler ve rakamlar, soyut resim için birer konudur. Bütün bu elemanlar aynı zamanda grafik sanatlar içerisinde, tasarımı destekleyici bir yöntem olan tipografinin de ana elemanlarını oluşturur. Tipografinin asıl hedefi serbest grafik şekillendirme metoduna ulaşmak olduğu için, bununla kompozisyon ve anlatım imkanları araştırılır.

Bu çalışmayla, varılmak istenen nokta da tipografiyi grafiğin alanlarından sıyrıp, soyut resmin bir elemanı olarak kullanılabilirliğini ortaya koymaktır. Kitle iletişimini sağlayan grafik tasarımdan tipografiyi soyutlayarak ona bir "özgünlük" bir "biçem" kazandırmak istenir. Bugünkü hızlı teknolojik değişim ve gelişim içerisinde, geçmişin estetik geleneklerini devam ettirmek bir gereksinim haline gelmektedir. Bunun için de bu çalışma, aşağıda sıralanan alt başlıklarda irdelenmektedir.

## **ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ**

Günümüze gelinceye kadar, tipografi, yalnızca grafik sanatlarda belli sistemler dahilinde, estetik ile işlevin bütünleştiği bir yöntem olarak kullanılır ve sanat ile endüstriyi birleştirme adına uyarlanır. Tipografik endişeyle oluşturulan sayfalar, ilanlar, duyuru niteliği taşıyan tasarımlar için ilk amaç, dikkat çekiciliği ve okunaklılığıdır. Gündelik kültürün tasarımında, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar aynı değerde görüldüğü halde birbirinin içine geçiş yeterince gerçekleştirilemez. Söz



konusu olan bu geiş, grsel sanat dallarında, grafik tasarım elemanlarına yer verilmemesinden kaynaklanmaktaymış gibi grnmektedir. Doğada gzlenen herşey, sanatıya bir ilham kaynağı, bir konu olabildiğine gre, yine insanın doğayı sentezleyerek kendi dşnceleri doğrultusunda meydana getirdiği semboller, harfler, şekiller, izgiler, noktalar sanat eserinin konusunu neden oluşturmasın? Bunların hepsi birer soyut kavramdır ve en yalın dşnce şekliyle soyut resmin nemli elemanlarını oluşturabilir. Bylelikle soyut resim yeni elemanlar kazanır, tipografi de, sadece basılıp oğaltma yoluyla dağıtılıp tketilen bir malzeme olmaktan kurtarılıp, seyredilebilir bir sanat eseri haline getirilir.

Bir kez daha vurgulanmak istenirse bu araştırmanın temel problemi şyle gsterilebilir : İnsanoğlunun yarattığı semboller, harfler ve şekiller bir sanat yapıtında ierik kazanabilir mi ?

Bu problemi yanıtlayabilmek iin, şu alt problemlerin de irdelenmesi gerekli grlebilir;

- Soyut resim nedir? Resim ne zaman soyut olarak nitelendirilebilir?
- Tipografi nedir ve hangi yntemlerle amaca ulaşılabilir?
- Bu iki alan hangi yntemlerle birbirinin iine geiştirilebilir?

## ARAŞTIRMANIN NEMİ

Bugnk tipografi sanatı, ağdaş tekniğin gelişimi ile birlikte, yazı,

reklam grafiği, fotografi ve serbest grafik gibi alanlarda bir bütünlük içerisinde kullanılır. Tipografinin elemanları, herşeyden önce görseldir; anlıksal bir işlemin sonucu olmaktan çok, bir görselleştirme çabasının ürünüdür. Bu görsel ürünler, insanlara, net, doğru ve yalın anlatımlarla bir mesajı aktarmak durumundadır. Haberleşmeyi sağlayan bu tasarımlar, üzerinde yansıtılan konuyu toplumun her kesiminden insanın izleyebileceği, algılayabileceği bir biçimde görsel hale getirir. Düzenleme her zaman çarpıcı ve toplumun kültür düzeyine uygun yapılır.

Soyut resimde ise, algılanabilme sorunu yoktur; sanatçının kendi iç dünyasının devinimleri, renkler, şekiller aracılığı ile eserine yansır. Çoğaltımı mümkün olmadığı için sanat değeri açısından, bir grafik tasarımından farklı konumdadır. Tipografiye de bir sanat değeri, artistik bir görünüm yükleyebilmek için onu, soyut resimle aynı potada eritmek gerekebilir.

Günümüz soyut resminde zaman zaman, "Tipografik Eleman" olduğu kabul edilen şekil ve sembollere rastlansa dahi, uygun bir isim altında toplandığı görülmez. Bu ilişkiden hareketle "Soyut Resim ve Tipografik Yaklaşımlar", çok yeni bir denemedir ve bundan sonra yapılacak çalışmalara yeni bir yön kazandırması düşünülür.

## ARAŞTIRMANIN SINIRLARI

"Soyut Resim ve Tipografik Yaklaşımlar" ı inceleyen bu çalışma;

- 20.yüzyıl Soyut Resmiyle sınırlandırılmıştır.
- Cumhuriyet Dönemi Sanatçılarıyla sınırlandırılmıştır.
- Resim tekniklerinin farklılıkları sınırlama dışı bırakılmıştır
- Tipografide şekil, rakam (arap, latin sayıları), harf (farklı ülke alfabeleri) vb. herhangi bir sınırlama getirilmemiştir.
- Salt Batı ya da salt Doğu sanatı gibi, tarihçe oluşturabilecek kaynaklar sınırlı tutulmamıştır.
- Denemeler, Geleneksel Türk Resmi, sınır dışı bırakılmıştır.

## ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışma iki temel bölümde geliştirilerek oluşturulmak istenmiştir.

İlk aşamada:

1.Yüksek Öğrenim Kurumunda, güzel sanatlar alanında yapılmış tezler incelenmiştir.

2.Milli Kütüphanede, Soyut Resim ve Tipografi ile ilgili kitaplar, Sanat Çevresi, Milliyet Sanat, Boyut vb. süreli yayınlar araştırılıp, konuyla ilgili yazılar değerlendirilmiştir.

3.Anadolu Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi'nin kütüphanelerindeki konuyla ilgili kitaplar, dergiler ve araştırma-inceleme yazılarına ulaşılmış ve bunlar araştırılmıştır.

İkinci aşamada ise, bu ön araştırmalarla özümseven veriler ve bilgiler özgün çalışmalarla yansıtılmak istenmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SOYUT RESİM VE TİPOGRAFI

#### 1.SOYUT RESİM

##### 1.1.TANIMI

Her sanat akımında olduğu gibi, soyut sanat için de pek çok yazar ve sanatçı bazı tanımlar ileri sürerler. Sezer Tansuğ, soyut resmi "Doğa görünümünü amaçlamayan, salt çizgi ve renk değerlerini kapsayan konusuz resim" (Tansuğ,1992,s.262) diye tarif ederken, Adnan Turani de "Doğa görüntülerine bağlı olmayan sanat. 20. yüzyılın resim ve heykel anlayışında yeni bir dünya görüşüdür. Eşya ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip, resimde renk, çizgi ve düzlemleri düzenleyerek bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinir" diye tanımlar (Turani, 1980,s.117).

Aynı konuyla ilgili olarak Michael Seuphor, "Dış gerçek, sanatçıya ister hareket noktası olmuş olsun, ister olmasın, dış gerçeği herhangi bir şekilde hatırlatmayan, andırmayan sanattır" (Seuphor,1982,s.162) der. Marcel Brion ise kısaca "İçeriksiz sanat (non-figüratif), ya da bir şeyi temsil etmeyen sanat" (Tunalı,1983,s.137) diye adlandırır.

Soyut Sanat için, "Abstrak Sanat" ta denilebilir. Sanatçının, çıkış noktasını nereden almış olursa olsun, somut kavramları beyin süzgecinden geçirilmiş görüntülerle malzemesine aktarması sonucunda elde ettiği eserine soyut sanat denebilir.

Bütün bu tanımların ardından, söylenmesi gereken şudur ki, ister düz bir satıh üzerinde üçüncü boyut araştırılarak derinlik oluşturulsun, isterse sadece renk oyunları kullanılsın, yapılan resim her zaman soyuttur.

Görünebilir olan, duyuların insana bildirdiği dünya, duyusal ilgileri ortadan kalktığında, düşünen varlığı ile doğanın karşısına çıktığında, doğa, görünebilir olan yanını ve duyusallığını yitirir, buna koşut olarak sanat da varlıkla yeni ilgiler içine girer. Daha önceleri doğayı tekrarlayan sanat, bu görevi bırakır ve bir başka varlığı, duyusal ve görünebilir olmayan bir varlığı görünür kılmak ister (Tunalı,1983,s.137). Paul Klee'nin söylediği gibi: "Sanat, görünürü kopye etmez, onu, görünür duruma getirir. Yazısal (grafik) alan, doğası gereği, yerinde olarak kolayca soyutlamaya götürür" (Klee,s.30).

Bu görünür kılınacak şey ise, duyularla kavranan nesnelere değil, onların anlamlarıdır; aynı zamanda nesnelere soyut ve düşünsel varlığıdır. Duyusal gerçeklikten özce farklı olan bu düşünsel - soyut varlık, yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesnelere karşısında duyusal değil, düşünsel bir tavır almadır. Bu tavır alma ile birlikte, yalnız bir düşünsel - soyut varlık kavranmış olur. Sanat, bu yeni değerler dünyasında soyut - düşünsel bir boyut içinde insanın karşısına

çıkar (Tunalı,1983,s.137).

## 1.2.DÜNYADAKİ GELİŞİMİ

Sanat, içinde yaşadığımız çağa Natüralizm'den soyuta kayan bir anlayış içinde girer. Bu geçiş döneminde aracılık görevini de Cézanne üstlenir. "Cézanne'ın resimlerinden yalnız Fovizm ve Matisse değil, aynı zamanda Kübizm de çıkış noktasını alır" (Schmidt,1954,s.92). Yalnızca adı geçen bu sanatların değil, tüm çağdaş geometrik-soyut sanatların başına Cézanne'ı koymak gerekir. Daha ileri giderek: "Paul Cézanne, bugün 'soyut' denen resmin babası olarak kabul edilebilir" de denir (Hartlaub,1952,s.185).

Cézanne, içinde yaşadığı dönemin sanat sistemini iyi kavrayan bir sanatçıdır. Doğadaki, nesnelerin küplere, silindir ve konilere göre ele alınması, doğanın, görünen ve hissedilen bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşüncede somutlaşan bir doğa haline getirilmesini ifade eder. Böyle bir anlam içerisinde doğan sanat da, duyuşal doğanın karşıtı bir varlık oluşturur. Çünkü, silindir, küre ve konilere göre kavranan bir doğa, duyuşal olarak kavranan bir doğa değil, düşünsel olarak 'kurulan' bir 'kurgusal-soyut' dünyadır. Cézanne, böyle soyut-kurgusal bir dünyayı düşünürken, doğayı deforme etmeyi değil, tam tersine onu, kurduğı bu düşünsel-soyut dünyayı 'doğaya koşut' olarak temellendirmek ister (Tunalı,1983,s.138) (Resim 1-2).

Cézanne'ın evren tablosunda ve resminde, yapısal biçimler varlık

kazanırlar. Ona göre evren, statik sağlam yapılardan oluşan objelere dayalıdır ve resim bu düşünsel ve yapısal objelerin resmin sonsuzluğu içinde elde ettiği düzenler olarak biçimlenir. Böyle bir anlayış, elbette ki sanatı yeni bir biçim vermeye götürür. Daha sonra Mondrian'ın söyleyeceği gibi: "Ancak, gerçek soyutlamaya ya da yeni 'biçim verme'ye dayalı resim, tümüyle özgürleşir ve gerçek, yeni bir biçim verme olur. Aynı zamanda, bu resim eski değer yargılarının ve anlayışlarının üstüne yükselir ve bütünüyle yeni bir biçim verme olur" (Mondrian,1925,s.9). Bu yeni biçim verme, Cézanne'ın doğayı, silindir, küp ve konilere dönüştürmeyi öneren sözlerinde ifadesel kaynağını bulan 'soyut sanat' olarak somutluk kazanır. Cézanne'la başlayan bu soyut çizgi, çeşitli dallara ayrılarak günümüze kadar ulaşır. Tüm bu farklılıklar içinde, soyut sanat anlayışı, ortak bir niteliği de daima sürdürür. Bu ortak nitelik, resmin resim olarak yalnız biçim-öğelerini kullanma olgusudur.

Soyut sanatın doğuşunda, Cézanne'ın yanısıra, bu sanatın güncelleşmesinde ve tutunmasında Kandinsky'nin soyut resimleri kadar, teorisini yaptığı kitaplarının ve yazılarının da büyük payı vardır. Tüm yazı ve kitaplarında, resimlerinde Kandinsky'nin dile getirmek istediği şey, sanatın objesinin 'duyu yoluyla kavranan gerçeklik' olmadığı, tersine sanatın objesinin duyularla kavranamayan, tinsel bir düşüncesidir. Sanatın objesinin nesnel dünyasından tinsel-sanatsal bir dünyaya geçişi, aynı zamanda yeni bir biçim dünyasını kavrama anlamına gelir. Biçimin arandığı yer, artık nesnel dünyası değil, tersine insanın iç dünyası olur. İfadenin, yeni bir biçim-vermenin sanatıdır. Soyut sanat, yani ifade sanatı, Kandinsky'ye göre, bir senfoni gibi doğar. Bu sanatın biçim dünyası, şimdiye kadar alışlagelmiş olan dış-dünya

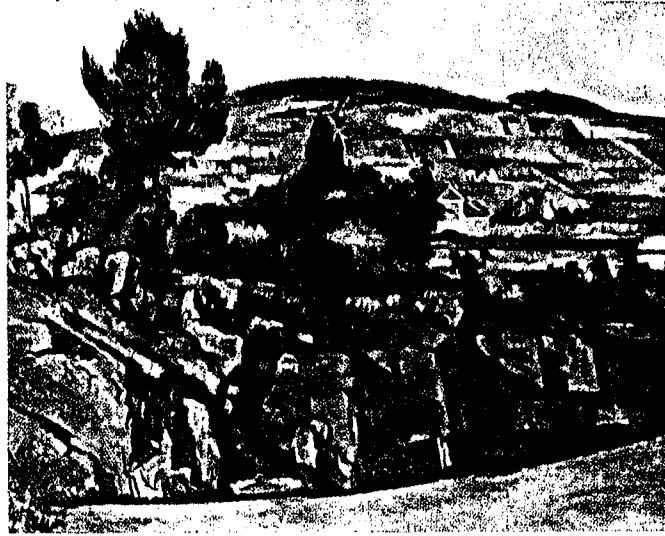
objelerinin biçim dünyasından özce farklılığıdır. Soyut sanat 1900'lerden sonra biçim kazanarak tüm bir çağa giderek egemen olur (Tunalı,1983,s.144).

Yüzyılın başlarında Wassily Kandinsky'nin çalışmalarıyla ana yönünü alan 'Soyut Sanat', yeni bir sanat ilkesinden hareket eder. Bu ilke, sanatı, artık doğanın ve nesnelere bir ifadesi olarak görmez; kendi deyimi ile, doğanın sanatı bozduğuna inanır. Sanat, doğanın bir taklidi değil, tersine, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgili olmayan, "kendine özgü" bir varlık olarak anlaşılır. Bu anlamda sanat, gitgide doğa ile ilgisini azaltarak, ilkin doğanın bir 'deformasyon'u (analitik kübizm) olur. Daha sonra da sentetik kübizmde salt kurgusal nitelik içinde, kendine özgü bir varlık olur. Yalnızca biçim ve renklerden oluşan, bu elemanların dışında başka hiçbir objeyi ifade etmeyen ya da doğayı taklit etmek gibi bir görevi üstlenmeyen bir varlık olarak biçimlenir. Yüzyılın ortalarına kadar, çağdaş sanatın bu non-figüratif çizgide oluşumunu sürdürdüğü söylenebilir. Doğanın ve nesnelere dünyasının figüratif olarak onun objesi olmamasına rağmen, bu, non-figüratif sanatın yine de objesiz olduğu anlamına gelmez. Onun objesi, söz gelişi, Malewitch ya da Mondrian'da olduğu gibi, renk ve çizgilerin matematiksel düzenidir, ya da Kandinsky'de olduğu gibi, renk-biçim düzenidir. Buna göre, non-figüratif, iki ana yön içinde oluşur. Biri, salt geometrik, konstrüktif bir resim anlayışı, diğeri de, sadece renk ve biçim ilkelerine dayalı bir resim anlayışıdır (Tunalı,1988,s.197).





RESİM 1: Paul Cézanne, 'Elmalar ve Portakallar'



RESİM 2: Paul Cézanne, 'Manzara'



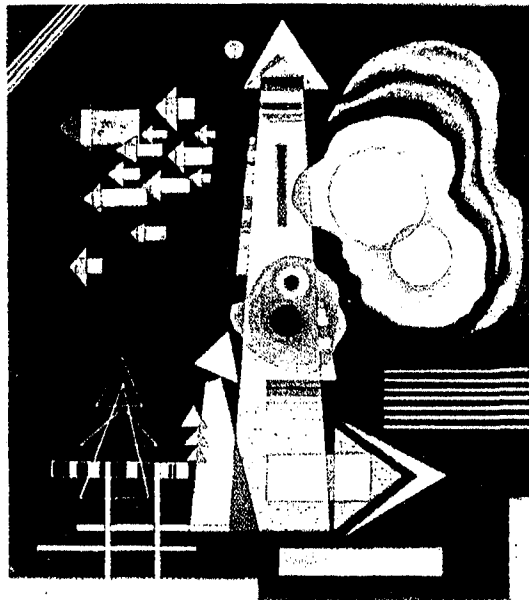
RESİM 3: Wassily Kandinsky, 'Doğu İçin Doğaçlama 33', 1913



RESİM 4: Wassily Kandinsky, 'Küçük Sevinçler', 1913



RESİM 5: Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon',1937



RESİM 6: Wassily Kandinsky, 'Oklar',1927

Herşeyden önce sözkonusu olan, çizgi, açık-kapalı renk, boya gibi, değişken gelişmenin biçimsel verileridir. Bu verilerin en sınırlısı, tek ölçü sorunu olanı, çizgidir. Bunun biçimleri, uzun ya da kısa doğru parçalarına, dar ya da geniş açılara, ışın uzunluğuna ve odaksal uzaklığına bağlıdır.

Açık-koyunun değer ya da renk tonlamaları, yani beyaz ve siyah arasındaki çok sayıdaki derecelenmeler, ayrı bir nitelik gösterir.

Bir başka öge ise, renklerdir. Çünkü, kurallar ve miktarlardaki dengeler, bu alanda sonuca ulaşılmasına yeterli cevabı veremez. Tamamiyle sanatçının, uygun gördüğü, anlatımını kuvvetlendirdiğine inandığı renk seçimi, eser üzerindeki geçerliliğini korur.

Bu yüzden sanatçı, herşeyden önce, doğanın görünüşlerine, birçok gerçekçinin verdiği önemi vermeden, kendince, doğadaki değişmez biçimlere pek bağlı kalmadan, iç duygularının dürtüsüyle yorumlar. Geometrik olan veya olmayan elemanları kullanan soyut sanat, bir ölçüde objektif yani konuludur; daima bir fikri, bir sezgiyi dile getirir. Soyut sanatçıların konuları, çoğu kez günlük yaşamdaki gerçeklerin yarattığı izlenimler ve sanatçıda uyandırdığı heyecanların öğeleridir. Yaratıcı gücün mutlak özgürlüğü soyut sanatın değişmez karakteristik özelliğidir. Doğaya karşı olan bu sanatsal özgürlük mimarlık ve müzik gibi sanat dallarında daha açık şekilde ortaya çıkar. Doğa, bu sanatlar için ancak belirli ölçüde kaynak olabilmekte, fakat tümüyle taklit olunamamaktadır (Resim 3-4-5-6).

Soyut sanat, tarihi gelişimi içerisinde iki devrede atılım gösterir ki bunlar; 1912-1916 yılları arasında ' Soyut Sanat ', 1916'dan günümüze kadar süren devrede ise ' Non-Figüratif Sanat ' tır. Böylece, çağdaş sanat tarihinde en uzun ömürlü okulun soyut sanat olduğu görülür. Zaman içerisinde bu görüş bütün dünyaya yayılır ve binlerce ressam, amatör, bu tarzı dener (Güvemli,1982,s.161).

Eski Önasya sanatlarında ve İslam sanatlarında dönem dönem soyut uygulamalar görülür. Ancak soyut sanatın, özel kuralları bulunan, pratik ve fayda sağlamaya yönelik nitelikteki dekoratif sanatlarla karıştırılmaması gerekir. Soyut sanatın tarihçesine bakıldığında, süregelen bir sanat evriminin 20.yüzyıldaki görüntüsüyle karşılaşılır.

Gerçekte soyut sanat, doğayı yok etmeden, reddetmeden, ortadan kaldırmadan, diğer okullardakinden çok farklı bir şekilde ifade eder. Empresyonist ressam, şövalesini tabiatın karşısına kurup çalışırken, soyut ressam kendi benliğinin, ruhunun ve zihninin karşısında, tabiatı iç süzgecinden geçirerek çalışır.

Bu sanat akımı 1910 ile 1917 arasında, dünyanın çeşitli yerlerinde, birbirinden habersiz sanatçılar tarafından ortaya atılır. Resim sanatının geçirdiği denemelerin doğal bir sonucu olarak doğan bu yeni sanatın temelinde, resmin öz imkanlarına yönelmek ve katıksız olmak yatar. Doğum yerleri ise Paris, Münih, Moskova, Floransa, Zürih ve Amsterdam'dır.

Başlangıçtan bu yana soyut resim sanatı, iki doğrultuda gelişir. Bir soyut

dal Fovizm'den kaynaklanır, serbest ve liriktir. Kandinsky'nin ilk eserleri, abstraksiyon lirik, bu soyut aşamayı nitelendirir. İkinci dal Kübizm'den kaynaklanır, gerçek özde geometriktir. Hollanda'lı Piet Mondrian ve Rus Malevitch'in sanatları bu tür soyuttur. İkisi arasındaki,orta soyut resim çalışmalarında geometrik kompozisyonlara yer verilmekte, ancak bu soyutlamaya katı şekilde uyulmamaktadır. Robert Delaunay, Picabia ve Çek ressam Franz Kupka'nın eserleri bu orta tür soyut özellikleri gösterir.

Soyut Resim, Rusya'da ve Almanya'da ilk özgün yapıtlarıyla görülür. 1910 yılında, Münih'de Rus resim sanatçısı Wassily Kandinsky (1866-1944 ) ilk soyut suluboya resmini yapar ve soyut sanat estetiği olan, "über das Geisitige in der Kunst" isimli kitabını yayınlar. Sanatçının resminde boya lekeleri, figüratif bir anlam verilmeksizin, tuval üzerine geliş güzel serpiştirilir(Kınay,1993,s.266). Sanatçı, Fovların etkisinde kalır, fakat soyut araştırmalarında Litvanyalı ressam Ciurlionis'in etkisinde kaldığı da ileri sürülür. Bu ressam, 1904 yılından itibaren geometri düzeniyle kıvrıntılı çizgilerle dolu soyut resimler yaptığı için, 1946 yılında New York'ta yayınlanmış olan "Encyclopedia of Art" adlı sanat ansiklopedisinde ilk soyut resimler yapan sanatçı olarak gösterilir.

Kandinsky ve Mondrian, o yıllarda Paris'te sadece resim değil aynı zamanda düşünce üretirler; resmi yenilemek onlara yetmediği için insanları değiştirmeyi amaçlarlar. Bunun için en elverişli yol olarak sanatı görürler. Kandinsky'nin bu filozof tarafı, resmi herkesin dili haline getirme isteği, onu müzikten harekete yöneltir

(Güvemli,1982,s.161).

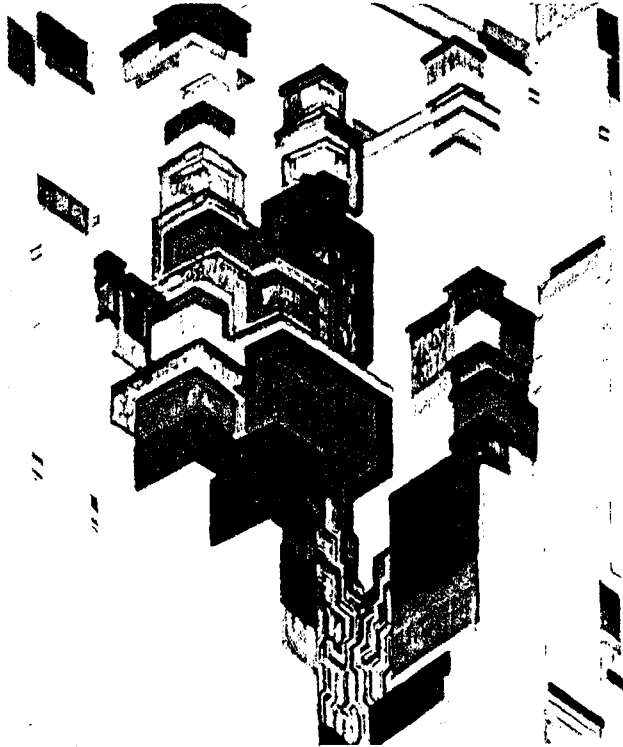
Kandinsky ve Kübizm'in Sector d'Dor dalı üyesi Franz Kupka (1871-1957), soyut resmin doğa dışı olduğu gerçeğini pekiştirmek ve aynı zamanda, resim ile müziğin birbirini tamamladığını kanıtlamak amacıyla müzik deyimleriyle adlandırdıkları soyut resimler yaparlar. Kupka, 'Fugue en deux Couleurs' tablosunu 1912 yılında Salon d'Automne'da sergiler. Sanatçının 'Etude pour la Fugue' adlı kompozisyonu, eğriler ve bükeylerle resme bir ölçüde hareket verse de, bütününde geometrik bir soyut öz vardır (Kınay, 1993,s.266) (Resim 7).

Burada dikkati çeken diğer bir nokta, soyut sanat öncülerinin başlangıçta ve çocuklukla Ruslardan çıkmasıdır. O da, doğuluların soyutlamaya daha elverişli bir medeniyet çevresine bağlı olmalarından, ya da 19. yüzyılda gerçekleştirilmek istenilen gerçekçiliğe karşı bunun tabii bir tepki meydana getirmesindedir.

Kandinsky'nin örnek olan ilk soyut eserinden sonra, soyut sanat Rusya'da daha bilinçli ve daha sistematik bir gelişme gösterir. 1913 yılından sonra, Konstrüktivizm, Rayonizm, Süprematizm, birbirini izleyerek gelişen soyut sanat akımlarıdır. Bunlar ihtilal yıllarında, geleceğe dönük, Fütürist anlamda Avant-Garde sanatlar olarak tanımlanır ve ihtilalin kültür politikası aracı olarak kullanılmak istenir. Tatlin (Vladimir,1885-1956), Gabo (Naun Pevsner,1890-1977), Pevsner (Anton,1886-1962), Gotcharova (Nathalia,1883-1962), Larianov (Michael,1881-1964), Malevitch (Kazimir, 1878-1935) İhtilal yıllarının tanınmış sanatçılarıdır. Yaşamını Rusya dışında geçirmiş olan Eliezer



RESİM 7: Frank Kupka, 'Amorpha', 1912



RESİM 8: Frank Kupka, 'Mimari Çalışma III', 1925



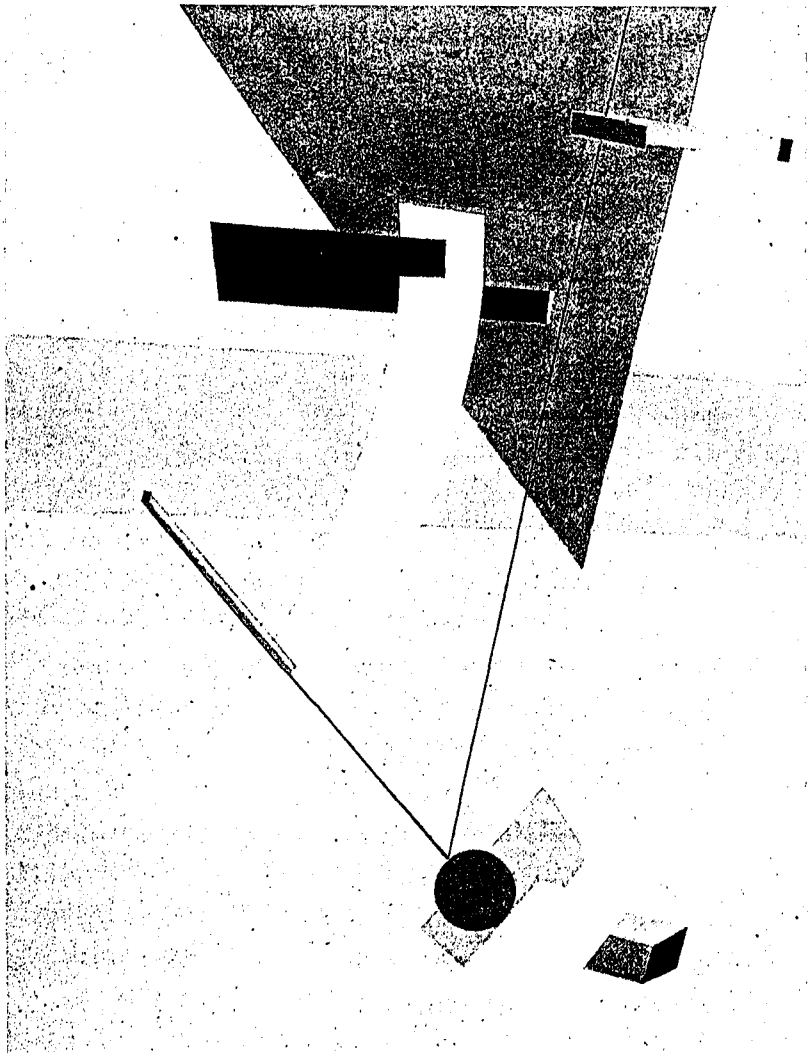
Lissitsky (1890-1941) de aynı grup sanatçılarından. Geleneksel ikon ve fresk sanat tekniklerinden sıyrılmak isteyen Rus resim sanatçıları, önce didaktik nitelikte resimler yapmaya koyulurlar. Aynı zamanda tarihsel olaylar, peyzajlar, portreler sanatçıların konuları olur (Resim 9-10).

Kübizmin Orfizim dalı üyesi Robert Delaunay (1885-1941), renklerin konsantrik düzenlenmesinin hareket algısı verdiği düşüncesindedir. 'Formes Circulaires' (Dairesel Formlar) tablosunda rengin aynı zamanda konu olduğu anlayışını belgelemek ister. Tablo bu bakımdan da soyut bir eserdir. Ritm ve renk bu esere, adeta, kozmik bir güç verir. Daireler, elipsler, helezonlar, sanki yıldızların yörüngeleri üzerindeki hareketidir. Bu kompozisyon, tümüyle bir hareket düzenidir (Resim 11-12).

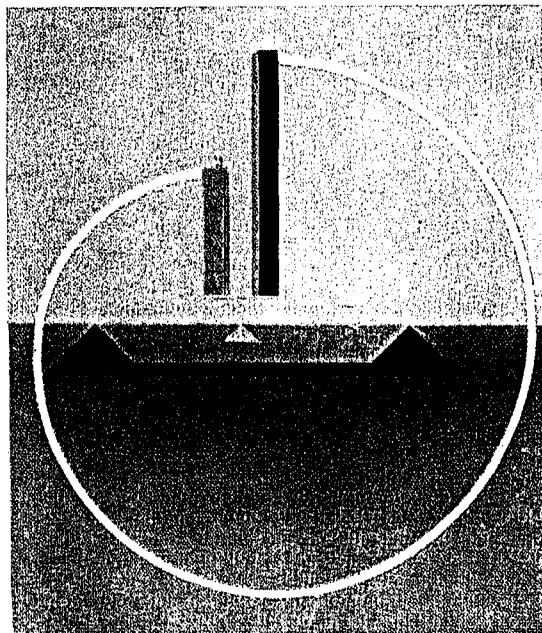
Franz Kupka, müzik-resim ilişkisini belgeleyen yapıtlar dışında, tümüyle geometrik, soyut resimler yapar. Sanatçının 1913 yılında yaptığı "Filozofik Mimarlık" isimli eseri basit, dikey geometrik elemanlardan meydana gelir (Resim 8).

Francis Picabia (1879-1953) soyut resmin önde gelen sanatçılarından. Picabia soyut sanata 1913 yılında, Kübizmden geçer (Resim 13).

Hollanda'da 1917 yılında Théo Doesburg ve Piet Mondrian tarafından yayınlanmaya başlayan "De Stijl (Stil)" dergisi tarafında toplanan bir grup sanatçı 'Néo-Plasticisme' adı verilen, temel plastik sanat prensipleri oluştururlar. Daha önce, 1916 yılında Piet Mondrian Kübizmi uç düzeye ulaştırmak amacıyla denemeler yapmaya başlar. Formları en ileri



RESIM 9: Eliezer Lissitzky, 'Proun 12E', 1920



RESIM 10: Eliezer Lissitzky, 'Proun ', 1920

derecede çözmek, objeleri mutlak niteliğe ulaştırarak maddelikten sıyırmak suretiyle arı soyutlamaya vardırır. Mondrian, objelerin, formların çözümlenerek nasıl temel öğeler olan yatay ve dikey çizgilere dönüştüğünü bir ağaç formu üzerinde göstermek ister. Bu doğal gerçeğin soyut gerçeğe dönüştürülmesi denemesidir. Néo-Plasticisme ilkesi, eşyanın, objelerin özüne inmektir. Sanatçının “Mavi, Sarı ve Beyaz Kompozisyon” adlı tavalinde, beyaz zemin üzerindeki yatay ve dikey çizgiler, mavi ve sarı planlar kompozisyona soyut bir çizgi ve renk ahengi vermektedir. “Composition” adlı yapıtta çizgi ritmine önem verildiği gözlenir. Bu çizgi düzeni bir tür çizgi labirenti gibidir. Pembe, kahverengi, beyaz bölmecikler bu düzenin modülasyon elemanlarıdır. Mondrian’ın, “Broadway Boogie-Woogie” tavalinde dikey çizgilerin yerini renkli, küçük dikdörtgenler ve kareler alır. Bu düzenleme kompozisyona çok tatlı bir ritm verir (Resim 15-16-17).

Van Doesburg (1883-1931) da ‘De Stijl’ ilkelerine uygun eserler yapar. “La Vache” (Resim 14) isimli tablosunda hayvan figürünün, dikdörtgenlerle kurulabileceği anlatılmak istenir. Bu, doğanın geometrik elemanlara indirgenebileceğinin ifadesidir. Macar resim, heykel ve fotoğraf sanatçısı, Bauhaus üyesi Moholy-Nagy (1895-1946), yeni malzeme ve yeni yöntem arayıcısı olarak tanınır. Tablolarında tekerlek, zincir ve benzeri parçalar kompozisyon elemanları olarak önemli yer tutar. Sanatçı, böylece, bilimin ve endüstri dünyasının, kendi ölçüsünde temsilcisi olmaya özenir. Moholy-Nagy, sanat ile araştırmacı ve icad edici arasında bir bağlantı bulunduğuna inanır. Bu yolla insan, gerçeği ve gerçeğin kanunlarını daha iyi anlayabilir. Sanatçının “Composition K.IV” adlı tablosu tümüyle geometrik malzemelerin sentezini gösterir (Resim18-19).



RESİM 11: Robert Delaunay, 'Pencereler', 1912

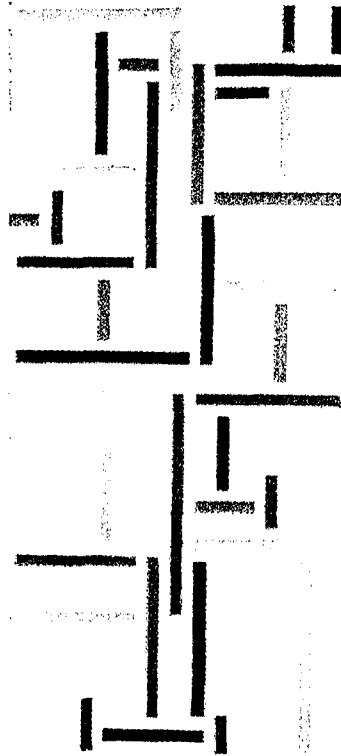


RESİM 12: Robert Delaunay, 'Eş Zamanlı Disk', 1912

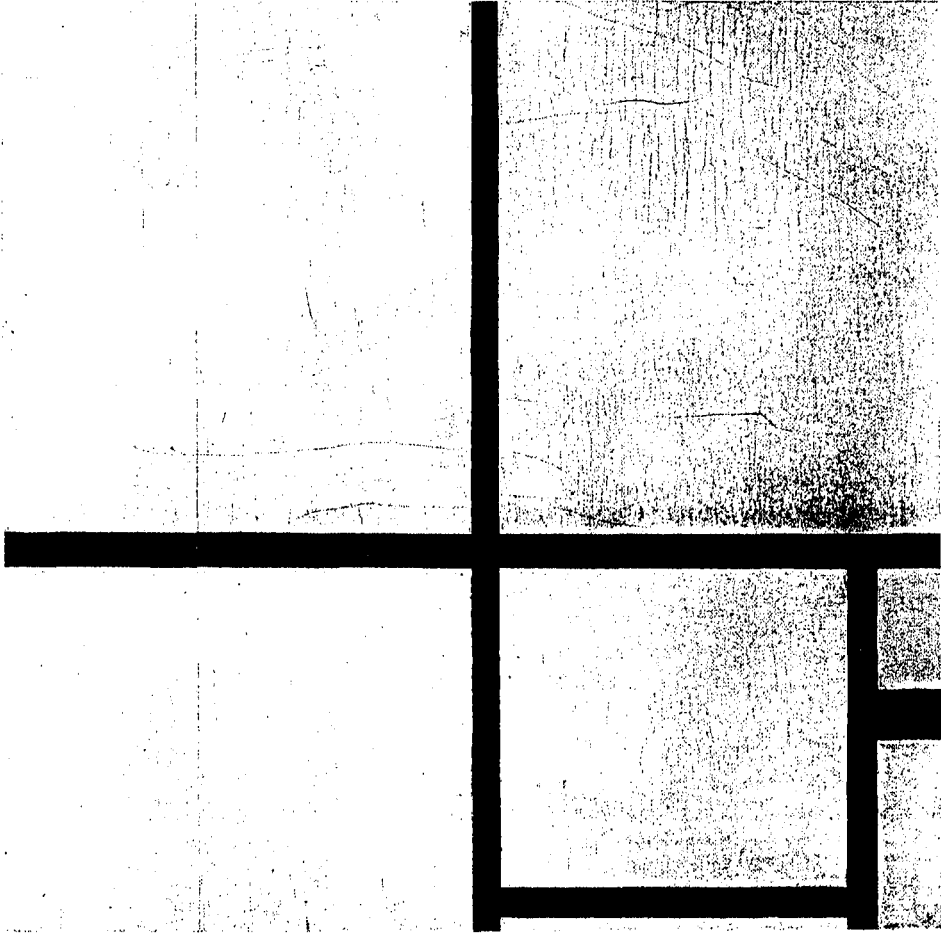


RESİM 13: Francis Picabia, 'Kauçuk', 1909

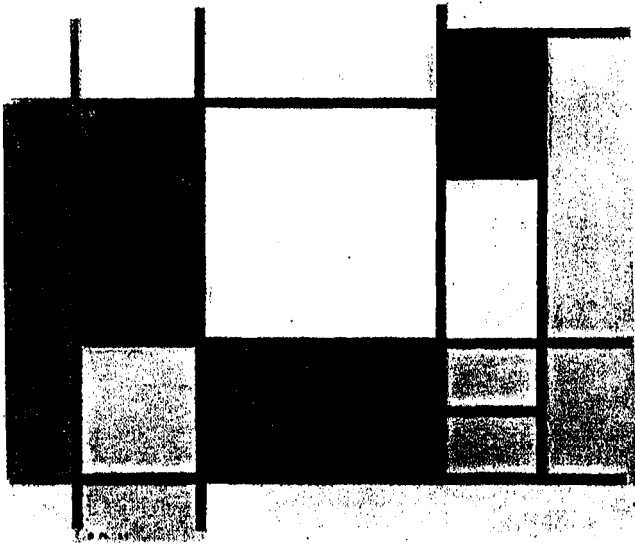
Yaşamının büyük bir kısmını Almanya'da geçirmiş bulunan bir başka Rus sanatçı, Eliezer Lissitzky (1890-1941) Konstrüktivizm üyelerindedir. Sanatçının soyut nitelikteki eserlerinde, genellikle ritm ve asimetrik kompozisyon egemendir. Mondrian, Kandinsky ve Malevitch soyut resim sanatının üç büyük öncüsüdürler. Malevitch, Rus Avant-Garde sanatında Süprematizm adını verdiği, tümüyle arı geometrik soyut resim türünün kurucusudur. Sanatçının formları arılığın, basitliğin, simgesidir. Yayınladığı "Die Gegenstandlose Welt" (Tasvirsiz, Konusuz Dünya) kitabı ve manifestosu resim ilkelerini saptar. Sanatçının 1913 yılında sergilenen "Beyaz Fon Üzerinde Siyah Kare" ve 1919 ürünü "Beyaz Fon Üzerinde Beyaz Kare" tuvaleri, ötesine geçilemeyen soyut geometrik resim örnekleridir (Kınay, 1993,s.270) (Resim 20-21-22-23-24).



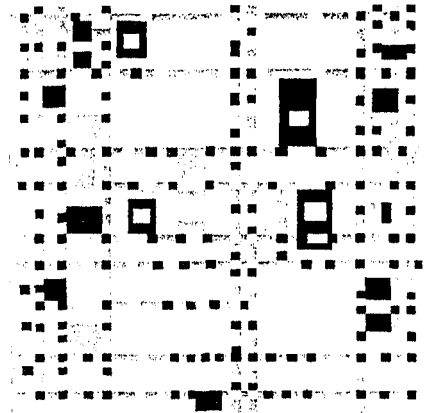
RESİM 14: Theo Van Doesburg, 'Rus Dansı', 1918



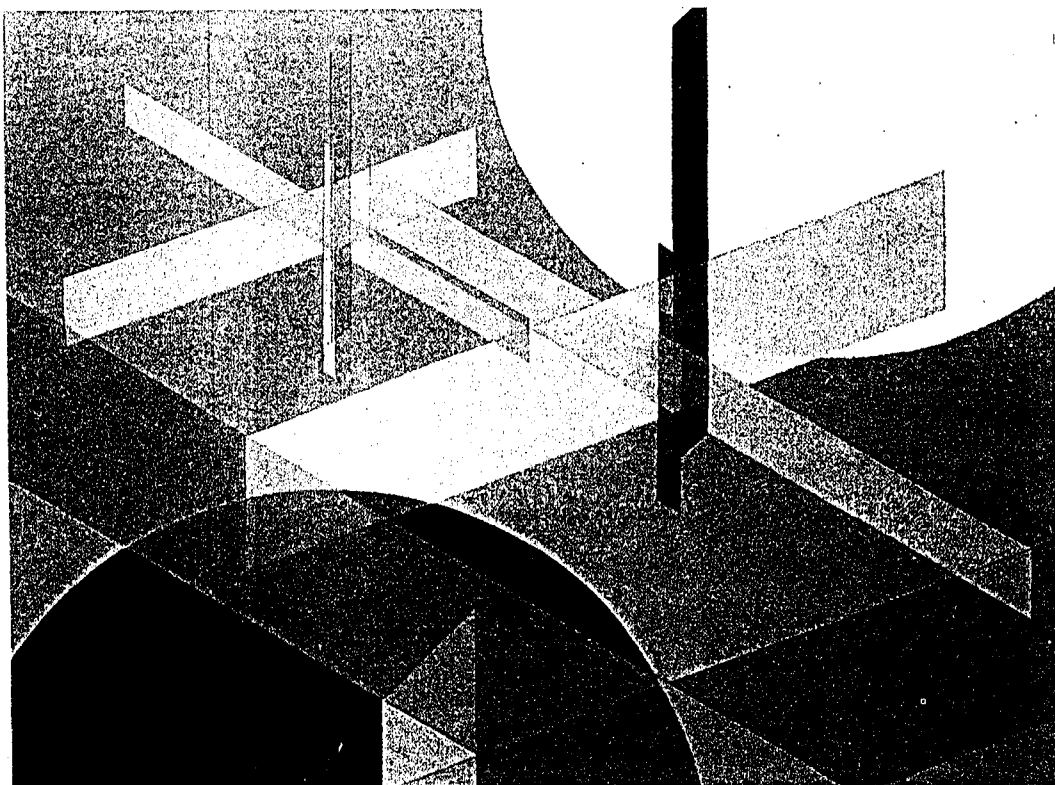
RESİM 15: Piet Mondrian, 'Sarılı Kompozisyon', 1930



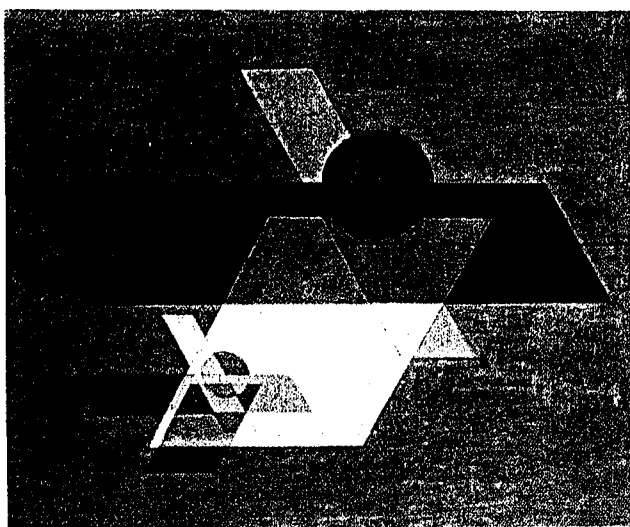
RESİM 16: Piet Mondrian,  
'Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon', 1920



RESİM 17: Piet Mondrian,  
'Broadway Boogie Woogie'si',  
1942-43

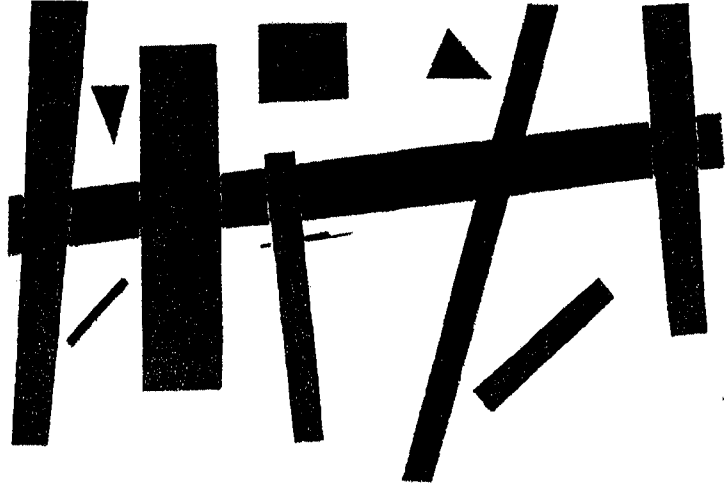


RESİM 18: Laszlo Moholy-Nagy, 'Kompozisyon ZVIII', 1924

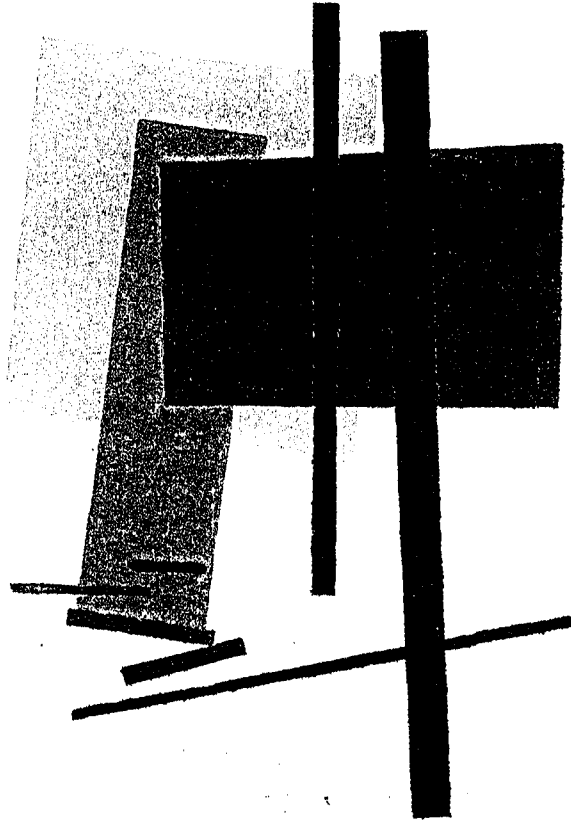


RESİM 19: Laszlo Moholy-Nagy, 'A II', 1924

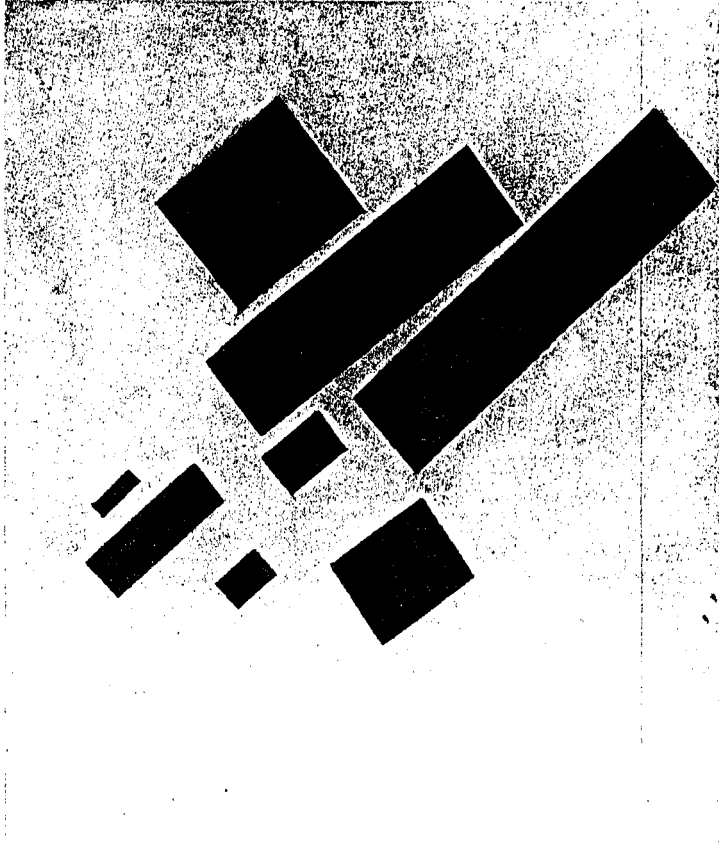




RESİM 20: Kasimir Malevich, 'En mükemmel - Son', 1915



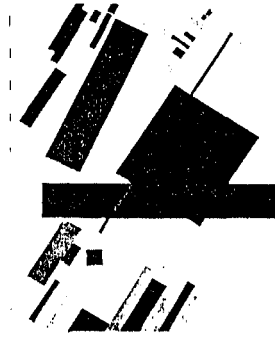
RESİM 21: Kasimir Malevich, 'Süprematizm', 1915



RESİM 22: Kasimir Malevich, 'Sekiz Kırmızı Dikdörtgen', 1914



RESİM 23: Kasimir Malevich,  
'Şans Kurallarına Göre Düzenlenmiş Dörtgenler', 1916



RESİM 24: Kasimir Malevich,

### 1.3.TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİMİ

Batı anlayış ve tekniğine uygun olarak 19. yüzyıl ortalarında gelişmeye başlayan Türk Resim Sanatı, 1914 yılından sonra yeni bir niteliğe bürünür. Avrupayı saran I. Dünya Savaşı, Fransa, Almanya, İtalya gibi ülkelerin atölyelerinde çalışan bir grup genç Türk Ressamı'nı, ülkelerine dönmek zorunda bırakır.

19. yüzyıl ortalarından sonra Fransa'daki bazı sanatçılar tarafından Empresyonizm (İzlenimcilik) eğilimi ortaya çıkar. Kaygıları, güneş ışınlarının doğa üzerindeki parlaklığını ve akislerini tuvale yansıtmaktır. Bu anlayış, zamanla Fransa'da yozlaşmaya dönüşürken, 1914'te yurtlarına dönen Türk Ressamları için resim sanatımıza getirilen yeni bir dönem olanağını verir. Fakat bu dönemde gelişen ressamların Osman Hamdi haricinde tümü, ne portreye, ne de belli bir konuyu işleyen kompozisyonlara yanaşır; çalışma tarzlarını görünüm-manzara ve natürmortla sınırlandırır. Tüm bu çabaları değiştirici, yorumcu olmanın dışında, dikkatli ve sabırlı birer titiz işçilik olarak kalır. 1914 dönemine dek, herhangi bir yorumsal hamleden kaçılarak doğa kopye edilir. Oysa I.Dünya Savaşının başlamasıyla, Fransa, Almanya ve İtalya'dan gelen ressamlar, öncekilerin saplanıp kaldıkları resim tekniklerine son vermek üzere toplanırlar. Halka, resim yapmanın sadece doğayı tekrarlamak olmadığını, aynı zamanda bir yorum, bir anlam katmak gerektiğini öğretirler. Teknikte yenilikler dikkati çeker. Yeniler, herbiri kendi kişiliği içinde rahat, anlatımcı bir işçilik uygular. Yaptıkları resimler önce göze, gözden duyguya ve düşünceye kayan

senfoniye benzetilir. Titizlikle birbiri içinde eritilen ışık ve gölge oyunları, koyu renklerin uyumu yok edilir (Berk,1981,s.9).

1914 kuşağının temsilcilerinin sanatsal eylemi, özellikle Galatasaray Sergileri alanında 1928'lere kadar tekelci bir karakter içinde sürer. Aynı yıl Avrupa'dan (Fransa, Almanya) dönen bir grup genç ressam, İstanbul'daki sanatımıza yeni bir hava getirir. İstanbul'daki ustalarının 1914'te gerçekleştirdikleri eğilime karşı çıkarlar. Empresyonist renkçilikten çok, tablonun desen yapısına, çizgisel kuruluşuna önem verirler. Bu sanatçıların sanatsal eğilimlerinin kararsızlığına karşılık, "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği" adı ile toplanarak dinamik bir varlık göstermeleri, Türk Resim Sanatı'na yeni temsilciler kazandırır ve daha önce hocalarının attığı temelin bir kat daha yükselmesini sağlar (Berk,1981,s.19).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türkiye'de çağdaş eğilimlerin kapılarını aralarken, 1933 yılı, çok daha cesaretli bir grubun doğuşuna başlangıç oluşturur.

1928'den 1933 yıllarına kadar, Empresyonist eğilimli ressamlarla, çağa daha uygun bir plastik sanat benimsenecek olgunluğa ulaşır. Fakat yine de, uzunca bir süre aydın çevrelerce bile yadırganır. 30-40 yıldır Batı' da yaygın olan eğilimleri " D " grubu adı verilen ressamlar topluluğu yurda getirerek, çağdaş sanatın klasikleşmeye yüz tutmuş yüzünü aydınlatır ve tanıtır. Önceki ressamların yapıtlarına yeni yeni alışan toplum, yorum bakımından düşünsel araştırmalar karşısında kalır (Berk,1981,s.68).

Empresyonizmden sonra gelen soyut akımlar, Batı plastik sanatları içinde, akademik anlayışının durgunluğuna son verir; yeni çalışmalarla canlı, değişken, düşünceyle yoğrulan, fantazilerle destekli bir akım olur.

1914 dönemindeki ressamalar, sanat yaşamlarında tek bir yolda yürürler ve başladıkları çizgilerinden hiç bir zaman uzaklaşmadan ne fikirsel araştırma ne de yorum getirirler; sanatın aynı zamanda bir fikirsel sonuç olduğunu unuturlar. Fakat bu dönemin sanatçıları resimlerdeki aşırı gerçekçiliğe, Empresyonist paletin tazeliğini getirdikleri için Türk Resim Sanatı'na katkıları büyüktür.

" D " grubu sanatçılarınun, müstakillerden en belirgin farklılığı ise, belli bir estetiğin etrafında toplanmaları, dayanışmalı hareket etmeleri ve dinamik olmalarıdır. Bu davranışlarıyla, " D " grubu, uzun yıllar varlığını sürdürür, sergiler, söylevler ve konferanslarla güçlendirir. 1933'te kurulan " D " grubu üyeleri sanat eğilimleri ile Kübizm ve Konstrüktivizm'i hedeflerler. Genç ressamaların yetişmelerinde büyük rolü olan Fransız hocalar, Kübizmin yolunda yürüyerek yapısal temellere dayanan resim tekniklerini sağlamlaştırırlar. Resimlerinde, desen gücü, biçimsel araştırma, ayrıntılardan arınmış pürüzsüz formlar ve plastik bir "İnşacılık" görülür. Böyle hocaları seçen genç ressamaların Empresyonist estetikten ayrılmaları, üsluplaştırılmış bir biçim özlemiyle çalışmaları çok doğaldır. (Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu). Kabul ettikleri değerler,onları modern sanatın hazırlayıcıları durumuna getirir." D " grubunun ataklığı ve ilericiliği, o dönemde henüz yayılmamış Batı

eğilimlerinin getirilmek istenmesi, "Klasik" adının verildiği akademik resmin savunucuları tarafından kabul edilmeyişinden kaynaklanır (Berk,1981,s.92).

Atatürk ise, Türkiye'de hareketsiz, statik, donuk formüllere bağlı bir sanat yerine, Batı dinamizmini yansıtan, dünyaya ayak uydurabilen sanatlar olarak Müstakilleri ve " D " grubunu istediği prensipler doğrultusunda bulur.

Türkiyede Cumhuriyet sonrasında, soyutlanan ve soyut sanata ilişkin ilk sanatçı ve yazar görüşlerine 1947 yılındaki dergilerde rastlanır. Türk Resim Sanatı'nda ilk bilinçli soyut çalışmalar, yine bu tarihten sonra görülür. O yıllarda soyut resme el atan ilk Türk ressamı Malik Aksel'dir (Resim 25-26).1950'lerde ise, geometrik non-figüratif çalışmalar yapan Sırrı Özbay vardır. Eldeki kaynaklara göre ise ilk olarak soyut çalışmaları, aynı zamanda ressamları saptayan ve yazı olarak yayınlayan kişi ise Bülent Ecevit'tir (Berk,1981,s.139).

1953-54 yılında önemli bir çıkış olur. Yapılanlar tamamen geometrik bir soyutu yansıtır. Halk ve devlet sergilerinin jürileri, soyut resme pek ilgi göstermedikleri için bu alandaki bütün çalışmalar özel sergilerde topluma sunulur.

1958'lere kadar dış ülkelerde Türk Ressamları'nın açtıkları sergiler, Türk Soyut Resmi tarihinde önemli bir yere sahiptir.

1959' larda, soyutla ilgili gelişim çizgisi üzerinde, giderek Batıdakine



RESİM 25: Malik Aksel, 'Kır Kahvesinde Temsil'



RESİM 26: Malik Aksel, 'Milli Kıyafetli Kız'

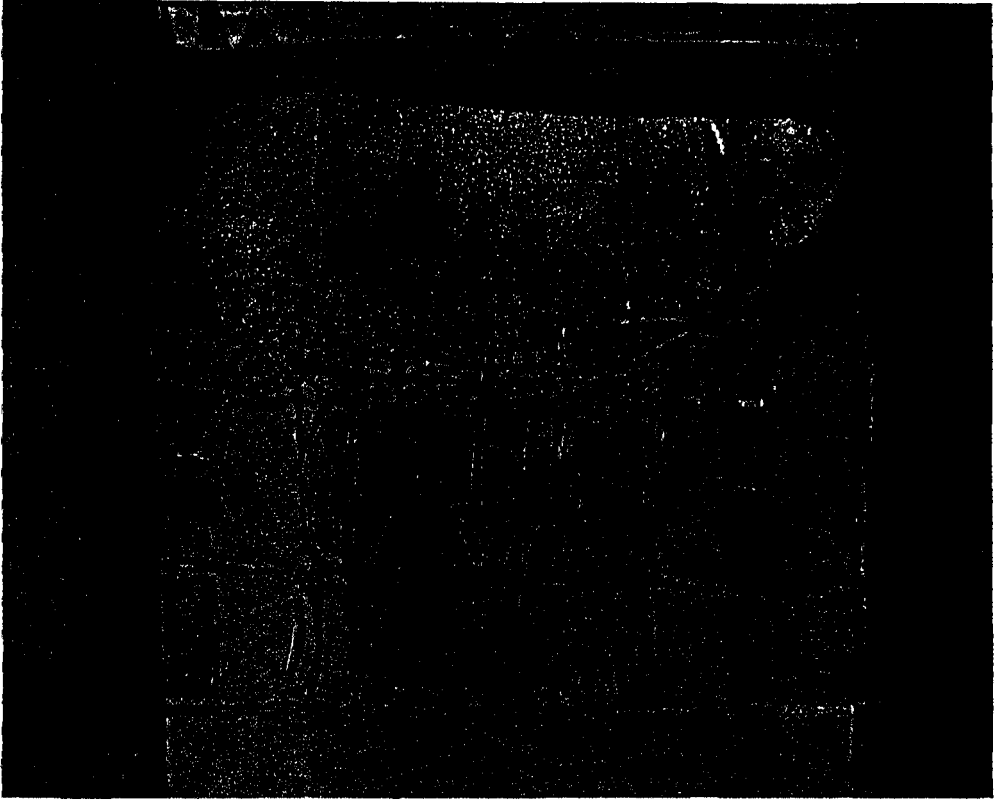
paralel olarak artan bir ilgi yaratılır. Öyle ki o yıllarda, bu anlayışa ait çalışmalar Devlet Sergileri'nde yer alır.

1960'da Devlet Resim ve Heykel Sergisinde, özellikle Müstakiller ve "D" grubu sonrası kuşağının desteklemesiyle soyuta olan ilginin arttığı görülür. İstanbul'da Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Şemsi Arel, Ercüment Kalmık, Ferruh Başağa, Nuri İyem ve Adnan Çoker soyut anlayışı benimseyen ve aktif çalışan ressamlardır. Ankara'da ise, Cemal Bingöl, Adnan Turani, Lütfi Günay ve Cemil Eren soyutun çeşitli anlayışlarını temsil ederler. 1962 yıllarında Refik Epikman ile Eşref Üren, birtakım lirik soyutlamalara yönelirler. Soyut Resmin 1960'lı yıllarda yayılmasına paralel olarak, bu alandaki yayınlar da giderek artar.

Soyut Resmin yapılışında doğa izlenimi yoktur. Soyut Ressamların düşüncelerine göre resim, müzik notalarıyla çalışan müzisyenin yaptığı gibi bir uğraşı sonucu meydana gelir. Oluşum sürecinde, yeni bir resim düzeni, yeni bir boya gerçeği ve değerlendirmesini kanıtlarıyla ortaya koyar (Resim 27-28).

Soyut Resim düzeni ve onun yeni boya gerçeğinin etkisi, zamanla, geleneksel, figüre bağımlı resim anlatımı yanında, doğaya bakma ve onu değerlendirme görüşünü de değiştirir. Öyle ki soyut resime karşı olan sanatçılar dahi, giderek yapı düzeni ile boyasal birtakım yenilikleri, kendi figürlü resimlerinde kullanmaya başlarlar. İşte bu yeni soyut resmin yüzeyinde, nesnelere biçimlerinde sıralamalarına ilişkin perspektif çizim yoktur, onun için ön ve arka plan arasında bir paralellik ya da





RESİM 27: Adnan Turani, 'Üniversite', 1979



RESİM 28: Adnan Turani, 'Büyük Yazı', 1976

sonsuzluk meydana çıkar. Böylelikle yeni bir hacim resmi anlayışı biçimlenmeye başlar. İlgi çekici olan tarafı ise, yeni olan bu resim yüzeyini düzenleme anlayışının, giderek figürlü resim yapanların yapıtlarında da yer almasıdır. Soyut resmin gelişim süreci üzerinde yer alan bir diğer özellik ise açık-kompozisyon anlayışının ortadan kalkmasıdır. Çünkü soyut resimde, nesne ile ilişkisi olmayan ve tamamen resimsel gereklerden oluşan bağlantılar, genellikle kompozisyonu sağlam temelleri olan bir motife götürür ve resimsel elemanlar bir merkeze doğru yönelir, açık-kompozisyon kuruluşundan uzaklaşan bir düzeni oluşturur.

Türk Resmi'nde anlatımlar, akımlar, yerel organik gelişimlere bağımlı kalmadan, Batıdan hazır olarak alındığı için 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden bu yana gelişim gösteremez. Batıdaki Kübist parçalama anlayışı, soyutlama bilincinden çok deformasyona yönelik bir çalışma tarzıdır. O yüzden, 1910'da Kandinsky'nin yaptığı bir lirik-non-figüratif resim soyut resmin başlangıcı olur. Bizde ise ilk soyut çalışmalar, geometrik-non-figüratif bir biçimleme ile ele alınır. Batı sanatından kopya etmek yerine kendi resimsel anlayışımız ve toprağımızda oluşmuş düşünce ve uygulamalarla, Soyut Sanatın mantığı arasındaki bağlantının sağlanabildiği süre içerisinde, soyut çalışmalardaki resimsel ifadenin sınır tanımayan bir anlatım alanı olduğu görüşüne varılır (Berk,1981,s.167). Kimi zaman bu resimleme anlayışının, geleneksel hat sanatlarımızla ilişkisi kabul edilir. Buna paralel olarak, yöresel ve folklorik motifler de soyut düzen içerisinde kullanılır.

Türkiye'de ilk soyut girişimcilerin, geometrik-non-figüratif çerçeve

içerisinde kalmaları ve renk soyutlamasını geç anlamaları yüzünden lirik-non-figüratife uzun bir gecikme sonucu varılır.

1930'lu yıllardan 1955'lere gelene kadar yapılan çalışmalarda renkten çok çizgisel biçim bozmalarının egemen olduğu dikkati çeker. Daha çok bu biçim bozmalarına bağımlı kalınması, Fov akımı ile Dışavurumcu anlayışın oluşum nedenlerine inilmemesi, bizde lirik-soyutun geç kavranılmasına neden olur.

1960-70 yılları arasında soyut sanat, kendine serpilme şansı ararken, 1970'den sonraki dönemde figüratif sanat hız kazanır. Bunun nedeni ise, sosyal bunalım dalgalanmaları arasında belirgin bir konum edinme gereksinmesi olarak düşünülebilir.

1970'li yılların ortalarından 1980 ortalarına kadar gelişen sürede, göstergibilim, düşünce sistemine yeni ve iddialı entellektüel boyutlar getirir. Fakat dönemin düşünüş ve duyuş yönünden asıl niteliği, bireysel dünyalarını ifade etme çabasına giren sanatçıların kendi gerçekleri ötesindeki düşünsel zorlanmalara rağbet etmeyişleridir.

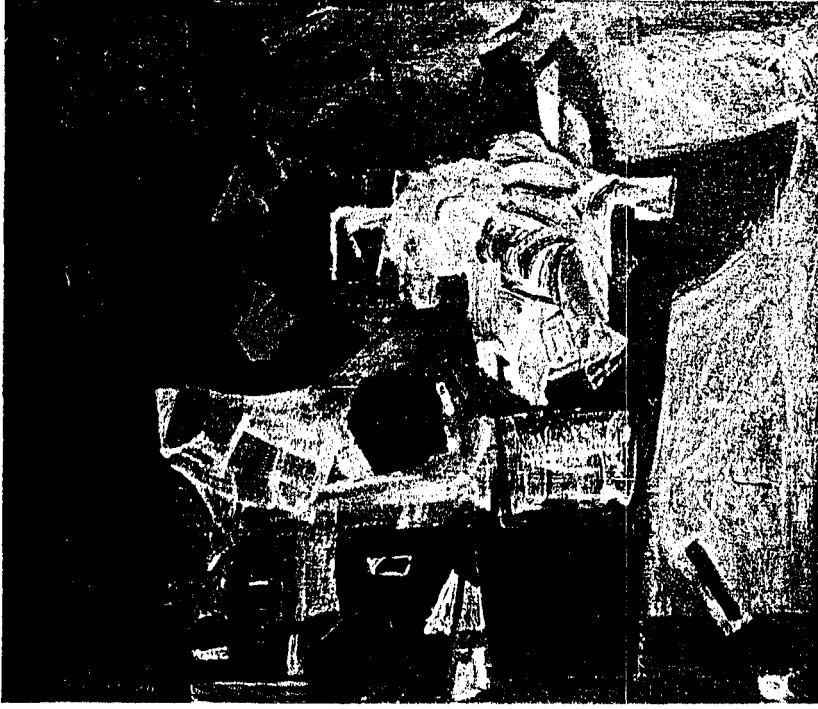
Türk Soyut Resmi'nin sınıflanması, uygulayan sanatçılar ve ele alış yöntemleri açısından sınıflanması şu biçimde özetlenebilir:

- Geometrik soyutlamacılar
- Lirik soyutlamacılar
- Geometrik-non-figüratifler
- Lirik-non-figüratifler

Bu sınıflama içinde yer alan sanatçılardan, kesin olarak tek bir soyut anlayışa bağlı çalışmalarını sürdürenler azdır. Bununla beraber kimi sanatçıların bir o, bir bu anlayışta çalıştıkları gözlenir. Ayrıca, Batıdaki aksine, sanatçıların bir grup halinde tek bir anlayış çerçevesinde çalışmadıkları ve yeni bir akım yaratamadıkları da saptanır.

### 1.3.1.Geometrik Soyutlamacılar

Figürü, geometrik bir soyutlama ile ele alıp yapıt veren, ilk soyut sanatçı yoktur denebilir. 1947'lerde Ferruh Başağa "Aşk" adlı yapıtı ile, resminde modleyi terk etmesine rağmen, figürü, resminin ana konusu olarak muhafaza eder. Hamit Görele de, büyük düz yüzeyler haline getirdiği sembolik nesne biçimlerini tuval yüzeyine dağıtarak bir çeşit düzenleme yapar. Resimlerinde geometrik olarak soyutlanmış biçim, renkten ağır basar. Nesne renkleri dikkate alınmaz, yalnız salt renklerle kesin sınırlı geometrik biçimlerin içi doldurulur. Bu nedenle, Görele'nin soyut resimleri, salt soyut biçimleri değil, sembolik kimi nesne biçimlerini içerdiği için bu bölümde sınıflandırılır. Bir çeşit sıcak-soğuk renk karşılaştırmalarını yansıtan figüratif içerikli, Fov anlayışına yakın kompozisyonları ile, geometrik yapıya ağırlık verdiğini yansıtır.



RESİM 29: Refik Epikman, 'Antik Soyutlama'



RESİM 30: Refik Epikman, 'Bar (Caz)'

Salih Urallı, figüre bağımlı soyutlama eğilimi ile, 1945'lerde yaptığı çizgisel kesişmelere dayanan bir kübizmanın üzerine oturtulur. Bu çalışmaları inşacı, kesin konturlu, hesaplı bir yüzey ve çizgiler kompozisyonu olup, renklerin neden olduğu bir doğasal biçimi parçalama girişimini yansıtır. Yapılanlar, parçalanmış figür çizgilerinin uyumlu arabeskler haline getirilmesiyle yetinilen bir soyutlamadır.

Tamamen bir geometrik düzenleme anlayışı ile oluşturulduğundan, ışık-gölgeye gerek kalmaz.

Refik Epikman'ın soyutlamalarında ise eski figüratif, ışıklı-gölgeli geometrik inşalı resimlerinden farklı ögeler yoktur. Daha sonraki resimlerinde ise, üç boyutlu, geometrik-soyut motifler arkasında, bir kent ya da nesne dünyası bulunur. Renkleri, geçmişteki figüratif dönemin peyzaj ve kompozisyonlarındaki turuncular, yeşiller ve kahverengilerdir. Epikman, geometrik inşalı çalışmalarına rağmen, lirik sayılabilecek bir sevimlilikle, renkçi bir duygululuğun egemen olduğu resimler yapar (Resim 29-30).

Yukarıda anlatılan bu bilgiler ışığında, 1926 yıllarında Avrupa'ya öğretime giden sanatçıların, orada öğrendikleri bilgilerle 1950 sonrası geometrik soyutlamayı oluşturdukları saptanır.

Geometrik soyutlamayı, biçimleme olarak benimseyenler arasında Erol Eti'yi de saymak olasıdır. Ancak, onun çalışmalarındaki biçimler, soyut fakat derinliğine bir mekan içinde yer alırlar. Bu nedenle, onun

resimleme anlayışı, figüratif bir biçimleme mantığına bağlı kalır.

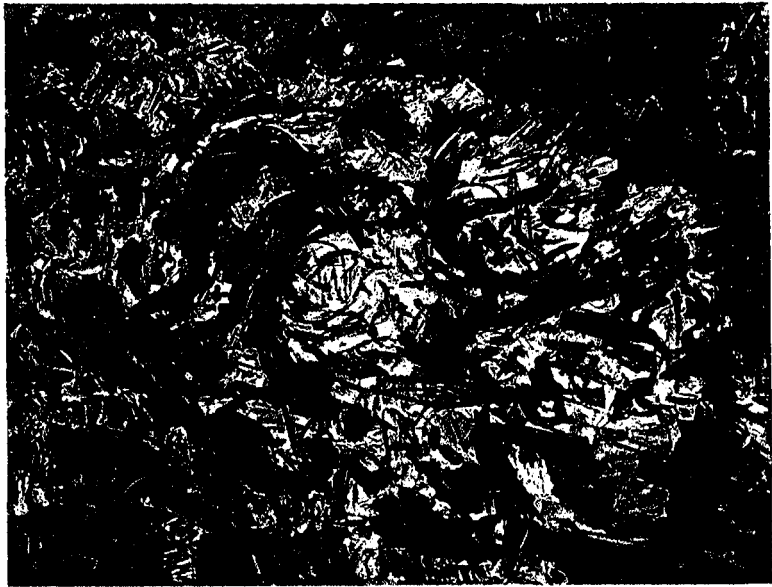
### 1.3.2.Lirik Soyutlamacılar

Resimsel Lirizm, 20. yüzyıl sanatçısının iç dünyasındaki fırtınaların, bir çeşit yazısal boya tuşlarıyla ifadesidir. Bu nedenle, sanatçı çevresindeki görüntülerden çok, kendi biliçaltı evreniyle ilgilenir. Bu öyle bir evrendir ki, karşıt bir takım hareketler ve bir iç savaştan oluşur. İç savaşın sonucunda, yer yer fiyaskolar, mutluluklar, yenilikler, resme hakim olan renkler, yazılar, motifler, sanatçının kendisine bile nereden çıktığını keşfedemediği şekilde ortaya çıkar. Genellikle lirik soyutlamada doğasal bir motiften hareket edilir. Zeki Faik İzer, bu tarzda çalışmalar veren sanatçı olarak görülür (Resim 31-32). Bu tür soyutlamalarda, daha çok yazısal bir notun yer yer rastlantı sayılabilecek çizgi ve lekeleri yer alır. Konuya dayanan görüntüden çok, yazısal notlar ön plana çıkar. İşte bu özelliğin yansıdığı çalışmaları yapan sanatçılarımız da Abidin Elderoğlu (Bkz.Türkiye İş Bankası Kültür Yay.) (Resim 34-35-36-37) ve Ercüment Kalmık'tır. Lirik soyutlama alanında sınıflanabilecek yapıtlar veren sanatçılarımız arasında Abidin Dino ve çalışmalarını yurt dışında yapmakta olan Fahrünnisa Zeid de gösterilebilir.

Arif Kaptan ve soyutlamaya ilk yönelenler arasında olan Hasan Kavruk, doğa görüntülerinden yola çıkarak, kendilerine has boya teknikleriyle soyut resimler verirler. Mustafa Esirkuş, geometriye başvurmadan soyutlamaya girişmiş bir sanatçıdır. Lirik soyutlama anlayışı içinde resimsel heyecanı gösteren sanatçılardan bazıları da Özdemir Altan, Turan Erol, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın,

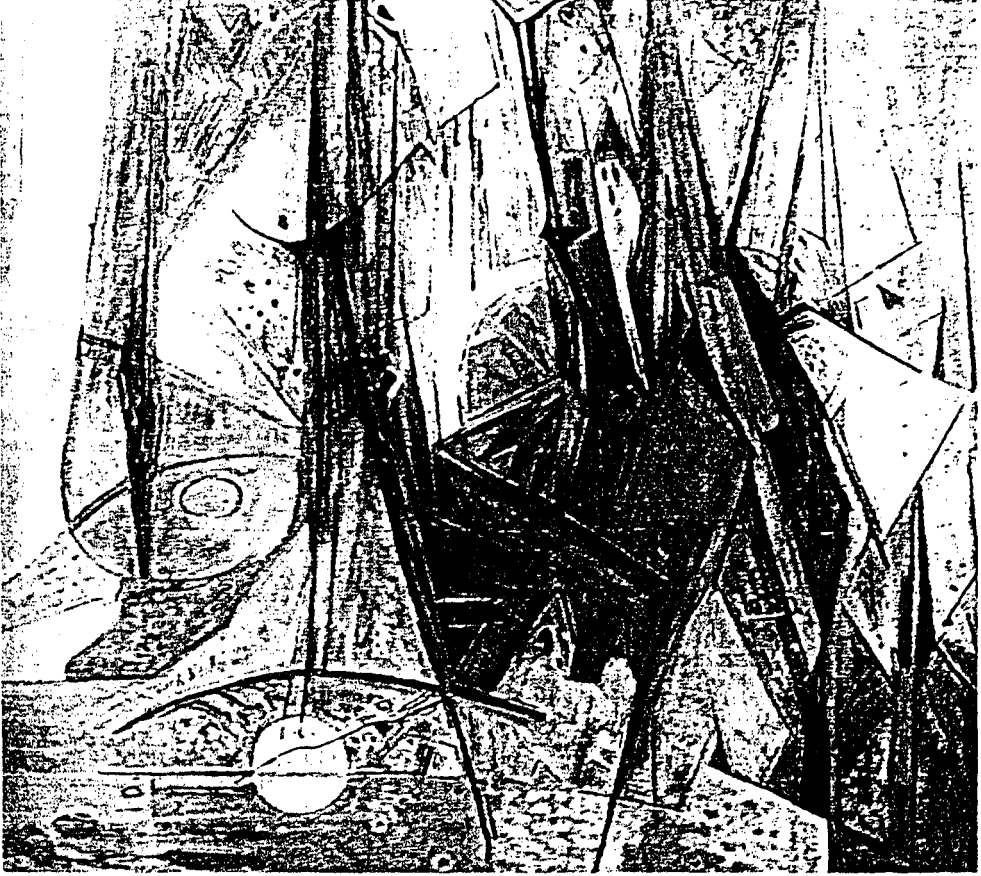


RESİM 31: Zeki Faik İzer, 'Sultanahmet Cami'inin Camları'

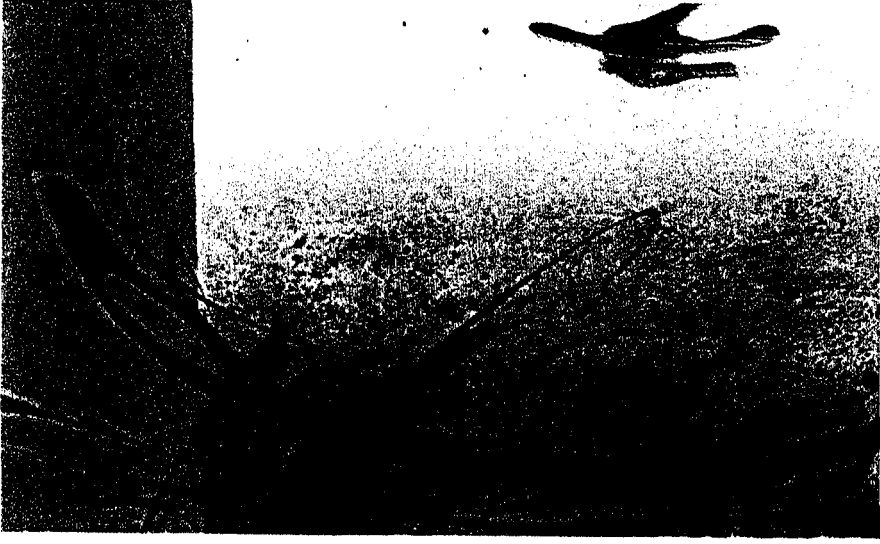


RESİM 32: Zeki Faik İzer, 'Balık'

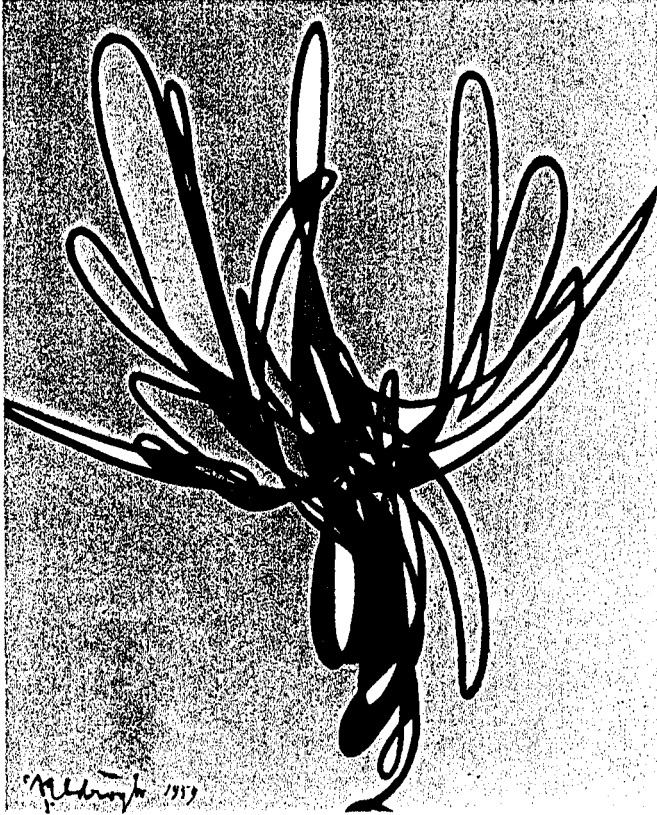




RESİM 33: Arif Kaptan, 'Kompozisyon', 1967



RESİM 34: Abidin Elderoğlu, 'Başka Bir Kuş', 1969



RESİM 35: Abidin Elderoğlu, 'Resim', 1959



RESİM 36: Abidin Elderoğlu, 'Virgüllerin Dansı', 1967



RESİM 37: Abidin Elderoğlu, 'Pembe Kompozisyon', 1969

Burhan Uygur, Tamer-Tangül Akakıncı ile GÜngör Taner'dir. (Resim 33)

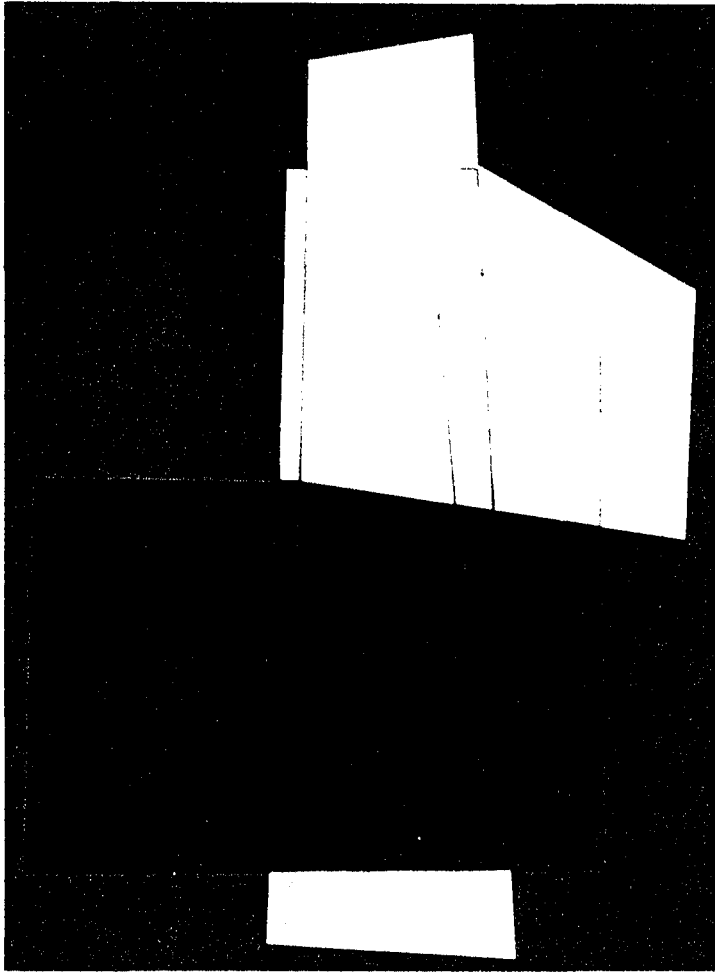
Lirik soyutlama eğiliminde çalışan Türk ressamalar, geometrik-non-figüratif resimlerde bilincine varılan, modlesiz fakat hacimli biçimlemeyi yapıtlarında sürdürmektedirler. Bu biçimlemede görülen hacim etkisi optik görüntülü mekan resimlemesindeki benzememektir. Yani oylum etkisi, boyasal anlatımdaki renk tonlarının farklılığı ile zıtlıklarına dayanmaktadır.

### 1.3.3.Geometrik-non-figüratif

Türkiye'de uygulanan geometrik-non-figüratif Batıdakinden yapı ve gelişim açısından farklılıklar gösterir. Batıda, Kübizm döneminde Picasso, Braque'ın yolundan soyuta varılmaz. Çünkü, nesnel görüntü elemanları, bu akımda biçim yönünden parçalansalar dahi tanınırlıklarını yitirmezler. Yani, nesne, biçim olarak zorlanıp parçalansa da, görüntüye dayanan konudan uzaklaşmaz. Bu nedenle, Kübizmi yaratanlar arasında, geometrik-non-figüratif yapıt verene rastlanmaz. Batıdaki salt soyut anlatım, nesnenin renk yolu parçalanmasından oluşur. Türk Sanatçıları tarafından İstanbul ve Ankara'da bu anlayış bir moda etkisi içerisinde, 1953'lerde Batıdaki yaygınlığına paralel olarak benimsenir. Rengin non-figüratif anlayışının oluşumu yaşanmadan, aniden soyut çalışmalara gidilmesi sonucunda yazısal lirik non-figüratif, Batıdan çok sonra ele alınan, geometrik-non-figüratifle sonuçlanır (Berk,1981,s.195).

Türk Sanatçıları içerisinde, non-figüratif çalışma yapanların başında, 1953'lere kadar Eşref Üren izlenimciliğinin arkasından gittikten sonra çağdaş bir sonuca varamayacağını anlayan Cemal Bingöl gelir. Eldeki bilgilere göre, Cemal Bingöl'ün bu işe kolajla başladığı saptanır. Aslında kolaj Fransız Kübistler tarafından ortaya atılır ve tamamen figüratif resimlerde kullanılır. Oysa, Cemal Bingöl, kolajdan soyut resim öğeleri olarak yararlanır. Değişik bir malzeme olduğu için ilgi görür. Zamanla kolajdan vazgeçen Cemal Bingöl, geometrik bir motifin oluşmasına yardımcı olan yüzey parçalanmalarına, akılcı bir biçimde öğelerin arıtılmasına, renk yönünden de son derece çekingen davranmaya büyük önem verir (Resim 38). Son derece disiplin isteyen ve tüm yüzeyin arı bir hesabını öngören resimlerinde, bütün akılcı kompozisyon tutumuna rağmen, motif ve tablo zemini, sürprizli sonuçlarla biçimlenir. Onun non-figüratif resimleri, basit biçim kesişmelerine dayanan bir geometrizma ve doğasal bir biçim anımsaması değildir. Türk soyut folklorik malzeme, boyanın dokusal etkisi, hacim kavramı da yer almaz. Sanatçı, disiplinli, matematiksel, neredeyse duygusuz denilebilecek bir tutumla, şiirimsi, geometrik, kesin sınırlı ve son derece sade, fakat sürpriz sayılabilecek bir motifle çalışmalarını sonuçlandırır. Sanatçı, 1953'lerde başlayan geometrik-non-figüratif çalışmasını, kesintisiz olarak 1975'lere kadar sürdürür (Berk,1981,s.197).

Geometrik-non-figüratif anlayışla çalışan diğer bir sanatçı da Şemsi Arel'dir. Önceden saptanmış, katı, durağan bir soyut yazıyı, geçmiş dönemlerinin geometrik düzenlemelerinin paralelinde resmine motif olarak yerleştirir. Arel'in resimlerinde yazı motifi, hazırlanmış bir resim zemini üzerine adeta resmedilircesine yerleştirilir. Bu nedenle resimleri,



RESİM 38: Cemal Bingöl, 'Soyut Kompozisyon'

kompozisyon yönünden dengeli, akılcı ve hacimli bir etkidedir.

Soyut resimle ilgilenen sanatçıların, daha soyuta ilk adımı attıklarında eski yazının non-figüratif soyut özelliğinin akıllarına gelmesi ilginç bir noktadır. Bu konudaki ilk çaba, 1957'lerde Sabri Berkel'de görülür. Ancak öncüsü sayılabilecek ilk eserinde, yazı, çizgisel bir arabesk haline getirildiği için, el yazısının dinamik, hamleli heyecanına rastlanmaz (Resim 42-43-44-45).

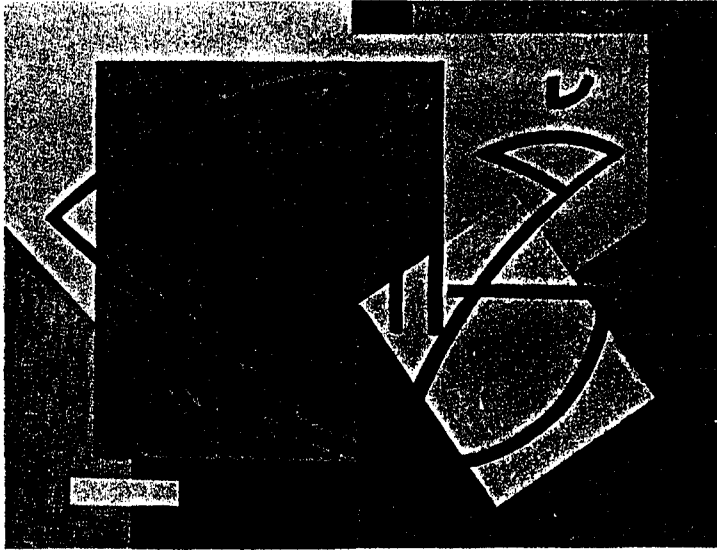
Yazının soyutlanmış kişisel bir motifidir. Daha sonra sanatçı, çizgisel doku resminden lekesel bir yüzey resmine gider. Çalışmalarında rengin değil, siyah beyazın egemenliği kurulur. İçgüdüsel, ateşli, rastlantısal elemanlara yer verilmez (Resim 46-47-48-49-50-51).

Bu sanatçıların yanı sıra, hiç bir akademik eğitim almadan, kendi içten yakınlığı ile soyut resme yapıt veren sanatçılar da vardır. Bu gruba alınabilecek ilk isim Cemil Eren'dir. Eren, 1954'lerde kolajla işe başlar, daha sonra 1959'larda lekesel dikdörtgenlerin ritmik, yatay-dikey düzenlemesine dayanan bir kompozisyona önem vererek bunu 1963'lere kadar sürdürür.

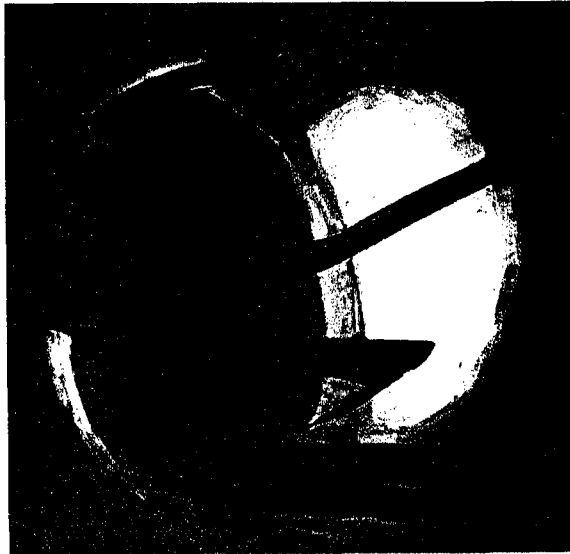
Geometrik-non-figüratif alana 1973'lerde, önceleri çok başarılı Anadolu manzaraları yapmış olan İsmail Altınok da girer. Aralıklarını atlamalı olarak eşit biçimde düzenlediği paralel çizgileri, aynı aralıklarda dik olarak da kestirerek ritmik bir parçalanmanın olanak verdiği katı resimler yapar (Resim 52-53).



RESİM 39: Şemsi Arel, 'Yeşilli Kompozisyon'

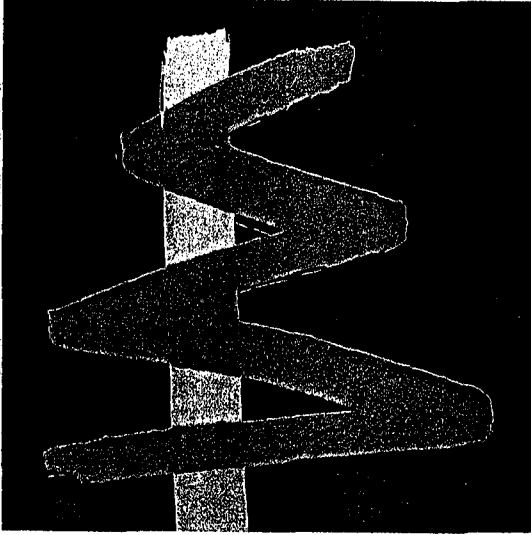


RESİM 40: Şemsi Arel, 'Geometrik Armoni'

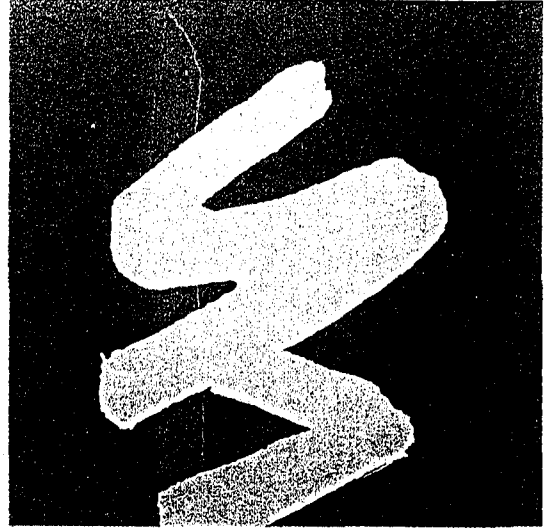


RESİM 41: Şemsi Arel, 'Kompozisyon'

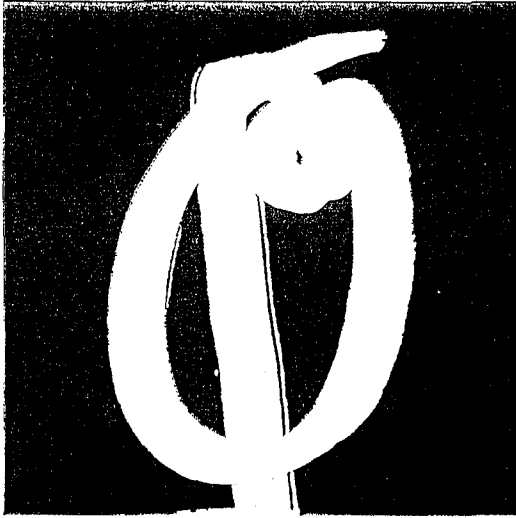




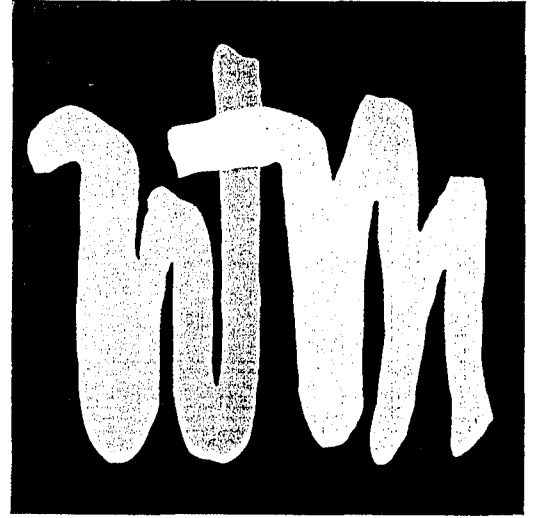
RESİM 42: Sabri Berkel  
'Titreşim', 1970



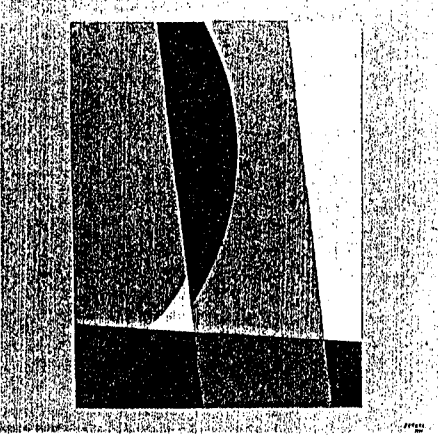
RESİM 43: Sabri Berkel  
'Resimsel Motif', 1970



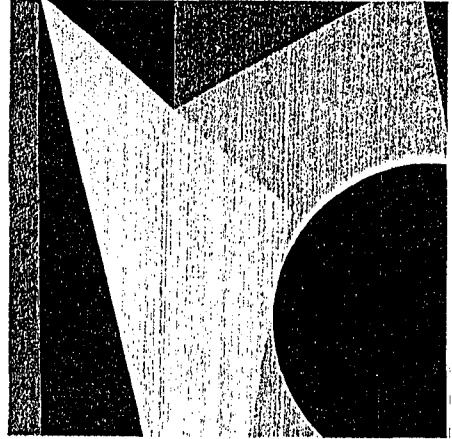
RESİM 44: Sabri Berkel  
'Yazı', 1972



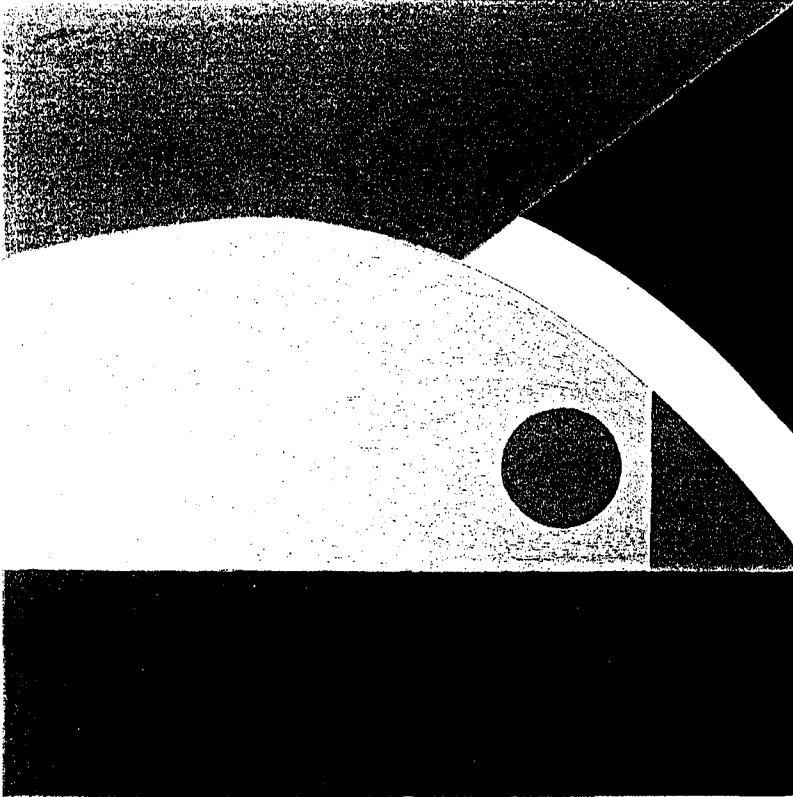
RESİM 45: Sabri Berkel  
'Motif veya Yazı', 1974



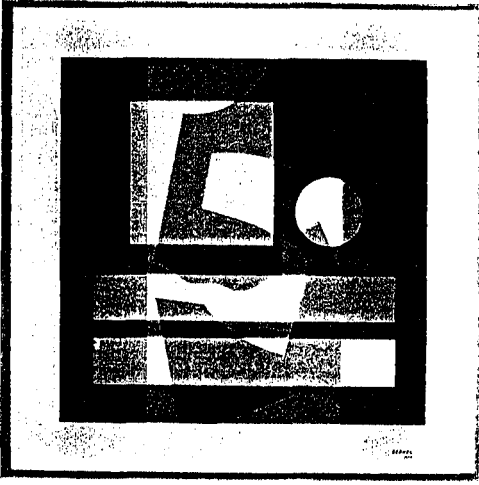
RESİM 46: Sabri Berkel  
'Geometrik Düzenleme', 1971



RESİM 47: Sabri Berkel  
'Geometrik Düzenleme', 1971

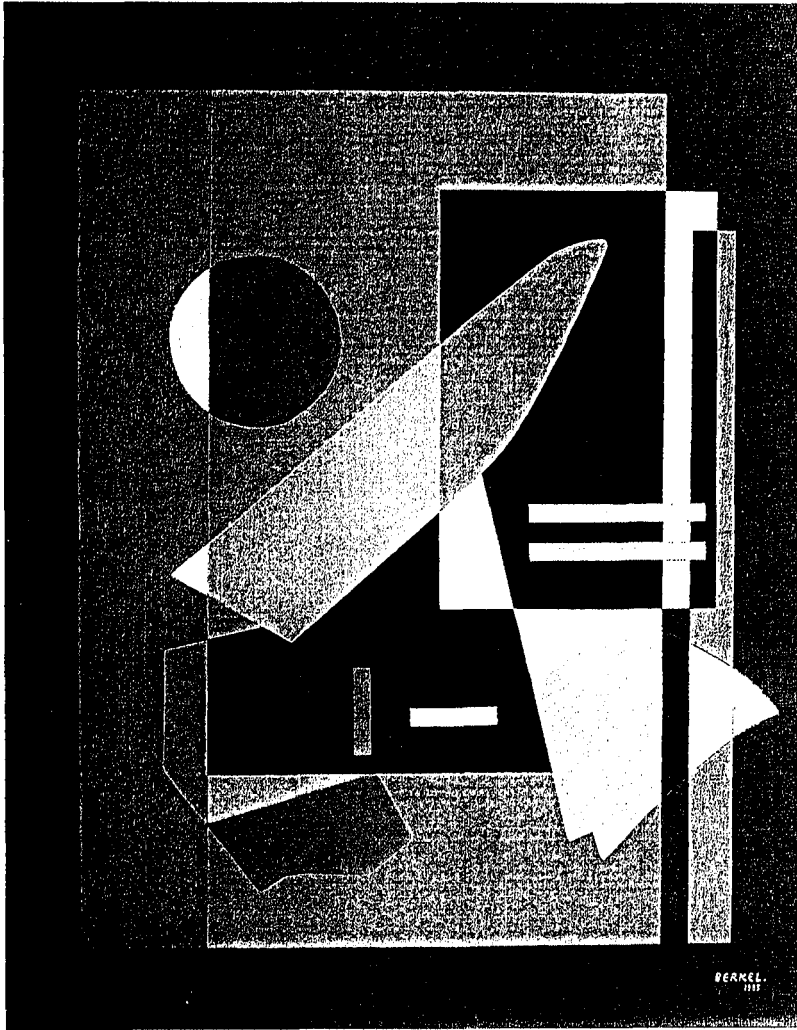
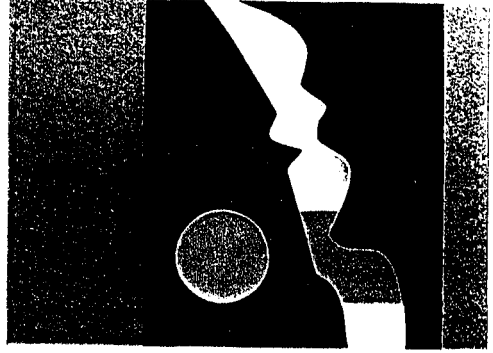


RESİM 48: Sabri Berkel, 'Geometrik Düzenleme', 1975



RESİM 49: Sabri Berkel, 'Kompozisyon', 1979

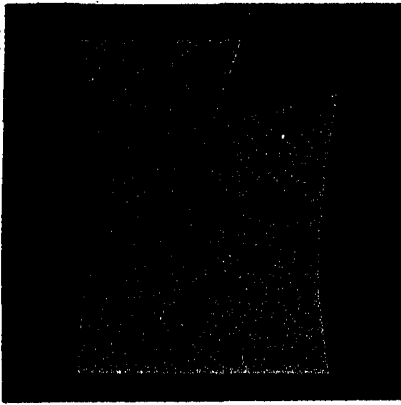
RESİM 50: Sabri Berkel,  
'Soyut Kompozisyon', 1980



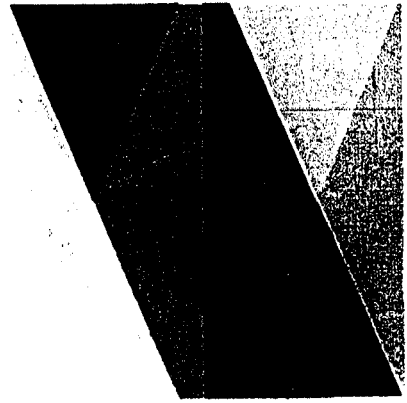
RESİM 51: Sabri Berkel, 'Soyut IV', 1985

Aynı anlayıştaki çalışmaları ile Halil Akdeniz bu grup içerisinde yerini alır. Kesin, geometrik, düz renkli yüzey ve çizgilerini, giderek yatay-dikey yönlerde düzenlemeye götürür. 1960'lardan sonra "D" grubu ressamlarından olan Elif Naci de geometrik soyutlamayı benimser (Resim 54-55-56-57).

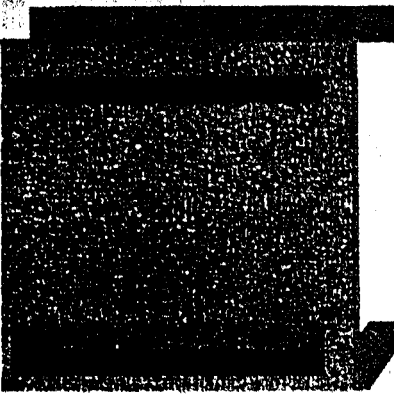
Geometrik-non-figüratif tutumla çalışan diğer ressamlar ise, Gencay Kasapçı, Bekir Sami Çimen, Hüseyin Bilişik'tir.



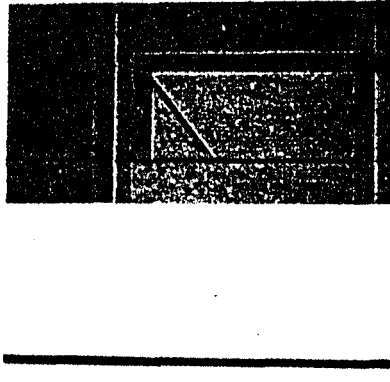
RESİM 52: İsmail Altınok,  
'Soyut Kompozisyon'



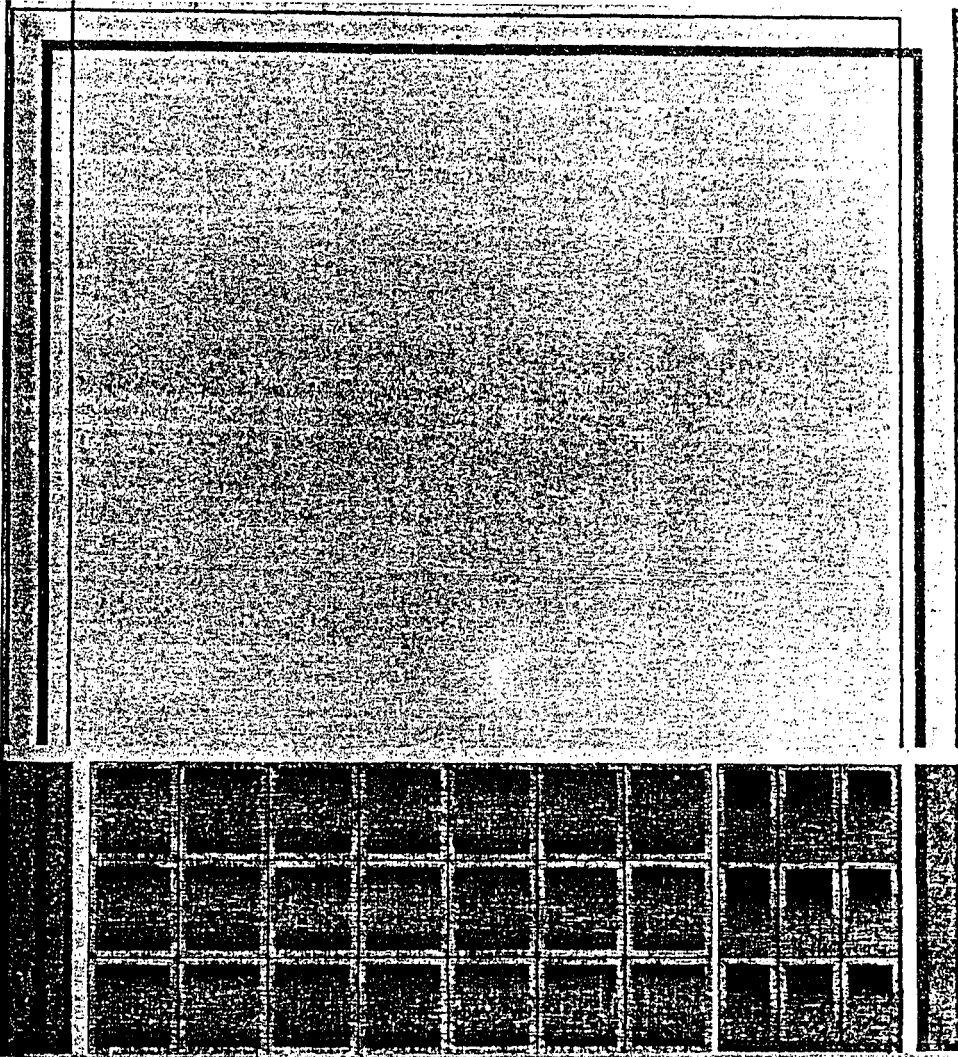
RESİM 53: İsmail Altınok,  
'Soyut Kompozisyon'



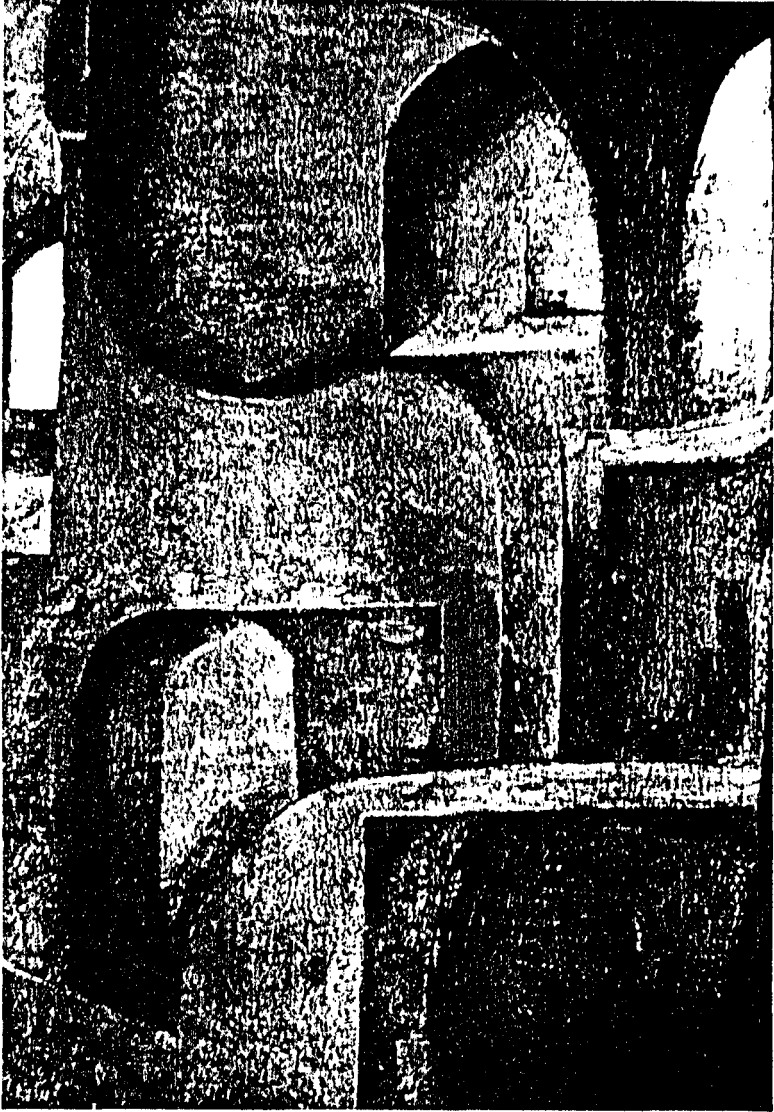
RESİM 54: Halil Akdeniz,  
'Soyut Kompozisyon'



RESİM 55: Halil Akdeniz,  
'Soyut Kompozisyon'



RESİM 56: Halil Akdeniz, 'Uzay Üzerine', 1974



RESİM 57: Elif Naci, 'Han Odaları'

### 1.3.4.Lirik-non-figüratifler

1945 yıllarında, Paris'e yerleşen ressamlar Nejat Devrim ve Selim Turan, 1948'de Fahrünnisa Zeid soyut resme yönelir.

Nejat Devrim, parçalama işlemine, ilk girişimde hiç bir şey kalmayınca kadar devam edilmesini savunur ve resimlerinde uygular. Onun lirik anlatımı, bir çeşit didinmeye, tahribe, parçalamaya dayanır. Bu çalışmaların başladığı yıllar dikkate alınırsa Nejat Devrim ve Selim Turan, ilk lirik-non-figüratifler olarak kabul edilir (Resim 58-59).

Selim Turan'ın da çalışmalarında aynı boyasal savaş anlayışı saptanır. Yer yer lirik özellikler gösteren Abidin Elderoğlu'nun çalışmaları, Sabri Berkel ve Şemsi Arel'deki gibi, resmetmeye dayanan yazısal bir soyutlama ile başlar. Giderek, önceden hazırladığı çizgisel taslaklara dayanmayan ve lirik özellikleri kullanır.

Çok yönlülük gösteren sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu lirik soyuta zaman zaman itibar eder. Ancak bu soyutlamaların arkasında, daima folklorik motifler ve yazısal elemanlar yer alır (Resim 60-61). Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan daha önce lirik anlamda non-figüratife başlayan Eren Eyüboğlu, aynı anlayışını değiştirmeden çalışmalarını sürdürür. Boyasal yüzey dokusuna indirgeyerek motive doğru gelişme göstermeden, yer yer yazısal etkiler kullanır.

Ferruh Başağa da, ilk soyutlama ve soyut çalışma yapanlar arasında yer alır. Kimi çalışmaları boya strüktürleriyle oluşturulduğu için, soyutlama

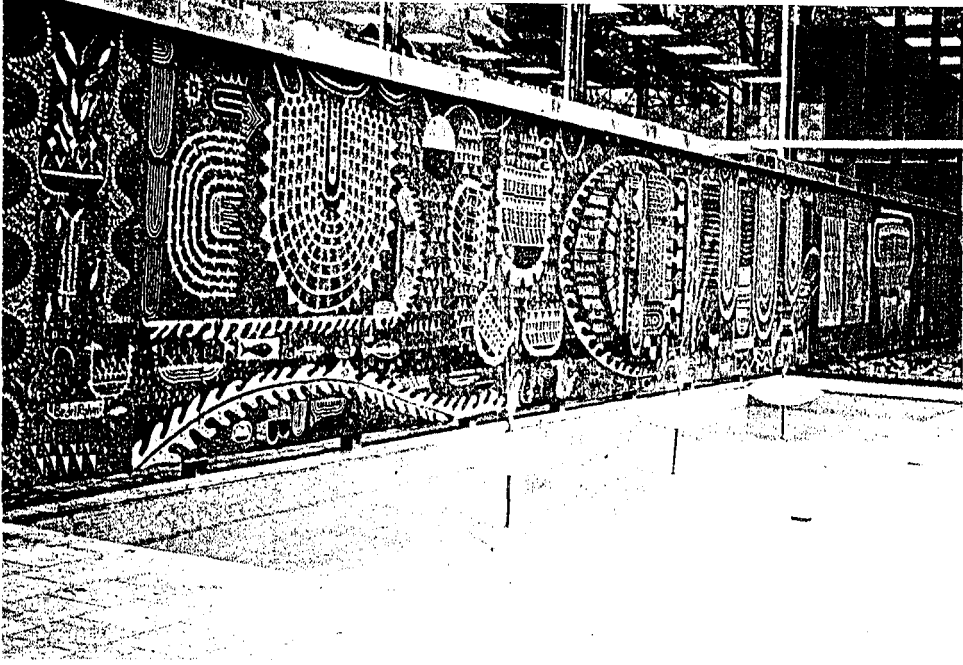


RESİM 58: Nejat Devrim,  
'Tension-Abstraction Espagnol',  
1975

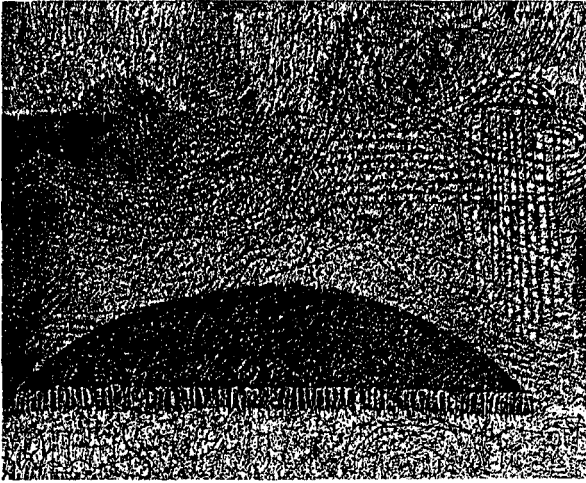


RESİM 59: Nejat Devrim,  
'Asya Kaligrafisi', 1973





RESİM 60: Bedri Rahmi Eyüboğlu, 'Brüksel 1958 Fuarı Panosu'



RESİM 61: Bedri Rahmi Eyüboğlu, 'Sarı Bozlar'

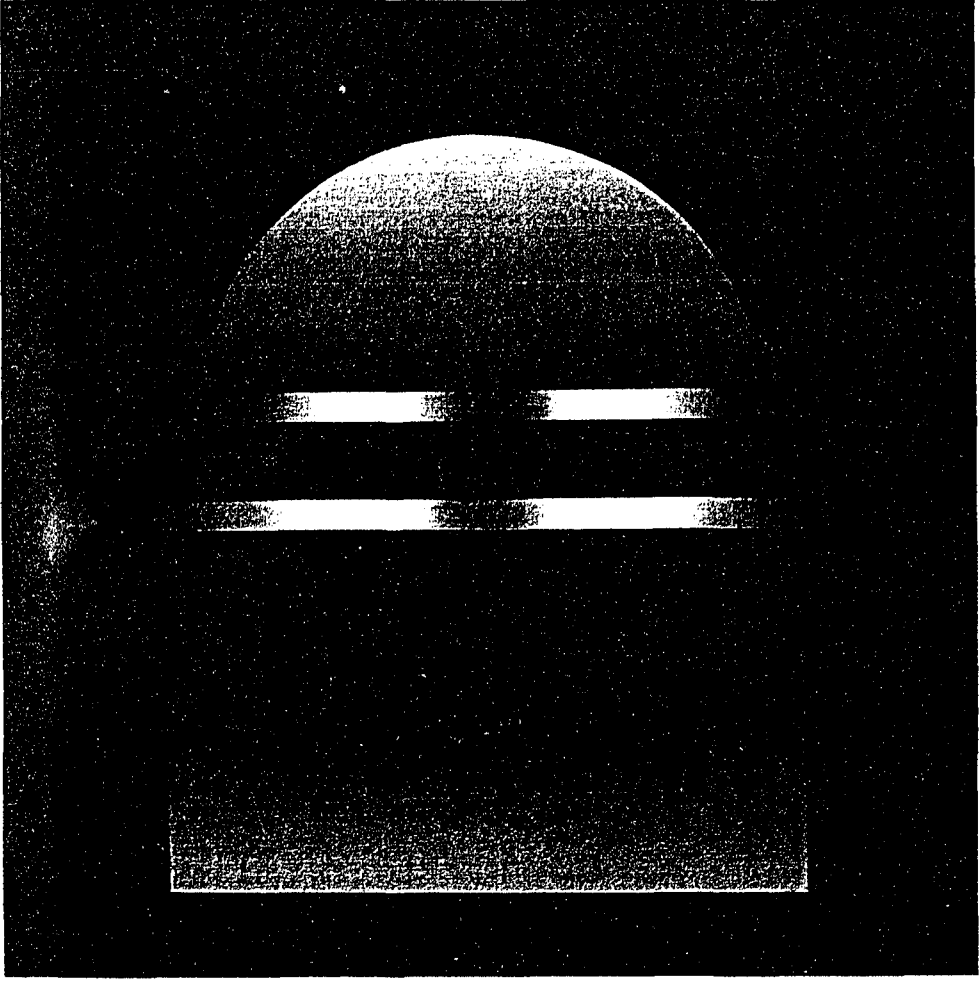
sayılmazlar. Başağa'nın son çalışmaları lirik-non-figüratif tutumunu oldukça açık bir biçimde yansıtır. Sanatçının akademiden arkadaşı Nuri İyem ise bir ara bu akımdan etkilenip, manzara ve nesne soyutlamasının sınırları içinde kalan ürünler verir.

Soyut resmin en taze ve güçlü örneklerini Ankara'da Adnan Turani, İstanbul'da ise Adnan Çoker verirler.

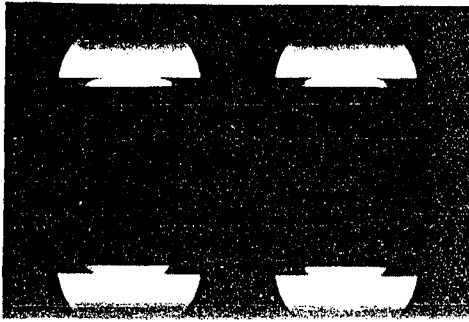
Adnan Çoker'in 1953'lerdeki soyutlaması 1955-56'larda lirik-non-figüratife, 1963'teki non-figüratif anlatımı ise 1975'ten bu yana lirik-non-figüratif yanında lirik-soyutlamaya yönelir (Resim 62-63-64).

Adnan Çoker ise 1953-54'lerde geometrik-non-figüratif bir anlayışla başlayan soyut çalışmalarını, büyük yazısal tuşların dokusunu gösteren tarzıyla devam ettirir. 1970'lerden sonra ise, geometrik biçimler içine yerleştirilen yazılarla oluşturur. Çoker'in tuvaline değişmeyen bir non-figüratif anlayışın yansıdığı gözlenir. Yazısal fırça darbelerinden oluşan bir resim söz konusu olduğunda Fethi Arda, lirik anlatımı motive vardırıranlar arasında Hasan Kaptan ve strüktürel anlayışta çalışan Muammer Bakır akla gelir. Ayrıca sulandırılmış yağlı boya ile yapılan soyut lekeçiliği benimseyenler arasında Mümin Orhon görülür. Yine soyut lirik anlatımı benimseyen diğer sanatçılardan bazıları da Erdal Alantar, Fethi Kayaalp ve Altan Gürman'dır.

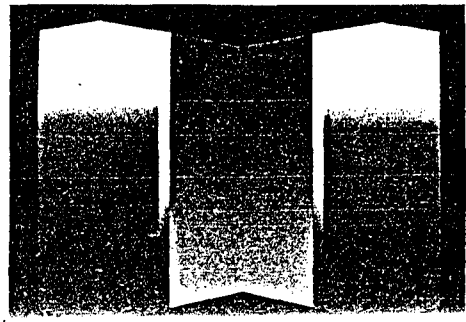
Ülkemizdeki soyut çalışmaların giderek yeni araştırmalara, hatta daha çok biçimci, geometrik, salt renkli, dikey - yatay kompozisyonlara yönlendiği gözlenir (Resim 65-66).



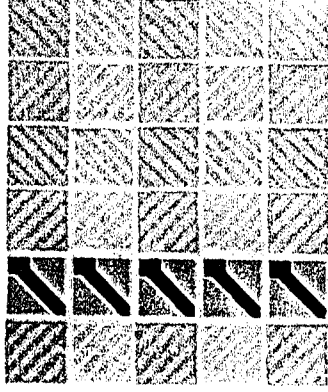
RESİM 62: Adnan Çoker, 'Mor Ötesi Boşluk', 1979-81



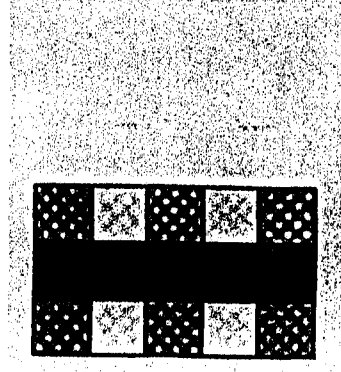
RESİM 63: Adnan Çoker, 'Simetrik Geçiş II', 1978



RESİM 64: Adnan Çoker, 'Planlar', 1979-81



RESİM 65: Şükrü Aysan,  
'Adsız'



RESİM 66: Şükrü Aysan,  
'Adsız'

Buraya kadar yapılan araştırmaların ışığında ortaya ıkan sonuç şudur.

Ülkemizde başlayan non-figüratife, geometrik bir soyutlama ile girişimde bulunulur. Daha sonra lirik renki, bir non - figüratife varılır. Böylece Türk Resim Sanatında hacimsel, figüre bağımlı plastik değerler terk edilir ve modleye bağılı olmayan bir boya anlatımı, sanatsal değer olarak benimsenir. Bunun yanı sıra soyut resim mantığı yoluyla, doğa biçimlerinin resimsel biçim haline getirilmesinde, sanatı yorumunun ne olduğu da, açık olarak anlaşılır.

## 2.TİPOGRAFI

### 2.1.TANIMI:

Tipografi, kısa tanımıyla bir yüksek baskı tekniğidir. aynı zamanda basımda kullanılan hurufatın tasarlanması uğraşımıdır (Sözen-Tanyeli, 1986,s.237). Yüzeyin şekline göre sınıflandırılan, matbaacılıktaki baskı işlemlerinden biri olan tipografinin ana malzemeleri klişe ve hurufattır (Ünsal,1971,s.391). Kabartmalı baskı kalıbındaki mürekkeplendirilmiş görüntünün, tabaka veya bobin halindeki kağıdın üzerine basılması yöntemine dayalı olarak gerçekleştirilir (Ana Britannica ,c.21,s.26). Bir başka şekli ile, basımcılıkta, baskısı yapılacak metinlerde kullanılacak harflerin seçilmesi ve yapılması olarak belirlenir.

Geniş bir anlam içerisinde ele alındığında ise, köken olarak Yunan Alfabesine dayanan Tipografi, iki kelimenin birleşiminden oluşur. Typos, şekil, sembol, işaret anlamına, Graphein ise yazmak, çizmek, resmetmek anlamına gelir. Bundan dolayı grafik tasarımı, dar anlamının dışında, kendine özgü, şekiller, çizgiler ve renkler dünyası olarak kabul edilir.

Tipografi, diğer sanat alanları için geçerli olan tüm estetik kuralları uygular. Bu kurallar aynı zamanda, tasarımcının, yazı karakterleri ile endüstriyel anlamda oluşturduğu kompozisyonlarının, görsel sanatlara taşıdığı elemanlarıdır. Tasarım, tipografik anlamına ve en temel değerlerine doku ek olarak, ton, plan, yapı, espas ve çizgi ile ulaşır. Tipografik tasarımda bu elemanları yönlendiren temel ilkeler, boyut,

genişlik, espas dahilinde oluşturulan yerleştirimler ve renklendirmedeki yoğunluk ile tanımlanır.

## 2.2. KULLANIM ALANLARI

Teknik ifadesi kapsamında Tipografi baskı da denen tipo baskı, 1450 yıllarında Gutenberg'in geliştirdiği, en eski geleneksel basım tekniklerindedir. 18. yüzyılda yerini Litografi'ye (Taşbaskı'ya) bırakır ve özellikle 20. yüzyılın başlarında Ofset Baskının yaygınlaşmasına kadar kullanılır. Tipo Baskı tekniğiyle, çizimlerin ve fotoğrafların tramlama yoluyla basılmasına yönelik olarak zaman içerisinde çok çeşitli teknikler geliştirilir. Bu tür malzemelerin klişelerinin hazırlanmasında en yaygın yöntem Fotogravür'dür. Hızlı ve nitelikli baskı yapılabilmesine rağmen hurufat veya klişe, kalınlığına göre ayarlanması zaman alıcı bir işlem gerektirdiği için, tipo baskı yerini ofset baskı tekniğine bırakır (Ana Britannica,c.21,s.26 ).

Teknik imkanların dışında, basıma hazırlanmadan önce, metinlerde kullanılacak harflerin seçimi, tasarlanması ve sayfa üzerindeki düzenlemenin gerçekleştirilmesi de tipografinin alanını oluşturur.

Bununla bağlantılı olarak tipografların temel görevinin, estetik kaygılar eşliğinde metnin daha kolay okunabilmesini ve anlaşılabilmesini sağlamak olduğu görülür.

### 2.2.1.TEKNİK AÇIDAN KULLANIMI

Batı dünyası, "Çağ Dönümü" nde sarsıntılara ve büyük değişikliklere sahne olur. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın I. Dünya Savaşına kadar süren ilk devresinde, bu devrim ile gerçekleşir. Endüstriyel üretim, milyonlarca insanın yaşamını şekillendirir, makineleşme ve fabrika sisteminin zenginleştirdiği orta sınıf ve aristokrasinin hakimiyeti yıkılır.

Endüstri çağının meydana getirdiği karmaşık ortamlarla, duyarlı kişiler, endüstri devrimiyle gelen uygarlığın insani değerleri hiçe saydığını görür. Aynı zamanda bu uygarlık toplumları maddeci bir dünyaya doğru sürüklediğinden bireyler, doğa ve estetik değerlerle olan iletişimini koparır. El sanatlarının hakimiyeti ortadan kalkar, sanat ve işlev birbirinden uzaklaşır. Hiç bir estetik kaygı düşünülmeden üretilen serimalat ürünleri, yaşamın her alanını kaplar.

Taşbaskı (Litografi) tekniğinin, baskı yazıları ve tipografi sanatının yozlaşmasında büyük rolü olur. Hurufat fabrikaları taş üzerine ince uçlarla çizilebilen kıvrak yazıları dökmek sevdasına kapılır. Gelişen tekniğin yardımıyla ince, çok süslü yazılar, süsler dökülüp dizgicinin eline verilerek tipografinin yayılması sağlanır. Tipografi sanatçıları, kitsch denilebilecek bu malzemelerle, ustalıklarını gösterme çabasına girerler. Sanat yalınlığı ortadan kalkar, yapılan eserlerde acayıplikler ve sadece teknik ustalıklar görülür.

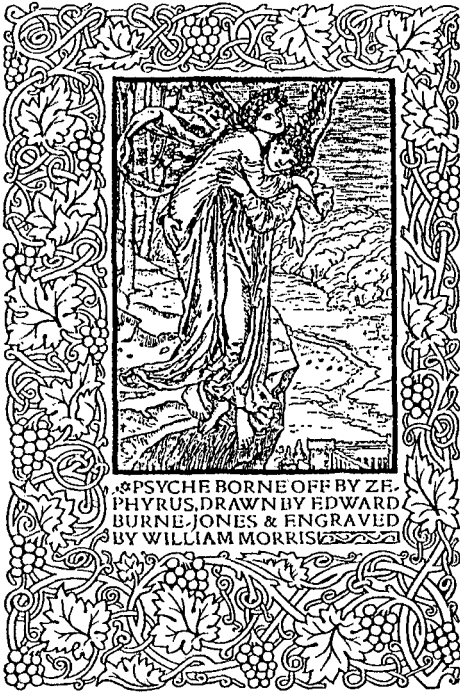
Ürünlerin estetik değerlerden yoksun görünüşleri, sanatçıları, işlevi yeniden estetikle birleştirmenin yollarını aramaya iter. Bu yaklaşım

dahilinde sanatçılar iki gruba ayrılır. Bir grup sanatçı tarihselci bir tutumla ortaçağ anlayışına dönerek, el sanatları birliğini yeniden kurmayı denerken, diğer bir grup da geleneklere karşı yeniliği savunarak estetikle işlevi birleştirir. Meydana gelen hareketlerin sonucunda, tasarım sürecinin başlaması ve teknoloji ile malzeme üretiminin ucuza mal olması, kitle iletişim çağında çağdaş grafik tasarımının gelişme ortamını hazırlar.

19. yüzyılın sonlarına doğru endüstri devriminin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşasına bir karşı çıkış olarak, "Arts and Crafts" hareketi doğar. "Sanatlar ve El Sanatları" anlamına gelen bu hareketin önderi ise William Morris'tir. William Morris, "ucuz ve kötü" seri-üretimin sonucunda ortaya çıkan ucuz ve kötü işleri kınayarak, tasarım ve el sanatlarına dönmenin gerekliliğini savunur (Resim 67-68).

Uzun süre kitap tasarımlarıyla ilgilenen sanatçı, "Venedik Romen" harf karakterlerini inceleyerek Golden (Altın) adını verdiği ilk harf tasarımını gerçekleştirir. Daha sonra, Gotik çıkışlı Troy'u, son olarak da Troy'un daha küçük bir çeşidi olan Chaucer'i tasarlar. William Morris'in bu çalışmaları Avrupa ve Amerika'da aynı türde karakterlerin doğmasına, Jenson ve Gotik tarzdaki harflere ilginin artmasına neden olur. Almanya'da Ortaçağ harf karakterlerinden yola çıkarak özgün yorumlar yapan ve harf tasarımı konusunda en güçlü isim olma başarısını gösteren kişi Rudolf Koch'tur (Resim 69-70). Amerika'da ise, kitap tasarımı ve tipografiye yeniden canlılık getiren iki sanatçı Bruce Rogers ve Frederic W. Goudy (1865-1946) 'dir. Goudy, sanat hayatı boyunca 125 karakter geliştirerek Bodoni'den sonra ikinci sıraya yerleşir (Moen,1989,s.139).





RESİM 67: William Morris, Sayfa Tasarımı

This is the Golden type.

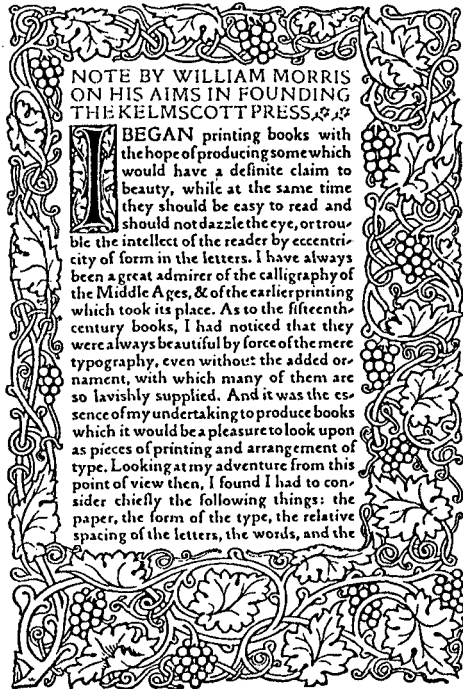
This is the Troy type.

This is the Chaucer type.

Eine deutsche Schrift von  
Rudolf Koch geschnitten  
und herausgegeben von  
Gebr. Klingspor  
Offenbach  
a. M.



RESİM 69: Rudolf Koch, Giriş Sayfası, 1910

RESİM 68: William Morris,  
Golden, Troy ve Chaucer  
Harf Karekteri Örnekleri

DENNEINEJEGLICHEKUNST  
ODERWERK WIEKLEIN  
SIE SEIEN DAS SIND ALLE  
SAMT GNADEN UND WIR  
KET SIE ALLESAMT DER HEI  
LIGE GEIST ZU NUTZ UND  
ZU FRUCHT DER MENSCHEN  
+ WARE ICH NICHT EIN PRIE  
STER UND WARE UNTER  
EINER VERSAMMLUNG + ICH  
NAHME ES FÜR EIN GROSSES  
DING DAS ICH SCHUHE MA  
CHEN KONNTE UND ICH  
WOLLTE AUCH GERNE MEIN  
BROT MIT MEINEN HAN  
DEN VERDIENEN KINDER  
★ DER FUSS NOCH DIE HAND  
DIE SOLLEN NICHT DAS AUGE  
SEIN WOLLEN EIN JEGLI  
CHER SOLL SEIN AMT TUN  
DAS IHM GOTT ZUGEFÜGT.

RESİM 70: Rudolf Koch,  
Neuland Harf Tasarımı, 1922-23

Arts and Crafts hareketinin ve özel basımevlerinin tipografi tarihine yönelmeleri, 20.yüzyılın ilk yarısında, geleneksel harf karakterleri tasarımında büyük bir canlılık yaşanmasına yol açar. Garamond, Plantin, Caslon, Baskerville ve Bodoni karakterleri, eski ustaların harf tasarımları incelenerek, tekrar dökülür, el ve klavye kompozisyonu için üretilerek 20. yüzyılın ilk 30 yılı boyunca kullanılır (Bektaş,1992,s.14). (Resim 71-75).

Uluslararası nitelikte, dekoratif bir üslup olan Art Nouveau hareketi, Arts and Craft hareketinin ardından ortaya çıkar ve Çağ Dönümünü de içine alarak yaklaşık 20 yıl (1890-1910) boyunca devam eder. Bu akım, bir tasarım devrimi niteliği taşır ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde değişik isimlerle anılır. Fransa'da "Art Nouveau", Almanya'da "Jugendstil", Avusturya'da "Secessionstil" gibi. Her ülkede özgün bir karakter göstermesine karşın, temelde 'değiştirmeyi ve karşı çıkmayı' amaçlayan özellikler gösterir.

Amerika'da Art Nouveau'nun en ünlü temsilcisi olan Will Bradley, tipografik tasarıma özgür bir yaklaşım getirerek, varolan kural ve alışkanlıkları değiştirir. Uygulamalarında yazıyı tasarım alanının bir köşesine veya dar bir sütuna yerleştirmesi ile dikkati çeker. Bradley, kimi zaman bütün harfleri dikdörtgen bir biçim oluşturacak şekilde aynı boyda çizerek tipografiyi bir tasarım elemanı olarak kullanır (Resim76-77-78-79).

Aynı dönemde Almanya'da "Jugendstil" (Gençlik Stili) adını alan Art Nouveau, 1896 yılında Münih'te çıkan "Jugend" dergisinden uyarlanarak bu adı alır. Özgür tipografik yaklaşımları ile başarı sağlayan Jugend dergisinin tersine, " Die Insel " adlı yazın dergisi, tek tip tipografik

abcdefghijklmnopqrstuvwxyZ  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 ß &?!£\$(.,;:)

RESIM 71: Garamond

abcdefghijklmnopqrstuvwxyZ  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 æøßÆØ &?!£\$(.,;:)

RESIM 72: Plantin

abcdefghijklmnopqrstuvwxyZ  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 æøßÆØ &?!£\$(.,;:)

RESIM 73: Caslon

abcdefghijklmnopqrstuvwxyZ  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 ß &?!£\$(.,;:)

RESIM 74: Baskerville

abcdefghijklmnopqrstuvwxyZ  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 æøßÆØ &?!£\$(.,;:)

RESIM 75: Bodoni



RESİM 76: Will Bradley, The Inland Printer Dergi Kapak Tasarımı, 1895



RESİM 77: Will Bradley, The Inland Printer Dergi Kapak Tasarımı, 1894



RESİM 78: Will Bradley, The Chap Book Dergisi İçin Afiş, 1895



RESİM 79: Will Bradley, Kapak Tasarımları, 1905, 1908

düzenlemeyi (layout) bütün dergi kapsamında uygulayan ilk yayın örneği olur (Resim 80-81-82-83).

20. yüzyılın başlarında ise grafik tasarım alanında pek çok yaratıcı yenilikler ortaya çıkar. Bunlar modern sanat hareketlerinin bir uzantısı olarak oluşmakla birlikte, bu hareketlerden ve Bauhaus'tan bağımsız olarak çalışan bir çok tasarımcıyı da "Yeni Tipografi" adı altında önemli gelişmeleri ortaya koymaya iter. Bu tasarımcılar, biçim ve görsel teori konusunda geliştirilmiş olan yeniliklerin bilinciyle görüşlerini grafik tasarımına uygularlar. Öncelikle estetiği işlevin yaratacağı ilkesinden yola çıkarak, dolaysız bir görsel anlatım biçimi kurmaya çalışırken, daha sonra tasarımcının toplumdaki yerinin daima işlevsel bir nitelik taşıması gerektiğini savunurlar (Bektaş,1992,s.85).

Yeni Tipografi'nin tasarım sanatçısı olarak önde gelen ismi Jan Tschichold (1902-1974), bu anlayışı geniş kitlelere tanıtır. Konstrüktivist düşüncelerin, tipografiye uyarlanması ile ilgili teoriler geliştirir ve gündelik baskı sistemlerine uygular. 1920 yılında, makale ve kitaplarıyla, asimetrik tipografiyi açıklayarak tanıtır.

Tschichold, o güne kadar yapılagelen ve dejenere olan harf karakterlerinden oluşan niteliksiz düzenlemeleri, zamanın ruhunu, anlayışını ve görsel duyarlılığını yansıtan yeni bir tipografi anlatımıyla değiştirmek için çaba gösterir. Yayıncı istediği düşünce, tipografinin aslında, dekorasyondan çok, iletişim işlevine yanıt veren akılcı ve planlı bir tasarıma dayanmasıdır. Sanatçı, sözcüğün anlamından çok, biçime önem verilen simetriyi yapay bulduğu için, zıt elemanların dinamik bir



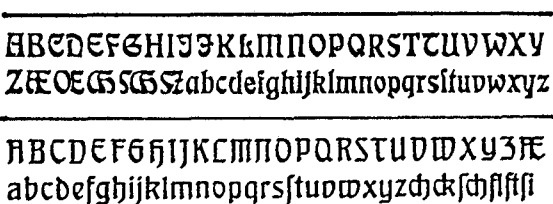
RESİM 80: J.R. Witzel, Jugend Dergi Kapağı, 1896



RESİM 81: H.Christiansen, Jugend Dergi Kapağı, 1897



RESİM 82: P. Haustein, H. Pfaff, Jugend Dergi Kapağı, 1905



RESİM 84: O. Eckmann, Harf Tasarımı, P. Behrens, Harf Tasarımı, 1900

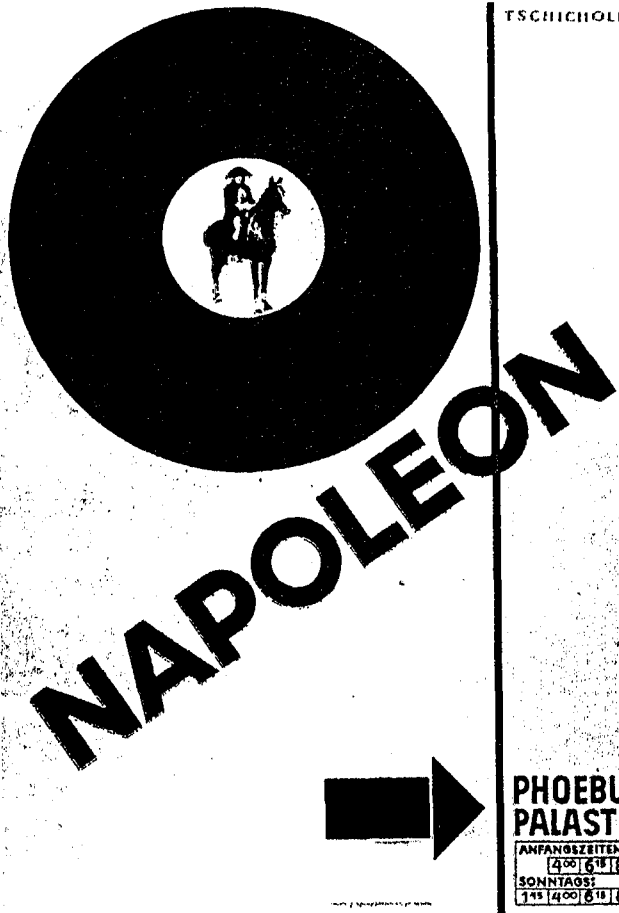
RESİM 83: Emil Rudolf Weiss  
Die Insel Dergisi İçin Afis, 1899



biçimde asimetrik olarak tasarlanmasının, makine çağını ifade ettiğini savunur. Her türlü kalınlık ve boyutlardaki, gereksiz elemanlardan arınmış olan serifsiz (tırnaksız) yazıları modern harf karakteri olarak kabul eder. Çünkü bu yazılar, modern tasarımda aranan, etkili soyut görüntüye olanak verir. O dönemdeki tasarımlar, geometrik bir yapı ile planlanır; strüktür, denge, vurgulama açısından çizgiler ve şeritlerle desteklenir (Resim 85-86-87-88).

Tschichold'un bu savunmasına bağlı olarak 1920'lerde, Yeni Tipografi tutkusuyula, serifsiz (tırnaksız) harf karakterleri üretilir. Önce Eski Yunan'ın klasik formlarından yola çıkılarak, Frank Pick tarafından "Railway Type" adını taşıyan karakter gerçekleştirilir. Daha sonra bu karakterlerden esinlenilerek Eric Gill (1882-1940), "Gill Sans" serisini üretir. Bu, Roman geleneğinin oranlarına bağlı kalan, mekanik görünüşten çok uzak, 14 stili içeren bir harf karakteri ailesidir. Bu aile, eski stil roman yazısı ile dönemin anlayışının, geniş çizgilerinin bir araya gelmesinden oluşan bir yenilemedir (Resim 89). Eric Gill, bir başka çalışması olan "Tipografi Üzerine Denemeler" adlı kitabıyla, tipografik tasarımda birbirine eşit olmayan satır uzunluğu kavramını ortaya atar. Geleneksel bir uygulama olan blok sütun ve sağdan serbest sütun yerine, bu düzenlemenin daha okunaklı olduğunu ve tasarım sorununu çözdüğünü belirtir (Bektaş,1992,s.86).

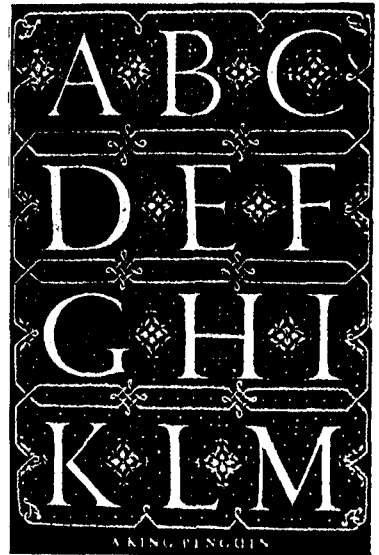
Yine aynı yıl Almanya'da bir dizi, geometrik yapıda serifsiz harf karakteri tasarlanır. Bunların içerisinde en başarılısı Paul Renner (1878-1956) tarafından tasarlanan, "Futura" serisidir. Renner, tasarımcının devraldığı



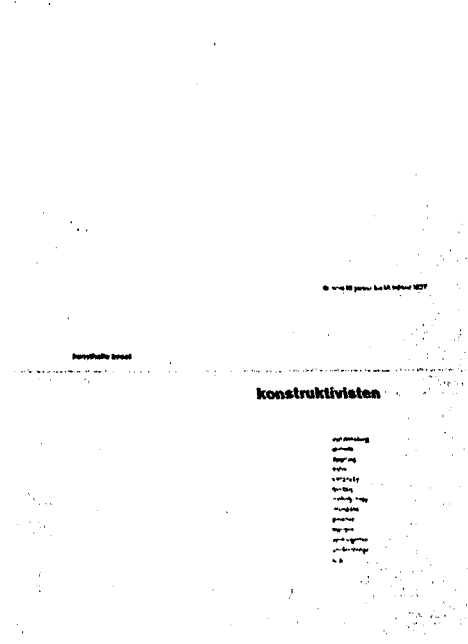
TSCICHOLD

RESİM 85: Jan Tschichold, Film Afişi, 1927

RESİM 86: Jan Tschichold, Kitap Kapağı, 1949



RESİM 87: Jan Tschichold, Film Afişi, 1927



RESİM 88: Jan Tschichold, Sergi Afişi, 1937



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 æøßÆØ &?!£\$(.,;:)

*abcdefghijklmnopqrstuvwxy*  
**ABCDEFGHIJKLMN****OPQRSTU****VWXYZ**  
 1234567890 æøßÆØ &?!£\$%(.,;:)

**abcdefghijklmnopqrstuvwxy**  
**ABCDEFGHIJKLMN****OPQRSTU****VWXYZ**  
 1234567890 æøßÆØ &?!£\$(.,;:)

**abcdefghijklmnopqrstuvwxy**  
**ABCDEFGHIJKLMN****OPQRSTU****VWXYZ**  
 1234567890 ß &?!£\$(.,;:)

**abcdefghijklmnopqrstuvwxy**  
**ABCDEFGHIJKLMN****OPQRSTU****VWXYZ**  
 1234567890 æøßÆØ &?!£\$(.,;:)

mirası hiç bir değişikliğe uğratmadan koruyup bir sonraki nesle devretmesinin yanlış olduğunu ifade ederek, her neslin devraldığı sorunları çözmeye çalışıp, kendi zamanını yansıtan çağdaş biçimler yaratması gerektiğini savunur (Moen,1989,s.139) (Resim 90).

Harf karakterleri tasarımını, bir dönemin en fazla göze çarpan görsel ifadelerinden biri olarak tanımlayan Henmann Zapf (1918-...) 50 den fazla harf karakteri üretir (Resim 91). Zapf'ın 1940 sonraları ve 1950 başlarında tasarladığı harf karakterleri 20. yüzyılın başlıca tasarımları olarak değerlendirilir (Nelson,1991,s.94).

Venedik harf karakterlerini çağrıştıran, serifli (tırnaklı) ve zarif oranları ile "Palatino", daha modern çizgileri ile "Melior", inceli kalınlı serifsiz (tırnaksız) yapısıyla "Optima", 20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleştirilen en özgün harf karakterleri tasarımlarıdır (Resim 92-93). Bu karakterler, geçmişin özelliklerini gözardı etmeden , 20. yüzyılın teknolojisini de üzerinde taşıyan özgür buluşlar olarak tanımlanabilir.

Bir başka buluş olan "Times New Roman", ilk kez "The Times" gazetesinde kullanılmak üzere Stanley Morrison tarafından 1931'de uygulanır ve ardından kullanım alanına girer (Resim 94).

Yine aynı dönemde, Hollandalı tasarımcı Piet Zwart (1885-1977), Data karakterinin devingen yapısıyla De Stijl'in işlevselliği ve biçimsel netliğini bir araya getirerek, bu iki hareketten bir sentez yaratır. Zwart, De Stijl'in yatay ve düşey çizgilere izin veren tasarım anlayışından kaçınarak

abcdefghijklmnopqrstvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 ß &!£\$(,;:)

RESIM 90: Futura

abcddeeeffggghijklklmnopqrrsttuvwxyz  
 AABBBCCDDEE£FFGGHHIIJJJKLLLMNNNOPTQ  
 RRSSTTUUVVWXYZZ  
 1234567890 æøßŒÆØ &!£\$%(,;:)

RESIM 91: Zapf

abcdefghijklmnopqrstvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 æøßŒÆØ &!£\$(,;:)

RESIM 92: Melior

abcdefghijklmnopqrstvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 ß &!£\$(,;:)

RESIM 93: Optima

abcdefghijklmnopqrstvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 ß &!£\$(,;:)

RESIM 94: Times

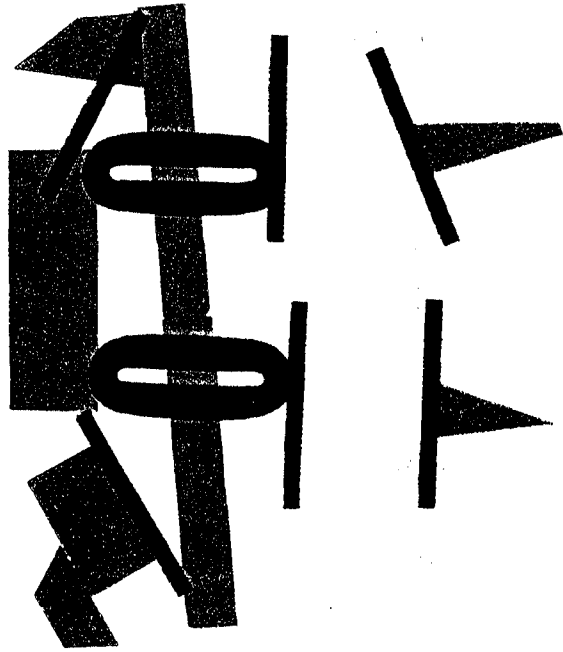
asimetrik sayfa düzenini tercih eder. Çizgileri, sembolleri ve sözcükleri, espirili bir biçimde ve ustaca kompoze ederek tasarımlarını gerçekleştirir. Bu akıcı kolaj tekniğinin içerisine, ana amaç olan iletişim işlevini bilinçli bir şekilde yerleştiren Zwart, kompozisyon alanını "elemanlarla bir gerilim ortamı" yaratmak üzere tasarlar. Kağıdın beyazıyla, tipografinin siyahlığı arasında kurduğu zıtlıkla tasarıma derinlik kazandırırken, bununla birlikte üçüncü boyutu da sürpriz bir biçimde ortaya çıkarır (Bektaş,1992,s.90). Metnin siyah-beyaz uyumuna, uyarıcı nitelikte rengi katar. Harf karakterlerinin, metni görsel olarak desteklemesi gerektiğini savunarak, geleneksel tipografinin statik uyuma dayanan yapısını kırar ve ritmik-dinamik bir kompozisyon anlayışını getirir. İri ve kalın harflerle yazılan kısa sloganları, diagonal satırlarla yerleştirir (Res. 97-98).

Ancak tüm oyunlara karşın, işlevsellikten ve amaca yönelik tasarımdan uzaklaşmaz. İlham kaynağını makine ve endüstri üretiminin sistematik işleyiş biçiminde bulan Zwart, işlevsel tipografiye getirdiği yeni üslupla, tasarıma önemli katkıda bulunan bir sanatçı konumundadır (Res. 95-96).

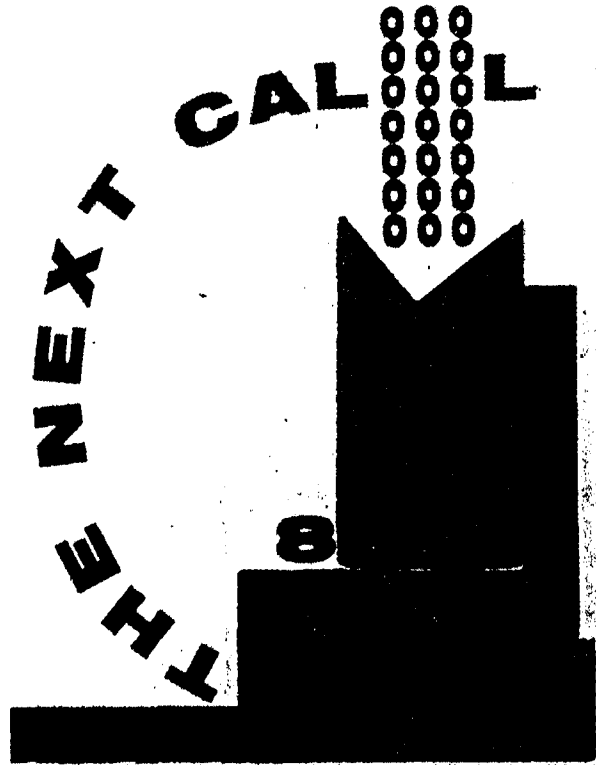
Aynı dönemde adını Hollanda'dan duyuran Paul Schuitema, tasarımcının bir el sanatçısı olmadığını, çalışmaların optik ve teknik unsurların düzenlenmesi, gruplamalar ve teknik organizasyonla sınırlı kalması gerektiğini söyleyerek, grafik tasarım etkinliğini planlama ve organizasyondan oluşan bir işleve indirger (Bektaş,1992,s.92).

Wilhem Sandberg II. Dünya Savaşından sonra yaptığı biçim ve mekan araştırmalarıyla, yeni tipografi alanına son derece özgün çalışmalarıyla katılır. Bazı projelerinde, dizgileri tamamen uyumsuz bir biçimde





RESİM 99:  
Hendrik Werkman,  
'O' Harfiyle  
Kompozisyon, 1927

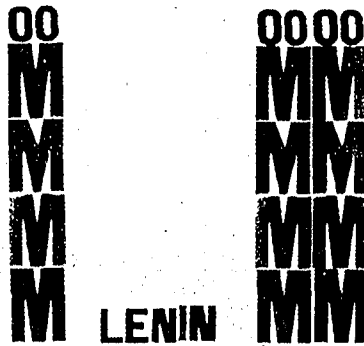


RESİM 100:  
Hendrik  
Werkman,  
Kapak Tasarımı,  
1925

kompoze ederek, simetriye karşı çıkar. Ana renkleri, seçtiği serifsiz yazılarda ve yırtarak elde ettiği büyük harflerde dramatik bir biçimde kullanır. Bu çalışmaları sayesinde, II. Dünya savaşından sonra da Yeni Tipografi hareketlerinin devam ettiği görülür.

Belli bir sıralama ile ele alınırsa grafik tasarımın bu yeni biçim dili, Rusya ve Hollanda'da başlar, Bauhaus'ta kristalize olur ve en açık anlatımını Jan Tschichold'da bulur. 20. yüzyılın ussal ve biçimsel anlayışı, bu uygulamalarla grafiksel bir ifade kazanır. Yeni Tipografi, yaratıcılığı kısıtlamak yerine, tasarımcıları işlevsel ve etkili bir görsel iletişim geliştirmeye yöneltir (Bektaş,1992,s.92).

Yeni Tipografi hareketinin ardından 1950'lerde, İsviçre'de, "İsviçre Tasarımı" veya başka bir ifade şekliyle "Uluslararası Tipografik Stil" adıyla yeni bir tasarım stili doğar. Bu tasarım hareketi, dünya çapında benimsendiği için, grafik tasarıma yaklaşımıyla 20 yıldan uzun bir süre başlıca tasarım stili olarak kabul edilir (Resim 99-100-101).



RESİM 101: Hendrik Werkman,  
Tipografik Kompozisyon, 1924

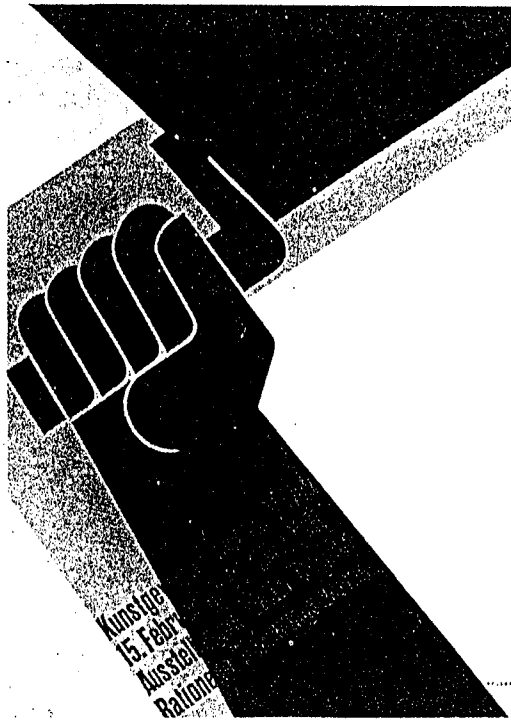
Uluslararası Tipografik Stilin kökenleri De Stijl, Bauhaus ve 1920'li 1930'lu yılların "Yeni Tipografi" hareketlerine dayanır. Daha önceki konstrüktivist grafik tasarımla, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan bu yeni hareket arasındaki köprüyü, Bauhaus'ta eğitim görmüş olan iki İsviçreli tasarımcı Theo Ballmer (1902-1965) ve Max Bill (1908-...) kurar.

Max Bill, 1931'de Art Concret (Somut Sanat) kavramlarını benimseyerek kendi üslubunu bulur. Genel uygulamada, sembolik veya semantik anlam içermeyen bir görsel eleman, grafik açısından iletişim işlevini yerine getiremediği için, ancak görsel sanatlar kapsamında ele alınabilir. Bu özelliğinden dolayı grafik tasarıma ters düştüğü dönemde, Bill, "Art Concret" in estetik kaygılarını grafik tasarıma uygular. 1930-40 yıllarındaki çalışmalarında geometrik olarak bölünen alanlarda, "Akzidenz Grotisque" harf karakterini kullanır. Tek taraftan blokladığı metinlerde, ilk defa uygulanan bir yöntem olarak, paragrafı içten başlatmak yerine satır boşluğu bırakır (Resim 103-104-107).

Max Bill, grafik tasarımlarını büyük bir yalınlıkla ele alır. Fakat o yıllarda grafik tasarım anlayışında karmaşık bir düzenleme eğilimi yaygın olarak gelişir. Bu eğilimde çalışan İsviçreli tasarımcı Max Huber (1919-...) ise, ilk olarak Bauhaus'un resmi görüşleriyle yola çıkar. Daha sonra fotomontaj konusunda yeni denemeler yapar.

Uluslararası Tipografik Stil'deki görsel üstünlük, tasarım elemanlarının, matematiksel olarak çizilen bir kanava (grid) üzerinde asimetrik biçimde elde edilmesi ile oluşur. Mesajlar, serifsiz (tırnaksız) harf karakterleri ve

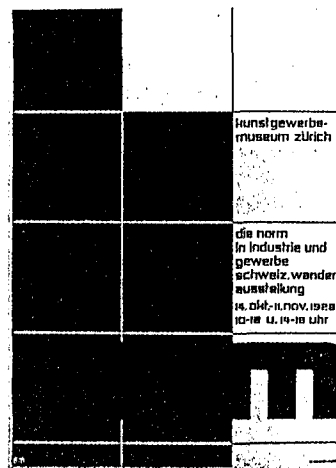




RESİM 102: Ernst Keller, Sergi Afişi, 1931



RESİM 103: Theo Ballmer  
Uluslararası Sergi Afişi, 1928



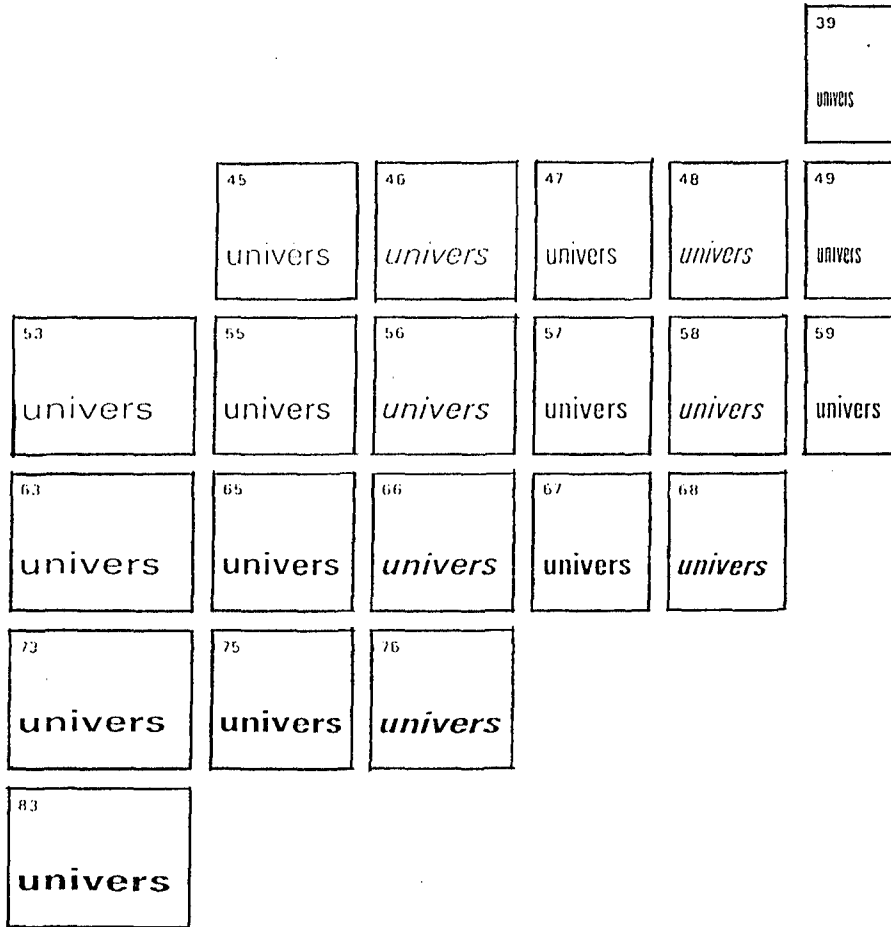
RESİM 104: Theo Ballmer  
Gezici Sergi Afişi, 1928

sağdan serbest, soldan blok düzenleme ile, abartmasız olarak, tarafsız bir biçimde aktarılır. Kişisel yorum ve egzantrik çözümlerden uzak durularak, sorunların çözümüne daha evrensel ve bilimsel bir yaklaşım getirilir. Burada tasarımcı, bir sanatçı değil, topluma önemli bilgiler aktaran bir araçtır. Tipografik Stili savunanlar, serifsiz tipografi ile güncel ruhun, en okunaklı ve uyumlu bir şekilde aktarılacağına inanırlar.

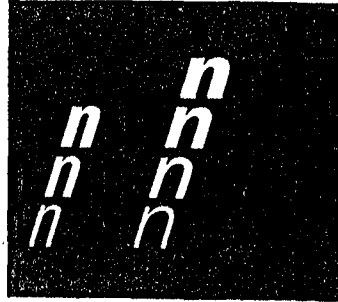
İsviçre Tasarım Hareketi, niteliksel kökenlerini Ernst Keller (1891-1968)'in, konunun içeriğinden çıkarılan çözümlerinde bulur. Tasarımlarının bazılarında geometrik piktografik stilde kompozisyon dikkati çekerken, bir başkasında illüstratif nitelikler ağır basar. Keller'in başlattığı bu nitelikli tarz, ölümünden sonra çeyrek asır boyunca devam eder (Resim 102).

"Uluslararası Tipografik Stil" adıyla ortaya çıkan hareket, 1950'lerde tasarlanan serifsiz (tırnaksız) harf karakterleriyle alfabetik anlatımına ulaşır. 1920 ve 1930'lu yıllar arasında, geometrik serifsiz (tırnaksız) yazılar reddedilerek, "Akzidenz Grotesque" harfler kullanılır. 1954'te Paris'te çalışan İsviçreli tasarımcı Adrian Frutiger (1928-....), 21 adetten oluşan "Univers" ailesini yaratır. Pekçok elverişli yanı olan bu karakterin 21'inin de en önemli özelliği, eş yüksekliklerdeki harflerin uyumlu bir şekilde kullanımı sayesinde bütünlük oluşturabilmesidir. Daha önceki pek çok harf tipinde elde edilemeyen gri değer farklılıklarının en aza indirgenmiş olması da diğer bir başarısıdır (Resim 105-106).

1950'lerin ortalarında, İsviçre'de Edovard Hoffman, "Akzidenz Grotesque" adlı karakteri geliştirmek üzere tekrar ele alır. Univers'ten



RESİM 105: Adrian Frutiger,  
Univers Harf Karakteri Tablosu



RESİM 106: Univers Harf Karakterinin  
Şematik Diagramı, 1954

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 æøßÆØ &?!&\$(.,:)

RESİM 107: Akzidenz Grotesque Harf Karakteri

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 ß &?!£\$(,;:)

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 æøßÆØ &?!£\$(,;:)

*abcdefghijklmnopqrstuvwxy*  
**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ**  
**1234567890 &?!(,;:)**

RESİM 108: Unvers Harf Karakteri

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 ß &?!£\$(,;:)

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890 ß &?!£\$(,;:)

**abcdefghijklmnopqrstuvwxy**  
**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ**  
**1234567890 æøßÆØ &?!£\$(,;:)**

RESİM 109: Helvetica Harf Karakteri

daha yüksek olarak tasarlanan bu karakterin adı, Latince'de "İsviçre" anlamına gelen "Helvetica" dır. Helvetica'da her harf en doğru biçimini bulur ve negatif-pozitif alanların dengeli ritmi sayesinde, çeyrek asır boyunca, uluslararası boyutta en çok tercih edilen özel bir yere sahip olur. Daha sonraki yıllarda da, birbirinden farklı ülkeler ve farklı tasarımcılar tarafından Helvetica'nın türevleri oluşturulur (Resim 108-109)

İsviçre tasarımındaki bütün bu gelişmeler, Zürih ve Basel'de de devam eder. Düşünceleriyle, biçim ve işlev arasında doğru bir denge kurulmasını, yazının iletişimsel anlamını yitirdiği an, amacını da yitirmiş olacağını savunan Emil Ruder (1874-1970), harflerin içindeki boşlukları ve basılı olmayan alanları dikkatle değerlendirerek, tasarımın bütününde, sistematik bir yapı kurar.

Duyarlı bir tasarımcı olan Armin Hoffman (1920-...) ise, biçimin özünü derinlemesine kavrayarak, elemanlar arasında dinamik birleşmeyi oluşturur. Zıt elemanların ilişkisi ile görsel tasarıma canlılık kazandırır. Bu zıtlıklar ışık-gölge, düz çizgi-yuvarlak çizgi, biçim-karşıt biçim, dinamik-durağan gibi unsurlardır ve Hoffman'a göre, tasarımcı bu zıtlıkları bir bütünlük içerisinde kullanabilirse başarılı olur.

İsviçre Tasarımı, 1959 yılında çıkan "Neue Graphic" (Yeni Grafik) adlı dergiyle, uluslararası harekete dönüşmeye başlar. Bu dergi ile İsviçre Hareketinin felsefesi ve çalışmaları uluslararası kitleye duyurulur.

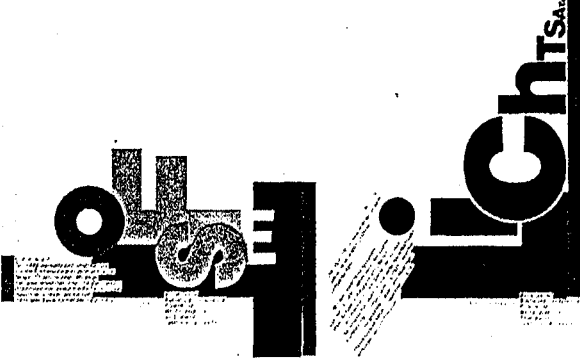
Hareketin teori ve uygulama konusundaki lideri, Josef Müller Brockmann, tasarımcının öznel duygularını katmadan, evrensel ve

mutlak bir grafik ifade biçimini oluşturmasını ister.

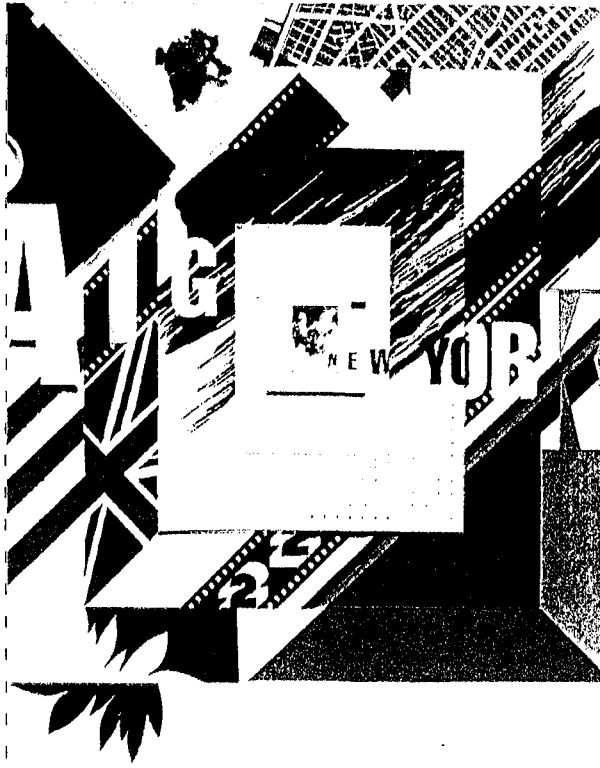
Kuraldışı diye tanımlanabilen Siegfried Odermatt (1926), Uluslararası Tipografik Stil'in endüstri ve iş çevreleri iletişimine uyarlanması başlıca rolü üstlenir. Fikirle özgürlük yaratmaya çalışarak, bilginin net ve etkili bir biçimde, dinamik görsel niteliklerle iletilmesini sağlar. Onun için grafik, daima bir iletişim aracı, kullanılan tipografi, fotoğraf ve çizimler ise görsel unsurdur.

Grafik alanında bu çalışmalar sürerken II. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla ve ardından iletişim olanaklarının başdöndürücü bir hızla artmasıyla, dünya "küresel bir köy" e dönüşür. Bu yeni şartlar, değişik dillere sahip ulusların anlaşabilmesi için işaret ve piktogramlardan oluşan yeni bir iletişim dilini zorunlu kılar. Bu yüzden İsviçre'de ortaya çıkan grafik tasarım, gereksinime yanıt veren temel kavramlar ve yaklaşımları geliştirir (Resim 110-111-112).

Modern tasarımın ilk dalgaları, Avrupa'daki politik ortamdan kaçan yetenekli sanatçılar tarafından Amerika'ya götürülür. Amerikalı sanatçılara, Avant Garde sanat tanıtılır. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında yeni düşünce ve akımlara olanak tanıyan, kültür merkezi yapısını koruyan Paris, 20. yüzyılın ortalarından sonra sanat etkinlikleri konusundaki özelliğini ve aktivitesini New York'a bırakır. Böylece New York, dünyanın kültür merkezi olur ; aynı zamanda 1940'larda grafik tasarımında ön sıralara yerleşir. Grafik tasarım geleneğine yeni biçimler katarak , Avrupalılardan farklı olarak , kendi tasarım dillerini



RESİM 110: Rossmarie Tissi,  
Portfolio Kapak Tasarımı



RESİM 112: Stephan Geissbühler,  
New York İçin Afiş Tasarımı, 1987



RESİM 111: Stephan Geissbühler,  
Broşür Kapak Tasarımı, 1965

oluştururlar . Avrupa tasarımının teorik ve yapısalcılığına karşın , Amerikan tasarımını düzenleme konusunda pragmatik, sezgisel ve teklifsiz bir yaklaşım şekline dönüştürürler. Amerikan grafik tasarımına 1940'larda Avrupa kökenli olarak başlayan ve 1950'lerde özgün bakış açısıyla uluslararası nitelik kazanarak bugüne kadar varlığını sürdüren en başarılı tasarımcı ise Herb Lubalin'dir.

1950 ile 1960 yılları arasında, New York'lu tasarımcılar figüratif tipografiye ilgi duyarlar. Bu yaklaşım, bazen harflerin nesnel biçimlere dönüştürülmesi, bazen de nesnelerin harfsel biçimlere çevrilmesi olarak tasarıma yansır. İlk kez, Gene Frederico (1919) harf biçimlerini görüntü olarak kullanır; Seymour Chwast ise , figüratif tipografi ile, kelimenin anlamını görsel katkılarla, bizzat sözcüğün üzerinde ifade eder. Bu tür düzenlemelerde tipografi, kavramı ifade etmek veya şaşırtıcı bir etki uyandırmak üzere, kazınarak, yırtılarak, çarpıtılarak veya titretilerek uygulanır (Resim 113-114).

Üretilen bu çalışmalarla, 1950'lerde 19. yüzyılın dekoratif ve yenilikçi tipografisi yeniden ele alınmış olur. Hareketinin öncüsü konumundaki Robert M. Jones 1953'te kurduğu basımevinde yaptığı ürünlerde bunu uygulayarak çoğaltım yoluna gider.

1893'te sınırlı olanaklarla, negatif filminden fotoğraf kağıdına basılarak elde edilen dizgi işlemi, ancak 1925 yılında E.K. Hunter ve J.R.C. August'un "Thochmic" fotografik kompozisyon makinasını icat etmesiyle tipografik devrim niteliğini kazanır. Bu fotodizgi sistemi, metal harflerin katı yapısına yeni bir dinamizm ve esneklik getirir. Bunun yanısıra yeni harf





RESİM 113: Seymour Chwast,  
Broşür Kapak Tasarımı, 1960



RESİM 114: Gene Federico, Dergi ilanı, 1953

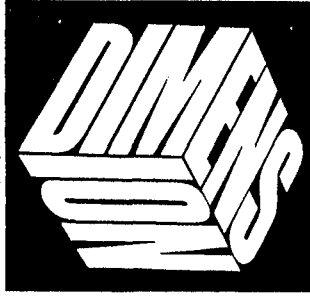
karakterleri hazırlanırken masraf azalır ve işleme hız kazandırılır.

1960'larda ise yeni harf karakterlerinin tasarımıyla birlikte, eski tasarımların da yeniden basımı gerçekleşir.

Fotodizginin anlatım biçimine sağladığı olanakları ve getirdiği esnekliği gören Herb Lubalin (1918-1981), çalışmalarıyla "Zamanın Tipografik Dehası" ünvanını alacak gibi ürünler ortaya koyarak, Amerikan grafik tasarımının iki unsuru olan görsel-sözel kavramlarını, figüratif ve yapısal bir tipografi eğilimi içerisinde birleştirir (Resim 117-118).

Lubalin, yazı ve görüntüyü, ayrı ayrı kullanma geleneğini yıkarak, tipografiyi kuralına göre uygulamayıp, alfabetik karakterleri açısından iki şekilde ele alır : a) görsel biçim b) mesaj iletme unsuru. Sözcük ve harflerin kullanımıyla, görsel biçime, bir kavram ve mesaj yükler. Yenilikçi bir çalışma tarzı olan görsel biçimin kavramla bütünleşerek birbirinin içinde erimesi yöntemine "Tipogram" (Görsel Tipografik Şiir) adı verilir (Resim 115).

1960' ların sonunda, Gutenberg'in buluşu, yerini tamamen fotodizgiye bırakır. Metal dizginin katı yapısının tersine fotodizgi ile harflerin arasındaki espas (boşluk) kaldırılarak, harfler üstüste bindirilebilmekte, aşırı büyük ve küçük boylara getirilse de netliğinden hiç birşey kaybetmemektedir. Bütün bu avantajları değerlendiren Lubalin'in "layoutları" geometrik bir yapı içerisinde kuruludur. Basel ve Zürih tasarımlarında kullanılan klasik geometriden farklı, aynı zamanda da Amerikan karakterinin coşkulu düzen anlayışını yansıtan gelenekle de



# MOTHER

RESİM 115: Herb Lubalin, Sözcüğün Anlamını Görsel Anlatıma Taşıyan  
Logo Type Çalışmaları

AVANT  
GARDE

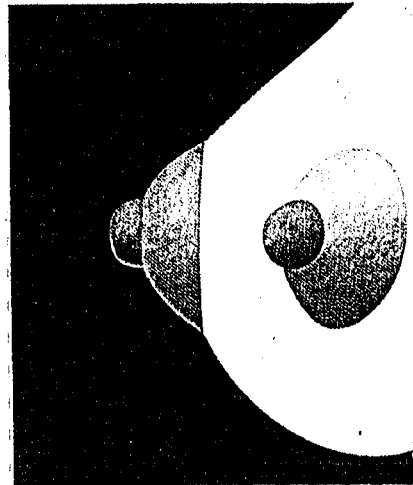
PORTRAITS OF  
THE AMERICAN  
PEOPLE ~~IN~~ A  
MONUMENTAL  
PORTFOLIO OF  
PHOTOGRAPHS

RESİM 116: Herb Lubalin, Avant Garde  
Dergisi İçin Kapak Tasarımları, 1960

AVANT  
GARDE




AVANT  
GARDE



# Families

A PFAFFER'S DIGEST PUBLICATION

TEENAGE DRINKING



WHAT YOU CAN DO ABOUT IT

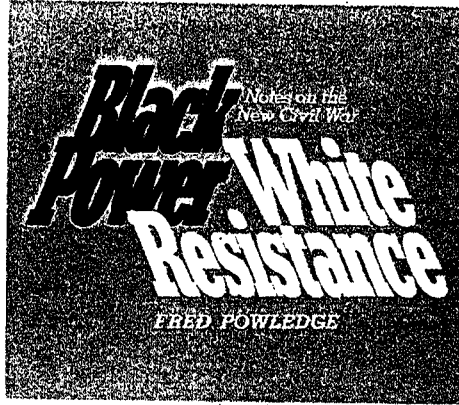
WHAT MAKES A SUCCESSFUL FAMILY?

DIVORCED DADS: THEIR TEN MOST COMMON MISTAKES

TEACHING KIDS THE VALUE OF A DOLLAR

MY SON THE WORM SALESMAN BY ERMA BOMBICK

THE DUKE OF DECEPTION FROM THE BEST SELLER




RESİM 117: Herb Lubalin, Kitap Kapak Tasarımları

He blow he don't worry. There's this cat he knows. Wingy from way back. But he's a sadistic and a square, not that it matter to Wingy Manone, he got only one arm. He blow he don't worry. Each year this guy send Wingy Manone his Christmas present in a fancy box. I cufflink.

**Trumpet:**  
I am a busy puppy with a loud voice. If I am tired, I never show it. In fact, I never know it.

**Trombone:**  
I play the solo part in a composition titled "Shaving Mug." I sleep in the musty cellar of an old house. I can sing under water. I am very fond of sunflowers, yarns and barreled beer.

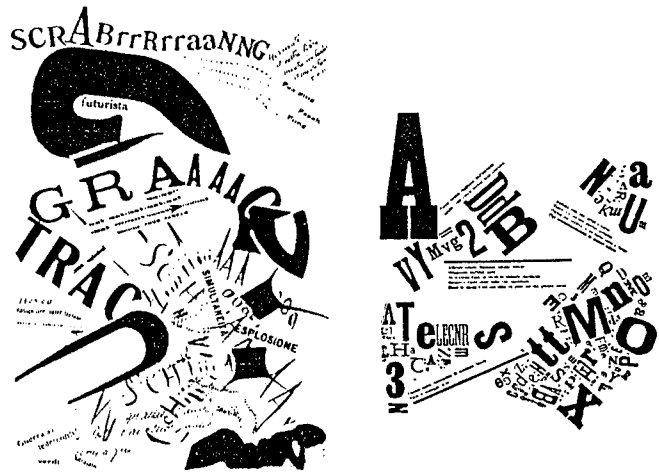
**Clarinet:**  
Sober, sing, lit rather. Will not sweet-talk you one way or t'other. Know more than I tell. Smooth me, I'll be your friend.



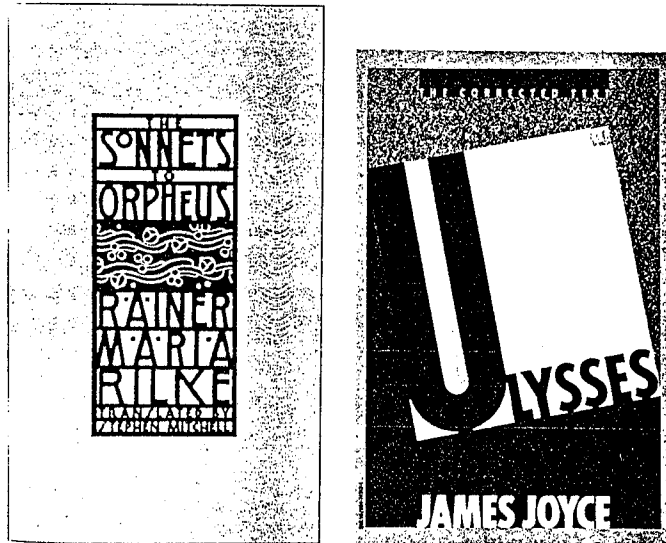
# BREAKING OUT: A BLACK MANIFESTO BY DICK GREGORY

George Waller was half right when he said, "Gregory's not funny any more." The whole truth is that Dick Gregory is far from merely funny these days. He years of

RESİM 118: Herb Lubalin, Dergi Sayfa Tasarımları



RESİM 119: Ardengo Soffici, 'Tipogramlar', 1915



RESİM 120: Carin Goldberg, 'Kitap Kapağı', 1985



RESİM 121: Paula Sher, 'Afis', 1980

sınırlanmayan bir izlenimi yansıtır. Tasarımcının, içiçe majüskül harflerden oluşan "Avant Garde" logotaybı daha sonra, aynı ismi alan karakter ailesine öncülük eder (Resim 116). Teknoloji geliştikçe ve tasarım dünyasında yeni harf karakterleri arttıkça, doğan tasarım korsancılığına karşı ise Lubalin, fotodizginin öncüsü ve tipografi tasarımcısı olan arkadaşları ile birlikte 1970'de "International Typeface Corporation" (ITC Uluslararası Harf Karakteri A.Ş.)'ı kurar.

1960'ların sonlarına doğru, dünyanın birçok ülkesindeki grafik tasarımlarda, ulusal özelliklerin kalktığı, İsviçre'nin yalın geometrik biçimleriyle Amerika'nın sınırsız özgürlük anlayışının birarada kullanıldığı, uluslararası nitelikte yeni bir dönem başlar.

Dünyayı saran iletişim ağı ortamında, Uzakdoğu Asya veya Ortadoğu'da meydana gelen olayların, doğrudan Avrupa, Amerika ve Japonya'yı etkilemesi dikkatleri çeker. Güzel sanatlar, gösteri sanatları ve tasarımı içine alan bu uluslararası kültür, ulusal sınırları ortadan kaldıran yeni bir dünya görüntüsünü oluşturur (Resim 119-120-121).

1970'lerde, grafik tasarım, sadece içerik üzerinde durulmaya başlanan bir döneme girer. Hem grafik tasarımı, hem de magazin (dergi) endüstrisini, COMMUNICATION ARTS ve PRINT, aralarında aldıkları ortak kararlarla eleştirirler ve doğru yolda gidilmediğini savunurlar. Bu dönemde, tüm grafik ürünlerinde aşırı benzerlik ve birbirini taklit sözkonusudur.

1978'de Henry Wolf, bu dönemin, tasarımcılar için iyi bir dönem

olmadığını söyler. Geçmişteki dergilere bakıldığında görülen özgünlük ve çeşitlilik, 1980'lerde söz konusu olmamaktadır. Tek bir modelin yansımaları gibi görülen grafik tasarım ürünleri için, dönemin tasarımcıları 'amatörlerin kutlama dönemi ve grafik tasarım kurallarının hiçe sayıldığı bir zaman' olarak değerlendirirler (Nelson,1991,s.9).

## 2.2.2.ESTETİK AÇIDAN TİPOGRAFI

Tipografi, uygulamalı sanatların (endüstri dışında) hiçbir dalıyla doğrudan bağlantısı olmadığı için, kendi öznel diline ve ölçümlemesine sahiptir. Tipografik terimlerin açıklanması, hem geleneksel hem de çağdaş anlamlandırmaya dayanır. Geleneği metal baskıya dayanmakla birlikte, günümüzde bu geleneğin neredeyse tamamını fotokompozisyon oluşturur. 20. yüzyıl başlarında, harflerin rastlantısal oluşumunun mistisizmini resimsel anlamda birleştiren Picasso,Braque ve Gris gibi sanatçılar vardır.

19. yüzyılın sonuna doğru, endüstri devriminin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşasına karşı çıkış olarak doğan Arts and Crafts hareketinin felsefesine ilham kaynağı olan kişi, yazar ve sanatçı John Ruskin'(1819-1900) dir. Benimsediği Ortaçağ anlayışıyla, sanatçının sanatını, yarattığı ve biçimlendirdiği zaman, yaptığı işten haz duyabileceğini savunur. Rönesans'tan sonra, sanatı toplumdan ayırma hareketinin başladığını ve endüstrileşmeyle sanatın toplumdan koptuğunu, sanatçının dışlandığını vurgular. Ruskin, estetik açıdan iyi tasarlanmış nesnelere, değerli ve kullanışlı olacağı fikri ile hareket eder. John Ruskin'in estetik felsefesi ve

sosyal bilincinin sentezini benimseyen William Morris, tasarım tarihinin önde gelen kişilerinden biridir. Morris, Erward Burne-Jones'la birlikte sanatçı olmaya karar vererek 19. yüzyılın ortalarında, resim sanatının yozlaşmış Rafaello geleneğine karşı çıkar. Rafael öncesi İtalyan Ortaçağ resim geleneğini benimseyerek bu tutumları nedeniyle Pre-Rafaelit adını alırlar. William Morris'in ilham kaynağı, Ortaçağ sanatları, bitki, kuş ve hayvan motifleridir. Ona göre, zevksiz seri-imalat ürünleri ve dürüst olmayan el sanatları sektörü, ancak sanat ve el sanatlarının tekrar birleşmesiyle ortadan kalkabilir. Böylece sanat ve el sanatları birlikte güzel nesnelere üretebilir ve insanın yarattığı çevre yeniden yaşanır hale gelebilir (Bektaş,1992,s.16).

W. Morris'in bu savunmasına göre çıkış noktaları ve vardığı sonuçlar şöyle sıralanabilir:

“1-W. Morris geçmişin el sanatlarına dönmeyi amaçlar, ancak sonuçta geleceğe yön veren tasarım atılımları geliştirir. El sanatlarını yeniden canlandırma çağrısı, malzemeye sadık kalmak, işlevsel nesnelere estetik açıdan oluşturmak, tasarımın işleve uygun olması gibi ilkeler, sonraki nesillerce sanat ve el sanatları değil, sanat ve endüstriyi birleştirme adına uygulanır.

2-W. Morris, tasarımın çalışan sınıfa sanatı götüreceğini düşünür, fakat onun ve kuruluşunun ürettiği kitaplar, ancak varlıklı kesim tarafından alınarak kullanılır.

3-W. Morris'in kitap tasarımındaki düzenleme anlayışı



sayesinde, "Kelmscott Basımevi" grafik tasarıma ve özellikle kitap tasarımına katkılarda bulunarak büyük bir hizmet verir, Morris'in harf karakterleri tasarımında sağladığı estetik güzellik, bütünü oluşturan en küçük ayrıntıyı bile bir tasarım birliği içerisinde ele alması, sonraki nesillere kitap tasarımı konusunda bir esin kaynağı olur.

4-Morris'in kitaplarında, herşeyden önce olağanüstü grift bir biçimde tasarladığı bordürler dikkati çeker. Dengeli bir bütünlük içerisinde düzenlenmiş olan tipografik sayfalar ise, okunaklılık açısından çok başarılı örneklerdir.

5-W. Morris'in eski yazı karakterlerini ve grafik tasarım tarihini yeniden ele alması, tasarım ve baskı için elverişli harf karakterleri çeşitliliği ve niteliğinde büyük ilerlemeler kaydedilmesine yol açar.

6-W. Morris'in, Gutenberg döneminden başlayarak üretilen "Incunabula" adlı kitap örneklerini ele alarak gerçekleştirdiği kitap tasarımlarında kullandığı inisiyal ve süslemelerin, modüler (birimsel) değiştirilebilir ve tekrarlanabilir olması, sonradan, basılacak sayfaya uygulanarak, endüstriyel üretimin temel ilkelerini oluşturur.

7-Modern hareket ve özellikle Bauhaus, el sanatlarının ve malzemenin değerini anlayarak, onu kullanmaya ağırlık vermeyi, Arts and Crafts hareketinden miras alır.

8-Uygulamalı sanatların nihayet güzel sanatlarla aynı değerde

görülmesi, gündelik kültürün tasarımını kendine meslek edinen sanatçı-tasarımcı tipinin ortaya çıkması, Morris zamanının teorik ve pratik örnekleri sayesinde gerçekleşir" (Bektaş, 1992, s.17).

1890'da başlayıp 1910'a kadar süren ve dekoratif bir üslup anlayışını yansıtan Art Nouveau hareketinin esin kaynakları, Keltik Süslemeleri, Rokoko Stili, Arts and Crafts Hareketi, Pre-Raphaelit Resimleri, Japon Dekoratif Tasarımı ve tahta kalıp baskılardır. Bu dönemde Japon Sanatı, Avrupa ve Uzakdoğu arasındaki ticaret sayesinde Avrupa'ya taşınır. Bununla birlikte, tamamen yabancı bir grafik geleneğe sahip olan Japon Sanatı, Batılı sanatçılar için üslup konusunda kaynak oluşturur. İletişim teknolojisindeki gelişme, Art Nouveau'ya uluslararası bir nitelik kazandırır ve farklı ülkelerin sanatçıları arasında ilişkilerin doğmasını sağlar.

Geçmişteki sanat ve tasarımları örnek alan geleneksel tavıra karşı olarak yeniliği savunan Art Nouveau, modern hareketin ilk devresini başlatır. Bu dönemde dekorasyon, strüktür ve işlevin bir bütün olarak ele alınış şekli tasarım sürecine canlılık getirir. Gelecekte karşılaşılabilecek olan soyut sanata zemin hazırlar. Grafik tasarımcılar ve illüstratörler, estetik endişeleri olan sanat biçimleri geliştirerek, kitlesel iletişimin görsel niteliğini yenileyen, uygulamalı sanat tekniklerini benimserler. Eski ile yeni arasında köprü olan bu sanat hareketi, I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla sona erer.

20. yüzyılın ilk 20 yılında yapılan I. ve II. Dünya Savaşları, batı

uygarlığının geleneklerini, kurumlarını temelinden sarsar; insan yaşantısında tüm alanlarda değişmelere neden olur. Sosyal, politik, kültürel ve ekonomik hayat büyük bir karmaşa yaşar. Teknoloji ve bilimsel ilerlemeler, ticaret ve endüstrinin yapısını değiştirir.

Avrupa'nın yozlaşmasına neden olan bu ortamda, bir dizi sanat hareketi doğar. Varolan sanat ve tasarım ortamını tamamen değiştirerek, yeni bir "dünya görüşü" ne olanak verir. Bu sanat hareketleri, ifade aracını tasarım ve tipografide bulur. Yaklaşık 20 yıllık bu dönemde, sanatçılar, filozoflar, şairler ve yazarlar, grafik tasarım için yeni bir görsel dil yaratırlar. Modern sanat hareketlerinden Fauvizm ve Alman Dışavurumculuğu grafik tasarımı pek etkilemezken, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm, De Stijl, Süprematizm ve Konstrüktivizm gibi akımlar, grafik dilin biçimini ve görsel iletişimi doğrudan etkilerler.

Yeni bir düzen anlayışının 20. yüzyılda ortaya çıkmasında büyük etken fotoğrafın bulunmasıdır. Somut görüntülerin fotoğraf kağıdına yansması, sanatçıları yeni bir görsel dil arayışına yöneltir. Bu arayış sonunda Kübizm, Konstrüktivizm ve De Stijl doğar. Doğadan bağımsız bir tasarım kavramı yaratarak, yeni bir sanatsal gelenek ve görme biçimi oluşturan Kübizm, soyut bir sanat görünümünde olmasına karşın, aslında doğadaki gerçeklerle ilgilenir. Fakat sanatçı, farklı olarak, karşısında bulunan nesne hakkında bir analize varır ve konuya birçok bakış açısıyla yaklaşır. Strüktürel bir sanat yapıtı oluştururken somut biçimi değil, onun görsel anlatımını işler. Sanatçının düşüncelerinin bir ürünü olan bu resimlerde, mekan, yeni ve soyut bir biçim dili ile aktarılır. Bu sanat hareketine önderlik yapan sanatçılar Picasso ve

Braque'dır. 1912'de yaptıkları çalışmalarına, mekan görüntülerinden çok farklı olarak, kolaj tekniği ile afiş ve yazı parçaları girer. Gazetelerden kesilen harfler ve sözcükler, görsel bir biçim olarak bir araya getirilir. Önceden tasarlanmayan özgür çalışmaya olanak veren kolaj ile resmin iki boyutlu gerekliliği vurgulanırken, aynı zamanda da kolaj elemanlarında bulunan doku sayesinde düşünülen nesne temsil edilir. Kübizm, yeni bir görsel dil yaratma yolunda attığı yeniliklerle ve kolaj tekniğiyle 20. yüzyıl çağdaş grafik tasarımının gelişiminde, başlıca kaynaklardan birini oluşturur (Turani,1977,s.37).

1913'te bir yazın hareketi olarak başlayan Fütürizm, kısa zamanda görsel sanatçılar tarafından uyarlanır. Giovanni Papini (1881-1956) ile birlikte, tipografik tasarım, sanat alanına sürülür. Marinetti, bir dergide çıkan yazısıyla, klasik gerçeğe karşı tipografik devrim yapma çağrısında bulunur. Sayfadaki uyumlu kompozisyonu, tasarım niteliği açısından reddeder. Sayfa üzerinde bomba gibi patlayan, atlamalar yapan, oradan oraya savrulan bir yapıyı savunur. Sözcükler, serbestliği ve dinamizmi anlatmak için kullanılır. Fütürizm'le birlikte "serbest tipografi" ve "özgürlüğüne kavuşan sözcükler" adları altında, yeni ve resimsel nitelikli tipografik bir tasarım anlayışı doğar. Fütüriz'de en ünlü tipografik çalışmalardan biri, Fransız şair Stephane Mallarme'in "Un Coup de des" (Bir Zar Atışı) adlı şiir kitabı, bir diğeri de yine Fransız şair olan Guillaume Apollinaire'nin "Calligrammes" adlı şiir kitabıdır. İlkinde, sözcükler gelişi güzel, umulmadık yerlere yerleştirilirken, ikincisinde tasarım aracı olan harfler, figür veya piktogram biçiminde kullanılır. Fütürizm daha sonra, devrimci tekniklerini Dadaistlere, Konstrüktivistlere ve De Stijl'e terk eder (İpşiroğlu,1993,s.92).

I. Dünya Savaşı'na duyulan nefretten doğan Dadaizm, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliği ile Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi yerleşik tüm değerleri, alaycı bir şekilde protesto eder. Dadaizm'in öncüleri olan Ball, Hans Arp, Richard Hülsenbek ve Tzara'ya göre doğada anlam olmadığı için sanatta da bir anlam olmamalıdır. Dadaistler her ne kadar bu fikri savunsalar da, ortaya koydukları çalışmalarla, Fütürizm'in görsel alfabetini zenginleştirirler. Tipografiyi geleneksel kısıtlamalardan kurtararak harf biçimlerini, fonetik semboller olarak değil, görsel biçimler olarak kullanırlar. Tzara ve Hausmann, harf, tipografik malzeme ve görsel işaretlerle yaptıkları kolajlarla, gerilimli ve kontrast alanlar elde ederler. 1912-1922 yılları arasında resim, edebiyat, tiyatro, müzik ve grafik tasarımına yenilikler getiren Dadaizm, iç sürtüşmeler yüzünden varlığını sürdüreceği zemin kalmadığı için yerini Sürrealizm'e bırakır.

Kökleri Dadaizm'e dayanan Sürrealizm (gerçeküstücülük), 1924 yılında bir grup Fransız yazar ve şair tarafından Paris'te kurulur. Sürrealizm, sezgi, düşünce ve bilinçaltı dünyasıyla ilgilenerek somut gerçekliğin ardındaki gerçeği irdeler. Kurucusu olan Andre Breton, Sürrealizmi, düşlerin büyüsunü, başkaldırının ruhunu ve bilinçaltının gizemlerini yansıtan bir sözcük olarak tanımlar. Aynı zamanda, bir stil veya bir estetik sorun olarak ele alınmaz, çünkü duyum, düşünme ve bir yaşam biçimidir. Bununla beraber, bu görüş ile insan, sosyal ve ahlaki alışkanlıklarından kurtulur, sezgi ve duygularına özgürlük kazandırır. Dadaistlerin belli bir anlam yüklemeyen rastgele seçip düzenledikleri sözcüklerin

kompozisyonuna karşın, Sürrealistler, sözcükleri değil, gizli ya da çok yönlü anlam kıvılcımları yaratacak somut, fakat birbiriyle mantıksal ilişkisi olmayan nesnelere bir araya getirerek şok etkisi yaratmaya çalışırlar.

Sadece Fransa'yla sınırlı kalan Sürrealizm, ilk sürrealist ressam Giovanni de Chirico (1898-1967) ve diğerleri Max Ernst (1891-1965), Rene L. Magritte (1898-1967), Salvador Dali (1904-1988) sayesinde görsel iletişimi büyük ölçüde etkiler.

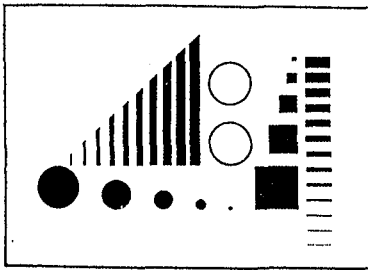
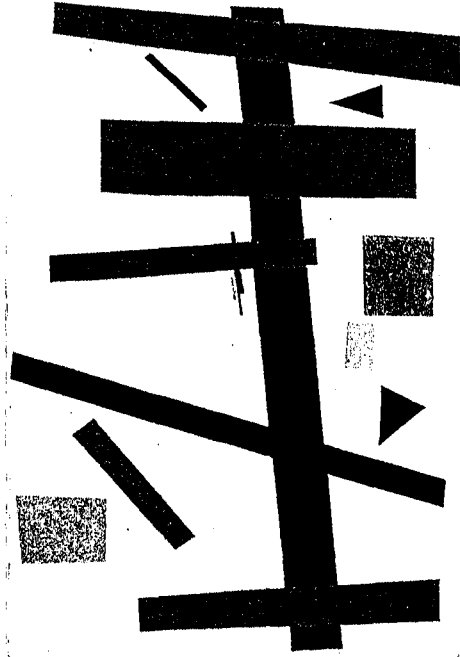
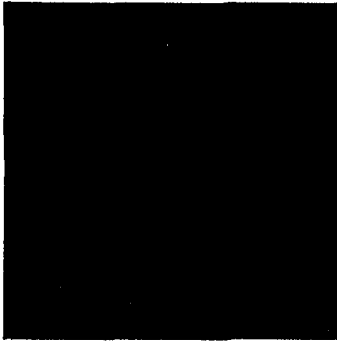
Sürrealist ressamların başka bir grubu ise "Emblematic"ler (Amblemciler)' dir. Bu grupta Joan Miro (1893-....) ve Hans Arp (1887-1966), eserlerinde iç dünyalarının ifadesini, bilincin sezgisel akışına bağlı olarak, desen ve kaligrafilerle resme aktarırlar. Miro, bir metamorfoz süreci içerisinde, sezgileriyle organik biçimlere dönüşen motiflerini geliştirir. Arp ise, eserlerinde tesadüf ve planlanmamışın uyumunu araştırır. Bu iki sanatçının organik temel biçimleri ve açık kompozisyonları, 1950'li yıllarda tasarımlarda kullanılan bir anlayışı geliştirir (Bektaş,1992,s.49).

20. yüzyılın grafik tasarım ve tipografisinin biçimlenmesine, uluslararası boyutlarda etki eden bir başka akım ise Rus sanatıdır. Kübizm'i ve Fütürizm'i büyük bir hızla benimseyen Rus sanatçılar, bu iki sanat akımı arasında bir çok ortak özellik görerek, iki üslubun birleşimi olan Kübo-Fütürizm'i gerçekleştirirler. Tasarım ve tipografide yeni üslup denemelerinin örnekleri, dönemin dergi ve kitaplarında yer alır.

1913 yılında Kazimir Malevich (1878-1935) Süprematizm'i kurar. Temel geometrik biçimlerin soyutlamasından yola çıkan Malevich, saf renklerden oluşan, yeni ve yalın bir üslup geliştirir. Kübistlerin ortaya attığı aklın soyut ve eleme gücü, Malevich ve arkadaşları tarafından, yıkma ve yok etme etkinliğine dönüşür. Nesnelere dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanarak, resimlerini sadece nesnelere değil, onların uyandıracacağı duygu ve çağrışımlardan da arındırırlar. Bu yüzden Malevich, içinde bulunduğu çağa "Süprematizm-Nesnesiz Dünya" çağı der (Jaffe,1968,s.123) (Resim 122).

1921'de Lenin'in ilan ettiği "yeni ekonomi politikası" ile kültür politikasının yönü birden değişir, devrimin tabanı olan işçi sınıfı ile aydınlar arasında sürtüşmeler başlar. Bu hareketlerin yansıması sonucunda sanatçılar arasında ideolojik ayrılıklar başlar. Malevich ve Wassily Kandinsky gibi sanatçılar, sanatın toplumsal gereksinimden ayrı tutulmasını ve tinsel bir etkinlik olarak kalmasını savunurken, Vladimir Tatlin ve Alexander Rodchenko önderliğinde 25 sanatçı ise, aynı yıl, karşı bir görüşle "sanat için sanat"ı reddederek endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanatlarda ürünler verirler. Ayrıca, Konstrüktivistler, sanatçının gereksiz şeylerle uğraşmaktan vazgeçip, yeni bir yaşam kurmak için çalışmalar yapması gerektiğini savunurlar. Bu ideali en iyi kavrayan sanatçı El Lissitzky (1890-1914) çalışmalarında Malevich'in yüzeysel olan resim planlarının aksine, üç boyutlu illüzyonlara yer verir. Mimari kavramlarla resim arasında bir sentez kurar, modern resmin biçim ve mekan anlayışını tasarım sanatlarına uygular. Lissitzky'nin politik amaçlı yaptığı, yenilikçi çalışmaları basit tipografik ve geometrik elemanlarla gerçekleştirilen tasarımlara çok

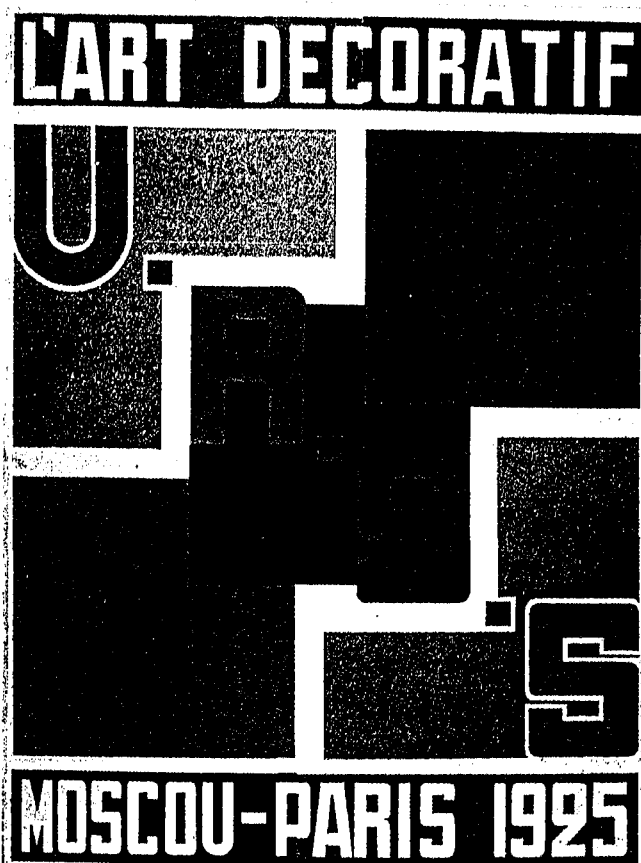
RESİM 122: Kazimir Malevich,  
Süprematist Kompozisyonlar, 1915



RESİM 123: Henryk Berlewi,  
Mechano-Faktur Kompozisyonları, 1924







RESİM 124:  
Alexander Rodschenko,  
Kapak Tasarımları,  
1923-25

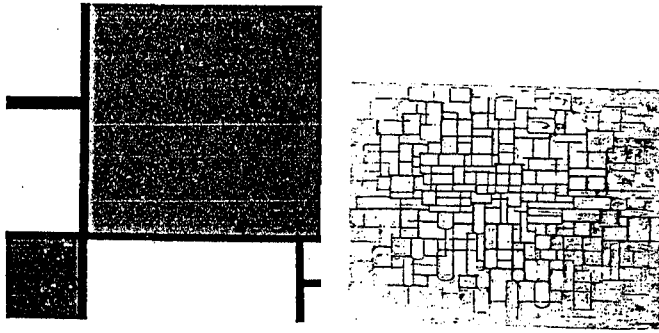


RESİM 125: Henryk Berlew,  
Sergi Afisi, 1925

güzel örneklerdir. 1923 yılında Mayakovsky'nin "For the voice" (ses için) "yüksek sesle okumak üzere" adlı şiir kitabında yer alan tüm elemanları, tipografik elemanlarla düzenler. Görsel ilişkiler ve aralarındaki zıtlıklar, biçimlerin sayfanın negatif alanıyla olan ilişkileri değerlendirerek kullanır. Lissitzky'nin tüm çalışmalarında, soyut görsel kompozisyon ile iletişimsel işleve cevap veren iki özellik bulunur. Tipografi tasarımına getirdiği yeniliklerle Lissitzky, 20. yüzyılın grafik tasarımında köklü etkiler yaratır (İpşiroğlu,1993,s.48) (Resim 127-128-129).

1923'te Polonya'da soyut resimle birlikte, işlevsel bir grafik anlayışı doğar. Henryk Berlevi, "Mekanik Konstrüktivizm" veya "Mechano-Factor" adı verilen türde, mekanik olarak çoğaltılabilen basit geometrik ve tipografik elemanlarla grafik kompozisyonlar üretir (Resim 123-124-125).

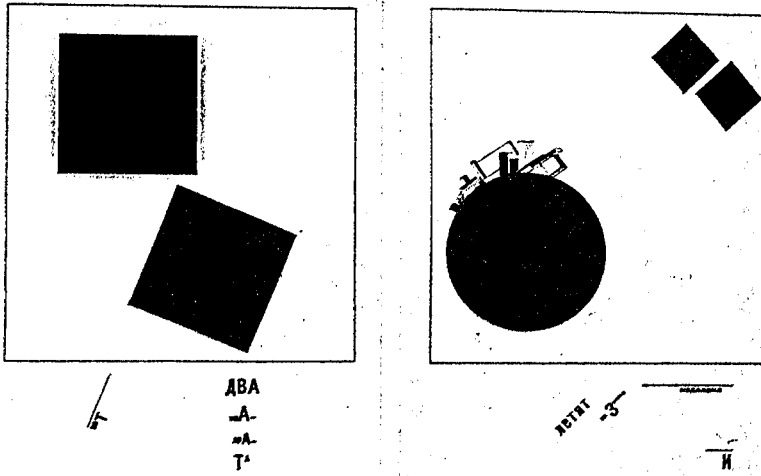
Hollanda'da ise 1917 yılında Theo van Doesburg (1883-1931), Piet Mondrian (1872-1944), Vilmos Huzsar, Mimar J.J. Oud ve ressam Bart van der Leck "De Stijl" grubunu kurarlar. Sanatın temel özellikleri ile ilgili olarak biçimlerin daima dik açılı, renklerin ise temel renkler - kırmızı-sarı-mavi- olması gerektiğini savunurlar. Yuvarlak çizgiler, diyagonaller, kısaca duyguya hitap eden her öğeyi dışlayarak evrensel uyumu, duygusal abartmalara yer vermeden resimlerler. Aynı dönemde Mondrian, "Resim Sanatında Yeni Biçimlemeler" adlı yazısında, günün uygar insanının yaşamının giderek doğadan uzaklaştığını ve soyut bir yaşama dönüştüğünü belirterek, sanatında bu gelişmeye ayak uyduracağını ve natüralist sanatın yerini soyut sanata bırakacağını söyleyerek, Natüralizm'den arınmış sanatın, öznel nitelikler taşıyan doğa



RESİM 126: Piet Mondrian,  
Gri, Mavi ve Pembe Kompozisyon,  
1913  
Sarı, Kırmızı, Mavi ve Siyah  
Kompozisyon, 1921



RESİM 127: El Lissitzky, Sayfa Tasarımı, 1923  
Kapak Tasarımı, 1925



RESİM 128: El Lissitzky, 'İki Karenin Öyküsü'  
Çocuk Kitabı Sayfa Tasarımı, 1922



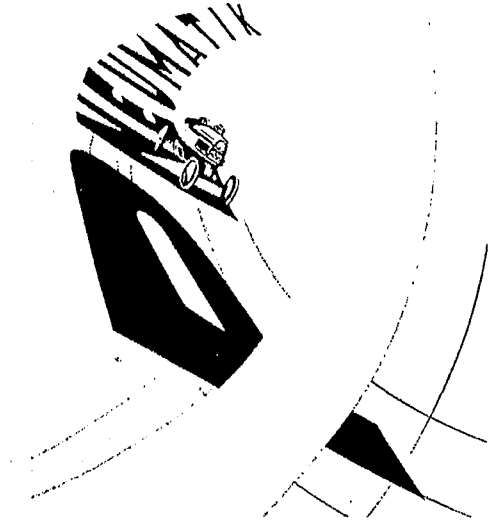
RESİM 129: El Lissitzky, 'Beyazları Kırmızı Kama İle Vurun', 1922

biçimleri ve renklerini tekrarlamayacağı için, soyut biçimleriyle evrensel bir biçim dili yaratacağını söyler (Bektaş, 1992, s.667).

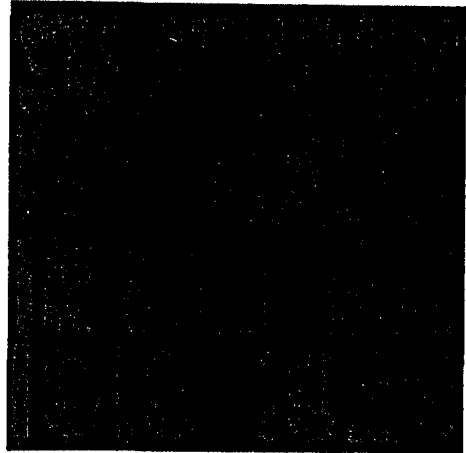
Mondrian, dünyayı bir takım karşıtlıkların çarpışması olarak kabul ettiğinden, sanatında çıkış noktası olarak uyum ve dengeyi ele alır. Resimlerindeki dikey ve yataylar düşünsel karşıtlıkları simgeler. Aynı görüşle ara renkler, öznel duyguları uyandırdığı için de, sadece ana renkler kullanır (Resim 126).

De Stijl hareketinin öncüsü ve kurucusu olan Doesburg'un ölümüyle, bu hareket son bulur. Rusya ve Hollanda'da başlayan yalın karakterli, görsel bir sanata ulaşma girişimleri 20. yüzyıl boyunca, görsel bir disiplin içerisinde, sayfa düzenlemesinde kullanılır.

Yine I. Dünya Savaşı'ndan sonra, işyerlerinin ekonomik krize girdiği dönemde Hollandalı bir sanatçı olan Hendrik N.Werkman (1882-1945), çalışmalarında dizgi malzemesi, mürekkep ve mürekkep merdanesi kullanarak, yalın sanatsal ifadeler yaratır. Küçük bir baskı makinesinde "druksels" (baskılar) adını verdiği kompozisyonlarını gerçekleştirir. Werkman'ın kullandığı hazır elemanlarla yaptığı tasarımları, Dadaistlerin özellikle fotomontajda uyguladıkları yaratıcılık sürecini çağrıştırır. Werkman'da Lissitzky gibi, harfi, yazıyla iletişim kurmanın dışında, somut görsel bir biçim olarak kullanır (Resim 130-137).



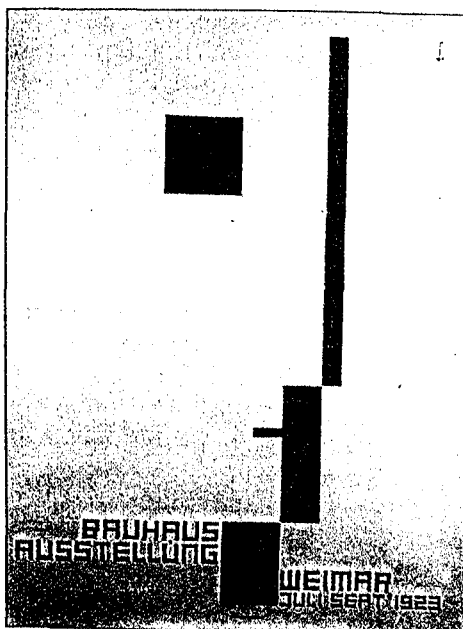
RESİM 130: Laszlo Moholy-Nagy, Kapak Tasarımı ve Afiş Tasarımı, 1925-1923



RESİM 131: Laszlo Moholy-Nagy, Bauhaus Kitabı Sayfa Tasarımı, 1923  
Herbert Bayer, Bauhaus Kitabı Kapak Tasarımı, 1923

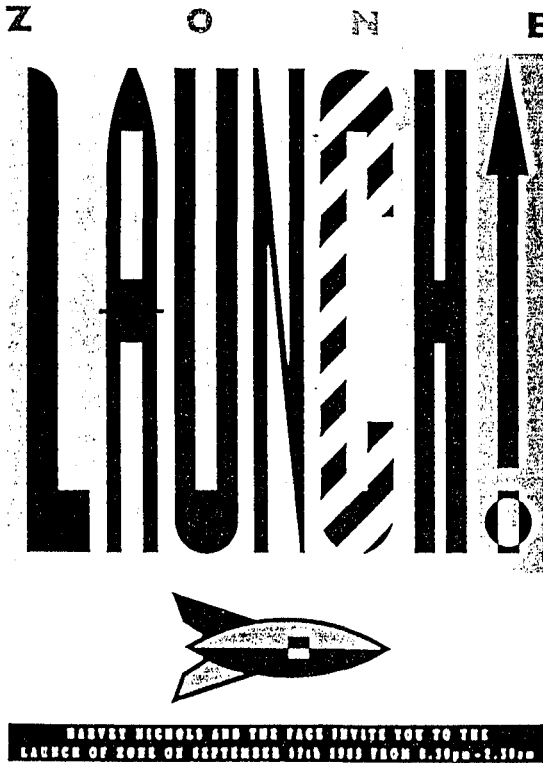
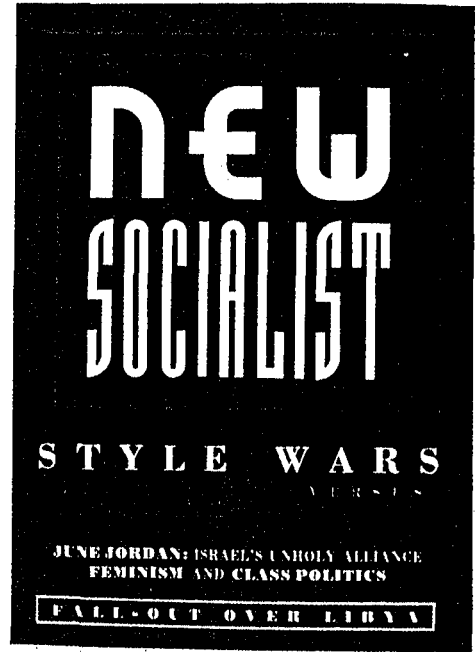


RESİM 132:  
Joost Schmidt,  
Bauhaus Sergi Afişi,  
1923



RESİM 133: Fritz Schleifer,  
Bauhaus Sergi Afişi, 1923

RESİM 134: Neville Brody,  
Sayfa Düzenlemesi ve  
Kapak Tasarımı, 1984-86



RESİM 135: Neville Brody,  
Afiş Tasarımı, 1985

abccdeefghijklmmnoo  
pqrstttuuuuwxyz!?(+)

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

RESİM 136: Neville Brody,  
Harf Karakteri Tasarımı, 1984-86



RESİM 137: Neville Brody,  
Album Kapak Tasarımı, 1987



### 2.3. TÜRKİYE'DEKİ DURUMU

Avrupa'da Rönesansın sızıntılarının kültür ortamında yavaş yavaş tedirginlik uyandırmasıyla, dinsel içerikli düşünce ve eylemler harekete geçer. Yaşam biçimlerine yenilikçi kıpırdanmalar olarak yansıyan döneme Osmanlılarda Lale Devri ile başlar. Lale devri ise, ilk basımevinin kuruluşuyla simgelenir ve bugünkü grafik sanatının tarihi olarak kabul edilir. Türk grafik tarihinde basıp çoğaltma yoluyla ilk resimli kitap, bunu basabilmek için gerekli ilk döküm yazısı, ilk resim kalıbı İbrahim efendinin (Müteferrika) elinden çıkar. 1727 tarihinden bugüne basımcılık tarihinin gelişimi, süregelen usta-çırak ilişkisiyle amacına ulaşır.

Osmanlı toplumunda ve sarayında, islamın getirdiği savunulan suret ve resim yasağına karşın, başlangıcından bu yana canlı bir resim devrimi süregelir. Toplum katında ise kitap yazma ve çoğaltma işini üstlenen hat sanatçıları, kitap süslemelerini gerçekleştiren ve kitapların resim, minyatür gereksinimini karşılayan sanatçı kalabalığı görülür.

Dönemin Padişahı tarafından, tefsir, hadis, fıkıh ve kelim kitapları basmaması koşuluyla verilen izinden sonra, 1742'ye kadar İbrahim Müteferrika tarafından biçimini, karakterini ve puntosunu (16-18 punto) kendisinin eliyle çizdiği 17 kitap basılır (Maden, 1985, s.61). Bu kitapların basımına yardım eden Ahmet-ül- Kırımı, Mıdırgıç Galatavi ve Tophaneli İbrahim, Türk grafik tarihinin ilk sanatçılarıdır.

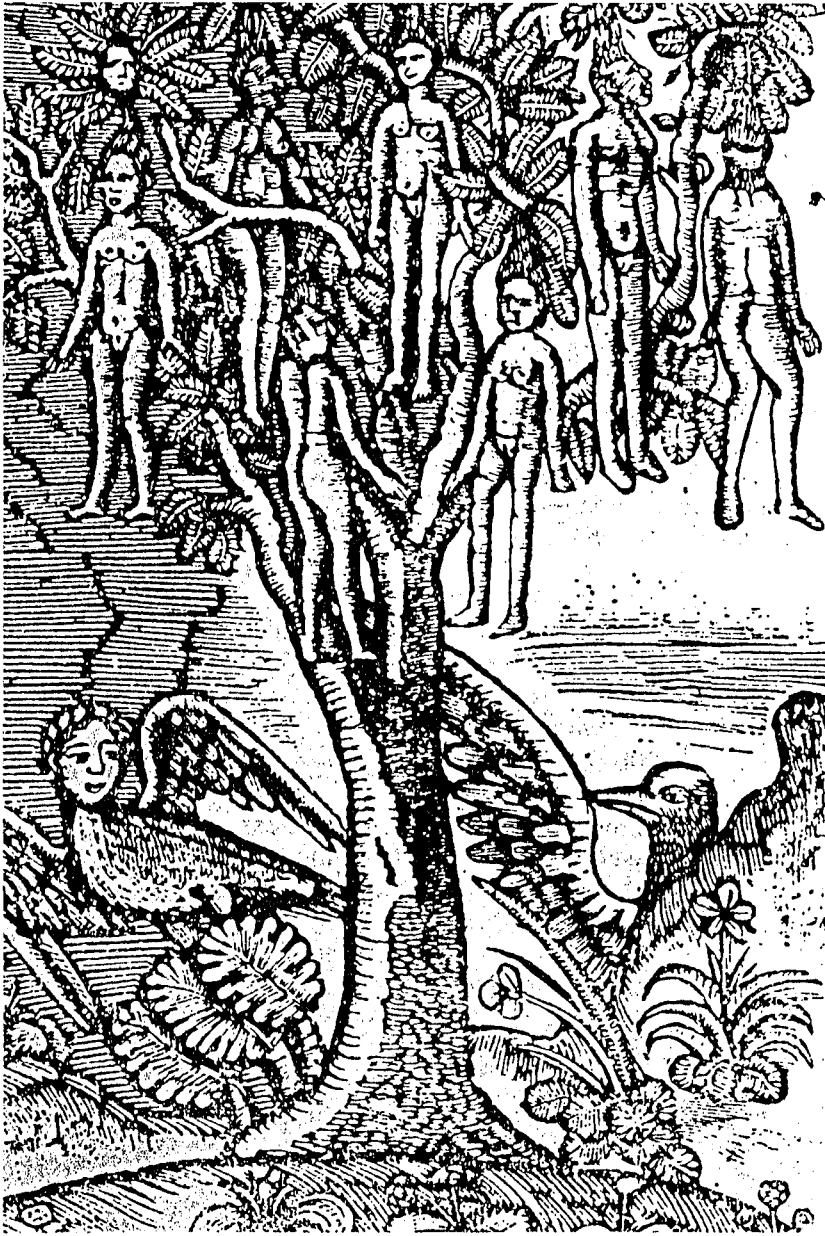
Aynı dönemde, İbrahim Müteferrika, bugünün okuru için bile şaşırtıcı olabilecek özenle, Tarih-i Hind Garbi (Batı Hind ya da Amerika Tarihi)' yi basar. Söz konusu kitap Türk basım tarihinin ilk renkli ve resimli kitabıdır. Bu kitap Türk grafiğinin ilk ürünü sayıldığı için, iki buçuk yüzyıllık bir grafik tarihini de kapsamına almış olur (Resim 138).

İbrahim Müteferrika'nın "Vankulu Sözlüğü" (Resim 139), İslamlaşmış Türkler elinde 800 yıldır kullanılan Arap yazısının hurufat halinde ilk kez dökülüp basma işleminde uyguladığı kitap oluşu, "Grammaire Turque" (Resim 140) ise Latin yazısının Osmanlılar eliyle ilk kez kullanılan kitap oluşuyla, Türk grafik tarihi açısından, öznel bir önem taşır (Maden, 1985, s.55) (Resim 141).

Türkler, İslam dinini kabul ettikten sonra, Kur-an'ın ilk yazıldığı yazı olan Arap yazısını da benimserler ve yazıyı bir sanat olarak geliştirip bu dalda tarihin en özgün ve soylu örneklerini verirler.

Türk sesinin sade ve kullanışlı ses düzenini Arap alfabesi tam olarak anlatamadığından bu iki dil arasında uyuma gerçekleşmez. Bu nedenle gelişimi durur; dinin bilgisiz, katı inançlı yobazlarının, İslam dinini Arap diline ve yazısına Allah tarafından bağlanmış gibi göstermelerinin yarattığı baskı sonucunda, Türk diline uygun alfabe yapımı yüzyıllar boyu engellenir.

Arap yazısı, kutsal sözleri yazmaya yaradığı için hem din, hem de yönetici çevreler tarafından yardım görür. Yetenekli yazı sanatçıların elinden çıkan başarılı örnekler, batı ülkelerinde üne ve saygınlığa ulaşır.



RESİM 138: Türk Basımcılığının İlk Resimli Kitabı, Tarih-i Hind-i Garbi'den Örnekler





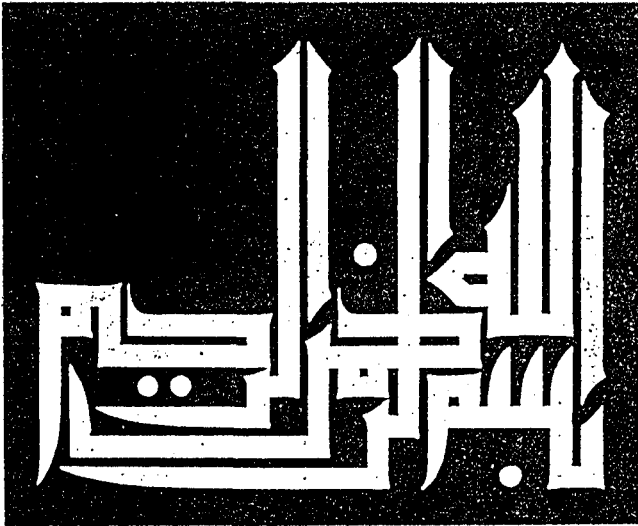
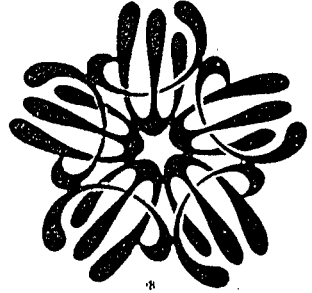
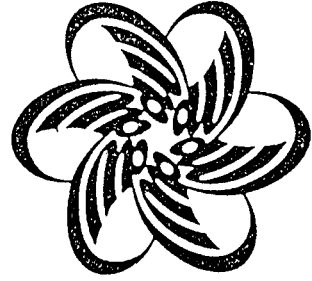
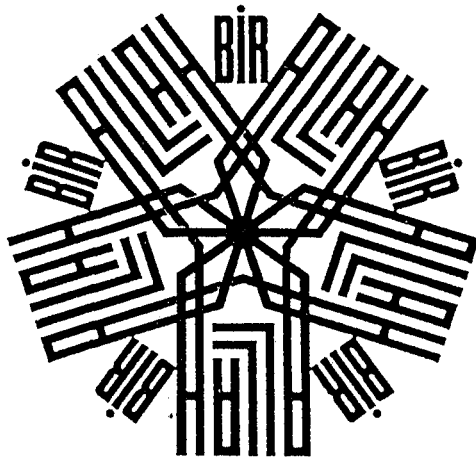
Sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhani, Fevki, Rık'a, Talik gibi yazıların ardından gelişen Divani, Celi Divani, Siyakat v.b. yazılar da Türk yazı sanatçıları elinde olgunluğa ulaşır. Sanatçılar kendilerine özgü anlayış doğrultusunda bu yazıları biçimlendirir ve kullanırlar (Resim 142).

El yazması kitaplarda, harflerle oluşturulan satırlar; camilere, kutsal yerlere, evlere konan yazı levhalar; yazısal düzenleme ile özgün birer arma durumuna getirilen tuğralar; harfi oluşturan çizgi ve şekillerle insan, hayvan görüntüsünü veren yazı-resimler; diagonal bir anlayış içerisinde düzenlenen fermanlar, Osmanlı dönemi grafik anlatımının en güzel örnekleridir (Asher, s.38) (Resim 143-144-145).

Türkçe'nin tutsaklıktan kurtulması, Atatürk'ün Yazı ve Dil Devrimi ile sağlanır. Yazı devrimi 1928 yılında, kesin şekilde yürürlüğe girer. O günden bu yana Türk dili, özlüğünü, zenginliğini, öğrenilmesindeki ve gelişmesindeki başarıyı olumlu bir şekilde kanıtlar.

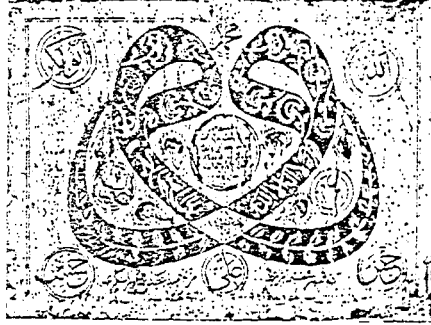
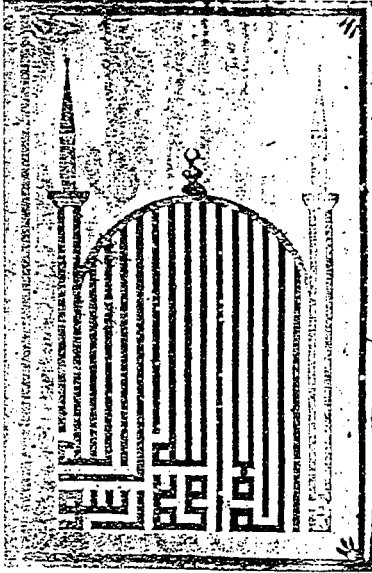
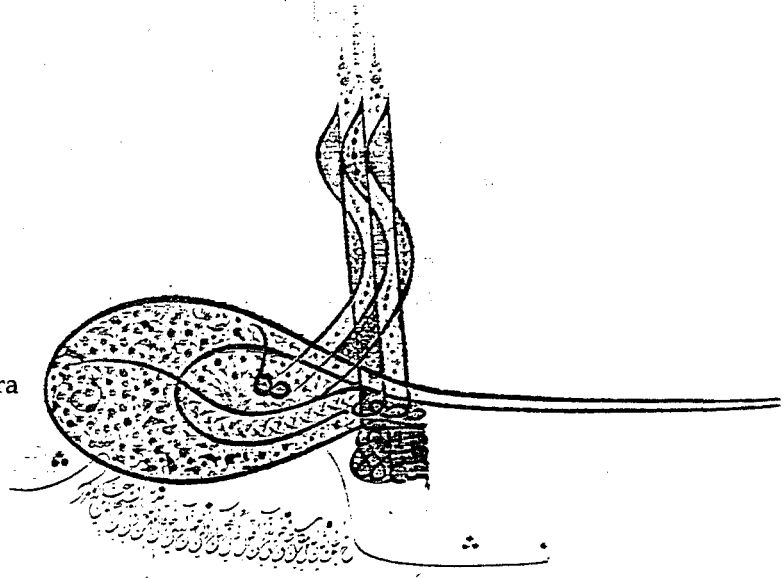
Yeni Türk Alfabesi, batı uygarlıklarının diğer yazıları gibi büyük harflerde Roma Kapital yazısını, küçük harflerde Hümanist Minüskül'ü kullanır. Bu harfler, Türk dilinin gerektirdiği seslere göre seçilir veya yeniden yazılır.

Türkiye'de Basımcılık ve Yayımcılığın, süreklilik ve ticari önem kazanması 1830'dan sonradır. Bu dönemde ortaya çıkan taşbasmacılığı (litografi), eski yazının yapısına tipo baskıdan, yani dizilmiş harflerle yapılan baskıdan daha uygundur.

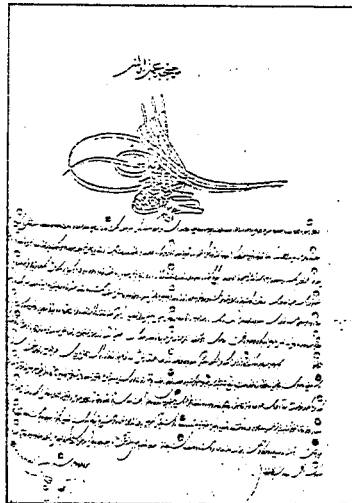
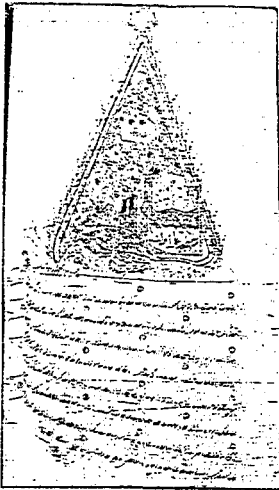


RESİM 142: Türk Yazı Sanatçıları Elinde Olgunluğa Ulaşan Karakterler.

RESİM 143: Tuğra



RESİM 144: Yazı Resim



RESİM 145: Ferman

Baskılı kitaplarda kullanılan, el yazması kitap düzenlemesinin etkisi Tanzimat'tan sonra değişerek Batı'dakine benzer.

Bu alanda, kurduğu basımevinde en başarılı örnekleri veren ressam, hattat, matbaacı ve yazar Ebuzziya Tevfik'tir. Kufi yazıyı basım işlerine uyarlıyarak, özgün kitap kapakları yapar. Aynı zamanda, basılı kitaba amblemi ve ikinci kapak düşüncesini getirir. Avrupadaki "Art Nouveau" akımından etkilenerak ilk tramlı klişe uygulamasını kullanır.

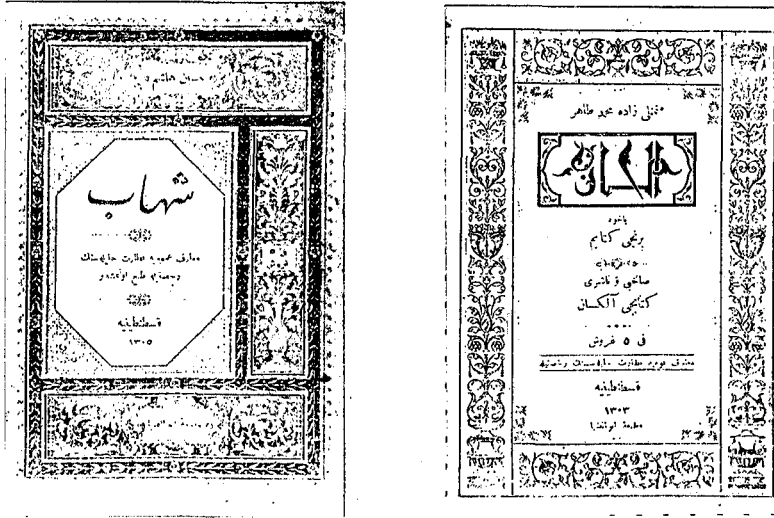
Daha sonra matbaacılıkta, İhsan Tokgöz Batıdaki yenilikleri izleyerek klişeciliği geliştirir, ilk defa iki ve üç renkli resimleri basar (Kaynardağ, 1985, s. 5).

İkinci Meşrutiyet'le (1908) birlikte, kitaplara duyulan ilgi artınca yayıncılık gelişir. Baskı tekniğindeki ilerlemeler ve yeni ustaların yetişmesi, basım ürünlerindeki güzelliği arttırır.

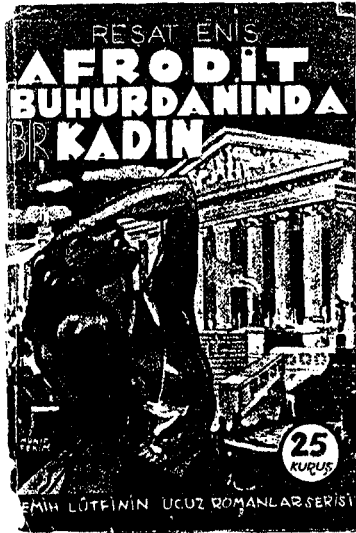
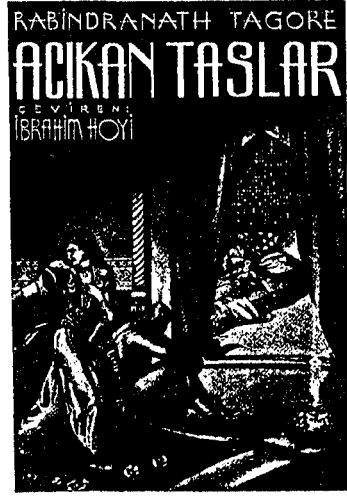
Hattatların kapak düzenlemelerine katkıları 1928'e kadar sürer. Yazı devrimi, oluşan bu birikimi sarsar. Daha sonraları, çalışmaları uygulanan matbaa ressamı ve grafikçiler sıradan kişiler olmalarına karşın bunların içinden bazı isimler zamanla, grafik tarihine kitap kapağına, afişe imzalarını atarlar. Münif Fehim, İhap Hulusi, Ali Suavi Sonar, Sururi Saim, Firuz ve Cemal Görkey'dir (Resim 146-147-148).

1950'lerde özel kesimin yayıncılığa el atmasıyla grafik ve grafikçiler için yeni iş alanları açılır. Fakat pek nitelikli ürünler çıkmaz. 1960'lardan sonra, daha çok Akademi çıkışlı grafikçilere rastlanır. O yıllarda





RESİM 146: Ebuzziya Tevfik, Kitap Kapağı



RESİM 147: Münif Fehim, Kitap Kapağı



RESİM 148: İhap Hulusi, Afiş Örnekleri ve Milli Piyango Bileti

toplumda büyük değişmeler olur, kültürlü ve zevkli bir kuşak yayıncılığa başlar. Aynı dönemde tipo baskıdan daha geniş olanaklar sağlayan ofset baskıya geçilir. Yeni yetişen Yurdaer Altıntaş, Firuz Aşkın, Namık Bayık, Sungu Çapan, İsa Çelik, Yüksel Çetin, Ayhan Erer, Faris Erkman, Ferit Erkman, Aydın Erkmen, Bülent Erkmen, Mengü Ertel, Fahri Karagözoğlu, Sadık Karamustafa, Sait Maden, Mesut Manioğlu, Oral Orhon, Emre Senan, Abdullah Taşçı, Kenan Temizhan, Esad Tekand, Leyla Uçansu, Reha Yalnızcık, Erkal Yavi gibi bazı grafikçiler, yayımcılar ve matbaacıların gereksinimlerini karşılarlar (Resim 149-159).

Cumhuriyetin ilanından bu yana, ortaya çıkan grafik yapıtlarının değerlendirilmesi sırasında iki önemli etken ortaya çıkar. Bunlar, ülkemizdeki geleneksel çözümlerle gerçekleştirilen grafik tasarım ürünleri ve bu konuda öğretim veren kurumların durumudur.

1927'de Akademiye bağlı olarak Dekoratif Sanatlar Bölümü'nün kurulmasıyla, diğer bölümlerin yanında grafik de ciddi bir şekilde ele alınır. 1936 yılında Türk Tezyini Sanatlar Bölümü, daha sonra da Garp Süsleme Bölümü olarak değişir.

Cumhuriyetin ilk on yılı sonunda, Sanayi-i Nefise Mektebi, Güzel Sanatlar Akademisi adını alır. 1956'larda, Afiş atölyesi konumundaki bölüm, grafik tasarım kavramı biçimine dönüştürülür. 1957 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunun kurulması ve Grafik Sanatlar bölümünün açılmasıyla, artık grafik ve grafikçi soruları cevap bulurken, grafik tasarımcısının önemli kişiliği anlaşılır.

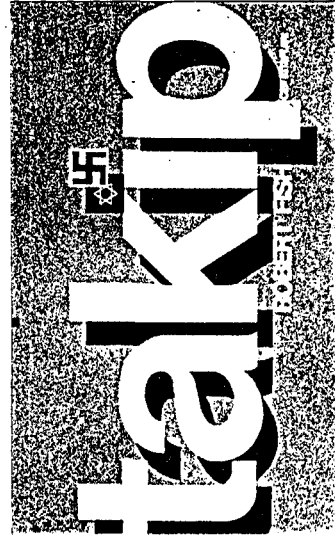
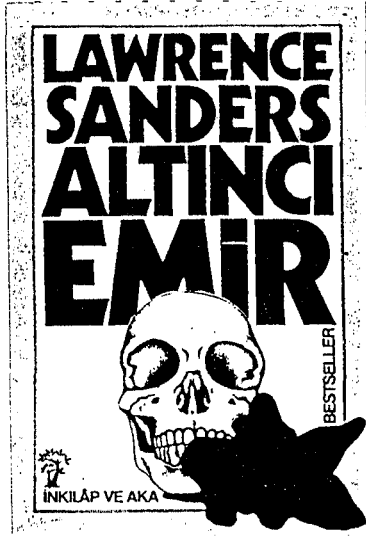
Bu bölümler, Türkiye'deki grafik ortamının oluşmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır.



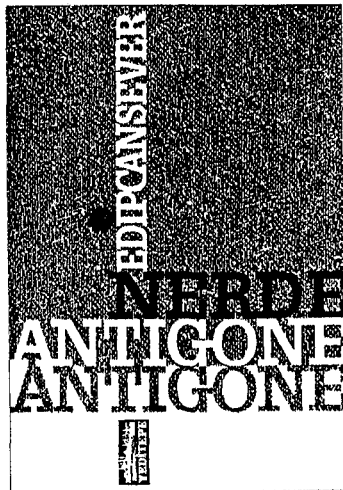
RESİM 149: Mengü Ertel, Afiş



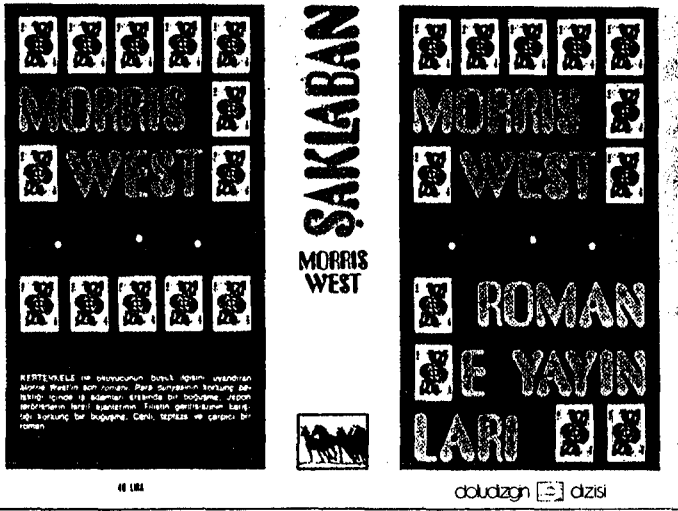




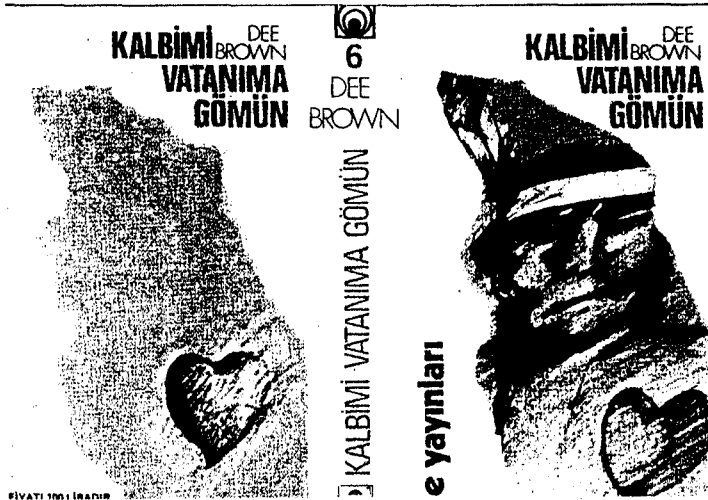
RESİM 152: Reha Yalınzık, Kitap Kapağı



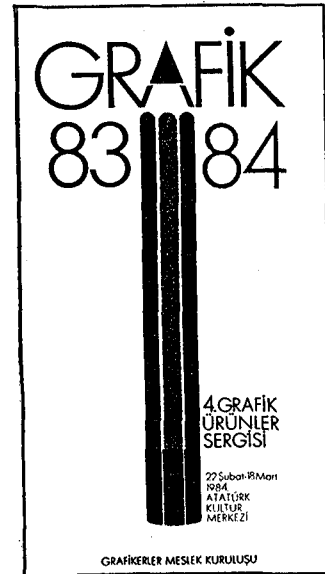
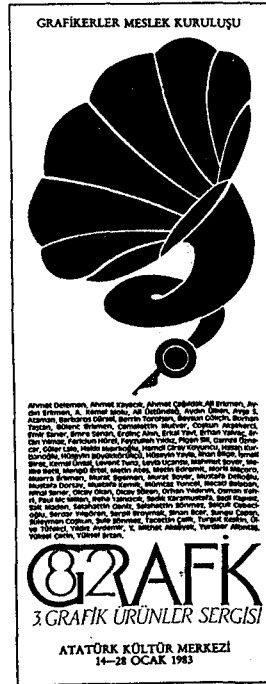
RESİM 153: Said Maden, Kitap ve Dergi Kapağı



RESİM 154: Sungu Çapan, Kitap Kapağı

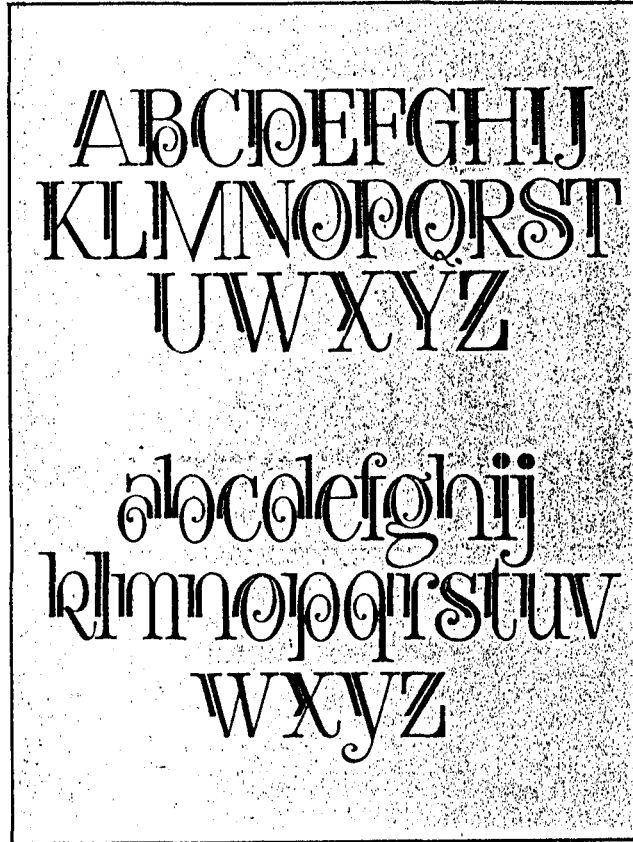


RESİM 155: Emre Senan, Kitap Kapağı

RESİM 157:  
Sadık  
Karamustafa,  
GMK İçin  
AfişRESİM 158: Selahattin Sönmez,  
GMK İçin Afiş



Hiç kuşkusuz evrensel değerlerle gelişen grafik, son yıllarda elde ettiği yeri, yurtiçi ve dışında başarılı çalışmalar yapan, Türk grafiğini çağdaş çizgiye ulaştıran sanatçılara borçludur (Bayık,1985, s. 22).



RESİM 159: Mustafa Eren, Harf Karakteri

## İKİNCİ BÖLÜM

### SOYUT RESİMDE TİPOGRAFİK ELEMANLARIN KULLANIMI

#### 1.RESMİN TİPOGRAFİSİ

Varoluşuyla birlikte çıplak bedenle, doğa koşulları karşısında yetersiz kalan insan, kendi ayakları üzerinde durmayı başardığı günden bu yana, yaptığı aletlerle, bulduğu çözümlerle, doğaya karşı verdiği savaşın, yeterliliğini ispatlamış durumdadır. Bu gelişme ile insan, kendine güvenme, kendine değer verme düşüncesini gerçekleştirir ve tüm bu uğraşımı sonucunda da, insanın düşünsel, duygusal ve fiziksel yapısını temel ölçü olarak alan bir düşünce sistemi ya da "ideoloji" diye tanımlanabilen 'hümanizm' doğar.

Hümanizmin bilinç alanına çıkması, 18.yüzyıl dünya kültürünün ve dünya sanatının başlangıcı sayılır; fakat bu görüşün, toplum çapında bilinç alanına çıkması ise, batı sanatında gerçek değerini bulur.

Bu düşünceler ışığında, sanat tarihçi Hans Seldmayr, Avrupa Sanatını şu dört çağa ayırır:

1. Tanrının herşeye egemen olduğu çağ (550-1550)

2. İnsanlaşan Tanrı çağı (1140-1470)
3. Tanrısal İnsan çağı (1470-1760)
4. Otonom (özgür) insan çağı (1760 dan bugüne)

Zaman ve uygunluk yönünden, bugün için dördüncü madde gerçekliğini korur. O yüzden, özgür insan ve yapıtları, her zaman üzerinde tartışılması gereken konuları oluşturur (Asher,1980,s.77).

Özgür insan, önyargılara değil, nesnel düşünceye ve onun sonuçlarına değer veren insan diye tanımlanabilir. Nesnel düşüncenin en belirgin özelliği de, her tür olayın, maddenin, çözümlene ve bilimsel yöntemleriyle değerlendirilmesidir.

Bu bilimsel yöntemler, varolanın yapısını öğrenmeyi ve yeniyi yapmayı sağlamakta, her varılan sonuç sonrakileri kolaylaştırmaktadır. Üstün bir laboratuvar çalışması, çağımız sanatının en belirli özelliğini oluşturur. Bu çalışmalar, yüzyılımız sanatının, dünya sanatı olma yolundaki gelişmeleri ortaya koyar. Bugün, dünya sanatının köklerini, Batı sanatında aramak gerekir ki, bu da , Rönesans dönemine kadar uzanır.

Bilimsel düşüncenin vardığı sonuçlar, oldukça geniş bir biçimde, resim sanatına etki yapar. Bir mekana bağlı perspektif ve kompozisyonda geometrik yapı öğeleri, önceki çağlara bakıldığında büyük yenilikler olarak tanımlanır. Resimsel anlatım için, görsel öğelerin, nesnel değerlendirmelerinden yararlanma denemeleri, Rönesans'tan sonra da gelişerek sürer. Empresyonizm akımı ile de, renk ve ışık öğelerinin

kullanılmasında bilimsel nesnellik yönünde, bir sıçrama olur.

Burada, anlam olarak irdelendiğinde resim, “çizgi, renk ve kompozisyon anlayışıyla, mekanı anlatan bir sanattır” denilebilir. Bu nedenle de diğer sanatlardan daha belirgin olarak insanın ya da kültürlerin çevre ile ilişkisinin, insanın kendi dünyasında yerini ve konumunu nasıl tanımladığının, dünyadaki diğer nesnelere nasıl bir ilişki içinde olduğunun göstergelerini içerir. İnsanın politik, toplumsal ve ekonomik ilişkileri, aynı zamanda kendi varlığı konusundaki felsefi yorumu, resmin tarihi çevresi içinde, dolaylı olarak kronolojik bir şekilde belgelenir.

Resimin ilgilendiği konu kadar, onun biçimsel işlenişi, ya da soyut öğelerdeki düzen anlayışı bu ilgiler çerçevesinde ele alınır. Bunun da ötesinde resmin en temel tanımlayıcısı olan çerçeve, yüzey, yanılısama gibi öğelere yaklaşım, tarih boyunca belirli dönemlerde, kültürlerin bazı değerlerinin göstergesi olur. Bir yerde, üslup denilen biçim bütünlüğü, kültürün birbirinden koparılmaz değerlerinin görsel belgesidir.

20.yüzyıl sanatında, aralarında ayrılıklar görünen bütün davranışlar, Kübizm hareketinden güç alır ve bu dönemde, büyük yenilik eylemini Cezanne başlatır.

Değişikliklerin ve farklılıkların öncüsü sayılan Kübizmi, üç ayrı gelişme içerisinde incelemek gerekir:

1. Doğa çözümsel bir yaklaşımla ele alınır ve soyut bir kompozisyon

görünümünde resim tamamlanır.

2. Resim soyutlama ile başlar, bileşim yolu ile objeler yapılır.

3. Bileşim yolu ile resme gidilir, fakat doğa motifleri tümüyle bırakılarak 'leke' leke olarak, 'renk' renk olarak objesiz düşünülür (Aslier,1980,s.77).

Cezanne'dan sonra, Kübizm'de önemli bir gelişme başlar. Bu, matematiksel bir gelişmedir. Çünkü, resmi yalın biçimlere götüren bu gelişme, matematiksel bir kesinlikle, açık kompozisyonlarla sonuçlanır.

Lekenin leke, renklerin renk olarak kullanılması, Piet Mondrian'ın yapıtlarında, salt öğelere dayanan biçimlendirmelerle anlamını bulur. Sanatçı, lekeleri ve çizgileri ölçerek değil, sezgi ve iç duygularına dayanarak kompoze eder, fakat sonuçta gözler önüne serilen yapıtlar, matematiksel bir kesinliğe ulaşır.

Bu iki sanatçının etkisi Fovizm ve Ekspresyonizm denilen akımlarda açıkça görülür. Ekspresyonistler, formları soyutlaştırmak ve renkleri hiç bir kısıtlama duymadan kullanmakla birlikte, nesnel anlatımı öne alırlar. Paul Klee, Joan Miro gibi sanatçıların yapıtlarında, sezgi ve iç duyguların anlatımı ön planda kalmak koşuluyla, tam soyut denebilecek örneklere ulaşır. Kandinsky ise, Kübizmle Ekspresyonizmdeki gelişmelerinin sonucunu betimlemek ister gibi, lekeleri, çizgileri, renkleri karşıtlıkları kuramsal olarak çözümler ve bu çözümlere dayanarak, seyircide duyarlı yönü uyandıran kompozisyonlar yapar.

Ekspresyonizm'in gelişimi Taşizm'e ulaştığında, tuvale resim

yapılmadığı, renklerle lekелendiğı veya üzerine renklerin döküldüğü, sıçratıldığı bir savaş alanı izlenimini veren sonuçlar ortaya çıkar. Bu teknikle, resmetmenin en ilkel şekline döndüğü varsayılabilir.

İçinde bulunulan yüzyılda, insan sayısının artmasına paralel olarak, sanatla uğraşanların sayısı da sürekli büyüdüğü için sanatta varolan savlar ve akımlar da bu oranda çoğalır. Aynı zamanda endüstrinin sanata ilgi göstermesi, tasarımların üretimde uygulanması, gerçekte pek güçlü olmayan akımları bile moda haline getirir.

Üç boyutlu imi veren ya da vermeyen her resimde belli bir düzen anlayışı görülür ve herşeyden önce resmin 'belli bir düzen içinde bir araya getirilmiş renklerle kaplı bir 'yüzey' olduğu savı, birçok durumda geçerliliğini korur. Bitmiş her eser, izleyicisine bir renk düzenlemesi aracılığıyla belirlenmiş bir yüzey sunar (Örnek Malevich'in beyaz karesi).

Gerçeklerden yola çıkılarak somut pırıltıları yansıtan resim sanatçısının anlatım araçları, çizgiler, benekler, lekeler, renkler, yönler, büyük-küçük ve açık-koyu karşıtlıklarıdır. Bu araçlar, herhangi bir teknikle elde edilebilir. Formların ve renklerin ilk etkisi fizikseldir. Fakat her form ve rengin bir iç sesi vardır; yapının esasını oluşturur, bu iç seslerle kurulacak olan iç gerilimdir. Sadece akıl yardımı ile, salt öğelerle yapılacak denemeler ilginç, ancak yetersiz kalır. Aynı zamanda da, kompozisyonda iç sesi değerlendirilmeyen araçların düzeni, güzel bir görünüş meydana getirebilir.

Yüzyıllardan beri bütün kompozisyonlar, her şeyden önce, uygulama yapılan yüzeyin (Reel tabakanın) üzerinde özgün bir tasarım olarak kendini ortaya koyan yeni ve tek organik bütünlüğün bir sonucudur.

Resimde, yalnız renk ve formların uyuşması yapıt için yeterli değildir. Gerçek ve değerli sanat yapıtı, ancak sanatçısı, bütünü sağlayan öğeleri üstün bir gerilim ve üstün bir uyuşmaya ulaştırabilirse doğar.

Sanatta en büyük değer ölçüsü, 'harmoni' nin arkasında gizli olan iç güçtedir. İç gücün varlığı ise akıl, sezgi ve yaşantı beraberliğinde aranmalıdır.

Yüzeyin biçim ve boyutunun, malzemelerle ve ressamın onlardan yararlanabilme becerisi ve ereğiyle oluştuğunu söylemek mümkündür.

Yalnız burada önerilebilecek sabit bir kompozisyon teknikleri ve kesin sınırlar çizen kompozisyon biçimleri söz konusu edilemez. Ancak, resimde en basit kompozisyon yapma anlayışı olarak eserin farklı yapısal kısımlarını, bu kısımları birbirlerine bağımlı olarak, bütünün organizasyonu için bir araya gelmeleri sonucu bütüne göre kendilerini dinamik bir ilişkiyle belirlemelerini sağlamak şeklinde ifade edilebilir.

20. yüzyılda resimde, bazı bilinçli 'kopuşlar' ortaya çıkmadan önce, sanat eseri; her parçası bir bütüne, bütünün ise parçalarına bağımlı olduğu bir organizma olarak kabul edilir. En dinamik süreç sırasında bile, resim, uygulandığı yüzeyin boyutuna bağılı olarak kendine özgü bir dengenin bulunduğu nokta sonucunda insanın karşısına çıkar. Şüphesiz ki, burada sanatçının bütün gücü bu yüzeylerin parçalanması veya bir araya

toplanmasında kendini belli eder.

Bir kompozisyon biyolojik bir bütün, yaşayan bir organizmadır. Organik olarak kompoze edilen desenin, konstrüktif çizgilerinin ve kontürlerinin hareketi, bu hareketin merkezine göre merkezkaç veya merkezci yönleri ile değerlendirilir. Aynı zamanda, dinamizmleri ile açıklanır ve şiddetlendirilir. Özellikle figüratif düzende, anlatımın önemli noktalarının değerlendirilmesi, rengin ve ışıklı bölgelerin bir araya toplanması yoluyla gerçekleştirilir.

Artık sorun, 'özne' veya 'nesne' değildir. Plastik gerçek yaşayan bir şey olduğundan ve ilk heyecana çok uygun olduğundan kendini bütünüyle kabul ettirir.

Bununla beraber, soyut resim devriminin kısmen kübist devrim ile birleşerek 'resim düzeninin' bazı görünümünü değiştirdiğini işaret etmek gerekir. Bu tarzda, tuval içindeki gezinti sistemleştirilerek denge, görüş noktası ve doğal perspektif düzeni bırakılarak, bütün espası dolduran sınırsız kompozisyona gidilir. Bütün bu kaligrafik dolaşmalar veya 'pictographique' işaretlerle, yeni yollar gösterilir (Rudel,1991,s. 89).

Matisse, resim için bu oluşumu, "Rengin görevi, ressam tarafından duyulan coşturucu dramı, seyircinin duyularına aktarmaktır." diye anlatır. Matisse'in sözünü ettiği dram, bütün resme yayılan, bedenlerin kapladığı mekan, onların çevresindeki boşluklar ve oranların beraberliği ile anlam kazanır.



Resmin iki boyutlu yüzeyi üzerindeki bütün öğeler, sanatın araçlarıdır. İç gerilimin yaşandığı bu mekan, sanatçının kişiliğine ve dolaylı olarak insanlığın payına düşen evrensel düşüncelerin derinliklerine doğru uzar. Kandinsky ise bu konuda, "Soyutlama yardımıyla gerçek formların iç sesleri güçlendirildiği gibi, soyutlamadaki iç ses de gerçek formların dokunmasıyla güçlenebilir." diyerek anlamı daha da kuvvetlendirir.

Zaman içinde değişik yüzey organizasyonları sistemleri oluşur. İzleyen yüzyıllarda bu sistemler canlandırılır veya yeniden ele alınır. Sözelimi, Sembolizm, Kübizm ve geometrik soyutlama nedeni ile model haline gelen belli geometrik uygulamalar için bu geçerlidir. Daha sonra "Altın Kesim" kuralının ortaya çıkmasıyla, resim yüzeyinin elemanlarına daha fazla gerilim verme şansı doğar.

Bazı sanatçılar, var olan kuralları terk edip kendi kurallarını yaratmaya çalışırken, bazıları da var olan kuralları yeniden değerlendirerek çok sade bir şekilde eski uygulamalara döner. Bütün bu uğraşlar, resimden anlaşılması istenen şeye ve sosyal, psikik, dini vb. fonksiyonları olan resme dönmek istenip istenmemesine bağlıdır. Buradan da, hem eski hem de güncel olan uygulamaların geçerli sayıldığı ortaya çıkar.

Üstün bir oran anlayışına göre, sezgisel olarak hazırlanan konumlar ve düzenlemeler, aslında uygulama egzersizlerini veya kişisel birikimlerden kaynaklanan örneklerin çok basit bir şekilde usa yerleştirilmesine bağlı olan belli bir kültürel birikimce sürdürülür. Aynı zamanda bu kültürel birikimi içinde alıcılarına telkinde bulunur.

Şunu da unutmamak gerekir, sanatta hiç bir çağda temelden değişme olmadan, bütün form yenilikleri form yasalarının giderek daha bilinçli duruma gelmelerinden doğar. Daha önce de belirtildiği gibi, iç gücün dayandığı esas düşünceler ölümsüz olduğu için, bu düşünceyi taşıyan formların kökten değişikliğe uğraması olanağı hem yoktur, hem de gerekli değildir.

## 2. TİPOGRAFİNİN RESMİ

İnsanı diğer varlıklardan ayıran özelliği, yaratıcı ve yapıcı varlığıdır. Bununla birlikte insan, varlığını ve yaşadığını ancak yapıtlarıyla göstermek kaygısındadır; kültür çağı denilen kavram ise bu yapıtlar olmadan düşünülemez. Her kültür çağında, en küçük araç- gereçten, en büyük anıta kadar bütün yapıtlarda ortak bir özün egemenliği söz konusudur ve o çağın değer ölçülerine uygun izler taşır. Bu ölçüler, genel çizgileri ile,

1. Maddeye uygunluk
2. Tekniğe uygunluk
3. Gereksinmeye uygunluk
4. Zamana uygunluk
5. Biçime uygunluk veya biçimde arıklık

olarak nitelendirilebilir (Aslier, 1980, s. 57).

Fakat endüstri üretimi, bin yılların geliştirdiği el sanatı geleneğine büyük

bir yıkım getirir. Bütün endüstri ürünlerinde tekniğe ve işleve uygunluk, sadece ağırlık merkezi olmakla kalmaz aynı zamanda amaç olur.

Sanatta tüm dönüşüm ve değişimler, toplumların kültürel kapsamı içindeki üretim-tüketim ilişkilerine bağlıdır. Sanata verilen değer, sanatın yaşam dönemleri, varoluş bunalımları ve topluma uyum biçimleri özellikle ekonomik evrim ve devrimler ile koşullanır. Mağara resimlerinden bugünün öncü sanatlarına kadar oluşagelen örnekler, bu tür ilişkilerin meydana getirdiği estetik görüntüler ve anlamlar taşır. Bugünün uluslararası iletişim düzeyinde sanatın ulaştığı kurumsallaşma, ona organik bir yaşam gücü ve bağımsız bir varlık etkinliği kazandırır. Bu da yine endüstrileşme ile meydana gelen devrimin bir sonucudur.

Yer yer endüstri ve tekniğin getirdiği yeni imkanları, daha arık, maddeye daha uygun biçimlerde kullanama çabaları başlar. Yeni tekniğin getirdiği aşırı biçim oyunlarına ilk tepki makinayı yadsımak şeklinde belirir. William Morris gibi sanatçılar, makina yerine, endüstriden önce el sanatı ustalarının kullandığı aletlerle, arık forma ulaşmayı denerler. Morris baskı makinası yerine Gutenberg'in el presi ile tipografi denemeleri yapar ve aradığı yalınlığa ulaşır. Karmaşık makinaların araştırmacı sanatçıyı maddeden uzaklaştırdığına inanılır. Aynı zamanda, tekniğe ve zamana uygunluk ilkelerinden güç alınarak, ögesel denemelere gidilir.

1907'de Almanya'da "El Sanatları Birliği"nin kurulmasıyla, yeni biçim anlayışına öncülük eden ve akademilerde öğretmenlik yapan

sanatçıların, yeni biçim anlayışının gelişimini hızlandırdığı görülür.

1910 yılında Kandinsky ile başlayıp, Mondrian'dan geçmek üzere günümüze kadar uzanan Soyut Sanat ise, sadece resimin değil, tüm tasarım-dizayn dallarının da temel ilkelerini bir yelpazelenme şeklinde izleyicisine sunar.

Tasarım ve tipografi alanında yalın olana dönme fikri, 19. yüzyılda ilk defa öneren William Morris'ten sonra, Avrupa'nın tasarımcı yetiştiren kurumları tarafından benimsenir ve geliştirilir.

Bugün, yalın olanla başlama düşüncesinin uygulamadaki ayrıntıları şöyle sıralanabilir:

1.Şekillendirme öğeleri olanaklarının araştırılması (nokta, çizgi, yüzey, renk, mekan ve zaman gibi)

2.Doğal ve yapay her çeşit malzemenin özelliğinin, şekillendirme için ayrı olanaklarının denenmesi

3.Elle, araçla, makina ile, çeşitli şekillendirme teknikleri olanaklarının araştırılması (Aslier,1980, s.35).

Tasarımcı veya tasarımcı adayı böyle bir araştırmaya girdiğinde, dış etkenlerden tüm olarak kurtulabilir. Bulacağı şekiller, şekil düzenleri ancak bu olanaklar ve kendi yaratıcı kişiliği ile bağımlı olabilir.

Böyle bir özgür çalışma, yaratıcı gücü en çok ve en güçlü etkileyen yoldur.

Varılan sonuç özgün, kendine has ve yenidir.

Tüm görsel anlatımın biçimsel ve tarihsel kökeninde grafik öğeler,

- 1.Çizgisel şekillendirme
- 2.Yüzeysel şekillendirme
- 3.Renk
4. Yineleme dizini (ritmi)
5. Bakışım (simetri)

olarak ele alınır (Ashier, 1980, s. 63). Bunun içerisinde çizginin varlığı düşünüldüğünde, boya resminin renkliliği ve çarpıcılığı yanında Grafik Sanatların ikinci planda kalmış olduğunu söylemek herhalde yanlış olmaz. Grafik Sanatlar, baskı ve çizimin ilerlemesi açısından, resmin gelişiminin teknik ve ekonomik sorunlarına bağımlı kalır. Gözaldatımcı figüratif resme, genellikle sırtını çeviren geçmişin İslam Sanatçısı ise, iki boyutlu biçimlendirme olanağına özellikle güzel yazıda, hat sanatında kavuşur. Batı sanatçısının ancak son zamanlarda resim elemanı olarak farkına varabildiği güzelyazıyı, hat ustalarının yüzyıllardır başarıyla denediğini görmek çok ilginçtir.

Böylece, hat sanatının geçmişe bağlı, ikinci veya üçüncü dereceden, bir uğraş dalı olmaktan çıkıp, çağdaş, soyut resim sanatının değişik eğilimleriyle doğrudan doğruya ilişki kuran, kimi zaman onlardan esinlenen, kimi zaman da onları etkileyebilen bir nitelik kazanması söz konusudur.

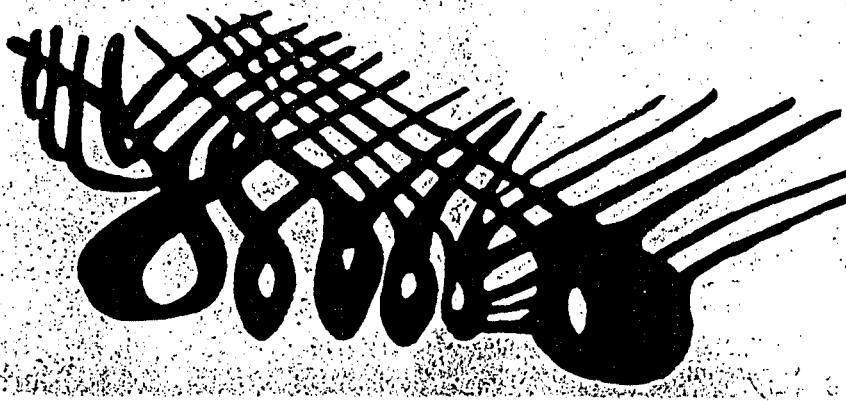
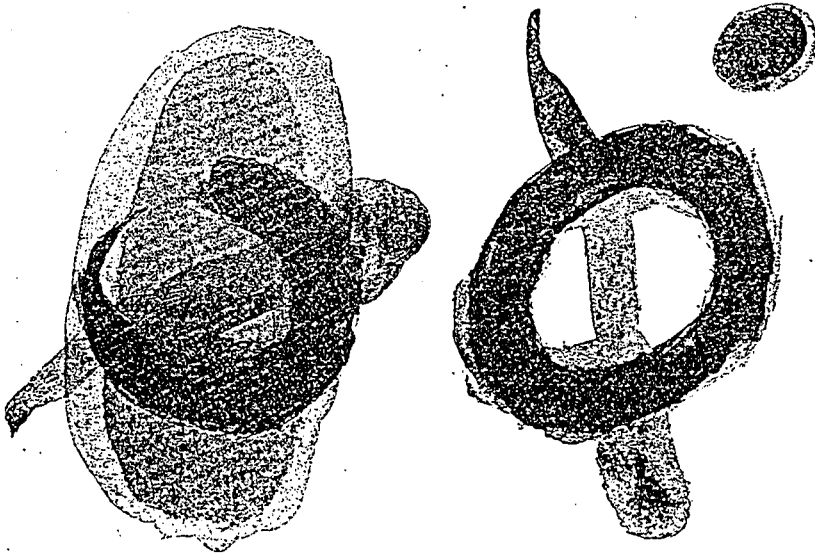
Genellikle "yazı" deyince, yalnızca iletişim aracı, okunacak nesne, bir harf yığını düşünülür, bir 'dil' akla gelir. Bundan dolayı, Batı'nın Calligraphie konusunun içinde ele alınır. Oysa ki mimarının, heykelin, resimin sanat eseri olması gibi, yazıyı da her güzel sanat eserindeki estetik değer ölçüleriyle eleştirmek daha doğru olur (Baltacıoğlu,1958,s.11).

Türkiye'de Arap harfleri kaldırılıp, yerine Latin harfleri konulduğu sırada, hattatlığın, güzel yazının öleceği sanılırken, tam tersine başka sanatlara benzetmeden doğrudan doğruya kendi değerleri incelenerek ürünler verilmeğe başlanır (Resim 160-161-162).

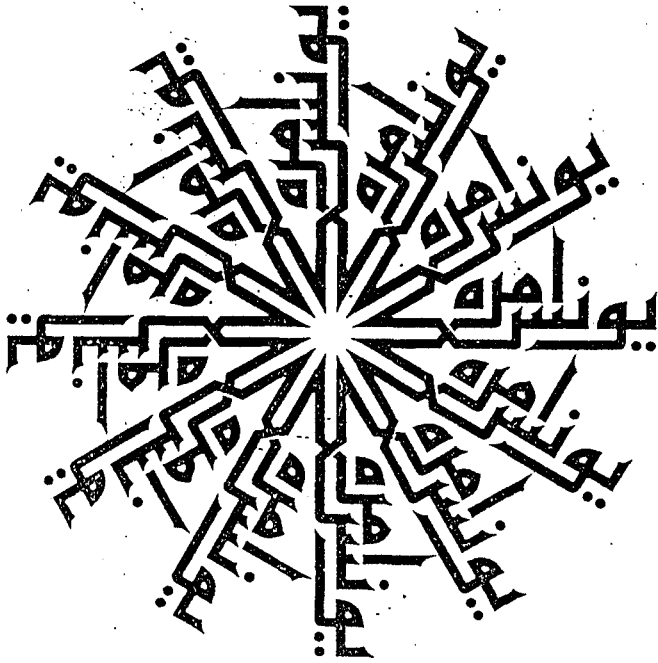
Prof. Emin Barın, İslam Dünyası'nda bu ilişkiyi büyük bir yetenek ve beceriyle gerçekleştirebilen önemli kişilerden biridir. Geleneksel bir veya birkaç tarzı akademik bir anlayışla belirli düzeyde sürdürme eğiliminden uzak duran sanatçı, güzel yazıyla çeşitli modern akımlar arasında sağlam köprüler kurmayı başaran, bazı çalışmalarıyla batılı sanatçılara yeni ilhamlar veren sonuçlara ulaşır (Özer,1978,s.3).

Bu yüzden Türk yazı sanatına yüzyıllar boyunca gelmiş geçmiş ustalar tarafından yerleştirilmiş ölçüleri ve estetiği içerisinde bir çeşit soyut resim sanatı demek belki daha doğru olur. Öyle ki Picasso bile, eski yazılarla yapılmış kompozisyonları gördüğü zaman "işte, modern resim bu!" der (Rado,1978,s.18).

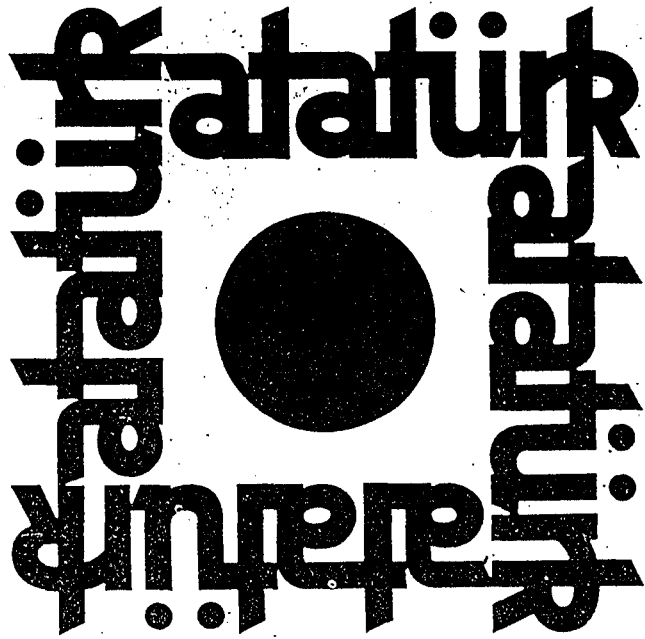
Sanat da din, dil, ahlak gibi sosyal bir olgudur. İnsan da dünyaya geldiği günden beri çevresindeki bu üç kurumun etkisini duyar. O yüzden sanatçı da din, dil ve sanatın etkisi altında kalır. Öyleyse 'sanat eseri



RESİM 160: Kaligrafik Resim Örnekleri



RESİM 161: Emin Barın, Arap Alfabesi İle Yapılmış Düzenlemeler



RESİM 162: Emin Barın, Latin Alfabesi İle Yapılmış Düzenlemeler



tabiatın ifadesidir.' sözü ne kadar doğru ise 'sanat eseri bir toplumun eseridir' demek de o kadar doğru olur. Çünkü sanatçıların yetişmesi, sanat eserlerinin doğması sebepsiz değildir. Bütün sosyal olgular gibi sanat eserleri de belli bir toplumun içinde doğarlar o toplumla birlikte yaşarlar, onunla birlikte ölürler. Güzel yazılar da aynı kaderi paylaşır, yalnız bu yazılar onları meydana getiren sanatçıların benliğinin, kişiliğinin değil, bu benliğin dışında kalan kollektif benliğin de eseridirler. Sanat yazıları, bütün sanat eserleri gibi toplumun yalnız sonucu olmakla kalmaz, topluma karşı olan tepkileri de dile getirirler.

Türk sanatçılarına göre yazı, tarih boyunca bir resim elemanı olur. Ancak çıkan ürünler tam anlamı ile natüralist, realist bir resim değil, sürrealist bir resimdir. Aynı zamanda Türk yazı sanatçıları yazıda sürrealizmin kurucularıdır denebilir. Tabiatı olduğu gibi kopya etmeden, benzer biçimlerle tabiatı güzelleştirirler. Yazıyı bir mimarlık dekoru olmaktan kurtarır, kendi başına buyruk bir sanat haline getirirler.

Genel seyri içerisinde, insan yaşamında, nesnelere anlamı belirtmek, isim vermek, iletmek için harfler, sözcükler kullanılır. Bir nesne, anlamlı bir işaret veya sözcükle belirlenir ve o nesne geri dönülmez bir şekilde kendine yapışık o anlamlı işaretle, yani ikizi ile yaşamak zorunda kalır. Bu nedenle, yazılı dilin harflerinin kodlanarak, belli bir düzenle, yeryüzünün tüm varlıkları, soyut bir düzlemde "anlam"ın emrine sunulur. Böylece oluşan her sözcük karşılık geldiği nesneyi betimler.

Nesneler, sözcüklerinden soyulduğu an, insan için hiç birşey ifade etmez. Bu yabancı bir dilin, harf ve sözcükleriyle karşılaşıldığı zaman anlamının

çözülememesi gibidir. Okumak eylemi, bir şifreyi çözmeye benzer. Böylece, kendi sistemini oluşturan yazılı diller, onu üreten ya da kullanan ulusların bilincini oluşturur.

Bugünden sözcüklerin binlerce yıllık gerisine bakıldığında, nesnelere sözcüklerin arasındaki kopmaz birlikteliğin sözcükler lehine işlediği görülür. Sözcük, üzerinden türediği nesneyi eriterek, oluşturduğu işarete egemenliği kurma şansını verir. Yazının uygarlığı, harflerin temsil ettiği dünyada kullanılma yoğunluğu içerisinde çeşitlilik kazanır. Harflerin karakterleri ve biçimlenişleri, yüzyılımızda yazının portrelerini yani "resmi"ni kurma durumundadır.

İnsanoğlu, başlangıçta yazılı dilin sözcükleriyle, yeryüzünün nesnelere anlamlı hale getirebilmek için işlevsel bir kaygı ile resim olgusunu ele alır ve zamanla soyutlama yetisinin bir göstergesi haline getirerek işaretlerle yoğrulan bir görsel dil yaratır.

Son yüzyıldaki bu görsel titreşim, yazılı dilin egemenliğini kırar, uluslararası görsel dilin işaretlerini örgütleyerek yeni bir alfabenin oluşumunu sağlar. Gövdesini hem yazılı hem de görsel dillerin ortak harcı ile inşa eden ve bu yapısıyla da günlük hayatı 'tasarımlayan' sanatlardan biri olan Grafik Sanatı, fikirsel iletişimi sağlayan çağdaş bir sanat olarak değerlendirilebilir.

Öyle ki, her bir grafik düzenlemeye çağdaş bir 'hiyeroglif' demek de mümkündür.

Aynı şekilde tipografiyi oluşturan harfler, sözcükler, anlamları ortadan kaldırılarak, salt işaretlerin boşlukta yarattıkları durumları ve lekeleriyle değerlendirildiğinde aynı sonuca varılır.

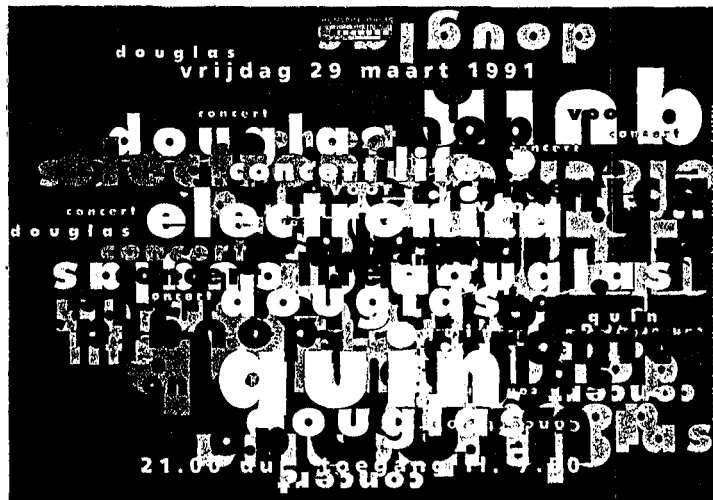
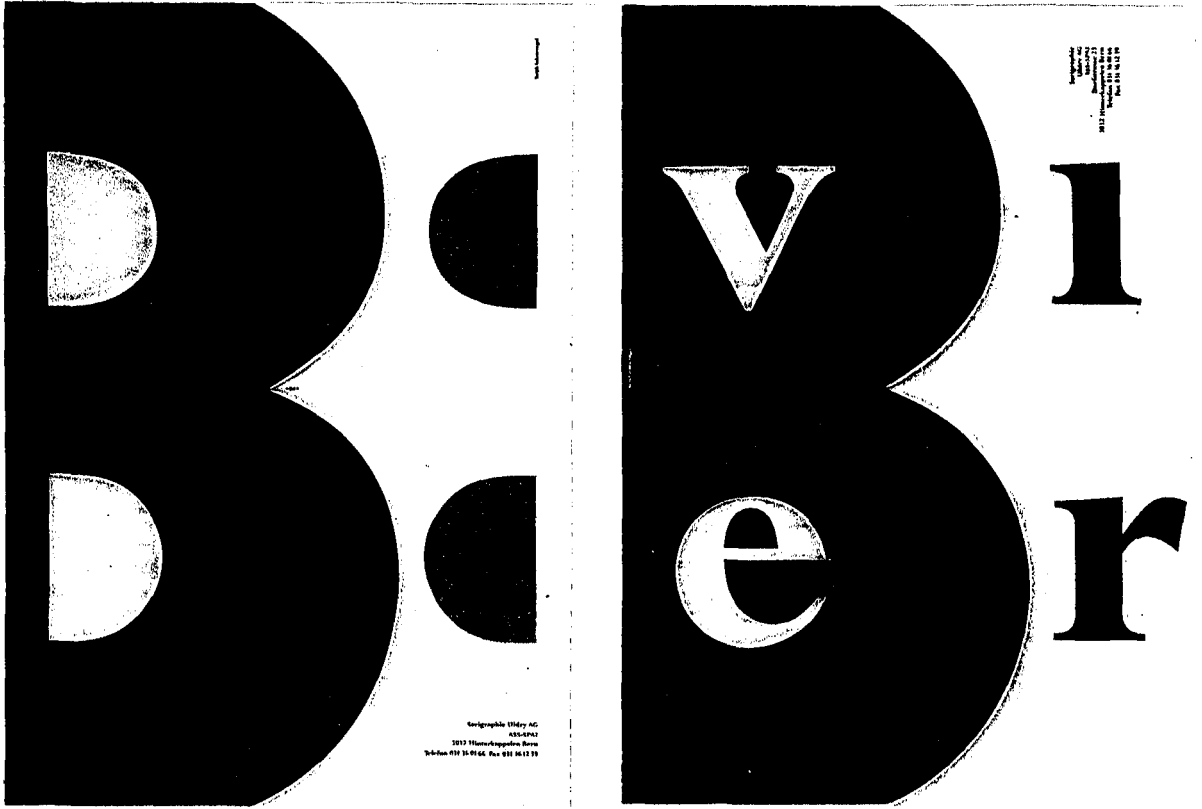
Resimde olduğu gibi yazıda da salt leke dengesine bakıldığında, işaretlerin anlamlarından arındığı, yalıtılmış çeperlerinden kurtulduğu görülür.

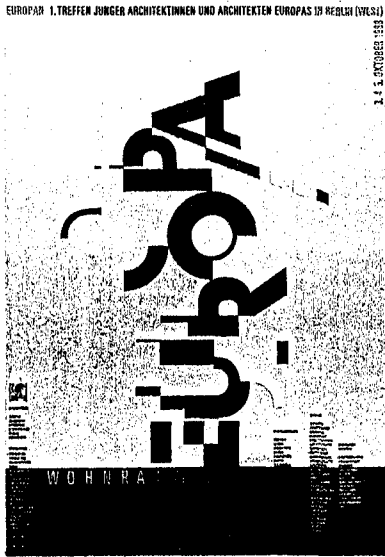
Asıl amaç, yapıtın ölümsüz düşünce veya ölümsüz nesnelere evreninde ışınlar yansıtmasıdır. Böylelikle yapıtın ölümsüz nesnelere evrenine karışması gerçekleşir.

Gerçek sanatçı zaman çerçevesini kırarak, sanatı ile, yaratmanın tanımlamasını yapar. Yapıtlarının anlamı, yaşama uyum getiren güçler olarak belirir. Onlar, insanların, evrenin uyumlu düzenine katılmalarına yardım ederler.

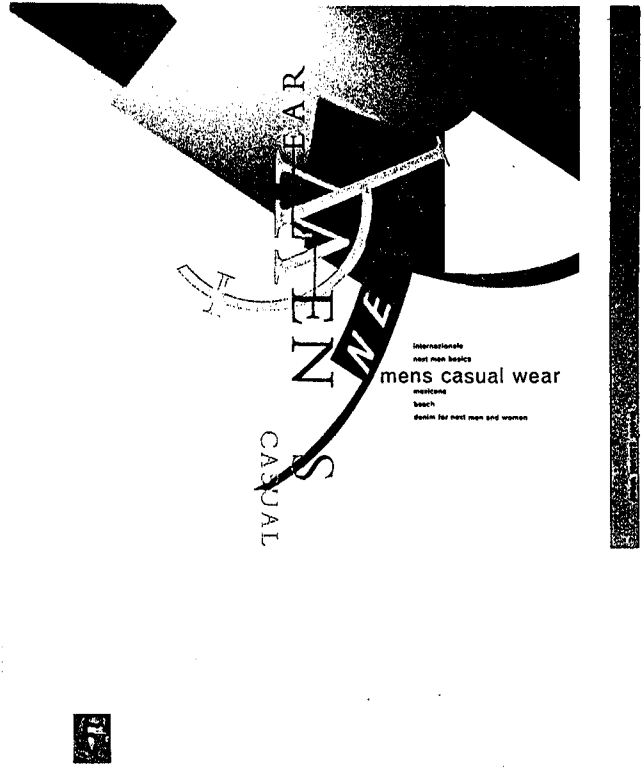
### 3. TIPOGRAFİK ELEMANLARI KULLANAN SANATÇILAR

#### 3.1. DÜNYA SANATÇILARI

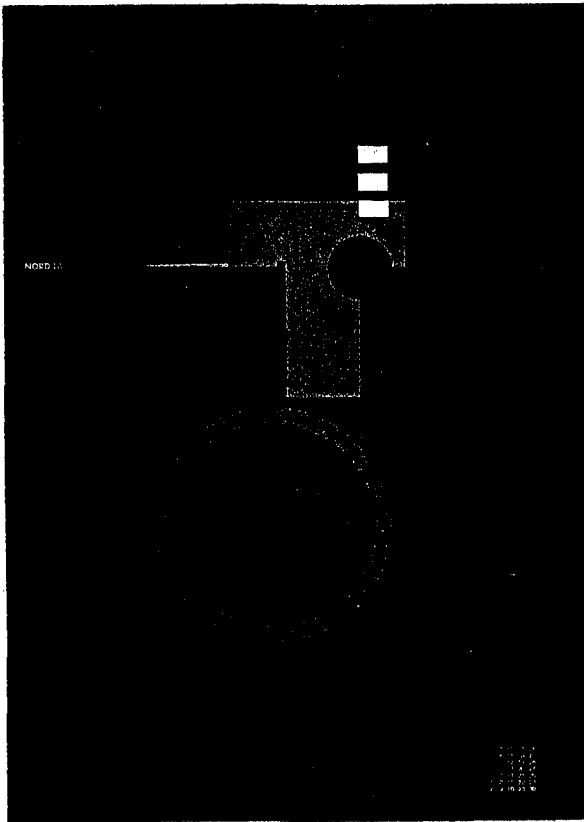




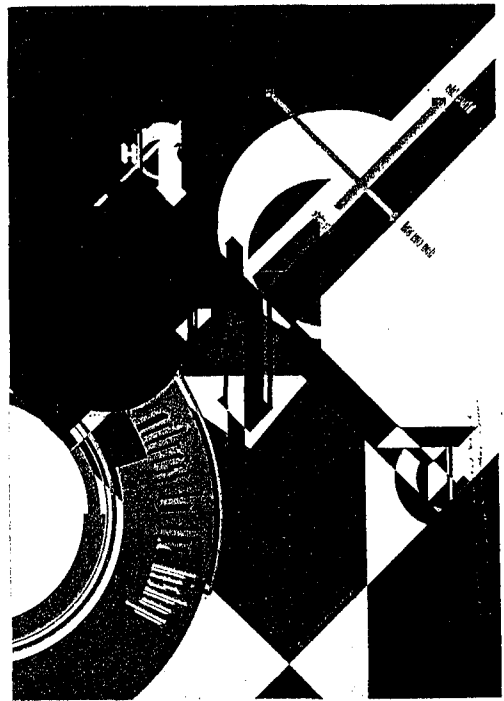
ÖRNEK 4: Nicolaus Ott-Bernard Stein, Afiş



ÖRNEK 5: Edward Fella, Afiş

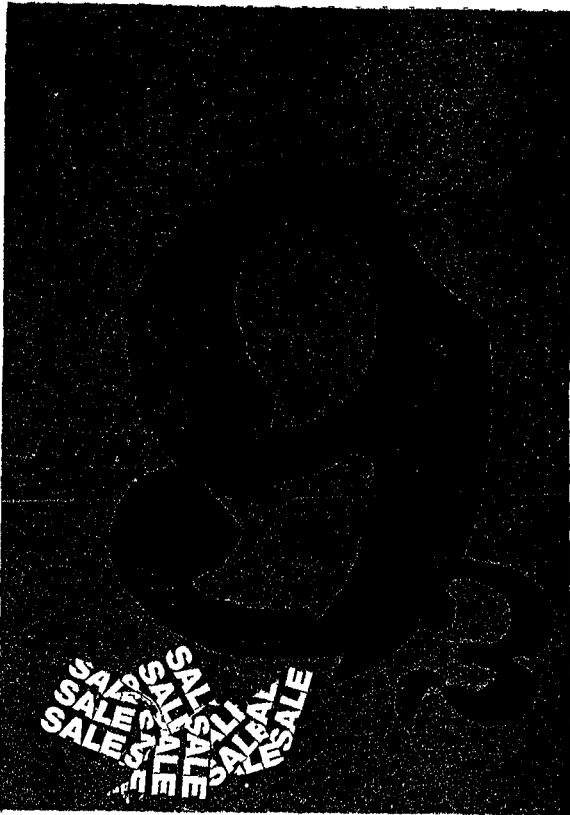


ÖRNEK 6: Nicolaus Ott-Bernard Stein, Afiş

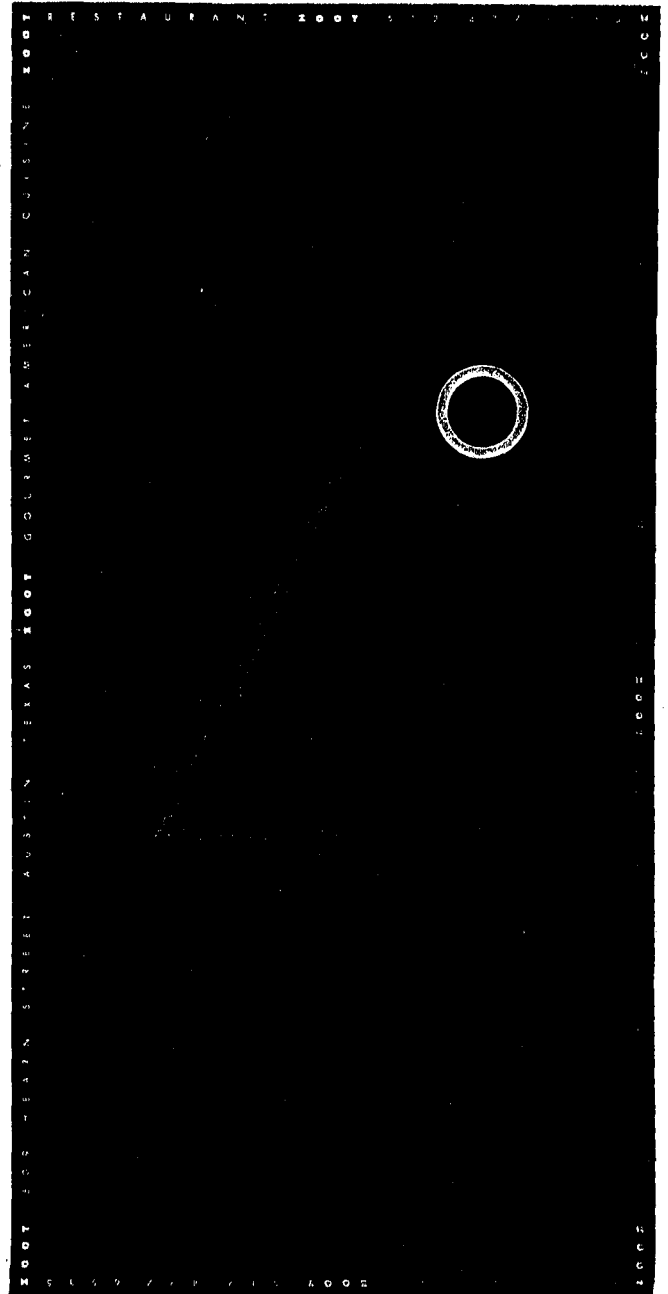


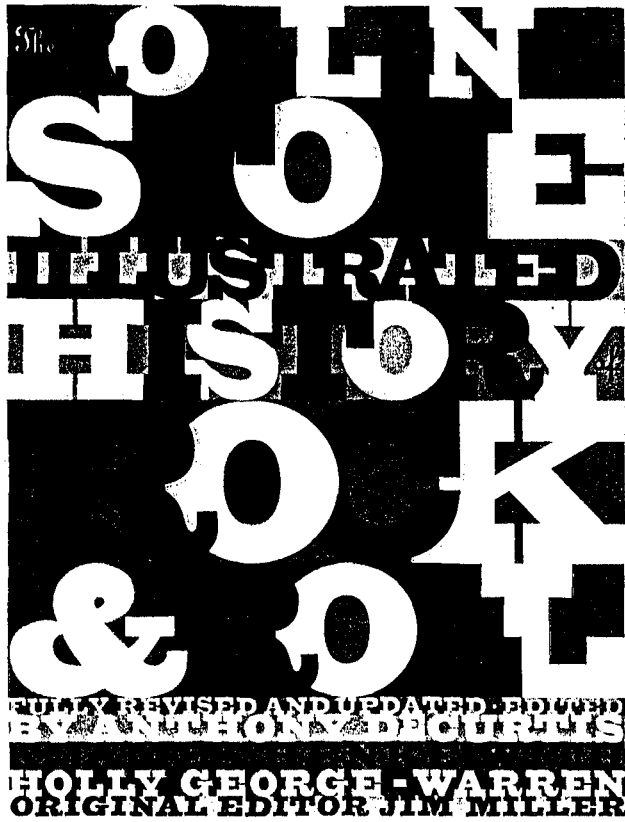
ÖRNEK 7: Jonathan Barnbrook, Afiş

ÖRNEK 8: Keisuke Unosawa, Kampanya

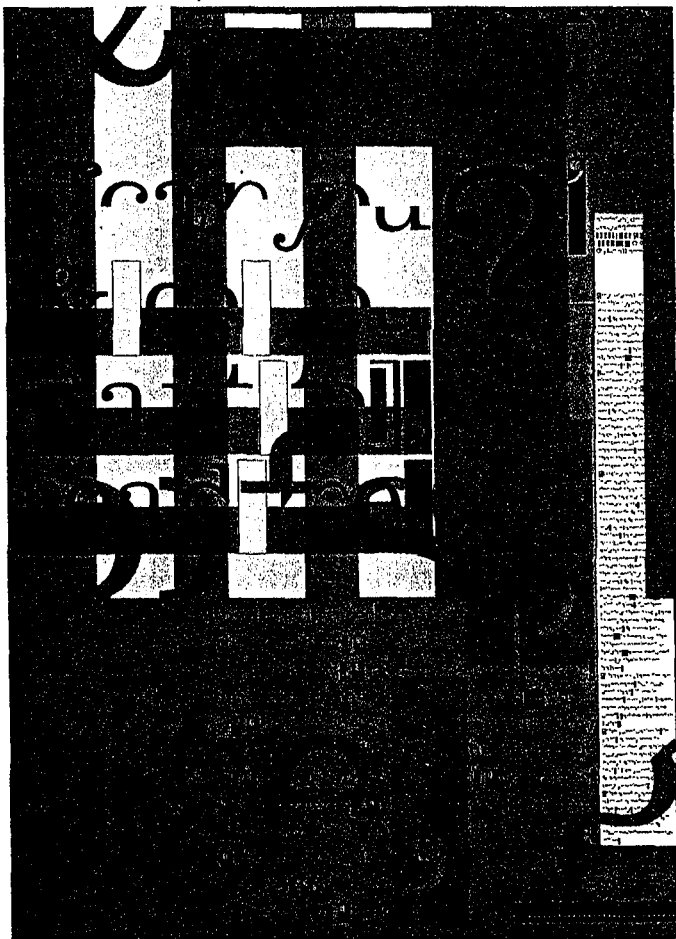


ÖRNEK 9: Lana Rigsby, Program

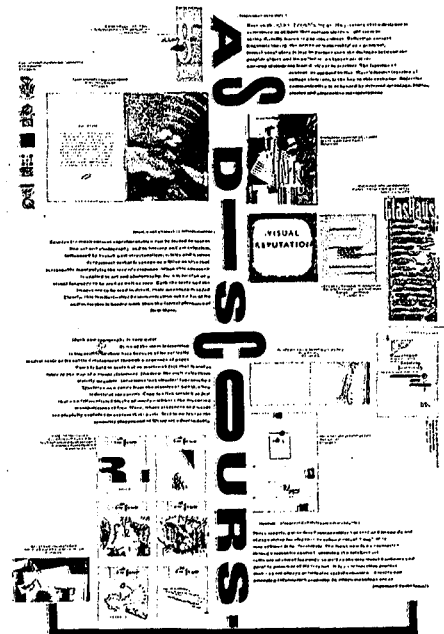
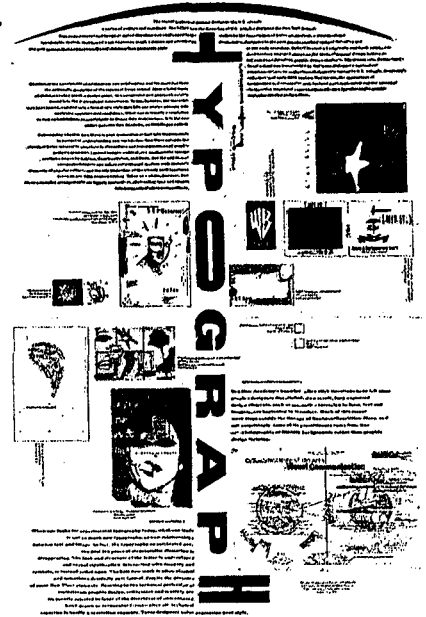




ÖRNEK 10: Fred Woodward, Kitap Kapağı



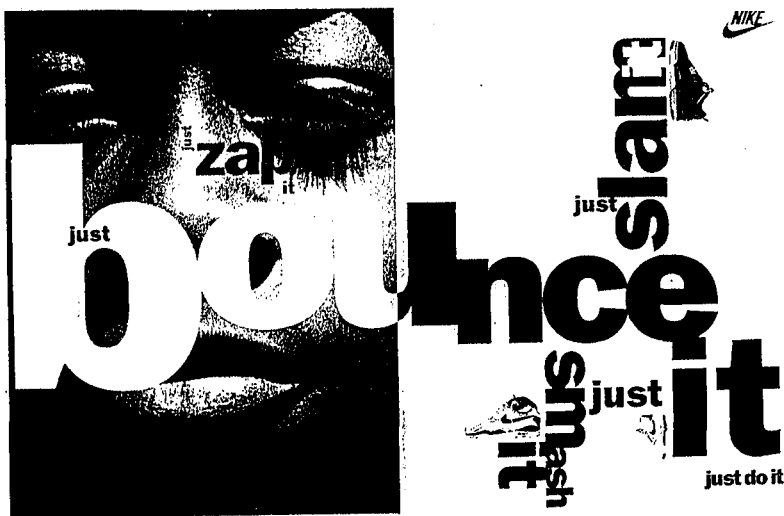
ÖRNEK 12: David Frej  
Sayfa Tasarımı



ÖRNEK 11: Phil Baines, Kitap Kapağı



ÖRNEK 13: Phil Baines, Tanıtım İlanı



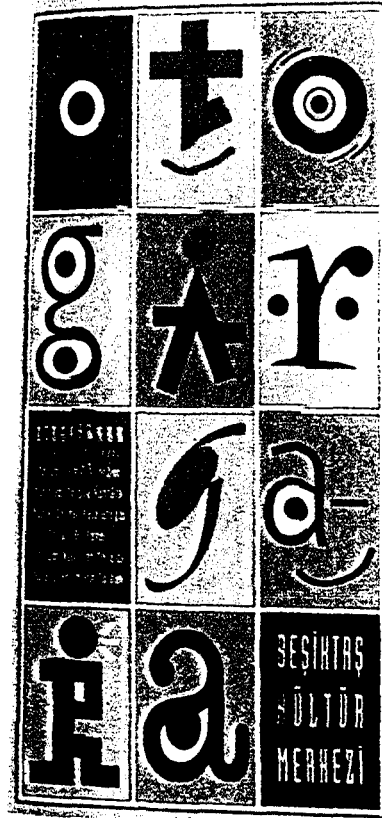
ÖRNEK 14: Neville Brody, Reklam Kampanyası





RESİM 15: Sadık Karamustafa  
"Yaşasın Kitap" Afiş

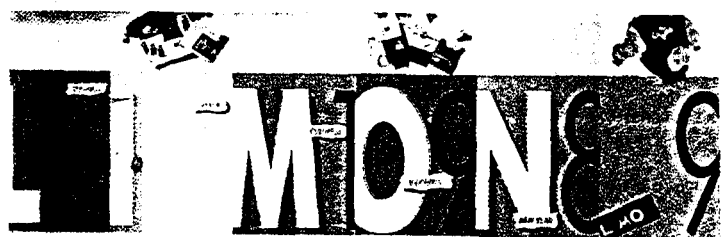
### 3.2.TÜRK SANATÇILARI



RESİM 16: Savaş Çekiç  
Tiyatro Afışı



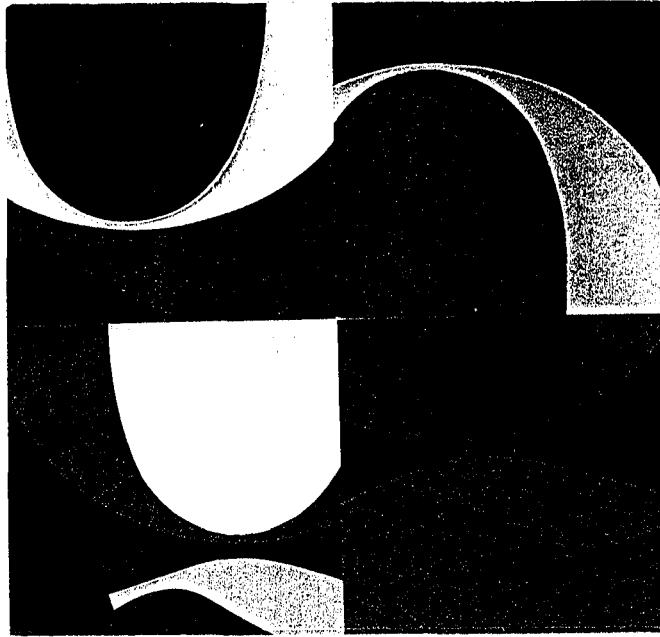
RESİM 17: Aydın Erkmen  
Sanat Dergisi Sayfa Tasarımı



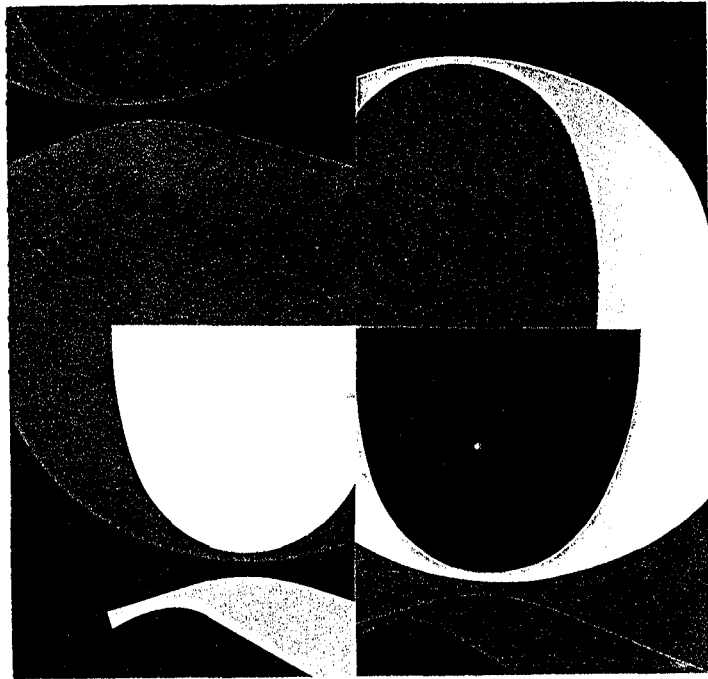
RESİM 18: Emre Senan  
Tipografi



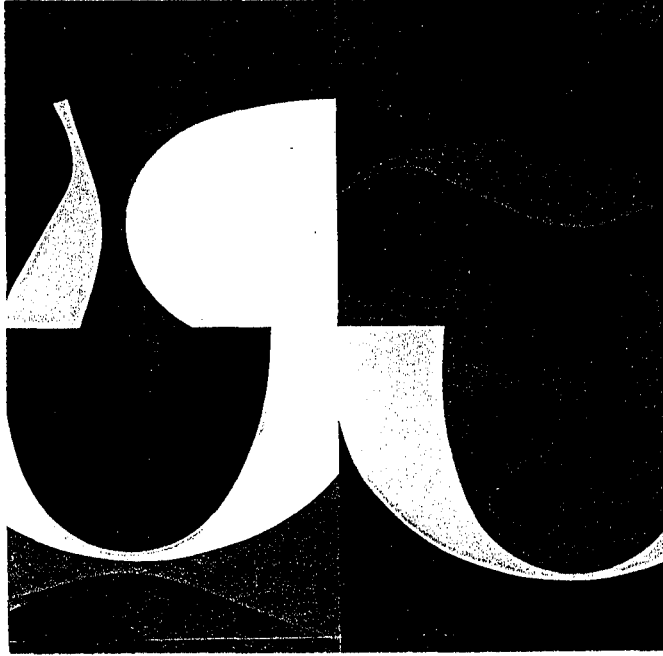
### 3.3. TEZ İLE İLGİLİ UYGULAMALARIM



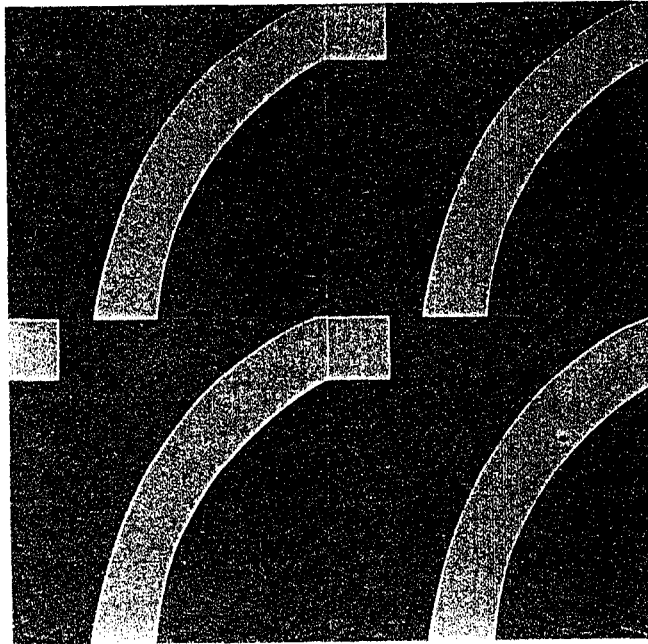
ÖRNEK 22.A: Tek Harf (Q) İle Tipografik Kompozisyon



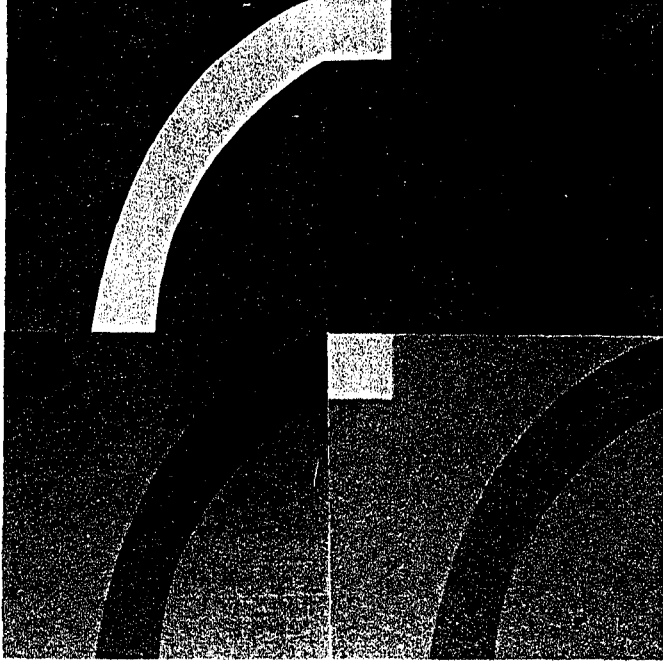
ÖRNEK 22.B: Tek Harf (Q) İle Tipografik Kompozisyon



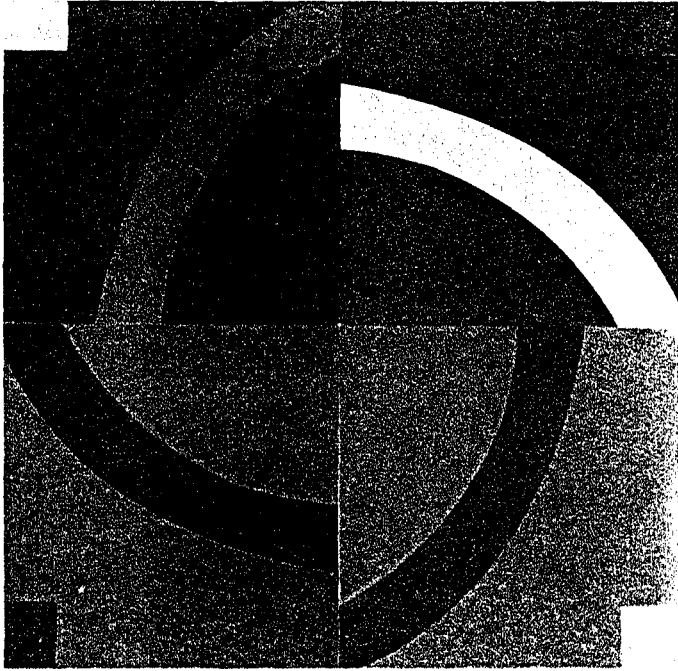
ÖRNEK 22.C: Tek Harf (Q) İle Tipografik Kompozisyon



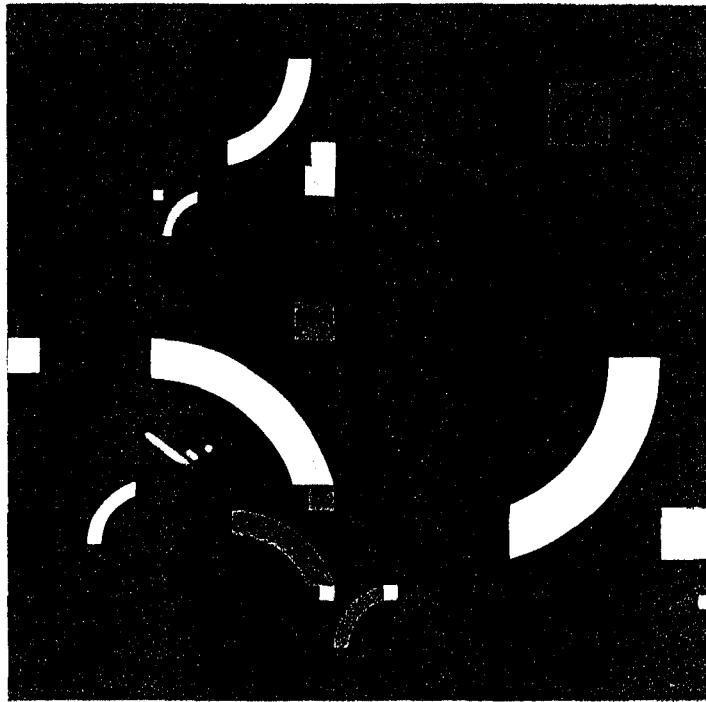
ÖRNEK 23.A: Rakam (7) İle Tipografik Kompozisyon



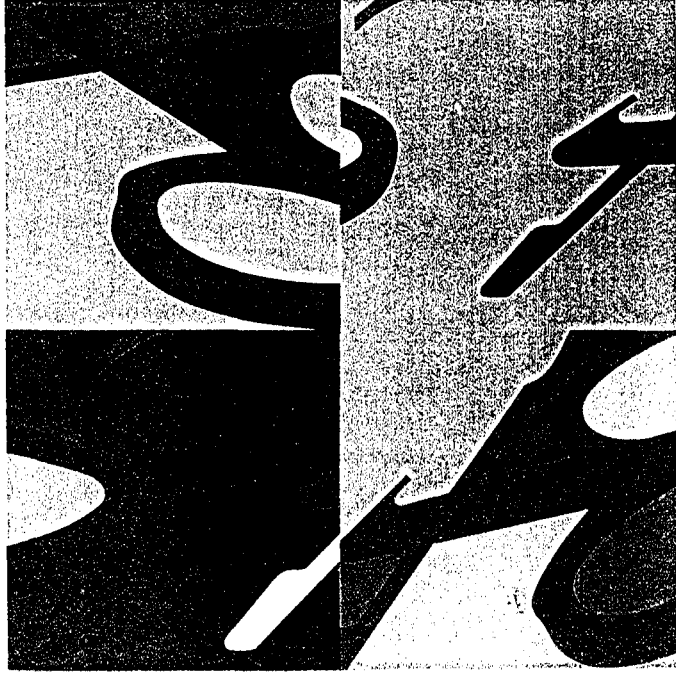
ÖRNEK 23.B: Rakam (7) İle Tipografik Kompozisyon



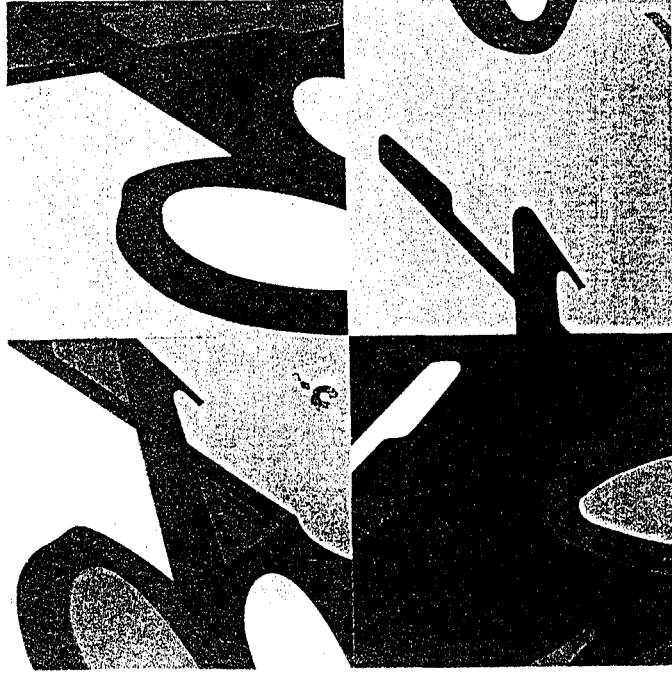
ÖRNEK 23.C: Rakam (7) İle Tipografik Kompozisyon



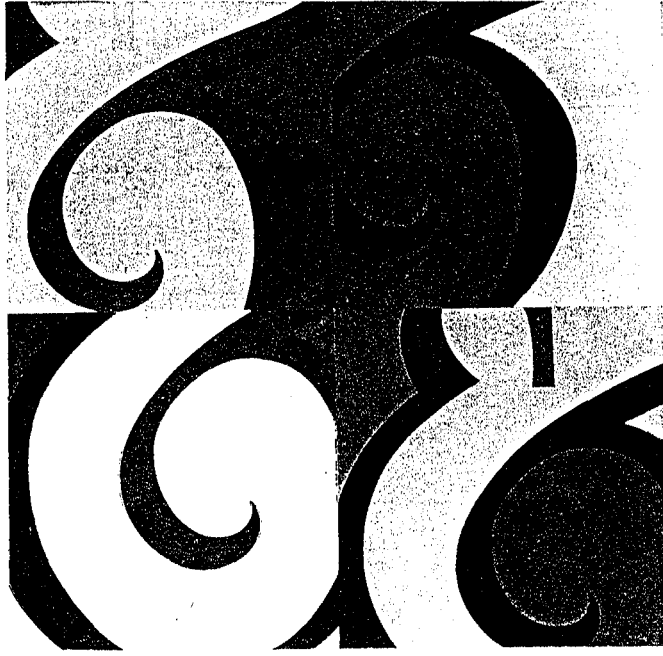
ÖRNEK 24: Rakam (7) İle Tipografik Kompozisyon



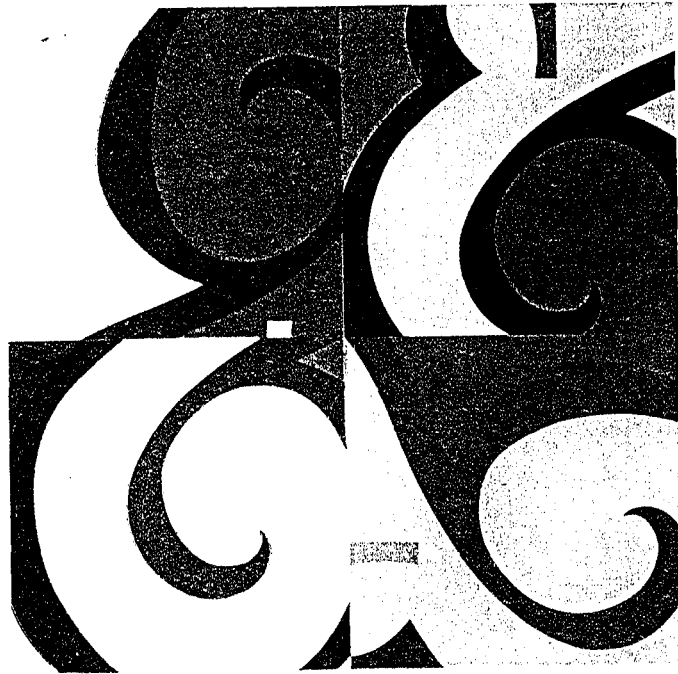
ÖRNEK 25.A: Tek Harf (Æ) İle Tipografik Kompozisyon



ÖRNEK 25.B: Tek Harf (Æ) İle Tipografik Kompozisyon

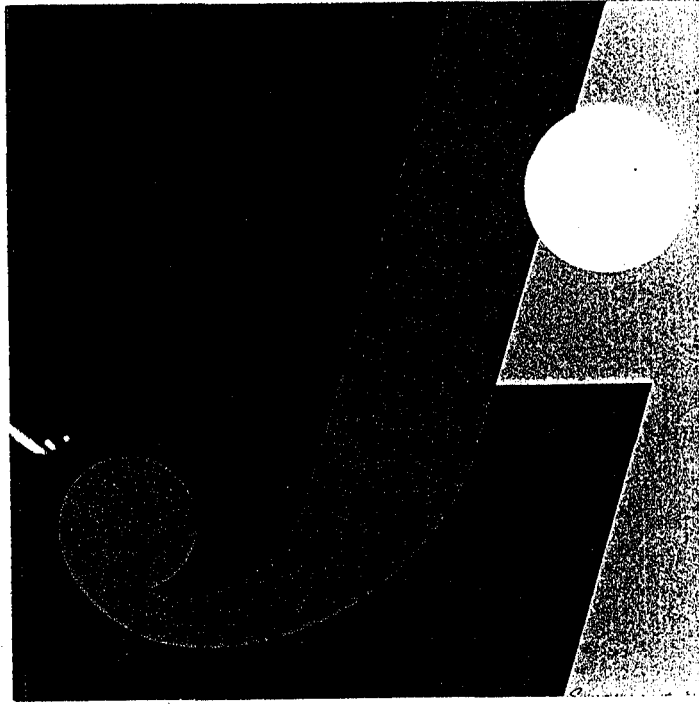


ÖRNEK 26.A: Tek Harf (G) İle Tipografik Kompozisyon

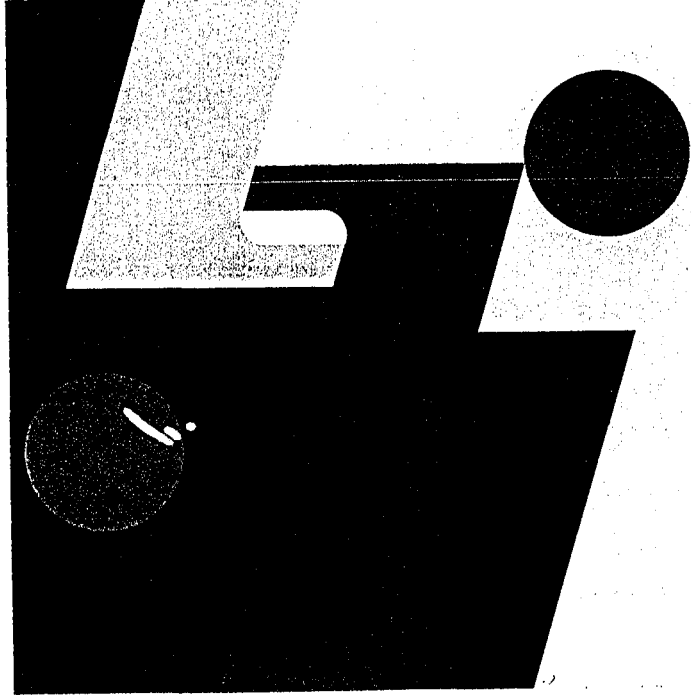


ÖRNEK 26.B: Tek Harf (G) İle Tipografik Kompozisyon

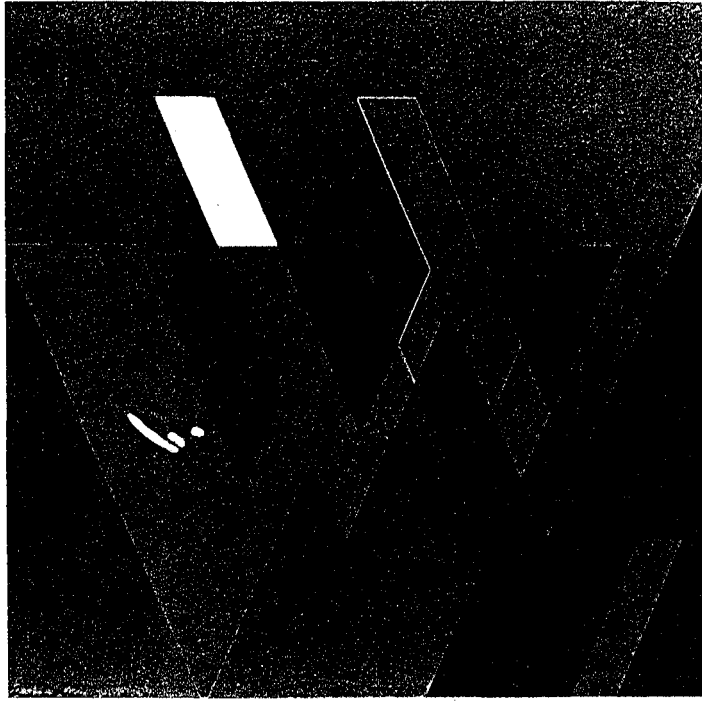




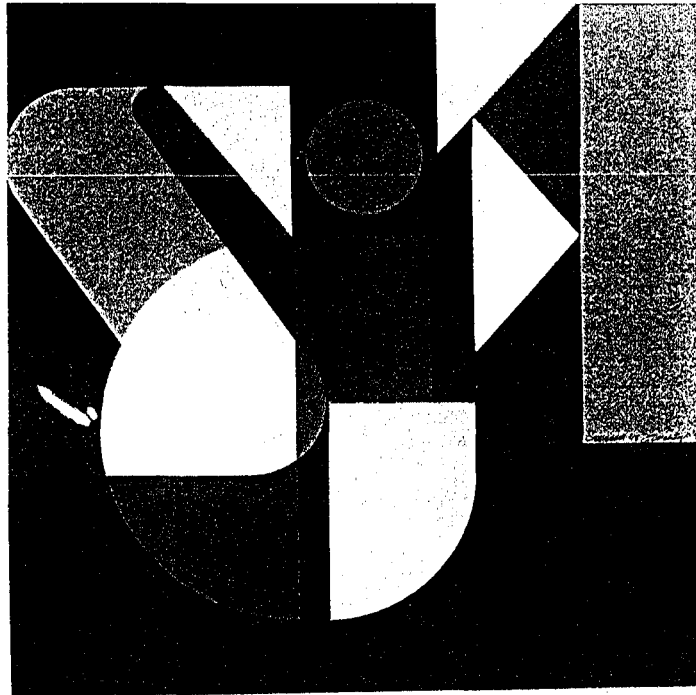
ÖRNEK 27: Tipografik Kompozisyon



ÖRNEK 28: Tipografik Kompozisyon



ÖRNEK 29: Tipografik Kompozisyon



ÖRNEK 30: Tipografik Kompozisyon

## SONUÇ VE ÖNERİLER

İçinde yaşadığımız yüzyılda, natüralist anlayıştan soyut anlayışa doğru bir geçiş yaşayan sanat, bu geçiş döneminde, aracılık görevini de Cézanne'a verir. Cézanne doğayı, nesnelere küp, silindir ve koni olarak yorumlayıp, doğayı görülen-duyulan bir dünya olmaktan çıkararak, düşünülen bir dünya haline getirir. Böylece bu anlayış doğrultusunda resim, düşünsel-yapısal objelerin, resim mekanı içinde elde ettiği düzenler olarak biçimlenmeye başlar.

Daha sonra Mondrian gerçek soyutlamaya ya da yeni 'biçim verme'ye dayalı resim anlayışının, tümüyle özgürleşeceğini, gerçek ve yeni bir biçim verme olanağını savunur. Aynı zamanda, soyut resim anlayışı, eski değer yargılarının ve anlayışlarının üstene yükselerek, Mondrian'ın düşünceleriyle sözel kaynağını bulur.

Cézanne'dan başlayan bu soyut çizgi, çeşitli dallara ayrılarak günümüze kadar ulaşır.

Böylece soyut sanatın, ifadesinin ve yeni bir biçim vermenin sanatı olduğunu söyleyebiliriz, çünkü soyut sanat, kendini salt resme özgü bir biçim verme aracı ile ifade etmeye çalışır. Kandinsky'ye göre bir senfoni gibi doğan soyut sanatın objesi, gerçekte sanatçının iç dünyasıdır. 1900'lerden sonra kendini ifade edebilen soyut sanat giderek bütün çağa egemen olmaya başlar.

Bunun bir yansıması da yazıda görülür.

Nesneleri, resimlerle, sayıları tekrarlanan çizgi veya dairelerle, özel isimleri ise hecelerle ifadelendiren çivi yazısında dahi bir çeşit resim-yazı hakimiyeti vardır.

M.Ö. 3200'lerden sonra, sesleri ifade eden evrensel bir yazı sistemine dönüşüm başlamaktadır. Böylece yazıda resimsel özellikler gittikçe soyutlaşır ve kalıplaşır.

Sonuçta M.Ö. 2000'de, Fenikeliler alfabetik yazıyı bularak, yazının geliştirdiği evrimi tamamlarlar.

Daha sonra da, M.Ö. 1000-900 yıllarında da Yunanlılar bu alfabeyi alarak, bünyesinde ünlü ve ünsüz harfleri barındıran Yunan alfabesini oluşturmuşlardır. Bugünkü Latin alfabesinin çıkış noktasının Yunan alfabesi olduğunu kabul ederek, yazının tarihi ve onun içinde insanoğlunun medeniyet olarak meydana getirdiği, yaşadığı, başardığı bütün işleri en iyi, en doğru ve kolay şekilde sakladığını ve nesilden nesile taşıdığını söyleyebiliriz.

Resim ile bağlantısı kurulduğunda, görsel dil ve sözel dil arasındaki en büyük farkın, sözel dilin, dil bilindiği takdirde bir tercüman

gerektirmemesine karşın, görsel dilin her zaman bir yorumlama sürecinden geçmeyi gerektirmesidir. İzleyici bu yolla verileni aynen almak zorunda kalmaz. Genel anlamıyla, salt dilin yardımıyla kurulacak bir iletişimin sınırlarını ortadan kaldırır. Öte yandan görsel dil, sözel ve yazınsal dilin sınırlarını ortadan kaldırır görünse de, tek bir görüntü hiçbir zaman tek anlam taşımaz, bir anlamlar ve çağrışımlar dizisini de beraberinde getirir.

Tipografi de diğer teknikler gibi çoğaltılabilirliğiyle, hem içerdiği teknik özellikler, hem de zengin ve çok çeşitli uygulama biçimleriyle sanatsal açıdan koşulsuz bir dil geliştirir. Teknolojik yapının, çağımız koşullarında sanata yüklediği anlam ve önem, geçmişle bağıntılı olarak düşünüldüğünde çok daha köklü ve kapsamlıdır. Çoğaltılabilir sanat ürününün üstlendiği bu yeni sayılabilecek değişimler, farklı sanat dalları bağlamında ele alınabilir.

Yani yazı, görüntünün ötesine taşınmalı ve kişiye görsel bir doyum yaşatabilmelidir.

## KAYNAKÇA

- AKSEL, M.  
1967 **Türklerde Dini Resimler Yazı-Resim**  
İstanbul: Elif Yayınları.
- ASLIER, M.  
1980 **Varolmayana Biçim Vermek**  
İstanbul: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar  
Yüksekokulu Yayınları.
- ASLIER, M.  
--- **Grafik Sanatlar Tarih ve Yorumlar**  
İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi Grafik Sanatlar Bölümü Yayınları.
- BALTACIOĞLU, İ. H.  
1958 **Türklerde Yazı Sanatı Türk Sanat Yazılarının**  
**Grafolojisi ve Estetiği Üzerine Sosyo-Psikolojik**  
**Deneme**  
Ankara: Türk ve İslam Sanatları Ens. Yayınları.
- BAYIK, N.  
1983 **Hürriyet Gösteri**  
Sanat/Edebiyat Dergisi, 31  
İstanbul: Hürriyet Ofset.
- BEKTAŞ, D.  
1992 **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**  
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BERK, N. - TURANİ, A.

1981 **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**  
- Başlangıcından Bugüne - C. 2  
İstanbul: Tıglat Yayınları.

ÜNALTAY, A. - BÜYÜKYILMAZ, A.

1991 **Elektronik Yayıncılık El Kitabı**  
(Derleme)  
İstanbul: Yüksek Teknoloji Mer. Yayınları.

ERBİL, D. - BÜYÜKİŞLEYEN, Z. - SAĞDIÇ, O.

1984 **Abidin Elderoğlu**  
Türk Ressamları Dizisi 5  
Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GOMBRICH, E. H.

1980 **Sanatın Öyküsü** Başlangıcından Günümüze  
Sanat Tarihi  
(Çev: Bedrettin Cömert)  
İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÜVEMLİ, Z.

1982 **Sanat Tarihi**  
İstanbul: Varlık Yayınları.

---

1993 **Görüntünün Ötesi Soru Havuzu II**  
2. Bilkent Grafik Tasarım Semineri (Bildiriler)  
Ankara: Meteksan A.Ş.

İÇMELİ, M.

1985

**Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını**  
(Tebliğler)

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak.

1. Ulusal Sanat Sempozyumu.

Ankara: Hacettepe Üni. G.S.F. Yayınları.

İPŞİROĞLU, N. ve M.

1993

**Sanatta Devrim**

Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru

İstanbul: Remzi Kitabevi.

KARAMUSTAFA, G.

1985

“Arabeskin Frenkçesi: Kitsch”

**Yeni Gündem Dergisi 33.**

KINAY, C.

1993

**Sanat Tarihi Rönesan’tan Yüzyılımıza**

-Geleneksel’den Modern’e-

Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

MADEN, S.

1985

**Grafik Sanatlar**

Plastik Sanatlar Dergisi, 1.2.3.4.

İstanbul: GMK Yayınları.

MOEN, D. R.

1990

**Newspaper Layout and Design**

USA: Iowa State University Press.



ÖNER, L.Y.

1992

"Yozlaşmanın Nesneleri"

Kitsch ve Kitle Kültürü

Demokrat Gazetesi

RADO, Ş.

1978

Emin Barın

(Sergi Broşürü)

İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

Yayınları, Toplu Sergiler 4.

READ. H.

1981

Sanat ve Toplum

(Çev: Selçuk Mülayim)

Ankara: Umran Yayınları.

---

1981

Sanat Tarihi Ansiklopedisi, C. 4

İstanbul: Görsel Yayınları.

RUDEL, J.

1991

Resim Tekniği

(Çev: Neşe Erdok)

İstanbul: Gelişim Yayınları.

TUNALI, İ.

1989

Felsefenin Işığında Modern Resim

İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURANI, A.

1977

Resimde Geometri İşlemleri-Sorunları

Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

TURANI, A.

1980 **Sanat Terimleri Sözlüğü**  
Ankara: Toplum Yayınları.

SOLOMON, M.

1986 **The Art of "Typography"** An Introduction  
to Typo. icon. ography  
New York.

---

1993 **Typography 14**, The Annual of the Typo  
Directors Club,  
New York: Gupstill Publications.

ÜNSAL, Y.

1971 **Bilimsel Reklam ve Pazarlamadaki Yeri**  
İstanbul

WORRINGER, W.

1985 **Soyutlama ve Özdeşleyim**  
(Çev: İsmail Tunalı)  
İstanbul: Remzi Kitabevi

WÖLFFLİN, H.

1985 **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**  
(Çev: Hayrullah Örs)  
İstanbul: Remzi Kitabevi

---

1982 **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**  
Ankara: Torunoğlu Ofset