

GRAFİK TASARIMDA TİPOGRAFİNİN DENEYSSEL TAVRI

Öğr. Gör. Harun TÜRKMENOĞLU

Nişantaşı Üniversitesi Grafik Tasarımı Programı.

Yrd. Doç. Dilek ÇULHA

Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü

Öz

En genel anlamda tipografi, anlamlı bütünü okunur kılan, kelimeleri ve sesi temsil eden, görsel bir dil olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda tipografi, sözel metinleri anlamlı yapıya dönüştüren yazının form-biçim olarak taşıyıcısıdır. Johannes Gutenberg'in matbaa sistemi üzerine arayışları ve kurşun kalıpları keşfi ile geleneksel yazı formunun, önemli bir değişime uğradığı kabul edilmektedir. Geleneksel tipografinin yazıya yüklediği öncül amaç okunma misyonudur. Ancak bu misyonun Stephane Mallarmé'nin sembolist şiirlerinde uyguladığı, dizgenin yer değiştirmesi-hareketi düşüncesi ile yıkılmaya başlandığı varsayılabilir. Şiir ve edebiyat metinleri üzerinde yapılan denemeler, bugün grafik tasarımın aracı olan tipografinin, okunaklılığın dışında hissedilebilirlik, okunabilirlik düşüncesiyle oluşturulan deneysel tavrını açıklayabilir. Bu yazının amacı; tipografinin duygusunu resmetmeye yönelik deneysel tipografinin tarih içerisindeki retorik rolünü ele alan örnekler ile deneysellik tanımlarının ilişkisini ele almaktır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Deneysellik, Tipografi.

359

Giriş

Grafik Tasarım kelimeleri ve sesleri temsil eden yazının form kazanmasıyla beliren anlam modeli içeriğinde açıklanmaktadır. Önceleri iletişimin ilk temsili olan görsel dil resimleme (mağara resimleri) iken, dillerin doğuşundan sonra 'söz' olarak yapılanmış, sözü temsil edecek görsel form da 'yazı' olarak adlandırılmıştır.

"Diller konuşulmak için yapılmıştır, yazı ancak söze ikamecilik yapar... Düşüncenin analizi sözle, sözün analizi de yazıyla yapılır; söz düşüncüyü uzlaşım sal işaretlerle temsil eder, yazı da sözü aynı şekilde temsil eder; böylece, yazma sanatı, en azında bizim kullandığımız tek tip olan sesli diller söz konusu olduğunda, düşüncenin dolayımı temsilcisidir" (Derrida, 2011, s. 448).

Yazı elbette ki kullanılan dilin kuralları çerçevesinde anlam kazanır. Toplumların kendi yazın sanatıyla da bu anlam dünyası genişler (Sarıkavak, 2006, s. 80). Bugün yazıyı oluşturan alfabe, harfler ve düzenleniş sistemleri tipografi tanımları içinde yer almaktadır. En genel tanımıyla tipografi, Yunanca, typos (form) ve graphia (yazmak) kelimelerinden oluşmuş bir kavramdır. Türkçedeki tam karşılığı matbaa işaret sistemi ve yazı düzenleme sanatı anlamına gelmektedir (Tepecik, 2002, s. 83). Gutenberg'in baskı tekniklerini geliştirmesine kadar tipografi, "önceleri sadece belirli bir baskı ve dizgi tekniğini (kurşundan dökme metal harflerle uygulanan yüksek baskı tekniği) açıklamada kullanılıyordu (Becer, 2007, s: 74).



Tipografi, her şeyden önce bir işaret sistemi içerisinde açıklanmaktadır. Bu bağlamda yazının gelişimi coğrafi alanlara göre form, ses, dil olarak ayrılıklar gösterse de, yazı temelde bir işaret-kod sistemi içerisinde sınıflandırılmaktadır. Bu nedenle;

“... şifreleme sistemi, anlamları değişik olsa da harf biçimlerinin ortak olduğu bir görsel evren yaratır. ... “Günümüz uygarlığı yazının, alfabenin ve rakamların üzerine kurulmuştur. Bu birimsel işaretler tek başlarına anlambilim (semantik) açısından herhangi bir anlam taşımaz ancak matematiksel niceliğin ve seslerin işaret olarak yerini alma konusunda tanımlanmış bir rol oynarlar. Bu basit işaretler insanoğlu için felsefeleri yaymada, bilimde, edebiyatta önemli bir aracı olmasına karşın, yazının bir sanat, tasarım ögesi olarak kullanılmasında, görsel bir kültür yaratılmasında ve zamanın ötesine geçmede yetkin kılar (Uçar, 2004, s. 94).

Yazı, alfabe ve ona bağlı semboller ile anlamlandırma modeli olarak kodlanmaya başlanmasından bu yana, tipografi birçok disiplini etkisi altına alan çözümlene yöntemi haline gelmiştir. Tipografi, ilk olarak okuma odaklıdır ve bir mesajı iletme - ilan etme görevini üstlenmektedir. Çünkü yazının öncül amacı kelimelerin anlamlarını aktarmaktır. Ancak tipografi kendi varlığıyla bir form olarak irdelenmeye başlanmasıyla, yazıya anlam katmanı ekleyecek birleşenleri ile disipline dönüşmektedir. Bu bileşenler, görsel algıyı güçlendirecek (boşluk -beyaz alan-, hiyerarşi, ızgara, blok, yazı karakteri seçimi, renk, simetri ve asimetri vb.) tasarım elemanlarıyla bütünleşerek tipografi olarak anılmaktadır.

“Tipografi, genellikle baskı amacıyla yapılmış bir tasarım içerisinde harflerin düzenlenmesiyle ilgilidir. Yazı karakteri çeşitliliği ve bir tasarım içerisinde yazı karakterlerinin farklı kullanma yolları, yazının oluşturduğu kelimelerin anlamını iyileştirebilir (Ambrose ve Harris, 2012, s. 14).

Deneysel Tipografinin Kökeni

15. yüzyıldan sonra grafik tasarımda yapılan teknolojik ve düşünsel her bir keşfin, yazının deneme alanlarını çeşitlendiren/yaygınlaştıran ve tasarımda hep yeni olanı ortaya çıkaran bilinçli bir çaba olarak ilerlediği söylenebilir. Yazının tarihsel serüvenindeki çoğaltılma modelleri, günümüz tipografi anlayışının gelişmesinin ve tanımlanmasının temeli olarak gösterilmektedir. Önceleri kutsal kitapların çoğaltılmasıyla beliren el yazılarının farklılaşması, bugün yazı karakterinin, evrensel işaretlerin ve alfabelerin birbirinden farklı yapılmasına neden olduğu öne sürülmektedir.

“1450 yılında basım ve yayıncılık alanında önemli bir devrim gerçekleşti. Johannes Gutenberg isimli Alman, metal yazıları kurşun alaşımlar kullanarak oluşturmayı ve bunlardan blok kalıplar elde etmeyi denedi. Artık zamanın ölçütleri içinde çok yüksek sayılabilecek baskı sayısına ulaşılabilir, aynı kalıp defalarca kullanılabiliriyordu. Bu gelişme XI. Yüzyıldan beri bilinen Çinlilerin birim harfler kullanarak yaptıkları baskı sisteminden sonra en önemli tarihi aşamayı” (Uçar, 2004, s. 100).

Yazı karakteri kavramını ortaya çıkışıyla başlayan devrimin, metinlerin ve mesajların yazılmasındaki farklı dizilim ve dizginin doğuşunun, yazı üzerine denemelerin önünü açtığı



varsayılabılır. Özellikle, Gutenberg'in "42 Satırlık İncil"¹ adı ile bastığı kitap (Bkz. Resim 1), bu yeni arayışların habercisi gibidir. Gutenberg'in düşüncesi ve yöntem arayışları, bir bakıma tipografiyi güzel yazı sanatı tanımından kopararak, dizgi ve düzenleme olarak anılmasını sağladığı için milat olarak kabul edilmektedir.

Grafik tasarımda gelişen tüm baskı ve üretim keşifleri, tipografinin kesin olmayan tanımlarını genişleterek yeni arayışlara yöneltmektedir. Denebilir ki; tipografi tanımlarının, düzenlenme olduğu kadar düzen dışı denemeler ile, teknolojik arayışların ve keşiflerin yapılması ile anlam aralığı genişlemektedir. Özellikle linotype ve monotype gibi baskı tekniklerinin gelişmesi, tasarımın yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır.

"1886'da Linotype ve 1893'te Monotype dizgi makinalarının gelişmesi sayesinde baskı tekniği yeni bir olanak ile karşılaştı. Artık metal harfler tek tek dizilmiyor daktiloya benzer bir düzeneğe sahip dizgi makinası sayesinde harfler yan yana getiriliyor ve sıcak kurşun alaşım ile blok kalıplar elde ediliyordu. Bu gelişme kitap yapımının en zaman alan ve zahmetli aşaması olan tamamen elle, tek tek yapılan dizgi aşamasında bir çığır açtı (Uçar, 2004, s. 105).

Tipografi üzerine en bilinen deneysel tavrı yazı karakterlerinin formunda gerçekleşmiş ve tırnak (serif) kullanma düşüncesi yerini, tırnaksız bir yapıda yeni yazı stillerinin tasarlanması düşüncesine bırakmıştır. Artık tipografi sadece kurallar bütünü düşüncesiyle değil, aynı zamanda kuralların yeniden inşası görüşü ile de ele alınmaktadır. Bu inşada hareket - hız ve duyumsama kavramları tipografinin düşünsel yönünü vurgularken, aynı zamanda deneysellik düşüncesini de açığa çıkarmaktadır. Deneysellik, birçok disiplinin konusudur ve uygulama alanı geniş düşünsel ağlar içerisinde daha çok yer almaktadır. Deneyselliği, "deneysel bir üretim, hali hazırdaki kurulu üretim ilişkilerinin dışına çıkma teşebbüsü olarak baltalayıcıdır. Deneysel, deneyin aksine akıntının tersine yüzme gayretini ifade eder" (Şentürk, 2015, s. 137) şeklinde ele almak daha doğru olacaktır. Bu düşünceyle tasarımda deneysel tavrı sadece teknik gelişmeler ile değil, aynı zamanda sosyal yaşamın etkileri ve yenilenebilir olma isteği ile açıklanabilir.

361

Grafik tasarımda deneysel tipografinin ilk kullanıldığı örnekler incelendiğinde fark edilen, yapılan çalışmalarda okuma alışkanlığını kırarak yeni bir tipografik yapılanmanın varlığıdır. Bu düşüncüyü kuvvetlendirecek Laurence Sterne'in 'Tristram Shandy' (Bkz. Resim 2) adıyla yazdığı 9 ciltlik komedi romanında, görselleri kullanım yöntemi ve tasvir biçimi, deneyselliğin uygulandığı ilk tasarım örnekleri içerisinde gösterilmektedir. Sterne'in kitap içerisinde denediği metin ve görselin sıra dışı uyumu ve baskı için uygun kâğıdın seçimi, oluşturduğu dizgenin kitabın her sayfasında farklı düzenlenmiş olması, grafik tasarıma yeni bir bakış açısı getirdiği savunusunu güçlendirmektedir.

"Kitabın özellikleri, orijinalerin incelenmesinin, sözlü ve görsel öğelerin samimi bir şekilde birbirine eklenmesiyle, metnin şaşırtıcı özgünlüğünün anlaşılması için hayati önem taşır. (...)Sonuç olarak, kitap fiziksel bir keyifle okunur ve sayfayı çevirirken genellikle sürprizlerle

¹ "42 Satırlık İncil" adını sütunlardaki satır sayısından almaktadır. Ancak bu eserin tipografik yapısı yakından incelendiğinde, oldukça ilginç bir yapı ortaya çıkar. O devirde yaygınlıkla kullanılan yazı biçimi, el ile yazılan kesik karakteriydi. Gutenberg bildiği ve o zamana kadar gördüğü tek tarz olan bu Gotik (Black Letter olarak da adlandırılır) Yazı karakterini kopya etmeye çalıştı. Baskı harfleri ile bu yazı karakterini kopya etmek çok güçtü, çünkü bu yazı stilinde el yazısının genel karakterinde olduğu gibi harfler birbirine bitişikti. Bu yüzden bileşik harfler (ligatures) farklı çiftlemeler ile üretildi. Gutenberg bu zorunluluk yüzünden harfleri bireysel biçimde üretmek yerine, yaklaşık 270 farklı kombinasyon ile üretmek zorunda kalmıştır (Uçar, 20014, s. 100).



doludur. Her metin sayfası karmaşık bir kısa çizgi, kesikli çizgi, yıldız işareti ve ara sıra haçlarla karakterizedir; yazıtipi oynamaktan çok alışılmadık olan şey, Sterne'in sayfayı sıklıkla manipüle etmesidir: tipik olarak burada gösterilen boş sayfa, okuyucunun kitabıyla etkileşime girmesi ve Wadman'ın portresini çizmesi için davet edilmiş olmasıdır.” (The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 2000.)

Kitap içerisinde yapılan bu yeni okuma modeli, sembolik dönemin şairler prensi olarak tanımlanan Stephane Mallarmé'nin “Un Coup de Dés”, (Bir Zar Atımı) (Bkz. Resim 3) adlı şiirinde tipografik olarak yeni bir anlatım modeline dönüşmüştür. Mallarmé'nin şiirinde yaptığı, duyguları uyandırma niyetiyle dizeleri sayfa yüzeyinde hareketlendirerek, şiirin bir senfoni olarak duyumsanmasını sağlamaktır. Mallarmé'nin grafik tasarımın temel elemanlarından beyaz alan (boşluk)'u keşfederek, şiirinin dizelerini boşluk içerisinde çok yönlü hareketlendirmesi, şiirin sözcüklerinin okunmasını zorlaştırmaktadır. Bir bakıma Mallarmé, grafik yüzey içerisinde tasarım ögesi olarak şiiri, tipografi ile kurgulamaktadır.

“Mallarmé'nin sorunu, sayfanın şiirin sadece maddesel desteği olmadığı olgusuna ya da onun zorunluluğunun dokundurması-kinayesi olmasına bağlıdır. Şiirin anlık ritmine ve dokusuna aittir. Yazının dış görünüşü, olayın oluşma konumudur. Şiiri sonlandıran beyaz, şiirin ortaya çıktığı yerin sessizliğine dönüşünü işaretler, ama bu artık ne aynı beyaz ne de aynı sessizliktir. Bazı kağıt yapraklarının haktan geldiği yerdeki kati bir sessizliktir. Ve bu zafer, kendine özgü ustalığın basit bir uygulaması değildir. Dünyanın kurallına uygun bir insanlığı kendine mal eden bir harekete aittir ‘İnsan beyazın üstünde siyahı takip eder’ yazım akımı, karanlık bir arka plana karşı yerleştirilen ‘yıldızların alfabesinin’ aydınlık ihtişamına yanıt verir” (Rancière, 2011, s. 43).

Mallarmé'ye göre; yazının var olduğu tüm yüzey alanları bir dize oluşturur ve bu dizelerin tasarlanmasının da belli bir kuralı, belli bir ritmi yoktur. Bu düşünce ile Mallarmé, şiirin keskin inşasını kırarak tipografik denemelere yönelmektedir. Ona göre,

“... Afişler ve gazetelerin dördüncü sayfaları hariç, dilin olduğu, ritim olduğu her yerde dize vardır. Düzyazı dediğimiz türde, kimileyin hayran kalacağımız kadar, her türlü ritimden dizeler buluruz. Aslında düzyazı yoktur, alfabe vardır, az çok birbirine geçmiş ya da az çok sağa sola dizeler vardır. Dize sanatı demek ki bir üslup çabasıdır” (Candan, 1995, s. 14)

Mallarmé'nin denemesine grafik tasarım disiplini içerisinden bakıldığında, her şeyin simetrik, düz ve okunur olması düşüncesinin karşısına, okunabilirlik düşüncesini yerleştiği söylenebilir. Bu bağlamda Mallarmé'nin şiirlerindeki tipografinin deneysel tavrında görülen, boşluğa resmedilen yazıdır. Şiirde, yazının hareketiyle başlayan düzenleme arayışları, tipografinin duysal tavrını açığa çıkarmaktadır.

“...aralıklar, vurgusu az çok değişen, farklı zamanlarda noktalanmış müzikal bir cümle gibi satırlara ve farklı uzunluklardaki sözcüklere bir düzen verir. Boş kalan satır ve paragraf sonları da bu düzeni yapılandırır ve gövdelerin ahenkli ölçüğü tipografik yapının belirleyici niteliği olan o uçuşmayı, o genel ritmi verir. Üzerinde iyi çalışılmış basit bir tipografik yapıt, ritimli bir görüntü sunar.” (Jean, 2008, s. 144)

20 yüzyılın sosyal yaşam koşullarını protest tavrı ile yakalayan Fütürizm, yazının yüzey üzerindeki hareketine ‘hız’ kavramını da eklemiştir. Fütürizm dönemi, geleneksel kuralları yaşamın tüm alanında olduğu gibi sanat ve tasarımda da yıkacak manifestolar ile şekillenmektedir. Özellikle dönemin düşünce anlayışını irdeleyen İtalyan şair Filippo Tommaso



Marinetti'nin, 20 Şubat 1909'da Paris'te yayınladığı manifestosu, dönemin düşünce anlayışını özetlemektedir;

“Figaro Gazetesinde Le Futurisma adlı yayımladığı manifesto; şiir, edebiyat, resim, grafik, tipografya, heykel, ürün tasarımı, mimarlık, fotoğrafçılık, sinema ve tiyatro eserlerini içeren bir hareket olarak başladı. Bu manifesto, ‘arkeologların, profesörlerin, eski sanat meraklılarının göklere çıkardıkları eski Grek ve Roma Sanatı savunucularına karşı bir protesto şeklindeydi. Bu anlayış modern yaşamı, modern yaşamın süratliliğini, makinenin modern hayatta getirdiği hareketi, göklere çıkarıyor ve süratin güzelliğini övüyordu” (Adnan, 1992, s. 200)

Özellikle F. Marinetti'nin “Onun Yatağında Bir Gece” (Bkz. Resim 4) adlı tasarımı, tamamen tipografinin uygulandığı yüzey üzerinde deneyimlenmektedir. Bu tasarım, harflerin büyük küçük, tırnaklı-tırnaksız ilişkisi, koyu ve açık alanların dengesi, metni destekleyecek sağ alt köşede kullanılan kadın resimlemesi ve harflere göre değişen ritim (sesleri vurgulayan) ile okumaktan çok, görülmeye duyumsanacak tipografik unsurlar olarak açıklanmaktadır.

‘Onun Yatağında Bir Gece’ adlı çalışma, sevgiliden gelen mektuptur ve savaş zamanın devinimini ve karmaşasını yansıtmak için tipografi ile dramatize edilmiştir. Şiirin heyecanını yansıtan sadece tipografi kullanımı değildir, aynı zamanda görüntüyü destekleyen tasarım unsuru blok sisteminin, bilindik kullanımının dışında grafik yüzeye farklı biçimlerde yayılması ile şekillenmiştir. Denebilir ki; harflerin yüzeyin her alanında sözcükleri hareketlendirmesi, şiirin duygusunu sadece okutmamakta aynı zamanda görsel olarak da resimlemektedir. Böylece izleyici tipografinin hareketi ile şiiri okuyamasa da, şiirin duygusunu hissedebilmektedir.

20. yüzyılın başında, İtalyan fütürist Filippo Marinetti, sayfayı görsel bir savaş alanına çevirmek için kelimeleri cephaneye kullanarak basılı maddeye karşı savaş açtı. Marinetti'nin 1912 tarihli irredentismo kompozisyonununun sayfa düzeni, tipografinin burjuva değerlerine karşı nasıl bir silaha dönüştüreceğinin örneğidir. Bir İtalya haritasının üzerine kolaj yapılmış gazete başlıkları roketler haline gelmiştir. Alçaktan uçan fırça vuruşları hava desteğine benzer bir görüntü sağlamıştır. Marinetti için sanat, sentaksı yıkmayı amaçlayan radikal bir mücadele olmalıydı (Heller ve Veronique, 2016, s. 42).

F.T Marinetti'nin ‘Özgür Sözcükler’ (Bkz. Resim 6) adlı çalışması eşzamanlı olarak devinimi ve hızı aynı anda tek yüzeye yayarak gösteren bir okuma modeline işaret etmektedir. Bu çalışmada, karşılaştırma yapılarak birbirinden uzak-yakın görünen kavramların, harflerin, biçimlerin ve çizgilerin kullanım biçimi, bu çalışmanın ifade gücünü arttırmaktadır. Bu nedenle, ‘Özgür sözcükler’, yüzeye her açıdan fıskıran harfler ile grafik tasarımda tipografik devrimi oluşturan yapıtlar arasında kabul edilmektedir.

“Özgür sözcükler spiral yol almakta olan tren, dalgıç, güneş, patlama, dağ, akrobat, duman bulutu gibi betimleme aracıyla konu aldıkları eylem ve nesnelerin kılıfına bürünür. Matbaa teknolojisinin geleneksel yöntemlere karşı çıkararak; tamamen plastik bir düşünceyle farklı yazı karakterlerinin (siyah), italik (eğimli), majüskül(büyük harf) gibi çeşitlemelerden yararlanılarak şiirsel bir duygu iletişimi yaratır. Bütün bunların sonucunda okuyucunun şiirin genel anlamını ilk bakışta kavrayabildiği eşzamanlı bir görüntü ortaya çıkar. Okuyucu ana imgeyi aynen reklam afişini izlercesine kolayca algılama ve tanımlama olanağı bulur. İletişimin yeni endüstriyel tekniklerinden esinlenen bu şiirsel mesaj, duyguyu güçlü bir figüratif üslupla hızla



aktarabilen, başka deyişle ‘kendi kendini resmedebilen’ bir yapıya dönüşür” (Becer, 2007, s. 68)

Fütürizm akımının², Avrupa’nın farklı şehirlerinde farklı şekillerde biçimlenmesi ve üretilmiş grafik çalışmalarda da farklılık göstermesi, bir dil ortaklığının ya da kesin kuralının olmadığı düşüncesini açıklamaktadır. Artık tasarım, geçmişin oluşturduğu dogmalardan ve düzenden ayrılarak yeniden inşa edilmektedir. Bu denemelerin ardında, kelimelerin özgürlüğünden harflerin özgürlüğüne kadar tasarımı genişletmeyi sağlayan ‘boşluğun’ tasarlanması düşüncesinin yattığı varsayılabilir. Çünkü, afiş yüzeyinde tipografinin yüzeye yayılan sıçramalar, patlamalar gibi etkileri boşluğun aralıklarında yansıtılmaktadır.

Fütürizm, kübizmle ile sentezlenerek yeni bir anlayış olarak “Kübo-Fütürist” dönemin ortaya çıkmasında rol üstlenmektedir. Özellikle Fütürizmin protest ruhunu Rusya’ya taşıyan ve uygulayan Ilia Zdanevich’in ‘Sakallı Yürek Gecesi’ (Bkz. Resim 7) adlı çalışması deneysellik düşüncesi ile ilişkilendirilmektedir.

‘Sakallı yürek gecesi’ adlı afiş, bir tiyatro etkinliğini duyurmak için tasarlanmıştır. Afiş tipografik olarak incelendiğinde, sözcük içindeki harf karakterlerinin hem boyutlarının hem de biçimlerinin farklılık gösterdiği göze çarpmaktadır. Bu nedenle afiş, grafik tasarımda uyumsuzluğun bir arada kurgulandığı; harfler ve ağırlık, et kalınlığı, espas (boşluk düzeni) ve büyüklük-küçüklük gibi tasarım düzenleri, bilinenin dışında yeni bir hareket ile düzenlenmiştir. Afişin, sadece harfler arası ve satır arası espasların (boşluğun) farklı kullanılması ile değil, aynı zamanda tasarımda sağ-sol-orta blok olarak bilinen dizginin farklı düzenlenmesiyle de tasarlandığı görülmektedir. Sakallı Yürek Gecesi adlı tiyatro etkinliği için hazırlanmış olan bu afişe, Emre Becer’in analizi şu yöndedir;

“Sakallı Yürek Gecesi adlı bu çalışmada harf karakteri ve boyutlarına dayalı kusursuz ve ustalıkla çeşitlemeler tek sözcük içerisinde başarıyla sentezlenmiştir. O güne değin hiçbir sanatçı, sözcük içindeki bir harfi diğerinden bu kadar radikal biçimde ayıran tipografik dil kullanılmamıştı. Kompozisyonun harf temeline dayalı grafik yapı doğrultusunda parçalara ayrıldığı bu afişte; harflerin yatay ya da dikey olarak hizalanmasına dayalı alışkanlıklar, edebi bir dans ritmi içinde, bozularak bir araya getirilmiştir.” (Becer, 2007, s. 80)

Grafik tasarımın belirli ve kurallı bir düzen içerisinde keskin tanımlarının önünü kesen bu örneklerde en dikkat çekici unsur, Calligrammes (Kaligramlar)³ kullanımınıdır (Ambrose ve Harris, 2010, s. 130). Kaligramlar, harfler, kelimeler ve cümleler, arasında bağımsız dizimi ve dizgiyi görselleştirme de ve şiirleri somut bir fiğüre dönüştürmede en etkin yazı çeşidi olarak örneklenmektedir. Kaligram kullanımında şiirlerin görsel form birlikteliğine örnek olabilecek, Guillaume Apollinaire’nin ‘Eyfel Kulesi’ adlı çalışması (Bkz. Resim 8) ele alınabilir.

2 “Fütürist edebiyatı ve şiirin çıkış noktalarını belirlediği,”1912 -1913 yılları arasında yayımlanan manifesto ve kuramlar baskı presi, yazı karakteri çeşitleri ve yazılı iletişimin endüstriyel yapısından (reklamcılık dilini kullanan telgraf dilinde hızlı ve eşanlı şiir) esinlenen, biçimlenen ve bu nedenle ‘grafik şiir’ olarak betimlenecek bildirilerdir” (Becer, 2007, s. 69).

³ Kaligram: Kesik uçlu bir kalem, divit veya bir fırça yardımıyla harflerin uzun, akıcı çizgilerle, değişen çizgi kalınlıkları ve uzunluklarıyla yazılması esasına dayanan yazı sanatı. Kaligrafi terimi bariz bir biçimde stilize ya da sanatkarane yazı biçimlerinden bahsedilirken kullanılır (Ambrose ve Harris, s.130).



“Kaligramlar, Eyfel kulesi şeklinde satırlarla oluşturulan bir şiir. Guillaume Apollinaire’nin kaligramlarında resimle şiirin bir bütün potansiyel birleşiminden söz edilebilir. Apollinaire yazı formları ile sanatın görsel potansiyeli arasında bağlantılar kuran yeni bir yaklaşım geliştirmiş ve içeriğin sayfa düzeni aracılığıyla görselleştirdiği’ kaligrafik şiirler’ yazmıştır.” (Becer, 2007, s. 84)

Fütürizm ile metinler ve yazılar, hareket ve hız düşüncesiyle görsel bir imgeye dönüşürken, kübizm ile formun parçalanarak planlara ayrılması olarak tanımlanmaktadır. Bu düşünce, yüzeye dağılan yazının görüş açılarını çoğaltılarak, mekâna ve zamana yayılmasını sağlayan hareket algısını değişime uğratmaktadır. Teknik bakımdan fütürizm ve kübizm ortaklaşa görüntü oluşturma düşüncesidir ve Dadaizm’in de habercisidir. Dadaizm’de foto-kolajın keşfi ile tipografiler sözcüklerin ve anlamının taşıyıcısı konumundan çok, yeni anlam üreticisi konumuna ulaşmaktadır.

Dadaizm döneminde tipografiyi foto-kolaj yöntemiyle kurgulayan Raoul Hausmann’ın, Berlin’de dadacılar ile birlikte çıkardığı ‘Der Dada’ (Bkz. Resim 9) adlı dergi, ve ‘ABCD’ (Bkz. Resim 10.) adlı tasarımı deneysel çalışma örneği olarak anılmaktadır.

“Boya ve fırça yerine makas ve yapıştırıcı kullanma fikri, yaratımın radikal bir biçimi olarak yıkım nosyonundan keyif alan dada sanatçılarına çekici gelmiştir. Foto-kolaj mucidi olarak kabul edilen Raoul Hausmann, mevcut malzeme stokundan görsellerin ve kelimelerin seçilip orijinal bir düşünceyi ifade etmek için geri dönüştürebileceğine inandı. Ancak kolajlar aynı zamanda bireylere görsel, mesaj ve slogan bolluğuyla saldıran materyalist kültürün eleştirisi olarak da görüldü. İlk kolajların (bazen montajda denir) grafik kelime dağırcığı, konturlarından kesilmiş veya koparılmış kes çıkar fotoğrafların gazetelerden kırılmış kısmının başlıklarla birleştirilmesinden oluşuyordu. Hausmann’ın en sık yeniden üretilen kolajı ABCD’nin merkezi motifi çılgık atıyormuş gibi açık duran ağızyla kendi yüzünün yakın plan görünümüdür. Hausmann’ın tepkisini kışkırtan şey muhtemelen onu neredeyse boğma noktasında kuşatan verilerin isyanıydı. Bir kağıt para tıbbi illüstrasyon da dahil olmak üzere harf biçimlerinin, grafiklerin, haritaların, dokuların ve taslak resimlerin ustalıklı dengelenmesiyle bir tarafı daha ağır olan kompozisyon tuhaf bir şekilde tatminkardır.” (Heller ve Veronique, 2016, s. 90)

1960’larda sayfa üzerinde tasarım araçlarını bir fikri duyumsanmasını sağlayan photo-type setting (fotografik dizge)⁴ tekniğinin keşfiyle, yazıyı doğrudan imgeyle eşleştirme düşüncesi de yaygınlaşmıştır. Bu teknik sadece afişler üzerinde değil, aynı zamanda logo tasarımlarında da uygulanmaktaydı. Özellikle Fransız tasarımcı Robert Massin’in ‘The Bald Soprano’ (Kel

⁴ Photo-type setting (fotografik dizge) Foto Dizgi: Bilgisayarların matbaacılık sektöründe kullanılmaya başlanmasından önceki yıllarda kullanılan ve compugraphic adıyla da anılan fotografik temelli dizgi makinalarında yapılan dizgi sistemi. Bu sistemde dizgi makinalarının ekranlarında sınırlı sayıda satır görülebilir; dizilen satırlar bir kayıt biriminde saklanarak dizgi bitiminde pikaj yapılmak üzere rulolar şeklindeki ışığa duyarlı kağıtlara ınsal aktarım yoluyla pozlanırdı. Bu kağıtlar tıptı fotoğraf baskısı gibi belli kimyasal işlemlerden geçirildikten sonra yazılar görünür hale gelirdi. Bu kağıtlardan pikaj yapılır ve pikajlı sayfaların filmi çekilerek baskıya hazırlık süreci devam ederdi (Dizgi Terimleri, 2008).



Şarkıcı) (Bkz. Resim 11) adlı kitabında Photo-type setting (fotografik dizge) tekniğini kullanması, yazı ile imgeyi karşılıklı konuşuran, görsel bir dil diyalogu yaratmaktadır.

“ 20. Yüzyılın ilkyarısındaki avangart akımların nerdeyse hepsi manifestolar, afişler ve başka basılı belgeler aracılığıyla kendi eylemlerini tanıtıyor ve felsefelerini yazıya döküyorlardı. Bunun sonucunda oluşan basılı ifade, tasarımcıların kullandığı ve üzerine eklediği bir deneysel tipografik kelime dağarcığı sağlamıştır ve sağlamaya devam etmektedir. Bu arada, tipografik denemeler iki boyutlu kâğıt yüzeyiyle sınırlı kalmamaktadır, plazalarda ve benzeri kamu alanlarında üç boyutlu ifadeler bulurlar. (Twemlow, 2016, s. 86)

İmgelerin tipografi ile uyumu dolaylı anlatım yöntemine dönüşerek bir çok denemenin de önünü açtığı varsayılmaktadır. İzm dönem tasarımları, durağan yüzeyde mesaj okutmak görevini üstlenen tipografiyi, okunurluk-okunabilirlik (okuturluk) tanımları ile karşılaştırmaktadır.

“Bu iki terim, çoğunlukla eş anlamlı kullanılır. Ancak okuturluk, belli bir yazı karakterinin doğasında olan x – yüksekliği, karakter şekli, kapatılmış olan büyüklüğü, çizgi kontrastlığı ve yazı ağırlığı gibi fiziksel özellikleri yoluyla bir harf biçimini diğerinden ayırt edebilme yetisini ifade eder. Bir gövde metni parçasının okunurluluğu, standart punto büyüklüğü kullanımı, hassas satır aralığı ve doğru hizalamasıyla güçlendirilir. Bilginin mutlak berraklığı, müdahale eden etmenlerin en az seviyede oluşuyla birleştiğinde okunur yazı oluşur. Okuturluk, bir yazı veya tasarım parçasının “anlama” yetisini etkileyen özellikleriyle ilgilidir. (Ambrose ve Harris, 2012, s. 104)

Okunabilirlik, işlevsel tasarım anlayışının karşısına, tasarıma yeni bir düşünce ve çözümleme olacak deneysellik tavrını açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla deneysel tipografi, içgüdü ve duyumsama düşüncesiyle düzenlenen, mevcudiyeti sorgulatan, bir tasarım aracına dönüşmektedir. Bu durum özellikle protest dönemlerin kullandığı bilinçli bir tasarım olarak irdelenmektedir. Bu bağlamda mevcut tipografinin genel kurallarına öneri getiren; yine tipografi içerisinde hareket yenilemeleridir. Köken olarak bakıldığında deneysel tipografi önce bloklama sistemi içerisinde gelişmiş ve hareket ve hız ile okutmaktan çok anlamın duygusuna yönelmiştir. Böylece yazı, 1950'lere kadar tipografinin okunaklı bir yapı sergilenmediğinde de okunabilir olma özelliği taşıyan örnekleri üzerinden irdelenmiştir. Amaç, yazının mevcudiyeti ile doğrudan ilişkiye sokan okunma misyonunu kırarak deneysel tipografiyi oyunlu bir ilişki içerisinde ele alındığına vurgu yapmaktır. Böylece, tipografik denemelerin, yazı - tipografik form içerisinde mesajın doğrudan anlamını değil, aynı zamanda gizil bir anlam taşıyabilir olma düşüncesini açığa çıkarılabilir. Bu demektir ki; okunaklılık içsel, okunabilirlik ise dışsal yapılardır, birbirlerinin yerine geçebilecekleri gibi birbirlerinden ayrılabilir ve bu durumu belirleyen de izleyicinin konumudur.

Sonuç

Sonuç olarak, grafik tasarım tarihçesinde yazının okunaklılığı olduğu kadar okunabilirliğini de irdelleyen bir çok deneysel tasarım yahut tasarımcı bu makaleye örnek gösterilebilir. Grafik tasarımın tarihsel kökeninde deneysellik tavrını yakalayan ve sürdürülmesini sağlayan düşüncenin, tipografinin duyu olarak kattığı anlamlandırma çabası olduğu görülmektedir. Yazının şiirsel ritmiyle başlayan denemeler, tipografinin alanını genişletmiştir. Deneysellik tavrını yakalayan ve sürdürülmesini sağlayan, şiir ve edebiyatın sezgisel olarak anlam oyunlarının çabası, bugün deneysel tipografinin kökenine işaret etmektedir. Grafik tasarım



alanında ise 20. yüzyılın ortalarından sonra deneysellik fikri yaygınlaşmış ve tipografi içerisindeki her bir arayışın (harflerin hareketi ve bloklamadaki yeni arayışları) varlığıyla görsel bir deneysellik alanı yaratılmış olur. Deneysel tipografi, tipografinin tüm araçlarının düzenlenmesiyle ilintilidir. Bilindiği üzere tasarımda düzen görsel olarak tasarlanan bir harfin, metnin duygusunu okunur kılma niyetiyle kurgulanır. Bu nedenle düzen okunma unsurunu üzerinde taşır. Okunabilirlik, işlevsel tasarım anlayışının karşısına, tasarıma yeni bir düşünce ve çözümlene olacak deneysellik tavrını açığa çıkarmaktadır.

Okunabilirlik, tipografinin hem form hem de kullanılan çözümlene materyaline göre, yazının duygusunu resmetme düşüncesine dayalıdır. Bu nedenle okunaklılık beklentileri karşılarken, okunabilirlik çelişkilerle doludur. Tipografinin dilsel doğası her zaman bir hareket ve devinim içerisinde, izleyiciyi beklentilerini sorgulatma çabasına sürüklemektedir. Dolayısıyla deneysel tipografi, içgüdü ve duyumsama düşüncesiyle düzenlenen, mevcudiyeti sorgulatan, bir tasarım aracına dönüşmektedir. Bu durum özellikle protest dönemlerin kullandığı bilinçli bir tasarım olarak irdelenmektedir. Böylece, tipografik denemeler mesajın doğrudan anlamını değil, aynı zamanda gizil bir anlam taşıyabilir olma düşüncesini açığa çıkarmaktadır. Belki de deneysel tipografinin açıklanabilmesini sağlayan felsefi kuramlar, deneysel tipografideki geleneği tasarımın kurallarını yok etmek yerine, kuralları yeniden yapılandırma düşüncesini açıklayabilmektedir. Deneysel tipografiye karşı çıkan birçok tasarımcının görüşünde dile getirdiği gibi deneysellik, bir bilimsel disiplin içinde kesin bir sonuca varılacağı düşüncesiyle ilerlemez, daha çok izleyici odaklı başka bir okuma modeline öneri şeklinde varlık gösterir.

Kaynakça

- Adnan, T. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ambrose, G, Harris P. (2010). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ambrose, G, Harris P. (2012). *Tipografinin Temelleri*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Becer, E. (2007). *Modern sanat ve yeni tipografi*. İstanbul: Dost Yayınevi.
- Candan, M. (1995). *Mallarmé'nin Şiir Üzerine Mektupları*. İstanbul: Düşün Yayıncılık.
- The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 2000. Erişim tarihi: 1 Mayıs 2017. Erişim adresi: <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html>
- Derrida, J. (2011). *Gramatoloji*. Ankara: Bilgesu yayıncılık.
- Heller, S, Veronique V. (2016). *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Jean, G. (2008). *Yazı İnsanlığın Belleği*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Rancière, J. (2011). *Mallarmé: the politics of the siren*. New York: Norfolk.
- Sarıkavak, NK. (2006). H.Ü. G.S.F. Grafik Bölümünde Yazı ve Tipografi Eğitimi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 9, 19.
- Şentürk, L. (2015). *Kuir Mekan*. İstanbul: Kült Neşriyat.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar: tarih-tasarım-teknoloji*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Twemlow, A. (2016). *Grafik Tasarım Ne içindir?*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.





Uçar, TF. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Dizgi Terimleri, 2008. Erişim tarihi: 1 Mayıs 2017. Erişim adresi:
<http://www.grafikerler.net/dizgi-ve-masaustu-yayincilik-terimleri-t35303.html>

