

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI



TİPOGRAFİ MEKÂN İLİŞKİSİ ÜZERİNE ALAN KURGU
VE DENEYSEL UYGULAMA ÖRNEKLERİ

TUBA BİLİRDÖNMEZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

DOÇ. DR. BURAK ERHAN TARLAKAZAN

ŞUBAT - 2023
KASTAMONU

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Tuba BİLİRDÖNMEZ

ÖZET

SANATTA YETERLİK TEZİ

TİPOGRAFI MEKÂN İLİŞKİSİ ÜZERİNE ALAN KURGU VE DENEYSEL UYGULAMA ÖRNEKLERİ

TUBA BİLİRDÖNMEZ

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

DANIŞMAN:DOÇ. DR. BURAK ERHAN TARLAKAZAN

Sanatçının eseriyle, izleyicisiyle ve mekânıyla beraber iletişim sürecinin irdelendiği ‘katılımcı-izleyici’ kavramının ortaya çıkması, yakın geçmiş ve günümüzde hayli önem kazanmıştır. Bu bağlamda, eser; çevresiyle, sergilendiği mekânla bütünleşen, anlam kazanan bir duruma gelmiştir. Tipografi de bu ortam içerisinde önemli bir yere sahip olan tasarım unsuru ve etkili bir iletişim elemanıdır. Tipografi mekân ilişkisinin etkisini ve o etkinin potansiyelini açığa çıkarmak için yapılan bu araştırma; alan kurgularında, tipografik unsurların önemini ortaya koymak ve tipografik yerleştirmeler yoluyla katılımcılar ile sessiz bir iletişim kurulabileceğini göstermek adına deneysel bir yerleştirme uygulamasıdır. Araştırmanın amacı; yazıya boyut, hareket, renk, ışık, fotoğraf, video gibi olgular ekleyerek fikrin, durumun, özetle farkındalığın arttırılmasını sağlamaktır. Araştırmanın ilk üç bölümünde, tipografi ve enstalasyon kavramları ele alınmış, tipografik alan kurgular üzerine çalışan örnek sanatçı ve eserleri incelenerek, üç boyutlu bir mekânda, tipografi ile enstalasyon arasındaki ilişki saptanmaya çalışılmıştır. ‘Algısal deneyimi’ konu alan, enstalasyonu diğer sanatlardan ayıran en önemli faktörlerden biri ‘mekân’ kavramıdır. Mekân ve zaman kavramına, araştırmanın dördüncü bölümünde; Tipografi ve alan kurguda sanatsal pratiklerinin alt başlıkları içerisinde yer verilmiştir. Tipografi ve enstalasyon arasında birbirini tetikleyen, geliştiren, büyüten ilişki, araştırmanın odak noktasıdır. Araştırma konusunun oluşumunda, tipografi gibi güçlü bir iletişim kanalı ile izleyicide, derin ve kalıcı izler bırakarak, onların sosyal olaylara farkındalık yaratma çabasına girmelerini sağlamak düşüncesi etken olmuştur. Çalışmanın beşinci bölümünde çalışmanın deneysel içeriğini oluşturan; kadına şiddet konulu tipografik alan kurgu denemesi için üretilen eserlerin yer aldığı sergi düzenlemesine yer verilmiştir. Yerleştirmeler ile tipografi ve enstalasyon arasındaki etkili iletişim gücü bağlamında, ortaya konulan eserler üzerinden son yıllarda daha da artan bir toplumsal sorun olarak karşımıza çıkan kadına şiddet konusunda farkındalık yaratılması amaçlanmıştır. Araştırmacı tarafından 10 adet tipografik eser üretilerek, Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi içerisinde kurgusal düzenlemeyle 16-19 Şubat 2023 tarihleri arasında izleyicinin dikkatlerine sunulmuştur.

ANAHTAR KELİMELE:Tipografi, Mekân, Grafik Tasarım, Alan Kurgu, Enstalasyon

Şubat 2023, 139 Sayfa

ABSTRACT**PROFICIENCY IN ART THESIS****FIELD ARRANGEMENT AND EXPERIMENTAL APPLICATION
EXAMPLES ON TYPOGRAPHY SPACE RELATIONSHIP****TUBA BİLİRDÖNMEZ****KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE
ART AND DESIGN DEPARTMENT
SUPERVISOR:ASSOC. PROF. DR. BURAK ERHAN TARLAKAZAN**

The emergence of the concept of 'participant-audience', in which the communication process of the artist with his work, audience and place is examined, has gained great importance in the recent past and today. In this context, the work has become integrated with its surroundings and the place where it is exhibited, gaining meaning. Typography is a design element, an effective communication element that has an important place in this environment. This research, which was compiled in order to reveal the effect of typography in a space and the potential of that effect, is to apply an experimental installation in order to show that typographical elements can be included, typography can be the language of that space, and a silent communication can be established with the participants. Purpose of the research; It is to describe the idea, the situation and, in short, the creation of awareness by adding facts such as size, movement, color, light, photography, video to typography. In the first three chapters of the research, the relationship between typography and installation in a three-dimensional space was tried to be determined. One of the most important factors that distinguishes the installation, which is about 'perceptual experience', from other arts is the concept of 'space'. The concept of space, in the fourth part of the research; Typography and Field Fiction are included in the subtitles of Artistic Practices. The relationship between typography and installation that triggers, develops and magnifies each other is the focus of the research. In the formation of the research topic, with a strong communication channel such as typography, it is to leave deep and permanent traces on the audience when desired, and to enable them to engage in an effort to raise awareness of social events. In the fifth part of the study, in the context of the installations on a Typographic Field Fiction Experiment (Violence Against Women) and the effective communication power between typography and installation, awareness of violence against women was created through the works put forward. 10 typographic works were produced by the researcher and presented to the attention of the audience between 16-19 February 2023 with a fictional arrangement in the Exhibition Hall of the Faculty of Fine Arts of Kastamonu University.

KEYWORDS:Typography, Place, Graphic Design, Field Fiction, Installation

February 2023, 139 Page

TEŞEKKÜR

Tipografi mekân ilişkisi üzerine alan kurgu ve deneysel bir uygulama adlı bu çalışmamın başlangıcından, son şeklinin verilmesine kadar bilgiye ulaşmam ve bilime katkıda bulunmamda yardımcı olan her daim tecrübe ve bilgisini benimle paylaşan tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Burak Erhan TARLAKAZAN'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca hayatımın her evresinde desteğini esirgemeyen aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

TUBA BİLİRDÖNMEZ

Kastamonu, 2023



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
TEZ ONAYI	ii
TAAHHÜTNAME	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xii
1. GİRİŞ.....	1
2. YAZININ TARİHİ GELİŞİMİ	9
2.1 Harf Anatomisi	11
2.2 Harf Geometrisi	12
2.3 Harfin / Yazının Uygulandığı Yüzeyler	13
2.4 Tipografinin Bulunuşu	16
2.5 Tarihsel Dönem İçerisinde Yazının Sınıflandırılması.....	18
2.6 Tırnaklı Harf Biçimleri.....	18
2.6.1 Şişirme / Bulanık Tırnak.....	18
2.6.2 Destekli Tırnak	19
2.6.3 Desteksiz Tırnak	19
2.6.4 Destekli Kalın Tırnak.....	20
2.6.5 Desteksiz Kalın Tırnak	20
2.6.6 Kama Tırnak	20
2.6.7 Saç Teli İnceliğinde Tırnak.....	21
2.7 Yazı Karakterlerinin Biçim Özellikleri	21
2.7.1 Geleneksel Yazılar	22
2.7.2 Geçiş Dönemi Yazıları.....	22
2.7.3 Modern Yazılar	23
2.7.4 Kare Serifli Yazılar	23
2.7.5 Serifsiz Yazılar (Sans Serif)	24
2.7.6 Gotik Yazılar.....	24
2.7.7 El Yazıları	25
2.8 20. Yüzyıl Modern Sanat ve Tasarım Akımlarının Tipografi Üzerindeki Etkisi	25
2.8.1 Art Nouveau Çağ Dönümü (1890-1910) ve Tipografi	27
2.8.1.1 Kübizm ve tipografi	32
2.8.1.2 Fütürizm (gelecekçilik) ve tipografi.....	32
2.8.1.3 Dadaizm ve tipografi.....	35
2.8.1.4 Konstrüktivizm (yapısalcılık) ve tipografi	36
2.8.1.5 De Stijl ve tipografi.....	39
2.8.1.6 Bauhaus ve tipografi	40
3. ENSTALASYON.....	44
3.1 Modern Sanat ve Postmodern Sanat İçerisinde Enstalasyon.....	52
3.2 Enstalasyon ve Tipografiyi Buluşturan Sanat Pratikleri	59
3.2.1 Kavramsal Sanat ve Tipografi	65

3.2.2	Kamusal Sanat ve Tipografi	72
4.	TİPOGRAFİ VE ALAN KURGUDA SANATSAL PRATİKLER.....	76
4.1	Alan Kurguda Tipografi ve Boyut.....	81
4.2	Alan Kurguda Hareketli Tipografi	89
4.3	Alan Kurguda Mekân ve Zaman	92
4.3.1	Mekân	92
4.3.2	Zaman	95
5.	TİPOGRAFİK BİR ALAN KURGU DENEMESİ (KADINA ŞİDDET	
	KONULU YERLEŞTİRME).....	97
5.1	Üç Boyutlu Görünen Katoptrik Yazı Yerleştirmesi	99
5.2	Sarkıtılmış Anamorfik Yazı Yerleştirmesi.....	103
5.3	Kravat “İyi Hal”	105
5.4	Tipografik Bıçak “Silueti”.....	108
5.5	Yok Oluş.....	110
5.6	Video Art - Tahliye	114
5.7	Sandık	117
5.8	Kadın Kıyafetleri Yerleştirmesi “Teşhir”	118
5.9	Olay Yeri	121
5.10	Şiddet.....	122
6.	DEĞERLENDİRME SONUÇ VE ÖNERİLER.....	125
	KAYNAKLAR	128

ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1 Texture Font	2
Görsel 1.2 Fraktur Yazı Karakteri.....	3
Görsel 2.1 Çin Alfabesinden Örnek	10
Görsel 2.2 Yazı Karakterlerinin Anatomik Yapısı.....	12
Görsel 2.3 Eski En ve Eşit En Sistemi	13
Görsel 2.4 Kodesk Rulo	14
Görsel 2.5 Uncial Yazı Biçimi	15
Görsel 2.6 Yarı Uncial	15
Görsel 2.7 Douce Apocalypse Kitap	16
Görsel 2.8 Metal Harf (Hurufat)	17
Görsel 2.9 Şişirme Bulanık Tırnak	19
Görsel 2.10 Destekli Tırnak	19
Görsel 2.11 Desteksiz Tırnak	19
Görsel 2.12 Destekli Kalın Tırnak	20
Görsel 2.13 Desteksiz Kalın Tırnak	20
Görsel 2.14 Kama Tırnak	21
Görsel 2.15 Saç Teli İnceliğinde Tırnak	21
Görsel 2.16 Garamond Font	22
Görsel 2.17 Perpetua Font	22
Görsel 2.18 Bodoni Font	23
Görsel 2.19 Clerendon Font	23
Görsel 2.20 Arial Font	24
Görsel 2.21 Gotik Yazı	24
Görsel 2.22 Kuenstler Script	25
Görsel 2.23 Jules Chéret Afiş	28
Görsel 2.24 Jules Chéret Afiş	29
Görsel 2.25 AEG Logo	30
Görsel 2.26 The Yellow Book	31
Görsel 2.27 Will Bradley	31
Görsel 2.28 F.T. Marinetti.....	33
Görsel 2.29 F.T. Marinetti.....	34
Görsel 2.30 Lacerba Dergisinden Tipografi Örneği	35
Görsel 2.31 Dada Dergisi.....	36
Görsel 2.32 Kasimir Malevich, Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare	37
Görsel 2.33 El Lissitzky 1919 “Kırmızı Kamayla Beyazları Vur”	38
Görsel 2.34 Vladimir Mayakovsky’nin “For The Voices” Eserinin El Lissitzky Tarafından Görselleştirilmiş Halinden Karşılıklı İki Sayfa	39
Görsel 2.35 De Stijl Dergisi Kapak Tasarımı 1916	40
Görsel 2.36 Bauhaus Okulu Fotoğraf.....	41
Görsel 2.37 Herbert Bayer 1925 Universal Modern Alfabesi.....	43
Görsel 3.1 Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme), 1917	45
Görsel 3.2 Marcel Duchamp, 1200-Bags-Of-Coal, 1938	47
Görsel 3.3 Marcel Duchamp, A-Mile-Of-String, 1942	47
Görsel 3.4 Kurt Schwitters- Mer Barn Wall	48

Görsel 3.5 Kurt Schwitters, “Merzbild” (Asil Hanımefendiler İçin Konstrüksiyon), 1919	49
Görsel 3.6 Joseph Kosuth Bir ve Üç Sandalye	50
Görsel 3.7 Niki de Saint Phalle, Hon, ...	50
Görsel 3.8 Füsün Onur, Çiçekli Kontrpuan, ...	51
Görsel 3.9 Yves Klein, Antropometria, 1960	54
Görsel 3.10 Yves Klein, Le Wide 1958	55
Görsel 3.11 George Brecht, The Case, 1956.....	56
Görsel 3.12 Joseph Beuys, Fat Chair,1964	58
Görsel 3.13 Joseph Beuys, 1965 Düsseldorf 'Galerie	59
Görsel 3.14 Jenny Holzer, Truisms Serisinden.....	61
Görsel 3.15 Jenny Holzer, Laments	62
Görsel 3.16 Jenny Holzer - Mavi Tür, 2012 Teksas, ABD.....	63
Görsel 3.17 Barbara Kruger İsimsiz (Alış Veriş Yapıyorum Öyleyse Varım) 1987.....	64
Görsel 3.18 Barbara Kruger, Sonsuza Kadar, Berlin	65
Görsel 3.19 Başlık “Kare” (Fikir Olarak Sanat) 1968	67
Görsel 3.20 Joseph Kosuth, 'Uyanma’ Neon, 2012	67
Görsel 3.21 Hans Haacke, Yaratan İzin, 1981	68
Görsel 3.22 Hans Haacke, Der Bevölkerung 1999-2000	69
Görsel 3.23 Martijn Sandberg, “I Will Survive” (Hayatta Kalacağım), 2008, Hollanda	70
Görsel 3.24 Martijn Sandberg, “I Will Survive” (Hayatta Kalacağım), 2008, Hollanda	70
Görsel 3.25 Galerie Greta Meert'te Robert Barry'nin Yerleştirme Görüntüsü.....	71
Görsel 3.26 Robert Barry, 1967	72
Görsel 3.27 Elavate 2014, Atlanta Pop Up Festivali, Second Story Ekibi Tasarladı. Yerleştirme Kamusal Sanat	73
Görsel 3.28 Elavate 2014, Atlanta Pop Up Festivali, Second Story Ekibi Tasarladı. Yerleştirme Kamusal Sanat	73
Görsel 3.29 Elavate 2014, Atlanta Pop up Festivali, Second Story Ekibi Tasarladı. Yerleştirme Kamusal Sanat	74
Görsel 3.30 Ayşe Erkmen, Ev Üzerine, Berlin, 1994.	75
Görsel 3.31 Ayşe Erkmen, Ev Üzerine, Berlin, 1994.	75
Görsel 4.1 Micah Lexier “The Hall Of Names” 1996	77
Görsel 4.2 Bruce Nauman, Gerçek Sanatçı Mistik Gerçekleri Ortaya Çıkararak Dünyaya Yardımcı Oluyor, 1967, ...	79
Görsel 4.3 Bruce Nauman, ...	79
Görsel 4.4 Yorkshire Sculpture Park- Jaume Plensa Tarafından Yapılan Heykel, 2011	80
Görsel 4.5 Jaume Plensa, Konuşan Kıtalar, 2013, Madison Çağdaş Sanat Müzesi... 80	
Görsel 4.6 Piet Zwart	82
Görsel 4.7 Milton Glaser Bir Baskı Bir Resim sergi afişi 1968.....	83
Görsel 4.8 Milton Glaser Dada ve Sürrealizm sergisi için afiş 1968.....	83
Görsel 4.9 Tipografik Kaldırım.....	84
Görsel 4.10 Tipografik Kaldırım.....	84
Görsel 4.11 Takenobu Igarashi, Desing	85
Görsel 4.12 Takenobu Igarashi, Desing	85

Görsel 4.13 Anna Garforth, Eleanor Stevens'in Kamusal Alanlardaki Grow (Büyüme) Tipografik Yerleştirme.....	86
Görsel 4.14 Pentagram Tasarım Ekibi, Göz Kamaştırıcı 14-18 ŞİMDİ, 2018	87
Görsel 4.15 Dopludo Collective, HELLO 3D Yazı	87
Görsel 4.16 Song Board 2021	88
Görsel 4.17 Song Board, Detay, 2021	89
Görsel 4.18 Kamu Bilgilendirme Balonu (PIB) 2010 Grafik Tasarım Festivali Breda	90
Görsel 4.19 Jakob ve MacFarlane Türbülanslar FRAC Center	91
Görsel 4.20 Priet Mondrian, Yaşayan Eser İçinde Yaşam.....	94
Görsel 4.21 Kurt Schwitters'in Evi 1933	95
Görsel 5.1 Üç Boyutlu Görünen Katoptrik Yazı Tasarımı	100
Görsel 5.2 Koyu Gri Folyo Katoptrik Yazı Gölgesi Tasarımı	101
Görsel 5.3 Folyo Katoptrik Yazı Yerleştirme Görüntüsü	101
Görsel 5.4 Folyo Katoptrik Yazı Yerleştirme Görüntüsü	102
Görsel 5.5 Folyo Katoptrik Yazı Yerleştirme Görüntüsü	102
Görsel 5.6 Anamorfik Yazı Tasarımı	103
Görsel 5.7 Anamorfik Yazı Yerleştirme Görüntüsü	104
Görsel 5.8 Anamorfik Yazı Yerleştirme Görüntüsü	104
Görsel 5.9 Anamorfik Yazı Yerleştirme Görüntüsü	105
Görsel 5.10 Kravat İyi Hal Yerleştirmesi Görüntüsü.....	106
Görsel 5.11 Kravat İyi Hal Yerleştirmesi Görüntüsü.....	106
Görsel 5.12 Kravat İyi Hal Yerleştirmesi Görüntüsü.....	107
Görsel 5.13 Kravat İyi Hal Yerleştirmesi Görüntüsü.....	107
Görsel 5.14 Bıçak Siluet Tasarımı	108
Görsel 5.15 Bıçak Siluet Tasarımı Yerleştirme Görüntüsü	109
Görsel 5.16 Bıçak Siluet Tasarımı Yerleştirme Görüntüsü	109
Görsel 5.17 Bıçak Siluet Tasarımı Yerleştirme Görüntüsü	109
Görsel 5.18 Yok Oluş Temalı Tasarım (Ön).....	111
Görsel 5.19 Yok Oluş Temalı Tasarım (Yan).....	111
Görsel 5.20 Yok Oluş Temalı Yerleştirme Görüntüsü.....	112
Görsel 5.21 Yok Oluş Temalı Yerleştirme Görüntüsü.....	112
Görsel 5.22 Yok Oluş Temalı Yerleştirme Görüntüsü.....	113
Görsel 5.23 Yok Oluş Temalı Yerleştirme Görüntüsü.....	113
Görsel 5.24 Tahliye Video Art.....	115
Görsel 5.25 Tahliye Video Art.....	115
Görsel 5.26 Tahliye Video Art.....	116
Görsel 5.27 Tahliye Video Art.....	116
Görsel 5.28 Sandık.....	117
Görsel 5.29 Sandık.....	118
Görsel 5.30 Teşhir.....	119
Görsel 5.31 Teşhir.....	119
Görsel 5.32 Teşhir.....	120
Görsel 5.33 Teşhir.....	120
Görsel 5.34 Olay Yeri	121
Görsel 5.35 Olay Yeri	122
Görsel 5.36 Şiddet.....	123
Görsel 5.37 Şiddet.....	124
Görsel 5.38 Şiddet.....	124

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Kısaltmalar

İ.Ö.	: İsa'dan Önce
İ.S.	: İsa'dan Sonra
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
vb.	: Ve benzeri



1. GİRİŞ

Tarihsel süreç içerisinde insanların mağara resimleriyle başlayan iletişim serüveni, toplumun içinde bulunduğu dönemin yaşam tarzı ve teknolojik imkânların paralelinde gelişim göstermiştir. İlk devirlerde iz bırakan işaretler ile semboller, ilerleyen zamanlarda harf formuna girmiştir. Her bir harf sese, seslerin bir araya gelmesiyle de çokça sunuş biçimi ve anlamlar ortaya çıkmıştır. Alıcıya iletilecek mesajın en kolay ve kalıcı formu yazıdır. Sümerlerin ilk yazı düzenini geliştirerek ortaya çıkardıkları çivi yazısı insanlık tarihinin kilit taşlarından birini oluşturmuştur (Becer, 1997: 85). Eski Mısır Uygarlığında yazı işlevi gösteren resimsel simgeler; “hiyeroglifler” (Tanrı’nın sözleri) genellikle mısır mezarlarında ve duvarlarında gözlenmiştir. Hiyeroglifler, taş yüzeyine uygulanmaya başlamış sonrasında da papirüs kullanılmıştır. Papirüs bitkisinin kullanımından sonra ise, dünden bugüne bilgi aktarımında kayıt için de önemli bir yere sahip olan kâğıdın bulunuşu önemlidir.

Kâğıdın keşfi Çinlilere dayanmakta olup, saray görevlisi olan Eunuch T’sai Lun tarafından İ.S.105 yılında bulunmuştur. Senelerce ‘Dört hazine’ olarak isimlendirilen; fırça, kâğıt, mürekkep çubuğu ve mürekkep taşı ile değişik üslup ve malzemeler ile kaligrafi sanatı gelişmiştir. Yazılı belge üretimi giderek hızlanmış tarihsel olaylar, hikâyeler, efsaneler vb. kaydedilmeye başlanmıştır. Çinlilerin insanlık için önemli ikinci keşfi; baskı tekniği olmuştur. Mühür oymacılığı geleneğine sahip oluşları, baskı tekniklerini geliştirmelerin de önemli rol oynamıştır. Yazılar, baskı için tahta kalıplar üzerine yüksek rölyef olarak oyulmuştur. Buda’nın “Diamond Sutra” adlı yapıtı, bu teknikle basılan ilk el yazmasıdır İ.S. 868 (Becer, 1999: 84-94). Hazırlanan kalıbın sadece bir iş için kullanılıyor olması, her yeni iş için ayrı kalıp hazırlanmasını ve oyulmasını gerektirmektedir. Çünkü baskı kalıplarında yazılar ve resimler tek parça olarak oyulmaktadır. Çin alfabesinin meşakkatli ve sayıca fazla harf karakterine sahip olduğu düşünüldüğünde baskının onlar için ne denli zorlaştığı, daha da anlaşılır bir durumdur. Yazının tarihi, uzun, yavaş ve bulunduğu dönemin belgesi ve aynı zamanda göstergesi niteliğindedir. Ortaçağda okuma-yazma, kiliseye ve soylu/zengin sınıfa mahsus bir özellik olmuştur. El yazmaları sanat değeri yüksek ve pahalı eserlerdir. Kitap sahibi olmak önemli bir ayrıcalıktır. Kitap sahibi olmanın ayrıcalığı arttıkça

kitapların çoğaltılması da önemli bir sorun haline gelmiştir. Johannes Gutenberg'in bulduğu baskı tekniği ile kitap vb. çoğaltılabilmesi günün koşullarında önemli bir buluştur.

Gutenberg, baskı tekniğini 1450 yılında geliştirmiştir. Baskı için birbirinden bağımsız metal harfler (hurufat) kullanarak, dizgi oluşturmuş, böylece daha seri baskı yapabirmiştir. Gutenberg'in bastığı ilk kitap 42-line Bible'dir (42 satırlı İncil) Gutenberg'in geliştirdiği baskı tekniği sayesinde kitap basımı artmıştır. Kitap basım ve çoğaltmada kullanılan tipografi, bir terim ve meslek alanı olmuştur (Sarıkavak, 2018: 10).

Süreç içerisinde yazı karakterlerinde değişimler yaşanmıştır. Tipografinin gelişimi izlendiğinde Gutenberg'in ardından gelen matbaacıların uzun zaman Texture karakterini kullanmış oldukları görülmektedir. Texture (Görsel 1.1) yazı karakteri göğe doğru uzanan devasa Gotik yapılarının, adeta kitap sayfalarındaki yansıması gibidir (Arı, 2015: 138). Harflerin yapısal özellikleri incelendiğinde; süslü, ağır bir gövde dikkat çekmektedir. Harf biçimlerinin karmaşıklığı uzun metinlerde okumayı güçleştirmektedir.



Görsel 1.1 Texture Font (URL-1)

Bu nedenle çağın matbaacıları tarafından nispeten daha okunaklı yazı karakterleri kullanılmaya başlanmıştır. Tipografide görülen bu değişim rüzgârının kaynağında Rönesans’la başlayan Hümanizm hareketlerinin büyük rolü vardır. Pozitif bilime yöneliş, deneysel düşünmeye yoğunlaşma, insana yakışır yaşam gibi düşünce çeşitliliğinin öne çıktığı Ortaçağda biçim ve sanatta da değişiklikler vuku bulmuştur. Bu zaman aralığında tasarlanan yazı karakterlerinden; Schwacher ve Fraktur (Görsel 1.2) gibi okunur, dinamik ve akıcılığı olan yazı karakteri talep görmüştür. Eğik yazı (Kurzif) da bu dönem ortaya çıkmıştır (Erdal, 2015: 78-79).

**Humboldtfraktur: Victor
jagt zwölf Borkämpfer
quer über den Sylter
Deich. 1234567890**

Görsel 1.2 Fraktur Yazı Karakteri (URL-2)

Yazının gelişiminde bir diğer dönüm noktası da Sanayi Devrimidir. Bu dönem toplumu hemen hemen her alanını etkilemiştir. Politik güçlerin dengelerinin değişmesi, işçi sınıfı gibi yeni toplumsal sınıfların oluşmasına sebep olmuş, insanların yaşayış biçimlerinde belirgin farklılıklar ortaya çıkarmıştır. Tarım toplumu yerine endüstriyel topluma geçiş, fabrikaların artışı, seri üretimi de gün be gün arttırmıştır. El sanatlarının önceki değeri azalmaya başlamıştır. Sanatın yorumunda, biçimsel, estetik ölçütleri değişmiş, yeni beklentiler farklı arayışlara doğru yöneliş hız kazanmıştır. Bu dönemde, el sanatlarını seri-imalat ürünlerinin gerisinde bırakıp, estetik değerden yoksun, hazır yapım ürünler yerine Sanayi Devrimi sanatçıları, işlevi tekrardan estetikle buluşturmanın yolunu bulmaya itmiştir.

Sanatçıları yavaş yavaş Modern Sanat Hareketi etkilemeye başlamıştır. Kapitalizmin yarattığı sanat, bir başkaldırı niteliğinde olan modern sanat hareketleri, İtalya’da başlayan Fütürizm, Fransa’da görülen Kübizm, Rusya’da Konstrüktivizm, Avrupa’da değişen toplumsal ve yaşamsal değerleri yansıtan ve savaşın etkilerini içinde tutan Dada Hareketi ve sonrasında gelişen Gerçeküstücülük, gibi akım ve hareketler tıpkı

diğer sanat dallarını etkisi altına aldıkları gibi kendi dönemleri içerisinde tipografiyi de etkilemiştir (Kınam, 2010: 4-5).

New York'ta Dada Hareketinin öncülerinden olan Marcel Duchamp, Francis Picabia ve Man Ray; bu sanat akımı içerisinde kendinden söz ettiren sanatçılardandır. Picabia, içinde bulunduğu sanata karşı “savaşım” dönemlerinde bile hayranlık uyandıran eserler vermiştir. Ressam, yayıncı ve kolajcı Kurt Schwitters eserlerinde içgüdüsünü, Max Ernst bilgi ve zekâsını öne çıkartmaktadır. 20. Yüzyılın ilk yarısında kendinden en çok söz ettiren Marcel Duchamp imgeyi, resimsel özelliklerinden sıyrarak, düşüncesini tual dışı bir tutumla nesnelerin kendisini, ilk sergileyen isimdir. İlk “hazır-nesneleri” (ready- madde) 1917 yılında hazır yapım günlük kullanılan bir nesne olan pisuvarı kullanım amacının dışında, sergi salonunda “Çeşme” ismiyle bir sanat objesi olarak sergilemek istemiştir. Dadacılığın kullandığı rastlantıya dayalı teknikler, Gerçeküstücüler ve Soyut Dışavurumcular tarafından da kullanmış; Kavramsal Sanat da kökenlerini Dadacılık'ta bulmuştur (Bozkurt, 2013: 63-65).

Bu süreçte grafik tasarım ve baskı tekniklerinin gelişmesi bilimsel buluşlar ve art arda gelen sanat hareketleri ile yeni algı biçimleri ortaya çıkmıştır. Sosyal içerikli projelere yönelik, yeni arayışlar, tüm dünyayı ve doğal yaşamı tehdit eden yozlaşmaya dur deme gibi isteklere meyil başlanmıştır. Grafik tasarım içerisinde tipografiyle birlikte fotoğrafın da yer alması ile büyük boyutlu baskılar kullanılmış ve duyurulmak istenen mesaj daha etkin bir düzende dikkat çekmiştir.

Kavramsal Sanat 1960'lı yıllarda, sanatın anlatım dilini bilindik anlatımın dışına itmiştir. Geleneksel anlamda bir biçimlendirmeyi işaret etmediğini hissettirmiştir. Sanat nesnesini salt meta olmaktan çıkartmıştır. Sanatın düşünsel bir süreç olduğunu söylemekte ve nesneleri dil ve felsefeyle şekillendirmektedir. İmgenin ortadan kalktığı, yerine metnin girdiği ve önceliğin kavrama verildiği üretim şekli artık her tür malzemedede, durumda, biçimde kendisini ortaya koymaktadır (Koca, 2017: 97-103).

Duchamp, sanatı zanaattan uzaklaştırıp, tümüyle dikkati ana fikre çekmeye çalışmış, “retinal” (sadece göz hazzına odaklanan) sanatı reddetmiştir. Bunun yerine, sanatı zihne hizmet eden bir araç olarak kullanmak istemiştir. Göz ve estetikle ilintili, Batının

beş yüz yıllık sanat tanımına sırtını dönmüş ve kendi sanat tanımını yapmıştır. “Sanatta yüreğinin sesini dinlemek” gibi öncesinde duyulmamış, zamanının ötesinde sözler söylemiştir (URL-3).

Duchamp’ın 1938’de Paris’teki “The Exposition Internationale du Surrealisme” sergisine 1200 Çuval Kömür (1200 Nags of coal) adını verdiği enstalasyon, 1942 senesinde New York’ta “1 Mil Sicim (A mile of String)” isimli çalışması “The First Paper of Surrealism Sergisi; alışıl gelmiş sergi, sanat eseri ve galerilerden farklı olup, yeni bakış açıları kazandırmıştır. Bunlar aynı zamanda enstalasyon sanatı içinde önemli sergilerdir.

Enstalasyon; Fransızca kökenli bir sözcüktür. Türkçe karşılığı yerleştirme’dir. İngilizcede ise installation artworks, enstalasyon sanat çalışmaları şeklinde kullanılmaktadır. Aynı zamanda enstalasyon, environments mekânlar şeklinde kullanılmaktadır (Durukan vd., 2017: 42).

Enstalasyon sanatı, alışıl gelmiş geleneksel sanat eserlerinin ve sergi salonlarının aksine, mekânla bütünleşen mekânın niteliklerini kullanan, irdeleyen, izleyici katılımına fırsat veren, alan kurguları yaratılan, modern sanat anlayışlarından biridir. Enstalasyon, sanatçı için dilediği gibi açık veya kapalı mekânlarda alan kurgularını gerçekleştirebileceği bir sanat alanı olmuştur.

Yerleştirme sanatının bir diğer öncü isimi Kurt Schwitters, heykel, resim, edebiyat ve tipografiyle uğraşmış Alman sanatçıdır. Eserlerinde değişik alan kurguları yaratmayı amaçlamıştır. Sanatçı Ekspresyonist ve Kübist stilleri denemiştir. 1918’de ilk kolajlarını yapmıştır. 1919’da yaptığı tüm eserlere uygulayacağı şiir ve kolajları için “Merz” terimini kullanmıştır. Kurt Schwitters, ezber bozan, farklı malzemeleri bir araya getirerek kolajlar yaratan, enstalasyon sanatı için önemli bir isimdir. Sanatçı herhangi bir anlamı olmayan farkı türlerde yazılmış olan şiirleri bir araya getirerek anlamsız sesleri içeren “Ur Sonate” adında sonatı da bulmuş ve bu tür parçaları yan yana getirerek bir dergi çıkartmıştır. Bu dergiye de diğer çalışmalarına verdiği gibi “Merz” adını vermiştir. Henüz enstalasyon telaffuz edilmeyorken; evini heykellerle,

plastiklerle ve çeşitli objelerle doldurması enstalasyon sanatının ilk örnekleri olarak kabul edilecektir (URL-4).

Enstalasyon sanatı 1960 ve 1970’lerde yaygınlaşmaya başlamıştır. Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” eseri enstalasyon sanatı içinde yazının kullanımına bir örnektir. Sandalye kavramını farklı yönlerle yansıtır. “Kosuth 1960’larda farklı bir kurguyla düşünce ve dil kavramlarını ele alarak izleyiciyi, yapıtın içeriğini sorgulamaya iten gerçeklik, yansıma ve dil kavramlarını birlikte kullanmıştır. Kosuth’un yerleştirme kurgusu; yerde gerçek bir sandalye, sandalyenin sol tarafında aynı sandalyenin duvara asılı fotoğrafı ve fotoğrafın yanında yine duvara asılı bir kâğıt üzerinde sandalyenin sözlükteki anlamlarını içeren bir metin yer almaktadır. Sanatçı “sandalye” kavramını farklı açılardan göstermek istemiştir. Kosuth, metin ve hazır yapım enstalasyonlarını estetik görünüm fikrinden ayrı tasarlamıştır. Sanatçı kavramsal ve fikirsel olana önem vermiştir (Renkçi Taştan, 2016: 473-474).

Enstalasyon 1980’lerden itibaren galeriler ve müzeler tarafından kabul görmüş bir sanat türü olmuştur. Çağdaş sanatın içerisinde yer alan enstalasyon, 20. yüzyıl sonlarında kültürel ve sosyal amaçlı olarak daha fazla uygulanmaya başlanmıştır.

Enstalasyon sanatında nesne; sergilendiği mekânla bütünleşen, çevresiyle, anlam kazanan bir duruma erişmiştir. Yerleştirilen nesne ve mekân arasındaki ilişkinin kavramsal şekli oluşmuş, sanatçının vermek istediği duygu mekânla birlikte vücut bulmuştur. Zaman ve nesne olgusu ile birlikte, enstalasyonun deneyimlendiği “mekân” yerleştirme çalışmalarında bir anlam kazanmaktadır. Nesne, mekân, zaman ve izleyen arasındaki etkileşimler, tasarımcı ve sanatçıların yerleştirme çalışmalarını etkilemektedir.

Enstalasyonlarda ortaya konacak olan yapıtın tasarımı, boyutu mekânla ilişkilidir. Mekânsal özellikler de sanatçılar için oldukça önemlidir. Enstalasyonlar değişik medyumlarla (fotoğraf, hazır nesne, video, elektronik cihazlar, neon ışıklar, ses gibi) desteklenip ortaya konulurken, günümüzde ise disiplinler arası bir sanat anlayışıyla ele alınmaktadır. Salt çağdaş sanat pratiği olmakla kalmayan enstalasyon sanatı, kurgusal anlatımları ile de kavramsal sanat ve kamusal sanat akımlarında da kullanılmaktadır.

Diğer sanat akımlarında var oluşuyla enstalasyonun hibrit (melez) bir yapıya sahip olduğu söylenilebilir (Renkçi Taştan, 2016: 473).

Batı'daki Postmodern hareketlerle beraber farklı malzeme ve sanat arayışları Türkiye'deki sanatçıları da etkilemiş ve modernist sanata yöneltmiştir. Altan Gürman ve 1970'lerde Füsun Onur ve Sarkis'in çalışmaları ile ülkemizde, yeni anlatım biçimlerinin ve kavramsal sanatın gelişimi gözlenmiştir.

Enstalasyon sergileri 1970-1980 yılları arasında yaygınlaşmıştır. Bu döneminin önemli sanatçılarından Ayşe Erkmen, Füsun Onur, Gülsün Karamustafa, Yusuf Taktak, İpek Düben, Erdal Aksel bugünkü çağdaş sanata adeta ışık tutmuşlardır. Enstalasyon ve kavramsal çalışmaların bulunduğu bazı önemli sergiler; 1974-1977 yılları arasında İstanbul Arkeoloji Müzesinin bahçesinde "Açık Hava Sergileri" devamı olarak "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri" yapılmıştır. İlki 1977 yılında gerçekleştirilen "Yeni Eğilimler" sergisi ve 1980 sonrasında da yeni anlayış ve yaklaşımla devam etmiştir. 1984-1988 yılları arasında Yusuf Taktak ve Tomur Atagök tarafından yapılmış olan "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" isimli sergi dizisi beş yıl boyunca sürmüştür. 1987 yılında Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla birincisi gerçekleştirilen sergi günümüzde de "Uluslararası İstanbul Bienalleri" adıyla izleyici ile buluşmaya devam etmektedir (Durukan vd., 2017: 44-45-46).

Bugün ticari kaygılarla beraber yozlaşma, doğanın kirlenmesi, gittikçe artan olumsuz yapılaşma ve doğal yaşama verilen zararlar tüm dünyayı tehdit eden boyutlara ulaşmıştır. Enstalasyon sanatı da bu olumsuz durumlara tepki olarak kamusal alanlarda, daha fazla yer almaktadır. Sanatçılar, geçmişten günümüze; insanı, doğayı, duyguları, hırsları, aşkı, vb. konuları, bazen gördüklerini bazen de görmek istediklerini eserleriyle dışa vurmuşlardır. Üretilen eserler; yaşadıkları dönemin sosyal durumu, kültürü ve inanışlarına dair göstergeler taşımaktadır. Hepsi önemli birer eser olmanın yanı sıra değerli tarihsel belgedir.

Eskinin izlerini sürerken; sanatın sanat için yapıldığı gibi, bazen de sanatın toplumu uyarmak yaşananları göz önüne sermek, mesaj iletmek, gününün şartlarıyla insanları yüzleştirmek istendiği de gözlemlenmektedir. Sanatçı dün olduğu gibi bugünde

yaşadığı döneme ayna tutmaya çalışmaktadır. Günümüz grafik tasarımcıları da; sanayileşme, çarpık kentleşme, küresel ısınma, açlık, insan hakları, şiddet ve evreni tehdit eden çevresel faktörlere karşı bilinçlendirici yaklaşımla ellerindeki kıymetli tasarım ögesi, tipografiyi, en iyi, en doğru şekilde kullanabilmeli toplumu bilinçlendirici çalışmalar üretebilmelidir.

Bu bağlamda tez içerisinde “Kadına Şiddet” konulu 10 eser yer almaktadır. Her bir eser kendisiyle ve sergi temasıyla tutarlı bir perspektif içinde, bulunduğumuz küresel probleme dikkat çekme eğilimindedir. Enstalasyonun ortaya çıkma amaçlarından en önemlisi de izleyici üzerinde farkındalık yaratmasıdır. Tez çalışması süresinde ortaya konan her bir eser bu amacı taşımaktadır. Gerek bugün gerekse yarın için farkındalık uyandırabilecek bir yerde olabilmesi temennisi ile ortaya konmuştur. Tipografi ve enstalasyonun birbirini tamamlayan bir kurgu ifadesi, güçlü bir anlatım ögesidir. Eserler tipografik bağlamda kurgulanmış olup, video art, Anamorfik yazı, Katoptrik yazı barındıran yerleştirmelerden oluşmaktadır.

2. YAZININ TARİHİ GELİŞİMİ

Yazı; başlangıçta insanların mağara duvarları üzerindeki sembollerle, kendini kalıcı olarak ifade edebilme ihtiyacı için ortaya çıkmış, günümüze kadar çeşitli aşamalardan geçerek, görsel iletişimin temel ögesi haline gelmiştir.

Yazı, insanlık tarihinin dönüm noktalarından biridir. Yazıdan önceki döneme “Tarihöncesi” adı verilmektedir. Tarihçilere göre tarihin başlangıcı olarak, yazının bulunuşu kabul edilmektedir (Gümüşhan, 2018: 1127). İlk yazı sistemini geliştiren toplum Mezopotamya Uygarlığının kurucusu olan Sümerlerdir. İlk yazı sistemi, M.Ö. 3200’lerde Eski Ön Asya dünyasında “Sümer Çivi Yazısı” olarak bilinen yazı şekli olmuştur (Kılıç, 2009: 124). Çivi yazısı tabletler üzerine soyut imgelerle yapılan işaretleme sistemi ile resme dayalı piktogramlarla kalıcı hale getirilmiştir. Çivi yazısı genellikle tapınak raporlarının tutulmasında kullanılmıştır. Yazının bulunuşuyla; sözleşmeler, edebi yapıtlar, bilimsel bilgiler, kil tabletler üzerine kaydedilmiş ve kütüphaneler kurulmuştur. Sümerlerde yazı bir bilgi patlamasına yol açmıştır. İ.Ö. 1930-1880 tarihlerinde Hammurabi Kanunları taş üzerine çivi yazısı ile yazılmıştır (Becer, 1997: 85-86). Yazının toplumun bir parçası haline gelmesi ve bilgi koruyuculuğu gibi işlevsel özelliklerinin farkındalığı doğrultusunda, gelişimi de hızlanmıştır.

Yapılan ticari faaliyetler, savaşlar, anlaşmalar, fermanlar, kanunlar vb. birçok medeniyetin birbirinden etkilenmesine yol açmıştır. Hititler de Sümerlerden dolayı olarak etkilenmiştir. Piktografi, batıda Mısır’a, doğuda İran yolu ile Hindistan’a ulaşmış daha doğuda Çinlileri’ de bir ölçüde etkilemiştir. Ancak gerek Mısır Hiyeroglifleri gerekse Çin alfabesi kendi içerisinde yazı sistemlerini kurmuşlardır. M.Ö. 2400 yıllarında Akatlar, Elamlar, 1700 yıllarında Hititler, 1400 yıllarında Mitanniler, 900 yıllarında Urartular çivi yazısını kullanmışlardır. Eski çağlarda Orta Doğu’da Çivi yazısının yaygın olarak kullanıldığı İ.Ö. 4 binin sonlarından İ.Ö.1. yüzyıla değin farklı dilleri yazmak için çivi yazısının kullanıldığı bilinmektedir (Kınık, 2015: 74-75). Çivi yazılarının, dönemin gelişmiş medeniyetleri tarafından kullanılmış

ve bir birinden etkilenmiş olabilmeleriyle birlikte, özellikle Mısır ve Çin yazılarının kendine özgü sistemlerinin olduğu görülmektedir.

Eski Mısır’da yazı işlevi gören ve resimsel özellikler taşıyan simgelere hiyeroglif (tanrının sözleri) denilmektedir. Mısır dışında hiçbir uygarlıkta da bu hiyerogliflerin bağlantısı yoktur. Yani farklı uygarlıklar bu hiyeroglifleri kullanmamışlardır. Mısır uygarlığın bilinen ilk Hiyeroglif örneği İ.Ö. 3100 yıllarına aittir. Çin’deki yazı örnekleri ise entelektüel ifadenin en yetkin halidir. Önceleri piktogram özelliği gösteren yazılar giderek soyut fırça darbelerine dönüşmüştür. Çinlilerin kullandıkları farklı üslup ve malzemeler kaligrafi ve resim sanatını etkilemiştir (Becer, 1997: 86-87). Çin’deki yazı karakterlerinde şekil unsurunun önemli bir yeri vardır. (Görsel 2.1) Çin yazı sanatında karakterler çok önemlidir. Yazı karakterlerinin anlamları şekilleri ile ilişkin fakat telaffuzları ile bağlantılı değildir (Çoban, 2020: 121).

Gelişmiş çivi yazılarına yazınsal olarak bakıldığında her bir çizginin önündeki üçgensel oluşumlar dikkat çeker. Bu şekiller çivi şeklini andırmaktadır. Çizgiler; yatay, dikey ve “köşe çengel” adı verilen çizgilerden meydana gelmektedir. Çivi yazısında yuvarlak ve kavisler nadiren görülmektedir (Azertürk, 2014: 73).

大	小	一	二	三	十	百	千	多	不
dà big / great	xiǎo small	yī one	èr two	sān three	shí ten	bǎi hundred	qiān thousand	duō much / many	bù not
人	夫	子	男	女	王	主	我	你	他
rén person	fū man	zǐ child	nán male	nǚ female	wáng king	zhǔ master	wǒ I	nǐ you	tā he / she
口	说	目	见	耳	闻	手	工	脚	行
kǒu mouth	shuō speak	mù eye	jiàn look	ěr ear	wén hear	shǒu hand	gōng work	jiǎo foot	xíng go
来	入	出	上	下	中	在	左	右	有
lái come	rù enter	chū exit	shàng up / on	xià down / under	zhōng center	zài located at / in	zuǒ left	yòu right	yǒu have
吃	饭	菜	豆	肉	牛	猪	鸡	鱼	茶
chī eat	fàn rice (cooked)	cài vegetable	dòu bean	ròu meat	niú cow	zhū pig	jī chicken	yú fish	chá tea
国	家	校	文	学	狗	猫	马	鸟	虫
guó nation	jiā home	xiào school	wén text	xué learn	gǒu dog	māo cat	mǎ horse	niǎo bird	chóng insect
日	月	天	地	海	木	火	土	金	水
rì sun / day	yuè moon / month	tiān sky	dì land	hǎi sea	mù wood	huǒ fire	tǔ earth	jīn metal / gold	shuǐ water
气	干	雨	山	川	米	田	花	石	玉
qì air	gān dry	yǔ rain	shān mountain	chuān river	mǐ rice (grain)	tián field	huā flower	shí stone	yù jade

Görsel 2.1 Çin Alfabesinden Örnek (URL-5)

Her dil aynı ses değerlerine sahip olmadığı gibi hem yazıda hem de telaffuzda farklılıklar meydana gelmektedir. Kültürel etkiler de dikkate alındığında sonuç yazıda çeşitlilik olarak kendini göstermektedir. Asıl anlatılmak istenen yazıdaki çeşitlilik dildeki çeşitlilik ile ilgilidir. Dildeki farklı sesler farklı resimlere, işaretlere ve nihayetinde de harf ile sembolize edilmiştir. Dil farklı olunca, görsel iletişime farklılıklar nüfus etmiş bu da yazıdaki çeşitlilikleri doğurmuştur. Türk yazısı, Arap yazısı, Çin yazısı, Yunan yazısı veya bazı harflerin yapısal farklılıkları sonucunda çeşitlilik gözlenmektedir (Gültekin, 2015: 69-70). Yazı bulunduğu çağın imkânları ve teknolojisi ile evrilmiştir. Yazıyı meydana getiren harf (type); Yunanca “typos” sözcüğünden gelmektedir. Anlamı “harf yapısı”dır. Büyük harfler; majiskül – kapital - uppercase küçük harfler; minüskül - lowercase olarak bilinir (Sarıkavak, 1997: 3). Yazıları meydana getiren harfler, genellikle bulunduğu coğrafyanın hâkim dili, içerisinde oluşum göstermiştir.

2.1 Harf Anatomisi

Her bir harf kendi gövdesi üzerinde çeşitli birleşenlerden oluşur, tıpkı insanların anatomik yapılarına benzer, harf gövdelerinin de ayrı ayrı tanımlamaları vardır. Bu yapılar harfi meydana getiren bölümlerdir (Görsel 2.2). Harf; anatomisine ait bu terim ve söylemler sayesinde, yazı kalitesi bozulmadan her defasında doğru kullanım gerçekleşmektedir.

Üst çizgi - büyük harf çizgisi; büyük harflerin yükseklik sınırıdır. Üst çıkıntı yüksekliği; harflerin ulaşabileceği en üst noktadır. Harf tasarım doğrultusunda üst çıkıntı yüksekliğini aşır tırnak, tepe gibi çıkıntıları ile bu yüksekliğe çıkabilmektedir. Alt çıkıntı yüksekliği; küçük harflerin aşağı düşen uzantılarının değeceği en alt çizdir. Orta çizgi – küçük harf çizgisi; küçük harflerin üstünün eriştiği çizgidir. X- yüksekliği; küçük harf gövde yüksekliğidir. Taban satır çizgisi; harflerin dizildiği yatay çizgidir.



Görsel 2.2 Yazı Karakterlerinin Anatomik Yapısı (URL-6)

2.2 Harf Geometrisi

Harf anatomisinin yanında harfin ortaya çıkışında kullanılan geometrik formlar da bulunmaktadır. Bu formlar harf incelemelerinde rahatlıkla görülmektedir.

Harfler arasında biçim ve ölçülerini belirleyen ortalama bir sistem vardır. Bu ortalama sistemleri harflerin geometrisi belirler. Latin harfleri üzerinden incelendiğinde temelde iki inşa modelinin var olduğu görülmektedir. Bu iki temel geometrik sistem Eski Biçem (Old Style) ve Eşit-en (Evren-width) dir (Görsel 2.3). Bunların dışındaki diğer düzensiz geometrik altyapılara Serbest Sistem denir (Sarıkavak, 1997: 5). Harf anatomisi oluşturulurken geometrik formlardan düzenli ve düzensiz olarak faydalandığı görülmektedir.

Eski Biçem sistemi, daire, kare ve üçgen gibi geometrik formlar üzerinde kurulmuştur. Büyük harflerde her bir harfin yapısı farklı olmasına rağmen inşasını bu temel geometrik formlar yapılandırır. Eski Biçem sisteminin kaynağı MS.200 de yapılmış olan Roma'da büyük harflerle mermer üstüne kazınmış Trajan Sütunudur. Bugün kullandığımız pek çok yazı; Garamond, Plotino, Trajan bu sistemde yapılanmıştır. Eşit-en Sistemi; dikdörtgen yamuk ve elips gibi formlar kullanılarak harf sistemi yapılandırılmaktadır. Bu sistemde her bir harf birbirine eşitmiş gibi görünmektedir. Fakat bu eşitlik aslında çizgisel bir eşitlik değildir. Yani optik bir eşitliktir. Bu sistemde oluşturulmuş yazı karakterleri; Helvetica ve Univers (Uçar, 2004: 134).



Görsel 2.3 Eski En ve Eşit En Sistemi (Sarıkavak, 1997: 5)

2.3 Harfin / Yazının Uygulandığı Yüzeyler

Harfler kullanıldıkları döneme ve içerisinde bulundukları kültür, beğeni ve anlayışa hizmet ederken o günün koşullarında yazının yazıldığı yüzeyler kil tabletlerden papirüs bitkisine ve nihayet parşömen kâğıda kadar meşakkatli süreç devam etmiştir.

Papirüs çok pahalı, çabuk yıpranan ve yalnızca bir yüzü kullanılabilen bir malzemedir. Bir yazıyı bulmak için rulo kâğıtlara başvurmak kolay değildir. Parşömen kâğıdının çıkışı yeri Anadolu'daki Bergama'dır. Parşömen Yunanca Bergama derisi anlamındaki "pergamene" kelimesinden gelmiştir. Parşömen genellikle koyun, dana ya da keçi derisinden elde edilir. İki yüzü de kullanılabilen bir kâğıt türüdür. Buzağıdan elde edilen parşömen en kıymetlisidir. En önemli özelliği mürekkebi ya da boyayı emmesi ve özgün renkleri daha iyi korumasıdır. Bu nedenlerden dolayı dönemin en güzel tezhipleri buzağıdan elde edilen parşömenler üzerine yapılmıştır (Jean, 2001: 80-81).

İlk ve Orta Çağlarda, kutsal kitapların Kur-an'ı Kerim, İncil, Tevrat ve dönemlerin değerli eserleri çoğunlukla parşömene yazılmış oldukları görülmektedir. Antik Çağın bilim ve sanatını da Rönesans'a taşımıştır (Kaygusuz vd., 2019: 1119). Parşömenler renkli olarak da üretilebilmektedir. En çok kullanılan renk pudra rengidir. Çünkü pudra rengi imparatorluk ve kutsallığın sembolüdür (Dinçer, 2016: 935). Papirüs ve parşömen sayesinde yazı uzun süre korunabilir, aktarılabilir olmuştur. Parşömen ya da papirüs gibi yazılabilir materyallerin yazı yüzeyi olarak çift yüzlü kullanımı,

katlanabilir ve dikilebilir oluşu ile de bugünkü kitapların atası olarak kabul edilen “kodesk” ler ortaya çıkmıştır (Görsel 2.4).



Görsel 2.4 Kodesk Rulo (URL-7)

Ortaçağdaki manastırlarda, yazı/istinsah salonu (scriptorium) yer almaktadır. Bu salonlarda iş için seçilmiş keşişler el yazmalarını kopyalayıp tezyin etmişlerdir (Kingsley, 2003: 353-354). Ortaçağ manastırlarında elyazmaları, önemli bir gelir kaynağıdır.

Manastırlardaki elyazması (manuscrip) kitaplara duyulan ilgi yoğunluk, harflerin yalınlaşmasına sebep olmuştur. Yazıcılar “gotik” adı verilen Alman kökenli harfler kullanılmaya başlamışlardır. Gotik harf kullanım sebepleri Katorojen harflere nazaran daha dar oluşları ve sayfada az yer kaplamaları sayesinde sayfada yer kazanmayı sağlamak, ayrıca o dönemdeki tüy kalemlerin yanlamasına yontulmaya başlaması yan açılı “kırık” yazıya çok daha uygun düşmesiydi. Yine aynı zamanda Gotik stil kendini mimaride de göstermeye başlamış pencerelerin sivri kemerlerindeki tonozlarıyla harf

anatomilerindeki benzerlikler oldukça şaşırtıcıdır. Kültürel hareketliliğin yansıması olan Gotik harfler zaman ile yerini Hümanistlik harflere daha geniş ve yuvarlak biçime bırakacaktır (Jean, 2001: 91-92). Yazı üsluplarının gelişimiyle Uncial yazı sili; az kıvrımlı büyük harfler (Görsel 2.5) ve “Yarı uncial” günümüz deki küçük harfleri (Görsel 2.6) doğuran yazı çeşitleri de görülmeye başlamıştır (Becer, 1997: 91).

A B C D E F G H I J K L M
n o p q r s t u v w x y z
a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
! @ # \$ % ^ & * ()

Görsel 2.5 Uncial Yazı Biçimi (URL-8)

a b c d e f g h i j k l m n
o p q r s t u v w x y z
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 - ? ! \$ ()

Görsel 2.6 Yarı Uncial (URL-9)

XII. Yüzyılın sonunda neredeyse tamamıyla kilisenin elinde bulunan eğitim sisteminin sarsıntıya uğraması, yazının laikleşme sürecinin başlamasına ve yeni zanaatçıların ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır. Laik yazıcıların localaşmaları ile birlikte ilahiyat ve başvuru kitaplarının haricinde; felsefe, mantık, matematik, astronomi gibi yeni inceleme alanlarında kitaplar yazılmaya başlamıştır. El ile yazılan kitapların sayısı artmıştır. XII. ve XIII. Yüzyıllarda dernekler ve localar laik üniversitelerin çevresinde çoğalmıştır. Laik üniversitelerin doğuşu zanaatkârlara olan ihtiyacı ve talebi de arttırmıştır. Bu gelişmelere paralel olarak kullanılan harflerde değişim söz konusu olmuştur (Jean, 2001: 80-93).

Gotik sitilinde yazılmış elyazması “Dounce Apocalypse” adlı kitapta (Görsel 2.7) “Textur” yazısının kullanıldığı görülmektedir. Textur’un dik, yoğun dokusu ve yapısal olarak harflerin kıvrımlarının çok az oluşu, sıkışık espas anlayışıyla berber dikkat çekmektedir. Gotik yazı üsluplarının 11. ve 15. yüzyıllarında bütün Avrupa’da etkisi oldukça yoğun olduğu görülmektedir (Becer, 1997: 91-92).



Görsel 2.7 Douce Apocalypse Kitap (URL-10)

2.4 Tipografinin Bulunuşu

Temelde harflerin birleşmesi ile ortaya konan yazının, gelişiminde büyük bir ivme kazandığı dönem, matbaanın icadı olmuştur. Bu icat ile birlikte hareketli hurufat sisteminin kullanılmaya başlanması ile “tipografi” kavramı günden güne değer kazanan önemli bir terim haline gelmiştir (Sarıkavak, 2009: 5).

Tipografi yazılı bir düşüncenin görsel bir biçim almasıdır. Tipografici Eric Gill, “Harfler şeylerdir, şeylerin resmi değildir” demiştir. Tasarımda yerleştirilen harfler, kullanılan dilin sesini temsil ederken, düşünceleri o kadar iyi ifade eder ki, diğer insanlar bunları amaçlanan hedef doğrultusunda anlamlandırır (Ambrose ve Harris, 2014: 6-14).

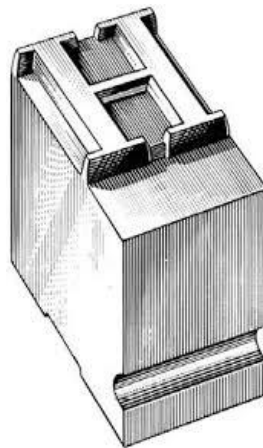
Tipografi, harften basıma, okunurluğa dair görsel ayarlamalarının yapıldığı çalışma sahasıdır. Pektaş’a göre “Tipografi, yazının mantık sınırlarını zorlamasını sağlar,

dikkatini diri tutar, insan ruhunu okşar, insanı çileden çıkarır, insana heyecan verir” (Erdal, 2015: 100).

Harbert Bayer’e göre *Tipografi; her ne kadar saf ve esaslı olsa da, bir güzel sanat değil, bir hizmet sanatıdır* (Armstrong, 2010: 44).

İnsanlık tarihinin yazıdan sonraki ikinci büyük keşfi, hareketli metal harfler ile baskı tekniğinin keşfi olmuştur. 1450 yılında basım ve yayıncılık adına büyük bir gelişmeye imza atan Alman metal ustası, Johannes Gutenberg bir kitabın tipografi tekniği ile basılabilmesine imkân sağlayan işlevsel baskı tekniğini bulmuştur. Gutenberg tipografi tekniğini geliştirirken “xylotypography” adındaki baskı sisteminden esinlenmiştir. Bu teknik Çin’ de tahta kalıplara yüksek rölyef olarak oyulan bir tekniktir (Becer, 1997: 92). Gutenberg bağımsız hareket edebilen metal harfler (hurufat) dökmüştür (Görsel 2.8). Dizgide tekrardan kullanılabilen bu harf sistemi sayesinde günün şartlarına göre yüksek sayıda baskı yapabilmıştır.

Tipografinin bulunuşuyla matbaalarda da tipografik baskı tekniği uygulamalarına yönelik tasarımlar yapmaya başlanmıştır. Harf tasarımı, dizilimi, boşluk ayarları ve çizgiler ile yapılan düzenlemeler herhangi bir sanat birikimi gerektirmezken tipografi, “Gutenberg’in seri baskıyı bulmasından bu yana uygulanan bir el sanatıdır” Ancak tipografinin işlevsel özelliği çok daha ileriki yıllarda ortaya çıkmıştır (Erdal, 2015: 100).



Görsel 2.8 Metal Harf (Hurufat) (URL-11)

2.5 Tarihsel Dönem İçerisinde Yazının Sınıflandırılması

Tipografinin bulunuşu ve kitap basımcılığının gelişimi ile bir birini takip eden zaman içerisinde tipografik harf karakterleri de çağın beğenisi ve algısı içerisinde değişmeye devam etmiştir.

Tipografik baskı tekniğinin, Almanya'nın ardından Rönesans'ın kalbi İtalya'da gelişim gösterdiği görülmüştür (Mazlum ve Polat, 2018: 406). İtalya'da Aldo Manuce madeni harfler ile XVI. yüzyıl boyunca bütün Avrupa'da kullanılacak olan “lettera antiqua” karakterini yaratmıştır. El yazısının özdeş baskısını yapmaya çalışan Manuce, “italik” harfleri ve “eğik-işlek” yazıyı ortaya çıkarmıştır (Jean, 2001: 98). Gutenberg'in 42 Line Bible (42 Satırlı İncil) bastığı ve o dönemde çokça tercih edilen ve uzun süre kullanılan font Textur'dur. Ancak Gotik yazı karakterleri zaman geçtikçe hümanistlerin etkisi ile tercih edilmemeye başlamıştır.

Zamanla değişen toplum, aynı oranda yazı kültürüne ve formuna da sirayet etmiş, değişikliklere gidilmiştir. Harflerin tasarım özellikleri; açıları, eksen farkları, gövde çizgilerinin farkları serif yapılarına kadar belirleyici karakter özellikleri barındırmaktadır. Tırnak bazen dekoratif bir biçimde sivriltilmiş, yuvarlatılmış, kare veya kalın tırnak bitiş vurguları olan yazı karakterlerini sınıflandırmak içinde tercih edilmiştir (Ambrose ve Harris 2012: 246). Harfler öncelikle yapılarına göre serifli (tırnaklı) ve sans serif (tırnaksız) olarak iki temel gruba ayrılabilir.

2.6 Tırnaklı Harf Biçimleri

Çok sayıda tırnaklı harf biçimleri bulunur ve genel olarak aşağıdaki kategoriler içerisinde gruplanır.

2.6.1 Şişirme / Bulanık Tırnak

1921 yılında Cooper Black ve Oslawald B. Cooper tarafından tasarlanmıştır. Şişme bulanık tırnaklar yuvarlatılmış ve abartılıdır (Ambrose ve Harris, 2014: 46).

**ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz
0123456789
!@#\$%^&*()**

Görsel 2.9 Şişirme Bulanık Tırnak (URL-12)

2.6.2 Destekli Tırnak

University Press için Frederic Goudy tarafından tasarlanmıştır. Font tasarımında destekli tırnaklar kullanılmıştır. Tırnaktan vurguya yumuşak bir geçiş sağlayan kıvrımı vardır (Amborse ve Harris, 2014: 46).

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZÀ
ÅÊÎabcdefghijklmno
pqrstuvwxyzàåéî&
1234567890(\$£.,!?)

Görsel 2.10 Destekli Tırnak (URL-13)

2.6.3 Desteksiz Tırnak

Memphis – Rudolf Wolf tarafından tasarlanmış geometrik yazı karakteridir. Fontun karakteristik özelliği tırnaklarının et kalınlığı ile eşit olması ve vurgu enlerinin bulunmasıdır (Amborse ve Harris, 2014: 46).

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZÀ
abcdefghijklmnopq
rstuvwxyzàåéîøü
&1234567890(\$£.,!?)

Görsel 2.11 Desteksiz Tırnak (URL-14)

2.6.4 Destekli Kalın Tırnak

Clarendon 1945'te Robert Besley tarafından tasarlanmıştır. Destekli kalın tırnakların aynı kalınlıkta geçişleri yumuşatılarak kaynaştırılmıştır (Amborse ve Harris, 2014: 46).

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÀÅ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
stuvwxyzàåéîõøü&1
234567890(\$£€.,!?)**

Görsel 2.12 Destekli Kalın Tırnak (URL-15)

2.6.5 Desteksiz Kalın Tırnak

Egiziano Classic Antique Black. Dennis Ortiz-Lopez tarafından tasarlanmıştır. Desteksiz kalın tırnaklar, kaynaştırılmamıştır (Amborse ve Harris, 2014: 46).

**ABCDEFGHIJKL
MNOPQRSTUVWXYZÀÅÉÎÕØabcd
efghijklmnopqrstu
vwxyzàåéîõøü&12
34567890(\$*.!,?)**

Görsel 2.13 Desteksiz Kalın Tırnak (URL-16)

2.6.6 Kama Tırnak

Adrian Frutiger in tasarladığı bir özelliktir (Amborse ve Harris, 2014: 46). Harf gövdelerindeki seriflerde kontrastlar önce kalın sonrada incelererek düşük açısal stres meydana getirmektedir. Serifler kama görünümündedir (Erdal, 2015: 85).

ABCDEFGHIJKLMN
 OPQRSTUVWXYZÀ
 ÅÉÎabcdefghijklmno
 pqrstuvwxyzàåéîõ&
 1234567890(\$£.,!?)

Görsel 2.14 Kama Tırnak (URL-17)

2.6.7 Saç Teli İnceliğinde Tırnak

Bu kategoriye giren Bodoni fontu 1798'de Glambattista Bodoni tarafından tasarlanmıştır. Saç teli inceliğinde tırnaklar orantısız biçimde ince tırnaklardır. Dekoratif amaçlı kulakları, bitişleri ve kuyrukları vardır (Amborse ve Harris, 2014: 46). Saç teli serifler modern bir görüntüye sahiptir. Ancak okunurluğu düşüktür (Erdal, 2015: 85).

ABCDEFGHIJKLMNOP
 QRSTUVWXYZabcdefg
 hijklmnopqrstuvwxyz
 0123456789
 .,:;"'!?"@#\$%&*{(|\)}

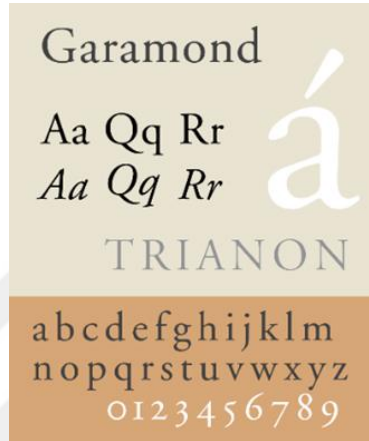
Görsel 2.15 Saç Teli İnceliğinde Tırnak (URL-18)

2.7 Yazı Karakterlerinin Biçim Özellikleri

Yazı karakterleri yapısal olarak, tırnaklı ya da tırnaksız harfler olarak ayıra biliriz geriye kalan biçim özelliklerini yedi grup da incelenebilmektedir.

2.7.1 Geleneksel Yazılar

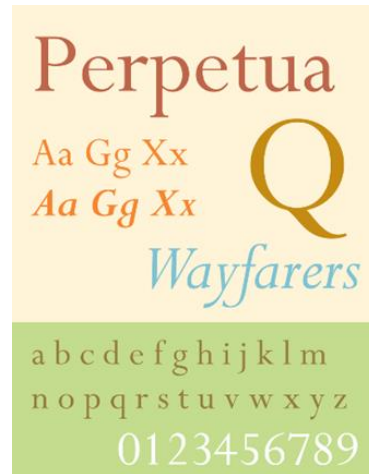
El yazılarına benzer yuvarlak ve organik yapıları vardır. Eski biçem sistemine göre tasarlanmış yazılardır. Karakterlerin tırnakları dirsek biçimindedir. Bu tırnaklar eğimlidir. Harfler arasındaki kontrast azdır. Örnekler; Garamond, Palatino (Akbaşak, 2013, 29).



Görsel 2.16 Garamond Font (URL- 19)

2.7.2 Geçiş Dönemi Yazıları

Harfler Barok döneminin etkisiyle genişlemiştir. Geleneksel yazılara nazaran ince ve kalın hatlar arasındaki kontrast daha belirgindir. Tırnaklar daha yatay ve eğimlidir. Yuvarlak biçimlerdeki eğilme eksenini dikeye daha yakındır (Becer, 1997: 178). Örnekler; Perpetua, Caledonia.



Görsel 2.17 Perpetua Font (URL-20)

2.7.3 Modern Yazılar

Kalın ve ince hatlar arasında kontrastı en fazla olan yazı karakteridir. İnce hatlar bir çizgi şekline dönüşmüştür. Harflerin anatomisine geometrik kurallar yön verir. Modern yazılarda tırnaklar, çizgisel ve gövdeye doksan derecelik dikey bir konumla bağlanmaktadır (Erdal, 2015: 83). Örnekler; Torino, Bodoni.



Görsel 2.18 Bodoni Font (URL-21)

2.7.4 Kare Serifli Yazılar

Kare serifli (tırnaklı) yazıların ortak özellikleri; seriflerin dikdörtgen veya kare olmalarıdır. Harfin gövdesine dik açı ile bağlanırlar. İnce ve kalın harfler arası kontrast azaltılmıştır. Bazı fontlarda harflerin hatlarının et kalınlıkları eşit tasarlanmıştır (Akbaşak, 2013, 29). Örnekler: Clarendon, Beton.



Görsel 2.19 Clarendon Font (URL-22)

2.7.5 Serifsiz Yazılar (Sans Serif)

Geometrik bir anlayışla tasarlanmıştır. Serifsiz yazılarda harf hatlarının et kalınlıkları birbirine eşittir. Yuvarlak hatlarda ise incelme ekseni (stres) diktir. Örnekler: Arial, Helvetica.



Görsel 2.20 Arial Font (URL-23)

2.7.6 Gotik Yazılar

Ortaçağ Avrupası'nda çok tercih edilmiştir. Özellikle dini metinlerde yaygın kullanılan, kesik uçlu kalem etkisi taşıyan süslü yazılardır. Bu stildeki yazıların karakteristik özelliği köşeli olmalarıdır. Biçimsel olarak dairesel ve sağa eğimlidir (İgit, 2019: 84). Örnek: Gotik, Old English.



Görsel 2.21 Gotik Yazı (URL-24)

2.7.7 El Yazıları

El yazılarında ki serbest akıcı yapıya benzetilerek tasarlanmış yuvarlak yapılara sahip, sola hafif meyilli, yazı karakterleridir. Örnekler: Mistral, Kuenstler Script.



Görsel 2.22 Kuenstler Script (URL-25)

2.8 20. Yüzyıl Modern Sanat ve Tasarım Akımlarının Tipografi Üzerindeki Etkisi

20. Yüzyıl penceresinden dünyaya geniş bir perspektifle bakıldığında savaşlar, icat ve keşifler, küreselleşme, değişen ekonomik sosyal ve idari yapılar gibi bakış açıları görülmektedir. Bu kaotik asrın çok yönlü olması, bugünün sanatına ve sanatçısına etkilerinin nüfus etmesine yol açmıştır.

Ortaçağ Hristiyanlık anlayışından, Rönesans'ın Hümanizmine, Descartes'in Uşçuluğundan çağdaş batı uygarlığının insanı tehdit ve tedirgin eden dönemine, atom çağından bilgilerimizin sonsuz çeşitlilikler gösterdiği bilgisayar çağına değin insanlığın değerlerini yeniden sorguladılar. Doğaldır ki toplumsal, siyasal ve ekonomik yaşamdaki bu hızlı ve yoğun tempodaki değişimler, insanları ürküttüğü gibi, sanatlarda da sürekli bir devrimin yaşanmasını sağlamıştır. Gelenek ile devrim, eski ile yeni, birey ile toplum, ulus ile uluslar topluluğu bir arada var olmayı ve yaratmayı öğrenmeyi sürdürdüler (Bozkurt, 2013: 57-58).

19. Yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başında ani ve baş döndürücü büyük değişimler, teknolojik gelişmeler, sanatı ve sanatçının düşünce durumunu etkilemiştir. Yeni bakış açıları, estetik arayışların doğmasına, sanat tartışmalarının yoğunlaşmasına sanatın toplumsal yönü ve işlevselliğinin sorgulanmasına başlanmıştır (Bilirdönmez, 2014:1).

Asrın ilk yarısında, büyük iki yıkıcı savaş tecrübe eden insanlar, sanatla da uğraşmaya vakit ayırayabilmiştir (Bozkurt, 2013: 57). Toplamların buhranları, değlerlerin ve hümanist felsefesinin hiçe sayılıp, ezici, yıkıcı, kıyıcı savaşların ardından kimi yorgun kimi ise bağımsızlığının haklı gururuyla bende varım diyen bir dünya düzenine karışmışlardır. Bu sarsıcı düzen içerisinde büyüüp yetişen, değışime şahit olan yeni nesil sanatçılar vardır. Seslerini yavaş yavaş değil bağıra çağıra bazen isyana götüren üslupla felsefelerine, eserlerine, tasarımlarına, dillerine, müziklerine vb. yansıtmışlardır. Bilimin, teknolojinin, ekonominin gelişmesi bu sesi daha etkin ve gür bir şekilde kitlelere duyurabilmelerine olanak sağlamıştır.

Endüstriyel Devrimin, şehirlerdeki zengin ve soylu sınıfına, çalışan işçi sınıfını sömürerek, sağladığı imkânlar ile varlıklı kesimin birçok adaletsizliğe, düzensizliğe kapılmasına neden olmuştur. Toplamları maddeci bir düzene sürükleyen sistem içerisinde insanların doğa ve estetik değlerlere olan iletişim ağının kopmakta olduğunu hissettirir hale gelmiştir. El işçiliğinin makineleşmenin ve seri üretimin sonucu göz ardı edilmesi, sanatçıları yeniden estetik değleri ve kaygıları gözetip, işlevsel ve aynı zamanda estetik ürün ortaya koyma çabasına götürmüştür. Dönem içerisinde bazı sanatçılar ise Ortaçağ anlayışına dönerek sanat ve el sanatları birliğine tekrardan dönmek istemiştir (Bektaş, 1992: 13).

Tüm bu karmaşa ve hareketlilik yoğun sanat olaylarının vuku bulmasını sağlamıştır. Sanatın her dalında fikirler, akımlar, yeni veya eskiye bağımlı hareketlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Resim, müzik, heykel, fotoğraf, şiir, tiyatro ve hatta sinemada bu dönemin etkilerini yaşanmıştır.

Bu sanat dallarında yapılan üretimler ve bunların yansıması kitle iletişim araçlarının gelişimi, çağdaş grafik tasarımının gelişimine de ortam hazırlamıştır. Dolayısıyla bu süreçte grafik tasarımının güçlü iletişim yönü, zaman içerisinde fikirleri, kitlelere duyurabilecek, farkındalıklar yaratabilecek önemli bir mecra ve etkin bir iletişim alanı olmasını sağlamıştır.

Grafik tasarım, çok yönlü bir sanat dalıdır ve bu sanat dalı; içerisinde bir birlerini besleyen büyüten kimi görsel (resim, fotoğraf, illüstrasyon, grafiti, piktogram, ikon

vb.) kimi yazınsal (tipografi, kaligrafi, metin, şiir, söz, mesaj, spot vb.) öğeleri barındırır. Tasarımda yer alan tipografik öğeler vurguyu, farkındalığı istediği alana çekebilecek özelliğe sahiptir.

Gerek tasarım, gerekse diğer sanat dalları içerisinde: insanların duygu düşünce ve en önemlisi görüşünü, görsel mesajlarla anlatabilmek için tipografi aktif bir şekilde, kullanmaya başlamıştır.

Tipografi, çağdaş sanat akımları içinde bazı eleştirmenlerin “mesaj sanatı” olarak nitelendirdikleri bir tarzda, önemli bir malzeme olarak adlandırılır. Amerikalı sanatçı ve sanat eğitmeni Kay Rosen’ın eserleri tamda bu konu üzerine verilebilecek önemli bir örnektir. Rosen tipografiyi mesaj vermenin en yalın ve doğrudan elemanı olarak değerlendirmiştir. Rosen tipografiyi kullanarak sanat alıcısına mesajını minimalist fakat etkin bir şekilde iletmektedir. Önceleri kaligrafi, sonra baskı tekniklerinin gelişimi ile tipografi olarak kendini gösteren bu etkin anlatım biçimi, çağdaş dünyada grafik tasarımcıların yanı sıra sanatçılarında kullandığı bir iletişim aracıdır artık (Uçar, 2004: 107).

2.8.1 Art Nouveau Çağ Dönümü (1890-1910) ve Tipografi

Art Nouveau dekoratif bir sanat ve tasarım üslubuna sahiptir. Çağ Dönümünü de içine alarak 20 yıl dünyayı etkisi altına almış bir sanat hareketidir. Tasarımda devrim niteliği taşıyan bu hareket her ülkede özgün bir karakter göstermekte ve bazı ülkelerde farklı isimlerde bilinmektedir. Fransa’da Art Nouveau, Avusturya’da Secessionstil Almanya’da Jugendstil, adlarını almıştır. Mimarlık, endüstri ve grafik tasarım gibi birçok tasarım alanını içeren bu stilin şekilsel özellikleri; organik biçimler, çiçek motifleri, yuvarlak ve akıcı ve çizgilerdir (Bektaş, 1992: 17,18).

Art Nouveau sanat akımında grafik tasarımcılar, ilk olarak estetik endişeleri göz önüne alarak, sanat biçimlerini buna göre şekillendirmişlerdir. Ayrıca ticari baskı yöntemlerinin ilerlemiş olması nedeniyle, uygulamalı sanat tekniklerini de benimseyerek, sanatlarında uygulamışlardır. Ve böylece, kitlesel iletişimin görsel niteliğini önemli ölçüde yükseltmiştir (URL-26).

Art Nouveau Hareketi içerisinde özellikle illüstrasyon, kitap ve afiş alanlarında oldukça başarılı örnekler verilmiştir. Serifsiz yazı karakterleri dikdörtgen ve kare bloklamalar içinde kullanılmıştır (Becer, 1997: 100-101). Bu hareketin grafik sanatlar açısından önemli temsilcileri; Jules Chéret, Josef Hoffmann, Koloman Moser ve Alfred Roller'dir. Bunlarla birlikte; İngiltere'de Aubrey Beardsley, Almanya'da Peter Behrens önemli grafik tasarımcılardır.

Bu hareket Fransa'da; "Art Nouveau" olarak tanınmıştır. Bu ismi "Art Nouveau" adıyla açılan bir sergi salonundan alınmıştır. Fransa'daki Rokoko üslubu da akımın oluşumuna olanak sağlamıştır (Ayaydın, 2015: 63).

Modern afişin babası olarak da bilinen Jules Chéret bu dönemin ve grafik tarihinin önemli bir isimdir. Chéret, resimli litografik afişlerin; yalnızca duyuru amacı üstlenen, harf baskılı, tipografik yerleştirmeleri olan afişlerin yerini alması için uğraşmıştır. Ortaya koyduğu resimli renkli çalışmaları ile resimli afişin öncüsü olmuştur. Sanatçı; işlerini gereksiz ayrıntılardan sıyrıp, geniş renkli alanlar üzerindeki ana motife dikkatleri toplamıştır (Görsel 2.23). Onun kompozisyonlarında genelde afişin üzerinde konumlandırılmış bir veya birkaç figür bulunmaktadır (Görsel 2.24). Afişin etrafında bold (kalın) karakterli yazılar kullanılmaktadır. Bu yazıların özelliği ise figürün hareketini, biçimini, yansıtır nitelikte olmalarıdır (Bektaş, 1992: 19).



Görsel 2.23 Jules Chéret Afiş (URL-27)



Görsel 2.24 Jules Chéret Afiş (URL-28)

Art Nouveau'nun Almanya'daki adı, genç sanat anlamına gelen Jugendstil'den gelmektedir. Bu stil, ismini "Jugend" gazetesinden almaktadır. Münih'te yayınlanan gazete, tipografi uygulama olanağı da yaratmıştır. El yapımı yerine endüstri temel alınmış ve endüstriyel seri üretilmeye standart getirilmiştir. Basitleştirilmiş ve işlevsel tasarımlar daha sık görülmeye başlanmıştır (Ayaydın, 2015: 64).

Bu dönemde Almanya'da baskı teknolojisi gelişme göstermeye devam etmiş ve beğenilen harf karakterleri ortaya konmuştur. Berlin ve Leipzig'de bulunan basın merkezlerinde yüksek standartlara sahip kitap ve dergi yayınları elde edilmiştir. Bu dönem Almanya'sında grafik tasarıma ticari bir yaklaşım söz konusudur. En çok bilinen tipografistler; Bauer, Stempel ve Klingspor, harf dökümhaneleri için harf tasarlamışlardır. Art Nouveau'nun etkisi altında kalan bazı grafik sanatçıların ticari sembollerin, basılı evrakların, daha profesyonel kullanıcılara ticari; aslında, faydacı (pragmatik) bir yaklaşımla, satılmasını tercih ettikleri görülmüştür (Bektaş, 1992: 32-33).

Art Nouveau Döneminde, Almanya doğumlu ve adı kurumsal kimlikle özdeşleşmiş Endüstriyel tasarımcı, Peter Behrens önemli sanatçılardan biridir. Behrens 1907 yılında AEG için kurumsal kimlik hazırlamıştır. Behrens'in hazırladığı amblem (Görsel 2.25) bal peteği formunda olup harf karakterleri ve birçok düzenlemeler ile çalışmalar ortaya koymuştur. Böylece görsel kimlikte bütünlük sağlamıştır.

Behrens'in; amblem, broşür, kataloglar, basın ilanları, afişler, ambalajlar ve tipografi çalışmaları da kapsayan işler çıkarttığı görülmektedir (URL- 29).

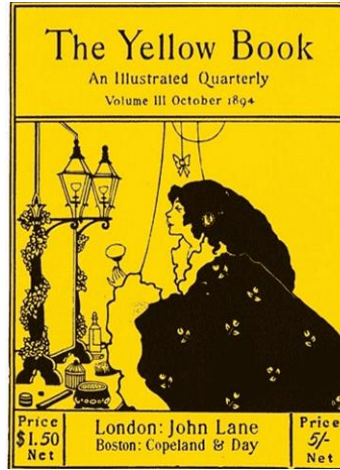


Görsel 2.25 AEG Logo (URL-30)

İngiltere’de Art Nouveau, illüstrasyon dallarında ve grafik tasarımda daha da baskın olmuştur. William Morris’in kurduğu “Arts and Crafts” hareketinin bu dönemdeki etkileri oldukça fazladır.

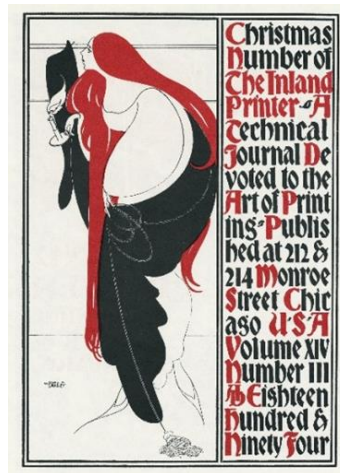
William Morris, niteliksiz seri üretimleri, sanayi devriminin olumsuz sonucu olarak görmüştür. Morris, ürünlerin ucuz ve iyi olmadığını vurgulamış, savunmuştur. Morris, geçmişin el sanatlarına dönmeyi amaçlamıştır (Dilmaç, 2015: 15).

Aubrey Beardsley, Art Nouveau akımının önemli sanatçılarından biridir. 1890-1910 arasında Avrupa ve Birleşik Devletler’de, illüstrasyonlarda, cam tasarımında, mimarlık ve mücevher tasarımlarında adından söz ettirmiştir. Sanatçı, grafik sanatına ait birer ürün olduğunu düşündüğü, Art Nouveau posterler, karikatürler, tiyatro afişleri, ilanlar birçok farklı dergi için illüstrasyonlar hazırlamıştır (Gürsel, 2017: 86-87-88). Beardsley’in en çok bilinen ve sansasyonel olan çalışması; The Yellow Book’un (Sarı Kitap) kapağıdır (Görsel 2.26).



Görsel 2.26 The Yellow Book (URL-31)

Amerika'daki Art Nouveau hareketini, daha etkin hale getiren, Amerika'ya göç eden, İngiltere ve Paris'te eğitim gören sanatçılardır. Amerika'da; afiş tasarımından, illüstrasyona, kitap basımından harf karakterleri kesimi ve tasarımına dek çeşitli alanlarda kendini gösteren Will Bradley, bakış açısı ve tipografik düzenlemeleriyle oldukça önemli bir isimdir. Bradley'in "The Chap Book" ve "The Inland Printer" dergi tasarımları Art Nouveau hareketini Amerika üzerinde de hissettirmiştir. Will Bradley, tipografi konusunda özgür bir yaklaşım getirmiştir. Var olan kural ve alışkanları yadsımıştır. Yazıyı bazen alışılmışın dışında tasarım alanının bir köşesine veya dar bir sütuna yerleştirmiştir (Görsel 2.27). Bazen de yazıyı dikdörtgen bir sütun olacak şekilde harfleri aynı puntoda tutarak, tipografiyi bir tasarım elemanı gibi kullanmayı tercih etmiştir (Bektaş, 1992: 29).



Görsel 2.27 Will Bradley (URL-32)

2.8.1.1 Kübizm ve tipografi

Kübizm “doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir” diyen Cezanne 1906 yılında öldükten sonra onu anmak için 1907 de Paris’te geniş çapta bir sergi açılmıştır. Bu sergide Cezanne’nin olgunluk döneminde ortaya koyduğu birçok eser, dönemin genç sanatçıları tarafından incelenmiş ve yorumlanmıştır. Cezanne’nin eserlerini inceleyen ve yorumlayan İspanyol sanatçı Pablo Picasso, Fransız sanatçı Georges Braque modern sanatın gelişimi anlamında dikkat çekici sonuçlar vermişlerdir. Her iki ressamda üç boyutun biçimlendirilmesinde, resme birlik vermek için aynı Cezanne’nin tercih ettiği gibi, Rönesans perspektifindeki kaçış noktasını kullanmamışlardır. Çünkü onlar için her nesnenin kendisine özgü bir kaçış noktası vardır (Turani, 1990: 587-588). Rönesans geleneklerine yine bir karşı çıkış, Picasso’nun önemli eseri 1907’de yaptığı Avignonlu kızlardır. Avignonlu kızlar akımın habercisi olarak görülmektedir.

...Kuşkusuz Braque ve Picasso’nun kolajlarının da grafik tasarıma etkisi vardır ancak doğrudan değildir. Aynı dönemde 20 Şubat 1909’da gelenekçiler Le Figaro’da yayınlanan ilk manifestoları ile “Grafik tasarımda devrim kabul edilecek özgür sözler” ile tipografinin yeniden gözden geçirilmesine yol açarlar. O özgürlükçü ruhla o dönemin şiirlerinin afişlerde ve reklamlarda aranması gerektiğini düşünen Guillaume Apollinaire 1917 yılında kaligramları (tasvirlerle bezeli şiirin görselleştirilmesi) yayınlar. Bu durum tipografik özgürlükten ve sözlerle resimler arasında yeni bir ilişki kurulmasını sağlamıştır (Weill, Alain, Akt: Zor, 2014: 2).

1910’larda çoğu sanat dallarında doğayı olduğu gibi resmetmeye karşı bir duruş sergilenmiştir. Sanat pratiklerinin birçoğunda saf ve soyut biçim anlayışına yöneliş gözlenmiştir. Rusya ve Hollanda da Kübizmin etkisi ile grafik tasarım anlayışında da tipografiye daha çok eğilim gelişmiştir. Tipografi bu yenilikçi düşünceleri yansıtan uygulama alanlarından biri olmuştur. Kübistlerin 1911 ve 1912’de tasarladıkları kolajlar; Fütürist sanatçıların gazetelerde ve basılı malzemelerle hazırladıkları tipografik kolajlara öncü olmuştur (Becer, 2020: 23,24).

2.8.1.2 Fütürizm (gelecekçilik) ve tipografi

Fütürizm (Gelecekçilik); iki dünya savaşı arasına sıkışan akımı başlatan İtalyan şair, Fillippo Tomasao Marinetti’ydi. Şubat 1909’da İtalyan gazetesinde “tehlike aşkının, enerji ve korkusuzluk bağımlılığının şarkısını söyleyeceğiz” ifadesini kullandığı

“Fütürist Manifesto”yu yayınlamıştır. Geleneksel değerlerin reddedilmesi ve yeni teknolojinin yüceltilmesi sanatçının amacıdır. Marinetti’nin hıza ve mekanikleşmeye duyduğu tutku sayesinde, manifestonun üzerinden çokta geçmeden sanatçılar, mimarlar, besteciler, yazarlar, tasarımcılar ve film yapımcıları tarafından karşılık bulmuştur (Farthing, 2014: 396).

Marinetti geleneğe, inanca, ahlaka karşı çıkmaktadır. Tüm yerleşik değerleri yıkmak hatta yok etmeye çalışmaktadır. Marinetti, arkadaşları ile beraber tipografi ve imla kurallarının tümünü değiştirip, yenilikçi bir tipografi dili ortaya koymuştur. Fütüristlerin bu yeni dinamik tasarım anlayışına “Özgür Tipografi” adı verilmektedir. Fütüristler şiirlerinde bu tasarım anlayışını sıkça kullanmışlardır (Becer, 1997: 101). Marinetti simetrik sayfayı parçalamış, bu parçaların içindeki yazıları, matbaa işaretlerini ve ilanları tekrar bir araya getirmiştir. Aslında bir şair olan Marinetti dizelerin ötesinde, modern bir mücadeleye doğru, tutkuları, kendisini yeni bir disiplinin grafik tasarımın içerisine çekmiştir. Marinetti sesini duyurmak için daha çok ekonomik nedenlerden afiş, kitap, dergi, gazete ve el ilanlarını kullanmıştır (Görsel 2.28). Şiirini desteklemek için tipografiyi eğip bükerek, mesajının gürültüsünü, süratini, şiddetini bu biçimde göstermeye çalışmıştır. Yazının kuvvetli tabiatı Marinetti’nin işinin en ön safhalarında yer almıştır (Armstrong, 2010: 20).



Görsel 2.28 F.T. Marinetti (URL-33)



Görsel 2.30 Lacerba Dergisinden Tipografi Örneği (URL-35)

2.8.1.3 Dadaizm ve tipografi

Dadaizm; sözcülerinden, Romen şair Tristan Tzara'ya göre Dada sanatsal ve edebi bir hareket olmaktan ziyade bir zihin halidir. Bu zihin; yıkıcı, nihilist ve anarşisttir. Tüm kabullenilmiş değerlere saldırmışlardır. Toplumun sembolik değerlerine kadar alay etmekte, saygın burjuva toplumunun üstten bakan tutumuna karşı çoğu zaman aşırı kışkırtıcı olmuşlardır (Honour ve Fleming, 2016: 779-800).

Dada hareketinin içerisinde, Marcel Duchamp, Tristan Tazara, Kurt Schwitters, Francis Picabia, Hans Arp, ve Raoul Hausmann (Hopkins, 2006: 11) gibi isimler yer almaktadır. Sanatçılar, 1917 yılında Dada Dergisini Triztan Tzara yönetiminde çıkarmaya başlamışlardır (Görsel 2.31). Dergilerde farklı açılarda uçuşan tipografiler Dada Hareketinin ruhuyla paraleldir. Büyük-küçük harf kullanımları, üst üste gelen, çakışan tipografi ve imajlar görülmektedir (Erdem, 2019: 128-129). Derginin kapak tasarımlarında Dada'nın farklı yerleştirmeleri görülmektedir. Çeşitli yazı karakterlilerinin birlikte kullanıldıkları, sayfaların farklı yönlerle doğru baktığı ilanlarla, harflerin bir biri içerisinde harmanlandığı görsellerle, karmaşık bir yapı Dada'nın sayfa düzenini oluşturmaktadır.

Dada’cılar, harfler ile sese dayalı imgeler yaratan kompozisyonlar ortaya koymuşlardır. Tipografi ve Dada’cı şair, dil ve müziğin buluşma noktasında ses ve ritim deneylerini optik bir boyuta taşımışlardır (Becer, 2020: 89).



Görsel 2.31 Dada Dergisi (URL-36)

2.8.1.4 Konstrüktivizm (yapısalcılık) ve tipografi

Konstrüktivizm (Yapısalcılık): 1. Dünya savaşının çalkantıları devam ederken sanat kısa ama verimli dönemini geçirmiştir. Bu dönemdeki Sovyet Sanatı 20. yüzyıl grafik tasarımı, endüstri tasarımı, görsel, işitsel ve uygulamalı sanatlar alanlarını derinden etkilemiştir. Kübist ve Fütürist sanat anlayışından etkilenen birçok sanatçı “sanat uğruna sanat” fikrinde birleşerek Sovyet toplumuna hizmete dayalı anlayışı kabul etmişlerdir. Böylece, Konstrüktivizm (yapısalcılık) olarak bilinen bu akım ortaya çıkmıştır. El Lissitzky ve Alexander Rodchenko, grafik tasarım alanında öne çıkan temsilcilerindendir. Serifsiz (tırnaksız) yazılar, geometrik kompozisyonlar, formlar ve bar adındaki geniş şeritler bu akımın temel biçim özelliklerindendir (Becer, 1997: 103).

Rus sanatçı, Kasimir Malevich, Kübist ve Fütürist eğilimlerin bir araya geldiği Kübo-Fütürizm’den yola çıkarak anlatımı en radikal şekilde yeni bir tarz geliştirmiştir. "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare" adlı ilk çalışmasını 1914-15 yıllarında yapmıştır (Görsel 2.32). Bu eser soyut resmin ikonası haline gelmiştir. Malevich çalışmasını “hiçbir nesneyi barındırmasa bile soyut resimde her zaman dışavurumcu ve anlatımcı

bir yan vardı, ben işte bunu tamamen ortadan kaldırmak istedim” sözleriyle açıklamaktadır (Krausse, 2005: 97).



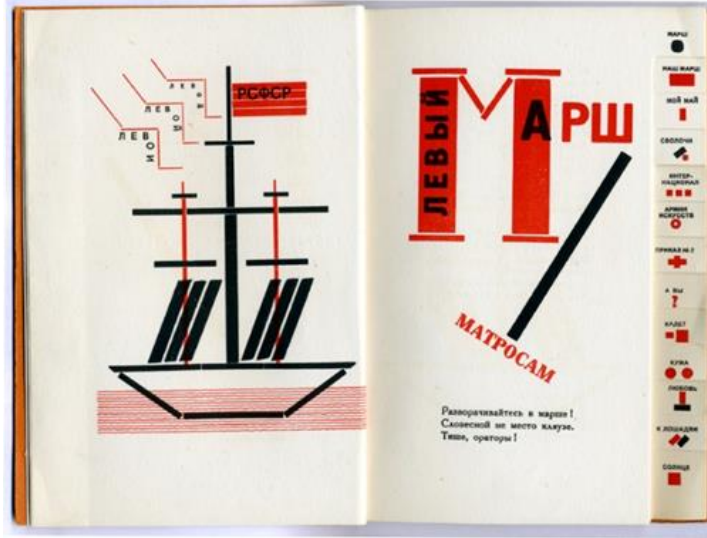
Görsel 2.32 Kasimir Malevich, Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare (URL-37)

İşçi devletinin Rusya’da kurulmasıyla sanat malzemesinde değişiklikler gözlenmeye başlanmıştır. Sanatta günlük malzemelerin kullanılması önem kazanmış böylece sanatçılar endüstriyel ürünleri kullanarak işçi sınıfı ile kendilerini özdeşleştirmek istemişlerdir. El Lissitzky’nin Rus İç Savaşı için tasarladığı afiş “Kırmızı Kamayla Beyazları Vur” (Görsel 2.33) ile Süprematist şekillerle ve dada etkisi taşıyan tipografiyi birleştirerek politik bir mesaj iletmiştir (Farthing, 2014: 401).



Görsel 2.33 El Lissitzky 1919 “Kırmızı Kamayla Beyazları Vur” (URL-38)

Estetik problemlerin çözümünde işlevselliği ve teknoloji kullanımını ön plana çıkaran Konstrüktivist tavır, ilk örneklerini dinamik bir alan olan grafik tasarım alanında ortaya koyar (Meggs, Akt: Özkan, 2016: 82). Grafik tasarımın, sanat ve teknolojiyi bünyesinde birleştirip, çevreyi biçimlendirmede en etkili yöntem olacağı düşünüldüğü için seçildiğini öne sürerken; gelenekçi görüşlere karşı çıkan Konstrüktivist tasarımcıların, devrim niteliğindeki köklü değişiklikler sonucunda, bir afiş ya da gazete tasarımını anımsatacak kadar yoğun görsel malzemelerle kitap tasarlamış ve üretmiş oldukları üzerinde durur. Ayrıca Meggs, kitap üzerinde çalışanlar arasında öne çıkan El Lissitzky’nin, bir kitap için belki de vazgeçilmez tek unsur olan tipografinin, amacını aştığı ve görüntü olarak başka mecralara gönderme (afiş gibi) yaptığı en güzel örnekleri, Konstrüktivist akım içerisinde gerçekleştirdiğine dikkat çeker. Lissitzky, kitabı okunacak bir parça kâğıttan daha fazlası olarak, bir tasarım nesnesi gibi düşünmüş ve bu doğrultuda onu yeniden yapılandırmak üzerinde durmuştur. Lissitzky, Almanya’da almış olduğu mimarlık eğitiminin de etkisiyle kitabın, “tipografik sistem yardımıyla inşa edilmiş mimari bir yapı” olduğunu da düşünmüştür. Bu düşüncelerle Lissitzky, Mayakovsky’nin “For the Voice” (Ses İçin) adlı şiir kitabıyla (Görsel 2.34). tipografik tasarımda yeni bir yaklaşımın öncülüğünü yapmış ve bir grafik tasarımcısı olarak, kitabı bütünüyle tipografik unsurlardan oluşturmuştur. Kitapta yer alan tüm elemanları görsel bir biçimde düzenleyerek kitabı bir binaymışçasına yeniden inşa etmiştir (Özkan, 2016: 82-83).



Görsel 2.34 Vladimir Mayakovsky'nin "For The Voices" Eserinin El Lissitzky Tarafından Görselleştirilmiş Halinden Karşılıklı İki Sayfa (URL-39)

2.8.1.5 De Stijl ve tipografi

De Stijl; Hollanda'da kurulmuş olan bir sanat hareketidir. Ressam, tasarımcı ve şair Theo van Doesburg (1883–1931), De Stijl Dergisinin de kurucusudur (1917). Yaşamla sanat arasında bir sentezin olmasını düşleyen tüm şairler, ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarların yazıları bu dergide yayınlanmıştır. Bu hareketteki diğer ressam ve mimarlar; Piet Mondrian, Vilmos Huszár, Bart van der Leek, Gerrit Rietveld, J.J.P. Oud ve Robert van 't Hoff'dur (Tecer, 2014: 95). Grubun üretiminin temelini oluşturan sanatsal düşünce neo-plastisizmdir.

Neo-plastisizm terimi, grubun siyah, beyaz ve griyle beraber, üç ana renkle sınırlı yaklaşımını tanımlamaktadır. Kompozisyonlarda yatay düşey çizgiler bulunmaktadır. Ayrıca dikdörtgen düzlemlerle sınırlıdır. De Stijl tasarımının özü asla simetriye dayanmamasıdır (Farthing, 2014: 406). Tercih edilen; siyah, beyaz, kırmızı, sarı ve mavi renkler ile düz çizgi, kare ve dikdörtgenden başka hiçbir resimsel öğeye yer vermeden eserler üretilmiştir (Bektaş, 1992: 190). Dolayısıyla bu dönemdeki sanatçıların eserleri birbirleriyle benzerlik göstermektedir.

De Stijl Sanatçıları tipografik tasarım uygulamalarına yeni bir bakış açısı getirmeyi hedeflemişlerdir. Theo van Doesburg ve Vilmos Huszár yuvarlak ve kavisli çizgiler kullanmaktan kaçınmışlardır. Serifsiz harf karakterlerini tercih ederek daha çok

asimetrik sayfa düzenini kullanmışlardır. De Stijl dergisinin (Görsel 2.35) Logotype'ındaki, De Stijl yazısının; düşey ve yatay dikdörtgenlerden oluşan harf gövdelerinden meydana geldiği görünmektedir. Bu hareket saf sanatı günlük kullanılan nesnelerde de görmek istemişlerdir (Bektaş, 1992: 67-68). Tasarım alanları ile halka bu sanat anlayışını aşılamaaya çalışmışlardır. Böylece gündelik nesneleri de yücelterek, sanat nesnesi haline getirmiş olacaklarını düşünmüşlerdir. Bauhaus ve De Stijl, sanatı gündelik yaşam içine çekmeyi amaçlayanların sözcüsü olmuşlardır.



Görsel 2.35 De Stijl Dergisi Kapak Tasarımı 1916 (URL-40)

2.8.1.6 Bauhaus ve tipografi

Bauhaus; 1919 yılında Almanya'da Weimar şehrinde Walter Gropius (1883-1969) ve birçok sanatçının katkısı ile kurulmuş çeşitli dönemlerden geçerek, 1933 yılında yani kapanışına kadarki süre içerisinde hizmet vermiş bir tasarım okuludur (Görsel 2.36). Bauhaus'un ana düşüncesi, sanatla zanaatı birleştirmektir. Bu okul gerek sanat anlayışı gerekse verdiği eğitimle günümüze kadar birçok sanat alanını etkilemeyi başarmıştır. Tipografinin gelişimine önemli katkıları bulunan isimler bu okulun kadrosunda eğitim vermiştir. Kimi sanatçılar da Herbert Bayer gibi bu okulda eğitim alıp daha sonra eğitim kadrosuna dâhil olmuştur.



Görsel 2.36 Bauhaus Okulu Fotoğraf (URL-41)

Laszlo Moholy Nagy, 1923'te, Bauhaus eğitimine dâhil olmuştur. Konstrüktivist sanatçı; fotografik imge – fotogram, fotoplastik ve en önemlisi de ilerideki denemeleri tipofoto ile hem estetik hem de grafik tasarım uygulamalarına katkısı olmuştur (Amstrong, 2010: 32). Nagy ve arkadaşı Kurt Schwitters'in 1923 ile 1925 yılları arasında yayınladıkları manifestoları ve makaleleri yeni tipografi hareketini ortaya çıkarmıştır. Nagy ve Schwitter yazılarda yeni yaklaşım biçiminin yapısı ve amaçlarını meddeler halinde sıralamışlardır. Özellikle Nagy'nin 1923 tarihinde yayınladığı "Tipografinin Tipografisi" adlı bildiride, geleneksel tipografi ve yine tipografik alışkanlıkları sorgulamıştır. Schwitters'in "sizden önce başkasının yapmış olduğunu asla tekrarlamayın" yönündeki telkini ile yeni tipografi kendinden önceki tüm kuralları yıkmayı başarmıştır (Erdal, 2015: 101-102).

1933 yılında, 21 yaşındaki Alman tipograf, Jan Tschichold, Weimar'daki Bauhaus sergisinden etkilenerek geleneksel eğitime ve simetriye olan düşkünlüğünü bir kenara bırakıp yeni ve modern tipografinin en güçlü isimlerinden biri olmuştur.

1928 yılında ideallerini matbaa endüstrisine açık bir şekilde anlattığı eseri "Yeni Tipografiyi" kaleme almıştır. Kuramlar kurallara dönüşürken, karmaşık deneyler basit

ve tekrarlanabilir sistemler halini almıştır. Bugün dahi Tschichold'un eseri tipografi kaynakları içerisinde önemli bir yer almaktadır.

Tschichold'a göre;

“Yeni Tipografi, metnin işlevinden yola çıkarak görünür bir biçim yaratma noktasında eskiden ayrılır. Basılı olan her türlü içeriğe saf ve doğrudan bir ifade vermek esastır: Adeta teknoloji ve tabiatta olduğu gibi, “biçim” işlevden yola çıkarak oluşmalıdır. Ancak o zaman modern insanın ruhunu ifade eden bir tipografiye erişilebilir. Basılı metnin işlevi, iletişim, vurgu (kelime değeri) ve içeriğin mantıklı bir dizilimidir. Bir metnin her parçası, bir diğer parçasına içerik tarafından belirlenmiş vurgu ve değere dayalı mantıklı bir ilişki ile bağlıdır. Bu ilişkiyi açıkça ve belirgin bir biçimde, harf boyutu, ağırlığı, satır düzeni, renk ve fotoğraf kullanımı ile ifade etmek tipografinin görevidir. Bir tipograf çalışmalarının nasıl okunduğu ve nasıl okunması gerektiği yoğun dikkat göstermelidir” (Amstrong, 2010: 35-36).

Yine bu dönemin önemli grafik sanatçılarından biri Herbert Bayer'dir. Bayer; Wassily Kandinsky gibi renge ve kompozisyona önem vermiş bir sanatçıdır. Bayer'in tasarımlarında işlevsellik ön plandadır. Sanatçı serifsiz (tırnaksız) yazılardan meydana gelen tipografik düzenlemeleri savunmuştur. Bayer'in geometrik formları, serifsiz harfleri, ana renk tercihleri, kare formları ve yuvarlak biçimleri onun tasarımlarını bütünleyen öğelerdir.

Bayer,1925 yılında Modern Universal alfabesinin (Görsel 2.37) temellerini oluştururken tipografinin kaligrafik geçmişine dair tüm izlerini ortadan kaldırmıştır. Büyük harfleri ve serifleri yok etmiştir. Bayer'e göre; “*tipografi her ne kadar saf ve esaslı olsa da, bir güzel sanat değil, bir hizmet sanatı'dır.*” Günümüz grafik sanatçısı, mevcut tipografik araçlarının artık tüketilmiş gibi olduğunu hissediyormuş gibi görünüyor. Havada zamanımızın süratiyle hızlanmış bir heyecan arzusu var. “Yeni tarzlar”ın oluşumu umutla bekleniyor... Tüm Bauhaus yazışmalarında ve basılı malzemede büyük harfleri tamamıyla terk edişim Gropius tarafından büyük bir cesaretle kabullenilse de aynı zamanda sert eleştirilere 'de maruz kaldı. Ne de olsa Bauhaus bir okuldu...” (Amstrong, 2010: 44-46).



Görsel 2.37 Herbert Bayer 1925 Universal Modern Alfabeti (URL-42)

20. Yüzyılda gelişen modern akımlar neticesinde yayıncılık ve tipografinin geliştiğı görölmüştür. Gutenberg çağında temelde bir zanaat olan tipografinin geçen zaman içerisinde Almanya'daki yenileşme hareketleri ile daha nitelikli, Kübizm etkisiyle kolaj ve assamblajlarında basılı sayfalarda imgesel kullanımı, Fütürizmin tipografik düzene kavramsal anlamlar yükleyişi ile de tipografi – harfler artık sadece bir biçim değildir. Anlamı dışı vurma, ifadeyi etkin belirtme aracı haline gelmiştir. (Sarıkavak, 2014 :49).

3. ENSTALASYON

Enstalasyon; Fransızca kökenli bir sözcüktür. Türkçe karşılığı yerleştirmedir. İngilizcede installation artworks yani ‘enstalasyon sanat çalışmaları’ anlamında kullanılmaktadır. Enstalasyon ‘environments’ ‘mekânlar’ olarak da tercih edilip kullanılmaktadır (Durukan vd., 2017: 42).

Enstalasyon, çağdaş sanat içerisinde farklı deneyimler kurgulayan, izleyiciye çağın farkındalığı ile yeni perspektifler sunan, çok yönlü, bir sanat pratiğidir. Kimileri için karmaşık, sıra dışı görünse de, enstalasyon 20. yüzyılda farkındalık oluşturmuştur. Bugün 21. yüzyılı dolu dolu karşılamaktadır. Sanatçı zihninde kurguladığı, karşıladığı, duygu ve düşüncelerini herhangi bir sınır ve çerçeveye sığdırma zorunluluğu taşımadan ortaya koyabilmektedir. Bu özgür ve sınırsız alan sanatçıya, iletisini sunabileceği; alan kurgusundan, video artlara, ses ve ışık efektlerinden, plastik sanatın çeşitliliğine kadar, metodojilerle, izleyici/ katılımcıya ulaşabileceği bir söylem sunmaktadır.

Enstalasyon sanatının var oluş gerekçesini Çalıköğlu aşağıdaki şekilde açıklamıştır;

Bugün sanat, aşkın bir idealin gölgesinde kaybolmaktan ziyade, gündelik hayatın karışıklığına ve kalabalığına göz dikmiş durumda. Parçası olmak istediği şey geçmiş ve zamansızlık değil, tam da soluduğu anla ilgili. Enstalasyon sanatı, bilişsel ve algısal deneyimin farkında olarak, teknolojiden, tarihten, değişimin getirdiği yenilik ve sarsıntıdan, iletişimin yeni ve sınır aşıcı enformasyon fazlalığından ve en önemlisi de onu deneyimleyen izleyicinin varlığından güç alıyor. Enstalasyon sanatına yönelen sanatçılar, dünyanın içerisinde bulunduğu hallerle ilgili farklı deneyimler kurguluyor ve sahneliyorlar (Çalıköğlu, 2005: 7).

Enstalasyon sanatı, alışlagelmiş geleneksel sanat eserlerinin ve sergi salonlarının aksine, mekânla bütünleşen mekânın niteliklerini kullanan, irdeleyen, izleyici katılımına fırsat tanıyan, alan kurguları yaratılan, modern sanat anlayışlarından biridir.

20. Yüzyıl başlarındaki seyircilik, tefekkür ve deneyim modellerinin alımlama koşullarının yetersiz olduğunu düşünen sanatçılar, sanatın kendini kökten biliş ve deneyim usulleriyle ilişki içerisinde, yeniden konumlandırması gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu sanatçıların çalışmalarıyla şekillenen, yeni gruplar, öznellikler ve

toplulukların etkinlikleri, imgelemiyile dolaylı ya da dolaysız olarak bağlantılıdır. Sanatta ve kültürel arenalarda yer alarak algısal, bilişsel deneyimler yaratılarak, görsel ve zihinsel alışkanlıklarımızı altüst eden, sorgulayan performanslar ortaya koyulmuştur. Beklenmedik mekânlar ve ortamlarla duyumsal enformasyonun tüketimi söz konusu olmuştur (Crary, 2005’den Akt: Tıgın, 2014: 66-67).

Enstalasyon sanatının henüz isimlendirilmediği yıllarda modern hareketler ve akımlar eşliğinde sanatta ve sanat anlayışında gelişmeler olmaktadır. Bu yenilikler ve farklı bakış açılarının bilinen ilk isimlerinden biri Dada Hareketinin de önemli sanatçılarından, Marcel Duchamp’tır. Fransız sanatçı 1917 yılında hazır yapım günlük kullanılan bir nesne olan pisuvarı kullanım amacının dışında, sergi salonunda “Çeşme” ismiyle bir sanat objesi olarak sergilemek istemiştir (Görsel 3.1).



Görsel 3.1 Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme), 1917 (URL- 43)

Duchamp’ın herkese açık olan sergiye gönderdiği “R. Mutt” imzalı pisuvarı düzenleme kurulu göze alamadığı için, sergi salonunda korunmuş fakat halka gösterilmemiştir. Bu parça galeri sahibi ve Duchamp’ın arkadaşı Alfred Stieglitz’in çekmiş olduğu bir fotoğraf sayesinde kayda alınmıştır (URL- 44).

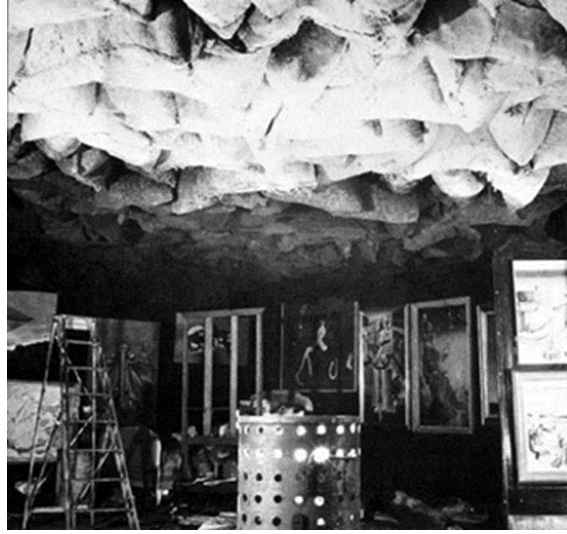
“Marcel Duchamp, endüstriyel bir nesne olan, içinde mekanik bir form bulunan günlük kullanılan bir pisuvarı ilk kez sergilediğinde skandal yaratmıştı. Duchamp bunu yaparken ortaya sanatsal bir değer atmak istememişti. Belki herkesi sanatçı kılmak istemişti ama esas amaçladığı ‘sanat’ denilen, adeta dini bir değer kazanmış olan bir şeyin kutsallığını yıkmak olmuştur. Mademki endüstri, karşısına ‘mimesisi’ (doğanın taklidi) daha iyi uygulayan bir güç ve teknik olarak çıkmıştı, o zaman o güne kadar tanrısal bir görüntüyü bize en inandırıcı şekilde aktardığı için ‘dahi’ olarak görülen sanatçı artık yoktu.” (Şahiner, 2008, 35 Akt: Kurt, 2010) (URL-45).

Hazır nesnelerin sergilenişi ile sanatçılar, bize o nesnede genellikle dikkat etmediğimiz bir yanını da göstermektedir. O nesneyi sunan sanatçı izleyicinin- bizim gözümüzde nesneyi dönüşüme uğratmış, ona estetik anlam katmış, bir kişi oluvermektedir (Girgin, 2018: 286).

“Çeşme” olarak adlandırılan hazır nesne üzerinde Duchamp tarafından “R. Mutt” yazılması; tüketim nesnelerinin üzerinde alışık olduğumuz logoyu, amblemi, markayı belirtir nitelikte bir yazı, bir işaret gibi algılanabilecektir. Bu arada “R. Mutt” sanatçı imzasına, imza da onu bir sanat eseri konumuna yerleştirmektedir. Hazır nesneler çifte kimliğe sahiptirler. Duchamp’ın için onlar yaratıcı edimi sayesinde bir sanat eseriye halkın gözünde işlevsel sıradan ürünleridir ve gündelik işlevlerini yapmaya devam edebilmektedirler. Erişildikçe erişilmez bir belirsizliğe evrilirken hazır nesne estetik idealleşmeyi de engellemektedir. Duchamp’ın hazır nesne seçişinin nedeni tam da bu dur. İzleyici hiçbir estetik haz taşımadan, kayıtsızca ona yaklaşabilmelidir (Girgin, 2018: 286-287).

Duchamp, sanatı zanaattan uzaklaştırıp tamamen konsepte fikre çekmeye çalışıyordu. Duchamp’ta “retinal” (sadece göz hazzına odaklanan) sanatı reddetmişti. Bunun yerine, sanatı zihne hizmet eden bir araç olarak kullanmak istiyordu. Estetik ve gözle birinci dereceden ilintili batının beş yüz yıllık sanat tanımına sırtını döndü ve kendi sanat tanımını yaptı. “Sanatta yüreğinin sesini dinlemek” gibi daha önce hiç duyulmamış, zamanının ötesinde laflar ediyordu (URL-46).

Duchamp 1938’de Paris’teki “The Exposition Internationale du Surrealisme” sergisine “1200 Çuval Kömür” (1200 Bags of coal) çalışmasıyla katılmıştır (Görsel 3.2). Duchamp, galerinin tavanına bir pencere açmış, ortamı karartmış, kömür çuvallarıyla farklı bir hava yaratmıştır. İzleyiciler bu karanlık ortamı ellerine verilen fenerlerle gezerek incelemişlerdir. Sergi salonundaki mekânsal ve davranışsal öğelerin incelenmesi neticesi beliren, bir meydan okumadır.



Görsel 3.2 Marcel Duchamp, 1200-Bags-Of-Coal, 1938 (URL-47)

Yine Duchamp, 1942 yılında New York'ta 1 Mil Sicim (A mile of String) isimli çalışmasını (Görsel 3.3) "The First Paper of Surrealism" sergisi için hazırlamıştır. Bu çalışmada galeride önceden izleyicinin hareket yolu tanımlanmıştır. Böylece sanat eserlerini görmek için galeriye giren izleyicinin yolu ve davranışlarının kontrolü üzerine kurgulanmış bir tasarım ortaya çıkarılmıştır (Sözen, 2010: 149-150). Duchamp'ın çalışmalarında alışlagelmiş sergi ve sanat eseri sunum üslubundan aykırı bir duruş ve anlayış görülmektedir.



Görsel 3.3 Marcel Duchamp, A-Mile-Of-String, 1942 (URL-48)

Yerleştirme sanatının bir diğer öncü ismi; Alman Kurt Schwitters, ressam ve grafik sanatçısıdır. Eserlerinde değişik alan kurguları yaratmayı amaçlamıştır (Görsel 3.4). Schwitters, Ekspresyonist ve Kübist stilleri denemiştir. 1918'de ilk kolajlarını

yapmıştır. 1919’da yaptığı tüm yaratıcı işlerine de “Merz” terimini kullanmıştır. Kolaj çalışmaları ile birlikte şiir yazmış, tipografi ve mimari üzerine çalışmıştır. Schwitters 1936’da New York Modern Sanat Müzesi’ndeki “Kübizm ve Soyut Sanat” ve “Fantastik Sanat”, “Dada, Sürrealizm” sergilerine katılmıştır.



Görsel 3.4 Kurt Schwitters- Merz Barn Wall (URL-49)

Almanya avangardının önemli ismi Kurt Schwitters, ezber bozan, farklı malzemeleri bir araya getirerek kolajlar yaratan, enstalasyon sanatı için önemli bir isimdir. Kolaj Schwitters’in eserlerinde farklı ve birçok yerde görmek mümkündür. Herhangi bir anlamı olmayan farkı şiirleri bir araya getirerek anlamsız sesleri içeren “Ur Sonate” adında sonatı da bulmuş ve bu tür parçaları yan yana getirerek bir dergi çıkartmıştır. Bu dergiye de diğer çalışmalarına verdiği gibi “Merz” adını vermiştir. Bu isim kolajlarındaki nesneler gibi buluntu bir kelimedir. “Merz”, zaman içerisinde Schwitters için tüm sanatını anlatan bir isim olmuştur. Henüz enstalasyon telaffuz edilmeyorken; sanatçının evini heykellerle, plastiklerle ve çeşitli objelerle doldurması enstalasyon sanatının ilk örnekleri olarak kabul edilmiştir. Günlük kullanılan nesneler tekerlekler, biletler, gazete kupürleri, plastikler, kumaş parçaları, konserve kapakları vb. akla gelebilecek her türlü buluntunun, sanat nesnesi olarak sanata girmesinin yanında o günün yaşamına ayna tutan tarihsel belgeler haline gelmiştir (Görsel 3.5) (URL-50).



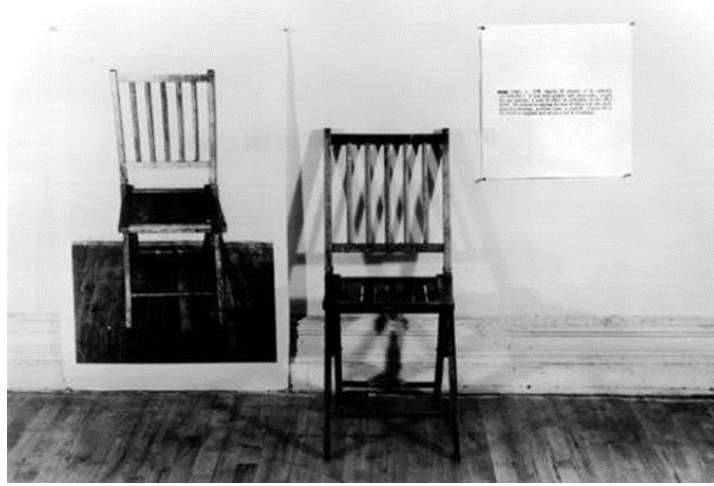
Görsel 3.5 Kurt Schwitters, “Merzbild” (Asil Hanımefendiler İçin Konstrüksiyon), 1919 (URL-51).

Enstalasyon sanatı 1960 ve 1970’lerde sanat dünyasında yaygınlaşmaya başlamıştır. Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” adlı eseri Enstalasyon sanatı içinde yazının kullanımına bir örnektir (Renkçi Taştan, 2016: 473).

Kosuth 1960’larda farklı bir kurguyla düşünce ve dil kavramlarını ele almış ve yapıtın içeriğini sorgulaya iten gerçeklik, yansıma ve dil kavramlarını birlikte kullanmıştır (Renkçi Taştan, 2016: 473).

Ortada gerçek bir sandalye, sandalyenin sol tarafında aynı sandalyenin fotoğrafı zeminde duran sandalyeden daha yüksek duvarda yapıştırılmış fotoğrafı ve sandalyenin sözlükteki anlamlarını içeren bir metin ile “sandalye” kavramını farklı yönlerden yansıtmıştır (Görsel 3.6).

Amerikalı sanatçı; felsefe ve antropoloji eğitimi almıştır. Eserlerinde felsefi açıdan birçok olgu üzerinden sanatın yapısını ve yapıyla ilişkisini sorgulamıştır bu sorunsallar; özellikle içerik ve gerçeklik, varlık ve yansıma, düşünce ve yetenektir. Kosuth, enstalasyonlarında metin ve hazır yapım enstalasyonlarını estetik anlayıştan uzak bir yaklaşım ile ortaya koymayı tercih etmiştir. Sanatçı kavramsal ve düşünsel olana önem vermiştir (Renkçi Taştan, 2016: 474).



Görsel 3.6 Joseph Kosuth Bir ve Üç Sandalye (URL-52)

Avrupa'daki modernleşme süreciyle beraber; üretim, tüketim ve iletişim yönüyle, değişen koşullar sonucunda, günümüzün çağdaş sanatlarından biri olarak kabul gören enstalasyon 1980'lerden itibaren galeriler ve müzeler tarafından talep gören bir sanat türü olmuştur. 20. Yüzyıl sonlarında sosyal, kültürel ve deneysel amaçlı olarak daha fazla kullanılmaya başlanmıştır.

Enstalasyon sanatında; nesne, çevresiyle ve içinde yer aldığı mekânla bütünleşen bir duruma gelmiştir (Görsel 3.7). Nesne ve mekân arasındaki ilişkinin kavramsal şekli oluşmuş, sanatçının vermek istediği düşünce mekânla birlikte vücut bulmuştur. Nesne, mekân, zaman ve izleyen arasındaki etkileşimler, tasarımcı ve sanatçıların yerleştirme çalışmalarını yönlendirmiştir.



Görsel 3.7 Niki de Saint Phalle, Hon, (URL-53)

Türkiye’de enstalasyon sanatı adına; küresel boyutta meydana gelen değişimler doğrultusunda yeni üslup, malzeme, farklı teknikler geliştirme gibi arayışlar başlamıştır.

Batı’daki Postmodern hareketler Türkiye’deki sanatçıları da etkilemiş modernist sanata ilgi artmıştır. Ülkemizde yeni anlatım biçimlerinin ve kavramsal sanatın gelişimi 1960-1970’li yıllarda Altan Gürman, Füsun Onur ve Sarkis ile başlamıştır. Enstalasyon sanatına yön veren ve günümüz sanatçılarına da ışık tutan çalışmalar, sergiler 1970-1980 yılları arasında yaygınlaşmıştır. Dönemin önemli sanatçılarından Füsun Onur (Görsel 3.8), Ayşe Erkmen, Yusuf Taktak, Gülsün Karamustafa, İpek Düben, Erdal Aksel bugünkü çağdaş sanatın temellerini oluşturacak eserler üretmişlerdir (Durukan vd., 2017: 44-45).



Görsel 3.8 Füsun Onur, Çiçekli Kontrpuan, (URL-54)

Enstalasyon sanatının Türkiye’de yaygınlık kazanmasında, İstanbul’da düzenlenen sergi, etkinlikler ve 1980’lerin sonunda Uluslararası İstanbul Bienalleri ile kavramsal sanatı destekleyici adımlar atılmış olması önemlidir. Türk sanatçıları enstalasyon sanatında kendilerini özgürce ifade edebilecekleri bir sanat ortamını yakalama fırsatı bulmuşlardır (Yavuz, 2019: 28).

3.1 Modern Sanat ve Postmodern Sanat İçerisinde Enstalasyon

Modern terimi, Latince “modo” dan gelmektedir. Modo; yeni ve güncel olanı ifade etmektedir (Baloğlu, 2010: 4). Modern kelimesi “bugünkü-şimdi” anlamlarıyla “çağdaş” kelimesinin yerine de çokça telaffuz edilmektedir. Herkesin yaşadığı dönemi modern olarak nitelendirdiğini de göz ardı etmeden irdelenmek doğru olacaktır.

Yirminci yüzyılın ilk yirmi yılı, insan yaşantısının tüm alanlarında görülen kökten değişimlere sahne olmuştur. Sosyal, politik, kültürel ve ekonomik yaşam büyük bir kargaşa ortamına girmiştir. Avrupa’da monarşi, yerini demokrasi, sosyalizm ve komünizme bırakmak zorunda kalmıştır. Motorlu taşıtlar ve uçağın bulunması gibi, taşımacılıkta kökten değişime neden olan teknolojik ve bilimsel ilerlemeler, ticaret ve endüstrinin yapısını değiştirirken Freud ve Jung’un psikanalistik düşünceleri ortaya atmaları, Max Planck’ın Ouantum teorisi ve E instein’in Relative (görecelik) teorisi gibi bilimsel buluşlar, insanın ve evrenin doğası konusundaki mevcut düşünceleri yıkarak, daha somut fakat farklı bir dünya görüntüsü yaratmışlardır. Geri kalmış ülkeler bilinçlenerek-Bulgaristan’ın 1908’de bağımsızlığını ilan etmesi, Türkiye’de 1923’te bağımsız bir demokratik devlet kurulması gibi-bağımsızlıklarını kazanmışlar; teknolojinin yok edici silahlarıyla yapılan I.ve II. Dünya Savaşları ve yaşanan katliam ise, batı uygarlığının geleneklerini ve kurumlarını temelinden sarsmıştır. Bu karmaşa ortamında, Avrupa’nın yozlaşmasına, gelenek ve sosyal düzene karşı çıkan bir dizi sanat hareketi meydana getirmiştir. Mevcut sanat ve tasarım ortamını tamamen değiştiren bu hareketler, endüstriyel bir dünya için, yeni bir ‘dünya görüşü’ yaratmışlardır (Bektaş, 1992: 39).

Modern sanat; bir üslup, bir tarz veya benzer görsel özellikler taşımaz. Kabul edilmiş sanat geleneğine ve özelliklede muhafazakâr sanat yapma biçimlerine karşı duran, bir radikal türdür (Whitham ve Pooke, 2018: 28-29).

Greenberg, Modernizm’i çok fazla kuramsal detaya girmeden, dört belirgin yönüyle nitelendirmiştir. 1-En iyi sanat, içerikten fazla biçime vurgu yapar ve bu aslında, ortamın (medium) gelişmesi ve soyutlamaya indirgenmesi anlamına gelir. 2-Sanatın değeri ve anlamı, ortamın ayırt edici özelliği olarak düşünülen biçimsel niteliklerde yatar. Örneğin resimde iki boyutlu yüzey, şekil ve renk; heykelde biçimlerin uzamdaki dizilimi ve eklemlenmesi, materyallerin fiziksel potansiyeli ve gizlenmemiş kullanımları. Ayrıca, sanat eserleri ortamın kendine has özelliklerinde ortaya konmalıdır: örneğin üç boyutlu biçimler (gerçek veya yanılsama yaratan) heykelin uzmanlık alanı, iki boyutlu etkiler de resmin ilgi alanıydı. Kısacası, modern ise ortama özgüdür. 3-En iyi modernist sanat, estetik etkiye toplumsal anlam veya politik mesajdan daha fazla değer vermiştir. 4-Modernist sanat izleyici için, günlük yaşamın deneyimlerinden ve toplumsal sorunlardan bağımsız bir deneyim üretir (Whitham ve Pooke, 2018: 30).

Modern sanat, 20. yüzyılın ilk yarısında, özellikle Batı tarihinde hızlı bir ilerlemeye ve yenilemeye uğramıştır. Teknolojideki gelişmeler, kitle iletişim ve eğlence alanındaki dönüşümler, bilimdeki devrimci gelişmeler, savaşların insanlar üzerinde bıraktığı etki, yeni tüketim şekli, ekonomideki hızlı değişim, bunlara örnektir. Modern sanat, aydınlanma hareketi ile batıl inançlardan ve irrasyonelizmden kurtulmayı

amaçlamıştır. Bu değişim rüzgârları içerisinde modern sanatın evrilmesinde üç gelişim süreci saptanabilmektedir. Birincisi; “gerçekçiliğin yansıtılması krizi” Kübizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük. İkincisi; “sunulamayanın sunulması olarak soyutlama” Süprematizm, Konstrüktivizm, De Stijl, Soyut Dışavurumculuk, Minimalizm. Üçüncüsü; “sunuşun yadsınması ya da estetik sürecin terki” Kavramsalılık, olarak süreç modernizmden Postmodernizme geçişin aşamaları olarak düşünülebilmektedir (Bozkurt, 2013: 80-83-84).

20. Yüzyılda öne çıkan farklı tarzlarda sanat anlayışında, figüratif üsluptan uzaklaşma ve estetik söylemlerde malzemenin önem kazanmasıdır. Yenilikçi anlayış ve arayış içerisindeki sanatçılar için malzeme sadece eserin vücudu değil, amacı ve yaratıcı eylemin ta kendisi haline gelmiştir (Girgin, 2018: 260-261).

Batı sanatında akılcılığın geri planda tutulması, perspektifin, renk kullanımının, figürlerin ele alınış biçimlerinin farklılaşması, gibi yenilikçi arayışlar içerisinde olmasıyla yazı ve görsellik kesişmiştir. Sanatçılar için yazı, deneysel bir bakış açısı haline almıştır. Yazının sadece kaligrafik özelliği değil, kavramsallığı da görme rejiminde etkili olmaya başlamıştır (Akay Şumnu, 2014: 37-38-53).

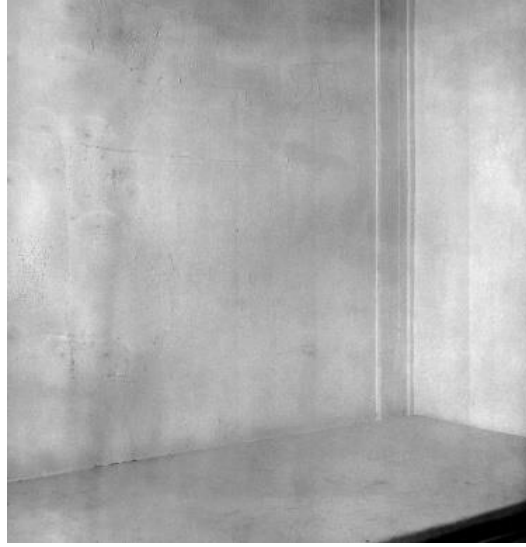
Yenilikçi anlayış içerisinde özellikle canlı performans, canlı fırça olarak modeller, hareketli antropometri gibi alışlagelmiş resim sanatı uygulamaları ve mekân anlayışının dışına çıkmış bir sanatçı olan, Yves Klein; ellilerin sonunda birçok sanatçı üzerinde bir katalizör etkisi yaratmıştır. Yves Klein çalışmalarında tek renk maviyi kullanmayı tercih etmiştir (Görsel 3.9). Klein, mavi rengi diğer renklerden farklı tutmaktadır.



Görsel 3.9 Yves Klein, Antropometria, 1960 (URL-55)

Klein'in, eserleri boşluğun kavranışıyla ilgilidir. Sanatçı, kullandığı monokrom (okyanus mavisi) tonunun patentini almış ve bu renge “Uluslararası Klein Mavisi” adını vermiştir (Topala, 2018: 36-37).

1958 yılında Klein, Boşluk’la (Le Vide) (Görsel 3.10) monokromun ötesinde saf cisimsizliğe geçer. Nisan ayında için Galerie Iris Clert’i (sergi salonunu) tamamen boşaltmış ve boş alanı kendi manevi değerleriyle ‘aşılıyarak’ beyaz badana yapmıştır. Klein, sergisine katılımın fazla olması ve farkındalık yaratabilmek için o dönemin şartları içerisinde davetli listesine önemli bir ismi, bir bakanı ekleyerek Muhafız Alayı askerlerinin de sergi salonunun kapısında olmalarını sağlamıştır. Bu kalabalığı gören insanlar da meraklarından toplanmışlardır. Cadde ve sokakların doluluğundan polis ve itfaiye araçları çağırılmıştır. Açılışa yaklaşık 3000 ziyaretçi gelmiştir. Klein takım elbisesi ile ziyaretçileri karşılayıp, küçük gruplar halinde boş galeride onlara rehberlik etmiştir. Galeriyeye giren izleyicilerden çoğu kahkahalarla çıkarken Boşluk’u etkileyici bulup saatlerce kalanlarda olmuştur. Dışarda galeriyeye girmeyi bekleyen insanlara tıpkı bir kilise ayindeymişler gibi, mavi bir içecek ikram edilmiştir. Bu içeceği Klein özel olarak hazırlatmıştır. Bu içeceği içen herkesin açılıştan sonraki bir hafta boyunca idrarları mavi renkte olmuştur (Fineberg, 2014: 209-210).



Görsel 3.10 Yves Klein, Le Wide 1958 (URL-56)

Yves Klein'in sanat yaklaşımı, sergi üslubu, mantalitesi, bulunduğu dönemde eleştirilse de günümüz sanatçılarına dahi, farklı bakış açıları geliştirmede öncülük eden önemli bir sanatçıdır. Sanatçı, dönemin sanat anlayışından, alışlageldik mekân algısına kadar izleyiciye yeni perspektifler kazandırmak istemiştir.

1950'lerin sonları 1960'lı yılların başlarında sanatta performatif eğilimler artmaya başlamıştır. Bu dönemde "Fluxus" adı verilen, birbiriyle oldukça gevşek biçimde bağlantılı bir grup sanatçı, dışavurumcu ve sembolik yönlerle karşı Duchampvari bir tepki olarak ortaya çıkmış ve 1978'lere kadar da etkisini devam ettirmiştir. Robert Watts "Fluxus'la ilgili en önemli şey, kimsenin ne olduğunu bilmemesidir. En azından uzmanların anlayamadığı bir şey olmalı. Gittiğim her yerde Fluxus'u görüyorum" demiştir (Fineberg, 2014: 218).

Fluxus, önce müzik etkinlikleriyle kendisini göstermiş sonra zaman içerisinde diğer sanat alanlarına da etkili olmuştur. Sanatçıların çalışmalarları ve bakış açıları, Dada akımına oldukça benzer izler taşımaktadır. Sanatçılar, burjuva sanatına karşı durmuş, buluntu ve gündelik malzemeyle, sanat yapmış, müzelerin ve galerilerin sanat sistemine karşı durmuşlardır.

Fluxus etkinlikleri içerisinde gündelik hayatın fark edilmeyen eşyaları ile sanat yapan bir isim de George Brecht'tir. Asıl mesleği kimyagerlik olmasına rağmen önemli bir performans sanatçısı ve bestecidir. Brecht'in 1959 yılında "Reuben Gallery" deki

kişisel sergisinde, bir ambalaj kutusunun içerisine; toplar, eldivenler, deniz kabuğu ve bir yoyo gibi harekete geçirebilecek nesneleri koymuştur. Sergi broşüründeki eser tanıtımında “Vaka bir masada bulunur. Bir veya birkaç kişi yaklaşır ve açar. İçerikler çıkarılır ve niteliğe uygun bir şekilde kullanılır. Yeniden paketlenip kapatılır” açıklaması vardır. Bu çalışma yönergenin takip edilmesi durumunda, 10-30 dakikalık bir eylem içermektedir. Bu çalışmanın benzeri Duchamp tarafından da, 1935-1941 yılları arasında bir bavul kullanarak birkaç versiyon halinde yapılmıştır. Duchamp ve Brecht arasında yaklaşım farklılıkları vardır. Duchamp aslında sanat nesnelerinin metalaşmasını ifade etmekle ilgilenmektedir. Brecht’in ise davası, izleyicinin katılımı ile güçlü bir şans faktörü içeren, kolektif bir sanat etkinliği için parametreler belirtmektedir. Brecht’in mesajı Duchamp’a göre sanatın belirsizliklerine ve olasılıklarına karşı daha iyimserdir (URL-57).



Görsel 3.11 George Brecht, The Case, 1956, (URL-58)

Modernizm sonrası ortaya çıkan Postmodern Sanat; “şimdiden sonra” anlamına gelmektedir. Modernin sona erdiğini ima eder. Postmodernizm, kültürel ve sanatsal dışavurumlar barındırır. Bunlar bir tür ya da üslup olarak tanımlanamaz. Parodi ve ironi, geçmiş sanatı kullanma şeklidir (Whitham ve Pooke, 2018: 32-33).

Modernist sanatın paradigmasını yadsıyan postmodernist sanat, ilk önce mimarlıkla başlayıp heykel ve sonrasında diğer sanat dallarında etkili olmuştur. Bireyci, özgün, biçimsel bütünlüğü amaç edinmemiş, kaynak ayırt etmeden kullanımına açık, olabildiğince yaygın bir özgür tür olarak kullanılagelmiştir. Modernizmin aydın kesimi dikkate alan, seçkinci düşünsel eğilimlerinin aksine, postmodernistler beğenin toplumun her kesiminin tercihi de bağlı olması gerektiğine inanmaktadırlar. Postmodernistler, estetik yargılar açısından bilinçli görülen kesim ve ‘sanat sanat içindir’ idealizminin biçimci yaklaşımına karşı durmaktadırlar (Bozkurt, 2013: 89-91-93).

Postmodernizm terimi anti-Modernizm olarak da ifade edilebilir. Lyotard Postmodernizmi kısaca “üst anlatılara karşı şüpheyi yaklaşma” olarak tanımlamıştır. Modernistler için önem taşıyan sanatın “yüksek kültür” üzerinde olduğu görüşünde olanların sınırlarını yıkmamanın yollarını ararlar. Postmodernizmin sembolik olarak doğuşu; 1968’de Paris’te öğrencilerin, Avrupa eğitim sistemini; katı, kapalı, elitist olarak gördüklerini ve değişmesini istediklerini belirterek aydınların da desteğini talep etmeleri ve o dönemdeki yazarların da desteği ile ilişkilendirilir. Kuram, altmışlar ve yetmişlerin başlarını da içeren dönemde, ABD’de sivil hakları hareketleri, radikal feminizm, eşcinsel kurtuluş ve Vietnam Savaşı karşıtı hareketlerle birlikte bir eylemci nitelik de kazanmıştır (Barrett, 2019: 267-268).

Sanat anlamında kabul edilen tüm fikirleri kışkırtıcı şekilde sorgulayan ve savaş sonrası sanatçılardan ilk akla gelen isimlerden biri Alman asıllı Joseph Beuys’dır. Beuys, heykeltıraş, yerleştirme ve performans sanatçısıdır. Beuys, eserlerinde hümanizm, sosyal felsefe ile ilintili kavramlara eğilim göstermiştir.

Beuys, Fluxus sanatçıları arasında yer almaktadır. Eserlerinde dikkat çeken özellik; vermek istediği mesajları gerçek mekânlar ve galeriler içerisinde kurgulayarak, renklerle, nesnelerle ya da biçimlerle sembolik ve psikolojik etkiler yaratmak arzusudur. Sanatçı, Şaman kimliğini ve yaşadığı olayları sanatına yansıtmıştır. Kullandığı malzemelerden en çok bilinenleri keçe, yağ ve bakırdır. Bu malzemeler onun geçmişi ile ilintilidir. II. Dünya savaşında Alman Hava Kuvvetleri’nde pilot iken kullandığı uçak düşmüştür. Onu kurtarmaya gelenler, soğuktan donmaması için

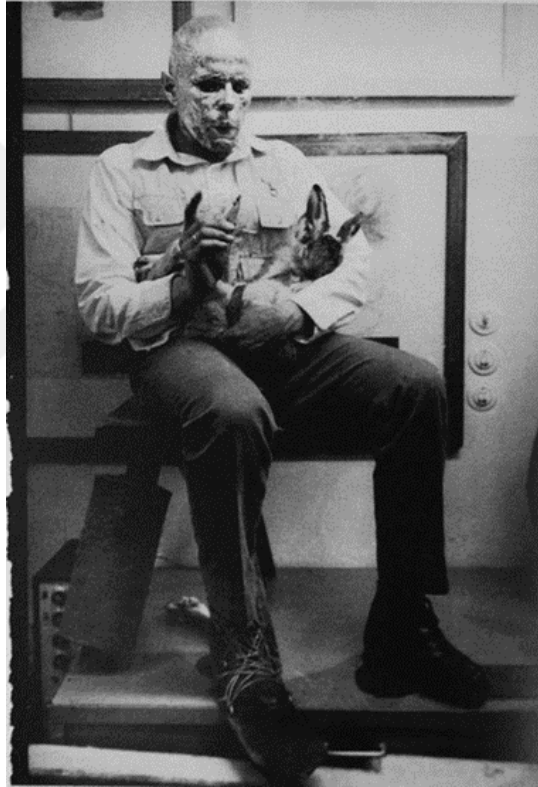
sanatçının vücudunu, keçe ve yağ ile kaplamışlardır. Bu olayın izlerini sanatçının eserlerinde görmek mümkündür (Beyoğlu, 2019: 33-35).

Beuys çalışmalarında; eserin kalıcılığından, uzun ömürlü oluşundan veya taşınabilirliğinden ziyade, zihinde bıraktığı etkiler ile ilgilenmiştir. Sanatçı eserlerinde estetik hazdan çok, izleyicinin belleğinde gelişen uyarım ve deneyimlemeleri ön planda tutmaktadır. Ortaya çıkan sanat yapıtının görüntüsünden ziyade aktarmak istediği fikrin iletilmesine önem vermiştir. Sanatçı 1964 yılında iki adet günlük objeyi ‘yağ - tahta’ bir araya getirerek “Fat Chair” isimli bir kompozisyon ortaya koymuştur (Görsel 3.12). Burada insan vücudunun açık uçlu bir metaforuna ve onun süreksiz durumunun nasıl sosyal yaşamın kurulu düzenine uyumlu olma eğilimine dönüştüğüne örnek oluşturmuştur. Fat Chair 1964 yılından yağ tabakasının doğal bir süreç olan buharlaşmayı tamamladığı 1985 tarihine kadar cam bir fanusun içerisinde sergilenmiştir (URL-59).



Görsel 3.12 Joseph Beuys, Fat Chair, 1964 (URL-60)

Beuy’us eserleri “eylemleri” “enstalasyonları” alışılmamış malzemeleri, hiçbir bakımdan öncülsüz değildir. Beuys’un aykırı bir performansında, boş bir galeride başı (kutsal madde) olarak gördüğü altın varak ve bal karışımı ile sıvanmış, bir ayağında keçe diğerinde kurşun tabanlı ayakkabılarıyla, ölü bir yaban tavşanını kucağına alarak ona, üç saat boyunca Şaman ayinlerindeki ses tonuna benzer bir tınıyla ile bir şeyler fısıldamasıdır (Görsel 3.13). Sanatçı’nın kendi ifadesine göre “*ona resimlerimi açıkladım... Ona açıkladım çünkü insanlara gerçekten anlatmayı sevmiyorum. Elbette bunda bir gerçeklik payı var. Bir tavşan inatçı rasyonalizmleriyle insanlardan daha çok anlar*” (Honour ve Fleming, 2016: 872-873).



Görsel 3.13 Joseph Beuys, 1965 Düsseldorf ’Galerie. (URL-61).

3.2 Enstalasyon ve Tipografiyi Buluşturan Sanat Pratikleri

Enstalasyon sanatı, giderek sanat dünyası içerisinde daha çok rağbet görmeye ve galerilere davet edilmeye başlanmış bir sanat çeşidi olarak; sosyal, kültürel ve hatta siyasi anlamda dikkat çekebileceği, özgün ve sınırsız bir güce sahip olduğu sanatçılar ve toplum tarafından da tecrübe edilmiştir.

Teknolojinin sunduğu olanaklarla yapılan uygulamalarda; enstalasyonun melez kimlik özelliğini ve çok yönlülüğünü, birçok sanat pratiğinde görmek mümkündür.

Günümüzde tipografi ve ona dair uygulamalar enstalasyon sanatçıları tarafından tercih edilen bir ögeye dönüşmüştür. Tipografiye eserlerinde yer veren, duygularını, mesajlarını, kaygılarını ve bakış açılarını, topluma kazandıran, dikkat uyandıran, çok önemli sanatçılar ve ortaya koydukları dikkat çekici enstalasyon çalışmaları bulunmaktadır.

Savaş, insan hakları, sosyal düzen içerisindeki karışıklıklar, kadın erkek eşitsizliği, doğal çevrenin korunması vb. konular 1970’li yıllarda öne çıkmıştır. Bu yıllardaki postmodernist felsefenin birey merkezli oluşu, sanatçıların da bakış açısını etkilemiştir. Postmodernist tasarımcıların çoğu öznel bakış açıları ile iletişim kurmaktan ziyade, kendi kendini ifade etmeyi seçen bir sanatçı durumundadırlar (Becer, 1997: 111). Sanatçılar kendi kişisel tercihlerini ön planda tutup, yanlış veya yetersiz gördüğü, karşı çıktığı ne varsa sanatına konu edinmiştir. Bu konuları tipografik yerleştirmelerle sergilerine yansıtan feminist sanatçılar; Jenny Holzer ve Barbara Kruger’ın eserleri günümüz enstalasyon sanatlarında tipografiyi kullanıma örneklik teşkil eder.

Jenny Holzer, kadın bakış açısını koruyarak, feminizmden daha geniş çaplı sorunlara dikkat çekebilmek için farklı stratejiler uygulamıştır. Sanatçı reklam panolarını, posterleri, tişörtleri, traktör başlıklarını, dökme bronz plakaları, mermerler ve en önemlisi de LED ışıklı panoları, mesajını iletmek için bir araç olarak kullanmıştır. New York şehrinde cadde ve meydanlarda çalışmalarını sergilemiştir. Holzer, yarattığı kurgular hakkında “*Münferit beyanlar olabilir ancak dizin bütünü böyle değildir ve tek tek cümlelerin birbirine karşı oynama şekilleri de böyle değildir*” demiştir (Honour ve Fleming, 2016: 885).

Jenny Holzer’ın Truisms serisinden; “*zenginliği yeniden dağıtmak zorunludur / özensiz düşünce zamanla daha da kötüleşir / tekrarlama / kendine özgü olanı öğrenmenin en iyi yolu / gücü durdurmak için güç kullanma yetkisini yitirmiş saçma / şiddete ara sıra arzu edilir bile olsa izin verilebilir*” cümleleri yer alır.

Bunlar; yarı şakayla "Jenny Holzer'ın Batı ve Doğu düşüncesinin Reader's Digest versiyonu" olarak adlandırdığı bir dizi özdeyiştir (Görsel 3.14.) Zaman zaman klişe, çelişkili gibi ama gerçekleri barındırmaktadır. Sanatçının çalışmaları New York Modern Sanat Müzesi ve Guggenheim dâhil hemen hemen her büyük modern ve çağdaş sanat müzesinde yer bulmuştur. Metne odaklanan iki önemli projesi, Hayatta Kalma (1983-1985) ve Ağıtlardır (1989-1990). Hayatta kalma, Holzer'in temel mesajını oluşturmak için şifreli cümleler ve ifadeler listesi tercih etmesi bağlamında Truisms'e benzemektedir. Ancak Survival'da metin daha yabancı ve daha şiirseldir. Buradaki cümleler arasında; *"...cesetler parlak çimenlerin arasında uzanır ve bazıları öldürülür ve bazıları piknik yapar, biri sizi bir el feneri ile dövdüğünde / hemen hiçbir direnç göstermeyen sevimli bilinçsiz yaşam formlarının yakınında gezinirsiniz / ışığın her yöne parlamasını sağlarsınız"* (URL-62).

"Ağıtlar" (Laments), Jenny Holzer tarafından Holzer'in "ölülerin sesleri" olarak tanımladığı şeyi anlatan, art arda bir sıra taş lahit 'in üstüne oyulmuş on üç metinden meydana gelmektedir (Görsel 3.15). Bu ağıtlar bir bebek, iki çocuk ve on yetişkinin ölmeden önceki düşüncelerini dile getiren yazılardır. Alan içindeki 13 sütuna yapıştırılan LED ışıklar, bu meditasyonları grafik biçiminde yansıtarak, spot ışıklı mezarlar ve mimari yerleştirme oluşturmuştur (URL-63).



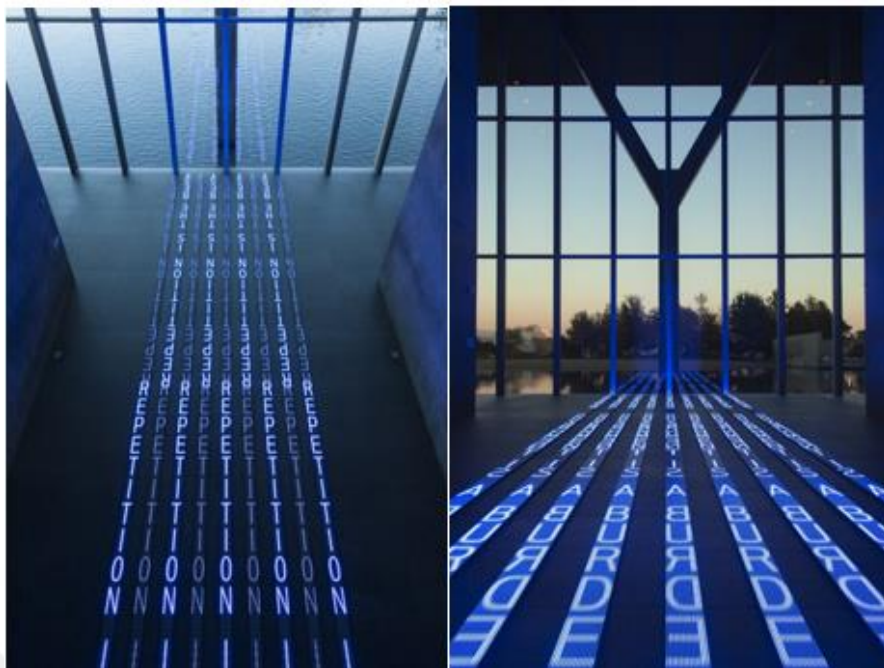
Görsel 3.14 Jenny Holzer, Truisms Serisinden (URL-64)



Görsel 3.15 Jenny Holzer, Laments (URL- 65)

Holzer, Amerikalı bir kavramsal sanatçı olarak, kamusal alanlarda sergilediği, günümüz insanının, kaygı, korku, merak gibi arzularına ilişkin ipuçları veren enstalasyon çalışmaları dikkat çekmektedir.

Enstalasyonlarında sosyal içerikli yazılı mesajlar kullanan Holzer'ın "Özdeyişler" (1977-...) adlı eserinde şu cümleler yer almaktadır; *Gücün İstismarı İnsanı Hiç Şaşırtmıyor / Eylem Düşünceден Daha Tehlikelidir / Yabancılaşmanın Sonucu Ya Egzantriklerdir Ya Da Devrimciler / Grup Dayanışmasını Arttırmak Adına Sapkınlar Kurban Edilir / Biraz Bilgi Epey Mesafe Kat Ettirir / Bir Erkek Anne Olmak Ne Demek Bilemez / Her Türlü Fazlalık Ahlakdışıdır* (Antmen, 2008: 285-286).



Görsel 3.16 Jenny Holzer - Mavi Tür, 2012 Teksas, ABD (URL-66).

Holzer'in 2012 yılında yaptığı yerleştirme, tipografinin enstalasyon sanatındaki kullanımı bakımından önemli örneklerden biridir. Mavi Tür adını verdiği yerleştirmede; uzun mavi şeritli metinler, galerinin gölete bakan camından kapıya kadar uzanmaktadır. Metinler; alan içerisindeki konumu ve hareketi nedeniyle, galeri boyunca bir nehir gibi aktığı ve gölet üzerinde de devam ettiği hissini uyandırmakta bu anlamda gerçeküstü bir görüntü yaratmaktadır (Görsel 3.16). Bu metinlerden bazıları; SİLAHLAR YANLIŞI HEMEN DOĞRU YAPAR VE KORKU EN ZARİF SİLAHTIR. Buradaki temel düşünce, sergiden ayrıldıktan sonra bile mesajın izleyici ile kalması ve ardından insanların toplum üzerinde bir izlenim yaratabilmesidir (URL-67).

Holzer’in, kullandığı kavramlar art arda insan zihnini meşgul eden, kurcalayan bir özellik barındırmaktadır. LED aydınlatma sistemleri ile mekânı göz alıcı bir hale getirip ilgi ve çekiciliği arttırmaktadır. Sanatçı’nın tipografik unsurları ele alışı dikkat çekicidir. Kelime ve cümleleri kullanışı, yazılar arasındaki espas, serifsiz büyük punto harf kullanımı ve harflerin bir bütün olarak verdiği leke değeri metnin okunurluğunu da büyük ölçüde etkilemektedir.

Enstalasyon çalışmalarında tipografiyi kullanan önemli sanatçılardan bir diğeri de Barbara Kruger'dır. Çalışmalarında izleyiciyi hedef alan ve bir silah gibi kullandığı kelimelerle tipografiyi enstalasyonla harmanlamaktadır. Kruger'ın cümleleri reklam spotu gibi kısa ve özür. Sözcüklerle birleştirdiği görsel imgeleri akılda kalıcı ve dikkat çekici bir şekilde kurgular. Descartes'in ünlü vecizesini uyarlayarak hazırladığı bir çalışmada; bir el "alış veriş yapıyorum öyleyse varım" yazılı bir kart tutmaktadır (Görsel 3.17). Kruger burada kitlesel üretimin ve markaların emrindeki dünyada tüketimin, artık kişiliğin yerini aldığı mesajını verir. Kruger çoğunlukla metinlerinde Helvetica yazı karakterini kullanmıştır. Sanatın eşya haline gelmesini eleştirmiştir. Ayrıca Kruger sanatın bir erkek özelliği oluşu fikrine şiddetle karşı çıkmıştır. Çalışmalarında cinsiyet zamirleri kullanmamayı tercih etmiştir. "ben- sen- biz" böylece yazarın ve okuyucunun cinsiyetini var saymıştır (Honour ve Fleming, 2016: 885-886).



Görsel 3.17 Barbara Kruger İsimsiz (Alış Veriş Yapıyorum Öyleyse Varım) 1987 (URL-68)

Barbara Kruger, bir grafik sanatçısı olmasından ötürü çalışmalarını rahatlıkla bilgisayarda kurgulayıp pratiğe dökebilmektedir. Sanatçının kullandığı tipografik unsurlara bakıldığında özellikle kırmızı yazılarla vurgulanan siyah beyaz posterler, video ve enstalasyonlar dikkat çeker. Barbara Kruger'in eserleri çokça, grafik öğeleri ve tipografi unsurları içermektedir. Sanatçı, "slogan metinler" sözcükler ve harflerle birlikte mesajını iletecek mekânlar kurgulanmıştır. Mekân kurgularında kullandığı

harflerin punto büyüklüğü, serifsiz harf tercihi, harflerin estetiğinden, süslemelerden çok, sanatçının fikrini düşüncesini ön planda tuttuğunu gösterir niteliktedir. Sanatçının tipografi ağırlıklı enstalasyonlarında optik ve perspektif bakış açıları yakalamak da mümkündür (Görsel 3.18).



Görsel 3.18 Barbara Kruger, Sonsuza Kadar, Berlin (URL-69)

3.2.1 Kavramsal Sanat ve Tipografi

Kavramsal Sanat tepki olarak doğmuş bir sanat türüdür. Müze ve galeriler tarafından ayrıştırılan “sanatsal kategorilere”, izleyiciye “bu sanattır” diye dayatılmasına, “sanat nedir?” diye sorarak meydan okumuştur. Kavramsal Sanat terimini ilk kez 1961’de filozof ve sanat karşıtı aktivist Henry Flynt kullanmıştır. 1967’de Artforum dergisinde, sanatçı Sol LeWitt’in “Kavramsal Sanat Hakkında Paragraflar” adında bir makalesi yayınlanmıştır. Bu makalede; Kavramsal Sanat’ın kendinden önceki sanat akımlarının ve hareketlerinin altüst edilmiş şekli olduğunu ileri sürmüş ve kavramı ön plana alarak sanat eseri üretimini de ikinci plana atmıştır. 1965’den sonra, özellikle performans sanatçıları, öteden beri sürüp gelen, siyasi ve kültürel anlamda var olan duruma meydan okumaya başlamışlardır. Kavramsal sanat, bir meta olarak görülen sanat yapıtına tepki olduğundan bu dönemde birçok sanatçı, kavramı merkeze alan anlayış çerçevesinde eserler ortaya koymuşlardır (Farthing, 2014: 500-501).

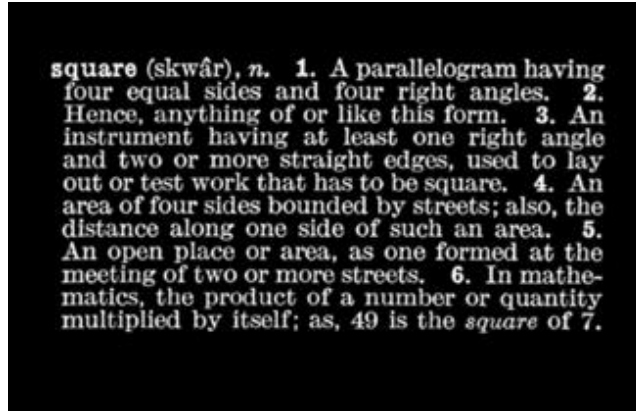
Kavramsal sanat ile beraber, sanatın anlatım dilini alışageldik anlatımın dışında çalışmalar görülmüştür. Geleneksel anlamda bir biçimlendirmeyi işaret etmediğini izleyiciye – katılımcıya hissettiren bir sanat anlayışıdır. Sanat nesnesini artık meta olmaktan sıyrarak, sanatın aslında zihinsel bir süreç olduğunu söyler ve nesnelerin felsefesini, dilini, sorgulatar, düşündürür. Sanat ve estetik ilişkisini sorgulamakta sanat eserinde estetik hazdan ziyade kavramın ön planda olduğu bir sanat anlayışı kendini göstermektedir. Metanın yerine, metin girdiği ve önceliğin kavrama olduğu sanatsal üretim hali birçok sanatçıda hayat bulmaktadır (Koca, 2017: 97). Tüm bu anlayış içerisinde tipografi etkin bir rol oynamaktadır. Görsel haz beğenilerinden uzaklaşan sanatçılar için tipografi, izleyici-katılımcıya ne anlatılmak, neye dikkat çekmek istediğini göstermeye yarayan bir medyuma dönüşür.

Kavramsal Sanat'ın içeriği salt düşünce olduğunda, sanatsal temsilin kendisi yazı haline gelerek "Metin Sanatı" ortaya çıkmıştır. Artık tarihin uzun dönemleri boyunca görsel ve plastik temsilin dışında tutulmuş olan yazı, sanatın merkezine oturabilmiştir. Deleuze'un 'Olmak Bir 65 Biçime Ulaşmak Değildir' sözü, Metin Sanatının bir sanat nesnesi olarak yazıyı ele alışını özetleyebilir (Deleuze, 2007, s.9). Çünkü yazı da, düşüncenin kendisi gibi sürekli dönüşür. Bir metnin gerçekliği, her şimdiki zamanda ve okuyucuyla tekrar yazılan zihinsel imgeler yaratır (Akt: Akay Şumnu, 2014: 64-65).

Kavramsal sanat çalışmalarında öne çıkan sanatçılardan biri Joseph Kosuth'tur. O 1960'lardaki yerleştirmelerinde; metin, fotoğraf ve objeler ile ortaya koymuştur. Kosuth sanatıyla dil arasındaki ilişkiyi incelemiş ve kavrama dikkat çekmiştir.

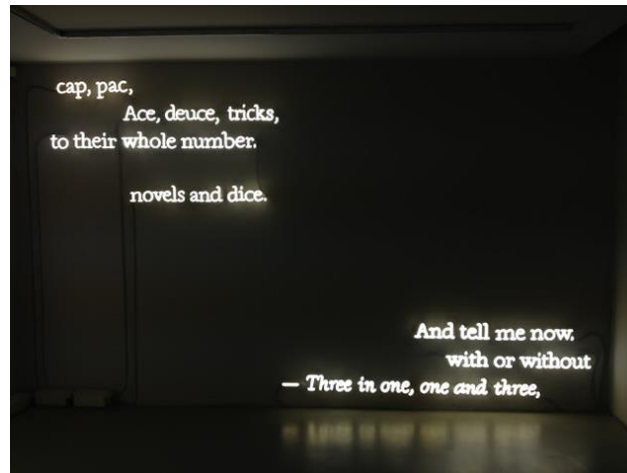
Sanatta nesnelliğin kaybolduğu bu süreçte daha ileri bir söyleme sahip dilbilimsel kavramsalıcılardan Joseph Kosuth "dil yoksa, sanat da yoktur" sözüyle sanat yapıtındaki görsel deneyimi ve estetik haz durumunu tamamen dışlamıştır (Şengül, 2013: 1).

Modernizm ilkelerinin geçerliliğini sorgulayan, sarsan, sanatçılardandır. Kosuth, "sanatçı olmanın artık sanatın doğasını sorgulamak anlamına geldiğine" inanmakta olduğunu belirtmiştir. Sanatçı kullandığı tipografi elemanları ile metin, sözcük vb. geleneksel sanat anlayışının dışına çıkmıştır (Görsel 3.19).



Görsel 3.19 Başlık “Kare” (Fikir Olarak Sanat) 1968 (URL-70)

Joseph Kosuth’un Kuad Gallery’deki ‘Uyanma’ başlıklı sergisi enstalasyon ve kavramsal sanat anlayışına iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bu sergide bir metnin farklı kişilerce farklı bakış açıları ile anlamlandırılması, farklı çıkarımların yapılması gibi temelde kavrama dayalı bir yaklaşım söz konusudur. ‘Uyanma’ James Joyce’un "Finnegans Wake" kitabından seçip çıkarttığı, cümle ve sözcüklerden oluşan bir yerleştirme sergisidir (Görsel 3.20). “1 Yerleştirme 19 yapıt” adıyla hazırlanan bu enstalasyon, galerinin gri renkteki duvarlarına beyaz neon ışıklar ile Joyce’nin kitabından dört yıllık bir ön çalışma ve kelime gruplarının belirlenip düzenlenmesi ile seçilen referans kelimeler duvarlarda sergilenmiştir. Kelimelerin duvarlardaki konumları ise sayfa üzerindeki ilk konumlarıyla aynıdır. Bu yerleştirmede kullanılan sözcük ve grupların net bir şekilde anlamlandırılabilmesi için doğru espaslar ve iyi bir kurgu çalışması yapılmıştır (URL-71).



Görsel 3.20 Joseph Kosuth, "Uyanma" Neon, 2012 (URL-72)

Kavramsal Sanat içerisinde metinler; gazete kupürleri, tanım ve anlamlar, sloganlar, diyaloglar, beyanatlar vb. yer almıştır. Sanatın vaz geçilmez bir parçası olan tipografi günden güne kavramsal sanat, performans sanatları, enstalasyon sanatı vb. içerisinde daha fazla yer bulmaktadır. Kavramsal sanatçılardan Hans Haacke’de metni, sözcükleri, harfleri sanatının içerisinde kullanan sanatçılardandır.

Hans Haacke’nin sanatı gerçekçidir. Gerçeklik; olanı olduğu gibi aktarma durumu ise, O; görünenin arkasındaki gerçekliklerle ilgilenmiştir. Toplumsal konulara eleştirel bakış açısı getirmiştir. Hans Haacke, Yaratın İzin, 1981 yılında yaptığı yaratın izin adlı eserinde (Görsel 3.21) Mobil petrol şirketleri hakkında ve karıştığı kirli işlerle sanata yaptığı maddi sponsorluklarla ilgili belgeler topluyordu. Bu belgeleri Mobilin kendi simgeleriyle birlikte galeri duvarına asarak Mobilin ikiyezölü kimliğini ortaya çıkarmıştır. Yapılan bu işler Mobil tarafından hiç de sanatsal bulunmamıştır. Mobilin ait amblem ve görüntüleri kullanmasını engellemeye çalışmıştır (Yılmaz, 2005:232). Haacke müze ve galerilerde, sanat yapıtlarına verdiği desteğin arkasındaki siyasi ve ekonomik çıkarları açığa çıkarmaya çaba göstermiştir. Sonuç olarak kavramsal sanatta öne çıkması istenilen kavram ve düşünce olduğundan, sanatsal üretim şekli daha çok biçimsel metinler olduğu gibi kendini her biçim ve malzemede göstermiştir (Akt: Koca, 2017: 102).



Görsel 3.21 Hans Haacke, Yaratın İzin, 1981 (URL-73)

Kavramsal sanat izleyiciyi düşünmeye ve mekânla ilişki kurmaya yönlendiren bir sanat pratiğidir. Hans Haacke’nin Berlin’deki Reichstag Alman Parlamento binasının avlusuna tasarladığı, 147 metrekare toprak zemin üzerine beyaz neon ışıklarla “Der Bevölkerung” (Halka) isimli tipografik yerleştirme bu kapsamda etkili bir örnektir (Görsel 3.22). Parlamentodan özel izin alınarak yapılmış olan bu yerleştirmeye 2000 yılında müsaade edilmiştir. 1916’da binanın cephesine Kral Guillaume tarafından

yazdırılmış “Alman Halkına” (Dem Deutschen Volke) sözünün karşıtı ve tamamlayıcısı olarak kullanılmıştır. Haacke’nin Parlamentonun 669 üyesinden de oturdukları bölgeden getirecekleri toprakla projeye dâhil etmesi projeyi güçlendirmiş ve desteklemiştir. Zaman içerisinde neon ışıklarının etrafındaki topraktan büyüyen yeşil alanlar sayesinde çalışma süreç içerisinde gelişip değişecektir (Saygı, 2016: 96).



Görsel 3.22 Hans Haacke, Der Bevölkerung 1999-2000 (URL-74)

Kavramsal sanat ve tipografi bağlamında katılımcıyı düşünmeye ve mekânla ilişki kurdurmaya çalışan diğer bir çalışma da Martijn Sandberg’in “I Will Survive” (Hayatta Kalacağım) isimli çalışmasıdır (Görsel 3.23). 2008 yılında yaptığı bu çalışma şehrin içerisinde yer alan bir mezarlık alanının bir kenarına 25 metre uzunlukta ve 3 metre genişliğinde birbirine paralel konumda yan yana yerleştirilen çitler üzerine tipografik bir düzenleme ile “I Will Survive” (Hayatta Kalacağım) cümlesi yerleştirilmiştir. Bu yazılar ancak belli bir mesafeden ve belli bir açıdan net bir şekilde okunabilmektedir. İzleyicinin bakış açısını mezar ve yazıya göre konumlandıran çalışma, insanları ürkütmenin aksine, yaşam-ölüm, eylem-hareketsizlik arasındaki karşıtlığı sorgulamasına neden olmaktadır (Saygı, 2016: 97).



Görsel 3.23 Martijn Sandberg, “I Will Survive” (Hayatta Kalacağım), 2008, Hollanda (URL-75)



Görsel 3.24 Martijn Sandberg, “I Will Survive” (Hayatta Kalacağım), 2008, Hollanda (URL-76)

Kavramsal sanat çalışmalarında tipografi elemanlarını kullanan sanatçılardan biri de Amerikalı Robert Barry'dir. Sanatçının tipografik çalışmalarında gözlemlenen özellik, yerleştirmelerinde ve alan kurgularında bazen rengârenk harf ve sözcükler kullanırken bazen de gold ve gümüş renkleri tercih etmesidir. Robert Barry, çalışmalarında radyo dalgaları, çeşitli gazlar ve kelimeler gibi medyumlar kullanarak izleyiciye yönlendirme yapmadan, zihinlerinde hissettiklerini anlamlandırmalarına olanak sağlamaktadır.

Barry, cümleleri kelimelere, bileşen parçalarına bölerek; onları bazen eksik cümlelerle sunmuş, bazen de listeler haline getirmiştir. Sanatçının amacı; sözcüklerle ve cümlelerle yaptığı alan kurgularında, izleyiciye anlamlarının ne kadar olumsuz olabileceğini göstermektir. Sanatçının sergilediği bir eserde üç boyutlu kelimelerden oluşan bir liste kurgulanmıştır. Kelimeler; sergi alanının zemininde ardı ardına dizilmiş, her sözcük farklı renkte ve okuma yönüne göre bir ters, bir düz olacak şekilde

çevrili halde konumlandırılmıştır (Görsel 2.25). Galeriye gezmeye gelen insanlar gözlemlendiğinde görülmüştür ki; galeriye girince bir müddet öylece durmuşlar (yazıların üstüne basmaktan kaçınmışlardır) ve ardından bu kelimelerin aralarındaki boşlukları doldurmaya çalışmışlardır. Zihinlerin aktif olması Baryy'ın tarzı, sanatçının algısal oyununa katılmak isteyen herkes için sunduğu kavramsal bir oyundur (URL-77).



Görsel 3.25 Galerie Greta Meert'te Robert Barry'nin Yerleştirme Görüntüsü (URL-78)

Kavramsal sanat ile beraber sanat yapıtının görevi; salt estetik haz için var olmadığını, eserin varlık amacının kavramların içerisindeki fikirler, düşünceler, yaklaşımlar ve yorumların olduğunun görülmesidir. Bazı sanatçılar alan kurgularında tüm olasılıkları değerlendirirken bazıları da o anın getirdiği atmosfer ile çıkarımların seyrini akışına bırakmışlardır.

Kavramsal sanatçılar, geleneksel sanat limitlerini aşarak uygun materyal ve biçimi kullanmışlardır. Sanat yapıtında düşüncenin iletilmesi ön planda tutulmuştur. Böylece sanat pratiğinde eserin; maddi varlığı, biçimi, malzemesi gibi etileri büyük ölçüde etkisini yitirmiştir.

Robert Barry'nin 1969' da Amsterdam'da "Closed Gallery" isimli sergisinde (Görsel 3.26) beyaz bir kâğıt üzerinde, sergi boyunca galerinin kapalı olduğu yazmaktadır. Serginin sunumu aslında davetiyelerin katılımcılara ulaşmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bu sergideki kavramsal sanat yaklaşımının amacı; sanatın bir duvara, bir mekâna, bir

nesneye bile ihtiyacı olmama durumunu sorgulatmasıdır. Görsel deneyimin olmadığı ve estetik hazzı yaşatmayan, dışlayan bu tutum ile katılımcıları sanatın düşünsel alanına çekmek istemektedir. Dikkatleri bozacak her türlü görsel ve yazılı detaydan arındırılarak, uzaktan bağırarak bir görüntüye, forma, sahip olmamaktadır (İnce, 2015: 46-47).



Görsel 3.26 Robert Barry, 1967 (URL-79)

3.2.2 Kamusal Sanat ve Tipografi

Bugün ticari kaygılarla beraber yozlaşma, doğanın kirlenmesi, gittikçe artan olumsuz yapılaşma ve doğal yaşama verilen zararlar tüm dünyayı tehdit eden boyutlara ulaşmıştır. Enstalasyon sanatı da bu olumsuz durumlara tepki olarak, kamusal ve toplumsal alanlarda daha fazla yer almaktadır.

Kamusal alan tanımı ilk kez 1962’de Jürgen Habermas’ın “Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar” (Strukturwandel der Öffentlichkeit) adlı kitabında ele alınmıştır. Habermas, kamusal alanı, modern toplum kuramlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanı olarak tanımlamıştır (Kınam Dokuzlar, 2018: 2347).

Kamusal alanlardaki sosyokültürel içerikli tipografik yerleştirmeler, gün geçtikçe artmaya hatta talep edilmeye başlamıştır. Bu anlamda; Atlanta şehri sponsorluğunda yıllık pop-up festivali “Elevate 2014” (Görsel 3.27) için, öncü sanat programları üreten yaratıcı endüstriyel kompleks Keçi Çiftliği Sanat Merkezi tarafından organize edilmiştir. Second Story ekibi on büyük çöp konteynırı alarak şehrin farklı yerlerine

park etmiştir. Çöp konteynırlarının üzerine 100 den fazla beyaz ışıklı kutuya siyah harflerle yazılmış kelimeler ve emojiler konulmuştur. Halkın daha çok dikkatini çekmek ve harekete geçmelerini sağlamak için “LET’S TALK” (Görsel 3.28) (haydi konuşalım) yazarak herkesi enstalasyon alanındaki kutularla etkileşime (içinden geldiği gibi kendini ifadeye) davet edilmişlerdir (URL-80). Kamusal alanda bir çok yerli yabancı insanın katılımıyla gerçekleşen bu enstalasyon çalışması şehir merkezinde yer alan bir mekâna tipografik unsurların kullanıldığı çağdaş bir sanat pratiği olmuştur.



Görsel 3.27 Elavate 2014, Atlanta Pop Up Festivali, Second Story Ekibi Tasarladı.
Yerleştirme Kamusal Sanat (URL-81)



Görsel 3.28 Elavate 2014, Atlanta Pop Up Festivali, Second Story Ekibi Tasarladı.
Yerleştirme Kamusal Sanat (URL-82)



Görsel 3.29 Elavate 2014, Atlanta Pop up Festivali, Second Story Ekibi Tasarladı. Yerleştirme Kamusal Sanat (URL-83)

Türkiye’de kamusal sanat çalışmalarına bakıldığında; Türk enstalasyon sanatçıları arasında önemli bir yere sahip olan Ayşe Erkmen’e ait kamusal tipografi örnekleri görmek mümkündür. Erkmen, enstalasyon, kamusal sanat, kavramsal sanat, gibi birçok sanat pratiğinde eserler ortaya koyan çok yönlü bir sanatçıdır. Dünyanın birçok ülkesinde, bir birinden ilginç çalışmalarla, çok sayıda solo ve karma sergiye katılmıştır.

Ayşe Erkmen mekânı; öğeleri bağlamında nesne gibi düşünerek sorgularken, araştırmacı tavrı onu, mekânı dışarıya ya da kent ile birlikte düşünmeye de itmiştir. Bu bağlamda sanatçı, sanatının büyük bir çoğunluğunu teşkil eden kamusal mekânı sanat nesnesi yapan anlayışına doğru ilerlemiştir. Artık mekânın sanat nesnesiyle olan ilişkisinin dışında uğraştığı bir konu daha oluşmuştur: Kamusal yapının ve bu yapıyı doğrudan kullanan toplumun sanat eseri ile ilişkisi. Sonuç olarak, sanatçının mekânı kullanıma dayanan genel tavrı değişmemiştir, fakat yorumlama şekli, sürekli değişmektedir (Coşkun Onan, 2017: 44).

Erkmen’in birçok önemli kamusal projesi bulunmaktadır. Sanatçının eserleri mekânların tarihiyle, mimari ve kültürel özellikleriyle bir ilişki içindedir. Erkmen yerleştirmelerinde; iç ve dış mimari öğeleri kullanarak kimi zaman doğrudan metinleri asarak bazen de mekânı değiştirerek (fayansları, pencereleri, nişleri, kolonları vb.) alanı bir sanat nesnesi haline dönüştürmektedir. Sanatçının kullanmayı tercih ettiği nesne – mekân ilişkisi, Postmodern dönemin aidiyete bakış açısı sorunundan hareketle, içerisi–dışarıya karşıtlığı alabilir (Coşkun Onan, 2017: 44). Nitekim 1994’de Berlin’de kamuya açık işlek bir sokakta bir binanın üzerine Türkçe dilbilgisi içerisinde anlamlı bir yere sahipken birçok dilde çevrildiklerinde anlamsız veya zor kavranır ekler olan “–mişli” zaman ekleri kullanarak kamusal sanat içerisinde tipografik unsurların

görüldüğü etkileyici bir eser ortaya çıkmıştır (Görsel 3.30). Kaldı ki enstalasyon sanatının sınırlılıklarının içerisinde, eserlerinin kısa ömürlü oluşları ile eleştirilirken tipografik yerleştirmeleri kamusal alanda kullanıldığında çok daha uzun ömürlü olduğu görülmüştür. Erkmen'in "Ev Üzerine" eseri halen daha sergilenmekte olup, bina turistlerin uğrak yerleri arasında yer almaktadır (Görsel 3.31).



Görsel 3.30 Ayşe Erkmen, Ev Üzerine, Berlin, 1994. (URL-84)



Görsel 3.31 Ayşe Erkmen, Ev Üzerine, Berlin, 1994. (URL-85)

4. TİPOGRAFİ VE ALAN KURGUDA SANATSAL PRATİKLER

Tipografi öğeleri ile ortaya konulan alan kurguları hem zihnen hem de fiziken iletişim sürecini hızlandıran, duyuları tetikleyen, etkili bir yöntemdir. Çağdaş sanat pratikleri içerisinde, alan kurgularında tipografi sıkça karşımıza çıkmakta ve her geçen gün etki alanını genişletmektedir.

Kurgu; gerçek olmayan olay, birleştirme, montaj olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu).

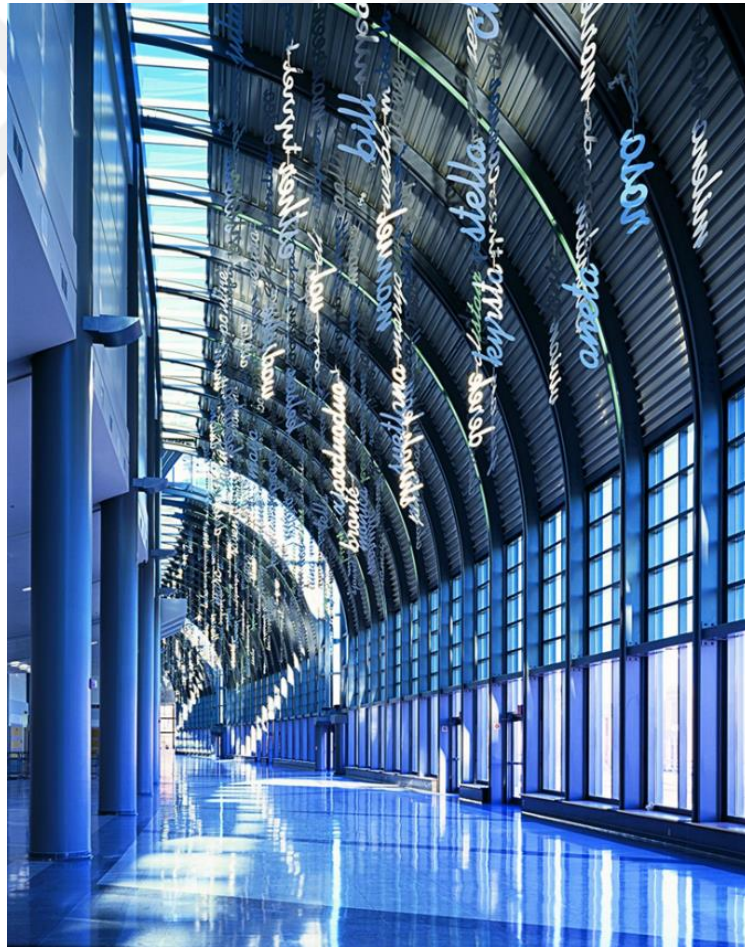
Kurgusal denemeler sanatın birçok alanında yer almaktadır. Sinemada Hollywood stüdyolarında aslına uygun bir Western kasabası olurken, bir pantomim sanatçısı için kalabalık bir meydanda duvarları olmayan bir mekâna dönüşebilir. Enstalasyon adına her ortam farklı kurguların yer aldığı sergileme alanlarıdır. Tasarımın beş temel ögesi; denge, görsel devamlılık, bütünlük, orantı ve görsel hiyerarşi, vurgulama ile harmanlandığında istenilen tasarımı yakalamak ve bir sanat olgusu yaratmak mümkündür. Tasarımcı kurguyu bir alan için düşlediğinde masaüstü yayıncılığın sağlamış olduğu çeşitli program ve uygulamaları kullanarak da boyutlandırma yapabilmektedir.

Tipografi elemanları ile yaratılan alan kurguları topluma açık mekânlarda, caddelerde, sokaklarda, binalarda, galerilerde ve sayısız birçok alanda kullanılmıştır. Bu tür tipografi alan kurguları kimi zaman bulunduğu alanda işlevselliğe hizmet etmiş kimi zamanda tasarımcının, sanatçının; insanlarla ve çevreyle, kurmak istediği iletişim için bir medyuma dönüşmüştür. Harflere kazandırılan kimlik ve onların sahip olduğu anlaşılabilirlik - okunurluk sayesinde tasarlanan alan; merak eden, okuyan herkesi içine çekmeyi ve amacını gerçekleştirebilmeyi sağlamaktadır.

Türk Dil Kurumuna göre “alan”; “düz, açık ve geniş yer, meydan, saha”dır. Sergi alanı ise; eserlerin izleyiciyle buluştuğu yer olarak tanımlanabilir.

Uygulama yapılacak yüzeyi temsil eden alan, sanatsal ögeler ile buluştuğunda sanat için yeni bir mecra olabilmektedir. Mekânlar kurgusal olarak ele alındığında ve tipografi elemanları ile buluşturulduğunda çok yönlü bir sanat perspektifi doğurur.

Kanadalı sanatçı Micah Lexier tipografik unsurları etkin bir şekilde uygulayan önemli sanatçılardan biridir. Sanatçı “The Hall of Names” sergisinde Toronto’daki Ulusal Ticaret Merkezi’nin 244 metre uzunluğundaki Grand Hol’ünün tavanından zincirler ile asılmış olan bin adet isim yerleştirmiştir (Görsel 4.1). İsimler malzeme olarak paslanmaz çeliktendir ve lazer kesim olduğu için pürüzsüzdürler. Bu çalışmadaki isimler Kanada’da yaşayan 65’i aşkın topluluğa ait 6,435 kişi içerisinde rastgele seçilen isimlerden ibarettir. Sanatçının odağında ise izleyicinin anonim süreçlere katılması yatmaktadır (De Oliveira vd., 2005: 96).

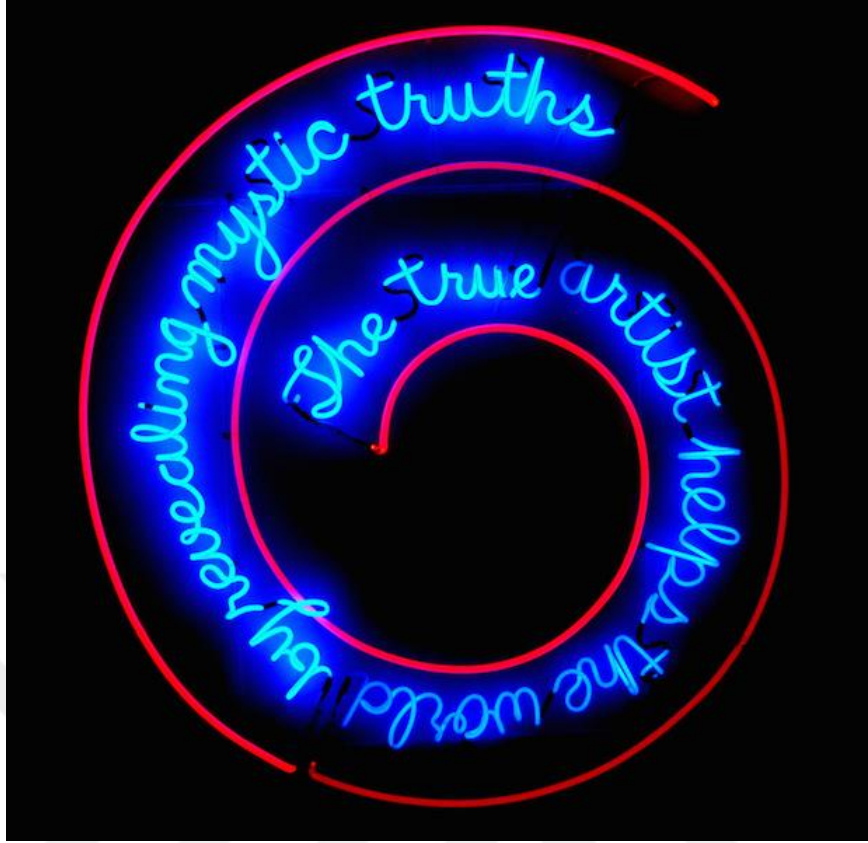


Görsel 4.1 Micah Lexier “The Hall Of Names” 1996 (URL-86)

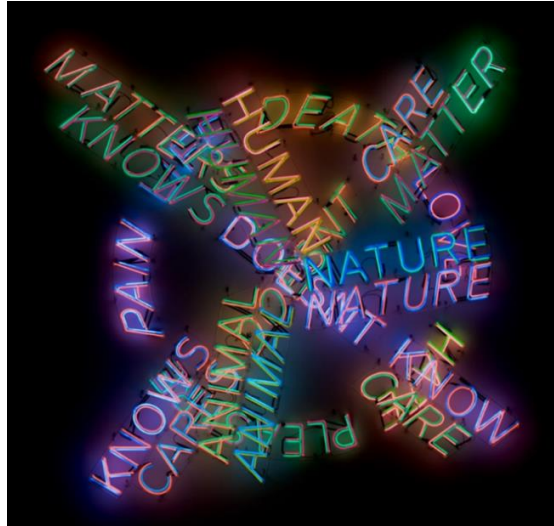
Sanatçının eserinde harfler insanı, insanları, toplulukları temsil etmektedir. Tipografinin kendisini, sanat eseri haline getirmesi söz konusu olmuştur. Eserde harflere estetik bir görüntü ve anlam yüklenmiştir. Bu anlam kamuya açık bir alan içerisinde ve alan kurgusu yaratılarak gerçekleştirilmiştir.

Tipografik alan kurguları incelendiğinde kimi zamanda sanatçıların daha yoğun, tüm alanı kaplayan tipografik tasarımlar ortaya koydukları görülmektedir.

Bruce Nauman; felsefi, siyasi, etik, toplumsal ve cinsel kaygılar gibi konuları ifade edebilmek için tipografik elemanları; neonlar, desenler, video ve lazer holografisi gibi geniş bir araç çeşitliliği kullanarak görselleştirmiştir. Sanatçının parlayan neon ışıklarından bir helezonla “*Gerçek Sanatçı Mistik Gerçekleri Ortaya Çıkararak Dünyaya Yardımcı Oluyor* (Görsel 4.2), cümleleri dikkat çeken çalışmalarındandır. Sanatçı neon ışıklar ile parlayan sözcüklerinde genelde komut ve tezat komutlar bulunur. Yaşa ve öl, öl ve yaşa, yaşa ve yaşa, insan doğası bilir-bilmez-önemsemez gibi (Görsel 4.3). Nauman, eserlerinde biçimden anlama geçişe yapılan vurguya karşı çıkmıştır (Honour ve Fleming, 2016: 874). 1980’lerden itibaren Nauman, metin odaklı alan kurgularına daha fazla eğilim göstermiştir.



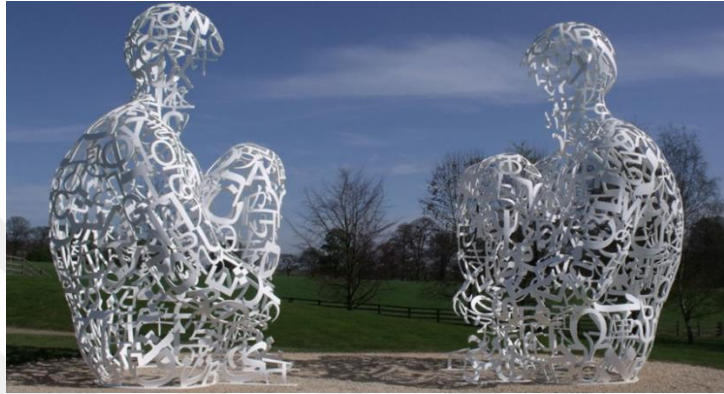
Görsel 4.2 Bruce Nauman, Gerçek Sanatçı Mistik Gerçekleri Ortaya Çıkararak Dünyaya Yardımcı Oluyor, 1967, (URL- 87)



Görsel 4.3 Bruce Nauman, (URL- 88)

Harf ve rakamları kullanarak alan kurguları ve devasa heykeller yapan İspanyol sanatçı Jaume Plensa'nın eserlerinde de tipografik unsurlar görülmektedir. Sanatçıya göre; "Tek başına hiçbir şey olmayan bir mektup, bir başkasıyla kombinasyon halinde metinler üretebilir. Bu, hücreSEL dünya için bir metafor, aynı zamanda toplum için:

“Bir kişi tek başına hiçbir şey olamaz, ancak diğerkleri ile bir toplum oluştururlar”. Plensa, dünyayı gezerken karşılaştığı alfabeleri eserlerine dâhil etmiştir. Bu durumu: “Farklı olandan korkmanıza gerek yok. Çalışmamın cömertlik, başkalarını kucaklama mesajı verdiğine inanıyorum. Çalışmamda tüm alfabeler hala kendileriyken birlikte harika görünüyorlar. Bütün bunlar bir insan vücudu oluşturuyor. Bence bu görsel sadeliğin büyük bir eseri ama çok derin bir mesajı var” (URL-89). Sözleriyle açıklar.



Görsel 4.4 Yorkshire Sculpture Park- Jaume Plensa Tarafından Yapılan Heykel, 2011 (URL-90)



Görsel 4.5 Jaume Plensa, Kuşan Kıtalar, 2013, Madison Çağdaş Sanat Müzesi (URL-91)

Plensa’nın “Kuşan Kıtalar”, adlı sergisinde kullanılan harfler, biyomorfik bulutlar şeklinde tavandan bir ip ile sarkıtılmaktadır. Bu bulutların her biri dokuz dilden

kesilmiştir. Harfler ile yaratılmak istenen etki ve gönderme kültürler arası iletişimin bozulmasıdır. Paslanmaz çelikten kesilmiş harf ve sembollerin anlamsız bir düzende yerleştirilmesiyle 19 çelik küre (bulut) tasarlanmıştır (Görsel 4.5). Her bir bulut arası ortaya çıkan fiziksel ayrılık ortaya çıkan kopukluğu ifade etmektedir. Alan içerisindeki sessizlik sayesinde Plensa, dünyanın dört bir yanındaki insanları birleştirmek için canlandırıcı bir yol sunmaktadır. Maneviyat. Kelimeler olmadan, hiçbir din önerilemediğinden alan böylece her türlü ruhsal meditasyona kucak açmaktadır (URL -92).

4.1 Alan Kurguda Tipografi ve Boyut

Tipografinin bir metin elemanı olarak salt içerik aktaran değil, bir tasarım elemanı olarak da son derece yeterli ve farklı bakış açıları sunabilecek nitelikte olabildiğini birçok sanatçının tasarımlarında görmek mümkündür. Tipografinin içerisinde barındırdığı çeşitlilik grafik tasarımcı içinde son derece geniş bir yelpaze sunmaktadır. Her bir font, fontun ait olduğu yazı ailesi, fonta kazandırılan kişilik ve en nihayetinde de tasarımcının ortaya koymak istediği fikir ile birleştiğinde dilsel olan somut gerçeklik, birde görsel bir tasarım unsuruna bürünmektedir. Tipografinin farklı sanat pratikleri içerisinde boyutlandırılarak; ister somut bir binanın gövdesinde, yüzeyinde, istenirse iki boyutlu kâğıt üzerinde veya dijital mecralar da, izleyiciye sunulmaktadır.

Boyut’ un Türk Dil Kurumu sözlük anlamı; bir cismin herhangi bir yöndeki uzantısı, nitelik tir.

Üç boyutlu mekânı görsel olarak deneyimlemek, bu mekânın retinadaki iki boyutlu yüzeye yansması demektir. Derinlik duygusu ise stereoskopik etki yardımı ile zihnimizde şekillenir. “Derinlik” boyutu diğer iki boyuttan (genişlik, yükseklik) farklı olarak nasıl gördüğümüz ve retinadaki bilginin nasıl yorumlandığı ile ilgilidir. Fransız filozof Maurice Merleau-Ponty ‘derinlik’i boyutların en önemlisi olarak tanımlar. Çünkü O’na göre ‘derinlik’ nesnenin üstünde var olan bir şey değildir; perspektife aittir, nesnelere ait değildir (Uysal, 2009: 24).

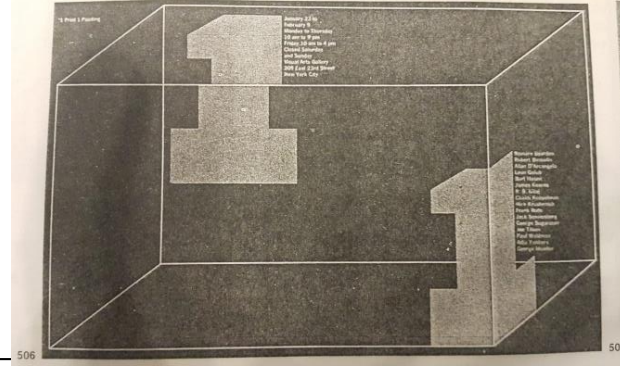
Hollandalı tasarımcı Piet Zwart (1885-1977) tipografide geleneksel yapıyı değiştiren ve dinamik bir bakış açısı getiren önemli bir sanatçıdır. Zwart kompozisyon alanında ritmik kompozisyonlar içerisinde, harf boyutları ve değerlerinde kontrastlık vererek siyah biçimlere beyaz sayfa arasında dinamik bir ilişki yaratmıştır (Görsel 4.6). Zwart beyaz kâğıt üzerinde tipografinin siyahlığı arasında kurduğu zıtlık sayesinde derinlik

yaratmış ve böylece tipografik tasarımlarda 3. boyutun sürpriz bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır (Bektaş, 1992: 251,252).

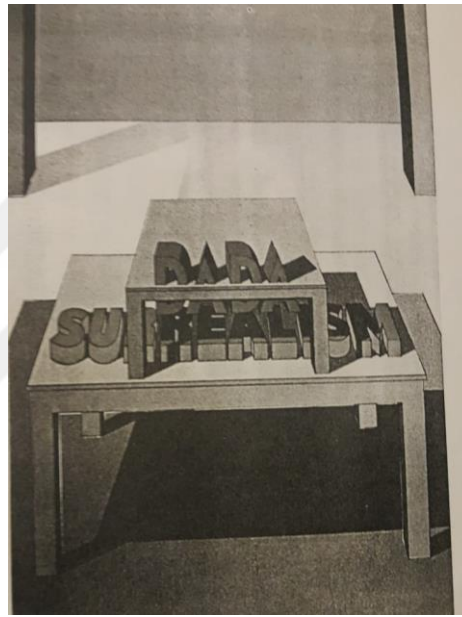


Görsel 4.6 Piet Zwart (URL-93)

Milton Glaser'in, sözcüklere, rakamlara ve geometrik biçimlere yaklaşımı farklıdır. Onları sadece soyut işaretler değil, aksine nesnel bir yaşamı olan somut varlıklar olarak görmektedir. Bir sanatçının figür veya cansız nesneleri yorumlaması gibi, onların motif olarak yorumlanabileceğini düşünmektedir. Glaser'in bu özgün yaklaşımını 1968 yılında yaptığı 'Bir Baskı Bir Resim' sergi afişinde (Görsel 4.7) izometrik perspektif ile bir küpün yüzeyine yerleştirdiği rakamlar ile küpe 3 boyutlu bir görüntü vermiştir. Sanatçı Modern Sanatlar Müzesinde açılacak olan Dada ve Sürrealizm sergisi için tasarlamış olduğu sergi afişinde, bir masanın üzerine majiskül harfler kullanarak Sürrealizm sözcüğünü ve üzerine daha küçük bir masa, masayı adeta delip geçen Dada sözcüklerini yerleştirmiştir (Görsel 4.8). Sanatçının rasyonel bir yorum getirdiği, sözcükleri nesne olarak ele aldığı bu tasarım, muhtemelen anlaşılamamış ve bu yüzden yetkililer tarafından reddedilmiştir (Bektaş, 1992: 189,190).



Görsel 4.7 Milton Glaser Bir Baskı Bir Resim sergi afişi 1968 (Bektaş, 1992: 189)



Görsel 4.8 Milton Glaser Dada ve Sürrealizm sergisi için afiş 1968 (Bektaş, 1992: 189)

Tipografinin 1900’lü yıllarda ortaya çıkan yaklaşım ve akımların etkisi ile Almanya’da ortaya çıkan “Die Neue Typography / Yeni Tipografi Hareketi” modernist tipografi yaklaşımına ve onun etkisine örnek deneysel bir tipografidir. Deneysel tipografinin salt görselliğe dayalı olmayıp içerisinde kavramsal sanatı da barındırmasından dolayı son derece özgün bir anlatım dili özelliği taşımaktadır. Deneysel tipografi, temel kural ve ilkelere yapısı gereği dayandırılmayan sınırsızlığı tanıyan bir uygulama modelidir. Harf ve diğer tipografik elemanlar ile iki boyutlu yüzeylerle sınırlı kalmayıp farklı uygulama alanlarını da bir grafik anlatıma dönüştürebilmektedir (Buçukoğlu, 2020: 576-578).

(...) tipografik denemeler, binaların cephelerinde, kaldırımlarda, plazalarda ve benzeri kamu alanlarında üç boyutlu ifadeler bulurlar. “A Flock of Words” (Bir Sürü Kelime), İngiltere Morecambe’de, ziyaretçileri tren istasyonundan deniz kenarına kadar, İncil’deki Yaratılış metninden, Spike Milligan’a değin kuş bilimine ilişkin lirik göndermeler içeren 300 metre uzunluğunda tipografik kaldırımdır (Görsel 4.9), (Görsel 4.10) ... Gill Sans ve Perpetua ile yazılmış kelimeler granit, beton, çelik, pirinç, bronz ve cam gibi çeşitli malzemelerden yapılmıştır. Why Not Associates’in ortaklarından Andy Altman “bazı malzemeler yağmur yağdığında kendilerini gösteriyor, örneğin bir malzemenin rengi gri iken, koyu siyaha dönüşüyor” demiştir (Twemlow, 2011: 87-89, Akt: Buçukoğlu: 2020: 578).



Görsel 4.9 Tipografik Kaldırım (URL-94)

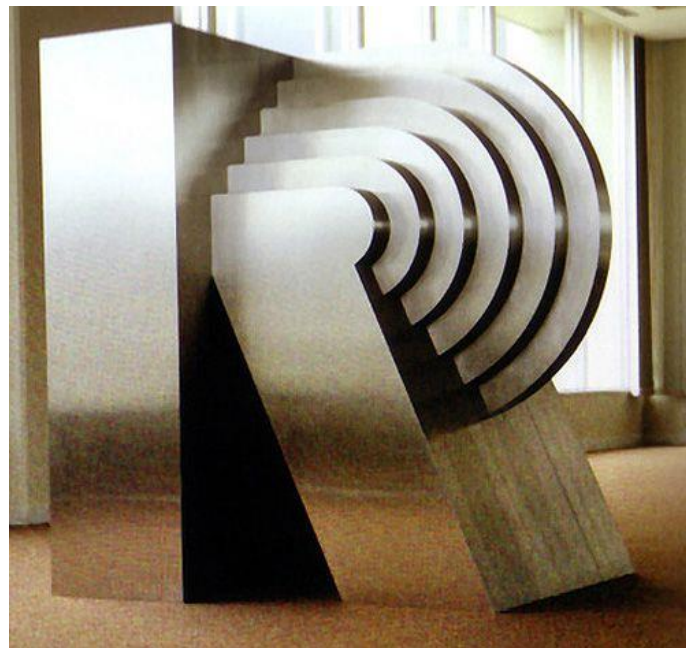


Görsel 4.10 Tipografik Kaldırım (URL-95)

Grafik sanatçısı Takenobu Igarashi heykelin 3 boyutlu yapısını tipografiye uyarlayan ve harflerden adeta mimari bir yapı oluşturan, iki boyutlu sayfa yüzeyinde derinlik hissi veren çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı, ‘Desing’ kelimesinin majiskül kullandığı harfleri, geometrik biçimlere parçalayarak üç boyutlu izometrik perspektifte boyutlandırmıştır (Görsel 4.11). Sanatçı afiş çalışmasındaki bu harfleri daha sonra heykel (Görsel 4.12) haline de getirmiştir (Bektaş: 1992: 598).



Görsel 4.11 Takenobu Igarashi, Desing (URL-96)



Görsel 4.12 Takenobu Igarashi, Desing (URL- 97)

Enstalasyon, kamusal Sanat, performans sanatı, deneysel sanat, kavramsal sanat vb. sanat pratikleri içerisinde tipografiye boyut kazandırılmış örnekler ile kavramsal duyumsama, kolay hatırlanma ve okuturken düşündürtme anlamında tipografiye kazandırılan boyutun etkisi ile daha göz alıcı uygulamalar yapılabilmektedir.

Anna Garforth, Eleanor Stevens’in oluşturduğu El ve Abe tasarım grubu çevresel konulara dikkat çekmek, farkındalık kazandırmak amacıyla kamusal alanlarda sanat ve tasarım çalışmaları yapmaktadır. El ve Abe tasarım grubunun ekolojik ve çevresel konulara dikkat çeken çimenle biçimlendirilen “Grow” (büyümek) 2013 (Görsel 4.13) tipografik bir yerleştirmedir. Günden güne büyüyen çimenle boyut kazanan yerleştirme organik tipografi ile çözümlendiği bu yerleştirme, Londra’da kendi kendini başlatan proje olarak ifade edilmektedir. Terkedilmiş boş bir arsada mini bir ekosistem oluşabileceğine dikkat çekilmek istenmiştir. Doğa kendini yenilemekte ve büyümektedir (Kınam ve Dokuzlar, 2018: 2353).



Görsel 4.13 Anna Garforth, Eleanor Stevens’in Kamusal Alanlardaki Grow (Büyümek) Tipografik Yerleştirme (URL-98)

Londra Tasarım Festivali, Birinci Dünya Savaşı’nın yüzüncü yılı etkinlikleri arasında düzenlenen, Birleşik Krallık’ın sanat programı olan 14-18 NOW ile Birinci Dünya Savaşından ilham alınmıştır. Wilfrid Wilson Gibson’ın “Gerilim” şiirini kaynak olarak kullanan Dazzle konseptinde Pentagon ekibi bu projede işbirliği yapmıştır (Görsel 4.14). Deneysel kamuflaj, tipografik bir keşif ve yerleştirme çalışmasıdır. İçerisinde hayvan kamuflajından yararlanarak kafa karıştırmayı hedefleyen imgeler ve açılar kullanılmıştır. Tasarım izleyiciyi Dazzle’daki harf biçimleri ve soyutlanmış kelimeler içerisinde şaşırtıcı bir deneyime sürüklemektedir. Kübizm ve Vortisizm gibi avangart

sanatsal hareketlerin yararlanılmıştır. Dazzle, 14-18 NOW ve Liverpool Bienali tarafından ortaklaşa yürütülen Dazzle Ship serisinin bir parçasıdır (URL-99).



Görsel 4.14 Pentagram Tasarım Ekibi, Göz Kamaştırıcı 14-18 ŞİMDİ, 2018 (URL-100)

Dopludo Collective'in "Hello" isimli çalışmasında, bir otoparkta kendi kendine duran üç boyutlu şekillere belirli bir açıdan bakıldığında kendilerini bir kelime olarak ortaya koymaktadır (Görsel 4.15).



Görsel 4.15 Dopludo Collective, HELLO 3D Yazı (URL-101)

Londra’da Central Saint Martins’de oldukça ilgi çekici ve seyirci katılımını da içeren “Song Board” adı verilen çoklu-duyumsal etkileşimli, tipografik unsurları da kapsayan bir enstalasyon çalışması yapılmıştır (Görsel 4.16). King's Cross İstasyonu'nun girişine kurulan panoda 2940 plastik küre bulunmaktadır. Mekândaki renkli toplar, 35 metre uzunluğunda, 210 X 14 ızgara özelliğine sahip uzun bir duvara dizilmiştir. Bu kürelere dokunulduğunda, toplar ilgili yuvalarda kolaylıkla döndürülebilmekte ve aynı zamanda bir ses oluşturmaktadır. Şehrin kalbinde eğlenceli ve unutulmaz bir deneyim yaşatan muhteşem çoklu-duyusal bir enstalasyon çalışmasıdır. Siyah ve sarı veya beyaz toplar ikili bir matris şeklinde gösterilmiştir (Görsel 4.17). Ziyaretçilerin birçoğu hazırlanmış, görsellerin yer aldığı kâğıtların üzerindeki desenleri oluşturmaya çalışırken bazıları da kendi istedikleri doğrultusunda toplara yön vermişlerdir. Top matrisinin dört olası seçenekte (sarı, sarı / siyah, siyah / sarı ve siyah) döndüğü bilindiği için keskin kontrast daha da güçlenmiştir (URL-102).



Görsel 4.16 Song Board 2021 (URL-103)



Görsel 4.17 Song Board, Detay, 2021 (URL-104)

4.2 Alan Kurguda Hareketli Tipografi

Elektronik medya, tekno-kültürün çeşitliliği ve dijital platformlar; yeni ifade biçimleri arayan sanatçılar için etkili bir alan yaratmıştır. Sanatçıların yetenekleri ile buluşan bu teknolojiler önceki durağan klasik sanat anlayışından sıyrılarak yeni bir perspektif kazanmıştır. 20. Yüzyılın ortalarından itibaren gerçek sanatsal medya olarak, sıklıkla hareket ve zamanı birleştiren yapıtlar ortaya konulmuştur. Özellikle kinetik sanat, performans sanatı, video sanat ve bugünkü çağdaş sanat oluşumlarında bu etkiyi görmek mümkündür. Gündelik yaşamımız göz önüne alındığında üretim hızı, ulaşım gibi faktörlerin; zaman, uzam, hareket ve ışığın doğası ve algılanması farklı düşünsel okumalara yol açmaktadır. Teknolojik sanat anlayışı, hareket ve zamanın görsel nesne ile kurduğu ilişki, ışık ile de birleştiğinde oldukça dinamik bir hal almaktadır (Avcı Tuğal, 2018: 36).

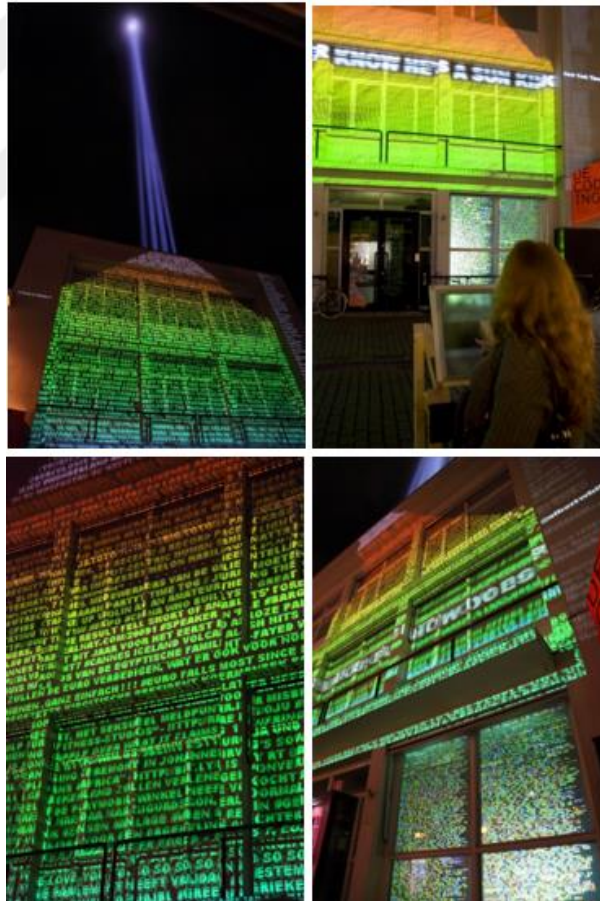
Sanatçılar ilgilendikleri sanat alanında diledikleri teknolojiyi kullanarak kendini ifade etmişlerdir. Nispeten daha ucuz ve tekrar tekrar izlenmesi mümkün olan Video Sanat pratiği, bir ifade aracı olarak tipografik uygulamaların hareketli hale dönüştürüldüğü bir platformdur.

Kinetik tipografi bilgisayar kullanılarak üretilen karakter animasyonudur. Hareketli karakterler kendi dilindeki duygu ve sesi vurgular. Bununla birlikte her hareketli yazı kinetik tipografi anlamına gelmez. Duygu, anlam ve kavram katılmamış hareketli yazı, kinetik tipografi anlamına gelmemektedir. Hareketli tipografide, -videolarda kullanılan alt yazılarda olduğu gibi- bilgi sadece yazının okunması ile izleyiciye sunulurken, kinetik

tipografide ise bilgi; yazının okunmasının yanı sıra harflerin ve kelimelerin aynı zamanda kavramları, hareketleri, sesleri ve durumları ifade etmesi ile sunulmaktadır (Kurtçu, 2017:187)

Hollandalı tasarım grubu Lost, multi disipliner bir yaklaşımla enstalasyon, hareketli tipografi ve mimari grafikleri içeren çalışmalar üretmiştir. Lost'un çalışmalarında hareketli tipografik öğeleri, ışık ve imgeleri kullandıkları birçok örnek görülmektedir.

Lost grubu 2010 yılında, Grafik Tasarım Festivali için “PIB” tasarlamışlardır. Breda da “Kamu Bilgilendirme Balonu” (PIB) olarak isimlendirdikleri enstalasyon çalışmasında, ışık spektrumunu kullanarak, medya ve mimari yerleştirme aracılığıyla, galeri ve BN deStem eyalet gazetesinin eski matbaası olan GDfB'nin genel merkezi perspektifinden görselleştirmiştir (Görsel 4.18). PIB'in soyut anlamı, ışığın eksiltici renk sürecinde sembolize edilmiştir.



Görsel 4.18 Kamu Bilgilendirme Balonu (PIB) 2010 Grafik Tasarım Festivali Breda (URL-105)

PIB'in içerdği tüm verilerin bilgi yoğunluğunu görselleştirmek için ışık spektrumu kullanılmıştır. Fessenden'in 1906'daki ilk yayınından itibaren PIB, dünya vatandaşlarının günlük ayrıntılarını belgeleyen Twitter, Facebook, Foursquare, MSN, Skype ve SMS gibi internet ve mobil medya kaynaklarıyla büyümüştür. BIP içinde büyüyen hikâyelere her gün yenisini ekleyip, durmaksızın tüm dünyaya aktarmıştır. Galerinin içinde, büyük bir yazıcı aynı anlatıları sürekli bir kâğıt rulosunda sonsuzca belgelemektedir. Bu 'parşömen'de belgelenen her bir kişisel anlatının her harfinin rastgele renkleri, uzaktan bakıldığında yavaş yavaş siyaha karışır. Katmanlı renk süreci sayesinde kelimeler, binanın beyaz ışığıyla şiirsel bir ifadeyle yan yana duran siyah bir haber akışı olarak son bulmaktadır (URL-106).

Hareketli tipografi örneklerinden biri de Orleans'da mimar Jakob ve MacFarlane tarafından tasarlanan “Türbülanslar FRAC Center” isimli yapıdır (Görsel 4.19).



Görsel 4.19 Jakob ve MacFarlane Türbülanslar FRAC Center (URL-107)

Hayat dolu, iletişim kuran, açığa vuran, kışkırtan, teşvik eden ve bilgilendiren bir proje olarak tanıtılmıştır. Yapı tüm binaları birbirine bağlayan ve FRAC'ın programını taşıyan bir kamusal alandır. Amaçlanan, sadece bir peyzaj değil tipografik bir yüzey oluşturmaktır. Buradaki fikir, yaratma sürecini sürekli olarak tanımlayan, yalnızca hacim olarak yeniden ortaya çıkması için çizilen çizgilerin arkasında kaybolan, üç boyutlu bir görüntü ile mimarinin somutlaşmasını anlatan bir bina yaratmaktır. Hacim, ışık ve görüntü, dinamik bir bilgi biçimi oluşturmak için bir araya getirilmiştir. Dijital yüzeyler şehre yöneliktir ve bu nedenle bina yüzeyi, elektronik gölgenin bir

müdahalesi yoluyla bilgi akışlarını ışıklı hareketli görüntülerine aktarır. Bu bilgi akışları, zaman zaman hava durumu, internet sitelerine bağlantılar veya herhangi bir gerçek zamanlı bilgi akışı şeklindedir (URL-108).

İki boyutlu durağan iletinin bir adım ötesinde, kaydedilebilir sürekli görüntü ortamı olarak adlandırılan video teknolojisiyle birlikte zaman boyutu da iletme bir tasarım ögesi olarak eklenmiş ve akar görüntü, ses, ses-görüntü-hareket eşleştirmesi (synchronization), video grafikleri, hareket eden tipografi, video ve sinema efektleri gibi olgular hareketli grafikler (motion graphics) üst başlığının altında yer almaya başlamıştır. Masaüstü yayıncılık ve sonrasında geliştirilen bilişim teknolojileri aracılığıyla tipografi yükselen bir değere sahip olur. Bu süreçte insanoğlunun metinsel bilgiyi tüketimi farklılaşır. Basılı sayfanın ekran ve cihaz görüntüleme ortamına genişletilmesi, yazının olasılıklarını artırmış ve yazıyı hareketli hale getirmiştir. “Hareket eden yazı (moving type), yeni teknolojilerin kullanımıyla ortaya çıkan, yazının yeni niteliklerine bir örnektir” (Bachfischer, Robertson ve Zmijewska, 2007: 1). Yeni bir konu olan üç boyutlu kinetik tipografi üzerine hareketli grafik (motion graphics) kitapları içinde yer alan küçük bölümler dışında bir çalışma bulunmamaktadır. Bu durum, alanda çalışma yapılması gerekliliğini gözler önüne sermektedir. (Akt:Kurtçu, 2017:187)

4.3 Alan Kurguda Mekân ve Zaman

4.3.1 Mekân

Yer, ev, yurt anlamına gelen mekân sözcüğü, sanatın içinde telaffuz edildiğinde, tanımlanabilecek somut ya da soyut anlama gelmektedir. Sanat, kendi sınırsızlığı ve çok yönlülüğü içerisinde mekân olgusunu her bir zihinde var edebilir, bellekte tuttuğu mekân olgusunu ortaya çıkarmaya yardımcı olabilmektedir.

"Mekân dış duyarlılığın şeklidir. Mekân ve zaman aklın her türlü deneyden önce gelen sezisleridir... Herkes mekân ve uzamı gördüğünü sanır. Aslında görülen şeyler mekân ve uzamın taşıdığı şeylerdir..." KANT... (Uysal, 2009: 1)

Sanatın doğması için algılanan varlık, dışsal gerçek yani ‘ben olmayan’ gereklidir. Bir başka deyişle sanat bir şeyin, bir olgunun, bir nesnenin ya da dışsal gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, yansıtılması, betimlenmesidir. Öznellik “ben olmayan”ı etkilemezse, sanat değil, günlük yaşam ya da gerçek varlığın kendisi ortaya çıkar. Sanat, nesnelin algılanıp öznelin algı üzerine etki etmesidir. Bu etki sanatsal eyleme dönüşerek sanat nesnesinin fiziki varoluşunu sağlar. Ancak sanatsal eylemin öznel algıyı etkileyebilmesi için ‘ben’in, ‘ussal’ın dışında bir güç (mekân) gerekir. Sanat algıyla başlayan bir mekân kurgusudur. Mekân kurgusu, dış dünyanın gerçekleri, nesneleri tarafından sınırları çizilen bir hacmi tanımlamaktan çok, algıya dayalı tinsel bir olabilirlikler alanı olarak kabul edilmelidir. İçinde eylemin olduğu, kendini sonsuz boşluktan ayıran, insanlık tarihi birikimine dayanan algılar bütünüdür (Uysal, 2009: 4).

“Mekân” kavramı 20. yüzyılla beraber sanatçıların farklı arayışları ile devinimin halindedir. Bu arayışlar sonucunda bugün bir yıkıntı ya da inşaat alanı sergi mekânı kimliği kazanabilmektedir.

Mekân yer olma imiyle vuku bulsa da aslında nitelin nicel olma haliyle kendini açığa vurduğu, özelliiktir (Konak, 2017: 13).

Mekân, insanın duygularını harekete geçiren soyut bir boyuta sahiptir. İzleyici, sergi mekânında durağan olarak bir resme bakmaktan farklı olarak enstalasyonda izleyici mekânın içine girerek o mekânı dinamik bir etkileşimle yaşar. Enstalasyonda bir nesneyi mekâna yerleştirirken, seçilen nesnenin gösterge olarak herhangi bir mekânda sergilenmesi değil, seçilen mekânın kullanılan nesneye yaşam alanı olması hedeflenmektedir. Burada önemli olan, seçilen mekân ve yerleştirilen nesnenin anlamlarının çakışması ve izleyicinin görsel algılamının ötesine geçebilmesidir. Buradaki algılama, mekânın tarihsel özelliği, işlevi ya da anlamı ile ilişkiye girmesidir. Sanat nesnesinin var olduğu mekânla bahsedilen kriterler üzerinden özel bir ilişkide olması önemlidir. Bu noktada kullanılan nesne mekâna, mekân da nesneye yeni bir anlam yükler. Böylece izleyiciye artık sanat eserinden çok sanat fikri haz verir (Toluyağ, 2020: 104).

Enstalasyon pratiği giderek daha fazla çeşitliliğe evirilmektedir. İngiliz sanatçı Keith Tyson “Çağdaş sanat eseri ile karşılaşmanın izleyiciye “Bu eser ne hakkında?” sorusunu değil “Ben nasıl duygular içerisindeyim?” sorusunu sordurması gerektiği görüşündedir”. Sanat eserinin izleyici üzerindeki ve sanatçı nezdindeki sorunsallarıyla birlikte enstalasyonda mekân algısında da öne çıkan birçok sanatçı tarafından “teşhir alanı” fikrine tutumlarda değişim olduğunu gösteren sesleri duyulmaktadır. Bu sanatçılardan birisi Johanne Lamoureux dur. Sanatçı “Bugün enstalasyonlar genellikle, hiç de kısa ömürlü olmayan, sergiden sergiye taşınan, daha özgül bir bağlama uyması için bazen ufak tefek, vakitli uyarlamalar yapılan portatif çalışmalardır” der. Lamoureux enstalasyon sanatında sanatçının bir sanat eserini bir sanat ortamı-olmayan teşhir alanının gölgesinde kalması yerine, önceden bu mekânlara adapte olabilecek paketler şeklinde işlev görmesi gerektiğini düşünmektedir. Enstlasyonların galerilerin korunaklı mekânları içerisinde veya kamusal alanlarda olsun, teşhir alanlarının sabit algılanışında meydana geldiğinin altını çizen sanatçı Miwon Kwon dur. Yazar James Meyer, “İşlevsel yer” terimini bularak Kwon’un işaret ettiği saptamaya katılmaktadır. Miwon Kwon’un alan okumasına göre, “Sergi alanı, artık mekânsal olmaktan ziyade metinler (arası) olarak kurgulanmakta ve bir harita değil de bir yolculuk günlüğü biçiminde, mekânlar arasında parçalar halinde süren bir olaylar, aksiyonlar sekansı olarak şekillenmektedir;

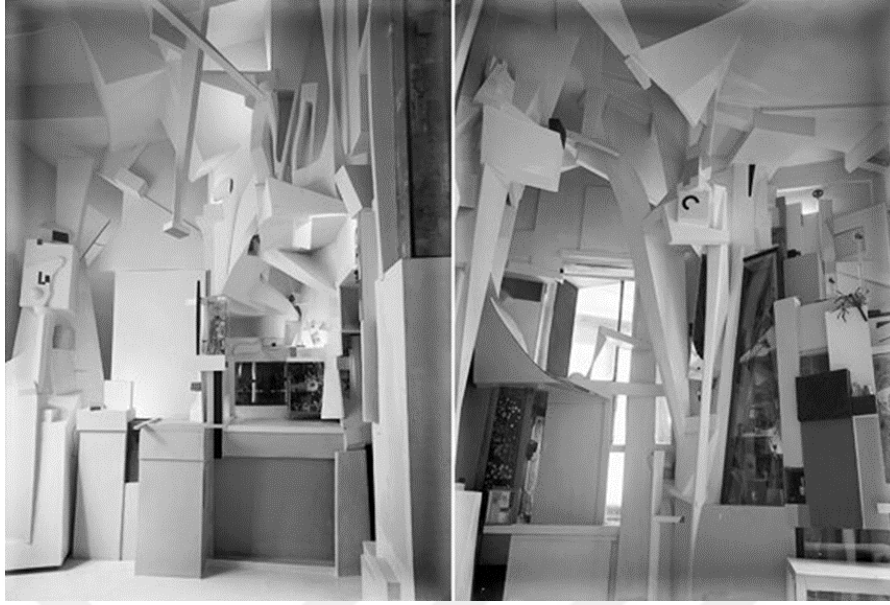
yani rotası sanatçının yokluğu sırasında çizilen, göçebe bir anlatıdır” (De Oliveira vd., 2005: 28-32).

Alan kurgularında yaratılacak düşünce ve tasarımların mekânın (açık alan, kapalı alan) göz önünde bulundurulması genelde sanatçı ve küratörlerden beklenen bir yaklaşımdır. Mekânı göz önünde bulundurarak yapılan tasarımların yanında salt tasarım odaklı çalışmayı tercih edip her mekâna adapte edilebilir işler olduğunu düşünen sanatçılarda vardır. Enstalasyon pratiğinin sınırlılıkları içerisindeki sergi sonrası tekrarının mümkün olmama durumuna karşı bir duruş ve tekrar tekrar izlenmesi arzusunun sanatçının zihninde yatıyor olabildiğini düşündürmektedir.

Birçok sanatçı mekânsal bakış açılarının sanatçının içselleştirmesinde kamusal mekân ve galerilerin yerini mahremiyet ve içebakış almış olmaktadır. Özne mekân modelleri yirminci yüzyıl boyunca görsel sanatlarda önemli bir yere sahiptir. Mekânı irdeleyen çarpıcı örneklerin başında Piet Mondrian’ın stüdyosunu (Görsel 4.20). Kurt Switters’in evini (Görsel 4.21). Marcel Duchamp’ın sergi düzenlemelerini ve Brian O’Doherty’nin ‘Beyaz Küp’ tarifi verilebilmektedir. Bu örneklerin tümünde yerleştirmeye dair önemli mekânsal deneyimler ortaya konulmuştur. Bu örneklerde, gerçek mekânın bir ideal model anlayışıyla birleştirildiği görülmektedir (De Oliveira vd., 2005: 35).



Görsel 4.20 Piet Mondrian, Yaşayan Eser İçinde Yaşam (URL-109)



Görsel 4.21 Kurt Schwitters'in Evi 1933 (URL-110)

4.3.2 Zaman

Mekânın ilintili olduğu en önemli konu zaman konusudur. Çünkü zaman, mekânın işlevini ve içini doldurma şeklini yansıtan temel dayanaktır. Hareket, perspektif, derinlik, süreç, bakış açısı vb. yorumlar, zamanı adlandırmayla anlaşılacak temel konulardır (Konak, 2017: 8).

Sanatın var edildiği her bir durum kendi çağının zamanının içerisinde şekillenmiştir. Sanat eserleri, içlerindeki zamanı bize yansıtmaktadır. İzleyici ile eserin bulunduğu zaman her izleyicide ayrı bir ruh hali ve ayrı bir bakış açısı doğurmaktadır.

Aynı esere farklı zaman dilimlerinde farklı açılardan bakıldığında dahi değişen ışık oyunları (doğal ışık) görmek mümkündür. Sanat ürünü veya ürünlerinin kurgulanan alan içerisindeki ön-arka durumları birbirlerine uzaklığı, derinlik, perspektif gibi birçok etken zaman olgusunda değişkenliğe neden olmaktadır. İzleyici bir açıdan farklı bir açığa yönelirken zaman akar kişi ve eserin her bulunduğu an zamanın çeşitliliğini ortaya koyar. Böylece başka bakış açıları ve başka zamanlar gelişmektedir.

...mutlak zaman, insanın dâhil olduğu fakat yönlendiremediği bir dış yapı olarak, bir anlamda tanrısal alandan tabiata sızan ve ona mekân gibi çeper oluşturarak kendini belirten bir yapıdır. Görece zaman ise aslında mutlak zamanın belirleyiciliğinde insanın kendi süresini ölçebildiği bir olanaktır. Fakat görece-dinamik zaman anlayışında, evrenin değil de öznenin bir özelliği olarak anlayan insana göre zaman, devingenliğin ölçüsüdür.

Bu aşamada zaman; hız, hareket ilişkisi bağlamında ölçüle bilirliliği açısından ele alınmıştır. Görüntünün boyutlandırılması için mekâna uygulanan merkezi perspektif kuralları zamana da uygulanmıştır. Böylece belirli bir noktada sabitlenen öznenin, hareketin devingenliğinde saptığı süre, zaman olarak tanımlanmaya çalışmıştır...(Konak, 2017:41,42)



5. TİPOGRAFİK BİR ALAN KURGU DENEMESİ (KADINA ŞİDDET KONULU YERLEŞTİRME)

Araştırma sonucunda yapılan deneysel uygulamayla; her geçen gün toplum içerisinde yaşamaya çalışan kadına dair insanlık dışı yaklaşım ve tutum geliştiren bireylere (eş, baba, kardeş akraba vb.), baskı yapmayı ya da şiddeti kendinde hak gören, eyleme geçen yahut geçmek isteyenlere dur demek, vuku bulmuş olumsuzluklara da dikkat çekmek istenmiştir. Galeride sergilenen, 10 enstalasyon çalışması bulunmaktadır. Yerleştirmelerin tümü “Kadına Şiddet” teması üzerine tasarlanmıştır. Tasarım sürecinde tipografik yerleştirmeler kurgulanmış olup her bir uygulama kendi içerisinde iletilmek istenen mesaj doğrultusunda farkındalık oluşturmak amacıyla ortaya konuşmuştur.

Kadına karşı şiddet günümüzde yapıbozumsal bir kullanım olarak toplumsal cinsiyet vurgusunu ön plana çıkartan bir ifadedir. Aslında erkeklerin, özellikle en yakınlarına karşı uyguladıkları şiddetin yine kadın üzerinden tanımlanmasıdır. Severe, güvenerek ya da mecbur kalarak bir arada yaşayan insanların kendisinden güçsüz olana karşı uyguladığı şiddetin isminin ironik olarak kadın üzerinden tanımlanması sonucunda suçta, suçu işleyen zanlıda bir anlamda eylemin ağırlığından kurtulmaktadır.

İyi hal gerekçesiyle daha az ceza alan failin, işlediği cürüm ne iyidir ne de bunun yol götürür bir hali vardır. Geri dönüşsüz bir şiddet eyleminin, çaresiz kurbanlarının çoğu vakit kendilerini savunmaya ya da korumaya bile zamanları olmaz.

Toplumsal kurallar, korku, çaresizlik gibi nedenlerden kimi zaman susmak zorunda kalan, “kol kırılrsa da yen içinde kalır” gibi şartlandırmalarla ses çıkartılmayan şiddet büyüyüp içinden çıkılmaz bir hal aldığı zaman yine anlamsız gerekçelerin arkasına saklanılır. Kimi namus, kimi geçim, kimi çok sevgi gibi sudan sebeplerle hayattan kopartılan kadınlar tipografik yerleştirmeler ile bu serginin tanıklığında birer sese, birer bedene kavuşturulmaya çalışılmıştır.

Onların anlatılmayan öyküleri yaşanmayan hayatları dört duvara hapsedilmiş bir çılgılık gibi kulaklarda yankılanmalıdır. Alan kurgu denemesinde amaç; açılmamış

sandıklarda saklanan, çelik bıçakların soğuk yansımalarından akan, yarım kalmış hayatların bir kadın gözüyle ortak bir anlaşımanın sessiz tanıklığının anlatılmasıdır.

Estetik ya da sanatsal bir kaygıdan ziyade yitip giden kadınlara karşı bir borç niteliğinde olan bu çalışmanın amacı sanatla hayatı bir noktada buluşturmak ve sessiz çoğunluğun sesini hiç olmazsa sanatın kapsayıcılığı ile duyurmaktır.

Şiddet küresel bir sorundur. Bir tasarımcı, üretme eylemi içinde bir kadın olarak zihinleri meşgul eden “Kadına Şiddet” konusu bu doğrultuda uygulama alanı olarak seçilmiştir.

Kadına Şiddet Konulu tipografik Alan Kurgusunda Ele Alınan Eserler;

Sergi salonunun tabanında; üç boyutlu görünen katoptrik yazı

Sergi salonunun tavanından sarkıtılmış anamorfik yazı

Sergi salonunun duvarlarına yerleştirilmiş kravat “İyi Hal”

Sergi salonunun duvarına ve tabanına yerleştirilmiş bıçak “Silueti”

Sergi duvarına açıl verilmiş kadınlar “Yok Oluş”

Video Art “Tahliye”

“Sandık”

Kadın kıyafetleri “Teşhir”

Sergi salonunun tabanında “Olay Yeri”

Duvarı parçalı “Şiddet” başlıkları adı altında üretilmiştir.

Bu bölümde; eserlerin tasarımları, felsefesi, galeri içerisindeki yerleşimleri, boyutları ve kullanılan malzemeleri hakkında bilgiler verilmiştir.

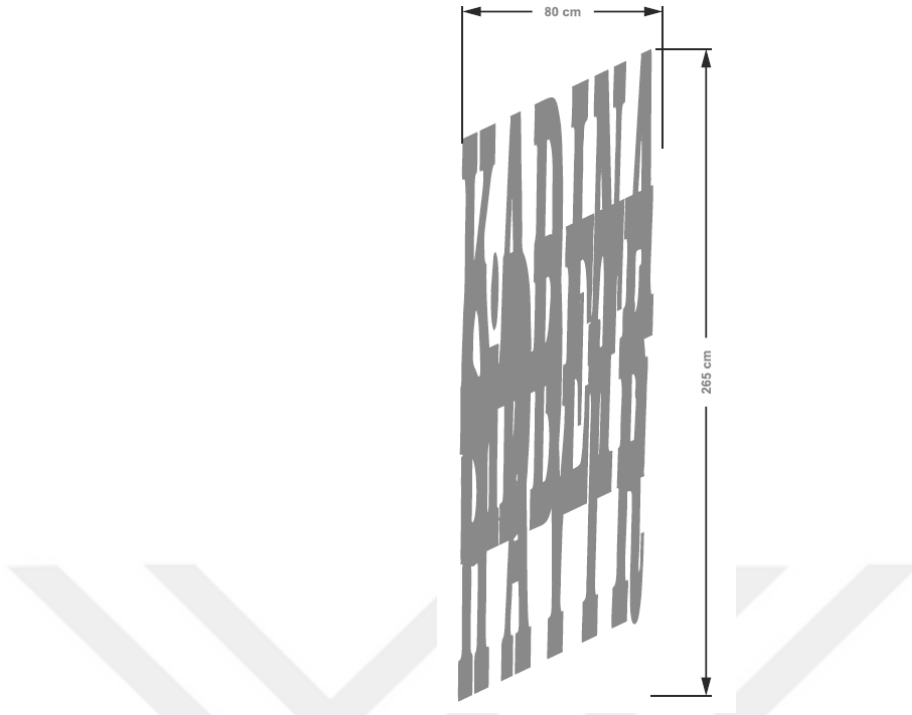
5.1 Üç Boyutlu Görünen Katoptrik Yazı Yerleştirmesi

“Kadına şiddete Hayır” siyah folyo CNC router kesim ile ayarlanmış tipografik çalışma galerinin tabanında yer almaktadır.

Galerinin zemini uygulanan katoptrik yazı üç farklı renkten oluşmaktadır. Vurgu kırmızı renkte yazılmış olan şiddet yazısındadır. Kullanılan diğerk renkler siyah ve gölge algısını yaratan gri renkten oluşmaktadır. Yazı iki ayrı parçadan meydana gelmektedir ilk parça 120 cm x 200 cm ikinci parça (gölge efekti) 80 cm x 265 cm ebadındadır. “Kadına şiddete hayır” bir slogan aynı zamanda sergi temasının ana odağıdır. Galeriye giren her bir seyircinin önce bu sloganı fark etmesi ve diğerk görselleri seyri esnasında da katoptrik olduğunu fark etmeleri amaçlanmıştır. Yanılsama dikkat çekmek için özellikle kullanılmıştır.



Görsel 5.1 Üç Boyutlu Görünen Katoptrik Yazı Tasarımı



Görsel 5.2 Koyu Gri Folyo Katoptrik Yazı Gölgesi Tasarımı



Görsel 5.3 Folyo Katoptrik Yazı Yerleştirme Görüntüsü



Görsel 5.4 Folyo Katoptrik Yazı Yerleştirme Görüntüsü



Görsel 5.5 Folyo Katoptrik Yazı Yerleştirme Görüntüsü

5.2 Sarkıtılmış Anamorfik Yazı Yerleştirilmesi

Galerinin tavanından seyircinin izlemine sunulan anamorfik yazılar ile tipografik bir yerleştirme yapılmıştır. Çalışmanın toplam uzunluğu 190 cm olup, yüksekliği 160 cm dir. Yerleştirmede kullanılan harfler; 6 mm et kalınlığında dekota, CNC kesim ile 30 cm yüksekliğindedir.

Metin iki ayrı renkten oluşmaktadır. Siyah olan kısım mesaj yüklüdür. “Maddeden manayı, bedenden ruhu, tenden canı sökmek umutsuz bir dünyaya yol almaktır. Kadına şiddet bugünü yarını hunharca yok edıştır”. Kırmızı renkteki vurgu ise kan renginde kırmızı yazı ile “kadına şiddete hayır” şeklindedir. Siyahın yas rengi oluşu özellikle metnin seçiminde tercih sebebidir. Tırnaksız font okunurluğu arttırmak için kullanılmıştır.

MA DDED EN MANAYI, BEDENDE N RUH U
KADINA
 T E N D E N C A N I S Ö K M E K U M U T S U Z B İ R
ŞİDDETE
 D Ü N Y A Y A D U Ğ R U Y O L A L M A K T I R
HAYIR
 K A D I N A Ş İ D D E T B U Ğ Ü N Ü Y A R I N I
 H U N H A R C A Y O K E D İ Ş T İ R

MA DDED EN MANAYI, BEDENDE N RUH U
KADINA
 T E N D E N C A N I S Ö K M E K U M U T S U Z B İ R
ŞİDDETE
HAYIR
 K A D I N A Ş İ D D E T B U Ğ Ü N Ü Y A R I N I
 H U N H A R C A Y O K E D İ Ş T İ R

Görsel 5.6 Anamorfik Yazı Tasarımı



Görsel 5.7 Anamorfik Yazı Yerleştirme Görüntüsü



Görsel 5.8 Anamorfik Yazı Yerleştirme Görüntüsü



Görsel 5.9 Anamorfik Yazı Yerleştirme Görüntüsü

5.3 Kravat “İyi Hal”

Sergi salonunun sağ duvar kolonu üzerine konumlandırılmış olan tasarım, ‘İyi Hal’ başlığıyla oluşturulmuş ve demir malzemeden yapılmıştır. Kravat formunun içerisinde gazete kupürleri kullanılmıştır. Tasarımın yüksekliği 210 mm olup, yerden 20 mm yükseklik bırakılarak sabitlenmiştir.

“Kratav” sergi teması içinde önemli bir yerleştirmedir. Sergi kadına karşı şiddete hayır derken şiddet mağdurlarının ölümü, yaralanması ve maddi manevi zararlar ile karşı karşıya kalma durumundan sonra geçen süreçte, karşı tarafa uygulanan cezai indirime karşı bir serzenişdir. Mahkemede suçlunun taktığı bir giysi parçasının “iyi hal indirimi” almasına neden olması, bu enstalasyon çalışmasında ele alınmaktadır. Kravat mahkeme salonunda göze ne kadar olumlu izlenim veriyor ise sergi salonunda da o denli soğuk (demir konstrüksiyon) ve ne denli yaralayıcı (iğneli demir teller) olduğu hissettirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmanın içerisinde yaşanmış kadın cinayetlerine ait gazete kupürleri bulunmaktadır. Bu kupürler ile geçmişte, kadınları hayattan koparan katillerin, manşet olmuş haberleri yer almaktadır. Bazı haberler “iyi hal” indirimi başlığı altındadır. Unutmamak gerektiği, iyi hal indiriminin bu acı olayları yaşamış

aramızda olmayan kadınların hakları üzerinden düşünüldüğünde kravatın cezai indirim olarak tekrar tekrar düşünülmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu kravatın soğuk, yaralayıcı ve itici haline bakılması, düşünülmesi istenmektedir. Metnin gücü bu enstalasyonun içerisinde azımsanamayacak ölçüde kuvvetlidir. Manşetler okundukça hatırıma gelecek bu cinayetler, yaşandığı zaman bizi ne kadar yaralamışsa tüm bu olaylar; soğuk demirler içerisinde izleyiciye bu manşeti attıran suçlunun da yerinin parmaklıklar, demirler arkasında olması gerektiği, iyi hal indiriminin aslında aynı kadına karşı yinelenmiş yeni bir cinayet olduğunu hissettirmelidir. Bir hayatı söndürmenin iyi hali, kravatlı katili olmaz. “Kadına Karşı Şiddet”in mazereti yoktur.



Görsel 5.10 Kravat İyi Hal Yerleştirilmesi Görüntüsü



Görsel 5.11 Kravat İyi Hal Yerleştirilmesi Görüntüsü



Görsel 5.12 Kravat İyi Hal Yerleştirmesi Görüntüsü



Görsel 5.13 Kravat İyi Hal Yerleştirmesi Görüntüsü



Görsel 5.15 Bıçak Siluet Tasarımı Yerleştirme Görüntüsü



Görsel 5.16 Bıçak Siluet Tasarımı Yerleştirme Görüntüsü



Görsel 5.17 Bıçak Siluet Tasarımı Yerleştirme Görüntüsü

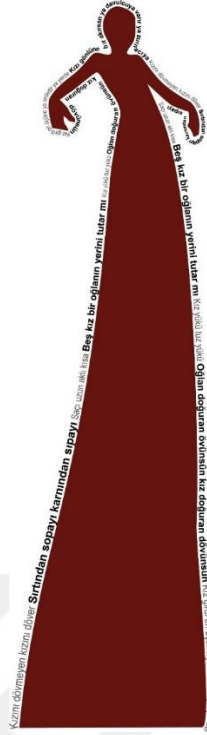
5.5 Yok Oluş

“Yok Oluş” 5 mm fotoblok üzeri kırmızı folyo kaplama ile renklendirilmiştir. Formların aralarında misina ile bağlantı vardır. Yerleştirmede 4 kadın formu kullanılmış olup yüksekliği 200 mm dir. Kadınlardan ilki duvara sabitlenmiştir ve etrafında kadına, kız çocuklarına dair yaralayıcı, söylemler ile kontur şeklinde sınırlandırılmıştır.

Tasarımda yer verilen sözler; “Sırtından sopayı karnından sıpayı, Saçı uzun aklı kısa, Beş kız bir oğlanın yerini tutar mı?, Kız yükü tuz yükü, Oğlan doğuran övünsün kız doğuran dövünsün, Kız girdi on üçüne ya erdedir ya yerde”

Bu kadın formunun etrafındaki tipografik çalışmada siyah ve gri renk kullanılarak anlamdaki vurgulara dikkat çekmek istenmiştir. Yazının puntoları formun akışına göre ölçülendirilmiştir. İlk kadın formuna diğer kadın şablonları belli aralıklarla biçimlendirilerek yerleştirilmiştir.

“Yok Oluş” kadının tam da hayat ile ölüm arasındaki anın yavaşlatılmış, dondurulmuş halini gözler önüne sermektedir. Kırmızı renk tercihi yaşanan olayın şiddetini anlatmak amacı ile kullanılmıştır. Bir kadının vuruluşu, 4 ayrı görsel ile mekân içerisinde zamanın yavaşlatılarak, hatta zaman dondurularak, durdurmak istendiği bir çalışma olmuştur.



Görsel 5.18 Yok Oluş Temalı Tasarım (Ön)



Görsel 5.19 Yok Oluş Temalı Tasarım (Yan)



Görsel 5.22 Yok Oluş Temalı Yerleştirme Görüntüsü



Görsel 5.23 Yok Oluş Temalı Yerleştirme Görüntüsü

5.6 Video Art - Tahliye

“Tahliye” Video Art olarak tasarlanmış bir çalışmadır. Bu video 6 dakika uzunluğunda olup 1 dakika ara ile kapı açılıp kapanmaktadır. Kapı her açılıp kapandığında ses efekti eşlik etmektedir.

Tahliye, galeri içerisinde sergi süresince tekrar tekrar durmadan devam eden bir çalışmadır. Demir kapının (cezaevi kapısı) açılışı ve kapanışı belli aralıklarla devam etmiştir. Cezaevinin kapısı açıldıkça gün ışığı görünmektedir. Burada asıl amaç yitip giden kadınların ardında, neden olan, tasarlayan, vb. kalan insanların gün ışığını görebiliyorken, kadınların gün ışığını göremeyecek olmalarıdır.

Kadının hayatında var olan insanları seçerken, öngörülü olması konusuna vurgu barındırmaktadır. Şiddete meyilli olan etrafında her kim var ise uzaklaşması gerektiği, hayatın geride kalanlar için devam ettiğini ifade eden bir video art yerleştirmedir. Video seyri esnasında tipografik bir çalışma siyah zemin üzerinde akışta olacaktır. Her kapı açılıp kapandığında, ardından aşağıdaki metinler belirip kaybolmaktadır.

Şu an; 27 yaşındaki eşini yemek soğuk diye öldüren koca tahliye oldu!

Şimdi siz gezerken sevgilisini 18 yerinden bıçaklayan Musa tahliye oldu!

Cezası bitti! Kız kardeşinin yüzüne namus yüzünden kezzap atan abi tahliye oldu.

Adana’da eşini döverek öldüren Celal tahliye oldu.

16 yaşındaki Tülayı silahla vurarak öldüren 6 aylık eşi Sabri 9 yıl sonra bugün tahliye oldu!

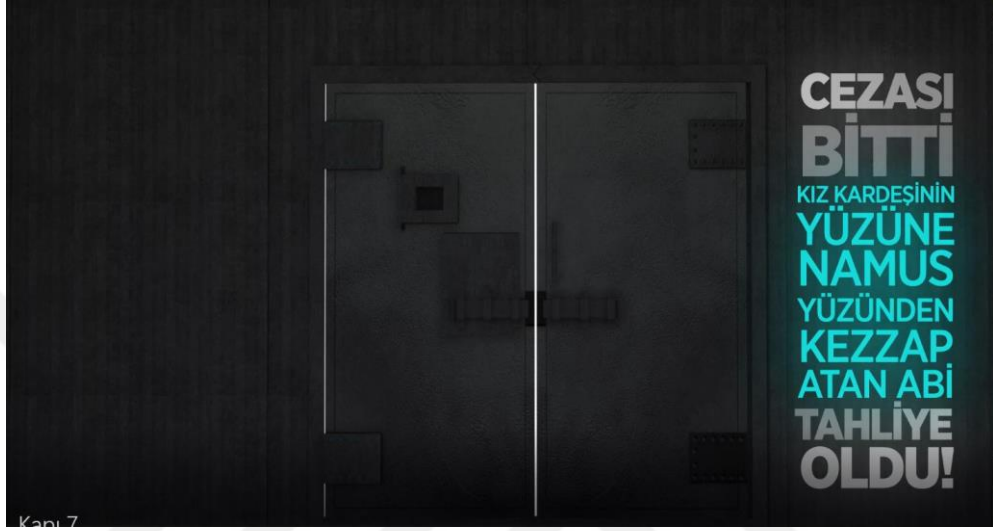
Her dakika her saniye kadınların bedenleri toprağa verilirken bu cürmü işleyen katiller tahliye ediliyor, hayatlarına kaldıkları yerden devam ediyorlar

Peki ya kadınlar,

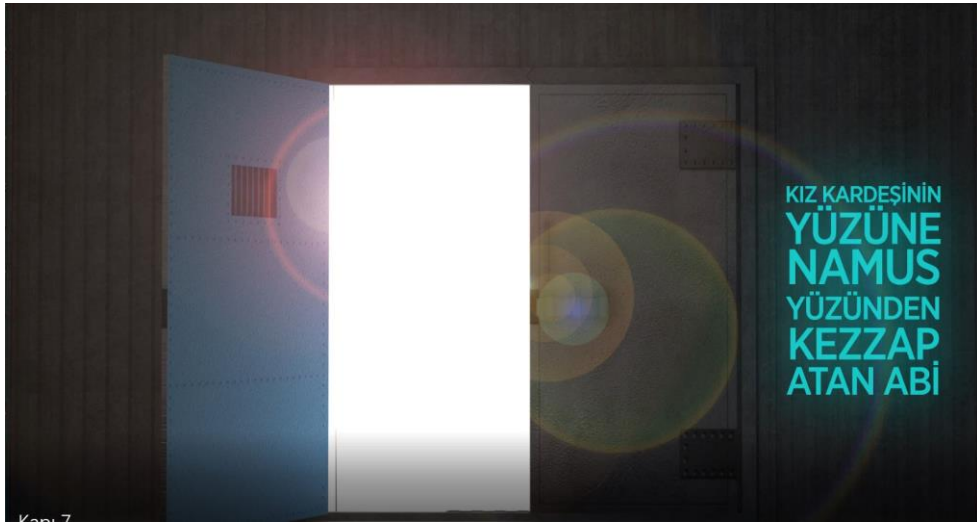
Kadınların ardında kalan çocuklar,

Kadınların her biri birer evlattı.

Ölümlerinin ardından anne ve babalarının ne yaşadığını hiç düşündük mü?..



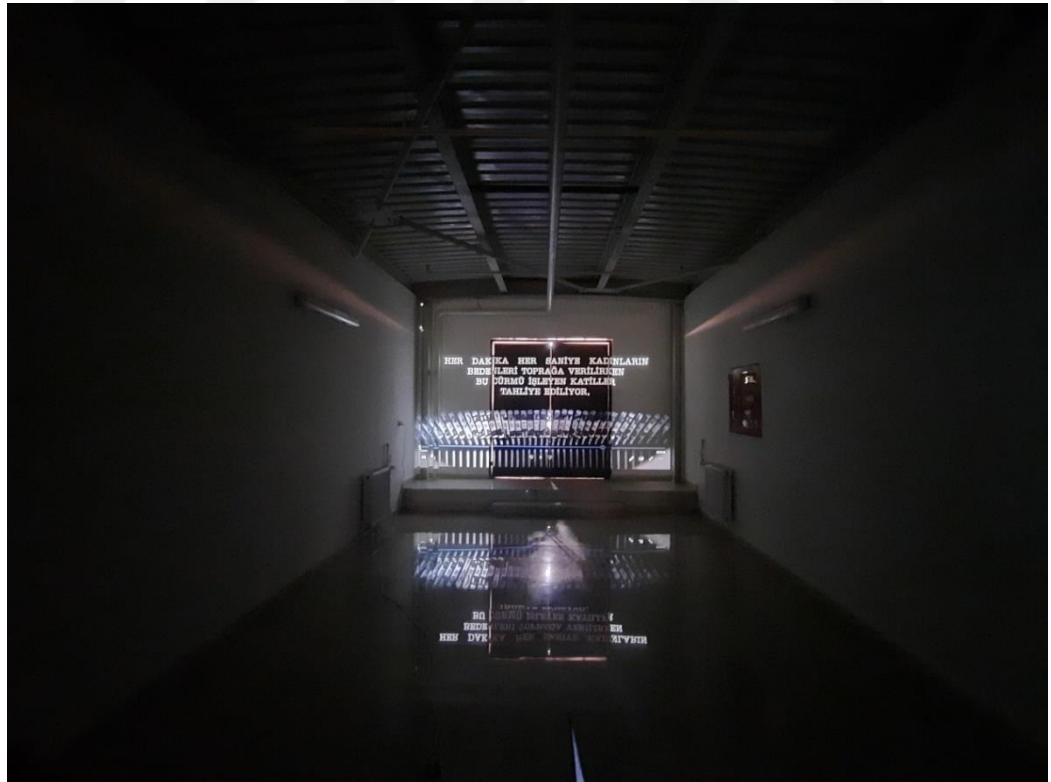
Görsel 5.24 Tahliye Video Art



Görsel 5.25 Tahliye Video Art



Görsel 5.26 Tahliye Video Art



Görsel 5.27 Tahliye Video Art

5.7 Sandık

Sergi salonunda eski bir çeyiz sandığı, konu bütünlüğünü sağlamak üzere duvara paralel bir şekilde konumlandırılmıştır. Sandığın üzerinde kırmızı bir kuşak, harf işlemeli çeyizlik kumaş ve yerde metal harfler bulunmaktadır.

Sandık; geçmişten günümüze devam eden geleneklerimiz arasında önemli bir yere sahiptir. Özellikle kız çocuğu doğduğunda gelin gideceği zamana kadar ailenin çocukları için göznuru el işlerini biriktirdiği evlendirdikten sonrada kendine de gelen sandığa aynı şekilde bu geleneği devam ettirdiği bir saklama, koruma alanıdır.

Sandık; binbir umut ile kız çocuğunun, büyümesini, gelişimini, mutluluğunu gözleyen ailenin özelidir. Üzerindeki kırmızı kurdela, el işi oya, geleceğe dair beklentiler bağlamında yerleştirilmiştir. Sandık bir kadını, kadın ise; anneyi, evladı, geleceği temsil eder. Bir kadının öldürülmesi, hayattan koparılması etrafındaki tüm insanlarda geri dönülmez yaralar açar. Her bir sandık bir kadın ve bir umuttur. Yerdeki tipografik yerleştirme ve vaktiyle çeyiz için işlenmiş harfler bugün tüm soğukluğuyla yerde yığılı olarak kalmıştır. Doğdu, büyüdü ve öldürüldü. Metal harflerin her biri bir kadını temsil etmektedir.



Görsel 5.28 Sandık



Görsel 5.29 Sandık

5.8 Kadın Kıyafetleri Yerleştirmesi “Teşhir”

Salonun duvarlarına üzerlerinde gazete manşetlerinin basılı olduğu kadın kıyafetleri yerleştirilmiştir. Bu giysiler kadınların, karşı karşıya kaldığı bahane kalabalığını anlatmaktadır. Kadının üzerindeki giysinin kimi cinayet ve kimi yaralamalarda sebep gösterilmesi durumuna dikkat çekilmek istenmiştir. Kişinin üzerinde taşıdığı kıyafetin bir başkası için makul öldürölme, yaralama, tecavüz gerekçesi gösterilmesi anlaşılabilir değildir. Giysi, topuklu ayakkabı, kısa etek, oje vb. tercihlerine anlam yüklenmemeli ve gerekçe gösterilmemelidir.

Bu kıyafetlerin üzerinde de kadın cinayetleri, yaralama, tecavüz ve taciz haberlerinin sebep gösterildiği gazete haberleri yer almaktadır. Kıyafetlere bu açıdan tekrar tekrar bakılıp değerlendirmelerin ne denli yıkıcı olduğunun bir daha düşünölmesi gerektiği okutulmaya çalışılmıştır.



Görsel 5.30 Teşhir



Görsel 5.31 Teşhir



Görsel 5.32 Teşhir



Görsel 5.33 Teşhir

5.9 Olay Yeri

Sergi salonunun zeminine siyah folyo CNC Router kesim ile 170 mm uzunluğunda kadın figürü, yapıştırılmıştır.

Olay yeri sergi salonunda zemin üzerinde basılmaması için etrafı çevrelenmiş bir alandır. Bu yerleştirme gerçek hayatta hepimizin görüp “dilerim yakınım değildir” diye ıstırap çektiğimiz, sonrasında tanımıyor isek “yazık” diye anlık ruhsal gerilim yaşadığımız zamanın hatırlatmasıdır. Yerdeki izler bizde belki o gün, o saat, o dakika için yaşattığı dehşet, yakınları, sevenleri için bir ömür sürecektir. Çocuklar sevgi ile büyütülmeli ve merhamet öğretilmelidir. Toplum içinde karşılıklı saygı duyma hali geliştirmelidir. Kadına, kızlarımıza, zayıf gördüğüne, gücü yettiğine hayata bu izi bırakmaya hiç birimizin hakkı yoktur.



Görsel 5.34 Olay Yeri



Görsel 5.35 Olay Yeri

5.10 Şiddet

Sergi alanı içerisine yerleştirilen şiddet yazısı tipografik bir düzen içerisinde yer almaktadır. Her harf yara almış, kırılmış ve tamir olunmaz bir durumdadır. Şiddet yazısında ifade ettiği anlamı şekilsel olarak da temsil etmektedir. Her harf şiddetin boyutunu ve geri dönüşü mümkün olmayan izleri yansıtmaktadır. Harfler içlerinden geçen 28 mm kalınlığında demir çubuklar ile parçalanmıştır. Siyah renkte demir ve kırmızı renkte harfler bulunmaktadır. Siyah yas rengini kırmızı ise şiddeti vahşeti anlatmaktadır.



Görsel 5.36 Şiddet



Görsel 5.37 Şiddet



Görsel 5.38 Şiddet

6. DEĞERLENDİRME SONUÇ VE ÖNERİLER

Tipografinin mekân içerisindeki önemine yönelik bulgular çerçevesinde deneysel bir uygulama önerilerinin geliştirildiği araştırma altı bölümden oluşturulmuştur. Birinci bölümde giriş yapılmıştır. İkinci bölümde ise yazının tarih içerisindeki gelişimi biçim anlayış bağlamında değerlendirilirken zaman içerisinde evrilen yazının günün koşulları ve sosyo-ekonomik ve kültürel yönde etkileri irdelenmiştir. Araştırmanın üçüncü bölümünde enstalasyon sanatının ortaya çıkışı, ortaya koyduğu değerler, diğer sanat pratikleri ile etkileşimleri ve dönemler üzerindeki yansımalarına yer verilmiştir. Bu gelişmeler ışığında ilgili sanatçıların sanatsal çalışmalarına uygulamalarına değinilmiş örnekler verilmiştir. Dördüncü bölümde tipografi ve alan kurguda sanatsal pratikler üzerinde durularak, mekan, boyut, hareketlilik bağlamındaki araştırma aktarılmıştır. Ayrıca beşinci bölümünde de deneysel bir uygulama ve kadına şiddet başlığı altında tipografik enstalasyon çalışması yapılmıştır. Son ve altıncı bölümde konuyla ilgili değerlendirmeler ışığında öneriler geliştirilmiştir.

Enstalasyonun önemi her geçen gün artmaktadır. Enstalasyon sanat anlayışı yenilenen her düşüncenin güncel sanat ışığında farklı bakış açıları ile ortaya konulmasında yeni ufuklar doğurmuştur. Kalıplara sığmayan sanat; yer, zaman, işlev gözetilmeksizin var olmaya izleyici ile türlü türlü platformlarda buluşmaya devam etmektedir. Özellikle yakın geçmişte çok sayıda sanatçının çalışmalarında görülmektedir. Sanatçılar özellikle kamu alanlarında daha çok var olmaya ve toplumu sanat çerçevesinde düşündürmeye, devam edeceği gibi izleyiciyi de sanata dahil etme bağlamında olumlu ve de dikkat çekicidir.

Tipografinin sanat içerisindeki yeri ve önemi; ortaya konulan eserler ölçüsünde son derece dikkat çekicidir. Tipografik unsurların başlı başına her alanda görsel ve okunsal olarak verdiği mesaj sanatla yoğrulduğunda kavramsal boyutu ile izleyiciyi kavramakta ve içine çekmektedir. Okuma iç güdüsü ile anlamlandırılan her yazı sanat öğeleri içerisinde değerine ve önemine vurgu niteliğindedir. Enstalasyon sanatı, kamusal sanat gibi sanat pratikleri içerisinde tipografi önemli bir yer tutmaktadır.

Enstalasyon içerisinde tipografi ve mekân önemlidir. Mekân ile birlikte düşünülen sanat geçmişten hayli farklı bir misyon üstlenmektedir. Sanatçının eserlerinin dört duvar içerisine asıldığı; duvar, pano, stant vb. olmaktan çıkan mekân anlayışı için ne bir duvar ne de her hangi bir malzeme gereksinimin kalmadığı bir anlayış ortaya çıkmıştır. Sanat için galerilere gitmek durumunda kalan izleyici otobüs beklerken, yemek yerken, alışveriş yaparken ve daha birçok alanda farklı platformlarda sanatın içerisine dâhil olup etkileşen durumuna gelmiştir. Bu bağlamda izleyicinin sanat içine dâhil edilmesinin ve daha kalıcı vurguların yaratılmasında mekândaki özgürlük san derece önemlidir.

Belirli bir alan-mekân için tasarlanan tipografiler, tasarımcıya resimsel öğelerden daha çok sorumluluk yüklemektedir. Tipografi kendi içinde tutarlı, anlaşılır, ifadece güçlü olmasının yanında, alan kurgularının tipografiye müsaade ettiği ölçüde yerleştirilebilir olmalıdır. Hareket unsuruyla harmanlandığında tipografi, alan kurgularının içinde çokça uygulanır olmuştur. Tipografiye yüklenen bu değer, çağdaş sanatın içerisinde tercih edilip, çeşitli sanat pratiklerinde oluşunu açıklamaktadır.

Tipografi ve alan kurguları üzerine yapılan araştırmalara göre; plastik sanatlar içerisinde tipografi etkin bir ifade şekli olarak kendine yer edinmekte, görsel olarak da tasarımcının istediği ölçüde estetik olabilmektedir. Sanatsal ifadenin doyuruculuğunu arttırılabilir, evrensen anlatım ve etkileşim, tipografik elemanlar sayesinde de kurulabilmektedir. İzleyici katılımcı olarak galerilerde, açık alanlarda rol almaya davet edilmiştir. Kurulan iletişim sayesinde izleyicinin-katılımcının zihnini yoğun bir şekilde anlatım doğrultusunda meşgul edilirken sanatın içerisinde de etkinliğinin arttırılmasına gidildiği görülmüştür.

Tipografik yerleştirmelerde harf, kelime ve metnin doğası gereği anlatım, ifade bekleyişi ve arayışının özellikle toplumsal sorunlara karşı duyarlılığı yansıtan çalışmalarda sıklıkla tercih edildiğini gerek Türk gerekse yabancı sanatçıların çalışmalarında önemli bir yere sahiptir.

Sanatçı içinde bulunduğu zaman diliminin kendinde ve toplumda bıraktığı sosyal, ekonomik, kültürel durumuna ışık tutmak, farkındalık yaratmak isteyebilmekte, bu

bağlamda eserler ortaya koyabilmektedir. Bu kapsamda araştırmacı; bir kadın, evlat ve anne olarak zihnini meşgul eden kadına şiddet konusuna bakış açısını yansıtmayı amaçlayarak, bu problem üzerinden çözüme dair, toplumsal farkındalığı artırma hedefi ile çalışmayı şekillendirmiş ve sonuca ulaştırmıştır.

Alan kurguda yer alan her bir uygulama kadına şiddete ve de şiddetin tüm türlerine karşı bir duruş sergilemektedir. Tipografik olarak yerleştirilmiş olmaları ise iletişim gücünün atırılabilmesi içindir.

Araştırma, kadına şiddet konulu bir sosyal sorumluluk çalışması olarak da planlanıp yürütülmüştür. Bu kapsamda farklı sosyal konularda da tipografik yerleştirmeler yapılabilir.

Günümüz sanatında teknoloji çok önemlidir. Bu bağlamda, sanatsal çalışmalarda ve eğitim alanlarında teknolojinin kullanımı; 3d yazıcılar, lazer baskı, UV malzeme ve materyal kullanımları ile çeşitlilik sağlanabilir.

Araştırmaya benzer yaklaşımlarla, sosyal çalışmalar, yarışmalar, projeler geliştirilebilir ve bu paralelde eğitim müfredatı geliştirilip ders uygulamaları planlanabilir.

KAYNAKLAR

- Akay Şumnu, E. (2014). *Çağdaş yazıtlar: Yazı-form ilişkisi*. [Sanatta yeterlik sanat çalışması raporu]. Hacettepe Üniversitesi.
- Akbaşak, B. (2013). *Grafik tasarımda tipografinin yeri ve önemi*, [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Arel Üniversitesi.
- Ambrose, G., ve Harris, P. (2012). *Görsel Tipografi Sözlüğü*. (Çev. B. Bayrak) Literatür Yayınları, İstanbul.
- Ambrose, G., ve Harris, P. (2014). *Grafik Tasarım Temelleri 05 Grafik Tasarımda Tipografi*. (Çev. B. Bayrak) Literatür Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (3. Baskı). Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Armstrong, H. (2010). *Grafik Tasarım Kuramı*. (Çev. M. E. Uslu). Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul.
- Arı, S. (2015). Hümanist Yazının Tarihsel Kimliği, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5 (2), 135-156, Eskişehir.
- Avcı Tuğal, S. (2018). *Oluşum Süreci İçerisinde Dijital Sanat*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.
- Ayaydın, A. (2015). Art Nouveau Akımına 21. Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(6), 59-73.
- Azertürk, S. İ. (2014). Çivi Yazısı ve Çin'in Fal Yazıtları. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(37), 70-85.
- Baloğlu, A. (2010). *Modern ve Postmodern Kavramlarını Güncelleyen Bir Yapıt: Terézia Mora, "Alle Tage"* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Barrett, T. (2019). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, (Çev. E. Ermert). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Becer, E. (1999). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Becer, E. (2020). *Modern Sanat ve Tipografi*, Dost Yayınevi, Ankara.

- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Beyoğlu, A. (2019). Sanatta Mekân Kurgusu Bağlamında Joseph Beuys Yapıtları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (21), 33-41.
- Bilirdönmez, T. (2014). *Bauhaus Tasarım Okulu ve Günümüze Yansımaları*. [Yüksek Lisans Tezi] Atatürk Üniversitesi.
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Sentez Yayıncılık, Ankara.
- Buçukoğlu, S. M. (2020). Üniversitelerde Grafik Tasarım Eğitimi ve Öğrenme-Öğretme Süreci İçinde “Deneysel Tipografi” Dersi. *The Turkish Online Journal Of Design Art And Communication*, 10(4), 573-586.
- Coşkun, Onan. B. (2017). Postmodern Sanatta Nesne ve Mekan Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (38), 37-50.
- Çalikoğlu, Levent. (2005). “*Türkçe Basıma Önsöz*”, *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*, Haz. Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Akbank Sanat, s. 7. İstanbul.
- Çoban, G. (2020). *Yirmi Birinci Yüzyılın Yazı Sanatında (Kaligrafide) Yeni Yaklaşımlar ve Uygulama Çalışmaları*, [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- De Oliveira, N., Oxley, N. ve Petry, M. (2005). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*. Akbank Yayınları, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi 73, İstanbul.
- Dilmaç, O. (2015). Tasarım Eğitimi Tarihi ve William Morris. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 4(16), 1-16.
- Dinçer, P. S. (2016). El Yazmasının Kökeni ve Terminoloji Önerileri, *İdil Dergisi*, 5 (23) 931-942.
- Durukan, S. N. G., Taştan, T. R. ve Önel E., (2017). İstanbul’da Kamusal Alanda Sergilenmiş Enstalasyonlara İlişkin Envanter Çalışması (1990-2015). *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(8), 38-72.
- Erdal, G. (2015). *İletişim ve Tipografi*, Hayal Yayınevi, İstanbul.
- Erdem, S. (2019). Geçmişten Günümüze Dada Hareketi ve Modern Tasarım Sanatına Etkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24), 127-141.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Çev. G. Aldoğan, FC Çulcu,). Hayalperest Yayınları, İstanbul.

- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, Karakalem Kitapevi Yayınları, İzmir.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim Alıntı, Öykünme, Kolaj, Taklit* Hayalperest Yayınları, İstanbul.
- Gümüştan, H. (2018). *16. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu*, İstanbul Üniversitesi - Cerrahpaşa / 01-03 Kasım / November 2018, İstanbul.
- Gürsel, B. (2017). Aubrey Beardsley'in Tuhaf Masal Kahramanları, *Toplumsal Tarih Dergisi*, Sayı 278.
- Honour, H., ve Fleming, J. (2016). *Dünya sanat tarihi*. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve gerçeküstücülük*. (Çev. Angı, S. K.). Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- İğit, A. (2019). Tipografik Karakterler Aracılığıyla Kimliğin İfşası. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 9(2), 78-89.
- İnce, A. T. (2015). *1990 Sonrası Sanatta Etkileşim Bağlamında Sanat Eseri ve İzleyici*, [Yüksek Lisans Tezi]. Akdeniz Üniversitesi.
- Jean, G. (2001). *Yazı İnsanlığın Belleği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kaygusuz, M., Işık, N. O., ve Arğun, F. N. (2019). Parşömen Tarihi ve Bergama'daki Geleneksel Parşömen Ustaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(28), 1116-1133.
- Kılıç, Y. (2009). Eski Ön Asya Toplamları Arasında Yazı ve Dil Etkileşimi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (4), 122-151.
- Kınam, B. (2010). *1980 Sonrasında Grafik Tasarımda Enstalasyonun Yeri ve Önemi* [Doktora Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kınam, Dokuzlar, B. (2018). Kamusal Alanda Tipografik Yaklaşımlar, *Journal of Social and Humanities Sciences Research* 2018, 5(25).
- Kınık, M. (2015). *Grafik Tasarım Tarih ve Teknoloji*, (2. Baskı). Gazi Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Kingsley, K. (2003). Manastır Mîmârîsi Üzerine (Çev. Salih Çift). *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12(2), 349-360.

- Koca, B. (2017). Kavramsal Sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 97-103.
- Konak, R. (2017). *Boş Özne Dolu Nesne. Türk Minyatür Sanatında Biçime İdeolojik Bir Bakış I*, Lakin Yayınları, İstanbul.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesans'tan günümüze resim sanatının öyküsü*. Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- Kurt, E. K. (2013, Mayıs-Haziran). *Güncel Sanatın içinde Bir Melez İfade Alanı: Yerleştirme (Enstalasyon)*. İstanbul. <http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/.pdf> Erişim Tarihi: 09.06.2020.
- Kurtçu, F. (2017). Üç Boyutlu Kinetik Tipografi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (20), 185-207.
- Mazlum, H.ve Polat H. H. (2018). Tipografinin Gelişim Süreci ve Baskı Tekniği Bakımından Ortaya Çıkışı, *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 4(11) 399-409.
- Özkan, B. U. (2016). Avangard Sanat Hareketleriyle Tipografide Geleneğin Yıkımı. *Sanat Dergisi*, (27), 73-87.
- Renkçi Taştan, T. (2016). Hazır Yapım (Ready-Made) Enstalasyon Üzerine Okumalar, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* 6 (4).
- Sarıkavak, N, K. (1997). *Tipografinin Temelleri*, Doruk Yayınevi, Ankara.
- Sarıkavak, N, K. (2009). *Çağdaş Tipografinin Temelleri* Tipografinin Temelleri, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Sarıkavak, N, K. (2014). *Çağdaş Tipografinin Temelleri* Tipografiyi Doğru Kavramak, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Sarıkavak, N, K. (2014). *Kaligrafik ve Tipografik Deneysel Tasarımlar*, Ege Basım, İstanbul.
- Sarıkavak, N, K. (2018). Gutenberg Tipografisinden Çağdaş İletişim Tasarımına. *Konya Sanat*, (1), 8-27.
- Sarıkavak, N. K. (2005). *Sayısal tipografi: basımcılıkta ve yayıncılıkta aygıt, donanım ve yazılım teknolojisinin gelişimi*. Başkent Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Saygı, S. (2016). Kamusal Alanda Sözcüklerle Sanat. *Atatürk Üniversitesi G.S.F. Sanat Dergisi*, (29)87-99.

- Sözen, H. N. (2010). Sanata Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(6), 147-162.
- Şengül, E. (2013). Dilbilimsel Kavramsalcilikta Anti-Görsel Deneyim ve Anti-Estetik Haz: Joseph Kosuth. *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 2(08), 1-13.
- Tecer, A. (2014). 20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Geometrik Biçimlendirmeler [Yüksek Lisans Tezi]. Işık Üniversitesi.
- Tıgın, Y. (2014). “Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması” Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara.
- Toluyağ, D. (2020). Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekan ve Nesne. *Akademik Sanat*, 5(11), 101-114.
- Topala, G. E. (2018). *Boşluk ve Devinim Üzerine İçsel Yorumlamalar*. [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Turani A. (1990). *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- URL-1: https://tr.fontriver.com/font/gutenberg_textura/ Erişim tarihi:13.04.2020.
- URL-2: <https://en.wikipedia.org/wiki/Fraktur> Erişim tarihi:13.04.2020.
- URL-3:<https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme4135aac9ae16> Erişim Tarihi: 06 07, 2019: İzan, F. (2018, Ocak 09). *Bir Pisuvur Sanat Tarihini Nasıl Değiştirdi*.
- URL-4:<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/merz-ve-hayatmis-gibi-yapan-kolaj-i-1423Z> Erişim Tarihi: 05.02.2020 Pektaş, N. (2014) *Merz ve Hayat Gibi Yapan Kolaj*.
- URL-5: <https://www.cinbilgisi.com/cince-harfler> Erişim tarihi:26.05.2021.
- URL-6: <http://www.martinsilvertant.cleanfolio.com/gallery/790061>) Erişim tarihi: 04.05.2020.
- URL-7: <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2014/06/kitabn-ataskodeks.html> Erişim tarihi:07.05.2020.
- URL-8: <https://tr.cooltext.com/Download-Font-Cry+Uncial> Erişim tarihi:13.04.2020.

- URL-9: <http://callifonts.com/viewfontsbystyle/halfuncial.html> Erişim tarihi: 13.04.2020.
- URL-10: https://museoteca.com/r/en/work/5862/unknown_artist/the_douce_apocalypse Erişim tarihi: 10.05.2020.
- URL-11: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/615810> Erişim tarihi: 10.05.2020.
- URL-12: <http://www.identifont.com/> Erişim tarihi:05.04.2020.
- URL-13: <http://www.identifont.com/> Erişim tarihi: 05.04.2020.
- URL-14: <http://www.identifont.com/> Erişim tarihi: 05.04.2020.
- URL-15: <https://tr.pinterest.com/pin/164592561367811953/> Erişim tarihi: 05.04.2020.
- URL-16: <https://tr.pinterest.com/pin/164592561367811953/> Erişim tarihi: 05.04.2020.
- URL-17: <http://www.identifont.com/> Erişim tarihi:13.04.2020.
- URL-18: <http://www.identifont.com/> Erişim tarihi:13.04.2020.
- URL-19: <https://en.wikipedia.org/wiki/Garamond> Erişim tarihi:13.04.2020.
- URL-20: <https://en.wikipedia.org/wiki/Perpetua> Erişim tarihi:13.04.2020.
- URL-21: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bodoni> Erişim tarihi:13.04.2020.
- URL-22: [wikizero.com/en/Clarendon_\(typeface\)](http://wikizero.com/en/Clarendon_(typeface)) Erişim tarihi:13.04.2020.
- URL-23: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Arial> Erişim tarihi:13.04.2020.
- URL-24: <https://www.pinterest.co.uk/pin/818458932269558839/> Erişim tarihi: 13.04.2020.
- URL-25: https://en.wikipedia.org/wiki/Kuenstler_Script Erişim tarihi:02.05.2020.
- URL-26: URK 24 <http://4.bp.blogspot.com/-mf5Z1He1XhA/UnUSsdB3R-I/AAAAAAAAAGOs/7EsnakPtZpo/s1600/a1.jpg> Erişim tarihi:02.05.2020.

URL-27: <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/11/poster-ustas-jules-cheret.html>
Erişim tarihi: 03.05.2020.

URL-28: <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/11/poster-ustas-jules-cheret.html>
Erişim tarihi: 05.05.2020.

URL-29: <https://www.tasarimakademi.org/dunyanin-ilk-buyuk-endustriyel-tasarimcisi-peter-behrens.html> Erişim tarihi: 20.07.2020.

URL-30: <https://1000logos.net/aeg-logo/> Erişim tarihi: 20.07.2020.

URL-31: <https://www.pngwing.com/tr/free-png-txrwz> Erişim tarihi: 20.07.2020.

URL-32: <https://djr.com/notes/bradley-djr-font-of-the-month/> Erişim tarihi: 20.07.2020.

URL-33: <https://tr.pinterest.com/pin/76701999888607834/> Erişim tarihi: 20.07.2020.

URL-34: <https://tr.pinterest.com/pin/78813062207786633/> Erişim tarihi: 20.07.2020.

URL-35: <https://r.unitn.it/it/lett/circe/lacerba> Erişim tarihi: 15.12.2020.

URL-36: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dada-dergisi/2890>
Erişim tarihi: 03.11.2021.

URL-37: <https://www.mecmuaistanbul.com/kazimir-malevich-ve-suprematizm/>
Erişim tarihi: 15.12.2020.

URL-38: <https://bilimveutopya.com.tr/rus-sanatcilarin-duslerindeki-gelecek> El
Lissitzky 1919 Kırmızı Kamayla Beyazları Vur Erişim tarihi: 13.11.2021.

URL-39: <https://rowland-hill.com/stress-leads-to-unusual-words-often> Vladimir
Mayakovsky'nin "For The Voices" eserinin El Lissitzky tarafından
görselleştirilmiş halinden karşılıklı iki sayfa Erişim tarihi: 13.11.2021.

URL-40: https://fr.wikipedia.org/wiki/De_Stijl Erişim tarihi: 10.02.2021.

URL-41: <https://iyikigormusum.com/bauhaus-nedir> Erişim tarihi: 10.02.2021.

URL-42: <https://anasokolovic.hotglue.me/herbert> 1925 universal Erişim tarihi: 10.02.2021.

URL-43: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial- Duchamps-urinal-changed-art-forever> Erişim tarihi: 22.05.2021.

- URL-44: Kurt, E. K. (2010) “Güncel Sanatın İçinde Bir Melez İfade Alanı: Yerleştirme (Enstalasyon)” <http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/187.pdf>. Erişim tarihi: 09.05.2021.
- URL-45: Kurt, E. K. (2010) “Güncel Sanatın İçinde Bir Melez İfade Alanı: Yerleştirme (Enstalasyon)” <http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/187.pdf>. Erişim tarihi: 10.05.2021.
- URL-46: <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16>. Erişim tarihi: 10.05.2021.
- URL-47: <https://www.marcelduchamp.net/images/1200-bags-of-coal/> Erişim tarihi: 10.05.2021.
- URL-48: https://www.researchgate.net/figure/-Miles-of-String-Marcel-Duchamp-1942-Philadelphia-Museum-of-Art_fig18_336563939 Erişim tarihi: 10.05.2021.
- URL-49: <https://hattongallery.org.uk/collections/kurt-schwitters-merz-barn-wall> Erişim tarihi: 10.05.2021.
- URL-50: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/merz-ve-hayatmis-gibi-yapan-kolaj-i-1423> Erişim tarihi: 10.05.2021.
- URL-51: <http://www.aliartun.com/yazilar/erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/> Erişim tarihi: 10.05.2021.
- URL-52: <https://birikimdergisi.com/guncel/10484/hangisi-sandalye> Erişim tarihi: 08.06.2021.
- URL-53: <https://anartjunkie.wordpress.com/2010/02/11/la-colorida-psicodelia-de-niki-de-saint-phalle/> Erişim tarihi: 08.06.2021.
- URL-54: <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/iceri-girmeye-ne-dersiniz-26746324> Erişim tarihi: 08.06.2021.
- URL-55: <https://historia-arte.com/artistas/yves-klein> Erişim tarihi: 08.06.2021.
- URL-56: <https://tr.pinterest.com/pin/218635756884289167/> Erişim tarihi: 08.06.2021.
- URL-57: <https://www.theartstory.org/artist/brecht-george/artworks/> Erişim tarihi: 09.09.2021.

URL-58: <https://www.theartstory.org/artist/brecht-george/artworks/> Erişim tarihi: 09.09.2021.

URL-59: (<http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati>) Erişim tarihi: 10.09.2021.

URL-60: [http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-SanatiFat Chair,1964](http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-SanatiFat-Chair,1964) Erişim tarihi: 10.09.2021.

URL-61: <http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati> Erişim tarihi: 10.09.2021.

URL-62: <https://poets.org/text/jenny-holzer-multidisciplinary-dweeb> Erişim tarihi: 13.11.2021.

URL-63:<https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/jenny-holzer-laments-exhibition> Erişim tarihi: 13.11.2021.

URL-64:<https://www.flickr.com/photos/us86/12877454793/in/photostream/> 13.11.2021.

URL-65:<https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/jenny-holzer-laments-exhibition> Erişim tarihi: 20.11.2021.

URL-66:<https://publicdelivery.org/jenny-holzer-kind-of-blue/>Erişimtarihi: 21.11.2021.

URL-67:<https://publicdelivery.org/jenny-holzer-kind-of-blue/>Erişimtarihi: 21.11.2021.

URL-68: <https://www.diken.com.tr/i-shop-therefore-i-am-barbara-kruger/> Erişim Tarihi: 21.11.2021.

URL-69: <https://spruethmagers.com/exhibitions/barbara-kruger-forever-berlin/>Barbara Kruger Erişim tarihi: 23.11.2021.

URL-70: <https://ocula.com/artists/joseph-kosuth/> Erişim tarihi: 23.11.2021.

URL-71: (<http://sergiyazilari.blogspot.com/2012/12/joseph-kosuth-uyanma-ozerkligin-tum.html>) Erişim tarihi: 23.11.2021.

URL-72: <http://sergiyazilari.blogspot.com/2012/12/joseph-kosuth-uyanma-ozerkligin-tum.html> Erişim tarihi: 24.11.2021.

URL-73: <https://ozgurdenizli.com/sanatin-sirketlesmesi-hans-haacke/> Erişim tarihi: 24.11.2021.

URL-74: <https://www.pinterest.de/pin/119486196333612310/> Erişim tarihi: 24.11.2021.

URL-75: <http://www.msandberg.nl/print.php?articleid=213> Erişim tarihi: 25.11.2021.

URL-76: <http://www.msandberg.nl/print.php?articleid=213> Erişim tarihi: 25.11.2021.

URL-77: (<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-barry-s-words-stop-viewers-short-at-galerie-greta-meert>). Erişim tarihi: 25.10.2021.

URL-78: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-barry-s-words-stop-viewers-short-at-galerie-greta-meert> Erişim tarihi: 25.10.2021.

URL-79: <https://www.wikiart.org/en/robert-barry/closed-gallery-1969> Erişim tarihi: 20.10.2021.

URL-80: <https://segd.org/trashtag> Erişim tarihi: 20.10.2021.

URL-81: <https://segd.org/trashtag> Erişim tarihi: 20.10.2021.

URL-82: <https://segd.org/trashtag> Erişim tarihi: 20.10.2021.

URL-83: <https://segd.org/trashtag> Erişim tarihi: 20.10.2021.

URL-84: <https://www.sanatlaart.com/ayse-erkmen-odullu-heykeltiras-ve-kurulum-sanatcisi-kimdir/> Erişim tarihi: 23.10.2021

URL-85: <https://www.sanatlaart.com/ayse-erkmen-odullu-heykeltiras-ve-kurulum-sanatcisi-kimdir/> Erişim tarihi: 23.09.2021.

URL-86: <http://ccca.concordia.ca/artists/image.html?languagePref=en&url=/c/images/big/l/lexier/lex037.jpg&crigh=Micah+Lexier&mkey> Erişim tarihi: 03.11.2021.

URL-87: <https://www.abitare.it/en/events/2020/12/30/bruce-nauman> Erişim tarihi: 03.11.2021.

URL-88: <https://www.edwardhorsford.com/2020/12/bruce-nauman/> Erişim tarihi: 03.11.2021.

- URL-89: <https://milartienda.com/jaume-plensa-artista-espanol-arte-publico-mas-importante-del-mundo-la-actualidad/> Erişim tarihi: 03.11.2021.
- URL-90: <http://janedzisiewski.blogspot.com/2011/06/jaume-plensa-design-yorkshire-sculpture.html> Erişim tarihi: 10.11.2021.
- URL-91: <https://tr.pinterest.com/pin/476396466804206158/> Erişim tarihi: 10.11.2021.
- URL-92: (<https://www.artrevealmagazine.com/jaume-plensas-talking-continents/>) Erişim tarihi: 10.11.2021.
- URL-93: <https://tr.pinterest.com/cobrahawk/piet-zwart-typography/> Erişim tarihi: 15.11.2021.
- URL-94: <https://whynotassociates.com/environmental/a-flock-of-words> Flock Of Words, Tipografik Kaldırım Erişim tarihi: 26.11.2021.
- URL-95: <https://whynotassociates.com/environmental/a-flock-of-words> Flock Of Words, Tipografik Kaldırım Erişim tarihi: 26.11.2021.
- URL-96: <https://tr.pinterest.com/pin/53902526766780951> Erişim tarihi: 26.11.2021.
- URL-97: <https://www.pinterest.jp/dceosliogrns/takeno> Erişim tarihi: 27.11.2021.
- URL-98: <https://tr.pinterest.com/pin/476607573037691107/> Erişim tarihi: 27.11.2021.
- URL-99: <https://www.londondesignfestival.com/event/pentagram-dazzle> Erişim tarihi: 27.11.2021.
- URL-100: <https://www.londondesignfestival.com/event/pentagram-dazzle> Erişim tarihi: 27.11.2021.
- URL-101: <https://jbarnesstreetgraphic.wordpress.com/2012/11/11/hello-3d-text-installation/> Erişim tarihi: 27.11.2021.
- URL-102: (<https://publicdelivery.org/song-board-london/>) Erişim tarihi: 28.11.2021.
- URL-103: (<https://publicdelivery.org/song-board-london/>) Erişim tarihi: 02.10.2021.
- URL-104: (<https://publicdelivery.org/song-board-london/>) Erişim tarihi: 02.10.2021.
- URL-105: <https://lust.nl/#projects-3086> Erişim tarihi: 01.10.2021.

URL-106: <https://lust.nl/#projects-3086> Erişim tarihi: 01.10.2021.

URL-107: <https://www.archdaily.com/424754/the-turbulences-frac-centre-jakob-macfarlane-architects> Erişim tarihi: 03.10.2021.

URL-108: <https://www.archdaily.com/424754/the-turbulences-frac-centre-jakob-macfarlane-architects> Erişim tarihi: 03.10.2021.

URL-109: <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/piet-mondrian-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri> Erişim tarihi: 03.10.2021.

URL-110: <https://julieashton2017ualed.wordpress.com/2017/11/01/artist-research-kurt-schuritters/> Erişim tarihi: 03.10.2021.

Uysal, M. A. (2009). *Sanatta Mekân Algısı: Mekânla Oynamak*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Çalışması Raporu, Ankara.

Whitham, G. ve Pooke G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev. T. Göbekçin). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Yavuz, T. S. (2019). *Çağdaş Türk Sanatı'nda Enstalasyon* [Yüksek Lisans Tezi]. Balıkesir Üniversitesi.

Zor, A. (2014). Modern Sanat Akımlarının Grafik Tasarıma ve Tipografinin Doğuşuna Etkisi. *International Journal of Social and Economic Sciences*, 4(1), 01-07.