ÇEVRESEL TİPOGRAFİK TASARIMLARIN
KENT ÖLÇEĞİNDE
KULLANIM ALANLARININ İNCELENMESİ
Yüksek Lisans Tezi

Ercan MAKREŞ

Eskişehir 2019

ÇEVRESEL TİPOGRAFİK TASARIMLARIN KENT ÖLÇEĞİNDE KULLANIM ALANLARININ İNCELENMESİ

Ercan MAKREŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Grafik Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Melike Taşçıoğlu

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ercan MAKREŞ'in **"Çevresel Tipografik Tasarımların Kent Ölçeğinde Kullanım Alanlarının İncelenmesi"** başlıklı tezi **19 Haziran 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Grafik Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : **Doç. Melike TAŞCIOĞLU**

Üye : **Prof. T. Fikret UÇAR**

Üye : **Doç. Çağlar OKUR**

Üye : **Dr. Öğr :Üyesi Mehtap UYGUNGÖZ**

Üye : **Dr. Öğr .Üyesi İpek TORUN**

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

ÇEVRESEL TİPOGRAFİK TASARIMLARIN KENT ÖLÇEĞİNDE KULLANIM ALANLARININ İNCELENMESİ

Ercan MAKREŞ
Grafik Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2019
Danışman: Doç. Melike TAŞÇIOĞLU

Yazı, tarih boyunca kentsel mekânı şekillendiren etkili bir araç olmuştur. Kentin varlığı yazıyla birlikte anlam kazanmış, tarih yazıyla geleceğe aktarılmıştır. Kentin alanları ve mekânlarında yer alan tipografik tasarımlarda, kentte yaşayanların kültürel miraslarından izler görülebilmektedir. Yönlendirme, bilgilendirme, işaret etme ve yol gösterme aracı olarak tipografi, kentsel çevrede bizlerle etkileşim içindedir.

Araştırmada yazının evrimi ve tipografinin geçirdiği kültürel, tarihsel değişimler, önemli tipografik gelişmeler, kent ve yazı birlikteliğinin, çevresel grafik tasarım ve tipografi kültürüne katkı verdiği noktalar, dönemler, akımlar üzerinden değişim süreçleri örneklerle incelenmiştir. Kent mekânının oluşumuna ve kentin tipografik kimliği, belleği ve mesajı üzerinde durularak, kentte yaşayan bireylerin tipografiyle olan etkileşimine vurgu yapılmıştır. Çevresel tipografik tasarımların kullanım alanları belli grup başlıkları halinde toplanmış ve bunlar çeşitli proje örnekleri üzerinden incelenmiştir. Bu doğrultuda kentin çevresel tipografik röntgeni çekilmeye çalışılmıştır. Tez kapsamında tipografinin yapılı çevreyle olan birlikteliği araştırılmış ve elde edilen bulgular sonucunda çalışma bir uygulama önerisiyle tamamlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çevresel tipografi, Çevresel grafik tasarım, Tipografik yerleştirme, Kentsel harfleme, Yönlendirme ve işaretleme tasarımı, Bilgilendirme tasarımı

ABSTRACT

INVESTIGATION OF USAGE OF ENVIRONMENTAL TYPOGRAPHIC DESIGNS IN URBAN SCALE

Ercan MAKREŞ
Department of Graphic Design,
Master of Arts (MA) Degree
Anadolu University, Graduate of Fine Arts, June 2019
Advisor: Assoc. Prof. Melike TAŞÇIOĞLU

The writing has been an effective tool for shaping urban space throughout history. The existence of the city has gained meaning along with the writing and history has been transferred to the future with writing. In the typographic designs in the areas and spaces of the city, traces of the cultural heritage of the inhabitants can be seen. Typography as a means of wayshowing, informing, signing and wayfinding is in interaction with us in the urban environment.

In this study, the evolution of writing and cultural, historical changes, important typographic developments, the points where the coexistence of city and writing contribute to the environmental graphic design and typography culture, periods and trends are examined with examples. Emphasis has been placed on the formation of the city space and the typographic identity, memory and message of the city and the interaction of the individuals living in the city with the typography. The usage areas of environmental typographic designs are gathered under certain group titles and these are examined through various project examples. In this direction, an environmental typographic X-ray of the city was attempted. Within the scope of the thesis, the coexistence of typography with the built environment was tried to be determined and the results were completed with the suggestion of a project.

Keywords: Environmental typography, Environmental graphic design, Typographic ınstallation, Urban lettering, Wayfinding and Signage design, Information design

ÖNSÖZ

"Çevresel Tipografik Tasarımların Kent Ölçeğinde Kullanım Alanlarının İncelenmesi" adlı tez çalışmamda araştırma süreci boyunca bana yol gösteren, değerli katkılarını sunan sevgili hocam ve tez danışmanım Doç. Melike Taşçıoğlu'na, tez jürimde görüş ve önerileriyle çalışmama anlam katan çok saygıdeğer hocalarım Prof. T. Fikret Uçar'a, Doç. Çağlar Okur'a, Dr. Öğr. Üyesi Mehtap Uygungöz'e, Dr. Öğr. Üyesi İpek Torun'a çok teşekkür ederim.

Tez kapsamında araştırmaya başlarken değerli görüşlerini benimle paylaşan, geri dönütleri ve kaynak önerileriyle beni yönlendiren, kitaplarından yararlandığım; Sarah Hyndman, Phil Baines, Catherine Dixon'a ve Nikki Villagomez'e teşekkürlerimi iletirim.

Eğitim ve öğretim hayatım boyunca ders aldığım öğrenme yolunda hayatıma giren, önümü aydınlatan, bilgi ve araştırma merakıma güç katan saygıdeğer tüm öğretmenlerime sonsuz teşekkür ederim. Akademik anlamda bu yolda ilerlememe teşvik eden, cesaretlendiren ve yüreklendiren zorlu ve sıkıntılı süreçlerimde değerli görüşleriyle yol gösteren sevgili hocam Doç. Metin İnce'ye ne kadar teşekkür etsem azdır.

Her zaman tatlı gülümsemeleriyle içimi ısıtan, görüş ve önerileriyle yardımcı olan ve bilgilendiren çok değerli hocalarım Prof. Sevim Selamet'e, Prof. F. Gonca İlbeyi Demir'e, Öğr. Gör. Bengisu Keleşoğlu'na, Öğr. Gör. Cemalettin Yıldız'a ve tüm Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü ailesine teşekkürlerimi sunarım.

Eskişehir'e ilk geldiğim günden beri beni gözetip kollayan, evlerinin kapısını açan, hoş sohbetleriyle moral veren, zor günlerimde yanımda olan sevgili Tuna ailesi ve Pehlivanoğlu ailesine çok teşekkür ederim. Ayrıca, bu süreçte her buluşmamızda sohbetlerimiz arasında mutlaka tez konusunun açıldığı, aynı heyecanı ve zor günleri paylaştığım, güzel enerjilerini yansıtan sevgili arkadaşlarıma, Araş. Gör. Müge Caferoğlu'na, Araş. Gör. Merve Özcan'a, Araş. Gör. Melike Atılkan'a, Araş. Gör. Aydan Siretli'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Beni bu yaşıma kadar sevgisiyle büyüten, eğitim hayatımın her alanında, bu zorlu süreçte daima yanımda olan her türlü maddi ve manevi desteğini esirgemeyen canım aileme; annem Emine Makreş'e, babam Turan Makreş'e ve abim Erdi Makreş'e bana sevgilerini hissettirdikleri ve güç verdikleri için binlerce teşekkür ederim. Her şey sizinle güzel ve anlamlı. İyiki varsınız! Sizi çok seviyorum!

Ercan MAKREŞ

19/06/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Ercan MAKREŞ

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
ÖZET iii
ABSTRACT iv
ÖNSÖZ v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ vi
İÇİNDEKİLER vii
GÖRSELLER DİZİNİ ix
1. GİRİŞ 1
1.1 Sorun 2
1.2 Amaç 3
1.3 Önem 4
1.4 Yöntem 4
1.5 Sınırlılıklar 5
1.6 Tanımlar 6

2. BULGULAR VE YORUM 8
2.1 Görsel İletişim Aracı Olarak Yazı ve Tipografi 8
2.1.1 Yazının Evrimi Tipografinin Gelişimi 10
2.1.2 Orta Çağdan Rönesansa, Matbaanın İcadından Sanayi Devrimine 18
2.1.3 Sanayi Devriminden Modern Sanat Hareketlerine 24
2.1.4 Modernizmden Postmodernizme ve Dijital Çağa 50
2.2 Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kentte Tipografi 57
2.2.1 Kent Tanımı ve Tarihsel Gelişim İçerisinde Kent Oluşumu 57
2.2.2 Kenti Oluşturan Alanlar, Kentsel Mekânlar 61
2.2.3 Kent Mekânının Barındırdıkları 63
2.2.3.1 Kent Kimliği ve Belleği 64
2.2.4 Kent Kimliği Belirleyicileri 71
2.2.4.1 İmaj: Kent İmajı, İmaj (İmge) Yaratmak 72
2.2.4.2 Mesaj: Kentin Mesajı, Kentler Ne Söyler? 81
2.2.4.3 Kent Kültürü ve Dokusu 85
2.2.5 Kentin Kültürel Kimliğinin Tipografiyle Etkileşimi 87

2.3 Çevresel Tipografik Tasarımların Kent İçerisindeki Yeri ve Kullanım Alanları 89
2.3.1 Mimari Tipografi (Architectonic Typography) 92
2.3.1.1. Anıtsal ve Onursal Tipografi (Memorial and Honorary Typography) 105
2.3.2. Kayıtsal Tipografi (Registered Typography) 121
2.3.2.1 Kanalizasyon, Telefon ve Rögar Kapakları.....122
2.3.2.2 Cadde ve Sokak Tabelaları ile Apartman İsimlikleri ve Numaraları 126
2.3.3 Sanatsal Tipografi (Artistic Typography) 132
2.3.3.1 Tipografik Heykel 135
2.3.3.2 Tipografik Sokak Dili, Duvar Yazıları (Graffiti) 141
2.3.3.3 Kentleri Kaplayan Sloganlar, Çıkartmalar ve Resimler.....156
2.3.4 Normatif Tipografi (Normative Typography).....162
2.3.4.1 İşaretleme (Signage).....176
2.3.4.2 Yer İmi (Placemaking) ve Yer İşareti (Landmark) 181
2.3.5 Ticari Tipografi (Commercial Typography) 190
2.3.5.1 Bilboard, Poster, Neon ve Işıklı Tabela Tasarımları 192
2.3.6 Çevresel Tipografik Tasarım Uygulamarında Malzeme ve Teknik Kullanım 200

3. SONUÇ VE ÖNERİLER.....227
3.1 Sonuç.....227
3.2 Eskişehir Esbot İskeleleri için İsimlendirme, Yönlendirme ve Bilgilendirme Tasarımı Önerisi 230
KAYNAKÇA 248
EKLER
ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2. 1: a) Dünya'nın ilk tapınağı, tarihin sıfır noktası Göbeklitepe'de bulunan taşlar ve üzerindeki hayvansal semboller, Türkiye. b) Stonehenge adı verilen dikili taşlar İngiltere.....11

Görsel 2. 2: Sol: İspanya, Altamira Mağarası'nda petrogram örneği, bizon resimleri. Sağ: İsveç Antik Anıtlar ve Arkeolojik Sit Alanı'nda yer alan MÖ 3500'lerden kalma petroglif örneği 12

Görsel 2. 3: a) Duvar üzerinde, sütun üzerine kazınmış antik dönem Mısır hiyeroglifleri. b) 2002 yılında inşa edilen (Bibliotheca Alexandrina) Yeni İskenderiye Kütüphanesi'nin cephesi dünya üzerindeki farklı dilleri de temsil eden işaret, harf ve sembollerle kaplanmıştır 14

Görsel 2. 4: Atinalılar tarafından kullanılan Yunan Alfabesi, M.Ö. 403 16

Görsel 2. 5: Traianus (Trajan) Sütunu ve kitabede yazılı İtalyan harf biçemi, M. S 2. yy. Roma.....17

Görsel 2. 6: Moulin Rouge'ın neon ışıklandırılmış dış cephesi, 1900, Fransa 22

Görsel 2. 7: "Ocean Breezes" elektrikli reklam panosu, New York 23

Görsel 2. 8: "H. J. Heinz" elektrikli reklam panosu, New York 24

Görsel 2. 9: William Morris'in Kelmscott Evi (Kelmscott Manor) iç dekorasyonu ve yatağındaki perdedeki motif ve tipografik detay dönemin tarzı hakkında bilgi vermektedir. Altta: Kelmscott Press amblemi ve sağda William Morris'in tasarladığı yazıyüzleri.....25

Görsel 2. 10: Green Dragon Hotel cephesi, Hereford, İngiltere, Craven Dunhill & Co. Ltd., 1872.....26

Görsel 2. 11: Art Nouveau'nın tipografiye olan etkisi, dönemin duvar kâğıdı ve yazıyüzleri.....27

Görsel 2. 12: Bristol'de Broad Caddesi üzerinde yer alan "Printing House" cephesi....28

Görsel 2. 13: Mimar Hector Guimard'ın Art Nouveau tarzı Paris Metro girişi tasarımı 1898. 29

Görsel 2. 14: A. L. Rich'in tasarladığı American General Electric logosunun neon tabelası 30

Görsel 2. 15: Otto Wagner tarafından Viyana'da Jugenstil tarzıyla tasarlanan yapılar. Solda: "Majolika Haus", sağda: Karlsplatz Stadtbahn istasyonu cephesi. 31

Görsel 2. 16: Otto Wagner'in 1902'de Viyana, Kärntnerstrasse / Annagass Annagasse üzerinde planlanan "Die Zeit" için tasarladığı bir dağıtım bürosunun ön

cephesi. Sağda; Aynı cephe 1985'te Viyana Müzesinde sergilenmek üzere yeniden yapılmıştır. 32

Görsel 2. 17: Peter Behrens'in tasarladığı AEG amblemi ve AEG Türbin Fabrika Binası, 1908-1914.....33

Görsel 2. 18: 1931'de Fortunato Depero'nun "Campari" için tasarladığı Pavyon (Fuar) tasarımları ve Campari firmasının 100. Yılı için ve 2014 yılında yeniden piyasaya sürülen Fortunato Depero'nun önceki çizimlerini içeren Campari Şarap Etiketleri serisi.....35

Görsel 2. 19: Fortunato Depero'nun 1927 yılında "Bienali Internazionale delle Arti Decorative" için tamamen dev blok harflerrden tasarladığı bir kitap pavyonu tasarımı, (Padiglione del Libro), Monza.....36

Görsel 2. 20: Izvestia (Известия) bina cephesi / Moskova, Rusya.....37

Görsel 2. 21: Mosselprom (Moskova İşyeri İşleme Agro-Sanayi Ürünleri Derneği) binası Konstrüktivist mimari ve tipografi birlikteliğinin en iyi örneklerindendir (моссельпром) Moskova.....38

Görsel 2. 22: a) Kraliçe Wilhelmina'nın 25. hükümdarlığının anıldığı 1923 yılında inşa edilen köprü kitabesi, Lahey (Den Haag), Buitenhof, Hollanda. b) Hague, Hollanda'da H.P Berlage'nin mimarlığını, harf tasarımlarını Piet Zwart'ın yaptığı kilise giriş paneli.....40

Görsel 2. 23: Café de Unie bina cephesi / Rotterdam, Hollanda / J. J. P. Oud 41

Görsel 2. 24: Walter Gropius tarafından 1925'te tasarlanan Bauhaus okul binası, Modernizmin sembolü haline gelen bina 20. yüzyıl mimarisinin gelişimine büyük bir etki yaratmıştır. Bina dış cephesinde ise Universal yazıyüzü kullanılarak Bauhaus yazılmıştır. Dessau, Almanya 42

Görsel 2. 25: Herbert Bayer'in şehir için stand, büfe vb. küçük yapı tasarımları. a)gazete bayii, b) sigara bayii, 1924, c) açık bekleme alanı, 1924, d) multimedya binası.....44

Görsel 2. 26: Üst sol;"Underground" logo eskizi, Üst sağ;"Johnston Sans" yazıyüzünün ilk taslağı ve Alt; Covent Garden İstasyonu.....47

Görsel 2. 27: Solda: Henry Charles Beck tarafından tasarlanan Londra metro haritasının eskiz hali, ortada: 1933 yılında kullanılan harita ve sağda: Tfl tarafından bugün halen kullanılan Henry C. Beck'in yenilenen haritası.....47

Görsel 2. 28: Gill Sans yazıyüzü ile yazılmış Douglas Cleverdon kitabevi tabelası ve İngiliz Demiryolları yönlendirme tabelaları 48

Görsel 2. 29: Futura (bold) ile yazılmış "Roma Stazione Termini" Roma tren istasyonu giriş cephesi 49

Görsel 2. 30: Sağ: 11 Eylül Anma Anıtı üzerinde ve sol: Vietnam Gaziler Anıtı üzerinde "Optima" yazıyüzünün kullanımı, New York 49

Görsel 2. 31: “Times New Roman” yazıyüzünün “The Times” gazetesi ve bir tabela üzerinde kullanımı 50

Görsel 2. 32: Paul Mijksenaar’ın Amsterdam Schiphol Havaalanı yönlendirme tasarımlarında kullandığı “Frutiger” yazıyüzü 51

Görsel 2. 33: Barbara Kruger'in mekân içi tipografik yerleştirmesi 54

Görsel 2. 34: Jenny Holzer’in ışıklı tipografik yerleştirmeleri ve yansıtmaları 55

Görsel 2. 35: Günümüzde açık hava reklam alanı haline gelen Times Meydanı, eski ve yeni hali 66

Görsel 2. 36: Tipografik bir kent simgesi haline gelmiş olan, Thomas Fisk Goff tarafından tasarlanan Hollywood-land işareti, Los Angeles, Kaliforniya, ABD.....67

Görsel 2. 37: Milton Glaser tarafından tasarlanan logonun ilk eskizi (solda), New York için ikonik bir logo haline gelen logonun mevcut hali (ortada) ve 11 Eylül anısına poster olarak logonun yeniden düzenlenmesi (sağda).....67

Görsel 2. 38: Avustralya’nın Melbourne kentinde yenilenen kent kimliği ve uygulama alanları, logo ile birlikte kent içerisine yansıyan örnekleri, bilet, bilboard ve duyuru afişleri. 69

Görsel 2. 39: 2012 yılında Emrah Yücel (I Mean It Creative) iş birliği ile tasarlanan İzmir kent logosu ve görsel kimliğin çeşitli grafik tasarım ürünleri üzerinde görünümleri.....70

Görsel 2. 40: 2016 yılında Emrah Yücel (I Mean It Creative) iş birliği ile tasarlanan Gaziantep kent logosu ve görsel kimliğin çeşitli grafik tasarım ürünleri üzerinde görünümleri.....71

Görsel 2. 41: Meksika 1968 Pavyonu Lance Wyman ve Eduardo Terrazas tarafından 1968 Milano Trienali için tasarlanan üç boyutlu sergileme alanı ve sağda: Moma arşivinde bulunan maketi. 74

Görsel 2. 42: 1968 Meksiko Yaz Olimpiyatları görsel ve kurumsal kimliği; logotype, piktogramlar, yönlendirme ve sergileme panoları, yer imleri, display yazıyüzü pul ve kıyafet tasarımları örnekleri .....…….75

Görsel 2. 43: Şangay Expo 2010 fuar alanında inşa edilen Kore Pavyonu, Hangul alfabesi ilham alınarak tipografik olarak tasarlanmıştır 76

Görsel 2. 44: İzmir Fuarı’nın “4. Beynelminel 9 Eylül Panayırı”, “Arsıulusal İzmir Fuarı” ve “İzmir Enternasyonal Fuarı” adıyla sıralı ilk dönemlerindeki kapı cephe tasarımları.....77

Görsel 2. 45: İzmir Enternasyonel Fuarı ışıklı giriş kapısı cephesi, Kültürpark içerisinde yer alan “I Love İEF” tipografik yerleştirmesi ve fuar önü Basmane Meydanı üzerinde yer alan dünya heykeli üzerindeki yazı detayları. 78

Görsel 2. 46: İzmir, Bursa ve Konya kent logoları ve üç boyutlu tipografik heykellerin kent içi yerleştirmeleri. 79

Görsel 2. 47: Türkiye'deki çeşitli il merkezlerinde kent meydanlarında yer alan üç boyutlu tipografik kent isimlerinin yerleştirmeleri.....80

Görsel 2. 48: Üstte sol: İtalya'da D'Aosta / Piemonte kasabası giriş kapısında büyük "M" harfi üzerinde Mussolini'nin ziyaretini bekleyen çocuklar, 1938, Altta; logonun zemin üzerine mozaik uygulaması ve sağ altta; Mussolini Kampı'nın tipografik girişi, 1935.....83

Görsel 2. 49: Solda; Benito Mussolini'nin Roma'daki İtalyan Faşist partisi binası cephesi üzerine seçim propagandası amacıyla yerleştirilmesini istediği "SI SI" yazısı, İtalya, 1934, Sağda; Mussolini döneminde propaganda aracı olarak kullanılan simge bina günümüzde Palazzo Braschi'de Roma Müzesi olarak hizmet vermektedir. 84

Görsel 2. 50: Solda; Nazi yönetimi altında 1936 yılında düzenlenen Berlin Olimpiyatları açılış alayı sırasında Swastika ve Nazi amblemleriyle süslenen Zafer Takı, Branderburg Kapısı, Berlin, sağda; hareket halinde ellerinde nazi flama ve bayraklarını olan nazi askerlerinin geçiş töreni. ..85

Görsel 2. 51: Sol dikey şerit: proje tasarımı için çeşitli eskiz çalışmaları, Paula Scher / Pentagram tarafından tasarlanan New Jersey Gösteri Sanatları Merkezi'nin tipografik kimliği haline gelen dış cephe tasarımı, 24 Rector Street, Newark, New Jersey, ABD.....95

Görsel 2. 52: Aleksandar Spasojević ve Mikser Studio iş birliğiyle tasarlanan Mikser Evi (Mikser House), Belgrad, Sırbistan, 2012.....96

Görsel 2. 53: Zavrtnica İş Merkezi, Zagreb, Hırvatistan, 2011.....97

Görsel 2. 54: MoMa QNS'in cephesi, Quenn, New York, 2002.....98

Görsel 2. 55: 2007 yılında Hozumidai Ibaraki-Shi'de, Mitsutomo Matasunami tarafından tasarlanan dış mimarisi rakamlardan oluşan "Number House" binası.....99

Görsel 2. 56: Koninklijke Bibliotheek, Hollanda Ulusal Kütüphanesi cephesi, 2007. 100

Görsel 2. 57: Hollanda, Utrecht'te 1997 yılında "Neutelings Riedijk Architecten" mimarlık firması tarafında ana binaya eklenen Minneart yazısı, taşıyıcı kolon görevi görmektedir 100

Görsel 2. 58: "Ashby Castle" Northamptonshire, İngiltere.....101

Görsel 2. 59: 2008 yılında Portekiz, Lizbon'da Artur Rebolo ve Rizá Ramalho tarafından tasarlanan Nossa Senhora da Conceição Kilisesinin tipografik cephesi 102

Görsel 2. 60: a) Joseph Maria Subirachs tarafından 1969 yılında tasarlanan "New Town Hall" belediye binası ve b) Sants Tren İstasyonu cephesinde yer alan"Barcelona" yazısı ve detayları.....103

Görsel 2. 61: Al-İrsyad Camii'nin dış cephe ve iç mekân kaligrafik tasarımları.....104

Görsel 2. 62: Albe e Lica Steiner, BBPR iş birliğiyle İtalya'nın Modena, Carpi semtinde tasarlanan Deportee Anıt Müzesi (Monumento al Deportato Politico e Razziale), 1973. 106

Görsel 2. 63: Vietnam Gazileri Anıtı, Constitution Bulvarı, Washington DC, ABD. .107

Görsel 2. 64: Farklı yazı formları ve oluşum şekilleriyle çeşitli mezartaşları örnekleri. 107

Görsel 2. 65: Gelibolu Yarımadasında yer alan Anzak Anıtı üzerinde Atatürk'ün Anzak annelerine ithafen gönderdiği mektupta yer alan İngilizce sözlerin taş kabartma harflerle yazıldığı anıt.....108

Görsel 2. 66: 1915 yılında Gelibolu yarımadasında Kanlısırt mevkinde ölen Anzak askerinin isimlerinin yer aldığı Yalnız Çam Anıt ve Mezarlığı (Lone Pine Monument) 109

Görsel 2. 67: Anzak Koyu, her yıl 25 Nisan sabahı Anzak çıkartması anısına yapılan tören yeri.....109

Görsel 2. 68: Solda; Emin Barın tarafından tasarlanan Cumhuriyet'in 50.yılı için Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bahçesinde yer alan anıt, 1983, ve Sağda; Boğaziçi Köprüsü karayolları binalarının önünde yer alan taşa oyulmuş kufî "Maşallah" yazısı.....110

Görsel 2. 69: Emin Barın tarafından tasarlanan Anıtkabir duvar yazıları, 1953 111

Görsel 2. 70: Macaristan, Budapeşte'de yer alan tipografik bir yerleştirme Terör Evi Müzesi.....113

Görsel 2. 71: Güvenpark Anıtı, Ankara.....114

Görsel 2. 72: Sultanahmet Meydanı'nda yer alan Dikilitaş (Obeliks) hiyeroglifleri ve kaidesinde yer alan kitabede grekçe ve latince yazılar.....115

Görsel 2. 73: Beyazıt Meydanı'nda yer alan İstanbul Üniversitesi giriş kapısı ve üzerinde yer alan celî sülüs yazılı kitabe ve üniversitenin adının yazıldığı yazı dizisi.....116

Görsel 2. 74: Ebuzziya Mehmed Tevfik Bey tarafından kabartma olarak kûfi yazıyla yazılmış, İstanbul Arkeoloji Müzesi giriş kapısı üzerinde yer alan "Eski Eserler Müzesi" anlamına gelen "Âsâr-ı Atika Müzesi" yazısı, İstanbul. 117

Görsel 2. 75: Bab-ı Hümayun Dış Havlu Kitabesi, Topkapı Sarayı, İstanbul.....119

Görsel 2. 76: Catherine Griffiths tarafından tasarlanmış "Wellington Writers Walk" adlı tipografik yerleştirme.....120

Görsel 2. 77: Farklı malzeme ve yüzey üzerine uygulanmış "Eskişehir" isimleri.....121

Görsel 2. 78: Elektrik kutusu, su tulumbası üzerinde küçük detaylarla kent içi kayıtsal tipografi örnekleri 122

Görsel 2. 79: Eskişehir'de kent içi aydınlatma direği, köprü ve korkuluk demirleri üzerinde yer metal malzeme kullanılarak uygulanmış yapıldığı tarihi kaydeden tipografik detaylar 123

Görsel 2. 80: Eskişehir'de kent içinde görüntülenen telefon, elektrik, su işletmelerine ait kapaklardan tipografik detaylar 123

Görsel 2. 81: Eskişehir, Ankara, İstanbul ve Samsun'da yer alan rögar kapaklarından örnekler 124

Görsel 2. 82: Eskişehir'de kent içinde görüntülenen EBB-ESKİ Genel Müdürlüğü'ne ait yağmur suyu ve kanalizasyon tahliye noktalarında yer alan çeşitli kapaklardan tipografik detaylar 125

Görsel 2. 83: Roma'da yer alan el boyama ve mermere oyma isimlikler. 127

Görsel 2. 84: Emaye çelikten yapılmış ikonik Fransız sokak tabelaları.....128

Görsel 2. 85: Üst sıra: Portekiz'de yer alan renkli karo sokak isimlikleri, Alt sıra: İspanya'da yer alan karo ve seramik kabartma şeklinde uygulanmış sokak isimlikleri 128

Görsel 2. 86: Westminster sokak tabelalarında "Univers Bold Condensed" kullanılmıştır.....129

Görsel 2. 87: 2007 yılında Bülent Erkmen ve Aykut Köksal tarafından tasarlanan İstanbul sokak ve cadde tabelaları için uygulama detayları; renk paleti, yazıyüzü tasarımı, rakam ve ok yönlendirmeleri.....130

Görsel 2. 88: İstanbul'da altın varak ve fırça tabela apartman isimleri ve bir dükkân vitrini.....131

Görsel 2. 89: 2010 yılında New York'da Barbara Kruger tarafından tasarlanan "Whitney on Site" adlı tipografik uygulama 133

Görsel 2. 90: Brezilya, São Paulo'da bir sokakta yer alan anamorfik tipografi örneği, 2012 134

Görsel 2. 91: Thonik tarafından tasarlanan 11. Venedik Mimari Bieanali görsel kimliği ve kamusal alandaki uygulamaları.....135

Görsel 2. 92: İngiltere, Middlesbrough, Central Gardens'da yer alan Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen tarafından tasarlanan "Not Şişesi" adlı tipografik heykel, 1993.....136

Görsel 2. 93: İngiltere, Yorkshire Heykel Parkında yer alan Jaume Pelnsa tarafından tasarlanan tipografik heykeller, Üstte: Ayna (Mirror), paslanmaz çelik, 2012. Altta: Ağaçların Kalbi (The Heart of Trees), Bronz, 2007.....137

Görsel 2. 94: Kelime-i Şehadet Heykeli, Cidde, Suudi Arabistan, 1970 138

Görsel 2. 95: Julie LaFuente tarafından tasarlanan kaligrafik heykeller. a) Kalem Suresi 4. Ayet, b): "The Verse Boat" İsra Suresi 80. Ayet yazmaktadır. c) Julio LaFuente tarafından tasarlanan Cidde Heykeli, Suudi Arabistan.....139

Görsel 2. 96: Joan Brossa tarafından 1984'te tasarlanan Barselona'da yer alan Transitable Visual Poem (Dönüştürülebilir Görsel Şiir yerleştirmesi, Jardins de Marià Cañardo 140

Görsel 2. 97: Demetrius'un Manhattan'nın kuzeyinde Washington Heights'taki 183. Cadde üzerinde attığı ilk imza olan "Taki 183" 141

Görsel 2. 98: Sol: Keith Haring' New York Metrosu duvarını süslerken, Sağ: 1986'da yaptığı Hollanda'da Stedelijk Müzesi'nde ilk solo sergisinden bir fotoğraf. 142

Görsel 2. 99: Jean Michel Basquiat ve Al Diaz'in şifreli sloganları, SAMO© tagı, etiketi. 142

Görsel 2. 100: Graffiti sanatçısı Ekto tarafından yapılmış Wildstyle graffiti örneği. ..145

Görsel 2. 101: "Burble Letters" olarak bilinen kabarcık harf örnekleri 145

Görsel 2. 102: Fat Cap olarak adlandırılan tombul başlıklı graffiti yazı tipi örnekleri 146

Görsel 2. 103: Jara Camii minaresi üzerine kalligraffiti uygulaması, 2012 146

Görsel 2. 104: Sol: "Shadow Letters" olarak adlandırılan etrafına gölge verilen graffiti örneği, Sağ: "Puzzle, Wiggles, Softy ve Chinese" stilinde grafiti yazı tipleri. 147

Görsel 2. 105: Graffiti stillerinden tagging (imza) örneği.....148

Görsel 2. 106: Shepard Fairey'in " André the Giant Has a Posse" (Obey Giant) olarak bilinen ve en çok tanınan şablondur. 149

Görsel 2. 107: İstanbul sokaklarından çeşitli şablon (stencil) örnekleri 149

Görsel 2. 108: Sol: Seen Throw-up, ve sağ: Coper Bombing örnekleri. 150

Görsel 2. 109: İstanbullu S2K grubundan "Turbo" nun graffiti çalışmalarından örnekler. 151

Görsel 2. 110: İstanbul'da bir sokak sanatçısı; "Mr. Hure" 152

Görsel 2. 111: Mr. Hure tarafından çizilen, onunla özdeşleşen "Make Art Not War" ve 153

Görsel 2. 112: İstanbul'da bir sokak sanatçısı; "Leo Lunatic".....153

Görsel 2. 113: Panda çizimleriyle tanınan İstanbul'un bir diğer graffiticilerinden "Leo Lunatic" 154

Görsel 2. 114: Sol: Banksy "Park(ing), Los Angeles, ABD. Sağ::Güney Londra, Poplar, Birleşik Krallık 154

Görsel 2. 115: Solda, Banksy'nin New York ziyareti sırasında gerçekleştirdiği çalışması, sağda; Nick Walker tarafından New York 6. Bulvar ve 17. cadde üzerinde yer alan sokak sanatı. 155

Görsel 2. 116: JR'nin 2015 yılında İstanbul'da Balat, Tarlabaşı'nda "Wrinkless of İstanbul" adıyla gerçekleştirdiği duvar resimleri.....156

Görsel 2. 117: Jenny Holzer'in "Özel Mülkiyet Suçu Yarattı" (Private Property Created Crime) yerleştimesi, 1985.....157

Görsel 2. 118: Robert Montgomery'in "Poem for the City of Istanbul" adlı tipografik yerleştirmesi, 2011 yılında 12. İstanbul Bienali boyunca bir ay boyunca şehir içinde dolaşmıştır.....158

Görsel 2. 119: Robert Montgomery'in IST fest kapsamında 2014 yılında gerçekleştirdiği ateş perfonmansı. 159

Görsel 2. 120: Robert Montgomery'in İzmir Point Bornova plaza çatısında monte edilen "Gün Ağarmadan Deniz, Sessizce Şehri Hayal Etmiş Olmalı" anlamına gelen "Quietly Before Morning, The Sea Must Have Dreamed The City" adlı ışıklı tipografik yerleştirmesi. 159

Görsel 2. 121: Robert Montgomery'in kimi zaman bilboard, bina yüzeylerini kullanarak kimi zaman yakma eylemini gerçekleştirdiği tipografik yerleştirmelerinden örnekler.....160

Görsel 2. 122: İstanbul sokaklarında duvar, trafo, direk üzerine yapıştırılan çeşitli çıkartmalar ve el ilanları örnekleri.....161

Görsel 2. 123: New York, Manhattan'da yer alan"High Line" parkının bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları Pentagram ve J. Corner Field Operations tarafından yapılmıştır.....163

Görsel 2. 124: "WalkNYC" adlı kent içi bilgilendirme ve yol gösterme tasarımı.....165

Görsel 2. 125: Üst sıra Londra Metrosu'nun logo serüveni, orta sıra: Leslie Green tarafından seramik üzerine tasarlanan istasyonların ilk yönlendirme tasarımları, alt sıra: günümüzde kullanılan logonun son hali ve Johnston Sans yazıyüzü kullanılmış istasyon iç ve dış yönlendirme tasarımı.....168

Görsel 2. 126: Mimar Hector Guimard tarafından tasarlanan Art Nouveau tarzı Paris Metro Girişi "Metropolitain" 1898, ve Paris metrosu giriş ve logolarının yıllar içinde gerçirdiği evrim, Fransa.....169

Görsel 2. 127: Üst: Hector Guimard tarafından tasarlanan Metropolitian metro girişi, Orta: Adrian Frutiger tarafından tasarlanan Metro Alphabet ile yazılmış durak isimleri ve metro içi uygulamaları, Alt: Günümüzde kullanılan Parisine yazıyüzü yön gösterme işaret levhası, metro içi hat diyagram haritası, Bercy istasyonunun girişindeki Totem. M, T, Rer metro, tranway ve banliyö logosunda hala RER yazıyüzü kullanıyor ancak istasyon ismi ve satır numaraları Parisine yazıyüzü kullanılmaktadır.....170

Görsel 2. 128: İstanbul Metrosu logo, harita ve vagon içi ve iç ve dış durak yönlendirmeleri.....171

Görsel 2. 129: "Transport" yazıyüzünün çeşitli ülkelerde kullanımı. Sol: İngiltere, Orta: Suudi Arabistan ve Sağ: Yunanistan'daki yönlendirme tabelaları.....173

Görsel 2. 130: “DIN” yazıyüzünün Almanya'da kent içi ve otoyol tabelaları üzerinde kullanımı. 174

Görsel 2. 131: “Interstate” yazıyüzünün ABD otoyollarındaki tabelalardaki görünümü. 175

Görsel 2. 132: İsviçre Ulaşım Müzesi (Verkehrschaus der Schweiz) dış cephe tasarımı, Lurzen, İsviçre. 176

Görsel 2. 133: Caruso St John, Bankside İşaretlendirme Sistemi, Southwark, Londra, Birleşik Krallık. 178

Görsel 2. 134: MahaNahkon Cube, Bangkok İş Merkezi Bölgesi, 2017. 180

Görsel 2. 135: Water Street’te yer alan Dijital Saat, New York, 1977 180

Görsel 2. 136: 2004 yılında tasarlanan “Wales Millenium Center”in tipografik ön cephesi 182

Görsel 2. 137: Michael Beirut tarafından tasarlanan “The New York Times” binası ön cephesi. 183

Görsel 2. 138: Ohio’da yer alan “Duke Energy Center”ın tipografik cephesi 183

Görsel 2. 139: Solda: 1973’te Robert Indiana tarafından tasarlanan “Love” yani “Aşk” yerleştirmesi, JFK Plaza, Philadelphia, ABD ve sağda: 1965’te New York Modern Sanat Müzesi'nde satılmak üzere tasarlanan orijinal Noel tebrik kartı ve ABD Posta Servisi tarafından dağıtılan pul tasarımları.....184

Görsel 2. 140: a) New York 6. Cadde üzerinde, b) İbranice “Aşk” anlamına gelen “אהבה : AHAVA” yerleştirmesi, c) Philadelphia’da 18.Cadde Sister Cities Park ve the Benjamin Franklin Parkway’da sergilenen İspanyol / Latin versiyonunu“AMOR”, d) 2015 yılında İstanbul’da Lüks otel zinciri St. Regis’nin Nişantaşı otelinin önüne bir kopyası yapılan “LOVE” yerleştirmesi.....185

Görsel 2. 141: 1996’da Roberto Behar & Rosario Marquardt / R & R Studios tarafından tasarlanan büyük “M”nin Riverwalk istasyonu girişi, Miami, Florida, ABD.....187

Görsel 2. 142: Hollanda’nın Amsterdam kent merkezinde yer alan, Erik Kessels tarafından tasarlanan “I am Amsterdam” harfleri, Hollanda. 188

Görsel 2. 143: 1994 yılında Joan Brossa tarafından tasarlanmış “Bàrcino”adlı tipografik yerleştirme. 189

Görsel 2. 144: Frank Robinson’un tasarladığı Coco Cola ambleminin reklam amaçlı kent içerisinde yer alan duvar resimleri ve bugünün hayalet işaretleri (ghost sign). 191

Görsel 2. 145: Rusya, St. Petersburg’da Apraksin Yard olarak bilinen ticaret bölgesi, 1914. 192

Görsel 2. 146: Amerika'nın Nevada eyalaetinin Las Vegas şehrinde yer alan neon tabelalar; a) "Boulder Club" dış cephe tabelası, 1946; b) Young Electric Sign Company tarafından tasarlanan "Vegas Vıc ve Pioneer Club" dış cephe neon tabelası, 1951; c) "Golden Nugget Gazinosu" giriş neon tabelası; d) "Stardust Resort ve Gazino" dış cephe tabelası, 1958; e) Betty Willis tarafından tasarlanan "Welcome to Fabulous Las Vegas" yol kenarı tabelası, 1959 195

Görsel 2. 147: Norman Mclaren'ın "Canadian Board of Tourism" için hazırladığı çalışma 196

Görsel 2. 148: Amerikan İşaret Müzesi, Ohio, Cincinnati, ABD.....197

Görsel 2. 149: Neon Sanat Müzesi (MONA- Mona Museum of Neon Art), Glendale, ABD.....198

Görsel 2. 150: Varşova Neon Müzesi (Warszawa Muzeum Neonów), Polonya 199

Görsel 2. 151: Londra Metrosunun (Underground) ilk yıllarında Leslie Green tarafından tasarlanan seramik, fayans yönlendirme ve metro giriş tabelaları 201

Görsel 2. 152: İspanya, Barcelona'da yer alan Park Güell'in seramik mozaik parçalardan oluşturulan isimlikleri 202

Görsel 2. 153: New York Metrosu (Subway) 'nun kesme mozaik-seramik yöntemle yapılmış eski yönlendirme ve durak isimleri, 1918-1919. 203

Görsel 2. 154: a) Haydarpaşa İskelesi ve detayı, b) Kadıköy vapur iskeleleri çiniden yapılmış yazıları.....205

Görsel 2. 155: İngiliz kraliyet kütüphanesi, Londra.....207

Görsel 2. 156: Ahn Sang-soo tarafından tasarlanan Hangul Gate (Hangul kapısı) Jongno-gu, Pyeongchang-dong, 131-21, Seul, Güney Kore 208

Görsel 2. 157: Alan Fletcher'ın Londra Notting Hill'deki evinin kapısı, 1999 208

Görsel 2. 158: İsveç, Drottninggatan, Quenn Caddesi üzerinde 2010 yılında Ingrad Falk ve Gustavo Auerre tarafından tasarlanan "Citat" adlı zemin üzerine tipografik bir uygulama 209

Görsel 2. 159: "Fukutake House", Japonya.....210

Görsel 2. 160: Londra'da yer alan taş oyma ve taş kesim bina cephe isimliklerinden örnekler.....211

Görsel 2. 161: Hırvatistan, Dubrova Heykel Parkı'nda Ante & Marko Rašić ve Vedrana Vrabec tarafından kireçtaşından tasarlanan "White Road – Waiting for Rain" adlı tipografik bir uygulama.....212

Görsel 2. 162: The Comedy Carpet (Komedi Halısı), Blackpool, Britanya, 2008-2011 213

Görsel 2. 163: Cam panel ve led ışık destekli Şangay Cam Müzesi'nin dış cephe tasarımı 215

Görsel 2. 164: Tokyo, Miraikan Ulusal Gelişen Bilim ve Yenilik Müzesi'nin cam malzeme kullanılarak oluşturulan yönlendirme tasarımları 216

Görsel 2. 165: Led ışıklarla aydınlatılmış Los Angeles havaalanı giriş kapısı 217

Görsel 2. 166: SenseTeam tarafından floresan lambalar kullanılarak oluşturulan "X Exhibition" sergi yerleştirmesi 218

Görsel 2. 167: 2009 yılında Portekiz, Lizbon'da tasarlanan "Lisbon Bikeway"adlı bisiklet yolu uygulaması.....221

Görsel 2. 168: 2002 yılında Gordon Young, Mimar Feilden Clegg Bradley, Why Not Associates, Russell Coleman iş birliğiyle tasarlanan Yorkshire Heykel Parkı içerisindeki "Walk of Art" adlı laser kesim tipografik zemin uygulaması.....222

Görsel 2. 169: 2003 yılında Lancester, Morecambe'de Gordon Young & Why Not Associates ve Russell Coleman iş birliğiyle tasarlanan "A Block of Words" adlı zemin üzerine tipografik uygulama, İngiltere 223

Görsel 2. 170: 2015 yılında New York Botanik Bahçesi'nde gerçekleşen Jenny Holzer'ın tipografik projeksiyon sergilemesi 225

Görsel 2. 171: Pekin'de 2008 yılında oluşturulmuş "GreenPix" adlı led dijital medya duvarı 226

Görsel 2. 172: 2009 yılında Hei Yiyang Wang Xiaomeng ve Liu Zhan tarafından tasarlanan "Energy" yazıyüzünün dijital cephede görünümü.....226

Görsel 3. 1: Porsuk Çayı, Eskişehir.....230

Görsel 3. 2: Esbot iskelelerinde kullanılmakta olan mavi-beyaz dubalar 232

Görsel 3. 3: Esbot için logo çalışmaları eskiz aşaması.....233

Görsel 3. 4: Esbot için uygun bulunan logo önerisi ve logonun farklı zeminlerde görünümü.....234

Görsel 3. 5: Esbot için uygun bulunan logo önerisi ızgara (grid) üzerinden gösterimi234

Görsel 3. 6: Projede kullanılan "Gotham" yazıyüzü (typeface) 235

Görsel 3. 7: Projede önerilen ve kullanılan piktogramlar.....236

Görsel 3. 8: Kent içi iskele yerlerini gösteren uygun bulunan harita önerisinden detay görünüm.....237

Görsel 3. 9: Esbot tekne ve gondol tur rotasını gösteren yatay harita önerisi 237

Görsel 3. 10: Esbot tekne ve gondol tur rotasını gösteren dikey harita önerisi.....238

Görsel 3. 11: Porsuk Çayı üzerinde iskele yerini işaretleyen yer imi önerisi görünümü 239

Görsel 3. 12: Esbot tekne ve gondol tur saatlerini ve detaylarını gösteren bilgilendirme tasarım önerisi.....240

Görsel 3. 13: Esbot için uygun bulunan yönlendirme, işaretleme ve bilgilendirme projesi genel görünümü 241

Görsel 3. 14: Esbot iskelelerinden "Adalar" iskelesi için uygun bulunan isimlik önerisi 242

Görsel 3. 15: Tasarlanan grafiklerin ve isimlemenin iskele üzerinde uygulaması.....242

Görsel 3. 16: Esbot iskelelerine yönlendirme tabelası ve yer işaretleyici tabela tasarımı 243

Görsel 3. 17: Esbot iskelelerine yönlendirme tabelası ve yer işaretleyici tabela tasarım uygulaması.....243

Görsel 3. 18: Elektronik ekranda kullanılması amacıyla tasarlanan display yazıyüzü 244

Görsel 3. 19: Esbot için tasarlanan display yazıyüzünün kiosk üzerinde görünümü ...245

Görsel 3. 20: Köprübaşı iskelesine yönlendiren ve üzerinde harita ve hareket saatini gösteren bilgilendirme grafikleri görünümü.....246

Görsel 3. 21: Adalar iskelesine yönlendiren ve üzerinde harita ve hareket saatini gösteren bilgilendirme grafikleri görünümü.....247

Görsel 3. 22: Esbot ulaşım haritasının köprü ayağında uygulama görünümü.....247

1. GİRİŞ

Tarih boyunca yaşayan ve gelişen mekânlar olarak karşımıza çıkan kentler, birçok görsel iletişim ve grafik tasarım ürününü bünyesinde barındırmaktadır. Bu grafik tasarım ürünlerinin somut varlığı kentin her yerinde görülebilmektedir.

Kentler, birçok yönden farklı arayışların, kullanımların odak noktası olması ve içinde sayısız görsel veriyi barındırmasıyla gezilebilecek bir görsel açık hava müzesi, her detayıyla incelenebilecek görsel bir alan olarak da görülebilir.

Kent bir organizmaysa, yaşamsal faaliyetlerini yönlendiren ve bilgilendiren temel unsur da tipografidir. Görsel bilgi iletme aracı olan tipografi, bireyler ve topluluklar arasında sağlıklı bir iletişimin kurulması ve bunun doğru bir şekilde aktarılmasında etkilidir. Ayrıca kent yaşamının niteliği, görsel algı, beğeni ve estetiğin gelişmesine de katkıda bulunmaktadır.

Kentte yer alan grafik tasarım ürünlerinde kullanılan tipografik anlatım dili, biçim ve stili kent kültürünün ve toplumsal yapının bir yansıması, göstergesidir. Kentin ve bireyin tipografiyle olan karşılıklı etkileşimi zamanla kentte tipografik bir kültürünün oluşmasına zemin hazırlar. Bu karşılıklı etkileşim kentin çevresel tipografik tasarımlarına, uygulamalarına yansımaktadır.

Yapılı çevrede yapılış amacına ve işlevine uygun tasarlanan çevresel grafiklerin varlığı, yaşanılan bölgenin ve kentin değerini artırırken, günlük yaşamın da kolaylaşmasını sağlamaktadır. Gelişen bilgi ve teknolojiler ışığında, evrimini ve dönüşünümünü sürdürmekte olan kentler, bir yandan gelişip dönüşürken diğer yandan sahip olduğu geçmiş kültürel (tipografik) birikiminin, mirasının farkına varmalıdır. Bu ortak görsel kültür ve tasarım birikimi onun kimliğini, belleğini ve mesajını oluşturmakta, bu yolla kentin tipografik DNA'sı geleceğe aktarılmaktadır.

Kentler görsel olarak iletişim kurmalarının yanı sıra bilgilendirme, işaret etme, yönlendirme, uyarma ve gösterme, belirleme özelliği de taşırlar. Bu özellikler kentlere ve yapılı çevreye canlı, dinamik bir görünüm sunabilir veya tam tersi görsel bir karmaşa da kazandırabilir. Aksine bu karmaşa kente canlılık da katabilir. Yapılı çevrede görülen çevresel tipografik tasarım uygulamaları kimi zaman sadece görsel estetiğe de odaklanabilir. Bu durum işlevsel olma amacıyla da birlikte yürüyebilir.

1.1 Sorun

Teknolojinin getirdiği köklü değişim, sosyal ve ekonomik yapıda ilerlemeler, yeni olanakların artması beraberinde nüfusun kentlerde toplanmasını sağlamıştır. Giderek artan nüfusla birlikte kent mekânlarında günlük yaşamı kolaylaştırmak adına tasarlanan çevresel grafik tasarım projeleriyle birlikte kentsel ortama uygun tipografi temelli uygulamalara daha fazla ihtiyaç duyulmaktadır.

Kamusal harfleme (public lettering) ve tasarım uygulamalarının hayata geçmesi konusunda son yıllarda artan bir ilgi gözlemlenmektedir. Ait olduğu mekânı şekillendirme ve yeniden tasarlama isteği doğrultusunda grafik ve tipografik tasarım uygulamalarının kentsel mekânlarda daha fazla yer alması gerekliliğini savunan tasarımcı sayısı da giderek artmaktadır. Çevresel algılamalar konusunda teoriler geliştiren James J. Gibson'da "alan ve mekânın algılanışının dokunsal bir şekilde, fiziksel temasa, yakınlığa bağlı olması" gerekliliği görüşünü desteklemektedir (Gouveia, Farias ve Gatto, 2009, s. 334). Kentsel mekânlarda çevresel grafik tasarım uygulamalarının ve tipografinin yeterince "yaşanılabilir", "görülebilir" ve "hissedilebilir" olmayışı tipografik görsel kültürün oluşmasına engel bir durumdur. Bu doğrultuda araştırma kapsamında kentte tipografinin daha çok hissedilebilir olması için kent özelinde neler yapılabilir ve tipografik tasarımların varlığı veya yokluğu kentlere ne kaybettirir veya ne kazandırır? sorularına yanıt aranmaya çalışılmıştır.

Batı tipografi dünyasında yüzyıllar boyu yaşanan hızlı gelişmelerin aksine ülkemizde tipografi kültürünün tam anlamıyla kavranamayışının en belirgin göstergesi tasarım uygulamalarına ve özellikle yaşadığımız kentlere yansımasının sonuçlarında görülebilir. Batı dünyasında tipografi konusundaki hızla ilerleyiş ülkemizde tam tersi yönde hareket etmiştir. Kaligrafik özelliklere sahip Osmanlıca veya Arap/Fars alfabesinin o dönemin gelişen teknolojilerine olan uyumsuzluğu, teknoloji ve endüstrileşmeye olan ilgisizlik, sonrası Türkiye'nin Latin harflerine geçişi, Harf Devrimi'nden sonra icat edilen baskı makinelerinin de özgüleştirilememesiyle batının tipografisiyle "memleketin tipografisi" arasındaki uçurumu genişletmiştir (Öçalan, 2013). "Tipografi ve grafik tasarımda bugün Batı'nın durduğu yerdeyiz. Fakat tasarım ve sanat anlamında, Latin alfabesini içselleştirebildiğimiz söylenemez. Latin harfleriyle kaligrafide ve tipografide kendi ulusal stilimizi oluşturmak [belki de] yüzyıllar alabilir (Selamet, 2012, s. 181)". Bu durumun somut yansıması günlük hayatta kamusal alanın kimliksizliği ve tipografik tasarımların yokluğu veya yetersizliğiyle gözlemlenmektedir. Kent mekânlarının görsel kimliklerinin olmayışı veya geçişi çözümler bulunuşu, kentsel alanda çevresel grafiklerin

ve tipografik tasarımların yeterli düzeyde kentte görülebilir olmayışı da bu duruma dahildir. Varolan çeşitli uygulamaların da alana özgü olma özelliğini taşımamakta, yerel kültürel bağ ile birliktelik sağlayamamaktadır. Uzun ömürlü, hava koşullarına uygun malzemelerin seçilmeyişleri de tasarımın sağlam, işlevsel ve sürdürülebilir olma ilkelerinin göz ardı edilmelerinden kaynaklanmaktadır. Geçici çözümler sonucu ortaya çıkan kentin görsel tablosundaki yazınsal karmaşıklık, kentleri giderek içinden çıkılmaz bir duruma sürüklemekte ve kentleri birer çevresel tipografik kirlilik yığını haline getirmektedir. Ayrıca tipografik kültür anlayışımızın gelişmemesi sorununa geçmiş kültürel değerlerimizden miras kalan tipografik izlerin de farkına varılmadan ortadan kaldırılması eklenmektedir.

1.2 Amaç

Kentte yer alan grafik tasarım ürünlerindeki tipografinin, kent kültürü ve toplumsal yapının bir yansıması olması yazının, kentin ve bireyin tipografi ile ilişkisinin incelenmesini akla getirmiştir. Bu çalışmanın amacı, kent yaşamının niteliğini, kentin sosyo-kültürel-ekonomik yapısını ve gelişmişlik düzeyiyle birlikte kent imajını ön plana çıkaran çevresel tipografik uygulamalar üzerine yeniden düşünme olanağını sorgulamak ve tipografinin farklı materyal ve boyutlarla karşımıza çıkabileceğini, kişisel veya kurumsal yorumlara ve kullanımlara açık olabileceğini örnekler üzerinden göstermektir. Oluşturulan yeni tipografik uygulamaların kent kimliği ve estetiğindeki yeri ve önemine vurgu yapılarak, kent içerisinde belli noktalardaki grafik tasarım ürünleri (tabelalar, yönlendirmeler, vitrinler vb.) arasına sıkışmış olan tipografinin sınırları ile çeşitli, farklı malzeme ve tekniklerle ortaya çıkan yeni alternatif çevresel tipografik uygulamaların kentin herhangi bir yüzey, zemin, duvar vb. yerler üzerine yapılabilecek tipografik çalışmaların sınırsızlıklarını keşfetmektir. Tipografinin yalnızca basılı bir materyalde veya ekranda bir font olmadığını, gelişen ve değişen tasarım anlayışlarına paralel olarak hayatın pek çok noktasında, özellikle yaşadığımız kentlerde de karşımıza çıkabileceğini ve çıkmaya da devam edebileceğini göstermektir. Kentlerin sahip olduğu ve olmaya devam ettiği kültürel grafiksel birikimin bir miras olduğunu vurgulamaktır. Çevremize daha dikkatli bir gözle bakıldığında tipografinin her yerde olduğunu göstermektir.

"Tipografinin kent yaşamındaki hali, tavrı nasıldır?" sorusuna cevap almak amacıyla kapsamlı bir araştırma ortaya konması hedeflenmektedir. Bu doğrultuda, kentin tipografiyle olan ilişkisine değinilirken, aynı zamanda kent kültürünün tipografiye olan etkisi, katkısı ve değişim tepkileri ortaya konulması da amaç edinilmektedir.

1.3 Önem

Her kentin bir kültürel kimliği ve bunun yazı yoluyla kente yansıması vardır. Kentin niteliği, görsel algı, beğeni ve estetiğinin gelişmesi, yaşanılan çevrede bireylere ve topluluklara doğru, sağlıklı bir iletişim kurulması açısından yazı tarih boyunca hep üzerinde durulması gereken önemli konular arasında olmuştur. Kentsel çevrede yer alan boyutlu tipografik tasarımların varlığı, çevresel grafik tasarımların yaygınlığı yaşanılan bölgenin ve kentin değerini arttırırken, günlük yaşamın da kolaylaşmasını sağlamaktadır. Bu tasarımlar çevresel tipografik sorunlara çözüm olabilmesinin yanında kente bir değer katması veya görsel algıyı güçlendirmesi bakımından değerlidir. Ortaya çıkan yazınsal bölüm, çevresel tipografi ve grafik tasarım alanında yapılan incelemeleri birleştiren bir kaynak olması bakımından önem taşımaktadır. Araştırmanın başlıkları geniş ve kapsamlı konuları içermektedir, her başlık başlı başına bir araştırılması gereken konuya değinmektedir ama genel anlamda çevresel tipografik uygulamaların kent hayatını şekillendirdiğini, kent kimliğine, kültürüne ve imajına nasıl bir katkısı olduğu ve ayrıca çevremize daha dikkatli bir gözle bakıldığında tipografinin her yerde olduğunu göstermek ve çeşitli projeler üzerinden incelenerek ilgili konuya değinilmek istenmektedir. Çevresel grafik tasarım, pek çok farklı disiplinler arası alanı bir araya getiren ve yeni uygulama projelerini bünyesine katarak, farklı alt gruplar altında sınıflandıran bir alan olmuştur. Araştırmada incelenen, araştırılan ve derlenen projeler, hayata geçecek yeni projelere ilham kaynağı olabilmesi bakımından önemlidir. Daha önce deneyimlenen tasarımlar yeni önerilere, projelere yol gösterebilir ve buna bağlı olarak çeşitli kentsel tasarım problemlerine çözüm önerileri getirebilir. Aynı zamanda tasarımcılar "farkında olma", "görme" ve "bakma" eylemleriyle yeni bir bilinç ve görüş kazanabilir.

1.4 Yöntem

Bu araştırmanın evreni çevresel grafik tasarım alanında yurtdışında tipografi ağırlıklı hayata geçmiş projeleri yürüten tasarımcıların uygulama örneklerini ve ülkemizde yer alan tipografik kültürel birikimleri kapsamaktadır. Araştırmada veri toplama aracı olarak tipografik tasarım projelerin olduğu kitapların incelenmesinin yanı sıra birçok farklı disiplinlere ait kaynakların taraması yapılmış, konuya ilişkin proje örnekleri araştırılmış ve derlenmiştir. Elde edilen bilgiler nitel araştırma yöntemine dayalı gözlem ve veri analizi bağlamında yorumlanmıştır. Araştırmanın sonunda bu doğrultuda bir proje önerisi tasarlanmıştır.

“2.3 Çevresel Tipografik Tasarımların Kent İçerisindeki Yeri ve Kullanım Alanları” adlı bölümde, A. P. S. Gourveia, P. L. Farias ve P. S. Gatto tarafından 2009 yılında “Visual Communication” (Görsel İletişim) dergisinde yayımladıkları “Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories” yani “Harfler ve kentler: Algı kuramlarının yardımıyla kent ortamını okumak” adlı makalede yapılan tipografik alan çözümlemesinden ilham alınarak “*Architectonic (mimari), Memorial (anıtsal), Honorary (onursal), Registered (kayıtsal), Artistic (sanatsal), Normative (normatif) ve Commercial (ticari) Typography* (tipografi) başlıkları konuyla bağlantılı alt başlıklar altında ilgili kaynaklar taranıp, yeniden derlenip, genişletilerek oluşturulmuştur.

1.5 Sınırlılıklar

Araştırmada yurt dışında yer alan projelerle beraber tarih boyunca yaşadığımız coğrafya ve politik konum nedeniyle pek çok etkileşime açık olmuş olan ülkemiz kültürel mirasında yer alan örnekler karşılaştırılarak derlenip birlikte incelenmiştir. Latin alfabesi ile yapılmış örneklerin yanında farklı dilde alfabelerle yapılmış çok kültürel tipografik bir dile sahip örneklerin başlıca öne çıkanlarına yer verilmiştir.

Araştırmanın başlıkları geniş ve kapsamlı konuları içermektedir. Her başlık tek başına araştırılması gereken bir konu olabilir. Genel kapsamda ulaşılan kaynaklardan elde edilen bilgilerin kent içerisinde yer alan çevresel tipografik uygulama örnekleri ilgili başlıklar altında gruplanarak derlenmesiyle oluşturulmuştur.

Uygulama projesi olarak önerilen projenin tez kapsamında kent merkezine uygulanmasının getirdiği sınırlılıklar göz önüne alınarak, birebir uygulama yapılmamış, tez kapsamında bir öneri niteliğinde sunulmuştur.

Seçilen çevresel tipografik uygulamalar, yerleştirmeler, iki veya üç boyutlu ayrımı yapılmadan kent mekânında yani dış mekânda rastlanılan örnekler ilgili başlık altında incelenmiştir. İki boyutlu olarak: dış mekân duvar, cephe, zemin üzerine yapılan örnekler, üç boyutlu: tipografik heykeller, yerleştirmeler olarak kabul edilebilir.

Araştırma kapsamında kent odaklı uygulamalara yer verildiğinden malzeme ve teknik uygulama bilgisi de dış mekân odaklı projelerde kullanılan teknik ve yöntemleri kapsayacaktır. “2.3.3 Çevresel Tipografik Tasarım Uygulamarında Malzeme ve Teknik Kullanım” adlı bölümde her malzeme ve teknik ele alınamamıştır, öne çıkanlar işlenmiştir.

1.6 Tanımlar

Anamorfik (Anamorphic): Bir görüntü, yazı veya objenin kasıtlı bir şekilde bozularak farklı bir görünüm elde edilmesi, optik yanılsama.
Beaux-Arts: Paris'te Fransa sanat ve tasarım okulunda geliştirilen bir mimari tarz.
Capitalis Monumentalis: Yazıtlarda kullanılan Roma harfleri.
Cephe (Facade): Bir binanın veya yapının dış yüzü.
Çevresel Tipografi (Environmental typography): Çevresel mekân içerisinde yer alan yazı.
Doku (Texture): Herhangi bir nesnenin veya mekânın kişiye verdiği his.
Döküm (Casting): Metal, beton, bronz, demir gibi materyallerin belirli formlarda oluşturulan harf veya herhangi bir desen kalıbı üzerine dökülmesiyle oluşturulan süreç.
Googie: Modern, fütüristik, otomobil kültürü ve uzay çağı formlarından etkilenen bir mimari tasarım hareketi.
Graffiti: Herhangi bir cephe, duvar yüzeyine karalanmış, çizilmiş veya spreyle püskürtülmüş yazı biçimi.
Harfleme (Lettering): Bir nesneye, yüzeye veya mekâna farklı teknik ve materyal kullanılarak elle çizilmiş harflerle yapılan özgün yazı tasarım süreci.
İsimlendirme (Naming): Bir alana, mekâna veya yazı tasarımına isim verme.
Kaligrafi (Calligraphy): Güzel yazı, el yazma sanatı.
Kaligraffiti (Calligraffiti): Kaligrafi ve graffiti birleşiminden doğan oluşum.
Kayıtsal tipografi (Registered typography): Telefon, rögar kapağı, yangın musluğu gibi kamu veya özel kişilere ait nesneler üzerindeki yazıları inceler.
Kimlik (İdentity): Bir kurum, işletme, ürün, nesne veya mekânın ayırt edici özelliklerini tanımlayan unsur.
LED (Light Emitting Diode): Elektrik akımı içinden geçtiğinden ışık yayan yarı iletken bir diyot.
Logotype: Bir işletme, marka veya kurumun isminden oluşan kültürel bir tanımlayıcı, kimlik özelliği taşıyan bir kelime.
Markalama (Branding): Bir kent, kurum, işletme, ürün, hizmet veya mekânı diğerlerinden ayıran ve tanımlayan sembol, işaret, kelime, tasarım süreci.
Mimari seramik (Architectural ceramics): Pişmiş topraktan yapılmış her türlü yapı malzemesini kapsayan sırlı, sırsız materyal bütünü.

Mimari tipografi (Architectonic typography): Bir bina veya numarası gibi kalıcı yazıları kapsar.

Normatif tipografi (Normative typography): Düzenleyici, yönlendirici ve bilgilendirme sistemlerinin parçası olan yazıları inceler.

Oyma (Carving): Taş, ahşap, mermer gibi çeşitli malzemelerin içi oyularak harf oluşturma tekniği.

Pavyon (Pavillion): Kalıcı veya geçici bir şekilde inşa edilen bir kurum, ürün veya hizmeti temsil eden yapı.

Petroglif (petroglyph): Kaya yüzeyine kazılarak, oyularak, aşındırılarak oluşturulan bir görüntü. Bir kaya sanatı biçimi.

Sanatsal tipografi (Artistic typography): Yazı ve harfler kullanılarak oluşturulan sanatsal tasarım nesnelerini kapsar.

Sokak dili (Vernacular): Kentsel çevrede yer alan yazıları tanımlar.

Tabela boyama (Sign painting): Elle boyanarak oluşturulan tabela yazım işlemi.

Ticari tipografi (Commercial typography): Bir bina üzerine monte edilen tabela, neon ışıklı reklam panoları üzerinde oluşturulan yazıları kapsar.

Yapılı çevre (Built environment): İnşa edilmiş çevre, insan yapımı çevreyi tanımlar.

Yazıyüzü (Typeface): Harf tasarımı, yazı karakter küme tasarımı. Norbent Florendo'nun dediği gibi "Typeface gördüğümüz, font ise kullandığımız şeydir."

Yerleştirme (Installation): Alana özgü bir mekân duygusu katmak için tasarlanmış geçici veya kalıcı üç boyutlu, kavramsal eserlerin oluşturulma biçimi.

Yer imi (Placemaking): Kamusal alanda belirli bir noktayı tanımlayan tasarım ürünü.

Yer işareti (Landmark): Bir mekânı, alanı, binayı kolay görülmesini, tanınmasını sağlayan, işaretleyen nesne veya yapı.

2. BULGULAR VE YORUM

2.1 Görsel İletişim Aracı Olarak Yazı ve Tipografi

İletişim, "insanın varlık sürdürme biçiminin bir ürünü ve değişimlere uğrayan insana özgü bir olgudur (Oskay, 1999, s. 7)." "… Aynı olgular, nesneler, sorunlar karşısında… benzer duygular taşıyıp bunları birbirine ifade eden insanların oluşturduğu topluluk ya da toplum yaşamı içinde gerçekleştirilen tutum, yargı, düşünce, duygu bildirişimleri" (Oskay, 1999, s. 15), "… söz, el-kol devimi, yazı, görüntü vb. aracılığı ile değiş tokuş edilmesini sağlayan toplumsal etkileşim sürecidir (Ozankaya, 1980, s. 63)". Görsel iletişim ise aktarılmak istenilenin görsel bir iletişim aracı ve kanalı aracılığıyla iletiminin sağlanması olarak tanımlanabilir. İletişim tasarımcısı Jorge Frascara'ya (2004, s. 2) göre "görsel iletişimin amacı halkın bilgi, tavır veya davranışları üzerinde belirli bir yönde etki yaratmaktır".[1] Bu etkinin ilk izlerine tarih öncesi çağlarda rastlanılır.

İlk insandan beri iletişim biçimleri sözlü-sözsüz-yazılı olarak çeşitli araç ve yöntemlerle birlikte değişmiş ve gelişmiştir. "Yazılı iletişim, insanın zaman ve mekândaki iletişim sınırlılıklarını genişletmede en etkin ilk iletişim biçimi" olmuştur (Zıllıoğlu, 2007, s. 153).

Tarihsel süreç içerisinde insanoğlu çevresini anlamaya, keşfetmeye, çözümlemeye, kendini ya da etrafında gelişen olayları ifade etmeye, duygu ve düşüncelerini aktarmaya çalışmıştır. Gündelik hayatındaki gelişmeleri, olayları, hayalleri veya korkularını duvara, yüzeye veya herhangi bir cisim üzerine çizerek, oyarak, kazıyarak ve boyayarak dışa vurmuştur. Bunları yaparken (tinsel, büyüsel, dinsel amaçla yapıldığı görüşünün yanında) belki de yaptıklarını gelecek nesillere aktarma, kalıcı olma, bir iz bırakma amacı gütmüş de olabilir. Bu doğrultuda yazı için "…yalnız bir iletişim tekniği ve aracı değil insanın simgesel düşüncesinin ulaştığı bir aşama olarak da toplumsal, kültürel değişme sürecinde belirlenen uzun bir arayış ve deneme çabasının sonucu olan birikimin… bir ürünüdür (Zıllıoğlu, 2007, s. 135)" diyebiliriz. Bu birikimin sonucu olarak ortaya çıkan yazı "insanoğlunun belleğinin yükünü hafifletmiş, düşünsel enerjisini başka işlere yöneltebilmesini sağlamıştır. Yazının kullanımı bilginin yalnızca niceliksel birikimine değil, niteliksel gelişimine de katkıda bulunmuştur (Zıllıoğlu, 2007, s. 153)".

[1]Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Mart, 2013, Sayı 126, s. 1

Uçar'a (2004, s. 108) göre "yazı ve tipografinin geçmişi insanlığın geçmişidir". Bu geçmiş birbiriyle paralellik gösterir. İnsanoğlu ilk zamanlar yaşadığı mekânda kendini tanımlama, çevresini algılama fiziksel, görsel ve işitsel olarak iletişim kurma yolunda ilerlerken bireyler arası iletişimin getirdiği gereklilik sayesinde ilkel sembolik sistemleri geliştirmiş ve bu durum düzenli bir sistem oluşturulana dek sürmüştür. "Yazının tarihi uzun, yavaş ve karmaşık bir tarihtir. İnsanlığın tarihine karışır, kimi sayfaları bugün hala eksik olan tutku dolu bir romandır (Jean, 2001, s. 12)". Bu romanla, insanlık tarihi başlamış, bütünleşmiş, sayfalarındaki bilgiler onunla toplanabilir, saklanabilir ve geleceğe iletilebilir hale gelmiştir. Sarıkavak (2014, s. 2) yazının dile dayalı iletişimin görsel bir dışavurumu, insanın toplumsal gelişiminin en temel göstergesi ve sonucu olduğunu belirtirken, onun evriminin, dilin, düşüncenin, sanat ve kültürün değişimi de ve gelişimiyle de paralellik içinde olduğunu ifade etmiştir.

Tarih boyunca yazının uygulanışında birçok ilerleme ve gelişmenin yaşanması, farklı uygarlıklar arasında gerçekleşen ticari, coğrafi ve kültürel etkileşimlerin sonucudur. Bu geniş zaman aralığı yazının evrimleşerek, farklı tekniklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. "Tipografi, bugün için de yazının, her türlü yöntem ve teknoloji sayesinde üretilebilen bir görsel düzenlemesidir. Söz ve düşünce tipografi sayesinde bir görsel kimliğe bürünmüş, okura ulaşmış ve çoğaltılmıştır (Sarıkavak, 2014, s. 2)". Böylelikle "yazı ve tipografinin gelişim süreci, basım tekniklerinin gelişimiyle farklı bir ivme kazanmış, tipografi bir sanat dalı olarak ortaya çıkmıştır (Uçar, 2004, s. 108)".

Bu bölümde, yazının evrimi ve tipografinin geçirdiği kültürel, tarihsel değişimler sıralanıp incelenirken aynı zamanda önemli tipografik gelişmelerin, kent ve yazı birlikteliğinin çevresel tipografik tasarım kültürüne katkı verdiği noktalar, dönemler, akımlar üzerinden değişim süreçleri örneklerle incelenmiştir.

2.1.1 Yazının Evrimi Tipografinin Gelişimi

"İnsanlar bir milyon yıldan beri doğup ölmekte, ama yalnızca altı bin yıldır yazmaktadırlar." – Etiemble

Görsel iletişimin ilk izlerine rastlanıldığı tarih ve yazı öncesi dönemlerde insanoğlu, kendini, çevresini ve yaşadığı mekânı tanıma, gözlemleme, keşfetme çabası içerisine girmiş, yeni oluşumlara kapı aralamıştır. Drucker ve McVarish (2009, s. 4)'e göre işaret ve sembol yaratabilme kabiliyeti, insanın kavramsal düşünme ve motor becerilerinin gelişimine bağlıdır. Sembolik sistemler tasarlama kapasitesi ise göz, el ve aklın koordinasyonuyla oluşan fiziksel ve sosyal gelişmelerin sonucudur. Avcılık ve toplayıcılıkla yaşamını sürdüren ilk insanlar (Taş Devri veya Paleolitik Çağ boyunca) araç-alet yapımına yönelmiş, göz, el ve aklın koordinasyonu sayesinde görsel iletişimin ilk örneklerini oluşturacak kültürel materyaller üretmişlerdir.

Anıtlar ve insan yapımı yapılar, yüzyıllar boyunca öyküleri ve sembolik ritüelleri form, kompozisyon ve konumlarıyla iletişim kurmuşlardır (Poulin, 2012, s. 23). Kaya üzerine oyulmuş veya kazınmış olan petrogramların yani piktogramların ilk örneklerine Göbeklitepe'de rastlanılır. MÖ 9600 yani günümüzden yaklaşık 11600 yıl öncesine tarihlenen Göbeklitepe, Çanak Çömleksiz Neolitik Dönem'e ait bir inanç merkezidir (Görsel: 2. 1). İngiltere'deki ünlü Stonehenge'den 6600 yıl, Mısır Piramitleri'nden 7100 yıl, Malta Adası'nda bulunan tapınaklardan ise 6100 yıl daha eskidir.[2] Dünya'nın ilk tapınak alanı olarak bilinen Göbeklitepe'yi aynı zamanda, güncelenen bilgiler ışığında, insanoğlunun ilk kamusal mekânı olarak da görmek, mümkündür. Göbeklitepe'de tarih yeniden güncellenirken gün ışığına çıkarılan "T" biçimindeki sütunlar üzerinde yer alan petrogliflerle birlikte sanat ve tasarım tarihindeki mevcut bilgilerin de yeniden yazılıp, şekillendirebileceği düşünülmektedir. "Tapınakların ortasında yer alan T biçimindeki sütunlarda kol ve el tasvirleri görülmekte, sütunlar üzerine işlenmiş hayvan tasvirleri ve soyut semboller bulunmaktadır. Taşlar üzerine kazılan boğa, yaban domuzu, tilki, yılan, turna ve yaban ördekleri en sık görülen hayvan tasvirleridir ve bunların yanında üç boyutlu kabartma şeklinde yapılan başka betimlemeler de bulunmuştur".[3] Batı Avrupa'da bulunan en erken arkeolojik kalıntılar ise (MÖ 3000-1000) megalitlerdir (Yunanca'da "mega" büyük ve "lithos" taş) yani büyüktaşları içeren taş yapılı mezar odalarıdır; bazıları

[2]http://www.zeropointintime.com/tr/ (Erişim Tarihi: 29.10.2016)
[3]http://xn--gbeklitepe-ecb.com/ (Erişim Tarihi: 29.06.2016)

süslü desenlerle oyulmuştur (Poulin, 2012, s. 23). Güney İngiltere'de bulunan Stonehenge, dairesel bir düzende yerleştirilmiş yaklaşık 100 adet devasa dik duran taştan oluşmaktadır. Stonehenge'nin tarihinde bir dönemin mezar yeri olarak kullanıldığına dair güçlü arkeolojik bulgular bulunmaktadır, ancak çoğu bilim insanı dini bir tören alanı, dinlenme yeri ve belki de uzaktaki atalara ruhsal olarak bağlanmak, onurlandırmak için kurulmuş bir alan olarak da hizmet ettiğine inanmaktadır.[4]



Görsel 2. 1: *a) Dünya'nın ilk tapınağı, tarihin sıfır noktası Göbeklitepe'de bulunan taşlar ve üzerindeki hayvansal semboller, Türkiye. b) Stonehenge adı verilen dikili taşlar İngiltere. https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/ee-content/media/2162/stonehenge-1.jpg ve https://ozgurlukplatformu.files.wordpress.com/2015/04/la_construccion_de_un_templo_en_gobekli_tepe_2000x1302.jpg , https://newsela.com/read/lib-Gobekli-Tepe-turkey-oldest-religion/id/34738/ , https://i0.wp.com/www.bertholdsteinhilber.com/images/gobeklitepe_02.jpg , http://cdn.sci-news.com/images/2017/06/image_4996_2-Gobekli-Tepe.jpg (Erişim Tarihi: 26.03.2016)*

[4]http://www.history.com/topics/british-history/stonehenge (Erişim Tarihi: 29.06.2016)

Petrogramların (kaya üzerinde çizilmiş veya boyanmış olan) Avrupa'daki ilk örnekleri ise yaklaşık MÖ 3000'de, yazının icadından önce üretilmiştir. MÖ 15000-10000'den kalma, Altamira (İspanya) ve Lascaux, (Fransa) mağara resimlerindeki bizon, geyik ve diğer çeşitli av sahneleri halen ayırt edilebilmektedir (Drucker ve McVarish, 2009, s. 5-6). Mağaraların duvarlarında bulunan hayvanların, insanların ve kaba nesnelerin elle yapılmış şablonlarının, çizimlerinin ve çok renkli gerçekçi temsilleri yer almaktadır. Ham pigmentler kömür ve yağ ile karıştırılmış kırmızı ve sarı oksitlerden oluşturulmuş ve daha sonra mağaraların duvarlarına, parmaklar, kamışlar veya hayvan kıllarından fırçalar yardımıyla şekillendirilmiştir (Görsel 2. 2). Petrogram (boyalı) ve petroglifler (kazınmış) Avrupa'dan Afrika'ya, Amerika, Asya, Avustralya ve Polinezya Adalarına kadar dünyanın birçok yerinde bulunmuştur (Poulin, 2012, s. 26).



Görsel 2. 2: *Sol: İspanya, Altamira Mağarası'nda petrogram örneği, bizon resimleri. Sağ: İsveç Antik Anıtlar ve Arkeolojik Sit Alanı'nda yer alan MÖ 3500'lerden kalma petroglif örneği (Heller ve Ilić, 2013, s. 16) ve http://cdn.natgeotv.com.au/altamira-caves-cantabria-spain.adapt.1900.1.jpg?v=28&azure=false&scale=both&width=728 (Erişim Tarihi: 05.01.2017)*

Dil, insan türleri tarafından geliştirilen erken bir beceri olmuştur. Yazı ise, konuşmanın görsel bir biçimi olarak ifade edilebilmektedir (Meggs ve Purvis, 2012, s. 6). Bir yüzey ve tabaka üzerine çizilmiş veya resmedilmiş harfler, işaretler, semboller, resimler söylenmemiş bir düşüncenin veya konuşulan bir dilin grafiksel karşılığını oluşturmaktadır. Yazı öncesi söylenen sözler iz bırakılmadan kaybolmuş, yalnız yazılı sözler kalabilmiştir (Meggs ve Purvis, 2012, s. 6). Bu yüzden yazı öncesi çağlarda bulunan nesneler insan kültürü için önem taşımaktadır çünkü onlar "*insan aklının konuşmayan sır veremeyen izleridir*'' (Mülayim, 2006, s. 4). Yazı ise insan aklının mührü, bir damgası olarak görülebilir. Bir Roma atasözü olan *verba volant scripta manent* yani *söz uçar yazı kalır* sözüyle de yazının kalıcılığını ve yazılmış olanın geleceğe daha kolay aktarılabileceği, sözün ise geçiciliğini, uçup gidebileceği düşüncesi ifade edilmiştir.

Yazının bulunuşu tarihçiler tarafından tarihin başlangıcı olarak kabul görmüştür. Mezopotamya'da (Mâverâünnehir yani iki nehir arası Dicle ve Fırat arasında), yaşamış olan Sümerler, tarihte yazı sistemini geliştiren ilk uygarlık olarak bilinmektedir. Ur ve Uruk şehirlerinde yapılan kazılarda çıkartılan yazılı tabletler, tarihin ilk yazılı örnekleridir. Uruk kentinde bulunan kil tabletlerde Sümer çiftçilerinin tapınaklara [ziggurat; tanrının evi] verdiği ürünlerin listelerinin oluşturulduğu, kayıt altına alındığı gözlenmiştir. Hesap kaydının sözlü tutulamayacağı yazının da bu basit nedenden doğduğu söylenmektedir (Jean, 2001, s. 12). İlk zamanlarında yazının "hesap kaydı-muhasebe-defter tutma" işlemleri amacıyla kullanıldığı düşünülürse, bilgisayarın da hesap tutma, veri depolama ve kaydetme amaçlı hayatımızda yer edindiği düşünülebilir.

Sümerler, din, matematik tarih, hukuk, tıp ve astronomi hakkında yazılmış binlerce tabletlerden oluşan kütüphaneler düzenlemişlerdir. Kil tabletler üzerine yazdıkları şiir, mit, destan ve efsanelerle edebiyatın yani yazılı eserlerin başlangıcını oluşturmuşlardır (Meggs ve Purvis, 2012, s. 10). Çivi yazısının gelişimindeki ilk basamak, piktogramlardır. Piktogramlar, bir kavram ya da sözcüğü temsil eden ve resim özelliği taşıyan simgelerdir. Islak kil yüzeyine *stylus* adı verilen kamışlarla bastırılarak elde edilen imgeler, sonraları üçgen uçlu stylusun kullanılmasıyla daha soyut bir işaretleme sisteminin oluşmasını sağlamıştır. Böylelikle resme dayalı piktogramlar da çivi yazısı adı verilen soyut simgelere dönüşmüştür (Becer, 2013, s. 85).

Yazının icadı, insanlık için medeniyetin gelişiminin yanında bilgi, deneyim ve düşüncenin sıkı sıkıya korunması gerekliliğini mümkün kılar. Görsel ve yazılı dilin gelişiminde, en ilkel resimlerde kullanılan yazılı ve çizili işaretler arasında yakından bir bağ vardır. Hem iletişimsel fikirlerin doğal yolu hem de bilgi iletmek ve kayıt altına almanın bir yolu olarak resimler, erken dönemlerde insanlar tarafından kullanılmıştır (Meggs ve Purvis, 2012, s. 6). Kendine has bir anlatım biçim ve stili geliştiren insanoğlu, resim, sembol ve işaretler aracılığıyla bunu gerçekleştirmiş ve zamanla *piktografi* denilen resim-yazısının doğmasını sağlamıştır. Bu biçimlerin gelişimiyle Mezopotamya'da *çivi yazısı* yayılırken, Uzak Çin'den yakın Mısır'a birçok yerde farklı yazı sistemleri doğmuş ve gelişim göstermiştir. Mısır'da tanrının bir hediyesi olarak gördükleri *hiyeroglif* resim yazısı doğmuştur (Jean, 2001, s. 27). Kullanılan biçimler sadeleştirilmiş, her sözcüğün bir simgeyle anlatıldığı yazı türü olan *logografi* doğmuş, sonrasında zamanla alfabeye doğru yeni bir yaklaşım başlamış, bu biçimde kullanılan yazıya hece yazısına *fonografi* denilmiştir (Uslay, 1989, s. 6).

"Babil ve Asur yani Mezopotamya topraklarında bulunan 'alüvyal kil', tuğla yapımında ve 'bir yazı aracı olarak' kullanılmıştır (Crowley ve Heyer, 2011, s. 53)." Yaşanılan coğrafya o uygarlığın yazma aracını da şekillendirmiştir. Başka bir yazı aracı olarak taşın, [kilin] aksine "papirüs" son derece hafif ve yalnızca Nil deltasında yetişebilen *Cyperus papyrus* adıyla bilinen bitkinin bulunduğu bataklık yakınlarında yazı malzemesi olarak hem imal edilmiş hem de bir cins kamıştan (*funcus maritimus)* yapılmış fırçalar yardımıyla kullanılmıştır (Crowley ve Heyer, 2011, s. 48-49). "Taş üzerine yazmanın ayırt edici özellikleri, çizgilerde doğrusallık veya yuvarlaklık, dörtgensel form ve dikine bir duruşken, papirüs üzerine yazma, hızlı yazmaya elverişli işlek el yazısı formlarına olanak tanımıştır (Crowley ve Heyer, 2011, s. 49)". Hiyerogliflerin taş anıtlar üzerine yontularak oluşturulması oldukça zor ve zaman alırken papirüs üzerine yazıldıklarında bu işlem daha kolay ve pratik olup basitleşmiştir (Görsel: 2. 3).



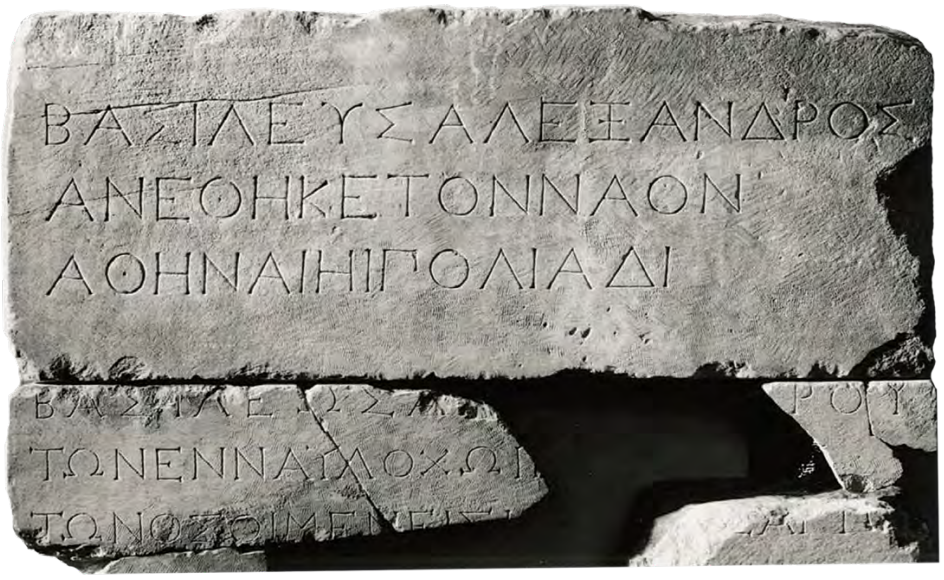
Görsel 2. 3: *a) Duvar üzerinde, sütun üzerine kazınmış antik dönem Mısır hiyeroglifleri. b) 2002 yılında inşa edilen (Bibliotheca Alexandrina) Yeni İskenderiye Kütüphanesi'nin cephesi dünya üzerindeki farklı dilleri de temsil eden işaret, harf ve sembollerle kaplanmıştır. http://www.adamthetraveler.com/2012/10/treasures-of-nile.html , https://www.archdaily.com/592824/ad-classics-bibliotheca-alexandrina-snohetta , http://www.archilovers.com/projects/59/bibliotheca-alexandrina.html (Erişim Tarihi: 23.02.2017)*

Dünün hiyeroglifleri bugünün piktogramlarıdır. Crowley ve Heyer'e göre, hiyerogliflerin geri döndüğünü görmek için yalnızca etrafımıza bakmak yeterlidir;

> … Hiyeroglifler otoyol kenarlarında, havaalanlarında, haritaların üzerinde, hava durumu programlarında, giysi markalarının üzerinde, bilgisayar ekranlarında ve sözcük işlemcilerin

> klavyesi gibi elektronik ürünlerin üzerinde. Basit bir → varken, 'oku sağa doğru hareket ettir'e ne gerek var? Hiyeroglifler bize nerede sollama yapmamız gerektiğini, en yakın telefonun nerede bulunduğunu, hangi yolun otoyol olduğunu, yarın yağmur yağıp yağmayacağını, bir giysiyi nasıl temizlememiz gerektiğini ve bir kaseti nasıl ileriye saracağımızı anlatırlar (Crowley ve Heyer, 2011, s. 72).

Yazı tarihinde önemli yeri olan *alfabe*nin bulunuşunun nasıl olduğu tam bilinememektedir, coğrafi, ticari etkileşimlerin yoğunlukta yaşandığı Akdeniz ve Mezopotamya dolaylarında ortaya çıktığı, gelişmesinde ve yayılmasında ise Fenikelilerin önemli katkısı olduğu bilinmektedir. Yazının gelişip yayılmasında önemli katkılarda bulunan Fenikeliler, 22 harften oluşan (hemen hemen hepsi sessiz harflerden oluşan, sesli harflerin olmadığı) bir alfabeye sahiptir, yazılarını ilişki kurdukları uluslara da öğretmişlerdir. Daha sonra Grekler [Eski Yunanlılar], Fenikelilerden öğrendikleri alfabeye sesli harfleri de katarak kendi alfabelerini türetmiş, yazının zamanla geliştirilmesine *Latin alfabesi'*ne dönüşmesine katkı sağlamışlardır (Donoughue, 2009, s. 18). Antik Yunan, Etrürya ve Roma gibi büyük uygarlıklar Batı Avrupa dünyasının başlangıcı olarak kabul görmüştür. Yunanlılar, Fenike alfabesini uyarlayarak, onu yirmi beş karakterden oluşan bir sistem haline getirmişlerdir. Beş sesli harften (A, E, l, O U) oluşan Yunan İyon alfabesi, soldan sağa doğru okunmaktadır ve kelimelerle cümleler arasında [okumayı ve yazmayı kolaylaştıracak] noktalama işaretleri gibi görsel bir ayrım yapan bir tipografik araç da olmamıştır. Yunan İyon alfabesi tüm modern Avrupa yazıtlarının tek kaynağı ve dünyanın ilk gerçek alfabesi olarak kabul edilmiştir (Poulin, 2012, s. 28). Romalılar da Etrüskler ya da Yunanlılardan aldıkları alfabeyi kendi dillerine Latinceye uyarlayarak, kare, üçgen, dikdörtgen gibi geometrik formlar üzerine harfleri şekillendirip, yazıyı daha zarif göstermek ve güzelleştirmek adına çaba harcamışlardır. (Donoughue, 2009, s. 18). Böylece Mezopotamya'da doğan yazının serüveni Avrupa'ya taşınmıştır.



Görsel 2. 4: *Atinalılar tarafından kullanılan Yunan Alfabesi, M.Ö. 403 (Poulin, 2012, s. 28)*

MÖ 447'de tamamlanan Yunanistan Atina'daki Akropol'de bulunan Parthenon, içinde Athena heykeli bulunan kutsal bir alana sahip sıra sütunlu taşlarla inşa edilmiştir. Tapınağın ana frizlerinde ve üçgen ayaklığında bulunan oyma süslemeler, tanrıları onurlandırmak için özel temalarla işlenmiştir. Athena tapınağındaki yazıtlar (Görsel: 2. 4) 1989'da Carol Twombly tarafından tasarlanan 20. yy. konik (glyphic) tırnaksız (sans serif) yazıyüzü olan "Lithos"un da ilham kaynağı olmuştur (Poulin, 2012, s. 28).

*Batı tipografisinin beşiği olan Roma İmparatorluğu ve Roma anıtsal yazıtları ve zafer takları*nda görülen yazılı hikâyeleme mimarinin ayrılmaz bir parçasıdır. Harf biçimleri diğer mimari detaylarla aynı mimari bütünlüğe sahiptir. Roma döneminde Zafer takları, anlatıma odaklanan bir bütün ve de törenler için işlevsel bir başlangıç noktasıdır (Poulin, 2012, s. 23-24). Roma İmparatoru Trajanus'un, Dacia seferlerini ve zaferlerini övünerek anlatmak için diktirdiği Trajanus sütunu, zaferin resimli öyküsünü anlatan kırk metre yüksekliğinde bir anıttır (Görsel: 2. 5). İki yüz metre uzunluğundaki alçak-rölyef sarmal şerit sürekli bir okunuş sergiler. Bu anıt, yerden görülmeyen ince ince yontulmuş sahnelerle boydan boya kaplıdır (Taşkıran, 1997, s. 54). Roma İmparatorluğunun ilk çağlarında alfabe, son derece ahenkli bir biçimde olgunlaşmıştır. Bu gelişmede tasarım tekniğinin zirvesi, Roman büyük harfleri yani *Capitalis Romana* veya Batı'daki "capital" büyük ve "majuscule scripts" el yazılı harflerin dedesi olan *Capitalis Monumentalis*'dir. Capitalis Monumentalis, sonsuza dek imparatorluğun ihtişamını taş üzerinde yansıtmak, kaydetmek için kullanılmıştır, bunun en güzel örneği Roma'daki *Trajan Sütunu*'nda görülür (Pohlen, 2015, s. 18). Yazıtlarda kullanılan büyük kare harfler, (kare, üçgen ve

çemberi temel alan) geometrik şekillere dayanır. A, O, Q ve V harfleri tam bir kareye karşılık gelir ve geri kalan kısmı belirli bir bölümünde türetilir ve böylece klasik Roma harf biçimleri oluşur. Capitalis Monumentalis, ilk olarak mürekkep ve düz bir fırça kullanılarak çizilmiş ve daha sonra keski ile mermer veya taşa oyulmuştur. Yüzyıllar boyunca, unutulmaz bir üne kavuşarak, klasik bir hisse sahip "anıtsal" tasarımlar için mükemmel bir yer tutmuştur ve 1989'da Carol Twombly tarafından "Trajan" adıyla dijital olarak yeniden çizilmiştir (Pohlen, 2015, s. 18).



Görsel 2. 5: *Traianus (Trajan) Sütunu ve kitabede yazılı İtalyan harf biçemi, M. S 2. yy. Roma trajan-s-column-rome-italy+1152_12912415803-tpfil02aw-28637 ve http://www.rome101.com/Topics/TrajansColumn/pix/090920S_2186Q.jpg (Erişim Tarihi: 23.02.2017)*

Yazılı iletişimin gelişmesi, yazının uygulanacağı materyalin gelişimiyle de doğru orantılı olarak gerçekleşmiştir. Sümerlerin uyguladığı *kil tablet*lerden, günümüzdeki yazı yazma malzemesi, kâğıdın keşfi olan MÖ 1. yy.'a gelinceye kadar geçen süreç aşağı yukarı beş bin yıllık bir süreçtir (Baldini, 2000, s. 6). Geliştirdikleri tekniklerle (yeni materyaller dahil) Asya ülkeleri, yazılı metin ve görsellerin üretiminde öncü rol oynamıştır. *Matbaacılığı* ilk icat edenler Çinlilerdir. Avrupalılardan altı yüzyıl önce, 9. yy.'da tüm sayfa tahtadan oyularak, Çin alfabesinin tahtadan oyulmuş harfleriyle, ağaç baskı (xylography) yapılıp, kopyaları çıkartılabilmiştir (Pollard, 1996, s. 7). Çin'de, Batı'da geliştirilen tekniklerden çok önce ahşap baskı ve hareketli tipo baskı icat edilmiştir, bilinen ilk basılı kitabın tarihi ise 9. yy'a kadar geri gittiği bilinmektedir (Jubert, 2006, s. 26). Bu baskı tekniklerinin bulunmasında, (Çin'in geleneksel sanatlarından biri olan) mühür oymacılığı da önemli bir rol oynamıştır (Becer, 2013, s. 88). Çinlilerin matbaacılık ve basım teknikleri konusunda öncü olmuş olmalarına rağmen Çin alfabesinin diğer uygarlıkların alfabesiyle farklı yapıda olması ve ülke olarak da o dönemlerde diğer ülkelerle iletişim anlamında kapalı olmalarından dolayı bu alandaki

gelişmeler diğer kıta ve coğrafyalara yayılamamıştır. Kâğıt ise, 11. yy'da Çin üzerinden [Arap dünyasının İspanya'ya (Endülüs ile) aktarımı sonrası] Avrupa'ya geçmiş ve 1390 yılında ilk kez Almanya'da imal edilmiştir (Pollard, 1996, s. 8). Gutenberg'in zamanına kadar Avrupa'da yaygınlaştırılan kâğıtla birlikte kitaplar daha kolay oluşturulmuş tipografi tekniğiyle baskı işlemi daha pratik ve düşük maliyette yapılabilmiştir.

2.1.2 Orta Çağdan Rönesansa, Matbaanın İcadından Sanayi Devrimine

Orta Çağ (500-1300), 476'da Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile başlayan, antik dünyanın sonuna ve modern çağın başlangıcına damgasını vuran bir dönemdir (Poulin, 2012, s. 24.) Orta Çağ boyunca Avrupa'da görsel iletişim, kiliseye bağlı yazıcılar, piskoposlar ve egemen sınıfının gölgesinde gelişim göstermiş, dekoratif harfleri, resim ve kelimeleri birleştiren, ayrıntılı ve oldukça detaylı, erken Hristiyan öğretileri olan *manuscripts* diye adlandırılan el yazması kitaplar, kiliseye bağlı yazıcılar tarafından *scriptorium* adı verilen manastırlardaki yazı odalarında üretilmiştir (Evans, 2006, s. 6).

12. yy'ın sonunda yazının kilisenin tekelinden çıkması "yazının laikleşmesini yeni zanaatkârların ortaya çıkmasını sağlamıştır" (Jean, 2001, s. 87). Kilisenin etkisinin azalmasıyla yazıcılar dini kitapların yanı sıra astronomi, felsefe, matematik, mantık gibi her alanda eserler üretebilme imkânı bulmuşlardır. Bu dönemde, yapılı çevre boyunca, şövalyeler arasında ortaya çıkan *şehir mühürleri*, *monogramlar*, *amblemler* ve *armalar* savaşta koruyucu bir kalkan olarak görülmesinin yanı sıra kimlik tanımlama amacıyla da kullanılmıştır. 1188'de, İngiltere, Fransa ve Flanders hükümetleri (bugünkü Belçika ve Hollanda) tek taraflı olarak belirli grafik sembol ve renkleriyle, ordu güçlerini temsil etmeyi kabul etmiştir (Poulin, 2012, s. 24-35). Orta Çağ kent sakinleri, sadece siyasi ve askeri işler için değil ekonomik faaliyetleri de düzenlemek için loncalar kurmuştur. Bu loncalar; demirci, şarap tüccarı ve meyhane sahipleri, eczacı ve tacirler kendi endüstrilerini belirlemek için belirgin *afiş* ve *bayrakları* kullanırken aynı zaman da sundukları ürünleri ve malları tanıtmak için dükkanlarının dışında yer alan tabelaları kullanmıştır (Poulin, 2012, 24-35).

"Yeniden doğuş" anlamına gelen Rönesans (1300-1600), İtalyan Orta Çağı'ndan ortaya çıkmış ve Batı Avrupa'sında bir kültür devrimine yol açan klasik Avrupa edebiyatı, müzik, bilim, sanat ve mimarisinin "yeniden değerlendirilmesi ve yeniden tanımlanmasını" sağlamıştır. 1450'de Johannes Gutenberg'in tipobaskı ve *hareketli metal hurufat*ı sayesinde, yeni ve yenilikçi fikirler, İtalya'nın her tarafında ve daha sonra Avrupa kıtasının geri kalanında, zamanın en önde gelen öncüleri Leonardo da Vinci,

Michelangelo Buonarroti, Leon Battista Alberti, Sandro Botticelli ve Filippo Brunelleschi tarafından hızla yayılmıştır (Poulin, 2012, s. 24-45). Bilim ve sanatın gelişimini engelleyen skolastik düşünce yapısı Rönesans ve Reform hareketleriyle yerini hümanist düşünce yapısına bırakmış, oluşan özgür ortam sayesinde pozitif bilimlere, klasik edebiyata ve sanata olan merak halk arasında artmıştır. Bu dönemde baskı tekniği ve çoğaltımı konusundaki olağanüstü ilerleme ve gelişmelerin yaşanması Avrupa'da kitapların daha hızlı, ekonomik ve pratik basılıp, daha kolay çoğaltılıp dağıtılmasını sağlamıştır.

İlk hareketli karakterlerle (Batı dünyasında) kitap basanın Mainzlı Johann Gutenberg olduğu ve 1450'den sonra matbaanın Avrupa'ya ve ABD'ye yayıldığı bilinmektedir (Pollard, 1996, s. 13-14). 1450-1455 yılları arasında (Almanya, Mainz'da) basılan Gutenberg'in *Kırk İki Satırlık İncili*, batı dünyasında (tipo baskı tekniğiyle) basılan ilk kitap örneği olmuştur (Clair, 1999, s. 49). Kitabın sayfalarındaki her sütun kırk iki satırdan oluştuğundan "Kırk İki Satırlı İncil" olarak adlandırılmıştır. Kimi kaynaklarda *Mazarin Kutsal Kitabı* olarak da geçen Guterberg İncili, *textura* gotik yazısı kullanılarak yazılmıştır. "… Çünkü basımcılığın erken döneminde *incunabula* henüz yeni teknolojinin kendi görsel değerleri oluşmamış, daha önceki teknik ve uygulamaların işlevsel ve plastik değer dizgelerinin verileri kullanılmıştır (Sarıkavak, 2005, s. 5)." Gutenberg'in bulduğu 'metal döküm harfler' (beş yüz yıl boyunca kullanılmış) yeni bir baskı sisteminin (tipografinin) doğmasını sağlamıştır. Almanya'dan İtalya'ya, Hollanda, Fransa, Belçika ve İngiltere gibi Avrupa'nın diğer önemli ülkelerine yayılmış olan bu yeni baskı tekniği çeşitli yeni yazıyüzlerinin de gelişimine önayak olmuştur.

1465'te İtalya'da tasarlanan ilk yazıyüzü *Sweynheym ve Pannartz'dır*. 1470'de Nicolas Jenson [Johannes de Spira ile], hümanist özelliklere sahip, Venedik'te ilk roman [hümanist] yazıyüzünü hazırlamıştır (Clair, 1999, s. 52). Ayrıca diğer İtalyan tipografl ar, 1494-1495'te Aldus Manutius ve Francesco Griffo da metalin fiziksel özellikleri yararlanarak yeni karakterler tasarlamıştır (Carter, Day ve Meggs, 2007, s. 7). Aldus Manutius tarafından, kitapta alandan daha fazla faydalanmak için, bir el yazısı stili olarak ilk *italik* yazı tasarlanmıştır. 15. yy. İtalya'sında Venedik, ticaret ve ekonominin yanı sıra matbaacılığın ve kitap basımının da merkezi konumundadır. Kitap basımı Venedik'te Albert Manutius' la, Londra'da William Caxton'a geçmiştir. Ve 1476'da İngiltere'de William Caxton tarafından tasarlanan ilk kitap İngilizce olarak basılmıştır (Clair, 1999, s. 52).

> Süreç ilerledikçe ve tekniğin olanakları farkedildikçe ve usta zanaatkarlar bu işle ilgilenmeye başladıkça, metal hurufat kesim ve dökümünün kendine özgü değerleri "Garamond" gibi

> hurufat tasarımlarında oluşturulmuş, artık kuyumculuk işini yapan ustaların elinde harfler hem geometrik tasarım olarak hem de teknik nitelik olarak "Baskerville" ve "Caslon" gibi mükemmel bir biçimde kesilmiştir. Ve sonuçta geç 18. yy'da metal hurufat ustaları kendine özgü estetik değerler dizgesini yaratarak "Bodoni" ve "Didot" gibi tamamen metal kesimin doğasına uygun hurufat tasarımlarını oluşturmuşlardır (Sarıkavak, 2005, s. 6).

18. yy.'da İngiltere ve Avrupa genelinde, hurufat dökümhaneleri oldukça fazladır ve bunlardan en iyi bilinenlerinden biri İngiliz tipograf William Caslon tarafından kurulmuştur. Caslon'un tasarladığı yazı karakteri, İngiltere'de olduğu gibi, sömürge Amerika'da da kabul görmüş, Bağımsızlık Bildirgesi'nin ilk basılı versiyonu "Caslon" yazıyüzü ile basılmıştır (Evans, 2006, s. 7).

Harflerin evrimleşmesi, alfabenin gelişmesi ve çeşitli coğrafyalara yayılımın sonucunda, bilgi az da olsa erişilebilir ve kayıt altına alınabilir hale gelmiştir. El yazması ürünler, kutsal kitaplar, duyurular, el ilanları gibi yazılı eserlerin üretilme aşamasında yaşanılan zorluk, bilginin çoğaltılıp, kolay yayılmasını güçleştirmiştir. Baskının bulunuşu, sonrasında gelişen teknik ve üretim teknolojileriyle birlikte tipografinin de gelişimi, bilginin ulaşılabilir ve çoğaltılabilir olma zorluğunu azaltmıştır. Bu dönemde büyük *romen* harflerinden *karolenj* harflere *gotik* harflerden *hümanistik* harflere geçiş gözlenmiştir. Yazıdan tipografiye geçiş süreci ise Johannes Gutenberg'in metal baskı denemeleri ve harf ve işaretlerini metalden dökmesi sonucu elde ettiği sistemin gelişimiyle başlamıştır.

Sanayi Devrimi ile uygar dünyanın ekonomisi, 1700'lü yılların sonlarında ve 1800'lerin başında, kırsal tarım toplumundan kentsel merkezlerde üretime dayanan bir ekonomiye dönüştürmüştür. Bu dönüşüm İngiltere'de başlamasına rağmen yeni buluşlar ve teknolojiler nedeniyle Avrupa'ya ve Amerika'ya yayılmıştır. Takım tezgâhları, buhar motorları ve ölçüm aletleri, modern dünyada görünmeye başlayan endüstrilerin, ulaşım sistemlerinin ve yeni bina yapılarının geliştirilmesini kolaylaştırmış ve geliştirmiştir. Bu etkilerin her biri, geçmişin inşa edilmiş ortamları üzerinde silinmez bir grafik iz bırakmıştır. Tipografi, malzeme, yüzey uygulamaları ve mimari bağlamdaki tarihsel gelişmelerle birlikte, grafik tasarımın evrimi için önemli ve değerli bir dizi referans olmuştur. Tipografi ve baskı süreçlerindeki bu yeni gelişmeler, döneme ait yapılı çevredeki grafik tasarımını da etkilemiştir (Poulin, 2012, s. 24-25).

Sanayi Devrimi'nin simgesi olan buhar enerjisi, baskı teknolojisinde de devrim yaratmış, Alman matbaacı Friedrich Koenig 1811'de buhar gücüyle çalışan bir baskı presi geliştirmiştir (Becer, 2013, s. 96-97). Kâğıt yapımının da makineleştirilmesiyle yüksek hızda baskı yapımı ve çoğaltımı daha kolay ve pratik yapılabilir hale gelmiştir. Dönemin

önemli gelişmelerinden biri de kalınyüzün (boldface) tasarlanmasıdır. Tırnaklar üzerine yapılan denemeler ve inceltmeler sonunda (William Caslon'un torununun oğlu) William Caslon IV, "English Eyptian" adı verilen tırnaksız (sans serif) fontu 1816'da tasarlamıştır (Ambrose ve Harris, 2012c, s. 20). 1845'de buharla çalışan yüksek hızlı baskı makinelerinin sayısındaki artış basılı ürün sayısıyla paralel gitmiştir. Kasaba ve kentlerde duvarlar her santim dolana kadar afiş ve duyurularla kaplanmıştır. Viktorya döneminin ahşap kalıp ve gravür baskıları ile küt tırnaklı (slab serif) ve Gotik harfleri sonunda daha kıvrımlı, organik ve eğri biçimlere dönüşmeye başlamıştır (Heller ve Chwast, 2000, s. 15). Baskının hızlanması makineleşmeyi ve seri üretimi de beraberinde getirmiştir. "El yapımı baskı plakların yerini alan foto-gravürle dizgi işlemini kökünden değiştiren satır dökümü makineleri, sürekli artan düzeyde detay ve inceliğe ulaşmayı sağlamıştır (Ambrose ve Harris, 2012c, s. 20)." 1886 yılında Ottomar Mergenthaler'in bulduğu *linotype,* 1887 yılında Tolbert Lanston'un *monotype* dizgi makinelerini geliştirilmesi sonucu gazete, dergi, kitap yayıncılığı hızla gelişmeye başlamıştır (Becer, 2013, s. 98-99). Litografinin (taş baskı) Aloys Senefelder tarafından 1796 yılında icat edilmesine rağmen, litografinin gelişim süreci, ticari bir baskı aracı olarak, ancak 1900'lerin başında hayata geçirilebilmiştir (Clair, 1999, s. 70). Kentlerde hızla gelişmeye başlayan yayıncılık, reklam ve afiş tasarımı, litografik baskı tekniğinin sunduğu geniş olanaklar tasarımcıların istediklerini yapabilme özgürlüğüne kavuşmalarını sağlarken tipografik baskı yöntemiyle yapılan işleri de olumsuz etkilemiştir.

Fransa'da 1870'lerin ortalarından 1890'lara kadar kentsel çevre ve caddeler, kabare, tiyatro, sirk, müzik salonlarını ve diğer kültürel etkinlikleri tanıtan süslü afişlerle kaplanmıştır (Heller ve Chwast, 2000, s. 73). Afişler yalnızca 19. yy. hayatının yansımaları değil aynı zamanda o dönem hayatının ve kültürünün bir parçası olmuştur. Kitlesel görsel kültürel mekânlar olarak işlev gören kentlerde ve kentin sokaklarında geniş bir kitleye ulaşan ünlü ya da isimsiz, profesyonel grafik sanatçılar, işlerini kamusal alanda tanıtma imkanına sahip olmuştur. Tasarımcılar afişlerinde sanayileşmeye verdikleri tepkileri değil aksine geniş formatlı, fotoğraflı ve makineleşen ayrıştırma ve çoğaltma yöntemlerinin gelişmesiyle ticari sanatın çarpıcı işlerini yapma ve sergileme imkânı bulmuştur (Drucker ve McVarish, 2009, s. 158). 19. yy.'ın son on yıllarında, afişlere olan ilginin artması kentlerin görsel çevresini de dönüştürmüştür. Duvarlarını afişlerle donatan ilk şehirlerden biri olan Paris, Jules Chéret, Henri Toulouse-Lautrec, Alphonse Mucha ve Steinlen gibi birçok yeteneklere ev sahipliği yapmıştır. Paris metrosunun inşası sırasında afişler için özel olarak ayarlanmış alanlar yapılmıştır. Bu

gelişen sanat formu, kamusal alan içerisinde ve de dışarısında, yayalarla da yeni bir iletişim kurmanın yolunu geliştirmiştir (Jubert, 2006, s. 117). Heller ve Ilić'e göre (2013, s. 74) afişlerin asılması, uygulanması o kadar gösterişli ve her yerde rastlanır hale gelmiştir ki göze hoş gelmeyen afişlerin asılmasını sınırlamak veya asılacak yerlerin belirlenmesi için bir takım imar kanunları ve katı kurallar yürürlüğe sokulmuştur. Binaların üzerindeki yerler, büyük ekranlar, devasa ışıklı tabelaları için için yasal olarak ayrılmış alanlar belirlenmiştir (Görsel 2. 6).



Görsel 2. 6: *Moulin Rouge'ın neon ışıklandırılmış dış cephesi, 1900, Fransa, http://afriendinparis.com/wp-content/uploads/nrf8uhki-768x473.jpg (Erişim Tarihi: 12.05.2017)*

Yeni keşiflerin ve icatların etkileri sayesinde 20. yy.'ın başında değişim her yerde, her alanda görülmüştür. Dünyanın her yerinde çağdaş kültürde, yeni ortaya atılan fikirler geleneksel görüşler tarafından gölgelenmiştir. Çığır açan yenilikler ve icatlar, mimari ve yapılı çevrede yeniden tanımlanmış, şimdiki sanayileşmiş modern dünyayı sonsuza dek değiştirmiştir. 1870'lerde, Thomas Alva Edison'un elektriğin ve akkor ampulün keşfi, insanların birbirleriyle ve içinde yaşadıkları yapılı çevrelerle etkileşime girme biçimini geliştirmiştir. İletişim, 19. yy.'ın sonlarında Alexander Graham Bell ve asistanı Thomas Hawkson'un telefonun tanıtımıyla değişime uğramıştır (Poulin, 2012, s. 40-41). 1879 yılına gelindiğinde, yüzlerce saat boyunca yanan bir karbon telli, yüksek ısıya dirençli bir lamba üretilmiştir. İlk elektrikli ampulü icat etmemiş olmasına rağmen ilk ticari olarak pratik akkor lambayı icat eden Edison, daha sonraları ampulün kapsamlı ticari

uygulamalarını geliştirip uzun ömürlü ampulleri seri üreterek, elektrik enerjisinin üretimi ve dağıtımı için komple bir sistem oluşturup, ev ve işyerlerine pazarlayabilmiştir. Böylelikle akkor ampul, yapılı çevrede grafik tasarımın gelişiminde büyük bir etkiye sahip olmuş ve modern mimari, yazı, görüntü, sembol ve görsel hikâye anlatımında köklü değişiklikler yaratmıştır (Poulin, 2012, s. 42).

1882'de New York şehrine elektriğin Thomas Edison tarafından getirilmesiyle dünyanın dört bir yanındaki şehirlerdeki reklam panolarında, bu yeni aydınlatma teknolojisindeki yöntem kullanılmaya başlanmıştır. New York şehrinin ilk işaret tasarımcılarından biri olan Oscar J. Gude ilk elektrikli reklam panosunu 1891'de tasarlamıştır (Görsel 2. 7). Cumberland Hotel'in cephesinde bulunan 24.4 m yüksekliğinde 18.3 m genişliğindeki tipografik reklam panosu, Edison Electrical Company tarafından inşa edilmiştir. 1.457 akkor ampulden yapılan tipografik reklam panosu, Long Island demiryolunun yeni Coney Adası Resort-Ocean Breezes'i tanıtmıştır (Poulin, 2012, s. 45).



Görsel 2. 7: *"Ocean Breezes" elektrikli reklam panosu, New York, (Poulin, 2012, s. 44)*

Dokuz yıl sonra Oscar J. Gude, 1900'de H. J. Heinz Şirketi için hazırladığı elektrikli panoda (Cumberland Hotel'in aynı bina cephesini kapladığı) 12.2 m genişliğinde yanıp sönen (karşıt ve tamamlayıcı renkli mavi ve turuncu arka plana karşı) geniş bir turşu

(Görsel 2. 8) kullanmıştır. Heinz'in elli yedi çeşidinden bazıları elektrikli tipografik ışıklarla sergilenmiştir (Poulin, 2012, s. 45).



Görsel 2. 8: *"H. J. Heinz" elektrikli reklam panosu, New York, (Poulin, 2012, s. 45)*

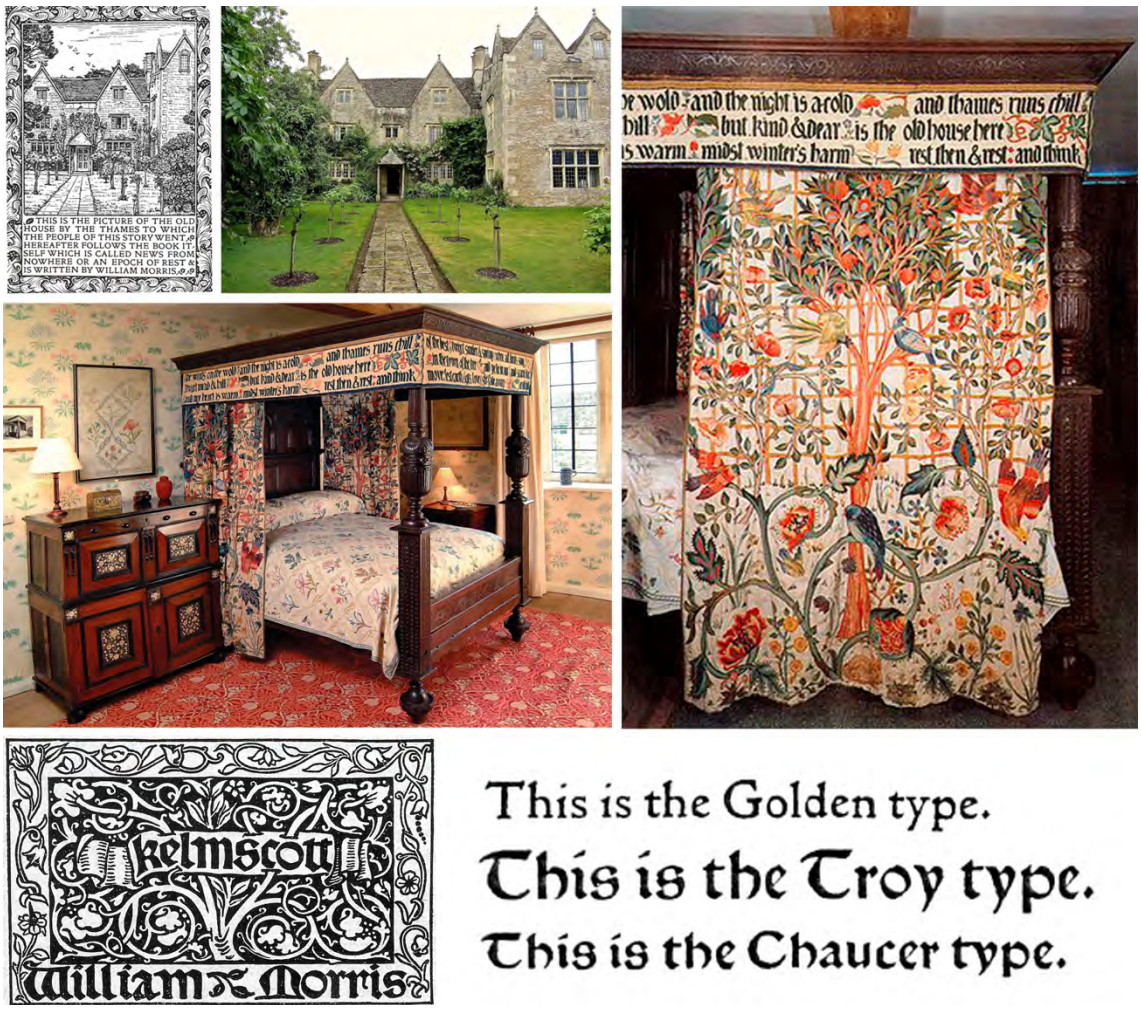
2.1.3 Sanayi Devriminden Modern Sanat Hareketlerine

Batı dünyasında Sanayi devrimi sonrası, baskı ve teknik gelişmelerdeki hızlı artış, piyasanın daha fazla olanak ve düşük fiyat sağlaması, daha çok üretim ve satış uğruna, birbirine benzeyen, tasarımdan yoksun niteliksiz ürünlerin çoğalmasına neden olmuştur.

İngiliz estetikçi ve tarihçi John Ruskin'in görüşlerinden etkilenen William Morris 1861'de İngiltere'de Sanat ve Zanaat (Arts & Crafts) hareketini kurmuştur. Weill (2007, s. 14)'e göre, Sanat ve Zanaat Hareketi'nden (Arts & Crafts), Almanya'da Judendstil'e dönüşecek olan, Fransa ve Belçika'daki Art Nouveau'ya kadar, bütün bu akımlar, niteliksiz ve yaratıcılıktan uzak örneklerin çoğaltımına karşı, Orta çağ zanaatkârlarının yaratıcılığına dönüşünü isteyen tek bir bütüncül akımı oluşturmaktadır.

Morris, 1891'de (baskı başyapıtları çıkaracak olan zanaatsal basım atölyesi olan) Kelmscott Press'i kurarak toplu üretim ve çoğaltım yerine daha özel ve eşsiz, sanat-zanaat ilişkisini birleştiren, dekoratif, tekstil ürünlerinin yanı sıra özgün tipografik "Golden, Troy ve Chaucer" yazıyüzü tasarımlarıyla (Görsel 2. 9) da adından söz ettirmiştir (Weill, 2007, s. 15).

William Morris'in kurduğu Kelmscott Press, baskı sanatına ve tipografiye yeni bir boyut getirmiş Kelmscott'tan etkilenen Amerikalı yazı tasarımcısı Fredick Goudy, İtalyan ve Fransız Rönensansı döneminin tipografik tasarımından esinlenen ve günümüzde de yaygın olarak kullanılan "Goudy" yazıyüzünü tasarlamıştır (Becer, 2013, s. 100).



Görsel 2. 9: *William Morris'in Kelmscott Evi (Kelmscott Manor) iç dekorasyonu ve yatağındaki perdedeki motif ve tipografik detay dönemin tarzı hakkında bilgi vermektedir. Altta: Kelmscott Press amblemi ve sağda William Morris'in tasarladığı yazıyüzleri. https://cultureandanarchy.files.wordpress.com/2010/04/newsfrontis.png, https://i.pinimg.com/564x/d0/0e/9f/d00e9f86266dfb0a9d6824818201b1e6.jpg, https://2.bp.blogspot.com/-bi2f2alDpqY/Ufzznqg5DrI/AAAAAAAAD_Q/KWK57o35Ft4/s640/IMG_8717.JPG , https://dantisamor.files.wordpress.com/2013/06/id_109rt_copy_0.jpg , http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/KelmscottPressColophone.jpg ve https://michaelgimberblog.files.wordpress.com/2017/11/golden-type.jpg?w=650&h=237 (Erişim Tarihi:02.12.2017)*

1800'lü yılların sonlarında, ayrıntılı mimari cepheler, genellikle ticari kuruluşların mal ve mülklerini anlatan tipografik ve süs motifleriyle zenginleştirilerek, standart tekrarlanan cam-seramik karolarından oluşturulmuştur. Green Dragon Hotel'in dış cephesi, Sanat ve Zanaat (Arts and Craft) hareketi döneminde kullanılan bu yapım

tekniğinin başlıca örneğidir. Binanın kiremit cephesi, her türlü reklam biçiminin en dayanıklı ve kalıcı olduğunu yansıtır (Görsel 2. 10). Bina cephesi, Birleşik Krallık'ın önde gelen seramik karo üreticilerinden Craven Dunhill & Co. Ltd. (tahmini 1872) tarafından üretilmiş ve tasarlanmıştır. Dönemin üslup ve harf formlarını içeren sırlı makine basma kabartmalı fayanslar kullanılarak oluşturulmuştur (Poulin, 2012, s. 34-35).



Görsel 2. 10: *Green Dragon Hotel cephesi, Hereford, İngiltere, Craven Dunhill & Co. Ltd., 1872, http://s0.geograph.org.uk/geophotos/04/01/85/4018532_94aec1e1.jpg, http://carolineld.blogspot.com.tr/2016/07/ghost-signs-122-hertfords-green-dragon.html, https://timmyatt.files.wordpress.com/2016/04/the-green-dragon.jpg (Erişim Tarihi: 02.12.2017)*

19. yy. sonlarına doğru ortaya çıkan bir diğer sanat ve tasarım hareketi "Art Nouveau" (Yeni Sanat)'dır. "Çiçek çılgınlığı, çizgisel histeri, garip bir dekoratif hastalık, biçimsel meydan kavgası" çağdaşlarının ilk uluslararası tasarım tarzı Art Nouveau'yu tanımlamak için kullandıkları terimlerdir. Fransızca adına rağmen Art Nouveau, o zamanlar Avrupa avangardının kaynağı olan İngiltere'de doğmuş ve "Arts and Craft Movement" (El Sanatları Hareketi)'nin doğrudan soyundan gelmiştir (Heller ve Chwast, 2000, s. 41). 1880'li ve 1890'lı yıllarda ortaya çıkan (1900 Paris Sergisi'nde) ve I. Dünya Savaşı'nda da süren Art Nouveau üslubunun etkileri, Fransa, İngiltere, Almanya, Belçika, Hollanda ve Avusturya'da görülmüş, daha sonra Avrupa'yı çapraz çizerek İtalya ve İspanya'ya kadar gitmiş ve kısa süre içinde ABD'de yer edinmiştir. Harekete verilen ad, ilgili ülkeye, modernliğinin altını çizerek, gençliğe, yenilikçi enerjiye veya bağımsızlığa göre farklılık göstermiştir. İngiltere'deki "Modern Stil", Fransa'daki "Art Nouveau" veya

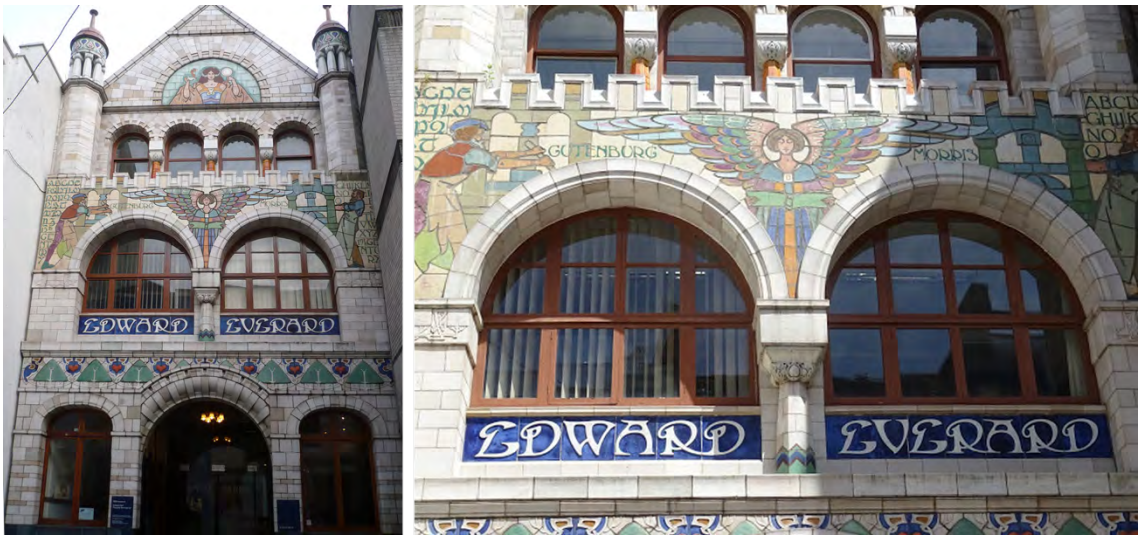
"Stil Moderne", Almanya'da "Jugendstil" (Gençlik Tarzı), Avusturya'da "Sezessionstil" (Secession tarzı), Hollanda'da "Nieuwe Kunst" (Yeni Sanat) ve İspanya'da "Modernista" [İtalya'da ise "Stile Liberty"] olarak adlandırılmıştır (Jubert, 2006, s. 114). Art Nouveau estetiği, binalardan mobilyalara ve cam eşyaya dek, hemen her şeyde iz bırakmıştır. Art Nouveau'ya özgü yazıyüzleri, bordürler, süslemeler ve ayrıntılar, Henri Guimard ve Emile Galle gibi mimar ve tasarımcıların kendine özgü tarzlarıyla uyum içindedir (Görsel 2. 11). Georges Auriol, Alphonse Mucha ve Eugene Grasset gibi özgün harf tasarımcıları, "Deberny & Company", "G. Peignot and Sons" ve "Robert Girard & Cie" gibi Paris'in önde gelen hurufat dökümhanelerine döneme özgü tasarımlar yaratmışlardır. Tüm yeni yazıyüzleri (typefaces) Art Nouveau sayfalarını süslemek için kullanılabilecek geniş bir yelpazede yaratıcı ve şık vinyetlerin (veya klişeler) bulunduğu örnek kitapçıklarda yer almıştır (Heller ve Chwast, 2000, s. 46). Art Nouveau yazı karakterleri çok süslü olduklarından metinlerde kullanım için ideal olmamasına karşın dönemin çevresel tasarımında, binalarda ve ticari afişlerde oldukça etki oluşturmuş ve ilgi çekmiştir. Afiş ve ilanlarda, fırça ile yaratılmış harfler kullanılarak akıma özgü alfabeler yaratılmıştır. Hareketinin önemli isimlerinden biri Alphonse Mucha'dır. En sembolik Art Nouveau görüntüleri Alphonse Mucha tarafından yaratılmıştır. Bizans tarzında melekler, palmiye yaprakları ve mozaiklerle oluşturulmuş kadın portreleriyle reklamcılığın güzel sanatlara yükseltilmesine katkı sağlamıştır (Heller ve Chwast, 2000, s. 50).



Görsel 2. 11: *Art Nouveau'nın tipografiye olan etkisi, dönemin duvar kâğıdı ve yazıyüzleri, http://graphic-design.com/typography/design/william-morris-art-nouveau-style (Erişim Tarihi: 12.01.2017)*

Çevresel tasarımının makineleşme ve sanayileşme gelgitlerine karşı emek harcadığı bir dönemde, Arts and Craft (Sanat ve Zanaat Hareketi) gibi Art Nouveau'da özellikle dekoratif ve uygulamalı sanat eserlerinin ve kumaşların, mimarinin ve mobilya üretiminin ilgili sektörler arasında sayıldığı büyük ve küçük sanatları uzlaştırmaya odaklanmıştır: Grafik tasarım alanında, yenilikçi fikirler özellikle posterler, kitap incelemeleri ve yazı

tasarımı üzerinde yoğunlaşmıştır. Kentsel dokuda bol miktarda görülen ve halihazırda çevresel alanda etkili olan bu yeni tarz çok geçmeden etkisini göstermiştir (Jubert, 2006, s. 114). O örneklerden biri Bristol'de Broad Caddesi üzerinde, Edward Everard'ın baskı çalışmalarına ev sahipliği yapan 20. yy.'ın ilk yıllarından kalma Art Nouveau tarzı bir yazıyüzüyle dekore edilmiş "Printing Works" binasıdır (Görsel 2. 12). Edward Everard için 1901'de inşa edilen binanın cephesi, Doulton ve Co'nun baş tasarımcısı WJ Neatby tarafından tasarlanmıştır. Bina cephesinde tasvir edilen figürler Gutenberg ve William Morris'dir. "Edebiyat Ruhu ve Işık ve Hakikati"ni temsil etmek için bir lamba ve bir ayna tutan bir kadın tasviri vardır. Kemerlerin ve ana figürlerin altında Edward Everard'ın adı, mavi zemin üzerine beyaz, kendisi için tasarladığı Art Nouveau tarzı "Golden" alfabesiyle süslü çiçek ve ağaç formlarında bir frizde görülür. Bina, sırlı fayans kullanımının önemli bir erken örneği ve İngiltere'de türünün en büyük dekoratif cephesidir (Harvey ve Press, 1994, s. 40-46).



Görsel 2. 12: *Bristol'de Broad Caddesi üzerinde yer alan "Printing House" cephesi. http://nbholderness.blogspot.com.tr/2015/06/bye-bye-bristol.html, https://farm4.static.flickr.com/3617/3282023164_23cfcb5466_b.jpg (Erişim Tarihi: 20.12.2017)*

Yenilikçi yapı malzemeleri ve inşaat teknolojilerinin gelişimi sonucu yüksek katlı binaların yapılması kentsel manzarayı değiştirmiştir. Paris, Moskova, New York ve Londra gibi kentlerde ulaşım sistemlerinin geliştirilmesiyle kentsel metropoller yeniden tanımlanmıştır. 21. yy.'ın yenilikleri ve icatları, modern dünyadaki yapılı çevredeki grafik tasarımın potansiyelini önceki yüzyıldan daha hızlı ve yaygın olarak değiştirmiştir (Poulin, 2012, s. 41). Mimar Hector Guimard'ın Paris yeraltı demiryolu sistemi için Art Nouveau tarzında tasarladığı "Metropolitain" girişi (Görsel 2. 13) Paris kenti için dünyaca

tanınan zamansız bir simge haline gelmiştir. İlk olarak 1889'da Paris Exposition Universelle'de tanıtılan tasarım çok tartışılmış olsada dünya genelinde metro kimliği olarak bilinen bir görsel stile ilham kaynağı olmuştur. Paris Metro istasyonu girişleri, Art Nouveau tarzı formlarında kavisli dökme demir ve camdan yapılmış görsel uyumun ve sürekliliğin yeni ufuk açan örnekleridir. Guimard'ın metal elemanları yenilikçi ve pratik kullanımı, girişlerin çeşitli ebat ve ayarlamalarla kolaylıkla birleştirilmesini sağlamıştır. Fransız tasarımcı George Auriol'in tasarımlarından ilham alınan dekoratif desenleri, süslü demir işleri, mozaikler, renkli vitraylar ve elle çizilmiş Art Nouveau tarzı harf biçimleri belirgin bir şekilde Paris metrosunun görsel markasının ayrılmaz parçaları ve görsel kimliği olmuştur (Poulin, 2012, s. 46).

Kent yaşamı içerisinde önemli yer tutan afiş tasarımları, bugünkü billboardları anımsatan, yazı ve illüstrasyonların yoğunlukla kullanıldığı kompozisyonlar dönem boyunca varlığını göstermiştir ve bu dönemde tasarlanan Art Nouveau üslubundaki American General Electric (Görsel: 2. 14) ve Coca Cola amblemleri günümüze kadar gelmiştir.



Görsel 2. 13*: Mimar Hector Guimard'ın Art Nouveau tarzı Paris Metro girişi tasarımı 1898. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metro_station_entrance_(%C3%A9dicule_Guimard)_Porte_Dauphine_Paris_16e_002.jpg (Erişim Tarihi: 02.02.2017)*



Görsel 2. 14: *A. L. Rich'in tasarladığı American General Electric logosunun neon tabelası http://www.timesunion.com/business/article/Schenectady-based-unit-of-General-Electric-to-6492196.php (Erişim Tarihi: 02.02.2017)*

1900'lerden sonra, "Art Nouveau'nun o müthiş yapay çiçeği solmaya başlamıştır." 1903'de mimar Josef Hoffman, bankacı Fritz Wärndorfer ve tasarımcı Koloman Moser tarafından "Die Wiener Werkstätte" [Viyana Atölyeleri] adıyla tescillenen yeni oluşum, resimli kartpostallardan halılara ve çay takımlarına dek her türlü dayanıklı malın estetiğini geliştirme amacıyla Werkstätte etiğini Wagner'in *gesamtkunstwerk (bir bütün olarak sanat eseri)* düşüncesinden hareketle oluşturulmuştur. Maliyetli ürünleri sadece zengin müşteriler tarafından alındığından dolayı sanat ile sanayi arasındaki uçurumu kapatma da yeterli olmamıştır. Bu uçuruma köprü görevini 1907'de Berlin'de mimar Hermann Muthesius ve Harry Graf Kessler tarafından kurulan "Deutscher Werkbund" üstlenmiştir. Arts and Crafts (El Sanatları Hareketi)'ın bir uzantısı olarak görülse de Werkbund, sanayiye tamamen uzak kalıp sadece el sanatlarına yönelmenin yarar sağlamayacağının farkında olup aksine sanayi ile iş birliğiyle hareket edilmesini yani "*icat edenler ve icra edenler arasında oluşmuş olan yabancılaşmayı ortadan kaldırmak*" gerekliliğini savunmuşlardır (Heller ve Chwast, 2000, s. 73). Wiener Werkstätte nesne tasarımlarının yanında kitap, logo, reklam, afiş, kartpostal gibi grafik tasarım ürünleriyle de yakından ilgilenmiştir. Bunun sonucunda Viyana'da tasarım bolluğu yaşanmış ve kent uygulamalı sanatların avangardının başkenti durumuna gelmiştir (Weill, 2007, s. 27).

Otto Wagner, Avusturyalı bir mimar ve şehir planmacısıdır. 1800'lü yılların sonu ve 1900'lü yılların başında Viyana'nın görünümünü değiştirmesinin yanı sıra 21. yy. tasarım ve mimarisinin geleceğini şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. 1897'de ressam Gustav Klimt, mimar Joseph Maria Olbrich, tasarımcı Josef Hoffmann ve grafik tasarımcı Koloman Moser ile [Vereinigung Bildender Künstler Österreichs] Viyana Secession [Viyana Ayrılığı]'na katılmıştır. Secession hem klasisizm hem de modernizme atıfta bulunan kendine özgü tasarım felsefesine sahiptir (Poulin, 2012, s. 68).

Otto Wagner'in en beğenilen, yapılı çevredeki erken grafik tasarım örneklerinden biri dekoratif altı katlı cephesiyle tamamen rengarenk, çiçekli Art Nouveau (Jugendstil) motifleriyle dönen doğrusal grafik desenler ve elle boyanmış kiremitlerle kaplı "Majolika Haus" (1898) binasıdır (Poulin, 2012, s. 68). Otto Wagner'in Viyana'ya kazandırdığı bir diğer Jugendstil tarzlı bina bugün Viyana Müzesi olarak kullanılan Karlsplatz Stadtbahn istasyonu binasıdır (Görsel 2. 15). Binanın metal ve ahşapları elma yeşiliyle boyalıdır. Dış cephe mermer ve altın rengi süslemelerle kaplıdır ve cephenin ortasında dönemin yazı stilinde "Karlsplatz" istasyon ismi yazmaktadır.[5]



Görsel 2. 15: *Otto Wagner tarafından Viyana'da Jugenstil tarzıyla tasarlanan yapılar. Solda: "Majolika Haus", sağda: Karlsplatz Stadtbahn istasyonu cephesi. https://www.wienmuseum.at/en/locations/otto-wagner-pavillon-karlsplatz.html, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Linke_Wienzeile_40,_Majolikahaus_Otto_Wagner_1.JPG, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Otto-Wagner-Pavillon_Wien.jpg (Erişim Tarihi: 05.01.2016)*

Tasarım ve mimari konusundaki yeni ileri görüşlü teorilerini takip eden Wagner, Viyana'daki ilk modernist binayı, Die Zeit gazetesinin telgraf gönderme ve dağıtma bürosunu için tasarlamıştır (Görsel 2. 16). Cephesi, tamamen çıkıntılı mekanik perçinler, lamba ampulü aydınlatma armatürleri ve "Die Zeit" (Telgraf) stilize edilmiş Jugendstil (Yeni Sanat) harf formlarıyla eklemlenmiş alüminyum ve cam kaplıdır. Bu grafik ve mimari unsurlar sadece Viyana mimari modernizmi için yeni bir tutum olmamış aynı zamanda günlük haberlere dalmış bir girişim için alışılmadık bir cephe tasarımı olmuştur (Poulin, 2012, s. 68).

[5]https://www.wienmuseum.at/en/locations/otto-wagner-pavillon-karlsplatz.html
(Erişim Tarihi: 05.01.2018)



Görsel 2. 16: *Otto Wagner'in 1902'de Viyana, Kärntnerstrasse / Annagass Annagasse üzerinde planlanan "Die Zeit" için tasarladığı bir dağıtım bürosunun ön cephesi. Sağda; Aynı cephe 1985'te Viyana Müzesinde sergilenmek üzere yeniden yapılmıştır. (Poulin, 2012, s. 35) ve https://artblart.files.wordpress.com/2011/06/vienna-f.jpg (Erişim Tarihi: 05.01.2016)*

Bir döneme damgasını vurmuş yazıyüzlerinden olan "Akzidenz Grotesk" Alman Berthold dökümhanesi tarafından 1898'de tasarlanmıştır. Büyük Krallık ve Amerika'da da kabul gören bu tırnaksız (sans serif) yazıyüzü 19. yy.'ın en başarılı yazıyüzleri arasında gösterilmiştir ve daha sonraları oluşturulacak birçok tırnaksız (sans serif) ve diğer "Franklin Gothic" (1905) ve "Helvetica" (1957) gibi yazıyüzlerinin üretimine de ilham kaynağı olmuştur (Jubert, 2006, s. 147).

Werkbund üyelerinden olan Peter Behrens'den 1907'de, Almanya'da, Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (AEG) firması için yapılar [ofis binaları, fabrikalar, satış mağazaları] iç mekân ve çeşitli grafik ürünler dahil yeni bir görsel kimlik geliştirilmesi istenmiştir. İlk kurumsal kimlik tasarımını *gesamtkunstwerk* (bir bütün olarak sanat eseri) kavramı temelinde hayata geçiren Behrens, tasarım ve sanayi birlikteliğinin uygulamalı olarak hayata geçmesinde öncü olmuştur (Heller ve Chwast, 2000, s. 73). Tasarım yaklaşımını tanımlarken "*tasarım, işlevsel formları süslemek değil, nesnenin karakterine uygun formlar yaratmak ve yeni teknolojileri avantaja sokmaktır*" görüşünü savunmuştur. Tasarımlarında Jugendstil veya Art Nouveau'nun organik ve eğrisel formları güçlü bir

etki oluştursa da hızla basitleştirilmiş geometrik formlarla daha fazla ilgilendiğini fark etmiştir (Poulin, 2012, s. 69). Peter Behrens, amblem, logotype, broşür, katalog, basın ilanı, afiş, ürün ambalajı ve çeşitli baskı iletişim malzemeleri de dahil olmak üzere AEG firması için (Görsel 2.17) oluşturduğu tasarımlarla bir bütünlük, bir görsel kimlik yaratmıştır (Jubert, 2006, s. 143). AEG'de gerçekleştirdiği vizyonist yaklaşımıyla Behrens, grafik tasarımın ve yapılı çevrenin kesintisiz bütünleşmesini, kurumsal kimliği ve markalaşma konusunda modernist kuruculara ilham kaynağı olmuştur. Grafik tasarımının yanında mimarlık alanında da 1900'lü yılların başında, Almanya'da fabrikaların ve ofis binalarında tuğla, çelik ve camdan modern bir palet kullanmasıyla da mimari reformların liderlerinden biri olmuştur (Poulin, 2012, s. 69).



Görsel 2. 17: *Peter Behrens'in tasarladığı AEG amblemi ve AEG Türbin Fabrika Binası, 1908-1914, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/AEG_Turbinenhalle_Giebel.jpg, https://alexiscannariato.files.wordpress.com/2012/10/aeg-building.jpg ve http://4.bp.blogspot.com/_vjn00Pzz7qk/Sk-VjV9l9gI/AAAAAAAAAw4/PEm3qFNd0s4/s400/IMG_9853.JPG (Erişim Tarihi: 04.01.2016)*

20. yy.'ın ilk yarısındaki gelişmeler, I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi Avrupa'da günlük, ekonomik, siyasal ve kültürel yaşantıyı etkilemiş, tam anlamıyla bir karmaşa içerisine girmesine neden olmuş, savaş sonunda siyasi ve sosyal yapı kökten değişmiştir. Tipografi, "görsel sanatlar ve edebiyat alanında filizlenen modernist düşünceler ışığında yaratıcı, dinamik ve iletişime dayalı bir evrime uğramıştır (Becer, 2010, s. 15-16)".

Modern sanatın gelişimi, geleneksel edebi modellerin kopuşuyla paralellik kazanmıştır. Roland Barthes bu kırılmayı 19. yy. ortalarına kadar uzanan şeffaflık ve edebiyatın çoğul yazılara bölündüğünde moderniteye doğru ilerlediğine dayandırmıştır.

Yazı biçimi ahlakın yazarın dilinin tabiatına oturtmayı seçtiği sosyal alanın biçimidir. … Barthes, böylece geleneğin moderniteye geçişini, klasik sürekliliğin modernist çokluğun üzerine attığı noktaya değinmiştir. Edebiyat gelişiminin bu analizi, grafik tasarım ve tipografiden etkilenen (hepsi de yazılı formlardan oluşan) dönüşümlere ışık tutması ve gerçekleştirdikleri evrimler kıyaslanabilir olması bakımından önemlidir (Jubert, 2006, s. 108).

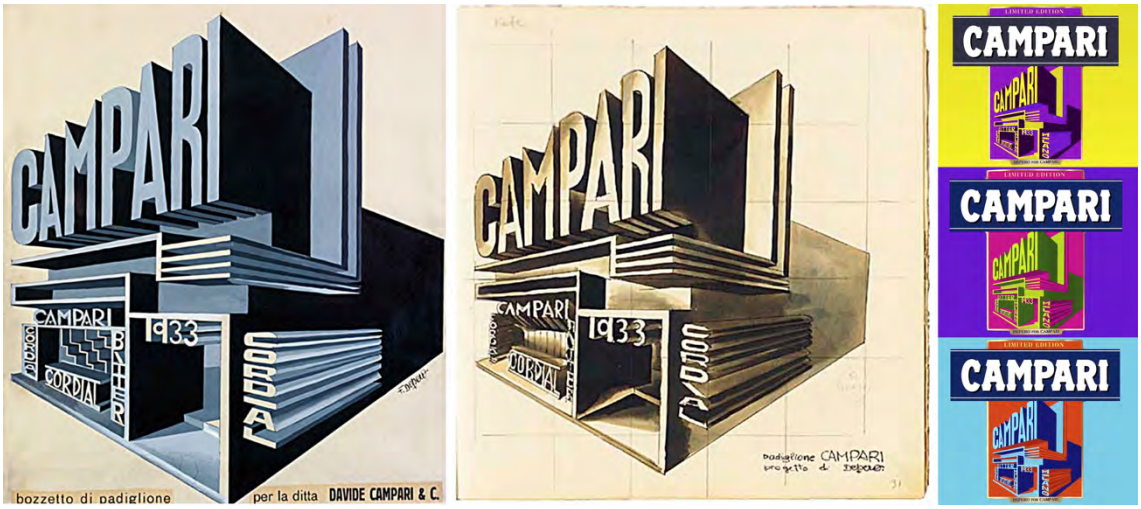
> Viktorya döneminden günümüze dek grafik tasarım türlü biçimlerde evrim geçirmiştir. Bazıları estetik gerekçelerle geliştirilirken (Art Nouveau), bazıları siyasi olarak hareket etmiştir (Dada). Kurumsal kimlik ihtiyacına (Swiss International), ticari ihtiyaçlara (Post Modern), ahlaki ve felsefi temellere dayananları da (Bauhaus) vardır. Bazıları güzel sanatlardan (Art Deco), bazıları sanayiden (Plakatstil) etkilenmiştir. Bazı ulusal tarzlar, uluslararası akımlara dönüşmüştür (Fütürizm). Çoğu nispeten kısa ömürlüyken bazıları uzun süre yaşamış, birkaçı ise günümüze dek etkisini korumuştur (Konstrüktivizm, Ekspresyonizm, Gerçeküstücülük). Daha sonraki nesiller tarafından yeniden canlandırılmış, tekrar yorumlanmış ve yanlış kullanılmışlardır (Heller ve Chwast, 2000, s. 10).

20. yy. grafik sanatların evrimi Kübizm ile ilişkilendirilir. 1911-1912'de Braque ve Picasso'nun yaptığı kolajlar montajın kapılarını aralamıştır (Weill, 2007, s. 40). Yeni bir görsel dil yaratılmasında, kolaj tekniğinin kullanılması ve soyutlamanın öncüsü olmasıyla Kübizm, çağdaş grafik tasarımın ve tipografinin gelişim sürecine büyük katkı sağlamıştır. Kübist deneyler, onlarca yıl ressam, modacı ve grafik tasarımcıları etkilemiştir. İlgisiz harf formlarını yan yana koyarak kelime parçalarının yapıldığı kübist harf/resim kolajları, tasarımcılar için, tipografik iletişimin özgün ve etkileyici yöntemini önermiştir (Heller ve Chwast, 2000, s. 10). 20. yy.'ın başlarında diğer etkileyici gelişme, çağdaş bir duyarlılığın göstergesi olarak, düz, sert kenarlı formlar ve geometrik soyutlamanın kabulüdür. Bu formlar modern grafik tasarımı tanımlayan ayırt edici özellikler arasında olmuştur. İngiliz ve Amerikan Sanat ve Zanaat, Viyana Secession ve Alman Werkbund hareketleri, bu formları basitleştirmeye çalışmış olsalar da bunu 1910'un ilk yıllarında Kazimir Malevich'in tek bir siyah kare resmi başarabilmiş ve Süprematizm'in simgesi olmuştur (Drucker ve McVarish, 2009, s. 193).

Tipografinin özgür hareketleri: İtalya'da Fütürizm (Gelecekçilik) ile çağdaş grafik tasarımın gelişmesine katkıda bulunmuş ve daha sonraları uluslararası bir etki yaratarak, tipografinin gelişim göstermesinde öncü olmuştur. 1909'da İtalyan şair Filippo Marinetti'nin Fütürist Manifestosu, ünlü Fransız gazetesi *La Figaro*'nun ön sayfasında yayınlanır, tüm sanatlarda yeni bir radikal estetik duyarlılık yaratmak için çağrıda bulunur. "Özgür sözler" ifadesiyle Marinetti, şiirsel düşünce alışkanlıklarını kırmayı ve tipografinin yeniden gözden geçirilmesi için bir toplanma çağrısı amaç edinmektedir

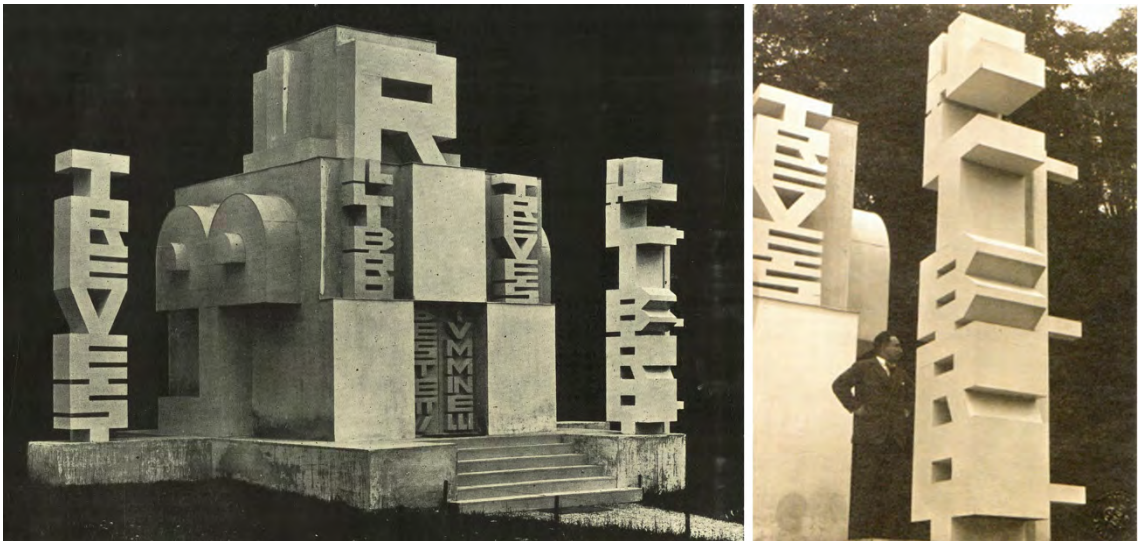
(Drucker ve McVarish, 2009, s. 190). İtalyan Fütürüstleri, "hız estetiği'ne, dinanizme ve harekete görsel bir ifade kazandırabilme" ve "renk ve biçimlerle oynayarak teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik, kentsel ve endüstriyel temaların etkilerini tasarımlarında işleme" konusunda çalışmalar üretmişlerdir (Antmen, 2008, s. 66-67). Kübist kolajlar bu doğrultuda tipografik olarak önemli bir etkiye sahiptir. Marinetti'ye göre bu tür çalışmalar "çeliğin, gururun, ateşin ve hızın dönen dünyası"dır (Heller ve Chwast, 2000, s. 90).

Fütürist kuramları özellikle iş dünyasında uygulamaya koyan kişi çoğunlukla Fortunato Depero olmuştur. Depero'nun dinamik ve dışavurumcu grafik biçimlerinin sentezleri yadsınamaz bir özgünlüktedir. Ürün reklamcılığının halkla diyalog kurmak için en uygun araç olduğuna inanan Depero; *Campari* (Görsel 2. 18), *Magnesia San Pellegrino* ve *Venus Kurşunkalemleri* için çeşitli dergi, kitap ve [tipografik] pavyon (Görsel 2. 19) tasarımları yapmıştır (Heller ve Chwast, 2000, s. 94).



Görsel 2. 18: *1931'de Fortunato Depero'nun "Campari" için tasarladığı Pavyon (Fuar) tasarımları ve Campari firmasının 100. Yılı için ve 2014 yılında yeniden piyasaya sürülen Fortunato Depero'nun önceki çizimlerini içeren Campari Şarap Etiketleri serisi. http://www.ifitshipitshere.com/2015-campari-art-labels/ (Erişim Tarihi: 04.01.2016)*

Fortunato Depero'nun yapılı çevrede yer almış bienal veya ürün tanıtımları için tasarladığı fütüristik çevresel tipografik uygulamalarında ve Marinetti'nin *Lacerba* dergisindeki deneysel Fütüriristik tipografik kompozisyon düzenlemelerinde görülebileceği gibi İtalyan ulusal tasarım tarzı olan Fütürizm, Marinetti'nin manifestosu ve fikirleri öncülüğünde Avrupa'nın tümüne, Rusya ve Amerika'ya kadar ulaşmış ve ardından gelen Dada, Konstrüktivizm, De Stijl akımlarını da etkilemiştir.



Görsel 2. 19: *Fortunato Depero'nun 1927 yılında "Bienali Internazionale delle Arti Decorative" için tamamen dev blok harflerrden tasarladığı bir kitap pavyonu tasarımı, (Padiglione del Libro), Monza, https://i1.wp.com/www.italianmodernart.org/wp-content/uploads/2014/05/fig.04.jpg ve http://www.ilprimatonazionale.it/wp-content/uploads/2014/12/1.jpg (Erişim Tarihi: 05.03.2016)*

Rusya'da Konstrüktivizm, Almanya'da Bauhaus ile savaş sonrası uluslar inşa dönemiyle şekillenirken, bu "inşa etme, yeni oluşum" etkisi grafik tasarım ve tipografiye de yansımış, böylelikle tasarım dünyası yeni kazanımlara sahip olmuştur. 20. yy. tipografisine biçim veren sanat ve tasarım akımlarından biri olan Konstrüktivizmin temsilcileri arasında El Lissitzky, Alexei Gan ve Rodschenko'da yer almaktadır. Fütürizm ve Dada'da olduğu gibi, illüstrasyonun tipografi kullanılarak oluşturulması Konstrüktivizm' de de rastlanan bir yaklaşımdır. Yeni form ve biçim denemeleri, soyut görsel kompozisyon oluşturma çabaları konstrüktivist tipografik tasarımlarında görülmektedir. 1919'da Bolşevik Devrimi sırasında Rusya'da başlayan Konstrüktivizm (yapısalcılık), "sanat için sanat" fikrini, toplumsal değişim için bir araç olarak sanatın lehine reddetmiştir. Avantgard'ı mimarlık, tiyatro, film, dans, moda, endüstri tasarımı ve grafik tasarım da dahil olmak üzere yaşamın her alanına yerleştirmek temel amacı ile mühendislik ve teknolojideki ileri uygulamaları bir araya getirmiştir (Poulin, 2012, s. 71).

"… Herşeyden önce işlevselliğe önem veren bu yeni yaklaşımın… anahtar sözcüğü gerek Rus konstrüktivistleri gerekse Bauhaus sanatçıları için, sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden 'konstrüksiyon'dur (Antmen, 2008, s. 103), "topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak" ve "yeni bir toplumun tümüyle yeni bir görünüm kazanmasına çalışmak", konstrüktivistler için temel hedef olmuştur. Mimarlığa ve mühendisliğe ilgi duymaları, kitle iletişiminde grafik ve fotoğrafı kullanmaları sanatçıyı bir tür 'yaratıcı tasarımcı' ya da toplum mühendisi olarak görmeleri bundan kaynaklanmaktadır (Antmen, 2008, s. 104). Modern

grafik dili, geometrik formlar, yüksek kontrastlı siyah, beyaz ve kırmızı mürekkeplerle ve cesurca yapılandırılmış tipografik düzenlemelerle karakterize edilmiştir. Bazı tasarımcılar, soyutlama ile kolaj tekniklerini birleştirmiştir (Drucker ve McVarish, 2009, s. 194). Yapılı çevrede, endüstriyel tasarım, mimari, grafik tasarım, mühendislik ve teknolojideki uygulamaları bir araya getirmeyi amaçlayan Konstrüktivist yaklaşımın izleri Rusya'da dönemin bina cephelerinde açıkça görülmektedir. Sovyet hükümetinin resmî gazetesi olan İzvestia, konstrüktivist mimarisinin bir örneği olan karargâh binası, Moskova'nın Puşkin Meydanı'nda, Rus Devriminden on yıl sonra hem gazetenin bürosunu hem de matbaaları barındıracak şekilde inşa edilmiştir. Yapılandırmacı mimarlık, 1920 ve 1930'larda Sovyetler Birliği'nde yaygın olan modernist mimarinin bir biçimi olmuştur ve gelişmiş bina teknolojisi ve mühendisliğiyle yeni komünist politik rejimin toplumsal zorunlulukları arasında birleşmiştir. İzvestia'nın bina cephesi (Görsel 2. 20) betonarme bir meydan ızgaraya dayanılarak yapısalcı tarzda ağır camlı ve asimetrik olarak inşa edilmiştir. Başlangıçta kırmızı renkli, yatay pervazlarla vurgulanan, propaganda mesajları için görsel olarak vurgulu bir zemin kullanılmıştır. Cephedeki tam yüksekliğiyle asimetrik olarak yerleştirilmiş dikey yerleştirme, binanın giriş yerini güçlendirmiştir. Ayrıca çağın geniş çaplı propaganda görüntüleri ve mesajları için büyük bir düzlemsel yüzeyi vardır. İsminde olduğu gibi, İzvestia (haber), binanın cephesi ve tipografisi, zamanın mesajlarını Rus halkına ulaştıran en önemli grafik ve mimari araçlar arasında yer almıştır (Poulin, 2012, s. 78).



Görsel 2. 20: *Izvestia (Известия) bina cephesi / Moskova, Rusya, (Poulin, 2012, s.77) ve https://pbs.twimg.com/media/C6uOxL1W0AAxjAG.jpg (Erişim Tarihi: 12.05.2018)*

Mosselprom (Moskova İşletme Agro-Sanayi Ürünleri Derneği) 1923-1924 yılları arasında inşa edilmiş, yapısalcı tarzıyla, modernist, on katlı bina, tamamlandığında Moskova'daki en uzun binalarından biri olurken, aynı zamanda, alışılmadık reklamlarıyla ünlü SSCB'deki devlet tarafından işletilen en büyük mağazalardan biri olmuştur (Poulin, 2012, s. 71). Mosselprom'da (Görsel 2.21) satılan gıdalar, belirli marka adları veya etiketler içermeyen, genel hükümet ürünleri olduğundan Rodchenko ve Mayakovsky, poster tasarımları aracılığıyla ürünleri tanıtmak için bir kimlik oluşturmak zorunda kalmıştır. Posterlerin metinleri, bir ürünün devrime nasıl hizmet ettiğini, tüketicileri günlük ihtiyaçlarını karşılayacak kadar eğiten, dikkat çekici olma özelliğini sürdürme ihtiyacı nedeniyle de karmaşık olmuştur (Eskilson, 2007, s. 205). Mosselprom bina cepheleri "Başka yerde değil Mosselprom'da" ve "Mosselprom'da herkes için her şey" sloganlarıyla kaplanmıştır. Bu reklam kampanyası için Rodchenko ve şair Vladimir Mayakovsky görevlendirilmiştir. Tasarımcılar bina üzerinde parlak renkler, geometrik şekiller ve avantgard harf biçimlerini barındıran grafiklerle cesur, göz alıcı görüntüler ve tipografik ifadeleri birlikte tasarlamışlardır (Poulin, 2012, s. 71).



Görsel 2. 21: *Mosselprom (Moskova İşyeri İşleme Agro-Sanayi Ürünleri Derneği) binası Konstrüktivist mimari ve tipografi birlikteliğinin en iyi örneklerindendir (мосселькром) Moskova, https://cdn.theculturetrip.com/wp-content/uploads/2017/09/mosselprom-485x650.jpg https://magput.ru/pics/large/89887.jpg (Erişim Tarihi: 16.04.2016)*

Konstrüktivist tasarımlarda görülen montaj ve fotoğrafların tipografiyle birleştiği kompozisyonlar, lekeler ve geometrik formlar günümüz tipografik tasarım ve ilüstrasyonlarını da etkileyerek yeni biçimlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Konstrüktivizm ile aynı dönemlerde Hollanda'da kurulan bir diğer modernist tasarım ve sanat hareketi "De Stijl"dir. Savaş sonrası dönemde, Hollanda'da ortaya çıkan De Stijl hareketi Birinci Dünya Savaşı'nın travmasına birçok açıdan yanıt vermiştir. De Stijl, "stil" anlamına gelmekle beraber ve bu ismin aktardığı kişisel olmayan, evrensel ilkeler anlayışı grubun ideolojisinin önemli bir parçasıdır. 1917'de Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Bart van der Leck ve Gerrit Rietveld adlı bir grup sanatçı ve mimar tarafından Hollanda'nın Leiden kentinde kurulmuştur. De Stijl, zaman zaman mistik bir kutsama ile modern makine dünyasına karışık bir hayranlık duygusu uyandırmıştır (Eskilson, 2007, s. 187). Savaş sırasında tarafsız kalan Hollanda, savaş öncesi estetik araştırmaların kesintisiz devam edebileceği bir yer olmuştur. De Stijl, moderniteyi tanımlayabilen ve onu ana renkler ve neoplatonik formlarda bulabilen bir kelime arayışını "De Stijl" adı karşılamıştır. 1917'den 1918'e kadar grubun fikirlerini yaymak için De Stijl adlı dergi yayınlanmış, derginin sayfa tasarımlarını, dönemin öncüleri Mondrian ve Theo van Doesburg tasarlamıştır (Drucker ve McVanish, 2009, s. 205). De Stijl tipografisindeki yalınlık göze çarparken, başlık karakterleri olarak kullanılmak için tasarlanan yazıyüzleri de dikdörtgen ve kare yapıların biçimsel özelliklerine göre uyarlanmıştır. Theo Van Doesburg, geleneksel tipografinin orantı kurallarıyla oynayarak olağanüstü özgürlükler elde etmiştir. Böylelikle 1919'da deneysel bir alfabe tamamlayarak De Stijl grafik tasarım ve tipografisinin hayali bir ızgaranın (grid) temelini nasıl oluşturduğunu göstermiştir (Eskilson, 2007, s. 188-189). De Stijl'in kent içerisindeki izleri, Hollanda Lahey (Den Haag)'da yer alan Kraliçe Wilhelmina'ya ithafen yapılan köprü üzerinde yer alan kitabede (Görsel 2. 22a) ve yine Hollanda, Hague'de Piet Zwart'ın harf tasarımlarını işlediği "Christ Scientist Kilisesi" cephesindeki tipografilerde görülür (Görsel 2. 22b).



Görsel 2. 22: *a) Kraliçe Wilhelmina'nın 25. hükümdarlığının anıldığı 1923 yılında inşa edilen köprü kitabesi, Lahey (Den Haag), Buitenhof, Hollanda. b) Hague, Hollanda'da H.P Berlage'nin mimarlığını, harf tasarımlarını Piet Zwart'ın yaptığı kilise giriş paneli, 1926. (Poulin, 2012, s. 79), http://static.panoramio.com/photos/large/92538514.jpg, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Overzicht_en_ligging_van_gedenkzuil_voor_25_jarig_regeringsjubileum_Wilhelmina_-_%27s-Gravenhage_-_20363433_-_RCE.jpg , https://tinytype.co/assets/design-notes-monumental-grotesk-nina-stoessinger-8963f1162e3c0af830f6bb3002d5e81f04df04bc98a197e679f2287a8096f927.jpg (Erişim Tarihi: 20.04.2017)*

1925'te Jacobus Johannes Pieter Oud tarafından tasarlanan "Café de Unie", De Stijl sanat hareketinin yapılı çevrede hayata geçen en belirgin grafik tasarım örneklerinden biridir. Hollanda'nın Rotterdam kentinde bulunan binanın cephesi (Görsel 2. 23) De Stijl ilkelerinin uygulandığı grafik tasarım ve mimariyle birlikteliğini yansıtmaktadır. Yalın, geometrik bir grafiksel kompozisyonda, ana renkler olan kırmızı, sarı ve mavinin siyah-beyaz tarzla bütünleştiği ve tırnaksız (sans serif) tipografinin görüldüğü cephe de görsel düzen, uyum ve denge vizyonu anıtsal bir ölçekte açıkça gösterilmiştir. Burada grafik tasarım ve mimari bir yapı, işaret, mesaj olarak bütünleşmiş bir kimliğe dönüşmüştür (Poulin, 2012, s. 75).



Görsel 2. 23: *Café de Unie bina cephesi / Rotterdam, Hollanda / J. J. P. Oud , http://www.architravel.com/architravel_wp/wp-content/uploads/2015/11/Caf%C3%A9-De-Unie_1.jpg ve https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2014/05/14788-imagescafedeunie.jpg (Erişim Tarihi: 20.04.2017)*

"Bauhaus'un kelime anlamı "yapı evi"dir. Mimari ve tasarıma dair uygulamaları işçilikle birleştiren yenilikçi bir sanat okuludur (Ambrose ve Aono-Billson, 2013, s. 16)." 1919'da Weimar'da Bauhaus ve Bund Deutscher Gebrauchsgraphiker (Alman Reklam Grafikçileri Birliği) kurulmasının ardından mimar Van de Velde çalışmalarının izinde, mimar Walter Gropius yönetimde doğan Bauhaus, başlangıçta mimarlık çerçevesinde çalışmalarla, zamanla atölye düzeni zanaata odaklı çalışmalarla gelişmiştir (Weill, 2012, s. 46-47). Mimarların ortak bir projesi olarak başlayan Bauhaus (Görsel 2. 24) sonrasında (ekibe dahil olan diğer eğitmen, tasarımcı, zanaatçı ve sanatçılarla) tüm disiplinleri içeren bir kimliğe bürünmüştür. Bauhaus'un üyeleri, nesnel bakış açısısını sadeleştirmeyi amaçlamışlardır. Burada, Konstrüktivizm, Fütürizm ve De Stijl'in etkisi altında, bireysizleştirilmiş makine estetiği dışavurumculuğunun öznel eğilimleriyle çarpışarak okulun öncel temelleri oluşturulmuştur (Margolin, 1997'den aktaran Armstrong, 2000, s. 11).

1923'te Gropius, 1921'de yerleştiği Berlin'deki atölyesine Kurt Schwitters, Lissitzky ve Van Doesburg'u ağırlar ve çalışmalarına Lazlo Moholy-Nagy'yi de dahil eder. Moholy-Nagy ile fotoğraf ve tipografi eğitimi başlar. Daha sonra Thüringen bankası için bir dizi banknot tasarlamış olan eski öğrencileri Herbert Bayer'i de okula katarlar

(Weill, 2012, s. 46-47). 1923 yılında Macar konstrüktivist tasarımcı Laszlo Moholy-Nagy'nin Bauhaus'ta derslere girmesiyle okulda görsel iletişim ve tipografi üzerine ilgi artmıştır. Armstrong'a göre (2000, s. 32) Moholy-Nagy ileride "fotografik imge-fotogram, fotoplastik ve en önemlisi tipofoto ile ilgili deneylerin, teknolojinin hem estetik hem de grafik tasarım uygulama alanlarında oynayacağı rolleri" yıllar öncesinden öngörmüştür.

Yeni teknik olanakları deneyen Moholy-Nagy fotomontaj ve fotogram teknikleriyle ürettiği tipografik tasarımlarla tipografide farklı bir yaklaşım geliştirmiştir. Nazi engellemeleri ve baskıları yüzünden Bauhaus Okulu üç kez yer değiştirmek zorunda kalmıştır (1919-1925 Weimar, 1925-1932 Dessau, 1932-1933 Berlin). 1925'te Dessau'ya taşınan okulda; Bauhaus kitaplarından reklamcılığa, tipografiden sergi tasarımına kadar bütün çalışma alanlarında, modern grafik tasarım anlayışına yön veren radikal bir "Bauhaus Stili" ortaya çıkmıştır (Becer, 2010, s. 193).



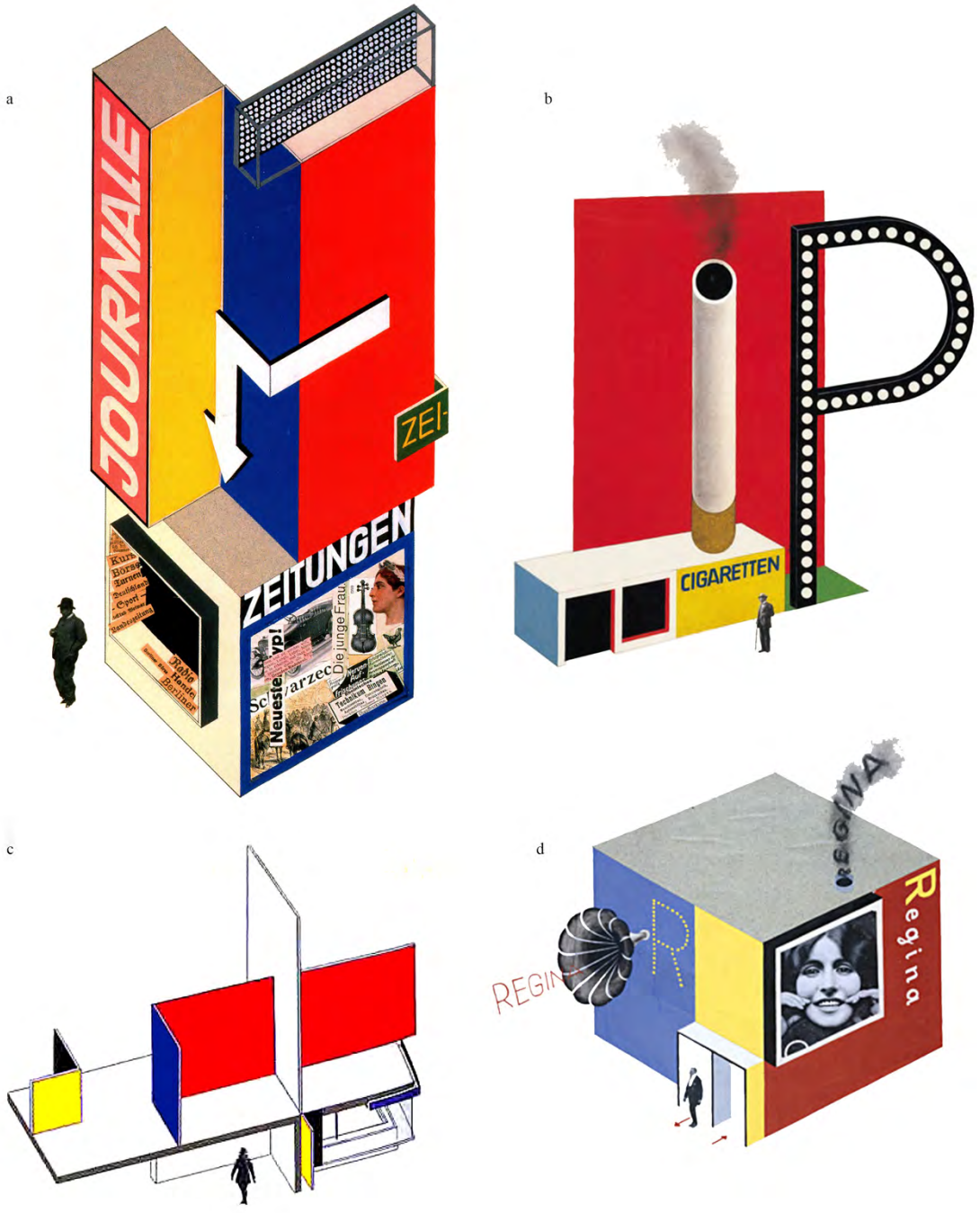
Görsel 2. 24: *Walter Gropius tarafından 1925'te tasarlanan Bauhaus okul binası, Modernizmin sembolü haline gelen bina 20. yüzyıl mimarisinin gelişimine büyük bir etki yaratmıştır. Bina dış cephesinde ise Universal yazıyüzü kullanılarak Bauhaus yazılmıştır. Dessau, Almanya, https://www.bauhaus-dessau.de/content/images/a9380361d05331032fe4f1d44c8455bb.jpg , https://images.adsttc.com/media/images/53b6/d185/c07a/80a3/4300/01ed/medium_jpg/7.jpg?1404490054 ve http://www.arkitektuel.com/dessau-bauhaus/gili-merin-2-2/ (Erişim Tarihi: 20.04.2017)*

Bauhaus'tan mezun olan Herbert Bayer de 1924'te Dessau'daki yıllarında, çok amaçlı sokak üniteleri, durak, kiosk, gazete bayii, reklam panosu, fuar pavyonu ve en dikkat çeken bir sokak arabası ve gazete standını içeren bir dizi yaratıcı ve deneysel üç boyutlu prototip tasarlamıştır (Görsel 2. 25). De Stijl'in ilkelerini tipografinin farklı biçimlerde tasarımlarına yansıtmıştır. Açık alanlar oluşturan güçlü yatay ve dikey düzlemlerden oluşan bu küçük ölçekli yapılar, kırmızı, sarı, mavi, siyah ve beyaz boyalı duvarlar ile eklemlenmiş ve vurgulanmıştır. Ayrıca, her büfenin işlevini ve kimliğini güçlendirmek için büyük ölçekli tırnaksız (sans serif) harf formlarını ve gazete genişletmelerini de eklemiş, bazı durumlarda bir düzlemsel yüzeyden diğerine geçiş yapan ve yön değiştiren kalın oklar kullanarak izleyicinin gazeteleri veya cadde biletlerini satın alabileceği kioskun açılmasına yönlendirmiştir. Büfelerin duvarları, Bauhauser ilkelerine uygun olarak seri üretime olanak tanımak için prefabrik malzemelerden yapılmıştır (Poulin, 2012, s. 73-74).

Konstrüktivist tipografik tasarımların da etkisiyle tırnaksız (serifsiz) ve grotesk yazı karakterleri kullanma merakının olduğu bir dönemde tırnaklı kalın (serifli bold) harf ve büyük harf kullanımı sona ermiş; tırnaksız (sans serif) küçük harf (miniskül) formlarının kullanımı başlamıştır. Yazı biçimi asimetrik, basit ve nettir. Deneysel grotesk tırnaksız (sans serif) yazıyüzü "Universal" (1925), tüm büyük harfleri ortadan kaldırarak, alfabeyi geometrik olarak yapılandırılmış tek karakter dizisine indirgemiştir. Universal, Bauhaus'un tek yazıyüzü haline gelmiş ve Dessau'daki (Görsel 2. 24) tüm dış tabelalarında kullanılmıştır (Poulin, 2012, s. 73-74). Armstrong'a göre (2000, s. 44) Bayer, modern "Universal" alfabesininin temellerini oluştururken, tipografinin kaligrafik geçmişine dair tüm izlerini ortadan kaldırma niyetindedir. Büyük harfleri (majiskül) ve tırnakları (serifleri) yok etmiştir. Bizleri "tipografinin temel katmanlarına inmeye" ve "kültürel bir şeker kaplamasına benzer bir içkin bir özden ve yapıdan yoksun zevk trendlerinin ötesine geçmeye" davet etmektedir.

Moholy-Nagy ve Herbert Bayer'in görevden ayrıldığı Bauhaus'un son yıllarında tipografi derslerine, Bauhaus'tan mezun olan Joost Schimdt girmiştir. Schimdt de "Grotesk" isimli yazıyüzü tasarlamış ve Bauhaus dergisi ve sergileri için çeşitli tasarımlar yapmıştır. "Okulun tasarım anlayışının, sahne sanatları ve uygulamalı sanatlarda olduğu gibi, tipografi ve grafik tasarım üzerinde de etkisi büyük olmuştur. Sade geometrik biçimleri ve estetik temelleri vurgulamasıyla Bauhaus grafik tasarım üzerinde etkili bir esin kaynağı olmaya hala devam etmektedir (Ambrose ve Aono-Billson, 2013, s. 18)." Nazi baskıları yüzünden 1933'te kapanan Bauhaus'un ardından Amerika'ya giden okulun

hocaları, II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanat ve tasarım hayatına yön verecek çalışmalarına burada devam etmişlerdir. On dört yıl varlığını sürdürmüş olmasına rağmen Bauhaus (endüstride ve sanat eğitimindeki öğretim yöntemleri ve ilkeleriyle) 21.yy. tasarımında önemli bir etkiye sahip olmuştur.



Görsel 2. 25: *Herbert Bayer'in şehir için stand, büfe vb. küçük yapı tasarımları. a)gazete bayii, b) sigara bayii, 1924, c) açık bekleme alanı, 1924, d) multimedya binası , https://rosswolfe.files.wordpress.com/2013/11/herbert-bayer-design-for-a-newspaper-stand-1924-tempera-and-cut-and-pasted-print-elements-on-paper-64-5-x-34-5cm.jpeg , http://www.bauhaus-shop.de/de/Plakate/zigarettenkiosk.html , http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/bauhaus1-28-10_detail.asp?picnum=17 (Erişim Tarihi: 27.04.2015) ve (Meggs ve Purvis, 2012, s.330)*

20. yy.'ın başında, savaşlar dönemi arasında beliren "New Typography" (Yeni Tipografi) hareketi, yayınlanan bir dizi deneme, makale, kitap ve özel süreli yayınlarla hareketin fikirleri netleştirilmiş, detaylandırılmış, kuramlaştırılmıştır. Tschichold, Schwitters, Moholy-Nagy ve El Lissitzky gibi grafik tasarımcı, tipograflar da Yeni Tipografi ve varyasyonlarını ifade etmeye çalışmışlardır (Jubert, 2006, s. 196). 1923'te Bauhaus'ta Moholgy-Nagy'nin *Die Neue Typographie*'sinin, 1924'te Merz *TypoReklame*'sinde El Lissitzky'nin *Topographie der Typographie'*sinin, 1925'te Schwitters'in *Elemantare Typographie*'sinin ve 1928'de Tschichold'un *Die Neue Typographie*'sinin yayımlanmasıyla tipografi anlayışı kökten değişime girmiştir (Weill, 2012, s. 52). "Rus Konstrüktivizmi ve Bauhaus'un yenilikçi tasarım yaklaşımları arasında bir sentez oluşturan" ve oluşturduğu kuramları "Yeni Tipografi" başlığı altında tanıtan Jan Tschichold, "hareketin sadık ve kusursuz uygulayıcısı" olmuştur (Becer, 2010, s. 231).

1928'de Berlin'de yayınladığı "Yeni Tipografi" (*Die neu Typographie*) kitabında ortaya koyduğu ilkeleri ve düşünceleriyle de modern grafik ve tipografik tasarım anlayışındaki köklü değişimlerin öncüsü, sahibi olmuştur. "Typography and Graphic Design: From Antiquity to the Present" adlı kitabın yazarı Roxanne Jubert'e göre (2006, s. 196) kompozisyon asimetrisi, tırnaksız (sans serif) yazıyüzü küçük harfler için ön koşul, fotoğrafın kullanımı, diyagonalin dinamik kullanımı, geometrik ve temel formların varlığı, kontrastlık, yazı ve ağırlıkların hiyerarşisi, ana renklerin kullanılması, geleneksel dekoratif unsurların bulunmaması ve ızgara (grid) kullanımı Yeni Tipografi'nin karakteristik özellikleri arasındadır. Tschichold, "Yeni Tipografi'nin özünü netliktir" diye tanımlarken "onun karşısında hedefi olan 'güzellik'in de netlik anlamında eski tipografinin tam zıttı" olduğunu söylemektedir (Armstrong, 2000, s. 35). Tschichold, Yeni Tipografi'nin özü konusunda şu düşüncelerini belirtir:

> … Basılı olan her türlü içeriğe saf ve doğrudan bir ifade vermek esastır: adeta teknoloji ve tabiatta olduğu gibi, "biçim" işlevden yola çıkılarak oluşmalıdır. Ancak o zaman modern insanın ruhunu ifade eden bir tipografiye erişilebilir. Basılı metnin işlevi, iletişim, vurgu (kelime değeri) ve içeriğin mantıklı bir dizilimidir… açıkça ve belirgin biçimde, harf boyu, ağırlığı, satır düzeni, renk ve fotoğraf kullanımı ile ifade etmek tipografinin görevidir… Yeni Tipografi'nin önde gelen özelliği asimetridir… asimetri prensibi Yeni Tipografi alanında sınırsız türev üretme imkânı… ve modern hayatın çeşitliliğini sağlar. Gerekli olmayan her şeyi ortadan kaldırmak kesinlikle gereklidir. İşlevsel tasarımın, yüzyıllardır hüküm süren "süsleme" mantığının yok edilmesi anlamına geldiği çok açıktır…çoğunlukla da abartılı biçimde kullanıldığı dönemler, iletişimle eşdeğer olan tipografinin özünün ne kadar az anlaşıldığını göstermektedir (Armstrong, 2000, s. 36).

Modernist tasarımların izlerine rastlanıldığı, yapılı çevrede görüldüğü ilk yerlerden biri Londra Metrosudur. Avrupa'da ilk elektrikli metro 1890'da Londra'da (Güney Londra ve merkez) de tamamlanmıştır. 1907'de Underground Grup, düz kırmızı yuvarlak olan yeni bir marka kimliği tanıtarak, bu basit geometrik tasarımın, metronun işaretlendirme sistemini standardize etme girişimlerinden biri olduğunu belirtmiştir. Covert Garden istasyonunun orijinal işaretlendirmesi örneği, geometrik koyu kırmızı, beyaz ve mavi palet ile banliyönün nasıl çarpıcı bir şekilde ortaya çıktığını göstermektedir (Eskilson, 2007, s. 151). Lonra Ulaşım (London Transport) daha güçlü, tutarlı bir görsel kimlik yaratmak amacıyla tasarımcılarla bir proje başlatmıştır. 1916'da tamamlanan ve 1918'de üretilen yazıyüzünün özel kullanımını yürüten komisyona Edward Johnston'da dahildir ve pazarlama müdürü Frank Pick tarafından görevlendirilmiştir (Jubert, 2000, s. 232). Frank Pick'in Underground'ın görsel kimlik yönetiminde ikinci ana yeniliği, kolay okunabilir işaretlendirme sistemi ve promosyon afişlerini standardize etmek, tamamlamak olmuştur. 1916'da Edward Johnston'u, London Tube (Londra Ulaşım) için yeni bir yazıyüzü tasarlaması için görevlendirmiş ve Johnston'da, günümüzde bilinen ismi ile "Johnston Sans"ı tasarlamıştır (Eskilson, 2007, s. 156). "Underground Railway Sans" veya "Underground" olarak da bilinen etkili "Johnston Sans" yazıyüzü 20. yüzyılda modern tipografinin yönünü ve algısını değiştirmiştir (Görsel 2. 26). 1927'de Eric Gill tarafından tasarlanan Gill Sans gibi hümanist tabanlı tırnaksız (sans serif) yazıyüzüne ilham kaynağı olmuştur (Poulin, 2012, s. 63).

> Grafikler, tanımları gereği soyuttur: Gerçekçi bir resmi betimlemeye çalışmazlar. Amaçları hayal gücümüzü destekleyen bir imgenin zihnimizde oluşmasını sağlamaktır. Fiziksel kanıtlara dayanan coğrafi haritalardan farklı olarak grafikler, basit bir ifadeyle zihinsel diyagramlardır. Ulaşım ağlarında kullanılan haritalar da gidelecek, varılacak veya aktarma yapılacak durakları gösteren 'kafamızın içinde bir manzara yaratan' topolojik diyagramlardır (Heller ve Vienna, 2016, s. 127).

1930'larda Londra Metrosu'nun karmaşık bir yer altı demiryolu sistemi haline gelmesiyle, demiryolu sistemi tarafından çalıştırılan bir mühendis olan Henry C. Beck, sistem kullanıcılarının çeşitli hatlarını, hedef yerlerini ve hizmetlerini anlamaları, gezinmeleri ve bunlara erişmelerinde yardımcı olması için yol bulma haritası tasarlamaları için (Franck Pick tarafından 1933 yılında) görevlendirilmiştir. Metro haritanın başarısı, kullanıcıya karmaşık bir ulaşım sisteminin basitleştirilmiş bir versiyonunu sağlayan, yüzeysel detaylarla donatılmış gerçekçi bir coğrafi görüntünün aksine, sistemin diyagramatik, çeşitli renklerle temsil edilmesine dayanıyor. Dikey, yatay ve 45° diyagonal hatların titiz sekizgen ızgaralardan oluşan harita, her bir kodlanmış

güzergâhı parlak renklerle tanımlar ve her istasyon açık bir şekilde renkli güzergâh hattını görsel olarak kesen bir uç ile işaretlenir. Beck'in yenilikçi, çığır açan ve rasyonel grafik tasarım çözümü şaheseri günümüzün modern ulaşım haritasının prototipi haline gelmiştir (Görsel 2. 27) ve bugün hala pek çok ülkede örnek alınıp kullanılmaktadır (Poulin, 2012, s. 63). Bu bağlamda Henry C. Beck'in Londra Metro haritasını, "trenlerin ve istasyonların karmaşık ağını soyut bir grafik olarak alan zihinsel olarak yön bulmanın kolay olduğu ilk modern harita" olarak görmek yanlış olmaz (Heller ve Vienna, 2016, s. 127).

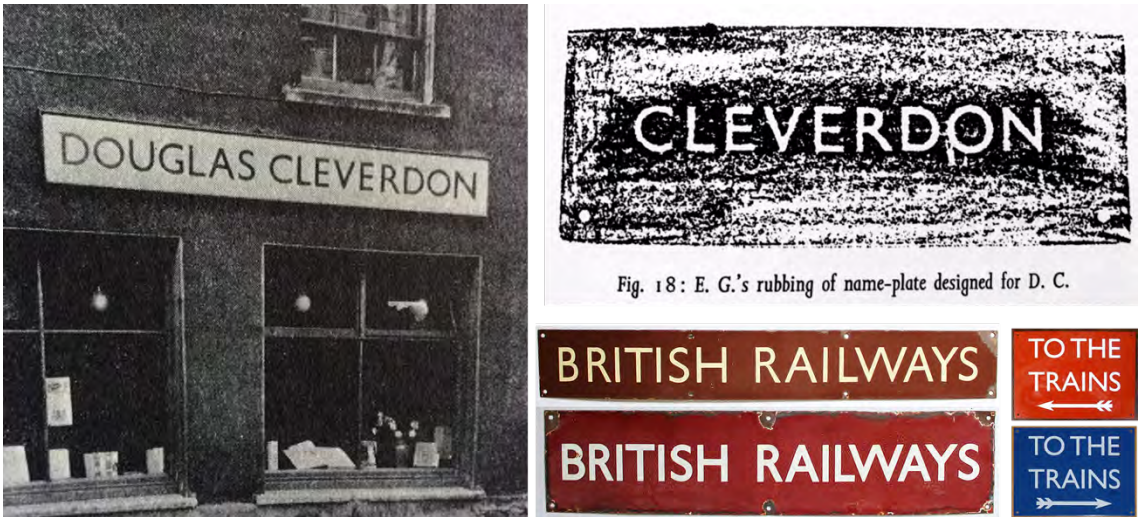


Görsel 2. 26: *Üst sol; "Underground" logo eskizi, Üst sağ; "Johnston Sans" yazıyüzünün ilk taslağı ve Alt; Covent Garden İstasyonu, https://www.londonreconnections.com/2016/new-typeface-underground-johnston-100/, https://slate.com/human-interest/2013/09/london-underground-logo-a-brief-history-of-the-iconic-design.html, https://www.all-about-london.com/2010/10/haunted-london-covent-garden-station.html , https://150greatthingsabouttheunderground.com/category/numbers-101-125/ (Erişim Tarihi: 19.04.2018)*



Görsel 2. 27: *Solda: Henry Charles Beck tarafından tasarlanan Londra metro haritasının eskiz hali, ortada: 1933 yılında kullanılan harita ve sağda: Tfl tarafından bugün halen kullanılan Henry C. Beck'in yenilenen haritası. https://tfl.gov.uk/maps/track/tube ve http://amodern.net/wp-content/uploads/2013/08/2_tubemap1.png, https://static.standard.co.uk/s3fs-public/thumbnails/image/2016/09/09/09/becktubesketch0909.jpg?w968 (Erişim Tarihi: 19.04.2018)*

"İngiltere'nin Helvetica'sı" olarak tanımlanan Eric Gill tarafından tasarlanan "Gill Sans" yazıyüzü, orijinal olarak LNER'de (Londra ve Kuzey Doğu Demiryolları) kullanılmak üzere standart bir yazı olarak 1926 yılında üretilmiştir, ancak ilk olarak Bristol'de bir kitapevinin [Douglas Cleverdon Bookstore] elle boyanmış bir işareti olarak belirmiştir (Görsel 2. 28). Gill Sans'ın başarısı, LNER demiryolu sistemi için seçilmesinden sonra oluşmuş; halk tarafından afişler, zaman çizelgeleri ve hatta trenlerde görülen yazı, birçok kişi tarafından İngiltere için "ulusal bir yazı" olarak kabul görmüştür. Hem ekran hem de metin yüzü olarak esnekliği, başarısına büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. Temiz çizgileri, otoriter ama erişilebilir gücüyle ve modern estetik, değişimi kucaklayan bir ulusu yansıtan bir yazı yüzü olmuştur (Dawson, 2013, s. 186).



Görsel 2. 28: *Gill Sans yazıyüzü ile yazılmış Douglas Cleverdon kitabevi tabelası ve İngiliz Demiryolları yönlendirme tabelaları, http://www.gwrbenches.co.uk,* http://www.justaclickago.com/B351to400.html, *https://drojkent.wordpress.com/2018/01/15/modernism-in-bristol-charlotte-st-and-gill-sans/ (Erişim Tarihi: 19.04.2018)*

Dönemin bir diğer tırnaksız (serifsiz) yazıyüzü tasarımı olan "Futura", Paul Renner'in "geometrik modernizm" anlayışı içinde "form işlevi izler" felsefesinin başarılı bir çözümlemesidir (Uçar, 2004, s. 114). Almanya'daki Bauer Foundry dökümhanesi tarafından 1927'de piyasaya sunulan Futura, Bauhaus'un minimalist estetiğinden etkilenen güçlü, temiz, geometrik görünümüyle, Bauhaus Okulu ile doğrudan bağlantıya sahip olmamasına rağmen, hareketin öğretiminin arkasındaki prensiplerin bir temsilcisi olan Paul Renner tarafından tasarlanmıştır. Futura, Renner'in konstrüktivist ilkelerine olan inancının, modern bir yazı biçimi şeklinin, daire, üçgen ve kareye ve dökümhanenin fikirlerine pratiklik ve kullanılabilirlik kazandırma arzusuna dayanması gerektiğinin birleşimidir. Uyarlanabilir ve çeşitli ortamlarda çalışabilir olmasıyla sayısız kurumsal

kimlik, ürün, film ve reklamlarda kullanılan, basit ve sade görünümü, simetrik form ve geniş kapsamlı ağırlık ve stilleriyle, grafik tasarımcıları ve sanat yönetmenleri ile oldukça popüler hale gelmiştir (Dawson, 2013, s. 220). Yapılı çevrede karşımıza pek çok yerde çıkan Futura'nın bir örneğine "Roma Stazione Termini" (Roma tren istasyonu) girişinde görmek mümkündür (Görsel 2. 29).



Görsel 2. 29: *Futura (bold) ile yazılmış "Roma Stazione Termini" Roma tren istasyonu giriş cephesi http://www.fsnews.it/cms-file/immagini/fsnews/RenderingParcheggio_00.jpg , http://www.baraondanews.it/uploads/la%20redazione/ROMA-TERMINI.jpg (Erişim Tarihi: 19.04.2018)*

20. yy.'ın ikinci yarısında tasarlanan "Optima, Melior ve Palatino"nun tasarımcısı Hermann Zapf'tır. 530'lardan kalma İtalyan mezar taşlarına oyulmuş plakalardan esinlenen Hermann Zapf'ın en başarılı tasarımı olan "Optima" tırnaklı (serif) ve tırnaksız (sans serif) arasında harf hatlarının gittikçe incelenen kaligrafik görünümüyle dikkat çekmektedir (Görsel 2. 30). Frankfurt'taki D. Stempel AG dökümhanesinde ünlü August Rosenberger tarafından kesilen harfler, yapılı çevrede birçok anıt ve oymalar üzerine oyulmuş yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Dawson, 2013, s. 220).



Görsel 2. 30: *Sağ: 11 Eylül Anma Anıtı üzerinde ve sol: Vietnam Gaziler Anıtı üzerinde "Optima" yazıyüzünün kullanımı, New York , https://timedotcom.files.wordpress.com/2016/09/911-memorial.jpg, https://www.newyorker.com/news/news-desk/vietnams-quiet-anniversary (Erişim Tarihi: 27.04.2019)*

Bugünde hala en çok kullandığımız yazıyüzleri arasında olan (tezde kullanılan yazıyüzü) "Times New Roman" (Görsel 2. 31) ise geleneksel ve net görünüşü ve okunaklılığı ile Londra "The Times" gazetesi için, 1932 yılında Stanley Morison ve Victor Lardent danışmanlığında, İngiliz Monotip Anonim Şirketi (British Monotype Corporation) tarafından tasarlanmıştır (Dawson, 2013, s. 111)



Görsel 2. 31: *"Times New Roman" yazıyüzünün "The Times" gazetesi ve bir tabela üzerinde kullanımı (Dawson, 2013, s. 111).*

2.1.4 Modernizmden Postmodernizme ve Dijital Çağa

Savaş sonrası 1950-1970'li yıllar arasında, yapılı çevrede grafik tasarım ve mimari yeni bir düzen arayışı içinde olmuştur. Modernizm; rasyonel düzen, Postmodernizm; basitliğe karşı karmaşa, çelişki, çeşitlilik ve belirsizlik" özellikleriyle anlam kazanmıştır (Ambrose ve Harris, 2012b, s. 58). Modernizm, 21.yy. öncesinde yaygın olan sanat hareketlerinin (Art Nouveau ve Art Deco) modası geçmiş etkisine güçlü ve yaygın bir bakış açısı getirmiştir. Aynı dönemde, grafik tasarım ve mimarlıkta ortak bir hareket İsviçre ve Almanya'dan ortaya çıkmıştır. 21.yy.'ın en etkili tasarım hareketlerinden biri olan "The International Style" (Uluslararası Stil) ya da diğer adıyla "İsviçre Stili" 1950'lerde İsviçre'den ortaya çıkan düzen, işlev ve açıklığın görsel ilkelerine dayanan, saf geometriye, asimetrik kompozisyonlara, tırnaksız (sans serif) tipografisine, matematiksel olarak tanımlanmış sayfa ızgaralarına ve ilgili orantılı sistemlere bağlılığıyla grafik tasarımı yeni bir düzenle dönüştürmüş bir oluşumdur. Felsefesi ve ilkeleri, doğrudan De Stijl hareketi, Bauhaus ve Yeni Tipografi'den evrilmiştir. Ayrıca, Konstrüktivizm ve Bauhaus'un modernist tasarım ilkelerinden, biçimin basitleştirilmesi, süslemenin reddedilmesi ve bir binanın yapısının dürüst ve açık bir ifadesiyle birleştiğinde beton, çelik ve cam gibi işlevsel malzemelerin kullanılması görüşü hâkim

olmuştur. Modernizm ve Uluslararası Stil, grafik tasarımcı ve mimarlara birleşik bir dil sunması "form işlevi izler" görüşüyle uzun yıllar benimsenmesini sağlamıştır (Poulin, 2012, s. 133-134).

"Temiz, estetik ve optik bağlantılarla ilgili tipografik bir biçim ortaya koyan "Uluslararası Tipografik Stil" yaklaşımının merkezinde asimetrik düzenlemelerin, güçlü ızgaraların ve 'Akzidenz Grotesk, Univers ve Helvetica' gibi tırnaksız (sans serif) yazıyüzlerinin kullanımı vardır (Ambrose ve Aono-Billson, 2013, s. 19)". Bu dönemde İsviçreli tasarımcı Adrian Frutiger 1957'de Deberny & Peignot (Fransa) dökümhanesinde "Univers" yazı ailesini tasarlayıp, piyasaya sürmüştür. Tasarladığı yazı ailesini ağırlık, genişlik ve eğimini belirtmek için isimlerden ziyade rakamlar kullanarak bir "periyodik tablo" şeklinde sunmuştur. Bu, birçok yazı formları için benimsenen yenilikçi bir gelişme olmuştur (Dawson, 2013, s. 224). Adrian Frutiger, Albert Hollenstein ve Meir, özellikle, tipografi ve yazıyüzü sektörünü temsil etmişlerdir. Frutiger'in, sıklıkla takım çalışması üretimleri, bilhassa Paris'de ulaşım sistemleri için tasarladığı birkaç yazıyüzü dahil, harf tasarımında önemli katkıları olmuştur (Görsel 2. 32). Bu yüzden iki Paris Havalimanları (Orly Havaalanı 1959, 1970-71'de Roissy/Charles de Gaulle Havaalanı) için hafif revizyonlarla, (pek çok işaretlendirme sistemlerinde kullanılmış olan) 1973-76'da "Frutiger" diye adlandırdığı yazıyüzünü tasarlamıştır (Jubert, 2000, s. 350).



Görsel 2. 32: *Paul Mijksenaar'ın Amsterdam Schiphol Havaalanı yönlendirme tasarımlarında kullandığı "Frutiger" yazıyüzü, (Dawson, 2013, s. 177) ve http://www.mijksenaar.com/project/amsterdam-airport-schiphol-2/ (Erişim Tarihi: 11.10.2017)*

Modernizm ve Postmodernizm arasındaki işlev ve söylev farkının yanında tipografi konusunda özellikle font ve yazıyüzü tasarımlarında önemli farklar gözlemlenir:

> Modernizm; temiz, basit ve tırnaksız (serifsiz) fontların oluşumuna tanıklık ederken, zarif, tırnaklı (serifli) fontları terk ederek tipografiye bir düzen anlayışı getirmiştir. Bu yolla, tutarlı çizgi kalınlıkları ve kavisli biçimlerle "Helvetica Neue" gibi eş ağırlıklı fontlar tasarlanmıştır. Adrian Frutiger'in "Univers" yazı karakterinin farklı ağırlık ve kalınlıklarını arasındaki ilişkiyi gösteren modernist numaralandırma sistemiyle [Frutiger'in ızgarası] tipografiye bir

> düzen anlayışı getirmiştir. Postmodernizm; tırnaklı (serifli) ve düzensiz kalınlıktaki daha süslemeli ve dekoratif biçimlere tanıklık ederken, modernist fontların keskin hatlı ve düzenli yapısından uzaklaşmıştır. Postmodern fontlar süslemeyi ve kişisel ifadeyi benimseyerek, el yazısı (handlettering) veya tipobaskı (letterpress) ile basılı metinlerdeki rastlantısallığı da barındırabilir (Ambrose ve Harris, 2012b, s. 59).

1960'lardan başlayarak ve yüzyılın son otuz yılı dâhil, Batı'da tipografi ve grafik tasarım açısından oldukça karmaşık olmuştur. Akımlar, bireyler ve eğilimler, genellikle farklı, özünde heterojen, tepkili ve bazen asi olan fenomenlere sebep olarak bunların çeşitliliğini gözler önüne sermiştir. Genel bakış açısından 1970'lerde en görünür aktivite merkezleri ve en dinamik ülkeler: İsviçre, Hollanda, ABD, İngiltere, Japonya, Almanya ve Fransa olmuştur. Yeni dalgalar ivme kazanır kazanmaz, 1980'lerin ortalarında ortaya çıkan teknolojideki ani ve büyük çaptaki eğilim, tipografi ve grafik tasarım alanında tasarımcıların imkânlarını daha da ileri götürerek kendinden önce gelen her şeyi ortadan kaldırmıştır (Jubert, 2006, s. 372). Savaş sonrası dönemde çalışan bazı tasarımcılar: Louise Fili, Dan Friedman, Werner Jeker, Barbara Krueger, Katherine McCoy, Bruno Monguzzi, R.D.E Oxenaar, Woody Pirtle, Jamie Reid, Paula Scher, Niklaus Troxler, Jan Van Toorn ve Wolfgang Weingart ve de ajanslar; Tel Design, Odermatt + Tissi, Visuel Design / Jean Widmer, Grapus Group ve Studio Dumbar gibi temsilciler 1970'lerde ve hatta sonrasında da tasarım dünyasında aktif olarak kalmışlar daha çeşitli etkilere ön ayak olmuşlardır (Jubert, 2006, s. 374).

Poulin'e (2012, s. 181-182) göre postmodernizm, ifade ve bireysellik özgürlüğüne odaklanmış ve değer kazandırmıştır. Düzen, estetik ve tasarıma daha kişiselleştirilmiş bir yaklaşım için düzen ve açıklığın reddini ve "modern" olanı temsil etmiştir. Stilistik gelenekleri, çeşitli motif, görüntü ve yazının birleştirilmesini, alışılmadık olanı, Bauhaus'tan çıkan modernist ilkelerle sıradışı bir ifade özgürlüğüyle sunmuştur. Pop art, popüler kültür, yeni dalga (new wave) tipografisi, Memphis stili, retro tasarımı ve yerel ifade, bu hareket üzerinde de büyük etkiler yaratmıştır. 21.yy.'ın sonlarında postmodernizm, yapılı çevre için grafik tasarım açısından bireysellik ve uyumsuzluk sunarken, modernizm tek biçimliliği ve uyumu sembolize etmiştir. Yeni dijital teknolojilerin yaygın şekilde çoğalmasıyla birlikte yeni binyılın yapılı çevrede grafik tasarım için olasılıkları sınırsız hale gelmiştir.

"Pop hareketi şekillendikçe, modern postmoderne dönüşmüştür (Armstrong, 2000, s. 57)". Punk da eş zamanlı ancak farklı bir eğilim olarak sıra dışı görsel bir imge yaratmak kararlılığıyla hareket etmiştir. Punk'taki kaba, anarşik bir tarzı savunan radikal yaratıcılık grafik tasarım üzerinde çeşitli etkiler yaratmış, 1980'lerde Avrupa kıtası ve

Amerika'da, sonrasında daha genel geniş yayılma etkisi göstermiştir. Bazı Pop ve Saykodelik tasarımlarda olduğu gibi, özellikle de punkta *grafikler, sokak kültürü, şehir yaşamı* ve filizlenen gençlik akımından ortaya çıkan yeni müzik şekliyle ilişkilendirildiği için gençler tarafından ilgi görmüş, destek amaçlı üretilen *plak kapları*, *posterler*, *broşürler*, *graffiti*, *t-shirtler*, *dövmeler* vb. şeyler tercih edilmiştir (Jubert, 2006, s. 375).

"Kent kültürünün çoklu yapısına ilişkin değerlendirmeler ağırlıklı olarak postmodernizm ile kenti ilişkilendiren yaklaşımlarda yer almaktadır. Postmodernizm, bir parçalanma ve yeniden eklemlenme sürecidir. Postmodern teoriler içinde kentler 'farklılığın ve çeşitliliğin mekânı' olarak değerlendirilir (Aslanoğlu, 2000, s. 10)". Harvey "postmodern kentler" içerisinde (1988'den aktaran Featherstone, 2013, s. 57) insanların "binalarda ve kentsel dokuda göstergelerin dallanıp budaklanışını yankılayan karmaşık bir gösterge oyunuyla meşgul oldukları" görüşünü dile getirmektedir.[6]

Kapitalizmin getirdiği pratikler popüler kültürün oluşumunda etkendir. Popüler olanı satın alma içgüdüsü (her türlü kitle iletişim, reklam araçları aracılığıyla) halk arasında bir kitle kültürün oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Featherstone (2013, s. 30) postmodernizm ve tüketim kültüründe "göstergelerin aşırı üretimi ve imajlarla simülasyonların yeniden üretiminin, istikrarlı anlamın yitişine ve izleyiciyi istikrar duygusunun ötesine taşıyan çarpıcı kolajların sonsuz akışından kitlelerin büyülenmesine" ve bunun sonucunda "gerçekliğin estetikleştirilmesine" yol açabileceğini ifade etmektedir. Teknolojik yeniliklerin artması sonucu ortaya çıkan kent içi grafik ürünlerdeki çeşitliliği sokaklarda görmek mümkündür. Kapitalizmin ticari yansıması alışveriş merkezleri, vitrinler, sokaklar boyunca karşımıza çıkan dev ledler, tabelalar, bilboardlar da görülebilmektedir. Ellen Lupton'a göre (1996, s. 24-25) sanatçılar ve aktivistler, tasarımı, izleyiciye bir mesaj vermek amacıyla kullanır. Kentin yüzeylerini kendini bir ifade etme aracı olarak kullanan tasarımcı ve sanatçıların sayısı az değildir. Onlardan biri olan Barbara Kruger, "kitle iletişim araçlarının yaymakta olduğu popüler kültürün cinsiyet ayrımcı tavrını yapıbozuma uğratmayı amaçlamıştır. Dergilerden, takvimlerden, sağlık/güzellik rehberlerinden seçtiği hazır-imgeleri bunlardan yansıyan mesajlar yerine kendi saptadığı mesajlarla tekrar dolaşıma sokan Kruger, toplumda özellikle kadınların arzularını şekillendiren söylemleri açığa vurmayı amaçlamıştır (Antmen, 2008, s. 279)".

[6](1988'den aktaran Featherstone, 2013, s. 57) Harvey, D. (1988) 'Voodoo Cities', New Statesman and Society, 30, Eylül.

"Grafik tasarımcı olarak reklam imgelerini ve dilini kendine mal ederek yeniden üreten, erkek egemen medyanın yarattığı kadın stereotipleri üzerinden erkek bakışının şekillendirdiği dünyada kadın olmanın anlamını sorgulayan Kruger (Antmen, 2008, s. 279)", "grafik tasarıma dayanan yapıtlarında bu dünyanın yaydığı ideolojik mesajları ele alarak, kitle kültürünü şekillendirici unsurlarını irdelemiştir. Tümüyle kendine mal ettiği reklam-moda imgelerini (Görsel 2. 33) kullanarak bunları çarpıcı mesajlarla yeniden üretir (Antmen, 2008, s. 282)".



Görsel 2. 33: *Barbara Kruger'in mekân içi tipografik yerleştirmesi, http://www.theartnewspaper.ru/public/uploads/posts/postbreakout/2018-02/c619d5ad-26bc-476d-8549-48eeea189805.jpg ve https://hirshhorn.si.edu/wp-content/uploads/2013/02/Barbara_Kruger_Mobile_Banner.jpg (Erişim Tarihi: 22.10.2015)*

Jenny Holzer, "kamuya açık alanlarda elektronik panolar üzerinden çevreye yaydığı 'özlü sözler'inde de tıpkı Barbara Kruger gibi, belli bir mesaj vermek kaygısı sezilir. Holzer, toplumsal yapı içinde yalnızca cinsiyet ayrımcılığının yansımalarına değil, genel olarak tüketim kültürünün ne tür bir birey ne tür bir toplum yarattığına odaklıdır. Holzer'ın tümüyle kendine ait 'özlü sözler'i (Görsel 2. 34) kolektif bilinçaltına yönelen bir iç ses gibidir: "Beni Arzularımdan Koru!" [Protect Me From What I Want] (Antmen, 2008, s. 279)." "Holzer, etrafındaki kültürel verilerden alıntılayarak ya da süzerek yazdığı 'özdeyiş'leriyle tanınmış, günümüz insanının korkularına, kaygılarına, meraklarına ve arzularına ilişkin ipuçları veren bu özlü sözleri kamusal alanlarda sergilediği enstalasyonlarıyla dikkat çekmiştir (Antmen, 2008, s. 285)".



Görsel 2. 34: *Jenny Holzer'in ışıklı tipografik yerleştirmeleri ve yansıtmaları, http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2012/05/JHO_Monument_2008_11857_a.jpg, https://awarewomenartists.com/wp-content/uploads/2017/05/jenny-holzer_protect-me-from-what-i-want_survival_1983-85_1985_aware_women-artists_artistes-femmes-1500x1039.jpg , https://cdn.viewing.nyc/assets/media/2dbc7fc29f2e8a602ac73b3e294110b2/elements/e3a4010696b1f3a8e2e6d4488d061b80/xl/181a2121-3a43-46b9-aaef-fd4029a256e9_1x.jpg, https://awarewomenartists.com/wp-content/uploads/2017/05/jenny-holzer_forty-second-street-art-project_1993_aware_women-artists_artistes-femmes-1500x1050.jpg (Erişim Tarihi: 24.07.2017)*

1980'lerin ortalarında, grafik tasarım uygulamaları ve meslekleri tarihinin önemli bir dönüm noktası olan dijital teknoloji; hareketli görüntü ve seslerin yanı sıra sabit resim ve metinleri de kapsayan yaratıcılık ve üretim yöntemlerinde devrim yaratmıştır. Son teknolojinin hızlı gelişimi, olağanüstü dönüşümler gerektirse de Gutenberg'in 15. yy.'da hareketli hurufat sistemini geliştirmesindeki başarısından, 19. yy.'da bu sistemin ilerlemiş mekanikleştirilmesi ve otomatikleştirilmesine, litografik tekniklerin gelişimi ve bir sonraki yüzyılın ilk başlarında fotoğrafın da dahil edilmesi ve ardından foto-dizgi teknolojisi ile birleşmesine (kısa ömürlü olsa da) bu meslekleri değiştiren bir dizi buluşlar yapılmıştır. Üretim yöntemlerinden çok farklı olarak, bir bilgisayar ekranında resimlerin görüntülenme olasılığı, grafik tasarımcı ve tipograflar için büyük bir avantaj olan dijital araçlar (özellikle de sözcük işleme, görüntü düzenleme ve kişisel yayın, görüntü veya bilgiler) ile oynayabilecekleri yeni bir ortam yaratmıştır (Jubert, 2006, s. 394). Dijital teknoloji, tipografi ve grafik tasarıma hareket kazandırmıştır. Dijital tipografi ve grafik tasarım pikseller sayesinde elde edilen dekonstrüksiyon ve rekonstrüksiyon, tek ögenin çoklu olarak tekrarlanması, üst üste çekim ve transparan etkileri fotoğraf imgeleri üzerindeki yarım yapılı filtrede oynama, karıştırma ve karmaşıklaştırma eğilimi gibi biçimsel bir çoğulluk ihtiyacını yansıtan bir takım yinelenen özellikleri ortaya çıkarmıştır (Jubert, 2006, s. 395-396).

1990'lardan bu yana, postmodernizmin etkisi grafik tasarımcılarına ve mimarlara eklektik bir stil ve deyimler yelpazesi sunmuştur. Popüler kültür, grafiti ve film, video ve dijital medya gibi geleneksel olmayan yeni görsel iletişim biçimlerinin tümü yalnızca grafik tasarım üzerinde değil, aynı 21. yy.'da inşa edilen çevresel grafik tasarım üzerinde büyük bir etki yaratmış ve yaratmaya devam etmektedir. İnternet ve sosyal medya günümüzde dünyanın her yerinden insanların daha önce hiç deneyimlemedikleri bir düzeyde iletişim kurmasına izin vermiştir. Yeni ve yenilikçi teknolojiler hızla benimsenerek grafik tasarımcılarını ve mimarları fikirlerini gerçekleştirme konusunda daha da güçlendirmiştir. Yeni binyılın başında, dijital devrim olağanüstü bir hızla ilerleyerek insan hayatının her yönünü dönüştürmüştür. Yeni elektronik, bilgisayar ve dijital teknolojilerin hızlı gelişimi ile birlikte 21. yy.'ın yüzyılın başında meydana gelen köklü değişimler ve yenilikler ile kıyaslandığında tüm dünyada ve yapılı çevrede radikal değişiklikler meydana getirmiştir (Poulin, 2012, s. 230)

2.2 Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kentte Tipografi

Bir yaşam alanı olarak mekânlar; *kentler*. Kentleri oluşturan yapılar; binalar, evler. Binalardan kente açılan kapılar; *sokaklar*. Sokakları dolduranlar; *insanlar*. İnsanlarla iletişime geçen nesneler; *yazılar ve grafikler*. Hepsi bir bütün halinde birbirini tamamlayan bir zincir şeklindedir. Söz söyleme ve kendini ifade etme mekânı olarak kentin sokakları, kentte ve kentin diğer bölgelerinde yaşayan farklı kültürlerin bir aradalığı sonucu ortak bir kültürel mekân haline gelir.

Mekân belirleme ve kutsamaya duyduğumuz gereksinim açıkça, yapılı çevre ile grafik tasarımın uyumuyla başlamıştır. Klasik yazıtlar, figüratif duvar resimleri ve süsleme yüzeyleri uzun zamandır mimarinin bir parçası olmuştur. Yapılı çevredeki tipografik form, grafik stil ve görsel sunum konusundaki anlayışımızı etkilemiştir (Poulin, 2012, s.10). Mağara duvarlarına betimlenen imgelerden, dikilitaşlar üzerine kazınan resim yazısından, Roma dönemi sütunlarında ve mimari bina cephelerinde yer alan isimliklere dek içinde bulunulan mekân; mekânı kullanan yani içinde yaşayan, zaman geçiren kişi tarafından, daima işaretlenmeye ve yer belirtilmeye çalışılmıştır.

Tarih boyunca, grafik tasarım, yalnızca şehirleri değil, aynı zamanda içinde yaşayanlarının hayatlarını şekillendiren yapılı çevreyle birlikte bütünleşmiştir (Poulin, 2012, s.10). Hayatlarımızı anlamdıran, kolaylaştıran, yol gösteren ve bilgilendiren grafik tasarım unsuru olarak tipografi, zaman içinde kendine yeni ifade mekânları bulmuştur. Peki bir yaşam ve kültürel birikim mekânı ve varlığı olarak "kent" tarih boyunca nasıl oluşmuş ve tipografiyle etkileşime ne doğrultuda girmiştir? Tipografik anlamda dışavurumun göstergesi kentler bünyesinde neleri barındırmakta, söylemekte ve iletmektedir?

2.2.1 Kent Tanımı ve Tarihsel Gelişim İçerisinde Kent Oluşumu

Amerikalı psikolog Abraham Maslow'a göre "İhtiyaçlar Hiyerarşisi Teorisi: Fizyolojik, güvenlik, sosyal, saygınlık ve kendini gerçekleştirme ihtiyaçları" olmak üzere beş basamaktan oluşmaktadır (Arcan ve Evci, 1992, s. 30-31). İlk üç basamak insanın en temel ihtiyaçları arasında yer alır. Barınma ihtiyacı şüphesiz güvende olma ihtiyacını da beraberinde getirir. İnsan kendini güvende hissettiği zaman barındığı yeri benimser ve kendini oraya ait hisseder. Aidiyet duygusu gelişen insan çevreyle uyum sağlar, iletişim ve etkileşim içinde yaşamını sürdürür. "İnsanların, karşılaştıkları ve tek başlarına çözemedikleri güçlük, sorun ve imkânsızlıklar toplum içinde gerçekleştirilen ilişkilerle çözümleme ve ortadan kaldırma isteği" bir arada yaşama ihtiyacını ortaya koymaktadır

(Kaya, 2007, s. 7). İnsanların *barınma gereksinimi* ve *bir arada yaşama ihtiyacı* fiziksel bir yapının kurulmasıyla giderilir. Bu fiziksel yapıyı oluşturan her birim, zamanla çoğalarak genişlemekte bir bütün oluşturmaktadır. Bu bütün; büyüklüğe, nüfusa, sosyo-kültürel, ekonomik yapıya göre kır, köy, kasaba, kent, metropol, megapol gibi farklı isimler altında gelişip değişebilmektedir.

Latince'de uygarlık anlamına gelen *civilization,* kent anlamına da gelen *civitas'*tan türemiştir. Uygarlık anlamına gelen Arapça *medeniyet* kavramının kökeni de kent olan *medine'*dir (Cogito, Yaz'96, s. 18). İngilizce'deki kent terimi *city,* Fransızca'da *cité*, İtalyanca'da *citta,* İspanyolca'da *ciudad*, Latince'deki yurttaşlık *civitas* ve *hemşerilik* gibi bir dizi kavramdan türetilmiştir. Bu kavramların eski Roma dönemindeki önemi, kenti *polis* kamusal yurttaşlık haklarına dayandıran klasik Yunan felsefesinden kaynaklanmaktadır (Holton, 1999, s. 13).

"Kent sözcüğü kavramsal olarak incelendiğinde; Orta Asya Türklerince *şehir* karşılığı olarak kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. Soğca'dan Türklerin diline geçen *kend* sözcüğü yaygın olarak kullanılmış: '*Yarkend*, *Taşkend, Semizkend (Semerkant)'* örneklerinde olduğu gibi birçok şehir bu adlarla tanımlanmıştır (Kaya, 2007, s. 7)".

Kent plancısı Kevin Lynch'e (2018, s. 2) göre, "kent, çok çeşitli sınıf ve karakterlere sahip milyonlarca insan tarafından algılanabilen ve hatta zevk alınan bir nesne olmanın ötesinde, yapısını kendilerince sebeplere göre sürekli geliştiren pek çok yaratıcının da ürünüdür". Tarihsel gelişim içinde kentin anlamı ve tanımı birçok kez değişmiş ve gelişen koşullara göre yeniden tanımlanmış, bakış açısı değiştikçe kent tanımı da değişmiştir. Sosyologlar, tarihçiler, şehir plancılar, iktisatçılar, antropologlar, edebiyatçılar gibi her disiplinlerin kendine özgü kavramsal bir kent tanımı oluşmuştur. Mumford (2007, s. 13) "kente uyan tek bir tarif olmadığı, tek bir betimlemenin onun embriyonik toplumsal çekirdek halinden olgunluk evresindeki karmaşık biçimlerine, oradan da son dönemlerdeki fiziksel çözülmeye kadar geçirdiği bütün dönüşümleri karşılayamaz" olduğunu belirtmiştir. Bu bakımdan kent için çok çeşitli tanımlar yapılabilmekte, her alan kendi bünyesinde bir kuram ve tanım geliştirmektedir.

"Kentlerin doğuş nedenlerini; farklı kuramsal yaklaşımlar içinde, kuramların yöntemlerine göre 'belirleyici temel bir nedene bağlı olarak' ve 'birden fazla nedenin karşılıklı etkileşimi' içinde ele alarak kavramsal bir çerçevede değerlendirmek mümkündür (Aslanoğlu, 2000, s. 13)". Bu bağlamda kentlerin ortaya çıkışını açıklayan pek çok çeşitli kuramsal yaklaşımlar söz konusudur ve bunlar "Artı ürün-hidrolik toplum kavramı", "Ekonomik kuramlar (pazar yeri olarak kent)", "Askeri kuramlar (güç odağı

olarak kent)", "Dinsel kuramlar (kutsal yer olarak kent)" şeklinde irdelenmekte ve çeşitli görüşler belirtilmektedir (Aslanoğlu, 2000, s. 17). Üzerine farklı görüşler ortaya koyan çeşitli düşünürler ise: "Childe, *uygarlığın beşiği*; Engels, *endüstriyel merkezler*; Castells*, emeğin toplu tüketim araçlarıyla yeniden üretildiği ortak tüketim alanı*; Harvey, *artı ürünün coğrafi olarak yoğunlaştığı yerler;* Sassen, *küresel ekonomi merkezleri"* olarak kenti pek çok açıdan ele alan tanımlar yapmışlardır (Şentürk, 2008, s. 13-15). "Kentin ortaya çıkışını, 'Paleolitik ve Neolitik çağ' unsurlarının daha erken dönemlerde bir araya gelişinin nihai sonucu" olarak gören Mumford (2007, s. 34), tarım devrimiyle tohum ıslahı, tarımda saban kullanımı ve tarımda sulamanın kullanılmasıyla ilerleyen sürecin kentin ortaya çıkışında etkili olduğu görüşündedir. Ayrıca "kentin henüz yerleşik bir alan olmadan önce, belli zamanlarda "toplanılan bir alan" olarak ortaya çıktığını da belirtmiştir (Mumford, 2007 s. 21).

Kendi ihtiyaçlarını karşılamak için ilkel tarıma başlayan ilk yerleşik insanlar, avcılık ve toplayıcılık yerine evcilleştirdikleri hayvanları ve ürettikleri yiyecekleri tüketiyorlardı. "İlk kentlerin ortaya çıkışında artı ürününü saklanması için bir mekâna gereksinim duyulması ihtiyacı vardır (hatta yazının doğuşu da buna dahil). Nitekim ilk kentler suyu bol ve toprakları verimli Mezopotamya ve Nil Deltası'nda ortaya çıkmıştır. Artı ürünün saklandığı ilk mekânlar da tapınaklardır (Kaya, 2007, s. 15)". Benevolo (1995, s. 19) ilk kentin, "MÖ 3000-2000'lerde Mezopotamya ile Nil, İndus ve Sarı Irmak vadilerinde verimli tarım ürünlerinin biriktirilmesi ve fazlasının takas edilmesi için bir komuta merkezi" olarak ortaya çıktığı görüşündedir.

Hout, Thalmann ve Valbelle (2000, s. 37) kent olgusunun "Aşağı Mezopotamya'yı elverişli niteliğe kavuşturmak için sulama tekniklerini bilen ve kullanan tarım toplumların; öncekilerden daha karmaşık ve hiyerarşik toplumsal örgütlenme biçimlerini ve MÖ 3300-3000 yıllarında da 'yazı sistemini geliştirdiği', ortaya çıkan seçkinler sınıfı, askeri ve dini gücü de kullanarak erki elinde toplamaya başladığı bir süreçte oluştuğu" görüşünü desteklemektedir. Bu bağlamda yazının ortaya çıkışıyla kentlerin gelişimi paralellik göstermektedir. Kent ve yazı ilişkisinde benzer nedenler yani *bir düzen, birliktelik sağlama ihtiyacı* ortak bir güç unsuru olarak evrilmiştir.

1892'de Sidney'de doğan ve bir süre Kraliyet Antropoloji Enstitüsü'nde kütüphanesinde çalışan Gordon Childe'ya göre; eğer bir kazı alanında bu özelliklerin izlerine rastlanıyorsa, bir kentle karşı karşıya bulunulduğu sonucuna varılması gerekmektedir. O özellikler şunlardır: "yerleşim yerlerinin yeni boyutları, tam zamanlı çalışan uzmanların varlığı, üretim fazlasının varlığı, toplumun hiyerarşikleşmesi, devlet

örgütlenmesi, mimarlık ve tarım alanlarında kamusal veya kolektif çalışmalar, uzun mesafeli değişimlere tanıklık, sosyal düzenin simgelerinin yaygınlaşmasını sağlayan sanatsal ifade biçimlerinde belli bir standartlaşma, 'yazı biçimlerinin varlığı' ve nihayet bilimin gelişmesi" dir (Hout, Thalmann ve Valbelle, 2000, s. 42). Childe'nin maddeleri arasında da yer alan "yazının varlığı ve kullanımı uygarlığın bir göstergesidir. Belirli olayları kaydetmek, resmi kayıtları tutmak, tapınağın gelirlerini toplamak gibi gereksinimler, bir işaretler sisteminin gelişimini zorunlu kılmıştır" (Çevik, 2005, s. 9). Öte yandan yazının "başlangıç evrelerinin karanlıkta olduğunu" vurgulayan Hout, Thalmann ve Valbelle (2000, s. 451) "yazının bulunuşunun kentleşme ile eş zamanlı olmadığı" görüşünü de dile getirmektedir.

Murray Bookchin'e (1999, s. 46) göre nüfusun kentlerde toplanması kısmen savunmaya yönelik kaygılar nedeniyle olmuş görülse de bu durumun da ekonomik nedenlerin bir sonucu olduğu söylenebilir. Özetle, ilk kentlerin, hâkimiyet altına alınan topluluklar etrafında kurulmuş daimî birer ordu karargâhı olduğu öne sürülmektedir. Oysa bazı uzmanlarilk kentlerin ilkel birer köy olduğunu sonra yavaş yavaş kentsel merkeze dönüştüklerini iddia eder (Cogito, Yaz'96, s. 8). Zaman içerisinde gerçekleşen bu dönüşüme Aynur Can'da (2010, s. 23) "tarım toplumunun organik olarak ürettiği ölçüleri sanayi devriminin mekanik çarkı öğütürken, silüette izlenen şehir formu kente doğru dönüşmüş" ifadesiyle başka bir bakış açısı getirmiştir.

Nil vadisi ve Mezopotamya, ilk kentlerin, yazının icadından çok önceleri, varlığını gösterdiği kültürel bir coğrafyadır. "Filistin, Suriye, Anadolu, İran, Orta Asya ve İndus Vadisi"nin kentleşme konusunda ilk yerleşim yerleri olduğu bilinmektedir. Bazı Yakındoğu (Musul, Halep, Şam, Beyrut, Kudüs) ve Mısır (Luksor, Asiyut, Heliopolis) kentlerinin kökenleri milattan çok öncelere dayanmaktadır. Paris iki bin yaşında değildir, oysa Kudüs üçüncü binyılını geride bırakmıştır (Hout, Thalmann ve Valbelle, 2000, s. 12-15).

Arkeolog Jean-Louis Huot'a göre kent olgusu birçok biçimde irdelenebilir. Bir yerleşim merkezinin surlarla çevrili olması onun kent olduğu anlamına gelmemelidir. Pek çok Mısır, Roma ve Eskiçağ kentlerinde sur bile yoktur, surla çevirili bir köyünde varlığı kadar surla çevrilmeyen bir kentin de varlığı söz konusu olabilir (Hout, Thalmann ve Valbelle, 2000, s. 14). Bu durumda bir kentten söz edebilmek için o kentte sosyo-kültür oluşumunun varlığına da ihtiyaç duyulması gerekmektedir. Kent birlikteliği ve iletişimi bu oluşum sürecinin temelini oluşturmaktadır.

Hout, Thalmann ve Valbelle (2000, s. 14) kenti "insanların birbirleriyle buluştukları, malların değiş tokuş edildiği ve fikirlerin yayıldığı bir ilişkiler ve kararlar merkezi" olarak görmektedir, aynı zamanda "karmaşık bir toplum yapısının, bireysel düzeyde çözülemeyecek sorunların üstesinden gelmesine olanak sağladığı ve kendine özgü özellikleri bulunan bir yerleşim sistemi" olduğunu ifade ederken kentin kozmopolit özelliğininden dolayı ekonomik, siyasal ve kültürel sorunların da yine burada çözüme kavuşabileceğini belirtmektedir (Hout, Thalmann ve Valbelle, 2000, s. 33).

Reyhan ve Lebleci (2013, s. 15) "kent ve kentleşmenin yalnızca bir nüfus birikimi süreci olmadığını" ve "kentsel mekânın değişik boyutlarının göz önüne alınmasının gerekliliğini" vurgulamaktadır. Kentin değişik tanımlarından çıkardıkları sonuca göre ise "içinde yaşayan insanlarla bütünleşmiş bir mekân olarak kırdan farklı biçimde ekonomik, siyasal, toplumsal, kültürel ve psikolojik farklı nitelikler ve yeni olanaklarla ortaya çıkmış nüfus birikimi sürecinin yaşandığı yer" şeklinde bir tanımlama yapmışlardır.

2.2.2 Kenti Oluşturan Alanlar, Kentsel Mekânlar

"Kent, farklılıkların çeşitlilik içinde anlamlı olduğu mekânlardan oluşur. Yoğun ilişkiler yumağının yaşandığı bir mekândır. Kendiliğinden ortaya çıkan, kestirilemeyen ya da sürprizleri barındıran, yeniliklere açık, ama aynı zamanda kendi kurallarını üreten bir mekândır (Tankut, Çalışkan, Levent ve Zorlu, 2002, s. 5)". Bu bağlamda kentleri, yaşayan nefes alan mekânlar olarak tanımlamak yerinde olacaktır.

Bağlı'ya göre (2012, s.18) mekân kelimesi Arapça "*kevn*den (oluş)" türetilmiştir. Kevn kelimesi ise "olmak, meydana gelmek, sonradan olmak, zamansız ve devamlı olmak, belli bir şekle girmek ve varlık" gibi anlamlara gelmektedir. Bu tanımdan yola çıkarak kentler için "belli bir şekle giren, zamansız ve devamlı" mekânlardır diyebiliriz.

Mekân, "kamusal ve özel" şeklinde bir ayrıma girebilir. Kentsel mekânlar, toplumun bir arada olduğu, ortak değerlerin paylaşıldığı, sanat, kültür, eğlence, sosyal aktivite alanlarıdır. Bu bağlamda kentsel mekânları birliktelik, ortak değer ve kültürün şekillendiği "kamusal mekânlar" olarak nitelendirebiliriz. Bireyin kendine ait alanı ise onun "özel mekân"ını oluşturmaktadır. Evi ve odası onun özel mekânı olurken, mekânın dış kapısından çıktıktan sonra sokak, cadde ve kentin mahalleri; kentsel mekân yani kamusal mekânın sınırlarını oluşturur.

Kamu kelimesi Latince'de *halk*, kamusal alan ise *halkın alanı* anlamına gelen bir kelimedir. Kamusal alan bir cadde, meydan, park, tren istasyonu, kütüphane veya tiyatro gibi herkese ait bir alan ve kentin parçasıdır (Saccani, 2013, s.13). Taşçı'ya (2014, s. 88-91) göre kamusal alanlar; "toplumsallaşmaya ve kentsel kimliğin oluşmasına katkı sağlar,

sosyal ve mekânsal formların karşılaştığı bilgi, mal ve fırsat olanaklarının dolaştığı, planlanmayan karşılaşmaların mekânlarıdır". Antik Yunan ve Orta Çağ'da "mekân, yer ve alan" kavramları; ortak bir noktada buluşma, alışveriş yapma, iletişim kurma noktaları olmuştur. Agoralar, amfi tiyatrolar, Roma forum ve yolları, Orta çağ meydanları buna örnek verilebilir. Bu bağlamda kentin tasarımı da kullanım amacına göre şekillenmiştir.

Kentsel alanlar yazı, resim, grafik ve çizimlerle kaplıdır. Ellen Lupton'a (1996, s. 15) göre "kamusal alan, grafik tasarımdaki çeşitliliği görebilmek için bir sahnedir. Reklamdan aktivizme, farklı sesler birbiriyle rekabet eder". Bu farklı çeşitlilik ve dokular kentin kültürel envanterini oluşturur. Bu doğrultuda kamusal mekânın kendisi de grafik tasarımın ve yazının uygulama alanları olarak işlev görmektedir.

İnsan mekânı biçimlendirir, mekân insanı değiştirir. Bu durum tam tersi şeklinde de olabilir; mekân insanı biçimlendirir, insan mekânı değiştirir. İnsan algıladığı oranda mekânı okuyabilir. Mekân ile iletişime geçen insan karşılıklı olarak birbirini etkilemekte ve dönüştürmektedir.

> Grafik tasarımın kökeninde kentlilik yatar; kent ortamında icra edilen bir iştir bu. Yaşadığı ve çalıştığı kentin tasarımcı üzerinde hem etkisi hem de ağır baskısı vardır. Birçok tasarımcının adı yaşadığı yerle birlikte anılır. Alain le Quernec-Quimper (Fransa), Cassandre- Paris, Werner Jeker- Zürich, Alan Fetcher- Londra, Ahn Sang Soo- Seul, David Tartakover- Tel Aviv vs. Willisau Caz Festivali (İsviçre) olmadan Niklaus Troxler ismi aklınıza gelmeyebilir. I love NY işaretinin yaratıcısı Milton Glaser'in adı tasarım dünyasında New York'la özdeşleşmiştir. Türk grafik tasarımının öncülerinden İhap Hulusi'nin imzasını İstanbul'suz düşünemezsiniz (Karamustafa, 2006, s. 194).

Birey kendi "özel mekân"ı içinde kurduğu iletişim ve dönüşümü dışarıda yani kamusal alanda da devam ettirmek ister. Bu iletişim ve dönüşüm, sanat ve tasarım yoluyla gerçekleşir. Çok disiplinli iletişim ve tasarım alanlarının ortak birlikteliği sonucu, görülebilir, hissedilebilir ve deneyimlenebilir kentsel mekânlar yaratmak ve tasarlamak mümkündür. "Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân" adlı kitabın yazarı Melike Taşçıoğlu'na (2013, s. 52) göre bir "mekânın düzenlenmesi yapılmadan önce o mekânın amacının ve o mekânda bulunacak insanların beklentilerinin ne olacağı konusunda kapsamlı bir araştırma yapılması gereklidir. İnsanları bir mekâna yakınlaştırmak ya da uzaklaştırmak, mimari yapı kadar mekânın içinde yapılacak düzenlemelere de bağlıdır".

2.2.3 Kent Mekânının Barındırdıkları

"Mekân, her şeyi içine alan tanımlanamaz bir boşluk olarak tanımlanabilir. Süreklidir ve sonsuzdur; her zaman vardır. Her şeyin içinde ve etrafında olduğu için hiçbir zaman tek başına kalamaz (Öztuna, 2007, s. 144)". Mekân, karmaşık olan boşlukta bir bütündür. Felsefe sözlüğünde de benzer bir tanımla mekânın "boşluk ve büyüklük" özelliğine vurgu yapılırken bir de "üç boyutu, yani eni, boyu, derinliği olan hacim" tanımlamasıyla farklı bir bakış açısına dikkat çekilmiştir (Cevizci, 2005, s. 1149-1150). Bu boşluğun doldurulduğu yerin kaplandığı "bireyin yaşama mekânı ise kentlerdir. Kentler, kırsal alanları içine alarak büyüyen, oturma-çalışma-eğlenme fonksiyonları için kentli bireyin yirmi dört saatinin planladığı, üretim ve tüketimin gerçekleştiği mekânlardır (Aslanoğlu, 2000, s. 105)". İnsan yaşamı, mekânda geçer ve mekândan etkilenir. Bedensel ve ruhsal anlamda mekânı yaşar, hayal eder, düşünür, algılar. Mekânı kendi zihninde veya gerçekte eylemsel olarak dönüştürür ve şekillendirir.

Kevin Lynch "Kent İmgesi" (2018) adlı kitabında, kentte yaşayan bireyin yani kentlinin, kent mekânında kurulan ilişkide çevresel imgelerin önemini ve insanların kenti nasıl algıladıklarını, çözümlediklerini ve ne gibi farklılıklara yol açtığını incelemiştir. Modern kentlerde yaşayan kentlilerin yaşadığı çevrede yönlerini nasıl bulabildikleri üzerinde odaklanmıştır. Yol bulma sürecinin stratejik halkası'nın "imge" olduğunu ve bireyin kendi zihninde oluşturduğu dış dünya resminin, bireyin hayatında hem pratik hem hayati önem taşıdığını belirtmiştir (Lynch, 2018, s.4). Ayrıca bir çevresel imgenin üçlü bir bileşenle yani "kimlik, yapı ve anlam" ile açıklanabileceğini vurgulamıştır. *Kimlik*: İmgeyi yaratan nesnenin tanımlanması, diğer şeylerden ayrıştırılması ve bir varlık olarak kabul edilmesi, *Yapı*: Nesnenin gözlemciyle ve diğer nesnelerle uzamsal veya dokusal ilişkisini içermesi, *Anlam*: İmgeyi yaratan nesnenin gözlemci için uygulama açısından ya da duygusal açıdan bir anlam içermesi ile tamamlanmaktadır (Lynch, 2018, s. 8-9).

Batı dünyasında mekânın temel belirleyici unsuru imaj iken; *kimlik, yapı* ve *anlam* onun oluşturucularıdır. Doğu'da ise mekânın temel belirleyici unsuru kimlik iken; *insan*, *yapı*, *işlev* ve *kültür* onun oluşturucuları görevindedirler (Taşçı, 2014, s. 97).

2.2.3.1 Kent Kimliği ve Belleği

"Kent bizde başlar ve biter, o belleklerimizde gömülüdür" – Lawrance Durrel (Balthazar)

Kimlik sözcüğü TDK sözlüğünde, "…nitelik ve özelliklerde birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü, herhangi bir nesneyi belirtmeye yarayan özellikler bütünü" olarak tanımlanmıştır.[7] İngilizce'de kimlik; *identity*/*identification* gibi kelimelerle ifade edilmektedir.[8] Kentbilim Terimleri Sözlüğü'nde ise kent kimliğinin tanımı "bir kentin özgün çağbilimsel ve ekinsel birikimi… ayırt edici özelliklerinin ve niteliklerinin tümü" olarak açıklanmıştır (Keleş, 1998, s. 77-78).

Kent kimliği, uzun bir zaman süreci içinde biçimlenir. Kentin coğrafi yapısı, kültürel düzeyi, mimarisi, yazısı, gelenekleri, yaşam biçimi ve daha birçok niteliğin karışımı olarak bir bütünde vücut bulur. Kentsel kimliğin oluşmasında pek çok etken vardır; zaman, mekân, kültür üçlüsünde önemli bir diğer etkin öğe insandır yani kentte yaşayandır, kentlidir.

Taşçı'ya (2012, s. 64) göre insandan, mekâna, tarihten coğrafyaya kadar birçok kentsel kimlik oluşturucusu ve bileşenleri kendilerini kentsel mekânda ifade etmektedir. Kimlik bağlamında "kentsel mekân ile kentsel kimlik" arasında anlamlı bir birliktelik vardır. Bu birliktelik karşılıklı etkileşimle birbirini şekillendirmekte ve dönüştürmektedir.

Kent kimliği pek çok alt kimlik unsurlarının bütünleşmesiyle oluşur. "Görsel kimlik" de bu oluşuma önemli katkılar sunmaktadır. Görsel kimliğin kentin kimliğine katkısı oldukça büyüktür. Grafik, tipografi, sanat, tasarım ve mimari birlikteliğinin yansımaları kent mekânında gözlemlenir.

> Kimlik, farklılık ve uyumun ayırt edici/özgün bir bileşimidir. Farklılığı birleştiren uyum, orada yaşayan toplumun, yaşama biçimi ve değerler sisteminin mekânda nakşedilerek, özgün bir ifade kazanmasıdır. Kentin estetiği orada yaşayan (ortak zamanı ve mekânı paylaşan) toplumun kimliğini ifade etmektedir. Böylece 'estetik', ortak değerleri temsil eden toplumsal bir gösterge olmaktadır (Moughtin, 1995, s. 2'den aktaran Can, 2010, s. 97).

Bellek, TDK sözlüğünde, "yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin" olarak tanımlanır.[9] Bu bağlamda yaşanılan mekânda karşılaştığımız, gördüğümüz, hissettiğimiz,

[7]http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ad72b96551f97.03811772 (Erişim Tarihi: 28.01.2015)
[8]http://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/kimlik (Erişim Tarihi: 28.01.2015)
[9]http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ad72b9e347382.19362490 (Erişim Tarihi: 30.03.2015)

tanımladığımız şeyler yani zihnimizde iz bırakanlar zaman geçse de hatırlanır, bellek de kayıt altında olduğundan geri kolay çağrılabilir.

> Kentlerinde belleği vardır, sanatçı da bu belleği algıya, algıyı da biçime dönüştürür. Bu oluşum kentlinin belleğinde yer edinmekte, kentin kimliğiyle özdeşleşmekte ve kentin simgesi durumuna gelmektedir. Kentsel simge durumundaki öğelerin sanatsal özellikler, estetik değerler taşıması kent belleğinde yer edinmelerinin başlıca nedenidir. Belli bir özgünlüğe sahip olan bu öğeler "kentin okunabilirliğini" sağlayan sanat [grafik] ürünleri olarak değerlendirilebilmektedir (Altıntaş ve Eliri, 2012, s. 64).

Çevresel grafik tasarım ve tipografi, kent kimliğinin oluşmasında ve kent grafiğinin şekillenmesinde önemli bir noktadadır. Tasarımcı ve kentlinin yapılı çevrede gerçekleştirdiği tasarım, uygulama ve grafik izler, kente yaşayan çok kültürlü yapının da katkısıyla gerçekleşen görsel müdahale bir süre sonra görsel bir tepkiye veya görsel kirliliğe yol açabilir. "Kent, kitle üretiminin ve tüketiminin yapıldığı rasyonalize bir mekân iken, tahrip edilmiş kurban edilmiş bir görüntü" ye de dönüşebilir. Bunun nedeni olarak kentin "bir göstergeler ve imgeler mekânı olması" görülebilir (Aslanoğlu, 2000, s. 105). Yeşim Demir'e göre (2010) "… *grafik tasarımın hayati bir tehlike içermediğini düşünenler yanılıyor. Grafik tasarım bir ulusun belleğini kirletip yavaş yavaş onu bir vasat cumhuriyetine dönüştürebilir. Üstelik bunu yaparken velveleye de vermez. Fark edilmeden sessizce yapabilir. Tıpkı bunun tam tersini yapmaya ömrümüzü vakfetmek gibi*".[10]

Bir yerin (kentin, bölgenin, alanın) kimlik kazanmasında "marka" olmasında o yerin kültürel mirasının vitrin önüne çıkmasında grafik tasarımın payı yadsınamaz. Farklı amaçlarla ortaya çıkan sloganlar, tipografik yerleştirmeler, grafik tasarım ürünleri zaman içinde o kentin kimlik kazanmasına (belki de bilmeden) öncü olmuştur. "I Love New York" ile New York, "I am Amsterdam" ile Amsterdam, "City of Angels" ile Los Angeles, "What Happens in Vegas Stays in Vegas" ile Las Vegas, "Miles Better" ile Glasgow tanınmaktadır. Sherry'in (1987)'in tanımıyla "brandscapes" yani "marka-manzaraları" eşzamanlı olarak ürün tanıtımı yapan ve kentsel alanı işaretleyen/oluşturan, etkileşimli, üç boyutlu alanlardır. Marka-manzaralarını denilince New York Times Meydanı belki de akla en çok gelen yerdir (Görsel 2. 35). New York City'in en çok tanınan mekânı ve simgesi olan Times Meydanı, neon tabelaları, bilboard ve dev video ekranlarıyla Samsung, Coco-Cola, Disney ve HSBC gibi bir dizi marka ve ürünün

[10]Uluslararası İstanbul Grafik Tasarım Günleri, Grafist 14 Kitapçığı, 2010, s. 89

reklamlarının gösterildiği ekranlarla, film gösterimleri, spor karşılaşmaları ve en yeni Broadway şovları için promosyonlarla doludur (Stevenson, 2013, s. 148).



Görsel 2. 35: *Günümüzde açık hava reklam alanı haline gelen Times Meydanı, eski ve yeni hali. http://gonyctourism.com/wp-content/uploads/nyc-times-square-crowds.jpg , http://www.shorpy.com/files/images/SHORPY_4a23007a.jpg (Erişim Tarihi: 18.09.2018)*

Dünya genelinde pek çok tipografik yerleştirme kurulumundan sonra kentin ortak bir değeri ve kentle bütünleşen kentsel simge haline gelmiştir. Kentin tanınabilirliği onunla yükselmiş, insanlar tarafından o "kentin adı ile tipografik yapı" akılda kolay bir şekilde görütülenebilir, hatırlanabilir olmuştur. Buna en güzel örnek dağ yamacında yer alan Hollywood yazısı verilebilir. ABD'in Kaliforniya eyaletinin Los Angeles kentinde yer alan Amerikan sinema endüstrisiyle özdeşleşen Hollywood, sinema stüdyolarının, film yıldızlarının oturduğu bir bölgedir. Başlangıçta, bir emlak şirketinin geçici bir reklam panosu ve işareti olarak inşa edilen "HOLLYWOOD" işareti, doksan yılı aşkın bir süredir, film yapım endüstrisi için görsel bir sembol ve kent için ise unutulmaz tipografik bir simge haline gelmiştir (Görsel 2. 36). Thomas Fisk Goff tarafından 1923 yılında tasarlanan "Hollywoodland" işareti, beyaz renkli, monolitik, tırnaksız (sans serif) yazıyüzüne sahip, 14 m yüksekliğinde ve toplamda 110 m uzunluğunda yatay bir harf diziliminden oluşur. İlk yerleştirildiğinde harfler, ahşap ve metal plakadan korunaksız bir şekilde oluşturulmuş, 1949 yılındaki restorasyonla "LAND" kelimesi çıkarılmış ve ışıktan arındırılmıştır (Poulin, 2012, s. 62).



Görsel 2. 36: *Tipografik bir kent simgesi haline gelmiş olan, Thomas Fisk Goff tarafından tasarlanan Hollywood-land işareti, Los Angeles, Kaliforniya, ABD. http://www.jmarkpowell.com/wp-content/uploads/2015/10/Hollywoodland-sign.jpg ve http://www.universityobserver.ie/wp-content/uploads/2017/11/pit-film.jpg (Erişim Tarihi: 18.08.2016)*

"I♥NY" logosunu, New York'da ve dünyanın her yerinde görmek mümkündür. Logo, hediyelik eşya dükkânları, reklam panoları ve duvar yüzeylerini süslemektedir. Dünya genelinde her yerde çeşitli hediyelik ürünler; bir kupa, çanta, anahtarlık, tişört ve pelüş bir ayı üzerine işlenip, basılıp satılmaktadır. Logo hem New York City hem de New York Eyaleti'nin turizmini tanıtmak ve ekonomiyi canlandırmak amacıyla tasarlanmıştır. Milton Glaser tarafından kampanya toplantısına giderken yolda bir taksinin içinde çizilmiştir. İlk tasarım "I♥NY" şeklinde düz bir hizadadır (Görsel 2. 37). Daha sonra Robert Indiana'nın ikonik LOVE yerleştirmesine benzer bir düzenlemede karar kılmıştır. Logonun gelişmesine ve popüler kültür ürünü olarak yayılmasında herhangi bir telif hakkı verilmemesi etkilidir. Glaser, 9/11 anısına yeni bir dikey düzenleme oluşturarak Dünya Ticaret Merkezi'ni temsilen kalp üzerinde siyah bir leke koyarak logoyu "I♥NY More Than Ever" olarak güncellemiştir.[11]



Görsel 2. 37: *Milton Glaser tarafından tasarlanan logonun ilk eskizi (solda), New York için ikonik bir logo haline gelen logonun mevcut hali (ortada) ve 11 Eylül anısına poster olarak logonun yeniden düzenlenmesi (sağda). https://www.moma.org/collection/works/128649, https://www.miltonglaser.com/thumbs/380x555/files/wphl/milton-16279-93.jpg , https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d5/I_Love_New_York.svg/1200px-I_Love_New_York.svg.png (Erişim Tarihi: 18.08.2016)*

[11]https://untappedcities.com/2017/06/14/cities-101-the-surprising-history-of-nycs-iconic-i-love-ny-logo/ (ErişimTarihi: 18.08.2016)

Bir marka hem bir ifade hem de bir sözdür. Bir mekânın işareti ya da simgesi olması ve bu mekânda bulunma deneyiminin, yeniden görüntülemeyi işlevsel olanın yaratıcı ve temsilsel olanın ötesine taşımak için o yerde bulunma amacı ile oluşturulmuştur. Bir kentin markası/markaları, kentin geçmişine, günümüze ve geleceğine aynı anda veya eşzamanlı olarak konuşacak şekilde hazırlanabilir ve kentin özgün veya özel olduğu bilinen özelliklerini ve niteliklerini vurgulamak üzere tasarlanabilir (Stevenson, 2013, s. 145).

> Görsel kimlik anında tanınan ve kurumun özünü yansıtan tutarlı bir imgedir. Marka kimliği yaratılırken tasarımcı renk, tipografi, imgeler ve tarz gibi unsurlardan faydalanır, tüketicide belirli bir his uyandırarak anlam ve çeşitli nitelikleri betimler. Görsel bir kimlik yaratmak yalnızca bir markaya ait bir işaret üretmekten ibaret değildir; renk paletinden tipografik yapılara dek pek çok alanı kapsar (Ambrose ve Harris, 2012b, s. 46).

Kentler de işletme ve çeşitli kurumlar gibi marka kimliği oluşturabilir. Marka kent kimliği oluşumunda Melbourne kentinin görsel kimlik tasarımı öncü bir çalışma olarak kabul görür. Avustralya'nın Victoria eyaletinde bulunan Melbourne, çeşitliliği, yeniliği, sürdürülebilirliği ve yaşanabilirliği ile uluslararası alanda tanınan dinamik, ilerici bir şehirdir. Kültür, sanat, eğitim ve eğlence merkezi olan Melbourne, "She gathers strength as she goes" sloganıyla bilinmektedir. 2009 yılında tanıtılan Melbourne kentinin yeni marka stratejisi ve yeni bir görsel kimlik tasarımları, Sydney merkezli Landor tasarım ofisi tarafından tasarlanmıştır. Logo, dinamik, ilerici bir kentin yaydığı modern ve enerjik hisleri tamamlayan geniş bir "M" bloğundan oluşur (Görsel 2. 38). Büyük "M" kimlik sisteminin hemen tanınabilir ve şehrin kendisi gibi çok yönlü: yaratıcı, kültürel, sürdürülebilir olma özelliklerini sunar. Ayrıca prizmatik şekliyle logo üç boyutlu efektler eklenmesine olanak tanımaktadır.[12]

İzmir'in görsel kimliği, 2012 yılında, İZKA'nın (İzmir Kalkınma Ajansı) markalaşma yolundaki adımları sonucu I Mean It Creative tasarım ekibi ve Emrah Yücel iş birliğiyle gerçekleştirdiği çalışmalar doğrultusunda şekillenmiştir. Sloganında yer alan "öncülerin şehri" sözünü kanıtlarcasına İzmir, Türkiye'de marka ve kent logosu ve görsel kent kimliği oluşturan ilk kent olmuştur. "İzmir" adı display yazı tipinin nazar boncuğu ile birleşmesiyle oluşmuştur. Kent logosu, basit, akılda kalıcı olması ve kolay tanınabilirliği açısından etkili bir görünümdedir (Görsel 2. 39).

[12]https://www.onlygraphicdesign.com/2017/11/12/city-of-melbourne-branding-landor/ (Erişim Tarihi: 18.08.2016)



Görsel 2. 38: *Avustralya'nın Melbourne kentinde yenilenen kent kimliği ve uygulama alanları, logo ile birlikte kent içerisine yansıyan örnekleri, bilet, bilboard ve duyuru afişleri. https://www.behance.net/gallery/276451/City-of-Melbourne (Erişim Tarihi: 18.08.2016)*



Görsel 2. 39: *2012 yılında Emrah Yücel (I Mean It Creative) iş birliği ile tasarlanan İzmir kent logosu ve görsel kimliğin çeşitli grafik tasarım ürünleri üzerinde görünümleri. http://www.emrahyucel.com/tr/customer/190 (Erişim Tarihi: 18.08.2017)*

I Mean It Creative tasarım ekibi Emrah Yücel iş birliğiyle hayata geçen bir diğer marka kent olma adımlarından biri Gaziantep'in kent logosu ve görsel kimliğinde görülür (Görsel 2. 40). Gaziantep'in yerel kültürel dokusu, renkleri, yapılarından ilham alınarak, çok kültürlüğü ve katmanlılığı göz önünde bulundurularak ve bütüncül bir marka kimliğinin bir parçası olarak, Gaziantep'in meşhur bakırcılarının geleneksel yapısına dayanan altıgen desenli bir "G" tasarlanmıştır. Tasarım ekibi, marka kimliğinde, kentin değerleriyle birlikte sesli bir logo ve ısmarlama bir yazıyüzü oluşturmuştur. "Gaziantep" adındaki yazıyüzü altıgen desenli logodan ilham alınarak bir ızgara sistemine göre tasarlanmıştır.[13]

[13]http://www.imeanit.com/portfolio/gaziantep-city-branding/ (Erişim Tarihi: 18.08.2017)



Görsel 2. 40: *2016 yılında Emrah Yücel (I Mean It Creative) iş birliği ile tasarlanan Gaziantep kent logosu ve görsel kimliğin çeşitli grafik tasarım ürünleri üzerinde görünümleri. http://www.imeanit.com/portfolio/gaziantep-city-branding/ (Erişim Tarihi: 18.08.2017)*

2.2.4 Kent Kimliği Belirleyicileri

Kent, "çevresel yeniden yapılanma için bir laboratuvar" olarak görülebilir (Benevolo, 1995, s. 249). "Kentte, her durumda gözün görebileceği, kulağın işitebileceğinden fazlası, keşfedilmeyi bekleyen bir dekor ya da manzara vardır. Hiçbir şey kendiliğinden deneyimlenemez. Çevresiyle her zaman bağları olmalıdır, kendisini meydana getiren olaylar dizisiyle, geçmiş deneyimlerin hatırasıyla algılanabilir (Lynch, 2018, s. 1)." Kent kimliğinin belirleyicileri olan *imaj, mesaj, kültür* ve bunlara bağlı olarak gelişen ve şekillenen *kentin yazı*sı bir kentin kültürel kimliğinin oluşumunda oldukça etkili ve belirleyicidir. Can'a (2010, s. 95) göre kentler "işlevsellik boyutunun yanında özgün ve sembolik olma özelliği ile ele alınması gereken bir kavram ve gerçeklik olarak karşımıza çıkıyor. Bu bağlamda kentlerin, ihtiyaçtan doğan kullanım ve koşullarını aşan bir anlamlarının olduğu gerçekliği vurgulanmalıdır".

2.2.4.1 İmaj: Kent İmajı, İmaj (İmge) Yaratmak

"Kent, … algılanabilen ve hatta zevk alınan bir nesne olmasının ötesinde, yapısını kendilerince sebeplere göre sürekli geliştiren pek çok 'yaratıcının' da ürünüdür (Lynch, 2018, s. 2)". Bu yaratım sürecinde onu yaratan kentli kadar aracı olan grafik tasarımın ve yazının da payı büyüktür. Ambrose ve Harris' e (2013, s. 93) göre grafik tasarımda bir tasarımı canlandıran ve tasarımdaki resimsel grafik öğeleri ifade eden imge, bir mesajın iletilmesinde ve 'görsel hissin' oluşturulmasında oldukça önemlidir.

Kent mekânı pek çok imgeler yığıyla kaplıdır. "Tasarı, düzenlenişi, görünümü ve yapılarının yapı-tasarcılık özellikleriyle, bir kentin insanda bıraktığı izlenim" olarak tanımlanan kent imgesi (Keleş, 1998, s. 77-78), "mekân, zaman ve hareket bir kentin sınırlarını çizer. Değişen canlı ve cansız tüm varlıklara, eşyaya bir anlam getirir. Yani kent anlamsız bir yığın değildir. Zaman boyutu üstünde tutunmuş bir organizmadır. Devinimdir. Hareket edebilen veya edemeyen her şeyin ortak devinimidir *kent imgesi* (Çizgen, 1994, s. 19)". Kentin yüzeyini kaplayan, onu canlı gösteren bir makyajdır. "Kent imgesinden anlaşılan o kentin genel görünümüyle yaşam tarzıdır. Sokakları, caddeleri, parkları, heykelleri [enstalasyonları] kütüphaneleri, halkın birarada bulunduğu mekânları, insanların giyimi ve davranış biçimleri ve kentin mimarisi… [kentin grafiği ve yazısı] Çizgen, 1994, s. 19)". Bu genel dış görünüm bize bir görüş bildirmektedir.

Kevin Lynch (2018, s. 51) "Kent İmgesi" kitabında, kent imgesi ve bileşenlerini "yollar, sınırlar/kenarlar, bölgeler, düğüm/odak noktaları ve işaret öğeleri" olarak kentsel mekânın öğeleri doğrultusunda açıklar ve şekillendirir. Bu bağlamda kenti çevreleyen elementler kapsamına "grafik tasarım ürünleri" ve "yazı" dahil edilebilir. Ayrıca, listeye kenti çevreleyen ve kentle şekillenen tipografik uygulamaları ve kentin değerini arttıran kent simgelerini dahil etmek yanlış olmayacaktır. Çünkü yazı, bir kentin imajının önemli göstergelerindendir.

"İçinde yaşadığımız dünyada yazınsal ve görsel göstergelerle her yerden bilgi alırız. Gördüğümüz imgeleri bir görsel sistemle yorumlarız. Daha iyi bir tasarımı şekillendirmek için onları tasarımlarımızda organize ederiz. [Bunun sonucunda] kullanılan [tüm] öğeler bir bütünü oluştururlar (Öztuna, 2007, s. 21)". Bu anlamlı veya anlamsız imgeler bütünü kentleri yorumlamamızda bizlere yardımcı olur.

Fransız post-strüktüralizmci yazar Baudrillard, *sanal* diye adlandırdığı 'işaret ve sembollerin' toplumu gittikçe daha çok şekillendirdiğini iddia eder. İmaj, sembol ve işaretlerin 'sanal bir gerçeklik' olduğunu belirtir (Thorns, 2004, s. 29). Günlük yaşantımızda ve kent içerisinde de bolca rastladığımız bu somut nesnelerin yayılmasında

televizyon, medya, popüler kültür ile görsel kültür ve tüketim alışkanlıklarının yanında grafik tasarımın etkisi de göz ardı edilemez.

Çevresel grafik tasarımın izlerine, Disneyland'dan önce, kentsel manzarada büyük değişimler yaratan ve günümüzde de kentlerin yeniden gelişmesi için bir itici güç olarak kullanılan Dünya Fuarları, Expo'lar ve Olimpiyat Oyunlarında rastlanır. Geçici kentsel tema parkları, sanayinin 'ekonomik olimpiyatları' olarak Dünya Fuarları ve Expo'lar, kültürel gösterim ve değişim fırsatları ve en son olarak ulusal ve şehir tanıtımı ve markalaşma çalışmaları olarak tanımlanmıştır. 2010 Şanghay Dünya Fuarı'ndaki katılımcı ulusların pavyonlarının ulusal kimliğin geliştirilmesi ve ulusal ticaret ve turizm çıkarlarının geliştirilmesi ile ilgilendiği bir durum söz konusudur. Expo'larda pavyonların mimarisi ve sergilemesi ulusal tanıtım için oldukça önemlidir. Expo'lar kentsel yer imi, yer işaretleri de yaratırlar. Buna en güzel örnek Eyfel Kulesidir. 1889 Dünya Fuarı için inşa edilmiş, günümüzde Paris kentinin küresel olarak tanınmış bir simgesi haline gelmiştir. Pavyonlar da dahil olmak üzere birçok Expo yapısı, etkinliğin sonunda sökülmesine rağmen, Eyfel Kulesi fuar sonrası kalıcı olarak kalmıştır (Stevenson, 2013, s. 156-157).

Amerikan grafik tasarımcı Lance Wyman, Mexico City'de düzenlenen 1968 Yaz Olimpiyat Oyunları için, doğrudan tasarım stili veya estetiğin aksine Latin Amerika'nın kültürel mirasını yansıtan, yerel grafik motifleri, antik Aztek eserleri, Meksika halk sanatları, yerel el sanatları ve kerpiç mimarisi üzerine yoğun bir çalışmanın ardından, 'renk ve çizgi' gibi grafik tasarımın iki temel öğesine odaklananan bütüncül bir görsel kimlik sistemi tasarlamıştır (Görsel 2. 42). Oyunlar için tasarlanan çekirdek kimlik ve logotype, 1960'larda op sanat ile birlikte Meksika kültürüne ait geleneksel ikonografik formlara dayanmaktadır. Ortak bir merkeze doğru daireler ve çizgiler benzersiz bir görsel dil yaratmıştır. Bu paralel-çizgiler sözcük dağarcığı, olimpiyatların beş halkalı simgesi ve oyunların logosu için altmış sekiz sayısı ile birleştirilmiş, biletlerden ve posta pullarına arenalarda duran dev renk kodlu balonlara ve Olimpiyat stadını çevreleyen kaldırım desenlerine kadar çok çeşitli alanlara uygulanan grafikler için özel bir display yazıyüzü oluşturmuştur. Renk aynı zamanda işlevsel olmasının yanı sıra genel sistemin dekoratif ve görsel olarak önemli bir unsuru olmuş, tüm spor etkinliklerini, motorlu araç ve yaya yollarını, giriş biletleri ve tüm mekânların oturma bölümlerini kodlamak için parlak bir renk paleti kullanılmıştır. Yönlendirme sistemleri, kültürel ve dil engellerini ortadan kaldıran, evrensel iletişim aracı olarak kullanılan çeşitli renklerde ve renk kodlarına dayanan piktogramlar ile desteklenmiştir. Mekânlara ve etkinliklere giden yollar,

oyunların katılımcılarına yardımcı olmak için karşılıklı gelen caddelerin kenarlarında renklerle kodlanmış, sistemin tamamının yol bulma bileşenleri, değiştirilebilir elemanlara sahip modüler, işlevsel parça seti ve posta kutuları, telefon büfeleri, su çeşmeleri vb. yön tanımlama işaretleri ile birleştirilmiştir (Poulin, 2012, s.162-163). Wyman ve Julia Murdoch tarafından Mexico1968 logotype temalı, olimpiyat oyunlarında çalışanlar için elbise, şapka, pelerin ve spora özgü giysiler de dahil olmak üzere geniş bir üniforma ve 1968 İtalya Lance Wyman ve Eduardo Terrazas iş birliğiyle 1968 Milano Trienali için üç boyutlu sergileme alanı (Görsel 2. 41) tasarlamıştır.[14]



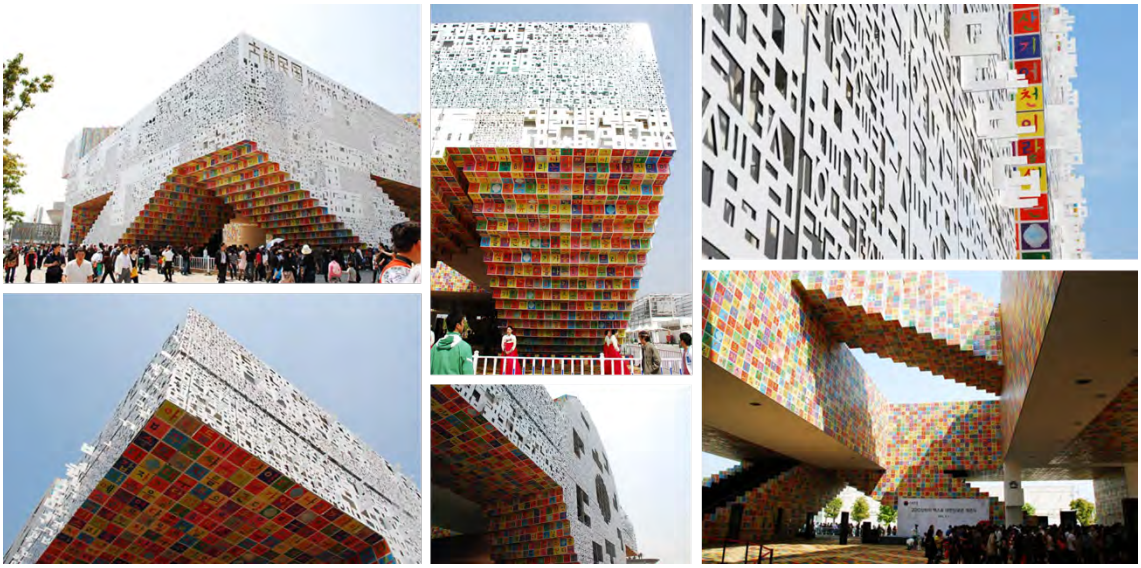
Görsel 2. 41: *Meksika 1968 Pavyonu Lance Wyman ve Eduardo Terrazas tarafından 1968 Milano Trienali için tasarlanan üç boyutlu sergileme alanı ve sağda: Moma arşivinde bulunan maketi. https://artblart.files.wordpress.com/2015/06/mex32-web.jpg , https://www.moma.org/collection/works/177217?locale=es ve http://www.lancewyman.com/projects?id=81 (Erişim Tarihi: 05.01.2018)*

[14]https://www.aiga.org/2017-aiga-medalist-lance-wyman (Erişim Tarihi: 05.01.2018)



Görsel 2. 42: *1968 Meksiko Yaz Olimpiyatları görsel ve kurumsal kimliği; logotype, piktogramlar, yönlendirme ve sergileme panoları, yer imleri, display yazıyüzü, pul ve kıyafet tasarımları örnekleri. http://www.lancewyman.com/projects?id=81 ve http://luc.devroye.org/fonts-65820.html http://farm5.static.flickr.com/4056/4500866109_769779cb90.jpg, https://segd.org/1968-mexico-city-olympics (Erişim Tarihi: 05.01.2018)*

Şangay Expo 2010'daki Kore Pavyonu (Görsel 2. 43) işaret (sembol) ve mekânın bir birleşiminden oluşur. Hangul Kore alfabesi, pavyonun dış cephesinde ve içindeki işaretlerin ana unsuru olarak işlev görmüştür. Pavyonun dış yüzeyleri iki tür tipografik pikselle kaplanmıştır: "Hangul pikselleri" ve "Sanat Pikselleri. "Hangul Pikselleri, dış cephenin büyük kısmını oluşturan dört farklı boyutta harflerle kabartma beyaz panellerdir (Görsel 2. 43). Dış yüzeylerin çoğu, Koreli sanatçı lk-oong Kang'ın oluşturduğu alüminyum panellerden oluşan "sanat pikseller"inden oluşur. Bu parlak renkli panellerin yaklaşık kırk bin tanesi pavyonun cephesinde umut ve birliği simgelemektedir (Heller ve Ilić, 2013, s. 139).



Görsel 2. 43: *Şangay Expo 2010 fuar alanında inşa edilen Kore Pavyonu, Hangul alfabesi ilham alınarak tipografik olarak tasarlanmıştır. https://www.designboom.com/architecture/korean-pavilion-at-shanghai-world-expo-2010/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018)*

"Türkiye'nin en eski, kapsamlı ve görkemli ticari organizasyonu" olan İzmir Enternasyonal Fuarı (İEF) ise, Mustafa Kemal Atatürk'ün, *"Bu şehirde sergiler kurun, fuarlar açın"* sözüyle İzmir'de, cumhuriyetin ilanından önce İzmir İktisat Kongresi'ndeki "Numune Sergisi" ile başlamıştır. Kültürpark'ında inşaasıyla birlikte her yıl başka bir temayla düzenlenerek İzmir'in simgesi haline gelen fuar, "Arsıulusal" ve "Beynelminel" isimlerinden sonra (Görsel 2. 44), 1937 yılında "İzmir Enternasyonal Fuarı" (İEF) adını alarak cumhuriyetin modernleşme hareketinin fuar ve ticaret alanındaki erken örneği olmuştur.[15]

[15]http://www.kulturparkizmir.org/tr/%C4%B0EF%20hakk%C4%B1nda/22/108?sayfa=3 (Erişim Tarihi: 06.02.2018)

2017 yılında "Fuar'ın Ressamları: İzmir Fuarı'nda Grafik Tasarımın İzleri" adlı araştırma sergisi kapsamında hazırlanan dokümantasyon videoda Mümtaz Sağlam, İzmir Fuarı'nın "cumhuriyet döneminde modernist estetiğin gelişimini çok iyi örnekleyen bir süreç" olduğunu "ulusun tarihinin görsel anlamda çok iyi ifade edildiği bir bilgilendirme alanı" benzetimine ek "tasarım kültürü ve tarihi açısından çok önemli bir çalışma alanı" olarak değerlendirilebileceğini aktarmaktadır. Sağlam, İzmir Fuarı'nın maddi kültürün verilerini çok iyi barındırdığını ama ne yazık ki yapılan düzenlemelerin geçici olması fuar dönemine bağlı olarak düşünülmesi, sunulması ve sergilenmesiyle birlikte dönemin kayıtlanma imkanlarının zor olmasından dolayı pek çoğunun bugün ortada olmadığını ifade etmektedir (2017, 06:10-09:43).



Görsel 2. 44: *İzmir Fuarı'nın "4. Beynelminel 9 Eylül Panayırı", "Arsıulusal İzmir Fuarı" ve "İzmir Enternasyonal Fuarı" adıyla sıralı ilk dönemlerindeki kapı cephe tasarımları, http://www.kentyasam.com/izmir-enternasyonal-fuari-cumhuriyet-doneminin-ilk-uluslararasi-fuari-midir-yhbrdty-3949.html (Aybala Yentürk-Nejat Yentürk fotoğraf arşivi) ve (Erişim Tarihi: 23.04.2019)*

Fuar ana giriş, 9 Eylül kapısı mimar Ferruh Önel tarafından tasarlanmıştır.[16] Cephe üzerinde yer alan ışıklandırılmış "İzmir International Fair" yazısı ve 83. İzmir Enternasyonal Fuarı için Kültürparkın içine yerleştirilen üç boyutlu "I love İEF" yazısı fuar alanın görsel simgeleridir (Görsel 2. 45). Ayrıca fuar ana giriş kapısı önü, Basmane Meydanı üzerinde yer alan havuz içerisindeki metal dünya heykeli üzerinde "Akdeniz'in (Ege) incisi İzmir" yazmaktadır.

[16]https://www.kulturparkizmir.org/tr/Kapılar/29/93 (Erişim Tarihi: 06.02.2018)



Görsel 2. 45: *İzmir Enternasyonel Fuarı ışıklı giriş kapısı cephesi, Kültürpark içerisinde yer alan "I Love İEF" tipografik yerleştirmesi ve fuar önü Basmane Meydanı üzerinde yer alan dünya heykeli üzerindeki yazı detayları. http://www.egepostasi.com/images/image/kltrrr22.jpg , http://www.izmirmag.net/2016/05/85-izmir-enternasyonal-fuar-26-agustos.html ve http://i.hurimg.com/i/hurriyet/75/590x332/55eafe52f018fbb8f8a406d9.jpg, http://mapio.net/pic/p-11043768/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018) ve (Umur Acar ve Roberto Viaggiatore arşivi)*

Uygungöz ve Kılıçkaya (2008, s. 179) "yazı sadece okunmak için değil, bakılmak ve izlenmek için de tasarlanmalıdır. … Tipografinin, bakılası bir obje haline dönüşmesi, çevrede görülen birçok sıradan tabela arasından bu farkındalığın sağlanması ve 'tipografinin daha çok hissedilir olması için' tasarımcılara önemli görevler düşmektedir" görüşünü dile getirmektedir. Bu bağlamda ülkemizde kent kimliğinin görsel oluşumları ve kentin kurumsal kimlik yapılanması konusunda çalışmalar yavaş da olsa ilerlemektedir. Kent logolarının ve markalaşma yolunda ilerleyen bazı kentlerin meydanlarını üç boyutlu tipografik yerleştirmeler süslemekte ve tipografinin daha çok dokunulabilir, hissedilebilir olmasını sağlamaktadır (Görsel 2. 46).

Kentli bireyin görsel algı, beğeni ve estetik yönden bilinç düzeyinin artması ve gelişim süresine katkı sağlaması açısından kentlerin yeni tipografik simgelerinin olması önemlidir. Sayıları gün geçtikçe artan bu üç boyutlu tipografik yerleştirmelerin sadece güzel görünmek amaçlı konmamasına da dikkat edilmelidir. Konulduğu, alan ve mekân ile uyumlu olması, aidiyet konusunda araştırmaların yapılması ve ortak kentsel sanat komisyonları oluşturularak hayata geçirilmesi önemlidir. Böylelikle alan ve mekânın değeri bu üç boyutlu yapılarla artacak ve kentin simgesi haline gelecektir. Popüler olan şeyler taklit edilir. Robert Indiana'nın "LOVE" ından sonra kentsel simge haline gelen belki de en bilineni "I love Amsterdam" yerleştirmesidir. Dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de neredeyse tüm şehirlerde, farklı yerlerde ve farklı biçimlerde uyarlanmış ve uygulanmıştır (Görsel 2. 47).



Görsel 2. 46: *İzmir, Bursa ve Konya kent logoları ve üç boyutlu tipografik heykellerin kent içi yerleştirmeleri. http://kucukdunya.com/wp-content/uploads/2017/03/IMG_2996.jpg* **,** *http://vektorelcizim.net/onculerin-sehri-izmir-sehir-logosu , http://www.demakmuhendislik.com.tr/images/proje/kent_meydan_1.jpg, http://vektorelcizim.net/bursa-sehir-logosu-vektorel, http://adrestour.com/turlar/kultur-turlari/konya.132, http://fotograf.konyaajansi.com/post/152818048652/g%C3%B6n%C3%BCllerin-%C5%9Fehri-konyada-g%C3%B6n%C3%BCl-almak-i%C3%A7in-ka%C3%A7 (Erişim Tarihi: 06.02.2018)*



Görsel 2. 47: *Türkiye'deki çeşitli il merkezlerinde kent meydanlarında yer alan üç boyutlu tipografik kent isimlerinin yerleştirmeleri. http://antepegidelim.weebly.com/uploads/1/0/2/0/102050878/mir2ef20160714025103_orig.jpg, http://gezilecekyerler.com/wp-content/uploads/2017/06/Erzurum-Gezilecek-Yerler-681x332.jpg, https://www.propertyturkey.com/uploads/default//files/i-love-antalya.jpg, https://yazilarimsite.files.wordpress.com/2016/05/img_5428.jpg?w=820&h=312&crop=1 http://www.gezmemlazim.com/wp-content/uploads/2017/04/Forum-Kayseri-Al%C4%B1%C5%9Fveri%C5%9F-Merkezi-660x330.png, https://yolacikmali.files.wordpress.com/2017/04/img_3309.jpg?w=723, http://idora.milliyet.com.tr/YeniAnaResim/2015/01/30/-i-love-balikesir-e-tepki-5251264.Jpeg, http://www.gezmemlazim.com/afyonkarahisar-gezilecek-yerler/, http://www.sivashakikat.com/resimler/2017-6/15/1637531651885.jpg , https://i.ytimg.com/vi/b0fh5kNi_m0/maxresdefault.jpg, http://www.avrupaparkbahceler.com/img/slayt/emirgan-istanbul-yazisi-6249.jpeg, http://i.habergazetesi.com.tr/resimler/19102017/34603f6d57ekm.jpg, http://www.malumatfurus.org/wp-content/uploads/D%C3%BCnyan%C4%B1n-Merkezi-%C3%87orum-768x581.jpg , http://bgtrdestinations.eu/web/admin/experience/selimiye_mosque/Selimiye_Mosque.jpg, http://fotograf.konyaajansi.com/post/152818048652/g%C3%B6n%C3%BCllerin-%C5%9Fehri-konyada-g%C3%B6n%C3%BCl-almak-i%C3%A7in-ka%C3%A7, https://i0.wp.com/www.neyi-meshur.com/wp-content/uploads/2017/05/malatyaotoekspertiz.jpg?fit=477%2C330&ssl=1, http://www.turkiyeturizm.com/d/other/mardin.jpg (Erişim Tarihi: 12.02.2018)*

2.2.4.2 Mesaj: Kentin Mesajı, Kentler Ne Söyler?

> Kentin karmaşası, çeşitliliği, farklı elemanların bir aradalığı, o kentin metnini oluşturur. Binaların yoğunluğu, sokakların karmaşası, evler, odalar, odalarda yaşananlar, bu metnin içeriği, parçalarıdır. Odalar birleşip binaları, binalar yan yana gelerek yapı adalarını, onları birbirine bağlayan sokakları, caddeleri, mahalleleri ve hepsi birleşip kenti ve 'kentin metnini' oluşturur. Kelimelerden cümlelere, cümlelerden paragraflara ve bir metne, bir kitaba gidişimiz gibi, odalardan başlayarak bir kente doğru gideriz (Altın, Baranseli, Keleşoğlu, Torun ve Ürkmez, 2007, s. 207).

Roland Barthes'e göre kent bir söylemdir. Bu söylem o kentte yaşayanlara konuşan gerçek bir dildir (Taşkıran, 1997, s. 20). Bu dil bir mesaj içerir. Mesajı tipografi yoluyla iletir. Kentlerin kendine özgü bir tipografik dili, sokak dili, mesajı vardır. Dünya üzerinde her ülkede, kentten kente, sokaktan sokaka hatta mahalleden mahalleye bu dil değişebilir. Yerel veya bölgesel, kişisel veya kurumsal bir dil kullanımı ve mesaj aktarımı farklı bir şekilde yapılı çevreye yansıyabilir. Becer'e (2013, s. 184) göre tipografik mesaj; sözel, görsel ve sesli olabilir. Okundukları ve sözle yorumlandıkları sırada izlenebilir. Görsel olarak algılanabilir, duyulabilir ve işitsel olarak yorumlanabilir.

Kentlerde her yüzey alabildiğince tipografik imge ve mesaj ile örtülüdür. Kimi işaret eder, kimi yol gösterir kimi ise "buradasınız" demek için oradadır. Kimi bina çatısında görülür kimi led bir ekranda kayıp giden yazılarda kimi sokakları kaplayan graffitilerde. Lefebvre, kent yaşamının gizli veya açık mesajlarla dolu olduğundan bahseder (2015, s. 116); bu mesajlar "şehir, duvarlarının üzerine, sokaklarına yazılır. Fakat bu yazma işlemi hiçbir zaman tamamlanmaz. Kitap hiçbir zaman bitmez ve içinde her zaman çok sayıda boş ya da yırtık sayfa vardır".

Kevin Lynch, kenti bir kitabın sayfalarına benzetmektedir. Okunaklı olabiliyorsa, tanımlanabilir sembollerle bir doku oluşturabiliyorsa, görsel olarak algılanabilir:

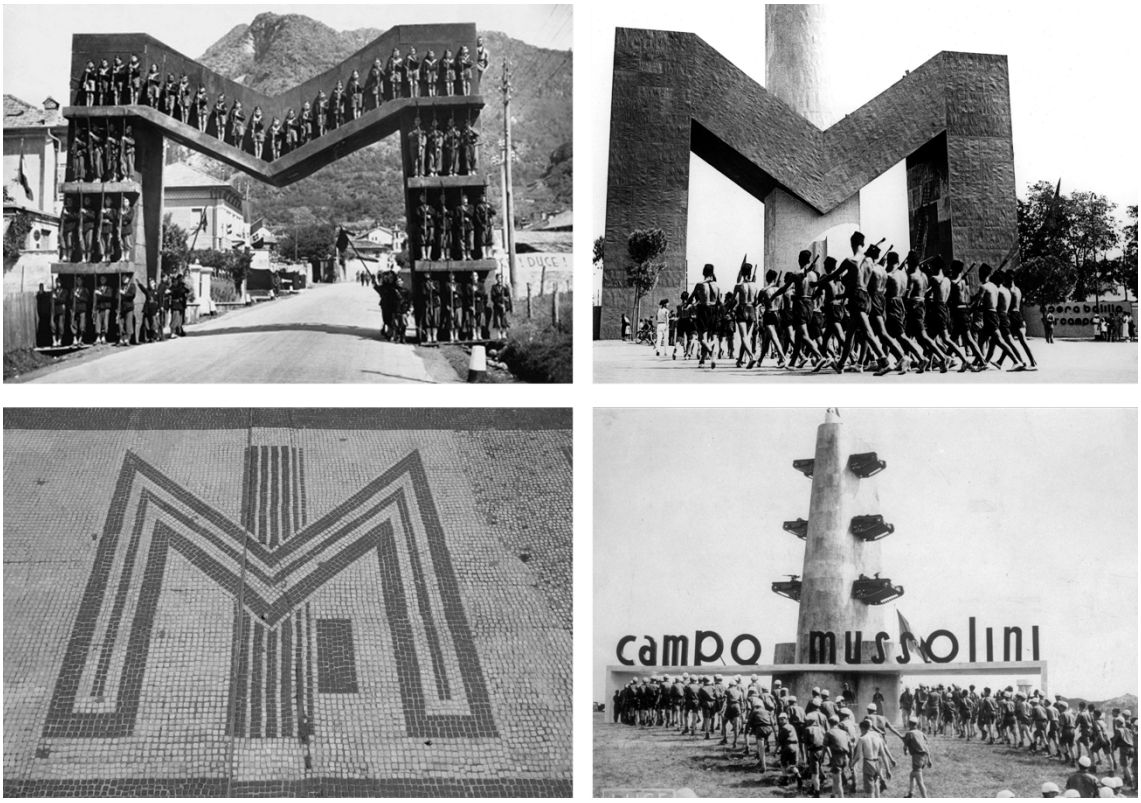
> Güzel bir kent için en önemli özelliğin açıklık ya da "okunaklılık" olduğu iddia edilemez ancak büyüklüğü, zamanı ve karmaşasıyla bir kent oluşturacak boyutlardaki çevreler için özel bir öneme sahip oldukları söylenebilir. Bunu anlamak için kenti sadece kendi içinde değil kentlilerin gözünden de değerlendirmek gerekir (Lynch, 2018, s. 3).

Thorns'a (2004, s. 79) göre de "kent, bir kitap olarak kabul edilir. Böylece insanların yanı sıra binalar, işaretler, semboller, boş alanlar (meydan ve parklar) da analiz edilip *okunmalıdır*. Dolayısıyla tüm yönleri analiz edilip kaydedilmelidir".

"Sokağın kentsel mekânı, sözün söylendiği yer, kelimelerin, işaretlerin ve şeylerin mübadele yeri değil midir? Sözün yazılı hale geldiği ayrıcalıklı bir yer değil midir? Sözün 'vahşi' hale gelebildiği, kanunlardan ve kurumlardan kaçıp duvarlara yazılabildiği başka neresi vardır? (Lefebvre, 2015, s. 23)." Bu bağlamda kent içerisinde bireysel bir iz

bırakma, söz söyleme özgürlüğü ve gücün gösterim sahnesi olarak kentin caddeleri, meydanları, sokakları hem birey hem siyasi otoritelerce her dönemde etkin bir şekilde kullanılmıştır. Bu kullanımda propaganda aracı olarak tipografi farklı biçim ve tekniklerle siyasi mesajlar, söylemler yazı aracılığıyla kent bünyesinde kentliye aktarılmak istenmiştir.

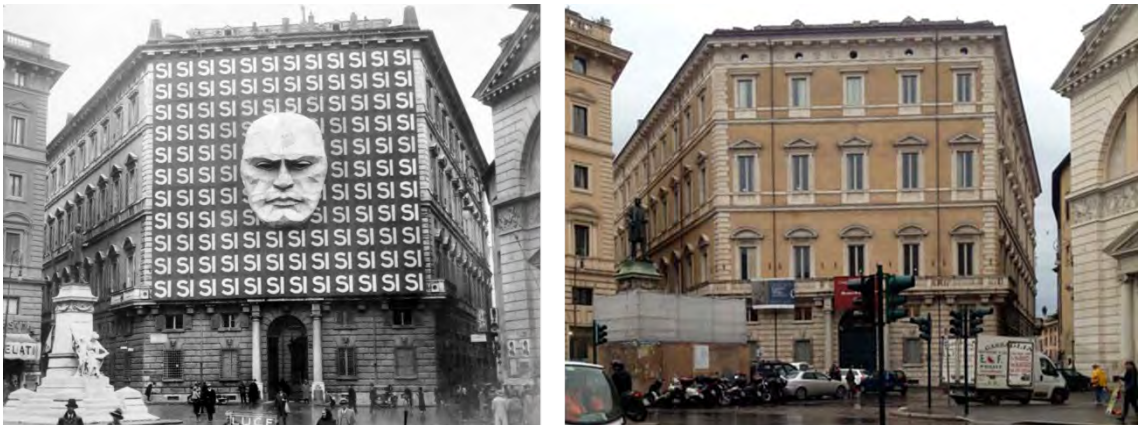
1930'lu ve 1940'lı yıllarda, Faşizm ve Nazizim güçleri, yapılı çevrede grafik tasarım da dahil olmak üzere birçok görsel biçime sahip olan siyasi propagandanın potansiyel gücünü kullanmışlardır. 1922'de İtalya'nın kırkıncı cumhurbaşkanı olan ve İtalya'nın Faşist Partisi'ni yöneten, "Lider" anlamına gelen "II Duce" unvanıyla anılan Benito Mussolini, otoritesini arttırmak ve halk tarafından sürekli olarak desteklenmesini teşvik etmek için, görsel açıdan çok yönlü propaganda kullanma konusunda uzman olmuştur. Faşist İtalya diktatörlüğü döneminde Mussolini, yeni emperyalizmini ilan etmek için kendi görüntüsünü ve cesur provakatif tipografik ifadeler kullanmıştır. Bu görüntü ve propaganda mesajları, anıtsal ölçekte ve İtalya genelindeki her büyükşehirde binaların cephelerine konan parlak, aydınlatılmış neon harf biçiminde gösterilmiştir (Poulin, 2012, s. 109). İtalyan diktatör Benito Mussolini iktidarı dönemi boyunca, kent yaşamında her yerde görülebilecek çeşitli kamusal harfleme ve propaganda araçları vasıtasıyla faşizm tüm vatandaşlara sevdirilmeye çalışılmıştır. Mussolini varlığını ve gücünü korumanın bir yolu olarak ideolojisini yansıtacak pek çok çevresel tipografik uygulamayı kamusal alan içerisine yerleştirtmiştir. Duce Benito Mussolini adının baş harfinde yer alan büyük "M'yi" kişisel bir logo ve faşist bir sembol olarak benimsemiştir (Görsel 2. 48). Kentlerin her yerinde, bazen bir dağ yamacında veya tepelerde bazen bir kampın veya köyün giriş kapısı olarak kullanılmasını istemiştir. Büyük "M" liderle özdeşleşmiş, liderin yerine geçmiş, bu yüzden kutsal, sembolik bir görüntü haline gelmiştir (Heller ve Ilić, 2013, s. 15).



Görsel 2. 48: *Üstte sol: İtalya'da D'Aosta / Piemonte kasabası giriş kapısında büyük "M" harfi üzerinde Mussolini'nin ziyaretini bekleyen çocuklar, 1938, Altta; logonun zemin üzerine mozaik uygulaması ve sağ altta; Mussolini Kampı'nın tipografik girişi, 1935*
http://www.mourningtheancient.com/truth55v.htm , https://timeline.com/these-photos-show-what-everyday-life-under-fascism-looked-like-72944c31f5ce ve
http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerThread.php?threadId=ventennio&eventId=5226eaa776ef6
(Erişim Tarihi: 22.03.2015)

1919-1943 yılları arasında, hayal gücünü harekete geçirmek için mimari ve yazı birlikteliği Mussolini tarafından sıklıkla kullanılmıştır (Baines ve Dixon, 2008, s. 162). Görsel 2. 49' daki bina, dönemin Faşist Parti Federasyonu'nun Roma'daki yerel parti merkezidir. Binanın tüm cephesini saran İtalyanca "SI SI ..." yazısı "Evet Evet" anlamına gelmekte ve tam ortasına yerleştirilen Mussolini'nin büstüyle dikkat çekmektedir. Bina cephesindeki tipografik kaplama, Faşist temsilci listesine karşı olanlara ve Mussolini'ye destek sağlama adına oy kullanmaları için çağrıldığı 1934 seçimlerine aittir. Seçmenlerin evet yönünde oy vermesi amacıyla geçici bir yerleştirme şeklinde oluşturulan bir propaganda örneğidir. Neoklasik bir mimariye sahip olan bina günümüzde (Piazza di San Pantaleo üzerinde Palazzo Braschi bünyesinde) "Museo di Roma" Roma Müzesi olarak kullanılmaktadır.[17]

[17]https://rarehistoricalphotos.com/headquarters-fascist-party-1934/ (Erişim Tarihi: 22.03.2015)



Görsel 2. 49: *Solda; Benito Mussolini'nin Roma'daki İtalyan Faşist partisi binası cephesi üzerine seçim propagandası amacıyla yerleştirilmesini istediği "SI SI" yazısı, İtalya, 1934, Sağda; Mussolini döneminde propaganda aracı olarak kullanılan simge bina günümüzde Palazzo Braschi'de Roma Müzesi olarak hizmet vermektedir. https://cdn.shopify.com/s/files/1/2387/1073/products/1-yznQoJ3EecuO1OgHFG0MbA.jpg?v=1506390330 ve http://www.printmag.com/imprint/roma-ieri-ed-oggi-yesterday-and-today/ (Erişim Tarihi: 22.03.2015)*

1930'larda Almanya'da Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı'nın kurulmasıyla birlikte, tasarımcılar propaganda makinesinin çarklarının dişlileri haline gelmiştir (Heller ve Vienne, 2016, s. 50). 1933'te Almanya'nın şansölyesi ve Nazi Partisi'nin başkanı olan Adolf Hitler totaliter bir diktatör olarak (on iki yıllık sürecinde) Nürnberg kitlesel mitingleri de dahil olmak üzere tüm Nazi propagandalarını sistemli bir şekilde düzenletmiştir. 1933'ten 1938'e kadar tüm etkinlikler Hitler tarafından Parti Miting ve Gösterileri Sanatsal ve Teknik Sunumu Komisyonu'nunda görevlendirilen Speer tarafından tasarlanıp, koreograflanmıştır. Her yıl miting için her kamusal etkinlik için saf bir görsel propaganda aracı olarak kullanılan bayraklar ve afişlerin geniş bir kullanımını içeren görsel bir tema tasarlanmıştır (Görsel 2. 50). Yaygın hale gelen Nazi gamalı haçı kamusal alanlarda bayrak, afiş, arma biçiminde kullanılmış ideolojinin bir sembolü olarak hafızalara kazınmıştır. Burada grafik tasarımın temel unsurları ve ilkeleri olan ölçek, renk, ışık, hareket ve semboller yapılı çevrenin önemli görsel bileşenleri olarak Alman kamuoyuyla etkileşim kurmanın yanı sıra hafızalarda dramatik ve unutulmaz bir etki yaratmıştır (Poulin, 2012, s. 109).



Görsel 2. 50: *Solda; Nazi yönetimi altında 1936 yılında düzenlenen Berlin Olimpiyatları açılış alayı sırasında Swastika ve Nazi amblemleriyle süslenen Zafer Takı, Branderburg Kapısı, Berlin, sağda; hareket halinde ellerinde nazi flama ve bayraklarını olan nazi askerlerinin geçiş töreni. https://dailystormer.red/wp-content/uploads/2015/11/91494-050-AF57BA60.jpg ve http://d279m997dpfwgl.cloudfront.net/wp/2016/02/0220_oag-owens-1.jpg (Erişim Tarihi: 27.11.2015)*

2.2.4.3 Kent Kültürü ve Dokusu

"Bir şehirde yaşayan kültür, hayatta kalmaya çalışan bir virüs gibidir" – Nikki Villagomez

"Kent, toplumsal sistemin simgesel ve mekânsal gösterimlerini temsil eder. Kentler, toplumların, sahip oldukları, koşulların ve oluşturdukları sosyal örüntülerin ya da ruhların bir aynasıdır (Can, 2010, s. 95)."

"Kültür, insanın ortaya koyduğu, içinde insanın varolduğu tüm gerçeklik demektir. Öyleyse, kültür deyimiyle insan dünyasını taşıyan, yani insan varlığını gördüğümüz herşey anlaşılabilir. … her türlü yapıp yaratma alışkanlıklarına, bütün manevi ve maddesel yapıt ve ürünlere de *kültür* denmektedir (Uygur, 2006, s. 17)." Kültür, "toplumu oluşturan kişileri, onları bir arada tutan dil ve haberleşme süreçlerini, sanatlarını, inançlarını, törelerini, hukuk ve yönetim kurumlarını, üretim ve tüketim düzenlerini içine alır (Güvenç, 2007, s.15)."

Kent kültürü, kentte yaşanların yani kentlinin ortak değerler biçimidir. "Kent, kültürün en somut göstergesidir. Kent kavramı, ilk bakışta mekânla ilgili bir çağrışım yapıyorsa da aslında kültürel anlamının daha baskın olduğu söylenebilir (Reyhan ve Leblebici, 2013, s. 64)." Mumford, kültür aktarımı bakımından uygarlığın *dil*den sonraki en değerli kolektif keşfinin *kent* olduğunu söylemektedir (2007, s. 72). Ruşen Keleş, kent kültürünün, sadece, belediyenin tiyatro temsilleri, sergileri, kitap fuarları, folklor gösterileri ve buna benzer sanat ve kültür etkinlikleri olarak algılanması ve onunla yetinilmesi düşüncesini yanlış ve eksik bir kent kültürü anlayışı olarak görmektedir (2005, s. 14-15). Kent kültürü kolektif bir birlikteliğin sonucudur. Farklı insanların, nesnelerin, kavramların, yapıtların, mesleklerin, söz ve düşüncelerin birleşimidir. Bu

oluşumda farklı disiplinlerarası etkileşmelerin ortak payı olduğu kadar grafik tasarım ve tipografinin de katkısı büyüktür. Sali Sasaki (2008) "grafik tasarımın da geleneklerden, çok kültürlülükten, etniklikten, çeşitlilikten, dilden, cinsiyetten, inançlardan, değer sistemlerinden ve ayrıca 'mekânların ve insanların görsel miraslarını modern ticari değerlere ve kültürel ifadelere dönüştürme' yeteneğinden etkilenen kültürel bir boyutu var" sözleriyle bu görüşü desteklemektedir.[18] Grafik tasarım ve tipografi bir kentin ve kent kültürünün oluşumunda önemli bir basamaktır. İlk gidilen bir kent veya ülke hakkında bilgi edinilmek isteniliyorsa kısa bir görsel izlenim sayesinde o yerin tipografik bir kültürel varlığa veya yokluğuna sahipliği konusunda bilgi edinmek zor olmayacaktır. Yapılı çevrede görülen bir yönlendirme, sokak tabelası ve numarası, bina ve dükkân giriş isimliklerindeki düzen ve estetik, yerin kolay okunabilir ve algılanabilir olması sonucu kaybolma hissenin olmayışı bir yerdeki görsel, iletişimsel ve grafiksel kültürünün varlığının en basit göstergesi olarak kabul edilebilir.

Öztuna'ya (2007, s. 101) göre yaşamın içinde birbirinden farklı dokular bulunur. Etrafımızı saran bu doku hissinden etkileniriz. Dokuların zengin görsel ve estetik görünümünden dolayı pek çok sanatçı, mimar, tasarımcı çalışmalarında farklı bir etki yaratmak için dokuyu kullanır. Bir tasarım öğesi olarak doku sadece sanat, tasarım ve mimariyi değil aynı zamanda hayatı da şekillendirmektedir. Bu bağlamda hayatı şekillendiren doku yaşadığımız mekânları ve kentleri de etkileyecektir.

> Bir kenti oluşturan öğelerin bütünü, *kentsel doku*yu oluşturmaktadır. Kentsel dokuyu oluşturan elemanların mekân, form, renk, ışık, su, doğa gibi etmenlerden oluştuğu ve bu birleşim sonucu kentin fiziki yapısının şekillendiği görülmektedir. Kenti oluşturan öğelerin bütünü, kentsel dokuyu oluşturmaktadır (Altıntaş ve Eliri, 2012, s. 64).

Kentte üretilen oradan elde edilen çeşitli malzemeler de tasarım uygulamalarında kullanımıyla kent dokusuna katkı sunabilir. Kentlerin kültürel bir unsuru haline gelebilir. Renk, malzeme, yazıyüzü kullanımı kentle bütünleşebilir hatta ulusal bir doku oluşturabilir. İspanya ve Portekiz'de sırlı seramik malzeme farklı birleştirme teknikleri kullanılarak oluşturulmuş dokular ülkelerin kimlik kazanmasında etkili olmuştur.

Bir kentin kültürel dokusu kentin tarihsel sürecine bakışla birlikte geniş kapsamlı bir çalışma (anket, kısa anket, röportaj, saha araştırması, gözlem) ile belirlenebilir. İstatiksel ve görsel verilerin bir arada değerlendirilmesi sonucunda kentlerin kültürel envanteri oluşturulabilir. Tasarımcılar da kentli tarafından üretilen, tüketilen ve oluşturulan her materyal, tasarım, yazı ve grafiklerden bu yolla kentin kültürel

[18]Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Şubat, 2011, Sayı 101, s. 2

dokusundan ilham alarak tasarımlarını şekillendirebilir. Yeni oluşturacağı çalışmalarına kent dokusundan bir parçayla anlam katabilir. Kentin dokusu grafik ve tipografik tasarım dokusuyla bir bütünlük oluşturabilir.

2.2.5 Kentin Kültürel Kimliğinin Tipografiyle Etkileşimi

Tarih boyunca yaşayan ve gelişen mekânlar olarak karşımıza çıkan kentler, görsel imaj, yazı, reklam, bilgilendirme, yönlendirme araçları gibi pek çok görsel iletişim ve grafik tasarım ürünlerini bünyesinde barındırmaktadır. Bu araçlar sayesinde oluşturduğu kimliği, belleği ve ortak kültür mirasını geleceğe taşıyabilmekte, gelişen bilgi ve teknolojiler ışığında evrimini ve dönüşümünü bu yolla sürdürebilmektedir. Grafik tasarımın kentten beslenen çok katmanlı kültürel bir boyutu vardır. Birbirinden farklı etnik yapı, gelenek ve görenek, yazı, dil, inanç ve değerler buna dahildir. Bu oluşan kültürel boyutta tipografinin de katkısı yadsınamaz. Kentin alanları ve mekânlarında yer alan grafik tasarım ürünleri, kentte yaşayan bireylere ve topluluklara sağlıklı bir iletişim kurmaları yönünde yardımcı olur. Bu iletişim sağlanırken görsel, basılı imajlarla birlikte tipografiden, yazıdan da faydalanılır. Görsel bilgi iletme aracı olan tipografi, bireyler ve topluluklar arasında iletişimin kurulması ve bunun doğru bir şekilde aktarılmasının yanı sıra kent yaşamının niteliği, görsel algı, beğeni ve estetiğin gelişmesine de katkı sağlamaktadır. "Toplumdaki düşünsel ve kültürel değişim, ilk anda kendini kent mekânındaki değişimlere mekâna yeni [tipografik] tasarım ürünlerinin sunulmasıyla gösterir. Bu arada, mekândaki tasarım dili, kurgu ve mesajlar, bireylerin yaşamlarında doğrudan ya da dolaylı yollarla birtakım izler/etkiler bırakabilir (Tankut, Çalışkan, Levent ve Zorlu, 2002, s. 13)". Soğukkuyu ve Tunç (2013, s. 169) "kentin açık ve kapalı alanlarında [kamusal alanlarında] kullanılan grafik tasarım ürünlerindeki tipografi, kentin kültürel ve toplumsal yapısını yansıtması bakımından önemli bir gösterge" olduğunu belirtirken, "tipografinin tasarım aşamasında, kent kültürünün ve toplumsal yapı özelliklerinin göz önünde bulundurulmasının, tasarımın kentle bütünlük oluşturmasına katkı sağlayacağı" görüşünü aktarmaktadır. Bu bağlamda kentte yer alan grafik tasarım ürünlerinde ve çevreye yansıyan kentsel tasarım nesnelerinde kullanılan tipografik anlatım dili, biçim ve stilinin, kent kültürünün ve toplumsal yapının bir yansıması, göstergesi olduğunu söyleyebiliriz. Lynch'ın (1997, s. 9) tartışmasına dayanarak, kentin görsel, estetik ve kültürel kimliğinin grafik öğelerinden oluştuğu tartışılabilir. Bu unsurlar, kent akışlarının göstergesi yol bulma (wayfinding) ya da şehir yerlerini tanımlayan ve isimlendiren ve kentin bilgi yapısını tanımlamaya katkıda bulunan yer

işaretleri olarak görev yapabilir. Kentsel ortamdaki harfler ve sayılar kentin kimliğinin ve iletişim çabalarının bir parçası olarak incelenebilir ve bir tür söylem olarak sunulabilir (Gouveia, Farias ve Gatto, 2009, s. 338-339).

"Kent estetiğinin ve kent yaşamının niteliği kuşkusuz içinde yaşayanların kültürleri, eğitimleri ve bilgi birikimleriyle de yakından ilişkilidir. Dolayısıyla kent estetiğinin iyileştirilebilir ve sürdürülebilir olması, toplumun bilinçlendirilmesiyle olanaklıdır (Benuğur, 2012, s. 186)." Bu bağlamda kent ve kentlinin tipografi ile olan ilişkisi de ve bunun tasarıma yansıması da bu kültürel birikimin ve etkileşimin sonucu olarak karşılıklı şekillenecek ve değişim geçirecektir. Bunun sonucunda kentteki yazı ve tasarım nesneleri de birbirine paralel olarak dönüşecektir.

Son yıllarda kentlerdeki yazıyı okumanın, aramanın ve gözlemlemenin yanında kenti tipografik olarak deneyimleme arayışları giderek artan bir merak ve ilgi konusu olmaya devam etmektedir. Farklı şehirlere, farklı ülkelere yapılan yolculuk sırasında karşılan elle çizilmiş yerel bir yönlendirme işareti, bir restoranın neon ışıklı tabelası, belediye veya özel bir kurumun yaptırdığı iletişim, su veya kanalizasyon amaçlı zemine konulmuş rögar kapakları, kentin sokaklarında dolaşırken duvarları süsleyen graffitiler, bir metro istasyonu giriş tasarımı, yönlendirme ve durak isimleri, bir binanın veya dükkanın üzerinde yer alan isimlikler, numaralarındaki tipografik biçim ve stilindeki çeşitlilik gezilen ülkenin veya kentin tipografik kültürel geçmişinin izlerini oluşturmaktadır. Led ekranlarla kaplı ABD'nin Times meydanı ve Japonya'nın Tokyo sokakları; daha geleneksel tipografik lezzetlerin keşfedilebileceği Hindistan'nın Mumbai ve İran'ın Tahran sokaklarında yerel ve ulusal tipografik kültürün izlerine rastlamak mümkündür.

2.3 Çevresel Tipografik Tasarımların Kent İçerisindeki Yeri ve Kullanım Alanları

"Hiç kimseye ait olmayan bir kentte insanlar sürekli olarak kendilerinden,
hayat hikâyelerinden bir iz bırakmaya çalışır" — Richard Sennett

İnsanlar, kent içerisinde sokak, çarşı, pazarda yürürken, işe, eve, okula giderken veya dönerken pek çok yazılı, basılı, imge ve mesajla karşılaşmaktadır. Bunların büyük bir çoğunluğu yaşadığı, ait olduğu kent çevresinde; mahalle, sokak, cadde, çarşı ve ortak kullanım alanlarında, ulaşım duraklarında, vitrinlerde, bina cephelerinde yer alır. "Tipografi bizi sarmalar: Geçtiğimiz sokakları ve binaları süsler, dergilerden televizyon ve internete kadar tükettiğimiz giderek genişleyen medya çeşitliliğinin ve markalaşma ve sembolik mesajlar bağlamında giyimimizin ayrılmaz parçasıdır (Ambrose ve Harris, 2012c, s. 6)". Yazıya her yerde rastlanılır, hayatın içindedir. Farklı materyal ve teknikle yapılmış sokak tabelaları, yönlendirme ve işaretlendirme levhaları, bina isimlikleri, rögar kapakları üzerinde yer alan çeşitli yazıyüzleri ve detaylar farkedilmeyi bekler. Çünkü:

> Yazı bize ne yapacağımızı ve ne yapmayacağımızı söyler. Yazının bir karakteri olabilir veya pratik olabilir veya ağırbaşlı. Yazı, kalıcı veya geçici olabilir. Yazı, yolumuzu bulmamıza yardımcı olabilir veya kafa karıştırıcı olabilir. Yazı, bir şeyi diğerinden farklılaştırabilir. Yazı, informal veya resmi olabilir. Yazı neşeli ve çoşkulu veya efkârlı olabilir. Yazı derme çatma veya anarşik olabilir ama her yerdedir (Ambrose ve Harris, 2014, s. 12-13).

"Harfler, yüzyıllar boyunca insanlar arasında yazılı iletişimi sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Bu amaçla gerek gazete, dergi, kitap gibi basılı malzemelerde gerekse tabela, afiş gibi, yaşadığımız 'çevrenin görsel yapısının parçalarını oluşturan iletişim araçlarında' varolmuşlardır (Okur, 2006, s. 225)". Kentlerin içinde gömülmüş veya aşırı öne çıkmış pek çok tipografik örnek bulunmaktadır. Oysa çoğunu bakar ve görmeyiz. Burada önemli fark "görmek ve bakmak" arasındaki ayrımdadır. Gombrich; *görebilmek* (yani algılayabilmek) için bir şeyler bilinmesi gerektiğini belirtir. "Baktığımız şeyin ne olduğunu tanımamız gerekir" ifadesiyle görme sonrası tanımanın da yarar getireceğini vurgular (Gombrich, 1961'den aktaran Leppert, 2002, s. 17- 18). "Görme Biçimleri" kitabında John Berger bakmakla ilgili olarak "… yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. *Bakmak* bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne (her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da) ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur" görüşünü paylaşır (Berger, 2014, s. 8-9)."

Stephen Banham (2011, s. 14) "Characters: Cultural Stories Revealed Through Typography" adlı kitabında yerler, deneyimler ve hikâyeleri Melbourne, Avustralya örnekleri üzerinden verirken bir kentin yaşamında harf formları ve tüm kamusal tipografinin, işaretlerle birlikte nasıl görülebileceğini ve tipografik hikâye anlatıcılığının (typographic storytelling) bağlantılarını tartışmaktadır. Ayrıca Banham, kentler içerisinde yer alan tipografik işaretlerle ilgili olarak "*her gün onların yanından geçiyoruz belki de fark etmiyoruz bile ama onlar yaşamın bir parçası ve içinde yaşadığımız kentlerin tarihidir. Bazıları yaklaşık bir yüzyıl öncesine dayanır, bazıları yepyeni, ama hepsinin anlatacak hikayeleri vardır"* yorumunu paylaşır.

"Grafik tasarım pek çok farklı alanı ve etkileşimi bir arada barındıran bir disiplindir; …doğasında barındırdığı disiplinleri bir araya getiren yapı ile, görsel iletişime olan ihtiyacın artması ve bu ihtiyaca yönelik teknolojilerin gelişmesine paralel olarak, dallanarak yepyeni açılımlara temel oluşturmuştur (Taşçıoğlu, 2013, s. 9)". Bu oluşumlardan biri de grafik tasarım, mimari ve tipografinin birlikteliğinde gözlemlenir.

Poulin'e (2012, s. 11) göre çevresel grafik tasarım, görsel mirasımızın hayati bir parçasıdır. Kentsel sokak manzaraları, ofis binaları, müzeler, kongre merkezleri, havalimanları, kamusal parklar, alışveriş merkezleri ve eğlence merkezleri çevresel grafik tasarımın kullanımıyla dönüştürülmüştür. Bu tasarım disiplini, sadece teknik gelişmelerle değil, aynı zamanda sanat, mimari ve kültürel hareketlerle birlikte bütünleşmiş zaman içinde gelişmiştir. Çevresel grafik tasarım projelerin tasarım tarihi içinde kayıt altına geçtiği en güzel örnekler olarak Bolşevik Devrimi sırasında Moskova sokaklarında yer alan Rus yapısalcı duvar resimleri; Times Meydanı'nın harika led ışıklarla kaplı beyaz yolları; Piccadilly Circus ve Las Vegas Strip'in göz alıcı neon tabelaları, 1968 Meksika Yaz Olimpiyatları ile 1984 Los Angeles Yaz Olimpiyatları'nın görsel kimlik tasarım grafikleri ve yönlendirme tasarımları; Washington'daki Vietnam Gaziler Anıtı'nın tipografik yazıları verilebilir. Buna ek olarak, çevresel grafik tasarım tarihinde bir çok tasarımcıya ilham olmuş uzun yıllar hüküm sürmüş sanatsal hareketler içerisinde üretilip yapılı çevreye yansımış olan Hector Guimard'ın Art Nouveau tarzlı Paris metro girişi, Viyana'daki Otto Wagner'in dekoratif bina cepheleri, Edward Johnston'un Londra Metrosu için tasarladığı yazıyüzü, Peter Behrens'in AEG için tasarladığı grafik ve mimari formla uyumlu kimlik tasarımları; Sea Ranch için Barbara Stauffacher Solomon'un süper grafikleri ve Robert Venturi'nin geleneksel binalara dekoratif görüntüler uygulayarak sıradanı olağanüstü hale dönüştürmesi gibi örnekler tasarım kriterlerini doğrudan etkilemiş ve esin kaynağı olmuştur (Poulin, 2012, s. 11).

T. Fikret Uçar'a (2004, s. 95) göre "tipografi, tasarlanmış yazının sanatıdır. Gerek bilgi ve mesajın aktarılmasında gerekse yazıt, kitabe veya bir yapının cephesinde estetik bir öğe olarak kullanılmasında yazı, aynı zamanda bir görsel öğe olarak çağlar boyu kendini göstermiştir". "Tipografi, yazılı düşüncenin görsel bir biçim almasıdır… Tipografi, bir tasarımın karakteri ve duygusal niteliği üzerindeki en etkili öğelerden biridir (Ambrose ve Harris, 2014, s. 6)". Tipografi, çevresel grafik tasarımın ve deneyimsel grafik tasarım projelerinin temelidir. Renk, ölçek ve form ile birlikte, tipografi, yapılı çevredeki iletişimlerin temel bir yapı taşıdır. İnsanoğlu inşa ettiği sürece mimariyle hep ilişkilendirilmiştir. Mısır hiyeroglifleri, Roma yazıtları ve Mayaların glifleri, oyma harf kalıpları, piktogramlar ve sembollerin kalıcılığını ve önemini yapılara iletme de gücünü kanıtlamıştır.[19]

"Çevresel tipografi, fiziksel çevre içerisinde kullanılan yazıları kapsar. Yazı, yapılı çevre içinde kamusal binalarda, ofislerde, galerilerde ve sokaklardaki tabelalardaki kullanımıyla etrafımızı sarar (Ambrose ve Harris, 2012a, s. 57)". Çevresel tipografi, mimariyi mekân deneyimine getirmek, bina çevresindeki ziyaretçileri yönlendirmeye yardım etmek için yön işaretleri olarak veya bir sergide anlatıcı bir unsur olarak, tasarımcılara eşsiz bir fırsat sunar. Çeşitli ortamlardaki ölçek ve sunum etkisiyle tipografi formlarında yaygın olarak görülen ışıklandırma, çelik veya plastik üretimi, mimari yüzeyler etrafına sarılması sonucu şekillenir (Samara, 2006, s. 209). Yapılı çevre için yazıtipi tasarımı yapabilmek için, bugün, harf formları, ölçek, yazıyüzü aileleri, yazıtipi ağırlık ve boyutları, harf aralığı, okunabilirlik, evrensel erişilebilirlik, görme engellilere yönelik hususları, işaret ve diğer grafik tasarım platformalarına yönelik tipografik tasarım ilkelerini bilmek gerekir. Dijital teknolojilerin ortaya çıkışı ile tasarımcıların tipografik araç-gereçleri, hareketli uygulamalar için tipografiyi de içermesi zorunlu hale gelmiştir.[20]

[19]https://segd.org/typography (Erişim Tarihi: 22.06.2016)
[20]http-19 (Erişim Tarihi: 22.06.2016)

2.3.1 Mimari Tipografi (Architectonic Typography)

Yüzyıllar boyunca, "grafik tasarım ve mimari" yapılı çevrede birlikte var olmuştur. Her disiplin kendi dilinde konuşsalar da her biri tarihsel olarak diğeriyle diyalog kurmaya çalışmıştır. Mimarlık; biçim, mekân ve amaç hakkında konuşmakta, insan sürekliliğini kutlamaktadır. Hem işlev gören hem de yetenekli olan deneyimleri sunmaktadır. Grafik tasarım; tipografi, imge ve sembol, zaman ve mekân inceliklerini ortaya koyar ve kültürel ve görsel öyküleri anlatır, bir binanın amacını açıklar ve mimari mesajını yansıtır (Poulin, 2012, s.10). 2002 yılında yayınlanan "Typotecture: Typography as Architectural Imagery" (Yazıyapı: Mimari İmge Olarak Tipografi) adlı sergi kataloğunda yer alan sunuş yazısında, "mimari ile tipografi" arasındaki ilişkiyi Felix Stundinka şu şekilde özetliyor:

> …Mimari kendini bir metin gibi okutabilir. Tipografi de isterse fiziksel bir deneyim olabileceğinin, heykelsi bir varlık kazanabileceğinin farkındadır. Mimarinin ima yoluyla düşündürme gücü, tipografiye büyüklük duygusu verir, bir bina gibi anlaşılır kılar. Yazının, mimar, biçimlerle bu şekilde melez bağlantılar oluşturma yeteneğine, "yazıyapı" (typotecture) demeyi uygun gördük.[21]

Küratör Andres Janser'e (2004) göre, yazıyapı (typotecture) tasarımların, 19. yy.'ın sonlarında, öne çıkmaya başlaması, afişlerde bile görünür olması, edebiyatın özellikle de şiirin metne bir imge olarak yaklaşma fikriyle ve yeni biçimlerin ortaya çıkmasıyla olmuştur. "*Sözcüklerin yokluğunda bir afişin kafa karıştırıcı olması kaçınılmazdır. Ama gerçekçi bir imge olmadan da işlevini yerine getirebilir. Yazı olmazsa olmazdır ve birbirinden oldukça farklı iki şeyi başarır: bir metin olarak dilsel bir içerik aktarır ve bir tasarım unsuru olarak da göz için görsel işaretler sunar* (Janser, 2004)".[22] Bu bağlamda tipografinin afişle olan ilişkisi aynı zamanda mimari ile olan ilişkisine de benzemektedir. Bu yaklaşımla mesaj veren, görsel işaret olarak ortaya çıkan bir yapı, tipografik-mimari bir yer imi olarak belleklere kazınabilir, uzaktan bakıldığında bir işaret görevi görebilir. Aynı zamanda kamusal alanın ve yapı çevresinin kimliğini şekillendirebilir.

Adrian Shaughnessy (2010) "Supergraphics-Transforming Space: Graphic Design for Walls, Building and Spaces" (Süpergrafikler-Mekânı Dönüştürmek: Duvarlar, Binalar ve Mekânlar için Grafik Tasarım) adlı kitabında mimar ve grafik tasarımcıların kullanabileceği, dış ve iç mekân duvar, zemin ve tavanların "çizgi ve oklarla perspektif verilen, yüzey tasarımlarıyla yol bulma ve hareket sıralarını vurgulayan, billboard taktikleri kullanarak ölçeklerle oynayan, kötü yapılar üzerinde illüstrasyon grafiklerini

[21]http://v3.arkitera.com/g24-yaziyapi-mimari-imge-olarak-tipografi.html (Erişim tarihi: 22.10.2016)
[22]http-21 (Erişim tarihi: 22.10.2016)

çizmek için uygun bir tabula rasa (boş bir levha)" olduğu benzetimini yapmıştır (Heller ve Ilić, 2013, s. 76).

Richard Poulin'e (2012, s. 156) göre süpergrafikler, 1960 ve 1970'li yıllarda, ilk olarak mimari bir harekete verilen bir isim olsa da mimarlara ve sonuç olarak grafik tasarımcılara bina yüzeylerine tasarım uygulanması ve kendi istekleri doğrultusunda kullanımına olanak vermesi yoluyla katılığın, yer çekimi ve hatta tarihi ortadan kaldırma konusunda yaratıcı özgürlükler kazandırmıştır. Tasarım tarihçilerinin çoğu için "Sea Ranch" bu hareketin temel başlangıç noktasını temsil etmektedir. Aynı zamanda öncü bir çalışma olması adına 1962'de Robert Venturi'nin "Grand's Restaurant" iç mekân duvarları için tasarladığı büyük ölçekli tipografik tasarımları da öncü kabul edilmektedir.

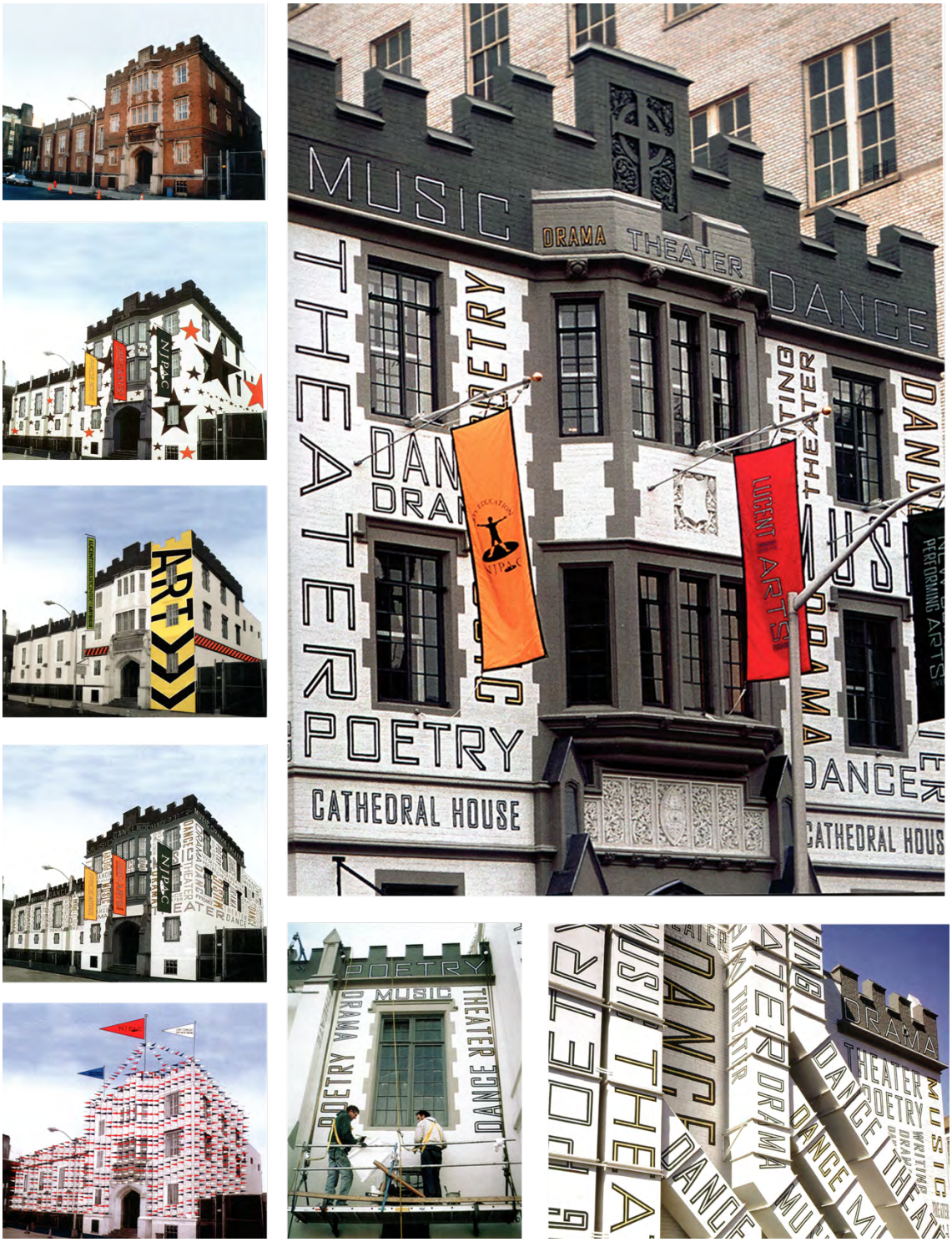
1960'ların psikedelik döneminde, süpergrafikler (supergraphics) bir stilden daha fazla, devasa geometrik dekoratif grafik duvar resimlerinin artması sayesinde modernizmin saflığına ve çoğu binanın ciddiyetine cepheden bir saldırı olarak da görülmüştür. Bina cephelerini ve yüzeylerini "pürüzsüz ve değerli yüzeyler" olarak gören Adolf Loos "Ornament und Verbrechen" adlı eserinde süpergrafik trendini "ahlaka aykırı" olarak nitelendirdiği bir süsleme çeşidi olarak tanımlamıştır. Adolf Loos'un bu görüşünü kanıtlar nitelikte çalışmalar o kadar sık uygulanır ve görülür olmuştur ki her yüzey ve cephe adeta süslü bir duvar kâğıdı gibi kaplanmıştır. Los Angeles, New York ve Chicago'daki binalar; renk, şekil ve biçim cümbüşüne dönüştürülmüştür. Görünüşte modadaki değişimlerden etkilenmeyen bazı muhafazakâr şirketler bile, bu görsel hareketle birlikte ofis ve fabrikalarının hem iç mekân hem de dış mekân algısını iyileştirmesine izin vermişlerdir (Heller ve Ilić, 2013, s. 76-77).

Geniş yüzeylerde büyük ölçekli tipografik tasarımlar, geometriler ve renkler kamusal alanda yeni bir kimlik yaratmak ve insanların dikkatini çekmek için hala kullanılmaktadır. Heller ve Ilić'e (2013, s. 77)'e göre günümüzün megagrafikleri çevresel grafik tasarımcılarının makul seçeneklerinden biridir. Süpergrafiklerin o şaşaalı günlerinden bu yana, büyük harfler cesur geometrilerin yerini alırken, renk paletleri daha rafine bir hale gelmiştir. Bununla birlikte, sınırsız alanın metinlerle doldurulduğu tasarımlar daha büyük ve daha etkileyici bir nitelik kazanırken, yeni dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte daha uygun fiyatlı hale gelmiştir. Süpergrafik terimi güncelliğini yitirmesine rağmen onu öne süren düşünce hala canlıdır.

Amerikalı mimar, tasarımcı James Stewart Polshek'e göre; "*binalar, hikâyeler anlatabilir. Bunu bir etkinlik olarak ifade ederek, bir kurumun misyonunu ifade ederek veya sürecin doğasını ileterek yapar*" (Poulin, 2012, s.14). Bu görüşü destekleyecek

mimari cephe ve yapı yüzeyinde kullanılan en güzel tipografik örnek olarak belki de Paula Scher'in "New Jersey Gösteri Sanatları Merkezi" (NJPAC) için yaptığı okul binasının cephesini kapsayan tipografik tasarım projesi verilebilir (Görsel 2. 51).

Lucent Technologies Sanat Eğitimi Merkezi, New Jersey Gösteri Sanatları Merkezi'ne (NJPAC) bağlı bir okuldur. İlk olarak 1940'lı yıllarda rektörlük binası olarak inşa edilen ve yaklaşık 10.000 m² bir alana sahip olan bu taş bina, eski bir devlet okulunu andıran heybetli ve kurumsal bir yapıya sahiptir. NJPAC, binanın daha sıcak bir kişilik yansıtmasını istemiş ancak bütçenin sınırlı olmasından dolayı, köklü bir mimari yenileme çalışması gerçekleştirilememiştir. Paula Scher ve Pentagram'daki ekibi, bilboardlarda ve araba yıkamacılarda kullanılanın yanı sıra dramatik tasarım geleneğinde kullanılan dilden de yararlanarak binayı cesur bir tipografi ile kaplamışlardır. Bina; renkli afişler eşliğinde ön cephenin her tarafına eğlenceli bir şekilde yayılmış "şiir müziği", "drama", "dans" ve "tiyatro" gibi kelimeler ile birlikte, beyaz renge boyanmıştır (Heller ve Ilić, 2013, s. 80). Başlangıçta, bej ve kahverengiye boyanmış olan önce cephe fotoğraflarını inceleyen Scher, yapının şehirdeki diğer binalar arasında dikkat çekmesini sağlayabilecek çeşitli olasılıkları denemiştir. Bu fikirler arasında; binanın içindeki etkinlikleri gösteren ikinci el araba satıcılarının kullandığı üçgen şekilli flamalar, sihirli bir şato, boyanmış yıldızlar ve boyanmış kelimeler yer almaktadır (Görsel 2. 51). NJPAC başkanı ve CEO'su Lawrence Goldman ise kelimelerde karar kılmış, Paula Scher de yazıların boyutunun azaltılması ve kelimelerin konumlarının yeniden düzenlenmesi gibi orijinal tasarım üzerinde değişiklikler yaparak, tipografik katkısını tamamlamıştır. Bu tasarımlar; köşeler, taretler ve göz önünde bulunmayan alanlar da dâhil olmak üzere binanın her yerine yerleştirilmiştir. Büyük havalandırma kanalları üzerine dahi tipografi uygulanmış ve mimaride daha önceden çıkıntı oluşturan bu öğeler binanın en çarpıcı ve kendine özgü bir boyutu haline getirilmiştir. Scher'in NJPAC için yaptığı iç mekanları da kapsayan bu çalışma, kısıtlı imkanların fırsatlara dönüştürüldüğü, uygun kaynak kullanımı açısından önemli bir örnek olmuştur. Duvarın üzerine basit ve ekonomik bir şekilde yazılan yazılarla oluşturduğu projesi sonucunda, bina ile ilişkili, onu büyüten, yapısını vurgulayan ve anında tanınmasını sağlayan bir tipografi ortaya çıkmıştır. NJPAC projesi için Paula Scher, Morris Fuller Benton'un "Agency Gothic" yazıyüzünü tercih etmesi üzerine "*yazıyüzü olarak Agency'i seçtim çünkü yoğun bir forma sahipti. Hem büyük hem de küçük halde binanın iç ve dış mekânlarına kolayca uyum sağlayabiliyordu*" görüşünü paylaşmıştır (Saccani, 2013, s. 226).



Görsel 2. 51: *Sol dikey şerit: proje tasarımı için çeşitli eskiz çalışmaları, Paula Scher / Pentagram tarafından tasarlanan New Jersey Gösteri Sanatları Merkezi'nin tipografik kimliği haline gelen dış cephe tasarımı, 24 Rector Street, Newark, New Jersey, ABD (Saccani, 2013, s. 225-227-229-230).*

Herhangi bir boyutta, harfler, rakamlar vb. kullanımlar bina yüzeylerinde ve cephelerinde görülebilmektedir ve bu bağlamda 2012 yılında Aleksandar Spasojević tarafından tasarlanan Sırbistan'ın Belgrad kentinde bulunan Mikser Evi'nin ön cephesi, eski ve kasvetli endüstriyel bir bölgenin görünümünü çoktan değiştirmiştir. "Mikser House" (Mikser Evi) bir garajdır (Görsel 2. 52). Belgrad'ı yeni tasarım merkezi haline dönüştürmek için yürütülen daha geniş kapsamlı bir girişim içinde yer alan projelerden biridir. Bulunduğu yer olan Karadjordjeva Caddesi, kentin en kirli caddesidir, bu nedenle, yürütülen girişimi ön plana çıkaran tipografik bir duvar yaratmaya yönelik tasarım fikri, berbat haldeki bu ortamla ilgili bir mesaj da içermektedir. Spasojevic'in kullandığı yazı tipi, bu bölgedeki kirliliği resmetmek, cephenin her tarafına gri tonlarında boya saçılmış gibi görünmesi amacıyla kullanılmıştır (Heller ve Ilić, 2013, s. 76).



Görsel 2. 52: *Aleksandar Spasojević ve Mikser Studio iş birliğiyle tasarlanan Mikser Evi (Mikser House), Belgrad, Sırbistan, 2012. https://www.behance.net/gallery/25488593/Typo-Facade-Print-Mikser-House (Erişim Tarihi: 22.01.2017)*

Tipografik duvar resimleri (typographic murals) genellikle benzer bir amaca sahip olan bir ya da birden fazla binayı işaretlemek için kullanılmaktadır. Bir reklam ajansı grubu olan Bruketa & Zinic OM tarafından 2011 yılında tasarlanan, Hırvatistan'ın

başkenti Zagreb'te bulunan Zavrtnica İş Merkezi, öncesi ve sonrası ile etkileyici bir örnektir (Görsel 2. 53). Daha önceden pek tanınmayan bir dizi eski fabrika binasını yenileyerek bunların çıplak gözle daha farkedilebilir bir hale getirilmesi amaçlanmış, büyük rakamlar ve harfler mimari planı tamamlayarak, görsel olarak baskın öğeler haline getirilmek istenmiştir. Tasarımcılar, tüm cepheye hâkim olan keskin siyah ve beyaz renklerle binanın biçimine şekil verirken bu renklerin piyano tuşları gibi değiştirilmesine benzer kinetik bir his oluşturmak istemiştir (Heller ve Ilić, 2013, s. 76).



Görsel 2. 53: *Zavrtnica İş Merkezi, Zagreb, Hırvatistan, 2011. (Heller ve Ilić, 2013, s. 83), http://www.zummin.com/wp-content/plugins/rss-poster/cache/ac992_bz01.jpg ve http://www.graphis.com/entry/fb7ea41b-5098-4a48-a025-0e296b1fd507/ (Erişim Tarihi: 22.01.2017)*

"MoMA QNS" dış mekân grafikleri: Cooper, Robertson & Partners, Two Twelve Associates; konsept tasarımı Michael Maltzan Architecture tarafından 2002 yılında oluşturulmuştur. Dış ve iç mekân işaretleme, binanın kentsel alanına ve geçici işleve özgü dinamik, yaratıcı bir ruhu ifade eder. Çatı ve bina cephesinde boyanmış olan süper grafikler, MoMA'nın Manhattan'daki binası ile tutarlı bir görsel kimliği paylaşıyor. Büyük ölçekli logolar, özellikle ziyaretçilerin çoğunun MoMA QNS'yi şehir merkezinde bulmasını kolaylaştırıyor. İç mekân sistemi için, Deneyimsel Grafik Tasarım

danışmanları Base Design tarafından, yazı biçimleri, simgeler ve diğer unsurların oranlarını daha büyük boyutlarda ve üç boyutlu yüzeylerde ayarlayacak şekilde MoMA QNS marka grafiğin unsurları geliştirilmiştir (Görsel 2. 54). Büyük, dış mekân, kamusal alanlar için, tanımlama ve yön bulma mesajları doğrudan duvarlara uygulanarak, alanın görsel bütünlüğünü korunmuştur. Proje, 2003 yılında SEGD Çevresel Grafik Tasarım Derneği tarafından başarı ödülü kazanmıştır.[23]



Görsel 2. 54: *MoMa QNS'in cephesi, Quenn, New York, 2002*, *https://segd.org/content/moma-qns (Erişim Tarihi: 09.12.2017)*

Mimari yapının dış cephesi, duvarları, tavanları sonradan tipografik müdahalelerle değiştirilebileceği gibi yapı inşa edilirken bina tamamen bir tipografik tasarım projesi olarak da hayata geçebilir. Japon bir mimari firma olan Mitsutomo Matsunami Architect & Associates tarafından Osaka'da hayata geçirilen "Number House" (Numara Evi) projesi (Görsel 2. 55), ahşap evler inşa etmeye ve cepheleri yeniden yapılandırmaya odaklanarak, dört ünite bir bina olarak ortaya çıkmıştır. Bu, genellikle büyük çapta geliştirilen ve bu nedenle, tüm konut sırasını üretme avantajına sahip, seri olarak üretilmiş bir tür hazır evdir. Bina sahibi tarafından belirlenmeye açık dış cephe görünümü sonucu bazen estetik olarak uyuşmayan ev sıraları da oluşabilmektedir. Bu sorunla başa çıkmak için Hozumidai'de birer bina olarak ortaya çıkan bu dört birim bir araya getirilerek şehre güçlü bir mesaj iletmeye çalışılmıştır.[24]

[23]https://segd.org/content/moma-qns (Erişim Tarihi: 09.12.2017)
[24]https://www.dezeen.com/2011/03/18/numbers-house-by-mitsutomo-matsunami-architect-associates/ (Erişim Tarihi: 09.12.2017)



Görsel 2. 55*: 2007 yılında Hozumidai Ibaraki-Shi'de, Mitsutomo Matasunami tarafından tasarlanan dış mimarisi rakamlardan oluşan "Number House" binası. http://i1.wp.com/www.architravel.com/architravel_wp/wp-content/uploads/2013/01/Residence_in_Hozumidai_1.jpg?fit=800%2C466 ve https://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/japan/residence_hozumidai_m070511_2.jpg (Erişim Tarihi: 09.12.2017)*

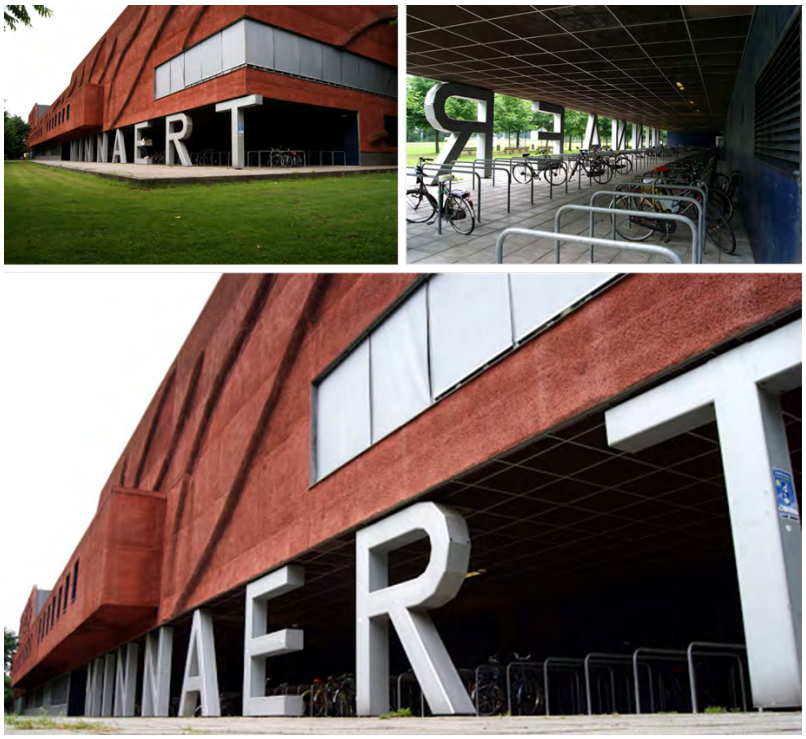
Optik kandırmacalar (optical tomfoolery), çevresel tipografi oluşturma ve tipografiyi hipnotik hale getirme cazibesinin bir parçasıdır. Kamuoyunun algısı ile oynamak, tasarımcının insanların en çok neyi nasıl okuduğunu test etmelerine imkân tanımaktadır. En bilinen optik kandırmacalardan biri de cephe yüzünün konumuna bağlı olarak yazıların ortaya çıktığı, sıklıkla kullanılan bir çeşit büyük ölçekli mercek kullanma yöntemidir. Bu yöntemde, yapıya bakan kişinin konumuna bağlı olarak, mesaj değişik şekillerde okunmaktadır (Heller ve Ilić, 2013, s. 75).

"Multiple Message" (çoklu mesaj) kavramı, Karen Polder tarafından 2007 yılında tasarlanan "Koninklijke Bibliotheek" (Hollanda Ulusal Kraliyet Kütüphanesi)'nde bulunan "The Walls Have Ears" adlı diğer bir eserin oluşturulmasının da ardında yatan fikirdir. Eser, üzerlerinde devasa altın-yapraklı harfler bulunan ön-yüz panellerine dayanmaktadır. Bu panellerin her birinin, doğru sırayla taşınması ve buna göre işaretlenmesi gerekmiştir. Buradaki amaç, ziyaretçinin kelimelerin anlamını ve niteliğini düşünmeye teşvik edilmesidir (Heller ve Ilić, 2013, s. 75). "Garamond" yazıyüzü kullanılan projenin cephesinde bir taraftan Flemenkçe "Kraliyet" anlamında gelen "Koninklijk" diğer taraftan "Kütüphane" anlamında gelen "Bibliotheek" okunabilmektedir (Görsel 2. 56).



Görsel 2. 56: *Koninklijke Bibliotheek, Hollanda Ulusal Kütüphanesi cephesi, 2007. https://www.karenpolder.nl/gevel-koninklijke-bibliotheek/ (Erişim Tarihi: 09.12.2017)*

OMA tarafından tasarlanan Minnaert binası, Utrecht Üniversitesi'nin De Uithof kampüsünde yer almaktadır. Minnaert Binasının zemin katına eklenen büyük harflerle "Minnaert" yazısı, tamamlanan cesur, kırmızı boyalı beton solucan benzeri dalga deseni dış mekâna canlılık katmaktadır (Görsel 2. 57). Harfler giriş katının tamamını kaplar ve yapısal olmamakla birlikte, yapının ağırlığını taşıyan bir izlenim vermektedir (Heller ve Ilić, 2013, s.158). İlk bakışta mimari yapıya bir destek kolon görevi görmesi amacıyla konulmuş gibi görülen "Minnaert" yazısı aslında yapıya sonradan eklenen tipografik bir unsurdur.



Görsel 2. 57: *Hollanda, Utrecht'te 1997 yılında "Neutelings Riedijk Architecten" mimarlık firması tarafında ana binaya eklenen Minneart yazısı, taşıyıcı kolon görevi görmektedir. http://limatesaylimahoya.blogspot.com.tr/2013/04/edificio-universitario-minnaert-por.html (Erişim Tarihi: 05.01.2018)*

Uebele'ye (2007, s. 11) göre tipografi ve mimari birbiriyle kesişir… Önemli binalarda, taş ustaları ve mimarlar imzalarını taşlara bırakmaktadır… Yazılı kelime dikilmiş taşa eşlik eder ve iyi seçilmiş tipografi mimariyi zenginleştirir.

Mimari bir yapı inşa edilirken tamamlayıcı bir mimari eleman olarak tipografi kullanılabilir. Burada tipografi mimari yapıyı görünür kılarken ve görsel olarak destekleme işlevi görürken aynı zamanda tipografi yoluyla mimari yapının okunmasını sağlamaktadır. Bu duruma örnek olarak taş kesme harflemenin kullanıldığı 15. yy.'a tarihlenen Ashby kalesi gösterilebilir (Görsel 2. 58). Merdiven korkuluklarının, balkon duvarlarının ve kulenin önemli kısımlarını içeren restore edilmiş Latince sözcükler, Henry Lord Compton ve oğulları William ve Earl'e atfedilebilir. Alan Bartram'ın "Mimaride Harfleme" adlı kitabına göre bu tipografik özellik çok az sayıda evde bulunur, ancak Yorkshire'daki Newsam Tapınağı ve Norfolk'ta Felbrigge Salonu'nda benzer örnekler vardır ve bu tipografik tarz, İngiltere'deki İtalyan tarzı modaya atfedilebilir. Ashby Kalesi'nin doğu kanadındaki efsanede şöyle yazıyor: *"nisi dominus aedificaverit donum in vanum laboraverunt qui aedificant eam"* (Rab, evi inşa etmezse, onu inşa eden boşuna emek verir) Batı kanadında *"nisi dominus custos custodiverit domum frus"* ve avlunun kuzey tarafında *"17 tra vigilat qui custodit eam 71"* şeklinde benzer bir konuşma devam eder (Heller ve Ilić, 2013, s. 131).



Görsel 2. 58: "Ashby Castle" Northamptonshire, İngiltere. (Heller ve Ilić, 2013, s. 131) ve (Baines ve Dixon, 2008, s. 126).

18. yy'dan kalma bir Nossa Senhora da Conceição kilisesi 2008 yılında bir sanat galerisi olarak yeniden açıldığında, sahipleri ve R2 Design (Porto, Portekiz), yapının cephesini binanın eski kullanımını hatırlatan sanatsal bir kompozisyon oluşturmak için tipografiyi kullanmayı tercih etmiş, tipografik bir duvar oluşturularak yeni bir kültürel

mekân ortaya çıkarılmıştır. 2009 yılında SEGD (Çevresel Grafik Tasarım Derneği) tarafından onur ödülüne layık görülen "Go with God" adlı tipografik duvar cephe tasarım projesi R2 Design tarafından ziyaretçilerin ilgisini, Lizbon'daki (sıralı birkaç tarihi yapıya bitişik küçük bir yolun aşağısında bulunan) galeriye çekmek amacıyla yapının sarı cephesini beyaza boyayarak ve Tanrı'ya atıfta bulunan Portekizce deyimsel ifadeleri tekrarlama gücüyle oluşturulmuştur (Görsel 2. 59). Sözler, çok çeşitli boyut ve ifadeler oluşturma imkânı sağlayan tırnaksız (sans serif) yazıyüzü "Knockout" kullanılarak çeşitli derinliklerde ve ölçeklerde oluşturulmuştur. Harfler, nemli ortamlar için önerilen çevre dostu bir ürün olan Intasa MDF hidrofuge tabakalardan üretilmiştir. [25]



Görsel 2. 59: *2008 yılında Portekiz, Lizbon'da Artur Rebolo ve Rizá Ramalho tarafından tasarlanan Nossa Senhora da Conceição Kilisesinin tipografik cephesi. https://segd.org/go-god-typographic-facade (Erişim Tarihi: 22.04.2017)*

Mimarinin bir öğesi olarak cephe üzerine bina giriş süsleme panosu olarak uygulanan bir başka örnek Josep Maria Subirachs tarafından, 1969 yılında Barcelona belediye sarayının ön cephesi için tasarlanan tipografik friz çalışmasında görülür. Tarihi Plaça de Sant Miquel'de bulunan bu friz, Plaça de Sant Jaume'deki ilk belediye sarayının hemen yanında yer almaktadır (Saccani, 2013, s. 262). Subirachs'ın betondan 2.5x45 m boyutlarında yaptığı bu eser (şehrin tarihini ve binanın yapılışını hatırlatmak amacıyla)

[25]https://segd.org/content/go-god (Erişim Tarihi: 22.04.2017)

bir dizi betimleyici ve sembolik unsurlar, geometrik şekiller (artı, üçgenler, kareler ve daireler) ile sayılar, semboller ve kısa metinler bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Frizin bulunduğu alanın neredeyse tamamını, "Barcelona" kelimesi ve şehrin haritası kaplamaktadır (Baines ve Dixon, 2003, s. 132). Subirachs, Barcelona belediye sarayı için, düz çizgiler ve dairelerden oluşan bir ızgara üzerine yerleştirilmiş bir yazı inşa etmiş; harfler, frizin diğer sayısız betimleyici öğeleri ile mükemmel bir şekilde birleştirilmiştir. Son derece soyut geometrik şekillerden dolayı, "Barselona" (Barcelona) kelimesi ilk bakışta neredeyse anlaşılamamaktadır (Görsel 2. 60). Ancak kelime dikkatli bakıldığında görülebilecektir. Sanatçının kendisi dahi frizin 1969 yılında ilk olarak yapılmasının ardından frize baktığında bu kelimeyi okuyamamıştır. Kompozisyona bir hareket katmak ve metni vurgulamak amacıyla, Subirachs; beton içerisinde birbirini izleyen ışık ve gölge alanları oluşturarak değişken derinlik ve dokulara sahip efektler kullanmıştır (Saccani, 2013, s. 262).



Görsel 2. 60: *a) Joseph Maria Subirachs tarafından 1969 yılında tasarlanan "New Town Hall" belediye binası ve b) Sants Tren İstasyonu cephesinde yer alan "Barcelona" yazısı ve detayları (Baines ve Dixon, 2003, s. 133) ve (Saccani, 2013, s. 263-264-265)*

Endonezya'nın Bandung bölgesindeki Kota Baru Parahyangan şehrinde bulunan Al-Irsyad Cami'nin (Al-Irsyad Mosque) mimarisi ve tipografisi planlandığında, dini geleneği değiştirme girişimi hafife alınmayan büyük bir risk oluşturmuştur. Yerel bir mimar olan RidwanKamil tarafından 2009 yılında tasarlanan ve inşa edilen caminin cephelerinde, İslami ibadete ait metinleri sunmak üzere açık alanlar ve ışık gibi görüntü

elemanlar kullanılmış ve şehadetle ilgili kaligrafik yazılar yazılmıştır (Görsel 2. 61). Buradaki grafik tasarım geleneksel olanı korumakla birlikte bunu günümüze yansıtmayı da başarmıştır (Heller ve Ilić, 2013, s. 76).



Görsel 2. 61: *Al-İrsyad Camii'nin dış cephe ve iç mekân kaligrafik tasarımları, Endonezya. https://divisare.com/projects/305413-pt-urbane-indonesia-m-ridwan-kamil-fernando-gomulya-al-irsyad-mosque , https://1.bp.blogspot.com/-ELGANF17Vu8/WVs0tyCSeBI/AAAAAAAABE0/tOfU4XFAzKcrWKJ939w0tY7Q0UYrl7PtACKgBGAs/s1600/Masjid%2BAl%2BIrsyad%2BMegah.JPG (Erişim Tarihi: 22.10.2017)*

2.3.1.1. Anıtsal ve Onursal Tipografi (Memorial and Honorary Typography)

"Ölüm ve yaşam arasındaki arabuluculuk, sanatın her toplumda ve her dönemde, öyle ya da böyle yerine getirdiği bir işlev olmuştur. Anıtsal sanat, ölüleri anmakla kalmaz, onlara yaşayanların dünyasında devam eden fiziksel bir varlık bahşeder (Bird, 2016, s.37)." Maneviyat ve maddeselliğin bir canlı şekli olarak anıtsal oluşumlarda yer alan yazı, sembol ve anılar ölen kişinin bir temsili sureti, yeryüzünde taşa kazılan, oyulan veya işlenen ardından kalan tipografik mirası, hatırası olabilir.

Anıtsal tipografi (memorial typography) kilise, [cami] ve mezarlıklarda bulunan mezar taşları gibi kısıtlı kentsel alanlarda bulunan mezar yazıtlarında kullanılır. *Onursal tipografi (honorary* kamusal anıtların çoğunda bulunan tarihi karakterleri veya olayları onurlandırmak için tasarlanmış yazıtlarda yer alır (Gouveia, Farias ve Gatto, 2009, s. 339). "20. yy.'dan önceki anıtsal sanatın çoğu, seçkin bireyler ve ailelerle bağdaştırılır. Ortadoğu ve Akdeniz medeniyetlerinin antik mezar sanatı, Çin'in imparatorluk gömütleri, Rönesans İtalya'sının papalara ya da aristokratlara ait mezarları ve Avrupa'da meydanlarda ya da mezarlıklarda yer alan sayısız heykel, bu kategoriye dâhildir (Bird, 2016, s. 37)."

"Ulusların savaşta ölen askerlere takdirlerini sunması gerektiği fikri, I. Dünya Savaşı'ndan sonra yerel ve ulusal savaş anıtları biçiminde kök salmıştır. Bu anıtların çoğu, hükümetler ve kurumlar tarafından yaptırılan resmi sanat örnekleridir (Bird, 2016, s.37)." İç mekân metinleri olarak süpergrafik tarzı kullanılarak oluşturulan, 1973 yılında İtalya'nın Modena şehrindeki Carpi kentinde bulunan "Deportee Memorial Museum" (Deportee Anıt Müzesi), II. Dünya Savaşı'nın trajik gerçeklerini ortaya çıkarmak üzere tasarlanmıştır (Görsel 2. 62). Sert alçı üzerine yüzlerce ismin yazıldığı iç duvar ve kemerlerden oluşan Fernand Leger Graffito bölümünde perspektif oluşturması amacıyla BBPR mimarlık firması ve tasarım firması Albe e Lica Steiner görev almıştır. İsimler, Nazi ve faşist işkencelerine maruz kalan İtalyan ve yahudi tehcir kurbanlarını kronolojik olarak göstermektedir. Steiner'in belirttiği üzere, "geleceğe dair sürekli bir uyarı" niteliğinde olan bu çalışma, 1982 inşa edilen "Vietnam War Memorial" (Vietnam Gaziler Anıtı) gibi modern anıtların da öncülüğünü yapmıştır (Heller ve Ilić, 2013, s. 77).



Görsel 2. 62: *Albe e Lica Steiner, BBPR iş birliğiyle İtalya'nın Modena, Carpi semtinde tasarlanan Deportee Anıt Müzesi (Monumento al Deportato Politico e Razziale), 1973. https://api.viaggiart.com/resources/images/xl/big/image/12881-0a01058ebb52fbf1a23f5f1295fac0a7-1502323057.jpg , https://farm6.static.flickr.com/5795/22550219248_db0d52eed8_b.jpg , https://e-review.it/sites/default/images/articles/media/56/pirazzoli_2014_03.jpg, http://magazine.larchitetto.it/var/magazine/storage/images/magazine/luglio-2013/gli-argomenti/attualita/la-forma-del-ricordo-.html/galleria1/carpi4/13014-1-ita-IT/Carpi4_large.jpg (Erişim Tarihi: 06.09.2017)*

1981'de Maya Lin tarafından tasarlanan "Vietnam War Memorial" (Vietnam Gaziler Anıtı) ise Vietnam Savaşı sırasında hayatını kaybeden 58.000'den fazla ABD askerini anmak için yaptırılmıştır (Görsel 2. 63). Lincoln Anıtı ve Washington Anıtının yakınındaki Ulusal Milli Park içinde bulunan proje, 125° açıyla buluşan iki uzun siyah granit duvardan ve kama biçiminde bir plandan oluşmaktadır. Duvarların yüksekliği uçlardan merkeze giderek artar. Üzerinde kayıpların isimlerini taşıyan cilalı siyah granit panelleri ile opak açık-gri yazı, çevredeki peyzaj taşa yansıyan şekilde görülebilir: bir tarafta anıt Neoklasik kentsel bağlamla tezat oluşturur ve diğer tarafta parkla bütünleşir. Maya Lin, duvarı yerin içine gömerek, anıları ve düşünceleri destekleyen samimi bir mekân yaratmaya çalışmıştır. Ölüm yılına göre kronolojik olarak düzenlenen isimler, önceki isim hakkında bilgi veren küçük bir sembol ile birbirinden ayrılırlar: yakınları tarafından kişi ölmüş ilan edilmişse bir elmas, kayıpsa bir haç, eğer kişi hala hayatta olduğu bulunursa bir daire şekline getirilerek oluşturulabilir. Duvarın Vietnam gaziler haftası sırasında açılışı için hazır olmasını sağlamak için, bu anıt için özel olarak geliştirilen bilgisayarlı bir sistem olan fotoğraf stencil kumlama kullanarak isimler kazınmıştır (Saccani, 2013, s. 186).



Görsel 2. 63: *Vietnam Gazileri Anıtı, Constitution Bulvarı, Washington DC, ABD. https://www.sartle.com/sites/default/files/images/artwork/16.-vietnam-veterans-memorial-1-www.studyblue.com__3.jpg , (Erişim Tarihi: 12.12.2017) ve (Saccani, 2013, s. 196-197) ve (Dawson, 2013, s. 220)*

Web sitesinde anıt hakkında verilen bilgiye göre: Anıt, "Optima" yazıyüzüyle oluşturulmuştur. Proje, genişlemenin yapıldığı boyutun üçte biri oranında bir film negatifini, tam boyutta bir film pozitif (bir şablon) içeriyor. Bir sonraki adım cilalanmış granitin fotoğrafa duyarlı bir emülsiyon ile kaplanmasıyla sürmüş ve görüntü daha sonra genişlemeden silk kristellenmesine benzer bir süreçte taşa aktarılmıştır. Bu adım tamamlandığında, harfler içindeki taş açığa çıkarak ve kalan yüzey emülsiyonla korunmuştur. Harflerin boyutu 1.3462 cm ve yaklaşık 0.381 cm derinliğindedir. [26]

Baines ve Dixon (2008, s. 102)'a göre daha fazla kişinin dikkatini çeken harfleme (lettering) uygulamasının bir başka açısını yansıttığı için *mezar taşları* yazı konusunda önemli bir çalışma alanıdır. İnsanlar harflemelere bakmak ve yazıtları okumak için bile mezarlıkları ziyaret etmek isteyebilir. Günümüzde ruhsuzca seri olarak üretilen taşlar bir yana orijinal mezar taşları ilginçtir çünkü daha eski örneklerin birçoğu sezgisel olarak kesilmektedir ve yerel dille ilgili anlatacak hikayeye sahiptir (Görsel 2. 64).



Görsel 2. 64: *Farklı yazı formları ve oluşum şekilleriyle çeşitli mezartaşları örnekleri. (Baines ve Dixon, 2008, s. 171) http://www.turizmhaberleri.com/img/haber/manset/sembol47.JPG , https://img.haberler.com/haber/274/destani-anlatan-mezar-taslari-7088274_2763_m.jpg (Erişim Tarihi: 15.03.2017)*

[26]http://thewall-usa.com/information.asp (Erişim Tarihi: 12.12.2017)

Tarihte en yıkıcı iki savaşa tanıklık eden yüzyıldan sonra, savaşları kaydetme arzusu azalmamış ancak ruhsal bağlamda artık daha az etkili olmuştur. Harfleme, artık zaferi halka açık olarak ilan etmeye hizmet etmemektir, onun yerine yüzlerce ve binlerce kişinin varlığının kaydedildiği (daha doğrusu yokluğunun) basit bir araç haline gelmiştir. Bu anıtsal kayıtlarda bir kişinin isminin basit bir şekilde ifade edilmesinin ağırlığı belki de yalnızca sevdiklerini kaybeden insanlar tarafından hissedilmektedir ancak toplu isimlerin veya sayıların ifade edilmesinin gücü oldukça yoğundur (Baines ve Dixon, 2008, s. 102).



Görsel 2. 65: *Gelibolu Yarımadasında yer alan Anzak Anıtı üzerinde Atatürk'ün Anzak annelerine ithafen gönderdiği mektupta yer alan İngilizce sözlerin taş kabartma harflerle yazıldığı anıt. https://wisemonkeysabroad.files.wordpress.com/2013/10/img_90641.jpg (Erişim Tarihi: 11.12.2017)*

Çanakkale Savaşı, Gelibolu/Arıburnu Cephesi'nin güney kanadında, Kanlı Sırt üzerinde 25 Nisan 1915'de çok şiddetli ve kanlı çarpışmalar yaşanmıştır. Türk taarruzundan sonra "Kanlı Sırt" olarak anılmaya başlayan noktada ölen Avustralya/Yeni Zelanda Anzak askerlerini anma adına "Lone Pine War Memorial" (Yalnız ÇamAnıt-Mezarlığı) inşa edilmiş (Görsel 2. 66) anıt üzerinde ölen askerlerin isimleri taş oyma yöntemiyle kazınmıştır.[27] Arıburnu'ndan Anafartalar istikametine giden yol üzerinde ise yolun her iki yanında, Anzakların "Kuzey Sahili" (North Beach) olarak tanımladıkları sahil kesiminde ve Sfenks'in hemen önündeki alanda Anzak tören alanı yer alır. Deniz tarafındaki kısmının sahil kenarındaki alçak duvarın üzerinde (Görsel 2. 67) "ANZAC: Australia & New Zealand Army Corps" (ANZAK: Avustralya ve Yeni Zelanda Kolordusu) yazısı bulunur.[28]

[27]http://www.atlasdergisi.com/arsiv/kitaplar/canakkale-gezi-rehberi/28/12/1 (Erişim Tarihi: 11.12.2017)
[28]http-27 (Erişim Tarihi: 11.12.2017)



Görsel 2. 66: *1915 yılında Gelibolu yarımadasında Kanlısırt mevkinde ölen Anzak askerinin isimlerinin yer aldığı Yalnız Çam Anıt ve Mezarlığı (Lone Pine Monument), http://pathlessridden.com/2015/12/gallipoli/ (Erişim Tarihi: 11.12.2017)*



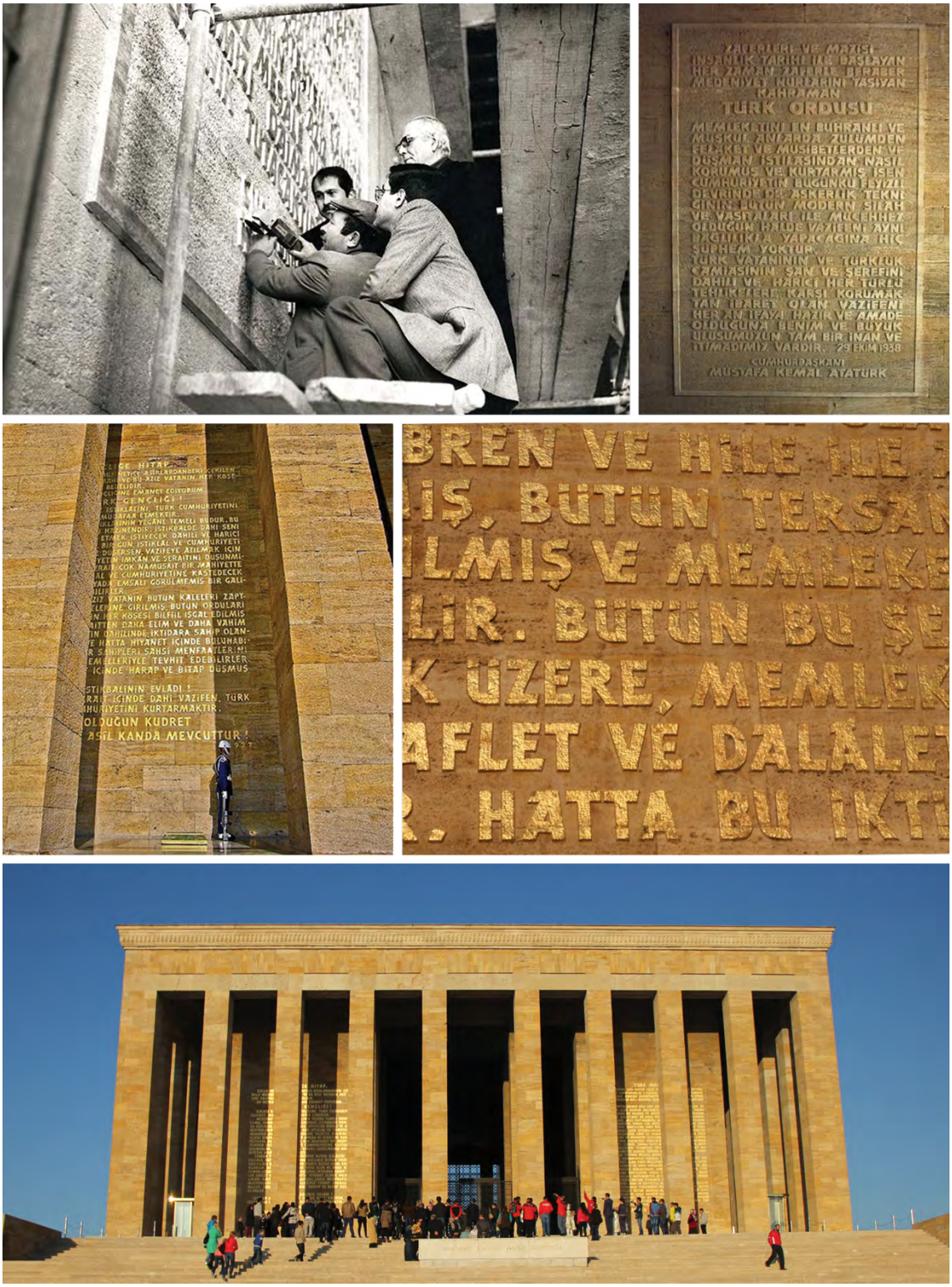
Görsel 2. 67: *Anzak Koyu, her yıl 25 Nisan sabahı Anzak çıkartması anısına yapılan tören yeri. http://images2.mygola.com/anzac-cove-miltary-cemetary-gallipolli-western-turkey-oct-2011_3897882_l.jpg , http://www.friendsofgallipoli.org/gallipoliyouth/wp-content/gallery/2013-youth-tour/anzac-cove-gallipoli.jpg , https://www.mytravelresearch.com/wp-content/uploads/2014/04/Carolyn-at-Anzac-Cove-97-years-after-my-grandfather-fought-in-Gallipoli.jpg, http://www.anzachouse.com/hotels/dawn_service_gallipoli_anzac_day_2016.jpg (Erişim Tarihi: 11.12.2017)*

Hattat, cilt sanatçısı, tasarımcı ve yeni yazının ilk öğretmenlerinden, çağdaş ve geleneksel Türk sanatlarına hizmet etmeye kendini adayan Emin Barın, hat sanatı çalışmaları (klasik celi divani, kûfi) ve bunların çağdaş yorumlarıyla gerçekleştirdiği serbest anlayışa dayalı tasarımları ile tanınır. Hat icazetini İsmail Hakkı Altunbezer'den alan Barın'ın imzası günümüzde pek çok yerde görmek mümkündür. Öğrencisi Etem Çalışkan ile birlikte çalıştığı Anıtkabir kitabeleri (Görsel 2. 69) Boğaziçi Köprüsü'nden Anadolu yakasına geçerken sağdaki Karayolları binalarının önündeki Maşallah yazısı (Görsel 2. 68) İstanbul Üniversitesi'nin giriş kapısındaki yazı (Görsel 2. 73), İstanbul Adliyesi'nin yazısı, Galata Kulesi'nin üzerindeki kitabe, İslamabad Kültür Merkezi'nin yazıları,Yunus Emre'nin mezar yazıları ve Ankara'daki Kocatepe Camii'nin konferans salonundaki yazılar [Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bahçesinde yer alan Cumhuriyet'in 50. yılı anıtı] (Görsel 2. 68) onun önemli eserlerindendir (Çelik, 2015).[29]



Görsel 2. 68: *Solda; Emin Barın tarafından tasarlanan Cumhuriyet'in 50.yılı için Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bahçesinde yer alan anıt, 1983, ve Sağda; Boğaziçi Köprüsü karayolları binalarının önünde yer alan taşa oyulmuş kufî "Maşallah" yazısı. http://www.barincilt.com.tr/eminGrafik.html (23.04.2017)*

[29]İBB Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İsmek) El Sanatları Dergisi, Sayı: 17, s. 30-33



Görsel 2. 69: *Emin Barın tarafından tasarlanan Anıtkabir duvar yazıları, 1953. http://ismek.ist/files/ismekOrg/wp-content/uploads/2015/12/Dergi17/emin-barin/5.jpg, https://www.icmimarlikdergisi.com/wp-content/uploads/2016/11/a-1.jpg , http://www.tatiliyet.com/wp-content/uploads/2014/10/IMG_1091.jpg, https://i1.trekearth.com/photos/45716/img_3726.jpg (Erişim Tarihi: 13.12.2017)*

20.yy'da, Macaristan, yıkıcı etkisi olan iki totaliter rejimin Alman Nazilerinin ve Sovyet Sosyalistlerinin egemenliği altına girmiş, işgal edilmiştir. Adolf Feszty'nin 1880'de yaptırdığı yeni rönesans tarzındaki bina, İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Nazi karargâhı, savaşın sonunda rejim devrildiğinde ve Macaristan Sovyetler tarafından işgal edilince, Macar gizli polisinin merkezi olarak kullanılmıştır. Bu binada pek çok muhalif işkence görmüş, sorgulanmış ve idam edilmiştir (Saccani, 2013, s. 186). Bina, 2002'de mimar Attila F. Kovács tarafından tasarlanan dış cephe, iç mekânlar ve aksesuarlarla tamamen yenilenerek "The House of Terror Museum" (Terör Evi Müsesi) olarak açılmıştır (Görsel 2.70). Bina özgün görünümünü korurken F. Kovács, binanın dış görünüşüne dramatik bir özellik katmıştır. Siyah bir çerçeve, binanın üst kenarından geçmeden önce sokak seviyesine inerek siyah bir granit kaldırım haline dönüşmektedir. Çatı pervazı, köşe bloğunun şeklini takiben, metalden geniş büyük (extra-bold) harflerden kesilmiş "TERROR" kelimesi ile kaplıdır. Yazılı kelimeyi kullanmasının sebebini "Komunist ve Faşistlerin propaganda aracı olarak sloganları kullanmasına" bağlayan mimar F. Kovács'a göre "*sözler, anlamların görsel bir sembolü olarak siyasi işaretlerle birlikte hep önemli olmuştur."* Bina konumu nedeniyle köşede yer almasından dolayı, yazı, Andrássy út ve Csengery utca caddelerinden iki kez okunabilmektedir. "TERROR" yazısı negatif alanda görülür ve binanın ve sokağın cephesine çarpık, olumsuz bir gölge oluşturur. Sözcüğün hem kesme metalinde hem de gölgede okunabilirliği, yazı karakterinin (stencil) seçiminden kaynaklıdır. Yayalar, çatı pervazının altından, kaldırım üzerindeki iki dikdörtgen açıklıktan geçmek zorunda kaldıklarında, yazı ile siyah metal tarafından yaratılan yansıma ve gölge arasında tarihi gerçekleri düşünerek hissetmeleri istenmiştir. Mimar F. Kovács'a göre "*Burası insanların asıldığı ve işkence gördüğü gerçek bir yerdi, siyah çatı pervazı, Budapeşte'nin en korkulan binalarından birinin çevresinde gerçek, karanlık bir alan yaratıyor*" (Saccani, 2013, s. 186).



Görsel 2. 70: *Macaristan, Budapeşte'de yer alan tipografik bir yerleştirme Terör Evi Müzesi, (The House of Terror Museum), Nazi ve sosyalistlerin sembollerine gönderme olarak tam köşede gamalı haç ve yıldız kullanılmıştır. https://cdn.theculturetrip.com/wp-content/uploads/2017/05/houseofterror.jpg, https://lonelyplanetimages.imgix.net/a/g/hi/t/0e29ca33bbc75c11a545119b00f1a4ba-terror-house.jpg?auto=enhance&w=770&h=430&fit=crop , https://www.budapest.com/w/assignables/maxi/the_house_of_terror_04-10265536104.jpg?sid=tnipamkde2dgtf5b61qr8e5h31 (Erişim Tarihi: 24.11.2018)*

Ankara, Kızılay'da, Bakanlıkların kuzeyinde, Güven Parkı'nda yer alan "Güven Anıtı", Türk emniyet güçlerine polis ve jandarmaya atfedilmiştir (Görsel 2. 71). Park alanı ve havuzlarla çevrili bu anıt Clemens Holzmeister tarafından tasarlanmış olup Avusturyalı Anton Hanak (ön kabartmalar) ve heykeltraş Josef Thorak (arka yüzdeki kabartmalar) tarafından yapılmıştır. Anıtın arka cephesinde yer alan tipografik bir detay hem yapılış tekniği hem anıtı kayıt altına alması bakımından dikkat çekicidir. Dikdörtgen dikey taş bir kaide üzerinde anıtın açıldığı tarih 1935 yılı roma rakamları karşılığı olan "MCMXXXV" şeklinde kabartma (rölyef) olarak oluşturulmuştur.[30]

[30]http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/mon/bus/trindex.htm (Erişim Tarihi: 24.11.2018)



Görsel 2. 71: *Güvenpark Anıtı, Ankara. (Ercan Makreş görsel arşivi) ve http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/mon/bus/trindex.htm (Erişim Tarihi: 24.11.2018)*

"Arapça 'ketebe' kökünden, 'yazılmış, yazılı belge' [yazıt] anlamlarına gelen kitabe; yapılar ve eserler üzerinde yer alan, yapı yahut eser hakkında bilgi veren kaynaklardır. Kitabe ile uğraşan ilme 'ilm-i kitabet', 'epigrafi' denmektedir (Özcan, 2011, s.10)." "Yapıların dikkati çeken ve görünen yerlerine konulan kitabelerin; inşa, onarım, genişletme, yenileme gibi farklı amaçlar için yazıldıkları" bilinmektedir. Mezar taşı kitabeleri de dâhil pek çok kitabenin yazımında "celî sülüs ve celî talik'ın dışında az da olsa kûfi, celî nesih ve celî rik'a yazı çeşitleri" kullanılmıştır. Kitabelerin yazımında malzeme olarak; "taş, mermer, metal, ahşap, çini, sim ve sedef" kullanılmış üzerlerine teknik uygulama olarak "kazıma, kakma, kesme, kabartma, oyma" gibi farklı teknikler uygulanmıştır (Özcan, 2011, s.11). Sultanahmet Meydanı, Hipodram'da bulunan ve İstanbul'un en eski abidesi olan "I. Theodosius Dikilitaşı", yani "Dikilitaş veya diğer adıyla Obelisk" (Görsel: 2. 72) Firavun III. Tutmosis tarafından MÖ 1547 yılında Mısır'da dikilmiştir. Bizans döneminde Mısır'dan getirtilen dikilitaşın üzerindeki hiyeroglif yazıları Tutmosis'in zaferlerini anlatır. Pembe granitten sütun dört köşeli olup, yüksekliği kaidesiyle birlikte 24.87 metredir. Sütunun altında yer alan mermer kaide üzerinde ise Theodosius'un hayatını gösteren kabartmalarla Grekçe ve Latince yazılar yer almaktadır (Özcan, 2011, s.16).



Görsel 2. 72: *Sultanahmet Meydanı'nda yer alan Dikilitaş (Obeliks) hiyeroglifleri ve kaidesinde yer alan kitabede grekçe ve latince yazılar (Ercan Makreş görsel arşivi)*

Kapılar, yeni bir mekâna giriş ve çıkış yapmada iki ayrı mekânı ayırma da önemli bir görev üstlenir. Tarih boyunca kale, saray, kent, kamusal bina girişlerinde gelenleri karşılayan kapılar heybetli görünümleri ve üzerinde yer alan büyük puntolu yazılarıyla mekâna adımını adan atan kişide bir izlenim oluşturmakta ilk mesaj verilmektedir. Kapının alınlığı veya kaide üzerinde yer alan yazısıyla binanın adı, yapılış tarihi, kim tarafından, ne zaman yapıldığı bilgisine ulaşmanın haricinde gelen kişi bulunulan mekânın konumu ağırlığına göre özel veya tüzel kişiye ait olduğu ayrımını da yapabilmektedir.

1865'te Harbiye Nezareti binasının nizamiye kapısı (Seraskerlik kapısı) olarak yaptırılan kapı günümüzde, İstanbul Üniversitesi'nin Beyazıt Meydanı'na bakan ana giriş kapısıdır. Üç açıklı bir giriş takı şeklinde tasarlanmış ve sütun gruplarına oturtulmuş üç kemerden oluşan abidevi kapının ortadaki kemeri daha geniş ve daha yüksektir. Kapının üzerinde en üst bölümde oval formunda üzerinde latin harfleriyle "T.C." ibaresi, hemen altında "İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ" ibaresi yazılıdır (Görsel 2. 73). 2014 yılında yapılan restarasyon sonrası "TC" yazısı ve üniversite logosu alt kısma eklenerek, Sultan Abdülaziz'in tuğrası gün yüzüne çıkarılmıştır. Yazının altında üç bölümden oluşan başka bir yazı bölümü vardır. En sağda "İnna fetahnaleke fethan mübin" ibaresi, ortada "Daire-i Umur-i Askeriyye" ve solda ise "Ve yesurakea'l-lahü nasran aziz" ifadeleri okunmaktadır. "Celî sülüs yazı" şeklinde yazılan yazılar hattat Şefik Bey tarafından yazılmıştır (Özcan, 2011, s.154-155).



Görsel 2. 73: *Beyazıt Meydanı'nda yer alan İstanbul Üniversitesi giriş kapısı ve üzerinde yer alan celî sülüs yazılı kitabe ve üniversitenin adının yazıldığı yazı dizisi. https://basogretmen.files.wordpress.com/2014/04/img_2257.jpg?w=650 , http://www.forumusa.com/wp-content/uploads/2015/08/i-u-1024x686.jpg, (Erişim Tarihi: 27.11.2018) ve (Özcan, 2011, s.155)*

Topkapı Sarayı'nın dış avlusundan Gülhane'ye inen yokuş üzerinde yer alan Arkeoloji Müzesi binası; Alexandre Vallaury tarafından tasarlanmış, 1891-1907 yılları arasında üç aşamalı olmak üzere inşa edilmiştir. Osman Hamdi Bey'in isteği üzerine Çinili Köşk'ün karşısına inşa edilen ve "Müze-i Hümayün" (İmparatorluk Müzesi) olarak kurulan İstanbul Arkeoloji Müzeleri, 13 Haziran 1891'de ziyarete açılmıştır. Müzenin giriş bölümünde, geniş merdivenlerle ulaşılan ve dört kolonla taşınan üçgen bir alınlığı vardır. Sütunlarla üçgen alınlık arasında "kûfi yazıyla" yazılmış ve "Eski Eserler Müzesi" anlamına gelen "Âsâr-ı Atika Müzesi" yazısı, Ebuzziya Mehmed Tevfik Bey tarafından kabartma olarak yazılmıştır (Görsel 2. 74). Bu yazının üstünde bulunan alınlığın orta kısmında binayı yaptıran Sultan II. Abdülhamid'in 1323/1905 tarihli tuğrası ve tuğranın üstünde "el-Gazi" mahlası kabartma şeklinde yer almaktadır (Özcan, 2011, s. 178-179).

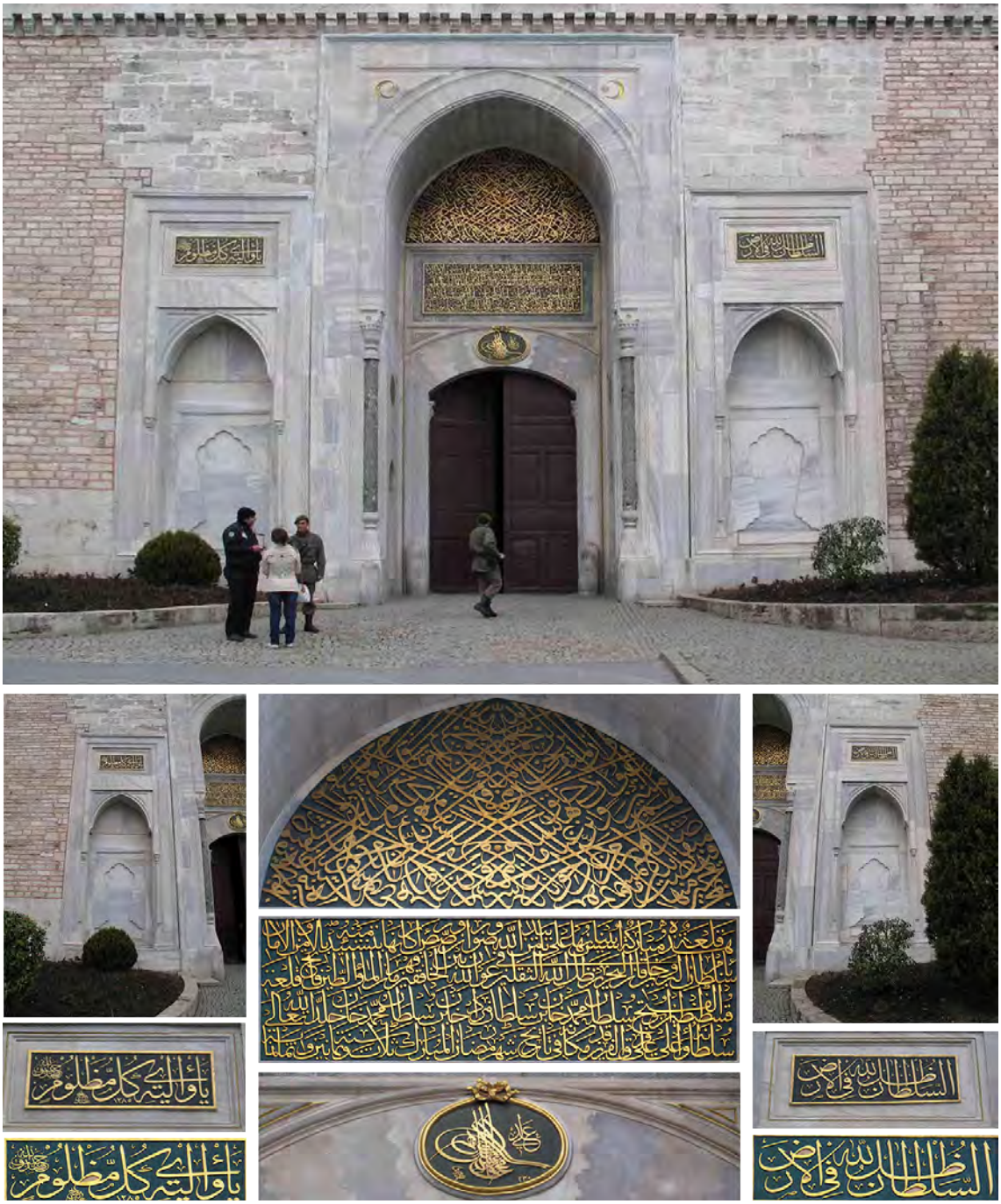


Görsel 2. 74: *Ebuzziya Mehmed Tevfik Bey tarafından kabartma olarak kûfi yazıyla yazılmış, İstanbul Arkeoloji Müzesi giriş kapısı üzerinde yer alan "Eski Eserler Müzesi" anlamına gelen "Âsâr-ı Atika Müzesi" yazısı, İstanbul. https://serifyenen.com.tr/wp-content/uploads/2014/08/%C4%B0stanbul-Arkeoloji-M%C3%BCzeleri-1.jpg, http://www.yollardan.com/wp-content/uploads/2016/12/%C4%B0stanbul-Arkeoloji-M%C3%BCzeleri-Klasik-Arkeoloji-Binas%C4%B1n%C4%B1n-giri%C5%9Fi-Entrance-of-Archaeology-Museum-Classical-Archaeology-Building.jpg (Erişim Tarihi: 28.12.2017)*

İstanbul'un fethi sonrasında yapımına başlanan Topkapı Sarayı, Osmanlı dönemi mimarisi, yaşamı ve geleneklerinin aktarılmaya çalışıldığı tarihi bir mekândır. Saray avlusu, saray giriş kapılarını, iç bina duvarlarını süsleyen duvar yazılarıyla dönemin tipografik yazı biçemlerini yansıtır.

Fatih Sultan Mehmed'in yaptırdığı, Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülaziz tarafından da onarılmış olan Sur-ı Sultani'nin en büyük kapısı olan Bab-ı Hümayun (Saltanat Kapısı) üzerinde Ali Yahya Sufi'nin yazıları, harflerin güzelliği bakımından Osmanlı hat tarihinin en önemli yazıları arasında gösterilir. Bu yazılar 19.yy'a kadar "celî sülüs yazının" en güzel örnekleri olarak kalmıştır. Zafer takını andıran bu kapının üst kısmında Besmele ve müsenna (aynalı) olarak Hicr Suresi'nin 45.-48. ayetleri yazılıdır. Bu yazının altında dikdörtgen bir formun içine yine kabartma olarak yazılmış olan dört satırlık inşa kitabesi, kalenin Fatih tarafından hicri 883 (miladi 1478) tarihinde inşa ettirildiğini göstermektedir (Özcan, 2011, s. 33-34). Dış kapının sol tarafındaki kitabede (Görsel 2. 75) celî sülüs yazıyla "*Bütün mazlumlar ona sığınırlar*", sağ taraftaki kitabede ise "*Sultan, Allah'ın yeryüzündeki gölgesidir*" yazmaktadır. Kapının üzerinde yer alan geniş dikdörtgen kitabede ise "*Bu mübarek kale, Allah'ın yardım ve izni üzerine, emniyeti kuvvetlendirmek muradıyla iki karanın sultanı ve iki denizin hakanı, insanlar ve cinler üzerinde Allah'ın gölgesi, doğu ve batıda Allah'ın yardımında kavuşan, su ve karanın kahramanı, Kostantiniyye kalesi fatihi Ebu'l-feth Sultân Mehmed Hân bin Sultân Murâd Hân bin Sultân Mehmed Hân'ın emriyle yapıldı. Allah saltanatını ebedi eylesin. Onu kutup yıldızından yüce kılsın. 883 senesi mübarek ramazan ayında yapıldı*" yazmaktadır.[31]

[31]http://www.ottomaninscriptions.com/information.aspx?ref=list&bid=3006&hid=0
(Erişim Tarihi: 28.12.2017)



Görsel 2. 75: *Bab-ı Hümayun Dış Havlu Kitabesi, Topkapı Sarayı, İstanbul. http://www.ottomaninscriptions.com/information.aspx?ref=list&bid=3006&hid=0 (Erişim Tarihi: 28.12.2017)*

"Wellington Writers Walk", kentin en önemli kamusal alanlarından biri olan Wellington'daki rıhtımda yer alan 15 adet tipografik heykelden oluşan bir projedir (Görsel 2. 76). Her birinde, rıhtım bölgesine atıfta bulunan Yeni Zelandalı yazarların eserlerinden alıntılar kullanılarak, şehre methiyeler düzülmüş olup, sadece birinde Robin Hyde'nin sanatına yönelik bir sözü yer almaktadır (Saccani, 2013, s. 134). Yeni Zelanda Yazarlar Derneği, şehrin Civic meydanına yerel yazarların ve şairlerin onuruna Avrupa

ve İngiltere'nin standart kâğıt boyutu olan bir dizi A4 boyutunda bronz plakanın yerleştirilmesini istemiştir (Heller ve Ilić, 2013, s. 181). Catherine Griffiths tarafından tasarlanan proje, Te Papa Tongarewa'dan (Yeni Zelanda Müzesi), Circa Tiyatrosu ve Civic Meydanını geçerek Frank Kitts Park'ına kadar uzanan kentsel çevreyle bütünleştirilmiş haldedir. Bu eserle, yerel halkın edebi mirasları hakkında daha bilinçli olması amaçlanmaktadır. Her bir heykel, en büyük etkiyi oluşturması için, son derece özenli bir şekilde yerleştirilmiştir. Bazıları yerde iken, bazıları havaya, suya, kayaların üzerine ya da başka yerlere konumlandırılmıştır. Catherine Griffiths, okuyucunun: sadece kitapta sunulan sözleri değil, aynı zamanda mekân bilinciyle birlikte duygu ve hisleri uyandıran sözleri yani yazılı metinlere yeni bir bağlam ve mekân kazandıran bir şeyi deneyimlemelerini istemiştir. Yerleştirmeler; eserin çeşitli aşamalarını yürüten teknik uzmanlar ile yakın bir ilişki içinde olmayı gerektirecek şekilde, betondan yapılmıştır. Tasarımcı harflerin yükseldiği paneller üzerinde "Helvetica Extra Compressed", harflerin batırıldığı paneller için "Optima" yazıyüzünü kullanmayı tercih etmiştir. "Helvetica" kullanıldığı metinler, 10 cm yüksekliğinde ve 3.5 cm derinliğinde ayrı ayrı hazırlanan harflerden oluşturulmuştur. Harflerin her biri, beton panellere el yordamı ile sabitlenmiştir. "Optima" kullanıldığı 1 cm derinliğe yerleştirilen metinler, üzerinde bulundukları beton paneller ile aynı zamanda oluşturulmuştur (Saccani, 2013, s. 134).



Görsel 2. 76: *Catherine Griffiths tarafından tasarlanmış "Wellington Writers Walk" adlı tipografik yerleştirme (Saccani, 2013, s. 133, 135,140,141)*

2.3.2. Kayıtsal Tipografi (Registered Typography)

Yazı, tarih boyunca "bir kayıt aracı olarak" daha geniş kitlelere ulaşma imkanı sağlamıştır (Baines ve Dixon, 2008, s. 102). Hesap kaydının sözlü tutulamamasından doğan ihtiyaçla başlayan yazının yolculuğu, günümüz kentlerinde kaydetme isteğiyle sürmektedir. Kentsel mekân içerisinde pek çok harfleme (lettering) örneklerine rastlamak mümkündür. En ufak bir kentsel nesne üzerinde bile görülebilirler. Izgaralar, rögar kapakları (manholes), telefon ve kanalizasyon hizmetleri sağlayıcıları gibi kamu ya da özel şirketler tarafından yapılan döküm veya plastik materyaller üzerinde yer alan yazılar "Kayıtsal tipografi" (registered typography) kapsamındadır (Gouveia, Farias ve Gatto, 2009, s. 340).

Çevremiz, mekânların ve alanların tarihini veya kültürel önemini kaydeden çok sayıda yazınsal ürünlerle sarılıdır. Kentin her yerinde karşımıza çıkabilecek olan bu örneklerde çalışmalarından gurur duyan inşaatçılar, mimarlar ve zanaatkârlar tarafından bırakılan işaretler; taliye borusuna veya binanın başka bir yüzeyine yapılan yılı kaydetmek veya sanatını yüceltmek için eklenen detaylamalar; rögar kapakları üzerinde yer alan üretici firma ve belediyelerin isimlerini görmek mümkündür. Bu liste gaz boruları, telefon kutuları ve yangın muslukları üzerlerindeki uyarıcı yazılar gibi pek çok örnekle genişletilebilir. Kendi başlarına küçük veya önemsiz olarak görülseler bile ne kadar iyi tasarlanmış ve ayrıntılı oldukları konusunda genellikle şaşırtıcıdırlar. Aynı zamanda kentsel çevremizin görsel dokusunu belirleyen ve bunu yaparken mekân anlayışımıza büyük katkı sağlayan detaylardır (Görsel 2. 77) bu detaylar çevresel tipografinin ipuçlarıdır (Baines ve Dixon, 2008, s. 103).



Görsel 2. 77: *Farklı malzeme ve yüzey üzerine uygulanmış "Eskişehir" isimleri (Ercan Makreş görsel arşivi)*

2.3.2.1 Kanalizasyon, Telefon ve Rögar Kapakları

Herhangi bir yüzey üzerinde "büyük ifadeler kullanma ihtiyacı veya arzusu" olsa da görsel dokuyu belirleyen ve yer hissine katkıda bulunan genellikle "küçük detaylar"dır (Baines ve Dixon, 2008, s. 174). Küçük detaylar farkedilmeyebilir fakat çoğunlukla kent yaşamında hayat kurtarıcı olabilirler.

Kent mekânı kamu hizmet kuruluşlarına ait pek çok işaret ve materyalle kaplıdır (Görsel 2. 79). Pek çok yerde, elektrik kutusu (zaman ayarlı şalter) veya yangın musluğu (su tulumbası), telefon kulübesi gibi kentsel nesnelere rastlamak mümkündür (Görsel 2. 78). Üzerlerinde yer alan yazıların ancak çok azı dikkatli bakılınca görünmekte veya görülebilmektedir. Bu nesneler alana konulduğu, yerleştirildiği zamanın tarihiyle ilgili bilgi vermelerinin yanında konumlandığı mekânla da ilgili ipuçları vermektedir (Baines ve Dixon, 2008, s. 176).



Görsel 2. 78: *Elektrik kutusu, su tulumbası üzerinde küçük detaylarla kent içi kayıtsal tipografi örnekleri (Baines ve Dixon, 2008, s. 176) ve (Ercan Makreş görsel arşivi)*

Stephen Banham'a (2011, s. 68) göre tipografi her zaman bizimledir, yürürken ayaklarımıza baktığımızda bile harf formlarıyla etkileşime geçmekten kaçınamayız. Herhangi bir kentin sokaklarında yapılacak basit bir gezinti, yetkili kurumların (Görsel 2. 80) hatta gereksiz şirketlerin bile metal plakalar ve rögar kapakları üzerinde basılmış baş harflerini fark etmenizi sağlayacaktır.



Görsel 2. 79: *Eskişehir'de kent içi aydınlatma direği, köprü ve korkuluk demirleri üzerinde yer metal malzeme kullanılarak uygulanmış yapıldığı tarihi kaydeden tipografik detaylar (Ercan Makreş görsel arşivi)*

Yollardaki harflemeler genellikle sürücüler için talimat ve kuralları pekiştirmek amacıyla kullanılmaktadır. Yayalar söz konusu olduğunda yürürken algılanmaları görsel olarak daha zor olsada kullanılabilir. Kalabalık bir caddede, bilgi vermek veya üretici ve tedarikçi firmanın adını göstermek, belirli olayları veya kültürel konumları kaydetmek için zemin bazen en uygun yer olmaktadır (Baines ve Dixon, 2008, s. 172).



Görsel 2. 80: *Eskişehir'de kent içinde görüntülenen telefon, elektrik, su işletmelerine ait kapaklardan tipografik detaylar (Ercan Makreş görsel arşivi)*

"Culture + Typography: How Culture Affects Typography" (Kültür + Tipografi: Kültür, Tipografiyi Nasıl Etkiler) kitabı yazarı Nikki Villagomez (2015, s. 38) "manhole covers" olarak adlandırılan rögar kapaklarının kent veya devletlere özgü olanlarının daha çok ilgi çekici olduğu görüşündedir. Çünkü bunlar genellikle bölgeyle ilgili tarihsel ve kültürel ipuçlarını ortaya çıkarırlar. Bu tür rögar kapakları benzersizdir ve harf formları ve tasarım desenleriyle ilgili ilginç çalışmalar sunabilir. Kapaklar üzerinde en çok tırnaksız (sans serif typefaces) yazıyüzlerinin kullanılması mantıklıdır çünkü harflerin okunması daha kolay ve kapaklarda daha iyi durmaktadır. Tırnaksız yazıyüzleri kullanıldığında harf formlarının kalınlığı ve boşluklar daha fazla çeşitlilik gösterirken, tırnaklı (serif typefaces) yazıyüzleri kullanıldığında boşluklar sınırlı ve daha kalın harf biçimleri okunaklılık için ölçü olmaktadır (Görsel 2. 81).



Görsel 2. 81: *Eskişehir, Ankara, İstanbul ve Samsun'da yer alan rögar kapaklarından örnekler (Ercan Makreş görsel arşivi)*

20. yy. boyunca üretim uygulamasındaki değişikliklerle birlikte standart parmaklıklar ve rögar kapakları üretimi, Batı Avrupa'nın tamamında bu tür ürünleri tedarik eden az sayıda şirket olmuş ve daha az yerel çeşitlilik göstermiştir. Günümüzde ise kendi isimleri veya tasarımlarıyla standart ürünler uyarlayan daha büyük şirketler mevcuttur (Baines ve Dixon, 2008, s. 174-175).

Izgara ve rögar kapakları, sıradan klasik görünümlerinin haricinde farklı şekillerde de karşımıza çıkmaktadır. Rögar kapaklarının çok çeşitli stilleri ve ilginç dokulardan elmas, kare, çizgi ve daireler gibi oldukça karmaşık desenler oluşmaktadır (Görsel 2. 82). Yazı tipi olarak kalın (fat), ince (skinny), tırnaklı (serif) ve tırnaksız (sans serif) yazı karakterlerinden oluşabilmektedir (Villagomez, 2015, s. 38).

Hizmet kapaklarının dökme demir gibi kaygan bir materyalle yapıldığı durumda, genellikle pürüzlü bir model oluşturularak bir tutuş formu sağlamak gereklidir. Rögar kapaklarının üzerinde üreticinin adının basit bir tanıtımı (ve bazen de adresi) pürüzlü yüzeyi oluşturmak için kullanılır (Baines ve Dixon, 2008, s. 172).



Görsel 2. 82: *Eskişehir'de kent içinde görüntülenen EBB-ESKİ Genel Müdürlüğü'ne ait yağmur suyu ve kanalizasyon tahliye noktalarında yer alan çeşitli kapaklardan tipografik detaylar (Ercan Makreş görsel arşivi)*

Rögar kapakları metal döküm olabileceği gibi sıradan bir plastik kapak alternatif olarak da uygulanabilir. Hava ve trafik gibi dış faktörlerin rögar kapakları üzerinde yer alan harflerin bozulma, tahrip olma etkilerini görmek de ilginçtir. Bazı harf formlarının dökümü, daha ince bir yazıyüzüyle ayarlanmışsa nispeten formlarını korurlar, tırnaksız (sans serif) harf formlarında daha belirgin ve etkileyici görünürler (Villagomez, 2015, s. 52).

2.3.2.2 Cadde ve Sokak Tabelaları ile Apartman İsimlikleri ve Numaraları

"Çevresel [grafik] tasarım, sayfalarla değil mekânlarla ilgilenir. Bunun anlamı, tasarımcının insanların mekânla ve onun içerisindeki fiziksel öğelerle nasıl bir ilişki kurduğu dikkate alınması gerektiğidir. Bir mekân için tasarım üretmek, basılı sayfa tasarlamaktan farklı değildir (Ambrose ve Harris, 2012b, s. 126)". Kentleri içinde yaşadığımız bir mekân olarak kabul edersek, kentin bir sokağını tasarlama işi tasarımcı için bir sayfa tasarlama işine benzeyebilir. Bu iş kimi zaman sokağın baştan sona tasarlandığı bir proje olabileceği gibi sadece sokağın tabelası için yapılan özel çalışmaları da kapsayabilir. "Signs & Lettering in the Environment" adlı kitabın yazarları Phil Baines ve Catherine Dixon'a göre (2008, s. 97) belirli konumların tanımlanması için "isimlendirme ve harfleme kullanımı" kamusal çevrenin vazgeçilmez bir parçasıdır.

Kentler; sokaklar, caddeler, mahallelerden oluşur. Her bölgenin kendine ait bir kimliği ve dokusu bulunur. Sokak ve cadde numaraları, bina, işyeri ve apartman isimleri, kapı numaraları ve tabelaları kentlerin birer kimlik göstergesidir. Andreas Uebele'ye (2007, s.11) göre … her bina bir tür yazıya sahiptir… Evler, işaretler taşımaktadır… Kapı numaraları ve posta kutuları birer kartvizit olarak görev yapabilirken, ev numaraları dekoratif veya müdahaleci olabilir.

"İşaret etme, gösterme" olgusunun yanında "mekânın isimlendirilmesi" konusu kamusal alanda cadde, sokak veya bir binaya kimlik kazandırması bakımından önemlidir.

Cadde ve sokakların tanımlandığı özgün tabelaların birçoğu, daha geniş işaret sistemleri unsurlarındandır. Bu tür sistemler mutlaka, alana-özgü bir yaklaşımı yansıtır; işaretin yerleştirildiği yerde çalışması gereklidir. Aynı zamanda çeşitli hızlarda okunması için görünür ve net olmalıdır (Baines ve Dixon, 2008, s. 104).

Kent yaşamında fiziksel varlığıyla önemli birer tasarım nesnesi konumunda olan, *cadde ve sokakların isimlendirilmesi* yapılırken ilk olarak yolcu veya araç kullanıcıları, bisiklet sürücüleri ve yayalar tarafından farklı hızlarda okunması gerekliliği dikkate alınmalıdır. Bu durum, işaretlerde olduğu gibi *boyut*, *renk*, *kontrast* ve *alan kullanımı*nın aynı kaygılarla yazı ve harfleme için de göz önüne alınmasını gerektirir. Bunun yanında *konumlandırma* sabitliği de önemlidir. Bir caddenin adı mükemmel olsa da yanlış yerde olduğunda hiçbir faydası yoktur. Böyle bir durumda, tasarım projesi işlevsel olmasına rağmen, yalnız bir kimlik unsuruna sahip olacak ve bu kimlik sadece mekân duygusuna katkıda bulunacaktır. Yerin gerçek anlamıyla tanımlanmasının ötesinde, yararlılık göstermesi ve dinamik çevresel alanlar ve yerlerle ilgili daha fazla şey söylemeye izin veren bir harfle yazılmış olması gerekir (Baines ve Dixon, 2008, s. 97).

Yerel sokakların isimlendirme şekli aracılığıyla "mekân duyusu belirleme" yeni bir şey değildir. Günümüzde bu belki geçmişte olduğundan biraz daha fazla yapılmaktadır. Sokak isimlerinin sadece kurumsal bir kimliğin taşıyıcısı olmadığı, aynı zamanda kimlik duygusu yaratan yazı ve materyallerin olduğu birçok yerel gelenek vardır. Bir harf formu ve malzeme dengesiyle güzel bir birliktelik sağlanabilir. İtalya'da Venedik'in boyalı işaretleri, Roma'nın traverten mermerden ve kumtaşından oyulmuş olanları buna örnektir (Baines ve Dixon, 2008, s. 97). Roma'nın eski sokak isimleri yazıt şeklindedir. İsimlikler doğrudan binanın yüzeyinde kesilerek yapılmamıştır. Ya duvarlara ya da direklere yerleştirilmiştir (Görsel 2. 83). Harfleme örnekleri kent genelindeki yaklaşımında tutarlıdır, ancak daha önemli yerlerdeki işaretler belirgin bir şekilde süslüdür (Baines ve Dixon, 2008, s. 108).



Görsel 2. 83: *Roma'da yer alan el boyama ve mermere oyma isimlikler. https://cdn.pixabay.com/photo/2016/05/02/01/19/rome-1366371_1280.jpg ve http://philgray.info/portfolio/venice-signs/ (Erişim Tarihi: 22.03.2018)*

Seri üretime olan ihtiyaç arttıkça, boyama ve oyma gibi el tekniklerinin kullanımı, döküm gibi endüstriyel süreçlere veya işaret üreten modüler araçlara güvenmenin artmasına yol açmıştır. Britanya'da döküm demir, Fransa'da emaye çelik (Görsel 2 .84) ve İspanya'da seramik karolar (Görsel 2. 85) iyi örnekler bulunmaktadır. Ve bu eski işaretlerin çoğunun hâlâ günümüzde varolduğu gerçeği, daha önceki nesiller tarafından yapılan sivil yatırımın, tasarımlarının pratikliğine ve imalatlarında kullanılan malzemelerin kalitesinin bir kanıtıdır (Baines ve Dixon, 2008, s. 98).



Görsel 2. 84: *Emaye çelikten yapılmış ikonik Fransız sokak tabelaları. http://enamelsign.com (Erişim Tarihi: 02.03.2019)*

Portekiz genelinde ülkenin kuzeyinden güneyine karolar genellikle cadde ve sokak adlarının kullanımında kullanılır. Bu tipik karo tabelalar ortak ulusal bir mimari özellik olan dekoratif karo cepheler ile uyumludur. İspanya'da da cadde ve sokak isimlendirmede karoların kullanımı oldukça yaygındır. Düz sırlı (flat glazed) örnek İngiltere dahil diğer ülkelerde yaygın olan bir yöntem olsa da kabartma kalıp (relief-cast) örneği çok daha olağandışıdır (Baines ve Dixon, 2008, s. 108).



Görsel 2. 85: *Üst sıra: Portekiz'de yer alan renkli karo sokak isimlikleri, Alt sıra: İspanya'da yer alan karo ve seramik kabartma şeklinde uygulanmış sokak isimlikleri. (Baines ve Dixon, s. 108-109) ve https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madrid_PuertaDelsol_TrijnieD.jpg, https://s23835.pcdn.co/wp-content/uploads/2017/08/Portugal-Cascais-street-sign.jpg (Erişim Tarihi: 02.03.2019)*

Birleşik Krallık, Londra'da 1968'de "Design Research Unit" (Tasarım Araştırma Birimi)'den Christopher Timings ve [Micha Black] tarafından tasarlanan Westminster sokak tabelaları 25 mm dönüşe sahip emaye çelikten üretilmiştir. Üzerinde Adrian Frutiger tarafından tasarlanan tırnaksız (sans serif) yazıyüzü ailesinden "Univers Bold Condensed" kullanılmıştır (Baines ve Dixon, 2008, s. 110-111).

Cadde ve sokak isimlik tasarımları, mekânların isimlendirilmesinde konusunda kimlik oluşturmanın yanı sıra işlevselliğin ön planda tutulduğu çalışmalardır. Bir zaman sonra işlevselliğini yitiren örneklerin yerine yenileri gelebilir. Fakat, Baines ve Dixon (2008, s. 98) cadde ve sokak tabelalarının bazılarının günümüzde yalnızca yerel yönetimlerin materyallerine aşinalık kazandırmak amacıyla yapıldığından söz etmektedir. Londra'da Westminster'ın sokak tabelaları örneğini vererek örnek tasarımların bizleri kör etmemesi gerektiğini dile getirirken, bu örneklerin eskilerin yerini alması gerçeği karşısında bir tür sivil temizlik yapıldığı benzetimini yapmaktadır (Görsel 2. 86).



Görsel 2. 86: *Westminster sokak tabelalarında "Univers Bold Condensed" kullanılmıştır. https://media.timeout.com/images/103637532/1372/1029/image.jpg , https://theculturetrip.com/europe/united-kingdom/england/london/articles/londons-street-signs-make-you-see-the-city-in-a-new-way/ (Erişim Tarihi: 27.07.2018)*

Kimi toplumlarda sadece sayılarla numaralandırılan sokak isimleri bulunmaktadır. Japonya'da sokak isimleri yoktur. Binalar da blok şeklinde ayrılmış ve numaralandırılmış bir şekildedir.

Türkiye'de her kentte cadde ve sokak tabelaları (standart bir tasarım yoksunluğundan) düzenli olarak pek çok kez değiştirilir. Günümüzde, İstanbul sokak ve caddelerinde kullanılan tabelalar ise 2007 yılında Bülent Erkmen ve Aykut Köksal tarafından tasarlanmıştır. İstanbul sokak ve caddelerinde uygulamaya geçilen projeyle standartlaşan sokak, cadde tabelaları ve numaraları tasarım projesi sadece İstanbul'la kalmayıp Türkiye'nin diğer kentlerinde de kabul görmüştür. Çoğu kent için de genel tasarım yoksunluğuna çare olmaya devam etmektedir.

"İstanbul'u Tabeladan Okumak" adlı makalede İstanbul'un cadde, sokak ve kapı numarası tabelalarının bir bildirişim sistemi oluşturacak biçimde tasarlandığını ve bu bildirişim öğesinin kent kimliğine belirleyici bir aktör olarak katılmasının ancak özelleşmiş bir tasarımla mümkün olacağı ifade edilmektedir. Tasarımın özelleşmesinin öncelikle yazının özelleşmesiyle mümkün olacağı vurgulanmaktadır. Bu amaçla, yalnızca proje kapsamında tabelalarda kullanılmak üzere "Kent" adında yeni bir yazıyüzü tasarlanmıştır. Tabelalar da kullanılacak bu yazıyüzünün İstanbul'la özdeşleşecek ayırıcı bir özellik taşıdığı ve kentsel kimlikle kurması hedeflenen ilişkide yazıyüzünün bu kimliğin doğurucu öğelerinden birine dönüştüğü ifade edilmiştir (Görsel 2. 87). Ayrıca, rengin bilgi kodlayıcı olması amaçlanmış, iki ayrı temel düzey ve bir ara düzey belirlenmiştir. İlk düzeyde, cadde ve sokak isimleri ve numara dizisini taşıyan bilgi alanının zemininde ve kapı numaralarının zemininde İstanbul'a ait kimlik rengi kırmızının bir tonu (Pantone 1945) olan değişmez renk yer almaktadır. İkinci düzeyde, ilçe adını taşıyan bilgi zeminin rengi ilçeye göre değişmekte, bu iki düzey arasında beyaz bir şeritten oluşan kısımda mahalle adı yer almaktadır (Aykut ve Erkmen, 2007).[32]



Görsel 2. 87: *2007 yılında Bülent Erkmen ve Aykut Köksal tarafından tasarlanan İstanbul sokak ve cadde tabelaları için uygulama detayları; renk paleti, yazıyüzü tasarımı, rakam ve ok yönlendirmeleri. http://www.ilerinumarataj.com/istanbul-buyuksehir-belediyesi-sartnamesi (Erişim Tarihi: 09.06.2015)*

[32]A. Köksal ve B. Erkmen (2007). *Tasarım*, Sayı 173, Temmuz-Ağustos 2007

İstanbul, Beyoğlu, Galata'da pek çok apartman ve işyerinin vitrinlerini süsleyen altın varak isimlikler ve dükkân tabelaları bir dönemin el yapımı göz kamaştıran en güzel örnekleri arasındadır (Görsel 2. 88). Tabela ve işaret ressamları tarafından dükkân camı ve apartman giriş cam alınlıklarına iç taraftan çizilen ve işlenen isimler, altın varak yardımıyla tamamlanır yerine asılır. Günümüzde İstanbul'un pek çok semtinde görülen bu fırça tabela ve altın varak isimlikler ve tabelalar, bugünün teknolojisinde üretilen seri üretim kesme harf tabelaların yanında kaybolmuş veya unutulmuş olsalar da kentsel çevrede yer alan geçmişin tipografik mirasları olmaya devam edeceklerdir.



Görsel 2. 88: *İstanbul'da altın varak ve fırça tabela apartman isimleri ve bir dükkân vitrini. https://olex.org/blog/ (Erişim Tarihi: 09.03.2018)*

2.3.3 Sanatsal Tipografi (Artistic Typography)

Sanatsal tipografi: sipariş üzerine (ısmarlama) tasarlanan sanatsal harflemeyi; örneğin harf ve sayılar kullanılarak resim ve heykel [duvar resimleri, tipografik yerleştirmeler, hand-lettering] oluşturulan örnekleri kapsar (Gouveia, Farias ve Gatto, 2009, s. 340). Buna tasarımcının bireysel perfonmansları da dahil edilebilir.

"Lettering Large; Art and Design of Monumental Typography" adlı kitabın yazarları Steven Heller ve Mirko Ilić'e göre (2013, s. 178) sanat, yaratıcı simyanın özüdür. En azın beklendiği zaman büyülü bir şekilde gerçekleşen tek bir kavrayışlı, ilhamlı dışavurum veya hemen hemen her şey olabilir. Opak veya transparan, koyu veya açık olabilir. Kişisel veya evrensel olarak bir şeyler söyleyebilir. Bu tanımları kullanarak bir yazıyüzü (typeface) sanat değildir ancak yazıyüzü sanat yapmak için kullanılır demek yanlış olmaz. Sanatçılar tipografiyi yağlı boya ve suluboya, kalem ve pastel, mermer ve kil gibi bir dışavurum aracı olarak görmektedir. Tipografi yerleştirmeleri, tablolar, heykeller ve bütün melez biçimler agresif bir biçimde kabul edilmiş sanat kavramlarını iterler. Yazı (type) ve harfleme (lettering) sıradan olduğu ve reklamla ilişkili olduğu için kişisel ifade formları olarak yazı ve harflemeden oluşan ya da bunlarla yönlendirilen sanat yapılarını anlamak zordur. Baines ve Dixon'a (2008, s. 8) göre type (yazı) kopyalanabilen, çoğaltılabilen endüstriyel bir üründür, harfleme (lettering) ise birebir alanda tasarımcı tarafından belirli amaçlar için yaratılmıştır. Farklı ölçek, malzeme ve çevresel taleplere cevap verebilmektedir.

1960'lı yıllarda, Pop Art ödüllü ticari markalar ve logolar, Fluxus ve benzeri sanat akımları sanat ile metin arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır. Tipografiyi sanatta oyuncu olarak değil, başrolde tutan Barbara Kruger, Jenny Holzer, Ed Ruscha, Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Joseph Kosuth ve diğerleri olmuştur (Heller ve Ilić, 2013, s. 178).

Satirik özdeyiş ve ironik sloganlar ve imgelerden oluşan Barbara Kruger'in tipografik galeri yerleştirmeleri, açık hava reklam panoları ve çevresel süpergrafikleri; "Futura Bold" ve "Gothic" yazıyüzleriyle dizilmiştir. Tipografik sanat eserlerinin neredeyse her ortamda gelişmesini sağlayan süpergrafikler; asfaltları, duvarları, döşemeleri ve tavanları, binaları, köprüleri, çitleri, merdivenleri, otobüsleri ve kamyonları kaplar (Heller ve Ilić, 2013, s. 178). 2010'da Washington, Gansevoort Street üzerinde yer alan Whitney Amerikan Sanat Müzesi için alana-özgü tipografik yerleştirmesi buna örnektir (Görsel 2. 89). İzleyiciye güçlü ve gizemli metinsel ifadelerle hitap eden ve alanın sosyal tarihiyle ilgilenen çarpıcı tipografik metinler vinil üzerine basılarak alanın etrafındaki yüzeylere yapıştırılmıştır. "BELIEF + DOUBT = SANITY" (İnanç + Şüphe

= Ruh Sağlığı) gibi ifadeler yer almaktadır. Kruger, yerleştimeyle ilgili olarak "*sokaklar anılarla doludur. Bu yüzden, alanın tarihi, değer ve sosyal hayatın zevkleri ve acıları hakkında kelimeleri bir araya getirerek işaretlemeye çalıştım*" görüşünü paylaşmıştır. Kalın (bold) biçimde yazılmış olan kelimeler kentsel dönüşümden modaya ve sanata, yeni yapıların çevresindeki ilgili sorunlara değinmektedir (Heller ve Ilić, 2013, s. 202).



Görsel 2. 89: *2010 yılında New York'da Barbara Kruger tarafından tasarlanan "Whitney on Site" adlı tipografik uygulama (Heller ve Ilić, 2013, s. 203)*

Brezilya'nın São Paulo kentinde 2012 yılında Boa Mistura sanat grubu tarafından yapılan "Light In The Alleyways on Vila Brasilandia" (Vila Brasilândia'nın Dar Sokaklarındaki Işık) adlı çalışma, sanatsal bir fark yaratmak ve zayıf kalmış toplulukları kalkındırmak amacıyla oluşturulmuştur. Buradaki konsept, parlak renk müdahaleleri ve anamorfik tipografi yoluyla ara sokakları (vielaları) birbirine bağlayan dar ve karmaşık sokaklar içinde yeni ortamlar yaratmaktır. Mistura, topluluğun aktif katılımıyla birlikte,

kelimelere boşlukta uçuyormuş hissi veren fakat aslında gelişi güzel şekilli duvarların ve yolların dış hatlarını takip eden optik bozulmalar yoluyla "BELEZA" (Güzellik), "AMOR" (Aşk), "DOCURA" (Numara/Hile) ve "ORGULHO" (Gurur) kelimelerini yazmıştır (Görsel 2. 90). Yakından bakıldığında, harflerin sokaklar tarafından ayrıldığını görülmektedir. Kullanılan parlak renk tonları, sokakların dilini süsleyecek şekilde hafif ve eğlencelidir (Heller ve Ilić, 2013, s. 75).



Görsel 2. 90: *Brezilya, São Paulo'da bir sokakta yer alan anamorfik tipografi örneği, 2012 (Heller ve Ilić, 2013, s. 102-103)*

Kürator Aaron Betsky, 11. Venedik Mimarlık Bienali görsel kimliğini, çeşitli yapı ve platformların tasarımı Thonik'i görevlendirmiştir. Betsky'e göre "mimari sadece ikon ve yapılardan ibaret değildir, aynı zamanda mekân ve insan arasındaki bağlantıların düzenlenmesini içerir. "Out There: Architecture Beyond Building" (Dışarıda: Yapının

Ötesinde Mimari) bienalin temasıyla uyumlu kamusal alanda bir dizi grafik ve tipografik düzenleme yapılmıştır (Görsel 2. 91)[33]



Görsel 2. 91: *Thonik tarafından tasarlanan 11. Venedik Mimari Bieanali görsel kimliği ve kamusal alandaki uygulamaları. http://www.thonik.nl/work/venice-biennale-of-architecture/ (Erişim Tarihi: 05.02.2018)*

2.3.3.1 Tipografik Heykel

Heller ve Ilić'e (2013, s. 179) göre geleneksel heykel ve yazı, birbiriyle yakından ilişkilidir. Bir yazıyüzü minyatür bir heykeldir. Metal zımbaları kesmek ya da ahşap oyma harf yapmak aslında heykel yapmaktır. Bir yazıyüzü dilin somut halidir. Heykel bir mesajdır; mesajların iletisidir. Çoğu zaman bir heykel parçası, üzerine adanmış bir yazıt veya etiket içerir bu da adanmışlık veya açıklama işlevi görür.

"Boyutlu olması sebebiyle heykelsi bir form kazanan harfler sadece birbirleriyle değil, aynı zamanda bulundukları mekânla da ilişkiye geçerek daha yaşamsal bir farkındalık kazanırlar (Uygungöz ve Kılıçkaya, 2008, s. 172)". Öztuna'ya (2007, s. 169) göre "üç boyutlu bir çalışmayı algılayabilmek ve kavrayabilmek için çevresinde dolaşmamız gerekir. Mimaride mekânı, yapıların arasından geçerek; heykelde ise, genelde çalışmanın etrafında 360 derece dönerek algılarız".

Tipografik heykeller, birçok farklı şekilde yaşadıkları ortamları etkilemektedir. Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen'in 1993 yılında İngiltere'nin Middlesbrough'daki poliüretan emaye ile boyanmış çelikten yapılmış [Middlesbrough'da doğmuş olan Kaptan Cook'un hayatından ilham anılarak tasarlanan] Not Şişesi (Bottle of

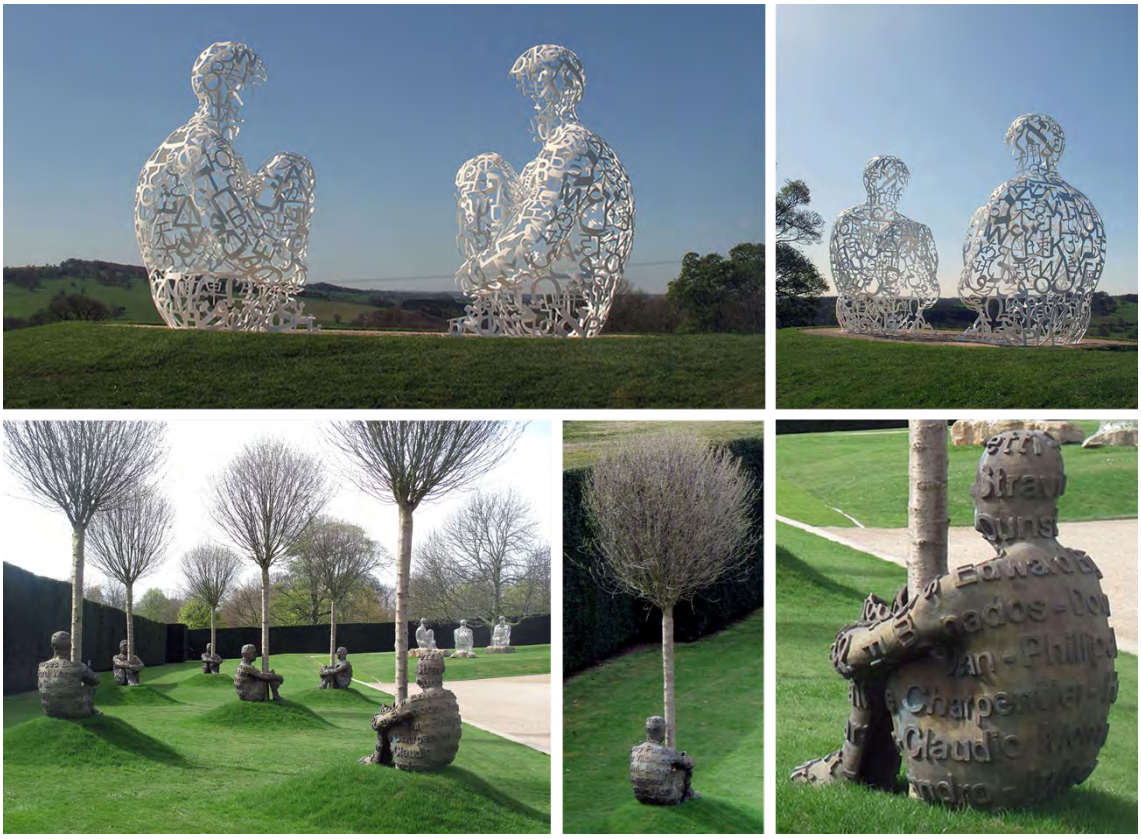
[33]http://www.thonik.nl/work/venice-biennale-of-architecture/ (Erişim Tarihi: 05.02.2018)

Notes), yolun kenarından geçen bir sürücünün bu devasa şişeyi arabanın camından attığı izlenimini veriyor (Heller ve Ilić, 2013, s. 180). Bu tipografik heykel (Görsel 2. 92) Oldenburg'un diğer çalışmalarında yaptığı gibi şok hissi uyandırmak için tasarlanmıştır. Tipografik not şişesi, klasik İngiliz kentinin eski stil güzelliğine zıt görünümüyle dikkat çekicidir (Heller ve Ilić, 2013, s. 218).



Görsel 2. 92: *İngiltere, Middlesbrough, Central Gardens'da yer alan Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen tarafından tasarlanan "Not Şişesi" adlı tipografik heykel, 1993. https://hiveminer.com/Tags/middlesbrough,oldenburg (Erişim Tarihi: 14.04.2018)*

27 metrelik içi boş, beyaz çelik harflerle yapılmış oturan iki adam figürü (Görsel 2. 93) olan "Mirror" (Ayna), Jaume Pelnsa'nın tipografik heykel yerleştirmelerinden biridir. Diyaloğu betimlemek için tasarlanmış iki figür, birbirine karşılıklı sessiz sohbet eder bir şekilde yüz yüze, birbirlerine diğerinin özlemlerini yansıtacak şekilde dururlar. İki figür arasındaki boşluk, izleyicinin bu sessiz sohbete dâhil olmasına izin veriyor. Projeyi destekleyen sekiz alfabeden (Arapça, Çince, Yunanca, Hintçe, İbranice, Japonca, Latin ve Rusça) kültürel çeşitliliği gösteren rakamlardan oluşmaktadır. Jaume Pelnsa'nın bir diğer "The Heart of Trees" (Ağaçların Kalbi) adlı tipografik yerleştirmesinde (Görsel 2. 93) ise sanatçının ağaçların etrafına sarılı kollarıyla ve bacaklarıyla oturmuş bronz otoportreleri vardır. Plensa'nın vizyonu, bu ağaçların gövdelerinin tam anlamıyla figürlere dönüşmesidir. Figürler, Ludwig van Beethoven, Béla Bartók, George Gershwin gibi bestecilerin isimleri ile yazılmıştır. Jaume Plensa, izleyicilerin bestecinin eserlerini hatırlayacağını ve heykellere etkileşimli bir boyut kazandıracağını umuyor (Heller ve Ilić, 2013, s. 223).



Görsel 2. 93: *İngiltere, Yorkshire Heykel Parkında yer alan Jaume Pelnsa tarafından tasarlanan tipografik heykeller, Üstte: Ayna (Mirror), paslanmaz çelik, 2012. Altta: Ağaçların Kalbi (The Heart of Trees), Bronz, 2007, http://jaumeplensa.com/exhibitions-and-projects/exhibitions/jaume-plensa-yorkshire (Erişim Tarihi: 14.04.2018)*

Taş, tel tahta, bronzdan, çelik, plastik, kumaş, cam, lazer ışınları (holography) floresan ve akkor gibi üç boyutlu biçimlendirmede kullanılan malzeme ve tekniklerin artması sanatçı ve tasarımcıya özgür araştırmalar yapması için yeni alanlar ve olanaklar getirmiştir (Öztuna, 2007, s. 164).

Laube ve Vidrig'e (2016, s. 147) tipografik heykeller yapılı çevrede çok nadir görülselerde dikkat çekicidirler. Tipografik heykellerin etrafından dolaşıp her yönden onları gözlemlemek mümkündür. Şekillendirilmesi ve sabitlik özelliklerinin kolay olması nedeniyle beton, metal, taş, ahşap gibi malzemeler tipografik heykeller için uygundur.

Avrupa'da latin alfabesiyle oluşturulmuş tipografik heykel ve yerleştirmelere rastlanırken, İslam ülkelerinde de yerel dile ve yazıya uygun tipografik-kaligrafik heykelleri de görmek mümkündür. Julio Lafuente tarafından tasarlanan "Kelime-i Şehadet" adındaki bu tipografik heykel (Görsel 2. 94) İslam'ın temel dayanağı olarak kabul edilen Kur-an'dan bir ayeti temsil eden şehadetin yani "*Allah'tan başka bir ilah yoktur, Muhammed Allah'ın kulu ve elçisidir*" sözlerinin kare kufî veya geometrik kufî biçimde tasviri bir bileşimidir (Heller ve Ilić, 2013, s. 238).



Görsel 2. 94: *Kelime-i Şehadet Heykeli, Cidde, Suudi Arabistan, 1970. https://susiesbigadventure.blogspot.com/p/photo-links.html (Erişim Tarihi: 18.04.2018)*

Görsel 2. 95b'deki heykel ise Arapça kaligrafik bir şekilde, Kur-an'dan İsrâ suresi 80. ayet divani yazıyla gemi şekli oluşturularak yazılmıştır. Bu kaligrafik heykelde "*Rabbim! (Gideceğim yere) doğruluk ve esenlik içinde girmemi sağla. (Çıkacağım yerden de) beni doğruluk ve esenlik içinde çıkar. Katından bana yardımcı bir kuvvet ver*" yazmaktadır (Heller ve Ilić, 2013, s. 238). Bir diğer kaligrafik yazıyla oluşturulmuş tipografik heykelde (Görsel 2. 95a) ise Kalem Suresi 4. Ayet arapça olarak "*Sen (Muhammed) elbette yüce bir ahlak üzeresin*" yazmaktadır. (Görsel 2. 95c)'daki heykel ise Kur-an Kerim'den, Nur Suresi 35. Ayeti betimler. Kufî şeklinde yazılan heykelde "*Allah, göklerin ve yerin nurudur (aydınlatıcısıdır). O'nun nurunun temsili, içinde lamba bulunan bir kandil gibidir. O lamba bir billur içindedir; o billur da sanki inciye benzer bir yıldız gibidir ki, doğuya da batıya da nisbet edilemeyen mübarek bir ağaçtan çıkan yağdan tutuşturulur. (Bu öyle bir ağaç ki) yağı, nerdeyse, kendisine ateş değmese bile ışık verir. (Bu ışık) nur üstüne nurdur. Allah dilediği kimseyi nuruyla hidayete iletir. Allah insanlara (işte böyle) misal verir; Allah her şeyi bilir*" yazmaktadır (Heller ve Ilić, 2013, s. 239).



Görsel 2. 95: *Julie LaFuente tarafından tasarlanan kaligrafik heykeller. a) Kalem Suresi 4. Ayet, b): "The Verse Boat" İsra Suresi 80. Ayet yazmaktadır. c) Julio LaFuente tarafından tasarlanan Cidde Heykeli, Suudi Arabistan. https://susiesbigadventure.blogspot.com/p/photo-links.html (Erişim Tarihi: 18.04.2018)*

Mimar olan Esteve Bonell ve Francesc Rius, 1984 Ağustos ayında Barselona'da düzenlenen dünya bisiklet şampiyonası için Velòdrom d'Hebron (Horta Velodreme) kompleksini inşa etmiştir. Mimar Bonell'in arkadaşı olan Joan Brossa, spor kompleksinin de yer aldığı park içerisinde çalışmaya katkıda bulunması için davet edilmiştir. Brossa'nın eserleri arasında; edebi, tiyatral (poesìa escénica), görsel nesne şiirleri (poemas objeto), yazıtlar, posterler, yerleştirmeler ve "kamusal sanat" ile ilgili şiirler (poemas corpóreos) gibi çeşitli şiir biçimleri yer almaktadır. Brossa'nın görsel şiirleri hem resim hem de şiir sanatından yararlanan deneysel bir sanat biçimidir. Bunlar, şiire atıfta bulunan "büyük kamusal heykeller" olarak kendilerini gösterirler. Bu şiir türü, Brossa'nın harflerin ve kelimelerin yeni bir bağlamın parçası olduğu projelerin peşine düşmesini sağlamıştır (Saccani, 2013, s. 64).

"Transitable Visual Poem" (Dönüştürülebilir Görsel Şiiri) üzerinden yürüyerek geçilen proje, hayatın evrelerini belirten üç kısma bölünen bir yoldan oluşur: "doğum", "tüm hareketi ve durağanlığıyla yaşam" ve "ölüm". Bu yolun ilk kısmı, yaşamın başlangıcını sembolize eden ve bir kapı gibi duran 6 m yüksekliğinde taştan tırnaksız (sans serif) yazılmış bir A harfi ile döşenmiş bir alanda başlar. İkinci kısım, Akdeniz bitkilerinin arasındaki otlarla kaplı yamaç üzerine saçılmış bir dizi noktalama işaretinden oluşmaktadır. Burada; nokta, virgül, üç nokta, soru işareti, ünlem işareti, iki nokta üst üste, tırnak işaretleri ve kısa çizgi ile hayat yolu ve barındırdığı çeşitli sıkıntılar temsil edilmektedir. Üçüncü kısımda ise, birinci evredekine benzer ancak artık kırılmış bir büyük A harfi yer almaktadır. Eğimli bölgenin en üst kısmındaki taşla döşenmiş alanda, ölümü temsil eden parçalar uzanmaktadır (Görsel 2. 96). Brossa bu tasarımı kendi insan yaşamı penceresinden "*yaşayan varlıkların yaşamı sonu yıkımla biten bir çöküş sürecine tabidir*" ifadesi ile açıklamaktadır. Bu, Brossa'nın eserleri arasıdaki en kapsamlı olanıdır. Şiirin üç evresinin aynı anda görülmesi imkansızdır; bu evreler ancak her biri tek tek gezilerek keşfedilebilir (Saccani, 2013, s. 64).



Görsel 2. 96: *Joan Brossa tarafından 1984'te tasarlanan Barselona'da yer alan Transitable Visual Poem (Dönüştürülebilir Görsel Şiir yerleştirmesi, Jardins de Marià Cañardo. (Saccani, 2013, s. 63, 65) ve https://i.pinimg.com/736x/df/ea/3d/dfea3d87f0158cc4e9e2fe328f9d6d80--poema-visual.jpg (Erişim Tarihi: 06.07.2015)*

2.3.3.2 Tipografik Sokak Dili, Duvar Yazıları (Graffiti)

"Kent sokakları, çizim ve yazılarla donatılabilecek sınırsız yüzeyler" olarak görülebilir (Bird, 2016, s. 195). Bu sınırsız yüzeyler "graffiti sanatçıları için büyük resim çerçevelerinden başka bir şey değildir. Sokaklardaki güneş altında pişmiş ve yağmurla ıslanmış herhangi bir yüzey tuval olarak iş görebilir (Heller ve Vienna, 2016, s. 186)". "Bir iz bırakma eylemi" olarak iş görebilecek her yüzey, bina cepheleri ve boşlukları çeşitli kent nesnelerinin yüzeyleri, her nokta değerlendirilebilir niteliktedir.

Graffiti, bir kentin kimlik kartı, kişisel bir logosudur. Ve bu etiketi sanatlarını sokaklara, sanat yüzeyi olarak kullanılmayan metro, tren vagonları gibi ulaşım araçlarına, ızgaralar, merdivenler, kamyon yüzeyleri, duvarlar, tavanlar gibi hareket etmeyen yüzeylere taşıyan graffiticilere borçludur (Vartanian ve Martin, 2003, s. 46).

Yazı ve sanatın birleşimi olan graffitiler özgün yaratım ve ifade biçimi olarak sokağın dile gelmesinin görsel unsurlarıdır. "Sokak dili, (argo ve yerel ifadeler de dahil) insanlar tarafından konuşulan günlük bir dildir. Bu sokağın dilidir, sokağın nerede olduğu önemli değildir (Ambrose ve Harris, 2012c, s. 174)". Graffiti, dilinin sokak, uygulama mekânın da sokak olduğu bir dışavurum ve ifade aracıdır. Kentin yüzeyi de bir dışavurum ve ifade aktarım nesnesi olmuştur. Aktarım süresi ise çok ani ve kısa, planlı veya plansız, yasal ve yasadışı bir şekilde gerçekleşebilir. Graffiti, kalıcı veya geçici olabilir.

1960'ların sonunda New York'ta, Yunan kökenli genç bir kurye olan Demetrius, "Taki 183" takma adıyla (Görsel 2. 97) geçtiği yerlere siyah keçeli kalemle tag (imza) atmasıyla yeni bir sanatsal trendin başlamasına neden olmuştur (Catz, 2014, s. 56).



Görsel 2. 97: *Demetrius'un Manhattan'nın kuzeyinde Washington Heights'taki 183. Cadde üzerinde attığı ilk imza olan "Taki 183", https://www.taki183.net (Erişim Tarihi: 09.03.2019)*

1970'lerden itibaren kentin duvar yazıları, aerosol sprey teknolojisinin askeri üretimden ticari üretime geçmesi sprey boyanın piyasaya sürülmesiyle birlikte farklı bir boyuta taşınmıştır. Büyük yüzeyler çeşitli teknik ve yöntemlerle birleşerek kentin duvarları yazılarla kaplanmış duvar yazıları dönüşüme uğramıştır (Bird, 2016, s. 195).

1970'lerde graffitileri görsel bir kirlilik olarak görmeyen tasarımcı sayısı oldukça azdır. Kentsel çevrede bir şekilde izlerini bırakmaya "süpergrafik" adı verilen geometrik duvar resimleriyle farklı bir atmosfer kazandırmaya çalışanlar olmuştur. Keith Haring de onlardan biridir (Görsel 2. 98). Grafik tasarım eğitimi almış, yeraltı (underground) sokak sanatçılarının önemini kavrayan, bu iki kültür arasındaki boşluğu kapatan kişi olarak bilinmektedir (Heller ve Vienna, 2016, s. 186).



Görsel 2. 98: *Sol: Keith Haring' New York Metrosu duvarını süslerken, Sağ: 1986'da yaptığı Hollanda'da Stedelijk Müzesi'nde ilk solo sergisinden bir fotoğraf. https://wallrus.net/journal/inspirational-spaces/keith-haring-mural-hidden-for-30-years, https://publicdelivery.org/keith-harings-subway-drawings/ (Erişim Tarihi: 09.03.2019)*

1970'lerin sonlarına gelindiğinde, New York graffiti üslubu genç sanatçılar tarafından kullanılarak kentin yüzeyleri onların işleriyle kaplanmış ve şekillenmiştir. Jean-Michel Basquiat ve Al Diaz'in şifreli sloganları, kült haline gelen bir alay etme şekli olan "SAMO©" etiket (tag) isimleriyle (Görsel 2. 99) New York'un her yerinde görülebilen graffiti tarzı olmuştur (Bird, 2016, s. 195).



Görsel 2. 99: *Jean Michel Basquiat ve Al Diaz'in şifreli sloganları, SAMO© tagı, etiketi. http://www.dazeddigital.com/art-photography/gallery/related/24243/samo-archive (Erişim Tarihi: 05.01.2018)*

Modern graffiti dönemi, New York'ta yeni bir sanatçı ve meraklı kitlesi yaratmak için gelişen hip hop kültürüyle birlikte başlamıştır. Brooklyn ve Bronx civarında sanatsal eğitimi olmayan gençlerin kendi kendilerini geliştirerek graffiti çalışmaları yapmaları hem yaratıcı bir ifade hem de bir tür toplumsal protesto için bir çıkış noktası olmuştur. Bu öncü çağın en ünlü graffiti çalışmaları "wildstyle" olarak bilinen dışavurumcu (ekspresyonist) serbest biçimde boyanan kompozisyonlardır. New York metrolarının her tarafını kaplayan graffiti örnekleriyle sanatçılar kentin her yerinde imgelerini geniş kitlelere gösterme imkânı elde etmişlerdir. Çalışmalarıyla daha geniş kitlelere ulaşan Lee Quinones ve Fab Five Freddie (takma adı Fred Brathwaite) gibi yetenekli graffiti sanatçıları, halkın hayal gücünü yakaladığı için ana akım sanat dünyasında uzun yıllar bilinmişlerdir (Eskilson, 2007, s. 388).

Sokak sanatı kavramı… 1980'lerde Jean-Michel Basquiat'ın New York'taki çalışmalarından itibaren sanat piyasasının graffitiyi metalaştırmasını kapsar. …. Kısa-kalın el yazıları ve sprey boyayla yapılmış rengarenk desenlerin yer aldığı New York metrosunun graffitileri, eleştirel perspektife bağlı olarak ya evrensel sokak sanatı üslubudur ya bir çeşit Vandalizm (Bird, 2016, s. 195). Graffitinin yasal (legal) ya da sadece bir tür vandalizm olup olmadığı uzun yıllar tartışılmıştır. Kimi kent yönetimleri graffiti sanatını, yasadışı (illegal) bir imajı teşvik eden bir kentsel rahatsızlık olarak kabul etmiş ve 1980'lerin ortalarında ulaşım ağlarında metro, tren vb. graffiti varlığını ortadan kaldırmaya bile çalışmıştır (Eskilson, 2007, s. 388). Kentlerin yüzeyleri bir yazı tahtası işlevi görmüş; yazılar yazılmış, silinmiş, tekrar yazılmıştır.

1990'lı yıllarda, graffiti yeniden dirilmiştir. Bir zamanlar "dışlanmış olan sokak sanatı" şimdilerde reklamlara çılgınca otantik bir görünüm kazandırmak için şirketler tarafından yaygın bir şekilde benimsenen popüler, aranan bir kültür olmuştur. Bazı şirketler popüler kültürü yansıtacak farklı reklam stratejisi arayışlarına girmiş ve duvar resimleri yapmaları için graffiti sanatçılarıyla anlaşmışlardır. Bu strateji bazen ters tepkilere yol açmış sokak sanatı olarak maskelenen "ticari graffiti sanatı" zaman zaman eylemciler tarafından tahrip edilmiştir (Eskilson, 2007, s. 388).

> İsmini şehre yayarak varolma eylemi olarak da tanımlayabileceğimiz graffiti, zamanla daha serbest bir kendini ifade etme sanatına dönüştü. Bu evrilmenin yeni ismi olan sokak sanatı, öncüsü graffitiyi de çatısı altına alarak teknik ve stillerin çeşitlendiği daha ucu açık bir disiplin olarak belirdi. Graffiticilerin kendilerine yakıştırdığı "writer" tanımlaması, yerini "sanatçı" kelimesine bırakarak yalnızca bireysel bir varoluş ve mücadele olmaktan çıkıp, toplumsal renk kazanmaya, tag'ler daha büyük ve daha etkileyici toplumsal ve sosyal konularıda ele alarak daha geniş kitlelere hitap etmeye başlamıştır (Bahar, Çolakoğlu, Ataç ve Soley, 2014, s. 11).

Sokak dili ve yazısı kentlerin kimlik göstergelerindendir. Uçar'a (2004, s. 95) göre, her tür yaşam biçimi, düşünce tarzı, tipografik bir dil ile kendine anlatım biçimi oluşturabilir. Günümüzde gerek sokak kültürü, punk, acid, (bazıları felsefi dayanaklara sahip düşünce ve yaşam tarzlarına sahip) barok veya postmodern yapıda sayısız yazı karakteri ve tipografik uygulamanın izlerine her yerde rastlamak mümkündür.

Farklı yazı stili, renk alternatifleriyle kolaylıkla uygulanabilen graffitiler kentlerin görülebilecek odak noktalarında, sokak aralarında, çevresinde, yüzeyinde, duvarında ve çeşitli kent nesnelerinde, trafo ve vagonlarda görülebilmektedir. Graffiti harflerini incelemek ve anlamak, tek bir yazı stili öğrenmek kadar kolay değildir. Kişiden kişiye ve gün geçtikçe değişen pek çok stil vardır. Tam anlamıyla bir graffiti alfabesi veya yazı stilini bir sınıflandırmaya sokmak oldukça zordur. Stiller yalnızca serbest temellerle organik olarak gelişir. Harfleme (lettering) stilleri bazen orijinal olarak onları geliştiren kişiye kadar izlenebilir. Sadece farklı graffiti türleri değil; aynı zamanda graffiti çizerleri tarafından kullanılan birçok farklı harfleme stili de vardır. Birçoğu, 1970'li ve 1980'li yıllarda kentsel graffitinin başlangıcında graffiti çizerleri tarafından tasarlanmış, dünyanın her yerinde grafiti sanatçıları tarafından taklit edilmiş, geliştirilmiş, uyarlanmış ve değiştirilmiştir.[34]

"Wildstyle" (Vahşi Stil) graffiti, yakın okunaksız olmasından, birbiriyle iç içe geçmiş, soyut harflerin kompozisyonlarda kaotik olarak akması nedeniyle etkili olmuştur (Eskilson, 2007, s. 388). Wildstyle, ilk New York'ta *Tracy 168* ve *Stay High 149* tarafından düşünülmüş ve uygulanmıştır. Wildstyle graffiti karmaşıktır (Görsel 2. 100). Graffiti harfleriyle aşina olmayan insanlar için okunması genellikle zordur. Tarzını dünyanın her yerinden almıştır ve kıtadan kıtaya geçtikçe gelişmiştir.[35] Türkiye'de Wild Style alanında kendini geliştirmiş sayılı isimlerden olan Wyne, gerçek adıyla Doğuş Cihan eserleri hakkında düşüncelerini *"... Harflere takıntılı, kaotik bir yapının içinde düzen kurmaya çalışan olarak tanımlarım*" diyerek özetliyor (Bahar, Çolakoğlu, Ataç ve Soley, 2014, s. 155).

[34]https://weburbanist.com/2009/09/24/graffiti-designs-styles-tagging-bombing-painting/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018)
[35]http-34 (Erişim Tarihi: 06.02.2018)



Görsel 2. 100: *Graffiti sanatçısı Ekto tarafından yapılmış Wildstyle graffiti örneği. http://ankaragraffiti.org/wp-content/uploads/2018/01/ekto-wildstyle-graffiti.jpg (Erişim Tarihi: 06.02.2018)*

Graffiti harflerinin çoğu "Burble Letters" (kabarcık görünümlü harfler) ile yapılır (Görsel 2. 101). Kabarcık harfler çok farklı şekillerde olabilir ancak temel olarak farklı renklerde dış çizgileri (konturlu veya kontursuz) olsun veya olmasın tombul (fat) harflerdir. Normalde okunması kolay ve çok fazla tarz gelişime sahip değillerdir. Blok harfleri (etrafı çizilmiş tombul harf görünümü olmayanlar dışında) temelde aynıdır.[36]



Görsel 2. 101: *"Burble Letters" olarak bilinen kabarcık harf örnekleri https://weburbanist.com/wp-content/uploads/2009/09/bubble-letters.jpg (Erişim Tarihi: 06.02.2018)*

"Fat Cap" (Tombul Başlıklı) yazı geniş bir sprey boya ucuyla çok fazla ön-planlama gerektirmeden hızlı ve kolay yapılabilir (Görsel 2. 102). Okunması kolay ve çok basit olduğu için, genellikle daha karmaşık parçalarda kullanılmaz; sadece hızlı etiketlerde (tagging) oluşturulur.[37]

[36]https://weburbanist.com/2009/10/01/graffiti-lettering-9-cool-characters-alphabets-fonts/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018)
[37]https-36 (Erişim Tarihi: 06.02.2018)



Görsel 2. 102: *Fat Cap olarak adlandırılan tombul başlıklı graffiti yazı tipi örnekleri https://weburbanist.com/2009/10/01/graffiti-lettering-9-cool-characters-alphabets-fonts/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018)*

"Kaligraffiti" (Calligraffiti) Amsterdamlı graffiti sanatçısı Shoe (Niels Meulman) tarafından icat edilen kaligrafi ve graffitilerin birleşimidir. Kaligraffiti biraz stilize olmasına karşın yine de okunması kolay yazı tarzıdır.[38] Kamusal alanda uygulanan kaligraffiti örneklerinden birine Tunus, Gabés'de yer alan Jara Camii'nin kulesinde rastlanır (Görsel 2. 103). 57 m yüksekliğindeki duvar resmi, sanatın ve dinin yakınlaşmasını vurgulamak ve sanatın doğrudan kentsel alana aktarılması yoluyla halkın farkındalığını arttırmak umuduyla Jara Camii'nin tüm beton kule yüzeylerini kalıcı olarak örtecek şekilde yapılmıştır. Sanatçı eL Seed, kule üzerinde yer alan kaligraffiti çalışmasında bilgiyle karşılıklı saygı ve hoşgörü anlayışına hitap eden Kur-an'ın Hucurat Suresi'nin 49/13 ayetinden alıntı yapmaktadır (Heller ve Ilić, 2013, s. 85).



Görsel 2. 103: *Jara Camii minaresi üzerine kalligraffiti uygulaması, 2012 http://cdn3.surlaterre.me/assets/elseed7-1140x1710.jpg, https://blog.vandalog.com/2012/08/el-seed-paints-the-tallest-minaret-in-tunisia/ (Erişim Tarihi: 10.02.2018)*

[38]htpp-36 (Erişim Tarihi: 06.02.2018)

"Shadow Letters" (Gölge Harfler) genellikle serbest throw-ups stilinde ve daha karmaşık parçalarda bulunur. Blok harflerini veya kabarcık harflerini kullanılarak her harfin arkasında bir gölgesi olması harfin biraz üç boyutlu olarak görünmesini sağlamaktadır. Puzzle, Wiggles, Softy ve Chinese: çok fazla sayıda graffiti harflerinin bulunması (her ne kadar hepsinin ayrı isimleri olsa bile), kullanıldıklarında biçim değiştiren ve birleşme eğilimi gösterirler (Görsel 2. 104) ve bu durum belirli bir parçanın hangi tarzda yapıldığını kesin bir şekilde bilinmesini zorlaştırır.[39]



Görsel 2. 104: *Sol: "Shadow Letters" olarak adlandırılan etrafına gölge verilen graffiti örneği, Sağ: "Puzzle, Wiggles, Softy ve Chinese" stilinde grafiti yazı tipleri. https://weburbanist.com/2009/10/01/graffiti-lettering-9-cool-characters-alphabets-fonts/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018)*

Teknolojinin gelişimiyle beraber günümüzde, "online graffiti" şeklinde graffiti stillerinde nasıl yazılacağını öğreten, farklı yazı stillerinin biçimlerini gösteren "LearnGraffiti.net" gibi sitelerin sayıları artmıştır. Hatta bazı web siteleri indirilebilir grafiti yazı stilleri sunmaya başlamıştır. "graffiticreator.net" buna benzer web sitelerinden biridir. Site de istenilen kelime farklı stil ve yazıyüzleriyle oluşturabilir sonrasında fotoğraf olarak kaydedilebilmektedir.[40]

Farklı graffiti çeşitleri olduğu gibi duvar yüzeyine uygulanış biçimi olarak farklı graffiti tasarım stilleri ve boyamaları vardır. Graffiti ve "tagging" (imzalama) benzer görünen sokak sanatının iki farklı biçimidir ve karıştırılmamalıdır. Graffiti, kamuya açık bir yerde yüzeydeki yazıları veya çizimleri ifade eder; imza atmak (tagging) ise sanatçının adını, imzasını veya logosunu duvara yazmayı ifade eder. Dolayısıyla, imzalama, çok basit bir grafiti biçimi olarak düşünülür.[41]

"Tagging Style" (İmza Stili) graffiti sanatçısının logo veya ismini içeren imza etiketleri, sayısız kişisel form ve materyallerden oluşur. Mürekkep lekeleri, tanınabilir

[39]htpp-34 (Erişim Tarihi: 06.02.2018)
[40]https://weburbanist.com/2009/10/01/graffiti-lettering-9-cool-characters-alphabets-fonts/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018)
[41]htpp-40 (Erişim Tarihi: 06.02.2018)

stillerle tekrarlanan motifler, şablonlar veya baskılı oluşumlarla grafitti sanatçısı kolay tanınabilir (Vartanian ve Martin, 2003, s. 52). Tagging Style (İmza Stili), yazarın sprey boya kullanımı ile adını veya imzasını çizdiği temel grafiti biçimi olarak tanımlanabilir (Görsel 2. 105). Sanatsal bir temsil oluşturmak için çok fazla beceri gerektiren graffitiden farklı olarak, imzalama bu ustalığı gerektirmez. Ayrıca, imza atmak için yalnızca sınırlı bir süre gerekir. Graffiti gibi, imza duvarlarda, sokaklarda, otobüs duraklarında vb. yerlerde görülebilir ve bölgeyi işaretlemek için kullanılabilir. İmzalama, aynı zamanda yüzeyi bozduğu için mülkiyet vandalizmi olarak da düşünülür.[42]



Görsel 2. 105: *Graffiti stillerinden tagging (imza) örneği. https://weburbanist.com/2009/09/24/graffiti-designs-styles-tagging-bombing-painting/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018)*

"Stencil" (Stencil) bir yüzeye grafik uygulamanın hızlı, verimli ve doğru bir yolunu sağlar. Önemli ölçüde detaylı olmasına rağmen katı renk blokları (genellikle siyah sprey boya gibi) grafik unsurlarının içinde ağır "gölgeler" üzerine şekillenir (Vartanian ve Martin, 2003, s. 60). Aynı zamanda teknolojinin gelişimine paralel olarak çeşitli sosyal medya uygulamalarının ve kullanımının artmasıyla beraber "popüler" olan görüntü, mesaj ve sözler stencil yoluyla kent yüzeyine duvar, zemin ve bina cephelerine kolayca uygulanabilir olmuştur (Görsel 2. 106 ve Görsel 2. 107).

"Stickers" (çıkartmalar) bir etiketi (tag) hızlıca atmak için kolay bir yöntemdir. Graffiticiler, kimi zaman "Merhaba, Benim Adım" şeklinde etiketlerini kullanırlar. Kent içerisinde her yere yara bandı gibi yapıştırılmış mesaj ve görünümleriyle ayrıntılı hatta profesyonel görünümlü baskılı çıkartmalar görmek olasıdır.[43]

[42]https://www.differencebetween.com/difference-between-graffiti-and-vs-tagging/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018)
[43]htpp-34 (Erişim Tarihi: 06.02.2018)



Görsel 2. 106: *Shepard Fairey'in " André the Giant Has a Posse" (Obey Giant) olarak bilinen ve en çok tanınan şablondur.https://www.sartle.com/sites/default/files/images/artwork/obey-pic_2.jpg , https://www.whatsgoodofficial.com/blog-1/2015/8/25/whatsgood-obey , https://en.wikipedia.org/wiki/File:ObeyGiantAthens.jpg (Erişim Tarihi: 06.02.2018)*



Görsel 2. 107: *İstanbul sokaklarından çeşitli şablon (stencil) örnekleri. https://jacquelinemhadel.com/2013/12/12/istanbul-graffiti-stencils-politiks-pinocchio/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018)*

"Throws-Up" genellikle iki veya üç renge sahip olan fakat bir parça kadar ayrıntılı olmayan bir imzadan (tag) biraz daha karmaşıktır (Görsel 2. 108). Bir throw-up, graffiti çizerinin kimliğini belirlerken, hızlı ve tekrar yapılabilcek bir şeydir. Genellikle daha az renk ile tek bir renkte kabarcık (burbles) harfleriyle yapılırlar. Bir graffiti çizeri graffiti işlemine girdiğinde ya kendi bölgelerine imza atar ya da throws-up yaparlar.[44] Throws-up'tan biraz daha detaylı, ama yine de illegal yapıldığı için basit görünen "Bombing" (Bombalama) ise, sokaklarda sıklıkla karşımıza çıkan graffiti türüdür. Bombing aslında bombalamak anlamına gelir. Sokağa yapılan ve kendini bölgede kanıtlamak için bırakılan bombalardır. Bombing yaparken genelde yuvarlak hatlar tercih edilse de köşeli harflerin kullanıldığı bombingler az değildir.[45]



Görsel 2. 108: *Sol: Seen Throw-up, ve sağ: Coper Bombing örnekleri. http://ankaragraffiti.org/graffiti-ornekleri/ (Erişim Tarihi: 10.02.2018)*

Türkiye'de graffiti ilk olarak İstanbul sokaklarından görülmeye başlamıştır. S2K grubundan REZ İstanbul'da her yere yazmaya başlaması, gruba VIGO, HOMER ve TURBO gibi yetenekli isimlerin ve yurtdışında yaşayan Türklerin de katılımıyla genişleyen S2K ekibi o günden bugüne halen Türkiye'de en önemli adımları atan grup olma özelliğini taşımaktadır (Görsel 2. 109). Aynı zamanda S2K grubunun kurucularından olan TURBO (Tunç Dindaş) Türkiye'de graffiti gelişimine öncülük eden en önemli isimlerden biridir.[46]

[44]httpp-34 (Erişim Tarihi: 06.02.2018)
[45]http://ankaragraffiti.org/graffiti-ornekleri/ (Erişim Tarihi: 10.02.2018)
[46]http-45 (Erişim Tarihi: 10.02.2018)



Görsel 2. 109: *İstanbullu S2K grubundan "Turbo" nun graffiti çalışmalarından örnekler. https://www.instagram.com/tuncdindas/?hl=tr (Erişim Tarihi: 12.02.2018)*

Karaköy'den Galata'ya, Kadıköy'den Beşiktaş'a İstanbul sokakları duvarlarına çizdiği grafitilerle renklendiren "Make art, not war!" (Sanat yap, savaş değil!) ve "This is my world" (Bu benim dünyam) grafitileriyle bilinen (Görsel 2. 111) ve tanınan Mr. Hure verdiği bir röportajda şu sözleri dile getirmiştir: "*Grafiti hem legal hem illegal bir uygulama. Yani kimseden izin almadan yapıyorsan illegal, biri sana duvarını boyatıyorsa legal. İkisinin yeri ayrı tabi ki ama ben illegal yanını daha çok seviyorum. Çünkü o adrenalin, istek ve yakalanma korkusu legalde yok. Ama legalde de güzel olan şey; zamanla yarışmaman, rahat olman ve istediğini yapman. Böyle olunca çok daha güzel işler çıkıyor meydana. Bu yüzden insanlar legal grafitileri daha çok seviyor".*[47]

[47]http://gezentozan.com/grafitinin-populer-ismi-mr-hure-13 (Erişim Tarihi: 22.03.2018)



Görsel 2. 110: *İstanbul'da bir sokak sanatçısı; "Mr. Hure", https://www.instagram.com/mrhure/?hl=tr (Erişim Tarihi: 22.03.2018)*

Mr. Hure gibi Leo Lunatic de İstanbul sokaklarını, duvarlarını, vagon ve bina cephelerini yaptığı çizimlerle süsleyen (Görsel 2. 112) Galata, Taksim ve Karaköy'de kızgın panda çizimleri ile tanınan popüler graffiti çizeri, sanatçısıdır. Leo Lunatic kızgın panda çizimleriyle (Görsel 2. 113) ilgili olarak: "*Pandalar biraz utangaç yaratıklardır, insanların bulunduğu bölgelere pek girmek istemezler, benim gibi… O yüzden onları sokaklara yaparak insanlarla iç içe olmalarını sağlıyorum hepsi bu…"* görüşünü dile getirmiştir.[48]

[48]http://sanatkaravani.com/istanbul-sokaklarinda-kizgin-bir-panda-leo-lunatic/ (Erişim Tarihi: 22.03.2018)



Görsel 2. 111: *Mr. Hure tarafından çizilen, onunla özdeşleşen "Make Art Not War" ve "This Is My World" adlı duvar resimleri. https://www.instagram.com/mrhure/?hl=tr (Erişim Tarihi: 22.03.2018)*



Görsel 2. 112: *İstanbul'da bir sokak sanatçısı; "Leo Lunatic" https://www.instagram.com/leolunatic/?hl=t (Erişim Tarihi: 22.03.2018)*



Görsel 2. 113: *Panda çizimleriyle tanınan İstanbul'un bir diğer graffiticilerinden "Leo Lunatic" https://www.instagram.com/leolunatic/?hl=t (Erişim Tarihi: 22.03.2018)*

İsimsiz, kimliği belli olmayan Banksy olarak bilinen İngiliz sokak sanatçısı, memleketi Bristol'de ve dünyanın pek çok yerinde elle ve sprey boyalı şablonla çizilmiş graffitileri ile tanınır. Banksy, Los Angeles, Downtown, Broadway'de bulunan bir otoparkta yer alan "PARKING" yazısına küçük bir müdahalesi sonucu (–ING ekini silmesiyle) A harfine salıncakta sallanan kız figürünü eklemesiyle, otoparkın parka dönüştürülmesi için uğraşan bir grup semt sakininin haklı isteğine katkıda bulunuyor.[49] Banksy'nin 2011 yılının sonlarına doğru Londra'nın doğusunda, Poplar'da keşfedilen bir diğer graffiti çalışması "Sorry! The lifestyle you ordered is currently out of stock" (Üzgünüm! Sipariş ettiğiniz yaşam tarzı şu anda stokta yok) durgunluk nedeniyle başarısız bir konut projesi olduğuna inanılan boş bir binanın yanında bulunmaktadır. Bazı yerlerinde siyah boya bulunsa da bugün hala görülebiliyor (Görsel 2. 114) [50]



Görsel 2. 114: *Sol: Banksy "Park(ing), Los Angeles, ABD. Sağ::Güney Londra, Poplar, Birleşik Krallık, http://toastmasters.kz/wp-content/uploads/2016/06/pdtla.jpg, https://www.artsfon.com/pic/201504/2560x1600/artsfon.com-68351.jpg, http://www.derelictlondon.com/uploads/5/6/0/3/5603187/_9536280_orig.jpeg (Erişim Tarihi: 23.02.2018)*

[49]https://www.canvasartrocks.com/blogs/posts/70529347-121-amazing-banksy-graffiti-artworks-with-locations (Erişim Tarihi: 23.02.2018)
[50]http-49 (Erişim Tarihi: 23.02.2018)

Dünyanın dört bir yanında görülen "I Love NY" işaretini inceleyen bir doktorun duvara aktarıldığı sanat, Londralı sanatçı Banksy'nin New York'a hediyesidir. Belki ünlü işaret biraz hastadır, belki de şehir için sevgi azalmıştır. Banksy de muazzam sokak stili ile onu tedavi etmek niyetindedir.[51] Bir diğer kent simgesi haline gelen "I Love NY" ın duvar üzerine graffiti yoluyla uyguladığı örnek Banksy estetiğinin izlerini taşıyan Londralı olan Nick Walker'a ait, sanatçı çalışma alanı olarak şimdilerde New York sokaklarını kendine mesken tutmuştur (Görsel 2. 115)



Görsel 2. 115: *Solda, Banksy'nin New York ziyareti sırasında gerçekleştirdiği çalışması, sağda; Nick Walker tarafından New York 6. Bulvar ve 17. cadde üzerinde yer alan sokak sanatı. https://untappedcities-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2017/06/History-of-NYCs-Iconic-Logo_Nick-Walker_NYC_Untapped-Cities-800x534.jpg ve https://c1.staticflickr.com/4/3600/4614053980_0b0a901d10_b.jpg (Erişim Tarihi: 20.01.2018)*

Graffitinin uygulama ve boyama stilleri gün geçtikçe artmaktadır. Kendisini bir *photograffeur* olarak tanımlayan tanınmış bir Parisli sokak sanatçısı olan JR, fotoğraf ve graffiti birleşimiyle oluşturduğu "fotografik graffiti" çalışmalarını büyük, anıtsal ve yakın portre fotoğraf portrelerini, duvarlar, çatılar, köprüler üzerine sıkıştırıp yapıştırarak oluşturmaktadır (Görsel 2. 116). Sanatçı, kent etrafında göz ardı edilen bölgelerde yer alan adaletsizlikleri sorgulamak için insan yüzünü yıkık dökük yapılı çevrede ve mimari cephelerde kullanmaktadır (Poulin, 2012, s. 247).

[51]https://www.touchofmodern.com/sales/banksy--2/i-love-new-york-by-banksy (Erişim Tarihi: 20.01.2018)



Görsel 2. 116: *JR'nin 2015 yılında İstanbul'da Balat, Tarlabaşı'nda "Wrinkless of İstanbul" adıyla gerçekleştirdiği duvar resimleri http://www.jr-art.net/projects/the-wrinkles-of-the-city-istanbul (Erişim Tarihi: 22.01.2018)*

2.3.3.3 Kentleri Kaplayan Sloganlar, Çıkartmalar ve Resimler

Hollandalı grafik tasarımcı ve tipograf Petr van Blokland'a (2016) göre tipografi, yazıyüzü tasarımı ve düzeninden çok daha fazlasıdır. Toplumun basılı özgür bilgi ve demokratik söylem temel değerleri üzerinde durur.[52]

> Telaşlı bir şehirde, örneğin karşıdan karşıya geçerken okuduğumuz bir şeyin daha az hatırlanmaya değer olması gerekmez. Aslına bakarsanız, periferik görüşümüzde yer alanlar daha kışkırtıcı olabilir, çünkü bunlar gözdeki siyah ve beyaz figürlere ve beklenmedik hareketlere daha duyarlı olan alıcı hücreler tarafından algılanır. Duvarlara karalanmış, iskelelerin üzerine boyanmış veya kaldırımlar üzerine şablonla çıkarılmış sloganlar, görüş alanımızın merkezine belirgin bir şekilde yerleşmiş renkli reklamlar kadar görülmek içindir (Heller ve Vienne, 2016, s.180).

Jenny Holzer, sloganların kent ortamında nasıl işlev gördüğünü ve kamusal sanatın başka bir manzara yaratmak için değil, izleyicilerde daha tarafsız bir görüşü etkinleştirmek için olduğunu anlayan güncel sanatçılardan biridir (Heller ve Vienne, 2016, s.180). Onun işlerinde "kamusal boyut" oldukça önemlidir. Aktarma aracı olarak bir T-shirt, tabela ya da bir LED üzerine yazdığı yazı, sloganlarla kendine özgü üslubuyla "mizahi şiddet yoluyla" fikir, görüş, düşünce ve dertlerini sokağa taşımaktadır. New York

[52]https://designobserver.com/feature/the-future-of-typography/39206 (Erişim Tarihi: 22.05.2017)

City posterleriyle 1970'li yıllardan başlayarak, yedi Dünya Ticaret Merkezi, Venedik Bienali, New York ve Bilboa'daki Guggenheim Müzeleri, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi ve Louvre Abu Dhabi'nin de aralarında bulunduğu pek çok müze, uluslararası sergi ve halka açık yerlerde yerleştirmelerini halka sunmuştur. Peyzaj ve mimarlık üzerine son ışıklı projeksiyon yansıtmalarıyla tasarımlarını sürdürmektedir.[53] Jenny Holzer'ın Times Meydanı'nda kurulan "Private Property Created Crime" (Özel Mülkiyet Suçu Yarattı) adlı ışık yerleştirmesi en bilinen ve akla gelen çalışmalarından biridir (Görsel 2. 117).

Jenny Holzer, Barbara Krueger'in tipografik yerleştirmelerinde görülen protest tavır Robert Montgomery'in çalışmalarında da görülür (Görsel 2. 118). Kamusal alanlarda billboard, ışık, ateş, suluboya, ahşap gibi farklı teknik ve araçlar aracılığıyla şiirlerini şekillendiren sanatçı, belli temalar "özlem", "yok oluş" üzerinden iç dünyasındaki şiirsel anlatıyı, mekân aracılığıyla geniş kitlelere yansıtıyor (Görsel 2. 119). Montgomery'de çalışmaları hakkında şu ifadeleri dile getirmektedir: "*Kelimelerin neredeyse kolektif bilinçaltından gelen ifadeler gibi görünmesini bir anlamda istiyorum. Onlar oldukça ince düşünceler ve şiirsel olanlardır; Bazen politik noktalar şiirsel mucizelerle karışıyor. Kelimeler karmaşık olabilir, bu yüzden onların mümkün olduğunca basit görünmelerini istiyorum*".[54]



Görsel 2. 117: *Jenny Holzer'in "Özel Mülkiyet Suçu Yarattı" (Private Property Created Crime) yerleştimesi, 1985 https://www.tumblr.com/search/private%20property%20created%20crime, http://leedor.com/2015/01/13/jenny-holzer-en-times-square/ (Erişim Tarihi: 22.06.2016)*

[53]http://projects.jennyholzer.com/biography (Erişim Tarihi: 17.06.2017)
[54]https://www.theprintspace.co.uk/robert-montgomery-exhibition-theprintspace/ (Erişim Tarihi: 22.06.2016)

> Wetherman'a göre, Robert Montgomery'nin eserleri kamusal ve toplumsal yönü bakımından izleyici ile bir bağ kurulmasını sağlıyor. Montgomery'in çalışmalarıyla karşılaştığınızda vücudunuz bir gök gürlemesiyle kaplanıyor ve sanki başınız bir ışıkla dolu gibi oluyor. Montgomery dili, ışığı, kâğıdı ve mekânı kullanan, kentsel alanla ilgili şeffaf bir şiir düzenlemesiyle, bir tür şeffaf sosyal şiddet yoluyla bize ulaşıyor. Şimdiye kadar hiç kimse, dili, biçimi ve ışığı böylesine doğrudan bir biçimde harmanlayıp kullanmadı.[55]

2015 yılında İstanbul'74 ve Ankara CernModern'de Türkiye'deki ilk kişisel sergilerini açan Montgomery, bunun yanında İzmir için oluşturduğu, Point Bornova'nın çatısına monte edilen, iki dizelik ışıklı tipografik yerleştirmesi "Quietly Before Morning, The Sea Must Have Dreamed The City" (Gün Ağarmadan Deniz, Sessizce Şehri Hayal Etmiş Olmalı) anlamına gelen dizeleriyle çalışmasını Türkiye'de sergileme imkânı bulmuştur (Görsel 2. 120).



Görsel 2. 118: *Robert Montgomery'in "Poem for the City of Istanbul" adlı tipografik yerleştirmesi, 2011 yılında 12. İstanbul Bienali boyunca bir ay boyunca şehir içinde dolaşmıştır. http://www.robertmontgomery.org/ (Erişim Tarihi: 22.06.2016)*

[55]https://www.theprintspace.co.uk/robert-montgomery-exhibition-theprintspace/ (Erişim Tarihi: 22.06.2016)



Görsel 2. 119: *Robert Montgomery'in IST fest kapsamında 2014 yılında gerçekleştirdiği ateş perfonmansı. http://www.istanbul74.com/en/ifest/cleb/robert-montgomery-fire-poem-performance (Erişim Tarihi: 22.06.2016)*



Görsel 2. 120: *Robert Montgomery'in İzmir Point Bornova plaza çatısında monte edilen "Gün Ağarmadan Deniz, Sessizce Şehri Hayal Etmiş Olmalı" anlamına gelen "Quietly Before Morning, The Sea Must Have Dreamed The City" adlı ışıklı tipografik yerleştirmesi. https://www.youtube.com/watch?v=YUrozkICkD0 (Erişim Tarihi: 22.06.2016)*



Görsel 2. 121: *Robert Montgomery'in kimi zaman bilboard, bina yüzeylerini kullanarak kimi zaman yakma eylemini gerçekleştirdiği tipografik yerleştirmelerinden örnekler. http://www.robertmontgomery.org/ (Erişim Tarihi: 22.06.2016)*

Duvar resimleri (murals) kentlerin çeşitli bölgelerinde, kentsel peyzajın içinde görülebilmektedir. Bu resimler toplum temalı duvar resmi ya da anıt graffiti yazımının doğal bir genişlemesidir (Vartanian ve Martin, 2003, s. 68). Duvar resmi ve hatırlatmalar (Murals and memorials) anıtsal siparişler, içerdiği toplu sansürlerle birlikte (önceden belirlenen tasarı, yakınlarda oturanlar için siyasal bakımdan doğru olma gerekliliği, yerel siyasal sansür) yeni bir türün doğmasına neden olmuştur: muralismo; yani *mural*, duvar resmi; özünde, belediyelerin düzenlediği festivallerde büyük boyutlu duvarlara resim yapılmasıdır. Bu festivaller herhangi bir kural çiğneme ya da kışkırtıcılık olanağı vermez, dolayısıyla yasalara uyan freskçileri ilgilendirir (Bahar, Çolakoğlu, Ataç ve Soley, 2014, s. 36). 2012'den beri İstanbul'da Kadıköy Belediyesi tarafından düzenlenmeye başlayan "Mural İstanbul" da bu oluşumlardandır.

Kent yüzeyleri, duvarları, yerleri ve hatta elektrik, doğalgaz panolarını, çöp kutuları, apartman girişlerine yapıştırılan grafik ürünlerle doludur.

Çıkartmalar ve el ilanları (Stickers and flyers) da ıslak-yapıştırılmış posterler, şablonlar, etiketlerle ücretlendirilmiş bireysel markalaşma kampanyalarına ek olarak, caddeler el ilanlarıyla kaplıdır (Görsel 2. 122). Diğer günlük iletişiminin yanında gece kulüpleri, grup gösterimleri, kiralık odaların reklamları ve kayıp kedi ilanları caddelerde görünür. En temel el yazısı karalamasından yaratıcı fotokopilemeye, yoğun yaya trafiğinin aklında yer edecek şekilde bütün şehri bir duvar kâğıdı gibi kaplamaktadırlar (Vartanian ve Martin, 2003, s. 64).



Görsel 2. 122: *İstanbul sokaklarında duvar, trafo, direk üzerine yapıştırılan çeşitli çıkartmalar ve el ilanları örnekleri. https://jacquelinemhadel.com/2013/12/12/istanbul-graffiti-stencils-politiks-pinocchio/ (Erişim Tarihi: 22.03.2018)*

2.3.4 Normatif Tipografi (Normative Typography)

Normatif Tipografi (Normative Typography) yol ve yön işaretleri gibi kent trafiği için düzenleyici ve bilgilendirici sistemlerin bir parçası olan yazıları kapsar (Gouveia, Farias ve Gatto, 2009, s. 340). Adrian Frutiger'in Paris-Roissy Havaalanı yönlendirme tasarımı, AIGA sembol işaretleri, Jock Kinneir ve Margaret Calvert'in İngiliz otoyolları için gerçekleştirdikleri tasarımlar ve yazı karakterleri, Massimo Vignelli'nin New York Subway'ı, Edward Johnston ve Harry Beck'in Londra Underground tasarımları 20. yy'da çevresel tipografi anlayışına uygun hayata geçirilen, yapılı çevrede karşılaşılan eşsiz örneklerdendir.

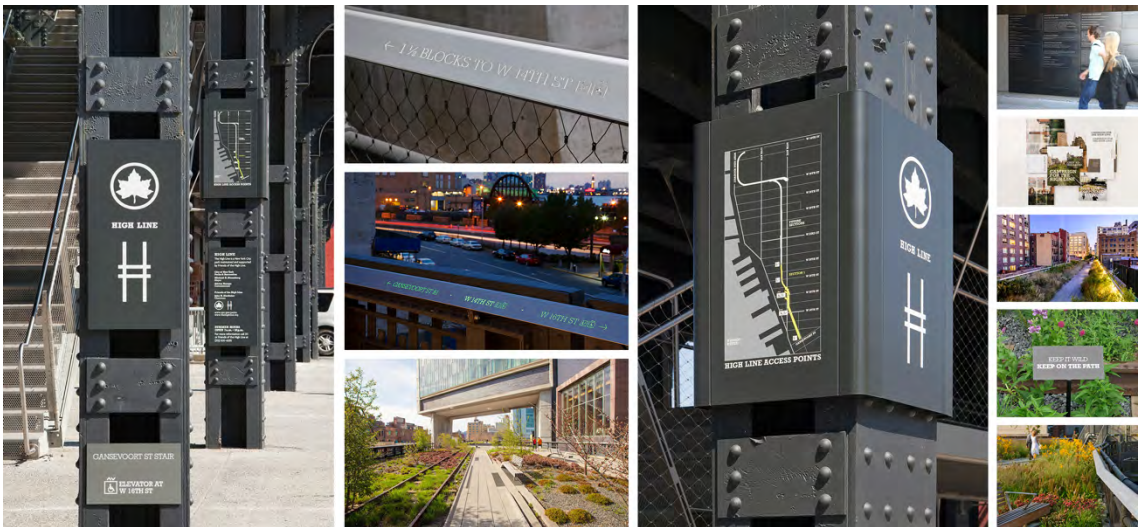
Kent yaşamında bireyin gitmesi gereken yerleri gösteren, yönlendiren ve işaret eden tasarımların gerekliliği ve zorunluluğu yadsınamaz bir gerçektir. Ayrıca bu tasarımların somut varlığı kişiye güven vermektedir. Tüm işaret ve yönlendiriciler kent içi hayatın kolaylaşmasına, kentlinin de varacağı hedefi ve yolunu bulmasına katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda trafik sıkışıklığını ve zihin karmaşıklığını önlemeye de yardımcı olması bakımından önemlidirler. Alman grafik tasarımcı ve tipograf Otl Aicher'e göre "yol bulma (wayfinding), bireyin doğuştan gelen, sahip olduğu ya da olmadığı bir yetenek değil, hayatın kendisi için bir ön koşuldur" (Uebele, 2007, s. 7). Hedeflenen noktaya varmak için yolu bulmak için yol gösteren elemanlara ihtiyaç vardır. "Wayshowing: A Guide to Environmental Signage Principles & Practices" (Yol Gösterme: Çevresel İşaretleme Prensipleri ve Uygulamalarına İlişkin Bir Rehber) adlı kitabın yazarı Per Mollerup'e göre, "… yol bulma ve yol gösterme kavramlarının ilişkisi, yazmanın okumayla, konuşmanın duymayla olan ilişkisi gibidir. Yol göstermenin (wayshowing) amacı, yol bulma (wayfinding) işlemini kolaylaştırmaktır. Yol gösterme araçtır. Yol bulma sonuçtur" (Mollerup, 2005, s. 11).

Kent trafiği mi yoksa kent grafiği mi yoğundur bir kentte? Bu soruyu net bir cevap vermek günümüzde neredeyse imkânsızdır. Kenti hem yaya hem de sürücü olarak gözlemlerken her ikisinin de ortak bir noktada buluştuğunu deneyimleriz. Ledler, bilboardlar, ışıklı ve ayaklı tabelalar, dükkân önlerindeki levhalar ve yönlendirmelerin yoğunluğu kent yaşamında tipografik bir kirlilik (hatta görsel bir trafik) yaratabilir. Bu farklı çeşitlilik kent mekânına görsel bir şölen de sunabilir. Kimi zaman da bu tip işaret, semboller kent hareketliliği ve trafiği içinde yolunu kaybedenler, gideceği yere ulaşmak isteyenler için hayat kurtarıcı bir araç da olabilir veya içinden çıkılmaz bir karmaşaya sebep olabilir. Sokak ve cadde numaraları, bina, işyeri ve apartman isimleri, kapı numaraları ve tabelalarındaki karışıklık ve yetersizlik, yönünü ve yolunu arayanlara

zorluk çıkarmakla birlikte nihai hedefe ulaşma da zaman kaybı yaratabilmektedir. Bu problem etkili bir kimlik tasarımı ve tipografi kullanımıyla aşılabilir.

İnsanları fiziksel bir ortamda yani kent içerisinde yönlendirme (yön bulma-yön gösterme), işaretleme ve bilgilendirme amaçlı yardımcı olmak ve alanla ilgili deneyimlerini geliştirmek için kent içi bilgi sistemlerine ihtiyaç vardır.

High Line'da bilgilendirme levhası, haritalar ve yol bulma (wayfinding) tasarımlarını içeren bir kent içi uygulama projesidir. 1930'larda yük trenleri için inşa edilen High Line, Manhattan'ın Batı Yakasındaki caddelerin üzerinde yükselen tarihi bir demiryolu hattı üzerine inşa edilmiş halka açık bir parktır (Görsel 2. 123). Yıkımlardan kurtulan High Line, 2009 yılında ziyaretçilerin doğayı, sanatı ve tasarımı deneyimlediği karma bir kamusal alan olarak kentin en popüler yeni parkına dönüştürülmüş bir demiryolu yapısıdır. Yapının korunma ve yaya gezinti alanı olarak yeniden kullanılmasını savunan kâr amacı gütmeyen bir topluluk olan "Friends of High Line" tarafından yıkılmaktan kurtarılmıştır. Grafik tasarım danışmanlığını yürüten Pentagram, parkın logosu haline gelen basit, benzersiz ve tanınabilir bir kimlik yaratmışlardır. Pentagram, High Line'nın işaret ve çevresel grafikleri tasarlamak için seçilen peyzaj mimarlığı şirketi James Corner Field Operations ile birlikte çalışmayı yürütmüştür.[56]



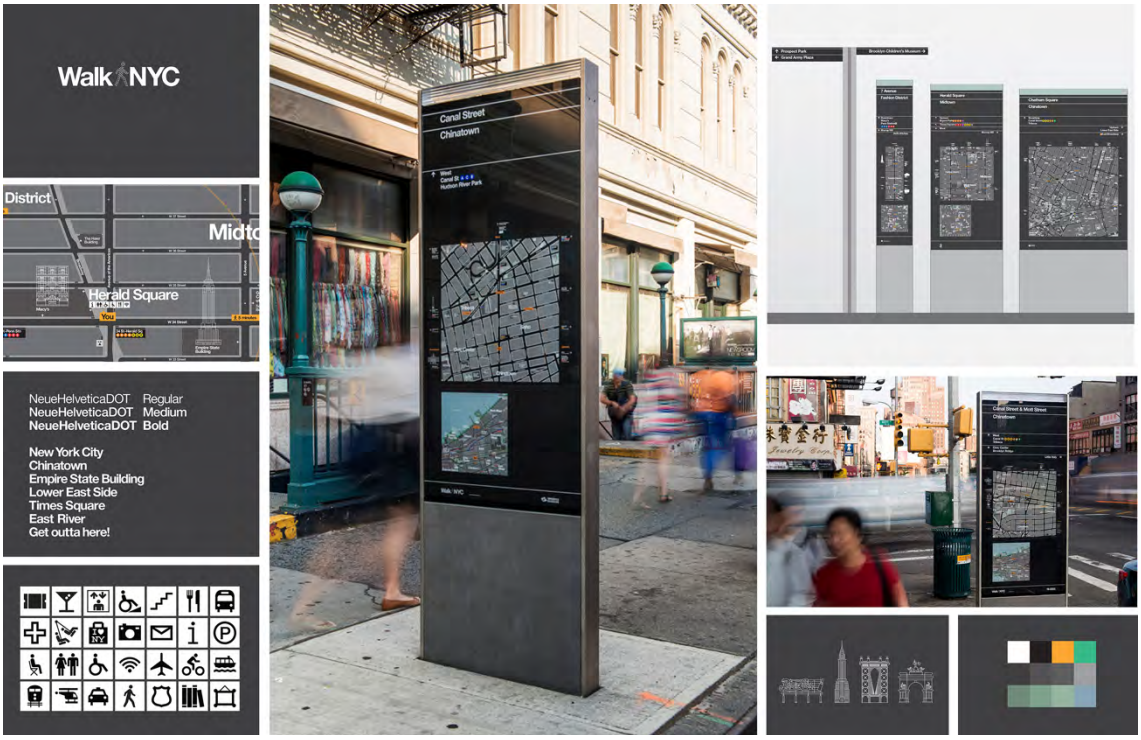
Görsel 2. 123: *New York, Manhattan'da yer alan"High Line" parkının bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları Pentagram ve J. Corner Field Operations tarafından yapılmıştır. https://www.pentagram.com/work/the-high-line ve https://loving-newyork.com/the-high-line-park-in-new-york-city/ (Erişim Tarihi: 06.09.2018)*

[56]https://www.pentagram.com/work/the-high-line ve https://loving-newyork.com/the-high-line-park-in-new-york-city/ (Erişim Tarihi: 06.09.2018)

Yönlendirme, kent merkezleri, sağlık ve eğitim kampüsleri ve ulaşım sistemleri gibi karmaşık yapılı çevrelerde özellikle önemlidir. Mimari ortamlar daha karmaşık hale geldikçe insanlar hedeflerine gidebilmeleri için harita, yol tarifleri ve semboller gibi görsel ipuçlarına ihtiyaç duyar. Yoğun ortamlarda etkili yönlendirme sistemleri, refah, güven ve emniyet duygusuna katkıda bulunur. Kentsel ortamlarda sokak ve yollarda hem yayalar hem de sürücüler için işaret ve bilgi sistemleri geliştiren tasarımcı ve yönlendirme uzmanları bu bilgi sistemleriyle insanlara bölgenin "zihin haritalarını" geliştirmelerine ve yollarını mümkün olduğunca basitleştirmelerine yardımcı olurlar.[57]

2013 yılında, New York Ulaştırma Departmanı (DOT), kent içi gezinmeyi kolaylaştıran yeni bir yaya haritası programı olan "WalkNY"yi tanıtmıştır (Görsel 2. 124). Proje, Chinatown'a ek olarak, Midtown Manhattan, Brooklyn'deki Prospect Heights ve Queens'deki Long Island City'de ve kentin diğer bölgelerinde uygulanması planlanmaktadır. Pentagram, projelerin özel bir tasarım konsorsiyumu olan PentaCityGroup'un bir parçası olarak haritaların grafik dilini oluşturmaya yardımcı olmuş, simgesel binaların çizimlerini de içeren haritalar için benzersiz bir simge sistemi tasarlamıştır. Grafikler, program için Monotype tarafından oluşturulan özel bir "Helvetica" sürümünü kullanmaktadır. Helvetica, aslen Unimark'taki Massimo Vignelli ve Robert Noorda tarafından geliştirilen New York City metro sisteminin ikonik grafik dilini tamamlamak için seçilmiştir. WalkNYC'nin özelleştirilmiş sürümü olan "Helvetica DOT", fontun tüm kare noktalarını yuvarlak hale getirerek programa kendine özgü bir görünüm kazandırmıştır. Şehrin etrafındaki çeşitli kentsel ortamlar ve yerler (kavşaklarda, orta blok, plazalarda vb.) için çeşitli kiosk ve tabela türleri tasarlanmış, haritalar, camın ikinci yüzeyine uygulanan şeffaf vinil üzerine basılmıştır.

[57]https://segd.org/what-wayfinding (Erişim Tarihi: 12.09.2016)



Görsel 2. 124: *"WalkNYC" adlı kent içi bilgilendirme ve yol gösterme tasarımı, New York, https://www.pentagram.com/work/walknyc/story (Erişim Tarihi: 12.05.2018)*

Richard Sennett "Ten ve Taş" adlı kitabında kenti sağlıklı bir bedene benzetmektedir. Kentin kan dolaşımının iyi bir şekilde çalışması ve sağlıklı işlemesi koşuluyla ancak hayatta kalması mümkün olduğu görüşünü dile getirmektedir:

> Trafik sistemlerine bedendeki kan dolaşımı sistemini örnek almaya çalışan tasarımcılar, 18. yy'da şehrin sokakları için 'atardamar / arter' ve 'toplardamar' sözcüklerini uygulamaya başladılar. … Dolaşım sistemine dayalı Alman ve Fransız kent haritalarında tasarımın kalbini prensin şatosu oluşturuyor ama sokaklar çoğunlukla kentin kalbine bağlanmak yerine doğrudan birbirlerine bağlanıyorlardı. Planlamacılar kötü bir anatomi çizerek de olsa kan mekaniğine başvuruyorlardı: Şehirlerdeki hareket herhangi bir yerde tıkanırsa, tıpkı bir bireyin bedeninin bir arter tıkandığında kalp krizi geçirmesi gibi kolektif bedenin de bir dolaşım krizi geçireceğini düşünüyorlardı (Sennett, 2006, s. 237).

Tipografiyi mimari mekân deneyimi haline getirmek bina çevresindeki ziyaretçileri yönlendirmeye yardım etmek için (veya bir sergide anlatıcı bir unsur olarak) yön işaretleri tasarımcılara eşsiz bir fırsat sunar. Tipografik tasarımın, alanda daha etkili bir şekilde çalışması için ziyaretçinin nereyle temas kuracağını anlamak ve alanın detaylı bir araştırılması gerekir. Görüş açısı, ışık ve gölgenin etkisi ve akış yönü gibi diğer faktörlerin yanında konumuyla ilgili tipografik unsurların ölçeği de (yazının ziyaretçiyi bir noktadan başka bir noktaya nasıl yönlendirdiği) göz önüne alınmalıdır. Bir posterde tipografinin kullanımına benzer olarak, bir mekânda yer alacak tipografik işaretlerin de

uzaktan veya yakından okunma seviyeleri olduğu unutulmamalıdır (Samara, 2006, s. 209).

"Sadelik ve gereksiz çokluk" bu iki zıt ilke, bazen bilinçli olarak, projelerde birbirlerine karşı dengelenir. Sadelik (minimalizm), elementlerin azaltılması anlamına gelir. Yol bulmada, öğelerin basitliği, öğe türlerinin sayısı ve boyutlarını içerir. Minimalizmin işlevsel amacı aşırılıktan kaçınmaktır. Yolcular, karmaşık, çok farklı, çok fazla veya çok büyük işaretlerle karşılaştırılmamalı ya da bunaltılmamalıdır. Alanı olabildiğince temiz ve sükûnet altına almaya yönelik estetik bir arzu minimalizmin işaretidir (Mollerup, 2007, s. 224). Pek çok farklı ortamlarda görülen yön bulma ve yön gösterme sorunları, etkili bir yazıyüzü seçilerek, kullanıcı deneyimi göz önünde bulundurularak, biçim ve sadelik temel alınarak çözülebilir. Hava, kara, demir yolu gibi vb. hangi ulaşım ağlarında yönlendirme ve işaretlendirme sorunu varsa öncelikle bağlantı noktalarının anlaşılması ve bu doğrultuda çözüm aranması gerekmektedir. Bu önerilere ek olarak çözümlenmesi gereken problemin mekânın kimliğiyle bağlantılı ve alana özgü yeni çözüm stratejisi ve tasarım pratikleriyle giderilmesi de sağlanabilir.

"The Wayfinding Handbook, Information Design for Public Places" (Yönbulma El Kitabı, Kamusal Alanlar için Bilgilendirme Tasarımı) kitabı yazarı David Gibson'a göre tasarım sürecinin başlangıcı, yazıyüzü ailelerini keşfetme ve belirli bir alana ve içeriğe uygun yazıyüzü seçmeyle başlar (2009, s. 77). Geniş açıklıklar içeren daraltılmış (condensed) bir yazı tipi, daha az yer kapladığı için yol bulma sistemlerine daha iyi bir şekilde yarar sağlar. İdeal olarak, okunabilirliğini güçleştirdiği için yüksek bir x-yüksekliğine sahip olmalıdır. Bu kurala uyan istisnalar olmasına rağmen, tüm fontların gerekli stil çeşitliliğine (kalın, italik) sahip olması gerekir (Uebele, 2007, s. 18-19).

Yazıyüzlerinin kendine özgü kişilikleri vardır ve bazı çağrışımlar akla getirirler: "Bembo" geleneksel; "Meta" net ve modern; "Ziggurat" hareketli görünür. Bir yazıyüzü seçerken, tasarımcı nasıl kullanılacağını düşünmelidir: Oyulmuş bir yazıtta, boyutlu olarak harfler, ışıklandırılmış bir tabelada veya haritada mı görünecek? Bir otoyolda sürücülere, üniversitede öğrenciler için mi, akşam yemeği lokantalarına mı rehberlik edecek? Deneyimli tasarımcı, bir projenin tipografik gereksinimlerini içgüdüsel olarak anlar ve hem uygun hem de iletişimsel bir yazıyüzü seçer. Bugün, 1960'larda ve 1970'lerde "Helvetica" yazıyüzü hemen hemen çoğu işaret sistemi için kullanılmıştır. Günümüzde ise gelişen zevkler, kültürel ve sosyal perspektiflerin genişlemesi ve dijital fontlarla yüklü kişisel bilgisayarlar her şeyi değiştirmiştir (Gibson, 2009, s. 77).

Dünya genelinde raylı sistemlerin görsel kimliklerinin oluşturulması kapsamında logo, yazıyüzü, işaret ve yönlendirme sistemleri, haritalar gibi çevresel grafik tasarım ürünlerine özel bir önem verilmektedir. Avrupa'da birçok ulaşım ağı işletme kurumu için tasarlanmış özel bir yazıyüzü ve font tasarımları mevcuttur. Tasarlanan yazıyüzleri çeşitli ulaşım platformlarının iç ve dış mekânlarında yer alan yönlendirme ve bilgilendirme levhalarında kullanılmaktadır.

Metro, tranway, tren veya halk otobüsleri işletmelerinin kimliğininin olması, kent içerisinde daha kolay erişilebilir ve görülebilir olmasını sağlar. Bu kimlik tasarımları ve yazılar, ulaşım ağlarının tanınabilirliğini arttırırken, aynı zamanda insanların buralara daha kolay ulaşmaları konusunda yol gösterici bir görev de üstlenmektedirler.

"Just My Type" (Tam Benim Tipim) adlı kitabın yazarı Simon Garfield'e göre (2012, s. 117) Edward Johnston'ın "Underground" yazıyüzü ilk modern tırnaksız (sans serif) sayılabilir. "Halka ait olan ilk yazıyüzü" olarak da bakılabilir; eğitim, politik manifesto ya da sınıfla değil "seyahat ihtiyacıyla" ilişki kuran gündelik kullanım için tasarlanmış ilk yazıyüzü olarak görülebilir (Görsel 2. 125).

Londra Metrosu kadar tanınabilirliği yüksek, tasarım uygulamalarıyla hafızalarda yer edinmiş bir diğer raylı sistem ağı ve kimliği Paris'e aittir. Metro giriş tabelalarında kullanılan Art Nouveau tarzındaki "Metropolitain" yazıyüzü Paris ile özdeşleşmiştir. Süslü metal işlemeleriyle göze çarpan Paris Metro girişleri dünyaca tanınan kentsel imgeler arasındadır (Görsel 2. 126). "Bir fransız kadar dolambaçlı, kibirli bukleler ve kıvrımlar yığını" olarak betimlenen Hector Guimard'ın tasarladığı tabelalar, art nouveau mineleri, fayansları ve metal işlemeleriyle büyüleyici olmasına karşın zamanla kafa karıştırıcı olmuştur. Her istasyon mimarının kendi seçtiği yazıyüzleri nedeniyle bir bütün olma anlayışını engellemiştir. Bu doğrultuda hem bir bütünlük yaratması hem okunaklılığa sahip bir yazıyüzü tasarlaması için Adrian Frutiger görevlendirilmiştir (Garfield, 2012, s. 124-125).



Görsel 2. 125: *Üst sıra Londra Metrosu'nun logo serüveni, orta sıra: Leslie Green tarafından seramik üzerine tasarlanan istasyonların ilk yönlendirme tasarımları, alt sıra: günümüzde kullanılan logonun son hali ve Johnston Sans yazıyüzü kullanılmış istasyon iç ve dış yönlendirme tasarımı. http://stewartmader.com/wp-content/uploads/2009/12/london-underground-roundel.jpg , https://150greatthingsabouttheunderground.com/tag/leslie-green/ https://theonlyfinalgirl.files.wordpress.com/2015/04/tube.jpg , http://citytransport.info/Digi/P1270290a.jpg, https://the-dots.com/projects/signage-and-wayfinding-schemes-and-artwork-for-transport-for-london-london-underground-154713 (Erişim Tarihi: 23.02.2018)*



Görsel 2. 126: *Mimar Hector Guimard tarafından tasarlanan Art Nouveau tarzı Paris Metro Girişi "Metropolitain" 1898, ve Paris metrosu giriş ve logolarının yıllar içinde gerçirdiği evrim, Fransa. http://www.france-travel-guide.net/images/20072505.jpg https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Metro_station_entrance_%28%C3%A9dicule_Guimard%29_Porte_Dauphine_Paris_16e_002.jpg, https://i.pinimg.com/originals/ed/3a/31/ed3a31b66e71a1218b6cb2c495bf3834.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2016)*

1970'li yıllarda, Paris banliyö hatları ile metronun birleşimi olan RER (Réseau Express Régional) için Adrian Frutiger tarafından tasarlanan, büyük harfleri "Univers" yazıyüzünden ilham alınan, "Alphabet Métro" yazıyüzü kullanılmıştır.[58] Paris Metrosu kimliği için tasarlanan bu yazı karakterinin yalnızca bir stili (regular) kullanılmıştır (Uebele, 2007, s. 18-19). Metro, tramvay ve otobüs servisleri hizmetleri veren Paris Toplu Taşıma Kurumu olan RATP (Régée Autonome des Transports Parisiens) tarafından 1997 yılında görevlendirilen Jean Francois Porchez'de "Parisine" yazıyüzü hayata geçirmiştir. 2005 yılında RATP'in (Paris Toplu Taşıma Kurumu) yazılı iletişiminde kullanılmak üzere "Parisine Office" ve "Parisine Plus" olarak yazıyüzü ailesi genişlemiştir. Johnston'un Londra'da yarattığı etki gibi "Parisine" de Paris'in el yazısı olarak kabul

[58]https://thebeautyoftransport.com/2017/10/18/parisine-paris-johnston-london-parisine-typeface-by-jean-francois-porchez/ (Erişim Tarihi: 12.09.2016)

görmüştür. Bu yazıyüzlerinin tamamına, büyük ölçüde Paris Metro istasyonlarında karşılaşmak mümkündür (Görsel 2. 127). Parisine, sadece Paris'in görsel ortamında kendine yer edinmemiş aynı zamanda Japonya'da Osaka Metrosu için latin harfli versiyonları kullanılmaya başlanmıştır.[59]



Görsel 2. 127: *Üst: Hector Guimard tarafından tasarlanan Metropolitian metro girişi, Orta: Adrian Frutiger tarafından tasarlanan Metro Alphabet ile yazılmış durak isimleri ve metro içi uygulamaları, Alt: Günümüzde kullanılan Parisine yazıyüzü yön gösterme işaret levhası, metro içi hat diyagram haritası, Bercy istasyonunun girişindeki Totem. M, T, Rer metro, tranway ve banliyö logosunda hala RER yazıyüzü kullanıyor ancak istasyon ismi ve satır numaraları Parisine yazıyüzü kullanılmaktadır. https://typofonderie.com/resources/images/gazette/Parisine-Metro-Frutiger-plaque-metro-RATP.jpg ve https://parisianfields.files.wordpress.com/2015/10/frutiger-paris-metro.jpg, https://thebeautyoftransport.com/2017/10/18/parisine-paris-johnston-london-parisine-typeface-by-jean-francois-porchez/ , https://typofonderie.com/gazette/post/parisine/ , https://dailyint.wordpress.com/2015/07/26/paris-metro-decoder-ring/ (Erişim Tarihi: 12.09.2016)*

Dünya genelinde ulaşım ağları için yazıyüzleri tasarlanırken ülkemizde sadece metro logo tasarımlarıyla yetinilmiştir. Londra Underground logosu Londra'nın bir kentsel simgesi ise Türkiye'de metro denilince ilk akla gelen İstanbul Metro logosu da bir kentsel simge haline gelmiştir (Görsel 2. 128). Logo, İstanbul Büyükşehir Belediyesi

[59]http-63 (Erişim Tarihi: 12.09.2016)

tarafından işletilen raylı ulaşım sistemleri ağı olan İstanbul metrosunun açıldığı ilk yıllarda Faruk Çağla tarafından tasarlanmış, İstanbul'la özdeşleşmiştir.[60]

Öncü bir adım olarak demiryolu ulaşım sistemlerinde görülen görsel kimlik, yazıyüzü ve logo çalışmaları giderek artan bir şekilde kara ve hava yolu ulaşım sistemleri içinde ayrı bir özen ve dikkatle hayata geçirilmektedir. Bu çalışmalar yolcu, sürücü ve yayalar için yol gösterme ve yol bulmayı kolaylaştırma amacıyla tasarlanmaktadır.



Görsel 2. 128: *İstanbul Metrosu logo, harita ve vagon içi ve iç ve dış durak yönlendirmeleri. http://en.sporvognsrejser.dk/cities/metro_istanbul https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5a/M4_%C4%B0stasyon_bilgilendirmesi..jpg/800px-M4_%C4%B0stasyon_bilgilendirmesi..jpg , https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/36/Kozyata%C4%9F%C4%B1_%27M%27_Logosu.jpg/450px-Kozyata%C4%9F%C4%B1_%27M%27_Logosu.jpg, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Kad%C4%B1k%C3%B6y_%27M%27_sign.JPG , http://www.metro.istanbul/about-us/press-room/logos.aspx (Erişim Tarihi: 20.09.2017)*

Havaalanları gibi ulaşım ortamlarında, yolcuların karayolu ile havaalanına ve terminal kompleksine [doğru bir şekilde] yönlendirilmeleri için yolcuların çeşitli bilgilere ihtiyacı vardır.[61] Çünkü, bir havaalanında yolunuzu kaybetme şansı çok fazladır. Mesafeler uzun, zaman kısa olabilir. Birçok yolcu farklı dil bölgelerinden ve farklı kültürlerden gelir. Bazı yolcular ilk kez gelmiş olabilir ya da son ziyaretten bu yana havaalanı içinde değişimler olmuş olabilir (Mollerup, 2007, s. 247). Yol gösterme ve yol bulma sistemleri yolculuğun ana karar noktalarında kullanıcılara bilgi ileten çok yönlü

[60]Türk Grafik Tasarımcıları. (1999). s. 66
[61]https://segd.org/what-wayfinding (Erişim Tarihi: 12.11.2016)

bir rehberlik sağlar. Yol bulma (wayfinding) sistemleri çoğu zaman işaret, harita, sembol ve renklerle iletişim yollarını birleştirir. Teknolojideki gelişmelere paralel olarak mobil uygulamalar sayesinde sayısal ekranların yaygınlaşmasıyla RFID ve diğer kablosuz teknolojiler tasarımlara dahil edilmektedir.[62]

1960'ların sonlarında Adrian Frutiger'den Paris'in Roissy kentindeki yeni *Charles de Gaulle Havaalanı* için bir yol bulma (wayfinding) sistemi tasarlama projesi istenmiştir. 1976 yılında ortaya çıkan "Frutiger 65 Bold" yazıyüzü tabela üzerinde başarılı bir tipografinin nasıl olması gerektiği kriterini belirleyen bir cevap olmuştur. Harfler okunaklı, dikkat çekici ve farklı stillerde üretilebilme şansına sahip ve aynı zamanda yol bulma sisteminin herhangi bir yönü için kullanılabilir niteliktedir (Uebele, 2007, s.18).

Yoğun ve kafa karıştırıcı ortamlarda insanların yollarını bulmalarına yardımcı olan bir bilgi hiyerarşisi oluşturmak önemlidir. Coğrafi konum ne olursa olsun, işaret dili ve standartlaştırılmış yazı biçimlerine dayanan tabelalar için uluslararası bir model sunma eğilimi hep olmuştur. Böyle bir bilgi tasarımına örnek olarak, İngiltere'nin 1960'lı yılların başında otoyolları için geliştirilen tabelalar verilebilir (Aynsley, 2001, s. 132). 1950 ve 1960'larda, grafik tasarımcı ve tipograf Margaret Calvert, meslektaşı Jock Kinneir ve Design Research Unit (Tasarım Araştırma Birimi) iş birliğiyle, İngiltere'deki çoğu yol ve trafik uyarı levhalarının tasarımına katkıda bulunmuştur (Dawson, 2013, s. 46). Yol tabelaları projesinde kullanılmak üzere "Transport" yazıyüzünü tasarlamışlardır. Tırnaksız (sans serif) "Transport" yazıyüzüyle büyük ve küçük harflerin kullanıldığı tabelalar ve şehir isimlerinde aynı zamanda renk kodlu işaretler ve birleşik yön okları ve semboller birlikte kullanılmıştır. Harf aralığı, yüksek hızda seyahat ederken kelimelerin tanınmasına izin vermiştir (Aynsley, 2001, s. 132).

> Harf biçimleri şoförlerin yer isimlerini olabildiğince çabuk okumasını sağlamak üzere özel olarak tasarlanmıştır. Calvert ve Kinneir "Transport" yazıyüzünü hazırlarken çok basit bir gerçeği keşfetmiştir. Büyük ve küçük harfler bir arada kullanılınca sözcük daha kolay ve daha hızlı tanınmaktadır. Calvert ve Kinneir' e göre *"bu sadece bir okunaklılık sorunu değildir; bir sözcüğün ne olduğunu anlamak için nadiren tamamını okuruz ve harfler bir kitaptaki gibi aktığı zaman bir bakışta anlamak daha kolay olur. Fakat harfler, verilen mücadelenin sadece yarısıydı; en az bunun kadar güçlük çıkaran bir başka şey de harflerin tabelalarda düzgün kullanılması olmuştur*" (Garfield, 2012, s. 153).

Jock Kinneir ve Margaret Calvert, yolda hız yaparken küçük harfli bir yazı okumanın çok daha kolay olduğu görüşündedir. Çin, Mısır, Dubai'de İngilizce çevirisi olan tabelalarda, İrlanda, İspanya, Portekiz, Danimarka, İzlanda'nın yol tabelalarında

[62]http-61 (Erişim Tarihi: 12.11.2016)

(Görsel 2. 129) “Transport” yazıyüzü kullanılmaktadır (Garfield, 2012, s. 148). Margaret Calvert “Transport”tan sonra İngiliz devlet hastaneleri için, Helvetica’ya dayanan yeni bir yazı üzerinde çalışmış, daha sonra bunu İngiliz Demiryolları için tasarladığı “British Rail Alphabet” yazıyüzünü havaalanlarına (İngiltere’nin güneyindeki Gatwick Havaalanı dahil) uyarlamıştır. Ayrıca, 1970’lerde Margaret Calvert, Gill Sans ve Helvetica gibi tırnaksız (sans serif) harflerden bıkmış olduğunu söylerken Fransız havası olan bir şeyler tasarlamak istemiş ve ortaya çıkan hantal ve tırnaklı (Serif Egyptian) fontları andıran bir yazıyüzü tasarlamıştır. Monotype ona “Calvert” adını vermiştir. Bu yazıyüzü de “Tyne and Wear Metro”nun bütün tabela sistemlerinde kullanılmıştır (Garfield, 2012, s. 158-159).



Görsel 2. 129: *“Transport” yazıyüzünün çeşitli ülkelerde kullanımı. Sol: İngiltere, Orta: Suudi Arabistan ve Sağ: Yunanistan'daki yönlendirme tabelaları (Dixon ve Baines, 2008, s. 24,33,34).*

1949’da yol tabelalarının birleştirilmesine ilişkin “Cenevre Protokolü”ne cevap olarak, İngiltere Avrupa standartlarını kabul etmiştir (Aynsley, 2001, s. 132). Bu protokol form, içerik ve renk açısından işaretleri tanımlarken, görünüşlerinin ayrıntılarını ele almamıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan tasarımlarda pek çok çeşitlilik ve her ülkenin kendine has önemli ulusal farklılıkları bulunmaktadır (Dixon ve Baines, 2008, s. 47). Adrian Frutiger’in 2002 yılında tasarladığı bir diğer yazıyüzü de “Astra-Frutiger”, İsviçre otoyollarında “Autobahn” ve “Standard” olmak üzere iki tarzda kullanılmaktadır. Büyük aralıklar ve harfler arasındaki geniş aralık, belirli mesafeden ve hareket halindeyken okunabilirliği arttırmaktadır (Uebele, 2007, s.19).

1936’da standartlar komitesi tarafından Alman devletinin yazıyüzü olarak yayımlanan DIN 1451 otoyol tabelaları ve yol işaretleri, idari ve ticari amaçlı tabelalarda kullanılmıştır (Görsel 2. 130). “Deutsches Institut für Normung”un (Alman Endüstri Standartları Enstitüsü) kısaltması olan DIN yazıyüzü okunaklı olması, temiz hatları ve yeniden üretilebilirliği sayesinde dünya çapında çok sayıda kimlik ve markalaşma projelerinde kullanılmaya devam etmektedir (Dawson, 2013, s. 158). Almanya, Çekya, Letonya’nın ardından Yunanistan’da otoyolda DIN 1451 (Mittelschrift ve Engschrift

versiyonu) yazıyüzünü kullanmaktadır fakat Yunanistan ara yollarda "Transport"u kullanmaya devam etmektedir.[63]



Görsel 2. 130: *"DIN" yazıyüzünün Almanya'da kent içi ve otoyol tabelaları üzerinde kullanımı. http://typographyininformationdesign.blogspot.com/2011/, http://idsgn.org/posts/know-your-type-din/ (Erişim Tarihi: 02.02.2019)*

Ulaşım sistemleri tipografisinin başarılı bir örneği olan "Interstate" yazıyüzü (Görsel 2. 131) ise ABD federal otoyol sisteminin tabela alfabesi (FHWA serisi fontu, Highway Gothic olarak da adlandırılır) çevresinde, okunaklılığı ve dolaysızlığı, yüksek hızda ve net bir bilgi sağlaması özelliğiyle ulaşım sistemlerinde kullanılmaktadır (Dawson, 2013, s. 197). 2004 yılından sonra ABD Federal Karayolları İdaresi Başkanlığı (FHWA) tarafından karayolu işaretlerinde "Clearview" adlı bir yazıyüzünün kullanılması yönündeki izninin ardından 2016 yılında yeniden "Highway Gothic" yazıyüzüne geri dönülmesi yönünde bir karar vermiştir.[64] Türkiye'de ise Karayolları Genel Müdürlüğü tarafından otoyollar için oluşturulmuş ulusal özel bir yazıyüzü olmaması nedeniyle çoğunlukla otoyollarda FHWA serisinden Highway Gothic'in bir türevi kullanılmaktadır. Zaman zaman tek bir yazıyüzü ailesinin her yerde kullanılmaması ayrıca tipografik bir sorun yaratmaktadır.[65]

[63]https://localfonts.eu/typography-basics/type-design/type-design-gallery/on-the-road/ (Erişim Tarihi: 02.02.2019)
[64]https://qz.com/605695/font-designers-response-the-us-governments-has-decided-to-nix-clearview-from-all-highway-signs/ (Erişim Tarihi: 02.02.2019)
[65]http-63 (Erişim Tarihi: 02.02.2019)



Görsel 2. 131: *"Interstate" yazıyüzünün ABD otoyollarındaki tabelalardaki görünümü. (Dawson, 2013, s. 196) ve (Dixon ve Baines, 2008, s. 37)*

İsviçre Ulaşım Müzesi (Verkehrschaus der Schweiz) için inşa edilen Karayolu Taşımacılığı Salonu (Görsel 2. 132), otomobil, motosiklet, kamyon ve bisiklet için bir sergi binası olarak tasarlanmış bir robot tarafından ziyaretçilere yakınlaştırılabilen kırktan fazla araç içeren bir depolama tesisine ev sahipliği yapmaktadır. Çeşitli tasarımcılar tarafından yaratılan ve hareketlilik ve kaza önleme gibi temalara ayrılmış farklı adalar, günümüzde karayolu taşımacılığı hakkında bilgi sağlar ve gelecekteki gelişiminin vizyonlarını sunar (Laube ve Vidrig, 2016, s. 88). Müze, basit bir küp şeklinde iki katlı ve 2000 m² bir sergi alanına sahiptir. Müze binasının dış cephesi, İsviçre'den ve kısmen de yurtdışından gelen, tipografisi, renkleri ve kütlesiyle bir görsel güce sahip olan trafik işaretleri ile kaplanmıştır. İşaretler renge göre (otoyollar için yeşil, ana yollar için mavi, yan yollar için beyaz) ayrılmış ve cephenin farklı taraflarına monte edilmiştir (Laube ve Vidrig, 2016, s. 88).



Görsel 2. 132: *İsviçre Ulaşım Müzesi (Verkehrschaus der Schweiz) dış cephe tasarımı, Lurzen, İsviçre. https://jerrygarrett.files.wordpress.com/2010/03/img_0696.jpg, https://www.flickr.com/photos/isaiahj/4603299135/in/photostream/ https://www.flickr.com/photos/isaiahj/4603919620/in/photostream/ (Erişim Tarihi: 23.10.2018)*

2.3.4.1 İşaretleme (Signage)

Bir alanı, bölgeyi veya bulunduğu mekânı işaretleme süreci insanoğlunun ilk yıllarından beri devam etmektedir. İnsanlar gibi hayvanlarda bulunduğu mekânı kolayca tanımaları ve yönlerini bulmaları için işaretlemektedirler. Bu süreç iç güdüsel olabileceği gibi fiziki olarak da çevreye bir iz bırakma şeklinde de gerçekleşebilir.

Etiketleme, ürünleri tanımlar. İşaretleme ise yerleri, mekânları tanımlar. İşaretleme, tüm yol bulma, yer imi ve kimlik sistemleri ve sergilerin önemli bir bileşenidir. Kamusal alanda veya herhangi bir mekânda kullanılan işaretleme projeleri, yer hissi yaratmak ve insanların deneyimlerini mekânlar arasında gezinirken arttırmak için tasarlanır.[66] Yol gösterme (wayshowing) projelerinin işlevi yolu göstermektir. İşaretler işçi, mekân ise patrondur. İşaretler yerin kimliğini göstermek için daha güçlü bir rol üstlenir. Bazı durumlarda işaretleme, mekân kimliğine katkıda bulunur. Bu olduğunda, mekân artık sadece bir mekân değildir. İşaretin olduğu mekândır (Mollerup, 2005, s. 305).

[66]https://segd.org/signage (Erişim Tarihi: 12.11.2016)

İşaretleme, *statik, fiziksel, dijital* veya *mobil* olabilir. Dijital işaretleme çözümleri, GPS tabanlı haritalama uygulamaları, LED ve diğer elektrikli aydınlatma ekranları gibi dijital teknolojileri, akıllı telefonların ve mobil bilgi işlem cihazlarının ortaya çıkmasıyla popüler hale gelmiştir. *Statik işaretleme,* bir yerin kullanıcıların deneyimini çözmeye yönelik bilgilendirme tasarımını içerir. Statik işaretleme yoluyla karşılaşılan sorunların örnekleri şunlardır: "Ben neredeyim?", "Bu binada hangi şirket var?", "Nerede yemek yiyebileceğim bir yer bulabilirim?", "Dili anlamadığımda bu alanın etrafında yolumu nasıl bulabilirim?", "Bu alan da ne var", "Ne arıyorum?" gibi sorulara yanıt aranır. *Dijital işaretleme* de aynı hedeflere ulaşabilir, buna ek olarak bir mesajlaşma içerik akışını da sunabilir. Bu nedenle, tek ekranda kesirli zaman paylaşımına izin verdiği için, reklam endüstrisi tarafından kamusal alanlarda tüketicilere reklam sunmak amacıyla yoğun bir şekilde kullanılmaktadır.[67]

Statik işaretlemeye "Bankside" projesi örnek olarak verilebilir. Bankside işaretleme sistemi, 1999 yılında tamamlanan Londra'nın Southwark semtinde Caruso St. John mimarlık firması tarafından tasarlanan bir projedir (Görsel 2. 133). 2000 yılında Tate Modern Galeri'nin açılması nedeniyle, şehrin bu kısmına yeni bir imaj kazandırılması ve daha fazla insan tarafından ziyaret edilmesi öngörüsüyle başlayan işaretleme sistemi, yalnızca ana yolları vurgulamakla ve önemli yerler hakkında bilgi sağlamakla kalmamış, aynı zamanda bu bölgeye güçlü bir kimlik kazandırmıştır. İşaretleme projesi kapsamında kaldırımın içine yerleştirilmiş büyük taşlar biçiminde yatay tabelalar üzerinde o yerin ismi ve yaya kaldırımını gösteren oklar bulunmaktadır. Direklerdeki veya mevcut yerlerdeki tabelalar nerede bulunduğunuzu göstererek, belli başlı ilgi çekici noktaları işaret eder. Southwark semtinin sanal kapıları olarak görev yapan ve semte girildiğini belirten dört büyük tabela ise tipografik açıdan ilgi çekicidir. Bunlar, her biri kendine özgü özelliklere sahip harf biçimlerinden oluşan tipografik yerleştirmelerdir. "BANKSIDE" yazısı; bir altgeçidin duvarında büyük parlak, beyaz ve renkli harflerle yazılmış halde; yüksek bir tel örgüde mavi renkli olarak; duvarın açığa çıkmış tuğla kısmına yansıtıcı bir malzeme halinde veya iskele üzerinde iroko ağacından yapılmış üç boyutlu büyük harfler olarak yerleştirilmiştir (Saccani, 2013, s. 96).

[67]htpp-66 (Erişim Tarihi: 12.11.2016)



Görsel 2. 133: *Caruso St John, Bankside İşaretlendirme Sistemi, Southwark, Londra, Birleşik Krallık. https://www.carusostjohn.com/projects/bankside-directional-signage-system/ (Erişim Tarihi: 18.08.2018)*

Statik işaretlemenin haricinde gelişen teknolojinin yeni ürünleri ve yol gösterme amaçlı kullanılan teknolojik yeniliklerin gündelik kent hayatına yansımaları gün geçtikçe artmaktadır. Kent içi ulaşım, hizmet, reklam, yaya ve sürücüler için yol gösterici ve akıllı çözümler üretmesi kent hayatını kolaylaştırması bakımından önemlidir.

Dijital işaretleme, yer imi ve kimlik, sergileme, kamusal yerleştirme (enstalasyon) işaretleme ve yönlendirme projelerinde kullanılmaktadır. Dijital işaretleme çözümleri, etkileşimli kullanıcıya göre özelleştirilebildiği ve kolayca güncellenebildiği için özellikle yönlendirme sistemlerinde tercih edilmektedir. Dijital işaretleme, geniş LED ekranlar, LCD, projeksiyon video ve dijital ortam ağları gibi dijital işaretleme çözümleri sunması ve hareketli görüntüler, video, mesajlar, alan deneyimini geliştirmeye yardımcı olan arayüzler gibi içeriklerle deneyimler oluşturma avantajı sayesinde dijital menü panoları, yönlendirmeler ve kamusal alanlarda iç ve dış mekânlarda reklam amaçlı kullanılmaktadır.[68]

[68]https://segd.org/digital-signage (Erişim Tarihi: 12.11.2016)

Dijital İşaretleme, istenilen uygulamaya bağlı olarak bir sıra halinde yazının kaydığı mesaj panoları veya açık havada yüksek çözünürlüklü ekranlar biçiminde olabilir. Boyutsal olarak sınırsız ve esnek olma özellikleriyle değişmeyen veya sürekli değişebilen içeriği görüntüleyebilirler. Son yirmi yıldır, açık alan uygulamalarında öncü teknoloji olan LED ekran teknolojisi, insanların evlerinde kullandıkları LCD ekranlar ile aynı seviyelere gelmeleri için fiyat, parlaklık ve çözünürlük alanlarında bir yarış içindedir. Çözünürlüğün artık bu teknolojinin başlıca ayırt edici özelliği olmayacak duruma geldiği bir noktaya giderek ulaşılmaktadır.[69]

Çevresel Grafik Tasarım Derneği (SEGD) "Global Design Awards" kategorisinde dijital teknolojileri çevreye başarıyla uyumlandıran çok sayıda ödüllü proje örneği vardır. 2017 yılında Çevresel Grafik Tasarım Derneği (SEGD) tarafından başarı (merit) ödülüne layık görülen MahaNahkon CUBE'da onlardan biridir (Görsel 2. 134). Bangkok'un Merkez İş Bölgesi'nin kalbinde, 3,6 dönümlük bir alanda yer alan 77 katlı karma kullanımlı bina, Büro Ole Scheeren'den Ole Scheeren tarafından tasarlanmış ve Pace Development tarafından geliştirilmiştir. Pentagram, binanın ticari bileşeni olan "CUBE" için dinamik dijital yerleştirmeler de dahil olmak üzere MahaNahkon için bir çevresel grafik tasarımı oluşturmuştur. Kendine özgü heykel görünümü ile MahaNahkon binası, kulenin tam yüksekliğini çevreleyen üç boyutlu bir mimari pikseli andıran cam perde cephesiyle dikkat çekicidir. CUBE, LED ekranlarla tamamen kaplı 10 katlı bir kare cepheye sahiptir. Binanın bu özel ekranı yerinde inşa edilerek, bina yapısının sütunlarıyla hizalanan kutulara ayrılmış ve her kutu içeriği eş aralıklı bir öğe olarak kullanılmıştır. Her bir harfin, istenen ölçeğe bağlı olarak 1, 2, 4 veya 6 kutunun üzerini kaplayacak şekilde genişletilebileceği veya küçültebildiği tek boşluklar için özel bir yazıyüzü ve yazıyüzüne eşlik etmek için özel bir simge sistemi oluşturulmuştur. Ekran interaktiftir ve CUBE binasının içindeki iç dokunmatik ekranlar aracılığıyla çalıştırılabilir. Kullanıcılar, instagram fotoğrafları yükleyebilir ve dış cephe ekranındaki renkleri ve diğer öğeleri kontrol edebilir. Diğer etmenlerin yanı sıra, trafik ve yayaların akışına, etkinlik ve haber, hava durumu, borsa gibi içeriği sunan, reklamdan kaçınan bir diijital bilgi işleme programı oluşturulmuştur.[70]

[69]htpp-68 (Erişim Tarihi: 12.11.2016)
[70]https://segd.org/mahanahkon-cube (Erişim Tarihi: 05.02.2018)



Görsel 2. 134: *MahaNahkon Cube, Bangkok İş Merkezi Bölgesi, 2017. https://segd.org/mahanahkon-cube (Erişim Tarihi: 05.02.2018)*

Rudolph de Harak tarafından 1970'lerin başında tasarlanan (Görsel 2. 135)'deki dijital saat, o zaman için ön binaların cephelerine yapılan yenilikçi bir eklentidir. Finansal bölgelerde bulunan yapıları insan ölçeğine daha uygun hale getirmek düşüncesiyle hayata geçmiştir. 1971 yılında tamamlanan 200 Water Street'te bulunan 32 katlı bina üzerinde kurulan bu dijital saat, her birinde 00 ila 59 arasındaki bir sayı bulunan kare biçiminde 72 kesitten oluşmaktadır. Zamanı, saat, dakika ve saniye olarak göstermektedir. (Heller ve Ilić, 2013, s. 155).



Görsel 2. 135: *Water Street'te yer alan Dijital Saat, New York, 1977 (Heller ve Ilić, 2013, s.155) ve (Saccani, 2013, s.145)*

2.3.4.2 Yer İmi (Placemaking) ve Yer İşareti (Landmark)

Yer imi, insanları bir araya getiren deneyimler yaratmak için iletişim kullanan bir tasarım faaliyetidir. Kimlik tasarımı, harf, renk, desen ve hareketli video gibi grafik öğeleri kullanarak bir yer veya alanı diğerlerinden ayırarak "buradasınız" şeklinde güçlü bir anlam yaratır. Yer imi ve kimlik tasarımları, herhangi bir yerin eşsizliğini vurgulamak, kullanıcıları harekete geçirmek, ilham vermek ve etkileşim kurmak için tasarlanır. Tasarımda biçim ve bağlam gözetilerek insan, işlev, tarih ve kültür potansiyelinin birleşimini kullanılarak o mekânın tecrübesini ve kimliğini vurgulaması beklenir. Kentin kamusal mekânlarında, kentsel planlama yoluyla tanımlanan ve yerin amacını açıkça iletebileceği beklenen yer imleri çoğunlukla eğitim, kurumsal, ulaşım, ticari ve spor gibi alanlarda uygulanan projelerde sıklıkla görülür. Yapılı çevrede en eski, en bilinen yer imi projelerinden Lance Wyman'ın 1968 Meksika Olimpiyatları için siyah-beyaz renkte tasarladığı yer imi ve görsel kimlik çalışması örnek verilebilir.[71]

Yer işaretleri (landmarks) belirli bir alanda yol bulmaya yardımcı olan göze çarpan referans noktalarıdır. Açıkça bir başlangıç noktası veya varış yeri tanımlamamızı, yolda doğru yolda olup olmadığımızı kontrol etmemizi ve yerler arasında bağlantılar kurmamızı sağlayan bilgiler sunarlar. Yer işaretleri, belirli alanları sembolize edebilir ve temsil edebilir. Büyük, özelliksiz bir alanı daha küçük, daha kolay kavranabilen birimlere bölmeye yardımcı olur (Meuser ve Pogade, 2013, s. 27). Yer işaretleri (landmark) her zaman dış mekânda yer almayabilir. Büyük binalarda, iç mekân yer işaretleri referans noktaları olarak da işlev görürler. Hatırlanmaları ve tanınmaları kolaydır. İç mekânda yer işaretleri, mimari sanat eseri veya sadece teknik bir yerleştirme şeklinde de olabilir (Mollerup, 2005, s. 17).

Binalar, üzerinde herhangi bir işaret olmadan da yönlendirebilirler. Mimari tasarımlarıyla o bölgenin ya da kentsel alanın bir simgesi haline gelebilirler. Mevcut konumunu anlamdıran ve yönlendiren yapılar olarak yapılı çevrede kent içi yönlendirme de yaya, sürücülere iletişim sağlarlar. Binalar, yer işareti (landmark) olarak karakteristik dış görünüşe sahip olabilir. Sidney Opera Binası buna örnektir. Yer işaretlerini görenler, binanın konumunu böylelikle biliyor ve yerinde kolay tanıyabiliyorlar. Dünyanın birçok yerinde gökdelenler gerçek yer işaretleyicidirler. Bunların arasında New York'un Empire State Binası, Chrysler Binası vardır. New York ve Bilbao'daki Guggenheim Müzeleri ve Paris'teki Eyfel Kulesi ve Centre Pompidou tanınmış mimari simgelerdir. Simgesel

[71]https://segd.org/what-placemaking-and-identity (Erişim Tarihi: 13.11.2016)

yapılar kendi başlarına işaretlerdir. Kendilerine yol gösterirler, kendilerini tanımlarlar ve bölgede genel yol bulma kolaylığı sağlarlar (Mollerup, 2005, s. 17).

"Wales Millenium Center" (Galler Milenyum Merkezi) 2004 yılında açılmış Galler'in ilk ulusal kültür ve sanat merkezidir (Görsel 2. 136). Yapı, çelik ve cam-elyaf takviyeli plastik (GRP) kullanılarak oluşturulmuş tipografik ön cephesiyle dikkat çekmekte ve bir yer işareti (landmark) işlevi görmektedir. Tasarımcı Jonathan Adam, Gal kültürünün tanımlayıcı yönlerinden birinin Gal dili olduğunu ve bunu cephede yansıtacak şekilde yazıtın harflerinin ortalama bir insanın boyundan az daha büyük yapıldığını, Roma formlarından ilham aldığından söz eder (Heller ve Ilić, 2013, s. 145).



Görsel 2. 136: *2004 yılında tasarlanan "Wales Millenium Center"in tipografik ön cephesi (Heller ve Ilić, 2013, s. 145), https://www.visitcardiff.com/entertainment/wales-millennium-centre/ (Erişim Tarihi: 18.02.2019)*

2008 yılında tamamlanan "The New York Times" binası, New York City'deki Manhattan şehir merkezinin batı tarafında, 319 m yüksekliğinde 52 katlı bir kuledir. Çelik çerçeveli bina, doğu, batı ve güney bina cephelerinin cam perde duvarlarının dışına monte edilmiş 4 cm seramik çubuklarla kaplıdır. Batı cephesinin alt kısmında 34 m uzunluğunda, The New York Times'ın logosu yer almaktadır (Görsel 2. 137). Logoda "Blackletter" yazıyüzü kullanılmıştır. Seramik çubukların her birine, yaklaşık 1.000 adet sıkıştırılmış ve boyanmış alüminyum bilezik yerleştirilmiştir. Pentagram'dan Michael Bierut tarafından tasarlanan dinamik ve optik görünümlü bina, son derece bütünleşik bir bina tanımlama işareti sağlamanın yanı sıra, yayıncı için anlamlı ve rezonanslı bir simge yaratmıştır (Poulin, 2012, s. 241).



Görsel 2. 137: *Michael Beirut tarafından tasarlanan "The New York Times" binası ön cephesi. https://www.pentagram.com/work/the-new-york-times-building (Erişim Tarihi: 23.03.2019)*

"Hoolywood" yer işaretini benzer bir örnek, 2008 yılında Ohio, Cincinnati'de bir plazanın üzerinde inşa edilmiştir. "Duke Energy Convention Center" Cincinnati silüetinde tanıdık bir yer işareti haline gelmiştir (Görsel 2. 138). Interstate 75'in yanında parıldayan yeni bir yapının batı cephesi boyunca açılı, ikonik parlak metal panel serisiyle 50 m uzunluğunda harfler sıralanmıştır. Metal dış çerçeve, Ohio Nehri boyunca görülebilir ancak yakından bakıldığında açılı yapısından dolayı algılanması zordur ve giderek soyutlaşmaktadır (Heller ve Ilić, 2013, s. 154).



Görsel 2. 138: *Ohio'da yer alan "Duke Energy Center"ın tipografik cephesi (Heller ve Ilić, 2013, s. 154) ve https://www.cincinnati-oh.gov/oes/news/cincinnati-sign-to-go-dark-for-worldwide-earth-hour/, https://www.cincinnatiport.org/duke-energy-center/, http://queencitytour.blogspot.com/2011/04/102-dr-albert-b-sabin-cincinnati.html (Erişim Tarihi: 02.03.2017)*

Kamusal alanda veya iç mekânlarda uygulanan pek çok yer imi ve yer işareti projelerini keskin bir ayrımla sınıflandırmak neredeyse imkânsızdır. Tipografik bir yer imi (placemaking) mekânlar arası yer belirleyici görevini üstlenirken aynı zamanda konumlandığı mekânı işaret eden bir yer işareti (landmark) olabilmektedir. Bu iki kavram birbirini destekleyen bütünleyici bir işleve hizmet etmektedir.

Yapılı çevrede görülen bazı istisna yer imi örnekleri yerleştirildikleri alanın kimliği haline gelirken hem yer imi hem tipografik bir heykel olarak işlev görmektedir. Bu örneklerin en ikonik olanı Love (Aşk)'tır. Robert Indiana'nın en tanınmış eseri olan "LOVE" (Aşk) kelimeyi oluşturan dört harfin kare bir alanda 45° bir açıda eğilmesiyle oluşan bir kompozisyondur (Görsel 2. 139). Bu Pop Art simgesi, 1965 yılında Modern Sanat Müzesi için bir Noel tebrik kartı olarak ilk defa ortaya çıkmış ve o zamandan beri, farklı renkler, malzemeler ve boyutlardaki birçok başka versiyonda tekrar edilmiştir (Saccani, 2013, s.152). Love'ın ilk orijinali corten çeliğinden yapılmış New York City'deki 6. Bulvar (Sixth Avenue)'da bulunmaktadır (Heller ve Ilić, 2013, s. 181).



Görsel 2. 139: *Solda: 1973'te Robert Indiana tarafından tasarlanan "Love" yani "Aşk" yerleştirmesi, JFK Plaza, Philadelphia, ABD ve sağda: 1965'te New York Modern Sanat Müzesi'nde satılmak üzere tasarlanan orijinal Noel tebrik kartı ve ABD Posta Servisi tarafından dağıtılan pul tasarımları. (Saccani, 2013, s. 151), http://nycculturestyle.blogspot.com.tr/2012/06/robert-indiana-new-love.html ve https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2015/12/Indiana-Love.jpg (Erişim Tarihi: 18.08.2016)*

LOVE (Aşk) çeşitli boyutlarda ve çeşitli malzemelerden üretilmiştir. Alüminyum ve corten çeliğinden büyük boyutlu oluşturulanlarının yanında bir de en küçük boyutta 1968 yılında Philadelphialı bir kuyumcu tarafından altın bir yüzük olarak sınırlı sayıda üretilmiştir. LOVE heykeli, kamusal alanda birçok farklı yerde görülebilmektedir. Bu heykellerin en ünlü örneklerden biri de adı "kardeşçe sevgi" anlamına gelen Philadelphia şehrinde yer almaktadır. Bu heykelin tarihi, geçici olarak Amerika Birleşik Devletleri Binicilik Sempozyumu kutlamasına verildiği 1976 yılında başlamıştır. İki yıl sonra meydanın ortasından kaldırılması, halkın genel olarak tepkisine yol açmış ve Philadelphia Sanat Komisyonu başkanı F. Eugene Dixon tarafından satın alınarak şehre armağan edilmiştir; o günden beri heykel bu şehirde bulunmaktadır. Başlangıçta JFK Plaza olarak bilinen ve eğimli basamakları ve granit yüzeyleri nedeniyle 1980'li ve 1990'lı yıllarda kaykay alanı olarak kullanılan eserin bulunduğu meydan (Görsel 2. 140a) heykelden dolayı artık yaygın biçimde "Love Park" olarak anılmaktadır (Saccani, 2013, s.152). LOVE (AŞK)'ın üç boyutlu birkaç versiyonu da bulunmaktadır. İbranice, Çince, İspanyolca, İtalyanca gibi pek çok dilde tekrarlanmıştır (Heller ve Ilić, 2013, s. 181). Indiana'nın eserindeki aşk teması, kendisinin Christian Scientist inancı göz önüne alındığında, doğası gereği ruhani olabilen tekrarlanan bir temadır; her Christian Scientist kilisesinde "Tanrı aşktır" düsturu açıkça görülmektedir. Indiana; Kudüs'teki İsrail Müzesi yakınlarında sergilenen İbranicede "sevgi" anlamına gelen "אהבה" Ahava heykeli (Görsel 2. 140b) ile birlikte 1977 yılında bu temaya geri dönmüştür (Saccani, 2013, s.152). Love (Aşk) yerleştirmesi, dünyaca ünlü popüler bir ikon haline gelmesiyle her ülkede görülebilir olmuştur. 2015 yılında İstanbul'da Lüks otel zinciri St. Regis'nin Nişantaşı otelinin önünde de bir kopyası konulmuştur (Görsel 2. 140d)



Görsel 2. 140: *a) New York 6. Cadde üzerinde, b) İbranice "Aşk" anlamına gelen "אהבה : AHAVA" yerleştirmesi, c) Philadelphia'da 18.Cadde Sister Cities Park ve the Benjamin Franklin Parkway'da sergilenen İspanyol / Latin versiyonunu "AMOR", d) 2015 yılında İstanbul'da Lüks otel zinciri St. Regis'nin Nişantaşı otelinin önüne bir kopyası yapılan "LOVE" yerleştirmesi (Saccani, 2013, s. 153), https://www.themagger.com/love-heykeli-nisantasi/ ve http://www.associationforpublicart.org/wp-content/uploads/2015/10/Amor_Rogers_2016-7.jpg (Erişim Tarihi: 18.08.2016)*

Yer işaretleri (landmarks) söz konusu mekânın yapısında özel bir rol oynar. Bu bir kasabanın eski tarafı, bir nehir veya önemli bir kavşak olabilir. Bir binada giriş lobisi, avlu ve koridorların buluştuğu bir yer olabilir. Belirsiz ve tanımlanabilir olan her şey [ve her yer] bir yer işareti olarak işlev görebilir (Meuser ve Pogade, 2013, s. 28). Tasarımcılar bir yer işareti ve yer imi tasarlarken onun sonrasında kentsel bir simge olacağını kuşkusuz tahmin etmezler. Paris'de yolcuları Art Nouveau tarzı süslü metro girişleri karşılarken Miami'de dev bir "M" harfi metroya gelenlere "hoş geldiniz" demektedir.

1996'da R&R Studios (Roberto Behar ve Rosario Marquardt) dünyadaki en büyük "M" olarak adlandırdıkları tipografik bir metro girişi işaretlemesi tasarlamışlardır. Miami'deki Metromover Riverwalk İstasyonu, tepede bir tren yolu, gökdelenler, Miami Nehri ve otoyol rampaları ile çevrili küçük bir yaya bölgesi üzerinde çeşitli dillerde reklam panolarıyla kaplanmış, gemi, tren, araba ve uçaklar için bir kavşak noktasında bulunan zengin ve hareketli bir kentsel bağlam içinde yer almaktadır (Görsel 2. 141). Behar projenin amacını, "mimari açıdan kamusal alanlarda, kamusal sanat formu olarak, sanat kavramıyla ilgilenmek" ve projeyle "istasyona hayat vermek" olarak dile getirirmiştir. "M" harfi, "Miami", "Magic" (sihir), "Metropolitan" (büyükşehir), "Movement" (hareket); göçmenlerin diyarında bir "Milestone" (kilometre taşı), ilk Pan-Amerikan kentinin doğuşu; sırları bir sır olarak kalan çoklu anlamların modeli olarak "Maternity" (doğum) ve "Memory" (bellek) kelimelerini anımsatmak için seçilmiştir. M, betonarme, ince bir tabaka sıva ile kaplanmış, daha sonra doğal pigmentlerden oluşan bir boya ile kırmızıya boyanmıştır. Miami, Riverwalk İstasyonu'nu kullanan yolcular ile etkileşime giren büyük "M" harfinin ayakları arasındaki boşluk, yolcuların istasyona girişini sağlamak amacıyla çerçeveleyen bir portal oluşturur. Her istasyonda geleneksel olarak bulunan bir saat, duvarlarda duran dekoratif bir plak iken, giriş kısmında portal üzerinde asılı durmaktadır. Olağanüstü büyüklüğü geçmişin büyük mimari anıtlarını hatırlatırken, rengi ve gerçeküstü gibi duran şekliyle bölgeye daha resmi olmayan bir duygu katmaktadır. "M" harfi kentle bütünleşen göçmenler dahil Miami'nin tüm sakinleri tarafından paylaşılan, bir simge ve bir sembol olmayı amaçlamaktadır (Saccani, 2013, s. 234).



Görsel 2. 141: *1996'da Roberto Behar & Rosario Marquardt / R & R Studios tarafından tasarlanan büyük "M"nin Riverwalk istasyonu girişi, Miami, Florida, ABD. (Saccani, 2013, s. 234) ve http://rr-studios.com/wp-content/uploads/05-M-Downtown-Miami-1500x1029.jpg (Erişim Tarihi: 09.05.2017)*

Heller ve Ilić'e göre, kalabalık bir metropolde dikkat çekmek, artık her zamankinden daha daha zordur. Amsterdam şehri için, yüksek sesle bağıran "I am Amsterdam" sloganıyla izleyiciyi katılım göstermeye davet eden etkileşimli bir sokak etkinliğine dönüştürmek tasarımcının aldığı mantıklı ancak yine de şaşırtıcı bir tasarım seçimi olmuştur (2013, s. 66). Museumplein'deki Rijksmuseum'un arkasında bulunan "I am Amsterdam" sloganı (Görsel 2. 142) bir kent simgesi haline gelmiş ve slogan etrafında ve üstünde kendilerini fotoğraflayan ziyaretçiler için çok aranan fotoğraf noktası olmuştur. İki metreden uzun, 23.5 m genişliğindedir. İkinci bir dizi harf Amsterdam Schiphol Havaalanı'taki ziyaretçileri şehre davet ediyor ve üçüncü harf seti şölenle modayı sergiliyor, moda şovlarında, fuarlarda, festivallerde ve diğer önemli olaylarda yer değiştiriyor. Amsterdam Müzesi'nin avlusunda da küçültülmüş bir harf kümesi vardır.[72]

[72]https://www.iamsterdam.com/en/about-amsterdam/overview/i-amsterdam-letters (Erişim Tarihi: 12.05.2017)



Görsel 2. 142: *Hollanda'nın Amsterdam kent merkezinde yer alan, Erik Kessels tarafından tasarlanan "I am Amsterdam" harfleri, Hollanda. https://i2.wp.com/www.madeofjourneys.com/wp-content/uploads/2017/08/I-Am-Amsterdam.jpg?resize=1170%2C683 (Erişim Tarihi: 12.05.2017)*

1994 yılında, Katalan sanatçı Joan Brossa; "Bàrcino" kelimesini oluşturmak için altı büyük bronz ve bir aluminyum harf kullanmıştır. Bàrcino, daha sonradan Barcelona olan Roma kentinin ismi olan, Latince'deki Colonia Iulia Paterna Augustan Faventia Barcino'nun Katalanca'daki okunuşudur. Mimar Rafael de Cáceres tarafından başlatılan projenin ilk başta trafik akışının düzenlenmesine yönelik yenilikçi bir çözüm olması amaçlanmıştır (Görsel 2. 143). Daha sonra bu plandan vazgeçilmiş proje sadece dekoratif amaçlı olarak devam ettirilmiştir. Brossa'nın çalışması, harflerin her taraftan görülmesini sağlayacak kadar büyük bir alana yerleştirilmiştir. Her biri kendi başına ayakta durabilecek üç boyutlu heykeller olarak oluşturulmuştur (Saccani, 2013, s. 56).

"Bàrcino" kelimesini oluşturan harflerden ikisi rahat bir şekilde: "B" tırnaksız (sans serif) ve "R" tırnaklı (serif) olarak ayırt edilebilmektedir. Diğer harflere ise farklı objelerin şekli verilmiştir. Tek tek bakıldığında, bu şekillerin her biri alfabeyle herhangi bir benzerliği bulunmayan heykeller olarak algılanabilir, ancak birbirlerine (özellikle B ve R harflerine) olan yakınlıklarından dolayı tek bir kelimenin harfi oldukları net bir şekilde anlaşılmaktadır. En fazla yeri işgal eden ve dikkati en fazla çeken ise "Á" harfidir. "A" harfi soyut geometik bir şekle sahipmiş gibi görünen ince, sivri bir piramit şeklindedir. "C" harfi; içbükey tarafının insan profili oluşturduğu bir hilal olarak sunulmuştur. "İ" ise belki de metalden yapılmış bir yazı formu parçasını temsil edebilecek bir çerçevedeki rölyef içinde duran küçük bir harf şeklinde, matbaacılık dünyasına bir

atıfta bulunmaktadır. Alüminyumdan imal edilmiş tek heykel olan "N" harfi ise, bir piskopos tacına veya yelkene benzer olarak görülebilir. Brossa, bu heykelin yüzey kısmına belki de yoldan geçenlerin kelimeyi okumasına yardımcı olmak amacıyla, büyük harfle yazılmış küçük bir "N" rölyefi eklemiştir. "O" harfi, etrafında ışıklar bulunan, gözleri ve ağzı olan bir güneş biçiminde temsil edilmiştir. Sanatçı imzasını, bu son harfe yerleştirmiştir (Saccani, 2013, s. 56).



Görsel 2. 143: *1994 yılında Joan Brossa tarafından tasarlanmış "Bàrcino"adlı tipografik yerleştirme. (Saccani, 2013, s. 57) ve https://www.panoramio.com/user/4439489?photo_page=2367 (Erişim Tarihi: 12.05.2017)*

2.3.5 Ticari Tipografi (Commercial Typography)

Tarih boyunca pek çok yeni ürün piyasada yerini almış ve bu ürünlerin satılması ihtiyacı doğrultusunda çeşitli araçlar yardımıyla reklam yapılması gerekmiştir. Teknolojinin getirdiği yenilikler sayesinde piyasaya sürülen ürünlerin tanıtım nesneleri ve araçları, kent manzarasında çok farklı teknik ve biçimlerde kendine yer bulmuştur.

Duvarda devasa bir Coco Cola yazısı, vitrinde sezon sonu indirimlerini göze sokan devasa yazılar, küçük bir kahve dükkânının girişinde yer alan günün menüsünün yazıldığı tahta tebeşirle yazılan harflemeler, kaldırımda yürürken önümüze çıkan ledli kayan yazılar, dubalar ve mekânlara davet eden cesur tabelalar kenti sarmalamıştır.

Kentte grafik ürünlerin kendine yer edindiği yerler olarak sokaklar; kapitalizmin ticari yansımasının sergilendiği vitrinler, binalar, çatılar, duvarlar gösterilebilir. Bu yüzeyler üzerinde ledler, ışıklı tabelalar, panolar aracılığıyla iletilmek istenen mesaj alıcıya gösterilir. Bu bazen küçük bir yazıyla olabileceği gibi dev bir yazıyla da gerçekleşebilir.

"Letters and Cities: Reading the Urban Environment" (Harfler ve Kentler: Kentsel Çevreyi Okuma) adlı makalenin yazarları Gouveia, Farias ve Gatto'ya göre ticari tipografi (commercial typography), üzerinde geçici işaretler bulunan yazıları kapsar. Örneğin, dükkân cephelerinde bulunanlar, inşaatından sonra bir binaya bağlanmış veya zaman zaman başka işaretlerle değiştirilmiş olan yazılar gibi (2009, s. 340). Reklam ve tanıtım amaçlı oluşturulmuş mimari bir yapının cephesi veya duvarı üzerine yerleştirilen, boyanan, eklenen veya çıkarılan her tipografik unsur da bu kapsama dahil edilebilir. Ve buna "Ghost Sign" (hayalet işaret) olarak adlandırılan bina cephesi üzerinde boyanarak oluşturulan yıllar sonrasında silinerek duvar üzerinde belli belirsiz bir doku oluşturan örnekler de dâhildir (Görsel 2. 144). Stephan Banham'a (2011, s. 14) göre hayalet işaretlerin bazıları daha az bilinen binalar yıkıldığı için görünümden kaybolan, boyanmış veya üzeri kaplanmış işaretlerdir. Daha az etkili olanları ise sabırla oturup yoldan geçenler tarafından fark edilmeyi bekler; diğerleri yıllar önce ortadan kaybolmasına rağmen, insanların hatıralarında yaşarlar. Bu işaretlerin hepsi bir kentin yaşamının ve karakterlerinin bir parçasıdır ve her birinin anlatacak bir hikâyesi vardır.

Heller ve Ilić (2013, s. 74)'e göre kaldırım köprüleri ve yapı ağları, günümüzde optik, entelektüel ya da duygusal anlam taşıyan düz, iki boyutlu tipo-hipnotik mesaj tipleri açısından en temel kentsel yapıları oluşturmaktadır. Bununla birlikte, 19. yy.'dan 20. yy.'ın başlarına kadar, her dönemde olduğu gibi bina cepheleri, boş duvarlar, hatta kapı ve geçitler reklam sunumu açısından tercih edilen yerler arasında olmuştur. Ürünleri

ve fikirleri tanıtmaya duyulan yoğun ihtiyacın yanı sıra reklamverenlerin bir sözü istedikleri herhangi bir yerde yayınlama konusundaki nispi rahatlığı, binaların o denli reklamlarla kaplanmasına yol açmıştır ki pencereler bile reklam bezleri ve posterler ile tamamen kapalı bir hale gelmiştir.



Görsel 2. 144: *Frank Robinson'un tasarladığı Coco Cola ambleminin reklam amaçlı kent içerisinde yer alan duvar resimleri ve bugünün hayalet işaretleri (ghost sign). https://www.flickr.com/photos/bobjagendorf/134427468/ http://www.adbranch.com/page/9/?s=coca-cola&x=0&y=0 , https://www.flickr.com/photos/jeffs4653/6184905623/ http://www.adbranch.com/wp-content/uploads/coca_cola_plant_truck_1920_asheville_NC.jpg http://www.edgevillebuzz.com/wp-content/uploads/2012/11/Coca-Cola-ghost-sign-300x224.jpg (Erişim Tarihi: 02.02.2017)*

18. ve 19. yy.'da inşa edilen Counts Apraksin'e ait olan ve Fontanka Nehri, Sadovaya ve Lomonosova Caddesi ve Apraksin Lane tarafından sınırlandırılan alanda bir dizi mağaza, depo ve bürolardan oluşan "Apraksin Yard", 18. yy. Rusya'sının gözde ticaret bölgesidir (Görsel 2. 145). Bir bitpazarı olarak kullanılan çoğunlukla ahşap binalardan oluşan dükkânların dış cephelerini kaplayan, üzerinde yer alan tabelalarda kullanılan harflemeler ticari-reklamsal tipografinin kent içerisinde yer alan en eşsiz ve eski örneklerindendir.[73]

[73]http://www.encspb.ru/object/2855694311?dv=2853952566&lc=en (Erişim Tarihi, 24.12.2017)





Görsel 2. 145: *Rusya, St. Petersburg'da Apraksin Yard olarak bilinen ticaret bölgesi, 1914. http://www.encspb.ru/image/2803989974/1 ve http://sazikov.livejournal.com/4269.html (Erişim Tarihi, 24.12.2017)*

2.3.5.1 Bilboard, Poster, Neon ve Işıklı Tabela Tasarımları

Dünya çapındaki otomobil sayısının artması insanların bir noktadan bir noktaya seyahat edebilmesini sağlamıştır. Dünyanın her köşesini keşfetmelerine olanak tanıyan bu gelişme Amerika'da yeni yollarda sürüş isteğini arttırmış ve bu durum ülkenin şehir, eyalet ve federal yol sistemlerinin gelişimini hızlandırmıştır. Böylelikle yol kenarlarında servis istasyonları, benzinlikler, motorlu parkurlar ve motellerin sayıları da artmıştır (Poulin, 2012, s. 40-41). Banham'a (2011, s.109) göre yüzyıllar boyunca mağaza tabelaları, yavaş hareket eden yoldan geçenleri çekmek, göz seviyesinde göstermek ve rahat bir yürüyüş hızında izlemek için tasarlanıp, işaretler insan ölçeğinde yapılmıştır. Bu durumu 21.yy'ın ortalarında insanların otomobille olan ilişkisi değiştirmiştir. Bunun sonucunda yüksek hızda sürücülerin dikkatini çekmek için tipografik ışıklı, neon tabelalar ve işaretler rekabet etmeye başlamıştır.

Birleşik Krallık'ta ve dünyanın birçok başka yerinde "istif, ilan panosu, billboard" olarak da bilinen reklam panosu, kentsel alanlarda yoğun trafikte, işlek yolların yanlarında genellikle yayalara ve sürücülere yönelik geniş çaplı ticari reklamları gösteren bir açık hava reklamcılık yapısına sahip olmuştur. Dünyanın ilk reklam panosu,1889'da Paris (Exposition Universalle)'de ve 1893'de Chicago (World's Columbian Exposition)'da tanıtılmıştır. Yirmi dört bilboard kâğıdı ölçüsünde sayfanın yanyana getirilmesiyle oluşturulduğu için "24 Sheet" adıyla anılmış sonrasında Avrupa ve Amerika'da büyük ölçekli reklam kampanyaları için standart format haline gelmiştir (Poulin, 2012, s. 44). Kent çevresini değiştiren reklam panoları sayesinde geniş boyutlu görsel ve yazılar daha çok görülebilir, okunabilir ve algılanabilir olmuştur. Daha geniş kitlelere ulaşmak isteyenler aynı zamanda kampanyalarını farklı tanıtım nesneleriyle de

yürütmüştür.1800'lerin sonları ve 1900'lü yılların başında, yapılı çevrede pek çok gelişen formlarda yerini alan reklam panoları, büyük pankartlar ve ahşap plakalardan yapılmıştır. "Yürüyen reklam panosu" ya da "sandviç adamlar" New York City'de Broadway'ın ve diğer yoğun ticari caddelerinde yeni açılan yerleri, en son eğlenceleri ve ürünleri tanıtmak için kullanılmıştır (Poulin, 2012, s. 44).

Tarihin çeşitli dönemlerinde, açık hava reklamcılığının (outdoor advertising) yasaklanmasına yönelik girişimler popülerlik kazanmış ve yasal olarak destek görmüştür. Kentlerde ve otoyollar boyunca gördüğümüz görsel keşmekeşeye her zaman karşı çıkılmıştır. Heller ve Ilić'e göre (2013, s. 74) binalar üzerindeki iki boyutlu tipografilerin yaratıcılık ve nicelik açısından zirveye ulaşması garip bir durumdur. Dev boyutlu açıkhava grafiklerinden bazıları, heykel ve anıtlar gibi diğer açık hava kültürel varlıklarıyla birlikte değer taşıyan unsurlar olarak görülmektedir. Tıpkı Pop Art'ın, on yıllar önce piyasada bulunan sıradan ürünleri yücelttiği gibi, reklamcılıktaki bilinen eğilimleri ve teknikleri ödünç almakta ve bunu bir üst seviyeye çıkarmaktadırlar.

Yeni baskı teknolojilerinin ortaya çıkması reklam panolarının artmasına ve daha renkli hale gelmesine neden olmuştur. Bu durum birtakım sorunları da beraberinde getirmiştir. Afişlerin asılması ve uygulaması o kadar gösterişli ve her yerde rastlanır hale gelmiştir ki göze hoş gelmeyen afişlerin asılmasını sınırlamak veya yerlerinin belirlenmesi amacıyla bir takım imar kanunları ve katı kanunlar yürürlüğe sokulmuştur. Örneğin; Londra'daki Piccadilly Circus ve Tokyo'daki Ginza'da önemli binaların üzerindeki yerlere devasa ışıklı tabelalar yerleştirmek için yasal izin alınması gerekmektedir ve özel olarak ayrılmış bölgeler oluşturulmuştur (Heller ve Ilić, 2013, s. 74).

Neon, işaretler için kullanılan tek bir bileşen değildir. Argon, cıva, helyum ve renklendirilmiş tüp ışık tayfını oluşturur. Yuvarlark cam tüp genellikle 1 cm çapında olur ve neonun geniş yüzeylerini meydana getirmek için düzleştirilemez. Bunun yerine, bu işaretler bir şeklin temel kontürünü şekillendirmeye dayanır. Neon ışıklar sadece reklam amaçlı değil pek çok farklı sanat ve tasarım projeleri için de ideal bir kullanım sağlar (Vartanian ve Martin, 2003, s. 99). Fransız bilimci George Claude tarafından geliştirilen neon, reklam amaçlı kullanımda hala popülerliğini korumakta kent çevrelerini değiştirmektedir. Dikkat çekiciliği sayesinde tekdüze tabela ve işaretler arasında kolaylıkla ayırt edilebilmektedir. Kırmızı, mavi ve yeşil renklerle güçlü bir etki yaratmaktadır. İnce ustalık gerektirien çubuk neon borular dikkatlice harf formuna, logo veya bir figür haline getirilebilmektedir.

Lefebvre'ye (2015, s. 114) yöneltilen "kent deyince akla ilk gelen nedir?" sorusuna cevabı "*ışık bolluğu, gece, üstünden uçarken görülenler, temizliğin yarattığı göz kamaşması, neon lambaları, ışıklı tabelalar, her türden şeye yönelik kışkırtıcılık, zenginliklerin ve işaretlerin eş zamanlı birikimi"* olmuştur. Gece gündüz uyumayan devasa ışıklı tabelarla kaplı caddeler, gözü alabildiğince alan neonlar, akıp giden zamanda yanıp sönen renkli ışıkların kentidir Las Vegas. Kimine göre bir neon çöplüğü kimine göre bir neon müzesi. Gouveia, Farias ve Gatto'ya göre (2009, s. 336) Las Vegas, tekrar eden kentsel tanımlama unsurlarının neon işaretleri, sokak işaretleri, harfler ve diğer grafik işaret türleriyle temsil edildiği bir iletişim sistemi olarak tarif edilmiştir. Bu işaretlerin ölçeği, sembolleri hızla giden bir araçtan insanlar tarafından okunabilir olması için dikkatli bir şekilde tasarlanmıştır.

Şehrin kuruluşuyla aynı yıla 1905'e tarihlenen "Fremont Caddesi", Las Vegas şehir merkezinin gazino koridorunun kalbindedir. Binion's Horseshoe, Eldorado Kulübü, Fremont Hotel ve Gazinosu, Golden Gate Hotel ve Gazinosu, Golden Nugget, Milt ve Pioneer Kulübü gibi kumarhaneler için üretilen neon tabelaları nedeniyle ünlüdür. 1929'da Fremont Caddesi'nde açılan, Las Vegas'ın en eski kumarhanelerden biri olan "Boulder Club" 1946 yılında bina dış cephesine hareketli dikkat çeken işaret levhası asan ilk yapı olmuştur (Görsel 2. 146a). Aynı cadde üzerinde 1946'da açılan en büyük ve en lüks kumarhanelerden bir diğeri olan "Golden Nugget" ise (Görsel 2. 146c) cephesinde 12 km'den daha fazla renkli neon tüpüyle hareketli geniş aydınlatma ekranlarını bir araya getirmesiyle bilinir (Poulin, 2012, s. 120).

1951'de "Pioneer Kulübü"nün dış kısmında yükselen Las Vegas'a gelen ziyaretçileri karşılayan bir simge olan ışıklı kovboy figürüne "Vegas Vic" adı konmuştur (Görsel 2. 146b). Las Vegas'ta belki de en çok kabul gören bu elektronik işaret 1951'de YESCO (Young Electric Sign Company) tarafından tasarlanmıştır. Kentte yer alan dönemin tabelalarında işaretlerin çoğunun harf temelli olarak tasarlanmaları Vegas Vic'in figüratif yönüyle bir adım öne çıkmasına neden olmuştur. Sallanan bir kol ve hareketli sigarasıyla 12.2 m yükseklikte hareketli neon tabelası ve her on beş dakikada bir çalan "Howdy Podner" adlı bir ses kaydıyla dönem için bir ilkler arasındadır. Stardust Hotel ve Casino 1958'de açıldığında, Las Vegas Strip caddesinde kurulmuş en büyük kumarhane ve yüzme havuzlu en büyük otel olarak bilinmektedir. Ona ait "Stardust" tabela işareti ise (Görsel 2. 146d) ortasında 4.9 m çaplı bir dünya maketinin yer aldığı, her yönden gelen neon ve akkor ışıkların eşliğinde neon yıldızlarının galaktik bulutları arasında yörüngede yuvarlanan üç boyutlu akrilik gezegenler eşliğinde güneş sisteminin panoramik

manzarasını betimlemektedir. Yıldızın aydınlattığı bulutun karşısında, "Stardust" yazan aydınlatılmış harf formlarının pürüzlü kompozisyonu yer almaktadır. İşaret, 66 m uzunluğundaki ön şerit boyunca yaklaşık 11.000 akkor ampul ile 2.200 m neon tüplerinden oluşmaktadır ve yalnızca "S" harfinde 975 akkor ampul bulunmaktadır. Yol kenarında yer alan tabela gece neon ışıklı işaretlendirmesi sayesinde 97 km'den görülebilmektedir. Dans eden yıldızların yörünge çemberinde kuşatılmış amorf bir kozmik toz bulutunu kısıtlayan bir çemberden oluşan gece olduğunda animasyon dizisi ışığında neon ve akkor lambalardan oluşan yıldızlar, Stardust yazısından aşağıya 57 m uzunluğundaki tepenin üstünden serpilerek düşmektedir (Poulin, 2012, s. 121).



Görsel 2. 146: *Amerika'nın Nevada eyalaetinin Las Vegas şehrinde yer alan neon tabelalar; a) "Boulder Club" dış cephe tabelası, 1946; b) Young Electric Sign Company tarafından tasarlanan "Vegas Vıc ve Pioneer Club" dış cephe neon tabelası, 1951; c) "Golden Nugget Gazinosu" giriş neon tabelası; d) "Stardust Resort ve Gazino" dış cephe tabelası, 1958; e) Betty Willis tarafından tasarlanan "Welcome to Fabulous Las Vegas" yol kenarı tabelası, 1959; https://i0.wp.com/www.acontinuouslean.com/wp-content/uploads/2009/08/Vegas-Koda.jpg?w=1024, http://inoldlasvegas.com/downtown/GOLDEN_NUGGET_1960S_VEGAS.jpg , https://static1.squarespace.com/static/51ef28c5e4b04f8f7e2114d8/t/54932a21e4b07f32eab85e52/1418930722770/?format=1000w, https://media.gettyimages.com/photos/neon-signs-in-front-of-las-vegas-boulder-club-one-of-the-oldest-in-picture-id566418007?k=6&m=566418007&s=612x612&w=0&h=Uw5spLr5lSKYnjRbXhUQdWJtIOQPM3aMF65edwKNZTc, https://i2.wp.com/www.lasvegas360.com/360/wp-content-lasvegas360/uploads/2013/07/stardust-hotel.jpg (Erişim Tarihi: 05.01.2018)*

"Efsane Las Vegas Nevada'ya Hoşgeldiniz" neon tabelası (Görsel 2. 146e) güney Kaliforniya'da 1940-1960'lı yıllar boyunca etkisini sürdürmüş (otomobil kültürünün ve atom çağının etkisinde kalan ve hareketi anlatan fütüristik, uzay çağı formlarının kullanılmasıyla karakterize edilen bir mimari-tasarım hareketi olan) "Googie" mimari hareketinin tipik bir örneğidir. 1959'da inşa edilen ikonik "Efsane Las Vegas Nevada'ya Hoşgeldiniz" tabelası Las Vegas Strip caddesinin ortasında yer alıyor. 7.6 m bir yüksekliğe sahip ve zamanında Western Neon Sign Company'de çalışmış olan yerel bir Las Vegaslı grafik tasarımcısı olan Betty Willis tarafından tasarlanmıştır. Neon tabela, çevresinde yanıp sönen sarı renkli akkor ışıklarla çevrili parlak bir elmas panelinden oluşur. Üzerinde gümüş madeni Amerikan dolarının temsil edildiği dış hatları beyaz neonla çevrilmiş içerisinde kırmızı, tırnaksız (sans serif) harflerden oluşan ve "Hoş geldiniz" kelimesini oluşturan yedi daire vardır. Bununla birlikte işaretin tepesinde sarı neon ışıklardan oluşan sekiz sivri köşeli kırmızı bir neon yıldız vardır. Tabelanın yarı saydam beyaz paneli üzerinde, mavi renkte el yazısı formlarında "muhteşem" yazmakta, bir sonraki satırda kırmızı tırnaksız (sans serif) büyük harf biçiminde "Las Vegas" ile hemen altında yer alan mavi renkte tırnaksız (sans serif) büyük harf biçiminde "Nevada" yazısı görülmektedir. Arkasında, "Dikkatli Sür" ve "Yine Gel" yazmaktadır (Poulin, 2012, s. 122).

Görsel 2. 147'de, 1961 yılında Norman Mclaren tarafından "Canadian Board of Tourism" için hazırlanan reklam filminde hareketlendirilmiş harfler görülmektedir. Reklam filmi, New York Times Meydanı'nda bulunan "Işıklı Reklam Tabelası" (Sony Epok Animated Electric Screen) üzerinde stop-motion tekniği kullanılarak hazırlanmıştır. Maclaren'in bu çalışması yaklaşık 67 m²'lik ışıklı tabelada yanıp sönen binlerce ampülün hareketlendirdiği "hareketli yazı"nın oluşturulduğu ilk örneklerden biridir (Torun, 2014, s. 42).



Görsel 2. 147: *Norman Mclaren'ın "Canadian Board of Tourism" için hazırladığı çalışma, 1961 https://www.nfb.ca/film/new_york_lightboard_record/ (Erişim Tarihi: 24.06.2019)*

Dünya genelinde pek çok dükkân, bar, motel, benzin istasyonu ve ticari işletme için üretilmiş neon tabelalarının sayı ve çeşitliliği oldukça fazladır. Bu yüzden bazı kentlerde bugün hala ayakta duran eskimiş neon tabelaları sergilemek için müzeler açılmıştır. Bu müzelerde neon işaret turları yapılmakta çeşitli etkinlikler düzenlenmektedir.

Bu müzelerden ilki "Amerikan İşaret Müzesi", Ohio/Cincinnati'de ticari, kültürel manzara da yer alan tarihi işaretleri korumak ve Amerikan işaret endüstrisinin tabela yapım sanatına katkılarını teşvik etmek amacıyla kurulmuştur (Görsel 2. 148). 20.000 m² kapalı alanda, yaklaşık 100 yıldan daha fazla işaret ve tabela geçmişine sahip ülkenin kültürel miraslarına ev sahipliği yapan müzede, ziyaretçiler bazı işaretlerin bozulmamış veya yıpranmış olanlarını birlikte görme şansına sahiptir. Müze ayrıca tasarım ve tabela teknolojileri konusunda zaman çizelgesi sunarken eserlerin korunmasına ve restorasyonuna da katkıda bulunmaktadır. Gerçekleştirdikleri atölye çalışmaları ve etkinlikliklerin yanında işaret koruma topluluğu bünyesinde restorasyon izleme ve koruma projeleriyle risk altında bulunan işaretleri belirleme ve onları kurtarma projelerini de yürütmektedir.[74]



Görsel 2. 148: *Amerikan İşaret Müzesi, Ohio, Cincinnati, ABD, http://www.roadarch.com/signs/ohasm3.html (Erişim Tarihi: 09.12.2016)*

[74]https://www.americansignmuseum.org/ (Erişim Tarihi: 09.12.2016)

"MONA- Mona Museum of Neon Art" (Neon Sanat Müzesi) 1981'de kurulmasına rağmen birkaç yer değiştirmiştir. Los Angeles şehir merkezindeki ve Universal City'deki geçici yerlerin ardından MONA, 2016 yılında Glendale'deki daimi evinde yeniden açılmıştır (Görsel 2. 149). Neon Sanat Müzesi, neon, elektrik ve kinetik sanatın korunması, toplanması ve yorumlanması yoluyla öğrenmeyi, merakı ve ifadeyi teşvik eder. Neon, bilimsel ilkeler ile sanatsal ifade arasında bir geçittir. Neon aydınlatma, elektrik teknolojisi, yaratıcı tasarım ve fizik ve kimyanın temel kavramlarını bütünleştirir. Neon Sanat Müzesi, otuz yıldan uzun bir süredir elektrikli ve kinetik güzel sanatları ve tarihi neon tabelalarının olağanüstü örneklerini sergileyen, sadece elektrikli medyada sanata ayrılmış tek müzedir.[75]



Görsel 2. 149: *Neon Sanat Müzesi (MONA- Mona Museum of Neon Art), Glendale, ABD. https://cbsla.files.wordpress.com/2016/03/mona-cover.jpg, http://www.roadarch.com/signs/camona.html (Erişim Tarihi 09.12.2016)*

[75]http://www.neonmona.org/about/ (Erişim Tarihi: 09.12.2016)

Avrupa'da "Warsaw Neon Muzeum" (Varşova Neon Müzesi), Soğuk Savaş dönemi neon tabelalarının belgelenmesine ve korunmasına adamıştır. Müze, çeşitli kültürel etkinliklerin gerçekleştiği, galeri, tiyatro ve tasarım mağazalarının bulunduğu Minska 25 caddesi üzerinde bulunan Soho Fabrikası binasında yer almaktadır (Görsel 2. 150). 2005 yılında özel bir girişim sonucu, Avrupa'daki türünün ilk ve tek müzesi olan Warsaw Neon Muzeum, Polonya çapında yeni bir neon rönesansı yaratmak, eski Doğu Bloku'ndaki "büyük neonlaşma" kampanyasının son kalan kalıntılarını araştırmak ve geri getirmek, orijinal kentsel ortamdaki son önemli neon işaretlerini koruma altına alma, koruma ve araştırma çabası üzerine kurulmuştur. Kalıcı koleksiyonda yüzlerce göz kamaştırıcı neon tabelası ve elektro-grafik yapıtlar vardır, bunların çoğu, dünyaca ünlü Polonya Poster Okulundan sorumlu olan çağın ünlü grafik tasarımcıları, mimarlar ve sanatçılar tarafından tasarlanmıştır.[76]



Görsel 2. 150: *Varşova Neon Müzesi (Warszawa Muzeum Neonów), Polonya. http://www.warsawtour.pl/en/tourist-attractions/neon-museum-muzeum-neon-w-164461.html, http://neonmuzeum.bigcartel.com/product/neon-revolution (Erişim Tarihi: 09.12.2016)*

[76]http://www.neonmuzeum.org/pages/about.html (Erişim Tarihi: 09.12.2016)

2.3.6 Çevresel Tipografik Tasarım Uygulamarında Malzeme ve Teknik Kullanım

Kent mekânında yapılması planlanan çevresel tipografik tasarım uygulamalarının, işaretleme, harfleme ve yönlendirme elemanlarını tasarlarken malzeme ve teknik bilgi kısmını çoğu zaman göz ardı ederiz. Bilinmelidir ki grafik tasarım kadar malzemenin doğru seçilmesi tasarımın ruhunu yansıtması bakımından önemli bir detaydır. Uygungöz ve Kılıçkaya'ya göre (2008, s. 172) "mekân ile ilişkiye giren tipografi uygulamalarında malzeme açısından bir zenginlik söz konusudur, mürekkep dokusundan sıyrılan yazı, her türlü malzeme ile kurgulanırken sınırsız etkileşime girmektedir." Baines ve Dixon'a 2008, s. 108) göre çeşitli malzemelerin kullanımı kentlere, hatta ülkelere belirli bir görsel kimlik ve mekân duygusu sağlar.

Çevresel grafik tasarım ve tipografi temelli uygulama projeleri için yapılması planlanan mekân oldukça önemlidir. Uygulamanın yapılacağı alan iç veya dış mekân olabilir. Bu doğrultuda malzeme seçimi ve teknik uygulama konusunda farklılıklar olacaktır. Tasarım, dış mekân yani kentte herhangi bir yer için yapılacak veya yerleştirilecekse hava koşulları, ısı, nem ve diğer tanımlanmayan faktörler proje tasarlanırken göz önüne alınması gereklidir.

Agnès Laube ve Michael Vidrig (2016, s. 147) "Archigraphy: Lettering on Buildings" adlı kitabında işaretleme tasarlama ve inşa etmenin büyük miktarda teknik bilgi birikimi gerektirdiğinden söz eder ve bu işin klasik bir grafik tasarım görevinden çok daha fazlası olduğu görüşünü paylaşır. Harfler mekânsal olarak nasıl biçimlendirilebilir, maddi form nasıl verilebilir ve yapılandırılabilir? Hangi renk sistemleri, sanayideki teknik imkânlarla sınırlandırılmaktadır. Belirli ışık efektleri nasıl elde edilir? Bu sorulara yanıt bulmak için birbirinden farklı malzeme seçimi ve teknik yapım yöntemlerini bilmemiz gerekir.

Seramik, uzun yıllardır yazı ile birlikte kullanılmak üzere mimari bağlamda zengin ve esnek bir malzeme kaynağı olmuştur. Yapı malzemeleriyle uyumu sayesinde sıklıkla tercih edilmiştir (Baines ve Dixon, 2008, s. 142). Seramik veya seramik-mozaik yöntemi kullanılarak yapılmış örneklerin ilk akla gelenleri mimari yapı cephelerinde, metro durak isimlerinde ve zemin üzerinde uygulanan bazı projelerle hatırlanır. Londra Underground ve New York Metrosu'nun ilk yıllarında bina giriş ve metro durak isimlikleri seramik-mozaik yöntem kullanılarak oluşturulmuştur. Baines ve Dixon'a (2008, s. 138) göre *seramik mozaikler*, Roma döneminden beri dekoratif amaçlı kullanılan popüler bir malzemedir. Seramik mozaiklerin kullanımı, fayans olarak bilinen sırlı karo çini işi veya kalıplanmış sırlı pişmiş toprak bloklar ile bazen bir araya getirilmiştir. Mozaik şeklinde

yapılan harflemelerde iki temel yaklaşım vardır. Birincisi, kırık veya özel olarak kesilmiş parçaları kullanarak ve harf formunun bütünlüğünü koruyarak istenilen bir deseni oluşturmak. İkincisi, malzemenin satın alındığı şekliyle kullanılmasını, düzenliliğini kabul etmesini ve harf formunu ızgaraya (grid) çevirmeyi içerir. Bu yaklaşım, arnavut kaldırımı, parke veya tuğla gibi düzenli yapı malzemeleri kullanılarak elde edilebilecek genel etkiye benzemektedir.

1906'dan kalma kırmızı kiremitli-camlı cepheye sahip "Londra Underground" istasyonlarının çoğu mimar Leslie Green tarafından tasarlanmıştır (Görsel 2. 151). Bu istasyonlarda kullanılan en eski yazı, zamanının tipik harfleri olan, eğrisel (curvilinear) harflere sahip pişmiş topraktan yapılmış istasyon adlarında yer alır. Platform seviyesinde seramik karolardan oluşan isimlikler istasyondan istasyona farklılık göstermektedir. "UNDERGROUND" kelimesi ilk kez 1908 yılında, kelimenin tırnaksız (sans serif) olarak dizildiği ve "U" ve "D" harflerinin büyük bir şekilde öne çıktığı metro giriş cepheleri üzerinde görülür.[77]



Görsel 2. 151: *Londra Metrosunun (Underground) ilk yıllarında Leslie Green tarafından tasarlanan seramik, fayans yönlendirme ve metro giriş tabelaları. http://citytransport.info/Digi/P1270290a.jpg ,https://farm6.static.flickr.com/5326/6965795540_1605c74b0c_b.jpg http://www.publiclettering.org.uk/Images/CGT/CoventGMaidaVale.jpg , https://150greatthingsabouttheunderground.com/tag/leslie-green/ , https://theonlyfinalgirl.files.wordpress.com/2015/04/tube.jpg (Erişim Tarihi: 14.10.2017)*

[77]http://www.publiclettering.org.uk/Undergroundstation.php (Erişim Tarihi: 14.10.2017)

Mimarlık firması Heins & LaFarge (George C. Heins ve Christopher Grant LaFarge) tarafından 1901-1907 yılları arasında tamamlanan New York Metrosu'nun (subway) "Beaux Arts" mimarlık tarzındaki istasyon ve platformları, "city beautiful" kentsel planlama teorilerinden ilham alan sırlı pişmiş toprak kabartmalarla ve fayans mozaiklerle süslenmiştir (Görsel 2. 153). Üretilen karolar, tek fırınlanmış pişmiş toprakların aksine iki kez ateşlenen ve böylece daha geniş bir renk yelpazesine ulaşan opak ve sırlı bir seramik üreten "fayans" kullanılarak oluşturulmuştur.[78]

İspanya, Barcelona'da sıradışı mimarisi ve dekoratif görünümüyle dikkat çeken "Park Güell" dünya genelinde pek çok turistin ziyaret etmek istedikleri yerlerin başındadır. Mimar Antoni Gaudi ve katalan mimar Josep Maria Jujol tarafından tasarlanan Park Güell içerisinde seramik-mozaik kullanılarak oluşturulmuş pek çok detay bulunmaktadır. Buna "Park" ve "Güell" isimlik tasarımı da dahildir (Görsel 2. 152).



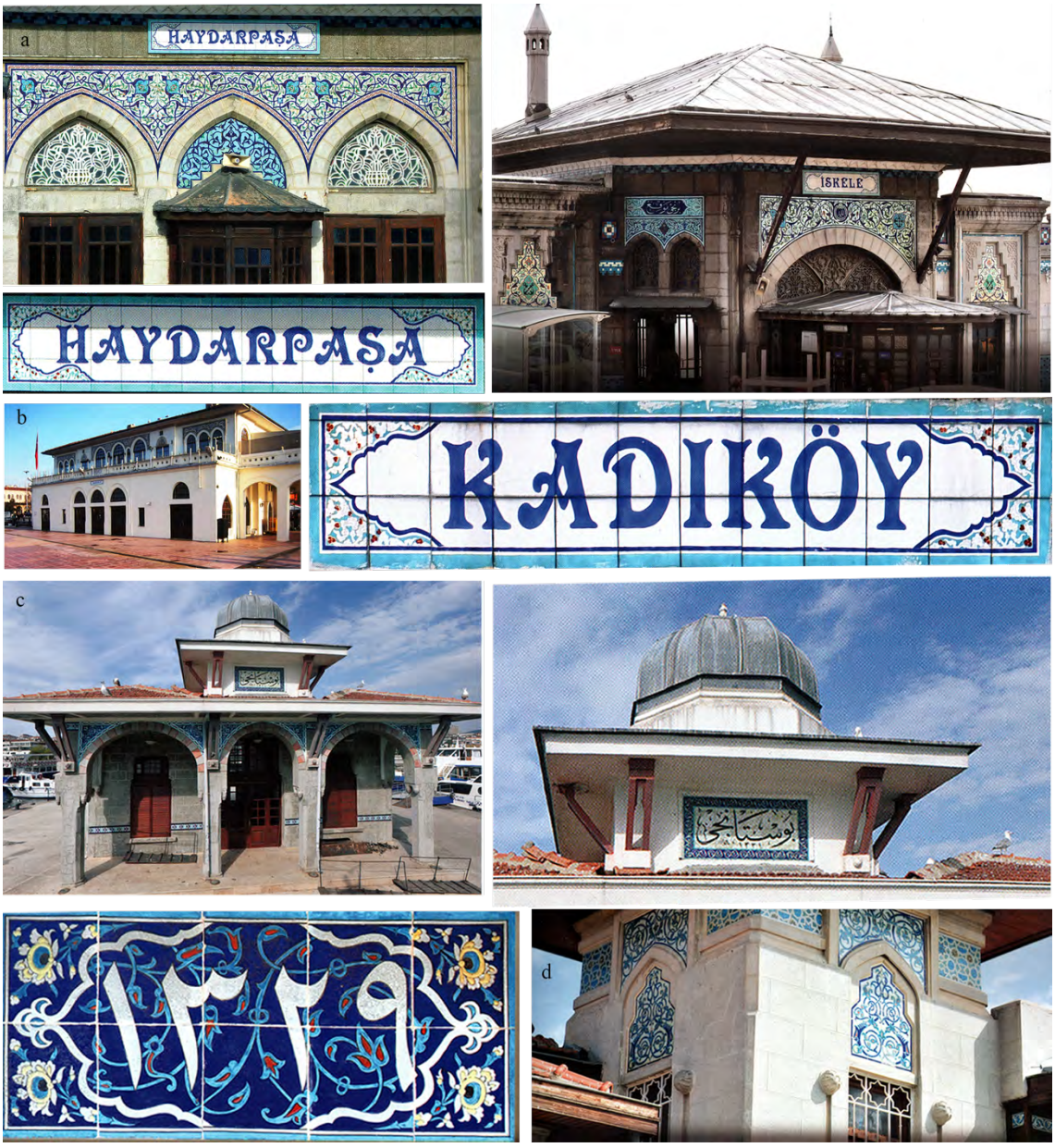
Görsel 2. 152*: İspanya, Barcelona'da yer alan Park Güell'in seramik mozaik parçalardan oluşturulan isimlikleri, http://www.lucasthenomad.com/2014/05/03/barcelona-spain/, https://hotelarclarambla.com/en/blog/the-park-guell/ (Erişim Tarihi: 18.08.2018)*

[78]http://www.nysubwaymosaics.com/history.html (Erişim Tarihi: 11.10.2017)



Görsel 2. 153: *New York Metrosu (Subway) 'nun kesme mozaik-seramik yöntemle yapılmış eski yönlendirme ve durak isimleri, 1918-1919. http://www.codex99.com/design/106.html ve http://www.subwaysigns.com/yahoo_site_admin/assets/images/011c6061b3d1da217d41e442027131724f6bf65e1c.128172457_std.jpg (Erişim Tarihi: 11.10.2017)*

Londra ve New York'daki raylı ulaşım sistemlerinde kullanılan yönteme benzer bir malzeme seçimi İstanbul'un tarihi vapur iskele binalarında görülür. İskele binaları, kentlerin mimari simgelerindendir. İstanbul'un tarihi şehir hatları vapur iskele binalarının özellikle Haydarpaşa, Kadıköy, Bostancı ve Beşiktaş İskelesi cephe ve alınlıkları üzerinde yer alan çini ile yapılmış seramik "isimlikler" dikkat çekicidir (Görsel 2. 154). Vedat Tek tarafından hicrî 1334 (1915)'de inşa edilen *Haydarpaşa İskelesi*nin kapı lentolarının üstü, pencere üzerindeki kemerler, kemer aynaları ve alınlıkları, pencere kemer alınlıklarının yan ve üçgen boşlukları Kütahyalı Mehmet Emin Usta'nın zengin çini süslemeleriyle kaplanmıştır. Panoların birinde "Mehmed Emin Min Telamizi Mehmed Hilmi Kütahya sene hicrî 1334" yazısı ile ustanın imzası bulunmaktadır. Ön cephe gişe üzerinde şakayık, lale gibi çiçek motifleri, yaprak ve rumîli kıvrımlar arasında "Maşallah" yazısı, üst alınlık kısmında beyaz zemin üzerine lacivert renkle "İskele" yazısı dikkat çekmektedir (Karakaya, 2012, s. 314). *Kadıköy İskelesi* de İstanbul'un en eski iskelelerden biridir. Denize bakan cephedeki sivri kemerli üçlü pencere gruplarının alınlıklarında çini panolar görülmektedir. Lacivert kalın şeritlerle çevrelenmiş beyaz zeminli panolarda lacivert rumîler, kıvrık dallar, kırmızı ve beyaz göbekli lacivert yapraklı karanfiller, turkuaz renkli enginar yaprakları ve karanfillerden oluşan girift kompozisyonlar ile "Kadıköy" yazısı yer almaktadır (Karakaya, 2012, s. 316). *Bostancı İskelesi* denize bakan cephesinde kubbenin altında lacivert üzerine beyaz renkte yuvarlatılmış dallarla çevrelenen bir çini dikdörtgen bordürde beyaz üzerine siyahla yazılmış "Bostancı hicrî 1331 (1912)" tarihli kitabe yer almaktadır (Karakaya, 2012, s. 312). I. Ulusal Mimarlık dönemi örneklerinden olan *Beşiktaş İskelesi* ise 1913-1914 yılları arasında Boğaziçi'nde birçok iskelenin yapımını gerçekleştiren Mimar Ali Talat Bey tarafından inşa edilmiştir. Giriş cephesindeki üç panodan ortadakinde *kufî hat yazısı*yla "Beşiktaş", bunun sağındaki panoda iskelenin inşa tarihi olan hicrî 1320 (1913-1914), solunda ise Şirketi Hayriyye'nin kuruluş yılı olan hicrî 1267 (1851-1852) tarihi yazmaktadır. Lacivert zemin üzerine kobalt mavisi kıvrık dal ve yapraklardan oluşan bitkisel bezemelerin arasında beyaz renkte yazı ve rakamlar yer almaktadır (Karakaya, 2012, s. 312). Ayrıca Kuzguncuk ve Büyükada iskeleleri de aynı mimari üslup ve çini-seramiklerle oluşturulmuştur.



Görsel 2. 154: *a) Haydarpaşa İskelesi ve detayı, b) Kadıköy vapur iskeleleri çiniden yapılmış yazıları (Karakaya, 2012, s. 312-317), http://www.sehirhatlari.istanbul/uploads/resim/1352-1/jloxsl3c.opu.jpg, (Erişim Tarihi: 22.03.2017), c) Bostancı İskelesi ile d) Beşiktaş vapur iskeleleri çiniden yapılmış yazıları, (Karakaya, 2012, s. 312-317)*

Metal, en yaygın işaretleme ve harfleme malzemesidir. Esnek ve dayanıklıdır, yapısal çerçeveleme, görünür yüzeyler ve boyutsal elemanlar için kullanılabilir. Renk olarak gümüşten sarıya, yüzey olarak cilalıdan fırçalıya veya satene kadar çeşitleri bulunur. Yazı ve grafikler metal üzerine kazınmış, oyulmuş, boyalı veya emaye şeklinde olabilir veya uygulanabilir. Renk farkı, maliyet, leke pasa korozyona ve oksitlenmeye karşı dayanıklılık, güçlü direnç, esneklik, geri dönüştürülebilirlik, ağırlık ve işlenebilirlik özelliklerine göre çok amaçlı olarak kullanılabilecek farklı özelliklere sahip *alüminyum*,

paslanmaz çelik, *bronz*, *pirinç (muntz)* gibi çok çeşitli metal malzeme çeşitleri vardır (Gibson, 2009, s. 114). Metal, gelişen teknik ve yöntemler sayesinde çeşitli projeler için etkin ve hızlı bir şekilde üretilip kesilebilmektedir. Bu gelişmeye malzemenin sağladığı dayanıklılık gücü de eklenerek harfe dayalı tipografi temelli projelerin uzun ömürlü olmasına ve etkili görünmesine olanak vermektedir. Baines ve Dixon'a (2008, s. 140-141) göre metal, tarih boyunca cephe yazıları oluşturmak için uygun bir malzeme olmuştur. Üzerine üretilmesi istenen herhangi bir doku, kabartma işlemleri yanında ölçeklendirme açısından da büyük esneklik sağlamasından dolayı mimari yapılarda "harfleme" yapmak için kullanılmıştır. Viktorya döneminde karmaşık yazı düzenleri mimaride demir işleriyle birleştirilmiştir. Günümüzde ise güvenlik parmaklıkları, kapılar ve ağ geçitlerinde (pozitif ve negatif olarak) halen kullanılmaya devam etmektedir. Metal, şablon (stencil) tekniği kullanılarak yeni şeyler üretmek için de elverişlidir.

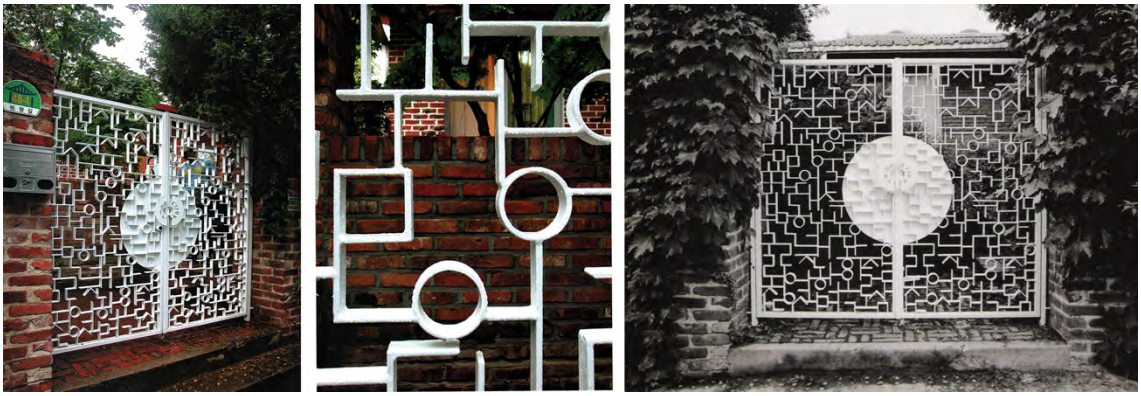
Metal döküm malzeme kullanılarak oluşturulmuş kapı örneklerinin en bilineni "İngiliz Kraliyet Kütüphanesi" giriş kapısıdır. "LetterScapes: A Global Survey of Typographic Installations" adlı kitabın yazarı Anna Saccani'ye göre (2013, s. 78) bu tür kapılar yani harflere dayalı tipografik tasarıma sahip kapılar dünyanın en prestijli ve kapsamlı kütüphanesine "British Library" (İngiliz Kraliyet Kütüphanesi) girişte kullanılabilecek ideal bir seçim olmuştur çünkü kitaplara adanmış olan bu binaya yaklaşırken ziyaretçilerde ona yakışır bir ruh hali ortaya çıkmasına sebep olmaktadırlar. Yüksek ve tuğladan yapılmış bir duvar ziyaretçiyi (Cardozo Kindersley Workshop tarafından tasarlanan) ve ön avluya açılan kapıya doğru yönlendirmektedir. Kalın çelik levhalardan yapılmış olan kapı, harf formlarının kalınlaşmasıyla (inceden ekstra kalına) sekiz kat halinde "British Library" olarak yazılmıştır (Görsel 2. 155). Yapının üst kısmı sabitlenmiş, alt kısım ise kapının iki kanadının da açılabilmesi için her iki taraftan menteşelidir. Ziyaretçilerin dikkatini çeken ilk şey kemerin ve kapının altındaki kütüphaneyi oluşturan basılı sayfaları anımsatan harflerdir. Katmanlar halinde yazılmış olan "British Library" yazısı harflerin üst kısmından alt kısmına doğru olan çıkıntıları birleştiren yatay bir hatla ayrılmıştır. David Kindersley bu projede küt tırnaklı (slab serif) yazıyüzü kullanmıştır (Saccani, 2013, s.78).



Görsel 2. 155: *İngiliz kraliyet kütüphanesi, Londra, https://kandmk.files.wordpress.com/2011/01/britishlibrary_ii.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2015) ve (Saccani, 2013, s. 77, 79, 80)*

Metal malzeme kullanılarak oluşturulmuş bir diğer farklı tipografik kapı örneği ise 2001 yılında A. Sang'ın Kore Hangul alfabesinden karakterler kullanarak tasarladığı kendi evinin giriş kapısıdır (Görsel 2. 156). Döküm demirden yapılmış ve beyaza boyanmış olan bu kapı bir çıkmaz sokağın sonunda yer almaktadır (Saccani, 2013, s. 30). Projede kullanılan harfler birkaç manaya birden gelebilecek şekilde (veya tamamen anlamsız olacak şekilde) kombine edilmiştir. Bu durum önemli zorlukları beraberinde getirmiştir çünkü Hangul alfabesindeki harfler beş şekilsel öğeden oluşmaktadır: *bir nokta*, *bir yatay çizgi*, *bir dikey çizgi* (bu üç öğe sesli harfleri temsil etmektedir) *bir çapraz* ve *bir daire*. Bu beş basit öğe 10.000'den fazla karakter oluşturma kapasitesine sahiptir. Karakterler ağzın, dişlerin, dudakların ve çenenin o sesi üretirken aldığı şekilleri temsil etmektedir. Ayrıca on sesli harf ve on dört sessiz harfle neredeyse her türlü ses temsil edilebilmektedir (Saccani, 2013, s. 30). Bir diğer dikkat çekici kapı örneği ise 1999'da Londra Notting Hill'deki evinde bağımsız olarak çalışmak üzere Pentagram'dan ayrılmasının ardından evinin giriş kapısını yeniden tasarlayan grafik tasarımcı Alan Fletcher'a aittir (Görsel 2. 157). Fletcher'in özel döküm siyah metal harf formları, metal menteşe kayışları ile bir arada durması için "Q" harfinin kuyruğu ile birlikte tutulmaktadır. Bu basit çözüm, Fletcher'ın şimdiye kadar kavramsallaştırdığı en unutulmaz ve kalıcı tasarım çözümlerinden biri haline gelmiştir. Harf formlarına duyduğu

aşkı ve tutkuyu, ölçek ve malzemenin samimi anlayışını ve grafik formun mimari bir ortamla uyumuna yönelik yaratıcı yaklaşımını yansıtmaktadır (Poulin, 2012, s. 218).



Görsel 2. 156: *Ahn Sang-soo tarafından tasarlanan Hangul Gate (Hangul kapısı) Jongno-gu, Pyeongchang-dong, 131-21, Seul, Güney Kore, (Saccani, 2013, s. 29, 31) ve http://2014.agi-open.com/images/made/agi-open.com/assets/AhnSangSoo_01_940_710_s.jpg (Erişim Tarihi: 27.11.2018)*



Görsel 2. 157: *Alan Fletcher'ın Londra Notting Hill'deki evinin kapısı, 1999, http://1.bp.blogspot.com/_uE9aMPQDnek/Sj2q9WgAB1I/AAAAAAAAAu8/opcddeR3e4A/s1600-h/AlanFletcher.jpg, http://www.atomweb.net/blog/uploaded_images/image-upload-125-777311-777392.jpg (Erişim Tarihi: 27.11.2018)*

Stockholm'ün en çok sevilen kamusal sanat eserlerinden biri olan "Citat", kentteki okullar, kütüphaneler, edebi dernekler ve akademisyenler tarafından desteklenen bir projedir (Görsel 2. 158). 1994'te, ünlü sanatçı, oyun yazarı August Strindberg'i anmak üzere, Stockholm'de kendisine adanan ilk festivalin vesilesiyle, Gustavo Aguerre ve Ingrid Falk olarak tanınan "FA+" tarafından yaratılmıştır. Sanatçı Strindberg tarafından sözlerin birbirine bağlı olduğu bir sokak olan Drottninggatan'da önemli alıntılar yapılmıştır. Alıntılar, kalabalık alışveriş caddesinin tam ortasından geçiyor ve bu uzunlamasına düzenleme, her iki taraftan da kolayca okunabiliyor. "Kütüphaneler her

zaman yakıp kül edilmeli ve sonra" ya da "akıllı olmak şüphesiyle gözaltındayım" gibi provoke edici ifadeler seçen FA+, yoldan geçenlerin dikkatini çekmeye ve Strindberg'in kişiliğinin ironik ve tartışmalı yönlerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. 1998'de Stockholm Avrupa Kültür Başkenti olduğunda, alan trafiğe kapatılarak ve harfler paslanmaz çelik olarak yeniden yaratılmıştır. Caddenin ortasındaki metinlerin yerleştirilmesi şerit olarak yolu yeniden yapılandırır. "Helvetica" yazıyüzü, çelik malzeme ile asfalt kullanımıyla diğer yaygın sokak malzemeleriyle uyumlu hale gelmiştir. Caddede reklam ve vitrinlerin görsel kirliliğine yerli, uyarıcı bir alternatif sunan "Citat", ziyaretçilerin üzerinde dolaştığı önemli bir gözlem alanı haline olmuştur (Saccani, 2013, s.118).



Görsel 2. 158: *İsveç, Drottninggatan, Quenn Caddesi üzerinde 2010 yılında Ingrad Falk ve Gustavo Auerre tarafından tasarlanan "Citat" adlı zemin üzerine tipografik bir uygulama (Saccani, 2013, s. 117,119,120)*

Ahşap, tarih boyunca ısınma, barınma pek çok farklı amaç ve ürün elde etmek için kullanılmıştır. Frank Lloyd Wright'e göre "ahşap, tüm malzemelerin en insani özüdür. İnsan onunla olan ilişkisini seviyor, elinin altında hissetmeyi seviyor, dokunuşuna ve gözüne hitap ediyor" (Ojeda ve Pasnik, 2005, s. 15). Metal gibi ahşap da yapı malzemesi olarak işlev görmesinin dışında bina cephelerinde "harfleme" yapmak için kullanılmış, harf formuna uygun kesilip şekillendirilmiştir. Baines ve Dixon'a (2008, s.142-143) göre ahşaptan seri üretilebilen, oldukça esnek ve farklı ölçekte kesilebilen harf formları doğrudan binanın kendisine veya ticari binaların dışındaki yerlere uygulanabilir. Bu gibi durumlarda, kabartma harfler, mimari cephe ve yazı pratiği arasındaki ayrımı

bulanıklaştıracak şekilde binanın dokusuyla çok iyi karışırlar. Gibson'a (2009, s. 114) göre ahşap, diğer malzemelere göre işaretleme sistemleri için daha az dayanıklıdır. İç veya dış mekân kullanımında zamanla koyulaşabilir fakat bir arka plan malzemesinin üstüne yüzey detaylandırma veya laminasyon için kullanımında elverişlidir. Ahşabın da renk olarak farklı, maliyet olarak pahalı veya daha ucuz, işlenebilirlik, dayanıklılık gibi farklı özelliklere sahip *meşe*, *sedir, çam, maun, kiraz, kavak* gibi çok çeşitli ahşap malzeme çeşitleri vardır.

Masayoshi Kodatra ve Yukiharu Takematsu & E.P.A, 2007 yılında, Japonya, Kawaga'da eski bir ilkokulda sergi işareti tasarlamak için görevlendirildiklerinde ortaya çıkan fikrin devamı niteliğinde olan "Fukutake House 09" (09 Fukutake Evi) ise, daha önceki sergi işareti projesinin genişleterek binanın dış cephesinde uygulanmış halidir (Görsel 2. 159). Ahşap kesim harfler kullanılarak sarılan yeni cepheyle bina etkili bir görünüm kazanmıştır (Heller ve Ilić, 2013, s. 153).



Görsel 2. 159: *"Fukutake House", Japonya. http://graphicambient.com/2014/04/03/fukutake-house-japan/ ve http://www.oneclub.org/awards/theoneshow/-award/6390/fukutake-house/fukutake-house (Erişim Tarihi: 05.01.2018)*

Taş, ilk çağdan bu yana işaretleme ve zemin uygulamaları için kullanılan bir malzemedir. Kentsel manzara veya mimari ortamlarla denge ve uyum sağlar. Harf formları ve grafikler, taş yüzeyine monte edilebilir veya kazıma, oyma ve kumlama tekniği veya taş yüzeyinden su jetiyle kesilerek harfler oluşturulabilir. Taş malzemenin

renk, maliyet, dayanıklılık, ağırlık, işlenebilirlik gibi özelliklerine göre çok amaçlı kullanımlar için *granit*, *kireçtaşı, mermer, kumtaşı, damlataşı* gibi çok çeşitli taş malzeme çeşitleri vardır (Gibson, 2009, s. 114). Roma ve Londra'da dönemin imparatorluklarının ihtişamını ve güçlü duruşunu temsil etmesi amacıyla taş işçiliği yapılı çevrede bina veya kamu kuruluşlarında, anıt kitabelerinde çoğunlukla kullanılmıştır (Görsel 2. 160).



Görsel 2. 160: *Londra'da yer alan taş oyma ve taş kesim bina cephe isimliklerinden örnekler (Baines ve Dixon, 2008, s. 127)*

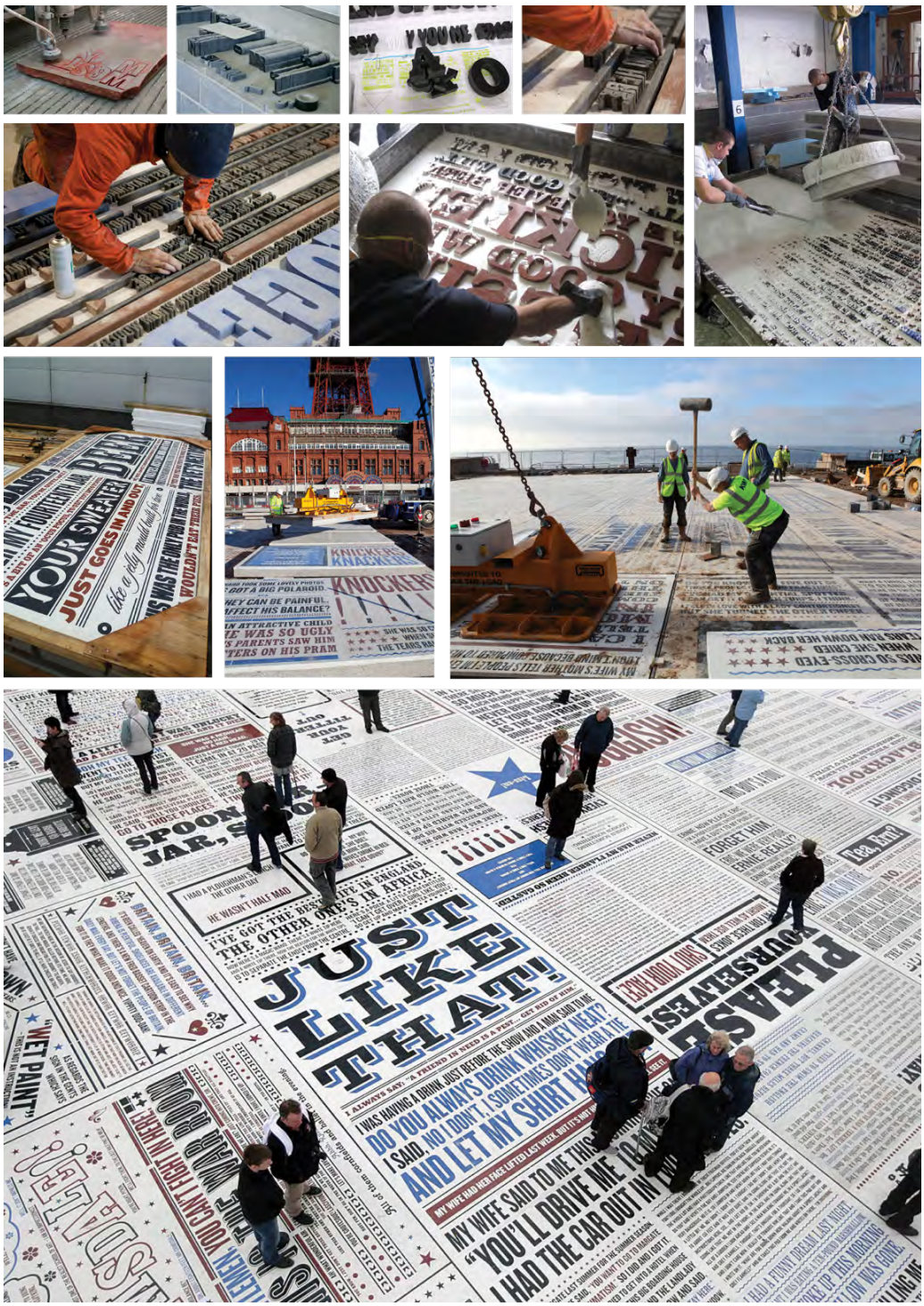
Hırvatistan'ın Labin kentinde bulunan Dubrova köyü, bölgeye özgü taş güzelliğini ön plana çıkarmak için 1970 yılından bu yana düzenlenen Akdeniz Heykel Sempozyumu'nun yeri olmuştur. Dubrova Heykel Parkı, Josip Diminić tarafından tasarlanan heykellere ve Ante & Marko Rašić ve Vedrana Vrabec tarafından tasarlanan "White Road" adlı tipografik projesine ev sahipliği yapmaktadır. 2011 yılında Çevresel Grafik Tasarım Derneği (SEGD) tarafından onur ödülüne layık görülen Beyaz Yol (Bijela cesta), farklı sanatçıların yarattığı 13 bölüme ayrılmış, 325 metre uzunluğunda, 5 metre genişliğinde bir yoldur (Görsel 2. 161). Yol, yürüyüş yapmak, doğanın tadını çıkarmak ve eşsiz bir görsel deneyim yaşamak için ideal bir tür kültürel alan yaratmaktadır. 2008 yılında Studio Rašić'in (Zagreb) yarattığı 13. bölüm, "Yağmur Bekliyor" olarak adlandırılmaktadır. Hırvatistan'ın Kanfanar şehrinde bulunan parlak kireçtaşından 1.245 adet kare bloktan yapılmıştır. Sekiz yüz altı karenin, Beyaz Yol (Bijela cesta) kelimelerini hecelemek için kesilmiş daireleri vardır. Doğa ve hava, yerleştirmenin ayrılmaz parçalarıdır. Kesilen daireler, gün boyu güneşin konumuna bağlı olarak değişen yansımalar, ışık ve gölgeler gibi doğadaki değişiklikleri yansıtan, su, yaprak, toprak ve diğer doğa armağanlarını toplayan kaseler oluşturur.[79]

[79]https://segd.org/content/white-road-waiting-rain (Erişim Tarihi: 02.02.2018)



Görsel 2. 161: *Hırvatistan, Dubrova Heykel Parkı'nda Ante & Marko Rašić ve Vedrana Vrabec tarafından kireçtaşından tasarlanan "White Road – Waiting for Rain" adlı tipografik bir uygulama, https://segd.org/content/white-road-waiting-rain (Erişim Tarihi: 02.02.2018)*

"The Comedy Carpet" (Komedi Halısı) Britanya'nın ve Blackpool'un zengin komedi geleneğinin tasarıma yansıdığı bir projedir. 2200 metre karelik bir granit ve betondan yapılan alanda, İngiliz komedisinin önemli komedyenleri ve yazarlarına (ve burada gösteri yapmış bazı yabancılara) ait fıkralar, şarkılar, çizimler, tek cümlelik espriler ve meşhur sözler yer almaktadır (Görsel 2. 162). Tasarıma, Blackpool Tower'ın önündeki toprak mesire alanı ve geçmişte kullanılan tiyatro posterleri esin kaynağı olmuştur. İçerik olarak, Why Not Associates'den Andy Altman'ın ve Gordon Young'ın seçtiği düzenlemeler yer almaktadır. Eser, 900'den fazla komedyen ve yazar tarafından onaylanmış ve izin verilmiştir. The Carpet, kasabadaki yenilenmenin ve yeni sahil koruma yapılarının bir parçası olarak oluşturulmuştur. Kimyagerler ve mühendislerin yanı sıra tipograflar ve inşaat işçileri de projede birlikte çalışmışlardır. Karmaşıklığı ve boyutundan dolayı, eser tamamen sadece bir şirket tarafından tamamlanamamıştır. Sonuç olarak, Hull şehrinde bu proje için özel olarak kurulan bir fabrikada 180000'den fazla granit harf yüksek kaliteli beton paneller halinde kesilmiştir. Yazı fontları, birkaç santimetreden bir metreyi aşan boyutlara kadar değişmektedir. The Carpet, zekâ ve mizah yoluyla çok çeşitli bir izleyici kitlesiyle etkileşime girmektedir (Heller ve Ilić, 2013, s. 50).



Görsel 2. 162: *The Comedy Carpet (Komedi Halısı), Blackpool, Britanya, 2008-2011, http://whynotassociates.com/environmental/the-comedy-carpet (Erişim Tarihi: 12.05.2018)*

Plastik, sentetik malzeme kategorisine girer. Tabela, işaretleme ve yönlendirme sistemlerinin önemli bir bileşenidir. Değişken kalınlıkta, dökme veya sıkıştırılmış levhalardan kesilirler. Tabakalar renkli veya şeffaf olabilir. Bu durumda ışıklandırılmış

tabelalarda yarı saydam özellikte görünebilirler. Harfler ve grafikler boyanabilir, basılabilir veya serigrafi yapılabilir. İç ve dış mekân kullanımına göre, maliyet, dayanıklılık, işlenebilirlik, saydam, yarı saydam veya opak olma, sertlik, parlaklık, geri dönüştürülebilirlik gibi özelliklerine göre çok amaçlı olarak *akrilik, lexan, suni reçine, sintra, fotopolimer* gibi çok çeşitli plastik malzeme çeşitleri vardır (Gibson, 2009, s. 115).

Kompozit, farklı fiziksel veya kimyasal özelliklere sahip iki veya daha fazla parçadan oluşan çok çeşitli mühendislik malzemeleri içerir. Arka plakalardan yüzleri işaretlemek için birçok tabela alanında kullanılabilir ve genellikle şekil ve formlarda kesilebilir. Çeşitli doku ve renklerde, kompozit malzemeler boyanabilir, yüzeye basılabilir veya doğal olarak kullanılabilir. İç ve değişken dış mekân grafik ve haritala kullanımları için uygun, dayanıklılık, maliyet, işlenebilirlik özelliklerine göre *fenolik reçine tabakaları, alucobond, cam-elyafı (fiberglass)* gibi çok çeşitli plastik malzeme çeşitleri vardır (Gibson, 2009, s. 115).

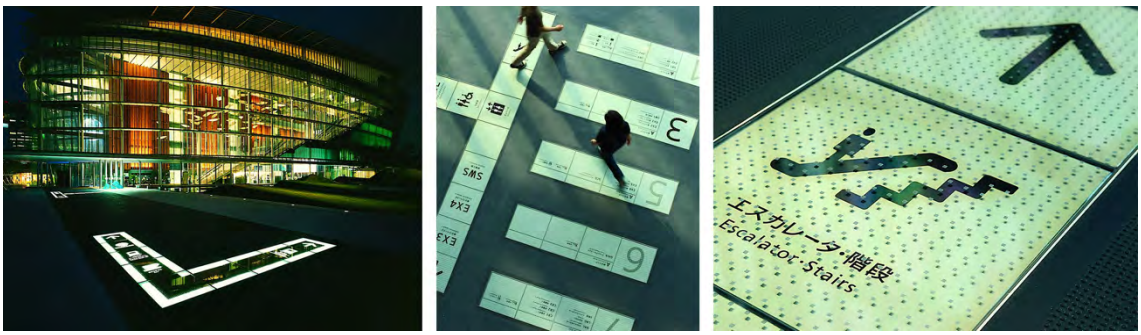
Cam, iç ve dış mekânda tabelalar için giderek daha yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır. Arkadan aydınlatmalı, kenarlı veya boyutsal formlarda yapılabilir. Boyama, dağlama, oyma ve kumlama, yüzeyleri işlemenin en yaygın yoludur; ön veya arka yüzeye veya iç tabakaya grafik ve doku uygulamak, işaretin ve tasarımın etkisini değiştirecektir. Düz, kaplamalı, açık renk veya renkli, dayanıklılık, geri dönüştürülebilir, desen, harf ve grafiklerin üzerine uygulanabilir olma özelliklerine göre *float, düşük emisyonlu cam (low-e glass), borosilikat, içinden sıvı veya gaz geçebilecek ince gözenekli cam (fritted), sert cam (tempered), lamine cam* gibi çok çeşitli cam malzeme çeşitleri vardır (Gibson, 2009, s. 114). Sağlamlık, kırılabilirlik, ışığın yansıması gibi nedenlerden kaynaklı dış mekânda kullanımı çok fazla tercih edilmese de camın yüzde yüz geri dönüştürülebilir olması nedeniyle çevre dostudur. Farklı teknik, boyama, kumlama veya renkli arka plan uygulamalarıyla ışığın yansıtma parlaklık sorunu çözülebilir.

2011 yılında Çin'de tasarımcılar, bir cam şirketine ait olan "Shanghai Museum of Glass" (Şangay Cam Müzesi) için yeni bir cam cephesi uygulaması yapmışlardır (Görsel 2. 163). Tasarımda standart endüstri camı benzersiz bir şekilde işlenmiş U şeklindeki cam paneller kullanılmıştır. Şeffaflığı azaltmak için arkadan kumlanmıştır. Daha sonra, camla ilgili on dilde anahtar kelimeler cephe yüzeyine bir emaye kaplamanın ısıyla sabitlendiği plastik folyo çıkarılarak harfler ortaya çıkarılmıştır. Seçilen anahtar kelimeler çarpıcı bir ışık sunumu sağlamak için LED arka ışığıyla aydınlatılmıştır (Heller ve Ilić, 2013, s. 147).



Görsel 2. 163: *Cam panel ve led ışık destekli Şangay Cam Müzesi'nin dış cephe tasarımı*, *https://architizer.com/projects/shanghai-museum-of-glass/ (Erişim Tarihi: 23.04.2019)*

2001'de Tokyo'da açılan "Natioanal Museum and of Emerging Science and Innovation" (Ulusal Gelişen Bilim ve Yenilik Müzesi) veya bir diğer adıyla "Miraikan" (gelecek müzesi) gelecekteki yenilikçi gelişmelere odaklanmaktadır. Robotların etkileşimi, sanal gerçeklik sürüşleri ve en son teknolojilerle keşfedilmeyi sağlamıştır. 40.589 m² alana sahip müze ve çevresinde, ziyaretçileri çeşitli varış yerlerine bilgi masası, galeriler, mağaza, kafe, teras, tuvaletler, asansörler, yürüyen merdivenler ve park yerlerine yönlendiren bir işaretleme sistemi yerleştirilmiştir. Hiromura Design Office Inc. tarafından tasarlanan işaretleme projesinde şeffaf lamine cam kullanılmıştır (Görsel 2. 164). Arkadan aydınlatmalı ve ziyaretçilerin ıslandığında kaymalarını önlemek için noktalı cam taneleri ile işlenmiştir. Bu yaklaşım müze içinde göze çarpmayan manzarayı etkili kılarken aynı zamanda işaretleme tasarımıyla şeffaflık duygusunu güçlendirir ve ziyaretçilere yön bulmalarında acil ve sezgisel bir araç sağlamaktadır. Bilgi çok dilli ve sergilenenlerle görsel olarak rekabet etmeyecek şekilde siyah ve beyaz olarak görüntülenir. Alfanümerik tanımlama kodları ve piktogramlar, bilgilerin kısa sürede ve anında iletilmesi için kullanılır. Tüm bilgilendirme gereklilikleri için yuvarlatılmış uçlu yeni bir tipografik eş-aralıklı yazıyüzü geliştirilmiştir. Bu yeni yazıyüzü, hümanist tırnaksız (sans-serif) yazıyüzü olan Frutiger'e dayanmaktadır (Poulin, 2012, s. 233).



Görsel 2. 164: *Tokyo, Miraikan Ulusal Gelişen Bilim ve Yenilik Müzesi'nin cam malzeme kullanılarak oluşturulan yönlendirme tasarımları, https://www.commarts.com/project/7125/national-museum-of-emerging-science-and-technology-signage-japan (Erişim Tarihi: 23.04.2019)*

Kendi kendini aydınlatan, filaman lambaların (filament lamps) hizalanıp dizilerek oluşturulduğu *nokta ışıklarla işaretleme (Filament Lambalar ve Ledler) yapma* yöntemi en erken işaretleme yöntemlerindendir. Sıralı yanıp sönme özelliğiyle filament lamba işaretleme tasarımlarında sıklıkla kullanılmıştır. İlk hareket dizileri, anahtarlama sistemleri kullanılarak önerilmiş; daha sonra daha uzun metinleri kayan yazı şeritleri biçiminde görüntülemek mümkün hale gelmiştir. Filamanlı lamba işaretleri kamusal alanda en eski hareketli ortam yaratma şeklini temsil eder. Filament lambaların yüksek güç tüketiminden dolayı 2009 yılında Avrupa Birliği ülkelerinde yasaklanmıştır. Son yıllarda, LED (Light Emitting Diodes) yüksek enerji verimliliği nedeniyle standart bir teknoloji haline gelmiştir. Günümüzde, kayan yazı şeritleri ızgara benzeri bir düzende plakalara monte edilmiş ayrı ayrı kontrol edilebilir LED'lerden oluşur; bunlar bilginin istenildiği zaman güncellenmesini olanak verir (Laube ve Vidrig, 2016, s. 155). Aydınlatılmış harfler (illuminated letters) ışık kaynağı dıştan görünmeyecek şekilde üç boyutlu bir gövdeye monte edilir. Harf yüzeyinin homojen bir şekilde aydınlatılmasını sağlamayan filamanlı lambalar ve neon ve flüoresan lambalar gibi eski aydınlatma araçları günümüzde hala kullanılmaktadır ancak çoğu durumda üreticiler daha fazla enerji tasarruflu ve uzun ömürlü LED'leri tercih etmektedir (Laube ve Vidrig, 2016, s. 155).

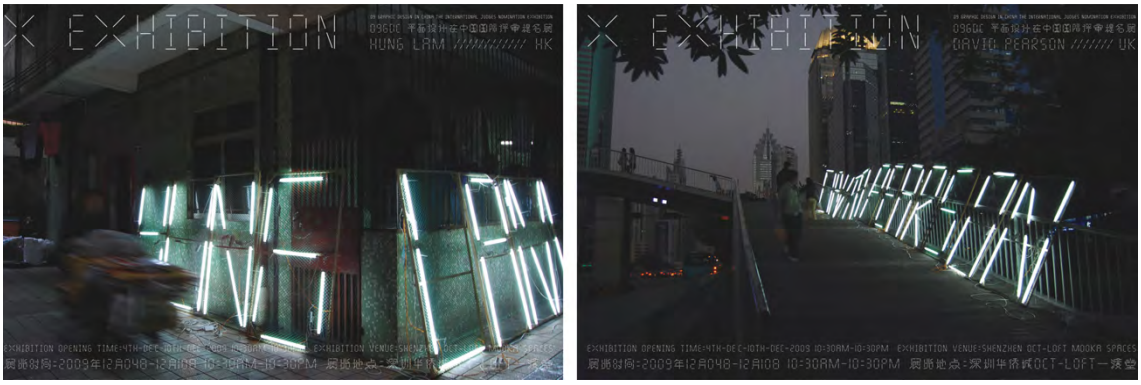
Los Angeles Uluslararası Havalimanı, ABD'nin en kalabalık ikinci büyükşehir bölgesi olan Los Angeles bölgesine hizmet veren bir havalimanıdır. Havalimanının kodu olan LAX ve her biri on katlı olan on beş anıtsal akrilik cam direkler Sepulveda Bulvarı ve Century Bulvarı'nın kesiştiği bir daireye yerleştirilmiştir (Görsel 2. 165). Doğuya doğru bir kalkış ve varış duygusu uyandırır. LED aydınlatma teknolojisi ile dahili olarak aydınlatılan direkler, şehrin çok kültürlülüğünü simgeleyen bir renk gökkuşağının içinde yavaşça dolaşır ve önemli günleri kutlamak için özelleştirilebilir. Çok disiplinli bir grafik tasarım firması olan Selbert Perkins tarafından tasarlanan "LAX Airport Gateway"

projesi, 20. yy. boyunca grafik tasarımcılar ve mimarlar tarafından oluşturulan önemli anıtları andırmaktadır (Poulin, 2012, s. 231).



Görsel 2. 165: *Led ışıklarla aydınlatılmış Los Angeles havaalanı giriş kapısı, http://www.ampersandsigns.com/blog/2015/3/4/lax-letters-timelapse-video (Erişim Tarihi: 27.04.2019)*

X Exhibition, Shenzhen kentinde beş ülkeden on bir genç tasarımcının bir araya geldiği bir sergidir. Serginin tasarım konsepti, kentin yaratıcı enerjisini ve gelecek tasarımcıların çalışmalarını ifade edecek, kentin her yerinde bulunan yarı-kalıcı kimlik yerleştirmeleri fikrine dayanmaktadır. X Exhibition'ın grafik tasarımcıları olan SenseTeam, her mekânın yanı sıra her tasarımcı ve disiplinin isimleri için tek tanımlayıcı olarak flüoresan ışık yerleştirmeleri kullanmıştır. Sergi için tek ışık kaynağı olarak flüoresan ışıklardan oluşan özel stencil benzeri yazı formları oluşturulmuştur. Bu "ışık karakterleri" tasarım grubunun yaratıcı gücünü ve enerjisini ifade etmektedir (Poulin, 2012, s. 246). 2011 yılında SEGD tarafından başarı ödülü kazanmıştır (Görsel 2. 166).



Görsel 2. 166: *SenseTeam tarafından floresan lambalar kullanılarak oluşturulan "X Exhibition" sergi yerleştirmesi, http://www.graphis.com/entry/85a90326-4b2d-11e2-a2c9-f23c91dffdec/# (Erişim Tarihi: 26.03.2019)*

Çizgi ışıklarla (neon) işaretleme, cam tüplerin neon gazı ile doldurulması ve tüpün her iki ucunda bulunan elektrotlara yüksek bir yük uygulanması ve iyonlaştırma yoluyla yapılır. Saf neon tipik olarak turuncu-kırmızı bir ışık yayar. Argon veya cıva ilavesi, yüksek oranda UV ışığı içeren mavi bir ışık üretir. Borunun içindeki kaplamalar UV ışığını insan gözüyle algılanabilecek bir ışık spektrumuna dönüştürür. Gazların bileşimine bağlı olarak çok çeşitli renkler üretilebilmektedir (Laube ve Vidrig, 2016, s. 155). Baines ve Dixon (2008, s. 145) ısıtılmış cam tüplerinden harf veya şekil yapmanın el becerisi gerektirmesinin yanında işaret üreticileri tarafından harf formların daha fazla araştırılıp, bilinmesi zorunluluğuna vurgu yapmaktadır. Laube ve Vidrig'e (2016, s. 155) göre cam tüplerin çapı genellikle 8 ila 30 mm arasındadır ve cam üfleyiciler tarafından hemen hemen her şekilde oluşturulabilir. Harflerin birbirine bağlandığı el yazısı ve süslü yazılar, günümüz neon tabelalar için çok uygundur. Tırnaksız (sans serif) yazılarında olduğu gibi kesinti olması durumunda, bağlantı cam tüpü alt tabaka ile karışacak şekilde boyanır. Cephe üzerine doğrudan monte edilir, öne açılan kutulara yerleştirilir veya üç boyutlu harf şekillerine monte edilebilir.

Çevresel grafik tasarım ve tipografi temelli projelerde seçilen malzemenin ardından uygulamanın hangi teknik yardımıyla yapılacağı önemlidir. Malzeme ve teknik detay yürütülen projenin hayata geçmesinde kilit noktadır.

Aşındırıcı işlemler arasında adından da anlaşılacağı üzere kullanılması düşünülen malzemenin yüzeyi aşındırma yoluyla istenilen etki elde edilmesi ile oluşturulur. Bu doğrultuda malzemenin yüzeyi *yontma*, *oyma*, *püskürtme*, *kazıma* ve *aşındırma* teknikleri ile işleme tutulur. Bu teknikler genellikle mimari tipografi kapsamında anıtsal ve onursal tipografik tasarım projelerinde yazıt, kitabe oluşturmak için kullanılır.

Yazıların *yontma (chiseling)* tekniği kullanılarak yapılması, en eski işaretleme yöntemlerinden biridir. Harfler çoğunlukla çentik şeklinde kıvrımlar veya bir keski ile delgi taştan çıkarılır. Kullanılan keski çeşitleri, sertlik derecesine ve istenilen harf durumuna göre değişir. Bu girintiler okunabilirliği artırmak için boyanabilir veya yaldızlanabilir. Bu negatif metodun alternatifi olarak, harfler de girintili, yükseltilmiş ya da serbest olabilir. Bu gibi durumlarda harflerin etrafındaki materyal yontulur. Günümüzde taş yazıtlar yapmak pek tercih edilmez çünkü bunlar değiştirilemezler. Ayrıca, pnömatik aletler yardımıyla taş ustası veya heykeltıraş gerektirdiğinden ciddi miktarda iş nedeniyle pahalıdırlar (Laube ve Vidrig, 2016, s. 148). Yazıtlarda *oyma (carved)* tekniği dış cephe malzemeleri olan metal, ahşap, beton ve plastik CNC yani bilgisayarlı sayısal kontrollü makineler ile uygulanabilir. Bu teknik, küçük ve çok hassas yazı, logo ve süs eşyası gibi kabartmaların negatif ve pozitif alan olarak yaratılmasına olanak sağlar (Laube ve Vidrig, 2016, s. 148). Ahşap veya taş malzemeden işaretleme yapımında klasik V-şekilli harfler veya köşeli oymalar keski ve tokmak ile elle kesilir, kumlanır, yönlendirilir veya kazınır (Gibson, 2009, s. 116).

Kuvars kumu daha önce bir püskürtme malzemesi olarak kullanıldığından *kumlama (blasting)* terimi hala basınçlı hava püskürtmesinden daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Cam, ahşap, beton veya metal, kum, cam, korindon, alüminyum veya krom oksit gibi bir aşındırıcı malzeme ile basınç altında püskürtülür. Aşındırıcı malzemenin tane büyüklüğündeki farklılıkları, farklı mat, kaba ve ince yüzey yapılarına neden olur. Motif, çizilen film ya da serigrafi kullanarak alt tabakaya uygulanır. Bu katman, kaplanan alanın püskürtülmemesiyle oluşur. *Sgraffito (scraffito)* tekniğinde ise süslemeler ve harfler, açık havada (al fresko), yani henüz sertleşmemiş sıva tabakalarına çizilir veya kazınır. Metinler/çizimler ve sıva arasında net bir kontrast olduğundan emin olmak için taban sıva ve son işleme için farklı renkler kullanılır (Laube ve Vidrig, 2016, s. 148-149).

Üzerine yazılacak malzemeye bağlı olarak farklı *aşındırma (etching)* maddeleri ve teknikleri kullanılabilir. Kabartma (rölyef) yapılırken mat kalması ve oyulması istenmeyen bölümler maskeleme verniği olarak da bilinen lak ile önceden korunur. Laklanmış korunan desenin veya harfin haricinde kalan yerler aşınmış alçaltılmış alan olarak kalacak ve kabartma harfler ortaya çıkacaktır (Laube ve Vidrig, 2016, s. 149). Aşındırma tekniği cam, taş, beton ve metal gibi pek çok farklı malzeme kullanılarak yüzeylerine yapılmak istenen tasarım aşındırma yoluyla uygulanabilir. *Cam*, hidroflorik asit ile kazınır. Farklı uygulama süreleri farklı derecelerde paslanma üretir. Yüzey yapısı basınçlı hava püskürtme ile üretilenden daha ince ve daha parlaktır. Kazınmış camın

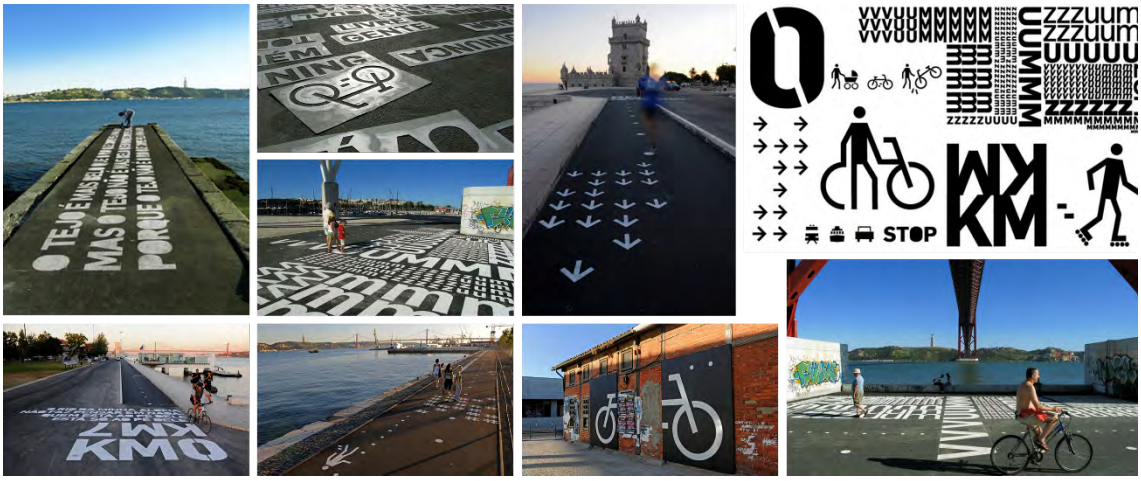
temizlenmesi kolaydır ve çizilmezdir. *Beton* da benzer şekilde çalışabilir. Bir film ayar geciktiriciyle ekrana basılır ve beton kalıba yerleştirilir. Betonun ayarı, basılacak bölümlerde geciktirilir. Yazı ve resimsel motif, kalıbın çıkarılmasından sonra serbest bırakılabilir. İletken *metaller* elektrolitik olarak kazınır. Yazılacak alana bir şablon yerleştirilir ve metal bir elektrik kaynağına bağlanmadan önce bir elektrolitik macun (electrolytic paste) uygulanır. Kaplanmayan kısımlar metal yüzeyine kazınır. Bu (yazıt) işleminden sonra, metal parça bir nötrleştirici ile işlem görür (Laube ve Vidrig, 2016, s. 149).

Birleştirme (Assembling) tekniği modüler ve üç boyutlu olarak harfleme ve süsleme yapımında uzamsal farklılıklar kullanılarak, yani ayrı ayrı modülleri ileriye yerleştirerek, duvar girintisi yaparak veya açıyla konumlandırarak oluşturabilir. Duvarda kullanılan temel tuğla şekli de değişebilir veya boyanarak vurgulanabilir (Laube ve Vidrig, 2016, s. 150).

Boyama (painting) en eski ve en basit işaretleme tekniklerinden biridir ve doğrudan cephelere boyanır. Hava koşullarına dayanıklı ve uzun süre dayanan boyayı seçmek için yüzey yani cephe yapısı ve malzeme bilgisi oldukça önemlidir. Örneğin, parlak veya yansıtıcı maddeler pigment ile karıştırılabilir. Boyanın uygulanma şekli de belirleyicidir. Fırça boyamasının dinamik özellikleri onu airbrush tekniğinden açıkça ayırt eder (Laube ve Vidrig, 2016, s. 150). İskandinav ülkelerinde Norveç, İsveç ve Finlandiya kıyı kasabalarında yer alan liman boyunca sıralanmış renkli tarihi ahşap binaların ahşap zemin üzerine el yapımı boyama isimlikler boyama tekniği kullanılarak yapılmış örneklerdendir.

2009 yılında Portekiz'in başkenti Lizbon'da hayata geçirilen "Pista ciclável -Belém / Cais do Sodré" adıyla Tagus nehri boyunca ilerleyen "Bisiklet Yolu" projesi; 7362 m uzunluğunda nehir boyunca, bisiklet yolunun ötesinde yeni bir kentsel çevre tanımlama amacıyla tasarlanmıştır (Görsel 2. 167). Düzlem bir hikâye anlatır, yönlendirir, rehberlik eder. Alberto Caeiro'nun bu nehirle ilgili şiirinden alıntıların şablon (stencil) büyük harflerle boyanarak yazılmış ve de köprünün seslerini yankılayan (onomatopojik) özel bir müdahale olarak görülmüştür.[80]

[80]http://www.p-06-atelier.pt/2009/lisbon-bikeway--environmental/ (Erişim Tarihi: 02.02.2017)



Görsel 2. 167: *2009 yılında Portekiz, Lizbon'da tasarlanan "Lisbon Bikeway" adlı bisiklet yolu uygulaması, http://www.p-06-atelier.pt/2009/lisbon-bikeway--environmental/ , http://graphicambient.com/2011/11/22/belem-to-cais-sodre-bikeway-portugal/ (Erişim Tarihi: 02.02.2017)*

19. yy.'ın ortalarından itibaren dükkanlardaki tabelalarda *camaltı boyama (reverse glass painting)* ve *cam altı metal aşındırma (reverse glass metal etching)* tekniği kullanılmıştır. Camaltı boyamada, şirket adları ve reklam içeriği, cam panellerin iç tarafına opak boya ile ters olarak çizilir ve boyanır. Daha sonra kontrastı arttırmak için ikinci bir renkle, örneğin siyahla kaplanır. Camaltı metal aşındırma ise boya, gümüş, pirinç, alüminyum veya altın yaprak gibi metal bir film ile değiştirilir. Bu şekilde vitrinlerde veya kapı girişlerinin üstünde, bazı durumlarda yapısal olarak bütünleştirilir, hafif bir açıyla monte edilirdi. İlk büyük mağazalar 19. yy'ın sonları ve 20. yy'ın başında inşa edildiğinde, mimarlar da cephelerin üst kısımlarına yazı için şeritler yerleştirmiştir (Laube ve Vidrig, 2016, s. 151).

Kesip-Çıkarma (Cutting Out) tekniği kullanılarak harfler, süslemeler ve desenler her tür tabaka malzemesinden kesilebilir ve binalara monte edilebilir. Daha ince malzemeler, işlenir veya lazerle kesilir. Daha kalın malzemeler ve taş için su jeti kesici kullanılır. CNC teknolojisini kullanarak, karmaşık harfler ve desenler nispeten düşük bir maliyetle çeşitli malzemelerden kesilebilir. Kesilmiş harfler doğrudan bir cepheye monte edilebilir veya farklı gölge ve perspektif etkiler yaratan bir şekilde belirlenebilir. Harflerin yerleştirilme şekli alt tabakanın özelliklerine ve yapısına bağlıdır. Masif cephelerde (duvar, doğal taş, çimento) işaretler gömülü veya yapıştırılmış dişli çubuklar kullanılarak tutturulabilir; geri dönüşümlü tabela gizli vidalar yardımıyla sabitlenebilir (Laube ve Vidrig, 2016, s. 152).

Yorkshire Heykel Parkı, Avrupa'nın önde gelen açık hava sanat organizasyonlarından biridir (Görsel 2. 168). 2002 yılında büyük bir fon yaratma girişiminin parçası olarak, mimari projenin Feilden Clegg Bradley; uygulamanın Russell Coleman ve tipografik tasarımın Why Not Associates tarafından yapıldığı "Walk of Art" adlı 110 m'lik paslanmaz çelikten yapılmış olan tipografik yol, parkın yapılmasında katkıda bulunan bağışçıların isimlerini içermektedir. Bağış sayısı arttıkça, yol da genişlemekte ve yeni isimler eklenmektedir.[81]

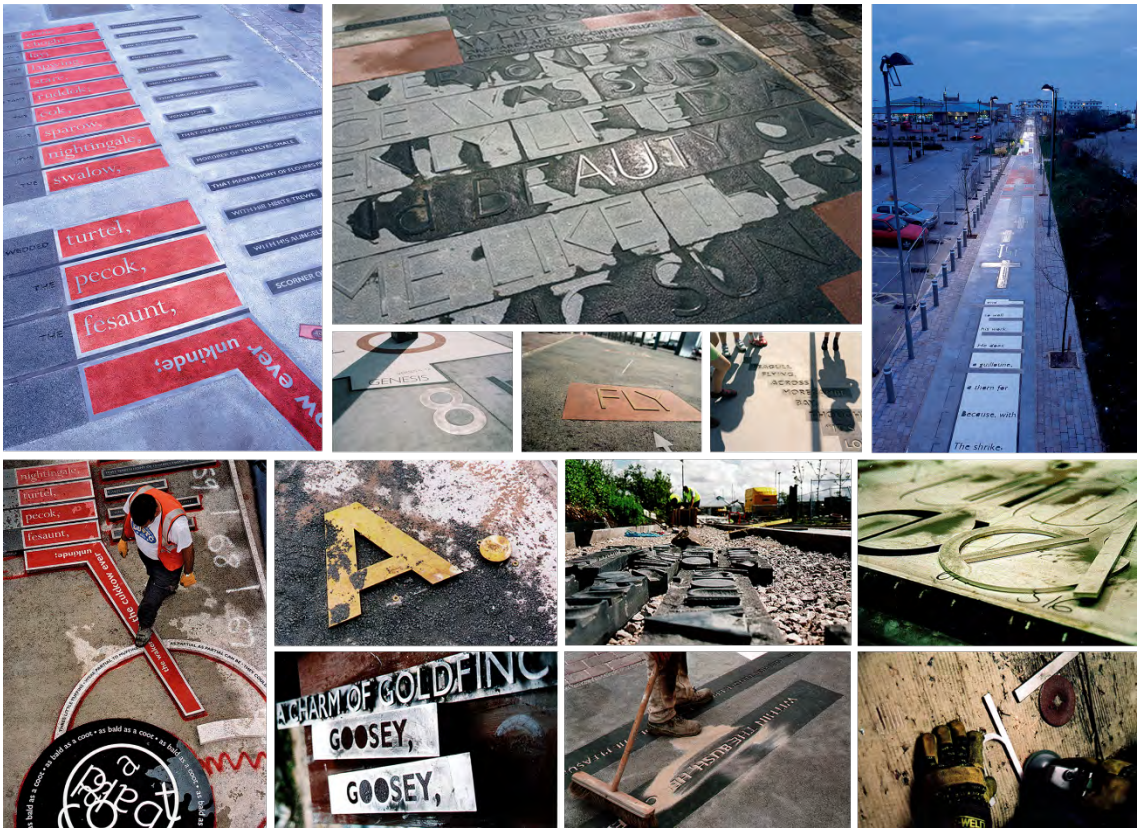


Görsel 2. 168: *2002 yılında Gordon Young, Mimar Feilden Clegg Bradley, Why Not Associates, Russell Coleman iş birliğiyle tasarlanan Yorkshire Heykel Parkı içerisindeki "Walk of Art" adlı laser kesim tipografik zemin uygulaması, http://whynotassociates.com/environmental/walk-of-art https://www.gordonyoung.net/walk-of-art-yorkshire-sculpture-park-2002/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018)*

"A Block of Words" İngiltere, Lancaster, Morecambe'de yeni tren istasyonunun deniz cephesine bağlayan 300 metrelik bir tipografik kaldırım projesidir. (Görsel 2. 169). Üretimde en son teknolojiyi sınırlarına zorlayan yeni tekniklerin gelişimleri görülmektedir. Zemini granit, beton, paslanmaz çelik, pirinç ve bronzdan imal edilmiştir. Uzun tipografik yol üzerinde kullanılan sözler Genesis'den Shakespeare'e, Spike Milligan, Burns ve Milton'un kitaplarından alıntılardan oluşmaktadır. Proje, sanat ve tasarım temalı yenilenme projesi Tern'in bir parçasıdır (Stone Jetty ve Eric Morecambe

[81]https://www.gordonyoung.net/walk-of-art-yorkshire-sculpture-park-2002/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018)

Memorial Area).[82] Projede, Eric Gill tarafından tasarlanan Gill Sans ve Perpetua yazıyüzleri kullanılmıştır (Saccani, 2013, s. 298).



Görsel 2. 169: *2003 yılında Lancester, Morecambe'de Gordon Young & Why Not Associates ve Russell Coleman iş birliğiyle tasarlanan "A Block of Words" adlı zemin üzerine tipografik uygulama, İngiltere, https://www.gordonyoung.net/a-flock-of-words-morecambe-2003/ (Erişim Tarihi: 18.12.2015) ve (Saccani, 2013, s. 299)*

Döküm (casting) tekniğinde harfler metal, beton, cam veya plastik gibi malzemelerden dökülebilir ve bu amaç için özel döküm kalıpları üretebilir. Beton dökümünde ahşap kalıp farklı yüzey yapılarında kullanılabilir. Oluşturulan kalıp konik şekilde hafifçe kesilir, böylece döküm ürünü kolayca ve zarar vermeden çıkarılabilir. Dökme beton yazı hem saha içinde hem de dışında olumlu ve olumsuz kabartma üretilebilir. Daha büyük beton harflerin ağırlığını azaltmak için polistirol veya strafor boşluk oluşturucuları kalıba yerleştirilir ve dökülmüş beton tarafından gizlenir (Laube ve Vidrig, 2016, s. 152). Döküm, katı metal veya plastik parçaların seri üretimi ve boyutlu metal işaretlerin yapılması için kullanılan bir yöntemdir. Erimiş malzeme, kauçuk, metal veya kumdan yapılmış bir kalıba dökülür. Döküm malzemesi soğuduktan sonra kalıptan çıkarılır ve elle tamamlanır. Bu yöntem, gömülü ışık yayan diyotlarla (LED) akrilik

[82]https://www.gordonyoung.net/a-flock-of-words-morecambe-2003/ (Erişim Tarihi: 06.02.2018)

formlar oluşturmak için de kullanılabilir (Gibson, 2009, s. 116). Çoğu durumda kalıbın yapısı dökümün kendisinden daha pahalı ve zaman alıcıdır. Şamot (ateş tuğla), seramik veya kumdan yapılmış ısıya dayanıklı formlar kullanan metal ve cam için daha eski, pahalı döküm işlemleri günümüzde sadece nadiren kullanılmaktadır. Günümüzde, yazı aynı zamanda endüstriyel olarak enjeksiyon kalıplama kullanılarak üretilmektedir. Enjeksiyon kalıplama aletlerinin üretimi çok pahalı olduğu için, bu teknik sadece bin veya daha fazla parça serisi için kullanılır. Enjeksiyon kalıplamada, sentetik granüller ısıyla sıvılaştırılır ve yüksek basınç altında kapalı bir forma enjekte edilir. Soğuduktan ve formdan çıkarıldıktan sonra, ortaya çıkan elemanlar çinkoyla kaplanır veya boyanır ve logolara veya harflere birleştirilir (Laube ve Vidrig, 2016, s. 152).

Baskı (printing) tekniğinde bir yüzeye metin, resim ve grafikler aktarılabilir. Renkler yalnızca seçilen yöntemle sınırlandırılır. *Serigrafi (silk screen)* tekniği işaret panellerine veya kumaşlara basmak için kullanılabilir. *Vinil (vinyl)* tekniğiyle dijital bir yazıcıdan alınan yapışkan vinil üzerinde metin veya grafikler kesilip başka bir yüzeye uygulanabilir. Çok sayıda opak, yarı saydam, metalik ve şeffaf renkleri mevcuttur. Büyük formatlı dijital yazıcılar, görüntüleri doğrudan afiş olarak kullanılabilecek veya sert sırt plakalarına yapıştırılabilecek vinil, kumaş veya diğer rulo beslemeli malzemelerin üzerine basılabilir (Gibson, 2009, s. 116). *Dijital 3D yazıcılar*, art arda bağlı sentetik toz katmanları polimetil metakrilat (PMMA) veya erimiş filament (tel gibi bir makara etrafına sarılmış plastik) oluşturarak "üç boyutlu" harfleri yazdırabilir. Bu teknik hala öncü aşamadadır ancak gelecekte karmaşık formların, bireysel nesnelerin ve küçük serilerin üretimi için kullanılacak ve 3D baskı döküm kalıpları da mümkün olacaktır (Laube ve Vidrig, 2016, s. 153).

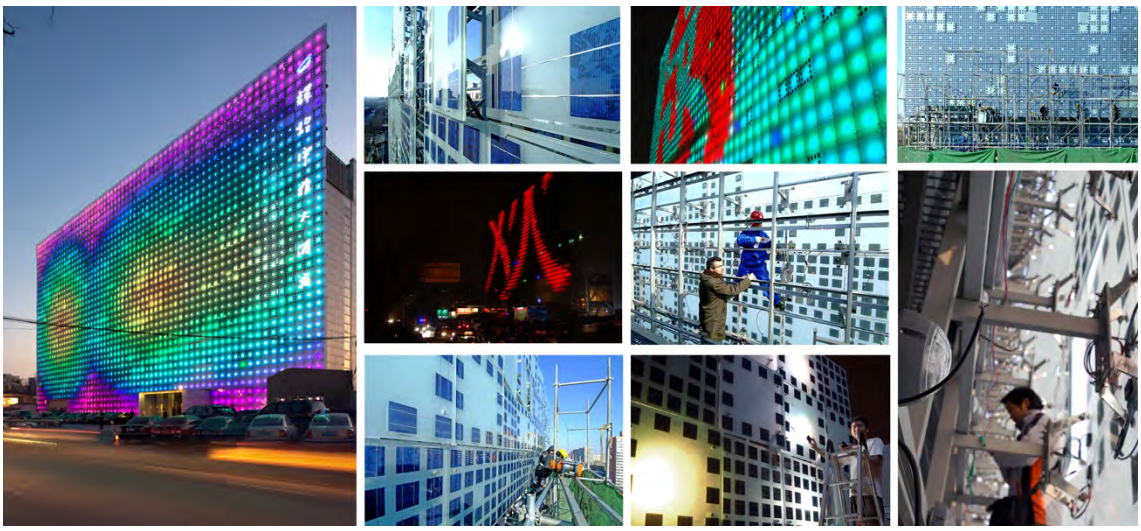
Animasyon projeksiyonlar (animated projections) yardımıyla yansıtılan harfler, semboller ve görüntüler karanlıkta ideal bir şekilde çalışır ve tüm bina veya manzaraları ekran olarak kullanabilir (Görsel 2. 170). Videolar ve metinler, yüksek performanslı kirişler tarafından büyük yüzeylere yansıtılabilir. Yansıttıkları içeriğin uzun mesafelerde görünür olması bakımından avantajlıdırlar. Etkileri cama uygulanan özel filmler ile arttırılabilir (Laube ve Vidrig, 2016, s. 157).



Görsel 2. 170: *2015 yılında New York Botanik Bahçesi'nde gerçekleşen Jenny Holzer'ın tipografik projeksiyon sergilemesi, https://projects.jennyholzer.com/projections/new-york-2015/gallery#0 (Erişim Tarihi: 20.12.2018)*

Led duvarlar ve medya yüzeyleri (Led walls and media facades) LED'ler gibi kontrol edilebilir şekilde tüm cephe yüzeyine simbiyotik olarak entegre edilebilir. Dış ve iç mekânda geniş alanlar üzerindeki LED kurulumlarıyla gerçekleşen LED duvarlar, LED panellerin çözünürlüğü, belirli bir alandaki bir diyottan diğerine olan mesafenin bir ölçüsü olan piksel aralığı ile ölçülür: adım ne kadar küçükse, LED ekranın çözünürlüğü ve metinlerin ve görüntülerin kalitesi o kadar yüksektir. Her medya cephesi ve LED duvarı, CMS (content management system) yani içerik yönetim sistemi olarak adlandırılan ilgili yazılım ile merkezi olarak kontrol edilir. Motiflerin içeriği, rengi ve soyutlama derecesi ve ayrıca hareket hızı tanımlayan modüller tarafından desteklenir (Laube ve Vidrig, 2016, s. 157).

"GreenPix: Zero Energy Media Wall" 2008 Pekin Yaz Olimpiyat Oyunları'nın yapıldığı alan yakınında, Xicui Eğlence Merkezi'nin perde duvarına sürdürülebilir ve dijital medya teknolojisini uygulayan çığır açan bir projedir (Görsel 2. 171). Dünyanın en büyük LED aydınlatıcı duvar ekranına ve gün boyunca cam perde duvarına yerleştirilmiş güneş enerjisi toplayan ilk fotovoltaik sisteme sahiptir. 60x33 m lamine cam cephe, hareketli görüntüleri gösteren ve video sanatçılarına animasyon seçeneği sunan 2.292 ayrı ayrı programlanabilir LED renk düğümünden oluşur. Binanın kendisi, gündüz güneş enerjisi toplayan ve geceleri binanın perde duvarı ekranını aydınlatmak için kullanan kendi kendine yeten bir organik sistem haline gelmiştir. Binanın perde duvarına lamine edilen fotovoltaik hücreler sayesinde inşaatın enerji maliyetlerini düşürmüş ve binayı aşırı ısı kazanımından koruyan etkili bir gölgeleme cihazı olarak işlev görmüştür. Arup ve Simone Giostra & Partners tarafından tasarlanıp, üretilen GreenPix, 2008'de Pekin'deki enerjik bir sanat hareketini canlandıran sürekli değişen bir dizi video sanat yerleştirmesiyle başlatılmıştır (Poulin, 2012, s. 243).



Görsel 2. 171: *Pekin'de 2008 yılında oluşturulmuş "GreenPix" adlı led dijital medya duvarı, https://www.archdaily.com/245/greenpix-zero-energy-media-wall (Erişim Tarihi: 09.02.2019)*

2009 yılında Çin, Pekin, Chengdu, Shenzhen ve Şanghay kentlerinde düzenlenen "Social Energy: Contemporary Communication Design from the Netherland" (Sosyal Enerji: Hollanda'dan Çağdaş İletişim Tasarımı) adlı bir gezi sergisi Hollanda iletişim tasarımının panoramik manzarasını, on bir etkili tasarım grubunun çalışmalarını içerir (Görsel 2. 172). OCT Sanat ve Tasarım Galerisi'nin eşsiz görünümüne cevap veren sergi tasarımcıları, yuvarlak ışık tüplü şişirilebilir altıgen bir cihaz yarattılar. Altıgen tek bir molekülü temsil eder; küçük olmasına rağmen insan vücuduna gösterinin teması olan "enerji"yi getirir. Sergi başlığı, tüm serginin her alanında, görsel kimlik sistemi, dış mekân tasarımı, iç mekân işaretleme sistemi ve tanıtım malzemelerinde Çince ve İngilizce olarak "Energy" yazıyüzü kullanılmıştır (Heller ve Ilić, 2013, s. 137).



Görsel 2. 172: *2009 yılında Hei Yiyang Wang Xiaomeng ve Liu Zhan tarafından tasarlanan "Energy" yazıyüzünün dijital cephede görünümü https://www.oneclub.org/awards/theoneshow/-award/12110/social-energy-space, https://www.commarts.com/project/17175/social-energy-exhibit, (Erişim Tarihi: 09.02.2019)*

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

3.1 Sonuç

Kent, bir aradalığı yansıtır. Kentler, değişim ve gelişim noktalarıdır. Tarih boyunca etrafında büyüyen, gelişen ve değişen mekânlar olarak kentler toplumsal ve kişisel dönüşüm sürecinde bu önemli rolü üstlenmiştir. Kültürel, ekonomik, sosyal yönden bireye yansıttığı etkilerle beraber bireyin de kentte dair katkıları karşılıklı ortak bir iletişimi beraberinde getirmiştir. Çünkü insan kent ile doğar, kent ile büyür ve kent ile gelişir, kimi zaman da kentte kent ile birlikte kaybolur. Bu kayboluş sırasında yazı devreye girer. Yazı ile kent ilişkisi bir ifade biçimi olarak burada okunur ve gözlemlenir.

Bu tez kapsamında "yazı her yerdedir" sözünden yola çıkarak kent içerisinde karşımıza çıkan yazının yani kentin yazısının serüveni, yapılı çevreye yansıyan uygulama alanları çeşitli örneklerle incelenmiştir. Kent içerisinde yer alan yazının somut varlığı o kentin tipografik kültürel mirasının göstergesidir. Kentin estetik görünümünün tipografiyle birlikte şekillenmesinin örneğidir. Yazılı iletişim biçimi olarak çevresel tipografik tasarım uygulamalarının kent tasarımına ve kent manzarasına katkısı kültür oluşumunda etkendir. Kent çevresinde yer alan tipografik manzaralar kentin de kültürünü şekillendirmektedir. Kentten beslenen kentten ilham alan tasarımcıların kent mekânını şekillendirmek istemesi, kent içi iletişimi ve görsel algıyı oluşturma çabaları yaşadığı mekânı deneyimleme heyecanındandır. Bu doğrultuda gelişen tez çalışmasında; insanoğlunun dış mekân olarak doğa üzerinde kaya ve taş üzerine iç mekân olarak mağara duvarlarına bıraktığı ilk izden, çivi ve resim yazısıyla şekillendirdiği kil tabletten hareket ettirilebilir metal hurafata doğru yazının serüveni incelenmiştir. Sanayi devrimiyle yazının kent içinde görülebilir olmasına, modernizm ve tasarım hareketleriyle algılanabilir ve dönüştürülebilir olmasına yapılı çevredeki ilk örneklerine, yazının postmodernizm sonrası gelişen kent içi alternatif yorumları aktarılmaya çalışılmıştır. Kentlerin ortaya çıkışında yazının da şekilllendirici oluşu, kentin bir mekân olması sonucu bu mekânı şekillendiren bir kimliğin, belleğin ve belirleyicisi olan imaj, mesaj ve kültürün yazı ile olan etkileşimine vurgu yapılmıştır.

Kentler birer yazı cennetidir. Her detayıyla gözlemlenmesi gereken görsel ve kültürel bir hazinedir. Sayısız yazıyüzünün görüldüğü tasarımcılar için yeni yazı tasarımlarına ve çevresel grafik tasarım projelerine de ilham veren grafiksel yüzey ve dokularla doludur. Yazı sadece şık bir tabela üzerinde görülür algısını yıkarak aynı zamanda yazının dokulabilir bir nesne olarak da kent içerisinde görülebileceği, farklı materyal ve boyutlarda yapılabileceği algısını oluşturmak gerekir. Kentlerde yer alan

çevresel grafik tasarım ürünlerinin erişilebilir, okunabilir ve daha çok görünebilir olmasıyla bu algı kırılabilir. Çevresel tasarımların kentliyle ortak bağ kurması kentsel estetik ve görsel kültür algısının gelişmesine ve artmasına hizmet edebilir. Kentlinin görsel algısında o mekânı tanımasına, hafızasında tutması ve kolay algılamasını sağlayabilir. Kentin yazısı, kentin mesajını vermektedir. Bu bağlamda kentin tipografik kültürü oluşmaktadır. Kentin kültürü, kentin görsel kimliğine ve buna paralel olarak grafik tasarım ürünlerine yansımaktadır. Kentlerde yer alan grafik tasarım ürünleri ve çevresel tipografik tasarımların kentli ile buluşması, iletişim kurması ve kent ile kentsel tasarım arasında ortak bağ kurmasına katkı sağlayabilir. Böylelikle ulaşılabilir, bilgi edinilebilir ve görülebilir tasarım uygulamaları sayesinde hem kentlinin ve hem kentin estetik ve görsel kültürü birlikte şekillenecektir. Araştırmada derlenen örnekler sadece grafik tasarımcılara değil aynı zamanda mimar, kent planlamacı, endüstriyel tasarımcı gibi farklı alanlara da ilham verecek bir kaynak olması bakımından önem taşımaktadır. Çünkü kente yönelik uygulama tasarımların üretilmesi konusunda sadece grafik tasarımcılara değil çok disiplinli tasarım alanlarından; endüstriyel tasarımcı, mimar, harita mühendislerine de ciddi görevler düştüğü ve ihtiyacın olduğu bir tasarım sürecine doğru hızla gidilmektedir.

Gelişen ve büyüyen kentlerin giderek artan nüfusuna paralel olarak çevresel grafik tasarıma olan ihtiyaç göz ardı edilemez. Dünya genelinde gelişmiş ve gelişmekte olan çoğu kentte olduğu gibi ülkemiz kentlerinde de çevresel grafik tasarım ihtiyacı kentler gelişip, dönüştükçe hep var olacaktır. Kentli bireyi yönlendiren, bilgilendiren ve hatta kente görsel bir kimlik sunan çevresel grafik tasarım ve buna bağlı olarak çevresel tipografik tasarımların varlığıyla kentler anlam kazanacak, kentlerin değeri artacaktır.

Dünya genelinde pek çok ülkede çevresel grafik tasarım ve tipografi temelli tasarım uygulama projelerinde oldukça çeşitlilik görülebilmektedir. Ülkemizde bu tür proje uygulamalarına ve örneklerine çok nadir rastlanılsa da var olanları alana özgü olmamakla beraber benzer örneklerinin taklidi olmaktan bir adım öteye geçememektedir. Ayrıca kent ve mekân kimliği tasarımı konusunda bir ihtiyacın olduğu bilgisine ve geniş kapsamda çevresel grafik tasarımın kullanım alanlarının varlığı konusunda bihaber oluşumuz bu sorunun çözümünde engel bir durumdur. Bu duruma ülkemizde maalesef ortak yaşanılan kent mekânında yapılacak bir uygulama için yerel yönetimler ve kentlerin idari yöneticilerinin tek karar verici ve uygulayıcı yetkisi olarak sadece kendilerini görmeleri eklenmektedir. Bunun sonucunda kentte yaşayanların, kentte tasarlayanların görüş ve önerileri göz ardı edilmektedir. Çoğu zaman kente yapılmış bir uygulama geniş bir ortak

bir kabul alınmadan, kentte yaşayanların görüşleri veya beğenileri dikkate alınmadan uygulanmaktadır. Böyle durumlarda kentlinin benimsemediği, kentin kimliğine katkı vermeyen nesneler kent mekânını doldurmaktadır. Kent mekânına uygulanması planlanan tasarımlar oluşturulacak ortak bir "kent konseyi" ve "kentsel tasarım birimi" tarafından gözden geçirilebilmeli ve kentlinin onayına da sunulabilmelidir. Yapılması gereken ve planlanan kentsel tasarım uygulama kararları ve proje önerileri konusunda ortak bir akılcı noktada buluşulması gerekir. Yerel yönetimler, kentte yer alan üniversitelerin iletişim, mimarlık ve tasarım, güzel sanatlar, mühendislik fakültelerinin ilgili bölümleriyle ortak hareket edebilme kültürüne sahip olmalı ve iş birlikleri gerçekleştirebilmelidir. Yerel yönetimlerce üniversitelerin kente olan katkısı ve önerileri dikkate alınmalı, uygulanabilir projelerin hayata geçmesi sağlanmalıdır.

- Tasarımcıların kentte tasarım yoluyla söz söyleyebilmeleri için "kentsel tasarım birimi" veya bu birim altında farklı oluşumlar kurulabilir.
- Kentlerde anket, birebir görüş, röportaj yoluyla belli aralıklarla kentlinin nabzı tutulup, tasarım gereksinimleri ölçülebilir. Kentlinin gözünden kente dair sorunlar bu yolla analiz edilip çözüm önerileri getirilebilir.

Yerel yönetimlere ve buna bağlı kuruluşlara, kent içerisinde ortak kullanıma açık mekânlara yönelik çevresel grafikler tasarlanmadan öncelikle kurumsal bir kimlik ihtiyacı karşılanmalı daha sonrasında yapılması gereken tasarım aşamalarına geçilmesi gerekir. Bu doğrultuda kimlik kazanan kent mekânları kullanıcılarını doğru bir şekilde yönlendirme ve bilgilendirme görevini sağlıklı bir şekilde sürdürecektir. Böylelikle yeni bir görsel kimlik kazanan kent mekânları turizm açısından da kente değer katmaya ve kent kimliğine katkı sağlamaya devam edecektir. Tasarımcılara düşen bu büyük sorumluluğun yanında eğitim olarak da bireylerin görsel-çevresel algı ve kent kültür oluşumunda temel eğitimden gelen sıkıntılar giderilmelidir. Böylelikle içinde yaşadığımız kentler daha yaşanılabilir, zevk alınabilir mekânlara dönüşecektir. Teknolojinin her geçen gün gelişmesi sonucu daha pratik çözülebilir tasarım elemanları hayatımıza girse de alana özgü yapılan fiziki varlıkları ile dikkat çeken projelerin varlığı son bulmayacaktır. Tipografinin izlerini keşfetme yolunda kültürel miras geçmiş ve gelecek arasındaki tipografik bağı kurmamıza köprü olacaktır.

3.2 Eskişehir Esbot İskeleleri için İsimlendirme, Yönlendirme ve Bilgilendirme Tasarımı Önerisi

Kentli bireyi yönlendiren, bilgilendiren ve hatta kente görsel bir kimlik sunan tasarım projeleri ile kentler anlam kazanabilir. Çevresel grafik tasarım ve buna bağlı olarak çevresel tipografik tasarımların varlığı kentin değerini arttırabilir. Bu doğrultuda, tez kapsamında bir proje önerisi sunulmuştur. Tasarımın amacının bir problem çözme işi olduğu göz önüne alınarak, genel bir fikir edinmek, yol gösterici olması bakımından daha önce yapılmış olan çevresel grafik tasarım projeleri detaylı bir şekilde araştırılmıştır. Daha önce hayata geçmiş olan kentsel tasarım projelerinde karşılaşılan pek çok sorunun proje sonunda nasıl çözümlendiğini görmek adına proje örnekleri incelenerek tasarım süreci bu doğrultuda şekillenmiştir.

Eskişehir kent merkezi Odunpazarı ve Tepebaşı ilçelerinden oluşmaktadır. Bu iki ilçeyi ayıran ve buluşturan nokta Porsuk Çayı ve çevresidir. Porsuk, yaşayan bir kent simgesidir, Eskişehir denilince akla gelenlerin başındadır. Porsuk etrafında eğlenme, oturma, gezme, yürüme, tekne veya gondola binme, kentin karmaşa ve gürültüsünden kaçmak, nefes almak için önemli bir buluşma, kaynaşma ve birliktelik noktasıdır. Kentin ortasından kıvrılarak ilerleyen Porsuk Çayı'na olan ilgi her geçen gün artmaktadır. Eskişehir'e gelen yerli ve yabancı turistin görmek istedikleri rotanın merkezini oluşturmaktadır. Yeni görünümüyle kentin kimliğinde önemli bir görsel unsurdur. Yenileme ve ıslah çalışmaları sonrasında yapılan yeni köprülerle ve üzerinde gondol ve tekne turlarının düzenlenmesiyle kente gelen ziyaretçilerin ilgisini çekmektedir.



Görsel 3. 1: *Porsuk Çayı, Eskişehir (Ercan Makreş görsel arşivi)*

Kent kültürünün tipografi ile bütünleşmesi ve bir yüzeyde buluşması ve bu buluşmanın görünür olması amacıyla uygulama mekânı olarak Eskişehir, Porsuk Çayı üzerinde gondol ve tekne turlarının düzenlendiği Esbot iskeleleri belirlenmiş ve bir proje önerilmiştir. Proje, Esbot için yönlendirme, bilgilendirme ve isimlendirme (iskele isimlikleri) önerisinden oluşmaktadır. Esbot iskele isimlikleri ve iskele çevresi işaretleme, yönlendirme tasarımlarıyla da desteklenerek kimliğin ve iskelelerin bir bütünlük içerisinde çalışması hedeflenmiştir.

Uygulama projesine başlarken Porsuk'da alan incelemesi yapılmış, Porsuk Çayı'na ve iskelelere çıkan noktalar belirlenmiş, ziyaretçi deneyimleri gözlemlenerek bazı sorunlar tespit edilip, sorgulanmıştır:

- Kent merkezine gelen ziyaretçilerin Porsuk Çayı'nın nerede olduğunu gösteren herhangi bir yönlendirme, işaretleme ve harfleme tasarımlarıyla karşılaşamamaları,
- Tekne, gondol ve botların kalkış noktasının nerede olduğunun anlaşılamaması,
- Tekne, gondol ve botların binileceği iskelelerin görünür olmaması ve isimliklerinin olmayışıyla birlikte nerede hangi iskelenin bulunduğunun ayrımının yapılamaması,
- Tekne, gondol ve botların hangi güzargah doğrultusunda yol aldığı ve turların düzenlediğinin tam anlamıyla anlaşılamaması,
- Eskişehir Büyükşehir Belediyesi bünyesinde işletilen Esbot'un ayırt edici bir kimliğinin olmayışıyla birlikte gereken tasarımların yokluğu,

gibi sorunların irdelenerek tasarım yoluyla çözüm arayışına girilmiştir.

Esbot için oluşturulan yeni görsel kimlik ve Esbot iskele çevresi isimlendirme, yönlendirme ve bilgilendirme tasarımlarıyla tekne ve gondolları kullanan ziyaretçilerin yollarını ve gidecekleri rotayı kolay bulmalarını sağlayacak bir proje önerilmiştir.

Turistik amaçlı üzerinde düzenlenen tekne ve gondol turlarının yanında yakın gelecekte Porsuk Çayı'nın kent içi bir ulaşım ağı olarak kullanılması ve bu ağın yaygınlaştırılması ve genişletilmesi hayaliyle Eskişehir Büyükşehir Belediyesi tarafından işletilen Esbot için uygulama tasarımı projesi önerilmiştir. Porsuk Çayı etrafına yapılması önerilen çevresel grafiklerle kentli ve kente gelen ziyaretçilerin önerilen iskele isimlemeleriyle hem daha kolay iletişim kurmaları, yönlendirme tasarımlarıyla iskeleleri kolay bulabilmeleri, harita tasarımlarıyla rehber edinmeleri ve bilgilenmeleri hedeflenmektedir.

Uygulama projesinde kentte gelen ziyaretçiler ve kentte yaşayanlar hedef kitlesi olarak belirlenmiştir. Alan incelemesi sırasında tekne ve gondolların kalkış noktalarını bulamayan yerli turistler ile kısa konuşmalar yapılarak sorunlar tespit edilmiştir. Sorunlar maddeler halinde sıralandıktan, notlar alındıktan sonra eskiz denemelerine geçilmiştir.

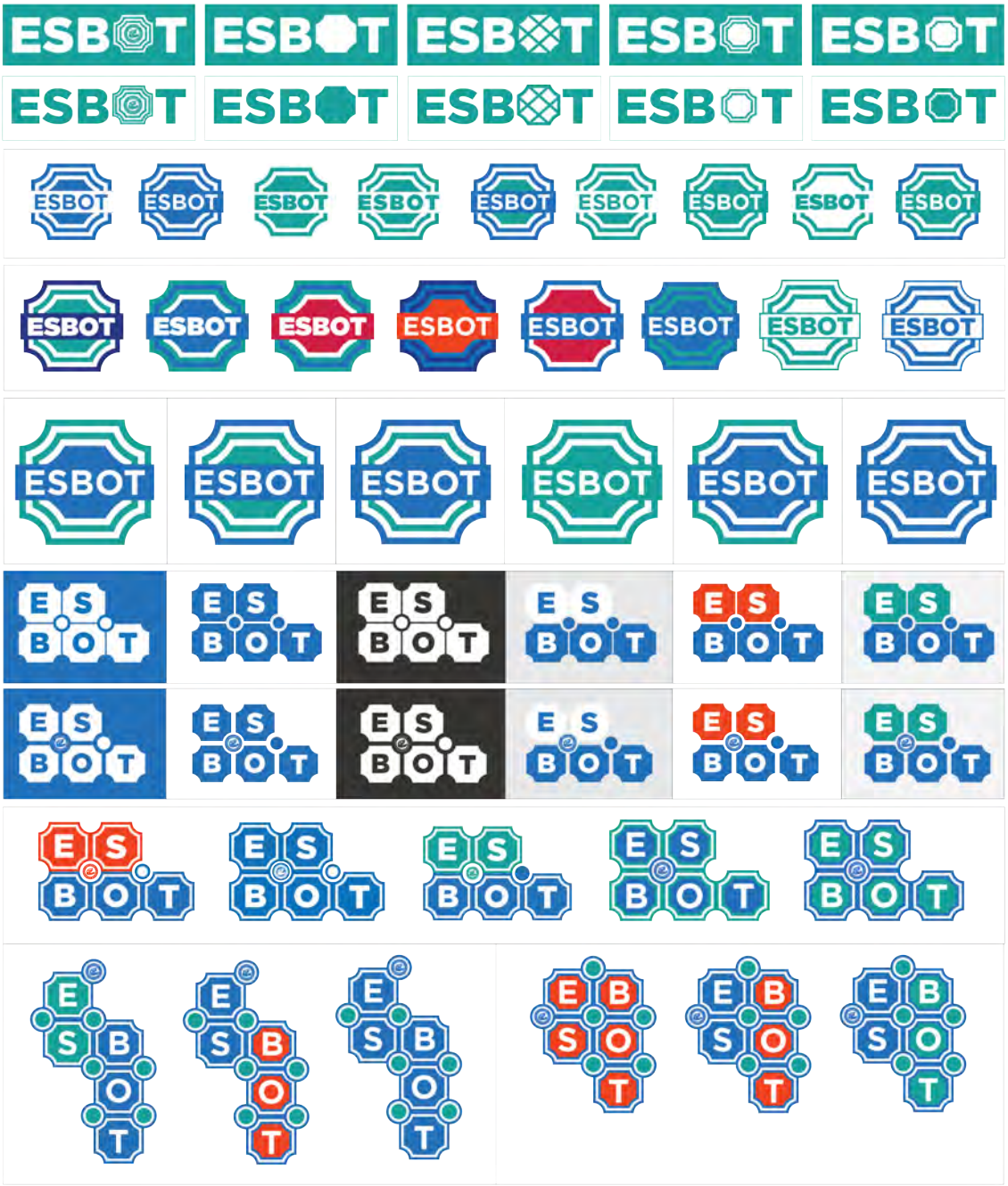
Uygulama projesine bir görsel kimliğin ana elemanı olan logo tasarımıyla başlanmıştır. Esbot işletmesinin mevcut logosunun bulunmaması nedeniyle yeni bir logo tasarımı önerilmiştir. Görsel kimlik ve logo tasarımı mevcut iskelelerde kullanılmakta olan plastik mavi-beyaz geometrik duba formundan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Net, akılda kalıcı, mevcut iskeleleri ayırt edici tek kimlik unsuru olması nedeniyle duba formu logonun tasarlanmasında çıkış noktası olmuştur. Ulaşım sistemleri için tasarlanan logo ve görsel kimlik tasarımları kentin kimliği haline gelebilir. Örneğin, bir daire ile tren tekerleğin soyut formu olarak şekillenen Londra Underground metro logosu da yıllar içinde Lonra'nın kentsel simgesi ve kentin kimliğinde önemli bir yer edinmiştir.

Formun geleneksel, geometrik, modüler, basit ve tipografiyle uyumlu olması tasarım sürecinde bir bütünlük oluşmasını kolaylaştırmıştır (Görsel: 3. 2).



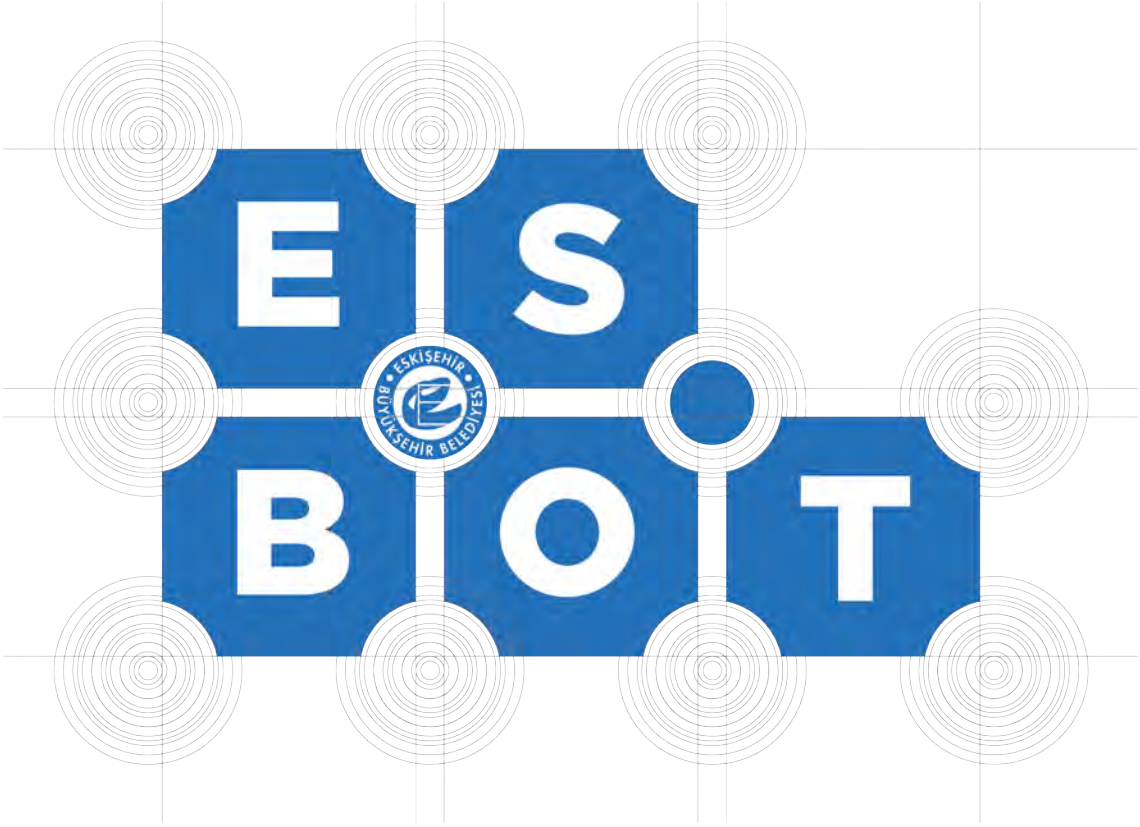
Görsel 3. 2: *Esbot iskelelerinde kullanılmakta olan mavi-beyaz dubalar (Ercan Makreş görsel arşivi)*

Esbot için önerilen uygulama tasarımında oluşturulan formun, verdiği avantaj sayesinde, modüler olarak alternatif düzenlemelere açık oluşuyla pek çok farklı logo eskiz deneme çalışmaları yapılmıştır (Görsel 3. 3).


ESBOT
ESBOT
ESBOT



Görsel 3. 4: *Esbot için uygun bulunan logo önerisi ve logonun farklı zeminlerde görünümü*



Görsel 3. 5: *Esbot için uygun bulunan logo önerisi ızgara (grid) üzerinden gösterimi*

Uygulama projesinde, 2000 yılında Jonathan Hoefler ve Tobias Frere-Joness tarafından mimari bir işaretten ilham alınarak geometrik tırnaksız (sans serif) olarak tasarlanan "Gotham" yazıyüzü ailesi kullanılmıştır (Görsel 3. 6). Bu yazıyüzünün seçiminde önemli bir etken kentsel manzara içerisinde etkili, rahatlıkla okunabilir, güven veren bir yazıyüzü özelliğini taşımasıdır. Ayrıca, projenin ileride hayata geçebilme ihtimali göz önünde bulundurularak seçilecek yazıyüzü ailesinin geniş özellikleri sunması bu yazıyüzünün seçiminde önemli bir diğer etken olmuştur. Gotham yazı ailesinde *italik*, genişlik olarak; *narrow, x-narrow ve condensed*, ağırlık olarak; *thin, extra light, light, book, medium, bold, black* ve *ultra* seçenekleri bulunmaktadır. Bu geniş seçenek ağı projede kullanılan tipografik dilin ve form ilişkisinin birbirini destekleyen nitelikte olmasını sağlamaktadır. Logoda "Gotham Black", yönlendirme levhalarında "Gotham Bold", bilgilendirme panolarında yer alan metin yazılarında "Gotham Book", harita tasarımında ise "Gotham Bold ve Gotham Medium" kullanılmıştır.



Görsel 3. 6: *Projede kullanılan "Gotham" yazıyüzü (typeface)*

Uygulama projesinde kullanılan piktogramlar, 1970'lerde Amerika Grafik Tasarım Enstitüsü (AIGA) işaret ve sembol komitesi ile Amerika Ulaştırma Bakanlığı (DOT) iş birliğiyle toplu taşıma ve kamusal alanlarda kullanım için tasarlanmıştır. Kamusal alanda kullanım için telif hakkı içermeyen semboller Çevresel Grafik Tasarım Derneği (SEGD) tarafından (web sayfasında) indirilebilir olarak tasarımcıların kullanımına açılmıştır. Bu doğrultuda, tez uygulama projesinde yön bulma (wayfinding) levhaları tasarlanırken

görsel kimliğin geometrik formu içine yerleştirilmiş olan piktogramlar tasarımcıların kullanımına açık olan "AIGA/DOT Ulaşım Sistemleri için Semboller" ve "Rekreasyon için Evrensel Semboller" seti arasından proje ile uyumlu olanlar seçilmiştir. Ayrıca bazı semboller yeniden yorumlanarak, düzenlenmiştir (Görsel 3. 7).



Görsel 3. 7*: Projede önerilen ve kullanılan piktogramlar*

Porsuk, kente gelen ziyaretçiler ve Eskişehirliler için bir buluşma, ayrılma veya bir yerden bir yere gitmek için aktarma noktası konumundadır. Bu nokta üzerinde mevcut tekne ve gondol turlarının düzenlendiği rotayı gösteren bir bilgilendirme tasarımının bulunmaması nedeniyle tura katılmak, tekne ve gondola binmek isteyenlerin iskele görevlilerine soru sorarak yanıt aldıkları gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda uygulama projesi kapsamında bir harita ve bilgilendirme tasarımı önerisi getirilmiştir. Mevcut kullanılmakta olan tur rotası "Köprübaşı-Adalar" güzargahını izlemektedir. Yaz aylarında ise "Köprübaşı-Kentpark" arası hizmet vermektedir. Uygulama projesine yeni bir güzargah "Sazova ve Tülomsaş" yönü eklenerek tur kapsamının genişletilmesi önerilmiştir (Görsel 3. 10).

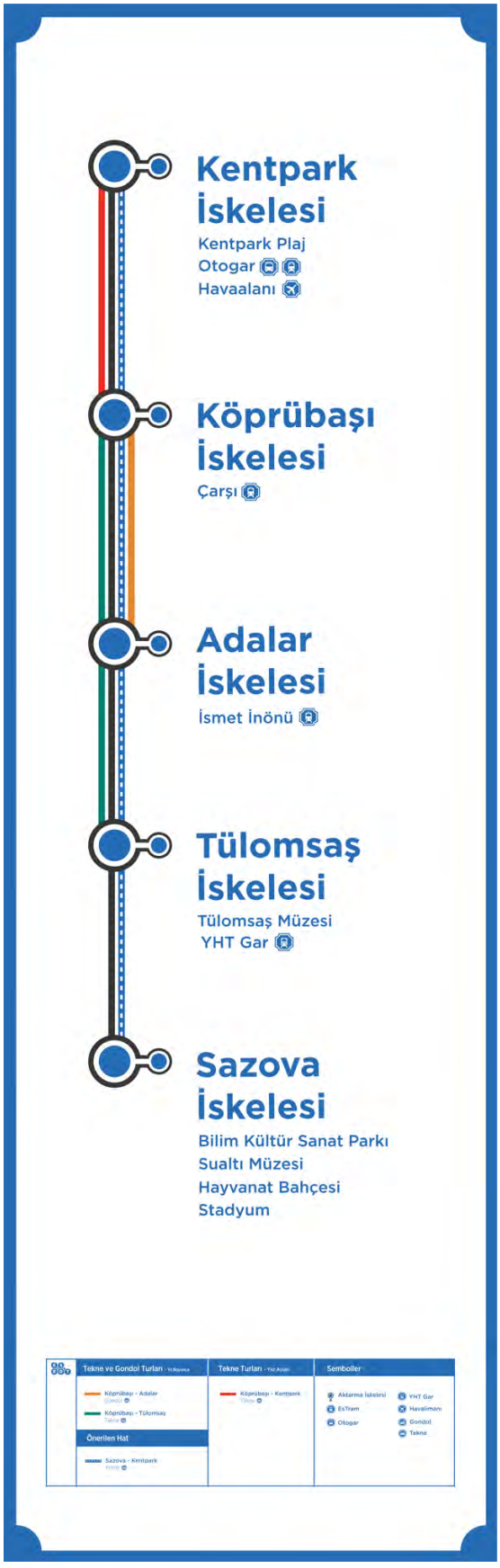
Gelecek yıllarda kent içi hafif raylı ulaşım sistemlerine ek alternatif olarak Porsuk Çayı üzerinde yeni bir ulaşım ağı olarak Esbot tekne ve botlarının kullanılabileceği planı göz önüne alınarak iskele aktarma noktaları sayıları arttırılabilir. Esbot iskelelerin bulunduğu yer, iskele biniş konumları ve aktarma noktaları harita üzerinde belirtilmiştir (Görsel 3. 9).



Görsel 3. 8: *Kent içi iskele yerlerini gösteren uygun bulunan harita önerisinden detay görünüm*



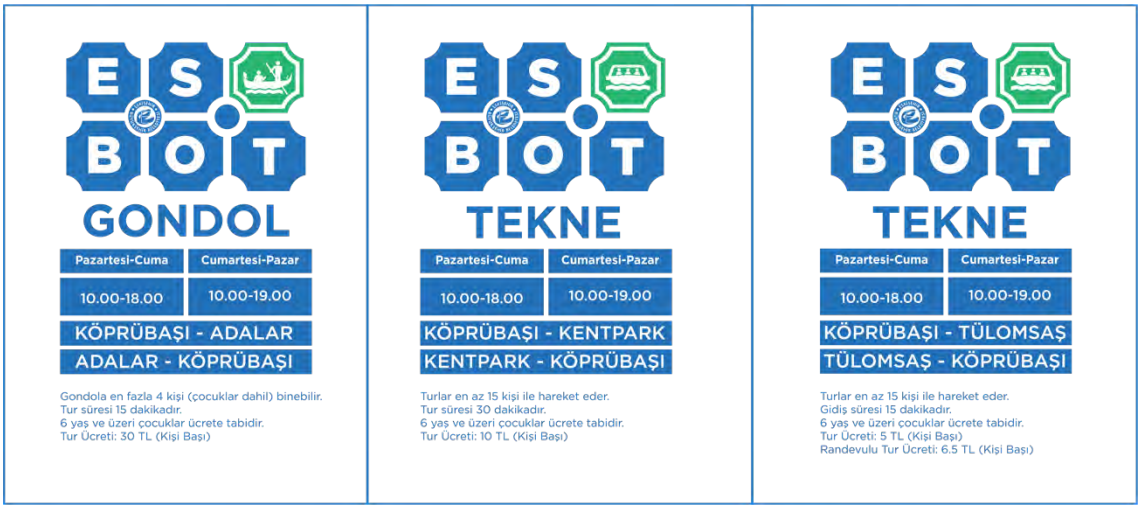
Görsel 3. 9: *Esbot tekne ve gondol tur rotasını gösteren yatay harita önerisi*



Görsel 3. 10: *Esbot tekne ve gondol tur rotasını gösteren dikey harita önerisi*



Görsel 3. 11: *Porsuk Çayı üzerinde iskele yerini işaretleyen yer imi önerisi görünümü (görsel ve uygulama: Ercan Makreş)*



Görsel 3. 12: *Esbot tekne ve gondol tur saatlerini ve detaylarını gösteren bilgilendirme tasarım önerisi*

Eskişehir adıyla müstesna içinde eski kelimesi olsa da modernleşme ve kentleşme yolunda dönüşümünü ve gelişimini sürdürmektedir. Eskişehir kent merkezi iki ilçeden oluşmaktadır. Zaman içinde her iki ilçe de kendi kültürel dokusuyla şekillenmiştir. Odunpazarı, Eskişehir'in ilk yerleşim bölgesidir. İki katlı cumbalı tarihi ahşap evleriyle bilinen tarih boyunca ahşabın mimari bir yapı malzemesi ve ekonomik bir geçim kaynağı olarak kullanıldığı bir alandadır. Tepebaşı ise bugün konumlandığı alan itibariyle tarihi kiremit fabrikalarının ve seramik atölyelerinin yer aldığı seramik ve kiremit malzemelerinin hem üretilip hem kent hayatında kullanmasıyla kültürel bir dokunun oluştuğu bir alandadır. Ayrıca Tepebaşı Belediyesi tarafından her yıl düzenlenen Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu ile birlikte yapı malzemesi olarak kullanılan pişmiş toprak hem sanayinin hem sanat ve tasarımın ortak malzemesi hem de kentin dokusunda önemli bir ayırt edici özellik olarak öne çıkmaktadır. Böylelikle projede iki ilçeyi ayıran ve birleştiren Porsuk Çayı'nda kentin ortak kültürel yapı malzemeleri ahşap ve seramik, tipografi ve grafik tasarım yoluyla bir araya getirilmek istenmiştir.

Tasarlanan çevresel grafiklerle kentte tipografik bir iletişim sağlanmasının yanında kent kimliği ve kültürünün yansıması olan Eskişehir'in kültürel envanterinde ve kentin dokusunda yer alan "ahşap ve seramik" malzemeleri kullanılarak uygulama projesinin kent dokusuyla bir bütünlük oluşturulması amaçlanmıştır. Kentle özdeşleşen malzemeler olan ahşap ve seramik, projenin ana malzemeleri olarak seçilmiştir. Eskişehir bölgesinde yetişen karaçam ağaçlarından elde edilen ahşap tercih edilmiştir İskele isimliklerinde seramik (Görsel 3. 15) diğer işaretleme ve yönlendirme ara unsurlarında ahşap ve emaye tabela malzemesi birlikte kullanılması önerilmiştir (Görsel 3. 14).

Porsuk'un doğal atmosferini bozmayacak, genel görünümü içinde bütünlük sağlayacak hem kent dokusundan bir materyal olması sebebiyle proje önerisinde tercih edilmiştir.

Porsuk Çayı boyunca belirli noktalarda bulunan Esbot iskelelerinin genel kentsel manzara içerisinde kaybolması veya tam anlamıyla iskele olarak anlaşılamaması sorunundan yola çıkılarak uzaktan bakıldığında da bir yer işareti olarak işlev görecek aynı zamanda iskelelerin isimlendirilmesi yoluyla kimlik kazandırılması, Porsuk etrafında gezen ziyaretçilerin oluşturulan ana kimlik ile yönlendirilmeleri ve bilgilendirilmelerine yardımcı olması hedeflenmiştir.



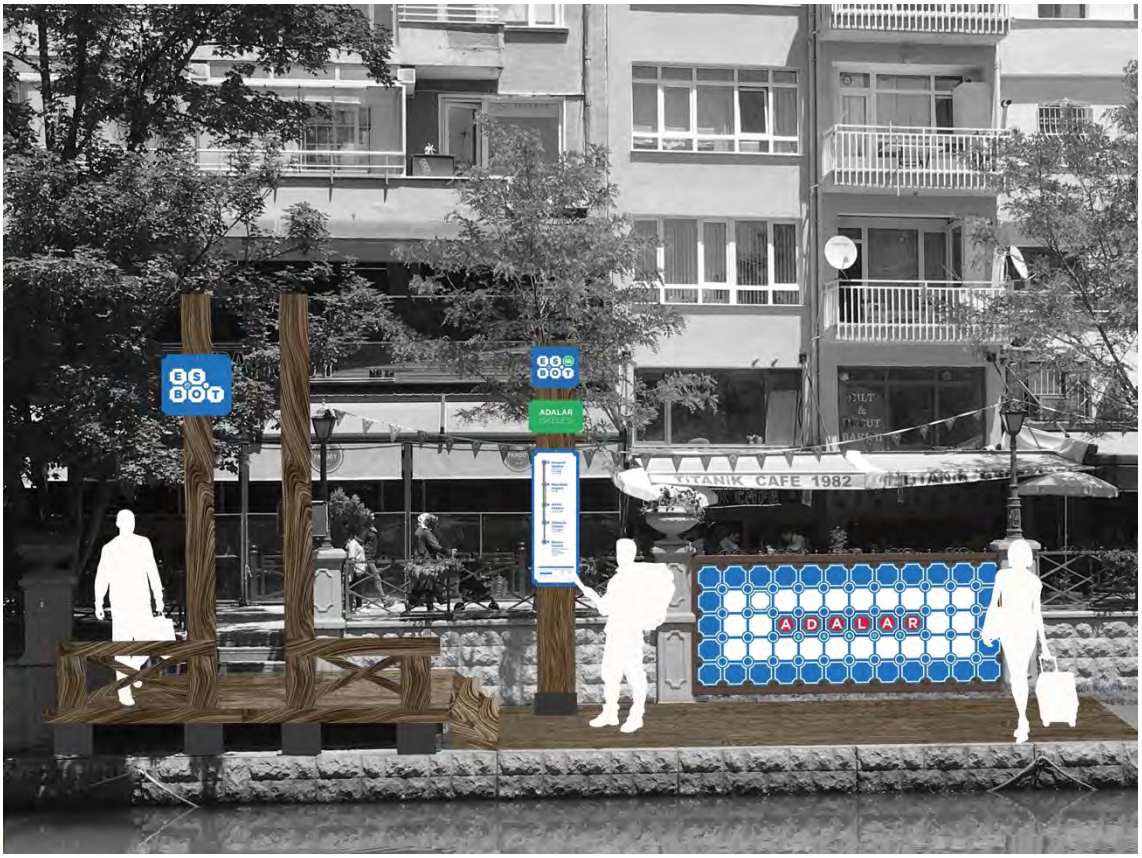
Görsel 3. 13: *Esbot için uygun bulunan yönlendirme, işaretleme ve bilgilendirme projesi genel görünümü*

İskele isimlikleri önerisiyle yapılı çevrede kentsel manzaraya engel olmayacak, mevcut Porsuk Çayı boyunca tek tip olan duvar karolarının boyu olan 26x26 cm boyutunda malzeme olarak seramik kullanılarak oluşturulması önerilmiştir. "Köprübaşı", "Adalar", iskelelerine ek olarak "Kentpark, Tülomsaş ve Sazova" önerisi eklenerek genişletilmesi düşünülmüştür. İskele isimliklerinde, geleneksel Türk seramik-çini sanatıyla kimlikleşen renkler olan mavi, lacivert, yeşil ve kırmızı tonları kullanılmıştır. Yazının ön plana çıkması ve okuturluğunu arttırmak için ismin etrafı beyaz karolarla çevrelenmiş ve arka planda düz mavi karolar kullanılmıştır. Ayrıca, logoda kullanılan

geometrik formun devamı ve tamamlayıcısı niteliğinde olan yuvarlak yeşil renkli form içine "Esbot" yazısı eklenmiştir (Görsel 3. 15).



Görsel 3. 14: *Esbot iskelelerinden "Adalar" iskelesi için uygun bulunan isimlik önerisi*



Görsel 3. 15: *Tasarlanan grafiklerin ve isimlemenin iskele üzerinde uygulaması*
(görsel ve uygulama: Ercan Makreş)

Logoda kullanılan görsel kimliğin ana geometrik formu, tasarım sürecinde ızgara (grid) işlevi görerek tabela, bilgilendirme panosu, iskele isimlikleri, yer işareti gibi tasarım ürünlerinde belirleyici ve tasarımı şekillendiren ana destekleyici bir eleman olmuştur. Yön gösterme tabelalarının zemin rengi mavidir ve "buradasınız" cümlesine karşılık gelen yer tanımlayıcı olarak işlev gören tabelalarda ise Porsuk Çayı ile birbirini tamamlayan yeşil rengi tercih edilmiştir. Kullanıcıların yön bulma ve nerede olduklarını

bilmeleri konusunda bilgilendirmeleri de daha hızlı iletişim kurma amacıyla aynı tasarlanması amaçlanmıştır.



Görsel 3. 16: *Esbot iskelelerine yönlendirme tabelası ve yer işaretleyici tabela tasarımı*



Görsel 3. 17: *Esbot iskelelerine yönlendirme tabelası ve yer işaretleyici tabela tasarım uygulaması (görsel ve uygulama: Ercan Makreş)*

Uygulama projesi kapsamında tasarlanan Esbot logosu formu ilham alınarak yeni bir dot matrix yazıyüzü tasarlanmıştır. Yazıyüzü önerisi tasarlanırken logonun geometrik formu bir ızgara (grid) oluşturmuştur (Görsel 3. 19). Bu geometrik ızgara üzerinden yazıyüzü şekillenmiştir. Yazıyüzü dış mekân bilgilendirme ve yönlendirme sisteminde, gelişen teknolojilere bağlı bir şekilde alternatif olarak yer alabilir düşüncesiyle tasarıma elektronik bir lcd ekran eklenmesiyle burada tasarlanan yeni yazıyüzü kullanılarak saat ve iskele adı bilgisi gösterebilir şekilde kullanılabilmesi amaçlanmıştır (Görsel 3. 20).



Görsel 3. 18: *Elektronik ekranda kullanılması amacıyla tasarlanan dot matrix yazıyüzü*



Görsel 3. 19: *Esbot için tasarlanan dot matrix yazıyüzünün kiosk üzerinde görünümü (görsel ve uygulama: Ercan Makreş)*



Görsel 3. 20: *Köprübaşı iskelesine yönlendiren ve üzerinde harita ve hareket saatini gösteren bilgilendirme grafikleri görünümü (görsel ve uygulama: Ercan Makreş)*



Görsel 3. 21: *Adalar iskelesine yönlendiren ve üzerinde harita ve hareket saatini gösteren bilgilendirme grafikleri görünümü (görsel ve uygulama: Ercan Makreş)*



Görsel 3. 22: *Esbot ulaşım haritasının köprü ayağında uygulama görünümü (görsel ve uygulama: Ercan Makreş)*

KAYNAKÇA

Ambrose G., Harris, P. (2012a). *Görsel Tipografi Sözlüğü.* (Çev: B. Bayrak). İstanbul: Literatür Yayınları.

Ambrose G., Harris, P. (2012b). *Grafik Tasarımın Temelleri.* (Çev: M. E. Uslu). İstanbul: Literatür Yayınları.

Ambrose G., Harris, P. (2012c). *Tipografinin Temelleri.* (Çev: B. Bayrak). İstanbul: Literatür Yayınları.

Ambrose G., Harris, P. (2013). *Yaratıcı Tasarımın Temelleri.* (Çev: A. Tepecik ve M. D. Atılgan). İstanbul: Literatür Yayınları.

Ambrose G., Aono-Billson, N. (2013). *Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım* (Çev: M. Taşçıoğlu). İstanbul: Literatür Yayınları.

Ambrose G., Harris, P. (2014). *Grafik Tasarımda Tipografi* (Çev: B. Bayrak). İstanbul: Literatür Yayınları.

Antmen, A. (2008). *20.Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arcan, E. F. ve Evci, F. (1992). *Mimari Tasarıma Yaklaşım* / 1. bs. İstanbul: 2 K Yayınevi.

Aslanoğlu, R. A. (2000). *Kent, Kimlik, Küreselleşme*. Bursa: Ezgi Kitabevi.

Aynsley, J. (2001). *A Century of Graphic Design*. New York: Octopus Publishing Group Ltd., Barron's Educational Series.

Baines, P. ve Dixon, C. (2008). *Signs, Lettering in the Environment.* Great Britain: Laurence King Publishing.

Baldini, M. (2000). *İletişim Tarihi.* (Çev: G. Baltuş). İstanbul: Avcıol Basım Yayın.

Banham, S. (2011). *Characters: Cultural Stories Revealed Through Typography, foreword by Rick Poynor,* Melbourne: Thames & Hudson.

Becer, E. (2010). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Becer, E. (2013). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Benevolo, L. (1995). *Avrupa Tarihinde Kentler.* (Çev: N. Nirven). İstanbul: Afa Yayıncılık.

Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri.* (Çev: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Bird, M. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*. (Çev: D. Öztok). İstanbul: Literatür Yayınları / Londra: King Publishing Ltd.

Bookchin, M. (1999). *Kentsiz Kentleşme*. (Çev: B. Özyalçın). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Can, A. (2010). *Ayaküstü, Bir Kahve İçimi: Kentte Gündelik Yaşam*. İstanbul: Ötüken.

Carter, D. ve Meggs (2007). *Typographic Design: Form and Communication. Rob, Carter, Ben Day, Philipp Meggs,* New York.

Catz, J. (2014). *Talk About Street Art.*Paris: Flammarion.

Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Clair, K. (1999). *A Typographic Workbook, A Primer to History, Techniques and Artistry.*New York: John Wiley & Sons Inc.

Crowley, D. ve Heyer, P. (2011). *İletişim Tarihi, Teknoloji-Kültür-Toplum*. (Çev: B. Ersöz). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Çevik, Ö. (2005). *Arkeolojik Kanıtlar Işığında Tarihte İlk Kentler ve Kentleşme Süreci, Kuramsal Bir Değerlendirme*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Çizgen, N. (1994). *Kent ve Kültür*. İstanbul: Say Yayınları.

Çolakoğlu, F., Bahar, T., Ataç, A. ve Soley, U. (2014). *Duvarların Dili Graffiti Sokak Sanatı.* İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Dawson, P. (2013). *The Field Guide to Typography: Typefaces in the Urban Landscape,* New York: Prestel Publishing.

Donoughue, C. (2009). *Yazının Öyküsü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Drucker, J. ve McVarish, E. (2009). *Graphic Design History A Critical Guide*. Upper Saddle River, N. J. : Pearson Prentice Hall.

Eskilson, S. J. (2007). *Graphic Design: A New History*. New Haven, Yale University.

Evans, P. (2006). *Exploring Publication Design.*Clifton Park NY: Thomson/ Delmar Learning.

Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü.* (Çev: M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı.

Garfield, S. (2012). *Tam Benim Tipim.* (Çev. S. Gürses). İstanbul: Domingo.

Gibson, D. (2009). *The Wayfinding Handbook, Infarmation Design for Public Places.* New York: Princeton Architectural Press.

Güvenç, B. (2007). *Kültürün ABC'si.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jean, G. (2001). *Yazı İnsanlığın Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jubert, R. (2006). *Typography and Graphic Design: from antiquity to the present / Roxane Jubert; forewords by Ellen Lupton and Serge Lemoine*. Paris: Flammarion.

Heller, S. ve Chwast, S. (2000). *Graphic Style from Victorian to Digital.* New York: Pushpin Editions.

Heller, S. ve Ilić, M. (2013). *Lettering Large: Art and Design of Monumental Typography.* United States: The Monacelli Press.

Heller, S. ve Vienne, V. (2016). *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir.* (Çev. B. Bayrak). İstanbul: Literatür Yayınları / Londra: King Publishing Ltd.

Holton, R. J, (1999). *Kentler, Kapitalizm ve Uygarlık.* (Çev: R. Keleş), Ankara: İmge Kitabevi, 1.Baskı.

Huot, J. L., Thalmann, J. P. ve Valbelle, D. (2000). *Kentlerin Doğuşu*. (Çev: A. B. Girgin). Ankara: İmge Kitabevi.

Karakaya, Ebru (2012). *İstanbul'un Renkli Hazineleri: Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine*, içinde Sivil Mimaride Çiniler, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.

Kaya, E. (2007). *Kentleşme ve Kentlileşme.* Genişl. 2. bs. İstanbul: Okutan.

Keleş, R. (2005). *Kent ve Kültür Üzerine*. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Mülkiye.

Keleş, R. (1998) *Kentbilim Terimleri Sözlüğü.*Ankara: İmge Kitabevi.

Laube, A. ve Vidrig, M. (2016). *Archigraphy: Lettering on Buildings.* Basel: Birkhäusel.

Lefebvre, Henri (2015). *Kentsel Devrim.* (Çev: S. Sezer). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü.* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı.

Lupton, E. (1996). *Mixing Messages: Graphic Design in Contemporary Culture, New York: Cooper-Hewitt.*

Lynch, K. (2018). *Kent İmgesi.* (Çev: İ. Başaran), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 11.baskı.

Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2012). *Meggs' History of Graphic Design*, 5th Ed. Hoboken, N. J. : J. Wiley.

Meuser, P. ve Pogade, D. (2013). *Construction and Design Manual / Wayfinding and Signage.* Berlin: Dom Publishers.

Mumford, L. (2007). *Tarih Boyunca Kent.* (Çev: G. Koca; T. Tosun). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mülayim, S. (2006). *Bilim Olarak Sanat Tarihi: Aklın İzleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Mollerup, P. (2005). *Wayshowing, A Guide to Environmental Signage Principles & Practices.*İtalya: Lars Müller Publishers.

Ojeda, O. R ve Pasnik, M. (2005). *Materials.* Gloucester: Mass.: Rockport.

Oskay, Ü. (1999). *İletişimin ABC'si*. İstanbul: Dor Yayınları.

Ozankaya, Ö. (1980). *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*, Ankara Üniversitesi Basımevi: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özcan, A. R. (2011). *İstanbul'un Yüzleri – 47, İstanbul'un 100 Kitabesi.* İstanbul: İBB Kültür A. Ş. Yayınları.

Öztuna, H. Y. (2007). *Görsel İletişimde Temel Tasarım.* İstanbul: Yorum Sanat ve Yayıncılık.

Pohlen, J. (2015). *Letter Fountain: The Ultimate Type Reference Guide*. Köln: Taschen.

Pollard, M. (1996). *Bilime Yön Verenler: Johann Gutenberg*. (Çev: L. Onat) İstanbul: İlkaynak Kültür ve Sanat Ürünleri.

Poulin, R. (2012). *Graphic Design + Architecture: A 20th Century History*. Rockport Publishers.

Reyhan, H. ve Leblebici, Ö. (2013). *Kentli Hakları Bağlamında, Kenti Yeniden Düşünmek*. Ankara: Alter Yay. Rek. Org. Tic. Ltd. Şti, 1.Baskı.

Saccani, A. (2013). *LetterScapes, A Global Survey of Typographic Installations.* London: Thames & Hudson Ltd.

Samara, T. (2006). *Typography Workbook: A real World guide to using type in graphic design. 1st pbk. Ed., Beverly: Mass. : Rockport.*

Sarıkavak, N. K. (2014). *Kaligrafik ve Tipografik Deneysel Tasarımlar*. İstanbul: Ege Basım.

Sarıkavak, N. K. (2005). *Sayısal Tipografi.* Ankara: Başkent Üniversitesi Yayınları.

Sennett, R. (2006). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Stevenson, D. (2013). *The City.* Cambridge: Polity.

Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân*. İstanbul: Yem Yayınları.

Taşkıran, H. İ. (1997). *Yazı ve Mimari*. 1. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Thorns, D. C. (2004). *Kentlerin Dönüşümü: Kent Teorisi ve Kentsel Yaşam.* (Çev: E. Nal, H. Nal.) İstanbul: Soyak Yayınları.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.

Uslay, Y. (1989). *Yazı Sanatı.* İzmir: Namat A.Ş.

Uygur, N. (1996). *Kültür Kuramı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uebele, A. (2007). *Signage Systems + Information Graphics, A Professional SourceBook.* London: Thames & Hudson.

Uslay, Y. (1989). *Yazı Sanatı.*İzmir: Namat A.Ş.

Zıllıoğlu, M. (2007). *İletişim Nedir?* İstanbul: Cem Yayınları.

Vartanian, I. ve A. Martin, L. (2003). *Graphiscape, New York City: Streets Graphics of the World's Great Cities.* RotoVision.

Weill, A. (2007). *Grafik Tasarım.* (Çev: O. Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Villagomez, N. (2015). *Culture + Typography: how culture affects typography.* Ohio: How Books.

…. (1999). *Türk Grafik Tasarımcıları.*

Makaleler

Altın, M. A., Baranseli, E., Keleşoğlu, B., Torun, İ. ve Ürkmez, B., (2007). 11. Kent Rehberi, Uluslararası Grafik Tasarım Günleri, *Grafist'11 Kitapçığı*, s. 207

Altınbaş, O. ve Eliri, İ. (2012). Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alan ve Onda Şekillenen Sanat Olgusu. *İdil Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 5, s. 64

Benuğur, Ş. (2012). Bir Kentin Tipografisi. *IIB International Referreed Academic Social Sciences Journal*, International Congress on Culture and Society Special Issue 2012 Volume: 03 Issue: 05, s. 184-190

Çelik, S. (2015). Doğumunun 100. Yılında Hocaların Hocası: Prof. Emin Barın (1913-1987). *İBB Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İsmek) El Sanatları Dergisi,* Sayı: 17, s. 30-33.

Demir, Y. (2010). 14. Uluslararası Grafik Tasarım Günleri, *Grafist'14 Kitapçığı*, s. 89.

Gouveia, A. P. S., Farias, P. L. ve Gatto, P. S. (2009). Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories. *Visual Communication,* Vol. 8(3). s. 339-348.

Harvey, C. ve Press, J. (1994). *"A Bristol Printing House: Edward Everard's Monument to Gutenberg, Morris and the Printer's Art."* JWMS 10.4 (Spring 1994) s.40-46.

joannachoukeir.wordpress.com. İletişim tasarımı güzel bir afişten çok daha fazlasıdır. (Çev: L. T. Basmacı). *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar,* Mart, 2013, Sayı 126, s.

Karamustafa, S. (2006). İstanbul'u Duyumsamak. 10. Uluslararası Grafik Tasarım Günleri, *Grafist'10 Kitapçığı*, s. 194.

Köksal, A. ve Erkmen, B. (2007). İstanbul'u Tabeladan Okumak. *Tasarım,* Sayı: 173, Temmuz-Ağustos 2007

Okur, Ç. (2006). Eskişehir'den Tipografik Yansımalar. *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı: 17

Öçalan, O. (2013). Memleketin Tipografisi, *https://medium.com/tipografi/memleketin-tipografisi-2ab6c8da5d2b* , Erişim Tarihi: 24.04.2017

Sasaki, S. (2011). Uluslararası Gelişimde Grafik Tasarımın Rolü. (Çev: B. Tülü). *Grafik Tasarım Üzerine Yazılar,* Şubat, 2011, Sayı 101, s. 2

Selamet, S. (2012). Türk Hat Sanatı, Harf Devrimi ve Tipografi Üzerine Bir Değerlendirme. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Kış-2012, Cilt:11, Sayı: 39 (171-183).

Soğukkuyu, B. ve Tunç, A. Z. (2013). Kent Kültürüne ve Toplumsal Yapıya Bağlı Olarak Kentte Tipografinin Kullanımı, İzmir ve Milano Örnekleri.*Süleyman Demirel Üniversitesi G.S.F. Hakemli Dergisi,* ART-E Kasım-Aralık'13, Sayı: 12 s. 153-171

Şentürk, Y. (2008). *Kavramsal Kentler karşısında Sorunlu Kentler, Üçüncü Dünya Kenti Anlatılarının Yeniden Değerlendirilmesi*. Toplumbilim Sayı 23, Kent ve Suç

Tankut, G., Çalışkan, O. Levent, T. ve Zorlu, F. (2002). Kentler. *Aylık Popüler Bilim Dergisi: Bilim ve Teknik*. Odtü Mim. Fak. Şehircilik Bölümü.

Uygungöz, M. ve Kılıçkaya, E. E. (2008). Hayatın İçinde Yaşayan Tipografiler. *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı: 19, s. 171-180.

Derleme Kitap

Armstrong, H. (2000). *Grafik Tasarım Kuramı: Tasarım Alanından Derlemeler* / (Çev: M. Emir Uslu). Önsöz: Ellen Lupton, İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları, ABD: Princeton Architectural Press

Taşçı, H. (2012). İslam ve Batı Şehrinde Kentsel Mekânın Kimlik Bileşenleri. (Derleme, A. Can) *Teori ile Pratik Arasında Mekân* İstanbul: Esenler Belediyesi Şehir Düşünce Merkezi Şehir Yayınları, s. 64

Taşçı, H. (2014). *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan:* İstanbul: Kaknüs Yayınları

Bağlı, M. (2012). *Modern Ontolojik Güven Bağlamında İnsan ve Mekân/Ev (Hane): Bir Mekân Sosyolojisi Denemesi.* (Derleme, A. Can) *Teori ile Pratik Arasında Mekân* İstanbul: Esenler Belediyesi Şehir Düşünce Merkezi Şehir Yayınları, (s.

….Cogito (2014). Kent ve Kültürü, *Üç Aylık Düşünce Dergisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 8 / Yaz'96 / 7.baskı, 2014

Dergiler

İBB Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İsmek) El Sanatları Dergisi, Sayı: 17, s. 30-33

A. Köksal ve B. Erkmen (2007). *Tasarım*, Sayı 173, Temmuz-Ağustos 2007

Tezler

Torun, İ. (2014). *Hareketli Ortamlarda Tipografik Rezonans.* Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

İnternet (Web Kaynaklar)

http://www.zeropointintime.com/tr/ , Erişim Tarihi: 29. 10. 2016

http://xn--gbeklitepe-ecb.com/ , Erişim Tarihi: 29. 06. 2016

http://www.history.com/topics/british-history/stonehenge , Erişim Tarihi: 29. 06. 2016

https://www.wienmuseum.at/en/locations/otto-wagner-pavillon-karlsplatz.html, Erişim Tarihi: 05.01.2018

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ad72af8da21e7.24438796, Erişim Tarihi: 28.01.2015

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ad72b96551f97.03811772, Erişim Tarihi: 28.01.2015

http://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/kimlik , Erişim Tarihi: 28.01.2015

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ad72b9e347382.19362490, Erişim Tarihi: 30.03.2015

https://untappedcities.com/2017/06/14/cities-101-the-surprising-history-of-nycs-iconic-i-love-ny-logo/, ErişimTarihi: 18.08.2016

https://www.onlygraphicdesign.com/2017/11/12/city-of-melbourne-branding-landor/, (Erişim Tarihi: 18.08.2016)

http://www.imeanit.com/portfolio/gaziantep-city-branding/ , Erişim Tarihi: 18.08.2017

https://www.aiga.org/2017-aiga-medalist-lance-wyman , Erişim Tarihi: 05.01.2018

http://www.kulturparkizmir.org/tr/%C4%B0EF%20hakk%C4%B1nda/22/108?sayfa=3 , Erişim Tarihi: 06.02.2018

Sağlam, Mümtaz. (2017). *Fuar'ın Ressamları: İzmir Fuarı'nda Grafik Tasarımın İzleri*, https://www.youtube.com/watch?v=uky4lrb4PZw , Erişim Tarihi: 15.04.2019

https://www.kulturparkizmir.org/tr/Kapılar/29/93, Erişim Tarihi: 06.02.2018

https://rarehistoricalphotos.com/headquarters-fascist-party-1934/ , Erişim Tarihi: 22.03.2015

https://segd.org/typography, Erişim Tarihi: 22.06.2016

http://v3.arkitera.com/g24-yaziyapi-mimari-imge-olarak-tipografi.html , Erişim tarihi: 22.10.2016

https://segd.org/content/moma-qns , Erişim Tarihi: 09.12.2017

https://www.dezeen.com/2011/03/18/numbers-house-by-mitsutomo-matsunami-architect-associates/ , Erişim Tarihi: 09.12.2017

https://segd.org/content/go-god , Erişim Tarihi: 22.04.2017

http://thewall-usa.com/information.asp , Erişim Tarihi: 12.12.2017

http://www.atlasdergisi.com/arsiv/kitaplar/canakkale-gezi-rehberi/28/12/1 , Erişim Tarihi: 11.12.2017

http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/mon/bus/trindex.htm , Erişim Tarihi: 24.11.2018

http://www.ottomaninscriptions.com/information.aspx?ref=list&bid=3006&hid=0 , Erişim Tarihi: 28.12.2017

http://www.thonik.nl/work/venice-biennale-of-architecture/ , Erişim Tarihi: 05.02.2018

https://weburbanist.com/2009/09/24/graffiti-designs-styles-tagging-bombing-painting/ , (Erişim Tarihi: 06.02.2018)

https://weburbanist.com/2009/10/01/graffiti-lettering-9-cool-characters-alphabets-fonts/ , Erişim Tarihi: 06.02.2018

https://www.differencebetween.com/difference-between-graffiti-and-vs-tagging/, Erişim Tarihi: 06.02.2018

http://ankaragraffiti.org/graffiti-ornekleri/ , Erişim Tarihi: 10.02.2018

http://gezentozan.com/grafitinin-populer-ismi-mr-hure-13 , Erişim Tarihi: 22.03.2018

http://sanatkaravani.com/istanbul-sokaklarinda-kizgin-bir-panda-leo-lunatic/, Erişim Tarihi: 22.03.2018

https://www.canvasartrocks.com/blogs/posts/70529347-121-amazing-banksy-graffiti-artworks-with-locations , Erişim Tarihi: 23.02.2018

https://www.touchofmodern.com/sales/banksy--2/i-love-new-york-by-banksy , Erişim Tarihi: 20.01.2018

https://designobserver.com/feature/the-future-of-typography/39206 , Erişim Tarihi: 22.05.2017

http://projects.jennyholzer.com/biography , Erişim Tarihi: 17.06.2017

https://www.theprintspace.co.uk/robert-montgomery-exhibition-theprintspace/ Erişim Tarihi: 22.06.2016

https://www.pentagram.com/work/the-high-line ve https://loving-newyork.com/the-high-line-park-in-new-york-city/, Erişim Tarihi: 06.09.2018
https://segd.org/what-wayfinding, Erişim Tarihi: 12.09.2016
https://www.pentagram.com/work/walknyc/story, Erişim Tarihi: 12.05.2018
https://thebeautyoftransport.com/2017/10/18/parisine-paris-johnston-london-parisine-typeface-by-jean-francois-porchez/ , Erişim Tarihi: 12.09.2016
https://localfonts.eu/typography-basics/type-design/type-design-gallery/on-the-road/, Erişim Tarihi: 02.02.2019
https://qz.com/605695/font-designers-response-the-us-governments-has-decided-to-nix-clearview-from-all-highway-signs/, Erişim Tarihi: 02.02.2019
https://segd.org/signage, Erişim Tarihi: 12.11.2016
https://segd.org/digital-signage , Erişim Tarihi: 12.11.2016
https://segd.org/mahanahkon-cube , Erişim Tarihi: 05.02.2018
https://segd.org/what-placemaking-and-identity , Erişim Tarihi: 13.11.2016
https://www.iamsterdam.com/en/about-amsterdam/overview/i-amsterdam-letters, Erişim Tarihi: 12.05.2017
http://www.encspb.ru/object/2855694311?dv=2853952566&lc=en, Erişim Tarihi, 24.12.2017
https://www.americansignmuseum.org/ , Erişim Tarihi: 09.12.2016
http://www.neonmona.org/about/ , Erişim Tarihi: 09.12.2016
http://www.neonmuzeum.org/pages/about.html, Erişim Tarihi: 09.12.2016
http://www.nysubwaymosaics.com/history.html , Erişim Tarihi: 11.10.2017
http://www.publiclettering.org.uk/Undergroundstation.php , Erişim Tarihi: 14.10.2017
https://segd.org/content/white-road-waiting-rain , Erişim Tarihi: 02.02.2018
http://www.p-06-atelier.pt/2009/lisbon-bikeway--environmental/, Erişim Tarihi: 02.02.2017
https://www.gordonyoung.net/walk-of-art-yorkshire-sculpture-park-2002/, Erişim Tarihi: 06.02.2018
https://www.gordonyoung.net/a-flock-of-words-morecambe-2003/, Erişim Tarihi: 06.02.2018

EKLER

EK-1 Tez Sergisinden Fotoğraflar



