

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

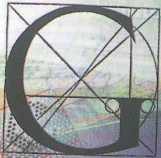
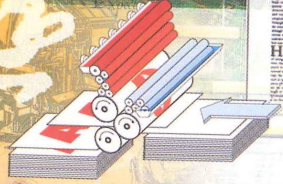
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Görsel İletişim ve Grafik Tasarım

Grafik



Butter, the first step
in the design process
of a book is to create
a visual language that
will be understood by
the reader. This is done
by using a variety of
visual elements such as
color, line, and shape
to create a cohesive
and meaningful design.
The first step is to
create a visual language
that will be understood
by the reader. This is
done by using a variety
of visual elements such
as color, line, and
shape to create a
cohesive and meaningful
design.



Tevfik Fikret Uçar

İNKILÂP

9. Baskı

Görsel İletişim ve Grafik Tasarım

T. Fikret Uçar (1966), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nü bitirdikten sonra (1987) Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak göreve başladı. 1989 yılında Art Center College of Design'ın diploma sınıfına kabul edildi. Bir yıl ACCD'de burslu olarak okudu ve mezuniyet sonrası Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne dönerek görevine devam etti. 1999 yılından beri çeşitli defalar San Diego Eyalet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü'nde dersler verdi. Tasarımcı olarak yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli sempozyum, sergi ve çalıştaylara katıldı, projeler yürüttü, konferanslar verdi. Halen Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Grafik Bölüm Başkanı olarak görev yaparak eğitici kariyerini sürdürmekte olan Profesör T. Fikret Uçar aynı üniversitede lisans ve lisansüstü dersleri vermektedir.

Görsel İletişim ve Grafik Tasarım

Tevfik Fikret Uçar



Görsel İletişim ve Grafik Tasarım / Tevfik Fikret Uçar

© 2017 İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.

Yayımcı ve Matbaa Sertifika No: 10614

Bu kitabın her türlü yayın hakları Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş. 'ye aittir.

*Editör Hasan Öztoprak
Kapak ve iç tasarım T. Fikret Uçar
Düzelti S. Asaf Taneri*

ISBN: 978-975-10-2164-9

17 18 19 20 12 11 10 9
İstanbul, 2017

Baskı ve Cilt

İNKILÂP KİTABEVİ BASKI TESİSLERİ

Çobançeşme Mah. Sanayi Cad. Altay Sk. No. 8
34196 Yenibosna - İstanbul
Tel : (0212) 496 11 11 (Pbx)



Çobançeşme Mah. Sanayi Cad. Altay Sk. No. 8
34196 Yenibosna - İstanbul
Tel : (0212) 496 11 11 (Pbx)
Faks : (0212) 496 11 12
posta@inkilap.com
www.inkilap.com

Önsöz	11
SEMBOLLER ve GÖRSEL İLETİŞİM (1)	15
GÖRSEL İLETİŞİM	17
Görsel İletişim ve Yazı	21
İşaretlerle İletişim	23
Sembollerle İletişim	24
Sembolik Olarak Göz ve Görsellik	28
Sembollerin Yaşayan Dünyası	33
Yıldız	34
Temel Formlar	35
Ateş, Su, Hava, Toprak ve Dünya	37
Haç	38
Li Çiçeği	40
Ankh	40
Kadın Erkek (Cinsiyet) Sembolleri	41
Ağaç	42
Hayat Ağacı	43
Bir Tasarım Elemanı ve Sembolik Bir Öge Olarak Renk	45
Beyaz	48
Siyah	49
Kırmızı	50
Sarı	52
Mavi	53
Yeşil	56
Beden Dili	57
GÖRSEL İLETİŞİMDE ANLAMA VE ANLAMLANDIRMA	59
Görsel İletişimde Algılama Ölçütleri	60
Çağrışım İlişkisi	61
GÖRSEL ALGI VE GESTALT	65
Algılama İlkeleri	66
Figür-Arkaplan İlişkisi	66
Denge	66
Eşbiçimli Uygunluk	67
Algısal Gruplama	67
Benzeşme-Ayrışma	68
Bir Sembolün Öyküsü	68
En Eski Metot Hâlâ Geçerli mi?	70
Ortak Dil Oluşturma Çabaları	74
ISOTYPE	75



Semantografi	79
LoCoS	80
Az'ın Çok, Basitin Derin Olduğu; Semboller	86

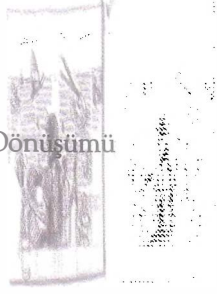
2

YAZI VE TİPOGRAFİ (2)	91
YAZI VE GRAFİK TASARIM	94
Tasarlanmış Yazının Sanatı; Tipografi	95
Bir Dönüm Noktası	96
Çoğaltım Tekniklerinin İlk Örnekleri	98
Haraketli Metal Harfin Doğuşu	100
Çoğaltım Tekniği Olarak Çukurbaskı	102
Yepyeni Bir Süreç, Düz Baskı	103
Tipografiyi Çoğaltmanın Yakın Tarihi	105
İşlevsel Boyutuyla Tipografi	106
Bir Kültür Olarak Tipografi	108
Tipografiyi Sanat Yapanlar	109
Frederic Goudy	110
Eric Gill	111
Paul Renner	113
Jan Tschichold	114
Adrian Frutiger	116
Robert Massin	117
Bilgisayar ve Kelime İşlemcilerin Getirdikleri	120
Harfin Anatomisi	122
TEMEL YAZIM VE TİPOGRAFİ KURALLARI	126
Boşlukların Düzenlenmesi	126
Başlıca Metin Düzenleme Biçimleri	128
Büyük ve Küçük Harf Kullanımı	130
Noktalama İşaretlerinin Kullanımı	131
Harf Boşluklarının Düzenlenmesi	132
YAZI TÜRLERİ	133
Yazı Karakterlerinin Kullanımı	135
Bilgisayar Bir Daktilo Değildir	137
Bir İletişim Biçimi Olarak Tipografi; Tipografik İletişim	139



3

SAYFA TASARIMI (3)	143
MASAÜSTÜ YAYINCILIK VE GRİD	145
Gridin Önemi	147
Diğer Sanat -Tasarım Dallarında Oransallık ve Grid	149
Gündelik Yaşamda Oransallık	150



Gridin Kullanımı	151
Gridin Sayfa Tasarımına Dönüşümü	152
Görsel Hiyerarşi	153
Denge	154
Vurgu-Çekicilik	155
Uyum (armoni)	156
SAYFA TASARIM SÜREÇLERİ	156
Araştırma Durum Tespiti ve Kararların Verilmesi	158
Ön Taslaklar	158
Sunum Taslakları	159
SAYFA TASARIMDA GÖRSELLER YAZI VE GRAFİKLER	160
Yazının Kullanımı	162
Görseller	163
ÇOĞALTIM TEKNİKLERİ (4)	167
RENK	168
Işık ile renk (toplamsal renk metodu)	169
Pigmentler ile renk (çıkarımsal renk metodu)	169
Duyusal algı olarak renk	170
BASKI ÖNCESİ HAZIRLIK	172
Renk Ayrımı	172
Film Çıkış	173
Montaj ve Kalıp	174
GRAFİK ÜRETİM TEKNİKLERİ	175
Kâğıt	176
Masaüstü Çoğaltım Teknikleri	178
Laser Yazıcılar:	178
Mürekkep Püskürtmeli Yazıcılar	178
Ofset Baskı Tekniği	179
Tabaka Ofset Baskı Tekniği	179
Web Ofset Baskı Tekniği	180
Tipo Baskı Tekniği	181
Flekso Baskı Tekniği	182
Serigrafi Baskı (Elekbaskı) Tekniği	183
Tifdruk Baskı Tekniği	183
Digital Baskı Tekniği	184
BASKI SONRASI	185
Kaynakça	189
Dizin	193

Özlem ve Evren'e

Önsöz

Görünen her şey kendine has bir dil, algısal bir yapı ve derinlikle varolur, bu varoluş aynı zamanda bir iletişim boyutunun da yaratılma sürecidir. Ancak bu süreç çok basit bir yapı gibi görünse de, aslında oldukça karmaşık ve insanlık kadar eskidir. Göstergeler yoluyla iletişim kuran insan, aynı zamanda sembolik bir algı-iletilişim yolu da yaratmış ve bu sistemi yoğun biçimde kullanmıştır. Ancak iletişimin bu aşamasında semboller bir kapı gibidir; gerekli bilgi, sezgi ve duyarlılığa sahip olanlar bu kapıyı açar ve öz'e ulaşır. Algılama ve anlama süreci, temelinde bir bilgi ve duyarlılık altyapısına ihtiyaç duyar. Aksi takdirde tüm simgeler, izleyen için yüzeysel bir boyutta yer alır ve hiç bir zaman 'o kapı' açılmaz. Elinizdeki bu çalışmada, bir görsel iletişim tasarımcısının dünyasında yer alan bu konunun daha iyi anlaşılabilmesi için sembollerin alemine küçük bir kapı aralamaya çalıştım. Görsellik adına oldukça ilginçtir; Buda figürü Doğu'da hep gözü kapalı sembolize edilmiştir. İlgimi çeken bu konuyu araştırırken Buda'nın, içerisinde önemli bir dersi barındıran şu etikileyici tümcesi ile karşılaştım "...gözleri kapalı iken göremeyen açsa da bir işe yaramaz..."

İşaret ve simgeler ile iletişim kurmaya çalışan insanoğlu, seslere karşılık gelen şekiller yaratarak günümüzdeki alfabenin temellerini attı. Kuşkusuz insanlığın en önemli ilerlemelerinden biri olan bu noktadan sonra her şey eskisinden çok farklı gelişti. Kolaylaşan öğrenme süreci, kültür ve insanlığın gelişiminde önemli farklılıklar yarattı. Artık fikirler, tarih ve olaylar daha kolay paylaşılabiliyordu. Yazmayı ve yazdıklarını basit yöntemlerle çoğaltma yolunu keşfeden insan iletişimin yepyeni bir kulvarını keşfetti. Binlerce yıllık bu evrim günümüzde grafik tasarımcı veya görsel iletişim tasarımcısı adı verilen bir mesleğin temellerini oluşturmuştur.

Çoğaltım tekniklerinin yaygınlaşması, iletişimin bu sürecine anlam, kavram ve estetik kazandıracak bir kişinin gereksinimini ortaya çıkarttı. Özünde, bir kavramı özgün bir şekilde görselleştirmek ve bununla iletişim kurmak olan bu meslek, içinde bulunduğumuz çağda yeni boyutlar kazandı. Bilgisayar teknolojisi, tasarım ve üretim aşamasını yeniden şekillendirdi. Kısa zamanda yerini daha hızlı, kaliteli ve kolay yöntemlere bırakan çoğaltım teknikleri, görsel iletişim ve grafikle ilgilenen her kişinin az çok bilmesi gereken önemli bir konu haline dönüştü. Aslında grafik ürün çoğaltılan üründür. Bu konular ile ilgilenip, çoğaltma tekniklerinden biri veya birkaçını kullanmayanımız yok gibidir. Bu yüzden kitaba baskı ve çoğaltma teknikleriyle bir bölüm eklemeyi uygun buldum. Amacım ayrıntıların açmazına girmeden, basit şekilde bilgi vermektir. Sadeleştirilmiş çizim ve süreç gösteren resimlemelerle, görsel bir dille anlatılan bu bölüm, konuyla ilgili kişilerin bilgilendirilmesine katkı sağlayacaktır.

Tanıtım veya reklam amacıyla görsel bir malzeme üretmek gereksinimi duyan her kurum, oluşturduğu görsel yapıyla yeni bir iletişim boyutu yaratır. Bu boyut, o kurumun kimliğini, vizyonunu, özetle sorunu ele alışı tarzının mesajını verir. Görsel iletişim, özellikle göstergeler bombardımanı altında olan insanın, ayırtırmak ve çözümlemek zorunda olduğu bir sorunsaldır.

Elinizdeki kitap görsel iletişimin, sembol, işaret ve göstergelerle kurulu dünyasını, bu dünyanın grafik tasarım içindeki varlığını araştıran ve örnekleyen bir yapıda tasarlanmıştır. Görsel iletişim ve grafik tasarım birbiri içinde var olan, referansları ve çalışma alanlarını çoğu kez ortak kullanan iki başlıktır. Bu çalışmamda amacım, görsel iletişim tasarımcısının ihtiyacı olan başlıklar altında konuyu inceleyerek bir kaynak oluşturmaktır. Tüm öğrenim hayatımda ve eğitimci olarak hizmet ettiğim süreçte Türkçe kaynak sıkıntısı her

zaman karşıma çıktı, öğrencilere ders notları dışında Türkçe kaynak önermek hep bir sorun oldu. Grafik tasarım, iletişim, basın yayın, matbacılık gibi alanlarda eğitim gören öğrencilerden gelen isteklerin de yönlendirmesiyle bu çalışmaya yoğunlaştım. Bu kitabın, sayıları her gün artan üniversitelerimizin grafik bölümlerindeki Türkçe kaynak sıkıntısına bir parça çözüm olması en büyük arzum. Ülkemizde yabancı dil öğreniminin hızla yaygınlaşması ve daha çok yabancı kaynağa ulaşılabilmesi olumlu bir gelişme, ancak her dalın kendini zenginleştirebilmesi ve özgün bir kimliğe sahip olabilmesi için ana dilinde kaynak üretilmesi gerektiğine yürekten inanıyorum.

Okuma, araştırma, öğrenme zevkini aşılayan değerli anne ve babama, beni araştırmaya teşvik eden, daha iyiye ulaşma heyecanı aşılayan tüm hocalarıma gönülden şükran borçluyum. Eğer onlar bana bu coşku ve enerjiyi vermeselerdi, eğitimci olarak görev aldığım Anadolu Üniversitesi'nin olumlu ve destekleyici tavrı olmasaydı bu kitap elinizdeki haliyle ortaya çıkamazdı.

Tevfik Fikret Uçar
Eskişehir

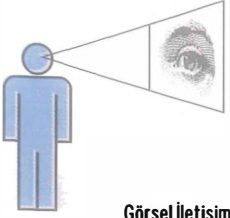


1998
Görsel İletişim
Görsel İletişim

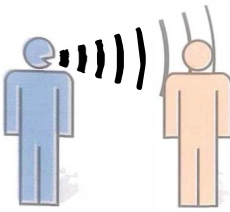
Semboller ve Görsel İletişim

GİRİŞ

Türk Dil Kurumunca yayınlanan *Toplum Bilim Terimleri* sözlüğünde iletişim, “Düşünce ve duyguların, bireyler, toplumsal kümeler; toplumlar arasında söz, el-kol devimi, yazı, görüntü v.b. aracılığı ile değiş-tokuş edilmesini sağlayan toplumsal etkileşim süreci” olarak tanımlanır.¹



Görsel İletişim



İşitsel İletişim

Şekil 1.1

Fizik ve sosyal çevreden kişiye ulaşan her yansıma bir algılama kavramını birlikte getirmekte ve bununla ilgili her düşüncenin, her davranışın da yaşam biçimine, fizik ve sosyal çevreye yansımaları olmaktadır. Bu karşılıklı yansımaların tümü ise temel iletişim olgusunu oluşturur. İletişim diye tanımladığımız bu yansımalar genelde duyularımız yardımıyla meydana gelir. Bunlardan en etkili olan başlıcaları ise;

- Görsel (Görsel İletişim)
- İşitsel (İşitsel İletişim)’dir.

Çevremize ve doğaya ilişkin edinebileceğimiz her konu, çevreden gelen uyarılar, algılamamıza ilişkin bildiriler dizisine bağlıdır. Başka bir deyişle, açık bir sistem olan insan, çevreden kendisine yansıyan mesajlara, uyarılara karşı bütün duyu organlarıyla tam bir alıcı durumundadır. Böyle olunca çevreden gelen mesajların hızı, yoğunluğu, şiddeti, nicelikleri ve etkileşim gücü oldukça önem kazanır. Moles bu etkileşimin insan ve çevre boyutunu “İnsan davranışları, kendi kalıtım ve tarihsel gelişimi yanında, en geniş anlamıyla içinde bulunduğu çevresi tarafından biçimlendirilir”² sözleriyle açıklamıştır.

İnsan bulunduğu çevrede anlamak ve anlatmak zorundadır. Anlama ve anlatma serüveninde ağırlıklı olarak görsel ve işitsel duyularından faydalanır ve tüm bu algı boyutu insan beyninde anlamlandırılarak sonuca ulaşır. Duygu, düşünce ve olayların anlatılmasında en önemli öğelerden biri dildir. İnsan dil yardımıyla kurduğu iletişimde bildiği diller ile sınırlıdır. Dünya üzerinde pek çok dil ve diyalekt olduğu göz önünde bulundurulursa, görsel iletişim belki daha sınırlı, ancak iletişim açısından daha evrensel boyutlara sahiptir.

İletişim belki de sahip olduğumuz en değerli özelliktir. Çünkü iletişim boyutunu kaldırırsak insanların birbirlerini anlaması imkânsız hale gelir. Ortaya çıkacak olan kaos atom bombasından daha büyük bir yıkım ve kargaşa yaratır. Bırakın toplumları, kişiler arasında dahi iletişimin kaybolduğu durumlarda varsayımlar, kurgu ve kuruntular, yanlış anlamalar ortaya çıkar ki, bu da toplumsal dokuyu zedeler.

İletişim alanında ortaya çıkan bir başka konu ise iletişim sürecinin amacına uygun ve doğru gerçekleşmesi durumudur. Bu boyutun etkin ve yaratıcı şekilde kurgulanması başlı başına bir ihtisas ve sanat



Şekil 1.2
Lascaux mağarasındaki hayvan figürleri insanoğlunun en eski görsel eserlerindendir. Bu çizimler MÖ 15 000'li yıllara aittir.

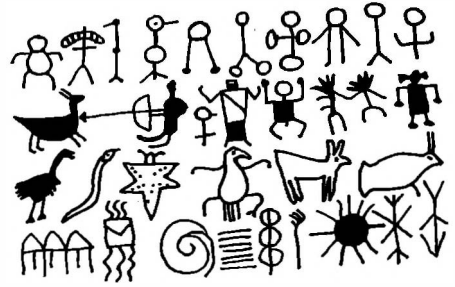
dalıdır. İletişim araçlarının yaygınlaşması ve kolay erişilebilir duruma gelmeleri bu dala ilginin artmasında önemli sebeplerden biri olmuştur. Çok genel anlamı ile “İletişim Tasarımcısı” olarak adlandırabileceğimiz bu çağdaş ve popüler meslek, çevresinde pek çok yan dalı ile ayrı ayrı ihtisas konularına sahiptir.

GÖRSEL İLETİŞİM

Görme duyusu insanoğlunun en önemli duyularındandır. Çevremizdeki nesneleri, olayları, durumları önce görerek tanımlar ve anlamaya çalışırız. İnsanoğlu bu özelliğini geliştirmek için on binlerce yıl harcamıştır. Yaklaşık olarak MÖ 15 000'li yıllarda bize ulaşan en eski mağara resimlerini yapmış olan atalarımız, gördüklerini algılayabiliyor ve resmedebiliyordu. Bu resimlerde av sahneleri ve insanoğlunun varlık sembolü olarak kullanılmışçasına el resimleri vardı. Bu resimler, imgelerin insan üzerinde etkisine ilişkin şekil çizilerek yapılmış ilk görsel iletişim örnekleridir (Şekil 1.2).

Gombrich *Sanatın Öyküsü* kitabında şöyle bir saptamada bulunur, “...mağaraların duvarlarındaki ve tavanlarındaki resimler düzenlice yapılmamışlar, tersine, belirli bir düzen anlayışından çok uzak olarak, bazen birbirileri üzerine boyanmış ya

Şekil 1.3
Amerika'nın batısında bulunan çizimler yerlilerin hayatı ve çevresine dair figürleri gösteriyor.



Şekil 1.4
Alaska yerlilerinin ava giderken kulübelerinin kapısına astıkları iletişim panosu





Şekil 1.5

Kaya üzerine kazıyarak
imgelerin belirtilmesi
başvurulan en eski
metodlardandır.

da çizilmişlerdir. Bu kalıntıları daha iyi şöyle açıklayabiliriz: Bunlar, imgelerin etkisine ilişkin evrensel inanışın en eski örnekleridir. Başka bir deyişle bu ilkel avcılar, belki de oklarını ve taş baltalarını kullanarak elde ettikleri avlarının yalnızca resmini yapmakla, gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı”³.

Lascaux mağarasındaki çizimlerin sanatın ilk örnekleri olup olmadığı konusu tartışılabilir, ancak görsel iletişimin ilk örnekleri olduğu kesindir.

Çizilen ya da suretine sahip olunan şeyin aslını imlediği düşünce-sine örnek olarak, bugün pek çoğumuzun cüzdanında sevdiklerimizin resimlerini taşımamız örnek verilebilir. Bu sayede sevdiğimiz kişinin sureti ile aslı arasındaki ilişki bizim sahip olma duygumuzu destekler. Aynı yaklaşımın benzer şekillerini ilkel kabilelerin büyü ve ayin geleneklerinde de bulabiliriz. İlk mağara resimlerinin yapılış sebepleri arkeologlar, toplumbilimciler ve dav-

ranışbilmciler tarafından araştırılmış ve bu konuda farklı düşünceler ortaya atılmıştır.

Philip Meggs ise, bu resimlerin çevresindeki nokta ve çizgilerin kimi zaman üst üste binmelerinin güç adına oluşturulmuş sihirli işaretler olabileceğinden, belki de gençlere avlanma metodları konusunda eğitim verdiklerinden bahsetmektedir. Pek çok mağarada soyut birtakım şekillere rastlanmaktadır. Gerçek sebebi her ne olursa olsun, hayvan çizimlerinin hayvanın kendisi ile doğrudan veya dolaylı bir görsel ilişkiye sahip olduğu kesindir⁴.

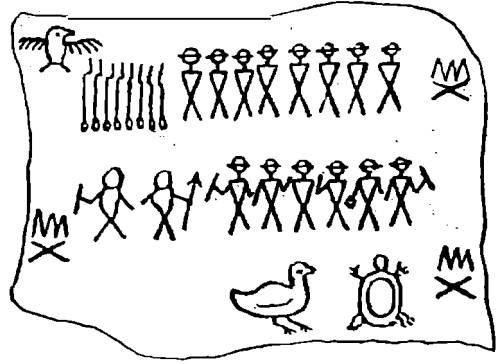
Kimi zaman soyut elemanların da kullanıldığı bu kaya resimleri, insanoğlunun imaj ile doğrudan iletişimini gösteren elimizdeki en eski belgelerdir. Gördüklerini benzeterek çizen, şekillere dönüştüren insanoğlu, binlerce yıl aralıksız devam edecek olan görsel iletişim boyutuna yeni bir ivme kazandırdı. Fransa'da Lascaux mağarasındaki bu çizimlerin yanı sıra Anadolu'da Asya ve Avrupa'da da değişik zaman dilimlerine ait çeşitli görsel izlere rastlanmıştır.

Çizim ile oluşan gereksiz detaylardan arındırılmış ve sadeleştirilmiş bu tip görsel iletişim örnekleri, pek çok toplumda dolaylı iletişim öğeleri olarak etkin şekilde kullanıldı. Örneğin Kızılderililerin bir halat üzerine çeşitli sıra ve aralıklarda attıkları düğümler, taş üzerine kazıdıkları şekiller dolaylı olarak iletişim kurarak mesaj vermenin amaçlandığı ilginç örneklerdendir.

Görsel iletişim şeklinde oluşturulmuş mesajların işitsel iletişimden belirgin bir farkı ise, kalıcılığı ve dolaylı olarak farklı zamanlarda etkinliğini sürdürebilmesidir. Bu önemli fark görsel iletişimin kalıcılığını ve belge niteliğinde kullanılmasını öne çıkarmıştır.

Çevresinde gözlemlediği nesneleri görselleştiren, onları yorumlayan insanoğlu, hayal gücünün de yardımıyla farklı bir boyut keşfetmiş, hatta kimi zaman görmediklerini, görünemeyen soyut kavramları da görselleştirerek yeni sanat türleri yaratmıştır. Hiç kuşkusuz bugün "resim" dendiğinde bir sanat dalı aklımıza gelse de, bundan 17 000 yıl önce bu güçlü bir iletişim, mesaj ve dışavurum aracı olarak kullanılmaktaydı.

Yazı öncesi tüm süreçleri incelediğimizde resimsel yaklaşımın, ve benzeştirme yoluyla mesajları kurgulama biçiminin ne kadar etkin



Şekil 1.6

Kızılderililerin kendi kültürleri içinde kullandıkları resimli iletişim biçimine bir örnek. Anlamı; iki kızılderili sekizi asker olan on dört beyazla burada kamp yaptı ve iki ördek avladılar.

Şekil 1.7

İlk mağara resimlerinden başlayarak günümüze gelen "yazı"nın 17 000 yıllık serüveni.

MÖ 2000 yıllarına ait olduğu düşünülen bu mühür, bugünkü Pakistan'ın Indus Vadisi'nde bulunmuştur. Resim ve şekillerin birlikte kullanıldığı bu mühür bir kimlik işareti olarak kullanılıyordu.

Mezopotamya'da bulunan, MÖ 4 000 yıllarına ait olduğu sanılan bu toprak tablet kimlik belirten bir simgeydi. Sol üst köşedeki el çizimi bir kişiye ait olduğunu, tarım ile ilgili simgeler ise sahibinin çiftçi olduğunu anlatmakta.

Artık avcı toplayıcı bir yaşam tarzını öğrenen insanoğlu mağara duvarlarına deneyimlerini betimlemeye başladı. Lascaux mağarasından günümüze ulaşan bu çizimler insanoğlunun bilinen en eski görsel eserlerindendir.



İlk çivi yazılarına dair en eski buluntular MÖ 4 000 yıllarına ait olup Uruk (bugünkü Irak toprakları) bölgesindeki kazılarda çıkarılmıştır.

MÖ 2000'de Akadlar Mezopotamya'da bir fikri veya nesneyi anlatan resim yazılar kullanıyorlardı.

MÖ 3 000'lerde Mısır uygarlığı'nda bir fikri veya bir nesneyi anlatmak için seslerin resimsel işaretlerini ardışık olarak yazdıkları "kartuş" diye adlandırılan bir sistem kullanılmaktaydı. Çerçevelerin içine dizerek bir çeşit resim-yazı şeklinde tasarlanan örnekteki resim-yazı "Kleopatra" anlamındadır.



MÖ 1 500'lerde Fenikeliler insanlık tarihinde büyük bir devrim gerçekleştirdi. İlk olarak sözcükleri belirtmek için resimsel şekiller kullanmak yerine, seslere işaretler yaratarak bugün kullandığımız alfabenin ilk halini kullanmaya başladılar.



Aslen Alman bir ressam olan Albert Dürer 1525'te şekillerin birbirlerine olan oranlarını göz önüne alarak, harf tasarımları yapmıştır.

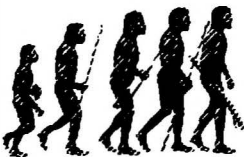
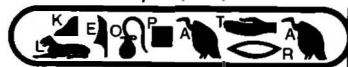
Bir kuş ve yumurta "üretkenlik",



Çapraz çizgiler, "düşmanlık",



Paralel çizgiler "dostluk" anlamına geliyordu,



M.Ö. 15 000

M.Ö. 10 000

M.Ö. 5000

0

2000

olduğunu gözlemleyebiliriz. Pek çok eski dilin yazım şeklinde gördüğümüz gibi, Kanji kökenli eski Çince ve Mısır yazısında bu tip örneklere sıkça raslayabiliriz.

İnsanoğlunun gelişimini incelediğimizde, aslında yazının çok da eski bir buluş olmadığını görürüz (Şekil 1.7). Günümüzden 17 000 yıl önce çizmeyi, şekil ve sembollerle iletişim kurmayı bilen insanoğlu, seslere işaret vererek oluşturduğu ilk alfabe kullanmak için 12 000 yıl beklemiştir. Bu süreç içinde kavram yazı (ideogram) gibi bir alfabe olarak adlandıramayacağımız pek çok ayrı yol denemiştir. Bugün dahi davranışlarımızda görsel geçmişimizin izleri vardır. Elimize aldığımız bir gazeteye önce bakarız; hızlıca genelini tanımlamaya, büyük başlıkları taramaya başlarız. Elimizdeki bir kitabı ilk satırından okumaya başlamak yerine ön ve arka kapağına bakar, iç kapağı inceler, ardından sayfaları hızlıca geçerek fikir edinmeye çalışırız. Tüm bunlar görsel algının anlama boyutundaki önemli yerini doğrular örneklerdir adeta.

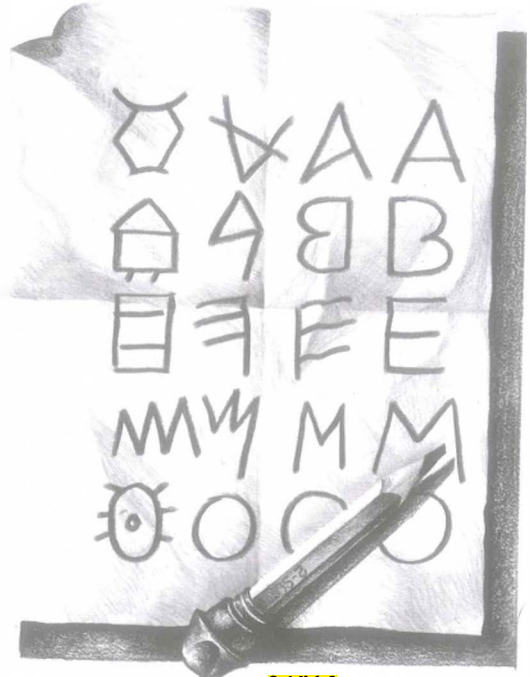
Görsel İletişim ve Yazı

Günlük hayatımızda yazı, iletişim sürecinde etkin olarak kullandığımız bir öğedir. Gazete ve kitapların içeriklerine, adına harf dediğimiz bu işaretlerin çözümlenmesiyle ulaşırız. Ancak bunun yanı sıra pek çok simge şekil ve işaret de davranışlarımızda bize yön verir, mesaj alışverişi ve karar verme sürecinde önemli, aynı zamanda kalıcı bir etkiye sahiptir.

Sembol ve işaretler yardımıyla gerçekleşen iletişimi, yazıyla iletişimle karşılaştırdığımızda belirgin farklılıklara rastlarız. Sembollerle iletişimin yazıdan en belirgin farkı;

- Akılda kalıcılığı,
- Kolay öğrenilebilirliği,
- Hızlı anlamlandırılabilirliği,
- Evrensel anlam ve algı boyutlarına sahip olmasıdır.

Aynı dil ve kültürden pek çok insanın bir arada bulunduğu uluslararası havaalanı, olimpiyat organizasyonları gibi ortamlarda, görsel iletişim elamanlarına başvurulur. Aynı şekilde uluslararası sembol



Şekil 1.8

Fenike alfabesi 22 harften oluşuyordu ve Fenikeliler nesnelerin ilk seslerini harfe çevirerek alfabe şekillendirdiler. Örneğin "Aks" (ox) olarak seslendirilen "öküz"ün ilk sesi A harfi olarak kullanıldı. Ancak ilginç olanı Roman alfabesine kadar dönüşerek gelen bu harflerin şekilsel olarak Fenike köklerini barındırmasıydı. Aynı ilk harf Arapçada "elif", İbranice'de "aleph", Yunancada "alfa" olarak seslendirilir.

Şekil 1.9

M.B. 2700 M.B. 1500 M.B. 1300 M.B. 400



Zaman içinde, Mısır yazısı resimselden simgesel, karmaşıktan basite doğru bir süreç izlemiştir. Örnekte "Kâtip" sözcüğünün değişik zaman dilimindeki evrimi gösterilmiştir.

(simge) ve piktogramlar sayesinde giysilerimizi hangi ısılarda yıkamamız gerektiği anlayabiliriz. Uçaklarda tehlike anında yapılması gerekenler, acil çıkışlar, gaz maskelerinin takılması da ayrı dillerde yazılı metinler yerine hep grafik çizimler ile anlatılmıştır. Göz saniyelerle sayılabilecek zaman dilimlerinde dahi tarama özelliği sayesinde, kimi zaman bilinçaltı katmanlarında algılar ve gereğinde bu bilgileri hatırlar. Sınavlarda konuları anımsamaya çalışırken gözümüzün önüne sayfanın tamamı, bazen şekil ve görsellerin konumları gelir. Bir kitapta bir bölümü ararken, onun sol veya sağ sayfada olduğu yukarı ve aşağıda yer aldığı gibi referans bilgileri bilinçaltımızdan devreye girer.

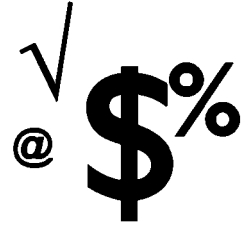
İşaret ve sembollerle çevrilmiş bir dünyada yaşamak, bir canlı türü olarak bizleri bu konuda daha duyarlı hale getirmiş ve geliştirmiştir. Günümüz insanı binlerce yıl önceki atalarına kıyasla görsel mesaj bombardımanıya yüzyüze kalmakta. Bu artış ve yoğunluk, kimi tasarımcılara göre bir görsel kirlilik yaratsa da, yadsıyamayacağımız bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kimi araştırmacıların, gözün fotografik hafızası şeklinde tanımladığı

Şekil 1.10

Günlük hayatımızda farkında olmazsak da önemli bir yer tutan işaret ve semboller, kimi zaman bir giysi etiketinde, kimi zaman bir binanın iç yönelim panosunda, kimi zaman da markette alışveriş esnasında ambalaj tasarımlarında karşımıza çıkar. Aslında bunlar hayatı ve insanlar arasındaki iletişimi kolaylaştıran öğelerdir.

İŞARETLER



SEMBOL ve PIKTOGRAMLAR



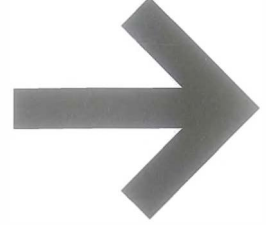
bu özelliğimiz, biz farkında olmazsak da gündelik hayatta pekçok algı ve araştırma sürecinde bize yardımcı olur. İşaretler, sembol ve piktogramlar; gündelik iletişimi, hayatı ve bilgi alışverişini kolaylaştıran görsel öğelerdir.

İşaretlerle İletişim

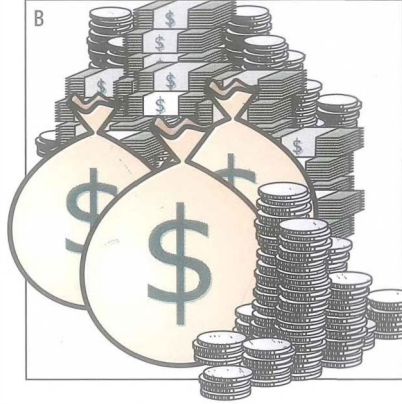
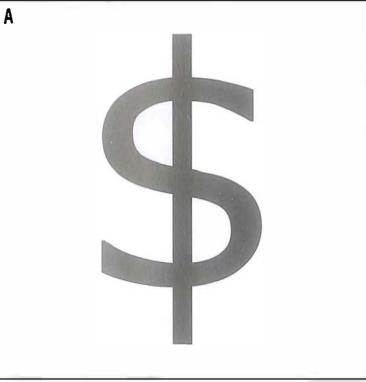
İnsan toplumsal yaşam içinde değişik amaçlar için çok çeşitli işaretler kullanmaktadır. Sembol ve işaretler, çevremizi anlamamızda, nesneleri amacımız doğrultusunda kullanmamızda, toplumsal ilişkilerin düzenlenmesinde önemli bir yere sahiptir.

İşaretler bir durumu, eylemi ya da bir olayı işaret eden görsel elementlerdir. Sembollerden en belirgin ve ayırt edici farkı; işaretlerin mesajının doğrudan ve tanımlanmış bir boyutta olmasına karşın, sembollerin ardında bir öykü ya da bir olayı barındırıyor olmasıdır. İşaretler doğrudan ve kesin çözümlemelerle mesajını iletir, bunun yanı sıra sembollerin üzerine yüklendiği anlam, derin ve kapsamlı açılımlara sahip olabilir. Bu iki kavram kimi zaman birbirlerinden ayrılması güç şekilde, iç içe geçmiş olarak yer alabilir. Hatta bir işaret bir sembole dönüştürülebilir veya kullanım yerine göre sembolik bir nitelik taşıyorsa sembol olarak değerlendirilebilir (Şekil 1.12).

Şekil 1.11



"Ok İşareti" dünya üzerinde en çok kullanılan işaretlere iyi bir örnektir.



Şekil 1.12

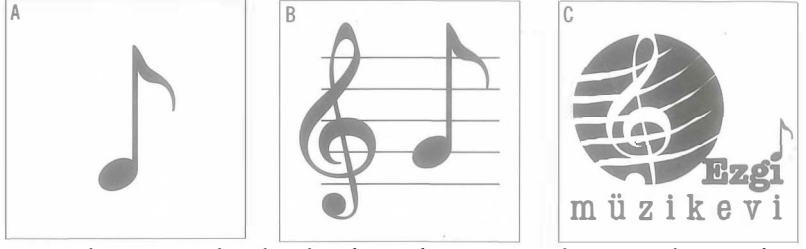
- A) Dolar işareti Amerika Birleşik Devletleri'nin resmi para biriminin bir belirteçidir. Önündeki veya arkasındaki rakamların döviz cinsini tanımlamaya yarayan bir işarettir.
- B) Bu görüntüde aynı işaret, bir nevi sembolik yapıya ulaşmış, artık dolar işaretinden çok "zenginlik" kavramını ifade etmeye başlamıştır.

İşaretlerin iletişim boyutu kendi içinde farklı açılımlar oluşturur. Kimi zaman bir renk ya da ilave bir öğe ile işaretlerin farklı anlamlar taşıyarak farklı şeyleri işaret etmesi mümkündür. Örneğin "notalar sesleri yazmaya yarayan belirteçlerdir"⁵.

Tek başına bir nota işareti bir sesi belirtmez ancak, sesin bir değerini belirtir, aynı nota porte adı verilen bir satır sistemi üzerinde bir sesin işareti olma özelliğini kazanır, buna karşın aynı nota işaretinden yararlanmak ve belirgin bir sesin işaretinden çok "müzik" kavramının üzerine yüklendiği bir sembol yaratmak mümkündür (Şekil 1.13).

Şekil 1.13

- A)** İlk karede sekizlik bir nota işareti görüyoruz, ancak bu hali ile sesi belirtemiyor.
- B)** İkinci karede sekizlik bir sol sesinin nota diliyle yazılışı: Bu durumda ilave görsel elemanlar işaretin anlamını değiştirip geliştiriyor.
- C)** Üçüncü karede, sol anahtarı ve nota işaretinden faydalanılarak bir sembol geliştirilmiş, burada porte çizgisi, sol anahtarı ve nota işaretleri belirli bir sesi işaret etmekten çok, “müzik” kavramını vurgulayan bir sembole dönüşmüş.



Notalar evrensel anlamlandırma boyutuna sahip işaretlere iyi bir örnektir. Bu sayede ses kâğıt üzerinde görselleştirilebilir ve bilgi olarak saklanabilir. Bir besteci bestesini başkalarıyla paylaşabilmek için ses kaydı yapmak yerine, eserini notaya dökerek kalıcı hale getirilebilir. Aynı şekilde matematik, kimya, fizik gibi bilim dalları ile ilgilenenler, evrensel işaretler yardımıyla iletişim kurabilirler.

Bilincinde olduğumuz ya da olmadığımız, fakat yaşamımızı etkileyen işaretler dünyasından bazı örnekleri şöyle sıralayabiliriz; Kara, deniz, hava ulaşımında kullanılan ulaşım işaretleri, bayraklar, flamlar, el ve yüz işaretleri, üniformalar, şemalar, harfler, matematiksel işaretler vb. gibi.

Bu sistemler insan bildirilişiminin bir gereksinmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Görsel bildirilişim sistemleri, bugün olduğu gibi toplumların tarihsel geçmişlerinde de önemli yer almıştır. Günümüzde hızla gelişen toplumlar arası ilişkiler, bilgi patlaması, nüfus patlaması ve hızlı ulaşım koşulları sözünü ettiğimiz görsel işaretlere evrensel boyutlar kazandırmıştır. Geçtiğimiz yıllarda tasarımcılar, sosyal psikologlar, sibernetikçiler ve haberleşme uzmanları, uluslararası bildirilişimi sağlamak amacıyla, işaretlerin yeniden tasarlanması, anlamları üzerinde semiyotik açıdan kavramsal, biçimsel araştırmalar yaparak gerekenleri yenilemek ve yenilerini oluşturmak yoluna gitmişlerdir.

Sembollerle İletişim

Sembol (simge) sözcüğünü; bir kavramı temsil eden somut bir şekil, bir nesne, bir işaret, bir söz ya da bir hareket tanımıyla açıklayabiliriz. Türkçede “simge” ile eş anlamlı olmak üzere “sembol” sözcüğü de kullanılır. Bu sözcüğün kökü Yunanca’dır; bir şeyin bir başka şeyle karşılaştırılması eylemini belirleyen bir yükleminden dönüştürülerek türetilmiştir. Dolayısıyla sembol belirli bir nesnel olay ya da olgunun, düşünsel kaynaklı bir kavram, veya kendi kavramının açılımları ve çağrışımlarıyla karşılaştırılmasından doğar. Bir yaklaşıma göre de semboller “evrenseleşmiş sessiz bir dildir”.

Semboller kullanılarak yapılan iletişim, diğer doğrudan iletişim biçimlerine göre çok daha farklı, derin ve algılama seviyelerine göre şekillenen zengin bir boyutta gerçekleşir. Bu yüzden sembolizm resim, din, edebiyat gibi dallarda yoğun şekilde kullanılmıştır. Sembollerin bu özelliği kullanım alanının genişlemesine, anlam ve iletişimin yeni boyutlarının keşfedilmesine sebep olmuştur. Bu sayede tüm din kitapları sembolik anlatımlarla doludur. Örneğin aslında matematiksel bir işaret olan rakamlar, başlı başına sembolik bir yapıya da sahiptir ⁶ (Şekil 1.14).

Din kitaplarında rakamlar kendi anlamlarından daha derin ve kapsamlı anlamlarla yüklenmiştir. Tüm bu özellikleri sembolleri, felsefenin, anlabilimin ve sanatın vazgeçilmez öğeleri haline getirmiştir. Bir başka deyişle “semboller, gösterdiğinden fazlasını anlatan görsel ve işitsel olgulardır”.

Gerek batıl inançlarda, gerekse büyü ve tılsımda, sayılara büyük bir önem verildiğini görüyoruz. Örneğin sayı adedi yerine getirilmezse başarısızlık nedeni sayılır; üç kere tükürmek, dörtyol ağzına gömmek, yedi evden iplik toplamak, kırk gün yıkanmak, kırkbir kere maşallah... demek gibi. Uğur getiriciliğine inanılan sayılar örf ve âdetlerde adeta kökleşmiştir ⁷.

Semboller işaretlere göre çok daha yoğun ve derin bir anlam ve içerik zenginliğine sahiptir. İşaretler genelde bir şeyi işaret etmek gibi bir işleve sahipken, semboller bu iletişim boyutunun çok ötesinde anlamlandırmaya çalışana yeni kapılar açar. Yaygın ve etkin iletişimi hedefleyen işaretlerin aksine semboller daha kapalı, izleyenin niteliklerine, bilgi ve kültürüne, deneyimlerine ve algı gücüne göre şekillenirler. Sembolleri kullanarak sanatsal eserler yaratan insanoğlu sembolizimi de bir yaklaşım biçimi, bir tarz olarak benimsemiştir. Sembolizm insanoğlu kadar eskidir. Mısır'da inisiye edilecek rahiplerin sembollerle dolu bir odada yalnız bırakılarak sındığı, bu sınav sonrasındaki çıkarımlarının boyutu ve zenginliğine göre olumlu veya olumsuz karar verildiği bilinmektedir.

“Mısır hiyeroglifleri, resim yazılardan ideogramlara (büyük ölçüde soyut, fikir ifade eden işaretler; ancak bu işaretlerde ses değeri taşıyan izler de görülebilir) ve oradan da fonogramlara (ses işaretlerine) doğru gelişti. Sembol, görülmeyen bir gerçekliğin görülebilir işaretidir. Semboller bütün olası düşünceler dünyasının özetidir ve bu derece kısa, öz ve net olmaları onlara benzersiz bir nitelik kazandırır...”⁸ Bu hızlı ve doğrudan iletişim boyutu kimi zaman sembolleri dolaylı ve derin anlamlar içine sürükleyebilir. Belki de bu özelliği

Şekil 1.14

0

Sıfır sınırsızlığın ve sonsuzluğun sayısidir. 1 sayısı varolmayı ve olumsuzluğu ifade ederken, 0 varolmama, yokluğu ifade eder. Elektrik düğmelerinde ve bilgisayar programlama dillerinde 1 açık, 0 ise kapalı anlamındadır.

3

3 pek çok dinde kutsal bir sayıdır. Doğum, hayat ve ölüm, Hristiyanlıkta Baba Oğul ve Kutsal Ruh'u simgeler. Hindistan'da üç, Brahma, Vishnu ve Shiva'nın sembolüdür. Bu üçlü tanrının üç temel gücünü sembolize eder.

7

7 kutsal bir sayı olarak bilinir. İlahi bir sayı olan 3 ve dünyayı sembolize eden 4'ün bileşiminden oluşur.

13

13 uğursuz bir sayı olarak bilinir. İsa'nın son yemeğini yediğinde yemeğe katılanlar 13 kişiydi.

9/11

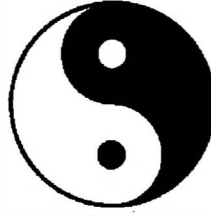
On Eylül 2001'de özel hiçbir anlama sahip olmayan bu rakam bileşimi, 11 Eylül'deki terörist saldırı sonrası o günü ve olayı simgeleyen bir yapıya ulaşmıştır.

Şekil 1.15

Rakamlar nicelik olarak bilgi vermenin ötesinde sembolik değerleri de üzerlerinde barındırırlar. Eski çağlardan beri sayma amacıyla kullanılan sayılar değer ve sayısal bilginin ötesinde fikirleri, kavramları, felsefeleri de sembolize edebilirler.



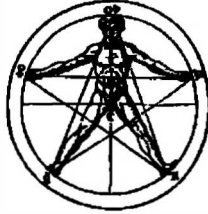
Bir numara olmak en iyi olmaktır. Ruhsal olarak bir, binlerce cana öz formunu verendir, yaradılıştan önceki mutlak ve ilk durumu simgeler. Ayrıca tüm canlıların sonunda geri döneceği teklifi sembolize eder. Tanrı'dır, fakat aynı zamanda bireyi de imler.



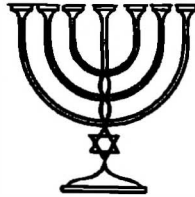
Pek çok inanış ve kültürde iki, zıtlıkların, karşıtlıkların, bunların yanı sıra bileşke, ahenk, denge, çift, evlilik ve bütünlüğün sembolüdür; yaşam ve ölüm, aydınlık ve karanlık, erkek ve dişi, cennet ve cehennem. Bazı kültürler bu çiftleri birbirlerini tamamlayıcı görürler; tıpkı Çin felsefesindeki Yin-Yang gibi (yukarıda). İki, aynı zamanda anlaşmazlığın ve ikilemin sayısındır.



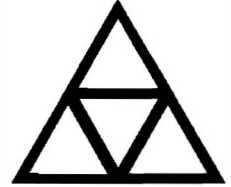
Üç daire bileşimli geometrik şekil, Hristiyan teslisini (üçlemesini) ifade edebilir; tek tanrının üç kişinin içinde olması gibi; Baba, Oğul ve Kutsal ruh. Ayrıca yonca şekilli pencere ve negatif alanlar, mimari anlamda kiliselerde sıkça bir simge olarak yer alır.



Dişil bir rakam olan iki ve erkil bir rakam olan üçün toplamı olarak beş pek çok kültür için önem taşır. İnsanın sembolüdür. Bir insan figüründe açık kol ve bacakları ve kafayı birleştiren bir çizgiyi, bir pentagramı oluşturur ve insanın beş duyusu vardır. Müslümanlar günde beş kez (5 vakit namaz) dua ederler ve İslam'da 5 önemli dinsel olgu vardır (İslam'ın 5 şartı).



Musevilerin Menorah adını verdikleri şamdanında yedi kol vardır. Haftanın yedi gününü ve güneş, ay ve beş ana gezegeni ifade eder, üç U şeklindeki kol; bilgeliği, güçlülüğü ve güzelliği temsil eder.



Dokuzkutsal bir sayıdır, üçün kendisiyle çarpımı, sonsuzluk, bütünlük ve doluluktur. Norse tanrısı Odin, insanlığın gizli erdemlerini kazanabilmek için Yggdrasil ağacında dokuz gün ve dokuz gece asılı kalmıştır. Çin'de ilahi gücün sayısındır, "dokuz katlı pagoda" cennetin sembolüdür.

sembolleri hep sanat, felsefe ve din konularıyla ilişkili kılınmıştır. "...Duyusal esneklikle zihinsel içerik arasındaki gerilim, semboller felsefe, din ve sanat alanlarında önemli bir ifade aracı haline getirmektedir. Sembol görülmeyen ve algılanmayan bir şeye gönderme yaptığı ve temsil özelliğine sahip olduğu için hiçbir zaman

düşünce diline aktarılamayacak, ifade edilemeyen bir parçası mutlaka kalacaktır.⁹

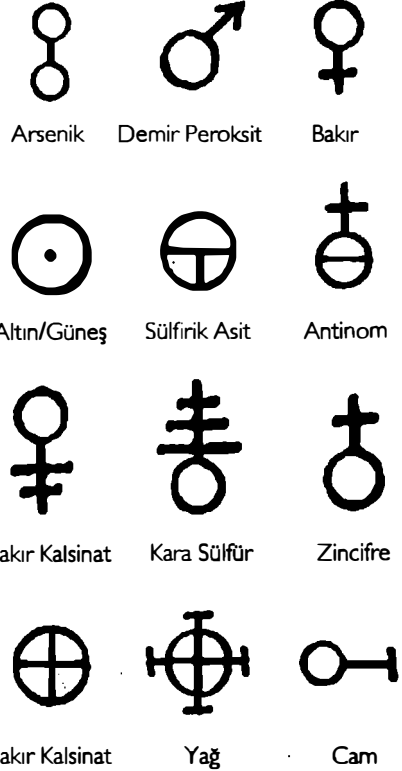
"Numeroloji dünyanın en eski sembol bilimidir. Plato, bu dalı 'bilginin en üst seviyesi' ve 'cosmic armoninin özü' olarak adlandırmıştır."

"...Çin kültüründe sayıların mikrokosmos ve makrokosmos arasındaki uyumun anahtarı olduğu belirtilir. Phytogoras rakamlar için 'Her şeyi sayılar belirler' demiştir." Tüm sayılar küçükten büyüğe doğru sıralandıklarında artarak çoğalır ve öncekinin üstüne eklenerek sonrakini yaratırlar. Her sayı sonrasını yaratır, bir ikiyi, iki, üçü... Bu tüm sayıların bu yüzden varoluşu simgelediğinden bahsedilir.¹⁰

Sembollerin bu gizemli ve kendi özünden aldığı içeriksel zenginliği tarih içinde gizli, dışa kapalı cemiyetlerin bir iç iletişim aracı olarak kullanılmasında yaygınlık kazanmasına sebep olmuştur. Örneğin simyacılar (kimyagerler) asıl amaçları bu olmasa da, laboratuvar çalışmalarında kullandıkları maddeleri sembol ve işaretlerle belirtmeye başlamışlar, zaman içinde bu dil zenginleşmiş, bu şekiller kimi zaman gizemli bir hal almıştır. Sembollerin anlaşılabilmesi için kesinlikle ustadan çırağa, bir eğitim gerekiyordu ve çırağın kimi bilgilere ve sembolik anlamlara ulaşabilmesi için belirli bir olgunluğa ulaşması bekleniyordu. Simyacıların kullandıkları bu semboller bugün göstergebilimcilerin ve psikologların da ilgisini çekmektedir. Artık bu sembollerle birlikte kimi harf kısaltmaları kullanılmaya başlanmış ve bu bileşimler sembolleştirilmiştir. (Şekil 1.16)

Günümüzde, öğretilerini salt sembollerin anlamlarına erişmeye çalışarak, eğitimlerini semboller yardımıyla sürdüren, cemiyetler mevcuttur. Eski Mısır'da oldukça yaygın olan ve sonraları da Mezopotamya'nın kimi bölgelerinde, Anadolu'da farklı kültür, meslek örgütleri ve topluluklarda karşımıza çıkan bu anlayış, aynı zamanda köklü bir eğitim biçimidir.

Uzun zamandan beridir sayılar, tahminen eski Babillilerin sıradan kozmik olayları gözlemlemelerinden, gün ve gece, ayın fazları ve yılın dönüşü gibi kozmik düzenin ifadesi olarak görülmüştür. Çoğu kültürde sayılar sembolik anlamlarla yüklüdür ve numeroloji

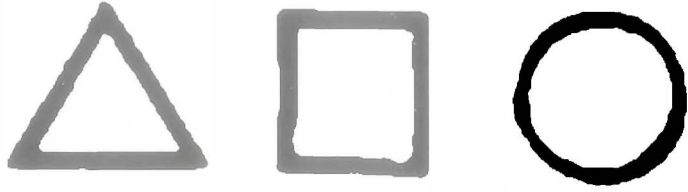


Şekil 1.16

Ortaçağ ve öncesi simyacılar tüm elementleri sembollerle belirtmiş ve bu sembolleri mesleklerinin gizemli bir elemanı olarak kullanmışlardır.

Şekil 1.17

Çoğu semboller sadeleştirme süreci içinde üç temel formdan yararlanılarak üretilmiştir. Üçgen yol gösterici ve kendi içinde bir yöne sahiptir, buna karşın tabanı yatay duran bir üçgen denge hissi uyandırır. Kare bir kısaltma olarak algılanır, taşınmaz mülkler, yaşam alanını sembolize eder. Çincede dört eşit parçaya bölünmüş kare tarla, arsa, mülk anlamına gelir. Başı ve sonu olmayan daire sonsuzluk sembolüdür. Evrenin, devrimin, dünyanın, güneşin, öncenin ve sonranın sembolü olarak farklı kombinasyonlarla karşımıza çıkar.



araştırmaları geleceğe ilişkin esinlenme çalışmalarıdır. Sembolik olarak bakıldığında, sayılar sayısalıktan daha fazlasını ifade eder. Yunan Matematikçi Pisagor'a göre çift rakamlar dişil, tam olarak eşit iki yarıya bölünebilir ve pasiftir; tek rakamlar erkek ve aktiftir.¹¹

Sembolik Olarak Göz ve Görsellik

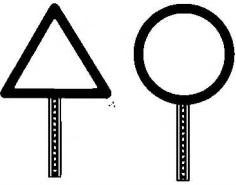
“Görerek algılamanın organı olan gözlerin, Taoizm felsefesinde güneş ve ay ile özdeşleştirildiği görülmektedir. Sağ gözün güneş, hareket ve gelecekle, sol gözün ise ay, pasiflik ve geçmişle ilişkili olduğu ileri sürülür”¹².

Gözler insanın içten dışa vuran en saf ve gizlenemez duygusal boyutlarını içinde barındırır. Bu konuda “Gözler yalan söylemez” veya “Gözler kalbin aynasıdır” gibi değişler, tüm dünyayı algılamamızda önemli yeri olan gözlerin duyguları dışa vurmadaki önemini vurgular. Herbert Ritt, “İçinde bulunduğumuz dünyada kendi yerimizi ancak görerek buluruz” derken, gözün ve görselliğin önemini vurgulamaya çalışmıştır.

Başı ve sonu olmayan bir daire sonsuzluk sembolüdür; kendi içine kapalı bir şeyin resmi, evrenin, dünyanın merkezinin resmidir. Dairesel bir hedef, güneşi resmetmenin en çarpıcı yoludur. Göge gönderme yapan dairenin aksine, kare, çeşitli halklar için, dünyanın sembolüdür¹³.

Göz, güneşi, Tanrı'yı ve Tanrı'nın gören gözünü, her zaman izlenmeyi simgeleyen bir sembol olarak karşımıza çıkar. Dünya üzerinde farklı kültür, din ve ülkelerde kimi zaman şans ve iyilikleri ifade ettiği gibi, şeyanı ve kötülükleri simgelerken de göze rastlarız.

“Örneğin Nepal'deki Budist Stupasında dört yöndeki gözler, tüm yönlerde, her yerde, her şeyi gören Buda'yı simgeler. İslam sanatında da göz önemli bir eleman olarak kullanılmış ve bir bezeme motifi olarak uygulamalarda yer almıştır. Portekizli denizciler, balıkçı teknelerinin pruvalarına göz resimleri yaparlar (Şekil 1.19). Bu gözlerin şeytanın yarattığı kötülükleri görerek onlardan koruyacağına inanırlar. Şu anda Suriye sınırları içindeki 'Göz Tapınağı'nda milattan

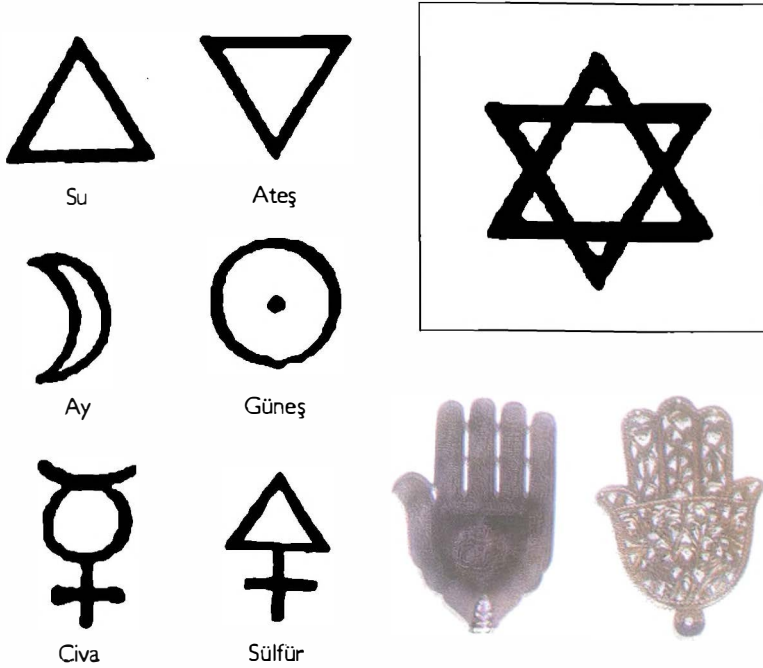


Şekil 1.18

Trafik işaretlerinde temel formlardan yararlanılmıştır. Üçgen ve daire farklı anlamlar taşır. Daire yasaklamayı, üçgen ise uyarı ve dikkat mesajlarını barındırır. Örneğin kırmızı üçgen içindeki bir bisiklet “dikkat bisiklet çıkabilir” mesajını taşıırken, aynı bisiklet göstergesi kırmızı daire içinde bisiklet giremez anlamına gelir.

Şekil 1.19





Şekil 1.20

Altı köşeli yıldız Süleyman'ın mührü, üst üste bindirilmiş iki üçgenden oluşur. Bu şekil pek çok sembolik açılıma sahiptir. Simyacıların dilinde ateş ve suyun bileşimini sembolize eder: Yukarı doğru çıkan ateş, aynı zamanda erkeği, aşağı doğru olan su, kadını sembolize eder. Buna bağlı olarak dünyadaki elementlerin dengesini, evrendeki zıtlıkları, kozmik birliğin ve onun algılanması güç dengesini temsil eder, aynı zamanda Yahudiliğin sembolüdür. El sembolizması pek çok dinde kullanılmıştır. İslamiyette islamın beş şartı, beş vakit namaz gibi beş sayısıyla ilişkilendirilmiş uzantıları olmasının yanı sıra, yahudilikte de güç ve şans sembolü olarak karşımıza çıkar.

önce 3 500-3 000 yıllarına ait olduğu sanılan, gözleri abartılı olarak büyütülmüş binlerce idol bulunmuştur¹⁴ (Şekil 1.21).

İslam inanışında "Kalp gözü insanın Tanrı'yı, Tanrının da insanı gördüğü gözdür" denir. El figürü içindeki göz sembolizması tüm İslam sanatında oldukça yaygın kullanılmıştır. El ve göz Tanrı'nın elini ve gözünü temsil eder. Göz, önce ve sonrada gören; el ise, kader, yetkinlik ve gücün yanı sıra, beş parmak ile İslam'ın beş şartını sembolize eder. Müslümanlığın beş temel şartı, namaz ibadetinin günde beş vakit yapılması bu simgede dolaylı olarak yer alır.

Semboller kullanıldıkları ve yaygınlaştıkları kültür, coğrafyaların ötesinde de kullanılabilen sosyal birer öğedir. Örneğin Mısır kültüründe kutsal ve sihirli bir gücü olduğuna inanılan gökyüzü, ışık, Güneş Tanrısı Horusun gözü, iyi şans getirdiğine inanılan bir semboldü, mavi-yeşil renkte kullanılan bu sembol Mısırlı kâtipler tarafından iyi şans getirmesi için yazıtlara eklenirdi. Gözler Mısır sanatının da önemli bir öğesiydi gözler hep abartılı şekilde profilden çizilir ve güçlü bir eleman olarak resimlerde yer alırdı. Mısır sanatında sıkça kullanılan Şahin ve Baykuş'un en önemli nitelikleri iyi görebilmeleriydi (Şekil 1.23).

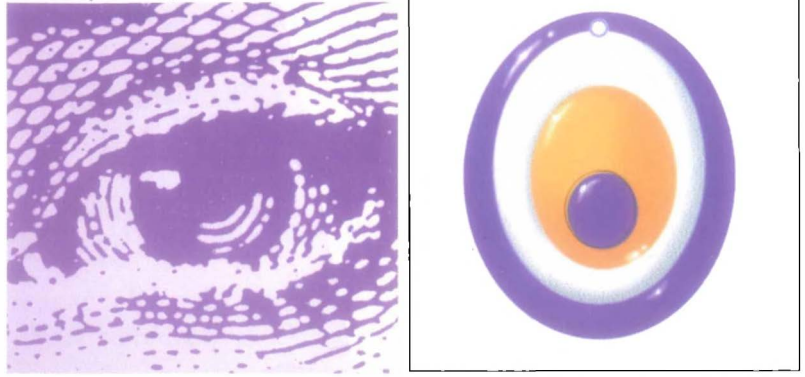
Ayrıca Mısır sanatında bir çeşit tanrısal niteliğe sahip olan bu sembol, yaşadığımız coğrafyada geniş yaygınlığa sahip olan "nazar boncuğu" ile paralellikler taşır. Bugün ülkemizde nazar boncuğu

Şekil 1.21



Suriye sınırları içindeki 'Göz Tapınağı'nda (MÖ 3 500-3 000), gözleri abartılı olarak büyütülmüş binlerce idol bulunmuştur.

Şekil 1.22



olmayan ev yok gibidir. Estetik ve dekoratif özelliğinin yanı sıra, kötülükleri uzaklaştırması ve kem gözlerden uzak tuttuğuna inanılan bu sembol, orijinali cam olmasına karşın, etiketten kumaş üzeri dokumaya kadar pek çok şekilde karşımıza çıkar.

Özellikle eski çağ sanatında tüm anlatımlar ve göstergeler sembolik bir yapıda tasarlanmıştır. Sanat, adeta sembolleri bilmek, yaratmak ve onları yaratıcı bir biçimde kullanmakla özdeş olarak algılanmıştır. Çoğu kez bir renk, bir duruş biçimi veya figürün çizildiği

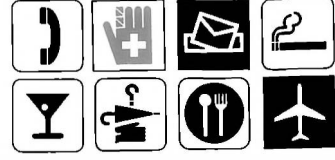
Şekil 1.23



açıcı dahi, farklı sembolik değerler yaratabiliyordu. “Mısır üslubu, her sanatçının erginlik çağından itibaren öğrenmesi gereken çok sıkı bir yasalar topluluğundan oluşuyordu. Oturan heykeller ellerini dizlerine koymak zorundaydı. Erkeklerin tenleri kadınlarınkinden daha koyu renkte boyanmalıydı. Her Mısır tanrısının görünümü, önceden sıkı sıkıya saptanmıştı. Güneş Tanrısı Horus’u ya bir doğan ya da doğan başlı olarak; Ölüm Tanrısı Anubis’i de, ya bir çakal, ya da çakal başlı olarak imgeleştirme zorunluluğu vardı. Sonra her sanatçı güzel yazı yazma sanatını öğrenmek, imgeleri ve hiyeroglif simgelerini, açıklık ve berirginlikle taş oymak zorundaydı. Ancak bütün bu kuralları öğrendikten sonra, çıraklık dönemini bitirmiş sayılıyordu...”¹⁵ Mısır sanatında sembollerin dilini ve sanatını öğrenmek bir insan hayatına sığmayan zorlu, uzun ve sonu gelmez bir uğraştı (Şekil 1.23).

Sembolik yaklaşım dinsel kültür içinde de

oldukça yoğun kullanılır. Evrendeki her şeyin sembolik birer yansıması mevcuttur. Sayılar, renkler, biçimler, canlı türleri, gezegenler, yıldızlar, nesneler birer semboldür aynı zamanda. Üzerlerine yüklenmiş anlamları da beraberlerinde taşırlar. Kimi semboller belirli kültürlerde gelişip yaygınlık kazanmışken, kimi kültürler yerel özellikler kazanmıştır.



Şekil 1.24

Piktogramlar uluslararası anlam ve bilgi yüklü işlevsel sembollerdir.

Sembollerle iletişim, folklor alanında da renklerin yorumlanması, bazı eşyaların özel anlamlar taşıması şeklinde karşımıza çıkar. Örneğin eski Türkler dünyanın dört yönünü renkler kullanarak belirtmişlerdi. Halı üzeri dokuma figürlerinde göçerliğin ve yayılmanın simgesi olarak deve motifi kullanıyorlardı. İslamiyetin kabulünün ardından, dinen yasak olan canlı motiflerinin yerine daha farklı sembolizmalar geliştirerek bunları kullanmaya başladılar. Örneğin artık aynı kavramı, deve figürü yerine deve ayak izini halı üzerine dokuyarak aktarmaya başladılar. Eski geleneğimizde renkleri, motifleri, kumaşın cinsi ve elde tutuluş biçimi ile mendiller, farklı anlamlar taşıyor ve sevgililer arasında sözsüz, yazısız bir iletişim boyutu yaratıyordu. Beyaz mendil “seni seviyorum”, mor mendil “hayatım senindir” anlamını taşıyordu¹⁶.

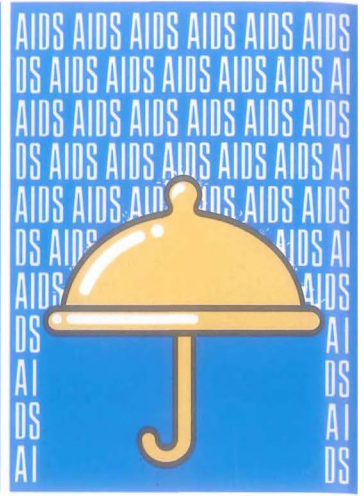
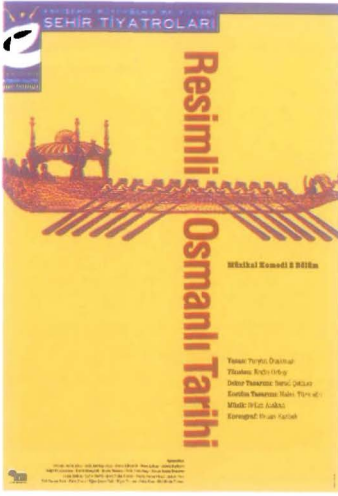
Konuya biyoloji bilimi açısından bakıldığında, tüm canlılarda genler aracılığı ile fizyolojik olarak kalıtsal bildiriler iletilendiğini görürüz. Bütün vücudu kaplayan sinir sistemi de başlı başına bir iletişim ağıdır. Sinir sistemindeki getirici sinirler beyne bildiri taşıırken, götürücü sinirler de görsel bir bildiriyi, beynin bu bildiriyi tepkisini, geri götürür.

Günümüzde işaretlerle ve sembollerle yaşamımızın her anında yüz yüzeyiz. İşaret ve semboller kimi zaman bizi yönlendiren, kimi zaman karar verme sürecinde etkili, kimi zaman bilgi veren işlevleri ile çıkarlar karşımıza. Gündelik hayatın her anında çamaşırları yıkamadan ya da ütömeden önce, televizyonumuzun uzaktan kumandasında, otomobilimizin gösterge tablosunda görsel iletişim hep başrolde. Sembollerin iletişim hızı diğer tür iletişim biçimlerine, örneğin yazıya göre son derece hızlıdır (Şekil 1.24).

Grafik tasarım bir bakıma semboller sanatıdır. Grafik tasarımcısı bu dalın özünde yer alan kısa sürede yoğun ve kavramsal bir iletiyi iletme işlevini görsel bir yapıda tasarlarken sembolik yaklaşımlardan faydalanır. Bu sayede sayfalar dolusu senaryosu olan bir tiyatro eseri ya da ölümcül bir hastalık, çok farklı ve özgün bir yoldan

Şekil 1.25





Şekil 1.26

Bir fikri aktarmada veya bir mesajı vermede sembolik yaklaşım grafiktasarım alanında sıkça başvurulan bir anlatım biçimidir. (Afiş Tasarımları: T. Fikret Uçar)

izleyiciye ulaşabilir. Bu yaklaşım aynı zamanda evrensel bir niteliğe sahiptir. Kültürlerarası etkileşimler oluşturabilir, akılda kalıcıdır, az ama öz biçimlendirilmiş sembolik yaklaşımlar daha kolay hatırlanabilir. Karikatür (kara mizah) gibi farklı görsel sanatlarda da semboller sıkça kullanılır. Yukarıdaki afiş tasarımı can simidi bir simge olarak kullanılmış, cinsel ilişki yoluyla bulaşan hastalıklardan korunmayı sağlayan bir araç olan prezaratifle bütünleştirilmiştir. Bu sayede vurucu, sade, kolay algılanabilen ve anımsanabilen bir afiş tasarımı yaratılmaya çalışılmıştır (Şekil 1.26).

Çoğu zaman sembolleşmiş nesneler stilize edilip sadeleştirilerek kullanılır. Bu detaylardan arındırma süreci biçim oluşturma aşamasında gerek kavramın aktarılması, gerekse kullanım açısından kolaylıklar sağlar. Günümüze ulaşan çoğu soyut sembol, başlangıçta resimsel bir biçime sahip çizimlerin stilizasyonunun ve zamanı süzgecinden geçmiş bir arındırmanın bir sonucudur. Göz hafızasının da sadeleştirilmiş biçim ve formları daha kolay algılayabildiği ve daha kolay hatırlayabildiği ise, bilimsel ve fizyolojik bir gerçektir.

Semboller tarih içinde kimi topluluk ve kültürlerde kendine has bir dil olarak ortaya çıkmakta. Bazen bu özelliği bir ayrıcalık ve farklı bir iletişim frekansı şeklinde biçimlenmektedir. Özellikle dinsel ve felsefi sembollerin anlamlandırılması ve yorumlanması tarih içinde genellikle içine kapalı kurum ve cemiyetlerde ortaya çıkmıştır. Bu tip kurumlarda sembolik yaklaşım ve sembollerin dili başlı başına o toplum veya grubun bir parçası olmuş, kendi içindeki derecelenmeleri, bu sembolleri algılayıp anlayabilmeleri ölçüsünde gerçekleşmiştir¹⁷

Sembollerin Yaşayan Dünyası

Hayatla bunca iç içe olan semboller farklı devirlerde farklı anlamlar yüklenmiş olsa da, anlamak ve anlatmak sürecinde kendilerine has bir iletişim tarzı oluşturmuşlardır. Bu semboller kimi kez bir duvar süslemesinde, kimi kez bir çini tabak üzerinde, kimi zaman ise bir kilim dokumasında karşımıza çıkar. Her tür sembol, gizemli ve içe dönük bir yapı taşır kendi öz doğasında. Bu yapı onu biraz kendisi ile dost, içsel olarak özüne bağlı bir karaktere sokar. Bu sayede belki kolayca söyleyemez sözünü, ancak yine bu özelliği sayesinde her bakanın aklında farklı boyutlarda şekillenir. Örneğin hayat ağacı figürünü bir kez kilim ve taş süslemeleri üzerinde tanımlamaya başladığımızda, artık kilim ve duvar üzerindeki şekiller bizim için daha derin ve detaylı anlamlar taşımaya başlar. Artık birer dekoratif özellik taşımaktan çok, anlamsal derinliğe sahip birer görsel eleman haline dönüşürler.

Yaşamın bir parçası olarak süregelen bir devinimi ve bilgi aktarımını üstlenen semboller, kimi zaman somut kimi zamanda soyut biçimlerle karşımıza çıkar. Süsleme sanatlarında pek çok defa gördüğümüz lale, ağaç, kuş ve balık gibi motiflerin yanı sıra, soyut bazı formlar, dokular, bordürler sembolik anlamlar taşır. Sembollerden yoksun bir dünya, hiç kuşkusuz derinlikten ve anlamdan yoksun sığ bir dünyadır. Bu yüzden dünya üzerindeki her türlü felsefi derinliğe sahip inanış, öğreti ve yaklaşım sembollerle örülmüştür. Semboller halk kültürünün, sanatının ve mitolojinin vazgeçilmez öğelerindendir.

Sıradan gibi görünen soyut temel formlar (üçgen, kare, daire, beşgen vb.) yeri geldiğinde derin sembolik anlamlara sahip birer forma dönüşebilir. Dolaylı bilgilendirme niteliğine de sahip olan sembollerin yaşayan bu özelliği onları ölümsüz kılar. Örneğin Osmanlı kültüründe mezartaşları başlı başına bir form diline sahiptir ve o mezardaki kişinin, hayatı, mesleği, kariyeri, cinsiyeti hakkında bilgi verir.

Semboller anlatılması çok uzun sürebilecek konuları çok kısa öz ancak derin bir anlam boyutunda aktarabilme özelliğine sahiptir. Bu rafine ve konsantre nitelikleri onların az şeyle çok şey anlatabilme özelliklerini güçlendirir. İçeriksel zenginliğin yanı sıra biçimsel dil olarak da kolay ve hızlı bir anlam sistematığına sahiptirler. Sembollerin doğasındaki bu hız onları iletişim boyutunda farklı bir yere taşır.

Şekil 1.27

Rakamların içeriklerini iletmedeki hızları, kapsamlı bir konuyu sembol yardımıyla anlatmaya benzetilebilir. Yanda görülen iki alan da aynı bilgiyi içerir. Ancak rakamlar kullanıldığında iletişim çok hızlı bir frekansa erişir.

BİNDOKUZYÜZDOKSANSEKİZ

1998

Şekil 1.28

Yıldızların köşe sayıları farklı sembolik anlamlar yaratır. 1, 2, 3, 4, 5: Yıldız çizimleri en az üç köşelidir ve köşe sayıları arttıkça ortasında oluşan görünmez dairesel form optik bir aldanma ile belirginleşir.

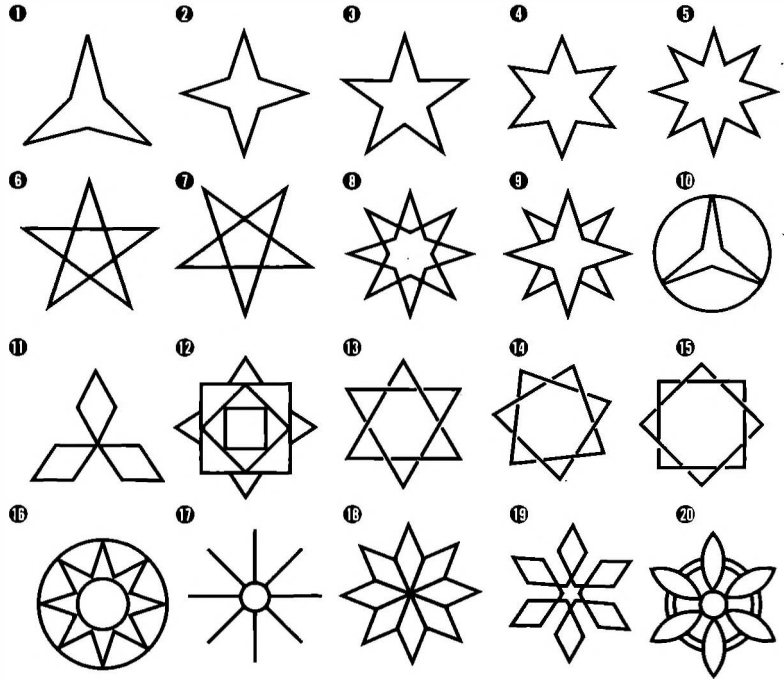
6: Pentagram, beş köşeli yıldız. Bu form insan bağlantılı açılımlara sahiptir. 7: Başaşağı duran bir pentagram ise ortaçağda karşımıza çıkan bir büyük semboldür. Kötü anlamlar yüklenen ters yıldız "Kara El" anlamı taşır, çoğu kez ölümü simgelemek için kullanılmıştır. 8: İç içe geçmiş iki dört köşeli yıldız saydam olarak birleştirildiğinde sekiz köşeli bir başka yıldız oluşur ki bu şekil geleneksel Selçuk ve Osmanlı sanatında sıkça görülür. 9: Aynı iki dört köşeli yıldız birbirini örter şekilde birleştirildiğinde yönlere belirten bir rüzgârgülü halini alır. 10: Dairesel bir alan içindeki negatif bir üç köşeli yıldız şekli ortaçağ'da "Baba, Oğul ve Kutsal Ruh" üçlemesinin sembolü olarak kullanılmıştır.

11: Eşkenar dörtgenlerden oluşan üç köşeli yıldız ise, Kuzey ülkelerinde her şeye gücü yeten kudretin sembolü olduğu gibi, aynı zamanda çok eski bir Japon aile amblemidir.

12: Etiyopya'daki bir kaya resminde iç içe geçmiş kareler yıldız şeklinde kullanılmıştır.

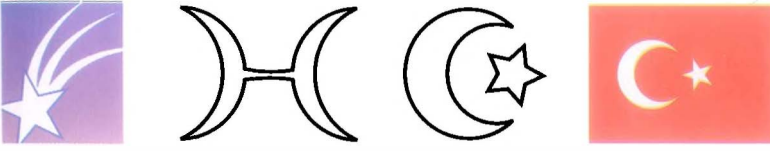
13: Üç köşeli iki üçgenin üst üste binmesi ile oluşmuş Davud Yıldızı ya da Süleyman'ın mührü. 14: Heptagram formu 7 uğurlu rakamının bir simgesi olarak kullanılmıştır. 15: İki kareden oluşan sekiz köşeli yıldızın Orta Asya'da üzüntü ve cefa sembolü olarak da kullanıldığı gözlenir. 16: Farklı biçimsel bileşimlerle ortaya çıkan yıldızlar bazen bir Gana halk motifinde daire ile birleştirilmiş. 17: Bazen Rusya'da olduğu gibi formun çağrışımları etken olmuş, "örümcek yıldızı" şeklinde anılmış.

18, 19, 20: Bazen de çiçeğe benzetilmiş üretkenlik sembolü halini alarak "Çiçek Yıldızı" olarak anılmıştır.



Yıldız: Gecenin parlak ışıltılarını hatırlatan yıldız, sembolik olarak evrenin sonsuzluğunu, uzaktaki bir noktayı ve değeri ifade eder. Parıltının, ışığın, aydınlığın ve umudun formudur. Bir değer ifadesi olarak önemli bir sembol niteliği taşımış ve ülke bayraklarında sıkça kullanılmıştır. Bir şeyin değerlendirilmesinde çoğunlukla yıldız kullanılır. Sinema eleştirilerinde veya takım oyunlarındaki sporcuların değerlendirilmesinde, yıldız vererek değerlendirmek oldukça yaygındır. Form olarak aktif, erişilemez, elle tutulamaz ve dışa yayılan bir görsel dile sahip olan yıldız, farklı inanış ve kültürlerde değişik köşe sayılarıyla karşımıza çıkar. Yıldızın köşe sayıları aynı olsa dahi, duruş yönlerinin farkı bile değişik anlamlara sahip olabilir.

Yukarıdaki şekilde görülen çizimlerin tamamı yıldızdır, farklı kültür ve inanışların değişik işlevler için kullandığı bu yıldızlar, zaman zaman dekoratif amaçlar için kullanılmış ancak çoğu kez sembolik anlamları üzerinde barındırmıştır. Yıldız çizimleri en az üç köşeli olarak karşımıza çıkar ve köşe sayıları arttıkça ortasında oluşan görünmez dairesel form optik bir aldanma ile belirginleşir (Şekil 1.28/ 1,2,3,4,5). Pentagram olarak da anılan beş köşeli yıldız, sıklıkla kullanılan ve en yaygın yıldız formudur. Bu form insan bağlantılı açılımlara sahiptir, insan vücudunun beş temel uzantısı, beş parmak, beş duyu vb. (Şekil 1.28/ 3) Başaşağı duran bir pentagram ise,



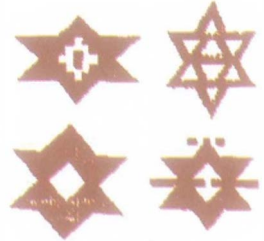
ortaçağ'da karşımıza çıkan bir büyü sembolüdür. Kötü anlamlar yüklenen ters yıldız "Kara El" anlamı taşır, çoğu kez ölümü simgelemek için kullanılmıştır. Bu yıldız biçiminin satanist düşünce biçimiyle özdeşleştiği ve bu yaklaşım biçimiyle ilgili konularda sıkça kullanıldığı bir gerçektir (Şekil 1.28/ 7). İçice geçmiş iki dört köşeli yıldız saydam olarak birleştirildiğinde sekiz köşeli bir başka yıldız oluşur ki, bu şekil geleneksel Selçuklu ve Osmanlı sanatında görülür (Şekil 1.28/ 8). Aynı iki dört köşeli yıldız birbirini örter şekilde birleştirildiğinde yönleri belirten bir rüzgârgülü halini alır (Şekil 1.28/ 9). Dairesel bir alan içindeki negatif bir üç köşeli yıldız şekli ortaçağ'da "Baba, oğul ve kutsal ruh" üçlemesinin sembolü olarak kullanılmıştır. (Şekil 1.28/ 10) Eşkenar dörtgenlerden oluşan üç köşeli yıldız ise kuzey ülkelerinde her şeye gücü yeten kudretin sembolü olduğu gibi, aynı zamanda çok eski bir Japon aile amblemidir (Şekil 1.28/ 11). Etiyopyadaki bir kaya resminde içice geçmiş kareler yıldız şeklinde kullanılmıştır (Şekil 1.28/ 12). Üç köşeli iki üçgenin üstüste binmesi ile oluşmuş Davud Yıldızı yada Süleyman'ın mührü, farklı yorumlamalar ile karşımıza çıkar (Şekil 1.28/ 13). Heptagram formu 7 uğurlu rakamının bir simgesi olarak kullanılmış ve Avrupa'da iyi bir gelecek ve şans getirmesi için evlere koyulmuştur (Şekil 1.28/ 14). İki kareden oluşan sekiz köşeli yıldız, İtalya'nın Adriyatik kıyısındaki tarihi şehir Ravenna'daki mozaiklerde yoğun şekilde kullanılmıştır. Ayrıca Orta Asya'da üzüntü ve cefa sembolü olarak da kullanıldığı gözlenir (Şekil 1.28/ 15).¹⁸

Farklı biçimsel bileşimlerle ortaya çıkan yıldızlar, bazen bir Gana halk motifinde daireyle birleştirilmiş (Şekil 1.28/ 16), bazen Rusya'da olduğu gibi formun çağrışımları etken olmuş, "örümcek yıldızı" şeklinde anılmış (Şekil 1.28/ 17), bazen de çiçeğe benzetilmiş, üretkenlik sembolü halini alarak "Çiçek Yıldızı" olarak anılmıştır (Şekil 1.28/ 18,19,20) Halı dokumalarında pek çok farklı yapıya erişen yıldız en sık kullanılan geometrik formların başında gelir (Şekil 1.30).

Temel Formlar; Daire, kare, üçgen gibi temel formlar, her ne kadar soyut özellikler taşıysalar da, binlerce yıldır sembolik anlatımlar için en çok başvurulan biçimler olmuştur. Bu formlar farklı şekil ve ilişkilerde düzenlenerek çok karmaşık anlayış ve kavramlar sembolize edilmeye çalışılmıştır. Çevremizi kaplayan boşluk içinde

Şekil 1.29

Kayan yıldız iyi dileklerin isteklerin ve ritmik bir zamanlamanın sembolü, birbirine bağlı büyüyen ve küçülen iki hilal görüntüsü, ortaçağ'da hayatın sembolüdür. Ay ve yıldızın birlikte kullanımı İslamiyetin sembolü olduğu gibi, aynı zamanda Türk boylarının da sembolüdür. Türk bayrağı bu bileşimin kırmızı zemin üzerindeki negatif görüntüsünden oluşur.



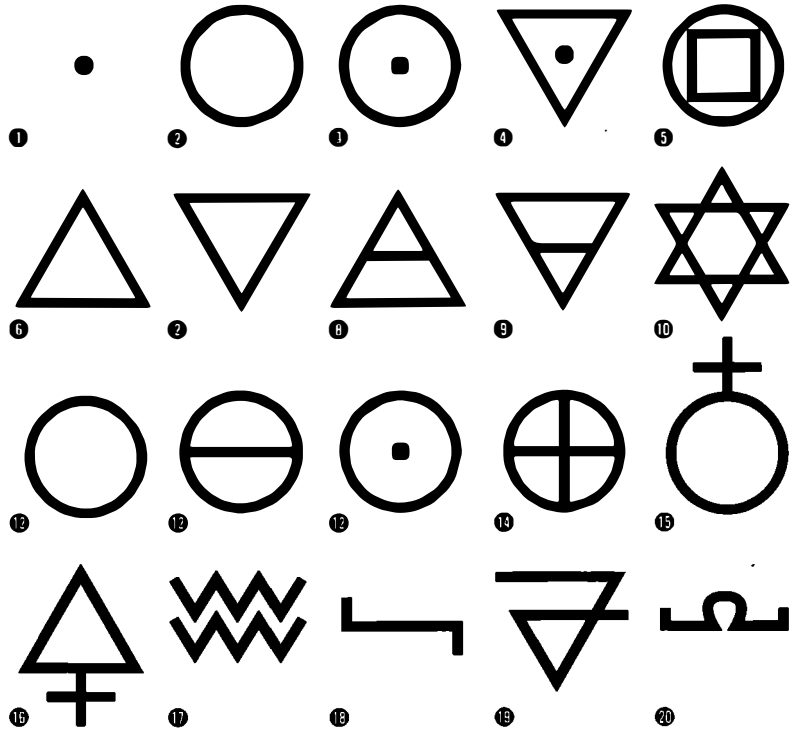
Şekil 1.30

Halı dokumalarında pek çok farklı yapıya erişen yıldız, en sık kullanılan geometrik formların başında gelir.

kendini bir nokta olarak algılayan insanoğlu, aynı zamanda kendini tüm evrenin merkezinde hissetmiş, kendi bakış açısını sembollerle bütünleştirmiştir. Bunun yanı sıra insanoğlu kendini yer ile gök arasında bir yerde konumlandırmış böylece kendini tanımlamaya çalışmıştır. Kendine varoluş ve yokoluş gibi soruları binlerce yıldır soran ve bu çözümleme üzerinde çalışan insan, sembollerin soyut formlarından yararlanarak açıklamalar üretmek yoluna gitmiştir. Tüm bu sorunsal, gerek halk kültürü gerekse masal ve mitoloji yardımıyla günümüze kadar kuşaklar boyu aktararak sürdürülmüştür.

Şekil 1.31

1: Ressam Klee "Her çizgi başlangıçta bir noktaydı" der. Kendini bir nokta olarak algılayan insanoğlu aynı zamanda kendini tüm evrenin merkezinde hissetmiş, kendi bakış açısını sembollerle bütünleştirmiştir. Daire, kare, üçgen gibi temel formlar her ne kadar soyut özellikler taşıyalar da binlerce yıldır sembolik anlamlar için en çok başvurulan biçimler olmuştur. 2: Dünya, 3: Güneş, 4: Hint Tantrası, doğum gerçeğinden hareketle varoluş simgesi olarak sivri ucu aşağıya bakan bir üçgen içindeki noktayla hayatı ve varlığı sembolize etmiştir. Anadolu kültüründe ve ana tanrıça sembollerinde de karşımıza çıkar. 5: Bir daire içerisine yerleştirilmiş kare formu ise Budist inanışa göre evrenin sembolüdür. Ortaçağ'da temel dört element olan ATEŞ (6, 11, 16), SU (7, 12, 17), HAVA (8, 13, 18), TOPRAK (9, 14, 19) ve DÜNYA (10, 15, 20) çeşitli şekillerde ifade edildi.



Hint Tantrası, doğum gerçeğinden hareketle varoluş simgesi olarak sivri ucu aşağıya bakan bir üçgen içindeki nokta ile hayatı ve varlığı sembolize etmiştir. Doğum dünyaya gelişin en somut göstergesidir. Kadın cinsel organının simgeleştirildiği ve varlığın bir noktala görselleştirildiği bu simgenin benzerleri Anadolu kültüründe ve ana tanrıça sembollerinde de karşımıza çıkar (Şekil 1.31).

Bir daire içerisine yerleştirilmiş kare formu ise Budist inanışa göre evrenin sembolüdür. Üçgen kare ve daire formları, mutlak ve temel formlar olarak bilinir ve ortak anlamlar ile yüklenmiş sembollere

sıkça rastlanır. Üçgen akıl, parıltı, dikkat ve ilgi gibi anlamlara sahipken, kare dört yönü, dört mevsimi, sağlamlık, gerçek ve somut olanı temsil eder. Bunun yanı sıra daire daha soyut ve sonsuz bir yapıya sahiptir. Sıfır sayısı ile bu örtüşmesinin ardında benzer ilişkiler ve matematikte sıfırın soyutluluğu yatar. Daire evrenin ve sonsuzluğun formudur. Budist inanışın kare ve daire ilişkisi tüm diyalektik sorunsalı özetler niteliktedir. Yaşamın somut kısmı, yani insan ve onun hayat gerçeği bir kareyle sembolize edilmiştir. Bunun yanı sıra onun etrafında, onu çevreleyen bir bilinmez, soyut bir oluşum, sonsuz evren ve sonsuzluk mevcuttur. Salt bu sembol üzerinden bile Budist felsefe anlatılarak sonsuz uzantıları duyumsanabilir (Şekil 1.31).

Benzer sembol Çin ve Japonya'da da yoğun şekilde kullanılır. Kare, dünya üzerindeki toprağı ve dört yönü tanımlarken, daire ise tüm bilinmezliği ile sonsuz evreni tanımlar. Çin'de MS 62~1900 yılları arasında kullanılan ve 'Cash' olarak adlandırılan para, daire formundaydı ve ortasında kare bir boşluk vardı. Daire cenneti, kare ise dünyayı sembolize ediyordu.¹⁹

Ateş, Su, Hava, Toprak ve Dünya: Ortaçağda alfabetik özellikleri olmayan sembol ve işaretlerin kullanımı oldukça yaygındı. Bu işaretler bilimin çeşitli alanlarında, özellikle kimyada yoğun şekilde kullanıldı. Kimi zaman form ilişkileri çok sağlıklı temellere dayanmasa da, bazı element ve nesneler temel formlarla anlatıldı ve bunlar kendi içlerinde ilişkilendirildi. Ortaçağda temel dört element olan ateş, su, hava ve toprak, çeşitli şekillerde ifade edildi (Şekil 1.31/ 6-9, 11-14, 16-19). Ateş sembolü aynı zamanda kolera hastalığı, sinirlilik için de kullanıldı. Aynı şekilde su sembolü duygusal olmayanın, hava sembolü neşeliliğin, toprak ise melankolikliğin anlatımında yararlanılan sembollerdendi. Genişletilmiş anlamıyla ezoterik, doğa, astroloji ve bilim dallarıyla ilişkili olarak algılandı. Bu sembollerin birleşimi biçim olarak bütünleşmesi, anlam olarak da bütünlükle örtüştü. Örneğin Şekil 1.31/ 10 'da dört temel elemanın bileşimi dünya anlamındadır. Bazen aynı anlatım daire formuyla da anlatılmıştır. Ateş ve güneş arasındaki ilişki gibi su sembolü ve hava sembolüze mantıksal olarak ilişkilendirilmiştir. Şekil 1.31/ 2'deki toprak sembolü ile Şekil 1.31/ 14'deki dünya sembolü arasındaki biçimsel ilişki ise oldukça ilginçtir. Dünya, adeta üzerinde varlık (canlı) olan bir gezegen olarak sembolize edilmiştir (Şekil 1.31/ 15). Ortaçağda kimya biliminde aynı maddelerin farklı biçimlerde anlatıldığı, değişik ve gizemli anlamlar taşıdığı bilinmektedir (Şekil 1.31/ 16-20).²⁰

Haç: Çok ilkel anlamıyla yatay ve dikey iki çizginin kesişmesiyle oluşan bir şekil olan haç formu yoğun şekilde farklı devirlerde kullanılmış bir semboldür. Sayısız sembolik açılımlarla sınırsız anlamlar yüklenmeye çalışılmış olan bu sembolü salt biçimsel olarak yorumladığımızda, dikey uzantı ayakları üzerinde duran insanı, canlıları, varlığı sembolize eder. Yatay çizgi ise ufku, dünyayı sembolize eder. Ayağa kalkmak adeta bir çeşit var olmak anlamı taşır. Bu iki yapının bileşimi ise hayatın sembolüdür. Her türlü haç çiziminde ortaya çıkan bir diğer gerçek ise kesişme noktasıdır. Bu örtüşme, rastlaşma ve beraberlik, çoğu kez hayatın kendisidir. İnsanlık bu formu yorumlayarak üzerine farklı anlamlar yüklemiş ve sembolik bir değer olarak kullanmıştır. Tüm bu geniş açılı yorum sonrasında haç şekillerinin çeşitlerini incelediğimizde gözlemleyeceğimiz gibi, haç sembolü ilk bakışta Hristiyanlığın sembolü gibi görülse de, aslında İsa'nın doğumundan binlerce yıl önce de var olan dünya üzerinde değişik coğrafyalarda da kullanılan bir semboldür.

Şekil 1.32

Sayılsız sembolik açılımlarla sınırsız anlamlar yüklenmeye çalışılmış olan haç sembolü, belki de tarihin en eski sembollerindendir.

1: Azteklerdeki haç şekli.
2: Eski Yunanca'da bu işaret 'Chi' şeklinde okunur, Latin ve Avrupa dillerinde Hristiyanlık (Christian) İsa ise (Christ) veya benzeri seslerle okunur.

3: Ankh, bir Mısır sembolüdür.

4: Grek haçı, günümüzde uluslararası yardım kuruluşu Kızılhaç'ın da sembolüdür.

5: Latin haçı. 6: St. Peter haçı. 7: Türkmenistan'dan bir haç sembolü. 8: Yakın geçmişte Nazizmin sembolüne dönüşen gamalı haç.

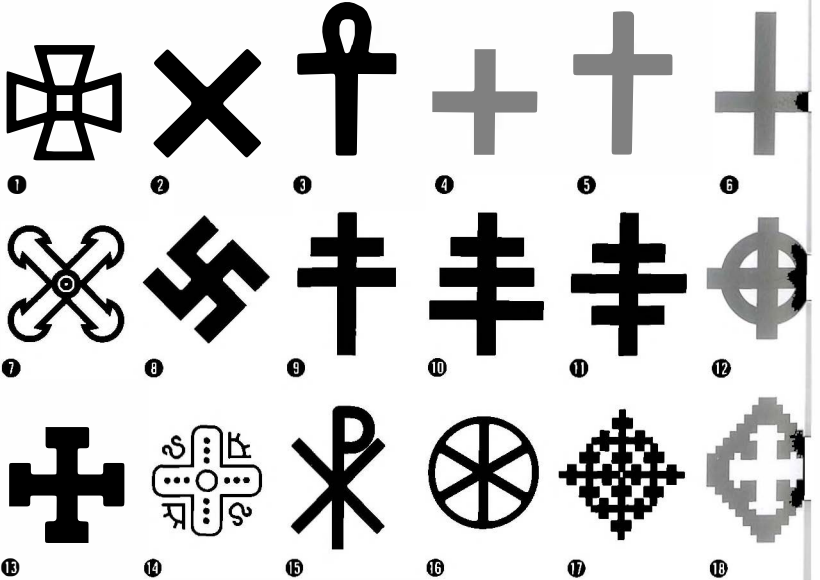
9: Çift haç veya kardinal haçı (Lorraine). 10: Üçlü papalık haçı. 11: Üçlü Ortodoks haçı.

12: Celtic Haçı. 13: Kudüs Tau haçı. 14: Meksika seramiklerinde kullanılan dekoratif biçimde bir haç sembolü.

15: Constantin Haçı. 16: Altı kollu Grek haçı.

17: Kilim üzerinde kullanılan haç motifi, Sivas yöresi.

18: Kilim üzerinde kullanılan haç motifi, Reyhanlı/Hatay yöresi.



Svastika, Hindistan'da Brahmanların kutsal dili olan "Sanskritçe" alfabesinin bir harfidir. Aynı zamanda ilkel bir Hint sembolü olan svastika, daha sonraları, bu coğrafya dışında da yaygın bir üne sahip olmuştur. Yunan ve Roma mimari yapıtlarında da görülen bu motif, devrin önemli bir dekoratif figürüdür. Biçim olarak hareketli ve devingen bir görsel yapıya sahip olan svastikanın ortaçağ mezarlarında, özellikle Nestorianizm (Nasturi mezhebi yanlıları) mezar yapıtları üzerine çizildiği de saptanmıştır (Şekil 1.33).²¹

Sanskritcede "Svastika" iyilik, refah, esenlik anlamı taşır. Çin'de en üst seviyedeki mükemmeliyet anlamındadır. Aynı sembol Japonya'da sonsuzluk kavramını yansıtır ve 10 000 sayısını ifade eder. Svastika uçlarının yönü değiştiğinde de farklı anlamlara sahip olur, örneğin sola doğru iyi şans, sağa doğru ise kötü şans anlamındadır. Bu konuda ilginç bir örtüşme ise, aynı sembolün eski Çin kültüründe sola doğru hareketli biçiminin "iyi şans", ters yönde hareketli olanının ise "kötü şans" ifade etmesidir (Şekil 1.33).²²

Bukleli haç veya Anadolu sanatındaki adı ile çarkifelek olarak anılan svastika, bir evrimin sonucudur ve bu evrimsel gelişim Şekil 1.34'de görüldüğü gibi gelişmiştir. Svastika ekseninde oluşan daire, yaratıcıyı veya kimi bilgilere göre çift daire olarak yaratıcı ve insanı sembolize etmektedir. Doğu kültüründe ve özellikle tapınaklarda karşımıza çıkan svastika, Budist ve Hindu yapılarında Buda'nın kalbi üzerindeki mühür olarak görülmektedir. Aynı zamanda aynı sembol Asya kıtasında, Tibet'te şans muskası olarak kullanılır. Aynı sembolün Güneş Sistemi ve sarmal evren, güneş ve ışınları, güneş ve dört mevsim gibi değişik ilişkiler yardımıyla da açıklandığı durumlar mevcuttur. Uzantılarının uçları yumuşatılmış şekli olan spiral benzeri biçim eski Mısır ve tüm Mezopotamya sanatlarında da karşımıza çıkan güneş ve hayat sembolüdür: Hayatın devinim, süreklilik ve akışını sembolize eder. Aynı figürün ardışık olarak bütünleştirilerek bordür mantığıyla seramik, halı ve duvar işlemeciliği sanatlarında da kullanıldığı gözlemlenir.

Şekil 1.32'de farklı haç sembolleri görülmektedir. 1: Azteklerdeki haç şekli dünyanın dört bölümünü gösterir. Benzer bir sembol Akdeniz'de Malta Haçı olarak da bilinir. 2: Eski Yunancada bu işaret 'Chi' şeklinde okunur, Latin ve Avrupa dillerinde Hristiyanlık (Christian) isa ise (Christ) veya benzeri seslerle okunur. 3: Ankh, bir Mısır sembolüdür. Mısır haçı olarak da tanımlanır, hayatı sembolize eder. 4: Grek haçı her yöne aynı uzaklıkta uzantıları olan bu sembol, günümüzde uluslararası yardım kuruluşu Kızılhaç'ın da sembolüdür. 5: Latin Haçı $\frac{2}{3}$ insan oranlarına sahiptir. Hristiyanlığın



Şekil 1.33

Svastika uçlarının yönü değiştiğinde farklı anlamlara sahip olur, eski Çin kültüründe sola doğru hareketli biçiminin "iyi şans", ters yönde hareketli olanının ise "kötü şans" ifade etmesidir.



Şekil 1.34

Bukleli haç veya Anadolu sanatındaki adı ile çarkifelek olarak anılan svastika, bir evrimin sonucudur. Farklı tarih ve coğrafyalarda değişik biçimlerine rastlanır.

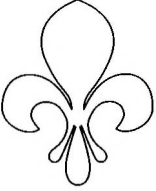


Şekil 1.35

Labirent Svastika desenli bir Mısır mühürü.

sembolüdür. 6: St. Peter haçı. 7: Türkmenistan'da altın bir kemer tokası üzerine kazınmış MÖ 2 000 yıllarına ait bir haç sembolü. 8: Nazizmin sembolü olan gamalı haç. 9: Çift haç veya kardinal haçı (Lorraine). 10: Üçlü papalık haçı. 11: Üçlü Ortodoks haçı. 12: Celtic haçı, güneş ile birleştirilmiş ve Celtic ırkı tarafından kullanılmıştır. 13: Kudüs Tau haçı, çekiç haçı olarak da bilinir. Vikinglerin benzer bir haç sembolü kullandıkları gözlenir. 14: Meksika seramiklerinde kullanılan dekoratif biçimde bir haç sembolü. 15: Constantin haçı, Yununcadaki İsa'nın ilk iki harfinin (chi, rho) bileşiminden oluşmuştur. 16: Altı kollu Grek haçı. 17: Kilim üzerinde kullanılan haç, Sivas yöresi. 18: Kilim üzerinde kullanılan haç, Reyhanlı/Hatay yöresi (Şekil 1.32/ 1-18).

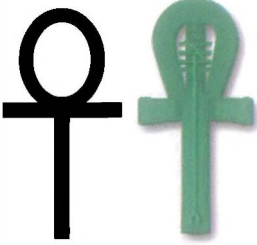
Şekil 1.36



Li Çiçeği (Fleur-De-Lis)

Li Çiçeği (Fleur-De-Lis): Genel görünümü ile haçı andıran bu çiçek, Oraçağ Avrupasında çokca kullanılan bir süs ögesi ve kraliyet amblemidir. Fransız monarşisinin sembolüdür. Çift anlama sahip bu çiçek, beyazla eşanlamli olup temizlik ve bekâreti simgeler. Frank'lerin Kralı Clovis'in 496'da Hristiyanlığı kabulü sonrasında meleklerin kendisine verdiği çiçek olarak da bilinir. "Türkler Avrupa seferinden dönerken (Mohaç) bu çiçeğin şeklini beğenmiş ve Topkapı 2. kapısı, Milet İlyas Bey Camii mihrabında ve Urfa Rizvaniye Camii'nde de görüldüğü gibi, biraz stilize edilerek kullanmışlardır"²³.

Şekil 1.37



Ankh, (Nilin Anahtarı) veya başka bir isimlendirme ile, Kulplu Haç.

Ankh: Eski Mısır uygarlığında Nil'in anahtarı olarak da anılan bu sembol "Kulplu haç" olarak da anılır. Mısır ikonografisinde önemli bir yere sahiptir. Ankh gizemli bir düğüm olup, İsis düğümü ile özdeşleştirilmiştir. Sonsuzlukla ilgili kavramların önemli bir sembolizması olan Ankh, bulunduğu yer ve kullanım biçimine göre Mısır sanatında farklı farklı yorumlanır.

Tau haçı olarak da anılan T formu, üzerindeki dairesel biçim evreni ve sonsuzluğu imlerken, T biçimli haç insanı ve doğayı sembolize eder. Bir bütün olarak, hayatın, makrokozmos ile mikrokozmosun, bilinen ile bilinmeyen, ruh ile beden, öncesi ve sonrasının, yalın bir simgesi gibidir.

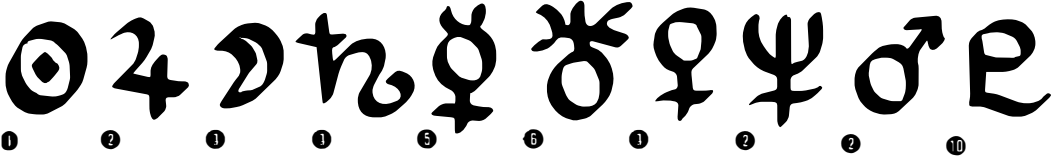
Ankh, Mısır'ın gizemli sembolik öğreti biçimine güzel bir örnektir. Her türlü sembolik öğreti ve sistemde olduğu gibi, Eski Mısır'da da "öğretmek" sözcüğü, "bildirmek"ten çok "buldurmak" temeline dayanır. Pek çok ezoterik öğreti aynı mantıksal kurguyla şekillenmiştir. Zira bilginin doğrudan ve didaktik bir biçimde aktarımı, kalıplar üretir, tekrar, ve doğmalara neden olabilir. Ancak semboller bitip tükenmez kavramsal uzantıları ile, erişip bildikçe daha çok duyumsatabilme gibi, eşsiz bir yeteneğe sahip önemli araçlardır.

Kadın Erkek (Cinsiyet) Sembolleri: İnsanlık gördüklerini öğrenme ve yorumlama içgüdüsünün farkına vardıktan sonra gözlemlediği her şeyde aynı dürtülerden hareketle sonuçlar çıkarmaya başlamıştır. Gökyüzü ise ulaşılmazın ve bilinmezin bir parıltısı olarak sürekli uygarlıkların aklını kurcalamıştır. Gezegenleri gözlemleme, tanımlandırma ve isimlendirme MÖ 3 000’li yıllarda Mezopotamya kültürlerine kadar uzanır.



Şekil 1.38

Günümüzde yaygın olarak kullanılan kadın ve erkek sembolleri



Şekil 1.39

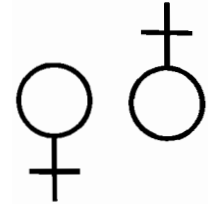
Gezegen Sembolleri:

- 1- Güneş,
- 2- Jüpiter,
- 3- Ay,
- 4- Satürn,
- 5- Merkür,
- 6- Uranüs,
- 7- Venüs,
- 8- Neptün,
- 9- Mars,
- 10-Pluton

Gözlemlediği gezegenlere isimler, anlam ve kavramlar bulan insan, onlara semboller üreterek bilginin ayrı bir kulvarda var olması ve semboller dünyasında yayılmasını sağladı. Astroloji harita ve şemalarında kullanılan bu semboller, haftanın günleri ile de örtüştürülerek gün isimlerine çıkış noktası olmuştur. Böylece kimya ve astrolojinin yanı sıra gündelik hayat da sembollerin yapısından etkilendi. Gezegen sembolleri aynı zamanda bir elementin işaret ve sembolü olarak kullanıldı. Örneğin; Güneş ve altın, Ay ve gümüş, Mars ve demir, Merkür ve civa, Jupiter ve kalay, Venüs ve bakır, Satürn ve kurşun eşletirilerek aynı sembolü paylaşırlarken, aynı zamanda haftanın günleriyle de örtüştürüldü. Bunun yanı sıra bazı gün isimleri de doğal olarak gezegen isimlerinden etkilendi. Pazar (Sun-Sunday), Pazartesi (Moon-Monday), Salı (Mars-Thursday), Çarşamba (Mercury-Wednesday), Perşembe (Jupiter-Thursday), Cuma (Venus-Friday), Cumartesi (Saturn-Saturday).

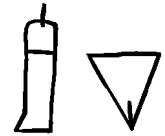
Sembolleştirme bir çeşit kişilik kazandırma ve anlam verme yapısı olarak ortaya çıkmış ve sonraları Mars, erkek ve erkillik, Venüs ise kadın ve dişilik sembolü olarak kullanılmıştır. Erkeği simgeleyen şekil Ares (Mars) ile ilgilidir. Daire onun kalkanı, ok ise mızrağıdır. Bu figür pek çok yerde savaş ile özdeşleştirilerek kullanılmıştır. Kadının sembolü ise Afrodit (Venüs), başka bir isimlendirme ile Venüs’ün aynasıdır. Güzelliği ve dişiliği sembolize eden Venüs gezegeni ile özdeşir.²⁴

Aslında gezegenlerin sembolü olan Venüs ve Mars, bu şekilde kadın-erkek, dolayısıyla eril-dişil olarak birer cinsiyet sembolüne dönüşmüş, çağdaş yaşamda kullandığımız işaret ve piktogramlarda da yaygınlık kazanmıştır.



Şekil 1.40

Kadın ve erkek sembollerinin tarih içinde yukarıdaki gibi de kullanıldığı saptanmıştır.



Şekil 1.41

Sümerlerde kullanılan kadın ve erkek işaretleri, Munus ve Uş.



Şekil 1.42

Ağaç, Tüm kültürlerde zengin bir sembolizmaya sahiptir

Ağaç: Farklı ağaç türleri kendi içinde değişik anlamlar içerdiği gibi, tek başına “Hayat Ağacı” motifi dünyadan cennete yükselen, sürekli değişim ve gelişim içindeki yaşayan evreni sembolize eder. Ağaç sembolizması yeryüzündeki ağaç tipleri ile örtüştürülerek görseleştirildiği gibi, fantastik biçimlere dönüştürülerek ve yeni isimlendirmeler, tanımlamalarla zenginleştirilerek de kullanılmıştır. Cennet ağacı, Hayat ağacı, Bilgi ağacı, Soyağacı gibi tanımlamalar ağacın bir bitki türünden çok öte alegoriler ile birlikte işlendiğinin bir kanıtı gibidir.

Zeytin Ağacı: Öncelikle barış, sonrada bereket ve gücün, dinsel inanışlarda ise günahlardan arınmış olmanın sembolüdür. İncir ağacı; “Öncelikle din bilimi simgeler, bunun yanı sıra bolluk ve bereketin sembolüdür.”²⁵

Zeytin ağacının pırıltılı görüntüsünün yanı sıra, zeytinyağının kandillerde yakılması nedeniyle “ışık” kavramı ile de örtüşen yönleri bulunmaktadır. Bunun yanı sıra bu ağacın meyvesi olan zeytin yüzyıllardır, kozmetik ve sağlık alanlarında kullanılmış üstün niteliklere sahip ilaç seviyesinde faydalara sahip bir mutfak ürünüdür. “İsrailoğulları kavminin hayallerindeki kutsal toprakların simgesi olan dört öğeden (şarap, süt, bal, zeytinyağı) biri olan zeytinyağı, aynı zamanda bolluk ve bereketin sembolüdür.”²⁶

Servi Ağacı: Gerek uzun ömürlü, gerekse sağlam bir yapıya sahip olması bakımından kutsal kabul edilmiştir. Hoş kokusu ve estetik görünümü ile mezarlıklarda kullanılır. Ölümsüzlüğün simgesi olan hayat ağacı çoğu kez servi ağacı şeklinde karşımıza çıkar. Güzel aromatik bir kokusu vardır. Yaşamı anımsatan uzadıkça uzayan upuzun bir gövdesi vardır. Firavunlar zamanında bir mezar freskinde bu ağacın kullanıldığını biliyoruz (Inkherkahoni’nin mezarı, XX. Hanedan dönemi). Ölüler dünyasının kutsal tanrısı Aposis’in yok edilişi freskinde arkada duran servi ağacı motifi, iyimserliği, beklenmeyi, uzaklığı temsil eder.²⁷

Sürekli yeşil, canlı ve estetik görünümü, servi ağacını iyilik, güzellik, uzun ömür simgesi haline getirmiştir.

Çam Ağacı: Çam süsleme geleneğinin Hıristiyanlıktan çok önceleri, Roma’da Anadolu’dan giden Kibele kültü rahipleri tarafından uygulandığı sanılmaktadır. “Bunun yanı sıra Uzakdoğu’da ölümsüzlüğün simgesidir. Çam ağacı Çin’de kış mevsimini ve uzun ömrü, kader, umut ve geleceği sembolize eder.”²⁸

Japonya’da yaşamsal enerjinin ve onu getirdiğine inanılan rüzgârın sembolüdür. Doğu ve Batı kültürlerinde çam kozalağı üretkenlik

ve hayat sembolü olarak kullanılır. Roma tanrılarından Baküs'ün niteliklerinden birini sembolize eder ve Jupiter, Venüs ve Diana'nın simgeleri olarak kullanılmıştır.²⁹

Akasya Ağacı: Sembolik açılımlar açısından zengin olan akasya ağacı, dinsel uzantılara sahip bir ağaçtır. Eski Mısır'da kırmızı-beyaz çiçekli akasya ağacı kutsaldı, doğum ve ölümü sembolize etmekteydi. Tanrılara doğmaları bir akasya ağacının altında söylenirdi. İbranicede kutsal anlamlar ifade eden akasya ağacı, Avrupa'da ölümsüzlüğün simgesi olarak bilinir.³⁰

Yahudilikte ve Hristiyanlıkta kutsal sayılan bir ağaç olan akasya, çiçeklerinin rengi ile ilişkilendirilerek, süt ve kan dolayısı ile de yeniden doğum ve ölümsüzlüğün bileşimi ve simgesi olarak kabul edilmiştir. Bazı kaynaklar İsa'nın çarmıha gerildiği ağacın zeytin veya sedirden değil Akasya ağacından yapıldığını savunmaktadırlar. Ancak çarmıha götürülürken başına taktıkları taç'ın dikenli bir akasya ağacının dalından yapıldığı bilinmektedir.³¹

Palmiye: Hemen hemen tüm çöl kültürlerinde suyun ve dolayısıyla hayatın sembolü olan palmiye ağacı, sıcak bölgelerde yetiştiği için yöresel bir sembolik yapı taşır. Sıcak olan yörelerin ve iklimlerin çağrışımını yapar.

İslam sanatında "hayat ağacı" "palmet" adı verilen palmiye yapraklı figür ile gösterilmektedir. Palmiye Hristiyanlıkta sonsuz yaşam sembollerinden biri olarak kullanılmıştır. Asya sanatlarında hayatın sembolüdür. Gana'da Akanlar tarafından ölümsüzlüğün sembolü olarak kabul edilir.³²

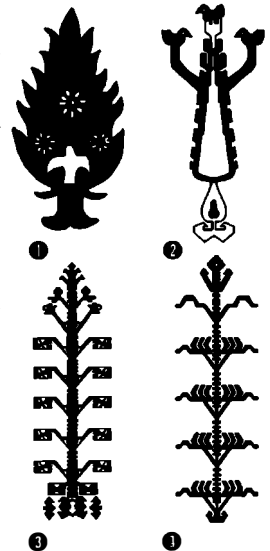
Hayat Ağacı: İnsanoğlu kendisi için faydalı ve yaşamsal olan varlıkları tanrısal olarak nitelemiş ve onları yaşadıkları yörenin kendi doğal özellikleri çerçevesinde sembolleştirmiştir. Amerika yerlilerinden kıyı bölgelerinde yaşayanlar, hayatın devamını teşkil eden, onların karınlarını doyuran balınayı kutsal olarak nitelemişler; buna karşın Orta Amerika yerlileri, aynı sembolizmayı bizon için, Kuzey Kaliforniya yerlileri ise dev sekoya ağaçları için oluşturmuşlardır.

Hayat ağacı sürekli gelişen, cennete yükselen hayatın, dikey sembolizmini oluşturur. Geniş anlamda sürekli değişim ve gelişim içinde yaşayan evrenin sembolüdür. Evrenin üç elementini, toprağın derinine inen kökleri ile yeraltını dolayısıyla görünmeyeni, alt dalları ve gövdesiyle yeryüzünü, görüneni, varolanı; ışığa ve bilinmeze yükselen dallarıyla cenneti ve sonsuz evreni bünyesinde birleştirir. Yeryüzü ve cennet arasındaki iletişimi sağlar. Kökleri ile

Şekil 1.43

Anadolu halk sanatında Hayat Ağacı sembolü çoğu kez kuş motifleri ile birlikte kullanılır.

- 1: Halı motifi, Uşak Yöresi.
- 2: İşleme.
- 3: Kilim motifi, Denizli.
- 4: Kilim motifi, Selendi-Manisa.





Şekil 1.44

Dış cephe süslemesinde kullanılan 'Hayat Ağacı' motifi

topraktan aldığı suyla, dallarını ve hava alma organlarını besler; yeryüzüne yeni yağmurlar getirerek evrensel döngüyü sağlar. Bir diğer temel gereksinim olan ateş ise, onun dallarının birbirine sürtünmesiyle oluşur. Bunca hayati özellikleri bünyesinde toplayan ağaç, hayatın kendisidir. Anadolu motiflerinde hayat ağacı "Can Ağacı" olarak da nitelenir, ölümsüzlüğün sembolüdür. Birçok yörenin dokumalarında hayat ağacı üzerindeki kuşlar, zamanı gelince uçacak olan can kuşlarıdır. Can ruh ile eşanlamlıdır. Özellikle servi ağacı ölümsüzlüğü simgeler.³³

Tüm kültür ve coğrafyalarda hep olumlu yaşamsal ve tanrısal bir öneme sahip olan değişmez nesnelerden biri ağaçtır. "Hayat Ağacı" deyimi Tevrat'tan gelmektedir. Yaşamın devamlılığını, yayılışını, öncesini ve sonrasını simgeler. Tüm iyilik, sağlık ve olumlu kavramları bünyesinde barındırır. Anadolu kültüründe önemli bir dekoratif eleman olarak karşımıza çıkmasındaki sebep, faydasal ilişkinin yanı sıra, kökleri binlerce yıl öncesine dayanan sembolik geçmişidir. "Hayat ağacı, dünya ve cennet arasındaki bir köprü, cennete yükselen hayatın dikey sembolizmasını oluşturur. Ölümsüzlüğün simgesi olan hayat ağacı motifi, Anadolu mezar taşlarında oldukça yoğun olarak kullanılır. Bu motif Türklerde şamanizm kökenlidir. Orta Asya Şaman kaynaklarından edindiğimize göre hayat ağacı dünyanın merkezi olarak kabul edilir ve aynı zamanda Şaman'ın yeraltı ve gökyüzü seyahatlerinde merdiven işlevi görür."³⁴

Külürümüzde doğan çocuk için ağaç dikmek, dikili bir ağacı olmak, deyimi gibi ağaç ilişkili gelenek ve ilişkileri yansıtan öğeler vardır. Hemen hemen her inanışta ölümsüzlüğün simgesi bir hayat ağacı olagelmıştır. Yöreden yöreye deşmekle birlikte, evlilik geleneklerinde, uzun, hayırlı, bereketli bir evlilik ve aile bağlarının simgesi olarak hayat ağacı ya kız çeğizinde bir kilim, ya da işlenmiş bir motif olarak, su ve kuş motifleri ile birlikte ifade edilir.

Şekil 1.45

Halı ve kilim desenlerinde Hayat Ağacı Sembölü,
1: Balıkesir Yöresi, 2: Eskişehir yöresi,
3: Malatya yöresi,
4: Bayburt yöresi,
5: Gümüşhane yöresi,
6: Bayburt yöresi,
7: Aydın yöresi.



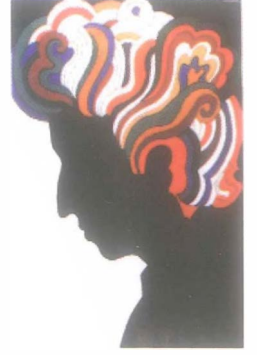
Bir Tasarım Elemanı ve Sembolik Bir Öge Olarak Renk

Renk fiziksel bir oluşumdur ve ışık ile birlikte var olur. Önemli bir tasarım ögesi olduğu gibi, aynı zamanda sembolik bir değeri de vardır. Tek başına renk mesaj verebilir, davranışları yönlendirebilir, insan fizyolojisi üzerinde etkiye sahiptir. Bu fizyolojik etki rengin bir sembol olarak oluşumu ve kullanımında etkin olur. Doğada renk, canlılar arasında önemli bir yaşamsal değer taşır, kimi zaman hayvanlar renk yardımıyla avlanır, renk değiştirerek hayatta kalır, veya ürer ve hatın devamını sağlarlar. Renk aynı zamanda doğal bir çekicilik unsurudur. Çiftleşme zamanında bazı hayvanlar kendilerini daha çekici hale getirmek için renk değiştirirler. Renkler insan davranış ve karar mekanizmalarında duygusal boyutun da yardımıyla etkin olarak var olurlar. Ambalaj, tasarımında renk üzerinde çok çalışılması ve dikkatle planlanması gereken önemli bir grafik üründür. Yapılan araştırmalar rengin satın alma ve seçme sürecindeki rolünü ortaya koymuş, sadece ambalaj üzerindeki etkin renk değiştirilerek, şaşırtıcı sonuçlar elde edilmiştir.

Bazı renklerin orijinal kullanım amaç ve sebepleri sapsmış olmakla beraber, rengin sembolik kullanımının kalıntıları çağımızın bazı dinleri, folklorik sanat ürünleri ve mimaride hâlâ yaşamlarını sürdürmektedir. İnsan gözünün algıladığı 700'den fazla renk nüansını güneş kuşağının yedi temel rengi, yedi müzik notası, yedi uydu, haftanın yedi günü... gibi ilişkilerin farklı sembolik yapıları ile olan olası bağlantıları, çeşitli kültürlerde farklı şekilde yorumlanmıştır.

Ortaçağda sanat eserlerinde din ve onun getirdiği kurallar çerçevesinde renk kullanımı oldukça etkilendi. Örneğin Meryem'in ve İsa'nın giysileri hep tanrısal bir renk olarak kabul edilen lacivert ile boyanırdı. Meryem'in paltosu ise onun insani, asil ve merhametli yanını simgeleyen erguvan kırmızısına boyanırdı.³⁵

Grafik tasarımcı kavramsal çözüm, tipografi, kompozisyon gibi pek çok sorun ile başa çıkmaya çalışırken bir yandan da renk ögesini tasarımının bir elemanı olarak oluşturmak durumundadır. Renk aynı zamanda bir tasarım ögesidir (Şekil 1.46), renk ve ton değerleri sayesinde biçimleri, tipografiyi, önplanı görünür kılar veya arkaplanı iteriz. Renk görsel hiyerarşiyi organize etmek aşamasında önemli bir etmendir. Renk konusu içinde renklerin tek başlarına analizinin yanı sıra, birbirleriyle olan ilişkileri de değerlendirilmelidir. Renkler müzik notalarına benzetilebilir; nasıl her nota tek başına güzel bir ses verirse, her renk de tek başına güzeldir. Notaları birlikte kullanarak birbirlerine uzaklıklarını, şiddetlerini, ritmlerini iyi



Şekil 1.46

Milto Glaser'in Bob Dylan için yaptığı tasarımda renk, içe dönük ancak zengin ve duyarlı bir kişiliğin göstergesi olarak kullanılmıştır.

düzenlediğimiz zaman, armoni içinde güzel bir müzik eseri ile karşılaşırız. Renkler de bundan pek farklı değildir. İyi kullanılıp bilinçli ve zevkli bir yaklaşım ile düzenlendiğinde, işleve hizmet eden başarılı tasarımlar oluşturulabilir. Bunun yanı sıra renk, iyi kurgulanmadığı takdirde dizginlerden çıkar ve tasarıma zarar verebilir. Tasarımda renk kullanımı konusunda genel kurallar koymak ve bunları temel tasarım yasaları şeklinde sunmak imkânsızdır. Önerilen sistemler ve kurallar ancak yol gösterici bir yapıya sahiptir. Her ayrı bileşim, bünyesinde sayısız seçenekler yaratır. Bu seçenek, farklı psikolojik algılar oluşturur. Bu yüzden her durum, kendi içinde değerlendirilmelidir. Rengin nasıl ve ne şekilde kullanılabileceğinin üzerinde önemle durmalıyız.

Şekil 1.47

Gökkuşağı renkleri ile oluşturulmuş bayrak, özellikle Amerika'da eşcinsel hareketin bir sembolü olarak yaygınlık kazanmaktadır.



Renkler, fiziksel yapıları ve dalga boylarının farkları dolayısıyla değişik coğrafya ve kültürlerde anlamsal farklılıklar gösterirler. Bu farklılıklar renk sembolizmasının da büyük farklılıklar gösterecek şekilde değişimini yaratır. Bazı renkler, belirli kültürlerde hiçbir anlam ifade etmezken, farklı coğrafyada, başka bir kültürde aynı renk önemli sembolik anlamlara sahip olabilir. Bu anlamlar, zamanla değişiklikler de gösterebilir. Renklerin sahip olduğu sembolik değerler kabul gördüğü takdirde yeni anlamlar yüklenebilir. Örneğin gökkuşağı önceleri şansı sembolize eden bir yapıdayken, son yıllardaki eşcinsel hareketlerin kurumlaşması ve yaygınlık kazanması sonucunda Batı'da ve özellikle Amerika'da eşcinselliği sembolize eder hale gelmiştir. Eşcinseller, bu sembolizmayı yaymak için bayraklar, etiketler, araç plakaları ve rozetler geliştirerek toplumda kabul görmesini sağlamışlardır. Belki birkaç yıl öncesinde farklı bir anlam taşıırken, şimdi bu renk sembolizması, farklı bir cinsel tercih grubunun veya bu grubu destekleyenlerin simgesi haline gelmiştir (Şekil 1.47).

Şekil 1.48

Rengin etkisini birlikte sınavalım. Üç ayrı resimin hangi müzik grubunun afişinde kullanıldığını uygun görürsünüz?..

- a) FUSION CONCERT
- b) JAZZ CONCERT
- c) CLASSIC MUSIC CONCERT

- a) FUSION CONCERT
- b) JAZZ CONCERT
- c) CLASSIC MUSIC CONCERT

- a) FUSION CONCERT
- b) JAZZ CONCERT
- c) CLASSIC MUSIC CONCERT





Şekil 1.49

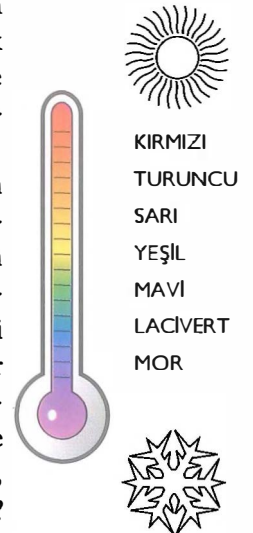
Renk, yazı ile içerik arasındaki ilişkiye yardımcı bir eleman olabilir mi?

Ancak basit bazı temel renk kuralları tasarımlarımızda bize ışık tutabilir. Renkleri sınıflandırmak mümkündür. Bu sınıflandırmalardan en sık karşımıza çıkanı, renklerin sıcak ve soğuk olarak ayrılmasıdır. Sıcak renkler, dalga boyu yüksek olan sarı, kırmızı ve turuncu gibi renklerden oluşur. Bunun yanı sıra dalga boyu daha düşük olan soğuk renkler ise mavi, mor ve yeşildir. Yeşil, içindeki sarı oranı arttığı ölçüde ısınır, sıcak renk paletine daha yaklaşır, azaldıkça soğuklaşır, mavileşir. Sıcak renkler daha çabuk algılanabildikleri ve görsel düzen içinde görünebilir olduğu için tasarım elemanları içinde kullanıldığında bize yakın olma hissini uyandırır. Soğuk renkler ise bizde uzaklaşma hissi uyandırır. Bu temel bilgi çoğu zaman tasarımcının görsel derinlik problemini çözebilmesi için olumlu sonuçlar doğurur. Örneğin mavi ve mor zemin renklerinin hâkim olduğu bir sayfada kullanılacak başlık yazısı, sıcak bir renk yardımıyla öne çıkarılır veya ton değerleri değiştirilerek aşırı öne çıkması ve sayfada yanlış bir görsel hiyerarşi oluşturması engellenebilir (Şekil 1.50).

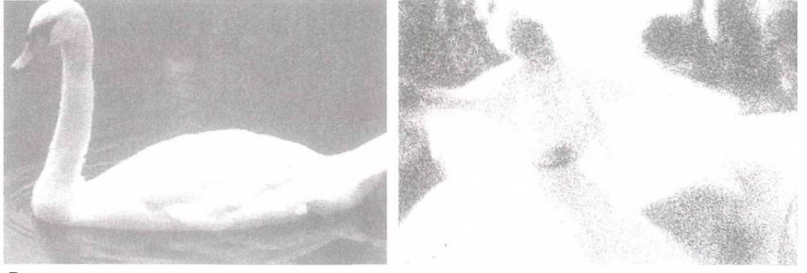
Renklerin fiziksel ve psikolojik etkileri, onları kendi başlarına mesaj veren, iletişim kuran bir yapıya dönüştürür. Yukarıdaki örneği inceleyelim (Şekil 1.49). Birbirinden çok farklı anlamlar alt alta sıralanmış durumda. İlk sütunda anlamlar hakkındaki bilgiye okuduktan sonra sahip olabileceğimiz bir yapı var. Kelimelerin hepsi için aynı tipografi kullanılmış. İkinci sütunda ise aynı kavramlar renkli olarak belirtilmiş, ancak renk ve anlam ilişkisi pek güçlü değil. Son sütunda ise renk anlamın bir parçası olarak kurgulanmış ve içerikle örtüşen bir ilişkiye sahip. Üç sütunu da okuduktan sonra, sizce hangi sistem daha kolay algılanabiliyor ve daha akılda kalıcı ?

Şekil 1.50

En temel sınıflandırma yöntemlerinden biri sıcak ve soğuk renklerdir.



Şekil 1.51



Beyaz

Beyaz; saflık ve temizliğin sembolüdür, olumlu ve kabul edici bir tavrı vardır. Savaşta beyaz bayrak, teslimiyeti, barışı simgeler. Saflık çağrışımı nedeniyle Batı'da gelinlikler genellikle beyazdır. Oysa beyaz, Asya'daki bazı toplumlarda matem ve yas rengidir. Renklerin ses karşılıkları üzerinde fikir yürütürsek, belki beyaz en huzur verici, nötr, sakın ve sessiz bir tona sahiptir. Bu yapısı sayesinde beyaz Doğu'da bir yas ve geri dönüş rengi olarak kabul edilmektedir. Basılı malzemelerin tasarımında genelde kâğıdın beyazından faydalanıldığı için boya olarak kullanımı çok enderdir. Farklı yüzey doku ve zenginliklerindeki beyazın kullanımını, kozmetik ambalajlarında ve temizlik ürünlerinin grafik tasarımlarında gözlemleyebiliriz. Temizlik ve saflık adına da en önemli renktir. Bir temizlik ölçütü olarak kullanılabilir, "kar gibi bembeyaz", "bembeyaz bir sayfa", "ak kaşık", "ak alın", "akpak", "aklanmak" gibi tanımlamalar hep beyazın bu özellikleri ile ilişkisini kanıtlar. Ak sözcüğü bir nevi arılık ifadesidir. Bir sıfat gibi kullanılabilmekte ve kara sözcünün karşıtlığını ifade etmektedir.

Beyaz aynı zamanda ton olarak üzerinde en az tartışılacak renkler kategorisindedir. Diğer tüm renklerin ton değerlerindeki değişiklikler yüzünden sözle anlatılabilmesi güç olmasına karşın, siyah ve beyaz'ın açığı koyusu olmaz. Boya türleri arasında, titan beyazı gibi farklı pigment yapıları vurgulansa da beyaz, beyazı ifade eder.

Olumluluk, saflık, barışçıl ve kabul edici ifadesinin bir yansıması olarak, beyaz, ışık, bilgi, aydınlık, nur gibi olumlu ve erdemli değerlerle örtüştürülmüştür. Siyahın aksine tanrısal bir niteliği de bünyesinde barındırır.

Beyazın önemli bir özelliği de tek başına temizlik ve hijyeni vurgulayan bir renk olmasıdır. Hemen hemen bütün deterjan reklamları daha çok ve iyi beyazlattıkları iddiasını taşır.

Beyaz tüm renkler içinde oldukça farklı özelliklere sahiptir, örneğin adı genelde siyah ile birlikte anılır. Kimi zaman birşeyin zıtlığını vurgulamak için "siyahla beyaz gibi" deyimini kullanırız. Bazen

yokluk ve hiçliği ifade ederken, bazen tüm renkleri bünyesinde barındırma niteliğinin de yardımıyla bir olumluluk belirtisidir. Beyaz ve siyah renkler birlikte kullanıldığında, derin sembolik anlamlara sahip olabilir. Evren siyah bir boşluğa sahipken büyük patlama ve dünyanın oluşum süreci ile birlikte ışık, dolayısıyla beyaz oluşmuştur. Bu ilişkiler zincirinde tüm evren ve onun diyalektik oluşumu siyah ve beyaz ile özetlenebilir. Doğu felsefesindeki yin ve yang buna benzer bir bütünlüğü taşır. Yin ve yang evrendeki zıtlık ve karşı çekimin uyum ve armonisini ve bu armoninin sonsuza dek sarmal bir yapıda evrenin devamlılığını sağlayacağını sembolüdür.

Beyaz, Latince'de 'candidus' olarak adlandırılır. Bunun sebebi seçim öncesi adayların (candidate) beyaz giymesiyle ilişkilidir. Eski Roma'dan beri Avrupa'da resmi kurumlar için aday olanlar beyaz giyerlerdi. Güneş her gün doğudan doğar ve batıdan batar; bu düşünce modeli beyaz rengin dünyanın her iki ucundaki ufuk çizgisine ait limit bir değere sahip olduğu yargısını doğurmaktadır. Sonuçta beyaz, kimi din ve kültürlerde bir geçiş rengi olarak kabul edilmekte ve bu amaçla düzenlenen dinsel törenlerde beyaz giymeleri zorunlu kılınmaktaydı.³⁶

Beyazın siyah ile birlikte anılması ve beraberlikleri ile ilişkili olabilir veya olmayabilir ancak, bu iki rengin birbirlerinin yerine geçtikleri ve sembolik anlam olarak farklı kültürlerde aynı kaderi paylaştıklarını da gözlemlemekteyiz. Örneğin matem rengi olarak bazı toplumlarda siyahın, bazı toplumlarda beyazın kullanıldığı, her iki rengin de ölümün simgesi olarak yer alabildiği gibi ikilemler mevcuttur (Doğu'da matem rengi beyaz, Batı'da siyahtır).

Sonuç olarak beyaz, arılık, zafer, barış, neşe, teslimiyet merhamet, saflık, bekâret, masumiyet ve adaletin rengidir; yeniden diriliş ve ölümsüzlüğü de sembolize etmektedir. Selçuk'taki Saint Jean Bazilikası'nda vaftiz edilenlere beyaz, bir cüppe giydirilmesinin bu törenin geleneklerinden biri olduğunu öğreniyoruz.³⁷

Siyah

Batı kültürlerinde siyah ölümü ve matem sembolize eder, aynı zamanda aristokrasinin ve resmiyetin rengidir. Buna karşın siyah Çin'de kışın ve kuzeyin sembolüdür. Siyah tüm renkleri soğuran bir fiziksel yapıya sahiptir; gizli, gizemli dışa kapalı, bilinmeyen bir yapıyı imler. Buna karşın Eski Mısır ve Kuzey Afrika ülkelerinde siyah, verimli toprağın ve yağmurla şişmiş bulutların rengine benzediği için bereketin simgesel bir rengiydi.

Şekil 1.52

Doğada sadece siyah-beyaz olarak bulunan bazı hayvanlar adeta bu iki rengin, kimi zaman rensizliğin sembolü olagelmıştır.



Siyah, tüm renkler gibi farklı yer ve coğrafyalarda farklı anlam ve sembolik açılımlara erişebilir. Hıristiyanlıkta olduğu gibi, Müslümanlıkta da siyah fanilik, son ve sonluluk gibi sembolik açılımlarla yüklüdür. Mevlevi dervişleri salona girip dönmeye başlamadan önce, üzerindeki siyah pelerinleri çıkarıp atarak, bu tür eğilimlerden kedilerini arındırdıklarını söylemek ister ve gerçeği, yeniden doğuşu da simgeleyen beyaz roblarıyla görünür, semaya başlarlar.³⁸

Siyah, din kitaplarında, fresklerde cehennem ve şeytanın rengi olarak sembolize edilmiştir. Doğasındaki saklanma, örtme ve gizlenme nitelikleri sayesinde siyah, aynı zamanda sihir ve büyüün rengidir. Şeytan çoğu kez “karanlıklar prensi” olarak tanımlanır.

Hiç kuşku yok ki siyah en koyu renktir. Beyazda olduğu gibi, siyah da tonlama değerine sahip değildir; açığı koyusu olmaz. Bir bitiş ve son anlamındaki siyah, gecenin ve sonsuz evrenin rengidir.

Genel olarak konuşmak gerekirse, siyah Hint, Japon ve Çin sembolizmasında zamanın başlangıcındaki kaosun ve şekilsizliğin evrensel maddesinin, özün (prakrit) rengidir. Tüm kültürlerde siyahın karşıtı beyaz olmadığı durumlar da vardır. Örneğin Çin’de bu zıtlık sarı veya kırmızıyla ifade edilir. Siyah aynı zamanda melankoni, umutsuzluk, yasadışılık ve düş kırıklığının da rengidir. Günlük yaşamda kullandığımız “kara gün”, “kara büyü”, “kara kitap” gibi terimler olumsuz ifadeleri vurgular.³⁹

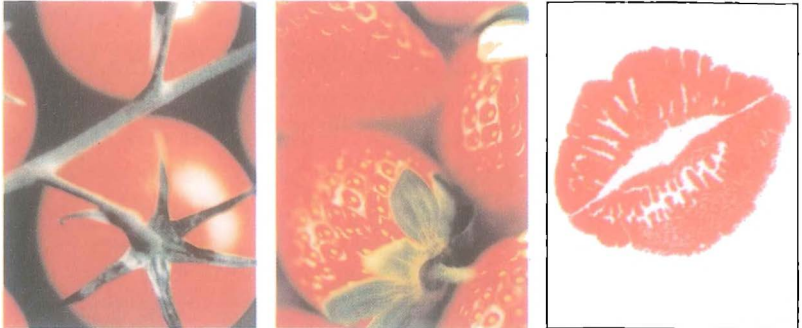
Siyah, baskı teknolojisinde koyu değerleri ve tonu belirleyen anahtar renktir, bu yüzden K (Key) kısaltması ile de belirtilir. Beyazın siyah ile güçlü kontrastlığı dolayısı ile sayfa üzerinde tipografik elemanlar genelde siyahla oluşturulur. Diğer renklere nazaran ışığın soldurucu etkisine en karşı koyabilen renk siyahtır.



Kırmızı

Kırmızı; aktif enerjik ve dinamik yapısı sayesinde, tutkunun, ateşin, aşkın, kanın, hayatın rengidir. Hindistan’da gelinler kırmızı giyer.

Şekil 1.53



Çin’de şans ve üretkenlik ifadesi taşır. Bunun yanı sıra kırmızı tehlikenin, olumsuzluğun ve dikkatin rengidir (Şekil 1.54).

Ateşin rengi olan kırmızı, cehennemin, şeytan ve şeytanlığın rengi olarak da sembolize edilmiştir. Kırmızı aynı zamanda baştan çıkarıcı, çekici ve tahrik edici bir yapı taşır. Kırmızı bayrak başkaldırı ve devrimin rengidir. Rus, Çin ve Fransız Devrimi sırasında hep ön saflarda kırmızı bayraklar taşınmıştır.

Kırmızının çekiciliği pazarlama ve reklamcılık alanındaki araştırmalarla da kanıtlanmıştır. Raftaki görünürlüğü ve ilgi çekiciliği, kırmızı ambalajların diğerlerine göre daha etkin olabildiğini göstermiştir. Amerika’da kırmızı arabaların diğer renklere göre daha fazla çalınma oranlarına sahip olması bir rastlantı mıdır?

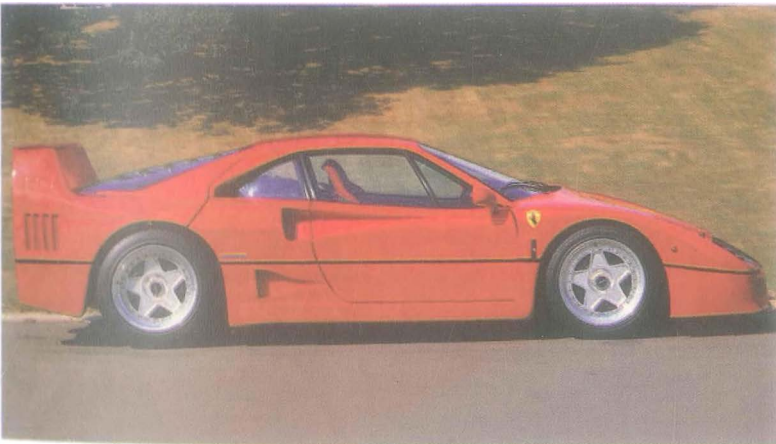
Kırmızı bir statü sembolü olarak da karşımıza çıkar; Porsche veya Ferrari gibi spor arabalarda kırmızı sıklıkla kullanılır. Kırmızı uyarıcı ve etkileyici yapısı sayesinde alarm, dikkat ve uyarının rengidir. Trafikte sınırlamalar kırmızı çerçeveli daire içinde belirtilir. Evrensel bir anlam boyutuna sahip bir diğer kullanımı ise trafik ışıklarındaki dur mesajıdır. Ateş ve tehlikeyi imler; silahların emniyet düğmelerindeki kırmızı emniyetin açık olduğunu belirtir. Dalga boyu yüksek bir renk olduğundan dikkat çekicidir. Görünürlük ve fark edilirlilik özelliğinin de etkisiyle, kırmızı araçların daha az kaza yaptıkları ve hasara uğradıkları tespit edilmiştir.

“Kırmızı, Arapça ‘al-kırmız’ denilen bir böceğin dışısının kurutulup ufalandığında aldığı parlak kırmızıdan türemiştir.”⁴⁰ Kırmızı dilimizde al olarak da adlandırılır.

Farklı kâğıtlar üzerindeki ikonografinin, değişik mesajlarının yorumlandığı ve bu sayede gelecekte haberler verildiğine inanılan ‘tarot’ kartlarında ise kırmızı, eril bir renktir, içsel gücü, potansiyel



Şekil 1.54



Şekil 1.55

Kırmızı aynı zamanda bir statü sembolü olarak da kullanılmıştır.



enerjiyi, kan ve ruhu sembolize eder. Japonya'da kırmızı (aka) hemen hemen yalnız kadınlar tarafından giyilir. Gönülden, içten olmanın ve iyi şansın sembolüdür. Bazı Shinto mezheplerinde kırmızının armoni ve lüksü ifade ettiği öğretilmektedir. Japon askerleri alaya kabul edildiklerinde, imparatorluğa sadakatin bir işareti olarak kırmızı kuşak bağlardı. Japonya'da doğum gününde veya bir sınav sonrası elde edilen bir başarıdan sonra kırmızıya boyanmış prinç gönderme geleneği vardır.⁴¹

Kırmızı pek çok dünya bayrağında da kullanılan renktir. Türk bayrağının rengi olan kırmızı, ülkemizde, "bayrak kırmızı" olarak anılır. Baskı mürekkeplerinde kullanılan kırmızı (magenta) dört temel baskı renginden biridir.

Sarı

Sarı; altının, güneşin rengidir. Sarı yıldız ve varak aynı zamanda bir değer ve statü sembolüdür. Eski Mısır'da sarı gözden düşme, kıskançlık ve utancı simgelerken, Çin'de saltanatı ve sarayı simgeler. Uluslararası iletişimde ve trafik işaretlerinde sarı dikkat rengidir. Sarı baskı teknolojisinde kullanılan ana renklerdenidir. İç mimaride mekânlarda sıcak ve samimi bir ortam yaratmak için kullanılması yaygındır.

Renklerin en sıcak olanıdır; görünebilirlik niteliği, sarının bir dikkat rengi olarak kullanılmasına yardımcı olmuş, bu parlak ve sıcak renk görünme ve fark edilmenin gerekli olduğu tüm ortamlarda yaygın olarak kullanılmıştır. Sarı posforlu kalem, metin içinde görünürlük kazanarak dikkat çekmesini istediğimiz durumlarda kullandığımız bir belirteçtir. Kendinden yapışan not kâğıtlarının orjinal rengi parlak ve fosforlu etkideki sarıdır. Pek çok ülkede posta kutuları ve taksiler sarıdır.

İlkel toplumlarda sarı renk sonsuza dek yaşamı simgeliyordu. Sarı renk ışınlarının, göğün özgür mavisini delip geçerek öbür dünyanın tanrısal güçlerini açığa vurduğuna inanılıyordu. Aztek tanrıları

Şekil 1.56

National Geographic dergisinin sarı çerçevesi bir kimlik rengi olarak kurumun tüm ürünlerinde karşımıza çıkar.



Şekil 1.57

Sarı, zengin görünebilirlik ve fark edilebilirlik özelliğinin yardımıyla bir dikkat ve uyarı rengidir.



onuruna yapılmış olan tapınaklarda güneş tanrısı tüm tanrıların onuruna sarı ve mavi ile boyanmıştı.

Sarı, farklı toplumlarda tanrısallıktan kaynaklanan fiziki bir gücün simgesi olarak karşımıza çıkar. Tanrı ve tanrıcalar sarışın olarak resmedilmiştir. Hıristiyan ikonografisinde altın yıldız tonlu şelale onun göğe çıkışından sonra yeryüzündeki boşluğunu dolduran bir simge olarak karşımıza çıkar.

Genel olarak neşeli ve olumlu bir güce sahip olan sarı, altın madenin rengini anımsatır ve bu yüzden sarı yıldız ile birlikte değer kavramının imlenmesinde sıkça kullanılır. Altının taşıdığı anlam ve etkilerle paralel yapılar da yüklenmiştir. Değerini yitirmemesi, dayanıklılığı, paslanmadan ve bozulmadan kalabilmesi ile bağlantılı olarak sonsuz yaşamın ve ölümsüzlüğün simgesi olarak farklı kültürlerde kullanılmıştır.

Çin sembolizmasında sarı dünyanın ilk sudan doğduğu gibi, siyahtan doğmuştur. Çin'de sarının krallık ve saltanat rengi olmasının nedeni, Çin hükümdarının, cennetin merkezindeki güneş gibi evrenin merkezinde oturduğuna inanılmasıyla ilişkilidir.

Mekânlarda ışıklılık etkisi yaratan renk olan sarı tüm renklerin içinde en mutlusudur. Hayat veren güneşin rengi olan sarı, mekânlarda olumlu, sevecen etkisiyle coşkulu ve neşeli etkiler yaratır. Sarı ambalaj tasarımında neşeli ve keyifli bir etki elde etmek için kullanılmıştır. Kodak şirketinin ambalajlarında kullandığı sarı, bu olumluluk ve neşelilik etkisinden dolayı seçilmiştir. Aynı zamanda *National Geographic* dergisinin sarı çerçevesi, sarı rengin olumlu etkisini üzerinde taşır (Şekil 1.56). Shell şirketinin amblemi de kırmızı ve sarıdır. Sarı yeni ufukları, keşfi, enerjiyi, beraberindeki kırmızı ise yakıtın güç ve dinamizmini simgeler.⁴²

Şekil 1.58



Bir Hint tanrısı olan Vishnu

Mavi

Gökyüzü, su ve denizlerin, aynı zamanda sonsuzluk ve huzurun rengidir. Bir Hint tanrısı olan Vishnu, mavi tenli olarak resmedilmiş, cennete ait bir renk olarak tanımlanmıştır (Şekil 1.58). Lapis Lazuli taşı Mezopotamya'da yoğun şekilde kullanılmış, aynı zamanda koyu mavi lacivert renk elde edilen pigmenti de tapınak süslemelerinde dekorasyon rengi olarak kullanılmıştır. Mavi, bu coğrafyada tanrısal lütfu ve bağışlamayı ifade etmektedir.

Mavi kubbeli Rus kiliseleri altın yıldızlarla süslüdür. Altın yıldızlar evreni sembolize eder. Tüm hayatın en üst noktasındaki altın haç ise, İsa'nın yaşam üzerindeki hakimiyetini, tüm varlığı kuşatmasını sembolize eder (Şekil 1.59).

Şekil 1.59



Dinlendirici renk grubunda yer alan mavi, huzurlu yatıştırıcı bir etkiye sahiptir. Sarı ile bileşiminden ortaya çıkan yeşilde olduğu gibi, mekânlarda sakinleştirici bir etki yaratır.

Mavi renk yeşilimsi turkuvazdan (Türk mavis) koyu laciverte kadar uzanan skalasında gizemli bir derinlik etkisine sahiptir. Mavi uçsuz bucaksız gökyüzünün, engin denizlerin rengidir. Mavi şeffaflıkla yakından ilişkilidir, saydam olan nesneler ışığın kırılması ile gökyüzünün rengini yansıtır ve mavi görünürler. Denizlerin, kristal camın veya elmasın bu rengi almasındaki temel sebep saflık duygusunun da yansıtıldığı, gökyüzünün yansımasıdır.

Mavi bir yüzey, temel yüzey niteliklerinin yanı sıra farklı boyutlar ve seslere bürünür. Lewis Carroll'un ünlü eseri *Alice Harikalar Diyarında*'da Alice, mavi ışıltılı bir aynadan geçerek düşler dünyasına ulaşır. Mavi aynı zamanda düşlerin, beklenti, hayaller, özgürlük ve sonsuzluğun rengidir.

Mavi renk kırmızı rengin karşıtıdır. Fiziksel etki olarak da karşıt özelliklere sahiptir. Kırmızı nasıl tansiyonu yükseltip sinirlilik etkisi yaratıyorsa, mavi de tansiyon ve solunumu azaltır dingin bir atmosfer yaratır. Mekânda bir soğukluk etkisi yaratır. Titreşimi zayıf bir renk olan mavi, açık tonlarıyla huzurlu bir atmosfer yaratırken, koyu tonlarının kötülüklerden koruyucu bir etkiye sahip olduğuna inanılır. Doğu'da Mısır, İran, Hindistan, Arap Yarımadası ve Anadolu'da kötülükleri uzaklaştıran bir renk olduğuna inanılır. Nazar boncuğundaki etkin ve temel renk olan kobalt mavisinin nazara karşı koruyucu bir anlam ve etkisi olduğuna inanılır. Mavi Arapça "ma-i" su rengi demektir⁴³ (Şekil 1.60).

Yeni doğan bebeklerde mavi erkek, karşıtı pembe (açık kırmızı) ise kız çocuklarının rengidir. Cinsiyeti ayırmanın çok zor olduğu ilk bebeklik dönemlerinde bu iki renk adeta bir belirteç niteliğindedir.

Genelde pek az kişinin hoşlanmadığı bir renk olan mavi, özellikle pastel tonlarıyla yoğun şekilde mekânların iç ve dış yüzeylerinde iç mimaride kullanılır. Pigment olarak da ışığa en çok dayanan, en geç solan renklere aittir. Sokaklardaki afişler solduğunda diğer renklerin kaybolarak mavi-beyaz bir ton aldığını gözlemlemiştir.

Mavi, mekânlarda olumlu bir etki yaratır. Dinlendiriciliğinin yanında, huzur, rahatlık, emniyet ve güven etkisi yaratır. Bunun yanı

Şekil 1.60

Anadolu kültüründe nazarlık, inanılan uğurlu ve tılsımlı özelliğinin yanı sıra dekoratif özelliğiyle de sayısız kullanım alanına sahiptir.



Şekil 1.61

Mavi Scrabble Mısır Kültüründe Yaşamın sembolüdür tanrısal bir değer taşır.



sıra kimi zaman negatif bir etki olarak soğuk ve donuk bir yapıdadır. Farklı tonları ve yoğunluklarının kullanımıyla iç mekânlarda temiz, pasif, sessiz, melankonik ve derin bir etki yaratır.

Mavi derin bir etkisi olduğundan olsa gerek, Eski Roma'da felsefelerin akademik cüppelerinin rengi olarak kullanılmıştır. Hristiyanlıkta mavi umut ve dindarlığın rengidir. İbraniler için mavi tanrısal bir renktir. Hint Krisnası seçkin bir renk olan mavi ile resmedilmiştir. Mavi Çin kültüründe cennetin ve ölümsüzlüğün gücünü sembolize eder.⁴⁴

Mavi hüznün melankolik ve düşüncelerle özdeşleşmiş bir renktir. İngilizcede "I am Blue" veya "I have the Blues" gibi hüznün ve kederi yansıtan, kişinin kendine dönük bir ruh halini ifade eden deyimler mevcuttur. Mavi bir sanat biçimine isim babalığı yapmış yegâne renktir. Bir Jazz formu olan "Blues" adını bu renk ve onun çağrıştırdığı derin anlamlardan alır.

Eski Mısır'da kral lahitlerinde zemin rengi olarak kullanılan mavi renk, gökyüzünü, ölümsüzlüğü ve sonsuzluğu ifade etmesinin yanı sıra, ölümün ve dolayısıyla mutlak gerçeğin rengidir. Mavi insanoğlunu kendinden, gelecek ve kaderden ayırır.⁴⁵

Mavi aynı zamanda Dünya'nın rengidir. %75'i sularla kaplı olan dünyamız uzaydan mavi bir küre olarak görünür ve bu yüzden mavi gezegen (Blue Planet) olarak anılır.

Temizlik ve saflık imajı yaratmak için genellikle pek çok su ambalajında mavi renk esastır. Ambalaj tasarımında soğuk ve tazelik etkisi yaratılmasının esas olduğu durumlarda, örneğin yoğurt gibi ürünlerin ambalaj tasarımlarında mavi ve lacivert tonlarının kullanıldığını görürüz.

Asya kültürlerinde, Moğol ve Türk boylarındaki efsanelerde mavi kurt ve mavi aslan önemli bir yer tutar. Moğol-Türk mitolojisinde mavi aslan ve kaplanlar, Altay boyunun atası sayılan Tangri'nin gücünü sembolize eder. Tangri Altaylar'da dağların üzerindeki mavi göklerin, mutlak hakimiyetin sembolüydü, Türklerin İslamiyeti kabulünden sonra Tangri sözcüğü "Tanrı" (Allah) sözcüğü ile eşdeğer olarak kullanılmaya başlanmıştır.⁴⁶

Farklı isimler ile anılan pek çok mavi ve lacivert türü vardır. Türk sanatında yaygın kullanımından dolayı tüm dünyada "turkuvaz" (Türk mavis) olarak anılan renk, mavinin yeşile kayan bir tonu olup, huzur ve uyum etkisi yaratır. Mavi soğuk bir renk olmasına karşın pek çok sıcak renk ile uyumlu beraberlikler yaratır. Açık ve camgöbeği tonunda bir mavi olan "cyan", basımevi mürekkeplerindeki dört temel renkten biridir.



Şekil 1.62

Mavi, gizemli kendi ruhunda barındıran bir renktir.

Yeşil

Yeşil, mavi ve sarının bileşiminden oluşur ve her iki rengin özelliklerinin ahenkli bir birlikteliğini bünyesinde barındırır. Mavide olduğu gibi huzur verici ve dinlendirici bir etkiye sahipken, sarının canlılığını taşır. Mavisi fazla bir yeşil soğuk bir etkiye sahipken içindeki sarı değeri fazla bir yeşil canlı, sıcak bir görünüm kazanır. Doğal ve sağlıklı bir etki kazandırılması hedeflenen gıda veya gıda yan ürünleri, örneğin bahçe malzemeleri, bahçe ilaçları, gübreler vs hep yeşil ağırlıklı ambalajlarla piyasaya sunulmuştur.

Yeşil renk İslamiyette kutsal alan ve mekânların vazgeçilmez rengidir. Başta cennet yemyeşil bir ortam olarak hayal edilmiştir. Yeşil cennetin ve muradın rengidir. Eskiden kılıçların ve kalkanların sap ve kınlarının yeşil zümrütlerle sülenmesinin temel nedeni, yeşilin uğur getiriciliğine, koruyuculuğuna ve dinsel niteliğine olan inançtır. İslamın sancağı ve Hz. Muhammed'in cübbesi yeşildir. İslam'da din adamları bazı yörelerde yeşil giyer.

Yeşil Müslüman âlemi için selametin olduğu kadar, aile kavramının, maddi ve manevi zenginliklerin kökleşmiş bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Anadolu halı ve kilim motiflerinde yeşil cenneti, kırmızı zenginliği, mutluluk ve sevinci, sarı kötülüklerden arınmayı, siyah ise dünyevi sıkıntılardan arınmak anlamına gelecek şekilde sembolleştirilerek kullanılmıştır. Yeşil, kırmızının karşıtı olarak, düğme ve kumanda masalarında açık, hatta, enerji var anlamındadır. Trafik işaretlerinde yeşil geç anlamındadır (Şekil 1.63).

Yeşil; baharın, canlılığın, olumlu dinginliğin ve huzurun rengidir. İslamiyette kutsal bir renk olan yeşil, Hristiyanlıkta Baba, Oğul ve Kutsal Ruh üçlemesini ifade eder. Uluslararası sembolik yapı içinde yeşil, kırmızının karşıtı olumlu bir sembolizmaya sahiptir. Kırmızı ışıktadır, yeşil ışıktadır hareket ederiz. Yeşil doğadaki yaygınlığı dolayısı ile gıda ambalajlarında tazelik ve doğallık etkisi vermek adına sıkça kullanılmıştır. Yeşil baskı teknolojisinde sarı ve mavinin karışımından elde edilen ikincil bir renkten, toplamsal renk

sisteminde, yani ışıkların bileşimi ile oluşan sistemde ve ekran-televizyon teknolojisinde üç ana renkten biri olarak kullanılır.



Şekil 1.63

Yeşil, doğal, olanın hayatın ve olumluluğun sembolüdür.



Beden Dili

Her kültürün kendine özgü iletişim sistemini oluşturan bir beden dili vardır. Beden dilinin ne kadar etkili bir iletişim aracı olduğunu gösteren en iyi örnek, dans ve tiyatro gibi sanatlardır. XIX. yüzyılda Fransız pandomim ve jimnastik öğretmeni François Delsarte, tiyatro için beden ve yüz ifadelerinden oluşan bir sözlük derlemiştir.

Beden dili çoğunlukla yerel özelliklere sahiptir. Pek çok sembolde olduğu gibi, kullanıldığı toplumda kabul görmesi ve karar verilmiş olma ilkesini gerektirir. Beden dilinin gösterdiği yöresel farklılıklar kimi zaman birbirinden apayrı çıkarımlara varılması gibi sonuçlar doğurabilir. Örneğin el ile çene sıvazlamak Fransa, İsviçre'nin Fransızca konuşulan bölgesi ve Belçika'da sıkıldım, bıktım anlamına gelir. Diğer ülkelerde ise bunun bir anlamı olmayabilir. El sallamak dünyanın pek çok yerinde veda anlamına gelen bir harekettir. Yunanistan'da ise "cehennem ol" anlamına gelir. Yunanlılar el sallama işaretini avucun içini değil dışını göstererek yaparlar. Kimi zaman bu yöresellik öyle boyutlara ulaşır ki, örneğin İtalya'da Roma ve Napoli'nin el işaretleri birbirinden ayırdır (Şekil 1.64).

Şekil 1.64

Beden dili insanın fizyolojisi-
sinde var olan tepkilerinden
kaynaklandığı çoğu zaman
ortak şekillerde ortaya çıksa
da, genelde toplumlar ve
kültürler arasında ayrı
anlamlara sahiptir.



Churchill'in dünyaya tanıttığı bu işaret "zafer" (Victory) anlamına gelir.



Amerika ve tüm Batı ülkelerinde bu hareket "Tamam" anlamına gelir, ancak Almanya'da anlamı oldukça farklıdır.



İngiltere ve İskoçya'da seninle bir sırrı paylaşıyoruz demektir. Galler'de burnun şekilsiz anlamındadır.



Çene sıvazlamak, Fransa ve İsviçre'nin Fransızca konuşulan bölgesi ve Belçika'da sıkıldım demektir.



Şakak göstermek bütün Batı ülkelerinde delilikle ilgili bir işarettir. Hollanda'da ise akıllı anlamındadır.



El sallamak dünyanın pek çok yerinde semlaşma veya veda anlamındadır. Yunanistan'da "cehennem ol" anlamına gelir.

Şekil 1.65

Bölge ve kültüre göre değişiklik göstermeyen vücut dili reaksiyonları fizyolojik bağlantısı sayesinde tüm insanlarda aynıdır. Sevinince gülümser, üzülünce ağlarız.

**Şekil 1.66**

XIX. yüzyılda Fransız pandomim ve jimnastik öğretmeni François Delsarte, tiyatro için beden ve yüz ifadelerinden oluşan bir sözlük derlemiştir.



Benzer durumlarda benzer tepkileri gösteririz, örneğin ellerimizi önümüzde kavuşturmamız, genelde bir kapanma, savunma göstergesidir. Ellerin sert bir şekilde yukarı kaldırılması sinirliliği, tepkiyi ve çaresizliği ifade eder. Ancak tüm bu benzer tepkilerin yanı sıra farklı kültürlerde bu davranış biçimleri farklıdır. Örneğin Britanya Adası kültürlerine ait toplumlarda el ve kollar konuşulurken kullanılmaz ve ayıp sayılır. Buna karşın Akdeniz ülkelerinin insanların yaşam biçimleri dışavurumcu bir çizgi izler, el ve kollar hararetli biçimde kullanılır.

Beden dilinin fiziksel özelliklerimiz ve tepkilerimizle doğrudan bağlantılı olarak şekillenmiş uluslararası niteliği baskın olduğu durumlar da vardır. Örneğin mutlu olduğumuzda fizyolojik bir tepki olarak gülümseriz, bu davranış tüm insanlarda aynı şekilde kendini gösterir. Bu yaklaşımdan hareketle, gülümsemek beden dili açısından olumlu, iyi ve hoşnut bir ifadenin göstergesidir (Şekil 1.65).

Beden dili tüm sahne sanatlarının ABC'si gibidir. Gösteri dünyasında, tiyatro ve sinema dallarında başarılı sanatçılar bu dili iyi kullanan ve analiz etmiş kişilerdir. Bazı sosyal bilimler ve idari bilimler dallarında eğitim veren okullarda da beden dili konusunda dersler ve seminerler verilmektedir. Bu temel eğitim sayesinde öğrenci kendi davranışlarını daha iyi düzenlediği gibi, başkalarının duygu ve düşüncelerini de daha iyi analiz edebilecek düzeye gelmektedir. Çoğu kez biz istemesek de bedenimiz bizim duygularımızı ele verir. Bu sayede içinde bulunduğumuz durumu söylemesek de belli ederiz. Günümüzde pek çok hizmetiçi eğitim ve geliştirme programlarına beden dili uzmanları katılmakta ve bu dili daha verimli kullanabilmek adına çalışmalar düzenlemektedirler.

ABD'li antropolog Edward Hall, çeşitli kültürlerden kişilerin zaman ve mekânı, bedenlerini ve iletişim öğelerini nasıl kullandıklarını incelemiştir. Hall'ın "Proxemics" olarak adlandırıldığı bu "sessiz dil" kavramı, değişik toplumsal düzeylerdeki insanlar arasında önceden belirlenmiş karşılıklı ilişkileri kapsar; kişilerin

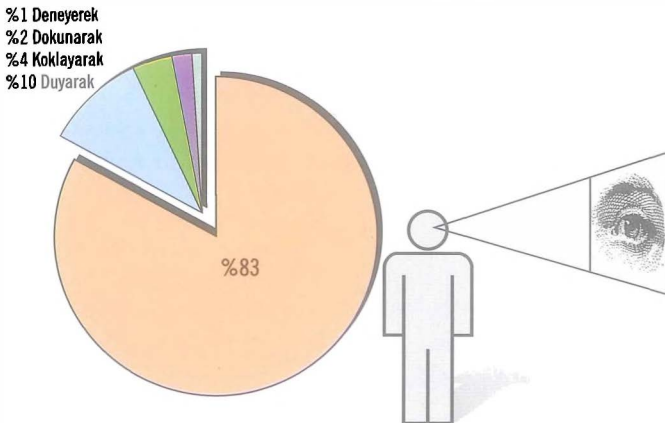
iletişim halindeyken birbirlerine göre aldıkları konum ve aralarındaki uzaklık, duruş açıları, davranışlarının hızı, değişik koşullardaki iletişime uygun düşen zaman anlayışları, ya da bunları algılayışları gibi. Böylece sözsüz iletişimin değişik biçimlerini gösteren birkaç genel ilke, ayrıntılarıyla saptanmıştır. Hall'un görüşleri tümüyle deneyci bir yaklaşımı yansıtmaya ve tartışmaya açık olmasına karşın, dilbilim ve simgeler üzerinde yapılan çalışmaların kapsamına girmeyen noktalara dikkat çekmesi açısından önemlidir.

Bazı kültürlerde ise beden dilini kullanmak, mimik ve tavırlarla duyguların açığa vurulması son derece ayıp sayılır ve yaygın olmayan bir davranıştır. Örneğin Uzakdoğu'da, Çin ve Japonya'da kişilerin davranışları dışavurumcu bir yaklaşımdan uzak ve durudur. Adeta duygu ve düşüncelerin dışı vurulması ayıp ve tuhaf sayılır. Bu coğrafyanın tam aksine Akdeniz kültürlerinde ise insanlar vücutları ve tepkileriyle yaşar ve iletişim kurarlar.

GÖRSEL İLETİŞİMDE ANLAMA VE ANLAMLANDIRMA

Nesnel çevrenin algılanmasında ilk basamak görme olayıdır. Nesnelerin üzerine düşen ışık bunlardan yansır ve gözün bilinen fizik yapısı sonucu göz küresinin içinde bir görüntü oluşturur. Bu görüntü, meydana gelen kimyasal süreç sonucu sinir sinyallerine dönüşerek beyne iletilir. Görme işlemi dediğimiz bu olay, ilke olarak her gözlemcide aynı biçimde yürümektedir. Görme sürecindeki benzerliklerin aksine anlamlandırma kişilerde farklı frekanslarda oluşur.

Üzerinde 100'den fazla dil ve 5 000 dolaylarında diyalektin kullanıldığı bir dünyada, görsel iletişim belki de en hızlı ve kolay iletişim biçimidir. Günümüzde insanların daha çok seyahat ettiği; fakat diğer ülkelerin dillerini öğrenmede kayıtsız kaldıkları bir gerçek.

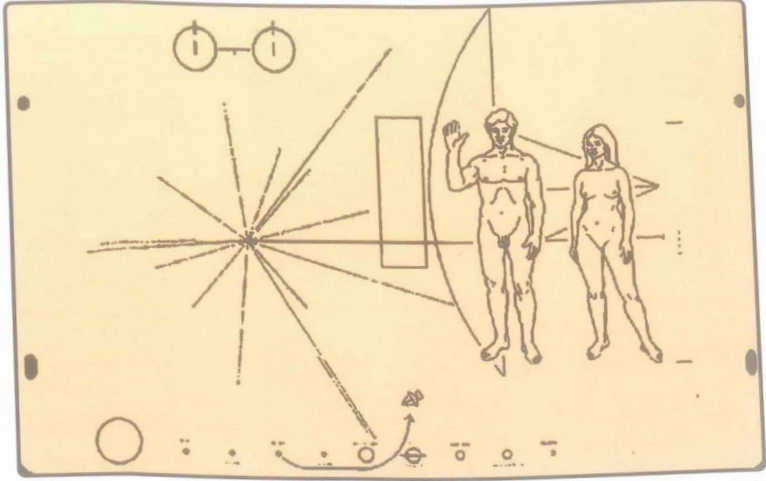


Şekil 1.67

İnsan öğrendiklerinin
%83'ünü çevresini
gözlemleyerek öğrenir.

Şekil 1.68

"Pioneer Plaketi" görsel iletişimin olası evrensel boyutu gözönüne alınarak tasarlanmıştır.



Bu bağlamda sembollerin dili daha da önem kazanmaktadır. Otelde ya da havaalanında ve günün her anında görsel düzenlemeler, sembol ve piktogramlar mesajın çabuk ve kolay algılanmasını sağlar. Pek çok eylem ve davranışımızda görsel elemanlar, sembol ve işaretler etkindir. Gündelik hayatımızdan görsel iletişimin kaybolması tarifi imkânsız bir kaos ve kargaşa yaratır (Şekil 1.67).

Uzayda varlığı muhtemel diğer gezegenlerin de dünya ile az da olsa benzerlik gösterebileceği ve üzerindeki canlıların da insana benzerlik gösterebileceği varsayımı doğrultusunda uzay aracı, Pioneer (1978 senesinde diğer gezegenlerin araştırılması için fırlatılan gözlem aracı) içinde sadece şekiller ve basit resimlerle dünya, kozmik sistemdeki yeri, üzerinde yaşayan insan, onun türleri kadın-erkek ve onun barışçı mesajı simgelerle belirtilmiştir. Ayrıca dünya ve içinde bulunduğumuz gezegenler topluluğu da şematik bir biçimde anlatılmıştır (Şekil 1.67). İlk ve temel iletişim sistemi olmasının yanı sıra, evrensel niteliği yüzünden grafiksel sembollerle iletişim kurmak en kolay, doğrudan ve uygun yoldur.⁴⁷

Görsel İletişimde Algılama Ölçütleri

Görsel algılamada en önemli noktalardan biri olan duyumların örgütlenmesi süreci, diğer bir deyişle anlamlandırma bireyin,

- Sosyo-kültürel durumuna,
- Zekâsına,
- Eğitimine,
- Edinilmiş deneylere,
- Estetik değerlere ve içinde bulunduğu toplumun değerleri ile doğrudan bir ilişkiye sahiptir.

Algılamanın ikinci basamağı kavrama da bir çeşit anlamlandırma işlemidir. Beyinde meydana gelen bu olayın fizyolojik açıklaması günümüzde henüz kesinlik kazanmamıştır. Bu konuda kesinlik kazanmamış farklı görüşler olsa da Lobach'ın görüşü kabul görenlerin başında gelir.

Lobach'a göre, algılama öyle bir süreçtir ki, estetik görünümünün etkileri burada anlama çevrilebilir. Algılama bir yandan elde edilen görüntü, diğer taraftan düşünce içerikleri ve edinilmiş deneyden etkilenen subjektif bir olaydır. Buradan, algılayandaki biçimlenme olayının ve bununla birlikte algılama nesnesinin anlamının bireysel ve gruplara özgü etmenlerce vurgulandığı sonucu çıkarılabilir.

Daha önce görsel işaretlerin evrensel boyutlar kazandığından söz etmiştik. Gerçekten de insan çevresi ile olan ilişkilerin önemli bir bölümünü görsel yolla sağlar. İngiliz filozof ve araştırmacı John Locke'a göre insan;

%1 deneyerek,

%2 dokunarak,

%4 koklayarak

%10 duyarak,

%83 ise çevresini gözlemleyerek öğrenmektedir.

Öğrenme olayı içinde %83'ü kapsayan görsel bölümde iletişimin doğru ve yeterli sağlanmadığı durumlarda pek çok kötü sonuçlar ortaya çıkabilir. Bu gerçek karşısında görsel iletişim tasarımcıları, semiyotik uzmanları, dilbilimciler ve hatta sibernetikçiler, sosyal-psikologlar, eğitimciler konunun üzerine yeni bir bakış açısıyla eğilme gereği duymuşlardır. Bu çalışmaların ana amacı, yukarıda değinilen sakıncaların ortadan kaldırılması için gerekli çözümler ve var olan sistemlerin yetkinleştirilmesidir.

Görsel iletişimde görsel bir dilin oluşturulması çalışmalarında sibernetik, semiyotik, semantik gibi dilbilim dalları, estetik, kültür tarihi gibi insan bilimlerinden ve onların alt dallarına ilişkin bilimsel verilerden faydalanır. Bütün bu etkileşim, tasarım olgusunun, insanın bireysel ve toplumsal yaşamını ve geleceği biçimlendirmeyi içeren karmaşık yapısından gelir.

Çağrışım İlişkisi

Çağrışım ilişkisinin temelini teşkil eden işaretler kuramı (semyotik) psikolojinin ana çalışma alanlarından. İnsan davranışlarını etkileyen bildiriler ve semboller, özellikle davranış psikolojisi ve deneysel psikoloji dallarının araştırma alanına girer. Bu alanda Pavlov'un yaptığı şartlı refleks deneyleri önemli yer alır. Pavlov'un

deneylerinin dayandığı varsayım şöyle özetlenebilir. “Her uyaran, organizmada belleksele bir iz bırakır ve bu uyararla özdeş olan ya da çağrışım ilişkisi kuran her yeni uyaran bu izi yüzeye çıkarır.”⁴⁸

Bunu yaşamımızda birçok kere karşılaştığımız doğal bir olayı örnek vererek açıklayabiliriz: Havanın aniden bulutlanması bize yağmuru anımsatır. Bu doğal bildiri, aynı zamanda çağrışım ilişkisiyle belleğimizde iz bırakan başka davranış biçimlerini de yüzeye çıkarabilir. Örneğin açık bırakılmış bir pencerenin kapatılması ya da evden ayrılırken şemsiyenin birlikte alınması gereği gibi. Görülüyor ki, bildirinin algılanması davranışımızdaki bazı değişiklikleri gerektirir. Böylece her bildiriyi çağrışımsal bir uyarı olarak yorumlayabiliriz.

Bahsedilen işaretler kuramına göre anlam aktaran bildiriler iki büyük gruba ayrılır:

1. Doğal Bildiriler,
2. Yapay Bildiriler.

Doğal bildiriler, doğadaki olaylar arasındaki bağlantıları yansıtan işaretlerdir. Yapay bildiriler belli bir bildiriyi sağlamak amacıyla insan tarafından tasarlanmış işaretler, sembollerdir.

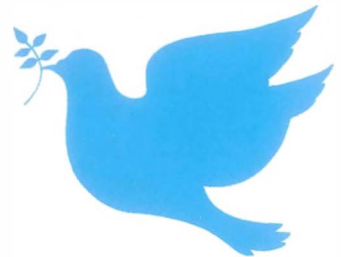
Örneğin Şekil 1.69’de gördüğümüz kuş çizimi bir gösterge olarak doğada bir çeşit uçan hayvan olan “kuş” ile görsel bir benzerlik içindedir. Dolayısıyla bu benzeşme bir çağrışım oluşturur ve biz bu çizimi kuş olarak algılarız.

Ancak ikinci çizim daha grafik bir biçimde oluşturulmuştur. Edinilmiş deneylerimiz sayesinde bunun barış sembolü olduğunu biliriz. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, semboller ardında bir olay veya öyküyü barındırır. Bunun yanı sıra kullanıldığı toplum içinde bir karar verilmişlik ve kabul edilmişlik ilkesi vardır. Barış sembolü tüm kutsal kitaplarda geçen, Nuh tufanı sonrası yeryüzünde hayatın devam ettiğini belirtmek için Nuh Peygamber’e bir zeytin dalı getiren güvercinin sembolik şekilde kullanılmasıyla ortaya çıkmış ve yerleşmiştir. Bu sembolik kullanım farklı dinlere inanan topluluklar tarafından da benimsenmiş ve yaygınlık kazanmıştır.

Semboller kullanıldığı toplumla bir etkileşim içindedir. Bu etkileşim, toplum bireyleri arasındaki birlikte karar verilmişlik ilkesinin

Şekil 1.69

Aynı nesnenin farklı şekilde görselleştirilmesi, farklı durumları çağrıştırarak değişik anlamların oluşmasına neden olabilir.



sonucudur. Bir şeyin simgeleşmesi için görsel yapı ile simgelediği şey arasındaki ilişkinin bir hikâyesi ve kullanıldığı toplumda karar verilmişlik durumunun olması gerekir. Bu karar verilmişlik zaman içinde oluşur ve dayanak noktaları, sebepleri vardır. Söz konusu süreç yaşamın doğallığı içinde oluşur ve bireyler sembolü ortak şekilde anlamlandırır. Dolayısıyla toplumda yer etmiş hiçbir sembolik süreç sebepsiz değildir, hepsinin çıkış noktaları vardır. Bugün pek çok kişi ağzında zeytin dalı olan bir güvercini barış sembolü olarak adlandırabilmekte, ancak bunun sebebini tam olarak bilmemektedir.

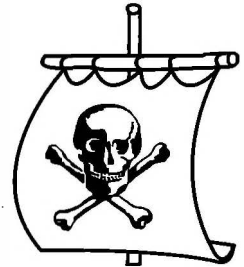
Kuş figürü hayvanat bahçesinde kullanımı sırasında, farklı bir hayvan türünün belirteci olarak algılarız. Ancak ağzında zeytin dalı olan bir kuş, artık kuş türünü belirtmenin ötesinde bir anlama sahiptir. Bu sembolik yapı bir hikâyeye dayanır ve öğrenilmiş bir bilginin sonucu olarak ortaya çıkar. Kutsal kitaplarda geçen Nuh tufanı konusu bu sembolün oluşma sebebidir (Şekil 1.69).

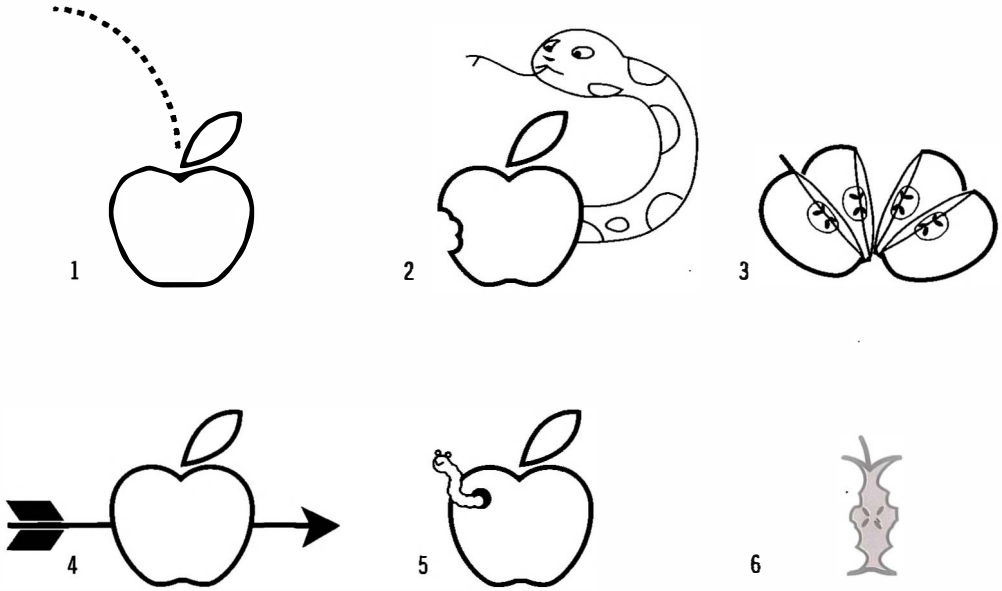
Çağrışım ilişkisinin temel dayanak noktası benzeşme ilkesidir. Örneğin; kurukafanın ölümü sembolize etmesinin temel nedeni öldükten sonra insan vücudunun ulaştığı biçimdir (Şekil 1.70). Bu doğrudan ilişki, bu sembolün evrensel biçimde kabul edilmiş olmasında en büyük nedendir. Bu sembolü bir ambalaj üzerinde gördüğümüzde o ürünün ölümcül olabileceğini, bir dolap üzerinde elektrik sembolü ile birlikte gördüğümüzde yaklaşmanın veya temas etmenin ölüm tehlikesi getirebileceğini, yüksek voltaj mesajını algılayabiliriz. Daha önce işaretleri incelerken, sembol ve işaretlerin birbirleri ile organik bir iletişim içinde olduklarını eklenerek türeyebileceklerinden ve zaman zaman birbirlerine dönüşebildiklerinden bahsetmiştik. Kurukafa sembolünün sarı bir zeminde kullanılarak "Toxic veya Zehirli" anlamı taşıyabilmesi, bu dönüşüme ilginç bir örnektir. Ancak aynı sembol deri ceketli bir motosiklet sürücüsünün sırtında, ölümden çok bir başkaldırı, özgürlük, başına buyruk ve kural tanımaz bir felsefenin dışavurumu olarak karşımıza çıkabilir. Aynı sembol bir yelkenin üzerinde yer aldığı zaman, bu bileşim bize denizlerdeki yasadışı, korsanlık gibi mesajları verir. Sembollerin bu ilginç özelliği onları kullanabilmemizin de ince bir sanat olduğunu kanıtlar niteliktedir (Şekil 1.70).

Sayılar, hayvanlar, meyveler, farklı nesneler bünyelerinde sembolik anlamlar barındırabilir. Bunun yanı sıra aynı nesnenin farklı şekil ve bileşimlerindeki farklı yapıları görsel olarak başka şeyleri imleyebilir. Bu yüzden görsel iletişim sistemi içindeki semboller, sözel olarak aktarıldıklarında farklı anlamlar ifade edebilir. Bununla ilişkili

Şekil 1.70

Kurukafanın "ölüm"ü sembolize etmesi, sembolün kavram ile biçimsel ilişkisinden kaynaklanır. Semboller aynı zamanda eklektik bir yapıya da sahiptir. Örneğin ölümü simgeleyen kurukafa ve elektrikli simgeleyen şimşek sembolünü birlikte kullanarak diğer bir ölümcül enerji olan yüksek voltaj sembolü oluşturulabilir.





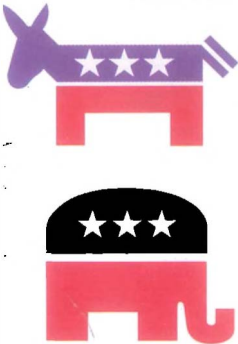
Şekil 1.71
Aynı nesnenin görselleştirme biçimi değiştirilerek farklı anlamlar ifade etmesi sağlanabilir.

olarak görsellik açısından zengin kültürler, sembolik anlam ve derinlik açısından da geniş bir perspektif ve yoğunluğa sahiptirler.

Örneğin “elma” sembolü diğer meyvelere nazaran daha fazla sembolik uzantılara sahiptir. Tüm bu uzantılar ardında bir veya birkaç öykü ya da inanışa dayanır. Hep birlikte Şekil 1.71’de görülen elmalara bir göz atalım. İlk elma, yerçekimini dolayısıyla Newton ve bilimi temsil edebilir. Bu anlamı çıkarmamızdaki ana neden, Newton’un bir ağaç altında çalışırken yere düşen bir elmadan hareketle yerçekimini bulduğu öyküsüdür. İkinci elma ise, yine kutsal kitap ile ilişkili bir konuya gönderme yapar. Aynı elma çizimi bir yılan figürü ile birleştirildiğinde, artık yasak elma, kuralları çiğneme, aşk, Âdem ve Havva, cennetten kovuluş, kurallara karşı gelme gibi açılımlara sahip olur. Üçüncü çizimde ise dilimlenmiş bir elma paylaşmayı, bölüşmeyi simgeleyebilir. Elmaların dilimleniş yönü ve biçimi dahi bu mesajın şekillenmesinde etken olabilir. Örneğin dikey yerine yatay olarak dilimlenmiş bir elma paylaşmayı ifade etmez. Aynı elma çizimi bir ok ile birleştirildiğinde Giyom Tell’in öyküsüyle ilişkilendirilerek, cesareti, riske girmeyi anlatabilir. İçerisinden bir kurdun çıktığı beşinci elma ise, sürpriz, davetsiz misafir gibi kavramları çağrıştırabilir. Yenilmiş bir elma çizimi ise, son, bitme, tükenme gibi kavramları aklımıza getirir. Kimi zaman önemsiz gibi görünen detaylar, sembollerin anlam farklarının oluşmasında önemli rol oynayabilir. Bunun yanı sıra bazı kültürlerde yerleşmiş ve anlam kazanmış kimi semboller başka toplumlarda tuhaf anlamsız ve çirkin sonuçlar doğurabilir (Şekil 1.72).

Şekil 1.72

ABD’de iki büyük partinin amblemleri, demokratlar eşeği kendilerine maskot olarak seçerken, Cumhuriyetçiler fil sembolünü kullanmaktadır. Bu tip bir sembolizmanın Türkiye’de bir parti için kullanılması oldukça uzak bir ihtimaldir.



GÖRSEL ALGI VE GESTALT

1900’lerde Alman ve Avusturyalı psikologların ortaya attıkları “Gestalt” kavramı, temelde insanın gözünün görsel deneyimleri nasıl organize edip algıladığını araştırır. Gestalt Almancada koymak, yerleştirmek, düzenlemek anlamına gelen “stellen” fiilinden türetilmiştir. Gestalt kuramı, bellek, öğrenme, hatırlama, problem çözme ve algılama konularında yenilikler getirmiştir. Organize bütünler, birbirleriyle ilgisiz parçalardan çok daha kolay öğrenilip akılda tutulurlar. Gestalt kuramına göre, problemin bir bütün olarak derinliğine kavranıp buna bütün halinde çözüm aranması, kişiyi hızlı ve özgün buluşlara götürür. Gestalt teorisini anlayabilmek için gestalt teorisinin temel prensiplerine bir göz atalım;

- Görsel bir imajın parçaları, farklı bileşkenler şeklinde çözümlenebilir ve değerlendirilebilir.

- Görsel bir imajın tamamı onun parçalarının toplamından farklı ve daha kapsamlıdır.

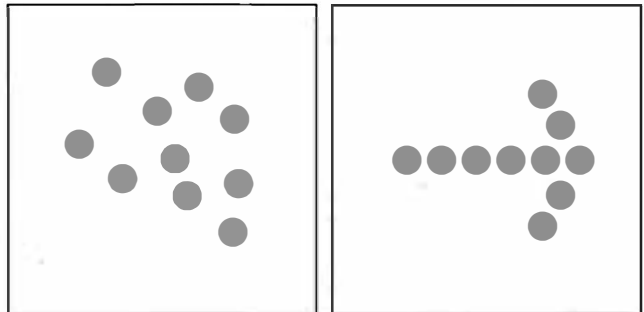
Görsel iletişimin felsefi konularından olan Gestalt ilk seferde karmaşık gibi gelebilir, ancak konuyu iyi anlamak için örneklerle birlikte değerlendirelim.

Bir manzara fotoğrafına baktığımızda dağlar, gökyüzü, göl, ağaçlar gibi elemanlar ayrı ayrı çok beğenilebilir. Tamamı ele alındığında ise tüm parçaların birbirlerini tamamlayan doğal bir güzelliğe ve mükemmelliğe sahip olduğu görülür.

Bir afişe yakından bakıp incelediğimizde başlık, altbaşlık illüstrasyon, tipografi gibi bağımsız elemanları gözümüze çarpabilir. Ancak tüm bunlar belli bir kavram ışığında birleştirildiğinde bütüne organik olarak bağlı bir doku oluştururlar.

Örneğin müzik konusunu ele alalım her bir nota bir sesi ifade eder; tek tek çalındığında ayrı ayrı sesleri algılayabiliriz. Eğer bu sesler bir melodi ve armoni eşliğinde birleştirilirse, sonuç parçaların toplamından daha büyük ve güzel bir anlam ifade eder.

Gestalt felsefesini bilmek, grafik tasarımcıya hedef kitlenin algı boyutuna göre tasarım üretebilmek açısından değerli veriler sunar. İnsan gözü biçimleri ve formları gruplandırma ve ilişkilendirme özelliğine sahiptir. Aynı birim eleman farklı şekilde düzenlenerek değişik bir anlam ifade edebilir.(Şekil 1.73).



Şekil 1.73

Her iki kare içinde de farklı şekilde örgütlenmiş 10 daire vardır. Ancak ikinci şekilde dairelerden çok, onların birleşmesi ile oluşan ok formunu algılayınız.

Algılama İlkeleri

Algılama boyutunda araştırmalar sonunda ortaya çıkan belirli ilkeler ve sistemler vardır. Gestalt ilkeleri diye bilinen bu temel ilkelerden önemli olanları:

- Figür-Arkaplan İlişkisi İlkesi
- Denge İlkesi
- Eşbiçimli Uygunluk İlkesi
- Algısal Gruplama
- Benzeşme-Ayrışma İlkesidir

Şekil 1.74 Figür-Arkaplan İlişkisi

Figür arkaplan ilişkisi zıtlık yapısı içinde oluşmuşsa, figür belirginlik kazanır. Örneğin net olarak görünür ve anlaşılabilirliğin gerekli olduğu durumlarda, kontrol tablolarında, otomobilimizin sayaç ve göstergeleri gibi, genelde, figür ve arkaplan arasında bir zıtlık olacak şekilde tasarlanır. Bu sistem algılamayı kolaylaştırır. Yandaki üç örnekten hangisinde figür en önce ve kolay algılanmaktadır?

Yüzeysel tasarımın temel prensiplerinden olan figür-arkaplan ilişkisi birbirleri arasındaki zıtlık ile belirgin hale gelir. Bir alan içinde bulunan pozitif elemanları figür olarak tanımlıyoruz. Figürü taşıyan görsel alanı ise arka plan veya zemin şeklinde tanımlıyoruz. Şekil 1.74'de değişik figür-arkaplan ilişkilerini yorumlayabiliriz. Örneğin trafik işaretleri zıtlık etmeninin algıyı kolaylaştırması amacıyla beyaz zemin üzerine siyah, kırmızı zemin üzerine beyaz veya sarı zemin üzerine siyah şeklinde düzenlenmiştir.

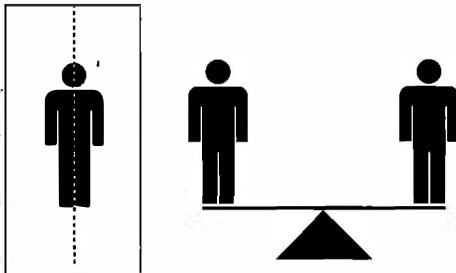


Denge

İnsan, doğası gereği simetri ile ortaya çıkan bir denge arayışı içindedir. Doğada, insan anatomisinde, yeryüzü şekillerinde denge unsurunu gözlemleyebiliriz. Örneğin ağırlığını taşıyamayan bir su damlası, simetrik ve dengeli bir biçimde yere düşer, vücudumuzun

her iki yanındaki kollarımız hem görsel hem fiziksel bir denge unsurudur. Gereğinde ellerimizi yana doğru açarak denge sağlarız. Aynı şekilde kollarımızın sonundaki ellerimiz orta parmak ekseninden iki tarafa dengeli bir biçimde dağılır. Denge unsuru her zaman mutlak simetriyle birlikte bulunmak zorunda değildir.

Şekil 1.75



Doku, küçük-büyük ilişkisi, renk ilişkisi gibi farklı durumlar oluşturularak da denge yaratılabilir. Belki de doğada bu derece sık şekilde karşımıza çıktığından dolayı, simetrik denge sıradan ve sıkıcılık yaratabilir. Özgün ve yaratıcı çalışmalar oluşturmak için pek çok grafik tasarımcı simetrik denge yaratma kolaycılığından uzak durmaya çalışır (Şekil 1.75).

Eşbiçimli Uygunluk

Eşbiçimli uygunluk, imajların yapısal karakterlerinin simgeledikleri biçimlerle olan ilişkileri ve anlamlarının uyumluluğu ilkesidir. Bir bıçak veya testere, kesme olayını, kanlı bir bıçak bir cinayeti, ağzını açmış bir çingiraklı yılan korkuyu, elinde pankart tutan birileri, başkaldırıyı imler. Şekil 1.76'da görülen örnekte simgelenen kanlı bıçak, elin açısı, gece zemini korkunç bir hava yaratır ve biz bu imajdan hareketle cinayet, ölüm gibi sonuçlara ulaşırız.

Eşbiçimli uygunluk ilkesi genelde simge oluşturma sistemleri içinde, doğrudan, benzeterek ilişkilendirme yöntemiyle kullanılır. Örnekteki simgenin arkasında bir öykü, olaydan ziyade benzeşme vardır. Ancak Şekil 1.69'da gördüğümüz barış güvercini eşbiçimli uygunluktan çok, bir olayla ilgilidir.

Şekil 1.76

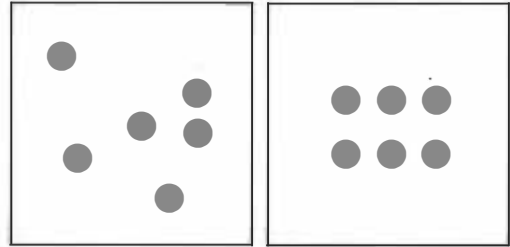


Algısal Gruplama

Algısal gruplama, birbirine yakın grupların, uzak olanlara nazaran belirli gruplar halinde algılanması ilkesidir. Örneğin gölde yüzen ördekleri gördüğümüzde gözümüz birbirine yakın olanları gruplayarak algılar. Bu ilkenin iyi anlaşılması sayesinde iletişim tasarımı problemlerini çok daha kolay şekilde çözebiliriz. Çoğu zaman nesnelerin veya şekillerin birbiri arasındaki ilişkinin bizim algılamamızda önemli rol oynadığı bir gerçektir. Şekil 1.77'deki iki ayrı düzenlemeye bakalım. Kaç nokta sayabilirsiniz? Bu sayma işlemi hangi düzenlemede daha kolay gerçekleşir. Her iki düzenlemede de altı nokta kullanıma karşın, ikinci düzenlemeyi çok daha rahat algılar, tanımlar ve hatırlarız.

Her gün çevremizde ister istemez pek çok yazı, duyuru, ilan, reklam, reklam panosu ve tabela görürüz. Aslında bunların çoğu bir olay veya etkinliği haber vermek için hazırlanmıştır, bilgi boyutunda benzer mesajlar vermeye çalışırlar. Örneğin basit bir duyuruda şu soruların cevaplarını buluruz:

Şekil 1.77



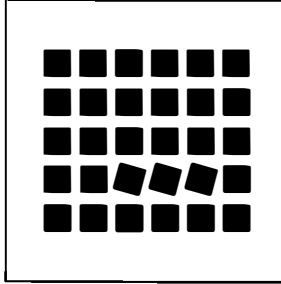
KİM ?
NEREDE ?
NE ZAMAN ?
NASIL ?

Bu bilgilerin iyi şekilde organize edilmesi mesajın hızlı, kolay ve akıcı şekilde hedef kitlesine ulaşmasına yardımcı olur. Algısal gruplama ilkesi dikkate alınarak hazırlanmış grafik tasarımların size bilgi ve mesajı çok daha kolay ulaştırdığını ve akılda kalıcılığını çevremizde gözlemleyebiliriz.

Benzeşme-Ayrışma

Benzer biçimlerin grup içinde birlikte algılanmasına karşın, aslında birbirlerinden farklı olmaları durumudur. Aynı sıra ve aralığı devam ettirdiğimizde düzenli kareler açıları değiştirilmiş kareler ile belki ilk seferde hemen algılanamayabilecek, ancak sonra farkları ortaya çıkacaktır (Şekil 1.78).

Şekil 1.78



Bir yazı bloğu içinde genel dokuyu bozmadan kimi sözcükleri ortaya çıkarmak için tipografiyi italik veya bold yaparken benzer bir ilişkiden faydalıyoruz. Bu sistemi kullanmadan harf boyutunu büyüttüğümüzde ise görsel öncelik düzenini (görsel hiyeyarşi) farklı bir şekle dönüştürür ve istemeden benzeşme yapısını tamamen ortadan kaldıracaktır. Bu ise genel dokuyu bozar ve sayfa tasarımında farklı tonda bir vurgulama yapmaya çalışırken sözcükleri başlık seviyesine çıkarma tehlikesini doğurur. Bunun yanı sıra, metin içinde italik hale getirilmiş bir sözcük, genel dokunun karakteristiğini sürdürürken ayrışma ihtiyacına da cevap verebilir.

Bir Sembolün Öyküsü

Belki de dünyanın en yaygın sembollerinden biri olan barış sembolünün geldiği yeri, kökenini hiç düşündünüz mü? Pek çoğumuzun çevresinde sıkça rastladığımız, barış sembolü olarak bildiğimiz bu sembol hakkında kimi şeyler duymuşsunuzdur. İnsan yüzünü temsil ettiğini, barış güvercininin ayak izinden geldiğini vs. Gerçek çıkış noktasını öğrendiğinizde oldukça şaşıracaksınız.

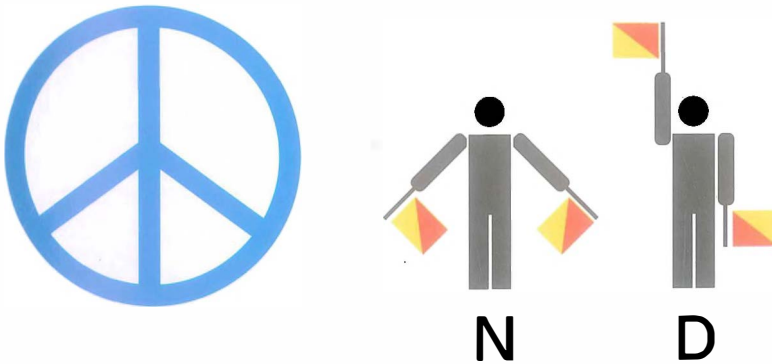
Semboller ardında bir öyküyü, ya da bir görsel ilişkiler zincirini barındırır. Kullanıldıkları toplumlar ve kültürlerde bir birlikte karar verilmişlik ve anlamı konusunda hemfikir olma temeline dayanır. Bu yüzden kimi zaman, barış sembolünde olduğu gibi gerçek çıkış noktasını, kökenini bilmezken anlamını bilebiliriz.

Sembollerini anlamlandırma sürecinde eğer yeterli bilgiye sahip değilsek, benzeştirme yoluna başvururuz. Benzeştirme için yeterli ipuçlarına sahipsek bu yaklaşım sonuç verebilir, ancak barış sembolünde olduğu gibi biçim bize pek bir şey çağrıştırmaz ise, sonuca gitmekte yetersiz kalırız.

Barış sembolünün ilk ortaya çıkışı 1958 yılında İngiltere’de “Nükleer Savaşa Karşı Doğrudan Eylem Komitesi”nin yürüttüğü “Nükleer Silahsızlanma Kampanyası” (CND-Campaign For Nuclear Disarmament) ile ilişkilidir. Bu komitenin bir üyesi olan Gerald Holtom, İngiltere’deki Kraliyet Sanat Akademisi’nden mezun, profesyonel bir tasarımcı ve sanatçıydı. Barış sembolü tüm pankartlarda ve kampanya malzemelerinde kullanılmak üzere Gerald Holtom tarafından tasarlandı. Barış sembolü ilk kez 1958’deki Paskalya Yortusu sırasında İngiltere’nin nükleer silah imalatını protesto etmek için yapılan eylemde, toplum önüne çıktı. Bu sembol hazırlanan pankartlarda, ölümden hayata ve kıştan bahara kavramlarını taşıyan, siyah üzerine beyaz ve yeşil üzerine beyaz renkteydi (Şekil 1.79).

Gerald Holtom bu sembolü tasarlarken tüm dünyada bu kadar yaygınlaşacağını ve kabul göreceğini düşünmemiştir. Barış sembolünün temel çıkış noktası denizcilikte kullanılan, uluslararası bir iletişim boyutuna sahip olan semafor alfabesinin N ve D harfleridir. Semafor kodlarıyla oluşturulan N ve D harfleri kampanyanın sloganı “Nuclear Disarmament” (Nükleer Silahsızlanma) sözcüklerinin başharflerini belirtir. Çevresindeki daire ise dünyayı sembolize eder ve tüm elamanlar üst üste bindirilerek “tüm dünyada nükleer silahsızlanma” kavramı sembolize edilmiştir (Şekil 1.79).⁴⁹

Şekil 1.79





Şekil 1.80

Sümer tabletlerinin tarihi MÖ 3000'li yıllara kadar uzanır. Çok sayıda kil tablet İran ve Irak'ta çıkarılmıştır. 1500 farklı sembol çözümlenmiştir. Bunların çoğu tarımsal konularla ilgilidir.

1958'deki kullanımının ardından barış sembolü yaygınlık kazanmış, Atlantik Okyanusunu aşarak Martin Luther King'in arkadaşı Bayard Rustin'in insan hakları kampanyalarında, sonraları Vietnam karşıtı gösterilerde, ardından 1968'de Prag'da Sovyet tanklarına karşı koyan grupların elinde, Arjantin'de ve Doğu Tımur'da cunta karşıtlarının gösterilerinde kendini göstermiştir.

Barış sembolünün bir diğer ilginç tarafı ise, tescilli bir sembol olmayışı ve dolaylı olarak özgürlüğü imleyen bu sembolün tüm kullanımının da özgür olmasıdır.

En Eski Metot Hâlâ Geçerli mi?

Yazılı bir dil oluşturabilmenin en eski yolu, görsel iletişimden yararlanmak olmuştur. Şekil 1.7'deki tarihsel gelişimden de kolayca anlayabileceğimiz gibi, insanoğlu ilk önce piktogramlardan, yani resim yazılardan yararlanmıştır. Ancak bu sistem yazılı iletişimde kimi sorunları da bünyesinde taşımaktaydı. İnsanı anlatmak için simgesel ve basit bir insan çizimi yeterli olabiliyordu, ancak dost, düşman, akraba gibi kavramsal uzantılar devreye girdiğinde durum biraz karmaşıklaşıyordu. Buna karşın insanoğlu yüzyıllarca kavram yazı sistemini kullanarak bilgilerini, deneyim veya mesajlarını, kil, kâğıt, taş veya deri parçaları üzerine aktarmaya çalıştı. Ancak sonuçta yapılan iş bir nevi resimdi ve belirli bir çizim yeteneği gerektiriyordu. Okunması sorunluydu, yeni resim yazıların eklenmesi zor bir aşamaydı. Bu sistem nesnelerin belirtilmesinde kolay bir yöntem olsa da, düşüncelerin anlatılmasında bileştirmeler ve farklı ilişkilerin kurulması gerekiyordu. Ayrıca her ne kadar basitleştirilmiş resimler kullanılsa da, tekrarlanabilirliği ve akılda kalıcılığı oldukça güçlü.

Piktogramlar kullanılarak oluşturulan iletişimde bir başka önemli sorun ise, simgelerin sese dönüştürülmesinde ortaya çıkıyordu. Her bir simgeye bir ses vermek olanaksızdı. Bu yüzden piktogramların başlı başına sesleri değil, ses dizilerini ifade etmesi gerekiyordu.

Şekil 1.81

Maya yazısı bileşik işaretlerden oluşur ve piktogramlar ve fonetik elemanların karışımıdır. Soldan sağa, yukarıdan aşağıya doğru çift sütunlar halinde yazılır. Bu örnekte olduğu gibi resim yazılar son derece soyut şekillerden de oluşabilmektedir. Akbaba dışında diğerlerini tahmin etmek hemen hemen imkansızdır.



AKBABA



BATI



AÇIK



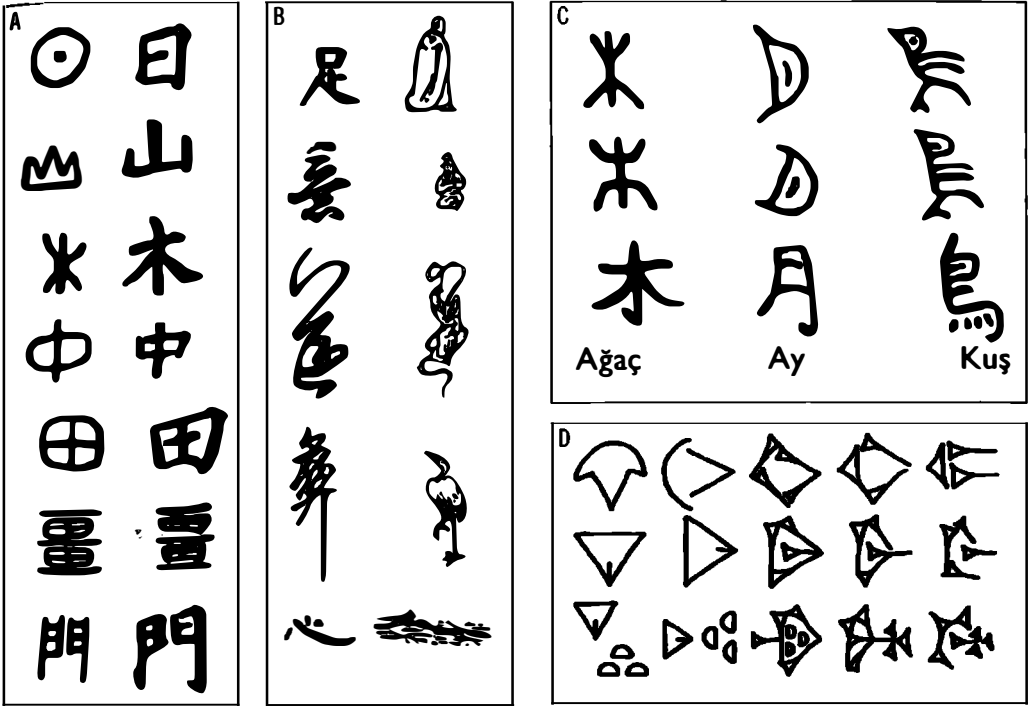
HİNDİ



KUZEY



YÜK



Şekil 1.82

Dünya üzerindeki kültürlerde, resim yazısı kelimelerin, sözsüz ve jestsiz bir iletişim biçimi olarak kullanılması ilk denemeleridir. Resim yazılarını çizimden ayıran şey, resim yazılarının standart hale getirilmiş resim işaretlerinden, bir anlamda, piktogramlardan oluşmasıdır. Bu resim işaretleri, okuyucu tarafından kolayca algılanabilen belirli nesneleri temsil eder. Daha karmaşık formlara duyulan ihtiyaç arttıkça, kullanılan kelimeleri temsil eden işaretler için sesler bulunmuştur ve artı olarak basit işaretler daha karmaşık bir yazı oluşturmak için bir araya getirilmiştir.

Tarihleme konusunda kimi netleşmemiş ve kesinleşmemiş konular olsa da, Fenikelilerin fonogram alfabesi gibi resim yazı ve kavram yazı da ilk Mezopotamya ve Anadolu topraklarında kullanıldı ve gelişti. Fenikelilerin ticaret alanında gelişmiş bir toplum olması, denizcilikte ileri teknik ve sistemlere sahip olmaları, geliştirdikleri yeni alfabenin hızla yaygınlık kazanmasına neden olmuştur.

Eski Mısırlılar hem sesçil, hem de ideografik (kavram yazısal) karakterlere sahip bir yazı sistemi kullanılıyordu. Bu karışımın en eski şekli, Ptolemaios zamanında kullanılan en yeni şeklinden çok da farklı değildi. Sesçil göstergelerde ve aynı anlamları taşıyan

A: Çin yazısından alınan bu örnekte, soldaki eski örnek ile sağdaki biçimler arasında otuz yüzyıl vardır. Yukarıdan aşağıya; güneş, dağ, ağaç, çevre, tarla, sınır, kapı.

B: Çincede kaligrafik karakterlerden bazıları anlamıyla ilişkili biçimlere sahiptir.

C: Pek çok Doğu alfabesinde anlamları ile biçimsel ilişkili izler bulmak mümkündür.

D: İlk sırada öküz başı şeklinin çivi yazısı içindeki evrimini, ikinci sırada kadını ifade etmek için vulva çizgili pubis üçgenini görmekteyiz. Mezopotamya kültürlerinde resim yazıların bir araya gelerek "ideogram"lara (Kavram yazı) dönüştüğü de gözlenir. Üçüncü sırada ise piktogramlar bir araya gelerek bir kavramı imlemeye başlamış. Örnekte kadın ve dağlar birleştirilerek "yabancı kadınlar", yani dişi köleler belirtilmiş olur.

Şekil 1.83

Bir hiyeroglif metin soldan sağa, sağdan sola ya da yukarıdan aşağıya okunabilir. Bu hayvan ya da insan sembolleri hangi taraftan okunacağını bize gösterir. Burada yüzler sağ tarafa doğru bakıyor. Öyleyse metin sağdan sola okunmalı



Şekil 1.84



Akbbababa

ideogramlarda karşımıza çıkan şekil ve benzerliklerden, yazının ilk zamanlarında, sesçil göstergelerle ideogramların özdeş oldukları sonucunu çıkarabiliriz. Örneğin atmaca göstergesi ile A göstergesi benzeştir (Şekil 1.84).⁵⁰

Mısırlılar piktogram ve ideogramlardan oluşan bir dil kullanıyor ve bunların ses olarak karşılıklarını ise kendilerine özgü bir biçimde verebiliyorlardı. İdeogramlar tarihsel gelişim süreci içinde piktogramlardan sonra yoğun şekilde kullanılmaya başlandı. Çin’de Kanji kavramsal, sembolik anlamları da bünyesinde barındıran bir yapıda gelişti. Çinlilerin geliştirdiği Kanji yazım sistemi, Sümerlerin kullandığı sistem yazının gelişmesinde ve yaygınlık kazanmasında önemli bir rol oynadı. Yazının ve görsel iletişimin gelişiminde birbirini destekleyen ve daha ileri götüren ilginç bir döngü mevcuttur (Şekil 1.82).

Kate Clair, *A Typographic Workbook* adlı eserinde bu süreci şöyle özetler. “Çok açık şekilde gözlemlenmektedir ki, yazma ve kayıt tutma bilincinin gelişimi, bu kültürleri hızlı bir şekilde geliştirmiş, güçlü ve organize topluluklar haline dönüşmelerini sağlamıştır. Bu sayede farklı coğrafyada olsalar dahi, aynı gelişimi sağlayan toplumlar adalet, devlet yönetimi, tarih, edebiyat, felsefe, tıp, eczacılık ve din konularında büyük ilerleme kaydetmişlerdir.”⁵¹

Fenikelilerin kullandığı alfabe ile ilgili ilk referansa, Yunan tarihçi Herodot’un *Beşinci Kitabı*’nda rastlanır. MÖ 500’lerde yaşamış olan Herodot, bilinen en eski tarihçidir. İlk alfabenin Fenikeliler tarafından oluşturulduğu Herodot’un güçlü gözlemleriyle de doğrulanmıştır. Herodot, Fenikelilerin kullandığı sistemin o zamana kadar gerek bölgede, gerekse dünyada kullanılan, kavramyazı ve

resimyazı sisteminin aksine, sesli ve sessiz harflerden oluşan gerçek bir alfabetik fonogram olduğunu açıkça belirtmiştir (Şekil 1.67).⁵²

Salt resimlerle başlayan bu bildirişim sistemi binlerce yıl sonra önce “Resimsel Simgelere” (Pictorial Symbols) ardından salt simgelere dönüştü. MÖ 4 000 yıllarında Sümerler iletişimi, toprak tabletler üzerine kazıdıkları 2 000 dolayında resimsel simgelerden oluşan bir sistemle sağlıyorlardı. 2 000 yıl sonra Mısırlılar 24 işaretten oluşan bir sistem kullanmaya başladılar ve bu sayede insanoğlu resimler yerine yazılım sistemleri geliştirip, kullandığı fonetik dili tanımlanabilir hale getirdiler. Holmes’e göre iletişim boyutu artık çok yönlü ve karmaşıktır. *Designing Pictorial Signs* kitabında Holmes bu durumu şöyle özetler “...Günümüzde iletişim belki de hiç olmadığı kadar karmaşık hale dönüşmüştür...”⁵³

Fenikelilerin öncülüğünü yaptığı gerçek alfabe, toplumlar arasında etkileşimlerle gelişti. Grek ve Roman kültürlerinde zenginleşti ve bugünkü seviyesine ulaştı. Hiç kuşkusuz bu sayede okuma ve yazma kolaylık ve yaygınlık kazandı. Ancak ilginç olan insanoğlunun 17 000 yıl önce bildiği ve kullandığı yöntemin uluslararası niteliğinden dolayı halen ilgi görmesidir. Görsel geçmişi sayesinde işaret ve semboller yaygınlıkla kullanmamızın altında binlerce yıllık görsel kültür yatar.

Bu sistemin tüm ülke ve toplumlarda aynı anlamlara karşılık vermesi ve yaygınlık kazanması için tasarımcılar birlikler ve organizasyonlar oluşturarak çeşitli çalışmalar yaptı. Bunlardan kabul görenleri küçük değişikliklerle benzer tüm durumlarda kullanılmaya başladı. Örneğin otomobillerin gösterge tablolarında, klima ve kasetçalar üzerindeki simge ve işaretler uluslararası bir biçim aldı. Aynı şekilde uzaktan kumandaların görsel sistemi markadan markaya değişmek yerine, benzer şekilleri taşıyor oldu.

Tüm bu çalışmalar temel düzeyde basit bir iletişimi sağlayabiliyordu; ancak, özlenen asıl hedef, kolayca öğrenilebilen, akılda kalıcı, hatta sese dönüştürülerek okunabilen uluslararası, evrensel boyutta bir görsel dil yaratmaktır.

ANLAMI	M.Ö.3000	M.Ö.2400	M.Ö.650
KUŞ			
EL			
BAŞ			
SAZ, KAMIŞ			
YÖRÜMEK, DÜRMÄK			
SU			



Şekil 1.85

Resimyazı örnekleri: Bir kuş ve yumurta “üretkenlik”, çapraz çizgiler, “düşmanlık”, paralel çizgiler “dostluk” anlamına geliyordu,



Şekil 1.86

Fenike alfabesiyle yazılmış bir tablet

Şekil 1.87

Resim temelli yazı, Yakındoğuda Sümerliler, Asurlular, Babiller ve Hititler tarafından 3 000 yılı aşkın bir süre kullanılmıştır. Bir piktogram sistemi iken gelişip, daha karmaşık bir fonolojik sisteme dönüşmüştür. Bu yazı sivri uçlu bir aletle yapılan çivi şeklindeki işaretlerden oluşmuştur. İlk başta, yandaki tabloda yazıldığı gibi, semboller dikey olarak yazılmıştır. Ancak sonraları pek çok sembol ters çevrilmiş ve daha soyut hale gelmiştir.

Ortak Dil Oluşturma Çabaları

İnsanoğlu başka kültür ve toplumlarla etkileşimini artırmaya başladığı andan itibaren dil ve iletişimin önemli bir sorun olduğunun farkına vardı. Yaşamsal bir işleve sahip olan dil, insanlar arası iletişimin vazgeçilmez bir aracı olarak çağlar boyu dağılarak gelişti. Ancak tek bir dil veya iletişim biçimiyle tüm insanların iletişim kurabilmesi ve anlaşması en az diller kadar eski bir hayal olarak hep insanoğlunun aklını kurcaladı.

Ludwik Zamenhof'un 1887'de uluslararası düzeyde ikinci bir dil olarak kullanılmak üzere geliştirdiği yapay dil, yapısı ve kuruluşunun temel ilkeleri Zamenhof'un 1905'te yayımladığı *Fundamento de Esperanto* (Esperantonun Temeli) adlı kitabında ortaya konulmuştur. Esperanto sözcükleri; Avrupa dillerinde, özellikle de roman dillerinde yaygın olarak rastlanan köklerden türetilmiştir. Bu yüzden Avrupalıların bu dili öğrenmeleri başkalarına oranla daha kolaydır. Esperantonun yazım kuralları sesçildir; bütün sözcükler oldukları gibi yazılır. Dilbilgisi basit ve kurallıdır. Ad sıfat ve eylemlerin farklı bitimleri vardır.

Esperanto, yapay uluslararası dillerin en başarılılarından biri sayılabilir. Esperanto konuşanların sayısının 100 000'i aştığı tahmin edilmektedir. 1908'de kurulan ve 83 ülkede üyesi bulunan "Evrensel Esperanto" derneğinin yanı sıra 50 ulusal derneği ve Esperanto kullanan 22 uluslararası kuruluş vardır. Dünya Esperanto konferansı her yıl yapılır ve bu konuda 100'ü aşkın dergi yayınlanır.

Görsel iletişimin önemi, gerekliliği ve avantajları daha iyi algılanalı beri, ortak dil üretme çabaları açısından işaret ve sembollerden oluşan çalışmalar diğerlerine göre hız kazandı. Fakat daha önceleri ortak dil üretmeye çalışan insanoğlu yazı ve konuşma dilini daha basitleştirmek yoluyla, daha büyük bir kitleyle iletişim kurma yolunu da araştırdı.

Yaklaşık 300 yıl önce Alman felsefeci ve matematikçi Baron Gottfried Wilhelm Von Leibnitz bir gün resimsel sembollerden oluşan ve çeviri yapılmadan tüm dillerde okunabilecek evrensel bir dilin oluşmasını arzuladı.

Bu çalışmaların ardından Otto Neurath, ISOTYPE (International System of Typographic Picture Education) denen bir başka sembol dili geliştirildi. Neurath (1882-1945) insan duygu, davranış ve bilgilerini temel olarak hazırladığı bu sistemde, tüm insanlar tarafından anlaşılmayı amaçladı.

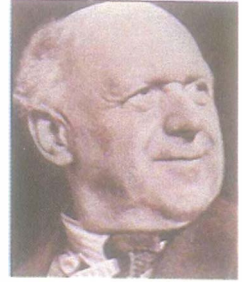
Ardından uluslararası platformda anlaşılabilir iletişim sistemleri oluşturmak için pek çok çalışma yapıldı: Örneğin, bu sistemin temel özelliği, temelinde ana kavramların sembolik şekilleri ve şekillerin türetilmesi olduğundan, kolayca kavranması veya bir iki temel sembolden sonra önceden öğrenmeye gerek kalmadan mantık yoluyla anlaşılabilmesiydi. Yüz kadar yarı soyut şekillerden oluşan Bliss'in sistemi, toplu daktilo ile seri halde yazılabileceği göz önünde alınarak tasarlandı. Ama hâlâ bu sistemin üzerinde çalışılarak öğrenilmesi gerekiyordu.

ISOTYPE

Isotype sembolleri Neurath'ın yöntemiyle çalışan bir ekip tarafından Gesellschafst-und-Wirtschaftsmuseum-Vienna (Viyana Sosyal ve Ekonomik Müzesi) aracılığı ile Avusturya'da hazırlandı. Gert Arnsts ve Augustin Tschinkel ise bu çalışmanın rehberlik görevini üstlendiler. İlk fikir eskizleri 1925 yılında ortaya çıkmaya başladı. 1926-1927 yılları arasında ise tasarımcılar ortaya çıkan şekillerin stilizasyonu ile uğraştılar. Neurath bu aşamada aynı kalınlıkta kâğıtlar kesip, belirli bir sistemle, tasarladığı piktogramların eş birimlerden oluşan bir biçimde sadeleştirilmesine çalıştı. Neurath ve ekibi 1930 yılında oluşturdukları resimsel sembollerin kavramsal ve temel şekillerini belirlediler.

Neurath resimlerin yeni bilgiler edinmek ve iletişim için kelimeler kullanmaktan daha iyi bir sistem olduğuna kesin olarak inandı. Daha sonra Neurath ve ekibi temelde katıksız işaret-mesajlar diye adlandırabileceğimiz insanoğlunun Fransa Lascaux mağarasında ve Kuzey İspanya Altamira'da veya Amerika'nın kuzeybatısında Kızılderililerin kayalar içine oydukları Petroglyphslerdeki gibi resimsel, ve daha somut bir biçime yöneldi.⁵⁴

ISOTYPE kavramı ilk olarak 1936 yılında Otto Neurath tarafından ortaya atıldı. "Viyana Metodu" olarak da adlandırılan ISOTYPE, "Uluslararası Resimsel Yazı Eğitimi Sistemi" sözcüklerinin İngilizcedeki karşılığının başharflerinden türetilmiş bir sözcüktür. Otto Neurath'ın hedefi ilk aşamada kavramlara ve nesnelere görsel karşılıklar geliştirmek ve bu görsel malzemeyi basit grafikler üzerinde kullanmaktı. Ancak ISOTYPE'in nihai hedefi detaydan arındırılmış sembol ve işaretlerden başlı başına bir dil oluşturmak; kavramlara, nesnelere, durum ve mekânlara açıklamalar getirmek ve bu görsel dili bir işaret dili olarak kullanmaktı.

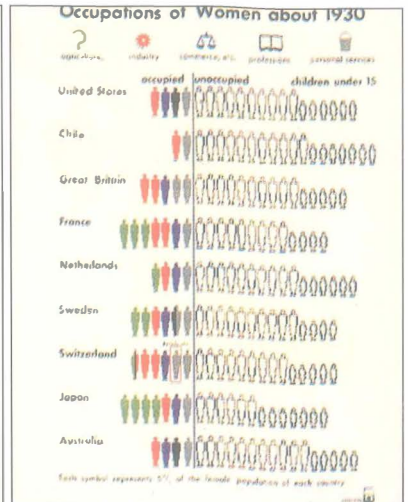
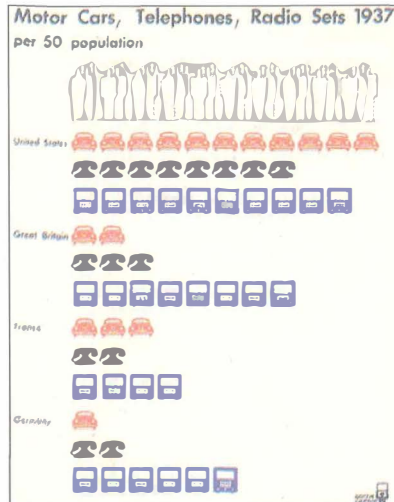
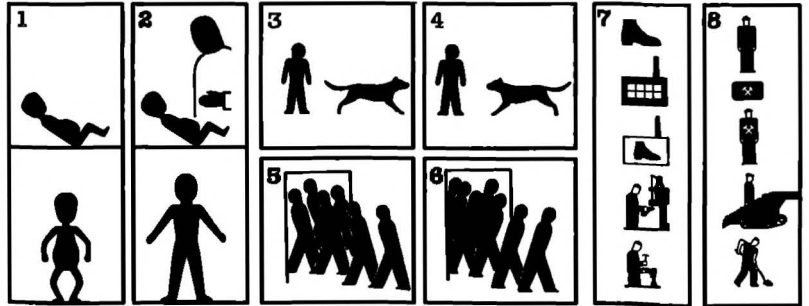


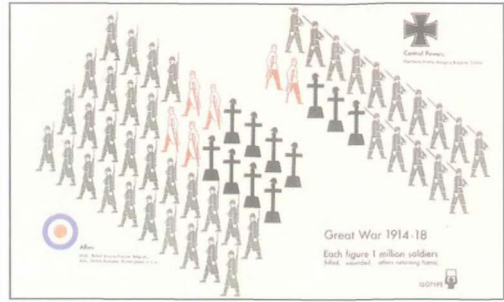
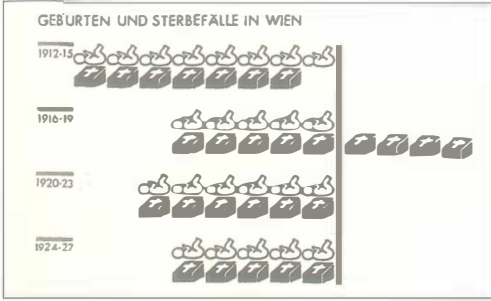
Şekil 1.88
Otto Neurath (1882-1945)

1. Dünya Savaşı sonrası kaotik ortamda ortaya çıkan ISOTYPE'in amacı halkın, sosyal, sağlık, ekonomi gibi karmaşık istatistik bilgilerine kolayca ulaşması ve bunları anlamasıydı. Bu sistem sözcüklerin olmadığı resimsel bir dili hedefliyordu ve her bir figür eş sayıda nicel bilgiyi barındırıyordu. Bu görsel elemanlar son derece basit bir dille perspektif kullanılmadan gösteriliyor, artışlar sadece figürlerin çoğaltılmasıyla belirtiliyordu. Sayısal veriler istatistik uzmanları tarafından araştırılıp kesinleştiriliyor; ardından, daha sonra Otto Neurath ile evlenen Marie Reidemeister (1898-1986) tarafından görsel tasarımları hazırlanıyordu. Tasarımı hazırlanan çalışmalar Alman grafikçi Gerd Arntz tarafından baskı öncesi süreci tamamlanıyordu. Neurath 1934'te Viyana'dan Hollanda'ya sonra da 1940'ta İngiltere'ye göç etti ve 1942'de Oxford'da ISOTYPE

Şekil 1.89

Neurath 3 numaralı isotype'da gitmek 4 numaralı isotype'da ise gemek kavramlarını tasarlamıştır. 5 nolu isotype içeri 6 nolu isotype ise dışarı kavramları için tasarlandı. Bu isotype sembolleri dil öğrenimini kolaylaştırmak ve temel fiil ve sıfatların kelimenin yazılışı ile birlikte hatırlanması için üretilmiştir. Neurath'ın bir diğer hedefi ise okuma yazma dahi bilmeyen kişilere de bilgi ulaştırmaktı. Afiş için üretilmiş olan 1 ve 2 nolu isotype'larda raşitizm hastalığının tedavi olmadan ve tedavi olduktan sonraki durumunu çarpıcı şekilde sembolleştirmiştir.





Enstitüsü'nü kurdu. Neurath'ın 1945'te ölümünün ardından eşi Marie çalışmaların başına geçti, 1948'de enstitünün merkezini Londra'ya taşıdı ve 1972 de kapanıncaya kadar çalışmalarını sürdürdü. ISOTYPE ekibinin içinde bulunan ve Neurath'larla birlikte çalışmış olan Rudolf Modley 1930 da Amerika'ya gitti ve New York'da sonradan "Pictorial Corporation" adını alan "Pictorial Statistic" adlı şirketi kufdu. Bu gelişme ISOTYPE hareketinin Amerika'ya ulaşmasına ve yaygınlık kazanmasına yardımcı oldu. Otto ve Marie Neurath'ın ISOTYPE çalışmaları 1971'de İngiltere'de "University of Reading" koleksiyonuna katıldı.⁵⁵

Neurath bir ISOTYPE yaratmasının en önemli aşamalarının başında kavramsal gelişimin yanı sıra, kolayca anlaşılabilir ve hatırlanacak semboller geliştirmek olduğunu belirtiyor. "Bir sonraki aşama ise sembolik elemanların birleştirilmesidir. Örneğin bir ayakkabı sembolü ve bir fabrika sembolü birlikte kullanılarak ayakkabı fabrikası kavramı üretilebilir. Bundan sonra ise farklı yan elemanlar ile ayakkabının el imalatı veya fabrikasyon olduğu hakkında bilgiler aktarılabilir. Aynı temel felsefeden hareketle işçi ve diğer iş elemanlarını bütünleştirerek farklı iş kolları da anlatılabilir."⁵⁶

Kendi ülkemizde dahi pek çok kez işaret, yönlendirme, iletişim, gibi konularda çoğu zaman piktogramlardan yararlandığımızı düşünürsek, Otto Neurath'ın bu sistemi kullanarak tüm bir iletişim dili oluşturma çabaları hiç de ulaşılmaz görünmüyor. Neurath Şekil 1.89'da 3 numaralı İso-type'da gitmek 4 numaralı İso-type'da ise gelmek kavramlarını tasarlamıştır. 5 numaralı Isotype içeri, 6 numaralı isotype ise dışarı kavramları için tasarlandı. Bu Isotype sembolleri dil öğrenimini kolaylaştırmak, temel fiil ve sıfatların kelimenin yazılışı ile birlikte hatırlanmasını kolaylaştırmak için üretilmiştir.

Neurath'ın bir diğer hedefi ise okuma yazma dahi bilmeyen kişilere de bilgi ulaştırmaktı. Afiş için üretilmiş olan Şekil 1.89'daki 1 ve 2 numaralı Isotype'larda raşitizm hastalığının tedavi olmadan ve tedavi olduktan sonraki durumunu çarpıcı şekilde sembolleştirmiştir.

Şekil 1.90

Otto Neurath'ın çocuk ölümleri ve Birinci Dünya Savaşı sonrası asker kayıplarının karşılaştırılması için yaptığı Isotype çalışmaları.

ISOTYPE çalışması asıl amacına pek ulaşmış görünmese de piktoqramik bir görsel dil oluşturabilme aşamasında önemli bir gelişme olarak yer aldı. Günümüzde belki Otto Neurath ve arkadaşlarının yarattığı görsel sembollerle bir dil kullanıp tamamen bu dille anlaşmasak da, hayatımızın her anında bu dili bir şekilde kullanıyoruz. Kökeni yazının çok öncesine uzanan insonoğlunun resimsel elemanlar kullanılmasıyla oluşan bu sistem, aslında günümüz bilgisayar ikonlarının da temelidir. Bilgisayar yazılımlarının görsel yapısı, gerek kolay kullanımı, gerek kolay öğrenimi ve akılda kalıcılığı açısından sembollerden faydalanılarak tasarlanmıştır. Bu semboller uluslararası kullanım boyutuna erişen yazılımlarda önemli bir iletişim imkânı oluşturur.

“Günümüzden 11 500 yıl öncelere ait İspanyol kaya resimlerinde, antik el işçiliğinde bilginin içeriğinin görsel şekillerle aktarılmasında gelişimler gözlemlenmektedir. Bu kaya resimlerinde avcılar, av kıyafetleri içindeki insan sembollerinin silahlar ile bileşmesiyle belirtilmiş, insan figürleri cinsiyet belirten işaretlerle beraber kullanılmış, karmaşık sosyal davranışlar dahi kurban edilen hayvanlar, insan figürleri yan yana koyularak, öyküsel bir dille ancak simgesel ve işaretsel bir grafik dille anlatılmıştır.”⁵⁷

Farklı zaman dilimlerinde Mezopotamya, Anadolu ve Asya’da da karşımıza çıkan bu görsel sistem, ISOTYPE’in çalışma prensiplerinde yatan, göstergebilim felsefesinin özü olan görme ve anlamlandırma ilişkisine bağlıydı.

Otto Neurath, otobiyografisinde, ISOTYPE ile ilgili amacını ve dayanak noktasını şöyle özetliyordu. “Sıradan insanların dahi ilgilendikleri konu ile ilgili bilgiye, harita ve atlaslara bakarak coğrafya konusunda bilgi edinircesine özgür ve doğrudan ulaşabilmelidir. İnsanlık ve bilgi konularında göz ve görselliğin yer almadığı hiçbir alan mevcut değildir.”⁵⁸

Neurath Mısır duvar resimlerinden oldukça etkilenmiş, bu resimlerin gündelik hayata dair karmaşık durumları bile kolayca çözümlenebildiğini görmüştür (Şekil 1.91). Resimlerin detaylardan ve boyuttan yoksun kaba çizimler olmasına rağmen bilgisel olduğu ve önemli bir anlatım gücüne sahip olduğunu tespit etmiştir. ISOTYPE ilk aşamada diagramlarda yaygın bir kullanıma erişti ve bilgisel grafik çözümlerinde önemli bir adım oldu. Güçlü iletişim ve anımsama nitelikleri özellikle günlük basın ve yayımcılık sektöründe bu tip grafik çalışmaların artmasına sebep oldu. Günümüzde pek çok günlük gazetenin bilgi grafikleri, okumadan sadece bakarak ve görek anlamlandırılabilir bir görsel dille tasarlanmaktadır.

Şekil 1.91

Mısır duvar resimleri Neurath’ın arzuladığı sade ve anlaşılır anlatım diline iyi bir örnekti.



Semantografi

Semantografi aynı zamanda Blissymbolics adı ile de anılan bir görsel iletişim dilidir. Semantografi, esas ismi Karl Blitz olan, 1897-1985 yılları arasında yaşamış Avusturyalı Charles Bliss tarafından tasarlanmıştır. Günümüzde yaygın olarak görsel iletişim amaçlı kullanılmasının yanı sıra, işitme engelli kişilerin veya sağır-dilsizlerin eğitiminde yardımcı unsur olarak kullanılmaktadır. Charles Bliss'in amacı semantografi ile bir çeşit görsel Esperanto yaratmak ve bu yolla insanlık ve dünya barışına katkıda bulunmaktır. 1975'te Kanada'nın Toronto şehrinde "Blissymbolics İletişim Enstitüsü" kuruldu ve Semantografi daha pratik kullanım sistemlerine doğru önemli bir gelişme sağladı.⁵⁹

27 Ocak 1983'te "Blissymbolics İletişim Enstitüsü" süregelen ve gelişen bir proje olan Blissymbolics hakkında temel kuralları korumak için bir kararname yayınladı. Bu karar kapsamında yapılan tüm çalışmaların bilgisayar ortamına aktarılması ve bir font halinde kullanıma sunulması da vardı. O zamana kadar tasarlanan tüm semboller, daha etkin ve yaygın bir iletişim boyutuna eriştirilmek için Peter Reich tarafından bir grid sistemi yardımıyla yazı karakterine dönüştürüldü. Bu sayede Charles Bliss'in bu çalışması bilgisayar tuşları yardımıyla da yazılabilir hale geldi.

Şekil 1.92

Blissymbolics adı ile de anılan Semantografi



Semantografi'nin çalışma prensibinde her işaret sözcüklerden çok kavramlara karşılık vermek için oluşturulmuştur. Tanımlar ve fiiller arasındaki geçiş “^” eklentisi ile oluşturulmuştur. Bu şekilde “kalem” işareti küçük bir eklenti ile, kolayca “yazmak” fiili haline dönüşebilmektedir. Çoğu işaret kimi bileşkelerle farklı anlamlar kazanabilmekte; bu, kullanılan dile önemli bir kolaylık ve çeşitlilik imkânı yaratmaktadır. Örneğin sandalye işareti bir su işareti ile birleştiğinde “Tuvalet” anlamına gelmekte, ya da burun ve gökyüzünde bir çizginin bileşimi “hava” anlamı taşımaktadır. Hava işaretine yapılan bir ok ilavesi “rüzgâr” kavramını oluşturmaktadır (Şekil 1.92).

Semantografi'nin Isotype'dan en temel farkı, mantıksal yaklaşımı ve pragmatik şekillenmesiydi. Isotype kavramları görselleştirme hedefine odaklanmış, bunun yanı sıra içi dolu gerçekçi çizimler yerine kontur çizgileri ile belirtilmiş cesur sadeleştirmelerden (stizasyonlar) yararlanıyordu. Bu sadeliği bir kalem yardımıyla çizilerek dahi yazılabilme kolaylığını kazandırdı. Gerek Isotype, gerekse Semantografi kendilerinden sonra gelen görsel iletişim dillerine önemli temeller teşkil etmiş, değerli aşamalar ortaya koymuştur.

Bliss'in ulaşmayı amaçladığı hedef yaklaşık 300 yıl önce Leibnitz'in de hayal ettiği evrensel sembol dili sistemi ile oldukça yakındı. Bliss tüm dillerde aynı anlama gelen $1+2=3$ sistemindeki kadar basit bir yapının peşindeydi.

LoCoS *



Şekil 1.93

Locos'un Tasarımcısı

Yukio Ota.

(*) LoCoS Lovers

Comomunucation System

sözcüklerinin

başharflerinden

türetilmiştir. Ota bu dilin

ismini L, C ve S harflerini

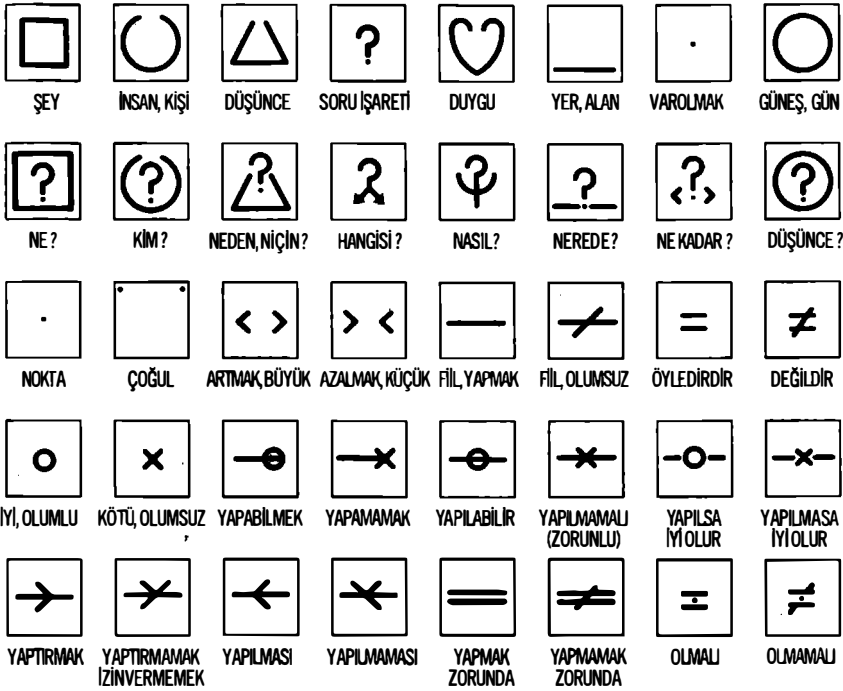
büyük harf yaparak

oluşturmuştur.

Daha önce, somut şekillerin görsel belirteçleri ile oluşan ve soyut şekillerin anlamlandırılması ile ortaya çıkan iki ayrı görsel iletişim sisteminden söz etmiştim. Şimdi bu sistemlerin bileşimi diyebileceğim tasarlanmış diğer bir dil olan Locos'a değinmek istiyorum.

Locos, bir Japon grafik tasarımcısı ve eğitmen olan Yukio Ota tarafından tasarlanmış, ilk olarak 1972 yılında Ota tarafından Almanya'da düzenlenen Japon Tasarımcılar Kurumu'nun toplantı ve konferansları esnasında açıklanmıştır. Bir çeşit, biçim, ses ve ifadenin bileşimidir. 18 temel işareten oluşur. Geometrik bir yapıya sahip olan bu işaretler birbiri ile kombinasyonlar oluşturarak oldukça zengin seçenekler yaratabilirler. Temel Locos işaretleri bir grid sistemi ışığında birleştirilir.

Evrensel iletişim projelerinin en önemlilerinden bir tanesidir. İşaretlerin çoğunun anlamları ilk bakışta anlaşılabilir ve öğrenilmesi kısa sürede gerçekleştirildiği gibi kolay akılda kalır. Loos'un diğer bir özelliği ise Doğu ve Batı dil sistemini mükemmel şekilde birleştirmesidir. Ota Locos'un tasarımı sırasında Kanji adı verilen



Çince kökenli bir çeşit Japon kavramyazılarından (ideogram) faydalanmıştır. Locos yaklaşımında gözlenen bir diğer önemli fark ise Bliss Batı yaklaşımını Doğu, Kanji etkisiyle oluşturmaya çalışırken Ota, Locosu tamamen Kanji temeli üzerine inşa etmiştir.

Locos'ta ana formlara temel bir anlam verilmiştir ve daha karmaşık anlamlar bu temelden oluşur; böylece dil karşılıklı anlama seviyesine ulaşmayı sağlayacak "yeni bir araç" haline gelir ki, bu da Locos'un tasarlanmasının temel amacıdır. 1970'lerde Locos çalışmalarının Almanya'da duyurulmasından sonra "Japonya Tasarım Kuruluşu"ndan bazı açıklamalar yapıldı. Asıl hedef bu fikrin gelecekteki kullanımını desteklemektir. Ancak amaç hiçbir zaman kapalı alanlarda ya da küçük bir tasarımcı grubuyla sınırlı çalışmalar yapmak değil, geniş bir kullanıcı grubuna ulaşmaktır.

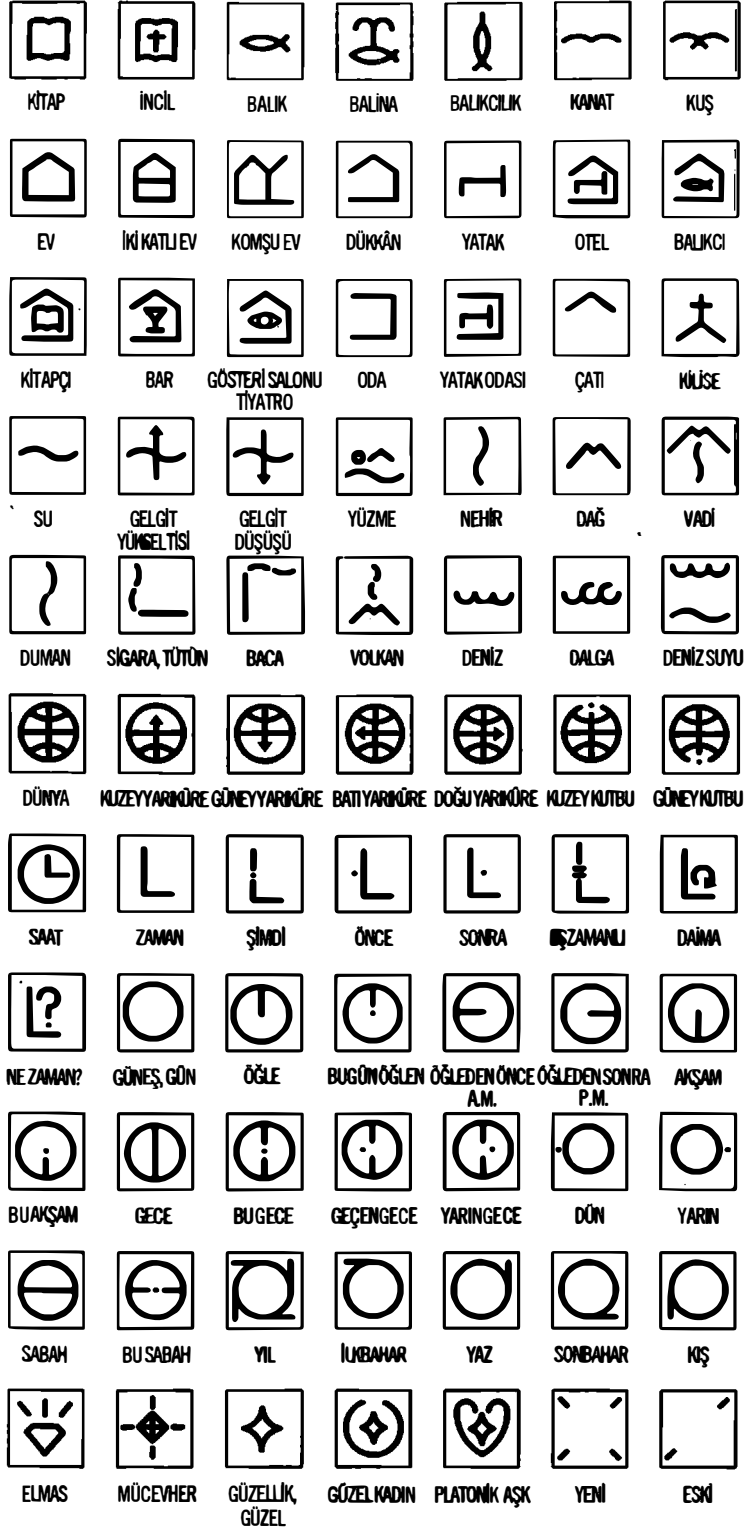
Locos karesinin içinde, sol tarafta konumlanan nokta geçmiş, sağ taraftaki nokta ise gelecek ile ilgilidir. Örneğin yapmak fiili karenin ortasında yer alan düz bir çizgi ile belirtilmiştir, aynı çizgi sol tarafında bir nokta ile birleştiğinde geçmiş zaman (yaptı) sağ tarafında bir çizgi ile birleştiğinde ise gelecek zaman (yapacak) anlamına gelir. Eşittir işareti "aynı" anlamı içermek, bir şeyi tanımlamak için kullanılır. Bu yaklaşımı bir kez kavrayan, diğer bileşimlerde pek zorlanmadan anlayabilir. Örneğin eşittir işareti ve göz bileşimi bu

Şekil 1.94

Temel Locos, işaretleri, soru kipleri gibi işaretler bu dilin kolay yapılmasında önemli rol oynar. Evrensel bir işaret olan soru işareti yardımıyla tüm soru kipleri akılcı bir şekilde oluşturulmuştur. "Kişi" anlamı taşıyan işaretle soru işareti birleştiğinde "Kim ?" "Yer, Alan" işareti ile birleştiğinde ise "Nerede ?" anlamı taşır.

Şekil 1.95

Locos mantıklı bir yapı üzerine kurgulanmıştır. "Dükkân" sözcüğünü öğrenen biri, "Kıtapçı" veya "Balıkçı" işaretlerinin anlamlarına ulaşmakta güçlük çekmez. Aynı şekilde "Dünya" sözcüğünü öğrenen biri, "Kuzey Yarımküre" veya "Kuzeykutup" gibi sözcükleri tahmin edebilir, ya da öğrendiğinde kolayca akılda tutulabilir.



bir gözdür anlamı taşıırken, eşittir işareti karenin soluna kaydırılarak yazılırsa zaman değiştirilir ve bu bir gözdü anlamı taşır.

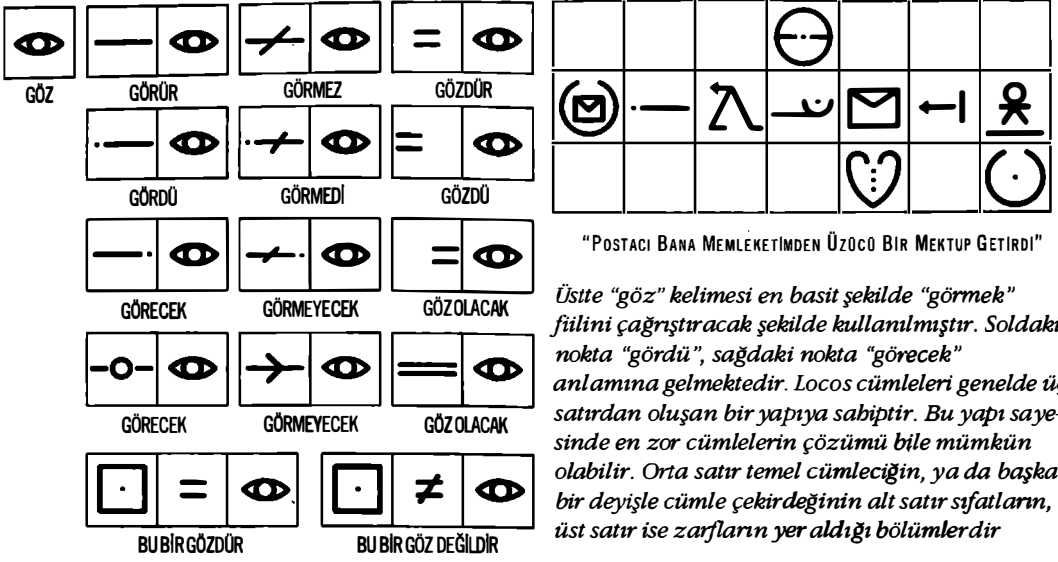
Locos'un önemli karakteristik özelliklerinden biri, kelimenin anlamının sembolün karedeki yerine göre değişebiliyor olmasıdır. Tüm kelimeler cümle oluşturmak için yan yana sıralanmış karelerin içinde ve sıra halinde dizilidir. Cümle bileşimlerinde asıl içerik orta sırada olduğundan, önemli ana anlam hızlıca algılanır ve anlaşılır. Üst ve alt kareler ana kısmı tamamlayan zarf veya sıfatlardır. Ama önemli olanlar orta sıraya yerleştirilebilir. Bu çeşit bir görsel kompozisyon kelimelerin arasındaki ilişkiyi netleştirir.

Locos'un kendisinden önceki görsel iletişim dillerinden en önemli farkı, aynı zamanda fonetik karşılığının olması, yani okunabilirlik özelliğidir. Tasarlanmış bir grid sistemine göre, sesli ve sessizlerin yerleştirilmesi mantığı ile çalışır. Kuşkusuz okunabilirlik özelliği Locos'un en zayıf ve güç anlaşılır yönlerinin başında gelir. Telaffuz bir grid sistemine göre hazırlanmış şemaya göre yapılır. Şekil 1.97, sağ üst'te görüldüğü gibi bir kelimenin karenin içinde işgal ettiği yer 9 alana ayrılmıştır. Şekil 1.97, sağ alt'ta ki gibi tüm kelimeler 18 resimsel elemanın kombinasyonudur. Formlara ünsüz, pozisyonlara ünlü harfler verilmiştir. Dokuz ünlü, kare içinde, noktanın nerede duracağını göstermektedir. Resimsel elemanların yerleri değiştirilerek kullanılabilir. Yön "0" dışındaki diğer sekiz ünsüzün eklenmesiyle sağlanır.

Önceki yazı sistemleri üzerine yapılan bir çalışma göstermiştir ki, pek çok modern yazı sistemi soyut işaretlerden oluşmak yerine, işaretlerin resimsel temsilinden geliştirilmiştir. Konuşma dilinin gelişimindeki baskı, bu yazı sisteminin fonetik hale getirilmesinde güdüleyici bir faktör olmuştur. Piktogramsal grafik işaret sistemleri yok olmamış, çoğu kez uluslararası mekânlarda yoğun olarak kullanılagelmiştir. Örnek olarak uluslar arası havaalanlarında ve ana trafik güzergâhlarındaki kullanımları verilebilir.

Ota, ilk etapta 364 locos sembolü geliştirmiştir, fakat bileşim kurallarına uyularak bunların türetilbileceğini savunmaktadır. Sistematik bir yapıya sahip olan Locos bir "tek-ses, tek-sözcük" sistemidir. Ses ve sözcüklerin birbirine dönüşümlü olduğu bu dil insanlar ve makineler yardımıyla kolayca yazılabilir.

Her dilde olduğu gibi isim, sıfat, fiil ve zarf gibi yapılara sahip olan Locos'da gramatik yapı ise, Ota'nın bu konuda geliştirdiği ve tüm fiillere uygulanabilen çok basit bir sistemle gerçekleşir.



Şekil 1.96

Locos Karesinin içinde yer alan sol tarafta nokta olduğunda geçmiş, sağ tarafta nokta olduğunda gelecek ile ilgilidir. Örneğin görmek fiili karenin ortasında yer alan düz bir çizgi ile birleştirilmiştir aynı çizgi sol tarafında bir nokta ile birleştiğinde geçmiş zaman (gördü) sağ tarafında bir çizgi ile birleştiğinde ise gelecek zaman (görecek) anlamına gelir.

Yukio Ota'nın sistemindeki en enteresant noktalardan bir tanesi, Doğu ve Batı'nın konuşma sistemlerindeki geçişleri beraberce kullanıp, iç içe geçiriyor olmasıdır. Kendisinin anlattığı gibi Locos'u Japon Hiyeroglifi olan Kanji'nin özelliklerinden model almıştır. Kanji Çince kökenli ideografik karakteriyle beraber Kena fonetik yazılarının birlikte kullanılmasıyla oluşan bir yazı dilidir. Kanji karakterleri, heceler ve formlar gibi ses birimleri yerine dönüşümler (Morfimler), birimsel form ve anlamlarını temsil ederler. Ayrıca kiplerden ve isim çekimlerinden konuşmanın formalize edilmiş bölümlerine bunun gibi şeylerden yoksun olan Çince'nin aksine, Batılı bir sözdizimi yapısına sahip gibi görünmektedir.

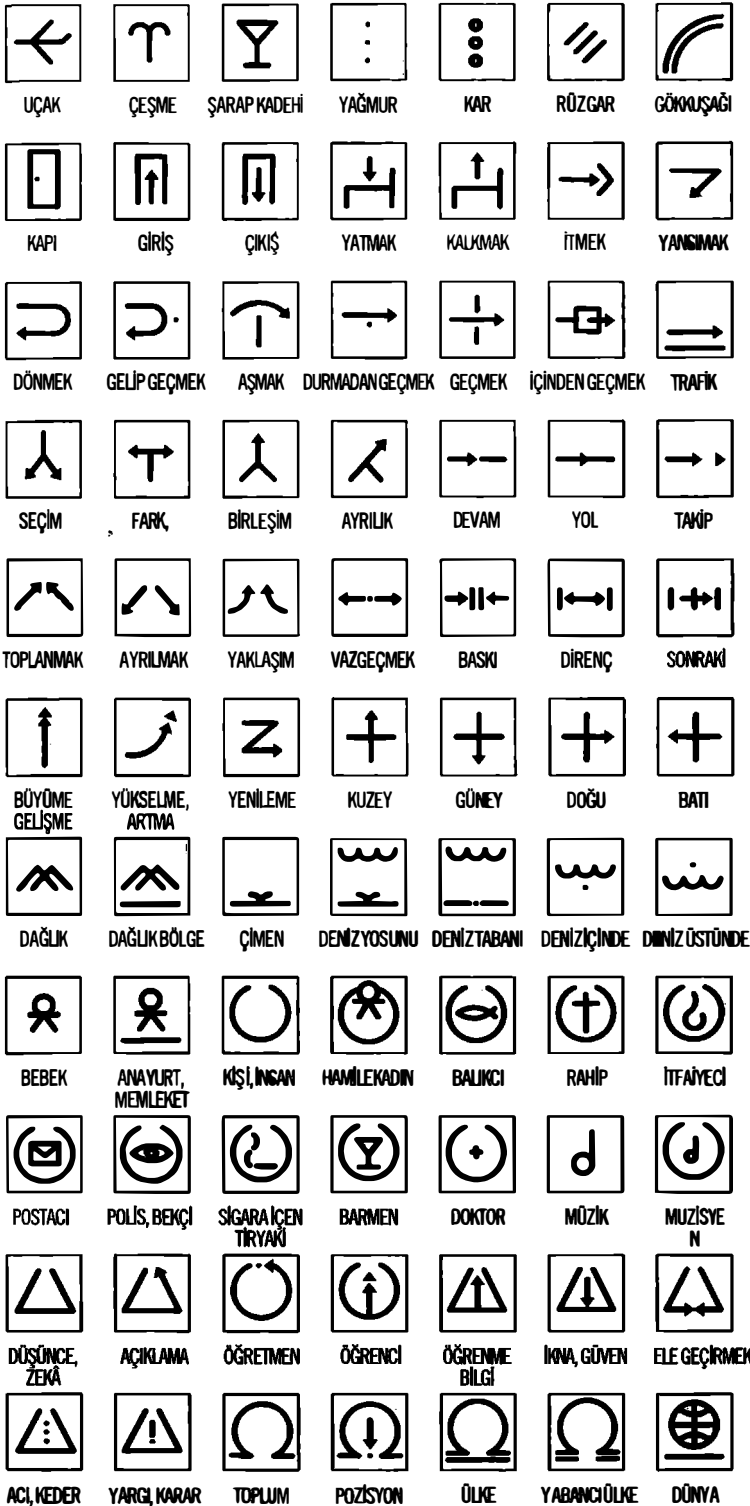
Ota'ya göre Romen yazısının günümüz iletişimindeki en önemli araç haline gelmesi sadece tarihsel bir kazadır. Modern iletişim araçlarının artmasıyla varolan alfabeyi kaydetmek için yeni sistemler icat etmenin uygun olduğuna inanma yolundayız. Belki de ilerde dili yeniden düzenlemek ya da tamamen yeni düzenlemeler oluşturmak zorunda kalacağız.

Locos'ta ana amaç kelimelerin anlamlarının onlara bakıldığında anlaşılmasıdır. Basit formlarla kolay algılanabilen pragmatik bir yapı elde edilmiş, ortak anlamların kombinasyonu ile kolaylıkla anlaşılabilir olması için özen gösterilmiştir.

Yukio Ota konuşmada kelimenin anlamının kullanımına göre değişebileceğinden, çeşitlilik gösterebileceğinden bahsederek, günlük

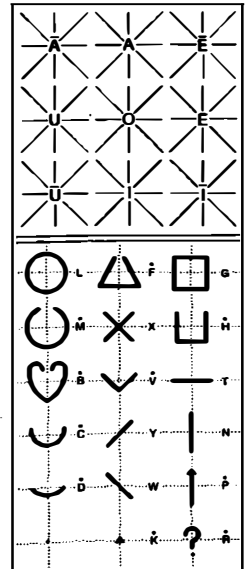
“POSTACI BANA MEMLEKETİMDEN ÜZÜCÜ BİR MEKTUP GETİRDİ”

Üstte “göz” kelimesi en basit şekilde “görmek” fiilini çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Soldaki nokta “gördü”, sağdaki nokta “görecek” anlamına gelmektedir. Locos cümleleri genelde üç satırdan oluşan bir yapıya sahiptir. Bu yapı sayesinde en zor cümlelerin çözümü bile mümkün olabilir. Orta satır temel cümlecğin, ya da başka bir deyişle cümle çekirdeğinin alt satır sıfatların, üst satır ise zarfların yer aldığı bölümlerdir



Şekil 1.97

Locos aynı zamanda sese de dönüştürülebilir bir görsel dildir. Şekil'de görüldüğü gibi bir kelimenin karenin içinde işgal ettiği yer 9 alana ayrılmıştır ve tüm kelimeler 18 resimsel elemanın kombinasyonudur. Formlara ünsüz, pozisyonlara ünlü harfler verilmiştir. Dokuz ünlü, kare içinde, noktanın nerede duracağını göstermektedir. Resimsel elemanların yerleri değiştirilerek kullanılabilir. Yön "0" dışındaki diğer sekiz ünsüzün eklenmesiyle sağlanır.



kullanılan 30 000 kelimenin 10 000'e indirilebileceğini ifade ediyor. Locos kelime hazinesi 364 locos kelimesinden oluşur; ancak herhangi biri, değişik kombinasyonlar kullanarak kelime sayısını katlayarak artırabilir.

Locos cümleleri genelde üç satırdan oluşan bir yapıya sahiptir. Bu yapı sayesinde en zor cümlelerin çözümü bile mümkün olabilir. Orta satır temel cümleciğin ya da başka bir deyişle cümle çekirdeğinin, alt satır ise sıfatların yer aldığı bölümlerdir.⁶⁰

Yapay görsel iletişim dillerinden en sonuncusu olan Locos en başarılılarından biridir. Bir dil olarak kullanımı oldukça uzak görünse de görsel iletişim işi ile ilgilenen herkesin alması gereken önemli dersleri bünyesinde barındırır. Bunun yanı sıra, bu formlar yardımıyla yeni sözcükler üretmeye açıktır.

Az'ın Çok, Basitin Derin Olduğu; Semboller

İnsan görsel bir varlıktır demek hiç de abartılı sayılmaz. İletişim kurmak için pek çok duyumuzdan faydalansak da öğrenme, eylem gibi davranışlarımızın temeli görsel iletişim ile doğrudan ilişkilidir. Çevremizden gelen yansımaları görsel iletişim sistemleri içinde değerlendirir, çoğu zaman günlük yaşamımızda alışverişte veya iş hayatında, görsel iletişim sayesinde eylem ve düşüncelerimizi yönlendiririz. Bu görsel tavır adeta insanın genlerinde vardır.

Bilindiği kadarıyla MÖ 15 000'lere dayanan insanoğlunun görsel macerası, insanın binlerce yıldır zenginleşen iletişim boyutunda önemini her geçen gün artırarak sürdürmektedir. İnsanın imgeler ile varolagelen bu serüveni günümüzden yaklaşık 5 000 yıl önce yazının bulunmasıyla farklı bir biçime bürünmüştür.

Artık yaşamımızdan çıkarmanın mümkün olmadığı işaretler, semboller, piktogramlar görsel evrenimizin bir parçasıdır. Sokakta, trafikte, evimizde televizyonumuzun kumandasında, alışverişte ambalajlarda, kısacası hayatımızın her anında onlar bizimle beraberdir. Konuşma sırasında ellerimizi kavuşturmamız (savunma), omuzlarımızı kaldırarak ellerimizi yana acmamız (çaresizlik), vücut dili ile ortaya koyduğumuz görsel iletişim sistemleridir.

Çevremizdeki biçimleri algılamada ilk olarak kullandığımız sistem çağrışım ilişkisidir. Kurukafa bize ölümü, çatal-kaşık-tabak ise yemeği çağrıştırır. Bu çağrışım ilişkisinin mantık geleneği tahminen 15 000 ya da 20 000 yıl öncelere uzanmaktadır.

Algı teorilerinden en önemlilerinden biri olan Gestalt teorisi, denge, eşbiçimli uygunluk, algısal gruplama ve benzeşme-ayırışma gibi ilkeler ile görsel iletişimin sistematikliğini ve algılama sürecini

anlamak adına fikirlerin birleşmesinden oluşur. Gestalt teorileri görsel tasarımcıların farkında olsunlar ya da olmasınlar çoğu kez kullandıkları görsel iletişim sistemleridir.

Farklı coğrafyalar ve toplumlar arasında çeşitli farklar olsa da, görsel algı geniş bir anlam bütünlüğü ve yaygınlığa sahiptir. Bu gerçekten hareketle dilbilimciler, görsel iletişimciler ve anlambilimciler yüzyıllardır bir ortak dil hedefi peşinden koşmuşlardır. Bu hayal pek çok çalışma, kurulan enstitüler ve araştırmalar ile hayata geçirilmeye uğraşmıştır. Tüm bu çalışmalar henüz özlenen ekti ve yaygınlığa sahip olmasa da, grafik tasarım ve görsel iletişim dünyası adına önemli araştırma ve deneylerdir.

Rakamlar bir çeşit birimsel göstergedir ve insanoğlunun en eski ilgi alanlarından biridir. Bu gizemli uğraş, halen yaşamın somut ve soyut açılımlarında pek çok konuyu anlamlı ve anlaşılabilir kılmak için başvuru sıfırı ile sonsuz arasında yer alan dizgelerin içinde gidip gelmektedir. Eskiçağda en önemli bilim adamları ve felsefeciler sayılar üzerine kafa yormuş ve onların somut ifadesi olan rakamların anlamlarını irdelemişlerdir.

Bu konuda en önemli kişilik hiç kuşkusuz Pythagoras'tır. Pythagoras genç yaşlarda İtalya'nın Kroton kentine gelmiş, buradan çeşitli yörelere seyahatler yapmış Mısır ve Ortadoğu'da uzun süre kalmış; Mısır'da kaldığı süre içinde Mısır bilimi, kültürü ve dinsel inançları konusunda zengin bilgiye sahip olmuştur. Ancak Pythagoras'ın Mısır'da öğrendiklerinden en önemlisi geometri ve sayıların bilimi, matematiktir.

Pythagoras'a göre sayılar ile tüm evreni anlamlandırmak, ölçmek, tanımlamak mümkündür. Ancak uğraştığı bir diğer konu ise sayıların anlamları ve sembolik açılımlarıdır. Aslında Pythagoras'dan çok öncelere ulaşan bu konu, döneminde Pythagoras ile birlikte güncellik kazanmış ev felsefenin ilgi alanları içinde yer almıştır.

Pythagoras için 1 (bir) özün sayısıdır. Pythagorasçılara göre insanlar birle sayar, birle düşünürler. Bir; insan ve Tanrı arasındaki ortak ilkedir. Bir bilenle bilineni, düşünenle düşünüleni birleştiren ortak bir ölçü olduğu gibi, âlemin değişmez ve sonsuz kaynağıdır. İlk ve esas olandır, dolayısıyla Tanrı'nın sembolüdür. 2 (iki) sayısı dişidir. Doğurgandır, dünya iki sayısından meydana gelmiştir. 3 (üç) bir ve ikinin toplamıdır. Evrendeki sonsuz üçlüğü gösterir. Pythagorasçılara göre her şey üçten meydana gelmiştir, yaratma eylemi de bu üçlükten oluşmuştur. Onun bu düşünceleri önce Eflatun'u sonra da Hristiyanlığı güçlü şekilde etkilemiştir.

Üç sayısının tanrısal sembolizma ile ilgisi dünya üzerinde pek çok ayrı coğrafyada benzer şekillerde ortaya çıkar. Pythagorasçıların tüm evren ve varlıkların esası olan “Beden, Can, Ruh” üçlemesi, Hindistan’ın “Brahma, Vişnu, Şiva”sı, Hristiyanlığın “Baba, Oğul, Kutsal Ruh”u, Babil kültüründeki üçlü Tanrı “Anu, Ea, Bel”; Müslümanlığın (Şiiliğin) Allah, Muhammed, Ali üçlemesi gibi. Bunların yanı sıra Yunan mitolojisindeki Deniz Tanrısı Poseidon (Neptün) üç dişli asa taşımaktadır, Buda’nın işareti üç alevlidir.

Dört, üç boyutlu madde dünyasının sayısıdır. Dört sayısı kötülük ve şanssızlığı ifade eden bir sayı olarak da görülmüştür. Bunun nedeni ise iki farklı biçimde iki tane ikiden meydana gelmiş olmasıdır ($2+2=4$) ve ($2 \times 2=4$) Beş sayısı eril cinsiyetin sayısıdır. Çünkü ilk dişil sayı (2) ile ilk erkil sayının (3) toplamıdır. Aynı zamanda verimliliğin ve bolluğun sayısıdır. Çoğalma, dölleme, yeni yeşeren filizler ve çanlanan tabiatı simgelemektedir. İlk kusursuz sayı olan altı kendi faktörlerinin, yani bölündüğünde kalanı olmayan sayıların toplamından oluşmuştur ($1+2+3=6$). Altı sayısı uyumlu, dengeli ve kusursuz bir nitelik kazanmıştır. Üzerinde en çok tartışma yapılan sayılardan biri de yedi sayısıdır. Kutsal kitapların hemen hepsinde yedi ile ilgili bölümler vardır. Hristiyanlıkta yedi büyük günah ve yedi büyük erdem vardır. Yedi sayısının kutsallığı ve gücü çok eski dönemlerde de bilinmektedir. Sümer tabletlerinde, Sümer Kralı Lugulannemud’un Adap kentinde Tanrıça Nintu adına yedi iç kapısı ve yedi dış kapısı olan büyük bir tapınak yaptırdığı yazılı olduğu gibi; tapınağın kötülüklerden arındırılması için de, yedi öküz ve yedi koyun kurban edildiği ifade edilmektedir.⁶¹

Sayılar yüklenen özellikler onların kişilik kazanmasına da neden olmuştur. Sayıların simge olarak kullanımı, özellikle Ortaçağ Hristiyan Avrupa’sında uğurlu ve uğursuz sayıları ortaya çıkarırken, bu konu çok ileri gidilmiştir. Örneğin büyücülükle suçlanan kişilerin sırtlarına şeytanı simgelediğine inanılan rakamlar kazınmakta yara izi kaybolmadığı takdirde ise, şeytana hizmet ettiğine inanılarak o kişi yakılmaktadır.

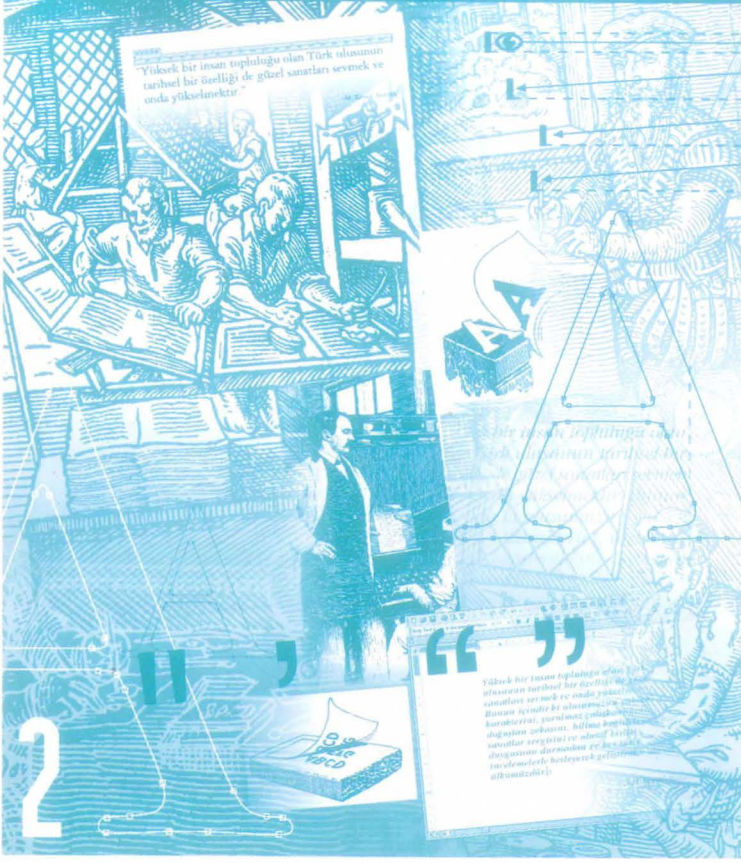
Evrensel dili oluşturan sayılar, sadece sanat değil, fizik, mimarlık, astronomi ve astroloji gibi bütün sanat ve bilim dallarında son derece önemli ve ortak dili oluşturan birer anahtardır. Doğalarında varolan sembolik yapıları ve kolay algılanabilir niteliği, onları görsel dilin vazgeçilmez bir elemanı haline getirmiştir.



Notlar.....

- 1) Özer Ozankaya, *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*, T.D.K. Yayınları, İstanbul, 1974, s. 73.
- 2) Abraham Moles, *Informationstheori Und Astetisce Wahrnehmung*, M. Du Mont Schauberg, Köln, 1971, s. 19.
- 3) Ernest. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, Ankara, Evrim Matbaacılık, 1972, s. 22.
- 4) Philip Meggs, *A History of Graphic Design*, John Willey & Sons Yayınevi, New York, 1998, s. 5.
- 5) Muammer Sun, *Solfej*, Yurt Renkleri Yayınları, Ankara, Kozan Ofset, 1999, s. 1.
- 6) Bruce-Mitford, Miranda. *Sign & Symbols*, Dorling Kindersley Yayınevi, Londra, 1996, s. 102.
- 7) Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene*, İstanbul, 1990, s. 20.
- 8) Andrian Frutiger, *Uluslararası Grafik Ürünler Sergisi*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2002, s. 211-212.
- 9) a.k., s. 211-212.
- 10) Jean Chevalier-Alain Gherbrant, Çeviren: John Buchanan-Brown, *Dictionary of Symbols*, Penguen Yayınları, İngiltere, 1996, s. 707-708.
- 11) Mitford, Miranda. a.g.e., s. 72.
- 12) Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, İstanbul, 2000, s. 226.
- 13) Andrian Frutiger, *Uluslararası Grafik Ürünler Sergisi*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2002, s. 211-212.
- 14) Mitford, Miranda. a.g.e., s. 72.
- 15) Gombrich, a.g.e., s. 39.
- 16) Hüseyin İlter Taşkırar, *Yazı ve Mimari*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 13.
- 17) Ana Britanica, Cilt 8, İstanbul, 1990, s. 522.
- 18) Frutiger, a.g.e., s.282.
- 19) Rowena & Rupert Shepherd, *1000 Symbols/What shapes mean in Art & Mith*, Thames & Hudson Yayınevi, 2002, Londra, s.336.
- 20) Andrian Frutiger, *Signs and Symbols Their Design and Meaning*, Watson and Guptill Yayınları, İsviçre, 1997, s.295.
- 21) Ersoy, a.g.e., s. 109
- 22) Frutiger, a.g.e., 1997, s.275.
- 23) Ersoy, a.g.e., s. 107
- 24) a.k., s. 287
- 25) a.k., s. 379
- 26) Shepherd, a.g.e., s.241.
- 27) <<http://www.turkishcoffepot.com/bilgi.htm>> (16 haziran 2003)
- 28) <<http://www.turkishcoffepot.com/bilgi.htm>> (16 haziran 2003)
- 29) Mitford, Miranda, a.g.e., s. 44.
- 30) Mitford, Miranda, a.g.e., s.45.
- 31) Chevalier-Gherbrant, a.g.e., s. 3.
- 32) Shepherd, a.g.e., s.240.
- 33) Mine Erberk, *Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s. 166.
- 34) a.k., s. 166.
- 35) Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene*, s. 47
- 36) Chevalier-Gherbrant, a.g.e., s. 1105.
- 37) Ersoy, a.g.e., s. 54.
- 38) Ersoy, a.g.e., s. 64
- 39) Chevalier-Gherbrant, a.g.e., s. 94.
- 40) Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene*, s. 57
- 41) Chevalier-Gherbrant, a.g.e., s. 969.
- 42) Frank H. Mahnke, *Color, Environment, and Human Response*, John Wiley & Sons Yayınevi, New York, 1996, s. 62.
- 43) Ersoy, a.g.e., s. 59.

- 44) Mahnke, *a.g.e.*, s. 64.
- 45) Chevalier-Gherbrant, *a.g.e.*, s. 103.
- 46) Chevalier-Gherbrant, *a.g.e.*, s. 103.
- 47) The Pioneer 10 & 11 Spacecraft. <http://spaceprojects.arc.nasa.gov/Space_Projects/pioneer/PN10&11.html> (14 Şubat 2003).
- 48) Guiard P., *Anlam Bilim*, İstanbul, 1975, s. 16.
- 49) The True Story of The Peace Sign. <<http://www.peaceday.org/pcsign.htm>> (14 Şubat 2003).
- 50) Carl Faulman, *Yazı Kitabı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001, s. 21.
- 51) Kate Clair, *A Typographic Workbook*, John Wiley & Sons Yayınevi, New York, 1999, s. 6.
- 52) Faulman, *a.g.e.*, s. 21.
- 53) Nigel Holmes, *Designing Pictorial Signs*, Watson-Guptil Yayınları, İstanbul, 1985, s. 9.
- 54) Nicholas Fabian, <<http://webcom.net/~nfhhome/alphabet.htm>> (20 Eylül 2002).
- 55) Alan and Isabella Livingston, *Graphic Design + Designers*, Penguin Yayınları, İngiltere, 1992, s. 106.
- 56) A Visual Education: A new Language, Otto Neurath, <<http://newdeal.feri.org/survey/37025.htm>> (24 Nisan 2003).
- 57) ISOTYPE, <<http://members.aol.com/doder1/isotype1.htm>> (24 Nisan 2003).
- 58) INFORMATION GRAPHICS; The Isotype Institute, <<http://www.adh.brighton.ac.uk/schoolofdesign/MA.COURSE/LInfDes0.html>> (24 Nisan 2003).
- 59) The Internet Semiotics Encyclopaedia; Blissymbolics, <<http://www.arthist.lu.se/kulsem/encyclo/blissymbolics.html>> (26 Nisan 2003).
- 60) Icographic, "LoCoS An Experimental Pictorial Language", Pergamon Yayınevi, Oxford, New York, 1973, s. 1-17.
- 61) Soner Akyol, *Aklın Serüveni*, Mosaic Yayınları, Ankara, 2000, s. 51.



Yazı ve Tipografi

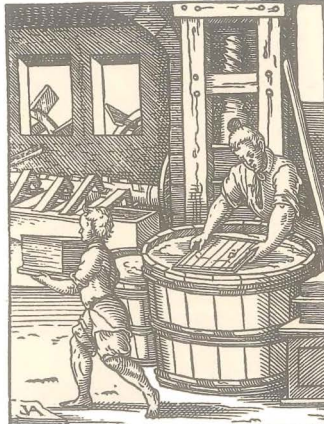
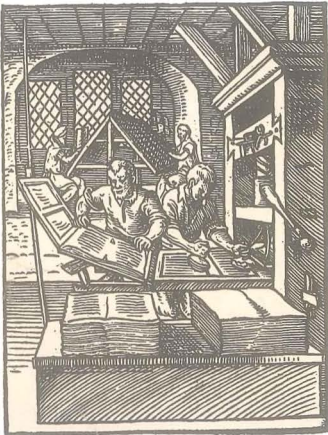
GİRİŞ

Grafik tasarım ve tasarımcının kökenleri, hissettiklerini, korkularını, mesaj ve beklentilerini çizimlerle anlatmaya çalışan ilkel insana kadar uzanır. Bu iletişim boyutunu keşfeden insan, sembolik yapıyı keşfetmiş, bu yapının gösterdiğinden daha çok şey ifade edebildiğini öğrenmiştir. İlk bölümde gördüğümüz çağrışım ilişkisinden yararlanarak, doğal bir güdüyle düşüncelerini ifade edebilecek işaret ve semboller yaratmıştır. İnsanoğlu uzun yıllar resim yazı, kavram yazı diye adlandırabileceğimiz bu iletişim biçimini kullandı. Zor olan bu yöntem, yazabilen ve okuyabilen kişinin değerini arttırmıştır. Sembolleri iletişim için kullanabilmek, onlardan anlam çıkarabilmek, bunları kağıda dökülebilmek, teknik bir altyapıdan çok, felsefi bir bakış ve anlayışı da gerektiriyordu. Mısır uygarlığındaki kâtiplere verilen özel statü, değer ve önem, bu kişilerin eğitim düzeyleri, toplum ve ülke yönetimindeki saygınlığı buna en güzel örneklerdendir.

Sembolik yapıdan işaretlere dönüşen yazı, geçen zaman içinde daha da basitleşerek kolaylaştı. Bu gelişme beraberinde bir yaygınlığı da getirdi. Fenike alfabesinin ortaya çıkışıyla bu gelişim ivme kazandı. Artık bu iletişim biçimi belirli grup ve kişilerin elinden çıkıp yavaş yavaş tüm insanlığa gelişerek yayıldı. 1450'de Johannes Gutenberg'in farklı bir anlayışla hazırladığı baskı sistemi, insanoğlunun gelişiminde önemli rol oynadı. Artık baskı ve çoğaltma çok daha kolay bir hale gelmiş, ancak diğer bir taraftan, sistem tekniikleşerek karmaşıklaşmıştı. XIV. yüzyıl grafik tasarımının ağırlıklı konusu yayıncılık, genellikle de kutsal kitapların tasarlanıp resimlenerek çoğaltılmasıyla ilgileniyordu. Aslında matbaanın icadından önce de yazı çoğunlukla dini çevrelerin elinde bulunmuş, çoğaltılan elyazması kitaplar hep din kitapları olmuştur. Yazı genellikle

Şekil 2.1

Grafik sanatlarında eserler üreten ilk ustalar üretim sürecine de doğrudan katılıyorlardı.

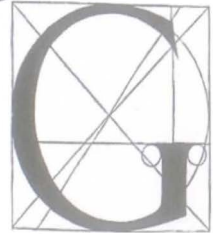
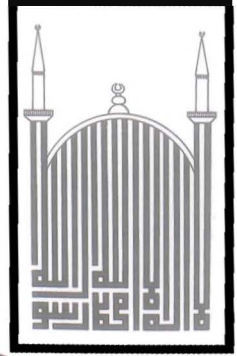


keşişlerin, rahiplerin, din adamlarının elindedir. Gutenberg'in geliştirdiği yeni sistemle bastığı ilk kitap da İncil olacaktır.

Yazma gerek bir sanat, gerekse bir iletişim biçimi olarak tapınaklar, manastırlar ve din okullarında öğretilmiş ve bu çevrelerde gelişmiştir. Dünyanın farklı coğrafya ve dinlerinde durum oldukça benzer şekilde gelişti. IX. ve X. yüzyıllarda manastırların hemen hemen hepsinde bir yazı odası (scriptorium) bulunur, bu işle uğraşan bir ekip çalışırdı.¹

Durum Batıda böyleyken Doğu da ve Arap Yarımadası'nda da durum pek farklı değildi. İslam kültüründe medreselerde bu konunun üzerinde durulur, hattat, cilt ve tezhip ustalarının en önemli müşterileri hep din çevresi olurdu. Ancak daha çok kişinin okuması ve kitap ihtiyacının artması, yazı sanatçılarının bu ihtiyaca cevap verememesi gibi bir sorunu da beraberinde getirdi. İnsanlığın önemli dönüm noktalarından biri olan çoğaltım tekniklerinin gelişme süreci, beraberinde kâğıt ve cilt gibi kimi yan dalların da gelişmesine önemli ölçüde katkı sağladı. O zamana kadar sınırlı sayıda ve ilkel yöntemlerle üretilen kâğıt, daha çok tüketilmeye başladı. Kâğıt, dönemin kıymetli ürünlerindendi. Gutenberg kendi atölyesinde çoğalttığı ilk kitabın ancak bir kısmını kâğıt üzerine basabilmişti. Ancak baskı tekniklerinin gelişimi, baskı malzemelerinin, en başta da kâğıdın üretimine ivme kazandırmıştır.

Tüm dünyada grafik tasarımın ve tasarımcısının gelişiminin baskı ve çoğaltma teknikleriyle birlikte anılmasına karşın, artık günümüzde bu mesleğin temel probleminin görsel iletişim tasarımı olduğu gerçeği çağımızda yaygınlık kazanmıştır. Grafik tasarımcının, ister kâğıt üzerinde, ister duvarda, ister ışıklı noktacıların meydana getirdiği bilgisayar ve televizyon ekranlarında olsun, temel sorunsalının görsel iletişim problemlerinin çözümünde görevli kişi olduğu kesindir. Çağımızda görsel tasarımcının her ne kadar baskı ve çoğaltım tekniklerini iyi bilmesi gerekse de, belki de bunlardan daha önemli olan niteliği, zengin bir dünya görüşüne sahip, okuyan ve içinde bulunduğu evreni algılamaya ve anlamaya çalışan, yeniliklere açık, duyarlı ve yaratıcı bir mesleğin üyesi olmasıdır.



Şekil 2.2

Yazı ve tipografi, tüm dünya dilleri ve alfabelerinde sözün görselleşmesi boyutunda özel bir yere sahiptir.

Şekil 2.3

Garamond yazı karakteri ilk olarak, 1561'te ölen Claude Garamond tarafından tasarlanmıştır. Bugün, tasarlanmasının üzerinden yüzyıllar geçmesine rağmen halen kullanılan estetik, form diline sahip bir yazı karakteri ve ailesidir.

ABCDEFGHIJKL
MNOPRSTUVYZ
abcdefghijklmno
prstuvyz 0123456789

YAZI VE GRAFİK TASARIM

İletişim türleri arasında en gelişmiş olanlarından biri, insan dilidir. Seslerle oluşan bu iletişim biçimi işaretler dizgesi haline geldiğinde, “yazı” diye adlandırdığımız bambaşka bir boyut kazanır. Yazı sessel ortamın işaretlerle oluşturulmuş, dizgelere dönüştürülmüş halidir. Yazıda içeriğe ulaşmada en önemli temel kural işte bu dizgedir. Alfabeyi ise “Dilin temel seslerini ifade eden işaret sistemidir” diye tanımlayabiliriz. Örneğin şu anda okuduğunuz metnin dizgesini değiştirerek, olması gereken her harfin yerine alfabede bir sonraki ile değiştirdiğimizi varsayalım. Harflerin tek tek anlamlarını bilmemize karşın tümcelerin anlamlarına ulaşabilmek son derece güçleşecektir. Roman alfabesini kullanmamıza karşın, farklı dillerde yazılmış yazılarda aynı anlama ulaşamayabiliriz. Bu şifreleme sistemi anlamları değişik olsa da, harf biçimlerinin ortak olduğu bir görsel evren yaratır. Grafik tasarımın temel çalışma alanı içinde yer alan bu evren, insanların yazının farklı nitelikleriyle iletişim kurmalarına yardımcı olur.

İşte bu yüzden grafik tasarımcı eline tasarımdan yoksun bir biçimde gelen yazının içeriğini yeni bir biçimle birleştirir. Kavramsal problemi görsel bir dille çözer ve karşımıza bir grafik tasarım eseriyle çıkar. Artık sıradan bir metin bir tasarım elemanına dönüşmüş ve görsel kültürümüzün bir parçası olmuştur.

Günümüz uygarlığı, yazının, alfabenin ve rakamların üzerine kurulmuştur. Bu birimsel işaretler tek başlarına anlambilim (semantic) açısından herhangi bir anlam taşımaz ancak matematiksel niceliğin ve seslerin işaret olarak yerini alma konusunda tanımlanmış bir rol oynarlar. Bu basit işaretler, insanoğu için, felsefeleri yaymada, bilimde, edebiyatta, önemli bir aracı olmasına karşın, yazının bir sanat, tasarım ögesi olarak kullanılmasında, görsel bir kültür yaratılmasında ve zamanın ötesine geçmede yetkin kılar.

Tasarlanmış Yazının Sanatı; Tipografi

Günümüzde yazının serüveninde MS 3. Milenyumda geline nokta ilginç noktalara ulaşmıştır. Yazı tasarımı çok zaman alan bir daldır, yazı tasarımcıları tek bir yazı ailesi için, bazen tek bir yazı formu için aylarca çalışırlar. Üretilen yazı karakteri uzun bir süre revize edilir, zaman içinde formu yeniden yapılandırılır ve kullanıma sunulur. Bu nedenle Stewen Heller, harf denen bu formların tasarlanmasının da grafik tasarımın önemli konularından biri olduğunu belirtmiştir.

Gerek bilgi ve mesajın aktarılmasında gerekse, yazıt kitabe veya bir yapının cephesinde estetik bir öge olarak kullanılmasında yazı, aynı zamanda bir görsel öge olarak çağlar boyu kendini göstermiştir. Bu yöntemin, kullanılması yaygınlaştığında insanlık çağ atlamış ve yeni vizyonlar kazanmıştır. “Tarih Sümer’le başlar” değişimin ardından Sümer kültüründe rastlanan yazı alanındaki önemli değişim, reform ve buluşların payı büyüktür.

Tipografi; dilin, insanlığın, form ve biçimlere yansımış varlık yansımasıdır. Kaligrafi denilince bu sanatın el ile, el yazısı ile yapılmış şekli akla gelir.²

Kültür tarihi içinde, dil olgusuna koşut olarak, tipografi de, onu formlar yardımı ile kâğıt veya herhangi bir malzeme üzerine aktararak, bir ölçüde yaşanan zamanı görsel olarak kaydetmiştir. Tarihi tipografik öğeler ışığında incelersek, bu örnekleri tüm açıklığıyla görebiliriz. Osmanlı İmparatorluğu’nun en görkemli zamanındaki kaligrafi örnekleri, saltanatın, ahenk ve dinginliğin, gücün formlar üzerindeki etkisini yansıtır. II. Dünya Savaşı Demirperde ülkeleri afişlerinde ise, sert ve keskin hatlara sahip, toplumsal bir savaşın hırçın yüzünü izleriz. (Şekil 2.4).

Aynı şekilde geçmişte modernizm, postmodernizm, günümüzde funk, punk, acid gibi bazıları felsefi dayanaklara sahip düşünce ve yaşam tarzlarını da tipografi ağırlıklı grafik eserlerinde izlemek olasıdır. Her tür yaşam biçimi, düşünce tarzı, tipografik bir dil ile kendine anlatım biçimini oluşturabilir dersek pek yanlış olmaz. Günümüzde gerek “street culture”, funk veya barok veya postmodern yapıda sayısız yazı karakteri ve tipografik uygulamaya rastlanabilir.

Günümüzde grafik tasarım dünyasında kavramsal ve aynı zamanda tipografik çözümler minimal bir biçimle mesaj verme ve aynı zamanda duru bir estetik düzey elde edebilmektedir. Tasarlanmış yazının sanatı olarak adlandırabileceğimiz tipografi, İster Latin, ister Çin, Japon, Arap veya Kril alfabesinde ortak yöntemlerle grafik tasarımın önemli elemanlarından biri olarak ortaya çıkar.

Şekil 2.4

Yazı tasarımı ve grafik tasarım toplumun ve çağın özelliklerini bünyesinde taşır. Aşağıdaki örneklerden üstteki, II. Dünya Savaşı’nın sert ve soğuk yıllarını, propaganda felsefesini hissederken, alttaki hat örneğinde devrin ahenk ve huzurunu mistik felsefenin dingin müziğini kulaklarımızda duyumsarız. Sanatsal, felsefi akım ve yaklaşımlar (modernist, dadalist, postmodernist vs.) tasarım anlayışlarına da yansır. Grafik tasarım ve yazı tasarımı çağın görsel kimliği adına önemli bir veri oluşturur.



Families

Şekil 2.5

Herb Lubalin’in bu tasarımı tipografik yaratıcılık ile bir kavramın yansıtılabileceğine iyi bir örnektir. Families (Aileler).

Bir Dönüm Noktası

Yazının kullanımı ve yaygınlaşmasıyla birlikte okur-yazar olmanın önemi artmıştı, artık daha fazla yazılı eser vardı, bilgiyi yazılı ve kayıtlı bir kültür oluşturmaya başladı. Mısır uygarlığında firavundan sonra gelen kâtip, önemli bir konuma sahipti. Bu konum, yazının bir bilgi, kültür, veri ve çağlar sonrasına kalacak olan tarihi oluşturma işlevindeki yerini hissedenden Mısır kültüründe saygıdeğer bir seviyedeydi. Günümüz grafik tasarımcılarının ve yayıncılarının ataları kâtipler, tarih içinde önemli bir sınıf olarak yer aldılar.

Gösterge yazılar ve resim yazılar (piktogramlar) gibi farklı süreçlerden geçen yazı, Mısır Uygarlığında içinde sembollerin yoğun kullanıldığı hieroglif adı verilen, işaretler yerine resimsel simgelerin bulunduğu bir şekilde karşımıza çıktı. Fenikelilerin

Fenikelilerin MÖ 1500'lerde yaptıkları tam bir devrimdi. O zamana kadarki tüm örneklerden farklı olarak Fenikeliler, kavramları resimselleştirerek bunlardan yazı oluşturmak yerine, seslere işaretler yaratıp bunların dizinleri ile sözcükleri yazarak işlemeye başladılar. Bu gelişme o zamana kadar ayrı bir sınıfın egemenliğinde olan yazma eylemini, tüm insanlığın ortak hizmetine sunma adına en önemli gelişme ve insanlığın en önemli buluşlarından biri haline getirmiştir.

Artık yazma, öncesine nazaran kolayca öğrenilebiliyor ve öğretilebiliyordu. Bu gelişme ideogramlardan sonraki dönemde önemli bir basitlik ve farklılığı yarattı. Artık bilgi, tarih gelişebiliyor ve yazılarak yaygınlaşabiliyor, kalıcılık kazanabiliyordu.

Ancak yazının kullanımının kolaylığı ardından bir başka sorunu

Şekil 2.6

Gösterge yazılar ve resim yazılar (piktogramlar) gibi farklı süreçlerden geçen yazı, Mısır uygarlığında içinde sembollerin yoğun kullanıldığı hieroglif adı verilen, işaretler yerine resimsel simgelerin bulunduğu bir şekilde karşımıza çıktı. Fenikelilerin seslere işaret vererek oluşturduğu ilk alfabenin ardından, Yunan ve Roma kültüründe gelişen yazı, matbaanın icadıyla çoğaltılıp paylaşılabilecek boyutuna kazandı. Yazı'nın ve matbaanın tarihi, gelişimi konularında farklı görüşler olsa da, yazının insanlığın en önemli icatlarından biri olduğu kuşku götürmez bir gerçektir.



beraberinde getirdi. Bu yeni problem bilginin yaygınlaştırılmasıydı. İnsanoğlu önemli bir problemi çözmekle birlikte yeni bir dönüm noktasıyla karşılaştı. Önceleri taş ve deri üzerine el ile yazılan yazı, tek ve özgün eserlerin ortaya çıkmasına neden oldu. Bu süreç oldukça zahmetli bir teknik ve işçilik gerektiriyordu. Önceleri kil, sonraları ise taş üzerine yazı yazma süreci maharet ve ustalık gerektirdiği gibi, yavaş bir süreçti. Masaüstünde kullanılıp okunabilen yazı örneklerinin oluşması, bu iş için taşıyıcı malzeme olan kâğıt veya parşömen kullanımı-
nın yaygınlaşmasına kadar sürdü.

Parşömen sözcüğü Yunancada "Bergama derisi" anlamına gelen "pergamene" sözcüğünden türemiştir. MÖ 200'lerde Mısır, rakibi Bergama'ya yazı için gerekli papürüsleri vermeyi reddedince, Anadolu'da yazıcılar farklı teknikler geliştirdi. Kuşkusuz yazı için hayvan derisi eski zamanlardan beri benzer işler için yaygınlıkla kullanılıyordu, ancak bu süreç bir zorunluluk ile birlikte önemli bir gelişimi de sağladı. Koyun, keçi, ceylan, antilop gibi hayvanların derileri uzun ve zahmetli bir süreç ile inceltilip yüzeyi pürüzlerden arındırılmaya çalışıldı. Sonuç göreceli olarak tatminkârdı.³

Üzerine yazı yazabilecek bir maddenin arayışı farklı çözümler yarattı, İbraniler deri, persler bambu örgüsü, Çinliler ipek üzerine yazı yazdılar. Kâğıt yapımına ilk girişenlerin Çinliler olduğu bilinmektedir. MÖ 105 yılında İmparator Ho-Ti zamanında Tsi'ai Lun adında birinin ağaç mantarı ve ipek parçalarının karışımıyla kâğıt hamuru yaptığı, sonra bu bileşimi hasır üzerinde kurutarak bir çeşit kâğıt oluşturduğu bilinmektedir.⁴

Tüm bu gelişme üretilen kitapların sayıca az olması problemini çözmedi. Büyük savaşlar ve yangınlarla (İskenderiye kütüphanesinin yok oluşu) sayısız eşsiz değerdeki kaynak ve belge yok oldu. Çoğu yönetici bunun farkındaydı ve pek çok imparatorluk yazım süreci ile birlikte çoğaltım aşaması için yüzlerce kişinin sürekli kitap ve belge kopyaladığı birimler oluşturdu. İşleri tüm gün yazmak olan bu kişiler önemli ve değerli bir meslek grubunu oluşturdular.

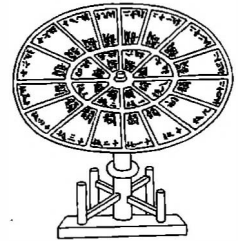
Ancak elyazması kitap hâlâ sadece kütüphanelerde veya zenginlerin evinde bulunan bir nesneydi. Bununla ilişkili olarak okuma ve yazma, dolayısıyla bilim ve kültür ancak bu çevrelerde genişleyebiliyordu.



Şekil 2.7

Papirüse alternatif bir baskı malzemesi olan "parşömen", koyun, keçi, ceylan, antilop gibi hayvanların derilerinin uzun ve zahmetli bir süreçle inceltilip yüzeyi pürüzlerden arındırılarak elde edilmekteydi.

Şekil 2.8



Çinliler 1313'te dönebilen hareketli harflerin üzerinde bulunduğu bir yazı makinesi icat ettiler.

Çoğaltım Tekniklerinin İlk Örnekleri

Yüksek baskı teknikleri kullanılarak uygulanan baskı, MÖ 5 000'lerden beri yaygın bir çoğaltım metodu olarak biliniyordu. Taştan oyulmuş mühürler birer kişisel imza niteliği taşıyordu. Bu mühürler kil tabletler veya boya sürülerek deri veya kâğıt üzerine uygulanıyordu.

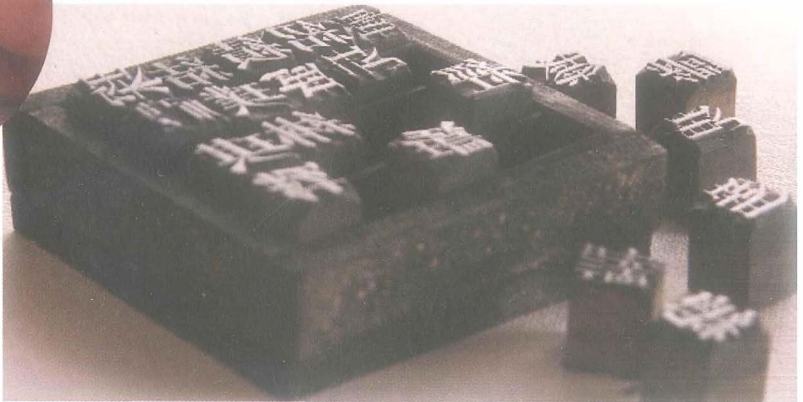
Tahta baskının ağırlıkla kullanıldığı çeşitli baskı teknikleri sayesinde, önceleri Çin'de, sonraları da tüm dünyada kullanılmaya başladı. Ahşap kalıplar emiciliği dengelenerek iyi boya tutması sağlanıyor ve bu teknikle aynı kalıp defalarca kullanılabilirdi. Ortaçağda hareketli metal harflerin kullanılmaya başlamasından sonra bile, uzun süre yazıların yanına gelen resimlemeler bu teknikle basılıp el ile boyanarak yapıldı.

Ahşap baskının Doğuda ve özellikle de Çin'de gelişmesi bir rastlantı değildi. Çin kaligrafisi ve yazı stili ahşap blokların kullanılmasına uygundu. Çince her bir karakter ayrı anlam taşıyordu ve karakterler arasındaki boşluk çok da kritik değildi. Bu sayede sayısı onbinleri bulan Çin karakterleri sayısal bir zorluk taşısa da birimsel olarak bileşimi aralarındaki eşit boşluk sayesinde zor olmuyordu. Buna karşın yazım alanında tek yolun el yazısı olduğu batıda, Gothic karakterler birbirine bitişikti ve iki düzine harfin sürekli değiştirilerek değişik sözcükler oluşturulması gerekiyordu. Bu değişim Çin'de bazen tüm bir sözcük, veya kavrama karşılık gelen tüm karakterin değiştirilmesiyle çözülüyor ve ahşap bloklar yeniden kullanılıyordu.⁵

Yazı karakterleri ve biçimlerini, tipografi başlığı altında daha kapsamlı araştıracağız, ancak bu noktada çoğaltım sisteminin teknik ve biçime etkisi konusunda ilginç bir konu ortaya çıkıyor. O zamana kadar var olan yegâne biçim el yazısını taklit etmeye çalışarak çoğaltım yapmayı hedefleyen insanoğlu, belki de bu zorunluluk

Şekil 2.9

Çin kaligrafisi ve yazı stili ahşap blokların kullanılmasına uygundu. Çince her bir karakter ayrı anlam taşıyordu ve karakterler arasındaki boşluk çok da önemli değildi.



nedeniyle buluşunu geciktirmiş ve zorlaştırmıştır. İlginç olan süreç ise bu gelişimden sonra yaşanmıştır. Gothic harflerin yerini “Aldine” ve benzeri yazı karakterleri almış, harfler birbirinden ayrı biçimler olarak dizilmeye başlanmıştır. Bu gelişim biçimlere etki etmiş harflerdeki tırmak (serif) zamanla değişim göstermiş ve tımaksız yazı stilleri doğmuştur. Çoğaltım tekniğini yazı için tasarlayan ustalar, günümüzde kullandığımız gibi birbirinden bağımsız harfler yapabilme seçeneğini düşünebilmiş olsalar, belki de buluşları bu kadar geçikmeyecekti. Bunun yanı sıra hareketli harflerin gelişimi yazı karakterlerinin biçimsel yapısını da zorlamış ve bu yönde de daha birimsel sistemler gelişmiş; Gothic yazı karakterleri ardından, Humanistic adıyla da sınıflandırılan bir seri harf biçimlerinin doğmasında etken olmuştur.

Basım tekniklerinin gelişmesi elyazması gelenek karşısında önemli bir tezat teşkil etti. Artık yazmanın da ötesinde, çoğaltım önemli bir buluş olarak insan yaşamına giriyordu. Ancak tüm gelişmelere rağmen bu teknik çok verimli değildi ve tirajı yüksek çoğaltmalar yapılmasına olanak vermiyordu.

Ahşap harfler uzun süre çalışmaya, boya ve suya dayanıklı değildi. Harf basmak için kullanılan kalıpların üretilmesi ciddi bir ustalık gerektiriyordu. En önemlisi, bu teknik çok küçük harflere izin vermiyor, harfler elle oyulabilecek en küçük boyda olabiliyordu. Bunlar ise aslında büyük sayılabilecek ölçülerdi. Aynı zamanda yüksek baskı sayılarına ulaşılamıyor ve harf kalıpları kısa sürede kullanılmaz duruma geliyordu.

Kolaylıkla tahmin edilebileceği gibi, ciddi bir boyut sorunu vardı, kitaplar oldukça büyük, taşınması güçtü ve okumak için özel bir tezgâh gerektiriyordu. Bu sorun ciltli kitap yerine rulo yazmaların kullanımının uzunca bir süre devam etmesine neden oldu.



Şekil 2.10

Kitap üretiminin tamamı elle yapılıyor, yazım, süsleme ve ciltleme, konularında uzmanlaşmış ustalar tarafından atölyelerde gerçekleştiriliyordu.



Şekil 2.11

IX. ve X. yüzyıllarda büyük ve küçük her manastırda “yazı odaları” (scriptorium)lar bulunuyor ve burada kaligrafılar kitap yazım ve çoğaltım işi ile ilgileniyorlardı. Uzun yıllar kitap kopyalama ve çoğaltmanın yegâne yolu buydu.

Haraketli Metal Harfin Doğuşu

1450 yılında basım ve yayıncılık alanında önemli bir devrim gerçekleşti. Jonannes Gutenberg isimli bir Alman, metal yazıları kurşun alaşımlar kullanarak oluşturmayı ve bunlardan blok kalıplar elde etmeyi denedi. Artık zamanın ölçütleri içinde çok yüksek sayılabilecek baskı sayılarına ulaşabiliyor, aynı kalıp defalarca kullanılabiyordu. Bu gelişme XI. yüzyıldan beri bilinen Çinlilerin birim harfler kullanarak yaptıkları baskı sisteminden sonra en önemli tarihi aşamayıydı.

Gutenberg, kuyumculuk geçmişi olan, metale şekil vermeyi ve döküm tekniklerini bilen yetenekli bir ustaydı. Metal harflerin oluşturulması aşamasında ilk süreç hece, kelime ve kelime gruplarının metal dökümle oluşturulmasıydı. Gutenberg, birim harflerin kullanımının, tekrar kullanılabilirlikle kitap üretimini çok hızlandırabileceğini keşfetti. Bu süreç, insanlığın gelişiminde büyük bir dönüm noktasıydı.⁶

Ancak vurgulanması gereken önemli bir nokta, bu sürecin önemli isimleri konusunda farklı bilgiler veya spekülasyonların da olduğudur. Bazı araştırmacılara göre 1390'da madeni harfler kullanılarak basılan kitabın yaratıcısının bir Çinli olduğunu düşünülür, veya Gutenberg'ten hemen önce Laurens Coster isimli bir Hollandalının benzer teknikle bir kitap çoğalttığından bahsedilir. Tarihsel gerçek tarihçilerin bu konuda derinlemesine araştırmalar yapmasını gerektirirse de, bizim elimizdeki veriler bu önemli sürecin Gutenberg ile başladığını göstermektedir. Bu önemli buluşun dünya üzerinde kabul gören şekli de budur.

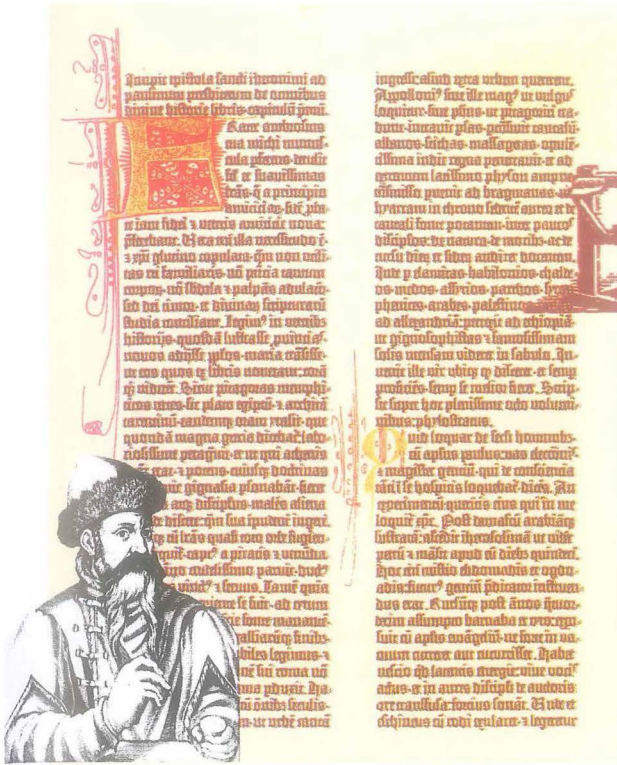
Şekil 2.12



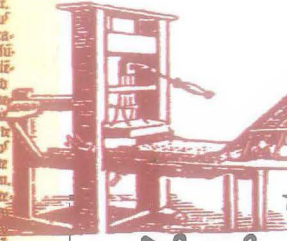
"42 Satırlık İncil" in içindeki Colophon bölümünde yer alan Fust ve Schoeffer'in arması.

Johann Fust bu proje için Gutenberg'in mali kaynağını sağlayan bir yayıncıydı. Ancak sonraları basım sürecinin uzaması ve Gutenberg'in aldığı parayı ödeyememesi yüzünden bu ortaklık bozuldu ve mahkemelik olan bu ilişki, Gutenberg'in basımevinden uzaklaştırılmasıyla son buldu. Gutenberg'in yardımcısı Peter Schoeffer, Fust ile ortak olarak bu projeyi bitirebildi. Gutenberg'in yaratıcılığında gelişen "42 Satırlık İncil" in içinde (Colophon) Fust ve Schoeffer'in armasına rastlanır.⁷

"42 Satırlık İncil" adını, sütünlardaki satır sayısından almaktadır. Ancak bu eserin tipografik yapısı yakından incelendiğinde, oldukça ilginç bir yapı ortaya çıkar. O devirde yaygınlıkla kullanılan yazı biçimi, el ile yazılan kesik uç karakteriydi. Gutenberg, bildiği ve o zamana kadar gördüğü tek tarz olan bu Gothic (Black Letter olarak da adlandırılır) yazı karakterini kopya etmeye çalıştı. Baskı harfleri



Gutenberg'in atölyesinde ilk bastığı kitap bir incildi 409x299mm boylarındaki bu incil iki cilt halinde basıldı ve toplam 1286 sayfadan oluşmaktaydı.



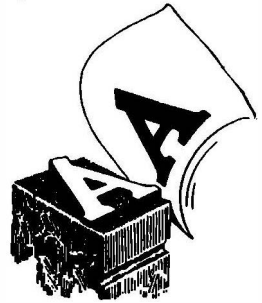
que vivit
hereditatis eius in sancti
in supeminēs magnitudi
nis ei⁹ in nos q̄ credim⁹
pauōōē potētie virtuti
patus ē in cristo: suscit
a mortuis • et cōtinuēs a
cam suā in celestibz supi
ōnnatū et doretatē ⁊ i

ile bu yazı karakterini kopya etmek çok güçlü, çünkü bu yazı stilinde el yazısının genel karakterinde olduğu gibi harfler birbirine bitişikti. Bu yüzden bileşik harfler (ligatures) farklı çiftlemeler ile üretildi. Gutenberg bu zorunluluk yüzünden harfleri bireysel biçimde üretmek yerine, yaklaşık 270 farklı kombinasyon ile üretmek zorunda kaldı. Örneğin “a” harfi bireysel bir metal kalıp ile basılmak yerine “ai”, “ar”, “aqu” gibi bütün gruplar olarak üretilip kelimenin kurgusuna göre uygun olan kullanıldı.⁸

Gutenberg'in karşılaştığı başka zorluklar da vardı. Metalin bileşimi için kurşun ve bakırı belirli oranlarda karıştırarak istenilen sertlikte bir bileşim elde etmeye çalıştı. Gutenberg'in aradığı karışım, kolay döküm yapabilecek kadar yumuşak, ama çok sayıda baskıya dayanabilecek kadar da sert olmalıydı. Kâğıt üzerine belirli bir basıncın uygulanması için üzüm sıkma makinesinden bir prestan faydalandı. Bunun yanı sıra oluşturulan bu yeni metal bileşim mürekkep karışımını iyi şekilde üzerinde tutmadı. Elyazması için kullanılan mürekkep dağılarak düzgün bir baskı elde etmeyi engelledi. Bu sorun yağ bazlı farklı karışımlar denenerek çözüldü.

Ancak sonuç mükemmeldi, Gutenberg amacına ulaşmış ve

Şekil 2.13



Gutenberg, bildiği ve o zamana kadar gördüğü tek tarz olan bu Gothic (Black Letter) olarak da adlandırılır) yazı karakterini kopya etmeye çalıştı. Baskı harfleri ile bu yazı karakterini kopya etmek çok güçlü, çünkü bu yazı stilinde el yazısının genel karakterinde olduğu gibi harfler birbirine bitişikti. Bu yüzden bileşik harfler (ligatures) farklı çiftlemeler ile üretilirdi.

elyazmasından güçlkle ayırt edilebilecek, boşlukların düzenlenmesi ve sütun oluşumu mükümmel bir sonuç elde etmişti. Artık dünya eskisi gibi değildi. Matbaanın kaydettiği bu olağanüstü gelişme, dünyada ve Avrupa'da kitapların çoğalması, yavaş yavaş da olsa yazılı dillerin kullanılmasına ve incelenmesine yol açmıştır. Bir dilin yazılı yönünü tanımak, belli bir güce sahip olmaktır. Sartre'ın *Sözcükler*'de dediği gibi, yazabilmek "dünyayı fethetme" yollarından birine sahip olmak demektir. Bu yazının yaygınlaşması ise, bilginin paylaşımı ve gelişim sürecini yaratmıştır. Aydınlanma çağı ve çoğaltım tekniklerinin gelişim sürecinin örtüşmesi bir rastlantı değil, doğal bir etkileşimin sonucudur.⁹

Çoğaltım Tekniği Olarak Çukurbaskı

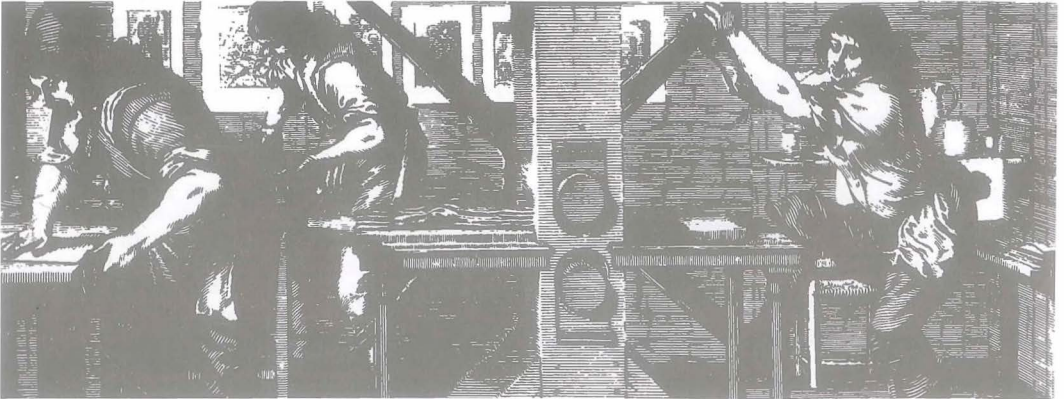
Adından da kolayca anlaşılacağı gibi, çukurbaskı tekniğinde yüksek baskının aksine, çukur bölgeler mürekkep alarak baskı gerçekleştirmekteydi. Kitaplar Gutenberg'in geliştirdiği yüksek baskı tekniği yaygınlaştıktan sonra dahi resimlerin çukurbaskıyla basıldığı ve renklendirildiği gözlenmektedir.

Özellikle XV. yüzyılda kart oyunlarının yaygınlaşması, bu konuda yoğun şekilde çalışma yapılmasına neden olmuştur. Yüksek detay hassasiyeti birden fazla renk uygulamasına imkân vermesi açısından çukurbaskı çoğu kez tercih edilen bir yöntem olmuştur. Bu teknikte tüm sayfa aynı metal kalıp üzerine kazınır ve çukur bölgelere boya verilerek pres yardımıyla nemlendirilmiş kâğıt üzerine baskı yapılır. Günümüzde de bir baskiresim dalı olan gravür tamamen aynı sisteme dayanır.

Bu teknikte yazıları oluşturma aşamasında metali kazıma büyük bir beceri gerektiriyordu. Bunun yanı sıra tüm sayfa kalıbı sadece o sayfa için hazırlanıyor ve kullanılıyordu. Ancak Gutenberg'in geliştirdiği teknikte, harflerin kalıpları tekrar ayrılıp kullanılabilirdi.

Şekil 2.14

Yüksek detay hassasiyeti elde edilen çukurbaskı, detay gerektiren baskılarda çoğu kez tercih edilen bir yöntem olmuştur. Bu teknikte tüm sayfa aynı metal kalıp üzerine kazınır ve çukur bölgelere boya verilerek pres yardımı ile nemlendirilmiş kâğıt üzerine baskı yapılır.



Ancak bunun görsel yapıya yansıyan diğer bir önemli farkı ise çukurbaskının mükemmel detay verebilmesi ve çok ince çizgileri dahi basabilmesiydi. Geleneksel yazı araçlarından olan tüy kalem, ucu farklı şekillerde kesilerek mürekkebe bandırılarak kullanılan bir yazı aracı olarak kullanılıyordu. Bu yazı kalemi sivri kesilirse oldukça ince çizgilere sahip zarif bir el yazısı oluşuyor, açılı kesilirse de “kesik uç” etkisinde bir tarz ortaya çıkıyordu. İnce el yazısının baskı olarak çoğaltılması yüksek baskıyla hemen hemen ikânsızdı. Buna karşın iyi bir usta, aynı tarzı metal üzerine kazıyabiliyor ve aynı görsel etki basılıp çoğaltılabiliyordu. Bu tip yazılar dilimizde “angles” olarak da tanımlanan ince yuvarlak formlara sahip süsleme detaylarıyla birlikte kullanılıyor ve mükemmel detaya olanak veriyordu. Muhtemelen bu hassasiyeti sayesinde “Black Letter” veya “Gothic” olarak adlandırılan yazı stiliyle basılmış kitaplar, sonradan gravür (çukurbaskı) tekniği ile tekrar basılarak ilaveler yapılıyor, görsel açıdan zenginleştiriliyor ve ince detaylar ekleniyordu. Yüksek baskı ve çukurbaskı tekniklerinin bu bileşimi sonucu olumlu yönde geliştirdi ve zengin görsel etkiler oluşturulmasına katkıda bulundu.

Çoğaltım tekniği olarak çukurbaskı ve Gutenberg’in geliştirdiği sistemle yüksek baskı, yaklaşık aynı zamanlarda yaygınlaştı. Çukurbaskı, noktasal ince detaylara olanak vermesi sayesinde özel tasarımlarda el yazısı karakterinin kâğıt üzerine geçirilip çoğaltılmasında ve paragrafların ilk harflerinde kullanılan “Gösterim ilkharfleri”nin (display initials) kullanılmasında yaygınlık kazandı.

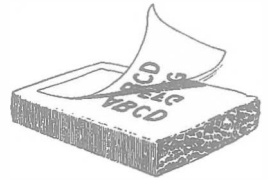
Yepyeni Bir Süreç, Düz Baskı

Çoğaltım tekniklerinde yepyeni bir süreç olarak karşımıza çıkan düz baskı, “Litografi” olarak da adlandırılır. Geleneksel yazı araçlarından bir başkası olan kalem ve fırça, litografi sayesinde baskı tekniklerinden düz baskıda kullanılır oldu.

1796 yılında Aloys Senefelder su ve yağın birbirini itme prensibinden faydalanarak, günümüz ofset baskı tekniğinin atası taşbaskı tekniğini buldu. Bu teknik kireç bazlı bir taşın üzerine yağlı kalem ile yazı ve resimlerin çizilmesi, ardından mürekkebin çizili alanlar üzerine yapışarak baskı elde edilmesi prensibine dayanıyordu. Bu teknik kurşun kalıplar kullanmakla kıyaslandığında çok farklı ve avantajlara sahipti.

XV. yüzyılda açılan yolda ilerleyen insanoğlu, iki yüz yıl sonra düz baskıyla farklı bir boyuta ulaştı. Artık fotografik denebilecek detaylar mürekkep yardımıyla taş üzerine ve ardından kâğıda aktarılabiliyordu. Artık afiş ve diğer tüm basılı malzemelerde yeni

Şekil 2.15



1796 yılında Aloys Senefelder su ve yağın birbirini itme prensibinden faydalanarak, günümüz ofset baskı tekniğinin atası taşbaskı tekniğini buldu.

bir tarz ve görsel anlayış göze çarpar oldu. Victorya Dönemi ve Art Nouveau dönemlerinde gözlenen akışkan ve organik çizgilerin çoğaltılmış eserlerde görülebilmesinde litografinin de payı vardır.

Bu teknik sayesinde kâğıt üzerine geçirilecek olan görüntü, oyma kesme gibi zahmetli aşamalar yerine, mürekkebi tutma özelliğine sahip bir boya ile özel bir taş üzerine çizilip boyanıyordu. Fırça ve kalemin tüm hareketlerine olanak veren bu teknik, çok renkli baskıların oluşmasına imkân verdi.

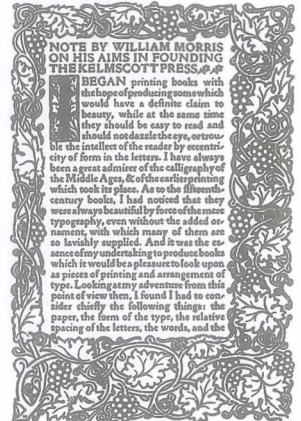
Doğal olarak bu gelişim, dönemin tipografisiyle etkileşim içinde sürdü. Yeni imkânlar farklı formların oluşmasına yardımcı oldu. Tonlamaların sıkça kullanımı, yarım ton resimler ve yazının birlikte kullanıldığı afiş örnekleri yarattı. Bu teknikte bir diğer avantaj ise, kağıdın ezilip zarar görmemesi ve böylelikle defalarca üst üste baskı yapılabilmesiydi. Bu ise doğal olarak renk sayısının artabilmesi sonucunu birlikte getirdi.

Litografinin görsel yapıya getirdiği önemli değişikliklerden biri ise fotografik etkinin güçlenmesiydi. Noktasal ve çizgisel etkinin yoğun hissedildiği illüstratif yaklaşım yeni bir tonlama ve görselleştirme dili yarattı. Fırça ve suluboya etkileri artistik bir boyutta afiş sanatında bir tarz olarak ortaya çıktı. Taşın üzerine baskı için hazırlanan düzenlemede mürekkep tarama ucu, fırça veya kalem gibi farklı araçlardan faydalanılması, doğal olarak biçim ve doku olarak da bir zenginlik getirdi. 1800'lerin ikinci yarısında, özellikle Fransız eğlence mekânları için yapılan afişlerde Jules Chéret ve Toulouse-Lautrec bu dönemin belirgin bir tarzını ortaya koydu ve grafik tasarım alanında sanatsal boyutta önemli örnekler verdiler.

Yüksek detay, farklı ve zengin bir görsel yapıya sahip litografi kısa sürede yaygınlık kazandı. Özellikle afiş ve detay gerektiren işlerde yoğunlukla başvurulmuş bu tür, günümüzde kullanılan ofset tekniğine alt yapı teşkil etti.

Şekil 2.16

William Morris "Kelmscott Yayınevi" bünyesinde sıradışı baskılar yaptı. Kitabın koleksiyon değeri olan bir sanat eseri olarak yeniden oluşmasında ve koleksiyoncuların özel atölyeler ile ilgilenmesinde payı büyüktü.



Tipografiyi Çoğaltmanın Yakın Tarihi

Gutenberg'in denediği hareketli harflerin kullanılması zamanla gelişti, 1886'da Linotype ve 1893'te Monotype dizgi makinelerinin gelişmesi sayesinde baskı tekniği yeni bir olanakla karşılaştı. Artık metal harfler tek tek dizilmiyor, daktiloya benzer bir düzeneğe sahip dizgi makinesi sayesinde harfler yanyana getiriliyor ve sıcak kurşun alaşım ile blok kalıplar elde ediliyordu. Bu gelişme kitap yapımının en zaman alan ve zahmetli aşaması olan tamamen elle, tek tek yapılan dizgi aşamasında bir çığır açtı.

İlk Linotype dizgi makinesi Ottmar Merganthaler tarafından yapıldı. Tüm satırın prinç matrisler halinde hazırlanarak oluşturulduğu bu sistem, adını "a line of type", yani "bir satır yazı" anlamına gelen tanımlamadan almıştır. Bu sistemde yetenekli bir operatör dakikada altı satıra kadar dizgi oluşturabiliyordu. Dizgi makinelerinin gelişimi ve yaygınlaşması yayıncılıkta büyük bir patlama yarattı. Özellikle 1887'de Tolbert Lanston'un Linotype'ı temel alarak geliştirdiği Monotype (ülkemizde monotipi olarak adlandırılmıştır) dizgi sürecini daha da otomatikleştirdi ve hızlandırdı. Pek çok yayınevi ve gazete bu sistemle dizgi ve sayfa düzeni yapmaya başladı.¹⁰



Şekil 2.17

Metal harflerin baskı tekniğinde kullanılmasıyla bir yüksek baskı tekniği olan "Tipo" baskı tekniği yaygınlaştı. Birimsel metal harflerin mekanik şekilde oluşumu dizgi sistemlerinin gelişim sürecinde farklı teknikler yarattı.



Bu önemli teknik gelişmenin ardından kilometretaşı olarak nitelenebileceğimiz en önemli gelişmelerden biri ise, sayısal (digital) harf öncesi yaygınlık kazanan foto-dizgi oldu. Foto-dizgi, adından da anlaşılabilirliği gibi temelde fotografik sisteme dayalı bir dizgi sistemidir. Harflerin optik yardımıyla ışık duyarlı bir kâğıt üzerine pozlanarak tipografik metinlerin oluşturulduğu bu sistem dizgi birimleri ve basım evlerinde bulunun bir sistemdi.

Ancak bilgisayarların gelişmesi özellikle kullanıcı dostu olarak tanınan "Apple" bilgisayarlarının üretilmesi ve en önemlisi "Postscript" yazılım dilinin gelişimi sayısal harf devrimini gerçekleştirdi. Bu sayede baskı öncesi aşamanın önemli bir bölümü artık masa üstündeydi.

Şekil 2.18

Gutenberg'in geliştirdiği teknik, hareketli metal harf devrini açtı, ardından 'Linotype' ve 'Monotype' dizgi sistemleri gelişti. Optik pozlama sistemi ile çalışan fotodizgi sistemlerinden sonra gelen en büyük gelişme, masaüstü yayıncılık ve postscript dönemidir. Bu sayede yazı, tipografi, dizgi evlerimize kadar girdi.

İşlevsel Boyutuyla Tipografi

Yazının temel işlevini, işaretler yardımıyla düşünce ve bilgi aktarımı olarak tanımlayabiliriz. Ancak tipografi bu tanımın bir adım ötesidir, bir anlamda “yazı ile sanat yapma” boyutudur. Klasik tipografi anlayışı, okunabilirlik ve estetik ekseninde odaklanmış olsa da, çağdaş anlamda tipografi, özellikle postmodern yaklaşım artık kendine bundan farklı hedefler belirlemiştir.

Artık grafik tasarımda tipografi, bilgi ve mesajın anlaşılabilir bir form diliyle iletilmesinin yanı sıra, bir tarz, kişilik, görsel bir dil, farklı bir imge olarak ortaya konan bir eleman olma iddiasını taşımaktadır. Kuşkusuz mesajın içeriğiyle tipografinin uyuşması grafik tasarımcılarının en sıklıkla çözüm bulmak zorunda kaldığı durumdur. Ses ile doğrudan ilişkiye sahip yazı, kâğıt üzerinde söylenen sözün izidir, bir tonu duruşu ve tavrı vardır.

Belki de bu yüzden, değişik biçim ve tarza sahip alfabe tasarımlarını (font) “yazı karakteri” olarak adlandırırız. Hepsisi notalar gibi farklı bir sese, tona, çağrışım ilişkilerine sahiptir. Bir grafik tasarımcının en çok çözmek zorunda kaldığı problem belki de budur. Tasarımının tipografik çözümlemesine sıra geldiğinde, elindeki içeriğe nasıl bir görsel tonaj, ciddiyet, samimiyet, inandırıcılık ve tarz vereceğine karar verir. Çoğu kez okunabilirlik ve görsel algılabilmek gibi tipografinin pragmatik işlevleri göz önünde olsa da, aslında tipografi tasarıma kimlik kazandıran önemli bir tasarım elemanıdır.

Aşağıdaki şekilde bir şiir dizesi farklı şekillerde yazılı. Nasıl her şiir okuyan veya aynı şarkıyı yorumlayan farklı sanatçılar esere değişik yorumlar verebiliyorsa, grafik tasarımcısı da tipografi yardımı ile sözünü şekillendirir. Aynı sözü fısıldıyarak ya da bağırarak söylemek, içerikle örtüşen ya da örtüşmeyen bir dille yorumlamak

Şekil 2.19

Yandaki şiir dizesi farklı yazı karakterleri ile yazılı.

İçerik ile ilişkisini sorgulayalım. Aynı sözü fısıldıyarak ya da bağırarak söylemek, içerikle örtüşen ya da örtüşmeyen bir dille yorumlamak tipografinin işidir artık.

Zarif bir goncannın solgun ve içten titreyişi gibiydi sesi

Zarif bir goncannın solgun ve içten titreyişi gibiydi sesi

ZARİF BİR GONCANIN SOLGUN VE İÇTEN TİTREYİŞİ GİBİYDİ SESİ

Zarif bir goncannın solgun ve içten titreyişi gibiydi sesi

Zarif bir goncannın solgun ve içten titreyişi gibiydi sesi

Zarif bir goncannın solgun ve içten titreyişi gibiydi sesi

ZARİF BİR GONCANIN SOLGUN VE İÇTEN TİTREYİŞİ GİBİYDİ SESİ

Zarif bir goncannın solgun ve içten titreyişi gibiydi sesi

onun işidir artık. Bu sayede çoğu kez sayfalar dolusu metinle anlatılmaya çalışılan bir anlayış, tarz, kavram, sade bir tipografik çözüm yardımıyla oluşur.

İşte bu kurgulamayı yapan, seçim ve kararlarda etkin kişi “tipografi tasarımcısı”dır. Bir bilgi, mesaj ve içeriğe yazıyla biçim veren bu kişiler, grafik tasarım disiplini içinde temel bir çalışma konusunun uygulamacıları, içeriğe şekil verenlerdir.

Örneğin Tipografi araştırmacısı Ruari Mc Lean, tipografi tasarımcısını yazarın bir hizmetkârı olarak tanımlar. “Yapılması gereken esas iş, yazarın kendi hedef kitesine ulaşmasını sağlamaktır. Kendi sanatını yapmıyorsun, başkasının sözcüklerini arzulan etkinlikte, güzellikte, başka bir biçim, yetenek ve duyarlılıkla okuyucuya sunuyorsun”, diyerek tasarımcıyı uyarır.¹¹

Ruari Mc Lean’in söylediklerinde gerçek payı olmakla birlikte, çağdaş tipografi anlayışı bazı farklılıklar yaratmıştır. Artık tipografi başlıbaşına bir ihtisas dalı olarak, grafik tasarım içinde yerini almıştır. Günümüzde kendilerini “tipografi tasarımcısı” olarak adlandıran tasarımcı ve tasarımevleri bulunmaktadır.

Tipografi çağdaş sanat akımları içinde önemli bir yere sahip olan, kimi eleştirmenlerin “mesaj sanatı” şeklinde adlandırdığı bir tarzda önemli bir malzeme olarak yer alır. Amerikalı sanatçı ve sanat eğitmeni Kay Rosen’ın eserleri buna iyi bir örnektir. Tipografiyi mesaj vermede kullanılan en doğrudan ve yalın eleman olarak değerlendiren Rosen, bu malzeme ile mesajın minimalist ancak etkin bir biçimde sanat alıcısına ulaşmasına çalışmaktadır. Önceleri kaligrafi, sonra baskı tekniklerinin gelişimi ile tipografi olarak oluşan bu anlatım biçimi, çağdaş dünyada grafik tasarımcıların yanı sıra sanatçıların da kullandığı bir iletişim aracıdır artık.¹²

Şekil 1.20

Kay Rosen’ın çalışmaları, dünyaca önemli, prestijli müze ve koleksiyonlarında yer almaktadır.

- A- "Hi," (SELAM) Geffen Contemporary, Los Angeles.
- B- "Go Miami/Amigo Miami," banner, Art Basel Miami Beach, 2002.
- C- "You Lie Through Your Teeth," 1990, 7-3/4" x 19"
- D- "Impaired," 2002, 18-3/4" x 29"



Bir Kültür Olarak Tipografi

Her konu, ihtisas ya da ilgi alanı geçmişe dayalı bir kültüre dayanır. Öncesi, örnekleri, gelişimi ve verilmiş ürünleri bilmek, o konuyla ilgilenenlerin derinliğini ve mesleki hakimiyetini geliştirir. Bu yüzden her görsel iletişim tasarımcısı, grafik tasarımcısı bu kültür ile kendini zenginleştirmelidir. Bir yönden bakıldığında, yazı ve tipografinin geçmişi insanlığın geçmişidir. Hemen hemen her konuda olduğu gibi geçmişte yapılanların bilgisine sahip olmak, süreç ve gelişimini bilmek yeni üretimlere ışık tutar. Örneğin klasik müzik konusunda eser veren biri hayında hiç Beethoven veya Bach dinleyip doruklara ulaşmadan, ürettiklerini ne ölçüde değerlendirebilir ve neyle kıyaslayabilir?

Yazı ve tipografinin gelişim süreci, basım tekniklerinin gelişimiyle farklı bir ivme kazanmış, tipografi bir sanat dalı olarak ortaya çıkmıştır. Bu gelişimin ardından atölye sistemiyle çalışan, sınırlı sayıda baskılar yapan tipografi sanatçılarının yönettiği ve koleksiyon değeri olan kitapların üretildiği kurumlar ortaya çıkmıştır. “Kitap Sanatı” olarak adlandırabileceğimiz bu yaklaşım Avrupa ve özellikle Amerika’da yaygınlaşmış, bu tarz eser veren çalışma grupları çoğalmıştır. Bu grup veya kişilerin özel tasarım ve basım kitapları farklı bir kolleksiyoner ve okur kitlesi oluşturmuştur. Yakın geçmişte ortaya çıkan bu gelişim, eski yüksek baskı makinelerinin tekrar kıymetlenmesine ve bunlar yardımıyla deneysel çalışmalar yapılmasına olanak sağlamıştır.

Günümüzde grafik tasarım eğitimi veren tüm kurumlar, öğrencilerine yetkin bir tipografi eğitimi vermeye çalışırlar. Büyük önem taşıyan bu dal, grafik eğitiminde vazgeçilmez bir unsur olmasına karşın, görsel iletişim tasarımcısı kültürünün, ayrılmaz bir parçasıdır. Bazı okullarda tipografi kültürü “grafik sanatlar tarihi” ile koşut olarak verilmekte, böylelikle her akım, üretilen yazı karakteri veya eserin varolduğu çağ ile birlikteliği daha anlaşılır bir boyutta incelenilmektedir. Örnek vermek gerekirse, bir tasarım öğrencisinin 1530 yılında Claude Garamond tarafından elle şekillendirilerek yaratılan bir yazı ailesinin (Garamond) nasıl olup da günümüzde hâlâ geçerli, güzel kabul edildiğini anlaması için, tarihsel ilişkileri iyi kurgulayabilmesi ve form dilini iyi okuyabilmesi gerekir. Aradan yüzyıllar geçse, zaman, kullanılan araçlar, yöntem ve dünyanın genel yapısı değişse de, oransal ve estetik temellere dayalı biçimlerin değerlerini yitirmemesi oldukça ilginçtir. Hızla gelişen ve değişen bir dünyada bu kadar kalıcı olabilen biçimlerin gizemlerini,

bünyelerinde barındırdıkları işlevsel ve estetik sonuçlar bize önemli dersler sunar. Bu yüzden tipografi başta grafik tasarımcıların ilgilendiği bir alandır, ancak sınırları salt grafik tasarımın ötesine, sosyal ve kültürel bir boyuta sahiptir.

Tipografiyi Sanat Yapanlar

İnsan düşünce ve duyularının titreşimleri, bize sanat yoluyla aktarılmıştır. Kuşkusuz sanatçı Kay Rosen bu elemanı sanatsal bir kaygı ile kullanan ilk kişi değildir. Tarih içinde “Tipografiyi Sanat Yapanlar” başlığı içinde inceleyebileceğimiz pek çok kişilik vardır. Hemen her sanat eseri, gibi tipografik bir yaklaşım, çözümleme veya tasarım, çağının etkilerini taşır. Tipografik bir çalışma bir taraftan kendisine yüklenen pratik bir iletişim amacına hizmet etmeye çalışırken, öte yandan biçime dayalı bir sanat dalı olarak dile gelir. Özellikle harf tasarımı konusu bu açıklamayla bire bir örtüşür.

Tipografinin kullanıldığı beyaz kâğıt veya ekran ya da bambaşka bir ortam, bu sanatın ele alındığı “evren”i sunar tasarımcıya. Oluşturulan kavramsal veya sanatsal ürün, bu “evren”de yer alır. “Aralıklar, vurgusu az çok değişen, farklı zamanlarda noktalanmış müzikal bir cümle gibi satırlara ve farklı uzunluklardaki sözcüklere bir düzen verir. Boş kalan satır ve paragraf sonları da bu düzeni yapılandırır, ve gövdelerin ahenkli ölçeği tipografik belirleyeceği niteliği olan o uçuşmayı, o genel ritmi verir. Üzerinde iyi çalışılmış basit bir tipografik yapıt, ritimli bir görüntü sunar.”¹³

“Tipografi kıymetli bir sanattır, çünkü düşünceyi giydiren son öğeyi, onun maddesel güzelliğini yazının sistemi içinde biçimlendirir, kimileri onun bu sistemin dışında kaldığını söyleyecektir, biz onlara yine de içinde kaldığını söyleyeceğiz, çünkü söz konusu olan tam olarak yine yazıdır.”¹⁴

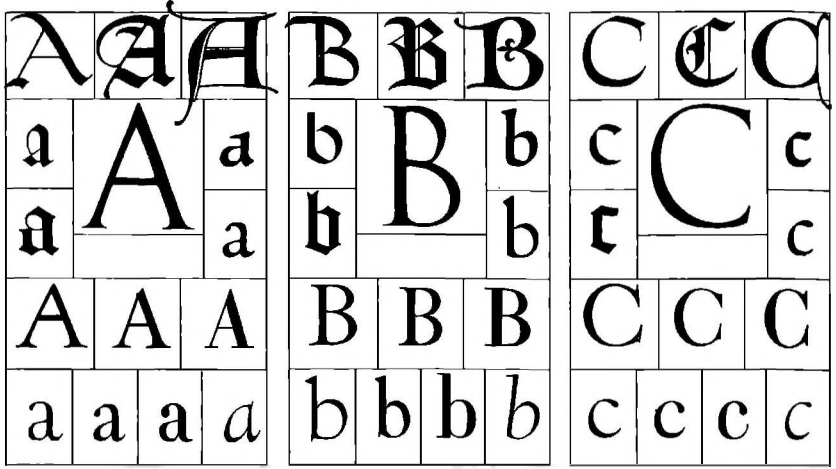
Tipografinin bir sanat dalı olarak ele alınmasında önplana çıkan tasarımcılar, hiç kuşkusuz aşağıdaki seçkiden çok daha fazladır. Bu konu başlı başına bir araştırma konusu olarak da incelenebilecek derinlik ve kapsama sahiptir.

Kuşkusuz tipografinin gelişimi ve ayrı bir dal olarak yaygınlaşmasında gerek ortaçağda gerek sanayi devrimi öncesinde önemli sayılabilecek pek çok şahsiyet mevcuttur. Aşağıda gördüğünüz seçki, kişisel bir tercih ve zaman aralığı içindeki kilometretaşlarıdır. Özellikle yakın geçmişimizde karşımıza çıkan bir yazı karakteri yaratmamış, ancak harf formlarının kullanımı ve grafik tasarım içindeki kullanımı sayesinde bu bölümde anılması gereken onlarca tasarımcı mevcuttur.

Şekil 2.21



Frederic Goudy 1865-1947
Yaşamı boyunca yüzden fazla font tasarlamış olan Goudy'nin başlıca yazı karakterleri:
Camelot (1896),
Pabst Roman (1902), Village (1902), Cushing Anrique (1904), Copperplate Gothic (1905), Kennerly (1911), Forum Capitals (1911), Goudy Old Style (1912), Hadriano (1918), Goudy Open (1918), Goudy Modern (1919), Italian Old Style (1920), Goudy Newstyle (1921), Goudy Sanserif Bold (1922), Venazia (1925), Deepdene (1927), Medieval (1930), Kennerley (1930), Goudy Sanserif (1925), Franciscan (1932), Tory text (1935), Friar (1937), University of California Old Style (1938).



Frederic Goudy

Bir tipografi tasarımcısı, yayıncı ve eğitimci olan Frederic Goudy, 1865 yılında Amerika'da Illinois eyaletinde doğdu. 1897'de ilk yazı karakteri olan Camelot Old Style'ı tasarladı. Hazırladığı yazı karakterlerinin yaygınlık kazanmasının ardından, Goudy'nin fontları ünlendi, 1916'da Londra'daki "Caslon", "Type Foundry" ve "Monotype" gibi ünlü font şirketleri için font tasarladı. Bu arada aralarında Lanston'un da bulunduğu önemli yayınevi ve tasarım şirketlerinde sanat yönetmenliği ve görsel danışmanlık gibi görevlerde bulundu. Goudy hayatı boyunca 116 yazı karakteri tasarladı ve genelde harflerin form ve biçimlerinin tartışıldığı 59 yayın yaptı. 1939'da büyük bir şanssızlık eseri Goudy'nin atölyesinde yangın çıktı ve koleksiyon niteliği taşıyan özel basım kitapları ve orijinal fontları ve kalıpları kül oldu. İlk eğitimci deneyimlerine "Holme's School of Illustration"da yazı tasarımı dersleri vererek başlayan Goudy, 1940'ta 75. yaş gününde Amerika'daki Syracuse Üniversitesi'nde kaligrafi ve yazı tasarımı dersleri vermeye başladı.¹⁵

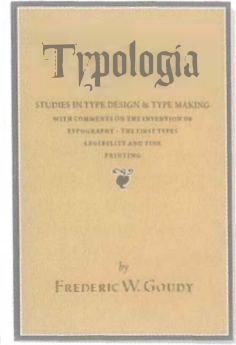
Goudy hayatına büyük darbe vuran yangın olayından sonra oldukça sarsıldı. Tüm araçlarını, baskı ve yazı kalıpları yapmak için kullandığı gereçlerini yitiren tasarımcı, kitap ve makale çalışmalarına ağırlık verdi.¹⁶

William Morris ve "Özel Baskı Hareketi"nden oldukça etkilenen Frederic Goudy, gerek tasarım, gerekse yazılı kaynak açısından tipografi dünyasının en önemli kişiliklerinden biri olarak anılmayı fazlasıyla hak eder. En ünlü yazı karakterlerinden biri olan ve kendi



Şekil 2.22

Goudy'nin ünlü eseri Typologia.

**Şekil 2.23**

Goudy'nin oluşturduğu "g" harfinin tipografik evrimi



fından özenle ve estetik detaylar ile tasarlanmış olduğu görülür. Goudy'nin yazı karakterlerini incelediğimizde majiskül "A" harfinden ampersan'a (ve işareti, &) varıncaya dek duyarlı, dengeli ve yetkin bir tasarım niteliği gözlenir.

Goudy'nin tasarladığı ve sonradan çok popüler olan bir diğer yazı karakteri, de Cooperplate'dir. Goudy bu yazı karakterini sadece büyük harf olarak tasarladı, ancak kısa sürede içinde yaygınlaşan bu yazı karakteri kısa metinlerde metin yazı olarak da kullanıldı. Serifsiz bir yazı karakterine benzeyen genel harf anatomisi, keskin seriflerle son bulur. Bu yazı karakteri kapalı alanlarının dengeli yapılandırılması sayesinde küçük kullanımlarında dahi boşluk dengesini yitirmez. Yaygın oranları sağlam ve güvenli bir yapısal bütün oluşturur.

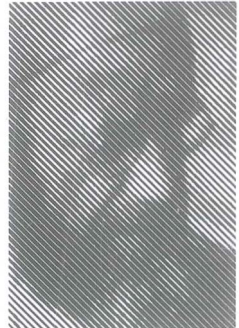
Eric Gill

1882-1940 yılları arasında yaşayan İngiliz sanatçı, tipografi dünyasındaki çok yönlü sanatçılardan biridir. İyileştirici, yazar, baskı sanatçısı ve saygın bir yazı tasarımcısı olan Gill, Chichester Teknik Sanatlar Okulu'ndan mezun oldu. Okul hayatı sonrası mimarlık bürosunda çalışmaya başlayan sanatçı Londra'da "The Central School of Arts and Crafts"ta Edward Johnston'dan tipografi dersleri aldı. 1907'de Sussex'e taşınmasıyla birlikte taş heykel çalışmalarına ağırlık verdi.¹⁷

Frederic Gill'in tasarladığı yazı karakterleri; Gill Sans (1927-30), Golden Cockerell Roman (1929), Perpetua (1929-30), Solus (1929), Joanna (1930-31), Aries (1932), Floriated Capitals (1932),

Şekil 2.24

Frederic Gill 1882-1940. Tasarladığı yazı karakterleri; Gill Sans (1927-30), Golden Cockerell Roman (1929), Perpetua (1929-30), Solus (1929), Joanna (1930-31), Aries (1932), Floriated Capitals (1932), Bunyan, Pilgrim (1934), Jubilee (1934)'dür.



Gill Sans Light
Gill Sans (Medium)
Gill Sans Bold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890.,“”!?

Şekil 2.25

Eric Gill'in 1927-30 yılları arasında tasarladığı, günümüzde de yaygın olarak kullanılan ve kendi ismini taşıyan yazı karakteri "Gill Sans".



Şekil 2.26

Gill Sans benzerlerinin aksine eğik (italik) ailesinde "p" harfinde olduğu gibi özellikli detayları barındırır.

Bunyan, Pilgrim (1934), Jubilee (1934)'dür. Bunların içinde en yaygın kullanılan ve tanınanı kendi ismini taşıyan "Gill Sans"tır.

Londra'daki tipografi derslerinde Frederic Gill'in hocası Edward Johnston devrinin önemli tasarımcılarından biriydi. Johnston'un tren yolları için 1916'da tasarladığı "Johnston Railway" oldukça sade ve minimal bir tımaksız yazı karakteri olarak dikkat çekti. Bu yazı karakteri halen Londra Metrosu ve işaretlendirme sistemlerinde kullanılmaktadır.¹⁸

"Gill Sans" tanımlanabilir karakteristikleri olan bir yazı karakteridir. Örneğin büyük harf, "J" taban çizgisinden bir uzantı ile sarkar, "M" taban çizgisi üzerinde birleşir ve sivri bir uçla biter. Tasarımcının en beğendiği formlardan biri olan "R", tımaksız harflerde pek sık görülmeyen bir kavisle taban çizgisine ulaşır. Küçük harf "a", "g" ve "t" diğer tımaksız karakterlere nazaran özgün detaylara sahiptir. "Gill Sans İtalik" ailenin en özgün setlerinden biridir. Tımaksız yazı karakterlerinin italik setleri genelde eğimli halde düzenlemiş fontlardır ve eğik (oblique) tarzdadır ve harf biçimleri normal karaktere oldukça yakındır. Ancak Gill Sans benzerlerinin aksine eğik (italik) ailesinde "p" gibi özellikli formları barındırır.³⁴

Gill Sans geleneksel roman tarzının oranlarını barındıran, ancak detaylarında yüksek bir estetik kaliteye ulaşılmış bir yazı karakteridir. "Humanist" sınıflandırma içinde yer alan, Roman harf formlarının oransal yaklaşımını bünyesinde barındıran "Gill Sans" üst gövde ve alt gövde ilişkisinde x-boyuna (x-height) göre uzun alt-gövde boyuna sahiptir. Tımaksız bir yazı olmasına karşın, özellikle "Gill Sans İtalik" kolay okunabilir bir metin karakteridir.

1920'lerdeki "Yeni Tipografi" hareketine ivme veren tasarımlardan biridir. Kendisi de aynı zamanda bir taş yontucusu ve heykeltıraş olan Frederic Gill, bu yazı karakterinin ruhuna, roman biçim tarzını

ve sağlam bir form dilini yansıtmayı bilmiştir. Klasik stilin sağlam geometrisi ve ailesindeki gerek kalın (bold), gerekse ince (light) ve eğik (italik) grubundaki zenginlik sayesinde sayfa tasarımında aynı yazı karakterinin değişik renklerinin kullanılmasıyla görsel bir zenginlik yaratılabilmesi “Gill Sans”ın kullanım olanaklarını arttırmış ve onun tırnaksız (serifsiz) yazı karakterleri arasında ayrı bir yer edinmesini sağlamıştır.

Paul Renner

Jan Tschicold ve Frederic Gill ile yaklaşık aynı dönemlerde eserler üretmiş bir tasarımcı ve sanatçı olan Paul Renner, 1878 yılında Almanya’da doğmuştur yazı tasarımcısı, ressam ve eğitmendir. “Yeni Tipografi” dendiği zaman ilk akla gelen tasarımcılardan olan Renner, Bahaus hareketinin önde gelen tasarımcılarından. Pek çok meslektaşı gibi Nazi dönemi Almanyası ile başı derde girmiş, özellikle 1932’de yayınladığı “Kulturbolschewismus” isimli kitabında sanat felsefesini yeniden yorumlaması, Nazi kültür politikalarını eleştirdiği için soruşturmalar ve gözaltılarla uğraşmak zorunda kalmıştır. 1933’te Hitler’in Bauhaus Tasarım Okulu’nı kapatmasının ardından Amerika’ya göç etmiş ve çalışmalarını farklı ülkelerde sürdürmek zorunda kalmıştır. Sağlam bir sanat ve tasarım geleneğine sahip ancak yenilikçi ve öncü fikirleri ile çağına ışık tutmuş bir kişilik olan Renner, çağdaşı Macar asıllı sanatçı László Moholy-Nagy ile birlikte Bauhaus felsefesinin mimarlarındanıdır.¹⁹

Paul Renner “Yeni Tipografi” alanındaki en önemli tasarım parçalarından biri olan “Futura”, yazı karakterinin tasarımcısıdır. “Gelecek” anlamına gelen “Futura” tırnaksız bir yazı karakteri olup, geometrik formlara ve minimal bir yapıya sahip olan font tasarımlarının başında gelenidir. 1924-26 yılları arasında tasarlanan bu yazı

Şekil 2.27



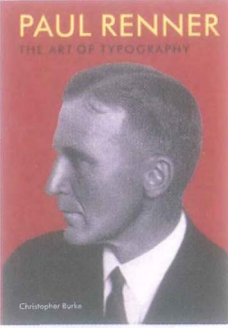
Paul Renner 1878-1956
“Yeni Tipografi” dendiği zaman ilk akla gelen tasarımcılardan olan Renner’in font çalışmalarından başlıcaları: Futura (1924-26), Plak (1928), Futura Black (1929), Futura licht (1932), Futura Schlagzeile (1932), Ballade (1937), Renner Antiqua (1939), Steile Futura (1952).

Şekil 2.28

“Gelecek” anlamına gelen “Futura” tırnaksız bir yazı karakteri olup, geometrik formlara ve minimal bir yapıya sahip olan font tasarımlarının başında gelenidir. 1924-26 yılları arasında tasarlanan bu yazı günümüzde de yaygın şekilde kullanılmaktadır.

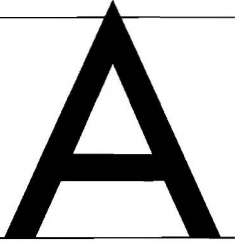
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&abcde
fghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890.,“”!?

URW Topic



Paul Renner tarafından tasarlanan URW Topic, bir versiyonunun da 'Steile Futura fett' olarak anıldığı 1953 yılında tasarlanmış bir yazı karakteridir.

Şekil 2.29



Futura'nın 'a' harfi sivri olarak biter ve tavan çizgisinden (capline) belirgin bir şekilde taşar.

Şekil 2.30

Jan Tschichold 1902-1974. XX yüzyıl tipografik yaklaşımına damgasını vurmuş bir yazı tasarımcısı ve kuramcisidir.



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÀÁÊË
ŒÜabcdefghijklmnopqrstuvwxyz
&1234567890(\$£€.,!?)

karakteri, "Geometrik Modernizm" anlayışı içinde "Form işlevi izler" felsefesinin başarılı bir çözümlemesidir. Özellikle "O", "C", "G" gibi harflerin tam daire sistemli oluşturulmuş olması, "A" ve "V" harflerinin geometrik düzlemli üçgenler olarak sivri bitmesi, tavan (capline) ve taban çizgisinden (Baseline) taşması bu fonta ayırt edilebilir bir karakter yükler. Renner'in bu tasarıma gelecek adını vermesi hiç de yersiz değildir, bugün bile "Futura" tasarım dünyasında sıkça kullanılan font ailelerindendir.

Kuramsal çalışmaları ile de gerek kendi devrindeki, gerek sonra gelen tasarımcı ve sanatçılara ışık tutmuş bir kişilik olan Renner'in Biyografisi niteliğinde bir başyapıt niteliği taşıyan "Tipografi Sanatı" (Die Kunst der Typographie) Christopher Burke tarafından hazırlanmıştır.

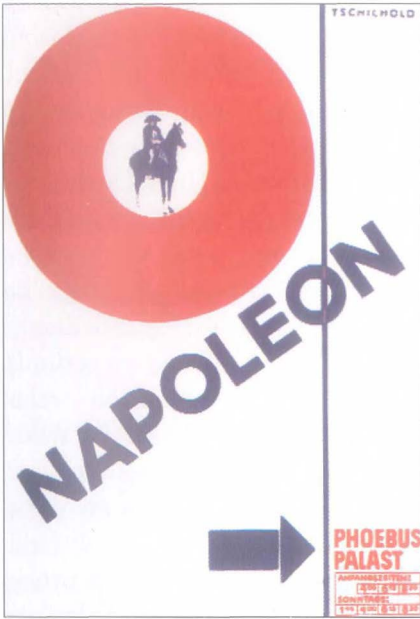
Jan Tschichold

Tipografi konusu içinde incelenebilecek oldukça ilginç bir diğer kişilik de Jan Tschichold'dur. Tschichold, ticari olarak yayınlanmış sadece bir yazı karakteri olmasına karşın, bu konu ile ilgili herkesin yakından tanıdığı bir tasarımcıdır.

1902-1974 yılları arasında yaşamış olan Tschichold için tipografinin kuramcısı demek hiç de yanlış olmaz. 1920'lerdeki "Yeni Tipografi" (New Typography) hareketinin baş aktörü olan Tschichold, yirmi bir yaşında 1923 yılında Weimar'da bir Bauhaus sergisini gezer ve eve kafasında yepyeni bir ideolojiyle döner. Bu dönemde yeni yeni kendi tarzını geliştirme aşamasında olan genç tasarımcı, 1925 yılında *Elementaire Typographie* isimli bir makale yayınlar.

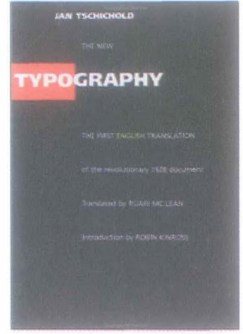
Bu yayın aynı zamanda yeni bir tipografik kuramın ve manifestonun duru bir haykırışı gibidir. Tırnaksız yazı biçiminin ve asimetrik tipografi yapısının kurgulandığı bu yaklaşım, 1928'de olgunlaşır ve *Die Neue Typographie* adlı önemli eserde iddialı bir çıkışa dönüşür.

Tschicold 1933'de modern sanat hareketine katıldığı gerekçesiyle Nazi subayları tarafından tutuklanır. Bu olayın ardından Tschicold ailesiyle birlikte İsviçre'ye kaçar. İki yıl sonra ikinci kitabı olan tipografi ve tipografik düzenleme konularındaki prensiplerin tartışıldığı *Typographische Gestaltung* yayınlanır. 1946'da İngiltere'de Peguin yayınevi için kitap tasarlamaya başlar ve üç yıl içinde 500'ü aşkın kitap tasarlar.²⁰



Tschicold'un eserlerinde ortaya koyduğu prensipleri ve tasarımlarında, tipografinin zengin bir doku ve biçim yapısına erişebileceğinin yanı sıra, sağlam bir geometrik kurgu ile negatif alanların da kurgulanabileceği bir sanat alanı olabileceğini ortaya koyar. Devrinin çok ötesindeki görüş ve iddiaları kendinden sonra gelen tipografi tasarımcılarını etkilemiş, kuramlarıyla tipografide kullanılan alanlar kadar, kullanılmayan alanların da tasarlanması gereken bir görsel eleman olduğuna dikkat çekmiştir. Tschicold belki de tasarımlarından çok, ortaya koyduğu kuram ve yarattığı sorunsallarla XX. yüzyıl grafik tasarımını derinden etkilemiş kitapları hâlâ kaynak olarak kullanılan bir kişiliktir.²¹

Şekil 2.31



1928'de yayınlanan Tschicold'un ünlü eseri *Die Neue Typographie* tasarım ve tipografi alanında iddialı bir çıkış, bir manifesto niteliğindedir.

Şekil 2.32

▲ Tschicold'un *Die Neue Typographie* adlı kitabında tasarım' anlayışı ile örtüşen bir film afişi tasarımı (1927).

Sabon normal Tabellenziffern (01234567)
 Sabon normal Minuskelziffern (0123456)
 SABON KAPITÄLCHEN (0123456789)
 Sabon kursiv Tabellenziffern (012345678)
 Sabon kursiv Minuskelziffern (01234567)
 Sabon fett Tabellenziffern (0123456789)
 Sabon fett Minuskelziffern (0123456789)
 Sabon fett-kursiv Tabellenziffern (01234)
 Sabon fett-kursiv Minuskelziffern (01234)

▲ Tschicold'un Sabon yazı karakteri zengin bir aileye sahip olup, serifli bir yapıya sahiptir.



Şekil 2.33

Adrian Frutiger, günümüz grafik tasarımcılarının yolunu aydınlatan bir tasarımcı-düşünürdür.

Adrian Frutiger

Tipografi dünyasında yaşayan efsane olarak adlandırılmayı hak eden biri varsa o Adrian Frutiger'dir. Gerek grafik tasarımın anlam, görsel algı, semiyotik, sembol ve anlamlandırma süreci ile ilgilenen, gerekse derin tipografik bilgisi ve sezgisi sayesinde soğuk ve sıcak metal harf döneminden, foto-dizgiye ve sonraları da sayısal font tasarımına kadar uzanan yelpazede tipografi sanatına hizmet etmiş olan Adrian Frutiger, günümüz grafik tasarımcılarının yolunu aydınlatan bir tasarımcı-düşünürdür.

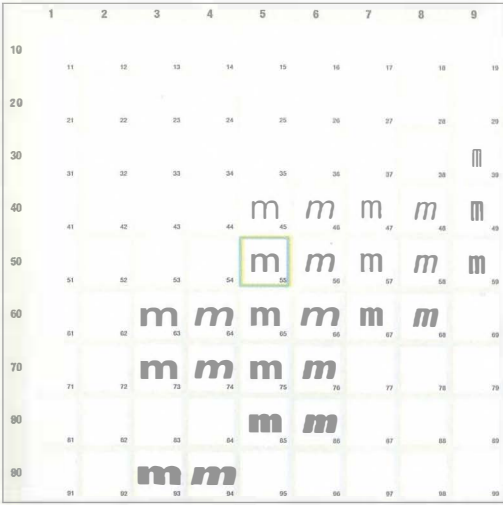
1928 İsviçre doğumlu tasarımcı, "Zurich School of Arts and Crafts"ta dersler almış ve basımevlerinde çalışmıştır. 1951'de "Batı Harflerinin Tarihi" konulu çalışmasıyla İçişleri Bakanlığı Ödülü ile onurlandırıldı. Araştırmacı kişiliğe sahip biri olan Frutiger, font şirketlerinde tasarımcı ve tasarım yöneticisi olarak çalıştı. Sembol, işaret ve göstergeler üzerine araştırmalar yapan Frutiger'in bu konudaki ana kaynak niteliğindeki eseri *İşaretler, Semboller, Tasarımları ve Anlamları* (Signs and Symbols Their Design and Meaning) bu alanın sayılı kitaplarından. ²²

Frutiger'in en ünlü tasarımı "Univers", tımaksız bir yazı karakteri olup, 21 farklı ağırlıkta ve yapıda hazırlanmış son derece zengin bir yazı ailesine sahiptir. Yazı karakterindeki bu geniş yelpaze kullanım alanlarında farklı ihtiyaçları karşılayabilmesi kolaylığını getirmiş, sayfa üzerindeki tipografinin gri alanlarına daha rahat hükmedebilme avantajını sağlamıştır. Gerek başlık, gerekse metin fontu olarak kolaylıkla kullanılabilen "Univers", grotesk tarzında serifsiz bir yazı karakteridir. "Univers" ticari anlamda en yoğun şekilde kullanılan yazı karakterlerinin başında gelir. Çok farklı boylarda tipografik titreşimi ve harflerin birbirleriyle olan uyumu mükemmel olan bu yazı karakteri, rahat algılanabilen ve

Şekil 2.34

"Univers" gerek başlık gerekse metin fontu olarak kolaylıkla kullanılabilen grotesk tarzında serifsiz bir yazı karakteridir.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&abc
defghijklmnopqrstuv
wxyz1234567890., " " ! ?



a a a

Glypha 45 Light

Aa Bb Cc Dd

Ii Jj Kk Ll Mm

Qq Rr Ss Tt Uu

x Y y Z z 0 1 2

£ \$ & / ! ? % . ,

Æ æ Œ œ Ç ç Ł

é è ë ì í î ï ñ ö ö ò

Glypha 35 Thin

Glypha 35 Thin Oblique

Glypha 45 Light

Glypha 45 Light Oblique

Glypha 55 Roman

Glypha 55 Roman Oblique

Glypha 65 Bold

Glypha 65 Bold Oblique

Glypha 75 Black

Glypha 75 Black Oblique

okunabilen bir yapıya sahiptir. Bu yüzden işaretlendirme sistemleri, sokak ve yön tabelaları gibi ortak kullanım alanlarında sıklıkla başvurulmuş bir tasarımdır.

“Univers”ın kendi içinde sınıflandırılmasında Frutiger’in yarattığı ilginç bir sistem vardır. Bu yazı karakterini bold, italik, extended şeklinde sınıflandırmak yerine, bir kodlama sistemi yaratan tasarımcı, 55 kodunu ailenin normu olarak kabul etmiş, beşerli haneler ile yukarı ve aşağı hareket eden bir kodlama sistemi yaratmıştır.²³

Robert Massin

Bu bölüm içinde ele aldığım kişiliklerden font tasarımı yapmamış olan yegâne tasarımcı Massin’dir. Bir grafik tasarım eğitimi olmayan Massin’in babası, mezartaşlarının üzerine keski ve çekiçe harfleri kazıyan biriydi. Bu geçmiş onun yazı formlarına ilgisini artırmış ve bu konuda eğilim göstermesine sebep olmuştur. 1925’de Fransa’da doğan tasarımcı, kendi kendini yetiştirmiş bir alaylıdır. 1958-78 yılları arasında çalıştığı Galimard Yayınevine grafik tasarım adına yepyeni bir boyut ve derinlik kazandırmıştır.

Yirmibeş yaşında Paris’e giderek gazeteci olarak çalışmaya başlayan Massin, kitap kulüplerinde kitap kapakları yapmaya başlamış, ardından yirmi yıl çalıştığı Galimard’da deneysel ve devrinin çok ötesinde çalışmalar yapmıştır.²⁴

Özellikle Ionesco’nun *Kel Şarkıcı* adlı eseri için hazırladığı tasarım bir dönüm noktasıdır. Aslında bir tiyatro eseri olan *Kel Şarkıcı* Massin’in ellerinde o zamana kadar denenmemiş bir yapıya dönüşmüş ve teatral bir boyut ile sayfaya yansımıştır. Massin, Henri Cohen’in çektiği fotoğrafları yarımtonlarından ayırmış ve tire bir

Şekil 2.35

“Univers”ın kodlama sistemi ve kalın tırnaklı (slab serif) bir yazı karakteri olan Glypha.



Şekil 2.36

Massin kendi kendini yetiştirmiş bir alaylıdır. 1958-78 yılları arasında çalıştığı Galimard Yayınevi’ne grafik tasarım adına yepyeni bir boyut ve derinlik kazandırmıştır. Özellikle yenilikçi tipografik yaklaşımlarıyla yıllardan beri okuyucuyu eğitmiş, beğeni ve ilgi düzeylerini yükseltmiştir.

Şekil 2.37



1964'te Massin sanat yönetmeni olarak çalıştığı sırada bir tür "sahne yönetmeni" gibi davranarak Kel Şarkıcı adlı oyundaki havayı, devinimi, konuşmaları ve şarkıları kendi diline çevirdi; aynı zamanda, imgeyle resim arasındaki etkileşim gibi basit bir araç kullanarak, sahnede zaman süresi ve mekân fikrini aktarmaya çalıştı. Massin oyundaki karakter çatışmalarını, kişilikleri, fiktisel açılımları büyük bir başarı ve tipografi diliyle anlattı.





Tout à l'heure, tu disais que tu ne voulais pas l'ouvrir. Je cède. Tu vois. Je suis bon. C'est vrai, pour une fois. Ça va. D'ailleurs, ça n'est pas plus froid. Ça a l'air de chauffer. Que se passe-t-il? Pas grand chose. Les morts. Lesquels? Un de chaque côté. Et un petit un passant. Ne reste pas à la fenêtre. Ils vont tirer sur toi. Je ferme. D'ailleurs, ça s'éloigne. Alors, c'est qu'ils sont partis. On va étouffer. On les voit quand même qui s'épient. Il y a leurs têtes là, au coin aux deux bouts. On va pas encore se promener. On peut pas encore sortir. Nous prendrons les décisions plus tard. Demain. Encore une belle occasion de ne pas prendre de décision. C'est comme ça. Et ça va continuer, ça va continuer.

Şekil 2.38

Massin'in Eugène Ionesco'nun eseri, 'Délière à Deux', 'İki Kişilik Sayıklama' için yaptığı sayfa tasarımı.

bir amaç oluşturur; bu buluş oyunu anlama ve yorumlama yolunda ciddi bir çabadan yola çıkarak geliştirilmiştir. Massin bu tasarımda, çizgi romanlarda ve sinemada ortaya çıkan zamanın ardışık dışavurumunu grafik tasarıma uyarlamıştır...²⁵

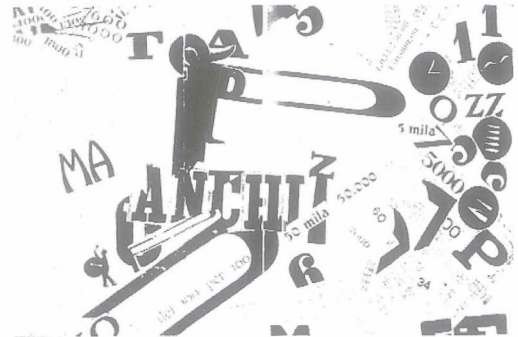
Massin kendini şöyle tanımlıyor; "Ben her şeye, özellikle de sanatlar arası iletişime ilgi duyan, kendi kendini eğitmiş biriyim. Aynı anda hem grafik tasarımcı, hem yazar, hem poster tasarımcısı, hem sanat fotoğrafçısı, hem bir müziksever (neredeyse bir müzikolog) hem de koleksiyoncu olan bir kişiyim. Bu nedenle kolayca sınıflandırılacak biri değilim".²⁶

Massin Kel Şarkıcı için tasarladığı tipografinin dinamik yapısını elde etmek için 1964 şartları içinde belki de pek çok tasarımcıya ders olabilecek enerji ve yaratıcı yöntemlerle sınırları zorlamıştır. Harf biçimlerinin sayısallaşmadığı ve bu biçimlere müdahale etmenin oldukça güç olduğu bu dönemlerde Massin kolayca bulabildiği yegâne esnek malzeme olan prezarvatiflerin üzerine elekbaskı tekniği ile tipografileri geçirmiş, ardından bu yazılara çeşitli formlar vererek kâğıt üzerinde kendine has bir sahne yaratmıştır. Massin'in kullandığı prezarvatif üzerine basılı tipografiler New York Cooper Union Center'de açılan sergide izleyicilere sunulmuştur. Bu ilginç parçalar Massin'in yaratıcı dehası, samimi ve muzip kişiliğinin kanıtı niteliğindedir.

Tipografinin metal kalıplarla sınırlı olduğu bu devirde bulunan yöntem ve bu kadar basit bir süreçle yaratılan etki hayret vericidir. Massin'in bu eseri grafik tasarım tarihinde sesin, sahnenin, kişilik çatışmalarının, hem-fikir olma ve ayrışmanın kâğıt üzerindeki etkileyici şöleni olarak yerini almıştır.

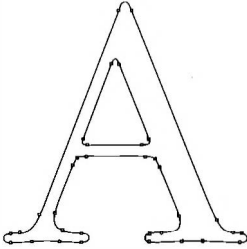
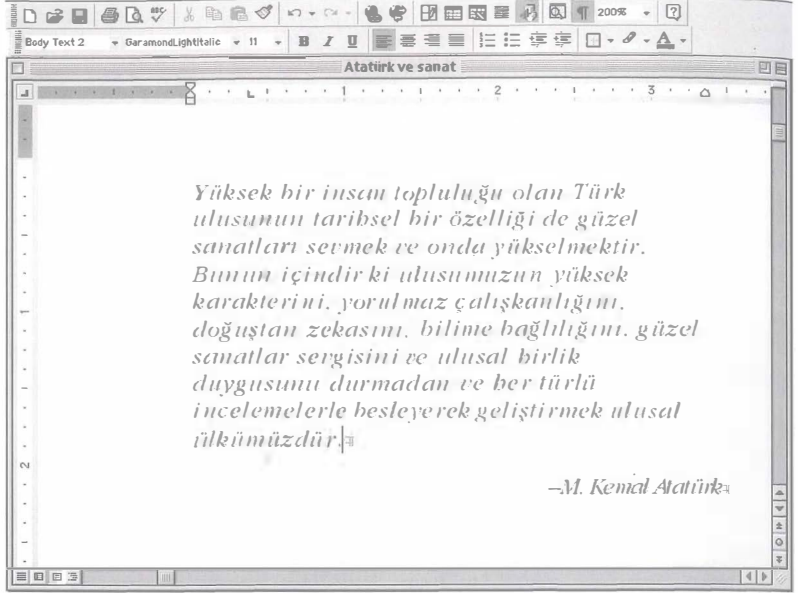
Şekil 2.39

Massin'in kendi yazdığı La Mise en Pages, Sayfa Tasarımı' kitabı için yaptığı sayfa tasarımı.



Kelime işlemci programların bilgisayar üzerinde kullanımının yaygınlaşması, geleneksel dizgi sisteminin bilgisayar yardımıyla yapılmasına imkân sağladı.

Şekil 2.40



Şekil 2.41

Postscript yazılım dilinin gelişmesi bilgiyardımları ile tipografinin kullanımında önemli yenilikler yarattı. Artık bilgisayar üzerinde yazı karakterleri pixel adı verilen karelerin birleşmesi yerine vektörel bir yapı ile matematiksel olarak hesaplanarak oluşturulmaya başlandı.

Bilgisayar ve Kelime İşlemcilerin Getirdikleri

Osgar Ogg, 26 harf adlı eserinde tarih içinde dünya üzerinde 200 dolayında değişik alfabenin var olduğunu, ancak günümüzde bunlardan ellisinin kullanıldığını belirtir. Tüm bu farklı işaretler dizgesi pek çok sistem ve beraberinde şifreden oluşur. Ancak harflere nazaran rakamlar çok daha evrensel öğelerdir.

Bilgisayar sisteminde ise tüm etkileşim, 1 ve 0 sayılarının farklı dizgelerde oluşması ve bu dizgelerin en küçük bir şifre değişikliğinden etkilenecek ayrı sonuçlar vermesi temeline dayanır. Bilgisayar tuşlarından A tuşuna basıldığında 1 ve 0'lardan oluşan sayılar dizgesi açık ve kapalı anlamına gelen kapılardan saniyede 300 000 km hızla hareket eden elektrik sayesinde bir komut bildirgesi oluşturur ve ekranda A harfi belirir. Yanındaki tuşa basıldığında ise yine 1 ve 0'lardan oluşan farklı bir dizge ekranda E harfini oluşturur. Bir başka deyişle, tarih sürecinde resimyazı, kavramyazı sistemleri sonraları, 30 civarında, harf adını verdiğimiz ayrı ayrı işaretlere dönüşmüştür. Günümüzde ise her türlü bilgi, sayısal değerlerle şekillenmiş bilgisayar ortamında, minimal bir yapı ile 1 ve 0'lar yoluyla aktarılabilir.

Yazı, sözlü iletişimin aksine dolaylı bir iletişim yapısına sahiptir. Verici veya yayıncı, harfleri kullanarak bir ileti oluşturur ve ardından bu ileti alıcıya ulaşır. Bu sistemin farklı olduğu ve yazı yoluyla karşılıklı ve eşzamanlı iletişim kurulduğu ortamlara belki de en tipik örnek, internet ortamında kullanılan sohbet (chat) sistemidir.

Bu ortamda yazı, genel kullanım sisteminden farklı olarak eşzamanlı bir iletişim boyutuna ulaşır. Alıcı ve verici karşılıklı yazı yazmak ile birbirlerini görmeden iletişim kurarlar. Bu eşzamanlı iletişimde araç olarak kullanılan göstergeler dizgesi harfler ve yazıdır.

1980'lerin sonunda kişisel bilgisayarların gelişimi, kullanımının giderek kolaylaşması, yayıncılık alanında pek çok yenilikleri de beraberinde getirdi. Artık bilgisayarda dizgi yapılabilmeye ve tüm bu veriler sayısal ortamda saklanabilmeye başlandı. Adobe firmasının 1980 yılında postscript dilini bulmasıyla birlikte çok kaliteli harfleri farklı boylarda aynı kalitede basabilmek mümkün oldu. Önceleri salt fotodizgi üniteleriyle elde edilen keskinlik, masaüstünde kullanılan lazer yazıcılar ile elde edilebilmeye başlandı. Artık hemen hemen hayatımızın her anında karşımıza çıkan bilgisayarlar sayesinde dizgi yapmak, hatta evimizde kendi yazılarımızı baskı öncesi aşamaya kadar sürdürerek kendi kitabımızı hazırlamak bile olası. Bundan birkaç yüzyıl önce ayrı bir teknik bilgi ve donanım gerektiren işler artık masamızda. Artık bu çalışma biçimi genel anlamı ile "Masaüstü Yayıncılık" adı ile anılmaktadır.

Sayısal font çağı yazı karakterleri üzerinde çalışmanın teknik zorluklarını son derece azalttı. Artık bilgisayarda bir font üzerinde değişiklik yapabilmeye, onun biçimine hükmedebilmeye başladık. Ancak her yeni süreç gibi, bu da onu iyi kullanamayanların elinde yozlaşma tehlikesini yarattı. Artık üretimi seneler almış olan biçimler, estetik değerler açısından zirve noktasına ulaşmış formların oranları bozulup, tüm set yeniden yapılandırılabilir oldu. Hatta bu bir tarz ve yaklaşım olarak benimsenmeye başladı. Üzülerek söylemek gerekirse, tipografik duyarlılık azaldı. Bu harikulade biçimlerin ve onlar arasındaki büyümlü ilişkinin peşinde koşan tipografi sanatçılarının nesli giderek tükendi.

Ancak tüm bu gelişmeler teknik açıdan pek çok kolaylık getirmesine karşın, uygulama boyutunda yoğun bir görsel yanlışlığı ve kirliliği de beraberinde getirdi. Belli bir tipografi temeli olmayan kullanıcılar, tasarım açısından pek çok yanlışları alışkanlık haline getirdi. Günümüzde çoğu gazete, dergi, hatta günlük hayatta kullandığımız yazışmalarımız da bu olumsuz gelişmelerin sayısız örnekleri ile doludur. Farkında olmasak da bu tasarım kirliliği, bizi zamanla etkiler ve çoğu yanlış ve çirkinlik güncelleşip sıradanlaşabilir.

Bizler gibi her iki kuşağı da yakalama şansına sahip bir neslin önemli bir işlev yüklenerek, bilgisayar denen bu aracın, ancak arkasında duyarlı, bilgili, sezgili ve yetkin bir tasarımcı oturduğu süreçte işe yarayacağını anlatmamız gerekiyor.

Harfin Anatomisi

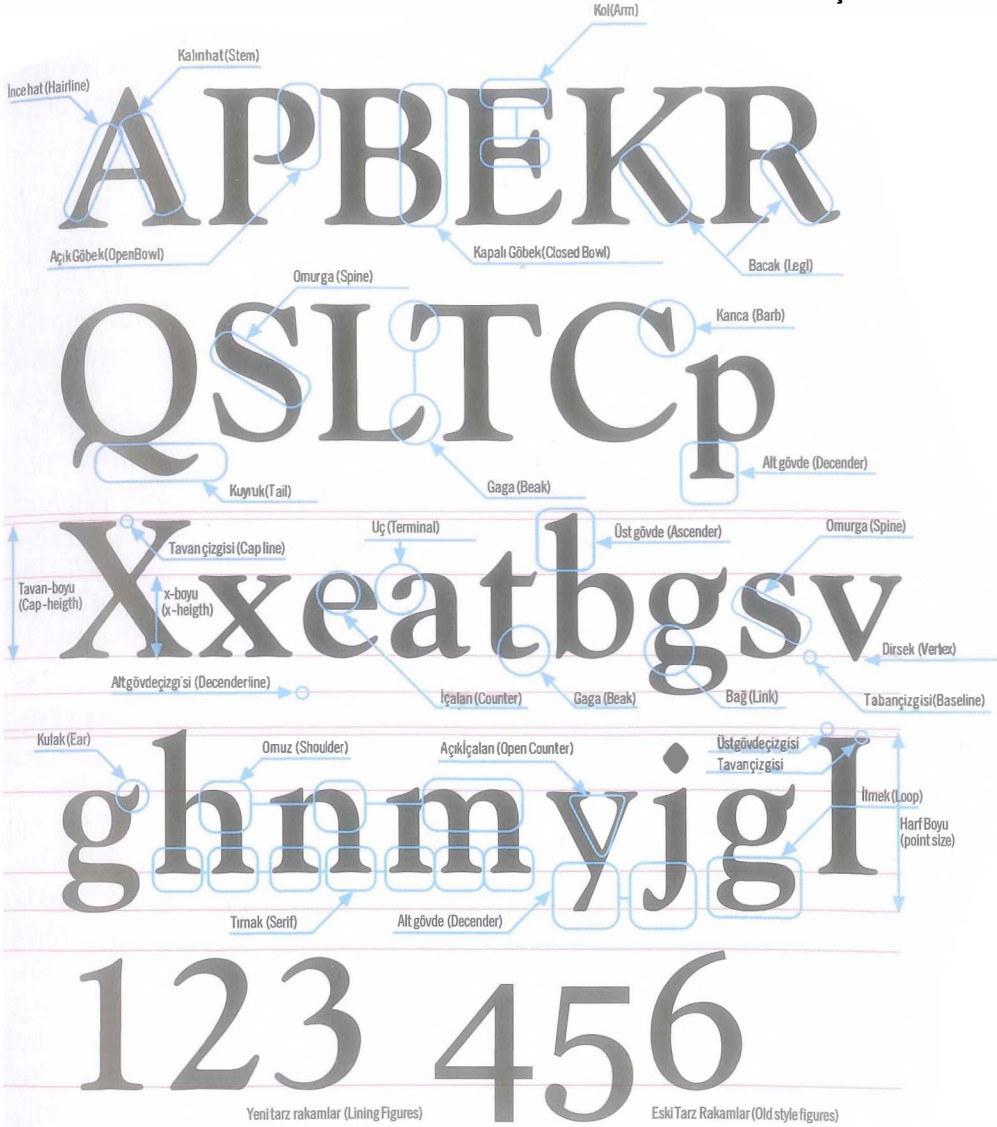
Yüzyıllardır yaşanan dönüşüm ve gelişimle birlikte önemli bir biçimsel evrim de geçiren yazı karakterleri ve harf formları, grafik tasarımıyla ilgilenenlerin en eski ilgi alanlarından biridir. Her türlü oransal ilişki ve estetik kaygılar ışığında binlerce kez yeniden tasarlanan bu biçimler, günümüzde de özel bir tasarım dalı olarak yerini almıştır.

Yazı tasarımı pek çok sanatçı ve tasarımcının ilgisini çekmiş, hatta XVII. yüzyılda bilim adamları dahi bu konuyla ilgilenmiştir. 1692'de Fransa Kralı XIV. Louis, Fransız Bilimler Akademisi'ne emir vererek geometrik olarak mükemmel bir tipografi tasarlanması için emir vermiştir. Bilginler ve matematikçilerden oluşan bu komite ortak bir çalışma yapmış, 2304 küçük kareciğten oluşan bir

Şekil 2.42



Şekil 2.43



Elma
Tırmaklı (Serif)

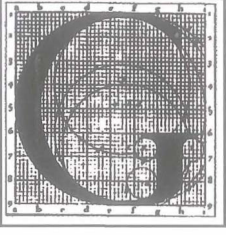
Elma
Eğik (Oblik)

Elma
Kalın (Bold)

ELMA
Büyük harf (Uppercase)

Elma
Tırmaksız (Sansserif)

Elma
Çok kalın (Extra bold)



Şekil 2.44

Fransa Kralı XIV. Louis Fransız Bilimler Akademisine emir vererek geometrik olarak mükemmel bir tipografi tasarlanması için emir vermiştir. Bilginler ve matematikçilerden oluşan bu komite ortak bir çalışmaya yapmış, 2304 küçük kareciğinden oluşan bir grid yaratarak matematiksel oran, formüllerle biçimlerin birbirleri ile ilişkilerini tasarlamışlar ve 1702'de "Romaine Du Roi (Roman of the King)" adında bir yazı karakteri tasarlamışlardır. Kraliyet Basımevi tarafından kullanılan bu yazı karakteri, geometrik olarak da mükemmel bir yapıya ulaşmanın bir göstergesi olarak kabul edildi.

grid yaratarak, matematiksel oran, formüllerle biçimlerin birbirleri ile ilişkilerini tasarlamışlar ve 1702'de "Romaine Du Roi (Roman of the King)" adında bir yazı karakteri tasarlamışlardır. Kraliyet Basımevi tarafından kullanılan bu yazı karakteri, geometrik olarak da mükemmel bir yapıya ulaşmanın bir göstergesi olarak kabul edildi. (Şekil 2.44)²⁷

Tipografi, grafik tasarımcının elindeki en önemli grafik elemanların başında gelir. Hemen hemen grafik tasarım ile ilgili tüm işlerde tipografinin yeri vardır. Bu önemli elemanı iyi bilmek, onun yapısını, parçalarını, tarihsel gelişimini ve ustalarını tanımak, tasarımcıya sayısız avantajlar sağlar. Harf anatomisi tüm dünyada yöresel bazı tanım farklılıklarıyla farklı isimlerle ortaya çıkar. Genelde farklılık Avrupa'nın farklı coğrafyaları ve Amerika arasında gözlemlenir. Örneğin "Capital" ve "Uppercase" tanımlarının her ikisi de "Büyükharf"i tanımlar. Şekil 2.43'te verilen örneklerdeki parantez içindeki İngilizce karşılıkların aynı anlama gelen seçenekleri kuşkusuz mevcuttur. Basım teknolojisinin ülkemize geç gelmesi, Latin harflerinin kabulünden günümüze uzanan zaman diliminin kısalığı, bu kültür ve terminolojinin az gelişmişliğini beraberinde getirmiştir. Ülkemizdeki pek çok benzer teknolojik ve kültürel transferde olduğu gibi bu konuda da terimleri orijinal şekilleri ile kullanma yoluna gitmişiz. Bu kitapta sizlere sunulan Türkçe terimler bir öneri niteliğindedir. Mükemmel olduklarını iddia etmemekle birlikte bir şekilde Türkiye'de Türkçe konuşma özleminin bir sonucu olduğunu belirtmek isterim. Türkçe karşılıkları önerirken kimi zaman doğrudan çeviri yerine, biçimin çağrıştırdığı ve sonradan akılda kalabileceğini düşündüğüm terimler önerdim. Kuşkusuz bu karşılıkların mantıklı ve kabul görenleri yaşayan dilin bir parçası olarak dilimizde yerini alacaktır.

Tipografi terminolojisi içinde geçen bazı Türkçe karşılık önerilerini oluştururken, oldukça güçlük çekildiği bir gerçek. Bu yüzden çoğu kez orijinal terimler yardımıyla anlamını açıklamaya çalışmak daha mantıklı bir çözüm getirebilir. Örneğin "Italic" tanımı sağa doğru eğimli bir yazı tipini tanımlar. XVII. yüzyılda İtalya'da basımevleri kitaplarında bu tarz bir yazı kullanmaya başlamışlar ve sonraları okumada bir çeşit akıcılığı beraberinde getiren bu sistem yaygınlık kazanmıştır. Bu tarz yazı, ilk gözlemlendiği yer olan İtalyadan esinlenerek "italic" adı ile yaygınlık kazanmıştır. Ancak optik teknolojinin gelişimi ve bilgisayarların tipografi ve yazı diziminde kullanılmaya başlamasıyla ortaya çıkan bir başka benzer sistem ise "oblique" şeklinde tanımladığımız "yatık yazı"dır. "Oblique" ve "italic" arasındaki

en önemli fark, italik baştan tasarlanmış, tüm negatif alanları ve biçimlerin birbirleriyle ilişkileri tek tek ayarlanmış bir tipografik çözüm olmasına karşın, oblique sadece harflerin belirli bir derecede sağa yatırılması sonucu elde edilir. Dolayısıyla oblique, yani yatık yazı bir çeşit deformasyonu bünyesinde barındırır ve özellikle serifli yazılarda pek makbul değildir.

Benzer bir ikilem de “bold”, yani kalın harflerde yaşanır. Bir yazı karakteri ailesi, italic, bold, ekstra bold, condensed gibi farklı yapılarıdaki aynı yazı karakterinin farklı kullanımlar için tasarlanmış farklı tiplerinden oluşur. Ancak bazı kelime işlemciler ve sayfa tasarımı yazılımları kendi üzerlerindeki bold seçenekleri ile “sahte bold” şeklinde niteleyebileceğimiz bir biçimi ortaya çıkarır. Bu da tipografik hassasiyet ve kültüre sahip bir tasarımcının başvurmayacağı bir çözümdür (Şekil 2.45).

Kullanılacak yazı karakterinin seçimi başlı başına bir iştir. İyi bir seçim yapmak için “tipografik kültüre” sahip olmak ve biçimlerin dilini okuyabilmek gerekir. Her yazı karakteri tasarlanan temel kavramın, zamanının, yaratıldığı çağın akımlarının ve görsel dilinin izlerini taşır. İlginçtir, dünya üzerinde on binlerce farklı yazı karakteri olmasına karşın, halen tipografi tasarımcıları yeni yazı karakterleri üretmekte ve tasarımcılar bu yazı karakterlerini satın alarak kullanmaktadırlar. Tanımlarken “yazı karakteri” adını kullanmamızdan da kolayca anlaşılabileceği gibi, her tipografi bir karakteri ve bir tarzı, kendine özgü bir biçimsel dili bünyesinde barındırır. Bu kişilik, ciddi, güven veren, asil olabileceği gibi, neşeli, samimi, çöşkulu ve eğlenceli de olabilir. Tipografiyi kullananlar bu dili ve bileşimlerini bilen, biçimsel dili iyi okuyabilen duyarlı tasarımcılar olmalıdır. Yukarıda bahsedilen “tipografik kültür” konusunda kendini yetiştirmiş tasarımcıların tipografik temelli grafik tasarım problemlerini çözmede zorlanmayacakları kesindir.

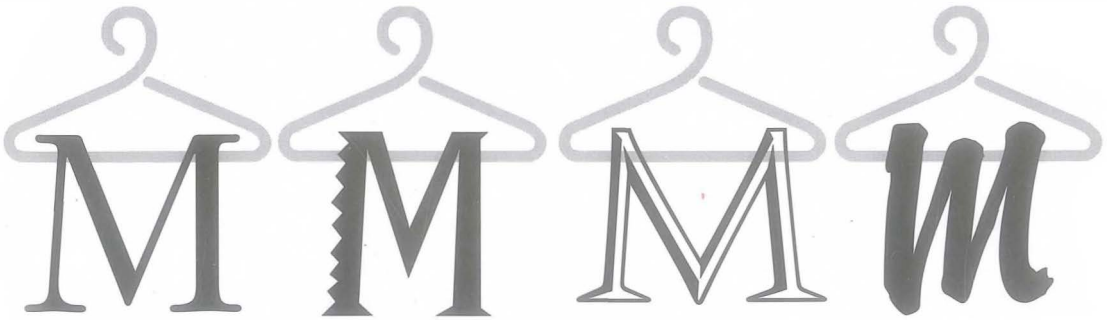
italic

Bold

Şekil 2.45

Şekil 2.46

“Yazı karakteri” adını kullanmamızdan da kolayca anlaşılabileceği gibi, her tipografi bir karakteri ve bir tarzı, kendine özgü bir biçimsel dili bünyesinde barındırır. Bu kişilik, ciddi, güven veren, asil olabileceği gibi, neşeli, samimi, çöşkulu ve eğlenceli de olabilir.



TEMEL YAZIM VE TIPOGRAFI KURALLARI

Boşlukların Düzenlenmesi:

Bir tasarımcı için kâğıt üzerindeki beyaz alan üzerindeki figür, harf, şekil, yazı, şema vs'den artakalan boş alan değil, tasarlanması gereken bir öğedir. Bir sayfa tasarımcısı kâğıdın üzerindeki pozitif alanlar kadar negatif alanları da tanımlar, tasarlar. Dolayısıyla boşluklar, tasarımda kullanılması gerekli tasarım elemanlarıdır aynı zamanda. Bu yaklaşım çerçevesinde basit bir kelime işlemci kullanırken dahi hatırlamamız gereken temel yazım ve tipografi kuralları nelerdir?

Şekil 2.47

ERKUTUKLETTİ
kanlığını, do
sını, bilime
l sanatlar ser
al birlik du ve

Sözcük aralarında ve noktalama işaretlerinden sonra tek boşluk bırakılır. Hemen hemen her kelime işlem yazılımında kelime arası boşlukları belirten bu görünmez noktaları görünür hale getirerek kontrol yapmak mümkündür. Bu noktalar görünür hale getirilse dahi baskıda çıkmazlar.

- Sözcüklerin arasında bir boşluk bırakılır.

Birden fazla kez boşluk tuşunu kullanmak gereksizdir, metin içerisinde yazı dokusunu bozar, göze hoş gelmeyen negatif alanlar oluşturur. Hemen hemen her kelime işlemcide bulunan görünmez işaretleri görünür kılarak çalışmak, boşlukların kontrolünde fayda sağlar.

- Noktalama işaretlerinden önce boşluk bırakılmaz, sonrasında ise sadece bir boşluk bırakılır.

Noktalama işaretleri, öncesindeki kelime ya da cümle ile ilişkili bir tipografik elemandır. Bu elemanın ardından boşluk vermenin temel işlevi, diğer bölümle ayırım sağlamaktır.

- Harf arası boşluk gereğinden fazla artırıldığında ya da azaltıldığında okuma güçlüğü doğar.

Harfler farklı boşlukları olan her bir ayrı kombinasyonu ayrı çözümlene gerektiren tasarım elemanlarıdır. Her yazı karakteri için doğru denebilecek okunaklı, gözü rahatsız etmeyen boşluk oranları mevcuttur. Bu boşluklar profesyonel grafik tasarım boyutunda yazının puntosuna, anatomisinin oranlarına, sütun genişlik ve satır arası boşluğa ilişkilendirilerek karar verilebilen karmaşık ayarlardır. Sayfa tasarımı yazılımlarında tüm bu ölçüsel ayarlar milimetrenin on binde biri ölçeklerinde yapılabilirken, kelime işlemcilerde bu ayar, sıkışık ve seyrek şeklinde basit ayarlarla yapılır.

- Satır arası boşluk gereğinden fazla artırıldığında, ya da azaltıldığında okuma güçlüğü doğar.

Harfler yan yana gelerek sözcükleri, sözcükler satırları, satırlar ise metin bloklarını oluşturur. Satır arası boşluğun yanlış düzenlenmesi okumayı güçleştirir, cümleleri birbirinden ayırır, sonraki satırın tabibini güçleştirir.

Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

-M. Kemal Atatürk

Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

-M. Kemal Atatürk

Şekil 2.48

Satırasarı boşluklarının yanlış düzenlenmesi, gereksiz yere satırların yakınlaştırılması, gözün yatay hareketi yerine dikey bir hareket yapmasına sebep olur ve okumayı güçleştirir. Bunun yanı sıra kelime ve harf arası boşlukları aşırı açmak veya aralıkları aşırı sıklaştırmak okumayı güçleştiren diğer bir önemli etkindir.

Yüksek bir ins.
tarihsel bir öze
onda yükselmek
yüksek karaktere
doğuştan zeka
sanatlar sevgi

Yüksek bir
ulusunun ta
sanatları se

Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

-M. Kemal Atatürk

Yüksek bir insan topluluğu (Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

Şekil 2.49

Paragraf sonrasında diğer bir paragrafa geçmek için ya paragraf boşluğu kullanılsın, ya da paragraf boşluğu olmadan "return" tuşu kullanılarak bir satır ara verilmelidir. Her ikisinin birinden kullanımı gereksiz bir boşluk oluşturur ve tipografik açıdan yanlıştır.

• Paragraf boşluğu verildiği durumlarda satırların arası ayrıca açılarak paragraf vurgulanmaya çalışılmaz. Paragrafın ilk sözcüğünü içerden başlatarak yarattığımız boşluk, bu metin öbeğini öncekinden koparmak için yeterlidir. Bunun yanı sıra paragrafı belirlemede kullanılan bir diğer yol ise, iki paragraf arasındaki satır arası boşluğu normalin üzerine çıkarmaktır. Bu durumda ise paragrafı içerden başlatılarak yeniden bir boşluk oluşturmak gereksizdir, tuhaf anlam-sız boşluklar yaratır.

Paragrafın yazı öbeklerinin organize edilmesindeki işlevi, bölümler yaratarak metin içindeki farklı konuları vurgulamaktır, ancak

Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek barutun, eleklerin ve kulların keşfinden çok, dünya uygarlığının görünüşünü değiştireceği görülecektir. Sinema dünyanın en uzak uçlarında oturan insanların birbirlerini tanımlarını, sevmelerini sağlayacaktır. Sinema, insanlar arasındaki görüş, görünüş farklarını silerek, insanlık ılıksınına gerçekleştirecek en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu önemi verneliyiz.

Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek barutun, eleklerin ve kulların keşfinden çok, dünya uygarlığının görünüşünü değiştireceği görülecektir. Sinema dünyanın en uzak uçlarında oturan insanların birbirlerini tanımlarını, sevmelerini sağlayacaktır. Sinema, insanlar arasındaki görüş, görünüş farklarını silerek, insanlık ılıksınına gerçekleştirecek en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu önemi verneliyiz.

Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek barutun, eleklerin ve kulların keşfinden çok, dünya uygarlığının görünüşünü değiştireceği görülecektir. Sinema dünyanın en uzak uçlarında oturan insanların birbirlerini tanımlarını, sevmelerini sağlayacaktır. Sinema, insanlar arasındaki görüş, görünüş farklarını silerek, insanlık ılıksınına gerçekleştirecek en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu önemi verneliyiz.

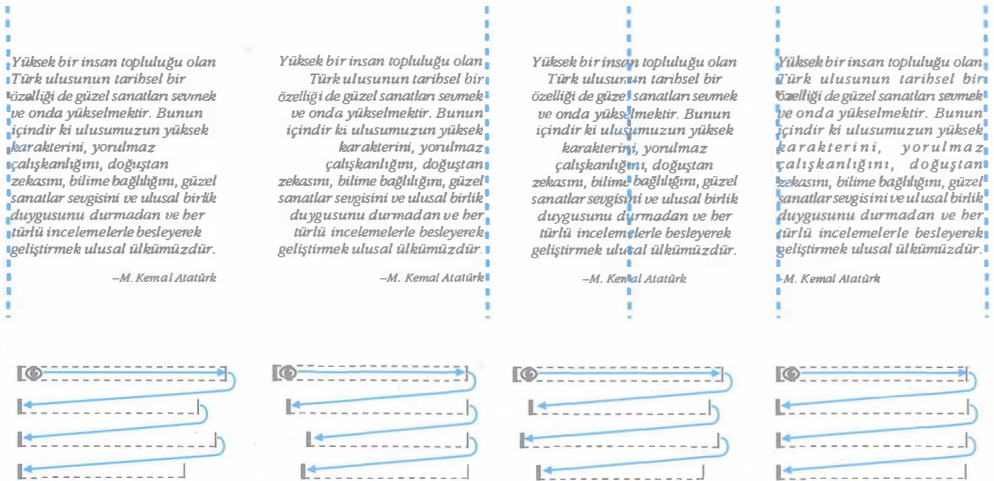
unutulmamalıdır ki, sayfa içinde metin, aynı zamanda bir görsel etkiye de sahiptir. Sayfa içinde ilk bakışta gri olarak algıladığımız alanlar oluşturur ve bu etki sayfa tasarımında önemli bir özellik olarak tasarımcıların görsel elemanlarından birini oluşturur. Şekil 2.49'daki ilk örnekte gösterildiği gibi, iki kez paragraf boşluğu verilerek oluşturulmuş paragraf düzenlemelerinde, metin içinde yatay yırtılmalar oluşturacak gereksiz alanlar ortaya çıkar. Bu sorun Şekil 2.49'daki ikinci ve üçüncü örneklerde olduğu gibi çözümlenebilir.

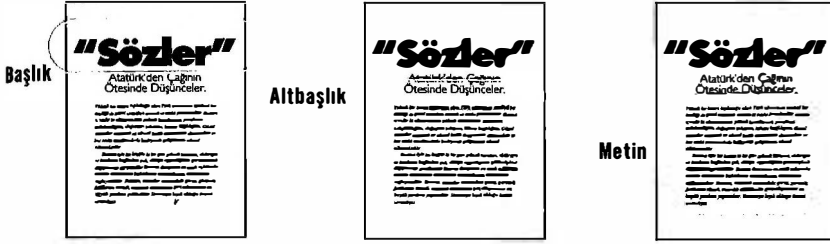
Başlıca Metin Düzenleme Biçimleri

- Soldan Blok
- Sağdan Blok
- Ortadan Blok
- Her İki Taraftan Blok

Metin düzenleme biçimlerinden en çok başvurulan çözüm, soldan blok ve her iki taraftan blok uygulamasıdır. Soldan blok, soldan sağa okuma sistemini kullanan bizler tarafından kullanılırken, göz aynı başlangıç noktasına erişir ve satırlar arasında takip sağlar. Bu sistem sonraki satırın göz tarafından yeniden bulunması sürecini kolaylaştırır. Sözcük bölünerek yapılmış her iki taraftan blok uygulaması, hem sayfa üzerinde dengeli bir gri alan oluşturulmasına yardımcı olur, hem de okunuşu düzenler. Bu yüzden uzun süre okunması gereken metinlerde, örneğin romanlarda bu sistem kullanılır. Ortadan blok ve sağdan blok ise başlık ve ara başlıklarda başvurduğumuz düzenleme biçimleridir. Genelde her iki taraftan blok olarak kullanılan metinle ayrışma sağlar. Bu ayrışma, farklı bilgi gruplarının vurgulanmasında önemli rol oynar.

Şekil 2.50





Şekil 2.51

Sayfa üzerindeki temel tipografi gruplarının adlandırılması.

Ortadan blok yazı düzenlemesinde göz, her defasında farklı bir satırbaşı noktasına dönüş yaptığından, genelde metin düzenlemeleri için uygun değildir. Kısa sürelerde okunabilecek yazı öbeklerinde ortadan blok kullanılabilir, ancak devamlılığı olan metinlerde okumayı çok güçleştirir. Gözün her iki taraftan da ayrı başlangıç ve bitiş noktalarını takip ettiği bu durumlar, gözü oldukça yoran uzun metinlerde tercih edilmemelidir. İlk bakışta ilgi çekiciliğinden dolayı başlık ve ara başlıklarda kullanımı uygundur.

Her iki taraftan blok yapıldığında ortaya çıkan bir önemli sorun ise, nehir olarak adlandırdığımız görsel ve tipografik hatadır. Türkçe metinler İngilizce ve Almanca gibi dillere kıyasla daha uzun sözcük yapılarına sahiptir. Özellikle dar sütunlarda, sözcüklerde tireleme yapılmadan oluşturulmuş sütunlarda bu problem sıkça ortaya çıkar. Nehir adını verdiğimiz bu tipografi sorununun önüne geçmek için aşağıdaki çözümleri önerebiliriz.

- Metin içinde tireleme yapmak.
- Metni her iki taraftan blok yerine, soldan blok kullanmak.
- Satır genişliğini değiştirerek 'nehir' yaratmayacak bileşkekler oluşturmak.

Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

—M. Kemal Atatürk

Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

—M. Kemal Atatürk

Şekil 2.52

"Nehir" olarak adlandırdığımız tipografi hatası, bolklanmış yazılarda en çok karşımıza çıkan hatadır.

Şekil 2.53

Büyük ve Küçük Harf Kullanımı

Büyük harf genel inanın ak-sine metinlerde okunurluğu kolaylaştırır. Belki kısa sözcük ve tümelerde iş gör-se de, uzun metinler için uygun değildir. Aşağıdaki iki metni karşılaştı-
tırın. Büyük ve küçük harflerle dizilmiş metinlerdeki göz hareketleri göze dinamik bir hareket sağlar, formların daha kolay algılanmasını sağlar. Bu yüzden uzun metinler büyük harf kullanılarak dizilmez. Büyük harf kullanılarak pa-
ragraflar, metinler oluşturmak gerektiğinde, ilk harflerin büyük kullanımı başvuru-
lan bir yöntemdir.

Yazı tarihini incelediğimizde, küçük harflerin büyük harflere naza-
ran çok yeni bir buluş olduğunu görürüz. Roman yazı karakterleri
hep büyük harfti. Büyük ve küçük harflerin işlevsel bir farkı vardır.
Küçük harflerin gövde dışındaki üst ve alt uzantıları okunmayı ko-
laylaştırır. Küçük harflerin rahat okunabilir özelliğine karşın, büyük
harfler daha kolay tanımlanabilir ve görsel olarak daha güçlüdür.
Ancak daha önce de söylediğimiz gibi farklı yer ve işlevlerde kulla-
nılır. Örneğin başlık altbaşlık gibi kısa sürelerde okunabilir
yazılarda tüm harfler büyük kullanılarak görsel bir etki ve tanımla-
nabilirlik yaratılırken, uzun süre okunması gereken yazı öbekleri
küçük harf kullanılarak hazırlanır. Örneğin roman ve hikâye kitap-
ları küçük harfle dizilmiştir. Kısa uyarılar, örneğin DUR, DİKKAT
vb belirteçler büyük harf kullanılarak daha güçlü etkiler kazanır.
Ancak çoğu kez genel inanın aksine, büyük harf metinler, özelli-
le uzun süre okunması gerekenler zor okunur. Büyük harf bir veya
iki cümlelik kısa soluklu metinlerde iş görebilir ve etkin bir mesaj
boyutu dahi sağlayabilir. Ancak bir ders kitabı, dergi, gazete gibi
uzun metinlerin içinde bulunduğu basılı malzeme, büyük harf ile di-
zildiğinde göz açısından sakıncalı ve okunması güç sonuçlar
doğurur. Ardışık şekilde izlenen eş formlar gözü yorar, buna yaratı-
lan kolay bir çözüm ise, büyük harf kullanıldığı zaman baş harfleri
büyük ölçüde yazmak olabilir.

A
EL BİR OZ
A YÜKSELN
YÜKSEK K

B
Yüksek bir insan topluluğu olan Türk
ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları
sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki
ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz
çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını,
güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu
durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek
geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek
barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden çok,
dünya uygarlığının görünüşünü değiştireceği
görülecektir. Sinema dünyanın en uzak uçlarında
oturan insanların birbirlerini tanımalarını,
sevmelerini sağlayacaktır. Sinema, insanlar
arasındaki görüş, görünüş farklarını silecek, insanlık
ülküsünün gerçekleşmesine en büyük yardımı
yapacaktır. Sinemaya layık olduğu
önemi vermiyiz.

YÜKSEK BİR İNSAN TOPLULUĞU OLAN TÜRK
ULUSUNUN TARİHSEL BİR ÖZELLİĞİ DE GÜZEL SANATLARI
SEVMEK VE ONDA YÜKSELMECTİR. BUNUN İÇİNDİR Kİ
ULUSUMUZUN YÜKSEK KARAKTERİNİ, YORULMAZ
ÇALIŞKANLIĞINI, DOĞUŞTAN ZEKASINI, BİLİME
BAĞLILIĞINI, GÜZEL SANATLAR SEVGİSİNİ VE ULUSAL
BİRLİK DUYGUSUNU DURMADAN VE HER TÜRLÜ
İNCELEMELERLE BESLEYEREK GELİŞTİRMEK
ULUSAL ÜLKÜMÜZDÜR.

SİNEMA ÖYLE BİR KEŞİFTİR Kİ BİR GÜN GELECEK
BARUTUN, ELEKTRİĞİN VE KİTALARIN KEŞFİNDEN ÇOK,
DÜNYA UYGARLIĞININ GÖRÜNÜŞÜNÜ DEĞİŞTİRECEĞİ
GÖRÜLECEKTİR. SİNEMA DÜNYANIN EN UZAK UÇLARINDA
OTURAN İNSANLARIN BİRBİRLERİNİ TANIMALARINI,
SEVMELERİNİ SAĞLAYACAKTIR. SİNEMA, İNSANLAR
ARASINDAKİ GÖRÜŞ, GÖRÜNÜŞ FARKLARINI SİLECEK,
İNSANLIK ÜLKÜSÜNÜN GERÇEKLEŞMESİNE EN BÜYÜK
YARDIMI YAPACAKTIR. SİNEMAYA LAYIK OLDUĞU
ÖNEMİ VERMELİYİZ.

“Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir.”

–M. Kemal Atatürk

“Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir.”

–M. Kemal Atatürk

“Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir.”

–M. Kemal Atatürk

Noktalama İşaretlerinin Kullanımı

Noktalama işaretleri metinlerin tipografik olarak düzenlenmesinde önemli rol oynar. Özellikle ülkemizde yaygın olarak yapılan hatalardan biri, ölçü birimi olan inch’in tırnak işareti, diğer bir ölçü birimi olan foot işaretinin ise apostrof ile karıştırılmasıdır. Yazı ve tipografi konusundaki bilinçsiz yaklaşımın bir sonucu olarak, pek çok dergi ve gazetede bu hatayı sıkça görürüz. Kelime işlemcilerin genel ayarlar bölümlerinden “akıllı tırnak” adı altında bulabileceğimiz bu seçenek, bir kez işaretlendiğinde artık tırnak işaretleri hep aynı şekilde yazılacak, inch veya foot işareti gibi çıkmayacaktır. Ayrıca metin bloklamalarında tırnak işareti blok alanının dışında tutulur. Bu duruma “asılmış tırnak” kullanımı denir (Şekil 2.54). Asılmış tırnak kullanımı, özellikle bloklamalarda blok etkisinin güçlü bir şekilde yaratılmasına yardımcı olur.

Diğer bir yaygın tipografi sorunu ise “dul sözcük” ve “yetim sözcük” şeklinde adlandırdığımız, boşlukta kalan sözcük durumudur. Eminim bu noktada bilgisini geliştiren her grafik tasarımcı için bu hata artık göze batan bir boyuta erişir. Metin bloklarında tireleme yapılsın veya yapılmıyın, son satırdaki sözcük için karakter sayısı en

A

"Yük
“Yük

B

Asılı tırnak kullanımı:

“Yüksek bir ins
tarihsel bir öze
onda yükselme

Şekil 2.54

Tırnak işaretinin doğru şekliyle kullanılmaması sık rastlanan bir tipografik hatadır, inch veya foot işareti gibi kullanılması oldukça yanlıştır (A). Ayrıca metin bloklamalarında tırnak işareti blok alanının dışında tutulur. Bu duruma “asılmış tırnak” kullanımı denir (B).

Çağlarboyu resimyazı, kavramyazı diye adlandırabileceğimiz bir sistematikte gelişen bu iletişim biçimi. yazabilen ve okuyabilen kişinin değerini arttırmıştır. Mısır uygarlığındaki katiplere verilen değer ve önem, bu kişilerin eğitim düzeyleri toplum ve ülke yönetimindeki saygınlığı buna en güzel örneklerdendir.

Sembolik yapıdan işaretlere dönüşen yazı geçen zaman içinde daha da basit-

Sembollerini iletişim için kullanabilmek, yorumlamak onlardan anlam çıkarabilmek, bunları kağıda dökülebilmek, teknik bir altyapıdan çok, felsefi bir bakış ve anlayışı da gerektiriyordu. Eski Mısır uygarlığındaki katiplere verilen değer ve önem, bu kişilerin eğitim düzeyleri toplum ve ülke yönetimindeki saygınlığı buna en güzel örneklerden

Yetim Sözcük

-dir.

Sembolik yapıdan işaretlere dönüşen yazı geçen zaman içinde daha da basitleşerek kolaylaştı. Bu gelişme beraberinde bir yaygınlığı getirdi. Fenike alfabesinin ortaya çıkışı ile bu yaygınlık doruk noktasına ulaştı. Artık bu iletişim biçimi belirli grup ve kişilerin elinden çıkıp yavaş yavaş tüm insanlığa gelişerek yayıl-

Dul Sözcük

Şekil 2.55

'Dul' ve 'Yetim Sözcük' olarak tanımlanan tipografik hata.

az yedi olmalıdır. Yedi karakterden küçük sözcükler “dul sözcük” şeklinde tanımladığımız bir tipografik yanlış ortaya çıkarır. Bu sorunu çözmek için 7 karakterden az sözcük önceki satır ile birleştirilerek, eğer tireleme varsa sözcüğün iki bölümü altta veya üstte birleştirmek uygun olur. Profesyonel kelime işlemcilerin bu hatanın özel ayar ve düzenlemeler yardımıyla önüne geçmesi mümkündür. Kuşkusuz en önemli olan tasarımcının duyarlı gözüdür

Harf Boşluklarının Düzenlenmesi

Harf boşluklarının düzenlenmesinde temel unsurları şu başlıklarda toplayabiliriz: Harf arası boşluk, sözcük arası boşluk, satırarası boşluk.

Her bir harf, grafik tasarımda kullanılan birer grafik öğedir. Harflerin birbirleriyle olan birliktelikleri, “espas” olarak da adlandırılan harf boşluklarının düzenlenmesini gerekli kılar. Kelimelerin arasındaki boşluklar “kelime arası boşluk”, satırların dikey boşlukları ise “satır arası boşluk” şeklinde adlandırılır. Harfler birbirinden farklı görsel ağırlık ve biçimlere sahiptir. Örneğin L harfi kendinden sonraki harf ile bileşkesinde ayrı bir sıkıştırma gerektirir. A harfi H harfine kıyasla daha çok negatif alana sahiptir. Her bir harfin bir önceki ve sonraki ile olan ilişkisi boşlukların özenle düzenlenmesini gerekli kılar. Harf boyu küçük olduğu zaman bu sorun çok göze

Şekil 2.56

Harf arası boşlukları, aynı zamanda “espas” şeklinde de anılır.

LAVANTA
LAVANTA

Harf arası boşlukları
DÜZENLENMEMİŞ

Harf arası boşlukları
DÜZENLENMİŞ

devlet

batmasa da, özellikle başlık gibi, harflerin büyük kullanıldığı durumlarda “harf aralıklarının düzenlenmesi” kritik öneme sahiptir. Çoğu zaman bilgisayarda kullandığımız yazılımlar harf bileşkelerinin doğru boşluklarla bir araya gelmesi konusunda programlanmış olsalar dahi, harf boşluklarının doğru ve dengeli düzenlenmesi ayrı bir hassasiyet gerektirir.

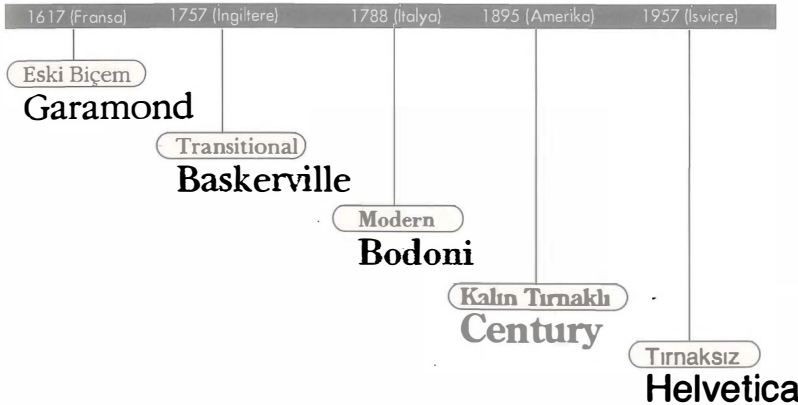
YAZI TÜRLERİ

Dünya üzerinde on binlerce farklı yazı karakteri vardır. Özellikle baskı ve çoğaltım tekniklerinin gelişmesi ile ortaya çıkan zenginlik, söylenecek sözlerin biçiminin de ayrıca tasarlanması gerçeğini beraberinde getirdi. Tarih içinde yazı tasarımcıları bir sanatçı saygısı ve önemi gördü. Bir ressam, bir mimar, bir heykeltıraş ve bir müzisyen nasıl bulunduğu çağı, hayatın ruhunu eserlerinde yansıtıyorsa, yazı tasarımcıları da aynı işi harf formları içinde yapar. Farklı bir yönden yaklaştığımızda “sesin şekli” olarak adlandırabileceğimiz yazı ve tipografi, grafik tasarımın en eski ve en önemli dallarındandır. Yazı karakteri içeriğin dışavurumu, önce biçim, sonra ise form olarak ortaya çıkmış halidir.

Nasıl önemli bir toplantıya veya görüşmeye giderken en temiz, düzgün kıyafetlerimizi veya samimi bir arkadaşımızın evine giderken gündelik kıyafetimizi giyersek, aynı mantıkla metnimizin içeriğini de uygun yazı karakteri ile düzenleriz. Aynı yazı karakterinin bütün problemleri çözmesi ve her zaman işe yaraması olanaksızdır. Özel bir davetiye metni için ağır ve aşırı ciddi bir yazı karakteri, söz konusu olayın içeriği hakkında farklı ve yanlış bir imaj oluşmasına sebep verebilir.

Çağdaş grafik tasarım örneklerini incelediğimizde yazının bir

Şekil 2.57



Tarihsel oluşum sürecine göre yazı karakterlerinin sınıflandırması

Biçimsel özelliklerine göre
yazı karakterlerinin
sınıflandırması
Şekil 2.58

Tırmıklı Yazılar

Garamond
Times
Bodoni
Galiard
Caslon
Palatino

Kalın Tırmıklı Yazılar

Clarendon
Typewriter
Rockwell

Tırmaksız Yazılar

Helvetica
Futura
Avant Garde
Univers
Verdana
Gill Sans
Arial

Kaligrafik Yazılar

Shelly Allegro
Zapf Cancery
Brush Script
Coronet
Nuptial Script
Murray Hill
Present Script

Şekil 2.59

Eski Biçem

Eski biçem sistemi temel geometrik öğeler üzerine yapılandırılmıştır. Büyük harflerde her bir harfin yapısı farklılık taşısa da, onların inşası bu temel geometrik öğeler üzerindedir. Bu sistemin temel kaynağı MS 200 de yapılmış olan Roma'daki Trajan Sütü'n'dür. Mermere kazınmış Trajan yazıtı büyük harflerden oluşmaktadır. Bugün kullandığımız Trajan, Garamond, Palatino gibi yazı karakterleri, eski biçem geometrik sistemi üzerine inşa edilmiştir.



Eşit-en Sistemi

Eşit-en Sistemi, dikdörtgen, elips ve yamuklar üzerinde temellendirilmiştir. Bu sistemin temel özelliği, her bir harfin diğerine göre görsel açıdan eşit görünür olmasıdır. Ancak bu eşitlik hiçbir zaman çizgisel bir eşitlik değil, optik bireşitliklerdir. Eşit-en Sistemi Eski biçem sistemine nazaran daha çağdaş bir geometrik düzendir. Bu sistem ışığında tasarlanmış yazı karakterlerine örnek olarak, Helvetica ve Univers'i verebiliriz.



görsel malzeme, bir görsel imaj olarak kullanıldığı çeşitli örneklerle rastlasak da, aslında her yazı karakteri okunabilmek için tasarlanmıştır. Ancak bu okunabilirliğin farklı seviyeleri vardır.

Yazı karakterlerinin sınıflandırılması tipografi sanatının önemli konularından biridir. Her türlü sınıflandırma konusunda olduğu gibi bu konuda da ayrı yöntem ve yaklaşımlar mevcuttur. Örneğin, kullanım yerlerine, biçimlerine veya tarihsel oluşum sürecine göre

sınıflandırmalar gibi. Bu yüzden farklı kaynaklarda farklı sınıflandırma şekillerine rastlayabilirsiniz. Biz yazı karakterlerini üç temel sınıflandırma yaklaşımı içinde incelemekteyiz;

- Tarihsel oluşum sürecine göre,
- Biçimsel özelliklerine göre ve
- Geometrik özelliklerine göre yazı karakterlerinin sınıflandırılması.

Yazı Karakterlerinin Kullanımı

Sadece “yazı karakteri” tanımı dahi söz konusu ögenin bir karakteri, bir stili olduğunu anlatmaya yeter. Kimi yazılar daha ciddi, kimileri daha dostane, kimileri ise daha teknolojik özelliklere sahiptir. Tüm bu nitelikler yazı tasarımcısı tarafından formun özüne işlenmiştir adeta. Ancak yazıyı doğru kullanmak da bir sanattır ve bu sanatı icra eden kişilere “Tipografi Sanatçısı veya Tasarımcısı” adı verilir. Grafik tasarımcılar içinde dahi yazı karakteri tasarlayanların sayısı çok fazla değildir. Ama çoğumuz varolan yazı karakterlerini, gündelik yaşamımızda sıkça kullanırız.

Öncelikle kullandığımız yazı karakterinin uzun uğraşlar sonucunda elde edilmiş, hatta bazılarının zamanın süzgecinden geçerek günümüze ulaşan formlar olduğunu aklımızdan çıkarmamız gerekir. Onlar aslında aynı zamanda yaratıldıkları tarihin birer belgesidir. Aralarından, beğeni ve işlevsel özellikleri sayesinde belirginleşenleri hayata katılmış ve yıllarca kullanılagelmiştir. Bazı yazı karakterleri zamanla revize edilmiş olsalar da, aralarında yüzyıllar önce tasarlanmış ve halen popüleritesini koruyanları mevcuttur.²⁸

Günümüzde, özellikle internet ortamında, yazı karakterleri de hızla yayılıp kullanılabilen bir şekil aldı. Yazı tasarımı alanında yeni trendlerin ortaya çıkması, hızla paylaşılması bir iki gün içinde olabiliyor. Bu sayısal (digital) trend pek çok konuda olduğu gibi tipografi alanında da alışkanlıklarımızı değiştirdi.²⁹

Bu arada yazı karakterlerinin tasarlanmış bir tasarım ögesi olduğunu ve bedeli karşılığı kullanımının yasal olduğunu da belirtelim. Nasıl bir yazılım için lisans zorunluluğu varsa, yazı karakterleri de aynıdır. Özellikle ülkemizde bu anlayışa rastlamak oldukça zordur. Yazılımda lisanslı kullanımın hızla yaygınlaştığını sevinerek izlerken, belki ilerki aşamada da yazı karakterleri, tüm işitsel ve görsel sanat eserleri gibi bir anlayışa kavuşur umarız. Bu anlayış, bu konudaki üretimin de önünü açacaktır. Zira uzun zamanını harcayarak yazı karakteri üreten bir tasarımcının bu emeğinin karşılığını alması, kuşkusuz bu konuya profesyonel ilgiyi köreltecektir.

8 punto Garamond Bold metin.

Gerekli alana sığdırmak için %40
yanlardan bastırılarak oranları
bozulmuş Garamond Bold.Gerekli alana sığdırmak için harfin
kendi oranları değiştirilmeden yazı
karakterleri Garamond Condensed ile
değiştirilmiş ve aralıklar düzenlenmiş.

Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek barutun, elektriğin ve kitaların keşfinden çok, dünya uygarlığının görünüşünü değiştireceği görülecektir. Sinema dünyanın en uzak uçlarında oturan insanların birbirlerini tanımasını, sevmelerini sağlayacaktır. Sinema, insanlar arasındaki görüş, görünüş farklarını silecek, insanlık ülküsünün gerçekleşmesine en büyük yardımcı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu önemi vermemeliyiz.

Şekil 2.60

Güzellikteki temel öge, bünyesinde barındırdığı oran ve oransallıktır. Bu oranları değiştirdiğimizde tılsımlı bir oransal ilişkiler zincirini kırar ve güzelliği yok ederiz. İster büyük ister küçük, elimizin parmaklarının, elimize ve her parmağın bir diğerine oransal ilişkileri vardır. Roma ve Eski Yunan kültürlerinden beri araştırılan "Altın Oran"ın temeli budur. 'Mona Lisa' tablosundaki pek çok güzellik oranların değiştirilmesi ile deforme olur, artık aynı sihirli bakış ve gülümseyiş yoktur



Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek barutun, elektriğin ve kitaların keşfinden çok, dünya uygarlığının görünüşünü değiştireceği görülecektir. Sinema dünyanın en uzak uçlarında oturan insanların birbirlerini tanımasını, sevmelerini sağlayacaktır. Sinema, insanlar arasındaki görüş, görünüş farklarını silecek, insanlık ülküsünün gerçekleşmesine en büyük yardımcı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu önemi vermemeliyiz.

Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihsel bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki ulusumuzun yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekasını, bilime bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve ulusal birlik duygusunu durmadan ve her türlü incelemelerle besleyerek geliştirmek ulusal ülkümüzdür.

Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek barutun, elektriğin ve kitaların keşfinden çok, dünya uygarlığının görünüşünü değiştireceği görülecektir. Sinema dünyanın en uzak uçlarında oturan insanların birbirlerini tanımasını, sevmelerini sağlayacaktır. Sinema, insanlar arasındaki görüş, görünüş farklarını silecek, insanlık ülküsünün gerçekleşmesine en büyük yardımcı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu önemi vermemeliyiz.

Doğal bir objenin güzelliğindeki temel, bünyesinde barındırdığı oran ve oransallıktır. Bu oranları değiştirdiğimizde tılsımlı bir oransal ilişkiler zincirini kırar ve güzelliği yok ederiz. İster büyük ister küçük, elimizin parmaklarının, elimize ve her parmağın bir diğerine oransal ilişkileri vardır. Roma ve Eski Yunan kültürlerinden beri araştırılan "Altın Oran"ın temeli budur. Eğer bu şekilde tasarlanmış bir formu yatay veya dikey düzleminde çekerek büyütürsek, oranları bozulur ve formu farklı bir hale sokar ki bu da oransallığı zedeler. Tüm parmaklarımız ayrı boylarda olsalar da avucumuzu yumruk yaptığımızda hepsi aynı boya gelir. Bu ise estetik güzelliğin yanı sıra işlevsel bir özelliktir. Doğada tüm güzellikler aynı zamanda işlevsel niteliklere de sahiptir. Bunun farkında olan pek çok sanatçı, eserlerindeki oran ve oransallıkla ilgili konularada doğayı incelemiş, bulduğu sonuçlardan çıkarımlar yapmıştır. Sanat tarihinde resim, mimari, tasarım gibi çeşitli dallarda eserler veren sanatçı ve tasarımcılar, en başta insan vücudundan ortaya çıkan oran ve oransallık ilişkilerini sorgulamış, insan için yapılacak tasarımların en başta insanla oransal bir ilişki içinde olması gerektiğini savunmuşlardır.

Yazı karakterlerinin kendi oranlarını bozarak düzenlemeler yapmak yerine, harf aralık ve boşluklarını düzenleyerek, ya da istenen ölçüde daha iyi iş görebilecek başka bir yazı karakteriyle kullandığımız yazıyı değiştirerek problemimizi çözebiliriz. Özellikle dış mekân tabelaları tipografinin kötü kullanımı ve deforme edilmiş yazı karakterleriyle doludur

*Yüksek bir insan topluluğu olan
Türk ulusunun tarihsel bir
özelliliği de güzel sanatları sevmek
ve onda yükselmektir.*

*Yüksek bir insan topluluğu olan
Türk ulusunun tarihsel bir
özelliliği de güzel sanatları sevmek
ve onda **yükselmektir**.*

H₂O

H₂O

21/2

2½

30m2

30m²

*Türk ulusunun tarihsel bir
özelliliği de güzel sanatları sevmek
ve onda yükselmektir.*

*Türk ulusunun tarihsel bir
özelliliği de güzel sanatları sevmek
ve onda yükselmektir.*

Bilgisayar Bir Daktilo Değildir

Gelişen teknolojiyle birlikte kullandığımız araçlarda da hızlı bir gelişme sağlanmış, bu gelişme çoğu kez günlük hayatımızı da yakından etkilemiştir. Ancak tüm bu gelişmelere karşın kullandığımız aracın tüm olanaklarına hâkim olmadan eski alışkanlıklarımızı sürdürürüz. Tarihin en yaygın yazı aracı olan daktilo, evlerde kullanılabilen ve kişisel satın alma gücü içinde elde edilebilen bir makineydi. Günümüzde yazı yazmak amacıyla kullanılan araç olarak daktilonun yerni bilgisayar aldı. Bilgisayarların genel kullanım oranları içinde kelime işlemci yazılımların kullanımı üst sıralarda. Çoğu kişi diğer işlevlerinin yanı sıra, çoğunlukla bilgisayarını bir daktilo olarak kullanmakta.

Bilgisayarın bir daktilo olmadığını, daha gelişmiş bir araç olduğunu hatırlamamızda fayda var. Bilgisayar üzerindeki kelime işlemciler daha gelişmiş araçlardır. Basit birkaç küçük detaya dikkat ederek tasarım açısından nasıl büyük değişiklikler yapılabileceği Şekil 2.61'deki örnekte görülmektedir.

Şekil 2.61

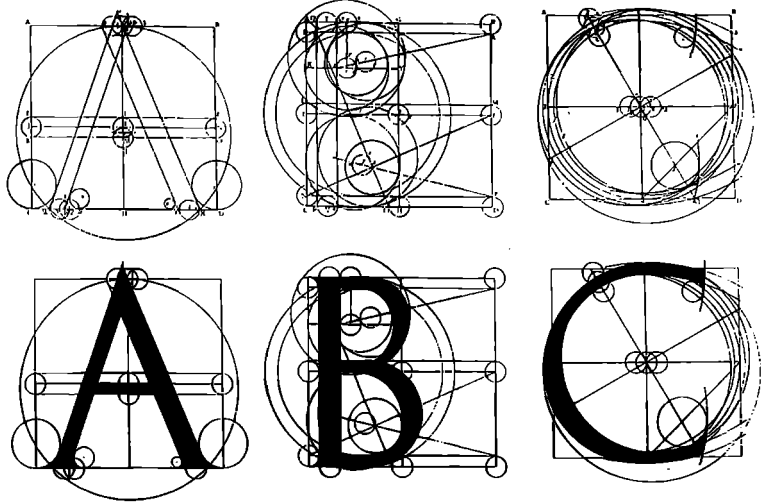
Altı çizgili sözcükleri kullanmak, yazıyı bold yada italik olarak değiştirmenin mümkün olmadığı daktilo ortamında bir sözcüğü vurgulamanın tek yoluydu, ancak bilgisayar ortamında tipografik olarak bu ilkel yolu tercih etmek artık gereksizdir. Bunun yerine ihtiyacınız olan vurguyu sözcük veya sözcüklerin karakterini değiştirerek, bold ya da italik yaparak elde edebiliriz.

Kimyasal semboller, kesirler, alan ve hacim ölçüleri gibi bazı özel kullanım şekillerinde farklı tipografik düzenlemelere ihtiyaç duyarız. Bunların başında "satırüstü" ve "satıralın" karakterler şeklinde tanımlayabileceğimiz kullanım biçimi gelir. Pek çok kelime işlem programı kesir, alan ve hacim ölçülerini tanımlayabilme ve değiştirebilme gibi özelliklere sahiptir. Kullandığımız kelime işlem yazılımının ayarlar (preferences) seçeneği içinde gerekli değişiklikleri yaparak bu sonuçlara ulaşabiliriz

El yazısı türündeki kaligrafik yazı karakterleri küçük harf kullanmak üzere tasarlanmıştır. Aynen el yazısında olduğu gibi harfin başlangıç ve bitişleri birbirini takip eder ve harfler arasında bir çeşit bağlantı sağlar. Eğer tüm harfler büyük kullanılırsa, okunması çok güç ve çirkin bir durum ortaya çıkar.

Şekil 2.62

Yazı karakterleri yüzyıllardan beri sanatçıların ilgisini çekmiş, Leonardo da Vinci, Dürer gibi pek çok sanatçı bu biçimler üzerinde çalışmış ve harf biçimleri yaratmıştır.



Yazıyla iletişim kuran insanoğlu, kullandığı bu formları birer sanat eseri gibi ele almış ve geliştirmiştir. Kullanılan malzeme her ne olursa olsun, günümüzde tipografi sanatı görsel tasarımcı için vazgeçilmez bir tasarım elemanı olarak yeni boyutlara ulaşmıştır. Bundan birkaç yüzyıl önce ahşap kalıplara harfleri oyan ustanın yerini, bilgisayar yardımı ile grafik tasarım alanında sorunlarını çözmeye uğraşan görsel iletişim tasarımcısı almıştır.

Ancak bilgisayar, genel inanın aksine sihirli bir tasarım makinesi değil, sadece bir araçtır. Kalem veya fırçadan basit anlamda işlev olarak bir farkı yoktur. Önünde oturan kişinin duyarlılığı, bilgisi ve eğitimi doğrultusunda eserler oluşturabilir.

Kuşkusuz kurallar da tartışılabilir şeylerdir. Anlaşılabilir sebepleri olduğu sürece saygı görür, yaygınlık kazanır. Örneğin Türkçe bir metin dizerken tırnak işareti yerine inch işaretini kullandığımız zaman, aynı cümle içinde inch cinsinden bir uzunluk yazmak istediğimizde bir karmaşa ortaya çıkacaktır. Dul ve yetim sözcük ise görsel bir sorundur, garip bir negatif alan yaratır. Ancak unutulmaması gereken bir diğer nokta ise, her türlü yenilik, tarz veya akımın kuralları yıkarak başladığıdır. “Kuralları yıkmak için, önce onları bilmeniz gerekir...”

Sayısal (digital) tipografi çağının getirdiği en önemli yeniliklerden biri ise, yazı tasarımı pazarlayan şirketlerin “expert sets” adı altında genişletilmiş font çantasına ulaşabilmeleridir. Bu fontlar diğerlerine göre çok daha geniş kapsamda tasarlanmış yazı elemanlarına sahiptir. Diğer font sistemine göre daha pahalı olan bu setlerde, tipografinin inceliklerine sahip kişilerin rahatlıkla kullanabileceği farklı harf bileşimleri, özel işaret ve bağlantılı harfler (ligature) bulunur. Bunun yanı sıra rakamlarda eski biçem

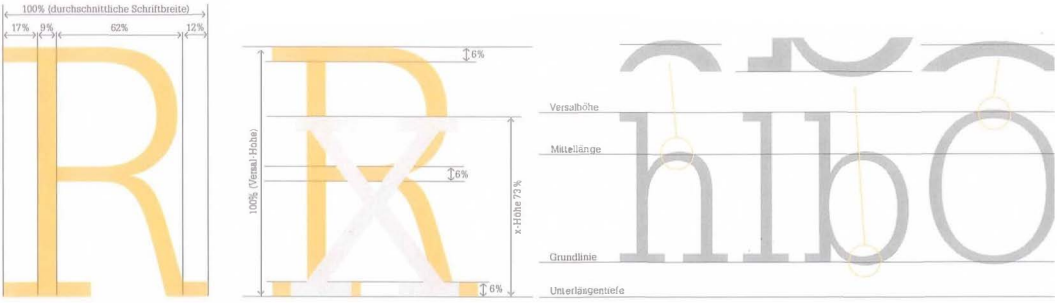
harf seçenekleri (old style figures), büyük harflerde büyük ilk harf seçeneği (small caps), kullanım ölçüsüne göre iç boşlukların ayarlanması, özel bağlantılı harfler (ligatures), kuyruklu başlık harfi seçenekleri (swash characters) ve süs karakterleri (ornaments) “expert sets”lerin özelliklerindendir.³⁰

İlköğretim ve sonrasında nasıl yazım kurallarını, dil ve grameri öğreniyorsak, sonraki eğitimimizde de kullandığımız bu dilin görsel hale getirilmesinde de duyarlı olamak durumundayız. İster profesyonel grafik tasarımcı, ister basit kelime işlemcilerle çalışan sekreter olsun, temel tipografi kurallarını bilmek ve uygulamak yapılan işin niteliğini yükselten önemli bir etkidir. Çoğu kişi sebeplerini tam olarak algılayamasa da yapılan çalışmadaki güzelliği hisseder. Tipografi, okuyan yazan her insanın ilgilenmesi gereken önemli ve saygın bir sanat dalıdır.

Bir İletişim Biçimi olarak Tipografi; Tipografik İletişim

Tipografi terimi ilk kez Gutenberg’in metal harflerini tanımlamakta kullanılmıştı. Bugün ise aynı tanımlı çok daha geniş bir anlam çerçevesinde algılıyor. Günümüzde tipografiyi, yazı ve yazı ilişkili tasarımların çalışıldığı bir sanat-tasarım dalı olarak tanımlayabiliriz. Kökenleri yazının icadına kadar uzanan bu sanat, “hareketli metal harf” devrinin başlamasıyla özel bir önem kazandı. Tipografinin temel işlevi okunurluktur, bir bilgi, mesaj, olay veya düşünceyi aktaran birer araçtır harf biçimleri. Ancak grafik dili iyi bilen tasarımcılar bu biçimleri ustalıklarla kullanıp, sade ancak kavramsal açıdan zengin sonuçlar elde edebilir.³¹

Grafik tasarımcı elindeki bilgiyi vermek istediği etki ışığında düzenler, bir çeşit görsel sesi besteler. Aslında gündelik hayatta konuşurken kullandığımız tonlama benzer seviyeler taşır. Telefonda annemizle konuştuğumuz ton ile patron veya amirimizle konuştuğumuz ton aynı değildir. Farklı mesajları farklı tonda söyleriz. Buna benzer şekilde grafik tasarımcı da başlık, slogan veya altbaşlığın hangi tonda ve şekilde söylenmesi gerektiğine karar verir. Aslında oldukça basit gibi görünen bu süreç, saygın bir sanat, öğrenmesi zor bir uzmanlık dalıdır. Zorluğu pek çok kural, sistem, bilginin özümsemesinden daha çok, görsel açıdan duyarlı ve sanatkarane bir yapı gerektirmesindendir. Aksi takdirde ortaya çıkan çalışmalar, duyarlılık boyutundan uzak, teknik bir sürecin sonuçları olur. İşte bu yüzden usta bir grafik tasarımcısı, harf biçimlerini doğru kullanarak ana işlev olan iletişimi, çalışmasının eksenine yerleştirmekle birlikte, estetik, kavramsal ve özgün bir çalışma yaratmayı da hedef edinmelidir.



Şekil 2.63

Bir yazı karakteri, ardından da bir yazı ailesi tasarlamak oldukça zor bir iştir. Bilgi, yetenek, duyarlılık ve iyi bir gözün yanı sıra, çok çalışmayı gerektirir. Andrian Frutiger, "Glypha" isimli yazı ailesini tüm genel ve detay problemlerini çözücek tasarımıştır. Bir yazı karakterinin kendi içindeki optik ve geometrik ilişkileri çözümlmek ve tüm negatif alanları ilişkilendirebilmek büyük deneyim gerektirir.

Dünya üzerinde tasarlanmış kaç tane yazı karakteri olduğunu bilmiyoruz. Kesin bir rakama erişmenin de çok zor olduğunu düşünüyorum. Siz bu satırları okurken dahi birkaç tane eklendiğine eminim. Özellikle digital font üreten yazılımlarının yardımı ile dünya üzerinde sayısız font oluştu. İtiraf etmek gerekirse, bu bir kirlenme de yarattı. Eskisi gibi her harfin detaylarının inceden inceye tasarlandığı harf biçimleri yerine, filtre efektleri ve rastlantılarla oluşmuş pek çok yazı karakteri türedi.

Andrian Frutiger'in 'Univers' yazı ailesi için 21 ayrı tasarım ürettiğini ve bu sayede farklı etki ve amaçlar için kullanılacak geniş bir "yazı ailesi" yarattığını düşünürsek, bu iş için gerekli emek ve duyarlılığı daha iyi algılarız. "Yazı ailesi; bir harf biçiminin (yazı karakteri) tüm ölçü ve biçimlerinin bir araya gelmesiyle oluşturulur." ³²

Robert Bringhurst, “Tipografi, içeriği onurlandırmak için vardır” derken, sözlerin ve seslerin görsel yaratım serüvenini en güzel şekilde yorumlamakta; Tipografi tasarımcısı, içeriği adeta bir sözcük kuyumcusu (wordsmith) özeni ve duyarlılığıyla işleyerek sanatkârane bir biçimde sunan kişidir.³³



Notlar.....

- 1) Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, Hartley & Marks Publishers, Canada, 1999, s. 11.
- 2) Georges Jean, *Yazı İnsanlığın Belleği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 82.
- 3) a.k., s.80.
- 4) *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, Arkın Kitabevi, İstanbul, 1970,6. cilt, s. 1891.
- 5) Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*, John Wiley & Sons Yayınevi, Amerika, 1999, s. 58-60.
- 6) Ruari McLean, *The Thames and Hudson Manual of Typography*, Thames & Hudson Yayınevi, İngiltere, 1980, s. 14.
- 7) Kate Clair, *A Typographic Workbook*, John Wiley & Sons Yayınevi, 1999, s. 45-46.

- 8) a.k., s.49.
- 9) Jean, a.g.e., s.98.
- 10) Bob Gordon, *Making Digital Type Look Good*, Watson-Guptil Publications, New York, 2001, s. 14.
- 11) McLean, a.g.e., s.12.
- 12) Kay Rosen, <<http://www.kayrosen.com/work.html>> (27 Eylül 2003).
- 13) Jean, a.g.e., s.144.
- 14) Jean, a.g.e., s.144.
- 15) Friedrich Friedl-Nicolaus Ott-Bernard Stein, *TYPO*, Könemann Yayınevi, Fransa, 1998, s. 249.
- 16) Nicholas Fabian , <<http://web.archive.org>> (3 Eylül 2003).
- 17) Nicholas Fabian ,<<http://webcom.net/~nfhhome/alphabet.htm>> (20 Eylül 2002).
- 18) Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*, Van Nostrand Reinhold Yayınevi, New York, 1983, s. 346.
- 19) Nicholas Fabian , <<http://web.archive.org>> (11 Eylül 2003).
- 20) Chistopher Perfect-Jeremy Austen, *The Complete Typographer*, Prentice Hall Yayınevi, Londra, 2001, s. 25.
- 21) Nicholas Fabian , <<http://web.archive.org>> (3 Eylül 2003).
- 22) Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*, John Wiley & Sons Yayınevi, Amerika, 1999, s. 58-60.
- 23) <http://scheichgrafik.at/download/typo_03_frutiger.pdf> (10 Ekim 2003).
- 24) Grafist 7, 7. *Uluslararası Grafik Tasarım Günleri*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul,2003, s. 67.
- 25) John Gall-Steven Brower, *Ahead of Time*, Print Magazine, July/August, New York, 1996, s. 78-80.
- 26) Grafist 7. a.g.e., s. 67.
- 27) Clair. a.g.e., s. 62.
- 28) James Craig- William Bevington, *Designing With Type*, Watson-Guptill Yayınları, New York, 1999, s. 32.
- 29) Robin Williams, *The Mac Is Not A Typewriter*, Peachpit Yayınevi, Berkeley, California, 1990, s. 199.
- 30) Robin Williams, *The Non-Designer's Type Book*, Peachpit Yayınevi, Berkeley, California, 1998, s. 80-81.
- 31) Emre Becer, *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Kitabevi, Ankara, 1990, s. 176.
- 32) Namık Kemal Sarıkavak, *Tipografinin Temelleri*, Doruk Yayınları, Ankara, 1997, s. 17.
- 33) Susan G. Wheeler-Gary S. Wheeler, *Typesense*,Prentice Hall Yayınevi, New Jersey, 1990, s. 133.
- 34) Gordon, a.g.e., s. 120.



Sayfa Tasarımı

Sayfa Tasarımı

Sayfa Tasarımı

GİRİŞ

İnsanoğlunun görsel malzemeye olan ilişkisi, yazıyla olan ilişkisine nazaran son derece yenidir. Yüz binlerce yıldır çeşitli aşamalarla var olma savaşı veren insanoğlu, aslında homo sapiens döneminin son aşamalarında, çizmeyi, şekiller ile iletişim kurmayı, ancak buna karşın günümüzden yaklaşık 3 500 yıl önce seslere işaretler vererek yazmayı ve okumayı öğrenmiştir. Yazı mezopotamya topraklarında gelişirken, aynı anda Uzakdoğuda kanji kökenli iletişim biçimi kullanılmaya devam etmiştir. Yazının düzenlenmesi, bir alan üzerinde düzenlenmesi, tasarımın farklı bir dalı olan düzenleme ve sayfa tasarımı gibi konuları yarattı. Özellikle yazıt kültürü bu düzenlemenin estetik öğeler doğrultusunda yaratımını gerekli kıldı. Her yazıt, içeriğinin kapsamında bir anlamsal boyutta iletişim kursa da, aynı zamanda bir sanat ögesi olarak nesnel bir değere sahiptir.

Şekil 3.1

Yaşam süresi MÖ VI. yüzyılın büyük bölümünü kapsayan Pythagoras, geometri çalışmalarıyla kendisinden sonra gelen matematikçi ve tasarımcılara ışık tutmuştur.

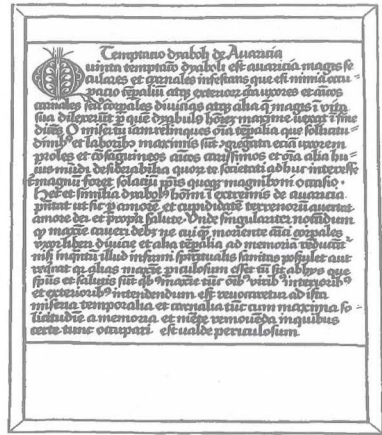
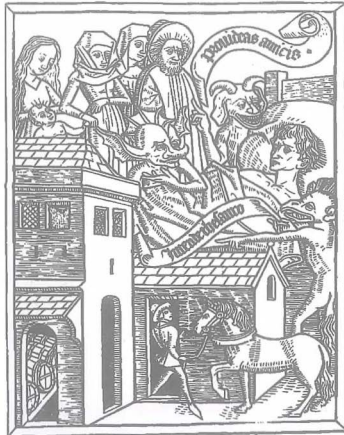


Şekil 3.2

Kültürün değişmez malzemelerinden biri olan kitap, bilim, tıp, sanat ve din gibi pek çok konuda insanlığın kalıcı verileri olarak önemini korumaktadır.

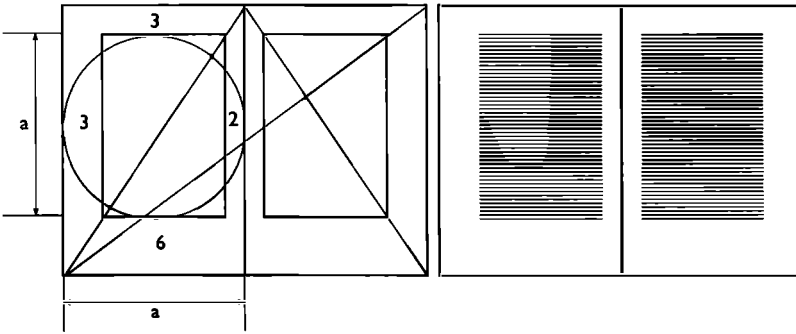
Kültür olgusunun önemli bir yapı taşı hiç kuşkusuz kitaplardır. Yazılı malzemenin yadsınamaz önemi karşısında, konuyla ilgili tüm meslek dalları kıymet kazandı. Tarih içinde farklı isimlerle anılan bu kişiler, fikirleri yazı ve görsel malzeme ile birleştirirerek, bilgiyi farklı bir boyuta taşıyan mesajı oluşturan kişiler oldular. Bugün adına masaüstü yayıncılık dediğimiz çalışma alanı, bilgisayar yardımı ile masa üstünde sayfa tasarımı oluşturma ve bu oluşumun baskı öncesi aşamalarının hazırlanması sürecini tanımlar.

Günümüzde grafik tasarım disiplininin en önemli konularından biri olan sayfa tasarımı ve grid, üzerinde çok çalışılması gereken önemli bir konudur. Grafik tasarım tarihini incelediğimizde, ancak usta tasarımcıların bu konuda önemli eserler verdiği görürüz. Grid konusunun en önemli noktalarından biri, oran ve oransallıktır. Mİlattan önce pek çok bilgin ve matematikçi bu konuda eserler vermiş, MÖ 600'de Pythagoras evrenin tüm sayısal ilişkilerinin tanrısal bir



düzen ve oransallık içinde olduğunu öne sürmüş, sonraları bu fikir pek çok sanatçıya ilham teşkil etmiştir.

Bu yaklaşım biçimi, mimarlıkla da doğrudan ilişkili bir şekilde ele alınmış, klasik ve modern mimariyi de yakından etkilemiştir. Fransız mimar ve tasarımcı Le Corbusier, *Modular* isimli eserinde insan için yapılacak her tasarımın insan ile ilişkili oransallıklar içermesinin insan-tasarım ilişkisini güçlendireceğini savunmuştur. Rönesans sonrasında bilimsel yönleri de olan sanatçılar sayesinde sanatın oransallıkla ilişkili bu yönü önem kazanmıştır. Leonardo Da Vinci "altın oran" adı altında anılan oransal ilişkiyi incelemiş, bu oransal yapıyı insanın anatomik yapısı içinde aramıştır. Doğada da pek çok canlı ve organizmada buna benzer oransal ilişkiler olduğu bazı matematikçiler tarafından da ortaya atılmıştır. Fraktal geometri olarak anılan matematiğin bir dalı, doğadaki geometrik biçimler, oranları, matematik ilişkileri ve bu konudaki örnekleri inceler.



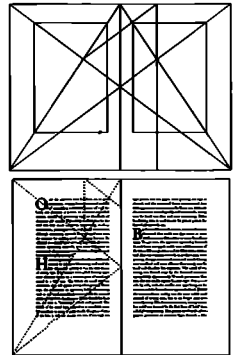
Şekil 3.3

Yanda gotik dönemde sıklıkla kullanılan bir grid örneği görülmektedir. Bu grid sisteminde yazı alanı yüksekliği sayfa genişliğine eşittir. Kitap gridi olarak tasarlanan bu sistemde sayfa kenarı boşluklarının oransal ölçüsü 2, 3, 4, ve 6'dır. Altta örnekte ise yüzlerce yıl Avrupa'da değiştirilmeden kullanılan geniş kenar boşluklarına sahip grid verilmiştir. Geniş kenar boşlukları sayesinde kitap yazıları, kitap yıpransa da saklanabiliyor, zamana karşı koyabiliyordu. Aynı zamanda bu grid ve sayfa kenar boşlukları güçlü bir oransal yapıya sahipti. Bu oransal yapı geometrik bir formül ile oluşturulmuştu.

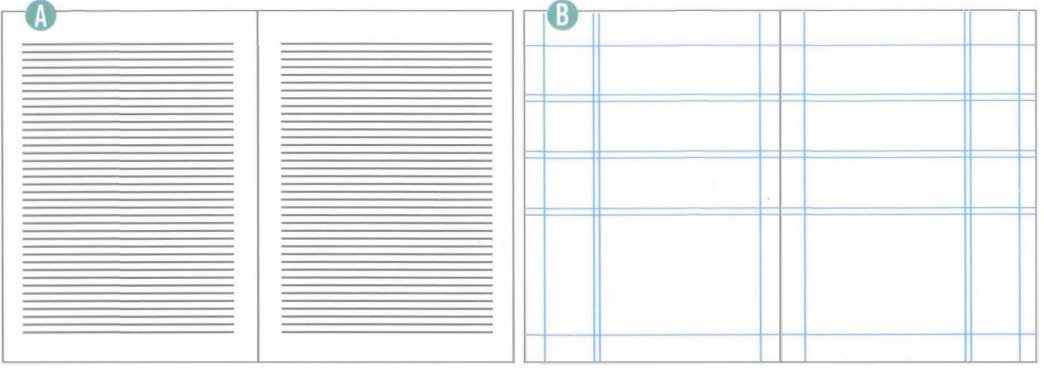
MASAÜSTÜ YAYINCILIK VE GRİD

Sayfa tasarımı, dergi, gazete, kitap gibi konularda bilginin aktarılmasında önemli bir rol oynar. Sayfa tasarımı olarak bahsettiğimiz konu, aslında kâğıt üzerinde şekillenen bilginin düzenlenmiş halini anlatıyorsa da, günümüzde elektronik ortamdaki belgeler, web sayfaları ve etkileşimli grafiklerin temelinde de sayfa tasarımında kullandığımız ilkeler geçerlidir. Aslında bu temel ilkeler, yüzeysel tasarımın temel ilkeleriyle çok yakından örtüşür ve ilk bölümde incelediğimiz "Gestalt" ilkeleriyle birlikte bir bütün teşkil eder.

Zaman zaman görsel okuma olarak adlandırdığımız algı biçimi ışığında sayfa tasarımı incelendiğinde, yüzey üzerindeki elemanların organizasyonu hakkında karar verebilmek aşamasında dört temel başlangıç noktasından bahsedebiliriz. Bunlar; büyüklük, şekil, alan ve renk ya da tondur. Sayfa üzerinde bu dört etkenin görsel olarak

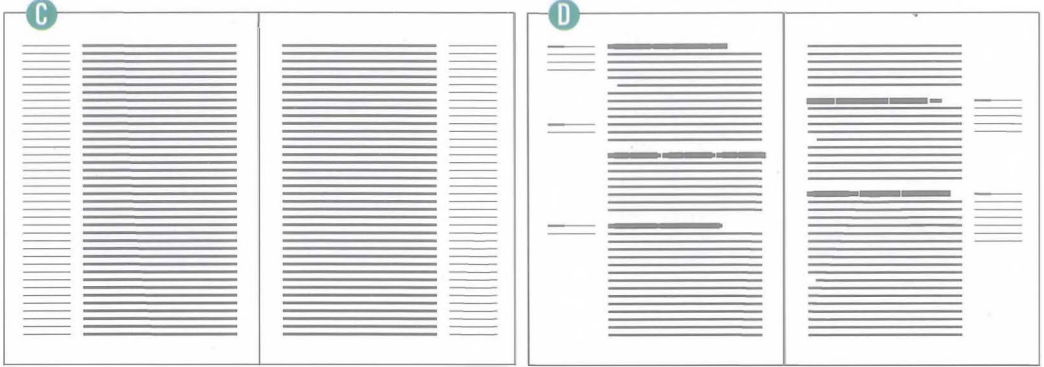


Şekil 3.4



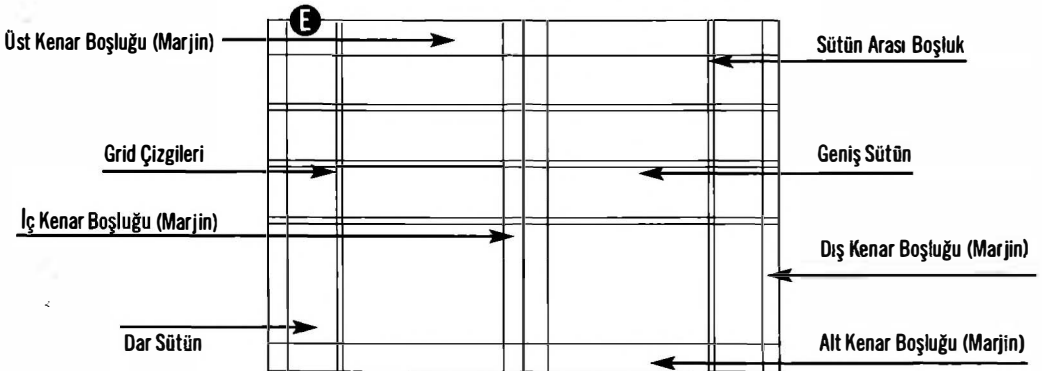
A-Sayfa üzerinde sadece kenar boşlukları (marjin) belirlenmiş. Yüzey üzerinde herhangi bir öncelik sistemi (hiyerarşi) oluşturulmamış.

B-Birbirinden farklı genişlikte iki sütun tasarlanmış olması, farklı tür veya önceliğe sahip bilgilerin ve görüntülerin düzenlenmesine olanak verecektir. İki sütunun birbirinden farklı inde olmaları hiyerarşik açıdan kolaylık sağlasa da, kullanılan yazı karakteri, boyu gibi etkenlerle bu yapı güçlendirilebilir.



C- Kullanılacak metnin gri değerleri düzenlenmiş, ancak yatayda tasarlanacak boşluklar ve derecelendirmeler takibi daha da kolaylaştıracaktır. Örneğin başlık tipografisinin ve paragraf boşluklarının düzenlenmesi faydalı olabilir.

D-Başlıkların yerleştirilmesi, dikey ve yatay boşlukların düzenlenmesi herhangi bir resim kullanılsa dahi sayfa üzerinde bir görsel akışa ve izlemeye imkân verebilir. Bu aşamadan sonra gerçek sayfa üzerinde tipografik düzenlemeler için ince ayarın yapılması gerekir.



E-Grid tasarımı genellikle çift sayfa üzerinden yapılır. Bu sayede sayfa kenarı boşlukları ve açılmış kitabın genel görüntüsü üzerinden tasarım yapılabilir.

derecelendirilmesi (görsel hiyerarşi) sonucu bir düzen elde edilir. Yüzey üzerindeki bu ilişkiler kendi içinde başka ilişkiler oluşturur ve gittikçe karmaşılaşan süreç sonunda, bilgiyi ya da mesajı görsel bir yapıda sunma işlevini yüklenir.

Sayırsız faydalarının yanı sıra grid, tasarımcının sayfa üzerindeki dinamikleri oluşturmada verdiği temel kararları sağlıklı uygulama imkanı verir. Hazırladığı görsel yapıyı farklı sayfalarda sürdüren tasarımcı, aynı zamanda görsel bir kimlik yaratır. Aynı tasarımcının veya tasarımıevinin elinden çıkmış, belirli bir kimliğe sahip grid ve sayfa tasarımı, kurumsal grafik yapının oluşturulmasında veya takibinde sayırsız faydalar sağlar.

Tüm bu elemanların ilişkilerinin doğuracağı sonsuz ilişkiler zinciri, bu konunun güçlüğünü açıklamaya yeter. İyi bir sayfa tasarımı yaratabilen tasarımcıyı başarılı bir orkestra şefine benzetebiliriz. Farklı enstrümanları iyi tanır, bir uyum için de birleştirir, öncelik sıralarını belirler ve bir düzen dahilinde sesizlik denen uzay içinde görsel sesleri var eder. Grafik tasarımcı içinde durum pek farklı değildir, değişik niteliklere sahip yazı karakterleri ve onların farklılıkları (bold, ligh, italik, condensed vs.) ayrı tonlarda notalar gibidir. Sessizliği yırtarcasına oluşan müzik, beyaz kâğıt üzerinde varolmaya çalışan biçimlere benzetilebilir.

Gridin Önemi

Medeniyetlerin başlangıcını araştıran arkeologlar, yaratılıştan gelen bir organizasyon ve orantılaşma duygusuyla karşılaşır. Hatta bazı ilkel kültürlerde matematikle form arasında ilişkiler kurulduğu ve bu ilişkinin derinlerine inilerek insan vücudundaki oran ve oransallıkların araştırıldığı saptanmıştır.

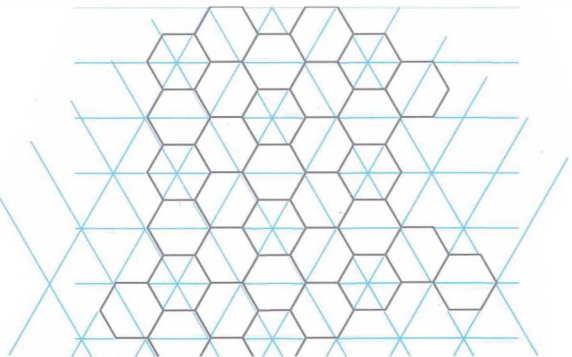
Grid kelime anlamı olarak belli bir hat, izlek, ızgara anlamındadır. Bir başka deyişle grid, sayfa tasarımında kullanılacak elemanların (yazı, resim, şekil, grafik, çizim vs.) düzenlenmesinde yardımcı yatay ve dikey çizgilerdir. Bu çizgiler kendi içinde bir sistem ve oransal ilişki içinde hazırlanırlar. Tasarımcılar bu ilişkiyi kimi zaman matematiksel veya geometrik yöntemler yardımıyla oluşturmuşlar, kimi zaman ise, sezgilerinden yararlanmışlardır.

Basılmış sayfa üzerinde bu çizgileri göremeyiz ancak varlığını hissedebiliriz. Neden yatay ve dikey sorusu aklımıza

Grid: İzlek, ızgara şeklinde terimsel karşılıklar bulabileceğimiz grid, belirli bir alan üzerinde düzenlemelerin yapılabilmesi için önceden tasarlanmış rehber çizgilerdir. Bu çizgiler bitmiş bir tasarımda görünmez ve tasarım esnasında, yazı, görsel malzeme gibi elemanların yerleştirilmesinde faydalıdır. Sayfa tasarımında en önemli faydası takip ve izleme kolaylığı yaratır ve okuyucu farkında olmadan oluşturulan bilgi öbeklerinin analizi sağlar. Örneğin sayfa numarası için bir kitabın ilk sayfasındaki konumlanmayı keşfeden okuyucu, diğer sayfalarda aynı bilgiyi aynı konumda bulur.

Şekil 3.5

Doğada arı petekleri, güçlü, işlevsel bir yapıya sahip birimsel ve altıgen şeklindedir.



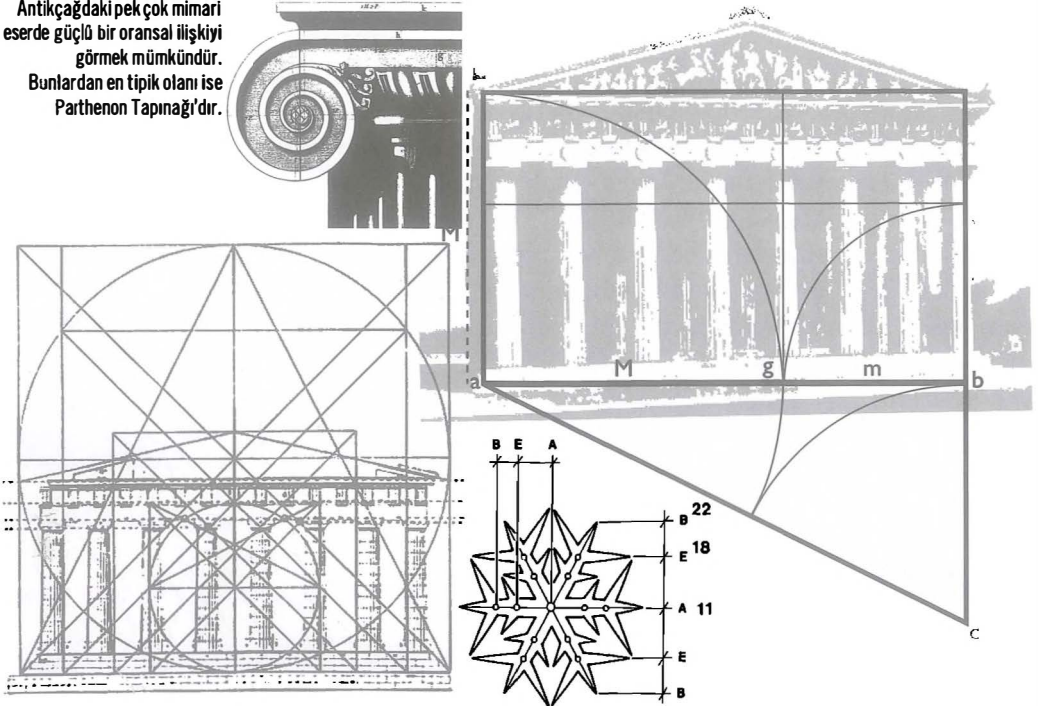
gelebilir. İnsanın dikey ve yatay düzlem ile bu sağlam ilişkisi nereden gelmektedir?

Bu sorunun cevabını vermek için doğa kanunları ve fizik kurallarını anımsamamız gerek. Yerçekimi, dünya üzerindeki tüm nesnelerin etkisi altında kaldığı bir olgudur. Boşluğa bırakılan nesneler yerin merkezine doğru dikey bir hareketle düşer. Bunun yanı sıra insanın fizyolojik yapısı, ufuk çizgisinin üzerimizde bıraktığı etki, çevremizi algı boyutumuz, hep bu iki doğrultuda hareket etme eğilimindedir. Bu alışkanlıklar düzen oluşturabilmek adına dikey ve yatay hatları kullanma eylemini beraberinde getirir.

Grid, bir alanı organize etmenin en pratik yoludur. Bu düzen oluşturma süreci tarımda bir meyve bahçesinin dikim için bölümlenmesinde, mimaride odaların, mekânların, alanların konumlandırılmasında hep benzer endişelerle ortaya konur. Doğadaki bu sistematik yapı farklı yerlerde karşımıza çıkar, örneğin arılar bal peteklerini birimsel bir yapı içinde yaratırlar. Bu yapı, geometrik bir tasarım şaheseridir. Peteklerin altıgen formdaki çeperleri doğal bir dayanıklılık oluşturur ve tüm yönlerde çoğalabilme özelliğine sahiptir. Ortaya çıkan hücresel yapı dengeli bir dağılımı sağlar, bu sayede çerçeve içindeki bal peteği hücreleri homojen bir yoğunluğa sahip olur.¹

Şekil 3.6

Antikçağdaki pek çok mimari eserde güçlü bir oransal ilişkiyi görmek mümkündür. Bunlardan en tipik olanı ise Parthenon Tapınağı'dır.



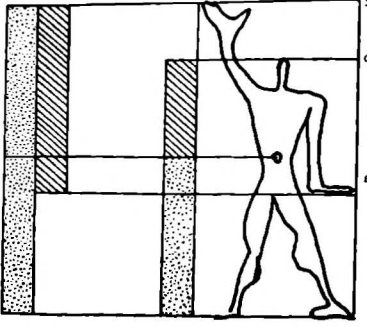
Çağdaş mimaride, şehir ve bölge planlama alanlarında bir düzenle yaratılmış konumlamaların, ileriye yönelik bakım, yapılaşma, hizmet götürme, sosyal hayatı organize etme gibi konularda işlevsel faydaları vardır.

Grid kullanımının faydası yüzey üzerinde yapılacak tasarımın sayfa sayısı bazında çok olduğu durumlarda hayati önem taşır. Tek sayfalık bir broşür tasarımında yazı ve görsel elemanların belirli bir uyum içinde birleştirilmesi çok zor olmayabilir. Ancak benzer bir işlemi 32 sayfalık bir gazete veya 350 sayfalık bir kitap için yaptığımızı düşünürsek, her sayfada karşımıza çıkan ayrı büyüklük ve tondaki resimleri, farklı yoğunluktaki metinleri düzenleyebilmek için sağlıklı bir gride ihtiyaç duyulacağı açıktır. Grid için, “problemin planlanmış çözümü” tanımını kullanmak hiç de yanlış olmaz. İyi tasarlanmış bir grid, o an ortaya çıkan düzenleme problemlerinden öte ileride ortaya çıkması olası durumların çözümü için de potansiyel bir plandır. Okuyucu pek farkında olmasa da bu sistemi tanımlar ve takip amaçlı kullanır. Grid adeta bir görsel şifre gibi bilginin iletim dilini tanımlayan bir sisteme dönüşür. Bu yüzden dergi ve özellikle gazete tasarımında önce sağlıklı bir grid tasarımının yapılması zorunludur.

Diğer Sanat -Tasarım Dallarında Oransallık ve Grid

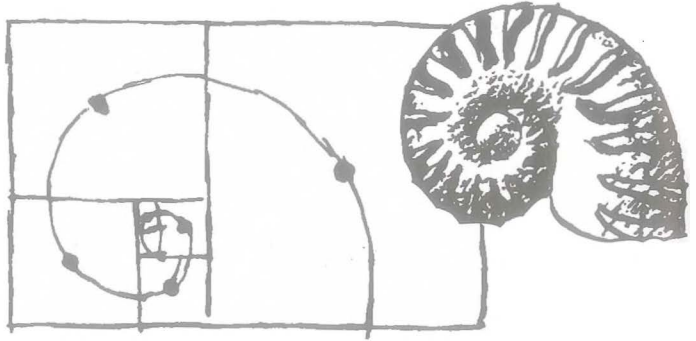
Yunan, Ege ve Akdeniz uygarlıklarının eserleri üzerinde kapsamlı çalışmaların ortaya çıkmasıyla birlikte gerek mimari, gerekse diğer sanatsal eserlerde grid kullanımı ve oransallığın sanat tarihindeki kökleri su yüzüne çıkmıştır. MÖ V. yüzyılda Yunanlı mimarların eserlerinde, oran ve orantı ilişkilerinin kapsamlı şekilde vurgulandığı bilinmektedir. Doğada yapraklar, çiçekler, kar taneleri ve birçok organizmada, mikrokozmoz düzeyinde altın oranın izlerine rastlamak mümkündür. Bugün Atina’da bulunan Parthenon Tapınağı belki de sanat tarihinde en çok araştırılmış tarihi yapılarındandır. Bu yapının tüm geometrik ilişkileri altın oran sistemi içinde tasarlanmıştır. Antik devrin Yunan sanatında, oransal ilişkinin tanrısal uzantıları olduğu ve Tanrı için yapılacak bir tapınağın ancak bu sayede ona yaraşır olabileceği savı kuvvetliydi.²

Alman asıllı ressam Albert Dürer XV. yüzyıldaki tipografi analizlerinde altın oran ilişkilerini çalışmış, bu yolla mükemmel formlara ulaşmayı hedeflemiştir. Rönesans döneminde de grid ve oransallık sanatçılar tarafından çalışılan konular olmuştur. Leonardo Da Vinci’nin asistanı Fra Luca Pacioli yazı tasarımıyla ilgilenmiş, bu çalışmalarında ustası Leonardo’nun insan anatomisi



Şekil 3.7

Le Corbusier'in insan vücudu üzerinden çıkardığı modüler sistem ve doğada da yer alan Fibonacci eğrisi. Fibonacci eğrisinin oransal büyümesi aynı zamanda altın oran'ın katlarını verir. Bu oranın sayısal değeri 1:1,618 dir.



Şekil 3.8

Albert Dürer'in Altın oran ilişkilerinden yola çıkarak tasarladığı yazı karakterinin taslakları

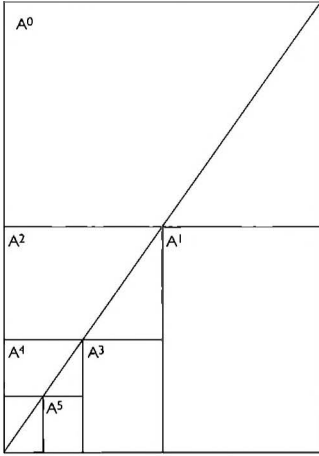
üzerinde oluşturduğu çizimlerden faydalanmıştır. Ressam Mondrian, eserlerinde sade ve minimalist bir tarza sahiptir. Mondrian bu eserlerindeki ilişkileri oransal ilişkilerle kurgulamayı uygun görmüştür.

Grid konusunda incelenmesi gereken bir diğer önemli kişi ise, İsveçre asıllı Fransız mimar Le Corbusier'dir. Le Corbusier tarafından 1946'da ortaya atılan "Modular" kavramının temelinde, altın oran sistemini bir adım daha ileriye götürülerek, bu oranların insan figürünün oranlarıyla birleştirmek yatmaktadır. Le Corbusier insan için yapılacak tasarımların oransal ilişkilerinin insan üzerinden oluşturulmuş bir geometrik düzenle saptanması gerektiğini, ancak bu şekilde tasarım ve mimari yapıların insanla organik ve uyumlu bir bütünlük sağlayabileceğini savunmuştur. Le Corbusier "Modular" adını verdiği çalışması hakkında Albert Einstein'a fikirlerini sorduğunda, ünlü bilim adamından "kötüyü zorlaştıran ve iyiyi kolaylaştıran boyutlar dizisi" yorumunu almıştır.³

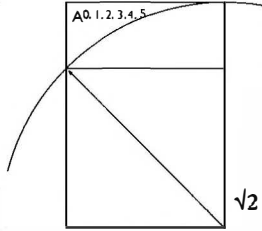
Gündelik Yaşamda Oransallık

İnsan gözünün ve algılama biçiminin oransallıkla ilişkisi yadsınmaz. Gözümüz biçimlerin birbiriyle ilişkilerinde bir düzeni ve oransal ilişkiyi arar. Gündelik hayatımızda kullanılan A⁴ (210x297 mm) kağıdının boyu böyle bir çalışmanın sonucudur. $\sqrt{2}$ dikdörtgeni olarak adlandırılan bu ölçü katlanarak büyür ve küçülür. Tam boy olarak ortaya çıkan tabaka kâğıt boyu A⁰ (841x1189 mm) aynı zamanda 1 metrekairelik alana eşittir, bu tabakanın ağırlığı kağıdın gramajını belirler. Avrupa standartları içinde tüm kâğıt ölçüleri bu oransallıkla ilişkili olmak durumundadır. Doğal olarak baskı sitemleri ve masaüstü yazıcıların ölçüleri de bu oransal sisteme göre şekillenmiştir.

Jan Tschicold gibi tasarımcılar, altın oran ilişkilerinin iyi tasarım için temel bir kural olduğunu savunmuş, salt bu kâğıt ölçülerinin kullanımının dahi iyi sonuçlar elde edilebilmenin önkoşulu



A⁰: 841 x 1189 mm
 A¹: 594 x 841 mm
 A²: 420 x 594 mm
 A³: 297 x 420 mm
 A⁴: 210 x 297 mm
 A⁵: 148 x 210 mm



Altın Oran Dikdörtgeni

Şekil 3.9

Gündelik hayatta kullandığımız pek çok ölçü rastgele bir şekilde karar verilmek yerine, geçmişinde önemli temeli olan geometrik ve oransal bir yapıda tasarlanmıştır. Bunlardan verilecek en önemli örneklerden bazıları, standart kâğıt boyu olan A⁴ (210 x 297 mm.) ve kredi kartlarının ölçüsüdür. A⁴ kâğıt ölçüsündeki altın oran dikdörtgeni ve oransal yapı, bu ölçünün tüm katlarında (A³, A², A¹, A⁰) aynıdır.

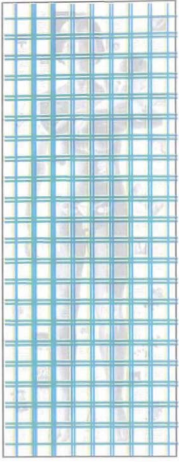
olduğunu söylemiştir. Bir dikdörtgen oluşturmada çoğu kez başvuru- rulan altın oran oransallığı, biz pek farkında olmasak da gündelik hayatımızın bir parçasıdır. Bu konuyu araştırılması için çalışanlar, insandan ve doğadan gelen bu oransallığın insanla en barışık oransal sistem olduğunu savunurlar. Altın oran konusunda çalışanlar, bu iddialarını kanıtlamak için insanın el ve kollar, el ve parmaklar arasındaki oransal ilişkilerde pek çok altın oran ölçüsü tespit etmişlerdir.⁴

Oransallıkla ilgili bu ilişki, üretilen tasarımlarda da göz önüne alınmıştır. Gündelik hayatımızda kullandığımız, ancak bunun belki de farkında olmadığımız bazı nesnelerin tasarımlarında bu geometrik ilişkilerden yararlanılmıştır. Örneğin cebimizdeki kredi kartları ve banka kartlarının ölçüsü bir altın oran dikdörtgenidir.

Gridin Kullanımı

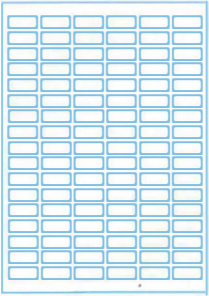
Grid, birden fazla tasarım elemanının bir araya getirildiğinde ortaya çıkan düzenleme sorununa etkin bir çözüm yoludur. Bir tasarım elemanının diğer bir tasarım elemanına olan ilişkisini düzenlemede, belli bilgileri benzer sistemlerde sunmaya yardımcı olan bir etken olarak karşımıza çıkar. Örneğin şu anda elinizde tuttuğunuz kitapta sayfa numaraları diğer bütün görsel elemanlar gibi bir grid sistemi ışığında düzenlenmiştir. Göz her sayfada bu numaraları tekrar tekrar okumaz, ancak konum olarak algılar ve gerektiğinde sayfa üzerinde aynı yeri kontrol ederek bilgiye ulaşır.

Halkla ilişkiler alanında kurum içi işletme gazetesi, faaliyet raporu, afişet, broşür gibi pek çok ayrı konuda tasarıma ihtiyaç duyulabilir. Bunların çoğu profesyonel grafik tasarımcıların

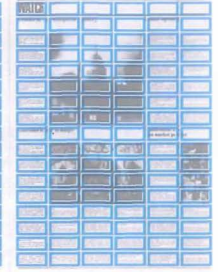
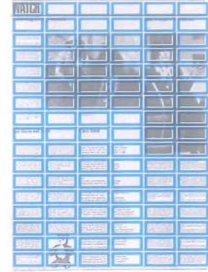
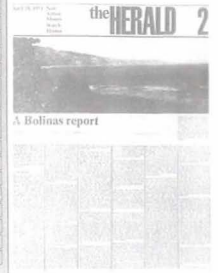
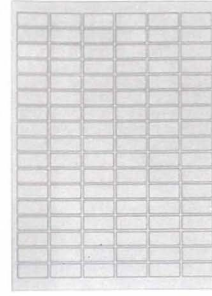


Şekil 3.10

Pentagram Tasarımının kurucularından Kit Hinricks'in baskın görsel imajın etkin şekilde kullanımına örnek bir tasarımı.



"The Herald" isimli süreli yayın için hazırlanan grid sistemi.



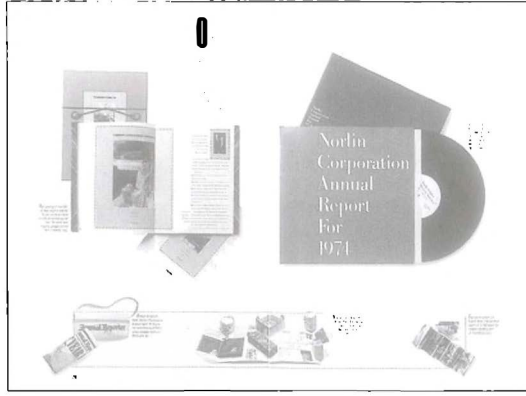
yardımla oluşturulması gereken tasarımlardır. Ancak bülten veya kurum içi küçük tasarımları bilgisayar yardımıyla oluşturmak mümkündür. Bunlar genelde tipografi ağırlıklı çözümlerdir.

Özellikle gazete ve dergi gibi süreli yayınlarda iyi bir grid tasarımı son derece önem taşır. Özgün ve işlevsel bir grid, üretilen tasarımın bir kimlik kazanması ve tasarımcının

yapabileceklerini zenginleştirebilme adına çok önemlidir. İlk aşamada yazı ve resimleri yerleştirmek için yatay ve dikey çizgiler, kutucuklar oluşturacaksa, bunun bizim esnekliğimizi kısıtlayan bir çalışma biçimi olduğu fikri aklımıza gelebilir. Ancak unutulmamalıdır ki grid, sadece rehber niteliğinde çizgilerdir ve tasarımcının işini kolaylaştırır. İyi grid üzerinde esnek ve dinamik tasarımlar oluşturmak iyi bir grafik tasarımcının görevidir.⁵

Gridin Sayfa Tasarımına Dönüşümü

Amerikalı ünlü grafik tasarımcı Paul Rand, "iyi bir grid üzerinde kötü ve statik tasarımlar oluşturulabileceği gibi, basit bir grid üzerinden de dinamik ve ilginç tasarımlar yapılabilir," der. İyi grid



Şekil 3.11

Etkin bir oransal yapıda, büyük imaj kullanımı çekici bir görsel hiyerarşi kurmada yardımcı olur.

kadar onun kullanımının da önemli olduğunu vurgular. Emre Berce, *İletişim ve Grafik Tasarım* isimli eserinde, insanın form anlamında tasarım ihtiyacını şöyle vurgulamıştır: İnsan yakın çevresinde ve iletişim ortamında bir düzen ve açıklığa gereksinim duyar. Antropolog Edmund Carpenter'e göre, insanın doğasında bir form üretme ve form algılama içgüdüğü bulunmaktadır. Bir insan ne kadar ilkel ve ne kadar acı içinde olursa olsun, karmaşa içinde yaşamaz. Bu nedenle her yerde biçimlere dayalı bir düzen oluşturmaya çalışır. Günümüzde insanın formlara dayalı düzen gereksinimini karşılama görevi tasarımcılarınadır. Sözü geçen düzenin sayfa tasarımı sürecinde önemli adımlardan biri olan grid sayfa tasarımına dönüşürülmesi belirli ilkeler ışığında gerçekleşir. Sayfa tasarımında önemli tasarım ilkeleri aynı zamanda yüzeyel tasarımın da temel ilkeleri ile örtüşür. Bunlardan en önemlilerini şu başlıklarda toplayabiliriz:⁶

- Görsel Hiyerarşi
- Denge
- Görsel Süreklilik
- Vurgu-Çekicilik
- Uyum (armoni)

Görsel Hiyerarşi: Çevremizdeki dünyayı gerek görsel, gerek işitsel ortamda belli bir öncelik sistemine göre algılarız. Bir müzik eserinde önce ve sonra algılayacağımız temalar bir düzen içinde tasarlanmış ve kurgulanmıştır. Bir şarkının sözlerini diğer tüm enstrümanlar örterse, tam bir işitsel (fonetik) kargaşa oluşur. Görsel ortamda da durum pek farklı değildir. Tasarımcı görsel hiyerarşiyi amacına uygun şekilde kullandığı takdirde, mesajını etkin şekilde kurgular ve okuruna iletir. Tüm bu süreç içinde renk, büyüklük,

Şekil 3.12



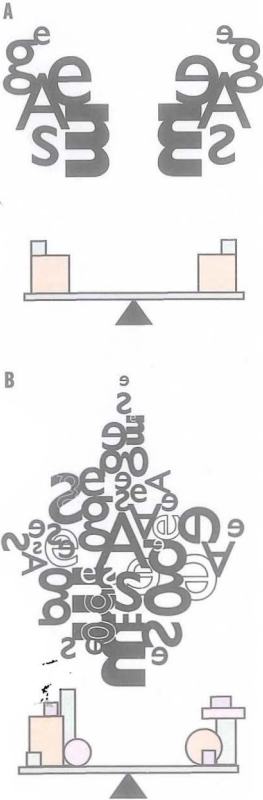
İşlevsel şekilde oluşturulmuş bir grid üzerinde kullanılan görsel malzeme, metinler değişse dahi güçlü bir görsel süreklilik ve kimlik yaratmada yardımcı olur.

tipografi, imaj (fotoğraf, illüstrasyon veya diagram) açıklık, koyuluk, tasarımcının organize etmesi gereken elemanlardandır. Bahsedilen hiyerarşik yapının tasarımı aşamasında sayısız seçenekler ortaya çıkabilir, örneğin büyük olan her zaman en önce algılanan eleman olmak zorunda değildir. Büyük pastel bir fotoğrafın yanındaki parlak renklere sahip dinamik ve etkin bir görsel imaj, sayfanın kurgusunu tamamen değiştirebilir. Bu durumu her zaman müzikle örtüştürerek algılamaya çalışabiliriz: Bir orkestra eserinde bas seslerle yüklü bir timpani ve fagot partisinin üzerinde seslendirilen ince seslerle yüklü bir keman solosu, algı boyutunda öne çıkar ve daha güçlü algılanır.

Şekil 3.13

A-Aynadan yansımışçasına oluşturulmuş simetrik, mutlak denge.

B-Tam olarak simetrik değil ancak optik olarak dengeli.



Denge: İnsanoğlu doğası gereği yaşamında denge unsurlarına önem veren bir canlıdır. Belki de kendi fizyolojik yapısı ve içinde bulunduğu fizik kuralları bunda etkilidir. Ancak görsel tasarımda denge, eşitlik olarak algılanmamalıdır. Çünkü tamamen simetri içindeki, adeta aynadan yansımışçasına oluşturulmuş denge, sıkıcı, sığ ve statik bir dengedir. Bu hemen hemen hiçbir görsel tasarımda tercih edilmez ve sıkıcı bir etki yaratır. Zaten doğada da denge kavramı buna yakındır. Bir ağacın dalları simetrik bir yapıda şekillenir, bizde denge duygusunu uyandırır ancak, hiçbir zaman adeta bir aynadan yansımışçasına mutlak bir simetriye sahip değildir. Aynı şekilde yüzümüz dengeli bir yapıda olmasına karşın, mutlak simetriye sahip değildir. Kendi yüzümüzün dikey bir kesitle yarı görüntüsünü alıp aynadan yansımışçasına karşı tarafa yansıttığımızda ortaya çıkan yüz bizden uzak yapay bir etki taşır. Kimi zaman simetrik ve asimetrik denge olarak açıklanan bu olgu, yüzeysel tasarımda anahtar konumda bir unsurdur. Doğadaki denge kavramında hem simetrik, hem de asimetrik denge örneklerine rastlayabiliriz.

Dengeli tasarımlar insanda bir huzur ve dinginlik duygusu oluştursa da, simetrik, mutlak bir denge sıkıcı, statik bir his uyandırır ve uzun süre seyredilemez görsel tasarımlar yaratır. Buna karşın cesur bir şekilde oluşturulmuş asimetrik bir denge daha duygusal, deneysel, akılda kalıcı, eğlenceli ve sürükleyici yönlerde sahiptir. Bu arada sürekli hatırlanması gereken bir diğer unsur ise, hiçbir tasarım ilkesinin tartışılmaz mutlak ve katı bir kural olmadığıdır. Zira görsel tasarımda, birlikte kullanılan elemanların kendi uzaylarında yaratıkları sonsuz ilişkiler zinciri, farklı ve yeni oluşumlar yaratabilir.

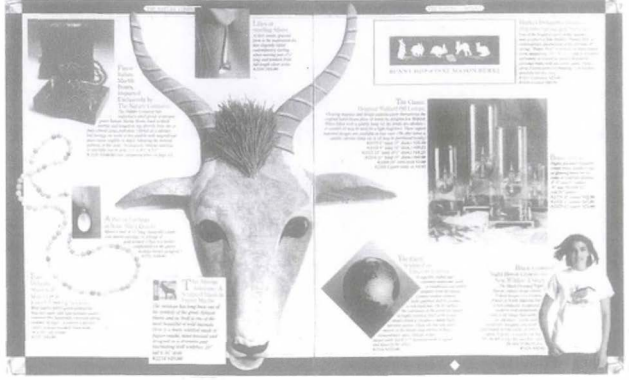
Görsel Süreklilik: İnsan gözü takip özelliğine sahip, devamlılık davranışı gösteren bir organik yapıdır. Aynı zamanda görsel hafıza

şeklinde niteleyebileceğimiz özelliği, insan gözünü algı boyutunda özgün kılar. Kimi zaman tekrar eden görsel elemanlar bizde devamlılık etkisi uyandırırken, kimi zaman okuyucunun bir konuya ilgisinin veya takibinin kolaylaştığı unsurlar haline gelebilir. Aynı zamanda bu unsurlar tasarım için önemli bir diğer gereklilik olan ritm duygusunu çeşitlendirici ve güçlendirici niteliğe sahiptir. Göz, okuma yönü doğrultusunda soldan sağa bir akış alışkanlığına sahiptir, bunun yanı sıra göz, yatayda hareket etme eğilimindedir.

Seçici bir niteliğe sahip insan gözü kalabalıktan seyreğe, koyudan açığa, kolay algılanabilirden zor algılanabilire, büyükten küçüğe, etkin ve güçlü renklerden solgun ve pastel renklere doğru bir algılama sırası izler. Bu sıralama tasarımcıya görsel bir yön (direksiyon) oluşturma ve algı yönünü kurgulayabilme konusunda yardımcı olur.

Vurgu-Çekicilik: Her türlü görsel düzenleme etkin bir vurgu elemanına ihtiyaç duyar. Çekiciliği sağlayan temel etken budur. Bu vurgu etkisi gerek boyut, görsel titreşim, gerekse renk ve doku olarak yaratılabileceği gibi, sayfa içindeki beyaz alan iyi şekilde kurgulandığında vurgu yaratmada etkin, ilginç bir unsura dönüşebilir. Her türlü sayfa tasarımı görsel bir vurgu noktasına ihtiyaç duyar. Bu vurgu, çekicilik ve görsel hiyerarşi açısından mutlak gerekli bir elemandır.

Bir orkestra eserinde arkaplan seslerinin önünde güçlü ve atak şekilde öne çıkan bir solo partisi, yaratıcı sonuçlara imkân verirken ilginç ve sürekliliği zevkli bir ortam yaratır.*Kontast, önplan arkaplan gibi kavramlar, vurguyla birlikte anılması gereken diğer görsel tasarım kurallarındandır. Bir tasarımda hangi görsel unsurun nasıl



Şekil 3.14

Dinamik bir düzenlemeye sahip bir fotoğrafın dekupe olarak kullanımı sayfa üzerinde güçlü bir vurgu yaratmada yardımcı olur. Bunun yanı sıra birbirlerinden farklı yapı ve boyuttaki görsel malzemeler bile armonik bir yapıda kullanılabilir.

öne çıkacağını belirlemek başlı başına bir sorundur, bu aşamada oluşturulmaya çalışılan görsel hiyeyarşi, tasarımın dinamik yapılarını ve verilecek mesajın gücünü belirler.

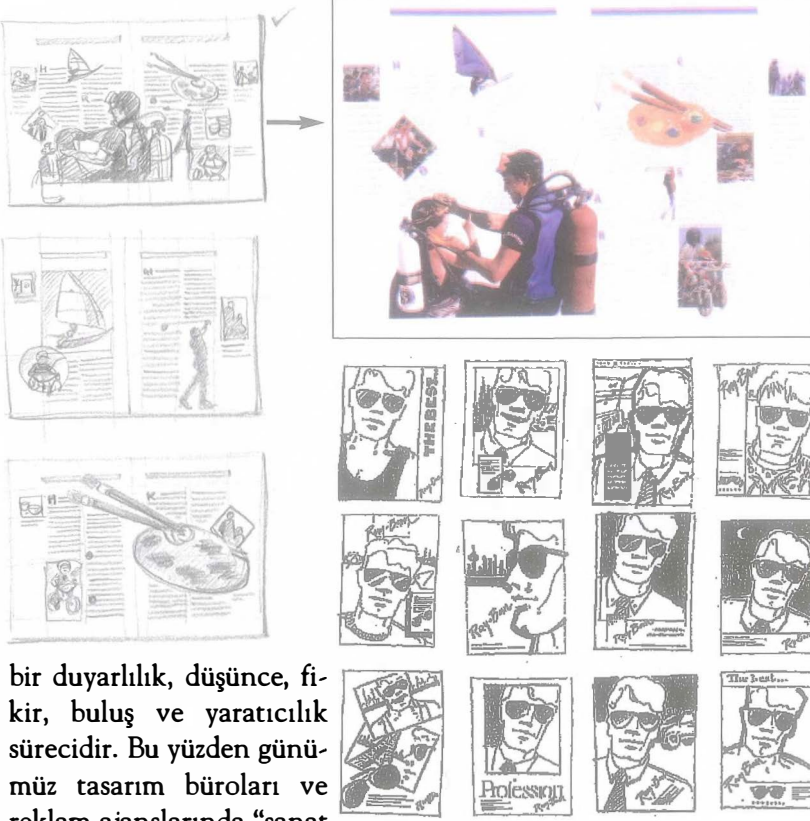
Uyum (armoni): Belki de formüle etmesi en zor olan ilke uyum ilkesidir. Görsel bütünlük şeklinde de açıklayabileceğimiz uyum ilkesi, tasarımdaki en önemli etkidir. Belli bir kurala bağlı olmasa da, tasarımın genel etkisi için vazgeçilmez bir önemdedir. Bu üzerinde durulması gereken önemli bir unsur, aynı zamanda da tasarımda tekdüzelik tuzağıdır. Uyum oluşturmak adına tüm resimlerin aynı boyda, tüm yazıların aynı karakterde, tüm beyaz alanların eşit oluşturulmaması halinde sıkıcılık ve sıradanlık oluşacaktır. Yerinde ve tadında kullanılmış bir renk, farklı yazı karakterlerinin duyarlı şekilde birlikte kullanımı, görsel eksenlerin çakıştırılması gibi basit yöntemler, uyum oluşturmada iyi sonuçlar veren yöntemlerdir.

Uyum, aynılık ve benzerlik ilişkisi değildir. Hemen her konuda olduğu gibi, temel tasarım prensiplerinden olan uyum (armoni) için de kesin bir kural koymak kolay değildir. Kullanım yeri ve yöntemlerine göre çok farklı ve kontrast yazı karakterleri, renklerin birlikte kullanımı, yoğunluk, sistem ve ritm gibi diğer unsurlarla bütünleştirildiğinde görsel armoni adına çok iyi sonuçlar yaratılabilir.

SAYFA TASARIM SÜREÇLERİ

Sayfa tasarımında, benzer diğer tasarımlar gibi, genelden özele, bütünden detaya bir süreç izlenir. İkinci bölümde de incelediğimiz gibi, grafik sanatlar, başlangıçta çoğaltım tekniklerinin gelişmesiyle farklı yapılar kazanmış ve çoğu zaman kalıbı tasarlayan, harfleri elle ahşaptan oyan ve basan bir meslek dalı olarak karşımıza çıkmıştır. Ancak sanayi devrimi sonrası ortaya çıkan gelişmeler ve grafik tasarımın çalışma alanlarının gelişmesi, reklamcılığın gelişmesi gibi farklı süreçler, her konuda olduğu gibi bu konuda da farklı ilgi ve uzmanlık alanları yaratmıştır. Günümüzde grafik tasarım, kendi içinde pek çok ihtisas alanlarına sahip, yoğun teknik ve teknolojik uzantıları olan, her geçen gün yeniliklerin kazanıldığı dinamik bir görsel iletişim dalıdır.

Yakın olduğu baskı sistemlerine iş üretmesi sayesinde geçmişte matbaa ressamı gibi isimlerle anılan günümüz grafik tasarımcısı artık tasarımcı niteliği ortak kalmak kaydıyla pek çok ayrı alt dala da yakından ilgilidir. Artık tasarım ve üretim süreçleri aynı kişinin elinden çıkmamakta, tüm üretim süreci farklı aşamalarda konunun uzmanı yaratıcı kişiler tarafından paylaşılarak sonuçlandırılmaktadır. Üretim süreci, çok önemli olsa da hiç kuşkusuz grafik tasarım



Şekil 3.15

Ön taslaklar çok küçük boylarda olsalar dahi, bilgisel niteliklere sahip olabilir, tasarımcıya karar verme sürecinde ışık tutabilirler.

bir duyarlılık, düşünce, fikir, buluş ve yaratıcılık sürecidir. Bu yüzden günümüz tasarım büroları ve reklam ajanslarında “sanat yönetmeni”, “tasarım direktörü”, “yaratıcı yönetmen” gibi işin tasarım sürecinde etkin yaratıcı grup elemanları bulunmaktadır.

Sayfa tasarımında da benzer diğer tasarımlarda olduğu gibi, kesin bir kural olmamakla birlikte, problemin tanımlama aşamasından basılmış ve çoğaltılmış kâğıt üzerindeki ürüne varan süreç, şu aşamalardan geçer;

- Araştırma, Durum Tespiti ve Kararların Verilmesi
- Ön Taslaklar
- Sunum Taslakları
- Orijinal Hazırlanması
- Baskı ve Çoğaltım Aşamaları

Sayfa tasarımı konusu içinde, broşür, faaliyet raporu, kurum içi bülten, kitap, dergi ve gazete gibi farklı alanlar olsa da, yukarıdaki süreç temelde aynıdır. Büyük tasarımlar ve reklam ajanslarında bu aşamaların her biri için uzman kişi ve grupların görev aldığı organizasyonlara da rastlanır. Günümüzde ise, uzmanlaşmanın önemi daha da kavranmış ve yaygınlaşmıştır.

Araştırma, Durum Tespiti ve Kararların Verilmesi: Kurum veya müşteri tarafından tasarım ihtiyacının belirlenmesinin ardından, müşteri tarafının çoğu zaman “müşteri temsilcisi” düzeyinde temsil edildiği ve yaratıcı grup yöneticilerinin de katıldığı toplantılar yapılır. Bu aşamada, yapılacak tasarımın hedef kitlesi, amacı, verilecek mesaj, temel fayda, üretim biçimi ve tirajı (çoğaltım sayısı) gibi konular tartışılır ve kararlar verilir. Bu süreç çerçevesinde, araştırma raporlarına, anket sonuçlarına veya sayısal verilere ihtiyaç duyulabilir. Müşteri ve yaratıcı grup toplantılarının sonuçları, tasarımcılara çıkış noktası teşkil eder. Tasarım ekibi bir problem tanımlı yaparak yaratım sürecine başlar.

Ön Taslaklar: Ön taslaklar çoğu zaman sadece tasarımcının kendi kafasındaki fikri ve görsel kurguyu ortaya koymaya yarayan hızlı karalamalar düzeyinde, kurşunkalem veya keçeli kalemle yapılmış çizimlerdir. Ön taslaklarda amaç, fikri oluşturmak ve geliştirmektir; çalışma kolaylığı sağlamak için 5-10 cm gibi küçük boylarda yapılması sıkça gözlenen bir yöntemdir. Çoğu tasarımcıların bu tip taslakları çalışabilmesi için küçük çizim defterleri vardır. Tasarımcı, bunu yanında taşıyarak ürettiği fikirleri defterine küçük çizimler şeklinde not alır. Ön taslaklarda malzeme olarak yumuşak kurşunkalemin (B serisi) kullanılması yaygındır. Bu malzemenin tasarımcılar tarafından rağbet görmesinin sebebi, rahat kullanılması ve tonlamaya imkân vermesidir (Şekil 3.15).

Bu aşama, beğenilmeyen çizimleri silmek için bile vakit kaybedilmeyen, hızlı bir yaratım aşamasıdır. Sayıca çokluğu önemlidir. Nicelik açısından ortaya konan çokluk, yaratıcılığın bütün sınırların, zorlamak adına çok önemlidir. Genelde ilk aklımıza gelen fikirler alışılmış ve klişeleşmiş, özgünlükten uzak olanlardır. Taslak sürecinde deneysellik önemli rol oynar, olmayacakların bile denemesi, yaratıcı aşamada özgün fikirlere ulaşmada çok faydalı sonuçlar doğurur. Bu aşamada tasarımcı en azından neleri yapması gerektiğini görür ve kavrar. Birkaç dakikalık hızlı çizimler, çok uzun ve zahmetli süreçler olmadığı için, çıkan sonucu beğenmesek dahi bir şey kaybetmeyiz, ancak edinilmiş deneyimler adına çok önemli bir aşama elde ederiz.

Ön taslaklar, ince detaylardan yoksun olsalar da, tasarımın geneli konusunda yeterli görsel bilgiye sahip olmalıdır. Taslaklar, düşüncenin, yaratıcılığın ve deneyselliğin sınırlarının denendiği bir süreçtir. Aynı elemanları farklı yapılarla kullanarak birbirinden çok farklı ve zengin sonuçlara ulaşılabilir. Bu aşama tasarımın en

sancılı süreci olan yaratma noktasında, beyaz kâğıttan bitmiş tasarıma uzanan macerada tüm projeye ışık tutar. Hazırlanan ön tasarlardan birkaçı fikir sunum tasarlakları boyutuna getirilmek üzere seçilir. Ön tasarlaklar, bir fikrin oluşturulması ve analiz edilmesi aşamasında oldukça önemlidir ancak yazı karakteri, metin vs gibi bazı ayrıntıları içermediği için müşteriye gösterilmesi yanlış anlamalara sebebiyet verebileceğinden sakıncalar doğurabilir.

Sunum Tasarlakları: Orijinal aşamasından bir önceki aşamadır. Artık bu aşamada müşteriyle paylaşılacak düzeyde görsel malzeme oluşmuş demektir. Gerçek başlık, yazı karakteri, konumu, gerçek renkleri ve düzeniyle ayrıntılı düzenlemenin görüleceği bu tasarlaklar çalışma durumunun ve hızının detaylarına bağlı olarak değişkenlikler gösterebilir.

Örneğin bir dergi ilanı veya faaliyet raporunda genel kavramsal yaklaşım (konsept) belirlenmiş ise, karar verilen başlık ve görsel malzeme için yaklaşık bazı görüntüler kullanılarak metin alanı yerine “kör yazı” olarak adlandırılan “Lorem İpsum” metin (text) koyulabilir. Hiçbir dilde anlamı olmayan, ancak harflerin düzenlenişi açısından doğal bir görüntü veren “Lorem İpsum” kullanımı, tasarımın halen esnek olduğu, kimi bilgilerin müşteri tarafından alınamadığı için son metnin oluşturulmadığı durumlarda inandırıcı sunum tasarlakları hazırlanabilmesi için tasarımcıya yardımcı olur. Bu tip daha son hali oluşmamış tasarlaklarda kullanılacak fotoğraf için özel bir çekim gerekiyorsa, benzer bir görüntü geçici olarak yerleştirilebilir. Bu şekilde hazırlanan sunum tasarlakları halen son halini almadığı için, basım ve çoğaltım aşaması öncesi mutlaka diğer bir aşamayı gerektirir.

Daha gelişmiş ve sonlanmaya hazır sunum tasarlaklarında ise durum yukarıda verilen örnekten biraz farklıdır. Artık sunulan tasarım, basılacak olan veya basılması düşünülen tasarımın aynısıdır. Bu tasarlaklarda gerçek başlık, ara başlık, metin ve fotoğrafın yer alır. Ayrıca adres, telefon, nokta virgül gibi ince detayları incelenebilir. Sonuçta bu taslak görsel

Şekil 3.16

Kör Yazı (Lorem İpsum)

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure

Şekil 3.17

Sunum tasarlakları, marker ile elde çizilmiş paftalar (A veB) olabileceği gibi, gerçeğe çok yakın bilgisayar çıktıları da olabilir(C).



Şekil 3.18



malzeme (fotoğraf veya illüstrasyon) üzerinde tüm yorumun yapılabileceği zengin renk derinliğine sahip baskılar yardımıyla tam anlamıyla bitmiş, ancak çoğaltılmamış çalışmayı yansıtır. Genellikle bu iş için mürekkep püskürtmeli masaüstü yazıcılar kullanılır. Gerek mürekkep püskürtmeli yazıcılar, gerekse postscript yazıcılardan baskı öncesi provaalarda basımevi baskısına %90-95 nispetinde erişebilen sonuçlar almak mümkündür.

SAYFA TASARIMDA GÖRSELLER, YAZI VE GRAFİKLER

Şekil 3.19



Grafik tasarımcının üretim süreçlerinde son yıllarda yaşanan en büyük gelişim masaüstü yayıncılık alanında olmuştur. İkinci bölümde bahsettiğimiz vektörel hesaplama yöntemi ile postscript yazılım dilinin 80'lerde gelişimi başlı başına bir devrim niteliği taşır. Bahsedilen gelişme öncesi başlıklar "Letraset" (aslen bir markadır ancak, dilimize ürünün ismi olarak girmiştir) denen çıkartma harfler ile tek tek dizilirdi. Metinler daktilo edilir, harf yüksekliği, aralık ölçüsü (espas), satırarası ölçüsü, sütun genişliği, tireleme ayarları gibi detaylar not edilerek dizgi bürolarına gönderilirdi. Görsel malzeme olarak kullanılacak resim ve illüstrasyonlar, profesyonel renk ayırım şirketlerinde traseye göre (trase; fotoğrafın belli kenar çizgilerinin çizildiği rehber niteliğinde taslak çizimlerdir) taranırdı. Tüm taslakların elle hazırlandığı bu süreçte, dizgi ve başlık gibi tüm malzemeler siyah beyaz olarak karton üzerine yapıştirılır (bu işlem pikaj olarak anılır) resim alanları film montajcısına kolaylık olması için siyah veya kırmızı ile kapatılırdı. Bu aşama sonrasında orjinalin üzerine eskiz kağıdı veya aydınır kağıdı (yarıgeçirgen kâğıt) geçirilerek, gerekiyorsa örnek renkler, tram değerleri özel hatırlatmalar not edilerek renk ayırmacıya veya basımevine gönderilirdi (Şekil 3.18).

Bu süreç zahmetli ve uzundu ve ekip çalışması gerektiriyordu. Ofis dışı pek çok birime bağlı noktaları vardı. Zamanın hep kısa olduğu tasarım ve üretim süreçlerinde, gereğinde gece, hafta sonu gibi

Pixel Bazlı Yazılımlar	Vektör Bazlı Yazılımlar	Kelime İşlemciler	Sayfa Tasarım Yazılımları
Adobe Photoshop MetaCreations Painter	Adobe Illustrator Macromedia Freehand Corel Draw	Microsoft Word Write Now	QuarkXpress Adobe InDesign RagTime Adobe Page Maker

zaman dilimleri çok önemlidir. Kısacası şimdilerde kullanımı çok azalmış bu çalışma biçimi, farklı boyutlarda zorlukları ve riskleri beraberinde taşıyordu.

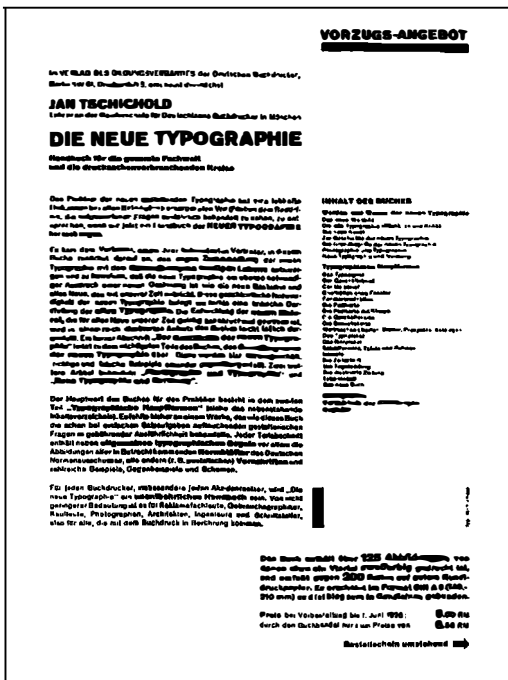
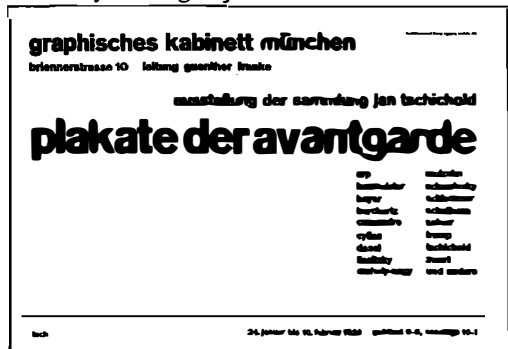
Artık tüm bu aşamaların çoğu masaüstünde kendi büromuzda yapılabilen bir bilgisayar, yazılımlar, tarayıcı ve yazıcı gibi araçlar, grafik tasarımcı için gerekli temel donanımlardır. Kuşkusuz bu donanım ve yazılımlar farklı hızlarda, farklı sürümlerde ve değişken fiyatlardadır. Ancak bir önceki aşamayla karşılaştırıldığında çok büyük kolaylıklara sahiptir. Büyük ölçüde tasarımın tamamı ve basıkı öncesi aşamanın bir bölümü masaüstünde yapılabilir. Grafik tasarımcı farklı kurum ve kişilerle çalışmak yerine, kendi odasında pek çok problem çözüm getirebilir. Donanım teknolojisinin gelişmesiyle birlikte yazılım teknolojisi de gelişmiş, rekabet ortamı içinde grafik yazılımların yeni sürümleri, rakipleri birbiri ardına piyasaya sürülmeye başlamıştır. Ancak her geçen gün piyasaya çıkan yazılımlar, yeni sürümler, daha gelişmiş niteliklere sahip olmakta, bu sayede daha fazla bellek (RAM), daha fazla hard disk kapasitesi gerekmektedir. Günümüz teknolojisinin hemen her alanında geçerli olan kural, bunun için de geçerlidir. Tüm donanım, daha aldığınız gün eskimeye başlayacak ve yarın daha hızlısını, daha yenisini daha ucuza almak olası olacaktır.

Yaygın olarak kişisel bilgisayar sistemleri Apple Mac ve Windows işletim sistemleri ile çalışan kişisel bilgisayarlardır. Diğer yan üniteler farklı şirketler tarafından üretilmekte ve piyasaya sunulmaktadır. Yazılım (software) ortamında ise artık hemen hemen her yazılım Mac ve PC ortamlarında piyasaya sürülmekte, satış hedef kitlesi her iki ortamdaki kullanıcılar olmaktadır. Grafik tasarımı ilgili yazılımları belirli sınıflandırmalar içinde inceleyebiliriz.

Kuşkusuz yukarıdaki sınıflandırmalar içinde yer almayan, etkileşimli ortam tasarımı, WEB tasarımı vb konularda da pek çok yazılım mevcuttur ve grafik tasarımcı ihtiyaca göre

Şekil 3.20

Yazı karakterleri başlı başına bir tasarımın temel ögesi olabilir. Jan Tschold'un bu çalışmalarında salt tipografik düzenlemelerle de mükemmel tasarımlar oluşturulabileceğini görebiliriz.



farklı yazılımları bütünleştirerek problemlerini çözmektedir. Sayfa tasarımı için kullanılan yazılımlar gerek metin, gerek taranmış görüntü, gerekse vektörel çizimleri tek bir ortamda buluşturarak film aşamasına götürebilen yazılımlardır. Bünyelerinde grid oluşturabilmeye, tasarım kalıpları (masterları) oluşturarak bunları diğer tasarımlara uygulayabilmeye izin veren niteliklere sahiptirler.

Yazının Kullanımı

Tipografi sayfa üzerindeki temel elemanların başında gelir. Yazı ve tipografik elemanlar hem içerik hem görsel etkiye sahip tasarım öğeleri olduğu için, mesajı bilgi olarak vermenin yanı sıra, görsel olarak da iletebilme özelliğine sahiptirler. Özellikle dergi tasarımında tipografinin bu niteliği grafik tasarımcılar tarafından detaylı olarak çalışılır. Tipografi her grafik tasarımcının üzerinde titizlikle durması gereken son derece önemli ve gerekli bir konudur, zira resim, illüstrasyon, diagram ya da renk kullanmadan grafik tasarımlar oluşturmak mümkündür ancak, yazı ve tipografi tüm grafik tasarım ihtiyaçlarının karşılanmasında temel öğedir. Salt tipografik elemanlar kullanılarak son derece başarılı, etkin ve akılda kalıcı tasarımlar, afiş ve ilanlar üretmek olasıdır.

Sayfa tasarımında yazı kullanımıyla ilgili olarak bazı basit kurallar bize yardımcı olabilir. Daha önce öğrendiğimiz görsel hiyerarşi konusunda tipografik özelliklerden yararlanmak tasarımcıya kolaylık sağlar. Örneğin başlık, altbaşlık ve metin sıralaması sayfa üzerinde yaratılmaya çalışılan bir öncelik sırası sistemidir. Bu hiyerarşik düzenin kurulması için;

- Harf büyüklüklerini değiştirmek,
- Yazı karakterlerinin farklılıkları ile ayırttırma sağlamak,
- Aynı yazı karakteri kullanılsa dahi, bold veya italik gibi

Şekil 3.21

A-Görsel hiyerarşi açısından düzenlenmemiş bir tipografik duyuru tasarımı. Tasarım endişesinden yoksun ve bir düzen sezilmiyor bu yüzden bilginin iletimi güçleşiyor.

B-Harf boylarının değiştirilmesi ve dikey boşlukların düzenlenmesi sonucunda daha iyi bir bilgi aktarımına sahip bu tasarım diğerinden daha başarılı ancak yeterli vurguya sahip değil.

C-Görsel öncelikleri düzenlenmiş, tipografi bir tasarım elemanı olarak kullanılmış bu düzenleme, kısa sürede bilgi aktarım yeteneğine sahip. Tasarım, tipografinin de yardımıyla, ne? kim? nerede? ne zaman? gibi soruların cevaplarını verebiliyor.

A

Türkiye'de Endüstriyel
Tasarım ve Sorunları
Prof.Dr. Ahmet Kirişti
Tasarım Bölüm Başkanı
20 Temmuz 2002
Saat 19:00
Atatürk Konferans
Salonu, Eskişehir

B

Türkiye'de
Endüstriyel
Tasarım ve Sorunları

Prof.Dr. Ahmet Kirişti
Tasarım Bölüm Başkanı

20 Temmuz 2002

Saat 19:00
Atatürk Konferans Salonu, Eskişehir

C

Türkiye'de
Endüstriyel
Tasarım ve Sorunları

20 Temmuz 2002
Saat 19:00

Prof.Dr. Ahmet Kirişti
Tasarım Bölüm Başkanı

Atatürk Konferans Salonu, Eskişehir

değişkenlikler hiyerarşik ayırımları düzenlemede yardımcı olur.

Örneğin şu anda okuduğunuz sayfa üzerindeki başlık sisteminin metinle ayrıştırılması için harf boyunun (punto) büyütülmesinin yanı sıra, ana metinde kullanılan serifli yazı karakterine (Garamond) kontrast oluşturmak adına başlıklarda serifsiz bir yazı karakteri (Gill Sans) kullanılmıştır.

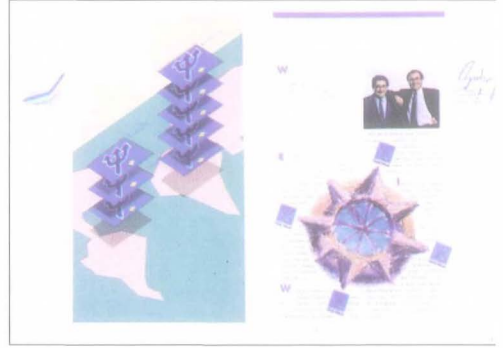
Görseller

Sayfa tasarımında kullandığımız, fotoğraf, illüstrasyon, grafik, diagram gibi malzemelerin tümünü görsel malzeme olarak adlandırıyoruz. Sayfa üzerindeki görsel hiyerarşinin oluşturulmasında etken faktörler şunlardır:

- Boyu-kapladığı alan,
- Yoğunluğu, koyu açık değerleri,
- İmajın kendi doğal dinamiği,
- Renk değerleri.

Ancak unutulmaması gereken diğer bir unsur da, her görsel malzemenin kendine has bir sesi, tonu olduğudur. Pastel renklere sahip bir karlı manzara fotoğrafı, boyu ne kadar büyütülürse büyütülsün, sayfada etkin, baskın bir değer oluşturmazken, sıcak ve yoğun renklere sahip çok daha küçük kullanılan diğer bir resim, sayfada çok daha önce algılanabilir. Bu durum ancak tasarımcının elindeki malzemeleri iyi analiz etmesi ve doğru şekilde kullanabilmesiyle mümkündür. Sayfa tasarımcısını bir orkestra şefine benzetmemizdeki temel amaç, farklı ses ve yapıdaki malzemeleri belli bir armonik yapı içinde, sanatsal bir yaklaşımla organize edebilme konumundan kaynaklanmaktadır.

Görsel malzeme olarak kullandığımız bir diğer malzeme ise illüstrasyonlardır. İllüstrasyonlar kitapların elyazması olarak üretildiği, sonraları basım tekniklerinin geliştiği ilk yıllarda önemli bir görsel malzeme kaynağıydı. Fotoğrafın bulunmasıyla birlikte gelişen basım teknikleri, imajların gerçekçi bir şekilde kağıda aktarılıp çoğaltılmasına olanak verdi. Fotoğrafların kâğıt üzerine geçirilerek çoğaltılması günümüzde en yüksek seviyesine ulaşmış olsa da, illüstrasyon değerini hiç yitirmemiştir. Günümüzde basın, yayın ve reklamcılık alanında ürün veren sanatçılar değişik teknikleri ve stilleriyle çekici görsel imajlar yaratmaktadır. Gerçeküstü imajların oluşturulması, mizah duygusunun, doğallığın ve samimi bir atmosferin yaratılması aşamalarında illüstrasyonlar önemli rol oynamaktadır. Ayrıca illüstrasyonlar, fotoğraf ve diagram grafikleriyle birlikte kullanılabilir. Bu düzenlemeler, sayfa üzerinde



Şekil 3.22

İllüstrasyonun fotoğraf ile birlikte kullanımı ilginç görsel sonuçlar yaratabilir.

güçlü bir dinamizm yaratmada etkili olabilir.

Günümüzde illüstrasyon başlı başına bir çalışma koludur. Hayatlarını sadece bu meslekten kazanan sanatçılar mevcuttur. Genelde sanat yönetmeni veya yaratıcı yönetmenle ilişki içinde çalışan illüstratörler, birlikte kullanılması düşünülen metin üzerinden çalışmalar üretebilecekleri gibi, genel konularda farklı çalışmalar üreterek, bunları görüntü bankaları yardımıyla pazarlayabilirler. Faaliyet raporu, takvim gibi çalışmalarda belli bir tarza sahip illüstratörlerle çalışmak yapılan çalışmaya kimlik kazandırma yönünden faydalı sonuçlar doğurabilir.

Şekil 3.22’de illustasyon ve fotoğraflar, tatil hizmeti veren bir kuruluşun temel felsefesi olan eğlence, yararlı vakit geçirme, farklı hobilerle hayatı zenginleştirme gibi kavramların ışığında birleştirilmeye çalışılmıştır. Bu kuruluşun faaliyet raporunda, illüstrasyon kullanımı, alışılmışın dışında bir görsel yapı oluşturma ve sıcak bir atmosfer yaratma gibi konularda faydalı olmuştur.

Rakamların ve şekillerin birbirleri arasındaki gizemli ilişkiyi keşfeden insanoğlu, aynı ilişkiyi doğada aramış ve çoğu kez de bulmuştur. Matematik ve geometri, insanoğlunun en eski ilgi alanlarından biridir. MÖ VI. yüzyılda bu alandaki yetkin çalışmaları ile Yunanlı matematikçi Pythagoras önemli buluşlar ortaya koymuştur.

Pythagoras’ın bulduğu geometrik formüller, sanat alanında da ilgi görmüş ve kendinden sonra gelen sanatçı ve tasarımcılara ilham kaynağı olmuştur. Bu oransal ilişki çağlar boyu sanatçılara yol göstermiştir. Le Corbusier gibi tasarımcılar çalışmalarını bu geometrik ilişki içinde tasarlamıştır. Bu yaklaşım biçimi yüzeysel tasarım dallarıyla ilgili pek çok dalı ektisi altında bırakmıştır. Sezgiler yardımıyla tasarım elemanlarının kurgulanmasının yanı sıra, bir grid ve oransallıklardan yararlanılarak sayfa tasarımları üretilmiştir. Oransal yapılar ve özellikle de altın oran, günümüzde dahi biz farkında olmadan kullandığımız bir ölçü olmuştur. İzlek, ızgara olarak

Türkçe karşılıklar bulabileceğimiz grid grafik tasarım içinde önemli bir yere sahiptir. Sayfa tasarımcısı oluşturduğu grid, üzerindeki elemanları denge, görsel süreklilik, vurgu, çekicilik ve uyum gibi prensipler ışığında yerleştirir. Bu çalışma zaman zaman farklılıklar gösterse de, araştırma, durum tespiti ve kararların verilmesi, ön tas-laklar, sunum tas-lakları, orjinal hazırlanması, baskı ve çoğaltım aşamalarından oluşur.



Notlar.....

- 1) Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, Hartley & Marks Publishers, Canada, 1999, s. 143.
- 2) Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*, Van Nostrand Reinhold Yayınevi, New York, 1983, s. 38.
- 3) Gregg Berryman, *Notes on Graphic Design and Visual Communication*, Crisp Yayınları, California, 1990, s. 14.
- 4) Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*, John Wiley & Sons Yayınevi, Amerika, 1999, s. 63.
- 5) James Craig- William Bevington, *Designing With Type*, Watson-Guptill Yayınları, New York, 1999, s. 98.
- 6) Emre Becer, *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Kitabevi, Ankara, 1990, s. 31.



Çoğaltım Teknikleri

GİRİŞ

Grafik tasarım ve grafik sanatlarını, resim ve heykel gibi salt sanat dallarından ayıran en temel özelliği, birden fazla tıpkıbasıma sahip olmasıdır. Günümüzde başlı başına bir sanat dalı olarak yaygınlık kazanan gravür, litografi (taşbaskı), serigrafi (elekbaskı) birer çoğaltım tekniğidir. Sanat eserinin görsel, estetik ve sanatsal değerini yitirmeden birden fazla tıpkıbasımlarının yapılabilmesine imkân verir.

Baskı teknolojisi hakkında genel bir bilgiye sahip olmak, bugün görsel tasarım işiyle uğraşan meslekler için sayısız avantajlar sağlar. Halkla ilişkilerin farklı konularında hizmet veren hemen hemen herkes, meslek yaşamında basım ve çoğaltım aşamalarının sorunlarıyla yüzyüze kalmıştır. Çoğaltım teknikleri hakkında genel bir bilgi düzeyine erişmek, çoğu kez para, zaman ve emek gibi değerli öğelerin tasarrufunu sağlar. Bu aşamada yanlış verilen bir karar onarılmaz hatalara sebep olabilir.

Baskı teknolojisini zorlayan en önemli konulardan biriye renktir. Bunun sebebi aslen bir fizik konusu olan renklerin oluşma ve görünme sistemleridir. Doğada varolan tüm renk yelpazesinden belirli bir bölümü boya yardımıyla kâğıt üzerine geçirebilmekte, bir bölümü dört baskı mürekkebi ile (CMYK) basılamaz renkler olarak adlandırılmaktadır. Çoğu kez bilgisayar ekranında gördüğümüz parlak lacivert, mavi, yeşil gibi renklerin tam olarak kâğıt üzerine geçirilememesinin sebebi budur.

İlk üç bölümde görsel iletişim ve tasarım ile ilgili ilkeleri inceledik. Ancak baskı aşamasında yapılacak hatalar veya yanlış tercihler, iyi bir tasarımın kötü bir sonuca ulaşmasına sebep olabilir. Gerek fikir ve kavram, gerekse tasarım aşamasına yoğun emek verdiğimiz bir çalışmanın çoğaltılması aşamasında hassas davranmak, bir gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır.

RENK

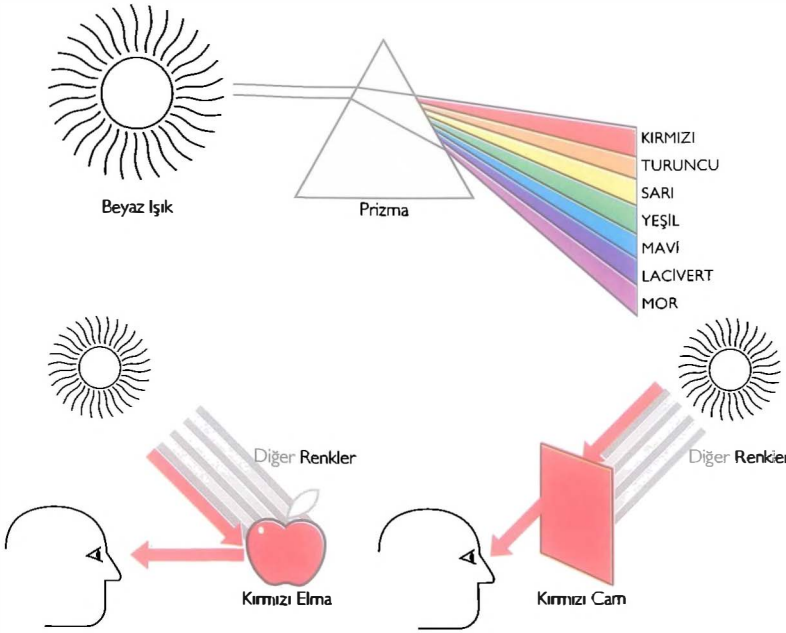
Renk konusunu incelerken ışık konusunu da birlikte anlamak durumundayız. Bir tür elektromanyetik dalga olan ışık, bütün renkleri bünyesinde toplayan bir yapıya sahiptir. Gün ışığını prizmadan geçirerek ayırdığımızda sırasıyla, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor renklerini elde ederiz. Işık bütün renkleri bünyesinde topladığı için, aynı zamanda her şeyin renkli olarak görünmesini sağlayan unsurdur. Renk ışıkla birlikte anılabilir. Işık olmadan renk varlığından söz etmek imkânsızdır.

Renk konusunu üç ana yapı içinde incelemek yerinde olur.

- Işık ile renk (toplamsal renk metodu)
- Pigmentler ile renk (çıkırımsal renk metodu)
- Duyusal algı olarak renk

Şekil 4.1

Işık ve rengin oluşumu.



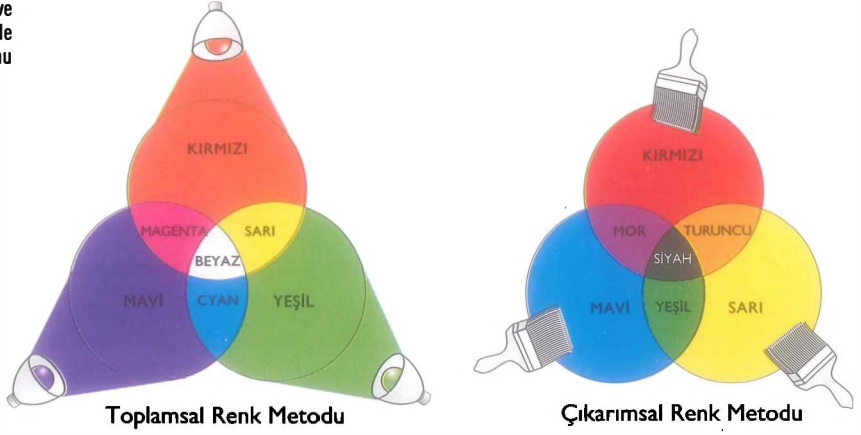
Bu tip bir yapılandırma, renk konusunun farklı boyutlar içindeki detaylarını anlamamızda bize yardımcı olacaktır. Aslında ilk iki başlık içinde inceleyebileceğimiz ışık ve pigmentler yardımıyla rengin oluşturulması, fiziksel olarak da ele alınabilecek büyük çapta bilimsel yaklaşımlardır. Üçüncü bölümde incelenen duyuşsal algı boyutu ise, insan fizyolojisiyle ilgili olmasına karşın psikolojik, hatta sosyal ve toplumsal bir boyuta sahiptir. Her ne kadar renklerin dalga boyu insan üzerindeki fizyolojik etkiyi şekillendirse de, aynı renk farklı kültürlerde ve coğrafyalarda farklı anlamlar ifade edebilir.

Işık ile renk (toplamsal renk metodu): Toplamsal renk metoduna göre üç ana ışık rengi olan mavi, yeşil ve kırmızı birleştirildiğinde beyazı oluşturur. Bu sistem evlerimizdeki televizyonlarımızın, bilgisayar ekranlarının çalışma teknolojisiyle paraleldir. Televizyon ekranındaki milyonlarca renk, ışın tüpünün içindeki mavi yeşil ve kırmızı renklerin farklı oran ve yoğunluktaki bileşimleriyle oluşur. Üç rengin de tam güç ile yandığı noktalardaki görünen ışık beyaz, tüm renklerin kapalı olduğu noktalardaki renk ise siyahtır. Işıkların bileşimi ile oluşan bu kombinasyon Şekil 4.2'de görülmektedir.

Pigmentler ile renk (çıkarımsal renk metodu): Nesnelere rengini veren maddeleri pigment olarak adlandırıyoruz. Pigmentler doğal yollarla elde edildiği gibi, laboratuvar şartlarında kimyevi

Şekil 4.2

Toplamsal Renk Metodu ve
Çıkarımsal Renk Metodu ile
rengin oluşumu



yollarla da elde edilmektedir. Evlerimizde kullanılan boyalar, basımevinde kullanılan mürekkepler, içlerinde bulunan pigmentler sayesinde renklilik özelliği kazanır. Kırmızı bir elma bünyesinde doğal olarak bulunan kırmızı pigment sayesinde kırmızıdır. Bu pigment üzerindeki kırmızı dışındaki ışıkların tümünü emer ve sadece kırmızıyı yansıtır. Bu sayede biz bu nesneyi kırmızı olarak algılarız. Renklerin boya olarak karışımları ışık olarak karışımları ile karşılaştırıldığında farklılıklar gösterir. Çıkarımsal renk metodunda tüm renklerin karışımı siyahı verir. Bunun yanı sıra çıkarımsal renk metodunda üç ana renk sarı, mavi (cyan) ve kırmızıdır (magenta). Boyayla mor elde etmek için kırmızı ve maviyi, yeşil elde etmek için sarı ile maviyi karıştırmak gerekir. Renkleri oluşturan pigmentler birbirinden ayrı özelliklere sahiptir. Bu yüzden kırmızı mavi demek yerine, turkuvaz mavi, ultramarin mavi, vermilyon kırmızı gibi farklı isimler kullanıyoruz.¹

Şekil 4.3

Çıkarımsal renk metodunda
ana renklerin karışımı siyahı
oluşturur.



Duyusal algı olarak renk: Bilgilerimizin yaklaşık %80'ini çevremizden alırız. Renk, çevreyle birlikte tanımlanan bir olgudur, bu yüzden bilgi ve iletişim boyutunda doğal-yapay çevreyi anlamak ve ilişkide bulunmak kesin bir gerekliliktir. Renkler, görsel, duyuşsal, bilgisel, estetik, sembolik ve psikolojik etkileri bünyelerinde barındırır.

Renkler farklı dalga boylarına sahiptir. Işığın ve rengin bu özelliği, görülebilirlik, sıcak, soğuk gibi kimi tanımlamaları yaratır. Dalga boylarındaki fark dolayısıyla turuncu ve sarı önce görülebilen renklerdir. Bu yüzden görülebilirlik özelliği arandığında parlak turuncu ve sarı renkleri kullanılır. Karayolları çalışanlarının giyisileri, can yelekleri, küçük çocukların okul çantaları parlak ve

saf, dalga boyu uzun renklerle donatılmıştır. Damarlarımızdaki kanın kırmızı olması doğal olarak gelişmiş bir korunma mekanizmasıdır, bu rengin temel işlevi görünür ve dikkat çekici olmasıdır. Aksi takdirde bir an için kanın saydam bir yapıda olduğunu hayal edelim; bu durumda tıbbi anlamda pek çok sorun yaşanacaktır.

Saf ya da birincil renkler olarak adlandırılan renkler, renk çarkında kullanılan temel renklerdir. Bu renkler birbirleriyle karıştırıldıkları, beyaz veya siyah eklendikleri ölçüde saflıkları bozulur, opaklaşır ve pastelleşirler. Saf renklerin kolay algılandığı, temizlik, arınmışlık, huzur etkisi uyandırdığı deneylerle kanıtlanmıştır. Diğer yandan rengin kültürlerarası farklı anlamlandırılması da göz önünde tutulmalıdır. Söz gelimi siyah, Batı toplumlarında matemi, ölümü sembolize ederken bazı toplumlarda aynı durum için beyazın kullanıldığı görülmüştür. Batı'da turuncu, enerjik, mutluluk, heyecan kavramlarıyla örtüşen bir anlam bütünlüğüne sahipken; Doğu'da Hindistan'da, kutsal bir renktir. Bu nedenle reklamcılıktaki kullanımı Batı'daki kadar yaygın değildir. Renkler arasında kontrastlıktan bahsedildiğinde farklı çiftlemeler oluşturulabileceği gibi en mutlak ve kesin zıtlık, siyah ve beyaz arasındadır. Dünya üzerindeki pek çok dilde siyah ve beyaza dair deyişler ve özel sözler vardır (Türkçedeki "ak" ve "kara" gibi).

Renkler tarihsel, kültürel ve duygusal boyutlara sahiptir. Bazen nesneleri formlarıyla algılamaktan daha önce renkleri ile algılar ve anımsarız. "Uluslararası Renk Danışmanları Derneği"nin Avrupa ve Amerika'da yaptığı anket çalışmalarına verilen cevaplarda farklılıklar göze çarpmaktadır. Örneğin Avrupa'da yapılan anketlerde sarı ve turuncu renklerinin %100'lük bir oranda mutluluğu sembolize ettiği düşünülürken, aynı renkler Amerika'da deneklerin sadece %63'ü tarafından mutlulukla özdeşleşen renkler olarak tanımlanmıştır.²

Yaşamımızın belirgin bir ögesi olan renkler, oluşumu, görüntüsü ve etkinliği ölçütlerinde değerlendirilir ve bu özellikleri baskı ve çoğaltım türleri arasında farklı nitelikler yaratır. Baskı teknikleri temel amaç olarak parlak, doygun canlı ve gerçeğe en yakın etkiyi vermeyi hedefler. Renklerin bu oluşum macerası, grafik tasarımın her bölümünde ve özellikle de ambalaj tasarımında belirleyici rol üstlenir. Satın alma eylemindeki etkin rollerden birinin ambalaj tasarımıyla ilgili olduğunu, özellikle gıda ambalajlarında, ambalaj tasarımı üzerindeki renklerin etkin olduğu kanıtlanmıştır.

BASKI ÖNCESİ HAZIRLIK

Baskı öncesinde hazırlanan tasarım müşteriye gerçek boyutlarında bir eskiz çalışması olarak sunulur. Bu çalışma çoğu kez “maket” olarak adlandırılır. Söz konusu çalışma bir kitap veya broşür çalışması ise, yüksek kalitede bir renkli çıkışın değişik kâğıt tipleri üzerinde basılabileceği prova baskı ünitelerinde maket hazırlanması yerinde olacaktır. Bu, müşteri karşısında inandırıcılık ve güven duygusunu pekiştirdiği gibi, baskı öncesi son kez prova niteliğinde bir çıkış alınmasına da imkân verir.

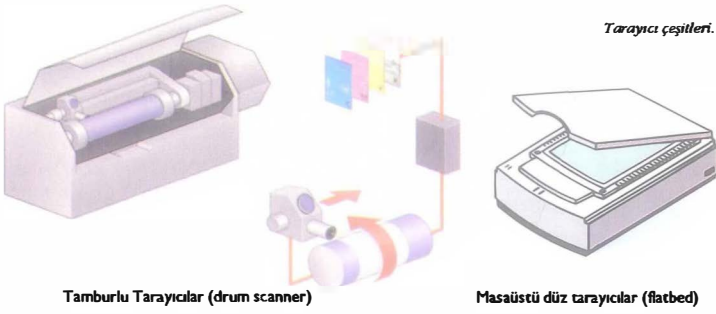
Tasarım olarak onaylanmış ve üretim aşamasına gelmiş her çalışmanın bir baskı öncesi aşamaya ihtiyacı vardır. Bu aşamada renk ayrımı, kalıp veya klişe gibi süreçlerin yaşanması gerekir. Hızla gelişen teknolojiyle baskı öncesi hazırlık başlı başına bir çalışma ve ihtisas konusu haline gelmiştir. Önceleri basımevlerinin bünyesindeki küçük bir repro kamera yardımıyla film alınıp klişe hazırlanabilmekteyken, renk ayrımı, yüksek çözünürlükteki tamburlu tarayıcılar ve film çıkış istasyonları artık servis büroların bünyesinde bulunmaktadır.

Baskı öncesi hazırlık grafik tasarımcıların, kimi teknik detayları bilmek zorunda olduğu sürecin adıdır. Tasarımcı salt tasarım problemini çözmekle kalmayarak, aynı zamanda onun üretim aşaması konusunda da yüzeysel bile olsa bilgi sahibi olmak zorundadır. Aksi takdirde çalışmanın çoğaltılması imkânsız hale gelebilir. Bu yüzden hemen hemen her grafik tasarım eğitimi veren kurumun programında üretim teknikleriyle ilgili kısımlar bulunur. Bunun yanı sıra bu konudaki gerçek eğitimin ise piyasada yaşayarak öğrenilip pekiştirildiğini de eklemek gerekir.

Renk Ayrımı

Renk ayrımı fotoğraf, saydam (diapozitif) veya çizim ve illüstrasyonların, dijital bir göz yardımıyla taranarak bilgisayar ortamına geçirilmesi ve ayrı renk katmanlarına ayrılması aşamasıdır. Bu aşamada, bilgisayar destekli görüntü işlem sürecinde düzeltme ve rötuşlar yapılır ve görsel malzeme filme alınabilecek şekle getirilir.

Bilgisayar üzerindeki çalışmalar esnasında farklı ihtiyaçlar için farklı yazılımlar kullanılır. Örneğin fotoğrafların üzerinde yapılan çalışmalarda pixel esaslı çalışan bir yazılım (Adobe Photoshop vb.) kullanılırken, bir amblem çizimi için vektörel esaslı çalışan bir yazılıma (Adobe Illustrator, Macromedia Freehand vb) ihtiyaç duyulur.

**Şekil 4.4**

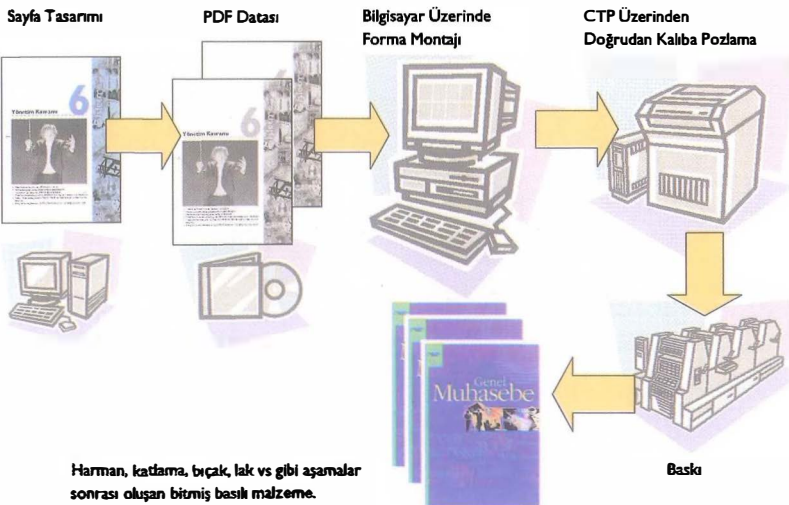
Sayısal (dijital) tarayıcılar. Teknolojinin ilerlemesiyle tamburlu tarayıcılar (drum scanner), yerini aynı kalitede görüntü tarayabilen düz tarayıcılara (flatbed scanner) bırakmaktadır.

Tüm bu yazılım ve donanım, beş on yıl önce çok zahmetli ve zaman alan bir süreci, kolay ve hızlı bir hale dönüştürmüştür.

Günümüzde başlı başına bir endüstri ve ihtisas dalı olan renk ayrımı, kaliteli bir baskı için önem taşır. Kimi basit tarama ve film sistemleri masaüstüne ve tasarım atölyelerine kadar taşınmış olsa da, yüksek çözünürlükte ve hassas detaya sahip bir sistem henüz bir tasarımevi tarafından edinilemeyecek kadar pahalıdır. Gerekli yatırımın yanı sıra, yetişmiş elemanın ihtistamı ve yetkinliği bakımından da profesyonel renk ayrımı birimleri önemini korumaktadır.

Film Çıkış

Bilgisayar ortamında oluşturulan tasarım, görsel malzemelerin de yüksek çözünürlükte taranıp yerine konmasının ardından bir film çıkışına ihtiyaç duyar. Bu konuda farklı denemeler, araştırmalar ve yenilikler olmasına karşın, basım teknolojisinde renkli baskıları gerçekleştirebilmek için Cyan (mavi) Magenta (pembemsi kırmızı) Yellow (sarı) Siyah (Black, kısaltma olarak B yerine K kullanılması

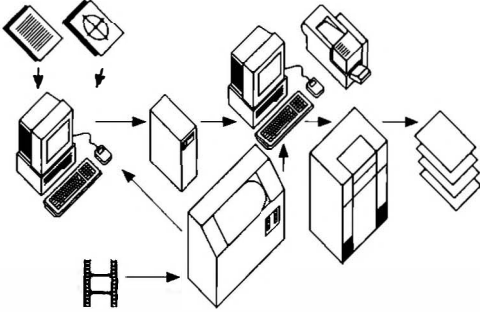
**Şekil 4.5**

Baskı öncesi hazırlık aşamasında CTP (doğrudan kalıba pozlama) kullanımı

toplamsal renk metodu içinde de kullanılan Blue B ile karışmaması içindir). Kısaca **CMYK** adını verdiğimiz ve aslında çıkarımsal renk metoduna göre tasarlanmış olan bu bileşim, dört ayrı film tabakası üzerinde farklı değerlerde siyah olarak tramlı basılır.³

Şekil 4.6

Baskı öncesi hazırlık aşamasında birbirleri ile ilişkili pek çok donanımdan yararlanılır.



Tram, baskıdaki renkli ve gri değerlerin değişik tonlarda görünebilmesi için oluşturulmuş küçük noktacıklardır. Bu noktacıkların çözünürlükleri baskı türü, basılacak kâğıt veya malzemenin cinsi gibi değerlendirme ölçütleri içinde farklı değerlerde oluşturulabilir.

Giderek yaygınlaşmaya başlayan bir diğer baskı öncesi hazırlık sistemi ise kısaca CTP (Computer To Plate) olarak anılan doğrudan kalıp teknolojisidir. CTP sayesinde aradaki film montaj ve kalıp pozlama aşamaları ortadan kaldırılarak, bilgisayar üzerindeki veri doğrudan baskı kalıbı üzerine pozlanmaktadır.⁴

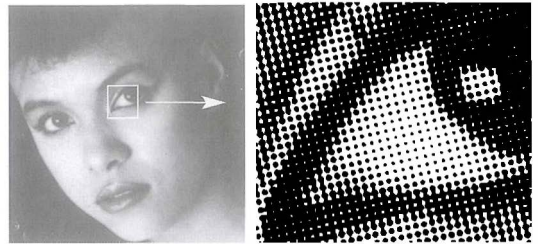
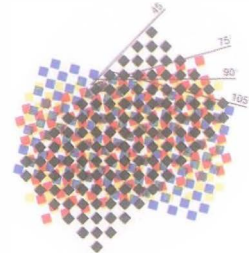
Geçtiğimiz son on senenin verilerine baktığımızda, CTP teknolojilerinin hızla filmin yerini almaya başladığını görmekteyiz.

Film çıkış üniteleri üreten firmalar bu konuda önemli bütçeler ayırarak pazarda pay elde etmeye çalışmakta ve yenilikler üretmektedirler. Baskı öncesi aşamada süreci kısaltarak bilgisayar üzerinden datanın doğrudan kalıp üzerine yazılma aşamasında pozlama sistemleri hızla gelişmiş ve hatta pozlanan kalıbın banyo aşamasının dahi kaldırılarak, bonyosuz kalıp teknolojileri geliştirilmeye başlanmıştır.

Aradan bir aşamayı kaldırmak doğal olarak bu aşamanın doğrudan ve dolaylı tüm atıklarının da önüne geçilmesi sonucunu doğurmuş ve bu yeni teknoloji çevre dostu bir kimliğe erişmiştir.

Şekil 4.7

Renkli baskıda CMYK tram açılırları ve siyah beyaz baskıda tram.



Montaj ve Kalıp

Renk ayrımı filmlerinin baskı kalıbına ışık yardımıyla pozlanmadan önce yapılması gerekli bir aşaması da montajdır. Örneğin bir broşür çalışması, basılacak makinenin ve kâğıdın ölçüsüne, kırım ve katlama yapısına göre tabaka kâğıt üzerine katlandığında sayfalar,

sayfa numarasına göre birbirini takip edecek şekilde saydam astrolonlar üzerine montajlanır.

Montaj aşaması, titizlik ve temizlik gerektiren bir baskı öncesi hazırlık sürecidir. El ile, özel yapıştırıcılar ve saydam bantlar kullanılarak yapılan montaj aşamasında dört ayrı renk ayrımı filmlerinin üst üste hatasız çakıştırılması ve filmlerin çizilip lekelenmeden kalıp aşamasına ulaştırılması gerekir.

Montajı yapılmış filmler, adına kontak masası denilen pozlama makinelerinde yüksek güçte ışık ile pozlanır. Bu aşamada filmin siyah olan bölümleri ışıkla pozlanmazken saydam bölümleri ışığı alır ve kimyasal olarak yapı değiştirir. Pozlama sonrası baskı kalıbı kimyasal banyolara tabi tutulur ve kalıp, filmde siyah olan bölümlerin boya alabileceği duruma gelir.

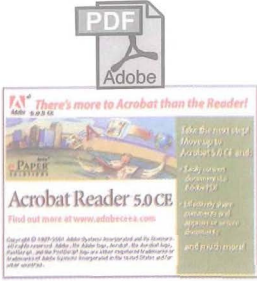
Tipo baskı için klişe hazırlanması gerekir. Film ve montaj aşamaları aynı olmakla birlikte, klişe adı verilen baskı kalıplarının hazırlanması ve basılacak yüzeylerin yüksek olarak bırakılması gerekir. Serigrafi üretim tekniği için ise, kalıp alma sürecinde çerçeve üzerine gerilmiş ipek kullanılır. Üzerine ipek geçirilmiş çerçeve laklanarak tüm yüzeyi örtülür. Ardından kontak masasında pozlanarak filmde siyah olan bölgeler laktan arındırılır. İpek elek üzerinde basılması istenen bölgelerin boya geçirebilecek hale getirilmesiyle kalıplar oluşturulur.

GRAFİK ÜRETİM TEKNİKLERİ

Grafik tasarım ürünlerinin en belirgin özelliklerinden biri, doğasında barındırdığı çoğaltım niteliğidir. Bir grafik ürün, fikir olarak özgün, ancak fiziksel yapı olarak kopyalanmış ve çoğaltılmıştır. Yaygın kitlelere ulaşmasının temelinde bu yatar. Özgün sanat eserleri dahi grafik üretim tekniklerinin yaygınlaşıp, ürünlerinin geniş kitleler tarafından görülmesiyle tanınmış ve sevilmiştir. Bugün belki çoğumuz Leonardo Da Vinci'nin "Mona Lisa" isimli ünlü eserini Paris'te Louvre Müzesi'nde görmek yerine, basılı bir grafik ürün sayesinde tanıdık.

Grafik sanatlar şeklinde tanımlanan ve "Baskıresim Sanatları" olarak adlandırılan disiplinse bir sanat eseri üretme tekniğidir. Taşbaskı, serigrafi, gravür, ağaçbaskı, linolbaskı vb çeşitli isimlerle anılan baskıresim teknikleri, özgün sanat eserinin tıpkı basım şeklinde çoğaltılıp numaralandırılarak birden fazla üretilmesi esasına dayanır. Bu şekilde sanat eseri, hiçbir ayrıntısı ve görsel değerini yitirmeden çoğaltılabilir ve daha büyük bir kitleye ulaştırılabilir.

Kâğıt üzerinde basılı malzemenin yanı sıra gelişen internet



Şekil 4.8

Elektronik yayıncılıkta yaygın olarak kullanılan PDF dosya formatı.

sayesinde yaygınlaşan bir diğer üretim ve yayın tekniği de sanal ortam kullanılarak yapılanıdır. Bu sistem gün geçtikçe yaygınlık kazanarak, daha fazla kişiye ulaşmaktadır.

Özellikle diğer baskı teknikleriyle uyumu ve tüm işletim sistemleri üzerinde yaygınlığı dolayısıyla adından özellikle bahsetmek istediğimiz bir konu ise PDF'dir. PDF, sanal ortamda kullanılabilen, resim, yazı ve grafiklerin aynı ortamda tek bir dosyada, çok küçük ölçülerde oluşturulabileceği çok işlevsel bir dosya formatıdır. Günümüzde pek çok yayın, kitap ve makale PDF olarak yayınlanmakta, okuyucular bu dosyaları internet üzerinden indirebilmekte, ister ekrandan, ister baskı alarak kâğıt üzerinden okuyabilmektedirler. Bilindiği gibi Türkçe karakterler internet ortamında sorun olabilmekte ve metin aktarımları sıkıntı yaratabilmektedir. PDF sayesinde Japonca, Çince belgeleri dahi masaüstüne alarak aynen erişebilmek mümkün olmaktadır. Bunun yanı sıra PDF yayıncılığı sayesinde, tüm grafik düzen hiçbir değişiklik olmadan karşı tarafa ulaşabilmekte, hatta internet ulaşım programlarının içinde dahi görüntülenebilmektedir.

Bugün çağdaş baskı ve üretim teknikleri içinde kullandığımız çoğu baskı tekniği, çalışma biçimi olarak baskiresim sanatlarında kullanılan baskı teknikleriyle aynı esasa dayanır. Basımevi teknolojisi, geleceğe yönelik açılımları olan çağdaş gelişmeleri çok yakından takip eden bir daldır. Bir basımevinde çoğaltılan her grafik üründe amaç, çoğu kez daha kaliteli, ucuz ve hızlı çoğaltmanın yapılabilmesidir. Dünya üzerinde pek çok çoğaltım tekniği her geçen gün gelişmekte ve ayrı ihtiyaçlara göre farklı çözümler üretilmektedir. Bunlardan en kolay ulaşılabilenleri ofis içi üretim teknikleridir. Söz konusu sistemler, masaüstü yayıncılık çalışma ortamlarına ilave edilebilen basitten karmaşığa, ucuzdan pahalıya kadar uzanan değişik ürünleri içerir.

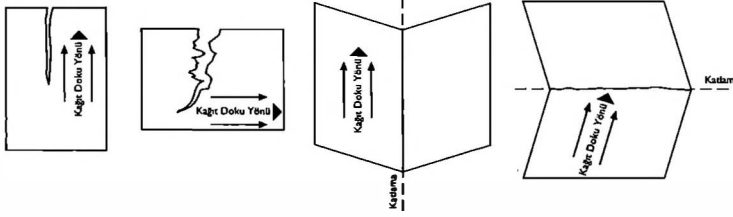
Kâğıt

Kâğıt yüzyıllar boyu mesaj ve bilginin taşıyıcı malzemesi olmuştur. İlk kez MÖ 105 yılında Çinliler bitkisel lifler kullanarak kağıdı ürettirler. Daha önceleri kâğıt yerine çoklukla hayvan derileri kullanılmaktaydı. Yayıncılık sektöründe çok çeşitli kâğıt türleri kullanılmaktadır. İyi bir tasarımı üzerinde taşıyacak olan kağıdın seçimi ve bu seçim ile kullanılacak baskı tekniği oldukça önemlidir.

Kâğıt doğal yöntemlerle üretildiğinde, ağaçtan yapılan bir ürün olup oldukça değerlidir. Örneğin bir kitap baskısında baskı bütçesinin önemli bölümünü kâğıt oluşturur. Piyasada kimi adını



Şekil 4.9

**Şekil 4.10**

Kağıt yönü göz önüne alınmadan yapılan tasarım ve montaj aşamaları baskı sırasında sorun yaratabilir.

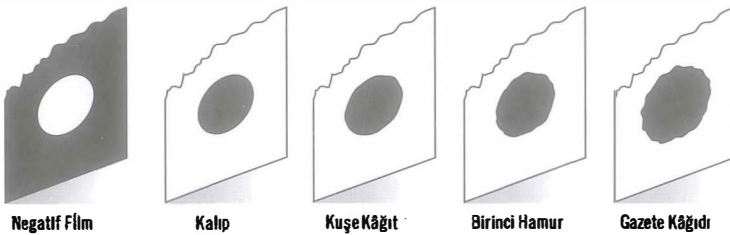
markalardan alan özel terimlerle anılan kâğıt tipleri genelde yüzeylerinin yapılarına göre, mat, parlak, yarı mat şeklinde sınıflandırılır. Bir diğer sınıflandırma yöntemi ise kağıdın ağırlığı, genel kullanımı ile gramajıdır. Ayrıca üretim aşamalarındaki özlülük oranına göre birinci hamur, ikinci hamur, üçüncü hamur şeklinde de kâğıtlar sınıflandırılmaktadır.

Bir metre kare alandaki ağırlığı kağıdın gramajını belirler. Aynı tip ve marka kağıdı farklı gramajlarda bulmak mümkündür. Kâğıt bütçenin önemli bir kısmını tuttuğundan, kâğıt seçiminde dikkatli olunması ve kâğıt kataloglarından araştırma yapmak yerinde olur. Ayrıca her kâğıt tipinin üzerine mürekkep alma özelliği farklıdır. Örneğin daha ham ve büyük liflere sahip gazete kağıdı boya emici özelliğe sahip olup, bu tip bir kâğıt kullanılması gerekiyorsa baskı türünün ve baskı öncesi çalışmanın bu bilgi ışığında şekillendirilmesi gerekir. Çok sık tram yoğunluğuna sahip bir renk ayrımı, gazete kağıdı gibi bir yüzeyde dağılma yaparak görüntülerin olduğundan koyu görünmesine neden olacaktır.⁵

Kâğıt, doğal bir malzemedir ve yeniden kullanımı oldukça önemlidir. Çağdaş tasarım dünyasında doğaya karşı saygılı davranma son yıllarda bir standart haline gelmiş, tasarımcılar ve basımevleri geri dönüşümlü kâğıt kullanarak bu hassasiyetlerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Kâğıt kendi bünyesinde doğal lif dokularından oluşur. Kâğıt yönü katlama gerektiren çalışmalarda önemli olup, kâğıt yönünün yanlış seçilmesi halinde katlama izi düzgün şekilde oluşmaz.

Şekil 4.11

Tramların farklı kağıt türleri üzerindeki baskı kaliteleri.



Masaüstü Çoğaltım Teknikleri

Masaüstü yayıncılık ilişkili çoğaltım teknikleri, günümüzde pek çok kurumun kendi içinde oluşturduğu az sayıda çoğaltılan yayınlarında tercih edilen bir yöntemdir. Gelişen teknoloji masaüstü yayıncılık çoğaltım tekniklerini daha da ekonomik hale getirmiş ve yaygınlığının artmasını sağlamıştır. Bu baskı sistemleri, özel bir baskı öncesi hazırlık, kalıp film gibi aşamaların hazırlanmasını gerektirmez. 20-30 gibi az sayıda çoğaltmalar için kullanılabilir. Masaüstü yazıcıları iki başlık altında incelemek mümkündür;

- Laser Yazıcılar,
- Mürekkep Püskürtmeli Yazıcılar,

Her iki çeşit yazıcı grubu da çok çeşitli fiyat ve modelde ürüne sahiptir. Ayrıntılarını incelediğimizde de göreceğiniz gibi, aralarında tercih yapmak için ihtiyacımızın ve yaptığımız çalışmanın özelliklerinin değerlendirilmesi gerekir. Bunların yanı sıra nokta esaslı, termal transfer esaslı yazıcılar gibi, burada detaylı olarak açıklamayacağımız, kullanımı diğerlerine oranla pek yaygın olmayan yazıcıların olduğunu da belirtmekte yarar var.

Laser Yazıcılar: Çalışma prensibi itibarıyla fotokopi makinelerinin sistemine oldukça yakındır. Mürekkep püskürtmeli yazıcılara oranla daha pahalı ancak **çözünürlüğü** daha yüksektir. Laser yazıcılar toner adı verilen toz halindeki pigment malzemeyi renk malzemesi olarak kullanırlar. Postscript çalışabilme özellikleri sayesinde çok düzgün vektörel çizimleri diagram ve grafikleri yüksek kalitede verebilme özelliği, laser yazıcıları farklı kılar. Oluşturulan kopyaların suya ve ışığa dayanıklılığı, mürekkep püskürtmeli yazıcılara nazaran farklı olması özel kâğıt tipleri üzerinde de iyi sonuçlar alınabilmesi, çoğaltım hızı, kağıdın her iki yüzeyine birden sorunsuz baskı alınabilmesi laser yazıcıların farklılıkları arasında sayılabilir. Fiyatlarının, bakım ve onarım maliyetlerinin yüksekliği gibi konular ise laser yazıcıların zayıf noktalarındandır.

Mürekkep Püskürtmeli Yazıcılar: Adından da anlaşılacağı gibi sıvı boya pigmentlerinin kâğıt üzerine küçük noktacıklar yardımıyla püskürtülmesi esasına dayalı bir teknikle çalışır. Mürekkep püskürtmeli yazıcıların laser yazıcılara göre daha yaygın olmasının ana sebebi fiyatlarının çok düşük olmasıdır. Günümüzde bilgisayar firmaları bilgisayarların yanında tanıtım ürünü olarak ücretsiz püskürtmeli yazıcılar vermekte, kullanılan mürekkep fiyatının birkaç katı fiyatlara mürekkep püskürtmeli yazıcı alabilmek mümkün olmaktadır. Evlerde ve çalışma masalarında sıklıkla kullanılan bu tip

Çözünürlük:

Görüntü üzerinde, bir inch kare alandaki birimlerin sayısal değeri. Baskı teknolojisinin de DPI (Dot Per Inch) inch başına düşen nokta sayısı olarak kullanılır. Eğer söz konusu ekran ise birim eleman ekran üzerindeki küçük renk hücreleridir. Çözünürlük arttıkça görüntü kalitesi yükselir.

yazıcılar, yüksek kalitede fotografik baskılar yapabilmelerine karşın, postscript belgeleri, vektörel çizimleri, diagram ve grafikleri kağıda aktarmada laser yazıcılar kadar başarılı değildir. Baskı hızı daha yavaş ve baskıları suya ve ışığa karşı hassastır. Buna karşın mürekkep püskürtmeli yazıcılar laser yazıcıların henüz ulaşamadığı küçük boy-lara erişebilmekte, dizüstü bilgisayarlar ile kullanılmak üzere üretilmiş taşınabilir modelleri de bulunabilmektedir.⁶

Ofset Baskı Tekniği

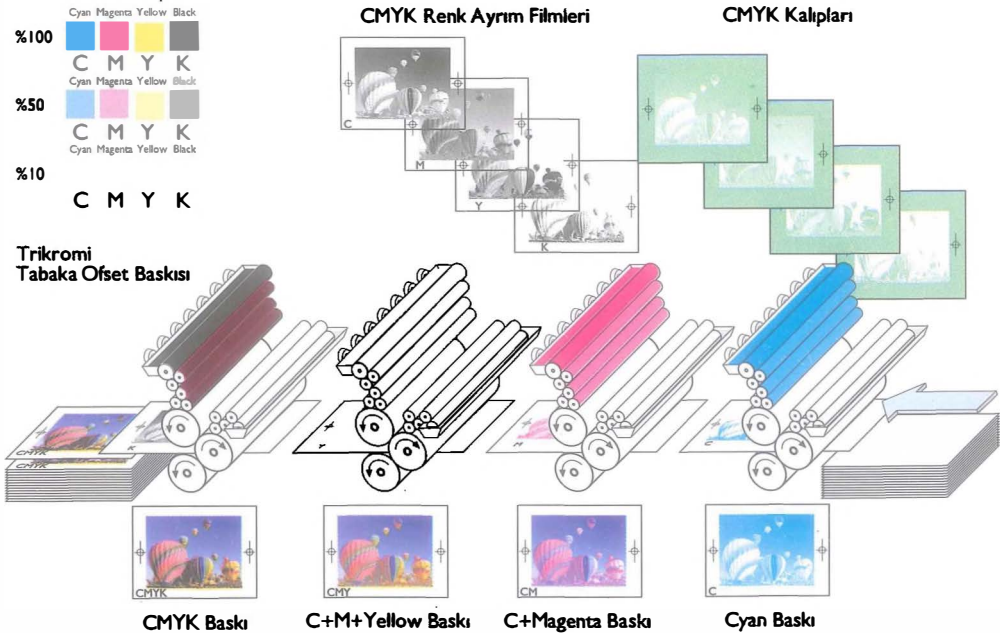
Temelinde su ve yağın ayrışması prensibiyle çalışan bu baskı tekniğinin temeli, ikinci ünite de kısaca değindiğimiz taşbaskıya dayanır. Ofset baskı bir düz baskı tekniğidir. Kâğıt üzerine çok küçük nokta-cıkların aktarılabilmesine imkân veren ofset baskı, görsel kalite açısından en gelişmiş çoğaltım tekniklerinin başında gelir.

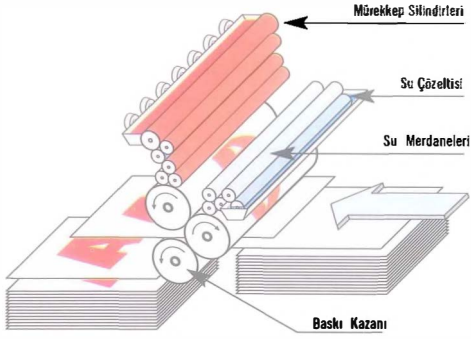
Tabaka Ofset Baskı Tekniği

Farklı sayılardaki renk istasyonlarıyla küçük el ilanları, fatura ve evrak basan web baskı makinelerinden dört renk makinelere kadar değişik çeşitleri mevcuttur. Hassas oturtma özellikleri sayesinde tek renk, iki renk ofset makinelerinde bile dört renk trikronomik renk-li baskılar yapılabilmektedir. Daha pahalı ve kapsamlı özelliklere

Şekil 4.12

Tabaka ofset baskı tekniği.





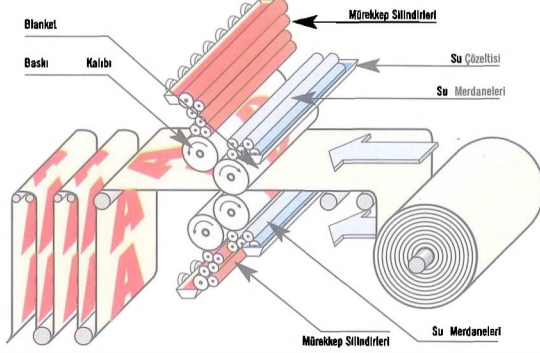
Şekil 4.13

Tabaka ofset baskı tekniği

sahip ofset baskı makinelerinde dört ayrı trikronomi renge ilave olarak, ultra viole laklama veya yaldız gibi eksta renklerin basıldığı beşinci ve altıncı boya istasyonları bulunabilmektedir.

Renkli broşür, kitap, afiş, katalog, faaliyet raporu gibi çoğaltım gerektiren uygulamalarda sıkça başvurulanan teknik, tabaka ofsettir. Bu baskı tekniğinde kağıdın bir yüzüne baskı yapılır, ardından boyanın diğer yüze bulaşmaması için kuruması beklenir ve diğer yüzüne baskı yapılır. Tabaka ofset, tramların küçüklüğü ve sıklığı açısından en yüksek baskı çözünürlüğüne ulaşılabilen baskı teknikleri arasındadır.

Şekil 4.14



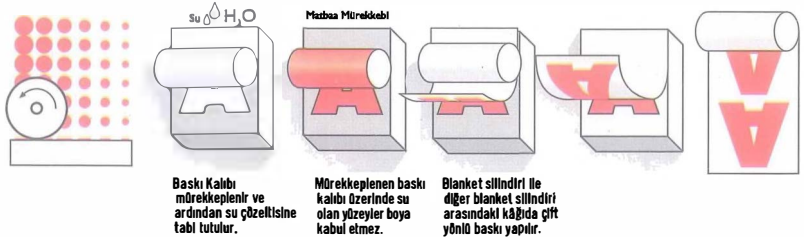
Şekil 4.15

WEB ofset baskı tekniği

Web Ofset Baskı Tekniği

Adındaki ofset sözcüğünden de kolayca anlaşılacağı gibi, düz baskı tekniği ofset ile aynı prensipte çalışır. Web ofsetin en büyük özelliği, bobin kâğıt kullanabilmesi ve baskı hızıdır. Tabaka ofset, baskı esnasında kullanılan kesilmiş kâğıt ölçüsüne karşın, web ofset kullandığı bobin kâğıt sayesinde aynı anda kağıdın her iki yüzüne birden baskı yapabilmekte ve baskı sonrasındaki katlama üniteleri sayesinde

Şekil 4.16



formaları katlayarak çıkarabilmektedir. Günümüz gazete ve yayıncılığında sıklıkla başvurulan baskı tekniğidir.

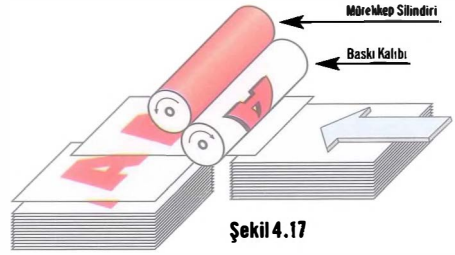
Günümüzde yüksek baskı sayılarında çok yüksek hızlara erişebilen, bunun yanı sıra mükemmel bir görüntü kalitesi sağlayan web teknolojileri mevcuttur. Çok yüksek bütçelerle edinilebilen web baskı istasyonları, genellikle gazete ve dergi basımevlerinin bünyesinde bulunmaktadır.⁷

Saatte 50000 baskı gibi yüksek süratlere ulaşıldığı için, web teknolojisinde baskı için kuşe gibi parlak yüzeye sahip malzemeler kullanıldığında kurutmalı web sistemi tercih edilmelidir. Kâğıdın her iki yüzeyine birden baskı alındığı için birden fazla boya ünitesinden geçen kâğıt özel yöntemlerle hızla kurutulur, kırılarak katlanır ve formlar oluşturulur. Şu anda elinizdeki kitap web ofset teknolojisi kullanılarak çoğaltılmıştır.

Tipo Baskı Tekniği

Tipo baskı bir yüksek baskı tekniğidir. Küçükken öğrendiğimiz patates baskı ile aynı mantık kurgusu içinde çalışır. Kolayca anlaşılabilir gibi, yüksekte olan bölgelerin boya alması ve yine bu bölgelerin kâğıt üzerine boyayı aktarması sistemiyle çalışır. Ofset baskı tekniğine göre daha eski bir geçmişe sahip tipo baskı tekniği uzun yıllar yayıncılık alanında kullanılmasına karşın, günümüzde pek çok basımevinde yerini ofset baskı tekniğine bırakmaktadır. Detay hassasiyeti açısından ofsetin kalitesine ulaşamamakla birlikte, fotoğrafik öğelerin olmadığı, yazı ağırlıklı çalışmalarda tercih edilebilmektedir. Günümüzde Anadolu'da pek çok yerel gazete ve yayınevi, tipo baskı makineleri kullanarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Tipo baskı makineleri yapısından gelen yüksek yüzeylerin kâğıtla temas etme sistemi sebebiyle farklı kullanım şekillerine imkân verebilir. Örneğin tipo makineleri dönüştürülerek gofre (kâğıt üzerinde fiziksel basınç ile oluşturulan kabartma etkisi) ve sıcak varak yaldız uygulamalarında kullanılabilir.



Şekil 4.17



Metal harflerin dizilmesiyle gerçekleştirilen tipo baskı tekniği.

Şekil 4.18



Flekso Baskı Tekniği

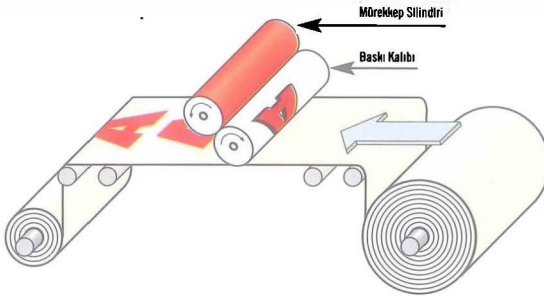
Flekso, bir yüksek baskı tekniğidir. Günlük hayatta kullanılan mühürler bir çeşit ilkel flekso baskı tekniğidir. Tipo baskının çalışma prensibine çok yakındır. Tipo baskıdan en büyük ayrılığı, kullanılan kalıbın metal olmayıp, kauçuk veya polimer esaslı olmasıdır.

1920'lerin ortalarında selofan ürünler üzerine baskı için ambalaj sanayinde kullanılmaya başlandı. Yaklaşık on yıl sonra polietilenin ambalaj sanayinde kullanımı ve flekso baskı tekniği için üretilen yüksek kalitede boyaların ortaya çıkması, bu tekniğin kullanım alanını artırdı.

Her renk için ayrı kalıp hazırlanarak ve spot renkleri kullanarak renkli baskılar alınabilmesi, flekso baskıyı trikronomik renklerin kullanılmadığı çalışmalarda yaygın şekilde kullanılır hale getirdi. Bugün Amerika'da pek çok gazete verdikleri mizah ilavelerinde flekso baskı kullanmaktadır.

Önceleri oldukça ilkel ve kalitesiz olan flekso baskı tekniği, gelişen teknolojiyle birlikte yeni kullanım alanları ve yaygınlık kazanmıştır. Özellikle ambalaj sanayinde, etiket, paket kâğıdı, alış-veriş torbaları, oluklu mukavva, plastik şişe üstü etiketleme gibi ürünlerde flekso baskı oldukça iyi sonuçlar vermektedir. Kutu süt ambajlarının %90'lık bölümü flekso baskı tekniğiyle basılmaktadır.

Kullanılan kalıbın silindirik olarak çalışması, malzemeden gelen esneme özelliği, bu baskı tekniğinin de rulo kâğıt kullanabilmesine imkan vermekte ve yüksek baskı hızlarına ulaşılabilir. 8



Şekil 4.19
Flekso baskı tekniği

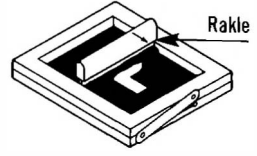


Serigrafi Baskı (Elekbaskı) Tekniği

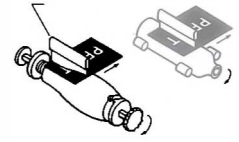
Serigrafi (elekbaskı), bir çerçeve üzerindeki eleğin basılması istenen bölgelerin geçirgen hale getirilerek, diğer bölgelerin maskelenmesiyle yapılan bir baskı çeşididir. Özellikle tekstil alanında, seramik çıkartmalarda sıkça kullanılır. Farklı yüzeylere yüksek renk doygunluğu ile baskı yapmaya imkân veren bu teknik, düşük maliyetlerle kurulabilecek küçük atölyelerde bile yapılabilmektedir.

El ile yapılan baskılarda çok yüksek baskı sayılarına ulaşmak güç olsa da günümüzde gelişmiş serigrafi baskı makineleri ile cam veya plastik malzeme üzerine çok hassas ve hızlı baskılar yapılabilmektedir.

Baskı yapılacak yüzey üç boyutlu ise serigrafi tercih edilmesi gereken yöntemlerin başında gelir. T-shirt, çanta, seramik gibi malzemelerin üzerine baskı yapabilmenin mümkün olduğu bu baskı tekniği, baskı sonrası farklı aşamalar ile birlikte zengin görünümlü sonuçların oluşturulmasına imkan verir. Örneğin bu teknik, kumaş üzerine basılan boya katmanının kabartılması, dokulandırılması, seramik üzerine altın varak malzemesi basılarak fırında pişirilmesi parlak ve dayanıklı sonuçlar elde edilmesini mümkün kılar.



Özel hazırlanmış eğimli rakle



Şekil 4.28
Serigrafi (Elekbaskı)
baskı tekniği.

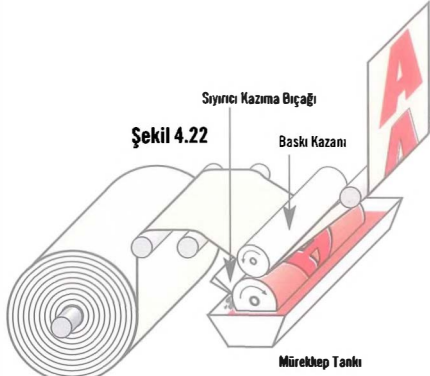


Tifdruk Baskı Tekniği

Tifdruk, gravür baskı adı da verilen bir çukur baskı tekniğidir. Tipo baskı tekniğinin aksine çukur olan bölgeler boyayla dolar ve bir sıyrık (rakle) ile sıyrılır, bu sayede boya dolu çukurlar kâğıt üzerine baskıyı gerçekleştirir.

Tifdruk baskıda bobin kâğıt veya selofan, polietilen gibi saydam ve yarı saydam malzemeler kullanılabilir. Bobin malzeme kullanımı baskı hızının artmasına olanak verir. Baskı sayısının en az 250 000-300 000 ve üzeri durumlarda kullanımı anlamlıdır. Yüksek sayıda baskı yapan süreli yayınlar veya fotografik görsellerin çok olduğu durumlarda kullanılabilen tifdruk baskı tekniği, açık

Şekil 4.21
Tifdruk baskı aşamaları.



Tifdruk baskı tekniği.



Şekil 4.23

bölgelerde oluşan daha az mürekkep ve koyu bölgelerde oluşan daha fazla mürekkep sayesinde fotoğrafa oldukça yakın bir görüntü elde edilmesini sağlar. Önceleri kalıp malzemesi olarak sertleştirilmiş bakır kullanılırken; günümüzde gravür kalıpları krom kaplama gibi sistemlerle oluşturulmakta ve lazer yardımıyla oyulmaktadır.⁹

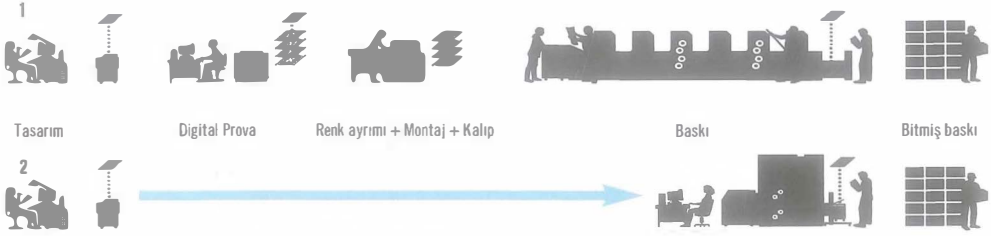
Tifdruk baskının kendine has kullanım alanları mevcuttur. Kullanılan silindirik kalıbın hazırlanması özel işlemler gerektirir ve oldukça pahalıdır. Bu yüzden milyonlar ile belirtilen çok yüksek baskı sayılarının gerektiği durumlarda tercih edilmelidir. Ofset veya tipo gibi yaygın bir kullanıma sahip olmadığı için, sadece özel basımevleri bünyesinde tifdruk üniteleri bulunur.

Para, tahvil, pul, değerli evrak gibi aynı kalıp ve orijinalin milyonlarca kez yüksek hızda, aynı kalitede basılması gerektiği durumlarda kullanılan bu teknik, yüksek nokta ve çizgi keskinliğine sahiptir. Özellikle yüksek baskı sayıları gerektiğinde tercih edilir.

Dijital Baskı Tekniği

Gelişen teknoloji en çok bilgisayar dünyasında kendini hissettirmekte. Bu gelişmeler ışığında baskı ve çoğaltım tekniklerinde en son gelen nokta dijital baskı teknolojisidir. Daha önce söz ettiğimiz masaüstü yayıncılık sistemi içinde yer alan masaüstü baskı tekniklerine yakın olan dijital baskı tekniği, ilerlemekte olan ve henüz yeni sayılabilecek bir üretim biçimidir.

Bir masaüstü renkli laser yazıcı ile dakikada 5-6 kopya alınırken digital baskı makineleri sayesinde baskı hızı saatte on binlere ulaşmıştır. Bilgisayar üzerinde hazırlanan tasarımın çıktısının normal bir yazıcıdan alınmasından tek farkı hızıdır. Bu sistem, son yıllarda grafik endüstrisi tarafından çok sevildi ve kullanılmaya başlandı.



Şekil 4.24
Digital baskı

Örneğin bir broşürün tüm tasarım aşamalarının gerçekleştiğini ve müşteri tarafından basılsın onayı alındığını varsayalım. Bu aşamanın ardından renk ayrımı, kalıp ve baskı gibi süreçler gerekecektir. Buna karşın digital baskı ünitesinden tasarımı masaüstü yazıcıdan alır gibi basıp kontrol ettikten sonra bir iki saat içinde basılmış broşürleri müşteriye geri götürmek, ancak dijital baskıda mümkündür.

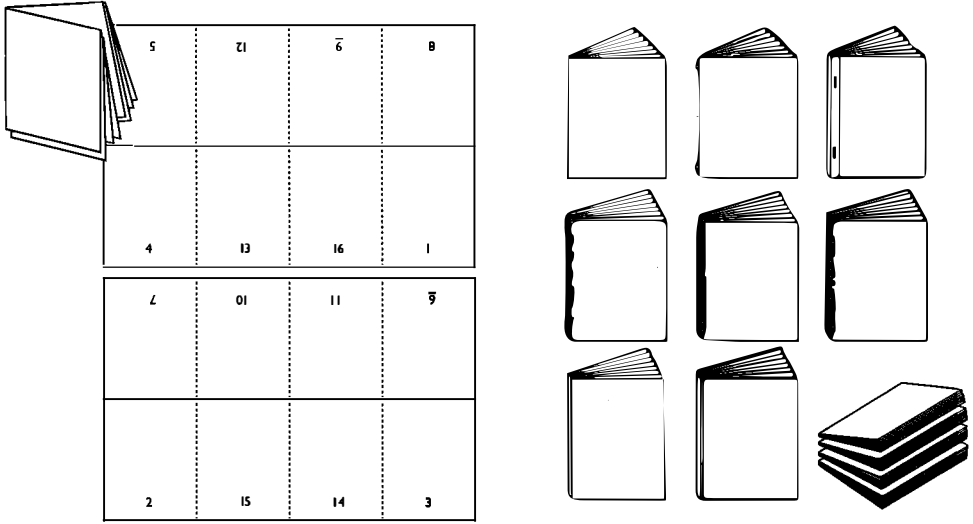
Kalıp maliyeti olmadığı için farklı tasarımlar üretilebilmekte ve bu çeşitlilik, tasarımcının ve müşterinin ufuklarını genişletmektedir. Örneğin bir turizm firması için 5 000 adet broşür basıp, her bin adet broşürün kapak sayfalarında farklı yörelerin resimlerini kullanarak bu broşürleri daha da özelleştirmek olasıdır. Buna benzer bir değişikliği ofset baskı tekniği içinde yapmak istediğinizde, baskı öncesi hazırlık maliyeti çok artacak her ayrı değişiklik için ayrı film, kalıp ve montaj gerekecek, baskı süresi uzayacaktır. Defalarca kalıp ve film almak, ve defalarca ayrı rengin kalıplarını söküp takmak, emek, maliyet ve zamanı çok uzattığından böyle bir tasarım yapmak hiç de akılcı olmayacaktır.

Teknik olarak kuru ofset olarak da adlandırılan digital baskı sisteminde su yerine silikon kullanılmakta ve silikonun suyu itmesi prensibiyle baskı gerçekleştirilmektedir.

BASKI SONRASI

Baskı aşaması sonucunda değişik süreçlere gereksinim duyulur. Baskı sonrası süreçlerin gerçekleştirilmesi için pek çok basımevi bünyesinde birimler oluştursa da, genelde bu tip işler için konusunda uzmanlaşmış atölyeler hizmet verir. Genelde her türlü basılı malzemenin baskı sonrasında lak veya selofan, bıçak, gofre, kırma, katlama, harman, dikiş ve cilt gibi değişik süreçleri geçirmesi gerekir.

Gerek kullanılan malzeme, gerekse bu konudaki donanımın çok gelişmesi ve yüksek maliyetlere ulaşması, geniş alanlara ihtiyaç duyulması, bu konunun ayrı bir dal olarak gelişmesine neden olmuştur. Hatta baskı sonrası makineleri üreten ve bu konuda ünlenen firmalar vardır.



Şekil 4.25

Forma üzerinde sayfaların dizilişi ve çeşitli ciltleme türleri.

Baskı sonrası işlemlerden bazıları, görsel etkiyi güçlendirmek ve hazırlanan tasarıma daha özel bir etki vermek için yapılır. Örneğin lak, kısmi lak veya selofan kaplanan işler, hava şartlarına ve suya karşı dayanıklılık kazandığı gibi, kaliteli bir görüntü de verebilir. Gofre ve yıldız uygulamaları, kâğıt üzerinde farklı etkiler oluşturarak elle dokunulduğunda alışılmışın dışında bir etki uyandırır. Bunun yanı sıra özel bıçak uygulamalarıyla katlanan bir sayfanın arkası gösterilebilir ve sayfa çevrildiğinde bu kez ilk sayfanın örtülen bölümleri ortaya çıkar. Tüm bu özel uygulamalar, sıradanlıktan uzak, özgün ve etkileyici tasarımlar oluşturabilmek üzere tasarımcıya yardımcı olur.

Baskı sonrası aşama için çoğu kez matbaa bütün bir fiyat verir ve üretim sorumluluğunu da üzerine alır. En az baskı kadar önemli bu sürecin zaman alan ve elle yapılan aşamaları olduğunu unutmamak gerekir. Geçmişte bir sanat dalı gibi saygı ve önem verilen ciltçilik, halen ustalık gerektiren bir konudur. Her ne kadar iyi bir baskı öncesi hazırlık ve baskı süreci geçirmiş olsun, ilk okumada elinizde dağılarak parçalanan bir kitap değerini bir anda yitirir. Özellikle elle yapılan iplik dikiş, özel kâğıt, bez veya deriyle kapakların kaplandığı cilt aşamalarının zaman aldığı, gereğinden fazla hızlı olduğunda kalitenin kaybedileceği unutulmamalı ve iş planı yapılırken bu konu göz önünde bulundurulmalıdır.

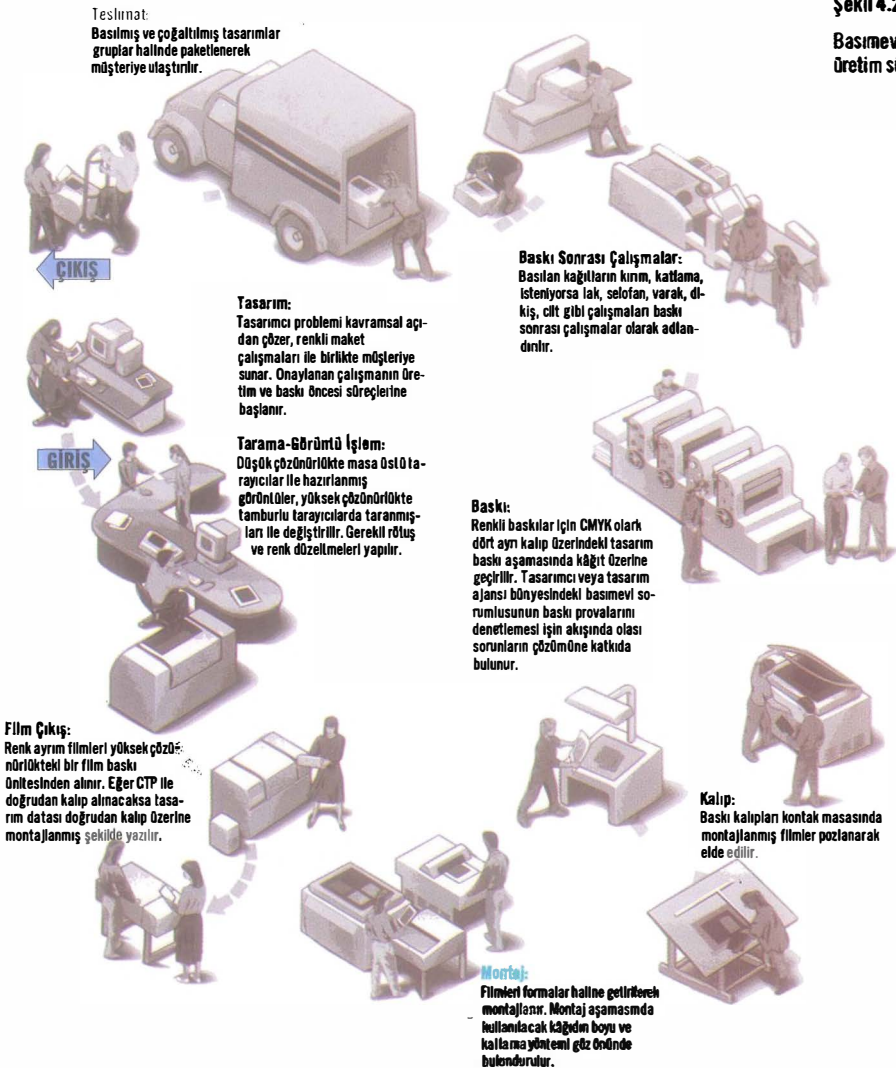
Düşük sayılarda üretilen kurum içi raporlar, bültenler gibi çalışmaların ciltlenmesi için günümüzde bürolarda bile bulunabilen küçük spiral makineleri vardır. Özellikle tel spiral, baskı sonrası hizmet veren atölyelerde büyük sayılarda, profesyonel olarak yapılabilen ve kitap piyasasında kullanılabilir.

Renk, grafik tasarım için temel bir görsel anlatım öğesidir. Renkler, görsel anlatımı zenginleştirmede ve güçlendirmede son derece önemli bir unsurdur. Renkler, temelde sıcak ve soğuk olarak ikiye ayrılır. Sarı, kırmızı, turuncu sıcak renklere; mavi, mor ve yeşil soğuk renklere örnek olarak verilebilir. Tasarımın tamamlanmasının ardından baskı öncesi hazırlık ve üretim süreçlerine sıra gelir. Baskı öncesi hazırlık, temelde renk ayrımı, film çıkışı ve montaj-kalıp hazırlanması aşamalarından oluşur.



Şekil 4.26

Basım evinde yaşanan üretim süreçleri.



Notlar.....

- 1) Sanjay-Dayton Linea, *Digital color Prepress*, Agfa Yayınları, ABD, 1991, s. 10-14.
- 2) H. Frank Mahnke, *Color Environment and Human Response*, John Wiley & Sons Yayınları, New York, 1996, s. 60-62.
- 3) Darcy Di Nucci Linea, *A guide to Color Separation*, Agfa Yayınları, ABD, 1995, s. 12.
- 4) Gilly Weinstein, *The Secrets of Color Managment*, Agfa Yayınları, ABD, 1995, s. 15.
- 5) Emre Becer, *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Kitabevi, Ankara, 1990, s. 156.
- 6) David Barn, *Colour Proof Collection and Answer Book*, Phadion Yayınevi, New York, 1990, s.62.
- 7) Mark-Sherpo Beach, *Getting it Printed*, Coast to Coast Yayınevi, ABD, 1986, s. 87.
- 8) Barry Lee, *Flexography and Packaging*, Agfa Yayınları, 1996, s.44.
- 9) Alan Pipes, *Production for Graphic Designers*, King Yayınevi, New York, 1990, s. 47.

Kaynakça

- Adams, J. Michael- Faux, D. David. *Printing Technology*, Breton yayınevi, New York, 1982.
- Akyol, Soner. *Aklın Sertüveni*, Mozaik Yayınları, Ankara, 2000.
- Ana Britanica, Cilt 8, İstanbul, 1990.
- Austen-Perfect, Christopher -Jeremy. *The Complete Typographer*, Prentice Hall Yayınevi, Londra, 2001.
- Barn, David. *Colour Proof Correction and Answer Book*, Phadion yayınevi, New York, 1990.
- Beach, Mark- Sherpo, Steve-Russon, Ken. *Getting It Printed*, Coast to Coast yayınevi, ABD, 1986.
- Becer, Emre. *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Kitabevi, Ankara, 1990.
- Berryman, Gregg. *Notes on Graphic Design and Visual Communication*, Crisp Yayınları, California, 1990.
- Biederman, Hans. *Dictionary of Symbolism*, A Meridian Yayınları, Amerika, 1994.
- Brighurst, Robert. *The Elements of Typographic Style*, Hartley & Marks Publishers, Canada, 1999.
- Brower-Gall, John -Steven. *Ahead of Time*, Print Magazine, July/August, New York, 1996.
- Chevalier, Jean -Gherbrant, Alain. Çeviren: John Buchanan-Brown, *Dictionary of Symbols*, Penguin Yayınları, İngiltere, 1996.
- Clair, Kate. *A Typographic Workbook*, John Wiley & Sons Yayınevi, New York, 1999.
- Cooper, J.C. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames & Hudson Yayınevi, New York, 2002.
- Craig-Bevington, James -William. *Designing With Type*, Watson-Guptill Yayınları, New York, 1999.
- Cumhuriyet Ansiklopedisi, Arkin Kitabevi, İstanbul, 1970.
- Di Nucci, Darcy. *A Guide to Color Separation*, Agfa yayınları, ABD, 1995.
- Erberk, Mine. *Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- Ersoy, Necmettin. *Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene*, İstanbul, 1990.
- Ersoy, Necmettin. *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, İstanbul, 2000.
- Faulman, Carl. *Yazı Kitabı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001.
- Fontana, David. *The Secret Language of Symbols*, Chronicle Yayınları, San Francisco, 1994.
- Frutiger, Andrian. *Signs and Symbols Their Design and Meaning*, Watson and Guptill Yayınları, İsviçre, 1997.
- Frutiger, Andrian. *Uluslararası Grafik Ürünler Sergisi*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2002.
- Friedrich Friedl-Nicolaus Ott-Bernard Stein, *TYPO*, Könemann Yayınevi, Fransa, 1998.
- Genç, Adem-Sipahioğlu Ahmet. *Görsel Algılarına "Sanatta Yaratıcı Süreç"*, Sergi Yayınevi, İzmir, 1990.

- Goines, David Lance, *A Constructed Roman Alphabet*, David R. Godine Yayınevi, Londra, 1992.
- Goudy, Frederic W. *The Alphabet and elements of Lettering*, Dorset Yayınevi, New York, 1989.
- Guiraud, Pierre. (çev. Berke Vardar) *Anlambilim*, İstanbul, 1999.
- Gombrich, Ernest. H. *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, Ankara, Evrim Matbaacılık, 1972.
- Gordon, Bob. *Making Digital Type Look Good*, Watson-Guptil Publications, New York, 2001.
- Grafist 7. 7. *Uluslararası Grafik Tasarım Günleri*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003.
- Halkla İlişkilerde Uygulama Teknikleri, AÖF Yayınları, Eskişehir, 2002.
- Halley, Allen. *ALPHABET*, Watson Guptill Yayınevi, , New York, 1995.
- Hulburt, Allen. *The Grid*, Van Nostrand Reinhold Yayınevi, New York, 1978.
- Iconographic, "LoCoS An Experimental Pictorial Language", Pergamon Yayınevi, Oxford, New York, 1973.
- Jung Carl G. *Man and His Symbols*, Dell Yayınları, Kanada, 1968.
- Jean, Georges , *Yazı İnsanlığın Belleği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Kılıç, Levend. *Görüntü Estetiği* , İnkilap Kitabevi Yayınevi, İstanbul, 2000.
- Lee, Bary. *Flexography and Packaging* , Agfa yayınları, ABD, 1996.
- Livingston, Alan & Isabella. *Graphic Design & Designers* , Thames & Hudson Yayınevi Londra, 1992.
- Mahnke, Frank H. *Color, Environment, and Human Response*, John Wiley & Sons Yayınevi, New York, 1996.
- McLean, Ruari , *The Thames and Hudson Manual of Typography*, Thames & Hudson Yayınevi, İngiltere, 1980.
- McLuhan, Marshall . *Gutenberg Galaksisi,, Tipografik İnsanın Oluşumu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Meggs, Philip B. , *A History of Graphic Design*, Van Nostrand Reinhold Yayınevi, New York, 1983.
- Meggs, Philip B. , *A History of Graphic Design*, John Wiley & Sons Yayınevi, Amerika, 1999.
- Meggs, Philip B. , *Type & Image* , Van Nostrand Reinhold Yayınevi, New York, 1989.
- Miranda, Bruce-Mitford. *Sign & Symbols*, Dorling Kindersley Yayınevi, Londra, 1996.
- Moles, Abraham. *Informationstheori Und Astetisce Wahrnehmung* M. Du Mont Schauberg, Köln, 1971.
- Ogg, Oscar. *The 26 Letters*, Thomas Y. Crowell Yayınları, Amerika, 1967.
- Ozankaya, Özer. *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*, T.D.K. Yayınları, İstanbul, 1974.
- Pipes, Alan. *Production for Graphic Designers*, King yayınevi, New York, 1990.
- Sakhuja, Sanjay-Dayton, Linea. *Digital Color Prepress*, Agfa yayınları, ABD, 1991.
- Sakhuja, Sanjay-Hunt Eugene. *Working With Prepress and Printing Suppliers*, Agfa yayınları, ABD, 1994.
- Sakhuja, Sanjay-Hunt Eugene. *Digital Color Printing*, Agfa yayınları, ABD, 1996.
- Sarıoğlu, Namık Kemal. *Tipografinin Temelleri*, Doruk Yayınları, Ankara, 1997.
- Shepherd, Rowena & Rupert. *1000 Symbols/What shapes mean in Art & Mith*, Thames & Hudson Yayınevi, Londra, 2002.
- Sun, Muammer. *Solfej*, Yurt Renkleri Yayınları, Ankara, Kozan Ofset, 1999.
- Taşkuran, Hüseyin İler. *Yazı ve Mimari*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

- Weinstein, Gilly. *The Secrets of Color Management*, Agfa yayınları, ABD, 1995.
- Wheeler, Susan G.-Gary S., *Typesense*, Prentice Hall Yayınevi, New Jersey, 1990.
- White, Alex. *The Elements of Graphic Design*, Allworth Yayınevi, New York, 2002.
- Williams, Robin. *The Mac Is Not A Typewriter*, Peachpit Yayınevi, Berkeley, California, 1990.
- Williams, Robin. *The Non-Designer's Type Book*, Peachpit Yayınevi, Berkeley, California, 1998.
- Yanuk, Hayri. *Pratikte Masaiüstü Yayıncılık*, Asır yayınevi, İstanbul, 1999.

URL Kaynakçası

- <<http://www.turkishcoffepot.com/bilgi.htm>> (16 haziran 2003)
- The Pioneer 10 & 11 Spacecraft. <http://spaceprojects.arc.nasa.gov/Space_Projects/pioneer/PN10&11.html> (14 Şubat 2003).
- The True Story of The Peace Sign. <<http://www.peaceday.org/pcsign.htm>> (14 Şubat 2003).
- Holmes, Nigel. *Designing Pictorial Signs*, Watson-Guptil Yayınları, İstanbul, 1985.
- Fabian, Nicholas. <<http://webcom.net/~nfhome/alphabet.htm>> (20 Eylül 2002).
- Livingston, Alan and Isebella. *Graphic Design + Designers*, Penguen Yayınları, İngiltere, 1992.
- A Visual Education: A new Language, Otto Neurath, <<http://newdeal.feri.org/survey/37025.htm>> (24 Nisan 2003).
- ISOTYPE, <<http://members.aol.com/doder1/isotype1.htm>> (24 Nisan 2003).
- INFORMATION GRAPHICS; The Isotype Institute, <<http://www.adh.brighton.ac.uk/schoolofdesign/MA.COURSE/LInfDes0.html>> (24 Nisan 2003).
- The Internet Semiotics Encyclopaedia; Blissymbolics, <<http://www.arthist.lu.se/kultsem/encyclo/blissymbolics.html>> (26 Nisan 2003).
- Kay Rosen, <<http://www.kayrosen.com/work.html>> (27 Eylül 2003).
- Nicholas Fabian, <<http://web.archive.org>> (3 Eylül 2003).
- Nicholas Fabian, <<http://webcom.net/~nfhome/alphabet.htm>> (20 Eylül 2002).
- <http://scheichgrafik.at/download/typo_03_frutiger.pdf> (10 Ekim 2003).



Bu kitapla ilgili görüş, düşünce ve önerilerinizi
tfucar@anadolu.edu.tr
adresine e-posta yoluyla iletebilirsiniz.



Dizin

A

Ağaç 42-44
Akasya Ağacı 43
Algılama 60-61
Algılama İlkeleri 66
Algılama Ölçütleri 60
Algısal Gruplama 67-68
Alt Başlık 129, 162
Altın Oran 156, 145-158
Ankh 40
Anlama 16, 59-61
Anlamlandırma 59-61, 78
Armoni 46, 153-156
Ateş 29, 37, 50-51

B

Barış Sembolü 62, 68-69
Baskı Sonrası 185-187
Başlık 129, 146

Beden Dili 57-59
Benzeşme-Ayrışma 68
Beyaz 48-49,
Blissymbolics 79
Bloklama 128
Bukleli Haç 39

C

CMYK 168, 170, 174, 179
Corbusier 145, 150
CTP (Computer to Plate) Doğrudan Kalıba Baskı Sistemi 173
Çağırışım 61-63
Çam Ağacı 42
Çıkarımsal Renk Metodu 168-170
Çözünürlük 178
Çukurbaskı 103-104
Cyan 170

D

Denge 66-67, 154,
Dijital Baskı 184, 185
Doğal Bildiriler 62
Düz Baskı 103, 179

E

Elekbaskı 183
Espas 132
Esperanto 74

F

Film Çıkış 173-174, 187
Flekso Baskı 182
Frutiger 116-117, 140
Futura 113-114

G

Gestalt 65-68
Gill 111-113
Gofre 181, 185-186
Goudy 110-111
Gökkuşağı 46
Görsel Algı 21, 60, 87, 106, 116
Görsel Hiyerarşi 153, 162

Görsel İletişim 16-19, 21, 59-61
 Görsel Süreklilik 153
 Göz 28-31
 Gravür 102-103, 183-184
 Grid 144-147, 149-151
 Gutenberg 100-104

H

Haç 38-40
 Hava 24, 36-37
 Hayat Ağacı 42-44
 Hint Tantrası 36

I-İ

İletişim 16-23, 24, 57-58
 Ionesco 118-119
 Isotype 75
 İşaret 22-25, 27

K

Kadın Erkek (Cinsiyet) Sembolleri 41
 Kağıt 97, 176-177
 Kanji 71, 80-81
 Katlama 177, 186-187
 Kel Şarkıcı 118-119
 Kırmızı 50-52, 169-170
 Kulplu Haç 40
 Kurukafa 63

L

Leibnitz 74
 Li Çiçeği 40
 Litografi 103-104
 Locos 80-86

M

Magenta 170
 Masaüstü Yayıncılık 145, 160
 Masaüstü Çoğaltım 178
 Massin 117-119
 Mavi 53-55, 173
 Metin 128-129

N

Nazar Boncuğu 30-31
Neurath 75-78
Noktalama İşaretleri 126, 131
Notalar 23-24

O

Ofset Baskı 103, 179-180
Oran 136, 148, 150-151

P

Parşömen 97
Piktogram 22-23
Pioneer Plaketi 60
Pythagoras 144

R

Rakamlar 23, 25, 33
Renk 45-56, 168-172
Renk Ayrımı 172-174
Renner 113-114
Resimyazı 70-71, 73

S

Sarı 72-73, 170
Sayfa Tasarımı 145-147, 152-157
Semantografi 79-80
Sembollerle İletişim 21, 31, 60
Serigrafi 183
Servi Ağacı 42, 44
Sıcak Renkler 47
Simge 20-34, 41-50, 63
Siyah 49-50, 169
Soğuk Renkler 47
Su 36-37
Svastika 38-39

T

Taşbaskı 103-104
Temel Formlar 28, 35-37
Tifdruk 183-184
Tipo Baskı 181

Tipografi 95, 122-125, 126-127
Toplamsal Renk Metodu 169-170
Toprak 36-37
Trikronomi 174, 179
Tschichold 114

U

Univers 116-117, 134
Uyum 46, 153-156

V

Vurgu-Çekicilik 153, 155

W

Web Ofset Baskı 180

Y

Yapay Bildiriler 62
Yazı 92-97, 122-124, 135
Yellow 170
Yeni Tipografi 114
Yeşil 56
Yıldız 34-35
Yukio Ota 80-86

Z

Zeytin Ağacı 42



Notlar

İşaret ve simgelerle iletişim kurmaya çalışan insanoğlu, seslere karşılık gelen şekiller yaratarak günümüzdeki alfabenin temellerini attı. İnsanlığın en önemli ilerlemelerinden biri olan bu noktadan sonra her şey eskisinden çok farklı gelişti. Kolaylaşan öğrenme süreci, kültür ve insanlığın gelişiminde önemli farklılıklar yarattı. Artık fikirler, tarih ve olaylar daha kolay paylaşılabiliyordu. Yazmayı ve yazdıklarını basit yöntemlerle çoğaltma yolunu keşfeden insan, iletişimin yepyeni bir kulvarını keşfetti. Binlerce yıllık bu evrim günümüzde grafik tasarımı veya görsel iletişim tasarımı adı verilen bir mesleğin temellerini oluşturmuştur.

200'den fazla resim, çizim ve grafikle zenginleştirilmiş bu kitapta; semboller, görsel iletişim, yazı, tipografi, sayfa tasarımı, baskı teknikleri gibi grafik tasarımın başlıca uygulama alanları ele alınıp incelenmektedir.



ISBN 978-975-10-2164-9



9 789751 021649

[f/inkilap.yayinlari](https://www.facebook.com/inkilap.yayinlari)

[/inkilapkitavevi](https://www.instagram.com/inkilapkitavevi)

[/inkilapkitavevi](https://www.instagram.com/inkilapkitavevi)

Online alışveriş: www.inkilap.com