

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Grafik Ana Sanat Dalı

BASILI GAZETE SAYFALARINDA
BİR TASARIM ELEMANI OLARAK BEYAZ ALANLAR

Yalçın DEMİRKİRAN

Danışman
Prof. Yusuf GÜVEN

Yüksek Lisans Tezi

Mersin, 2015

*Her konudaki sonsuz destekleriyle nefes alabileceğim beyaz alanlar sunan
ve hayata dair attığım adımlarda bana cesaret veren annem Songül Demirkıran ve babam
Ferudun Demirkıran'a ve yeğenim sevgili **Çınar'a***



T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürlüğü



YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Basılı Gazete Sayfalarında Bir Tasarım Elemanı Olarak Beyaz Alanlar” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel etik kurallara ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini onurumla doğrularım.

Tarih
02/07/2015

Yalçın Demirkıran

Tez Onay Sayfası

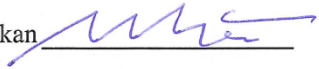
Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Yalçın Demirkıran tarafından hazırlanan "Basılı Gazete Sayfalarında Bir Tasarım Elemanı Olarak Beyaz Alanlar " başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Grafik Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız

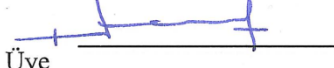
Başkan


Prof. Yusuf Güven
(Danışman)

Üye


Yrd. Doç. Dr. Filiz Bilgin Ülken

Üye


Yrd. Doç. Şeref Erol

Üye

Unvan, Ad Soyad

Üye

Unvan, Ad Soyad

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../.....

Doç. Hüseyin Demir
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Beyaz alanlar, bir tasarım elemanı olarak diğer tasarım disiplinlerinde olduğu gibi grafik tasarımın da temel sorunlarından. Günümüzde hala kitle iletişim aracı olarak önemli bir yeri olan gazeteler incelendiğinde sayfaların, olabildiğince doldurularak tasarlandığı görülmektedir. Metnin ve görsel imajların neredeyse sırt sırta düzenlendiği bu sayfalar, okuyucu gözünün, dolayısıyla zihninin nefes alabilmesini engellemektedir. Bu durum, gazete sayfalarındaki beyaz alanların da bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Bu gereklilik üzerine kurulan tez sürecinde, yüksek lisans dönemimde tanışma fırsatı bulduğum, sadece alana ilişkin bilgisini değil, yaşama dair deneyimlerini de paylaşarak boşlukları tasarlamama yardımcı olan danışman hocam Prof. Yusuf Güven'e teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Gazete sayfalarında bir tasarım elemanı olarak beyaz alan kullanımının Türkiye'de 50'ye yakın ulusal gazetede göz ardı edildiğinin bilgisi, tezin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Ayrıca alan yazına ilişkin yapılan ön araştırma sonucu bu konuda hatırı sayılır bir çalışmanın bulunmaması, mütevazı bir adım olarak tezin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Basılı gazete sayfalarında beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak kullanımına ilişkin çözüm önerisi sunan tez 5 bölümden oluşmaktadır.

Tezin birinci bölümü, beyaz alanın ne olduğuna ilişkin genel bir tanımı; Gestalt ilkeleri bağlamında beyaz alanların nasıl algılandığına ilişkin bilgileri; fotoğraf, müzik, ve mimari gibi sanat ve tasarım disiplinlerindeki karşılıklarının yanı sıra iletişimdeki önemini içermektedir.

İkinci bölüm Fütürizm, Konstrüktivizm, Dada, Bauhaus ve Yeni Tipografi, Uluslararası Tipografik Stil, 1970 sonrası Modernist Tasarım Anlayışı, Yeni Dalga ve Postmodernizm gibi sanat ve tasarım hareketlerinin beyaz alana bir tasarım elemanı olarak nasıl yaklaştığı bilgisi üzerine kuruludur. Bu bilgi, söz konusu sanat ve tasarım hareketlerinin önde gelen isimlerinin birer çalışması üzerinden de ele alınarak değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde ise, ister sayısal ortamda ister kağıt yüzeyinde olsun bir sayfanın üzerinde bulunan görsel ve tipografik tasarım elemanlarının neler olduğunun ve bu tasarım elemanlarının sayfa yüzeyinde grid sistemiyle nasıl kurgulandığının bilgisi yer almaktadır. Ayrıca, tezin temelini oluşturan bir tasarım elemanı olarak beyaz alanın grafik tasarımda

ne olduğu, diğer tasarım elemanlarıyla ilişkisi ve bu tasarım elemanlarının üzerindeki etkisi incelenmiştir.

Dördüncü bölüm olan 'gazete sayfa tasarımlarında beyaz alanlar', bir gazete sayfasının nasıl olması gerektiğine ilişkin temel ölçütleri ve bir tasarım elemanı olarak beyaz alanın gazete tasarımındaki kullanımına ilişkin değerlendirmeleri içermektedir. Elde edilen verilerden hareketle beyaz alanları sayfa tasarımlarında bir tasarım elemanı olarak kullanmaları bakımından Zaman, Hürriyet ve The New York Times gazete tasarımları çözümlenmiştir.

Uygulamaların yer aldığı beşinci bölüm ise, yüksek tirajlı ulusal gazetelerden olan Hürriyet'in birinci ve iç sayfalarında beyaz alanların bir tasarım elemanı olarak nasıl kullanılabileceğine ilişkin tasarım önerilerini içermektedir.

Anahtar Sözcükler:

Grafik Tasarım, Beyaz Alan, Boşluk, Gazete Tasarımı, Tipografi

ABSTRACT

The fact that the use of white spaces as elements of design in the pages of newspapers is neglected in nearly 50 national newspapers is the starting point of the thesis. Furthermore as a consequence of a prior research on the literature a remarkable amount of study could not be found, thus the thesis emerged as a new step. The thesis offering a solution suggestion to the use of white spaces as elements of design in the pages of published newspapers consists of 5 chapters.

The first chapter of the thesis includes the general definition of what a white space is, the conception of white spaces in terms of Gestalt principles, and equivalents of white spaces in art and design disciplines such as photography, music, and architecture.

The second chapter is based on the approaches of the art and design movements such as Futurism, Constructivism, Dada, Bauhaus and New Typography, International Typographic Style, Modernist Design Approach after 1970, New Wave and Postmodernism to white spaces as elements of design. That point was evaluated by handling the works of prominent names of the art and design movements in question.

The third chapter revealed what the visual and typographic design elements on a page on digital media or a paper surface are, and how the design elements are fictionalised with grid system on page surface. Moreover what white space as a design element, the base of the thesis, means for graphic design, and its relation to the other elements of design, and its effect on the other elements of design were examined in the third chapter.

The fourth chapter ‘White Spaces in the Page Designs of Newspapers’ includes the basic criteria for the ideal newspaper page, and the use of white space as a design element in newspaper design. Considering the acquired data the designs of the newspapers of *Zaman* and *Hürriyet*, and as an international newspaper *The New York Times* were examined in terms of their use of white spaces in page designs. The effect of white space on the reader was also revealed.

The fifth chapter includes the applications and design suggestions for the use of white spaces as elements of design in *Hürriyet*'s, one of the national newspapers with mass circulation, first and inner pages.

Key Words

Graphic Design, White Space, Space, Newspaper Design, Typography.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET	II
ABSTRACT	IV
TABLO VE RESİM LİSTESİ	IX
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	
BEYAZ ALAN	3
I.1. BEYAZ ALAN NEDİR.....	3
I.2. BEYAZ ALAN ALGISI	4
I.2.1. Görsel İletişim Bağlamında Beyaz Alan	6
I.2.2. İşitsel İletişimde Beyaz Alan	21
I.2.3. Okunabilirlikte Beyaz Alan	23
I.2.4. Mekan Algısında Beyaz Alan	26
II. BÖLÜM	
MODERN VE MODERN SONRASI TASARIM ANLAYIŞLARINDA BEYAZ	
ALAN	32
II.1. FÜTÜRİST TASARIM ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN	33
II.1.1. Filippo Tommaso Marinetti - Zang Tumb Tumb	34
II.2. DADA ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN	36

II.2.1. Kurt Schwitters - Merz	37
II.3. KONSTRÜKTİVİST TASARIM ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN.....	39
II.3.1. El Lissitzky - Dlia Golosa	40
II.4. BAUHAUS ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN	43
II.4.1. Laszlo Moholy Nagy - Malerei, Photographie, Film.....	44
II.5. YENİ TİPOGRAFİ ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN.....	45
II.5.1. Jan Tschichold - Münih Son Haberler	46
II.6. ULUSLARARASI TİPOGRAFİK STİL ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN ...	48
II.6.1. Joseph Müller-Brockmann - Viva Musica.....	50
II.6.2. Emil Ruder - Neue Bauten.....	52
II.7.1970 SONRASI MODERNİST TASARIM ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN	53
II.7.1. Paul Rand - A Paul Rand Miscellany	54
II.7.2. Saul Bass - The Human Factor	56
II.7.3. Milton Glaser - Bob Dylan	58
II.7.4. Ivan Chermayeff - About U.S That New York	60
II.8. YENİ DALGA - POSTMODERNİST ANLAYIŞTA BEYAZ ALAN.....	61
II.8.1. David Carson - Ray Gun Magazine.....	62
II.8.2. Neville Brody - The Face	65
II.8.3. Bülent Erkmen - Jan Garbarek	67
II.8.4. Esen Karol- Radikal Gazetesi	70
III. BÖLÜM	
SAYFA TASARIMINDA BEYAZ ALANLAR	73

III.1. SAYFA TASARIMINDA YER ALAN ÖGELER	73
III.1.1. Sayfa Tasarımı ve Tipografi.....	74
III.1.2. Izgara (Grid) Sistemi	77
III.2. BİR TASARIM ELEMANI OLARAK BEYAZ ALAN	80
IV. BÖLÜM	
GAZETE SAYFA TASARIMLARINDA BEYAZ ALANLAR	83
IV.1. GAZETE SAYFA TASARIMI.....	83
IV.2. ULUSAL GAZETELERDE BEYAZ ALAN KULLANIMI	85
IV.3. BEYAZ ALAN KULLANIMI BAKIMINDAN THE NEW YORK TIMES ÖRNEĞİ.....	92
V. BÖLÜM	
UYGULAMA	95
SONUÇ	104
KAYNAKÇA.....	105

TABLO VE RESİM LİSTESİ

Resim 1: Bütün Yasaklama ve Kısıtlamaların Sonu.....	8
Resim 2: Girişi Olmayan Yol	8
Resim 3: Refüj Başı Ek Levhaları	8
Resim 4: Shigeo Fukuda "Legs Of Two Different Genders" 1975	9
Resim 5: Dünya Doğayı Koruma Vakfı logosu.....	10
Resim 6: Benzerlik İlkesi (I).....	10
Resim 7: Benzerlik İlkesi (II)	12
Resim 7a: Resim 7 Ayrıntı	12
Resim 8: Bart Van Der Leek "De Drinker" 1919	13
Resim 9: Otl Aicher "Münih Olimpiyatları Logosu" 1972.....	14
Resim 10: Simetri İlkesi	15
Resim 11: Frank Shepard Fairey (Obey) "Be The Change" 2009	15
Resim 12: Zaman Gazetesi Sayfaları.....	16
Resim 13: Man Ray "Le Minotaure" 1935	17

Resim 14: Misha Gordin "Crowd 43" (Kalabalık 43) 1996-1998	18
Resim 15: Misha Gordin "Crowd 62" (Kalabalık 62) 1999-2000	18
Resim 16: Alan Derinliği	19
Resim 17: James Van Der Zee "Aile Portresi" 1926	20
Resim 18: Katherine Mccoy "Gör Oku" 1989	24
Resim 19: Helmut Krone ve Julian Koenig "Küçük Düşün" 1959	26
Resim 20: Geleneksel bir Japon evi	29
Resim 21: Rachel Whiteread "House" 1993	30
Resim 22: Marcel Duchamp "First Papers of Surrealism" 1942	31
Resim 23: Filippo Tommaso Marinetti "Zang Tumb Tumb" 1914	35
Resim 24: Kurt Schwitters " Construction for Noble Ladies " 1919	38
Resim 25: Kurt Schwitters " Merz " 1924	39
Resim 26: El Lissitzky "Dlia Golosa" 1923	41
Resim 27: Laszlo Moholy Nagy "Malerei, Photographie, Film" 1925	45
Resim 28: Jan Tschichold "Münih Son Haberler Gazete İlanı" 1928	47
Resim 29: Joseph Müller Brockmann "Musica Viva" 1970	51
Resim 30: Joseph Müller Brockmann "Grid Systems in Graphic Design" 1996	51
Resim 31: Emil Ruder 'Neue Bauten von Basler Architekten' 1954	53

Resim 32: Paul Rand 'A Paul Rand Miscellany' 1984	55
Resim 33: Saul Bass 'The Human Factor' 1979	57
Resim 34: Milton Glaser 'Bob Dylan' 1966	59
Resim 35: Marcel Duchamp 'Self-portrait' 1958	59
Resim 36: Ivan Chermayeff 'About U.S. That New York' 1960	60
Resim 37: David Carson 'Bryan Ferry Dingbats Makale' 1994.....	63
Resim 38: David Carson 'Ray Gun Magazine' 1994	64
Resim 39: David Carson 'Ray Gun Magazine' 1993	64
Resim 40: Neville Brody 'The Face Magazine' 1986	66
Resim 41: Bülent Erkmen 'Jan Garbarek' 1988	69
Resim 42: Esen Karol 'Radikal Gazetesi Sayfa Tasarımı' 1996	70
Resim 43: 'Hürriyet, Sabah, Milliyet Sayfa Tasarımları' 1996.....	71
Resim 44: Esen Karol '2 Yılda 1' 2005	72
Resim 45: Sütun Temelli Simetrik Izgaraya Örnek.....	78
Resim 46: Sütun Temelli Asimetrik Izgaraya Örnek.....	79
Resim 47: Modül Temelli Asimetrik Izgaraya Örnek	80
Resim 48: Zaman Gazetesi İlk Nüshası 3 Kasım 1986	86
Resim 49: Zaman Gazetesinin Tasarım ve Kurumsal Değişimi 1988-2001.....	86

Resim 50: 7 Haziran 2015 Zaman Gazetesi Tasarımı	88
Resim 51: Hürriyet Gazetesinin Tasarım ve Kurumsal Değişimi 1950-2005	89
Resim 52: 9 Haziran 2015 Hürriyet Gazetesi	91
Resim 53: Beyaz Alan Kullanımı Bakımından Uluslararası Gazeteler	92
Resim 54: 6 Haziran 2015 The New York Times Gazetesi.....	93
Resim 55: Hürriyet Gazetesi 'Birinci' Sayfa Tasarımı	98
Resim 56: Hürriyet Gazetesi 'Gündem' Sayfası Tasarımı (20)	99
Resim 57: Hürriyet Gazetesi 'Gündem' Sayfası Tasarımı (21)	100
Resim 58: Hürriyet Gazetesi 'Gündem' Sayfalarının Yan yana Görüntüsü	101
Resim 59: Hürriyet Gazetesi 'Gündem' Sayfalarının Izgara Görüntüsü	101
Resim 60: Hürriyet Gazetesi 'Birinci' Sayfa Tasarımı (a).....	102
Resim 61: Hürriyet Gazetesi 'Birinci' Sayfası	102
Resim 62: Hürriyet Gazetesi 'Gündem' Sayfalarının Yan yana Görüntüsü (a).....	103
Resim 63: Hürriyet Gazetesi 'Gündem' Sayfaları	103

GİRİŞ

İletişim biçimlerinin çeşitlilik kazanmasında teknolojik gelişmelerin rolü büyüktür. Günümüzde iletişim ortamlarının (internet, sosyal medya vb.) çoğalması, bireyin/kitlelerin çevresinde ve dünyada olup bitenden haberdar olma olanaklarını daha da artırmıştır. Buna rağmen basılı günlük gazeteler, hala okuyucu için haber alma kaynağı olma özelliğini korumaktadır. Bu geleneksel biçimi ile gazetelerin sayfa düzenleri, önemle üzerinde durulması gereken bir tasarım sorunu olarak görülmektedir.

"Sayfa düzeni, genel bir estetik taslağa göre, bir tasarımın öğelerinin kapladıkları alanla ilişkili olarak yerleştirilmesidir. Bu, aynı zamanda, biçim ve alanın yönetimi olarak adlandırılabilir" (Ambrose & Harris, 2013:9). Sayfa üzerindeki metin ve görseller, sayfa tasarımının temel yapı taşlarıdır. Fakat, tasarıma konu olan bilginin algılanabilmesi için sadece metin ve görsellerin düzenlenmesi yeterli değildir. Literatürde 'boşluk' ya da 'negatif alan' olarak tanımlanan 'beyaz alanlar', -metin ya da görseller gibi- sayfa düzeninin oluşturulmasında önemli bir tasarım elemanı niteliğinde düşünülmelidir. Ülkemizde birçok ulusal gazete incelendiğinde, sayfa düzenleri ve beyaz alan kullanımları bakımından birbirleri ile benzerlik göstermektedir. Basılı ulusal gazetelerde sayfa düzeni ve tasarımın nefes alması için ihtiyaç duyulan ve deyim yerindeyse sayfanın akciğerleri olarak nitelendirilen beyaz alanlara yeteri kadar önem verilmediği görülmektedir. Yeni bir eve taşınıldığında eşyalar, bir düzen içerisinde yerleştirilir. Bu düzen, kişinin evde dolaşabileceği, nefes alabileceği ve rahat hareket edebileceği alan gereksinimlerini karşılar. Bu nedenle taşınılan ev, doldurulmaya uygun bir alandan çok düzenlenmesi gereken alan gibi değerlendirilir. Gazete sayfalarında da -yeni taşınılan evde düzenlenmeyi bekleyen alanlar gibi- karşılaşılan beyaz alanlar bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmeli ve beyaz alanlara, "israf edilmiş alanlar" (Dobbelsteen, 2012:92) tanımlanmasıyla

bakılmamalıdır. Gazete sayfalarında beyaz alanlara bir tasarım elemanı olarak bakmak, hem izleyicinin tasarım içinde rahatça dolaşmasını hem de sayfanın kaotik bir yapıdan kurtulmasını sağlar. Bu bakımdan "bir tasarımcı için kağıt üzerindeki beyaz alan, zemindeki figür, harf, şekil, yazı, şema vs'den artakalan boş alan değil, tasarlanması gereken bir öğedir" (Uçar, 2004:126). Bu nedenle tasarımcı, iletmek istediği mesajı organize ederken, beyaz alanları da diğer tasarım elemanları gibi tasarım alanına yerleştirebilmelidir.

İçerik bakımından yoğun ve günlük haber aktarımından dolayı hızlı olunması gereken gazete sayfa tasarımında, bir tasarım elemanı olarak beyaz alanların haberin içeriğinden ve kalitesinden ödün vermeksizin kullanılmasının zorluğu, durumun öneminin azaltılmasında haklı bir gerekçe olarak değerlendirilmemelidir. Bu bakımdan tezin amacı, Türkiye'de ve dünyada basılı ulusal gazetelerin sayfa tasarımları üzerinden hareketle beyaz alanların bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmesi üzerine temellendirilmiştir.

I. BÖLÜM

BEYAZ ALAN

I.1. BEYAZ ALAN NEDİR

Çevremizle etkileşimimiz sonucunda elde ettiğimiz verilerle dünyayı anlamlandırırız. Bu anlamlandırma sürecinde duyular, verilerin algılanmasına ve bu verilerin elekten geçirilerek bilgiye dönüşmesine olanak sağlar. Bilgi ise, karşılaşılan problemlerin çözümüne ilişkin akıl yürütmeye fikirlere dönüşür. Tasarım da bilgi ile ulaşılan böylesi fikirlerin biçime dönüşmüş hali olarak tanımlanabilir. Tunalı, tasarımla ilgili olarak şunları ifade;

Dizayn [tasarım], bir sorunun çözümü için bir plandır, bir ide'dir. Buna göre, dizayn, ilkin bir ide olarak düşüncede var olan bir tasavvurdur, ama bu ide, bu tasavvur bir biçim (form) verme dinamiğini içerir ve bu oluşum süreci içinde biçim kazanmış bir ide olarak dışlaşır, somutlaşır. Buna göre her dizayn, her tasarım olgusunda, bir ide ve bir de dizayn edilmiş, tasarılanmış bir nesne bulunur. (Tunalı, 2012:20)

Fikrin, tasarıma dönüşebilmesi için bir düzleme ihtiyacı vardır. Bu düzlem, tasarımın uygulandığı zemin olarak kullanılmakla birlikte, tasarım fikrinin içeriğine uygun düzenlenişle bir söylem içermesi bakımından da işlev görür. Bir masanın üzerindeki kitapların yerleştirilme seçenekleri, farklı söylemler içerir. Masayı kaplayacak şekilde sık aralıklarla yerleştirilmiş kitaplar bir kitap standını hatırlatırken, dağınık kitaplar masada çalışılmış ya da çalışma alanı yaratılmış izlenimi verebilir. Masanın durduğu mekan -kitap fuarı veya ev- masaya bir anlam yükler. İzleyen tarafından mekan ve mekanın içerisinde yer alan nesnelere masayla birlikte değerlendirileceğinden, masa kendi başına bir zemin olarak algılanmaz; nesnelere ve mekan, masanın anlamına gönderme yapar. Fakat her iki düzenleme biçiminin üstten, dik açıyla, çekilecek bir masa fotoğrafı için özel olarak kurgulandığı düşünülürse, masaya yüklenen anlam stant ya da çalışma masası olarak

tanımlanabilir. Çünkü böyle bir fotoğrafta masa, zemin diye tanımlanabilen mekan ve mekanın içerisindeki nesnelerin yerine geçerek, tasarımın anlamına katkıda bulunur. Böylece fikir ile tasarımın uygulandığı zemin arasında (fikrin zemine bir anlam yüklediği) doğal bir bağ oluşur. Tasarım zemini sadece tasarımın uygulandığı dolu alan değil, aynı zamanda bir kavram olarak beyaz/boş/negatif alan niteliğindedir.

'Beyaz Alan' kavramına da, fikrin zemine bir anlam yükleyerek tasarım haline dönüştüğü uygulama biçiminde rastlanır. Grafik tasarım veya resim gibi tasarım ve sanat alanlarında yapılan çalışmaların zemin renginden etkilenilerek isimlendirilen 'Beyaz Alan' kavramı, literatürde 'Negatif Alan' (negative space) veya 'Boş Alan' (empty space)/Boşluk (emptiness) olarak da ifade edilmektedir. "Boşluk tüm tasarım öğelerinin var olduğu ortamdır: Mesajın oluşturulduğu ve algılandığı fiziksel çevredir" (Ambrose & Billson, 2013:124) ifadesiyle 'boşluk' -beyaz alan- için bir düzlem/zemin tanımı yapılacak olursa; beyaz alana sadece grafik tasarımda veya resimde değil, aynı zamanda fikrin bilinçli bir eylem sonucunda dışlaşıp somutlaştığı tasarımılanmış nesnelere de karşılaşmak mümkündür. Bu bakımdan 'Beyaz Alan', tasarım uygulamasında, fikrin inşa edileceği düzlem ve bu düzlemin tasarımın konusuna/içeriğine uygun bir şekilde organize edilerek anlamlandırılan veya anlamlandırılması gereken bir tasarım elemanı olarak tanımlanabilir.

I.2. BEYAZ ALAN ALGISI

Duyu organları çevreden gelen duyu uyarılarını algılar. Bu algılama sürecinde "Dünya zihinde kendi yansımalarını bırakır ve bu yansıma, incelenecek, elekten geçirilecek, yeniden düzenlenecek ve depolanacak hammadde olarak iş görür"(Arnheim, 2009:29). Zihinde hammadde olarak tanımlanan bu duyu girdileri, işleminden geçerek nesnenin fikrine varılmasıyla bilgiye dönüşür. Algı ise, "Nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince

aktarma [...] dış dünyanın duyumlarla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımıdır" (Hançerlioğlu, 2013:8). Bilinçte gerçekleşen böylesi bir tasarım, tekrar iletişime dönüşebilecek tasarım fikrinin -nesnesinin- temel kaynağı niteliğindedir. Bilgi ile elde edilen fikir de tasarım öğelerini tasarımın amacına uygun organize ederek bir bütün halinde yeniden anlamlandırılmasını sağlar.

Tasarlanan öğelerin her biri kendi içinde bir anlam taşıırken; tasarımın içerisinde anlamları değişebilir. Tasarımdaki beyaz alanlara da zemin olarak değerlendirilmesinin dışında tasarımın içeriğine uygun anlamlar yüklenebilir. Beyaz alanlara yüklenen bu anlamlar, izleyicinin tasarımın içeriğiyle iletişime geçmesine, tasarım fikrini algılamasına olanak verir.

Tasarım içeriğine uygun olarak anlamlandırılan beyaz alanlarla görülebilde olduğu gibi işitilebilen, okunabilen, mekanda, sanalda ve 3 boyutta algılanabilen tasarımlarda da karşılaşmak mümkündür. Örneğin sessizlik zemin olarak ele alınırsa; bir müzik eserini oluşturan notaların arasındaki sessizliklerin -'es'lerin- zaman aralıklarının daraltılması veya uzatılması -tasarlanan/anlamlandırılan sessizlik- dinleyici için her iki durumda anlam değişimine uğrayacaktır. Benzer bir durum şiirin sayfadaki düzenlenişi için de geçerlidir; kelimelerin veya cümlelerin arasındaki boşluk kullanımı -tasarlanan/anlamlandırılan boşluk- okuyucu için şiirin içeriği ile ilgili çağrışımlar yaratacaktır. Düz bir metnin içinde kullanılan noktalama işaretleri ve bu işaretlerin yarattığı boşluk/duraksama da benzer bir şekilde metnin söyleminin anlaşılmasını sağlayacak ve anlam karmaşasını ortadan kaldıracaktır.

Sık bir ormanın içine girebilmek, onu algılayıp hakkında fikir sahibi olabilmek için patikalara ihtiyaç vardır; patikaların uzunluğu, kısıklığı, genişliği, darlığı vb. özellikleri

orman hakkında farklı fikirlere ulaşılmasına olanak verir. Sık bir ormana girebilmek için ihtiyaç duyulan patikalar gibi izleyicinin tasarımıda sadece zemin olarak değil, tasarımın içinde dolaşabileceği, nefes alabileceği, anlamlandırabileceği, konusu hakkında fikir edinebileceği beyaz alanlara ihtiyaı vardır. Birdsall'ın "Beyaz alanlar sayfa düzeninin akciğerleridir" (akt. Ambrose & Billson, 2013:124) sözü her ne kadar grafik tasarım uygulamaları için söylenmiş olsa da, beyaz alanlar müzikte sessizlik, okunabilirlikte yapı ve içerik, mekanda boşluk, fotoğrafın konusuna katkıda bulunan teknik ya da anlam katmanı olarak da algılanır.

1.2.1. Görsel İletişim Bağlamında Beyaz Alan

İnsanın duygu ve düşüncelerini ifade etme ihtiyaı insanlık tarihi kadar eskidir. İletişim olarak adlandırılan bu gereksinim, "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" (Uçar, 2004:16). İnsan yaşamak, kişisel ihtiyaçlarını karşılamak, insanlarla etkileşime geçmek, bilgi alış verişinde bulunmak gibi nedenlerden dolayı iletişim kurar. Bu iletişim süreçlerinde seçilen araç, iletişimin biçimini belirler. Görsel iletişim de saf dış gerçeklikten bağımsız, bir duygu ve düşünceyi ifade edebilmek ve aktarmak için tasarımılanmış/tasarlanmış görsel mesajlar olarak tanımlanabilir.

Gören ile tasarlanmış görsel arasındaki iletişim süreci, Lascoux mağarasındaki çizimlerden günümüze görsel kültürü oluşturmaktadır. Barnard, görsel kültürdeki 'görsel'i - görsel sanat yapıtlarını dışarıda tutarak- "sadece görünen Şeyler değil, görünen ve işlevsel ya da iletişimsel bir değeri olan Őeylerdir" (Barnard, 2010:32) olarak tanımlar. Bu tanımdan hareketle grafik tasarım, sinema ve fotoğraf gibi sanat ve tasarım alanları görsel

iletişimdeki işlevsel ya da iletişimsel boyutu üzerinden değerlendirilebilir. Görsel iletişimin işlevsel ya da iletişimsel boyutu "görüntülerden oluşan bilgilerin değiş-tokuşu olarak" (Becer, 2008:28) tanımlanabilir. Bilginin değiş-tokuşu, kodlayıcı tarafından görselin (bilginin) kodlanarak alımlayıcıya ulaşma (iletim) ve alımlayıcının görüntülerden oluşan bilgi tarafından harekete geçirilme (işlevsel) sürecidir.

Görsel iletişim sürecinde tasarıma konu olan mesajın algılanabilmesi, tasarım öğelerinin anlamlandırılması ve bu anlamların yüzeydeki düzenlenişi ile mümkündür. Böylesi anlamlandırma ve düzenlenişi inceleyen kuramlardan biri 'Gestalt Kuramı'dır. Temelde gözün, görsel deneyimleri nasıl organize edip algıladığının araştırmalarına dayanan Gestalt Kuramının, Gestalt Algısal Örgütlenme Yasaları olarak bilinen ilkeleri bulunmaktadır. Bu ilkeler şöyle sıralanabilir:

1. Şekil - Zemin İlişkisi ya da Alan İlkesi (Figür-Arka plan İlişkisi)
2. Tamamlama/Kapalılık İlkesi
3. Benzerlik İlkesi
4. Yakınlık İlkesi
5. Devamlılık/Süreklilik İlkesi
6. Simetri İlkesi

Gestalt Algısal Örgütlenme Yasalarının tasarım uygulamalarındaki beyaz alanın kullanımı ve anlamlandırılmasına ilişkin etkileri tasarım örnekleri üzerinden değerlendirilerek açıklanabilir.

Şekil-Zemin İlişkisi ilkesi, yüzey ile yüzeyin üzerindeki şekil ya da şekillerin birbirleri arasındaki ilişki olarak tanımlanabilir. Yüzey üzerinde yer alan şekil pozitif, şeklin üzerinde yer aldığı zemin/arka plan ise negatif bir değere sahiptir. Tasarımın iletmek istediği mesajın içeriği belirleyici olmakla birlikte; şekil ile zemin arasındaki karşıtlık ne kadar fazlaysa görüntünün algılanması da o kadar kolaylaşır. "Örneğin trafik işaretleri

zıtlık etmeninin algıyı kolaylaştırması amacıyla beyaz zemin üzerine siyah, kırmızı zemin üzerine beyaz veya sarı zemin üzerine siyah şekilde düzenlenmiştir" (Uçar, 2004:66) (Resim 1, 2, 3).



Resim 1: Bütün Yasaklama ve Kısıtlamaların Sonu

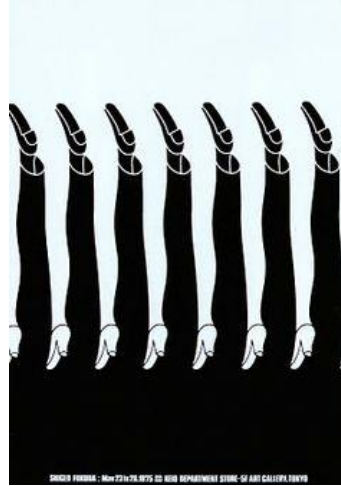


Resim 2: Girişi Olmayan Yol



Resim 3: Refüj Başı Ek Levhaları

Fakat şekil-zemin ilişkisindeki bu karşıtlık, her zaman bu kadar net olmayabilir. Şekil zemin ilişkisinin net olmadığı tasarımlarda beyaz alan, sadece zemin olarak değil, yüklenilen anlam bakımından da değerlendirilmelidir. Modern Japon tasarımının öncüleri arasında yer alan Shigeo Fukuda'nın tasarımları da böylesine belirsiz bir şekil zemin ilişkisine örnek gösterilebilir. Fukuda'nın 'İki Farklı Cinsiyetin Bacakları' afişinde (Resim 4) "[...] erkek ve kadın bacağı, espirili bir anlatımla algımızı şaşırtacak biçime dönüşmüş olarak sunulur. Bir imgenin diğerini saklayabilme becerisinin ustaca kullanıldığı bu afiş, Fukuda'nın tasarımlarındaki 'çift anlam' ve 'eş zamanlık' kavramlarının da nesnesi olarak değerlendirilebilir" (Güven ve Güç, 2013:6)



Resim 4: Shigeo Fukuda "Legs Of Two Different Genders" 1975

Şekil-zemin ilişkisinin yarattığı çift anlam ve eş zamanlık zeminin görsellerin düzenlendiği bir yüzeyden çok şeklin ve zeminin birbirlerini tamamlayıcı özelliği olarak ele alınmıştır. Beyaz alan da bu şekil-zemin ilişkisinde kadın ve erkeğin -veya karşı cinslerin/karşıtlıkların- birbirinden ayrı değil, birbirlerinin tamamlayıcısı olan bir anlam yüklenmiştir.

'Tamamlama' ya da 'Kapalılık' (closure) ilkesinde göz, anlamlı bir şekil oluşturabilmek için görseller arasındaki boşlukları tamamlayarak örgütler.

Tamamlayıcı parça 'gizli' gibi görünse de gözlemcilerin onun 'aslında orada olduğunu' bildirdiği pek çok örnek, doğası bakımından aynı ölçüde algısaldır. Michotte, 'tünel etkisi' denilen şeyi araştırmıştır. Bir trenin gidişi, tren kısa bir tünelden geçtiğinde, algısal açıdan kesintisiz olarak deneyimlenir. Bu etki deneysel olarak düz bir yüzeyde bile, örneğin bir noktayı ya da çubuğu arkasında gözden kaybolacağı, ama bir an sonra diğer taraftan meydana çıkacağı bir engele doğru hareket ettirerek üretebilir. (Arnheim, 2009:103)

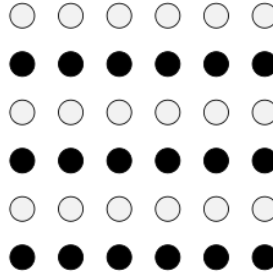
Dünya Doğayı Koruma Vakfı (WWF-World Wide Fund For Nature) logosu (Resim 5) Gestalt Algısal Örgütlenme Yasalarından Kapalılık/Tamamlama ilkesine örnek olarak gösterilebilir.



Resim 5: Dünya Doğayı Koruma Vakfı logosu

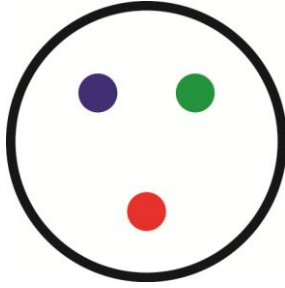
Siyah lekelerden oluşan panda görselinde başın üst ve sırt bölümleri çizgi ya da leke ile tamamlanmamasına rağmen göz bu bölümleri bir bütün olarak algılamaktadır. Kapalılık/Tamamlama ilkesinde boşluk ya da beyaz alan, görseller arasında dikkatlice düzenlendiğinde görselin tamamlanmasına yardımcı olmakta; onun tamamlayıcı bir parçası işlevini görmektedir.

Algı birbirine benzeyen, eşleşebilen nesnelere bir bütün halinde kavramaya yatkındır. Benzerlik ilkesinde göz; renk, şekil, doku gibi aynı özellikleri taşıyan görselleri gruplayarak karmaşayı ortadan kaldırmak ister. Algının bu isteğinden dolayı Gestalt kuramındaki benzerlik ilkesi 'basitlik ilkesi' olarak da bilinir. Resim 6'da göz, siyah ve beyaz kareleri gruplayarak soldan sağa doğru bir yön izler. Fakat Gestalt kuramına göre

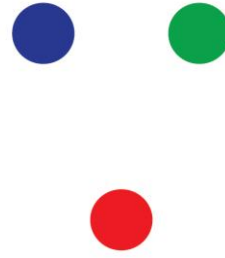


Resim 6: Benzerlik İlkesi (I)

algının, görselleri gruplayarak karmaşayı ortadan kaldırma eğilimi basit bir yapıya sahip değildir. Benzerlik ilkesinde bütünü oluşturan birimler birbirlerine doğrudan benzemesi ve bu benzeyişin bütün olarak bir anlamı/göstergeyi işaret etmesi gerekir. Örneğin "Geceleyin gökyüzünde görülen takım yıldızlardan bazıları, karakter bakımından tesadüfi ve tanınması güç olan noktalardan oluşmuş bir bütün, parıltılı bir doku parçasıdır sadece. Bütünlüklerini sadece çevrelerindeki boş uzaya borçludurlar. Diğerleri ise bir arada çok daha iyi bir uyum sergiler ve parçaları bir düzene uyduğu için kesin şekilleri vardır. Büyük Ayı'nın en parlak yedi yıldızı, bir köşesinde sapı bulunan dört kenarlı bir şekil olarak görülür" (Arnheim, 2009:72) ya da "Kimi siyah kimi beyaz pulu rasgele düzenleyin, kesin bir grupta olmadan, renk sayesinde üstünkörü bir ilişki kurduklarını göreceksiniz bu pulların; halbuki beyaz pullarla düz bir çizgi ya da bir daire oluşturursanız, beyaz olanlar siyah olanlardan doğrudan ve kolayca ayrılacaktır. Yani benzerlik toplam örüntü yapısının zorunlu ilişkiyi akla getirmesi halinde birleştirici gücünü uygulamaktadır" (Arnheim, 2009:72). Büyük Ayı'yı oluşturan takım yıldızlar arasında kuşkusuz mesafeler vardır; fakat parlaklık ve boyutlarındaki yapısal benzerlikleri ve algının tanımlamaya olan ihtiyacından dolayı yıldızlar birbirleriyle ilişkilendirilmişlerdir. Benzerlik ilkesinde hem şekillerin yapısal özelliklerinin birbirine benzetilmesi hem de bu benzetilme sonucunda ortaya çıkacak bütünün bir anlamı ifade etmesi söz konusudur. Benzerlik ilkesine Resim 7'deki görsel, örnek olarak gösterilebilir. Görselde göreceli olarak yakın olmamalarına rağmen göz, biçim olarak birbirine benzeyen -renklerinin dışında- üç dairesel formu gruplayarak ilişkilendirir. Dairesel biçimler kendi içinde göz ya da ağız formuna benzemediği halde göz, biçim benzerliği üzerinden daireleri bir arada algılamaya ve bir yüz ifadesi yakalamaya yönelir.



Resim 7: Benzerlik İlkesi (II)



Resim 7a: Resim 7 Ayrıntısı

Resim 7a'da aynı dairesel formlar çevresindeki büyük dairesel form olmadan ele alınmıştır. Üstteki iki daire birbirine yakın olsalar da göz, biçimlerin birbirine benzerliğinden ve bu benzerliğin getirdiği bir aradalıktan oluşan ters üçgeni görür. Ters üçgen göz-burun/ağız benzerliği üzerinden ilişkilendirilebilir ya da benzer ilişkiler yakalayabileceğimiz nesnelere/görüntüleri çağrıştırabilir. Benzerlik ilkesinde şekillerin ilişkilendirilebilmeleri için birbirlerine benzemelerinin yanı sıra zihinde karşılığı olan bir anlama da işaret etmesi gerekir.

Yakınlık ilkesinde, birbirlerine yakın olan görseller birbirleriyle ilişkilendirilip gruplaştırılarak bir anlam oluşturulur. Yakınlık ilkesinde görsellerin fiziksel olarak doğrudan birbirine benzemesi değil, yakınlıkları bağlamında gruplandırılmasıyla oluşturulan bütünün bir anlamı işaret etmesi bakımından ele alınır. Kalem-kağıt, tabak-kaşık, vb. nesnelere arasındaki yakın ilişki bir anlamı işaret eder; bu ilişki olay ve kavramlar için de geçerlidir. "Bu nesnelere [...] Bir yandan, kendi içlerinde süresiz ve tamamlanmışlardır, bir gösterge için fiziksel bir niteliktir bu; öte yandansa, açık, bilinen göstergelere gönderme yaparlar; dolayısıyla hakiki bir sözcük dağarcığının öğeleridirler, kolayca bir sözdiziminde oluşturulabilecek kadar oturmuşlardır" (Barthes, 2007:15). Bu nesnelere ya da şekiller görüntü olarak birbirlerine benzemeseler de bir arada kullanıldığında kendilerinden bağımsız bir anlamı aktarırlar. Arnheim, "Görsel Düşünme" kitabında yakınlıkları ilişkilendirmedeki algısal farkları bir örnekle şöyle açıklamıştır;

Köhler bir şempanzenin, ağaçtaki bir dalı, yiyeceğini ele geçirmek için gerek duyduğu sopa olarak görmeyi beceremediğini göstermiştir. Burada fiziksel nesnenin özünde bulunan, dal ile ağaç arasındaki algısal ilişki muhtemelen hayvanın geçmiş tecrübesiyle pekiştirilmektedir; bu tecrübe yüzünden hayvan, alet olarak kullanılan sopaları ayrı ayrı nesnelere ve dalları da, ağaca tırmanma işinin bir parçası olarak görmektedir. Ağaçtaki dalı bir alet olarak görmek ile, ağacın bir parçası olarak görmek arasında algısal bir fark vardır. (Arnheim, 2009:76)

İnsan ile hayvanı ayıran bu algısal farkta göz, nesnelere görünüş olarak birbirine benzemeseler de yakınlıkları bakımından anlam oluşturabilecek ve çağrışım yaratabilecek nesnelere/kavramları/şekilleri bir arada ele aldığı, grupladığını göstermektedir. Resim 8'de Bart Van Der Leck'in "De Drinker" (Ayyaş/içkici) çalışmasında geometrik formların hemen hiçbiri birbirine benzememektedir fakat bilinç (görseli gruplayarak algılamayı



Resim 8: Bart Van Der Leck "De Drinker" 1919

kolaylaştırmak istediğinden), yüzün farklı geometrik formlarını birbirleri ile ilişkilendirerek anlamlı bir görüntü elde edilmesini sağlar. Ayrıca gözün bu görselde şekil olarak birbirinden farklı fakat yakın olan geometrik formları gruplayabilmesinin bir diğer nedeni de görseli insan imgesi ile bağdaştırabilmesindedir. Beyaz alan da gözün bu geometrik formları gruplamasında ve bütünün ortaya çıkmasında etkin bir rol oynar.

Devamlılık/Süreklilik ilkesinde göz, birbirine göndermelerde bulunarak yön ve ritim oluşturan görselleri bir arada algılar. Bir görselden yola çıkarak kesintisiz şekilde bir

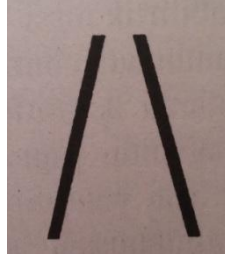
yol izleyen gözün bu davranışı, kompozisyonu oluşturan görselleri parçalar halinde değil bir bütün olarak görür. "Seçici bir niteliğe sahip insan gözü kalabalıktan seyreğe, koyudan açığa, kolay algılanabilirden zor algılanabilire, büyükten küçüğe, etkin ve güçlü renklerden solgun ve pastel renklere doğru bir algılama sırası izler" (Uçar, 2004:155). Devamlılık/Süreklilik ilkesi olarak açıklanan bu algılama sırasına Alman grafik tasarımcı Otl Aicher'in 1972 Münih Olimpiyatları için tasarladığı logo (Resim 9) örnek gösterilebilir.



Resim 9: Otl Aicher "Münih Olimpiyatları Logosu" 1972

"Merkezi bakış açısıyla birbirini izleyen siyah ve beyazın dönen yuvarlak geometrik formu ile oluşan soyut anlam güçlü bir görsel ilişki yaratır. Bu da parlak ve ışıltılı bir Münih'i sembolize eder"(http://www.hongkiat.com/blog/olympic-logo-designs/).

Simetri ilkesinde, gözün simetriye olan yatkınlığı görselleri/görüntüleri/örüntüleri bir bütün halinde algılamayı sağlar. "Bir simetri örüntünün birbirine karşılık gelen parçalarını birleştiren güçlü ilişki, bu parçaların şekil bakımından özdeş, fakat uzamsal yönlenme bakımından karşıt olmaları nedeniyle meydana gelir. Karşıtlıkları sayesinde son derece birleşik bir bütüne varırlar. Böyle bir bütünün tutarlılığı özellikle, kendi başlarına düzensiz ve kararsız olan birimlerin yansıtılmasıyla elde edildiğinde güçlüdür - tıpkı iki tümleyici rengin güçlü bir birliğe varması gibi. Birbirine doğru eğilen iki figür (resim 10), simetrik olarak yerleştirildiklerinde kararlı bir bütün halinde birbirlerini destekler" (Arnheim, 2009:81).



Resim 10: Simetri İlkesi

Böylesi bir simetrik yapıya Amerikalı tasarımcı Frank Shepard Fairey (Obey)'in 2009 Barack Obama'nın seçim çalışmaları için hazırladığı kurumsal kimlik tasarımlarında (Resim 11) karşılaşmak mümkündür. Simetrik tasarımlar "Geleneğin, resmiyetin, otoritenin vurgulanacağı tasarımlarda [...] tercih edilir. Diğer yandan simetri, dürüstlük ve saygınlığın psikolojik simgesidir" (Becer, 2008:66).



Resim 11: Frank Shepard Fairey (Obey) "Be The Change" 2009

Ayrıca geleneği, resmiyeti, otoriteyi simgeleyen simetrik kompozisyon gazete, kitap, dergi, broşür vb. masaüstü yayınların sayfa tasarımlarında kullanıldığında görsel sürekliliğe ve kimlik yaratmaya yardımcı olduğu gibi okuyucunun dikkatinin içeriğe yoğunlaşmasına katkı sağlamaktadır. Zaman gazetesinin sayfaları (Resim 12) simetrik sayfa tasarımlarına örnek gösterilebilir. Zaman gazetesinin sayfa tasarımlarında başlıkta ve metin başlangıçlarında kullanılan 'ok' görsel süreklilik sağlamakta ve okuyucuyu

yönlendirmektedir. Ayrıca fotoğrafların, sütun ölçülerinin ve konularının birbirleriyle kurduğu simetrik ilişkiler, karşılıklı iki ayrı sayfanın bütün bir sayfa olarak algılanmasını sağlamaktadır.



Resim 12: Zaman Gazetesi Sayfaları

Bir tasarımcının bu ilkeleri bilmesi gözün ve algının nasıl çalıştığı ile ilgili fikir sahibi olması, tasarım uygulamalarına yön verebilmektedir; fakat, her tasarım problemi çözüme yönelik kendi özel durumlarını barındırdığından, sadece Gestalt ilkeleri üzerine inşa edilmemektedir.

Görsel iletişim bağlamında beyaz alan ile karşılaşılacak bir diğer disiplin de fotoğrafıdır. Beyaz alan resim ve grafik tasarımın yüzeyinde (zemininde) karşımıza çıkarken, fotoğrafta bu yüzey (beyaz alan) ışık, doku, alan derinliği gibi teknik özellikler ile oluşturulan alan olduğu gibi görüntünün izleyicide yarattığı 'anlam' olarak da görülebilir.

Fotoğraf kadrajındaki aydınlık alan(lar) ışığın yoğunluğuna bağlı olarak beyaz alan oluşturur. Bu, fotoğrafı çekenin rastlantısal ya da kurguladığı bir durumdur. Rastlantısal ya da fotoğrafın konusunu anlatmak amacıyla ışığa bağlı olarak oluşturulan beyaz alan, fotoğrafa bakan kişide boşluk duygusu yaratır. Işığa bağlı olarak oluşan bu boşluk fotoğrafa konu olan nesneyi, figürü, manzarayı beyaz alandan ayırır ve görüntüdeki gerçeğin yeniden yapılandırılmasını sağlar. Örneğin Man Ray'in solarizasyon işlemi ile ışığa bağlı olarak yaptığı 1935 tarihli 'Le Minotaure' (Minotor) (Resim 13) isimli fotoğrafı böylesi bir boşluk yaratmaktadır.



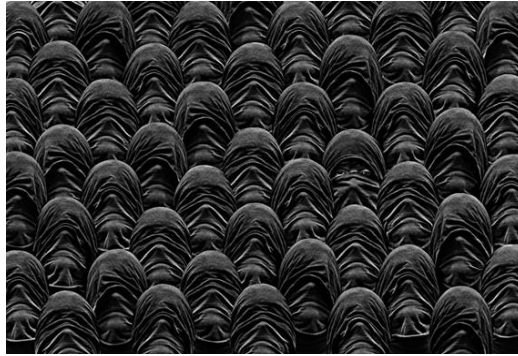
Resim 13: Man Ray "Le Minotaure" 1935

Işığın ve öznenin birbiriyle harmanlanarak, ortak bir amaca hizmet etmek üzere birlikte kullandığı bir yaklaşım içermektedir. Bir yandan ışık elde edilmek istenen etkiye ulaşmak için konumlandırılırken, özne de duruşuyla bu hedefe hizmet etmektedir. Her iki unsur birbirini destekler kullanımı, öznenin gerçek biçiminden uzaklaşarak, bir boğa kafasını andırır bir görünüme bürünmesini sağlamaktadır. (Uzun, 2007:78)

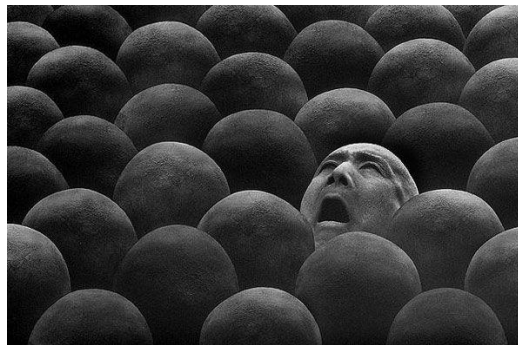
Böylece ışık ile nesnenin/figürün ya da manzaranın etkileşimde bulunmasıyla elde edilen boşluk -dolayısıyla beyaz alan- kompozisyonun içinde bir anlam kazanmaktadır.

Fotoğrafta beyaz alan olarak değerlendirilebilecek teknik özelliklerden biri de dokudur. "Nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif tesirleri doku'yu

(tekstürü) oluşturur. Başka bir deyişle, yüzeylerin 'dokunsal değerleri'ne doku adı verilir" (Atalayer, 1994:194). Anlaşıldığı üzere doku görüntüye konu olan nesne ya da varlığın yüzeyini temsil eder. Fotoğraf kadrajında yer alan nesne ve varlıkların kendine özel dokusu, o nesne ve varlıkların yüzeyini dolayısıyla zeminini oluşturur. Doku, yüzeyi dolayısıyla beyaz alanın zemin özelliğini temsil ettiğinden üzerindeki herhangi bir ayrıksılık, dokunun üzerindeki tasarlanmış bir alanı ifade eder. Misha Gordin'in fotoğrafları, dokunun oluşturduğu zemin ile beyaz alan arasındaki ilişkiye örnek gösterilebilir (Resim 14, 15).



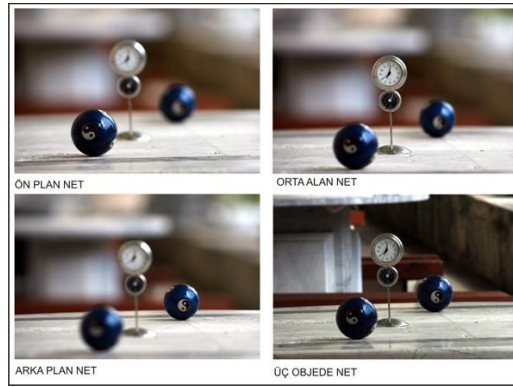
Resim 14: Misha Gordin "Crowd 43" (Kalabalık 43) 1996-1998



Resim 15: Misha Gordin "Crowd 62" (Kalabalık 62) 1999-2000

Fotoğrafta beyaz alan ile ilişkilendirilebilecek bir diğer teknik özellik ise, 'Alan Derinliği'dir. Alan derinliği, "konuya netlik ayarı yapıldığında, fotoğrafta, konunun önünde ve arkasında net olarak çıkan alan"dır (Kılıç, 2007:235). Alan derinliğinde odak noktası

görüntüdeki nesne ve varlıkların önünde ve/veya arkasında oluşan netlik değeridir. Fotoğrafta anlatılmak istenen olaya bakan kişinin dikkatinin çekilmesi için özellikle konunun içeriğini oluşturan nesne ya da varlığın dışındaki bölgelerin netlik değeri azaltılarak bir odak noktası yaratılır. Bu odak noktasının dışındaki bölgeler, izleyene flu görüntüler olarak görünürken odaklanmış nesne ya da varlık için aynı beyaz alan gibi bir zemin oluşturmaktadır. Buradaki zemin olarak tanımlanan odak noktasının dışında kalan flu görüntü alanı, renk olarak beyaz ya da tek renk bir arka plan olmadığı gibi odak noktasında olan nesne ya da varlığın arkasında olma zorunluluğunu da taşımamaktadır (Resim 16).



Resim 16: Alan Derinliği

Fotoğraf sadece teknik özellikleri ile değil, aynı zamanda görüntüdeki nesne ve varlıkların biraradalığıyla da fotoğrafa bakan kişide bir anlam yaratır. Bu anlam, fotoğrafa bakan kişinin bilgisi, deneyimi, sosyal ve kültürel konumu gibi etmenlere bağlı olarak ortaya çıkar. Barthes, fotoğrafın anlamı-kavramı-mesajı ile ilgili olan 'studium' kavramı hakkında şunları belirtir: "Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak keyfini de çıkarsam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak studium yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere hareketlere, mekanlara ve eylemlere kültürel olarak (bu çağrışım studium'da vardır) katılıyorum" (Barthes, 2011:39). Dolayısıyla görüntünün kültürel, sosyal,

tarihsel vb. bağlamda görüntüye bakan kişi tarafından analizi studiumdur. Görüntüdeki nesne ve/veya varlıkların bir aradalığı -ister rastlantısal ister kurgusal olsun- fotoğrafı çeken tarafından izleyene fotoğrafın studiumunu sunmaktadır. Görüntünün anlamı-kavramı dolayısıyla izleyen için studiumu beyaz alanının zemin özelliği ile benzerlik gösterir. James Van Der Zee'nin 1926 yılında çektiği "Aile Portresi" (Resim 17) fotoğrafında

Studium açık: fotoğrafın bana söyleyeceği şeyle uysal bir kültür konusu olarak ve sempati ile ilgileniyorum; çünkü bu fotoğraf konuşuyor (bu 'iyi' bir fotoğraf): saygınlığı, aile yaşamını, konformizmi, bayramlık giysileri, beyaz adamın niteliklerini kazanmak için girişilen sosyal ilerleme çabasını (saflığı nedeniyle dokunaklı bir çaba) anlatıyor. (Barthes, 2011:58)



Resim 17: James Van Der Zee "Aile Portresi" 1926

James Van Der Zee'nin "Aile Portresi" fotoğrafına Barthes'ın studium kavramı üzerinden yaptığı bu yorum, fotoğrafın anlam zeminini dolayısıyla beyaz alanı olarak değerlendirilmiştir. Zamandan kopartılarak ve görüntüye bakan kişinin bilgisi, sosyal ve

kültürel konumuyla oluşan bu anlam, görüntünün meydana geldiği anı - kurgulandığı zemini oluşturmaktadır.

I.2.2. İşitsel İletişimde Beyaz Alan

İşitsel olan, ses ve söz aracılığıyla kişinin işitsel duyusunu etkileyen bildirimler olarak tanımlanmaktadır. Müzikteki notalar arasındaki sessizlik veya kişiler arası sözsözsel etkileşim sırasındaki duraksamalar, kurgulanan konuşmanın ya da müziğin zemini niteliğindedir.

Müzik, sesin ve sessizliğin zaman aralıklarının bilinç ile tasarlandığı sanatsal bir formdur. Müzikteki sessizlik, görsel sanat ve iletişim alanlarının yüzeyini oluşturan beyaz alan-zemin ile benzerlik gösterir. Clifton, müzikteki sessizliği bir ormanda ağaçlar arasındaki tasarlanmış boşluğa benzetmektedir.

Müzikal sessizlik olgusu, ormanda ağaçlar arasındaki bilinçli olarak tasarlanmış boşluk ile benzerlik gösterir: ilk başta biraz inatçı olsa da biri bunu fark ettiğinde bu boşluklar ormanın kendi karakterinin algılanmasına katkıda bulunur ve bizim bitki örtüsünün sıklığı ya da seyrekliği hakkında tutarlı konuşmamıza izin verir. Başka bir deyişle [...] sessizlik, boş küme değildir. Sessizlik, hem anlamlı hem de müzikal nesnenin bir parçası olarak deneyimlenir. (Clifton, 1976:163)

Cage ise başka bir bakış açısıyla doğada sessizliğin olmadığını söyler: fakat, müzikal sessizliği müziğin temel malzemesi olarak değerlendirir. "Müziğin malzemesi ses ve sessizliktir. Bunlar kompozisyonun bütünüdür" (Cage, 1961:62). Sessizliğin müziğin temel malzemesi olarak değerlendirildiği ve rastlantısal müzik için zemin oluşturduğu Cage'in 4'33" lik eseri böylesi bir kompozisyona örnek gösterilebilir. Cage'in 4'33" kompozisyonunun ilk gösterimi için "Bir noktayı kaçırdılar. Sessizlik diye bir şey yoktur. Sessizlik diye düşündükleri şey rastlantısal seslerle doluydu, ancak onlar dinlemeyi

bilmiyorlardı. Birinci bölüm boyunca dışarıdaki rüzgarın kımıltılarını duyabilirdiniz. İkincide, yağmur taneleri damda pırtırtıya başladı. Üçüncüdeyse insanlar bu kez kendileri konuşmaya, dışarı çıkmaya ve bu sırada türlü, ilginç sesler çıkarmaya başladılar" (Yaşın, 2012). Anlaşıldığı üzere bir tasarımcı ya da ressamın beyaz alanı bir tasarım elemanı olarak değerlendirdiği gibi bir müzisyen için de "Ne zaman boşluğu sesle dolduracağını ne zaman ise sessizliğe izin vereceğini bilmek [...] doğru notayı basmak kadar önemli"dir (<http://arsiv.indigodergisi.com/arsiv/kultur-sanat-005.htm>).

İşitsel bağlamda sessizliğe -beyaz alana- rastlanılabilecek bir diğer alan da sözlü iletişimdir. Konuşmadaki duraksamalar ile oluşan bu sessizlik, tasarlanmış bir metindeki kelimeleri oluşturan harfler ya da kelimeler arasındaki beyaz alanlar gibi zemin/yüzey işlevi görür. Bu bağlamda kişilerarası sözlü iletişimde -konuşmada- mesajın karşı taraf için net bir şekilde algılanması sese olduğu kadar bu sessizliğin dolayısıyla zeminin nasıl değerlendirileceğine de bağlıdır. "Çünkü ne söylememiz gerektiğini bilmemiz yeterli değildir; onu gerektiği gibi söylemek zorundayız; böylece doğru izlenim yaratma işi kolaylaşmış olacaktır. [...] Temelde, çeşitli coşkuları dile getirmek için sesin [sessizliğin] doğru kullanımı konusudur bu -yüksek, alçak ya da ikisinin arası bir sesle konuşma; tiz, pes ya da orta yükseklikte konuşma; çeşitli konulara uyan çeşitli ritimlerde konuşma gibi" (Aristoteles, 2014:165). Sesin doğru kullanımı yolunda kişilerarası sözel etkileşimde mesajın içeriğine göre sessizlik aralıklarının düzenlenmesi hem mesajın anlaşılmasında etkindir hem de konuşmanın konusu hakkında dinleyiciye bilgi verir. Bu durumda sessizlik de konuşma (ses) gibi konuşmacı tarafından düzenlenen bir öğedir. Ayrıca bu sessizlik, dinleyen kişiyi aynı tasarlanmayı bekleyen boş bir tasarım yüzeyi gibi söze ne zaman başlayacağı konusunda yönlendirici niteliktedir.

Sessizlik aynı zamanda yalnızlığı da içinde barındıran bir olgudur. Uygur, konuşmanın sadece bir bilgiyi dinleyiciye aktarmak için değil, aynı zamanda insani bir ihtiyaçtan da kaynaklandığını söyleyerek; konuşmayı, yalnızlığı gidermek için yapılan bir eylem olarak da görür.

'Nasılsınız?' dediğimizde çoğun ne karşımızdakinin nasıl olduğu ile ilgileniriz ne de karşımızdaki bize nasıl olduğunu söyler; söylese bile 'söylediğine' pek dikkat etmeyiz. 'Nasılsınız'la aslında biri başka birine 'İşte buradayım ben. Birbaşına içim sıkılıyor. Gel, birlikte olalım' der gibidir. (Uygur, 2012:46)

İnsanın bu sessizliği giderme isteği, yalnızlık duygusunun oluşturduğu boşluğu tasarlayarak yalnızlıktan kurtulma ihtiyacı olarak da düşünülebilir. Böylesine bir yalnızlığın oluşturduğu sessizliğin giderilmesi, tasarımda boşlukları doldurma ihtiyacı olarak anlaşılabilir. Bir tasarımcının tasarım yüzeyindeki beyaz alanları bir tasarım elemanı olarak değerlendirmeden ve bu alanların tasarım konusunun içeriği ile ilişkilendirmeden doldurmaya 'tasarlamaya' çalışması, sessizliğin dolayısıyla boşluğun doldurulması için sıradan bir 'nasılsınız' sorusu ve bu soruya dair içtenlikten yoksun yanıtı ile benzer niteliktedir.

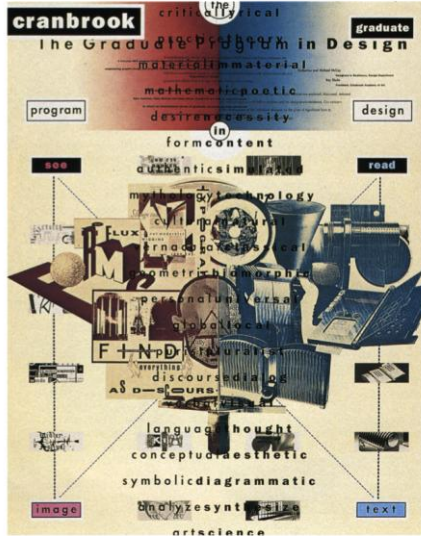
I.2.3. Okunabilirlikte Beyaz Alan

Yazı, sadece bir metin değil aynı zamanda görsel bir unsurdur. Metinde ne yazdığı dizimsel nasıl yazıldığı ise anlamsal boyuttur. Bu, 'nasıl söylendiği' ile ilgili olan 'okunabilirlik' ve 'ne söylendiği' ile ilgili olan 'okunaklılık' arasındaki farkı oluşturur.

İlk bakışta aralarında bir fark yokmuş gibi algılanan okunabilirlik ve okunaklılık kavramlarını Dan Friedman, iki farklı terim olarak ele almıştır. [...] Dan Friedman, okunaklılığı etkin, nitelikli, açık seçik ve basit anlatım biçiminin bir özelliği, okunabilirliği ise; kişide zevk ve ilgi uyandıran, akla hitap eden özellikler olarak tanımlamaktadır. (Akgül, 2008:88)

Bu durumda okunabilirlikte beyaz alana metnin tasarım yüzeyi üzerindeki kurgulanışı olarak anlamsal boyutunda rastlanabilir.

Beyaz alan, metnin yüzey üzerindeki düzenlenişi ile metnin içeriğine/söylemine ifade edilmek istenilene katkıda bulunur. Metindeki "Nesnel iletişim, ertelenmiş anlamlar, gizli öyküler ve alternatif yorumlarla zenginleştirilir [böylece yazı] yalnızca okunan değil, aynı zamanda gözlemlenen bir görsel dil durumuna gelir" (Armstrong, 2012:83). Yazının böylesi bir görsel dil oluşturmasını Katherine Mccoy 1989 yılında tasarladığı 'Gör Oku' afiş çalışmasını (Resim 18) "Genellikle izleyicinin resimleri 'gördüğünü' ve yazıları da 'okuduğunu' varsayalım, ancak bu model, metni 'görme' ile, görseli ise 'okuma' ile bağdaştırıyor" (Armstrong, 2012:95) şeklinde açıklamıştır.



Resim 18: Katherine Mccoy "Gör Oku" 1989

Katherine Mccoy'un Cranbrook Sanat Akademisi için tasarladığı bu afişte "Yakın tarihli öğrenci işlerinden yapılmış bir fotografik kolajın üzerine birbiriyle çeliştiği düşünülen değerlerin bir listesi ve bir iletişim kuramı diagramı yansıtılmış. Kırmızı ve mavi renkler

afişi dikine kesmekte olup afişin ortasında perforaj vardır, bu da afişin ortasından yırtılıp bir bölümünün cevap kartı olarak kullanılmasına imkan sağlamaktadır" (Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, 1995/71:2). Denilebilir ki Katherine Mccoy'un afişinde görülen kırmızı-mavi, biçim-içerik, görüntü-yazı, sanat-bilim gibi 'zıtlıklar' perforaj kullanımıyla birbirinden ayrılabilen-tamamlayabilen anlam kazanmıştır. Bu karşılıklı ilişkinin gösteren ile gösterilen arasında rastgele olduğunu söyleyen Saussure,

Anlam veren ile anlam kazanan arasındaki ilişki temelde rastgeleyse bu ikisini bağlayan nedir? [sorusunu şöyle yanıtlar] İşaret'in kimliği işaretin kendisinde yatmaz, ancak diğer işaretlerle olan ilişkisiyle belirlenir. 'At' sözcüğünün sesi ancak dildeki diğer seslerin karşısında tanınabilir: at; ot, it, et vb.den farklıdır. Aynı zamanda 'at' kavramı ancak diğer kavramların karşısında kimlik kazanır, inek, antilop ve midilli gibi. Böylece bir işaretin 'anlam'ının kendi varlığı içinde olmadığını, çevresindeki sistem tarafından üretildiğini anlıyoruz. (Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, 1991/46:1)

demektedir. Anlaşıldığı üzere Katherine Mccoy'un afiş tasarımındaki kavramların 'zıt'lığı Saussure'ün anlam veren ile anlam kazanan arasındaki kurduğu bağlantıyla ilişkilendirilebilir. Örneğin 'kırmızı' nın kendi başına kültürel bir anlaşma olarak tanımlanan anlamı, çevresindeki sistem (mavi) tarafından üretilmiştir. Okunabilirlikte beyaz alan da böylesi katmanlardan oluşan tasarım söylemine katkıda bulunur. Örneğin Helmut Krone ve Julian Koenig'in Volkswagen için 1959 yılında tasarladığı 'Think small' (Resim 19) reklam afişi görsel dildeki böylesi bir karşıtlığa örnek gösterilebilir.



Resim 19: Helmut Krone ve Julian Koenig "Küçük Düşün" 1959

Volkswagen Beetle serisinin büyük arabaların kullanıldığı Amerikan pazarında yer edinebilmesi için tasarlanan bu afiş, yoğun bir beyaz alan kullanılarak otomobilin yapısına da uygun biçimde tasarlanmıştır. Beetle'ın dönemin otomobillerine göre küçük yapısı 'Think small' (Küçük düşün) sloganıyla desteklenerek büyük bir beyaz alana yerleştirilmiştir. Aynı zamanda 'Küçük düşün' sloganı ile 'küçük' olgusu altında otomobilin bir çok özelliğine yer verilirken, beyaz alanın yoğunluğu (büyüklüğü) ile de ihtiyaçları yeterince karşılayabileceğinin söylemini içermektedir. Anlam veren ile anlam kazanan arasındaki bağlantı üzerinden okunabilecek 'küçük' olgusu, beyaz alanın 'büyük'lüğünde varlık kazanır. Bu durumda beyaz alan, sadece tasarımın yerleştirildiği bir zemin değil aynı zamanda tasarımın okuyucuya ne söylediğini etkileyen bir tipografik öge olarak konumlanır.

1.2.4. Mekan Algısında Beyaz Alan

Mekan algısında beyaz alan 'boşluk' kavramı ile bağdaştırılabilir. Rapoport'a göre "Mekan sabit, yarı sabit ve sabit olmayan [değişken] elemanlardan oluşmaktadır. Sabit elemanlar altyapı, yapı, duvarlar, yer, tavan, sütunlar vb. dir. Değişebilir ancak bu değişim

göreceli olarak nadir ve yavaştır. Yarı sabit elemanlar, eşya ve döşemelerdir. [...] Değişken elemanlar ise genel olarak insan ve insan aktiviteleri, giyim ve saç tarzları, araçlar ve hayvanlardır" (akt. Taşçıoğlu, 2013:34). Mekandaki boşluk, sabit elemanların bir araya gelerek oluşturduğu ve yarı sabit ve sabit olmayan varlıkların dış çevreden izole edilmiş yapı içerisinde bir arada bulunmasını sağlayan temel mimari öge olarak tanımlanabilir.

"Mekan, insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin, kısacası, bizi saran boşluğun üç boyutlu bir anlatımıdır [...] insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluktur" (Kuloğlu, 2013:205). Mekan, hem üç boyutlu yapısı ile dış çevredeki boşluktan ayrılmakta hem de bu yapının içinde tasarlanan boşluk ile yaşam alanı oluşturmaktadır. Mekan, mimari bir yapı, dışarıdan bakıldığında görünen kütleli bir formken içine girildiğinde tasarlanan boşlukları ile içinde yaşanılmasını, hakkında daha çok bilgi edinilmesini sağlayan bir yapıya dönüşür. Dolayısıyla mimari yapı içerisinde tasarlanan bu boşluklar, kullanıcıyı yönlendirmekle birlikte algısını da etkilemektedir. Mimari yapılardaki tasarlanan bu boşluklar yapının kullanılış amacına, kimliğine göre düzenlenir. Örneğin bir alışveriş merkezinin mimari yapısındaki boşluklar ile okulun mimari yapısındaki tasarlanan boşluklar birbirinden farklıdır. Ayrıca bu mimari mekanların içerisindeki birimleri oluşturan boşluklar da birbirinden farklıdır ve kullanıcıyı yönlendirmektedir. Okullardaki derslikler-atölyeler ile oda ve koridor boşlukları ya da ortak kullanım alanlarındaki boşluklar birbirinden farklıdır ve her biri kullanıcıya o boşluğu nasıl kullanılması gerektiği, kimliği hakkında bilgi verir. Demirel'e göre Arnheim mekanları

Dinamik ve statik olmak üzere iki grupta toplanmıştır. Bu düşünceye göre, bir koridor statik bir etkiye sahiptir. Çünkü kullanıcı sadece bir aks üzerinde ilerlemek zorundadır. Bu nedenle

kullanıcının zihninde oluşan mekansal etki hep aynı kalır. Bu durum bir oda için geçerli değildir; oda, farklı noktalardan bakıldığında değişik şekillerde algılanacağı için, görsel anlamda dinamik bir etkiye sahip olacaktır. Bunun yanında bütün mimari yapılar ve mekanlar, geometrik düzenlerinin ve boyutsal ilişkilerinin tümüyle anlaşılabilirliği, fakat tümüyle görülemediği bir avantajlı bakış noktasına sahiptir. (Demirel, 2004:320)

Barthes'ın 'Göstergeler İmparatorluğu' kitabının 'Göstergeler Odası' bölümü böylesi bir bakış noktası ile ilişkilendirilebilir. Barthes'ın Japonya'da kaldığı geleneksel Japon evi (Resim 20)

Işıkla döşenmiş, boşlukla çerçevesizdir ve hiçbir şeyi çerçevelemez; dekorlanmıştır kuşkusuz, ama öyle dekorlanmıştır ki her türlü betileyim (çiçekler, ağaçlar, kuşlar, hayvanlar) kaldırılmış, uçundurulmuş, görüşün karşısında uzağa götürülmüştür, hiç bir mobilyaya (genellikle pek devingen olmayan, sürmesi için her şey yapılan bir malı belirttiğine göre, çok aykırı bir sözcük: bizde, mobilyada bir taşınmaz iççağırısı vardır, oysa Japonya'da, ev çoğu kez bozulur, taşınır bir öğeden azıcık fazla bir şeydir ancak) yer yoktur; ülküsel Japon evinde olduğu gibi mobilyasız, (ya da mobilyaları azaltılmış) koridorda, en küçük iyeliği belirtecek hiç bir yer yoktur: ne iskemle, ne yatak, ne masa, bedeninin kendisinden yola çıkarak kendini uzamın öznesi (ya da efendisi) olarak kuracağı hiç bir yer: merkez yadsınmıştır (evcil bir yerin iyeli olan, her yanda koltuğuyla, yatağıyla rahat Batılı insan için yakıcı yoksunluk). Merkezlessiz olunca uzamda tersine çevrilebilir: Şikidai koridorunu tersine çevirebilirsiniz, yukarıyla aşağının, sağla solun sonuçsuz bir evriliminden başka hiç bir şey olmayacaktır: içerik dönüşüz olarak kovulmuştur: ister yürüyüp geçin ister döşemeye (ya da, resmi tersine çevirirseniz, tavana) oturun, kavranacak hiç bir şey yoktur. (Barthes, 2013:111)



Resim 20: Geleneksel bir Japon evi

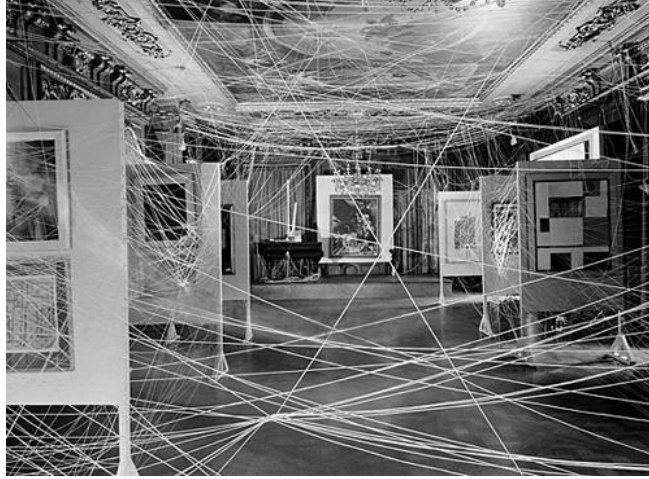
Barthes, Japon evindeki bu boşluğu mekansız ve zamansız olarak tanımlamaktadır. Kullanıcıyı yaşam alanı olarak kapalı bir yapı içerisinde özgür bırakan böylesi bir mekan sadece "maddesel bir kuşatıcı olarak değil, birey ile diğerlerinin ve aralarındaki etkileşimin devindiği ve sürekli olarak paylaşıldığı bir manyetik alan olarak tasarlanır. Form boşluk içindeki devinimin herhangi bir anındaki durumdur. Nesnelere boşlukların geçici birer belirleyicileri gibidirler. Bu durumda boşluk durağan ve nötr bir arka plan olmaktan kurtulur, devinimin faaliyet alanı ve yaratıcı nesnelere tarafından sürekli paylaşılan ortam haline gelir" (Doğan, 2006:1). Mimari bir yapının temel ögesi olan boşlukların önemine vurgu yapan mimar Rachel Whiteread de 1993 yılında Londra'da terk edilmiş bir evin boşluklarını doldurarak evi ters yüz eder (Resim 21). Böylece ortaya çıkan 'ev' boşluksuz, mekan olarak işlevsiz bir form olan kütleli bir yapıya dönüşür.



Resim 21: Rachel Whiteread "House" 1993

Boşlukları doldurulan 'ev' "Aşinalık yerine yabancılık hissettirir, canlı gömülmek gibi korkuları yansıtır. Sanki kapalı hacim, içinde korku ve dehşet gizler" (Artun N., 2012). Mimari bir yapı da aynı kütlesi ve hacmi olan bir cismin oyularak şekil verildiği bir yapıya benzetilebilir. Bu yapıyı oluşturan boşluklar yaşama alanının derinliğidir ve "Görünür [yaşam alanı] görünmezle [boşlukla] doğru orantılı olarak büyür. Görünmez [boşluk] ne kadar artarsa, görünür [yaşam alanı] o kadar derinleşir" (Marion, 2014:22) Denilebilir ki; bu doğru orantı, Whiteread'in boşlukları doldurularak ters yüz edilmiş 'ev'inde 'görünür'ü ve 'görünmez'i olmayan, girilebilen-kullanılabilen bir mekana değil, kütsel bir forma dönüşmüştür.

Mekandaki boşluğun varlığının algılanabileceği bir diğer çalışma da Marcel Duchamp'ın "First Papers of Surrealism" enstalasyonu (Resim 22) olarak bilinen 1942 yılında New York da açtığı sergidir.



Resim 22: Marcel Duchamp "First Papers of Surrealism" 1942

Sergide galeri mekanına gerilmiş ip enstalasyonu "Duvarlara, teşhir panellerine ve galerinin avizesine rastgele gerilmiş sicimlerden oluşan karmakarışık ağ, resimlerin teşhirine müdahale eden sersemletici bir bariyer oluşturuyordu" (Demos, 2014). İpten yapılmış bu bariyer mekandaki boşluğu bölerek alanlar oluşturuyor ve sergiye gelen izleyiciler ile sergilenen resimler arasında boşluğu var ederek aralarında bir mesafe yaratıyordu. Böylece "Sanat eserleri ile izleyiciler arasındaki olumsuz boşluğu dolduran, alımlamada kırılma yaratan ip, dikkatleri çerçeveye yöneltir ve bütünleşmiş bir estetik deneyim imkânını engeller. İzleyiciler, ya eserleri ipin arkasından görmeye veya eserleri görebilmek için ipi kaldırmaya zorlanır; böylece Duchamp'nın enstalasyonu, nesnelere ya da mekânla [mekandaki boşluğu görünür kılarak] 'kaynaşma'nın yolunu tıkar" (Demos, 2014).

İster bir sergi salonu/galeri olsun ister okul, ev, müze vb. mimari yapılar olsun aynı grafik tasarımdaki beyaz alan gibi boşluk, mekanın tasarlanmasındaki amaca yönelik tasarımcı/mimar tarafından bir tasarım elemanı olarak değerlendirilerek kullanıcının, mekanın içinde yaşayanın yaşamının bir parçası olmakta, algısını etkilemektedir.

II. BÖLÜM

MODERN VE MODERN SONRASI TASARIM ANLAYIŞLARINDA BEYAZ ALAN

1900'lerin ilk yarısında bilim ve endüstri alanındaki gelişmeler sanat ve tasarım alanlarını etkileyerek yeni sanat ve tasarım akımlarının doğmasına neden olmuştur. Bu dönemde bilimdeki gelişmelerin-bulguların teknik ile insan hizmetine sunulup yaşama karışması gibi sanat ve tasarım anlayışları da seyirlik olmaktan çıkmıştır. "Sanat, yaşama karışarak insanla doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek ve bu ara-dünya insanının yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini üstleniyor" (N. İpşiroğlu & M. İpşiroğlu, 2011:69) durumuna gelmiştir. 20. yüzyılın başlarında bilim ve teknikteki gelişmelere koşut olarak sanat ve tasarım arasında oluşan etkileşim Konstrüktivizm, Dada, Bauhaus ve Yeni Tipografi, Uluslararası Tipografik Stil, 1960 Sonrası Modernist Tasarım Anlayışı gibi tasarım anlayışlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bilimin tekniğe dönüşerek insan yaşamına hizmet etmesi gibi temel bakış açısının formun işlevi takip etmesi olan tasarım da işlevsel yönü ile insan-toplum yaşamına dahil olmuştur. Sanat ve tasarım alanında yaşanan bu devrimci hareketlilik ile beyaz alanlar "Doldurulması gereken yer değil, tasarımla beraber düşünülmesi gereken yer olarak görülmeye başlanmıştır. Zemin artık değersiz, boş bir alan değildir, aksine etkili kullanıldığında anlamlandırılabilen bir elemandır" (Kılıçkaya, 2007:32).

II. Dünya Savaşı'nın insan bilincinde yarattığı kırılma ve savaştan çıkmış Avrupa'nın yeniden inşası, bilimin tekniğe dönüşmesi dolayısıyla endüstrileşmesiyle ilişkilendirilen modernizmi de etkilemiştir. 'Postmodern Durum' kitabında Jean-François Lyotard bilimin teknik ile insan yaşamına hizmet etmesini/dahil olmasını içeren 'modernizm' terimini "Tin'in diyalektiği, anlamın yorum bilimi, rasyonel ya da çalışan

öznenin özgürleşimi ya da zenginliğin yaratımı gibi temel anlatılara açık başvurularda bulunan bir metasöyleme [meta anlatılara] gönderme yaparak meşrulaştıran herhangi bir bilimi belirlemek [...]; [gelişmiş toplumlarda 'bilgi'nin durumunu tasvir etmek için kullandığı 'postmodernizm' terimini ise] meta anlatılara yönelik inanmazlık (incredulity)" (Lyotard, 1997:12) olarak tanımlamaktadır. Bu bakımdan modernizmdeki formun işlevsel olma, işlevi takip etme rasyonelliğini-pragmatikliğini barındıran anlayış, modern sonrası-ötesi/postmodern anlayışla inanılabilirliğini yitirmiştir. Dolayısıyla modernist tasarımda işlevsel olarak ele alınan beyaz alan, postmodern anlayış ile birlikte tasarımcılar tarafından anlamlandırılarak yeniden 'üretelmiştir'.

Görsel iletişim disiplini olarak grafik tasarım, iletişimi görünür kılabilmesi için bir yüzeye, beyaz alana ihtiyaç duyar. Modern ve modern sonrası grafik tasarım anlayışları ve bu anlayışların önde gelen isimleri, tasarım problemine dolayısıyla yüzeye, beyaz alana yaklaşım biçimleri, buldukları çağın gereksinimleri ve anlayışlarından dolayı birbirinden ayrılır. Bu ayrım tasarım yüzeyinin, beyaz alanın sadece tasarımın kurgulandığı zemin olarak değil, aynı zamanda tasarımın içeriğine, söylemine katkıda bulunan bir tasarım elemanı olarak da değerlendirilmesini sağlamıştır.

II.1. FÜTÜRİST TASARIM ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN

1909-1920 yılları arasında etkin olan ve ilk olarak İtalya'da Le Figaro gazetesinde Filippo Tommaso Marinetti tarafından 'Fütürizmin Kurucu Manifestosu' isimli manifesto ile ilan edilen ilk modern sanat ve tasarım akımıdır. Kendinden önce gelen sanat geleneklerine karşı çıkan Fütürist Manifesto "Yalnızca fütürist hareketin değil, [kendinden sonra gelen] bütün [modern] sanat manifestolarının yolunu açan bir hamle sayılır" (Artun, 2010:102). Endüstriyel üretimin, makineleşmenin geleceğin dünyasını etkisi altına

alacağını ön gören dolayısıyla sanat ve tasarımın da böylesine bir dünyanın sanatı ve tasarımı olmasını savunan Fütürizm, endüstrileşmeyi estetiğin sorunu olarak ele alır.

I. Dünya Savaşı öncesinde İtalya'dan başlayarak bir çok ülke sanat ve tasarımcısını etkileyen Fütürizm sanat ve edebiyatta eski gelenekleri yıkıcı bir tavır benimsemiştir. Marinetti'nin de şair olduğu göz önünde bulundurulursa, bu yıkıcı tavır özellikle 'sembolist şiir' açısından değerlendirilebilir. Sembolist şiir "Sembolizmin imgeselliği, gerçeklikle meselesi ve sözcükleri anlamlarından kurtarıp özgürleştirilmesi, manifesto formunda baştan beri etkili olmuştur" (Artun, 2010:27). Fütürist sanat/tasarım anlayışındaki bu sembolist tavır şairin şiiri tasarladığı/yazdığı/ürettiği sayfa düzenine de yansımış ve beyaz alan sözcüklerin yeniden anlamlandırılmasına özgürleştirilmesine katkı da bulunan bir yüzey olarak kullanılmıştır. Rus sembolist şair Mayakovski'yi de etkileyen fütürizmin kurucusu Filippo Tommaso Marinetti'nin 'Zang Tumb Tumb' şiiri de fütürizm bağlamında şiir-sayfa düzeni kullanımına örnek gösterilebilir.

II.1.1. Filippo Tommaso Marinetti - 'Zang Tumb Tumb'

1912 yılından başlayarak pasajlar şeklinde bir süreli yayında/dergide basılmaya başlanan Marinetti'nin Zang Tumb Tumb şiirleri 1914 yılında sanatçı kitabı olarak Milan'da basılmıştır. Müzik ve edebiyat arasında sessel şiire örnek olan Marinetti'nin edebi baş yapıtı 'özgür kelimeler' (Words-in-freedom) Zang Tumb Tumb (Resim 23)



Resim 23: Filippo Tommaso Marinetti "Zang Tumb Tumb" 1914

Marinetti'nin bir savaş muhabiri olarak katıldığı Balkan Savaşının Edirne Muharebesini konu alır. Zang Tumb Tumb'un dinamik ritmi ve onomapoetik [çıkardığı sese göre işlemlendirilen kelime] imkanlarının aracılığıyla bu yeni form farklı yazı biçimlerinin devrimsel nitelikte kullanılmasını sağlamakta, biçimsel yapılar, grafik düzenlemeler ve boyut fütürizmin ayırt edici özelliğini oluşturmaktadır. Zang Tumb Tuuum'da savaşın gürültüsü ve kaosunun dışında birbirinden farklı olağanüstü ruh halleri ve bu ruh hallerinin değişim hızı ifade edilir. Zang Tumb Tumb ile Marinetti savaşın bu yapısını aynı şekliyle tekerleme olarak Londra, Berlin ve Roma'daki izleyicilere yüksek sesle aktarmaya çalışır. İsimlerin telegrafik sınırlılığı, bağırımlar ve dışarı doğru akan trenin gıcırtiları, silahların rat-a-tat-tat sesleri ve telgraf mesajlarının gürültüsü genişletilmiş bir sessel şiir gibi deneysel edebiyatın anıtlarından biri olarak duruyor. (Caroline & Bozzola, 1992:95)

Anlaşıldığı üzere Marinetti Zang Tumb Tumb'da endüstri çağının getirilerinin sonucu olan gürültülü ve kaotik ortamı, kelimelerin seslerini biçimsel yapılara ve grafik düzenlemelere dönüştürerek sessel şiir ile yansıtmış; beyaz alanın 'sessiz/sakin/dingin' yapısı fütürist hareketin kurucusu Marinetti'nin Zang Tumb Tumb çalışması ile (aynı müzikteki sessizlik gibi) çağın gürültüsünün tasarlandığı sessiz bir ortam olarak kullanılmıştır.

II.2. DADA ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN

Sanata ve hayata dair tüm yerleşik kuralları reddeden/başkaldıran bir hareket olan 'Dada' 1916 yılında Zürih'te ortaya çıkmış Almanya, Fransa ve Amerika gibi bir çok ülkede etkili olmuştur. Şair Tristian Tzara sanatçı arkadaşları ile birlikte çıkartacakları dergi için isim ararken bulduğu Dada için "Hiçbir anlam taşımaz kendinde... Bizden yana olanlar, herşeyden önce özgürlüklerini korumaya bakarlar... Kabullendiğimiz hiçbir teori yoktur bizim..." (Hilav, 1993:162) demiştir. Bu hiçbir teoriyi kabullenmeme ve hayata ve sanata dair yerleşik kuralları yıkma/reddetme arzusu Dadaistlerin çalışmalarında "Büyük sanat yapıtlarının fotoğrafları üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu. Ya da tam tersine günlük gereksinimler için kullanılan ütü,telefon, oturak gibi eşya[lar] çevresinden koparılıyor, yeni bir ad verilerek bunlara yeni anlamlar kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak ortaya sürülüyordu" (İpşiroğlu N. & İpşiroğlu, M. 2011:91).

"Akımın temsilcileri, şaşırtma, protesto etme ve saçmalama gibi yöntemleri kullanarak Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı felakete, Avrupa toplumunun çöküşüne, teknolojik gelişmelere ilişkin yüzeysel ve bilinçsiz inanca ve geleneksel ahlak değerlerine karşı bir isyan bayrağı yükseltmişlerdir" (Becer, 2007:85). Bu bakımdan Dada hareketinde yapılan sokak afişleri, ilanlar, bildiriler vb. grafik uygulamaları dönemin siyasi, sosyal, kültürel, sanatsal tüm değerlerine karşı başkaldıran düşüncesini kanıtlar niteliktedir.

'Güçsüz ve Acı Aşk Üzerine Dada Manifestosu'nun 'Dadaist Bir Şiir Yapmak İçin' bölümünde "Bir gazete alın, bir makas alın, bir yazı seçin ve yapmak istediğiniz şiir için dilediğiniz yeri keserek çıkartın, sonra yapmak istediğiniz şiir için kelimeleri yazıdan adamakıllı kesip çıkarın ve hepsini bir kabın içine koyun, yavaşça karıştırın, sonra

kestiğiniz kağıtları birer birer dışarı çıkarın, çıkardığınız sıraya göre dürüstçe kağıda geçirin, şiir size benzedi ve işte bu sizsiniz" (Ofas, 2008:115) diyerek şiirin biçimine ve sayfa üzerindeki yazım şekline aykırı/yıkıcı bir tavır sergilenmiştir. Dadaistler için beyaz alan da bu aykırı tavrın/tavırların sergilenebileceği yeni yaratım biçimleri ile değerlere ve yerleşik kurallara saldırılabilecek bir zemin işlevi görmektedir. Kurt Schwitters'in yayını ve tasarımını yaptığı Merz' dergi tasarımları/çalışmaları beyaz alanın böylesine bir zemin işlevi görmesi açısından değerlendirilebilir.

II.2.1. Kurt Schwitters - 'Merz'

Avrupa'da Fütürist akımın yaygınlık kazanması Dada akımını da etkilemiştir. Fütürist tipografinin kullanım biçimine yakın olan Dada sanatçılarının çalışmalarındaki "tipografik uygulamalarda, harfleri sadece seslerin ifade aracı olarak görmeyip her bir harfi birer görsel eleman olarak ortaya koymuşlardır" (Arı, 2006:74). Dolayısıyla Dada'nın yerleşik olan her şeye karşı muhalif tavrı hem harf ve kelimelerin alışılmışın dışında kullanım ve anlam yapısına hem de şiirin sayfa üzerindeki biçimine yansımıştır. Bu yansımaya Alman sanatçı Kurt Schwitters'in 'Merz' adı altında yaptığı çalışmalar örnek gösterilebilir. Aynı zamanda bir şair olan Schwitters'in Almanca'da 'kommerz' (ticaret) kelimesinden türettiği Merz "Onun kendi sanatının tanımsızlığını adlandırmak için bulduğu şiirlerindeki gibi hurda bir sözcüktür" (Artun, 2012). Dolayısıyla bütünün, işe yaramayan, atık (hurda) bir parçası olan Merz "Geleneksel kanaatlerin tutarsızlığını ve anlamsızlığını ortaya sermeyi amaçlayan paradoksal, kendiliğinden jestlerde ifadesini bulan akış, rastlantı ve anlamsızlık ilkeleri üzerine kuruluydu" (Atzmon, 2007:86). Anlamsızlık ya da anlam karşıtlığı üzerine kurulu sanat anlayışı ile "Schwitters Merzlerini atıklardan, hurdadan, döküntülerden, çöpten yaratır (abfall). Merzbilder dediği Merz-resimleri tual üstüne 'çakılmış' veya tutturulmuş tahta, kağıt, metal, ağaç, oyuncak, tel parçalarından oluşur. Kendini 'Ben Kurt

Schwitters, resimleri birbirine çivilerim' diyerek tanıtır. Çivilemek için tual gibi geleneksel formatları kullanması kasıtlıdır. Hem sanatın tarihiyle bağını, hem de bu bağı nasıl kopardığını ima eder" (Artun, 2012).

Schwitters'in 'Construction for Noble Ladies' (Asil Bayanlar için İnşaat) (Resim 25) çalışması böylesine bir anlayışın ürünüdür.

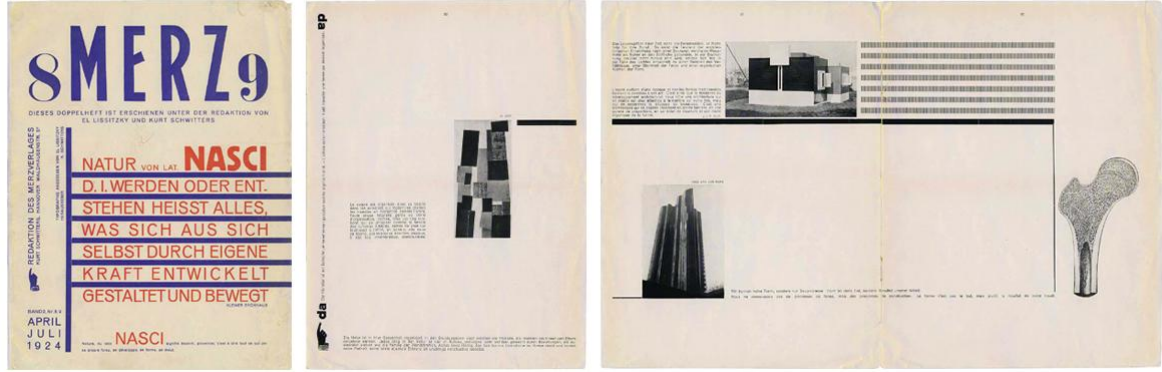


Resim 24: Kurt Schwitters "Construction for Noble Ladies" 1919

Çakılmış ya da tutturulmuş atık malzemelerden oluşan bu çalışmadaki beyaz alan, rastlantısallığın yarattığı anlamsızlık ya da anlam karşıtlığının tuval gibi geleneksel bir malzeme ile günün kaotik karmaşık dünyasını yansıtmak için kullanılageldiği bir yüzey olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca Kurt Schwitters 1923-1932 yılları arasında çıkardığı 'Merz' dergisi (Resim 26) için yaptığı sayfa düzenlemelerinde beyaz alana önem vermiştir. Kurt Schwitters 1925 yılında yazdığı 'Tipografi Üzerine Tezler' de "Metnin negatif kısımları, basılmış bir sayfanın üzerindeki baskı almamış yerler, tipografik açıdan pozitif değerler sergiler. Malzemeyi oluşturan her bir eleman da tipografik açıdan pozitif değer taşır: yazı karakteri,

harf, kelime, metnin bir parçası, rakamlar, işaretler, çizgi, bırakılan aralıklar, sayfadaki aralıkların, boşlukların bütünü" (Schwitters, 1925/2007) söylemi sayfa düzenlemesinde beyaz alanı bir tasarım elemanı olarak ele aldığını doğrular niteliktedir.



Resim 25: Kurt Schwitters "Merz" 1924

II.3. KONSTRÜKTİVİST TASARIM ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN

Endüstrileşmeyle birlikte Avrupa'da ortaya çıkan İtalyan Fütürist hareketin ve Alman Bauhaus Okulu'nun yarattığı etki 1920'lerin Rusya'sını da etkilemiştir. 1921 yılında dönemin siyasal açıdan hareketli Rusya'sının yapısından da etkilenen bir grup Rus sanatçı, Fütürizmin endüstrileşmeye idealist bakışından ve Bauhaus'un 'işlevsel' (form işlevi takip eder) anlayışından etkilenerek 'Rasyonel/Akılcı Avangard' olarak bilinen Konstrüktivist Grubu' kurmuşlardır.

Yeni bir dünyanın inşasını bir gereklilik olarak gören bu sanatçılar, giderek tasarıma yönelindikleri bir süreç içinde sanatı alışlagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır. Her şeyden önce işlevselliğe önem veren bu yeni yaklaşımlar, sanat olgusunun felsefesi ve terminolojisinde temelden bir değişim öngörmüştür. (Antmen, 2013:103)

Fütürist Marinetti'nin Zang Tumb Tumb kitabında sessel şiir olarak kelimelerin sayfa üzerindeki düzenlemelerine karşın Konstrüktivist El Lissitzky'nin "Basılı bir sayfa

üzerindeki sözcükler işitilmek için değil görülmek için oradalar" (Becer, 2007:38) sözü Konstrüktivistlerin sayfa yüzeyini/tasarım alanını işlevsel olarak kullanmasını doğrular niteliktedir. Bilimin dolayısıyla endüstrileşmenin ve tekniğin temeli olan fizik, matematik ve geometri gibi alanlardan etkilenen Konstrüktivistler, bilimin bu alanlarına ilişkin formlarını sayfa düzenlemelerine/tasarım anlayışlarına yansıtmışlardır. Bu bakımdan Konstrüktivistler beyaz alanı da endüstrileşmenin ve makineleşmenin topluma kazandırdığı işlevselliği sanata yansıtarak rasyonalist düşünce biçimine göre kullanmışlardır. Bu düşünce biçimini sanata yansıtan El Lissitzky gibi

Rus Konstrüktivistleri, devrim ideolojisinin yaygınlık kazanması yolunda temel bir gereklilik olarak görülen çeşitli propaganda biçimleri kullanmışlardır. Bunların başında afişler, dergiler ve resimler gelir. Bazı renkleri (kırmızılar, beyazlar) ve geometrik biçimleri toplumun belli kesimlerini simgeleyecek şekilde kullanan El Lissitzky'nin 1920'lerde gerçekleştirdiği afişlerin hemen hepsi, dönemin izleyicisi için belki daha açık anlamlar ifade eden örtük bir propaganda boyutu taşır. (Antmen, 2013:106)

Özellikle El Lissitzky'nin *Dlia Golosa* (Ses İçin) çalışması, beyaz alan kullanımı bakımından böylesine bir üretime örnek gösterilebilir.

II.3.1. El Lissitzky - 'Dlia Golosa'

İçeriğin anlatımında çizgi, üçgen, kare ve daire gibi geometrik formlar kullanmaya yönelik El Lissitzky, 1923'te yazdığı 'Tipografinin Topografisi' bildirisinde ifadenin değerinin fonetik olması yerine optik olması gerektiğini savunarak, beyaz alanı tasarımlarına dahil etmiştir.

Sanatçının 1923 yılında Vladimir Mayakovsky'nin en tanınmış onüç şiirinin yer aldığı ve yüksek sesle okunması amaçlanan 'Dlya Golosa' (Ses İçin) [Resim 24] adlı şiir kitabı için hazırladığı tasarım, 20. yüzyıl tipografi tarihinin dönüm noktalarından birisi olmuştur. Kitabı

dekore etmekten çok, bütünsel bir kavram olarak ve görsel bir program doğrultusunda yapılandırmak gerektiğini savunan Lissitzky, Mayakovsky'nin şiir kitabı için yaptığı tasarımı da bütünüyle tipografik unsurlardan oluşturmuştu. Görsel unsurlar arasında kurulan kontrast ilişkileri, formların sayfadaki beyaz boşluklarla kurduğu ilişkiler ve baskıda renklerin üst üste bindirilmesi gibi teknikler, Lissitzky'nin 'Dlya Golosa' da hayata geçirdiği en önemli yenilikler arasındadır. Bu kitapla birlikte tipografi alanında önemli bir buluşa imza atan sanatçı, okuyucunun belirli bir şiiri kolayca bulabilmesi için günümüzde fihrist ve sözlüklerde yaygın olarak kullanılan 'parmak fihristi' (Sayfaların sağ kenarlarında harflere göre kesilen oyuklar) düşüncesini ilk kez bu çalışmada uygulamıştır. (Becer 2007:131)



Resim 26: El Lissitzky "Dlia Golosa" 1923

Lissitzky'nin Rus şair Vladimir Mayakovsky'nin 'Dlia Golosa' isimli şiir kitabı için yaptığı tasarım, beyaz alanın kullanılması bakımından son derece önemlidir. Mimarlık eğitimi aldığı göz önünde bulundurulursa, Lissitzky, sadece kitabın sayfa yüzeylerini endüstri devrimiyle makineleşen yaşamın nesnelere benzer tipografik öğeler yaratarak kurgulamamış, aynı zamanda kitabın kendisini mimari bir yapı gibi de tasarlamıştır. Gutenberg'in metal dizgi sisteminin eskimekte olduğunu düşünen Lissitzky, tasarımlarında hurufatların dışında matbaalarda kullanılan metal, tahta gibi malzemelerden yararlanarak kendi tipografik düzenlemelerini oluşturmuş; aynı bir mühendisin makine tasarlayışı gibi

ele almış; sayfa yüzeyini/beyaz alanı makinenin bulunduğu ve çalışmasının koşulu olduğu bir mekan olarak kurgulamıştır. El Lissitzky 1925'te yazdığı "Tipografik Gerçekler"de

ABCDEFGHIJKLMNÖPQRSTUvwxyzDüşüncelerinizi yazıylailetmedesadecebuformlarınb
elirlirkombinasyonlarınıkullanabilir,bunlarıkesintisizbirzincirleartardadizebilirsiniz!

Ama, HAYIR. Burada da görüldüğü gibi, alfabenin yirmidokuz harfini mekanik biçimde bir araya getirerek bir düşünceyi aktarmak mümkün değildir. Dil, akustik dalga hareketinden çok daha fazla bir şeydir. Daha çok bir düşünceyi iletme aracıdır. Aynı şekilde tipografi de optik bir dalga hareketinin ötesinde bir olgudur. Eklemsiz, bağlantısız, pasif bir harf dokusundan, aktif ve telaffuza dayalı bir dokuya yöneliş. Yaşayan bir dil içindeki jestler mutlaka dikkate alınmalıdır. (Becer, 2007:134)

diyerek dilin duraksamalardan jestlerden bağımsız bir yapı değil bir bütün olduğunu ve bu bütünlüğün aynı biçimde görsel iletişim alanında boşluklar ve vurgularla kullanılması gerekliliğini dile getirmiştir. Bu bakımdan okuyucular tarafından yüksek sesle okunması amaçlanan Dlia Golosa'nın sayfa düzenlemelerinde kullanılan tipografik elemanlar, harflerin sadece mekanik bir biçimde bir araya getirilmesinin ötesinde boşluklar (sessizlikler) ve vurgular göz önünde bulundurularak telaffuza dayalı bir biçimde tasarlanmıştır.

Mayakovsky'nin onüç şiiri için fihrist şeklinde tasarlanan kitap, okuyucuya bütün sayfaların görünebilme olanağı sağlamakta aynı mimari bir yapıdaki boşluk gibi okuyucunun içinde gezebilmesine ve bölümler arasında yönlenebilmesine olanak vermektedir.

II.4. BAUHAUS ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN

1919 yılında Almanya'nın Weimar şehrinde mimar Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulu'nun temel ilkesi, sanat dalları arasında etkileşimi sağlayarak sanata işlevsel bir boyut kazandırıp yaşamın bir parçası haline getirmektir. Bu işlevselliği yaşamın bir parçası haline getirmek isteyen Bauhaus sanatçıları "Tekniğe karşı değil, teknikle beraber teknik dünyaya doğru bir yönelim içinde olmuşlardır. Tekniği, zamanın zorunlu görevi olarak kabul ederek, teknik ve sanat arasındaki uçurumun kapatılması gerektiğini savunmuşlardır. Bauhaus sanatçıları, fabrikalardan alınan seri mal siparişlerine biçim vererek kalite kazandırmaya çalışmış ve bu uygulamalarıyla da Bauhaus üslubunun halk kesiminde yayılmasını sağlamıştır. Böylece kurulan bu okulla yaşam, sanat dünyasıyla endüstri arasında sıkı bir ilişki kurulmuştur" (Özer, 2009:25).

Bu bakımdan,

Bauhaus okulunun prensiplerine göre bir nesnenin fonksiyonel olması dekoratif olmasından daha önemlidir ['Biçim işlevi izler' ilkesiyle hareket eden Bauhaus okulu] dinamik ve geometrik kompozisyon şeklinde kendini gösteren Rus kökenli Konstrüktivizm ile özellikle düz çizgiler, sıkı dikdörtgensel bloklar, asimetrik kompozisyon ve sınırlı renk kullanımı (kırmızı, sarı ve mavi ağırlıklı olmak üzere siyah ve beyaz) tasarımlarda öne çıkaran Hollanda kökenli 'De Stijl' akımı, Bauhaus okulunun tasarım anlayışını derinden etkilemiştir. (Kılıçkaya, 2007:33)

Anlaşıldığı üzere kendinden önce gelen sanat ve tasarım hareketlerinden etkilenen ve sayfa düzenlemelerinde de böylesine bir tipografiyi benimseyen Bauhaus anlayışı, beyaz alanları süslemeci bir tavırla değil, işlevselliği açısından tasarımın içeriğine uygun, mesajın iletilebilmesine katkıda bulunan bir tasarım elemanı olarak ele almıştır. Bu anlayış ile çalışmalar yapan Bauhaus okulunun önemli temsilcilerinden Laszlo Moholy Nagy'nin

"Malerei, Photographie, Film" (Resim, Fotoğraf, Sinema) başlıklı kitabı için tasarladığı sayfalar örnek gösterilebilir.

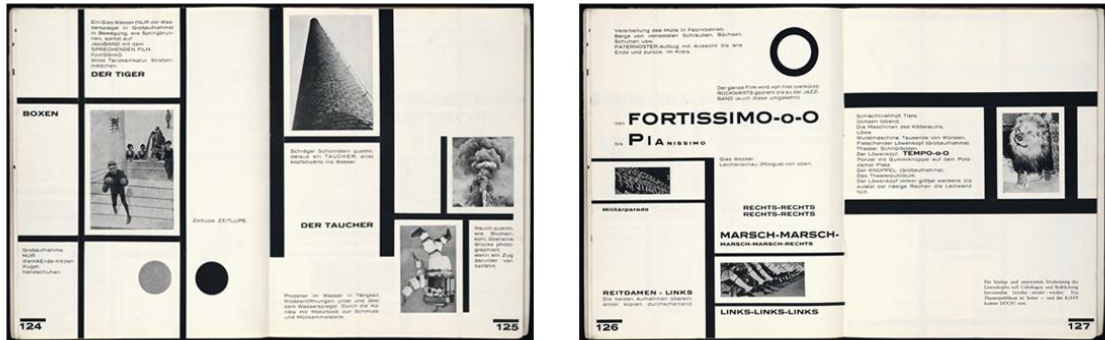
II.4.1. Laszlo Moholy Nagy - 'Malerei, Photographie, Film'

1923 yılında Bauhaus okuluna katılan Laszlo Moholy Nagy burada ilk grafik tasarım projelerini yürütmüştür. Man Ray'in fotoğraf tekniklerinden etkilenen Moholy Nagy tasarım projelerinde fotoğraf çalışmalarını tipografi ile bir arada kullanmış ve dönemin grafik tasarım anlayışına yenilikçi bir yaklaşım getirmiştir. Moholy Nagy'nin 'Tipofoto' olarak adlandırdığı bu yenilikçi yaklaşımda fotoğraf, "Kelimelerin yanında bir illüstrasyon gibi konumlanabilir veya kelimelerin yanında bir fotometin olarak bireysel yoruma yer vermeyecek kadar nesnel biçimde yer alabilirler. Biçim ve yorum, optik ve işbirlikli bir ilişkiden doğarak görsel, bileşik, kavramsal ve yapay bir süreklilik üzerine, optik olarak geçerli bir biçimin içerisinde tarafsız bir yorum olan tipofoto üzerine kurulur" (Armstrong, 2012:34).

Walter Gropius ile birlikte 'Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923' (Weimar'daki Bauhaus Eyalet Okulu 1919-1923) adlı kitabı yayına hazırlayan ve kitapta tipografik dil konusunda düşüncelerini de yazan Moholy Nagy'e göre "Tipografi bir iletişim aracıdır, bu nedenle tam anlamıyla iletişime yönelik olmalıdır. En önemli nokta tam olarak net ve açık olmaktır. Okunaklılık başta gelmelidir. İletişim hiç bir zaman önceden düşünülmüş bir kalıbın, örneğin bir karenin içine yerleştilmeye zorlanmamalıdır " (Bektaş, 1992:74). Bauhaus'un 'form işlevi izler' anlayışı ile Moholy Nagy görsel iletişimin aracı olan tipografinin berrak, anlaşılır ve mesajın net bir şekilde iletilmesinin öncelikli olduğunu dile getirmiştir. Bu bakımdan Moholy Nagy'e göre sayfa yüzeyi "Gelenekçi matbaacıların ya da geçici beğenilerin biçimlendirdiği dekoratif bordürler yerine, gerçek

tipografik simgeler kullanılmalı; keskin ve etkili bir gerilim sağlayabilmek için bütün görsel unsurlar arasında dolu/boş, açık/koyu, gri/çok renkli, yatay/dikey, dik/yatık gibi kontrastlar oluşturulmalıydı" (Becer, 2007:201).

Moholy Nagy'nin dönemin anlayışına göre tasarladığı 'Malerei, Photographie, Film' (Resim, Fotoğraf, Sinema) (Resim 27) başlıklı kitabı, beyaz alanı kullanımı açısından fotoğraf ve yazının bir arada kullanıldığı, açık, anlaşılır ve iletişimi sağlayan dinamik bir sayfa yüzeyine sahiptir. Kitabın sayfa yüzeylerinde dinamik bir yapı kurabilmek için dolu-boş, açık-koyu, yatay-dikey, dik-yatık gibi karşıtlıklardan yaralanan Moholy Nagy, beyaz alanı bu zıtlıkları kullanarak durağan bir yapıdan kurtarmış; dinamik, işlevsel bir tasarım elemanı olarak değerlendirmiştir.



Resim 27: Laszlo Moholy Nagy "Malerei, Photographie, Film" 1925

II.5. YENİ TİPOGRAFİ ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN

"20. yüzyıl grafik tasarım ve tipografi alanındaki bütün yaratıcı buluşlar modern sanat akımlarının yenilikçi düşüncelerinin basılı sayfa üzerine uygulanması sonucunda ortaya çıkmıştır. Bunun yanında; çalışmalarını bu tür akım ve okulların dışında sürdüren bir çok tasarımcı da tipografinin modernleşme yolundaki tarihi gelişim ve dönüşümüne önemli katkılarda bulunmuştur. Konstrüktivist ilkeler doğrultusunda kuramlar geliştirerek

bunları 'Yeni Tipografi' başlığı altında geniş kitlelere tanıtan bağımsız tasarımcılardan biri de Jan Tschichold'dur" (Becer, 2007:231). Modern grafik tasarım tarihinde önemli bir yere sahip olan Jan Tschichold 1928 yılında yayınladığı "Yeni Tipografi" kitabıyla tipografik öğelerin sayfa yüzeyindeki asimetrik dağılımı, grid sistemi kullanımı gibi bir çok yenilikçi anlayış sunmuş, beyaz alanların süslemeci pasif değerlerden kurtularak aktif bir kullanıma sahip olması gerekliliğini belirtmiştir. Jan Tschichold'un sayfa yüzeyindeki tasarım elemanlarının asimetrik kullanımı ile beyaz alanı durağanlıktan kurtararak aktif bir eleman olarak kullandığı ve daha önce tasarlanan bir gazete ilanını bu anlayış ile yeniden tasarladığı 'Münih Son Haberler' çalışması örnek olarak değerlendirilebilir.

II.5.1. Jan Tschichold - 'Münih Son Haberler'

Bauhaus ve Rus Konstrüktivistlerin görüşlerinden etkilenen Jan Tschichold, 1925 yılında Lissitzky, Schwitters ve Bauhaus tasarımcılarının işlevsel ve modern tipografi ilkelerini sentezlediği 'Yeni Tipografi'nin ilkeleri üzerinden 'Elementaire Typographie' adlı bir yazı kaleme almıştır. Bu yazı "tasarımlarda tırnaksız (sans serif) harflere, asimetrik kompozisyonlara, beyaz alanın bir tasarım öğesi olarak kullanılmasına ve yazı karakterlerinin sınırlandırılmasına öncelik" (Öztuna, 2008:90) verildiği standartlaştırmayı içerir.

Ayrıca Jan Tschichold'un 1928 yılında kaleme aldığı 'Die Neue Typographie' (Yeni Tipografi) kitabı modern grafik tasarım tarihi ve gelişimi açısından önemli bir yere sahiptir. Tschichold'un Yeni Tipografi kitabı, tasarımcılar için tipografi kuramın örneklerle desteklendiği, tasarım ilkelerini standartlaştıran temel bir kaynak niteliğindedir. Yeni Tipografi kitabında Laszlo Moholy Nagy gibi Tschichold'un tipografi ve fotoğrafı birleştiren anlayışı da "Dekorasyondan kaçınarak, yalnız iletişim işlevine cevap vermek

üzere planlanan, akılcı bir tasarıma dayanmaktaydı. Tschichold, sözcüğün anlamından çok, biçime önem verilen simetrik düzenlemeyi yapay bulmaktaydı. Bunun aksine, zıt elemanların dinamik bir biçimde asimetrik olarak tasarlanması ise, makine çağını ifade etmekteydi" (Bektaş, 1992:86). Dolayısıyla Tschichold'a göre

Simetrik düzenlemenin yerine, zıt elemanların dinamik bir kompozisyon içerisinde anlama dayalı ifade şekli asıl amaçtır. Gereksiz tüm detaylardan arınmış serifsiz yazı, geometrik grid sistemi ile planlanmakta, denge ve vurgulama için ise siyah, kalın şeritlerden faydalanılmaktadır. Yeni tipografi anlayışında, negatif alanlar ise boşluk olmaktan çok, birer tasarım elemanıdır ve anlama uygun biçimde tasarlanmalıdır. (Keleşoğlu, 2008:18)

Bu bakımdan "Jan Tschichold bütün bu yaklaşımları bir sistem içinde kuramlaştırıp formülleştirilen ve sanattaki modernist düşüncüyü basın-yayın sektörü ile ilişkilendiren ilk tasarımcıdır" (Becer, 2007:37). Basın-yayın sektörü için 'Münih Son Haberler' (Resim 28) gazetesinde yayınlanan bir ilanı ele alarak yeniden tasarladığı çalışması, söz konusu ilişkinin en iyi örneklerinden biridir.



Resim 28: Jan Tschichold "Münih Son Haberler Gazete İlanı" 1928

Tschichold Münih Son Haberler gazetesindeki ilanı yeniden düzenlemiştir. Tschichold'a göre soldaki gazete ilanının "Kötü olmasının sebepleri; gereksiz süslemeler, çok fazla yazı

karakteri ve puntolar, ortadan bloklanmış tasarım gibi okumayı zor keyifsiz hale getiren öğelerdir [sağdaki ilanın iyi olmasının nedeni ise] sade, net yazı karakteri, yalnızca 5 adet farklı harf puntosunun yanısıra, iyi derecede okunaklılık ve görüntüdür" (Armstrong, 2012:36). Bu farklılıklar sayfa yüzeyinin dolayısıyla beyaz alanının ekonomik kullanımının okumayı ve görünümü kolaylaştırmasının bir göstergesi niteliğindedir. Bir metnin merkezinde bir odak noktası varmışçasına dizilmesini ve ortadan bloklanmasını yanlış bulan Tschichold'a göre "Eksenli düzenlemeler mantık dışıdır çünkü kelime öbeklerinde vurgulu, merkezi parçalar baştan sona fark gösterir ve eşit olmamakla birlikte, vurgu satırdan satıra değişkenlik gösterir" (Armstrong, 2012:36). İlanda da görüldüğü üzere hiç bir bilgi eksikliği olmaksızın merkezi eksenli bloklama değiştirilmiş, alt ve üstteki süslemelerden kaçınılarak elde edilen beyaz alan satır ve kelime aralarında kullanılmış, bu sayede ilanın okunaklı ve görünür olması sağlanmıştır.

II.6. ULUSLARARASI TİPOGRAFİK STİL ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN

Kökeni 'Yeni Tipografi' ve 'Bauhaus' anlayışına dayanmakta olan ve 'İsviçre Tipografisi' olarak da bilinen 'Uluslararası Tipografik Stil' İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden 1970'lere kadar grafik tasarım alanında önemli bir yere sahiptir. Nazi Almanyası'nın baskılarından kaçan Bauhaus ve bağımsız tasarımcılar İsviçre'ye göç ederek bu tasarım anlayışının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Dolayısıyla Bauhaus'un tasarımda işlevselliği ile Yeni Tipografi'nin tasarım ilkelerini ve tipografi alanında getirdiği standart anlayışıyla karşılaşmak mümkündür. Bu bakımdan tasarımlarda geometrik, serifsiz ve düz yazı karakterleri kullanılarak tasarımın nesnel, okunaklı ve görünür olmasına önem verilmiştir. Bu dönemde Akzidenz Grotesk, Adrian Frutiger'in 1954'te tasarladığı 'Univers' ile 1950'lerin ortalarında Edward Hoffman ve Max Miedinger'in 'Helvetica' yazı karakterleri dönemin tasarımlarında tipografinin nesnel,

okunaklı ve görünür olmasını sağlayan ve günümüz tasarımlarında da kullanılagelen serifsiz yazı karakterleridir. Ayrıca "Bu dönemin tasarımlarında imgeler yazılarda izlenen biçimsel yalınlığa indirgenirken, yazılar da -tam tersine- neredeyse grafik imgeler haline dönüştürülmüştü. Bunun sonucunda tipografi ile grafik sanatlar arasındaki kategorik ayırım ortadan kalkmış; bütün bu unsurlar birleşerek tek kavram altında bir araya gelmişti: Grafik Tasarım" (Becer, 2007:262).

İsviçre'de Uluslararası Tipografik Stil'in gelişmesinde iki okul önemli bir yere sahiptir. Bu "Okullardan biri Zürih'te (Zurich School of Arts and Crafts) Joseph Müller Brockmann liderliğinde, diğeri ise Basel'de (Basel School of Design) Armin Hoffman ve Emil Ruder yönetiminde faaliyet göstermiştir. Her iki okulun tasarım anlayışında tipografik açıdan okunurluk ön plandadır. Tipografik bir mesaj olabildiğince açık ve anlaşılır olmalıdır. Mesajın aktarımını sekteye uğratacak her türlü etkiden kaçınmak gerekir. Bu yüzden tasarımlarda sadelik ve beyaz alan ön plana çıkarken, illüstratif öğeler yerine fotografik yaklaşımlar tercih edilmiştir" (Kılıçkaya, 2007:38). Bu kuramlar göz önünde bulundurularak grid tabanlı tasarımlar yapan Joseph Müller Brockmann'ın "Viva Musica" (Yaşasın Müzik) başlıklı bir konser için hazırladığı afiş tasarımı ile afiş tasarımlarında dolu alan gibi boş alanların da tasarlanabilir olması gerekliliğini savunan Emil Ruder'in Basel'deki mimari sergi için 1954 yılında tasarladığı 'Neue Bauten' afişi sayfa yüzeyinin/beyaz alanın tasarım elemanı olarak değerlendirilmesi bakımından örnek olarak ele alınabilir.

II.6.1. Joseph Müller Brockmann - 'Viva Musica'

Uluslararası Tipografik Stil'in önemli temsilcilerinden Joseph Müller Brockmann Bauhaus ve Yeni Tipografinin tasarım anlayışından etkilenerek, tasarımlarda kişisel bakış açısından uzak, nesnellüğün ön planda olduğu evrensel bir grafik dil oluşturmuştur. Brockmann "Süslemeci ve dışavurumcu efektlerden arındırılmış, kişisellikten uzak bir bakış açısı; tasarım yüzeyinin dikey ve yatay eksenlerle bölünerek düzenlenmesi (grid); yazı karakteri ve boyutlarının sınırlandırılması; iki taraf yerine, tek taraftan bloklanmış yazı sütunları; illüstrasyon yerine fotoğrafın tercih edilmesi ve bazı durumlarda önemli işlevler üstlenen diyagram ve çizelgeler..." (Becer, 2007:268) olmasının nesnel bir tasarım için gerekliliğini ifade eder. Sayfa yüzeyini/beyaz alanı yatay ve dikey çizgilere bölerek grid sistemi tabanlı tasarımlar yapan Brockmann'a göre grid sisteminin kullanımı "Esaslara yoğunlaşmayı, nesnellik yerine özneliği geliştirmeyi, yaratıcı ve teknik üretim süreçlerini rasyonelleştirmeyi, renk, biçim ve malzeme öğelerini bütünleştirmeyi, yüzey ve boşluk üzerinde mimari hakimiyet elde etmeyi, pozitif ve ileriye dönük bir tavır edinmeyi benimseyen, yapıcı ve yaratıcı bir ruh ile oluşturulan bir işte, eğitimin önemini vurgulayan ve netleştiren iradeyi imgeler" (Armstrong, 2012:63). Grid sistemi kullanımıyla tasarımı mimari bir yapı gibi boşluk üzerine inşa eden Brockmann'ın Zurih Tonhalle'deki müzik etkinlikleri için hazırladığı afişlerden biri olan 'Musica Viva' (Yaşasın Müzik) afişi (Resim 29) "4.5 birim genişliğinde ve 4 birim derinliğinde bir grid üzerine kuruludur. 'Musica' ve 'viva' kelimeleri çapraz biçimde kurgulanırken, 'Musica' kelimesindeki düzensiz aralıklar [boşluklar] bir ritim hissi de vermiştir. Programdaki küçük yazılar da bu 'musica viva'daki harflere uymaktadır. Bu yolla keskin fakat aynı zamanda zarif bir mimari kurulmuştur" (Armstrong: 2012:62).



Resim 29: Joseph Müller Brockmann "Musica Viva" 1970

Brockmann Grid System in Graphic Design (Grafik Tasarımda Grid Sistemi)

kitabında beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Kitabında yer alan örnek sayfa tasarımında (Resim 30),



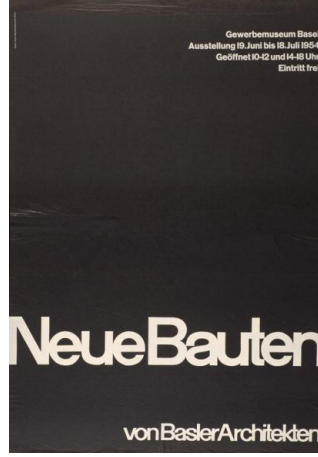
Resim 30: Joseph Müller Brockmann "Grid Systems in Graphic Design" 1966

"Görüntüde başlık ve iki sütunlu ızgara ağı bulunmaktadır. Başlık ile metin sütunları arasındaki boş beyaz alan başlığın önemini vurgular; çünkü bu boşluk [okuyucu için] bir

dinlenme bölgesi yaratır" (Brockmann: 1996:69). Dolayısıyla Brockmann beyaz alanı hem tasarımın anlatımına hem de okuyucu için metinlerin algılanabilmesine, okunabilmesine katkıda bulunan bir tasarım elemanı olarak görmüştür.

II.6.2. Emil Ruder - 'Neue Bauten'

1947 yılında Basel Tasarım Okulunda tipografi alanında eğitmen olarak göreve başlayan Emil Ruder Uluslararası Tipografik Stil'in önemli temsilcilerinden biridir. Yazının iletişimsel amacının biçim ile işlev arasında kurulan doğru denge olduğunu söyleyen Emil Ruder, "öğrenci projelerinde negatif ve basılı olmayan alanları, hatta harflerin içinde yer alan boşlukları bile son derece dikkatle değerlendir[miştir]" (Bektaş, 1992:130). Bu bakımdan okunaklılığı göz önünde bulundurarak beyaz alanı, tasarımın iletişim amacına yönelik düzenleyen Emil Ruder, sadece harf ve sayfa yüzeyinde boşluklar oluşturarak değil; aksine, bu boşlukların varlığını bilerek ve isteyerek daraltmıştır. "Zıtlığa, biçime ve negatif boşluğa vurgu yapan asimetriyi savun[an]" (Ambrose & Billson, 2013:19) Emil Ruder'ın 1954 yılında 'Neue Bauten von Basler Architekten' (Baselli Mimarlardan Yeni Yapılar) sergisi için tasarladığı afişi (Resim 31) hem tasarımlarında basılı olmayan alanları iletişimin amacına yönelik kullanması hem de sıkışık espaslı tipografiyi kullanarak tasarımın asimetrik ifade değeri açısından önemli olduğu kadar beyaz alan kullanımı bakımından da önemlidir.



Resim 31: Emil Ruder 'Neue Bauten von Basler Architekten' 1954

Bu afişte 'Neue Bauten' (Yeni Yapılar) ifadesini hem harf aralarındaki boşluğa yer vermemesi hem de sağdan ve soldan sayfanın kenarlarına boşluk bırakılmayacak şekilde bloklaması bu boşluğun farkında olup, anlatıma uygun bir biçimde düzenlediğinin kanıtı niteliğindedir.

II.7. 1970 SONRASI MODERNİST TASARIM ANLAYIŞINDA BEYAZ ALAN

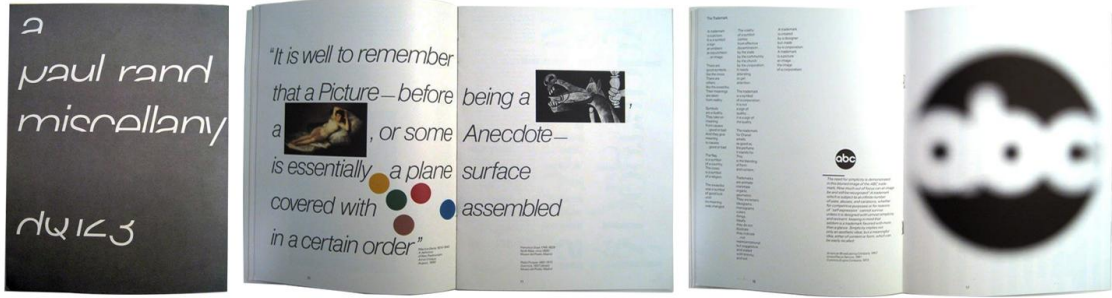
1970'lere kadar tasarım ilkeleri bakımından belirleyici olan, tasarımlarda nesnellığı, sadeliği ve anlaşılabilirliği temel alan Uluslararası Tipografik Stil 1960'ların sonlarına doğru etkisini yitirmiştir. "Bu duraklama, üslubun liderliğini üstlenen Ruder ve Müller Brockmann gibi tasarımcıların çalışmalarında izlenen katı standartlar, ısrarcı yöntemler ve nesnel bakış açısının doğal bir sonucuydu" (Becer, 2007:273). 1970'lerden sonra Uluslararası Tipografik Stil'in tasarım anlayışındaki böylesine bir yöntemi kabul etmeyen bazı tasarımcılar Uluslararası Tipografik "üslubun formüllere dayandığını ve her defasında benzer sonuç ve çözümlere ulaştığını iddia ediyordu" (Becer, 2007:263). Bu iddia ile birlikte Uluslararası Tipografik Stil'in kişisellikten uzak ve kendini tekrar eden sonuçlar verdiğini düşünen başta Amerikalı tasarımcılar olmak üzere Avrupalı bir çok bağımsız

tasarımcının, böylesine formüllere dayalı doğruları olan evrensel bir tasarım anlayışı ile çelişen fikirleri vardı. Dolayısıyla beyaz alanın tasarım elemanı olarak değerlendirilmesi, bir tasarım anlayışı üzerinden değil, tasarımcının tasarım problemine yaklaşımıyla ilgiliydi. Bu bakımdan, 'Geç Modern' olarak bilinen ve Postmodern tasarım anlayışına da temel oluşturan bu dönemdeki tasarım problemi üzerinden beyaz alana ilişkin -daha çok- kişisel yaklaşımların önem kazandığı bir sürece girilir. Özellikle bu süreç Paul Rand, Saul Bass, Milton Glaser, Masimo Vignelli ve Ivan Chermayeff' gibi tasarımcıların, beyaz alanı bir tasarım elemanı olarak kullanımı bakımından değerlendirilebilir.

II.7.1. Paul Rand - 'A Paul Rand Miscellany'

Tasarımın basitliğinden dolayı karmaşık bir yapıya sahip olduğunu söyleyen Paul Rand'a göre tasarımın amacı "basitleştirmek, netleştirmek, değer vermek, oyunlaştırmak, ikna etmek ve hatta bir noktada eğlendirmek idi" (Armstrong, 2012:64). Paul Rand tasarım hayatı boyunca "Sahte süslemelerden ve modadan, gereksiz müdahalelerden ve kozmetik efektlerden nefret etmişti. Saflık, etkinlik, dayanıklılık, berraklık, işlevsellik, basitlik ve pratiklik için çalışmıştı" (Heller, 1999/2009:68). Bu anlayış ile tasarımlar yapan Paul Rand, "kariyerinin erken döneminde reklam sektöründe çalışmaya başlamış ve Madison Avenu'ya ilk minimalist tasarım anlayışını getirmiştir" (Pracejus, Olsen & O'Guinn, 2006:84). Bu anlayış ile hareket eden Paul Rand, tasarımlarını, "anlamda hemfikir olunan düşünceleri ya görsel zıtlıklar yaratarak ya da tersinlemeli bir anlatımla espri/mizah unsuruna bağlı kalarak tasarlamıştır" (Çulha, 2010:111). Dolayısıyla Paul Rand'ın tasarımlarında bir bulmaca gibi verilen bu espri/mizah unsurunu çözebilmek için izleyici, tasarıma katılır/dahil olur. Böylesine bir katılımı "Paul Rand'ın söylediği gibi izleyici etkin bir rol oynar; iletiyi tamamlamak ona kalır" (Weill, 2008:87). Bu bakımdan Paul Rand sadece afiş, görsel kimlik vb. tasarımlarında izleyicinin iletiyi tamamlayarak mesajı

çözebileceği boş alanlar kullanmamış, aynı zamanda kitap tasarımlarında okurun metni anlaması; sayfalar ve metinler arasında hareket edebilmesi için beyaz alanı bir tasarım elemanı olarak da değerlendirmiştir.



Resim 32: Paul Rand 'A Paul Rand Miscellany' 1984

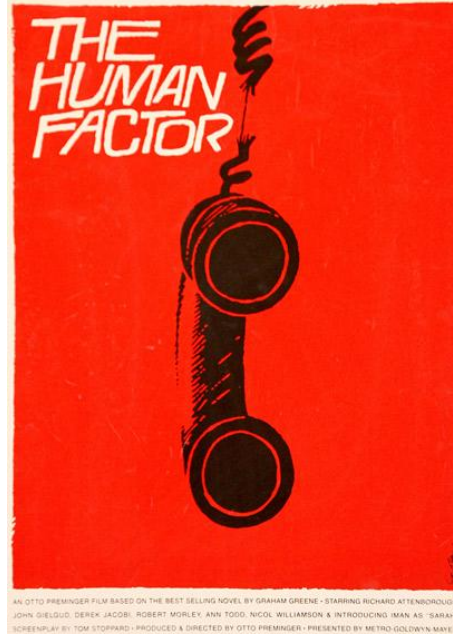
Tasarımcı ve sanatçıların çalışmalarının yanı sıra 1947-1985 yılları arasında Paul Rand'ın tasarımlarının ve tasarım hakkındaki görüşlerinin de yer aldığı 'Design Quarterly' dergisinin bir sayısı olarak çıkan 34 sayfalık 'A Paul Rand Miscellany' (Bir Paul Rand Derlemesi) (Resim 32), derleme içeriği kadar kitabın sayfa düzeni ve tasarımı olarak da dönemi açısından yenilikçi bir yapıya sahiptir. "Design Quarterly'nin form ve içerik açısından olağanüstü sayılabilecek bu sayısı, kaliteli ve temiz bir baskıya sahip olmasının yanı sıra, işlevsel tasarımı ve tipografisi üzerinden de bir Paul Rand koleksiyonu niteliğindedir"(Ross, 2013).

Günümüz grafik tasarımcısı ve 'Basitlik Kanunları' kitabının yazarı John Maeda "Rand'ın kitaplarını karıştırdığımda boşluğu kullanma gücüne ve aynı zamanda dilinin berraklığına şaşırılmış ve vurulmuştum" (Heller, 1999/2009:68) diyerek Paul Rand'ın 'oyun' ile tasarladığı basit ve akılda kalıcı tasarımlarında, beyaz alanı izleyicinin çözebilmesi, okuyucunun anlayabilmesi için nasıl etkin bir tasarım elemanı olarak kullandığına vurgu yapmıştır.

II.7.2. Saul Bass - 'The Human Factor'

'AT&T', 'United Airlines' ve 'Warner Communications' gibi bir çok kurumsal kimlik tasarımı yapan "Saul Bass, organik biçimlerden oluşan yalın bir grafik dil geliştirmiş ve özellikle film grafiği alanında başarılı çalışmalar yapmıştır" (Becer, 2008:107). Anatomy of a Murder, Walk on the Wild Side, The Man with a Golden Arm ve The Magnificent Seven filmlerinin jenerik tasarımlarını yapan Saul Bass, Alfred Hitchcock'un 'Psycho' filmindeki ünlü duş sahnesini de yönetmiştir. Yönetmenliğin ve film jenerik çalışmalarının yanı sıra filmlerin görsel kimliklerini de tasarlayan Saul Bass film "afişlerinde iletilmek istenen düşünceyi tek bir görsele indirgemiş ve yalın bir anlatım biçimine yönelmiştir. Bass, problemin çözümünde konunun özünü tek bir görselliğe indirgeyerek serbest elle oluşturduğu tipografi ile birleştirip, özgün tasarımlara imza atmıştır" (Çulha, 2010:112)

Saul Bass'ın 1979 yılında 'The Human Factor' (İnsan Faktörü) filmi için tasarladığı afiş (Resim 33), filmin tek bir görsele indirgenerek anlatılmış olması bakımından daha fazla beyaz alan kullanımına olanak sağlamakta, dolayısıyla filmin konusu hakkında izleyiciye ipucu vermektedir.



Resim 33: Saul Bass 'The Human Factor' 1979

Paul Rand'ın tasarım anlayışından etkilenen Saul Bass'ın tasarımlarında "aradığı tek şey basit bir fikirdi. Ama Saul'un film üzerine yaptığı işleri sadece 'basitlikten' çok öteydi. Tasarımları kompleks fikirlerin radikal sade formlara dönüşmüş halleridir; onun yarattığı formlar izleyiciye film kurgusu üzerine bir dizi ipucu sunan, daha derin anlamlara ulaşmaları için yorumsal anahtarlar veren yaratımlardır" (Tuğan, 2012:62). The Human Factor filmi afişindeki neredeyse kopmak üzere olan, aceleyle bırakılmış gibi sarkan ya da konuşanın biri(leri) tarafından kaçırılmış izlenimi veren 'telefon ahizesi' filmin konusu hakkında yorum yapılabilmesi için ipucu sunan bir form niteliğindedir. Bu bakımdan karmaşıklığın arındırılarak tek bir piktografik öğeye indirgenmesiyle tasarlanan afişteki beyaz alan, izleyiciye filmin konusu hakkında yorum yapabileceği alana dönüşmüştür.

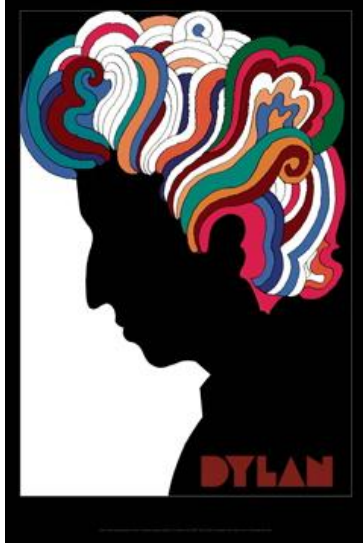
II.7.3. Milton Glaser - 'Bob Dylan'

2009 yılında Amerika Ulusal Sanat madalyasını alan ilk grafik tasarımcı olan Milton Glaser 1954'te 'Push Pin' stüdyosunu, 1974'te Milton Glaser Inc. ve 1983 yılında Time dergisi sanat yönetmeni Walter Bernard ile WBMG adlı stüdyoyu kurarak New York şehrinin tanıtımı için tasarladığı 'I Love New York' logosu başta olmak üzere pek çok kurumsal kimlik, dergi, afiş vb. tasarımlar yapmıştır.

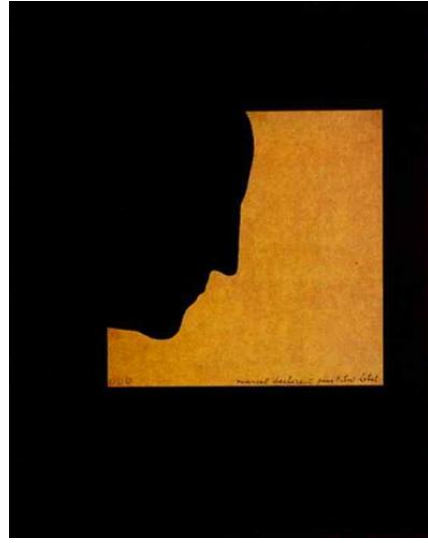
Modernizm'in 'less is more' (az çoktur) söylemine katılmayan Milton Glaser 'az, o kadar da öz değildir' diyerek

Bir sabah uyanırken bu ifadenin anlamsız, saçma ve absürd olduğuna kanaat getirdim. Ancak kulağa hoş geliyordu; çünkü anlayışımızla örtüşmeyen bir çelişkiye sahipti. Fakat Dünya görsel tarihine baktığımızda, bu kadar basit bir sonuca varmak mümkün değildi. Eğer bir İran halısına bakarsanız, 'less is more' söylemi çuvallar; çünkü halının her parçası, her rengi ve her biçimi estetik başarısı için kesinlikle gereklidir. Düz mavi bir halının daha iyi olduğunu hiçbir şekilde bana kanıtlayamazsınız. Bu aynı zamanda Gaudi, İran minyatürleri, Art Nouveau ve her şey için gereklidir. Bununla beraber, doğru olduğuna inandığım alternatif bir önerim var: 'Yeterli ve Öz.' (Glaser, 2009:77)

'Az çoktur' söyleminin gereksiz ayrıntılardan arındırılmış, beyaz alanın, zeminin yoğunlukta kullanıldığı bir tasarım anlayışı olduğu göz önünde bulundurulursa, Milton Glaser'ın, tasarıma konu olan mesajı sadece az ve öz değil, beyaz alanı da tasarımın mesajı iletebilecek yeterlilikte bir tasarım elemanı olarak değerlendirdiği söylenebilir. Milton Glaser'ın 1966 yılında Bob Dylan'ın albümü için tasarladığı afiş (Resim 34) böylesi bir beyaz alan kullanımının iyi örneklerindedir.



Resim 34: Milton Glaser
'Bob Dylan' 1966



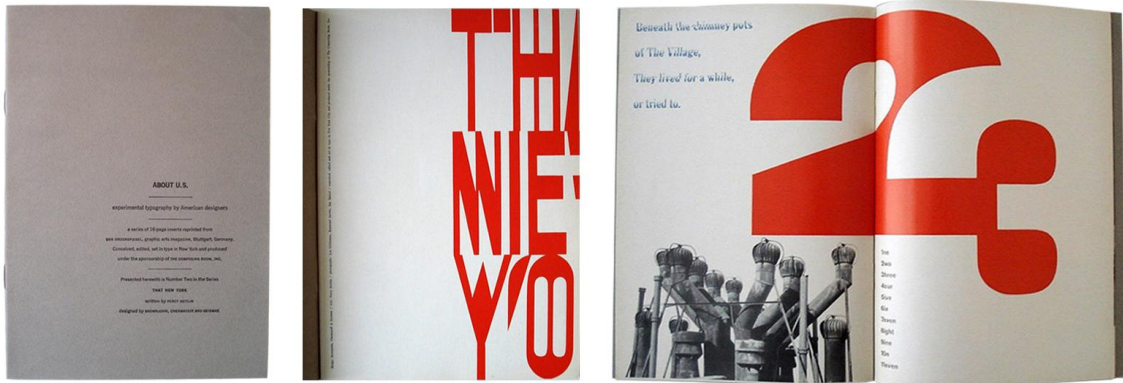
Resim 35: Marcel Duchamp
'Self-portrait' 1958

Milton Glaser afişte "Bob Dylan'ın portresini ikonografik (temsili resim) bir tarzda ve siyah bir fon üzerinde siluet bir Dylan profili ve canlı renklerden oluşan saç kıvrımlarıyla betimlemiştir" (Bektaş, 1992:190). Sanatçıların çalışmalarından, İslami minyatürlere, Pers kültüründen çizgi romana kadar bir çok yerden beslenen Milton Glaser'ın Bob Dylan afişi "İlk olarak Marcel Duchamp'ın renkli bir kağıdın tek bir parça halinde yırtılarak siyah zemin üzerine yerleştirilmiş otoportresini [resim 35] hatırlatmaktadır. Ayrıca afişte oluşturulan siluet profili beyaz alan ile neredeyse eşit derecede tasarlanmıştır. Bu durum afişin tamamındaki görsel titreşimi artırmakta ve dikkati Dylan profili kesişimine odaklanmayı sağlamaktadır" (Heller, 2004:287). Dolayısıyla afişte yer alan beyaz alan, sadece modernist anlayış olan 'az çoktur' söyleminde olduğu gibi ayrıntılardan arındırılarak tasarlanmış bir alan değil; aynı zamanda siluet ile kesişim yeri olarak bir kavramı anlatması bakımından da değerlendirilmiştir.

II.7.4. Ivan Chermayeff - 'About U.S That New York'

Thomas Geismar ve 1960 yılında ortaklıktan ayrılacak Robert Brownjohn ile 1957 yılında Newyork'ta 'Chermayeff & Geismar' tasarım ofisini kuran Ivan Chermayeff Mobil, NBC, Xerox gibi uluslararası kuruluşların yanı sıra Türkiye'den Arçelik, Koç, Demirdöküm, Aygaz, Opet olmak üzere bir çok şirketin kurumsal kimlik tasarımlarının yanı sıra afiş, sergi, fuar, kitap tasarımları gibi alanlarda da tasarımlar üretmiştir. Walter Gropius ile birlikte çalışan ünlü modernist mimar Serge Chermayeff'in oğlu olan Ivan Chermayeff modernist anlayışı kavramış "Modernizmin tasarımlara getirdiği düzenin ve açıklığın soğuk, resmi ve katı gelen yanına karşın, Ivan Chermayeff modernizmin içinde kendi pozisyonunu yeniden tanımlayarak, resmi olmayan, samimi tasarımlar yaratmıştır" (Kılıçkaya, 2007:57).

1960 yılında Ivan Chermayeff'in Thomas Geismar ve Robert Brownjohn ile Amerikalı tasarımcıların deneysel tipografi çalışmalarının yer aldığı "About U.S. That New York" (Resim 36) broşür tasarımındaki beyaz alan Chermayeff tarafından modernizmin getirdiği düzen ve resmiyetin dışında, anlaşılabilirliğini ve okunurluğunu kaybetmeden tasarlanmıştır.



Resim 36: Ivan Chermayeff 'About U.S. That New York' 1960

"'About U.S.' modern Amerikan tasarımının en önemli örneklerinden biridir. [...] Aynı zamanda kavramsal dışavurumcu tipografi ile oluşturulan ilk kamu görüntüleri 1960'ların reklam ve masaüstü yayıncılığında Büyük Fikir (kavramsal tipografi, illüstrasyon ve fotoğrafın metin yazarlığı ile birleştiği) olarak da bilinen yeni bir tarzı başlatır. About U.S. yazının ilk kez konuştuğu anlık bir görüntüdür" (Heller, 2004:216). 'About U.S. That New York' broşürünün gerek kapak tasarımı gerek iç sayfa tasarımları modern dönem tasarımlarındaki ayrıntılardan arındırılmış, minimalist üslubu yansıttığının yanı sıra tasarımda negatif-pozitif ilişkiden yararlanılarak beyaz alanı okurun tamamlaması için kullanılan bir tasarım elemanı olarak değerlendirmiştir.

II.8. YENİ DALGA - POSTMODERNİST ANLAYIŞTA BEYAZ ALAN

1980'lerin başından itibaren ekonomi, politika ve düşünsel alandaki değişimlerin yanı sıra gelişmiş baskı tekniklerinin ve dijital teknolojinin tasarım alanına girmesi tasarıma yaklaşım biçimlerinin kişiselleşmesine neden olmuştur. Modern tasarım hareketlerinden

Yeni Tipografi hareketi, tipografik unsurları nesnel ve akılcı bir sistem içinde ele alan bazı norm ve standartlar ortaya koymuştu. [...] İsviçre Tipografisi de bu normları görsel açıdan tekdüze yapılar oluşturacak kadar katı ve sınırlayıcı bir çerçeve içine soktu. 'Yeni Modernistler' olarak da adlandırılan postmodernist tasarımcılar ise harf espasları ve yazı dizgilerinde kullanılan uygun ideal yöntemleri terk etmiş; İsviçre üslubunun grid yapısına dayalı konformizmi ile ve dikdörtgen form anlayışına tepki olarak harf ve imgeleri görsel efektler yaratmak adına, rahatsız edici çatışma ve zıtlıkların birer öznesi haline dönüştürmüştür. (Becer, 2007:277).

Tasarımın nesnel, akılcı, okunabilir olmasını savunan Bauhaus, Yeni Tipografi ve Uluslararası Tipografik Stil kişisel yaklaşımlara sahip geç modern tasarımcıları (Paul

Rand, Saul Bass, Milton Glaser, Ivan Chermayeff gibi) üzerinde etkisini sürdürse de bu dönemde Uluslararası Tipografik Stil'de ikinci bir dalga olarak bilinen ve Postmodernist tasarım anlayışı içinde bir akım olarak ortaya çıkan 'Yeni Dalga'nın Wolfgang Weingart'ın okunurluk, anlaşılabilirlik ve tasarımın modern ilkelerini sorgulamasıyla grafik tasarımda yeni bir döneme girilir. "Aşırı harf aralıklarının [boşluklarının], eğim, ağırlık, boyut ve tekrarı baskı alanındaki güçlü hakimiyetiyle birleştiren Weingart, ustalarının rasyonel tipografi yöntemlerini söküp atar. [...] Harflerin arasında artan boşluklar koyduğumuzda, kelimelerin veya kelime gruplarının daha grafik bir anlatıma eriştiğini ve mesajı anlamının okumaya, tahmin ettiğimizden daha az bağımlı olduğu" (Armstrong, 2012:77) düşüncesi ile oluşan Wolfgang Weingart'ın tasarım anlayışındaki beyaz alan kavrayışı David Carson, Neville Brody, Bülent Erkmen ve Esen Karol gibi günümüz tasarımcıların işleri üzerinden de değerlendirilebilir.

II.8.1. David Carson - 'Ray Gun Magazine'

Tasarımcı olmasının yanı sıra bir sörf tutkunu olan David Carson, Quicksilver, Emperio Armani, Audi gibi kurumlara ilan tasarımları ile birlikte Ray Gun, Beach Culture, Transworld Skateboarding, How Magazine dergilerinin sanat yönetmenliğini ve tasarımlarını yapmıştır. David Carson, tasarımlarına, modernist tasarım anlayışındaki grid sistemi kullanımına, geleneksel ve tutucu düzenlemeye, okunurluk kurallarına ve görsel hiyerarşiye karşı eleştirel bir anlayış ile yaklaşmakta ve bu yaklaşımı ile okunurluğu yıkararak okuyucuyu iletişime dahil etmeye çalışmaktadır. Tasarımda

Okunabilen bir şeyin, aynı zamanda anlaşılabilir olduğu anlamına gelmediği, daha da önemlisi, doğru şeyi anlatmıyor olma olasılığının yüksek olduğunu [vurgulayan Carson] Bu durumu örneklerken, okuduğu ve diğer makalelerden çok da farklı olmayan bir makaleyi dingbats [Resim 37] kullanarak yeniden yazar. Bu haliyle makale okunamaz haldedir, ancak okumak

istenirse herhangi bir fonta çevrilerek okunabilir ama 'buna gerçekten değmez' anlayışındadır. İlk başta okunması zor olan bir şeyin kullanıldığı yere göre geçerli olan, tamamen farklı bir mesaj içerme olasılığı her zaman vardır. Carson'a göre seçilen font, [ve diğer görsel elemanlar tasarımın] anlamını destekler, yansıtır niteliklere sahip yani içeriği biçimi ile yansıtmalıdır. Verilecek mesaj çok önemliyken sıkıcı ve açıklayıcı olmayan bir yolla yazılmışsa, mesaj kaybolabilir. (Yıldırım, 2012:87)



Resim 37: David Carson 'Bryan Ferry Dingbats Makale' 1994

David Carson, Rolling Stones'a rakip bir müzik dergisi olan Ray Gun (1992-2000) dergisi için yaptıklarını 'deneysel tasarımlar' olarak değerlendirir. Derginin kapak ve sayfa tasarımları içeriği biçim ile yansıtan mesajın aktarımına ilişkin eleştirel bir yaklaşımla okuyucuyu iletişime zorlayan tasarımlar niteliğindedir. Ray Gun dergisinin kapak ve iç sayfa tasarımlarında (Resim 38, 39)

David Carson, tipografinin temel yapısı olan sağ-sol blok ve ortadan blok düzenini yıkan tavırla ve okunurluluğu zora sokarak okuyucuyu iletişime zorlamıştır. Dergi kimliği haline dönüşen bu tasarım dili, dergi kimliğinin akılda kalıcı olmasını sağlamaktadır. Metin düzenlemelerinde bilindik ve belirli temel yaklaşımlar vardır. Bunlar satır uzunlukları eşit olarak iki taraflı bloklama, satır uzunlukları değişken olan sağdan ve soldan bloklama, yine satır uzunlukları değişken olan ortadan bloklama. Bu metinlerin satır uzunluğu ve satır arası boşluklar tasarımın gerektirdiği ölçüde değiştirilebilmektedir. Paragraf ise içten ya da dıştan

başlatılabilmektedir. Görsel unsurların bütünlük içerisinde olması sadece metinlerin kendi içinde bloklanması değil diğer görsel öğeleri de içine almaktadır. Sayfa üzerinde tipografik her unsur diğer görsel biçimlerle etkileşim halindedir; bir bütün olarak tasarım disiplini içerisinde çözümlenir. Tasarım yüzeyinde tipografi, fotoğraf ya da resimleme gibi diğer görsel biçimlerle gizli bir hizalama çizgisi ile hizalanması, tasarımı durağan yapıdan kurtararak dinamik bir hareket kazandırmaktadır. (Karaduman, 2007:81)



Resim 38: David Carson 'Ray Gun Magazine' 1994



Resim 39: David Carson 'Ray Gun Magazine' 1993

Dolayısıyla David Carson, Ray Gun dergisinin kapak ve sayfa tasarımlarını "anlaşılmazlığa varan bir tipografiyle tasarlamış, yaşanan hayatların hareketliliğini, kalabalığını, görsel ve işitsel gürültüsünü film karelerini andıran fotoğraflarla ve imgeleri

ard arda kullanarak aktarmaya çalışmıştır (Karaduman, 2007:31) Modernizmdeki beyaz alanın işlevsel olarak kullanımı, David Carson'un tasarımlarında sörf için vazgeçilmez olan dalgaların oluşturduğu kaotik bir alan niteliğindedir. Bu niteliği ile birlikte David Carson'un tasarımları Bauhaus, Yeni Tipografi ve Uluslararası Tipografik Stil'in nesnel tasarım anlayışı ile çelişmekte, erken modernist anlayış olan dadaist hareketin beyaz alana kaotik yaklaşımının dijital çağda yeniden ele alınmasıyla bağdaştırılabilmektedir.

II.8.2. Neville Brody - 'The Face'

Dadaizm ve Konstrüktivizm gibi erken modern sanat hareketleri Postmodern dönemde yeni üslup arayan tasarımcılara esin kaynağı oldu. Bu tasarımcıların önde gelen isimlerinden biri de İngiliz grafik tasarımcı Neville Brody'dir. Lissitzky'den Moholy Nagy'e ve Jan Tschichold'a kadar modern sanat ve tasarım hareketlerinin öncülerinden beslenen Neville Brody, font ve albüm kapakları tasarlamış, The Face, City Limits, Arena gibi dergilerin sanat yönetmenliğini ve tasarımlarını üstlenmiştir. Modernizmin okunurluk ilkesinden vazgeçmeyen Neville Brody, "İnsanların bir makaleyi okumasını istiyorsunuz. Her makalenin nerede başladığını belirtmeniz gerek. Ama okuyucunun bakışını oraya çekerek sürekli başlangıcı işaret ettiğiniz sürece, bir makaleyi istediğiniz şekilde başlatabilirsiniz. Bir simge, bir biçim, farklı tipografi kullanabilirsiniz hatta boş sayfadan da yararlanabilirsiniz, istediğiniz her şeyi kullanabilirsiniz" (Weill, 2008:119) diyerek tasarım yüzeyindeki boş alanların okunurluğa/yönlendirmeye katkıda bulunan bir tasarım elemanı olarak değerlendirilebileceğini ifade etmiştir.

Neville Brody'nin 1981-1986 yılları arasında sanat yönetmenliğini ve tasarımlarını yaptığı The Face dergisinde "yapmak istediği, yalnızca aktarılacak istenen yazının anlamı üzerinden bir yüzeye yerleştirilmesi değil; aynı zamanda yüzeyi de bir bütün olarak

anlamlandırma çabasıdır" (Güven & Çulha, 2013:44). Her bir sayısının farklı formatta tasarlandığı The Face dergisinin 1986 Ağustos sayısında (Resim 40) bir tasarım elemanı olarak değerlendirilen beyaz alan, okunurluğu sağlayarak okuyucunun metnin içerisinde yön bulmasına katkıda bulunmaktadır.



Resim 40: Neville Brody 'The Face Magazine' 1986

Izgara sistemini kullanarak beyaz alanı kurgulayan Neville Brody, okuyucunun sayfa içerisinde yönlendirilebilmesi için iskele görevi üstlenen ızgara sisteminde "sayfanın ortasında sağa sola bir şeyler savruluyormuş hissine kapılmamak için, uygun bir biçimde birleştirilmiş yeterli boşluğun olması" (Brody, 1988:1) gerektiğini savunur. Bu bakımdan The Face dergisinin sayfa yüzeyindeki boş alanları okuyucunun yönlenebileceği ve metnin okunurluğuna katkı sağlayabileceği, okuyucuyu metnin içine çekebileceği bir yapı olarak ele almıştır. Bu yapı ile birlikte sadece görsel elemanların aralarındaki boşluğa değil, aynı zamanda başlık, metin başlangıcı, sayfa numarası gibi tasarımı oluşturan elemanların modernist tasarım hareketler içinde sistematik ele alınışına eleştirel bir yaklaşım getirmiştir.

Satırbaşında metine gömülmüş büyük harf kullanmak, bunun kabul gören yoludur, ama soyut bir form da aynı görevi yerine getirebilir. Bu düşüncüyü bir adım daha ileri götürürsek, gerçek bir metnin ilk birkaç kelimesini büyütüp başlıkmış gibi kullanabiliriz ve okuyanın gözü

doğrudan metnin içine sokulmuş olur. [...] Başlıkları düşünün . Bir başlık belli bir sayfada okuyucunun ilgisini çeker ve şu mesajı verir: 'Bu yeni bir bölümün başlangıcıdır, bir önceki bölümden farklı bir şeyden söz etmektedir, sizin bunu okumanızı istiyoruz, o yüzden de dergide bu sayfaya ağırlık vermeniz gerekir.' Temeliniz budur, ama bunu yapmanın çok farklı yolları vardır, mesela çok küçük bir başlıkla beyaz boşluk kullanabilirsiniz, hatta ana metinden de daha küçük olabilir. (Brody, 1988:2)

David Carson'un aksine Neville Brody bir metnin okuyucu için nasıl daha okunulabilir ve okuyucuyu yönlendirebilir sorusu üzerinde durmuş ve tasarıma ilişkin bulunduğu cevaplar modernizmin temelinden kopmayan fakat yaşanan çağın gerekliliğini yansıtan tasarımlara dönüşmüştür. Dolayısıyla Neville Brody'nin tasarımlarında beyaz alanı işlevsel olduğu kadar kişisel ve sezgisel olarak da ele aldığı söylenebilir.

II.8.3. Bülent Erkmen - 'Jan Garbarek'

Bülent Erkmen, tasarladığı bir çok grafik tasarım ürünü ile modern sonrası Türk grafik tasarımında önemli bir yere sahiptir. Dergi tasarımı, afiş, kitap, sergi tasarımı, müzik gruplarına albüm kapakları ve kurumsal kimlik tasarımları gibi alanlarda tasarımlarıyla ulusal ve uluslararası ödüller alan Bülent Erkmen, eğitimlik yapmasının yanı sıra Grafikerler Meslek Kuruluşu'nda (GMK) görev almış ve günümüzde Bek Tasarım Ofisinin yöneticiliğini yapmaktadır.

Başta Avrupa ve Amerika olmak üzere dünyada modernist tasarım hareketlerinin Türkiye'de tarihsel gelişimi açısından etki düzeyinin zayıf olması, Türkiye'nin 1970'lerin sonuna kadar grafik tasarım alanında ulusal ve uluslararası düzeyde çalışmaların olmasını etkilemiştir. Dolayısıyla "Bülent Erkmen'in grafik ürünler vermeye başladığı dönem (...) modernizmin buyurgan tekillik döneminin sona erdiği ve tüm tasarım disiplinlerinde modernizm sonrası çoğulculuğun boy göstermeye başladığı 1970'ler sonudur. Ve Bülent

Erkmen'in yapıtı, ilk üretim yıllarından başlayarak, tasarım disiplinlerinin tüm dünyada tanımladığı genel sorunsalla hesaplaşma üzerine kuruludur" (Haştemoğlu, 2014:96). Fakat bu hesaplaşma Bülent Erkmen'in tasarımlarında modernizm ile bağdaştırılan 'Az Çoktur' ilkesiyle çelişmemekle birlikte postmodernizmin yapıbozumcu tasarım anlayışı ile dışavurumcu tipografisini de barındırmaktadır. Bülent Erkmen tasarım anlayışını "Hatırlayabildiğim kadarıyla ben hep az şeyle çok etki yaratmak istedim. Çok katmanlı dekoratif sonuçlar yerine, işaret değeri yüksek 'tek' şeyleri tercih ettim. Görüneni eksiltip etkiyi çoğaltmaktan yana oldum. Çabuk beğenilip geçileceğine, plastik değeri belki az, ama akılda kalan, kalıcı işaretlere önem verdim" (Erkmen, 2008:46) diyerek özetler. Bu sade, akılda kalıcı ve işlevsel tasarım anlayışında dilin sessel yapısını tipografik bir görüntüye dönüştüren Bülent Erkmen "konuşulan dilin tipografi aracılığı ile görsel dile dönüştürülmesi işleminde gereksiz bütün tasarım öğelerinden arınmış bir bütün oluşturarak çözüme ulaşmak yönelimini" (Dündar, 2005:116) benimser. Dolayısıyla gereksiz bütün tasarım öğelerinden arındırılmış bir tasarım yüzeyi, beyaz alanın ağırlıkta olduğunun bilgisini de vermektedir.

Bülent Erkmen'in 1988 yılında Uluslararası İstanbul Film Festivalinde Norveçli caz saksafon sanatçısı Jan Garbarek'in konseri için tasarladığı afişi (Resim 41), hem dilin sessel yapısının tipografik bir görüntüye 'resim'e dönüşmesi hem de tasarımın gereksiz ayrıntılardan arındırılarak beyaz alanın yoğun kullanımı bakımından değerlendirilebilir.



Resim 41: Bülent Erkmen 'Jan Garbarek' 1988

Bülent Erkmen "afişte kurduğu, sözlü dil ve yazılı dil arasında varolan zorunsuz ilişkiye yapılan müdahaleyle, kendisinin bir üst katmanı olan tipografi devreye girdiğinde gösterenden gösterilene dönüşen 'yazı' ile asıl gösterilen olan 'caz müziği' kavramı arasında yeni ve sözel dilin kendisine gönderme yapan bağ, Erkmen'in konuşulan dilin tipografi aracılığı ile görsel dile dönüştürülmesi işleminde [...] yapıçözümçülüğün gösteren - gösterilen ilişkisine müdahaleci tavrını üzerinde taşısa da, eğilim olarak yapıçözümçülükten çok tipografik ekspresyonizme yakın bir duruşa sahiptir" (Dündar, 2005:116). Dolayısıyla afiş, dilin yazı ile arasındaki zorunsuz ilişkiye müdahale edilmesi ile yapısökümcü bakımdan postmodernist bir çalışma iken, dışavurumcu tipografik yapısıyla da Dadaizm'i hatırlatmaktadır. Dadaizmdeki sesin (özellikle şiirin) tipografik kurgu ile görüntüye dönüştüğü çalışmalarda beyaz alan sessiz bir zemin olarak ele alınması gibi Bülent Erkmen'in Jan Garbarek afişine de müzik türü ve sanatçı ismi arasında böyle bir benzerlik üzerinden bakılabilir.

II.8.4. Esen Karol - 'Radikal Gazetesi'

Mimar Sinan Üniversitesi'nde lisans eğitiminden sonra New York Pratt Institute'dan yüksek lisans eğitimini tamamlayan Esen Karol, bir çok ulusal ve uluslararası sergi ve tasarım etkinliklerine katılmış, 2003 - 2012 yıllarında İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde tipografi ve yayın tasarımı eğitmenliği yapmıştır. Kendisini daha çok bir kitap/yayın grafiği tasarımcısı olarak gören Esen Karol, ambalaj, poster, sanatçı katalogu, dergi ve kitap tasarımlarının yanı sıra gazete ve gazete eki tasarımları yapmıştır.

1996 yılında yayına başlayan Radikal gazetesinin (Resim 42) sayfa tasarımlarını Esen Karol tasarlamıştır. Radikal gazetesinin kurucusu Mehmet Yılmaz, gazetenin yayın hayatına başladığı döneme ilişkin "Esen Karol ile bu vesileyle tanıştım, Radikal'in yıllarca kullanılan 'lay out'unu o hazırladı. Alışılmamış bir gazete görüntüsü vardı ama zaten biz de alışılmamış bir gazetecilik yapmak istiyorduk" (Yılmaz, 2014) diyerek gazetenin sadece gazeteciliğe bakışı değil, aynı zamanda dönemin gazetelerinden tasarım anlayışı olarak da ayrıldığını söylemiştir.



Resim 42: Esen Karol 'Radikal Gazetesi Sayfa Tasarımı' 1996

Bu ayırım "iletişim işlevini hiçbir zaman göz ardı etmeyen, yerine göre iletiyi tipografiye yükleyip kendi özgün dilini oluşturan" (Tıgılı, 2012:49) Esen Karol'un sayfa yüzeyini/beyaz alanı tasarım ve düzenlemeye ilişkin ele alma biçimi ile bağdaştırılabilir. Dönemin gazetelerinin (Resim 43) fotoğraf ve yazının üst üste bindirilmesi, manşet ve spot kullanımlarının boyutu boşluk/beyaz alan kullanımına izin vermemekle birlikte haberin iletilmesinin temel amaç olduğu gazete sayfasında okunaklılığı zorlaştırmakta, okuyucunun haber ile etkileşimini güçleştirmektedir. Dolayısıyla Esen Karol'un Radikal gazetesinde kullandığı grid sistemi ise aynı Joseph Müller Brockmann'ın 1996 yılında yazdığı Grid Systems in Graphic Design kitabında okuyucu için dinlenme yeri olarak tanımladığı metin aralarındaki boşluklar okuyucunun haber ile arasındaki iletişime olanak vermektedir.



Resim 43: 'Hürriyet, Sabah, Milliyet Sayfa Tasarımları' 1996

Esen Karol'un okuyucu ile haber arasındaki iletişimine olanak veren boşluk kullanımı, 9. Uluslararası İstanbul Bienali için tasarlanan ve 6 hafta boyunca Radikal gazetesinin içinde 'insert' olarak dağıtılan '2 Yılda 1' (Resim 44) isimli tasarımında karşılaşmak mümkündür.

III. BÖLÜM

SAYFA TASARIMINDA BEYAZ ALANLAR

III.1. SAYFA TASARIMINDA YER ALAN ÖGELER

Sayfa tasarımı "kağıt üzerinde şekillenen bilginin düzenleniş halini anlatıyorsa da, günümüzde elektronik ortamdaki belgeler, web sayfaları ve etkileşimli grafiklerin temelinde de sayfa tasarımında kullandığımız ilkeler geçerlidir" (Uçar, 2004:145). Bu bakımdan sayfa gerek dijital ortamdaki belge, web siteleri gerekse kağıt üzerinde olsun bütünlük, görsel hiyerarşi, denge, görsel süreklilik, vurgu, uyum gibi tasarım ilkeleri doğrultusunda düzenlenen yazı, tipografik elemanlar ve görsel öğelerin bir arada bulunduğu bir yüzeydir. "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 sahiptir. [Görseller ise] sayfa tasarımında kullandığımız, fotoğraf, illüstrasyon, grafik, diagram gibi malzemelerin" (Uçar, 2004:162) tümünü ifade eder. Dolayısıyla sayfa tasarımında "Metin ve imgeler, sayfa düzeninin önemli bileşenleridir ve okuyucuyla etkili iletişim sağlayacak şekilde sunulmalıdır. [...] Örneğin, metnin yerleşimi, diğer öğelerle imgelerin ilişkisi, sayfanın odak noktasının ne olduğu, yazı hizalaması ve beyaz alanların nasıl işlendiği" (Ambrose & Harris, 2013:65) okuyucu ile iletişimi sağlayacak etmenler arasındadır. Gerek yazının tipografik kurgusu gerekse metin ve görsellerin bir düzen içinde yerleşimine ilişkin arasındaki ilişkiyi sağlayacak grid sistemi sayfa tasarımının öğeleridir ve bu "öğelerin birbirlerine ve tüm tasarım şemasına göre nasıl yerleştirildiği, içeriğin okuyucular tarafından nasıl görüldüğünü, algılandığını ve okuyucuların tasarıma yönelik duygusal tepkilerini etkileyecektir" (Ambrose & Harris, 2011:6).

III.1.1. Sayfa Tasarımı ve Tipografi

İnsanın, yazıyı buluşundan matbaa'nın icadına kadar geçen sürede bilgiyi aktarma ve organize etme biçimi 'el' ile olmuştur. İnsanlığın tarihsel gelişimi ile birlikte yazının ilk uygulandığı alan olan kil tablet ve taşlar yerini papirüse, hayvan derisinden yapılan parşömenlere ve son süreçte de kağıda bırakmıştır. Dolayısıyla yazının uygulandığı yüzeyin değişimi beraberinde çividen kaleme ve matbaadan sayısal fontlara kadar yazı yazma araçlarının da değişimine neden olmuştur.

Fonetik yazının bulunuşu ile birlikte alfabenin ilk çıkışındaki el yazması eserlere ve Gutenberg'in matbaayı icadına (1450) kadar olan süreç, tipografinin teknik bir terim olarak adlandırılmadığı; insanın bilgiyi aktarma, kendini ifade etme, iletişim kurma ihtiyacı olarak yazıyı bir yüzey üzerine aktardığı dönemler olarak değerlendirilir. Matbaanın icadıyla birlikte 'değiştirilebilir-hareketli hurufat'ın kitap üretimini ve çoğaltımını sağlaması, tipografi teriminin modernizme kadar geçen süreçte basım ile ilgili teknik bir terim olarak kullanılmasına neden olmuştur. Yunanca'da 'typos' (form) ve 'graphia' (yazmak) sözcüklerinden türemiş, 'forma uygun yazmak' anlamına gelen, ilk başta bir baskı ve dizgi tekniğini açıklamakta kullanılan tipografi de, Gutenberg'den günümüze düşünsel ve teknolojik gelişmelerden etkilenecek iletişim ihtiyaçlarını karşılayan bir tasarım dili haline gelmiştir. Yazının iletişime konu olan mesajla arasında bağ kurularak görüntüye/görsele dönüştürülmesi olan tipografik dil ile sayfa yüzeyi üzerinde tasarımcılar tarafından dönemsel özellikler bağlamında çözümler üretilmiştir.

XX. Yüzyılda gelişen yeni modern akımlar sonucu yayıncılık ve tipografi etkilenir. Gutenberg çağından beri temelde bir zanaat olarak sürdürülen tipografi Almanya'da ortaya çıkan yenileşme hareketiyle daha nitelikli bir duruma gelir. Önceki yüzyılların gotik biçimleri dik (roman) temelinde geliştirilir. Diğer yanda soyut sanat hareketlerinden Kubizm, kolaj ve

assamblajlarında basılı sayfaları imgesel olarak kullanır. Futurizm, tipografik dizgiye kavramsal anlamlar yükler. Artık harfler sadece bir biçim değil, aynı zamanda anlamı dış vurma veya ifadeyi belirtme aracıdır. Konstruktivizm harf yapılarını inşa eder; Dada ise (amacı bu olmasa da) zamansız, nedensiz ve rastgele olanın estetiğini açığa çıkarır. Bauhaus, tüm modern hareketlerin kesişme noktasında yenilikçi ve işlevsel tipografiye yönelir. Bunlar, Jan Tschichold tarafından 'Yeni Tipografi' olarak formüle edilir. Yüzyılın ortasında İsviçre'de 'Uluslararası Biçem' yalın, modern, etkili ve işlevsel nitelikte bir tipografi önerir. 2. Dünya savaşı sonrasında Dünya'da yeni bir düzen kurulur. Savaşın en karlı çıkan ülke Amerika, Avrupa dışında sanat ve tasarımın yeni bir merkezi olur. Savaş sonrası Amerika'da, New York'ta reklamcılık, basımcılık ve grafik tasarım alanında yeni gelişmeler görülür. Bazı teknolojiler dizgi ve başlık yazımı işlerini kolaylaştırır. Önce kamu kurumlarında başlayan bilgisayarlaşma, 1960'lı ve 70'li yıllardaki buluş ve gelişmelerle basımcılık alanında da görülür. [...] 1970'lerin ortasında Linotype kurşun döküm dizgilerinin üretimini sonlandırır. Elektronik fotodizgi teknolojisi zamanla yerini elektronik düzenleme aygıtlarına bırakır. Bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler 1985'lerde masaüstü yayıncılığın gelişimini sağlar. (Sarıkavak, 2014:49)

Tarihsel süreçteki düşünsel ve teknolojik gelişmeler, tipografinin anlamının dolayısıyla yüzey üzerindeki kullanımı bakımından değişimleri de beraberinde getirmiştir. Yeni Tipografi hareketinin öncüsü Jan Tschichold'a göre modernizmle birlikte tipografi,

Artık harflerin yalnız sözcüklerde, satırlarda ve sayfalarda düzenlemesi değil, bir tasarım tavrı ve sorundur. Bu nedenle 'içerik tarafından önceden saptanmış metnin her bir parçası, belirlenmiş vurgu ve değerlerin anlamlı ilişkisi içinde diğer her bir parçaya bağlı kalacak ve tasarım bir bütün olarak ele alınacaktır. Bu yaklaşım tipografisti harf ölçüsü ve ağırlığı, satır düzeni, renk kullanımı, fotoğraf ve diğer unsurlar sayesinde bu ilişkileri açık bir biçimde ve görünür olarak betimlemeye yönlendirecek, çağın görsel gereksinimleri ile işlevsellik bir bütün olarak tasarımı belirleyecektir. (Sarıkavak, 2009:8)

Modernizme kadar geçen sürede sayfa tasarımında yazının (tipografinin) okunurluğunu artırmak için kaligrafik ve bordürlerin (sayfa kenar süsleri) kullanıldığı süslemeci yaklaşım, modernizmle birlikte yerini işlevsel, nesnel ve anlaşılabilir olmasına, - dolayısıyla- okunurluğa/okunaklılığa bırakmıştır. Burada okunurluktan anlaşılması gereken "bir harf biçimini, x-yüksekliği, karakter biçimi, kapatılmış alan büyüklüğü, çizgi karşıtlığı ve yazı ağırlığı gibi harf biçiminin kendine özgü fiziksel özellikleri yoluyla bir diğerinden ayrılabilme becerisini işaret eder" (Ambrose & Harris, 2012:158). Dolayısıyla harf ölçüsü ve ağırlığı, satır düzeni, renk kullanımı, ve fotoğrafın yanı sıra sayfa yüzeyinde varolan boşluklar modernizme kadar geçen sürede (süslensin ya da süslenmesin) bir yüzey olarak işlev görürken tipografik bağlamda değerlendirilecek bu unsurlar, modernist dönemde okunurluğa hizmet etmesi için kullanılmıştır. Bu bakımdan modernist dönemin olaylara bilimsel, evrensel ve nesnel yaklaşımı sayfa tasarımındaki tipografi anlayışına yansımıştır. Bu durum, Wolfgang Weingart'ın modernist tipografiye yönelttiği eleştirel yaklaşımına dek sürmüştür.

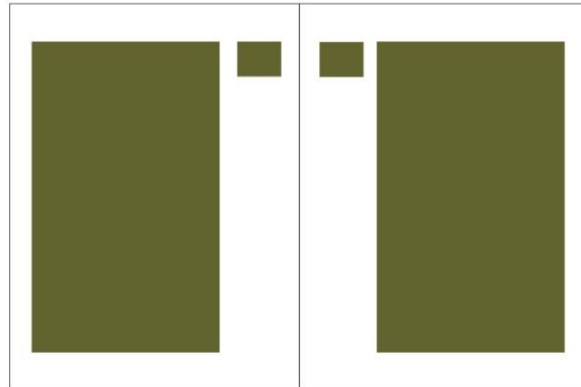
Wolfgang Weingart'ın modern tipografinin okunaklılık, anlaşılabilirlik ve rasyonel bakışına getirdiği eleştirel yaklaşım, dijital devrimin ilk yıllarından günümüze kadar sayfa tasarımındaki tipografi anlayışını etkilemiştir. Teknolojik gelişmelerin yanı sıra postyapısalcılık gibi düşünsel gelişmelerin tasarım alanına girmesiyle birlikte özellikle "1980 ve 1990'lı yıllar arasında modernist ve postmodernist tasarımcılar arasında bir savaş patlak verdi. Modernistler okunaklılığı grafik tasarımın temel öğelerinden biri olduğunu savunurken, postmodernistler ise görsel etki için okunaklılığın feda edilebileceğini savunmuşlardır" (Armstrong, 2012:146). Postmodernistlerin görsel etki için okunaklılığın feda edilebileceği fikri sayfa tasarımındaki tipografik öğelerin kullanımını kişisel ve sezgisel değerlendirilmesine, dolayısıyla alımlayıcının da sanki bir bulmaca çözer gibi

tasarıma dahil olmasına ve mesajın iletilme hedefinden saptırılmaksızın oluşturulan çok katmanlı tasarımdan kişisel bir anlam çıkarmasına neden oldu. Bu bakımdan Roland Barthes'ın 'yazarın ölümü' olarak nitelendirdiği durum, postmodernist tasarımlardaki tipografi anlayışında okuturluk ile ilişkilendirilebilir. Okuturluk "bir yazı parçasının veya tasarımın okuyucunun anlama becerisini etkileyen özellikleriyle ilgilidir. Bu şu anlama gelir: Bir şeyi anlamak için okuyabilmek zorunda değilsiniz" (Ambrose & Harris, 2012:158). Dolayısıyla modernist tipografideki okunurluk anlayışının aksine postmodernizmde tipografinin/metnin dilsel ve anlamsal yapısı yapısöküme uğratarak nesnel ve evrensel tutumunu yitirmiş, metnin nasıl düzenlendiği, sayfa yüzeyinde nasıl kullanıldığı, hangi font ya da fontlar ile yazıldığı birer göstergeye dönüşerek anlam katmanları oluşturulmuştur. Katherine Mccoy'un 'Gör-Oku' afişindeki (bk. sayfa 23 resim 18) gibi metin/tipografi artık okunan değil görülen bir tasarım elemanıdır; fakat, belirtmek gerekir ki gazete, dergi, kitap gibi yayınların bir çoğu haberi ya da metni iletme kaygısı içinde olduğundan sayfa tasarımındaki tipografik anlayışı da modernist anlayıştaki okunurluk ve anlaşılabilirlikle sıkı bir ilişki içindedir. Bu nedenle gazete, dergi, kitap gibi alanlarda bu anlayış ile oluşturulan sayfa tasarımındaki tipografik ve görsel öğelerin düzenlenişinde ızgara (grid) sistemi hala önemli bir rol oynar.

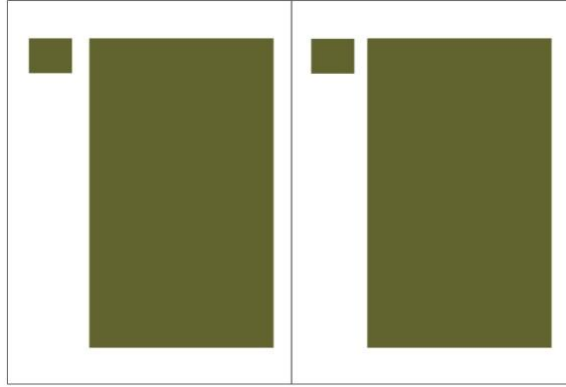
III.1.1. Sayfa Tasarımı ve Izgara (Grid) Sistemi

Sayfa düzeninin (mizanpajın) önemli bir ögesi olan ızgara (grid) sistemi, tasarım öğelerinin sayfa yüzeyine nasıl yerleştirileceği konusunda tasarımcıyı yönlendiren, yüzeyi kontrol edebilmesini sağlayan ve her tasarım probleminde tasarımcının üzerinde yeniden düşünmesi gereken hayali rehber çizgilerdir. Bu çizgiler tasarımcıya "zaman ve boşluğu etkin biçimde kullanacak dikkatli bir yaklaşım imkanı sunar" (Ambrose & Harris, 2012:60). Sayfa yüzeyi üzerinde tasarım öğelerinin bir düzen içerisinde tasarlanmasıyla

verimli ve hızlı bir şekilde sonuca ulaşılmasını sağlayan ve boşluk/beyaz alanı da bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmesine olanak veren ızgara sistemi için "bir düzenleme sistemi olarak ızgara kullanımı, tasarımcının işini yapıcı ve geleceğe yönelik gördüğü kadarıyla zihinsel bir tutumun dışavurumudur." (Ambrose & Harris, 2013:8) diyen Uluslararası Tipografik Stil'in öncüsü ve grafik tasarımda ızgara sistemi üzerindeki etkisiyle bilinen Joseph Müller Brockmann, her tasarım probleminin kendine özgü ızgara sistemi olabileceğini dile getirmiştir. "Izgaralar [sütun temelli] simetrik, asimetrik veya modüler [simetrik, asimetrik] olabileceği gibi tasarıma bağlı olarak çok basit veya karmakarışık da olabilir" (Ambrose & Billson, 2013:134). Sütun temelli simetrik ızgara (Resim 45) karşılıklı olan sayfaların ayna görüntüsü oluşturacakmış gibi kullanıldığı ızgara türüdür. Dolayısıyla "sağ sayfa sol sayfanın ters kopyasıdır. Böylece sayfanın iç ve dış kısımlarında eş ebatta kenar boşlukları oluşur. Denge amacıyla [manuskript dönemden kalma bir önlem olarak yazı olan kısma zarar gelmemesi için] dış kenar boşlukları iç kenar boşluklarından daha geniştir" (Ambrose & Harris, 2012:61). Sayfa yüzeyinde hareketliliği sağlayan asimetrik ızgara da (Resim 46) simetrik ızgaradaki ayna görünümünün aksine her iki sayfada aynı ızgara sisteminin kullanılmasıyla oluşturulur.



Resim 45: Sütun Temelli Simetrik Izgaraya Örnek



Resim 46: Sütun Temelli Asimetrik Izgaraya Örnek

Karelerden oluşturulan modül temelli ızgara ise "farklı öğelerin yerleştirilmesinde, farklı satır uzunluklarında, yazının dikey yerleştirilmesinde ve bir modülden tam bir sayfaya kadar farklı boyutlarda imge kullanımında daha fazla esnekliğe olanak sağlar" (Ambrose & Harris, 2013:38). Simetri ve asimetri sayfa yüzeyindeki dengeyle ilişkili olduğundan modüler simetrik ızgara sütun temelli simetrik ızgaradan farklı değildir. Asimetrik modül temelli ızgara (Resim 47) simetrik ızgara çeşitlerinin aksine "daha az resmi bir yapı sergiler. Modül (alan) ızgarası öge yerleştirmede daha fazla seçenek sunar. Yazı ve imgeler ya bir ya da bir dizi modüle veya modülün içine hizalanır. Boşluğu sürekli doldurmak ve sürekli bir metin bloğu oluşturmak yerine, yazı parçalara ayrılır ve imgelerin işlenişini tamamlayıcı bir hiyerarşi yaratmak için tasarım boyunca yerleştirilir" (Ambrose & Harris, 2013:42).



Resim 47: Modül Temelli Asimetrik Izgaraya Örnek

Tasarımcının sayfa yüzeyinde bulunan tipografik öğeleri, görselleri ve boşlukları kontrol etmesini sağlayan "Izgara, metin ve diğer öğelerin yerleştirilmesine rehberlik etme görevi görür ancak bu rehberliğe aşırı derece bağlılık sınırlayıcı olabilir" (Ambrose & Harris, 2012:60). Fakat özellikle haberin okunurluğunun, anlaşılabilirliğinin sağlanmasının önemli olduğu gazete tasarımında daha çok simetrik ızgara düzeni seçilir çünkü okuyucu - genellikle- sayfanın nasıl düzenlendiği ile değil, haberde ne yazdığı (içeriği) ile ilgilenir. Bu bakımdan bir gazete sayfasında ne yazdığı ile ilgilenen okuyucu için haberin anlaşılır ve mesajın net bir biçimde verilebilmesi için tipografik öğelerin düzenlenişi, ızgaranın oluşturulması ve dolayısıyla beyaz alanların bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmesi önemlidir.

III.2. BİR TASARIM ELEMANI OLARAK BEYAZ ALAN

Grafik tasarım tarihinde modernizm ile başlayıp modern sonrası döneme kadar baskı yapılan yüzey olarak nitelendirilen 'kağıt' dolayısıyla beyaz alan, kullanımı bakımından özellikle modernizmde temelde işlevsel bir değeri olması bakımından yöntemleştirilmeye çalışılmıştır. Bu yöntemleştirilmenin ilk örneği Yeni Tipografi anlayışının öncülerinden "İsviçreli Tipograf Jan Tschichold tarafından, modernist bir

tasarım değeri olarak savunulan beyaz alan, farklı tasarım unsurlarının nefes almasını sağlayan boşluğu sağlamasından ötürü 'iyi tasarımın ciğerleri' olarak tanımlanmıştır" (Ambrose & Harris, 2012:189). Wolfgang Weingart'ın işlevselliği, okunaklılığı eleştireceği döneme kadar tasarımın uygulanacağı zemin olarak ifade edilen "beyaz alan veya 'negatif alan' terimi, yazı ve görseller, kenar boşlukları ve cilt payı boşlukları, sütunlar arası boşluk ve satır arası boşluklar gibi tüm tasarım öğeleri arasında ve etrafındaki boşlukları ifade eder. Beyaz alanların doğru kullanımı sayfa düzeninin biçim ve yapısına güzellik katabilir ve tasarımın ritme bağlı özelliklerini pekiştirebilir" (Ambrose & Billson, 2013:124) niteliğiyle tasarım mesajının okuyucu tarafından okunur olmasına hizmet etmiştir. Dolayısıyla beyaz alan sayfa kenar boşlukları, harf, kelime, satır ve sütun aralarındaki boşluklarla ilişkilendirilmiş modernizmin akılcı, nesnel ve işlevsel bağlamda tasarım mesajının ne söylediğine katkıda bulunması bakımından ele alınmıştır.

Modernist dönemdeki tasarım hareketleri, postmodern dönemde yerini kişisel yaklaşımlara bırakmıştır. Bu bakımdan postmodern döneme zemin hazırlayan düşünsel ve teknolojik gelişmeler, grafik tasarım alanında beyaz alan kullanımında kişisel yaklaşım biçimi dahilinde değişikliklere neden olmuştur. Postmodern dönem tasarımcıları, çalışmalarında tasarım mesajının modern dönemdeki gibi sadece 'ne söylediği' değil 'nasıl söylediği' ile de ilgilenmiştir. Dolayısıyla postmodern olarak tanımlanan tasarımlarda beyaz alan modernizmdeki okunurluğa hizmet etmesinin aksine okunabilirliği ile tasarımın bütününde beyaz alanların kaotik kullanımı ya da harf, kelime, satır, sütun aralarının daraltılarak okunurluğu sağlayan boşlukların bile isteye yok edilmesi bir anlam katmanı olarak söylem içermektedir. İster bir anlam katmanı ister okunurluğa hizmet eden işlevsel bir yapı olsun, yüzey üzerindeki beyaz alan "figür, harf, şekil, yazı, şema vs'den artakalan boş alan değil, tasarlanması gereken bir öğedir. Bir sayfa tasarımcısı kağıdın üzerindeki

pozitif alanlar kadar negatif alanları da tanımlar, tasarlar. Dolayısıyla boşluklar, tasarımda kullanılması gerekli tasarım elemanlarıdır aynı zamanda" (Uçar, 2004:126).

Tasarım, bir probleme çözüm üretme yoludur ve tasarım probleminin doğru olarak nitelendirilebilecek tek bir cevabı yoktur. Bu bakımdan tasarımcının tasarım problemine, iletmek istediği mesajı kodlamasına yönelik kullanacağı her tasarım elemanı gibi beyaz alanın da nasıl değerlendirilmesine ilişkin tek bir doğru yönteminden söz edilemez. Dolayısıyla beyaz alan sanat ve tasarım alanlarının somutlaştığı bir yüzey/zemin olarak anlaşılabilirse, doğrusunun ne olduğu sorusu değil; her tasarım probleminin kendine özel beyaz alan doğrularının yaratılmasının gereği, daha da netlik kazanmış olur.

Beyaz alanların bir tasarım elemanı olarak yalnızca kağıt gibi iki boyutlu tasarım alanları için değil; web arayüzleri gibi elektronik ortamlar için de dikkate alınması ve değerlendirilmesi gerekir. Beyaz alan sadece grafik tasarımda değil, tasarımın dışlaşıp somutlaştığı bir yüzey olarak müzikte notalar arasındaki sessizlik, mekanda insanı yönlendirebilen bir boşluk, görsel iletişimde ise mesajın içeriğine ilişkin bir anlam katmanı ya da işlevsel boyutta izleyici/okuyucu/alımlayıcı için mesajın okunaklılığına katkı sağlayan bir tasarım elemanı olarak kabul edilmelidir.

IV. BÖLÜM

GAZETE SAYFA TASARIMLARINDA BEYAZ ALANLAR

IV.1. GAZETE SAYFA TASARIMI

Gazete "Politika, ekonomi, kültür ve daha başka konularda haber ve bilgi vermek için yorumlu veya yorumsuz, her gün veya belirli zaman aralıklarıyla çıkarılan yayın" (tdk.gov.tr) olarak tanımlanmıştır. Bu bakımdan temel görevi haber ve bilgi verme olan gazetenin tasarımı da okuyucuyu için önemli bir etkidir.

Bir gazete sayfasının üzerinde haber başlığı/manşet, spot, sayfa numaraları ve haberin içeriğini oluşturan metnin yanı sıra fotoğraf, illüstrasyon, sembol vb. görsel öğeler bulunur. Dolayısıyla bu öğelerin hem birbirleriyle olan ilişkisi ile sayfa yüzeyi üzerindeki kurgusu hem de beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak kullanımı okuyucunun haber edinme, bilgi alma sürecini etkilemektedir. Tezin amacı bir gazete sayfa tasarımında başlık, manşet, spot ve metinlerde hangi yazı karakterinin kullanılması ya da görsel öğelerin sayfa yüzeyinde nasıl değerlendirilmesi gerektiği konusunda kesin doğrular saptamak değildir; fakat, gazete sayfa tasarımında dikkate alınması gereken bazı genel tasarım ölçütleri vardır. Gazete tasarımı ile ilgili seminer ve sergiler yapan, her yıl dünyanın gazete tasarımı açısından en prestijli ödülü olan 'The Best of Newspaper' (En İyi Gazete Tasarımı) ödülünü veren, merkezi Amerika'da bulunan SND 'Society for News Design' (Haber Tasarım Kuruluşu)'na göre iyi bir gazete tasarımınının 12 temel ölçütü bulunmaktadır.

"SND Gazete Tasarım Ölçütleri

- 1- Gazete sayfa düzeninde görsel denge.
- 2- Gazete sayfa düzeninde görsel devamlılık ve hareket.

- 3- Görsel hiyerarşi.
- 4- Görsel bütünlük.
- 5- Seçilen yazı karakterinin (tipografik değerlendirme) okunurluğu, puntolama ve estetik.
- 6- Başlık düzenleme.
- 7- Sayfa düzeni özgünlüğü ve dikkat çekiciliği.
- 8- Renk kullanımı ve uyumluluğu.
- 9- Fotoğrafların yeterliliği ve sanatsal açıdan değerlendirme.
- 10- Sayfa tasarımında estetik.
- 11- Yardımcı görsel unsurlarla (grafik, çizim, illüstrasyon) oluşturulan tasarım zenginliği.
- 12- Okuru yönlendirici görsel etki merkezi uygulamalar" (Tunçel, 2008:21) olarak belirlemiştir.

Sayfa yüzeyinde bulunan öğelerin tasarımı renk, biçim, doku vb. özellikler yönünden sayfa ya da sayfalarda görsel bir dengenin yaratılmasını gerektirir. Gazete sayfasındaki tasarım öğelerinin kendi içerisinde dengesinin olması bir bütünlük sağlar; aynı zamanda her gazetede karşılaşılan haberin değerine ilişkin başlık, spot, metinlerin puntoları ve görsellerin büyüklükleri bir hiyerarşi içinde kurgulanır. Bu durum, yönlendirici bir etki yaratarak okuyucunun sayfa üzerindeki öğeler arasında kesintisiz hareket etmesini olanaklı kılar. Hem her birimin kendi içerisinde hem de sayfanın bütünü açısından (gerek fotoğraf ve metin arasındaki boşluklar, gerekse harf, kelime, satır, sütun vb. öğelerin arasındaki boşluklar) tasarlanan beyaz alanlar böylesine bir süreci etkilemektedir. Dolayısıyla SND'nin gazete tasarım ölçütleri, okuyucunun bilgi edinme sürecine etki etmesi bakımından ele alındığı düşünülürse, bu ölçütlerle oluşturulacak gazete sayfa tasarımında da beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak kullanımı önemlidir. SND'nin tasarım ölçütleri ile uygunluğu göz önünde bulundurularak sayfa yüzeyindeki

beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak ulusal gazetelerde karşılaşılabiliği değerlendirilebilir.

IV.2. ULUSAL GAZETELERDE BEYAZ ALAN KULLANIMI

1727’de ilk Türk matbaasının kurulmasından sonra 1795’te Osmanlı döneminin ilk gazetesi ‘Bulletin des Nouvelles’ yayınlanmıştır. 1828’de ilk Türkçe-Arapça gazete ‘Vakay-ı Mısriye, 1831’de ilk Türkçe gazete Takvim-i Vekayi yayın hayatına girmiştir. 1860’da ilk özel sermayeli Türk gazetesi Tercüman-ı Ahval’ın yayınlanmasıyla birlikte ulusal gazete sayıları çoğalarak günümüze kadar artmıştır.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte bazı gazeteler (Radikal) yayın hayatını dijital ortamda sürdürseler de günümüzde kağıt üzerine basılı olarak gazete basımı halen önemli bir haber alma kaynağıdır. Günümüzde ulusal ölçekte 50’ye yakın günlük çıkan gazete vardır. Zaman, Hürriyet ve Sabah, 25.05.2015 - 31.05.2015 tarihleri arasında ulaşılan verilere göre en yüksek tiraja sahip ilk 3 gazete arasındadır. Beyaz alanın bir tasarım elemanı olduğuna ilişkin elde edilen veriler ve SND’nin gazete sayfa tasarımında kullandığı temel ölçütlere göre Zaman ve Hürriyet gazetelerinin sayfa tasarımları değerlendirilebilir.

1986 yılında yayın hayatına başlayan Zaman gazetesi başta Society for News Design (SND) olmak üzere Türkiye Gazeteciler Cemiyeti ve bir çok ulusal gazete ve fotoğraf dernekleri tarafından sadece birinci ve iç sayfa tasarımlarıyla değil kültür sanat ve spor sayfaları, fotoğraf ve illüstrasyonlarıyla gazete sayfa tasarımında ulusal ve uluslararası bir çok ödül almıştır. 3 Kasım 1986 yılında ilk sayısını siyah beyaz çıkaran zaman gazetesi (Resim 48) 18 Kasım 1994 ve 3 Kasım 2001 yılında mizanpaj ve logosunda değişikliklere

gitmiş (Resim 49) ve son olarak 20 Nisan 2009'da mizanpaj ve logolarını tekrar yenileyerek şimdiki halini almıştır.



Resim 48: Zaman Gazetesi İlk Nüshası 3 Kasım 1986



Resim 49: Zaman Gazetesinin Tasarım ve Kurumsal Değişimi 1988-2001

Zaman gazetesinin yayın hayatına başladığı dönemden 2001 yılına dek sayfa tasarımlarında beyaz alan kullanımının dikkate alınmadığı, fakat, denge, vurgu, hiyerarşi, görsel süreklilik ve okunurluğun ön planda tutulduğu, sayfa düzenlemesi görsel kullanım ve yazı tipi seçimi ile başlık, spot ve sütunların kullanımı bakımından okuyucu odaklı bir tasarıma doğru yol izlediği söylenebilir. Özellikle 1994-2009 arası sayfa düzenlemesinde yapılan güncellemelerle sayfanın bir bütün olarak algılanabilirliği ve okuyucunun metinler

arası dolaşımı ilk dönemine oranla artırılmış ve okuyucuya haberi okutturması bakımından sade bir tasarıma doğru gidilmiştir. Bu dönemde özellikle SND'nin gazete tasarım ilkelerine uygunluğundan ve okuyucu odaklı olmasından dolayı 2003-2009 arası ilk sayfa ve iç sayfa mizanpajı ödülleri almıştır.

'Ciddi gazete renksiz olur' önyargısıyla çıkılan yolda gelişimle birlikte rengin ciddiyeti zedelemeyen de kullanılabilir bir değer olduğu ortaya çıktı. Önceleri renk unsuru sadece fotoğrafları ve logoyu vurgulamak için kullanıldı. Zaman zaman renklerin fotoğraflardan taşarak yüzeyleri kapladığı da oldu. Kendini gösterme çabasıyla logo sık sık değişti. Kimi zaman renksiz ama zarif bir logo tercih edilirken kimi zaman da rengiyle 'ben buradayım' diyen çalışmalar tercih edildi. Hem logoda, hem renkler ve sayfa tasarımında en uç noktalar test edilerek bugünlere gelindi. Gazete en son 2001'de içeriği daha iyi ve sade bir şekilde yansıtan yeni dizaynıyla okurunun karşısına çıktı. Yeni yüzüyle beğeni toplayan Zaman, bu takdiri Uluslararası Gazete Tasarımcıları Derneği SND'den aldığı 16 ödülle pekiştirdi. (http://www.zaman.com.tr/gundem_zaman-20-yasinda_447704.html)

2009 yılında son halini alan Zaman gazetesi (Resim 49) için gazetenin genel yayın yönetmeni Ekrem Dumanlı

Zaman'ın kendine mahsus duruşu, sadeliği, soğukkanlılığı, estetik yapısı bozulmamalı; ancak daha okunur, daha dikkat çekilebilen, daha vurgulu bir gazete tasarımı olmalı. Bu talebi karşılamak hiç de kolay değil aslında. Bir yandan akliselimi, fikri selimi temsil etmek adına ağır başlı kalacaksın; diğer yandan da gazeteye okuma cazibesi ve kolaylığı katacaksın. [...] uzun bir gayret sonunda Tasarım Servisimiz bu gayeye uygun formüller gerçekleştirdi. Onlarca haber senaryosu var artık karşımızda ve o senaryolara uygun sayfa tasarım modellerimiz. (Dumanlı, 2009)

diyerek okunurluğu ön plana çıkarmak için 2001 yılındaki değişikliği daha sadeleştirerek beyaz alana yer vermiş ve sayfa düzenini oluşturan tipografi ve görsel öğelerin haber içeriği ile de ilişkilendirildiğini vurgulamıştır.

Zaman gazetesinin mizanpajında yaptığı bu son değişiklikle (Resim 50), beyaz alanların tasarım elemanı olarak aktif bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Beyaz alanın haberin çeşitliliğine göre bölünmesi okuyucunun içerikleri ayırmasına dolayısıyla haber aralarında dolaşımına olanak vermekte ve içeriğin okunurluğunu sağlamaktadır. Bu bakımdan beyaz alanın böylesine bir kullanımı haberi oluşturan görsel ve metinlerde gereksiz boyut ve efektlerin kullanımının önüne geçmektedir.



Resim 50: 7 Haziran 2015 Zaman Gazetesi Tasarımı

1 Mayıs 1948 tarihinde Sedat Simavi tarafından kurulan Hürriyet gazetesi günümüzde Doğan Yayın Holding bünyesinde bulunmaktadır. Yayına başladığı ilk dönemden günümüze özellikle gazetenin mizanpaj tasarımındaki 'yenilikler' baskı alanındaki değişimler ve teknolojik gelişmelerle dijital müdahalelerin olanaklı hale gelmesiyle ilişkilendirilebilir (Resim 51).



1950



1955



1965



1975



1985



1995



2005

Resim 51: Hürriyet Gazetesinin Tasarım ve Kurumsal Değişimi 1950-2005

Sayfa yüzeyinde kullanılan her bir tasarım elemanı diğer tasarım elemanlarıyla ilişki içindedir, dolayısıyla sadece bir yazının ya da görselin büyüklüğü, rengi, yüzey üzerindeki konumu, nasıl kullanıldığı gibi unsurlar her birinin üzerinde ayrı ayrı düşünülmesi gereken tasarıma ilişkin problemlerdir. 1950-2005 tarihleri arasındaki dönemde Hürriyet gazetesinin tasarım anlayışına bakıldığında sayfa yüzeyinde bulunan görsel ve tipografik elemanların tasarlanmasının tasarım problemine fikir temelli bir yaklaşımı içermekten çok teknoloji ve baskı olanaklarının sınırlarına kadar zorlanarak kullanıldığı söylenebilir. Sayfa yüzeyinde kullanılan fotoğrafların, metin arka plan renklerinin, manşet, spot ve haber içeriği gibi tipografik elemanların birbirleri arasında ve sayfanın bütününde yarattığı bu kaotik yapı okuyucunun hem haber içerikleri arasında dolaşmasına hem de okunurluğuna etki etmektedir. Bu durum günümüz Hürriyet gazete tasarımında da (Resim 52) devam etmektedir. Hürriyet gazetesinin sayfa tasarımı tasarım problemini çözmekten uzak bir yaklaşımla okuyucunun dikkatini çekmek için haber içeriği ile bağdaştırılabilecek görsel ve tipografik efektlerin yoğun kullanımı içindedir. Yazı tipi büyüklüklerinin çeşitliliği, metin bloklarının sağa yaslanması ya da ortalanması, metin ve görsellerde renk kullanımı fotoğrafların ve diğer görsel öğelerin boyutları vb tasarım elemanlarıyla sayfa bütünlüğü, devamlılığı ve hiyerarşisi yaratılmak istenmiş ve beyaz alan bu isteğin uygulanabileceği bir yüzey olarak ele alınmıştır.



Resim 52: 9 Haziran 2015 Hürriyet Gazetesi

IV.2. BEYAZ ALAN KULLANIMI BAKIMINDAN THE NEW YORK TIMES ÖRNEĞİ

Türkiye'de olduğu gibi yurt dışındaki gazetelerin de sayfa tasarımlarında beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmediği görülmüştür; ancak, The Daily Telegraph (İngiltere), The Guardian (İngiltere), Le Monde (Fransa), Die Welt (Almanya) gazeteleri (Resim 53) sadece basılı yüzey olan sayfa tasarımında değil aynı zamanda e-gazete olarak bilinen elektronik ortamda da bir tasarım elemanı olarak beyaz alan kullanımına dikkat eden gazeteler arasındadır.



Resim 53: Beyaz Alan Kullanımı Bakımından Uluslararası Gazeteler

Ayrıca araştırmalar sonucunda ulaşılan The New York Times (ABD) gazetesi SND ve bir tasarım elemanı olarak beyaz alanı değerlendirme ölçütlerini karşılaması bakımından sayfa tasarımları incelenmeye uygun bulunmuştur.

18 Eylül 1851 yılında yayın hayatına başlayan The New York Times gazetesi haber içeriği ve gazetenin sol üst köşesinde yazan "All The News That's Fit to Print" (Basıma uygun her haber) ifadesiyle gazetecilik yaklaşımıyla dünya da en çok Pulitzer ödülü almış gazetedir. Aynı zamanda The New York Times gazetesi sadece basılı gazete tasarımı değil, dijital gazete tasarımında da bir çok kez SND tarafından ödüllendirilmiştir. The New York

Times gazetesinin (Resim 54) sayfa tasarımına bakıldığında manşet, spot ve metnin sayfa yüzeyindeki konumu, abartıdan uzak fotoğraf boyutları, kullanılan ızgara sistemi ve beyaz alanların bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmesi gazetesinin okunurluğuna katkı sağlamaktadır.



Resim 54: 6 Haziran 2015 The New York Times Gazetesi

The New York Times gazetesinin sayfa tasarımında kullanılan ızgara sistemiyle organize edilen beyaz alan, sayfa yüzeyinde görsel ve tipografik elemanların nasıl kullanılması gerektiğini belirlemektedir. Haberin içeriğini oluşturan manşet, spot ve metin gibi tipografik öğeler arasındaki beyaz alan kullanımı sayfa yüzeyinde okuyucunun dolaşabilmesine ve içeriklerin birbirlerinden ayırt edilebilmesini sağlamakta ve bu görevi ile okuyucu için bir dinlenme yeri görevi görmektedir. Ayrıca beyaz alanların bir tasarım elemanı olarak kullanımı bu tipografik öğelerin arka plan rengi, fontun büyüklüğü ya da dijital müdahalelerle özel yazı efektleri kullanılmasını engelleyerek sayfa yüzeyindeki kaotik ve çok renkli durumun önüne geçmektedir. Gazete sayfasındaki habere ilişkin görseller ise beyaz alanlarla ilişkilendirebilecek sütun en ölçüleri ile hizalanarak sayfa yüzeyinde bir düzen oluşturulmakta ve habere ilişkin fotoğrafın boyutlarını

belirlemektedir. Bir tasarım elemanı olarak beyaz alanın kullanılmasıyla belirlenen tipografik ve görsel öğelerin yapısı okuyucunun gazeteyi dar alanlarda ya da kalabalık ortamlarda bir başkasını rahatsız etmeyecek biçimde haberi okumasını sağlaması bakımından da işlevsel niteliktedir.

V. BÖLÜM

UYGULAMA

Yapılan araştırmalar sonucunda Mayıs - Haziran 2015 verilerine göre Türkiye'de tirajı en yüksek gazetelerden biri olan Hürriyet'in sayfa tasarımları incelenmiş ve beyaz alanların bir tasarım elemanı olarak dikkate alınmadan sayfa tasarımları yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak gazete sayfa tasarımlarında kullanılması gerekliliğinden hareketle Hürriyet gazetesinin 'birinci' ve 'gündem' sayfaları yeniden tasarlanmıştır. Tasarımlarda Hürriyet gazetesinin sayfa ölçülerine, haber içeriklerine, logo vb. kurumsal kimliğe ilişkin öğelere sadık kalınmıştır.

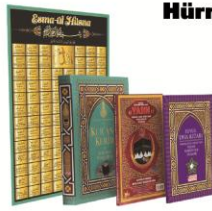
Hürriyet gazetesi için önerilen uygulamaların tasarım sürecinde 35 cm x 56 cm olan sayfa boyutu değiştirilmemiştir. Tasarlanan birinci sayfada (Resim 55) alt, üst, sağ ve sol kenar boşlukları artırılarak 31 cm x 52 cm baskı alanı oluşturulmuş orijinalinde kesim yerlerine yakınlığıyla oluşan kenar boşluklarının baskı alanında yarattığı sıkışıklık/iç içelik algısı giderilmeye çalışılmıştır. Bir sonraki adım olarak manşet, spot ve metin için Hürriyet gazetesinin orijinalinde kullanılan yazı karakterlerinin çeşitliliğine karşın, Univers yazı karakteri ailesi seçilerek sayfanın genelinde tipografik bütünlük oluşturulmuştur. Dolayısıyla tek bir yazı karakteri ailesinin kullanımının sağladığı bu bütünlük, bir tasarım elemanı olarak beyaz alanların yerleştirilmesiyle manşet, spot ve metinler arasında kelime, satır ve metin aralıklarının bir sistem içerisinde değerlendirilmesini sağlamıştır. Ayrıca metinler arasında tasarlanan beyaz alanları desteklemesi için özellikle spotların Univers yazı karakteri ailesinden italik yazılması manşet, ara başlık ve metinlerin yarattığı lekese alanları hafifleterek gri alanlar oluşturulmuştur. Hürriyet gazetesinin manşet ve manşet ile

ilişkili haberleri arka plan rengiyle diğer haberlerden ayırması, bu haberin beyaz alan temelli uygulamadaki grid sisteminin nasıl olması gerektiğinin belirleyicisi olmuştur. Bu bakımdan grid sistemiyle tasarlanan manşetin altında yer alan görsel ve tipografik öğelerin arasındaki beyaz alanlar simetrik bir yapıda kurgulanmıştır. Böylece haberin arka planında renk ya da yazılarda özel efektler kullanılmadan haberin bir bütün olduğu algısı yaratılmak istenmiştir. Ayrıca beyaz alanların bu simetrik yapısı habere ilişkin görsel ve tipografik öğelerin boyutlarını belirleyerek hiyerarşik bir düzen oluşturmuş ve oluşturulan bu hiyerarşik düzen ile okuyucunun haber içerisinde yönlenebilmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Gazetenin sağ sütunu ise manşeti oluşturan temel yapıdan geniş bir beyaz alan kullanımı ile ayrılmıştır. Kullanılan beyaz alanın geniş yapısı, haberi oluşturan görsel ve tipografik öğeler ile kesintiye uğratarak düz inen durağan beyaz sütuna hareket kazandırmış ve bu hareket, okuyucu gözünün haberlere takılabileceği kendi içerisinde simetrik bir yapı olarak tasarlanmıştır. Hürriyet gazetesinin ilk sayfasında beyaz alanların bir tasarım elemanı olarak kullanımı, sayfanın bütününde fotoğraf üzerine yazıların, fotoğraf ya da haberin bütününü diğer haberlerden ayıran çizgi ya da renk çerçevelmelerin ya da sadece metin içerikli haberlerde zemin rengi kullanımının önüne geçmiş, dolayısıyla kaotik bir sayfa düzeninin aksine okuyucuyu haberi okumaya davet eden bir sayfa düzeni yaratılmaya çalışılmıştır.

Hürriyet gazetesinin yoğun metin içeriğine sahip 'gündem' sayfalarında (Resim 56, 57) ise, beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak değerlendirilmesi tasarımda kullanılan görsel ve tipografik öğelerin yapısını etkilemiştir. Öncelikle sayfaların üst kısmında bulunan tarih, sayfa numarası ve sayfa içeriğine ait bilgilendirme bölümü, beyaz alan üzerinden yeniden tasarlanarak orijinalinde bulunan habere ait ana başlık ya da fotoğrafların yarattığı lekesel ağırlığın kaybolması engellenmiş; böylece, okuyucuya hangi

sayfada bulunduğunun, tarihin ve hangi içerikteki haberleri okuyacağını bilgisinin net bir şekilde algılanabilmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Baskı alanında ise, beyaz alanın bir tasarım elemanı olarak sayfa yüzeyinde değerlendirilmesiyle ana başlık ve haber içeriğine ait alt başlıkların birbirleriyle ilişkilendirilmesine olanak vererek, orijinalinde diğer haber ya da haberlerle ayırımı sağlamak için kullanılan yazı, arka plan rengi ya da çizgi gibi tasarım öğelerinin kullanımının önüne geçilmiş, haberin nerede başladığını ve bittiğini okuyucunun rahatça algılayabilmesinin sağlanması amaçlanmıştır. Dolayısıyla sütun ve satır aralarında tasarlanan beyaz alanlar haberler arası bir hiyerarşi yaratarak okuyucunun sayfa yüzeyinde haberi takip sırası belirlenmeye çalışılmıştır. Böylesine bir hiyerarşiyi beyaz alan tasarımı üzerinden sağlamak, her iki sayfada görülen habere ilişkin fotoğrafın üzerine metnin gelmesinin önüne geçmiştir. Ayrıca haberin içeriği ile ilgilenen okuyucu için habere ilişkin 'fazla' fotoğrafların kullanılmasının önüne geçilerek sayfa yüzeyindeki okuyucuyu içeriye davet etmeyen, okunurluğu engelleyen karmaşıklık giderilmeye çalışılmıştır.

Bir tasarım elemanı olarak beyaz alanın kullanımı ile tasarlanan Hürriyet gazetesinin sayfaları, gazetenin haber yoğunluğuna göre kullandığı sayfa tasarımına beyaz alan üzerinden bir çözüm önerisidir. Bu çözüm önerisi, haberin yoğunluğu bakımından beyaz alanın tasarım elemanı olarak kullanılacağı yeni sayfaların tasarlanmasını da öngörülebilir kılması bakımından önemsenebilir.



Hürriyet'ten 4 Büyük Ramazan Armağanı

RAHLE KAPAKLI Kuran-ı Kerim Seti

Hürriyet okurları için özel olarak hazırlanan rahle kapaklı Kuran-ı Kerim Seti'nde 4 dev eser birden Kadir Gecesi Elitizinde.

TAMAMI
29
KUPONA

Büyük İslam Alimi Elmali Hamdi Yazır'dan Yüce Kuran-ı Kerim ve Açıklamalı Türkçe Meali, 41 Yaşın ve Büyük Dua Kitabı ile Esmâ Ü Hüsnâ Posteri bu sette.

İLK KUPON CUMA GÜNÜ

MINİK BALDIZLA TATİL

Serdar Ortaç Bodrum'da eşi Chloe Loughran'ın ailesiyle birlikte tatil yapıyor. Eşinin 3 ve 1 yaşlarındaki iki küçük kardeşiyle çok hoş vakit geçiren ünlü sanatçı bir ara minik baldızını jet-ski'yle dolandırdı.

İzmir: Cenkler Yazıcı

KELEBEK



Hürriyet

Türkiye
Türklerindir

10 Haziran 2015 Çarşamba

www.hurriyet.com.tr

Fiyatı: 75 Kuruş

Partiler arasında koalisyon satrançı başladı. Ak Parti ve CHP kurmayları hem birbirleriyle hem de MHP'yle zemin yokluyor. CHP, HDP'ye de görüşlerini sordu.

İLK TEMAS



SARAY'DA 1 SAAT İSTİFA GÖRÜŞMESİ

Başbakan Davutoğlu 17.30'da Cumhurbaşkanlığı Sarayı'na çıkarak Bakanlar Kurulu'nun istifasını sundu. Erdoğan istifayı kabul etti.

AK Parti Genel Merkezi'nde bazı üst düzey parti yöneticileri ve bakanlarla aynı görüş-tükten sonra Sarayı'ya giden Davutoğlu ile Erdoğan'ın görüşmesi 1 saat sürdü. Cumhurbaşkanlığı'ndan yapılan açıklamada "Sayın Cumhurbaşkanımız, Bakanlar Kurulu'nun, yeni Hükümet kurulmasına kadar görevde devam etmesini istemiştir." denildi.

SIKINTILI NOKTA SARAY

Seçim sonrası birkaç kez görülen AK Parti ve CHP kurmayları arasındaki kırılganlığın ortadan kaldırılması, kişisel öğütler ve çözüm önerileri konusunda değerlendirilmeler yapıldı. En sıkıntılı başlık ise CHP'nin yolsuzluklar ve Cumhurbaşkanlığı'ndan yapılan açıklamada "Sayın Cumhurbaşkanımız, Bakanlar Kurulu'nun, yeni Hükümet kurulmasına kadar görevde devam etmesini istemiştir." denildi.

ÜÇLÜ FORMÜL OLUR MU?

Kulislerde, AK Parti ile MHP arasında da alt düzeyde temaslara kurulduğu konuşuluyor. Bu arada CHP'liler üç muhalefet partisinin bir şekilde dahil olacak AK Parti-Siz formülle ilgili görüşlerini öngören için hem MHP'nin hem de HDP'nin kapısını çaldı. "Ön görüşme" olarak nitelendirilen temaslara ilişkin ilk bilgiler ise CHP'nin dün toplanan MYK'sında ele alındı.



Erken Seçim Zaman Kaybı

CHP Lideri Kılıçdaroğlu seçim sonuçlarını Twitter hesabından şöyle değerlendirdi:

"Haikim ülkemizin kötü gündüne sandıkta 'Dur' dedi. Bizlere öğüt, halkımız çıkarılan doğrultusunda bir yönetim belirlemektir. Erken seçim zaman kayıbdan ve bizlere umut bağlanmış halkımız teveccühüne saygısızlıktan başka işe yaramayacaktır."



BERRAK ARINTAŞLAR
BÜYÜK SALKINDA BİR
SARTTIR



Üç Kritik Toplantı

MHP Lideri Bahçelî seçim sonuçlarını Twitter hesabından şöyle değerlendirdi:

Bugün partisinin Başkanlık Divanı'nı, cumartesi de en yetkili karar organı olan Merkez Yürütme Kurulu'nu toplayacak olan Bahçelî, 14 Haziran'da da il başkanları ve belediye başkanlarıyla görüşüp yol haritasını netleştirecek.



AKP Varsa Biz Yokuz

Pavey "Birlikte iyi salladık" deyince Demirtaş "Ümarım her şey iyi olacak" yanıtını verdi.

HDP Eş Genel Başkanı, "Net olduğumuz şudur, biz AKP'li bir koalisyon sağamamızda olmuyoruz. Toplum, birinci ve ikinci plan partiler bir görev vermiş aslında. Biz de üzerimizdeki sorumluluğu biliyoruz. Kaosa, gerilime, istikrarsızlığa elbette izin vermeyeceğiz" dedi.



PEREIRA FENER İÇİN GELDİ

Fenerbahçe teknik direktör arayışını sonlandırmak üzere, Olimpiakos'u Yunanistan şampiyonu yapan Vitor Pereira'dan alkan sarı-lacivertli kulüpe görüşmek için İstanbul'a geldi. 46 yaşındaki Portekizli teknik adam bu gün Aziz Yıldırım'la bir görüşme yapacağı öğrenildi. Bu görüşmenin ardından sarı-lacivertli yönetimin daha önce penzans anlaşmasına vardığı Vitor Pereira ile 3 yıllık sözleşme imzalaması bekleniyor.

İzmir: Ali İsmailoğlu



SONUÇ HEZİMET DİYEREK CHP'Yİ KURULTAYA ÇAĞIRDI

CHP Genel Başkanlığı'na aday olacak iddiaları daha önce de dile getirilen Türkiye Barolar Birliği Başkanı Prof. Dr. Metin Feyzioğlu kollanı savadı. Şağında CHP'nin hezimet uğradığını söyleyen Feyzioğlu derhal seçimli kurultay toplanmasını gerektirdiğini belirterek koalisyon görüşmelerini de gelecek kadronun yapması gerektiğini belirtti. Feyzioğlu yarın partinin eski yöneticileriyle bir araya gelecek.

İzmir: Ali İsmailoğlu



KAÇAK YALI KATINA SORU ÖNERGESİ

17 Aralık yolsuzluk soruşturmasında adı geçen Reza Zarrab ile Ebru Gündeş'in 2011'de Kanlıca'da aldıkları tarihi kıza yalıya kaçak kat yapıp dış cephesini değiştirmesiyle ilgili, İBB Meclisi'ne soru önergesi verildi. CHP'ilerin önerisinde "Bu inşaat için ruhsat verildi mi, denetim yapıldı mı?" soruları gündeme getirildi.

İzmir: Fırat Aköz



KANLI TEZGAH

14 kişinin gövdeğine alındığı saldırılarda 3 gazeteci yaralandı.

Diyarbakır'da HÜDA-PAR'a yakın Yeni İhya-Der'in Başkanı Aytaç Baran, uğradığı silahlî saldırıda öldü. Olay sonrası bir grubun taraftarlığı Lice'deki kahvehanesinde de iki kişi daha öldü. Ardından silahlî bir grup evinde bir kişi daha öldürüldü. HDP, Baran'a yönelik saldırıyı lanetledi.

İzmir: Fırat Aköz

GAZİ KOŞUSUNDAN ÖNCE TRANSFER

3 yaşındaki İngiliz salkım Victory River'in, favorilerinden olduğu 1.3 milyon TL ödüllü Gazi Koşusu'na 19 gün kala satılması şüphelik yarattı. Talip Öztürk'ün, salkım için 700 bin TL ödediği konuşuluyor.

"Ne Panik Var
Ne Dolar
Krizi"

Ayça'nın Kattiline
Mielebet
İstendi.



9 799753 293682

20 10 HAZİRAN 2015
ÇARŞAMBA
GÜNDEM

Hürriyet

BALYOZ SÜRPRİZİ

7 BERAATA İTİRAZ

Balyoz davasında yeniden yargılanacak 236 asker'in beraat etmesinin ardından savcılık, aralarında Çetin Doğan'ın bulunduğu 7 asker yönünden karara itiraz etti. Çetin Doğan'ın seminer konuşmasında, AK Parti iktidarının düşürülmesinden sonra Milli Mutabakat Hükümetinin kurulmasında bahsettiği konuşma içeriğinin darbe yapmaya yönelik olduğu savunuldu.

İstanbul Anadolu Adalet Sarayı Cumhuriyet Başsavcısı Vakkı Mehmet Aydın tarafından Yargıtay Ceza Dairesi Başkanlığı'na sunulmak üzere davanın görüldüğü İstanbul Anadolu 4'üncü Ağır Ceza Mahkemesi'ne verilen temyiz dilekçesinde, Kara Kuvvetleri Komutanlığına 1'inci Ödül Komutanlığına ilişkin seminer planı kapsamında "yegemen" planının uygulanması için talimat verilmesi ve ardından emekli Orgeneral Çetin Doğan'ın, bu açık emir karşısında gıncil olmasına rağmen "ritori" başlığı altında oluştuğu en yüksek senaryonun oynanması yönünde hazırlık yaptığı öne sürüldü.

236 Asker Beraat Etmisti
Anayasa Mahkemesi'nin hak ihlali yaptığı yönündeki kararın ardından yeniden yargılanma vizesi İstanbul Anadolu 4'üncü Ağır Ceza Mahkemesi, aralarında emekli Orgeneraller Çetin Doğan, Hali İbrahim Firatın, Özden Örnek, Bilgin Balaban ve MHP milletvekili emekli Korgeneral Engin Alan

dahil 236 asker hakkında beraat vermişti. Başsavcı vekili tarafından İstanbul 4'üncü Anadolu Ağır Ceza Mahkemesi'ne verilen temyiz dilekçesinde, Kara Kuvvetleri Komutanlığına 1'inci Ödül Komutanlığına ilişkin seminer planı kapsamında "yegemen" planının uygulanması için talimat verilmesi ve ardından emekli Orgeneral Çetin Doğan'ın, bu açık emir karşısında gıncil olmasına rağmen "ritori" başlığı altında oluştuğu en yüksek senaryonun oynanması yönünde hazırlık yaptığı öne sürüldü.

Yetkileri Aşan Konuşma
Çetin Doğan'ın ritirici açıklamayı öğrendiren senaryonun oynanmasında ısrar ettiği ve plan seminerinde Silâ Yönetim Kanunu'nun, saka yönetimi ile ilgili 138'ye varmış olduğu yetkileri de aşarak şekilde konuşmalar yapıldığı kaydedildi. Plan seminerinin senaryosunun orduya müdahale yetkisi vererek şekilde oluşturulmasında da Çetin Doğan'ın hükümeti karşı tarafını orta-

ya koyduğu öne sürüldü. Türk Silahlı Kuvvetleri'nin böyle bir görev ve yetkisinin bulunmamasına rağmen Çetin Doğan'ın seminer konuşmasında AK Parti iktidarının düşürülmesinden sonra Milli Mutabakat Hükümeti kurulmasında bahsettiği, plan seminerinde yaptığı konuşma içeriğinin de mahiyeti itibarıyla darbe yapmaya yönelik olduğu savunuldu.

Elverişli İmkanları Vardı
Emekli Korgeneral Metin Yavuz Yalçın, emekli Tümgeneral İhsan Balaban, emekli Tümgeneral Bahadır Balta, emekli Tümgeneral Mehmet Kaya Varol, emekli Kurmay Albay Emin Küçükaklı ve emekli Albay Erdal Akyazan'ın plan seminerlerindeki konuşmalarında da gerek itibarıyla Doğan'ın konuşmasına paralel söz ettiği ve benzer mahiyette olduğu vurgulandı. Sanıkların ritirbeli, emir ve komutalar altındaki bir hüküm sayısız ve imkanları ile sahip oldukları araç ve gereç bakımından atılı suçlamaya

gerçekleşmeye elverişli imkanlar içinde buldukları anlatıldı.

Yasal Hiyerarşi Dışında
Ayrıca sanıkların üzerlerine atılı cezbir ve piddet kullanılarak Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti'nin ortadan kaldırılma ve görevlerini yapmasını kısıtlayan veya tamamen engellemeye teğebbis suçu suçundan, aralarında davanın Silahlı Kuvvetleri'nin yasal dışarı hiyerarşisi dışında olduğu ifade edildi. Seminerde gerek kişi ve kurumlar söz edilmediği kararla da uygulamadığı öne sürüldü.

Cezasız Kalacak
Elverişli vasıtalarla hükümeti devime kastının ortaya konulmasından sonra buna ilişkin hareketlere başlamasına halinde suçları icra hareketlerinin de bağladığını kabulü gerektiği belirtildi. Suçun işlenip tamamlanıp tamamlanmadığına ilişkin kararın alınacağı, böyle bir durumda eylemi gerçekleştirilecek

cezasız kalacak makâm olmayacağı vurgulandı.

Lideri Çetin Doğan
Plan seminerinin, Çetin Doğan ve diğer sanıklar tarafından organize edilen veya yönetilen antikomünal, yönlü yılmaya yönelik tepki olduğu öne sürüldü. Çetin Doğan'ın oluşturulan yapılandırma lideri olduğu ve bu doğrultuda görevlendirilmesini yaptığı iddia edildi. Diğer sanıkların da, plan seminerindeki sunumları dikkate alın-dığında Çetin Doğan liderliğinde atılı suç, tamamı konu eylemi gerçekleştirilmek için oluşturulan yapılandırma içinde yer aldıkları, Çetin Doğan'ın eylemine iştirak ettiği belirtildi.

İHA / ANKARA / İSTANBUL

Yukardan Birileri Talimat gönderdi



Balyoz davasında savcılığın beraat kararına temyiz istediği isimler arasında yer alan Eski 1'inci Ödül Komutanı emekli Orgeneral Çetin Doğan "Herhalde yukarıdan birileri talimat gönderdi, yine bir şey govirmek istiyorlar galiba" dedi. Ankara'da din görüşmeye dinlenirken 28 Şubat davasının arasında Hürriyet'e açıklamada bulunan Doğan, şunları söyledi: "Beraat kararını veren de İstanbul Anadolu Cumhuriyet Başsavcılığı, benimle birlikte 7 kişi hakkında temyiz isteyen de aynı savcılık. Komiklikten öte bir durum. İnsan ne duyduğuna bilmiyor. Üstünlük sadece. Ben ki birileri yine yukarıdan talimat gönderdi. Yine bir şey

govirmek istiyorlar anlaşılan. Sancı ne yapın, emir kulu Çetin bu talimat üzerine itiraz ediyor. Birilerinin jantını hedef gösterme, bana kim diyen gibi duygular var. Ben kim olduklarını ayağı yukan tahmini edebiliyorum. Doğrudur sözleri, hiç bir şey bilmeden böyle şeyler yapıyorlar. Düşününce, soruşturma a-pamasında bile bu seminerin dava konusu olmadığını biliyorlar. Ne diyeyim daha. Hakikatten bu ülkede hiç bir şey çıkmaz bundan. İsrarla söylüyorum, bu yukarıdan talimatla yapılan bir şey. Benim söyleyeceklerimin hepsi bu

İHA / ANKARA

Nusret Paşa'yla DAVA DAYANIŞMASI



Balyoz davasında yaşanan tutuklamalara tepki için istifa eden eski Donanma Komutanı emekli Oramiral Nusret Güner, Twitter'dan Genel Kurmay başkanı Orgeneral Necdet Özal'a "hakaret" ettiği iddiasıyla hakkında açılan dava kapsamında hakim karşısına çıktı. Büyükçekmece Adliyesi'nde görülen duruşmaya çok sayıda emekli subay destek için geldi. Duruşma çalkış konuşan Necdet Güner, "Ünvanım, ben Türk milletinin karşısına sanık yapıldım. İstifa etmiş gerekçeler, kumpas itiraz eden hükümet ve kumpas onaylayan, fark edemeyen Genel Kurmay Başkanı'dır." dedi. Büyükçekmece 8. Asliye Ceza Mahkemesi'nde görülen ilk duruşmada sözlerine "Sevimmim Türk Milleti'ne yapıyorum" diyerek bağlayan Güner şunları söyledi:

Türkiye'ye kurulan kumpas karşı gelecek istifa eden ve zararında sorumluları uyaran Donanma Komutanı emekli Kuvvetleri'nin büyük güç kaybına uğramasıyla sonuçlanan kumpas emirinden ses çıkarmayacak veya olabilecekleri öngörmeyecek ihmal suçu işleyen, ancak bunu örtmek için de Nusret Güner'i susturmayı çalınan Necdet Özal dahil TSK'nın harika harikası sorumluluğundan sorumlu olan Genelkurmay başkanlarının arasındadır. 1 Haziran 2014'teki Twitter mesajlarımdaki ifadeler bana aittir. Gerekçeler ve mantığım doğrultusunda: İfadelerim; yapıldığı yaptırımlarla sürekli beni taciz eden ve ağır tahrik altında bırakarak orurumla oynayan ve esasen değerlerim ihmal/austimat etdiklerini değerlendirdiğim söz konusu komutanlara hiç bir saygı duymadığım göstergesi olduğunu tekrar vurguluyorum. Emekli Oramiral Nusret Güner'i adliye karşısında ise aralarında Balyoz Davası'nda yargılanan emekli Tümgeneral Ahmet Yavuz, Emekli Tuğamiral Abdullah Gavremoğlu ile emekli Tuğamiral Türkler Entik'in de bulunduğu çok sayıda subay ve eğleri alkışlarla karşıladı. Güner, adliye önünde grupla fotoğraf çekti.

İHA / ANKARA / İSTANBUL

28 Şubat Tutanakları Mahkemede

28 Şubat davasında mahkemenin iyisi Hakim Tutanak Kık, devlet sırrı kapsamında olduğu gerekçeyle bugüne kadar kamuoyuna açıklanmayan 13 Mart 1997 tarihli Bakanlar Kurulu toplantısının tutanaklarını inceleyerek, 4 sayfalık bir rapor hazırladı. Davaya bakan mahkemeye sunulan raporda, dönemin Başbakanı Necmettin Erbakan'ın Bakanlar Kurulu toplantısında ritirazi bir hastalık olarak nitelendirildiği, dönemin Başbakan Yardımcısı ve Dışişleri Bakanı Tanju Çiller'in de MGK kararları uygulanırken "bunun bir tehdit ve zorlama altında" yapıldığı algısından kaçınılması gerektiğini anlattığı belirtildi.

54. Rıfat Yol hükümetinin dışarı mekle suçlanan dönemin Genel Kurmay Başkanı İsmail Hakkı Karadağ ve İkinci Başkanı Çevrek Bir'in de aralarında bulunduğu 103 sanığın yargılanmasına 5. Ağır Ceza Mahkemesi'nde devam edildi. Geçen Şubat ayında yapılan duruşmada mahkeme, 28 Şubat kararının alındığı MGK toplantılarının hemen sonra 13 Mart 1997 tarihli Bakanlar Kurulu tutanaklarının incelenmesi için naip hakim görevlendirilmesine karar vermişti.



Özen Tanıklık Yaptı
Bu arada dünkü duruşmada, dönemin eski Anayasa Mahkemesi Başkanı Nüket Güngör Özen tanık olarak dinlendi. Özen ifadesinde, 28 Şubat sürecinde baskı görmediğini ve askerler tarafından verilen birtirajlara vermede kimliğiyle katıldığı belirtti.

Zorlama Algısı Olmasın
Dönemin Başbakan Yardımcısı ve Dışişleri Bakanı Tanju Çiller de süzürdürceğe pa-ğırlarının bir tehdit ve zorlama ile altında yapıldığı algısından kaçınılması gerektiğini vurgulayarak "Çok sert tedbirler alınması gerekirse de bunu hükümet olarak biz almamız" dedi.

İrtica Bir Hastalık
Dönemin Başbakanı Necmettin Erbakan, Bakanlar Kurulu'nda "İrtica ve kaba so-fistik, bir nevi hastalık. Bu topraklarda 200 yıllık bir mazisi bulunmaktadır. 1907'de Erzen ve Özal'ın katıldığı MGK'da da 28 Şubat'ta benzer kararlar alınmıştır" dedi.

İHA / ANKARA



Resim 56: Hürriyet Gazetesi 'Gündem' Sayfası Tasarımı (20)

Hürriyet

SEÇİM SONRASI İLK GÜNDEM

17 Aralık yolsuzluk soruşturmasına adı karışan işadamı Reza Zarrab'ın, eşi Ebru Gündeş adına 2011 yılında aldığı ve yasa gereği çivi bile çakılması yasak olan Kanlıca'daki tarihi ikiz yapıda yapılan 'kaçak yapılaşma' İstanbul Büyükşehir Belediye Meclisi'nin seçim sonrası ilk oturumunda soru önergesiyle gündeme taşındı.

Kanlıca'da Osmanlı döneminde inşa edilen ve 1970 yılında, Kültür ve Turizm Bakanlığı emriyle 7. Derece Tarihi Eser' olarak işlenen Kanlıca Mehmet Arif Bey Ya-ları ile ilgili CHP'li üyelerce verilen yazılı önergede, "Tarihi yapıya kaçak kat çakıldığı, zemin katı dış cephesi yıkılarak camla kaplandığı, yıllardaki aşşık korukuların sökülerek yerine cam takıldığı, Boğaz'a açılan bahçelerin yıkılarak bileştirildiği, deniz araçları için otele yapıldığı, özel işkandırma için 3 ton renkli taş döşüldüğü, çatıdaki kremlerin kaldınarak modern çatı yapıldığı, tescilli ağaçların kesildiği, iki yalıtı barbine bağlayan tıp geçit ve asan-sör yapıldığı iddialarına yer verildi. Önergede, "tarihi yapıların eski ve yeni fotoğraflarına bakıldığında net olarak görülün kaçak yapılaşmanın, kamu kurumları görevlileri tarafından görüldüğü" de vurgulandı.

CHP'li Hakkı Sağlam, Sait Coşkunoğlu, Coşkun Tanış, Hüseyin Sağ, İsmail Söylemez, Tamer Kazanoğlu, Deniz Erzinan, Nadir Ataman ve Aydın Düzgün imzalı soru önergesinde, "İz binalardan biri yüksekliği değiştirilmeden 3 kattan 4 kata çıkarılan yapıyla ilgili şöyle denildi.

Reza'ya Serbest mi?

"Boğaz'da kuş uçurmayan Boğaziçi İmar Müdürlü neredir? Bir vatandaşın çalınmış kimliği onunla 50 zabıta gidiyor. Her şey Reza Zarrab'a serbest görünüyor. Sayın Topbaş a bir şey sorulunca 'Benim haberm yok' diyor. Olabilir, biz CHP İstanbul Büyükşehir Belediyesi grubu olarak kendisini ha-berdar ediyoruz."

CHP Grubu, Başbakanı Makamına havale edilen önergede şu sorular yöneltti: "Yahılar ile ilgili sorumlu kamu görevlileri ve Kamu Kurulu tarafından kaçak yapılaşmaya ilgili yasal işlem yapılmış mıdır? Belediye başkanları tarafından kamu görevlileri tarafından işlem yapılmaması için yasa yapılmış mıdır? Tarihi yapıda yapılan inşaat faaliyetleri ile ilgili rühsat alınmış mıdır? Rühsat hangi kamu kurumları tarafından verilmiştir? Anılan yapılarla yapılan inşaat faaliyetleri ile ilgili kontroller yapılmış mıdır? Tescilli tarihi eserde yapılan kaçak yapıların giderilmesi kamu görevlileri ve muht sahipleriyle ilgili suç duyurusu yapılmış mıdır?"

Foto: İbrahim KOCU



Yasa Ne Diyor?

2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu (Madde 9): Koruma Yüksek Kurulu'nun ilke kararları çerçevesinde koruma kurullarınca alınan kararlarla aykırı olarak, koruması gerekli taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarında, her peşit inşai ve fiziki müdahalede bulunmak, bunları yeniden kullanma amaçlı ya da kullanılmaları değiştirme amaçlı inşaat, tesisat, sondaj, kesme veya tamamlama işleri, kat veya benzeri inşai ve fiziki müdahale sayılır. (Madde 74) Rühsatsız sondaj ve kazı yapılarca, 2,5 yıla ağır hapis ve 50.200 bin lira ağır para cezası verilir.



Bütün Türkiye Saray Davasında Müdahil

Atatürk Orman Çiftliğinde (AÖÇ) Atatürk'ün vasiyetini ve parti bağışını ihlal davasında, tüm müdahililer kabul edildi. TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şube Başkanı İzzet Karakoc, "Tüm Türkiye AÖÇ'de Atatürk'ün vasiyeti ve parti ihlal davasına artık müdahil olabilir, vasiyetin mirasçılığı" dedi. Ankara'da dün yapılan oturumdan ardından açıklama yapan Candan, paralı söyledi: "AÖÇ alanları Atatürk'ün parti bağışıyla birlikte tüm Türkiye halkına emanet edilmiştir. Müdahil taleplerinin kabul edilmesi, vasiyetle birlikte burada bir miras hakkının olduğunu göstermektedir, herkesi müdahil olmaya davet ediyoruz. Bu davada vasiyet ve parti bağış ihlal edilerek yapılan Saray davasının önemli talanlarından biri. Kaçak Saray tahliye edilmedi."

ANKARA

Baro-Saray Mahkemelik

Ankara Barosu'nca "Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin üzerine Cumhurbaşkanlığı yapılan Atatürk Orman Çiftliğine (AÖÇ) ait arazinin iki yıllığına ve bedelsiz olarak Başbakanlık'a tahsis edilmesini öngören kararın iptali ve yürütülmesinin durdurulması" istemiyle dava açıldı. Ankara Nöbetçi İdare Mahkemesi'ne sunulan dava dilekçesinde, AÖÇ'ye ait arazinin Başbakanlık'a tahsis edilmesinin yasal dayanaktan yoksun olduğu, tahsis yapılan parselin, Atatürk'ün ziraat üretim birimi olarak korunması amacıyla Hazine'ye bağışlandığı, AÖÇ'nin bir parçası olduğu savunuldu. Belediye Kararının kamu kurum ve kuruluşlarına beldiyeler, kuruluşları ve şirketlerince devir veya tahsis edilen taşınmazların kamu kurumu ve sosyal tesis olarak kullanılmasını yasakladığı belirtilen dilekçede, "Başbakanlık adına tahsis edilen arazinin üzerinde bulunan Cumhurbaşkanlığı Sarayı'nın olması sebebiyle bu tür idari işlem, konu ve sebep yönünden sakattır" denildi.

ANKARA

10 HAZİRAN 2015
ÇARŞAMBA
GÜNDEM 21

Mehmet Y. Yılmaz Foto: İbrahim KOCU

Saray'ın 'kırmızı çizgileri'!

SEÇİM gününden beri Cumhurbaşkanlığı Recep Tayyip Erdoğan sessizliğini koruyor. Bunun genel olarak memleket havasına iyi geldiğini düşünüyor. Bir süre katılmadık dindememiz bizler için iyi olurdu. Ama ortaya çıkan Meclis aritmetiği nedeniyle karmakarışık koalisyon hesapları yapmak zorunda kalacak AKP yöneticileri için daha da iyi. Ama bu tabii Saray'da bir köpüye çekilip oturdulduğu anlamına da gelmiyor.

"Yeni resmi yayın organı" sayılması lazım gelen havuz gazetesi aracılığıyla "kırmızı çizgileri" ilan etmekte geçkimi mesela. Buna göre AKP yıl hatasına belirlenmiş, üç kerman çizgi ile koalisyon hükümeti kurmay deneyecekmiş.

AKP toplandı böyle bir karar aldığını açıklamış değil, onun için belli ki bu haber Saray'ın görüşünü yansıtır. Kırmızı çizgileri de şöyle:
1- Paralel ile mücadele devam edecek.
2- Çözüm iradesi süreci.
3- Erdoğan'ın sembolik Cumhurbaşkanlığı olması yolundaki talepler koalisyon pazarlığı yapılmayacak.

Birinci maddeyi geçelim, devlet içindeki yasadışı bir örgütlenmeye zaten her hükümetin karşı olması lazım. "Çözüm iradesi süreci" başlığı.

MHP ile bir koalisyonu inleme amacı taşıyor. "Erdoğan'ın anayasal sınırlar içine çekilmesi" ile ilgili talepler ise zaten üç muhalefet partisinin de öncelikli talebi. Buna pazarlık konusu yapılmamak, zaten en başta kapıları bir koalisyona kapatılmak. Belli oluyor ki Erdoğan'ın oyun planı kısa süreli bir AKP azınlık hükümetinden yana. Bu hükümetin göreviyle ilgili de öncelikli talebi. Buna pazarlık konusu yapılmamak, zaten en başta kapıları bir koalisyona kapatılmak. Belli oluyor ki Erdoğan'ın oyun planı kısa süreli bir AKP azınlık hükümetinden yana. Bu hükümetin göreviyle ilgili de öncelikli talebi. Buna pazarlık konusu yapılmamak, zaten en başta kapıları bir koalisyona kapatılmak.

Belli oluyor ki Erdoğan'ın oyun planı kısa süreli bir AKP azınlık hükümetinden yana. Bu hükümetin göreviyle ilgili de öncelikli talebi. Buna pazarlık konusu yapılmamak, zaten en başta kapıları bir koalisyona kapatılmak. Belli oluyor ki Erdoğan'ın oyun planı kısa süreli bir AKP azınlık hükümetinden yana. Bu hükümetin göreviyle ilgili de öncelikli talebi. Buna pazarlık konusu yapılmamak, zaten en başta kapıları bir koalisyona kapatılmak.

Üç Dönemlikler, Erken Seçim ve AKP

HÜRRIYET Ankara Temsilcisi Deniz Zeyrek'in dün yayınlanan haberi Başbakan Ahmet Davutoğlu'nun iki arada bir derede kaldığını gösteriyor. Zeyrek'in analizine göre Davutoğlu, ya Cumhurbaşkanlığı Erdoğan'ın teklifine karşı çıkacak bir koalisyon kuracak ya da erken seçim yoluna gidecek. AKP'nin ajandası ayında kongresi var ve böyle bir durumda Erdoğan siyaset mühendisliği denemeye devam edebilir. Ama bu kez iş yine ru, tabiri caza zor. Erdoğan, Cumhurbaşkanlığı ve başkanlık sistemine havas etmiş, partideki "üç dönem kuralını" kaldırmak için övünmüştü. Bir tek amacı vardı, partinin kurucu üyelerinden ve görev süresi uzun Cumhurbaşkanlığı Gül'den kurtulmak. Böylece partiyi etrafına sorduran topladığı

adamlarıyla yönetmek istediğinden çıkamaz hale getirebileceğini hesaplıyordu. Anayasa'yı çözüme sokarsa, seçildikten sonra istifa etmedi. Kongreyi bizzat topladı, stüdyo denemeyeceğini düşündü. Ahmet Davutoğlu'nu genel başkan seçti. Ama evde yaptığı mühendislik hesapları sandığı yandı. Şimdi bir erken seçim söz konusu olursa AKP'nin "üç dönemlik" ödülleri için seçimine girmeyen, partide görev alamayan ağır topları, ajastajistleri kongrede yeniden partiyeye ve TBMM'ye dönmek isteyebilir. Hatta, Davutoğlu'nun basarsızlığı nedeniyle hiç istemediği bir yere de olabilir, Abdullah Gül, kurucusu olduğu partinin başına da geri dönebilir.

Demirtaş'tan Bir Espri

HAKARETİN gurur ettiği, herkesin birbirini ve seçimi azarladığı, bir seçim kampanyasından çıkık, adeta doyduk yemiş gibiyiz. Erdoğan'ın şu üç günlük sessizliği de ilçe gibi geldi, kendimizi normal bir memleketle yapıyor muyuz yanlış anlamama bile kapardık! Bütün bu süreçte zaman zaman Selahattin Demirtaş'ın esprileri de olmasa, gülmeyi unuttuk. Bunlardan birini seçimin önce Candan Tolga İpek, Posta'da aktardı. Yazarken "Doğru mu, değil mi bilmem" dediği için belki. Bir yanlışlama gelmişliğine göre sözleri de aktarabiliriz diye düşündüm.

Candan Tolga İpek'in yazdığından aktarıyorum: "AK Parti'nin Mehir Ünal geçerken, 'YDP lideri Selahattin Demirtaş'ı açıcılara övülürken ilgili ne düşünüyör? Cevap verin!" diye bir açıklama yapıyor. Bu açıklama yayınlanırdan öğrenen Demirtaş hemen telefonla sarıklı Mehir Ünal'ı arıyor. 'Mehir Bey merhaba ben Selahattin Demirtaş' diyor ve yapıyor cevabı: "Kalkınız şimdi ilieti arkadaşlarım. Ama şu anda düşünüyorum. Eşime çok mutluyuz. Tepekür ederim."



Resim 57: Hürriyet Gazetesi 'Gündem' Sayfası Tasarımı (21)



Resim 58: Hürriyet Gazetesi 'Gündem' Sayfalarının Yan yana Görüntüsü



Resim 59: Hürriyet Gazetesi 'Gündem' Sayfalarının Izgara Görüntüsü



Resim 60: Hürriyet Gazetesi 'Birinci' Sayfa Tasarımı (a)



Resim 61: Hürriyet Gazetesi 'Birinci' Sayfası



Resim 62: Hürriyet Gazetesi 'Gündem' Sayfalarının Yan yana Görüntüsü (a)



Resim 63: Hürriyet Gazetesi 'Gündem' Sayfaları

SONUÇ

Gazetelerin her gün yeniden basılıp dağıtılmaları, haber akışındaki gecikmeler ve son dakika değişiklikleri sayfa tasarımlarında hızlı olunmasını gerektirmektedir. Bu gerekliliğin yanı sıra beyaz alanların da iyi kullanıldığı örnek gazete tasarımlarının olması, beyaz alanların bir tasarım elemanı olarak değerlendirilebileceğinin mümkün olduğunu göstermektedir. Her tasarım problemi kendine özgü bir çözümü içinde barındırdığından, bir tasarım problemi olan gazete sayfa tasarımı da yapısı itibarıyla beyaz alanların bir tasarım elemanı olarak kullanılmasını zorunlu kılar. Gazetenin bir medya organı olması dolayısıyla haber içeriklerini oluşturan görsel ve tipografik tasarım elemanlarının yanı sıra beyaz alanların da bir tasarım elemanı olarak kullanılmasını gerektirir. Ancak, vurgulanmak istenen beyaz alanların kapsamı, sadece sütun, fotoğraf ya da metni oluşturan her birimin (harf, sözcük, satır aralıkları gibi) aralarında bırakılan boşluklar olarak anlaşılmalıdır. Eğer gazete sayfa tasarımında beyaz alan bir tasarım elemanı olarak değerlendirilirse kendi dışında var olan görsel ve tipografik elemanların yapısını da belirleyecektir. Dolayısıyla beyaz alanların bu belirleyiciliği ekonomi, politika, spor vb. konulara bölünmüş gazete sayfalarının, genel gazetenin tasarım kimliğini tehdit etmeyecek ölçüde kendine özgü tasarımını da olanaklı hale getirecektir. Beyaz alan odaklı böylesine bir yaklaşım ile tasarlanan gazete sayfaları, okuyucuda haberin içeriğinin rahat algılanabilir ya da tasarımıyla bir beğeni düzeyi oluşturmasının yanı sıra okuyucuya bir medya organı olarak gazetenin haberi iletmeye yaklaşımının ciddiyeti hakkında da önemli ölçüde bilgi verecektir.

Sonuç olarak; beyaz alanlar, tasarım alanlarının kurgusunda ve algısında diğer tasarım elemanları kadar önemlidir ve önemsenmelidir.

KAYNAKÇA

A Look Into: 6 Olympic Logo Design (t.y.) 20 Aralık 2014 tarihinde

<http://www.hongkiat.com/blog/olympic-logo-designs/> adresinden alınmıştır.

Akgül, R. F. (2008). *1980'lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk*

(*Deconstructivism*). Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi, Dokuz Eylül

Üniversitesi, İzmir.

Ambrose, G., & Harris, P. (2012). *Tipografinin Temelleri*. (Çev. M. Bayrak). İstanbul:

Literatür Yayıncılık.

Ambrose, G., & Harris, P. (2012). *Grafik Tasarımın Temelleri*. (Çev. M. E. Uslu). İstanbul:

Literatür Yayıncılık.

Ambrose, G., & Billson, N. A. (2013). *Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım*. (Çev. M.

Taşçioğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Ambrose, G., & Harris, P. (2013). *Grafik Tasarımda Sayfa Düzeni*. (Çev. D. B. İz).

İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Antmen, A. (2013). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında*

Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, A. (2012). *Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu*. 10 Nisan 2015

tarihinde <http://www.aliartun.com/content/detail/81> adresinden alınmıştır.

Artun, A. (2010). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim

Yayınları

Aristoteles. (2014). *Retorik*. (Çev. M. H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Armstrong, H. (2012). *Grafik Tasarım Kuramı Tasarım Alanından Okumalar*. (Çev. M. E.

Uslu). İstanbul: Espas Yayınları

Arnheim, R. (2009). *Görsel Düşünme*. (Çev. R. Ögdül). İstanbul: Metis Yayıncılık.

- Artun, N. A. (2012). *Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesnelere*. 08 Mart 2015 tarihinde <http://www.e-skop.com/skopdergi/mimarlik-nesnesi-ve-baska-nesnelere/580> adresinden alınmıştır.
- Atalayer, F. (1994). *Temel Sanat Öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Atzmon, L. (2007, Aralık). Cesur Yeni Dünyada Tipografi: Theo Van Doesburg ve Kurt Schwitters'in 'Korkuluk Masalı'. (Çev. B. Demirtaş). *Grafik Tasarım Dergisi*, 15, 86-90.
- Barnard, M. (2010). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. (Çev. G. Korkmaz). İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Barthes, R. (2011). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Çev. R. Akçakaya). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Barthes, R. (2007). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. (Çev. A. Koç ve Ö. Albayrak). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Becer, E. (2007). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- Becer, E. (2008). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Brockmann, J. M. (1996). *Grid Systems in Graphic Design*. Germany: Niggli
- Brody, N. (1988, Temmuz). Neville Brody Diyor Ki. *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*, 09, 1-4
- Bulduk, B. (2011). *Tiyatro Oyunlarının Tanıtımında Grafik Tasarım ve Uygulama Sorunları 'Kurban' Adlı Tiyatro Oyunu İçin Üç Boyutlu Grafik Tasarım Uygulamaları*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Cage, J. (1961). *Silence*. USA: Wesleyan University Press.

- Clifton, T. (1976). The Poetics Of Musical Silence. *Oxford Journal The Musical Quarterly*, 62 (2), 648-718, 28 Ocak 2015 <http://www.jstor.org/stable/741335> adresinden alınmıştır.
- Çulha, D. (2010). *Tom Stoppard'ın Oyun Afişlerinin Tasarımında Stratejik Bir Yöntem Olarak İroni'nin Kullanılması*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.
- Demirel, E. (Ocak 2004). Boşluğun Mimarisi. *Mimarlık Dergisi*, Cilt: 27, Sayı: 315, 320-325. 05 Mart 2015 tarihinde <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?DergiSayi=27&RecID=320&sayfa=mimarlik> adresinden alınmıştır.
- Demos, T. J. (21 Mayıs 2014). *Duchamp'ın Labirenti: "First Papers of Surrealism, 1942"*. (Çev. E. Soğancılar). 18 Mart 2015 tarihinde <http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939> adresinden alınmıştır.
- Dobbelsteen, M. V. D. (2012, Aralık). Boşluk. (Çev. U. Korkmaz). *Grafik Tasarım Dergisi*, 51, 92-94.
- Doğan, D. (2006). *Boşluk*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Duman, E. (20 Nisan 2009). *Tasarımdaki Yenilikler ve Gazete Dinamizmi*. www.zaman.com.tr
- Dündar, B. (2011) *Grafik Tasarım Bağlamında Kitap Nesnesi ve Nesne Olarak Kitap*. Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Erkmen, B. (2008, Mart). Konuşmalar. *Grafik Tasarım Dergisi*, 18, 44-67.
- Glaser, M. (2009, Mart). Öğrendiğim 10 Şey. *Grafik Tasarım Dergisi*, 30, 76 - 78

- Güven, Y. & Çulha, D. (2013, Haziran). Bir Tipografi Ustası Olarak Neville Brody'nin Tasarım Anlayışı. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11, 41-55.
- Güven, Y. & Güç, M. (2013). Dünyaya ve Tasarıma Çocuksu Muziplikle Bakışın Öznesi/Temsili Olarak Shigeo Fukuda. *Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*, 2 (5), 1-17.
- Haştemoğlu, D. (2014). *Grafik Tasarımda Çağdaş Yönelimler: Yurdaer Altıntaş, Sadık Karamustafa ve Bülent Erkmen*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Heller, S. (2009, Mart). Paul Rand. (Çev. A. Ergüven). *Grafik Tasarım Dergisi*, 30, 68-73.
- Heller, S. (2004). *Design Literacy Understanding Graphic Design*. ABD: Allworth Press Newyork.
- Hilav, S. (1993). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Poynor, R. (1995, Eylül). Katherine McCoy. (Çev. M. Haydaroğlu). *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*, 71, 1-4
- İdacitürk, E. (2011). *Uluslararası Tipografik Tasarım Üslubunun Günümüz İsviçre Tasarımına Etkileri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Lyotard, J. F. (1997). *Postmodern Durum Bilgi Üzerine Bir Rapor*. Ankara: Vadi Yayınları
- Müzikte Sessizliğin Rolü* (t.y.). 31 Ocak 2015 tarihinde <http://arsiv.indigodergisi.com/arsiv/kultur-sanat-005.htm> adresinden alınmıştır.

- Karaduman, B. (2007). *Bir Derginin Görsel Kimlik Tasarımında Biçim ve İçerik İlişkisi Açısından Tipografinin Önemi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.
- Keleşoğlu, B. (2008). *Grafik Tasarımda Tipografinin Sesi, Sesin Tipografisi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Kılıç, L. (2007). *Fotoğrafa Başlarken*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- Kılıçkaya, E. E. (2007). *Grafik Tasarımda Görünmeyen Çoğunluk: Beyaz Alanlar*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Kuloğlu, N. (2013). Boşluğun Devinimi: Mimari Mekandan Kentsel Mekana. *International Journal of Architecture and Planning, Cilt: 1, Sayı:2*, 201-214. 6 Mart 2015 tarihinde <http://iconarp.selcuk.edu.tr/iconarp/article/view/27/25> adresinden alınmıştır.
- Marion, J. L. (2014). *Görünürün Kesişimi*. İstanbul: Monokl Yayınları.
- Oflas, M. (2008). *Dada Manifestoları*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Özer, Y. (2009). *Konstrüktivist Heykelde Boşluk Kavramı*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Öztuna, H. Y. (2008, Mart). Tipografi ve Grafik Tasarımda Bir Devrimin Öncüsü: Jan Tschichold. *Grafik Tasarım Dergisi*, 18, 88-93.
- Tunçel, O. (2008). *Ulusal Gazetelerin Haber Tasarım Cemiyeri (Society for News Design) Ölçütleriyle Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

- Pracejus, J. W., Olsen D. G., & O'Guinn, T. C. (2006, Haziran) How Nothing Became Something: White Space, Rhetoric, History, and Meaning. *Journal of Consumer Research*, 33, 1, 82-90. 1 Mayıs 2015 tarihinde <http://www.jstor.org/stable/full/10.1086/504138> adresinden alınmıştır.
- Ross, R. (2013). *A Paul Rand Miscellany*. 1 Mayıs 2015 tarihinde http://www.paul-rand.com/foundation/books_by_Rand/a_paul_rand_miscellany/#.VY15fPntmko adresinden alınmıştır.
- Sarıkavak, N. K. (2009). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarımda Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Sarıkavak, N. K. (2014). *Kaligrafik ve Tipografik Deneysel Tasarımlar*. İstanbul: Grafik Kitaplığı.
- Schwitters, K. (2007). Tipografi Üzerine Tezler. (Çev. A. O. Gültekin). *Grafik Tasarım Dergisi*, 15, 91.
- Taşcıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Tıgılı, İ. T. (2012). *Film Afişleri Tasarımında Göstergeler: Prof. Yurdaer Altıntaş'ın Film Afişleri Çözümleme Örneği*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.
- Tisdall, C. & Bozzola, A. (1992). *Futurism*. Amerika: Thames and Hudson Inc.
- Tunalı, İ. (2012). *Tasarım Felsefesi Tasarım Modeli ve Endüstri Tasarım*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Uygur, N. (2012). *Dilin Gücü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uzun, E.C. (2007). *Dönemin Sanat Akımları İçinde Man Ray ve Fotoğrafçı Kimliği*.

Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
İstanbul.

Yaşın, N. (13 Mayıs 2012). *Kolektif Depresyon Sessizliği*. www.birgun.net

Yasak, D. (2004). *İngiliz ve Amerikan Pop Art'larının Karşılaştırılması ile Türkiye'de Pop Art Yansımaları*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi,
İstanbul.

Yıldırım, A. (2012). *Tipografinin değişen yüzü; Post Tipografi ve Post Tipografik Font Tasarımı*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Yılmaz, M. (21 Haziran 2014). *Kaç kişiydik o zaman, bak kaç kişi kaldık şimdi*.
radikal.com.tr

Weill, A. (2008). *Grafik Tasarım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zaman. (3 Kasım 2006). *Zaman 20 Yaşında*. www.zaman.com.tr