

T.C.
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

İLETİŞİM ARACI OLARAK TİPOGRAFİNİN
DUYGU AKTARIMINDAKİ ROLÜ VE ÖNEMİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Taner DURAN

Danışman:
Yrd. Doç. Serap YASA

Bolu-2010

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ' NE,

Taner DURAN' a ait “İletişim Aracı Olarak Tipografinin Duygu Aktarımındaki Rolü ve Önemi” adlı çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı' nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir. 27/12/2010

Akademik Unvan, Ad ve Soyad

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd. Doç. Serap YASA

Üye : Yrd. Doç. Melek ŞAHİNDOKUYUCU

Üye : Yrd. Doç. Dr. Meriç TUNCEL

Sosyal Bilimler Enstitü Onayı

Prof. Dr. Gönül ÜLKER
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ABSTRACT**ROLE AND IMPORTANCE OF TYPOGRAPHY AS A MEANS OF
COMMUNICATION IN TRANSFERING EMOTIONS****Taner DURAN****Master Thesis****Fine Arts Department of Education****Supervisor: Association Prof. Serap YASA****December 2010, xvii + 105 Pages**

This research aims at revealing how typographical choices change the role of typography as a means of communication in transferring feelings with regard to perception levels. It also intends to map out how students' demographical characteristics effect differences among various levels of perceptions.

The sample of this research consists of 190 students that are contacted by students registered to Bolu A.İ.B. University, Faculty of Education, Department of Fine Arts Education by using snowball sampling method during 2010-2011 Fall term.

A special measurement tool has been developed to collect data of the research, with the help of an expert view and support of literature. Questions used in the survey are structured based on a pilot application. Assist. Prof. Serap Yasa and Assist. Prof. Meriç Tuncel supervised and approved the development of the tool.

Collected data have been processed using SPSS 15. One dimensional variance analysis and independent sampling t-test have been used in the analysis of collected data. Results were presented in table format.

Following results were obtained after the analysis of data collected using above mentioned tool:

Perception levels of all students, from major art studio departments and non-arts departments, regarding the role of typography in transferring feelings, were high.

There was no meaningful difference between perception levels of students from different grades, male and female students and students having and not having a field education at high school level, regarding the role of typography in transferring feelings.

There was a meaningful difference between perception levels of students from different departments, regarding the role of typography in transferring feelings. It is found out that the perception levels of Graphics Design Major Art Studio department students were highest amongst all students.

Keywords: Typography, communication, emotion

ÖZET

İLETİŞİM ARACI OLARAK TİPOGRAFİNİN DUYGU AKTARIMINDAKİ ROLÜ VE ÖNEMİ

Taner DURAN

Yüksek Lisans Tezi

Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı

Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Serap YASA

Aralık 2010, xvii + 105 Sayfa

Bu araştırmanın amacı, tipografik elemanlar kullanılırken yapılan seçimlerin, bir iletişim aracı olarak tipografinin duygu aktarımındaki rolünü, algı düzeyleri açısından nasıl değiştirdiğini ortaya çıkarmaktır.

Ayrıca öğrencilerin demografik özelliklerinin, algı düzeyleri arasındaki farklılığı nasıl değiştirdiğini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

Bu araştırmaya 2010-2011 öğretim yılı güz döneminde, Bolu A.İ.B.Ü Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı öğrencilerinden erişilebilir örnekleme yöntemi kullanılarak ulaşılan 190 öğrenci katılmıştır.

Araştırma için veri toplama aracı olarak bir ölçme aracı geliştirilmiştir. Bu ölçme aracının geliştirilirken uzman görüşü alınarak, literatürle desteklenerek ve deneme uygulaması yapılarak soruların yapısı tasarlanmıştır. Ölçme aracının geliştirilmesinde Yrd. Doç. Serap Yasa ve Yrd. Doç. Dr. Meriç Tuncel' den onay alınmıştır.

Öğrencilerden ölçme araçları ile toplanan veriler, SPSS 15 paket programına işlenmiştir. Toplanan verilerin çözümlenmesinde tek yönlü varyans analizi ile bağımsız örneklem t-testi uygulanmış ve sonuçlar tablolar halinde verilmiştir.

Ölçme aracı ile toplanan verilerin analiz edilmesi sonucu;

Bütün ana sanat dallarındaki ve ana sanatı olmayan öğrencilerin tipografinin duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeylerinin yüksek olduğu,

Öğrencilerin öğrenim gördükleri sınıf düzeylerine göre tipografinin duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında anlamlı bir fark olmadığı,

Öğrencilerin cinsiyetlerine göre tipografinin duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında anlamlı bir fark olmadığı,

Öğrencilerin lisans öncesi alan eğitimi alma durumlarına göre tipografinin duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında anlamlı bir fark olmadığı,

Öğrencilerin öğrenim gördükleri anasanat dallarına göre tipografinin duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında bir fark olduğu, grafik ana sanat öğrencilerinin algı düzeylerinin en yüksek olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tipografi, iletişim, duygu

Modernist öncülere,

TEŞEKKÜR

Öncelikle bu araştırma konusuna görüş ve önerileriyle beni yönlendiren ve çalışmam süresince destekleyen danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Serap YASA' ya çok teşekkür ederim.

Araştırma sürecinin her aşamasında ve veri toplama aracının geliştirilmesinde bana yol gösteren, desteğini, yardımını esirgemeyen ve değerli zamanını ayıran Yrd. Doç. Dr. Meriç TUNCEL' e, en sıkışık anlarda yanımda olan Arş. Gör. Sami PEKTAŞ' a ve Yrd. Doç. Melek ŞAHİNDOKUYUCU' ya teşekkür ederim.

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, “İletişim Aracı Olarak Tipografinin Duygu Aktarımındaki Rolü ve Önemi” başlıklı çalışmanın yazılmasında, bilimsel ve etik kurallara uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin tamamının ya da bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitede bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim. 27/ 12/ 2010

Taner DURAN

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT.....	iii
ÖZET.....	v
TEŞEKKÜR	viii
ETİK İLKELERE UYULDUĞUNA İLİŞKİN METİN.....	ix
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	x
TABLolar DİZİNİ	iv
RESİMLER DİZİNİ.....	vii
BÖLÜM	
I- GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Problem Cümlesi	2
1.2.1. Alt Problemler.....	3
1.3. Araştırmanın Amacı	3
1.4. Araştırmanın Önemi.....	4
1.5. Varsayımlar.....	4
1.6. Kapsam ve Sınırlılıklar.....	4
1.7. Tanımlar.....	5
II- KURAMSAL TEMELLER ve İLGİLİ LİTERATÜR	6
2.1. İletişim ve Grafik İletişim.....	6
2.1.1. İletişim Nedir?.....	6
2.1.2. Grafik İletişim Nedir?.....	6

	xi
2.2. Tasarım ve Grafik Tasarım.....	8
2.2.1. Tasarım Nedir?.....	8
2.2.2. Grafik Tasarım Nedir?.....	8
2.2.3. Tasarım İlkeleri.....	9
2.2.3.1. Denge.....	10
2.2.3.2. Orantı ve Görsel Hiyerarşi.....	11
2.2.3.3. Devamlılık.....	11
2.2.3.4. Bütünlük.....	11
2.2.3.5. Vurgulama.....	11
2.3. Tipografi.....	12
2.3.1. Yazı ve Tipografi.....	13
2.3.2. Tipografinin Ortaya Çıkışı.....	14
2.3.3. Modernist Tipografi.....	16
2.3.3.1. Fütürizm.....	18
2.3.3.2. Dada.....	24
2.3.3.3. Konstrüktivizm.....	28
2.3.3.4. De Stijl.....	33
2.3.3.5. Bauhaus Okulu.....	35
2.3.3.6. Yeni Tipografi.....	39
2.3.3.7. Uluslararası Tipografik Stil.....	44
2.3.4. Amerika’ da Tipografik Ekspresyonizm.....	46
2.3.5. Postmodernizm ve Tipografi.....	48
2.3.6. Robert Massin ve Kel Şarkıcı.....	52
2.4. Temel Tipografi Kuralları.....	54
2.4.1. Harf.....	54
2.4.2. Harfin Geometrisi.....	56
2.4.3. Harf Biçimi (Yazı Karakteri/Font).....	58
2.4.4. Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması.....	58
2.4.5. Harf Biçimleri (Stilleri).....	64
2.4.6. Boşluk Düzenlemeleri.....	65
2.4.7. Dizgi Düzenlemesinde Hizalama (Bloklaşma).....	67
2.4.8. Yazı Karakteri Seçimi.....	69

	xii
2.5. Yazı ve Renk İlişkisi.....	70
2.6. Duygular.....	71
III-YÖNTEM.....	74
3.1. Araştırmanın Modeli.....	74
3.2. Katılımcılar.....	74
3.3. Veri Toplama Aracı.....	75
3.4. Verilerin Çözümlemesi.....	77
IV-BULGULAR ve YORUM.....	79
4.1. Birinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum.....	79
4.2. İkinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum.....	80
4.3. Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum.....	81
4.4. Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum.....	82
4.5. Beşinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum.....	83
V-SONUÇ ve ÖNERİLER.....	87
5.1. Sonuç.....	87
5.2. Öneriler.....	88
KAYNAKLAR	89
EKLER	91
Ek. 1	91

TABLolar DİZİNİ

Tablo-1: Öğrencilerin Demografik Özelliklerine Göre Frekans ve Yüzde Dağılımları.

Tablo-2: Öğrencilerin Öğrenim Gördükleri Ana Sanat Dallarına İlişkin Testin Boyutları ve Geneline Ait Betimsel İstatistikler.

Tablo-3: Testin Her Bir Boyutu ve Geneline Ait Toplam Puanlara Göre Öğrencilerin Sınıf Düzeylerine İlişkin Anova Sonuçları.

Tablo-4: Testin Her Bir Boyutu ve Geneline Ait Toplam Puanlara Göre Öğrencilerin Cinsiyetlerine İlişkin T-Testi Sonuçları.

Tablo-5: Testin Her Bir Boyutu ve Geneline Ait Toplam Puanlara Göre Öğrencilerin Lisans Öncesi Alan Eğitimi Alma Durumlarına İlişkin T-Testi Sonuçları.

Tablo-6: Testin Her Bir Boyutu ve Geneline Ait Toplam Puanlara Göre Öğrencilerin Öğrenim Gördükleri Ana Sanat Dallarına İlişkin Anova Sonuçları.

RESİMLER DİZİNİ

Resim-1: F.T. Marinetti. “Zang Tumb Tumb”. 1914.....	20
Resim-2: F.T. Marinetti. “Onun Yatağında Bir Gece”. 1914.....	20
Resim-3: F.T. Marinetti. “Özgür Sözcüker”. 1919	21
Resim-4: Ilia Zdanevich.“Soirée du Coeur a Barbe” (Sakallı Yürek Gecesi)adlı tiyatro oyunu için afiş tasarımı. 1923	23
Resim- 5: Guillaume Apollinaire. Kaligramlar. 1915	23
Resim-6: Guillaume Apollinaire. Kaligramlar. 1918.....	23
Resim- 7: Stéphane Mallarmé, “Un Coup de Des” (Bir Zar Atışı). Sayfa düzenlemesi.....	24
Resim- 8: Hugo Ball, ophophonetik şiir, 1917.....	25
Resim-9: Kurt Schwitters. Dadacı etkinlikler için duyuru afişi. 1923.....	26
Resim-10: Raoul Hausmann. Dadacı şiir.....	27
Resim-11: Raoul Hausmann. Dadacı şiir.....	27
Resim-12: El Lissitzky. “Altı Farklı Yapıdaki İki Kare Üzerine Süprematist Öykü”. 1920.....	30
Resim-13: El Lissitzky. “Dlya Golosa” (Ses İçin) için sayfa örneği. 1923.....	31

Resim-14: El Lissitzky. “Dlya Golosa” (Ses İçin) için sayfa örneği. 1923	31
Resim-15: Alexander Rodchenko. Propaganda afişi	31
Resim-16: Alexander Rodchenko. Büyük bir devlet mağazası (GUM) için basın ilanı tasarımı.	32
Resim-17: Theo Van Doesburg. “Klasik, Barok, Modern” isimli kitabı için kapak tasarımı. 1920	33
Resim-18: Vilmos Huszár. “De Stijl” ilk sayısı kapak tasarımı. 1917	34
Resim-19: Laszlo Moholy-Nagy, “Pneumatik” afişi.	36
Resim-20: Laszlo Moholy-Nagy. “Neue Gestaltung” için kapak tasarımı.	37
Resim-21: Herbert Bayer, 1923. Thüringen eyaleti için banknot tasarımı.	38
Resim-22: Herbert Bayer. Bauhaus ürün kataloğu için kapak tasarımı. 1925	39
Resim-23: Jan Tschichold. “Yeni Tipografi” broşürün giriş sayfası.	41
Resim-24: H.N. Werkman. “The Next Call” dergisinin ilk sayısı için kapak kompozisyonu. 1923	43
Resim-25: Piet Zwart. Bir harf kataloğu için sayfa tasarımı. 1930	43
Resim-26: Théo Ballmer, afiş çalışmaları	45
Resim-27: Max Huber. Otomobil yarışı afişi.....	45

Resim-28: Gene Frederico, afiş çalışması.....	46
Resim-29: Seymour Chwast, “IMPACT” isimli broşür kapağı çalışması.....	47
Resim-30: Herb Lubalin, “Families”.....	47
Resim-31: Herb Lubalin, “Mother and Child”.....	48
Resim-32: Neville Brody, “The Face” dergisindeki “The Modern Jazz” yazısı için hazırladığı başlık tasarımı.	49
Resim-33: Neville Brody, grafik tasarım ürünü.	50
Resim-34: Max Kisman. Poster tasarımları.....	51
Resim-35: Max Kisman. Poster tasarımları..	51
Resim-36: Max Kisman. Poster tasarımları.	51
Resim-37: Max Kisman. Poster tasarımları.....	51
Resim-38: Robert Massin. Kel Şarkıcı. 1964	53
Resim-39: Harfe ilişkin tanımlar.....	56
Resim-40: Eski biçem harf sistemi.....	57
Resim-41: Esit en harf sistemi.....	57
Resim-42: Farklı tırnaklı yazı karakterleri stilleri.....	60
Resim-43: Tırnaklı yazı karakteri örnekleri.....	60

Resim-44: Tırnaksız yazı karakteri örnekleri.	61
Resim-45: Geleneksel yazı karakteri örnekleri.	61
Resim-46: Geçiş dönemi yazı karakteri örnekleri.	62
Resim-47: Modern yazı karakteri örnekleri.	62
Resim-48: El yazısı karakterleri örnekleri.....	63
Resim-49: Dekoratif yazı karakteri örnekleri..	64

BÖLÜM I

1. Giriş

1.1. Problem Durumu

Tipografi, 1450' lerde Gutenberg' in yer değiştirebilir harf kalıplarıyla gerçekleştirdiği yüksek baskı tekniğinin “tipografik baskı” olarak adlandırılmasıyla ortaya çıkan bir terimdir. Tipografi (Typography) kelimesi; metalden kesilmiş ya da dökülmüş harfler anlamına gelen “type” ile Latince çizgi, çizim anlamına gelen “Graph” sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Ortaya çıkış şekliyle uzun bir süre teknik bir sürecin terimi olarak kullanılan tipografi, çeşitli teknolojik aşamalardan geçmiştir ama asıl olarak 20. yüzyıl başlarında iletişime dayalı bir evrime uğramıştır.

Bu yıllarda betimlemeci anlayış modernist sanatçıları tatmin etmemeye başlamış, kübizm akımı ile zirveye ulaşan soyutlama eğilimleri bir çok Avrupa ülkesini etkisi altına almıştır. Bu anlayış içinde, Avrupa' nın değişik ülkelerinde farklı adlarla ortaya çıkan modern sanat ve tasarım akımları, geleneksel uygulama ve klasik sınırlamalardan bağımsız, sanat ve yaşamı aynı yapı içinde buluşturan üretim formları araştırmıştır. Geometrik soyutlama anlayışı içerisinde yapılan bu araştırmalar tipografiye radikal bir değişim yaşatmış, geleneksel yaklaşımların çağın gereksinimlerini karşılayamadığını öne süren sanatçılar yüzyıllardır değişmeyen kural ve gelenekleri yerlebir etmişlerdir.

Geleneksel tipografik düzenlemelerden vazgeçilerek, harf ve kelimelerin farklı yönlerde düzenlenmesi, tasarımların farklı malzemeler kullanılarak üretilmesi gibi mesajın dışavurumcu, özgün ve yaratıcı bir biçimde ifade edilmesini sağlayan deneysel yaklaşımlar yeni çağın tipografisini yönlendirir hale gelmiştir. Tipografi alanındaki araştırmalar ve deneysel çalışmalar içerik ve biçim arasındaki ilişkileri kuvvetlendirerek görsel iletişime yeni bakış açıları kazandırmıştır. Yazının temel işlevi olan okunmanın yanında farklı hedefler de ortaya çıkmıştır.

Günümüz yoğun iletişim ortamında başarılı grafik tasarım ürünleri gerçekleştirmek için, içerik ile biçim arasında güçlü bir bağ kurmak gerekir. Mesajın içeriğindeki fikir ve duygular izleyiciye ne kadar etkili ulaştırılırsa, iletişim görevini gerçekleştiren tasarım o kadar başarılı olur. Grafik tasarımcı tipografi ile tasarıma konu olacak mesajdaki duyguları tipografiyle güçlü bir şekilde yansıtabilmelidir.

Grafik tasarımcı mesajı etkili olarak iletmekle yükümlüken, grafik tasarım eğitimcilerinin görevi biraz daha farklılaşır .Olaya eğitimcilik açısından bakan Becer (2007: 9) ; “güzel sanatlar eğitimi ile tasarım eğitimi arasında oldukça belirgin farklılıklar olduğunu gözlemledim” demektedir. Aradaki temel fark sanat yapıtı kişiselken tasarımın işlevselliği amaçlamasıdır. Bu yüzden de tasarımlar ölçülebilir kriterler ışığında değerlendirilmelidir. Bu kriterler kişisel seçimlerden uzak; açık ve anlaşılabilir şekilde dile getirilebilir olmalıdır. “Örneğin, tipografik tasarım söz konusu olduğunda, yaratıcılık ve özgünlüğün yanısıra; okunaklılık, berraklık, nesnellik, doğru iletişim ve sözdizimi oluşturma gibi kriterlerin de tartışmaya açılması gerekir (Becer, 2007: 9).” Bir grafik tasarımcı, tasarımda etkili sonuçlara saf yeteneğiyle veya içgüdüsel olarak da ulaşabilir, fakat grafik tasarım eğitimcisi tasarıma giden yolu nesnel bir şekilde açıklayabilmek için literatüre ve temel ilkelere hakim olmalıdır.

Tipografiyi günümüzün iletişim ihtiyaçları doğrultusunda kullanırken, içerikle biçim arasında sıkı bir bağ kurmamız gerekir. Mesajın içerisindeki duyguları alıcıya etkili biçimde ulaştırmak temel hedeflerden biridir. Bu hedefe ulaşmak için bir iletişim aracı olarak tipografiyi kullanırken nelere dikkat etmemiz gerektiği araştırılmalıdır.

1.2. Problem Cümlesi

İletişim aracı olarak tipografinin duygu aktarımındaki rolü nedir?

1.2.1. Alt Problemler

1. Öğrencilerin öğrenim gördükleri anasanat dallarına göre, tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyi nedir?

2. Öğrencilerin öğrenim gördükleri sınıf düzeylerine göre tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında fark var mıdır?

3. Öğrencilerin cinsiyetlerine göre tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında fark var mıdır?

4. Öğrencilerin lisans öncesi alan eğitimi alma durumlarına göre tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında fark var mıdır?

5. Öğrencilerin öğrenim gördükleri anasanat dallarına göre tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında fark var mıdır?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, tipografik elemanlar kullanılırken yapılan seçimlerin, bir iletişim aracı olarak tipografinin duygu aktarımındaki rolünü, algı düzeyleri açısından nasıl değiştirdiğini ortaya çıkarmaktır.

Ayrıca öğrencilerin demografik özelliklerinin, algı düzeyleri arasındaki farklılığı nasıl değiştirdiğini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Becer (2007: 9)' in belirttiği gibi, “tasarım eğitimcisi öğrencilerinin projelerini değerlendirirken öznel görüşlerden çok, sözünü ettiğimiz (ölçülebilir) kriterlerden yola çıkmak durumundadır. Tasarımcı bunlardan bazılarını deneyimle, alışkanlıkla, hatta içgüdülerini kullanarak da öğrenebilir. Ama bir eğitimci bu kriterleri açık ve anlaşılır bir biçimde dile getirebilmelidir.”

Ayrıca günümüzde iletişim yaşantımızın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Tipografik tasarımda, tipografik elemanlar kullanılırken onların tasarım ve diğer elemanlarla olan ilişkilerinde verilen kararlar, ancak uygun seçimler yapıldığında içerikle bağ kurulmasını sağlayabilir. Mesajı doğru ve etkili iletmek eğitimciler açısından daha da hayati önem taşımaktadır.

Eğitimci adayları grafik tasarım elemanları arasında seçim yaparken, nesnel kurallar ışığında bilinçli tercihler yapmalı, bu bilgileri de öğrencilere aktarabilmelidir. Bu araştırma eğitimci adaylarının tipografik elemanları seçme konusundaki algı düzeylerini ölçmek açısından önemlidir.

1.5. Varsayımlar

1. Seçilen örneklem evreni temsil etmektedir.
2. Öğrenciler uygulanan sorulara doğru ve yansız cevaplar vermişlerdir.

1.6. Kapsam ve Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Amaca uygun olarak seçilen dört yazı karakteri (serifli, serifsiz, el yazısı ve dekoratif); metin bloklamaları, A.İ.B.Ü Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi

Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı öğretim elemanlarına, öğrencilerde en sık gözledikleri duygular sorularak elde edilen coşku, üzüntü, korku ve öfke duyguları ve araştırmacı tarafından bu duyguların sembolik anlamlarına göre seçilen dört renk ile sınırlıdır.

2. Araştırma 2010–2011 öğretim yılı güz dönemi ile,

3. Bolu A.İ.B.Ü Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinden erişilebilir örnekleme yöntemi kullanılarak ulaşılabilecek öğrencinin görüşleri ile sınırlıdır.

1.7. Tanımlar

Tipografi: “Harf, sözcük ve satırlarla ve boşluklama için gereksinen diğer öğelerle, belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir” (Sarıkavak, 2004:1)

Duygu: İnsan fizyolojisinde veya psikolojisinde beklenmedik olayların yarattığı sarsıntılar.

İletişim: Duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, telekomünikasyon.

Telefon, telgraf, televizyon, radyo gibi araçlardan yararlanarak yürütülen bilgi alış verişi (TDK, 1998: 1067).

BÖLÜM II

2. Kuramsal Temeller ve İlgili Literatür

2.1. İletişim ve Grafik İletişim

2.1.1. İletişim nedir?

Toplumbilim Terimleri Sözlüğü' nde (Ozankaya, 1974: 73) iletişimi; “düşünce ve duyguları, bireyler, toplumsal kümeler, toplumlar arasında söz, el-kol devinimi, yazı, görüntü v.b. aracılığı ile değiş-tokuş edilmesini sağlayan toplumsal etkileşim süreci” olarak tanımlanır. Emre Becer de iletişimi (2006: 11) “gönderici ve alıcı olarak adlandırılan iki insan grubu/kitleleri arasında gerçekleşen bir duygu, düşünce ve bilgi alışverişi” olarak tanımlamaktadır.

Yapılan araştırmalarda iletişim sürecinin; gönderici, mesaj, iletişim aracı, alıcı ve mesajın alıcı tarafından algılanıp geribildirimde bulunması olarak beş aşamadan oluştuğu görülmüştür. Bu aşamalardan herhangi biri eksik olduğunda, iletişim gerçekleşmemiş demektir.

İletişim duyularımız yardımıyla meydana gelir. Bunlardan en etkili olan başlıcaları “Görsel” (Görsel iletişim) ve “İşitsel” (İşitsel İletişim) dir. Görsel iletişim daha sınırlı, ancak daha evrensel boyutlara sahiptir.

2.1.2. Grafik iletişim nedir?

“Grafik, görsel olarak algılanan şeylerle, görüntülerle ilgili bir kavramdır. İletişim ise her türlü bilginin insanlar arasındaki alışverişidir. Bu durumda grafik

iletişim, görüntülerden oluşan bilginin değiş-tokuşu olarak tanımlanabilir” (Becer, 2006: 28).

Görsel iletişimle oluşturulan mesajlar işitsel olarak oluşturulanların aksine kalıcılık özelliği taşırlar. Bu özelliklerinden dolayı görsel iletişimle oluşturulan mesajlar belge niteliği kazanır ve farklı zamanlarda da etkinliklerini sürdürebilirler.

Görsel iletişimin kökleri ilkel insanın mağaralarda yaşadığı döneme uzanır. Gombrich’ in (1972: 22) belirttiği şekilde “imgelerin etkisine ilişkin evrensel inanışın en eski örnekleri” olan mağara resimleri, toplumlarda dolaylı iletişim öğeleri olarak kullanılmışlardır. M.Ö. 15 000’ lerden bize ulaşan mağara resimlerinin iletişim niteliği hakkında Uçar (2004: 17) şunları söylemektedir; “Bu resimlerde av sahneleri ve insanoğlunun varlık sembolü olarak kullanmışçasına el resimleri vardı. Bu resimler, imgelerin insan üzerinde etkisine ilişkin şekil çizilerek yapılmış ilk görsel iletişim örnekleridir”.

Mağara resimlerinin yapıldığı dönemden günümüze kadar geçen zaman sürecinde özellikle görsel iletişim, insan hayatında vazgeçilmez bir olgu haline gelmiştir. Gelişmiş iletişim kanalları tarafından mesaj bombardımanına tutulmakta olan 21. yüzyıl insanı, bu mesaj karmaşası içerisinde seçici bir tavır geliştirmek zorunda kalmıştır. Aynı şekilde göndericiler de mesajlarının seçilebilmesi için bir rekabete girmişlerdir. Böylece mesaj için başarı kriteri ortaya çıkar. Bir mesajın başarı kriteri; açık ve ekonomik yolla iletilmesidir. Grafik iletişimde ekonomi en az sayıda görsel elemanın en çok bilgiyi ifade edecek şekilde düzenlenmesiyle gerçekleşir. Ayrıca grafik unsurlar, mesajın etkisini arttıracak şekilde tasarlanmalıdır ki bu da mesajın estetik bir yolla iletilmesini gerekli kılar (Becer, 2006).

2.2. Tasarım ve Grafik Tasarım

2.2.1. Tasarım nedir?

Gerçekleştirmek istediğimiz herhangi bir yapıtın oluşum sürecindeki bütün etkinliklere tasarım diyebiliriz. Yani tasarım “belirli bir amaç gözetten yaratıcı bir eylemdir” (Becer, 2006: 32). Uygulamalı tasarım dalları; endüstri tasarımı, çevre tasarımı ve grafik tasarım olmak üzere üçe ayrılır.

2.2.2. Grafik tasarım nedir?

Becer’ e göre (2006: 33); “Teknoloji geliştikçe, sadece basılı malzemeler değil; film aracılığıyla perdeye yansıtılan, video ile ekrana gönderilen ve bilgisayarlar yardımıyla üretilen görsel malzemeler” i de içine alan grafik tasarım, ilk olarak 20. yüzyılın ilk yarısında metal kalıplara çoğaltılmak üzere basılmak için çizilen malzemeler için kullanılmıştır.

Uçar (2004: 31) grafik tasarımı “grafik tasarım bir bakıma semboller sanatıdır” şeklinde tanımlamaktadır. “Grafik tasarımcısı bu dalın özünde yer alan kısa sürede yoğun ve kavramsal bir iletiyi iletme işlevini görsel bir yapıda tasarlarlarken sembolik yaklaşımlardan faydalanır” (Uçar, 2004: 31). Öyle ise grafik tasarım bir iletişim sanatıdır diyebiliriz. Bu sanat dalının öncelikli işlevi bir mesajı iletmeektir. Grafik tasarımı çağdaş kılan da bu özelliğidir.

Grafik tasarımcı genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde çalışır. “Grafik tasarımcı genel olarak, okunan ve izlenen görüntülerin tasarımından sorumludur. Afişler, kitaplar, bilgi ve uyarı işaretleri, broşürler v.b. grafik tasarımın uygulama alanı içine girer. Grafik tasarımın amacı da gerek iletişim, gerekse estetik kaliteyi en üst düzeye çıkartmaktır” (Becer, 2006: 33). Grafik tasarımcı; uygulama yöntemlerinin yanısıra görsel algılamanın doğasını, görsel yanılamanın rolünü ve sözel ile görsel iletişim arasındaki ilişkileri de bilmek ve gözönüne almak zorundadır. “Tasarımcı; güncel bir bilgiyi, çağdaş bir beğeni anlayışı içinde ve yine çağdaş araç ve malzemelerle

sunmak zorundadır. Bu nedenle de yeni eğilimleri, teknolojik buluşları ve yaşadığı dönem içinde tartışılan sanatsal, felsefi, politik, sosyolojik vb. sorunları yakından izlemelidir” (Becer, 2006: 34). Ancak tasarım, teknolojik buluşlarla dolu ve çekici olsa da, mesajını iletemiyorsa hedefine ulaşamamış demektir. Görsel olarak zengin olması tasarımı tek başına değerli kılmaya yetmez.

“Grafik tasarımcı, sözcükleri ve görüntü unsurlarını görsel bir iletişim oluşturacak şekilde biraraya getiren kişidir. Bu unsurlar izleyicinin çözebileceği sözel-görsel bir denklem içinde sunulur. Grafik tasarımcı hem bir mesaj aktarıcı, hem de biçim düzenleyicisidir. Grafik tasarım ise iletişim sağlayıcı mesajı doğru ve yalın bir biçimde yansıtmaya işlevlidir” (Becer, 2006: 36).

Grafik tasarımcılar sözel ve görsel elemanları bir araya getirirken; tasarım probleminin görsel organizasyonu ve mesaj oluşturma problemlerini çözmeye çalışırlar. Görsel organizasyon algılanabilir bir kompozisyon oluşturmayı gerektirirken, mesaj düşünceye dayalıdır.

2.2.3. Tasarım ilkeleri

Tasarım alanında zaman göre değişen yaklaşımlar olmasına rağmen, bütün yaklaşımların temelde kullandıkları ilkeler aynıdır. Bu ilkeler insanın görsel algısına göre şekillenir. 1900’ lerde Gestalt Psikoloji Okulu’ nu insanın görsel algısı ve bunu bilgiye dönüştürme süreci üzerinde yaptığı araştırmalar tasarım ilkelerinin ortaya konmasında önemli rol oynamıştır. Uçar (2004: 65)’ ın belirttiği şekilde Alman ve Avusturyalı psikologların ortaya attıkları “Gestalt” kavramı, temelde insanın gözünün görsel deneyimleri nasıl organize edip algıladığını araştırır. Gestalt kuramı, bellek, öğrenme, hatırlama, problem çözme ve algılama konularında yenilikler getirmiştir.

“Organize bütünler birbirleriyle ilgisiz parçalardan çok daha kolay öğrenilip akılda tutulurlar. Gestalt kuramına göre, problemin bir bütün olarak derinliğine kavranıp buna bütün halinde çözüm aranması, kişiyi hızlı ve özgün buluşlara götürür” (Uçar, 2004: 65).

Algı temelde, nesne ve fon arasındaki ilişkiye dayanır. Göz ve beyin bir nesneyi çevresinden ayırarak algılamaya uğraşır. Bu ayırım sağlandığında fonun üzerindeki nesnenin şekli algılanmış olur. Şekil ve fon arasında dinamik fakat değişken bir ilişki vardır. Tasarımın beş temel ilkesi bulunmaktadır: Denge, orantı ve görsel hiyerarşi, görsel devamlılık, bütünlük ve vurgulama.

Denge: “Bütünlüğü başarmanın en iyi yolu dengedir. Eğer kullandığımız elemanlar dengede ise, tasarımda bütünlükten bahsedebiliriz. Denge tek başına bir etki yaratır. Eğer denge yoksa elemanlar tek tek ortada kalırlar. Dengeyi sağlamanın en iyi yolu elemanları optik bir noktada gruplamaktır” (İstek, 2005: 92).

Bir tasarım iki farklı denge sistemi içinde düzenlenebilir: Simetrik denge ve asimetrik denge. Doğada simetriye çok sık rastlandığından, özellikle de insan anatomisinin simetrik yapısından dolayı sanatta simetriye güçlü bir eğilim vardır.

“Simetri sözcüğünün iki anlamı vardır. Simetri dendiğinde ilk olarak; iyi orantılanmış ve dengelerin parçaların oluşturduğu genel bir yapı akla gelir. Diğer taraftan, hayali bir çizgi ya da düzlemlerle ayrılmış iki yönlü biçim benzerliği de simetri olarak tanımlanır” (Becer, 2006: 65). Yine Becer (2006: 66)’ e göre simetrik denge; “geleneğin, resmiyetin, otoritenin vurgulanacağı tasarımlarda” tercih edilir. “Diğer yandan simetri, dürüstlük ve saygınlığın psikolojik simgesidir.”

Asimetrik denge ise modern sanat akımlarının geleneksel yapıya karşı duruşlarıyla 20. yüzyıl başlarında yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır. Modernistler asimetriyi eşdeğer olmayan görsel elemanlar arasında dinamik bir denge kurmak için kullanmışlardır. “Asimetrik düzenlemenin başarısı, cesur ve sorgulayıcı olmasına bağlıdır. Başka bir deyişle; asimetrik denge duygu yüklü ve dışavurumcudur” (Becer, 2006: 66).

Orantı ve Görsel Hiyerarşi: Görsel hiyerarşi, tasarım içindeki görsel unsurları vurgulanmak istenen mesaja göre ölçülendirme anlamına gelir. Tasarımcı görsel hiyerarşi yoluyla okuyucunun gözünü tasarım üzerinde yönlendirebilme olanağını bulur.

Hiyerarşik yapı içinde birbirleriyle üstünlük çatışmasına giren unsurlar arasında dinamik ilişkiler kurulabilir.

“Tasarım içindeki elemanları vurgulamak istenen mesaja göre ölçümlendirirsek ki bunu renkle, uzaklık yakınlık veya beyaz boşlukla da yapabiliriz, o zaman tasarımda hiyerarşi denen koşul gerçekleşmiş olur. Bir elemanın büyük olması onun önemli olduğunu göstermez. Küçük elemanların sayfa içindeki yerini yönünü ve rengini doğru seçersek onları sayfada birinci sıraya oturtabiliriz” (İstek, 2005: 91).

Devamlılık: Okuyucunun gözü, tasarım yüzeyinde bazen bir çizgi ya da kıvrım boyunca hareket eder. Göz bir unsurdan diğerine doğru kesintisiz geçişler yapabiliyorsa, devamlılık sağlanmış demektir. Göz soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru bir yol izler. Algılamada da; büyükten küçüğe, koyu tondan açık tona, renkliden renksiz, alışılmamış olandan alışılmış olana doğru bir sıralaması vardır. Grafik tasarımcı tasarımını hazırlarken devamlılığı sağlamak amacıyla gözün bu algı özelliklerinden faydalanabilir (Becer, 2006). “İnsan gözü takip özelliğine sahip, devamlılık davranışı gösteren bir organik yapıdır. Aynı zamanda görsel hafıza şeklinde niteleyebileceğimiz özelliği, insan gözünü algı boyutunda özgün kılar” (Uçar, 2004: 154).

Bütünlük: Tasarım ilkelerinin belki de en önemlisi, bütünlüktür. Bir tasarım içindeki görsel unsurlar bütünlük oluşturacak şekilde biraraya getirildiğinde, kompozisyondaki dağınıklığın ve parçalanmanın önüne geçilmiş olur.

“Benzer nesnelere gördüğümüzde, bunları doğal olarak gruplandırırız. Benzerliğe dayalı bir bütünlük içindeki farklı unsur, dikkati çeker. Farklı olanı öne çıkararak algılamayı sağlamak için, diğer tasarım unsurlarının bir bütünlük içinde bulunmaları gerekir” (Becer, 2006: 72).

Vurgulama: Vurgulama ; ön plana çıkması gereken unsur ile ikinci planda kalması gereken unsur arasında gerçekleştirilecek bir boyut, yön, biçim, doku, renk, ton ya da çizgi kontrastı ile sağlanabilir. “Her türlü görsel düzenleme etkin bir vurgu elemanına ihtiyaç duyar. Çekiciliği sağlayan temel etken budur.” (Uçar, 2004: 155).

Bir tasarımda önce vurgulayıcı unsurun birden fazla olmamasına dikkat edilmeli, sonra tasarım düzenlenmelidir. Eğer tasarımda elemanlar hep birlikte vurgulanmak istenirse, vurgu kavramı yok olur. “Vurgulamamın, tasarımın optik merkezinde yer alması çoğunlukla yerinde bir karardır. Vurgulayıcı unsurun böyle bir noktaya yerleştirilmesi, mesajın daha çabuk ve etkili aktarılmasını sağlayacaktır” (Becer, 2006: 74).

2.3. Tipografi

Sarıkavak (2004: 1)’ a göre tipografi “harf, sözcük ve satırlarla ve boşluklama için gereksinen diğer öğelerle, belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir”.

Sözcüğün kaynağına bakıldığında “type” ve “graphy”den oluştuğu görülmektedir. “Type” metalden kesilmiş ya da daha çok dökülmüş, yüksek baskı amaçlı harfleri (eski Türkçe ile “harf” in çoğulu “hurufat”ı ve dizgiyi) imlemektedir. “Graph” ın ise aslı Latince’ den gelen çizge, çizim v.b. anlamları vardır ve grafik kavramı zaman içinde basım ve çoğaltım yöntemlerinin görsel bildirişim ve/ya da iletişim amaçlı kullanımını betimleyecektir (Sarıkavak, 2004: 6).

Sanat tarihi içerisinde ilk kez, Johann Gutenberg’in metal harflerini tanımlamakta kullanılarak ortaya çıkan “Tipografi” terimi bugün ; bütün baskı yazıları ve noktalama işaretlerinin sanatsal ve tasarıma dayalı özelliklerini ve üretim teknolojilerini konu alan bir uzmanlık alanı olarak kabul görmektedir. “Basımcılığın en temel sorunsallığı her zaman tipografidir. Tipografi; harf, sözcük, satırlarla ve boşluklama için gereksinen diğer öğelerle belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir” (Chappell, 1999: 1). Yani başlangıçta teknik bir süreç ve onun terimi olan tipografi, zaman içinde, neredeyse tasarımla eş anlamlı hale gelmiştir.

Günümüzdeki anlamıyla tipografiyi tam olarak kavrayabilmek için, tarih içerisinde geçirdiği evrimi incelemek gerekir. İlkel alfabelerden günümüze kadar,

yazının hangi dūşünsel ve teknolojik ařamalardan geđtiđini incelersek, tipografinin bugün tasarım içerisinde ne ifade ettiđini anlayabiliriz.

2.3.1. Yazı ve tipografi

Özerdim (1960:13) yazıyı řu şekilde tanımlar: “Duygu ve dūřüncelerimizi başkalarına bildirmek için herhangi bir madde üzerine çizerek, kazıyarak gösterdiğimiz şekil ve işaretlere yazı diyoruz”. Uçar ise yazıyı (2004: 94) “sessel ortamın işaretlerle oluşturulmuş, dizgelere dōnūřtürülmüř hali” olarak ifade eder; alfabe ise “dilin temel seslerini ifade eden işaret sistemidir” dir.

“Günümüz uygarlığı, yazının, alfabenin ve rakamların üzerine kurulmuştur. Bu basit işaretler, insanoğlu için, felsefeleri yaymada, bilimde, edebiyatta, önemli bir aracı olmasına karşın, yazının bir sanat, tasarım öğesi olarak kullanılmasında, görsel bir kùltür yaratılmasında ve zamanın ötesine geçmede yetkin kılar” (Uçar, Syf. 94, 2004).

İnsanoğlunun resimlerle başlayan grafik iletişimi binlerce yıl sonra resimsel simgelere dōnūřmüřtür. Sümerler iletişimlerini tař tabletlere kazıdıkları resimsel simgelerle sağlamışlardır. Onlardan 2 000 yıl sonra Mısırlılar 24 işareten oluşan bir sistem geliştirerek fonetik dili tanımlanabilir hale getirmişlerdir.

İlk alfabenin Fenikeliler tarafından oluşturulduğu, MÖ 500’ lerde yaşamış, bilinen en eski tarihi olan Herodot’ un güçlü gözlemleriyle de doğrulanmıştır. Herodot Fenikeliler’ in kullandığı sistemin o zamana kadar gerek bölgede, gerekse dünyada kullanılan, kavram yazı ve resim yazı sisteminin aksine, sesli ve sessiz harflerden oluşan gerçek bir alfabetik fonogram olduğunu açıkça belirtmiştir (Faulman, 2001: 21).

Uçar, yazının toplumların gelişimine katkılarını aşağıdaki şekilde aktarmaktadır:

Çok açık şekilde gözlemlenmektedir ki, yazma ve kayıt tutma bilincinin gelişimi, bu kültürleri hızlı bir şekilde geliştirmiş, güçlü ve organize topluluklar haline dönüşmelerini sağlamıştır. Bu sayede farklı coğrafyalarda olsalar dahi, aynı gelişimi sağlayan toplumlar adalet, devlet yönetimi, tarih, edebiyat, felsefe, tıp, eczacılık ve din konularında büyük ilerleme kaydetmişlerdir (Clair, 1999, aktaran: Uçar, 2004: 72).

Fenikelilerin geliştirdiği alfabe Grek ve Roman kültürlerince geliştirilmiş ve bugün kullandığımız hale dönüşmüştür. Okuma ve yazma bu alfabeler sayesinde çok kolaylaşmıştır fakat yine de evrensel niteliğinden dolayı, işaret ve sembollere dayalı iletişim hala yaygınlıkla kullanılmaktadır.

2.3.2. Tipografinin ortaya çıkışı

1450 yılında basım ve yayımcılık anlamında devrimsel nitelikte bir gelişme yaşanır: “Johannes Gutenberg isimli bir Alman, metal yazıları kurşun alaşımlar kullanarak oluşturmayı ve bunlardan blok kalıplar elde etmeyi denedi. Bu gelişme XI. Yüzyıldan beri bilinen Çinliler’ in birim harfler kullanarak yaptıkları baskı sisteminden sonra en önemli tarihi aşamaydı” (Uçar, 2004: 99). Gutenberg’ in “Textur” harf karakterinde döktüğü eşit yüksekliklerdeki kalıplar, %80 kurşun, %15 antimon ve % 5 kalaydan oluşmaktadır.

Gutenberg’ in buluşuyla, aynı metnin çok sayıda basılabilmesi, grafik tasarımın da başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Basım konusundaki bu gelişme , bilginin daha geniş kitlelere yayılabilmesine olanak sağlar. Böylece bilgi, elit bir kesime ait olmaktan çıkar, geleneksel yapılar kırılmaya başlar ve modernizme gidecek uzun yolun kapısı aralanmış olur. Bu yüzden Gutenberg’ in buluşu her yönüyle devrimsel bir niteliktedir.

Gutenberg’ in değiştirilebilir hurufatı buluşundan sonraki 3 yüzyılda bu teknik olgunlaşmış ve geliştirilmiştir. Tipografi alanında teknolojik olarak, Gutenberg’ den

sonra ikinci aşama 19. yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşir. Bu gelişme “Linotype” ve “Monotype” makinelerinin üretilmesidir.

Sarıkavak (2004: 1) bu gelişmeyi aşağıdaki şekilde anlatmaktadır:

Taşbaskı yönteminin Aloys Senefelder tarafından 1796’ da bulunuşunun ya da 1811’ de Friedrich Koenig’ in dönel güçlü yatay silindir baskı kalıbına dayalı baskı dizgesinin kullanıma girmesinin basımcılık açısından ele alındığında çok önemli aşamalar olmasına karşın, tipografi ve dizgi açısından ikinci asıl önemli süreç Linotype makinesinin 1886’ da Ottmar Mergenthaler ve Monotype makinesinin 1893’ de Tolbert Lanston tarafından geliştirilmeleri sonucu başlamıştır. Üretilen dönel güçlü otomekanik makineler artık tek tek harufatları dizme zorluğunun aşılmasını, klavye kullanılarak sıcak dizginin harf harf ya da satırlar halinde dökülmesini ve delinmiş bant dizgesi sayesinde harufatın yeniden kullanılabilmesini sağlamıştır.

Tipografi alanındaki üçüncü köklü değişim fotodizginin bulunuşu , dördüncüsü ise bilgisayar teknolojisinin gelişimiyle fontların sayısal hale dönüştürülmesidir. Gutenberg’ den sonra 500 yıl süren klasik basımcılıktaki bu değişimleri Sarıkavak (2004: 1) şöyle özetler:

Başlangıçta, 1930’ ların son yıllarında fotomekanik yöntemlerle geliştirilen fotodizgi makineleri daha sonra – 1960’ lı yıllarda geliştirilen klavye ve görüntülük (ekran) işletimiyle harflerin fotografik olarak düzenlendiği – foto-düzenleme dizgelerine dönüşmüş ve foto-düzenleme dizgelerinin 1970’ lerden bu yana geliştirilen bilgisayar temelli teknoloji ile birlikteliği sonucu fontların sayısal (digital) görüntülere dönüştürülmesi yoluyla dördüncü temel aşamaya girilmiştir. Çünkü artık fontlar fotodizgi ve foto-düzenleme dizgelerindeki görüntü çoğaltma kalıpları (şablonları ve diskleri) yerine sayısal görüntülere dönüştürülmüştür.

Bu teknolojik değişimlerin yanında, grafik tasarımın bir disiplin olarak meydana gelmesi ve tipografinin yazının ötesinde kavramsal bir anlam kazanması ise 19. yüzyılda gerçekleşen Endüstri Devrimi'nin ardından ortaya çıkan modernist düşünceyle gerçekleşir. Tipografideki bu düşünsel devrimi anlamak için, modernist sanat ve tasarım akımlarıyla şekillenen tipografiyi incelemek gerekir.

Becer (2007: 9) bu konuda aşağıdakileri söylemektedir:

Grafik tasarım ve tipografi alanında nesnel anlamda ölçülebilir kriter ve kuralları ilk oluşturan ve bunları bildiri ve makalelerle yazıya dökenler, erken modernist dönemin öncü sanatçıları olmuştur. Tipografi alanında geçerliliklerini günümüzde de sürdüren kavram ve eğilimleri anlayabilmek için 20. yüzyıl başlarındaki tipografik deneyleri ve bu girişimlerin arkasında yatan sanatsal düşünce ve felsefeyi iyi öğrenmek gerekir.

2.3.3. Modernist tipografi

Avrupa' da 20. yüzyılın ilk çeyreği sosyal, politik, kültürel ve ekonomik açıdan muazzam bir değişime sahne olmuştur. Bektaş (1992: 39) durumu aşağıdaki şekilde özetlemektedir:

Yirminci yüzyılın ilk yirmi yılı, insan yaşantısının tüm alanlarında görülen kökten değişimlere sahne olmuştur. Sosyal, politik, kültürel ve ekonomik yaşam büyük bir kargaşa ortamına girmiş, Avrupa' da monarşi, yerini demokrasi, sosyalizm ve komünizme bırakmak zorunda kalmıştır. Motorlu taşıtlar ve uçağın bulunması gibi, taşımacılıkta kökten değişime neden olan teknolojik ve bilimsel ilerlemeler, ticaret ve endüstrinin yapısını değiştirirken Freud ve Jung' un psikoanalitik düşünceyi orataya atmaları, Max Planck' ın Quantum teorisi ve Einstein' ın Relativite teorisi gibi bilimsel buluşlar, insanın

ve evrenin doğası konusundaki mevcut düşünceleri yıkarak, daha somut fakat farklı bir dünya görüntüsü yaratmışlardır. Teknolojinin yok edici silahlarıyla yapılan I. ve II. Dünya Savaşları ve yaşanan katliam ise, batı uygarlığının geleneklerini ve kurumlarını temelden sarsmıştır.

Bu ortamda geleneksel bütün değerler sorgulanmaya başlamış; kaçınılmaz olarak sanat alanında da ortaya çıkan bu sorgulama, klasik betimlemeci anlayışın tatmin etmediği sanatçıları soyutlama eğilimlerine yöneltmiştir. 19. yüzyıl başında bulunan fotoğraf makinesi de “sanatçı” ve “tasarımcı” kavramlarını sorgulamaya açmıştır.

19. yüzyıl sonunda, özellikle taşbaskı tekniğinin sağladığı serbestlik bazı sanatçıları afiş tasarımları yoluyla grafik tasarım alanında yapıtlar üretmeye sevklemiştir. Bunda hızla büyüyen şehirlerin ve bu şehirlerdeki yoğun iletişim ihtiyacının rolü vardır. Grafik iletişimdeki bu sanatsal dokunuşlar ve yenilikçi tavırlar da, 20. yüzyıl başlarındaki dönüşümü hazırlayan etmenlerden biridir.

Teknoloji alanında, Gutenberg’ in değiştirilebilir harflerinden beri belki de en önemli gelişme yaşanmış, Linotype ve monotype makineleri icat edilerek dizgi ve basım işlemi kolaylaşmış ve hızlanmıştır. İnsan algısını inceleyen bilim adamları ise insanın görsel algısı üzerine yaptıkları araştırmalar sonucunda “Gestalt” kavramını ortaya koymuşlardır. Bu kuram bellek, öğrenme, hatırlama, problem çözme ve algılama konularında yenilikler getirmiştir, temel tasarım ilkelerinin oluşmasını sağlamıştır.

Bu değişimlerle beraber, Becer’ in (2007: 15) belirttiği gibi tipografi “20. yüzyıl başlarında görsel sanatlar ve edebiyat alanında filizlenen modernist düşünceler ışığında yaratıcı, dinamik ve iletişime dayalı bir evrime” uğramıştır. Tipografideki bu evrimi anlamak için, modernist düşünceler ışığında oluşan sanat ve tasarım akımlarını incelemek gerekir.

Fütürizm: Filippo Tommaso Marinetti Paris’ te 20 Şubat 1909 tarihli La Figaro gazetesinde yayınlanan “Fütürist Manifesto” sunda insanlara şöyle seslenmektedir;

“Tehlike, enerji ve korkusuzluğun şarkısını söylemek istiyoruz. Cesaret, küstahlık ve isyan şiirimizin temel unsurlarıdır. Dünya yeni bir güzellikle zenginleşecektir: Hızın güzelliği” (Becer, 2007: 49). Marinetti’ nin yayınladığı manifestoyla başlayan Fütürizm hareketi; savaş, makine çağı, hız ve modern hayat tutkusunu dile getirmiş, müzelere, kütüphanelere, ahlak değerlerine ve feminizme karşı bir saldırı başlatmış, statükoya ve geleneklere karşı şiddetli bir tepki ortaya koymuştur.

Hareketi ve hızı kutsayan Fütüristler, iki boyutluluğun zorlayan ifade biçimleri ararlar. Hareket ve enerji ile ilgilenen sanatçılar aynı dönemlerde ortaya çıkan sinemadan da ilham alarak, kavramların aynı zaman diliminde ifade edilmesini sağlayan “eşzamanlılık” kavramını ilk kez kullanmışlardır. Fütürizm, salt biçimsel değişikliklerle yetinmez, çünkü asıl amaç insanın özyapısını değiştirmektir; bu düşünce tüm sanat alanlarında olduğu gibi; tipografide de biçimin içerik üzerinde yoğunlaşmasını gerektirir. “Gerçekte “sanat için sanat” gösterilerine ve tipografik buluşlar yapma adına biçimlerle oynama eğilimlerine karşı olan Fütüristler, tipografide biçimin içerik üzerinde yoğunlaşması gerektiğini savunuyorlardı” (Becer; 2007: 49). Fütürist sayfa yapısında, sayfaların içeriği edebi yapıt tarafından önceden oluşturulmamalı; içerik, görsel form ve somut uygulama aşamasında ortaya çıkmalıdır. Yani görsel ve fiziksel sistem edebi yapıyı denetlemelidir. Böylece Fütürist sanatçılar basılı sayfayı, hem bir resim düzlemi, hem de grafik alan olarak değerlendirmişlerdir.

Fütürizmin sancak gemisi şiir olduğu için; yazı ve dolayısıyla tipografi Fütüristlerin en önemli silahlarından olmuştur. Bektaş (1992: 43) Fütürist sanatçıların şiirle olan ilişkilerini şu şekilde özetler: “Bir yazın hareketi olarak başlayan Fütürizm, kısa zamanda görsel sanatçılar tarafından uyarlanmıştır. Marinetti ve arkadaşları önce bomba etkisi yaratan ve coşku dolu bir şiir geliştirerek sentaks (söz dizimi) ve gramerin (dil bilgisi) kuralına göre kullanılmasına meydan okudular”.

Tipografiden kendi dışavurumcu potansiyeli doğrultusunda yararlanmayı düşünen Marinetti, bu amaçla her türlü yazı formunu sorgulamaya başlamıştır. Çalışmalarında konu ve yöntem olarak şiddete yer veren sanatçı, sosyal düzeni yıkmak amacıyla dil kuralları ve şiir normlarına saldırmıştır. Marinetti; noktalama işaretlerinin

kaldırılmasını, matematiksel simgelerin kullanılmasını ve görsel ve müziksel bir dil kazandırmak üzere basılı sayfa üzerinde ritm ve durma noktaları oluşturulmasını önermiştir. Becer (2007: 59) sanatçının düşüncelerini aşağıdaki şekilde anlatmaktadır:

Marinetti, yazılarında yeni bir Fütürist duyarlılıktan söz ederek; Özgür Sözcükler, Serbest Nazımın Ölümü, Diziden Bağımsız İmgelem, Sonsuz Fiil, Tipografik Devrim ve Çok Çizgili Şiirsellik gibi başlıklar altında topladığı Fütürist edebiyat kuramını ortaya atmıştır. Tipografik açıdan bir devrim niteliği taşıyan bu kuram geleneksel sayfa yapısını yıkmayı hedefliyor; sıçrama, patlama ve med-cezir etkilerini yüceltiyordu. Sanatçı, görsel armoniyi altüst etmek amacıyla aynı sayfa üzerinde gerektiğinde üç ya da dört farklı mürekkep yirmi farklı yazı karakteri kullanılabileceğini savunuyordu.

Sözcükleri betimleme amacıyla konu aldıkları nesne ya da eylemlerin kılığına sokan sanatçı; tamamen plastik bir düşünceyle; farklı yazı karakterlerinin bold, italik, majiskül gibi çeşitlemelerini de bir arada kullanarak şiirsel bir duygu iletişimi yaratmıştır. Böylece daha okumadan, ilk bakışta okuyucunun şiirin genel yapısını kavrayabileceği eşzamanlı bir görüntü ortaya çıkarmıştır. Bu izleyicinin bir reklam afişini algılamasına benzer. Yeni çağın endüstriyel iletişim tekniklerinden esinlenen bu şiirsel anlayış, duyguyu güçlü bir figüratif yapıda hızla aktarabilmektedir.

Marinetti “Zang Tumb Tumb” (1914) başta olmak üzere, özgür-sözcük kuramına dayalı çoğu kompozisyonunda Fütürist şiirin parçalara ayrılarak dağılan dil yapısını kullanarak imgeleri, düşünceleri, mecazları, sesleri, kokuları, olayları ve bombardıman sahnelerini alışılmadık, ama tanımlanabilir bir tipografiyle görselleştirmiştir. Bu kompozisyonlarda beyaz boşlukla bile ifadeci niteliğe bürünür ve sayfa alanı içinde hızla akıp giden yazıların yanında ayrı bir kanal oluşturur (Becer, 2007: 69) (Resim 1)

Marinetti' nin “Onun Yatağında Bir Gece” çalışması, fütürist tipografinin en etkili örneklerinden biridir. Sanatçının bu çalışmasında tipografi, metindeki sesleri vurgulamaktadır. İmge ve dil birbirleriyle eş güçtedir ve biri diğeri geride bırakmaz. Harf ve sözcük parçacıkları üst üste bindirilerek, çok katmanlılık sağlanmış ve formatın iki boyutluluğu kırılmıştır (Resim 2).



Resim-1: F.T. Marinetti.

“Zang Tumb Tumb”

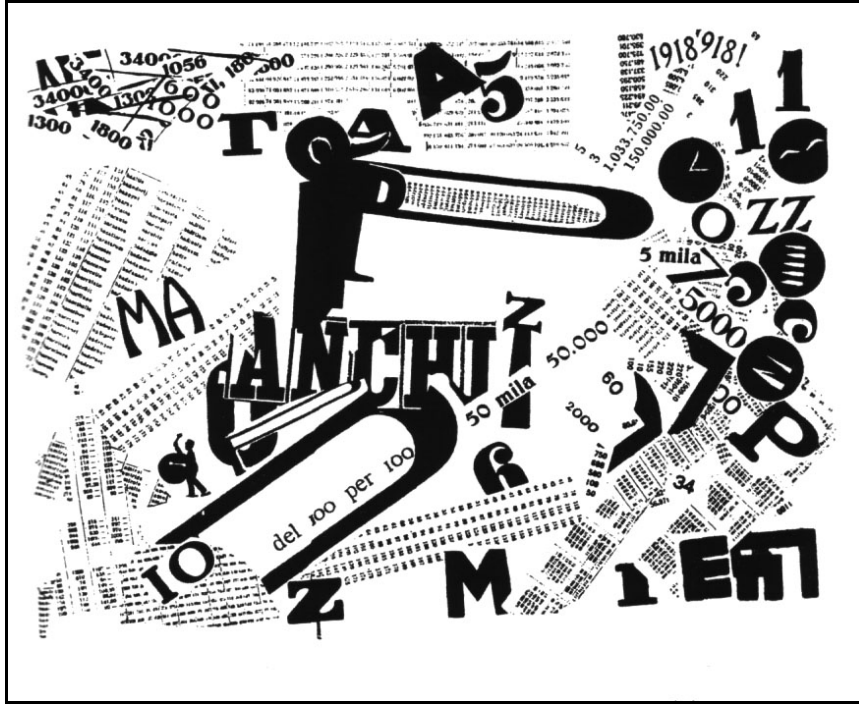
1914

Resim-2: F.T. Marinetti.

“Onun Yatağında Bir Gece”.

1914

Becer (2007: 72) İtalyan fütüristlerin tipografinin iletişime getirdiği yeniliği şu şekilde özetlemektedir; “Bütün grafik olanakların devreye sokulduğu Fütürist tipografi, sanatsal bilgi iletimi alanında bir devrim niteliği taşır. Sözcükleri bütün bilgilenme yüzeyleri üzerinde hızlı ve etkileşimli bir görünüme ulaştıran Fütürist sanatçılar, böylelikle sadece anlama dayalı olmaktan çıkardıkları iletişime yeni bir boyut kazandırmıştır”. Bektaş (1992: 44) da “fütürizmle birlikte “serbest tipografi” ve “özgürlüğüne kavuşan sözcükler” adları altında basılı sayfada yeni ve resimsel nitelikli bir tipografi doğmuştu” demektedir. (Resim 3)



Resim-3: F.T. Marinetti. “Özgür Sözcüker”. 1919

İtalya’ da sanatçılar saldırgan bir tavır sergilerken Rusya’ da Fütürist sanatçılar endüstri çağını daha öznel bir tavırla karşılarlar. Aralarındaki en büyük fark Rus Fütüristlerin, oluşturdukları estetik değerlerde tamamen geçmişten kopmayarak, yerel ve geleneksel değerlere de yer vermeleridir. Rus Fütürizminin en ünlü isimlerinden biri olan Ilia Zdanevich sanatçının geçmişe ve geleceğe eşit mesafede durması gerektiğine inanmaktadır.

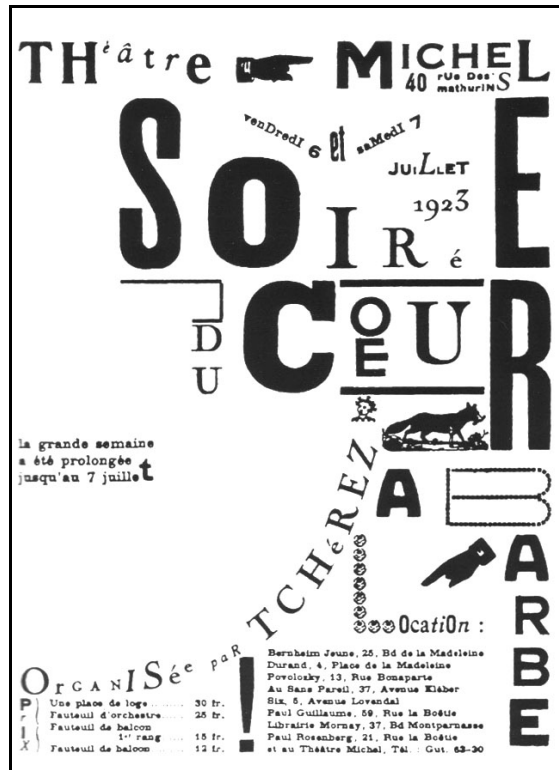
Becer (2007: 170) Zdanevich’ in tipografiye yaklaşımını şu şekilde anlatır; “Tipografi Zdanevich için bir araç olmanın ötesinde, ifade biçiminin esasını oluşturan unsurdu. Fütüristlerin yürürlükte olan dile karşı çıkan tavrını benimseyen zaum şiiri ile bunun tipografik sunum biçimi, içsel yaşamı bedensel, duygusal ve evrensel anlamda derinden araştıran bir yapıya sahiptir”.

Zdanevich sesler arasındaki vurgu farklılıklarını etkili bir şekilde yansıtmayı başarmıştır. Bunu da görsel unsurlar arasında kurduğu ilişkilerle sağlamıştır. Sanatçı tasarımlarındaki her noktayı matematiksel olarak ince bir şekilde hesapladıktan sonra

ritm ve zamanlamayı ön plana alarak organize etmiştir. Sanatçının 1923’ te Paris’ te “Soirée du Coeur a Barbe” (Sakallı Yürek Gecesi) (Resim 4) adlı bir etkinlik için hazırladığı afişi Becer (2007: 79) aşağıdaki şekilde değerlendirmektedir:

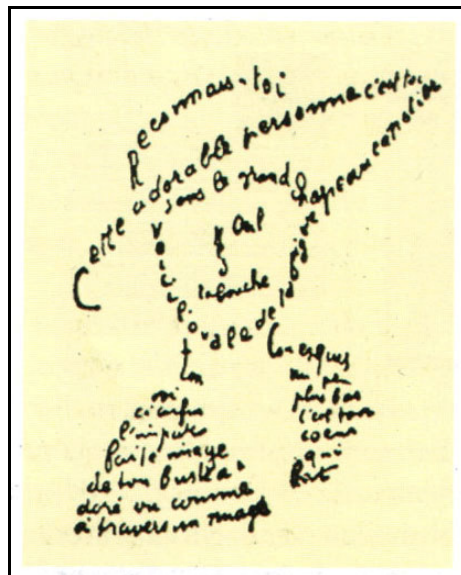
Soirée du Coeur a Barbe” (Sakallı Yürek Gecesi) adlı bir etkinlik için hazırlanmış olan afişte, harf karakterleri be boyutlarına dayalı kusursuz ve ustalıkla çeşitlemeler tek sözcük içinde başarıyla sentezlenmiştir. O güne değin hiçbir sanatçı, sözcük içindeki bir harfi diğerinden bu kadar radikal biçimde ayıran tipografik bir dil kullanmamıştı. Kompozisyonun harf temeline dayalı grafik bir yapı doğrultusunda parçalara ayrıldığı bu afişte; harflerin yatay ya da dikey olarak hizalanmasına dayalı alışkanlıklar, edebi bir dans ritmi içinde bozularak bir araya getirilmiştir. Harfler arasında kurulan hacim, et kalınlığı, boyut ve yoğunluk ilişkileri, çalışmaya anıtsal bir kompozisyon özelliği kazandırır. Yazılı dilin görsel yapısını sorgulayan Zdanevich, her sözcüğü grafik bir düzlem üzerinde yer alan harf dizileri gibi değerlendirerek ustalıkla yüzeye yerleştirmiştir. Bu afiş yazı ile konuşma dilinin birbirine karıştırılmaması gereken farklı kanallar olduğunu gösteren önemli bir örnektir.

Bu dönemde Fransa’ da tipografiye daha figüratif yaklaşmıştır. Guillaume Apollinaire “kaligrafik şiirleri” adı verilen şiirlerinde kolay algılanabilir biçimsel bir tarz sergilemiştir. Apollinaire’ in 1918 yılında yayınlanan şiir kitabı “Caligrammes” (Kaligramlar) da yer alan kaligramlarda harflerle figürler oluşturulmuştur. Böylece kaligramlar içerdikleri metinlerden bağımsız görsel tasarımlara da dönüşebilmektedir. Bu noktada resimle şiirin bir bileşiminden bahsedilebilir (Resim 5, 6).

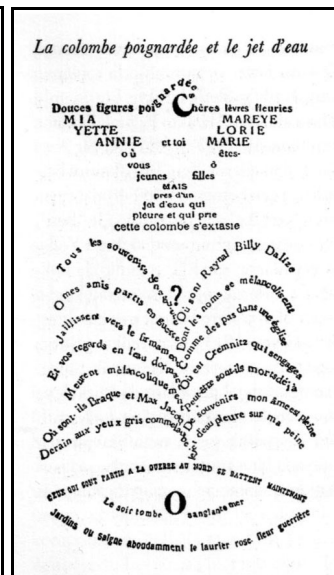


Resim-4: Ilija Zdanevich. 1923.

“Soirée du Coeur a Barbe” (Sakallı Yürek Gecesi)adlı tiyatro oyunu için afiş tasarımı.

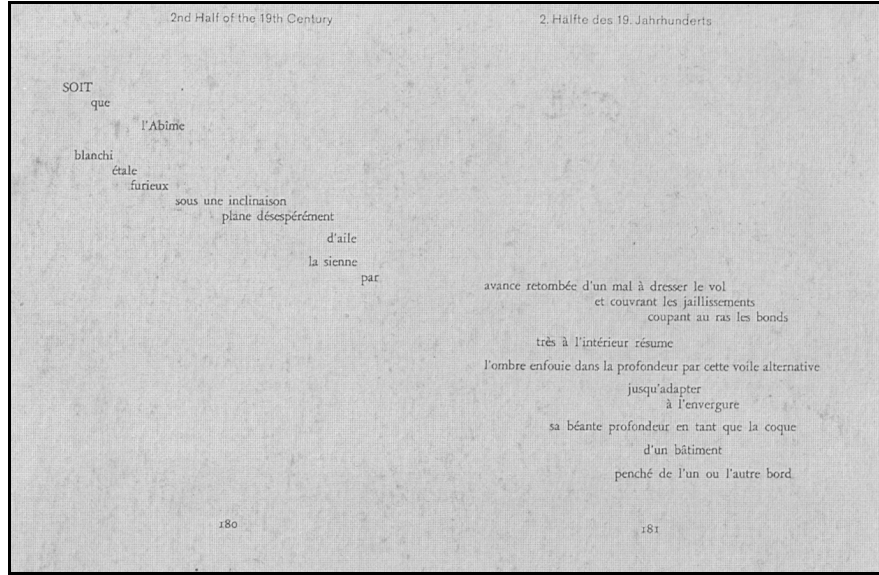


Resim- 5: Guillaume Apollinaire.
Kaligramlar. 1915



Resim-6: Guillaume Apollinaire.
Kaligramlar. 1918

Diğer bir Fransız şair Stéphane Mallarmé' nin de önemli tipografik çalışmaları vardır. Bunlardan biri “Un Coup de Des” (Bir Zar Atışı) adlı şiir kitabıdır (Resim 7). “Mallarmé bu kitapta sözcükleri boncuk gibi bir sıraya dizmek yerine, onları umulmadık yerlere yerleştirerek, sayfa düzenlemesinde sansasyon yaratmayı ve okuyucuyu düşündürmeyi denemiştir” (Bektaş, 1992: 45)



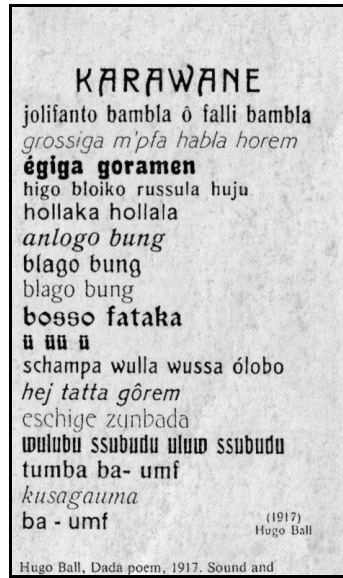
Resim- 7: Stéphane Mallarmé, “Un Coup de Des” (Bir Zar Atışı). Sayfa düzenlemesi.

Dada: Fütürizmin bütün sanatsal ve sosyal geleneklere karşı saldırı tavrını miras alan Dada, savaş konusundaki görüşleri ile bu akımdan tamamen ayrılır. Dadacıların çalışmalarında Avrupa’ da milyonlarca insanın katledilmesi karşısında duyulan tepki ve nefretin izleri görülür. “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” demektedir (Becer,2007: 85).

Sanat ve yaşamı, şans ve rastlantılarla bilinçli tercihlerin bir arada var olduğu bir süreç olarak ele alan Dada, “hazır eşya” ve “bulunmuş nesnelere” ri de yapıtlarında sıkça kullanmıştır. “Dadaistler kendiliğinden olanı planlı davranışla birleştirmenin

yollarını aramışlar; bu sentez sayesinde tipografi geleneksel kısıtlamalarından kurtulmuştur” Bektaş (1992: 46).

Dada da, Fütürizm gibi yazın ağırlıklı bir harekettir ve ilk örneklerine de şiir alanında rastlanır. Sözcük ve imgenin bütünsel bir yapı oluşturduğuna inanan şair Hugo Ball, anlamdışılık ve saçmalık amacıyla farklı harf karakterlerini birarada kullanarak şiirleriyle sayfa üzerinde kaos yaratmayı amaçlamıştır. “Dada’ ya göre, doğada anlam yoktu, öyleyse sanatta da anlam olmamalıydı. Bu bağlamda şair Hugo Ball’ ın ophophonetik (görsel-işitsel) şiirinde (Resim 8) sözcükler anlamsal içeriğinden arındırılarak göze ve kulağa hitab eden, anlam dışı bir nitelik kazanmaktaydı” (Bektaş, 1992: 45).



Resim- 8: Hugo Ball, ophophonetik şiir, 1917

Dada hareketinin önemli isimlerinden Tristan Tzara grafik iletişimde edebiyatı bir kenara bırakarak, basına özgü kanalları kullanmayı seçmiştir. Sanatçı bu tavrıyla basın toplumda oluşturduğu tipografik alışkanlıkları bozmayı hedeflemiştir. “Hazır eşya” ve “bulunmuş nesne” kullanarak, kendiliğinden olanı planlı davranışla birleştirmeyi hedefleyen Dada düşüncesinin de desteklediği bu tutumu Becer (2007: 92) aşağıdaki şekilde özetlemektedir:

Tzara, 1916-1920 yılları arasında gazete, basın ilanı, tren tarifesi gibi basılı malzemelerin oluşturduğu hazır metinlere dayalı özel bir şiir dili geliştirmişti. Bu dili destekleyen Dadacı tipografinin en tipik örnekleriyle dolu olan şiir kitaplarının sayfalarında, her tipografik birimin alınmış olduğu kaynağın kendine özgü izlerini taşıdığı görülür .

Diğer bir Dadacı Kurt Schwitters , düşünce ile sözcük arasında değil, düşünce ile harf arasında saf bir bütünlük olduğunu ileri sürer. Sanatçı “Merz” adını verdiği ve kağıt, paçavra, , yapıştırıcı, boya, ip gibi alışılmadık malzemelerden de yararlanarak oluşturduğu; renk, form ve doku karşıtlıklarına dayalı kolaj düzenlemelerinde tipografik iletişimdeki rastlantısallığı vurgulamayı amaçlamıştır. Grid oluşturan kalın çizgiler ve bu grid üzerinde metin yerleştirilmesi, metin bloklarının başka metin blokları ya da çizgilerle kesişmesi ve asimetrik kompozisyon içerisine yerleştirilen resimler sanatçının tasarım tarzını yansıtan unsurlardır (Resim 9).



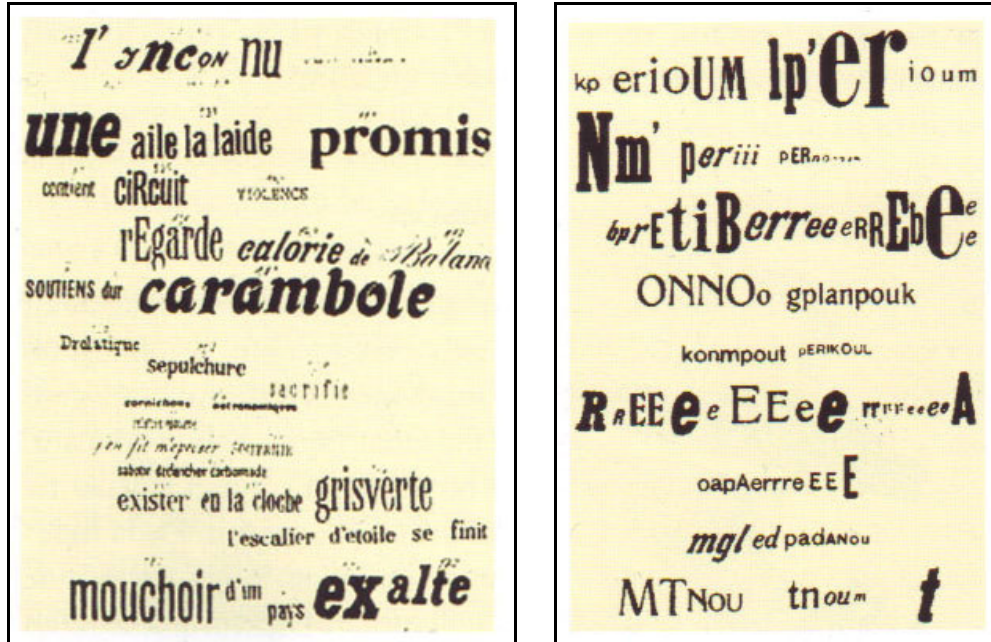
Resim-9: Kurt Schwitters. Dadacı etkinlikler için duyuru afişi. 1923

Hareketin önemli isimlerinden Raoul Hausmann tipografide süreç ve malzeme arasındaki ilişki üzerinde çalışmıştır. Sanatçı bir metnin etkisinin, illüstrasyon gibi

görsellerle yan yana kullanılarak değil, sadece dilbilimsel ve kavramsal temellerle biçimlenen optik bir yapı oluşturularak artırılabilmesine inanmaktadır. Kullanılan dil ise kısa soru ve emir kiplerinden oluşmalıdır. Hausmann, fonetik şiir olarak adlandırdığı eserlerinde, sözcükleri saf seslere bölmüş ve bunları yeni sözcükler oluşturacak şekilde birbirine eklemiştir; böylece “çok anlamlı sözcükler” olarak tanımladığı bazı sonuçlara ulaşmıştır.

Becer (2007: 106) Hausmann’ ın şiirlerini hakkında şunları söylemektedir:

Hausmann’ ın şiirleri kısa ve ritmik olarak düzenlenmiş sözcük bileşimleridir: Harfler sözlü sunumlardaki ton düzeyini ve dinamizmi simgeleyecek biçimlerde, farklı boyutlarda ve farklı yazı karakterleriyle dizilmiştir. Sanatçının çalışmalarında her harf dizisi (sekans), kısa duruşlarla birbirinden ayrılan ve bir solukta okunan karmaşık ses-jestleri halindedir.



Resim-10, 11: Raoul Hausmann. Dadacı şiirler.

Genel olarak tipografik iletişimde, harfleri değişik boyutlarda kullanarak, sese dayalı imgeler yaratmayı amaçlayan Dadacılar en yoğun kullandıkları iletişim kanalı

olan dergilerinde; mantık aramaksızın, rastlantısal bir şekilde çok sayıda farklı yazı karakteri kullanmışlar, yazı satırlarını sıkça diyagonal olarak yerleştirmişler, bazı sözcükleri diğerlerinden ayırmak için büyük boyutlarda dizmişler ve dinamizmi arttırmak için metinler arasına küçük illüstrasyonlar yerleştirmişlerdir. “Okuma sürecinin ya da sesli iletişimin sadece optik yöntemlerle etkin hale getirilebileceğini” (Becer, 2007: 106) farketmişler ve tipografik iletişimde ses ve ritm deneylerini görsel boyuta taşımışlardır.

Konstrüktivizm: 20. yüzyılın ilk yıllarında Rusya’ da yenilikçi bir sanat anlayışı gelişmiştir. Temelleri Fransız Kübizmi ve İtalyan Fütürizmine dayanan bu hareket, 20. yüzyıl grafik tasarım anlayışının biçimlenmesinde önemli rol oynayacaktır. Bu yenilikçi anlayış Süprematizm ve Konstrüktivizm akımlarının da oluşmasını sağlayacaktır.

Sosyalist fikirler ve Ekim Devrimi Konstrüktivizmin ortaya çıkmasındaki en önemli etkenlerden biridir. Mimar ve tasarımcı Alexei Gan Konstrüktivizmi ideolojik olarak şu şekilde formüle etmektedir: “Konstrüktivizmin üç an ilkesi; mimari (tektonik), doku ve yapıdır. Tektonik; Komünist ideolojinin görsel forma dönüştürülme evresini, doku; malzemenin doğasını ve endüstriyel üretim içindeki kullanım biçimini, yapı ise yaratıcılık ve görsel düzenleme ilkelerini araştırma sürecini simgeliyordu” (Becer, 2007: 110). Bu dönemde Konstrüktivist sanatçıların yayınladığı dergi ve kitaplar Çarlık Rusyası’ na tepkinin simgesi haline gelmişlerdir.

Modern sanat hareketlerinin tümünde görülebileceği gibi teknoloji kullanımını ön plana çıkaran Konstrüktivizm, bunun yanına devrimin ve propaganda gereksiniminin de etkisiyle işlevselliği eklemiştir. Sadece sanat alanında kalmayan devrim, geleneklerle bağları koparmayı güçlendirmiş, tasarımcılar özellikle kitap tasarımında yeni sanatsal ilkeler oluşturmaya girişmişlerdir. Kitap sayfalarındaki figüratif süslemelerin kaldırılarak yerlerine geometrik formların yerleştirilmesi, fotomontajın illüstrasyonun yerini alması ve simetrik sayfa yapısından vazgeçilmesi bu ilkeler doğrultusunda atılan adımlardır. “Konstrüktivist üslupta tasarlanan kitaplar devrim niteliğindeki köklü değişiklikler sonucunda bir afiş ya da gazeteyi hatırlatacak kadar güçlü görsel

kontrastlar yüklenmiş; Lissitzky ve Rodchenko bu yeni yaklaşımın en önemli temsilcileri olmuştur” (Becer, 2007: 110)

Akımın büyük isimlerinde El (Lazar Markovich) Lissitzky, Konstrüktivizmin teknoloji kullanımı ve işlevi öne çıkaran ilkelerine uyararak, sanatçı değil, sanatçı-mühendis olmayı yeğlemiştir. Bu tavır Komünizme ve devrime olan inancından kaynaklanmaktadır; böylece sanat hayatına resim çalışmalarıyla başlayan El Lissitzky, toplumu için daha faydalı olacağını düşünerek grafik tasarıma yönelmiştir.

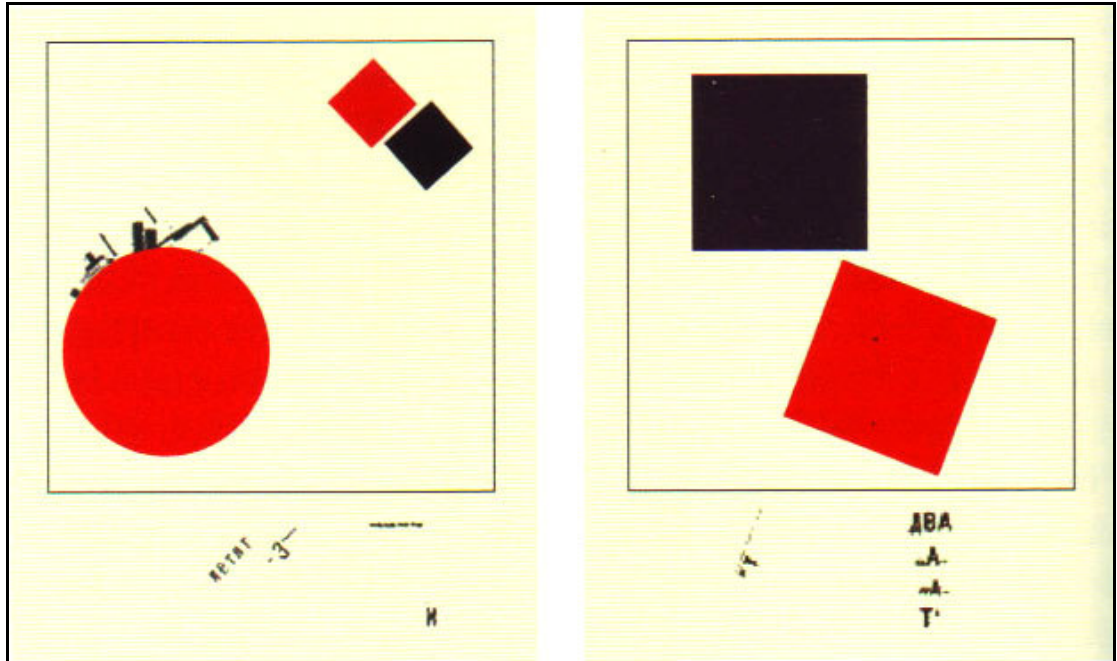
Kitap tasarımlarının artık metinlerin görselleştirilmesiyle varolacağını düşünen El Lissitzky’ e göre her sayfa yeni formlar oluşturabilmelidir. Bu fikirleri doğrultusunda El Lissitzky’ in önemli kitap tasarımlarından biri, 1920 yılında tasarladığı “Suprematicheskii skaz pro dva kvadrata v 6 ti postroikakh” (Altı Farklı Yapıdaki İki Kare Üzerine Süprematist Öykü) adlı çocuk kitabıdır (Resim 12). Becer (2007: 127) kitap hakkında aşağıdakileri söylemektedir:

Malevich’ in çalışmalarında sıkça kullandığı siyah kare, siyah daire ve siyah haç; Süprematizmin üç başrol oyuncusuydu. Bu üçlü yapı, Lissitzky’ nin hazırladığı çocuk kitabının da temelini oluşturmuştur. Sanatçı çalışmasında dünyaya doğru uçan biri kırmızı, diğeri siyah iki karenin öyküsünü konu alıyor, kitabın sayfalarında yer alan Süprematist formlar yeni bir toplum modelini gözler önüne seriyordu. Bu yeni toplumda sosyalizm (Kırmızı Kare) ve Süprematizm (Siyah Kare) ortak bir çalışma içine girmişti. Kare formlara göre diyagonal konumda yerleştirilmiş metinlerde ise farklı boyutlarda harfler kullanılmıştı. Bu öykü Süprematist biçim anlayışının propagandacı amaçlara uyarlanmasında önemli bir örnek oluşturur.

Lissitzky’ nin diğer bir önemli kitap tasarımı 1923 yılında Vladimir Mayakovsky’ nin “Dlya Golosa” (Ses İçin) adlı şiir kitabıdır (Resim 13, 14). Bu çalışmada sanatçı sayfaları temel olarak görsel kontrastlar ve formlarla boşlukların ilişkileri üzerine kurmuştur. Baskıda renkleri üst üste bindirerek ve parmak fihristini ilk

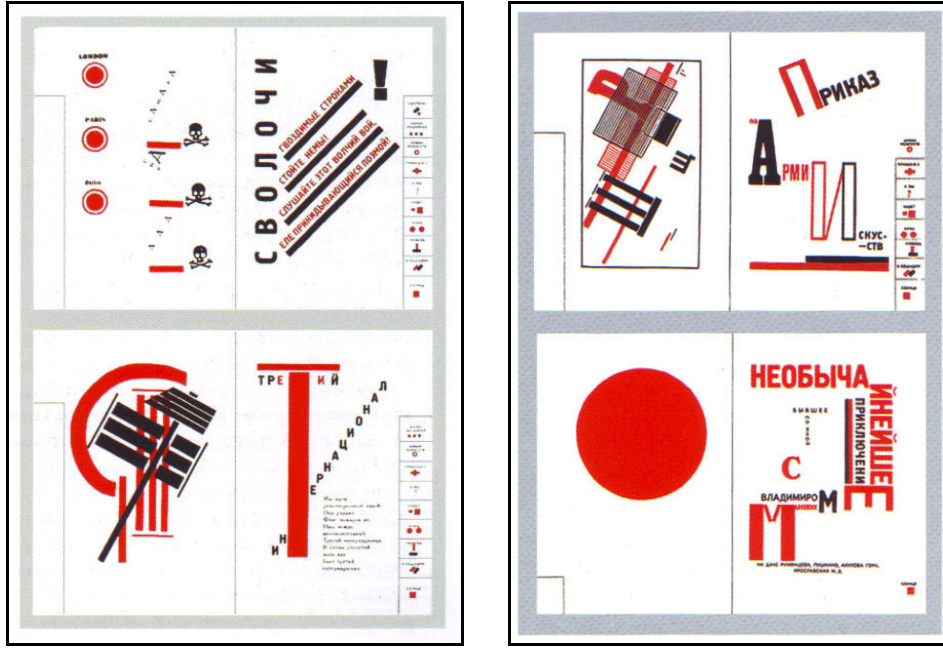
kez bu kitapta uygulayarak yeniliklere imza atan El Lissitzky' in bu çalışması hakkında Becer (2007: 132) şunları aktarmaktadır:

Sanatçı gerçekten de büyük ve küçük harfleri, daireleri ve dizgide kullanılan diğer malzemeleri figüratif bir anlayışla kompoze ederek sayfalarda müzikal bir etki elde etmeyi başarmıştı. Sadece baskı ve dizgi tekniklerinin kullanıldığı bu kitapla birlikte, grafik tasarımda bir özgünlük ve anlaşılabilirlik dengesi kurulabilmiştir. Lissitzky her harfin kendine özgü biçimi ve bu biçimlerin diğer yazı karakterleriyle ilişkisi, parmak fihristinin kullanılması, cümleyi oluşturan tüm unsurların sayfada özgür, ama ölçülü biçimde dağılımı, tasarımın şiirdeki ritimle bir etkileşim içine girmesi ve yazı sütunlarında kırmızı rengin kullanımı gibi tasarım bileşenleriyle, Mayakovsk şiirinin Dışavurumcu Sembolizmini ve üslup özelliklerini anlaşılır bir biçimde görüntü diline aktarmıştır.



Resim-12: El Lissitzky.

“Altı Farklı Yapıdaki İki Kare Üzerine Süprematist Öykü”. 1920



Resim-13, 14: El Lissitzky.

“Dlya Golosa” (Ses İçin) adlı şiir kitabından sayfa örnekleri. 1923

Akımın diğer bir büyük ismi Alexander Rodchenko’ dur. El Lissitzky ile aynı idealleri paylaşarak topluma hizmet etmeyi görev bilen Rodchenko da sanatçı-mühendis olarak grafik tasarıma yönelmiştir. Bu idealler dorultusunda Mayakovsky ile propaganda afişleri hazırlayan tasarımcının tarzı; geniş yüzeyler üzerinde kullanılan saf renkler, geometrik formlar ve bold, serifsiz el yazılarından oluşan okunaklı bir tipografi olarak özetlenebilir (Resim 15).



Resim-15: Alexander Rodchenko, Propaganda afişi.

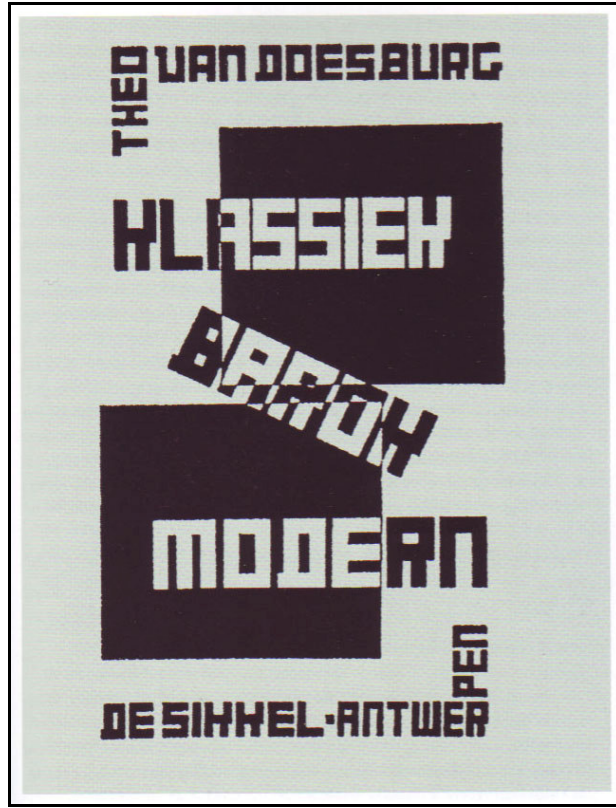
Metinlerin görsel ve duygusal işlevler de taşıması gerektiğini düşünen Rodchenko, yalnız tipografik elemanları kullanarak tasarımlar da yapmıştır. Tasarımcı dev boyutlu harfler kullanmış ve harflerin boylarının sözcüklerin içeriklerine, taşıdıkları ideolojik önem sırasına göre seçmiştir. Tasarımcının afiş çalışmalarıyla ilgili olarak Becer (2007: 151) şunları aktarmaktadır; “Yazı kasalarında hazır bulunan tipografik karakterlerle yetinmeyen sanatçı, tasarımlarında afiş ve reklamlarda kullanılan farklı grafik unsurlara, sembol ve işaretlere de yer veriyordu”. Rodchenko’ nun kitap tasarımlarında da aynı açıklık ve geometrik yapı bulunmaktadır. El Lissitzky ile beraber Rodchenko, tipografiye ifadeci anlamda çok şey katmışlardır (Resim 16)



Resim-16: Alexander Rodchenko.

Büyük bir devlet mağazası (GUM) için basın ilanı tasarımı

De Stijl: Akım, öncü sanatçısı Theo Van Doesburg'un saf sanat arayışlarıyla şekillenmiştir. Van Doesburg “formun içinde gerçekliğe ilişkin ne kadar az şey bulunursa, ruhsal gerçeklik o kadar büyür, çünkü ruh, herhengi bir forma sahip değildir” (Becer, 2007: 154) diyerek betimlemeci anlayışı radikal şekilde reddetmektedir. Bilim alanındaki gelişmeler ve kuramlardan etkilenen Van Doesburg, evrenin matematik formülleriyle ifade edilebileceğini düşünmüş, bu düşünce ışığında nesnel ve geometrik saflık içeren bir tarza yönelmiştir.



Resim-17: Theo Van Doesburg.

“Klasik, Barok, Modern” isimli kitabı için kapak tasarımı. 1920

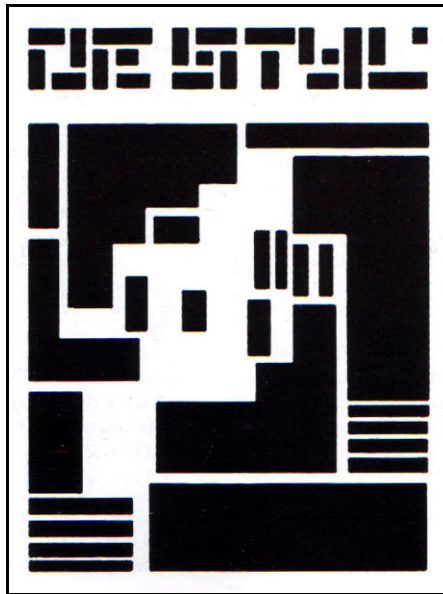
Akımın görsel temellerini Piet Mondrian'ın resimlerindeki tarz oluşturmaktadır. Mondrian asimetrik denge anlayışında yaptığı resimlerinde siyah, beyaz ile sarı, kırmızı ve mavi gibi renklerle düz çizgi, kare ve dikdörtgenler kullanmaktadır. Bu görsel tarz, *De Stijl* tipografisinde sayfa tasarımında geometrik ilkelerin kullanılması şeklinde ortaya çıkar. Bektaş (1992: 68) Van Doesburg ile beraber

akımın tarzını belirleyen Vilmos Huszar' ın çalışmalarını aşağıdaki şekilde özetlemektedir:

Tipografide Van Doesburg ve Vilmos Huszar yuvarlak ve kavisli çizgilerden kaçınarak, serifsiz harf karakterleri kullanmaya başladılar. Harfler genellikle dar dikdörtgen birimlerin bir araya getirilmesinden türetilmekte, layoutlar (sayfa düzeni), hayali bir sayfa gridi (kanavası) üzerinde olmak üzere asimetrik bir şekilde kompoze edilmekteydi. Baskıda da, siyahla yarışabilir bir grafik güce sahip olması nedeniyle kırmızı, ikinci renk olarak tercih edilmekteydi.

Akım, fikir ve görüşlerini “De Stijl” dergisi aracılığıyla geniş kitlelere duyurmuşlardır. Dergi yayınlandığı dönemde Avrupa’ da çok ses getirmiştir. Becer (2007: 163) derginin ilk sayısının kapağını (Resim 18) şöyle anlatmaktadır:

İlk sayının kapağında; dikdörtgen formların dikey ve yatay hatlarla oluşturduğu bir logo, Vilmos Huszár’ ın yine dikey ve yatay formlarla biçimlendirdiği geometrik bir tarzdaki illüstrasyona eşlik ediyordu. Bu kapak, De Stijl’ in geometrik unsur ve renkleri ön plana alan ve süsleme ve dekorasyona karşı çıkan tavrının belirgin bir simgesiydi.



Resim-18: Vilmos Huszár. “De Stijl” dergisinin ilk sayısı için kapak tasarımı. 1917

De Stijl akımı nesnel bir görsel dil yaratmıştır. Bu nesnel ve geometrik yapı sonraki yıllarda basım alanında çok etkili olmuştur. Van Doesburg çağdaş düşüncelerini kitlesel iletişim aracılığıyla duyurmaya çalışarak modernist öncülerin arasındaki yerini almıştır. Ayrıca sanatçı, kendi oluşturduğu nesnellığı de yine ilk kendisi sorgulamaya başlamış, sonraki yıllarda Kurt Schwitters ile beraber Dada tarzında şiirler de tasarlamıştır. Bu yıllarda sanatçı tasarımlarında düz çizgi ve dikdörtgenlere dinamizm katmak için eğimler de verdiği de görülür.

Bauhaus Okulu: Bauhaus 1919 yılında Almanya’ da kurulmuştur. Okul eğitim anlayışında sanat ve teknoloji arasında birliktelik kurmayı amaçlamıştır; bu amaçla okulda sanatçılar ve zanaatçılar birlikte ders vermektedir. Böylece öğrenciler malzeme ve üretim teknolojileri konusunda da yetkinleşebileceklerdir. Bauhaus yayınladığı manifesto ile okulun felsefesini ilan etmektedir:

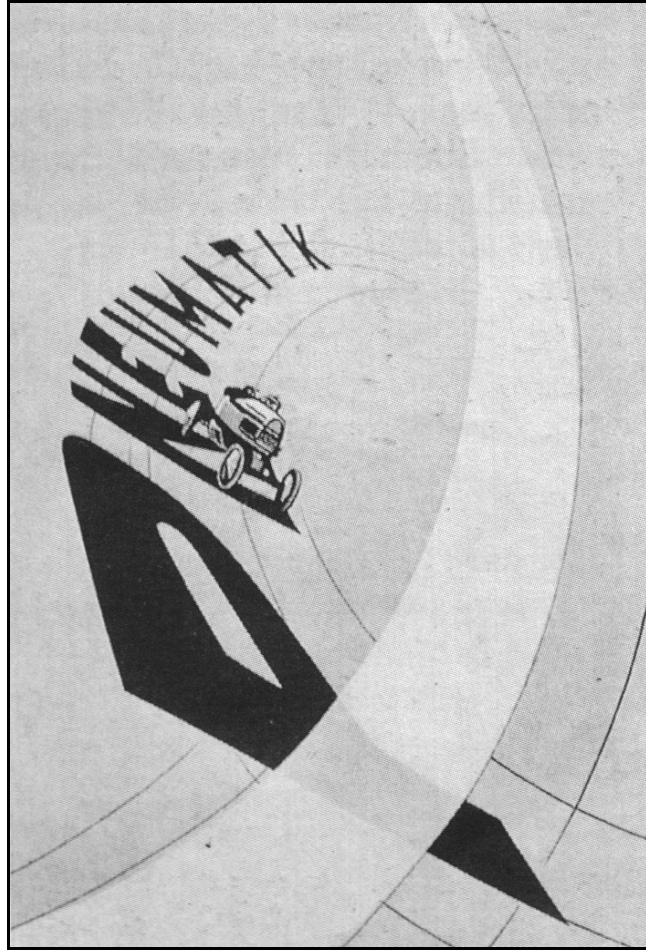
Bütün görsel sanatların esas amacı yapının tümüne katkıda bulunmaktır. Eskiden güzel sanatların en asil işlevi yapıları süslemektir; bunlar mimarının vazgeçilmez öğeleriydi. Bugün sanatlar arasında bir bağlantı kalmamıştır. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar yeniden, yeni bir olgu olarak, yapının kompozit karakterini öğrenmek zorundadırlar. Sanatçı aşama yapmış bir zanaatkardır. Her sanatçı için esas olan sanatında usta olmasıdır. Yaratıcı tasarımın ilk kaynağı bu özelliktir (Bektaş, 1992: 69)

Okulun ilk yöneticisi olan Walter Gropius’ un etkilendiği nesnellik anlayışı okulun tasarım tarzını biçimlendirmiştir. Bu tasarım anlayışında De Stijl ve Konstrüktivizimin ilkeleri önemli rol oynar.

1923 yılında, okulun eğitim sisteminin temel direği sayılan temel sanat eğitimi başlangıç kursunu Macar Konstrüktivist Laszlo Moholy-Nagy vermeye başlar. Tarzı Dada, Süprematizm ve El Lissitzky’ nin Konstrüktivizminin izlerini taşıyan sanatçı, tipografik tasarımda içeriğin tanımlanmasını ön planda tutmaktadır. Sanatçı tipografik tasarımın estetik kaygılarla değil, içerik ve bu içeriğin taşıdığı fiziksel ve psikolojik

anlamlara göre şekillenmesi gerektiğine inanmaktadır. Tipografide esnek bir yaklaşım benimsenmeli, içeriğe uygun olarak harf, form ve renk çeşitliliği sağlanmalıdır. Sonuçta tipografi bir iletişim aracıdır.

Tipografik tasarımı yeni teknolojilerin şekillendireceğini söyleyen sanatçı, tipografiyle fotoğrafı birleştirerek önemli çalışmalar yapar. “Moholy-Nagy’ nin grafik tasarımın ve özellikle afişin “typofoto” ya giden bir gelişim içerisinde olduğunu görerek, yazıyla fotoğrafın bu nesnel bütünleşmesini ve mesajı hemen iletmesini, “yeni görsel yazın” olarak adlandırmıştır. 1923 yılında, havalı otomobil lastiği için tasarladığı “Pneumatik” afişi (Resim 19), bir typofoto örneğidir” (Bektaş, 1992: 73). Typofoto çalışmaları mesajı direkt ve etkili olarak iletmektedir.



Resim-19: Laszlo Moholy-Nagy, “Pneumatik” afişi.

Moholy-Nagy' nin Bauhaus kitapları için yaptığı çalışmaları Becer (2007: 68) aşağıdaki şekilde aktarmaktadır:

Moholy-Nagy, Bauhaus kitapları için hazırladığı basın ilanlarında Konstrüktivizm ve De Stijl' in tasarım ilkelerini bir araya getiriyordu. Bu çalışmalarda; çizgi, nokta, yazı sütunu, renk ve boşluk gibi sayfa unsurları çizgisel bir yapı doğrultusunda ve orta eksenden bloklamayı esas alan geleneksel yaklaşıma zıt olarak asimetrik, ama modüler bir grid yapısı içinde düzenlenmiştir. Sanatçının tasarımlarında Van Doesburg ve Mondrian' ın etkisi çok açıktır. Baskı ve reklamcılık derslerinde üretilen Bauhaus kitaplarında yayınlana birçok çalışmada, idealist manifestoların bir adım ötesine geçildiği ve modernist ilkelerin kitlesel iletişim kavramlarıyla başarılı olarak sentezlendiği görülür. Moholy-Nagy' nin kapak tasarımlarında (Resim 20) ise; yayın dizisine uygun görsel bir bütünlüğün yanı sıra, sözcüklerin yansıttığı anlam ve içeriği vurgulayan farklı tipografik düzenlemelere de yer verilmiştir. Moholy-Nagy' nin çalışmalarında atipografi, konuyu açıklamaya yönelik başka illüstratif unsura ihtiyaç duymadan, başlı başına bir görsel anlatım unsuru olarak var olur (Blackwell, aktaran: Becer, 2007: 68).



Resim-20: Laszlo Moholy-Nagy.

“Neue Gestaltung” adlı çalışma için kapak tasarımı.

Bauhaus okulunda eğitimci olarak tipografi atölyesinin başına geçen, okulun eski öğrencilerinden Herbert Bayer olur. Öğrenciliğinde De Stijl ve Konstruktivizm akımlarından etkilenen sanatçı bu yıllarda, Bauhaus anlayışını çok iyi yansıtan banknot tasarımı (Resim 21) yapar. Serifsiz ve bold karakterler kullandığı bu tasarımları asimetrik kompozisyonda ve sağlam bir grid sistemi üzerinde gerçekleştirmiştir.



Resim-21: Herbert Bayer, 1923. Thüringen eyaleti için banknot tasarımı.

Bayer çalışmalarında yalnız soldan bloklanmış metin düzenlemeleri kullanmıştır. Sanatçı kompozisyonlarında simetri yerine görsel hiyerarşiye göre en güçlü vurgu noktasını merkez olarak düzenlemeler yapmayı tercih eder. Bektaş (1992: 77) Bayer' in tasarım tekniğini şöyle özetlemektedir:

İki ayrı tip alfabeyle (majiskül ve miniskül) yazı yazıp, baskı yapmanın tasarımındaki sakıncalarını işaret eden Bayer, çıkarılan bir sesin iki ayrı sembolle ifade edilmesini yanlış bulmuş ve 1925' te büyük harf kullanmayı terk etmiştir. Tipografide esas elemanlar olarak, kare, dikdörtgen, üçgen, renk konusunda ise siyah ve 3 ana rengi kullanmıştır. Tipografide ise sözcüklerin birbirlerine olan önem derecesine göre harf boyu (punto) ve harf kalınlığında farklılıklar yaratmış; alan bölmek, farklı elemanları birleştirmek ve önemli elemanlara dikkati çekmek için, çizgi, şerit, nokta ve kare elemanlarını kullanmıştır.



Resim-22: Herbert Bayer. Bauhaus ürün katalogu için kapak tasarımı. 1925

Etkili iletişimi esas hedefi belirleyen Bauhaus anlayışı, gücünü kolay ve hızlı algılanabilmesinden alan tasarımlar gerçekleştirmiştir. Açıklık ve okunaklılığı ön plana alarak, yeni bir tasarım dilinin yaratılmasına büyük katkı sağlamıştır. İşlevi ön plana alan tüm tasarımlarda Bauhaus okulunun izlerini görmek mümkündür. Okul 20. yüzyıl sanat eğitimi anlayışı ve tasarımını derinden etkilemiştir.

Yeni tipografi: 20. yüzyıl başında, modern sanat hareketleri ve Bauhaus okulundan bağımsız olarak çalışan bazı tasarımcılar da tipografiye “Yeni Tipografi” adı altında önemli katkılar sağlamışlardır. Bu tasarımcılar alandaki yeni fikir ve gelişmeleri de takip ederek, iletişim ihtiyacını ve işlevselliği ön planda tutarak çalışmalar yapmışlardır.

Tasarım yüzeyi üzerinde her türlü bileşim ve yönlendirmeye olanak sağlayan Yeni Tipografi, geleneksel tipografinin yaratıcılığı kısıtlayan merkezi düzenleme anlayışına karşı doğal bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Yeni Tipografi hareketi, farklı amaçlara olağanüstü biçimde

uyum sağlayan bu yapısıyla modern yaşamın önemli bir olgusu haline dönuşmüş ve tipografiyi yeni gelişimlere açık bir zemin üzerine oturtmuştur (Tracy, 1976, aktaran: Becer, 2007: 47).

Bu tasarımcıların en önemlilerinden biri Alman tasarımcı Jan Tschichold' dur. Bektaş (1992: 86)' a göre Tschichold “Konstrüktivist düşüncelerin tipografiye uyarlanması üzerine teoriler geliştirerek, modernist teorileri gündelik baskı sistemlerine uygulanacak bir biçime getiren ve bu yeni tipografiyi büyük kitlelere tanıtan sanatçı” olmuştur. Modernist tasarımcıların çoğu gibi modern hayata ve endüstriye inanan Tschichold, sanat yapıtlarının da kitlesel olarak üretilmesinden yanadır. Tasarımcı, basılı malzemelerin dinamik harf yapılarıyla oluşturulan soyut geometrik kompozisyonlarla çekici kılınabileceğini söyler.

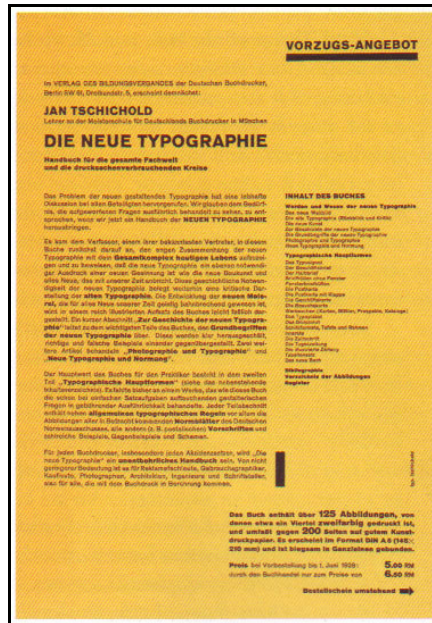
Jan Tschichold 1928 yılında yazdığı “Die Neue Typographie” (Yeni Tipografi) adlı kitabında yeni tipografi konusundaki fikirlerini öne sürmektedir. Bektaş (1992: 86) bu fikirleri aşağıdaki şekilde özetlemektedir:

Jan Tschichold dejenere olmuş harf karakterleriyle yapılan düzenlemelerin niteliksizliğini görerek, kendi zamanının ruhunu, anlayışını ve görsel duyarlılığını yansıtan yeni bir tipografi yaratmak istemiştir. Yeni ve köktenci tipografinin esası, dekorasyondan kaçınarak, yalnız iletişim işlevine cevap vermek üzerine planlanan, akılcı bir tasarıma dayanmaktaydı. Jan 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. Bu dönemde serifsiz yazı, her türlü kalınlık (ince, orta, kalın, aşırı kalın, italik) ve boyutlarda (condensed, normal, extended) olmak üzere modern harf karakterleri olarak kabul edildi. Bu yazılar siyahtan beyaza kadar uzanan bir yelpaze içerisinde yer almaları nedeniyle, modern tasarımda aranan etkili, soyut görüntüye olanak veriyorlardı. Gereksiz elemanlardan arınmış olan serifsiz yazı, alfabeyi temel

biçemlerine dönüştürmüştü. Bu dönemde tasarımlar, geometrik bir grid üzerinde planlanmakta, strüktür, denge ve vurgulama için genellikle çizgiler ve şeritlerden faydalanılmaktaydı.

Becer (2007: 239) “Die neue Typographie” ile ilgili aşağıdakileri aktarmaktadır:

“Die neue Typographie”, insanın çevresinde biçimlenen yeni ve modern dünya ile uyum sağlayacak saf, yalın ve çağdaş bir tasarım anlayışı ile matbaacılığın modern ve işlevsel yönünü bir araya getirmeyi başarmıştır. Tschichold, kendinden sonra gelen kuşağa inanabilecekleri ve arkasından gidebilecekleri yeni, dinamik, devrimci ve keskin bir tasarım ideali aşılamayı başarmıştı. Bu çalışma, basılı malzeme tasarımı da her gün karşılaşılan gerçek problemleri doğrudan ele alan yapısıyla yeni ufuklar açmış; Tschichold’ un Yeni Tipografi hareketine öncülük eden çalışmalardan çıkardığı kavram ve sonuçlar kitabı bu konuya ilişkin en önemli başvuru kaynağı haline getirmiştir (McLean, aktaran: Becer, 2007: 39).



Resim-23: Jan Tschichold.

“Yeni Tipografi” adlı kitabımı tanıtan broşürün giriş sayfası.

Yeni Tipografi hareketinin bağımsız tasarımcılarından bir diğeri, Hollanda' nın kuzeyinde matbaacılıkla uğraşan Hendrick Nicolaas Werkman' dır. Tarzında Dada etkileri gözlenen tasarımcı rastlantıya dayalı ve dokunun görsel etkilerini ön plana çıkaran çalışmalar gerçekleştirmiştir. Werkman dokularından faydalanmak için ağaç, dokulu kağıtlar, eski harfler gibi çeşitli malzemelerle baskılar yapmıştır (Resim 25). Bu baskı denemeleriyle yeni görsel formlar yaratmaya çalışan tasarımcı tipografik elemanlara kavramsal değerler kazandırmıştır. Öte yandan iletişimi gözardı etmeyişi onu yaratıcı iletişimin öncülerinden biri haline getirmiştir.

Werkman yaptığı denemeler sürecinde, kendine has bir baskı tekniği geliştirmiştir. Baskı süreci ile yaratıcı sürecin birleştirildiği bu tekniği Becer (2007: 216) aşağıdaki gibi anlatmaktadır:

Sanatçı, “The Next Call” dergisini hazırlamada kendine özgü bir yöntem geliştirmişti: kağıdı bir el presinin yatağına yerleştiriyor, sonra da mürekkeplediği harfleri ve değişik malzemeleri kalıbın yer aldığı bölümde düzenleyerek baskı işlemini gerçekleştiriyordu. Sanatçı böylelikle yaratıcı süreç ile baskı sürecini tek bir evrede bir araya getiriyordu; her unsura farklı renk, mürekkep miktarı ve basınç uygulayarak zengin görsel etkiler yaratabiliyordu. Bu işlemde kompozisyonu oluşturan her parça aynı anda farklı renklerle basılabildiğinden, geleneksel baskı yöntemleriyle hiçbir zaman elde edilemeyecek özgün ve eşsiz sonuçlara ulaşmak mümkündü. Aynı derginin birçok kopyasında dikkati çeken baskı farklılıkları, Werkman' ın geliştirdiği yöntemin sanatsal yönünü açık bir biçimde ortaya koyar.

Yeni Tipografi hareketinin bağımsız sanatçılarından olan Hollandalı Piet Zwart ise meslektaşı Paul Schuitema ile beraber Konstrüktivizm ve De Stijl ilkelerini ticari reklamcılık alanına uyarlamıştır. De Stijl felsefesini kendi başına çok dogmatik bulan Zwart, akımın açık ve işlevsel biçim anlayışına Dadanın hareketli yapısını katmıştır.



Resim-24: H.N. Werkman. "The Next Call" dergisinin ilk sayısı için kapak kompozisyonu. 1923

İlhamı diğer modernist sanatçılar gibi endüstriyel gelişmeden alan Zwart, tasarımlarında bir makinenin temel iki özelliği olan hareket ve işlevi buluşturmuştur. Bektaş (1992: 91) sanatçının tarzı hakkında şunları söylemektedir: "Zwart kompozisyon alanını "elemanlarla bir gerilim ortamı" yaratmak üzerine tasarlardı; bu ortamı ritmik kompozisyonlar kurarak, harf boyları ve değerlerinde kontrastlık yaratarak, siyah biçimlerle beyaz sayfa arasında dinamik bir ilişki sağlayarak oluştururdu" (Resim 26).



Resim-25: Piet Zwart. Bir harf kataloğu için sayfa tasarımı. 1930

Zwart 20. yüzyılda tipografik iletişimin büyük bir patlama yaşayacağını ve bu patlama sonucunda okuyucuların yoğun bir mesaj bombardımanına maruz kalacağını öngörmüştür. Bu öngörü uyarınca sanatçı, okuyucuya kolaylık ve zaman sağlayacak, böylece iletişimi hızlandıracak çözümler düşünmüştür. Becer (2007: 226) sanatçının zamanın kullanımını izleyici için işlevsel hale getiren yaklaşımını aşağıdaki gibi aktarmaktadır:

İlk anda büyük boyutlu ve kalın hatlı yazı karakterleriyle dizilmiş kısa slogan ve diyagonal satırlarla dikkati çekilen okuyucu, ana fikri ve içeriği hızla algıladıktan sonra metni okuyup okumamaya karar vermeliydi. Zwart, okuyucuya kolaylık sağlamak üzere; en önemli olanla ikinci derecede önemli olan mesaj arasında doğru ve akıcı bir bilgi düzenlemesi yapılması gerektiğini de daima vurguluyordu.

Görsel hiyerarşi ve vurgulamaya dayalı bu anlayış tipografik tasarım ilkeleri olarak kullanılmaktadır. Zwart iletişimi geri plana atmayarak gerçekleştirdiği dinamik ve yenilikçi çalışmalarla, tipografiyi kendini tekrar eden sıkıcı yapısından kurtaran tasarımcılardan biridir.

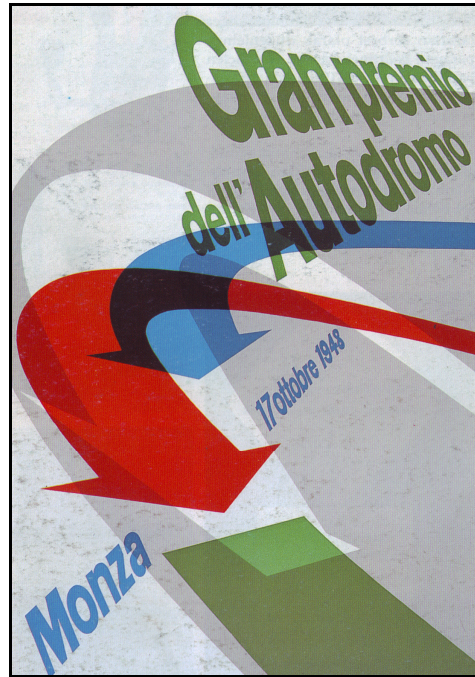
Uluslararası tipografik stil: 1950' lerde İsviçre' de köklerini Bauhaus ekolü ve Yeni Tipografi hareketinden alan bir tasarım stili doğar. Modernist tasarımcılar Max Bill, R.P. Lohse, Müller Brockmann, Armin Hoffmann, Max Huber, Siegfried Odermatt ve Emil Ruder önderliğinde ortaya çıkan bu akım "İsviçre Tasarımı" veya "Uluslararası Tipografik Stil" adını alır ve nesnel niteliğiyle yaklaşık 20 yıl boyunca grafik tasarıma yön verir.

Bektaş (1992: 123) Uluslar arası Tipografik Stilin özelliklerini "matematiksel olarak çizilmiş bir grid üzerinde, asimetrik olarak düzenlenen tasarım elemanlarıyla elde edilen görsel bir bütünlük; serifsiz harf karakterlerinin kullanılması; yazıların sağdan serbest, soldan blok olarak yerleştirilmesi; metin ve fotoğrafların, ticari reklamlarda kullanılan alışagelmış aşırı propaganda ve abartmanın yerine, tarafsız ve net bir mesaj iletmesi" şeklinde özetlemektedir.



Resim-26: Théo Ballmer, afiş çalışmaları

1930' lardan sonra, Uluslararası Tipografik Stilin yalın ve nesnel anlatımının yanısıra karmaşık düzenlemeler de görülmeye başlar. Aslında bu çalışmalar da dengeli bir bütünlükle tasarlanmaktadır, fakat stilin daha klasik örneklerinin yanında görece karmaşık olarak değerlendirilmektedirler. Bu tarzda en yetkin örnekleri veren tasarımcı Max Huber' dir. Tasarımcının bir otomobil yarışı için hazırladığı afişte tipografik elemanları görsellerle son derece uyumlu ve dinamik bir şekilde kullanmıştır.



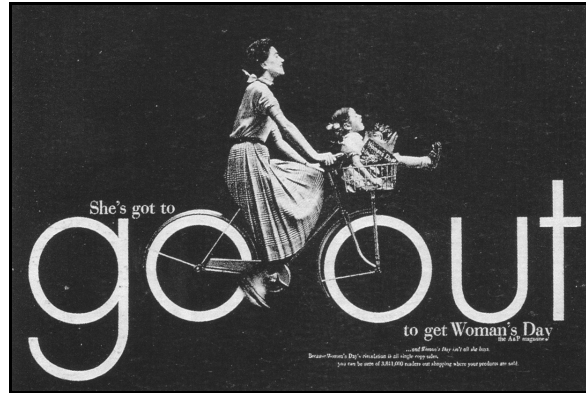
Resim-27: Max Huber. Otomobil yarışı afişi.

“Bu afişte Huber, hız izlenimi uyandıran elemanları canlı renklerle üst üste basarak, yazıları ise kaçma noktasına doğru küçülen bir perspektif içerisinde yerleştirerek, derinlik duygusu yaratırken, yarış pistini ve en kritik an olan viraj noktasını görsel bir dinamizm içerisinde tasarlayarak, adeta yarıştan bir enstantane yakalamıştır” (Bektaş, 1992: 126).

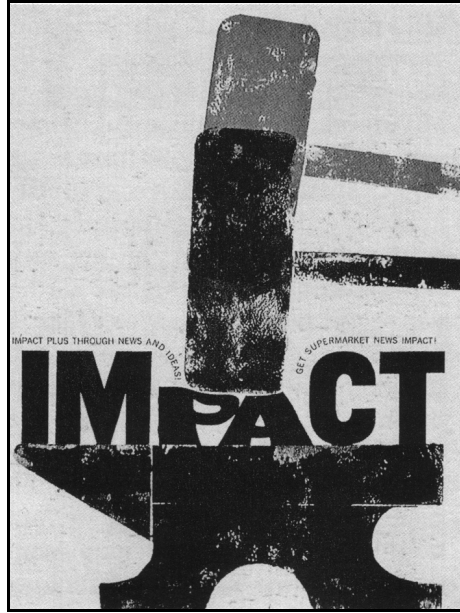
1954 yılında İsviçreli tasarımcı Adrian Frütiger Univers adlı harf karakteri ailesini tasarlar. “Univers” harf karakteri ailesinin her bir çeşidinin de aynı x-yüksekliğinde olması, her harfin bir diğeriyle uyumlu bir şekilde kullanılabilmesi ve bir bütünlük oluşturmasını sağlamaktadır” (Bektaş, 1992: 129). 1961 yılında ise Eduard Hoffman tarafından tasarlanan, sonraki 25 yılda en çok kullanılacak harf karakterlerinden biri olan “Helvetica” harf karakteri yayınlanır. “Univers’ dan daha büyük bir x-yüksekliğine sahip olan” Helvetica “her harfin en doğru biçimini bulması ve pozitif/negatif alanların dengeli ritmi” (Bektaş, 1992: 129) özellikleriyle öne çıkar.

2.3.4. Amerika’ da tipografik ekspresyonizm

1950’ lerde New York’ lu grafik tasarımcılar figüratif tipografi alanında önemli çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalarda nesnelere harflere, harfler de nesnelere dönüşebilmektedir. “Gene Frederico harf biçimlerini görüntü olarak kullanarak, bu eğilimde ürün vermiş ilk grafik tasarımcılarından biridir (Resim 29) (Bektaş, 1992: 151). Seymour Chwast ‘ın “Impact” isimli çalışmasında ise (Resim 30) tasarımcı sözcüğün anlamını görsel olarak direkt sözcüğün üzerine yüklemiştir.

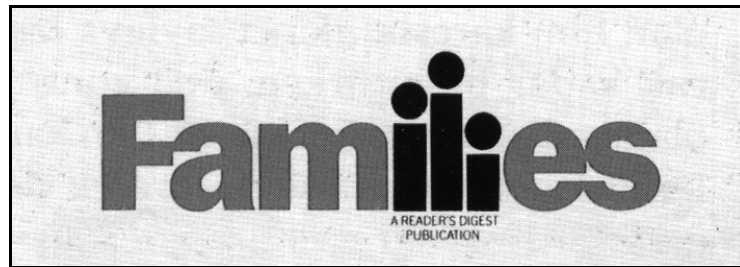


Resim-28: Gene Frederico, afiş çalışması.



Resim-29: Seymour Chwast, “IMPACT” isimli broşür kapağı çalışması

Bu dönemdeki tasarımcılardan belki de en ünlüsü Herb Lubalin’ dir. “Harf karakteri seçiminin içeriğe göre yapılması ve harflerin, sözcüklerin görsel biçimine göre tasarlanması gerektiğini” (Bektaş, 1992: 154) düşünen Lubalin, tasarımlarında gerçekleştirdiği tipografik oyunlarla, tipografinin dehalarından biri sayılmaktadır. Lubalin de Frederico ve Chwast gibi, sözcükleri kelimelerin, kelimeleri sözcüklerin yerine geçirmekte, içerik ile biçim arasında kusursuz birliktelikler kurmaktadır. Tasarımcının kavramlar ve tipografik elemanlar arasında gerçekleştirdiği yaratıcı birleşimler, izleyiciyi de tasarımın içerisine çekmektedir. Bu yaklaşımla iletişim daha güçlenir. “Lubalin tipografiyi konuşarak, esprili ve güçlü mesaj iletme yeteneği ile, “Families” (Resim 31) ve “Mother and Child”(Resim 32) gibi sözcüklerle yaptığı gibi, sözcüğün anlamını ideografik (bir fikir ya da kavramı temsil eden işaret) tipogramlara dönüştürmüştür” (Bektaş, 1992: 153)



Resim-30: Herb Lubalin, “Families”.



Resim-31: Herb Lubalin, “Mother and Child”.

2.3.5. Postmodernizm ve tipografi

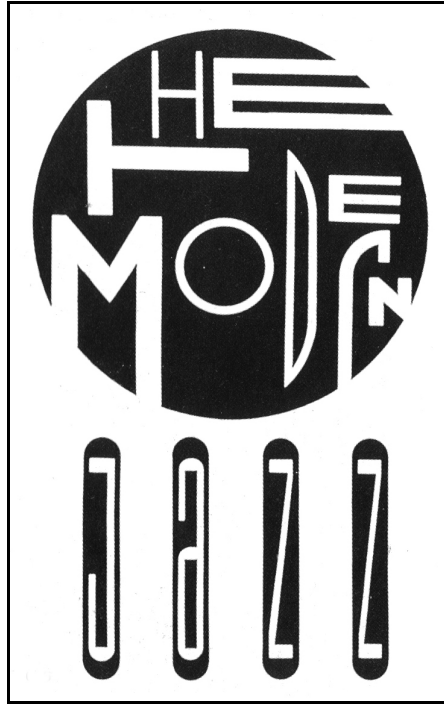
1960’ ların sonunda dünya sosyal, politik ve ekonomik olarak yeni bir değişim geçirmektedir. Bu değişimler neticesinde Modernist düşünceler sorgulanmaya başlanmış, Modernist hareketin geleneklerle bağını kopartan tavrına karşılık Postmodern hareket geçmişe yönelmiştir. Modernist akımların katı kuralları ve kalıplaşmış düşünceleri olduğuna inanan Postmodernist sanatçılar, daha özgür ve biçim açısından zengin tasarımlar gerçekleştirmeyi amaçlarlar. Gelişen bilgisayar teknolojisinin tasarıma kattığı imkanlar da Postmodernizmin görsel yapısında etkili olur. “Amerika’ nın bir yandan özgürlükçü ve her türlü yeniliğe açık olan girişimci tavrının desteklediği teklifsiz tutumu, diğer yandan her türlü yaratıma bir tüketim nesnesi olarak bakan kesimin pragmatist tavrı, bu akımın gelişmesini ve yaygınlık kazanmasını destekleyen unsurlar olmuştur” (Bektaş, 1992: 235).

Postmodernizmle beraber tasarım tarihi yeniden günışığına çıkmıştır. Eski tasarımların biçimleri içeriklerinden ayrıştırılmakta ve bu şekilde kullanılmaktadır. Hatta farklı tarzlar ve dönemler de bir arada kullanılır. Yani eski tarzlar, hazır parçalar olarak alınıp, sadece biçimsel olarak kullanılmaktadır. Bektaş (1992: 231) Postmodernizmin tipografi konusundaki yaklaşımını şu şekilde özetlemektedir; “1920’ lerin “Yeni Tipografi” hareketinin işlevsel elemanları dekoratif birer eleman olurken, sezgisel yaklaşım ve çeşitli oyunlar yapmak tasarım sürecine yeniden girmiştir”.

80’ li yıllarda tipografi alanında yenilikçi ve yaratıcı çalışmalarını gerçekleştirmiş olanlardan belki de en önemlisi İngiliz sanatçı Neville Brody’ dir. Bu dönemde İngiltere “Punk” kültürünün etkisi altındadır. “Doğaçlama yöntemlerle

(tesadüfi harf karakterleri, fotokopi çarpıtmaları, fotoğrafı negatif kullanarak renk verme) keyifli bir karmaşa yaratma niteliğindeki bu tasarım anlayışı, çıktığı devire tam anlamıyla uygun düşmüştü, 1990’larda da bu umursamaz tavrını korudu” (Bektaş, 1992: 245).

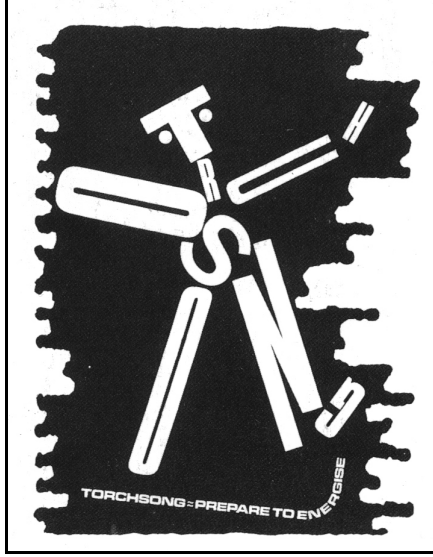
Brody tipografisinde okunaklılık hiç gözardı etmemiştir. Başlık metinlerinde, harflerin yapılarıyla oynayarak tipografiye esneklik kazandırmış, daha etkili görsel yapılar elde etmiştir. Tasarımcı bazı harflerde yaptığı abartma ve değişikliklere rağmen, bunları hep bir sistem içinde uyguladığı için tasarımda bütünlüğü de koruyabilmiştir (Resim 33).



Resim-32: Neville Brody, “The Face” dergisindeki
“The Modern Jazz” yazısı için hazırladığı başlık tasarımı.

Neville Brody’ nin grafik tasarımın bütün alanlarında yaptığı çalışmalar büyük heyecan yaratmıştır. Bektaş (1992: 251) sanatçıyla ilgili şunları dile getirmektedir; “tasarımda günümüzün teknojisine duyulan inanca meydan okuyan, insani biçimlerin

yönettiği bir dinamizm anlayışını benimsemiştir. Bu bağlamda çalışmaları çoğunlukla deneysel nitelikli olup, kökleri 20. yüzyıl başlarındaki sanat akımlarına, özellikle Dadaizm ve Konstrüktivizme (Resim 33) dayanan bir geleneğin parçasıdır”.



Resim-33: Neville Brody, grafik tasarım ürünü.

Tipografi alanında yenilikçi isimlerden biri de Hollandalı Max Kisman' dır. 80' lerin başında tanınmaya başlayan sanatçı özellikle poster ve harf tasarımında önemli işler çıkarmıştır. “TYP/Typografisch Papier” isimli alternatif sanat ve tipografi dergisinin kurucularından biridir. 80' lerin ortalarında digital teknolojinin grafik tasarımda kullanımına öncülük edenlerden biri olan Kisman, günümüzde televizyon animasyonları üzerine çalışmaktadır.

Max Kisman poster çalışmalarında tipografi ile içerik arasında güçlü birliktelikler kurar. Sanatçı tasarımlarında ifade etmeyi amaçladığı duygu ve durumlara uygun yazı karakterleri yaratır. Kisman tasarımlarında yazı tipleri seçimleri için şunları söylemektedir: “Ben afişlerimde kendi duygularımı yansıtan yazı tipleri kullanarak kendi kimliğimi oluştururum. Her zaman afişlerimin kendi görsel kimliğimi en yoğun biçimde yansıtan görsel öğelerin kullanımıyla oluşmasından yanayım” (Swarte, 1992, aktaran: Uslu, 2006: 48).



Resim-34, 35, 36, 37: Max Kisman. Poster tasarımları.

Canlı renkler, tipografiyle birlikte çeşitli şekil ve biçimlerin etkin kullanımı Kisman' ın görsel dilini oluşturmaktadır. En karmaşık konulardan, tasarımın sadeliğine ulaşan sanatçı, tipografi için şunları söyler: “Tipografi tasarımcıyı sanatçıdan ayırır. Bir kimse, tasarımın tümüne entegre edilmiş tipografiyi anladığında, o kimsenin çalışmalarının güzelliği ve etkisi yaratıcılığı geliştirecektir” (Alimuddin, 2009: <http://www.rovinginsight.org/library/index.php?content=arts- simplicity-in-complexity-maxkisman>, 20 Ekim 2010' da erişildi).

Max Kisman, Peter Bilak' ın kendisiyle yaptığı röporajda, harfin son elli yılda çok soyutlaştığı ve bunun devam edip etmeyeceği sorusuna şöyle cevap vermiştir; “Harf daha fazla soyutlaşmadı, daha karmaşık formları okuma yeteneği arttı. Video kliplerdeki gibi çabuk değişen görüntüleri absorbe etmeyi becerdikçe, bazı yazılı metinleri anlayacağız; görsel dil haline gelen yazılı metinleri. O dili anladığımızda onları okuyacağız. Bu, yazının ona ihtiyacımız olmayacak kadar soyutlaşmasına değin sürebilir” (Bilak, 2004: http://www.tyoptheque.com/articles/max_kisman_graphic_designer, 20 Ekim 2010' da erişildi)

2.3.6. Robert Massin ve Kel Şarkıcı

Fransız grafik tasarımcı Robert Massin' in Ionesco' nun “Kel Şarkıcı” adlı tiyatro eseri için yaptığı çalışma, tipografide bir dönüm noktası olmuştur. Massin' in tasarımı, bu araştırma için de başlıca esin kaynaklarından biridir.

Grafik tasarım eğitimi almamış Fransız sanatçının babası mezar taşlarının üzerine keski ve çekiç kullanarak yazı yazan bir ustadır. Alaylı sanatçı önce gazetecilik yapmış daha sonra da uzun yıllar Galimard Yayınevi' nde çalışmıştır. Uçar (2004: 117) Massin' in “Kel Şarkıcı” adlı çalışması için şunları söylemektedir:

Aslında bir tiyatro eseri olan Kel Şarkıcı Massin' in ellerinde o zamana kadar denenmemiş bir yapıya dönüşmüş ve teatral bir boyut ile sayfaya yansımıştır. Massin Henry Cohen' in çektiği fotoğrafları yarım tonlarından ayırmış ve tire bir görsel yapıya büründürmüş,

ardından oyuncuların repliklerine adeta kişilik vermiş, metnin sesini sayfanın üzerinde büyük bir ustalıkla yeniden kurgulamıştır.



Resim-38: Robert Massin. Kel Şarkıcı. 1964

Massin tiyatro eserindeki konuşmaları ve şarkıları grafik tasarımın dili olan tipografiye çevirmiştir. Tipografide yaptığı oyunlarla, seslerdeki havayı ve duyguları iki boyutlu yüzeyde güçlü bir şekilde aktarabilmeyi başarmıştır. Uçar, grafik tasarım alanındaki ünlü araştırmacı Philip Megg' sin "Kel Şarkıcı" hakkındaki düşüncelerini aşağıdaki şekilde aktarmaktadır:

Massin' in daha önce örneği görülmemiş olan tasarımlarının ulaştığı parlak başarı, ancak oyunun anlamı ile bağlamı arasındaki ilişkiye baktığımız zaman tam olarak takdir edilebilir. Burada grafik buluş kendi başına bir amaç oluşturur; bu buluş oyunu anlama ve yorumlama yolunda ciddi bir çabadan yola çıkarak geliştirilmiştir. Massin bu tasarımda çizgi romanlarda ve sinemada ortaya çıkan zamanın ardışık dışavurumunu grafik tasarıma uyarlamıştır (Gall ve Brower, 78, aktaran: Uçar, 2004: 118).

2.4. Temel Tipografi Kuralları

2.4.1. Harf

Baudin (1989: 23) harfi “konuşma dilimizde kullandığımız seslere karşılık gelen ve belli biçimlere sahip olan işaretler” olarak tanımlar. Harf (type) sözcüğü, harf yapısı anlamına gelen yunanca “typos” sözcüğünden gelmektedir. Sarıkavak (2004: 15) da harf hakkında şunları söyler: “Harf (metal harfler: hurufat) tipografik düzenlemenin en temel ögesidir ve abecenin her bir harfini belirler. Bir abece içerisindeki öznel harflerin, sayıların ve noktalama işaretlerinin her biri ise karakter olarak adlandırılır”.

Harfleri oluşturan ana hatların alt ve üst bitim yerlerinde bulunan tırnak biçimindeki küçük uzantılar “serif” olarak adlandırılır. “Kapital”, “Majiskül” ve “Uppercase” tipografik terminolojideki büyük harfler için kullanılan terimlerdir. Küçük harfler ise “Minüskül” ya da “Lowercase” olarak anılırlar (Becer, 2006: 177).

Harfe ilişkin diğer tanımlar şunlardır:

Taban çizgisi (Baseline): Büyük ve küçük harf karakterlerinin birçoğunun üzerine yaslanmış olduğu var sayılan çizgi.

Orta çizgi (Meanline): Küçükharflerin üstünü yukarıya çıkan uzantılardan ayıran düşsel çizgi.

Yukarı uzantıları (Ascenders): Küçükharflerde x' in gövde boyundan yukarı çıkan parçası.

Üst Uzanım (Ascent): Harflerin taban çizgisinden itibaren yukarı uzantılarının eriştiği üst izlek.

Aşağı Uzantıları (Descenders): Taban çizgisinden aşağı sarkan, küçükharflerin aşağı uzanan parçası.

Alt uzanım (Descent): Harflerin taban çizgisinden itibaren aşağı uzantılarını eriştiği alt izlek.

Kapatılmış alan (Counter): Harflerin kapalı ya da oyulmuş bölümü. Harf yapıları tarafından kapatılmış beyaz boşluk.

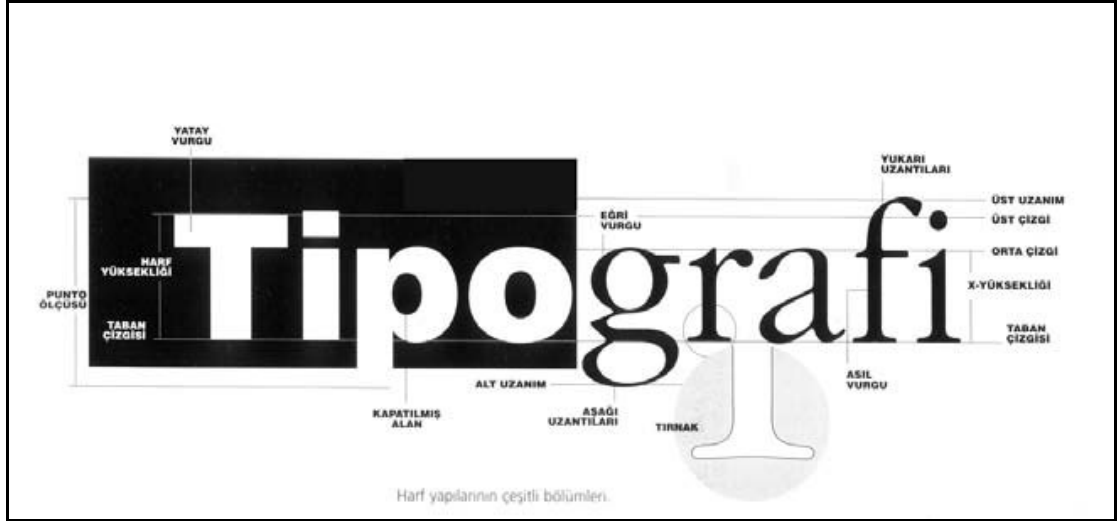
Tırnak (Serif): Asıl vurgunun sonunda oluşturulan kısa vurgu.

Küçükharf boyu (x-Height): Gerçekte küçükharf x' in yüksekliği. Yazı karakterlerinin sayısız çeşidi ve biçemi içinde "x" harfi temel olarak bir abecede diğer harflere göre orta çizgi ile taban çizgisini aşmadığı için "küçükharf boyu" nu tanımlamak amacıyla belirlenmiştir.

Asıl Vurgu (Main Stroke): Bir harfin temel yapısının ana vurgusu.

Yatay Vurgu (Crossbar): A, H, T gibi bazı harflerdeki yatay çizgi ya da vurgu.

Eğri Vurgu (Bowl): Yuvarlak yapılı harflerdeki eğri vurgulanmış kısımlar (Sarıkavak, 2004)



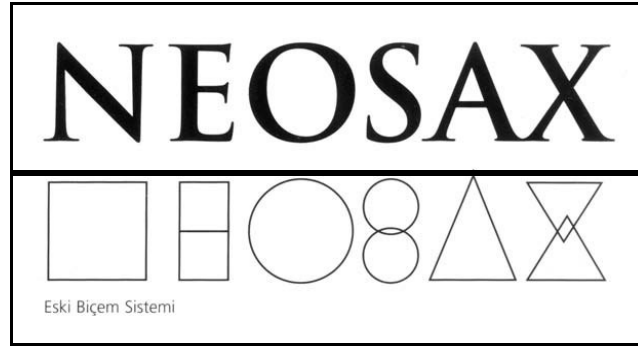
Resim-39: Harfe ilişkin tanımlar.

2.4.2. Harfin geometrisi

Aynı alfabenin içerisindeki harfler bir sistemle oluşturulur. Bu alfabe içerisindeki harf ve diğer işaretlerin görsel bütünlük taşımasını sağlar. “Harfler piktografik yazıdan tarihsel süreç içinde dönüşerek soyutlanmış temel abece yapılarına sahiptir. Abece tasarımlarının temel yapılarını, bu abecelerin tüm harfleri arasındaki biçim ve ölçü ilişkilerini sağlayan bir oranlama dizgesi oluşturur. Bu oranlama dizgeleri harfin geometrisini belirler” (Sarıkavak, 2004: 17).

Latin alfabesindeki yazı karakterleri, harflerin geometrik yapılarına bakılarak temelde iki sınıfa ayrılır: “Eski Tarz Sistemi” (Old Style) ve “Esit-en Sistemi” (Even-width). Bu geometrik yapılara sahip olmayan yazı karakterleri “Serbest Tarz” olarak isimlendirilir.

Eski tarz sistemi (old style): Bu sistemde harfler üçgen, daire ve kareler üzerinde oluşturulur. “Büyük harflerde her bir harfin yapısı farklılık taşısa da, onların inşası bu temel geometrik öğeler üzerinedir. Bu sistemin temel kaynağı MS 200’de yapılmış olan Roma’daki Trajan Sütun’dur.” (Uçar, 2004: 134). Bu yazı karakterlerine örnek olarak Garamond, Trajan, Albertus, Serif Gothic, Avant Garde Gothic verilebilir.



Resim-40: Eski biçem harf sistemi.

Eşit-en sistemi (even-width): Harflerin yapısını dikdörtgen, yamuk ve elips şekillerinin oluşturduğu bu sistem, harflerin lekese değerlerinin birbirine eşit olması ilkesine dayanır. Dikdörtgen, elips ve yamuk kullanımının sebebi de bu geometrik şekillerin taşıdığı değişkenlik özelliğidir. Bu yazı karakterlerine örnek olarak Helvetica, Univers, Bodoni, Bookman, Clarendon verilebilir.



Resim-41: Eşit en harf sistemi.

“Eski Biçem ve Eşit-en dışındaki düzensiz geometrik altyapılar genel olarak “Serbest Dizge” olarak adlandırılır. Abece tasarımında daha çok süsleme amaçlı oluşturulan yazı karakterleri daha önce açıklanan geometrik dizgelere uymazlar” (Sarıkavak, 2004: 26). Serbest dizge sistemindeki alfabelerin tasarımındaki esas düşünce oluşturdukları görsellik ve betimledikleri biçimlerdir.

2.4.3. Harf biçimi (Yazı karakteri / Font)

Sarıkavak (1997: 11) yazı karakterini şöyle tanımlar: “Yazı karakteri olarak adlandırılan ve İngilizce söylenişi ile dilimizde de kullanılan font, bir harf biçiminin yani bir ölçüdeki yani belli bir karakter sayısındaki bütün abecesidir. Aynı dizide, ölçüde ve hizada, sayıları ve noktalama işaretlerini de içeren, bütün parçalarıyla öznel harflerin toplamasıdır”.

Becer (1999: 177) de yazı karakteri tanımını şu şekilde yapar: “Aynı fontun bütün yazı karakterleri yan yana dizildiğinde, optik olarak eşdeğer bir yoğunluk ve bütünsellik oluşur. Bir fontun temel öğeleri ise şöyle sıralanabilir: Büyük harfler, küçük harfler, sayılar, noktalama işaretleri, matematiksel semboller, aksanlar ve logogramlar”.

Bir harf biçiminin tüm ölçü ve biçimleri biraraya getirildiğinde “yazı ailesi” oluşur. Yazı ailesinde harf biçiminin kalınlık farkına göre extra light (çok ince), light (ince), book, demi (yarım), medium (orta), bold (kalın), extra bold (çok kalın), heavy (ağır) ve ultra (aşırı); açı farkına göre; roman (dik) ve italik (egik); ayrıca condensed (yoğunlaştırılmış), regular (normal) ve extended (seyreltilmiş) gibi uyarlamaları bulunur.

Yazı karakterlerinin (font) çeşitliliği, tek ve doğru bir karakter seçimini zorlaştırmaktadır. Her yazı karakterinin sayfada yarattığı etki farklıdır. Bu nedenle yazı karakteri seçiminde estetik, uygunluk, okunaklılık ve anlaşılabilirlik üzerine düşünülmesi gereklidir.

2.4.4. Yazı karakterlerinin sınıflandırılması

Yazı karakterlerinin sınıflandırılması konusunda ayrı yöntem ve yaklaşımlar mevcuttur. Kullanım yerlerine, biçimlerine veya tarihsel oluşum sürecine göre sınıflandırmalar yapılmaktadır.

Uçar (2004), yazı karakterlerini üç temel sınıflandırma yaklaşımı içinde incelemektedir:

1- Tarihsel oluşum sürecine göre:

- a- 1617 Fransa: Eski Tarz (Garamond),
- b- 1757 İngiltere: Transitional (Baskerville),
- c- 1788 İtalya: Modern (Bodoni),
- d- 1895 Amerika: Kalın Tırnaklı (Century),
- e- 1957 İsviçre: Tırnaksız (Helvetica),

2- Biçimsel özelliklerine göre:

- a- Tırnaklı yazılar: Garamond, Times, Bodoni, Galiard, Caslon,
- b- Kalın tırnaklı yazılar: Clarendon, Typewriter, Rockwell,
- c- Tırnaksız yazılar: Helvetica, Futura, Univers, Avant Garde,
- d- Kaligrafik yazılar: Shelly Allegro, Brush Script, Coronet,

3- Geometrik özelliklerine göre:

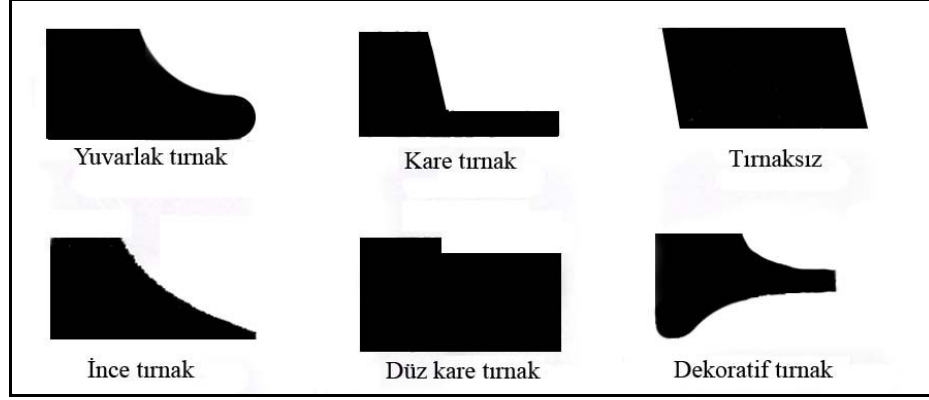
- a- Eski Biçem,
- b- Eşit-en Sistemi.

Becer (2006) ise yazı karakterlerini yedi maddede sınıflandırmaktadır:

- 1- Geleneksel yazılar (Old Style),
- 2- Geçiş dönemi yazıları (Transitional),
- 3- Modern yazılar,
- 4- Kare serifli yazılar (Egyptian),
- 5- Serifsiz yazılar (Sans Serif),
- 6- Gotik yazılar,
- 7- El yazıları.

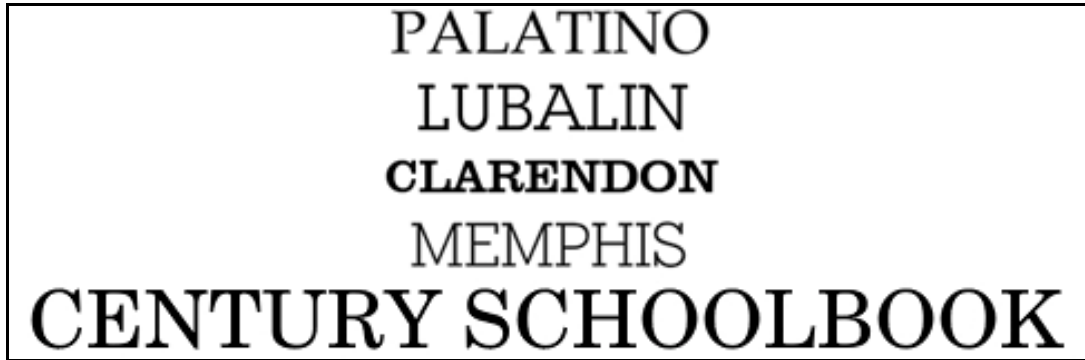
Tırnaklı yazı karakterleri (Serif typefaces): Harfleri oluşturan ana hatların alt ve üst bitim yerlerinde bulunan ve “serif” ismi verilen tırnak biçiminde küçük uzantılara sahip yazı karakterleridir. Tırnakların görsel bütünlük yaratmasından ötürü bu yazı

karakteri okumayı kolaylaştırmakta ve dolayısıyla uzun metinlerde tercih edilir olmaktadır.



Resim-42: Farklı tırnaklı yazı karakterleri stilleri.

Örnek olarak; Palatino, Lubalin Garph, Clarendon, Memphis ve New Century Schoolbook verilebilir.



Resim-43: Tırnaklı yazı karakteri örnekleri.

Tırnaksız yazı karakterleri (Sans serif typefaces): “Sans” Fransızca yokluk belirten önektir. Sans serif karakterler, serifsiz yani tırnaksız yazı karakterleridir. “Serifsiz yazılarda bütün hatlar aynı kalınlıktadır. Yuvarlak hatlardaki incelme eksenini daima dikey konumdadır. Geometrik bir anlayışla tasarlanmışlardır” (Becer, 2006: 179). Büyük harf yüksekliğine oranla uzun gövde yüksekliklerine sahiptirler.

“Harf arası boşluk ve satır arası boşluk düzenlemelerinin esnekliği sebebiyle özellikle başlık harfleri olarak başarılı bir şekilde kullanılabilirler. Tırnaksız abecelerin

ciddi kullanımı ve birçoğunun geliştirilmesi geçen yüzyılda gerçekleşmiş ve bu nedenle de 20 . yüzyıl biçemi olarak kabul edilmiştir” (Sarıkavak, 2004: 82). Tırnaksız yazı karakterlerine örnek olarak Futura, Helvetica ve Avant-Garde verilebilir.



Resim-44: Tırnaksız yazı karakteri örnekleri.

Geleneksel yazı karakterleri (Oldstyle typefaces): “El yazılarının yuvarlak ve organik yapısına sahip olan bu karakterlerin serifleri dirsek biçiminde ve eğimlidir. Yuvarlak biçimlerdeki incelmeye ekseni diyagonaldir. İnce ve kalın hatlar arasında çok az bir kontrast söz konusudur” (Becer, 2006: 177). Karakterleri onları belirgin şekilde zarif hale getirmektedir. Ağırlıkları sayesinde bu karakterler kolayca ayırt edilebilirler. Gözyoran bir yapıya sahip olmadıklarından uzun metinlerde kullanılabilirler. Büyük harflerinin kullanımı da küçük harflerinin kullanımı kadar etkilidir. Küçük harf yükseklikleri yeni yazı tasarımlarına oranla daha kısa x-yüksekliğine sahiptir. Geleneksel yazı karakterlerine örnek olarak Bembo, Garamond, Caslon, Goudy, Palatino verilebilir.

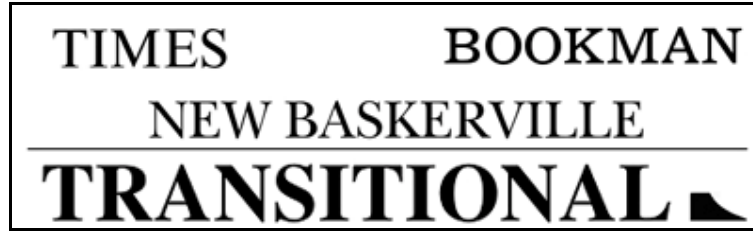


Resim-45: Geleneksel yazı karakteri örnekleri.

Geçiş dönemi yazı karakterleri (Transitional typefaces): “Yayların eksenleri düşey veya sola hafifçe eğik olan font türleridir; tırnaklar desteklidir ve yukarı uzantılı

küçükharflerin tümü eğiktir” (Sarıkavak, 2004: 82). Hem eski stil, hem de modern yazı karakterlerinin bazı özelliklerini taşıyan geçiş dönemi yazı karakterleri, bu iki yazı karakteri arasındaki geçişi sağlamaktadır.

“Bu gruba giren yazıların ince ve kalın hatları arasında geleneksel yazılara göre daha belirgin bir kontrast vardır. Serifler yataya daha yakın bir eğimdedir. Yuvarlak biçimlerdeki incelme eksenine dikeye yakındır. Harfler, Barok dönemin etkisiyle daha genişlemiştir” (Becer, 2006: 178). Harflerin kıvrımları genişletilerek yuvarlatılmış, böylece okunurluklarının artması sağlanmaya çalışılmıştır. Bu yapısal özelliklerinden dolayı italik uygulamaları çok başarılıdır. Geçiş dönemi yazı karakterlerine örnek olarak Times New Roman, Baskerville, Bookman verilebilir.



Resim-46: Geçiş dönemi yazı karakteri örnekleri.

Modern yazı karakterleri (Modern typefaces): Harflerin yapısında geometrik kuralların ağır bastığı modern yazı karakterlerini Becer (2006: 178) şöyle tanımlar: “Modern yazılarda ince ve kalın hatlar arasındaki kontrast üst sınırdadır. İnce hatlar, çizgi haline dönüştürülmüştür. Yuvarlak biçimlerdeki incelme eksenine dikey konumdadır. İnce hatlarla aynı kalınlıkta ve yatay bir çizgi görünümündeki serifler, gövdeye dik bir açıyla bağlanırlar”. Modern yazı karakterlerine örnek olarak Bodoni, Frutiger, Gill Sans verilebilir.



Resim-47: Modern yazı karakteri örnekleri.

Kare serifli yazı karakterleri (Egyptian, Slab-Serif): “Bu gruba giren yazıların ortak özelliği, seriflerin kare ya da dikdörtgen biçiminde olmasıdır. Serifler, modern yazılarda olduğu gibi, harf gövdelerine dik bir açıyla bağlanır. İnce ve kalın hatlar arasındaki kontrast azaltılmıştır. Bazı karakterlerde bütün hatlar aynı et kalınlığındadır” (Becer, 2006: 178).

19. yüzyılda, yazı tasarımcılarının modern yazı karakterlerindeki ince vurgulara ağırlık katmalarıyla ortaya çıkan bu yazı karakterleri harfin yapısına büyük bir yenilik getirmemiştir. “Bu kesimler için çoğunlukla “Egyptian” ve “Antique” isimleri kullanılmıştır. Egyptian yüksek okunurluk düzeyi nedeniyle benimsenmiş, biraz yüksekte tutulduğu zaman oldukça uzak bir noktadan bile yeterli görünebilirliği olan bu biçem büyük bir ölçüde yüzeylere boyanmıştır “(Sarıkavak, 2004: 75). Kare serifli yazı karakterlerine örnek olarak Beton, Rockwell, Clarendon, Playbill verilebilir.

Gotik yazı karakterleri: “Gotik yazı geleneğinin ilk örneği, 15. yüzyıl Almanya’da yaygın olarak kullanılan “Textur” yazısıdır. Gotik sanatının karakteristik özelliklerini taşıyan bu dar ve uzun yazılarda, yuvarlak unsurlar yok edilmiştir. Anatomisinde kesik uçlu kalemlerin etkisi görülür” (Becer, 2006: 179). Gotik yazı karakterlerine örnek olarak Gotik, Fraktur, Schwabacher, Old English verilebilir.

El yazısı karakterleri (Scripts and Cursives): El yazılarındaki serbest ve akıcı biçimsel özellikler temel alınarak tasarlanan yazı karakterleridir. Okunaklılıkları diğer yazı karakterlerine göre daha az olduğundan uzun metinlerde neredeyse hiç kullanılmazlarken kısa metinlerde kullanılmaları daha etkilidir. El yazısı karakterlere örnek olarak Mistral, Brush Script, Bible Script verilebilir.



Resim-48: El yazısı karakteri örnekleri.

Dekoratif/Grafik yazı karakterleri (Decorative typefaces): Belirli bir temayla tasarlanan yazı karakterleridir. “Günümüz sayısal fontların bazısını da içerebilen grafik fontlar, çoğunlukla harflerin kendi doğal çatısını oluşturan biçimlerin başka bir biçime bindirilmesi ya da farklı bir geometrik biçimin içinde harflerin oluşturulması yoluyla tasarlanır” (Sarıkavak, 2004: 83).

Bu tür yazı karakterleri kimi zaman görsel olarak bir dönemin biçim zevkini sunması, bir grafik süsleme ya da teknik düşüncesini oluşturması ve belki de çoğunlukla grafik tasarımda imgesel ya da kavramsal anlamın biçim ve içerik olarak dışa yansımaya, plastik anlamda betimlenmesine katkıda bulunması için tasarlanırlar. Okunurluk sorunu nedeniyle uzun metinlerde tercih edilmezler. Dekoratif yazı karakterlerine örnek olarak Horror Hotel, Feast of Flesh, Fontocide verilebilir.



Resim-49: Dekoratif yazı karakteri örnekleri.

2.4.5. Harf biçemleri (Stilleri)

“Harf biçemi (typestyle) bir yazı karakterinin geometrik ve yapısal özelliğini betimlerken ve kendi sürümünün biçim olarak herhangi bir diğerine göre farklarını tanımlarken, harf biçimi ya da yazı karakteri (typeface) aynı zamanda o karakterin özgül adını ve farklı yerini bize anlatmaktadır” (Sarıkavak, 2004: 51).

Sarıkavak (2004: 50) harf biçemleriyle ilgili aşağıdaki bilgileri vermektedir:

En genel ve yaygın kullanılan harf biçemi, temelde harf yapılarının geliştirildiği, düz – dik – (roman) yazıdır. Harf yapılarının sağa doğru yan yattığı bir diğeri ise eğik (italik) yazıdır. İtalik başlıca vurgu için, özellikle kullanılan dile göre yabancı sözcükleri belirtmek amacıyla kullanılır. Ayrıca küçük başlık harfleri vardır ve onlar, sc (small caps) olarak belirtilir. Düzenli başlıkların daha küçük puntoda türevidir. Daha çok metin içinde büyükharf yazmak gerektiğinde kullanılır. Bazı biçimler (vurgu kalınlıklarında) ağırlıkların değiştirilmesiyle yaratılmıştır: zayıf, ince, orta, yarı kalın, kalın, aşırı kalın. Bu grubun en yaygın olanı kalındır. Diğer harf biçimleri harf yapılarını genişliklerinde yapılan değişikliklerle daraltılmış ve genişletilmiş olarak yaratılabilir. Bununla birlikte diğerleri genişlikte ve ağırlıkta her iki açıdan değiştirme yoluyla: hafif daraltılmış, orta kalın daraltılmış ve kalın genişletilmiş gibi birkaç adlandırmayla aratılmış olabilir.

2.4.6. Boşluk düzenlemeleri

“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).

Harf Boşluk Düzeni (Letterspacing): “Harf boşluk düzeni terimi harfler arasındaki boşluk düzenini gösterir. Bu boşlukların ayarlanması yoluyla okunurluğu düzeltebilmek olasıdır” (Sarıkavak, 2004: 103).

“Harflerin birbirleriyle olan birliktelikleri, “espas” olarak da adlandırılan harf boşluklarının düzenlenmesini gerekli kılar. Harfler birbirinden farklı görsel ağırlık ve biçimlere sahiptir. Her bir harfin bir önceki ve sonraki ile olan ilişkisi boşlukların özenle düzenlenmesini gerekli kılar” (Uçar, 2004: 132)

Her harfin uygulandığı alan üzerinde bir leke değeri olduğundan, harfler arasındaki boşluk kompozisyonun leke değerini etkilemektedir. Leke değeri yazının yoğunluğunu belirler; dolayısıyla harf aralarındaki boşluğu azaltmak yazının yoğunluğunu artırır, arttırmak ise yazının yoğunluğunu azaltır. Harf boşluk düzeni değişkendir ve tasarımdaki ihtiyaca göre düzenlenmelidir. “Harf boşluk düzeni hakkında karar verilirken metnin okunaklı olması en önemli nokta olarak göz önünde bulundurulmalıdır” (Sarıkavak, 1997: 44).

Sözcük Boşluk Düzeni (Word Spacing): Sözcük boşluk düzeni (wordspacing) sözcükler arasındaki duraklamalardır. Uçar (2004: 126)’ ın belirttiği gibi “sözcükler arasında gereğinden fazla boşluk bırakmak, metin içerisinde yazı dokusunu bozar, göze hoş gelmeyen negatif alanlar oluşturur.” Sözcükler arasındaki boşluk metin bloğunun tonunu; dolayısıyla okumayı etkiler. “Unutulmaması gereken en temel ayrıntı, eğer sözcük boşluk düzeni satır boşluk düzeninden daha fazla olursa, uzamsal gerilim güçleri okumayı soldan sağa doğru değil yukarıdan aşağıya yönlendirecek ve böylelikle metnin okunurluğunu zayıflatacaktır” (Sarıkavak, 2004: 111).

Şu halde sözcük boşluk düzeni, hem harf, hem de satır boşluk düzenine bağlı ayarlanır. Metinde harfler normalden fazla aralıklarla dizilmiş ise sözcüklerin arasındaki boşluklarında normalden fazla, harfler normalden az aralıkla dizilmişlerse sözcüklerin arasındaki boşlukların da normalden az olması gerekir. Sözcük aralıklarının ölçüsü kullanılan yazı karakterine ve puntoya bağlı olarak da değişmektedir.

Satır Boşluk Düzenlenmesi (Line Spacing): “Satır boşluk düzeni (Linespacing) terimi, ayrıca leading tanımlaması, harf dizgisi satırları arasına boşlukların katılmasını ya da çıkartılmasını belirtir” (Sarıkavak, 2004: 119). Satır arası boşluk satırların birbirinden ayırt edilmesini sağlar. Satır boşluk düzenlemesi, harflerin ascender ve descender yükseklikleri değişken olduğundan satırların taban çizgileri üzerinden hesaplanır.

Uzun metinlerde, hemen hemen yazının puntosundan iki punto fazla satır aralığı kullanılır. Okuma kolaylığı sağlaması açısından satırlar arası boşluk, sözcükler

arasındaki boşluktan fazla olmalıdır. Uçar (2004: 126) Şu noktaya dikkat çeker: “Satır arası boşluk gereğinden fazla arttırıldığında, ya da azaltıldığında okuma güçlüğü doğar. Satır arası boşluğun yanlış düzenlenmesi okumayı güçleştirir, cmleri birbirinde ayırır, sonraki satırın takibini güçleştirir”.

Paragraf ve sütün boşluk düzenlemeleri: Okunan metnin rahat anlaşılabilmesi için okur paragraf değiştiğinde rahatlıkla bunun farkına varmalıdır. Tasarımcının görevi okuyucunun kavrayışını arttırmaktır. Bir paragrafı diğerinden ayırmanın en yaygın yolu bir paragraf başıyla her bir paragrafı başlatmak, Sarıkavak (2004:133)’ ın belirttiği gibi “bir m kare - ya da daktilo tuşlamasında belirlenmiş bir tuş vuruşu - kadar içerden” yazmaktır. Paragraf boşluğu verildiğinde satırların arası ayrıca açılarak paragraf vurgulanmaya çalışılmamalıdır.

“Bunun yanısıra paragrafı belirlemede kullanılan bir diğer yol ise, iki paragraf arasındaki satır arası boşluğu normalin üzerine çıkarmaktır. Bu durumda ise paragrafı içerden başlatılarak yeniden bir boşluk oluşturmak gereksizdir, tuhaf anlamsız boşluklar yaratır” (Uçar, 2004: 127)

Ayrıca paragraf başı ve paragraflar arasında boşluk bırakmadan yapılan uygulamalar da vardır. Bu uygulamada bir parağrafın başladığını, bir önceki parağrafın tam ölüsünden daha kısa olan en son satırı belirtir. Fakat bu uygulama okunurluğu zayıflatabilir.

“Genellikle dizin ve telefon kılavuzu gibi başvuru kaynaklarında kullanılan bir diğer uygulama ise “asılı ierlek” kullanımıdır. Bu uygulamada ilk satır tam bir lde dizilirken (ilk satır dışında kalan) diğer tüm satırlar ierlek yapılır” (Sarıkavak, 2004:135).

2.4.7. Dizgi düzenlemesinde hizalama (Bloklama)

Harf dizgisinin düzenlenmesinde dört temel yaklaşım vardır. Bunlar:

- 1- Hem sağdan hem de soldan (tam) bloklama (justified) (satır uzunlukları esit),
- 2- Sol (left) ya da sağdan (right) bloklama(unjustified) (satır uzunlukları değişken),
- 3- Bakışlımlı ya da ortadan (centered) bloklama (satır uzunlukları değişken),
- 4- Bakışlımlı olmayan ya da rastlantısal (asymmetrical or random) bloklama düzenlemeleridir.

Bu düzenlemelerin her biri tipografik iletişimi farklı şekillerde etkilemektedir.

Her iki taraftan (tam) bloklanmış düzenlemede; harf dizgisi tüm satırlarda aynı uzunlukta dizilir ve sağda ve solda, yani her iki tarafta düşey olarak hizalanır. Bu düzenleme metin içinde dengeli bir yapı yaratır. Bloklanmış dizgi bloklanmamış olandan daha az boşluk gereksindiğinden uzun metinlerde tercih edilir. Ayrıca tüm metnin yapısının düzgün olması durgun ve sakin bir görüntü oluşturmaktadır.

“Her iki taraftan blok yapıldığında ortaya çıkan bir önemli sorun ise, nehir olarak adlandırdığımız görsel ve tipografik hatadır. Özellikle dar sütünlarda, sözcüklerde tireleme yapılmadan oluşturulmuş sütünlarda bu problem sıkça ortaya çıkar (Uçar, 2004: 129)”. Bu sorunu çözümlenmenin yolu metin içerisinde tireleme yapmaktır.

Bir taraftan blok (ya da bir tarafı serbest) dizgi düzenlemede; “harf dizgisi değişik satır uzunlukları biçiminde dizilebilir ve böylelikle her sözcük boşluğu eşitlenerek, tek taraftan düşey hizalı (unjustified) düzenli bir dizgi oluşturulur. Eğer dizgi satırları sol taraftan düşey olarak hizalanırsa onlar “sol blok” dizilmiş olur” (Sarıkavak, 2004:129).

“Soldan blok, soldan sağa okuma sistemini kullanan bizler tarafından kullanılırken, göz aynı başlangıç noktasına erişir ve satırlar arasında takip sağlar” (Uçar, 2004: 128). Satırlar soldan hizalandığında okuyucunun bir sonraki satırı bulması kolaylaşır, okunurluk artar. Ayrıca metnin sağ tarafındaki serbestlik ve oluşan hareketli yapı ilgi çekici olur. Yalnız satırların boyları arasında aşırı farklılıktan kaçınılmalıdır.

Bir tarafı serbest dizgi düzenlemesinde yazı alanının genişliğine bakılmaksızın sözcük boşluk düzeni her zaman eşit olacağından, dar alanlar için en iyi dizgi düzenlemesidir.

Sağdan blok düzeninde ise satırlar sağa yaslanarak sol tarafları serbest bırakılır. Dikkat çekici, fakat satırların başlarının sürekli değişmesinden dolayı okumayı zorlaştırıcı bu düzenleme sadece kısa metinlerde kullanılır.

Bakışumlu ya da ortadan (centered) bloklama; “Tek taraftan blok ya da serbest dizgiye benzer bir biçimde, bakışumlu bloklanmış harf dizgisi de sözcük boşluk düzeninde eşitliğe sahiptir. Harf dizgisi ortadan bloklandığı zaman, yeterince değişik satır uzunluklarının ilginç bir dış kenar yarattığından emin olunmalıdır” (Sarıkavak, 2004:130). Bu düzenleme, satır başları her defasında farklı noktada başladığından uzun metinlerde gözü yorar, okumayı zorlaştırır.

Bakışumlu olmayan ya da rastlantısal (asymmetrical or random) bloklama düzenlemeleri; “Bir kuralı olmayan, sözcük ve tümcelerin içerikleri göz önünde bulundurularak kesmelerin yapıldığı düzenlemelerdir. Görsel açıdan ilgi çekici olan bu tür düzenlemeler metin dizgisinden daha ço gösterim dizgisinde yapılmalıdır” (Sarıkavak, 2004:131).

2.4.8. Yazı karakteri seçimi

Yazı karakteri seçiminde estetik, uygunluk, okunurluk, ve okutabilirlik üzerinde düşünülmesi gerekir. Estetik üzerinde düşünülürken, fontların tasarımcıya güzel görünmesi değil, tipografide yarattığı etki gözönüne alınmalıdır. Uygunluk üzerinde durulurken, tasarımcı seçeceği yazı karakterinin içerikle bütünlük taşımasını gözönüne almalıdır. Metin uzunluğuna da uygunluk açısından dikkat edilmelidir. Okunurluk harf ölçüsü ve yazı karakterlerine bağlıdır. Okuturluk ise basımda kullanılan kağıdın çeşidi dahil her şeyin düzgün bir okuma yaratmasına bağlıdır.

2.4.9. Yazı ve renk ilişkisi

“Grafik tasarımcı kavramsal çözüm, tipografi, kompozisyon gibi pek çok sorun ile başa çıkmaya çalışırken bir yandan da renk ögesini tasarımının bir üyesi olarak oluşturmak durumundadır” (Uçar, 2004: 45) Rengi kullanarak , herhangi bir tasarımda görsel hiyerarşiyi düzenlemek mümkündür. Renk ve ton değerlerini kullanarak tipografiyi öne çıkarabilir veya arka plana itebiliriz.

Fakat tasarımda renk konusunda genel kurallar koymak mümkün değildir. Kültürden kültüre, hatta insandan insana bile değişen etkileri vardır. Renklerin birlikte kullanıldıkları diğer elemanlar da değişkenlik yaratırlar. “Önerilen sistemler ve kurallar ancak yol gösterici bir yapıya sahiptir. Her ayrı bileşim, bünyesinde sayısız seçenekler yaratır. Bu seçenek, farklı psikolojik algılar oluşturur. Bu yüzden her durum, kendi içinde değerlendirilmelidir.” (Uçar, 2004: 46).

Renklerin sembolik anlamları vardır. Ayrıca fizyolojik etki de taşımaktadırlar. Bu özellikleriyle renk tek başına mesaj verebilir, duygu ve davranışları yönlendirebilir. Renklerin toplumlara, kültürlere ve kişilere göre değişimler gösterse de, genel olarak etkilerini ve çağrıştırdıkları kavramları Pektaş (1988: 47) şöyle sıralamıştır:

Kırmızı; aşk, sevgi, heyecan, canlılık, aşırı istek, hareket, cesaret, fedakarlık, huzursuzluk, günah, dehşet, tehlike, ateş, ölüm, şehvet, savaş, vahşet.

Turuncu: güneş, eğlence, gençlik, rahatlık, yaşama sevinci, neşe, sıcaklık, parlaklık, cesaret, dayanıklılık.

Sarı: Neşe, mutluluk, ferahlık, rahatlık, misafirperverlik, ihanet, akıl, korkaklık, hastalık.

Yeşil: gençlik, tecrübesizlik, zenginlik, mistisizm, gelişme, sakinlik, ferahlık, ümit, canlılık.

Açık Yeşil; hayat, doğuş.

Mavi; soyluluk, dürüstlük, rahatlık, sessizlik, sakinlik, mutluluk, yumuşaklık, barış, bağlılık, depresyon.

Açık mavi; sınırsızlık, sonsuzluk.

Mor; ciddiyet, azamet, saltanat, zenginlik, melankoli, keder, içe kapanış, hüzn.

Morun açık tonları; hassaslık, incelik.

Morun koyu tonları; yalnızlık, küskünlük.

Kahverengi; rahatlık, doğallık, arkadaşlık.

Siyah; ciddiyet, ağırbaşlılık, incelik, keder, yas, ölüm, hüzn, matem, gizem.

Gri; temkinlilik, durgunluk, rahatlık, olgunluk, asalet, pişmanlık.

Beyaz; neşe, umut, sevgi, temizlik, saflık, doğruluk, ferahlık, parlaklık, içtenlik, güven, affetme.

2.5. Duygular

“İnsan çevresiyle sürekli ve yoğun etkileşim içindedir. Bu etkileşimde, insanın karşısına beklemediği durumlar ortaya çıkabilir. Bu olaylar karşısında insan şaşırıp kalabilir; insanın fizyolojik ve içsel yaşantısında değişikliklere yol açabilir. Beklenmedik olayların yarattığı bu sarsıntıya duygu diyoruz. Duygular yeğlinliği ve yoğunluğu az olan tepki biçimleridir. Yeğlinliği ve yoğunluğu fazla olan duygulara heyecan diyoruz” (Aktaş, 2004: 24)

Duygusal tepkiler, davranışlarımızın temeli ve yönlendiricileri olmasına rağmen sözcüklerle anlatılabilecek olgular değildir. Kavramlaştırmaya çalışılsa bile, kavramların anlatımıyla asla eşdeğer olamaz. Bütün duygularımızın anlamı, kendi bilincimizde yaşadığımız görünümüdür.

Aktaş'ın (Aktaş, 2004) tanımladığı belli başlı duygular şunlardır:

Üzüntü: Üzüntü içte yaşanan düş kırıklığıdır. İstenmeyen sonucun, engellemelerin insanda yarattığı gerilimdir. Üzüntü, konusunun önem derecesine göre ruhsal ve bedensel dengeyi bozar.

Utangaçlık: Başkalarıyla ilişki kurarken, kişinin kendini gerilim içinde hissetmesidir. İnsanların normal ilişkilerini aksatacak derecede ortaya çıkan bir tür toplumsal fobidir.

Kaygı: bireyin başa çıkamadığı bir durum karşısında düştüğü çaresizlik, yetersizlik duygusudur. Kişiliğin bilinçli bölümünde hissedilen tehlike uyarısıdır. Kaygı, zaman zaman anlık öfke nöbetleriyle kendini belli ettiği gibi, sürekli bir kişilik özelliği olarak da karşımıza çıkabilir.

Kırganlık: Özellikle bireyin yakınlıklarına karşı görev ve sorumluluklarını tam ve zamanında yerine getirdiği ya da getirdiğini sandığı durumlar karşısında, bunun karşılığını gömemesi ya da görmediğini sanmasının yarattığı bir duygudur.

Korku: Korku, bedensel, tinsel tehdit ve tehlikelere karşı geliştirilen, gösterilen tepkidir. İnsanın güven ve huzur içinde yaşama isteğinden kaynaklanır.

Öfke: Engellemeler karşı, kişilik yapılarına göre gösterilen tepkilerdir. Öfke genel olarak benlik değerinin, kişiliğin örselenmesi, zedelenmesi sonucu ortaya çıkar.

Kıskançlık; haklı veya haksız sahiplenme duygusudur.

Nefret; bedenin beğenmediğine tepkisine tiksinti, tinsel yaşantımızın beğenmediğine de nefret deriz.

Kin (Düşmanlık); kişide tehdit ettiği veya ettiğini varsaydığı olgulara karşı oluşturulan tepkidir. Kişinin hakkı yendiği veya haksızlığa uğradığı veya öyle sandığı durumlarda oluşan kızma ve hınç duygusudur.

Sevinç; insanın isteklerinin, beklentilerinin gerçekleşmesi durumunda ortaya çıkan hoşluk duygusudur. Kişinin kendisini güven ve huzur içinde hissettiği rahat andır.

Sevgi; kişi için farklı ve ayrıcalıklı olana yönelimdir; fakat bu yönelimin güdüsel yönelim gibi kolay bir seçim olduğunu da düşündürmemelidir. Sevgi; ilgi, yakınlık, destek, koruma, gözetme davranışlarıyla kendini belli eder.

Hoşgörü; her insanın düşebileceği yanlışın veya gösterebileceği bir kusurun bir daha yinelenmeyeceğine olan inancın getirdiği bağışlama duygusudur.

Acıma; güçsüz, yardıma muhtaç olanı koruma, destekleme, yaşatma, yardım etme duygusudur.

BÖLÜM III

3. Yöntem

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmanın amaçlarına uygun olarak var olan bir durumu ortaya çıkarmaya yönelik tarama modeli kullanılmıştır. Bu model çerçevesinde, metnin içeriğine uygun bir duygusal çağrışım yaratmak amacıyla tipografinin duygu aktarmadaki rolünün öğrencilerin algı düzeylerini nasıl etkilediği betimlenmeye çalışılmıştır.

3.2. Katılımcılar

Araştırmanın katılımcıları belirlenirken 2010-2011 öğretim yılı güz döneminde, Bolu A.İ.B.Ü Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinden erişilebilir örnekleme yöntemi kullanılarak öğrencilerin tamamına ulaşılmaya çalışılmıştır. Araştırmadaki katılımcıların cinsiyet, sınıf düzeyi, öğrenim gördükleri ana sanat dalları ve alan eğitimi alma durumlarına göre frekans ve yüzde dağılımları tablo-1’de verilmiştir.

Tablo-1’e baktığımızda çalışmadaki katılımcılardan 123(%64,7)’ü bayan, 67(35,3)’ü erkek öğrencilerden oluşmaktadır. Öğrencilerden alan eğitimi alanlar 115(60,5) kişi, alan eğitimi almayanlar 75(39,5) kişiden oluşmaktadır. Öğrencilerin öğrenim gördükleri sınıf düzeylerine göre dağılımı ise; 1.Sınıf 43(22,6), 2.Sınıf 42(22,1), 3.Sınıf 44(23,2) ve 4.Sınıfta 61(32,1) kişi bulunmaktadır. Öğrencilerin öğrenim gördükleri ana sanat dallarına göre dağılımına bakıldığında; “Ana sanat olmayan” 43(22,6), “Resim” 70(36,8), “Fotoğraf” 17(8,9) ve “Grafik” 60(31,6) katılımcı bulunmaktadır.

Tablo-1: Öğrencilerin Demografik Özelliklerine Göre Frekans ve Yüzde Dağılımları

		<i>F</i>	<i>%</i>
Cinsiyet	Bayan	123	64,7
	Erkek	67	35,3
Lisans Öncesi	Var	115	60,5
Alan Eğitimi	Yok	75	39,5
Sınıf Düzeyi	1.Sınıf	43	22,6
	2.Sınıf	42	22,1
	3.Sınıf	44	23,2
	4.Sınıf	61	32,1
	Ana Sanat Olmayanlar	43	22,6
Ana Sanat Dalları	Resim	70	36,8
	Fotoğraf	17	8,9
	Grafik	60	31,6
TOPLAM		627	100

Tablo-1'e baktığımızda çalışmadaki katılımcılardan 123(%64,7)'ü bayan, 67(35,3)'ü erkek öğrencilerden oluşmaktadır. Öğrencilerden alan eğitimi alanlar 115(60,5) kişi, alan eğitimi almayanlar 75(39,5) kişiden oluşmaktadır. Öğrencilerin öğrenim gördükleri sınıf düzeylerine göre dağılımı ise; 1.Sınıf 43(22,6), 2.Sınıf 42(22,1), 3.Sınıf 44(23,2) ve 4.Sınıfta 61(32,1) kişi bulunmaktadır. Öğrencilerin öğrenim gördükleri ana sanat dallarına göre dağılımına bakıldığında; "Ana sanat olmayan" 43(22,6), "Resim" 70(36,8), "Fotoğraf" 17(8,9) ve "Grafik" 60(31,6) katılımcı bulunmaktadır.

3.3. Veri Toplama Aracı

Bu araştırmada veri toplama aracı olarak tipografinin duygu aktarımındaki rolü, 190 kişiye deneme uygulaması yapılarak tipografinin elemanları arasından sadece "harf karakterleri", "renk" ve "metin düzenlemeleri" iletişim araçları olarak duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeylerini hesaplamada her bir iletişim aracı ile ilgili, "çoşku", "korku", "üzüntü", "öfke" duygularını içeren dört soru belirlenerek toplam 12 soruluk ölçme aracı geliştirilmiştir. Bu ölçme aracının geliştirilmesinde uzman görüşü alınarak, literatürle desteklenerek ve deneme uygulaması yapılarak soruların yapısı tasarlanmıştır. Puanlama yapılırken her biri soru için en uygun tahmine 4 puan en

düşük tahine 1 puan verilerek, 4 puan ile 1 puan arasında değişen dört seçenekli sorular hazırlanmıştır.

Veri toplama aracındaki sorularda kullanılan “çoşku”, “üzüntü”, “korku” ve “öfke” duyguları A.İ.B.Ü. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı öğretim elemanlarına öğrencilerde en sık gözlemledikleri duygular sorularak alınan cevaplar sonunda seçilmiştir. Soruların hazırlanmasında Anton Çehov’ un üç hikayesi kullanılmıştır. Anton Çehov insanların ruhsal durumlarını etkili biçimde betimleyen bir yazar olduğu için seçilmiştir. Her bir tipografi elemanı için bir hikaye seçilmiş ve seçilen hikayeden “çoşku”, “korku”, “üzüntü” , “öfke” duyguları taşıyan dört sahne seçilerek bu sahneler görselleştirilmiştir. Görselleştirilen sahnelere de soruları oluşturacak şekilde tipografi uygulanmıştır.

Tipografi elemanlarından “harf karakteri” ile ilgili olan ilk dört soru için Çehov’ un “Düşmanlar” isimli öyküsü seçilmiştir. Bu gruptaki sorularda tırnalık harf karakteri için “Garamond”, tırnaksız harf karakteri için “Helvetica”, el yazısı karakteri için “Cataneo BT”, dekoratif harf karakteri için ise her sorudaki duyguyu en iyi ifade ettiği düşünülerek buluna bir dekoratif karakter kullanılmıştır. 1544 yılında tipografi endüstrisinin temellerini atan ünlü font tasarımcısı Claude Garamond tarafından tasarlanan “Garamond”, serifli harf karakterlerinin endüstriyel olarak ilk tasarlananlarından olduğu ve zerafeti sebebiyle duygulara uygun olduğu düşünülerek seçilmiştir. Tırnaksız harf karakteri olarak ise, pozitif/negatif alanların dengeli ritmiyle okunurluğu yüksek “Helvetica” seçilmiştir. El yazısı harf karakteri olarak okunurluğunun daha yüksek oluşu ve ölçülü yapısı dolayısıyla “Cataneo BT” seçilmiştir. “Coşku” duygusu için seçilen dekoratif harf karakteri “Scruble” dir. Bu harf karakteri, coşku duygusunun içerdiği neşeli, enerjik ve hareketli yapısından ötürü seçilmiştir. “Üzüntü” duygusu için “10 Minutes” harf karakteri seçilmiştir. “10 Minutes” yıpranmış ve deforme olmuş, kırılğan yapısı nedeniyle seçilmiştir. Ayrıca çizgisel oluşu insanın enerjisini sömüren üzüntü duygusu ile de örtüşmektedir. “Korku” duygusu için korku edebiyatının ve sinemasının tipik font örneklerinden “Horror Hotel” harf karakteri seçilmiştir. “Öfke” duygusu için güçlü, dengesiz ve saldırgan yapısı sebebiyle “Feast of Flesh BB” harf karakteri seçilmiştir.

“Renk” ile ilgili ikinci grup dört soru için Çehov’ un “Berber Dükkanında” isimli öyküsü seçilmiştir. Bu grutaki sorularda ele alınan dört duygu için, literatür taraması sonucunda en uygun bulunan dört renk seçilmiştir. Bunlar; “coşku” duygusu için “yeşil”, “üzüntü” duygusu için “mor”, “korku” duygusu için “siyah” ve “öfke” duygusu için “kırmızı” renkleridir.

“Metin düzenlemeleri” ile ilgili üçüncü grup sorular için Çehov’ un “Arabalık” isimli hikayesi kullanılmıştır. “Coşku” duygusu için en uygun metin düzenlemesi, duygunun taşıdığı neşe ve enerji, yükselen heyecan düşünülerek düzenlenmiştir. “Üzüntü” duygusu için düşünülen en uygun metin düzenlemesi enerjideki düşüşü ve sesteki dalgalanmayı yansıtmaktadır. “Korku” duygusu için en uygun olarak, çaresizliği, yardım isteğini ve yükselip azalan sesi vurgulayan bir metin düzenlemesi seçilmiştir. “Öfke” duygusu için en uygun metin düzenlemesi, azarlamayı ve saldırganlığı vurgulayacak şekilde, yükselen sesi betimler biçimde düzenlenmiştir.

3.4. Verilerin Çözümlemesi

Öğrencilerinden ölçme araçları ile toplanan veriler, SPSS 15 paket programına işlenmiştir. Öğrencilerin cinsiyeti, öğrenim gördükleri sınıf düzeyleri, öğrenim gördükleri ana sanat dalları ve alan eğitimi alma durumlarına göre frekans ve yüzde dağılımları verilmiştir. Toplanan verilerin duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeylerini belirlemek için her bir iletişim aracından elde edilen puanların ve ölçme aracının genelinden elde edilen puanların ortalama değerleri ve standart sapma değerlerine, öğrenim gördükleri sınıf düzeylerine göre algı düzeyleri arasındaki farklılığa tek yönlü varyans analizi ile , öğrencilerin cinsiyetlerine göre algı düzeyleri arasındaki farklılığa bağımsız örneklem t-testi ile, öğrencilerin öğrenim gördükleri ana sanat dallarına göre algı düzeyleri arasındaki farklılığa tek yönlü varyans analizi ile, öğrencilerin alan eğitimi alma durumlarına göre algı düzeyleri arasındaki farklılığa bağımsız örneklem t-testi ile bakılmıştır. Tipografinin dugu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeylerini yorumlarken her bir iletişim aracı ile ilgili 4 sorudan elde edilen puanlar; “0-4” arası “Hiç”, “5-8” arası “Zayıf”, “9-12” arası “Orta” ve “13-16” arası

“İyi” kategorileri belirlenerek yorumlanmaktadır. Ölçme aracının genelinden elde edilen puanları yorumlarken; “0-12” arası “Hiç”, “13-24” arası “Zayıf”, “25-36” arası “Orta” ve “37-48” arası “İyi” kategorileri belirlenerek yorumlanmaktadır.

BÖLÜM IV

4.Bulgular ve Yorumlar

Birinci alt problem: Öğrencilerin öğrenim gördükleri anasanat dallarına göre, tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyi nedir?

Tablo-2: Öğrencilerin Öğrenim Gördükleri Ana Sanat Dallarına İlişkin Testin Boyutları ve Geneline Ait Betimsel İstatistikler

Bölümler	N	1. Grup S.		2. Grup S.		3. Grup S.		Testin Geneli	
		\bar{X}	S	\bar{X}	S	\bar{X}	S	\bar{X}	S
Ana sanat Olmayanlar	43	13,21	2,02	12,47	1,61	12,51	2,00	38,19	3,44
Resim	70	13,44	2,13	12,56	1,61	12,24	2,18	38,24	4,01
Fotoğraf	17	12,94	2,22	13,12	1,83	13,76	1,48	39,82	3,25
Grafik	60	13,65	1,83	13,50	1,72	13,07	2,05	40,22	3,99
Toplam	190	13,41	2,02	12,88	1,71	12,70	2,09	38,99	3,90

Tablo-2'ye baktığımızda öğrencilerin öğrenim gördükleri ana sanat dallarına göre testten elde ettikleri birinci grup sorulara (harf karakterleri) ait puanlar 13,21 (Ana Sanat Dalı Olmayan) ile 13,65 (Grafik) arasında değişmektedir. Bu boyutta bütün öğrencilerin genel puanlarına bakıldığında yüksek düzeyde kavramları algılayabildiğini yansıtmaktadır. İkinci grup sorulara (renkler) baktığımızda puanlar 12,47 (Ana Sanat Dalı Olmayan) ile 13,50 (Grafik) arasında değişmektedir. Yine burada testten elde edilen puanlara bakıldığında yüksek düzeyde kavramları algılayabildiğini söyleyebiliriz.

Üçüncü grup sorulara (metin düzenlemeleri) baktığımızda puanlar 12,24 (Resim) ile 13,76 (Fotoğraf) arasında değişmektedir. Burada baktığımızda resim bölümü öğrencileri en düşük puana sahiptir ama bütün ana sanat dalları ve ana sanat dalı olmayan öğrenciler kavramları yüksek düzeyde algılayabildiğini göstermektedir. Testin geneline baktığımızda puanlar 38,19 (Ana Sanat Dalı Olmayan) ile 40,22 (Grafik) arasında değişmektedir. Burada en yüksek puana sahip olana Grafik ana sanat dalında öğrenim gören öğrencilerin testteki duygu karakterlerini daha yüksek düzeyde bildiği görülmektedir. Genelinde ise bütün ana sanat dalları ve ana sanat dalları olmayan öğrencilerin testin geneli itibari ile yüksek düzeyde duygu karakterlerini bildiği görülmektedir.

Genel olarak bütün ana sanat dalları ve ana sanat dalları olmayan öğrencilerin yüksek düzeyde duygu karakterlerini bildiğinin ortaya çıkması sevindiricidir. Görsel Sanatlar eğitimcisi adaylarının tipografik iletişimin özellikleri ve kriterleri hakkında bilgi sahibi oldukları söylenebilir.

Anasanatı Grafik olan öğrencilerin en yüksek puanı almış olmaları da beklenen bir sonuçtur. Çünkü bu öğrenciler 2. ve 3. sınıfta 6, 4. sınıfta ise 8 saat grafik tasarım dersi görmekte ve tipografik tasarım üzerine eğitim almakta, çalışmalar yapmaktadırlar.

İkinci alt problem: Öğrencilerin öğrenim gördükleri sınıf düzeylerine göre tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında fark var mıdır?

Tablo-3'e baktığımızda analiz sonuçları, testin birinci grubunda bulunan sorulardan (harf karakterleri) alınan toplam puanlar, öğrencilerin öğrenim gördükleri sınıf düzeyleri karşılaştırıldığında ($F_{(3-186)}=,414$, $p>0,05$) anlamlı fark olmadığı görülmektedir. Testin ikinci grubunda bulunan sorulardan (renk) alınan toplam puanlar, sınıf düzeyleri karşılaştırıldığında ($F_{(3-186)}=1,723$, $p>0,05$) anlamlı fark olmadığı görülmektedir. Testin üçüncü grubunda bulunan sorulardan (metin düzenlemeleri) alınan toplam puanlar, sınıf düzeyleri karşılaştırıldığında ($F_{(3-186)}=1,095$, $p>0,05$)

anamlı fark yoktur. Testin genelinden alınan puanlar, sınıf düzeyleri karşılaştırıldığında ($F_{(3-186)}=1,899$, $p>0,05$) anlamlı bir fark olmadığı görülmektedir.

Tablo-3: Testin Her Bir Boyutu ve Geneline Ait Toplam Puanlara Göre Öğrencilerin Sınıf Düzeylerine İlişkin Anova Sonuçları.

		Kareler Toplamı	sd	Kareler Ortalaması	F	p
1. Grup S.	Gruplar Arası	5,102	3	1,701		
	Gruplar İçi	764,877	186	4,112	,414	,743
	Toplam	769,979	189			
2. Grup S.	Gruplar Arası	15,018	3	5,006		
	Gruplar İçi	540,435	186	2,906	1,723	,164
	Toplam	555,453	189			
3. Grup S.	Gruplar Arası	14,265	3	4,755		
	Gruplar İçi	807,635	186	4,342	1,095	,353
	Toplam	821,900	189			
Genel Toplam	Gruplar Arası	85,547	3	28,516		
	Gruplar İçi	2793,448	186	15,019	1,899	,131
	Toplam	2878,995	189			

* $p<,05$

Tablo-3' e göre öğrencilerin öğrenim gördükleri sınıf düzeylerine göre tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında fark yoktur.

Üçüncü alt problem: Öğrencilerin cinsiyetlerine göre tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında fark var mıdır?

Tablo-4'e baktığımızda, testin birinci grubunda bulunan sorulardan (harf karakteri) alınan toplam puanlar, öğrencilerin cinsiyetlerine göre ($t_{(188)}=,865$, $p>,05$) anlamlı fark yoktur. Testin ikinci grubunda bulunan sorulardan (renk) alınan toplam puanlar, öğrencilerin cinsiyetlerine göre ($t_{(188)}=,110$, $p>,05$) anlamlı fark yoktur. Testin üçüncü grubunda bulunan sorulardan (metin düzenlemeleri) alınan toplam puanlar, öğrencilerin cinsiyetlerine göre ($t_{(188)}=-1,173$, $p>,05$) anlamlı fark yoktur. Testin

genelinden alınan toplam puanlar, öğrencilerin cinsiyetlerine göre ($t_{(188)}=-,130$, $p>,05$) anlamlı fark yoktur.

Tablo-4: Testin Her Bir Boyutu ve Geneline Ait Toplam Puanlara Göre Öğrencilerin Cinsiyetlerine İlişkin T-Testi Sonuçları

	Cinsiyet	N	\bar{X}	Standart Sapma	t	sd	p
1. Grup S.	Bayan	123	13,5041	1,95597	,865	188	,388
	Erkek	67	13,2388	2,13264			
2. Grup S.	Bayan	123	12,8943	1,65862	,110	188	,913
	Erkek	67	12,8657	1,82487			
3. Grup S.	Bayan	123	12,5691	2,19194	-1,173	188	,242
	Erkek	67	12,9403	1,86581			
Genel Top	Bayan	123	38,9675	3,91495	-,130	188	,897
	Erkek	67	39,0448	3,90971			

* $p<,05$

Bu sonuçlara göre; öğrencilerin cinsiyetlerine göre tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında fark yoktur. Bu araştırmacı için beklenen bir sonuçtur. Çünkü literatürde de cinsiyetler arasında böyle bir farklılığa rastlanmamıştır.

Dördüncü alt problem: Öğrencilerin lisans öncesi alan eğitimi alma durumlarına göre tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında fark var mıdır?

Tablo-5: Testin Her Bir Boyutu ve Geneline Ait Toplam Puanlara Göre Öğrencilerin Lisans Öncesi Alan Eğitimi Alma Durumlarına İlişkin T-Testi Sonuçları.

	Alan Eğitimi	N	\bar{X}	Standart Sapma	t	sd	p
1. Grup S.	Var	115	13,6000	2,05537	1,61	188	,109
	Yok	75	13,1200	1,93796			
2. Grup S.	Var	115	12,8609	1,78142	-,23	188	,817
	Yok	75	12,9200	1,61714			
3. Grup S.	Var	115	12,5565	2,33656	-1,18	188	,241
	Yok	75	12,9200	1,61714			
Genel Top	Var	115	39,0174	4,13793	,10	188	,921
	Yok	75	38,9600	3,53912			

* $p<,05$

Tablo-5'ya baktığımızda, testin birinci grubunda bulunan sorulardan (harf karakteri) alınan toplam puanlar, öğrencilerin alan eğitimi alma durumlarına göre ($t_{(188)}=1,61$, $p>,05$) anlamlı fark yoktur. Testin ikinci grubunda sorulardan (renk) alınan toplam puanlar, öğrencilerin alan eğitimi alma durumlarına göre ($t_{(188)}=-,23$, $p>,05$) anlamlı fark yoktur. Testin üçüncü grubunda sorulardan (metin düzenlemeleri) alınan toplam puanlar, öğrencilerin alan eğitimi alma durumlarına göre ($t_{(188)}=-1,18$, $p>,05$) anlamlı fark yoktur. Testin genelinden alınan toplam puanlar, öğrencilerin lisans öncesi alan eğitimi alma durumlarına göre ($t_{(188)}=,10$, $p>,05$) anlamlı fark yoktur.

Bu sonuçlara göre öğrencilerin lisans öncesi alan eğitimi alma durumlarına göre tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında fark yoktur. Yani bütün öğrenciler lisans eğitimine bu alanda eşit seviyede başlamaktadır.

Bunu lisans öncesi tipografi alan eğitiminin yeterince etkili olmayışı veya tipografik iletişiminin çok etkili bir şekilde insan hayatında olması şekillerinde yorumlayabiliriz. Günlük hayatında mesaj bombardımanında olan insan tipografik karakterler ve tasarım elemanlarıyla o kadar içli dışlıdır ki, onların simgesel anlamlarını deneyim yoluyla öğrenmektedir.

Beşinci alt problem: Öğrencilerin öğrenim gördükleri anasanat dallarına göre tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında fark var mıdır?

Tablo 5'e baktığımızda analiz sonuçları, testin birinci boyutunda bulunan sorulardan alınan toplam puanlar, öğrencilerin öğrenim gördükleri ana sanat dalları karşılaştırıldığında ($F_{(3-186)}=,733$, $p>0,05$) anlamlı fark olmadığı görülmektedir. Testin ikinci boyutunda bulunan sorulardan alınan toplam puanlar, öğrencilerin öğrenim gördükleri ana sanat dalları karşılaştırıldığında ($F_{(3-186)}=4,65$, $p<0,05$) anlamlı fark olduğu görülmektedir. Bu anlamlı farkın kaynağı; her hangi bir "ana sanat dalı olmayan" öğrencilerin puanı (12,47) ve ana sanat dalı "Resim" olan öğrencilerin

ortalama puanı(12,56) ana sanat dalı “Grafik” olan öğrencilerin toplam puanından (13,5) küçük olduğu için fark görülmektedir. Testin üçüncü boyutunda bulunan sorulardan alınan toplam puanlar, öğrencilerin öğrenim gördükleri ana sanat dalları karşılaştırıldığında ($F_{(3-186)}=3,46$, $p<0,05$) anlamlı fark olduğu görülmektedir. Bu anlamlı farkın kaynağı; ana sanat dalı “Resim” olan öğrencilerin toplam puanı (12,24), ana sanat dalı “Fotoğraf” olan öğrencilerin ortalama puanından (13,77) küçük olduğu için fark görülmektedir. Testin genelinden alınan puanlar, öğrencilerin öğrenim gördükleri ana sanat dalları karşılaştırıldığında ($F_{(3-186)}=3,87$, $p<0,05$) anlamlı bir fark olduğu görülmektedir. Bu anlamlı farkın kaynağı; her hangi bir “ana sanat dalı olmayan” öğrencilerin puanı (38,19) ve ana sanat dalı “Resim” olan öğrencilerin ortalama puanı(38,24) ana sanat dalı “Grafik” olan öğrencilerin toplam puanından (40,22) küçük olduğu için fark görülmektedir.

Tablo-6: Testin Her Bir Boyutu ve Geneline Ait Toplam Puanlara Göre Öğrencilerin Öğrenim Gördükleri Ana Sanat Dallarına İlişkin Anova Sonuçları.

		Kareler Toplamı	sd	Kareler Ortalaması	F	p	Scheffe
1. Grup S.	Gruplar Arası	9,000	3	3,000	,733	,533	
	Gruplar İçi	760,979	186	4,091			
	Toplam	769,979	189				
2. Boyut S.	Gruplar Arası	38,719	3	12,906	4,65	,004*	0-3 1-3
	Gruplar İçi	516,734	186	2,778			
	Toplam	555,453	189				
3. Boyut S.	Gruplar Arası	43,492	3	14,497	3,46	,017*	1-2
	Gruplar İçi	778,408	186	4,185			
	Toplam	821,900	189				
Genel Toplam	Gruplar Arası	168,958	3	56,319	3,87	,010*	0-3 1-3
	Gruplar İçi	2710,037	186	14,570			
	Toplam	2878,995	189				

* $p<,05$ Ana sanat dalları= “0:Anasanat olmayan”, “1:Resim”, “2:Fotoğraf”, “3:Grafik”

Grafik ana sanat dalında öğrenim gören öğrencilerin genel itibariyle testteki duygu karakterlerini daha yüksek düzeyde bilmiş olması beklenen bir sonuçtur. Bu öğrenciler 2. sınıf ve 3. sınıfta altı, son sınıfta ise 8 saat Grafik Tasarım dersi görmekte ve tipografi uygulamaları yapmaktadırlar.

Anasanat dalı olmayan yani 1. sınıf öğrencilerinin en alt düzeyde algıya sahip olmaları da beklenen bir sonuçtur. Yine de bu gruba dahil olan öğrencilerin de genel itibari ile yüksek düzeyde duygu karakterlerini bildiklerinin görülmesi sevindiricidir. Ayrıca bu sonuç bize, harf karakteriyle duygu aktarımının üniversitede tipografi eğitimi almamış kişiler üzerinde de etkili olduğunu gösterir.

Araştırmacının beklemediği sonuçlardan biri, 3. grup sorularda, yani metin düzenlemelerinde, fotoğraf öğrencilerinin en yüksek puanı almalarıdır. Alan eğitimi alan Grafik ana sanat öğrencileri yerine Fotoğraf ana sanat öğrencilerinin metin düzenlemeleri konusunda daha yüksek algıya sahip görünmektedirler. Bundan Fotoğraf ana sanat öğrencilerinin, kompozisyon anlamında, gözlerinin daha eğitimli olduğu sonucuna varılabilir. Yalnız, Fotoğraf ana sanat grubu yalnızca son sınıflarda bulunduğu ve Grafik ana sanat öğrencilerine 2. ve 3. sınıf öğrencileride dahil olduğundan, bunun sonuçlarda etkili olup olmadığı akla gelmiştir. Böyle bir şey mümkün değildir çünkü 2. alt problemde öğrencilerin algılarında sınıf düzeylerine göre farklılık gözükmemiştir.

2. Grup sorularda, Resim anasanat öğrencileri algı düzeyi açısından 3. sırada bulunmaktadır. Renk konusunda Resim ana sanat öğrencilerinin algı puanları beklendiği gibi oluşmamıştır. Bunda Becer (2007: 9)' da belirttiği “sanat ile tasarım” arasındaki işlevsellik ve kişisellik farkı etkili olmuş olabilir. Grafik ve Fotoğraf ana sanat öğrencileri renklere daha objektif yaklaşırken, resim öğrencileri daha kişisel yaklaşmış olabilirler. Sonuçta renklerin anlamları kültürlere, toplumlara, yaşanan olaylara ve deneyimlere göre de değişebilmektedir.

Öğrencilerin metin düzenlemeleri hakkında algı düzeylerini ölçen 3. grup sorularda ise Resim ana sanat öğrencileri, ana sanatı olmayan öğrencilerden daha düşük puan alarak araştırmacının beklemediği bir sonuç elde etmişlerdir.

Öğrencilerin sınıf düzeyleri, cinsiyetleri ve lisans öncesi alan eğitimi alma durumlarının tipografinin (harf karakteri, renk, metin düzenlemeleri) duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında fark yaratmaması sonuçları da

anasanat dallarının farklılık yaratmış olması sonucunu daha anlamlı hale getirmektedir.Öncelikle bu lisans süresince verilen alan eğitiminin, lisans öncesi alan eğitiminden daha etkili olduğunu göstermektedir.

Grafik ana sanat öğrencilerinin en yüksek puanı almasının bir diğer sonucu da, günlük yaşamda hemen hemen eşit tipografik mesaja maruz kalan öğrencilerden, alan eğitimi alanların, deneyimle öğrenenlerden daha bilinçli olduğudur.

BÖLÜM V

5.Sonuç ve Öneriler

5.1. Sonuç

Günümüz insanı yoğun bir görsel mesaj bombardımanı altında yaşamakta; dolayısıyla tipografik iletişime maruz kalmaktadır. İletişimin amacı mesajı doğru şekilde iletmektir. Bu da mesajın içeriğini düzgün ve etkili biçimde aktarmaktan geçer. Mesajın içeriğine biçim olarak uygun düzenlenen tasarımlar hedeflerini daha isabetli bulurlar.

Bu araştırmada iletişim aracı olarak tipografinin içerikle olan ilişkisi araştırılmıştır. Bir metnin içeriğinde bulunan duygunun tipografi vasıtasıyla izleyiciye aktarılıp aktarılamayacağı denenmiş ve olumlu sonuç alınmıştır.

Tipografinin duygu aktarımındaki rolü araştırılırken reim-iş öğretmenliği öğrencilerinin tipografinin duygu aktarımındaki rolüne ilişkin algı düzeyleri ölçülmüştür. Harf karakterleri, renk ve metin düzenlemeleri üzerinden yapılan bu ölçümde, öğrencilerin algı düzeyleri yüksek çıkmıştır.

Sınıf düzeyleri, cinsiyet ve lisans öncesi alan eğitiminden etkilenmeyen bu yüksek algı düzeyi bize tipografik iletişim alanında eğitim almayanların da tipografiden yüksek ölçüde etkilendiklerini göstermiştir.

Tasarım kuralları deneme yanılma yoluyla, deneyerek, hatta içgüdüler kullanılarak da öğrenilebilir. Ama eğitimcinin tasarımcıdan daha farklı bir işlevi vardır; eğitmek. Bunun için de tasarım kural ve kriterlerini anlaşılır ve açık bir şekilde dile getirebilmeli, öğrenci çalışmalarını kişisellikten uzak, ölçülebilir kriterler ışığında değerlendirmelidir.

5.1. Öneriler

Yapılan bu çalışma ile algı düzeyleri ölçülen öğrencilerin, verdikleri cevapların nedenleri sorularak hazırlanacak bir anketle bilgi düzeyleri de ölçülebilir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, A. (2004). *İnsanda Duygusal Yaşantı*.,Ankara: Palme Yayıncılık.
- Becer, E. (2006). *İletişim ve grafik tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Becer, E. (2007). *Modern sanat ve yeni tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş grafik tasarımın gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
- Chappell W. (1999). *A Short History Of Printed World*. U.S.A. New York: Knouf.
- Çehov. A. (1983) *Toplu eserleri, hikayeler II* (çev. S. Lünel, O. Peltek, E. Güney). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Çehov. A. (2005) *Bütün Öyküler 1880-1884* (çev. M. Özgül). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Faulmann, C. (2005). *Yazı Kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1995). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İstek, R. (2005). *Görsel iletişimde tipografi ve sayfa düzeni*. İstanbul: Pusula Yayıncılık ve İletişim Ltd. Şti.
- Ozankaya, Ö. (1974). *Toplumbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: T.D.K. Yayınları.
- Özerdim, S, N. (1960). *Harf Devriminin Öyküsü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Pektaş, H. (1988). *Basın ilanlarında grafik tasarımın yeri ve önemi, bir basın ilanı tasarımı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sarıkavak, N. K. (2004). *Çağdaş tipografinin temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık San. ve Tic. A.Ş.

Sarıkavak, N. K. (1997) *Tipografinin temelleri*. İstanbul: Doruk Yayınları

TDK. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDKY.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.

Uslu, B. (2006). *1980 sonrası tipografik tasarımda deneysel yaklaşımlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Bilak, P. *Max Kisman, graphic designer*. <http://www.typotheque.com/articles>, (20.10.2010 tarihinde erişildi).

Alimuddin, A. *Max Kisman Understanding Simplicity in complex typography*, <http://www.rovinginsight.org/library/index.php?content=arts-simplicity-in-complexity-maxkisman> (20.10.2010 tarihinde erişildi).

Ek 1. Veri toplama aracı

1

Kişisel Bilgiler

Sınıf:

Anasanat Dalı:

Cinsiyet:

Üniversite öncesi alan ile ilgili eğitim: var yok**Yönerge:**

Size her birinde 4 illüstrasyon olmak üzere 3 grup gösterilecektir. Her bir grubun başında belirtilen elemanı en etkili belirttiğine inandığımız şıkkı işaretleyiniz.

1. Grup:

Bu gruptaki bulunan illüstrasyonlardaki harf karakterlerinden hangileri, içerikte aktarılmak istenen duyguyu en etkili biçimde ifade etmektedir.

1) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterlerinden hangisi, sizce “coşku” duygusunu en etkili biçimde ifade etmektedir.

a- () b- () c- () d- ()

2) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterlerinden hangisi, sizce “üzüntü” duygusunu en etkili biçimde ifade etmektedir.

a- () b- () c- () d- ()

3) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterlerinden hangisi, sizce “korku” duygusunu en etkili biçimde ifade etmektedir.

a- () b- () c- () d- ()

4) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterlerinden hangisi, sizce “öfke” duygusunu en etkili biçimde ifade etmektedir.

a- () b- () c- () d- ()

2. Grup:

Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterlerine uygulanan renklerden hangileri, içerikte aktarılmak istenen duyguyu en etkili biçimde ifade etmektedir.

5) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterine uygulanan renklerden hangisi, sizce “coşku” duygusunu en etkili biçimde yansıtmaktadır.

a- () b- () c- () d- ()

6) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterine uygulanan renklerden hangisi, sizce “üzüntü” duygusunu en etkili biçimde yansıtmaktadır.

a- () b- () c- () d- ()

7) Bu gruptaki bulunan illüstrasyonlardaki harf karakterine uygulanan renklerden hangisi, sizce “korku” duygusunu en etkili biçimde yansıtmaktadır.

a- () b- () c- () d- ()

8) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterine uygulanan renklerden hangisi, sizce “öfke” duygusunu en etkili biçimde yansıtmaktadır.

a- () b- () c- () d- ()

3. Grup:

Bu gruptaki illüstrasyonlarda, içerikte aktarılmak istenen duygulara en uygun metin düzenlemeleri hangileridir?

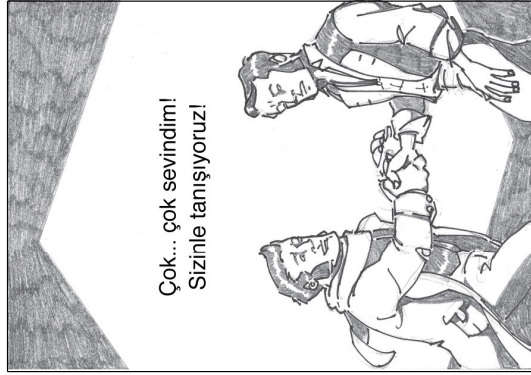
9) Bu gruptaki illüstrasyonlarda, sizce “coşku” duygusuna en uygun metin düzenlemesi hangisidir?
a- () b- () c- () d- ()

10) Bu gruptaki illüstrasyonlarda, sizce “üzüntü” duygusuna en uygun metin düzenlemesi hangisidir?
a- () b- () c- () d- ()

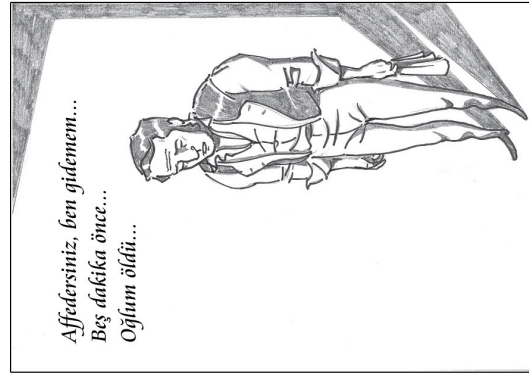
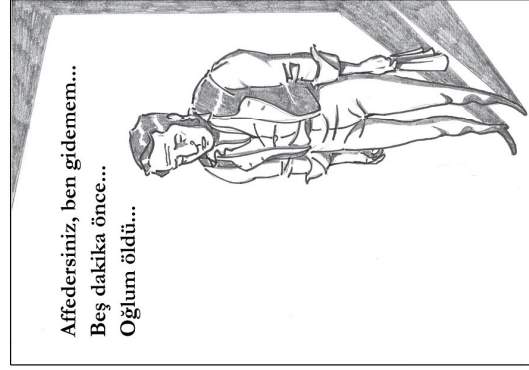
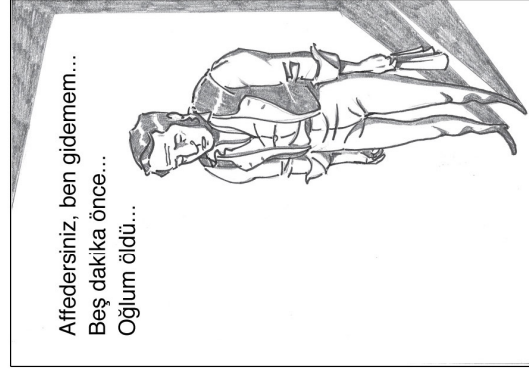
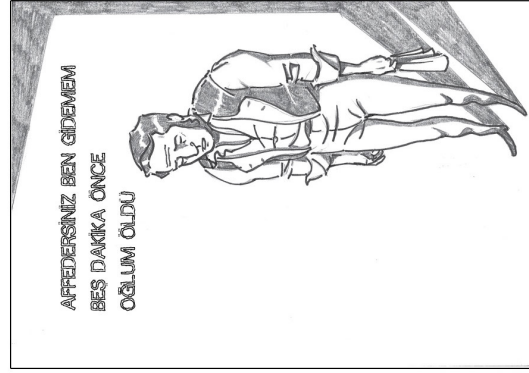
11) Bu gruptaki illüstrasyonlarda, sizce “korku” duygusuna en uygun metin düzenlemesi hangisidir?
a- () b- () c- () d- ()

12) Bu gruptaki illüstrasyonlarda, sizce “öfke” duygusuna en uygun metin düzenlemesi hangisidir?
a- () b- () c- () d- ()

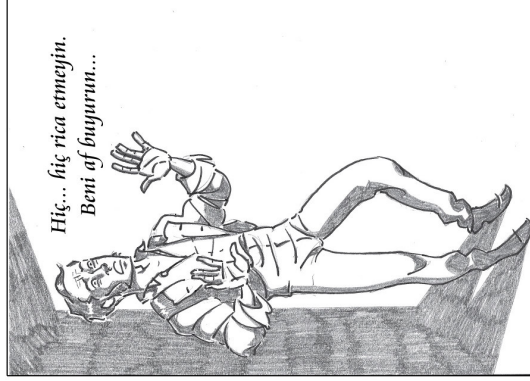
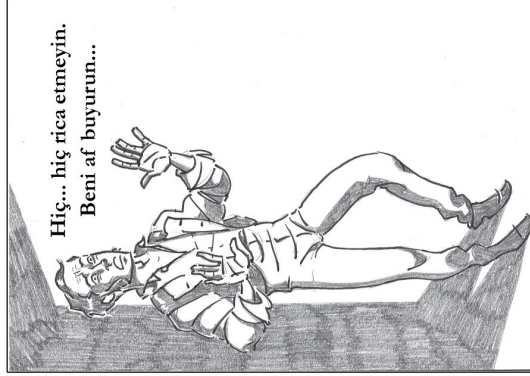
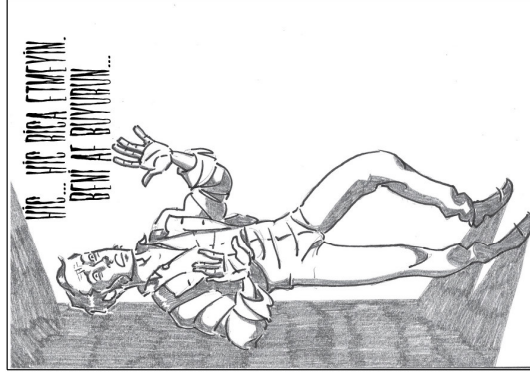
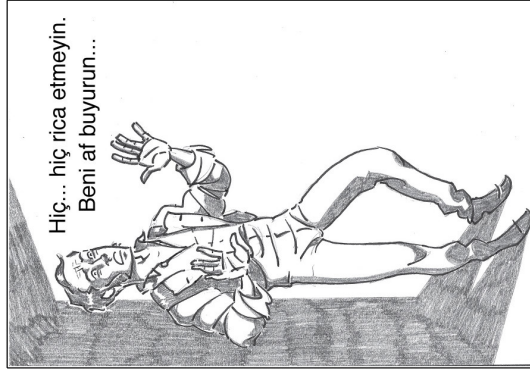
1) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterlerinden hangisi, size "oşkur" duygusunu en etkili biçimde ifade etmektedir.



2) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterlerinden hangisi, size "üzüntü" duygusunu en etkili biçimde ifade etmektedir.



3) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterlerinden hangisi, sizce "korktu" duygusunu en etkili biçimde ifade etmektedir.

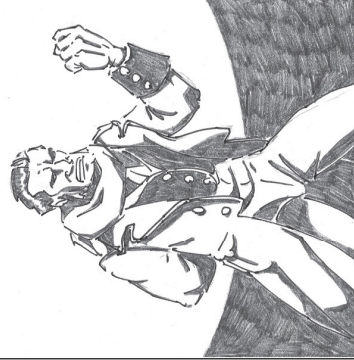


4) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterlerinden hangisi, sizce "öfke" duygusunu en etkili biçimde ifade etmektedir.

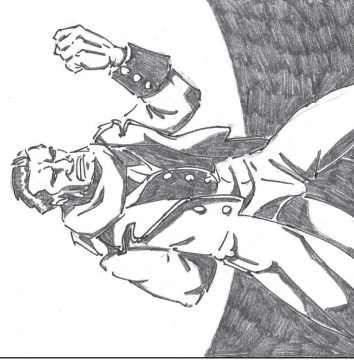
*Hasta değil, melun bu!
Aıçaklık! Rezillik!*



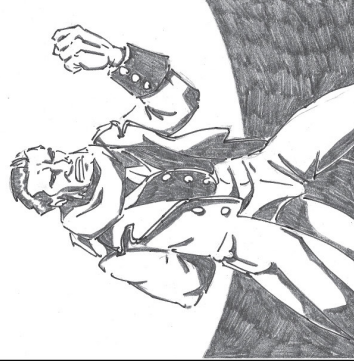
Hasta değil, melun bu!
Aıçaklık! Rezillik!



Hasta değil, melun bu!
Aıçaklık! Rezillik!



**HASTA DEĞİL, MELUN BU!
AİÇAKLIK! REZİLLİK!**

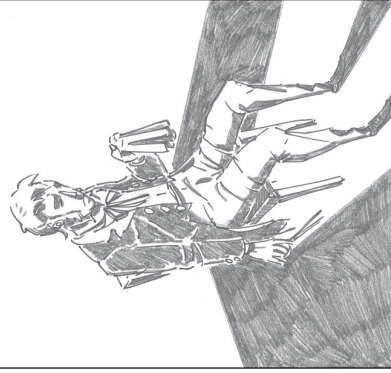


5) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterlerine uygulanan renklerden hangisi, size "çoşku" duygusunu en etkili biçimde yansıtmaktadır.

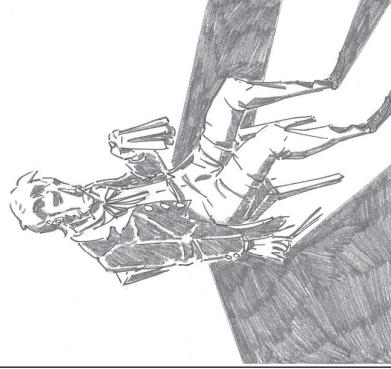


6) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterine uygulanan renklerden hangisi, size "üzüntü" duygusunu en etkili biçimde yansıtmaktadır.

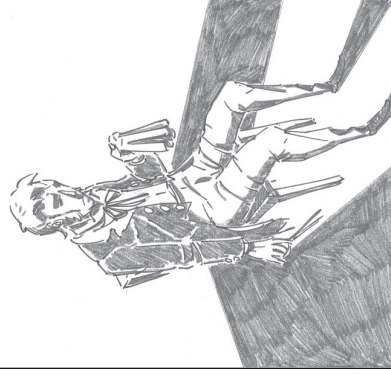
Ah, ne talihsiz bir insanmışım ben?
Anna da çok mutsuzdur şimdi...



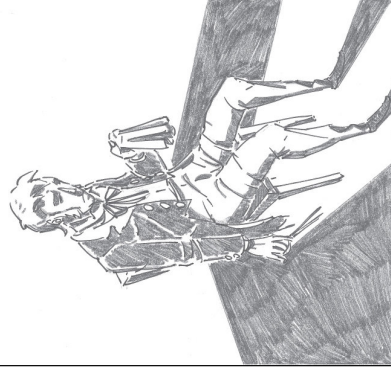
Ah, ne talihsiz bir insanmışım ben?
Anna da çok mutsuzdur şimdi...



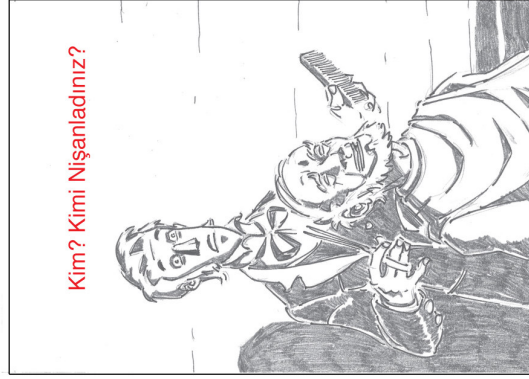
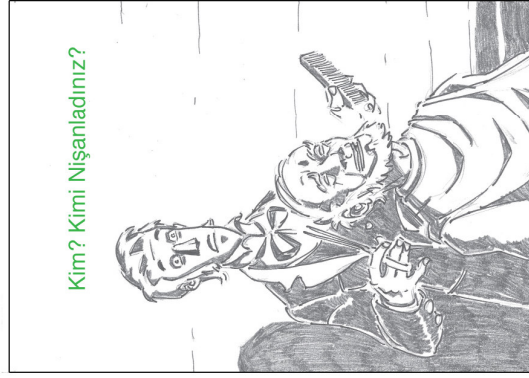
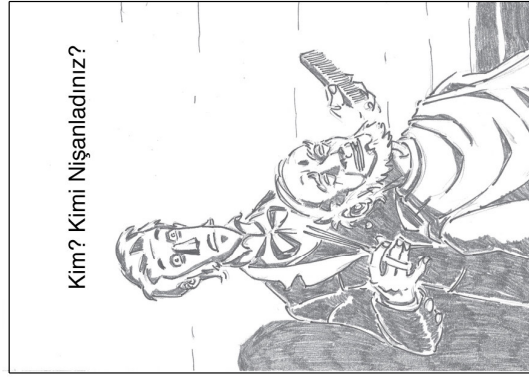
Ah, ne talihsiz bir insanmışım ben?
Anna da çok mutsuzdur şimdi...



Ah, ne talihsiz bir insanmışım ben?
Anna da çok mutsuzdur şimdi...

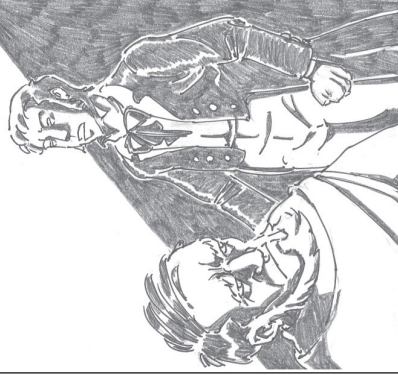


7) Bu gruptaki bulunan illüstrasyonlardaki harf karakterlerine uygulanan renklerden hangisi, size "korku" duygusunu en etkili biçimde yansıtmaktadır.



8) Bu gruptaki illüstrasyonlardaki harf karakterlerine uygulanan renklerden hangisi, size "sofite" duygusunu en etkili biçimde yansıtmaktadır.

Parası peşin, lütfen.
Bedava tıraş etmem!



Parası peşin, lütfen.
Bedava tıraş etmem!



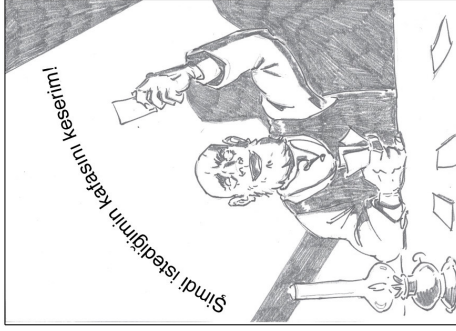
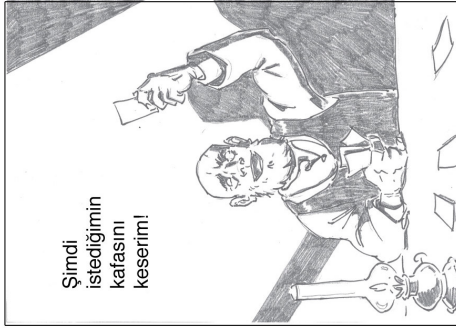
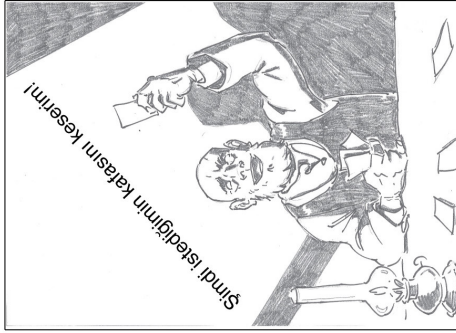
Parası peşin, lütfen.
Bedava tıraş etmem!



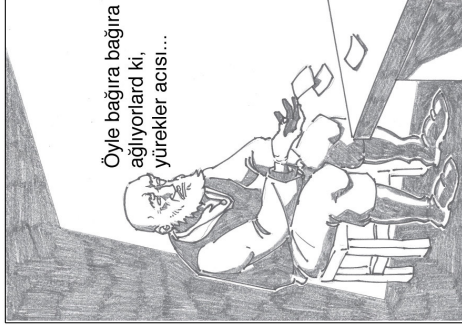
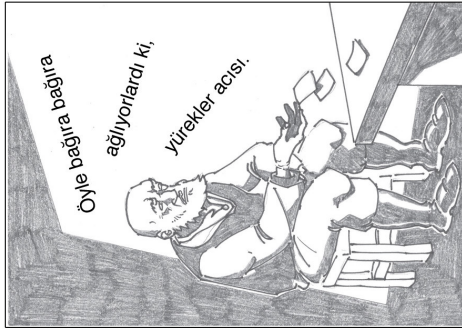
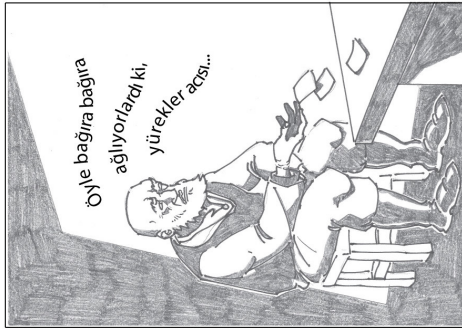
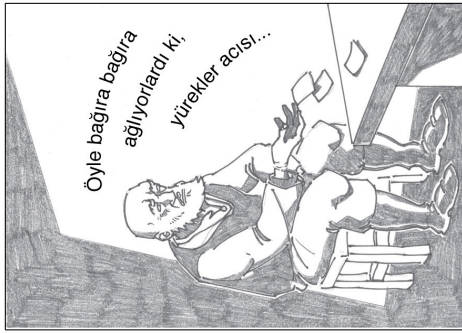
Parası peşin, lütfen.
Bedava tıraş etmem!



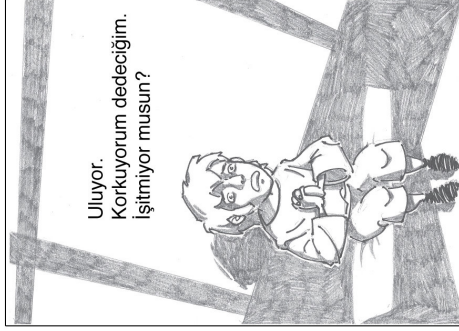
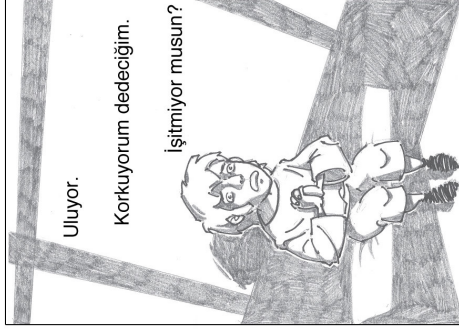
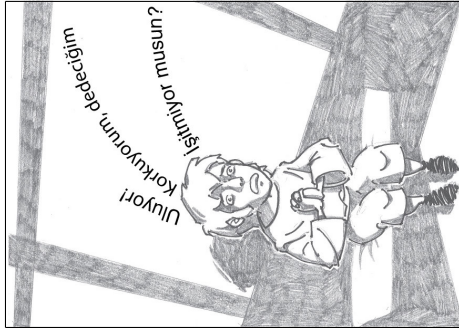
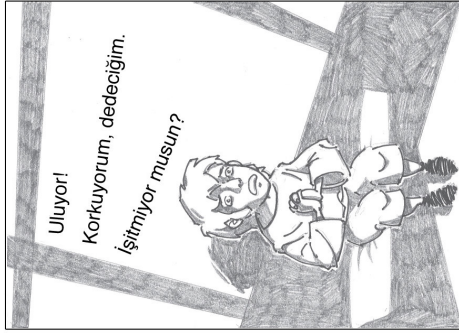
9) Bu gruptaki illüstrasyonlarda, sizce “coşku” duygusuna en uygun metin düzenlemesi hangisidir?



10) Bu gruptaki illüstrasyonlarda, sizce "üzüntü" duygusuna en uygun metin düzenlemesi hangisidir?



11) Bu gruptaki illüstrasyonlarda, sizce "korku" duygusuna en uygun metin düzenlemesi hangisidir?



12) Bu gruptaki illüstrasyonlarda, sizce "öfke" duygusuna en uygun metin düzenlemesi hangisidir?

